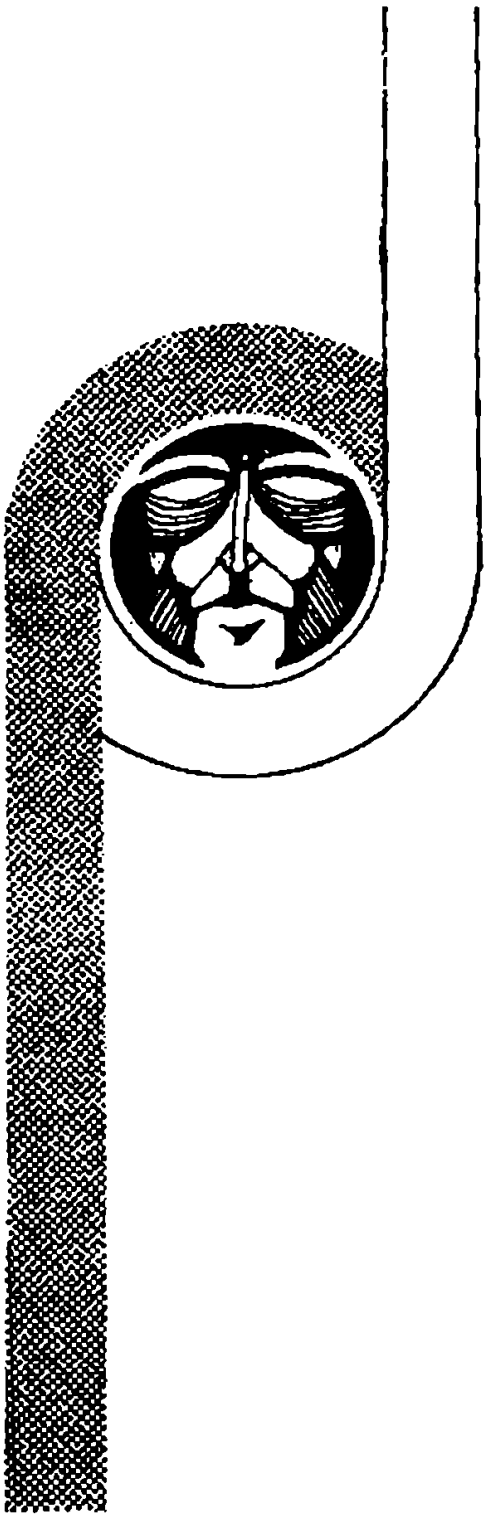
من» تروتسکی ـ دایرةالمعارف فارسی (نقدکتاب) * ۲۷ واگن پراز پنبه (نمایشنامه)

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
دربارهٔ انتقاد	ن. ر. مهر	
نمایش نگاری کارگردان	م. دخلس	مهین اسکوئی
آنتونین آرتو و تئاتر معاصر فرانسه	ل. ر. شامبر	م. ع. عموئی
نخستین تروپهای تئاتری آذربایجان	جعفر اخگری	صمد بهرنگی
واختانگف ـ کارگردان	نیکلای گارچاکف	دکتر ناصر صادقی ـ ژن رمضانی
سازمان هنرمندان فدراسیون روسیه	میخائیل تزارف	ت. ب. هرمز
خشونت ، انقلاب و تحول ...	جان جراسی	شاهین
هنرورشد کامل فرد	(ازمنابع روسی)	بزرگ امید
چنین گفت زرتشت	فردریك نیچه	داریوش آشوری ـ اسماعیل خوئی
شمال نیز (شعر)		اسماعیل خوئی
گلادیاتورها (شعر)		جعفر کوش آبادی
روی تنده‌های خاکی (داستان)		محمد خلیلی
« زندگی من » تروتسکی ـ دایرةالمعارف فارسی (نقدکتاب)		
یادی ازمنصور جوهری		
۲۷ واگن پرازپنبه (نمایشنامه)	تنسی ویلیامز	مهران رهگذار

• دربارهٔ انتقاد •



• نوشتهٔ ن. ر. مهر •

کار نقد نویسی در کشور ما تا آنجا که انجام شده نه تنها رهنمون و سازندهٔ راهی نبوده بلکه اغلب گمراه کننده و ویرانگر نیز بوده است . در این باب تا بحال حرفهای بسیاری زده شده . نوشته‌های زیادی چاپ شده و به شکلهای گوناگون اشاراتی رفته ؛ اما هر روز این اغتشاش و گمراهی بیشتر بچشم می‌خورد . به راستی چه باید کرد تا راه حلی برای این مشکل پیدا شود؟

بنظر می‌رسد که باید راه حل آن بسیار ساده باشد. زیرا آنچه که در این باره گفته شده تقریباً فاصلهٔ بسیار کمی با اصول صحیح انتقاد داشته است. اما چرا درعمل این چنین نیست و باز هنگام خواندن یك نقد اعتقاد و باوری که می‌بایست درما ایجاد شود ، احساس نمی شود ؟ شاید تنها یك چیز ساده ولی کمیاب در این نقدها و بررسی‌ها نیست و آن صداقت و آگاهی کامل نسبت به موضوع مورد بحث است . بله ، اگر تنها صداقت و آگاهی وجود داشته باشد ، امیدی برای بررسی درست و راستین نیز میتواند موجود باشد. ودرغیر این صورت ، هیچ.

برای آنکه دارای آنچنان خصلت هنری لازم جهت بررسی یك کار هنری باشیم ، می‌پردازیم به چگونگی « نقدهائی که در شرایط ما از کارهای هنری شده : تا بعد برسیم به چگونگی آن نقدی که میبایست داشته باشیم. اما قبل از آن بهتر است که نامی برای این « نقدها بتراشیم تا در تشخیص مان اشتباهی رخ ندهد. و برای این منظور از خود آقایان منتقدین کمك می گیریم .

« آنچه به دنبال این سطور می‌خوانید مطابق معمول گزارش های نمایش ، مقداری شرح موضوع نمایشنامه و مقداری اظهار دربارهٔ بازی‌هاست که کار نقد و بررسی این نیست. ما گرچه خود این گزارش‌وار را چاپ می کنیم ، لیکن برای ما حکم سندی را دارد که در آن باره به گفتگو بنشینیم و نظرهای گوناگون بررسی نمایش‌ها را درایران بسنجیم ، تا از این میان گرهی گشوده شده راهی نمایان شود. تا آن روز.»

مجلهٔ خوشه ــ شماره ۴۳ ــ دی‌ماه ۱۳۴۶

کار آسان شد . نامی راکه می‌خواستیم پیداشد. **گزارش**. ودقت کنید

که اشاره شده «مطابق معمول». نویسندهٔ سطور بالا ـ مجلهٔ خوشه ـ حتماً آگاهی نسبی نسبت به نقدنویسی داشته که اینطور نوشته‌است. اما این موضوع را پنهان کرده که رسم براین شده دربارهٔ هنرها و مخصوصاً هنر تئاتر باید هرمجله حرفی برای چاپ زدن داشته باشد؛ واگرنه، براحتی‌میتوانست این گزارش را چاپ نکند. استدلال ایشان برای برکناری از بارگناهش اینست که «حکم سندی را دارد که درآن باره به گفتگو [بنشینند] ونظرهای گوناگون بررسی نمایش‌هارادرایران[بسنجند]...»اما نمی‌توانسته فکرکند اونیست که بنشیند و بسنجد بلکه دیگرانند که بایدروزسنجش‌را تعیین کنند.

رسم دیگراین گزارش نویسان فحاشی ونوعی ستیز قلمی نسبت به‌کار دیگران است. واگربه جست وجوی انگیزهٔ گزارش برآئی به سرخوردگی کارهنری مورد بحث ودشمنی خصوصی گزارش نویس و هنرمند تلاقی میکنی. اگر دریك گزارش تئاتری احیاناً به تحلیل و آنالیز نمایشنامه‌برخوردکنی؛ احتمال فراوان میتوان دادکه تحلیلها ترجمهٔ کتابهای خارجی‌است بااضافاتی دیگر. دراین‌گونه گزارش‌ها، چه آنها که ردکننده‌اند وچه آنهاکه تأیید کننده، هیچکدام بنیانی اصولی ندارند. تنها، رابطهٔ شخص گزارش‌نویس با هنرمند است‌که این ویا آن شکل را بوجود می‌آورد.

«هنرمند هرگونه‌حقی دارد، امامنتقدتنهاوظیفه». این عقیدهٔ یك‌منتقد ادبی مشهوراست‌که دریك سخنرانی‌دربارهٔ منتقدین بیان‌داشته. باآنکه‌امروزه برای هنرمندنیز «هرگونه حقی»را جایز نمیدانند واورا درقبال‌هنروجامعه‌اش موظف و متعهد میدانند، ولی این مسئله نفی وظیفه وتعهد منتقد رادربرابر آثار هنرمندان، دربرندارد. منتقدین ما گویا تنها چیزی راکه هنگام کار احساس نمیکنند، همین احساس‌موظف ومتعهدبودن‌است. همه چیزرابامعیارـ های فردی می‌سنجند. یا درسطح واقعیات می‌لغزند و یاعینی‌ترین واقعیات را بیمارگونه وآزادانه، طبق‌مشرب‌ذهنی‌خود بررسی وتفسیرمی‌کنند. اندیشه‌شان هرجائی است و هیچگاه مسیر مشخص فکری ندارند. غالباً برای خود من پیش آمده و دیده‌ام که بعضی از این گزارش نویس‌ها، دربارهٔ اجرای یك نمایشنامه هیچ نظری نداشته‌اند و اگرنظری داشته‌اند مبهم و نادرست بوده؛ اما دربرخورد با تماشاگری دیگرو شنیدن نظرات او، تحت تأثیر واقع‌شده ووقتی گزارش آنهاچاپ شده است، با مطالب بی‌سروته و منقوش و بهم‌ریخته‌ای روبرو شده‌ام. این، جز عدم شناخت وفرهنگ وایمان و شخصیت‌یك گزارش نویس، چه میتواند باشد؟ اینان‌حتی قوهٔ تشخیص وادراك طبیعی و سالم یك تماشاگرعادی راندارند. وچون فاقداین‌خصیصهٔ‌طبیعی‌هستند، هرچیزراغیرواقع دیده‌وخصوصیت‌وحقیقت‌مسائل‌رازایل‌میکنند. گاه فلسفهٔ کارشان را درتوجیهی ابلهانه‌صریحاً به‌زبان‌می‌آورند. یکی‌ازآنهامیگفت: «درانتقادازیك‌اثرهنری‌لزومی

ندارد سنجشی در کار باشد . باید تعریف کرد . چون تعریف ، تشویق است . امادر بدگفتن باید سنجیده و حساب شده عمل کرد . » اما ایشان هیچگاه این فرضیهٔ خود ساخته را عملی نکردند . بیشتر تعریف کرد و هر وقت که بد گفت نسنجیده بود . تنها یك چیز اورا در بدگوئی برمی‌انگیخت و آن مخالفت علنی و رسمی با نظراتش بود . او بیشتر مهربان بود ، و این مهربانی بیش از هرچیز به‌او لطمه میزد . زیرا انگیزهٔ او در تعریف و تمجید همان مهربانیش بود، و بازهم بدون سنجش البته .

گذشت کردن ، به نعل و میخ زدن ، مهربان بودن ، سازش کردن و به اصطلاح ذوق هنرمند را کور نکردن ، هیچیك نمیتواند کوچکترین تأثیری در سازندگی هنر داشته باشد . بعضی گزارش‌نویس‌ها نویسنده ، شاعر ، نقاش و... هستند و خلاصه آنکه در رشته‌ای از هنرها دست بکارند اینان در مقابل یك اثر هنری کم ارزش یا سکوت میکنند یا مختصر تعریفی آبکی و اغلب اغراق آمیز. و این فقط بدین منظور که باصطلاح وظیفه شان را در قبال همکارشان انجام داده باشند ، تا دیگران نیز در برابر کار او برخورد تأیید آمیزی داشته باشند و براو سخت نگیرند. این ایراد نیست که هنرمندی نظری انتقادی دربارهٔ کار همکار خود انتشار دهد ؛ واگر نظر او ناشی از صداقت و خیرخواهی باشد سازنده نیز هست . چرا که تخصص او دستمالا از یك منتقد همان رشتهٔ هنر بیشتر است . ولی در آن صورت پذیرفته نخواهد شد که احساس شود انگیزهٔ او صرفاً خصوصی بوده و ریشهٔ کین توزانه داشته است .

باید پذیرفت که هنوز ما در رشته های هنری ، و نیز تمام رشته‌ها ، عقب‌مانده‌ـ و به بیانی درست‌تر عقب نگهداشته شده ـ هستیم ، اگر مثلا کار بازیگری در یك اجرا پذیرفتنی بود ، نباید واژهٔ اغراق آمیزی برای تحسین بازیگر بکار برد . درحقیقت نباید فریب واژهٔ قشنگ و پرمعنائی را خورد . اگر بنا باشد لفظ « توانی شگرف» ، «توانی بی‌نظیر» ، «درخشان‌ترین» ، وازاین‌قبیل را بکار برد ، و آنهم باین منظور که کلمات « قشنگتری » را بکار برده باشیم ، پس وقتی اجرای درخشان‌تری از « درخشان‌ترین » دیدیم چه خواهیم گفت ؟ کلمات دارای مفهوم مشخصی هستند و کارگیری آنها میبایست دقیقاً حساب شده باشد. دست یافتن به واژه کار آسانی است . ولی این گزارش نویسان بی‌معیار برای فریب خواننده سعی بیهوده در بکارگرفتن واژه‌های سنگین در موارد سبك دارند . مفهوم واژه را تا حد خود و دیگری نزول میدهند . این اعمال کمترین تأثیرشان ایجاد کم باوری و بی اعتقادی نسبت به هر مطلب و اظهار نظری خواهد بود . این‌قبیل گزارش‌ها مثل اینست که ازمقداری سنگ ریزه‌های خوشرنگ ، درحالتی بدون درك کمپوزیسیون تشکیل شده باشند . کلمه برای اینان شکلی از تنقلات ومشغولیات را پیدا کرده‌است ، تادرهرفرصتی بتوانند

بکارش گیرند . کوتاه آنکه این قبیل گزارش نویسان عدمشان به ز وجود ، چرا که نه تنها حتی گزارش آنها اطلاعیهٔ ساده‌ای از یک کار نیست، بلکه گیج کننده و گمراه نیز هست . بنابراین وظیفهٔ کسی که تصمیم دارد دراین شرایط دربارهٔ کاری درمقولهٔ هنر، نظر خود را اعلام دارد و بتواند درجای خود، درمقام یک منتقد عرض وجود کند ، بمراتب مشکل‌تر از حد معمول وظیفهٔ یک منتقد است : و پیش ازهرچیز باید با آگاهی کامل باین مسئله ، قدم به میدان نهد .

شاید لازم باشد برای روشن شدن مطلب مثالی زنده بیاوریم .

درهنر امروز ما ، دلالان و شارلاتان‌هائی نفوذ کرده‌اند که بدلیل داشتن زد وبندهای وقیحانهٔ « مرسوم » ، ظاهراً کسب « موقعیت » کرده‌اند . اینها باز بوسیلهٔ همان رابطه‌های « مرسوم » ، درمطبوعات دستی پیدا کرده‌اند و گاهی نیز صفحاتی از یک نشریه را خریداری میکنند. زیرا همانطور که یک تجارتخانه باید بوسیلهٔ تبلیغات کالای خود را معرفی و عرضه کند تا بتواند به حیات تجاری خود ادامه دهد ، اینها نیز برای فراهم آوردن درآمدهای شبانه وررونق دکهٔ « هنری » شان از تشبث بهر وسیله‌ای روگردان نیستند . « هنر » صادراتی این دکه‌ها ، مانند آفیشهای تبلیغاتی اجناس شوم آور و تزئین ویترین ها از تلویزیون ، رادیو ، مطبوعات و بدبختانه گاهی از پایگاه تئاتر عرضه میشود. اینها مانند همان تبلیغاتچی‌ها مفاهیم کلیشه‌ای مردمی را که دراین زمان از دهان هر « رجاله‌ای میتوان شنید ـ دربحث و گفتگوهای مطبوعاتی وغیر آن بکار میبرند تا هواخواهانی کسب کنند و کسب « شریفشان » دوام یابد .

در این‌چنین شرایطی است که ضرورت شدید منتقدین واقع بین احساس می‌شود تا باانجام رسالت ونقش حقیقی ومؤثرشان ، این بازماندههای سمج و وقیح زباله دانها را از سرراه هنر اصیل و واقعی دور بریزند .

یک منتقد ـ فرضاً ـ تئاتر ، نباید تماشاگری بی تفاوت وکاهل باشد . اینگونه منتقدی ـ درهر زمینهٔ هنری ـ محکوم دورهٔ خود خواهد بود . و این چنین است که آنها را گزارش‌نویس می‌نامیم . گزارش نویسانی ناآگاه و ناصادق .

●

حالا ببینیم چه وقت یک نقد ارزش خود را در پایگاهش نشان می‌دهد ودیگر گزارش نیست .

ما وقتی برای مطالعه کتابی را برمیداریم یا به تالار کنسرتی میرویم ویا برای دیدن نمایشی بلیط تئاتر می‌خریم، حتماً طبق تصمیمی قبلی بوده و بافکر از پیش اندیشیده‌ای این کار را انجام داده‌ایم. باین‌جهت ما انتخابی کرده‌ایم که ارادهٔ ما دقیقاً درآن دخالت داشته‌است . حالا دربرخورد باخود

مسئله چه پیش‌می‌آید وعکس‌العمل ما چیست‌بمانـد. وبماندکه مـا نیز دارای اعتقاداتی هستیم وانتظارداریم درتماس وبـرخوردمان بامظاهر و جلوه‌های گوناگون یك‌اثرهنری هماهنگی وتوازن فکری ببینیم. اما منتقد خیلی بیش ازیك فردعادی باید اعتقاداتش مشخص ، روشن ومحکم باشد تا دربرخورد با اندیشه‌ای ناهماهنگ توانائی تشخیص‌را داشته باشد.

منتقد برحسب آگاهی‌اش می‌داندکه درجامعهٔ خود چه اندیشه‌ای بایـد درهنر نهفته‌باشدتانویدبهروزی‌جامعه رابیان‌کند. هنر، تنها بیان‌زیبائی، لطافت وظرافت نیست. هنر، بیان وخواست شدید نیازهای زمان است.

منتقد هیچگاه فریب رنگ وروغن ظاهر هنر را نخواهدخورد؛ واگر لازم باشد هنرمند زیانکاربه جامعه رامعرفی ورسواکند، هراس و تشویشی به دل راه نخواهد داد. وبی‌فاصله این‌نکته دراینجا ضروریست: منتقد باین‌جهت موظف است، برای‌آنکه باید هنرمند رابوظایفش آشنا کند. واین شناسائی‌جز وسیلهٔ منتقد، وسیلهٔ هیچکس باو شناسانده نخواهد شـد. منتقد بایـد باکارش هنرمند بی‌بند وباری راکـه دچار نوعی آزادی افسارگسیخته گشته است ، به زنجیرکشد، واورا درچار چوب وظایفش قرار دهد. چراکه هنرمنداین‌زمان نمی‌تواند موظف نباشد .

انتقاد، تنها بررسی یك اثر هنری ازجنبهٔ هنری‌خالص نیست،زیراکه هنر بطورخالص‌نمی‌تواند وجود داشته باشد. هنرآمیخته بامسائل حیاتی‌انسان است.هنرآنگاه‌معنی‌خودرادربردارد که‌درآن‌مترقی‌ترین‌اندیشه وفلسفهٔ‌اجتماعی وجود داشته‌باشد. قبل ازهرچیز یك‌منتقدباید باهواداری ازیك‌اندیشهٔ‌اجتماعی معین ومشخص ، بایك اثرهنری روبروگردد. درغیراینصورت‌جلوه‌های‌فریبندهٔ هنر ، که هنرمندان دغلکار بوجودمی‌آورند ، اورا فریب‌داده وحقیقت هنررا از چشمانش پنهان‌میدارد. پس این درست است که منتقد باید بداند که باچه چیزی روبرومی‌شود. که منتقد بایدبااعتقادی‌مشخص ومحکم یك‌کار هنری رااز نظر بگذراند. واین با«پیشداوری»و«حب‌وبغض» بسیار تفاوت دارد.

در انتقاد بایدتعصب وتحجر راکنارگذاشت . بایدهرچیز خوب یا بد را با استدلال صحیح وقابل قبول نشان داد. ضمن‌تحلیل جنبه‌های احیاناً بـد یك‌اثر، باید جنبه‌های خوب وموفق آنرانشان داد .

اگردر جامعه‌ای ضرورت بیان تضادی‌های اجتماعی حس‌می‌شود ولی‌در هنرآن، تصاویر تضادهای اجتماعی شرایط زیستی بچشم نمی‌خورد، منتقد باید دارای‌آن مقدارتوشهٔ فرهنگی وسیع باشدکه دربررسی آثارهنری‌چنین‌جامعه‌ای خود را ناتوان نبیند .

بایدکسانی راکه بجای واقعیات، تخیلات وتصورات بی‌اساس به خورد مردم می‌دهند ، رسواکرد. مخصوصاً که ما درشرایطی هستیم‌که هر روزافکار

واندیشه‌ای جوراجور درلباس‌های رنگارنگ، برما تحمیل می‌شود .

هنرمند ناآگاهی که فریب شکل هنر نوظهور ومشکوکی‌را میخورد، باید آگاه شود واین بعهدهٔ منتقد هوشیار است. این منتقد هوشیار باید دارای‌آن چنان فرهنگ وسیعی باشدکه خود، فریب منتقد زیرك ! وطنی را نخورد . بجهت‌آگاهی بیشتر اشاره‌ای می‌کنیم به مقالهٔ «ازتئاتر ملتزم تاتئاتر پوچی» آقای‌مصطفی رحیمی- کتاب اول‌زمان . به‌بررسی گرفتن تمام این مقاله فعلا در حوصلهٔ این قلم نیست. چرا که آنقدر پیچ و تاب‌های زیرکانهٔ درست و غلط دراین مقاله وجود داردکه گسترش هریك‌ازآن‌احتیاج به‌بحث مفصل‌دارد. دراینجا تنها به‌یکی ازاشتباهات زیان بخش‌آن‌مقاله اشاره می‌شود وآن‌اینکه نویسندهٔ مقالهٔ مذکور احترام‌به‌کارهنرمندی چون‌بکت را-که تازه‌درتعریف اصولی ازهنرمند، به‌هنرمند بودن او شك‌است -فقط در«محدودهٔ هنرش» لازم میداند . ودراین امرتأکید نیزدارد. درحالیکه‌همانطورکه قبلااشاره شد هنر بطورخالص نمیتواند معنا و مفهومی‌داشته باشد. هنرظرفی‌است برای‌محتوی‌یی مشخص ومعلوم. هنربطور مجرد وجود ندارد. هنرزائیدهٔ زمینهٔ شرایط زیست اجتماعی است و بنابراین نمی‌تواند جدا از سیاست ، اقتصاد ، فرهنگ ، و و و . . باشد. وقتی نویسندهٔ مقالهٔ مذکور درفوق ، مسائل مهمی‌راکه در نمایشنامهٔ «فصلی درکنگو » مطرح شده پاسخگوی‌نیازهای جامعهٔ مادانسته، آنوقت چطور میتواند بکت،ژنه و یونسکو را در ردیف «امه‌سه‌زر» بداند؟ بخصوص وقتی‌که دربارهٔ کار«امه‌سه‌زر» میگوید«... بعلت مشابه‌بودن دردهای جامعهٔ ما بادرد ملتی‌که «امه‌سه‌زر» ازآن‌برخاسته است، بیشتر این‌نکات از فرط‌وضوح‌نیازی به‌تفسیر ندارد» . بله،واقعاًهمینطوراست‌که‌نوشته‌اند. «امه‌سه‌زر»، این‌هنرمند شایسته، نه‌درگفتار، نه‌درنوشته، نه‌درشعرونه‌در نمایشنامه‌هیچکدام، بیانی‌پیچیده‌ویامثلا «فلسفی» ندارد.

ساده‌ترین افراد میتوانند ازهنر او بهره بگیرند بدون آنکه نیازی به تفکر بیش از حد معمول داشته باشند. اما ازآثار بکت ویونسکو و ژان ژنه چطور میتوان به آسانی دریافتی داشت ؟ و تازه بعد از آنکه دریافتی که چه میگویند، چه حاصل؟ چه چیزی‌دراین‌آثار وجود داردکه تشابهی بادردهای توده‌های وسیع جامعهٔ ماداشته باشد؟ شکی نیست‌که‌آقای مصطفی رحیمی در یك مورد دروغ میگویند. اگرآثارکسانی چون بکت، یونسکو وفلان مورد تأییدشان است، پس در خصوص «امه‌سه‌زر» دروغ میگویند و اگر هنرمندی چون « امه‌سه‌زر» راستایش میکنند، نظرتأیید آمیزشان دربارهٔ آن دیگران کذب محض‌است. وآخرآنکه اگراین هردو رامنکرشوند، بایدگفت‌که خود

نیز در صف کسانی قرار میگیرد که «ازمنتقدان بورژوای غرب رودست» خورده‌اند. گویا ایشان خودراجدا ازهنرمندان ونویسندگان ومنتقدان ایرانی گرفتارآن فاجعه دانسته‌اندکه درآغاز مطلب‌شان بدان‌اشاره کرده‌اند. وحالب اینجاست که ایشان تحقق ایـن فریـب‌را، یعنی رودست خـوردن ازمنتقدان بورژوای غرب‌را، درکارتئاتر آشکارتردیده‌اند. بایدانصاف‌داد که‌استنباط‌درستی دارند، چرا که فریب خوردگـی ایشان در این مطلب ـ که دربارهٔ تئاتر نوشته‌اند ـ آشکار شده است. مافقط‌به آقای«مصطفی‌رحیمی«جسارتاً»یك‌توصیه می‌کنیم وآن اینکه دررشتهٔ مطالعات خود تغییراتی اساسی‌بدهند ومثلا سارتر را اززنجیراسارت خود ودیگران راازاسارت‌فلسفهٔ سارتر آزاد بـازند. اگر ایشان به آن حد از شناخت رسیده‌اند که میدانند نباید از منتقدان بورژوای غرب رودست خورد، پس این را نیز باید بدانند که ایده‌های تا چیز وپست غربی که برای جامعهٔ مـا بیگانه است به درد ما نمی‌خورد. اگر ایشان از آنچه که«امه‌سه‌زر» گفته برداشت درستی داشته‌اند، پس باید بدانند که ازقالب‌وفرم غربی پیروی کردن نه تنها نیازهای مارا برطرف نخواهدساخت، که فرهنگ وهنرمارا نیزبه نیستی خواهدکشاند. بایدقالبی ملی، خاص‌شرایط زمان ومکان پیداکرد تامقام هنرمان درجامعه تثبیت گردد.

اینجاروی سخنم با آقای مصطفی رحیمی نیست، بلکه با همهٔ‌آن‌کسانی است که انتقاد مینویسند و آثار هنری را به‌بررسی میگیرند. اینان باید قویاً هنرمندانی‌راکه‌به‌اختلاط نمودهاوفرمهای‌بیگانه‌ـ‌نمودهاوفرم‌هائی‌که بهیچ‌شکلی درشرایطما قابل‌پیاده‌شدن نیست ـ دست‌زده‌اند، بکوبند: کسانی‌را که‌با تسلط‌و آگاهی برشکلی ازهنر، فرم خالص ارائه میدهند وآن عده راکه بار یاکاری و دلال صفتی، هنری مبتذل و پست و بی‌مایـه را اشاعه میدهند. مثلا موظف کردن خود جهت‌رسوائی هنرمندان تئاتری، که‌برسرفضولات دیگران نوحه‌ـ سرائی میکنند و یا سخیف‌ترین اباطیل رابنام تئاتر ایرانی به خورد مردم میدهند. تئاترهائی که«قربتاًالی‌الله» نیست‌وبرای‌روی‌صحنه آمدن‌هرکدامشان بودجه‌ای صرف میشود. و یا مثلا روشن کردن علتهای حقیقی روی صحنه آمدن روحوضی‌های بدلی‌وعوضی و مسخ شدهٔ‌پی‌درپی‌ای که‌اخیراً باب شده‌است. حتماً رغبت تماشاگران ما برای دیدن روحوضی‌های گردگرفتهٔ‌اصلی واصیل بیشتراست تااین‌روحوضی‌های قلابی زرق وبرق دار لعاب خورده.

اینها نشان انحطاط وفقر معنوی هنرمندانی است‌که به راحتی درکادر برنامهٔ هنری اداری قرار می‌گیرند. دراین‌زمان‌مصیبت ما بیش‌ازپیش بچشم میخورد. نه‌هنرمندانی‌داریم که‌دربرابرفشارهامقاومت‌به‌خرج‌دهند، ونه‌منتقدانی که آشکارا براین‌نابسامانی حمله برند. اکنون‌به منتقدانی نیازمندیم که‌هراثر

هنری برایشان حکم نوزادی را داشته باشد که برای حفظ و نگهداری او خود را موظف ببینند . منتقداتی که انتقاد کنند و آموزش دهند، نه آنکه تنها شلاق بزنند و سرزنش کنند . چرا که در این صورت بیم آن میرود نوزاد گنگ و ابله تربیت شود، و آنوقت دیگر، تغییر نسلی باید تا نوزادی سالم متولد و تربیت گردد .

و کلام آخر آنکه در شرایط امروز کسانی حق اظهار نظر در مقولهٔ هنر را دارند که دارای شرف و وجدان پاك هنری بوده ، با آگاهی ، ایمان و وفاداری کامل به پیشروترین اندیشه و فلسفهٔ اجتماعی دست به اقدام زنند .

نمایش نگاریِ کارگردان

نوشتهٔ م. رخلس ترجمهٔ مهین‌اسکوئی

-۲-

لیکن «سهم‌های» کارگردانی ودرام‌نویسی یکسان وهم ارزش نیستند. «سهم» درام‌نویسی مستقل ازکارگردانی وجود دارد، اما «سهم» کارگردانی جدا ازدرام‌نویسی نمی‌تواند وجودداشته باشد.

نمایشنامه تانمایش شدن نیازمند توان افراد بسیاری‌ست.

توان کارگردان توان مقدم‌است. مقدم درمیان توان‌هایی متعادل، وهم بدین‌جهت است که اورا به‌راستی‌باید «نمایش‌نگار» دانست. این‌اصطلاح، تازه نیست. **مایرهولد** خود رانمایش‌نگار می‌نامید و **اختانگف**، **پیسکاتور**، **آخمه‌تللی**، **ماردجانف** وگروهی دیگر اگرچه برآفیش‌هاواژهٔ کارگردان را می‌نوشتند، خودرا نمایش‌نگار میدانستند. البته این‌مهم نه درآفیش‌هاست ونه‌در درشتی حروف چاپی وکلیشه‌ای‌نام‌ها، وهدفی‌برای‌کاهش‌نقش درام‌نویس ندارد.

مناسبات مجدانهٔ هنری بادرام نویس حق‌جدایی ناپذیر کارگردان و صحیح‌تر، وظیفهٔ اوست. کارگردان «نمایشنامه‌گذار» نیست، «نمایش‌نگار» است وهنرپیشه نه «اجراگر» که «احیاگر» است. کارگردان‌را «نمایش‌نگار» میدانیم وبدینگونه، هنرپیشه را «نقش‌نگار».

درسال‌های گذشته شکل تازه‌ای به‌ادبیات افزوده‌شد: فیلم سینمایی برپایهٔ نوول و رمان. برجلد این‌آثارنام سناریست‌دیده میشود که‌منصفانه‌نیست. تفسیرکارگردان، فیلمبردار وهنرپیشه ازسناریو ماهیت آنرا تغییرمیدهد. یك سناریوی ادبی تاقبل‌از فیلمبرداری ممکن است‌ارزش مستقل‌هنری داشته‌باشد،

اما نویسندهٔ رمانی که ازروی فیلم آن نوشته میشود خواه برتر از سناریو باشد و خواه بدتر، دیگر تنها سناریست آن نیست. هرچند دیده نشده اما ازسناریویی واحد میتوان فیلمهایی متفاوت ساخت که رمانهای دستاورد ازآنها گوناگون خواهند بود وچه بسا که از سناریوی اصلی بسیاردور باشند.

درادبیات رمانی که دستاورد نمایشی باشد نداریم، امامی توان نگاشت و اگر نه درفرم نگارشی بافرم نمایشی.

گاه نمایشنامه‌ها را رمان می‌کنند (رمان «پول سیاه» که برشت آنرا از روی نمایشنامهٔ اپرای پول سیاه نوشت) ولی متأسفانه نمایش را نمی‌توان برای ادبیات فرم ادبی بخشید.

خدمتگزار سه ارباب

درخلال برگ‌های نمایشنامه‌ای که دربرابر کارگردان است ، زندگی درام‌نویس که‌ازایده ، اصول استتیکی وفردیت او گذشته است جریان دارد ، زندگی‌یی که سرچشمهٔ تخیلات خلاق اوست. به این‌جهت کارگردان نمایندهٔ تام‌الاختیار درام نویس وازجهتی‌نمایندهٔ منافع تئاتردربرخورد بااو وازجهت سوم نمایندهٔ مردم ـ تماشاگران سالن‌وخواست آنهاست ـ بادفاع‌ازاین‌منافع‌ـ برآیند عالی توافقی سه‌گانه ـ کارگردان مجری نقشی واسطه نه ، که مجری نقشی خلاق است وبه‌ارادهٔ خویش شکل می‌بخشد. پیروزی درام نویس ، فتح هنرپیشه، ومیزان رضایت تماشاگر بسته‌به‌چگونگی توان وشدت کارگردان‌در کاربرد نقش خویش است .

تفاوت تمایل رئوس‌این مثلث اتحاد ـ درام نویس ، تئاتر ،تماشاگر ـ نه‌براساس سطح موضوع درام، که درشیوهٔ‌پرداخت وپذیرش‌آن درجریان‌خلاقهٔ کارکارگردان است.

تخیلات‌نویسنده، هنرپیشه وتماشاگر باقانون‌هایی جداگانه شکل‌میگیرد واز همین‌جا تفاوت میان سیمای ادبی ونمایشی ضرورت می‌یابد حتی با این تصورکه نویسنده، خودکارگردان اثر خویش‌باشد.

شعاع پیشبرد این‌تفاوت جایز تاکجاست ؟ موقعیت ایده‌ای نویسنده ؟ اگراین موقعیت تعیین‌کنندهٔ ارزش هنری‌نباشد چه‌بایدکرد؟ چه‌بایدکرد اگر نمایشنامه برخلاف موقعیت ایده‌آلی درام‌نویس ارزشمند باشد؟

فانونزین ،نمایشنامهٔ « نه‌دوروسل» راجهت ایده‌آلیزه کردن دوران پطرنوشت . آیا میتوان تصورکردکسی ازرمان داستایفسکی بخاطر ایده‌های مسیحیت فروتن نمایشنامه بنویسد؟

پایگاه‌زیباشناسی؟ امـا تماشاگـر امروز کاری بـاستیز هـوگـو و کلاسیسیزم تئاتر قرن گذشتهٔ‌فرانسه ندارد.

نمایشنامه‌های برشت را کارگردان‌هایی که مناسباتی گوناگون با تئاتری تئاتر حماسی او دارند به‌صحنه می‌برند. در هر اثر کلاسیک مسائل تاریخی گذران وابدی وجوددارند. زمان، امروز اندیشه‌ای را در نمایشنامه مهم تلقی می‌کند وفردا اندیشه‌ای دیگررا . تصادفی نیست که بسیاری از نمایشنامه‌های کلاسیک زمانی، غبار فراموشی می‌پذیرند وزمانی ، باردیگر متولد می‌شوند . آری، «مد» نیست ، ضرورت زمان است که نمایشنامهٔ « دشمنان » و « کاسبها » را به رپرتوار می‌کشد. « کاریولان» شکسپیر را با آنکه شهرتی همگانی نداردمیتوان به صحنه برد و میتوان غبارفراموشی را از پاری نمایشنامه‌های دیگراو نیز زدود. **چخوف** درام نویس رپرتوار شده است ، «مرگ ایوان مخوف» نمایشنامهٔ از یادرفتهٔ **تالستوی** حادترین موقعیت رادرمیان نمایشنامه‌های روز کسب کرده‌است و چه بسیار نمایشنامه‌های معروفی که امروز مرده‌اند. آری، امروز. و مطلب هرگز بر سر تکامل خلاقیت آمیز آنها نیست. چنین برمی‌آید که دیگر زمان آنها گذشته است و یا شاید کارگردان آنها هنوز درراه است.

تولد دیگر « تراژدی مثبت » **ویشنفسکی** نه تنها مدیون کارگردانی **تاوستانوگف** و گروه خلاقهٔ تئاتر آکادمی پوشکین، که مدیون شرایط تاریخی نیز هست. شاهزاده «توراندخت» را **گوتسی** نوشت و «قلب داغ» را **آستروفسکی**. ولی مگر سال بیست ودو، **یوگنی واختانگف** نمایش نگار آن یك وسال بیست و شش ، **استانیسلاوسکی** ، نمایش‌نگار این دیگری نبودند؟

براساس « بازرس » **گوگول** بازرس‌هایی دیگر پدید آمدکه بیشتر آنها هیچ تأثیری ازخود در تاریخ تئاتر برجای نگذاشتند، اما بازرس **مایرهولد** نیز بود که بحث آن سال‌های سال ادامه یافت. میتوان دربارهٔ شیوهٔ کارگردانی **مایرهولد** بحث کرد. حتی میتوان آن را غلط خواند، همانگونه که درزمان خود او نیز غلط خوانده شد . ولی نمی‌توان اجرای آن را در تئاتر دولتی **مایرهولد** حادثه‌ای درزندگی تئاتری شوری تلقی نکرد. موفقیتی را که در «تئاترمخاط» نصیب نمایشنامه‌های **چخوف** شد نمی‌توان تصادفی خوش براساس تطابق موقعیت نویسنده و کارگردان دانست. **چخوف** ، صربود که نمایشنامه‌های او کمدی ست اما «مخاط» آنهارا باعنوان درام بـه صحنه برد . و **لاباف** در استودیویی به سرپرستی **سیموفوف** «باغ آلبالویی» را به شیوه‌ای کمدی اجرا کرد. شکست فاحش بود. در «بحث» با نویسنده پیروزی، با «مخاط» بود و.... **چخوف** ودر «اتحاد» با او، شکست با **لاباف** بود و... **چخوف** . این مسئله که کارگردان، درحال، خدمتگزار خدایان است ــ نویسنده، هنرپیشه وتماشاگر ــ ازاو نه برده که خدایی دیگر می‌سازد با خدمتی یك جانبه کارگردان بـه اسارت می‌رسد و با خدمتی همه جانبه به آزادی . او بار مسئولیتی سه‌گانه را بردوش دارد و بدینگونه است که « آزادی کارگردانی » به قیمتی گزاف بدست می‌آید .

فریب تسلی بخش

تئوری‌یی هست که ضرورت آمیختگی کارگردان ودرام نویس راتأکید می‌کند . این تئوری برزمینه‌ای منفی گسترده‌است و می‌توان برتأکید آن که ضرورت آمیختگی را برترین اساس یك نمایش میداند تردیدکرد . تردیدی که ریشه در واقعیت‌های تجربی دارد.

واقعیت‌چیست ؛ عینیت‌کدام‌است ؛ مرزشعاع آزادی وحقوق کارگردان کجاست ؛ چه چیز تغییر ناپذیر وضروریست؛ ژانر ؛ کمپوزیسیون ؛ استیل؛ کاراکتر ؛ سوژه ؛ چه‌چیز ؟

روژه‌پـــلانشون «ژرژدانتن» کمدی‌فارس **مولیر** رامثل‌یك درام به‌صحنه برد ، **تاوستانـــوف** «رنج خردمندی» **گریبایدوف** رامثل یك کمدی ــ تراژیك و **ژان ویلار** ملودرام «ماری تودور» را مانند یك تراژدی . نمایش «اپرای پول‌سیاه» برشت درتئاتر «وانه موفی» استونی یك نمایش‌محزون‌بود و در تئاتر « جوانان‌لنینگراد » لنینگراد یك نمایش شاد . درتئاتری اپرا و در تئاتری اپرت . نه ، **مرز شعاع تخیلات خلاقهٔ کارگردان می‌تواندبامرز ژانری‌نمایشنامه مطابقت نداشته باشد.** یك نمایشنامه در تئاترهای مختلف به نمایشنامه‌ای روانی، رمانتیکی ، معیشتی و یا ساطیربدل میشود. **آخلوبکف و سیمونوف** نمایشنامهٔ «آریستوکرات‌ها»ی **پاگودین** را تقریباً همزمان به‌صحنه بردند . **آخلوبکف** ، با رنگ و جلوهٔ نمایش‌های کارناوالی که‌کارکنان تئاتر را نیز دربرداشت و از شرایط سنتی تئاتر چینی‌بهره می‌برد. و **سیمونوف** با قوانین درام های روانی و بانهایت برخورداری ازدقت‌درعمق زندگی وروان پرسناژها.

نـــه ، خصوصیات استیلی نمایشنامـــه هـــا همیشه ضرورت نـــدارند. تئاتری یك نمایشنامه را دریك پرده وتئاتری دیگر همان نمایشنامه را درسه پرده اجرا می‌کند. درنمایش یك تئاتر صحنه‌ها وپرسناژهایی‌که درنمایشنامه وجود دارند حذف میشود و در تئاتری دیگر صحنه‌ها و پرسناژهایی که در نمایشنامه نیستندافزوده میگردد. آری ، متن‌وکمپوزیسیون نمایشنامه ونمایش می‌تواند متفاوت باشد .

هیچ‌تشابهی‌میان خلق‌**نادیف**‌از نقش«چاتسکی»وخلق **یورسکی**‌ازآن‌نیست و همچنین میان هاملت های **اسکافیلد، ردگریو،ساموئیلف واسماکتونفسکی.**

واقعیتی که از دیرباز تا کنون تقسیم نقش‌ها را به تئاتر وامی‌گذارد (گاهی‌نقش‌مردها را زنان اجرا می‌کردند « هاملت لورن زاچو . برنار . سیرانوش . . . » ونقش‌زنان را مردان‌که این مورد هنوزادامه دارد) گویای این مهم است‌که خلق‌کار اکتر پرسناژهای نمایشنامه‌ها در دست کارگـردان و هنرپیشه است و چنین می‌نماید که قهرمان‌های نمایشنامه ونمایش می‌توانند تغییر کنند. دیگرچه‌میماند؟ **محل واقعه ؟** ...تئاترها باتغییرآن‌نیزسازگارند.

استانیسلاوسکی صحنهٔ سالن پذیرائی « صاحبهٔ مهمانخانه »ی **گاندونی** را به پشت بام کشید . **مایرهولد** صحنهٔ رقص و غیبت « رنج خردمندی » **گریبایدوف** را گرده‌یزشام آورد . « یگورِبلوچف » **گورکی** تنهادومحل واقعه دارد، اماتئاتر واختانگف برای آن خانه‌ای دوطبقه با اتاقهای بسیارترتیب داد. **ماردجانف** پردهٔاول « یلنای زیبا »ی **افن‌باخ** را زمان هومر، جنگ تروآ ، پردهٔ دوم را زمان رنسانس وپردهٔ سوم را قبل‌ازانقلاب روسیه گرفت و گفتند : این ریسک بازتاب استعداد واقدامی پذیرفتنی بود .

بازیگران یک نمایشنامه ؟ در نمایشنامهٔ « سوخوو ـ کابیلینا » انبوه مردم به صحنه‌آمدند واین‌خواست تئاتر کمدی‌لنینگراد بود.

رمـــارك؟ رمارك کمدی « وقتی شقایق‌ها می‌شکوفند» **ونیمی‌کف** را در نمایش‌تئاتر بزرگ‌درام گورکی‌لنینگراددو گوینده می گفتند. **بیکف** کارگردان « عشقی چنین » **گوگولوت** برای اعلام رمارك، کری‌افزودکه هرگزپیش‌بینی نشده بود .

پاپف مقدمهٔ « پرولوگ» «رام‌کردن زن سرکش » **شکسپیر**را درنمایش حذف‌کرد . **زاوادسکی** « آتشپاره‌ها» ی **وینزور** رایك ربع قبل‌ازشروع متن نمایشنامه‌آغاز می‌کرد ونمایش را درآنتراکت ها نیزادامه می‌داد.

واقعهٔ تك‌پرده‌ای **میلر** « خاطرهٔ دودوشنبه » در سال‌های ۳۰ می گذرد وقهرمان‌آن برت است. **تاوستانوگف** نمایشنامه را دوقسمت کرد،حادثه راربع قرن جلوکشید و بجای برت، کنتو را درمرکزحادثه نهاد. شعرهای برت را کنتوخواند و حواشی‌نویسنده بهاورسید. رمارك های‌کنتو «مونولوگی‌برای او ساخت ، صحنه‌ای حذف‌شد وصحنه‌ای تازه ابداع گردید . **تاوستانوگف**«چند سال ، چند زمستان» **پانو** رانیزطرحی‌تازه بخشید. آری، تقدم درام نویس در تئاتر، هنگام نمایش وعمل‌شکلی‌دیگردارد تاهنگام ارائهٔ تئوری .

امروزیکی‌از جدی‌ترین مبلغین این سهم‌که نمایشنامه فرم و مضمون را تعیین‌می‌کندشخص **تاوستانوگف** است وشگفتا، هم اوست‌که‌از جهت‌مداخلهٔفعال درنمایشنامه نمونه‌ای‌حیرت‌انگیزمی‌نماید. درتفسیر **تاوستانوگف** نمایشنامه‌ای نیست‌که دچارتغییرنگردد . کمپوزیسیون نشد ، ژانر ژانرنشد ، ریتم. ریتم نشد ، استیل . استیل‌نشد فهرست بازیگران نمایشنامه وفهرست نشد ، زمان ، مکان و ....

ظاهراًتئوری وعمل **تاوستانوگف** تضادی بسیار مشهود دارند. امااو به دگرگونی‌فرم می‌پردازد نه‌روح نویسنده . اوآنچه رادیگران ندیده‌اندکشف وآشکارمی‌کند. اگربگوئیم‌کارگردان باید به‌روح‌کلام نویسنده وفادار بماند، بدون‌آنکه حاوی تفسیری مادی از این روح باشیم چنانست‌که هرگزحرفی نزده باشیم .

مواردی در تاریخ می‌شناسیم که برداشت‌کارگردان را تحمیلی به درام نویس‌تلقی کرده‌اند . برداشتی‌که زمانی‌دیگراستنباطی مدرن ومعاصربه شمار رفته‌است . تاریخ شاهد شکست ها و پیروزی های بسیار بوده است : شکست برای تفکرات سنتی وپیروزی برای استعدادهای بارور .

ادامه‌دارد

در کتاب آینده

حق «وتو»ی نویسنده

آنتونین آرتو
و
تئاتر معاصر فرانسه

ل. ر. شامبر L . R . CHAMBERS

استاد دانشگاه سیدنی

ترجمهٔ م . ع . عموئی

میخواهم سخنرانیم را بخاطر عنوان آن ـ آرتو و تئاتر معاصر فرانسه ـ با پوزش آغاز کنم ، زیرا ممکنست این فکر بوجود آید که این عنوان کمی بزرگتر از موضوع سخنرانی من است . تئاتر « معاصر »ی که مورد نظر است، نه روسن Roussin یا آنوی Anouilh را شامل میشود ، نه حتی کامو و سارتر را؛ این تئاتری برای سرگرمی نیست، تجلی فکر و عقیده‌ای نیز نیست (دست کم بمفهوم عادی آن) ، بلکه چنان نسبت به نظرات سنتی ما دربارهٔ هنر دراماتیك بی‌شباهت است که، زمانی که برای نخستین بار در اواخر سالهای چهل و اوایل سالهای پنجاه شروع به‌خود نمائی کرد اصطلاح «ضدتئاتر» بر آن حك شد . حتی امروز نیز میتوانیم نمایشنامه‌هائی چون « آوازه‌خوان طاس » یونسکو و « در انتظار گودو »ی بکت را ببینیم که با آنکه خیلی دورازسنت

شکنی و تخریب تئاترند ، خودجزئی از یـك سنت مقبول و مورد احترامند (که در آن کسانی چون کلودل Claudel ، آپولینر Apolinaire وژاری Jarry گروه پیشینیان نسبتاً ناراحت راتشکیل میدهند) ودرحقیقت به‌تئاتر زندگی تازه‌ای بخشیده‌اند. حتی به سختی میتوان آنها را دیگر پیشاهنگ نامید ، زیرا عمدهٔ قوا با سرعت قابل توجهی خود را باین پیشاهنگ رسانده است، ومنتقدانی‌که ده سال پیش از آدم های مضحـك و غیر قابل فهمی چون مارتین واسمیت در « آوازه خوان طاس » یـا دیدی Didi گوگو Gogo در «درانتظار گودو» بهراس میافتادند ، این روزها با دیدن مجددآن بـه خمیازه کشیدن می‌افتند وآنهارا «کلاسیك» می‌نامند . یونسکو، بکت وگنت ، همه ، دیگر به دومین مرحله از آنچه‌که ژاك کوپو Jacques Copau آنرا «سفرمقدر» می‌نامید رسیده‌اند : سفری‌که ازپیشتازی شروع می گردد وازراه تئاتراودئون به‌گورستان پرلاشز Père-Laclhaise ختم میشود. باآنکه‌بنظر نمی‌رسد کـه آنها تایکی‌دوسال دیگر به سر نوشتی که کوپو گفته‌است دچارشوند از هم‌اکنون در مجلات و روزنامه‌های ادبی و هنری در معرض اشکال مختلف فراموشی پیش‌رس قرار گرفته‌اند ، و من نیزامشب درصدد ریختن مشتی‌خاك اضافی بر گورآنان میباشم . ازاین‌رو تصمیم گرفتم آنهـارا «معاصر» بنامم ، واین‌کلمه رابهمان‌مفهوم‌بکارمی‌برم‌که برای‌نقاشی «معاصر» یامعماری‌«معاصر» بکارمیرود . یعنی‌یك «استیل» شناخته شده‌ای ازنقاشی‌ومعماری همراه بازیبائی ویژه‌ای که‌آنرا خصیصهٔ عصرخویش میدانیم . نمایشنامه‌هائی از آنگونه‌که نام برده شد وبسیاری دیگرچنین «استیل» مشخصی‌را تشکیل‌میدهند : آنها اشکال هنری زندهٔ امروزند، که طبق‌معمول، اشکال‌هنری مردهٔ (معمولی وقراردادی) فردا ازآنها سربرمی‌آورند. بخشی‌ازنیتـن ــ باکمك آرتو ــ رسیدن به‌تعریف خصوصیات مشترك این درام نوین‌است ، وبخش‌دیگرسخنی مختصردربارهٔ‌خود این‌مرد، که این‌روزها درمحافل تئاتری پاریس نامش با نوعی حرمت مذهبی بزبان‌می‌آید ولی‌درخارج‌ازفرانسه عملا هنوزناشناخته[1] مانده‌است .

یکی‌ازسیماهای این‌درام جدید دیالوگی‌است بدون توجه به قصد طرف صحبت ، دیالوگی‌بدون ارتباط . که درواقع ازدومونولوگ هم‌زمان تشکیل یافته‌است ــ همان چیزی‌که در فرانسه «مکالمهٔ بی‌صدا»یش می‌نامند . هرگاه برای وجودچنین دیالوگی درزندگی‌واقعی نیازی به دلیل است ، من بعنوان نمونه به جدال قلمی یونسکو وکنث تایناں Kenneth Tynan اشاره میکنم که خوانندگان ابزرور Observer میتوانستندطی‌تابستان ۱۹۵۸ آنراتعقیب کنند . تایناں‌که پیش‌ازآن یکی‌ازستایشگران پرشوریونسکو درانگلستان‌بود

۱ــ این سخنرانی به سال ۱۹۶۱ ایراد شده، و ازآن زمان به بعد شهرت آرتو جهانگیرشد .

بناگاه لحنش‌را تغییرداد واعلام‌کرد : این‌نمایشنامه‌ها بکلی منحرفند و اینك زمان آنست‌که نویسندهٔ آنها مطلبی جدی‌تر بوجود آورد . یونسکو بدرستی درك‌کرد که این شکایت حاوی تقاضائی‌است برای محتوی رئالیسم اجتماعی و درگیری سیاسی بیشتر، تقاضائی که‌ازاومیخواست به راهی‌رود که‌آدامف درپیش گرفته‌است ، واوبابیانی‌تند واصولی بدان پاسخ گفت :

اقدام‌سیاسی‌نمیتواند مسائل‌مهم‌زندگی‌انسان راتغییردهد، هرگز نخواهد توانست‌ترس‌ازمرگ‌ویاحیرتمان‌رابهنگام زیستن‌دگرگونه سازد ؛این‌واقعیت‌ـ های اجتماعی‌هستند که مارا ازدیدن شرایط اساسی انسانی‌بازمیدارند،شرایطی که درآن‌کلیهٔ‌انسانها دربرابرحقایق متافیزیکی‌رنج، ترس وحیرت یکسان و برابرند ؛ سارتر وبرشت که‌این حقایق متافیزیکی‌را درنمایشنامه‌های «متعهد» خویش نادیده گرفته ، متوجه تم‌های اخلاقی میشوند ، امروزه نویسندگانی بازاری هستند . وبدین‌سان ازهردوسو اتهام سطحی‌بودن‌وبیمایگی ـ که بطور یکسان‌نارواست ـ سرازیر میشود : یونسکو نمایشنامه‌های منحرف می‌نویسد ، سارتر وبرشت نویسندگانی‌سطحی وبازاری میباشند .

این‌سوء تفاهم ازکجاست وچگونه پدیدآمده‌است ؟ ویامثلا به چه جهت «درانتظار گودو» که درپاریس ولندن یك شاهکار کمدی ـ تراژیك‌مفرح بنظر میرسید، درمیامی ـ نخستین‌اجرایش درآمریکا ـ بعنوان «شلیك خندهٔ اروپا» تلقی گردید ؟

البته هم‌اکنون من با اطلاق اصطلاح کمدی ـ تراژیك به « در انتظار گودو » قسمتی از علت این سوء تعبیرمقاصد یونسکو ویکت رابیان داشتم . این علت در ابهام عمدی، همه جانبه واساسی متون‌آنها، درهمزیستی‌ـ ویادر حقیقت ، در تفکیك ناپذیری ـ کمدی و تراژدیك‌نهفته است که در پاره‌ای ازتوضیحات یونسکو منعکس است: «درس، یك درام کمیك‌است» ، «صندلی‌ها، یك نمایش‌مضحك تراژیك است ». یونسکو میگوید «کمیك، تراژیك‌است ، و تراژدی انسان، تراژدی مضحك وپوچی‌است» . ولی‌همین جمله به‌تنهائی‌نشان میدهدکه چقدراحمقانه است اگراین‌نمایشنامه‌هارا صرفاً بدانجهت که‌لحنشان کمیك است سطحی‌ومنحرف بدانیم . ودرهرحال ، چرافقط جنبهٔ صرفاً کمیك این‌متن‌های عمیقاً مبهم ، بایستی غالباً بـرذهن کارگردانهـا ، بازیگران ، تماشاگران، منتقدین وخوانندگان ـ بویژه خارجیان حکومت‌کند. درداخل خود فرانسه نیز بطور مثال اجرای اخیر « صندلی‌ها » طوری درك شد که پی‌یرمارکابرو Pierre Marcabru را بـرآن داشت تـا یونسکو را در جائی‌بین لابیش [1] و فیدو [2] قراردهد ؛ من فکر میکنم‌که این امرغالباً بعلت

۱ــ اوژن‌لابیش Eugène Labiche(۱۸۱۵-۱۸۸۸)، استادهنرهای دراماتیك‌وعضوفرهنگستان‌فرانسه، مؤلف
La Cagnotte'un Chapeau de paille d'Italie و،غیره.

۲ــ ژرژفید و Feydau ، پسرارنست‌فیدو، مؤلف
Le Dindon ،Champignol Malgré lui وغیره.

ناتوانی درك قدرت نظرات و تلقی‌هائی است که درفرانسه نسبت به‌تئاتر وجود دارد، تئاتری‌که پیش‌ازجنگ بر پایهٔافکاروفعالیت‌های دراماتیك آنتونین‌آرتو شکل گرفت ، وازآن ببعد بوسیلهٔ نوشته‌های آرتو وتا اندازهٔقابل‌ملاحظه‌ای با آثارپیروان وتقلیدکنندگان اوتغذیه شده ، بیش‌ازپیش گسترش‌یافت. بایدتوجه داشت‌که نمایشنامه نظیرسایراشکال ادبی، که تمامی‌قصدونیت نویسنده رادرمتن دارند ، نیست ؛ نمایش‌ازلحاظ تهیه واجراباشیوهٔ خاصی بوجود می‌آید ، هر تعبیرنمایشی‌که این‌شیوهٔ اجرائی‌رادرنظر نداشته باشد چنان‌دروغین می‌نمایدکه پنداری پشت پیانوئی نشسته ، سونات موتزارت رابه سبك جاز اجرا میکنید. همانگونه‌که هرنمایشنامهٔ‌برشت متضمن‌یك شیوهٔ اجرائی مشخص ومختص‌برشت است ، آثاریونسکو ، بکت یاآدامف نیزچنانند وممکنست عدم‌آگاهی ازسنت تئاتری جدیدی‌که‌آنها بدان تعلق‌دارند موجب تحریف وسوء تعبیرآنها گردد. آنها ، درحقیقت ، به یك شیوهٔ اجرائی « غیربرشتی» نیاز دارند ، شیوه‌ای‌که حاضران را ــ تماشاگر وهم بازیگر ــ تا بیشترین حد ممکن دربازی صحنه درگیرنماید . واینجاست‌که‌آنتونین‌آرتو قدم به صحنه میگذارد .

آرتو افسانه نیست ، گواینکه بسیاری ازکسانی‌کـه او را می‌شناختند کوشیدند تا از اوافسانه‌ای بسازند. اوحقیقتاً وجود داشت : درچهارم سپتامبر ۱۸۹۶ درمارسی بدنیا آمد، ودر چهارم مارس ۱۹۴۸ به‌بیماری سرطان در پاریس درگذشت. او درمقام‌یك شاعر ، آکتور، وکارگردان ، باآنکه خوب درك نشد، درفاصلهٔ دوجنگ جهانی شخصیتی برجسته ودوست هنرمندانی‌چون آندره ماسون ، در اماتیست‌هائی چـون روژه ویتراك ، و بازیگرانی چون ژان‌لوئی بارو و روژه‌بلن بود . در ۱۹۳۸ بوضعی مبهم و اسرارآمیز دیوانه اعلام شد و سالهای جنگ را در تیمارستانهای متعدد فرانسه گذراند . آرتو ، علاوه برسایر آثارش ، مقالات و جزوه‌های چندی دربارهٔ تئاتر بجا گذاشته است : اکثر این آثار در اوایل سالهای ۳۰ تألیف ، و در N.R.F منتشر شد ، ولی بعدها همگی یکجا در سال ۱۹۳۸ در یك جزوه منتشر گشت . « تئاتر و همزاد آن » عنوان این جزوه است ، و نسخه‌های چاپ فرانسهٔ‌آن ناتوانی‌درك قدرت نظرات‌و تلقی‌هائی‌است‌که در فرانسه نسبت‌به تئاتر وجود اینك مورد توجه کلکسیون دارانست[1] . گواینکه‌ترجمهٔ انگلیسی آن، که در سال ۱۹۵۸ بوسیلهٔ مؤسسهٔ مطبوعاتی گـرو Grove انتشار یافت ، قابل دسترسی است .

همینکه انسان از سطوح کم‌رنگ زندگی‌وبیوگرافی آرتو درمیگذرد، دیگر سخن دربارهٔ او آسان نیست. به مفهومی‌کاملا حقیقی ، اومردی بودکه نمیتوانست دربارهٔ‌خود سخن‌بگوید. به‌تعبیری‌هنرمندانه ، همچون‌خلف‌نروال Nerval ، رمبو Rimbaud و وان گوگ Van Gogh ، رنج او بهنگام

۱ــ متن‌فرانسه‌آن‌نیزاکنون‌بدهمت‌مؤسسهٔ‌گالیمارچاپ‌شده‌ودردسترس‌است. (۱۹۶۴)،«مجموعه آثار آرتو» .

شعر گفتن ازاین احساس سرچشمه می گرفت که خودرا درتنگنائی ازناتوانی ازدریافت « خویش » ، آن «خویشتن» زنده اساسی، ومحصوردرحلقه‌ای ازکلمات می‌یافت. این دردرونج که آرتو، بهنگامی که فسانه‌سازی نمیکند و آنرا «ارادهٔ » شیطانی نمیداند، بیماری بخصوصی می‌نامدش ، موضوع نامه‌های متبادلهٔ وی با ژاك ریویه Jacques Riviere ،مدیر N.R.F درسالهای ۱۹۲۳و۱۹۲۴ بود. ریویه تعدادی ازاشعاری را که آرتو برای چاپ به N.R.F فرستاده بود رد میکند ؛ آرتو پاسخی میفرستد و درآن ظاهراً بتوضیح ایراداتی که ریویه در اشعارش دیده بود می پردازد ، ولی در حقیقت قصدش معرفی آن « حالت » بخصوص خویش، که نیازمند رستگاریست، میباشد. آرتو در توضیحاتش میگوید علت آنکه اشعارش فاقد ارتباط و هم‌آهنگی است آنست که آنها تنها از خرده ریزه‌های پراکنده‌ای تشکیل یافته‌اند که او توانسته است ازلحظات نیستی خویش نجات دهد؛ هر گاه این تکه پاره‌ها بعنوان چیزی بی‌ارزش ردشوند، رد آنها، لااقل در زمینهٔ ادبی، بمعنای انکار موجودیت خوداوست. آرتو میگوید مشکل او عبارتست از:

داشتن احساسی که واجدواقعیت جدانشدنی وروشنی مادی است وچنان شدیداست که مجالی برای تجلی نمی یابد، وجود گنجینه‌ای ازکلمات وعبارات ساخته و پرداخته که میتوانند واردنمایشنامه شده ودرخدمت مقصود قرارگیرند؛ وآنگاه درهمان لحظه که روح آمادهٔ منظم کردن گنجینهٔ خود، کشفیات خوداست، زمانیکه مطلب میخواهد شکل گرفته ودرقالب کلمات جریان یابد ، یك اراده ومیل بدخواه همچون اسیدی تندبراین مکاشفه، براین انبوه مطالب که احساس میشوند حمله میبرد ، و سپس در حالیکه مرا نفس زنان در مرز مرگ وزندگی قرار داده است «رهایم» میکند .[۱]

توجه به این عدم توفیق درجریان شعروشاعری، که بیش از آنچه من میتوانم نیازمند توضیح است ، به انسان کمك میکند تا بعضی از حالات آرتو را درك کند ، حالاتی که بعدها در « تئاتر وهمزادآن» ، بویژه در تعریف وی اززندگی بعنوان «آن کانون ترد وپرنوسانی که درهیچ فرمی نمی گنجد» ودر اعتقاد او به اینکه «کنار گذاشتن زبان برای دست یافتن به زندگی عبارتست ازخلق یا تجدید آفرینش تئاتر » توضیح داده شد . تئاتر ، که او « شعردر فضا » مینامدش ، برای او بایستی وظیفه‌ای را بعهده گیرد که شعرملفوظ از عهده‌اش برنیامده بود ، یعنی بایدآن «کانون لطیف وپرنوسان »را که‌او زندگی مینامد بچنگ آورد . هر کس که باجریان اصلی ادبیات مدرن آشنا باشد قادر است که‌این نحوهٔ تلقی پروسهٔ هنری‌را باکرانه‌های آن تفکر اگزیستانسیالیستی ، که درفرانسه از «پروست» تا «ساموئل بکت» جریان دارد، مربوط سازد.

ریویه تقاضای آرتو را ، نه با انتشاراشعاروی ، بلکه باانتشارنامه‌های متبادله‌ای که آرتو درآنها آنقدر ماهرانه «بیماری» خویش را تجزیه وتحلیل

۱ــ نقل‌از«مکاتبه باژاك‌ریویه» مأخوذازمجموعه آثارآرتو، صفحهٔ ۴۱ .

کرده بود ، برآورد . ریویه بهنگام طرح این نظر ، پیشنهاد کرد که اسامی نویسندگان نامه‌ها تغییر یابند ـ که بگمانم کاملا طبیعی بود ـ و باعنوان «داستانی کوتاه بصورت چند نامه» معرفی گردد . درپاسخ باین پیشنهاد، آرتو عکس‌العملی کاملا ویژه ومختص بخویش نشان داد وچنین نوشت :

دروغ چرا، چرکوشش میشود چیزی را که عصارهٔ فریاد خودزندگیست درچارچوب ادبیات قرار دهید ؟ چرا به‌آن چیزی که از عنصر تفکیک ناپذیر روح ساخته شده، به‌آن‌چیزی‌که ـ اگر بتوان گفت ـ مرثیه‌ای برای واقعیت است ظاهری جعلی وافسانه‌ای داده‌شود؟

این صدای آنتونین‌آرتو است که درهمان سال با آندره برتن آشناشد و مشتاق وخودبخود به‌جنبش‌جدید سوررئالیستی پیوست. مقصود این‌نیست که‌آرتو تحت تأثیر برتن قرار گرفت ـ او همواره در حالتی مستقل از همه باقی ماند و بدون تأسف جنبش سوررئالیستی را ترك گفت و چند سال بعد ، باکنار گذاشتن اعتقاد به انقلاب در افراد به نفع انقلاب اجتماعی ، به نزدیکی با حزب کمونیست‌پرداخت ـ ، احتمالا اودرکوشش‌های سوررئالیستی با عنصر بی واسطه ای برای فروریختن موانع موجود بین زندگی و هنر برخورد کرده وخواسته است ازهنر بعنوان نیروئی رهائی‌بخش درزندگی بشر استفاده‌کند . اعتقاد آرتو به جدائی ناپذیر بودن هنر و زندگی ، و ارزش درمانی هنر در بسیاری از صفحات درخشان « تئاتر وهمزاد آن » جلوه‌گراست ، جائیکه درآن درمان‌های‌ارسطوئی، روانکاویهای‌فرویدی، وتمهیدات جادوئی‌جنگلی‌ها بعنوان نیروی تصفیه‌کنندهٔ زندگی‌بشری نقش یکسانی دارند، مکانی‌که تقلید وتمسخر نیروهای طبیعت سیاه انسان ، درصحنه ودردرون تماشاگر ، موجب رهائی ازقید آنهامیگردد .

سوررئالیست‌ها در کوششهای خویش برای آفرینش‌هنری‌که بتواند تا ورای ضمیرآگاه رسوخ‌کرده، مستقیماً بااعماق وجود سخن بگوید ،وبدینسان نوع بشر را آزاد ساخته و دگرگونش نماید ، به تکنیك‌های تکان دهندهٔ مختلف ومتنوعی تکیه میکنند! آرتو ، بنوبهٔ خود ، برای تأمین این تأثیر ، استفاده ازهنرکارگردانی ، میزانسن mise en scéne را پیشنهاد میکند . چنانکه خواهیم دید برای او «میزانسن» بایستی چنان تند و شدید باشدکه تماشاگررا بشدت تکان داده،اورادرحالتی از جذبه والقاپذیری‌کامل فروبرد، ودرعین حال چنان دقیق و ظریف باشدکه بتواند بهمان دقت و ظرافت نشتر چینی ها برروی تماشاگر افسون شده عمل نماید . در این نکته او چیزی از شیوه‌های ژاك‌کوپو ـ اگرنگوئیم ازنظرات او ـ، که پایه‌گذارکارگردانی‌صحنه بصورت یك هنرالقائی درفرانسه است ، بهارث برده‌است . آرتو درجوانی‌در تئاتر شارل‌دولن Charles Dullin ، مریدکوپو، کارمیکرد ،وهم‌او بودکه قدرت وامکانات‌کارگردانی القائی را براوآشکارساخت . البته درتئاتر دولن هیچگونه حالت افسونی‌کارگردانی نمیشد ، ولی‌کارکردن بادولن وبه پیتویف

Pitoeff و ژووه Jouvet آرتوراقادرساخت تامیزان تأثیریك نوع میزانسن پرتحرك راکه متکی بر بکار گرفتن نیروهای هیپنوتیسمی نور، موزیك، رنگ، حرکات ولحن بودارزیابی کند. آرتودرنامه‌ای که بمناسبت نخستین دیدارش از دولن درسال ۱۹۲۲ نوشته‌است چنین میگوید: «جای بسی تعجب است که خود راباچیزی روبرو می‌بینم که اینقدر با شیوهٔ تفکر من تطبیق میکند». امکانات سینمای صامت نیز توجهش راجلب نمود، وسناریوی فیلم سوررئالیستی «صدف وکشیش The seashell and the clergyman» راکه هنوزدرکلوپهای فیلم نمایش‌داده میشود، نوشت. آنچه راکه او در سینما دوست داشت همان چیزیست که اززمان استفاده ازتلویزیون مجدداً کشف شده‌است: یعنی خلق تأثیر ساخته وپرداختهٔ هیپنوتیسمی وافسون کننده.

تا اینجا، سخنان من، بیش‌ازآنکه دربارهٔ تجربیات سیستماتیك آرتو باشد راجع به‌نشانه‌های نخستینی بودکه جنبه‌های مختلف تکوین یك‌شخصیت هنری‌رانشان میدهد: ناتوانی‌در گنجاندن‌زندگی درونی درقالب‌زبان‌وکلمات، که بروشنی در «نامه‌هائی به‌ژاك‌ریویه» تحلیل‌شده‌است، وابستگی به‌سوررئالیسم وتلقی اواز تأمین آزادی انسان از طریق هنر، علاقمندیش به‌هنر «میزانسن» آنچنانکه توسط‌دولن وسایراعضای کارتل مشهوروی اعمال‌میشد. اینك به‌توضیح برجسته‌ترین جنبه‌های تئوری تئاتری‌آرتوکه در «تئاتر وهمزادآن» گسترش یافته است می‌پردازم، ولی مقدمتاً بایستی فواصل چندی راپر کرده، سعی‌کنم نظرات‌آرتو را منظم‌تر ارائه داده و چگونگی انعکاس آنهارا درتئاتر امروز فرانسه نشان دهم.

اولین خصیصهٔ تئاتری‌که مورد نظرآرتواست غیرملفوظ بودن آنست، واین‌کنار گذاشتن زبان ناشی ازاعتقاد عمیق اوبه این‌اصل است‌که زندگی‌را باهیچ نوع ترکیبات لفظی نمیتوان‌توضیح داد. ازنظرآرتو فایدهٔ اساسی‌تئاتر درارائه دادن یك وسیلهٔ توضیح غیرملفوظ‌است، وسیلهٔ دریافت‌آن‌چیزیست‌که درپرتو نور، رنگ، صدا، ونه‌کلمات زندگی مینامدش. اومیگویدکه صحنهٔ تئاتر فضائی است مادی ومشخص، وباید ازاشیاءکاملا مادی ومشخص‌پرشود، بزبان مخصوص خویش صحبت‌کند، زبانی‌کـه، مستقل ازکلمات، مستقیماً حواس را مخاطب قراردهد. اگر کلماتی‌هم بکاررروند، بایستی «منجز» و مشخص، همچون‌کلام موسیقی خوش‌آهنگ باشند: همچون یك صدای محض یا افسون، که‌درآنهاریتم ولحن نقش بزرگی دارند، ولی فاقد هرگونه معنا ومفهومند؛ و چنانکه در جای دیگر میگوید، برای‌آنها نباید اهمیتی بیش ازآنکه درخواب ورؤیا دارند قائل‌شد. دراین تئوری، بی‌شك‌آثار مشخصی‌از بالـهٔ روسی بجای مانده است، بالـه‌ای‌که در اوایل قرن تماشاگرپاریسی را باامکانات توضیحی میمیك، تقلید، رنگ وموزیك‌آشناساخت؛ وبهمن‌ترتیب

است کارگردانی القائی دولن ، که آرتو در آن شرکت داشت، وتئوری مشهور «شعر تئاتر» کوپو که در مقدمهٔ « زوج‌های جوان برج ایفل » Les Mariés de la Tour Eiffel تشریح شده‌است . بااینهمه، اولین تأثرات مفهوم تئاتر غیرملفوظ در آرتو مسلماً آن چیزیست که از تئاتر «شرق» و بویژه از خاطرهٔ فراموش ناشدنی بالرین‌هائی که در « نمایشگاه مستعمراتی» سال ۱۹۳۲ دیده بود، فراگرفت .

ولی ماضمن تحسین آرتو بخاطر تأکیدش براین‌که تئاتر واجد چیزهائی بیش از دکلامه کردن متون ادبی است ، حق داریم بگوئیم چرا ؟ « بخاطر » امکانات توضیحی عناصر مادی در اجرای دراماتیك، «بنابراین» حذف، یادست‌کم کاهش ، نقش زبان ضرورت می‌یابد . بحث وجدل امری است غیرمنطقی ، واین معنی مارا به درك خصلت صرفاً انفعالی نفی زبان در تئاتر راهنمائی میکند. اینك او در قلمرو عناصر مادی در جستجوی آن ارضای خاطری است که شعر تسلیمش نکرده بود : ارضاشدن از «لمس زندگی» . بااین توضیح ، تعجب‌آور نیست اگر می‌بینیم که دکترین آرتو درباره زبان مورد استقبال نویسندگانی که برای صحنهٔ تئاتر قلم میزنند قرار نگرفته‌است. کلیهٔ نویسندگانی چون یونسکو ، بکت ، گنت، آدامف وسایرین همچنان به‌ایجاد متون ادبی ادامه میدهند. برای آنها انتقاد از زبان بصورت موضوع درآمده‌است، که البته بهیچوجه متوجه حذف زبان از نمایشنامه نیست ، گو اینکه شیوهٔ برداشت یونسکو از همین موضوع غالباً اورا به سبك «آرتوئی» هدایت میکند وزبان جوهر روشنگرانه‌اش راازدست داده، بصورت صدائی توخالی در میآید . شاید در قطعهٔ کوتاه « لال بازی » که فاقدمکالمه بوده و مفاهیم آن تماماً بصورتی که آرتو «شعر درفضا» مینامیدش بیان شده‌است ، بکت بیش از همه توانسته‌است به منظور آرتو نزدیك شود.

ولی باآنکه نمایشنامه نویسان همچنان به تصنیف متن‌های ادبی ادامه میدهند، نظریهٔ «شعر درفضا»ی آرتو پرتوخاصی بریکی از خصوصیات بسیارمهم نمایشنامه‌های آنها می‌افکند، خصوصیتی که بنابه ادعای آنها حق اعمال همان خودمختاری‌است که سالهاست درشعر ونقاشی مسلم فرض شده است . نمایش میخواهد بصورت تجربه‌ای ملموس در ذات خود درآید که در آن معنی ومفهوم از تجربه جدا ناشدنیست. وقتی گفته میشود که انتقاد از زبان در آثار یونسکو جنبهٔ موضوعیت دارد، غرض این نیست که خلق هریك از آدم‌های او بمنظور توضیح عدم کفایت ونارسائی زبان وکلام بوده است ؛ این ماهستیم که بهنگام دیدن بازی وادار به احساس آن نارسائی می گردیم. ولی ممکنست گفته شود که این یکی از خصایص هر نمایش خوب ازهر نوع است ؛ مفهوم اساسی این مطلب اینست که تماشاگر بیش از آدم‌های صحنه می‌فهد ودرك میکند. البته همین طوراست، ولی نمایشنامه نویسان معاصر فرانسه این اصل رابمراتب جلوتر برده‌اند ، چنانکه معنای نمایشنامه‌های آنها بیش از آنکه از کلمات وسخنان آدم‌های صحنه مستفاد شود

درانتظام ویژه‌ای اززمان ومکان نهفته‌است . وامادرمورد زبان‌توضیحی‌دربارهٔ این انتظام زمان ومکان وجودندارد ، آنها بصورت مواردی از تجربه عرضه میشوند ومابایدپیش‌خود ارتباط آن‌تجربه راباجهان خارج ازبازی‌تعیین‌کنیم. یونسکوچگونگی‌نوشتن‌نمایشنامه‌هایش‌رابانحوهٔ کارکاندینسکی Kandinsky بهنگام خلق یك تابلو مقایسه‌کرده‌است . اومیگویدکه نخست بایك طرح کلی آغاز میکند، سپس اجازه میدهدتانمایشنامه خود بخودگسترش یافته، ازطرح درگذرد، بنحوی که‌درپایان، نتیجهٔ کارهمانطورکه برای‌ماغیرمنتظراست‌خودش رانیزغافلگیر میکند. نوشتن یك‌نمایشنامه عبارتست‌ازیك جریان (Proces) کشف، ونتیجهٔ این مکاشفه نوعی موضوع عینی، یك انتظام زمان ومکانست‌که درآن محتوی ازفرم جدائی ناپذیراست و دقیقاً درهمزیستی باآنست ، و این بهمان صورتست‌که معنای یك نقاشی‌آبستره درهمزیستی‌بافرم‌خود میباشد . و چقدر جالب است‌که نوالیس Novalis بیش‌از ۱۵۰ سال پیش دراین باره نوشت : « موضوع ، هدف‌هنر نیست ؛ هدف‌نمایش است».

میدانیدکه مدور بودن‌یکی‌از خصوصیات نمایشنامه‌های نخستین یونسکو است، وبه‌این‌خصوصیت‌ناشی‌از فرم‌غالباً توضیحات و«مفهوم» معینی‌داده‌میشود، یعنی آنرابشکلی بازندگی خارج‌از صحنهٔ‌بازی مربوط می‌بینند ، درواقع نیز چنین‌است. ولی‌یونسکو برای‌ما روشن ساخته است‌که ابتکار او در مورد اصل دایره‌ای صرفاً یك‌عنصر مربوط بـه‌فرم بـوده است . او در جستجوی راهی بـرای پـایـان دادن بـه نخستین نـمـایشنـامـه‌اش « آوازه خـوان‌طـاس» بود ، و این فکر بمغزش آمد کـه دوباره تمامی نمایش را از نو آغازکند، و همراه با آن ، همینکه تماشاگر فرصت تشخیص این نکته را یافت ، پرده آرام وبتدریج فرو بیفتد. او درصدد بیان معنای‌خاصی‌نبود؛ کارش‌تنهااین‌بود که‌پایان بازی همان‌سایر قسمتهای آنست. بعداز آن بودکه این ابتکار واجد مفهومی چنین‌شدکه میتوان ارتباطی بین آن وزندگی‌خارج ازنمایش جستجو کرد. اما نمیتوان گفت‌که «آوازه‌خوان‌طاس» نمایشی‌است « درباره »ی مدور بودن زندگی . تسلسل ومدور بودن در بحث، توضیح، و تحلیل نمی‌گنجد ؛ تمام‌آنچه درآنست «تجربه» ولمس‌مدور بودن است. نمایش عبارتست‌ازتجربهٔ حسی زمان ومکان. همانگونه که‌یك‌تصویر چنین‌است. ومعنای‌آن درهمین‌تجربه نهفته‌است. درنمایشنامهٔ«درانتظار گودو» نیز نکته‌ای‌ازهمین نوع بکاررفته‌است: فـرم این نمایش آوازی است‌که به ولادیمیر داده میشود تـا در آغاز پـردهٔ دوم بخواند؛ ولی نمایش‌در دو پرده از مجموعه پرده‌هائی تمام نشدنی عرضه میشودکه میتواند دردورتسلسلی افتاده‌همچنان‌ادامه‌یابد. بدون‌آنکه این‌پرده‌ـ های‌متوالی به‌کمترین پیشرفت یاتحولی منجر گردند . دراینجانیز نمایش‌باز هم تجربه‌ایست اززمان، وبازهم مفهوم وفرم تفکیك ناپذیرند ، وکشف ارتباط بین این‌تجربه وتجربیات معمولی‌ما، تماماً بعهدهٔ خودما گذاشته میشود . روشن

است که هدف اینگونه نمایش‌ها آن نیست که بازی از فاصله‌ای زیر نظر گرفته شده، درباره جزء به جزء آن تفکر و قضاوت شود، بلکه غرض آنست که مستقیماً و بی‌فاصله موضوع تجربه گردند، زیرا معنای آنها «همان تجربه است».

اینك در بازگشت به بحث آرتو باید بگوییم که نفی غیرمنطقی کلام، اورا به نتایج بازهم دورتری، که بهمان میزان بی‌دلیل است، رهنمون میشود، و آن مسئلهٔ موضوع مناسب برای تئاتر است. اومیگوید زبان خاص تئاتر چنانست که نمیتواند کاراکترها را تجزیه و تحلیل کند و یا حالات وجدانی و عاطفی را آنطور که گفت و شنود و زبان معمولی توضیح میدهد تشریح کند، و از این رو تئاتر بایستی بنفع حالات متافیزیکی، موضوعی که زبان تئاتر عمیقاً مناسب آنست، موضوعات سنتی خود را جع به علائق روانی و اخلاقی را رها کند. تئاتر نمیتواند به تجزیه و تحلیل بپردازد، و همچون خود زندگی «پلاستیك» و تأثر پذیر است، بنابراین بسیار بجاست که بصورت المثنی، «همزاد» خود زندگی درآید ــ و از اینجاست که آرتو، باجابجا کردن این اصطلاح، عنوان اثرش را «تئاتر و همزاد آن» نهاده است. البته نظر آرتو این نیست که تئاتر بایستی کورکورانه و برده‌وار از آنچه واقعیت مادی گفته میشود تقلید کند: هدف تئاتر دست یافتن به واقعیتی است راستین، دست یابی به آن «کانون ظریف و پرنوسانی که فرم‌ها هرگز بدان دست نمی‌یابند». (در اینجا مراد از فرم قالبهای لفظی، و یا عام‌تر از آن، فرم‌های مربوط به تصورات شکل گرفته است، و گرنه تلاش او برای جایگزینی «شعر در فضا» بجای زبان کاریست عبث و بی‌معنی). آرتو به پیروی از اصول سوررئالیستی، این واقعیت راستین را، که زندگی می‌نامد، با افکار رؤیائی و ناخودآگاه، که هنوز تعقل در آن تأثیر نگذاشته است، درمی‌آمیزد. و به این ترتیب: تئاتر واقعیتی است نمونه‌ای و دور از استدلال، وسایل توضیحش، همچون رؤیا، وسایلی است رمزی و سمبولیك. آرتو تئاتر را با علم کیمیا مقایسه میکند و میگوید:

درحالیکه علم کیمیا، از طریق رمزهایش «همزاد» معنوی اعمالی است که تنها درسطح ماده عمل میکنند، تئاتر نیز باید، نه برای این واقعیت مستقیم و روزمره که رفته رفته بصورت نسخهٔ ثانی مرده و بیجانی از آن درآمده، بلکه برای آن واقعیت تیپیك (نمونه‌ای) و خطرناك «همزاد» گردد که، بسان دولفین‌ها، یکبار که گوشه‌ای از خود را نشان دادند، بشتاب بازگشته، در تاریکی اعماق غوطه‌ور گردند.

بدینسان آرتو به تعریف تئاتری متافیزیکی می‌پردازد که سر و کاری با مسائل کاراکتر و اخلاق، «کشمکش عشق و وظیفه» ندارد، بلکه نظر به طبیعت واقعیت و در نتیجه به معنای وجود دارد. و با این کار، بنحو خیره کننده‌ای به طبقه بندی و فرموله کردن موضوع و شیوه‌های نمایشنامه‌های معاصر نزدیك میشود ــ کاری که ۱۵ یا ۲۰ سال پس از آن انجام یافت ــ و این روزها بخوبی میتوان دید که عبارتی نظیر «واقعیت نمونه‌ای و خطرناك» واجد چه ارزش پیشگوئی عظیمی

بوده‌است. زیرادر نوشتهٔ آرتو مراد از کلمهٔ «خطرناك» اشاره بهر آن‌چیزیست که‌پوشش نازك وقایع واحتمالاتی را که‌موجب احساس تأمین ما دراین جهان میشوند بکناری‌زده، آنهارا عریان میکنند. درنوشته‌ای که بسیار شبیه عبارات مشهور سارتردر «تهوع» است، خاطرنشان میکندکه «هنوز امکان داردآسمان برسرمان فرود آید، فلسفهٔ وجودی تئاتر قبل‌از هرچیز آنست که‌این‌مسئله‌را بما بیاموزد».

بدینسان برای‌آرتو نیز چون یونسکو ، تئاتر جایگـاه ترس و حیرت متافیزیکی است. حتی دستورالعملهائی که‌آرتو برای توضیح « خطر » وخلق احساس ترس متافیزیکی میدهد، باتوجه به‌نمایشنامه‌های‌معاصر، بگوش ماطنینی آشنا دارد. آنارشی هجو و تمسخر را هچون وسیله‌ای بـرای تخریب واقعهٔ محمتل بکار میگیرد و به‌برادران‌مارکس، آن اسبان جنگی سوررئالیست‌هااشاره میکند. این نکته‌بلافاصله‌گون‌ها Goons وحیوانیت‌آنهارا درآثار یونسکو ، ساعت و۲۹ضربهٔ‌آن‌در« آوازه‌خوان‌طاس»،ویا ناگ Nagg و نل Nell یا آن زباله دانشان در «بازی آخر» Endgame را بیاد میآورد . آرتو همچنین ازچیزی سخن میگویدکـه خود آنرا «objective unforeseen» ،یعنی تجسد ناگهانی وغیرمنتظر یك‌طرح ذهنی مینامد، وما آن‌لحظهٔ هراس انگیز نمایش «آمده» Amédée راکـه بناگاه پای‌لاشهٔ عظیم‌الجثه‌ای درصحنه‌ظاهر میشود و سپس بزرگ وبزرگتر شده، سراسر صحنه را با قارچهای آلوده‌اش می‌پوشاند (به‌تعبیر رنه‌سورل Renée Saurel) تصویری عینی از زندگی گناه‌زدهٔ «آمده» وهمسرش‌تلقی‌میکنیم، وبنظارمن، جلوه‌ای‌است‌از«حضورمرگ درزندگی»، که دراین‌صحنه بایك ناسازگاری بیرحم، آگاهی‌ازوجود واحساس فنای‌قریب الوقوع گسترش می‌یابد . ویا به کاراکتر «مانورکوچك‌وبزرگ» Le grandeet la Petite Manoeuvre آدامف فکر میکنیم که چگونه تنزل‌اخلاقی‌پا به‌پای‌کاهش جسمی‌پیش‌میرود تااینکه‌باازدست‌دادن پاودست‌بکلی ناتوان‌میشود. وباز آرتو «ظهورناگهانی‌یك‌موجودساختگی،... وکاملا ابتکاری» راتوصیه میکندکه‌باآنکه «ارتباطی‌باهیچ‌چیز ندارد، به‌مقتضای طبیعتش‌ناراحت کننده باشد »، و ما به آفریدهٔ بوریس ویان Boris Vian در « سازندگان امپراطوری»، یا «کرگدن‌ها»ی یونسکو فکرمیکنیم که، گرچه «کاملا ابتکاری» نیستند، بطورمسلم «طبیعتاً ناراحت‌کننده»اند. درکلیهٔ این شیوه‌ها، و بسیاری دیگر، نمایشنامه نویسان بدعوت آرتو مبنی بر خلق تئاتر خطر پاسخ داده و میدهند، ولی‌امروز اصطلاح پیشنهادی اگزیستانسیالیستها پذیرفته شده و این مکتب بنام تئاتر «پوچی» نامیده میشود.

اصطلاح «نمونه‌ای» نیز ازلحاظ پیشگوئی دست‌کمی ازکلمهٔ «خطرناك» ندارد. این اصطلاح‌را آرتو بدین‌صورت تشریح‌کرده است:

تئاتر بایستی خودرا بازندگـــی هـــم‌ارز سازد ــ البته نـــه یك زندگی فردی، نه‌آن‌جنبهٔ‌فردی‌که‌در آن، کاراکترها، پیروزمیشوند، بلکه نوعی‌زندگی‌آزاد که فردیت را می‌شوید ومی‌برد، وانسان در آن تنهایك انعکاس است . نیت واقعی تئاتر خلق افسانه‌ها ، بیان زندگی‌درعام‌ترین‌وعظیم‌ترین سیمای‌آن، و بیرون‌کشیدن تصاویری از این زندگی‌که است ما از بازیافتن خویش درآنهالذت می‌بریم.

به‌این ترتیب، ازنظر آرتو ، هنرآفرین منفردی‌که میکوشد با رخنه‌در فرم‌های تخیلی، زندگی فردی خویش رالمس‌کند، باکشف‌نمونه‌ها به‌کل‌هستی وتمامیت‌زندگی دست‌می‌یابد. یك‌ربع قرن بعد نظرات آرتو درمباحثه‌ای‌بین یونسکو وکنث‌تایلنان Kenneth Tynan بدین‌شکل‌منعکس‌شدکه‌منشاءحقیقی کلیت درترس‌ها ، دلهره‌ها وحیرت‌های مانهفته‌است. شایداثبات خصلت‌افسانه سازی نمایش معاصر فرانسه ازلحاظ تأثیر ممکن نباشد، ولی بگمان من قصد افسانه‌سازی‌درآنهاکاملاً‌آشکاراست. نشانه‌ای ازاین‌نیت‌گرایش ضدروان شناسی آنست. حتی‌روبرت‌کمپ Robert Kemp، منتقدبی‌احساس‌لوموند نیزمتذکر شدکه «تاآنجاکه‌فهم‌نوع بشر اجازه میدهد، آقای یونسکو مطلقاً باهیچ‌سر و کار دارد»، ومامیتوانیم این‌حکم‌را بپذیریم و، بدون آنکه‌قصد سرزنش داشته باشیم، آنرا درموردسایر نمایشنامه‌نویسانی نیزکه اینك موردبحث‌اند عمومیت دهیم. نشانهٔ‌دیگرازقصدافسانه‌سازی دراینگونه‌نمایشنامه‌ها سادگی‌مطلق وسایل، فقروکمبودکاراکترها، زمختی‌ظاهرولباس‌آنهاست. ممکنست‌منتقدین‌اقتصادی ــ اجتماعی، چون رولاندبارتس Roland Barthes بگویندکه این زمختی و وخشونت ناشی از شرایط سخت اقتصادی تئاتر و نمایشنامه نویسان پیشاهنگ است ، کـه البته حاوی حقیقتی است . یـونسکو درــ «The impromptu Alma» راجع به مقابله بانیازمندیهای اینگونه تئاترها به‌شوخی‌هائی‌پرداخته است ــ ولی آشکارا هدف این شوخی‌ها بارتس و انتقادات اوست ؛ درحقیقت اوضاع واحوال تفاوت چندانی بادوران نمایشنامه‌های کلاسیك فرانسه‌ندارد، دورانی‌که شرایط خارجی ونیاز درونی‌نمایشنامه نویسی نظیرراسین Racine درهماهنگی کامل‌بودند. اینجانیز زمختی‌ظاهری‌ناشی از نیاز اقتصادی‌باسادگی ناشی از نیاز هنری‌کاملاهماهنگ‌اند ــ ولی‌تقدم وارجحیت نیاز هنری دراین حقیقت نهفته‌است‌که حتی درمواردی‌چون‌روان‌شناسی وتکوین توطئه، که‌ایجاد پیچیدگی متضمن صرف پولی نیست، بازهم سادگی‌حکمفرماست.

نوشته‌های بکت را به طنز باعبارت « نمایشنامه‌هائی‌که بـرای نمایش کارهائی‌که هرگز انجام‌نمی‌یابند ازهمه‌چیز زدوده شده‌اند» تعریف کرده‌اند، واین توضیح درمورد سایرنمایشنامه‌ها ــ مادام‌که این زدودگی ادامه دارد ــ نیز صادق است . بطور مثال ، مادونفررا می‌بینم‌که درانتظارفرد سومی‌هستند که‌نمی‌آید، ودراین میان‌شخصی دیگرمی‌رقصد، آواز میخواند، بفکرفرومیرود وجامه‌دانی پراز سنگ‌ریزه برای چهارمی، یعنی اربابش بدوش می‌کشد ؛ یا زوج مسنی رامی‌بینم‌که درجزیره‌ای میهمانهائی خیالی بدان‌ها وارد میشوند،

واینان در انتظار ورود ناطقی هستند که بایستی پیام این پیردمرد محترم را به جهانیان اعلام دارد ــ ولی پس از آنکه ناطق میآید، معلوم میشود که لال است . مردمی ساده شده ، در موقعیتهائی ساده ، اعمالی ساده انجام میدهند . این سادگی واین خلاصه کردن بخش عمده‌ای از جریان (پروسه) افسانه‌ـ ازیست، یعنی کوششی است برای تبدیل جهان به ایماژی که بهنگام اشاره به موقعیتهای بشری تا سرحد امکان ساده ودرعین حال تمام نشدنی باشد ــ بعبارت دیگر، «نمونه‌ای» باشد. نباید منکر این حقیقت شد که غالباً نمایشنامه نویس یك تم کاملا دقیق از کار درمیآورد، ولی این فقط برای آنست که گسترش بعدی آن خالق موقعیتها واعمالی شود که حاوی طنین بی‌پایان افسانه باشد. ازاینگونه نمایشنامه‌ها انتظار بخصوصی نمیتوان داشت، ویا یگفتهٔ ویلیام ساروپان بهنگام صحبت دربارهٔ یونسکو ، «کارهائی ازاین قبیل درنگاه اول بکلی غیرقابل توضیح بنظر میرسند ، ولی پس از چندی تازه توضیح ناپذیرترند » .

بااینهمه ، ازنظر آرتو، کافی نیست که تئاتر مکانی برای خلق آنچنان افسانه‌ای باشد که تماشاگر باآسودگی خیال به‌مطالعهٔ آن پردازد بدون آنکه اثرعمیقی دروی ایجادشود. برای آرتو تئاتر جز آنکه چیزی شبیه شیوع طاعون، که مصیبتی اجتماعی اش میداند، جز آنکه وسیلهٔ عریان ساختن ورهائی ازقیود نیروهای غیراخلاقی وضداجتماعی درون انسان ازراه هذیانی دستجمعی باشد ، تئاتر نیست . تئاتر بایستی تماشاگررا بامعجونی مجهز کند،

. . . با عصاره‌ای راستین از رؤیاها ،که درآن میل به‌جنایت ، وسوسه‌های سمج، وحشیگری‌ها، وهم و رؤیا، تلقی‌های نادرست زندگی وماده، وحتی آدم‌خواری را، نه بطورسطحی وساختگی، بلکه بنحوی عمیق ازوجودش بیرون ریزد .

این گونه رهائی ازنیروهای سیاه تحصیل نمیشود جز آنکه بازی صحنه بتواند برعمق وجود تماشاگر دست یابد، وبرای این کارآرتو تئاتری بادرگیری همه جانبه پیشنهاد میکند، که درآن برای شکستن کلیهٔ موانع بین صحنه و تماشاگر ، بین تئاتر و زندگی ازهراه‌کانی استفاده میشود . نخست بایدموانع فیزیکی برطرف شود، و برای این کارنوعی تئاتر پرانعطاف ومدوررا مطرح میکندکه تماشاگر رادرمرکز آن برصندلی‌های متحرك و دوار نشانده ، در گرداگردآنها بازی درسطوح مختلف جریان می‌یابد. ولی مهمترین مانع عبارت از سدیست که ذهن آگاه باکشیدن دیواری ازاستدلال وقضاوت بین بازیهای صحنه وعمق وجود تماشاگر ایجاد میکند. برای فرو ریختن این دیوار، آرتو آنچه راکه خود « تئاتر بیرحمی » می‌نامد پیشنهاد میکند، واز اصطلاح « بیرحمی» نه تنها به خونریزیهای ساده وآشکار ، بلکه به‌آنچه‌که میتوانست « بیرحمی‌ـ فکری[1]» نامیده شود، نظردارد . بیرحمی موردنظر آرتو درمحاسبهٔ دقیق کلیهٔ عناصر تجلی دراماتیك وتأثیر مستقیم آن برتماشاگر (وهمچنین بازیگر، کـه

---

۱ ــ اصطلاح « بیرحمی فکری » در دادگاهها بـامفهوم دیگری بکار میرود .

بایستی درست مثل تماشاگر، بشدت «غرق» درنمایش باشد) نهفته است، واین عنصر نهانی باید چنان باشد که دیگر نمایش ازصورت یك منظرهٔ تماشائی که بادیدی آگاه مشاهده وارزیابی میشود خارج شده ، بصورت تجربهٔ زندهٔ کلیه حواس درآید . آرتو در متنی که چندروز پیش ازمرگ تنظیم کرده بود، نوشت:

«ازامروز به بعد، خودرامنحصراوقف تئاتر میکنم، تئاتری بدانگونه که درنظردارم،
« تئاتری ازخون،
«که درهر نمایش سبب شود،
« چه آنکه نمایش میدهدوچه آنکه به تماشاآمده،
« چیزی بدست آرند ،
« بعلاوه،
«آنجا نمایش نمیدهند ،
« عمل میکنند.
« تئاتردرواقع تکوین آفرینش است .

اصطلاح دیگری که درآثارآرتومکرر به چشم میخورد«شدت» است : هرآنچه به اجرای نمایش مربوط میشود باید شدیدباشد ، بازی بایستی بشدت فشرده باشد ، لحن گفته‌ها ، حرکات ، موزیك ونورباید چنان برآورد شوند که حواس تماشاگررا به حرکت درآورده ، مستقیم وبیرحم ، بدون هیچگونه واسطهٔ ذهنی واستدلالی ، برآنها اثرگذارد . زبان صحنه باید به طریقی که موسیقی افسون کنندهٔ مار بامار سخن میگوید سخنی نه ازراه مغز بلکه ازراه نوسانات زمین، که خودرا به جسم مارمیرسانند ؛ وتماشاگرنیز باید بسان مار درحالت دریافت کامل، وآنچنان جذبه‌ای باشدکه ، در حالیکه بازیهای صحنه رانا خودآگاه دردرون خویش تقلید میکند ، تأثیرمعجزه گررهائی ، تطهیر و مداوارا احساس کند . بدین ترتیب آرتو تئاتررا به ایفای وظیفهٔ اساسی اش بازمیگرداند : تئاترمکانیست مقدس، مکانی سرشارازمعجزه، که درآن انسان ، مشتاق و مفتون ، غرق درشرایط وجود خویش میگردد و باکسب تجربه پاك و منزه ازآن سربرمی آورد .

این افکاربشدت توجه یونسکورا جلب میکند . گواینکه به مسئلهٔ رهائی وتطهیربا احتیاط می‌نگرد، ولی از این فکرکه تئاتر بایستی بصورت مصیبتی اجتماعی درآید وجائی شود که انسانهارا دربرابرواقعیت‌های حقیقی ومتافیزیکی (غیرمادی) وجودخویش قراردهد ، واقعیت‌هائی چون ترس ، حیرت واضطراب که تنها «خویشتن های» اجتماعی قادر بدرك آنها نیستند ، استقبال میکند . یونسکو ردنمایشنامه‌های خویش با کوشش برای تقلید از بازی نمایشی **پانچ وجودی**(Punch and Judy) که درباغ لوکزامبورك اجرامیشد ، و اوکه طفلی چهارساله بود چنان شیفته ، مسحورومجذوب آن شده بودکه نمیتوانستند ازآنجا بیرندش ، اصطلاح «شدت» را بامفهوم بخصوصی پذیرفته است ، و در توضیح آن میگوید :

آن بازی ، جلوه‌ای از خود دنیا بود ، جلوه‌ای غیر عادی ، غیرمحتمل، ولی حقیقی‌تر از حقیقی. خودرا باچنان فرم کاریکاتوری وسادگی بی‌حدی به من عرضه کرد که گونـــی حقیقت عجیب و حیوانیش را ترسیم میکند .

ونمایشنامه‌های یونسکو، که عمداً میخواهد همان تأثیر را که پانچ وجودی برخود وی بجای گذارده‌اند بر تماشاگران جوان بگذارد ، در واقع تحقق همان تئاتر بیرحمی است که آرتو پیشنهاد میکرد. نمایشنامه‌های بکت نیز، گرچه نمیتوانند بهمان مفهوم نمایشنامه‌های یونسکو « درام شدت» نامیده شوند ولی بهمان میزان بیرحم وستمگرند : آنها نیز باهمان شدت به درگیری تماشاگر توجه دارند ، چیزی که هست یونسکو درپی درگیر کردن تماشاگـر از راه حیران ساختن است ، و حال آنکه بکت سعی‌دارد تماشاگرش را گرفتار نوعی بی‌حوصلگی وناراحتی کند . درمورد نمایشنامه نویسانی چون گنت و آدامف نیز وضع بهمین ترتیب است ؛ آنهاهمگی باطرق متفاوتی اصل در دیری و محاسبهٔ تأثیر را تأیید میکنند . هدف همهٔ آنها بیشتر خلق قطعه‌ای از تجربهٔ زنده‌است تا ایجاد نمایشی محض که از فاصله‌ای دور نظاره شود . نمایشنامه‌های آنها همه همزادهای زندگی‌اند ودرعین حال بخشی‌ازخود زندگی راتشکیل میدهند .

کوبیدن آرتو وسوزاندنش در شعله‌های انتقادکاردشواری نیست. مثلادر مورد همین مسئلهٔ تأثیر حساب شده ، او هرگز نتوانسته‌است دقیقاً جزء بجزء آنچه راکه درنظرداشته‌است بما نشان دهد. اوغالباً به هنرهای ظریف ودقیقی چون داروی چینی‌ها یاتأثیر شفابخش موسیقی قبیله‌ای« که آنهارا درنوشته‌هایمان ستایش میکنیم ولی‌ازیافتن منشاء آنها در درون خودناتوانیم »، وبویژه به‌تئاتر شرقی، که درآن هرحالت وژست جزئی ، چه به‌تنهائی وچه در وحدت پیچیدهٔ کل‌نمایش، دارای معنائی‌دقیق است ، اشاره میکند . اودرمقاله‌ای میکوشد تا حالت بیان کنندهٔ اندام بازیگر را به‌شیوهٔ شرقیان‌تدوین‌کند ، و ژان ــ لوئی‌بارو نیز کوشیده‌است این‌فکر را گسترش دهد . ولی هردوآنها دراین فکر شکست میخورند. آرتو و بارو ازاین‌رو ناموفقندکه ، درحالی‌که بازیگرمشرق‌زمین درمیان مجموعه‌ای از قرار دادهای پذیرفته شده بازی میکند (که درآن ، با ذکرمثال آرتو،شب بوسیلهٔ درختی معرفی میشودکه پرنده‌ای برآن نشسته ، و درحالی‌که یك چشم رابسته شروع به بستن‌چشم دیگرش میکند) بازیگر غرب بهیچ‌روی بین‌خود و تماشاگرقراری از این‌گونه ندارد تابتواند به آن تکیه کند، تنها میتواند به‌این‌امیدباشدکه نیاتش بانوعی درك غریزی دریافت‌شود. واین‌همان نکته‌ایست‌که اساس مخالفت وسیع برنارد دورت Bernard Dort راتشکیل میدهد : بخاطرداشته باشیدکه تئاتری پیشنهاد میشودکه میخواهـد تماشاگررا بدون آنکه توجهی به‌نظراتش شده باشد درآن شرکت دهد ؛ کوششی رادرنظرآریدکه میخواهد یك هذیان دستجمعی رابرتماشاگری تحمیل کندکه رژیم تئاتری همیشگی‌اش راسین ، مولیر،ژیرودو ، یا فیدو بوده است . این

انتقاد کاملا وارد و بجاست : تئاتر شدت عمل و بیرحمی غیرعملی است ، چنانکه خود آرتو در کوششی که برای تفهیم آن در پاریس سالهای ۳۰ بعمل آورد بهمین نتیجه رسید، وعلت آنستکه او خودرا در بست در پناه لطف وحمایت تماشاگرانی رها میکند که بهیچ رو آماده‌اش نبودند ، نتیجهٔ آن نیز ، همانطور که انتظار داشت ، هلاکت بار بود .

تلقی غیر رئالیستی آرتو، نفی زبان وجستجو برای کشف وسیلهٔ بیان دیگری که درقلمرو اشیاء تنها میتوانست نامناسب‌تر از زبان ، بهمان میزان سخت ، و حتی کمتر از آن گویا و رساننده باشد ، نشانی است از طبیعت صرفاً شخصی مسائلی که تئاتر بیرحمی میخواهد بعنوان راه حلی برای آنها تلقی شود ، و نیز نشانه‌ایست از طبیعت عمیقاً تخیلی این راه‌حل. باید بخاطر داشته باشیم که آنچه را که آرتو میخواهد تئاتریست خصوصی برای شخص خود ، که در آن او هم بازیگر وهم تماشاگر باشد ، تئاتری که او بتواند دردرون خود هدف جستجوی شخصی‌اش، آن احساس وجودرا که جریان (پروسه) شعری افکارش میگردد، دریابد.

تئاتر بیرحمی ، درفرم کاملا خالصش ،تنها یکبار بروی صحنه آمد ، وآن زمانی بود که آرتو در سیزدهم ژانویه ۱۹۴۷ قرار بود در ویو کلمبیه Vieux-Colombier مطالبی دربارهٔ خویش ایراد کند. دست یابی بآنچه که اتفاق افتاد واقعاً دشواراست ؛ چنین بنظرمیرسد که آنها که درآنجاحاضر بوده‌اند بهیچ روی توانائی توضیح ، یا تمایلی برای بیان دقیق جریان واقعه ندارند . آندره ژید یکی ازآنها بود ، و در نامه‌ای به هانری، توماس چنین مینویسد :

> **سخنان آرتو فوق‌العاده‌تر ازآن بودکه بتوان تصورش‌راکرد . هیچکس پیش از آن نظیر آنرا نه دیده و نه شنیده بود ، در آینده نیز نظیری نخواهد داشت . این سخنرانی خاطره‌ای فراموش ناشدنی درمن بجاگذارده‌است: سخنانی بیرحم ، رنج آور ، ودرمواردی تقریباً عالی و فوق‌العاده ، و درعین حال سرکش وتحمل ناپذیر. شنوندگان‌که با توجه‌کامل وسکوتی مؤدبانه بمدت دو ساعت به سخنان آرتو گوش میدادند ، در برابر تجلی رنج و اضطرار عبرت انگیز بشر رفتاری شایان تحسین داشتند .**

این سخنرانی واقعاً تئاتر بیرحمی بود : تئاتری که در آن آرتو درام وجودآرتو رابرای آرتو بازی میکرد .

آرتو دوساعت تمام شنوندگان رابخود جلب کرد. دراینجا قصد رقابت با آرتو ، درمیان نیست ، ولی بدون کوشش برای‌تعیین میزان تأثیر او بر تئاتر معاصرفرانسه، نتیجه‌گیری ممکن نیست. ژان‌لوئی بارو و تئاتروهمزاد آن ، را ، بی‌شك مهمترین نوشتهٔ قرن بیستم دربارهٔ تئاتردانسته و در لیست نسبتاً عجیبی از خواندنیهای مورد نیاز هر بازیگر پرآرزو ، آنرا در ردیف

ارسطو ، « مباحثات » کرنی « مقدمه‌ای بر کرمول » ویکتور هوگو و « هنر تئاتر » کریگ Craigقرارمیدهد. تأثیر قابل توجه آرتو روی همهٔ آنهاکه با تئاتر سروکار دارند حقیقتی است مسلم : ژان ویلار چیزهائی در مورد نور از اوآموخت، بارو دین بزرگی باو دارد، گواینکه ذوق شخصی‌اش او را بیشتر به بسی بندوباری بی تناسب کلودل متمایل میسازد تا بخشونت حساب شدهٔ یونسکو وبکت. شاید کارگردانی که توانسته‌است‌اصول «میزانسن» آرتو را در خالص‌ترین‌فرم اجراکند روژه بلن باشد؛کسی که درطول‌زندگی آرتوهمکار نزدیك‌اوبود وپس‌ازآن «هزل» و «مانور بزرگ وکوچك » را از آدامف، «درانتظار گودو»و«بازی آخر» را ازبکت و«سیاهان»را ازگنت‌بروی صحنه آورد (ویابقول فرانسوی‌ها « آفریده است ») وتمام‌آنها عمیقاً باسبك اجرائی آرتوبروی صحنه آمده‌اند. بی‌شك بسیاری ازنمایشنامه‌های پیشاهنگ سالهای ۵۰ با این قصد که به سبك آرتو کارگردانی شوندنوشته شدند، و این ،بخودی خود ، برای درك میزان تأثیر آرتو وارزیابی‌آن دارای‌اهمیت بسزائی‌است .

اما وقتی صحبت از توضیح میزان تأثیر مستقیم آرتو در خود این نمایشنامه نویسان است ، باید تا حدودی محتاط بود. مسلماً او وسیعاً مورد مطالعهٔ بعضی از آنها بوده است : آدامف اعتراف میکند که بهنگام نوشتن نمایشنامه‌های اولیه‌اش بشدت از «تئاتر وهمزادآن» متأثر بوده است، وگنت که بهنگام نوشتن مقدمه‌ای بر«پیشخدمت‌ها» میگوید :

> **من [تئاتررا]دوست ندارم...آنچه از شکوه ژاپنی‌ها ، چینی‌ها ، و بالرین‌ها بمن‌گفته شده است ، و شاید تصور اغراق شدهٔ‌آنها که هنوزاز مغزمن خارج نشده‌اند ، اصول تئاترغرب را برای من بسیار زمخت و عاری از لطافت میکند . تنها به هنری میتوان دل بست که ترکیب عمیقی از سمبل های فعال بوده ، بتواند با شنونده بزبانی سخن گویدکه در آن هیچ چیز گفته نشود ولی باشاره حاکی ازهمه چیز باشد،**

احتمالا آرتو را در نظر داشته است . ستایش تئاتر شرقی و عباراتی نظیر «ترکیبی از سمبل‌های فعال» و «هیچ چیز گفته نشود ولی به اشاره حاکی از همه چیز باشد » تأثیرمستقیم وغیر مستقیم تفکرآرتو را فاش میسازد ، وبنحو عجیبی پاره‌ای از توضیحات آرتو راجع به تئاترمشرق زمین ، بویژه نمایش رقص بالرین‌ها که اوبسال ۱۹۳۲ در«نمایشگاه مستعمراتی» دیده بود ، اینك بعنوان‌توضیحی ازنوشته‌های‌معجزه‌گرخودگنت بماعرضه میشود. امایونسکو، که نظراتش‌چنانکه‌میدانیم دربسیاری‌نکات اساسی با افکارآرتومشابه است، در ستایش‌او بالحنی‌نسبتاً‌محتاط سخن‌میگوید. وبکت،تاآنجاکه‌من‌میدانم بهیچوجه مدیون‌آرتونیست، تمام‌این‌نویسندگان‌بابکارگرفتن‌زبان، واعتقادبه‌عدم‌امکان

ابداع واستفاده ازیك زبان تئاتری محض که آرتو درپی آن بـود ، درواقع پیشنهاد اورا رد میکنند : حتی گفت (بااینکه ممکنست تصورشود که اوبانوشتن «پیشخدمت ها» بیشتروبازهم بیشتر به اونزدیك شده است) فقط میتواند «رؤیائی» ازهنری بدینگونه ببیند ، وآدامف ازاحساسات تند خودنسبت به آرتو طوری سخن میگوید که پنداری نوعی شیفتگی دوران جوانی بوده است واینك بارضامندی ازآن رهائی یافته است .

جزاین هم نمیتوانست باشد: این توقع که نمایشنامه نویس باید جزء بجزء تئوریهای آرتو را بکار گیـرد انتظاری است دور ازواقع بینی . ولـی نسبت به جوهر و ذات آنها چطور ؟ دربارهٔ آن نزدیکی تکان دهندهٔ ایده‌های آرتو در سالهای ۳۰ واجراهای دراماتیك سالهای ۵۰ ، باآن دوری جستن ازتم‌های روان شناسی واخلاقی وگرایش به موضوعات متافیزیکی وشیوه های افسانه ـ گرائی ، وسرانجام خلق تئاتردرگیری که پیش ازآنکه خواستار نشان‌دادن و صحبت راجع به تجربه‌ای باشد میخواهد خود تجربه «باشد» ، بطوریکه معنی نمایش درفرم آن ، ودرتنظیم زمان ومکان چنان نهفته باشدکه نـه فقط آنرا بصورت همزاد زندگی ما ، بلکه درعین حال قسمتی ازتجربهٔ زندهٔ ما درآورد چه میتوان گفت ؟

این نزدیکی ها ، همانطورکه گفتم ، تکان دهنده‌اند ؛ بااینهمه نادرست است اگر گفته شودکه آرتو این تئاتررا خلق کرده ، یا حتی مستقیماً الهام‌ـ بخش آن بوده است . برای مثال ، چگونگی کشیده شدن یونسکو به تئاتر روشن است ؛ این کار نه ازطریق خواندن آثار آرتو ، بلکه با نوشتن یك ضدنمایشنامه، یعنی «آوازه‌خوان طاس» انجام گرفت . هدف نویسنده ایجاد قطعه‌ای هجائی محض بود ، که با رسوا کردن قراردادها وسنتهای تئاتری ، نمایشی صرفاً منفی باشد . ولی بهنگام اجرا ، دربرابر دیدگان حیرت زدهٔ نویسنده ، چیز دیگری، تئاتری با فرم نوین ازآب درآمد که نه‌منفی ، بلکه مثبت بود وتوجه را به سایرقسمتهای اجرائی جلب مینمود . ازاینرو نمایشنامه‌های یونسکو بـا آنکه محصول همان نارضائی ازتئاتر سنتی بودکه آرتو درسالهای ۳۰ احساس کرده بود، معهذا دارای رشد وتکوین مستقلی بودند . بکت نیز ، تاآنجاکه من میدانم ، چیزی دربارهٔ چگونگی نوشتن نمایشنامـهٔ « درانتظارگودو » نگفته است ، ولی بسهولت میتوان دریافت که این اثر نیز ناشی ازدرك تجربی ناتوانی ونارسائی زبان است که یادآورندهٔ توضیحات آرتو به ریویه در ۳۰ سال پیش ازآن است، ولی این تجربه برای بکت نیز بهمان اندازه شخصی ومستقل بود . دریکی از داستانهای بکت ، یکی ازآدمها چنین میگوید :

. زندگی ، این زندگی من ، که ازآن سخن میگویم ، گاه همچون چیزی است تمام شده ، گاه همچون یك شوخی که هنوزادامه‌دارد، ودرواقع هیچیك ازآنها نیست ، زیرا درآن واحد هم تمام شده است وهم ادامه دارد ، آیا میتوان زمانی برای آن قائل شد ؟

بگمان من ، این عدم توفیق زبان در بیان تجربهٔ معینی اززمانست که توجه بکت را معطوف به تئاتر می‌دارد ، میدانی که بجای تلاش برای گنجاندن آن تجربه در یك ساختمان لفظی ، که درواقع منکر موجودیت آن شده بود ، به اوامکان میداد تا همان تجربه را بکمك بخشی‌اززمان واقعی خلق کند .

بدین سان ،هردونویسنده ،ازراههای متفاوت ، بنوشتن آن نوع نمایشنامه‌هائی کشیده شدند که سالها قبل آرتو ازآن خبرداده بود . اما شایدتنها بعدها بودکه این نمایشنامه ها چنان شدندکه اینك هستند ، واین زمانی بودکه آنها کارخود راکرده بودند وبعنوان صفحات مهمی‌ازادبیات دراماتیك اروپاشناخته شدند ، زمانی که «تئاتر وهمزادآن» آنچنانکه بود بازشناخته شد : اثری از یك پیشتازپرعظمت ، جلوه‌ای تند ، بی منطق ، پرشوروشخصی ازاعتقادهنری درام جدید . آرتو را نمیتوان پـدرتئاترمعاصرفرانسه گفت ، ولی مسلماً او یکی ازکسانی است که ، بکمك تجربیات وموقع خاص خویش، بهترازهرکس به فهم این نکته کمك میکندکه تئاترامروزازکجاآمده ودرتلاش رفتن بکجاست. و درنامه‌ای که آنتونین آرتودر بیست وهفتم اوت ۱۹۳۱ به لوئی ژووه Louis Jouvet نوشت کلماتش سرشارازشوروشوق ودرعین حال حاوی پیشگوئی پیامبرانه‌ای بود:

تئاتراین نیستکه شما به وجودآورده‌اید ، محصول زمخت وحاضر آمادهٔ یك کاسب علاقمند ، یا کاوشکرپوستهٔ بیرونی که همه چیز را ناشناخته وکشف نشده بجای میگذارد . تئاترآن خواهد شدکه من میخواهم . با من یا بدون من ، اینستآنچه پیش خواهدآمد .

پایان

نخستین

تروپهای تئاتری آذربایجان

جنوبی

نوشتهٔ جعفر اخگری ترجمهٔ صمد بهرنگی

تئاتر درشهر تبریز که ازمراکز قدیمی فرهنگ بوده ، ازخیلی وقت پیش رونق یافته بود. بازیهای ملی از قبیل «رستم باز»، «شاه‌سلیم»، «پادشاه ـ پادشاه» و دیگر بازیها ، نمونه های اولیهٔ تئاتر بوده‌اند . بازی «رستم باز» به شکل سیرك ترتیب داده می‌شد . صحنه‌های کوچك این بازیها جنبه‌های مختلف زندگی خلق‌را نشان می‌داد. دربازیهای «شاه سلیم» و «پادشاه ـ پادشاه» اصول اداری پادشاهی، چاپلوسی‌های درباریان واستبداد و دو رویی‌شان فاش می شد .

نخستین تئاتر حرفهٔای درآذربایجان جنوبی در ۱۹۰۹ میلادی ایجاد شد. در تبریز درسالن‌تابستانی باغ‌ملی به افتخار ستارخان و مبارزهٔمجاهدان مشروطه نمایشی‌داده شد.

درسال ۱۹۱۲ جوانان فرزانهٔ تبریز نخستین‌تروپ تئاتری را به نام «خیریه» تشکیل دادند . این تروپ اساسا نمایشهای‌نویسندگان آذربایجان

را اجرا می‌کرد. حاجی‌خان چلبی، مهدی شریف زاده، ابوالفضل مؤیدزاده، اسماعیل وکیلی وچندتن دیگرجزوهیئت «خیریه» بودند. ایشان بطور مرتب درتبریز برنامه اجرا می‌کردند. اماتروپ‌های تئاتری صحنهٔ دائمی‌نداشتند. ایشان ازصحنهٔ تئاتر« سولی»Soleil وسالن تابستانی‌خیریه ومدرسهٔ آرامیان استفاده می‌کردند.

در سال ۱۹۱۷ به رهبری و وژیسوری «شرقلی قلی‌زاده رضا» تروپ تازه‌ای تشکیل شد. آشنایان قلی‌زاده اعتراف می‌کنندکه وی هنرمندی توانا و با استعداد بود اوخود کمدی می‌نوشت‌واجرامیکرد.

درسال۱۹۱۹ تروپ‌دیگری‌درتبریز تشکیل‌شد. رهبراین‌تروپ«بیوك‌خان نخجوانسکی»بود. نوآوری‌های او درتئاتر تبریزاهمیت‌زیادی دارد. به تئاتر جان‌تازه‌ای‌دمید، هنرمندانی‌با استعدادتربیت‌کردوروی‌کارآورد. یکسال‌بعددر تبریز جمعیت «اصلاح وترقی» تشکیل‌شدکه خودرا وقف کارهای فرهنگی و تربیتی‌کرده بود. بنام همین‌جمعیت تروپ‌تئاتری نوی شروع به فعالیت‌کرد. به زودی تروپ«بیوك خان نخجوانسکی» وتروپ «اصلاح وترقی» دست به یکی شدند. بعداز پراکنده شدن جمعیت «اصلاح و ترقی»،تروپ نخجوانسکی به‌کارخود ادامه داد وبا قدرت‌ترین آکتورهای تبریزرادورخود جمع‌کرد. نخجوانسکی‌پیش از این درتئاترهای‌حرفای‌باکوروی‌صحنه‌آمده‌بود وتجربهٔ کافی‌اندوخته بود. نخجوانسکی می‌کوشید که نمایش‌های تروپ را زیررهبری خودش‌تاحد نمایش‌های اصیل‌حرفه‌ای بالابیاورد.

تروپهای تئاتری این دوره بی اینکه تجربهٔ کافی بیندوزند، پراکنده می‌شدند وازبین می‌رفتند. این‌امرچند علت‌داشت. ازیك‌طرف فشارروحانیان، از طرف دیگر نبودن محل دائمی نمایش موانع زیادی پیش می‌آورد. زنها نمی‌توانستند روی صحنه بیایند و این خود مسألهٔ سخت و حل نشدنی دیگری بود. معمولا رل زنهارا مردها بازی‌می‌کردند. گاهی‌هم‌دختران‌ارمنی روی صحنه می‌آمدند. اما زبان و تلفظ خاص آنها سطح نمایش‌ها را پائین می‌آورد.

دراین دوره‌که می شود اولین مرحلهٔ تئاتر آذربایجان جنوبی نامید، باوجود این‌که تروپهای تازه‌ای پشت سرهم تشکیل میشد، تئاترچندان سرو سامانی نیافت. بازیگرهااغلب فقط تمایل قلبی‌داشتند. حرفه‌ای‌نبودند. مرحلهٔ دوم رونق تئاتر تبریز از ۱۹۲۱ شروع میشود. دراین دور شمارهٔ مدارس جدید زیاد میشود، فرهنگ وتمدن تاحدی پیش می‌رود وهمدوش باهمهٔ اینها تئاتر هم رونق پیدا میکند. کیفیت نمایش‌ها و دکور بهتر می‌شود. تغییرطرز فکرخلق نسبت به تئاتر هم خود کمك بزرگی باین‌امر بود.

درسال ۱۹۲۶ تئاتر «شیروخورشید سرخ» بناشد. این تئاتر گنجایش هشتصد نفر تماشاچی را دارد و دارای لژهای زیبا واتاق‌های مخصوص لباس

پوشیدن بازیگران است . برنامه‌های این تئاتر عبارت بود از آثار میرزا فتحعلی آخوندوف، اُوزه پیرحاجی‌بکوف ، جلیل صمدقلی‌زاده، ح . جاوید .

یك سال پیش‌ازساختمان تئاتر شیروخورشید سرخ تروپ« آینهٔ عبرت» تشکیل‌شده بود وباموفقیت بزرگی‌برنامه‌اجرامی‌کرد. به‌تروپ، خادمان‌بزرك فرهنك وتمدن آذربایجان ازجمله جبارباغچه‌بان، جعفرادیب، هلال ناصری، علی‌عسگراالژنگی ، اززدیك‌کمك می‌کردند وصلاح‌کارتروپ راخوب‌میدیدند. روزهای جمعه برای کارگران به‌قیمت ارزانی نمایش می‌دادند. این نمایشها خالی ازاهمیت سیاسی هم‌نبود . هدف عمدهٔ تروپ عبارت ازشناساندن دشمنان مردم‌وبیدارکردن‌اوبود.

در سال ۱۹۴۴ در تبریز تروپ دیگری تشکیل شد . از طرف کمیتهٔ روابط فرهنگی ایران و شوروی‌هنرمندان با استعداد به تروپ دعوت شدند. بعدها همین تروپ زیر رهبری فرقهٔ دموکرات آذربایجان به‌کار خود ادامه داد. هنرمندان برجستهٔ آذربایجان شوروی هم دراین تروپ شرکت‌داشتند.

در سال۱۹۴۶ ، بعدازسقوط دموکراتها فعالیت اکثرتروپهای تئاتری تبریز متوقف شد ، زیرا نمایشها می‌بایست به زبان فارسی باشد .

از کتاب

واختانگف

کارگردان

نوشتهٔ نیکلای گارچاکف

ترجمهٔ دکتر ناصر صادقی ـ ژن رمضانی

دروس ابتدائی

-۱-

نام و اختانگف همیشه برای من یادآور اولین تماسی است که با تئاتر داشتم، چون پیش از آن، هنگام تماشای نمایشات و یا شنیدن شرح حال بازیگران هیچ نظری نداشتم.

تئاتر آنطور که واختانگف درك می‌کرد فقط تئاتری نبود که حرف اول آن با حروف بزرگ باشد (اصطلاحی که واختانگف و استانیسلاوسکی بکار می‌بردند) بلکه یك اجتماع واقعی است که اعضای آن با وظیفه و هدف مشترکی با یکدیگر پیوند دارند. و آن خدمت به مردم است. اجتماعی که هریك از اعضای

آن زندگی و اندیشه‌های خود را وقف آن جمع (کلکتیو) کنند .

طبق نظر واختانگف تئاتر اجتماعی از هنرمندان است که تشکیل یك فامیل بزرگ رامیدهند. که کار هریك ازآنهااززندگیشان دراین جمع، جدا نیست . این عقیده، یکی‌از پایه‌های اساسی تشکیلات هنری مـا بوده است .

لازم است راجع به‌این عقیدهٔ واختانگف بحث بیشتری بکنیم، وگرنـه نکات اساسی درسهایش دراین کتاب نارسا خواهد ماند.

واختانگف نه‌تنها هنرتئاتررا به ما می‌آموخت، بلکه اومربی واستادی بودکه واقعیت زندگی رابماشناساند .

من درحالیکه‌آرزو می‌کردم تمام‌عمر خودرا وقف‌تئاترکنم وازکودکی آن رادوست داشتم، به‌جرأت می‌توانم‌بگویم‌که هرگز مانندیك هنرمند خوب انجام وظیفه‌ننموده‌ام. چون‌من‌صفات سازماندهی‌را درخود سراغ‌داشتم(چیزی که درطول سالهای جنگ داخلی وسالهای اولیهٔ بدست گرفتن قدرت‌شوروی آزمـایش وبررسی کرده‌بودم) تصمیم گـرفتم وارداستودیـوی سینمائی مشهور چایکوفسکی شوم وهنرکارگردانی‌رادرخودآزمایش کنم .

کلاس توسط اولگاراخمانوا کـه استادی بسیار شایسته بود و تمام وجودش راوقف‌کارش میکرد ، اداره میشد . اما انسان درجوانی خود خواه وحریص‌است! بنابراین آنچه راکه درکلاس‌بما می‌آموختندبرایمان کافی‌نبود . بعلاوه « سیستم» استانیسلاوسکی در محیطهای هنری باعشق‌وعلاقهٔ‌زیادی مورد بررسی ومطالعه قرار می‌گرفت . هنرمندان تئاتر هنر وطرفداران‌این سیستم که‌گاهی هیچگونه‌رابطهٔ مستقیمی باهنر مربوط به‌نمایش‌نداشتند (روانشناسان و حتی‌گاهی پزشکان) دراین کلاس بمادرس میدادند . بعضی از هنرجویان استودیو که خواهان‌آشنائی با«سیستم»استانیسلاوسکی بودند، بابعضی‌ازاستادان رابطه برقرارمی‌کردند ودرس‌های خصوصی می‌گرفتند. ولی‌آنچه این‌استادان بمامی‌آموختند سبب خوشحالی‌ما نبود؛ چون‌مبهم، سخت وگاهی‌تقریباًعرفانی بود. برای مثال ، ماپرانا[1] را درکلاس تمرین می‌کردیم . یعنی در حالیکه دستها باز بودند می‌بایستی اشعه‌ای از نوك انگشتان ساطع شود و رفیقی کـه دست مابطرفش دراز می‌شد ، باید این اشعه را حس‌کند .

قبل‌ازآنکه درس شروع شود همیشه دوستان ورفقای هنری مابایکدیگر زدوبندمیکردند«اگرالکساندرالکساندرویچ‌ازمن‌خواست که‌پرانا رابطرف تو ساطع کنم،تومراکتف‌نکن». رفیق درازاهمین‌مساعدت‌نسبت‌به‌اوقبول می‌کرد. و این تمرین با موفقیت انجام‌می‌شد .

مامی‌بایست مدت ۱۰ الی ۱۵ دقیقه درسکوتی عمیق افکار وتوجه‌خود را بیکی‌ازاشیاء اطاق، مثلا اوستر یافرش متمرکز می‌کردیم . وبایـدکوشش

---

۱ ـ Prana . یکی ازروش‌های جوکی‌های هند .

می‌کردیم تا از آن چیزی استنباط کنیم که بعداً بتوانیم آن را توصیف نمائیم . و مجدداً می‌بایست زدوبند می‌کردیم تا توجه همهٔ ما بر یك شیئی معطوف نشود . آزادی عضلات، ایمان، سادگی و تماس با رفقایمان اهمیت خاصی پیدا می‌کرد، مارنج فراوانی را برخود هموار می‌کردیم ، یا بعبارت دیگر ، برای ظهور شخصیت‌مان تحت نظر جدی و شدید استادی که این سیستم را بما می‌آموخت منتهای کوشش وجدیت خودرا بکارمی‌بردیم .

معهذا احساس میشد که این، آن سیستم واقعی نیست که توسط استانیسلاوسکی پیشنهاد شده و برای ما لازم‌است. و با دیدن نمایش‌های تئاتر هنری احساس ما به‌یقین مبدل‌شد. این هنرمندان براحتی و بی‌آنکه بخود فشار بیاورند نقش‌های گوناگونی را درنمایشنامه‌هائی چون «دراعماق اجتماع»، «مرگ پازوخین»... اجرا میکردند .

درآن زمان واختانگف که یکی ازکارگردانان مشهور بود درجستجوی راههای جدیدی برای هنرمدرن بود. به‌آسانی میشود تصورکرد این برای من چه مفهومی داشت . بعلاوه همه‌جا صحبتی که استانیسلاوسکی راجع به واختانگف کرده بود تکرار می‌شد: «سیستم مرا بهتراز خودم تدریس‌میکند.» بعدها ازخود استانیسلاوسکی هم این جمله‌را شنیدم، ولی نمیشود تصورکرد کارگردان بود بدون شناختن این «سیستم». من این را خوب میفهمیدم.

با وجود این دوستانم ومن پیش ازآنکه به واختانگف مراجعه کنیم مدتها درشك وتردید بودیم .

ازیك طرف اوکمدین درخشان اولین استودیوئی بودکه‌کارگردانی را مستقیماً ازاستانیسلاوسکی آموخته بود؛ استادی که‌درتعداد زیادی‌ازاستودیوهای مسکو تدریس میکرد و یکی از آنها درخیابان «مانوروسکی» واقع بود، و از طرف دیگر ادارهٔ یك گروه کوچك «لاف‌زن» دریك استودیوسینما توگرافی که گمنام بود. ولی علاقهٔ شدید ما به آموختن درس‌های و اختانگف بر شك و تردیدمان، برای مراجعه به او وتقاضای تدریس ، غلبه‌کرد .

من بعنوان نمایندهٔ تمام‌دوستانم انتخاب‌شدم که به‌واختانگف‌مراجعه کرده‌واز اوخواهش کنم که‌دراستودیوچایکوفسکی «سیستم» استانیسلاوسکی‌را بمادرس بدهد.

واختانگف مرا دراطاقی که مشغول پاك کردن گریم خودبود پذیرفت. او از اجرای نقش پاسبان گشت در نمایشنامهٔ « سیل » که‌بسیار جالب بازی کرده‌بود ، فارغ شده‌بود.

آنچه‌راکه من درمدت ده الی پانزده دقیقه با واختانگف صحبت‌کردم بخاطرنمی‌آورم . ولی چهرهٔ فوق‌العاده متحرك ودستهای ماهرش که‌گریم‌خود راپاك می‌کرد وچشمان شاد وکمی‌تمسخرآلودش که ازعمق آینهٔ مقابلش به من دوخته‌بود ، درذهنم نقش‌بسته‌اند . نمی‌دانم چه چیزمسخره‌ای درمن بود، ولی آن‌شب واختانگف کاملا سرحال بود ومرا بایك برخورد خوب وغیرقابل‌پیش بینی

پذیرفت و باکمال میل قبول کرد که بما درس بدهد .

من تصور می‌کنم که فقط درس‌دادن بما اورا جلب کرده بود . وقرارشد که در «استودیوی سینما» کار تدریس شروع شود . در آنزمان سینما هنوز مراحل آغازش رامی گذراند . مسائل‌تربیتی که درچنین‌استودیوئی‌مطرح میشد توجه واختانگف راجلب کرده بود (ونه مسلماًوجود خاص‌ما) . تازگی همیشه اورا جلب می کرد . خلاصه ، فردای آنروز تمام کلاس ــ و واقعاًهم یك کلاس حقیقی دبیرستان بود باميز و نیمکت وتخته سیاه ، چون ما دریك دبیرستان دخترانه مستقرشده بودیم که بنای آن‌هنوزهم‌در گوشهٔ خیابانهای « هرزن»و« بریوسوسکی» وجوددارد ــ دریك شوروغوغای فوق‌العاده بود . ما هرلحظه در انتظار ورود واختانگف بودیم . درکریدور و کنارسالن استادان نگهبان گمارده بودیم . بوریس چایکوفسکی، اولگاراخمانوا و استادان دیگرما درانتظار واختانگف بودند تا ورودش را خیرمقدم گویند . دانشجویان گروههای دیگرهم دراین هیجان وخوشحالی ازورود واختانگف باما شریك بودند و ازپله‌ها با لاوپائین می‌رفتند ، چون هیچکس‌نمی‌خواست هنگام ورود او ازدیدنش محروم باشد . همانطورکه قراربود، درست سرساعت ۸ بمدرسه واردشد . ازاو استقبالی گرم ورسمی بعمل‌آمد. کلیهٔ کلاسها تعطیل شده‌بود و دانشجویان یکی بعداز دیگری وارد میشدند وبه‌او سلام میکردند . می‌توان گفت مدت ۱۵ دقیقه طول کشید تا به کلاس مارسید .

اوپشت میز استاد قرارگرفت وپس‌ازآنکه یك‌یك مارا ازنظر گذراند ، باسادگی‌پرسید :

ــ ازکجاشروع کنیم ؟

مثل این‌بودکه طرف سؤال‌هم خودش‌بود وهم ما.

ــ من بخوبی‌میدانم‌که شما خودرا برای‌کارگردانی‌آماده می‌کنید. ولی معمولامستقیماً ازکارگردانی شروع‌نمی کنند . یك‌کارگردان باید قبل‌ازهرچیز یك بازیگر باشد. حتی‌اگریك بازیگرمعمولی‌باشد. مثلامثل‌من . لبخندنزنید، چون من خودم رایك هنرمندکاملا معمولی‌میدانم . میشاچخوف ــ که البته‌همه اورا خوب می‌شناسید ــ یك بازیگرتواناست . بنابراین برای‌کارگردان‌شدن باید تاحدودی بازیگربود . ونمی‌شود بازیگربود اگرقبلا تحقیقی‌در «سیستم» استانیسلاوسکی نکرده باشیم . البته من میدانم که همهٔ شما میخواهید با این «سیستم»آشناشوید، ولی قبل‌ازهرچیز بایدبدانم‌که ازچه‌یافتی‌هستید. پس‌کوشش کنیم خواست‌های شما بانظرات من تطبیق‌پیداکند. ماکاررا بدین‌ترتیب‌شروع می‌کنیم : در حین انجام اتودعملی« سیستم » عقیده‌ای راجع به هریك از شما پیداخواهم‌کرد . درضمن‌کار، اصولی دربارهٔ کارگردانی بشما خواهم گفت . تأکیدمیکنم که «سیستم» استانیسلاوسکی فقط عملاباید اتود شود . بعدها نتیجه گیریهای لازم راخواهیم‌کرد وپس‌از۲یا۳ماه‌اتودهاراکلی‌ترمیکنیم‌یابهتراست

آنها را بعهدهٔ خود استانیسلاوسکی بگذاریم . چند روز پیش، استانیسلاوسکی یادداشت‌هائی دربارهٔ کاری که باید با بازیگران انجام گیرد ، نشانم داد . بسیارجالب بود. شمابخوبی میدانیدکه تمرین یعنی‌چه ؟

باچـه نگاه شوخ و موذیانه‌ای واختانگف این کلمهٔ شوم را اداکرد ! بعنوان یك بازیگر بخوبی‌میدانست‌که درآنزمان برای کسانی‌که از « سیستم» استانیسلاوسکی پیروی میکردند ، هیچ کلمه‌ای وحشتناکتر ازاین‌کلمه‌نیست . دراین‌کلمه هرچیزی‌ممکن‌است مستتر باشد: بدیهه‌گوئی ، تمرین، نوشتن‌یك نمایشنامهٔ‌کوتاه ، اجرای وظایف‌گوناگون‌که بوسیلهٔ‌کارگردان پیشنهاد میشود و غیره . بهمین علت بودکه هیچکس راتوان پاسخ گفتن باین پرسش نبود .

واختانگف مجدداً سؤال کرد :

ـ تاکنون چه تمرین‌هائی انجام داده‌اید ؟

یکی ازدانشجویان باصدای خفه‌ای گفت :

ـ برادرمن دراطاق پهلوئی درحال احتضاراست .

اوتمرینی راکه ماچند روز پیش بنوبت انجام داده بودیم برای ما از سرمی‌گرفت .

ـ مادرم اورا بحد پرستش‌دوست دارد وهرلحظه ممکن‌است سربرسد. ازهمه چیز بی‌خبراست . فکراینکه مادرم وقتی اورابیند به‌چه حالی‌می‌افتد مرا دیوانه میکند .

واختانگف باصدای یکنواختی گفت :

ـ بسیار خوب. هنگامیکه شمااحساس میکردید دارید دیوانه میشوید چه کردید ؟

ـ من هیچ چیزی را به خاطر نمی‌آورم ... مثل این بود که من در رؤیا بازی میکنم ...

ـ بسیار خوب ... جز این چه بازی دیگری کرده‌اید .

یکی از دانشجویان گفت :

ـ دراطاق‌پهلوئی‌جلسهٔ‌دادگاه است...من‌ازوحشت برخود میلرزم که هنگام خواندن رأی دادگاه چه پیش میآید .

این موضوع «اتود» دوم بود .

واختانگف ناگهان حرف کسی‌راکه موضوع« اتود » را تعریف میکرد قطع کرد و گفت :

ـ بازهم‌دراطاق‌دیگر! آیادرمیان‌شما کسی«اتود» ساده‌تری‌بخاطردارد؟ بدون‌اطاق‌پهلوئی؟

من بنمایندگی همه جواب دادم :

ـ نه ، ما چنین تمرینی نداشته‌ایم .

ـ بسیارخوب. مادرهمین‌اطاق «اتود» خواهیم‌کرد نه دراطاق پهلوئی. بدون‌دیوانگی ووحشت. یك موضوع خیلی‌ساده . مثلا : درآن‌گوشهٔ اطاق یك بخاری (بخاری دیواری) وجود دارد . باید آنرا روشن‌کرد و درآن یك کاغذ، یایك‌نامه ویاهرچیزدیگری را سوزاند .

یك نفرباشك وتردید سؤال‌کرد :

ـ همین ؟...

ـ بله .

ما چه چیزی را باید ازآن درك‌کنیم .

ـ پس باید چه احساس‌کنیم ؟

ـ من نمیدانم . هرچه که دلتان میخواهد . چه کسی این تمرین‌را انجام میدهد ؟

کلاس‌درسکوت عمیقی‌فرورفت . اجرای‌یك «اتود» دربرابرواختانگف! وازروی این«اتود»است‌که اوقضاوت میکند میتوان یك هنرمندیایك‌کارگردان بود ! وآنهم این «اتود» باین سادگی! درآن‌چیزی برای نشان دادن نیست. بنظرمایك «اتود» عبارت از پریدن در آب یخ بود . مثلا استاد یك نوول از موپاسان ـ «بندر»ـ را بعنوان سوژه بما پیشنهاد می‌کرد.دریك روسپی خانه ملوانی بایکی‌ازروسپیها برخورد میکند . وفقط بعد...منشوش متوجه میشوند که‌آنها خواهر وبرادر هستند. هنگامیکه مردشغل ملوانی را انتخاب‌کرد و راه دریا راپیش‌گرفت، خواهر اودختر کوچکی بیش‌نبود وملـوان ازاو هیچ خاطره‌ای‌ندارد.دختر تعریف‌میکند که‌والدینش‌فوت کرده‌اندوفقراوـفرانسواز ـ رابه فحشا کشاند... وغیره. این یك زمینهٔ وسیع برای هیجانـات وتأثرات عمیق میباشد! بله، این بودآن موقعیی‌که ما باید خودمان رانشان دهیم. یاباید کاملا شکست خورد یااینکه چنین هیجان وتأثری باعث مات ومبهوت شـدن استادان می‌گشت ومیماندندکه آیا بایدقدرت احساسات ما را باورکنند یاآن را نادیده‌بگیرند. واکثراوقات‌آنها باورمیکردند. درحالیکه حالا چیزی‌جز روشن‌کردن یك‌بخاری نبود. همهٔ ما فکر میکردیم واختانگف برای ما دامی گسترده است . ولی دام‌کجا بود. حسن‌نیت او نسبت به‌مامسلم‌بود. بهمین‌علت ماهمگی درحدس واحتمال گم شده بودیم... و ساکت بودیم .

واختانگف گفت :

ـ چون‌همه‌ساکت هستند نمایندهٔ کلاس «اتود» رااجرا خواهدکرد واین رسم مدرسهٔ آداشف * است. نمایندهٔ شما کیست؟

*آ. آداشف‌هنرپیشهٔ«تئاترهنری» کـه‌بسال ۱۹۱۰ درمسکویك‌مدرسهٔ تئاتـر تأسیس‌کرد.

من نمایندهٔ کلاس بودم. ازروی تسلیم، از جا برخاستم تا به گوشه‌ای که واختانگف نشان داده بود بروم.

صدای واختانگف را پشت سر خود شنیدم:

ـ اجازه بدهید، کجا میروید؟ در آنجا بخاری‌یی نیست.

درواقع آن گوشه خالی بود. اطاق را با نگاه جستجو کردم دفعتاً در گوشهٔ مقابل، پشت نیمکت‌ها متوجه یك بخاری حقیقی شدم. در حقیقت پشت تماشاگران قرار داشت. ولی شاید «رمز و اتود» در آنجا قرار داشت؟ آیا واختانگف مایل بود یك بخاری حقیقی را روشن کنم؟ درحالیکه از بیم نیمکت‌ها راهی بازمیکردم تا به بخاری برسم، تمام این اندیشه از مغزم خطور کرد.

ـ وحالا کجا میروید؟

سؤال واختانگف باردیگر مرا در بین راه متوقف کرد.

ـ بطرف بخاری ...

واختانگف تأکید کرد:

ـ بطرف یك بخاری حقیقی؟ آیا فکر میکنید کسی مخصوصاً آنرا آماده کرده است تا شما روشنش کنید؟ بدون شك نگهبانی که پائین در رختکن دیدم میفهمید که این «اتود» را بشما پیشنهاد خواهم کرد... این کبریت را بگیرید!

درمیان تعجب همگان واختانگف با حرکتی سریع وماهرانه قوطی کبریتی را که دردست میچرخاند بطرف من پرتاب کرد و من، طبیعتاً خطا کردم، چون کاملا اختیار خود را از دست داده بودم.

وعلت هم داشت! واختانگف نه فقط بما توضیحاتی نمیداد بلکه روحیه‌ای تازه برای ما خلق میکرد. فعالیت و تحرك ایجاد میکرد و خود نیز در آن شرکت داشت.

ـ وآنها، آنجا، چیست؟

واختانگف چند دکور را که بدیوار تکیه داشتند نشان میداد. دسته‌ای که قبل از ما اطاق را اشغال کرده بودند در این دکورها «افسانه‌ای‌ها»ی «روستان» را در آنها تمرین کرده بودند. این را برایش توضیح دادم.

واختانگف بالحنی تمسخرآمیز، برای اینکه نشان دهد چکار باید بکنم، بمن گفت:

ـ آیا قادر نخواهید بود با اینهمه قطعات مقوا یك بخاری درست کنید. وباز ادعای کارگردان شدن دارید؟

با چه لذتی در آن گوشهٔ خالی جای گرفتم! در این مدت، واختانگف نمی‌دانم راجع به چه موضوعی با رفقایم صحبت میکرد! چون خیلی به

کارخود مشغول بودم ، درست نمی‌شنیدم موضوع ازچه قراراست .

دویاسه دقیقه بعد به واختانگف اعلام کردم‌که حاضر است ! بطرف میز استادم عقب عقب رفتم تا «دکورم»را تحسین کنم. صندوقی که‌بطرف تماشاگران باز بود ، نمایندهٔ یك بخاری دیواری بود . بجای طاری یکی از اشیاء باغبانی نمایشنامهٔ «افسانه‌ای‌ها» بود . درداخل صندوق «آتشم» داروشن کرده بودم : چوبهای کوچك کج ومعوج وپوشیده ازبرگهای سرخ پائیزی . بالای صندوق را با پارچه‌ای پوشاندم و باین ترتیب پوشش روی بخاری را مجسم کردم. وبرای اینکه سر نخورد رویش یك ساعت بزرگ برنزی قرارداده‌بودم و دوپردهٔ پیش‌بخاری به طرف‌آن و جلوش هم یك‌مبل‌که اغلب آنرا از اطاق استادان‌می‌آوردیم،قرارداده‌بودم.

واختانگف اثرم را بانگاهی انتقادآمیز وارسی‌کرد وگفت :

ـ بدنیست،این‌اولین«اتوده» کارگردانی‌شماست .چیدن‌وسائل‌محل‌اجرا.

تحسین اوقوت قلبی بمن داد .

ـ راستی درخانه‌تان چنین بخاری‌یی دارید ؟

جواب دادم :

ـ نه، درخانهٔ ما بخاری نیست .

ـ وچنین بخاری‌یی راکجا دیده‌اید ؟

جواب دادم :

ـ خانه‌ای در خیابان‌گرانانتنی Granatny می‌شناسم که در اطاق پذیرائیش یك بخاری قشنگ قرار دارد ، البته خیلی بهتر ازاین ولی‌بخوبی میتوانم این بخاری را درفضای اطاق پذیرائی مجسم‌کنم .

نمیدانم چرا واختانگف پرسید :

ـ واطاق پذیرائی خیابان گرانانتنی چگونه مبله شده است ؟

شرح‌کاملی دادم ، چون اغلب به‌آنجا میرفتم . ازخوشروئی‌صاحبخانه استفاده می‌کردیم وگاهی درسهای خصوصی را درآنجا می‌گرفتیم وبه شوخی آنجارا آتلیهٔ خود می‌نامیدیم .

واختانگف ازمن سؤال کرد :

ـ کنار بخاری چکار دارید ؟ لازم نیست آتش روشن کنید . چون فرض میکنیم‌که بخاری درحال سوختن‌است .

و به انعکاس ورقه‌های قلع در « هیزم‌هـای » بخاری اشاره کـرد . خیلی‌حرارت‌بخرج داده‌بودم وکاری راکه واختانگف گفته‌بود فراموش کرده بودم. وچون درپی ایجادیك «اثرهنری» بودم ،آتش راخیلی زود روشن‌کرده بودم . باتواضع گفتم :

ـ هرچه بگوئید میکنم یوگنی بوگراتیونویچ .

ـ اگر الان خیابان گراناتنی بودید و نه اینجا چکارمیکردید ؟
ـ جواب دادم :
ـ گفتش آسان نیست ، باید فکر کرد ...
و واختانگف درحالیکه نیمکت کنار بخاری رانشان میداد بمن گفت :
ـ خوب، پس فکر کنید .
وبدون آنکه منتظر جواب شود پشتش رابمن کرد و رو به بقیه، توضیحاتی راجع به نقطه نظرش که ناتمام مانده بود ، داد . من بطورغیرارادی بطرف « اطاق پذیرائیم » حرکت کردم و درنیمکت فرورفتم .
ازخود پرسیدم الان درخیابان گراناتنی ، در «آتلیه»مان ، کنار بخاری چه میکردم ؟ آیا کتاب می‌خواندم ؟ آیامنتظر رفقامیشدم بیایند تا کاری انجام دهیم ؟ شعریاقطعاتی ازیك اثرادبی را حفظ می کردم ؟...
نه ، این مشغولیات مفهومی نداشتند. یا بهتر بگویم ، لزوم آنرا احساس نمی‌کردم . همینطورکه اینهارا مرورمیکردم ناگهان یادم آمدکه پول برق را با صاحبخانه تصفیه نکرده بودیم . این صاحبخانه (او واقعاً تئاتر را دوست داشت وباما بطوراستثنائی رفتارمیکرد) کرایه خانه از ما نمی گرفت . ولی در یك مورد موافقت کرده بودیم : خرج روشنائی و شوفاژ را با هم تقسیم میکردیم . یك هفته قبل قبض برق رابمن داده بود ، ونه تنها پولش را نپرداخته بودم بلکه حتی‌فراموش‌کرده بودم قبض راکجا گذاشته‌ام. «اتود» را فراموش کردم ، و مشغول بیرون آوردن تکه‌های کاغذ ازجیبم شدم وآنهارا روی زانوهایم چیدم . صدای واختانگف را ازپشت سرم می شنیدم . صدای خوش آیند او باطنین مخملی‌اش مثل مسکنی درمن اثر می گذاشت . بـرمن سنگینی نمی‌کرد . بدون شك با رفقایم مشغول صحبت بود .
کاغذ های روی زانویم را بررسی کردم . نتوانستم قبض برق را بیابم ولی خیلی از کاغذها بیهوده بودند . فکر کردم ، الان وقت مناسبی برای سوزاندن آنهاست . من برای اجرا آماده‌ام ویك‌چیزی‌درنمایشنامهٔ « نامه ـ هائی که می سوزند » وجود دارد ! تا واختـانگف مـرا نگاه نمی کند سعی کنیم وببینیم .
تکه کاغذی را برداشتم وروی «شعله»ی‌بخاری گرفتم. الان‌دود می‌کند ...وآتش میگیرد ... کاغذ را که دیگر به آن احتیاج‌ندارم‌رها می‌کنم وبه آرامی درشعله‌ها فرو میرود . همین عمل‌را بادومی وسومی تکرار میکنم. یکی ازآنها یك«نامهٔ» حقیقی ، یك نامهٔ‌عاشقانه است . آنرا بالذت‌میخوانم. شاید نباید آنرا سوزاند ؟ نه ، « چیزی‌که گذشته است بازنمی گردد!» و آنرا هم درآتش می‌اندازم .
ناگهان ، ازپشت پرده زمزمه‌ای‌می‌شنوم : «کولیا ، به من‌توجه نکن، نگاهم نکن . به روی خودت نیاورکه صدای‌مرامیشنوی ... » باکمال تعجب

صدای «والودیا کانتسل» را شناختم[1]. پشت پرده چکارمی‌کرد ؟ چطورخود را به آنجا رسانده بود ؟ چرا جایش را ترك کرده بود ؟ یکباره تمام این سؤالات به مغزم هجوم آوردند ، ولی همانطورکه ازمن‌خواسته بود به‌کارهایم مشغول شدم وبه روی خودم نیاوردم‌که زمزمهٔ رفیقم رامیشنوم .

درحالیکه خیلی‌کم لبهایم را ازهم بازمیکردم ازاوپرسیدم :

ـ اینجا چکار میکنی ؟

در همان‌حال سعی داشتم توجهم را ازکاغذی که در دستم بودمنحرف، نکنم .

ـ واختانگف مرافرستاده تاعلیه تو دوزوکلکی‌جورکنم ، ولی‌من‌امروز سرسختم... گوش‌کن.

ـ اویه‌من نگاه می‌کند ؟ ... هنوزاتودم‌راشروع نکرده‌ام .

ـ گاهی نگاه میکند ، گاهی نه .برای ما تعریف‌کرد چطور«موتسارت وسالیبری »را با استانیسلاوسکی تمرین میکرد ! وبعضی اوقات هم نگاهی بتو می‌انداخت .

ـ جالب بود ؟

ـ بله ، خیلی.میفهمی، ظاهراً استانیسلاوسکی از واختانگف خواسته بود تانقش‌سالیبری‌را بااومرورکند(!) نقش‌سالیبری‌طبق«سیستم»استانیسلاوسکی(!!) میتونی مجسم کنی ؟ و یوگنی بوگراتیونویچ بما گفت که چقدر میترسید تا باولین‌تمرین بااستانیسلاوسکی، برود. وقتی که‌تمرین‌تمام‌شده‌استانیسلاوسکی به واختانگف گفته ، از فکر اینکه و اختانگف از او چه انتظاری داشته ترسیده بوده....[2]

ـ آه! ومرا ببین‌که دراین گوشه مثل یك احمق نشسته‌ام! واختانگف مرا فراموش کرده وبرای شما چیزهای باین جالبی تعریف میکند ...

در همین لحظه واختانگف باصدای پرطنینی گفت :

ـ کافی‌ست!

بدون شك بطرف من‌نگاه میکرد .

باکمی ترس بطرف اوچرخیدم، چون‌خیال میکردم‌که دستورش‌مربوط به حرفهای مخفی من وکانتسل است. درواقع کمی فراموش کرده بودیم و

---

۱ ـ ولادیمیرکانتسل‌تعدادزیادی‌نمایشنامه‌درتئاترهای‌مسکو وسایرشهرها به روی صحنه آورده است .

۲ـ واختانگف علاقه‌ای به‌تمرینات «موتسارت وسالیبری »، ودرعین‌حال امکان همکاری با بازیگر فوق‌العاده‌ای چون استانیسلاوسکی پیدا کرده بود ، وچون بعنوان کارگردان بـه‌کمك استانیسلاوسکی . برای نقش‌سالیبری‌آمده بود ، واختانگف میکوشید تاهرچه‌معلومات درهنرپیچیدهٔ کارگردانی‌داشت‌تقدیم استادش‌کند .

وظیفه‌ای را که واختانگف به هردوی ما محول کرده بود از یاد برده بودیم. واختانگف بالبخند، در حالیکه چشمانش را به چهرهٔ من که میکوشیدم بی‌اعتنا باشد دوخته بود، تکرار کرد :

ـ کافی‌ست! اتود را خیلی‌خوب بازی کردید .

با قیافه‌ای احمقانه، درحالیکه سعی داشتم عذر بیاورم گفتم :

ـ من کاری نمیکردم ... منتظر بودم به من بگوئید تا شروع کنم.

واختانگف گفت :

ـ چیزی که ازهمه ارزشمندتر است همین است، اتودتان را طوری بازی کردید که احساس میکنید کاری نکرده‌اید. البته این باحقهٔ کارگردان، ازطرف من‌صورت گرفت. وقتی به شما پیشنهاد کردم اتودی انجام دهید ، دیدم چطور همهٔ شما متوحش شدید. وحال آنکه غیرممکن است درهنر کاری انجام پذیرد، اگر ترس برما غلبه کند. این اولین قانون کارگردانی است. این را جائی بنویسید: هرگز نباید بازیگر را ترساند! برای همین است که اولین کارم عبارت بود از زدودن پیچ وخم دروسی که بازیگر را به محض شنیدن کلمهٔ «اتود» فلج میکند .

قبل از هرچیز، بخاطر داشته باشید که در یك اتود همیشه باید عمل کرد نه این که احساس کرد . بهمین دلیل است که اتود می‌دهند تا عمل، هیجان ایجاد کند. این فقط اصل من نیست. بلکه اصل استانیسلاوسکی نیز می‌باشد . بعد : بازی کردن یك اتود آسانتر ازیك قسمت از یك نمایشنامه نیست. استادها وکارگردانهائی که شکل دیگری فکر کنند، کوشش شاگردان وبازیگران را بیهوده داده‌اند .

استانیسلاوسکی تأکید می‌کند که برای اجرای یك اتود به‌دقیقه‌ای، باید یك‌ساعت خودرا آماده کرد. منهم کاملا موافقم. من ازروی ساعت وقتی را که شما برای آماده کردن اتود به‌کار بردید یادداشت کرده‌ام.

واختانگف کاغذی را که جلویش، روی میز بود برداشت.

ـ بفرمائید. سؤالاتم راجع به‌اتودهائی که بازی کرده‌اید، پنج دقیقه . صحبتمان راجع به‌مکان قرارگرفتن‌تان، بخاطرمی‌آورید، راجع به‌بخاری؟ سه‌دقیقه. جاگرفتن‌تان‌درآن گوشه، شش‌دقیقه. صحبت دومان راجع به‌مقصود ازمحل اجرا، سؤال راجع به‌دانستن اینکه به‌شکل چه‌کسی عمل خواهیدکرد وغیره، بازشش دقیقه . جمعاً بیست دقیقه ، وشما فقط ... سه دقیقه‌ونیم کنار بخاری بودید .

بشدت اعتراض کردم:

ـ غیر ممکن است ، یوگنی بوگرانیونویچ . من لااقل . . . پانزده دقیقه ماندم !

خندهٔ رفقایم، صحت حرفهای استادمان ومحاسباتش را بطرز مسلمی میرساند .

ـ ولی، یوگنی بوگراتیونوویچ ، در طول مدتی که من اتودم را بازی میکردم، فرصت کردید تمام جریان تمرین نقش سالییری را با استانیسلاوسکی تعریف کنید. خیلی متأسفم که نشنیدم چه گفتید، من...

تعجبی که درچهرهٔ رفقایم منعکس بود زبانم را بند آورد.

فقط واختانگف، که بدون شك ازجریاناتی که اتفاق می‌افتاد خوشحال بود، با موذیگری می‌خندید .

ازتمام کلاس پرسید :

ـ من راجع به‌این تمرین باشما صحبت کردم ؟

فوراً چندنفرجواب دادند :

ـ نه، به‌ما می گفتید که گارچاکف کنار بخاری به‌چه فکر می‌کند و چرا باین ترتیب عمل می کند ونه بترتیب دیگری.

تعجبی دیگر! درمدتی که من به اتودم فکرمی‌کردم ، واختانگف تمام رفتار مرا برروی «صحنه» با دقت تحلیل میکرد. پس کانتسل چی؟

و درحالیکه عجولانه سعی میکردم رفیقم را لو بدهم، گفتم.

ـ یوگنی بوگراتیونوویچ ، ولی کانتسل از سالییری وازتمرین‌تان با کنستانتین استانیسلاوسکی صحبت کرد .

واختانگف جواب داد :

ـ بله، میخواستم بدانم آیا هردوی شما قادرید در موقعیت‌های پیشنهاد شده، روی صحنه تماس بگیرید. بهمین‌علت رفیقتان‌را به‌پشت صحنه فرستادم. ویك موضوع به اودادم. تمرینم با استانیسلاوسکی .

ـ ولی اورا فرستادید تامرا غافلگیر کنید .

ـ ما شماراه گول زدیم» . کار کارگردان‌همین‌است. اگر به‌کانتسل گفته بودم : بروید باگارچاکف تماس بگیرید،می‌توانم تصور کنم که‌هردوی شما چگونه رفتار می‌کردید! باین دلیل ازاوخواهش کردم تا برایتان‌تمرین‌با استانیسلاوسکی‌را تعریف کند . راستی، این تمرین صورت گرفت ،و ازیکبار بیشتر تکرار شد !

واختانگف این جمله‌را جور دیگری گفت .

ـ ولی ازکانتسل خواستم تا تمرینم را با استانیسلاوسکی مستقیماً تعریف نکند، بلکه خودش ازآن اقتباسی‌بکند، تا بنظرشما خوش‌آیند باشد، وبه‌دیوار « پیش‌بینی نشده »که توسط من نصب شده است برخورد نکنید . بدون شك کانتسل بطرز درخشانی شمارابازی داده است ، ولی بطوراعجاب انگیزی مسئله‌ای‌را که برایش‌مطرح کردم حل‌کرد .

بااندوه اقرار کردم :

ـ من ازاینهاچیزی نمیفهمم. من‌تصمیم نداشتم اتودم را اجراکنم ،ولی بنظر می‌آید بدون آنکه متوجه شده باشم آنرا اجرا کرده‌ام. من‌میخواستم

زدوبندم‌را با والودیا مخفی کنم ، ولی معلوم میشود که نه‌تنها خودم را لو داده‌ام، بلکه با او تماس هم گرفته‌ام . من فکر میکردم مرا فراموش کرده‌اید و حتی آنکه فقط به من توجه داشته‌اید . من چیزی نمی‌فهمم ! . . .

واختانگف جواب‌داد :

ـ برای اینکه من، استاد شما، درعمل مشترکی با شما شرکت کردم . می‌بایست کمکتان کرد تا از فشار اعصاب که قلجتان میکرد آزاد شوید، تا بفهمید آزادی حقیقی، آزادی ارگانیك عضلات چیست! نه با توسل به این تمرینات ساده که به آنها عادت کرده‌اید، بلکه با ترکیب کاری که باید انجام داد. عمل و برخورد. به‌این جهت، از شما خواهش کردم تا خود را برای اتود «آماده» کنید، نه اینکه جلوی مردم بازی کنید، یا جلوی رفقایتان ومن امتحان بدهید .

با این هدف، وانمود کردم منتظرم تا برای اجرای اتودتان آماده شوید، و برای رفقایتان مشغول توضیح دادن مطلبی شدم. به‌آسانی به «تله» افتادید . چون میخواستید اتودتان را خوب آماده کنید. وانمود کردم شما را فراموش کرده‌ام، شما هم باور کردید و بنوبهٔ خود مرا از یاد بردید. اینطور نیست؟

ـ کاملا صحیح است، یوگنی بوگراتیونوویچ .

ـ آیا آن لحظات یادتان هست ؟ لحظات «تنهائی در حضور عام». بطرزی طبیعی وارگانیك پیش آمدند ، در حالیکه یك عمل ذاتی یا یك فکر ، تمام شاگردان را از یاد شما برد . حال آنکه ، همیشه ، بازیگری که « تمرین در حضور عام » را انجام میدهد ، همواره در حال تکرار است: «من تنهایم ، تنهایم ، تنهایم ، مردمی وجود ندارند ، آنها را احساس نمیکنم، صدای آنها را نمیشنوم! من تنهایم ! » این تلقین است و تلقین غلط است. چرا بخود تلقین کنیم که تماشاگر وجود ندارد ، در حالیکه واقعاً همانجا ، در دو یا سه متری شما قرار دارند ، زندگی میکنند، نگاه می کنند، نفس می کشند، سرفه می کنند و میخندند! برای «آنها»ست که روی صحنه بازی می کنید نه برای خودتان. این دوری تصنعی تماشاگر هیچ مفهومی ندارد و جوهر هنر صحنه‌ای را نفی میکند. استانیسلاوسکی هم این را تأیید میکند.

باید رفتارتان روی صحنه طبق موضوع نمایشنامه ، برایتان مهمتر از احساس درمیان مردم بودن وزیر نفوذ نگاه آنها قرار گرفتن باشد . پایه و اساس «تنهائی در حضور عام» در این است. پس بخاطر داشته باشید: برای شما مهمتر بود که مشغولیتی کنار بخاری بیابید تا به من فکر کنید ، اینطور نیست ؟

ودرحالیکه به خاطر می‌آوردم چگونه دستور واختانگف مبنی بر یافتن مشغولیتی در کنار بخاری وادارم کرد تا جیب‌هایم را خالی کنم وکاغذهایش را بیرون آورم ، جواب دادم :

ـ بله ، یوگنی بوگراتیونویچ . همینطوراست .

ـ می‌بینم کوشش دارید بخاطر بیاورید چه چیز توجه شمارا ازمن‌سلب وبه‌کار دیگری متمرکز کرد. درست‌است ؟

جواب دادم :

ـ بله، کاملا درست است . سعی می‌کـردم مشغولیتی در کنار بخاری پیدا کنم .

ـ مسلماً کاغذهایتان حادثه‌ای اززندگی واقعی‌را بیاد شما آوردند .

بی‌آنکه بخواهم، صحبت واختانگف‌را قطع کردم:

ـ قبض برق پرداخت نشده بود.

ـ بله، وتصمیم گرفتید ازاین واقعه استفاده کرده،وازآن به‌نفع‌خودتان بهره‌برداری‌کنید. وکاغذ را در بخاری بسوزانید.

با تعجب گفتم :

ـ آیا واقعاً اینقدر واضح بود؟

ـ کاملا واضح. بعد، همانطور که گفتم، بطورمخفیانه رفیقتان را فرستادم تا بدانم‌آیا قادرید، بدون‌خارج شدن ازنقش خود باهمبازیتان تماس بگیرید.

برای‌شروع، بازیکباردیگر به‌کمکتان‌آمدم: مثل‌بیشترکارگردان‌هابشما نگفتم. «خوب، باهمبازیتان‌تماس‌بگیرید.» برخوردتان‌را، بدون‌آگاه‌کردن شما «کارگردانی» کردم. شماازنقش خود خارج‌نشدید. برعکس‌به‌کمک‌کاغذهایتان همانطور ماهرانه سعی‌کردید با کانتسل صحبت کنید ، طوری که من متوجه نشوم .

درحالیکه صحبت استادم را قطع می‌کردم گفتم :

ـ یوگنی بوگراتیونویچ، اگرهرلحظه شما بمن‌کمک‌کنید، اگر برایم دام بگذارید تابازی‌ام‌حقیقی‌باشد، پس لیاقت چه‌میشود؟

واختانگف جواب داد :

ـ خیلی خوب گفتید: دام! بله، من‌برایتان دام‌هائی گذاشتم که‌خودتان هنوز قادرنیستیدبرای‌خودتان‌بگذارید. استانیسلاوسکی‌این‌دام‌هارا«طعمه»هائی برای «جلب» ، «کشاندن» و «خلق» حالت روحی متناسب بانقش‌میخواند. و این کار با بازیگر است . در واقع لیاقت شما در بازی امـروزتان اهمیت زیادی نداشته‌است. ولـی منهم‌کار معین‌کارگردان را برعهده داشتم . اولا : به‌تمام رفقایتان وخودشما ثابت‌کنم که اگرخوب توجه‌کنیم، یعنی‌اگر از قبل متوجه تمام جزئیات باشیم، همانطورکه برای یك «اپیزود» در یك نمایشنامه پیش می‌آید، اگرتمام بازیگران را وادارایم تاخود محل اجراراآماده‌کنند، اتود بعنوان تمرین، هیچ‌چیزوحشتناکی دربرندارد.

وقتی‌بازیگرخود «مکانش»[1] رابه سلیقهٔ خود می‌آراید،این‌مشغولیت،

---

۱ ـ منظور وضع قرارگرفتن وسایل صحنه ، در محل اجرا است.م

برای خلق حالتی مختص‌عمل برروی صحنه، اهمیت روانی زیادی دارد. این روش‌را صدها باردرتمرین‌ها بکاربرده‌ام وهمیشه بدون‌ردخور موفق‌بوده. بعد، باید بازیگررا واداشت تاخودش عملی‌راکه باید درموقعیت‌های پیشنهاد شده، وکاملا معین انجام دهد، بیابد. دقت‌کنید، من میگویم عملی‌را که باید انجام دهد ونه چیزی‌راکه باید احساس‌کند. ولی، اقرارکنید، آیا ازنشستن و کنار آتش، لذت بردید ؟

ـ بله ...

ـ پس لحظات خوشی راگذراندید... ولی‌اگرفقط بشمامیگفتم : بروید وچیزلذت بخشی را احساس‌کنید ، چه میکردید ؟

این‌که چگونه حالتی «خوش‌آیند» را روی صحنه نشان میدادم ،جواب دادم :

ـ بدون شك به فکرخوش‌آیندی لبخند میزدم وبه‌آن گوشه میرفتم .

ـ وحتماً لبخندی اصولی میزدید ، لبخند آرتیستی باصطلاح .

و واختانگف، برای یك ثانیه، شکلکی ازخوددرآوردکه شاگردان را خندهٔ شادی‌گرفت . شکلکی‌که‌همه باآن‌آشناهستند . بعد ادامه داد :

ـ ولی ما ، درکلاس،دیدیم که کنار بخاری احساس لذت می‌کنید؛ و درافکار وخاطرات خود غرق شده بودید ولی لبخند نمیزدید .

باین ترتیب ، اولین قسمت ازتدریس کارگردانی‌من‌انجام شد . فکر میکنم حالا کسانی‌که در اتود بعدی شرکت می‌کنند ، دیگر نمی‌ترسند. چون ازاین پس چند قانون بسیار ساده رامیدانند ومیتوانند یك اتودرا با موفقیت اجراکنند . دوم ، همانطورکه گفتم میبایست عقیده‌ای درموردارزش بازیگری هریك ازشمابدست بیاورم . برای این منظور نه تنها باید مستقیماً کارهائی‌به بازیگرمحول‌کرد ، بلکه باید کم‌کم طبیعت هنرش را ازپونسیف‌ها (کپی‌انگ به‌انگ) وقیوداتی‌که اورا فلج میکنند آزاد ساخت . بهمین دلیل به عنوان کارگردان بشما«کمك» کردم . برای من مهمتراین‌بودکه بدانم شماچه‌هستید تا ببینم کارتان راچگونه انجام میدهید .

من‌امروز می‌فهمم که واختانگف ازروی عمد مکث کرد .

ـ خوب ، راجع به من چه فکرمیکنید ؟ البته من نتوانستم در مقابل آزمایش مقاومت کنم .

ـ شما دارای عکس‌العمل طبیعی و ساده هستید ، میتوانید خودتانرا مجهز کنیدوفضای صحنه‌ای ایجاد نمائید. ولی کانتل،دارای تخیل، بیان و حرارت میباشد .

البته به عنوان یك بازیگر ازخوداضی فقط چیزی راکه استاد راجع به‌من گفته بود به خاطر سپردم : ساده و با عکس‌العمل‌های طبیعی ! من می‌توانستم خودرا مجهز کنم وفضای‌صحنه‌ای ایجادنمایم!

ادامه دارد

مطالبی که در سطور زیر میخوانید محصول گفتگوئی است بین « ای ــ کریاکوا » خبرنگار مجلهٔ « فرهنگ و زندگی » با میخائیل تزارف هنرمند شایستهٔ مردم شوروی و صدر هیأت رئیسهٔ شورای انجمن تئاتر فدراسیون روسیه دربارهٔ فعالیت سازمان هنرمندان شوروی که در جهان شهرت بسزائی دارد.

سازمان هنرمندان فدراسیون روسیه

ترجمهٔ ت . ب. هرمز

ــ جمعیت ما درسال ۱۸۸۳ بابتکار هنرمندمشهور روس **ماریاساوینا** بوجود آمد ودرآن‌وقت « انجمن کمك برجال تئاتر درهنگام تنگدستی » نام داشت. هدف این‌انجمن کمك‌مادی به‌هنرپیشگان بود. وبا پولی‌که از طریق ترتیب نمایشات بدست‌میآورد ، بحیات خود ادامه میداد . تشکیل این انجمن موقعی صورت گرفت که در **پطرزبورگ** در بنای محقری خانه‌ای برای هنرپیشگان پیر تأسیس شده‌بود که‌ظرفیت پذیرائی‌شش‌نفرراداشت.

چنین‌است قدم‌های اول فعالیت سازمان ما.

انجمن بعنوان یك سازمان دمکراتیك در چهار چوب استبداد تزاری و دوران تسلط فعالیت‌خصوصی در تئاتر به‌فعالیت‌های‌نوعدوستانه وتنظیم‌روابط بین‌هنرپیشه ومدیران‌تئاتر ــ درزمینهٔ کار ــ میپرداخت.

اگر انجمن قبل از انقلاب پاسخگوی نیازهای نمایشگران در تحقق اتحاد برای‌دفاع ازحقوق ابتدائی آنان‌بود ، امروز باتضمینی‌که‌دولت درحفظ حقوق قانونی هنرپیشگان بوجود آورده‌است، همه‌توان و نیروی سندیکاهای هنری شوروی و انجمن هنرمندان صرف اعتلای هنرتئاتر میگردد.

در فدراسیون روسیه ۷۲ شعبه از انجمن تئاتر ــ که‌درمیان آنها شعب

مسکو و لنینگراد جای شاخصی دارد ـ تقریباً ۲۵۰۰ نفر از کارکنان تئاتر را در خود متشکل ساخته است . سایر انجمن های تئاتری اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی با سازمان ما همکاری صمیمانه دارند.

شورای انجمن توسط کنگره‌ها و هیأت رئیسهٔ آن توسط شورا انتخاب میگردد .

سازمان ما از حیث تأثیر بر سطح هنر تئاتر و توفیق نمایشات در تئاترهای فدراسیون کثیر المللهٔ روسیه در ادای دین خود نسبت بامر خطیر تربیت نوآورانهٔ مردم کاملا آزادی عمل دارد و شادی و ایقان بزندگی را بآنان ارمغان میدارد . نقش این جمعیتها در تربیت زیبائی شناسی مردم کشور ما در گسترهٔ رشد پا بنده‌اش لحظه‌ای متوقف نمیگردد .

انجمن در مسکو و لنینگراد و دیگر شهرها ، کنفرانس‌ها ، سمینارها و سخنرانیهائی که حاوی موضوع زیبائی شناسی فلسفهٔ علمی و مترقی ، تئوری و پراتیك است ، ترتیب داده و راجع به فعالیتهای تئاتری کنفرانس‌های ناحیه‌ای و بین ناحیه‌ای تشکیل میدهد و بتأسیس استودیوهای کارگردانی تجربی مبادرت میکند که رجال مشهور تئاتر آن را رهبری مینمایند و با راهنمائی‌های خود به تئاترها و گروههای آماتور سراسر روسیه یاری میرساند.

ما بیش از بیش به تعمیم زیباترین آثار درام نویسی شوروی و درام نویسی مترقی غربی میپردازیم. در این کار کنفرانسهای منعقده در زمینهٔ مسائل مربوط به رپرتوار تئاترهای ما و سمینارهائی که با همکاری وزارت فرهنگ و اتحادیهٔ نویسندگان در خصوص درام نویسان تشکیل میگردد ، نقش برجسته‌ای ایفاء میکند.

میدانیم که پایهٔ ایده‌ئولوژیك رئالیسم سوسیالیستی مبتنی بر ادراك جهان با بینش پویا و مترقی معاصر است که به هنرمندان امکان میدهد که ژرفا و حقیقت واقعیت را منعکس سازند و بطور فعال در ساختمان جامعهٔ رفیع آینده شرکت جویند . تحلیل تئوری و جهان بینی مترقی و علمی و شرکت فعال در بنای زندگی نوین نیاز درونی هر هنرمندی را تبیین مینماید . بدین جهت هدف اصلی و اساسی انجمن پرورش هنروران تئاتر با روح فلسفهٔ علمی و مترقی است .

در انجمن ما گروههای مختلف بررسی در زمینهٔ زیبائی شناسی ، کارگردانی و بازی هنرپیشگان ، تئاترهای موزیکال برای کودکان و توده‌های مردم ، دکوراسیونهای تئاتری و غیره نقش مهمی ایفا کرده است . این گروهها تحت نظر شوراهائی بسر پرستی رجال نامدار تئاتر فعالیت مینمایند .

هنر شوروی خود را برای برگزاری جشن بزرگی در تاریخ ، یعنی صدمین سال تولد بنیان گذار حکومت شوروی آماده میکند .

موضوع بروی صحنه آوردن زندگی مؤسس دولت شوروی یکی از مسائل مرکزی هنر ماست . زیرا این مسأله تمام موضوعات اصلی تحول تئاتر شوروی ، یعنی موضوع قهرمان مثبت ، نوع نمایش شیوه‌های تبیین را در بر ـ

می‌گیرد . انجمن در آستانهٔ برگزاری این تاریخ ، کنفرانس‌های تئوریك متعددی‌درخصوص‌این‌مسأله در لنینگنراد ، رستف و کناردن‌و بارنائول تشکیل داده است .

کمیسیون مأمور بررسی مسائل جاری ، جای مهمی در فعالیت انجمن احراز کرده است . این کمیسیون پیوسته در اندیشهٔ بهبود فعالیت خانه‌های استراحت انجمن و خانه‌های هنرپیشگان سالخورده‌و شیرخوارگاهها و باغ‌های کودکان میباشد . این کمیسیون امکان دائر کردن پانسیون‌های مخصوص افتخاری و مسائل مربوط باعانات را موردبررسی قرار داده وبطور خلاصه از هنروران تئاترحمایت میکند وبآنان یاری میرساند .

ما اکنون شبکهٔ وسیعی ازخانه‌های استراحت درناحیهٔ مسکو، کومارووو درنزدیکی لنینگراد ، کنار ولگا، کاستروما نزدیك موزهٔ آستروفسکی‌و کریمه دراختیار داریم .

انجمن‌ما گرم بسط وتوسعهٔ خانه‌های جدید هنرپیشگان‌است. فی‌المثل درپنج‌سال‌اخیر در رستف‌کناردن، پتروزاودسك، خاباروسك ، نووسیبیرسك ، غازان خانه‌های‌هنرپیشگان‌افتتاح گردیده‌است. درنزدیکی ولگاگراد، ساراتوف، غازان، تمسك، کرسنودار و در ناحیهٔ آمورو باشقیرستان اردوهـای ورزشی و استراحت برپا گردیده است . یك مرکز معالجاتی در نووسیبیرسك ، یك اردوگاه‌درذاونی‌گورود (واقع دراطراف‌مسکو) و یك خانهٔ استراحت ویك مرکزمعالجاتی در سوچی دایرشده است . باغ کودکـانی‌هم در لنینگراد افتتاح شد . درخلب‌نی‌کوو واقع درناحیه مسکو کارخانه‌ای برای کارهای تئاتر بکار افتاد . یك دستگاه خانهٔ‌جدید مسکونی بـاعضای سازمان ما در یکی از بخشهای بس حالب مسکو بنام خیمکی—خورنیواختصاص داده شده است .

کارهای زیادی برای موزهٔ آستروسکی« شچه‌لیکوو » انجام میگیرد. ساختن بنای جدید با الهام ازمعماری مردم روس‌طرح ریزی شده وموضوعاتی که فعالیت درام نویس بزرگ‌روس رامتجلی‌میسازد، جای مهمی‌درآن‌احراز میکند. دراین موزه‌مجسمهٔ آستروسکی‌ساختهٔ‌پیکرتراش‌معروف‌آندره‌یف برپا میگردد . پارك زیبا ودل انگیز شچه‌لیکوو برای تبیین حالتی که روح زندهٔ آستروسکی را بنمایاند، تجدید سازمان میگردد . طرح‌کلی تجدید بنا برای خانهٔ‌استراحت درتطبیق باسبك‌موزه، بصورت‌مجموعهٔ کاملی پیش‌بینی‌شده‌است . درآیندهٔ نزدیك‌درمرکز شهرمسکو بنائی‌ساخته‌می‌شود که‌خانهٔ‌مرکزی‌هنرپیشگان انجمن را دربرمیگیرد. این‌بناشامل‌تئاتری‌باصحنهٔ گردان، کتابخانه، دفترهای تحقیقاتی ،مجموعهٔ کامل ورزشی ،باغ زمستانی ویك رستوران خواهد بود .

خانه مرکزی‌هنرپیشگان بشالودهٔ‌کارانجمن‌خدمت میکند . دراین‌خانه اغلب ملاقات‌هائی ترتیب داده میشود که‌بوسیلهٔ تلویزیون پخش‌میگردد . خانهٔ

هنرپیشگان توسط **میخـــائیل ژارف** هنرپیشهٔ مردم شوروی رهبری میگردد .

اکنون میخواهم از صورت دیگر فعالیت‌مان ، یعنی روابط بین‌المللی صحبت بدارم. تماس‌مداوم بین‌هنرپیشگان‌شوروی‌و کشورهای‌سوسیالیستی سالهاست که‌ادامه دارد . انجمن راجع به نمایشنامه‌ها و نمایشات باتئاترهاوانجمن‌های تئاتری کشورهای مختلف به تبادل‌اطلاعات مستند میپردازد . انجمن باترتیب نمایشگاهها درفستیوالها، سمپوزیوم‌ها وسخنرانی‌های مربوط بهنرتئاترشرکت می‌جوید . روابط مختلف بین انجمنهای تئاتری کشورهای سوسیالیستی مبتنی بر کمک دوستانهٔ متقابل در گسترش هنر تئاتر میباشد . همانطور که تجربه نشان داده‌است ، مفیدترین ومناسب‌ترین شکل تماس روابط مستقیم بین‌بازی ـ گران است. گروه‌های سیار، هیأت‌های نمایندگی ورجال تئاتر خارجی‌که بنابدعوت وزارت فرهنگ و اتحادیهٔ انجمن‌هـای دوستی و جمعیتهای هنری بدیدن‌کشورما میآیندازطرف انجمن روسی‌بگرمی‌مورد استقبال قرارمیگیرند. بـافتخار این فرستادگان خارجی مجالس پذیرائی ، مصاحبه‌ها و تبادل نظر برپا می گردد .

فعالیت سازمان های تئاتری بین‌المللی **اونیما** و **آسی‌تژ** با فعالیت انجمن تئاتری فدراسیون روسیه پیوستگی عمیقی دارد .

سرگی‌اوبرازتسوف هنرمند شایستهٔ خلق شوروی سوسیالیستی ، نایب رئیس اتحادیهٔ بین‌المللی خیمه شب بازیها وصدرکانون ملی‌شوروی‌ست. کشور ماکه تعداد زیادی تئاترهای خیمه‌شب بازی دارد درقبال‌این سازمان‌بین‌المللی ازنفوذ واعتبار شگرفی برخوردار است .

کانون ملی‌شوروی **اونیما** همهٔ خیمه شب بازان جمهوری های متحدهٔ کشور که در خود متشکل میسازد . هرجمهوری صاحب دبیرخانه‌ای است‌که مأموریت تبادل تجربه هارا برعهده دارد . هیأت رئیسهٔ دبیرخانهٔ **اونیما** در **مسکو** وگاهی درلنینگراد، **کیف** وشهرهای دیگر جمهوری‌های متحده تشکیل جلسه میدهد .

کنستانتین شاه‌عزیزاف رهبر تئاتر مرکزی‌کودکان مسکو ، ضمناً صدر جمعیت بین‌المللی تئاتر کودکان وجوانان (آسی‌تژ) وکانون‌ملی است‌که‌جزء این سازمان شوروی میباشد .

تئاتر شوروی‌ازسال ۱۹۵۹ باشرکت‌درانستیتوی‌بین‌المللی‌تئاتر کوشیده است روابط بین‌المللی، اش‌را بطورقابل ملاحظه‌ای بسط‌وتوسعه‌دهد. تماسهای بسیارنزدیکی با رجال‌مترقی‌تئاتر کشورهای مختلف‌برقرارشده وفعالیت‌مشترك آنان درراه گسترش‌هنررئالیستی تئاتر روزبروز دامنه‌دارتر میگردد. درحال حاضرکانون شوروی انستیتوی‌بین‌المللی تئاتر تماس خود را با انجمن‌هـای تئاتری ورجال تئاتر بیش‌از ۴۰ کشور(باستثنای‌کشورهای‌سوسیالیستی) چون ، فرانسه، بلژیك، ایتالیا، انگلستان، ایالات‌متحدهٔ امریکا، فنلاند، سوئد، دانمارك،

نروژ، هلندوغیره حفظ کرده است. طی سه سال اخیر این کانون درایجادرابطهٔ استوار با تئاترهای مترقی ژاپن، هند، کاناد اوترکیه کوشش فراوانی بکار برده است.

پس از ورود رسمی به انستیتوی بین‌المللی تئاتر وایجادکانون ملی آن که نمایندگان تمام انجمن‌های تئاتری شوروی را دربرمیگیرد، رجال تئاتر شوروی فعالیت‌شگرف خودرا دراین انستیتو گسترش داده ودرتدارك اقدامات برجسته‌اش شرکت میجویند.

در دهمین کنگرهٔ ورشو **یوگنی‌سورکف** منتد تئاتر شوروی راجع به «تئاتر وتماشاگر» بصحبت‌پرداخت. این سخنرانی براساس تزمعروف‌خصوصیت توده‌ای هنر که‌بنیان‌گذار حکومت شوروی‌آن‌را ترازبندی‌کرده است، تنظیم گردید. دریازدهمین کنگره، پروفسور **مارکف** دربارهٔ «میزانسن کلاسیك در تئاترهای معاصر» گزارش داد. این گزارشها انعکاس‌قابل ملاحظه‌ای‌درانظار هنرپیشگان سراسرجهان داشته‌است.

درفاصلهٔ بین‌کنگره‌ها، انستیتوی بین‌المللی تئاتر سخنرانیهائی ترتیب میدهد. درسخنرانی **لیپزیك** که به‌« تفسیرجدیدی ازاپـرا » اختصاص داشت، نمایندگـان کانون ملی شوروی **بـــپاکـــروسکی** هنرمند مـردم شوروی و **لـــکـــایرد** هنرمندشایستهٔ‌جمهوری‌شوروی‌استونی‌دراین‌سخنرانی‌شرکت جستند.

خود من درآخرین‌کنگره (کنگرهٔ دوازدهم) که در نیویورك تشکیل‌شد درگفتگو راجع به‌موضوع«مسئولیت‌تئاتر نسبت به‌پیشرفت جامعه» شرکت‌کردم ودربارهٔ‌اصول تحول‌تئاتر شوروی‌وشیوه‌های‌کار بازیگران کشور وجستجوگریهای فعلی‌شان صحبت نمودم.

شنوندگان‌ازویژگی کتب‌المله بودن‌تئاتر شوروی‌وگسترش‌تئاتر آماتوری دراتحاد شوروی وازاقدامات وسیعی‌که درحفظ وغنای میراث **استانیسلاوسکی** بعمل میآید، بشدت تحت تأثیرقرارگرفتند.

گئورگی تاوستانوگف کارگردان مشهور لنینگرادی درگفتگو راجع به‌پیدایش حرفهٔ هنرپیشگی شرکت جست.

کانون ملی ازاره ارگانهای‌انستیتوی‌بین‌المللی تئاتر چون «ورلدتئاتر» وبولتن « ورلدپرومیرموندیال» که نویسندگان شوروی‌باآنها همکاری دارند، اصول تئاتر شوری را نشرمیدهد.

درسال ۱۹۶۷ یك شماره از مجله بـه پنجاهمین سال تئاتر شوروی اختصاص داده شد.

قابل یادآوری‌است‌که نشریهٔ دیگری ازانستیتوی بین‌المللی‌تئاتر یعنی سالنامهٔ «ورلدتئاتردکور» (جلد دوم) صفحات متعددی را به‌هنرمندان شوروی اختصاص داد. توجهی‌که درکشورهای خارج نسبت بکار دکوراتورهای تئاتر

شوروی مبذول میگردد ، دراین اواخر بهوجه‌چشم گیری افزایش یافته‌است.

هرسال گروههای شوروی چون تئاتر هنری مسکو، تئاتر مالی، تئاتر پوشکین لنینگراد، تئاتر واختانگف، تئاتر هجائی، تئاتر موسوویه، تئاتر بزرگ دراماتیك لنینگراد، درپاریس درتئاتر ملت‌ها که ازجانب انستیتوی بین‌المللی ترتیب داده میشود، شرکت میجویند .

درخاتمه میخواهم اعلام دارم که در دسامبر ۱۹۶۸ دوازدهمین کنگرهٔ انجمن‌های تئاتری فدراسیون روسیه برگزار میشود که فعالیت پنجسال اخیر انجمن در آن ترازبندی میشود و راجع بمسائل هنر تئاتر شوروی بحث خواهدشد .

ما در دورانی بسر میبریم که ملت ما تحت هدایت پیشقراول آزمودهٔ خود کارهای پیروزمندانه‌ای را بانجام میرساند. این امر باستادان هنر تئاتر امکان میدهد درایجاد آثار نو و هنرمندانه توفیق یابند.

پایان

خشونت، انقلاب و تحول

در کشورهای امریکای لاتن

نوشتهٔ جان جراسی ترجمهٔ شاهین

جامعه‌شناسان امریکا «برتری امریکائی» را نسبت به کشورهای کم‌رشد مورد مطالعه و تفسیر قرارداده‌اند. دیگر حتی دانشگاهیان آرام نیز علناً علیه سیاست امریکا در ویتنام و دومینیکن زبان باعتراض می‌گشایند. روشنفکران امریکا چنانکه گوئی از خواب خرگوشی بیدار می‌شوند، تازه بامفاهیم راستین «توسعه طلبی» expansionisme و امپریالیسم آشنائی پیدا می‌کنند. این پرسشها دائماً مخیلهٔ آنهارا آزار می‌دهد: «چگونه میتوان این سیاست را متوقف ساخت؟ چه کسی را بایستی مقصر شناخت؟» ولی این پرسشهای کودکانه و مخالفت‌های ضعیف آنان تأثیری در سیاست کلی امریکا ندارد. این نظریات فقط «بینش لیبرال» روشنفکران امریکا را منعکس می‌کند، و آنهم نتیجهٔ تفاوت بین سیاست دیروز و امروز امریکا می‌باشد.

در حقیقت سیاست خارجی امریکا از اواخر قرن پیش تا بامروز فقط از لحاظ قدرت و شدت تغییر کرده است نه از نظر طبیعت و ذات. فرق اساسی بین امپریالیسم

امریکای گذشته وامروز دراینست که امروزه تشکل آن به‌نحو بهتر و گسترش آن بیشتروخشونت آن زیادتر شده‌است. امریکا درسیاست خارجی خوددست‌کم از ۱۸۲۳ به‌بعدهمیشه زورگو، توسعه‌طلب وامپریالیست بوده‌است. طبیعی است که سیاست خارجی امریکا همیشه تابع قدرت وتوانائی آن بوده ومی‌باشد. هنگامیکه امریکا چندان نیرومندنشده بود، مداخله‌های آن درکشورهای دیگر ناچیز بود. ولی با نیرومند شدن آن برجسارت چنین مداخله‌هائی افزوده شد.

امروز امریکا بعنوان نیرومندترین کشورجهان، با برتری عظیم تکنیکی خود، میتواندرتمام‌قاره‌ها با برخورداری از امنیت‌نسبی، سیاست امپریالیستی خودرا برکشورهای ضعیف‌تر اعمال کند.

اگر ما « روشنفکران امریکا » تا کنون نتوانسته‌ایم صادقانه مسألهٔ امپریالیسم امریکارادر روزنامه‌ها، دانشگاهاومجامع عمومی مورد بحث‌قرار دهیم، بدان‌علت است که تفسیر تاریخ‌امریکا همیشه توسط «مورخین لیبرال» صورت گرفته‌است واینها هرگز نمی‌خواسته‌اند تاریخ‌امریکارا با بینشی‌راستین مورد بررسی قراردهند. بعنوان مثال آنها موقعیت امریکا را درامریکای‌لاتن با بینشی‌کاملا امپریالیستی تفسیر می‌کنند. آنها رویدادها را هرگز پیوسته ـ اقتصادی‌وسیاسی باهم ـ بررسی نمی‌کنند. برای‌مثال به‌عقیدهٔ این‌تاریخ‌نویسان بستگی‌ناچیزی میان رویدادهای ناشی از سیاست خارجی امریکا در سالهای ۱۸۲۳ ، ۱۸۴۵ و سالهای ۱۸۹۸ و ۱۹۶۱ وجود دارد. ولی بیشتر همین تاریخ نویسان این‌واقعیت‌را پذیرفته‌اندکه دست‌کم‌تاسال ۱۹۳۳ ایالات‌متحده درامریکای لاتن گرایشی‌امپریالیستی داشته‌است.

آنها معتقدندکه بااعلام(New Deal)[1] دراین‌سال، سیاست‌امپریالیستی امریکاپایان یافته‌است.

آنها از تفسیر اقتصاد امپریالیسم خودداری میکنند زیرا بیم‌دارندکه به داشتن«ایده‌اُولوژی»مارکسیسم متهم‌شوند.

بسیارکم هستند تاریخ نویسان لیبرالی‌که از خود بپرسند، ماهیت امپریالیسم چیست؟

اگرهم این پرسش برایشان مطرح شود، هرگز نمیتوانند بپذیرندکه هدف سیاست امپریالیستی امریکا سودجوئی‌است واستثمارکشورهای دیگر.

ولی‌آنها خوب میدانندکه بزرگترین دلیل دخالت‌یك‌کشور دراوضاع داخلی‌کشور دیگر بهرهٔ مادی است‌که عاید کشور دخالت‌کننده می‌شود. امپریالیسم همیشه درسه‌مرحله قابل‌شناخت وبررسی می‌باشد:

---

۱ ـ اشاره بسخنرانی افتتاحیهٔ فرانکلین روزولت. روزولت در این سخنرانی سیاست خارجی وداخلی‌امریکاراتشریح نمود. New Deal در تاریخ معاصرامریکا اهمیت زیاد دارد.

۱ ـ کنترل منابع اولیهٔ کشوراستثمارشونده.

۲ ـ کنترل بازارهای کشور استثمار شونده بنفع تولیدکنندگان کشور استثمار کننده.

۳ ـ نظارت برتوسعهٔ داخلی وشالودهٔ اقتصادی کشوراستثمارشونده برای تأمین گسترش وتداوم مرحلهٔ یك ودو.

حال اگر بدون توجه به عقاید جامعه‌شناسان ومورخین (لیبرال) امریکائی تاریخ امریکا را بدقت مورد بررسی قرار دهیم، روشن خواهد شد که سیاست امریکا درامریکای لاتن همیشه امپریالیستی بوده‌است وهست. آغازامپریالیسم امریکا در امریکای لاتن باصدور اعلامیهٔ پرزیدنت مونروئه بسال ۱۸۲۳ مربوط می‌شود.

ـ طبق این اعلامیه مونروئه کشورهای دیگررا از دخالت درامور داخلی قارهٔ امریکا برحذرداشت ـ

تاریخ‌نویسان لیبرال دربرخورد با اصل مونروئه اززرق وبرق این اعلامیه فریفته شده وآنرا ازطرف دولت و ملت امریکا بسیار سخاوتمندانه قلمداد می‌کنند. آنها اعلام می‌دارند که تنها هدف اصل مونروئه حمایت از همسایه‌های ضعیف امریکا می‌باشد. ولی همسایگان امریکا برعکس عقیده دارند که این اصل فقط برای فرونشاندن عطش طمع وآز سرمایه‌داران امریکائی ازطرف جناب مونروئه صدور یافته‌است. بعقیدهٔ روشنفکران امریکای لاتن اصل مونروئه کشورهای اروپائی راازدخالت دراوضاع امریکای لاتن برحذر می‌دارد، بدین علت که این سرزمینها درحقیقت همه درقلمرو ایالات متحده بشمار می‌روند. یك لیبرال غیر امریکائی موسوم به «سالوادوردمادریاگو» اصل مونروئه را بدین ترتیب تفسیر کرده‌است:

«من فقط دوچیز راجع به اصل مونروئه می‌دانم: نخست ـ هیچیك از امریکائیانی که می‌شناسم مفهوم آنرا نمی‌دانند. دوم ـ هیچیك ازامریکائیانی که می‌شناسم اجازه نمی‌دهند که کسی در آن دست ببرد. ازاینجا نتیجه می‌شود که این یك اصل نیست بلکه «دگم» dogme یا جزم است. زیرا دوصفتی که دگم با آنها شناخته می‌شود در آن موجوداست. این دگم خودازدو بخش تشکیل شده‌است: نخست «دگم» شکست ناپذیری ریاست جمهوری امریکا؛ دوم «دگم» بی نقصی سیاست خارجی امریکا.»

درسال ۱۸۲۴ «جان کوانسی آدامز» که بعدها بریاست جمهوری امریکا رسید مفهوم اصل مونروئه راکاملا روشن ساخت. وی به «سیمون دوبولیوار» ـ بزرگترین ناجی امریکای لاتن ـ اخطار داد که از دخالت در اوضاع کوبا و پوارتوریکو که تا آنزمان زیر یوغ اسپانیائی‌ها باقی‌مانده بودند، خودداری کند. آدامز دراین مورد چنین اظهارداشت: «اصل مونروئه رانباید حقی تصورکرد که بموجب آن کشورهای ضعیف بـرای آزار کشور بزرگ ـ امریکا ـ مجاز

باشند.» دوسال بعد امریکا ازشرکت درکنفرانس پان‌آمریکن که توسط بولیوار برای تحقق دادن به‌تشکیل ایالات متحده امریکای لاتن درپاناما برپاشده‌بود خودداری کرد .

علاوه براین امریکا علناً کار شکنی را برای ممانعت از تشکیل این کنفرانس آغازکرد. زیرا ایالات متحدهٔ امریکای‌لاتن درصورت‌تشکیل رقیب خطرناکی برای‌ایالات‌متحدهٔ‌امریکامی‌شد. بهمین‌علت کنفرانس باشکست مواجه شد .

باید گفت که‌هنگام انتشار اصل مونروئه امریکا هنوز چنان‌نیرومندنشده بود که بتواند مفادآنرا در مورد کشورهای اروپائی هم‌بکار بندد. بعنوان مثال بسال ۱۸۳۳ انگلستان جزایر فالک‌لند Falkland راکه متعلق‌به‌آرژانتین بود تصاحب نمود . ولی ایالات متحده بجای اینکه طبق اصل مونروئه باین عمل اعتراض کند حمایت‌خودرا از دولت بریتانیای‌کبیر اعلام داشت . دوسال پس‌ازآن رویداد ایالات‌متحده به‌انگلستان اجازه‌داد تاسواحل شمالی‌هندوراس رااشغال کند ــ امروزاین‌ناحیه هندوراس بریتانیانام دارد. چندی‌بعدانگلستان گواتمالا رانیز تصاحب کرد. بدین‌ترتیب قلمروی خودرادراین‌منطقه سه‌برابر نمود. بسال۱۸۳۹ انگلستان جزیرهٔ روآتان Roatan رانیز اشغال نمود . ولی امریکابجای اینکه‌دربرابراین‌تجاوزواکنشی‌نشان‌دهدخودبه مکزیک‌حمله برد. ظرف چندسال مکزیک مجبورشد نیمی‌ازخاک خودراکه‌غنی‌ترین ایالات آن بشمار می‌رفت به‌امریکا واگذارکند. بسال ۱۸۵۴ امریکا یک‌اختلاف‌جزئی را بانیکاراگوا دستاویز قرار داده ویک‌ناو جنگی برای بمباران سان‌خوان ـ دل‌نورته San Yuan del Norte بسواحل این‌کشور گسیل داشت. سه‌سال بعد یکی‌ازاتباع‌امریکا درنیکاراگوا توسط‌شخص‌ناشناسی مجروح‌شد. پرزیدنت بوچانان غرامتی به‌مبلغ ۲۰/۰۰۰ دلار از دولت نیکاراگوا خواستار شد . چون این‌کشور نمیتوانست چنین مبلغی‌را بایالات‌متحده تأدیه‌کند، بار دیگر ناوهای‌امریکاسواحل این‌کشورضعیف وکوچک رابمباران‌کرده وتمام‌تأسیساتی راکه ازبمباران‌پیشین‌جان سالم‌بدربرده بودند، ویران ساختند. سال‌بعدایالات متحده نیکاراگوا را مجبورساخت‌که پیمان Cass–Irisarri راامضاکند. بموجب‌این‌پیمان امریکا حق ورود وعبور ومرور آزاد درسراسر نیکاراگوا و همچنین حق دخالت در اوضاع داخلی آن‌کشوررا بدست‌می‌آورد. این مثال‌ها بخوبی نمایشگرسیاست‌سودجویانهٔ‌امریکادر نیکاراگوا می‌باشد. بااینحال تاریخ نویسان لیبرال باین رویدادها توجهی نمی‌کنند . آنها حتی میکوشند سیاست امریکا را بی‌طرفانه وانزواطلبانه قلمدادکنند. سیاست امپریالیستی امریکا در عصر فعالیت شدید دزدان دریائی دردریاهای امریکابثبوت‌رسید ــ درآن‌زمان نیروی دریائی امریکا بااستفاده ازهرج‌ومرج، سرزمینهای وسیعی رادرجنوب اشغال کرد .

بعنوان مثال بسال ۱۸۵۵ ویلیام والکر پزشك، قاضی و روزنامه نگار امریکا ـ که‌هیچیك ازاین‌حرفه‌هارا پیشهٔ‌خود نساخته‌بود ـ نیکاراگوارا تسخیر نمود، وخویشتن را رئیس جمهور این کشورخواند . وی به‌پرزیدنت‌فرانکلین پیرس پیامی فرستاد وازاوخواست که‌الحاق‌نیکاراگوا را بعنوان‌یک‌ایالت‌برده بایالات متحده‌بپذیرد ـ هرچندکه‌برده‌داری مدتهاپیش ازآن تاریخ قانوناً لغو شده بود.

والکر برای شرکت‌هائی‌که هدفشان استثمار امریکای مرکزی بودکار می‌کرد . شرکت‌هائی‌که والکر ازآنها حق‌الزحمه می‌گرفت با شرکت معظم واندربیلت Vander bilt اختلاف‌پیدا کردند. والکر بعنوان‌ریاست‌جمهوری نیکاراگوا امتیاز این شرکت را لغوکرد. شرکت مزبور تمام نیرو و سرمایهٔ خویش را بکار انداخت و والکررا سرنگون‌ساخت. سپس والکر را به‌یك ناو امریکائی‌تحویل دادند. درامریکا وی‌را باتهام‌هتك قانون بی‌طرفی‌دولت‌ایالات متحده محاکمه‌کردند .

این دومین باری بودکه والکر باین‌اتهام محاکمه می‌شد ـ پیش‌ازآن والکر رابعلت عدم موفقیت درالحاق کالیفرنای سفلی به‌ایالات متحده محاکمه وتبرئه‌کرده بودند . این‌بارنیز همانطور که انتظار می‌رفت والکر را تبرئه کردند .

پس ازایجاد نخستین جامعه‌های مهاجر نشین درقارهٔ جدید، عده‌ای از ماجراجویان برای «فتح‌غرب» بسوی مغرب امریکاروانه‌شدند. تاریخ‌نویسان لیبرال این مهاجرت رادرتکوین امریکای نوین، آغازیك دورهٔ درخشان‌بشمار می‌آورند. همین‌ها مینویسندکه نخستین مهاجران برای توسعهٔ قلمروخود از هیچ اقدامی خودداری نمی‌کردند. آنها مجبوربودندکه اهالی بومی‌را بتدریج نابود سازند . بدین ترتیب توسعهٔ قلمرو این مهاجران باسهولت زیاد ممکن گردید .

پس‌ازاین مرحله شرکتهای بزرگی تشکیل شد . اینها به صنعتی کردن کشور همت گماشتند. بهره‌کشی از کارگران ازهمین تاریخ آغاز گردید ، و اقتصاد نیرومند امریکا دراین‌زمان پایه‌گذاری شد. ولی بزودی شرکت‌های مقاطعه‌کار به‌کشورهای دیگر قارهٔ‌امریکا سرازیر شدند. بدین‌ترتیب باردیگر آنها به جهانیان ثابت کردندکه امریکا کشور بزرگیست . آنقدر بزرگ که‌تاب تحمل مرزهای خویش راندارد. وقتی‌این مقاطعه کاران ازمرزهای امریکا ـ عموماً ازراه دریا ـ به‌خارج رخنه‌کردند، نیروی دریائی‌امریکا توسعه یافت‌تا ازمنافع سرمایه‌داران امریکا درکشورهای دیگردفاع کند.

این سرمایه داران چندان نیرومند شدندکه دولت را بانقیاد خود آوردند، بطوریکه دمکراسی‌جفرسن بیشتر باپشتیبانی ثروتمندان ومقاطعه‌کاران پایدار ماند.

ولی مورخین «لیبرال» به این حقیقت وقعی نمی‌گذارند وجفرسن را فراوان درنوشته‌های خویش مورد ستایش قرار می‌دهند . همینطور است در مورد دمکراسی جکسون . دراین زمان سرمایه‌داران ازموهبت دمکراسی جکسون که بآنها اعطاشده بوداستفاده نموده وبرای درهم کوبیدن همدیگر بهر وسیله‌ای متشبث می‌شدند . درزیرسایهٔ این دمکراسی، بازی باکلمات ودروغ بافی مخت معمول شد .

نتایج این دمکراسی نیز بسیار درخشان بود،ونظامی که توسط آن برقرار شد بزعم این مورخین کامل بود . همین نظام است که بعدها باعنوان «شیوهٔ زندگی امریکائی» معروف شد.

درچنین اجتماعی هرچیزی که پیروزی وثروت می‌آوردخوب وهرچه که شکست وفقر به بارمی‌آورد بد بود. بهمین علت خیلی زود امریکائی این خیال راقبول کرد که هرکسی فقیراست سزاوار آن می‌باشد و هرکسی غنی‌است بهرهٔ کوشش واستعداد خودرا می‌برد. غرور فراوان امریکائی از « شیوه زندگی خود » او را باین خیال انداخت که برغیرامریکائی برتری‌دارد. واینراجزوحقوق خویش نیز بشمارآورد. ازاینجابود که برای اشاعهٔ «شیوهٔ زندگی امریکائی» ونشان دادن برتری امریکا، دسته‌های نیروی دریائی زیرلوای «دمکراسی» به‌فتح‌سایرخطه‌هاعازم‌شدند. ولی‌اینها باافاتحان اسپانیولی‌یاکونکوایستادورها ـ Conquistadors ـ هیچ‌تفاوتی نداشتند. اینهاهم‌مانند «کونکوایستادور»ها درهمه‌جا بزور متوسل می‌شدند وهمیشه نیز حق رابجانب خود می‌دانستند .

بطوریکه کاپیتن‌تیرماهان A.Thayer Mahon برای‌سرپوش گذاشتن به تجاوزات نیروی دریائی امریکا بخشی‌ازاصول داروین گرائی را مطابق میل خویش تحریف کرده وچنین تفسیرش نمود:

تاریخ عبارت ازمبارزه‌ای است که بین ضعیف وقوی جریان دارد. وباید کسانی باقی بمانندکه نیرومندتر هستند. ودرست بهمین دلیل دادگاهی که والکررا باتهام لغوقانون بی‌طرفی امریکا محاکمه کرد صلاح دراین دیدکه اوراتبرئه کند. زیراآنها عقیده داشتندکه‌اگرنیکاراگوا ضمیمهٔ‌ایالات متحده شود، از زمانیکه استقلال داشته‌است ، خوشبختر خواهد شد . هیئت مصنفهٔ دادگاه مزبور مانندامریکائیهای امروزاعتقاد داشت که‌فقط‌یك رژیم‌دمکراتیك شایستهٔ‌این عنوان دردنیا وجوددارد وبس‌وآنهم‌ایالات متحدهٔ امریکا می‌باشد. ولی‌آنهادراین دموکراسی تحمیلی آزادی رافقط به‌معنای‌آزادی مقاطعه‌کاران امریکائی تعبیر می‌کردند .

امروز دیگر هیچکس نمیتواند ادعای امریکائیهائی راکه می‌گویند ماسیاست‌امپریالیستی‌رارها کرده‌ایم‌بپذیرد. زیرارا کفلرها، گوگهنایم‌ها، واندربیلت‌ها (یونایتد فروت کمپانی) شرکت معدن هانایا علناً کشور های امریکای لاتن راغارت می‌کنند. ولی‌درعین حال‌اینهازیرصورتك دمکراسی‌نما، نمایشگر

دمکراسی وآزادی (صادره ازامریکا) می‌باشند.

□□□

درطی سدهٔ گذشته گسترش استعمارگرائی امریکا که توسط «شیوهٔ زندگی امریکائی» بنیانگزاری ونیرومندشده بود، بیش‌ازپیش شدت گرفت. بسال ۱۸۶۰ ایـالات متحده در هندوراس نیروپیاده کـرد. بسال ۱۸۷۱ بـرخلیج ساماناSamana واقع درسنت‌ـ دومینیگ مسلط شد. بسال ۱۸۸۱ درازاء واگذاری بندر چیمبوته Chimbote «بعنوان‌پایگاه دریائی ایالات متحده درامریکای جنوبی» به پرو، که‌باشیلی میجنگیدیاری کرد. دولت‌پرو علاوه بربندرچیمبوته معادن زغال سنگ‌نزدیك‌بآن وهمچنین راه‌آهن را دراختیار امریکا گذاشت.

بسال ۱۸۸۵ رزمناوهای‌امریکا برای چندمین بار به‌فدراسیون‌امریکای مرکزی یورش بردند. زیرا باتشکیل این فدراسیون کانال‌پاناما که به‌امریکا تعلق داشت به‌مخاطره می‌افتاد.

بسال ۱۸۸۵ هیئت‌های بازرگانی امریکائی بسراسر امریکای جنوبی هجوم بردند.

بسال ۱۸۹۵ پرزیدنت‌کلولانه درامور داخلی ونزوئلا مداخله‌کرد. بسال ۱۸۹۷ وباردیگر بسال ۱۸۹۸ امریکا ازتشکیل فدراسیون امریکـای مرکزی جلوگیری‌کرد.

همانسال پس‌از جنگ بااسپانیا، ایالات متحده برپورتوریکو، فیلیپین وگوام تسلط یافت. وهمچنین بسال ۱۹۰۱ کوبا یك‌جمهوری تحت‌الحمایـهٔ ایـالات متحده گردیـد. درآن زمانها کوچکترین اعتراضی ازطرف مردم امریکـا برضد ایـن سیاست تجاوزکارانه ابرازنشد. و این نشان می‌دهد که امریکائیها به‌برتری و «حقوق» خویش نسبت به‌سایر ملل سخت ایمان‌داشتند.

تئودور روزولت‌که امریکائیها اورایکی‌از بزرگترین رؤسای‌جمهوری خـود بشمارمی‌آورند، درتمام‌کشورهـای امریکای مرکـزی ودریای‌کارائیب دخالت مسلحانه را جایز شمرد. روشن است‌که بهرهٔ این مداخله‌ها در درجهٔ نخست نصیب سرمایه‌داران می‌شد.

ژنرال باتلر S. D. Butler دربارهٔ این‌یورشها که خودآنهاراهبری می‌کرد بیاناتی ایراد فرموده‌است. سخنان او بی‌شباهت به‌رجزخوانی‌فاتحان بزرگ تاریخ نیست. بخشی از بیانات ایشان رادرزیر می‌آوریم:

«برای تثبیت سودشرکتهای نفتی امریکا درمکزیك، این کشور را توسط نیروهای مسلح‌آرام‌ساختم. کوبا وهائیتی‌رابکمك نیروهای مسلح برای بهره‌کشی بانك «نشنال سیتی» آماده‌کردم. همینطور نیکاراگوا رابرای‌بانك بین‌المللی برادران‌برون‌آرام‌نمودم. جمهوری‌دومینیکن‌رابرای‌شرکت‌های‌شکر امریکامهیاساختم. درهندوراس برای‌شرکت‌میوهٔ‌فروت‌کمپانی Frui Company آرامش‌برقرارساختم.» ژنرال باتلرازمهین‌پرستان‌افراطی‌امریکا بشمارمی‌آمد و

چندین بار مدال و نشان دریافت کرده بود .

ولی باید بگوئیم که بیشتر این مداخله‌ها با مقاومت میهن پرستان مواجه می‌شد. برای نمونه درهائیتی که امریکا بسال ۱۹۱۵ نیرو پیاده کرد و آنرا تا سال ۱۹۳۴ نگاهداشت بیش از ۲۰۰۰ میهن‌پرست شورشی که باعنوان کاکوس Cacos مشهور شده بودند، توسط امریکائیها معدوم شدند. در نیکاراگوا امریکائیها برای از بین بردن یك شورشی که مزاحمت فراوانی برای آنها ایجاد می‌کرد بطرز ناجوانمردانه‌ای دام چیدند. این قهرمان ملی نیکاراگوا که اگوستو سزار ساندینو نام داشت از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۴ نیروی دریائی امریکا را بستوه آورد بدون اینکه از آنها یکبار شکست بخورد. نیروهای امریکا برای انتقام از ضربه‌های جسورانهٔ ساندینو شهرهای این کشور کوچك و حتی گاهی اشتباهاً شهرها و دهکده‌های هندوراس را به آتش می‌کشیدند. بسال ۱۹۳۴ امریکا به ساندینو پیشنهاد مذاکره داد و او بایستی بسیار دیوانه می‌بود تا چنین پیشنهادی را باور می‌کرد .

ولی ساندینو فریب خورد . وی را بسفارت امریکا دعوت کردند تا با آرتور بلیس لین A. Blis lane سفیر امریکا مذاکره نماید. وی را در همان محوطهٔ سفارت بقتل رسانیدند. «چنین رویدادهائی در تاریخ دیپلماسی امریکا نادر نیست . بهمین جهت هیچ شورشی عاقلی باوجود برخورداری کامل از پشتیبانی مردم، هرگز با این مذاکرات تن در نمی‌دهد. مگر اینکه محل مذاکرات بوسیلهٔ خود او انتخاب شود . چنین بنظر می‌آید که هوشی مینه نیز چنین دوراندیشی را هنگام مذاکره با فرانسویها بکار بست»

۴ مارس ۱۹۳۳ در نحوهٔ سیاست خارجی امریکا تغییراتی داده شد.

فرانکلین روزولت در این روز طی سخنرانی افتتاحیهٔ خود اظهار داشت که امپریالیسم امریکا دیگر وجود خارجی ندارد و این کشور اصول احترام متقابل نسبت به ملل همجوار را رعایت خواهد کرد . روزولت در کنفرانس مونته ویدئو تعهدنامهٔ عدم دخالت امریکا در امور داخلی کشورهای امریکای لاتین را امضا کرد. در سال ۱۹۳۳ وی وعده کرد که امتیازهائی بنفع کشورهای امریکای لاتن بآنها بدهد. همچنین وعده داد که با این کشورها پیمانهای بازرگانی عادلانه‌ای منعقد خواهد کرد . یکسال بعد روزولت پیمان جریمهٔ پلات Plutt را لغو کرد. برجسته‌ترین مشاور سیاسی روزولت سامرولز بسال ۱۹۳۵ اظهار داشت :

« من معتقدم سرمایه‌های امریکائی در کشورهای خارجی بایستی به مردم آن کشورها واگذار شود »

با این همه حقیقت امر این گونه نبود . روزولت فقط نحوهٔ مداخلات امریکا را در کشورهای دیگر تغییر داد. روزولت عاقل‌ترین و دوراندیش‌ترین امپریالیست امریکا در دوران جدید بشمار می‌آید. وی هرچند که خود را لیبرال

میدانست ولی به نقش‌مؤثر بازی با کلمات وتحریف خیلی‌خوب پی‌برده‌بود. وی خوب میدانست‌که‌تسلط‌اقتصادی همانا‌تسلط سیاسی‌است.

تاهنگامیکه مداخله‌گران امریکائی ـ که غارت ملت‌های فقیروغنی‌تر ساختن سرمایه داران امریکائی‌تنهاهدف آنها‌بشمار می‌رفت ـ توسط تفنگداران دریائی پشتیبانی می‌شدند شورش‌وانقلاب دراین‌کشورها اجتناب ناپذیر بود. هنگامیکه تفنگداران‌دریائی امریکا کشورهای ضعیف امریکای لاتن را مورد تاخت وتازقرار می‌دادند، شناختن دشمن‌برای اهالی فقیر این سرزمینها‌بسیار آسان بود. ولی اگر بجای تفنگداران دریائی ازنیروهای قهریهٔ محلی یعنی پلیس وارتش استفاده شود ومخصوصاً اگر وفاداری اینها نسبت به‌حکومت دست نشانده تضمین شده باشد، دیگرشناختن دشمن ومقابله‌با آن دشوار خواهدبود. باین نکته روزولت نیك پی‌برده‌بود. وی باتوجه باین‌اصل اقدامات درخشانی برای محکم‌کردن پیوندهای اقتصادی (ودرحقیقت استعماری) این‌کشورها با ایالات متحده بعمل‌آورد.

بسال۱۹۳۸ روزولت کمیتهٔ بین‌المللی همکاری باجمهوریهای امریکای لاتن‌را بنیان‌گزاری‌کرد.

آنرا می‌توان سلف برنامهٔ کمك صنعتی مؤسسهٔ کشورهای امریکائی OAS (Organisation des Etats Americains) کنونی بشمارآورده‌این مؤسسه‌خودازاتحادیان‌آمریکن(Union Panamericain) بوجودآمده‌است. اتحادیان‌آمریکن‌توسط جیمز.ج. بلین بنیان‌گذاشته‌شد واین مؤسسه‌مکمل اقتصادی ایده‌آلی برای سرمایه‌گذاران امریکائی می‌باشد.

کمیتهٔ بین‌المللی‌فرانکلین روزولت وابستگی امریکای لاتن را درزمینهٔ توسعهٔ صنعتی‌با ایالات‌متحده تأمین‌نمود. درزمان‌جنگ‌شعبهٔ کمکهای‌کشاورزی این‌مؤسسه‌کارشناسان حفظ‌خاك به‌کشورهای امریکای‌لاتن گسیل‌داشت. هدف‌از این همکاری فقط‌نگاهداری‌کشاورزی این‌کشورها درحالت تك کشتی بود. بسال۱۹۴۰ روزولت‌اعلام‌داشت که‌دولت‌ایالات متحده بایستی‌سرمایه‌گذاری‌های خصوصی را درکشورهای امریکای لاتن افزایش‌داده تانیازعظیم صنایع امریکا ازموادخام برآورده‌شود.

۲۶سپتامبر روزولت سرمایهٔ بانك‌واردات ـ صادرات‌را ازصد میلیون به هفتصد میلیون دلار افزایش داد. بطوریکه به‌هنگام فاجعهٔ پرل‌هاربور بیشتر کشورهای امریکای لاتن‌وام‌هائی ازاین‌بانك دریافت‌کرده بودند. حتی‌امروز نیز این کشورها نتوانسته‌اند خودرا از زیانهای بیشمار وامهای مذکور برهانند.

وابستگی اقتصادی امریکای‌لاتن به‌ایالات متحده درطی جنگ بر طبق قانون (Prel – Bail) بیش ازپیش افزایش یافت. طبق این‌قانون‌ایالات

متحده ۲۶۲٫۷۶۲٫۰۰۰ دلار در ۱۸ کشور امریکای لاتن سرمایه گذاری کرد. تنها دو کشور امریکای لاتن از این بخشش بی‌نصیب ماندند: «پاناما که عملا به امریکا تعلق داشت و دیگری آرژانتین که یاغی شده بود.»

سیاست روزولت نتایج بسیار درخشانی ببار آورد. بطوریکه جانشینان او که همه لیبرال بودند، چه جمهوریخواه و چه دمکرات آن را دنبال کردند و نیرومندتر ساختند. بسال ۱۹۵۰ هفتاد درصد منابع مواد اولیه و پنجاه درصد فرآورده‌های خام امریکای لاتن به ایالات متحده تعلق داشت. بابکار بستن چنین سیاستی حداقل از نظر تئوری دخالت مسلحانهٔ ایالات متحده در این کشورها لازم نبود.

اصلاح طلبان امریکای لاتن وابستگی اقتصادی ایالات متحده را با این قاره خوب درک نکرده‌اند. آنها میدانند که تا چه حدی این وابستگی اقتصادی ضامن پایداری حکومتهای موافق و دست‌نشاندهٔ امریکا می‌باشد.

ایالات متحده حداقل از نظر تئوری حق آزادی بیان و تعلیم و تربیت را بامریکای لاتن اعطا کرده است. بهمین جهت این اصلاح طلبان فکر می‌کنند که با استفاده از این آزادی نیمبند میتوانند دمکراسی و آزادی را برای وطن خویش کسب نمایند. ولی اینها فراموش کرده‌اند که بیشتر هم میهنانشان بیسواد و بینوله نشین هستند. این افراد پامیل به رأی دادن ندارند و یا اگر هم بدهند معنای آنرا درک نمی‌کنند. ازطرف دیگر اهالی فقیر امریکای لاتن هیچگاه نیروی آنرا ندارند که بنحو مؤثری در مبارزهٔ ـ انتخاباتی و غیره ـ شرکت جویند. از اینرو تشکیل یك حزب آزادیخواه که به قدرت آزادی بیان ـ بوسیلهٔ رادیو و مطبوعات ـ تکیه داشته باشد نمیتواند چنانکه باید و شاید تأثیر داشته باشد. و درست بهمین علت است که امریکا حکومتهای دست‌نشاندهٔ خود را متقاعد کرده است تا حدی آزادی مطبوعات و رادیو را رعایت کنند. ـ این فقط ثروتمندان هستند که روزنامه‌ها و تلویزیون را در اختیار دارند و میتوانند به کمك تبلیغات در انتخابات پیروز شوند.

ولی گاهی نیز دیده شده است که برحسب تصادف یك رئیس جمهور اصلاح‌طلب در این کشورها بروی کار بیاید. ولی اگر این رئیس جمهور بخواهد نقشه‌های اصلاح طلبانهٔ خویش را بمورد اجرا بگذارد سقوط او حتمی و اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. چنین فاجعه‌ای چند سال پیش در گواتمالا روی داد. در این کشور خوان خوزه آروالو Juan Josi Arovalo و خاکوبو آربنس Jacobo Arbenz در نتیجهٔ انتخابات آزاد ـ که شرح آن رفت ـ بروی کار آمدند. قبل از روی کار آمدن آروالو بسال ۱۹۴۵ گواتمالا یکی از عقب‌مانده‌ترین کشورهای امریکای لاتن بود. ابتدائی‌ترین حقوق کارگری و دهقانی در این کشور پایمال می‌شد. اتحادیه‌های صنفی، حقوق مدنی، آزادی بیان و مطبوعات وجود خارجی نداشت. حکومت‌های دست نشانده بیش از هر چیز در حفظ منافع اجنبی کوشا بودند. تمام سرمایه‌های خارجی از مزایای بی‌نظیری بهره

می‌بردند. ۹۸٪ زمینهای زیر کشت به‌چهل‌ودو مؤسسهٔ خارجی تعلق‌داشت. ازسه میلیون جمعیت گواتمالا فقط ۱۰٪ به مدرسه رفته‌بودند.

آروالو و آربنس کوشیدند تا چنین شرایطی را دگرگون سازند. تا هنگامیکه کوشش آنها مصروف‌اصلاح درامور تعلیم وتربیت می گردید امریکا مخالفت شدیدی باآنها نداشت. ولی آنهـا بعداً حق‌آزادی مطبوعات و تشکیل اتحادیه‌های صنفی‌را قانوناً بمردم گواتمالا تفویض کردند. بالاخره‌در۱۷ژوئن ۱۹۵۲ آربنس «منشور ۹۰۰» رابتصویب‌رسانید. منشور ۹۰۰ درموردزمینهائی که مالکان‌آنها درخارج- امریکا واروپا-اقامت داشتند اصلاحاتی‌راپیش‌بینی می‌کرد. بدین‌ترتیب‌که کشتکاران‌این‌زمینها میتوانستند زمین‌راتصاحب نموده و بهای‌آنرا با بهرهٔ ۳٪ با اقساط حداکثر ۲۰ ساله بپردازند.

کارشناسان کشاورزی امریکاازمنشور ۹۰۰استقبال نمودند. درصفحهٔ۱۷۹ Latino – American Issue (مجله امریکای لاتن)دراین‌مورد چنین‌نوشته شده‌است : « ریشهٔ منشور ۹۰۰ رابایستی درقانون اساسی ۱۹۴۵ جستجوکرد . باوجود مخالفت‌هائی‌که این منشور برانگیخته است، آنرا جز یك‌اقدام قانونی نسبتاً معتدل ومفید نمیتوان بشمارآورد .» ولی‌بخش بزرگی اززمینهای قابل‌کشت که ۴۰۰/۰۰۰ اکر آن زیر کشت نبود به‌یونایتدفروت کمپانی(U . F.C. United –Fruit Company) تعلق داشت . بهمین علت سرمایه داران امریکائی‌که از این اصلاحات متحمل خسارات فراوانی شده بودند ، سخت به تکاپو افتادند و آربنس را به‌داشتن مرام اشتراکی متهم‌ساختند.

بهمین‌منظورسازمان مخفی‌ارتش‌امریکا(O . A . S)درکاراکاس‌تصمیم گرفت تا هرچه زودتر رژیم ملت‌گرای آربنس را ساقط نماید. بالاخره یك سرهنگ دست‌راستی افراطی موسوم به‌کارلوس کاستیلو آرماس که فارغ – التحصیل مدرسهٔ‌نظامی Fort Leapeu worth کانـزاس بود برای ایـن مأموریت ننگین گزیده شد.

دلارو سلاحهای لازم دراختیار آرماس گذاشته شد. و باهمین‌کمك‌هـا آرماس درنیکاراگوا و هندوراس نیروی شورشی برعلیه‌آربنس تشکیل داد و حکومت قانونی او را سرنگون‌کرد .

ازاینجـا خوب آشکار می‌شودکه امریکاهرچقدرهم ادعا نمایدهمسایهٔ خوبیست وقتیکه منافع‌کمپانی‌های خودرا درکشورهای دیگر درخطر ببیند از هیچ اقدامی فروگزار نمی‌نماید، حتی‌اگر نیازی‌باشدمداخلهٔ نظامی‌هم‌میکند. پس ازآن رویداد دولت امریکا بارها آشکارا در امور کشورهای امریکای لاتن مداخله کرده‌است.

بهترین نمونهٔ این مداخلات پیاده کردن ۲۲هزارتفنگدار درجمهوری دومینیکن‌می‌باشد. امریکا بااین‌نیروی‌عظیم شورش ملی ۴۰۰۰ نفر مسلح رادر

این کشور کوچك درهم کوبید و نشان داد که هیچ یك از کشورهای امریکای لاتن حق ندارند خودرا ازوابستگی اقتصادی باایالات متحده رها سازند.

اکنون ببینیم این وابستگی اقتصادی به‌چه‌شکلی می‌باشد؟ درحال حاضر ۸۵٪ منابع مواداولیهٔ امریکای‌لاتن‌دراختیار ایالات متحده‌است . فقط شرکت متحدهٔ میوه (یونایتدفروت کمپانی) شالودهٔ اقتصادی شش کشور امریکائی را دراختیار دارد.

درونزوئلا استاندارد اویل کمپانی نیوجرسی (متعلق به‌راکفلر) بکمك واسطه‌خودCreol oil corporation تمام‌مراحل‌رشدوتکامل اقتصادی این کشور را زیر نظر دارد . ونزوئلا دومین‌کشور ثروتمند دنیاست . این‌کشور پانصد میلیون دلار درآمد خالص از فروش نفت خود را می‌تواند برای هر خانواده، بفرض‌اینکه هر کدام از آنها از۶/۵ نفر تشکیل شده باشد سالیانه نزدیك به سه هزار دلار اختصاص دهد . ولی وضع طوری دیگر است : به ۴۰٪ اهالی این‌کشورازاین‌درآمدتقریباً چیزی تعلق‌نمی‌گیرد. ۲۲٪ اهالی بیکارند . سالیانه بیش‌از صدمیلیون دلارازدرآمد نفت برای خریداری غلات و حبوبات مورد نیاز ازکشور دیگر، مصرف می‌شود . درحالیکه اگر اصلاحات ارضی مناسبی در این‌کشور صورت گیرد ، نه‌تنها نیازهای داخلی از این بابت تأمین میشود ، بلکه مقدار معتنابهی غله و حبوبات نیز برای صادرکردن باقی می‌ماند .

شیلی که باامعادن سرشار خودمیتواند به‌یك‌کشور صنعتی امروزی تبدیل شود باتورم وخیمی دست‌بگریبان‌است . فرئیFrei زمامدار شیلی اعلام‌کرده است‌که « انقلاب برای‌آزادی» رابانجام خواهد رسانید. ولی عملا هیچگونه آزادی وجود ندارد. بعلاوه هیچ‌انقلابی‌هم صورت نگرفته‌است. همه‌اورامتهم‌به عوامفریبی‌می‌نمایند وحق‌هم دارند. زیرا بهره‌کشی همچنان مردم فقیر را به خاك سیاه می‌نشاند .

قارهٔ امریکای لاتن مجبوراست همیشه ۳۰ تا۴۰٪ ازبهرهٔ ملی‌خود را برای پرداخت سودوامهای امریکا ازدست‌بدهد.

مؤسسه‌ای‌که‌به‌کشورهای‌امریکای‌لاتن وام‌می‌دهد ۶سال‌پیش تأسیس‌شده است. هدف‌این‌مؤسسه که‌آلیانسAlliance نام‌داردظاهراً کمك‌به‌توسعهٔ‌اقتصادی امریکای‌لاتن می‌باشد، ولی‌کار اصلی آلیانس تأمین بودجهٔ کودتاهای دست راستی دوآتشه‌است .

درطی‌همین‌مدت‌کوتاه‌مؤسسهٔ مزبور به‌کودتاچیان کشورهای زیرپاری کرده است:

آرژانتین، برزیل، هندوراس، گواتمالا ، اکوادر،جمهوری‌دومینیکن و سالوادر . هر چندکه‌کودتا مقادیر هنگفتی خرج برمی‌دارد ولی شرکتهای

عظیم امریکائی باغارت مردم فقیر این قاره خیلی‌زود چندبرابر مقادیر خرج خرج شده را درمی‌آورند.

ظاهراً آلیانس بایستی سرمایهٔ خود را فقط برای پیشرفت اقتصادی کشورهای امریکای‌لاتن اختصاص‌دهد. ولی‌عملا ۸۶٪ سرمایهٔ آن برای تأمین اعتبار خریدکالاهای ساخت‌امریکامصرف می‌شود.

درزمان حکومت جانسون، آلیانس دیگر از چنین تبلیغات فریبنده‌ای استفاده نمی‌کند. چنانچه جانسون درنوامبر ۶۶ طی نطقی‌که درکره برای سربازان امریکائی ایرادمی‌کرد علناً اظهارداشت: «فراموش نکنیدکه‌ما در مقابل سه‌میلیاردجمعیت دنیا فقط دویست‌هزارنفر می‌باشیم. دیگران چیزهائی می‌خواهند که‌ماداریم،ولی مابه‌آنها نخواهیم‌داد»

□□□

سیاست تجاوزکارانه‌وامپریالیستی‌امریکا درامریکای لاتن واردسومین مرحلهٔ‌خودشده‌است. علاوه برمنابع مواداولیه وبازارهای این‌کشورها که‌متعلق به‌امریکاست، اقتصادپولی داخلی‌آنهانیز بدست امریکائیها می‌چرخد. کارل مارکس عقیده داشت که نخستین موجهای انقلاب در کشوری‌که زیر یوغ امپریالیستها بادرگیری بورژوازی محلی که‌ثروت کافی‌انباشته است‌باسرمایه‌داران خارجی بوجود می‌آید. ولی امریکائیهادرامریکای‌لاتن چنین‌موقعیتی رابوجود نیاورده‌اند.

امریکاکه بیش‌از پیش درتولید مازادخود غرقه‌می‌شود باین‌نکته خوب توجه دارد که بورژوازی محلی راباید تقویت‌کرد تاکالاهای آن خریدار داشته‌باشد.

این بورژوازی«ملی» مانند همین‌طبقه درکشورهای مستعمره، ازتوسعهٔ اقتصادی زاده می‌شود. ولی‌در عین حال افسار آنها همیشه بایستی بدست امپریالیستهای خارجی باشد، زیرا استقلال اقتصادی‌آنها برای امپریالیستها خطرناك است.

برای‌امپریالیستها بسیارساده است که‌این‌مشکل‌راازسر راه‌خوددورسازند. آنها باایجادصنایع وابسته به‌ادامهٔ‌بهره‌کشی ازاین‌کشورهای‌فقیر کمك‌می‌کنند.

تابحال چندکارخانهٔ مونتاژ توسط‌آنها درسائوپالو و بوئنوس‌آیرس با برچسب‌شرکتهای‌برزیلی وآرژانتینی‌ایجاد شده است

کارخانه‌های‌عظیم جنرال موتورز قطعات ساخته‌شدهٔ اتومبیل‌رابه‌برزیل صادرمی‌کنند. « از این‌کالا حق‌گمرکی دریافت نمیشود.» کارخانهٔ مونتاژ سائوپالو این قطعات را روی هم سوار کرده و با برچسب «ساخت برزیل» به‌بازارهای داخلی می‌فرستد. برای اینکار کمپانی جنرال موتورز توافق سرمایه داران را برای ساختن قطعات ضمیمهٔ اتومبیل (شمع، درومتعلقات آن،سویچ،صندلی‌وغیره) جلب‌کرده است. برای اینکه سرمایه ـ

دارای به فکر ایجاد کارخانه‌های مستقل و کامل اتومبیل سازی نیفتند ، کمپانی مزبور باشرایط ساده به‌آنها وام می‌دهد تا فقط کارخانهٔ قطعات ضمیمه سازی ایجاد کنند .

شرکت عظیم سرمایه‌گذاری راکفلر I . B . E . C درامریکای لاتن کاملاموافقت سرمایه‌داران محلی راجلب‌کرده‌است. ۲۵ تا ۴۵ درصد از سهام این‌شرکت‌متعلق به‌استاندارد اویل ـ این‌رقم‌بسته به‌کشورهای کلمبیا،ونزوئلا وپرو فرقمی کند ـ می‌باشد.سرمایه‌داران محلی‌باقی‌سهام‌رادارند. پرواضحست که سرمایه داران کاملا تابع استاندارد اویل می‌باشند و سیاست کلی آنها نیز توسط مقامات امریکائی‌صورت میگیرد و نه‌سرمایه‌دار محلی. ازاینرو به جرأت می‌توان گفت‌که بورژوازی محلی دراین‌جاها ازبین می‌رود وتبدیل‌به بورژوازی امریکائی می‌شود .

میدان‌فعالیت‌این شرکتها بسیاروسیع‌است . آنها درهرجاکه سودفراوان تولیدکند سرمایه‌گذاری می‌کنند. ـ ازسوپرمارکت گرفته تاکارخانهٔ موتاژ. پرواضحست‌که هرجاییشترنفع داشته باشد سرمایه‌گذاری درآن زودترصورت می‌گیرد. بعنوان مثال I.B.E.C درایالت فلاکون Flacon ونزوئلاهیچگاه سوپرمارکت ایجادنمی‌کند ، زیرا اهالی اینجا باسیستم‌پولی‌کاملا بیگانه‌اند، ثانیاً قدرت خرید هم ندارند، ثالثاً جاده دراین‌ناحیه‌ساخته‌نشده‌است .

پس‌نتیجه می‌گیریم‌که هیچیك ازکارخانه‌ها ومؤسسات ساخته شده‌توسط این شرکتها به بنیاد زیربنای اقتصادی امریکای لاتن کمکی نمی‌کند . این شرکتها تمام اقتصاد امریکای لاتن را زیر سلطهٔ خود گرفته‌اند . همچنین برجریان پول وبربازارهای محلی نیز کاملا نظارت می‌کنند. «به‌همین علت بودکه این شرکتها درکنفرانس Punta del Este بسال۱۹۶۷درایجادیك بازار مشترك امریکای لاتن فعالیت می‌کردند . زیرا درصورت تشکیل چنین بازاری هرگونه مالیات و حق گمرکی‌که از یك‌کشور امریکای لاتن وارد دیگری می شود حذف می‌گردد . واین خودکلی به سود سرمایه داران امریکائی است .

وقتی پیوندهای اقتصادی این‌کشورها با امریکا بدین‌ترتیب محکم شد دیگر نیازی ـ مگر بندرت درمواقع استثنائی ـ به پیاده‌کردن تفنگداردریائی دراین‌کشورهاوجود نخواهد داشت .

امریکاباپول این‌سرمایه‌داران ارتش‌داخلی راسیرمی‌کند ـ ودرحقیقت میخردتاازحکومت دست‌نشانده‌خوب‌حراست کنندوهروقت‌لازم‌شدآنراسرنگون سازند ویکی دیگر ـ بهتر از اولی ـ جانشین‌آن نمایند. پایداری دولت‌های دست نشانده با نظارت برمطبوعات ، تحدیدآزادی حزبی و مراقبت از تمام

مراکز فرهنگی کامل می‌شود. طبیعی است که مبالغ هنگفتی فقط بدین منظور خرج می‌شود.

ولی مصلحین امریکای لاتن بالاخره تمام این پیوندها را خوب شناختند. آنها می‌دانند که برای آزاد شدن از این دام فقط یک راه وجود دارد: آنهم پاره کردن زنجیرهای استعمار با انقلاب‌های خشن.

بنابراین بهتر است بگوئیم که دیگر مصلحی در امریکای لاتن وجود ندارد. آنها یا طرفدار سلطهٔ امریکا شده‌اند ــ هر نامی بروی خود بگذارند مهم نیست ــ یا به انقلابی‌های دو آتشه تبدیل شده‌اند.

تاریخ نویسان لیبرال و جامعه‌شناسان و سیاستمداران امریکائی عقیده دارند که راه سومی هم وجود دارد و روندی که از مدتها پیش آغاز شده بالاخره به مساوات میان امریکا و همسایگانش منجر خواهد شد. سیاستمداران لیبرال نیز دائما به شهروندان امریکا گوشزد می‌کنند که بایستی باین انقلاب کمك کرد و آنرا تسریع نمود. رابرت کندی طی سخنرانی خود در ماه مه ۶۶ در سنای امریکا در این مورد چنین گفت: «ما شاهد انقلابی هستیم که پی‌ریزی میشود: یك انقلاب آرام. و این در صورتیست که ما بقدر کافی هوشیاری داشته باشیم و به آن روی خوش نشان دهیم. اگر بخت یار ما باشد این انقلاب پیروز خواهد شد... ولی این انقلاب اجتناب ناپذیر است، چه بخواهیم و چه نخواهیم. فقط ما میتوانیم طبیعت آنرا دگرگون سازیم ولی نمیتوانیم از درگیری آن جلوگیری کنیم».

ولی نکته‌ای را آقای کندی نتوانسته یا نخواسته است درك کند، اگر انقلاب آرام و قابل ترحمی در شرف تکوین است و اگر امریکا میتواند طبیعت آنرا تغییر دهد، دیگر نمیتوان آنرا انقلاب نامگذاری کرد. در تاریخ امریکای لاتن تعدادی از این انقلاب‌ها رویداده است. دوتای آنرا در اینجا بررسی می‌کنیم.

در اروگوئه در اوائل سدهٔ حاضر فرد بزرگی رهبری نخستین انقلاب اجتماعی عصر نوین را بعهده گرفت. او که خوزه باتله‌ای اردونس Jose Batller Ordonez نام داشت اقدامات اصلاحی زیادی انجام داد.

خوزه باتله مدت کار را به هشت ساعت تقلیل داد. حق مرخصی (با حقوق) و استفاده از یك روز تعطیل در برابر پنج روز کار را بمرحلهٔ اجرا درآورد. میزان حداقل دستمزد را تعیین کرد. طلاق را قانونی ساخت. مجازات‌های سنگین را لغو کرد. تعلیمات رامجانی ساخت. مالیاتهایی بر اموال غیرمنقول، سود، بلیط مسابقات اسب دوانی و اشیاء لوکس تعیین نمود.

ــ ولی این مالیات شامل درآمد سرمایه داران نمیشد زیرا خوزه باتله

عقیده داشت که این عمل از فعالیت صنعتی می کاهد . همچنین خدمات اجتماعی، بیمه ، صنعت الکل سازی، نفت، سیمان، تولید گوشت، ماهیگیری و بانکهای اصلی را ملی کرد. توقیف های غیرقانونی را قدغن ساخت. کلیسا و دولت را از یکدیگر جدا نمود و اوقاف و تیول کلیسا را بنفع دولت ضبط کرد. وی به پئون ها (Peon دهقانان هندی) اجازه داد در صورتیکه زندگی روستائی را دوست نداشته باشند بشهر بیایند و شغل بهتری بیابند . تمام این اصلاحات پیش از انقلاب روسیه بدون قتل و خونریزی انجام گرفت. حال ببینیم با این اصلاحات چه دگرگونی یی در روحیات مردم ایجاد شد ؟

ـ یك طبقه به رفاه و تنبلی و امها و کمکها و امتیازهائی که دولت بآنها داده بود سخت خو گرفتند .

هنگامیکه قیمت گوشت و پشم ـ از صادرات عمدهٔ اروگوئه ـ در بازارهای بین المللی کاهش یافت دولت خوزه باتله با بحران اقتصادی مواجه شد. این بحران موجبات نا رضائی طبقهٔ متوسط را از دولت فراهم آورد. آنها از دولت کمك بیشتری می خواستند. دولت که مجبور بود به مزد کارگران ـ که هروز بیشتر می شدند ـ دائماً بیفزاید، دوام نیاورد ، و سقوط کرد . انقلاب نیم بند در نیمه راه متوقف شد، و آن نظام نابود گردید. ببینیم علت این رویداد اسفناك چیست ؟

اولا هیچکس در این انقلاب کذائی شرکت نکرده بود. باتله انقلاب را در یك سینی نقره تقدیم ملت کرده بود . و حالا با سرنگون شدن این سینی تمام کسانی که با شوروهیجان از آن استقبال کرده بودند، به بدگوئی از آن زبان گشودند. وحق هم داشتند زیرا هیچیك از آنان در تحقق بخشیدن به انقلاب رنجی تحمل نکرده بودند .

امروز در اروگوئه یك سوم کارگران مستخدم دولت هستند. اما هیچکدام از آنها در تصمیمات دولت پوشالی کوچکترین دخالتی ندارند .

دولت اروگوئه دائماً در حال ورشکستگی است. وضع اقتصادی آن کاملا وخیم است. بهمین جهت دولت احتیاج به کمك دارد و گدائی می کند. امریکا نیز مانند همیشه سخاوت نشان داده و به آنوام می دهد. ولی عیبی که این وامها دارند اینست که بهرهٔ آنها برای دولت ورشکسته سنگین است . با اینحال دولت مجبور است این بهره را بپردازد و هربار که امریکا در نقطه ای تجاوز می کند، نمایندهٔ اروگوئه در سازمان ملل بطرز ناجوانمردانه ای از اقدامات ارباب خود پشتیبانی کرده و آنها را می ستاید .

ـ بحران کوبا، دومینیکن وغیره.

آزادی شرکتهای امریکائی در اروگوئه بسیار زیاد است. آنها با کمك سرمایه داران محلی خون ملت فقیر را می مکند . این سرمایه داران بسیار خوش سلیقه هستند، وثروت هنگفتی را که از غارت هموطنان فقیر خود کسب می کنند

درکازینوها وقمارخانه‌های اولترامدرن اروپا خرج می‌نمایند .

□□□

بسال ۱۹۱۰ هنگامی که‌ارو گوئه انقلاب کذائی خودرا به پایان می‌رسانید، درمکزیك انقلاب دیگری درحال تکوین بود. ـ ولی‌این انقلاب نه‌آرام بودنه قابل‌ترحم. مدت‌شش‌سال‌سراسراین کشور به‌آتش‌خون کشیده‌شد. دهقانان‌سنگینی این انقلاب رابیش‌ازسایرطبقات‌بدوش داشتند. ولی‌انقلاب مکزیك‌هم‌یك‌انقلاب راستین نبود وبه‌مردم تعلق نداشت . زیرا بورژوازی چرخاننده‌آن بود .

فرانسیسکومادرو که‌نخستین جنبش انقلابی رارهبری می‌کرد بیشك‌یك وطن دوست بود. ولی‌یك وطن دوست مالك ومتمول. بنابراین مادرو بهیچوجه نمیتوانست عطش دهقانان رابرای رهائی از استثمار احساس نماید. بااینحال وی تاحدی به‌اصالت انقلاب معتقد بود ودرست بهمین دلیل‌بودکه سفیرامریکا هنری لین‌ویلسون باکمك جانیان حرفه‌ای نقشهٔ قتل مادرو راطرح‌کرد وآنرا بانجام رسانید .

رهبران دیگراین انقلاب که صمیمی‌تر بودند وازمیان دهقانان برخاسته بودند عبارتنداز پانچوویلا و امیلیانوزاپاتا .

آنهاهرگونه شکنجه رابا آغوش بازاستقبال کردندتاانقلاب خودرا به‌ثمر برسانند. همانطوریکه Ganda Frank نوشته‌است بورژوازی وروستائیان‌یك دشمن مشترك داشتند .وآنهم‌نظام زمین‌داری وحامیان باوفای‌آن کلیسا،ارتش وسرمایه داران‌اجنبی بشمارمی‌آمدند. ولی هدف‌این دوطبقه مشترك نبود .

بورژوازی خواستار نابودی‌نظام زمین‌داری وتجدیدبنای اقتصادی‌کشور بود ، درحالیکه دهقانان تنها سلب مالکیت از زمین داران و تقسیم اراضی را می‌خواستند .

بااینکه زاپاتا تاهنگام‌کشته شدن‌بسال ۱۹۱۹ مجدانه ازآرمان‌دهقانان دفاع می‌کرد ولی اداره‌ٔ جنبش هرگزازدست بورژوازی خارج نشد. بعلاوه دررهبری‌این‌انقلاب‌یاجنبش مرتجمینی‌مانندواوانتا (Huenta)و ایادی‌امریکا سخت تأثیر می‌گذاشتند . درپایان‌کاربا نابودشدن نظام فئودالی بورژوازی نوزاد بیش‌ازدهقانان سودبرد. پاره‌ای ازاقدامات اصلاحی انجام‌گرفت، مثلا کلیسا ودولت کاملاازهم‌جداشدند. تعلیم‌وتربیت غیرمذهبی گردید. ولی‌دهقانان که بیشترمصائب راتحمل‌کرده بودند فقط راه را برای رشدبورژوازی هموار ساختند و هرگزخود بقدرت نرسیدند .

این بورژوازی باصطلاح انقلابی خیلی‌زود رنگ خود را تغییر داد و تمام خصوصیات طبقاتی‌خودرا ظاهرساخت. بین اینهاکه امروزملت‌رازیرسلطه داشتند با اسپانیائی‌هائیکه دیروز حاکم براجتماع بودند هیچ تفاوتی نبود ـ فقط رنگ پوست اینهاکمی تیره‌تر بود .

به هیچیك ازاین دهقانان هرگز درحزب حاکم وهیئت حاکمه راه داده نشد . بهمین علت دهقانـان از همان ابتدا به حکومت جدید بدبین شدند . در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۹۵۸ فقط ۲۳ ٪ دهقانـان رأی دادند . تازه این رقم صحیح نیست وپس‌از تقلب‌درانتخابات اعلام شده‌است . قوانینی که پس‌از انقلاب تدوین شده است نیز کمتر استفاده‌ای برای دهقانان دارد. وامروز هم مانند گذشته باز دهقانان‌بافقر وبدبختی دست بگریبان هستند و مانند گذشته از گرسنگی تلف می‌شوند . تعداد بی سوادان ۵۰ ٪ است و ۴۶ ٪ ازکودکانی‌که درسن مدرسه رفتن هستند امکان تحصیل را ندارند. قسمت اعظم محصول پنبهٔ مکزیك به شرکت امریکائی « آندرسون‌کلیتون » Anderson Clayton تعـلق دارد . ۵۵ ٪ سرمایـهٔ بـانکهای این کشور نیز متعلق بـامریکائیهاست . هـر چند کـه انقلاب کـذائی مکزیك دراصل یك‌انقلاب خشن وضدامریکائی بود ولی‌عوامل متعددی‌سیر آنرا تغییر دادند. انقلاب مکزیك نتوانست جهش خودرا حفظ نماید. واین‌نشان می‌دهد که پیروزی نظامی دریك انقلاب‌کار راقیصله‌نمی‌دهد. بلکه یك‌انقلاب‌راستین آنست‌که مدتها پس‌ازشکست دادن دشمن مبارزه رادنبال نماید . هنگامیکه‌یك انقلاب بثمر می‌رسد، مردمی که‌آنرا بوجودآورده‌اندنبایستی‌تفنگ‌های‌خویش‌را ازدست بدهند. فقطدراین صورت‌است که‌انقلاب مستقرشده وتودهٔ مردم‌میتوانند ازآن بهره گیرند .

با اینحال احتمال زیاد می‌رود که در صورت شرکت مردم در حکومت نیز امپریالیستها تضادهای درونی‌آنرا دامن‌زده‌وبدین ترتیب‌انقلاب‌را ازدرون متلاشی‌نمایند . همانگونه‌که در بولیوی نمونهٔ‌آن روی داد .

تنها احساسات ضدامریکائی داشتن‌کافی‌نیست . بجای احساساتی شدن بهتراست اقدامات محتاطانه وقاطعی‌برای ملی‌کردن‌تمام سرمایه‌های امریکائی وخارجی بعمل‌آید .

ودرست بعلت همین‌ناآگاهی‌هاست که تا بحال حکومت راستین (جز یك مورداستثنا) درقارهٔ امریکای لاتن استقرارنیافته‌است . و امروزامریکای لاتن‌نسبت به سی‌سال پیش‌فقیرتـرشده است ، مردم کمتر ازسی‌سال پیش آب آشامیدنی دراختیاردارند . یك سوم جمعیت‌آن دربیغوله‌ها (کلبه های ساخته شده ازحلبی، حصیروغیره) زندگی می‌کنند ودرحقیقت با مرگ تدریجی بسر می‌برند . نیمی ازجمعیت‌آن هرگز بایك پزشك مواجه نشده‌است . وارگاس (Vargas) دربرزیل بکارگران یك‌آگاهی‌طبقاتی‌اعطاکرد ولی جانشینان او دوباره فقر وفساد و بی‌خبری را در میان طبقهٔ‌کارگر هرچه بیشتر گسترش دادند. وامروززیربوغ امریکابرزیل جم‌نمیتواندبخورد. درآرژانتین، پرون‌ـ صرفنظرازانگیزه های‌شخصی‌اش ـ امیدهای جدیدی‌بوجودآورد ولی‌جانشینان اواین امیدرا مبدل به‌یأس کردند و بیش از پیش فرمانبردار امریکا شدند .

در گواتمالا همانطور که میدانیم آربنس و آروالو بدون توسل بزور اصلاحات عمیقی را آغاز کردند ولی امریکا آنها را با تشبث به زور سرنگون ساخت. هنگامیکه ایدیگوراس فوانتس Ydigoras Fuentes نیمچه دیکتاتور دست راستی تصمیم گرفت انتخابات آزاد در گواتمالا انجام دهد ، آروالو دوباره انتخاب میشد و این امریکا را دچار درد سر میساخت . بهمین سبب تئوریسین بزرگ لیبرال امریکا جان کندی حکومت اورا زود سرنگون ساخت.

در دومینیکن مردم پس از تحمل سی و دو سال حکومت ننگین و خفقان آور دیکتاتور کبیر تروخیلو (Trutlo) دیگر هیچگونه دیکتاتوری را نمی پذیرفتند. ولی در اینجا نیز شاهد بودیم که امریکا چه کرد؟ تفنگداران دریائی امریکا با پایمال کردن هر گونه حقوق انسانی باین کشور کوچك هجوم بردند و شورش ملی آنرا وحشیانه سرکوب کردند.

و اکنون انقلابیون امریکای لاتن خوب میدانند که برای دگرگون ساختن نظام استعماری در مرحلهٔ نخست با امریکا بایستی دست و پنجه نرم کنند .

بسال ۱۹۶۵ در پرو، آپرا ربلده Apra Rebelde انقلابی مشهور جنگ چریکی را علیه رژیم فاسد و دست نشاندهٔ بلاوئده Blaunde آغاز کرد. وی با تکیه بر نیروی عظیم ملت سخت بخود امیدوار شده بود . بهمین جهت فکر کرد که خیلی زود می تواند از مرحلهٔ نخست جنگهای چریکی (جنگ و گریز) به مرحلهٔ دوم (مبارزهٔ رودر رو با ارتش فاسد محلی) برسد . واشتباه بزرگ او از همینجا سرچشمه می گرفت . امریکا از جنگ های ویتنام تجربهٔ بزرگی کسب کرده بود. امریکائیها بهیچوجه نمی خواستند ارتش پوشالی محلی ازهم بپاشد که آنها مجبور شوند نیم میلیون سرباز (مانند ویتنام) برای مبارزه با دشمنان خود به پرو اعزام کنند . زیرا برای امریکا امکان ندارد که به هر کشور برای جنگ با شورشیان نیرو بفرستد . بهمین جهت امریکا سخت مواظب بود. و هنگامیکه ربلده در یکی از کوههای آن مستقر شد تا مرحلهٔ دوم مبارزهٔ خود را آغاز نماید ، هواپیماهای امریکائی به موضع آنها حمله بردند و با ناپالم (بمب آتش زا) نیروهای ربلده را ازهم پاشیدند . درمیان کشته شدگان بسیاری ازهمکاران نزدیك قهرمانان ملی پرو وجود داشتند، مانند الوید دلا پونته اوسدا ، و سوباتون .

با اینحال چریك نیز از رویدادهای گواتمالا ، ونزوئلا، کلمبیا و بولیوی تجربیاتی ذیقیمت کسب کرده اند . آنها دائماً برای امریکا دردسر ایجاد می نمایند . وامریکا برای مقابله با آنها اجباراً اشتباه ویتنام خود را تکرار می کند. یعنی با فرستادن تفنگدار و رنجر میخواهند با شورشیان مقابله نمایند. تنها در گواتمالا در طی ژانویه ۱۹۶۷ ، ۲۸ رنجر در نبرد با چریکهای محلی کشته شدند . امریکا برای انتقام بکمك همدستان خود در ونزوئلا و کلمبیا خواست دوباره با ناپالم کار شورشیان را یکسره کند. ولی این بار هیچ نتیجه ای نگرفت.

در کلمبیا امریکا ازهمان سلاحهائی کـه در جنگ ویتنام بکار می‌برد استفاده می‌نماید، ولی‌تا بحال‌موفقیتی کسب نکرده‌است. بسال ۱۹۶۷ شورشهای جدیدی در برزیل ، پرو واکوادور صورت گرفت .

واکنون با ظهورچه گوارا* گرایشی جدید در انقلابات امریکای لاتن پدیدار شده‌است . چه گوارامعتقد است که‌امریکارا نمیتوان ازنظر نظامی دریك کشورامریکائی یاآسیائی‌شکست داد. وازطرفی‌امریکانمیتواند درسه‌یاپنج‌ویتنام بجنگد ، زیرادراینصورت اقتصاد داخلی‌آن درهم‌فروریخته و درنتیجه شکست آن اجتناب ناپذیر خواهد بود .

چه گوارا می گوید شاید امروزبرای‌آغاز مبارزه چندان مساعدنباشد، ولی‌ما نمیتوانیم تصورکنیم‌که حق چنین مبارزه‌ای راداریم ، وبهیچوجه‌نباید تصورکنیم که‌آزادی بدون مبارزه بدست خواهدآمد . و این مبارزات هرگز بصورت نبردهای کوچك‌خیابانی «سنگ وکلوخ دربرابر گازاشك‌آور » ویا اعتصابهای‌آرام‌عمومی‌ویاشورشهای‌خشن‌ناپایدار نخواهد بود. بلکه‌این‌مبارزه‌ای است‌بسیارطولانی‌تروخشن‌تراز آنچیزی که‌تصورمی‌نمائیم. دراین‌مبارزه‌دهکده‌ها قتل‌عام‌خواهندشد . خانواده‌های مبارزان درخطر نیروهای دشمن خواهندبود . شهرها با بمبارانهای‌وحشیانهٔ دشمن باخاك یکسان خواهد گردید .

ماجنگ را به هرجائی که‌دشمن حضورداشته باشد خواهیم کشاند : وطن حقیقی‌دشمن ، محل‌های تفریح او.... وظیفهٔ ماست که‌نگذاریم دشمن‌یك‌دقیقه آرامش‌داشته‌باشد. حملات‌ما باید طوری باشدکه دشمن مانندحیوانی‌در محاصرهٔ شکارچیان ، روحیهٔ خود را ببازد . واضحست که دشمن دراین حالت بسیار خونخوارترخواهدشد،ولی‌همینکه نشانه‌های اضمحلال درروحیات‌آنان پدیدار شد فاتحه شان خوانده شده‌است .

چه گوارا درپایان‌خطاب به‌سربازان خودمی گوید: «سربازان مابایستی ازدشمن نفرت داشته باشند. بدون نفرت نمیتوان یك دشمن خونخوار رااز پای درآورد ».

این بررسی‌استنتاجی است که هرفردروشن‌بین بامطالعهٔ تاریخ امپریالیسم امریکا درامریکای لاتن‌بدست می‌آورد. امروز امریکای لاتن بسیار فقیرترو بدبخت‌ترازده‌سال‌پیش گردیده‌است. وروزبروز برفقروگرسنگی‌مردم این‌قاره افزوده می‌شود . سرمایهٔ‌امریکائی نه‌تنها امکان دارابودن زندگی‌بهتر را از مردم این سرزمین گرفته‌است، بلکه‌شخصیت واصالت‌آنان را نیز نابود ساخته است. پیروانحست که لیبرالهاچنین بررسی‌یی‌دانخواهند پذیرفت . بهمین دلیل است‌که‌یك‌انسان‌شریف‌امروزین بایستی‌لیبرالهارادشمن حقیقی بشریت بداند . وبهمین دلیل‌است که این‌انسان شریف بایستی راه انقلاب و عصیان را انتخاب نماید . اکنون تمام انسانهای شرافتمندکشورهای استعمارزده می‌دانندکه تنها

* این‌مقاله قبل‌ازکشته شدن چه‌گوارا نوشته شده‌است .

یك راه برای مبارزه با امپریالیسم امریکا وجود دارد. وآن هم جنگ بااین قدرت عظیم امپریالیستی است . جنگی که بایستی در تمام نقاط استعمار زده شعله‌ور شود .

تنها یك راه وجود داردکه این‌غول‌عظیم خرد شودوآن بگفتهٔ‌چه‌گوارا چنین‌است : « مردم فقیروشرافتمند جهان بایستی دریك زمان درنقاط مختلف بمبارزه برخیزند و ویتنام‌های دیگری پدید آورند تا امپریالیسم جهانی‌داکه دررأس‌آن‌امریکا قراردارد‌بتوانند نابودنمایند .»

□ □ □

هنر و رشد کامل فرد

- ۲ -

هنر در شکل بندی روحیات و زندگی معنوی انسان نقش برجسته و ارزشمندی را ایفا می کند ، چرا که حاوی پیامی شخصی برای « فرد » است ، پیامی که باز تاب تجربیات، عواطف و تفکرات هنرمند و وادار کردن او به نتیجه‌گیری از تمام اینهاست .

هنر جدید پدیده‌ایست تا اندازه‌ای بغرنج و درك آن مستلزم گسترش منظم فرهنگ استتیکی و آموزش هنری افراد است .

البته این بغرنجی تا بدان حد هم که فرمالیست ها و تئوریسین‌های هنر بورژوازی میگویند ، نیست. آنها عقیده‌دارند که « درك هنری و برای فهم مردم عادی است .» ازطرفی مسأله را آن‌قدرها هم نباید ساده گرفت و گفت ، برای درك هنر هیچ نوع آمادگی منظم و سیستماتیك لازم نیست .

این نظریه که هنر بایستی همواره دردسترس و حوزهٔ درك توده‌ها باشد، هم درمقابل هنرمند و هم در مقـابل توده ها، شرایـط معینی را قرار میدهد . هنرمند بدون اینکه مجبور باشد سطح هنر خودرا تا حد ذوق عوام پائین بیاورد باید هنرش برای توده‌ها قابل فهم باشد . او باید کوشش کند که توده‌ها را از لحاظ هنری به سطح دلخواهش برساند . درعین حال باید درجهت بالا بردن سطح درك استتیکی و توسعهٔ ذوق هنری افراد کوششی به عمل آید . چرا که هرچه سطح فرهنگ هنری توده‌ها بالا باشد ، درك آثار هنری سریع‌تر خواهد بود و چنین درکی مسلماً لذت استتیکی فراوانی را همراه دارد .

توسعهٔ شبکهٔ دانشگاهها ، ایجاد مجامع سخنرانی ، چاپ و نشر انبوه کتابها و نشریات ، کوشش همه جانبه برای تعالی معیار استتیکی، اینها و بسیاری ازچیزهای دیگر همه اقداماتی است که درجهت بالا بردن سطح درك استتیکی

درمقیاس توده‌ها درکشور ما انجام میشود . از این میان آموزش استتیکی مترقی کودکان حائز کمال اهمیت است . چراکه تصورات راجع‌به زیبائی، ذوق سلیم ، وعشق به هنر از دوران طفولیت شکل میگیرد . نظام تعلیمات استتیکی نسل جوان وپیشرو درمدارس کشور ما، تنها به مطالعهٔ اصول ادبیات و هنرهای ظریفه اکتفا نمیکند ، بلکه هم‌چنین سعی میشود با ایجاد اشکال متنوع برنامه‌های غیرکلاسی ، انجمن‌های موسیقی و ادبی ، صحنه آرائی و رقص ونمایشات ، استودیوهای هنری وانجمن‌های تئاتر آماتوری درکاخها و خانه‌های نوباوگان ، وجلسات منظم‌کودکان، نویسندگان‌وهنرمندان، آموزش هنری را حداکثرازطریق عملی فراگیرند.[1]

دراینجا خانواده نیز نقش عمده‌ای رابازی میکند . زیرا هم‌آنجاست‌که نخستین‌تصورات استتیکی بوجود آمده و توأم با معلوماتی‌که کودك در مدرسه فرا میگیرد ، توسعه می‌یابد . خانواده همچون مدرسه ذوق استتیکی کودك را بمقتضای محیط ومناسبات بشری تربیت میکند، وپایهٔ فرهنگ استتیك شخصیت شکوفان اورابنا می‌نهد . ازاین روست که بایستی‌فرهنگ استتیکی‌والدین و آموزش استتیکی خانواده مورد توجه فراوان قرارگیرد .

توسعهٔ فرهنگ استتیکی درکشور ما یکی از علائم برجستهٔ رشد معنوی و روحی و شکوفائی نیروهای خلاق و پیشرفت سریع بطرف‌جامعهٔ‌مردم گرائی است .

دراینجا برای امکانات خود سازی درجهت معایبر فرهنگی هیچ حد و حصری‌وجودندارد. رشدفرهنگ توده‌های‌کشورما مهمترین وسیله‌برای تحقق آرمان جامعهٔ مردم گرای ، یعنی رسیدن به مرحلهٔ انسان کامل می‌باشد .

پایان

ترجمهٔ‌بزرگ‌امید

۱ــ برای اطلاع دقیق ازوضع آموزش و پرورش ونظام وتعلیماتی اتحاد شوروی رجوع شود به‌گزارش ارزشمند دکترحسین‌آریان‌پور تحت‌عنوان «آموزش دانشگاهی در اتحاد جماهیر شوروی» در مجلهٔ پیام‌نوین، دوره هشتم، شمارهٔ ۸ بهمن ماه ۱۳۴۵ .

از کتاب :

« چنین گفت زرتشت »[1]

سه دگرگونی

سه دگرگونی روان را بهرتان نام می‌برم: چگونه روان شتر می‌شود، و شتر شیر، و سرانجام شیر کودك.

روان را بسی چیزهای گران هست، روان نیرومند بردبار را که در آن حرمت و ترس خانه کرده است : نیرویش آرزومند گران و گرانترین بار است .

روان می‌پرسد : گران کدام است؟ اینگونه چون شتر روان زانو می‌زند و می‌خواهد که نیك بارش کنند.

روان بردبار می‌پرسد: ای پهلوانان! گرانترین چیز کدام است تا که بردوش گیرمش و از نیروی خویش شادان شوم؟

آیا این نیست: پست کردن خویش برای زخم زدن برغرور خویش؟ ابلهی را به جلوه‌گری واگذاشتن تا که برخرد خنده زند؟

یا این است: رها کردن آرمان آنگاه که پیروزی خویش را چشن

---

۱ ــ این کتاب را داریوش آشوری و اسماعیل خوئی ترجمه کرده‌اند ؛ و ترجمهٔ آنان را انتشارات نیل به‌زودی منتشر خواهد کرد .

می‌گیرد؟ به‌کوه‌های بلند برشدن برای وسوسه‌کردن وسوسه‌گر ؟

یا این‌است: خورش ساختن از بلـوط و علف دانش و بهر حقیقت کرسنگی‌جان را برخویش هموارکردن؟

یا این‌است: بیمار بودن وتیمارداران راروانه‌کردن وباکران ـ که آنچه توخواهی‌نشنوند ـ دوستی‌کردن؟

یا این‌است: خویشتن به‌آب‌آلوده‌زدن، آنگاه‌که‌آب حقیقت است ونپرهیختن ازغوکهای سرد وغوکهای‌گرم؟

یا این‌است: دوست داشتن‌آنان‌که مارا خوارمی‌دارند و دست شبح را فشردن، آنگاه‌که می‌خواهد بدهراس اندازدمان ؟

روان بردبار همهٔ این‌گرانترین چیزهارا بدوش می‌گیرد و، چون اشتری بارکش‌که شتابان بدبیابان می‌رود، بدبیابان خود می‌شتابد .

لیك، بدخلوت‌ترین‌جای بیابان، دگرگونی دوم روی‌می‌دهد: اینجا روان شیرمی‌شود؛ اومی‌خواهدآزادی فرا چنگ‌آورد وخدایگان بیابان خود باشد.

اینجاآخرین خدایگان خویش‌را می‌جوید واو وآخرین خدایش را دشمن می‌دارد. اوبرای پیروزی با اژدهای بزرگ نبرد خواهد کرد.

چیست‌آن اژدهای بزرگ‌که روان دیگر نخواهد اورا خدایگان وخدای خویش خواند؟

اژدهای بزرگ را « توباید» نام‌است. لیك‌روان‌شیر می‌گوید: «من می‌خواهم! »

«توباید» راه براومی‌بندد ـ واوجانوری‌فلسپوش است، باتن زرین درخشان‌که ازهرفلسش «توباید» زرین می‌درخشد.

ارزشهای‌هزارساله برفلسهامی‌درخشند، وآن نیرومندترین‌اژدهایان چنین می‌گوید: « ارزشهای چیزها همه برمن می‌درخشند . همهٔ ارزشها

تاکنون آفریده شده‌اند ومنم همهٔ ارزشهای آفریده شده . راستی را « من می‌خواهم» درمیان نتواند بود!» ــ اژدها چنین می‌گوید.

برادران، چرا درروان به شیر نیازاست؟ چرا جانور بارکش ،که چشمپوش وحرمتگزاراست، بس نیست؟

آفریدن ارزشهای نوکاریست‌که شیرنیز نتواند : لیك‌آنچه نیروی شیرتواند،آفریدن‌آزادی است برای‌آفریدن نو.

آفریدن‌آزادی بهرخویش و«نه» ای ورجاوندگفتن، حتی دربرابر وظیفه: برای این به شیر نیازاست، برادران.

حق ستاندن برای ارزشهای نو ، روان‌حرمتگزار رامهیبترین‌دست یازیدن است. راستی‌را، برای این روان این‌کار ربودن است وکار جانور رباینده .

روزگاری به«توباید» همچون مقدسترین چیزش عشق می‌ورزید : اکنون‌بایدکه درمقدسترین نیزوهم وخودرایی‌را بیابد، تاباشدکه ازعشق خویش‌آزادی‌خویش را در رباید : به شیربرای‌این ربودن‌نیاز است .

لیك، برادران، بگوییدم‌که چیست‌آنچه‌کودك تواند وشیرنتواند؟ چرا شیر رباینده هنوزباید بدکودك بدل‌شود؟

کودك بیگناهی‌است‌وفراموشی،آغازی نواست، بازیی‌است،چرخی خود- چرخ، جنبشی نخستین، **آری** ای مقدس.

آری، برادران، برای‌بازی‌آفرینش‌به **آری** ای مقدس نیاز است : روان اکنون ارادهٔ‌خودرامی‌طلبد. آن‌که درجهان سرگشته بود اینك‌دنیای **خود** را فراچنگ می‌آورد .

سه‌دگرگونی‌روان را بهرتان‌نام بردم: چگونه روان شترمی‌شود، وشتر شیر، وسرانجام شیرکودك.

چنین‌گفت زرتشت؛ واین زمان به شهری می‌زیست‌که آن را نام «ماده‌گاو رنگارنگ» بود.

کرسی‌های فضیلت

زرتشت وصف خردمندی را شنید که می‌گفت در بارهٔ خواب و فضیلت نیکو سخن می‌گوید و بدان خاطر بسیار پاس داشته می‌شود و پاداش می‌یابد ــ وجوانان همه پای کرسیش می‌نشینند. زرتشت بدو روی کرد و با همهٔ جوانان پای کرسیش نشست. وخردمند چنین گفت:

حرمت وشرم در پیشگاه خواب! نخستین چیز اینست! از بدخوابان وشب زنده‌داران بپرهیزید!

حتا دزد نیز در پیشگاه خواب شرمسار است واز خلال شب دزدانه می‌رود. لیك شبپاس بی‌شرم است، کرنای خودرا بی‌شرمانه همراه می‌برد.

خفتن هنری کوچك نیست: برای آن نیازمندید که سراسر روز را بیدار باشید.

روزانه باید ده بار بر خود چیره شوید: زیرا که خستگی نیکو می‌آورد وافیون روح است.

دیگر بار باید ده بار با خود آشتی کنید: زیرا چیرگی تلخی بار می‌آورد وآشتی ناکرده بد خواب می‌شود.

روزانه باید ده حقیقت بیابید: ورنه شب نیز، با روح گرسنه، هنوز به جست وجوی حقیقت خواهید بود.

روزانه باید ده بار بخندید وشادی کنید: ورنه معدهٔ شما، این پدر رنج، شب هنگام شما را خواهد آزرد.

کمتر کسی می‌داند که برای آسوده خفتن فضایل را تمام باید داشت. شهادت دروغ بدهم؟ زنا کنم؟ در کلفت همسایه طمع بندم؟ اینها هیچیك با خواب خوش سازگار نیست.

وحتا آنگاه که کس تمام فضایل را دارد، باز یك چیز را باید به خاطر

داشته باشد: وآن به‌هنگام خواب‌کردن فضایل است .

تاآن‌کدآنان،آن زنان‌کوچك خوب، برسر تو، ای شوربخت ، با یکدیگرستیزه نکنند.

صلح با خدا وهمسایدات: خواب خوش‌چنین می‌خواهد . نیزصلح باشیطان‌همسایه‌ات. ورنه شب هنگام بدسروقت تومی‌آید .

احترام به اولیای امور واطاعت ازایشان، و حتا احترام به اولیای امورکج: خواب خوش‌چنین می‌خواهد . من‌چه توانم‌کردکد قدرت‌باپای کج راه رفتن را دوست می‌دارد؟

همواره‌آن‌رابهترین‌شبان می‌خوانم‌که‌کوسپندانش رابرسرسبزترین مرغزار می‌راند: زیرا این‌با خواب خوش سازگاراست.

افتخارات بسیاروگنجینه‌های بزرگ نمی‌خواهم: که‌صفرااانگیزند. لیك بی‌نام‌نیك وگنجینهٔ اندك نیزآسوده‌نتوان خفت .

همنشینان اندك مراخوشترند تا همنشین‌بد: لیك همنشینان باید به‌هنگام‌آیند وبه‌هنگام روند. این با خواب خوش سازگاراست.

مرا ازمسکینان درروح نیزبس خوش‌آید: آنان بیشترمی‌خوابند. آنان به راستی برکت یافته و نیکبختند ، به ویژه اگـر همواره حق را به‌ایشان دهی .

روز برمرد بافضیلت چنین می‌گـذرد . چون شب فرا رسد، سخت می‌پایم‌که‌خواب رابه‌خویش نخوانم! خواب،آن خداوندگارفضایل،دوست نمی‌داردکه فراخوانده شود !

بل‌همهٔ‌کرده‌های روز واندیشه‌هایم رابخاطرمی‌آورم وشکیباچون گاو، نشخوارکنان، ازخویش می‌پرسم: ده چیرگیت چه‌بوده‌است؟

وچه بوده‌است‌ده‌آشتی‌وده حقیقت و ده خنده‌ای‌که دل بدان شادی کرده‌است؟

همچنان‌که در اینها تأمل میکنم و در گاهوارهٔ چهل اندیشهٔ خویش تاب می‌خورم، خواب، آن خداوندگار فضیلت، به ناگاه ، ناخوانده مرا درمی‌رباید .

خواب بردر دیدگانم می‌کوبد: ودیدگانم سنگین می‌شود . خواب دهانم‌را لمس میکند: ودهانم باز می‌ماند.

بدراستی، آن‌گرامیترین دزد، باگامهای‌نرم به من روی می‌کند و اندیشه‌هایم را ازمن‌می‌رباید: آنگاه چون این‌کرسی لال می‌ایستم.

لیك بیش از آن نمی‌ایستم : چه ، به واقع ، پیش از آن زمان آرمیده‌ام .

زرتشت چون سخنان مردخردمند بشنید، دردل بخندید: زیرا از آن سخنان براو فروغی دمیده بود. وبادل خودچنین‌گفت :

این خردمند باچهل‌اندیشه‌اش‌درچشم من‌ابلهی‌می‌نماید: لیك‌باور دارم‌که رامورسم خفتن‌را خوب می‌داند .

نیکبخت‌آن‌که همسایهٔ این‌مرد خردمنداست! چنین خوابی واگیر است، حتاازورای دیواری‌ستبر. حتی‌درکرسیش‌نیز جادوئی است‌وجوانان بیهوده دربرابر واعظ فضیلت ننشستداند.

اینست حکمت او: بیداربمان تا خوب بخسبی. وبه راستی ، اگر زندگی معنائی نمی‌داشت ومن بایستی‌که بی‌معنائی‌را برمی‌گزیدم، مرانیز این خوشایندترین بی‌معنائی می‌بود .

اینکم‌آشکار شدکه مردم آنگاه که درپی واعظان فضیلت بودند، ازهمه بیش‌چه رامی‌جستند. آنان خواب خوش می‌جستند وفضایل‌افیونی که‌آن‌را فرا آورد !

نزدهمهٔ این‌خردمندان ستودهٔ‌کرسیدار، معنای خرد خفتن‌بی رؤیا دیدن بود: برای‌زندگی معنای بهتری نمی‌شناختند .

وامروز نیز هستند کسانی مانند این واعظ فضیلت، اما نه همگان تا بدین پایه صدیق : لیك روزگارشان سرآمده است . و بیش از این بر سر پای نخواهند ایستاد : چه پیش ازاین آرمیده‌اند .

برکت یافته‌اند این خواب آلودگان : زیرا بسی زود به خواب می‌روند .

چنین گفت زرتشت .

ترجمهٔ داریوش آشوری
اسماعیل خوئی

به ایرج امین شهیدی

شمال نیز

جنوب شهر را باران ویران خواهد کرد.

جنوب شهر را
باران
ویران خواهد کرد .
و من ـ شگفتا !ـ غمگین نمی‌شوم .

نگاه کن:
تمام اندوهش را ابر در فضای باران پاشیده‌ست .
و من ، که عاشق اندوه بوده‌ام ،
نگاه می‌کنم ، اما
از این تماشا غمگین نمی‌شوم .
نگاه می‌کنم ، اما
به غیر ابر نمی‌بینم

که می‌سراید . . .

اندوهش را ؟ . . .

نه !

سقوط غم را درخود باید جشن بگیرم .

نگاه می‌کنم ، اما

به غیر ابر نمی‌بینم

که می‌سراید خشم شبانهٔ خودرا ؛

ومی‌نوازد درآذرخش ، دررگهای من ،

سرودِ سرکشِ بیدارِ تازیانهٔ خودرا .

سقوط عاطفه‌های لطیف‌را درخود

باید

امشب

جشن بگیرم .

من ، این‌زمان ،

رساومنفجرم ، مثل خشم ؛

ومثل خشم توانایم.

ومی‌توانم دیوان شعرحافظ رابردارم

وبرگ برگش را

بادستهای خویش

پاره پاره‌کنم .

ومی‌توانم ـ چون خنجروپلاسیدن ـ

لزوم خون و خزان را باورکنم .

ومی‌توانم دررهگذار باد قدافرازم ،

وباغی ازشکوفه وشبنم راپربرکنم.

و می‌توانم حتی

ـ حتی از نزدیک ـ

سر بریدن یک تا هزار برهٔ نوباوه را نظاره کنم .

من ، این زمان ،

رسا و منفجرم.

جنوب شهر ویران خواهد شد.

وجای هیچ غمی نیست .

به ابر ایمان دارم .

اطمینان دارم که ابر می‌داند؛

و بذر خود را، دامن دامن ،

به‌خیره بر سر این سر قحطسال مردمی نمی‌افشاند.

جنوب شهر ویران خواهد شد .

وجای هیچ غمی نیست. جای هیچ غمی نیست.

جنوب شهر باید ویران شود .

ستم ؟

نه! این ستمی نیست.

ستم ترحم بر گودال‌هاست .

ستم ترحم بر بوته‌های دره‌نشین است .

به قله بودن و بر دره رحمت آوردن ،

ستم هماره همین بوده است ،

سیل می‌گوید ،

من می‌گویم ،

ستم‌هماره همین است.

وسیل می‌گوید:
ـ « تمام‌گودی‌ها را باید پرکرد .
وکوه و دره نباید باشد .
تمام سطح زمین را هموار بایدکرد .
خوشاشکفتن خورشید برگشودگی دشت ... »

نگاه‌کن:
بزگوارترین‌آوار ؛
خروش وخشم‌توانای بی‌امان،
آنك:
هجوم جنگلی ازپیل‌های مست دمان ،
وبیم زیروزبرگشتن
که‌پنجه می‌فکند دردل زمین‌وزمان.

نگاه‌کن :
شکوهمندترین سیل ،
حماسه واری پرشور
که می‌سراید ، گوئی ، همرائی طبیعت وتاریخ‌را.
نگاه‌کن :
چه خوب می‌داند ؛
و می‌تواند .

نگاه‌کن .
نگاه‌کن .
که‌گفته است‌که ویران شدن تماشائی نیست ؟
که‌گفته است‌که ویران شدن غم‌انگیز است ؟

جنوب‌شهرویران خواهدشد .
وجای هیچ غمی نیست .
جنوب شهررا آوارآب ویران خواهدکرد ؛
شمال شهر را
ویرانی جنوب . . .

اسماعیل خوئی
هفتم بهمن ماه ۴۷ ــ تهران

گلادیاتورها

کنبد زرین
نخل تمنا
سوسوی ایمانکی غبارگرفته

گوشهٔ میدان
پرچم اسلام
نعش عزیزان
دستهگل خون

مردم یادآوران بردهٔ قیصر
خنجر بر کف
کینهٔ هرزی به سینه ریشه دوانده
با هم درجنگ

دشمن بر تخت خویش ناظرمیدان

«تاکی باهم به جنگ ای همه پیوند
«مردم هم سرنوشت مـردم هم راه

اما افسوس
هیچ‌کسی را هوای گفتهٔ من نیست .

در دل میدان
حملهٔ خنجر
خاك گلگون
مرگ برادر
بـرسرزرینه تخت خنده قیصر

جعفر کوش آبادی

اردیبهشت‌ماه ۴۸

روی تنده‌های خاکی

مردنیم‌غلطی‌توجاش‌زدو بعدپاهاش‌کد جمع بود درازکرد، شست پاش رفت تو پارگی لحاف ودرزشو بیشترکرد، بعد پاشوکد توپارگی‌گیرکرده بود بیرون‌کشید وطاق وازشد. بعددستراستشو بالاکشید تابالای سرش‌رو متکا. احساس‌کردکه هنوزاستخوان بازوش دردمیکنه. بعدهمونجاآزادش گذاشت، اونوقت بادست چپش چشماشو مالید و بازشون‌کرد، دیدکد هوا گرگ ومیشد .

چندلحظه بی‌حرکت موند ، نفسهاشو جمع‌کرد تو قفسهٔ سینه‌ش و یکهو ریختشون بیرون، دیگدخواست‌باشد. نیم‌خیز شد ونشست، بازچند لحظه آروم شد، بعدنگاشو ازروشنائی چرخوند وبدتاریکی‌زل زد.

توتاریکی همه خوابیده بودند ، چاردیواری پر بود، مث آغل پر گوسفند . ازتو تاریکی یکریز صدای خرناسه میومد ، مث اینکد زمین بود، کف چار دیواری بود، سینهٔ خاك بودکه بالا پائین میرفت و صدای

خرناسه‌ش از تو تاریکی بالا میومد ــ.

دیدکه همه‌شون خوابیده‌ن، زن وشش‌تا بچه‌ش. درازشد توتاریکی بالاپوش‌دخترشو جابجاکرد، پاشد،کتشو پوشید و آهسته ازدر زدبیرون و ازپله‌ها پیاده شد توحیاط کاروونسرا ــ.

رو پهن‌ها راه میرفت ، بوی پهن‌تازه توفضا وول میخورد، نفس‌که میکشید بوی‌تند پهن میدوید تومغزش وبافکرهای درهمش قاطی میشد ، بادموهای جوگندمی وپریشانشو تو تاریك روشنهای سپیده محومیکرد ، میرفت‌که رسید به درطویله و واردشد .

توطویله به‌یابوی کهر وبروئی‌که به‌آخور اولی بسته‌شده‌بود خیره شد. ازوقتیکه یابوی خودش پیر شده‌بود همیشه افسوس میخورد که چرا یه‌همچو یابوی خوبی‌نداره، ولی‌حالاخیلی هوس‌کردکه‌یابوی‌کهرمال‌اون بشه ... امامگه میشه ...!

خواست‌که بره ته طویله یابوی خودشو از آخور بازکنه و بکشه بیرون. مهترصداش‌کرد،مرد روی‌سکو رونگاه‌کردکه مهتر نشسته بود ، بعد پرسید:

ــ چیه ؟

ــ میگم بیا یه‌چائی‌بخور.

ــ نه‌نمی‌خورم.

ــ چطور امروززودترمیخوای‌گاری‌رو ببندی؟

ــ آخه میخوام یه‌خورده زودتر برم پای «قمبر»[1]، تا شلوغ‌نشده تا ماشینها نیومدن میخوام یه‌راه آجر ببرم.

ــ به بابا توکه دیروز گفتی « مجال » فردا باید بخوابه تا پاهاش خوب‌شه ، خب این‌حیوون پاهاش اصلا پیش نمیره. دیروز ازبسکه زمین خورده زانوهاشو پاك‌آسفالت داغون‌کرده.

ــ خب‌چاره‌چیه‌رفیق،اگه‌گاری‌رو نبندم‌پس بچه‌ها چی‌بخورن؟ الان

یه‌هفته‌س که‌روزی یه‌راه بیشتر نتونسم‌باربیرم. شندرغازکرایهٔ این‌یه‌راه‌رو کی‌بخوره؟ بچه‌ها، یابو یابه‌هکاری پارسال زمستون؟

مردتارسید به «مجال» دیدکه‌توتاریکی روتخته پهن راست‌ایستاده وبهش نگاه‌میکنه. چراغ موشی‌روکه بدیوار بود برداشت و بزانوهاش نگاه‌کرد. دیدکه زخمهاش مث اینکه مال همین جالاست، ازشون خون میومد، بصورت استخونیش که نگاه‌کرد دید از چشمهاش مث آدما داره اشك میریزه. «مجال» مث آدماداشت‌گریه‌میکرد، به‌آخورش نگاه‌کرد، دیدنوالدها درسته مونده، یونجه‌هم همینطور. شب«مجال» هیچی‌نخورده بود ــ.

«مجال» از تیرهٔ اسب و یابوهای مجارستانی بودکه به اسبای مجار معروف بودند. اما مرد بهش«مجال» میگفت، وقتیکه جوون بود خیلی برو بود، مرد اونوقتاکه خودش‌هم جوون بود خریده‌بودش.

اونوقتامردکلاشوتارو ابروهاش پائین میکشید ویه‌لنگ‌نوحمایل گردنش میکرد و یه‌وری می‌نشست روگاری ، «مجال» هم‌گردنشو قوسی میگرفت ویال ودم سفیدشو بباد میداد وسم‌هاشو روسینهٔ آسفالت خیابونا میکوفت وپیش میرفت. اونوقتا یراقش همیشه برق میزد و گردنش پراز زنگوله‌های ریــز و درشت بود. مردبراش «سترگه»[۲] صدف نشون درست کرده‌بودو«شیلکی»[۳]شوازمنجوقهای رنگ ووارنگ‌زینت‌داده‌بود،اماحالا دیگه‌نه، حالادیگه هم‌مردهم‌یابو،هردوشون‌ازدل‌ودماغ افتاده‌بودند،حالا دیگه‌مرد ــ اگه‌بود! ــ فقط‌ازش‌کارمیکشیدکه‌خرج بچه‌هاشو برسونه.

مرد یه‌دستی‌رو لثه‌های استخونی وخرمائی‌رنگ «مجال» کشید و بعدرفت ازسرمیخ یراقشوآوردوانداخت‌روشو بهش‌بست وتنگ «سترگه»رو کشید . اماوقتیکه مگس‌پرونو داشت می‌بست چشماشون بهم دوخته شد، مرد چشماشو دزدید وناراحت‌شد ، اونوقت دوقطره اشك دوید توعدسی چشمش وغلتید وافتاد توپهن‌ها . توبره‌شو که مهتر آماده‌کرده‌بود برداشت

و مهاری شو گرفت بدستشو از طویله کشیدش بیرون و بعد بستش بسه گاری .

آفتاب داشت میزد که گاری ازدر کاروونسرا اومد بیرون ، مرد روگاری نشسته بود ومهاری رو آهسته تکان میداد ، یابو خیلی سخت راه میرفت . وقتی که پاهای لاغرشو میذاشت وورمیداشت سرشو تااونجائیکه «خاموده»[۳] اجازه میداد بالاپائین میبرد. بزحمت رادمیرفت . خیلی آهسته حرکت می کرد. بدحرکت کردن عادت کرده بود. مردامروز باشلاق نمی زدش، فقط مهاریشو تکون میداد .

خیلی طول کشید تاازچند خیابون خاکی بگذرند ، حالادیگه از تندهٔ خاکی کورهٔ آجرپزی پائین میرفتند که رسیدند پای «قمیر» .

نیم ساعت طول کشید که مرد آجرهارو بار کرد، بعد ازروگاری اومد پائین، زنجیر «سترگه» رودوسه حلقه پائین آورد که یابو سر بالائی تندرو بهتر بره تو «خاموده»! بعدستی بدپیشانی یابو کشیدوه مهاری رو گرفت و بهش نهیب زد. «مجال» آروم حرکت کرد . چندمتر که زمین صاف بود پیش رفت، واسه اینکه تو تندگیر نکنه مرد باز بهش نهیب زد. یابو یه کم تندتر کرد تا وارد سر بالائی شد . چندقدم رفت ووایساد. مرد زود یه آجر گذاشت پشت چرخ عقب ، بعداومد جلو دید که « مجال » غرق عرقه و پاهاش داره میلرزه ، یواشی مال بندو گرفت که بهش کمک کنه وروش داد زد که بره. اما یابو تکون نخورد. مرد بیشتر تقلا کرد ، اما فایده نداد . یابو همونطور وایساده بود ومیلرزید وعرق میریخت .

مرد رفت شلاق رو اززیر گاری درآورد واومد چندتا بهش زد، و «هی» کرد، یابو یه کم فقط بطرف «گودال» پیچید . مرد بیشتر زدش ،محکمتر زدش . زه شلاق سفیر زنان رو استخونهای بدنش فرو می نشست و سایه میانداخت. باچوب شلاق زدش، یابو سینه شو تو «خاموده» جابجا کرد و یکدفعه

ازجاکنده شد وده‌بیست قدم‌گاری‌رو دنبال خودش‌کشیدودرست سرتیزی سربالائی محکم‌خورد زمین. روزانوهاش خوردزمین ، گاری‌که سنگین بود ازسربالائی دوسه‌قدم عقب نشست‌ویابورو که افتاده بود با خودش بـه عقب‌کشید. مردتارسید پشت چرخ‌گاری‌روبست‌کدوایسه باز اومدجلو دید بدن یابو غرق‌خون وعرقه وهمهٔ استخوانهاش داره میلرزه ، خون و عرق تنش یك‌قسمت ازخاك تنده روخیس‌کرده بود . مرد خواست بلندش کنه اماهرچه تقلاکرد فایده‌نداد.

مرددیگه خسته شده‌بود. گردوخاك سروصورتشو پوشونده بود . رفت‌کنار«گودال»که‌کسی‌روصدا بزنه امـاکسی نبود ، دیگه بغض‌گلوشو گرفته‌بود ، برگشت اومد چشمهای یابورو نگاه کرد ، دیددرشت‌ترشده. یـال سفیدش زرد رنگ شده و خون زانـوهاش بنداومده بود ، دیگه نمی‌لـرزید، دیگه‌عرق نمی‌ریخت.

مردیواش‌زنحیر«سترگه»روباز کرد،«قل‌قیش»روپاره کرد،«خامود»و «شیلکی» رودرآورد وانداخت‌رودوشش وازتنده اومدبالا. سرتنده‌برگشت که یکباردیگه یابورو نگاه‌کنه . شیارهای پیشونیش عمیق‌تر شده بود و دندوناشو بهم‌فشار میداد ــ.

محمدخلیلی

---

۱ ــ قمیر . داخل کورهٔ آجرپزی.

۲ ــ سترگه. چیزی‌شبیه پالان اما کوچکتر.

۳ ــ شیلکی بروزن گیلکی. نوارهای باریك چرم‌که روی‌کفلهای‌یابو وپشتش قرار می‌گیرد .

۴ ــ خامود. چوب بیضی‌شکلی که بانمد و چرم پوشانده شده وبگردن یابومی‌اندازند ومال‌بندها را بوسیله قل‌قیش به‌آن می بندند.

تروتسکی

«زندگی من» تروتسکی

که از «روزن» سر بیرون آورده است.

در روزگاری که دست و زبان انسان نمی‌تواند بی‌نیاز از «اسم‌شب» در مرزهای ممنوع اندیشه و عمل گام نهد و سخنها در اختیار گویندگان نیست و حرکت لسان و بنان را مقیاس و مصداقی بغیر از «آنچه استاد ازل گفت بگو...» نمی‌تواند وجود نباید باشد؛

در روزگاری که هیچ چیز «غیرمجاز» جواز بروز و ظهور ندارد و اعمال و اقوال مشروط است و عمده چیز — حتی قدسی‌ترین آنها — در قربانگاه «آب باریکه» و «دم گاو» قربانی میشود؛

در دورانی که «طاووسهای علیین» دیروز روباه شده‌اند، و روباهان گذشته، بدین خیال که خلق جمله «اغنام الله» اند و با چشم باز و گوش باز عمی تشریف دارند، در جلد طاووس علیین در ملاء عام می‌خرامند، و «شاهین نماهای» دیروز با «کلاغهای» دیروز و امروز در دره منقار بر نجاست آلودن «افتخار مسابقت و مشارکت دارند؛

در ایامی که «مینی» و «ماکسی» و «بیتل» و «هیپی» بفرموده بفرهنگ «نسل جوان» حقنه میشود، و بزاغهای سرزمین قالی و خشکبار و نفت و مواد خام روش کبک مسقط‌الرأس «ساتورن» و «سانتلیت» تحمیل میشود، وقوع آنچه را که برای عقول سلیم ناممکن و نامعقول می‌نماید باید انتظار داشت.

بسیاری از مردگان واجب‌الاحترام هستند که اگر این «مسیحانفسان» را با قوت و شرافت انس و الفتی می‌بود احیاء آنان را بر هر کس و هر چیز دیگر مقدم و مرجح میدانستند، لیک آنچه یافت می‌نشود آنم آرزوست! از آنجمله‌اند لیبرالیزم و دموکراتیزم، که در جهان آزاد پیش از آنکه آدامس باب روز شود از مواد بسیار کثیر المصرف بود و در پاره‌ای موارد نیز — البته آنگاه که صدای لیبرالیزم و دموکراتیزم در خارج از محدوده متروپلها

بگوش می‌رسید ــ بجای اسب تروا بکار می‌رفت و فاتحان آزادی کش را در شکم خودمی‌پوشاند تاراه نفوذواستیلای‌خدعه آمیزرا بروی ایشان بگشاید .

لکن بجای اینهمه اموات واجب الاحیاء اخیراً یکی ازمترجمان که شاید « تصادفاً » درخلال زیارت اهـل قبور دریکی از گورستانهای فراموش‌شدهٔ تاریخ ، مانند مائل‌مقدس در «جزیرهٔ پنگوئن»های آناتول فرانس که پنگوئن‌را آدم انگاشت و برای «مقامـات مربوطهٔ» عرش‌زحمت ودردسر ببار آورد . استخوانهای «تروتسکی» را اززاویهٔ تاریك تاریخ بیرون کشیده‌است. جل‌الخالق! اگـرفلان کتاب مستطاب سه مجلدی ــ صرفنظر از اینکه بی‌جواز یا باجـواز مجال ظهوریافته ــ که بهرحال ارتباط حتمی و غیرقابل انکار باتاریخ مملکت داشته و پته‌هایی‌را «لالحب علی بل‌لبغض‌معاویه» به‌آب افکنده مطرود و مردودشناخته میشودوازحیث گرانی‌قیمت و ندرت فی‌المثل حتی بـر کوشت سبقت می‌جوید ، «زندگی‌من» د. تروتسکی و « انقلاب مداوم » او در کدام مقیاس و مصداق جاری می‌گنجد .

اگر از «روزن» دید مترجم یامؤسسهٔ «روزن» بخواهیم در «اذهان عبور» کنیم، بقول مترجم محترم کتـاب مستطاب «زندگی‌من»، «خودآگاهی»هایی‌هستند که پیش‌از آنکه مؤسسهٔ روزنی بوجودآیداز آنچه شناخت ودانستنی بوده‌است‌لبریزو مالامال شده‌اند و مبتکر ترجمـه و یا مؤسس «روزن» دیرجنبیده‌اند. اما آنان که تاکنون‌نخواسته‌یانتوانسته‌اند روزنی و دریچه‌ای برای پذیـرش شناختها در وجدان خـودبگشایند ، درعصری کـه گرایشهای بـرنامه‌ای و حسب‌الامری ، حتی باکاخهای عریض و طویل ، درجهت تفننها و ترقصهای غربی‌مآبانه‌ترتیب‌داده میشود، هرگونه کوششی برای قبولاندن هرگونه دست‌یخت‌فکری وایده‌ئولوژیك بدین قشرتلاشی‌است فی‌المثل در قرائت وتلقین « یاسین» در گوش دراز بارکش نجیب !

کتاب «زندگی‌من» احیاء و القاء نقشی‌است که‌درمشرب ومکتب فلسفی‌که تروتسکی بدان منتسب بوده‌است(وهنوز هم ، درست یا نادرست، هست)«پرستش شخصیت» نام دارد[1]. البته دراین کتاب‌از زاویهٔ دیداین مکتب به « کلمات حق » تکراراً استنادشده‌است ، لکن‌بقول قدما برای «ارادهٔ باطل» ؛ غرض ازتجلیل و تبجیل جریان انقلابی‌روسیه و سکاندار رهبری‌آن « ولادیمیرایلیچ» (که بحق شایستهٔ‌این تجلیل‌بوده‌است) این است‌که عظمت و حیثیت «پرتره»ای که درکنار این سیما تصویرشده (پرترهٔ تروتسکی) فزونترنمایانده شود. در تابلویی از یك جریان تاریخی عظیم و عمیق که جمیع شرائط وعوامل عینی و ذهنی جامعه در تکون وتوسعه وتکامل و تحقق‌آن مؤثر بوده‌اند ، فقط وفقط دو چهره مصور و مرتسم‌است ، ونقاش درزمینهٔ تابلوجنان سخاوتمندانه رنگ وروغن ریخته‌که‌هیچ صورت‌وواقعیت حیاتی‌دیگرمشهودومرئی نیست .

در کتابی[2] دربارهٔ تروتسکی چنین میخوانیم : «میدانیم‌تروتسکی، که‌دررأس قسمت جنگی‌بود ، فرماندهی‌رابدانگونه که مطلوب حزب بودتأمین‌نمی‌کرد. وی در جبهـه‌ها اسلوب وروش « سفرهـای گراند دوکی » بکار می‌برد و بتبلیغات جنجالی مبادرت می‌ورزید . او کادرهای ارتش وحزب را مرعوب می‌ساخت... در

---

۱ ــ Culte de la Personnalité

۲ ــ Lénine et la science militaire (چاپ‌مسکو ، سال ۱۹۶۷، صفحهٔ ۳۱ ، پاراگراف سوم .)

جریان مجمع عمومی **سوم ژوئیهٔ سال ۱۹۱۹**، کمیتهٔ مرکزی رفتار و اقدامات تروتسکی را محکوم کرد.» (وحال آنکه تروتسکی در این کتاب ادعا کرده است که در این تاریخ از محبوبیت و تأیید عام برخوردار بوده است).

اگر این قصد در میان نباشد که با استناد بفرض مغلوط عمی وجهل عام آب در آسیای تدلیس و تحمیق بریزیم . باهمهٔ مصاعب و متاعب کو ناکون و احکام و یاسا-های غلاظ وشداد «خودی» که گریبانگیر ماست، این قدر بس که گلیم خود از آب بیرون کشیم ، پرداختن بمعقولات و مفهومات دیگر را میتوان بوقت دیگر گذاشت.

واما دربارهٔ اغلاط فاحش در املاء وتلفظ کلمات و ترجمه و استعمال پاره‌ای تعابیر که خالی از غرابت وشگفتی نیست . از کسانی که درعرصهٔ فضل و علم کوس لمن-الملکی می‌زنند و ادعاشان با انواع عناوین والقاب که بخود می‌بندند، درزمین و آسمان نمی‌گنجد انتظار نمیرود که دربارهٔ قهرمانان و اشخاص یك کتاب وموضوع ظاهراً ایده‌ئولوژیك و تاریخی که خودرا صالح بترجمه و نشرواشاعهٔ آن دانسته‌اند ، حتی دربارهٔ شهرهایی که در جغرافیای دبستانها و دبیرستانها تکراراً نام برده شده‌اند تا این حد به وسواس و دقت محققانه و علمی بی‌اعتناء باشند ، مثلا درموارد زیر :

۱ ــ آکسکرود بجای آکسارود (نام شخص) درصفحات ۱۵۲ (پاراگرف دوم) و ۱۵۶ (پاراگراف دوم) وچند جای دیگر ؛

۲ ــ نادژدا کنستانتینوا کروپسکایا بجای نادژدا کنستانتینووا کروپسکایا درصفحهٔ ۱۵۳ پاراگراف سوم، و نادژدا کنستانتینوا کروپسکایا (درصفحه ۵۲۱ (پاراگراف سوم) ؛

۳ــ نشینی‌نووگرود بجای نیژنی-نووگورود (نام‌شهر ــ گورکی امروز) در صفحهٔ ۲۶۰ پاراگرف چهارم ؛

۴ ــ ورونش بجای وارونژ (نام شهری در اتحاد شوروی) در صفحات ۴۱۷ و ۴۶۲ پاراگرف سوم و چهارم ؛

۵ ــ ریاسان بجای ریازان (نام شهری دراتحاد شوروی) درصفحهٔ ۴۱۷ پاراگراف سوم ؛

۶ ــ وپرژود بجای وپریود (نام مجله‌ای بوده است) در صفحهٔ ۴۵۵ پاراگراف سوم ؛

۷ ــ کیزلوودسك بجای کیسلوو-ودسك (نام محلی در شوروی که آبهای معدنی دارد) درصفحهٔ ۵۹۲ پاراگراف هشتم ؛

۸ــ درزشینسکی بجای دزرژینسکی (نام یکی از سران مهم انقلاب اکتبر) در صفحات ۴۹۲ و ۴۹۳ پاراگرافهای چهارم ویکم ؛

۹ــ اوردشونیکیدزه بجای اورژه-نیکیدزه (نام یکی از سران انقلاب اکتبر) درصفحهٔ ۴۹۳، پاراگرافهای یکم وسوم و موارد دیگر که بیان آن موجب اطالهٔ کلام میشود .

وکلماتی ازقبیل «بکل» (درصفحهٔ ۳۵۳) ویا تعابیری مانند «اول دستگیرم نشد» در صفحهٔ ۴۸۶ پاراگراف یکم سطر نهم) درشأن یك نمایشنامه ومحاورهٔ عامیانه است نه یك اثر «عالمانه»ای. درسطح «زندگی من» تروتسکی .

تا اینجا، درمقیاس «اصل برائت» نویسندهٔ کتاب «زندگی من» را تروتسکی انگاشتیم، لکن عدم تصریح محل نشر و ناشر خارجی کتاب ومشخصاتی لازم از آن، نگارنده را ناگزیر میسازد دراین مورد ازحدود این اصل گام فراتر نهیم و بهشك گرائیم .

امیداست مؤسسهٔ محترم «روزن» و مترجمان زحمتکشی مانند آقای هوشنگ وزیری «تخم عمل» را درچنین «زمین‌های شوره»ای بدین صورت ضایع نگردانند، برای ایشان درراه بهتر و کار سودمندتر برای مردم، توفیق آرزو میکنم .

محمد علی مهمید

درباب

دایرة المعارف فارسی

به‌سرپرستی غلامحسین‌مصاحب ـ مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین

متأسفانه در کشور ما کتاب خوب خیلی بندرت چاپ ومنتشرمیشود، ولی در عوض کتابهائی که مقداری معلومات سطحی دردسترس خوانندگان میگذارد، فراوان دیده میشود . این نوع کتابها عده‌ای‌دانشمند نخاعی تربیت میکنندکه نوعی‌دانش‌سطحی‌دارند ومانمونهٔ آن‌رادر مسابقات رادیو و تلویزیون می‌شنویم و می‌بینیم،درچنین وضع‌وحالی،اگر کتاب‌هائی بنام دایرة المعارف و فرهنگنامه انتشاریابد عده‌ای تلاش می‌کنندتا آن‌ها را بدست بیاورند : بگمان اینکه در این کتاب‌های‌حجیم‌وبسیارگران که گردآورندگان آن ازدانشمندان ومترجمین ومحققین‌ونویسندگان تشکیل شده است، بتوانند مطلبی برتر وبهتر از کتابهای دیگر بیابند،مخصوصاًدردیباچه ومدخل آنها بمطالب جالبی برمی‌خوریم که از هرباره مستند و برانگیزانندهٔ خواننده تواند بود .

باستناد این نوع مطالب دایرة ـ المعارف فارسی به سرپرستی غلامحسین مصاحب را که از انتشارات مؤسسهٔ فرانکلین است ورق‌میزنیم .

درصفحهٔ‌اول‌دیباچه‌چنین‌آمده‌است : این‌کتاب‌نخستین «دایرةالمعارف فارسی بمعنی‌حقیقی‌کلمه‌می‌باشد،دایرةالمعارف‌ها، مانندلغت‌نامه‌ها‌واطلسها‌ازجمله‌ی‌کتابهای مرجع هستند » . و ادامه میدهد «هدف هردایرةالمعارف‌این است که‌وقتی‌محقق‌یا محصل یاخواننده‌ای عادی عنوان خاصی رامی‌خواند یامیشنود یا درذهن دارد و خود را محتاج یا راغب به کسب اطلاع درباب‌آن می‌بیند ، بتواند بدون‌اتلاف وقت عنوان مورد نظررادرآن دایرة ـ المعارف بدست آورده ویا اطلاعاتی در آن باب‌حاصل‌کند » .

من بعنوان خوانندهٔ عادی‌میخواهم اطلاعاتی راجع به ابوالعلاءمعری بدست بیاورم،یعنی می‌خواهم بدانم معری درچه تاریخ ، وکجا بدنیا آمده و چه وقت و کجا وفات یافته است. ضمناً می خواهم راجع بنوشته هایش مطلبی بدانم . در صفحهٔ ۲۵ کتاب این تاریخ را می‌بینیم (۳۶۳ـ۴۴۹ه.ق)درصورتیکه درکتاب درزندان‌ابوالعلاء معری نوشتهٔ‌عمرفروخ ترجمهٔ حسین خدیو جم می‌بینیم «درسال ۳۶۳ هجری روزجمعه سه روز مانده به آخرماه ربیع‌الاول نزدیك بغروب‌آفتاب شاعر بسیار معروف عرب ابوالعلاءاحمد بن عبدالله بن سلیمان در قریهٔ (معرة النعمان) ازقراء جنوبی حلب قدم به عرصهٔ وجودگذاشت ..... ودرشب جمعهٔ سوم ربیع الاول از سال ۴۴۹ ..... در معره وفات یافت . » از کتاب مشهور او « دیوان مسقط‌الزند »که حاوی اشعار دورهٔ جوانی شاعراست اسمی برده نشده و از شاهکار دورهٔ زندگی شاعر یعنی «لزومیات» و رسالهٔ « ملائکه» و دیگر کتاب‌ها گفتگوئی‌نیست .

ازاین‌بگذریم ، می‌گوئیم چون‌این مرد بزرگ ایرانی نبود زیاد درباره‌اش بحث نشده است . حالا می خواهیم از ابوعلی سینا فیلسوف ، طبیب ، شاعرو

ریاضی دان اطلاعی داشته باشیم . از تاریخ تولد این مرد بزرگ بعنوان اینکه (در تاریخ تولدش اختلاف نیست) چیزی نمی گویند . در کتاب ابن سینا نوشتهٔ دکتر قاسم غنی حتی کتابهای دیگر بحث مستدل درباب تاریخ تولد ابن سینا شده است که نتیجهٔ آن تأیید قول ابن خلکان است که تولد شیخ را درسال ۳۷۰ یا ۳۷۳ (۹۸۰ میلادی) درسوم ماه صفر میدانند .

راجع به نوشته های ابن سینا جز چند کتاب و رقم ۱۲۰ که معرف نوشته های شیخ است چیزی دیده نمی شود واگر کسی بخواهد اسم کتابها را بداند متأسفانه چیزی دستگیرش نمی شود. درصورتیکه با کمی تلاش میشد تمام کتابهای شیخ را بطور تفصیل پیدا کرد و نگاشت. اگرچه از بعضی از کتابها در صفحات مختلف کتاب بحث شده ولی شرحی بسیار معمولی. راجع به «اشارات» درصفحهٔ ۱۵۴ این کتاب چیزی بیشتر از آنچه در کتابهای معمولی وجود دارد، مطلب دیگری دیده نمی شود . درحالی که میشد از «اشارات» که ظاهراً آخرین تألیف شیخ ومظهر تحول فکری ابن سیناست و بعلاوه حرفهای تازه ای بیش از آنچه که درشفا و نجات آمده است بحث بیشتری بمیان آورد، فی المثل همانگونه که موضوعات بحارالانوار ازمحمد باقر مجلسی را که به عربی نوشته شرح داده اند، می توانستند حداقل ازده نمط مربوط بکتاب اشارات را ذکر کنند ،

۱ ــ نمط اول فی جوهرالاجسام ، نمط دوم درجهات واجسام آن .... الی آخر . بطورکلی میشد از جنبهٔ طب ، جنبهٔ فلسفه، جنبهٔ ادب شیخ مطالبی برای پژوهندگان فراهم آورد ولی متأسفانه ...

باز در دیباچه صفحهٔ ۲ می خوانیم، «درمملکت ما تعداد کتاب خوانها اعم از محصل و غیره درسالهای اخیر افزایش ممتنابهی یافته است و این طبقه نخست محتاج به کتابهای مرجع هستند تا وقتی به **مسئله ای** بر خورد می کنند بتوانند جواب آن را دراینگونه کتابها بیابند» پرسش ــ نمیدانم نویسندهٔ دیباچه قبول دارد که همزهٔ مفتوح را باید بصورت الف نوشت؟ مانند مسأله ــ اثر ــ...

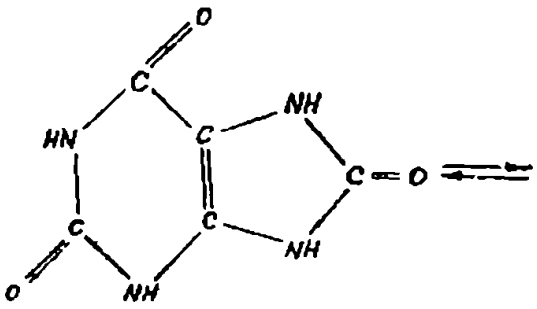
خوانندهٔ عادی می خواهد بفهمد که ابراهیم موصلی موسیقی را نزد چه کسی و در کجا یاد گرفت و به چه مرضی وفات یافت . در صفحهٔ ۱۰ این کتاب از این مقوله سخنی نرفته است (شاید هم لازم نبوده) ولی درتاریخ موسیقی سعدی حسنی صفحهٔ ۲۰ چنین می خوانیم : « ابراهیم برای تحصیل موسیقی به موصل رفت.... وسپس برای تکمیل فن موسیقی بایران آمد و در ری نزد استاد موسیقی جوانویه که از ایرانیان زرتشتی بود اصول نغمات ایرانی را فرا گرفت . ابراهیم درسال ۱۸۸ هجری بمرض قولنج در گذشت .»

یا فی المثل خواننده میشنود که زریاب موسیقی دان بزرگ برای دستگاه های مختلف طرحی تنظیم کرده و یا تغییراتی درساز عود بوجود آورده است. برای دانستن این مطالب به صفحهٔ ۱۱۷۴ دایرة المعارف رجوع می کند، متأسفانه چیزی دستگیرش نمی شود . درصورتیکه درصفحهٔ ۲۲ تاریخ موسیقی سعدی حسنی اسم آن طرح را شجرة الطبوع نوشته اند و تغییرات عودهم اضافه کردن یك سیم به چهار سیم اصلی می باشد .

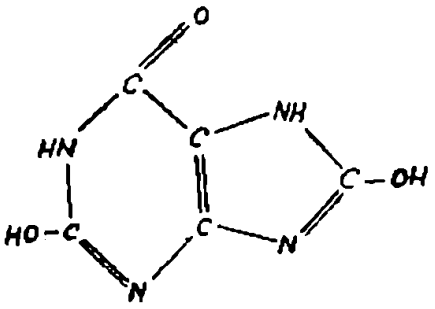
از موسیقی دان های خارجی مثلا راجع به بتهوفن چه می توانیم یادبگیریم؟ می خواهیم اسامی سمفونیهائی که بتهوفن ساخته بدانیم و یا سرگذشت سمفونی اروئیکا چه بوده واز کجا سرچشمه گرفته است . در صفحهٔ ۳۸۸ آخر ستون سوم بحث مختصری شده وحد اقل اسامی سمفونی و سونات ها را معرفی نکرده اند .

درصفحهٔ ۵ دیباچه نوشته شده است، «تألیف کتاب حاضر کار یك فرد نبوده ... جمعی از فضلا و محققین و مترجمین به تهیهٔ مقالات کتاب همت گماشتند چند تن از مردان فاضل و محقق که هیئت

تحریریه‌ی دایرة المعارف را تشکیل می‌دهند ، مدت‌چند سال ، تمام اوقات روزانه‌ی خودیالااقل‌نیمی‌ازآن راصرف بررسی و تنظیم مقالات و اجرای سایر مراحل کار کرده‌اند و بعلاوه خود مؤلف یامترجم بیش ازنصف مقالات کتاب نیز بوده‌اند . . باخواندن مطلب بالا برای خواننده شکی‌دردقت وصحت مطالب‌باقی نمی‌ماند. درجستجوی لغت اسیدیته تمام کتاب را زیر ورو می‌کنیم . اما درباب اسیدیته‌که درکتاب‌ورزی‌بخصوص‌درخاک‌



فرم‌ستونی



فرم‌ایونی

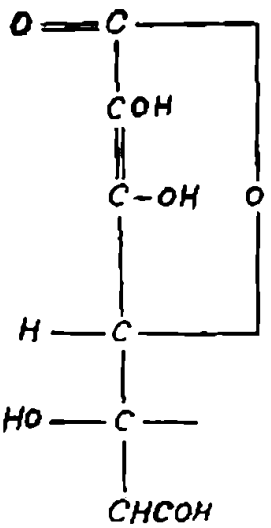
شناسی زیاد بکار میآید بحثی‌نشده است. ولی‌درعوض لغت اسید را درصفحهٔ ۱۵۲ می‌بینیم‌که نوشته‌اند: «...محلول‌اسید در آب‌ترش‌مزه‌است..» امادرهمان‌صفحه‌ستون سوم دربارهٔ اسید سالیسیلیک‌نوشته شده: «اسید سالیسیلیک ...متبلور،بی‌بو، وشیرین مزه‌است...» در ستون‌اسیدکمی پائین‌تر می‌خوانیم «اسیدهای آلی‌عموماً با دارابودن رشته‌ای از اتمها با علامت شیمیائی COOH... مشخص می‌شوند . » ولی میدانیم اسیدهای آلی‌ئی موجودند که بدون مجموعهٔ COOH هستند اما خاصیت اسیدی‌دارند. مانند‌اسیداوریك واسید اسکوربیك ...

اگر بخواهید بدانید که‌اسیداسکور-

بیك‌چه‌اسیدی است، آلی‌است یانه؛ در صفحهٔ ۱۵۲ درباب اینکه اسیداسکوربیك آلی است یانه چیزی نوشته نشده . درصفحهٔ ۱۲۸۱ برای سرب نه‌وزن‌اتمی و نه ظرفیتی‌قید نگردیده است.

اگربخواهید راجع‌به شعب روانشناسی اطلاعاتی‌داشته‌باشیددرصفحهٔ ۱۱۰۵ ستون سوم‌و ۱۱۰۶ ستون‌اول‌از ۲۶ قسمت روان‌شناسی فقط به‌کمتر از نصف آن بر- می‌خورید فی‌المثل‌درصفحات ۳۰، ۳۱ ، ۳۲، ۳۳ و ۳۴ از کتاب‌روانشناسی‌رشد

اسیداوریك



اسیداسکوربیك‌یاویتامین C

تألیف علی‌اکبر شعاری نژاد ۲۶ قسمت بطورمناسبی تشریح شده‌است.

درصفحهٔ ۴ دیباچه آمده است که «اطلاعاتی که در دایرة المعارف عرضه میشود باید دقیق و منقح و قابل اعتماد ومنحصر بواقعیات وخالی‌ازعبارت‌پردازی ولقب‌سازی باشد.»

خوانندهٔ عادی می‌خواهد معنی تزریق رابداند ومشتاق است آن کلمه‌را بشناسد یعنی این‌لغت ایرانی است یا خارجی. معهذا درصفحهٔ ۶۴۰ ستون‌دوم اشاره‌ای باین مطلب نشده است. ازطرف دیگر می‌خواهیم بدانیم این لغت عربی است یانه واگرعربی است درباب تفعیل است ومجرد آن باید زرق باشد. در لغتنامهٔ عربی زرق بمعنی خوراك دادن، رساندن و معنی‌ئی که از آن‌سوزن زدن حاصل شودندارد. خواننده از دایرة‌المعارف هم نمی‌تواند چیزی بفهمد.

درصفحهٔ ۱۱ مدخل می‌خوانیم: «بطورکلی درانتخاب موضوعات برای دایرة‌المعارف حاضرراهنمای مادایرة‌المعارف‌های مشابه فرهنگی بوده‌است، منتها جائی‌راکه آنها برای‌مملکت‌وملت خود ومسائل‌مربوط‌بآنهامنظورداشته‌اند به‌توجه به تاریخ و فرهنگ طولانی ایران ...»

خواننده ازاین‌مطلب‌خوشحال‌است، می‌خواهد راجع به باقرخان سالار ملی مطالب بیشتری بداند. بسیار دردآورد است که دربارهٔ این‌مرد مجاهد در صفحهٔ ۳۷۵ستون سوم بیش‌از ده سطر ننوشته‌اند ولی‌درعوض برای باقرخان خرامکانی که ازامرا ومتنفذین اصفهان دراواخر دولت زندیه بود ولقب‌خانی داشت در همان صفحه بیش از ۲۲ سطر نوشته‌اند «راستی چه توجهی به تاریخ ایران شده است.»

درصفحهٔ۴ دیباچه چنین‌می‌نویسند: «نظامی ـ مقرر ی ازتازه‌ترین دایرة‌المعارفهای‌فرنگی‌و..انسان‌خوشحال‌میشود که چون‌از تازه‌ترین کتابها استفاده شده مطالب تازه‌تری نیز ارائه خواهد شد.

مثلا خواننده میل دارد ذراتی غیر از الکترون، پروتون، نوترون‌که اجزاء اصلی اتم‌هستند، ذرات دیگری را که درضمن تغییر و تبدیلات هسته‌ای دیده شده‌اند، بشناسد؛درصفحهٔ ۵۱ کتاب‌مطالب اضافی‌یعنی آنچه‌خواننده‌می‌خواهدندارد. درصورتیکه درکتاب الکترونیك برای همه، تألیف علی‌طباطبائی می‌خوانیم:

۱ ــ فوتون
۲ ــ نوترینو
۳ ـ پوزیترون
۴ ــ پروتون منفی
۵ ــ مزون ـ مزون‌مو ــ مزون‌پی
۶ ــ اجزاء وزینی مانند هیپرون‌ها
۷ ــ دوترون

صفحهٔ ۶۴۱ کتاب راباز می‌کنیم در ستون سوم چشممان بنام تسوایك ـ شتفان میافتد. کنجکاو می‌شویم تاشایدکتابهائی که ترجمه یا اصل‌آن ازنظرمادورمانده درآنجا بیابیم، متأسفانه نویسندهٔ این قسمت‌زحمت‌نکشیده‌وپشت‌یکی‌ازکتابهای ترجمه شده‌درایران رانگاه نکرده است تاکتابهای زیررا هم‌بآن اضافه‌کند: ۱ ـ ماجرای جوانی یك‌استاد. ۲ــ در برابر خدا. ۳ــ بیست‌وچهارساعت اززندگی‌یك زن. ۴ـ ندای‌وجدان. ۵ ــ کاشف‌ماتیه‌تیسم ۶ــ سه استادسخن. ۷ــ شب رویائی. ۸ ــ فروید. ۹ــ تأثیرمحیط‌درزن. ۱۰ــ آخرین سالهای تسوایك. ۱۱ ــ جیب‌بر. ۱۲ ــ ماری استوارت. وغیره. اما باید بگویم که‌وغیره‌را ازهمین‌کتاب‌یادگرفتم چون دربارهٔ کتابهای تسوایك پس ازذکرچند کتاب کلمهٔ وغیره رابکاربرده‌وخودرااز مخمصه نجات‌داده‌است. درصورتیکه‌درست از دایرة‌المعارف است که ماانتظارداریم این وغیره‌ها را برای ما روشن کنند و مثل کتابهای معمولی‌رفتارنکنند! ولی...

درکتابی که باید راجع بآثار ملی دقت وتوجه بیشتری شود و این آثار را

چنانکه شایسته است بشناسانند موضوع را باجمال برگزار کرده‌اند. فی‌المثل دربارهٔ تخت جمشید این سهل انگاری‌به چشم می‌خورد. به‌صفحهٔ ۶۱۷ کتاب‌مراجعه می کنیم ومقصودخودرا نمی‌یابیم ولی‌در موضوعاتیکه اهمیت کمتری دارند قلم‌فرسائی فراوانی شده‌است. مثلا درصفحهٔ ۲۳۷ و۲۳۸ دربارهٔامپراطوری‌بریتانیا بحث وچند ستون اشغال شده است. این کار اگر چه لازم است ولی نمی‌بایستی جای بحث دربارهٔ تخت جمشید رابگیرد ودربارهٔ این اثرباستانی بشکل‌بی‌تفاوتی بگذرند.

دربارهٔ ستار خان سردار ملی‌هم بی عدالتی روا داشته‌اند و دربارهٔ این مرد بزرگ درصفحهٔ ۱۲۶۴ مطلب‌بسیار مختصری نگاشته‌اند،ولی در عوض تمام صفحهٔ ۱۳۹۸ درباب آئین سیخ است که مقداری هم در صفحهٔ ۱۳۹۹ ادامه یافته است. اگربحث دربارهٔ آئون سیخ لازم باشد حرفی‌نیست ولی نباید دربارهٔ سرداران ملی چنین بی اعتنائی اعمال گردد. برای همه بخصوص جوانان لازم است که ازفدا کاریهای‌بزرگان‌وسرداران مشروطیت بطور تفصیل آشنا باشند وطبق نوشته های دیباچه و مدخل، دایرة‌المعارف برای چنین موضوعات مهم‌است ولی مع‌التأسف ...

دربارهٔ موسیقی ربع پرده در این جلد چیزی به عنوان نمونه دیده نمی‌شود،درصورتیکه موسیقی ایران وممالک شرقی‌موسیقی‌بخصوصی است. درملودی‌های آن‌فواصل‌تقریباً نصف نیم پرده‌وجود دارد که‌آن‌را باعلامات «سری» و«کرن» مشخص‌میکنند. حالاکه ازموسیقی بحث شد، خواننده می‌خواهد مطلبی‌ازساز تار غیر از آنچه در کتابهای‌معمولی‌نوشته‌اند بداند.

درصفحهٔ ۵۹۱ پائین ستون سوم و صفحهٔ۵۹۲ چند خطی راجع به تارهست ولی ناقص و نارسا. فی‌المثل مأخذ اصلی تار را ننوشته‌اند. نه‌طول تاررا نوشته‌اند و نه فاصلهٔ خرك تا شیطانك‌را، نه‌از نوع سیمها و نه‌از پهنای‌دستهٔ تارخبری هست. بهرحال دربارهٔ تار همان‌قدر می‌توانیم استفاده کنیم که‌از مجلات معمولی. تهیه کنندهٔ این مطلب اگر کمی زحمت میکشید حداقل از مجلهٔ موزیك ایران سال‌هشتم صفحهٔ ۸ می‌توانست اطلاع نسبتاً جامعی دربارهٔ تاربدست آورد...

بدین طریق ازتار یازده سیمی که‌در نزد قفقازی ها معمول است اصلا خبری نخواهدبود. درصفحهٔ ۵۹۳ چشم بکلمهٔ تاریخ می افتد. بفکرمی‌افتم که راجع به تاریخ گیلان اطلاعاتی بدست بیاورم، مخصوصاً در دیباچه تأکید شده است، «همچنین باید گفته‌شود که‌خدمات‌مؤسسه‌ی انتشارات فرانکلین نه‌اثرحاضرمنحصر به خدمات مادی نبوده است و ... یك نفر کتابشناس‌آمریکائی‌را در آن‌کشور مأمور این‌کار ... پس‌باوجود یك کتاب شناس حتماً کتابهای مربوط به تاریخ گیلان بدون کم و کاست در این کتاب دیده خواهد شد. ولی جز از دو کتاب منبع‌دیگری بدست نمی دهد در حالیکه حداقل میشد از کتاب تاریخ گیلان تألیف آشودزکو ترجمهٔ محمدعلی گیلك برای تکمیل این بحث استفاده نماید.

راجع به بلغارستان درصفحهٔ ۴۴۱ مطالبی است که در کتابهای معمولی هم دیده‌میشود واگر بخواهیم‌ازمرکز کتابهای خطی فارسی در بلغارستان اطلاعی داشته باشیم‌بازهم‌این‌کتاب‌عاجزاست‌درصورتیکه میدانیم که مرکز کتابهای خطی فارسی در صوفیه در کتابخانهٔ واسیل کلاروف است.

در روزنامه‌ها به کلمهٔ راسیزم بر میخوریم. بدایرة المعارف رجوع میکنیم متأسفانه نه‌از این کلمه و نه‌کلمات مشابه خبری و اثری نیست.

این مقاله بدرازا کشید و درنتیجه

بعضی از قسمت‌ها بطور خلاصه نوشته‌شده است. راجع به‌خط کوفی بحثی نشده ، از قواعد حسن خط خبری نیست. راجع به ازدر هدایت شونده واژدر ساده مطلبی نیست . راجع بدانگ در موسیقی اصلا کلمه‌ای ذکر نشده‌است.

می‌خواهیم بفهمیم اولین کسی که بفکر تغییرات اساسی در تعرفه‌های پستی افتاد ودرنتیجه تمبر اختراع کردید چه شخصی بود. درکتابهای دیگر می‌خوانیم که در سال ۱۸۳۵ میلادی **سردو لاهیل** پاکت‌های مخصوص شهرداری را پیشنهادکرد وبقیهٔ قضایا ...

بهرحال من بعنوان خوانندهٔ عادی مطالب فراوانی از نارسائی این کتاب دردست دارم که برای جلوگیری ازاطالهٔ مطلب ازذکر آنها صرفنظرمی‌کنم. واگر شخص دانشمندومحققی با حوصلهٔ فراوان باین کتاب نگاه کند در همهٔ رشته‌های هنری وعلمی چون ریاضی ، فلسفه،علوم طبیعی وتاریخی لغزشهای فراوانی پیدا خواهد کرد که‌خود دایرةالمعارف دیگری خواهد شد.

اگرچه برای تنظیم،تدوین وتألیف چنین کتابی یا هراسم دیگری که بر آن بگذارند همکاری عده‌ای ازدانشمندان، محققین ، مترجمین و نویسندگان کاملا لازم است ولی کافی نیست . مسألهٔ مهم و اساسی احساس مسئولیت در مقابل خوانندگان است وبس.این دایرةالمعارف کتابی است حجیم باقیمتی گران ومحتوی فقیر ...

م. مقدم

یادی از

منصور جوهری

«هیچ حادثه‌ای بطور مجرد دردآور نیست و اصولا مهم نمی‌تواند باشد. چه :

زندگی پر از حوادث است و حادثات آنچنان بزرگ نیستند تا ما را به‌خود مشغول بدارند .

خانه‌ای می‌سوزد، کاخی ویران میگردد ، دفتر عمر انسانی بسته می‌شود، امیدی تباه میگردد، هستی به دنیای نیستی سفر میکند وما هر روز ناظر و شاهد هزاران صحنه از حوادث زندگی هستیم، درحالیکه:

برروی تخته و آجر سوخته‌های خانه ودر لابلای دیوار شکسته‌ها و تخته‌پاره‌های کاخ و به‌دنبال دفتر بسته شدهٔ عمر انسانی ودرانتهای امید تباه شدهٔ ما هزاران کتاب بازشده، هزاران یأس جوانه‌زده سر از نیستی بیرون می‌آورند وهست میشوند .»

از قطعهٔ «حادثه» نوشتهٔ منصور جوهری

آری، اینست بیان ودرك منصور جوهری ، که در تلاشی سازنده پیوسته کوشید.

هنر جوهری بیشتر در تئاتر ظاهر گشت ولی گاهی فعالیتهای ادبی نیز داشت و بیشتر برای خودش. پیش از آنکه در «تئاتر آناهیتا» همکاری خود را آغاز کند ، مدتی در کلاسهای فن بیان نوشین و گروههای دیگر فعالیت داشته است . در سه سال اول « تئاتر آناهیتا » در نمایشنامه‌های « اتللو » در نقش «مونتانو» «خانهٔ عروسك» در نقش «کروگستاد»، «طبقهٔ ششم» در نقش «میواشپو»، «تراموائی بنام هوس» در نقش « استیو» ، «روباهها» در نقش «بن» درخشید وسردبیری انتشارسه شمارهٔ اول مجلهٔ آناهیتا را بعهده داشت .

منصور جوهری بحق یکی از تواناترین بازیگران تئاتر ایران بود و نقش‌هائی را که درطول بازیگری خویش خلق کرد هیچگاه فراموش نمی‌شود . روزششم سال ۱۳۴۰ چنگال مرگ هستی اورا فشرد . اکنون هشت سال از مرگ جوهری گذشته است . مردی‌که همواره با عشقی بی‌نظیر به تئاتر می‌نگریست و دراین‌راه هستی خودرا گذاشت. جوهری باآنکه همه عمرزیر سنگینی وفشارشرایط تحمیلی زیست ولی‌هیچگاه زبان به گله و شکایت نگشود، بلکه بعکس درجهت زدودن عوامل ظلم تلاشی همه جانبه داشت. درمحیط کار، خانواده، تئاتر و بالاخره‌درتمام مسیرزندگیش. و بهمین جهت‌تمام‌آنهائی‌که با او آشنائی‌داشتند ، نسبت به‌او صمیمیتی‌توأم بااحترامی بی‌پایان داشتند و تأسف در اینست‌که وقتی‌او مرد ارزش‌های او نیز باخودش مدفون گشت . آنها که به‌ازاء ارزش‌های‌او ، ارزشهای دیگری‌کسب‌کردند هستی او را نادیده‌انگاشتند ودیگرسخنی‌ازاو بمیان‌نیاوردند. جوهری در «تئاتر آناهیتا »ی آن روزها برای تمام اعضای گروه و هنرجویان تئاترهمچون برادری بزرگتر بود وهمه از او نیرو والهام‌می‌گرفتند . جوهری تاپایان‌کارش علیه‌حقارت وابتذال جنگید وراه‌این مبارزه را به‌دیگران‌آموخت .

تئاتریکی ازپایگاه‌های مبارزهٔ اوعلیه عوامل سهمگین و زیانبخش‌جامعه بود. برای هنراحترامی‌شایسته‌قائل‌بود وهیچگاه نخواست‌که جهت کسب منافع فردی وحقیر ، تئاتر را موضع سوداگری بیانگارد. ما به‌نمونه‌های‌منصورجوهری‌که در جامعهٔ هنری‌ما بسیارنادروکمیابند می‌بالیم‌و برای‌همیشه‌خاطره‌وسیمای آنها رادرقلب خویش محفوظ وگرامی میداریم .

بعضی از کتابهای انتشارات روز

سپیددندان	جك لندن	ترجمهٔ محمدقاضی
آمریکائی آرام	گراهام گرین	» عبدالله آزادیان
بامداداسلام	دکترعبدالحسین زرین کوب	
حافظ و قرآن	دکترمرتضی ضرغامفر	
دستور مفصل زبان انگلیسی	محمد مشرف الملك	
تاریخ ریاضیات	مارسل بل	ترجمهٔ روح الله عباسی
۱۱۲ مسئلهٔ فکری	پاپولیه	» » »
بازی باعداد	یاکوف پرلمان	» اسماعیل نیك آئین

متدآموزش وحل المسائل جبر تألیف روح الله عباسی

جلداول برای کلاسهای دوم و سوم ـ جلد دوم برای کلاسهای سوم وچهارم

شعر

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

نمایشنامه

حادثه در «ویشی» و جادوگران شهر «سالم»	آرتورمیلر	ترجمهٔ رحیم اصغرزداه م. امین مؤید
آندورا	ماکس فریش	» حمید سمندریان
مسافر بی توشه	ژان آنوی	» افضل وثوقی
تشنگی و گشنگی	اوژن یونسکو	» رضا کرم رضائی
بشرعادی و بشرعالی	برناردشاو	» هدایت الله فروهر
پهلوان اکبرمیمیرد	بهرام بیضائی	
گلی	ه. باختری	

کودکان

مجموعه داستانهائی در ۴ کتاب از نویسندهٔ بزرگ بلغاری

انگل کارالی چف

تحت عنوان «**دنیای قصه‌ی بچه‌ها**»

ترجمهٔ فریدون گیلانی

قیمت هر کتاب ۲۰ ریال

انتشارات روزبه منتشر می کند

تکنولوژی، بوروکراسی و انسان	محمدرضا زمانی
کندوکاو در مسائل تربیتی ایران	صمد بهرنگی
واقعیت گرایی فیلم	فریدون رهنما
مثنوی‌های برجهت‌راهروهای بازیگوش(شعر)	محمدرضا اصلانی
تولد، پیش از تولد(شعر)	علی قلیچ‌خانی
قیام بابك (نمایشنامه)	ه . باختری

شاعر و قصه‌گوی سیاه
لنگستون هیوز
(مجموعه داستان)
ترجمهٔ بهروز دهقانی

هنر و انقلاب
جستارهای هنری قرن بیستم
یوری داویدف
ترجمهٔ عطاءالله نوریان

تربیت اروپایی
رومن گاری
ترجمهٔ فریدون گیلانی

آسیاو استیلای باختر
ک.م.پانیکار
ترجمهٔ محمدعلی مهمید

کارتوگرافی
عمومی
تالیف محمدپورکمال

امتداد شب
(مجموعه نمایشنامه)
ابراهیم رهبر

انتشارات روزمنتشر کرده است

محمود دولت آبادی

لایه‌های بیابانی

مجموعه داستان

۶۰ ریال

ابراهیم پور

قمره

داستان ایرانی

۶۰ ریال

سعید سلطانپور

صدای میرا

مجموعه شعر

سلیفون ۷۰ ریال ــ شمیز ۵۰ ریال

نصرت‌الله نویدی

دو مادر

مجموعه داستان

جلد سلیفون ۸۰ ریال

انتشارات روز منتشر کرده است

برتراندراسل

جرا مسیحی نیستم

ترجمهٔ روح‌الله عباسی

سلیفون ۱۰۰ ریال ــ شمیز ۵۰

خوزوئه دوکاسترو

آدمها و خرچنگها

ترجمهٔ محمد قاضی

سلیفون ۱۲۰ ریال

ایوان یفریموف

سرزمین کف

ترجمهٔ عزیز یوسفی

سلیفون ۱۵۰ ریال ــ شمیز ۱۲۰ ریال

الکساندر فادایف

شکست

ترجمهٔ رضا شلتوکی

جلد سلیفون ۱۲۰ ریال

انتشارات روز منتشر کرده‌است

رومن رولان

مهاتما گاندی

ترجمهٔ محمد قاضی

سلیفون ۱۲۰ ریال ــ جیبی ۳۰ ریال
چاپ سوم

ارنست همینگوی

سیلابهای بهار

ترجمهٔ فریدون گیلانی

۲۵ ریال

ولفگانگ بورشرت

بیرون ، جلو در
(نمایشنامه)

ترجمهٔ هوشنگ بهشتی

۳۵ ریال

ادناسنت وینسنت میلی

آریاداکابو
و ۳ نمایشنامهٔ دیگر

ترجمهٔ
یوسف بابایو ــ پرویز خضرائی

۷۰ ریال

• ۲۷ واگن پر از پنبه •
• اثر تنسی ویلیامز •
• ترجمهٔ مهران رهگذار •

صحنه : ایوان حلوی کلبهٔ خانوادهٔ میگان درایالت می‌سی‌سی‌پی . ایوان باریك است و در بالا به یك شیروانی باریك یك طرفه منتهی میشود . درهرطرف ستونهای باریك دوك مانندی است که سنگینی سقف ایوان را تحمل میکنند . و یك در و دو پنجره در هرطرف آن است . در، که قسمت بالایش نوك‌تیز است شیشه‌های بیضی‌شکل خوش‌رنگ نیلی‌وعنابی وزمردی وطلائی دارد . پشت پنجره‌ها پرده‌های کرکی سفیدی است که دروسط با دلربائی بوسیلهٔ پاپیونهای ساتن آبی زنگاری جمع شده‌اند . اثرش بی‌شباهت به یك خانهٔ عروسکی نیست.

صحنهٔ یك

اوایل‌شب وغروبی به‌رنگ قرمز ضعیف درآسمان‌است. لحظه‌یی بعداز آنکه پرده بالامیرود جیك میگان، مردی چاق و ۶۰ ساله با تقلا ازدرجلوئی خارج میشودو به‌سرعت از کنار خانه‌میگذرد. درحالی که‌یك پیت نفت‌سیاه‌دردستش است. سگی باو پارس‌میکند. صدای اتومبیلی رامیشنویم که روشن شده ودور میشود و بسرعت صدا دوروضعیف میگردد. لحظه‌یی بعدفلورا از داخل خانه صدامیزند.

فلورا جیك. من کیف کوچك سفیدم‌رو گم کردم. (نزدیکتر به‌در) جیك؟ ببین روتاپ نداشتمش. (مکثی میشود) جیك، نیگاکن‌ببین نداشتمش. به‌نظر تو ممکنه‌گذاشته باشمش توماشین؟ (به‌درتوری نزدیك‌میشود) جیك. نیگاکن ببین نداشتمش‌توماشین، جیك؟

(قدم به‌خارج، در غروب قرمزی که درحال از بین رفتن است میگذارد. چراغ ایوان را روشن میکند و به اطراف خیره میشود. درحالیکه پشه‌هایی راکه بوسیلهٔ‌چراغ به‌آنجا کشیده شده‌اند بادست میزند. ملخها تنها صدای پاسخگو را میسازند. فلورا صدایش را در بینی‌اش میاندازد وفریادی طویل میکشد) جیك.

گاوی از دور با همان لحن رنجور «مو» میکشد. صدای کرشدهٔ انفجاری از جایی در فاصلهٔ نیم مایل شنیده میشود. نوری عجیب و سوسو زننده ظاهرمیشود. انعکاس شعله‌ای ناگهانی. صداهایی ازدوردست‌شنیده میشودکه با تعجب میگویند:

صداها (جیغ و فریاد میزنند. مثل مرغ غدغد میکنند)

اون صدارو شنیدی؟

آره. مث این‌که بمب منفجر شد.

اوه، نیگاکن.

نیگاکن آتیش.

می‌دونی کجاس ؟

کشتزار اتحادیه‌س.

ای وای بریم .

(صدای آژیر آتش‌نشانی از دور شنیده میشود)

هنری، ماشینو روشن کن . شمام همه باما میاین؟

آره. همه می‌آییم بیرون .

جونم زودباش

(صدای روشن شدن اتومبیلی را میتوانم بشنویم)

همین الان میام .

خوب یالله .

صدا (درست از آن طرف جادهٔ خاکی) خانم میگان ؟

فلورا بعلـه ؟

صدا شمام میرین آتیش‌رو تماشاکنین ؟

فلورا کاش میتونستم . امـا جیك باماشین رفته .

صدا خوب جونم بیا بـا ما بریم .

فلورا اوه نمیتونم کـه درخونه‌رو باز بذارم . جیك‌کلید روهم برده. شما فکر میکنین چی‌آتیش‌گرفته .

صدا کشتزار اتحادیه .

فلورا کشتزار اتحادیه ؟ (اتومبیل حرکت میکند و دور میشود) اوه ، خـدای من. (با صرف نیرو دوباره از ایوان بالا میرود و روی تاپی که به طرف جلو است می‌نشیند. با افسردگی با خودش حرف میزند) هیچکس . هیچوقت . هیچوقت . هیچکس . (صدای ملخها شنیده میشود . صدای اتومبیلی شنیده میشود که درفاصلهٔ دوری ازدرپشت

خانه نزدیك میشود ومتوقف میگردد . بعد ازلحظه‌یی جیك ازطرف دیگر خانه پیدایش میشود)

فلورا (بـا لحنی کودکانه ورنجیده)خوب .

جیك چیه جونـم ؟

فلورا من فکر نمی‌کردم‌کـه آدم بتونه انقدرهم پست و بی‌فکر باشه.

جیك آه حالا دیگه خانم میگان این حرفها ازشما بعیده. این دفعه دیگه شکایت ازچیه ؟

فلورا آخه میذاری ازخونه میری بدون اینکه یك کلمه بگی.

جیك خوب چه‌اشکالی داره ؟

فلورا من بهت‌گفتم‌کـه سردردم داره برمیگردم و بـاید یك مشروبی بخورم وتوخونه یك‌دونه شیشه‌اش‌هم پیدا نمیشه. وتوگفتی‌آره، لباساتو بپوش. ومن هم نمیتونم‌کیف سفیدکوچیکم‌رو پیداکنم . بعد یادم اومدگذاشتمش روی صندلی جلوی ماشین . اومدم بیرون برش دارم .کجا هستی ؟ رفتی. بدون اینکه یك کلمه حرف بزنی . بعدش یك انفجار بزرگ شد . دستت رو بذار رو قلبم .

جیك طفلکی . بـذار دستمو بذارم رو قلبت . (دستش را روی‌سینهٔ بسیار بزرگ او میگذارد)

فلورا آره . فقط ببین چطور مثل چکش میزنه. من خـه میدونستم چه خبره. توهم‌که اینجا نبودی. غیبت زده بود .

جیك (با خشونت) خفه شو. (سر اورا با خشونت فشارمیدهد).

فلورا جیك . چـرا اینکارروکردی ؟

جیك اینجوری کـه تو داد میکشی من خوشم نمیاد . . . هرچی میخوای بگی داد میکشی ؟

فلورا توچته ؟

جیك من چیزیم نیس .

فلورا خب چـرا رفتی .

جیك من نرفتم . من ازاین‌جـا نرفتم .

فلورا البته کـه رفتی . وقتی خودم دیدم وصدای ماشینو شنیدم که برمیگشت تو ، بازم میخوای بگی از اینجا نرفتی ؟ منوچی فرض‌کردی؟ خیال میکنی هیچی نمی‌فهمم ؟

جیك اگه بفهمی دهن‌گندتـرو می‌بندی .

فلورا بـا من این‌جوری حرف نزن.

جیك بیا بریم تو .

فلورا نمیام . خـودخواه بی‌ملاحظه . بله تواینی. سرشام هم بهت گفتم یك‌دونه شیشه‌کوکاکولا باقی نموده. توام‌گفتی‌خیلی‌خوب، بعدازشام میریم فروشگاه ستاره سفید و مقدار زیادی میخریم. اونوقت من‌که ازخونه اومدم بیرون...

جیك (جلوی او میایستد و با هردو دست‌گلوی اورا میگیرد) نیـگا کن . گوش‌کن چی میگم.

فلورا جیك .

جیك هیس . جونم فقط‌گوش‌کـن .

فلورا ولـم‌کن . خاك‌برسرگلومو ول‌کن .

جیك سعی‌کـن بداونچه‌که بت میگم خوب فکرکنی .

فلورا چـی میگی ؟

جیك من ازاین ایوون دورنشدم .

فلورا هـان .

جیك من از این ایوون اونورتر نرفتم . از موقعی‌که شام خوردیم.

حالا فهمیدی ؟

فلورا جیك . عزیزم خسته شدی ؟

جیك ممکنه . تو فکرشو نکن . تو فقط این‌حرفو یك راست بکن توکلمت . از موقع شام تاحالا من ازدم این ایوون‌کنار نرفتم.

فلورا اما بخدا رفتی . (اودستش‌رامی‌پیچاند) اووووه. بسه. بسه. بسه.

جیك از موقع شام تاحالا من‌کجا بودم ؟

فلورا اینجا . اینجا، روی ایوون. تورو خدا دستمو پیچ‌نده .

جیك کجا بودم ؟

فلورا روی ایوون . روی ایوون. اینجا .

جیك چیکار میکردم ؟

فلورا جیك .

جیك چیکار میکردم ؟

فلورا ولم‌کن . توروخدا . جیك ، ولم کن . دستمو پیچ نده. مچم درمیره .

جیك (میان ـ ندانهایش میخندد) چیکار میکردم؟ ازموقع‌شام‌تاحالا چیکارمیکردم ؟

فلورا (فریاد میکشد) آخه من چه میدونم .

جیك واسه اینکه توام اینجا پیش‌من بودی . تمام وقت . هرلحظه‌ش رو. من وتوعزیزم . اینجا روی تاپ نشسته‌بودیم و تمام مدت تاپ میخوردیم . حالاخوب این حرفهاروکردی توکلمت؟

فلورا (زیرلب) ولم‌کن .

جیك فهمیدی ؟ خوب رفت توکلمت ؟

فلورا آره . آره. آره. ولم‌کن.

جیك پس‌من‌چیکارمیکردم ؟

فلورا تـاپ میخوردی . تورو خدا. تاب میخوردی. (اوراول‌میکند. فلورا ناله میکند ومچ دستش رامیمالد، اما حس‌میشود که این‌تجربه برای هردو بدون لذت نبوده فلورا ناله میکند و غرمیزند . جیك موهای مجعد او را میگیرد و سراورا به عقب خم میکند . یك بوسهٔ طولانی خیس‌روی لبهای او میکارد)

فلورا (می‌نالد) ممم – هـوم مم · مممم · مممم ·

جیك (باصدای گرفته) آفرین‌عزیـزکوچولوی خودم .

فلورا ممم . دردگرفت . دردگـرفته .

جیك دردگرفته ؟

فلورا اوهوم ... دردگرفته .

جیك مـاچش‌کنم ؟

فلورا مممم ·

جیك خـوب شد ؟

فلورا مممم ·

جیك خوب شد. یك‌کم برو اونورتر .

فلورا خیلی‌گرمـه .

جیك یـالله . یك‌کم برو اونورتر .

فلورا مممم ·

جیك بـرو اونورتر .

فلورا مممممممم ·

جیك عزیزمن ؟ جونم ؟ خـرس‌من ؟

فلورا مممم – درد میـکنه .

جیك مـاچش‌کنم . (دست‌اورا بلند میکند وبه‌طرف لبش میبرد وصدا‌های بلند در می‌آورد.)

فلورا (میخندد) بسه ، احمق · مممم .

جیك اگـه تویك تکه بزرگ شیرینی بودی من چیکارمیکردم.

فلورا احمق .

جیك درسه میخوردمت . درسه میخوردمت .

فلورا (بالحن‌شکایت جیغ‌میکشد) جیك ؟

جیك هـان ؟

فلورا قلقلکم میدی ؟

جیك بـه یه سئوال کوچیکم جواب بده .

فلورا چـی ؟

جیك ازموقع شـام تاحالا من‌کجا بودم ؟

فلورا بـا ماشین رفته بودی (جیك فوراً مچ دست او را دوباره میگیرد. اوجیغ‌می‌کشد.)

جیك ازموقع شام تاحالامن‌کجابـودم ؟

فلورا روایوون تـاپ میخوردی .

جیك چیکـارمیکردم ؟

فلورا تـاپ میخوردی . جیك تورو بخدا ولم‌کن .

جیك دردگـرفت ؟

فلورا ممم .

جیك خـوب شد ؟

فلورا (می‌نالد) مممممم .

جیك حالافهمیدی ازمـوقع شام تاحالاکجا بودم وچیکار میکردم ؟

فلورا آره....

جیك اگـه یه‌کسی بپرسه ؟

فلورا کـی‌بپرسه ؟

جیك مهم نیست کی بپرسه . خلاصه تـوجوابش رومیدونی ، هان ؟

فلورا آهـان . (مثل‌بچه‌هاخودش را لوس میکند) تـو اینجا بودی . از وقتی‌شام خوردیم روی تاپ نشسته‌بودی . هی‌تاپ میخوردی .

باماشین نرفتی. (به‌آهستگی) و وقتی‌اتحادیه آتیش گرفت خیلی جاخوردی . (جیك به‌او کشیده‌میزند) جیك .

جیك هـرچی‌گفتی درسته اما دیگه نمیخواد فکر بدبکنی .

فلورا فکـر بد .

جیك زنی‌مثل تـو برای این ساخته نشده‌که فکر بدبکنه . ساختده‌شده که تو بغلش‌بگیرن وفشارش‌بدن .

فلورا (بچه‌گانه) ممممم .

جیك اما نـه برای فکرهای بد . بنابرایـن فکرهای بـد نکن . (بلند میشود) بروسوار ماشین شو .

فلورا بـریم‌آتیش‌رو تموشاکنیم .

جیك نـه ، هیچم نمیریم آتیش‌روتموشا کنیم . میریم شپرید جعبه نوشابه بخریم. چون هم‌گرمه‌مونه وهم تشنه‌ایم .

فلورا (همانطورکه بلندمیشود، باگنگی) مـن کیف کـوچیك سفیدمو گم‌کردم .

جیك روی صندلی‌ماشینه . همونجائی که‌گذاشتیش .

فلورا تـوکجاداری میری ؟

جیك دارم میرم مستراح . همین الان میام بیرون .

اووارد‌خانه میشود. درحالیکه‌درتوری‌پشت‌سرش‌محکم بهم‌میخورد. فلوراخودش‌راتاپای‌پله‌هامیکشدودرآنجا با لبخند نسبتاً احمقانه‌ای میایستد . شروع به پائین آمدن میکند . درحالیکه مثل‌بچه‌یی‌که تازه راه‌رفتن یادگرفته‌باشد هردفعه‌بایك‌پایش‌پائین‌میآید . درپائین پله‌ها می‌ایستد وبی‌حال ومجذوب شده به‌آسمان نگاه میکند . درحالیکه انگشتانش دور مچ آن دستش که کوفت‌رفته‌میباشد. صدای جیك ازداخل شنیده میشود که‌آواز میخواند)

محبوب من به حلقه‌وچیزهای گران قیمت دیگر اهمیت نمیدهد،
محبوب من فقط بمن اهمیت میدهد .

صحنهٔ دو

درست بعدازظهر است . آسمان به رنگ فوکلهای ساتن پرده‌های پنجره‌است. آبی، معصومانه‌وقابل‌نفوذ. شیاطین گرما در منطقهٔ پست دلتا پراکنده شده‌اند و نمای سفید توده شدهٔ خانه مثل فریاد تعجب است . کارخانهٔ جیك مشغول‌است . صدای آن مثل‌ضربان یك‌نواخت نبض ازآن طرف جاده شنیده میشود. درهوا ذرات نرم پنبه پراکنده است . جیك وارد میشود . مردتنومند ومصممی‌با بازوانی‌مانندکالباس که‌باموهای زردنرم پوشیده شده است . بدنبال‌او سیلوا ویکارو که سرپرست کشتراراتحادیه، جائیکه دیشب آتش گرفت ، وارد میشود . ویکارو مردی‌نسبتاً کوتاه باقیافه وطبع نژاد لاتین‌است. چکمه‌های‌بند دار وشلوارچسبانویك زیر پیراهن سفید پوشیده . دورگردنش یك مدال کاتولیك پیروکلیسای رم بازنجیر بسته است .

جیك (باخوش خلقی وتحقیر یك مرد بسیارتنومند در مقابل‌یك مرد کوچك اندام)خوب،آقا. اونچه من‌میتونم بگم توآدم ریزخیلی خوش شانس‌هستی .

ویکارو خوش شانس؟ ازچه نظر؟

جیك که من‌همین الان میتونم یه همچنین‌کاری روقبول‌کنم. بیست‌و هفت واگن‌پرازپنبه ، آقای ویکارو خیلی‌کاره . (روی‌پله‌ها می‌ایستد) عزیزم (به‌یك تکه‌کاکائوگاز میزند) اسم کوچیکت چیه ؟

ویکارو سیلوا .

جیك چطور می‌نویسیش .

ویکارو سین. ی. ل. و. الف.

جیك سیلوا یعنی «آستر نقره‌یی». همهٔ ابرها آستر نقره‌یی دارن. از کجا پیداش کردی؟ از توانجیل؟

ویکارو (روی پله‌ها می‌نشیند) نه. از کتاب مادرغاز.

جیك خب، آقاجان. تو واقعاً شانس آوردی که من میتونم کارت‌رو انجام بدم. اگه‌مثل دوهفته‌پیش سرم شلوغ بود، ردش‌میکردم. عزیزم، یه‌دقیقه بیا اینجا. (حواب خفیفی‌ازداخل‌شنیده میشود)

ویکارو خوش شانس. خیلی‌خوش‌شانسم.

سیگاری روشن‌میکند. فلورا درتوری رابازمیکند و خارج میشود. لباس سورتی‌برنگ‌هندوانه‌اش رابرتن دارد وکیف‌بزرگ‌بچه‌گانه‌اش‌رابخودمیفشارد. حروف اول‌اسمش‌بانیکل روی‌آن نوشته شده‌است.

جیك (مغرورانه) آقـای ویکارو میل دارم خانم میگان‌رو بهتون معرفی‌کنم. عزیزم‌ایشون‌خیلی‌بدشکمشون‌اهمیت‌میدن. میخوام که حالشون بیاری. فکر میکنه چون کارخـونهٔ پنبه سوخته دیگه‌بخت ازش‌برگشته. ازمشتریهای با نفوذش ازهمو بیل«یك دستور فوری داردکه بیست وهفت واگن پرازپنبه‌رو امروز پاك کنه. خوب‌من بهش‌گفتم، آقاجان، آقای ویکارو، باید بهت تبریك‌گفت. نه‌برای اینکه اون‌سوخت، بلکه‌برای اینکه من درموقعیتی‌هستم‌که میتونم‌کارو قبول‌کنم. حالاتو بهش‌بگوچقدر خوش‌شانسه.

فلورا (با حالت عصبی) خب، مـن فکرمیکنم، ایشون متوجه‌نیستن چقدر شانس‌آوردن که‌کارخونه‌شون سوخته.

ویکارو (باترشرویی) نه، خانم.

جیك (باتندی) آقـای ویکارو، بعضی‌ها با یه دختر وقتی ازدواج میکنن‌که ریز و کوچیکه. از هیکل ریز خـوششون میاد.

متوجه‌اید ؟ بعد وقتی دختره خونه و زندگی بهم میزنه چطور میشه ؟ البته‌گوشت میاره .

فلورا (با شرم) جیـك .

جیك اونـوقت اونا چیکار میکنن. اونوبصورت یك پیش‌آمد یا به چیزی‌که طبیعت بهشون‌داده‌باشه‌تلقی‌میکنن. نع. نه. بهیچ‌وجه‌نه قربون. احساس‌بدبختی‌شون‌شروع‌میشه. فکرمیکنن‌کدسرنوشت لابد باهاشون سردشمنی داره . چونکه زنیکه اونقدر که اول کوچیك بود دیگه نیست . چونکه عوض شده و هیکلش مثل پرستارهای پیرشده. بعدآقاجـان، این ریشهٔ مقدار زیادی از اختلافات خونوادگیه. اما آقای ویکارو من هیچوقت چنین اشتباهی‌نکردم . وقتی‌من‌عاشق‌این‌عروسك ماماتی‌که اینجاست شدم، اون موقع همین هیکلی‌روکه الان می‌بینی‌داشت.

فلورا (باخجالت به‌کنار نردهٔ ایوان میرود) جیك ....

جیك (مصنوعی لبخند میزند) ایـن‌زن چاق‌نیست . گوشت داره . من ازهمینش خوشم میاد. گوشت داره . من همین حرفو دور اول یه شب شنبه دریك خونهٔقایقی روی دریاچهٔماه وقتیکه‌حلقه‌رو دستش‌میکردم بهش‌گفتم. بهش‌گفتم،عزیزم، اگه یه‌پوند ازوزن بدنت‌کم بشه ولت میکنم . اصلابمحض‌اینکه متوجه بشم‌وزنت داره‌کم میشه ولت میکنم .

فلورا اوه ، جیك . تـوروخدا .

جیك من دوست‌ندارم زن ریز باشه. من‌اونطور که فرانسویها میگن دنبال‌چیز «پتی» نیستم . این‌اونه‌که من میخوام وبدستم‌آوردم. آقای ویکـارو نیگاکن. نیگاش‌کن . از خجالت سرخ شد .

(پشت‌گردن فلورا را میگیرد وسعی‌می‌کند روی اورا بچرخاند)

فلورا اوه ، جیك، ول‌کن. ول‌کن بابا .

جیك ببین چه عروسکید . (فلورا ناگهان برمی‌گردد و با کیف بچه اورامیزند . اومیخندد وازپله‌ها پائین میدود . درکنارخانه‌میایستد و رویش را برمیگرداند) . عزیزم وقتیکه من بیست وهفتاواگن پرازپنبه‌رو توکارخونه پاك میکنم تو از آقای ویکارو پذیرائی کن ووسائل راحتیشوفراهم‌کن. آقای ویکارو، سیاست همسایه داری . تویدکار خوب برای من میکنی، منم برای تو. خدا‌حافظ. بعد می‌بینمت . عزیزم خداحافظ. (با قدمهای پراز نیرو دور میشود) .

ویکارو سیاست‌همسایه داری. (روی پله‌های ایوان می‌نشیند)

فلورا (روی‌تاپ می‌نشیند) وحشی نیست ؟ (احمقانه می‌خندد و کیفش را دردامنش میگذارد. ویکارو بمیان‌حرارت رقصان‌مزارع‌فکورانه خیره شده. لبش مثل لب‌بچه درحال‌بغض بیرون‌آمده است. خروسی از دور میخواند .)

فلورا من هیچوقت خودم‌رو اینطوری در معرضش قرار نمیدادم .

ویکارو معرضش ؟ معرض‌چی ؟

فلورا آفتاب . من‌خیلی سخت میسوزم . هیچوقت اون مرتبه‌یی‌روکه سوختم یادم‌نمیره. یه روز یکشنبه قبل از اینکه ازدواج کنم بود. روی‌دریاچهٔ ماه. من‌هیچوقت‌خوشم‌نمیومدبرم‌ماهیگیری. اماون‌بابا، یکی‌ازپسرای‌پیترسون‌اصرارکردکه‌بریم‌ماهیگیری. خب، چیزی نگرفت، اما هی قلاب‌میانداخت‌وقلاب‌میانداخت. منم توی اون قایق زیرآفتاب سوزان نشسته بودم . بهش گفتم زیر درختهای‌بیدبمون. اما اون‌بمن‌گوش نمیکرد. وجان شما انقدر بدسوختم‌که تا سه شب بعدش می‌بایست دمرو بخوابم .

ویکارو (با بی‌توجهی) چی‌گفتی؟ گفتی‌که سوختی ؟

فلورا آره . یه‌مرتبه روی دریاچهٔ ماه .

ویکارو چدبـد . بالاخره خوب شدی ؟

فلورا آره . بـالاخره آره .

ویکارو لابد خیلی بدجوری بوده ؟

فلورا یه‌مرتبه هـم افتادم تو دریاچه . باز هم با یکـی از پسرای پیترسون بودم. دوباره رفته بودیم‌ماهیگیری. پسرای‌وحشی‌یی بودن . پسرای پیترسونو میگم . من هیچوقت با اونا بیرون نمیرفتم. اما اتفاقی‌افتادکه‌آرزومیکردم‌کاش‌نرفته‌بودم. یه‌مرتبه که باآفتاب سوختم. یه‌مرتبه هم‌نزدیك بود غرق‌بشم. یه‌مرتبه هم مسموم شدم. خب، حالاکه یادم میاد می‌بینم‌که با همهٔ اینا بهمون خوش‌گذشت .

ویکارو سیاست همسایه‌داری ، مگه‌نه ؟ (باشلاقش به‌چکمه‌هایش‌میزند و از روی پله‌ها برمیخیزد)

فلورا شما هم‌میتونین بیاین روی ایـوون وراحت‌کنین .

ویکارو آهان .

فلورا من دراینکه بامردم سر صحبت‌رو بازکنم‌خوب نیستم .

ویکارو (بالاخره متوجه او میشود) خانم میگان، نمیخواد برای‌اینکه منو خوشحال‌کنید حرف بزنید. من ازاونهائی‌هستم‌که ترجیح میدم تفاهم بی‌صدا باشد. (فلورا بدون‌اینکه بفهمد میخندد) من راجع به‌شما خانمها همیشه یه‌چیزی‌رو متوجه شدم .

فلورا آقای ویکارو، اون چید؟

ویکارو شماها همیشه یه چیزی تودستتون میگیرین کـه بهش تکیه کنین. حالا اوکیف بچه ....

فلورا کیفم ؟

ویکارو دلیلی نداره که اون‌کیف‌رو تودستتون بگیرید.مسلماً از این

نمی‌ترسید که من اونو ازتون قاپ بزنم.

فلورا ای وای ، نه. من این فکررو نکردم.

ویکارو این سیاست همسایه داری نبود. مگه‌نه ؟ ولی‌اون کیف‌رو تو دستتون گـرفتین چون میخواین یه چیزی باشه‌که تو دستتون بگیرین . درست نیست؟

فلورا آره،من همیشه میخوام یه چیزی تودستم بگیرم .

ویکارو درسته . لابد فکـر میکنی چقدر چیزایی هستن کـه بهشون نمیشه اعتمادکرد. کارخونه‌ها میسوزن. ادارهٔ آتش‌نشانی وسایل خـوب نداره. هیچ چیز ازآدم حمـایت نمیکنه . آفتاب بعد ازظهر گرمه. چیزی آدمـو حفظ نمیکنه . درختها عقب خونه هستن. اونها هم آدمو حفظ نمی‌کنن. جنسی کـه لباس ازش ساخته میشه ، اونم فایده نداره . اونوقت خانم میگان چیکار میکنن؟ ایـن کیف سفید بچه‌رو برمیدارین . سفته، مطمئنه . قابل اعتماده. چیزیست که‌آدم بهش بچسبه. منظورم‌رومیفهمید؟

فلورا آره. گمونم میفهمم .

ویکارو بهت این حس رومیده‌که چیزی هست‌که بهش بچسبی. مادر از بچه‌ش حمایت میکنه؟ نه،نه،نه. بچه ازمادرش حمایت‌میکنه. ازاینکه خودش رو ببازه، ویا دستش خالی باشه و یا چیزهای بی‌روح‌تودستش بگیره، شاید فکرکنی چندان‌را بطه‌یی نیست.

فلورا باید منو ببخشیدکه فکر نمیکنم . من خیلی تنبلم .

ویکارو خانم میگان ، اسمت چیه ؟

فلورا فلورا .

ویکارو اسم من سیلوا است . یعنی چیزی نقره‌یی نه طلا .

فلورا مثلا یه دلار نقـره .

ویکارو نه، کمتر. یه اسم ایتالیائید. من اهل نیواورلئان هستم.

فلورا پس صورتت آفتاب زده نیست. بلکـه طبیعتاً سبزه‌یی.

ویکارو (زیـر پیراهنش را ازروی شکمش بالا میکشد) اینجارو نیگاکن.

فلورا آقای ویکارو.

ویکارو درست رنگ بازومه.

فلورا لازم نیست نشونم بدی. من که اهل میسوری نیستم.

ویکارو (مصنوعی میخندد) معذرت میخوام.

فلورا (عصبی میخندد) هه. متأسفم که بگم توخونه نوشیدنی نداریم. دیشب میخـواستیم یه جعبه‌شرو بگیریم امـا نمی‌دونی چـه هیجانی داشتیم.

ویکارو چه هیجانـی ؟ واسه‌چی؟

فلورا اوه، آتیش دیگـه.

ویکارو (سیگـاری روشن میکند) من فکر نمیکردم اون آتیش باعث هیجان شما بشه.

فلورا آتیش همیشه هیجان میاره. بعد از آتیش سگها و مرغهـا نمی‌خوابن. فکر نمیکنم‌دیشب اصلا مرغهامون خوابیده‌باشن.

ویکارو نه ؟

فلورا همش سروصدا میکـردند واینوروانور اونه‌شون می‌پریدن. مثل‌اینکه یه‌مرگشون بود. خودم، منم نتوانستم بخوابم. تمام شب درازکشیده بودم وعرق میریختم.

ویکارو بخاطر آتیش ؟

فلورا وگرما وپشه‌ها. ازدست جیك هم عصبانی بودم.

ویکارو از دست‌آقای میگان ؟ واسه‌چی؟

فلورا آخه منوروی این ایوون پوسیده بدون اینکه توخونه یه‌دونه کوکاکولا داشته باشیم‌گذاشت‌ورفت.

ویکارو که تورو گذاشت ورفت، هان؟

فلورا آره، درست بعد ازشام بود. بعد وقتی که برگشت آتش‌سوزی رخ‌داده بود. وبجای اینکه‌او نطور که میگفت بریم شهر، تصمیم گرفت که بره و یه‌نگاهی بکارخونهٔ سوختهٔ تو بکنه. دودتوحلق ودماغم‌رفت. سینوزهامو ناراحت‌کرد، واونقدر حالم بد بود و عصبانی‌بودم که‌گریه‌کردم. مثل‌یه‌بچه‌گریه‌کردم. بالاخره‌دوقاشق شربت خواب‌خوردم. کافی بود فیل‌رو هم‌بخوابونه، اما من بازم بیدار موندم وسروصدای اون مرغارو می‌شنیدم.

ویکارو پس مثل اینکه شب خیلی بدی‌رو گذرونده‌ی؟

فلورا مثل اینکه ؟ خوب همینطور بود .

ویکارو پس شما گفتید که آقای میگان بعدازشام غیبش زد .
(هنگامیکه فلورا مبهوتانه باونگاه‌میکند کمی، سکوت می‌شود)

فلورا هان ؟

ویکارو شماگفتیدکه آقای‌میگان بعدازشام مدتی ازخونه رفت بیرون؟
(درلحنش‌چیزی است که اورا‌ازحرفی‌که نسنجیده زده‌آگاه‌میکند)

فلورا اوه، آره. فقط یه‌دقیقه .

ویکارو فقط‌یه‌دقیقه . هان؟ این‌یه دقیقه‌ش چقدر طول‌کشید .
(بادقت باو نگاه‌کنید)

فلورا آقای ویکارو منظورت چیه؟

ویکارو منظورم؟ هیچی.

فلورا یه‌جورخیلی مضحکی‌به من‌نیگاه میکنی.

ویکارو که یه‌دقیقه غیبش‌زد . اینکارو کرد؟ این‌یه دقیقه که غیبش زد چقدر طول‌کشید؟ خانم میگان یادت میاد؟

فلورا چه‌فرقی میکنه؟ تازه چه ربطی بشماداره؟

ویکارو چرا باید ازسئوال کردن من بهت بر بخورد ؟

فلورا طوری سئوال میکنی مثل اینکه واسه یه‌چیزی‌منو برده باشند دادگاه .

ویکارو دلت نمیخواد وانمودکنی‌که شاهد چیزی بودی؟

فلورا شاهد چی آقای ویکارو؟

ویکارو خب، مثلا، فرض‌کن ، یه‌محاکمه برای‌خرابکاری.

فلورا (لبش‌راخیس میکند) محاکمه؟ خرابکاری چیه؟

ویکارو یعنی، به‌عمدازبین‌بردن دارائی‌دیگران‌باآتیش. (با شلاقمحکم به‌چکمه‌اش میزند)

فلورا (یکه خورده)اوه.(باحالت‌عصبی باکیفش‌ورمیرود) خیلی‌خب،حالا نمیخواد فکرای مضحك بکنی.

ویکارو فکر راجع به‌چی خانم میگان؟

فلورا ناپدید شدن شوهرم بعدازشام. من میتونم توضیح بدم.

ویکارو میتونی؟

فلورا معلومه‌که میتونم.

ویکارو خیلی خوب. چه‌توضیحی میدی ؟ (به او خیره میشود . او به پائین نگاه میکند) موضوع‌چیه؟ میتونی افکارت‌رو جمع‌کنی خانم میگان؟

فلورا نه. اما....

ویکارو دراین‌مورد چیزی بفکرت نمیرسه؟

فلورا نیگاکن. (روی‌تاپ تکان‌میخورد).

ویکارو راستی‌برات‌غیرممکنه بیادبیاری‌که بعدازشام ، شوهرت‌برای چی ناپدید شد؟ نمی‌تونی تصورش رو بکنی‌که به‌چه قصدی از خونه رفت‌بیرون، مگه‌نه؟

فلورا نه. نه، نمیتونم.

ویکارو اما وقتی برگشت ، بذار ببینم ، آتش سوزی کشتزار اتحادیه شروع شده بود ؟

فلورا آقای ویکارو ، من اصلا بد فکرم نمیرسد که هدف تون ازین حرفا چیه ؟

ویکارو خانم میگان شاهد بسیار بدی هستی .

فلورا وقتی مردم مستقیماً بمن نگاه میکنن نمیتونم فکر کنم.

ویکارو بسیارخب . پس من بداونطرف نیگامیکنم.(پشتش را بهاومیکند) آیاحالا بدحافظه‌ت کمکی میکند ؟ حالا میتونی دربارهٔ سئوال فکر کنی ؟

فلورا هان ....

ویکارو نه. نمیتونی. (دوباره روبش را برمیگرداند وباشیطنت به‌طورمصنوعی لبخندمیزند). خیلی خب، میخوای این موضوعو ول کنیم.

فلورا البته کهدلم میخواد اینکارو بکنی.

ویکارو فایده نداره بخاطر یه کارخونهٔ سوخته کریه‌کنم. این دنیاروی این اصل «چیزی که عوض داره گله نداره» درست‌شده.

فلورا منظورت چیه؟

ویکارو جز بخصوصی نیست. اشکالی داره اگه‌من...؟

فلورا چی؟

ویکارو میخوای کمی اونورتر بری ویه‌کم جا بمن بدی؟ (فلورا به‌کنار تاپ میرود،ویکارو کنارش می‌نشیند). من‌از تاپ‌خوشم‌میاد. همیشه از اینکه روی تاپ نشسته باشم و تکون بخورم خوشم اومده . راحت‌باش.... راحتی؟

فلورا خب آره.

ویکارو نه، خیر، نیستی. اعصابت خیلی ناراحته.

فلورا خب تو باعث شدی من ناراحت بشم. همۀ اون سئوالهائی که راجع به آتیش سوزی ازم کردی.

ویکارو من راجع به آتیش سوزی ازت سئوال نکردم. من فقط راجع به اینکه بعدازشام شوهرت ازخونه رفت پرسیدم.

فلورا منکه اینو برات توضیح دادم.

ویکارو البته. درسته.. توضیح دادی. سیاست همسایه داری. تذکر خوبی بود که شوهرت راجع به سیاست همسایه داری داد. حالا من منظورش رو از اون حرف میفهمم.

فلورا داشت راجع به نطق پرزیدنت روزولت فکر میکرد. هفتۀ پیش یه شب بیدار نشستیم و به اون گوش کردیم.

ویکارو نه خانم میگان. من خیال میکنم منظورش یه چیزی بود که بیشتر به خونه نزدیکه . تو یه کار خوب برام بکن، منم برات میکنم. اون اینو گفت. یه تیکه پنبه نشسته روی صورتت. تکون نخور من برش میدارم. (با نرمی تکه پنبه را برمیدارد) خیلی خب.

فلورا (عصبی) متشکرم.

ویکارو خیلی تیکه پنبه تو هوا پخش شده.

فلورا میدونم . دماغمو حساس میکنه بنظرم تا سینیوزهام بالا میره.

ویکارو خب، توزن لطیفی هستی.

فلورا لطیف؟ من؟ اوه، نه. من خیلی درشتم.

ویکارو درشتی هیکلت جزئی از لطافته، خانم میگان.

فلورا منظورت چیه؟

ویکارو تو خیلی بزرگی. اما جزء جزء تو لطیفه... خواستنی، میتونم بگم مورد علاقه.

فلورا هان ؟

ویکارو منظورم اینه‌که‌بطورکلی هیچ چیز زمخت نداری. خوش‌بدنی وصاف .

فلورا صحبت‌ما داره جنبهٔ شخصی‌پیدامیکنه.

ویکارو آره. توباعث میشی من‌فکر پنبه‌بکنم.

فلورا هان ؟

ویکارو پنبه .

فلورا باید تشکرکنم؟

ویکارو نه، فقط لبخند بزن . خانم‌میگان لبخند جذابی داری . گود میافته .

فلورا نه ....

ویکارو آره ، داری . لبخند بزن خانم میگان . یالله ، لبخندبزن .

(فلورا رویش‌را برمیگرداند وبی اراده لبخند میزند .)

اینهاهاش . می‌بینی ؟ گودمیافته. (بانرمی به‌یکی‌ازچاله‌های گونهٔ فلورا دست میگذارد .)

فلورا لطفاً بمن دست نزن . دلم‌نمیخواد بمن‌دست بزنن .

ویکارو پس‌چرا میخندی ؟

فلورا دست خودم‌نیس. آقای ویکارو باعث میشی حس‌کنم‌گیج‌شدم . آقای ویکارو .

ویکارو بله ؟

فلورا امیدوارم فکر نکنی‌که جیك تواون‌آتیش‌سوزی دست داشت . من بخداقسم میخورم کداون‌بهیچ‌وجه از این‌ایوون دور نشد . حالا خوب یادم‌اومد . مااینجا روی این تاپ نشسته بودیم که آتیش‌سوزی رخ‌داد. بعدرفتیم شهر .

ویکارو که جشن بگیرین؟

فلورا نه . نه ، نه .

ویکارو بیست و هفت واگن پراز پنبه کار خیلی خوبید که یه مرتبه تودامنتون افتاده. مثل هدیه‌یی از طرف خدایان، خانم میگان.

فلورا خیال کردم تو گفتی که موضوع رو فراموش میکنم .

ویکارو این مرتبه خودت باب کردی.

فلورا خوب ، لطفاً سعی نکن دیگه منو بپیچونی . من بخدا قسم میخورم که وقتی اون برگشت آتیش‌سوزی رخ داده بود.

ویکارو این اون چیزی نبود که یه لحظه پیش گفتی .

فلورا تو منو گیج کردی. مارفتیم شهر . آتیش‌سوزی شروع شده بود و ماهم راجع به اون نمیدونستیم .

ویکارو گمونم تو گفتی که سینوزت رو ناراحت میکرد .

فلورا ای خدای من . تومیخواهی حرف تو دهن من بذاری . شاید که بهتر باشه یه کمی لمیوناد برای خودمون درست کنم .

ویکارو نمیخواد خودت رو زحمت بدی .

فلورا همین الان میرم تو درست میکنم . امادرست همین الان خیلی ضعف دارم و نمیتونم پاشم. نمیدونم چرا. اما بزحمت میتونم چشمامو باز نگه دارم . هی بسته میشن. فکر میکنم تعدادمون زیاده. دو نفر روی یک تاپ . ممکنه لطفی در حق من بکنی و اونجا بشینی ؟

ویکارو چرا میخوای که من بلندشم.

فلورا وقتی دونفری نشسته باشیم حرارت بدن زیاد میشه.

ویکارو یه بدن میتونه ازبدن دیگه سرماهم بگیره .

فلورا من همیشه شنیدم که بدن از بدن دیگه گرما میگیره .

ویکارو دراینمورد نه. من سردم .

فلورا بنظر من که اینطور نیستی.

ویکارو من بداندازهٔ یه خیار سردم . باور نمیکنی دست بزن .

فلورا کجارو ؟

ویکارو هرجارو .

فلورا (باکوشش بسیار برمیخیزد)معذرت میخوام . من بایدبرم تـو.
(ویکارو او را دوباره می‌نشاند) چرا اینکارو کردی؟

ویکارو من به این زودی میل ندارم از مصاحبتت محروم بشم .

فلورا آقای ویکارو بدجوری دارید صمیمی‌میشین .

ویکارو تودروح لذت جویی نداری ؟

فلورا این لذت نیست .

ویکارو پس‌چرا میخندی؟

فلورا من قلقلکی هستم . بس‌کن، انقدر تحریکم نکن، ممکنه؟

ویکارو من‌فقط مگسپارو میزنم .

فلورا پس لطفاً ولشون‌کن . بذارباشن. اذیت‌نمیکنن .

ویکارو من‌فکر میکنم‌که تودلت میخواد تحریك بشی .

فلورا دلم‌نمیخواد . دلم‌میخوادکه بس‌کنی .

ویکارو دلت‌میخوادکه بیشترتحریك بشی .

فلورا نه ، دلم‌نمیخواد .

ویکارو اون لکهٔ‌کبود روی مچ دستت .

فلورا خب اون‌چیه؟

ویکارو من سوء ظنی‌دارم .

فلورا راجع بهچی ؟

ویکارو پیچش‌دادن . شوهرت.

فلورا تو دیوونه‌یی .

ویکارو بله ، پیچش دادن . وتوهم‌خوشت‌اومده .

فلورا البته که‌خوشم نیومده . ممکنه بازوت‌رو برداری .

ویکارو انقدر ترسو نباش.

فلورا خیلی‌خب . پس‌من بلندمیشم .

ویکارو بلند شو .

فلورا خیلی احساس ضعف میکنم.

ویکارو سرت‌گیج میره ؟

فلورا یه‌کم . آره ، سرم داره گیج میره . کاش‌تاپ‌نمیخوردیم .

ویکارو خیلی‌تاپ نخوردیم .

فلورا اماکمش‌هم برای من خیلیه .

ویکارو توزن لطیفی هستی . زن‌بزرگ قشنگی هم هستی.

فلورا امریکاهم‌همینطوره . بزرگ.

ویکارو حرف خنده‌داری بود.

فلورا آره . نمیدونم چرا این حرفو زدم . سرم خیلی‌صدا میکنه .

ویکارو گیج‌میره .

فلورا هم‌صدامیکنه هم‌گیج‌میره . چیزی‌رو بازومد ؟

ویکارو نه .

فلورا پس‌چی‌رو پاك میکنی؟

ویکارو عرقو .

فلورا ولش‌کن.

ویکارو بذار پاکش‌کنم. (بادستمالی بازوی‌اوراپاك میکند)

فلورا (باضعف میخندد) نه . لطفاً نکن. احساس‌مضحکی‌میکنم .

ویکارو چداحساسی داری ؟

فلورا قلقلکم‌میاد . سرتاسرش . دیگه بس‌کن. اگه بس‌نکنی فریاد

میکشم.

ویکارو کیو صدامیکنی؟

فلورا اون مرد سیادرو صدا میکنم. اون‌سیاه‌پوست‌روکه داره‌چمنهای اون‌طرف جاده‌رو میزند .

ویکارو یالله . پس صداکن.

فلورا (با ضعف)هی . هی، پسر.

ویکارو نمیتونی بلندتر صداکنی؟

فلورا عجب حال‌مضحکی دارم. چیمه.

ویکارو فقط خوابت‌گرفته. تو درشتی. زن درشت اندامی هستی . من ازت خوشم میاد. انقدر ناراحت نشو.

فلورا ناراحت نیستم، اما تو .

ویکارو مگه من چیکارمیکنم؟

فلورا مظنونی. بدشوهرم. وفکرهایی‌که دربارهٔ من داری.

ویکارو مثلا ؟

فلورا که اون‌کارخونه‌رو‌سوزونده. اون‌اینکارونکرد. منم بدتیکه بزرگ بنبد نیستم . (بزحمت‌بلند میشود) میخوام برم‌تو .

ویکارو (برمیخیزد) بنظرمن فکرخوبیه .

فلورا گفتم من میخوام برم، نه‌تو.

ویکارو من چرا نیام ؟

فلورا اگه‌من وتو بریم تو، ممکنه اون‌تو شلوغ بشه.

ویکارو یه‌نفری‌شلوغ میشه. ما دونفریم.

فلورا تو بیرون بمون. همین‌جا صبرکن.

ویکارو توچیکارمیکنی ؟

فلورا من برای هردومون یك ظرف شربت آبلیموی خنك خوب

درست میکنم .

ویکارو خیلی خب. توبرونو .

فلورا تو چیکارمیکنی؟

ویکارو منم دنبالت میام.

فلورا منم فکرکرده بودم‌که تو میخوای اینکارو بکنی . هردومون بیرون‌می‌مونیم .

ویکارو توآفتاب .

فلورا می‌شینیم توسایه . (ویکاروسر داهش قرار میگیرد) سرراهـم وای نسا .

ویکارو توسر راه من وایسادی.

فلورا سرم‌گیج میره.

ویکارو بهتره درازبکشی .

فلورا چطور میتونم اینکارو بکنم؟

ویکارو برو تو.

فلورا توهم دنبالم میایی .

ویکارو خوب اگه بیام چطورمیشه.

فلورا می‌ترسم.

ویکارو ازچی ؟

فلورا از تو.

ویکارو من‌ریزم.

فلورا من سرم‌گیج میره. زانوهام انقدر ضعیف شدن‌که مثل اینکه روآب وایسادم . باید بشینم .

ویکارو برو تو.

فلورا نمیتونم .

ویکارو چرا نمیتونی؟

فلورا تو هم دنبالم میایی.

ویکارو آیا انقدر این کار عیب داره ؟

فلورا تو چشمهات نگاه پستی داری. من‌هم‌ازاون شلاق خوشم‌نمیاد. بخدا قسم‌اون اینکارو نکرد. من قسم میخورم‌که اون اینکارو نکرد .

ویکارو چیکار نکرد ؟

فلورا آتیش سوزی نرو.

ویکارو ادامه بده .

فلورا لطفاً اینکارو نکن .

ویکارو چیکار نکم ؟

فلورا بذارش زمین. شلاقو . لطفاً بذارش زمین . همین بیرون روی ایوون ، بذارش .

ویکارو ازچی وحشت داری ؟

فلورا ازتو .

ویکارو برو تو. (فلورا بی‌اراده برمیگرددو بسمت درتوری میرود. ویکارو آنرا باز میکند)

فلورا دنبالم‌نیا. لطفا دنبالم‌نیا.

تلوتلو میخورد. ویکارو دستش رابه‌او فشار میدهد . اوداخل میشود. ویکارو دنبالش . دربه‌آهستگی بسته میشود ـ کـارخانه مرتب وآرام ازآن طـرف جـاده میکوبد . ازداخل خانه فریادی مأیوس ووحشی‌شنیده میشود. دری محکم بهم میخورد . فریاد ضعیف تـر و دوباره بگوش میرسد .

پرده

جیك (آواز میخواند)زیرنور.... زیرنور.... زیرنورمهتاب‌نقره‌یی.

(فلورا بطور مشهودی خود را زیرسایهٔ سقف ایوان عقب میکشد .

جیك آنقدر خسته و پیروزمندانه بنظر میرسد که متوجه ظاهر امر نمیشود) کوچولوم چطورد ؟ (فلورا زیر لب ناله میکند). خستهای ؟ انقدر خستهای که نمیتونی حرف بزنی ؟ خوب منم همینطورم . اونقدر خستهام که نمیتونم حرف بزنم . اززور خستگی نمیتونم یك کلمه حرف بزنم. (خودش رادرحالیکه ناله میکند روی پلهها میاندازد . وبیش ازیك نگاه کوتاه بزنش نمیکند). بیست وهفتا واگن پراز پنبه. ازساعت ده صبح تاحالامن اینهمه پنبه پاك کردهم . کاریك مرده .

فلورا (بابی حالی)هاهاها. . . . . بله کاریك مرده .

جیك بیست وهفتا واگن پرازپنبه .

فلورا (بدون اینکه بفهمد تکرار میکند) بیست وهفتا واگن پرازپنبه.

(سگی زوزه میکشد . فلورا آنقدرمیخندد که نفسش بند میآید)

جیك جونم بدچی داری میخندی؟ امیدوارم بهمن نباشه .

فلورا نه ...

جیك خوبه. کاری که من کردم چیزی نیست که بهش بشه خندید . مثل یابو ازاون سیاها کارکشیدم . توکله شون مغز نیست . فقط بازو دارن . باید ازشون کارکشید . کارکشید . نمیدونم اگه کسی نباشه که بهشون بگه غذارو بـاید تو دهنشون بذارن ، این سیاها چطور غذا میخورن . (فلورادوباره طوری میخندد مثل اینکه ازدهـانش آب بیرون میریزد) تورو خدا خندهشو بـاش ، چـه جوریه. یهروز سختی روکارشو تموم کردم .

فلورا (به آرامی)من جای توبودم انقدرازخودم تعریف نمیکردم .

جیك من ازخودم تعریف نمیکنم . فقط میگم بـرای یه روز، کار زیادی کردم . دیگه خسته شدم . احتیاج به قدردانی دارم نه

صحبتهای تلخ جونم . . . .

فلورا من که (دوباره میخندد) صحبت تلخ نکردم .

جیك من اینو تعریف از خود نمیدونم که کار زیادی روقبول کردم و تمومش کردم که حالا میگم تمومش کردم .

فلورا تو تنها کسی نیستی که کار زیادی رو قبول کردی و تمومش کردی .

جیك تو دیگه چه کسی رو سراغ داری ؟ (سکوت میشود)

فلورا شاید تو فکر میکنی که من اوقات راحتی داشتم. (دوباره خنده‌اش میگیرد)

جیك تو چت شده ؟ نکنه مرگ موش یاامشی خورده باشی و مسموم شده باشی ؟ بنظرم من کار تورو خیلی راحت کردم که خودم مثل خر کار میکنم، تا تو بتونی بدیه سیاهپوست پول بدی برات ظرف شوری کنه و کارهای خونه رو انجام بده . زن گنده یی که مثل بچه گربه رفتار میکنه. بعله زن من اینطوره .

فلورا البته ... (میخندد) خیلی راحتش کردی .

جیك آرزو بدلم موند ببینم انگشتت رو بلند کرده باشی. حتی انقدر تنبل شدی که لباسهات روهم نمی‌پوشی. تقریبا همیشه نیمه برهنه دوروبر خونه می‌پلکی . توتوی ابرها زندگی میکنی . تنها چیزی که به فکرت میرسه «یك کوکاکولا بده من ». بهتر که مواظب باشی. توپروندهای دولت یه ادارهٔ جدیدی دارن درست میکنن . اسمش رو گذاشتن «ز ـ ب»، که یعنی زنهای بی‌فایده. نقشه‌های محرمانه درجریانه که همدشون رو تیربارون کنند .

(به لطیفهٔ خودش میخندد)

فلورا نقشه‌های محرمانه درجریانه ؟

جیك که تیربارو نشون کنند .

فلورا خوبه . ازشنیدن این حرف خوشحال شدم. (دوباره میخندد) .

جیك من که خسته میام خونه توهم صبر نمیکنی بعدازمن بپاله بگیری. حالادیگه چرا اوقاتت تلخه ؟

فلورا فکرمیکنم که اشتباه بود .

جیك جی‌چی اشتباه بود ؟

فلورا برای توکه دوروبر کشتزار اتحادیه بگردی . . . .

جیك اینو نمیدونم . جونم، ما باهاش مخالف بودیم . اتحادیه همهٔ زمینهای ایـن اطراف روخریده وتمام زارعین روبدون حق و حقوقشون ازاون زمینها محروم‌کرده. تقریباًهمهٔ فروشگاههای کشاورزی‌رو در« تـورپـورکانتی» خریده. بعدش اونا خودشون کارخونهٔ پنبه پاك‌کنی درست‌کردن تاپنبه‌شون روخودشون پاك کنن . مدتی اینطور بنظر میادکه من‌داشتم بیچاره میشدم، ولی وقتی‌کارخونه سوخت ، آقای ویکارو دیدبهتره مقدارکمی‌هم‌کار به طرف من بندازه . باید بگم موقعیت خیلی بهتر شده .

فلورا (باضعف میخندد) پس‌شاید تو سیاست همسایه‌داری رونمی‌فهمی.

جیك نمی‌فهمم ؟ اینو باش . من خودم‌کسی بودم که‌اختراعش‌کردم .

فلورا هـا ها . چه اختراعی . تنها چیزی‌که میتونم بگم ، امیدوارم حالا که بیست وهفتا واکن پر از پنبه رو پاك‌کردی راضی شده باشی .

جیك ویکارو وقتی‌اومد اونجا خیلی راضی وخوشحال بود .

فلورا آره ، راضی وخوشحال بود .

جیك شما با هم چطور تاکردین؟

فلورا خیلی خوب ودوست داشتنی با هم تاکردیم .

جیك هردریزبدی‌بنظرنمیاد. همیشه جنبهٔ منطقی رودرنظرمیگیره.

فلورا (بی‌اراده میخندد) جداً هم همینطوره .

جیك امیدوارم وسائل راحتیش‌رو درمنزل فراهم‌کرده باشی .

فلورا (باعشوه میخندد) یه ظرف شربت آبلیموی خوب خنك براش درست‌کردم.

جیك یه‌کم هم توش جین ریختی، هان ؟ که تواینکارو کردی . یه مشروب‌خوب‌خنك‌همین‌حالا برای‌من‌بدنیست. چیزی‌باقی‌موندە؟

فلورا هیچی آقای میگان . ماهمه‌ش‌روخوردیم.(خودش را روی‌تاپ میاندازد)

جیك پس خلاصه بهاین ترتیب به شماکه سخت نگذشته؟

فلورا نه. بهیچ‌وجه‌سخت‌نگذشته. من باآقای ویکاروصحبتهای‌خوبی کردم .

جیك راجع به چه‌چیزهائی حرف زدین؟

فلورا سیاست همسایه‌داری.

جیك (میخندد) اون‌باسیاست همسایه‌داری چطوره؟

فلورا اوه. (باعشوه میخندد) بنظراون‌فکرخوبیه. میگه‌که..

جیك هان؟ (فلورا با ضعف میخندد) چی میگه؟

فلورا میگه (بـه‌یك خندهٔ شدید دچار میشود) .

جیك بهرحال هرچی‌که گفته باید خیلی وحشتناك باشه.

فلورا اون‌میگه‌که (خنده‌اش راکنترل میکند) که خیال نداره بـرای خودش دوباره یه‌کارخونهٔ نو بساز . میخواد همهٔ کارای پنبه‌یاك کنی‌شو بد تو بده براش انجام بدی .

جیك بهت‌گفتم جنبهٔ منطقی‌رو درنظر میگیره.

فلورا آره. فردا خیال‌داره برگرده. باپنبه‌های بیشتر . شاید دوباره بیست وهفتا واکن.

جیك نـه ؟

فلورا و وقتیکه تـو اونهارو براش پـاك میکنی ، من باید باشربت آبلیموی خنك ازش پذیرائی کنم. (نوع‌دیگری‌باعشوه میخندد)

جیك هـرچی بیشتراسم‌این شربت آبلیمورو میشنوم بیشتر میلش‌رو میکنه . شربت‌آبلیمونشاط میاره . هان؟ آقای توماس‌کالینز ؟

فلورا گمونم . تمام تـابستون این برنامه ادامه داره .

جیك (بـرمیخیزد و باخوشحالی دستهایش را از دو طرف بالا میاورد و خمیازه میکشد) خب . بزودی .... بزودی پائیز میاد ... شبها خنك‌تر میشن .

فلورا فـکر نمیکنم ...که اونموقع هم تموم بشه .

جیك (بابی قیدی) هـوا همین‌الان هم خنك‌ترشده . جونم تو نباید بدون پیرهنت اینجا نشسته باشی . هواکه تغییر میکنه ممکنه بدجوری سرمابخوری .

فلورا من طاقت هیچ چیزرو ندارم ، که با پوستم تماس‌پیداکنه.

جیك این‌گـرما نیست‌که باعث تغییر حال توشده . زیادی مشروبه . لابد تو.... من میرم مستراح ، وقتی میام بیرون (درتوری را بازمیکند وداخل‌میشود) میریم شهر ببینیم سینماها چی میدن . برو ماشینو روشن‌کن .

فلورا باخودش میخندد . کیف بزرگ بچه‌گانه‌اش را باز میکند و مقداری‌کلینکس ازآن خـارج میکند . اینطرف و آنطرف صورتش را با نرمی پاك میکند و بی‌صدا میخندد.

فلورا (بلند) من واقعاً نباید کیف سفید بچه‌گونه داشته باشم . پر از کلینکسه . که‌گنده بنماد ، مثل یه بچه . تودستم بزرگ باشه مثل بچه .

جیك (ازداخل) کـوچولو ، چی میکنی ؟

فلورا (خودش را به وسیلهٔ زنجیر تاب بالا میکشد) مـن کوچولو نیستم. مادر مامان . من اینم ...

در بازوانش کیف سفید بزرگ بچگانه را مثل بچه که بخواهد بخوابد تکان میدهد . به‌آهستگی و نرمی تا جلوی ایوان پیش میآید. ماه کاملا روی صورت خندان و کوفتهٔ اومیتابد . به‌آرامی شروع به‌رقصیدن میکند و کیف را در بازوانش تکان میدهد و آواز میخواند .

طفلکم لالا کند . طفلکم در میان درختان . اگر بادی بوزد کهواره تکان خواهد خورد .

یك پله پائین میآید.

اگر شاخه‌یی خم شود طفلکم خواهد افتاد .

هم بچه‌هم گهواره‌پائین خواهدآمد .

میخندد و بی‌خیال و بی‌حال به ماه خیره میشود ...

پـرده

حق اجرا محفوظ است .

بخوانید ...

دفترهای زمانه

آرش

بازار (ماهنامهٔ هنر و ادبیات)

جنگ اصفهان

فصلهای سبز

جُنگ

کتاب‌زمان (انتشارات زمان)

انتقادکتاب (انتشارات نیل)

بررسی‌کتاب (انتشارات مروارید)

لوح

و **سینمای‌دیگر**،

نشریه‌ای ویژهٔ سینما که در آینده منتشر می‌شود

* دربارهٔ انتقاد * نمایش‌نگاری کارگردان * آنتونین‌آرتو و تئاترمعاصرفرانسه * نخستین تروپهای تئاتری‌آذربایجان * واختانگف * سازمان هنرمندان فدراسیون‌روسیه *خشونت، انقلاب و تحول درکشورهای امریکای لاتن * هنر ورشد کامل فرد * چنین گفت زرتشت * شمال‌نیز(شعر) * گلادیاتورها (شعر) * روی تنده‌های خاکی (داستان) * یادی ازمنصورجو

کتاب روز

انتشارات روز

(اردیبهشت ماه ۱۳۴۸)

دی ـ اسفند ـ اردیبهشت

زیر نظر

ناصر رحمانی نژاد

چاپ وصحافی ازانتشارات روز

تهران : شاه‌آباد ـ کوچه ظهیرالاسلام ـ شماره ۹۴ ـ تلفن ۳۰۴۵۹۱

استثنائاً ۴۰ ریال