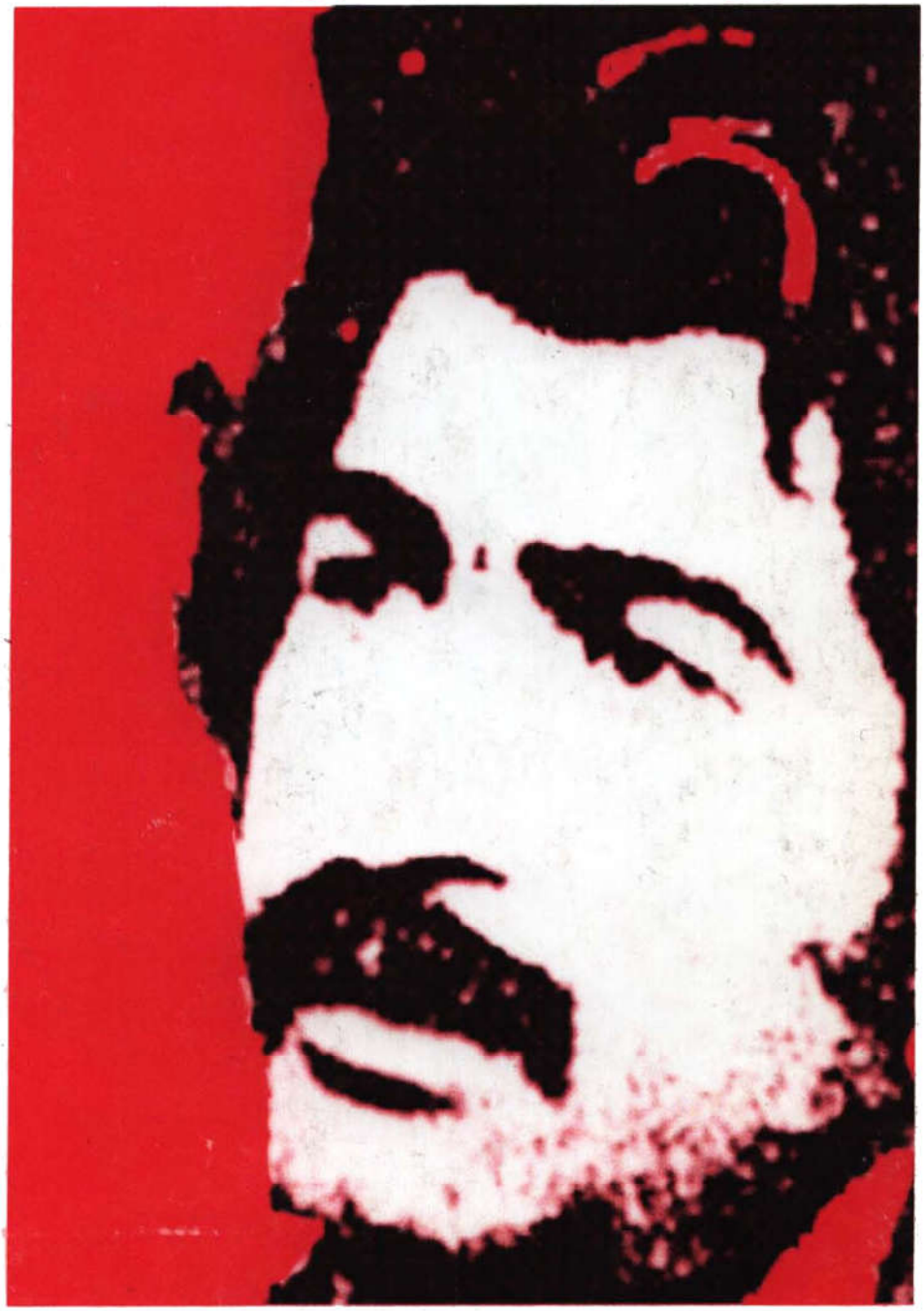
کتاب
نمایش

بهمن ۱۳۸۰
سال چهارم شماره ۱۱

● سعید سلطانپور کارگردانی حادثه ساز ● سعید سلطانپور و تآتر او ● عباس آقا از نگاه دیگران ● تآتر مستند ●
● سعید صدای عاشقان ● اگر سعید زنده می‌ماند! ● جایگاه مبارزاتی سعید سلطانپور ● چهره‌های سعید سلطانپور ●
● تآتر برونمرزی؛ دشواری‌ها و چشم‌اندازها ● جایت خالی! ● سلطانپور هنرمند انقلاب ●
● **گم گشتگان** ● آریانپور استاد امید و روشنگری ● **زندگی آه زندگی** ●

ویژه‌نامه‌ی سعید سلطانپور



مصطفی اسکویی
سرژ آراکلی
طیفور بطحایی
شریفه بنی‌هاشمی
نیلوفر بیضایی
منوچهر رادین
ایرج زهری
پروانه سلطانی
عباس سماکار
سیروس سیف
کاظم شهریاری
پرویز لك
رضا مقصدی
جمشید ملك‌پور
اصغر نصرتی
محسن یلفانی

لطفا به هنگام ارسال مطالب خود به نکات زیر توجه کنید:

۱- نوشته‌های خود را روی یک طرف برگه بنویسید.

۲- نوشته‌های ترجمه شده را به همراه یکی کپی از اصل و ذکر ماخذ آن ارسال دارید.

۳- برای اجتناب از تایپ مجدد، در صورت امکان، نوشته های ارسالی خود را توسط برنامه‌های نگارشی «واژه‌نگار» و یا «وُرد» (Word) نسخه ۶، ۹۷ یا ۲۰۰۰ فارسی بنویسید و آن را از طریق دیسکت و یا پُست الکترونیکی (E-Mail) - به شکل ضمیمه- به آدرس‌های پستی یا اینترنتی ما بفرستید!

۴- در ویرایش و کوتاه کردن نوشته‌ها و دیگرنویسی آنها (به استثناء نمایشنامه‌ها) به شیوه‌ی نگارش کتاب نمایش آزاد هستیم.

۵- از بازگرداندن نوشته‌ها معذوریم.

آنچه در این شماره می خوانید:

نکته ها و اشاره ها	۳	چرا سعید سلطانپورا؟	اصغر نصرتی
	۵	کتاب نمایش در اینترنت	
از اینجا و آنجا	۷	خبرهای تآتری	
مقاله ها	۱۵	سعید سلطانپور کارگردانی حادثه ساز	محسن یلفانی
و	۲۵	چهره‌های سعید سلطانپور	جمشید ملک‌پور
مقوله ها	۲۹	سعید صدای عاشقان	پرویز لک
	۳۵	من، سعید سطانپور و انتظار گودو	سیروس سیف
	۴۲	سعید سلطانپور و نمایشنامه‌ی حسنک	فرزاد جاسمی
	۵۴	نوعی از هنر، نوعی از اندیشه	سعید سلطانپور
	۷۶	جایت خالی	کاظم شهریاری
	۸۰	تآتر مستند	نیلوفر بیضایی
	۸۴	تآتر برونمرزی؛ دشواری ها و ...	اصغر نصرتی
	۹۲	هنر تآتر	امیر حسین آریانپور
	۹۷	امیرحسین آریانپور؛ استاد امید و ...	اصغر نصرتی
نقد	۱۰۱	سلطانپور و تآتر او	مصطفی اسکویی، ایرج زهری و پروانه سلطانی، ناصر رحمانی نژاد، هیوا گوران، پایدار و ...
	۱۰۸	عباس آقا از نگاه دیگران	
گفتگو	۱۱۵	گفتگو با رفیق سعید سلطانپور	فرامرز طالبی و بهزاد عشقی
سخنرانی	۱۳۳	سلطانپور هنرمند انقلاب	عباس سماکار
	۱۳۹	جایگاه مبارزانی سعید سلطانپور	طیفور بطحایی
ادبیات نمایشی	۱۴۷	گم گشتگان	شریفه بنی هاشمی
	۱۵۷	زندگی، آه زندگی	منوچهر رادین
متفاوت	۱۷۱	آخرین بوسه، آخرین دیدار	سرژ آراکلی
	۱۷۳	با کشورم چه رفته است (شعر)	رضا مقصدی
	۱۷۵	به یاد سلطانپور (به زبان فرانسه)	کاظم شهریاری

طرح روی جلد: فریده رضوی

کتاب نمایش

جُنگ تآتری ایرانیان

سال چهارم، شماره ۱۱، دی ۱۳۸۰

کتاب نمایش هر چهار ماه یکبار منتشر می شود.

به کوشش: اصغر نصرتی (چهره)

نشانی:
Namayesh
Postfach 103661
50 476 Köln
Germany

تلفن: 0049-221-28 70 558

فاکس: 0049-221-28 70 559

پُست الکترونیکی: KetabeNamayesh@Aol.Com

صفحه اینترنتی: www.KetabeNamayesh.com

قیمت: ۵ یورو یا برابر آن

اشتراک سالانه (سه شماره):

در آلمان ۱۸ یورو

برای نهاد های فرهنگی ۱۵ یورو

در دیگر کشورها ۲۰ یورو

برای نهادهای فرهنگی ۱۸ یورو

دارنده حساب: Asghar Nosrati

نام بانک: Commerzbank (Köln-Germany)

شماره حساب کُدبانکی مورد پرداخت: Konto-Nr.:1382431 BLZ: 37040044 Namayesh

- بهره گیری از نمایشنامه‌ها تنها با اجازه‌ی نویسنده یا مترجم آنها مجاز است!

- مطالب کتاب نمایش بازتاب نظریات نویسندگان آنها است.

- نقل مطالب با ذکر منبع آزا د است.

اصغر نصرتی

نکته‌ها و اشاره‌ها

- **چرا سعید سلطانپور؟**

وقتی خواستم انگیزه‌ی تهیه‌ی ویژه‌نامه‌های تآترپیشگان را عملی‌سازم، نام سعید سلطانپور را نیز در لیست ویژه‌نامه‌ها جای‌دادم. اما وقتی فکر و انگیزه‌ی خویش را با دیگر تآتروزان درمیان‌گذاشتم، این پرسش بجا پیش آمد که چرا سعید سلطانپور؟ آیا سعید سلطانپور در تاریخ تآتر ایران از چنان جایگاهی برخوردار است که بتوان برایش ویژه‌نامه‌یی تهیه دید؟ بخشی از این پرسش را دوستانی که برای این ویژه‌نامه مقاله فرستاده‌اند، پاسخ داده‌اند. بخش دیگر پاسخ نیز به عهده‌ی من مانده است.

سهم عمده‌ی زندگی هنری سعید سلطانپور صرف فعالیت سیاسی و مبارزه در راه آرمان‌هایش گشت. از همین رو او هرگز به قدر کافی و لازم زمان طرح توانایی‌های خود و بروز آن‌ها را نیافت، چرا که عمر و زندگی او به دست سیاست‌پیشگان تیره‌اندیش بلعیده شد و چه بسا که اگر چنین نمی‌شد، امروز وی نیز با ثمراتی به‌مراتب بیش از بسیاری دیگر می‌توانست برای هنر تآتر ما مفید واقع شود. سرزمین ما سال‌ها سرزمین بی‌عدالتی و زورگویی بوده و هست. در چنین زمانه‌یی انسان‌هایی چون سلطانپور که سراپا شیفته‌ی مبارزه هستند و در آتش آن می‌سوزند، نمی‌توانند تنها به هنر و یا هنر برای هنر بیندیشند. ظرف وجودی هنر، با همه‌ی وسعت آن، برای این‌گونه انسان‌ها کافی نیست. از همین رو هرچه کرده و گفته باشند، برایشان اندک است. آن‌ها مدام در شعله می‌زیند، می‌سوزند و می‌سوزانند. سلطانپور جرقه‌ای بود که یک دم در تیرگی دوران خویش درخشید و رفت. این درخشندگی، این گرما و این شعله تا مدت‌ها ماندگار خواهد بود. به همین خاطر حبس و شکنجه و سرانجام کشتن چنین انسان‌هایی تنها ننگی‌ست بر دامن مجریانش. بی‌شک کسانی که زندگی انسان‌ها را با اندیشه‌های محدود و نفعِ آنیِ خود قالب می‌زنند، نمی‌توانند وجود امثال سلطانپورها را تحمل کنند. پس قصدِ جانش می‌کنند. سلطانپور یکی از هزاران ستارگانی بود که او را از آسمان هنر تآتر ایران به زمین کشیدند.

از همین رو ضروری است که تلاش هنرمندی را که برای انسان‌های دردمند و نیازمند زیست و تلاش‌ورزید و جان خود را در این راه قربانی کرد، گرامی‌داشته و بر کوشش او ارج گذاریم. سپاس و قدردانی از چنین مردمانی، انگیزه‌ی متعهد

زیستن و برای انسان‌ها بودن را در تک تک ما زنده نگه می‌دارد. این باور را در ذهن تک تک ما هماره تازه نگه می‌دارد تا فراموش نکنیم که زمستانی سخت در پشت سرداشتیم و سلطانپور یکی از زمستان شکنان این دوران یخبندان زور و قلدری بود. باید حقیقت تلخ این سرمای جانسوز مرگ و کشتار که بارها پیکر هنر تآتر را نیز منجمد و بی‌جان ساخت، در ذهن تک‌تک ما باقی بماند. نباید به بی‌حافظه‌گی تاریخی تن‌داد و هر آنچه بر سرمان آمد را «جبر» زمانه و سستی «اختیار» بدانیم. از همین رو با انتشار ویژه‌نامه‌یی برای سعید سلطانپور تلاش انسان‌دوستانه‌ی وی را در راه تآتر و هنر ایرانی پاس می‌داریم و یادش را گرامی!

اما از این بُعد بررسی که بگذریم، سعید سلطانپور تنها یک قهرمان و مبارز سیاسی نبود و اگر تنها بدان بسنده می‌کردیم، نمی‌توانستیم در کتاب نمایش ویژه‌نامه‌یی برایش چاپ کنیم، چرا که برای بزرگداشت مبارزان جراید و امکانات دیگری شایسته و بایسته است.

سلطانپور از یک سو نماینده‌ی تآتری در ایران بود که زبان اعتراض، اصلی‌ترین وسیله‌اش بود. وی سعی داشت از هر اثری که به روی صحنه می‌آورد، بخشی از یخ‌های شناور سانسور و فشار در دریای هنر جامعه را خرد کند. او تلاش داشت ورای دیوار بلند سانسور و فشار، از قالب‌های رسمی و دولتی به جهان آزاد خود پرواز کند. البته در این تلاش گاهی بیشتر از توانایی و انتظار زمانه پیش می‌رفت و پیش از آنکه پیامی را برساند به دام می‌افتاد. در این تلاش اعتراضی البته مواردی هم بود که از وی انسانی پرخاشگر و آشوبگرا می‌ساخت.

سلطانپور در فعالیت تآتری خود نوعی «تآتر سیاسی» را به معنای عام و خاص آن شکل داد. به همین خاطر نادرست نخواهد بود اگر سلطانپور را یکی از نمایندگان اصلی «تآتر سیاسی» (Politisches Theater) ایران بدانیم.

از سوی دیگر اجرای نمَایش «عباس آقا کارگر ایران ناسیونال» و طرح‌های بعدی او راهگشای شکل‌گیری تآتری شد که اگر دوران فشار و زندان جمهوری اسلامی پیش‌نمی‌آمد، می‌توانست راهگشای احیا، حضور و رشد جدی تآتر مستند (Dockumentares Theater) شود که هنوز در ایران فرصت اظهار وجود پیدا نکرده است.

گرچه انقلاب و جو نسبتا آزاد بعد از آن در سال‌های ۵۷ تا ۵۹ به بسیاری از جریان‌های سیاسی این فرصت و انگیزه را داد که به سوی تآتر خیابانی (Strassen Theater) بروند، اما باز این سعید سلطانپور بود که توانست گام جدی‌تری را در این عرصه بردارد. «مرگ بر امپریالیسم» نخستین تلاش جدی سلطانپور و یکی از موفق‌ترین تلاش‌های تآتر خیابانی آن دوران محسوب می‌شود و اگر بدِ حادثه و

تصمیم‌های کوردلانه و تنگ‌نظرانه‌ی حکومت پیش نمی‌آمد، انواع «تآتر سیاسی»، «مستند» و یا «خیابانی» می‌توانستند فرصت بیشتری برای تنفس و رشد بیابند. افسوس که چنین نشد!

- **اینترنت و کتاب نمایش**

عاقبت پس از مدت‌ها کتاب نمایش هم توانست "صفحه‌ای" در اینترنت مهیا کند. بی‌شک آنچه امروز ما دست‌وپا کرده‌ایم همه‌ی نیازها و آرزوهای ما را برآورده نمی‌کند، اما برای شروع کاری ضروی و مفید است. به زودی ما سعی می‌کنیم صفحه و امکانات اینترنتی خودمان را گسترش‌دهیم. از جمله سعی‌داریم در اینترنت آرشیو نمایش برون‌مرزی را که در این چند سال گذشته جمع‌آوری کرده‌ایم، بَه شکل بانک اطلاعاتی در اختیارعلاقمندان و اهل تَحقیق قراردهیم. این بانک اطلاعاتی از جمله شامل اجراشناسی، کتاب‌شناسی، مطلب‌شناسی و واژه‌شناسیِ تآتر برون‌مرزی خواهد بود. لازم به یادآوری است که نخستین اقدام و انگیزه در عَرصه‌ی عرضه‌ی کتاب نمایش در اینترنت را مدیون حسین نوش‌آذر و سپس گام اساسی و دقیق آن را مدیون زحمات محسن مسعودفر هستیم که در این فرصت عمیقا از آنان سپاسگذاری می‌کنیم.

کتاب نمایش توانست با کمک حسین نوش‌آذر یک صفحه‌ی «موقت» اینترنتی بازکند که آدرس آن (WWW.Ketab-Namayesh.d4f) است. اما کوشش پیگیر و جدی ما این بود که تاحدممکن صفحه‌ی مستقلی داشته باشیم. حاصل این کوشش از ۲۷ مارس، به مناسبت روز جهانی تآتر، در معرض استفاده و قضاوت شما قرار خواهد گرفت و آدرس آن نیز بدین قرار است:

WWW.KetabeNamayesh.com

به همین خاطر به همه‌ی علاقمندان دیدار صفحه‌ی اصلی کتاب‌نمایش پیشنهاد می‌کنیم از تاریخ ۲۷ مارس ۲۰۰۲ به آدرس دوم مراجعه‌کنند. همچنین سپاسگذار خواهیم بود اگر بتوانیم از نکته‌سنجی‌های مفید شما در باره‌ی صفحه‌ی اینترتی کتاب نمایش باخبر شویم.

جشن روز جهانی تآتر

شنبه ۳۰ مارس سال ۲۰۰۲

هنرمندان تآتری، همکاران گرامی!

کتاب نمایش در نظر دارد که روز جهانی تآتر را برای دومین بار در روز شنبه ۳۰ مارس ۲۰۰۲ در شهر کلن با همکاری و همیاری شما جشن بگیرد!

برای برگزاری هرچه باشکوه‌تر این جشن حضور همه‌ی شما را آرزومندیم و همچنین امیدواریم با ارسال پیشاپیش عکس، فیلم ویدیویی، نقد و بروشور نمایش‌های خویش (تا تاریخ ۲۸ فوریه) موجب غنی‌تر شدن نمایشگاه و گزارش سالانه‌ی این جشن شوید!

کتاب نمایش از پیشنهادات شما برای برپایی هرچه بهتر این جشن به گرمی استقبال می‌کند!

پیشاپیش از همکاری و حضور همه‌ی شما سپاسگذاریم.

کتاب نمایش

تلفن: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

پست الکترونیکی: www.ketabenamayesh.aol.com

آدرس پُستی: Namayesh, Postfach 103661, 50476 Köln,Germany

از اینجا و آنجا

امیرحسین آریانپور، محقق، نویسنده و مترجم ایرانی در نهم اوت ۲۰۰۱ در شهر تهران دیده از جهان فرو بست. وی با ترجمه‌ی نمایشنامه‌ی «دشمن مردم» و کتاب «ایبسن آشوبگرای» و همچنین کتاب با ارزش تحقیقی خود «اجمالی از جامعه‌شناسی هنر» مورد توجه جامعه‌ی تآتری قرار گرفت. پیام ملی روز جهانی تآتر در سال ۱۳۶۰ آخرین یادگار وی برای اهل تآتر است.

(نگاه کنید به بخش مقاله‌ها!)

کبریت بی‌خطر نمایشی کمدی نوشته‌ی امیر شیروان است که با بازی میری از ماه سپتامبر در آمریکا به روی صحنه رفته است.

زندگی شیرین ما در کنار اقیانوس آرام نمایش جدیدی‌ست از هوشنگ توزیع که از سپتامبر امسال در سانتامونیکای آمریکا به روی صحنه رفته است. در این نمایش اینبار علاوه بر شهره آغداشلو، دو بازیگر دیگر توزیع را همراهی می‌کنند.

(برگرفته از مجله‌ی جوانان، شماره ۷۴۵)

منوچهر اصلانی معروف به رشید، بازیگر کوتاه قامت سینمای ایران چهارم سپتامبر درگذشت. وی در بیش از ۵۴ فیلم از جمله سلطان صاحبقران و هزاردستان بازی کرده بود.

نوعی نگاه به تآتر با نیلوفر بیضایی برنامه‌یی بود که مرکز فیلم- تآتر روند، دوم سپتامبر در سالن آرکاداشِ شهر کلن برگزار کرد.

پرومته در اوین با بازنویسی جدید برای دومین بار برای صحنه آماده شد. این نمایش که در گذشته در شهر برلین آلمان آماده و در سراسر اروپا اجرا شده بود، یکبار دیگر به همت پرویز صیاد و شماری دیگری ازهمکاران وی در آمریکا، از ۱۷ اکتبر به روی صحنه رفت. نویسنده و کارگردان این نمایش ایرج جنتی‌عطایی است.

دوران سپری شده نمایشی از حسین افصحی و با بازی رضا حسامی و سیما سید است که پس از اجر در چند شهر آلمان از جمله کلن، ۲۹ سپتامبر در

کانون تآتر ایران در لس‌آنجلس که در گذشته به همت خلیل موحد دیلمقانی برنامه‌های تآتری خود را اولین یکشنبه‌ی هرماه برگزارمی‌کرد، به تازگی با برنامه‌ریزی جدید و پیوستن داریوش ایران‌نژاد دور تازه‌ی فعالیت خود را آغازکرد. برنامه‌های کانون از این پس آخرین دوشنبه‌ی هرماه برگزار می‌شود و نخستین برنامه‌ی آن روخوانی سه نمایشنامه بر اساس سه داستان از صادق هدایت خواهد بود.

کانون تآتر ایران در سال‌های گذشته با برپایی برنامه‌های تآتری و پایمردی آقای دیلمقانی نقش مفیدی در شناساندن تآتر ایرانی در آمریکا داشته و تا کنون به معرفی بسیاری از آثار کلاسیک و نویسندگان معتبر تآتری ایرانی همت گمارده است.

آشنایی با حسن مقدم، عبدالحسین نوشین، علی نصر، میرزاآقا تبریزی از جمله برنامه‌های این کانون بوده است.

تآتر و ماسک هفتمین برنامه از شب‌های تآتر کلن بود که ۲۸ سپتامبر به همت کتاب نمایش برگزار شد. در این برنامه حمید جاودان - مهمان برنامه- ضمن آشناکردن حاضرین با ماسک در تآتر، قطعات کوتاهی را به تنهایی و با برخی از تماشاگران اجرا کرد.

تآتر، جهان، دل‌آوری عنوان جشنواره‌ی تازه‌یی است که قرار است در شهر هانوفرِ آلمان از ۵ تا ۷ دسامبر برگزار شود. مدیریت هنری این جشنواره را هایده ترابی به عهده دارد. از جمله برنامه‌های این جشنواره نمایش، سخنرانی و کلاس‌های آموزشی خواهد بود.

موش و گربه نمایش کمدی-موزیکالی است که به کارگردانی و بازی حمید عبدالملکی در ۱۱ نوامبر در شهر دن‌هاخ (لاهه) به روی صحنه رفت. «بنیاد ایرانی در حرکت» برگزار کننده‌ی این نمایش بود.

یادمان صادق هدایت در ۱۳ اکتبر توسط کانون نویسندگان در تبعید در شهر فرانکفورت برگزارَ شد. در این برنامه همچنین نمایشی از فرهنگ کسرایی باعنوان **طوفان‌عشقِ خون‌آلود** اجرا شد. کسرایی این نمایش را بر اساس سه نوشته از صادق هدایت تنظیم صحنه‌یی کرده‌بود.

نور و سایه، جهنم و بهشت باشرکت شهلا آقاپور و حسین دریانی برنامه‌ی نمایشی‌ای بود که از ۱۲ تا ۱۴ اکتبر در برلین اجرا شد.

زناشویی آنارشیستی نمایشی‌ست بر اساس نمایشنامه‌ی رابطه باز زناشویی اثر فرانکا رامه و داریو فو که کارگردان، علیرضا کوشک جلالی، با بازی ژاله شعاری و شاپور سلیمی برای صحنه آماده کرده‌است. نخستین اجرای صحنه‌یی این نمایش در جشنواره‌ی هامبورگ بود.

رستم و سهراب و **اشعار خیام** موادی بودند که تآترگروه ساعدی از آنها دو نمایش نقالی به دو زبان فارسی و فرانسوی تهیه دید و در برخی از شهرهای فرانسه آنها را اجرا کرد. برادران بدری فعالین اصلی این گروه هستند.

دونه‌برفی پشت پنجره نمایشی از گروه تآتر چهره بود که روز شنبه ۱۳ اکتبر در سالن تآتر آرکاداش شهر کلن به روی صحنه رفت. این نمَایش را بهروز قنبرحسینی کارگردانی و بهمن فیلسوف، آذین اسماعیل‌زاده و مهشید نهاوندی بازی می‌کردند.

یک صمد و دو لیلا نمایشی از پرویز صیاد است که ششم ژانویه برای دومین بار در شهر کلن به روی صحنه می رود.

جشن‌هنر شیراز عنوان برنامه‌یی بود که به همت آقای اشراق در شهر پاریس برپا شد. در این برنامه که جشن هنر شیراز و چگونگی برپایی و کم کیف آن موضوع بحث بود، فرخ غفاری، شاهرخ گلستان و صدرالدین زاهد سخنرانی کردند.

کدام دست، کدام شمشیر نمایشنامه‌یی است از حسین سماکار که به تازگی در کالیفرنیا به چاپ رسیده است. نمایشنامه در سه پرده تنظیم شده است و در آن بیش از ۱۴ شخصیت، داستان نمایش را به جلو می‌برند.

کانون‌فیلم کلن به‌مناسبت برگزاری جشنواره‌ی سینمایی امسال در سوئد علاوه‌بر برنامه‌ی عادی خود روز ۱۱ نوامبر برنامه‌ای نیز در معرفی این جشنواره تدارک دید. در این برنامه ابتدا به برخی از جوانب و دشواری‌های جشنواره توسط حسین مهینی مدیر آن اشاره شد و سپس شماری از فیلم‌های کوتاه امسال آن جشنواره به معرض نمایش گذاشته شدند. در ابتدای این برنامه همچنین به مناسبت درگذشت ساموئل خاچیکیان با نمایش بخش کوتاهی از فیلم « منهم گریه کردم» یاد او را گرامی داشتند.

کانون فیلم برنامه‌ی خود را هر دو هفته یکبار، روزهای یکشنبه در سالن آلر ولت هاوس Aller Welthaus شَهر کَلن (آلمان) با نمایش فیلم های ایرانی برگزار می کند.

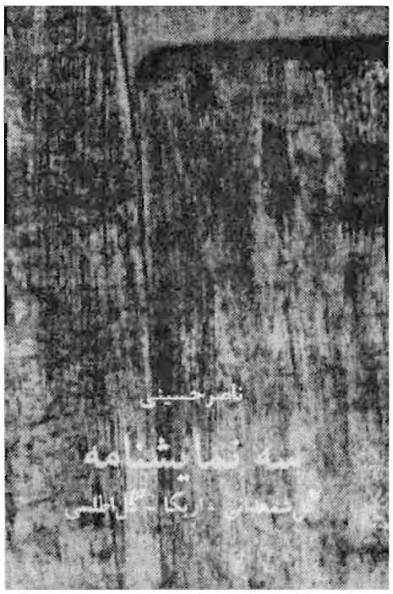
مهین دیهیم هنرپیشه‌ی تآتر، رادیو و سینما در سن ۷۶ سالگی درگذشت!

بانو کبری رجایی آزاد که در عرصه‌ی هنر به نام مهین دیهیم مشهور شد، ۱۳۰۴ در تهران متولد شد و بازی در تآتر را از سال ۱۳۲۵ با نمایش تاجر ونیزی در تآتر فرهنگ آغاز کرد. وی در بیش از ۲۵ نمایش صحنه‌یی شرکت داشت که بازی در « پرنده‌ی آبی» به کارگردانی نوشین و « گربه روی شیروانی داغ » اثر تنسی ویلیامز از جمله‌ی آنها بودند. بانو دیهیم در سال ۱۳۳۱ به سینما راه یافت. وی همچنین سال‌ها در عرصه‌ی دوبله و رادیو فعال بود که بعدها رادیو آخرین مامن هنری وی گشت. یادش گرامی باد!

(با بهره‌گیری از سینمای ۷۶)

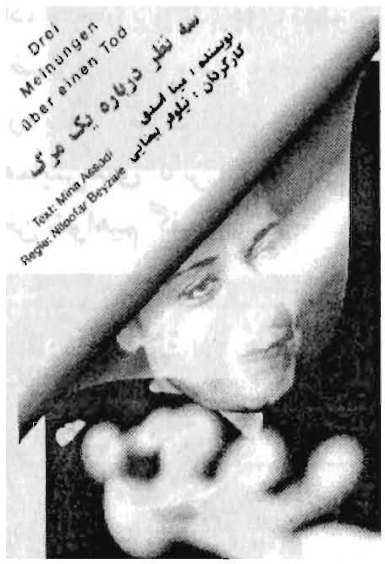
ما را از فعالیت‌های تآتری خود باخبر کنید. با انعکاس این خبرها پل‌های ارتباطی ما مستحکم‌تر و آرشیو نمایش برون‌مرزی غنی‌تر می‌شود.

سه نمایشنامه کتاب جدیدی از ناصر حسینی است که در سال جاری به چاپ رسید. این کتاب در برگیرنده‌ی سه نمایشنامه با عنوان‌های «گل‌شمعدانی»، «اریکا» و «گل اطلسی» است. این دومین کتاب تآتری از ناصر حسینی است که به دو زبان فارسی و آلمانی به چاپ می‌رسد. ناصر حسینی همچنین در سال جاری کتاب پنج‌نمایشنامه‌ی کوتاه از نویسندگانَ اروپایی را به چاپ رساند. « تآتر معاصر اروپا »، « شش‌در و میر نوروزی» و « مفیستو» از دیگر کتاب‌های ناصر حسینی هستند که تاکنون انتشار یافته اند.



سه‌نظر درباره‌ی یک‌مرگ تازه‌ترین نمایش گروه تآتر دریچه است که نیلوفر بیضایی آن را کارگردانی کرده است. او این نمایش را براساس نوشته‌های مینا اسدی برای صحنه تنظیم کرده است.

نخستین اجرای این نمایش ششم اکتبر در شهر فرانکفورت بود. این نمایش تا کنون ۲۵ اکتبر در ششمین جشنواره‌ی هنرهای نمایشی هامبورگ و دهم نوامبر در شهر کلن نیز به روی صحنه رفته است.



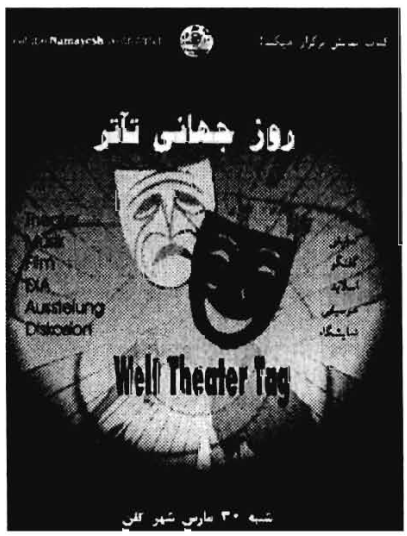
اشتراک کتاب نمایش می‌تواند ما را در ادامه‌ی کار بیشتر یاری دهد.
با اشتراک کتاب‌نمایش امکان تداوم کار ما را بیشتر کنید.

توراندخت تازه‌ترین نمایشی است که ایرج زهری برای صحنه آماده کرده است. این نمایش براساس هفت پیکر نظامی تنظیم‌شده و بیشتر دیالوگ های آن به زبان آلمانی هستند. نخستین اجرای نمایش توراندخت ۱۵ نوامبر در شهر بوخوم بود.

ششمین جشنواره‌ی هنرهای نمایشی هامبورگ از ۱۳ تا ۲۱ اکتبر برگزار شد. این‌بار برنامه‌های نمایشی عملا برای دو آخرهفته برنامه‌ریزی شده بود. از جمله نمایش‌های این جشنواره زناشویی آنارشیستی، کنترا‌باس، سه نظر در باره‌ی یک مرگ، سه طنز از پزشکزاد، انفجار بزرگ، دون کیشوت، داستان ضحاک و عروسی بودند.
در شماره بعدی کتاب نمایش به همراه دیگر همایش‌های تآتر ایرانی در این باره سخن خواهیم گفت.

دولت عشق نام نمایشنامه‌ای از محمود کویر است که به تازگی در لندن به چاپ رسیده است. این نمایشنامه را کویر به دو زبان انگلیسی و فارسی در تابستان ۱۳۸۰به چاپ رسانده است.

تقابل هنر و سیاست (تاثیر سیاست بر هنر و تاثیر هنر بر سیاست)عنوان هشتمین برنامه از شب‌های تآتر کلن بود که به همت کتاب نمایش در تاریخ هفتم دسامبر ۲۰۰۱ برپا شد. مهمان این بار شب‌های تآتر کلن منوچهر نامورآزاد بود. این برنامه با همراهی گروه تآتر تماشاخانه انجام گرفت.



جشن روز جهانی تآتر برنامه‌ای است که بسان سال گذشته کتاب نمایش در شهر کلن برگزار خواهد کرد. نمایش، نمایشگاه عکس و پوستر، موسیقی، فیلم، اسلاید، سخنرانی و گفتگو از جمله برنامه‌های آن روز خواهند بود. هر ساله هنرمندان، مراکز و نهادهای مربوطه روز جهانی تآتر (۲۷ مارس) را جشن گرفته و با ارسال پیام‌های جهانی و ملی فعالیت هنرمندان این عرصه را گرامی می‌دارند. کتاب نمایش این جشن را روز شنبه ۳۰ مارس ۲۰۰۲ برپا خواهد داشت.

از من تا جنون نمایشی ست از هرمین عشقی که به کارگردانی فرود حیدری در ۲۶ ژانویه ۲۰۰۲ در شهر کلن به روی صحنه می رود.

ویژه‌نامه‌های هنرمندان تآتر

کتاب نمایش در نظر دارد برای هنرمندانی همچون، **بیژن مفید**، **عبدالحسین نوشین**، **آناهیتا** (اسکوئی‌ها)، و ... ویژه‌نامه‌هایی تهیه کند. از همه‌ی علاقمندان تقاضا می‌کنیم چنانچه مایل به همکاری باشند، مقالات، گفتگوها، نقدها، خاطرات و ... خود را به آدرس کتاب نمایش ارسال دارند.

نخستین شماره از این ویژه‌نامه‌ها به یاد **سعید سلطانپور** اختصاص داشت که هم‌اکنون در دست دارید. شماره‌ی بعدی ما به بیژن مفید تعلق خواهد داشت. به همین خاطر از همه کسانی که در نظر دارند برای این شماره از ویژه‌نامه مطلب ارسال دارند، خواهش می‌کنیم تا پایان ماه اُوت ۲۰۰۲ اقدام کنند.

بیشک همکاری شما در بهبود کار و افزایش کیفیت این ویژه‌نامه‌ها موثرخواهد بود.

با سپاس پیشاپیش از همکاری شما

کتاب نمایش

تلفن: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

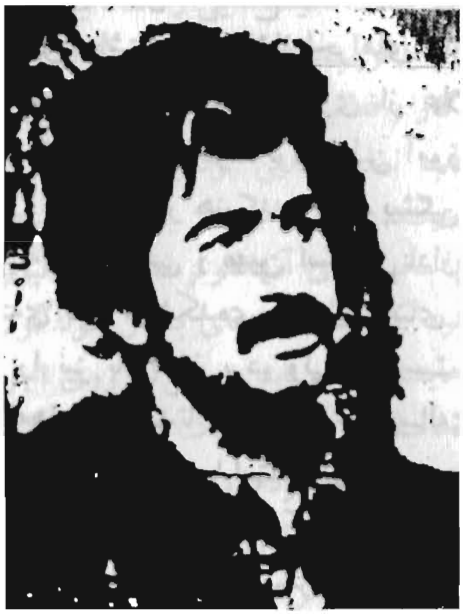
فاکس: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

پست الکترونیکی:ketabenamayesh.aol.com

آدرس پُستی:Namayesh, Postfach 103661, 50476 Köln,Germany

محسن یلفانی

سعید سلطانپور، کارگردان حادثه ساز



در باره‌ی کارنامه‌ی تآتری سعید سلطانپور کمتر به تفصیل و دقت سخن گفته‌اند، و آنچه بیشتر در خاطره‌ها مانده، اجرای «**عباس آقا، کارگر ایران ناسیونال**» است. که آن را هم بخشی از تظاهرات خیابانی و فعالیت‌های نمایشی **سازمان چریک‌های فدایی خلق** می‌شمرند، و بنا بر این تکلیفش را معلوم می‌دانند، و طبعا هیچ‌کسی این پرسش را مطرح نکرده است که در اجرای «عباس آقا...» آیا این سیاست و فعالیت سیاسی بود که از تآتر استفاده می‌کرد، یا این تآتر بود که سیاست و فعالیت سیاسی را به خدمت خود گرفته بود. من این پرسش را با توجه به شناختی که از اهمیت و اولویت تآتر نزد سلطانپور دارم، به میان می‌آورم. اما چون خودم این نمایش را ندیدم از پرداختن به آن معذورم.

در این نوشته من فقط به سه نمایشی می‌پردازم که سلطانپور در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۱ اجرا کرد و می‌کوشم تا از طریق آنچه در خاطرم مانده ویژگی‌های کارگردانی او را نشان دهم. این سه نمایش عبارت بودند از **دشمن مردم**، اثر «**هنریک ایبسن**»، ۱۳۴۸ (که برای پرهیز از مخالفت سانسور، با نام «**دکتر استوکمن**» عرضه شد)، **آموزگاران**، نوشته‌ی خود من، ۱۳۴۹، و **چهره‌های سیمون ماشار**، اثر **برتولت برشت** ۱۳۵۱.

سخن‌گفتن از سبک یا روش (متُد) سلطانپور در کارگردانی مبالغه‌آمیز خواهد بود. چرا که او فرصت نیافتَ تاَ با ارایه‌کردن اجراهای متعدد و در نتیجه گرد هم آوردن و انباشت ویژگی‌ها و برجستگی‌های آنها، سبک یا روش متمایز و مشخص خود را تعریف کند و بنمایاند. از سوی دیگر، در همین اجراهای معدود، او با مشکلات و کمبودهای چنان آشکار و دست‌وپاگیری روبرو بود که آزادی

عمل او را در به‌کارگرفتن اندیشه‌ها و طرح‌هایش به شدت محدود می‌کرد، و بدانها تنها به‌گونه‌یی نسبی امکان بروز می‌داد. جز اینها با این که خود در باره‌ی تآتر به‌طورکلی و رویدادهای تآتری به‌طورمشخص همواره دارای نظرات و عقاید شخصی و ابتکاری بود، به ایجاد یا پایه‌گذاری سبک یا روشی مخصوص به خود نمی‌اندیشید. این همه مانع از آن نیست که بگوییم اجراهای سلطانپور مُهر خاص او را برخود داشتند و کاملا از اجراهای کارگردان‌های دیگر متمایز بودند.

سلطانپور که مثل بسیاری از علاقمندان تآتر در تعدادی از نمایش‌های دبیرستانی شرکت کرده بود، اولین آموزش‌های جدی خود را در فاصله‌ی سالهای ۱۳۴۰ تا۱۳۴۴ در **هنرکده‌ی هنرپیشگی آناهیتا** و در همکاری با همین گروه که بوسیله‌ی **مصطفی** و **مهین اسکویی** اداره می‌شد، دریافت کرد. پس از آن وارد رشته‌ی تآتر دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد و دوره‌ی چهار ساله‌ی آن را نیز به پایان برد. ولی نادرست نخواهد بود اگر بگوییم که نظرات و سلیقه‌هایش عمدتا در همان چهارساله‌ی همکاری با "آناهیتا" شکل گرفت. در همین دوره بود که با **استانیسلاوسکی** و «سیستم» او آشنا شد و آن را به عنوان الگو و راهنمای اصلی خود در کار تآتر، چه در نقد و نظر، چه در اجرا و عمل پذیرفت. هرچند که باید بلافاصله بیفزاییم که او، به علت روحیه‌ی تازه‌جو و مبتکرش، و در عین حال به علت برخورد به اصطلاح غیر"متدیک"اش، هیچوقت به‌طورکامل در چارچوب "سیستم" قرار نگرفت، و آن را به‌گونه‌یی بسیار آزاد و شخصی تفسیر می‌کرد و به‌کار می‌گرفت.

در یادآوری حضور سلطانپور در هنرکده‌ی آناهیتا و دانشکده‌ی تآتر این نکته را باید در نَظر داشتَ که این دو موسسه از چنان بنیه و بضاعتی برخوردار نبودند که بتوانند همه‌ی نیازها و کمبودهای هنرجویان و دانشجویانی نظیر او را برآورده سازند. اگر چه تا آنجا که من به خاطر دارم، دوسه‌سال اول حضور و همکاری‌اش با گروه آناهیتا از شوق و شیفتگی خالی نبود، ولی روحَیه‌یَ انتقادی و شورشی‌اش بیشتر او را به مقاومت و مقابله با آموزش رسمی و متداول سوق می‌داد. از این رو نادرست نخواهد بود اگر او را کارگردانی خودآموز و خود ساخته بدانیم.

انتخاب نمایشنامه اولین مرحله‌ی کار کارگردانی سلطانپور را تشکیل می‌داد. صرف‌نظر از این که او ـ به عنوان یکی از دو مسئول اصلی **انجمن تآتر ایران**، همراه با **ناصر رحمانی نژاد** ـ وظیفه‌ی "تهیه‌کننده‌ی" نمایش را نیز به عهده داشت، و در نتیجه امور مالی و تدارکاتی و تبلیغاتی و ... را هم باید انجام می‌داد، با همین انتخاب بود که مُهر خود را بر هر اجرا می‌زد. مشکل عملی در انتخاب نمایشنامه از

سویی روزنه‌ی بسیار تنگ سانسور بود که برای گروه‌های مستقل از اداره‌های دولتی و محافل رسمی باز هم تنگتر می‌شد، و از سویی دیگر تنگناها و کمبودهای "انجمن تآتر ایران" بود ـ نظیر کمبود هنرپیشه‌های باتجربه، فقدان امکانات مالی، نداشتن محل تمرین، دشواری اجاره‌ی سالن تآتر و ... بااین‌حال سلطانپور درعمل این دومشکل را به حساب نمی‌آورد و هربار همان نمایشنامه‌یی را انتخاب می‌کرد که واقعا به آن دل‌بسته بود. مشکل سانسور را با فریب‌دادن آن حل می‌کرد، مشکل کمبود امکانات مادی را با چندبرابرکردن کار و فعالیتی که برای هر اجرا لازم بود.

برای او آنچه اهمیت داشت، انتخاب نمایشنامه‌یی بود که برای بُرهه‌ی زمانی‌یی که در آن می‌زیست، موضوعیت داشته باشد و با ضرورت‌ها و فوریت‌های روز درآمیزد و حتا در یافتن پاسخی برای آنها موثر افتد. سلطانپور از چنان وسعت ذهن و سلیقه‌یی برخوردار بود که نمایشنامه‌های بسیار گوناگون و متفاوت را بپسندد و ارزش‌ها و شایستگی‌هایشان را دریابد و حتی آرزوی اجرای آن‌ها را در دل بپرورد. اما آنجا که پای انتخاب، در دامنه‌ی تنگ وقت و امکانات پیش می‌آمد، معیار او همان اولویت‌هایی بود که برشمردم. درست است که تآتر به مثابه‌ی یک هنر زنده و فعال «Actuel»، واکنش و تامل و جستجویی در برابر ضرورت‌ها و فوریت‌های روز هم هست و نادیده‌گرفتن یا انکار این خصلت، آن را بیشتر به بهانه‌یی برای ارضای تظاهرات و خودنمایی‌های فردی تبدیل می‌کند، ولی راستی آن است که سلطانپور در تلقی خود از اجراهای تآتری‌اش به عنوان پاسخی در برابر بغرنج‌ها و مسایل روز پر پیش‌می‌راند که طبعا علت چنین گرایشی را باید در حال و هوا و بضاعت فرهنگی و سیاسی آن سال‌ها جستجو کرد.

همین خصوصیت بود که گاه او را به برداشتهای مبالغه‌آمیز و حتی گمراه‌کننده‌یی از متن نمایشنامه سوق می‌داد. از جمله به علت برداشت سرراست و بسیار جدی‌اش از «دشمن مردم»، جنبه‌ی کمیک و هزل‌آمیز متن را که حتی در طراحی کاریکاتورگونه‌ی شخصیت "دکتر استوکمن" آشکار است، در نیافت یا نادیده گرفت. بدتر از این در متن نمایشنامه نیز دست برد و سعی‌کرد تا "تز" اصلی نمایشنامه را که به تفصیل و موشکافانه گمراهی و جهل و فرصت‌طلبی اکثریت را نشان می‌داد، با این عقیده‌ی صمیمانه و ساده‌دلانه‌ی خود که اکثریت یا توده همواره برحق است، و مقصر همواره مصادر قدرت و زمامداران‌اند، سازگار کند.

(باید که همین جا اعتراف‌کنم که در این کار من نیز که طبعا با سلطانپور هم‌عقیده بودم، با او همکاری کردم و به یاد دارم که با استفاده از یکی از شعرهای **سیاوش کسرایی** ـ که در آن‌زمان از دوستان و مشوقان انجمن تآتر ایران بود ـ (سگ رامی شده ایم / گرگ هاری باید) کوشیدم تا گمراهی اکثریت را توجیه

کنم و گناه آنرا به گردن مسئولان و مقامات بیندازم. در واقع همکاری من با سلطانپور در اجرای «دکتر استوکمن» به همین "جنایت ادبی" محدود می‌شد. به اقتضای امانت، و در توضیح فضای فکری آن‌سال‌ها، باید یادآوری کنم که تا آنجا که من خبر دارم، کسی متوجه این تغییر متن نشد و طبعا اعتراضی هم صورت نگرفت. حتی **امیرحسین آریانپور**، مترجم نمایشنامه نیز که نزد ما از احترام فوق‌العاده‌یی برخوردار بود، با نظری تاییدآمیز از آن گذشت.

سعید سلطانپور و ناصر رحمانی‌نژاد در صحنه‌ای از نمایش انگل‌ها

در اجرای آموزگاران نیز تاکید افراط‌آمیز بر فوریت بخشیدن به نمایش و پاسخگویی به مساله‌ی مبرم روز، لحن نمایشنامه را که در آغاز توصیفی و غیرجانبدارانه بود، در مواردی به لحنی دستوری و آموزشی تبدیل‌کرد. طبعا در اینجا دخالت «جنایت آمیزی» از جانب کارگردان صورت نگرفت، چرا که نویسنده در تمام مراحل اجرا حاضر بود و خود یکی از نقش‌ها را هم به عهده داشت و هر نوع تغییر یا تاکیدی با موافقت و همکاری فعال او همراه بود!

برعکس در اجرای "سیمون ماشار"، سلطانپور نیازی به برجسته کردن یا تاکید بر خطوط برجسته و جهت‌گیری‌های نمایشنامه نداشت. برشت خود با موضعگیری آشکار و صریحش این کار را به نحو کامل انجام داده بود. در مورد این نمایشنامه که به نظر من از زیباترین آثار برشت است و به علت ساخت واقعگرایانه (یا حتی «ناتورالیستی») آن که گاه‌گاه با لطافت و حساسیت شاعرانه‌یی هم همراه می‌شود و در نتیجه از آسیب شگردها و فوت‌وفن‌های ناساز و ناهموار برشتی مصون می‌ماند، انتخاب سلطانپور بسیار بجا و مناسب بود، چرا که او را از درگیر شدن با نظریات برشت در مورد طرح غیر دراماتیک، بیان اپیک، فاصله گذاری و ... معاف کرد.

اما امتیاز برجسته‌ی کارگردانی سلطانپور در این بود که توجه‌اش به بیرون‌کشیدن و برجسته‌کردن رگه‌ی اصلی یا "پیام" نمایشنامه نه تنها به‌هیچ‌وجه باعث غفلت از جنبه‌ها و جزئیات دیگر اثر نمی‌شد بلکه خود به انگیزه‌یی تبدیل می‌شد تا با دقت وسواس‌آمیز و موشکافانه‌یی بر روی جزئیات اثر کارکند و بکوشد تا آنها را با وضوح و قدرت بیشتری به اجرا منتقل کند. در واقع، او از جمله کارگردانانی بود که معتقدند اعتبار و باورکردنی‌بودن یک اجرا هنگامی ممکن می‌شود که نمایشنامه در تمامیت آن، با رعایت همه‌ی ریزه‌کاری‌ها و

تفصیل‌هایش، محفوظ بماند و به صورت یک کل واحد و تجزیه‌ناپذیر، به تماشاگر منتقل گردد.

به‌طورکلی، سلطانپور پس از آن که نمایشنامه‌یی را برای اجرا انتخاب می‌کرد، صرف‌نظر از تحقیق و مطالعه در باره‌ی آن و در باره‌ی نویسنده‌ی آن و آرا و آثارش، به طراحیِ میزانسن آن می‌پرداخت و هنگامی که تمرین‌ها آغاز می‌شد، طرح منسجم و ازَ پیش اندیشیده‌یی از نتیجه‌ی کار داشت، و در نتیجه به خوبی می‌دانست که در همکاری با هنرپیشگان و همکاران دیگرِ اجرا چه می‌خواهد و به چه هدفی می‌خواهد برسد. منظورم این استَ که ازَ آن دسته کارگردانانی نبود که میزانسن را در جریان تمرین‌ها و از طریق آزمایش و خطا طرح‌ریزی می‌کنند. هرچند که داشتن طرح و نقشه‌ی از پیش اندیشیده دست و پایش را نمی‌بست و همواره این آمادگی را داشت تا با امکانات یا محدودیت‌هایی که به فراوانی در جریان کار پیش‌می‌آمدند، به گونه‌یی خلاق و مبتکرانه برخورد کند و طرح اولیه‌ی خود را با آن‌ها تطبیق دهد.

به نظر من، بزرگترین توانایی سلطانپور، آنجا که جنبه‌های عملی و فنی کارگردانی موردنظر است، کار با هنرپیشه و هدایت و بازی‌گرفتن از او بود. در مرحله‌ی تحقیق و مطالعه و طراحیِ میزانسن به بررسی و تحلیلِ تمامی شخصیت های نمایشنامه می‌پرداخت و به قولَ خودش "سیما"ی هریک ازَ آن‌ها را به دقت در ذهن خود ترسیم‌می‌کرد. هنگامی که مرحله‌ی تمرین و کار با هنرپیشه فرامی‌رسید، با برخورداری از استعداد و سرعت انتقالی که در "آدم شناسی" داشت، می‌کوشید تا خصوصیات و خصلت‌های هنرپیشه را - که بسا بر خود او نیز پنهان بود - برای خلق شخصیت موردنظر به‌کارگیرد. در این میان خودش به جنبه‌ی خطرناک و موذیانه‌ی کارَ خودش - که طبعا در سلطه و کنترل کارگردان بر بازیگر و پی‌بردن به نقطه‌ضعف‌های او نهفته است - آگاهی داشت. اما جز به احتیاط و با رعایت اخلاقی که در یک گروه هنریِ داوطلبانه حاکم است، از موقعیت خود استفاده نمی‌کرد و هیچ گاه به شگَردهایَ موذیانه یا تحکم‌آمیزی که نزد برخی کارگردانان برای گرفتن بازیِ موردنظر مجاز شمرده می‌شود، متوسل نمی‌شد.

در کار با بازیگران مبتدی و کم‌تجربه، وقت و حوصله‌ی فراوان صرف می‌کرد و تازه‌کار بودن آنها را توجیهی برای رهاکردن آنها به حالِ خودشان نمی‌دانست. به توضیح و تفهیم خطوط اصلی یا ویژگی‌هَای برجسته‌یَ شخصیت نمایشنامه برای بازیگر نیز اکتفا نمی‌کرد و او را وامیداشت تا با زندگی‌بخشیدن بهَ تمامِ لحظه‌ها و معنی‌دادن به کوچکترین حرکت‌های شخصیت، بر روی صحنه او

را فعال، موثر و باورکردنی کند. برای رسیدن به این منظور گاه پیش‌می‌آمد که روزها و هرِ روز ساعت‌ها، بر روی یک حرکت کوچک که در کل اکسیون به نظر کم‌اهمیت هم می‌آمد، وقت صرف کند.

با این که به علت محدودیت‌ها و مشکلات بی‌شمار، و بیش از همه به علت آنکه سرنوشت اجراهای «انجمن تآتر ایران»، اغلب نامعلوم و آمیخته با حوادث و خطرات پیش‌بینی‌نشده بود، سلطانپور در بسیاری از موارد از انتخاب هنرپیشه‌ی مورد نظرش بازمی‌ماند، سطح و کیفیت بازی‌های اجراهای او چه در مورد بازیگران با تجربه و چه در مورد بازیگران مبتدی، از سطح و کیفیت بهترین اجراهایَ آن سال‌ها در تآتر ایران دست کمی نداشت و برخی از آنها را می‌توان در شمار بهترین بازی‌هایی که در تآتر اَیران عرضه شدند، به حساب آورد که از میان آنها باید بازی‌های درخشان ناصر رحمانی‌نژاد در نقش **دکتر استوکمن**، و **«مری دارش»** در نقش سیمون ماشار را نام برد.

سلطانپور به‌خوبی آگاه بود که بازی هنرپیشه‌ها فقط در هم‌آهنگی با یکدیگر و به همان میزان، در هماهنگی با دیگر جنبه‌ها و عوامل میزانسن که فضا و ریتم آن را ایجادمی‌کنند، مثل دکور، لباس، نورپردازی، موسیَقی، و ... مجال بروز کَامل می‌یابد. پس این جنبه‌ها و عوامل را به‌هیچ‌وجه فرعی یا کم‌اهمیت نمی‌دانست و به‌خصوص اجازه نمی‌داد که کمبودها و تنگناهای دایمی «انجمن تآتر ایران» به بهانه‌یی برای کوتاهی و سهل‌انگاری در پرداختن به آنها شود. در واقع با اتکا به ذوق و استعداد زیباشناسانه‌اش، با به‌کارگرفتن حداکثر تلاش و امکانات خود و همکارانش بر کمبودها و تنگناها فایق می‌آمدَ و همانگونه که گاه برای رسیدن به یک حرکت کوچک یک هنرپیشه یا یافتنِ لحن و تاکید مناسب برای یک واژه ساعت‌ها وقَت صرفَ‌می‌کرد، هیچ‌گاه وقتَ یا َحوصله‌اش برای یافتن جزئیاتی نظیر رنگ مناسبِ یک پیراهن یا رفعِ کوتاهیِ آستینِ کتِ یک هنرپیشه یا تعیین زمانِ دقیقَ همراهیَ موسیقی با اکسیونَ یا ... کمَ نمی‌آمَد.

َصرفَ‌نظر از َاین توضیحات که می‌توان همچنان بدان‌ها ادامه‌داد و معلوم نیست کسی را هم مجاب‌کند ـ چرا که سند و مدرکی از سه اجرای مورد بحث ما در دست نیست و گزارشی یا تاریخچه‌ی مورد اعتمادی هم از تآتر معاصر ایران تهیه نشده ـ در باره‌ی کارگردانی سلطانپور باید این نکته را یادآوری کرد که او اساسا میزانسن را در خدمت متن می‌دانست. با آنکه به نقش و اثر تعیین‌کننده و هدایت‌کننده‌ی کارگردان اعتقادداشت و این نقش را به تمامی به‌عهده می‌گرفت، هرگز تا آنجا پیش نمی‌رفت که متن را وسیله یا بهانه‌ی عرضه‌ی ابداعات و نوآوری‌های خود قراردهد. به‌همین‌علت کارکردن در چارچوب شیوه‌های تجربه

شده و معتبر را که کارآیی‌شان تضمین شده بود و اعتماد و علاقه‌ی تماشاگر عادی را جلب می‌کرد، به پرداختن به شیوه‌ها و شگردهای نوآورانه به‌صرف نوآوری که فقط توجه و جنجال اهل‌فن را برمی‌انگیخت، ترجیح می‌داد. نَقش خلاق و سازنده‌ی او، به‌عنوان کارگردان، نخست در انتخاب نمایشنامه‌یی نهفته بود که با نبض زمان هماهنگی داشته باشد. سپس در تهیه و عرضه‌ی اجرایی باورکردنی و نیرومند از آن نمایشنامه. قبلا گفتم که سلطانپور نه در این انتخاب خود به محدودیت‌های سانسور گردن می‌نهاد و نه اجرایش را به کمبودها و تنگناهایی که با آنها درگیر بود، تسلیم می‌کرد. ولی این را نیز باید بیفزایم که در واقع این محدودیت‌ها و کمبودها چنان عرصه‌ی انتخاب و عمل را بر او تنگ می‌کردند که به زحمت می‌توانست حتی پنجاه درصد از ایده‌ها و طرح‌های خود را به اجرا در آورد.

چند سال پیش در لندن، و سال گذشته در پاریس، فرصت آن را یافتم تا اجراهایی از «دشمن مردم» را ببینم، و طبعا به مقایسه‌ی آنها با اجرای سلطانپور پرداختم. اجرای پاریس، همچنان که از مجموعه‌ی تآتر فرانسه انتظار می‌رود، بسیار سرد و بی‌رمق و گویی از سرِ انجام وظیفه و زورکی بود. کارگردان همه چیز و مهم‌ترازهمه یکی از مجهزترینَ و مدرنترین سالن‌های تآتر پاریس را در اختیار داشت و از همه‌ی فوت و فن‌های تکنیکی هم با خیال راحت استفاده کرده بود. (برای مثال پرده‌ی چهارم نمایش در فاصله‌ی آنتراکت و در سالن انتظار ـ که از فضاها و حجمی‌های گوناگون تشکیل می‌شود ـ در برابر تماشاگرانی که به صرف نوشابه و ساندویچ مشغول بودند، اجرامی‌شد وسپس ضبط‌شده‌ی آن برای تماشاگرانی که در سالن تآتر باقی مانده بودند، بر روی پرده‌یی پخش می‌شد.) در مقابل، اجرای لندن که به یُمنِ سپاهِ پرشمارِ بازیگران چیره‌دست و کارآمد تآتر انگلیس، بر بازی‌های بی‌عیب‌ونَقصَ و بسیار مَجاب‌کنَنده استوار بود، شکلی کاملا سنتی و قراردادی (conventionel) داشت. در این اجرا نیز، در پرده‌ی چهارم، به اقتضای اکسیون، میزانسن به سالن هم کشیده می‌شد و کارگردان، هرچند با احتیاط تمام و به نحوی که زیاد باعث مزاحمت و دردسر تماشاگران محتاط و مبادی آداب انگلیسی نشود، تعدادی از بازیگران را در قسمت‌های جلوی سالن جای‌داده بود تا بموقع به مداخله برخیزند و در اکسیون شرکت کنند.

اما نه در اجرای مدرن و استیلیزه‌ی پاریس و نه در اجرای کنونسیونل و ناتورالیستی لندن، از شور و شوق و گرمایی که در سراسر اجرای سلطانپور موج می‌زد و آن را به تجربه‌یی هیجان‌انگیز سرشار از انتظار و امید تبدیل‌می‌کرد، خبری نبود. در لندن و پاریس کارگردان و بازیگران برگی بر «کاریرِ» حرفه‌یی

خود افزوده بودند و تماشاگران هم «سوآره‌ی» تآتری پُروپیمانی را گذرانده بودند، اما در سالن تآتر دانشکده‌ی هنرهای زیبای تهران هَم کارگردان و بازیگران و هم تماشاگران در یک حادثه‌ی اجتماعی و انسانی شرکت‌کرده بودند که تا اعماق وجودشان را به لرزه درآورده بود.

محسن یلفانی و مری دارش در صحنه‌یی از نمایش چهره‌های سیمون ماشار به کارگردانی سعید سلطانپور

روشن است که در این مقایسه از تفاوت از زمین تا آسمان میان لندن و پاریس دهه‌های هشتاد و نود میلادی با تهرانَ اواخر دهه‌ی چهلَ شمسَی غافل نیستم. اَز میان این تفاوت‌ها تنها به این اشاره می‌کنم کَه در این دو شَهر تآتر امری نهادی شده است و جزیی عادی و معمولی از حیات فرهنگی را تشکیل می‌دهد که از قرن‌ها پیش چارچوب و مسیری استوار و تثبیت‌شَده یافته است. درحالی‌که در تهران سالهای چهل اجرای یک نمایش هنوز رویدادی تازه و نادر به حساب می‌آمَد که دریچه‌ی دیگری به روی دنیای نوین می‌گشود. به‌ویژه هنگامی که این رویداد مستقل از هدایت و دخالت دولت که عملا تهیه‌کننده‌ی انحصاری همه‌ی اجراهای تآتری بود، صورت می‌گرفت، به ماجرای مخاطره‌آمیز و هیجان‌اَنگیزی تبدیل می‌شد که مبارزه برای آزادی را بر حرکت به سوی دنیای نوین می‌افزود.

پرهیز از جستجوی کمک‌های دولتی و تاکید بر استقلال که خود از دلایلِ وجودی انجمن تآتر ایران بود، به کار سلطانپور جنبه‌یی آماتوری می‌داد. چرا کهَ در آن سال‌ها کار حرفه‌یی در تآتر فقط در چارچوب اداره‌ها و سازمان‌هایی که دولت برای این منظور برپاکرده بود، امکان داشت و یا نهایتا در تآتر تجارتیِ

لاله‌زار که سلطانپور طبعا سنخیتی با آن نداشت. اما آماتوری‌بودن کار سلطانپور، هرچند او را خواه‌ناخواه از امکانات و ظرفیت‌های کار حرفه‌یی محروم‌می‌کرد، به "تفننی" بودن آن، یعنی کاری برای سرگرمی و رفع خستگی ناشی از کار و زندگیِ یک‌نَواخت و روزمره، منجر نمی‌شد. زیرا او از چنان دانش و تجربه، و درعینِ حال از چنان وجدان کاری برخوردار بود که تا زمانی که سطح و کیفیت کار را با معیارهای استتیک خود برابر نمیدید، آن را عرضه نمی‌کرد.

از سوی دیگر، آماتوری بودن، لازمه‌ی خصلت داوطلبانه و مبارزه‌جویانه‌ی (militant) کار سلطانپور بود. او با اجرای هر نمایشنامه چنان برخورد می‌کرد که گویی در برابر ماموریت یا وظیفه‌ی گریزناپذیری قراردارد که برای اجرای آن باید از همه‌چیز گذشت و هر دشواری و خطری را به‌جان خرید.

این همه، یعنی انتخاب نمایشنامه‌یی که نبضش با نبض زمان بزند و رعایت سختگیرانه‌ی معیارهای استتیک در اجرای آن، همراه با شوق و ایثار داوطلبانه و مبارزه‌جویانه در تدارک و عرضه‌ی کار، به هر یک از اجراهای سلطانپور چنان قدرت و فوریتی می‌بخشید که تاثیر و پژواکش به سرعت از صحنه‌ی تآتر فراتر می‌رفت و به صورت یک حادثه‌ی صرف‌نظرناکردنی اجتماعی درمی‌آمد.

تآتر امروز با پشت سر داشتن تاریخی بس طولانی و در گستره‌ی بی‌کرانه‌ی تجربه‌ها و نوآوری‌های بی‌پایان، به سبک‌ها، شیوه‌ها و کاربردهای بی‌شماری دست‌یافته که عموما از اعتبار و ارزش خاص خود برخوردارند. اما کیست که نداند تآتر، هم امروز نیز، آنجا به نقطه‌ی اوج خود نزدیک می‌شود که با امر اجتماعی درآمیزد. به موضوع اصلی خود، یعنی انسان، در ساحت اجتماعی‌اش بپردازد. انسان تنها و انزواجو را که در هجوم تلاطم‌ها و جولان‌های کورِ جامعه به لاک فردیتِ خود پناه‌می‌برد، به حضور دلگرم‌کننده والهام‌بخشِ جمعِ هدایت کند، و به خاطرش بیاورد که سرنوشتش در عین یگانگی با سرنوشت جمع رقم می‌خورد، و هم از راه دریافت و پذیرفتنِ این پیوند است که معنا و شان انسانی خود را تضمین و متحقق می‌کند. تآترِ سلطانپور، بسی دور از مقتضیات و ملاحظات روز و روزمره، به چنین آرمانی بود که نظر داشت.

تآتر سلطانپور، هم‌چنانکه شعرش، از زندگی‌اش جدا نبود. مرز و فاصله‌یی میان آنچه زندگی خصوصی‌اش می‌نامند، با کار و فعالیت هنری‌اش وجود نداشت. زندگی‌اش با اجراهای تآتری‌اش و با انتشار مجموعه‌شعرهایش در نوردیده می‌شد، درهم‌می‌ریخت و شکل و سامان می‌گرفت. نه تنها زندگی‌اش که مرگش نیز جزیی جدایی‌ناپذیر و پیوسته با اثری بود که با عمر چهل ساله‌ی خود به جای گذاشت. از این رو تامل بر زندگی و مرگ او از بازنگری و یادآوریِ کارِ

خلاقش جدایی ناپذیر است.

سلطانپور یکی از نمایندگان شاخص نسلی بود که در فاصله‌ی شهریور ۱۳۲۰ تا استقرار حکومت برخاسته از انقلاب اسلامی زیست. نسلی که کودکی‌اش در بستر خروشان آرزوها و رویاهای بزرگ انسانی و مردمی گذشت، در نوجوانی به ماتم شکست و ناکامی ملی نشست، و در نتیجه، در جوانی و میان‌سالی‌اش به انکار و مقاومت و شورش برخاست، و اثبات و سازندگی را به فردای روشنی که جز رویایی دور و دست‌نیافتنی نبود، موکول کرد. نسل سال‌های بیست تا شصت هرگز فرصت آن را نیافت تا جمع‌آمدن حقانیت و اقتدار را، حتی در مقیاس‌های محدود و گذرا، تجربه و باور کند، پس اگر جانب حق را می‌گرفت، دیگر چاره‌یی نداشت جز آن که قربانی شدن در مذبح اقتدار را به عنوان سرنوشتی محتوم بپذیرد. در این میان، واقع‌گرایی و مصلحت‌اندیشی سیاسی جایی نداشت و تنها معیار ارزشی که سرشتی صرفا اخلاقی پیدامی‌کرد، وفادارماندن به حقیقتِ انکار و مقاومت و فریادکردن آن با صدایی هرچه رساتر بود.

با همین برداشتِ تراژیک و تقدیری بود که سلطانپور به استقبال پایان خونین خویش رفت و با شجاعتی که به سرسختی و بی‌امیدی می‌زد، آن را با آغوش باز پذیرفت.

در سال‌های اخیر که حرکت جدیدی به سوی آزادی پدید آمده، خواسته یا ناخواسته، کوشش می‌شود تا قتل سلطانپور، و نیز قتل هزاران جوان پاکباخته و بی‌گناه دیگری که همراه با او قربانیِ حرص و خلجان سَبُعانه‌ی سردمداران رژیم اسلامیَ در قبضه‌کردنِ قدرت شدند، به فراموشی سپرده شود. به تلویح یا به صراحت به ما گفته می‌شود که آنان در آتش بلندپروازی‌ها و زیاده‌روی‌هایی سوختند که خود نیز در دامن زدنش دست‌داشتند. می‌خواهند به ما بقبولانند که جنبش آزادی‌خواهی تنها از دوم خرداد ۷۶ است که به اصالت و حقانیت رسیده و هر چه پیش از آن بوده به دورانِ کودکی و خامیِ ما تعلق‌دارد و بهتر است به سکوت و فراموشی سپرده شود.

اما ملاحظه‌ی آنچه در ماه‌های اخیر در میهن ما می‌گذرد که خود تاییدی است بر این واقعیت که نبرد آزادی تنها با مدارا و سازش و خواهش و تمنا پیش نمی‌رود و برای روشن‌نگاه‌داشتنِ مشعلِ آن باید برای گذشت و فداکاری و خطرکردن نیز آماده بود، نشان می‌دهد که هنوز از شورش بی‌امید و ایثار بی‌انتظار سلطانپور و سلطانپورها فراوان می‌توان آموخت.[1]

آبانماه ۱۳۷۹

[1] عکس‌های صفحه‌ی ۱۸ و ۲۲ را به ترتیب آقایان رحمانی‌نژاد و یلفانی برای کتاب نمایش ازسال داشته‌اند.

جمشید ملک‌پور

چهره‌های سعید سلطانپور

سعید را اول‌بار در چایخانه‌یی که در زیرزمین پاساژی در خیابان «شاه سابق» بود، ملاقات کردم. سبب آشنایی و ملاقات را هم خسرو گلسرخیَ فراهم کرده‌بود. شانزده یا هفده‌ساله بودم که در آبادان خسرو را دیدم؛ شبی در جمع روشنفکرانْ و هنرمندانِ آبادان، صد البته من هم که جوجه‌ی تازه سر از تخم درآورده‌ی آنها بودم، حَضور داشتم. خیلی سریع با خسرو اُخت شدم و سریع‌تر از آن با سعید که اخلاقیات هردومان خیلی نزدیک به هم بود. خیلی‌ها مرا جانشین برحق سعید می‌شناختند. فکرکنم که در برخی از جاها حتی از سعید هم تندتر می‌زدم. وقتی از آبادان به شیراز رفتم تا درس مهندسی بخوانم که نخواندم و سپس به تهران رفتم تا درس بازیگری و کارگردانی بخوانم که خواندم- و ای‌کاش نمی‌خواندم!- خسرو از من خواست تا با سعید در نمایشِ «چهره‌های سیمون ماشار» همکاری کنم. ملاقات چایخانه در همین رابطه بود.

در آن سال‌ها رسم بر اینَ بود تا هر نمایشی که به صحنه می‌رفت، (باید) پروانه‌ی اجرا از «اداره‌ی برنامه‌های تآتر» می‌گرفت. به سعید، به توصیه‌ی چند تن از هنرمندانِ برجسته‌ی اداره‌ی تآتر، پروانه‌ی نمایشِ «چهره‌های سیمون ماشار» را نداده بودندَ و به همین دلیل من با یک‌نفر دیگر (درسَت به خاطر ندارم) به اداره‌ی

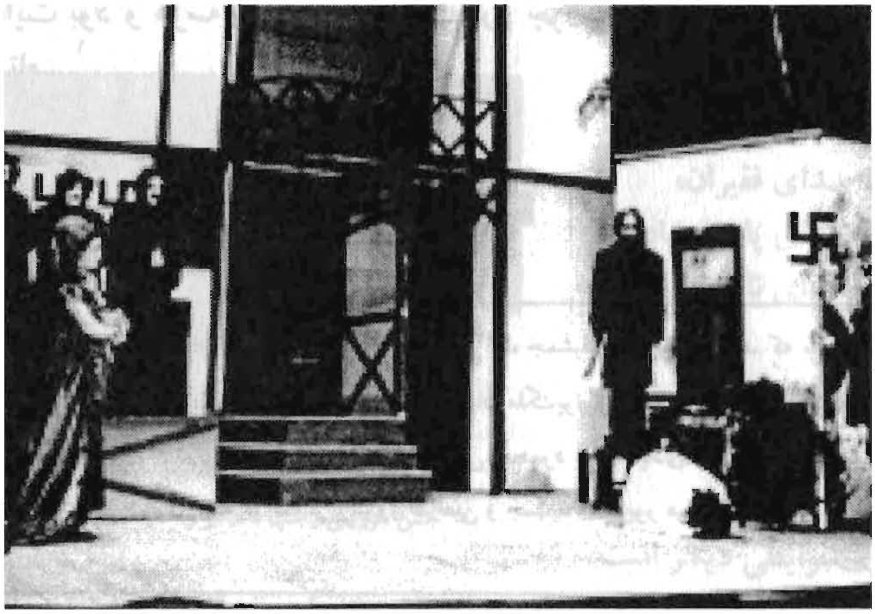
صحنه‌ای از نمایش چهره‌های سیمون ماشار، از راست: سلطانپور، ؟، یلفانی و ؟

تآتر رفتیم و پروانه‌یی به اسم خودمان گرفتیم. تمرین آغاز شد. در آپارتمانی در خیابان شاه سابق. **محسن یلفانی، محمود دولت‌آبادی، اصلان اصلانی** و چند نفر دیگر هم حضور داشتند. **ناصر رحمانی‌نژاد** در زندان بود. فکرمی‌کنم پیام‌هایش توسط خواهرش که در نمایش حضور داشت، به اعضای رده‌ی بالای گروه ابلاغ می‌شد. برای نقش اصلی سیمون ماشار هم من **مری دارش، همکلاسم** را آوردم تا ژاندارک را بازی کند. اما متاسفانه او برای سالیان سال همچنان ژندارک باقی ماند. در سرزمینی که فرانسه نام نداشت و بالاخره هم به‌نوعی به سرنوشت ژاندارک دچارشد. دوچشم درشت و زیبا و معصوم او را هرگز فراموش نمی‌کنم.

هنوز چند هفته‌یی از تمرینات نگذشته بود که سعید را دستگیرکردند و سُکان اداره‌ی انجمن و کارگردانی نمایش به دست محسن یلفانی افتاد و او هم با پشتکاری عجیب شروع به کار کرد. او را دیدم که چطور **برشت** می‌خواند و می‌خواست سر از کار تآتر «اپیک» و سایر قضایای مربوط به برشت در آورد. در مجموع کارگردانی محسنَ را «درست‌تر» یعنی «برشتی‌تر» از کارگردانی سعید دیدم. اما سعید بعد از مدتی از زندان آزاد شد - البته با دو دندان شکسته و با پاهای آماس کرده - و طبعیتا این بحث درگرفت که چه کسی می‌بایست کار را ادامه می‌داد. گروه به دو دسته تقسیم شد؛ عده‌یی معتقد بودند که بهتر آن بود که محسن کار را ادامه می‌داد و عده‌یی هم اجرا را از آن سعید می‌دانستند و می‌گفتند که او بایست کارگردانی نمایش را انجام می‌داد. منَ علی‌رغم آنکه کارگردانی محسن را بهتر می‌دانستم در جناح سعید قرارگرفتم و بعد از چند جلسه بحث و گفتگو و دعوا و اعمال نفوذ از جانب حامیان انجمن تآتر (**فریدون تنکابنی، سیاوش کسرایی، خسرو گلسرخی، امیرحسین آریانپور** و بقیه) سعید دوباره کارگردان شد و کار ادامه پیدا کرد. همان طور که ذکر کردم محسن می‌خواست کاری برشتی- به دور از شعار و احساسات‌گرایی- عرضه‌کند، درحالی‌که تمام انگیزه‌ی سعید از اجرای نمایش به غلیان در آوردن احساسات تماشاگران بر ضد نظام پهلوی بود. در همین راستا از کم‌کردن و پرکردن نمایش از جملات تندوتیز ابایی نداشت.

در حالی که نمایش کم‌کم آماده می‌شد، این بار من به زندان افتادم و درست یک‌هفته قبل از اجرای نمایش از زندان آزاد شدم و با سری که از ته تراشیده شده بود، در انجمن ظاهر گردیدم. نقشم را کس دیگری بازی‌می‌کرد. اما سعید بلافاصله نقش دیگری برایم تدارک دید و من هم به سرعت به حفظ دیالوگ‌ها پرداختم. با اینهمه قرار بر این شد که یک شب در میان نقش اصلی خودم را هم بازی‌کنم.

شب دوم و یا سوم که من بازی نداشتم و در سالن ایستاده بودم، دست‌هایی را دیدم که از پشت شیشه مرا به سوی خود می‌خواند. خسرو بود. بیرون رفتم. او با سه نفر دیگر آمده بود. چهارتا بلیط می‌خواست. گفتم چرا از سعید نگرفتی؟ گفت گور پدرش! فهمیدم باز هم دعوا کرده بودند. مرتب مثل سگ و گربه به



صحنه‌یی از نمایش چهره‌های سیمون ماشار، از راست:مری دارش، سلطانپور، عظیما، دولت‌آبادی و ...

جان هم می‌افتادند. در حالی که هردو یکی بودند. هردو تکه ابری زیبا بودند که در آسمان آفتابی "سرزمین دست‌بند قپانی" جایی برای خودنمایی نداشتند.

نمایش با استقبال مردم ـ چه عرض‌کنم، دانشجویان و مخالفان رژیم ـ و با حسادت و انتقاد اساتید دانشکده روبرو شد. همان‌هایی که سیاست را آفت هنر می‌دانستند، اما در جریان انقلاب ۵۷ و بعد از آن در صف اول مبارزه قرارگرفتند. درست زمانی که من در مرکز زمین، در نیویورک، نشسته بودم و می‌خواندم و می‌نوشتم و دیگر کاری به کار سرزمین دست‌بند قپانی و این که چه‌کسی می‌بایست می‌آمد و چه‌کسی می‌بایست می‌رفت، نداشتم.

اگرچه چهره‌های سیمون ماشار اولین و آخرین کارم با سعید بود اما رابطه‌ی عاطفی ما همچنان برقرار بود. آخرین‌بار او را چند روز قبل از دستگیریش در تالار مولوی دیدم. جوجه انقلابی‌هایی که تالار را در تصرف خود داشتند، مانع بر سر اجرای نمایش «ادیپوس شهریار» ایجاد کرده بودند. دلیل هم داشتند!

دوره زمانه‌یی که همه، از جمله بسیاری از هنرمندان کارگاه نمایش در اداره‌ی تآتر و غیره، داشتند نمایش‌های انقلابی می‌دادند، من ادیپوس را کار کرده بودم. با توصیه‌ی سعید مانع برطرف شد و نمایش هم اجراگردید. اما در میانه‌ی

اجرا بازهم به داخل سالن ریختند و بساط ما را جمع کردند. مثل این که دیگر حرف او را هم نمی‌خواندند. خب این گویا در طبیعت هر انقلابی است ...

صادق هدایت را دوست‌دارم، چون خسرو گلسرخی بود و خسرو گلسرخی را دوست‌دارم چون سعید سلطانپور بود. سعید سلطانپور را دوست‌دارم چون صادق هدایت بود و هرسه‌ی آن‌ها را دوست‌دارم چون پروانه‌هایی زیبا بودند با عمری کوتاه ...[1]

[1] عکس‌های مندرج در این نوشتار ارسالی نویسنده‌ی آن، جمشید ملک‌پور، هستند که متاسفانه موفق به شناساییِ همه‌ی افراد آن نشدیم، اما از گفته‌های آقایان ملک‌پور و یلفانی چنین برمی‌آید که در نمایشِ چهره‌های سیمون ماشار سعید سلطانپور، محسن یلفانی، محمود دولت‌آبادی، مری دارش، عظیما، مسعود سلطانپور، رضا کیانیان، اصلان اصلانی، سرور صاحبی و جمشید ملک‌پور همکاری داشتند.

کتاب نمایش

کتاب‌های رسیده

و ناگهان پلنگ گفت: زن

عزت گوشه‌گیر

با اجاره‌ی آقای فللینی

بصیر نصیبی

دفتر سنگ

به کوشش حسین نوش‌آذر
و بهروز شیدا

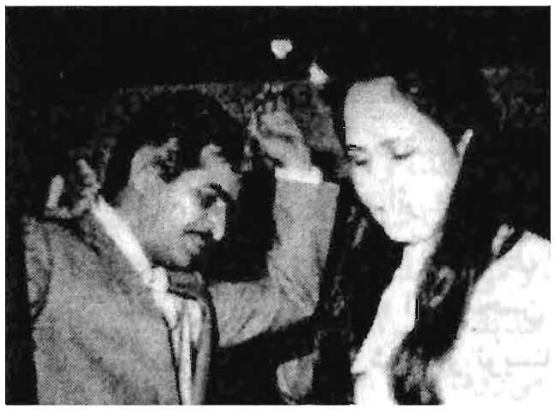
از تلخی‌ی فراق تا تقدس تکلیف

بهروز شیدا

پرویز لک

سعید، صدای عاشقان

سعید صدای عاشقان،
سعید صدای فقیران،
سعید صدای پاره‌پوشان،
سعید صدای ناگهان بود.(۱)



جشن عروسی و شب دستگیری سعید سلطانپور

اکنون شرایطی دیگر است،

... ما به هنر و ادبیات خشمگین نیازمندیم، به تآتر خشمگین و حتا هولناک، تآتری که با سوختِ خون و عصب از رذیلانه‌ترین روابط آراسته‌ی طبقاتی در پایگاه صحنه پرده‌برمی‌گیرد تا انسانِ محروم ایرانی را در کانونِ مصلوبِ حقیقتِ وجودیِ خویش قراردهد.(۲)

این صدای کسی است که در دورانِ سیاه ستم‌شاهی و پس‌ازآن در این دوران سیاه ارتجاع و در هجومِ طاعون پس اَز طاَغوت و شکنجه و سانسور آنی ازَ نوشتَن، گفتن و کوشش‌های سازنَده نیارست و در این راه تا آنجا پیش رفت که خون خود را در راه آرمانهای سرخ خویش نثار مردمی کرد که او آنها را پاره‌پوش و از نوادگان "کاوه و مزدک می‌داند".(۳)

رفیق شهید سعید سلطانپور شاعر، نویسنده، بازیگر و کارگردان انقلابی تآتر در سال ۱۳۱۹ در یکی از شهرهای خراسان پا به جهان نهاد و پس از سال‌ها مبارزه‌ی عملی و قلمی در راه آرمان‌های انقلابی و آزادی توده‌های تحت ستم ایران و تحمل شکنجه در زندان‌های رژیم پهلوی و حکومت جمهوری اسلامی سرانجام در ۳۱ خرداد سال ۱۳۶۰ به دستور خمینی به جوخه‌های اعدام سپرده شد.

رفیق سعید سلطانپور تا پیش از آنکه وارد «هنرکده‌ی آناهیتا»(۴) بشود، دبیر دبیرستان‌های تهران بود. با تاسیس هنرکده‌ی آناهیتا توسط «اسکویی»ها که یکی از انجمن‌های تآتر علمی و متعهد ایران بود، او از جمله‌ی نخستین داوطلبان بود که عضویت آن را پذیرفت. پس از طی دوره‌ی این هنرکده از سال ۳۹ تا ۴۴

بازیگر نقش‌های نمایشنامه‌های این هنرکده بود.

پس از انحلال «آناهیتا» با مهین اسکویی مترجم و کارگردان تآتر در اجرای موفق نمایشنامه ی «سه خواهر» اثر «آنتوان چخوف» همکاری داشت.

همزمان با کوشش‌های تآتری از سال ۴۴ تا ۴۸ دوره‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران را به پایان می‌رساند.

در سال‌های دانشجویی با تلاش و کوشش فراوان برخلاف تمامی تنگناها و کارشکنی‌های مسئولان امور، نمایشنامه‌های «مرگ در برابر» اثر «وسلین هنچف» و «ایستگاه» نوشته‌ی خود را به صحنه می‌برد.

پس از یک‌سال کار و کوشش پیوسته در سال ۴۸ نخستین کار کارگردانی خود را به نام «دشمن مردم» اثر «ایبسن» به صحنه می‌برد. این نمایش در شب یازدهمِ اجرا توسط ماموران ساواک تعطیل می‌شود.

در سال ۴۹ «آموزگاران» اثر «محسن یلفانی» را کارگردانی می‌کند که به سرنوشتی همانند گرفتار می‌شود! و نویسنده و کارگردان همگی در شب اجرا دستگیر می‌شوند.

در سال ۵۱ همزمان با برگزاری جشنهای ۲۵۰۰ ساله نمایشنامه‌ی «چهره های سیمون ماشار» نوشته‌ی «برتولت برشت» را به صحنه می‌برد که مشتی بر پوزه‌ی دستگاه حاکمه است، این نمایش در مدت ۱۵ شب دوبار و سرانجام برای همیشه توقیف می گردد.

سعید تآتر را آنگونه که جویندگان پُست و پول و پارتی می‌بینند، نمی‌بیند. او سرسختانه کوشش‌می‌کند تا تآتر را به نَوعی به‌کارگیرد که در خور و شایسته‌ی هنری اینچنین باشد و این تلاش بر خلاف همه‌ی مشکلات و نارسایی‌ها در همه‌ی کوشش‌های او و در همه‌ی آثاری که به صحنه می‌برد، نمایان و برجسته است.

هر برنامه‌ی او تن مزدوران و جیره‌خواران را می‌لرزاند و توده‌ها را به خروش وامیدارد چرا که او معتقد است "هیچ هنری چون تآتر نمی‌تواند در آتش مفاهیم اجتماعی بسوزد و تاثیر بگذارد، تآتر تشکلی انسانی و ملموس است و می‌تواند مستقیما به امکانات عینی تجمع، تشکل، حرکت و مبارزه شکل‌دهد." (۵)

در «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه» با تسلطی همه‌جانبه و دیدی ژرف به جامعه‌ی ایران، شرایط سیاسی حاکم و سردرگمی هنرمندان در همه‌ی زمینه‌ها به ویژه تآتر نظر می‌اندازد و عملکرد آنان را که به نانی و مقامی دلخوش‌اند به زیر سوآل می‌برد. برای او «تآتر اکنون در زمینه‌ی هنری باید همان عملکردی را داشته باشد که مبارزه‌ی مردم فردا در زمینه ی تاریخ خواهد داشت.» (۶)

رفیق سعید در سال‌های ۵۳ - ۵۱ دوبار به جرم نوشتن و پخش این کتاب و

همچنین «آوازهای بند» دستگیر و زندانی می‌شود.

در سلول‌های انفرادی بارها شکنجه می‌شود و لب به گفتن نمی‌گشاید. در این بازجویی‌ها به سه‌سال زندان گرفتار می‌شود، دو دفتر شعر «آوازهای بند» و «از کشتارگاه» حاصل این سال‌ها است.

در سال۵۶، شب‌های شعر دانشکده‌ی صنعتی را در تهران به سنگر مبارزه‌ی آشکار و ضدرژیم تبدیل‌می‌کند و هزاران‌هزار عاشق انقلاب را به سالن می‌کشاند.

در همین روزها است که دیگربار با تبدیل «شبهای شعر گوته»(۷) در انستیتو گوته‌ی تهران به سنگری از مبارزه علیه رژیم حاکم، خاطره‌ی شب‌های شعر دانشکده‌ی صنعتی را در خاطره‌ها زنده می‌کند، و برخلاف همه‌ی کوششی که شمار اندکی عضوهای انجمن به‌عمل‌می‌آورند تا شب‌ها را به آرامی و صلح و صفا برگذارکنند، او همچنان شعر می‌خواند و می‌خواند و می‌خواند.

در این روزها به سبب جو خفقان شدید به همراه گروهی از یاران خود از مرز بازرگان از ایران خارج شده و به لندن می‌رود.

در خارج از کشور کمیته‌ی «از زندان تا تبعید» را بنیادمی‌گذارد و در همین زمان است که از آرمان‌های «سازمان چریکهای فدایی خلق ایران» پشتیبانی می‌کند.(۸)

برای او که عاشق توده‌ها است و در قلبش آتش انقلاب افروخته است، جایی برای نشستن و زمانی برای یک‌جاماندن نیست، لذا پس از سرنگونی رژیم پهلوی به ایران بازمی‌گردد.

رفیق سعید بعد از دست‌به‌دست شدن قدرت و برپایی حکومت جمهوری اسلامی و از همان ابتدای امر با بینش قوی و دیدی علمی که در مسایل طبقاتی داشت و با آگاهی از ماهیت رژیم جمهوری اسلامی و با توجه به مسئولیت خطیر خود در چنین مقطعی از تاریخ هرچه پرتوان‌تر و علنی‌تر مبارزه با رژیم را آغاز نمود و صدای خود را علیه سانسور و جو خفقان به گوش جهانیان رسانید.

در این زمان است که در کنار مبارزات سیاسی‌اش، به عنوان یکی از اعضای هیات دبیران کانون نویسندگان ایران و سندیکای کارکنان و هنرمندان برگزیده می‌شود.

سعید که زمان را چون بسیاری ملاحظه‌کاران و سازشکاران و کاسه‌لیسان، زمان مسامحه و مدارا نمی‌بیند سرسختانه و بی‌محابا به هر شکل ممکن با سیاست‌های رژیم به مبارزه برمی‌خیزد.

با نوشتن و کارگردانی نمایشنامه‌های «عباس آقا، کارگر ایران ناسیونال» و «مرگ بر امپریالیسم» نه‌تنها برای نخستین‌بار پایه‌های تآتر کارگری را در ایران بنا

می‌نهد بلکه از این رهگذر و با اجرای آنها توسط دسته‌های گردان «سیار» در هر کوی و برزنی و به ویژه محله‌های فقیرنشین و کارگری به شکل بی‌سابقه‌یی در رشد آگاهی سیاسی کارگران و توده‌های زحمتکش نقشی فعال را بازی‌می‌کند.

نگاهی گذرا و شتابزده به این دو نوشته و نحوه‌ی اجرای آنها که خود توانستند آغازگر سبکی نو در تآتر ایران باشند، بخوبی و بار دیگر آگاهی رفیق سعید را از فرهنگ و هنر ایران روشن ساخته و به وضوح نشان می‌دهد که او بر ریشه‌های هنر و به ویژه تآتر در گذشته‌ی ایران همانگونه شناختی علمی دارد که از ضرورت‌ها و نیازهای جامعه‌ی خود در شرایط کنونی.

رفیق سعید با بهره‌گیری از این دانش و با توجه به نقشی که مذهب در دوره‌های مختلف و در اقشار پایین جامعه‌ی ما به عهده داشته و دارد، تآتر متعهد و انقلابی امروز را با فرم «تعزیه» که می‌توان گفت نخستین طلیعه‌ی تآتر فقیر (۹) در ایران بوده است با ظرافتی خاص و هنرمندی شایان توجه درمی‌آمیزد.

رفیق سعید می‌نویسد، می‌خواند، کارگردانی می‌کند، می‌سراید.

این جا. آن جا. میتینگ و تظاهرات.

در هر جا که عاشقانند.

به هر جا که پاره پوشانند.

رفیق سعید را می‌توان دید. به او گوش فراداد. از او آموخت.

سران رژیم ارتجاعی جمهوری اسلامی به‌راستی در هراس افتاده‌اند و می‌بینند با تمام هشدارها و اعلامیه‌ها و سخنرانی‌هایی که در خصوص دوری‌جستن از نویسندگان و هنرمندان پخش و ایراد می‌کنند، هجوم ناباورانه‌ی توده‌ها به میتینگ‌ها و سخنرانی‌های رفیق سعید فزونی می‌یابد.

رفیق سعید را در ۲۷ فروردین ماه سال ۱۳۶۰ در شب عروسیش پاسداران ارتجاع دستگیرمی‌کنند و برخلاف همه‌ی تلاش‌های سازمان‌های سیاسی و انجمن‌های ادبی ایران و جهان و سازمان‌های بین‌المللی که برای آزادی او به عمل می‌آید، سرانجام در ۳۱ خردادماه همان سال به همراه ۲۶ رزمنده‌ی انقلابی دیگر به شهادت می‌رسد. رفیق سعید در تمامی دوران مبارزه‌ی خویش هیچگاه حتی ذره‌ای سازش و مدارا را نپذیرفت.

"او شعر و تآتر را به دشنه‌هایی کاری بدل کرد و از پشت بلندگو، یا روی صحنه‌ی تآتر برقلب دشمن آرمان‌های خویش فرود آورد." (۱۰)

آنگاه که از او رفیقانه درخواست می‌شود ایران را ترک‌گوید، او چنین پاسخ میدهد:

"نمیتوانم، شاید حق با شما باشد، اما من نسبت به سازمان تعهداتی دارم که نمی‌توانم جا خالی کنم. من هم خطر را حس می‌کنم، اما باید اینجا بمانم. باید." (۱۱)

رفیق سعید بر این اعتقاد ماند و با تمامی اعتقاد راستین خود به آرمان سرخ خویش یک‌دم از مبارزه‌یی بی‌امان دست‌برنداشت.

سعید بر این بود، بر این ماند و تا لحظه‌ی سرخ شکفتن، او تبلور فرخی، عشقی، صمد و گلسرخی‌ها را در خود نمایان داشت.

سعید در مسیر سرودن‌ها و نوشتن‌ها و گفتن‌ها، واژه‌ها را نه برای بیان نیازها و خواسته‌های خود که در خدمت آنان به‌کارگرفت که خود «پاره پوشان و فقیران» نامیدشان.

سعید سمبل‌ها را به دور می‌ریزد و واژه‌ها را به عریانی درختان خزان زده و روشنی درخشش خورشید در روز به خدمت شعر، قصه و نمایش درمی‌آورد.

او میگوید:

"هنر و اندیشه‌ی موظف می‌باید با اشکال خاص خویش در زمینه‌ی ادبیات و هنر، به تحلیل و تفسیر تضاد اصلی جامعه بپردازد. بگذار هنرمندان مدعی، آنها که به هنر ناب و غیر طبقاتی می‌اندیشند، رَم کنند." (۱۲)

از رفیق سعید سلطانپور علاوه بر خاطره‌ی مبارزات بی‌امان و پی‌گیر او با رژیم پهلوی و جمهوری اسلامی، آثار زیر در زمینه‌ی نگارش به جای مانده است.

شعر: صدای میرا، از کشتارگاه، آوازهای بند

نمایشنامه: حسنک، عباس آقا، مرگ برامپریالیسم، ایستگاه

نقد وبررسی: نوعی از هنر، نوعی از اندیشه؛ ریشه های تآتر و نگاهی به نمایش در ایران

نقدها، نوشته‌ها، مصاحبه‌های پراکنده که تمامی در آستانه‌ی انتشار و یا زمانی پس از آن به دست ساواک جمع‌آوری گردیده اند.

یاد او و تمامی شهدای به خون خفته‌ی خلق گرامی باد.

پیکر تیرباران شده‌ی سعید سلطانپور

پی‌نویس:

۱ ـ برداشتی از شعر رفیق سلطانپور (با کشورم چه رفته است)

۲ ـ نوعی از هنر، نوعی از اندیشه ـ رفیق سلطانپور

۳ ـ اگر از خواب برآید بیمار. شعری از رفیق سلطانپور

۴ ـ «هنرکده‌ی آناهیتا» برای نخستین‌بار به همت مصطفی اسکویی و جهت ترویج و توسعه‌ی تآتر علمی و «سیستم استانیسلاوسکی»در سال ۱۳۳۷ در ایران پایه‌گذاری گردید.

۵ ـ نوعی از هنر، نوعی از اندیشه. رفیق سلطانپور

۶ ـ همانجا

۷ ـ شب‌های شعر گوته (انستیتو گوته) به مدت ۱۰ شب از روز دوشنبه ۱۸ مهرماه ۱۳۵۶ در تهران برگزار گردید. رفیق سعید سلطانپور در شب پنجم برای عاشقان انقلاب شعر خواند.

۸ ـ در اولین انشعاب بزرگ این سازمان بعد از قیام به شاخه‌ی اقلیت می‌پیوندد.

۹ ـ تحلیلی در تعزیه (طلیعه‌ی تآتر فقیر در ایران). پ ـ لک

۱۰ ـ یادنامه‌ی رفیق سلطانپور به همت پ ـ ژکان. چاپ خارج از کشور صفحه‌ی ۱۶.

۱۱ ـ همانجا صفحه ی ۱۸

۱۲ ـ نوعی از هنر، نوعی از اندیشه. رفیق سعید سلطانپور.

تلاش؛ مدیر مسئول: فرخنده مدرس، فاکس ۰۴۰۳۲۸۰۸۸۲۵(۰۰۴۹)

سیروس سیف

"من، سعید سلطانپور و انتظار گودو"

تابلوی اول

صدای داریوش از پشت پرده می‌آید که می‌خواند:

ـ بوی گندم مال من، هر چی که دارم مال تو ... و در همان حال پرده آرام آرام به کناری می‌رود و روشنفکری با عینکی بر چشم و احتمالا پیپی و یا سیگاری بر لب وسط صحنه روی صندلی نشسته است و رو به تماشاگران می‌گوید:

روشنفکر: آن روزها که در کافه فیروز جمع می‌شدیم، نسل پیش از ما صندلی‌های خود را داشتند، و ما نوجوان‌هاحلقه‌ی خویش را، دوشنبه‌ها، جلال آل احمد، دو حلقه را به هم وصل می‌کرد و ....

نور موضعی روشنفکر خاموش می‌شود. نور موضعی روشنفکر روشن می‌شود. روشنفکر غایب شده است و به جای او کارگردان نمایشنامه، ظاهر می‌شود. به جلوی صحنه می‌آید و رو به تماشاگران می‌گوید:

ـ تماشاگران عزیز سلام عرض‌می‌کنم. من کارگردان این نمایشنامه هستم. نمایشنامه‌یی که امشب به تماشای آن نشسته اید، نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» است که نویسنده‌ی آن ساموئل بکت ...

ناگهان، سعید سلطانپور، از میان تماشاگران، رو به کارگردان فریاد می‌زند:

ـ آقای کارگردان! توی این وانفسای اجتماعی، وقت تآتر پوچی در ایران نیست!

سکوتی سهمگین بر سالن حکمفرما می‌شود که به روایتی، چند لحظه‌ی تاریخی و به روایتی چند سال شمسی قمری طول می‌کشد و در آن چند لحظه و یا چند سال، شرق و غرب و یا به روایتی، دمکراسی غربی و دیکتاتوری پرولتاریا، با شمشیر یخی، ساخته‌ی قطب شمال و قطب جنوب، به جان هم می‌افتند و در چکاچک شمشیرهاست که از جایی بسیار بسیار دور، زمزمه‌ی اذان می‌آید و کم‌کم بالا می‌گیرد و بالاتر و بعد هم همهمه و فریاد و صدای رگبار تفنگ و مسلسل ...

تا به ناگهان، جوانی با تفنگ، از پشت صحنه به درون صحنه می‌پرد. با ورود جوان تفنگ به دست، کارگردان، با یک جهش بلند خودش را به سالن تماشاگران می‌رساند و روی صندلی‌یی می‌نشیند که با فاصله‌ی چند صندلی

آنطرفش، سعید سلطانپور نشسته است. جوان تفنگ‌به‌دست، می‌آید جلوی صحنه و تفنگ را رو به تماشاگران می‌گیرد و فریاد می‌زند:

ـ دیگر آن زمان گذشت که شماها حرف آخر را می‌زدید. انقلاب شده است و حالا نوبت من است که حرف‌بزنم. نگذارید، با همین تفنگ طرف هستید!

تماشاگران، دست می‌زنند و پرده بسته می‌شود.

تابلوی دوم

با سرود بهاران خجسته باد، پرده بازمی‌شود. صحنه با دیوارهایی نامریی به سه قسمت نامساوی تقسیم شده است. در قسمت وسط که حداکثر فضا را به خودش اختصاص داده است، عده‌ای با علم و کتل، در حال تمرین تعزیه‌ی مختار ثقفی هستند که آمده است تا انتقام خون امام حسین را از قاتلان او بگیرد.

در قسمت چپ صحنه، سعید سلطانپور در حال تمرین نمایش خیابانیِ عباس آقا کارگر ایران ناسیونال است.

در قسمت راست صحنه که کوچکترین فضا را به خویش اختصاص داده است، کارگردان در انتظار گودوی پیش از انقلاب، در حال تمرین نمایشنامه‌یی است، به نام " گودو آمد " که ناگهان یکی از هنرپیشه‌هایش، از نقشی که دارد بازی‌می‌کند، بیرون‌می‌آید و رو به کارگردان فریاد می‌زند:

ـ چرا هی مرا مسخره می‌کنی و پوزخند می‌زنی؟ اصلا، می‌دانی چیه؟! من دلم نمی‌خواهد آنطوری که تو می‌گویی بازی‌کنم. اصلا کارگردان یعنی چه؟ کارگردان هستی برای خودت هستی. آن دوره گذشت جانم! انقلاب شده و دیگه جنرال‌های بازنشسته‌ی تآتر، کلاهشان پشمی ندارد!

کارگردان می‌خندد و می‌گوید:

ـ ما اگر از اسب افتاده‌ایم، از اصل نیفتاده‌ایم آقا پسر! برو! برو! تو هم از جنس همان صفرکیلومترهای پس از انقلاب هستی! حالا برو. آب بندی که شدی بیا با هم حرف بزنیم.

هنرپیشه‌ی جوان می‌گوید:

ـ حالا نشونت می‌دم!

هنرپیشه‌ی جوان به طرف قسمت وسط صحنه می‌رود و رو به حاجی‌آقا می‌کند و می‌گوید:

ـ حاجی آقا! این طاغوتیه، روشو خیلی زیاد کرده! هی داره به من دستور می‌ده!

حاجی آقا، قدمی به سوی آن‌ها برمی‌دارد و می‌گوید:

ـ خواهش می‌کنم برادرا! کمی یواشتر حرف بزنید. هنرپیشه‌های من در حال کانسنتریشن کردن هستند!

کارگردان نمایشنامه‌ی گودو آمد، غش‌غش می‌خندد. هنرپیشه‌ی جوان، خودش را به حاجی آقا نزدیک می‌کند و در گوشی، مثلا به طوری که کارگردان گودو آمد متوجه نشود، می‌گوید:

ـ داره کلک‌می‌زنه حاجی آقا! داره امامو مسخره می‌کنه. گودو آمد، یعنی خدا آمد حاجی آقا! داره کفر می‌گه حاجی آقا. کافره!

سلطانپور که گوش‌هایش را تیز کرده است، می‌شنود که جوان چه می‌گوید. قدمی به سوی جوان برمی‌دارد و می‌گوید:

ـ اصلا مگر خدایی هست که بیاید و یا نیاید؟!

ناگهان خشم از چشم‌های حاجی‌آقا بیرون می‌زند. بدن هنرپیشه‌ی جوان شروع می‌کند به لرزیدن. طوفان می‌شود. گرد و غبار همه جا را فرامی‌گیرد. خسوف می‌شود. کسوف می‌شود. صحنه تاریک می‌شود و از درون تاریکی صدای رگبار مسلسلی شنیده می‌شود. بعد سکوتی سنگین و صحنه آرام آرام روشن می‌شود. سعید سلطانپور آغشته به خون وسط صحنه با طناب به تیرکی بسته شده است. نور از صحنه می‌رود. پرده بسته می‌شود.

تابلوی سوم

پرده بازمی‌شود. صحنه به وسیله‌ی نور شمع روشن شده است. در تآتر شهر هستم. در حوزه‌ی هنر و اندیشه‌ی اسلامی هستم. در حسینیه‌ی ارشاد هستم و در هر جا که پا برهنه‌یی باشد و علاقه‌یی به آموختن تآتر داشته باشد. کافر و مسلمان و گبر و مجوس و نصرانی‌اش مهم نیست. مخمل‌باف‌ها و مجید مجیدی‌ها و ... که قرار است در آینده فیلم‌هایشان سر از اسکار در آورد هم، در میان همان پابرهنگان هستند.

یکی از همان‌ها از من می‌پرسد که تآتر از کجا آمده است؟! می‌گویم، از همانجا که انسان آمده است. می‌گوید، انسان از کجا آمده است؟! می‌گویم، در این باره عقاید و نظریات مختلفی است. می‌گوید، من می‌خواهم که نظر شخصی خودتان را بدانم. می‌گویم به نظر خودم، تآتر از خدا آمده است. لحظه‌یی سکوتی سنگین و بعد پچپچه و بعد سوءتفاهم و انرژی منفی و مثبتی که دیده نمی‌شود، اما حس می‌شود. مثل همان انرژی‌یی که ما تآتری‌ها می‌گوییم، در حال اجرای نمایشنامه‌یی، از سوی سالن به سوی صحنه و از سوی صحنه به سوی سالن جریان می‌یابد. شمع‌هاخاموش می‌شوند و در تاریکی صدای افکارشان را می‌شنوم که

می‌گویند:

ـ مسلمان است. کمونیست است. شاهی است. مجاهد است. چریک است. توده‌یی است و ...

تابلوی چهارم

توی اتاقی در جام جم تلویزیون نشسته‌ام که رییسم که از نیروهای انقلابی مسلمان است و پس از انقلاب، مسئول بخشی از تلویزیون شده است، وارد می‌شود. از جایم برمی‌خیزم و سلامش می‌کنم و صبح‌به‌خیر می‌گویم. بغض کرده، با صدایی لرزان می‌گوید:

ـ خبر را شنیدید؟!

ـ کدام خبر؟

می‌گوید:

ـ خبر اعدام؟!

می‌گویم:

ـ اعدام چه کسی؟!

می‌گوید:

ـ اعدام سعید!

می‌گویم:

ـ کدام سعید؟!

می‌گوید:

ـ اعدام رفیقت، سعید سلطانپور!

نگاهش می‌کنم. دارد گریه‌می‌کند. روی از من برمی‌گرداند و از جایش برمی‌خیزد و به کنار پنجره می‌رود و به بیرون نگاه‌می‌کند. از تکان خوردن شانه‌هایش می‌فهمم که هنوز هم دارد گریه می‌کند و می‌گوید:

ـ آخه چرا شماها متوجه نیستید؟! چرا همین‌جوری بی‌خودی، سر هیچ و پوچ خودتان را می‌اندازید توی مسلخ؟!

سکوت می‌کنم. برمی‌گردد و خیره نگاهم می‌کند. از شدت گریه چشم‌هایش سرخ شده است و قطرات اشک از روی گونه هایش فرومی‌چکند. سوآلی کرده است و منتظر جواب است. اعتماد نمی‌کنم. دهانم بازنمی‌شود. لال شده‌ام. سرش را پایین می‌اندازد و دوباره سرش را بالا می‌گیرد و نگاهم می‌کند. این بار نگاهش، نگاهی خشم‌آگین است. منظور او را از آن نگاه خشم‌آگین نمی‌فهمم. در همین لحظه در اتاق بازمی‌شود و کسی به درون می‌آید و من از شر

اظهارنظر کردن و پاسخ‌دادن نجات پیدامی‌کنم. نور از صحنه می‌رود و پرده بسته می‌شود.

تابلوی پنجم

پرده بازمی‌شود. درون تاریکی در صحنه نشسته‌ام و دارم می‌اندیشم. به سلطانپور خون آلود طناب پیچ شده، به آن رییس مسلمانی که در مرگ او خون گریه می‌کرد و به خودم که مسلمانی بودم کافر و یا کافری مسلمان و آن لالمونی‌یی که در مرگ سلطانپور گرفته بودم. و برای آنکه به معنی لال‌شدن آن روز خودم برسم و بعد از خودم خجالت بکشم و یا خجالت نکشم، در را به روی خودم می‌بندم و کاغذ پشت کاغذ سیاه‌می‌کنم. از دلایلی که سلطانپور برای توجیه رفتارش می‌آورد. از دلایلی که خود من برای توجیه رفتارم می‌آوردم. از دلایلی که آن رییس مسلمان برای توجیه رفتارش می‌آورد. دلیل و دلیل و دلیل ... تا می‌رسم به بیست و یکمین سال انقلاب و در تلویزیون جام جم، در برنامه‌یی که به مناسبت دهه‌ی فجر تهیه شده است، می‌بینم که دست‌اندرکاران تآتر قبل و بعد از انقلاب، در کنار هم نشسته‌اند و با هم خوش‌وبش می‌کنند و بعد هم رویشان را به سوی دوربین برمی‌گردانند و از ما تبعیدشده‌های آواره می‌خواهند که به آغوش مام وطن برگردیم و من هنوز دارم فکرمی‌کنم، بی‌آنکه بتوانم داوری‌کنم و به طور قطع بگویم که چه باید می‌کردیم و چه باید می‌کردند و چه باید بکنیم و چه باید بکنند. از جایم برمی‌خیزم و تلویزیون را خاموش می‌کنم. می‌نشینم روی صندلی و به گذشته‌ها خیره می‌شوم. به تآتر سنگلج و اجرای نمایشنامه‌ی در انتظار گودو و سعید سلطانپور که از میان تماشاگران فریاد می‌زند:

ـ آقای کارگردان! توی این وانفسای اجتماعی، وقت تآتر پوچی در ایران نیست!

خوب! البته در واقعیت، آن شب دعوایی درنمی‌گیرد و به‌هرحال سعید سلطانپور می‌نشیند و یا او را بر جای خودش می‌نشانند و تآتر هم اجرامی‌شود. ولی من، برای رسیدن به پاسخ سوآل چه باید کرد، قضیه را برای خودم اینطور تصویر می‌کنم که سعید سلطانپور دارای تفکر مارکسیستی و طرفدار دیکتاتوری پرولتاریا است، خودش را به صحنه می‌رساند و با کارگردان نمایشنامه که طرفدار دمکراسی غربی است دست‌به‌یقه می‌شود و طرفداران بالقوه‌ی اسلامی هم، احتمالا در روی صحنه و یا پشت صحنه و یا میان تماشاگران وجوددارند، به روی صحنه می‌پرند و جنگ مغلوبه می‌شود و در نهایت منجر به تعطیل اجرای نمایشنامه. بعد سلطانپور و کارگردان را رهامی‌کنم و می‌روم به سراغ پیرمرد مستخدمی که دارد شیشه

شکسته‌ها را جارومی‌کند و به همکارش که آدم میانسالی است می‌گوید:

ـ گفتم که بد یمن است. آخر شب وفات اهل بیت که کسی تآتر نمی‌گذارد. نگفتم که آخرش یک اتفاقی می‌افتد؟!

همکارش می‌گوید:

ـ کدوم اهل بیت؟! مگه نگفتی که شب وفات حضرت خدیجه است؟

ـ چرا گفتم. مگه حضرت خدیجه از اهل بیت نیست؟!

ـ نه. اگر بود، دولت تعطیل رسمی اعلام می‌کرد!

گفتگوی پیرمرد و همکارش را همین‌جا تمام‌شده فرض‌می‌کنم و همکار پیرمرد را هم رهامی‌کنم و با پیرمرد از تآتر خارج‌می‌شوم و می‌بینم که پس از دور شدن از تآتر، خودش را به تاریکی می‌کشاند و کراواتش را بیرون‌می‌آورد و توی جیبش می‌گذارد و استغفرالله گویان، سیگاری روشن‌می‌کند و راه‌می‌افتد و می‌رود سوار اتوبوس دو طبقه‌یی می‌شود که بعدا از جاده‌ی قدیم شمیران خورخورکنان بالامی‌رود تا می‌رسد به ایستگاهی حدود حسینیه‌ی ارشاد و می‌ایستد و پیرمرد از آن پیاده‌می‌شود و وارد حسینیه‌ی ارشاد می‌شود که پسرش به همراه چند نفر دیگر، از جمله یک طلبه‌ی جوان و یکی از کارگردانان اداره‌ی تآتر، مشغول تمرین نمایشنامه‌ی حُر ریاحی هستند که پسر پیرمرد، بر اساس یک نسخه‌ی تعزیه‌ی قدیمی و به همیاری و همکاری کارگردان اداره‌ی تآتر و طلبه‌ی جوان نوشته است.

پیرمرد که وارد حسینیه می‌شود و ماجرا را برای آنها تعریف می‌کند، طلبه‌ی جوان می‌گوید:

ـ مگر شب وفات هم تآتر باز است؟!

پیرمرد آهی می‌کشد و می‌گوید:

ـ ای حاجی آقا! کجایش را دیده‌اید؟ این بی‌دین‌ها که شب وفات و مفات سرشان نمی‌شود.

طلبه‌ی جوان می‌گوید:

ـ با آل علی هر که در افتاد، ور افتاد!

پسر پیرمرد هم می‌گوید:

ـ ز هر طرف که شود کشته، سود اسلام است!

کارگردان اداره‌ی تآتر به فکر فرو می‌رود. فکری بد. فکری خوب و بعد در حالی که هم خوشحال است و هم بدحال می‌گوید:

ـ خوب! یک دفعه‌ی دیگر از اول می‌گیریم و این بار تا آخرش قطع نمی‌کنیم.

پیرمرد گوشه‌یی می‌نشیند و تمرین شروع می‌شود و تا به آنجا می‌رسد که حُر کفش‌هایش را برگردنش آویزان کرده است و افتان‌وخیزان به سوی امام حسین می‌رود که دستمال سبزی صورتش را پوشانده است و ... پیرمرد، ناگهان به یاد گناهی که مرتکب شده است، ولی به‌هرحال چاره‌یی نداشته است و اگر نمی‌رفته است، کارش را از دست می‌داده است و ... بغضش می‌ترکد و های های گریه می‌کند و در همان حال از خدا می‌خواهد که از تقصیراتش بگذرد و پسر پیرمرد و طلبه‌ی جوان و کارگردان و البته هر کدام از ظن خودشان، از های های گریه‌ی پیرمرد، انرژی می‌گیرند و شکی برایشان نمی‌ماند که نمایش، نمایش موفقی خواهد بود!

بعد میان همین بودن‌ها و نبودن‌ها است که انقلاب می‌شود و گودو می‌آید. گودو دو چهره دارد. یک چهره‌اش شبیه مارکس است و چهره‌ی دیگرش شبیه آیت الله خمینی. در همین زمان است که آن جوان تفنگ به دست، توی سالن رودکی تفنگ را رو به حضار می‌گیرد. از فکر بیرون می‌آیم. از جایم برمی‌خیزم. به جلوی صحنه می‌روم و رو به تماشاگران می‌گویم:

ـ و از همان لحظه است که نطفه‌ی تآتر و سینما و ادبیات بعد از انقلاب بسته می‌شود. نطفه‌یی که در سایه‌ی همان تفنگ رشدمی‌کند و بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود و فریادهای دردناک مادرش ایران خانم، سال‌هاست خبر از زایمان قریب الوقوع او را می‌دهد و به گمان من هنوز هم که هست زاییده نشده است. چرا؟! چون می‌ترسد که زاییده شود. از آن تفنگ می‌ترسد! کدام تفنگ؟! همان تفنگی که خود او رو به هنر گرفته بود!

نور از صحنه می‌رود. پرده بسته می‌شود. به کنار پنجره می‌روم و به تاریکی روبه‌رویم خیره می‌شوم. صدای سعید از آن دورها می‌آید که فریاد می‌زند:

با کشورم چه رفته است؟!

★

فرزاد جاسمی

سعید سلطانپور و نمایشنامه‌ی " حسنک "

درهم‌آیی آگاهانه‌ی پیامدهای تاریخی یا تحریف تاریخ؟

نمایشنامه‌ی "حسنک"، در سیزده صحنه،
بر بنیاد گزارش ابوالفضل بیهقی
از تاریخ بیهقی
۸۶ صفحه، چاپ بهار ۱۳۴۷، انتشارات اندیشه.

آدم‌ها:

مسعود، حسنک، مشکان، میمندی، بوسهل،
عبدوس و رایض، پیک‌ها، مادر، میکائیل، نصر
خلف، دانشمند نبیه، دو معدل و مردم.

نمایشنامه با فریادی که از برج زندان می‌آید، آغازمی‌شود. صدایی که رسا و توانا بندیان را به سکوت و دادن جواب " نه " فرامی‌خواند.

" صدا در صدای شکنجه و شلیک می‌میرد. " (ص ۱۲)

و به دنبال آن صداهای شاد و آرام از بارگاه که از همگان می‌خواهد تا در جواب پرسش‌ها، تنها یک کلمه بر زبان آورند: " آری! "

و سپس:

"گروه مسعود، با حرکت‌های هندسی، زیر صدای مارش به سمتی می‌رود و ... می‌ماند. گروه حسنک، تند و پراکنده، در سکوت، با پرچم‌های سرخ به سمتی می‌رود و ... می‌ماند. " (ص ۱۲)

و شعر بلندی از سلطانپور:

"... سهم ما گرفتنی ست
میدانیم
گرسنگی می‌آموزد
گرسنگی
آری
نبرد می‌آموزد
گرسنگی راه بزرگ سنگر است
گرسنگی
خسته و سرخ است

گرسنگی از مزارع درو شده می‌آید
و از سرد خانه و سیلو
و کوره و کارخانه
با دستهای خالی
برمی‌گردد
بردباری!
نه
هرگز
دیگر خاک خسته است
و ما گرسنه ایم.» (ص ۱۶)

سالهای پایانی دهه‌ی پنجاه است. سلطانپور به همراه توده‌ی زحمت و دیگر همفکرانش از گرسنگی توده‌ها و ستم حکام رنج‌می‌برد. استبداد و خفقان آنان را برنمی‌تابد. به قیام گرسنگان دل‌بسته است و امیدوار است که گرسنگی خسته و سرخ، به تودها بیاموزد و آنان را به سنگر انقلاب بکشاند! او به‌نوعی خود را ادامه دهنده‌ی راه قرمطیان می‌داند و در آتش اشتیاق گستردن سفره‌ی اُخُوَت در گستره‌ی فلات می‌سوزد! سفره‌یی که قَرمطیان در قرن سوم هجری قمری وعده‌اش را دادند، اما هیچگاه آنرا نگستردند.

آنان با اتکا به نیروی توده‌های زحمت، تشکیل دولت دادند، مکه را فتح نمودند، کعبه را تاراج کردند و حجرالاسود، این شهاب سنگ آسمانی را که مورد پرستش مسلمانان بود، از جای کندند و به «الحسا» مرکز حکومتشان در بحرین بردند، اما هیچگاه درصدد تهیه‌ی مقدمات پهن‌نمودن سفره‌ی اخوت نیز برنیامدند!

سلطانپور، امیدوار است که با کشاندن گرسنگان به سنگر مبارزه، زمینه‌ی گستردن سفره را فراهم آورد.

«... سهم ما را بدهید
ما
که در کارخانه‌ها
و معدن‌های تاریک
می‌سوزیم
و مثل توده‌های نیم‌سوز
از دهان برق و زغال
بیرون می‌ریزیم
سهم ما گرفتنی ست

می‌دانیم ...» (ص ۱۴)

پرچم سرخ مبارزه‌ی کارگران، زحمتکشان و زجرکشیدگان زمین، از چین توده‌یی و ویتنام و آفریقای سیاه تا جنگل‌های بولیوی در اهتزاز است. دورانَ جنگ‌های پارتیزانی است. محاصره‌ی شهرها از طریق روستاها و ناراضیَ تراشی‌های هر چه وسیعتر، برگزیده‌ترین شیوه‌های مبارزاتی‌ست و مبارزان جوان به این نتیجه رسیده‌اند که قانون و عدالت اجتماعی از لوله‌ی تفنگ بیرون می‌آید. «مائو تسه‌تونگ» در چین، «جیاپ» و ویت‌کنگ‌ها در ویتنام، «فیدل کاسترو» در کوبا و «ارنستو چه‌گوارا» در بولیوی، سمبل‌ها و الگوهای این مبارزه اند.

در چنین فضایی سلطانپور پرچم سرخ مبارزه را به دست حسنک و یاران او می‌سپارد تا به نظم کهنه‌ی جهانی که بر استثمار انسان توسَط انسان بنا شده و اندیشه‌ی پوسیده‌یی که چپاول و غارت زحمتکشان را شالوده‌ی خداوندی می‌خواند، پایان دهند! نظام و اندیشه‌یی که در پناه ارتش و قائمه‌ی شمشیر، وقیحانه فریادمی‌کشد:

«جهان در محاصره‌ی ارتش‌هاست
و کارخانه‌ها
زیر طلوع خورشید
و طلوع ستارگان
سوت می‌کشند
برابری!
نه
هرگز
باغ همیشه سبز است
و ما
برگزیده ایم.» (ص ۲۱)

و دین‌مداران آخرت‌فروشی که در کنار غارتگران و جنایتکاران بی‌آزرم، خلق را به گمراَهی می‌کشانند و به حفظ و تحکیم پایه‌های این شالوده‌ی خداوندی یاری می‌رسانند!

« شیخ: خداوندا، سلطان عادل، ناجی ملک و مردم را حفظ کن.
مردم: آمین.
شیخ: خداوندا، به خاندان سلطنت عمر جاوید عنایت فرما.
مردم: آمین.
شیخ: خداوندا، حسنک قرمطی را به آتش دوزخ بسوزان.

مردم: آمین.» (صص ۲۳ و ۲۴)

گفتیم که سلطانپور، پرچم سرخ مبارزه را به دست یاران حسنک می‌دهد! چرا؟ در آغاز کتاب حسنک آمده است: "درهم‌آیی پیامدهای تاریخی در این نمایشنامه، دانسته استَ." شاید با درنظرگرفتن این جمَله بتوان «حمدان الاشعث» ملقب به قرمط را که در قرن سوم هجری قمری و در سال ۲۸۰ پرچم قیام بر علیه خلفای عباسی برافراشته و در سال ۲۸۶ مفقودالاثر شده یا به قولی در سال ۲۹۳ توسط حاکم «رحبه» دستگیر و به فرمان خلیفه " مکتفی " به قتل رسیده و صاحب «الزنج علی» (۲۷۰ ـ ۲۵۵ هجری قمری) رهبر جنبش زنگیان را که در زمان معتمد عباسی، قیام نموده، با واقعه‌ی قتل حسنک وزیر پیونددادا! آیا نویسنده، آنهم نویسنده‌ی متعهد و مبارزی چون سلطانپور که در راه عشق به زحمتکشان، جان بر سر پیمان نهاد، محق است به تحریف تاریخ بپردازد و مردمی را که حافظه‌یی تاریخی ندارند و متاسفانه در صدد علاج این مرض خانمان‌سوز نیز نیستند، به گمراهی بکشاند؟

به همان نسبت که تاریخِ سراسر رنج و مبارزه‌ی زحمتکشان ساکن در فلاتِ ایران سرگذشت یورش‌ها، غَارت‌ها، چپاول‌ها و قتل‌عام‌های سبُعَانه و ددمنشانه‌یَ کوتوله‌های ناقصَ‌الخلقه‌ی بیسواد و گردنه‌گیری‌ست که با نام شاهنشاه، سایه‌ی خدا، قبله‌ی عالم، سلطان صاحبقران و آریامهر، برآنان حکومت راندند و قائمه‌ی شمشیر و موهومات و خرافات دینی و مذهبی را بر سرنوشتشان حاکم ساختند، تاریخ ۲۵۰۰ ساله‌ی حکمروایی این کوتوله‌ها نیز، تاریخی‌ست سراسر توطئه و دسیسه و نیرنگ. ریختن خون برادر به طمع تاج و تخت، به زندان انداختن پدر، کور کردن پسر و قربانی نمودن غلام‌های خانه‌زادی که با نام وزیر، مامور اجرای فرامین و منویات ملوکانه، و سرکوب و چپاول بی‌حدوحصر رعایا بودند، امری بوده رایج و پیش پا افتاده!

«ابوعلی حسن بن محمد میکال»، مشهور به «حسنک» مقتول در سال ۴۲۲ هجری قمری، وزیر قدرتمند و با نفوذ سلطان غازی، سلطان محمود غزنوی، وزیری‌ست چون اکثر وزرایی که این تاریخِ به‌خون‌نشسته، به خود دیده است! نه فردی‌ست انقلابی و نه پاسدار حقوق رعایا و زحمتکشان! نه بزرگمهر حکیم بود تا با سخنان حکمت‌آمیز و تمثیل‌های عالمانه، پادشاه را از ویرانیِ مُلک و سیه‌روزیِ رعایا باخبر سازد و نه «میرزا تقی خان امیرکبیر» و «قائم مقام فَراهانی» تا خواهانَ نوآوری و مدرنیزه‌کردن کشور باشد!

حسنک از نوادر دوران خود نبود و امتیازی بر دیگر سیاستمداران هم‌عصرِ خود نداشت. وزیری بود چون دیگر وزیران! گوش‌به‌فرمان، چاپلوس، غَارتگر وَ

مال‌اندوز و صد البته، همچون بیشتر سیاست‌بازان این خطه، توطئه‌گر و پرونده ساز.

او با توطئه و پرونده‌سازی علیه «احمد ابن حَسن میمندی» و به بندکشیدن وی در حصار «کالنجر» (کشمیر)، در سال ۴۱۶ هجری قمری به وزارت سلطان محمود غزنوی رسید.

در لحظات آخر عمر، و آنگاه که می‌داند از خشم خلیفه‌ی بغداد و کینه‌ی «ابوسهل زوزنی» رهایی ندارد، با این کلمات و جملات ضمن اعتراف به اینکه مامور و معذور بوده است، از خواجه «میمندی» طلب بخشایش می‌نماید:

" زندگانی خواجه‌ی بزرگ دراز بادا! به روزگار سلطان محمود، به فرمان وی در باب خواجه ژاژمی‌خاییدم که همه خطا بود، از فرمانبرداری چه چاره؟"[1]

پس از مرگ محمود، در نزاعی که بین محمد و مسعود برای تصاحب تاج و تخت درگرفت، بنا به وصیت ولی‌نعمت متوفی خود که محمد را به جانشینی برگزیده بود، جانب محمد را گرفت و توسط «عبدوس» یارغار و محرم مسعود، برای او پیغام فرستاد:

" امیرت را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت مُلک به تو رسد، حسنک را بر دار باید کرد."

در نهایت مبارزه‌ی پدران (طرفداران محمد) و پسران (طرفداران مسعود)، به نفع مسعود به پایان رسید. احمد بن حسن میمندی به وزارت رسید و ابوسهل زوزنی، یکی دیگر از قربانیان توطئه‌های حسنک که سالیان درازی از عمر خود را به اتهام قرمطی بودن در زندان محمود و در حصار قلعه‌ی غزنین به سر برده بود، به عنوان متصدی دیوان عرض مسعود برگزیده شد.

خشم خلیفه‌ی بغداد از حسنک به خاطر گرفتن خلعت از سلطان فاطمی مصر، عداوت و کینه‌ی ابوسهل زوزنی و دشمنی پنهان مسعود، دست به دست هم دادند و حسنک را بر دار نمودند. توصیف دقیق و هنرمندانه‌ی جزییات این رویداد توسط ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی ملقب به دبیر، آنرا از نظر تاریخی و ادبی به صورت یک شاهکار درآورد و در کنار کینه‌ی ایرانیان نسبت به خلفای غدار عباسی، حسنک را به شخصیتی ماندگار و پرآوازه در تاریخ ایران مبدل نمود.

بیهقی، در باره‌ی ورود مسعود به نیشابور، آنهم زمانی که حسنک در بند است، چنین می‌نویسد:

" و بناهای شادیاخ را به فرش‌های گوناگون بیاراسته بودند همه از آنِ حسنک وزیر، از آن

---

[1] «داستان بردارکردن حسنک‌وزیر»؛ گزیده‌ی تاریخ بیهقی، مقدمه‌ی انتخاب و شرح لغات مهدی فراهانی‌منفرد، موسسه انتشارات قدیانی، چاپ دوم، تهران زمستان ۱۳۷۶.

فرش‌ها که حسنک ساخته بود از جهت آن بناها که مانند آن کس یاد نداشت، و کسانی که آنرا دیده بودند، در اینجا نبشتم تا مرا گواهی دهند.»[۲]

نمایشنامه را به روایت سلطانپور پی‌می‌گیریم:

در صحنه‌ی دوم درمی‌یابیم که جریان دیگری (قرامطه)، در میان یاران حسنک پراکنده است. جریانی با همان بحث‌ها و نگرش‌های جوانان انقلابی دهه‌ی پنجاه. جوانانی که رهبران جبهه ملی و مدافعان چپ سنتی ایران را به عدم کارایی و سازشکاری‌های آشکاروپنهان محکوم می‌نمایند و معتقدند که آنان خصلت‌های انقلابی خود را از دست داده‌اند و نمی‌توانند کارگران و زحمتکشان را به سرمنزل مقصود برسانند. از سوی دیگر نسبت به خمینی و تیمور بختیار (رییس سازمان اطلاعات و امنیت کشور ـ ساواک) نیز که هردو در عراق به‌سرمی‌برند و خواهان سرنگونی رژیم هستند، گرایشی ندارند!

سلطانپور، چون دیگر مبارزان جوان هم‌عصر خود، شیوه‌ی چریکی را می‌ستاید و شیوه‌ی مبارزاتیِ سیاستمداران گذشته (جبهه‌ی ملی و چپ سنتی) را به باد انتقاد می‌گیرد و مردود می‌شمارد! او به جلب حمایت یاران حسنک دلخوش می‌کند و حسنک را در ردیف همان سیاستمدارانی می‌شمارد که مبارزه‌ی قهرآمیز و آغاز جنگ‌های چریکی و پارتیزانی را محکوم می‌نمایند.

" مرد دوم: ظالم‌ترین سلاطین از مردمی‌ترین فکرها سخن گفته اند. نباید تنها دل به سخنِ طرفداران خلق بندیم. آنهم مردی که خود وزیر دولت فاسد محمود بوده است. مردمی‌بودن در سخن نیست، در سازمان دولت و خلق است.

مرد اول: تند و یک‌جانبه می‌تازی. ما نباید با حدس و گمان پیشداوری کنیم. من بارها با حسنک نشسته ام. چنین نیست که می‌گویی. او و یاران او به نوعی از همگانی شدنِ ثروت کشور حرف‌می‌زنند. معتقد به سازمان تازه‌یی در کار دولت و خلقند. انقلابی نیستند ولی اندیشه‌هایی دارند که خلق را لازم است.

مرد دوم: مردان عمل نیستند. می‌خواهند از طریق مجلس و سخن حقوق مردم را به دست آورند. اختلاف آنها با شیوه‌ی حکومت چندان از ریشه نیست." (ص ۲۶)

نظر به شناخت و دلبستگی‌یی که به مبارزه‌ی انقلابی و مسلحانه و فلسفه‌ی علمی دارد، هشدارمی‌دهد که در جریان مبارزه علیه بی‌عدالتی و ستم، اقشار مختلفی شرکت‌می‌جویند، اما هرکدام بنا به خصلت طبقاتی خود، تا مرحله‌ی خاصی جنبش و خلق را همراهی می‌نمایند و سپس به صفوف ضد انقلاب می‌پیوندند. تنها نیرویی که وظیفه‌ی پیشبرد انقلاب و پاسداری از دستاوردهای

---

[۲] همانجا.

انقلاب را به‌عهده‌دارد، همانا نیروهای مارکسیست ـ لنینیست، یعنی مدافعان واقعی حقوق زحمتکشان هستند!

" مرد اول: درست می‌گویی، و ما در همین هنگام است که نقش اساسی خود را عملی می‌کنیم. بگذار مردم گردآیند و ما در میان آنها پراکنده باشیم. تا آنجا که آنها از پاره‌یی حقوق فنا شده‌ی خلق دفاع می‌کنند با ایشان هم‌صدا می‌شویم و بعد ..." (صص ۲۶ و ۲۷)

سلطانپور، بدون ترس و واهمه از گزمه‌های حکومت که در هرگوشه‌یی کمین نموده اند، شرایط زمانی خود را به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد و هم‌سو با جریان تفکرات و جو حاکم بر جامعه پیش می‌رود.

" مرد سوم: نهضت هرات چند نفر راهی سوریه کرده است.

مرد دوم: ما باید کسانی را راهی هرات کنیم. بیهق آماده‌ی قیام است. هزار قبضه اسلحه از عراق رسیده است، اما کافی نیست.

مرد چهارم: باید همین‌جا در صدد جمع‌آوری اسلحه باشیم. طالع می‌گفت پیشه‌وران سوریه چند اسلحه‌خانه را یکروزه گرفته اند. پایه‌های حکومت ما لرزان‌تر است. باید کارکرد. در خراسان بیش از صدر انبار اسلحه هست. مردم در مسجد جامع بیهق شوریده اند. کاروانسرای بزرگ را به آتش کشیده اند." (ص ۲۸)

پرده از روی جنایات و توطئه‌گری‌های رژیم برمی‌دارد و با احساس مسئولیت در برابر خلق و جنبش از تفرقه و پراکندگی مبارزان رنج می‌برد!

" مرد دوم: گزمه‌ها سی‌نفر را در کاروانسرای سنگی کشته اند. هیچکدام قرمطی نبوده اند. در کوره‌ها کار می‌کرده اند.

مرد اول: (نگران می‌شود. برمی‌خیزد و به راه خیره می‌شود) چرا ... دو نفر از آنها قرمطی بودند. شورش مسجد جامع را دامن زدند. حکومت می‌دانست (سکوت) از کجا؟ ... ما نمی‌دانیم ...

مرد دوم: در نیشابور دو انبار قداره و نیزه به دست عمال دولت افتاده است. مفتش‌های دولت همه‌جا رخنه‌کرده اند. اهالی طبس دو مفتش و یک نظامی را سر زدند. مردم روی ستون مساجد و کوشک‌ها نوشته اند: ما مالیات نمی‌دهیم. چند هفته است اهالی ششتمَد (از توابع سبزوار) و باغجر به کوه زده اند. بالاخره نهضت باید وضع خود را در قبال این حرکت‌های پراکنده روشن کند. " (صص ۲۸ و ۲۹)

در صحنه‌های بعد، شاهد توطئه‌گری‌های درباریان و مخالفین رژیم هستیم. قرامطه با گزمه‌های رژیم در جنگ‌وگریزی مداوم به‌سرمی‌برند و از برج صدای سرود زندانیان به گوش می‌رسد!

" صدای برج: کدام آهنگ آیا می‌تواند ساخت
طنین گام‌هایی را که سوی نیستی مردانه می‌رفتند
طنین گام‌های استواری را که آگاهانه می‌رفتند." (ص ۳۶)

سلطانپور، در صحنه‌ی دهم نمایشنامه، خوانندگان خود را به پشت حصار زندان می‌کشاند تا چهره‌ی کریه شکنجه‌گران و موقعیت فرزندان خلق را در دخمه‌های قرون وسطایی رژیم، به آنان نشان دهد.

" رایض: خاکبوسم. دیگر از من رأفت و مهر رخت بسته است ... اکنون هر جزعی که بر اثر مفتول‌های تفته از گوشتش برمی‌خیزد و هر ضربه‌یی که از شکستن استخوانی برمی‌آید، مرا آهنگ چنگ و آوای دف است." (صص ۵۸ و ۵۹)

اما شکنجه‌گری چنین قسی و سنگ‌دل، خود به طور محرمانه به نویسنده‌ی داستان حسنک، یعنی بیهقی می‌گوید:

"هَرچه بوسهل مثال داد از کردار زشت در باب این مرد، از ده یکی کرده آمدی و بسیار محابا رفتی."

و باز بیهقی خود، لحظه‌ی اعدام حسنک را چنین توصیف می‌کند:

"حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و اِزاربند (بند شلوار) استوارکرد و پایچه‌های ازار را ببست و جُبه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دستها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چون صدهزار نگار."

بر بدنی که رنگ آفتاب ندیده و لحظه‌یی سختی نکشیده، نه جای سوختگی‌ست و نه آثار شکنجه!

در صحنه‌ی دوازدهم، شاهد محاکمه‌ی حسنک هستیم! در اینجا سلطانپور به یکی دیگر از تحریف‌های تاریخی یا درهم‌آیی نادانسته‌ی تاریخی دست‌می‌زند!

همه‌ی مسلمانان می‌دانند که پیامبرشان در سن ۶۳ سالگی، درمیان اعضای خانواده‌اش و در کنار دختر و دامادش علی بن ابیطالب بدرود حیات گفت. بدون عارضه‌یی غیرمترقبه و جراحتی بر پیکر.

"بوسهل: ... و نیکوست که هر مسلمان برای دیگران، هرچند کافر باشند، دعا خواند و آمرزش طلبد، خاصه در ماه عزیزی چون صفر که پیامبر اسلام به خون غلطیدند ..." (صص ۶۵ و ۶۶)

سلطانپور، دادگاه حسنک را به دادگاه یکی از فرزندان خلق و مبارزی مبدل می‌کندکه جان بر کف نهاده و در راه نجات زحمتکشان تا پای جان کوشیده است. گر چه خود به‌خوبی می‌داند که حسنک از سلاله‌ی حلاج‌ها، بابک‌ها، روزبه‌ها، گلسرخی‌ها، بیژن جزنی‌ها، حنیف‌نژادها و حتی سعید سلطانپورها نیست و هیچ‌گونه قرابتی با کارگران و زحمتکشان نیز ندارد! در این به‌اصطلاح دادگاه که سلطانپور آن را تا حد بیدادگاه‌های نظامی دوران ستم‌شاهی ارتقا می‌دهد، از میان همه‌ی شرکت‌کنندگان که عبارتند از: «احمد بن حسن میمندی»، «ابوالقاسم کثیر»، «شیخ العمید ابونصر ابن مشکان» (صاحب رسایل محمود و مسعود غزنوی

و استاد بیهقی متوفا در سال ۴۳۱ هجری قمری)، «ابوسهل زوزنی»، شاهدان و دو معدل، تنها ابوسهل با متهم دشمنی دارد و خواهان بر دار کردن وی است!

دیگران همه در صدد نجات وی و جلب رضایت سلطان هستند. تا بدانجا که وقتی همه به احترام وی از جای برمی‌خیزند، الی بوسهل که نیم‌خیز می‌شود، خواجه میمندی، عذر می‌خواهد و می گوید:

"میمندی: امیر حسنک، بر قامت بوسهل نگران مباش، در جمیع کارها ناتمام است." (ص ۶۷)

تنها موردی که سلطانپور با بیهقی توافق دارد و حفظ امانت‌داری می کند!

"همه اگر خواستند یا نه بر پای خاستند، بوسهل زوزنی بر خشم خود طاقت نداشت. بر خاست نه تمام، و بر خویشتن می‌ژکید. خواجه احمد او را گفت: در همه‌ی کارها ناتمامی.)[۳]

و ابونصر مشکان:

" مشکان: امیر حسنک، هر چند ما مجلسی برای محاکمه آراسته ایم که در شان شما نیست، لیکن دل خونین مدار." (ص ۶۷)

رهبر زحمتکشان و پیشوای گرسنگان، گوشش بدهکار نیست و در اندیشه‌ی دیگری‌ست.

"حسنک: اگر مرا دل خونین است بر همهمه‌ی خشم آلود مردمی است که در مسیر بر من می‌پیچد. بر دعای گرسنگان و برهنگان است. من خود را لایق این جانبداری نمی‌دانم. من عمری در جنایت‌های بارگاه دست داشته‌ام. ... افسوس که دیر به خود آمدم، و تا خواستم دست از آلودگی بارگاه بشویم، مسعود بزدایم تا محمد بر اریکه نشانم و محمد نیز بزدایم تا مگر تکانی پدیدآید و مساوات اسلامی بگسترد. ... نه هم‌شان کاوه و مزدکم، نه ابومسلم و بابک، قرمطی نیز نیستم، قرمط به ننگ من آلوده نیست...." (صص ۶۷ و ۶۸)

حسنکی که چنین برمی‌خروشد و خوشحال است که قرمط به ننگ او آلوده نیست، در همه‌ی لشکرکشی‌ها و غارتگری‌های محمود غزنوی در ایران و سایر کشورهای دیگر، به ویژه هندوستان شرکت دارد و آنگاه که پادشاه غزنوی به امر خلیفه‌ی بغداد انگشت به در می‌کند و نسلی از آزادیخواهان، دگراندیشان و مبارزان فلات ایران را با اتهام‌های ساختگی قرمطی، رافضی و شیعی به دیار عدم می‌فرستد و یا در حصار کالنجر (کشمیر) و قلعه‌ی غزنین به چارمیخ می کشد، مُثله می کند و میل به چشمانشان می کشد، یارغار و مشاور پادشاه است!

قرب و منزلت وی در پیشگاه سلطان غزنوی تا آن پایه است که وقتی به خاطر گرفتن خلعت از پادشاه فاطمی مصر (نه حمدان الاشعث قرمط)، مورد خشم و غضب خلیفه (القادر بالله) قرارمی گیرد و خلیفه از سلطان دست نشانده می‌خواهد تا

---

[۳] همانجا.

او را به اتهام قرمطی بودن بر دار کند، سلطان چنان خشمناک می‌شود که این جملات و کلمات را در جواب خلیفه بر زبان می‌آورد.

" بدین خلیفه‌ی خرِف شده باید نبشت که من از بهر قدرِ عباسیان انگشت در کرده‌ام در همه‌ی جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد، بر دار می‌کشند، و اگر مرا درست شدی که حسنک قرمطی است، خبر به امیرالمومنین رسیدی که در باب وی چه رفتی. وی را من پرورده ام و با فرزندان و برادران من برابر است، و اگر قرمطی است، من هم قرمطی باشم."[۲]

حسنک را با قرمطیان و زنگیان قرابتی نیست و در حقیقت خوشحال است که به ننگ این جماعت آلوده نشده است. او در همان دادگاه فرمایشی، وقتی از سوی بوسهل زوزنی مورد اتهام قرار می‌گیرد و بوسهل او را سگ قرمطی می‌خواند، چنین جواب می‌دهد:

"سگ ندانم که بوده است. خاندان من و آنچه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت، جهانیان دانند. جهان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است. ... اما حدیث قرمطی به از این باید. که او را باز داشتند بدین تهمت نه مرا، و این معروف است. من چنین چیزها ندانم."

آیا سلطانپور، چون سایر هموطنان خود به کم‌حافظگی تاریخی مبتلا نبوده است؟ آیا می‌توان کار او را درهم‌آییِ دانسته‌ی پیامدهای تاریخی نام گذاشت؟

" حسنک: ... من از خود هیچ دفاعی نخواهم کرد و چون بیداد شما می‌دانم لحظه‌یی در اندیشه‌ی برائت نیستم. پس بگذار به بزرگداشت قهرمان‌های مردم برخیزم. به بزرگداشت رادمردانی که از میان فقر و خون مردم برآمدند..." (ص ۶۹)

آیا خسروگلسرخی را به خاطر نمی‌آورید؟ آنزمان که در برابر بیدادگرانِ بیدادگاه‌های آریامهری فریاد بر آورد:

" من برای جانم چانه نمیزنم!" و به دفاع از خلقش پرداخت؟

" حسنک: ... مال خلق را به توبره کشیده‌اند. خلایق روی پایه‌های فقر می‌لرزند و فرو می‌ریزند. ... بگذار با قرمط هم‌صدا شوم. ایران دیگر زندانی بیش نیست که دیوارهای آن را در مرزها برافراشته‌اند. مرا بر دار کنید تا لحظه‌یی آزادی را احساس کنم ..." (ص ۶۹)

سلطانپور، از این نیز فراتر می‌رود و برای اینکه بتواند قهرمانش را بر پای نگه دارد، به توجیهات مارکسیستی دست‌می‌زند و اعلام‌می‌دارد که حسنک از میان رنج و کار برخاسته و از خانواده‌ی متمول و ثروتمندش بریده است، یا به قول معروف به طبقه‌ی خود خیانت کرده است:

" حسنک: چون سلاله‌ی من تعقیب شود از قلب توده‌های رنجبر، و خیش و گاوآهن برخواهم خاست و دیری است تا به میکائیلیان که خود را به جامه‌های زربفت و کوشک‌های

---

[۲] همانجا.

آیینه‌یی فروختند، پشت کرده‌ام. انکاری نیست، تا بدین رسیدم تا گلوگاه در باتلاق اشرافیت فرو رفتم. آری، به ثروت و جنایت پشت کرده‌ام و اکنون از این نیز فراتر رفته‌ام و با تعالیم قرمط دریافته‌ام که مال از کار بر می‌آید و باید در میان مردم بگسترد تا هیچکس را بی‌برگی نباشد و متساوی‌الحال باشند. ...» (ص ۷۴)

حسنک به راستی به میکائیلیان خیانت نموده و به آنها پشت‌پا زده است! آنهم بدینصورت که با سوءاستفاده از موقعیت خود در دربار سلطان غزنوی، همه‌ی زمین‌ها و باغ‌های آنان را تصاحب نموده و آنانرا به بی‌برگی کشانده است.

« قاضی ساعد گفت: سلطان چندان عدل و نیکوکاری در این مجلس ارزانی داشت که هیچکس را جایگاه سخن نیست. مرا یک حاجت است، اگر دستوری باشد تا بگویم، که روزی همایون است و مجلسی مبارک. امیر گفت: قاضی هر چه گوید، صواب و صلاح در آن است. گفت: ملک داند که خاندان میکائیلیان خاندانی قدیم است و ایشان در این شهر مخصوص‌اند و آثار ایشان پیداست ... و بر ایشان که مانده اند، ستم‌های بزرگ است از حسنک و دیگران، که املاک ایشان موقوف مانده...»[۵]

در این دادگاه، از حسنک می‌خواهند تا سند فروش املاکش را امضا نماید.

« حسنک: اینهمه رنگ و رسم است. تا زمان ضایع نگردد، آنچه دارم می‌بخشم.» (ص ۷۶)

به کی؟ به برهنگان و گرسنگان؟ به آنان که در آفتاب سوخته اند و دستانشان پینه بسته است؟ به اداره‌ی اوقاف یا نهادی دیگر تا در آن مهد کودکی، مدرسه‌یی یا بیمارستانی بسازند و در اختیار گرسنگان قرار دهند؟ نه! به سلطان غزنوی! چه کسی از او سزاوارتر؟

« و دو قباله نبشته بودند همه‌ی اسباب و ضیاع حسنک را به جمله از جهت سلطان، و یک یک ضیاع را نام بر وی خواندند و وی اقرار کرد به فروختن آن به طوع و رغبت، و آن سیم که معین کرده بودند...»[۶]

سلطانپور، بنا به بینش انساندوستانه‌ی خود و اعتقاد به اینکه احکام بیدادگاه‌های رژیم، هیچگونه مشروعیتی ندارند و حق آنها نیست تا مبارزان و فرزندان خلق را به محاکمه بکشانند، حسنک را وادار می‌کند تا حکم اعدام را غیر قانونی اعلام‌کند و بگوید که این حکم را تنها به عنوان سندی که از سوی دادگاه خلق صادر شده است می‌پذیرد.

« حسنک: من به جرم وزارت حکومت سلطان قلدر غزنوی، سلطان محمود و به کیفر سکوت طولانی در برابر جنایات بیشمار حکومت، اعدام خویش را از جانب نهضت قرمط

---

[۵] همانجا.

[۶] همانجا.

می‌پذیرم. و با این رفتار، من از هم‌اکنون آری، تنها از هم‌اکنون در شمار مردمانم و مباهاتم این است که به جرم قرمطی نبودن و از جانب نهضت قرمط بر دار می‌شوم." (ص ۷۶)

و همانطور که سلطانپور انتظار دارد، حسنک چون همه‌ی فرزندان خلق و آنان که بر بنیاد ستم یورش می‌برند، سند محکومیت خود و اموال مصادره شده‌اش را با خون خود امضا می‌کند.

" حسنک سر انگشت بر سرنیزه می‌کشد و به خون بر قباله‌ها مهر می‌زند. همهمه از هرجانب برمی‌خیزد." (ص ۷۶)

حسنک را برای اجرای اعدام می‌برند. صدای برج به گوش می‌رسد.

" کدام آهنگ آیا می‌تواند ساخت... و
صدای ژولیدگان: دلم از مرگ بیزار است
که مرگ اهرمن‌خو، آدمی‌خوار است
ولی آندم که ز اندوهان، روان زندگی تار است
ولی آندم که نیکی و بدی را گاه پیکار است
فرو رفتن به کام مرگ، شیرین است
همان، بایسته‌ی آزادگی این است." (ص ۷۸)

اما حسنک یک زندانی سیاسی عادی نیست! او با زندانیان دژ برازجان، زندان عادل آباد شیراز، دیزل‌آباد کرمانشاه، فلک الافلاک خرم آباد و غیره، تفاوت‌های فاحش دارد. اصولا از تبار آنان نیست! بنابراین وظیفه‌ی سلطان است تا در لحظات آخر هم که شده او را بنوازد و با پیغامی دلش را شاد کند.

"و در این میان «احمد جامه‌دار» بیامد سوار، و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: این آرزوی توست که خواسته بودی و گفته که" چون تو پادشاه شوی، ما را بر دار کن." ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمومنین نبشته است که تو قرمطی شده ای و به فرمان او بر دار می‌کنند."

و در پایان:

" مشت مردم گره می‌خورد و آرام و توانا بالامی‌آید ناگهان دهان‌ها به فریادی خاموش می‌گشاید و ... می‌ماند. پرده آرام آرام بسته می‌شود." (ص ۸۶)

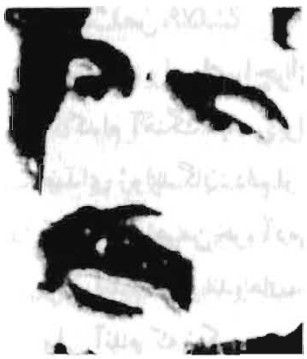
اما مرگ حسنک نیز مرگی قهرمانانه نیست! او با قهرمانان نه پیوندی دارد و نه خویشاوندی و دوستی!

" ... و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده و خبه کرده."

بیهقی با جملاتی چنین، با قهرمانی که خود شاهد بر دار نمودنش بوده و شرح زندگیش را به رشته‌ی تحریر در آورده است، وداع می‌کند.

سعید سلطانپور

نوعی از هنر، نوعی از اندیشه



طرح از فریده رضوی

اکنون که در جوامع طبقاتی، بیش از هر زمانِ دیگر، هنر و اندیشه، به مثابه سلاحی ارزان و موثر بازاردارد و وسیله‌یی جادویی برای ماندگاری طبقه‌ی وابسته به امپریالیسم جهانی است و همواره در جهت تحمیق مردمان محروم و عامی به کار گرفته می‌شود، کوشش برای بیداری و آنگاه پیگیری سرشار از ایمان، برای هوشیاری مردم، وظیفه‌ی آرمانی هنرمندانی ست که با درک توان و لیاقت تاریخی مردم و همچنین تحلیل و شناخت حقوقِ ازدست‌رفته‌ی ایشان، اندیشه‌ی مبارز خود را به سلاح اقدام مجهزکرده اند و برای اکتساب حقوقِ ربوده شده‌ی "کار" و تنظیم مردمی آن، به بهای تحقیر و تهدید و زندان و شکنجه و خون و مرگ خویش می‌کوشند. طبقه‌ی استثمارگر با پشتوانه‌ی ربوده‌ی خویش که تبلور و تراکم نیروی " کار" مردمان محروم و خاموش است، به موجودیت تحمیلی خویش قدرتی شیطانی بخشیده و زیر سلطه‌ی تجهیزات نظامی، فرهنگ انحطاطی خود را به لعاب مفاهیم مترقی هنر و فرهنگِ امروز می‌آلاید و می‌گسترد تا بیش‌ازپیش پاسخگوی نیازمندیهای متجاوزین جهانی باشد.

تجهیزات استعماری برای آلودن و تضعیف هنر و ادبیات مترقی و ملیِ جوامع طبقاتی امروز که درجهت منافع غصب‌شده‌ی مردم، نیازمندانه و با درک کامل خطر، خود را به طوفان سیاست افکنده است و ارزش‌های خود را از طریق تحلیل و تفسیر محرومیت‌های تاریخی و موجودِ ملتی فقیر- آری، بسیار فقیر- کسب‌کرده، تمهیدهایی بسیار چیده است تا درواقع تفکر و عمل ملی از ملت زدوده‌گردد و جامعه به‌صورت ریشه‌یی فرعی و مناسب برای درخت عظیم امپریالیسم درآید.

این آرزو که از روشی دیکتاتوری مایه‌می‌گیرد، در قلمرو هنر و اندیشه، چگونه تحقق می‌یابد؟ دشمن طبقاتی با حسابگری و طرح‌ریزی‌های لازم که مستقیما از طریق کارشناسانِ بیگانه تقویت‌می‌گردد، شیوه‌های تفکرات خرافی و کهنه‌ی دوران‌های گذشته را که ریشه‌هایی ستبر در آسمان و مقدرات دارد و به توجیه جاودانه‌ی تمام مصائب معیشتی و روانی مردم می‌پردازد و همواره تحمل امروز را بر پایه‌ی تقدیر، ممکن می‌سازد، ترویج می‌کند و می‌ستاید و به چاپ و نشر آثاری چنین که در آن به تمامی، تمنیات و تصورات عقب مانده‌ی مردم درباره‌ی آسمان و

زمین و زندگی رعایت شده است، در کلیه‌ی زمینه‌ها، از مبانی دینی گرفته تا مسایل علمی، دست می‌زند و از طریق سازمانهای بزرگ انتشاراتی، با تلاش کارگزاران دورونزدیک، آن قسمت از هنر و ادبیات و علم و فلسفه‌ی زبان‌های بیگانه را ترجمه، تفسیر و شایع‌می‌کند که منطبق بر نیازهای جابرانه‌اش باشد و خطرناک‌تر و تهدیدآمیزتر از همه، همچنانکه سال‌هاست ناظر آنیم، برتدریس مدارس ابتدایی، متوسطه و دانشگاه ـ تا آنجا که بتواند ـ از ارتجاعی‌ترین دیدگاه نظارت دارد. آنچه در کتاب‌های درسی امروز متجلی است، مفاهیمی جداگانه و کلی است که با یکدیگر رابطه‌یی مغشوش و گمراه‌کننده دارند و به کار شناخت زندگی موجود نمی‌آیند و اصولا با واقعیت‌های امروز در تضادند و محصلین را در مجموع به تباهی اخلاقی و علمی می‌کشند. سرپوشی متزلزل برای تجلیات تاریخی زندگی و واقعیات امروزند و انسان را در برخورد با واقعیت به تسلیم و شکست وادارمی‌کنند.

دبستان‌ها و دبیرستان‌ها و دانشگاه‌ها ـ درمجموع ـ زیر زباله‌ی دانستنی‌های پراکنده، بیماری‌زا، متشتت و تقدیرساز مدفون‌شده اند و تنفس در فضای آلوده و خفه‌ی درس، حنجره‌ی جوان امروز را سوزانده است تا عمکرد اکنون و به‌ویژه آینده‌ی ارتجاع در ربودن سرمایه‌های عمومی جامعه، بدون خطر و به سهولت، ممکن شود. وقتی دبستان‌ها زیر توده‌های پوسیده‌ی درس ـ مشق ماشینی، تعلیمات خرافی در زمینه‌ی دین و جامعه، علم الاشیاء ساکن و دینی، انشا و دیکته‌ی تکراری، داستان‌های مردود قدیمی، تعلیم مکانیکی خدا و... و میهن مدفون می‌شوند، در واقع فرهنگ آینده‌ی سرزمین ما، دچار تباهی و تحقیر شده است و هنگامی‌که فرهنگ یک ملت، فرهنگ تحمیلی بیگانگان شد و از تحرک و تنوع و ملیت برکنارماند و مطیع و بازی‌پرست و خیالباف و منزوی گردید، دیگر از مفهوم مترقی و آینده‌ساز ملیت چه می‌ماند؟ ملت، همچون امروز و حتی تسلیم‌تر، در برابر دزدان رسمی جهان سکوت‌می‌کند و غارت‌زده برجای می‌ماند و چشم به دروازه‌های صدور ملی می‌دوزد و نظاره‌گر غارتی عظیم می‌شود:

دریای سیاه به غارت می‌رود، و ملت گرسنه است.

مزارع سپید و شکفته به غارت می‌رود، و ملت گرسنه است.

دریا و درختان و کوه‌ها به غارت می‌روند و او همچنان غارت‌زده بر جای می‌ماند. برای عظیم‌ترین غارت‌ها، می‌باید عظیم‌ترین تحمیل فرهنگی ممکن شود. پس بیهوده نیست که فرهنگ‌های ملل فقیر غارت‌زده، نیمه‌جان می‌شود. پس بیهوده نیست که معلم به هیچ گرفته می‌شود تا زیر فشار استراحت و نان خانواده، مسئولیت خویش را از یاد ببرد و برای حفظ تعادل مرسوم زندگی به مشاغل دیگر نیز بپردازد. پس بیهوده نیست که بر کتاب‌های درسی و کتاب‌های کودکان نظارتی دیکتاتوری به عمل می‌آید و بیهوده نیست که مطبوعات ارزشی برابر تسلیحات می‌یابد و برای هنر و ادبیات با شور و بررسی‌های بسیار برنامه‌های دورانی تدارک دیده می‌شود و گردن مفاهیم مترقی با گیوتین سانسور قطع‌می‌گردد.

دیکتاتوری و سانسور در قلمرو هنر و اندیشه، چنان وسعت یافته که بررسی همواره‌ی آن

وظیفه‌ی هر هنرمند و ادیبی است که وجدان سیاسی خود را در جهت نجات حقیقت بیدار می‌داند. من می‌گویم نباید سکوت کنیم. شاید شما نیز این را می‌گویید. اما عمل چیز دیگری می‌گوید: ما سکوت کرده ایم. نفس‌های جسته و گریخته هرگز کافی نیست. باید خطرکنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که جای کلمه‌ی " ترس " را با " تاکتیک " عوض کرده ایم. اگر همه برویم و بنویسیم و هرطورشده، منتشرکنیم، دیوار سانسور می‌شکند. وقتی خودمان، اندیشه‌های عاشقانه و ایمانی خویش را سانسورمی‌کنیم، چنان است که چشم فرزندانمان را در آستانه‌ی تولد بیرون‌کنیم و توجیهمان ترسی باشد که بر ما اعمال می‌شود. از این لحظه بیاموزیم. اگر راست می‌گوییم. اگر با شهامت خود ایستاده ایم. اگر می‌دانیم حق با ماست، سکوت نکنیم. سانسوردرخویش در قلمرو هنر و ادبیات، اولین خیانتی است که خود در باره‌ی خود مرتکب می‌شویم و با دشمن همدستی می‌کنیم تا به تاکتیک او تحقق بخشیم.

ما خود را خانواده‌ی مغلوب هنر و ادبیات این سرزمین می‌دانیم، و با اینهمه دربرابر بیشترین اجحافی که به ما می‌شود، ساکت‌مانده ایم. مجلات و روزنامه‌ها در قرق ارتجاع‌اند و گردانندگان آن خریداری شده اند، یا زیر سایه‌ی تفنگ ترسیده اند، یا خود از مریدان نزدیک ارتجاعند و در کادر سرمایه‌های داخلی و خارجی سهام‌گذاری می‌کنند ... و دیگر پیداست که سرنوشت فرهنگی خوانندگان چیست!

در این سال‌های طولانیِ شکست بیشترین لطمه‌ی فرهنگی را، از روش آموزش‌وپرورش که بگذریم، مطبوعات به ملت زده اند و در برابر این همه، تلاش‌های تفریحی و توجیهی کارمندان جبهه‌ی واقعی هنر و ادبیات به کجا می‌تواند رسید؟

ترس، هر لحظه بیشتر، ما و هنر و ادبیات ما را به کام می‌کشد. به طوریکه امروزه، هنر و ادبیات ما، هنر و ادبیات ترس نیست. هنر و ادبیاتی ترسوست. همواره می‌گریزد، تحقیر می‌شود، در انزوا چون شیر، یال برمی‌آشوبد و در جمع، در جامعه، چون روباهی زیرک از خطر می‌گریزد، اما تنها بیداری و شهامتِ وجدانِ هنرمند و ادیب است که در ستیزه با فقر روانی و فرهنگی و نیز تباهی درون طبقه‌ی مرفه، تواناست و می‌تواند نه تنها در جریان آینده‌ی تاریخ که هم اکنون، زمینه‌های شکست آن را فراهم آورد. اما نمی‌توان ادعا کرد که هنر و ادبیات ما، آنگونه که می‌باید، بیدار است و شهامت را می‌شناسد. ما به شدت تحقیر شده ایم و اگر تکانی به هستی فرهنگی خویش ندهیم، به مسخی آرام و نامعلوم تن خواهیم سپرد و تمام حساسیت‌های اجتماعی و مردمی خویش را به باد خواهیم داد و به واقعیت‌های آلوده و متعفن عادت خواهیم کرد. دشمن با امکانات وسیع خود، همواره در حال تجهیز است و برای تسلط بر هنر و ادبیات و کاربرد آن برای مقاصد وسیع سیاسی خویش، می‌کوشد و ما تنها سلاح آشکار و حتی قانونی خویش ـ سلاح کوبنده‌ی قلم و سخن ـ را از کف نهاده ایم.مثل عاشقان عهد عتیق، در جستجوی معبود سر به بیابان نهاده ایم و هنر و ادبیات مسئول را می‌جوییم و نمی‌یابیم. می‌دانیم ملت ما، بیمار و فقیر است و این دانشی اکتسابی است. نبض اقتصاد ملت را در دست نداریم. به بیماران آواره، اجاره نشینان فقیر، کارگران بیکار و

ازدحام کهنه پوشان و سرخوردگان توجه نداریم. و دشمن، سرسخت و مسلح بر گرده‌ی اقتصاد نشسته است و هنر و اندیشه را رام خود می‌خواهد و چنین نیز می‌کند:

با تبلیغات وسیع صنعتی، آموزشی و هنری که موجد اسارت اقتصادی و فرهنگی است زندانی از مناسبات فریبنده‌ی تولیدی می‌سازد و دهقان و کارگر و کارمند را با شگردهای نویاب، برده‌ی مصارف اقتصادی و فرهنگی می‌کند و به بند قسط و تجمل و تفریح و تحمیق می‌کند و با گسیل قشون‌های گوناگون، ملیت کاذب، مقدسات سنتی، سلسله پرستی و تقدیر را می‌آموزد و آن کمیت مترقی از تکامل را که به دلیل جبر تاریخی ناگزیر از پذیرش و اشاعه‌ی آن است به مواهبی اهدایی تبدیل می‌کند و پایگاهی تازه برای وجاهت الهی و مقبولیت اجتماعی خویش می‌سازد تا در مجموع مردم را از حربه‌ی مبارزه‌یی که جبر و فلسفه‌ی نوین را در بر دارد خلع سلاح نماید و فلسفه‌ی ساکن و بسته‌ی خود را با تمهید سیاست نو اسلام نو، و هنر و اندیشه‌ی نو، سرپوش فجایع مسلم خویش سازد. در جهت سیاست نو، احزاب نوین می‌سازد و برای تبدیل سلاح زنگار بسته‌ی دین به تیغی دو دم، آن کیفیت مترقی را که از طریق جبهه‌های نیمه مبارز دینی اشاعه می‌یابد، تحت عنوان " دست نشاندگان بیگانه " نابود می‌کند، تجلیات زنده و بر جای مانده‌ی دین را می‌کشد و آنگاه، آن را چون نعشی سنگین، بر شانه‌ی خسته و مجروح مردم می‌نهد و با تحریک زمینه‌های تسلیم و زاری و تقدیر اندیشی و مسالمت‌جویی به وسیله معممین خریداری شده، فرهنگ را تضعیف می‌کند، رادیو، تلویزیون و مطبوعات را پایگاه مسلم خود می‌داند و شبانه روز به تبلیغ فرهنگ ظالمانه‌ی خود می‌پردازد:

موسیقی از تسلیم و زاری و رویاهای نا ممکن و اندوه و تخدیر پر است.

تفسیرها، پر هیاهو، ضدمردمی، مهیج و بزک کرده و فریبنده است و هدفی جز تایید مرکزیت ارتجاع ندارد. داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و پند و اندرزها، همه و همه، کلیشه‌ای، تهوع‌آور و مضمحل کننده است و برای تأکید سرنوشت محتوم تهیه می‌شود.

صداهای کارگزاران برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، قلابی، مرده، آلوده به رمانتیسمی تخدیرکننده و متکی به ندانستگی و تصور قالبی مردم نسبت به ارزش‌های مترقی صدا، کلمه، موسیقی و در مجموع هنر و اندیشه‌ی مبارز امروز است.

در چنین شرایطی که هنر و اندیشه، بر اثر تفنگ و طلا، خدمتگزار دستگاه است. در چنین شرایطی که حریف، صورتک اعتلا و سعادت اقتصادی و فرهنگی مردم را پشتوانه‌ی مقاصد سوداگرانه وجاهت ملی و جهانی خویش ساخته است و با تغییر عناوین و القاب حتی، تجدید حیات می‌کند و با درک نیروی تاریخی کلمات، آنها را از ضرورت زمانی و مکانی می‌زداید و با مصرف اصطلاحات مترقی، مفاهیم را قلب می‌کند و هنر و ادبیات را از طریق تصویبنامه‌های سیاسی ـ فرهنگی و کاربرد سرمایه‌های اجرایی آن به خدمت می‌گیرد و در مسیری دلخواه جریان می‌دهد و با همکاری دانشمند و هنرمند خود فروخته، به تفتیش اندیشه و عمل می‌پردازد و با ایجاد سازمان‌هایی، به مجامع مردم‌گرای راه می‌یابد و دانشجوی مبارز و کارگر روشنفکر را به اسارت

می‌برد و روشنفکران را به قلاع دور و نزدیک و نظام تبعید می‌کند، و اعتصابات پراکنده را که نشانه‌های دردناک نبودن آزادی و تسلط فقر و قدرت‌اند می‌کوبد و پنهان می‌دارد و با چنین روشی، سد راه جنبش‌های آزاد جوامع دیگر نیز می‌شود، هیچ نیرویی مگر نیروی بیداری و هوشیاری ملت خوابزده، نمی‌تواند در جهت اقدام، مقاومت کند، بستیزد و به برد نهایی برسد.

سال‌هاست که در این جامعه، از وظیفه‌ی هنرمند، ادیب و روشنفکر صحبت می‌شود اما به سادگی می‌توان دریافت که این وظیفه، هنوز با هنر و ادبیات نیامیخته است. وقتی هنرمند و ادیب موضع طبقاتی نگیرد، با دشمنی مشخص و معلوم در نیاویزد، مردم و زبان غنی و مؤثر آنها را در نیابد، توازنی منطقی میان ارزش‌های هنری و رشد فرهنگی مردم برقرار نسازد و مثل بیشتر استادان متحجر دانشگاهی و هنرمندان مرفه تلویزیونی، از سر رفاه و ترحم، مردم نوازی کند، به میان مردم نرود، در اتاق مردم ننشیند، با مردم نپوشد و ننوشد، به حرفهای مردم گوش ندهد و چون خدایی ناشناخته، از فضای مرفه و روشنفکرانه‌ی خویش با اشاراتی خداوندانه به حل و فصل قشری مسایل محرومیت و فقر بپردازد. خدایی کند و بنده‌نوازی بیاموزد. عملا گرایش‌های فرهنگی خرده بورژوایی داشته باشد و به هنر و ادبیاتی که با تمام تجلیات زیبایی شناسانه، تحکیم دهنده روابط فرهنگی طبقه مرفه جامعه است، دل بسپارد و با این همه، در حرف، مردمی و حتی مبارز بماند، هرگز نمی‌تواند مفهومی واقعی از وظیفه داشته باشد، چه، اگر چنین باشد، دیگر وظیفه حرفی برای کسب موقعیت اجتماعی ست. سرپوشی برای پوشاندن مبانی غلط ذهنی است. صورتکی برای استتار رابطه‌یی اشتباه‌آمیز است که میان ذهنیت و عنیت برقرار شده است. از مفاهیم عینی حرف می‌زند و اثرش تجسم بی منطق ذهنیت است. از وظیفه می‌گوید و کارش سر در گم و غیر مسئول است. می‌کوبد. هنرمندی اجتماعی است و هنرش را برای تحکیم فرهنگ دلخواه نظام موجود به کار می‌گیرد و در مجموع در ساختمان ایده آلیستی جامعه شرکت می‌جوید.

وظیفه‌یی که امروز در هنر و ادبیات مطرح است، در اولین اقدام، چیزی جز توازن دیالکتیکی میان عینیت و ذهنیت نیست. اگر این توازن درک شود، می‌توان گفت اولین قدم در راه هنر و ادبیات موظف برداشته شده است.

سرچشمه‌ی جریان معرفتی انسان، عین است و ذهن ناگزیر تابع حرکت همین عینیت انکار ناپذیر می‌باشد. باید از تصورات کلی و ذهنی که از مبانی عینی گذشته برخاسته‌اند، مدد گرفت، اما هرگز نباید آن را کافی دانست. مبانی تحقیر، فقر، بیماری و اسارت مردم جامعه‌ی موجود کشف گردد و وظیفه بر آن قرار گیرد. باید با تحلیل و شناخت موجودیت و عملکرد سازمان‌های موجود اداری، نظامی، فرهنگی، سیاسی و دینی، تضاد عمده را درک کرد و در جوار این تضاد، تضادهای فرعی را نیز شناخت.

هنر و اندیشه‌ی موظف می‌باید با اشکال خاص خویش در زمینه‌ی ادبیات و هنر، به تحلیل و تفسیر تضاد اصلی جامعه بپردازد. بگذار هنرمندان مدعی، آنها که به هنر ناب و هنر غیرطبقاتی می‌اندیشند، ورم کنند. تضاد اصلی جامعه‌ی ما که باید از طریق هنر و ادبیات درک شود، تضاد با

نیروی امپریالیسم و ناگزیر تضاد با سیستم بینابینی فئودال ـ بورژوایی است. تضادهای دیگری چون تضاد فئودالیسم با بورژوازی بزرگ،تضاد بورژوازی ملی با کارگران، تضاد خرده بورژوازی با بورژوازی بزرگ، تضاد روشنفکران و افزارمندان و تضادهای پایین‌تری چون تضاد هنرمندان با یکدیگر، تضاد داخلی سازمان‌های دولتی و تضادهای کوچک اصناف در برابر هم و یا تضاد دین و هنر و اندیشه، همه و همه، تضادهایی فرعی است و نباید سد راه تضاد اصلی و عمده گردد. چون، اگر چنین شود، همان آرزویی است که عاملین مرتجع تضاد عمده می‌خواهند. اما متاسفانه، هنر و ادبیات ما چندان که شهامت کند، بیشتر به تضادهایی ابتدایی می‌گراید و خود را در این تضادها غرق می‌کند و در نتیجه تضاد عمده از حوزه‌ی تأثیر بر کنار می‌ماند و یا حتی ارزش‌های ارتجاعی آن تقویت می‌گردد و به سود قطب استثمارگر تضاد می‌انجامد.

یا از وظیفه سخن نگوییم و راه خود گیریم و یا به این مفاهیم بیاندیشیم. زیرا تنها در جهت تعلیم هنری و ادبی این مفاهیم به مردم است که می‌توان وظیفه را به درستی دریافت و در متن مبارزه‌ی طبقه‌ی محروم قرار گرفت. هنر و اندیشه‌ی موظف با فرود هنرمند و ادیب در متن روابط تحقیر شده‌ی مردم و دقت و مطالعه در زندگی غنی و سرشار مردمان از نظر تولیدات خلاقه‌ی اقتصادی و ایجاد فرهنگ، زبان و فولکلور، شکل می‌پذیرد، پس، برخلاف شایعه‌ی دشمن پسند " هنر و اندیشه‌ی دستوری" از هر گونه تحمیل ایدئولوژیکی عاری ست، چه، در چنین حالتی هنرمند خود در متن ایدئولوژی است و آنچه خلق می‌کند، ذره ذره از مناسبات اقتصادی، فرهنگی، روانی، سیاسی و دینی مردمان اخذ شده است. وقتی موضع طبقاتی هنرمند، قاطع و آشکار مشخص گردد، دیگر وظیفه، عنصری خارجی نیست تا تحمیل شود. اینجا وظیفه در تمام ذرات ماده که در ارتباط دائمی با ذهن است جریان دارد. اینجا، ارزش‌های وظیفه‌ای، ارزش‌های هنری و ارزش‌های آرمانی، در ارتباطی جدایی‌ناپذیر از یکدیگرند و در مجموع، هدف را می‌سازند.

پس هنر و اندیشه‌یی که بر مبنای ایدئولوژی مبارز نوین شکل یابد، هرگز تحمیلی و کلیشه‌یی نمی‌تواند باشد، زیرا فلسفه‌ی علمی، جهان را از دیدگاه تغییر و تحول می‌نگرد و آنچه در پروسه‌ی تغییر و تحول قرار گیرد، گوناگون و وسیع است و انسان را به کشف عناصر تازه‌یی در طبیعت و انسان، رهنمون می‌شود. و بر عکس، هنر و ادبیات شایع، که از جانب دولت‌های جوامع طبقاتی، به وسیله‌ی مدارس، رادیو، تلویزیون و مطبوعات تلقین می‌گردد، به علت کهولت رفتار و اطاعت و تسلیم همواره‌ی خویش که در جریان تاریخ رنگ باخته است، بدون آنکه به نظارت مستقیمی بر قلمرو خود الزام بخشد، ماهیتا هنر و ادبیاتی کلیشه‌یی و مرده است. محتوای تکراری و ساکن دارد و طبیعت و انسان را " ایستا " می‌نگرد. هنرمندان و متفکرین هنر و ادبیاتی چنین، یا کاملا سرسپرده، تسلیم به گودال مانده و گندیده اند و یا هنوز در آنها احساسی برای رابطه با انسان و طبیعت موجود می‌چرخد که در این صورت، خسته و بیزار از شکل‌های قدیم و با همان محتوای کهنه که بر مدار دایره‌ی ازلیت و ابدیت می‌گردد، به قلمرو فرم می‌تازند و هیاهو می‌کنند و چون قادر نیستند فرم‌های وسیع و گوناگون هستی را از دیدگاه محتوا کشف کنند ناگزیر به ارائه‌ی

تشکل پوستی آن می‌پردازند که از دیدگاه زیبایی‌شناسی دارای ارزش‌هایی هست، اما آن چنان ارزش‌هایی که از اصالت فعال خویش دورمانده و می‌باید با دخالت هنر و ادبیات مبارز و مردمی به اصالت موثر خویش باز گردانده شود تا در رابطه‌یی متقابل و سازنده، با محتوای خویش قرار گیرد.

هنر و ادبیات مبارز با درک خاستگاه تاریخی خویش و با تکیه بر رئالیسم اجتماعی، ناگزیر از ستیزه‌یی قاطع با فرهنگ کهنه‌ی فئودال بورژوایی ست و با بازستاندن ارزش‌های موجود در هنر و اندیشه ادوار گذشته ـ چه از نظر فرم و چه از نظر محتوا ـ و تغییر آن جهت انطباق با نیازهای تازه‌ی مردمان امروز و آینده، برای رشد فرهنگ مردم می‌کوشد و برای روزهای اقدام مردمان جهت اکتساب حقوق از دست رفته‌ی " کار " زمینه‌یی مناسب می‌سازد و همچنین هنرمندان و روشنفکرانی را که با وجود خاستگاه‌های بورژوایی و یا تعلقاتی چنین، گرایشی منطقی به جانب مردم دارند تقویت می‌کند و می‌سازد تا از فاجعه‌ی نوسان میان دو طبقه برهند.

اما هستند کارگزارانی که پول می‌گیرند و مقام می‌یابند تا به نمود نظم کهن، هنر و اندیشه بسازند! و با هیاهوی گاه و بیگاه، اذهان را از مسیری که نباید دنبال شود، منحرف سازند و هستند کارگزارانی دیگر که با هیاهوی " سطح بالا " در زمینه‌ی فرم و حتی محتوا، به تثبیت موقعیت اجتماعی خویش، برای بهره مندی از مزایای قانونی سازمان‌های دولتی و تشریفاتی می‌پردازند تا هم به مراد خداوندان خویش عمل کرده باشند و هم با بحث‌های روشنفکرانه‌ی خویش، هنرمند عالی و تئوریسین هنر و ادبیات و فلسفه قلمداد شوند.

هنر مبارز هرگز از تهمت‌های زیرکانه و همواره‌ی این کارگزاران معلوم الحال فرصت طلب نمی‌هراسد. زیرا در جبهه‌ی سیاست، رویاروی آنهاست و به درستی دریافته است که پنهان‌ترین تأثیرات سیاسی، در زمینه‌ی رابطه مدام مردم و فرهنگ در جهت تقویت شرایط موجود، از طریق همین کارگران هنر و اندیشه اعمال می‌شود. هنر و اندیشه‌ی مبارز که پایه ای از اقدام رهایی بخش آینده بر آن استوار است از معیارهای فرمالیستی شناخت زیبایی و اکتشاف بیمارگونه‌ی ذهنی که در زمینه‌ی مدرنیسم، معمول‌ترین راه وصول به تصور کاذب خلاقیت‌اند می‌گریزد و مشت خشم و نفرت خود را بر پوزه‌ی هنر و ادبیات دایره‌ای، که در فضایی از عناصر آلوده به تراژدی و مضحکه‌ی پیری و مرگ و جنسیت تباه شونده سرگردانست، می‌کوبد و سیمای آسمانی هنر و اندیشه‌یی را که با لعاب مدرنیسم، گذشته‌گرایی بی‌منطق و ناممکن را تجویز می‌کند و با بیانی مناسب اکنون، به جانب جاذبه‌های متافیزیکی می‌گراید، به لجن می‌آلاید، زیرا تمام این اشکال زیبا که سرشار از بی قراری، هیجان، ضحک، سکوت، اشک، آرامش و تردیدند در مجموع به یاس سترون و تسلیم به تقدیر و درک خدا از دیدگاه هنر و ادبیات شکل می‌دهند و در پایان، انسان مجرد و تنها را در وسعت بی پایان هستی می‌نمایانند.

این شیوه‌ها از دیدگاه هنر و ادبیات مبارز مردود است، ولی هرگز واقعیت آن انکار نمی‌شود و حتی قابل بررسی، شناخت و درمان نیز می‌باشد.

بیشترین تجلیات این نوع هنر و ادبیات مربوط به تمام مفاسدیست که قرن‌ها به کوشش

کارگزاران طبقات حاکم و پذیرفتن‌های مدام و ناگزیر مردم، گسترش یافته و هنوز می‌یابد و به دلیل تایید و ستایش تقدیر و تسلیم و التجاه آسمانی و زاری مدام رخوت و یأس سترون و تخریب توان مبارزه و تغییر در انسان، مورد تایید سازمان‌های اجتماعی ست.

اکنون که بودن و هستی، از دیدگاه فلسفه‌ی علمی، بر اساس درک تقدم ماده "جبری دانسته" است، ابتدا می‌باید به حل تضادهای درونی این حرکت و تکامل بی‌نهایت پرداخت، به حل تضادهایی که از عینیت‌های تاریخی برخاسته و می‌تواند به عینیت باز گردد و واقعیت را دگرگون کند، نه آن که شیفته‌ی تصوراتی شد که ذهن از ماده دریافت کرده اما هرگز نتوانسته است آن را به واقعیت عینی بازگرداند و تغییری ممکن کند، زیرا اصولا این تصورات به دلیل تجرد و سکون، همواره به خود باز می‌گردد و به هیچ نجات و آزادی یی نمی‌انجامد. پس می‌باید به عمده‌ترین تضاد عینی جامعه‌ی انسان پرداخت و در حرکت تکاملی طبیعت و انسان به سود تکامل و در جهت تسریع آن، تصرف کرد. انسان که خود در جریان تاریخ حرکت متغیر و متحول توده‌یی عظیم از ماده است خود دچار تضادهایی اجتماعی است که بزرگترین سد در برابر کشف کیفیت‌های پنهان و سودمند طبیعت و انسان است. اگر با آگاهی، به این تضادهای اجتماعی، ـ تضاد انسان استثمارگر و انسان استثمار شونده ـ نپردازیم و برای نابودی آن نکوشیم، رسیدن به آستانه‌ی تضاد مترقی و اصلی انسان، ـ تضاد انسان آینده و طبیعت آینده ـ اگر نه ناممکن، ایده‌آلی بسیار دور خواهد بود و این دوری تاریخی با اقدام امروز ما برای نابودی تضاد طبقاتی نسبتی مستقیم دارد. هنرمندان و روشنفکرانی که در زمینه‌ی هنر و اندیشه، بدون درک تضاد عمده‌ی انسان موجود، مفاهیمی کلی چون مرگ، عشق، یاس، پیری و خدا را دور از زمان و مکان مطرح می‌کنند به زندانیان ابلهی می‌مانند که همواره سر بر دیوارهای استوار سلول می‌کوبند و گیجی، بهت، خستگی و وازدگی از این رفتار را که ناگزیر استراحت و آرامشی نسبی به دنبال دارد، درمان دردهای خود می‌پندارند و آن را به اجتماع نیز پیشنهاد می‌کنند. اما پذیرفتن آگاهانه و سازنده‌ی "جبر بودن" ـ این که انسان ناگزیر در جریان تحول ماده سازمان یافته و همواره " هست" موثرترین گام در راه آینده‌سازی و آزادی ست، گامی که با حرکت دانای خویش بسوی جهان مترقی ادراکات علمی و اجتماعی پیش می‌رود و از پایگاه دانش، انسان را به مبارزه‌ی طبقاتی در تمام زمینه‌های زیستی دعوت می‌کند و به اجحاف و ظلم هجوم می‌برد تا جزیی از آینده‌ی آزاد انسان باشد. انسان آینده آزاد خواهد بود، آنچه امروز برای ما مفهوم آزادی یافته است انسان آینده را آزاد خواهد کرد و آزادی ادراکی متغیر و متحول است که بدون تردید در مرحله‌یی از رشد و تکامل و تحول انسان و طبیعت، دیگر واجد رنج و محرومیت برای انسان نخواهد بود.

هنر و ادبیات مبارز با درک آزادی نسبی انسان امروز که می‌تواند موجودیت یابد و نیز با ادراک وسیع‌تری از آزادی انسان آینده، به مبارزه‌ی طبقاتی می‌پردازد، زیرا از خاستگاه همین مبارزه‌ی طبقاتی است که می‌تواند ادراک علمی و طبیعی خود را از هستی بر قوانین طبیعت منطبق سازد، پس در جهت یاوری مستقیم نهادهای مترقی و مبارز اجتماعی ـ نهادهایی که برای رهایی

ملت می‌کوشد- مجهز می‌شود و با شرکت در جریان مبارزه‌یی پنهان و آشکار، تاریخ تحول ملت را می‌سازد.

جوامع طبقاتی و محروم امروز در موقعیتی از جریان تاریخ قرار دارند که هنر و ادبیات آنها ناگزیر از دیدگاه تاثیرات اجتماعی سنجیده و قضاوت می‌شود و این اصل استواری ست که در آینده پایگاه مناسب‌تر و موثری خواهد یافت.

این واقعیت متحرک برای هنرمندان و روشنفکران سر در خویش، خودفروخته و وابسته چنان ناگوار است که با تمام توان هنری و دولتی خویش در برابر آن صف آرایی می‌کنند و با پول و زور و فرم، سلاح می‌کشند و می‌کوشند حقیقت آن را با برچسب رایج و رذیلانه‌ی " شعار " تنزل دهند و دینامیسم جبری و فلسفی آن را زایل کنند. شعار مترقی عمیق ترین و بارزترین اعتقاد انسان معاصر و شریفترین تجلی آرمانی یک ملت است. اگر این اعتقاد و آرمان نو، طی مبارزه، نتواند در تمام لحظه‌های تجلی خویش، ابعاد ممکن فرهنگ نوین خود را بنماید، نه در خور نفی که شایسته‌ی نقد است، زیرا هنر و ادبیات مبارز می‌باید با اتکا به نیازها و خصلت‌های تازه‌ی خویش، مبانی زیبایی شناسی دیگری را در قلمرو هنر و اندیشه کشف نماید و بدان تشکل و تکوین بخشد و اگر گاهی و حتی بیشتر " شعار می‌دهد، از آن روست که نمی‌خواهد به امید آراستگی‌های ممکن، که حتما بدان خواهد رسید، نیاز اکنونی خویش را فرو نهد. می‌پذیریم که با "شعار" مبارز، کمبود فرهنگ هنری هست اما به سرعت در می‌یابیم که این کمبود از نوپایی آن ناشی می‌شود و در پویایی آن رنگ خواهد باخت و طی دورانی لازم و بر اساس نقد و نظر علمی-هنری، تشکلی هنری خواهد یافت. با "شعار" مترقی که از نیاز مردم بر می‌خیزد، این خصلت هست که به هنر تبدیل گردد و شعار هنر و ادبیات مبارز امروز، دعوت به مبارزه‌ی طبقاتی است. پس آنچه مترقی و متحرک است و می‌تواند با حفظ مفاهیم کوبنده‌ی خویش در آیینه‌ی هنر و ادبیات منعکس شود، به مفهوم ارتجاعی آن و آنگونه که فرهنگ دشمن شایع کرده است "شعار" نیست و اگر "شعار" هست به آن مفهومی است که ما از آن داریم، پس لازم است که با حفظ و تقویت حساسیت شاخک‌های سیاسی - ادبی خویش، هدف دشمن را از برچسب "شعار" دریابیم و آن را به سوی فرهنگ کهنه و منسوخ او بازگردانیم. به مفهوم ارتجاعی و کهنه‌ی آن، این دشمن است که در تمام زمینه‌ها "شعار" می‌دهد. "شعار"هایی آن چنان پوسیده و با این همه پر تأثیر که هر انسان آگاه و دانایی را بر می‌آشوبد و به خشم و نفرت و مبارزه می‌کشد. گفتم شعارهایی پوسیده و با اینهمه پر تأثیر! ... چون این شعارها از دیدگاه فلسفه و علم پویا، پوسیده است و در حیطه‌ی دانایی نابود می‌شود اما، به علت وجود زمینه‌ی وسیع مبانی ایده آلیستی جامعه، بر مردم تأثیر می‌گذارد که خود یکی از مشکلات راه مبارزه است و حل آن چندان ساده نیست و رفع این مهم، بویژه کار هنر و ادبیات است. کار فرهنگ مبارز و مترقی است. شعارهای ایده‌آلیستی که با داستان‌ها، اشعار، تصاویر و تخیلات مذهبی آمیخته و فرم‌های مؤثر خویش را طی تجربه‌های بسیار بدست آورده است، اکنون بدون آنکه جذبه‌یی آگاهانه داشته باشد، سنتی پایدار تلقی می‌گردد و با قانون عادت

پذیرفته می‌شود، زیرا طی دوران‌های خاص سیاسی ـ ادبی ملت، با تار و پود مردمان عجین شده است. هنر و ادبیات پر از شعارهای مرده‌ی گذشته، که اکنون به شدت تقویت می‌گردد، ارزش‌های موقعیتی خود را در بر خورد با واقعیت‌های مترقی از دست داده است. اکنونی و اینجایی نیست، همیشگی و همه جایی ست و در واقع نمی‌توان آن را دید و دریافت، بنا بر این برای اکثریت فریفته شده‌ی اکثریت پرورش یافته با رؤیاهای نا ممکن و محرومیت‌های مقدر، اکثریت مستحیل در خدا، جالب‌تر است و رفتاری جادویی دارد و با جاذبه‌ی عمیق عادت‌های متافیزیکی درک می‌شود. اما فرهنگ مبارز که "شعار"ی اکنونی و اینجایی را مطرح می‌کند و اشکال فراوان هنری و ادبی خود را نیافته است نمی‌تواند به سرعت و بدون خطر، مردمان عادی و حتی هنرمندان و روشنفکرانی را که هنوز به آسمان و گذشته بسته‌اند، در میدان جاذبه‌های مادی و معلوم خویش قرار دارد. اما موقعیت موجود معیشت مردم اگر چه کمی دیرتر، آنها را با فرهنگ مترقی و شعار آن همگام و همصدا خواهد کرد و هنر و ادبیات مبارز به میدان خواهد آمد و ارزش‌های فرهنگ فئودال ـ بورژوایی را که منطبق بر سیاست عاملین آن است در هم خواهد شکست تا هنر و ادبیات پیش از اقدام را تجربه کند و پیشگام مفاهیمی باشد که عمل از آن زاده خواهد شد.

می‌توان با اجازه‌ی رشد مفاهیم ایده‌آلیستی در خویش و رعایت خود بخودی مبانی هنر و اندیشه‌ی کهنه به بازگویی فلسفه‌ی ساکن و رجزخوانی در باره‌ی کلیات بی زمان و بی مکان و چرخش سرگیجه‌آور بر مدار کلمات و حرکات متافیزیکی پرداخت و در جامعه‌یی چنین فاسد، قهرمان هنر و اندیشه بود و بر سکوی افتخارات فرهنگ ارتجاع ایستاد و با تصور فریبنده‌ی جاودانگی خود را فریفت و در واقع، جاودانگی را عنصری بدون موقعیت دانست و از زمان و مکان معین تهی کرد و تا دیر زمانی، حتی قرنی، مقبولیت یافت زیرا فرهنگ و تصورات ایده‌آلیستی، پس از اقدام رهایی بخش مردم نیز اثرات مخرب خود را همچنان آشکار خواهد ساخت و اگر چه سرانجام نابود خواهد شد، بسیار گران جانی خواهد کرد. اما جاودانگی از دیدگاه انسان فرهنگ مبارز، عنصری دیگر است زیرا به پویایی مفاهیم ستیزنده و آزادیبخش متکی است. انسان هنر و اندیشه‌ی مبارز، با آگاهی بر زمینه‌های متأثر احساس و اندیشه‌ی خویش از فرهنگ مردود ایده آلیستی، پیوسته با خویشتن می‌ستیزد و آگاهانه بر حرکت خویش در تمام زمینه‌های اجتماعی نظارت دارد و می‌خواهد، جزیی پویا و زاینده در ساختمان فرهنگ و سیاست رهایی بخش آینده‌ی طبقه محروم باشد و نه کلی ایستا و یا بنده در متن فرهنگ و سیاست طبقه‌ی استثمار کننده. هنرمند و روشنفکر سرگشته باید تصور کاذب جاودانگی ایستا را چون پوسته‌یی از امکانات بالقوه‌ی هنر و اندیشه‌ی خویش به دور افکند و به آنچه در باره‌ی هنر و اندیشه‌ی مؤثر برای دگرگونی موقعیت اکنونی مردم معتقد است فعلیت بخشد و توان ایجاد هنر و ادبیات ملت را در خود بپرورد. گریز از ملت، گریز از حقیقت پویای تاریخ است و ملت همواره مفهومی است تازه در زمان و مکان معین و باید طبق شرایط درک شود. هنرمند و روشنفکر اگر به شرایط نیاندیشد و از بیان تحلیلی موقعیت بگریزد و مهم تر اینکه، وظیفه‌ی خود را در قبال موقعیت تعیین

نکند، خواه نا خواه از ملت جدا می‌افتد و از خود و کار خود وسیله‌یی برای نفی ضرورت‌های اجتماعی و تاریخی می‌سازد و به مرتجعی کلی باف و خیال پرداز تبدیل می‌شود و به دلیل ادراکی مجرد از پدیده‌های اجتماع و طبیعت و یا به علت ترسی سیاسی و همواره، که از بی ایمانی و تعلق به زندگی شخصی مایه می‌گیرد، بکلی از یاد می‌برد که با ملت خود، در کجا و چگونه ایستاده است و آنگاه نتایج هنر و اندیشه‌ی او داغی است آسمانی که بر سیمای شکست جامعه می‌نشیند و با پشتیبانی کارگزاران برگزیده، آوازه‌یی بلند می‌یابد. هنر و اندیشه‌یی چنین، هنر و اندیشه‌یی فئودال ـ بورژوایی ست، فرهنگ طبقه‌ی مرفه است، هنر و ادبیاتی است که آفرینندگان آن به علت بهره‌مندی اقتصادی و فرهنگی از سیستم انحصاری سرمایه و یا بر عکس، به دلیل شکست و ناکامی در این زمینه و سقوط و انزوا و تسلیم، عروسک خیمه شب بازی نظام مسلح می‌شوند و در این قلمرو مؤثر ـ هنر و ادبیات ـ نخ هستی ملت خویش را به انگشت خونآلود سرمایه می‌بندند. این آفرینندگان که یا سرخوردگانی منزوی و یا وابستگانی شکمباره‌اند، جز به زمینه‌های تباه و رفاه سرقتی خویش نمی‌اندیشند و با تهاجم یاس و یا امکان مقامی خویش، همواره بزرگترین خطر ناگهانی در برابر حرکت هنرمندان مبارز ملتند و با سلاح انحطاط، اقتصاد و امکان دولتی خویش که با سمباده‌ی چرخ ارتجاع داخلی و خارجی صیقل می‌یابد، حنجره‌ی فریادگر مبارز را، با هزار تمهید، آرام و شکنجه بار می‌درند و خون هنر توفنده و هنرمند مهاجم را آرام و پنهان بر خاک می‌ریزند.

دشمن به توان و تحرک توفنده‌ی هنر و ادبیات آگاه است. پس با همکاری گروهی از هنرمندان و روشنفکران دیروز سرحدات کنترل خود را می‌گسترد و تا می‌تواند از هنرمند و اندیشمند سلب اعتقاد می‌کند و باید توجه داشت که روشنفکر سرخورده و ساقط دیروز، تمهید سازی وابسته، برای سقوط هنرمند و روشنفکر متزلزل، نیمه مبارز و حتی مبارز امروز است و چنین است که هنرمند و روشنفکر و حتی مبارزان قدیمی را، با شگردهای گوناگون می‌خرند تا از خشاب خلق، این گلوله‌های کاری را که به تهدید در برابر سیاست و فرهنگ ارتجاع صف بسته‌اند ربوده باشند.

اکنون برای آنکه گفتارم در زمینه‌ی هنر و ادبیات و نقش اجتماعی آن و همچنین نظرات خائنانه‌یی که برآن اعمال می‌شود از حالت گسترده‌ی خویش دور شود به تآتر روی می‌آورم و نقش اجتماعی و روابط دیگر آن را با محیط دنبال می‌کنم تا استنباط و شناخت معلوم‌تر و ملموس‌تری از ارزش جبهه‌گیری و سنگربندی هنر و اندیشه و نقشه‌هایی که برای تخریب آن طرح می‌شود داشته باشیم:

تآتر، آنگونه که انسان‌های مؤثر بر اندیشه‌های من دیده اند و من نیز می‌بینم به دلیل ارتباط مستقیم و عرضه‌ی اجتماعی مفاهیم خویش، در جبهه‌ی هنر و ادبیات، حساس‌ترین پایگاه شناخت و درمان زخم‌های سوزان و عمیق مردمان جوامع محروم است و باید در برابر مردم، زنده و متحرک، به تفسیر روابط جابرانه‌ی طبقاتی بپردازد و پنهان‌ترین و فردی‌ترین دردهای روان پیچیده

اما قابل کشف انسان را با توجه همه جانبه به موقعیت‌های ملی، در عرصه طبقات متجلی سازد. اگر چه این مهم مستقیما و به صورت فرمول درک نشود، زیرا تأثیرات عاطفی و عقلانی تآتر اگر ریشه در تحلیلی علمی و اجتماعی داشته از نمایشنامه‌ای اصولی و مردمی هستی گرفته باشند در جهت رشد فرهنگ مبارزه‌ی ملتند. بدیهی است در تآتر، از هر حرکت، هر حالت و هر کلمه، انتظار مفهومی علنی و اجتماعی نداریم بلکه مجموعه‌ی آنهاست که مبارزه‌ای علنی را تایید می‌کند. مجموعه‌ای که به دلیل پرورش و تنظیم طبقاتی و تشکلی مؤثر، هر لحظه با گسترش خصلت‌های ناپیدای پرسناژ تآتر، مؤثرترین تأثیرات را، گاه بدون آنکه تماشاگر بدان آگاهی یابد و گاه با آگاهی تماشاگر، در شخصیت او برجای می‌نهد و این مهم، تنها از تآتری برمی‌آید که کارمندان هنری آن ضرورتی اجتماعی را جهت آگاهی و رهایی مردمان حس کرده باشند و به هر ترتیب، اقدام را تعلیم دهند.

گردانندگان تآتر باید دریابند که در واقعیت خویش ریشه بندند و از تجلیات، تفکرات و اعمال مردمی، که رنجها و قربانی‌های بیشماری پشتوانه‌ی تحقق آن بوده است بعنوان ماسکی برای وجاهت اجتماعی سود نبرند. یا مردمی نباشند و یا اگر هستند ترس حقارت آمیز خویش را به سویی نهند و تکلیف خویش را در قبال جامعه معین کنند. زیرکی پایدار را که تا زمانی طولانی ممکن است تمام خصلت‌های ضدمردمی را پنهان دارد بدور اندازند و مردانه و غرورمند با زمینه‌های صنفی خویش گلاویز گردند تا مگر پیوند ایشان با مردم، پیوندی رادمردانه باشد و پشتوانه‌یی اصیل از خون و مرگ برگیرد. هنرمند باید همانند هنر خویش از دروغ و نیرنگ دور باشد، اگر تآتر و هنرهای دیگر محصول انسانی هنرمندند، هنرمند خود محصول هنرمندانه‌ی یک ملت است که از متن نجیب‌ترین و حقیقی‌ترین آرزوهای بزباد رفته‌ی مردم سر برداشته است و به ثبت حفظ فرآوردهای فرهنگی مردم و کاربرد آن برای تحقق مبارزه‌ی ملت، هنرش قضاوت می‌شود و همچنین به نسبت زیست اصیل و عملی خویش و باز به نسبت کشف مفاهیم و روابط تازه‌ای که در اثر برخورد با فرآوردهای مردم برای او ممکن می‌شود، چه در این صورت است که هنرمند و متفکر به کانون فعال فرهنگ ملت خویش نیرویی تازه میافزاید. اگر هنرمند و روشنفکر رنج‌های عمیق همواره، کمبودهای اولیه‌ی زیستی و نابسامانی‌های روانی و نیازهای سرکوفته‌ی مردمان را دریافته باشد و به محرومیت آنها چون حقوق مسلم غصب شده‌ای بنگرد، آنگاه در ابتدایی‌ترین شیوه‌های بیانی و رفتاری حتی، می‌تواند مبلغ اساسی‌ترین مفهوم ایمانی و آرمانی خود باشد و شبکه‌ی تأثیرات اجتماعی خویش را در هر برخورد با تار و پود تفکرات آدم‌های محیط بیامیزد تا یارانی تازه برای جبهه‌ی هنر و مبارزه گرد آید. نمی‌توان مدعی تفکرات مردمی بود و گفت، نمی‌خواهم خطر کنم، چون امروز خطر، سایه‌ی حقیقت است و همواره انسان مبارز را تعقیب و تهدید می‌کند.

و اما هیچ هنری چون تآتر نمی‌تواند در آتش مفاهیم مبارزه اجتماعی بسوزد و تأثیر گذارد. تآتر این امتیاز را بر هنرهای دیگر دارد که تشکلی انسانی و ملموس است و می‌تواند مستقیما به

امکانات عینی تجمع، تشکل، حرکت و مبارزه، شکل دهد. در هر نمایشنامه اگر پرسناژها و تماشاگران به مرحله‌ی تازه‌ای از درک ضرورت مبارزه اجتماعی و فرهنگی نرسند هرگز کاری انجام نیافته است. در تآتر به راحتی می‌توان فریب داد. می‌توان تفکرات نویسنده را گفت و بدان معتقد نبود، می‌توان گفت کار من همین است که این مفاهیم را روی صحنه بگویم، این مفاهیم مترقی هستند پس من نیز مترقی‌ام و با این توجیه خود را فریفت و خود را از جامعه، اگر نه در اولین قدم، در قدم‌های بعدی جدا کرد و مسالمت و عاقبت اندیشی پیشه ساخت، اما درست هنگامی که مفاهیم مترقی را در خود از عمل بزداییم به خیانت دست زده‌ایم. تآتر اکنون باید در زمینه‌ی هنر، همان عملکردی را داشته باشد که فردا مبارزه‌ی مردم در زمینه‌ی تاریخ خواهد داشت.

هر انسانی که روی صحنه می‌آید پاره‌ای از هستی یک ملت را به صحنه می‌آورد تا قضاوت گردد و نتایج و برداشت‌های لازم امکان یابد. تآتر باید الگوی زنده‌ی جامعه باشد و امکان مبارزه و آزادی را نیز بدان بیافزاید. در محیط انسان امروز که ملت‌های محروم، یکی بعد از دیگری از خواب و سکون کهن بر می‌خیزند و حقوق و آزادی غصب شده‌ی خویش را می‌طلبند و سال‌های سال در شکست انگیزترین مداومت‌های خونین، با عشق و مرگ، بودن و امکان آزادی را تجربه می‌کنند، تآتر می‌باید قرارگاه این جهش‌ها، مداومت‌ها و تجربه‌ها باشد و اعتقاد به آزادی ملت را متجلی سازد.

در سال‌هایی تآتر این سرزمین با تلاش عاشقانه و ایمانی مردانی که تنها به هنر نمی‌اندیشیدند و با اینهمه به درستی هنرمند بودند گسترش یافت و به دلایل بسیار، که ارزش‌های تآتر و هنر و شخصیت کارگردان و بازیگر از ارکان اساسی آن بود، کارگر و کارمند و پیشه‌ور و محصل و روشنفکر و حتی ثروتمند مدعی هنر را، بی هیچ امتیازی جذب کرد و فرهنگی تآتری ایجاد گردید. در آن زمان تآتر پایگاه مفاهیم مشخص اجتماعی بود و نمایشنامه‌ها با ادراکی طبقاتی اجرا می‌شدند، بازیگران کم و بیش، دانش طبقاتی داشتند و با توجه به موقعیت آن روز، تآتر هنری مترقی و مؤثر محسوب می‌شود. تآتر بدون تایید سازمان‌های اداری و با وجود مخالفت و مبارزه‌ی شدید بر ضد آنها، ماه‌ها دوام می‌یافت. هر شب سالن پر می‌شد و تماشاگر بیشتری را به تفکر و اقدام می‌خواند. چون شکست ناگهان، فرارسید تآتر نیز که جزیی از جریانی تاریخی بود، در هم شکست و بسته شد و فرهنگ تآتر که می‌رفت تا ریشه بندد و چتر گسترد از ارزش‌های خود فروکاست و هم زمان با این تضعیف، تآترهای بی بند و بار که مستقیما از طریق دولت تقویت و تایید می‌شد، نضج گرفت. تآتر مرکز تفریح شد و اطراف آنرا رقص و آواز و فکاهی و آکروبات پر کرد. مفاهیم واقعی تآتر در هجوم ابتذال، ابتذالی که مورد سیاست روز بود رنگ باخت و خاموش شد. دیگر تآتر جزیی از واریته‌های رنگارنگ گردید که رقاصان صادراتی ترک به خواست کارگزاران "والا" گرداگرد آن می‌چرخیدند و تماشاگر نه تنها تربیت نشد، بلکه خصلت‌های خوب و برجای مانده‌ی خود را از دست داد. در این جریان تاریک و دردناک تآتری، البته بودند هنرمندانی که هنوز بر اصالت خویش و تآتر سماجت داشتند و شمع نیمه مرده‌ی تآتر

واقعی را در لاله‌زار می‌گرداندند و محفوظ می‌داشتند تا مگر به خرمن آینده‌ی تآتر در گیرد. افسوس، زمان گذشت و این بازماندگان هنر مترقی، هر یک راه خویش گرفتند و حتی به ماهیانه کثیف مرحمتی دل بستند.

تآتر آناهیتا که کار خود را شروع کرد، مرحله‌ی تازه‌یی در تآتر آغاز شد، تآتر جدی و اصیل پا به میدان نهاد و جامعه با مفاهیم تازه‌یی در زمینه‌ی تآتر آشنا گردید و تآتر علمی ـ البته نه به مفهوم کاملا عملی آن ـ شکل گرفت.

آناهیتا اگر چه نتوانست جز در چند نمایشنامه مفاهیم طبقاتی را متجلی سازد و تآتر را بر نیازهای جامعه منطبق کند، با این همه، ارزش‌های اصیل و کلی تآتر را بدان باز گرداند و در بیشتر اجراهای خویش رشد و تکامل سریع تآتر را بر اساس سیستم استانیسلاوسکی ـ که هرگز آن را بطور وسیع تشریح نکرد و مبانی اصولی آن را به هنرجویان نیاموخت ـ مورد نظر قرار داد. بازیگران بسیاری تربیت شدند و بدون تردید آینده‌ی تآتر به نحو بارزی مشخص می‌شد، گروه‌های آماتور بیشتر شدند، آینده‌ای آزاد برای تآتر ترتیب می‌گرفت، انبوه بازیگران می‌توانستند تآتر فردایی را که امروز است بسازند، اما سازمان‌های مخصوص هنری بخود آمدند، تصمیم گرفتند و زنجیر امکانات دولتی را به پای تآتر بستند و تآتر آناهیتا بعد از پافشاری و مقاومت بسیار، تضعیف گردید و فعالیت‌های مؤثر و با ارزش خود را ترک کرد. اگر تآتر مبارز گذشته بر اثر شکستی کلی، در هم شکست، تآتر نیمه اجتماعی آناهیتا در برابر گسترش تآترهای دولتی تاب نیاورد و به علت شکست مالی و نیز شکست اخلاقی گردانندگان آن، فروریخت.

در جریان فعالیت‌های آناهیتا، تآتر دولتی و گروه‌های آماتور نیز فعالیت داشتند. نسل جدید تآتر که پایگاه آرمانی خاص نداشت به مرور در تآتر وزارتی تحلیل رفت. کارگردان‌های دیگری که از خارج آمدند با آنکه تا مدتی در پیشبرد ارزش‌های کلی تآتر شرکت کردند، بزودی جذب سازمان اداری شدند. آنها یا پایگاه آرمانی مترقی نداشتند و مردد بودند و یا اصولا مرتجع بودند و مدافع مبانی مخرب و تفریحی تآتر اداری شدند. ممکن است گفته شود در کادر هنر اداری کارهای شایسته‌یی نیز شده است و از چند برنامه‌ی تآتری نام ببرند. در این تردیدی نیست. زیرا روشنفکر سرسپرده با آنکه گرایش مسلمی بطرف پول و تجمل دارد و نمی‌تواند از امکانات دولتی چشم بپوشد با بعضی مفاهیم موجود نیز مخالف است و به بعضی ارزش‌های مترقی اعتقاد نشان می‌دهد و همین درگیری مفید است که برای او امکانات جدیدی از سازمان اداری تکدی می‌کند. آنگاه زمان می‌گذرد و از چنین روشنفکری مالکی کر و لال و دست نشانده بوجود می‌آید که دل به مایملک اداری خویش بسته است و در مجموع کار تآتر اداری او ماکت بسیار کوچک و حقیر از نظام موجود است.

علاوه بر فعالیت‌های تآتر اداری، تلویزیون نیز با امکانات جدید، کارکنان تآتر را جلب کرد و برای تآتر طبق سلیقه‌ی خاص سردمداران هنری خویش برنامه ریخت و تآتر را کم‌کم به مدرنیسم بی بند و بار آلود، اهمیت محتوا را بشدت منکر شد و شکل‌های آبستره را به تآتر تحمیل

کرد. به تآتر فرم امکان فعالیت داد و جوانان را با ادعاهای مافوق مدرن خود فریفت و تا آنجا که توانست برای تغییر سیر نمایشنامه و نمایشنامه‌نویسان جوان کوشید. با هدفی خاص، مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی به راه انداخت و زیر لوای بی نظری و آزادگی، هدف فرمالیستی خود را به تآتر اعمال کرد و از طریق "جشن هنر" که تجلی خودپرستانه‌ی هر فئودال ـ بورژوایی ست برای نمایش ژستی جهانی تشکیل می‌شود. تآتر ارتجاعی خود را ستود و شایع کرد و با تبلیغات، گروه عظیمی را در زمینه‌ی تآتر فریفت. از سویی تجسم گوناگون بدن پرسناژ و از سویی تصاویر و ترانه‌های تفریحی و فولکلور قلب شده را بجای محتوای هنری نشاند و هرگونه خطر اجتماعی را از جانب تآتر زدود. در زمینه‌ی هستی و انسان، ابلهانه، به "پژوهشی پوچ" دست زد و در زمینه‌ی افسانه و اندوه، برای مردم شهر، "قصه" ساخت.

تلویزیون برای نابودی ارزش‌های اصیل تآتر به این جنجال‌ها نیز اکتفا نکرد. تآتر سریال ساخت و در واقع نمایش‌های مبتذل و واریته‌های مردم فریب لاله‌زار را با رنگ و لعابی دیگر به تلویزیون کشید و چهره‌ی مردمان کوچه و بازار را با اجراهایی غلط و نوشته‌هایی حقیر، مسخ کرد.

لازم نیست تمام مجریان این برنامه‌ها، مستقیما و با هدف آگاهانه‌یی برای انحراف ارزش‌های واقعی هنر بکوشند. کافی ست سازمانی اداری با هدفی کلی در این زمینه ایجاد شود و با امکانات لازم، ایجاد شیفتگی کند. آنگاه، آنچه باید، می‌شود. صید که فراهم شود، " صیادان کارگردان" هجوم می‌آورند.

از تلویزیون که بگذریم، تآتر دانشکده‌های تآتری مطرح می‌شود. طبیعی است، در جریان فعالیت‌های تآتری اداری، تلویزیونی و دانشگاهی، مفاهیمی مترقی رشد می‌یابد و این نه از خواست کارگزاران رسمی این کادرها که از ضرورت زمان و برخورد عقاید و تضادهای موجود در هر پدیده برمی‌خیزد. آنچه اینجا مطرح است هدفی است که با دخالت و نظارت کارگزاران هنری دولت دنبال می‌شود. این هدف، عمیقا سیاسی است. بسیار کودکانه است اگر فکر کنیم دستور در مورد تآتر دانشگاهی چشم‌های خود را بسته‌اند. اشکال کار همیشه در اینجاست که چون از نظارت سیاسی در هنر سخن می‌رود، چنین تصور می‌شود که حتما می‌باید آدم‌های طراز اول سیاسی در کار نظارت دخالت داشته باشند و حال که چنین نیست. دولت اجتماعی از آدم‌هایی است که با دسته‌هایی رسمی به یکدیگر بسته‌اند. به قوانین معین و کهنه‌یی احترام می‌گذارند و در منافع هم شریکند. کافی است یکی از این آدم‌ها که چه بسا هنرمند و روشنفکر باشد، با اصلی مخالفت ورزد و یا پدیده‌یی را تایید کند، آنگاه سرنوشت آن اصل و یا پدیده تعیین می‌شود. پس در واقع در کار وسیع دولت، فرد نماینده‌ی جمع است و جمع ـ دولت ـ به دلیل شناخت خصلت‌های ارتجاعی فرد است که پست حساسی را در زمینه‌ی هنر به او وا می‌گذارد و امکان قضاوت و تصمیم به او می‌بخشد، با این شناخت تآتر دانشکده‌های هنرهای زیبا و دراماتیک، در محاسبه‌یی کلی، تآتری دولتی است و نظرات دولت بر آن اعمال می‌شود. گردانندگان این کادرهای هنری از بیان مسئولیت‌های تآتر و اصولا مسئولیت‌های اجتماعی سرباز می‌زنند و از تحلیل محرومیت مردم

و حقوق آنها می‌گریزند و تنها به ارائه مشتی دانستنی که می‌توان با مطالعه‌ی چند کتاب فراگرفت می‌پردازند.

آنها در کلمه‌ی "استاد" وجهه‌ی اجتماعی، میزان حقوق و مزایا و حدود امکانات عنوانی آن را می‌بینند. کلاس‌های دانشکده‌های تآتری، مخصوصا در زمینه‌ی درس‌های اختصاصی، مغشوش و بی‌منطق است و سرلوحه‌ی آن اعتدال‌منشی است. هیچ دانشجویی، چنان که در این دانشکده‌ها ادعا می‌شود، اصول هنرپیشگی و کارگردانی نمی‌آموزد و تآترشناسی را حتی، که بر مبنای مطالعه و تحقیق است فرا نمی‌گیرد. تمام سال به این می‌گذرد که نام یک سری نمایشنامه برده شود، خلاصه‌یی از داستان آنها، مغلوط و در هم بیان گردد و چند نقش یا صحنه با صداها و حرکات بی‌منطق، و بیشتر برای رفع تکلیف بازی شود، و ... بیشترین بحث در جهت دفاع از تآتر پوچی و طرد تآتر اجتماعی است.

و تازه اگر دانشجویانی مشتاق گرد آیند و برنامه‌یی فراهم کنند، هیچ کمکی به آنها نمی‌شود، تنها با هزار منت، چند شب، سالن در اختیار آنها می‌گذارند و چون برنامه اجرا شد آن را جزو اقدامات هنری خویش می‌شمارند. آن وقت در همین محیط خانم کارگردانی را به سرپرستی فعالیت‌های هنری فوق برنامه گماشته‌اند، و تا کنون بابت دو برنامه، در حدود هشتادهزار تومان به ایشان پرداخته‌اند، تنها چون با ریاست محترم دانشگاه روابط خانوادگی دارند!..... و ایشان برای ما، در سطحی بسیار مبتذل و از نظر خودشان سخت روشنفکرانه، پیراندللو را اجرا کردند.

و چنین است که کارگزاران تآتر اداری، تآتر تلویزیونی و تآتر دانشگاهی برای نابودی تآتر اجتماعی می‌کوشند.

اکنون برای آنکه قلمرو گفتارم محدودتر گردد در زمینه‌ی تآتر نیز به اجزاء روی می‌آورم تا با بررسی آدم‌هایی تآتری! ... ماهیت کلی هنر اداری کاملا آشکار گردد.

دانشگاه ـ نمونه. دکتر ممنون.

هر چند حنای تفکرات فرمالیستی و آشفته‌ی ایشان به سرعت در جامعه و بخصوص در میان دانشجویان رنگ باخت با اینهمه شمایی دیگر از او می‌پردازم.

ایشان معتقدند که سیاست از هنر جداست و یا به این عقیده تظاهر می‌کنند. آن را برای مبادا لازم می‌دانند، اصرار دارند که نقدهای تآتری بدون توجه به مفاهیم اجتماعی و سیاسی نوشته شود. دوست دارند با دانشجویان بیشتر در باره‌ی نور و صحنه و دکور و در مجموع، صحنه‌پردازی صحبت کنند و از مزایای تعزیه سخن بگویند. بعنوان درس مشتی داستان کوتاه در باره‌ی نمایشنامه‌ها به هم می‌بافند، مشتی تاریخ تولد و نگارش و مرگ ردیف می‌کنند، گاهی از آقای ارحام صدر حرف میزنند و بجای ایشان بازی می‌کنند تا دانشجویان بازیگری اصیل را بیاموزند و دانشجویان را چنان که گویی ملک پدری ایشان است، "بچه‌های من" خطاب می‌کنند و آنهم نه از سر مهربانی که با تصوری از مالکیت، و دوست دارند بچه‌ها حتی برای آب خوردن از ایشان اجازه بگیرند.

ایشان "برشت" را می‌ستاید، از "بکت" دفاع می‌کند، عاشق "میلر" است و به "تآتر آیینی" سخت عشق می‌ورزد و اتفاقا شیفته‌ی تآتر یونان هم هست. و نتیجه چه خواهد شد؟ آشفتگی، بی‌اعتقادی به مفاهیم اجتماعی، باری بهر جهتی و نداشتن پایگاهی از خویش. دانشجویان تآتر دانشگاه همانطور تربیت می‌شوند که اداره‌ی تآتر می‌خواهد. که تلویزیون می‌خواهد.

اداره تآتر- نمونه - آقای داود رشیدی.

در ژنو تآتر خوانده است. سالهاست در تآتر فعالیت دارد، وابسته است و وابستگی را لابد دوست ندارد!... به سیاست پشت می‌کند، سخت به هنر و تآتر می‌اندیشد. حقوق می‌گیرد، سالن دارد، دکورهایش ساخته می‌شود، هنرپیشه‌هایش حقوق می‌گیرند و چشمشان کور در هر برنامه‌ای بازی می‌کنند. آقای کارگردان از مردم نیز طرفداری می‌کند، دلش برای مردم می‌سوزد: بیچاره‌ها، چه زندگی بدی دارند، باید به تآتر بیایند، باید بین تآتر و مردم رابطه برقرار شود، مردم خیلی خسته‌اند، بگذار یک شب هم که شده بخندند، تفریح کنند و.... "حسن کچل" نمایش می‌دهد: یک مشت حرکات رکیک، یک مشت صداهای وقیح، ساز و آوازی مخدر، داد و ستدی جنسی، علنی و تحریک کننده و در مجموع فضایی برای ارضاء غرایز و امیال سرخورده مردم و تشدید رؤیاهای ناممکن، با آمیزه ای از تصورات جنسی و تخیلات آسمانی و احساس رضایت. و مردم از هر قشر، می‌آیند، می‌خندند، کیف می‌برند، کف می‌زنند و ... می‌روند. تمام شد... حالا باید به توقعات روشنفکرانه‌ی اجتماع پاسخ داد.

به سراغ " دیکته " می‌رود. چه اشکالی دارد، بگذار " آقا " کمی برنجد. جبران می‌کنم، همه چیز را به موقع جبران می‌کنم، تازه مگر همین من نبودم که " گودو " را علم کردم، چرا آن موقع " آقا " نرنجیدند، همیشه که نمی‌توانم با ساز وزارتی برقصم و.... " دیکته " با دستبردی کوچک اجرا می‌شود! و این همه نشانه چیست:

آقای کارگردان اعتقاد مشخصی ندارد. تآتر را برای تآتر می‌خواهد. مهم نیست چه باشد، "در انتظار گودو" یا "حسن کچل"، "حسن کچل" یا "دیکته". این آشفتگی است. به هیچ گرفتن اجتماع است. لاسیدنی هنری است، وقت گذرانی ارضاء کننده و شهرت آور است. دکانی‌ست که در آن پوچی و تفریح و اگر ممکن شد کمی هم اجتماعیات می‌فروشند.

اداره‌ی تآتر را آدم‌هایی از این قماش می‌چرخانند، پول و امکانات دیگر آنها را مسخ کرده است. همه، همه جانبه شده‌اند. تآتر آزاد و اجتماعی را کارگردان‌های اداری به دهانه‌ی مسلخ کشیده‌اند تا آن را در راه منافع خویش قربانی کنند. آنها می‌گویند تآتر آزاد ممکن نیست و من می‌گویم آنها تآتر آزاد را ناممکن کرده اند. چون وابستگی سودمند را می‌ستایند و اگر جز این بود دست کم می‌باید این آقایان با پشتوانه‌ی اقتصاد اداری برای اجرای نمایشنامه‌هایی اگر نه مبارز و اجتماعی، برای نمایشنامه‌هایی مفید و با ارزش بکوشند. اما چنین نیز نکرده اند، چون برای آنها اسارت اقتصادی همان اسارت فرهنگی است.

چقدر دردناک است وقتی به بودجه‌های هنگفت هنری می‌اندیشیم. مالیات‌های مردم و

ارزش‌های اضافی "کار" در این خراب آباد چگونه مصرف می‌شود!.....

این پول کارگران است که به جیب حضرات تآتر سرازیر می‌شود تا برای حفظ شرایط موجود بکوشند.

تآتر اداری پوزه‌ی خود را در آخور امکانات دولتی فرو برده است و با دم خود، وقیحانه رضایت را ترسیم می‌کند.

تلویزیون ـ نمونه، آقای فریدون رهنما.

شورای تآتر تلویزیونی تشکیل داده است. عقاید خاص و بسیار بسیار هنرمندانه‌یی دارد و به رفاه و اتومبیل و پول فراوان سنجاق شده است. می‌تواند حتی وقتی که خوابیده است، همچنان حرف بزند. نواری بی‌پایان از حرف‌های بی‌پایه، بدون عمل است. به راحتی و طبق ضرورت‌های شخصی و اداری دروغ می‌گوید. می‌خواهد او را دوست تمام مذاهب و مکاتب بشناسند اما عملا خدمتگزار ارباب است. احتیاجی نیست به او مسئولیتی در مورد سانسور و دقت در انتخاب تآترهای آنچنانی داده شود، زیرا اصولا دارای آن چنان فرهنگی ست که سانسور مورد نظر را عملی می‌کند و به انتخاب تآتر دست میزند و با اینهمه، هیچ اعتقادی به سانسور ندارد!... و از مخالفین سرسخت سانسور است!... و کار خود را یک کار صرفا هنری!... می‌داند که از سیاست بطرز معجزه آسایی فاصله گرفته است.

همیشه در اتاق مخصوص ایشان چند خانم شکستنی...! نشسته‌اند که عضو رسمی و نیمه رسمی شورای تآترند. ژنی تآترند. معرکه‌اند! نظرات آبستره‌یی می‌دهند که نپرس و در یک جهنم دره‌یی که ما نمی‌شناسیم تحصیلات خاص کرده‌اند و لیاقت ایشان برای قضاوت در باره‌ی تآتری که مردمان باید ببینند قیامت است. با این خانم‌ها و چند آقای نوکرمآب دیگر که به هنر و دیگر قضایا سرسپرده‌اند، می‌نشینند، تصویب می‌کنند و تبلیغ "شهرقصه" را به عهده می‌گیرند تا از محفل بانوان سر درآورد و ماه‌ها با صدای حیوانات سربراه جماعتی را خر کند. "حادثه در ویشی" آرتور میلر را ضبط نمی‌کند، سوگند می‌خورد که دستور دارد. اما همچنان معتقد می‌ماند که هنر از سیاست جداست!... کار روی " گروه محکومین" کافکا را فوق العاده می‌داند: "آه... چه کرده‌اند، یک مشت جوان توی زیرزمین خانه‌یی مخروبه... آه ..." از فعالیت‌های ناب!... شوکه می‌شود. از "نظارت عالیه"ی ژنه که نپرس، ژنه است و خیلی حرف‌ها. باید ضبط شود. اما نمایشنامه‌ی "تراکتور" که متن آن تصویب شده است، بعد از دو ماه کار معلق می‌ماند، مگر چه شده است؟

آقایان شورا هنگام روخوانی کور بوده‌اند، بعضی تکه‌ها را ندیده‌اند. اما چرا اجرا اینطور از آب در آمده است؟ آنها فکر می‌کردند نمایشنامه یک داستان معمولی است که روی احتیاج و نزول می‌چرخد. اما اجرا، تراکتور و اسارت روستایی را مطرح می‌کند و پیداست که... ضبط نمی‌شود.

شورای تآتر تلویزیون، گروتوفسکی را به ایران می‌خواند و در نشریه‌ی تبلیغاتی و منحط جشن هنر، طی چند شماره عقاید متافیزیکی و در هم او، آرتو و بروک را شایع می‌کند.

گروتوفسکی چه میگوید؟

نشریه مبتذل جشن هنر می‌نویسد: " برای فهم آنچه گروتوفسکی به هنرپیشگانش عرضه می‌کند باید در تصور، ریاضت صومعه نشینی را با شور عرفانی به هم آمیخت. باید تصور کرد که بدن گواه رازهای روح باشد."

" گروتوفسکی حتی خود را از شر قسمت اعظم تماشاگران نیز خلاص می‌کند. هرگز اجازه نمی‌دهد تعدادشان بیش از صد نفر باشد و گاه آنان را تا چهل نفر می‌رساند."

" گروتوفسکی می‌کوشد میان هنرپیشگانش با این چنین تماشاگرانی رابطه‌یی ایجاد کند که "آرتو" آن را "خلسه‌ی سماوی" می‌نامید و گروتوفسکی آن را " قدس ناسوتی" یا "قدوسیت این جهانی" می‌خواند."

و می‌آورد: "مذهب و درام روزگاری یکی بودند و در تآتر آیینی گروتوفسکی چند لحظه معجزه‌وار گویی باز به یکدیگر می‌پیوندند".

اکنون به راحتی می‌توان دریافت که این بازیگر و کارگردان که داعیه‌ی فلسفه‌ی دیالکتیکی دارد، یک رجعت کننده، یک ایده آلیست دو آتشه است و فلسفه‌ی دیالکتیک تنها، او را برای تلقین هدف‌های مذهبی و آیینی و روحی‌اش زیرک‌تر و هشیارتر کرده است. او، استانیسلاوسکی را که دارای مکتبی علمی و عینی بود و بر تجارب تاریخ تآتر تکیه داشت و تمام وجود خویش را برای تأثیرات اجتماعی تآتر به کار می‌گرفت، استاد خود می‌داند و ریشه‌ی اعتقاداتش را در او می‌جوید و سپس با آنکه برای تثبیت "مکتب آیینی" خویش، با زیرکی راه خود را از "آرتو" جدا می‌داند، حالت‌های الهی را در عقاید او می‌ستاید و او را پیامبر می‌خواند. اما در واقع گروتوفسکی به توجیهاتی کودکانه دست می‌زند. شیوه‌ی او نه تنها سخت وابسته به شیوه‌ی آرتوست بلکه بیشترین دریافت را به دلیل ایجاد فضای مذهبی و رهایی حرکت‌های بی‌خودانه و دست یافتن به جذبه‌هایی جادویی، از او دارد. اگر استانیسلاوسکی را رها نمی‌کند برای داعیه‌ی دیالکتیکی ست و اگر از آرتو می‌گریزد برای تثبیت خود پرستانه‌ی "تآتر آیینی" خویش است.

آرتو می‌گوید: "تآتر بایستی تماشاگر را با معجونی مجهز کند، یا عصاره‌یی از رؤیاها که در آن میل به جنایت، وسوسه‌های سمج، وحشیگری، وهم و رؤیا، تلقی‌های نادرست زندگی و ماده و حتی آدمخواری را، نه بطور سطحی و ساختگی بلکه به نحوی عمیق از وجودش بیرون ریزد" ، و برای تطهیر تماشاگر از چنین حالت‌هایی طی تفسیرهایی گنگ و طولانی، ارائه‌ی همین حالت‌ها را بیشتر با تصویرهای بدن و رفتارهای بی‌خودانه ـ و نه صدا و کلمه ـ تجویز می‌کند و ارزش‌های واقعی چنین تآتری را در رابطه‌های ایده آلیستی و نفوذ در ناممکن و خدا و رؤیا می‌داند. او معتقد است که نیت واقعی تآتر، خلق افسانه‌هاست. آرتو می‌خواهد با طرح نابخودی روانیات و مبانی ذهنی آفرینش و انسان بوسیله‌ی رفتارهای بدن که شعری ناب و تصویری، در فضا می‌سازند، کیفیت‌هایی را در انسان، بدون هیچ توجهی به زمان و مکان کشف کند، تا هم تماشاگر و هم بازیگر، در پایان از بدی‌ها آزاد شوند!... می‌خواهد تآتر را به افسونی تبدیل کند که در جریان آن،

انسان با دورترین غرایز و امیال نامکشوف بیامیزد و گروتوفسکی هر چند حرفهای خود را به مفاهیم عینی می‌آلاید، همین را می‌خواهد، با این تفاوت که صداقت آرتو را ندارد و می‌خواهد از دو جانب سود ببرد. گروتوفسکی می‌خواهد با معجونی از حرکت‌های پرشور، رؤیا، کابوس، هیجانات هیستریک و درک امکانات زیبایی شناسانه‌ی بدن و مکاشفه در مفاهیم آن، " تآتر آیینی " ایجاد کند و در قرنی که کلیساها و مساجد مرده اند، تآتر را مکانی مطهر برای مراسم و آیین بسازد. گروتوفسکی فلسفه‌ی دیالکتیک را میداند اما عمیقا بدان اعتقاد ندارد و از آن برای اثبات احتیاج انسان به متافیزیک سود می‌جوید!... و اگر کمی با گذشت و آسانگیر باشیم تشخیص شخصیت متافیزیکی او مشکل می‌نماید زیرا او عقاید آیینی خود را در لایه‌یی از واقعیات می‌پیچد، و با اینهمه "پیتر بروک" در باره‌ی او می‌گوید: عوام الناس یک کاری دارند و نقش معینی در زندگی. اما هستند کسانی که مسئولیت عوام را به عهده می‌گیرند. کاهن برای خودش و به نیابت دیگران آیین را بجا می‌آورد و بازیگران گروتوفسکی برای کسانی که مایل به شرکت در مراسم آنان هستند، آیین نمایش خود را برگزار می‌کند، طی نمایش بازیگر همه‌ی نهاد خفته‌ی آدمی را فرا می‌خواند و از حجاب زندگی روزمره بیرون می‌کشد و می‌نماید، این تآتر مقدس است. چون نیت مقدس دارد و در جامعه‌ی کنونی جای معینی را پر می‌کند، زیرا پاسخگوی نیازی است که دیگر از کلیسا برنمی‌آید، تآتر گروتوفسکی نزدیکترین تآتر به آرمان آرتوست، و آرتو معتقد است: زبان خاص تآتر چنانست که نمی‌تواند کاراکترها را تجزیه و تحلیل کند و با حالات وجدانی و عاطفی را آنطور که گفت و شنود و زبان معمولی توضیح می‌دهد تشریح کند، از این رو تآتر باید به نفع حالات متافیزیکی، علائق روانی و اخلاقی را رها کند."

پس دیگر به آسانی می‌توان استنباط کرد که گروتوفسکی یک ایده‌آلیست دو آتشه است و تآتر آیینی او چیزی جز پذیرش مراسم و آیین اولیه‌ی بشر با استنباط‌های جدید نیست و این استنباط‌ها با تمام تلاش گروتوفسکی راه بجایی نمی‌برد و نمی‌تواند سرپوشی برای محتوای متافیزیکی و بیمارگونه‌ی او باشد.

اگر گروتوفسکی فضای " آشویتس" را برای نمایشنامه‌یی انتخاب می‌کند و نقش اس ـ اس‌ها را از آن می‌زداید نه به دلیل رنجی است که از جنایات نازیسم و دیگر جنایت‌های موجود بشری می‌برد، بلکه به دلیل فضای دلخواهی است که می‌تواند فرم‌های عریان و محتوای مذهبی خود را در آن پیاده کند. فضای آشویتس تنها پناهگاهی است که گروتوفسکی می‌تواند در آن بازیگران را به مرگ مه آلود، هیجان هیستریک جذبه‌های جنسی و در مجموع رفتاری شگفت انگیز و بهت‌آور بسپارد. گروتوفسکی چنان شیفته‌ی آیین خویش است که می‌خواهد تصاویر عینی را چنان متجلی سازد که به تصویری ذهنی تبدیل شوند.

گروتوفسکی نمونه‌ی مشخص هنرمندی ست که با گرایش به ارزش‌های هنر بورژوایی و با تمام تمایلات متافیزیکی، از متن مارکسیسم سربرداشته است.

حال برای آنکه آگاهی سیاسی این مدعی فلسفه‌ی دیالکتیکی را دریابیم برخورد یک

دانشجو را با او شرح می‌دهیم:

دانشجو می‌گوید: از شما تآتری ندیده‌ام، با عقاید شما بوسیله‌ی نشریه‌ی تبلیغاتی جشن هنر آشنایی دارم، صرف نظر از آنکه عقاید شما را در باره‌ی تآتر مردود می‌دانم، می‌پرسم: آیا می‌دانید کجا آمده اید؟ و به دعوت چه کسانی آمده اید؟ آیا شرایط ما را می‌شناسید؟ کسانی که شما را دعوت کرده‌اند، گردانندگان مرتجع و بورژوامنش تآتر تلویزیونی‌اند و جشن هنر، جشنی ارتجاعی است. اگر نمی‌دانید می‌توانم برایتان بیشتر توضیح بدهم و او می‌خواهد توضیح بیشتری داده شود و دانشجو در میان هیاهوی دلقک‌های تلویزیونی و دانشگاهی که می‌خواهند بحث را لوث کنند برای اثبات نظرات خویش می‌کوشد. بعد گروتوفسکی می‌گوید، من نمی‌دانم شرایط شما چیست. اگر چنانست که شما می‌گویید، کتابها را کنار بگذارید، تفنگ‌ها را بردارید. ملتی که گرسنه است انقلاب می‌کند. و آنگاه در باره‌ی این که برای تآتر آمده است و تآتر او تآتری دیالکتیکی است حرف می‌زند. دانشجو می‌گوید، شما یک آدم ارتجاعی هستید که به اینجا آمده‌اید، " آرتور میلر" همین دعوت را رد کرد، از آن گذشته، تآتر شما یک تآتر متافیزیکی است. گروتوفسکی در پاسخ تشریح می‌کند که دانشجو در زمینه‌ی تفکر دگم و محدود است و برای اثبات عقاید آیینی خود چند جمله از بنیان گزاران فلسفه‌ی دیالکتیک می‌گوید که دانشجو در آن فرصت کوتاه در نمی‌یابد اما کلا مارکسیست بودن او را می‌باید بظاهر ثابت کرده باشد!... و اصرار می‌ورزد که او سفیری هنری ست! ... و برای انقلاب نیامده است! ... خنده آور است! ... دانشجو می‌گوید، شما مارکسیست هستید و با اینهمه نمی‌دانید به کجا آمده‌اید؟ شرایط محیطی را که دعوت آن را پذیرفته‌اید نمی‌شناسید؟ و باز هیاهو در می‌گیرد و گروتوفسکی به این جدی‌ترین سئوال پاسخ نمی‌دهد و دانشجو دیگر ساکت می‌ماند و سئوالات هنرمندانه‌ی جماعت روشنفکر ـ اخته‌های فرهنگ دولتی ـ شروع می‌شود.

ـ آقای گروتوفسکی، من به سیاست و چیزهای دیگر کاری ندارم، می‌خواهم بدانم هنر خالص شما چگونه است!؟

ـ آقای گروتوفسکی، آیا مقصود شما از "قدس ناسوتی" همان عرفان است!؟

ـ آقای گروتوفسکی، شما هنرپیشه‌ها را چگونه هدایت می‌کنید، آیا آنها را آزاد می‌گذارید که خودشان به آن حالت‌های جذبه برسند!؟

ـ آقای گروتوفسکی، چگونه با پیکر مکاشفه می‌کنید!؟ چرا تعداد تماشاگران را تا چهل نفر تنزل می‌دهید!؟ و سئوالات دیگری که هیچکدام بدون جواب نمی‌ماند اما هیچکدام تفهیم نمی‌شود و همه گیج و با اینهمه شاد از حضور چنین شخصیتی نایاب! ... پرشور کف می‌زنند و ... می‌روند.

اما برای من که یک ایرانی هستم، مهم نیست که آقای بروک در باره‌ی تعزیه چه می‌گوید و یا آقای گروتوفسکی تآتر آیینی خود را چگونه توجیه می‌کند، تمام تلاش من برای آشکار کردن سوءاستفاده‌ای ست که گردانندگان قسمتی از تآتر ـ تآتر خیانتکار تلویزیونی ـ از این دعوت‌ها و

تعبیر و تفسیرها می‌برند. آنها می‌خواهند با طرح "تآتر آیینی" رفتار پست هنری خود را تثبیت کنند. می‌خواهند تاییدیه‌ای برای اجرای مردود نمایشنامه‌ی ابلهانه‌ی پژوهشی ژرف و اجرای مضحک و شرم آور ادیپ بدست آورند.

امسال تآتر جشن هنر، ارتجاعی‌تر از سال گذشته اجرا خواهد شد و تآتر مسئول از هم اکنون به سیمای آیینی این تآتر تف می‌اندازد.

در شرایط آشفته و مغلوبِ تآتر امروز که تلاشگر نجات و غلبه‌ایم دیگر سلاح مراسم آیینی، سلاح سمبولیسم جبون و سر درگم، سلاح لودگی و طنز، سلاح انتقادهای ژورنالیستی، سلاح ندبه‌های رمانتیک و هیجانات غمگنانه و حتی سلاح گلایه‌های تند و اصولی زنگاری ضخیم بسته است و مویرگی هم از پیکر فربه و مرفه دشمن تاریخی نمی‌درد. اکنون شرایطی دیگر است و ما به هنر و ادبیات خشمگین نیازمندیم، به تآتر خشمگین و حتی هولناک. تآتری که با سوخت خون و عصب از رذیلانه‌ترین روابط آراسته‌ی طبقاتی در پایگاه صحنه، پرده برگیرد تا انسان محروم ایرانی را در کانون مغلوب حقیقت وجودی خویش قرار دهد و فاصله او را تا حقوق از دست رفته‌اش آشکار سازد و همواره اشاراتی برای اقدام داشته باشد و تآتر مبارز در جستجوی درک و بیان آن کوچکترین روابط ستمگرانه‌ای ست که فقر و محرومیت یک ملت از تجمع آن ناشی می‌شود. تآتر، چون هنرهای دیگر اهرم اساسی مبارزه‌ی خلق‌های محروم نیست، اما باید بتواند سهم خویش را از هم اکنون به تاریخ مبارزات بپردازد.

بیست و هشتم خرداد ماه چهل و نه

کاظم شهریاری

جایت خالی!

معنی هنر در بُرش واقعیت و در نهایت در نَفی آن نهفته است. برای دسترسی به خلاقیت هنری بازسازی واقعیت اجتناب‌ناپذیر است و برای بازسَازی واقعیت شناخت آن لازم است و این شَناخت بدون ابزار ضروری آن ممکن نیست. بدینسان هزارَ احساسِ بر دوش هفت حس شناخته شده‌ی ما سوار می‌شوند و دوره‌ی شکل‌گیری کاری خلاق را به‌عهده‌می‌گیرند. این دایره‌ی مسدود پر از تضاد، تصویری کوتاه از فضا و زمان برای یک کارورز هنر محسوب می‌شود. سعید سلطانپور یکی از آن هنرمندانی بود که تلاش‌می‌کرد تا با کار خلاق خویش تصویری از زندگی و واقعیت زمانه‌ی خود را منعکس کند. سخنَ درباره‌ی زندگی و کار سعید سلطانپور کتابی مفصل و غنی خواهد بود و من در این‌جا تنها یادی از او می‌کنم.

یادی از شور و پرخاش هنرمندی که در او استعداد هنری جاری بود. یادی از نویسنده و کارگردان « عباس‌آقا کارگر ایران‌ناسیونال » که طرح تازه‌یی به هنر نمایش در ایران عرضَه‌کرد.

پس از رهایی سعید از زندان شاه، به رسم آن زمان، با دوستی به دیدار او رفتیم. اگر چه دوره‌ی قلدری ساواک سرآمده بود و آن روزها زندانیان سیاسی را آزادمی‌کردند، اما چون ما مانند مارگزیدگان نگران بودیم، راه شگفتی را از تهران تا خانه‌ی سعید طی‌کردیم که خود قصه‌ی دیگری‌ست که بماند.

سعید خانه‌یی از خود نداشت. او با مادرش زندگی می‌کرد. به آنجا که رسیدیم، در باز بود. پیش از ما کسان دیگری رسیده بودند از خویشان، شاید هم از همسایگان آنها. سعید به استقبال ما آمد و ما هم او را چون ازدست‌رفته‌یِ بازیافته‌مان به چشم و به لب بوسیدیم و پس از سلام و سلامتی به مادر و بهَ حاضران لحظه‌یی بی‌کلام ماندیم. باز هم سکوت. سکوتی که در آن گنجینه‌های

زمین جابه‌جا می‌شوند.

ـ بچه ها بیایید!

او ما را صدا کرد و به اطاق بغلی برد.

ـ این حرفها شما را خسته می‌کند. در این اطاق بمانید من هم آمدم.

با شتاب اما سبک‌بال ضبط صوت کوچکی را به دست من داد با دو نوار. ولی ناگهان همه را از دست من قاپید. زانو به زمین گذاشت.

ـ بده به من!

من هم ضبط صوت کوچکش را به او دادم. خودش نوار را در جعبه‌ی ضبط جاداد و دکمه‌ی فرسوده‌ی چارگوشی را چند بار فروبرد. صدای شاملو و شعر نیما درهم آمیخته فضا را پر کرد. سعید بعد از تنظیم صدای این ماشین قدیمی گفت:

ـ آمدم!

و با آمدم از اطاق خارج شد ...

یک ضبط‌صوت، چهار هنرپیشه، یک نویسنده‌یِ کارگردان در حول یک قصه‌ی ساده.

به تمرین خلق یک اثر نمایشی کمر بسته بودند. ماجرا از این قرار است: عباس‌آقا کارگر کارخانه ایران‌ناسیونال که کارش ساختن ماشین‌های مختلف است، زندگی خودش را، زندگی چند ساله‌ی اخیر خودش را، زندگی بین دو رژیم سیاسی و کارش را، زندگی وضعیت خانوادگی و شیوه‌ی روابط خود را در کار و در خانه برای نویسنده‌یی کنجکاو تعریف‌می‌کند. این نویسنده که همان کارگردان و همین سعید سلطانپور باشد، این برخورد را با ماشین ضبط‌صوتی که همراه دارد، به نواری ضبط‌شده تبدیل‌می‌کند و همین نوار را به تمرین می‌آورد و بخش‌هایی از این گفتگو را به صحنه می‌برد. همه‌ی این‌ها به شکلی ساده و پاک، بدون دکور و بدون نور و ابزار اولیه‌ی تآتری.

این انتخاب سعید بدون دلیل هم نبود. در این زمان او خوب می‌دانست که کسی به او کمک تدارکاتی تآتری نخواهد کرد و همه‌ی آنها که دستی در کار داشتند، او را رها کرده بودند. در نمایش قبلی او " مرگ بر آمریکا " بارها او را زانوبه‌بغل دیدم که به دنبال لباس برای نمایشش بود.

– چند فراک می‌خواهم. در تالار رودکی پر از این لباس‌هاست. سه بار است که به آنجا می‌روم. هی به من می‌گویند که مسئولش نیست ...

بالاخره با هزار قوزبالاقوز برایش لباس‌های این نمایش را پیدا کرده بودیم. اما در سندیکای هنرمندان که او هم از بنیادگذاران آن بود، هر روز نگاه‌های بدبین و چشمک‌های زیرکانه‌ی این و آن به اصطلاح تآتری را می‌دیدم ...

همه‌ی اینها فقط به این دلیل که او به نظر آنها کار نمایش نمی‌کند و تندرو است، چنین برخوردمی‌کردند. هنرمندانی که به آزادی خود احترام نمی‌گذاشتند و همه‌ی کارشان دنباله‌رَوی از جریانات سیاسی‌یی بود که توهم کودکانه‌ی آنان را در ادارات و شکل‌های رسمی تآتر اداری دامن می‌زد.

عباس‌آقا کارگر ایران‌ناسیونال با سابقه‌کاری چون ۱۵سال از زندگیش، امروز به دلایل نامعلوم، یا غیرقابل‌قبولی بیکار شده بود. یا شاید به دلایلی سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و یا شاید همه‌چیز بیکار شده بود.

سعید نوار ضبط شده‌ی صدای عباس‌آقا را پخش‌می‌کند. نوار را قطع‌می‌کنند و هنرپیشه‌ی نقش عباس‌آقا بازی‌می‌کند و داستان او را و شاید و بایدهای این روزگار را به صحنه‌ی تآتر می‌کشاند. این رشته‌ی تابنده از صدا تا صحنه با حضور کنجکاوانه و تیزهوشانه‌ی سیاهی که از نمایش‌های سنتی ایرانی بازخوانده شده، همراه است. سیاه فیروز یا سیاه پیروز که از سنت نوروز پیروز جان‌گرفته است، به دلقکی دیوانه بدل شده که با بوق و کرنا از این سوی سالن ورزشی به آن سوی سالن ورجه‌ورجه می‌کند و تماشاگران را به مسافران ماشین مشتی‌ممدلی که نه بوق دارد نه صندلی، تبدیل می‌کند. می‌خواند. می‌خندد. می‌گرید. شیهه می‌زند. ماشین می‌راند و چرخ‌های پنچر شده‌ی انقلاب را تکبیرمی‌کند. قصه‌ی عباس‌آقا و انقلاب را این آقای برده‌ی سیاه به سبک خود تفسیرمی‌کند.

ـ "رفقا اوضاع خرابه رفقا. سر به زمین پا به هوا دمبش سیاهه رفقا. رفقا اوضاع خرابه رفقا."

ماشین مشتی‌ممدلی وسیله‌ی این سفر هنری است. شخصیت اصلی نمایش در واقع از پیوند " سیاه "، شخصیت اصلی هنر تآتر سنتی ایرانی و " عباس‌آقا کارگر ایران‌ناسیونال " شخصیت اصلی انقلاب ایران خلق شده است. این سبک نمایشنامه نگاری و به قول فرنگی‌ها Dramaturgie شکلی نه‌تنها تازه در نمایش اَیران است بلکه تلفیقی‌ست از همه‌ی آنچه که هنر تآتر بر آنها بنا می‌شود.

از سوی دیگر داستان عباس‌آقا و سیاه همان داستان سعید سلطانپور بود. جوانی پرخاشگر و ناآرام که مزه‌ی آزادی را چشیده بود. خوب به خاطرم می‌آید در آن روزها که استالین پروانه‌ی کسب و برگ اعتبار تفکر سیاسی بود، روزی با او گفتند که استالین درباره‌ی هنر چنین گفته است ... و این با آنچه تو می‌گویی تضاد دارد. سعید بدون آنکه لحظه‌یی را هدر بدهد، جواب داد: " استالین غلط کرده ". او درعین‌حال مزه‌ی زندان را هم چشیده بود. حکومت شاه او را به جرم کارش به بیکاری محکوم کرده بود و حالا مشتی قداره‌بند از فرزندان ناخلف کاکارستم با چوب و چاقو تماشاگرانِ او را تهدیدمی‌کردند و اینِ تهَدید هم

تازگی نداشت.

برای کارش او مجبور بود هنرپیشه بسازد:

ـ " من مجبورم. چکار کنم. اینهمه کار با مواد خام و غیرحرفه‌یی پدرم را درآورده ..."

و این هم کلام آخر: هنرمند با تصویری خود را پنهان می‌کند و با احساسات و عاطفه‌یی در حد خویش، در فضای نو با تصاویری تازه خود را به نمایش می‌گذارد.

خستگی این کار خواب کوتاه او و تماشاگرانش را شیرین می‌کند.

کار خود هنر است و هنر خود کار است. پیوند کار- هنر و هنر- کار بس افزون است. در کار خلاق، و در اینجا کار نمایش، هنرمند نیازمند فرهنگی‌ست که به هنر نیازمند باشد. در این شیوه‌ی گفتار او در جستجوی راه‌هایی‌ست ناشناخته، راه‌هایی که در سراب غرق می‌شوند، سرابی که کارورز هنر را به سر آب می‌کشد!

این خاطره خوابی کوتاه و شیرین است که اشک شوق را در تنی بی‌جان جاری‌می‌کند و باران عاطفه، چراغ راه اندیشه‌ی رهنوردان شب، را روشن نگه می‌دارد.

سعید جان جای خالیت باری‌ست گران
بر دوش یارانِ هنر و دوستدارانِ آزادی

تایپ فارسی
و ارسال «داده‌ها» با پُست الکترونیکی: ۰۲۲۱-۲۵۷۹۷۵۱

نیلوفر بیضایی

تآتر مستند (۱)

تآتر مستند همانگونه که از نامش پیداست، با تکیه بر اسناد، مدارک، گزارش‌ها و خلاصه تمامی اطلاعات موجود در مورد یک واقعه به بازسازی صحنه‌یی آن می‌پردازد.

می‌دانیم که "سند" برای اثبات یک واقعیت به‌کارمی‌رود. درعین‌حال می‌توان آن را برای نشان‌دادن غیرواقعی بودن یک ادعا نیز به‌کاربرد. سند و استدلال به قصد اثبات یک واقعیَت در یک ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قراردارند. از آنجا که آنچه در تآتر مستند بازسازی می‌شود، بر اساس اسناد واقعا موجود شکل گرفته است، هدف این تآتر همانا کمک به تقویت قدرت استدلال و تکیه بر منطق فکری است. پس، پیش‌شرط پرداختن به این نوَع از تآتر توانایی استفاده از تعقل، قدرت تحلیل و تسلط بر منطَق سقراطی است. به‌عبارت‌دیگر تآتر مستند، آنگونه که "**پتر وایس**"(۱۹۸۲-۱۹۱۶)، یکی از پیشگامان این تآتر آن را تعریف‌می‌کند، تآتری است که پیش از هر چیز به سندیت یک موضوع می‌پردازد، تآتر گزارش دهنده است. در این نوع از تآتر اسناد موجوَد، بدون کوچکترین تغییری در محتوا و تنها با پرداخت در فرم، بر صحنه بازسازی می‌شوند. اما ازآنجاکه هنر اصولا ریشه در این واقعیت دارد، در هر اثر هنری جزییات واقعیت و جزییات تخیل با یکدیگر درمی‌آمیزند، یعنی با یکدیگر در یک رابطَه‌ی دیالکتیکی قرارَدارند. به همین دلیل نقش نویسنده‌ی تآتر مستند چندان تفاوتی با نقش نویسنده‌ی یک درام داستانی ندارد. چرا که هر دو درک شخصی خود را از واقعیت اجتماعی موجود به نمایش می‌گذارند. منتها هر یک با ابزار هنری خاص خود.

بااینهمه تآتر مستند به هیچوجه نمی‌خواهد برای تماشاگرش این سوءتفاهم را ایجادکند که واقعیت موجود قرار است در صحنه‌ی تآتر تقلید شود و به همین دلیل با استفاده از نوعی "فاصله‌گذاری" در فرم نمایش ارایه می‌شود. فاصله‌گذاری پیش‌شرط اصلی و زیبایی‌شناسانه‌یی است برای بازکردن و پرداختن به یک واقعه.

به عبَارت دیگر در تآتر مستند این فرم است که ماتریال موجود را به محتوا تبدیل‌می‌کند. اینکه یک نویسنده‌ی تآتر مستند تا چه حد موفق به فرم‌دادن به ماتریال موجود شود و بتواند قوانین و نظم اجتماعی موجود را برجسته سازد، علاوه بر اینکه به توانایی‌های هنری‌اش بستگی دارد، به حدود و عمق شناخت و قدرت تحلیل وی نیز وابسته است. بدون حضور نگاه سوبژکتیو نویسنده هیچ

سندی نمی تواند به اثبات برسد. در عین حال تآتر مستند یک ژانر نیست، بلکه شاخه‌یی است از ژانر "تآتر سیاسی". این تآتر در جهت مخالف تفکر حاکم و رایج در یک اجتماع حرکت‌می کند. تآتر مستند ، تآتری است جهت‌دار که خود را در موضع انسان‌های تحت ستم قرارمی‌دهد. به نظر پتر وایس «سند» می‌تواند به بالابردن سطح آگاهی و ازبین‌بردن پیشداوری کمک‌کند. وایس بر این نکته تاکید می‌ورزد که تآتر می‌بایست به جزء جدایی‌ناپذیری از زندگی اجتماعی تبدیل شود و بر آن تاثیر بگذارد. به همین دلیل به گمان وی تآتر می‌بایست از شکل بی‌هدف "بازی" فاصله بگیرد و مسئولیتی را که روزنامه و تلویزیون ... از عهده‌ی آنَ برنمی‌آیند، یعنی نقد بی‌پروا و گزارش بلاواسطه و عریان واقعیت، بدون رعایت مصلحت سیاسی صاحبان قدرت برعهده‌بگیرد.

اصولا تآترَ مستند در دهه‌ی شصت و به‌خصوص در کشورهای کاپیتالیستی شکل‌گرفت. چراکه در این دوره با شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی در اروپا، نیاز به وجود اطلاعات دقیق، پرده‌برداری از دروغ‌های تاریخی و مصلحتی و همچنین نیاز به وجود یک آلترناتیو در شیوه‌ی زندگی و تفکر سیاسی، بیش‌ازپیش ملموس بود. در این دوره آنچه بیش از هر چیز اهمیت داشت، جستجوی واقعیت‌های تاریخی بود از طریق یافتن اسناد تاریخی پیدا و پنهان. به عبارت دیگر تآتر مستند در دورانی شکل‌گرفَت که نیاز بَه شکستنَ حاکمیت تابوهای اجتماعی بیش‌ازپیش حس‌می‌شد. این نیاز زمانی دوچندان شد که وسایل ارتباط جمعی که به مونوپول‌های خادم سرمایه‌داری تبدیل شده بودند، در جهت تحکیم این تابوها می‌کوشیدند و نه تضعیف آنها.

در تآتر مستند، آنچه بر روی صحنه می‌رود عینا همان واقعیت تجربه‌شده نیست، بلکه بازسازی این واقعیت است در صحنه‌ی تآتر و با رعایت زیَبایی‌شناسی و ابزار نمایش. به همین خاطر نویسنده بر اساس تعریف و درک خود از این واقعیت نقشی تعیین‌کننده در چگونگی پرداخت واقعیت بازی‌می‌کند. در اینجا نزدیکی تآتر مستند به تآتر اپیک برشت ملموس‌تر می‌شود.تآتر مستند می‌بایست خود را به عنوان یک تولید هنری ببیند و انتظار داشته باشد که به عنوان اثر هنری نگاه شود. به همین علت تآتر مستند مواردی از واقعیت را به عنوان مثال برمی‌گزیند تا از پس آن مکانیسم‌های عمل‌کننده را بازشناسی کند و بدین طریق قابل تعمیم بودن این مثال‌ها را برجسته سازد. برای رسیدن به این هدف از تکنیک‌های زیر استفاده می شود:

تبدیل ریتمیک کلمه به اکسیون، صراحت در زبان و حرکت، شکستن روال صحنه‌یی از طریق خاطره‌نگاری و بازگشت به لحظاتی از گذشته، بایگانی‌کردن

رفتارهای بیرونی از طریق صحنه‌هایی که در آن عکس‌العمل‌های درونی انجام می‌شود، ترسیم زوایای گوناگون و متضاد یک موقعیت خاص و برجسته ساختنِ ابعاد خشونت‌آمیز تاریخ. ...

تآتر وایس و تآتر برشت وجوه اشتراک فراوانی دارند، از جمله داشتنِ تعریف مشخص از کاربرد تآتر در برجسته‌سازی گره‌های اجتماعی، اعتقاد به تآترَ «ضد روانشناسی» که در عین حال استفاده از ابزَارهای روانشناسانه را در جاهایی می‌پذیرد، رد کامل تئوری «بازی حسی» برای به‌نمایش‌گذاشتن تضادهای اجتماعی و مهمتر از همه تاکید بر علمی بودن مبنای تآتر که البته ابزار و فرم‌هایی که استفاده می‌کنند با یکدیگر فرق دارد (برای مثال تکیه‌ی وایس بر سند تاریخی و یا فاصله‌گرفتن او با تآتر داستانی...). مهمترین تاثیری که برشت بر وایس گذاشت، استفاده از افکت‌های فاصله‌گذاری است. بااینهمه فاصله‌گذاری وایس با فاصله‌گذاری برشت متفاوت است، چراکه کاربرد فاصله‌گذاری در تآتَر وایس، ایجاد لحظاتَ شوک‌کننده است که از این لحاظ بیشتر تحت تاثیر سوررآلیسم قراردارد.

در واقع مهمترین جرقه‌های تئوریک و عملی تآتر سیاسی، و شاخه‌ی آن تآتر مستند، پیش از برشت و وایس، در آثار و تئوری‌های **اروین پیسکاتور** (۱۹۶۶ - ۱۸۹۳) زده شد و می‌توان گفت که برشت و وایس هر دو شدیدا تحت تاثیر پیسکاتور قرار داشتند. شاید بتوان گفت که تآتر سیاسی پاسخ پیسکاتور بود به ناتوانی‌های تآتر ناتورالیستی و تضادهای درونی‌اش، ایزوله شدنش، غیرملموس بودنش و مهمتر از همه به وابسته بودنش به دیالوگ میان آدم‌های صحنه برای نشان‌دادن معضلاتی که با آن درگیرند، بدون درنظرگرفتنِ این مهم که رابطه‌ی میان انسان‌ها زمانی‌که به این طریق نشان داده شود، درست دَر خلاف جهتِ هدفِ اصلی نویسنده عمل خواهد کرد.

هدف پیسکاتور از پایه‌گذاری تآتر سیاسی این بود که از طریق نشان‌دادن مشروط‌بودنِ زندگی و روابطِ اجتماعیِ انسان، واقعیاتِ اجتماعیِ حذَف شده راَ آشکار سازدَ.

او می‌خواست، از طریق ایجاد ارتباط میان واقعه‌ی صحنه‌یی و قدرت‌های بزرگ تاریخی و تاثیرگذار، بر ذهنیت خصلت‌های منفرد غلبه‌کند.ابزار او برای رسیدنَ به این هدف اینها بود: گسترش صحنه‌های شخصی به عرصه‌های تاریخی، سیاسی، اقتصادی و... . پیسکاتور اولین کسی بود که در تآتر از فیلم به عنوان ابزاری برای پیوند صحنه و زندگی بهره‌جست. او در حین انجام واقعه‌ی صحنه‌یی فیلم‌های مستند از وقایع اجتماعی و سیاسی را به نمایش می‌گذاشت. این شکل از

واردکردن فاکت‌های تاریخی به حریم زندگی فرد بر وابستگی سرنوشت فرد به شرایط اجتماعی صحه می‌گذارد. تحت تاثیر آثار پیسکاتور بود که برشت در دهه‌ی ۲۰ از "تآتر مستند" نام برد و وایس در دهه‌ی شصت آن را تحقق بخشید. علاوه بر پتر وایس کسانی چون **انتسن‌برگر** Hans Magnus Enzenberger، **کیپهارد** Heiner Kipphardt و **هوخ‌هوت** Rolf Hochhuth نیز به تآتر مستند روی آوردند و با تکیه بر اسناد تاریخی اوضاع سیاسی زمان خود را بر صحنه‌ی تآتر بازسازی کردند. اما از آنجا که آثار وایس مهمترین نمونه‌های تجربه‌ی تآتر مستند هستند، در قسمت‌های بعدی این نوشته برای ملموس‌تر شدن شکل عملی تآتر مستند و چگونگی تحقق آن به زندگی و آثار پتر وایس که در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار داشت و همچنین به تحلیل چند اثر از او خواهیم پرداخت.

منابع استفاده شده:

1- H.J. Fiehbach, Die Herausbildung von E. Piscators politischem Theater In Weimarer Beitraege 13 , 1967
2- G. Ruehle, Theater der Republik, Frankfurt, 1967
3- H.L. Arnold , Peter Weiss, Muenchen, 1973
4- B. Barton, Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1986
5- V. Canaris, Ueber, Peter Weiss. Frankfurt, 1970
6- H.H Hilzinger, Die Dramarturgie des dokumentarischen Theaters, Thuebingen, 1977
7- Martin Walser, Ein weiterer Tagtraum vom Theater. Frankfurt, 1968

اصغر نصرتی

تآتر برونمرزی؛ دشورای‌ها و چشم‌اندازهای آن!

مکثی بر تآترتبعید، مهاجر و مهمان!

کتاب نمایش تاکنون چندین بار در باره‌ی تآتر ایرانیان در خارج از کشور، موقعیت و ویژگی‌های آن و رابطه‌ی آن با اوضاع سیاسی ایران مباحثی را به چاپ رسانده است که علاقمندان می‌توانند به شماره‌های دوم، پنجم و ششم مراجعه کنند. گرچه طرح این مباحث در مواردی برای کتاب‌نمایش دشواری‌هایی به بار آورد و حتی کسانی بارها نویسنده یا نویسندگان این مقاله‌ها را به رکیک‌ترین فحش‌ها "مهمان" ! کرده‌اند، با این وجود اینها موجب نشدند که کتاب‌نمایش از طرح آنچه به تآتر خارج از کشور مربوط می‌شود، شانه خالی کند.

تآتر امروز ایرانیان در خارج از کشور پیش از همه و به طور عمده با دو مقوله‌ی مهم روبروست که یکی از آنها متوجه وضعیت امروز و دیگری متوجه سرنوشت فردایش است.

نخستین مقوله‌ی تآتر خارج از کشور، شناخت و چگونگی مرزبندی و تعیین هویت میان جریان‌های مختلف تآتری موجود است. مقوله‌ی دیگر، آینده‌ی تآتر ایرانیان در خارج از کشور است؛ چرا که اگر برخی تدابیر لازم در این رابطه اتخاذ نشود، تآتر ما با توجه به سن‌وسال بیشتر دست‌اندرکاران و تماشاگران فعلی‌اش، در آینده با دشواریِ کمبود نیروهایَ جوانِ دست‌اندرکار تولید و تماشاگر روبرو خواهد بود.

خلاصه اینکه تآتر ما در شرایط کنونی دشواری تعیین هویت دارد و در آینده‌ی نه چندان دور مشکل جدی تماشاگر و چه‌بسا موجودیت خواهد داشت. مقاله‌ی حاضر سعی دارد با روشن‌کردن برخی واژه‌ها و عنوان‌کردن شماری از پرسش‌ها و با طرح اولیه‌ی تعدادی از دشواری‌ها بحثی را آغاز کند کَه چنانچه با همفکری و گفتمان همه‌جانبه‌ی تآترپیشگان روبه‌رو شود، می‌تواند راه‌حل‌های مناسبی برای رفع دشواری‌های امروز و فردای تآتر ما ارایه‌کند.

کوشش من این خواهد بود که مقوله‌ی سرنوشت تآتر ایرانیان را در شماره‌ی آینده دنبال کنم.

حضور چهار میلیون ایرانی، فرار هر روزه‌ی مغزها و اشتیاق جوانان برای

ترک کشور، آنهم به این شدت، در سراسر تاریخ ایران امری بی‌سابقه است. گرچه حکومت‌گران اسلامی با انواع و اقسام تبلیغات و سریال‌هایی چون «سراب» و «هویت» که مستقیما زیر نظر سازمان اطلاعات و امنیت سرهم‌بندی می‌شود، سعی دارند به دروغ و ریا تنها با طرح برخی از دشواری‌های زندگی برون‌مرزی، بدون بررسی جدی علت و اشتیاق ایرانیان برای ترک کشور، پیام ماندن در ایران را در سُرنای تبلیغاتی خود بدمند، اما عملکرد روزمره‌ی همین سازمان امنیت آنچه را که خود مدت‌ها در "تئوری" رشته بودند، یک شبه پنبه می‌کند و هر روز شمار بیشتری اشتیاق به ترک کشور نشان می‌دهند. در اینجا پرداختن به علت‌های این مهاجرت اجباری؛ دشواری‌های اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و یا حتا هر سه‌ی آنها موضوع بحث ما نیست. اما به خوبی می‌دانیم که این چهار میلیون ایرانی یک وجه مشترک دارند و آن ناخشنودی آنها از حکومتی است که این وضعیت را به آنها تحمیل کرده و آنها را مجبور به ترک کشور کرده‌است!

به هر صورت با حضور نخستین گروه تبعیدیان و مهاجرین، اولین حرکت‌های هنری از جمله تآتر ایرانی نیز شکل گرفت. از مجموعه‌ی اسناد و نشانه‌های مطبوعاتی موجود چنین برمی‌آید که تقریبا از نخستین سال‌های دهه‌ی هشتاد میلادی این تلاش آغاز شده است. من توانسته‌ام تاکنون نام تقریبا پانصد نمایش راَ در بخش صحنه‌شناسی جمع‌آوری کنم و یقین دارم که از تعداد فراوانی هم هنوز بی‌خبرم. در این عرصه آمریکا، فرانسه و آلمان سه مرکز عمده‌ی حرکت‌های تآتری ایرانیان محسوب می‌شوند که هر یک با حدت‌وشدت و سلیقه‌های متفاوت در این زمینه فعالیت داشته اند.

در حرکت تآتری ایرانیان خارج از کشور از همان ابتدا سه جریان نسبتا متمایز از یکدیگر شکل گرفتند کهَ با گذشت زمان و تداوم فعالیت و روشن‌تر شدن آرزوها، انتظارات و نگرشِ آنها، تعیین ویژگی‌های آنها آسانتر می‌شد.

پیش از شرح این سه جَریان لازم می‌دانم در باره‌ی واژه‌یی که به روشن شدن بحث ما کمک می‌کند، اشاره کنم.

تآتر برونمرزی چیست؟!

می‌توان همه‌ی فعالیت‌های تآتری خارج از کشور، یعنی بیرون از مرزهای ایران، را با عنوان عمومی و کُلی «تآتر برونمرزی» مشخص کرد. گرچه نام‌هایی چون «تآتر خارج از کشور» یا «تآتر مهاجر» و «تبعید» از مدت‌ها پیش از سوی شماری به‌کارمی‌رود، انتساب عنوان تآتر برونمرزی، به علت‌های مختلف، از جمله کوتاهی واژه و جامعیت آن، بر مجموع فعالیت تآتری ایرانیان را شایسته‌تر می‌دانم.

در زیر این عنوان عمومی می‌توان سه جریان عمده‌ی تآتر ایرانیان را که در بالا به آن اَشاره کردم نام برد. بی‌شک این نام‌گذاری بیش از همه از معیارهای سیاسی متاثر است و چنین بررسی و تقسیم‌بندی نمی‌تواند و نباید معیاری برای سنجش کیفیت هنری آنها باشد. این سه جریان عمده بدین قرارند:

تآتر تبعید، تآتر مهاجر و تآتر مهمان.

با توجه به این که از هر سه جریان تآتری نام‌برده نمونه‌ها و مشخصه‌های کافی وجود دارد، نمی‌توان وجود و حضور هیچ‌یک از آنها را انکار کرد. از همین رو نباید تآتر برونمرزی (خارج از کشور) را تنها با نام یکی از آن سه جریان مشخص کنیم. گرچه حتا شماری خرده بگیرند که چرا مجموع تآتر برونمرزی ما تبعیدی یا مهاجر نامیده نمی‌شود؟

تقسیم‌بندی این سه جریان به واقع بر اساس نحوه‌ی موضع‌گیری آنها نسبت به رژیم جمهوری اسلامی، میزان تاثیر و دخالت سیاست روز در انتخاب و پرداخت موضوع نمایش و همچنین نحوه‌ی برخوردشان با دشواری‌های اجتماعی ایرانیان صورت می‌گیرد. از آنجا که در این کشمکش اجتماعی هرکدام از ما نگرش و عملکرد متفاوتی داریم و مشغله‌های تآتری‌مان نیز بازتابی از آنها است، تآتر ایرانی نمی‌تواند دریافت و پرداختی یگانه داشته باشد.

تآتر تبعید:

تآتر تبعید جریانی بود و هست که با توجه به حساسیت اوضاع سیاسی ایران، ضمن همبستگی‌های فکری با جریان‌های مخالف (اپوزیسیون) رژیم، سعی داشت و دارد که در تآتر ایرانی موقعیت و وظایف انسان تبعیدی را منعکس و تعیین کند و از این راه به بنای دیکتاتوری حاکم بر داخل کشور ضربه بزند.

تآتر تبعید در واقع به آن نوع فعالیت تآتری اطلاق می‌شود که با همه‌ی تفاوت‌های صوری و سلیقه‌یی خویش در مخالفت صریح یا ضمنی با صورتبندی، ساختار و عملکرد (اساس) حکومت جمهوری اسلامی، توافق عمل دارد. گرچه این تعریف کلی نمی‌تواند معیار و سنجش دقیقی به دست دهد، اما می‌تواند تصویر کلی از تآتر تبعید ارایه دهد. در اینجا دو نکته قابل دقت است؛ تولید هنری هر انسان معتقد به تبعید نباید و نمی‌تواند محتوای تبعیدی داشته باشد. دوم اینکه معنای عام تبعید الزاما نباید به هنرمندان برونمرزی اطلاق شود.

تآتر مهاجر:

به موازات تآتر تبعید جریان دیگری هم در خارج از کشور شکل گرفت که

تآتر را به دور از سیاست و مشغله‌های روزمره‌ی مردم ایران و حوادث کشور می‌خواست. این تآتر وظیفه‌ی خود نمی‌داند که از داغ و درفش، از زندان و شکنجه و قوانین ارتجاعی ضد زن و غیره سخن بگوید. این تآتر می‌خواهد به دور از مقوله‌ها و موضوع‌های مربَوط به شرایط امروز ایران باشد و اگر هم گه‌گاه نشانی از چنین مقولاتی در آن یافت می‌شود، میخواهد با برخوردی سطحی و مضحک از عمق و جدّیت و تلخی آن تا حد ممکن بکاهد. فعالین این جریان عموما نه از نقد حکومت سخنی به پیش می‌کشند و نه خود را موظف به هم‌آوایی با سخن زمانه می‌دانند، گرچه به همین دلیل نیز کشور را ترک کرده باشند. اما آنها خط قرمزی میان تآتر خود و تآتر تبعید کشیده اند. سیاست‌گریزی، به ویژه از امور روزمره و جاری کشور، آگاهانه و یا ناآگاهانه، مشخصه‌ی اصلی این نوع تآتر است.

تآتر مهمان یا دعوتی:

جریان سومی که در اواسط دهه‌ی نود میلادی شکل گرفت و آرام آرام توانست توجه شماری از ایرانیان برونمرزی رَا به خود جلب کند، تآتر مهمان نام دارد.

تآتر مهمان یا دعوتی که در واقع از سوی هوادارن تآتر تبعید بیشترین بحث‌ها و مخالفت‌ها را برانگیخته، به بخشی از تآتر ایرانیان اطلاق می‌شود که فعالین و نیروهای تولیدکننده‌ی اصلی آن از داخل کشور برای ارایه‌ی برنامه‌های خود، به شکل مهمان، به خارج سفر می‌کنند. سه نوع تآتر مهمان را می‌توان در رابطه با تاثیرگذاری‌ها و دخالت‌های حکومت ایران از یکدیگر متمایز کرد؛

-گروه‌ها یا افرادی که با حمایت مستقیم یا غیرمستقیم حکومت جمهوری اسلامی به خارج سفر می‌کنند.

-گروه‌ها و افرادی که "فال و تماشا" را یکی کرده و راهی خارج می‌شوند تا شاید با قلقلک دادن نوستالژی ما و گردش و خرید و دیدار دوستان در غرب همه‌ی آرزوها را یکجا برآورده کنند. این گروه‌ها یا افراد الزاما برای سفر خویش نیاز به مجوز قانونی! از حکومت جمهوری اسلامی ندارند، چرا که تولید تآتری آن‌ها مستقل از مجوزها و کمک‌های دولتی انجام گرفته است. اما این گروه‌ها و افراد به خوبی می‌دانند که رژیم با کار آن‌ها مخالفتی نمی‌کند و مانعی نیز برای آن‌ها پیش نخواهد آورد.

- افرادی هم بوده اند که کاملا مستقل از هر نوع دستگاه رسمی رژیم ایران به خارج از کشور سفر کرده و با همکاری و همیاری نیروهای برونمرزی به معرفی

خود و آثارشان اقدام ورزیده اند.

در همه‌ی اشکال تآتر مهمان نقش سازماندهی و بعضا همیاری تولیدی، بازیگری و غیره، توسط نیروهای خارج از کشور (افراد یا انجمن‌های فرهنگی) انکار ناپذیر است.

اما به راستی تآتر مهمان به معنای عام خود چگونه شکل گرفت؟ طولانی شدن مدت تبعید، نبودن چشم‌انداز روشن، شکست موقت نیروهای مقاومت، ریختن دیوارهای سوسیالیسم از یک سو و برخی مانورها و ترفندهای هوشیارانه‌ی حکومت جمهوری اسلامی در فضای ملتهب و جبهه‌گیری شده‌ی آن دوره، جوی را ایجاد کرد که آرام آرام مقوله‌ی «رفتن یا ماندن»، «تبعید یا بازگشت» را به یکی از پرسش‌های «دوفوریتی» در بخشی از نیروهای خارج از کشور مبدل کرد. وقتی حکومت جمهوری اسلامی توانست در پی خاتمه‌ی جنگ با قتل‌عام هزاران انسان در زندان و چند صد انسان در جامعه، مقاومت داخلی را حداقل برای مدتی سرکوب کند، همه‌ی نیروهای خود را مصروف خارج از کشور کرد و همانطور که با یک دست گلوگاه مقاومت خارج از کشور را با تعقیب و ترور می‌فشرد، با دست دیگرش فضای "سبز و آزاد" ایران، همراه با پل‌ها و شاهراهای تازه بنا کرده‌اش، را تبلیغ می‌کرد. در نتیجه آن‌هایی که دیگر توان یا دلیلی برای ماندن نداشتند و یا گوشه چشمی هم به «دکتر» و «مشهور» شدن در داخل داشتند، تشویق شدند تا راهی ایران شوند. هنوز چندی از رفتن «این‌ها» نگذشته بود که آمدن‌های «آن‌ها» هم مجاز شد. در نتیجه کار به «رفت‌وآمد» کشید! و بازی دوطرفه شد. اما عیب این بازی هم در این بود که مانند همیشه حدود قانونی و مقررات آن را طرف قوی‌تر تعیین می‌کرد! وقتی بازگشت برخی از هنرمندان تبعیدی دیروز به ایرانِ عادی جلوه کند، آمدن شماری از هنرمندان داخل به خارج چه بسا عادی‌تر از آن به حساب می‌آید! و حاصل این تاثیرگذاریِ دوسویه! شکل‌گیری تآتر مهمان را ممکن ساخت.

دشواری هویت و مرزبندی:

از آنجا که نمی‌توانستیم و نمی‌بایستی همه را با یک چوب برانیم، دشواری تشخیص و تمیز و تفاوت قایل شدن میان مهمان‌ها هم به عهده‌ی ما قرارگرفت. سیاست یک بام و دوهوا، پاردوکس‌ها و تناقض‌های جورواجور رونق یافت. و باز در این بازی نتیجه بیشتر به نفع طرف قوی‌تر تمام شد. اگرچه که او نیز همواره برنده نبود!

اما دشواری کار در تآتر تبعید از همین‌جا شروع می‌شود؛ مرزبندی و برخورد

میان تآتر تبعید و مهاجر از یک‌سو و تآتر تبعید و تآتر مهمان از سوی دیگر.

پرسش‌هایی از این دست که به راستی با کدام دقت می‌توان نمایش‌های موجود را در تقسیم‌بندی‌های مهاجر و تبعیدی جای داد و تا چه حد این تقسیم‌بندی می‌تواند مورد قبول اکثریت فعالین تآتری قرار گیرد؟

تعریف و عملکرد تآتر تبعید تا چه حد از دقت نظری و تا به کجا از تاثیرگذاری اجتماعی برخوردار گشته است؟ اگرچه از سوی تآتورزانی چون پرویز صیاد، ناصر رحمانی‌نژاد، ایرج جنتی‌عطایی، نیلوفر بیضایی، نگارنده‌ی این سطور و برخی دیگر تعریف‌ها و اشاره‌ها و تامل‌هایی در این باره شده، اما در موارد فراوانی تناقض، ناروشنی‌ها و ناهمگونی‌هایی دیده می‌شود. به گمانم بعد از بیست سال تآتر تبعید وقت آن رسیده است که به این وضع خاتمه داده شود. با اینهمه در اینجا بی‌مورد نخواهد بود که به برخی از تعریف‌ها و ویژگی‌های ارایه شده در باره‌ی تآتر تبعید اشاره کنم:

-"تآتر تبعید تآتریست که در ایران اجازه و امکان نمایش نداشته باشد."

-"تبعیدی به محض آن که در زادگاه خود حضور یابد و امکان گذران پیدا کند، دیگر در تبعید نیست."

- "تبعید یکی از نتایج اجتناب‌ناپذیر مبارزه در شرایط خفقان سیاسی و اجتماعی است."

-"تآتر تبعید همچون خود تبعید، یعنی هنر مقاومت."

-"تآتری (است)که به انگیزه‌های مهاجرت یا تبعید اضطراری ایرانیان با شیوه و بیانی مخالف با اصول مورد تائید نظامی که خود عَامل این مهاجرت و تبعید بوده است، بپردازد"

-"تبعیدی قبل از آنکه بخواهد ویژگی نوع خاصی از تآتر باشد، انعکاس یک اعتراض سیاسی است. انسان تبعیدی، انسانی معترض به ساختار و محتوای حکومتی است که وی را وادار به ترک کشور ساخته است."[1]

اما دشواری اصلی ما در ارایه‌ی تعریف دقیقی از تآتر تبعید نیست. شیوه‌ی برخورد با تآتر مهمان اساس دشواری است. تبعیدی‌ها، دستگاه جمهوری اسلامی را به دلیل عدم رعایت اصول اساسی حقوق انسان‌ها و عدالت و آزادی، شایسته‌ی بقا و حکومت نمی‌دانند. پس به ناچار خود بایستی بیش از همه کوشا باشند تا هیچ نامی به ناحق به ننگ آلوده و هیچ حقی در بستر بازی‌های روزمره‌ی سیاسی پامال نشود. احساس مسئولیت و دشواری مبارزه برای معتقدین به دست‌های پاک

---

[1] نقل‌قولها برگرفته از مقاله‌ها یا سخنرانی‌هایی اند که تا کنون به این مقوله پرداخته اند.

همواره بیشتر و جدی‌تر است. از همین رو وقتی می‌دانیم و می‌بینیم که همان دست‌هایی سفر بهرام بیضایی را تدارک دیده اند که سفر آتیلا پسیانی را، دیگر نمی‌توانیم برای نام‌گذاری عمل هر یک از آنها مهر جداگانه‌یی بسازیم. وقتی می‌دانیم آمدن «اکبر رادی» و «هوشنگ حسامی» با یک نیت بوده دیگر توجیه یکی و طرد دیگری مشکل ما را حل نمی‌کند. و اگر آمدن «اکبر رادی» مثبت تلقی شود به ناچار جاده‌ی ناهموار اولیه‌ی آمدن گروه‌های تآتری از داخل کشور، نه تنها نتیجه‌ی این عمل خواهد بود، بلکه چه بسا به جنس مرغوب «ابریشم» هم مبدل شود. حتی می‌توانیم برای تزیین و مفید بودن این جاده‌ی تجارَتی یک لقب «آنتیک» هم نثارش کنیم تا جاده‌ی گُل‌باران خود را به سبزه‌ی منورالفکری‌مان هم آراسته شود. اصل دشواری بی‌شک در این توجیهات «ماکیاولیستی» آن دسته‌ی فرصت‌طلب نیست، بلکه در تناقضات و پارادوکس‌های انسان تبعیدی نهفته است. که به برخی فرصت‌طلب‌ها این امکان را می‌دهد که مانند «گربه‌ی مرتضی علی» از هرجا که «سقوط» کنند، باز جان سالم «تئوریک» به دربرند!

به راستی چگونه می‌توانیم میان آمدن میری با ارحام صدر و یا وحدت تفاوت قایل شویم و به لحاظ سیاسی یکی را بر دیگری ارجح ویا درست‌تر بدانیم. یا چگونه می‌توانیم آمدن آنها را از آمدن بیضایی یا حتا نصرت کریمی مثبت‌تر و یا منفی‌تر قلمداد کنیم؟!

به هر صورت برای عمق بخشیدن به بحث موجود و دوری‌جستن از برخوردهای آنی و احساساتی باید علاوه بر آنچه در بالا گفته شد، سه پرسش اساسی دیگر را در مقابل تآتر در تبعید قرار دهیم تا در جستجوی جواب و تفحص حول محور آنها، راه و روش مشخص و روشنی در برابر ما قرارگیرد و بتوانیم عملکردی همگون داشته باشیم.

- نیاز روحی و عاطفی برای دیدار همکاران یا دوستان تآتری از یک سو و دفاع از اصول و اعتقادات تآتر تبعید از سوی دیگر پارادوکس "انتخاب" یا "صرف‌نظر" را ایجاد کرده است. میان این نیاز روحی و آن انتخاب تعقلی چگونه رابطه‌یی باید برقرارکرد که هم برای معتقدین تآتر تبعید شرایط قابل تحمل و قابل تداوم باشد و هم این شرایط منجر به صدمه‌ی روحی انسان تبعیدی و سوءاستفاده‌ی رژیم نشود؟

- تآتر تبعید برای غلبه بر ضعف‌های کمّی و کیفی خود بایستی چه تدابیری اتخاذ کند تا طراوت و موضوعیت خود را از دست ندهد؟ چه راه‌حل‌هایی می‌توان یافت تا منجر به حرکت جدید و چشم‌انداز وسیع‌تری در امر تولید برای تآتر تبعید و مهاجر باشد؟

- آیا اساسا تآتر تبعید خود را نیازمند تماس با داخل کشور می‌داند؟ آیا این تآتر توان و تمایل به تاثیرگذاری و تاثیرپذیری از تحولات، دشواری‌ها و حرکت‌های هنری و اعتراضی هنرمندان تآتری داخل کشور را دارد؟ اگر پاسخ مثبت باشد، به ناچار باید تآتر تبعید به فکر راه‌حل‌های عملی و منطقی بیفتد و بدون آنکه دچار انزوای عمومی شود و یا تن به عقب‌نشینی دهد، ابتکار عمل را خود به دست گیرد.

جایگاه، حضور و موجودیت سه نوع جریان تآتر تبعید، مهاجر و مهمان تا چه حد در کنار هم توجیه و تحمل‌پذیر هستند؟ مرزبندی و جدایی و موضع‌گیری هر یک از آنها کجاست؟

باید برای رهایی از برخی سردرگمی‌ها و تناقض‌گویی‌ها به فکر تهیه‌ی طرحی عمومی و پاسخی روشن و راه‌حلی مناسب افتاد.

گمان می‌کنم پیش از آنکه ابتکار عمل به دست حکومت بیفتد، بهتر است در تعریف‌ها و تصمیم‌ها روشن و مصمم باشیم. کتاب‌نمایش برای یافتن پاسخ‌ها و راه‌حل‌های مناسب، همه‌ی علاقمندان را دعوت به مباحثه و تبادل نظر می‌کند و از شرکت تک‌تک مخالفین و موافقین استقبال به عمل می‌آورد.

نوامبر ۲۰۰۱

امیرحسین آریانپور

هنر تآتر[1]

امیرحسین آریانپور،عکس برگرفته از کیهان چاپ لندن

امیر حسین آریانپور در ۹ اوت ۲۰۰۱ در تهران درگذشت. وی سال‌ها در کنار تدریس و پژوهش‌های علمی - اجتماعی توجه خاصی هم به هنر تآتر داشت. آنچه در اینجا می‌خوانید متن پیام ملی روز جهانی تآتر است که آریانپور در سال ۱۳۶۰ عهده‌دار ارسال آن شد. این پیام در بهار همان سال در مراسمی به همین مناسبت در تالار رودکی، توسط خود وی برای حاضرین خوانده شد. (کتاب‌نمایش)

یادی از گذشته‌ها، نامی از مردگان نزد زندگان، نزد زنده‌ترین زندگیان، هنرمندان، هنر دوستان، شما. پیام گذشته به ما:

از آغاز انسان‌ها برای زیستن ناگزیر از کار، کار گروهی، ناگزیر از دو کار- طبیعت را دگرگون کردن و خود را برای دگرگونی طبیعت، بسیجیده کردن، دگرگون کردن طبیعت با کردار گروهی، و بسیجیده کردن خود با القا و اعلام خواست‌های گروهی، آن یک: تولید اقتصادی، این یک: هنر آفرینی، تولید اقتصادی برای تحمیل خواست‌های همگانی بر طبیعت، هنر آفرینی برای تلقین خواست‌های همگانی به انسان‌ها.

پس در جنب تولید اقتصادی، تحکیم جادویی: هنر ابتدایی، نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست و بوده است با وسایل گوناگون. و بنابراین تآتر ابتدایی: نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست و بوده است با کنش و سخن انسانی.

تولید به همراهی هنر، عامل تسلط انسان بر طبیعت، بر اثر رشد تولید و هنر،

---

۱ – برگرفته از "پژوهشی در تاریخ تآتر ایران" از دکتر مصطفی اسکویی،نشر آناهیتا، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۰ مسکو، ص. ۴۱۵ – ۴۱۲. این پیام همچنین (با تفاوت‌هایی در متن) در دفتر سوم شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، تهران، بهار ۱۳۶۰، ص. ۹۹- ۹۴ نیز آمده است.

تحقق اضافه تولید، یعنی امکان کارنکردن و زنده‌ماندن برای بخشی از جامعه، پس تقسیم جامعه: مولدان ناآسوده در برابر آسودگان نامولد. آغاز داستان طبقات اجتماعی یا به اصطلاح مردم ما، کارکردن خر، خوردن یابو، و آنگاه بیگانگی انسان از انسان، و بیگانگی انسان از طبیعت.

در جامعه‌ی منقسم طبقه‌مند دوگونه زندگی، دوگونه جهان‌بینی و در نتیجه، دوگونه هنر بی‌پیرایه‌ی فرودستان و هنر رسمی فرادستان. همچنین دو گونه تآتر.

در جریان زمان به نیروی تکامل جامعه‌ها، ظهور انقلابات مکرر و تبدل نظام‌های طبقه‌مند اجتماعی و سپس با تکامل بیشتر، انقلابی سترگ‌تر، انقلاب برای نفی نظام‌های طبقه‌آفرین.

به موازات تحولات اجتماعی، تحول هنرهای فرادستان به مدد هنرهای فرودستان. پس تنوع روز افزون: هنر ایستا در برابر هنر پویا، هنر واقع‌گریز در برابر هنر واقع‌نمای، هنر چاپلوس در برابر هنر راستگو، هنر پول‌جو، هنر خواب‌آور، هنر مرگ در برابر هنر مردم‌پرور، هنر بیداری‌آور، هنر انقلاب‌گرای.

با وجود فراز و نشیب‌ها، تکامل هنری همچنان پایدار. همه‌ی هنرها در طی هزاره‌ها در راه کمال، از آن جمله هنر تآتر، این اجتماعی‌ترین هنر، این مردمی‌ترین هنر.

رویدادهایی از سیر تکاملی تآتر

پنج‌هزار سال پیش: مراسم سوگ اوسی‌ریس (Osiris) در مصر، ای‌خرنفرت (I-Kher-nefert) تآترپیشه و تآترشناس دست‌اندرکار نقادی مراسم اوسی‌رِیس.

هزاره‌ی اول پیش از مسیح: نمایش جادویی هندی و سایه‌بازی چینی.

سده‌ی ششم پیش از مسیح: سوگ‌پردازی یونانی: نخستین تراژدی در باره‌ی دیونوسوس به وسیله‌ی تس‌پیس (Thespis) شاعر. در همین قرن، برپا شدن تماشاخانه در شهر مقدس دل‌فوی (Delphoi).

سده‌ی چهارم پیش از مسیح: نخستین نمایش در رم به وسیله‌ی بازیگران اتروسک.

سده‌ی دوم بعد از مسیح: شروع نمایش‌های دینی (نمایش مصایب عیسی) در رم.

سال ۳۵۴ بعد از مسیح: نخستین شهید تآتر: قتل گنه‌سیوس (Genesius) بازیگر رومی در حین نمایش.

سده‌ی یازدهم مسیحی: عصر کریشنا میسرا (Krishna misra) در هند. پیشرفت تآتر هندی.

سده‌ی‌چهاردهم: ترقی شیوه‌ی ژاپونی نوه(Noh)، (نمایش تشریفاتی اشرافی).

سده‌ی پانزدهم: پدیداری تآتر اسپانیا. خوآن دل انسینا (Juan del Encina).

سده‌ی شانزدهم: گسترش نمایش عروسکی در اروپا. ترقی شیوه‌ی ژاپونی کابوکی (Kabuki) (نمایش توده‌پسند).

سال ۱۵۲۹: ورود زنان بازیگر به‌جای مردان زنانه‌پوش به صحنه‌های ایتالیا.

سال ۱۵۴۸: تاسیس نخستین تآتر سقف‌دار در پاریس. ممنوع‌شدن نمایش‌های دینی به فرمان شاه فرانسه.

سال ۱۵۵۷: آغاز سانسور در تآتر: جلوگیری از نمایش «حوالی پر از خبر» در انگلیس.

سال ۱۵۶۸: نخستین تآتر عمومی در اسپانیا.

سال ۱۵۷۶: نخستین تآتر دایمی در انگلیس.

سال ۱۵۸۷: نمایش‌نامه‌های سیاسی- تاریخی از وان دِن وُندِل (Von den Vondel) در هلند.

قرن هفدهم: بسط نمایش عروسکی در ژاپون به همت گیدایا (Gidaya). ظهور مون‌زاین‌مون (Monzaenmon)، شکسپیر ژاپون با ۱۶۰ نمایشنامه.

سال ۱۶۲۷: اعطای درجه‌ی دکتری الهیات از طرف پاپ به لوپه ده‌وگا، نویسنده‌ی ۱۸۰۰ نمایش‌نامه.

سال ۱۶۳۳: رواج گرفتن نمایش‌های دینی در آلمان به عنوان نذر برای دفع طاعون.

سال ۱۶۴۲: بسته شدن همه‌ی تآترهای انگلیس به امر حکومت پاکی‌گرای (پوری تانیست).

سال ۱۶۷۲: افتتاح نخستین تآتر روسی در مسکو.

سال ۱۶۸۶: نخستین تآتر سوئدی در استُکهلم.

قرن هیجدهم: رواج سایه‌بازی در اروپا. طلوع درام سیاسی: در ایتالیا به وسیله‌ی آلفی‌یری (Alfieri)، در آلمان به وسیله‌ی شیللر، در فرانسه به وسیله‌ی بومارشه. تاسیس «بال‌شوی تآتر» (تآتر بزرگ) در مسکو در مقابل «مالی تآتر» (تآتر کوچک).

سال ۱۷۰۲: آغاز نمایش بی‌سخن در لندن.

سال ۱۷۵۷: استفاده از صحنه‌گردان در تآتر توده‌پسند ژاپونی (کابوکی).

سال ۱۸۹۸: برپا شدن «تآتر هنری مسکو» به وسیله‌ی ستانیسلاوسکی و نمیروویچ دانچنکو (Nemirovich-Danchenko) و سپس برپا شدن تآتر الکساندرینسکی(Aleksandrinsky)در سن‌پترزبورگ و جنبش روش‌گرایی (Method) در ایالات متحده‌ی آمریکا به وسیله‌ی پیروان ستانیسلاوسکی مخصوصا استراسبِرگ (Strasberg) و کازان (Kazan).

قرن بیستم: عصر نظام‌های فراوان متعارض: یک طرف سمبولیسم فور (Fort) و لون-پو (Lugn-Poë)، و دادییسم کوکوشکا (Kokoschka) و تزارا (Tzara) و سوررآلیسم دالی و بونل (Bunel) و اکپرسیونیسم ورفل و کای‌زر و پیران‌دل‌لو و اونیل، و پاتافیزیک (Pataphysic)، ژاری (Jarry) و ویان (Vian) و یونسکو (Ionesco)، و «تآتر پوچی» کامو و بکت و آداموف و پین‌تر و گراس و دورن‌مات.

طرف دیگر واقع‌گرایی اجتماعی ایب‌سن و پریست‌لی و برنارد شو و ناتان (Nathan) و «تآتر حماسی» برشت و پیسکاتور (Piscator) و رآلیسم سوسیالیستی بین‌المللی.

سال ۱۹۲۰: تاسیس تآتر مه‌یر هولد (Meyerhold) در مسکو.

سال ۱۹۵۷: اعطای درجه‌ی دکتری آکسفورد به اولیویر، نمایش‌پیشه انگلیسی.

سال ۱۹۶۵: حد نصاب‌های تآتری جدید در آلمان:

رسیدن شماره‌ی اجراهای آثار شکسپیر به ۲۴۰۰۹

رسیدن شماره‌ی اجراهای آثار شیللر به ۱۷۸۶۰

رسیدن شماره‌ی اجراهای آثار برنارد شو به ۱۱۲۰۰.

اما در حول و حوش ما، خاورمیانه، خاور نزدیک: مراسم سنتی، قرن‌ها پس از قرن‌ها. در آغاز سده‌ی نوزدهم، امپریالیسم فرهنگی، تکانه‌ی نمایش‌های فرانسوی، ارتش ناپولئون در مصر. ۵۰ سال بعد: حرکتی در لبنان و مصر. تقلید و ترجمه از آثار مولی‌یر و شکسپیر و هوگو و دیگران. تلاشی برای ایجاد تآتر ملی: مارون نقاش، نجیب حداد، عبدالله البوستانی، احمد شوقی.

دوام نمایش‌های توده‌پسند مخصوصا سایه‌بازی در ترکیه تا سده‌ی نوزدهم. آنگاه تقلید و ترجمه. تلاشی کم‌نتیجه برای ایجاد تآتر ملی.

در ایران ما: به اقتضای استثمار داخلی و استعمار خارجی، قرن‌ها سکوت، قرن‌ها ثبات. تآتر توده‌پسند، سوک سیاوش، بازی میرنوروزی، سایه‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، بازی تقلیدچی‌ها. تعزیه. در سده‌ی نوزدهم ادامه‌ی بازی‌های تقلیدچی‌ها: کچلک‌بازی، بقال‌بازی، سیاه‌بازی: احمد موید، حسین توفیق، ناصر اسدی، محمود افشار، حسین مجرد، اکبر سرشار. از ۱۸۷۰ به بعد: ترجمه‌هایی از مولی‌یر و شکسپیر و نمایش‌نویسان بزرگ دیگر. نخستین تماشاخانه‌ها، در محل مدرسه‌ی دارالفنون، پارک اتابک، پارک ظل‌السلطان، پارک امین‌الدوله.

تآتریکالیسم نه تآتر. اما ساده و صادقانه. مورد مخالفت طبقه‌ی حاکم. اصرار اشراف برای تخطئه‌ی تآتر و تحقیر تآترپیشگان چه تحقیر و تخطئه‌ی سفیهانه‌ای!

در این باره نکته‌ای از سفرنامه‌ی یک مسافر اشرافی ایرانی در مغرب‌زمین: (پس از ذکر عجایب فرنگ و منجمله مرکب آتشی و ماشین خیاطی).

" به مجلس تآتر رفتم. تالاری بس بزرگ و سخت مجلل بود. چلچراغ‌های خورشیدآسا محوطه را چون روز روشن کرده بود. اعیان شهر با خوانین محترمه ملبس به البسه‌ی فاخره و مزین به جواهر نفیسه و معطر به عطریات محرکه بر کرسی‌های شاهانه نشسته بودند. ... بالاخره با صدای زنگی پرده‌ی پهن که در مقابل ناظرین آویخته بود، آرام آرام به کنار رفت و قصه‌ی تآتر شروع شد. عمله‌ی تآتر در کار بازیگری و مطربی ید طولا داشتند و ساعاتی چند ناظرین محترم و محترمه را مشغول خود کردند. در اختتام قصه، عمله‌ی تآتر جلوی پرده قرارگرفتند و چنان مغرور می‌نمودند که گویی آن سفله‌زادگان فرومایه در شمار ذوات محترم مملکت‌اند. و عجبا که اعیان هم با خوانین خود به احترام آن‌ها از جای برخاستند و برای خوشنودی آن‌ها، خندان و شادی‌کنان، دستک‌زدن گرفتند. گویی ایشان را ظن آن نبود که عمله‌ی تآتر، دلقک‌کار یا مطربانی بیش نیستند و بزرگداشت آنان در شأن بزرگان نیست. الحق راست گفته اند که «دوره‌ای معکوس گردد کارها، شحنه را دزد آورد بازارها»!

با این‌همه، با همه‌ی تخطئه‌ها و تحقیرها، باز هم تآتر ما از تکامل نه بی‌نصیب. در قرن بیستم، حرکتی به سوی تآتر ملی: از یکسو حسن مقدم، ذبیح بهروز، میرزاده عشقی، سعید نفیسی، صادق هدایت و دیگران. از سوی دیگر فکری، خیرخواه، لرتا، نوشین، پرخیده و دیگران. ادامه‌ی پیشرفت تآترپیشگان توانا، نمایش‌نویسان پرشور، گرایش به توده، گرایش به انقلاب. اما موانع هم‌چنان انبوه، کوهی از موانع در راه تآتر.

تآتر دیروزی ما کم دامنه، تآتر امروزی ما آشفته، تآتر فردایی و پس‌فردایی ما به برکت انقلاب البته گسترده، البته بسامان.

خوشا جامعه‌ی انقلابی! خوشا آزادی، حرمت انسانی، آفرینندگی، زیبایی! خوشا هنر انقلابی! خوشا تآتر مردمی، تآتر توده‌ها، تآتر همه‌ی خلق‌ها، درخور ایران انقلابی!

امید، امید، امید.[۲]

۲۰ فروردین ۱۳۶۰

---

۲ - گرچه شیوه‌ی نگارش نام بزرگان غیر ایرانی، در عرصه‌ی ادب و هنر، توسط استاد امیرحسین آریانپور با آنچه که امروزه در زبان فارسی متداول است، تفاوت دارد، معذالک ما در بازچاپ این نوشته همان شیوه‌ی استاد را رعایت کرده‌ایم. (کتاب نمایش)

اصغر نصرتی

امیرحسین آریانپور؛ استاد امید و روشنگری!

"روز ما فرداست، فردا روشن است
شام تیره صبح را آبستن است"

امیرحسین آریانپور؛ برگرفته از پژوهشی در تاریخ تآتر

امیر حسین آریانپور روز نهم مرداد ۱۳۸۰ در سن۷۷ سالگی در زادگاه خویش، تهران، در گذشت. امروزه هر ایرانی که به نحوی با عرصه‌ی پژوهش، هنر و آموزش آشنایی و یا سروکاری داشته باشد، نام امیرحسین آریانپور را می‌شناسد. شیوه‌ی تدریس وی سال‌ها زبانزد محیط آموزشی ایران بود. در کلاس‌های او نه‌تنها دانشجویان خودش شرکت می‌کردند بلکه مشتاقان بسیاری نیز بودند که از تدریس شیوا و دلنشین او بهره می‌جستند. کمتر کسی در ایران توانست در مقام تدریس به محبوبیت و مقبولیت وی برسد. گرچه تعداد کتاب‌های آریانپور کمتر از شمار انگشتان است، اما اهمیت تک‌تک آن‌ها، به ویژه در آن دوره، بر هیچ کتاب‌خوانی پوشیده نیست. منزه‌گرایی در گفتار و نوشتار از یک‌سو بر شهرت وی افزود و از سوی دیگر دردسرهای بسیار برایش پیش آورد. با همه‌ی فشارهای مختلفی که هر دو نظامِ شاهنشاهی و مذهبی بر او روا می‌داشتند، به‌سان بزرگان خاندانش هرگز تسلیم نشد و مانند پدربزرگش یاغی ماند. از این رو بارها از دانشکده‌های مختلف اخراجش کردند یا از دانشکده‌یی به دانشکده‌ی دیگرش فرستادندش و عاقبت به دانشکده‌ی الاهیات تبعیدش کردند تا شاید این «کهنه کمونیست» در جَو شدید آن دانشکده و تحریکات و شکنجه‌های روحی وقت و بی‌وقت امثال مفتح و برخی طلبه‌ها از مشغله‌های فکری و بیانی خویش دست بردارد! اَما آنجا هم چنین نشد و باز آریانپور در میان دانشجویان درخشید. همین محبوبیت بود که وی را بعد از انقلاب نیز دچار دشواری‌های بیشتری ساخت. بعد از انقلاب نه تنها او را مانند بسیاری خانه‌نشین کردند، بلکه زندگیِ عادی وی را نیز با فشار و آزار دایمی، مختل ساختند. مرتضی مطهری

یکی از شاکیان شخصی (!) وی بود. چرا که او را بذرافشان اصلی اندیشه‌های چپ در ایران می‌دانست!

در پی امضای متن معروف «ما نویسنده هستیم» او را بَارها و بارها تحت فشار گذاشتند تا امضای خود را پس بگیرد و او نیز بیش از این تحمل فشار امثال سعید امامی‌های زنده و مرده را نیاورد و پس گرفت.

باری امروز آریانپور در نزد ما، به قول خودش نزد زنده‌ترین زندگان – هنرمندان - نیست. اما یادگار معنوی او در نزد ماست. تاثیر فکری وی در پرورش یک نسل پژوهشگر و متعهد هنوز باقیست. بذری را که وی در امر پژوهش و شیوه‌ی آن در چندین درسنامه تهیه دید، امروز اساس و شیوه‌ی کار بسیاری گشته و بر آن اساس کتاب‌های بسیاری به جامعه تقدیم شده است. شهرت و تاثیر آریانپور از بد روزگار یا وجود "عدو" و یا نبودن دَانش کافی در جامعه‌ی ایران نیست؛ آنگونه که رضا براهنی در مقاله‌ی مفصل خویش در شهروند می‌نویسد. چرا که کسانی دیگر نیز در همین دوره زیستند، اَما چنین نکردند و چنین نشدند. آریانپور انسانی یاغی، پژوهشگر و آینده‌نگر بود. نقش او و تاثیر او بر جامعه‌ی روشنفکری ما، مثبت و انکارناپذیر است.

آریانپور همواره یکی از علاقمندان و یاوران هنر تآتر ایرانی بوده است. در سال ۱۳۵۸ به دعوت یونسکو در تشکیل مجدد «مرکز ملی تآتر» شرکت جست و چندی نیز در آن فعالیت داشت. در همین دوران بود که پیام ملی روز جهانی تآتر را در سال ۱۳۶۰ عهده‌دار شد و این پیام را به همین مناسبت در تالار رودکی برای

کتابشناسی امیرحسین آریانپور

(به عنوان نویسنده یا مترجم)

۱) **فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان؛** ابن سینا، تهران، ۱۳۲۹.

۲) **در آستانه‌ی رستاخیز؛** ناوک، ؟، ۱۳۳۰.

۳) **دشمن مردم؛** هنریک ایبسن، اندیشه، تهران، ۱۳۳۸.

۴) **پژوهش** (بخشی از «آئین پژوهش»)؛ امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴

۵) **زمینه‌ی جامعه‌شناسی؛** امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴.

۶) **سیر فلسفه در ایران؛** محمد اقبال لاهوری، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۷.

۷) **ایبسن آشوبگرای؛** انجمن تآتر ایران، تهران، ۱۳۴۸.

۸) **اجمالی از جامعه‌شناسی هنر؛** انجمن کتاب دانشجویان، تهران، ۱۳۵۴.

۹) **دو منطق؛** احیاء، تبریز، ۱۳۵۷.

حضار قرائت کرد.[۱]

یکی دیگر از یادگارهای وی برای تآترپیشگان ترجمه‌ی «دشمن مردم» اثر هنریک ایبسن بود. در پی آن دست به نوشتن مقالاتی در باره‌ی این نویسنده زد که از نخستین کاوش‌های جدی در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنر به شمار می‌آید. وقتی قرار شد که نمایشنامه‌ی دشمن مردم توسط «انجمن تآتر ایران» به روی صحنه رود، آریانپور به خواهش انجمن، تمامی نوشته‌ی یادشده را در اختیار انجمن قرار داد تا بعدها از آن کتابی با عنوان «ایبسن آشوبگرای» شکل گیرد. خود وی در مقدمه‌ی کتاب چنین توضیح می‌دهد:

"«انجمن تآتر ایران» که به سرپرستی آقای ناصر رحمانی‌نژاد و با پای‌مردی آقای سعید سلطانپور، یارانه در ترویج تآتر واقع‌گرای مردم‌پرور می‌کوشد، بر آن شده است که نمایشنامه‌ی دشمن مردم را به مردم عرضه کند.

به خواهش «انجمن تآتر ایران»، نوشته‌ی ناچیزی که به سال ۱۳۳۴ در باره‌ی شخصیت و آثار ایبسن فراهم آمد و بخش‌هایی از آن در شماره‌های سال اول مجله‌ی صدف و مقدمه‌ی دشمن مردم انتشار یافتند، در اختیار انجمن قرار می‌گیرد.

در این روزگار که پریشان‌اندیشی برای خود بازاری دارد، شاید بررسی سیر و سلوک و شور اجتماعی هنرمند توانایی که از بد حادثه، در مغاک آشوب‌گرایی فرو افتاد، برای هنرآفرینان و هنرپذیران ما نکته‌آموز و عبرت‌انگیز باشد.»

در پی این تصمیم بود که کتاب «ایبسن آشوبگرای» آریانپور شکل گرفت. کتابی که تا آن دوره در نوع خود نمونه‌ی بی‌مانندی از یک کار تحقیقی در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شد.

علاوه بر محبوبیت در تدریس، آریانپور را سه کتاب معروفش به شهرت رساندند: «زمینه‌ی جامعه‌شناسی»، «در آستانه رستاخیز» و «اجمالی از جامعه شناسی هنر».

علاوه بر تدریس و نوشتن چندین کتاب، بخش دیگر شهرت آریانپور مدیون تلاش وی در معادل‌گذاری و وضع اصطلاحات فارسی است. او در کتاب‌های خود کوشش می‌کرد تا برای اصطلاحات و واژه‌های بیگانه برابری فارسی بیابد. گرچه او در این راه تنها نبوده است، اما یکی از پیشکسوتان این راه محسوب می‌شود. این تلاش وی که با کتاب «در آستانه‌ی رستاخیز» آغاز شده بود، توانست در کتاب‌هایی چون «زمینه‌ی جامعه‌شناسی» و «سیر فلسفه در ایران» گسترش یابد.

از امیرحسین آریانپور علاوه بر کتاب‌های نام‌برده، مقالات و مصاحبه‌های

---

[۱] اصل پیام را می‌توانید در همین شماره بخوانید.

فراوانی در مطبوعات کشور چاپ شده که بخشی از آن‌ها در زمینه‌های تحقیق و روش‌شناسی و برنامه‌ریزی آموزشی از اهمیت فراوانی برخوردارند.

جامعه‌ی فرهنگی و علمی ایران مردی پژوهنده، متعهد و انسانی والا و تلاشگر را از دست داد. امیرحسین آریانپور انسانی بود که تا واپسین دم زندگیِ خویش چشم به آینده‌یی بهتر داشت.

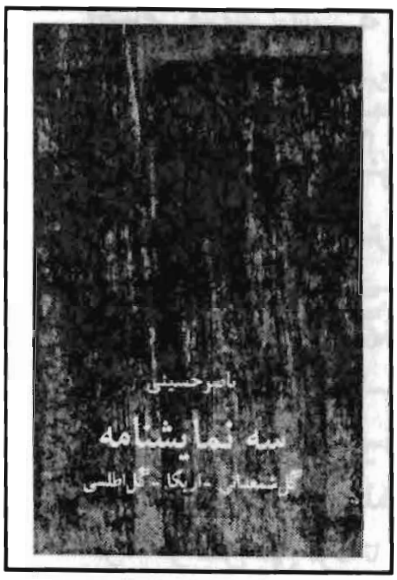
آفتاب زندگی پاینده باد
چشم ما بر طلعت آینده باد.[۲]

آریانپور در دوران سیاه هر دو رژیم، استاد امید و روشنگری بود، یادش گرامی باد!

کتاب‌های رسیده

پنج نمایشنامه‌ی کوتاه
مترجم: ناصر حسینی

کدام دست، کدام شمشیر
حسین سماکار



سه نمایشنامه
ناصر حسینی

[۲] برگرفته از کتاب دو منطق، صص۳۳-۳۵.

سعید سلطانپور و تآتر او

آنچه در زیر می‌آید، نقطه‌نظرات مختلف و کوتاهی‌ست که پروانه سلطانی، ایرج زهری، ناصر رحمانی‌نژاد و مصطفی اسکویی در باره‌ی سعید سلطانپور و تآتر او ابراز داشته اند. (کتاب‌نمایش)

مصطفی اسکویی

- **انجمن ملی تآتر ایران** (سعید سلطانپور ۱۳۶۰-۱۳۲۱)

سعید سلطانپور زاده در شهر سبزه‌وار به سال ۱۳۲۱ می‌باشد، که بلافاصله پس از اتمام تحصیل دبیرستان در آن شهر و توفیق در امتحان ورودی «هنرکده آزاد هنرپیشگی آناهیتا» به اتفاق مادر فرهنگی و برادر کوچکتر از خود ساکن تهران شد و به عنوان آموزگار در «وزارت آموزش و پرورش» استخدام گردید.

سلطانپور نیز، همانند بسیاری دیگر، از بیرون ارتزاق و در «آناهیتا» تحصیل می‌کرد. وی با علاقه‌ای سرشار و ذوقی وافر در ابعاد مختلف: نمایشی، سینمایی و انتشاراتی تحصیل و طبع‌آزمایی می‌نمود. طی سال‌های۱۳۴۴-۱۳۴۰ سلطانپور، یکی از مجریان پی‌گیر آفرینش‌های صحنه‌ای و مشارکت کنندگان انتشاراتی بود. پنج شماره آخر مجله ماهنامه «آناهیتا» حاوی نخستین گام‌های سلطانپور در زمینه شعر و مقاله می‌باشد.

با بسته شدن «تآتر آناهیتا» سلطانپور، به خیال خود، برای افشاگری روش کهنه آموزشی «دانشکده تآتر هنرهای زیبا» وارد دانشگاه تهران شد، و سپاس خود را با این نوشته در کنار تصویرش ابراز داشت:

"به یاد سالیانی که روان مرا با ژرفای تآتر و هدف آن، جاودانه پیوستید." وی ضمن حضور در دانشگاه جهت کسب «لیسانس‌نامه»، با دعوت دوستانه دیرین: رسول نجفیان، ناصر رحمانی‌نژاد، محمدرضا صادقی، رضا کیکاوسی و عده‌ای دیگر، اقدام به تشکیل گروهی آزاد به نام «انجمن ملی تآتر ایران» کرد. این گروه با تکیه بر رسالت هنری و اجتماعی «آناهیتا» به اجرای این نمایش‌ها توفیق یافت:

«دشمن مردم»	اثر: ایبسن
«چهره‌های سیمون ماشار»	اثر: برتولد برشت
«ننه دلاور»	اثر: برتولد برشت
«حسنک وزیر»	اثر: سلطانپور

با آنکه اعمال مستبدانه حکومت‌ها در سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۰ و ۱۳۱۳-۱۳۰۱ علیه تآترهای مترقی زمان، جز رسوایی و بدنامی تاریخی، ثمری به بار نیاورده بود، آزموده بار دیگر آزمایش شد. ولی اینبار هنوز چراغ‌های «آناهیتا» خاموش نشده، شکوفه‌ای دیگر گُل کرد. اما همینکه دستگاه از تمهیدها و فریب‌ها مأیوس شد، به آخرین حربه دست یازید. عصر یکی از روزهای سال ۱۳۵۳، هنگامی که اعضای «انجمن»، سرگرم اجرای تمرین، در یک آپارتمان خصوصی، بودند، مورد حمله ناگهانی قرار گرفتند. در نتیجه‌ی این حمله بیش از چهل نفر از اعضای گروه و تماشاگران طعم زندان را چشیدند.

برگشت به گذشته‌ها و تماشای کردار و اعمال خوب و بد، روی پرده درونی خاطر هر زندانی، برای سعید نیز نمی‌توانست توجیه‌گر ژرفای بیشتر روش غیرعجولانه و گام‌های سنجیده و مسئوولانه «آناهیتا»، در راه نیل به اهداف آموزشی و رسالت هنری نباشد.

سلطانپور نویسنده، شاعر، بازیگر، کارگردان و عضو فعال «کانون نویسندگان ایران» پس از خروج از زندان راهی اروپا شد.

جلای ناخواسته از وطن و سفر به اروپا راه گزیده وی شد. اما طول اقامت در پاریس هنوز به سال نرسیده بود، که پیروزی ناگهانی انقلاب سال ۱۳۵۷، سبب برگشت پرشتاب وی به میهن شد.

سلطانپور که تا پیروزی انقلاب هنرمندی سیاسی بود، سیاست‌کاری هنرمند شد، و گویا فعالیت‌های خود را در رده‌های بسیار بالای تشکیلات آغاز کرد.

کوشش او در جمع‌آوری و وحدت همکاران اسبق، که برخی از آنان تا واپسین دم رژیم محبوس بودند، به جایی نرسید، سهل است، که آشکارا آنان را بدو دسته تقسیم کرد. دسته نخست به کارگردانی رحمانی‌نژاد، نمایش «کله‌گردها و کله‌پوک‌ها {تیزها}[1]» نوشته برشت، و سلطانپور، در راس دسته دوم، نمایشنامه «عباس آقا، کارگر ایران‌ناسیونال» را، در استودیوم‌های ورزشی و فضاهای باز برخی از کارخانه‌ها اجرا کردند.

نمایشنامه‌ی « عباس آقا ... » بیانگر سرگذشت شغلی و واقعی کارگری به نام «عباس آقا» بود که از کارخانه « {ایران} ناسیونال» اخراج شده بود. در این نمایش، عباس آقا، کارگر واقعی، خود ایفاگر نقش خویش است.

وی در پی فعل و انفعالات و جناح‌بندی‌های درون تشکیلاتی، گویا در جناحی قرار گرفت که طرفدار مبارزه‌ی مسلحانه می‌بود. به همین جهت دستگیر، و بطوریکه بعد شایع گردید، تیرباران شد.[2]

۱- نام درست کتاب « کله‌گردها و کله تیزها » است. (کتاب نمایش)

۲- برگرفته از کتاب: پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران؛ مصطفی اسکویی، نشر آناهیتا، مسکو ۱۳۷۰.

• بخشی از یک گفتگو با ناصر رحمانی‌نژاد

پرسش: ناصر رحمانی‌نژاد نامی‌ست در تآتر که با نام سعید سلطانپور گره خورده است. این قضیه به چه دلیل است؟

پاسخ: خیلی ساده. به‌دلیل همکاری درازمدت ما در تآتر. اما اینکه این همکاری چگونه آغاز شد و چگونه پایان یافت، مهم است. در سال ۱۳۴۵ من یک گروه تآتر به نام گروه تآتر مِهر تشکیل دادم که به مدت دوسال فعالیت داشت.

آغاز فعالیت آن با نمایش «حادثه در ویشی» اثر آرتور میلر بود و بعد دو کار تلویزیونی، یکی «محلل» صادق هدایت و دیگری «سماور ندیده‌ها» نوشته‌ی نصرت‌الله نویدی که در تلویزیون ملی ایران ضبط شد. بعد در رابطه با وضعیت آن زمان و سیاست فرهنگی حاکم، متوجه شدم، که گروه توان و ظرفیت لازم در برخورد با مشکلات سانسور و مسایل سیاسی را به دلیل ترکیب اعضای گروه ندارد. لازم بود که گروه تقویت و بازسازی شود. به این دلیل، از تعدادی از دوستان تآتری خود که در تآتر آناهیتا با هم همکاری داشتیم، دعوت‌کردم که به گروه بپیوندند تا با همکاری و همفکری هم، کار خطیر تآتر را پیش ببریم. از جمله‌ی کسانی که پیش از همه از این پیشنهاد استقبال‌کرد، سعید سلطانپور بود و با حرارت و پشتکار عجیبی کار را آغازکرد.

پرسش: سعید سلطانپور را شاعر و کارگردانی می‌شناسند که بسیار شیفته‌ی مبارزه‌ی سیاسی بوده‌است، شماری نیز معتقدند که هنر جدی وی در واقع مبارزه با رژیم شاه بوده و به عبارت دیگر فعالیت‌های هنری وی تنها وسیله‌یی برای دفاع از آرمان‌های سیاسی-اجتماعی او محسوب می‌شدند. نظر شما در این باره چیست؟

پاسخ: شاید نتوان موضوع را به این سادگی بیان‌کرد. ببینید، در کشورهایی مانند ایران، به دلیل فقدان دمُکراسی و آزادی‌های اجتماعی، هرگونه انتقاد و بدتر از آن، هرگونه مخالفت با دولت، بلافاصله انگ سیاسی و اقدام علیه امنیت کشور می‌خورد، یا مثل امروز انگ محاربه با خدا و اسلام و از این نوع اتهامات و مزخرفات. انتقاد یا مخالفت با یک رژیم ضمن اینکه به‌هرحال

خصلت سیاسی دارد، اما به این معنا نیست که فردی که این انتقاد را می‌کند، فعال سَیاسی‌ست یا عضو حزب و سازمان و دارودسته‌یی‌ست. افراد در مورد مسایل اجتماعی و سیاسی کشورشان و اقدامات و سیاست‌های دولتشان اظهار نظرمی‌کنند. این حق آنهاست. منتها وقتی به کشورهایی مثل ایران می‌رسد، آنوقت قضیه صورت دیگری به خود می‌گیرد. برای آنکه رهبران سیاسی ما و کشورهایی نظیر کشور ما، آدمهایی تنگ‌نظر، مستبد، کوته‌فکر و احمق هستند. سیاستمداران مرتجعی هستند و تحمل هیچ انتقادی را ندارند. به همین دلیل اَنتقاد یا مخالفت به عنوان دشمنی یا گناه کبیره تعبیر می‌شود که باید جَزا شود. بعد وقتی در چنین شرایطیَ کسی جرات‌می‌کند، انتقادکند یا مخالفت‌کند، به صورت متفاوتی دیده می‌شود. در مورد ما هم همین قضیه صادق است. ما که فعالیت سیاسی نمی‌کردیم. ما که جزو حزب و دارودسته‌یی نبودیم. تفاوت ما با دیگران و گروه‌های تآتری دیگر این بود که کوشش داشتیم، هم از لحاظ فکری، یعنی محتوَایی و هم از لحاظ زیبایی‌شناختی، با زمان خودمان پیش برویم. کوشش‌داشتیم مستقل‌باشیم و مستقل‌فکرکنیم. وابسته و حقوق-بگیر نباشیم. به همین دلیل تفاوت ما آشکار بود - برای اینکه دیگران وابسته بودند، مطیع بودند، حقوق‌بگیر بودند و یا بی‌تفاوت بودند. در چنین وضعیتی نمایش‌های ما — که البته مضامین اجتماعی داشتند - در مقایسه با نمایش‌های کم‌مایه و بی‌ارتباط با مسایل اجتماعی، شکل حادتری به خود می‌گرفت. در کشورهایی که آزادی‌های اجتماعیِ نسبی وجود دارد، اجرای هیچ نمایشنامه‌ی حاد سیاسی، یک حَادثه‌ی سیاسی یا حتا یک حادثه‌ی هنری علیه دولت تلقی نمی‌شود. اما در ایران، رهبران سیاسی از این وحشت دارند که یک نمایش ممکن است یک انقلاب به‌دنبال داشته باشد. چرا؟ برای اینکه این رهبران هم مرتجع هستند و هم ترسو. یک دیکتاتور بزدل هم هست. همین ترس و بزدلی‌ست که باعث می‌شود آزادی را از مردم سلب‌کنند. وحشت ازدست‌دادن قدرت، وحشت از انقلاب باعث می‌شود که یک دیکتاتور یا یکَ ملای مرتجع وَ عقب‌مانده، نیروی پلیسی و سرکوب خود را تقویت‌کند. همین روشِ سرکوب و سانسور

موجب می‌شود که از یک هنرمند که فقط خواستار آزادی برای خلاقیت هنری خود است، یک انقلابی، یک سیاسی و یک دشمن‌رژیم بسازد. و همینکه یک هنرمند در میان روشنفکران، و احتمالاً در میان مردم سرکوب شده، با این چهره شناسانده شد، وظایف جدیدی - که احتمالا چندان هم به کارش ربطی ندارد - به دوش او گذاشته می‌شود. و همین است که امروز شما می‌گویید: سعید سلطانپور، به‌عنوان هنرمند، بسیار شیفته‌ی مبارزه‌ی سیاسی بود. آری. سعید سلطانپور ضمنا شیفته‌ی مبارزه‌ی سیاسی هم بود. "وظیفه"یی که یک رژیم مستبد و مرتجع - و باید بگویم که از زاویه‌یی دیگر، سازمان‌های سیاسی چپ ما - به دوش او گذاشته بود. یک رژیم مستبد و ضد آزادی از هنرمند یک آدم مطیع و ابزار تبلیغ می‌خواهد و یک سازمان سیاسی هم از یک هنرمند انتظار یک فرد سازمانی وفادار و ابزار تبلیغی را دارد. هردوی آنها او را به عنوان ابزار می‌بینند، اما برای دو هدف متفاوت؛ گیرم که متضاد.

برگردم به سوآل شما. باید بگویم آری، سعید سلطانپور به طور کلی سیاست مساله‌اش، و اساسی‌ترین مساله‌اش، شده بود. تاحدی که وظایف و نقش هنر در کارهایش، به خصوص پس از انقلاب، رنگ‌باخته بود و ارتباط هنر و سیاست را از زاویه‌ی تحلیل‌ها و تفسیرهای صرفا سیاسی، با همه‌ی تنگناهای معرفتی و بینشی سازمان‌های سیاسی ما، می‌دید. چیزی که - به عقیده‌ی من - موضوع تفاوت میان من و او بود.[۳]

۱- این گفتگو را در سال ۱۹۹۹ اصغر نصرتی با ناصر رحمانی‌نژاد انجام داده بود که متن کامل آن در شماره‌ی هفتم کتاب نمایش (آپریل ۲۰۰۱) از صفحه‌ی۸۹ تا ۱۰۶ به چاپ رسید.

(کتاب نمایش)

ایرج زهری

• سعید سلطانپور و تآتر او

سلطانپور از شاگردان «هنرکده‌ی هنرپیشگی آناهیتا»ی اسکویی(ها)، برای نخستین‌بار در نمایش «اتللو»ی او به ترجمه‌ی محمود اعتمادزاده (به‌آذین) ۲۹ اسفند ۱۳۳۷ بازی کرده بود. من این نمایش را که پرویز بهرام، دوست و همکلاسی دانشکده‌ی حقوقم، در آن نقش اتللو را بازی می‌کرد، ندیدم. سلطانپور را من از روی کارهای بعدی او «دکتر استوکمن» که عنوان اصلی آن «دشمن مردم» است، اثر هنریک ایبسن و «عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال» نوشته‌ی خود او شناختم.

سلطانپور یک سیاست‌پیشه‌ی هنرمند بود، تآتر به عنوان هنر برایش در درجه دوم اهمیت قرار داشت. او نه سیاستمدار کارکشته‌ای بود و نه هنرمند فوق‌العاده‌ای، عاشق ایران و آزادی بود و در راه آرمان و هدف‌های سیاسی خود، که برای من همیشه قابل احترام بود و هست، چنان تند و بی‌مهابا پیش می‌رفت که برنامه‌های نمایشی‌اش که می‌بایست هنر بوده باشد، بیشتر به مبارزه و شعار سیاسی تبدیل می‌شد. اینجا به دو نمونه اشاره می‌کنم.

• دکتر استوکمن (دشمن مردم)

در نمایش «دکتر استوکمن» (۱۳۴۷ در انجمن ایران و آمریکا و ۱۳۴۹ در دانشکده‌ی هنرهای زیبا)، که مانند همه‌ی آثار ایبسن در آن کشف حقیقت مساله‌ی اصلی است، سلطانپور روی آن بخش از نمایشنامه که دو دوزه بازی و پنهان‌کاری مطبوعات زمان نویسنده را نشان می‌دهد، تکیه بسیار گذاشته بود، در واقع می‌خواست با استفاده یا با سوءاستفاده از نمایشنامه‌ی ایبسن مطبوعات ایران را بکوبد. در این نمایش مهدی فتحی در نقش «دکتر استوکمن» فوق‌العاده بود، اما به دیگر هنرپیشگان که اتفاقا چند تن از آنان نامی میان هنرمندان داشتند، همچون «ناصر رحمانی‌نژاد» و «رضا بابک» توجهی که باید نکرده بود.

در پایان نمایش عده‌ای از ماموران ساواک به سالن ریختند و سلطانپور را مقابل چشم‌های نگران و زبان خاموش همگان با خود بردند. چند روز بعد مهدی فتحی را دیدم که برای اعتراض به دستگیری سلطانپور، سرپیچ خیابان اسلامبول امضاء جمع می‌کرد، من هم با کمال میل امضاء دادم.[4]

---

[4] برگرفته از کتاب: «یادها و بودها»، ایرج زهری، انتشارات باران، سوئد ۱۹۹۹، ص. ۱۱۰.

پروانه سلطانی

• اگر سعید زنده می‌ماند ... !

سلطانپور استاد دانشکده‌ی ما بود. البته بعد از انقلاب. کلاس او متفاوت **سعید** از هر کلاسی بود. به خاطر می‌آورم که همیشه در کلاس او ما صندلی‌ها را می‌آوردیم و دور هم می‌نشستیم و این دور هم نشستن فضایی صمیمانه به وجود می‌آورد، به طوریکه اگر کسی وارد کلاس می‌شد، نمی‌توانست تشخیص بدهد چه کسی شاگرد است و چه کسی استاد. مگر از موی سفید او.

همیشه سعید با پاکتی میوه یا شیرینی به کلاس می‌آمد و اغلب در موقع تنفس ما همانجا در کلاس می‌ماندیم و اغلب هم بعد از پایان کلاس به همراه همه‌ی شاگردان برای ناهار بیرون می‌رفتیم. خلاصه روزهایی که با سعید کلاس داشتیم دوست‌داشتیم تمام وقت آنروزمان را با او بگذرانیم. در طی آنروز صحبت‌های ما حتی به درددل‌های خانوادگی می‌کشید. سعید از پرشورترین آدم‌هایی بوده که من در زندگیم دیده ام. و به نظرم همین شور او را در تآتر خلاق می‌کرد. به طور مثال در طی نمایش خیابانی «مرگ بر امپریالیسم» که متاسفانه بعد از دو اجرا به دستگیری بازیگران آن منجر شد، سعید در هر روز تمرین با ایده‌ای تازه می‌آمد. او در صدد این بود که بعد از به روی صحنه آمدن نمایش موفق «عباس‌آقا کارگر ایران‌ناسیونال» نمایش مستندی از وضعیت طب و بهداشت در ایران به روی صحنه بیاورد، ولی این کار مستلزم یک کار تحقیقی بسیار وسیع بود. بدین منظور ما با تعدادی از دانشجویان رشته‌ی سینما به همراه ضبط‌صوت و دوربین در چند بیمارستان دولتی با دکترها، پرستارها و بیماران مصاحبه کردیم. جالب اینکه هر کدام از این آدم‌ها داستانی شنیدنی داشتند و شاید بعضی از آنها برای یک فیلم یا یک تآتر به تنهایی کافی بود. این ایده متاسفانه در نیمه‌راه متوقف شد.

سعید قصد داشت مشکلات بهداشت و درمان را از این طریق به روی صحنه بیاورد. هر چند ما در طی این مصاحبه‌ها چندین‌بار مورد تهاجم پاسداران قرار گرفتیم، ولی با هوشیاری سعید قضیه فیصله پیدا کرد. اما علت واقعی نیمه تمام ماندن این کار آغاز سرکوب‌ها، دستگیری و بالاخره اعدام سعید بود.

همیشه فکرمی‌کنم اگر او زنده‌می‌ماند، با شوری که در سر داشت می‌توانست کارهای زنده، تازه و خلاقانه‌یی بکند. در هر حال امیدوارم کسی یا کسانی از نسل‌های بعدی او بتوانند کار و شیوه‌ی تآتری او را دنبال‌کنند. ولی واقعا جای او در میان خانواده‌ی تآتر خالی است.

آگوست ۲۰۰۱

نمایش
عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال
از نگاه دیگران

آنچه اینجا درباره‌ی نمایش «عباس‌آقا...» نقل می‌کنیم برگرفته از روزنامه‌ها، مجله‌ها و کتاب‌های مختلفی است که در دوران اجرای این نمایش در ایران چاپ شده اند. از آنجا که سعید سلطان‌پور و نحوه‌ی کار وی بیشتر عرصه‌ی سیاسی را دربرمی‌گرفته، و از آنجا که نمایش «عباس‌آقا ...» بسیار صریح به سراغ مسایل و دشواری‌های کارگران در آن دوره رفته بود، بیشتر جراید وابسته به احزاب و جریان‌های سیاسی نیز نسبت به این نمایش عکس‌العمل نشان دادند. دوران پر تشنج و سرشار از مرزبندی و دیوارکشی چنان وضع گفتمان و شیوه‌ی نقد را آلوده و منحرف کرده بود که هرکس تنها و تنها بر اساس منافع گروهی و حزبی خود فعالیت تآتری، به ویژه این نوع فعالیت، دیگران را «بررسی» می‌کرد. بی‌شک نتیجه‌ی آن هم نمی‌توانست برای همگان به یک اندازه رضایتمند باشد. با اینهمه آنچه در مطبوعات آن زمان در باره‌ی این نمایش منعکس شده، ماحصل «نقد» آن زمان است و چون امکان و انتخاب دیگری هم وجود نداشت ما به همین‌ها «بسنده» کردیم. به همین دلیل نقل این مطالب نه یک انتخاب بلکه یک اجبار بوده است. می‌دانیم که نقدهای دیگری نیز در مطبوعات آن دوره به چاپ رسیده بودند که متاسفانه ما با همه‌ی تلاش‌مان نتوانستیم آنها را به‌دست‌آوریم. با وجود این همین چند «نقد» کوتاه تا حدودی تصویری دقیق و تیپیک از جو نقدنویسی سیاسی بر تآتر آن دوران به‌دست‌می‌دهد و می‌تواند در بررسی‌های تاریخی مقوله‌ی نقدنویسی در تآتر مورد توجه و دقت اهل تحقیق قرارگیرد.

در درج این مطلب‌ها سعی شده است هم نکته‌نظر مخالفین و هم موافقین منعکس شود. در نقل هم سعی بر این بوده که آنچه مربوط به خود نمایش است ذکر شود و تا حد ممکن از ورود به نقطه‌نظرهای صرفا سیاسی اجتناب گردد. گرچه در مواردی این کار واقعا غیر ممکن بود. در پایان از همه‌ی کسانی که در این باره نقد و یا نوشته‌یی دارند درخواست می‌کنیم تا مطالب‌شان را برای کتاب نمایش ارسال دارند تا در شماره‌های آینده به چاپ برسانیم. (کتاب نمایش)

عباس‌آقا، کارگر ایران ناسیونال[۱]

بازی‌ساز سعید سلطان‌پور

با شرکت دسته‌ی دوره‌گردان نمایش مستند

" ... یه روز اومدم حقوقم را بگیرم، حقم رو بگیرم. «کارفرما» گفت: برو بیرون. گفتم: مگه این کارخونه به دست ما نمی‌چرخه؟ گفت: ما اینجا داریم اژدها می‌پروریم. گفتم که من نتونم حقم رو بگیرم، پس زندگی برای من حرومه... " از حرف‌های عباس‌آقا پرسکار.

بُرشی از زندگیَ عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال موضوع نمایشی است که سلطان‌پور و یارانش آن را در پلی تکنیک و (پارک‌ها و همه جا) اجرا کرده اند.

این یک نمایش مستند است، متکی بر ضبط سخنان عباس‌آقا و زنش با عکس‌هایی از خانواده‌ی عباس‌آقا، خانه‌شان و اسباب خانه‌شان. کارگردان در ارایه‌ی این اسناد، کنشی سیاسی و واکنشی واقع‌بینانه دارد. خواسته است زندگی یک کارگر ایران را به طور مستند، پروتوتیپ، برای بقیه‌ی کارگران که کمابیش با این زندگی آشنا هستند و از چند و چون آن خبر دارند، بازسازی‌کند. در این زمینه چند نکته را در نظر گرفته است؛ کوشیده است در بازسازی زندگی این کارگر امین باشد. به مدد ضبط‌صوت و دوربین عکاسی و بازی‌سازیَ ماهرانهَ آن زندگی را به‌طورکامل و همه‌جانبه عرضه‌کند. این را می‌داند که برای چه کسانی کار می‌کند: برای مردم کوچه بازار، برای کارگران و کشاورزان. پس باید سطح دریافت و علایق آنان را در نظر بگیرد. این را می‌داند که این قشرها با نمایش بیشتر از طریق تعزیه، نقالی، روحوضی و غالبا روایات کمدی ـ اجتماعی لاله زاری آشنا هستند. پس در آغاز به شکل معمولیِ همین تآتر، یعنی تآتر عامیانه، روی می‌آورد؛ بی‌آنکه با نقل زندگی محرومانَ ـ آنچنان که در تآتر عامیانه مرسوم است ـ تفریح و سرگرمی بسازد. می‌خواهد با این نمایش بیداری و طغیان پدید آورد. نمایش دو قسمت مجزا دارد: یکی پیش پرده‌ی کمدی است که در واقع معرفی شخصیت‌ها و ترسیم فضای نمایش را به عهده دارد ـ که کاشکی مختصرتر بود ـ کلیاتی را به طعن و طنز عرضه می‌کند که کارگران درون سالن را به قهقهه می‌اندازد. اشارات مربوط به وقایع جاری روز است. در واقع نیشی است به کارگزاران جدید دولت و اوضاع مملکتی. در جایی او نظام حکومتی را به

---

۱ - متاسفانه این نوشته را که آقای پرویز لک در اختیار ما قرار داده، بدون ذکر نام نویسنده و منبع است. امیدوارم خوانندگان ما را در این راه کمک کنند. (کتاب‌نمایش)

اتوبوس آشفته و کجراهی تشبیه می‌کند که دو راننده دارد و به جای رفتن به محله‌ی کارگران جلوی "بازار" بارش خالی شده است.

در واقع در قسمت اول نمایش، سلطان‌پور به تمامی از شگردهای کمیک تآتر عامیانه سود می‌جوید و از تضاد بین آدم جدی و دلقک تآتر مدخلی برای ورود تماشاگر به صحنه‌ی تآتر ـ زندگی به‌وجود می‌آورد.

بخش دوم نمایش در واقع قسمت اصلی نمایش و متن قابل توجهی است که حتی بدون بخش اول نیز می‌تواند مستقلا وجود داشته باشد. در این بخش برش‌هایی از زندگی عباس‌آقا، کارگر پرسکار نمایش داده می‌شود، از زبان خودش و زنش. در این نمایش واقعی برخورد ظالمانه‌ی کارفرما با کارگر، شرایط مسکنت‌بار و نابسامان کار و زَندگی این خانواده و خانواده‌های مشابه، آرزوها و خواست‌های این خانواده‌ها مطرح می‌شود. نمایش‌ساز، هر جا که لازم است، وارد معرکه می‌شود تا بگوید چرا چنین است و چرا نباید چنان باشد که در این رابطه بهره‌کشی و فقر و زور حاکم نباشد. نمایش با سرودها و شعارهایی که نمایانگر وضع طبقه‌ی کارگر و امید برای بهروزی این رنجبران است، عجین است. غرض از نگارش این سطور نقد این نمایشنامه به شیوه‌های معمول نیست، نمایش بدان خاطر به روی صحنه نیامده که نقد هنری را برتابد یا برای اصحاب تآتر محل چون و چرا باشد. غرض از اجرای این نمایش که تجربه‌یی اولیه در مستندسازی است صرفا یک عمل سیاسی است، تظاهراتی است برای بیدارکردن کارگران و آگاهانیدن آنان بر وضعی که در آن غرقه اند و برآشوباندن آنها، علیه نهادهای سلطه‌گر و انحصارجو. نمایش می‌خواهد برای کارگران باشد. از این رو باب طبع هنرپسندان نیست. خطاب نمایش، رنجبران، کارگران و برزگران است. خواسته تا با باز نمودن زندگی آن‌ها، توان اندیشیدن به وضع و موقعیت خود و امید دگرگون کردن این موقعیت دشوار و غیر عادلانه را بدان‌ها بدهد و در این کار موفق است. اشارات و توضیحاتی که با هر صحنه‌ی واقعی و بازسازی شده همراه است، تماشاگر خاص را به تفکر و احتمالا به عمل وامیدارد. چنان که در شرکت آن‌ها به خواندن سرود و شعار مشهود است. بهتر آن بود که این نمایش در کوچه و بازار در کارخانه‌ها و مزارع به‌روی صحنه می‌آمد اما چنان که کارگردان می‌گوید، امکان آن به دلایل تعصب‌آمیزی میسر نشده است. در یک جمله می‌توان گفت سلطان‌پور استفاده از هر وسیله‌یی را برای رساندن پیام خود به مخاطبان اصلی خود مجاز دانسته است و خود را به هیچ شکل معهود هنری و غیر آن محدود نکرده، از این رو کار او ملغمه‌یی کارساز از همه چیزهایی است که تاثیر تآتر را شدت می‌بخشد.

هیوا گوران[۲]

عباس‌آقا ... آغاز فصلی نو[۳]

پس از گذشت کم‌تر از سه‌دهه اگرچه به نظر می‌رسید که نظم کهن و منحط تآتر را به تباهی کشانده و وادار به سقط‌جنین و بچه‌کشی کرده است، اما، تآتر فاسد و منحرف نشده‌بود که مدام در شب یلدای ستم همراه بیداران سوسویی‌زده بود و سوسویی می‌زد تا با قیام بهمن ۱۳۵۷ یکباره گل کند و بشکفد. قیام آغازی بود که ریشه در تجربه‌های گذشته گرفته بود، از نفس توده‌ها جان و زندگی داشت و بر لب‌هایش پوزخندی بر تقلیدهای ساده‌لوحانه بود. پوزخندی بر تآترهای پوچ‌گرا و وابسته و عارفانه و تجربه‌یی عظیم بود برای تآترهای مردمی در پیوند با کار و انسان و خاک!

این تجربه تآتری را طلب‌می‌کرد که در قیام تبلور یافته باشد. تآتری که از دیوارهای بسته‌ی نمایش بگذرد، تآتری که چارچوب خود را بشکند و از آن بیرون بزند و از محدوده‌ی مکان و زمان خشک و ساکنِ زندگیِ خصوصیِ تآترِ مرسوم خود را برهاند. تآتری که سرنوشت زندگی خصوصی را به سرنوشتِ توده‌ها بپیوندد تا شعری بسازد از توده‌ها. دست‌هایش را به سوی توده‌ها و در توده‌ها بگشاید و گُر گرفته از تب انقلاب و عشق، انگار که از سینه‌ی خلق، این گنجینه‌های بی‌پایان فرهنگ زنده و جاندار، یکباره بیرون بجوشد. از دشت زنده و سوخته‌ی سالیان سرریز کند و در درون سیل خروشان توده‌ها جان بگشاید و با تکیه بر افشای ستم طبقاتی بشکفد، سر به آسمان بکشد و دانه در خون بنشاند تا هزار هزار شکوفه کند.

تآتر تبلورش را در گُلی پُر پَر و سرخ یافت که در اجرای «**عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال**» سعید سلطان‌پور شکفت.

انگار که سرانجام با کاشت فصلی‌نو، زمان برداشت فرا رسیده است ...[۴]

---

۳ - هیوا گوران نام مستعار دو تن از علاقمندان و فعالین تاتری است.

۴ - این مطلب از کتاب «کوشش‌های نافرجام» نقل شده و عنوان مطلب را نیز کتاب نمایش برگزیده است.

۵ - کتاب‌هایی که تاکنون در باره‌ی تاریخ تآتر ایران نوشته شده‌اند، متاسفانه بسیار اندک و ناکافی هستند. پس از کتاب «بنیاد نمایش در ایران» و «نمایش در ایران» عملا تا سالها کسی در این عرصه تلاش جدی و تازه‌یی را به سرانجام نرساند. «کوشش‌های نافرجام» نخستین تلاش پس از انقلاب بود که علارغم برخی تعصبات سیاسی، نگاه تازه‌یی به تآتر ایران دارد. متاسفانه جو سیاسی و تا حدی آلوده‌ی آن زمان موجب شد که این کتاب چندان مورد توجه قرار نگیرد و بعدها هم که تیغ سانسور در آسمان چاپ «درخشید»! دیگر تجدید چاپ آن هم ممکن نبود وعملا به دست فراموشی سپرده شد. با این وجود ←

الف. پایدار

مروری کوتاه بر تآتر بعد از انقلاب

همزمان

با «سیاسی شدن» تآتر در دو سال گذشته، شاهد پیدایش «تآتر سیاسی» نیز بوده ایم. تآتر سیاسی نوعی از تآتر است که در دوران‌های خاصی از تاریخ یک ملت شکل می‌گیرد. در دوره‌هایی که مبارزه‌ی حاد سیاسی در درون جامعه جریان دارد، انواع متعارف تآتری نمی‌توانند پاسخ‌گوی نیازهای مبرم انقلاب باشد. ... از نمونه‌های مشخص این نوع تآتر که بعد از انقلاب شکل گرفته است می‌توان نمونه‌های زیر را برشمرد: **«عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال»، «تدارکات خونبار عموسام»، «سیرک باشکوه جهانی»، «طاغوت در صحنه» و «شیشه‌ی عمر» ...**

از نمایشنامه‌های سیاسی که به گروه دوم تعلق دارد می‌توان از نمایشنامه‌ی «عباس‌آقا...» یاد کرد. در این اثر سعید سلطان‌پور کوشیده بود پرداختی سیاسی از زندگی کارگران به‌دست دهد. اثر بر مستندسازی استوار بود که یکی از شیوه‌های پرداخت «تآتر سیاسی» است. ...

عباس‌آقا در جریان مبارزه برای کسب حقوق طبقاتی خود غیرقانونی در چاهک کارخانه می‌شاشد و در اوج مبارزه‌ی ضد امپریالیستی که جریان دارد، حاضر نیست برای اضافه‌حقوق، شاش خود را نگهدارد! نمایش با ظاهر چپ‌نمایانه‌ی خود موفق می‌شود احساسات تماشاگران را برانگیزد و آنها را به تظاهرات خیابانی بکشاند، اما واقعیت آن است که «عباس‌آقا ...» هیچ گامی در جهت روشنگری سیاسی برنمیدارد.[۵]

در یک مقایسه‌ی زودگذر می‌توان این کتاب را در کنار چند منبع و مرجع انگشت شمار، تاریخ عملی تآتر ایران دانست که حاوی نکات و مطالبی است که می‌تواند اهل تحقیق را در برخی موارد راهگشا باشد.

۶ - دفتر دوم شورای نویسندگان وهنرمندان، زمستان ۱۳۵۹، تهران.

ایرج زهری

عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال

نمایشی بود نیمه مستند. کار فوق‌العاده‌ی سعید سلطان‌پور در «عباس آقا» این نمایش این بود که ماجرای واقعی، یعنی اخراج عباس‌آقا از کارخانه‌ی ایران ناسیونال را به نمایش آورده بود و جالب‌تر آنکه نقش اصلی، یعنی «عباس‌آقا» را هم عباس‌آقای حقیقی بازی می‌کرد.

سال انقلاب بود، غروب در منزل رضا سیدحسینی بودم. گفتم برای تماشای نمایش سلطان‌پور می‌روم، فرصت همراهی نداشت. دخترش اظهار علاقه کرد، با او به دانشکده‌ی هنرهای تزیینی رفتیم. نمایش در حیاط دانشکده اجرا می‌شد. به تماشا روی زمین نشستیم.

کار به عنوان یک تآتر مستند با زمینه‌های انتقاد اجتماعی و سیاسی قابل تحسین بود، اما از لحاظ هنری ضعف داشت. آخرهای نمایش جماعتی چماق به دست به حیاط یورش آوردند و در حالیکه نعره می‌کشیدند: «فیل باید پاره گردد» که بی‌شک منظورشان: «فیلم» بود! فیلم را با تآتر عوضی گرفته بودند! بر پدر بیسوادی لعنت!، به هنرپیشه‌ها حمله بردند و هرچه را پیش‌رو داشتند، از ضبط‌صوت و وسایل دیگر، شکستند و به پشت صحنه رفتند تا آنجا را هم تارو مار کنند. من و دختر سیدحسینی همراه با دیگر تماشاگران وحشت زده دو پا داشتیم، دو پا هم قرض کردیم و از معرکه جان سالم به در بردیم.[۶]

۶ - برگرفته از کتاب: «یادها و بودها»، ایرج زهری، انتشارات باران، سوئد ۱۹۹۹، ص. ۱۱۲.

برگه‌ی اشتراک

بله من مایل به اشتراک یک ساله دوساله‌ی کتاب‌نمایش هستم.

نام و نام‌فامیل:

آدرس کامل پُستی:

تلفن:

فاکس:

ارتباط بانکی:

دارنده حساب	Asghar Nosrati
نام بانک	Commerzbank (Koeln/Germany)
شماره حساب	Konto-Nr.:1382431
کُدبانکی	BLZ: 37040044
مورد پرداخت	NAMAYESH

لطفا مشخصات خود را به خط لاتین و خوانا بنویسید!

ارتباط پُستی:

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln, Deutschland

مبلغ به حساب بانکیِ کتاب نمایش واریز شد.

فیش واریز را به همراه کپیِ این برگه‌ی اشتراک برایتان به آدرس پُستی بالا میفرستم.

امضاء

مصاحبه با رفیق سلطانپور

آنچه در زیر می‌خوانید گفتگویی است با **سعید سلطانپور** که پرسشگران، **فرامرز طالبی** و **بهزاد عشقی**، سعی دارند نقطه‌نظرات هنری سلطانپور را در زمینه‌ی «هنر مقاومت» بدانند. این گفتگو را که به نظر می‌رسد در سال ۱۳۵۹ انجام گرفته‌باشد، ما از کتاب «برگزیده آثار فدایی خلق سعید سلطانپور»، انتشارات انجمن دانشجویان ایرانی در فرانسه (هواداران سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران)، برگرفته‌ایم. (کتاب‌نمایش)

پیشگفتار:

هنر مقاومت بطور اعم، و هنر مقاومت ۲۵ سال اخیر بطور اخص، مضمون سلسله گفت و شنودهائی با سعید سلطانپور است. این گفت و شنود در ادامه خود، بیشتر روی هنر مقاومت دهه‌ی پنجاه، و هنرهائی که سلطانپور در آن متخصص است (مثل شعر و نمایش) فرود خواهد آمد. خصوصا نمایش خیابانی، و یا تئاتر فضای آزاد، و شناخت معیارهای حقیقی آن، در این گفت و شنود مورد بررسی قرار خواهد گرفت. نظر به اینکه سلطانپور، با اجرای نمایش «عباس آقا کارگر ایران ناسیونال» و «مرگ بر امپریالیسم»، از پیشقراولان این شیوه‌ی تئاتری در ایران است، صحبت‌های او در این زمینه، مخصوصا برای کسانی که در شیوه‌ی تئاتر خیابانی تجربه می‌کنند، بسیار سودمند تواند بود. در این مقدمه توضیح دو نکته را لازم میدانیم:

۱ ـ متن این گفت و شنود روی نوار ضبط شده. برگردان زبان شفاهی نوار به زبان نوشتاری، در ضمن حفظ مفاهیم و کلمات سلطانپور، گهگاه تغییراتی را در محدوده‌ی لحن و زبان، و نه مفاهیم، باعث آمده است.

۲ ـ در این گفتگو سعی کرده‌ایم تا از طریق پرسش‌ها، بینش هنری سلطانپور را برای خواننده روشن کنیم. در پاره‌ای موارد میان مصاحبه کننده و مصاحبه شونده توافق نظر وجود نداشته. این تعارض اما در متن گفت و شنود، یا اصلا متجلی نشده، یا کمتر متجلی شده است. زیرا هدف این گفت و شنود، اساسا مجادله و مباحثه نبوده، بلکه صرفا شناخت نقطه نظرهای هنری سلطانپور بوده است، که وقتی این دیدگاه، از طریق گفت و شنودها، بصورت منسجم و سازمان یافته‌ای ظاهر شد، بعدها می‌تواند مورد بحث نظریات مخالف و موافق قرار بگیرد.

طالبی ا توجه به اینکه هنر مقاومت توانسته تا حدی وظیفه تاریخی خود را در دوره‌ی ستمشاهی انجام بدهد، دو سئوال مشخص دارم، اول اینکه هنر مقاومت از نظر شما به چه معنی است و دیگر اینکه با توجه به معنی و هدف هنر مقاومت، این حرکت تا چه حد توانسته به هدفش برسد.

سلطانپور طبیعی ست که وقتی از هنر مقاومت حرف میزنیم باید بدانیم چیزی در برابرش هست که باید مقاومت صورت بپذیرد. و ما برای اینکه مقاومت کنیم باید آن چیز را بشناسیم. یعنی باید از نمودهایش به ماهیتش پی ببریم و باز از طریق شناخت حدی از ماهیت مجددا به نمود مراجعه کنیم. و مجددا همینطور برگردیم تا شناختمان کامل بشود. در این ارتباط، مفهوم هنر مقاومت در پویش خود عمیق‌تر و گسترده‌تر می‌شود. بنابراین هنر مقاومت از یک سطح نازل انعکاسات اعتراضی، تا عمیق‌ترین اشکال سیاسی ـ اجتماعی خود، پیش می‌رود. وقتی در برابر چیزی مقاومت می‌شود به نسبت اینکه آن چیز در میان توده‌ها چقدر شناخته شده باشد، هنر مقاومت هم می‌تواند به همان نسبت گسترش توده‌ای پیدا کند. یعنی هنر مقاومت به نسبت ادراک سیاسی ـ اجتماعی جامعه، و اگر عمیق تر بگویم، ادراک طبقاتی گسترش مییابد. اگر هنر مقاومت را تنها در درون خرده بورژوازی و روشنفکران انقلابی و حتی مارکسیست انقلابی که به دلیل شرایط کل اجتماع، هنوز پایگاه توده‌ای کسب نکرده‌اند ببینیم، این هنر مقاومت تنها در عصر خودش دارای مفهوم خواهد بود. چنین هنر مقاومتی را بعد از بحران‌های عظیم اجتماعی ـ چه پیروز بشوند و چه نشوند ـ دیگر نمی‌توان مطرحش کرد. هنر مقاومت، از دیدگاه پرولتری، هنر مقاومتی عقب مانده، و از دیدگاه خرده بورژوازی انقلابی، پربار و ارزنده است. از این نظر ابعاد علمی- هنری این هنر نمی‌تواند آن چیزی باشد که مارکسیست‌های انقلابی حتی در آن دوره انتظارش را داشتند. یعنی هنر مقاومت از این دیدگاه هنوز سامانی نپذیرفته. با این دیدگاه تنها، جرقه‌هائی و سنگ پایه‌هائی می‌توانیم در هنر و ادبیات جستجو کنیم. وقتی می‌گویم هنر مقاومت در دوره‌ی ستمشاهی هنر مقاومت خرده بورژوائی بوده، هرگز به این مفهوم نیست که عناصری از سوسیالیزم را در خود نداشته، اما حتی اگر عنصر سوسیالیستی در درون این هنر مقاومت دیده می‌شد، در رابطه با مسائل مبارزه طبقاتی نبوده، بلکه مجرد عمل می‌کرد و به دلیل اینکه می‌خواهد با عناصر خرده‌بورژوائی زیستی ترکیب بشود، بعد واقعی و عملکرد واقعی خود را از دست می‌دهد و تضعیف می‌شود. و بدین ترتیب شاید بیشتر مورد پذیرش خرده بورژوازی قرار می‌گیرد، چون خرده بورژوازی این عنصر سوسیالیسم را در رابطه با مسائل طبقاتی دریافت نمی‌کند. اگر اینطور آنرا دریافت می‌کرد طبیعتا در چشم انداز خودش آنرا به نفع خود نمی‌دانست. با این حال داشتیم هنرمندانی را که سراپا مدافع تفکر خرده بورژوازی

بودند اما از هنری هم که عنصر سوسیالیستی داشت دفاع می‌کردند. این به آن معنی نیست که از این عناصر دفاع می‌کردند دارای ادراک سوسیالیستی بودند، بلکه آنها سوسیالیزم را در حد دریافت طبقاتی و زیبائی شناسانه‌ی خودشان می‌فهمیدند. ما ناگزیریم برای اینکه بتوانیم ارتباط این مفاهیم را با خوانندگان توده‌یی‌تر مطرح کنیم، بیان خود را ساده‌تر کنیم. ما می‌دانیم که هنر مقاومت انقلاب مشروطیت می‌تواند برای جامعه ما، با ویژه گی های این عصر، مطرح باشد. هنر مقاومت مشروطه را اگر از طریق شعر آن، و شیوه‌ی نوشتاری آن (از جمله دهخدا ارزنده‌ترین چهره ی مقاومت آن دوران) و پوسترها، یا کاریکاتورهایی که از آن زمان در دست هست ارزیابی کنیم، می‌بینیم هنر مقاومت سخت توده ای و در عین حال دور از معیار های تاریخی هنر و ادبیات توده‌ها بود. این بحران و این گسست از ارزش‌های کلاسیک هنر و ادبیات، طبیعتا در رابطه روابط فئودالی و شکل گیری جامعه بورژوازی تجاری ترکیبی با روابط فئودالی، میتواند تبیین شود. عناصر تندرویی هم در آن زمینه داشتیم که تجلی آرمانخواهی یک قشر معینی بودند مثل کسروی. با تمامی عظمتی که کارهایش دارد، در این زمینه بر ضد ارزش‌های تاریخی هنر هم قیام می‌کند، صرفا به دلایل شیفتگی‌اش به مسائل روز و مسائل حاد سیاسی و ارزش‌های ویژه‌ی هنر و ادبیاتی که بتواند در توده ها نفوذ داشته باشد.

طالبی این ارزشها را شما چگونه تعبیر می‌کنید؟

سلطانپور اینطور جمعبندی می‌کنیم که هنر مقاومت مشروطه از دیدگاه ارزش‌های تاریخی ـ هنری توده های مردم، لازم، ضروری، تاریخی، اما کم بُعد و سخت نازل است. در تبیین این موضوع باید گفت تمام هنرها ارزش‌های خود را در طی تاریخ از درون هنر توده‌یی کسب می‌کنند. چون توده‌های مردم منبع تجربیات عظیم و ارزش‌های هنری هستند، چون توده‌های مردم حتی شعر می‌گویند، نقاشی می‌کنند، تئاتر بازی می‌کنند، چون توده‌های مردم سایه بازی می‌کنند یعنی سینما به شکل کاملا خام و ابتدائیش را تداعی می‌کنند. ما منبع عظیم هنر توده‌یی را خود توده های مردم می‌دانیم. اگر چه جمعبندی اکتساب این هنر به دلایل ویژه ی پایگاه اقتصادی به نیروهایی که از درون خرده بورژوازی بلند میشوند، بازگشت می‌کند. حتی هنر بورژوایی عناصر اولیه خودش را از هنر توده ها غارت می‌کند. ما باید با تحلیل علمی ـ هنری، تمام عناصر تاریخی هنر توده ها را لوث شده، دزدی شده، آرایش شده، تمام این لعاب ها، و زشتی های بورژوازی را از آن سلب کنیم و عناصر خالص آنرا که دست آویز روابط سرمایه دارانه شده، نجات بدهیم. و هم دوباره آنرا برگردانیم به درون توده ها.

طالبی شما مشخصا از دهخدا نام بردید. دهخدا را در برخورد با هنر توده چگونه ارزیابی می‌کنید؟

سلطانپور دهخدا تمام ارزش‌های بیانی توده‌ها را از تاریخ گرفته و از زبان گرفته و به توده‌ها برگردانده است.

طالبی اگر ما بخواهیم به شکل مشخص‌تر و دقیق‌تر این بحث را ادامه بدهیم، لطفا بگویید ادامه این حرکت را به چه شکلی تابه‌حال دیده اید؟

سلطانپور اگر بخواهیم فرود بیاییم روی چهره‌ها...

طالبی روی کارها حتی ...

سلطانپور روی کارها حتی، بحث به درازا می‌کشد. من چند نمونه می‌دهم برای تبیین فکری خودم. و اگر ما بخواهیم مقوله‌ی زبان دهخدا را دنبال‌کنیم باید ببینیم در ادبیات معاصر چه کسی این نقش را ایفاکرده و در چه ابعادی و با چه ارتباط توده‌یی، خواه ناخواه برمی‌گردیم به یک هنر خاص، مثل گزارش نویسی مثلا ...

طالبی منظور من کلا و عمدتا تجربه‌یست که در این مدت به دست آمده.

سلطانپور می‌خواهید ببینید چه کسانی حاصل این تجربه‌ها هستند؟

طالبی و یا اینکه این تجربه‌ها در ارتباط ارگانیک با جامعه به کجا رسیده.

سلطانپور ببینید من این تجربه را از زبان شروع نکردم تا بخواهم روی صرف زبان متمرکز شوم. طبیعی است اگر بخواهیم روی این مسایل متمرکز بشویم بحث به درازا می‌کشد. ما بلافاصله هدایت، جمالزاده و بزرگ علوی را داریم. و طبیعتا اینها ادامه‌دهندگان همان زبان‌ها، همان ارزش‌ها و ترکیبات هستند. و حال این ارزش‌ها تا چه پایه به ویژگی هنری توده‌ها وفادار است، بیک نقد علمی ـ هنری احتیاج دارد.

طالبی آیا ما چنین منتقدینی نداریم؟

سلطانپور ما ناقدان جامع بسیار کم داریم. ناقدان ما باید جامع هنرها باشند. ناقدان ما باید روانشناسی توده‌ها را، روانشناسی هنر را، تاریخ هنر توده‌ها را، دقیقا مطالعه کرده باشند و در واقع باید راهنمای هنرمند در جهت حرکت به سوی سوسیالیزم، به سوی هنر انقلابی و هنر توده‌ها باشند. و چون ما نمونه‌ی ارزشمندی نداریم، می‌توانیم از منتقدین بزرگ و شکوهمندی چون بلینسکی بهره بگیریم. و البته با حفظ تمام مواضع انقلابیمان از لوکاچ، پلخانف، استفاده‌کنیم. نظریات لنین هم درباره‌ی هنر و ادبیات قابل توجه است. و همینطور نظریات مائو در زمینه‌ی هنر و ادبیات و انقلاب فرهنگی. اگر چه مسایل انقلاب فرهنگی علامت سوآلی در جریان انقلاب چین و تداوم آن به جای گذاشت ولی درهرصورت بیان و بررسی آن جای مساله‌ی ویژه‌یی دارد و مخصوصا می‌تواند مورد راهنمای هنرمندان و ناقدین ما در این راه باشد.

عشقی آقای سلطانپور، هنر مقاومت مشروطیت را، و حتی به اشاره چگونگی ادامه‌ی آن‌را، بیشتر به صورت عام مطرح‌می‌کنید. و کمتر به موارد مشخص آن اشاره‌می‌کنید. مردم اما با این هنرها از طریق آثار خاصی برخوردمی‌کنند. برای آنکه ماهیت عام هنر

مقاومت برای مردم بهتر روشن شود، اگر از طریق هنرهای خاص (شعر، تئاتر، قصه و ...) و هنرمندان خاص، این مسائل را بررسی کنید، مطلب گویاتر می‌شود. و کاستی‌ها و توانایی هنر مقاومت در پیشگاه مردم معرفی می‌شود.

سلطانپور من مشکوکم که توده ها هنر مقاومت را بشناسند. زیرا سیستم ستمشاهی نمی‌گذاشت هنرمندان وظایف تاریخی خود را انجام دهند. باید یکبار دیگر در درون انقلاب، هنر مقاومت مشروطه معرفی بشود. و ارتباطش با هنر خفقان پهلوی تبیین شود، و باز ارتباط هنر مقاومت آن دوره با هنر مقاومت دوران پس از قیام معلوم شود. بنابراین اگر امروز بخواهیم از هنر توده‌ها صحبت کنیم ابتدا باید توده‌ها را با گذشته آشنا کنیم. ابتدا باید با تجدید نظر عظیمی در روابط هنری و ارزش‌های هنری انجام بدهیم. ابتدا باید زبان هنر را با توده‌ها مورد بازبینی قرار دهیم. و بیاییم عناصر بورژوایی و خرده بورژوایی هنر را ـ البته آن قسمت از عناصر خرده بورژوایی هنر که ایستا شده ـ از آثار هنری گذشته جامعه تفکیک کنیم، تا آن ارزش‌ها به آینده جاری بشود. در این صورت است که میتوانیم رابطه با توده ها برقرار کنیم. بنابراین اگر ما بیاییم روی نسیم شمال توقف کنیم و یا روی آثار آخوندزاده، می‌بینیم که این آثار در دسترس توده ها نبوده و فراموش شده، شاید بعضی از ابیات، بعضی از شکل‌های کاریکاتوری، بصورت زبانی نقل شده باشد. ولی این جریان هرگز آگاهانه نبوده و از طرف هنرمندان کمکی در شناساندن آن نشده و امروز جا دارد که این حرکت صورت بگیرد تا توده های مردم بدانند که ما راجع به چه چیز صحبت می‌کنیم. این حرکت باید بشود تا توده های مردم ما چشم اندازی از گذشته، حال و آینده در این زمینه داشته باشند.

عشقی با عقیده ی شما موافقم. گفتید مشکوکم که هنر مقاومت ما با توده ها ارتباطی داشته باشد. بله. و اصلا درست تر است که صراحتا بگوئیم هیچ ارتباطی نداشته. جز البته در بعضی زمینه‌ها هنر مقاومت در بخش سینما، علیرغم تمام انحرافات خرده بورژوایی، با مردم تماس نزدیک داشته است. گفتید که هنر مقاومت پایگاه خرده بورژوایی داشته...

سلطانپور درست است. پایگاه اما نه خواستگاه، چون خاستگاهش می‌توانست سوسیالیستی هم باشد. ولی از پایگاه خرده بورژوایی بیان شده.

عشقی در این بیست و پنج سال اخیر به دلیل شرایط اختناق و سانسور، امکان ارتباط هنر مقاومت با مردم نبود و امکان تغذیه‌ی هنر از مسائل واقعی مردم وجود نداشته. هنر مقاومت چه در شکل و چه در محتوا، به هنر خلقی در مفهوم حقیقی خود نزدیک نشد. در این نزول هنری هنرمندان مارکسیست و دموکرات بیک اندازه سهیم بودند. نمی‌گویم روی چهره‌ها و هنرهای خاص مکث کنیم، تا توده‌های کثیر آنها را بشناسند ولی برای هنرمندان ما، چه هنرمندان گذشته، و چه هنرمندانی که پس از قیام رشد می‌کنند، باید بازدید دقیقی از هنر مقاومت گذشته داشته باشیم. یعنی ما باید ببینیم که

اساسا این هنرها را باید دور ریخت یا عناصری از آنها را حفظ کرد. ما در تاریخ هنر دوره‌هایی را داریم. که کل آن دوره ها از لحاظ تاریخی متروک می‌شوند. مثلا شعر در زمان قاجاریه. هنر مقاومت ۲۵ سال اخیر را مشخص تر معرفی کنید. چه قسمت‌هایی از آن را باید نگه داشت و چه قسمت‌هایی را باید دور ریخت و یا شاید اساسا همه را باید دور ریخت؟

سلطانپور من از مشروطیت و هنر مقاومت مشروطیت حرف زدم دقیقا به این دلیل که به اینجا برسم. سعی میکنم سریعتر به این سئوال برسم. دستاوردهای انقلاب مشروطیت دستخوش مطامع بورژوازی تجاری و همچنین فئودالیزم بازمانده در ترکیب محمد رضا شاهی قرار می‌گیرد. با تغییراتی که حتی در همان قانون اساسی نیم بند می‌دهند می‌بینیم که مشروطه‌ی مشروعه بالاخره مُهر خودش را بر قانون اساسی همان موقع زده بود. هنر و ادبیات هم در این رهگذر منزوی می‌شود و خفقان در آن حاکم می‌گردد. طبیعتا روند مبارزه ی طبقاتی ادامه داشته و اگر تضادها در برهه‌هایی از زمان کمتر عمل می‌کردند ما نمی‌توانیم این را دلیل بر این بدانیم که در هنر و ادبیات هم این مبارزه تابع صرفا نمود تضادهای طبقاتی بوده بلکه قویتر از این نمودها عمل می‌کرده یا بهتر بگویم به عنوان قویترین نمود، خودش را نشان می‌داد. برای مثال ما تحول ادبیات سوسیالیستی را داریم اگر چه از نظر ارزش‌های زیبایی شناسانه‌ی هنر در کادر ادبیات بورژوازی و یا خرده بورژوازی قرار می‌گیرد ولی با تمام قدرت این پوسته‌ها را می‌شکند، از آن عبور می‌کند و اگر چه در درون یک سیستم مشخص توده‌ای و عام نمی‌تواند قرار بگیرد ولی در هر صورت آن پوسته‌ها را شکسته و بخشی از ارزش‌های آن هنر را حفظ می‌کند. نیما را از جامعه‌ی خودمان مثال بزنیم. می‌دانیم که خفقان و دیکتاتوری رضا شاه به دلیل جنگ جهانی که پیش آمد، به دلیل مبارزه‌ی خلقها بویژه مبارزه‌ی اردوگاه سوسیالیسم با فاشیزم شرایطی در جهان پیش آورد که دیکتاتوری‌ها و حاکمیت‌های سیاسی طبیعتا در آن مقاطع نمی‌توانستند تمام حاکمیت ویژه و مطلق خود را روی جامعه بگسترانند. در یک چنین فضایی ما می‌بینیم که نیروهای مترقی و انقلابی و حتی عناصر سوسیالیزم در درون جامعه به رشد و پویایی خود ادامه می‌دهند. جامعه ما از سال ۱۳۲۰ در واقع وارد یک چنین مرحله‌ای شد وما می‌دانیم که فی المثل نمود سیاسی خود را در حزب توده پیدا کرد. حزب توده به عنوان یک حزب ضد فاشیستی بود، نه یک حزب سوسیالیستی، و دقیقا می‌دانیم که در آن مقطع استالین محور مبارزات کمونیستی جهان را بر ضد فاشیسم سازماندهی می‌کرد. و در همین ارتباط بود که حزب توده در جامعه ما پا به میدان گذاشت. در آن شرایط اگر چه ما جزء کشورهای ـ ظاهرا ـ بی‌طرف بودیم ولی مجموعه عوامل اجتماعی کمک کرد که جامعه ما متمایل به متفقین عمل کند. در این ارتباط بود که طبیعتا عناصر انقلابی و

سوسیالیستی هنر و ادبیات هم شکوفا شد. و در این مقطع ما نیما را داشتیم و باز هدایت را داشتیم، و بزرگ علوی را که اینها در واقع چهره‌های درخشان انقلابی ادبیات مقاومت آن دوران بودند. البته هدایت آثارش با عناصر ویژه‌ای از زیبایی شناختی خرده بورژوازی بافته شده بود. ولی در مجموع فرهنگی که از خود به جا گذاشت یک فرهنگ مقاومت به نفع توده‌های مردم بود. ما نمی‌توانیم هدایت را به صرف داشتن کتابی مثل بوف کور که جامعه‌ی بورژوازی آن‌را علَمَش کرد و به عنوان قله ادراکات هنری مطرح کرد به آن تکیه کنیم و زیر سئوال قرار بدهیم. ما نمی‌توانیم هدایت را به عنوان هنرمندی که با معیارهای هنر خرده بورژوازی در یک سیستم مجرد و انتزاعی مسائل خودش را مطرح کرده، مهر باطل بزنیم. همانطور که گفتیم مجموعه‌ی آثار هدایت به نفع توده‌های مردم است. حتی آثاری مثل حاجی‌آقا که حاکمیت و ارتباطات حاکمیت و نهادهای اجتماعی را مطرح می‌کند در شرایط امروز هم از کتاب‌های ممنوعه بود. البته در پاره‌یی از آثار دیگرش با وجود اینکه ارزش‌های استاتیکی خودش را از یک نوع بینش متافیزیکی و مجرد از ماده کسب می‌کند ولی در عین حال بر ضد بینش متافیزیکی هم بر می‌خیزد. مثل افسانه‌ی آفرینش. با این حال هدایت جزء چهره‌های ادبیات مقاومت ماست در پایگاه خرده بورژوازی. و باید گفت که در آثار او عناصر سوسیالیزم ضعیف است.

عشقی گفتید که تناقضی در کارهای هدایت وجود داشته. از سویی از نظر شکل بیان متأثر از زیبایی شناسی بورژوایی غربی بوده و در عین حال رویکرد به مسائل زحمتکشان داشته. این تضاد در آثار هدایت به سنتزی ختم می‌شود که در مجموع به نفع توده‌ها بوده این عقیده شماست. من اما هدایت را به شکلی دیگر می‌بینم. هدایت به طبقه‌ی مرفه جامعه‌ی ایران تعلق داشته در نتیجه با غرب، و بافرهنگ غربیِ بورژوایی، تماس نزدیک داشته. یعنی مواد اولیه‌ی تفکر هنریِ خود را از غرب می‌گرفته. هدایت بشکل غالب معتقد به نوعی مادی‌گرایی نیهلیستی ست. به این خاطر در چشمدید هدایت هنرمندانی ارج می‌یافتند، که بیانگر هنری انحطاط فرهنگی بورژوایی، چه آگاه و چه ناآگاه بوده‌اند. هدایت در آثارش به نفی متافیزیک می‌رسد. اما با نفی متافیزیک به اخلاق اجتماعی امیدبخشی نمی‌رسیده. و یا اینکه به مادی‌گرایی تاریخی در مفهوم عملی‌اش نزدیک نمی‌شده. هدایت حتی هنرمندانی را در ایران پاس می‌داشته، و از آنان متأثر می‌شده، که از جانب بورژوازی غربی، مهر تائید خورده بودند. البته بورژوازی غربی وجوهی از اندیشه‌ی آنان را تائید می‌کردند که از جنبه‌های بالنده‌ای برخوردار نبوده‌اند. مثل خیام. عصیان خیام بر علیه خام‌اندیشی قشری زمانه، که بوسیله‌ی قدرتمندان، انسان را برای دست‌یابی به سعادت، به جهان باقی حوالت می‌دادند و از لذت‌های مادی این جهانی بر حذرشان می‌داشتند. این عصیان که در

زمان خود بسیار مترقی بود، در چشمدید منتقدین بورژوایی خیام یا اصلا مورد اعتنا قرار نمی‌گرفته، یا اینکه کمتر مورد اعتنا قرار می‌گرفته. بیشتر ناامیدی ویأس و زندگی اپیکوری و لذت طلبانه اشعار خیام، که در پوسته‌ی ظاهری اشعارش جریان داشته، مورد بررسی منتقدین بورژوا قرار می‌گرفته. هدایت هم بصورت غالب، این بخش از شخصیت خیام را مورد توجه قرار می‌داد. مجموعه‌ی آثار هدایت را به دو بخش می‌توان کرد. آثاری که نگرش فردی هدایت، و اصولا "من" نویسنده را گزارش می‌داده مثل بوف کور و یا سه قطره خون و یا بن بست و ... این آثار در عین حال بورژوایی‌ترین اسلوب را در سری کارهای هدایت داشته، و نیز چون نگرش فردی نویسنده را بیان می‌کرده، از ملموس‌ترین و جاندارترین آثار او محسوب می‌شود. از سویی دیگر هدایت آثاری دارد که از نظر مضمون به مسائل زحمتکشان و مردم کوچه بازار نظر داشته. در این قبیل آثار گرچه هدایت در توصیف جزئیات زندگی، از جمله رفتارها و گویش‌ها، بظاهر زندگی را چنانکه بوده نشان می‌داد، اما دیدگاه نیهلیستی و وازده‌ی خود را به زندگی کاراکترهایش که در زندگی واقعی نمی‌توانسته‌اند چنین باشند تحمیل می‌کرده. فرجام زندگی زحمتکشان آثار هدایت جز بعضی از استثناها، مثلا حاجی آقا که اشاره کردید، یا به مرگ ختم می‌شده یا به خودکشی و یا به چشم اندازی خاکستری از هستی. به اعتقاد من سمت و سویی که زحمتکشان در آثار هدایت دارند، نمایانگر شخصیت واقعی آنها نیست، بلکه این روح منزوی هدایت است که در کالبد زحمتکشان، هر چند که این کالبد بظاهر واقعی بنظر می‌رسد، جاری می‌شود. خلاصه کنم، به اعتقاد من، در آثار هدایت هنر مقاوم توده‌یی بسیار رنگ باخته و نامشخص است.

سلطانپور بخشی از صحبت‌های شما مورد نظر من هم هست. عنصر سوسیالیستی به شکل مشخصی در آثار هدایت وجود ندارد. عناصر توده‌یی به نفع زحمتکشان اما هست. چون وقتی به عنصر سوسیالیستی اشاره می‌کنیم دقیقا به آرمان طبقه‌ی کارگر می‌اندیشیم و این در آثار نیما دستکم مثلا در وجه عامش در ناقوس حضور پیدا می‌کند، هدایت نه. اما اینکه بگوییم هدایت زحمتکشان را از دیدگاه خودش نگاه می‌کرد نمیتواند درست باشد. کم نیستند آثار هدایت که زندگی طبیعی زحمتکشان را تصویر می‌کردند. گویش زحمتکشان، کاراکترشان، اشیا مادی پیرامونشان در آثار زیادی از هدایت بدرستی متجلی و متبلور است. اما پایان‌بندی این آثار از همان دیدگاه خرده بورژوازی وازده و منزوی برخوردارند. البته این پایان‌بندی در همه جا مطلق نیستند. به این دلیل هدایت هم به اجتماع می‌پرداخت، هم به مجموع فرهنگ درونش از کودکی. تاتمامی تجلیات این فرهنگ در رشد فردی خودش و اینکه چطور باید با این زندگی کنار بیاید. هدایت از تناقض سرشار است. هدایت با

خودکشی خود در واقع نهایت حرکت صادقانه خودش را نسبت به کل زیست اجتماعی فردی خودش مادیت بخشید. این سخن بدین معنا نیست که هر هنرمندی خودکشی کند صادق است، هرگز. ولی مجموعه‌ی محصولی که او از زیست خودش به نفع توده‌ها باقی گذاشت، دقیقا بدین معناست که او دیگر نمی‌توانسته برای زحمتکشان و برای زندگی اجتماعی مفید باشد. سرانجام بورژوازی، و فرهنگ بورژوازی، در درون هدایت، هدایت را کشت، هدایت وجه اجتماعی خود را نکشت، وجه اجتماعی صادق هدایت حضور دارد. در واقع وجه غیر اجتماعی، روانپویش و جنون آمیز هدایت او را به نفع وجه اجتماعی شخصیت هنریش، نابود کرد.

طالبی عنصر سوسیالیزم را در آثار نیما چگونه می‌بینید؟

سلطانپور در آثار نیما، عنصر سوسیالیزم موج می‌زند. نیما اولین هنرمند مارکسیست ـ لنینیست ایران است. در اشعار دوران اولیه زندگی هنری نیما که جوانی پرشور و پراستعداد بود، عناصر متافیزیکی وجود دارد. بعد از طریق برادرش لاربن {لادبن} ـ که می‌دانیم از اعضای فعال حزب عدالت بود ـ با مارکسیسم ـ لنینیسم آشنا می‌شود. بعد از این به شدت عناصر متافیزیکی در آثارش رنگ می‌بازد. نیما فقط در فکر شکل نبود، بلکه برای مجموعه‌ی مفاهیم و ادراکات هنری ـ اجتماعی، ناگزیر به سوی چنین شکلی رانده شد. ما افراشته را هم باید به عنوان هنرمندی خلقی نام ببریم. به ویژه در اشعار گیلکیش که به هیچ وجه قابل قیاس با هنرمندان مردم‌گرای دیگر مثل نسیم شمال نیست. چون او ارزش‌های هنری را در درون ارزشهای اجتماعی و زبانی یافته و به نوعی دارای ساختمان هنری است. ما می‌بینیم که یک عکس‌العمل‌طبیعی در هنر مقاومت دوره‌ی خفقان پهلوی نسبت به هنر مقاومت مشروطیت پیش می‌آید. در این زمان دو عنصر مشخصا عمل می‌کند: اول عنصر دیکتاتوری است. بویژه بعد از سال‌های ۳۲، این عنصر در راندن محتواهای مترقی به سمت قالب‌های مبهم نقش ایفا می‌کند. عنصر دوم تمایل هنرمند در فاصله‌گیری از سطح نازل هنر شعار دوران مشروطیت است. این دو عنصر هنر و ادبیات را به جهتی می‌برند که فرم با محتوا در عین آنکه از یک دیدگاه همخوانی دارد از یک دیدگاه ناهمخوان است. عنصر سوسیالیسم باید به درون اشکال هنری توده‌ها واریز بشود. باید از زیبایی شناختی ویژه یی‌مورد تجربه‌ی هنرمند قرار بگیرد. در این صورت است که ما یک رابطه واقعی بین هنر و توده خواهیم دید. در غیر اینصورت هنر همان سرنوشتی را پیدا می‌کند که شعر نیما پیدا کرده بود. این به آن معنی نیست که در ارزش‌های تاریخی هنر نیما شک کنیم. بلکه اشعار نیما را ناقدین مارکسیست جامعه می‌باید مورد ارزیابی قرار دهند، تا عناصر سوسیالیستی شعرش به آینده واریز شود. و هنر و ادبیات خلقی ایران را آبیاری کند. در اینجا فقط یک انتقال ساده‌ی شکل و محتوای آثار نیما منظور نظر نیست. بلکه

رهنمودی‌ست برای شناخت تجلی آرمانی هنر توده‌ای. نیما هنرمندیست با خاستگاه سوسیالیستی. بررسی اشعار نیما می‌تواند بر نظریات بورژوایی، که منکر تبیین مسائل اجتماعی از طریق هنرمندان سیاسی ست، مهر باطل بزند.

ما در ایران هنرمندی با چشم اندازهای گسترده‌ی نیما نداریم. و یا کمتر داریم. نیما نماینده‌ی هنری اجتماعی و مبارز است. اما بدلیل درگیری با دو عارضه‌ی تحمیلی هنر و ادبیات (دیکتاتوری از سویی، مقاومت در مقابل هنر شعاری از سویی دیگر) نارسایی‌هایی دارد. منظور البته زبان نیما نیست. اما فضا سازی، نمودهای هنری، شیفتگی بیش از حد به تصاویر پیچیده، باعث شد نیما رابطه‌ی توده‌ای برقرار نکند. اما نیما توانست توسط هنرمندان دیگر بدرون جامعه راه ببرد. شاعران مبارز اجتماعی به نیما رجعت می‌کردند. شعر آنها با نیما شروع نمی‌شد، ولی به نیما ختم می‌گردید. و این نشانه‌ی شکوه نیما در زمینه‌ی هنر مقاومت است. البته با ذکر این نکته که دیدگاه انتقادی نسبت به نیما می‌باید همواره حفظ شود.

عشقی شما برای هنر آفرینی خرده بورژوازی، و یا هنر مقاومتی که گرفتار پوسته‌ی تنگ خرده بورژوایی بوده، تا چه پایه اهمیت تاریخی قائل هستید؟

سلطانپور هنر مقاومت در هاله‌یی از اشارات و تصاویر ویژه، صرفا برای یک قلمرو روشنفکری قابل درک بوده. و از این طریق در درون روشنفکران، به عنوان پیشگامان مقاومت توده‌یی، تجلی پیدا می‌کند. مبارزات دانشجویان ایران از ترکیب هنر و ادبیات تفکیک ناپذیر بود. عنصر انقلابی‌گری خرده بورژوایی، از طریق ادبیات عمل کرده، و در جنبش دانشجویی نمود مادی پیدا می‌نمود. نیروهای مبارز ما عمدتا از هنر و ادبیات شروع کردند زیرا که در چهارچوب سیستم پلیسی آثار کلاسیک مارکسیست ـ لنینیست وجود نداشت. در نتیجه نیروهای آگاه خرده بورژوازی اولین گام‌های خود را در عرصه‌ی هنر و ادبیات برمی‌داشتند. از این رو هنر مقاومت نقش مهمی در تاریخ ایفا کرده است. از سال ۱۳۲۰ به بعد، در یک دهه، آثار پایه‌یی مارکسیست ـ لنینیستی در جامعه وجود داشت. ادبیات انقلابی جهان هم در عرصه‌ی فرهنگ ما حضور پیدا کردند. این آثار، پایه‌یی برای هنر مقاومت ما بوجود آوردند. و آنرا به آینده منتقل کردند، بدون اینکه خود این آثار پایه‌یی (یعنی ادبیات مارکسیستی) به همراه آن حرکت کند. در تاریخ هنر مقاومت، ما آثاری داشتیم که علیرغم آنکه از صراحت کافی برخوردار نبودند، که همین عدم صراحت در مواردی باعث انحراف می‌شد توانستند نقش اشاعه‌ی فرهنگ انقلابی و علمی را، بدرستی ایفا کنند. و تبلور مادی خود را در جنبش دانشجویی بدست بیاورند. بنابراین می‌بینیم که هنر مقاومت، با همه‌ی محدودیت‌هایی که داشته نقش ویژه‌ی تاریخی خود را ایفا کرده است.

عشقی چه محدودیت هایی؟

سلطانپور کمبود عناصر زیستی. یعنی فقدان ترکیب ماده‌ی حاضر در زیست اجتماعیِ زحمتکشان، به ویژه کارگران، با عناصر ذهنی هنر توده‌ای تاریخی، خورشید، ستاره، رودخانه، و بطور کلی، عناصر طبیعت جایگزین تمام اشیاء و مواد حاضر در زیست اجتماعی زحمتکشان می‌شود. مثلا از شخم، از مزرعه، از نوع کشت، از حضور روستائیان، در کل از عناصر واقعی در شعر اثری نیست. ما ساختمان ویژه ی حتی یک خیش را نمی‌شناختیم. نمی‌دانستیم که چطور بذر می‌پاشند. نمی‌دانستیم که کارگر کدام پیچ را میچرخاند. کدام روغن را برمی‌دارد. ما بی‌اطلاع بودیم. و هنوز هم بی‌اطلاع هستیم. در آن دوره اعتقاد هنرمندان ما به زحمتکشان، یک اعتقاد آرمانی و مجرد و تجربه نشده در عرصه‌ی عمل بود. بنابراین قادر نبودند در درون زندگی توده‌ها حضور پیدا کنند. هیچ چیز بیشتر از واقعیت زندگی توده‌ها، نمی‌تواند به رشد هنر و ادبیات انقلابی و سوسیالیستی، کمک کند. از این جهت هنرمندان ما که دچار خلاء بودند، بعد از جنبش انقلابی اخیر، دچار بحران شدند. بحران اخیر جامعه‌ی هنری، ریشه در مجرد اندیشی هنرمندان در گذشته دارد. حالا که تا حدودی انرژی‌ها آزاد شده، حالا که این انرژی‌های رها شده، می‌باید هنر و ادبیات توده‌ای ما را پایه‌ریزی کند، می‌بینیم که هیچ شناختی از زندگی توده‌ها نداریم. و تا وقتی که از این زندگی، همگام و همدوش با توده ها مطلع نشویم، از فرهنگ و هنر انقلابی و مرتبط با زندگی توده‌ها، در جامعه ما خبر و نشانی نخواهد بود. هنوز که هنوز است، حتی پس از قیام توده‌ها، ما می‌خواهیم آرمان توده‌ها را در لفافه‌ی تصاویر و سیستم‌بندی‌های هنری خرده بورژوایی دوران ویژه‌ی ستمشاهی بپیچانیم. و این در حقیقت، که حرکتی بر ضد هنر هست، هنر را در خودش خواهد کشت. خاموشی شور درون هنرمندان، حالت پاسیو بودن نسبت به جنبش انقلابی و تداوم آن، واکنش‌های خود بخودی بی‌رمق، اشتیاق کسب دانش طبقاتی اما عدم حضور مادی در عرصه ی کشاکشهای طبقاتی ـ باعث شده که اگر چه هنرمند در درون جامعه قدم برمی‌دارد، اما از درون با جامعه پیوندی نداشته باشد. تا هنرمندان بصورت یک موج عظیم انقلابی در این جهت عمل نکنند، کوشش‌های فردی به پیروزی همسنگ پیروزی توده‌ها نخواهد رسید. این مشکل را هنرمندان باید مورد بررسی قرار بدهند. عوض اینکه به بی‌شعوری درون تن در دهند، به ضد این بی‌شعوری، با تکیه به توده‌ها عصیان کنند. بر علیه خاموشی شور درون بشورند. چون این خاموشی به معنای اعدام هنرمند در خودش است. و این خطر بصورت جدی جامعه‌ی هنری ما را فراگرفته است. البته از طرف دیگر امید عظیمی در مقابل ما ظاهر شده. هنر نیروهای جوان رها شده پس از قیام. ما امروز به آثار این هنرمندان توجه نمی‌کنیم. به انبوه آثاری که در درون غلیان سیاسی جنبش بوجود آمده، و پرتاب شده به درون جنبش سیاسی جامعه، بی‌توجهیم. هنرمندان رسمیت

یافته‌ی جامعه، به دلیل شکست شور درون، به این آثار توجه نمی‌کنند. و این در حقیقت یک خیانت تاریخی از سوی هنرمندان رسمیت یافته جامعه‌ی ماست. وقتی آثار هنرمندان جوان بدست مسئولان هنری می‌افتد، نهایتا فقط چاپ می‌شود. این مسئولان صرفا از موضعی فرصت طلبانه، با چاپ آثار هنرمندان جوان می‌خواهند کمبودی را که خود نمی‌توانند پاسخ بدهند، پر کنند. این آثار اگر چه دارای ارزش‌های هنری نیست، اگر چه از دیدگاه تاریخی هنر توده ها قابل استفاده نیست، بدون نظر انتقادی فقط چاپ می‌شود. و از اینطریق نه تنها هنر توده‌ها را اعتلا نمی‌دهد، بلکه هنری را به عنوان هنر توده‌ها معرفی می‌کند، که از ارزش‌های تاریخی هنر توده‌ای، از آرمان‌گرایی آینده و ترکیبش با عناصر تاریخی هنر بدور افتاده است. و بعد اینطور وانمود می‌شود که گویا هنر سیاسی و اجتماعی همین‌هاست و مجددا بحران هنر و انقلاب مشروطیت، البته نه در آن حد از نازل بودن، دامنگیر هنر و ادبیات امروز ایران خواهد شد. برای جلوگیری از بحران، هنرمندان ما باید خود را تجهیز کنند. این مسئله در کانون نویسندگان مطرح شد، و بعد به فراموشی سپرده شد. رسولان هنری می‌باید این مفهوم را که عام هم هست توضیح بدهند. باید این بحران را از دیدگاه‌های متفاوت مورد بررسی قرار بدهند. تا هنر و ادبیات که می‌خواهد پیشآهنگ خواستهای هنری و سیاسی توده‌ها بشود، ارزش‌های واقعی خودش را پیداکند.

طالبی شما در هنر مقاومت به عنصر سوسیالیستی اشاره کردید. آیا به اعتقاد شما حضور عنصر سوسیالیستی در هنر مقاومت به معنای سمت‌گیری سوسیالیستی هم هست یا نه؟ یعنی توجه به مفاهیم طبقاتی هم وجود دارد یا نه؟ و در همین جا بگویم که وقتی شما به عنصر سوسیالیستی در آثار نیما و افراشته اشاره می‌کنید، توضیح بدهید که عنصر سوسیالیستی در آثار این دو شاعر چه تفاوتهایی با هم دارند؟

سلطانپور عنصر سوسیالیستی بدون چشم انداز بر عرصه‌ی مبارزه طبقاتی مفهومی ندارد. باید دید که هنر تا چه حدی با زندگی زحمتکشان در ارتباطی ارگانیک مربوط می‌شود. عنصر سوسیالیسم حتی در آثار نیما، که در واقع دریای عناصر سوسیالیستی هست. بصورت مجرد و عام عمل می‌کند. پایگاه خاص خود را پیدا نمی‌کند. یعنی از عام به خاص و از خاص به عام برنمی‌گردد. عنصر سوسیالیستی وقتی که در وجه مجرد خود باقی بماند، با سوسیالیسم تخیلی پهلو می‌زند. اگر چه بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، وقتی فرهنگ سوسیالیستی به هنر و ادبیات جهان راه پیدا می‌کند، و در نتیجه هنر و ادبیات ما هم از آن تغذیه می‌کند. نمی‌تواند عنصر سوسیالیستی ادبیات ما با سوسیالیسم تخیلی همسنگ باشد. ولی به هر حال وجوهی از آنرا حفظ می‌کند. به دلیل اینکه روی خاص پیاده نمی‌شود. البته این حرف را بصورت غالب می‌گویم. در مواردی هم نمونه‌هایی

داریم که در وجوه خاص پیاده شده است. مثل شب پای نیما.

طالبی چه تفاوتی میان عناصر سوسیالیستی اشعار نیما و افراشته می‌بینید؟

سلطانپور من روی اشعار افراشته مطالعات گسترده ای ندارم. پاره‌ای از آثارش را خواندم. و ترجمه پاره‌ای از آثار گیلکیش را از طریق رفقای گیلانی شنیدم. بنابراین نمی‌توانم اینطور که از نیما حرف می‌زنم، راجع به افراشته سخن بگویم. و چگونگی حضور عناصر سوسیالیستی را در آثار این شاعر ارزیابی کنم فقط بگویم که شعر افراشته با زندگی توده‌ها تماس بیشتری دارد اما از ارزش‌های ویژه‌ی هنری بی‌نصیب است. یا کمتر از ارزش‌های هنری برخوردار است. حتما این سئوال پیش می‌آید که آیا ارزشهای زیبایی شناختی بورژوایی یا خرده بورژوایی مورد نظر من است؟ مسلما نه. من به عنصر توده‌ای شعر نیما می‌اندیشم. باز هم اشاره می‌کنم به شعر شب پای نیما.

طالبی ضمن صحبت‌هایتان گفتید که هنر مقاومت ما به آن دستاوردهای پویایی که می‌باید برسد، نرسیده و گفتید این کمبود ناشی از عدم تجربه بوده. در صورتی که، همانطور که خودتان هم اشاره کردید، ما این تجربه را از آغاز مشروطیت شروع کردیم. این دو مسئله را چگونه از هم جدا می‌کنید؟ در یک دوره مشخص تاریخی خلاء می‌بینید، یا عدم تجربه، کدامیک؟

سلطانپور هر دو. تجربه دوران مشروطیت، تجربه ماقبل خود را نداشته. مگر بصورت بسیار کلاسیک. از تجربه‌ی انتقال فرهنگ از طریق نسل پیش از خود محروم بوده. بنابراین هنر و ادبیات مشروطیت نمی‌تواند به تجربیات ملموس و همه جانبه‌ای در درون زندگی توده‌ها دست بزند. وقتی هم که می‌آید زندگی توده‌ها را منعکس کند، مثل دوربین عکاسی، نمی‌تواند یک سازمان هنری منسجم برای این مجموعه‌ی مادی در نظر بگیرد. یعنی غور در ارزشهای تاریخی هنر توده‌ها نمی‌کند. جمع بندی از آن ندارد. خطوط ویژه آنرا نمی‌شناسد. همین مقدار تجربه هم که در هنر و ادبیات دوره مشروطیت شده، سیستم دیکتاتوری، بویژه دیکتاتوری محمدرضاشاهی، از انتقال آن به دوره‌های بعد جلوگیری کرده، و این باعث شده که هنر و ادبیات دوره خفقان، از گذشته خود ببرد. در نتیجه نتواند از هنر زحمتکشان طی تاریخ درک درستی داشته باشد. روی این اصل می‌بینیم که در اینجا هم خلاء جدیدی ایجاد شده. البته از نظر درک عناصر انقلابی و سوسیالیستی قوی‌تر شده، روی پایگاه طبقاتی فرود آمده. اما التقاطی است. بخشی از زیبایی‌شناسی توده‌ای را، با ارزش‌های هنری بورژوایی و خرده‌بورژوایی ترکیب کرده. و این آشفتگی ایجاد کرده. خودش مانع خودش شده برای عبور بدرون‌توده‌های مردم. البته یک چیز یادمان نرود، و آنهم در صد بیسوادان در ایران است. این مسئله از دیدگاه دیگری می‌باید مورد بررسی قرار بگیرد. بی‌سوادی یک دیوار آهنین برای عدم ارتباط با توده‌های مردم می‌سازد.

عشقی گفتید که در دوران مشروطیت هنرهایی بوده که جنبه‌ی سیاسی داشته اما فاقد ارزش‌های هنری بوده. این مقوله را بیشتر باز کنید. چه نوع اشکال هنری به اعتقاد شما می‌تواند مفاهیم سیاسی را بدرستی منتقل کند. ارزش ویژه این اشکال هنری کدام است؟ چون که گفتید منظورتان از ارزش‌های هنری، زیبایی های بورژوایی و یا خرده بورژوایی نیست. بخصوص این موضوع را در ارتباط با شعر نیما و افراشته بیشتر توضیح بدهید. چرا نیما به نسبت افراشته از توان هنری بیشتری برخوردار است؟

سلطانپور گفتیم عنصر سوسیالیسم و آرمان خواهی سوسیالیسم در ترکیب با انقلابی‌گری خرده بورژوایی در اشعار نیما موج می‌زند. و گفتیم مجموعه‌ی بینش نیما یک مجموعه ترکیبی ست. در آثار نیما زیبایی شناسی هنر تاریخی فئودالیسم، بورژوایی، خرده بورژوایی، و آرمان خواهی سوسیالیسم تلفیق شده‌اند. این چندگانگی مانع گسترش محتوای آثار نیما به درون توده ها می‌شود. در افراشته اما این مجموع بینش به نفع انقلابی‌گری برای آرمان توده کنار می‌آید. ولی به اندازه‌ی نیما از سطح نمی‌گذرد و به سطوح عالی هنری دست نمی‌یابد. چون عنصر سوسیالیسم در اشعارش ناگزیر است هماهنگی پیدا کند با عناصر تجربه شده‌ی هنری بورژوایی و خرده‌بورژوایی. که این عناصر هنری ریشه هایش را از هنر عوام گرفته. و هزار زرق و برق و آرایش به آن داده. این البته مبحث دیگریست. ما باید عناصر هنری توده‌ها را که دستخوش تفنن بورژوایی و خرده بورژوایی شده از درون هنر بورژوایی نجات بدهیم. فرهنگ مثل اقتصاد عمل نمی‌کند. اقتصاد را انقلاب به تمامی کنار می‌زند، ولی فرهنگ را نه. و یا در آستانه‌ی انقلاب، و به آسانی نه. در درون فرهنگ عناصر هنر و ادبیات توده‌ها جاریست. اما سرمایه داری از آن به نفع خود بهره برداری می‌کند. در اینجا ما به منتقدین مارکسیست مترقی احتیاج داریم، تا فرهنگ و هنر توده‌ها را از چنگال بورژوازی ستمگر نجات بدهند. نیما از عناصر تاریخی هنر توده‌ها بسیار بیشتر از افراشته برخوردار بوده. اما پیچیدگی‌های صوری مانع انتقال این عناصر به آینده می‌شوند. اما سرانجام منتقدین مارکسیست نیما را به آینده جاری خواهند کرد، الان، هنوز که هنوز است. سد عظیمی مقابل عناصر سوسیالیستی هنر نیما، و اصولا هنر مقاومت ایران، وجود دارد. این سد را منتقدین باید بشکنند. و باید ما را با این ارزش‌ها پیوند بدهند. این به معنای یک انتقال مکانیکی نیست. انتقال برای ترکیب است. انتقال برای درک سیستم‌بندی هنری، و آرمان و خواست زندگی زحمتکشان است.

عشقی میگویید برای آنکه هنر دارای ارزش‌های تاریخی هنر توده‌ای بشود، هنرمند می‌باید با مسائل زندگی زحمتکشان آشنا شود. اشکال هنری آنها را بردارد و از آرایش‌های بورژوایی یافته نجات بدهد. برای آنکه چگونگی آرایش اشکال هنری مردم بوسیله بورژوازی روشن شود، در این زمینه مثالی می‌زنم ـ سنت سیاه بازی در هنر نمایش،

یکی از اشکال هنر مردمی ست. هنر خواص و یا هنر بورژوایی می‌آید این شکل را می‌گیرد، دگرگون می‌کند، به ضد خود تبدیل می‌کند، با مفاهیم بورژوایی تلفیق می‌کند، و بعد به میان توده ها می‌برد. و از این طریق مردم را فریب می‌دهد. پس یکی از انگاره‌هایی که در هنر مردمی می‌باید روی آن انگشت بگذاریم، گرفتن شکل‌های هنری مردمی، امتزاج آن با مفاهیم واقعی خلقی، و بردن آن میان توده هاست. در این صورت ارتباط هنر و توده بهتر امکان می‌پذیرد. با توجه به این انگاره، من فکر می‌کنم که افراشته به هنر توده ای نزدیکتر است تا نیما. در حالیکه نیما بیک اعتبار بیشتر شاعر شاعران سیاسی ست تا شاعر مردم.

سلطانپور این حرف درسته. ولی به معنای حضور ارزش‌های هنر توده‌ای در شعر افراشته نیست. در شعر افراشته بشکلی خلایی هست. اشاره کنم به شعر:

ای شغال تن گنده خپله دیدی افتاد دمت لای تله

این شعر البته برای بیان مفاهیم سیاسی بُرد دارد. یک سلسله تصویر های طنزآمیز در این شعر جریان پیدا می‌کند. اما در هر صورت این شعر با شعر پرولتاریایی، با شعر زحمتکشان متفاوت است. این شعر را مقایسه کنیم با شعری از نیما. مثلا مانلی. در این شعر برخوردی هست میان صیاد، که تجلی زحمتکشان است، با پری دریایی که تجسم سوسیالیسم آرمانی نیماست. صیاد به پری دریایی می‌گوید: من اصلا همیشه بدبختم. همیشه کار می‌کنم. هیچ چیز برای خوردن ندارم. تو از من می‌پرسی تن من سفیدتر است یا تن زن من؟ من چطور می‌توانم برایت توضیح بدهم، وقتی هیچ چیز برای مقایسه ندارم؟ بعد پری دریایی به او میگوید:

چرا دروغ می‌گویی. پس چرا وقتی با تمام عشقت زنت را در آغوش می‌گیری، میگویی تنت مثل مارماهی می‌ماند؟ پس چرا دیوارت را با گل سفید کوهی رنگ می‌کنی؟ پس چرا می‌گویی این یاسمنی که زنم کنار باغچه دیوارت کاشته، قشنگه. پری دریایی، با این سوسیالیسم آرمانی، عنصر امید را از زندگی توده‌ها کشف کرده، بعد به توده‌ها یادآوری می‌کند. این موضوع در سرتاسر اشعار نیما موج می‌زند. اما در جاهایی، به دلیل ترکیب با عناصر زیبایی شناسی بورژوایی و خرده بورژوایی، مجموعه غیر قابل عبوری بدست می‌دهند. اشاره ما به دقت در زندگی توده، در بسیاری از اشعار نیماست. می‌دانیم که نیما مال شمال است. زندگی صیادان را می‌شناسد. در کلبه‌ی صیادان نشسته. پنجره صیادان را دیده. گل را کنار پنجره دیده. محال است ما در زندگی شهری خود بدون ارتباط با توده‌ها، بتوانیم این عناصر خلقی را در شعر منعکس کنیم. ما می‌گوییم خورشید زیباتراست یا نمی‌دانم ستاره‌ها. همیشه در وجه مجرد مسئله را بیان می‌کنیم. همیشه از طبیعت الهام می‌گیریم. طبیعتی که یا مطلقا زیباست یا زشت. خورشید همیشه در شعر ما به عنوان وجهی از آرمان‌خواهی مطرح

است. یعنی ما نمی‌توانیم عنصر سوسیالیسم را در خورشید، خورشیدی که خودش هست، ببینیم. یک مفهوم بجای خورشید می‌نشانیم. این خورشید دیگر خورشید مردم نیست. خورشید ماست. خورشید خفقانه. خورشید توده‌ها خورشیدی ست که در کویر می‌تابد. خورشید آنجا یک سلسله عملکرد دارد. باید عملکرد خورشید را در زندگی یک بلوچ تصویر کرد. ما قادر نیستیم. چون بلوچستان را از درون نمی‌شناسیم. زیرا سیستم دیکتاتوری مانع می‌شد. درخت باید خودش باشد در هنر و ادبیات. رودخانه، پرندگان باید خودشان باشند. ما در ادبیات پرندگان ویژه‌ای داریم. پرندگانی که از طبیعت خود عاری می‌شوند. هنر و ادبیات می‌باید با عناصر زیستی توده‌ها، با یک ادراک هنری ـ تاریخی پیوند بخورد. اگر این مسئله ایجاد نشود، که باید بشود، در هنر و ادبیات تحولی همسنگ انقلاب صورت نمی‌پذیرد. به اشعار شاعران رسمیت یافته ما بعد از انقلاب نگاه بکنید، می‌بینیم عناصر همان عناصر هستند. ما باید مجموعه‌ی جدیدی از زندگی توده ها در ادبیات وارد کنیم.

عشقی از سخنان شما برمی‌آید که شما استعاره‌گرایی را به عنوان یک وجه از زیبایی شناسی رد می‌کنید وقتی می‌گویید درخت باید درخت باشد. اما...

سلطانپور البته این حرف به معنای نفی استعاره‌گرایی در هنر نیست. توده‌ها هم در زندگی استعاره بکار می‌گیرند. اما استعاره‌گرایی در ادبیات ما در کادر تنگ انعکاسات خرده بورژوایی، در کم دانشی و عدم شناخت فرهنگ تاریخی، محصور بود. نیما هم استعاره بکار می‌برد. وقتی که مثلا صیاد به زنش می‌گوید، تنت به مار ماهی می‌ماند. این یک نوع رجعت استعاری ست. صیاد در مارماهی نوعی استعاره‌ی پاک عاشقانه می‌بیند. چون تورش خشن است، ساحل خشن است، قایقش خشن است، دریا خشن است، طوفان خشن است، در برابر تمام این خشونت‌ها یک مارماهی وجود دارد که نرمی خودش را به صیاد منتقل می‌کند. بنا بر این استعاره‌ها در درون توده‌ها وسیعا عمل می‌کنند. بدون استعاره اصلا ماده در ذهن منعکس نمی‌شود.

عشقی ر داستان‌های محمود دولت آبادی، استعاره‌گرایی در شکل مردمی آن، فراوان دیده میشود...

سلطانپور بیشتر این روابط در کار دولت آبادی حفظ می‌شود. پس منظور ما حذف استعاره نیست. بلکه درک استعاره زیست توده هاست. نزدیک شدن به بینش توده هاست، بدون آنکه تسلیم صرف آن بشویم. بدلیل اینکه این بینش از ادراک تاریخی مجموعه تجربه توده‌ها برخوردار نیست. استعاره‌گرایی را در وجه مردمی، می‌باید با مثال‌های فراوان همراه کرد، تا برای ما مشخص‌تر شود. مثلا چرا مردم چای را در استکان شیشه‌ای می‌نوشند؟ درست است که سرمایه‌داری این شئی را می‌سازد، ولی تقاضا، زیبایی‌شناسی توده‌ها، تاریخ تحول اشیاء نقش پیدا می‌کند. اینها را باید از هنر و ادبیات

بیرون کشید، همچنانکه از اقتصاد باید بیرون کشید. مردم توی استکان شیشه‌ای چای می‌نوشند، برای آنکه شیشه رنگ چای را نشان می‌دهد. برای آنکه رنگ چای همانند رنگ خورشید است. برای آنکه نور در زندگی مردم عمل می‌کند. چرا مردم می‌گویند پنجره‌ی رو به آفتاب؟ چرا زحمتکشان ما، برخلاف ادعای بورژوازی کثیف، که آنها را آلوده و کثیف می‌پندارد، تمیزترین آدم‌ها هستند. یک ملافه سفید را زن کارگر می‌شوید، و بعد تمیز روی مجموعه‌ی رختخواب‌هایش می‌کشد. اگر چه آن ملافه چند وصله دارد. امکان یک زیست زیبا و عادی را از توده‌ها گرفته‌اند، بعد متهمشان می‌کنند که زیبایی را درک نمی‌کنند. اگر بگذارند، زحمتکشان ما، زیباترین زندگی را می‌سازند. رنگ و لعاب بورژوازی تمام ارزشهای طبیعی ارتباط با طبیعت را از زیباشناسی توده ها سلب کرده است.

عشقی زیبایی‌شناسی توده مردم، جنبه تزئینی ندارد. بلکه در زندگی تولیدی آنها نقش ایفا می‌کند. یکی از خوانندگان گیلکی، عاشورپور، ترانه‌ای می‌خواند بنام پاچ لیلی. این خواننده از طریق نگرش یک روستایی، زن زیبا را در پاچ لیلی سراغ می‌گیرد. پاچ را گیلانی‌ها به زنی می‌گویند که چاق و پر زور باشد. یعنی روستایی زنی را زیبا می‌بیند که کارآیی داشته باشد. در داستان‌های محمود دولت آبادی هم استعاره‌ها بدین گونه بکار گرفته می‌شوند.

سلطانپور کاملا درست است. و در عین حال این صرفا به معنای زیبایی برای استفاده نیست. اصلا پای چاق در نظرش زیباست. پای لاغر مردنی برایش زیبایی ندارد مگر آنکه از درون محرومیت‌ها به چنین وضعی تن بدهد. اما اگر حق انتخاب داشته باشد، آن نوع زیبایی را انتخاب می‌کند، که در رابطه با زیست اجتماعی و تولید مادیش، در نظرش زیباست. این زیبایی‌ها باید مورد توجه هنر و ادبیات قرار بگیرد. مثلا در نظر زحمتکشان گلگونگی‌ی چهره، نشانه کار و حرکت است. صورت مهتابی زردنبو، که دختران بورژوازی و خرده بورژوازی خود را به این شکل می‌آرایند، و مانند به مرده‌ها می‌شوند، گرچه یک سلسله جاذبه‌ی کاذب ایجاد می‌کند اما انحطاط زیبایی را بوسیله خرده بورژوازی اعلام می‌کند. و بینش زیبایی‌شناسی توده‌ها را از طریق وسایل ارتباط جمعی، به سمت چنین زیبایی‌های کاذبی سوق می‌دهد. و مردم را مسخ می‌کند. اما به هر حال این انحطاط زیبایی برای مدت محدودی قدرت دارد. و تا نهایت نمی‌تواند دید زیبایی‌شناسانه‌ی مردم را به انحراف بکشاند. دختران زحمتکش ما گلدوزی می‌کنند. پارچه را برمی‌دارند و با گل‌هایی که در منطقه می‌شناسند زینت می‌دهند. آیا این ادراک عمیق از زیبایی‌شناسی در وجه خامش نیست. قابل توجه است. اگر این مسئله را بررسی کنیم، که آیا حیاط خانه‌ی آن دختر گلدوز گل ندارد. تمام اشیاء و روابط روستا به ضد زیبایی طبیعی عمل کردند، تا او را بطرف یک زیبایی مصنوعی،

که خاطره‌ی زیبایی طبیعی را در او زنده می‌کند، ببرند. اما اگر زندگی طبقاتی پایان بپذیرد، و جامعه سوسیالیستی فرا برسد، و بعد جامعه سوسیالیستی به جامعه کمونیستی تبدیل شود، تمام ارزش‌های طبیعی به خودشان رجعت خواهند کرد. دیگر نگهداشتن گلدان توی اتاق لزومی نخواهد داشت. نگهداشتن گلدان توی اتاق به معنای نداشتن حیاط و باغچه است. خرده بورژوازی البته بشکل تحمیلی گل‌های باغچه را توی اتاق نگه‌می‌دارد. برای آنکه لیاقت ندارد که در فضای آزاد حرکت کند. ولی توده‌ی مردم می‌توانند در محیطی که تمام طبیعت را حاضر کرده حضور داشته باشند. در جامعه کمونیستی همه چیز بصورت سالم به طبیعت خودش رجعت می‌کند. رفتن بطرف یک شاخه گل البته نشانه تجدید بهار هست. اما وقتی در خانه و در اطراف، کلا در همه جا، بهار حضور پیدا کند، جستجوی گل بی معنی ست. در اینجا جستجوی یک شاخه گل توسط زحمتکش، بدین معناست که گل به هنگام بهار در جای دیگری می‌شکفد، نه در خانه زحمتکش. می‌بینیم که در همه جا و همه چیز، حتی در سنت‌ها و اسطوره‌ها، مهر طبقاتی عمل می‌کند.

عشقی در جو اختناق رژیم سابق، استعاره در هنر و ادبیات معمولا در وجه تجریدیش بکار گرفته می‌شد. اما در عین حال هنرمندانی داشتیم چون محمود دولت آبادی، که از استعاره بدین صورت استفاده نمی‌کردند. چه شرایطی چهره‌هایی استثنایی چون محمود دولت‌آبادی را بوجود آورد. اگر چشم انداز سیاسی و اجتماعی گذشته ایران، هنر را دچار تجریداندیشی کرده بود، چه زمینه‌هایی امکان رشد هنرمندانی چون محمود دولت آبادی را فراهم آورد؟

سلطانپور جازه بدهید این مسئله را در بررسی هنرمقاومت دهه‌ی پنجاه ـ در نشستی دیگر پاسخ بدهیم.

عباس سماکار

سعید سلطانپور: شاعر و هنرمند انقلاب

سخنرانی به مناسبت بیستمین
سالگرد جانباختن سعید سلطانپور

آیا ما در مصاف با مرگ بیش از آن در توش و توان داریم که گوی جان خود را به میان افکنیم و به این حقیقت زُلال گردن نهیم که به تاخیر انداختن لحظه‌ی دم فروبستن انسان، رستخیزی کار ساز است؟ آیا ما جز با باختن جان خود می‌توانیم مرگ را به تاخیر اندازیم؟

آیا بودن، شرافت و عزت کلمه را پاس داشتن، جهان را به تنفس عطرآگین آزادی آذین بستن و هستیِ خویش را بلند و بالا افراشتن، گوهر جان را، حتی پس از مرگ در کالبد انبوه همسان انسان به امانت نمی‌سپارد؟ آیا چیزی از وجود آنان که با شرافت جان باخته‌اند، در وجودآنان که می‌خواهند با شرافت بزیند باقی نمی‌ماند؟

سعید سلطانپور که بود و ذره‌های وجودش اکنون کجاست؟ و آیا ما او را هر دم باز نمی‌سازیم تا به شور درون و خواهش وجدانی پاسخ بگوئیم که جان ما را مدام زنده می‌دارد؟

ما را بکشید! ولی از مرگ ما نیز زندگی می‌روید.

همواره تصویرهای تاریخی، خود را از اعماقِ سیاه‌ترین دوران‌ها بیرون می‌کشند تا در ذهنیت کنکاش‌گر انسان دوباره تجسّم یابند. و تصویرهای یک انسان رزمنده، یک انسان عاشق، و یک انسانِ شاعر، مدام بازسازی می‌شود و تاریخ را پیش چشم ما ورق می‌زند.

برجسته‌ترین خصوصیت سعید سلطانپور، نه در شاعر بودن او بود و نه در کارگردان تئاتر بودنش. او پیش از هر چیز انسان بود و جسارت بی‌نظیر و هشیاری مبارزاتی‌اش بر تمامی هنر و خلاقیت ادبی‌اش سلطه داشت.

شعرهای سعید سلطانپور را می‌توان در ردیف اشعار انقلابی، تهییج‌گر و متعهدی دانست که در زمانه‌ی خود بسیاری دل‌ها را به شور وا می‌داشت و به آرمانخواهی یک نسل از جوانان جامعه‌ی ما دامن می‌زد. و حتی اکنون، و در این زمانه‌ی تردید در ارزش‌ها نیز، این شعرها هم چنان ما را به شور و حرکت وا می‌دارد. تئاتر سعید سلطانپور را نیز، می‌توان در همین راستا ارزیابی کرد و نقش سازنده، برانگیزنده و دفاع جانانه‌اش از حقانیت آزادی و دمکراسی و شور زندگی

را در آن به بررسی نشست؛ اما با تمام اینها، آنچه از سعید سلطانپور یک انسان بزرگ می‌سازد، شهامت بی‌نظیر، ایستادگی مداوم و پیگیری انقلابی او بود.

سعید سلطانپور جزو آن دسته از مبارزان جامعه‌ی ما بود که همواره در هر دو رژیم سلطنتی و اسلامی، تنها به خاطر کارهای هنری و ادبی‌اش مورد خشم پاسداران ارتجاع سرمایه‌داری قرار گرفت. ولی، او هر بار پس از آزادی از زندان و آزار و اذیت‌های بسیاری که می‌دید، بی‌درنگ و بدون ذره‌ای تردید فعالیت بعدی ادبی ـ هنری خود را با شدتی بیش از آنچه موجب دستگیریش در اثر قبلی‌اش شده بود از سر می‌گرفت و با خلاقیتی تازه، به گشودن پرده‌های پوشاننده‌ی استبداد، خفقان، و افشای ستم‌های سیاسی و اجتماعی می‌پرداخت و ابایی نداشت که بار دیگر مورد آزار و شکنجه و زندان قرار گیرد.

سلطانپور در دهه‌ی چهل معلم بود و در جریان اعتصاب معلمان که منجر به جان باختن یکی از آنان به نام «خان علی» شد شرکت فعال داشت. او همچنان تا سال ۱۳۵۳ که به دستور ساواک از این شغل برکنار شد، به مبارزه‌اش با فرهنگ ارتجاعی حاکم در آموزش و پرورش ادامه داد. سلطانپور، در کنار کار معلمی، همزمان به فعالیت هنری نیز می‌پرداخت و پس از آنکه در هنرکده‌ی «آناهیتا» به آموختن هنر نمایش پرداخت، در سال ۱۳۴۴ نمایشنامه « سه‌خواهر» اثر **آنتوان چخوف** را بروی صحنه آورد و در ادامه‌ی کوشش‌هایش در این زمینه در سال ۱۳۴۷ با یاری دوستانش از جمله **ناصر رحمانی نژاد** « انجمن تئاتر ایران» را پایه گذاری کرد که بتوانند از آن پس با گردآوردن هنرمندان متعهد و مبارز به ترویج هنر مترقی و مردمی دامن بزنند.

در همین روال بود که او در سال ۱۳۴۹ نمایشنامه « دشمن مردم» اثر هنریک ایبسن را به روی صحنه آورد. این اثر توسط **امیرحسین آریانپور** به فارسی ترجمه شده بود و طبعا ساواک که حتی در انتشار این اثر به فارسی تولید اشکال کرده بود از اجرا شدن آن بر روی صحنه دل خوشی نداشت. به ویژه پس از استقبال بی‌نظیر دانشجویان و جوانانی که در شب اول اجرا، سالن نمایش را با تشویق و کف زدن های خود به لرزه در آورده، و از به روی صحنه آمدن بازیگران، کارگردان و مترجم نمایشنامه به هیجان آمده بودند، ترتیب هجوم به آن را داد و در یکی از شب های اجرا که سالن مملو از جمعیت مشتاق و منتظر بود اجرای نمایش را متوقف ساخت.

اما سعید سلطانپور پس ننشست. و بی درنگ در همان سال به اجرای کار تازه‌ای پرداخت. نمایش جدیدش که به کارگردانی آن دست زد «آموزگاران» نام داشت و نوشته‌ی محسن یلفانی یکی دیگر از اعضای انجمن تئاتر ایران بود.

بلافاصله با آغاز کار نمایش، یورش ساواک نیز آغاز گشت و نه تنها نمایش با توقیف روبرو شد؛ بلکه کارگردان و نویسنده‌ی نمایش نیز هر دو دستگیر و روانه‌ی زندان شدند. در سال ۱۳۵۰، بعد از آزادی، سعید هم چنان به فعالیت هایش ادامه داد و با اجرای نمایش «چهره های سیمون ماشار» اثر **برتولت برشت**، و بعد در سال ۱۳۵۱ با انتشار کتاب نقدش بر هنر به نام « نوعی از هنر نوعی از اندیشه» بار دیگر توسط ساواک دستگیر شد و به زندان افتاد و این بار مورد شکنجه‌ی شدیدی قرار گرفت تا درس عبرتی برایش باشد.

سعید در این کتاب، بی‌ترسی از زندان و شکنجه می‌گوید: " دیکتاتوری و سانسور در قلمرو هنر و اندیشه، چنان وسعت یافته است که بررسی همواره‌ی آن وظیفه‌ی هر هنرمند و ادیبی است که وجدان سیاسی خود را در جهت نجات حقیقت بیدار می‌بیند. من می‌گویم نباید سکوت کنیم. شاید شما نیز این را می‌گوئید. اما عمل چیز دیگری می‌گوید: ما سکوت کرده‌ایم. نفس‌های جسته و گریخته هرگز کافی نیست. باید خطر کنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که جای کلمه‌ی «ترس» را با «تاکتیک» عوض کرده‌ایم. اگر همه برویم و بنویسیم و هر طور شده منتشر کنیم، دیوار سانسور می‌شکند. اما وقتی خودمان، اندیشه‌های عاشقانه و ایمانی خویش را سانسور می‌کنیم، چنان است که چشم فرزندان مان را در آستانه تولد بیرون بکشیم و توجیه مان ترسی باشد که اعمال می‌شود. از این لحظه بیاموزیم. من در قلب ترس، از دیکتاتوری و سانسور دولت در قلمرو هنر و ادبیات حرف می‌زنم. اگر راست می‌گوئیم، اگر با شهامت خود ایستاده‌ایم، اگر می‌دانیم حق با ماست، سکوت نکنیم. سانسور در خویش، در قلمرو هنر و ادبیات اولین خیانتی ست که خود در باره‌ی خود مرتکب می‌شویم و با دشمن همدستی می‌کنیم تا به تاکتیک او تحقق ببخشیم."

طبعا باید توجه داشت که این گفتار در شرایط سلطه‌ی جهنمی استبداد رژیم شاه در سال ۱۳۵۱ انتشار یافته است.

سعید، بعد از به زندان افتادن و شکنجه دیدن و بعد از آزادی مجدد از زندان، باز بلافاصله به خاطر انتشار دفتر شعر « آوازهای بند » که شاملَ شعرهای او در زندان بود دستگیر شد و به زندان افتاد. پیش از آن، تنها یک مجموعه شعر از سعید به نام « صدای میرا » انتشار یافته بود که رزمندگی و شور و اشتیاق دفتر بعدی او را داشت.

در سال ۱۳۵۴، در زندان، مجموعه شعر« از کشتارگاه » را سرود که تماما افشای جنایات و پرخاش در برابر استبداد سیاه حاکم و کشندگان آزادی بود.

او در فرازهایی از شعر « غزل شکنجه » در « آوازهای بند » می‌گوید:

" اگر چه در تب تند شکنجه می‌سوزم
ز خون ریخته‌ی خورشیدها می‌افروزم {...}
به خونَ تپیده ام از تازیانه‌ها، که چرا
نهنگ شعر به خوناب می‌زید نوزم
نشسته در شب خونین کنار آتش زخم
ز برگ خون، تپش زندگی می‌آموزم {...}
چنان هوای سحر زد به سر شبانه مرا
که شاخه شاخه فرو ریخت روی سر، روزم" {...}

و همین که در سال ۱۳۵۶ برای بار دیگر از زندان بیرون آمد، بلافاصله به مبارزه‌ی رو به اعتلای مردم پیوست و در شب‌های شعر کانون نویسندگان ایران، در انستیتو گوته شور انقلابی و بی‌پروایی و شهامت مبارزاتی خود را به نمایش گذاشت و با خواندن شعرهای پرخاشگرش نسبت به رژیم شاه، شوری تازه در میان جوانان و دانشجویان و مردم مشتاقی که به صورتی انبوه برای شنیدن صدای تازه‌ای به محل برگزاری شب‌های شعر آمده بودند بر پا کرد. آنان که در آن شب‌ها در انجمن گوته و دانشگاه صنعتی تهران گرد آمده بودند گواهی بر این شهامت و شور و شوق‌اند.

سعید برای مدت کوتاهی راهی اروپا شد و با سازماندهی « کمیته ی از زندان تا تبعید »، به شکل پر توانی به افَشاگری علیه رژیم شاه پرداخت و در جهت آزادی زندانیان سیاسی قدم‌های موثری برداشت. انتشار نمایشنامه‌ی « حسنک » آخرین کار ادبی او در قبل از انقلاب بود.

اما با وقوع انقلاب، و پس از آن که او توانست شور و اشتیاق خود از سرنگونی استبداد رژیم شاه را در قالب آثار هنری‌اش بریزد، اولین اثر به یاد ماندنی و کار سازش بعد از انقلاب به نام « عباس آقا کارگر ایران ناسیونال » را به روی صحنه آورد. او با این نمایش نخستین نمایشنامه‌ی کارگری ایران را در قالبی جدید ارائه داد.

در برابر شور و اشتیاقی که مردم نسبت به این نمایش انقلابی نشان دادند، پاسداران مذهبی سرمایه برآشفتند و افشاگری سلطانپور را در مقابله با ستم سرمایه، هجوم به پایگاه خود دیدند و از آن جا که هنوز قانونی برای سانسور نداشتند و نمی‌توانستند آشکارا از طریق مراجع قانونی جلوی او را بگیرند، به شکل های مختلف و با اعزام دسته‌های چماقدار حزب‌الله در پی بر هم زدن نمایش او برآمدند.

سعید از پا ننشست. او بار دیگر نمایش تازه‌ای به نام « مرگ بر امپریالیسم »

نوشت و به اجرای آن پرداخت. این بار او ابتکار جالبی به خرج داده بود و نمایش خود را به صورت سیار و بر روی یک تریلی که به مناطق جنوبی و فقیر نشین شهر می‌برد به اجرا در آورد.

واکنش پاسداران سرمایه و مذهب این بار شدیدتر از پیش بود. آن‌ها در کوشش‌های سازمان یافته و آشکارا دولتی در مقابله با سعید بر آمدند و نمایش او را بجز در موارد نادری با محدودیت روبرو ساختند و کینه‌ای حیوانی از او به دل گرفتند و سرانجام، درست در شب عروسی او در ۱۷ فروردین ماه ۱۳۶۰ هجوم آوردند و او را ربودند و در ۳۱ خرداد ماه همان سال، بدون آن که محاکمه‌ای در کار باشد، او را جلوی جوخه‌های مرگ گذاشتند و سینه‌ی پر شورش را با گلوله شکافتند.

رژیم جمهوری اسلامی با اعدام سعید سلطانپور نشان داد که نه تنها دست کمی از سلف سلطنتی خود ندارد، بلکه درنده‌تر از اوست، و به مثابه‌ی حکومت خوانخوار مذهبی سرمایه تا آن جا که می‌تواند، می‌کوشد وظایف انجام نیافته‌ی رژیم پیشین را تکمیل کند و مردم جامعه‌ی ما را بیش از پیش به بند استبداد و ستم سرمایه بکشد.

علی رغم این، ما اکنون می‌بینیم که هنوز چیزی از وجود سعید سلطانپور و هزاران مبارز جان باخته‌ی دیگری که به خاطر یک زندگی انسانی و شرافتمند مبارزه کردند در وجود ما باقی ست. آنان در مصاف با مرگ چیزی جز جان خود نداشتند که به میان افکنند؛ اما درست با باختن جان است که آن ها توانستند مرگ خود را به تاخیر بیاندازند. و من کوشیده‌ام تا حس و عاطفه‌ام نسبت به چنین شوری و اشتیاقی را در شعر زیر بگنجانم و بگویم:

تصویرهای زنده

به یاد سعید سلطانپور

همین که به آن روزها نگاه می‌کنم
می بینم هنوز آن جا ایستاده‌ای و از پس این همه سال
خیره به روزگار دوزخی ما می‌نگری
با جسارت پرخاشگرت
با خشمت در برابر کشندگان آزادی
و پیکار بی‌امانت با دزدان انقلاب
هنوز آنجا ایستاده‌ای

و پس از این همه سال
بازیگر صحنه‌ای هستی
که از پس مرگت نیز
قاتلانت را افشا می‌کند

روزهای پُر مشغله پُر شور
آدم‌های ساده دل نمایش
صحنه‌های زنده جذاب
تماشاگران مشتاق خنده به لب
و خیابان‌های پُر هیاهوی انقلاب

نامت ممنوع است
نمایشت ممنوع است
خاطره‌ات ممنوع است

اما تو هنوز می‌گردی
سخن می‌گویی
و صحنه‌ی نمایشت را می‌گردانی
و قاتلانت بزخو کرده‌اند
و در پی تواند
صد بار می‌میری
و صد بار زنده می‌شوی
و از پی این همه سال
باز
آنجا ایستاده‌ای
و خدمتکاران سرمایه
و قاتلان " عباس آقا کارگر ایران ناسیونال " را افشا می‌کنی
و آن‌ها
همچنان
با سماجت
در پی کشتن تو اند.

سی ام ژوئن ۲۰۰۰، گوتنبرگ سوئد

طیفور بطحایی

جایگاه مبارزاتی سعید سلطانپور

سخنانی در مراسم سالگرد سعید سلطانپور

من همیشه بر این باور بوده‌ام که برای پاس داشتن یک شاعر یا نویسنده، یا هر هنرمند دیگری، ارزنده‌ترین یادبود این است که آثارش را بررسی کنیم و جایگاه هنری و اجتماعی او را نشان دهیم. من نه می‌توانم و نه می‌خواهم به جایگاه سعید در شعر و تآتر که هنر او بود بپردازم. اما می‌خواهم از ارزش دیگری که سعید در تاریخ مبارزه ما بر جای گذاشت حرف بزنم، یعنی جایگاه مبارزاتی او و البته بیشتر به کمک خود او. ارزشی که این روزها بسیار مورد بی‌مهری قرار گرفته است و در میان هیاهوی دروغ و خود نمایی و تسلیم روی پوشیده است.

به گفته‌ی فردوسی:

نهان گشت آیین فرزانگان
پراکنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز
ز نیکی نبودی سخن جز به راز

سعید یکی از آن وجدان‌های بیدار جامعه بود که نبضشان با نبض جامعه می‌طپد، خطر را بو می‌کشند و به موقع هشدار می‌دهند. ذهن فعال و آگاهشان چشم روشن بین زحمتکشان جامعه است و زندگیشان را جز در این راه معنا نمی‌کنند.

برای نشان دادن ارزش این مبارزه شاید لازم باشد ابتدا به دوره‌ای اشاره کنیم که عشق ها و کینه‌های او، عشق به خلق و کینه از سردمداران در او رشد کرد و پایا شد.

زمان حکومت نظامی شاه. زمان رفرم‌های سفید دروغین، چراغانی برای تاج گذاری و کلاه‌برداری، زمان بسته شدن نطفه انقلاب و به میدان آمدن فرزندان راستین انقلاب.

در این زمان فراوان نبودند کسانی که فریاد می‌زدند و می‌دانستند که باید تاوان فریادشان را بدهند و با این حال ساکت نمی‌ماندند. سعید یکی از این نادر جان‌های شیفته سراپا شور و شوق و عشق بود.

در خیابان فریاد می‌زنیم
در کارخانه فریاد می‌زنیم
پشت میله‌ها فریاد می‌زنیم
در خانه فریاد می‌نویسیم
روی دیوار فریاد می‌نویسیم
فریاد می‌زنیم
و قلب خود را چون لخته‌ای خون بالا می‌آوریم.

در زمانی که ۲۵۰۰ سکه طلا به کسی جایزه داده می‌شد که ۲۵۰۰ بیت در مدح شاهنشاهان بگوید، جای هنر و هنرمند راستین جز گوشه زندان نبود، چرا که می‌گفت:

" دریای سیاه به غارت می‌رود و ملت گرسنه است
مزارع سپید و شکفته به غارت می‌روند و ملت گرسنه است
دریا و درختان و کوه‌ها به غارت می‌روند و او همچنان غارت زده برجای می‌ماند.

برای عظیم‌ترین غارت‌ها، می‌باید عظیم‌ترین تحمیل فرهنگی ممکن شود، پس بیهوده نیست که فرهنگ‌های ملل فقیر غارت‌زده، نیمه جان می‌شود. پس بیهوده نیست که معلم به هیچ گرفته می‌شود تا زیر فشار استراحت و نان و خانواده مسئولیت خویش را از یاد ببرد و برای حفظ تعادل مرسوم زندگی به مشاغل دیگر نیز بپردازد. پس بیهوده نیست که بر کتاب‌های درسی و کتاب‌های کودکان نظارتی دیکتاتوری به عمل می‌آید و بیهوده نیست که مطبوعات ارزشی برابر تسلیحات می‌یابد و برای هنر و ادبیات، با شور و بررسی‌های بسیار برنامه‌های دورانی تدارک دیده می‌شود و گردن مفاهیم مترقی با گیوتین سانسور قطع می‌گردد."

می‌شود فکر کرد این کلمات همین چند روز پیش نوشته شده‌اند. دیکتاتوری‌ها همیشه از یک خمیره‌اند و هر شیوه‌ای که به کار ببرند نتیجه‌ی مشابهی به بار می‌آورد. می‌آئیم که گاهی خودمان را گول می‌زنیم و دل خوش می‌کنیم که این یکی بهتر است یا آن یکی بهتر بود. به این داستان باز می‌گردم.

در زمانی که انبوه نخبگان فرهنگی و هنری برای معشوق هنر، لالایی

خواب‌آلوده می‌گفتند و جوانان را به رخوت هنر ناب یا به قول سعید هنر "ترسو" دعوت می‌کردند و یا در جشن‌های هنر برای چکمه‌پوشان و بزک کردگان درباری خوش رقصی می‌کردند، او در نوشته‌اش پیام دیگری دارد. پیام بسیار ساده است:

" اکنون که در جوامع طبقاتی بیش از هر زمان دیگر، هنر و اندیشه، بمثابه سلاحی ارزان و مؤثر، بازار دارد و وسیله‌ای جادویی برای ماندگاری طبقه وابسته به امپریالیسم جهانی است و همواره در جهت تحقیر و تحمیق مردمان محروم و عامی به کار گرفته می‌شود، کوشش برای بیداری و آنگاه پیگیری سرشار از ایمان، برای هوشیاری مردم، وظیفه آرمانی هنرمندانی است که با درک توان و لیاقت تاریخی مردم و همچنین تحلیل و شناخت حقوق از دست رفته ایشان، اندیشه‌ی مبارز خود را به سلاح اقدام مجهز کرده‌اند و برای اکتساب حقوق ربوده شده‌ی کار، و تنظیم مردمی آن، به بهای تحقیر و تهدید و زندان و شکنجه و خون و مرگ خویش می‌کوشند."

به هر حال، زمانی که شعر موج موج یاس و ناامیدی بود او می‌سرود:

این نعره من است
این نعره من است که روی فلات می‌پیچد
و خاک‌های سکوت زمانه تاریک را می‌آشوبد
و با هزار مشت گران
بر آب‌های عمان می‌کوبد
این نعره من است که می‌روبد
خاکستر زمان را از خشم روزگار"

او بر این باور است که هنرمند مردمی بودن خود مردم بودن است، نه از بیرون یا از فراسو برای مردم دلسوزاندن. او نه تنها به آزادیَ و آینده باور دارد بلکه خود را جزیی از نیروی رهاننده می‌داند. او نمی‌گوید چرا این و آن کاری نمی‌کنند، او خود دست به کار می‌شود.

" انسان آینده آزاد خواهد بود، آنچه امروز برای ما مفهوم آزادی یافته است، انسان آینده را آزاد خواهد کرد و آزادی ادراکی متغییر و متحول است که بدون تردید در مرحله‌ای از رشد و تکامل و تحول انسان و طبیعت، دیگر واجد رنج و محرومیت برای انسان نخواهد بود."

" صدای خسته من رنگ دیگری دارد
صدای خسته من سرخ و تند و طوفانی است
صدای خسته من آن عقاب را ماند

که روی قله شبگیر بال می‌کوبد
و نیزه‌های تفته فریادش
روی مدار آتیه و انقلاب می‌چرخد"

و اینها آن چیزی است که میدان‌داران هنر و ادبیات آن زمان "شعار" می‌خوانند و سعید پاسخ می‌دهد:

" هنر و ادبیات پر از شعارهای مرده گذشته است که اکنون به شدت تقویت می‌گردد ... بنابراین برای اکثریت پرورش یافته با رویاهای ناممکن و محرومیت‌های مقدر، برای اکثریت مستحیل در خدا، جالب‌تر است و رفتاری جادویی دارد و با جاذبه‌ی عمیق عادت‌های متافیزیکی درک می‌شود."

برای درک این رفتار جادویی مثالی بزنم. زمانی که ما تحصیل می‌کردیم، خانم متجددی که تحصیل کرده فرانسه بود و استاد تآتر دانشگاه، تعزیه را همچون شیوه‌ای از تآتر درس می‌داد. روزی ما را برای گردش علمی به دیدن تعزیه‌ای در مازندران برد. آنهایی که تعزیه یا شبیه خوانی را دیده‌اند می‌دانند، یکی لباس یزید می‌پوشد و یکی ابوالفضل عباس و الی آخر. صحنه‌هایی که روزه خوان‌ها به صورت تک‌خوانی اجرا می‌کنند، آنها دراماتیزه می‌کنند و به همدیگر جواب می‌دهند. ما در پی دیدن شگردهای هنری و تطبیق درس‌های استاد با اجرا بودیم که البته چیزی هم نمی‌دیدیم، متوجه شدیم که استاد پیدایش نیست. بعد از کمی جستجو متوجه شدیم در گوشه‌ای نشسته است و زار زار گریه می‌کند.

حالا می‌گوییم جامعه ما اسلامی نبوده است و نیست و آخوندها از عربستان آمده‌اند.

"دشمن به توان و تحرک توفنده‌ی هنر و ادبیات آگاه است، پس با همکاری گروهی از هنرمندان و روشنفکران دیروز سرحدات خود را می‌گسترد و تا می‌تواند از هنرمند و اندیشمند سلب اعتقاد می‌کند و باید توجه داشت که روشنفکر سرخورده و ساقط دیروز، تمهیدسازی وابسته، برای سقوط هنرمند و روشنفکر متزلزل، نیمه مبارز و حتی مبارز امروز است و چنین است که هنرمند و روشنفکر حتی مبارزان قدیمی را، با شگردهای گوناگون می‌خرد تا از خشاب خلق، این گلوله‌های کاری را که به تهدید در برابر سیاست و فرهنگ ارتجاع صف بسته‌اند ربوده باشد."

به این مواردی که سعید در اینجا اشاره می‌کند می‌خواهم موردی را اضافه کنم و آن هنرمندان در خدمت رژیم پیشین است که آن وقت ابزاری برای سرکوب اندیشه و به بیراهه بردن هنر بودند و امروز خود را به لباس مبارزان درآورده‌اند. اما اگر به دقت به پیامشان دقت کنید، جز بازگشت سور و سات آن

زمانشان را آرزو نمی‌کنند. البته امروز هم جیره خشکه‌ای از جایی می‌رسد و گرنه اینان سینه مفت برای کسی نمی‌زنند.

می‌دانیم آنکه را که نتوانستند بخرند و بزانو در آورند به زندان می‌اندازند، شکنجه می‌کنند و زیر فشار روحی می‌گذارند، شاید کاری را که شکنجه نتوانسته است انجام دهد افسردگی به انجام برساند. سعید استثنا نیست. او هم تنهایی غم‌انگیز غروب سلول‌های زندان، قلبش را می‌فشارد، اما به شیوه خود با آن روبرو می‌شود:

" قلبم در این سلول چون پروانه‌ای خونین
آرام و غمگین می‌پرد با هر نسیم یاد
و می‌نشیند در کنار جویبار اشک پنهان، روی جام قرمز آلاله اندوه
و باز، می‌گردد
و می‌نشیند باز در گهواره‌ی آلاله های قرمز انبوه
ناگاه پشت جویبار اشک می‌روید
چون گرد باد تفته آتش، شقایق‌های خون‌آلود مردادی
پروانه با یاد شهیدان می‌پرد پر شور
پر می‌کشد در تند باد مرگ و آزادی"

این انسان با این ویژگی‌ها به مقطع انقلاب می‌رسد. انقلاب شده بود اما سهم انقلاب بین مردم تقسیم نشده بود. یکی از نمایندگان کارگران در گردهمایی دانشگاه گفت: تا دیروز گوگوش او می‌خواند، حالا هم روضه‌خوان این یکی می‌خواند. پس تکلیف من چیست؟ سهم من کجاست؟ آری داستان به همین سادگی بود.

سعید هم مثل همه آنهای دیگر می‌بایست بین دو نوع زندگی یکی را انتخاب کند. مردم بودن و حق طلبیدن، یا کاسه خود را جدا کردن و به امید معجزه لطف حاکمان نشستن.

شاید برخی از شما در جریان نمایشنامه "عباس آقا کارگر ایران ناسیونال" بوده‌اید. برخورد چماقداران تازه واردها همان برخورد تازه رفتگان بود و سعید شاید شبی به یاد می‌آورد که او و رفقایش را در پشت صحنه نمایش آموزگاران دستگیر کردند.

اولین قربانیان رزم تازه، چهره‌های شناخته شده قدیم بودند. یحیا رحیمی، پاک نژاد، سعادتی و سلطانپور. آن دوران را همه‌مان به یاد داریم. اوائل دو

برخورد با انقلاب وجود داشت: آن‌هایی که خود را شریک و سهیم در حاکمیت می‌دانستند (همانند طیف جبهه ملی و نیروهای میانه) و آن‌هایی که خواهان ادامه پروسه انقلاب بودند، که بیشتر نیروهای چپ را در بر می‌گرفت. اما پس از اندک زمانی چپ می‌بایست تصمیمش را بگیرد. یا باید بر تامین و تضمین حقوق طبقات محروم پای فشارد و یا تسلیم شود و به امید درست بودن تئوری‌های شکست خورده چشم براه بماند. چرا که حاکمان آشکارا شمشیر را از رو بسته بودند.

و می‌دانیم کدام در پی تسلیم و تظلم بود و کدام بر ادامه انقلاب پای فشرد.

کردستان غرقه به خون است، خودمختاری می‌خواهند، ترکمن صحرا سرکوب می‌شود، زمین می‌خواهند. اهواز توسط دریادار اعلیحضرت، سربریده می‌شود، بلوچستان، بابل، پاوه، قارنا، ایندرقاش و ... پر شده است از آنچه آنها ضد انقلاب می‌نامند و کهنه چپ‌های تسلیم شده می‌گویند " دار و دسته پالیزبان " هستند. همه را به یاد داریم.

نیروی سرکوب جدید از اوباش و ساواک قدیم بازسازی می‌شود و از طرف دوستان به لقب سپاه ضد امپریالیست مفتخر می‌گردد.

واقعیت این است که نیروی چپ تنها چیزی که در انقلاب و پروسه بعدی آن در دست داشت و پشتوانه‌اش در میان مردم بود آبروی انقلابیش بود. و آن‌ها این را به ارزان از دست نهاده بودند. اینجاست که سعیدها با شناخت از این وظیفه مهم آبروی انقلابی را پاس می‌دارند و نمی‌گذارند مبارزات مردم در مقابل اتهامات ایدئولوژیک بی سر و ته رنگ ببازد و بی اعتبار شود.

شرح همه ماجرا از حوصله این مجلس خارج است. من می‌خواستم با اشاره به آن دو دوره به حضور این ارزش و بازنگری آن در این مقطع برسم.

می‌گویند امروز شرایط دیگری است! خیلی‌ها از کارهای کرده و نکرده‌شان خجلند و علیه خشونت (تو بگو مبارزه) و انقلاب قلم فرسایی می‌کنند و از اینکه بگویند ضد انقلاب هستند مفتخرند. ببینیم واقعا چه اتفاقی افتاده است؟ از آن روزی که ناچار شدید خاکتان را ترک کنید تا امروز که تبلیغ بازگشت می‌کنید چه تغییری روی داده است؟ آیا وضع اقتصادی کارگران و زحمتکشان بهتر شده است؟ آیا از تعداد میلیاردرها و میلیونرها کم شده است؟ آیا وضع بهداشت و درمان و سواد آموزی بهتر شده است؟ آیا اعدام و شکنجه و زندان از بین رفته است؟ یا شما تغییر کرده‌اید؟ لابد خواهید گفت شرایطی پیش آمده است که امید به تغییر به وجود آمده است. البته به دست خود حاکمان موجود. این را آن وقت هم می‌گفتید.

بگذارید برای ترسیم چگونگی وضع و خلاصه کردن مطلب از یک داستان

کمک بگیرم: شبی سلطان محمد خوارزمشاه خواب بدی دید و خاطر مبارکش آزرده شد. صبح امر فرمود تعدادی از زندانی‌ها را بیاورند در مقابل بارگاه گردن بزنند که حال ملوکانه از تشویش بدر آید. مردم هم به رسم زمانه که امروز هم به همان صورت است به تماشا گرد آمدند. زندانیان را که چهارده نفر بودند، یکی بعد از دیگری گردن زدند. تا به نفر چهاردهم رسید. سلطان "بخشنده و دادگر" فرمودند: این را بخشیدم. مردم به شادی این بخشندگی تا غروب پای کوبیدند و جشن گرفتند. کسی نپرسید آن سیزده نفر را چرا گردن زدند؟

با هر تحلیلی که از جناح‌های هیئت حاکمه (تو بگو خواب سلطان محمد خوارزمشاه) داشته باشیم، هنوز شرایط همان است. سیزده نفر را کشته‌اند و یکی را می‌بخشند. بسیار خوب، جناح‌ها سرجایشان هستند و بر اساس منافع خودشان سیاستی را پیش می‌برند و سینه چاک می‌دهند. ما در کجا ایستاده‌ایم؟ ما چه می‌خواهیم؟ ما که مدعی جامعه مردم سالار، سوسیالیزم، دمکراسی، رفاه اجتماعی و از این قبیل چیزها هستیم در کجای این بازی قرار داریم؟ به کدام نیرو تکیه می‌کنیم؟ کدام شعار را در دست‌های خالی و شکم‌های گرسنه مردم می‌گذاریم؟ پریروز تبدیل دیکتاتوری شاه به دمکراسی شاه بود، دیروز خط امام، سپس رفسنجانی که از جانب شما لقب مرد سازندگی گرفته بود. و حالا خاتمی و دوم خرداد و جامعه مدنی. جواب پرسش آن کارگر را هنوز نداده‌اید.

بگذارید تصور کنیم شبی سعید سلطانپور از میان اوراق تاریخ به محفل ما باز می‌گردد تا از مسئولیت ما در مقابل تاریخ گذشته و آینده آگاه شود.

می‌پرسد: خوب رفقا! در چه حالید؟ اوضاع از چه قرار است؟ شما چه می‌کنید؟

می‌گوییم از تو چه پنهان رفیق، یک آخوندی پیدا شده که قرار است دمکراسی و حکومت قانون بیاورد، اما آخوندهای دیگر نمی‌گذارند. می‌پرسد کدام قانون؟ جواب می‌دهیم همان قانون جمهوری اسلامی که ترا با آن اعدام کردند. می‌پرسد چه نوع دمکراسی؟ می‌گوییم مردم چهار سال یک بار بروند به نمایندگانی که شورای فقها تعیین کرده‌اند رای بدهند. می‌پرسد نقش شما چیست؟ لابد باید بگوییم دعا کردن به جان ایشان. می‌پرسد فکر نمی‌کنید مردم را دست کم گرفته‌اید؟ برای دعا کردن مهر و تسبیح و منبر و کتاب و کلام لازم است، آیا در فکر تدارک هستید؟ لابد خواهیم گفت آری در برلین کنفرانس گذاشتیم اما چپ‌ها نگذاشتند همه حرف‌هایشان را بزنند. اگر این چپ‌ها نبودند با دو کنفرانس دیگر به جامعه مدنی و دمکراسی و همه این چیزها رسیده بودیم و در میان ابراز احساسات مردم به تهران (البته تنها تهران است که مهم است) باز می‌گشتیم.

سعید با این نوع استدلال آشناست. آن‌هایی که بعدها ادعا کردند: انقلاب از شب‌های گوته آغاز شد، خود همان‌هایی بودند که در آن شب‌ها نمی‌خواستند از چهارچوب قانون اساسی شاه تخطی کنند و اجازه بدهند سعید شعرهایش را بخواند. اما او گوش نداد. حتی تهدید به اخراج از کانونش کردند. او می‌داند حرکت در چهارچوب قانون در کشورهای دیکتاتوری زده چه معنا و مابه‌ازایی دارد و شکستن آن از کدام خط سرخ می‌گذرد. او گفته‌ای را که سال‌ها پیش گفته است به ما یادآوری خواهد کرد:

" من می‌گویم نباید سکوت کنیم. شاید شما نیز این را می‌گویید. اما عمل چیز دیگری می‌گوید: ما سکوت کرده‌ایم. نفس‌های جسته و گریخته هرگز کافی نیست. باید خطر کنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که جای کلمه‌ی "ترس" را با "تاکتیک" عوض کرده‌ایم."

بگذارید دنباله داستان نفر چهاردهم را بگویم و سخن کوتاه کنم. او به بازار آهنگرها رفت. آهنگری پابندهای فولادیش را شکافت. او از آهنگر خواست که از فولادها خنجری بسازد و قسم خورد که از آن خنجر برای نابودی شاه و دودمانش استفاده کند.

سعید می‌گوید:

پتک است خون من در دست کارگر
داس است خون من در دست برزگر
خون او آن خنجر نفر چهاردهم است در دست ما
باشد که این خنجر را غلاف نکنیم.

شریفه بنی هاشمی

گم گشتگان

این نمایشنامه تقدیم می‌شود به همه‌ی پدر و مادرانی که در گذار از این دوران سیاه و مهاجرت اجباری و تبعید، جگرگوشه هایشان را به انحاء مختلف از دست دادند.

چهره ها:

زن

مرد

سرخوان

همسرایان (غیر از سرخوان ۲ یا ۴ نفر)

صحنه اول

(در گوشه‌ی صحنه درختی و زیر آن سکویی ست و روی سکو زن نشسته است و بالای سر او مرد ایستاده، با شاخه‌ی گل سرخی در دست. هر دو با ماسک و ثابت هستند. در گوشه‌ی دیگر همسرایان ایستاده‌اند. نور کمی در هر دو طرف.)

سرخوان: با کلمه بود که آغاز شد آیا؟

همسرایان: و یا عشق بود؟

سرخوان: در ابتدا که بشر را آفرید؟

همسرایان: (تک تک) عشق؟ عشق؟ عشق! عشق!

سرخوان: و آدمیانی که مائیم کنون، انسان،

همسرایان: (همه با هم) انسان،
سرخوان: اگر انسانیتی مانده باشد هنوز،
همسرایان: (همه با هم انگار ارابه ای را به دوش میکشند.) بر این چرخ دوار گونه‌ی کهنه ی دهشت.
سرخوان: که انسان به دوش میکشدش هنوز،
همسرایان: (همانگونه که چرخ را میکشند) هی هی،
سرخوان: با خود و در خود.
همسرایان: (همه با هم) و زن بود و مرد
سرخوان: و اینچنین بود که نطفه‌ی عشق آغاز گشت.
همسرایان: (همه با هم) و هم پایش درد.
سرخوان: درد؟
همسرایان: (تک تک) درد، درد.
سرخوان: و زن گفت:
زن: کوچه تاریک بود، راه باریک و من کور.
همسرایان: (همهمه وار چند بار تکرار می‌کنند.) کوچه تاریک بود، راه باریک بود و من کور.
سرخوان: و دیدنی دوباره و برگشت به گذاری دور یا نزدیک؛
همسرایان: (همه با هم) برگشت به زندگی اشان.
سرخوان: و مرد گفت:
مرد: این جا همیشه هوا ابریه، دلم برای آفتاب لک زده.
زن: آفتاب ما دیگه لب بومه. گذشت اون روزهای آفتابی که میشد از هر چیز کوچکی لذت برد.
مرد: همون وقتشم ابر بود و بارون ولی جوونی بود و شور
زن: و بی خبری.
مرد: (با تاسف) سرزمین آفتاب و آتش
زن: که بارونش از چشم ها رورنه و آتشش خاکستر شده
مرد: (بعد از کمی سکوت) اولین دیدارمون یادته؟
زن: تازه شده بود ۱۶ سالم.
مرد: یه روز آفتابی،
زن: روزی که من کمربند کُشتی (۱) مو گرفتم.
مرد: و من دزدکی از دیوار خونه تون اومدم تو جشن تون
زن: و ما داشتیم میرقصیدیم،

مرد: رقص آتش
(هر دو برگشته به طرف صحنه، ماسک ها را در میآورند و خوشحال شروع به رقصیدن میکنند و مرد آرام صحنه را ترک میکند. نور عوض میشود و زن همچنان میرقصد. همسرایان با رقص و خواندن سرود آتش، صحنه را عوض میکنند. مشعلی را در ته صحنه، و حوض فواره دار را در جلو صحنه میآورند.)

صحنه‌ی دوم

سرخوان: ای دشمن همه ابرهای سرگردان،
همسرایان: آتش!
سرخوان: ای پاک کننده‌ی همه ناپاکان،
همسرایان: آتش!
سرخوان: ای روشنائی همه‌ی جهان،
همسرایان: آتش!
سرخوان: بر ما بتاب که نور امیدت، آتشی در دل ما به پا کند، جاویدان.
همسرایان: زردی ما از تو، سرخی تو از ما
(در حین رقص همسرایان با مراسم آئینی، کمر بند کُشتی را میآورند و سرخوان آنرا با خواندن سرودی آئینی بر کمر زن میبندد.)
سرخوان: این کُشتی، کمربند مقدس را بر خود بر بند،
همسرای ۱: و به یاد آور که جسم و جانت از توست،
همسرای ۲: و به یاد آور که با جانت نیکی ها کنی،
همسرای ۳: و پلیدی را از جسمت به دور داری،
همسرای ۴: تا جسم و جانت در یک هماهنگی زیبا عشق ورزند،
سرخوان: و روانت را پر بار سازند.
همسرایان: آمین. (همسرایان در حال رقص) زردی ما از تو، سرخی تو از ما.
(زن نیز در حال رقص آرام آرام به جلوی صحنه میآید و کنار حوض مینشیند. مرد وارد میشود. زن ترسیده خود را کنار میکشد.)

مرد: نترس!
زن: کی هستی؟
مرد: یه رهگذر.
زن: رهگذر؟
همسرای ۱: (به جای زن) که وجودم رو با خودش میبره
(در جاهائی که یکی از همسرایان به جای مرد یا زن حرف میزنند، مرد و زن ثابت میمانند، در واقع از درون مرد و زن حرف میزنند.)
مرد: رهگذری که..... (حرفش را میخورد.)
زن: که چی؟
مرد: که دنبال عشق بود.
زن: حالا دیگه نیست؟
مرد: حالا پیداش کرده.
همسرای ۱: (به جای زن) و من از دستش دادم، اگه رهگذر، تنها یه رهگذر باشه.
مرد: چیزی گفتی؟
زن: (دست پاچه) نه نه.
همسرای ۲: (به جای مرد) پس چشم های تو هم حرف میزنن.
زن: (که به مرد خیره شده، یکباره به خود آمده) باید برم.
مرد: نه... صبر کن... یه لحظه دیگه،
همسرای ۲: (به جای مرد) لحظه ای که تمام زندگی منه.
زن: باید برم. (در حال رفتن)
مرد: شب منتظرتم.
زن: چی؟
مرد: تو گورستان.
زن: شب؟
مرد: زیر درخت بید.
زن: درخت بید؟ گورستان؟
مرد: تنها جای امن و ... (زن بر میگردد و به او نگاه میکند.)
همسرای ۲: (به جای مرد) جایگاه عشق. (زن و مرد هر کدام از طرفی میروند.)

صحنه‌ی سوم

(همسرایان در نور کم، در حالیکه به صورت اشباح میرقصند و صدا در میآورند صحنه را عوض میکنند. مشعل و حوض بیرون برده میشوند و صحنه به صورت اول باقی میماند. نور سرخ غروب.)

سرخوان: "و روان در گذشتگان، ۳ شب بر بالین تن نشستند و سرودگاهانی سرودند.

همسرایان: (با هم) اوشْتَ اَهْمای یَهْمای اوشْتَ کَهْمای

سرخوان: نیک او که از نیکی او هر کس را نیکی ست"

(پژوهشی در اساطیر ایران ـ م. بهار)

(همسرایان ضمن خواندن ورد، حالت اشباح را در میآورند. زن وارد میشود. به اطراف نگاه میکند و میترسد. در زیر درخت مینشیند. سر را به درخت تکیه داده و چشم ها را میبندد. نور عوض میشود. مرد وارد میشود. زن را میبیند. به طرف او آمده، با موزیکی آرام با هم، رقص عشق را آغاز میکنند. ناگهان نوری وحشتناک بر آنها میافتد. همراه با صدای وحشتناک طبل. همسرایان از دو طرف، زن و مرد را از هم جدا میکنند. حین جدا کردنشان، پارچه ای سفید و خونین، بین آن دو باز میشود. مرد را بیرون برده و زن را با حرکاتی رقص گونه، انگار سنگسار میکنند. زن در خود میپیچد و به زمین میافتد و آنها پارچه ای سیاه بر او میکشند. در این لحظه نور عوض میشود و زن وحشت زده برمیخیزد. مرد وارد میشود و خوشحال به طرف او میآید. زن خود را بی اختیار در آغوش او میاندازد. مرد موهای زن را مینوازد. در این لحظه دو باره نور و صدای طبل وحشت میآید. آنها را از هم جدا کرده، چشم هایشان را بسته به دور خود میچرخانند و در کنار هم قرارشان داده و با همان پارچه ی سفید خونین آنها را به هم میبندند. بر سکوئی که وسط صحنه گذاشته اند مینشانند و بچه ای در بغل زن گذاشته رهاشان میکنند. در طول این صحنه سرخوان میخواند و همسرایان با او همراهی میکنند.)

سرخوان: "پس اهریمن با همه ی نیروهای دیوی به مقابله روشنان برخاست و جهان را به نیم روز چنان سخت تیره بکرد، چونان شب تیره... او بر گیاه، زهر چنان فراز برد که در زمان بخشکید." (م. بهار)

(زن و مرد وحشت زده به هم نگاه میکنند. هر کدام به طرفی رفته، ترسیده، باز هم به هم پناه میبرند. همسرایان مثل مگس، دور آنها میلولند و آنها را میپایند.)

سرخوان: "همین که هنگام انتقام از اعمال شما رسید از بندگان خود افراد شرور و سرسخت و خشن و غضبناکی بر شما مسلط کردیم که آزادی شما را تحت سیطره ی خود بگیرند و حتی مامورین آنها در داخل خانه و خانواده ی شما جاسوسی کنند و اسرار شما را فاش سازند. وعده ی خداوند قطعی و عملی ست." (قرآن، سوره ی الاسراء ـ ۵)

زن: دیگه نمیتونم تحمل کنم. انگار همه جا هستند. همه جا.

مرد: (مستاصل) باید رفت.

زن: چطوری؟ اگه بگیرنمون؟

مرد: اینجوریش هم داریم ذره ذره میمیریم. حداقل پای کسی رو میون نمیکشیم. (سکوت)

سرخوان: و در آن سرزمینِ صبح، خورشید غروب کرده بود و جهان تاریک شده بود بر مردمانش و اهریمن وزغان را به زمین فرستاده بود و آنها میلولیدند در کوچه ها و " دهانت را میبوئیدند مبادا گفته باشی دوستت دارم " (شاملو) و عشق را سنگسار کرده بودند.

همسرایان: (در حالیکه در هم میلولند و صدای وزغ را در میآورند.) وغ وغ وغ...

(زن و مرد ترسیده، سعی بر آن دارند که راه فراری پیدا کنند. عاقبت در آخر صحنه به گوشه ای جلو سکو رفته، بچه را در گوشه ی بیرون صحنه گذاشته و هر دو پشت به تماشاچیان میایستند.)

سرخوان: و عاشقان در دخمه‌هائی تنگ، در بند و یا در کنجی خفته، خاموش، در خود یا کوله‌باری بر دوش ره سپرده بودند به راهی دور به وسعت تمامی آبهای جهان.

(این صحنه همزمان بوسیله ی همسرایان بازی میشود.)

صحنه ی چهارم

(صحنه به صورت صحنه ی اول. همسرایان در گوشه ی خود و زن و مرد در طرف دیگر، جلو سکو، با ماسک)

زن: کوچه تاریک بود. راه باریک و من کور.

مرد: ما.

زن: (به مرد نگاه میکند و بعد اطرافش را. صدای آرام امواج در متن، زن انگار صدا در گوشش میپیچد.) دریا...

مرد: دریا؟

زن: صداشو میشنوم.

(نور عوض میشود، صدای امواج دریا، همسرایان انگار دارند قایق میرانند و صدای دریا در میآورند. این صحنه آرام آرام اوج میگیرد و با صدای افتادن بچه در آب و جیغ زن، نور به حالت اول بر میگردد و مرد و زن دوباره با ماسک هستند.)

زن: صداشو میشنوم (مرد سعی میکند او را آرام کند.) صدای جیغشو.

مرد: دریا طوفانی بود.

زن: صداشو میشنوم.

مرد: کاری نمیشد کرد.

زن: صدای جیغشو.

مرد: هنوز هم؟ (زن آرام با سر تائید میکند. نور خاموش میشود.)

صحنه ی پنجم

(صحنه تغییری نکرده، مرد بدون ماسک، روی سکو، سر در گریبان نشسته، زن در صحنه نیست و همسرایان در گوشه ی خود.)

سرخوان: و رنج بود جانکاه بر تن آدمی. و روزی و شبی و روزی و شبی دیگر و این امتداد، امتداد تکرار شاید و رفتنی بی بازگشت. و مرد تنها بود و زن تنها بود و هر کدام در خود می‌پیمودند این دایره را دوارگونه که نه به پیش بل به دور خودشان و زمین میچرخید و روز بود و شب بود و امتداد

تکرار و ایوب گفت:

همسرای ۱: "جانم از حیاتم بیزار است، پس ناله ی خود را روان میسازم و در تلخی جان خود سخن میرانم." (عهد عتیق ـ کتاب ایوب)

(همسرایان در تمام مدت، متن را همراهی می‌کنند. زن بدون ماسک، پریشان با موهای آشفته و دامن خیس، پا برهنه وارد می‌شود.)

مرد: باز هم اونجا بودی؟

زن: گفتم شاید با امواج بیاد.

مرد: رفته دیگه قبول کن. (مکث) دیر یا زود همه رفتنی‌ایم.

زن: (بعد از لحظاتی سکوت) صداشو میشنوی؟ داره صدا میزنه.

مرد: بسه دیگه، خواهش میکنم.

(زن برخاسته، انگار صدای باد و امواج را در میآورد. همسرایان هم با او همراهی میکنند. زن انگار در حالتی از خود بیخود به دور خود میچرخد. سرش را به اطراف میچرخاند و صدای امواج را در میآورد. مرد او را بغل کرده و آرام میکند.)

مرد: یادته یه روز تو حیاط خونه تون، قرار بود منو با چشم بسته پیدا کنی؟

زن: عید بود. از کنار دریا برگشته بودیم.

مرد: روی پاهات هنوز ماسه چسبیده بود و بوی دریا میداد. (بازی در میآورند.) یه دفعه خوردی به یه درخت.

زن: درختِ نارنج. و منو گرفتی

(مرد اوَ را در آغوش میگیرد و موهایش را مینوازد. سکوت.)

زن: و گفتی که بوی بهار نارنج میدم.

مرد: آره عید بود و همه جا پر از بوی بهار نارنج.

زن: (خود را از آغوش مرد بیرون کشیده) ولی تو گفتی که من بوی بهار نارنج میدم.

مرد: خوب حتما میدادی.

زن: و بعدها هیچ وقت نگفتی.

مرد: نگفتم؟

زن: نه (سکوت) صدای دریا هنوز هم میآد.

مرد: و بوی بهار نارنج.

زن: (در خود رفته، چشم ها را بسته، دست ها را برگوش میگذارد.) دریا... دریا... صداشو میشنوم... صدای امواج (مرد او را بغل کرده و روی سکو مینشاند. زن مبهوت) کوچه تاریک بود، راه باریک و من کور.

همسرایان: کوچه تاریک بود، راه باریک و من کور.
(با پچپچه جمله را تکرار میکنند.)

زن: دریا... دریا

همسرایان: دریا... دریا

زن: (ضمن دم گرفتن همسرایان، زن در خود رفته، چشم‌ها را بسته، رقص گونه) کوچه تاریک بود، راه باریک و من کور.

مرد: بسه دیگه، تمومش کن! (زن به حالت خود ادامه میدهد. مرد سعی میکند زن را آرام کند. زن او را کنار زده و به رقص خود ادامه میدهد.) دیگه نمیتونم

همسرایان: (همراه زن دم میگیرند) دریا... دریا (صحنه خاموش میشود.)

صحنه ی ششم

(در وسط صحنه سردر معبدی ست. زن در حالیکه گلیمش را بر دوش میکشد، لنگاَن میگذرد. مرد در گوشه ای بر سکو نشسته، در خود.)

سرخوان: و گذشته بود او، از هفت شهر (مکث) عشق؟

همسرای ۱: هفت شهر درد.

همسرای ۲: هفت شهر رنج.

همسرایان: (با هم) از هفت خوان گذشته بود او.

سرخوان: و اینک تنها ایستاده، بر دروازه ی زمان.

مرد: (سر برداشته به زن نگاه میکند) سنگین نیست برای شونه‌هات؟

زن: باید بکشمش. (از سکو بالا میرود و بر سردر میایستد.)

مرد: تقصیر من بود؟

زن: (برگشته به مرد نگاه میکند) تقصیر؟

مرد: پس چرا رفتی؟

زن: میشد اونجور ادامه داد؟

مرد: آخه...

زن: (با نگاهش حرف مرد را میبرد. سکوت) دیگه چیزی نمونده بود برای موندن.

مرد: هیچی؟

زن: هیچی (زن بر سردر مینشیند، در حالیکه گلیم بر پشت شانه‌اش است.)

همسرایان: کوچه تاریک بود، راه باریک بود و من کور.

زن: رفتم که پیداش کنم.

مرد: پیداش کردی؟

زن: (بعد از مکثی) تو خودم بود. از خودم گذشتم، از آتش.
(بر میخیزد بی گلیم، آرام راه افتاده به طرف سکو، زیر درخت مینشیند. مرد در طرف دیگر سکو نشسته است. زن انگار میسوزد به خود میپیچد.) سوختم... سوختم... سوخت، خاکستر شد.

مرد: از آتش گذشت.

زن: غرق شد.

مرد: با امواج میاد و میره.

زن: کشتنش با گلوله.

مرد: پرنده شد و پر زد.

زن: پر میزنه همه جا، روآب، تو آتش، تو هوا.

همسرایان: (در این مدت با آنها همراهی میکنند.) پر میزنه ... پر میزنه، تو هوا، تو آب، تو آتش، همه جا ...
(مرد گل سرخ را به زن داده، زن گل سرخ را بر روی سکو میگذارد. هر دو دو طرف سکو نشسته اند.)

زن: بخواب عزیز نازم، بخواب! (و خود نیز سر بر سکو میگذارد. صحنه خاموش میشود)

سال ۲۰۰۰

---

(۱) ـ " کُشتی یا کُستی بندی است مقدس که زردشتیان بر کمر میبندند و گمان دارند این بند میان دو بخش از تن انسان است. بخش زبَرین که از آن اعمال نیک بر میخیزد و بخش زیرین که از طریق آن، اهریمن میتواند انسان را به عمل بد برانگیزد." (پژوهشی در اساطیر ایران ـ م. بهار ص ۱۷۰)

منوچهر رادین

زندگی، آه زندگی

برداشت و پرداختی نمایشی از هستیِ سعید سلطانپور و سروده‌هایش

آدم‌های بازی:

شهرزاد

سعید

صحنه:

- یک میز تحریر ساده و سه تا صندلی
- چند تکه لباس، دستمال گردن و شال
- یکی دوتا ساک و کیف دستی
- چند شاخه گل
- یک لیوان آب

شهرزاد: (از میان تماشاگران)

((شخم بهاره ما

امسال

نه با خیش بود

نه با دست

شخم بهاره ما

امسال

با سر نیزه بود.))

(مکث. جلوی صحنه. خیره در تماشاگران)

((سر نیزه‌های شُسته

اما

در آفتاب بهاری برق می‌زند))

من هم اکنون شما را و تنها شما را با خود به اتاقِ کوچکی که سابقا، یعنی نوزده بیست سال پیش، در آن کتاب می‌خواندم و گاه گُذاری چیزهایی برای خودم می‌نوشتم می‌برم. (شهرزاد رویِ صحنه است.) شما حالا داخلِ قصه‌اید، اما نقشِ خودتان را بازی می کنید.

می‌بینید که؛ پرده‌ی پنجره‌ام را کشیده‌ام و روی پرده پتو سنجاق کرده‌ام. (پشت میز می‌نشیند و چراغ مطالعه را روشن می‌کند.) می‌نویسم، نوشتم:

بارانِ ماهِ تیر

تیر باران

دستی با سرپنجه‌ی خونریز سینه‌اش را تا کتف شکافت و خون جوانش را بر زمین ریخت. خبر را در آغاز تیرماه، ماهِ تیرباران همه شنیدیم. سعید سلطانپور، شاعر، نویسنده و بازیگرِ تئاتر در شامگاه ۳۱ خردادِ ۱۳۶۰ و در پایانِ یک نمایشِ سهمگین، دیگر قدم از قدم برنداشت و ماندگار شد آنطور که بود یا می‌شناختم در لایه لایه‌ی یاد و هوشِ ما. تهران ـ اول تیرماه ۱۳۶۰

نوشتم و چند بار خواندمش. سر بلند کردم و ... سعید در آستانه‌ی در بود، با پوشه‌ای از دست نوشته در دست. خسته نبود. " برق آفتاب تویِ شیشه‌ی عینکش بود". ((آفتابی در چشم)).

ما با هم قرار دیدار نمی‌گذاریم. به یاد ندارم که در پایانِ هر دیدار جز " به امید دیدار" به هم گفته باشیم. من همواره امید دیدارش را دارم. قدمش رویِ چشم. این تنها قرار ماست. کتابی رویِ نوشته سُراندم. دید و خندید:

سعید: ـ چی می‌نوشتی در این دیر وقت شب؟ شعر؟

شهرزاد: ـ تو شاعری!

سعید: ـ اون ها وظیفه بود. من نمایشنامه نویسم. بازیگرم. چی داری بازی کنیم؟ (می‌خندد)

شهرزاد: ـ تو که حالا رویِ صحنه‌ای.

سعید: ـ دیشب شبِ آخر بود. اجرای آخر بود. نشنیدی مگرا؟ خبر نرسید؟

شهرزاد: بغض من و خنده‌ی او ...

" جگر خراش بود خبر، سعید جان. خبر رسید. خبر رسید. "

گریه کردم. خندید. ...

سعید: ـ چی می گفتند ملت؟ نشنیدی؟

شهرزاد: (به تماشاگران) ساکت باشید شما لطفا!. گریه می کردید؟ آرام باشید!

(سعید لیوان آب را از روی میز بر می‌دارد و با مکثی به لب نزدیک می کند.)

شهرزاد: ـ می گویم؛ ـ نقشِ آخرِ تو باز نقشِ اول بود.

(سعید لیوان را سر جایش می گذارد.)

شهرزاد: (به تماشاگران) می‌بینید که؛ سعید پوشه‌ی دست نوشته‌هایش را رویِ میز می‌گذارد، با سرانگشت کتاب را پس می‌زند، نوشته‌ی مرا می‌خواند و سر تکان می‌دهد.

... دستش رویِ شانه‌ام.

سعید: ـ نمایشِ دیروز تک نفره نبود رفیق! ما ۹ بازیگر بودیم رویِ صحنه، همه نقش اول!

((با عشقِ نان وُ عشق گل آغاز کردیم
با عشقِ سهم همگانی‌ی آب و درخت
سهم مدرسه
سهم نیمکت‌های چوبی
سهم دانه
و سهم خاک
سهم کارخانه
و سهم کار
سهم جنگل وُ رودها وُ معدن‌ها
سهم بی پایان آزادی
آزادی

آزادی

سهم شادی

و سهم فردا))!

تئاترِ مستند بود. یک "واو" هم تن به خفتِ سانسور ندادیم رویِ سن.

شهرزاد: ـ با هیچ تعریفی تئاتر نبوده هر آنچه از دشنه و تیر که بر پیکرتان نشسته. ساده نگیر. کار آن‌ها جدی است.

سعید: ـ (مهربان) در نقدِ کار ما هر چه داری بنویس. ما، هر چه بلد بودیم و گفته بودیم و نوشته بودیم و قرار گذاشته بودیم، آن بالا ریختیم وسط. (خنده) ما همین یک خُرده از دست مان بر می‌آمد، می‌بخشید. (عینکش را روی چشم جا به جا می‌کند.) چطورم این جوری؟ این ریختی هم مرا خواهند شناخت؟

شهرزاد: ـ نه، اگر که نخندی!

سعید: ـ مگر می‌شود که نخندید!؟

(بلند می‌خندد.)

شهرزاد: ـ تو آشکارا پنهان کاری می‌کنی! مدام سرک می‌کشی و پیدا و پنهان جا عوض می‌کنی.

سعید: ـ (بلند می‌خندد.) یک باره بگو ما گاویم! (روی صندلی کناری می‌نشیند.)

(مکث)

شهرزاد: ـ (لبخند) گاو پیشانی سفید! ... ـ با هزار نام در خاطر و در چشم صد هزار تصویر، می‌گویم؛ ـ گاو پیشانی سفید ... "برهنه و خالی"، "در جنگی نابرابر وُ خونین، به وسعت تاریخ طولانی"

سعید: ـ (به پا می‌خیزد. خیره به نا معلوم) تاریخ. تاریخ. تاریخ!

شهرزاد: ـ نگاه در نگاهِ هم، سکوت می‌کنیم.

شهرزاد: (به تماشاگران) سعید سلطانپور را با موهای کوتاه و این قدر شیک و پیک و لاغر و باریک ندیده بودید. نه!؟ (با این سر و وضع و ریخت و قیافه ...)

او به هر حال هنرپیشه‌ی خوبی است و وقتی قرار باشد که حتی شما هم نتوانید شناسایی‌اش کنید، به هر شکل و قیافه‌ای که بخواهد در می‌آید. قبول دارم؛ اندوه و نگرانی‌اش را نتوانست پنهان کند. در "هنر زندگی" این ضعفِ کار اوست. مثل من و شما به " فنِ فاصله‌گذاری" وارد نیست. خنده‌اش را هم نمی‌تواند بپوشاند. (مکث) و

با این که در تئاتر، شیوه‌ی "فاصله‌گذاری" برتولت برشت را از " سبکِ احساسیِ " استانیسلاوسکی بیشتر می‌پسندد ...، "صحنه‌پرداز حماسه" است سعید، تا "تئاتر حماسی".

سعید: ـ تاریخ ...! کُجا هستم، چه هستم من در این تاریخ؟

شهرزاد: ـ ((زیبایی‌ای دلاور، زیبایی))

((کابوسِ خون و خشم خیابان را

در خاطراتِ خُفته‌ی تابستان

بیدار ...)) می‌کنی

سعید: ـ می کُند! یک؛ دست توی قصه و شعرِ هر کس که می‌بری، دست توی شعر

من نبر! (خنده) دو؛ (در غُباری از یاد و شادی و اندوه) "غزل برای دلاوران" را

برای برادرانم "سهند" و "ساولان" سروده‌ام!

سه؛ ...

شهرزاد: ـ سه! ... ((وقتی که خنده‌هایت، غوغای شور و نور

در قلبِ شبگرفته‌ی این تنگنای سرد

رنگین کمانِ همهمه می‌بندد

و چشم‌های پاکِ تو

این چشمه‌هایِ مهر

با شوقِ کودکانه می‌خندد

زیبایی‌ای دلاور، زیبایی))

... ((زیبایی ای دلاور، زیبایی)) می‌دانی

((و با دو پاروی خون

درونِ قایق سوزانِ شعر و شور و خِرد

بر آبکوهه‌ی سانسور و قتل، ...)) می‌رانی (می‌رانم)

سعید: ـ (می‌سراید:) ((ناگاه، مثلِ جنگل باروت منفجر

مثلِ تنوره‌های گُدازانِ گرد باد

از خطه‌های میهن خون آلود

می‌رویم

و شعله می‌کشم از کوره‌های آتشباد

و نام سوختگانِ کویر و بندر را
((میان خرمنِ خاکستر و تهاجم باد))
به زخم خنجر خونینِ نعره می‌کوبم
به سنگ سنگِ قزل قلعه و اوین و حصار)) *

... (با خروشِ بر خاک افتاده‌ای که بخواهد برخیزد.)

((من هستم آری، هر زمان جایی
ورزاو سُرخی، بسته با گاو آهن تاریخ
تا زیر و رو دارم، به خیش خشم
خاک کهنه را
همدوشِ ورزاوان
تا گندم از آهن بروید
آهن از گندم
چون مته و چان، روی آهنبرگ و خرمنخوشه می چرخم
شانه به شانه
با فلز تاوان
زمین کاوان))
بشنوا بشنوا ؛ ((این نعره‌ی من است
این نعره‌ی من است که روی فلات می پیچد)) اکنون
((این نعره ی من است که می‌روبد
خاکستر زمان را
از خشم روزگار))

(درنگ)

((دیگر نمی‌توانم
آنک، ابر
دیگر نمی‌توانم
اینک، رعد
دیگر نمی‌توانم
هان

* در اجرا: « به سنگ سنگِ قزل قلعه و عادل و گوهر و اوین و حصار » (زندان‌های عادل‌آباد، گوهردشت ...)

دیگر نمی‌توانم

هان

رگبار

دیگر نمی‌توانم ...))

شهرزاد: (...) سعید به ناگهان سکوت می‌کند و دستش را روی قلبش می‌گذارد.

سعید: ـ ... ((من، قلب من

((قلب جوان من))

((افتاده روی خاک گریزنده‌ی کویر

پیچیده در حریق گریزانِ گردباد

روی فلات ویران می‌چرخد))

((قلب مرا بردارید

از خاک هایِ گلگون))

((این لاله ی شکفته ی شرقی را بردارید))

((این لاله ی شکفته ی ملی را بردارید))

((از باغِ خونِ ملت))

((من، قلب من

قلب مرا بردارید

... از خاک‌های گلگون))

شهرزاد: ـ من از خود می‌پرسم؛ ((با صد هزار در قفس آیا چه رفته است؟))

((با صد هزار در قفس آیا چه رفته است؟))

سعید: ـ (پی می‌گیرد؛) ((با صد هزار عشق، که در باغ آرزو خواندند

با صد هزار جنگل

با صد هزار شهر

با صد هزار سُرخ، که روی شمال شب راندند

و روی شاخسار خیابان‌ها

در کوچِ ناگهان زمستانی

رگبارِ بالِ خونین افشاندند))

(مکث) با صد هزار در قفس آیا چه رفته است؟

شهرزاد: ـ (آرام زمزمه می‌کند؛) ((وقتی پرندگانِ سبکخیزِ واژه ها
از شاخه ی زبان تو پرواز می‌کنند
زیبایی ای دلاور، زیبایی))

سعید: ـ (همچون شعله‌ای از خاکستر خویش سر بر می‌کشد و می‌خروشد؛)

((دیگر نمی‌توانم
با رنجِ واقعیت
و با تصور خونینِ عشق و آزادی
صدای تند و توانای روزگارم را
به دره‌هایِ عمیقِ سکوت می ریزم
مگر بلرزد باز این نواحیِ بیداد
به نعره‌هایِ توانایِ بهمنِ فریاد))

(سکوت)

شهرزاد: ((چو شاخه‌ی شکسته
سر می‌نهد به سینه‌ی دیوار)) " سعید "
((و با دهانی از عشق و آفتاب و جنون))
((حماسه می‌سراید با بانگِ ملتی مغلوب))
بشنوید:

سعید: ـ ((صبحی اگر در باغِ برف آلود خواهد رُست ...))
صبحی ((... که بر سپیدِ سرد، سُرخ تُند می‌کارد))
((صبحی همان در دور دستان
یا همین نزدیک))
می‌روید از ایمان ...

شهرزاد: ـ از شَک ...! (لبخند) ((از عشق، از انسان! ... (مکث)

سعید: ـ می‌روید از فریاد)) (لبخند) می‌روید از عشق، از انسان!

((می روید از گندم
می‌روید از فولاد
می‌روید از پشتِ تلاشِ شانه و بازو
می‌روید از گلمشت
می‌روید از ماشه

می‌روید از زندان
می‌روید از دیوارهایِ سرد تو در تو

شهرزاد: ـ می‌روید از گلشانه‌های پنبه، از چشمه‌هایِ دردناکِ مس
می‌روید از نوچ برنج، از ریوه‌های چای
می‌روید از آوندهای فندق وُ بادام

سعید: ـ می‌روید از دریای سبز نخل
می‌روید از فیروزه و ماهی
می‌روید از اعماق آتش‌های تاریک جنوب تفته‌ی روشن
شریانِ خونِ خام "تفت خام"
شهرزاد: ـ می‌روید از موجِ شمال سبز
از آیینه‌ی آوان
(سعید همراهی می‌کند.)
می‌روید از اوج جنوب سرخ
از دریای آلاوان))
سعید: ـ ((از تایباد تفته تا سُومار
از جنگل نوسور تا زابل))
((می‌روید از گلبندهای نیشکر، از برگ های رود
می‌روید از دریای ابریشم
می‌روید از چشمان چانُچو، پُشته‌ی گالی
می‌روید از دالِ سُتُرگِ کوهی، از شاخ درشت دام
می‌روید از تارِ نگاه وُ پودِ خون،
از مشرق قالی
شهرزاد: ـ می‌روید از گُل
زعفران
زیتون))
سعید: ـ ((می‌روید از آخم دماوند، از خَم الوند
می‌روید از شادی

می‌روید از لبخند

می‌روید از پیشانی خونینِ آزادی))

شهرزاد و سعید: ـ ((صبحی همان در دور دستان

یا همین نزدیک))

((می‌روید از امروز))

((می‌روید از انسان))

سعید: ـ (لبخند می زند.) ((می‌روید از انسان)) (مکث) ((در دلم باز شکفته گل ابریشم شعر

آتشِ رنگ فرو ریخته روی لبِ من))

شهرزاد: ـ (زمزمه می‌کند.) ((آنسوی پنجره، دستانِ سحر

از لب بام فرو ریخته ابریشم نور))

سعید: ـ (پی می‌گیرد.) ((می‌رسد بانگ خروس

می‌زند آبی بر آتشِ تُندِ تب من

(با طنز و با لبخند و با پرسش) خوابِ خونینِ خطرمند گذشت

به سر آمد شبِ من)) (!؟)

(مکث. سعید دست نوشته‌ها را به شهرزاد می‌سپارد.)

این ... نمایشنامه‌ی مرا اگر خواستی دست بگیر، کار کن.

اسمش هست؛ ((دسته گلی در دهان)) ... ((گلوله‌ای در چشم))

شهرزاد: ـ می‌دانی که، کارگردان نیستم. بازیگرم.

سعید: ـ خیلی خوب، بازی کن. بیا بازی کن.

شهرزاد: ـ باید فکر کنم. (می نشیند.) باید فکر کنم سعید جان.

سعید: ـ فکر کن. ولی بازی کن! یک رُل برایت دارم. روی نقشت ضربدر زده‌ام. بازی کن. کار می‌کنیم.

شهرزاد: ـ پریشانم نکن رفیق! بگذار کمی فکر کنم به نقشِ خود، (آرام) به خودم!

سعید: ـ به ... خودِت!؟ (بر صندلی خم می‌شود یا بر روی آن می نشیند. نگاه از گوشه‌ی چشم)

به خودِ خودِت!؟

(سکوت)

شهرزاد: ـ (چشم در چشمِ سعید) به ((گل هایِ تا امروز))، به ((کمانه های سُرب))!

سعید: ـ (... نمایشنامه را روی میز می‌گذارد.) بخوان نظر بده. (بر می خیزد) همین یک نسخه را دارم. گمش نکنی لطفا. توی این همه خِرت و پِرت رویِ میزت گُم و گور نشود!

از یاد نبری!

(در اندوه می خندد.) رویش فکر کن، ولی از یاد نبر.

شهرزاد: ـ هرگز از یاد نمی‌برم. ـ در خنده می گریم... هرگز از یاد نمی‌برمت. هرگز از یاد نمی‌برمت.

سعید: (شانه‌ی او را مهربانانه فشار می‌دهد و می گوید:) به امیدِ دیدار. (نزدیک در می‌ایستد)

می‌دانم تئاتر مستندِ مرا هنر نمی دانی!

شهرزاد: ـ زیر لب زمزمه می کنم " به امیدِ دیدار " و از جا بر می‌خیزم به بدرقه‌اش.

... (همچنان نشسته، رو به سوی سعید؛)

کاش اولِ کار این حرف را پیش می‌کشیدی سعید جان! نه آخرِ کار. بحث بر سرِ حدیثِ زندگی ست. نه هنر! نه تئاتر!

سعید: ـ (به در رسیده نرسیده سر بر می‌گرداند و به طنز می گوید؛)

آخر ما در این حدیث، " حرفِ آخر " را " اول " نمی‌زنیم! (درنگ)

((فلات را بنگر!

دریای وحشت انگیزی ست

که موج می‌زند از خونِ عاشقانه‌ی ما))

شهرزاد: ـ (بر می خیزد. جا کن می‌شود.) ((و بادبان سیاه تمام قایق‌ها

صلیب سوخته‌ی گورهای دریایی ست))

((... وَ تورِ " کهنه‌ی صیاد " هایِ جلگه‌ی خون

از این تلاطم مغلوب، مرده می گیرد))!

(هر دو بی قرارند.)

سعید: ـ ((... کجاست قایقم ای موج

کجاست قایقم ای خون

کجاست پاروها))

شهرزاد: ـ ((... در این فلاتِ " گل خون " وُ ساقه‌ی زنجیر ...))

((بر این کرانه‌ی خوف))

سعید: ـ ((... هنوز پرچم خون منست

در کف موج

صدای موج، صدای منست

می‌دانم))

(بی قرار) ((کُجاست قایقم ای شب

کجاست قایقم ای موج

کجاست پاروها)) ((کُجاست پاروها ...))

(سکوت)

شهرزاد: ـ می‌رود وَ می‌مانم. می روند و می‌مانیم.

((مثلِ نسیم آمدی از دور دستِ شب ((آمدم))

مثلِ کبوتری

با بال هایِ خسته

و یادگارِ خون شکسته (درنگ)

آویخته به خنجرِ منقار

دریایی از تغزلِ سرخ ستارگان))

(لیوان آب را بر می دارد و با درنگی و گذرِ لبخندی محو بر لب، بار دیگر روی میز می‌گذارد. خیره در دستنوشته‌ها، نام نمایشنامه را می‌خواند؛) "نمایش طولانی"، " دسته گلی در دهان" " گلوله‌ای در چشم" ! (نمایشنامه در دست اوست.)

به روی دستنوشته‌ها دست می‌کشم. پتو و پرده را کنار می‌زنم. پنجره‌ام را باز می‌کنم. و به " باز تابشِ پرتُوِ خورشید از پنجره‌ی همسایه، رویِ دیوارِ بلندِ روبرو"، خیره می‌مانم.

روز دیگری برای من آغاز شده است، هر چند انعکاسی. باز تابِ یک روز. (مکث) از هر آنچه یاد و خاطره و تصویر که در سر دارم، طرح چهره‌یِ عینکی و خندان سعید در آفتاب برق می‌زند.

... دست را سایبانِ چشم های پُر مهرش می‌کند و لب به خنده، نگران می‌پرسد:

سعید یا سعیدی از میانِ تماشاگران: ـ چطورم این جوری، با عینک؟

این ریختی هم مرا خواهند شناخت؟

شهرزاد: ـ نه، اگر که نخندی!

سعید: ـ مگر می‌شود که نخندید!؟

شهرزاد: ـ بلند می‌خندد و با خنده‌اش در آفتاب حل می‌شود؛

با " کبوتری در دهان "

" فردایی در چشم"،

"برهنه و خالی"،

در جنگی نابرابر و خونین به وسعتِ تاریخ طولانی!

تهران ـ دوم تیرماه ۱۳۶۰

جنگی نابرابر و خونین به وسعتِ تاریخ طولانی!

تا به کِی ...؟ تا به چند ...؟

بفرمایید. شما دیگر هر جا که خواستید بروید و پای نقلِ دیگران از قصه‌ی سعید بنشینید. من باید بنشینم و ... کمی فکر کنم به نقشِ خود، به خودم. (مکث) راستی، نگفتید با این همه قصه و سرگذشت که از این و آن می‌شنوید، سر آخر چه می‌کنید؟

(سکوت)

(شهرزاد، مکان و زمانِ اجرای نمایش را بیان می‌کند.)

(مکث. پرسش از خود و از دیگران)

" خواب خونینِ خطرمند گذشت

به سر آمد شبِ من "؟

(سکوت)

(بازیگر نقشِ شهرزاد، با نمایشنامه به جایگاهِ تماشاگران باز می‌گردد. چراغ مطالعه روشن می‌ماند.)

×××

فرانکفورت ۸، ۶، ۱۳۷۹

۱ـ شعرهایِ داخل (( )) به نقل از دفترهایِ « آوازهای بند »، « از کشتارگاه » و نیز شعرِ بلندِ «جهان کمونیست»؛ سروده‌یِ سعید سلطانپور

۲ـ اجرای آوازیِ تمامی، یا بخش‌هایی از سروده‌ها را پیشنهاد می‌کنم.

۳ ـ اجرای متن کاملِ این نمایشنامه آزاد است.

تلفن: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

پست الکترونیکی: www.ketabenamayesh.aol.com

آدرس پُستی: Namayesh, Postfach 103661, 50476 Köln,Germany

سرژ آراکلی

آخرین دیدار... آخرین بوسه

...آن روز که می دانم سال ۵۹ بود و فکر می کنم که پاییز بود، پس از ساعتی چرخیدن و نظاره‌ی حسرت زده‌ی انبوه کتاب‌های خوانده شده و نشده که به ازای خواندن و داشتن هرکدامشان عمرهای بسیاری در زندان تباه شده و سرهای بسیاری به باد رفته بود، و اکنون از بند سالیان رها شده و به سوزاندن دل ما مشغول بودند و خرید چندتایی و توصیه‌ی خرید چندتای دیگر به دوستان همراه، به سمت دانشگاه صنعتی راهی شدیم. سعید « عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال » را به دانشگاه صنعتی آورده بود و دوستان همراهم می‌خواستند به دیدنش بروند. و من هم دوست داشتم هم عباس‌آقای سعَید و هم خود او را که چندسالی بود ندیده بودم، ببینم. حتا اگر شده روی صحنه.

سعید را آخرین بار در بیرون زندان در نمایش « چهره های سیمون ماشار » در نقش برادر سیمون دیده بودم، با آچار فرانسه‌ی بزرگی در دست و اولین بار در زندان، در سال ۵۳ و در بند دو و سه که هم‌اتاق شده بودیم.

... به همراه دوستان جوانم به مقابل در ورودی دانشگاه صنعتی رسیده بودیم، عکس بزرگی از فواد (مصطفی سلطانی) بر دیوار کنار در ورودی نصب شده بود. نگاهش کردم چشم‌های سبز رنگش در عکس معلوم نبود... همین طور چهره‌ی سرخ‌رنگ و صمیمی‌اش ... چه انتظاری ... این که فواد نبود، عکسش شده بود. فواد شده بود عکس. مثل خیلی‌های دیگر که بعدا می‌بایست بشوند عکس و به میان کتاب‌ها بروند.

جمعیت جوان و پرشور با فشار داخل تالاری شدند که قرار بود نمایش در آن اجرا شود. در یک سمت تالار سن و صحنه‌یی برپا شده بود و تماشاگران به صورت هلالی صحنه را دربرگرفته بودند، من و دوستانم هم در انتهای یک سمت هلال جایی نشستیم که از آن جا بخشی از صحنه دیده می‌شد و هم بخشی از پشت صحنه. بچه‌های نمایش که چند چهره‌ی عزیز و آشنا هم در میانشان بود در حال آماده شدن بودند و بعد هم سعید بود که آخرین توصیه‌ها را به بازیگران می‌کرد و لحظاتی بعد، گویی که بویی آشنا به مشامش رسیده باشد، رویش را به سمت تماشاگران بی‌تاب گرداند، درست به گوشه‌ای که من نشسته بودم. و نگاه‌مان به هم تلاقی کرد. چشمانش برقی آشنا به خود گرفت و ناگهان با شتاب به سمت ما

دوید، تا او برسد من از جا برخاسته بودم و با رسیدنش همدیگر را در آغوش گرفتیم و بوسیدیم و بوییدیم و در آن فرصت تنگ تندتند چیزهایی به هم گفتیم که شاید بیش‌تر به خاطر شنیدن صدای یکدیگر بود تا مفهوم کلمات. صدایش هنوز هم خش‌دار بود، یک حالت دو رگه، مثل صدای سیاه‌پوست‌ها.

چند بار بچه ها از پشت صحنه صدایش کردند، که نمایش باید شروع شود. او اما گوشش بدهکار نبود. تندتند چیزهایی به هم می‌گفتیم و او غش غش خنده‌ی همیشگی‌اش را سرمی‌داد... از طرح اجرای عباس‌آقا... روی کامیون در نقاط مختلف شهر می‌گفت و غش‌غش می‌خندید، از حمله‌ی اوباش حزب الله به نمایش می‌گفت و غش‌غش می‌خندید ...

وجودش هنوز هم شور بود و عشق... عشقی که به معشوق نیز نمی‌اندیشید و چنان در او تنیده شده بود که صدای نفس‌های سهمگین اژدها را که در حال بیدار شدن بود نیز... به هیچ می‌گرفت.

اندکی بعد کسی از پشت صحنه آمد و او را با خود برد. اما قبل از رفتن یک بار دیگر سخت همدیگر را در آغوش گرفتیم و بوسیدیم. گویی که هر دو می‌دانستیم که این آخرین دیدار است... و آخرین بوسه.

چند ماهی بعد ... فکر می‌کنم نزدیک‌های ازدواجش بود، از طریق دوست مشترکی قرارگذاشته بود که همدیگر را ببینیم، شاید می‌خواست که در شب عروسی‌اش برای او و عروسش آواز بخوانم ... همان که " چی می‌شد غصه ما رو ... یه لحظه تنها بذاره... " اما نشد که یک بار دیگر همدیگر را ببینیم ... و نشد که برایش یک‌بار دیگر بخوانم که: "چی می‌شد غصه ما رو... یه‌لحظه تنها بذاره ... "[1]

۱۵ مرداد ۷۸

۱ بخشی از یک مطلب با همین عنوان که نخستین‌بار در دفتر کانون نویسندگان در تبعید (شماره‌ی دوازدهم، پاییز ۱۳۷۸) به چاپ رسید.

رضا مقصدی

به خاطره‌ی چاک چاکِ
سعید سلطانپور

"با کشورم چه رفته‌ست"

آغازِ خاطراتِ من از توست
آوازِ غمگنانه‌ی این دل نیز.
دیشب که در گلوی گیاهِ من
بارِ دگر صدای تو گل داد
دانستم:
تا خاکِ من
از زخمِ دیر ساله‌ی اهریمن
خنیاگرِ خزانِ درخت است
من همصدای سبزِ تو خواهم ماند.

بگذار بر دریچه‌ی تاریکم
آهنگِ ماه نباشد
بگذار چشمه‌ام
از سنگلاخِ تیره‌ی اندوه بگذرد
شادابیِ شکوفه‌ی آن آرزوی دور
رویای نازنینِ مرا رنگ می‌زند.

هرجا پرنده‌یی
دلخسته‌ی کرشمه‌ی باغ است
هرجا دلی
پژواکِ تابناکِ چراغ است
هرجا سپیده‌یی
پیغامِ روسفیدیِ روز است
آوازِ ارغوانِ تو جاری‌ست.
در جاریِ همیشه‌ی آن جویبارِ نور
جانِ من و جوانه‌ی شاداب تو یکی‌ست
دیشب ترا دوباره صدا کردم
یعنی:
تاریکیِ کرانه ما را، ستاره‌وار!
بارِ دگر ترانه‌ی شفافِ تو شکست.
وقتی که از بلندیِ جانت
فریاد برکشیدی:
"باکشورم چه رفته ست!"*

* سعید سلطانپور

générosité et honnêteté, pour nous rappeler que, sans la liberté, le bonheur n'est qu'un souffle.

Cette liberté doit son nom à ces hommes et Saïd Soltanpour en fait partie.

Certainement voulez-vous que je parle de son théâtre qu'il n'aurait échangé pour rien au monde. Nous pourrons en parler lors de nos prochains débats. Un mot pour simplifier : le théâtre ne quittera jamais le temps et l'occupation des hommes présents. A travers cette phrase, vous pouvez envisager un esprit nourri par l'amour et le **reste, c'est le silence.**

Les mensonges nécessaires à notre vie quotidienne ouvrent la voie à la sorcellerie. Et notre demain sera saturé de sorcelleries.

Encore aujourd'hui. La respiration de l'aube court dans tes paroles. Passons encore une nuit à entendre des vagues qui rient aux calomnies obscures des précieux ridicules qui, avec tambours et phares, tirent les ficelles d'une vie qui ne leur appartient pas...

L'amour est loin d'être acquis à la vie. Le chemin qui reste me paraît austère...

J'accuse la banalisation du crime par des moyens et le silence. J'accuse la banalisation de l'ignorance par la loi... J'accuse la banalisation de la prison par la démocratie... Mes amis, je vous en supplie, encore aujourd'hui, gardez ouverte la porte de la résistance des poètes pour l'ouverture du siècle à venir...

Une année encore, si vous avez un poète à votre portée, faites-le parler... J'ai récolté ma jeunesse hors les mains criminelles... Aujourd'hui encore je sèmerais la main d'un poète dans ce jardin d'amour...

Il n'avait pas encore 40 ans, heureux d'épouser une jeune fille lors de son arrestation. Quelques semaines plus tard, il était lynché et fusillé sans jugement, sans annonce. Les criminels de la République Islamique pensaient que l'histoire s'arrêterait là...

Mais lui, il savait bien, bien avant, bien avant d'arriver chez ces arriérés, bien avant ces mascarades, bien avant ces mensonges, lorsqu'il disait à sa mère en douceur avec son talent de poète :
Oh, ma mère, ne pleure pas, calme...

Aujourd'hui, on me demande de parler d'un poète qu'une seule chose identifie, sa liberté de parole, sa liberté de créateur à pouvoir prendre un tuyau pour mitraillette et des mots et des couleurs pour les fleurs d'une fête immense, d'une illusion qui mène au bonheur le peuple du plateau, son plateau, l'Iran, sans prison, sans exil, sans censure, libre de parler de la petite bourgeoisie qui sacrifie tout pour un petit bénéfice avec le clin d'œil à papa GORKI, libre de parler de l'administration d'état qui empoisonne une ville pour quelques sous chez son auteur préféré, Ibsen, et en colère avec son Brecht qui soulignait la conscience pour la rébellion-dieu...

Enfin, tout ceci n'est qu'une histoire, l'histoire d'un homme disparu, ou plutôt arrêté et disparu dans sa nuit de noces alors qu'il croyait que les corbeaux ne règneraient jamais sur le plateau du sang, ses rivières, les ricanements des vagues contre le mépris de la nuit.

Sa dernière création était son Abas Agha, un ouvrier au cœur d'une pièce de théâtre, un cri à l'absurdité des changements politiques.

Ce poète, ce dramaturge, cet homme de lettres et de création convaincu de justice était enfoncé dans une illusion, car il croyait que l'homme pourrait être heureux, il aurait suffi qu'on lui en souffle l'idée, il aurait suffi qu'on l'accroche au fil qui l'amènerait au bonheur... Le temps a passé, passé, et il ne reste que ses mots, ses écrits, quelques souvenirs qui me permettent de le nommer comme symbole de la liberté.

Depuis plusieurs années je me bats pour créer un prix poétique au nom de Saïd Soltanpour. Aujourd'hui, devant vous, je renouvelle cette idée. Notre époque a besoin de symboles, d'hommes libres qui n'ont pas fini leur vie de leur gré, mais qui sont quand même partis avec

Kazem Shahriari

En hommage à Saîd Soltanpour poète et dramaturge

Saîd Soltanpour
1940-1981

Je fais une brève intervention pour nos amis français en hommage à mon ami Saïd Soltanpour. Si vous le voulez bien, nous engagerons ensuite une discussion en persan.

Tout d'abord, je suis heureux d'ouvrir le festival de théâtre version persane avec un hommage à Saïd Soltanpour.

Les métiers des arts, et surtout le théâtre, sont des métiers d'ouverture de portes. Saïd Soltanpour poète-dramaturge savait par la poésie du théâtre qu'il ne vivrait pas longtemps avec des tortionnaires rôdés. Il était dans la vingtaine lorsqu'il écrivit :
« Mon jeune cœur ressemble au cœur d'une boussole
qui tremble sur la gravitation de la terre
et son épine sanglante restera à jamais
dans la direction de la révolution. »

Saïd Soltanpour était un homme de talent, très fier, et amoureux de la liberté, attaché aux images, convaincu qu'il pourrait apporter le bonheur en écartant le profit et la lâcheté.
Aussi vives qu'une rébellion, ses conceptions théâtrales étaient généreusement dispersées sur un long camion, en public. Je l'ai vu avec sa chemise blanche et son pantalon noir, les genoux repliés dans les bras, dans les étages de la maison du théâtre de Téhéran. Nous étions tous deux parmi les fondateurs du syndicat du théâtre, membres du comité des droits des artistes, pourtant isolés, désarmés, impuissants dans une résistance inopportune.

- Je voudrais des fracs, me disait-il, personne ne veut m'aider, pourtant ma pièce dépend de ces costumes.
- Nous allons arranger cela, calme-toi, lui disais-je, sachant que, sans moi, il ne lâcherait pas et qu'il n'y avait qu'une seule chose qui comptait, c'était sa pièce.

DRUCK SERVICE

Venloer Str. 500
50825 Köln
Tel.: 0221/ 550 87 79
Fax: 0221/ 559 57 10

Ketabe **NAMAYESH**

4. Jahr, Nr.:11, Dezember 2001

Ketabe Namayesh erscheint jeder vierten Monat

Herausgeber:
Asghar Nosrati (Tschehreh)

Anschrift:
Postfach 10 36 61
50 476 Köln
Germany

Telefon: **0049-221-28 70 558**
Fax: **0049-221-28 70 559**

E-Mail:
KetabeNamayesh@Aol.Com

Internetseite:
www.ketabenamayesh.com

Preise:
Einzelheft 5,- €

Jahresabonnement:
Im Deutschland 18,- €
In anderen Ländern 20,- €

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

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

Ketabe
NAMAYESH
Theaterbuch auf Persisch

4. Jahr, No. 11
Januar 2001

نشر چهره
1998 ۱۳۷۶
Tschehreh