# تئاتر امروز

تئاتر امروز، فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره ۲، پاییز ۱۴۰۰
گروه تئاتر اگزیت

● سیاست‌های تئاتری/ **شورش در تئاتر، شورش نه، قدم‌های سنجیده، شورش در هنر و ادبیات ایران** ● سانسور /**سانسور چگونه معبدی ست** ● پرتره یک هنرمند/ **آرتور میلر** ● آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس/**ایوو برشان: تز، آنتی تز و سنتز یک نویسنده** ● یادها/ **فمینیسم لودویگ فان بتهوون** ● گوناگون /**هنر مقاومت، مقاومت در هنر افغانستان، فیلمنامه چشم‌های بلورین، نامه انگلس به مارگارت هارکنس** ● رویدادها/**جوانه‌ها رشد کرده‌اند و گل می‌دهند، تراژدی خشونت، پنجاه رنگ فریب فرهنگی، جاده اصلی فرهنگ** ●
NOTHING GROWS ON THE SHORE: A SCRIPT BY SOROSH SADEGHI

**تئاتر امروز**، فصلنامه تئاتر
سال اول، شماره ۲، پاییز ۱۴۰۰
ناشر: گروه تئاتر اگزیت

**دبیر تحریریه:**
شیرین میرزانژاد

**همکاران این شماره:**

مهرداد خامنه‌ای — زهرا موسوی
مسعود پرتوی — علی کاکاوند
افشین شمس قهفرخی — سروش صادقی

◀ تمامی دیدگاه‌های مطروحه در مطالب فصلنامه «تئاتر امروز» فارغ از انطباق یا عدم انطباق با دیدگاه گردانندگان آن، مورد حمایت آنان بوده و شورای تحریریه‌ی «تئاتر امروز» مسئولیت کامل را در قبال مطالب درج شده در فصلنامه بر عهده‌ی خود می‌پذیرد.

◀ نقل و استفاده از تمامی مطالب فصلنامه «تئاتر امروز» با ذکر منبع و نام صاحب اثر، برای مقاصد غیرتجاری بلامانع است.

- وبسایت گروه تئاتر اگزیت: www.exittheatre.ir
- تماس با دبیر تحریریه
Tel: +989128057604 Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com
- گروه تئاتر اگزیت در شبکه‌های اجتماعی:
Telegram: t.me/exittheatregroup Instagram: @exittheatre

## این شماره:


سخن ما

گروه تئاتر اگزیت ۴

سیاسی

شورش در تئاتر / شیرین میرزانژاد ۶

شورش نه، قدم‌های سنجیده / مسعود پرتوی ۲۸

شورش در هنر و ادبیات ایران / افشین شمس ۵۸

هنر مقاومت افغانستان/ زهرا موسوی ۷۰

سانسور

سانسور چگونه معبدی است/ علی کاکاوند ۹۱

چند شعر/ علی کاکاوند ۹۵

تکنیک

یادبود آرتور میلر / فیل میچینسون/ ترجمه شیرین میرزانژاد ۱۰۰

آشنایی با یک

ایوو برشان: تز،آنتی‌تز و سنتز یک نویسنده / مهرداد خامنه‌ای ۱۰۸

نمایش هملت در روستای مردوش سفلی/ ترجمه مهرداد خامنه‌ای ۱۱۴

یادها

فمینیسم بتهوون/ مهرداد خامنه‌ای ۱۲۵

گوناگون

نامه انگلس به مارگارت هارکنس / ترجمه شیرین میرزانژاد ۱۳۲

چشم‌های بلورین / سروش صادقی ۱۳۵

کاریکاتور / افشین شمس قهفرخی ۱۵۷

رویدادها

جاده اصلی فرهنگ / مهرداد خامنه‌ای ۱۶۰

تراژدی خشونت / مهرداد خامنه‌ای ۱۶۲

پنجاه رنگ فریب فرهنگی/ مهرداد خامنه‌ای ۱۷۱

جوانه‌ها رشد کرده‌اند و گل می‌دهند / مهرداد خامنه‌ای ۱۷۴

بر مزار ساعدی ۱۷۶

## سخن ما

در عرصه‌ی هنر و مشخصاً تئاتر بارها شاهد بوده‌ایم که افراد همدست سیستم به بهانه‌ی «مامور و معذور بودن»، «اصلاح تدریجی از داخل سیستم»، «عمل به عنوان عامل متعادل کننده» و... در طول دهه‌های گذشته عملاً گوش به فرمان سیستم بوده و به تحکیم آن پرداخته‌اند. آنها گوشه‌های تیز سانسور و سرکوب را نرم کرده‌اند و با سخنان بی‌مایه و فریبنده‌ای چون «محدودیت خلاقیت می‌آورد»، یا «در عوض امنیت داریم» راه پذیرش آن را از سوی عموم هموار کرده‌اند. آنها با الیت‌سازی فرهنگ و هنر از راه‌های گوناگون، آن را در انحصار گروهی کوچک در می‌آورند؛ و این کار را گاه با بخشنامه‌هایی به انجام می رسانند که هرگونه فعالیت هنری را منوط به مجوزهای پرشمار می‌کند و گاه با خلق عناوین «پیشکسوت» و «فرهیخته» و «نخبه» در حلقه‌ها و محافل بسته، راه را بر ورود دیگران می‌بندند. از سوی دیگر می‌کوشند به همگان بقبولانند که وجودشان به عنوان میانجی و واسطه برای پیشبرد مسایل در عرصه‌های هنری ضروری و بل حیاتی است؛ چرا که قوانین را نمی‌شود تغییر داد و هر چه تغییر است می‌بایست در همین چهارچوب موجود با «تعامل» و «گفتگو» و «با همگرایی» و به خصوص به دست همین واسطه‌ها رخ دهد و نه کس دیگر. این عوامل گاه آشکارا عمل می‌کنند و گاه در پوشش‌هایی چون افراد معترض داخل خود سیستم، تشکل‌های صنفی زرد و حتی اپوزیسیون. آنها گاه دموکراسی را با مفهومی به غایت ارتجاعی مورد سوءاستفاده خود قرار داده و به جای مشارکت و همفکری جمعی آن را دستاویزی برای تشکیل یک محفل چند نفره در جهت القای خواست‌های مدیریتی و منافع محفلی خود می‌کنند.

گاه اعتراض‌هایی در اینجا و آنجا به «کم‌لطفی مسئولان» بیان داشته و حتی سخنانی تند و تیز را حواله‌ی افراد نامعلومی کرده‌اند اما در نهایت خواستار تغییری در سیستمی که تمام این کژی‌ها را پدید آورده نبوده‌اند، چرا که به هر طریقی بر سر سفره‌ی آن نشسته‌اند. از دل این معترضین، در گوشه و

کنار به ظاهر اپوزیسیونی شکل می‌گیرد که در نهایت مشخص نمی‌شود جز سهم خویش چه می‌خواهد. چرا که همه‌ی اینها اعتراض به شرایط و وضعیت موجود است و نه به ساختار نادرست حاکم؛ به عبارت دیگر اقداماتی است که خود سیستم برای عادی‌سازی شر در راستای حفظ ساختار و بقای خود صورت می‌دهد.

اما چشم‌های بینا و ذهن‌های آگاه در هر شرایطی به چنین ترفندهایی واقفند، چرا که می‌دانند رشد و توسعه جوامع همواره در گرو خروج از این چهارچوب‌ها و پی افکندن نظمی نوین بوده است. شورشیان تاریخ نیز هدف‌شان تغییر ساختار مولد ظلم و جایگزینی آن با نظمی عادلانه بوده است؛ چون با شورش بر قوانین ارتجاعی است که حرکت رو به جلو تضمین می‌شود، گرچه تا نیل به هدف نهایی راهی دراز در پیش باشد؛ از حقوق زنان گرفته تا رفاه اجتماعی، حقوق اقلیت‌ها، آزادی بیان و اندیشه، از بین بردن نژادپرستی و آپارتاید، برقراری قوانین عادلانه‌ی کار و ایجاد امکان بهداشت، درمان، آموزش همگانی و بسیاری مطالبات دیگر. هنر و مشخصاً تئاتر هم از این امر مستثنی نیست؛ خصوصاً که هم می‌تواند موضوع تغییر قرار گیرد و هم ابزار آن. پس ضروری است که ما نیز بر این نظم نابسامان که خود را در عرصه‌ی تئاتر بازتولید می‌کند بشوریم.

از این رو در این شماره به موضوع شورش در تئاتر و دیگر وجوه هنر و فرهنگ پرداخته‌ایم و نگاهی داریم به ابعاد تاریخی و اجتماعی آن در برهه‌های مشخص زمانی و امیدواریم که این مجموعه بتواند گوشه‌ای از این مسیر را روشن‌تر نماید؛ باشد که بشوریم بر هر آنچه که ناعادلانه است.

گروه تئاتر اگزیت

# شورش در تئاتر

## چگونه تئاتر ساختار را در هم می‌شکند

شیرین میرزانژاد

حفظ وضع موجود، یعنی حفظ ساختار، مناسبات و نظم موجود میان ارکان و اقشار و طبقات جامعه، همواره هدف بخش عمده‌ی تلاش حاکمان بوده است. برای نیل به این منظور، حاکمان در هیچ دوره‌ای از هیچ تلاشی فروگذار نکرده‌اند و در هر زمان به فراخور شرایط دست به اقدام مقتضی زده‌اند؛ گاه با خشونت عریان و سرکوب مستقیم، و گاه با ترفندهایی پوشیده از راه نفوذ در افکار عمومی و فریب توده‌ها و هدایت آنها به سوی این باور که وضع موجود، نظم طبیعی امور است و بهترین گزینه‌ی موجود؛ و جز این نمی‌تواند باشد.

آنها ساختار را به گونه‌ای سامان داده‌اند که همه چیز در چهارچوب مشخص، از پیش تعیین شده و قابل پیش‌بینی‌ای قرار گیرد، حتی اعتراض.

این تلاش‌ها همیشه در قالب اقدامات مستقیم از سوی حاکمیت صورت نمی‌گیرد. بلکه برعکس، بخش عمده‌ی این تلاش‌ها یا در نتیجه‌ی سیاست‌گذاری‌های آن و یا به دست عوامل مستقیم و غیرمستقیم آن انجام می‌شود. کنترل فرهنگ، بخشی از این تلاش‌هاست که به شیوه‌های گوناگونی صورت می‌گیرد. هنر به عنوان جزئی از فرهنگ، همواره هم هدف چنین تلاش‌هایی برای سلطه قرار گرفته است و هم ابزاری برای سلطه بر جوامع بوده است. اما روی دیگر این سکه آن است که هنر می‌تواند ابزاری برای شورش نیز قرار بگیرد و بر خود، بر ساختار و بر هر نظم کهنه‌ای بشورد.

از میان هنرها، شاید تئاتر اجتماعی‌ترین نوع آن باشد. تئاتر هنری جامع است که با عناصر دیداری و شنیداری، با بیان و حرکات بدن، و با حرکت در زمان و مکان، با مخاطب خود ارتباطی زنده برقرار می‌کند. تئاتر برای این ارتباط نیازی به هیچ ابزار دیگری ندارد جز انسان‌ها با مختصات روحی، جسمی و فکری‌شان. تئاتر برای انسان‌ها و به وسیله‌ی انسان‌ها به عنوان ابزار هنری اجرا می‌شود و به هر طریق به انسان‌ها مربوط می‌شود. در واقع تئاتر ابزاری

بسیار کارآمد برای بازتولید تجربه‌ی انسانی است.

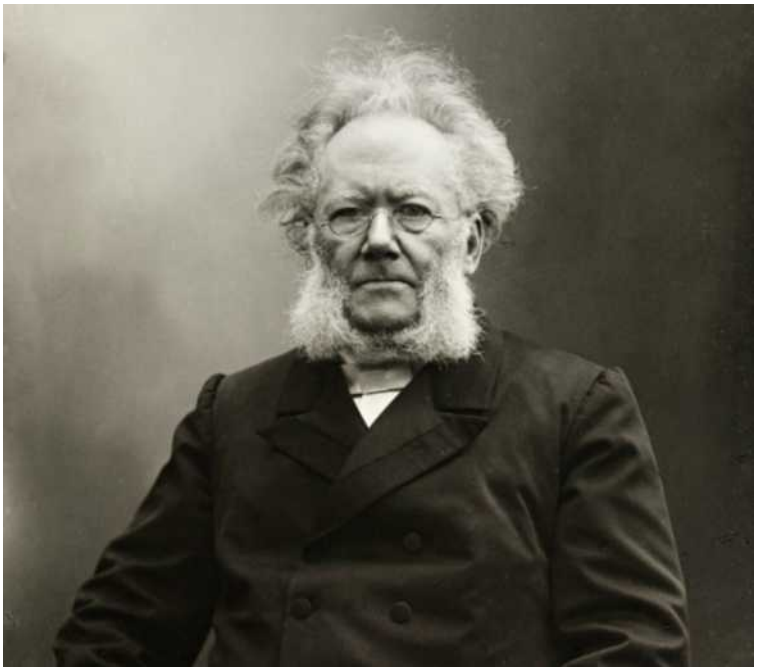
مارتین اسلین می‌گوید: «تئاتر جایی است که یک ملت در ملاء عام، روبروی خود فکر می‌کند. و در این بستر، تمام مسائل اهمیت سیاسی به خود می‌گیرد، چرا که نهایتاً پیوندی نزدیک میان باورهای عمومی یک جامعه، دیدگاه‌های اخلاقی و اقلیم سیاسی یک ملت وجود دارد.» اسلین بر این باور است که تئاتر با استفاده از اگر طلایی، شرایط کارآمدی را برای «آزمایش رفتار انسانی» فراهم می‌کند. او عنوان می‌کند که تئاتر که آینه‌ای در برابر اجتماع قرار می‌دهد، «به عنوان ابزار نوآوری اجتماعی عمل می‌کند و از این نظر نهادی است بر هم زننده‌ی وضع موجود.»

**امروز نیز مسئله‌ی هنجارهای سنتی ازدواج و خانواده، نابرابری جنسیتی و ارزش‌های توخالی اجتماعی همچنان مطرح است.**

بر این اساس تئاتر نه فقط با بازتاب واقعیت، بلکه با طرح سوال، بیان امکانات و احتمالات آینده و مهم‌تر از آن، با نقد وضعیت موجود، می‌تواند راهی نو به سوی آینده پیش پا بگذارد. با وجود امکانات و توانایی‌هایی که تئاتر در اختیار دارد، پاسخ‌های پرشماری را می‌توان به این پرسش یافت که تئاتر چگونه ساختار را در هم می‌شکند. در این نوشتار، نگاهی خواهیم داشت به نمونه‌هایی از تئاتر در پاسخ به این پرسش.

## کنار زدن سنت‌ها

هنریک ایبسن در سال ۱۸۷۹ نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک را منتشر کرد. این نمایشنامه در زمان خود بسیار بحث‌برانگیز بود. نمایشنامه داستان نورا، زنی از طبقه‌ی متوسط را بیان می‌کرد که در پی اتفاقاتی همسر و فرزندان خود را ترک می‌کند؛ عملی که بر خلاف سنت‌های آن زمان جامعه بود. نورا در پایان نمایش از در خارج می‌شود و در را پشت سرش به روی تمام ارزش‌ها و هنجارهایی که او را در بند شادی و رضایت پوشالی زندگی مشترکش نگاه داشته می‌بندد. او در واقع در جریان زندگی و در واکنش به فشاری که تحت آن بود، بر سنت‌های زمانه‌ی خود می‌شورد. ایبسن نیز با طرح روایت زنی که بازیچه‌ی هنجارهای اجتماعی زمانه‌ی خود قرار گرفته و حال دیگر نمی‌خواهد محکوم به تحمل این شرایط باقی بماند، خود بر هنجارهای زمانه‌ی خود شورید. آنچه اثر ایبسن را در زمان خود برجسته می‌کرد، نحوه‌ی رویکرد او به یک مسئله‌ی اجتماعی بود. او برخوردی مستقیم و انتقادی با جامعه‌ی خود داشت، بدون آنکه رویکردی تبلیغی در خصوص اندیشه‌ای معین داشته باشد یا قضاوتی اخلاقی ارائه کند. با این حال، با مطرح کردن این مسئله، به پیش آمدن بحث فمینیسم و ایجاد



هنریک ایبسن

فضایی برای دگرگونی اجتماعی کمک کرد.

اجرای این نمایش از سالن تئاتر فراتر رفته و تبدیل به بحث داغ مطبوعات نیز شده بود. بسیاری به خاطر زیر سوال بردن ارزش «نهاد مقدس خانواده» از این نمایش به خشم آمده بودند، او را زنی عجیب و نامتعارف می‌خواندند که نمی‌شود او را درک و یا با او همدلی کرد و حتی او را مقصر مشکلات همسرش می‌شمردند. اما گروهی نیز آن را قابل تامل و حتی قابل دفاع می‌دانستند.

با اینکه بیش از ۱۴۰ سال از نگارش این نمایشنامه می‌گذرد، اما موضوع آن همچنان به روز است و پرداختن به آن می‌تواند زمینه‌ای برای تغییر را -چنان که در آن زمان اروپا کرد- فراهم آورد. امروز نیز مسئله‌ی هنجارهای سنتی ازدواج و خانواده، نابرابری جنسیتی و ارزش‌های توخالی اجتماعی همچنان مطرح است. این امر تیزبینی ایبسن در تشخیص مسائل اجتماعی و پیشرو بودن او را نشان می‌دهد.

**تظاهرات سیاسی در آرژانتین امروز همیشه پر از اجراهای تئاتری است.**

### شکستن سکوت

در سال ۱۹۹۶، ایو انسلر مجموعه‌ای از مونولوگ‌ها را با موضوع تجربیات جنسی زنان با عنوان «مونولوگ‌های واژن» نوشت و در نیویورک به روی

صحنه برد. این مونولوگ‌ها از زبان زنان و دخترانی در سنین و جایگاه‌های اجتماعی گوناگون بیان می‌شود و حول محور رابطه، سکس و خشونت جنسی هستند. او برای نوشتن این مونولوگ‌ها با بیش از ۲۰۰ زن و دختر جوان مصاحبه کرد. ابتدا مصاحبه‌شوندگان فقط دوستان و آشنایان بودند، اما در ادامه کسان دیگری نیز پیش آمدند که زنجیروار دیگران را برای مصاحبه معرفی می‌کردند. انسلر می‌گوید که پس از اجرای مونولوگ‌های واژن، ده‌ها نامه از زنانی دریافت کرد که هر یک روایت خود را در این خصوص می‌گفتند. او این مونولوگ‌ها را در طی سال‌ها چندین بار بازنویسی و به‌روزرسانی کرد.

زبانی که او در این مونولوگ‌ها به کار می‌گیرد زبانی صریح و عریان است. او معتقد است حال که اندام جنسی زنانه به عنوان توهین و ناسزا به کار می‌رود و صحبت کردن از آن به طور کلی شرم‌آور و ناپسند شمرده می‌شود، می‌بایست نام و ادبیات مرتبط با آن را پس بگیریم و شرمی را که نهایتاً موجب سکوت درباره‌ی خشونت جنسی می‌شود نیز از میان ببریم. پس از آن بر اساس یکی از مونولوگ‌هایش، ابتدا روز چهاردهم فوریه (روز ولنتاین) را برای گرامیداشت زنانگی و جشن گرفتن آن، وی‌دِی نامید، اما در سال ۱۹۹۸، آن را روز به مبارزه با خشونت علیه زنان تغییر داد و جنبش جهانی مبارزه با خشونت علیه زنان را با عنوان وی‌دِی به راه انداخت. این جنبش هر ساله برنامه‌های گوناگونی را برای آگاهی‌بخشی در خصوص مسئله‌ی خشونت علیه زنان تدارک می‌بیند که از جمله‌ی این برنامه‌ها اجرای هماهنگ و سراسری آثار نمایشی

**ایو انسلر در حال اجرای مونولوگ‌های واژن،تولید شبکه تلویزیونی اچ‌بی‌او**

**اجرای یک «خاطره، یک مونولوگ...» در سال ۱۳۹۴، گروه تئاتر اگزیت وی‌دِی ۲۰۱۶، تهران**

مشخصی در اقصی نقاط جهان است. «مونولوگ‌های واژن»، «من موجودی احساساتی هستم» و «یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش» از آثاری هستند که هرساله در وی‌دی اجرا می‌شوند.

«من موجودی احساساتی هستم» نوشته‌ی ایو انسلر مجموعه‌ای از مونولوگ‌ها درباره‌ی دختران جوان و زندگی آنها در سرتاسر جهان است که بر اساس واقعیت نوشته شده و تلاش دارد تا شرایط زندگی و مشکلات و خصلت‌های منحصر به فرد هر یک از این دختران و همچنین اشتراکات همه‌ی آنها را با هم نشان دهد. او با شیوه‌ی تحقیقی-دراماتیک خود، در واقع نظر به تئاتری مستند داشته و شیوه‌ی اجرایی آثارش نیز در عمل تئاترال نبوده و بیشتر با هدف رساندن رازهای پنهان اجتماعی که کمتر به زبان آورده می‌شود و او در صدد کشف آن بوده به گوش تماشاچیان است.

«یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش» مجموعه‌ای از داستان/مونولوگ‌ها با موضوع خشونت علیه زنان است که به دعوت ایو انسلر برای فستیوال دوهفته‌ای «تا زمانی که خشونت متوقف شود» در سال ۲۰۰۶ توسط خود ایو انسلر و نویسندگان و چهره‌های سرشناس جهان همچون ادوارد البی، هاوارد زین، جین فوندا، الیس واکر، نیکلاس کریستف و... نوشته شده است.

انسلر معتقد است که با بازگو کردن روایات زنان از خشونت، صدای بی‌صدایان می‌شویم و به روایات آنها مشروعیت می‌بخشیم و خشونتی را که در تاریکی

**جلسه‌ی تمرین اعضای کارگاه کاوش‌های تئاتری، آرژانتین، اواخر دهه ۱۹۷۰**

و دور از انظار رخ می‌دهد را فاش می‌کنیم و به این ترتیب زنان قدرت‌شان و آینده‌شان را باز پس می‌گیرند.

**نه به وضع موجود**

در دوران دیکتاتوری بی‌رحمانه‌ی خورخه ویدلا در آرژانتین، سرکوب و خفقان شدیدی وجود داشت و فضای فرهنگی به شدت تحت کنترل و سرکوب ارتش بود. دیکتاتوری تلاش می‌کرد مردم را با کشتن، ناپدید کردن‌شان، با شکنجه کردن‌شان، با اقدامات نظامی کنترل کند؛ اما هم‌زمان نیاز داشت داستانی فرهنگی، دستگاهی فرهنگی بسازد تا حافظه‌ی جمعی، زندگی اجتماعی و ایدئولوژی‌ها و تفکرات را کنترل کند. یکی از کارهای اصلی دیکتاتوری، اپراسیون کلاریداد (عملیات تصفیه) بود. پروژه‌ای برای پاکسازی ایدئولوژیک اجتماع و ایدئولوژی بود که برای آنها معنی‌اش سوزاندن کتاب‌ها، کشتن روشنفکران، ناپدید کردن معلمان، و تهیه‌ی لیست‌های سیاه (لیستاس نگراس) از میان هنرمندان، نویسندگان و بازیگران بود. آنها می‌خواستند جامعه را از آنچه ویروس چپ‌گرایی می‌نامیدند پاک کنند. فهرست بلندی از افراد وارد شده به لیست سیاه وجود داشت. در این شرایط کارگاه کاوش‌های تئاتری یا «تیت»، شکل گرفت؛ گروهی مخفی که بین سال‌های ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۱ برای رویارویی با دیکتاتوری از تئاتر استفاده می‌کرد. در آن زمان بسیاری از اشکال سازماندهی توسط حکومت با خشونت بر هم زده شده بودند: سندیکاها، احزاب سیاسی، انجمن‌های سیاسی... حتی دست راستی‌ها هم منحل شده بودند. تمام فضای اجتماعی خالی بود.

**تئاتر هنری جامع است که با عناصر دیداری و شنیداری، با بیان و حرکات بدن، و با حرکت در زمان و مکان، با مخاطب خود ارتباطی زنده برقرار می‌کند.**

**بازیگران تیت در مرکز فرهنگی «مانسانا دِ لاس لوسس»**

**شوریدن بر نظم موجود و فراتر رفتن از چهارچوب‌های تحمیلی به خودی خود امری ارزشمند است.**

بنابراین نسلی که می‌خواست با دیکتاتوری مبارزه کنند فضای تئاتر را می‌گرفت تا کار سیاسی کند. آنها به اشکال مختلفی محدودیت‌ها و سانسور را دور می‌زدند و به صورت مخفی در فضاهای متروکه به کار تئاتر می‌پرداختند. تیت فضایی خلاقه برای سازماندهی سیاسی بود. به تئاتر می‌پرداختند و به این ترتیب بیانیه‌ای سیاسی صادر می‌کردند. آنها به دیکتاتوری می‌گفتند: ما می‌دانیم که شما دارید مردم را می‌کشید؛ ما می‌خواهیم تئاتر را به کار گیریم تا نشان دهیم که شما دارید مردم را می‌کشید. آنها با اجراهای زیرزمینی در نقاط مختلف آرژانتین و نیز سفر به دیگر نقاط از جمله برزیل، تلاش می‌کردند صدای اعتراض و مقاومت‌شان را زنده نگاه داشته و به گوش جهان برسانند.

مارتا کوکو یکی از اعضای این گروه که پژوهشی درباره‌ی آن دوران انجام داده است می‌گوید گروه از مفهوم سوررئالیستی واسوس کمونیکانتس (ظروف مرتبطه) برای کار هنری و نیز به عنوان استعاره‌ای از سازمان‌شان، کمیته‌هایشان با بخش‌های مختلف و شاخه‌های گوناگون استفاده می‌کرد. ساختاری هرمی وجود داشت، مشابه هر حزب سیاسی، اما این ساختاری هنری بود، نه سیاسی: کارگاه سینما بود، کارگاه ادبیات، کارگاه موسیقی، کمیته‌ی مالی، گروه‌های تبلیغات و غیره. جنبش سیاسی چپ این‌طور سازماندهی می‌شد، گروه‌های چریکی این‌چنین سازماندهی می‌شد، و همین‌طور گروه تئاتری. ما هنرمند بودیم، ما می‌خواستیم که کار سیاسی و هنری را در کنار هم انجام بدهیم. این‌ها بعضی از خانه‌های فرهنگ قدیمی

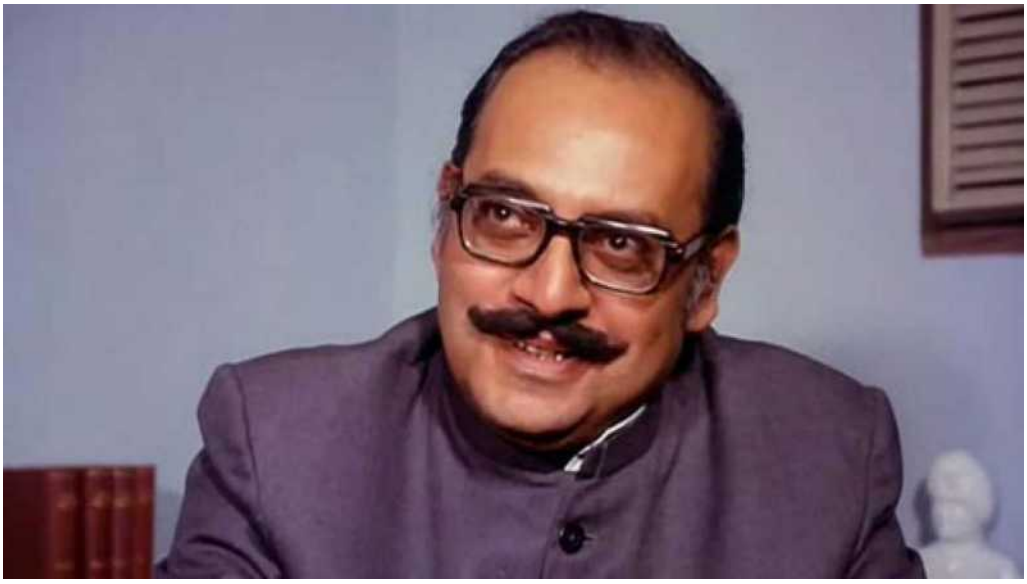
است که در آرژانتین داشتیم. تحت دیکتاتوری نمی‌توانستیم مرکز فرهنگی داشته باشیم، مجاز نبود، به همین خاطر به شکل نیمه‌مخفی اداره می‌شدند. همه‌ی آنچه که در تئاتر در ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۱ انجام شد بر شکوفایی تئاتر در بوئنس‌آیرس که پس از پایان دیکتاتوری رخ داد تاثیر گذاشت. تئاتری‌ها کارهایی را می‌کردند که دنباله‌روی کار تیت و گروه‌های دیگر بود. آنها الزاماً درباره‌ی تیت نمی‌دانستند، اما انتقال رویه‌های فرهنگی از طریق تغییرات اجتماعی و سیاسی وجود داشت، چنان که همیشه هست. تظاهرات سیاسی در آرژانتین امروز همیشه پر از اجراهای تئاتری است.

**مقاومت فرهنگی**

**سیرکار صراحتاً تئاتر را به عنوان نوعی مددکاری اجتماعی می‌دید**

در اواخر قرن ۱۹ تئاتر استعماری در هند به عنوان شکلی از ترویج فرهنگ بریتانیایی به جمعیت هند به عنوان راهی برای تثبیت سلطه‌ی استعماری آغاز به کار کرد. تئاتر بومی هند در تضاد با تئاتر استعمارگران قرار گرفته بود، به طوری که تئاتر بومی در جایگاهی پست و تئاتر استعماری در جایگاهی عالی نگریسته می‌شد. هر چه این سلطه قوی‌تر، تئاتر بومی خاموش‌تر می‌شد. اما در عین حال، همین سلب مشروعیت تئاتر بومی بود که بارقه‌ی مقاومت ضداستعماری را در بستر هند به رهبری طبقه‌ی سرکوب‌شده‌ی بومیان افروخت. اما این تئاتر جدید از لحاظ فرم نه فقط بومی بود و نه استعماری، بلکه ترکیبی از هر دو بود. تئاتری که در دوران استعمار

**تمبر یادبود انجمن تئاتر مردم هند**



**اوتپال دوت**

توسط مردم بومی به وجود آمد، هر دو سبک سنتی و صحنه‌ی تئاتر انگلیسی را در هـم آمیخت. در طـول دوران اسـتعمار، این ژانـر جـدید تـئاتـر شکلی قدرتمند از اپوزیسیون در مقابل امپراتوری بریتانیا بود. انجمن تئاتر مردم هند در سال ۱۹۴۲ در بحبوحه‌ی قحطی بنگال تشکیل شد تا نویسنگان پیشرو را که قدرت تئاتر ملی هند را به عنوان سلاحی در برابر استعمار می‌شناختند گرد هم بیاورد. این انجمن نخستین جنبش تئاتر ملی هند بود که در پیوندی قـوی بـا حـزب کمونیست هـند و جـنبش ضـدفـاشیستی و جـنبش ضدامپریالیستی در عرصه‌ی جهانی بود.

دولت بریتانیا به تلاش برای سانسور کارهای انجمن ادامه داد، و حتی پس از پایان دوران سلطه‌ی بریتانیا در سال ۱۹۴۷، قانون اجرای تئاتری ۱۸۷۶ همچنان از سوی دولت هند اجرا می‌شد. دولت پسااستعماری از همان قانون استعماری برای سانسور گروه‌هایی چون انجمن تئاتر مردم هند استفاده می‌کرد. انجمن میراث‌دار گروه‌های تئاتر سیاسی پسااستعماری در هند بود که شامل گروه‌های تئاتری معاصر که امروز هم وجود دارند می‌شود.

یکی از چهره‌های برجسته‌ی تئاتر بنگال اوتپال دوت بود. دوت سرپرست گروه تئاتر کوچک بود و به خاطر تحصیلات و آشنایی‌اش با ادبیات غرب، عمدتاً به کارگردانی و اجرای شکسپیر می‌پرداخت. اما به مرور زمان دریافت که لازم است کارش ارتباط بیشتری با مردم محلی اطرافش داشته باشد.

ماهیت سیاسی و انتقادی انجمن تئاتر او را جذب کرد و او نیز شروع به سازماندهی نمود. دوت در تلاش برای نقد شرایط سیاسی موجود به تاریخ ارجاع می‌کرد. کارهای دوت عموما بر روی برجسته کردن روایات آنهایی که تاریخ‌شان پیش‌تر گفته نشده بود تمرکز داشت. او به مقایسه‌ی دوران سلطه‌ی استعمار با دولت اقلیت‌ستیز پسااستعماری می‌پرداخت و معتقد بود که لزوماً دوران استعمار به پایان نرسیده است.

چهره‌ی برجسته‌ی دیگر در تئاتر پسااستعماری بنگال که به نقد آثار دوت نیز پرداخته، بادال سیرکار بنیان‌گذار تئاتر سوم است. سیرکار صراحتاً تئاتر را به عنوان نوعی مددکاری اجتماعی می‌دید که لزوما از ساختارهای اقتصادی تاکنون موجود در تئاتر که آزادی سیاسی‌اش را محدود می‌کرد و تلاش می‌کرد برای بورژوازی جذاب باشد جدا بود. او تئاترش را به خاطر هزینه‌های پایین تولیدش و قیمت بلیت حداقلی‌اش که در صورت ناتوانی مخاطب از پرداخت بخشوده می‌شد، «تئاتر فقیر» می‌نامید. اگرچه تئاتر او صراحتاً سیاسی نبود و مفاهیم تئاتر طبقه‌ی متوسط را که ادعای انقلابی بودن داشت به چالش می‌کشید، علاقه‌اش به گفتن داستان‌های افرادی بود که ناخواسته در جریان نبردهای سیاسی می‌افتند و روایت‌هایی از اینکه چطور شبکه‌ی سیاست بر افراد تاثیر می‌گذارد.

**بادال سیرکار در سمت راست تصویر به همراه گروهش در حال اجرای خیابانی**

میراث انجمن تئاتر مردم هند و آثار نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان آن همچنان در تئاتر هند تا امروز طنین‌انداز است.

### تبلیغ و تهییج

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، تئاترهای تبلیغی-تهییجی بسیار رایج بودند. در سرتاسر جهان گروه‌هایی عموماً با گرایشات چپ و با هدف طرح مطالبات عدالتخواهانه تشکیل می‌شدند. بسیاری از این گروه‌ها در پیوند تنگاتنگی با جنبش کارگری بودند.

در انگستان اغلب اعضای این گروه‌ها خود کارگر بودند و بسیاری از آنها عضو و یا در ارتباط نزدیک با احزاب کمونیست نیز بودند. نمایش‌های این گروه‌ها معمولاً بسیار ساده، کوتاه و با پیامی سرراست و روشن بود: این شرایط موجود صحیح نیست و باید تغییر کند. این نمایش‌ها عمدتاً کمدی هم بودند و بسیار مورد استقبال قرار می‌گرفتند. محل اجرای آنها نیز به فراخور شرایط تغییر می‌کرد؛ از بارها و کافه‌ها گرفته تا انبارهای متروکه و حتی غذاخوری کارخانه‌ها و به طور خلاصه هر مکانی که می‌توانست پاتوق کارگران باشد. بلندگوهای سرخ، تئاتر عمل، و کارگاه تئاتر در ابتدای دوران فعالیت خود از گروه‌های تئاتر تبلیغی-تهییجی در انگلستان بودند.

**تئاتر نان و عروسک در اعتراضات ضدجنگ ویتنام**

اما کارکرد این نوع تئاتر تنها در فضای کارگری نبود، بلکه در فضاهای اعتراضی دیگر نیز به کار می‌رفت. در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ در آمریکا، گرایش فزاینده‌ای به ایجاد تغییرات اجتماعی از طریق فعالیت سیاسی و اعتراض وجود داشت. پس از تجربه‌ی جنبش حقوق اجتماعی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ که تاثیرگذاری سازماندهی عمومی را در تغییرات اجتماعی نشان داده بود،

**انسلر معتقد است که با بازگو کردن روایات زنان از خشونت، صدای بی‌صدایان می‌شویم و به روایات آنها مشروعیت می‌بخشیم**

کسانی که به سیاست‌های دولت خصوصاً در رابطه با ویتنام معترض بودند، شروع به سازماندهی اعتراضات کردند. از میان اعتراضات این‌چنینی جنبش‌های دیگری نیز برای مبارزه با سکسیزم، هموفوبیا، مسئله‌ی طبقاتی و دیگر مواردی از این دست شکل گرفتند. از دل بستری که برای جهت یافتن صداهای رادیکال فراهم شده بود، تئاتر چریکی نیز بیرون آمد که خواستار تغییرات اجتماعی بود. گروه مایم سان‌فرانسیسکو و تئاتر نان و عروسک از این قبیل بودند.

در ایران نیز در سال ۱۳۵۸، اندکی پس از انقلاب، در فضای نسبتاً بازی که به وجود آمده بود، آن دسته از هنرمندان، نویسندگان و شعرا که پیش از آن امکان کار آزادانه نداشتند و یا از سوی نیروهای سرکوب در رژیم پیشین تحت فشار بودند، فرصت یافتند تا در شرایط مساعدتری به کار خلاقه‌ی خود بپردازند. همانند بسیاری دیگر از تئاتری‌های چپ‌گرای آن دوران که به اجرای تئاتر تبلیغی-تهییجی می‌پرداختند، سعید سلطانپور نیز از این فرصت بهره جست تا نمایش خیابانی «عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال» را کارگردانی کند.

این نمایش که در چند نقطه از شهر تهران در فضای باز اجرا شد، بر اساس واقعیت ساخته شده بود. اهمیت این اجرا در آن است که یکی از نمونه‌های معدود در تئاتر مستند سیاسی ایران است و توانسته با روایت‌گری دست اول از زندگی یک کارگر برای مردم کوچه و خیابان، ارتباطی مستقیم و کم‌نظیر -هر چند کوتاه و گذرا- میان مردم و تئاتر به وجود بیاورد.

***

اگرچه شورش عموماً با هدف ایجاد تغییرات بنیادین و ملموس صورت می‌گیرد، اما شوریدن بر نظم موجود و فراتر رفتن از چهارچوب‌های تحمیلی به خودی خود امری ارزشمند است، فارغ از اینکه چنین عملی به نتیجه‌ی مطلوب یعنی ایجاد تغییر و تحول مورد نظر برسد یا نه. حتی در کم‌ترین حد عملکرد خود نیز دست‌کم راه را برای دیگرانی هموار می‌کند که شاید در آینده در این مسیر قدم بگذارند.

آنچه در این نوشتار در مورد شورش در تئاتر ذکر شد، چه از لحاظ مفهوم و چه مصداق، تنها مواردی انگشت‌شمار است. واقعیت این است که هر کجا چهارچوبی تنگ باشد که آزادی و انسانیت را محصور کرده باشد، شورش نیز در آنجا خواهد بود؛ چه این شورش برای بر هم زدن وضعیت باشد و چه ساختار. و هر کجا شورش باشد، تئاتر نیز در آنجا خواهد بود.

**منابع:**


Brockett, Oscar G., & Robert Ball. (2008). The Essential Theatre. Boston, MA: Thomson

Higher Education.

London: Routledge.

Ibsen, Henrik. (1981). "A doll's house: Play in three acts." In Henrik Ibsen, Four Major

Plays. (McFarlane, James, & Jens Arup, Trans.) Oxford, UK: Oxford University

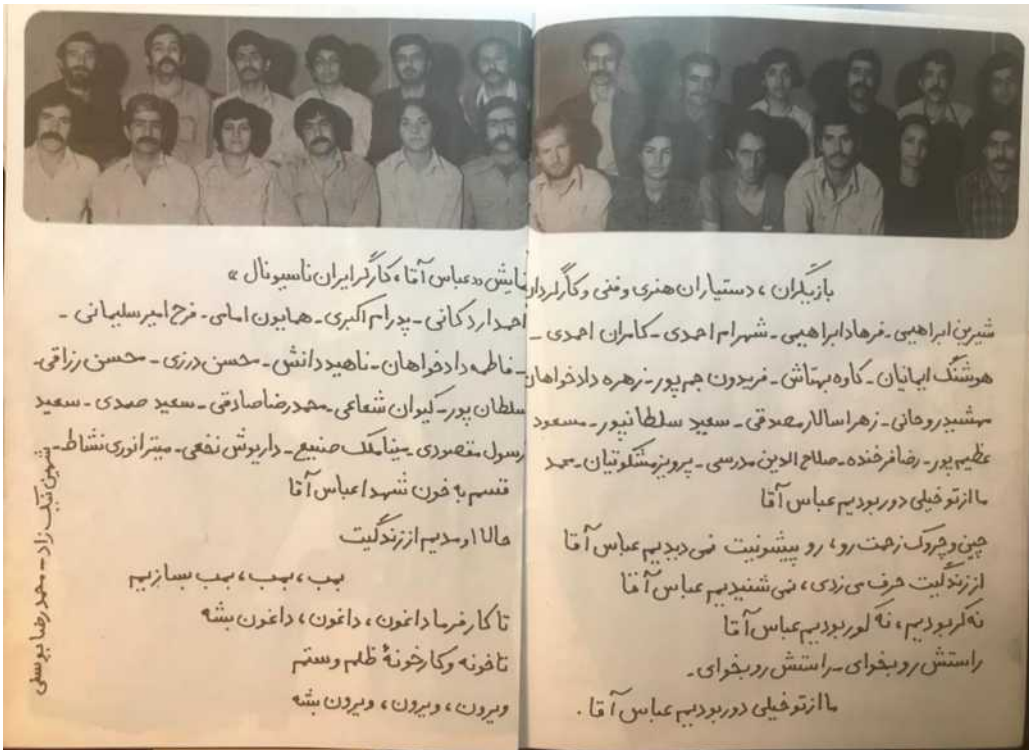
Press. (Original work published 1879).

Esslin, Martin. (1976). An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang

Nandi Bhatia. Acts of Authority/Acts of Resistance, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004)

Bharucha. Rehearsals of Revolution

**از بروشور نمایش**
**«عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال» اثر سعید سلطانپور**



بازیگران ، دستیاران هنری و فنی و کارگردان
شیرین ابراهیمی - فرهاد ابراهیمی - شهرام احدی - کامران احمدی -
هوشنگ ایمانیان - کاوه بهتاش - فریدون جم‌پور - زهره دادخواهان
مهشید روحانی - زهرا سالار صدقی - سعید سلطانپور - مسعود
عظیم‌پور - رضا فرخنده - صلاح‌الدین مدرسی - پرویز مشکوتیان - محمد
ما از تو خیلی دور بودیم عباس آقا
چین و چروک زحمت رو ، رو پیشونیت نمی‌دیدیم عباس آقا
از زندگیت حرف می‌زدی ، نمی‌شنیدیم عباس آقا
نه کر بودیم ، نه کور بودیم عباس آقا
راستش رو بخوای - راستش رو بخوای -
ما از تو خیلی دور بودیم عباس آقا .

نمایش «عباس آقا ، کارگر ایران ناسیونال»
احمد ارد کانی - پرام اکبری - همایون امامی - فرح امیرسلیمانی -
فاطمه دادخواهان - ناهید دانش - محسن درزی - محسن رزاقی -
سلطان پور - کیوان شعاعی - محمدرضا صادقی - سعید صمدی - سعید
رسول متصوری - مینا ملک صنیع - داریوش نفعی - میترا نوری نشاط -
شیرین تنگ زاد - محمدرضا یوسفی
قسم به خون شهدا عباس آقا
حالا دیدیم از زندگیت
بپ ، بپ ، بپ بسازیم
تا کار فرما داغون ، داغون ، داغون بشه
تا خونه و کارخونهٔ ظلم و ستم
ویرون ، ویرون ، ویرون بشه

**تصاویر آرشیوی از بریده‌ی جراید و اجرای نمایش**
**عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال**
**در اردیبهشت ۱۳۵۸**

نمایشنامه در محل تحصن کارگران اجرا می‌شود

حدود صد تن از کارگران شرکت پارک پرنس ۱۶ روزاست که درمحل شرکت واقع‌درخیابان ملاصدرا بست نشسته‌اند. این کارگران خواستار پرداخت حقوق عقب افتاده و بازگشت کارگران اخراجی به سرکارخود هستند.

از سوی دیگر گروه تئاتر سعید سلطانپور اعلام کرده است که نمایشنامه «عباس آقا کارگره» را ساعت ٤ امروز در محل تحصن کارگران اجرا خواهند کرد.

از اجرای نمایش «عباس آقا کارگر...» جلوگیری کردند

مهاجمان تماشاگران را تهدید و باچاقو به کارگران نمایش حمله بردند

بعدازظهر شنبه گذشته، عده‌ای باداون شعار و تهدید از نمایش «عباس آقا، کارگر کارخانه ایران ناسیونال» جلوگیری کردند. این عده باچاقو به سعید سلطانپور کارگردان نمایشنامه حمله کرده وشعار می‌دادند که سلطانپور باید اعدام شود. شورای دانشکده پلی تکنیک پس‌ازحمله تظاهرکنندگان تصمیم گرفت اجرای این نمایش رالغوکند.

دراین میان گروه تئاتر و دانشجویان دانشکده ازتماشاگران خواستندکه برای جلوگیری از هرگونه درگیری سالن نمایش را ترک کنند. تماشاگران بسیار «کارگر پیروز است» ارتجاع نابود است» سالن را ترک کردند اما تظاهرکنندگان ازخروج تماشاگران هم جلوگیری میکردند. بعنگام خروج تماشاگران و گروه اجرا کننده نمایش، شخصی باچاقو به سلطانپور حمله کرد که با مقاومت مردم روبرو شد.

## نمایش مستند «عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال»

سعید سلطان‌پور از پنجم اردیبهشت نمایش مستند «عباس‌آقا کارگرایران‌ناسیونال»را در اماکن مختلف تهران مانند پارک‌ها، خیابانها و کوچه‌های شهر اجرا میکند. علاوه بر اجرای روزانه نمایش در نقاط مختلف شهر، این نمایش هرشب ساعت ۷ بعد از ظهر نیز در دانشگاه صنعتی بر روی صحنه خواهد رفت.

این نمایش را کارگاه نمایش از گروه «کارگاه هنر ایران»تهیه دیده است وبوسیله‌دسته‌دوره‌گردان (عنوانی که در پوستر آمده) اجرا میشود.

حمله‌ی چماقداران

# جان عباس آقا در خطر است

## به محل نمایش ریختند و بازیگران و تماشاگران را کتک زدند

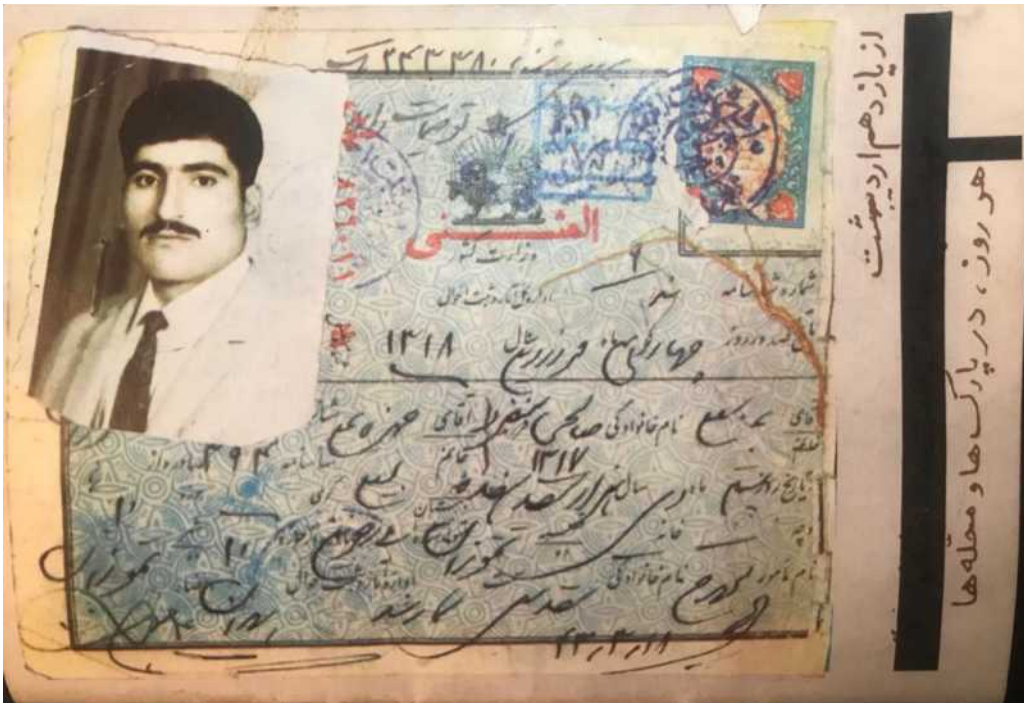
سهراز آزادی. پس از آنکه در کتابفروشیها
شگری و غرب و ششم روزنامه‌فروشان .
و ایذاء اکثریت خاموش و درگیری و
شاهای از پیش تدارک شده در درون
رنامه‌ها، حال نوبت هنرمندان و کارگران
شده است.

چهارشنبه ۵۸/۲/۲۵ سنه دوره‌گردان
ایش مستند وابسته به کارگاه نمایش
رگاه هنری ایران ، هنگام اجرای نمایش

هنرهای تزئینی و در ورودی با چوب و
چماق سراز بر شدند و به بازیگران و تماشاگران
حمله کردند . پرده‌ها و وسایل نمایش را
پاره کردند . سکوهای چوبی را خرد کردند ،
چوبدست پلاکاردهای نمایش را کندند .
ضبط صوتها را ربودند . پروژکتورها
و شیشه‌های دانشکده را خرد کردند و این
همه جدا از کتکهایی است که به بازیگران
و تماشاگران زدند . دو تن از بازیگران

حمله کنندگان که شعار اسلام پیروز است
را تکرار میکردند ، یکی از عاملین تماشاگر
را پس از آنکه لباسهایش را پاره کرده و
به شدت کتک زدند ، از چهار دست و پا
گرفته و به گودال وسط حیاط دانشکده (که
چند متر عمق دارد) پرتاب کردند . در
تمام مدت گروه نمایش و تماشاگران سعی
بر این داشتند که بر خوردشان مسالمت
آمیز باشد ، تا جائیکه دو نفر از بازیگران

**صفحه‌ی آخر بروشور نمایش «عباس‌آقا کارگر ایران ناسیونال»**



درگاهی که ناگزیر بایست از آن گذشت

# شورش نه ؛
# قدم‌های سنجیده ضد «اینک»

مسعود پرتوی

کودکان حسرت،
مادران درد،
پدران رنج،
تجسم هر روزهٔ اینکند.
پس ای کاش
قطره قطرهٔ خونم
دانه های درشت باروت بود،
و اشک‌هایم بلورهای آر.دی.ایکس.
که اینک به چیزی نمی‌ارزد جز:
انهدامی سر تا ته !
- یا شاید هم، ته تا سر-

شاید فکر کنید که در این نوشتار با چنان «عنوان»ی و چنین شعر آغازینی؛ چیزی نخواهید یافت جز برخوردی تناقض‌آمیز و پارادوکسیکال به مقولهٔ و مفهوم شورش (در عرصهٔهنر). این نوشتار، خود نشان خواهد داد که چنین نخواهد بود. مسئله اینست که در پس واژهٔ «شورش» با دو مفهوم و رویکرد جداگانه روبروییم. از یک سو، شورش وجهی تمثیلی و پرنسیپی در خود دارد و از سویی دیگر در چارچوب کنش‌های اجتماعی و نیز پراتیک اجتماعی مفهومی را در برمی‌گیرد که این نوشتار در پی نقد آن در عرصهٔ هنر است.
«شورش» در وجه تمثیلی و پرنسیپی‌اش واجد معنای «برآشوبیدن و برخاستن علیه هر آن چه که لایق چیزی جز انتقاد و نفی بی ترحم نیست»؛ می‌باشد. اما شورش به عنوان یک «سیاست»، آن‌گونه رویکردی‌ست که از سویی برآشوبیدن را تا حد راهکار، بالا برکشیده؛ و از سوی دیگر خواهان «صرف» آن در حالت «مضارع استمراری» است.

به گفتاری گویا و روان‌تر؛ همانطور که از کتاب‌های واژگان‌نامه می‌توان دریافت: شورش به معنی شوریدن و نیز به معنی غوغا و هنگامه است. شوریدن نیز معمولاً به معنی ضد چیزی یا کسی با هیجان برخاستن است. اما «شورش» در وجه مصطلح معمولش؛ به معنی غوغا کردن و هنگامه و طغیان همراه با آشوب است و در عرصهٔ مفاهیم سیاسی- اجتماعی نیز، شورش معمولاً به حرکت‌های اعتراض عمومی‌ای اطلاق می‌شود که همراه با بروز هیجانات عمومی پر آشوب باشد.

از این رو، شورش‌ها معمولاً یا به عنوان اصطلاحی با بار منفی در مورد خیزش‌های عمومی به کار برده می‌شوند؛ یا دست بالا، به عنوان اصطلاحی بدون بار مثبت برای خیزهای عمومی یا جنبش‌های معارض به کار گرفته می‌شوند.

اما «شورش» در وجه انتسابی‌اش به فرد یا «گروه» افراد؛ واجد یک معنای تمثیل گونه است. به این مفهوم که به فرد یا گروهی اطلاق می‌شود که به خاطر ستمی که بر ایشان روا شده ضد حاکمان به پا خواسته و شوریده‌اند. در این معنا، شورش وضعیت معنایی پرنسیپی‌ای می‌یابد که می‌تواند تمثیلی از «قهرمان ستم ستیز و تسلیم ناشدنی» باشد. و دقیقاً همین معنای تمثیل‌گونه، است که کارکردی دوگانه و ترازویی (ترازوی دوکفه‌ایی) دارد. به این معنی که شورش و شورشی در نظر محرومین و زیرسلطه‌گان، مساوی آزادگی و تسلیم ناپذیری در برابر ستم فهم می‌شود؛ در حالی که در نزد حاکمان و مسلطان، مساوی با گستاخی و تجاسر و خیره‌سری محسوب می‌شود. دقیقاً در چنین چارچوب معنایی‌ست که شوریدن و «شورشی بودن» به لحاظ بار معنایی مثبت؛ بین خود و «شورش» و شورشگری، خط جدایی پررنگی می‌کشد.

> «هر بار که انسانی شرافت روح را پیروز گردانیده است، هربار که انسانی دست رد بر سینه قصد برده ساختن همنوعان خود زده است - من خویشتن را همبسته عمل او احساس کرده‌ام.»
> (فانون -پوست سیاه، صورتک‌های سفید- ۲۳۶ :۱۳۵۵)

در این جا از ورود به جامعه شناسی و جامعه شناسی سیاسی «شورش» و شورشگری و برشمردن و بررسی انواع و اشکال و دامنه‌ها و دیگر مسایل این دو؛ خودداری می‌کنم؛ زیرا که اولاً بر این باورم که خوانندگان بارها در مورد این مقوله‌ها بحث‌های مفصل کارشناسانه از دو منظر اشاره شده، روبرو شده اند. و از سوی دیگر، ورود به این مقوله از دو منظر مورد اشاره، نه تنها کمکی

بـه این جسـتار نمی‌کند که حتی بـه عکس، آن را در میان کلاف‌هـای درهـم شده، گرفتار می‌کند.

برای نمونه: شورش‌های برآمده از «محرومیت نسبی» و شورش‌های برآمده از «شوک بزرگ» ( دکترین شوک)؛ با تمام ویژگی‌های مشترک‌شان، نمی‌توانند ماهیت و ویژگی‌های ساختاری‌شان، یکسان باشند؛ همانطور که شورش‌های دهـقانی دوران فـئودالی بـه هیچ عـنوان بـا شـورش‌هـای دهـقانی دوران سرمایه‌داری به لحاظ بنیادی، یکسان نیستند.

پس اگر بخواهیم به بررسی شورش و شورشگری از منظر جامعه شناسی و جامعه شناسی سیاسی بپردازیم؛ ناگزیر بایست به این گونه از مسایل نیز پـرداخـته و هـر یک را بـررسی کنیم؛ که در نـهایت هـودهٔ چـندانی بـرای جستارمان نخواهد داشت.

پس، به این توضیح مختصر و مفید در مورد «شورش»، بایست بسنده کرد که: «شورش»ها به عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی، خیزش‌های عمومی‌ای هستند جهت ابراز نارضایتی، که به شکل طغیانی، بروز می‌کنند. «شورش»ها معمولاً فورانی، تندگستر (سریع الانتشار)، گذرا و بدون برنامه‌ریزی عملیاتی از پیش تعیین شده هستند.

**دقیقاً مرز بین «هنر شورشی» و «هنر انقلابی» در همین ویژگی نهفته است؛ یعنی وجه آلترناتیوی.**

> «عصیان یا قیام، بـا غـریزه هـدایت می شـود نـه بـاعـقل، و پـرشـور و خـودجـوش اسـت نـه خـونسـرد و حـساب شـده، چیزی هـمچون شوک‌درمانی روی پیکر جامعه است، و این احتمال هست که ترکیب شیمیایی کریستال جامعه را تغییر دهد.»
> (رید- آنارشیسم: سیاست شاعرانه - ۳۵ :۱۳۸۵)
>
> البته شورش‌ها در حالت‌هایی به «جنبش» و «انقلاب»، بالا برکشیده می‌شوند؛ که در این حالت‌ها، هم سازمان‌یافتگی و هم تداوم، خواهند یافت.
>
> گـاهی هـم از «شـورش» بـه عـنوان یک گـونـه «مـتد» در کنشگری سیاسی نیز یاد می‌شود؛ که اشاره‌اش به روش طغیان نـاگـهانی است برای تسخیر یک موضع از قدرت.
>
> بـه هـر روی، شورش اصطلاحی با مفهوم دو پهلویی است که گـرچـه عموماً در مورد خیزش‌های عمومی‌ای که دارای ویژگی منفی آشوب و تخـریبگری هسـتند، بـه کار گـرفـته می‌شـود؛ امـا در وجـه تمثیلی- پـرنسیپی‌اش، مـعمولاً بـه عـنوان «اصـطلاح/مـفهوم»ی بـه کار گـرفـته می‌شود که در خود وجوهی از بار مثبت را داراست.

حال که سقفی بر سر نداریم
چه باک که فریادمان
سقف آسمان را هم بشکافد.

شورش‌ها را در یک تقسیم‌بندی کلان حوزه ای/نهادی، می‌توان سه دسته کرد:
- شورش‌های اجتماعی (از جمله شورش‌هایی که انگیزش‌های اقتصادی دارند).
- شورش‌های سیاسی.
- شورش‌های فرهنگی (که هنر را نیز در بر می گیرند).
شورش‌های فرهنگی، برخلاف شورش‌های اجتماعی و سیاسی، بروز طغیان عمومی ندارند؛ بلکه دقیقاً همچون مقولهٔ «خشونت نمادین» بوده و این گونه شورش‌ها را نیز می توان «طغیان های نمادین» نامید.
به هر رو، این نوشتار دقیقاً شورش را با همان معنای عمومی‌اش یعنی برآشوبیدن و خیزش طغیانی مورد بررسی و نقد انتقادی قرار می‌دهد تا در نهایت روشن سازد که: شورش در عرصهٔ هنر نیز چون دیگر عرصه‌ها، به بیراهه رفتن است. چرا که شورش، طغیانی آنی علیهٔ دشواری‌های طاقت‌فرسایی‌ست که به «اکنون» افزوده شده و نیز عصیانی‌ست در طلب رفع آن دشواری‌ها (یعنی بازگشت به وضعیت پیشین)؛ در حالیکه، خیزش ضد «اینک» و برای برپایی «فردا»، حرکتی دیالکتیکی‌ست؛ یعنی در حین وعین آنکه خیزشی برای سرنگونی و نابودی اینک است، در عین و حین آن، همزمان گاه ساختن فردا نیز هست.
سروران «امروز»
درمانده‌اید که ما چه هستیم و
نمی دانید چه نام‌مان دهید ؟!
خب!
موریانه زنبور بخوانیدمان.
چرا که ما،
چون موریانه
میلیمتر به میلیمتر امروز را
از درون می جوییم تا فرو ریزد و محو شود.
ما اما!

نه فقط موریانه،
که زنبور نیز هستیم.
زیرا نه فقط،
می‌جوییم امروز را؛
که در لحظه لحظه‌های آن جوییدن،
ذره به ذره و سانت به سانت،
می‌سازیم فردا را نیز.

**چند گوشزد پیشاپیشی**

اولین نکته‌ای که بایست پیشاپیش گوشزد کرد؛ این‌ست که: در این نوشتار، «هنرمند» در مفهوم کلان و فراگیر اجتماعی‌اش مورد بررسی قرار می گیرد، نه «هنر». و این از آن روست که: زمانی‌که از «هنر» سخن به میان می‌آید، خودبخود بحث سمت و سوی تجزیه و تحلیل ساختارهای سبکی و فنی و روایت‌شناسی به خود می‌گیرد؛ حتی اگر از زاویه جامعه شناسی باشند. در حالی که «شورش» یک امر عملی و پراتیکال بوده و انجامش‌ها (افعال)، بدون کنشگران و پراتیسین‌ها معنا و تعین وجودی ندارند. و آثار هنری چیزی نیستند جز تجسد یافتگی درونیات هنرمندان. از سوی دیگر، باید افزود: همانطور که

«آگاهی هیچگاه نمی‌تواند چیز دیگری جز هستی آگاه باشد، هستی انسانها نیز جریان زندگی واقعی آنان است.»

(مارکس/انگلس- ایدئولوژی آلمانی - ۳۲ :۱۳۵۷)

هنر نیز نمی‌تواند از این مسئله جدا باشد؛ زیرا هنر خود شکلی از اشکال شناخت و آگاهی انسان است؛ یعنی: شناخت و آگاهی احساسی انسان.

نکتهٔ دومی که باید گوشزد کرد، آن‌ست که: این نوشتار به مقولهٔ «شورش هنرمندان»، نه خواهد پرداخت و نه می‌تواند بپردازد. زیرا چنین چیزی به معنای دقیق فیزیکی‌اش در عالم عینیت‌های اجتماعی، محلی از اعراب ندارد؛ و نمی‌توان نمونه‌ای از «شورش هنرمندان» (به مفهوم شناخته شدهٔ شورش) در جهان واقع یافت. حتی اگر نمونه‌ای از شرکت هنرمندانی در شورش‌ها بتوان یافت؛ چنین مشارکت‌هایی واجد وجوه مشخصه‌ای نبوده که بتواند تداعی‌کنندهٔ مفهوم «شورش هنرمندان» باشد.

به عنوان سومین نکتهٔ گوشزدی، باید گفت: لابد نیازی به یاد آوری‌های مکرر نخواهد بود که رویکرد و عرصهٔ بحث این نوشتار نه «جهان سیاست» بلکه

«جهان هنر» است و هر آن چه تا این جا خوانده شده و در ادامهٔ این نوشتار می‌خوانید، دقیقاً در چارچوب پرداختن به چنین «جهان»ی است. گرچه، جهان هنر، نه فقط «جهان مقال» هنری، بلکه «جهانِ جهان‌ها»ست و هیچ هنری در وجه نمودی‌اش نیست که «سیاسی» و بازتابندهٔ سیاستی نباشد.
به گفتاری کاملاً روشن: این نوشتار مقولهٔ «شورش» را در چارچوب عرصهٔ اجتماعی هنر مورد بررسی قرار داده و به انتقادی دیالکتیکی می‌کشد؛ بی آنکه بخواهد بنا به مد روزگار، به «جهان مقال» سیاست آلوده شود.

**هنر و شورش؛ گذری بر دو هستار جداگانهٔ یک مقوله**

لنین، فراسوی آنکه چه قضاوت بد یا نیکی در موردش داشته باشیم؛ در کتابش «گامی در الفبای فلسفهٔ علمی» به نکته‌ای اشاره دارد که روشن می‌سازد: «واژه/مفهوم»ها می‌توانند به هودهٔ عرصهٔ تداخلی میدان‌های دینامیکی جامعه، در حین حفظ «وحدت»ِ معناییِ صوری خویش، هستارهای کاملاً جداگانه را «نمایندگی» کنند. و این دقیقاً همان ویژگی‌ست که در این بخش از جستارمان باید در مقولهٔ رابطهٔ شورش و هنر، مورد توجه قرار دهیم. او می‌نویسد:

**نه! او را اکنون، دغدغهٔ یاد ایام دیرینه نیست؛ بلکه این مصائب زمانه است که او را نیز به تکاپو وامی‌دارد.**

«...انسان به وسیله کلمات، دنیای عینی را منعکس می‌سازد و از طریق زبان و کتابت، آن را به نسل‌های دیگر منتقل می‌کند... بعضی از ایدئالیست‌ها معتقدند که: زبان مستقل از واقعیت است. به زعم ایشان انسان‌ها کلمات را به دلخواه خود اختیار می‌کنند و کلمات چیزهای میان‌تهی بوده و با واقعیت ارتباطی ندارند.
اما در واقع، هر کلمه‌ای بر شیء‌ای معین دلالت دارد، پس اگر کلمات ریشه در واقعیات عینی دارند، جابجا شدن کلمات و تغییرات آنها نمایشگر حالات و تغییر اشیا و پدیده‌هاست.»
(لنین- گامی در الفبای فلسفهٔ علمی- ۵۷ و ۵۸ :۱۳۵۸)

در چارچوب چنین آموزه‌ای؛ به مقوله/مفهومِ «خیزش همگانی» توجه کنیم که «شورش» یکی از اقسام آن است.
خیزش‌های همگانی (عمومی) در جوامع، به سه نوع چهربندی می شوند که ضمن آنکه هر یک همچنان گونه‌ای از معنای خیزش همگانی را تداعی می‌کنند (یعنی: حفظ وحدت معنایی صوری)؛ در عین حال، هر یک، هستار کاملاً جدایی را نمایندگی می‌کنند. اجزای این تثلیث عبارتند از: شورش- جنبش- انقلاب.

همانگونه که «خیزش همگانی» هستارهای سه گانه‌ای از خود بروز می‌دهد؛ همانطور هم، رابطهٔ شورش و هنر در برگیرندهٔ حفظ وحدت معنایی صوری، در عین بروز هستارهای کاملاً جدای دوگانه‌ای (یا سه گانه‌ای) است که می‌توان با این نام‌ها از آنها یاد کرد: «شورش هنری» و «هنر شورشی» (+ «شورش در هنر»). [اگر در اینجا به «یا سه گانه» و «شورش در هنر»، به عنوان هستار سوم، اشاره شده؛ فقط به این خاطر است که شورش در هنر، مقوله‌ای است که تنها در عرصهٔ کاملاً مختص شدهٔ هنر (حوزه های فنی و متدیک) می‌تواند معنا یابد. از این رو در این جستار، فقط و فقط در پرانتز قابل اشاره است. گرچه شاید به این مسئله اشاره شود که مسایل «فنی و متدیک» نیز «ما به ازا»یی در مسایل اجتماعی دارند؛ اما بایست توجه داشت که این پیوندها و «ما به ازا»ها، عموماً چنان غیرمستقیم و در لایه‌های «متداخل نهفته‌ا» قرار دارند که چون تابع میل کننده به حد صفر، در جستاری چون این نوشتار نه فقط می‌توان بلکه بایست آنها را نادیده گرفت؛ تا به اصطلاح خلط مبحث پیش نیاید.]

به هر روی؛ اگر «شورش»ها هودهٔ نارضایتی‌های انباشته شده‌ای از «ایدون» کنونی در ظرفی یا ظرفهایی از ظروف مرتبطهٔ اجتماع هستند؛ «جنبش»ها نیز هودهٔ همایشی از «مخالفت با اینک + آرمان آینده‌ای دگرگونه» بوده و «انقلاب»ها هودهٔ هم‌آمیختگی «مخالفت با اینک + آرمان آیندهٔ دگرگونه + در چشم انداز بودن آینده» هستند.

از این رو؛ «شورش»ها در ضمیر ناخودآگاه خود، نگاه به گذاشته دارند؛ در حالی که «جنبش»ها چشم به آینده در افقی دور دوخته‌اند و «انقلاب»ها چشم به آینده در افقی پیش رو، دوخته‌اند. و به هودهٔ چنین ویژگی‌هایی‌ست که در شورش‌ها، بین گستردگی و سازمان‌یافتگی، رابطهٔ عکس وجود دارد؛ در حالی که در جنبش‌ها بین گسترش و سازمان‌یافتگی، رابطهٔ مستقیم وجود دارد. اما «انقلاب»ها، حتی پا را از این هم فراتر نهاده و هستاری «نهاد»ی (به مفهوم اجتماعی و جامعه شناختی‌اش)، به خود می‌گیرند.

در این گفتار که انقلاب‌ها و جنبش‌ها نگاه به آینده دارند، در حالی که شورش نگاه به گذشته؛ هیچ تمثیلی در میان نیست. چرا که اگر هر یک از این‌ها یعنی شورش و جنبش و انقلاب را روایتی عملی از «خیزش» بدانیم، آنگاه باید ساختارهای هریک را در خود آن جستجو کرد. مگر نه آنکه به قول رولان بارت:

«ساختارهای روایت را کجا بجوییم؟ بدون شک در خود روایت‌ها.»

(بارت- درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها- ۲۹ :۱۳۸۷)

پس ساختار شورش را نیز بایست در خود شورش جستجو کرد. برای روشنتر شدن مسئلهٔ شورش، کمی آن را فیزیکال‌تر بررسی کنیم.

شورش‌ها در کلی‌ترین وجه، چه زمانی رخ می‌دهند؟ زمانی که ظرف تحمل «مردم» سرریز شده باشد. یعنی فشارها تا جایی که تحمل‌پذیر باشند، به شورش نمی‌انجامند؛ اما همین که ظرف سرریز شد و تحمل از حد گذشت، شورش برپا می‌شود. از این روست که در خود نگاه به گذشته و پشت سر دارد. چرا که در ضمیر خود، خواهان بازگشت به وضعیت تحمل‌پذیر پیشین است.

این در حالی‌ست که جنبش‌ها و انقلاب‌ها، ماهیتاً از شورش‌ها جدایند. زیرا؛ جنبش‌ها و انقلاب‌ها، در پی برپایی جایگزینی برای اینک‌اند. از این رو، در فضای آنها مسئلهٔ «سرریزی» و حد مشخص تحمل، چندان معنایی ندارد (انگار! در جنبش‌ها و انقلاب‌ها؛ مسئلهٔ حد تحمل، تابعی‌ست که به سوی بی‌نهایت حرکت می‌کند).

به هر حال؛ «شورش»ها، طغیان‌هایی هستند که هودهٔ نارضایتی از حد گذشته بوده؛ از این رو، در صورتی که در برآوردن خواست خود پیروز باشند، حاصلی نخواهند داشت بجز بازگشتن شرایط به سطح و شکل گذشته؛ و اگر پیروز نشوند، بیش از تخلیهٔ انرژی انباشت شده، ثمری نخواهند داشت؛ بی‌آنکه چیزی نو آفریده باشند.

از این روست که باید حالا و همیشه با صلابتی شورشی، گفت: شورش نه.

شورش هنری نیز همچون شورش به مفهوم عمومی‌اش، هوده‌ای از انباشت‌شدن فشارهای تصلبی در چارچوب ویژهٔ هنر است. یعنی قواعد و تقیدهای «فنی» و «روشی» و «سبکی» که از سوی نهادها و بوروکراسی هنری اِعمال شده و «هنر» را از پویایی بازداشته و متصلب ساخته، به طغیان هنری انجامیده، و هنرمند سر به شورش برداشته و تازیانهٔ قواعد و اصول تعیین شده و «اصیل» را از دست تازیانه‌داران می‌گیرد و بنیادهای متصلب کننده را مورد یورش ویرانگر قرار می‌دهد. گرچه در ظرف اجتماع، معمولاً شورش‌ها به سطح جنبش ارتقا نمی‌یابند؛ اما در هنر معمولاً این مسئله وضعیتی عکس داشته و از دل بسیاری از این شورش‌های هنری، جنبش‌ها و حتی انقلاب‌های هنری سر برون آورده‌اند. اما این به آن معنی نیست که شورش هنری الزاماً و حتماً به جنبش و انقلاب هنری خواهد انجامید. چه‌بسا

شورش هنری، پیامد نوعی از «محرومیت‌های نسبی» در این عرصه باشد؛ که این مورد بیشتر می‌تواند موجد شورش‌های فورانی و گذرایی در هنر باشد که چون مدهای چند روزه، می‌آیند و می‌روند بی‌آنکه واقعاً چیزی در روند فرگشتی عرصه هنر، بیافرینند.

اما «هنر شورشی»، وضعیت دوگانهٔ دیگرگونه‌ای دارد. از سویی هنر شورشی، به آن گونه از رویکرد اعتراضی و نقادانهٔ هنری می‌تواند اطلاق شود که بر تصلب و تقیدهای فن شناسانه، شوریده؛ اما همچنان در این مرحله باقی مانده و ناتوان از بالا برکشیدن خود به مرحلهٔ پسین و تعین خویش به عنوان آلترناتیوی نو، باشد.

از سویی دیگر؛ در وجه زیست اجتماعی، هنر شورشی به آن رویکرد هنری-اجتماعی نیز اطلاق می‌شود که بر مناسبات اجتماعی برآشوبیده و آن را زیر تازیانهٔ مخالفت و نقد خود می‌گیرد. اما با این همه؛ این دسته نیز ناتوان از آن‌ست که خود را در روند فرگشتی، بالا برکشیده و تا حد هنر انقلابی پیش رفته و چون هنری آلترناتیو به تعین برسد.

«مسایل زندگی در سطح ، غیرقابل‌حل‌اند و فقط در عمق می‌توان آنها را حل کرد.»

(ویتگنشتاین- فرهنگ و ارزش- ۱۴۴ :۱۳۸۷)

دقیقاً مرز بین «هنر شورشی» و «هنر انقلابی» در همین ویژگی نهفته است؛ یعنی وجه آلترناتیوی. برخلاف هنر شورشی؛ هنر انقلابی، هنری‌ست آلترناتیوی. گرچه هنر شورشی همچون هنر انقلابی از رگه‌های قوی آوانگاردیسم برخوردار است؛ اما در وجه رادیکالیسم (بر خلاف هنر آلترناتیو)، از رگه‌های پرقدرت برخوردار نیست و نمی‌تواند عمیقاً و به تمامی، ریشه‌ها را به نقد و انتقاد کشیده و از دل چنین رویکردی، به آن آلترناتیوِ بایسته دست یابد.

و این در حالی‌ست که هنر انقلابی نه فقط در سطح بلکه تا اعماق و ریشه‌ها نیز با «اینک» در می‌افتد؛ و نه فقط با اینک در می افتد بلکه آینده آرمانی را نیز پیش روی جامعه قرار داده و بدین‌سان خود را به عنوان هنر آلترناتیو تثبیت می‌کند. در حالی که هنر شورشی فقط معطوف و سرگرم ستیز با اکنونیت اینک است.

با توجه به همهٔ اینها؛ بایست افزود: هنر شورشی به خاطر رویکرد آوانگاردی و نقادانه‌اش نسبت به اکنون و عدم سازگاری‌اش با اکنونیتِ «اینک»؛ قابل احترام و ستایش است. آری شایستهٔ احترام است؛ اما نه بیشتر. زیرا همراهی

**هنرمند خرده‌بورژوازی با این که به لحاظ مالی، بسیار بیشتر از هنرمند بورژوازی، مستعد شورش است؛ اما در عمل کمتر از هنرمند بورژوازی تن به شورش می‌دهد.**

و همدوشی با هنر شورشی؛ هوده‌ای نخواهد داشت جز همچنان در اینک ماندن (گرچه چون مانده‌ای فریادگر و سازش‌ناپذیر باشی).
پس در چارچوب هنر رادیکال/آوانگارد یعنی هنر آلترناتیو، بایست بر اینک شورید؛ اما نبایست در شورش ماند؛ چرا که هنر انقلابی تنها در قامت رویکرد سازماندهٔ آگاهی اجتماعی، می‌تواند جایگزینی «فردا» را نه فقط امری ممکن، بلکه به مثابه امری محتوم، رهنمون باشد.

**شورش و هنرمند بورژوازی**

پیش از هر «ایشان»ی به هنرمند بورژوازی بپردازیم؛ هر چه نباشد، بورژوازی در جهان سرمایه‌داری، در راس هرم جامعه بر دیگر طبقات، سروری می‌کند. و هنرمند بورژوازی نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ پس بی‌مورد نخواهد بود که پیش از هر که، او را بر میز تشریح دراز کنیم.
البته نبایست اندیشید که هنرمند بورژوازی، چون خود نیز بخشی از طبقهٔ اجتماعی حاکم است، پس هیچ کاری با «شورش» و «شورشگری» ندارد. نه؛ به هیچ عنوان چنین نیست. این عالی‌مقام نیز، گهگاهی بنا به ضرورت‌هایش، سر به شورش بر می‌دارد. نه از آن رو که گاهی هوس می کند تا یاد ایام دیرینه سال جوانی تاریخی خود را دوباره زنده کرده و جان بخشد. همان ایامی که جوان بود و پرانرژی و صد البته پرامید. همان ایام که خود را در هیبت اسفندیار می‌آراست و پرغوغا و هیاهو، چون سلحشوری دین‌گستر بر خانمان «دیگران» می‌تاخت تا «بتکده»های آن بد دینان را بر سرشان ویران کرده و آنها را به گردن نهادن به دین و آیین طبقاتی‌اش وادارد. و چنان همهٔ عرصه‌ها را محقانه زیر تاخت خود می‌گرفت که حتی گهگاه عنان از کف می‌داد و بر بزرگان و سروران خاندان طبقاتی خویش نیز می‌تاخت و سریر از ایشان طلب می‌کرد.
نه! او را اکنون، دغدغهٔ یاد ایام دیرینه نیست؛ بلکه این مصائب زمانه است که او را نیز به تکاپو وامی‌دارد. در این زمانه که ظاهراً هیچ چیز سر جای خود مستقر نیست و همه چیز در حال دگرگونی و زیر و زبر شدن است و بحران‌ها چون موج‌های کوهوار هر لحظه بیش از پیش بر موج‌شکن‌های ساحل طبقه بورژوازی کوبیده می‌شوند؛ او را نیز امکان آرام و قرار داشتن، در میان نیست.
«ضرورتاً طبقات اجتماعی مختلف به جستجوی راه‌حل این بحران برخاسته‌اند و.... هریک از آن سیاست‌ها بیانگر راهی است که از طریق آن، یک طبقهٔ اجتماعی می‌کوشد تا قدرت را بدست آورد...»

نه! او را اکنون، دغدغهٔ یاد ایام دیرینه نیست؛ بلکه این مصائب زمانه است که او را نیز به تکاپو وامی‌دارد. در این زمانه که ظاهراً هیچ چیز سر جای خود مستقر نیست و همه چیز در حال دگرگونی و زیر و زبر شدن است و بحران‌ها چون موج‌های کوهوار هر لحظه بیش از پیش بر موج‌شکن‌های ساحل طبقه بورژوازی کوبیده می‌شوند؛ او را نیز امکان آرام و قرار داشتن، در میان نیست.

«ضرورتاً طبقات اجتماعی مختلف به جستجوی راه‌حل این بحران برخاسته‌اند و.... هریک از آن سیاست‌ها بیانگر راهی است که از طریق آن، یک طبقهٔ اجتماعی می‌کوشد تا قدرت را بدست آورد...»

(ماریگلا- سیر اندیشه و عمل... - ۲۴ :۱۳۵۸)

از سوی دیگر؛ هنرمند بورژوازی هر لحظه خود را بی‌حفاظ‌تر از پیش در میانهٔ «بازی تخت و تاج» ِ خاندان‌های طبقهٔ بورژوازی، می‌یابد. او اکنون خود را چون اشراف زاده‌ای می‌بیند که نه تنها، دیگر خدم و حشمی ندارد، که حتی انبارهایش نیز هر روز بیش از پیش خالی می‌شوند.

و همهٔ اینها در حالی‌ست که هنرمند بورژوازی به عنوان بخشی از طبقهٔ اجتماعی حاکم، مدت‌هاست که هر روز بیشتر از پیش، تحت فشار فرمانگذاری‌ها و تحمیل‌های طبقهٔ مسلط بوده و است.

گرچه فردریش شیلر در «آزادی و دولت فرزانگی» دربارهٔ «خصلت زمان» خود می‌نویسد؛ اما گفتارش در مورد هستار «اینک» ما نیز بی‌مصداق نیست؛ آنجا که می‌نویسد:

«انسان با اعمال خویش، خود را تصویر می‌کند و رخسارهٔ شگفتی است آنچه در تماشاخانهٔ زمان ما بازتاب یافته است! در یک جا گرایش به توحش و در دیگر جای، به خواب رفتگی: دو گونه هنجار گسیختگی که معرف سقوط انسان است؛ افراط و تفریط که در یک گسترهٔ زمانیِ واحد دست اتحاد به یکدیگر سپرده‌اند.»

( شیلر- آزادی و دولت فرزانگی- ۴۰ :۱۳۸۵)

و این را نیز باید به یاد داشته باشیم که شیلر پیش از بیان این «رخسارهٔ شگفت تماشاخانهٔ زمان»، یاد آور شده است که:

«حقیقت این است که از اعتبار باورها کاسته شده و خودکامگی افشا گردیده است و با آن که هنوز به سلاح قدرت تکیه دارد، دیگر منزلت سابق خود را دارا نیست. آدمی از بی‌تفاوتیِ دیرپا و خویشتن‌فریبی آگاهی یافته و با رای فراگیر و موکد خود، خواستار استقرار مجدد حقوق از دست ننهادنی خویش است. دیگر به خواستن صرف بسنده

نمی‌کند، در ناسوت و لاهوت به پا می‌خیزد که به قهر دست برد تا حقی را که بـه بـاور او از دادنـش سـر بـاز می‌زنـند، بـاز پـس گیرد.»
(همان اثر: ۴۰)

و این هستار نه «آخشیگانی» (تضاد دیالکتیکی)، بلکه متناقض؛ همانطور که خود او می‌گوید، از آن روست که:

«جامعهٔ از بند رسته که نمی‌تواند پیش رود و به حیات آلی بشتابد، به عناصر خود تجزیه می‌شود.»
(همان اثر: ۴۱)

آری در هسـتار کنونی «اینک»، که جـامـعه بـه لـحاظ ذهنی از بـند بـاورهـا و گردن‌نهادگی به خودکامگی رسته است، اما نمی‌تواند به سوی «حیات آلی» پیش رود؛ در حال کاملاً تجزیه شدن در عناصر خود است.

در این میان؛ طبقهٔ اجـتماعی حـاکم یعنی بـورژوازی نیز در عـناصـر خـود در حـال تجـزیه‌شـدن بـوده و این تجـزیه در مـورد هـنرش و در تعین اقـشاری آن یعنی هـنرمـند بورژوازی نیز صادق است. از این روست که هـنرمـند بورژوازی نیز دچار خیره‌گی بـه خـویش شـده، «از خـود و بـرای خـود» بـه پـا می‌خیزد و ضد هر آنچه از آن طبقهٔ مسلط است، برمی‌آشوبد. گرچه به خوبی می‌داند که «طبقهٔ مسلط» بخشی از طبقهٔ اجتماعی حاکم است، که «هنرمند بورژوازی» خـود هژمونی فرهنگی و هـنری آن را نـه فقط تـامین، بلکه نـمایندگی کرده و می‌کند. اما حال که جامعه در حال تجزیه شدن در عناصر خود است، هنرمند بـورژوازی نیز خـویشتن و تمنّیات خـویش را مـحور قـرار داده، در راسـتای آنـها بـرمی‌آشـوبـد. این آشـوبیدن، نـه از آن روسـت که او ضـد مـناسـبات اجـتماعی بورژوازی برخاسته، بلکه برعکس؛ دقیقاً از آن روست که هنرمند بورژوازی در این عرصه خود را محق میدان می‌داند و در واقع اکنون را زمانهٔ مناسبی یافته که صورتحسابش را روی میز قرار داده و «طلب»هایش را درخواست کند.

اگـر بـه یاد داشـته بـاشیم که اصلی‌تـرین ویژگی شخصیتی «هـنرمـند»، مـحور هستی قرار دادن «خود/هنر» است، یا به زبانی دیگر به قول تزوتان تودوروف:

«او فـقط می‌خـواهـد شـاعـر بـاشـد و شـاعـر بـودن بـرایش رسـالتی اسـت متضمن «تکالیف متعالی».»
(تودوروف- ادبیات در مخاطره- ۵۴ :۱۳۹۱)

و نیز اگر به یاد بیاوریم که این خواستِ «فقط هـنرمـند بـودن» او دهـه‌هاست که از سوی حاکمان نادیده گرفته شده و وادارش کرده‌اند که تبلیغاتچی

گوش به فرمانی بیش نباشد. و او نیز چنین بوده است؛ نه فقط از آن رو که مجبور از اطاعت بوده، بلکه هم از آن رو که به عنوان روشنفکر ارگانیک «طبقهٔ اجتماعی حاکم» و یا به‌عنوان «روشنفکر سنتی» متحد طبقهٔ اجتماعی حاکم، خود را ناگزیر از همراهی با طبقهٔ مسلط می‌دیده است؛ بی‌آنکه طبقهٔ مسلط نیز متقابلاً، «شان و منزلت» او را به دیده گرفته باشد. و این خود بزرگترین تالم روحی‌ست که هنرمند بورژوازی در تمام این دوران همیشه گرفتارش بوده و از این رو هرگاه فرصتی یافته برآشوبیده و سر به شورش برداشته است.

اگر بخواهیم تالمات روحی‌ای که هنرمند بورژوازی در تمام دوره‌های «اینک» گرفتارش بوده را به درستی دریابیم؛ باید این مسئله را مدنظر بگیریم که:

> «توجه به این نکته بسیار پراهمیت می‌نماید که اقتدار تنها در حد و مرزهای ویژهٔ خود از مشروعیت برخوردار است. برای نمونه، شهردار و اعضای شورای شهر و قاضی صلح تا جایی که پا را از حد صلاحیت خود فراتر نگذارند، مقاماتی مشروع شمرده می شوند. اما اگر همین مقامات به خود اجازهٔ قانون‌گذاری دهند، مشروعیت‌شان بر باد می‌رود.»
>
> (کنستان- شور آزادی- ۸۳ :۱۳۸۹)

چه تالم طاقت‌فرسایی بیش از این که: در تمام دوران اینک، او خود را با مقاماتی روبرو دیده که پا را بسیار بسیار فراتر از «اختیارات مشروعِ» خود گذارده و او را واداشته‌اند که تبلیغاتچی‌ای بیش نباشد؛ و بارها و بارها مجبور شده ملزمات «خود آیینی هنر»ش را قربانی فرمانین و خواست‌های فرمانگذاران طبقهٔ مسلط کند. مگر نه آنکه:

> «...حتی کسانی که از فرمان‌برداری الزامی از هر قانونی و از رعایت دقیق و مطلق تکلیف دم می‌زنند، آنچه مورد علاقه‌شان است را از قاعده مستثنا می‌کنند.»
>
> (همان اثر: ۸۳)

برای روح لطیف هنرمند بورژوازی چه رنجی بیش از این که فرمانگذاران، ملزمات «خود آیین بودن هنر» را هرگز نخواسته‌اند درک کرده و به او رخصت دهند که در چارچوب «فرمانبرداری الزامی و رعایت دقیق و مطلق» فرامین و خواست‌های طبقهٔ مسلط، علاقه‌اش را نیز رعایت کرده از قاعده مستثنا کند.

به ویژه آنکه بارها برای فرمانگذاران توضیح داده است که:

«هر گروه اجتماعی که در بستر اصلی یک نقش اساسی در جهان تولید زاییده می‌شود، در عین حال با خود به طور ارگانیک یک یا چند لایه روشنفکر به وجود می‌آورد و این لایه یا لایه‌های روشنفکری هستند که همگونی و آگاهی به نقش ویژه خود را به آن گروه اجتماعی می‌دهند....»

(گرامشی- گزیده ای آثار...- ۵۵ :۱۳۵۸)

و نیز بارها توضیح داده است که:

«....در دنیای مدرن، دسته‌های مختلف روشنفکران و نقش آنان تا چه اندازه دارای اهمیت است.»

(همان اثر: ۶۰)

اما تجربهٔ زیسته‌اش جز این نبوده که: «کو گوش شنوا؟!»

گرچه این تنها معضل، هنرمند بورژوازی نبوده است؛ اما همین معضل، صدچندان می‌شود زمانی که او خود را نه فقط با فرمانگذار بلکه با فرمانگذاران ریز و درشت روبرو می‌بیند.

**گرچه هنر شورشی همچون هنر انقلابی از رگه‌های قوی آوانگاردیسم برخوردار است؛ اما در وجه رادیکالیسم (بر خلاف هنر آلترناتیو)، از رگه‌های پرقدرت برخوردار نیست.**

«مصیبتی گران‌تر از به قید اربابی درآمدن یافت نمی‌شود، اربابی که هرگز نمی‌توان به نیک‌خواهی او یقین داشت، زیرا هرگاه که بخواهد توان بد کردن دارد، و چند ارباب داشتن، شمارشان هرچه باشد، همان شمار مصیبت کشیدن است.»

(دو لابوئسی- گفتار در بندگی خود خواسته- ۲۶: ۱۳۹۲)

مسئله زمانی با شدت حادی برایش بغرنج می‌شود که خود را نه فقط از سوی فرمانگذاران در تنگنا می‌بیند بلکه خود را در محاصرهٔ «هنر به مزدانی» (همان‌هایی که معروف شده‌اند به «هنربندان») می‌بیند که کاملاً گوش به «فرمان»، تمام مرزهای «خود آیینی هنر» را درهم می‌کوبند؛ چرا که تنها قاعدهٔشان در عرصهٔ هنر، چیزی نیست جز: «تکنیک = درآمد» (فن دانی = مزد).

اما آنچه هنرمند بورژوازیی که مفتخر به لقب «هنرمند اصیل» است را در این میانه تا حدودی تسکین می‌دهد، آن است که به این گفتهٔ داوینچی باور دارد: «تمام صفرهای دنیا، به مناسبت محتوا و ارزش‌شان، مساوی با یک صفرند.»

و او به خوبی می‌داند که به مصداق این جمله؛ همهٔ آنها (یعنی هنرمندان مقلب به «اصیل» و ملقب به «هنربند»)، از نظر طبقهٔ مسلط، سرو ته یک کرباسند و به هیچ می‌انگاردشان.

پس چرا «هنرمند ارگانیک» بورژوازی، برای دفاع از مقام و موقعیت خود؛

هرگاه که فرصت و امکان می‌یابد، نبایست طاغیانه شورش کند.
اما این شورش، بیش از «توفانی در فنجان چای» نمی‌تواند باشد. و این نه فقط به دلایل وضعیت ارگانیکی است که شیلر اشاره می‌کند بلکه بیش از آن به خاطر هستار دینامیکی است که هنرمند بورژوازی در خود دارد.
شیلر می‌نویسد:

«دیگر به خواستن صرف بسنده نمی‌کند، در ناسوت و لاهوت به پا می‌خیزد.... تا حقی را که به باور او از دادنش سر باز می‌زنند، باز پس گیرد. بنای دولت طبیعی لرزان است و شالودهٔ آسیب بردارش سست می‌گردد؛ به نظر می‌رسد که امکان طبیعی برای تحقق قانون فراهم آمده است و سرانجام می‌توان انسان را به حکم نهایی انسان بودنش محترم داشت و پیوند سیاسی را برای آزادی حقیقی استوار کرد. اما این امید عبثی بیش نیست! چنان اخلاقی وجود ندارد و آدمی هنوز لحظهٔ مناسب را درنیافته است.»

(شیلر- آزادی و دولت فرزانگی- ۴۰: ۱۳۸۵)

**در چارچوب هنر رادیکال/ آوانگارد یعنی هنر آلترناتیو، بایست بر اینک شورید؛ اما نبایست در شورش ماند.**

آنچه در این گفتار شیلر بایست تغییر داد تا برای «اینک» کنونی معنادار باشد؛ مسئلهٔ «لحظهٔ مناسب» است، که بایست آن را با مفهوم «عمل مناسب»، جایگزین کرد و نیز این «عمل مناسب» را در مفهوم/رویکرد «پراتیک-سازمانِ بایسته»، انحلال دیالکتیکی کرد.
به دیگر گفتار، آنچه هنرمند بورژوازی ناتوان از درک و انجامش است، این مسئله است که به قول مارکس:

«انسان باید در پراتیک، حقیقت یعنی واقعیت و قدرت، یعنی دنیویت تفکرش را اثبات کند. مناقشه در مورد واقعیت یا عدم واقعیت تفکری که از عمل جداست، صرفاً یک مسئلهٔ مدرسی است.»

(مارکس/انگلس- ایدئولوژی آلمانی- ۶: ۱۳۵۷)

گرچه به قول ویتگنشتاین:

«واژه ها، کنش‌هایند.»

(ویتگنشتاین- فرهنگ و ارزش- ۹۵: ۱۳۸۷)

اما کنش‌ها، صرف کنش بودن‌شان، پراتیک نمی‌سازند؛ و افزون بر این، پراتیک اجتماعی، بدون متعین شدن در «ساختار/سازمان»، نمی‌تواند وجود داشته باشد و در حد یک مسئلهٔ «کلامی» باقی مانده و نمی‌تواند، موجودیت واقعی داشته باشد.
از این رو، هنرمند بورژوازی برای خود بودن بایست که خواستار «آزادی»

باشد، اما از سویی دیگر او با توجه به پیوندهای طبقه‌ای‌اش، نمی‌تواند پا را فراتر از چارچوب‌های ساختار و سازمانی اینکی بگذارد که اتفاقاً سبب‌ساز مشکلاتش هستند. او به صورت غریزی دریافته که هرگونه گذر از ساختارها و سازمانهای وضع کنونی می‌تواند نه فقط به گذار از ساختارها وسازمانهای نظم اینک بلکه به گذر از مناسبات نظم اجتماعی-اقتصادی بیانجامد؛ و اتفاقاً چنین گذار بنیادینی نمی‌تواند با منافع‌اش در وجه تاریخی، هم‌خوان باشد. هنرمند بورژوازی، گرچه این دانش غریزی را به خوبی درک کرده؛ اما آن چه ناتوان از درک آن می‌باشد، این است که ساختارهای وضع کنونی و نظم اینک چنان درهم تنیده شده‌اند که «یا گذر، یا سکون تصلبی» را برایش لاجرمی می‌کند. به قول گاست:

«....اگر بگوییم در زندگی، «وضعیت‌ها تصمیم می‌گیرند»، غلط است. به‌عکس، «وضعیت‌ها» همیشه محل تقاطع جاده‌هایی هستند که در آنجا بایست تصمیم جدیدی گرفت. و آنکه تصمیم می‌گیرد، کاراکتر ما است. ....این تصمیم زاییدهٔ کاراکتر آن اجتماع است. یا به زبان دیگر، زادهٔ آن تیپ انسانی است که در آن اجتماع مسلط است. در زمان ما، انسان توده مسلط است؛ اوست که تصمیم می‌گیرد.»
(گاست- طغیان توده‌ها- ۵۶: ۱۳۸۷)

هنرمند بورژوازی، اگر واقعا بخواهد از بن‌بست خویش رها شود، باید که خود دست به کار برپایی «ساختار/سازمان» برون رفت از انسداد موجودش بشود؛ یعنی پا را از صرفاً «روشنفکر ارگانیک» طبقهٔ بورژوازی بودن، فراتر نهاده؛ به طور عملی در قامت رهبری کنندهٔ طبقهٔ اجتماعی حاکم در برابر طبقهٔ مسلط، عرض اندام کند. اما هنرمند بورژوازی ناتوان از درک و انجام این نقش تاریخی است. و این ناتوانی، نه فقط به هودهٔ ترس و محافظه‌کاری‌اش بابت حفظ مناسبات اجتماعی-اقتصادی نظم اینک بوده؛ بلکه بیشتر برآمده از آن است که وی اگر نگوییم یک سده، دستکم دهه‌هاست که در قامت «توده حقیقی» در خدمت طبقه مسلط بوده و چنین پرورش یافته است.

از این روست که نه فقط توان برپایی «ساختار/ سازمان» تامینِ پراتیکالِ منافع مختص خود را ندارد، بلکه توان پراتیکی حتی بی‌سازمان و ساختار و از جهاتی متفرد را نیز ندارد. هنرمند بورژوازی فقط می‌تواند از این هستار کنونی خود ابراز نارضایتی کرده بر آن برآشوبد و شورش به راه بیاندازد. البته نه آنکه تصور شود که می‌تواند به مفهوم متعین اجتماعی‌اش، شورش به راه بیاندازد. نه؛ به هیچ عنوان. او فقط در عرصهٔ هنر، شورش می‌کند. اما حتی در

این عرصه هم، شورش‌اش بیشتر از آنکه مراکز ساختاری (ساختارهای نهادی فرهنگی-ایدئولوژیک) طبقهٔ اجتماعی حاکم را هدف تخریب قرار دهد؛ اتفاقاً در عرصه‌هایی آشوب و تخریب ایجاد می‌کند که عرصه عمومیِ زیست اجتماعی یعنی عرصهٔ توده‌هاست.

گرچه این کار را هم معمولاً به شکلی انجام می‌دهد که از سویی به طبقهٔ اجتماعی حاکم و به ویژه به راس آن یعنی طبقهٔ مسلط، نشان دهد که به قول معروف: «همچین‌ها هم لات بی‌خطر نیست که حقش را ملاخور کنند» (البته این ادعا را نیز تا جایی پیش نمی‌برد که شوخی شوخی جدی شود و خطری برایش در بر داشته باشد). و از سوی دیگر، به هودهٔ شورش‌اش، در میان توده ها، از او چهره‌ای «شورشی و انقلابی» به نمایش درآید و بدین‌گونه بتواند از «مردم» محبوبت بیشتری برای خود بخرد؛ تا قادر باشد با اتکا به این محبوبیت عمومی، قدر و ارزش خود در چشم طبقه مسلط بالا برده و بدین‌سان تخصیص منافعش را تضمین کند.

از این روست که برای نمونه می‌توان دید که در عرصه آثار هنری‌اش برای مثال در تئاتر؛ چرا نمایش‌هایی که اتفاقاً مشکل مجوز ندارند، پر از مسایل و عرصه‌هایی‌ست که گویا طبقهٔ مسلط میلی به پرداختن و عرضهٔشان ندارد (برای مثال پر از اشارات و اصطلاحات جنسی مثلا تابو است). اما خوب که به هوده‌ها بنگریم، درمی‌یابیم که در پس همهٔ این‌ها، آنچه شکل می‌گیرد نه آگاهی انتقادی و نه حتی شناخت بنیادینِ اجتماعی؛ بلکه دریدگی زبانی و دستمالی‌شدن بسیاری از مسایل و معضلات اجتماعی (در نتیجه عادی‌نمایی آنها)ست.

به دیگر گفتار؛ هنرمند بورژوازی در لحظه‌های اکنون در حفظ خود کاملاً هوشیار است. از این روست که هر آنقدر که در عرصهٔ سیاست محافظه‌کار است (و دست بالا ابراز نارضایتی‌های بی‌خطر می‌کند)؛ اما در عرصهٔ هنر، شورش به پا می‌کند. البته این را هم به خوبی دریافته که امن‌ترین میدان برای شورش، حتی شورش صرفاً هنری، شورش در عرصهٔ زبانی (چه سبک، چه گفتارهای متن) است؛ پس در این عرصه شورش را در می‌آورد.

بی‌آنکه او را دغدغهٔ مسئله‌ای باشد که کارل کروس (نویسنده و روزنامه‌نگار اتریشیِ بینانگذار نقد رسانه‌ها) به درستی به آن اشاره دارد؛ یعنی این مسئله که: «فساد و انحطاط از زبان آغاز می‌شود.»

خب، هنرمند بورژوازی را چه باک! حال که طبقهٔ مسلط، «همه چیز را به انحطاط می‌کشد»، چرا هنرمند بورژوازی برای منافع خود ضد

فرمانگذاران چنین نکند.
در این میان، دو مورد را نیز نباید نادیده گرفت.
نخست آنکه؛ هنرمند بورژوازی در رابطه با مقولهٔ «هنر شورشی»، نه فقط فهم و درک درستی از این مقوله ندارد بلکه بیش از آن، ترجیح می‌دهد که چنین باشد؛ و در این ویژگی دقیقاً مصداق آن گفتار نیچه در «فراسوی نیک و بد» است که نوشت:

«از زرنگی خدا بود که وقتی خواست نویسنده شود، یونانی آموخت-
و این زبان را خیلی خوب هم نیاموخت.»
(نیچه- فراسوی نیک و بد- ۱۲۱ :۱۳۶۲)

هنرمند بورژوازی ما، نیز دقیقاً عامدانه از فهم و درک مسئلهٔ وجه گفتمان هنر (یعنی درک مقولهٔ هنر به مثابه «ایدئولوژی» و «سیاست»)، تغافل می‌کند. زیرا این تغافل از دو سو به او کمک می‌کند. یک آنکه این امکان را به او می‌دهد که هر زمان لازم دانست و به سودش بود، نه فقط دوغ و دوشاب را قاطی کند، بلکه هر چیزی را جای دیگری جا بزند؛ و حتی پا را از اینها فراتر گذاشته، خالی بودن چنته‌اش را گونه‌ای از اظهار استعاره‌ای نظر بنمایاند.
مورد دوم، اما باز می‌گردد به مقوله‌ای که بایست نامش را گذاشت: «شورش به مثابه «مصرف تظاهری»».
همانطور که در چارچوب مسایل جامعه‌شناختی، «مصرف تظاهری» به معنی آنست که «مصرف» نه برای رفع نیازها بلکه به مثابه شیوه‌ای برای نشان دادن منزلت و جایگاه اجتماعی و کسب اعتبار در چشم دیگران، به کار گرفته می‌شود. برای هنرمند بورژوازی نیز «شورش هنری» و «هنرمند شورشی» جلوه کردن، در بسیاری از موارد چیزی بیش از گونه‌ای «مصرف تظاهری» برای به رخ‌کشیدن و تاکید ورزیدن بر منزلت و جایگاه اجتماعی خود و «خریدن» اعتبار در چشم اجتماع نیست.
این ویژگی هنرمند بورژوازی، آدمی را یاد آن تکه از نمایشنامهٔ «هلن» می‌اندازد که، اوریپید در آن تکه می‌نویسد:

«چه بسا قصه‌ها و خبرها که با کمال وضوح و صراحت گفته می‌شود،
لیکن عاری از حقیقت است.»
(اوریپید- هلن، هیپولیت،...- ۱۱۰ :۱۳۵۹)

و اتـفاقـاً «شـورش» بـه لـحاظ ویژگی عـمومی‌اش در رابـطه بـا کم‌دامـنه‌گی زمانی‌اش، برای هنرمند بورژوازی از بهترین ویژگی برخوردار است، چرا که به او این امکان را می‌دهد که در درازمدت، دستش بابت عدم پایبندی‌اش به مسایل و مشکلات اجتماعی، رو نشود.

هنرمند بورژوازی، تمام کارهایی که از این دست انجام می‌دهد فقط و فقط برای این‌ست که وانماید که از جنس و همراه «توده‌های مردم» است؛ در حالی که همهٔ زیست اجتماعی‌اش و منش و کردار سیاسی‌اش، آشکارا نشان می‌دهد که چنین نبوده و از این راه نمی‌تواند در درازمدت، طرفی در میان توده‌ها ببندد.

«دیر رسیدید خیلی دیر. همیشه بین شما و ما دنیایی فاصله خواهد بود»

(فانون- پوست سیاه صورتکهای سفید- ۱۲۵ :۱۳۵۵)

از سوی دیگر؛ با توجه به آنچه گاست در کتابش «طغیان توده‌ها»، به درستی به آن اشاره می‌کند؛ یعنی اینکه:

«در هر طبقهٔ اجتماعی یک تودهٔ حقیقی و یک الیت حقیقی وجود دارد.»

(گاست- طغیان توده‌ها- ۲۴: ۱۳۸۷)

می‌توان کل مسئله را از زاویه‌ای دیگر دریافت. مسئله این است که هنرمند بورژوازی این خودشناسی اجتماعی-طبقاتی را دارد که بخشی از «الیت حقیقی» طبقهٔ اجتماعی حاکم است. و نیز این را هم درک کرده که مدتهاست که طبقهٔ مسلط به عنوان راس هرم طبقهٔ اجتماعی حاکم، عملاً او را در هستار «توده» قرار داده است. پس هنرمند بورژوازی باید برای آنکه خود را از هستار توده‌گی خلاص کرده، بایست که هنر را نجات دهد. و اتفاقاً در این راه باید که با نظم توده‌ساز به مبارزه برخیزد؛ یعنی با موجودیت اجتماعی-طبقاتی خویش بستیزد. به گفتاری دیگر، بایست هنری را سازمان داده و برپا کند که ضد «اینک» باشد؛ و نه فقط ضد اکنون یعنی وضع موجود، بلکه دقیقاً ضد نظم موجود. و بدین سان باید ضد موجودیت خود برخاسته، آن را در «فردا» منحل کند. اما هنرمند بورژوازی ما، نه اینکه فقط نمی‌خواهد که چنین کند بلکه اساساً نمی‌تواند چنین کند؛ چرا که او نیز چون کلیت طبقه‌اش «متروپلی»ست، یعنی در واقع چون «مُثُل» افلاطونی، او نیز بیش از«مُثُل» و سایه‌ای از هنرمند در بورژوازی مونوپل نیست. و از این رو، چنین کارهای بزرگ تاریخی‌ای در قد و قوارهٔ او نیست؛

پس به همان قانع می‌شود که برآشوبد و شورش کند و صد البته فقط این شورش در عالم «اجرا» باشد. و اگر برای حفظ آبرو هم شده، در عرصه اجتماع ناگزیر از واکنشی نسبت به مسایل و معضلات اجتماعی شد، به زدن نِقَکی بسنده می‌کند.

ازآنجایی که بقول لودویک ویتگنشتاین:

«یک تمثیل خوب، فهم را تازه می‌کند.»

(ویتگنشتاین- فرهنگ و ارزش- ۱۵ :۱۳۸۷)

ما نیز به عنوان جمع‌بست این بخش، تمام ویژگی‌های هنرمند بورژوازی و شورش‌اش را در قطعه شعر زیر، تمثیل‌بندی می‌کنیم:

نه فریاد؛ که ناله...!

چون از هزارهٔ سکوت گذشت

بر آستانهٔ قرن گفتار

بساطی کرد و بقچهٔ فریاد گشود

اما چه حیف که بقچه‌اش را کرم زده بود

و در آن چیزی نبود جز حجمی از ناله.

**کمی هم در مورد هنرمند خرده‌بورژوازی**

کو فریادهایی که قرق بشکنند؟!

حیف اینک اما؛

حنجره‌ها، کاسبان هر گذرند؛

جز آنها که از هم می‌درند.

در بررسی‌های اجتماعی عرصهٔ هنر، با توجه به کمیت بالای «هنرمند خرده‌بورژوازی» (به ویژه در عرصهٔ سینما و تئاتر)، بایسته می‌نماید که در اینجا نیز به او پرداخته و کاملاً مورد بررسی قرار گیرد. با این همه اما، این نوشتار چندان وارد این مقوله و مبحث نمی‌شود و ترجیح بر آن است (و حتی از سویه‌هایی بایسته است) که در جستاری دیگر، تحت موضوع و نام «هنرمند خرده‌بورژوازی و هستار لیترالیسم هوموساکری»، به گونه‌ای ویژه به آن پرداخته شود.

از این رو در اینجا فقط به بیان اشاره‌وار نکاتی در مورد هنرمند خرده بورژوازی بسنده می‌شود.

«هنرمند خرده‌بورژوازی» همچون هم‌قشری‌های اجتماعی خویش، گرچه واجد ویژگی خردینه‌گی «سرمایه» است که وجود اجتماعی‌اش را در قائدهٔ

هرم جامعه تعین می‌بخشد؛ اما از سوی دیگر دارای بن‌مایه‌هایی‌سازایی «بورژوازی» در ژنوم خود است که تعین کامل درونی‌اش (نسبت به عینیت اجتماعی‌اش) را متزلزل می‌کند. به گفتاری ساده‌تر، او در حالی که پایش بر روی زمین سفت قائده جامعه قرار دارد؛ سرش در میانه‌های هرم جامعه قرار گرفته؛ و این نیز برایش کفایت نمی‌کند و به گونه‌ای خیره، قله‌نشینان هرم اجتماع را می‌نگرد و دل در گرو آن جایگاه دارد؛ دلدادگی‌ای که قیقاژ ساز رفتارهایش است.

نکتهٔ بارز دیگری که بایست در مورد هنرمند خرده‌بوژوازی اشاره کرد؛ آن است که او دچار وضعیت تداخلی دو ویژگی خاص و عامی است که او را گرفتار دوالیسمی پایدار می‌کند.

هنرمند خرده‌بورژوازی از سویی به لحاظ «گونه شناسیِ» طبقات (به عنوان ویژگی خاص)، در رشتهٔ کروموزمی خود ژن‌های بورژوایی فعالی دارد. و از سوی دیگر، به عنوان یک ویژگی عام (عام هنرمندان)، او نیز تلقیِ «کاست»ی از خود دارد (گرچه کاست گسیخته). برای همین‌ست که پیوسته سعی می‌کند که در هماهنگی کامل با هنرمند بورژوازی باشد. از این روست که در بسیاری از موارد دارای همان مولفه‌های کنشی و رفتار اجتماعی است که در بخش پیشین در مورد هنرمند بورژوازی توضیح داده شد.

**پس هنر «هنرمند آلترناتیو» نیز در کلی‌ترین وجه‌اش نمی‌تواند حامل معنی‌ای جز نقد اینک و برساختن فردا، باشد.**

هنرمند خرده‌بورژوازی در اتحاد و هماهنگی رفتاری با هنرمند بورژوازی، می‌کوشد که «منزلت اجتماعی»اش را همنوع و حتی همسنگ هنرمند بورژوازی بنمایاند. و در واقع «خود پنداره»هایش بیش از آنکه از آن خود او باشد، کپی‌برداری از هنرمند بورژوازی است.

از سویی دیگر؛ هنرمند خرده‌بورژوازی دچار ویژگی «دوقطبی»ست؛ که این دو قطبی بودنش هیچ ربطی به مواردی چون افسردگی و اینگونه تالمات روحی مربوط به روانشناسی ندارد؛ بلکه شامل وضعیت پاندول‌وارگی بین «الیت» دانستن و «توده» دانستن خود است.

شاید نقل آنچه جورجو آگامبن در مورد خرده‌بورژوازی می‌گوید، برای ارائه تصویری از هنرمند خرده‌بورژوازی، در حد گذری اشاره‌وار، بد نباشد. آگامبن می‌نویسد:

> «در خرده‌بورژوازی، گوناگونی‌هایی که نشان‌دهندهٔ کمدیِ تراژیک تاریخ جهانی بوده‌اند، یکدست می‌گردند و در بی‌محتوایی و هم‌گونه‌ای به نمایش گذاشته می‌شوند.
>
> اما پوچی وجود فردی، که میراث نیست انگاری است، در این اثنا،

آن‌چنان بی‌معنا شده که با دگرگون شدن و از دست‌دادن همهٔ شورمندی خویش، به درون‌امر گشوده، به درون عرضهٔ عیان‌سازی هر روزینه، سرایت کرده است: هیچ چیز بیش از قطعه فیلم تبلیغاتی‌ای که هیچ اثری از محصول تبلیغ‌شده در آن برجا نمانده به زندگی این بشریت نوظهور شبیه نیست. اما تناقض این خرده‌بورژوازی این است که در آن قطعه همچنان به دنبال آن محصولی می‌گردد که فریبش را خورده و با وجود تمام مشکلات، لجوجانه در تلاش است تا هویتی خاص خود فراهم آورد، هویتی که در واقع برایش مطلقا بی‌خودی و بی‌اهمیت گشته است.»

(آگامبن- همبودگی آینده- ۸۰ :۱۳۸۸)

در چارچوب بررسی مقولهٔ «شورش و هنر»؛ در رابطه با شورش و هنرمند خرده‌بورژوازی، باید به عنوان یکی از ویژگی‌هایش، گفت: او با این که به لحاظ مالی، بسیار بیشتر از هنرمند بورژوازی، مستعد شورش است؛ اما در عمل کمتر از هنرمند بورژوازی تن به شورش می‌دهد؛ و حتی اگر در هماهنگی با هنرمند بورژوازی تن به شورش دهد، سعی می‌کند که پشت سر او حرکت کند که برایش امن‌تر است.

به هر روی، آخرین نکته‌ای که دربارهٔ هنرمند خرده‌بورژوازی می‌توان به آن اشاره کرد، همانی‌ست که مارکس در مورد «باوئر» می‌گوید.

«باوئر چون از طرح مسئله در این سطح عاجز می‌ماند، گرفتار تناقض می‌شود. ....او پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که بخشی از مسئله او نیستند و مسایلی را حل می‌کند که پرسش او را بی‌جواب می‌گذارند.»

(مارکس-دو نوشته از کارل مارکس-۷ :۱۳۸۰)

هنرمند خرده‌بورژوازی نیز مسایلی را مطرح می‌کند که به جایگاه او به عنوان بخشی از توده‌ها ربطی ندارد؛ و به عنوان «پاسخ» کنش و کردارهایی می‌کند که جواب‌گوی معضل‌های اجتماعی‌اش نیستند و مشکلی از او حل نمی‌کنند.

**هنر آلترناتیو، «شورشی»ای که شورش نمی‌کند**

ای فریادهای عصیان
در تو، توان دوباره ساختن است
پس از نو بساز
نه گذشته که آینده را

بی‌تعارف باید بگویم که شاید من به شخصه به لحاظ کاراکترهای شخصیتی، موافق هنریک ایبسن باشم، زمانی که در «دشمن مردم»، می‌گوید: «همه چیز را به هم بریزید، من با شما خواهم بود». اما کاراکترهای شخصیتی من و ما، یا حتی خواست و توان‌مان نیست که بایستگی‌های اجتماعی پیش رو را تعیین می‌کند، بلکه این مسایل و مشکلات اجتماعی که در هر مقطع با آن روبرو هستیم، آن بایستگی‌های متعینی را می‌سازند که ما را به پرداختن به خود فرا می‌خوانند.

«متی می‌گفت: تفکر کاری است که در پی مشکلات و پیش از عمل صورت می‌گیرد.»

(برشت- اندیشه های متی- ۱۶ :۱۳۵۴)

در واقع، این معضل‌های اجتماعی هستند که در جهت حل‌شان؛ تعیین کنندهٔ پرسش‌های پیش روی ما می‌باشند. اما این نکته را نیز نباید از یاد برد که:

«شیوهٔ طرح یک پرسش؛ پاسخ به آن نیز است.» [کارل مارکس- درباره مسئلهٔ یهود]

(مارکس- دو نوشته از مارکس- ۵ :۱۳۸۰)

پس در برابر مسایل و معضل‌های اجتماعی، برای یافتن پاسخ و راه‌حل درست، بایست اصلی‌ترین پرسش‌ها را طرح کرد. یعنی پرسش‌هایی که اساسی‌ترین پایه‌ها و ریشه‌های بر سازندهٔ معضل‌ها را مدنظر گیرند.

پس در این‌جا پرسش اصلی نمی‌توان پرسشی چون این باشد که: آیا بایست به مقابله و نبرد با معضل‌های اجتماعی برخاست یا نه؟ یا حتی نمی‌تواند پرسش‌هایی از این گونه باشد که: چگونه می‌توان به مقابله با معضل‌ها برخاست و مهارشان کرد؟

چرا که یک‌یک چنین پرسش‌هایی، فقط به پاسخ‌های از پیش تعیین شدهٔ کلیشه‌ای در چارچوب اینک منجر خواهند شد که ثمره‌ای نخواهد داشت جز گذر از یک معضل اجتماعی به معضلی دیگر. زیرا؛ هیچ یک از چنین پرسش‌هایی، نقبی به اعماق و ریشه‌های معضل نمی‌زنند؛ و یک‌یک‌شان این مسئلهٔ آشکار را پنهان می‌سازند که معضل‌ها و مسایل اجتماعی، «تک‌نمود»های بروز یافته نیستند که موردی برایشان «پاسخ» یافت؛ بلکه برساخته‌ها و برآمده‌های یک ساختار و سیستم کلان؛ یعنی نظم اینک هستند.

پس ناگزیر، اساسی‌ترین پرسش‌ها نمی‌تواند جز این باشند که: جایگزین

بایستهٔ ساختار معضل‌ساز چیست؟ و چگونه می‌توان برپایش کرد؟ و روند «گذر از آن به این»، چه ساختار/سازمان بایسته‌ای می‌طلبد؟

اما از آنجایی که از سویی در چارچوب قانونمندی‌های هستی اجتماعی، با این مسئله نیز روبروییم که:

«تقارن تغییر اوضاع و فعالیت انسانی را فقط به منزلهٔ پراتیک دگرگون‌کننده می‌توان برداشت کرد و معقولانه درک نمود.»

(مارکس/انگلس- ایدئولوژی آلمانی- ۶ : ۱۳۵۷)

پس آن پرسش‌های اساسی بایست به این شکل در آیند که: در وجه پراتیکال، آیا ساختارهای معضل‌ساز را بایست و می‌توان در فرایندی فی‌البداهه‌ای؛ از پیش رو برداشت؟

در پاسخ این پرسش باید گفت: با توجه به این که نظام‌های اجتماعی، نه فقط از هستار «سازمان»ی بلکه از ساختار و نهاد نیز برخوردارند؛ از این رو، نمی توان چنین کرد. یعنی نمی‌توان ساختارها را با اتکا به شورش برانداخت. حتی اگر، شورش بتواند «سازمان» یک نظم اجتماعی را برای مثال براندازد؛ باز ساختار و نهاد برجای خود باقی مانده، با جان‌سختی خود، پر شدن خلاء «سازمان» را با سازمانی هماهنگ با خود طلب می‌کند.

از این روست که در برابر اینک و در روند گذر به فردا نمی‌توان دل به شورش بست.

همهٔ اینها که برشمرده شد، دقیقاً در رابطه با هنر و هستار «اینکی»اش، نه فقط محتمل است بلکه مصداقی متعین دارد. زیرا به قول الکسی تولستوی:

«هنر همواره در آنجا می‌روید که عرصهٔ برخورد و تضاد باشد. هنر خود یا عیناً کشمکش است یا بازتابی از آن.»

(تولستوی-رسالت زبان و ادبیات- ۶۵ :۱۳۵۷)

واقعیت این‌ست که در مقطع کنونی، هنر از دو سوی بیرونی (از لحاظ کنترل و فشارهایی که روبروست) و درونی (به لحاظ آنی که باید باشد تا بتواند از پس معنای اجتماعی خود برآید)، در بن‌بستی کشنده قرار گرفته است. بن‌بستی که زایندگی‌اش را (چه در وجه درون‌زایی و چه در وجه برون‌زایی‌اش) در حد بحرانی، از بین برده است [البته اگر نخواهیم «مرده‌زایی»هایش را به حساب زایندگی‌اش بگذاریم]. این مسئله گرچه در تمام اقسام هنرها صادق است، اما حد و سطح آن در همهٔ آنها به یک اندازه نیست.

**هنرمند آلترناتیو، شورشی‌ای‌ست که شورش نمی‌کند بلکه با قدم‌های سنجیده و بی هیچ تزلزلی، ضد اینک پیش می‌رود و درعین حال از کار ساختن فردا باز نمی‌ماند.**

به هر روی، این بن‌بست که از دو سو هنر را نه فقط در خود محبوس، که هر لحظه بیشتر از پیش می‌فشارد. توجه داشته باشیم که بن‌بست‌های اجتماعی، بنا به ویژگی دینامیک بودن جامعه، نه بن‌بست‌هایی ایستا، بلکه دقیقا بن‌بست‌هایی پیش رونده‌اند. چنین بن‌بست دوسویهٔ پیش رونده‌ای، جز دو راه پیش‌روی کنشگران عرصه هنر نمی‌گذارد: یا تسلیم و در خود تمام شدن؛ یا ضد بن‌بست برخاستن.

از پنجره بگذر و دیوار را بشکن!

تو؛ حریص گشودن آن پنجرهٔ فرتوتی!
اما؛ نیک بنگر!
پسِ این پنجره،
هیچت نیست جز،
دیواری نقاشی شده.
پس از زحمت گشودن پنجره بگذر و
دیوار را بشکاف.
همان دیواری که به آن
تکیه داده‌ای و
پنجره را می‌نگری.

اما شکل و ساختار بایستهٔ این برخاستن ضد بن‌بست، کدام است؟
آیا در این راه، با برآشوبیدن و شورش، می‌توان طرفی بست؟ مسلماً نه. نتیجه بلوای شورش چیزی نخواهد بود جز سرهای منگ از کوفتن بر دیوار و مشت‌های در خود شکسته از مصاف با دیوارهای بن‌بست. فایق آمدن بر بن‌بست‌ها، امکان‌پذیر نیست مگر با اتکا به پراتیسین بودن؛ یعنی به هودهٔ «تثلیث» عزم راسخ (که برآمده از درک ضرورت‌هاست) و نیروی سازمان‌یافته و به کار گرفتن ابزارهای بایسته‌اش.
بن‌بست‌های اجتماعی؛ «سازه»های آجرین فیزیکی نیستند که بتوان در غوغای شورش کلنگ‌بدستان، آنها را از پیش رو برداشت.
«آنچه در این میان اهمیت دارد، میزان پیچیدگی نیست، بلکه کیفیت آن است.» (چامسکی- زبان و ذهن- ۱۴ :۱۳۷۷)
بن‌بست‌های اجتماعی، برنهادهایی همآمیخته از ساختار و سازمان و

میدان‌های نیرو هستند، پس تنها می‌توان با هسته‌ای با چنین هستاری ضدشان برخاست.

در حالی که «شورش»ها بنا به ویژگی عمومی‌شان، تنها شامل مفهوم «میدان نیرو» می‌شوند و از این روست که عموماً انفجاری، گسترده، سریع، سیل‌وار و با بُردار کاهنده هستند (البته اگر دچار دگردیسی‌های فرگشتی نشوند).

پس، نمی‌توان در برابر بن‌بست‌های عرصهٔ هنر، دل به شورش بست و باید سازمان جنبش هنر آلترناتیو را پروراند و در راه جنبش هنر آلترناتیو با قدم‌های سنجیده، گام برداشت و پیش رفت. و این، تنها «ممکن»، برای هنر انقلابی‌ست. بقول کارلوس ماریگلا:

«وظیفه هر انقلابی، انقلاب کردن است.»

(ماریگلا- سیر اندیشه و عمل...- ۹۳ :۱۳۵۸)

هنر انقلابی به عنوان بازنمودی از هنر آلترناتیو نیز از این وظیفه مستثنا نیست. زیرا این هنر، هنری‌ست که از آن قائدهٔ گستردهٔ هرم جامعه است. لایه‌ای که گسترده‌ترین بخش جامعه و همچنین نیروی محرکه اصلی پویایی آن است. هنر انقلابی تنها در پیوند با قائده جامعه می‌تواند آلترناتیو بودن خویش را در عرصهٔ اجتماعی هنر به اثبات رسانده؛ در نبرد با اینک و جهت برپایی فردا، نقش بایستهٔ خود را ایفا کند.

گرچه هنر انقلابی بر اساس نگاه تاریخی داشتنش، برخلاف هنر شورشی نبرد خود را به ستیز با «اکنون»های اینک بسنده نمی‌کند؛ اما نبایست از یاد برد که:

«تاریخ توالی فصول نیست، توالی چشم‌اندازهای بی‌بازگشت است.»

(پویان- بازگشت به «ناکجاآباد» و باز گردیم- ۷ :۱۳۵۷)

پس هنر انقلابی نمی‌تواند، تنها به داشتن یک طرح بزرگ و کلی ضد اینک دلخوش کند؛ بلکه بایست در این راه، هر لحظه با اکنون‌های اینک به نبرد برخیزد؛ چرا که هیچ «اینک»ی جدا از اکنون‌هایش نیست. با توجه به چنین مسئله‌ای ست که آناتولی. و. لوناچارسکی در مقاله‌ای به نام «جرج برنارد شاو» می‌نویسد:

«اما اعتقاد به «ایدئولوژی پیشرو» یک چیز است و کمک فعالانه به پایه‌ریزی عملی آن چیزی دیگر.»

(لوناچارسکی- درباره ادبیات- ۱۳۵۶: ۵۶)

در این میان، در رابطه با هنرمند آلترناتیو و هنرش، دو وجه پرنسیپی را نمی‌توان نادیده گذاشت. نخست آنکه: با توجه به اینکه هنر آلترناتیو مساوی

رادیکالیسم آوانگارد در عرصه هنر و میدان جامعه است؛ از این رو، هنرمند آلترناتیو (و به هودهٔ آن هنر انقلابی)، نه تنها می‌تواند دارای ویژگی شخیصت شورشی بودن باشد، بلکه اتفاقاً بایست تاکید کرد که هنرمند آلترناتیو نمی‌تواند دارای روحیه شورشی نباشد. زیرا «شورش» یعنی برآشوبیدن بر هر آنچه در اکنون ضد انسان و ستمگرانه است. و این «هرآنچه در اکنون»، خود بخشی از اینک است؛ پس چطور می‌تواند داعیه ضدیت با اینک داشت و بر اکنون‌هایش حساس نبود و بی‌تفاوت از کنارشان گذشت. گرچه هر دوی هنرمند شورشی و هنرمند آلترناتیو، در برخورداری از روحیه شورشی، دارای اشتراک هستند؛ اما آنچه این دو را در این رابطه از هم جدا می‌کند، اینست که منش و رفتار هنرمند آلترناتیو بر پایه کنش شورشی شکل نمی‌گیرد.

از سوی دیگر، گرچه هنرمند آلترناتیو واجد روحیه شورشی است؛ اما هنرمند شورشی واجد ویژگی‌های آلترناتیو نبوده و فعلیت‌هایش درواقع واکنش‌هایی‌ست تنها به اکنون‌های اینک.

**هنر انقلابی نمی‌تواند، تنها به داشتن یک طرح بزرگ و کلی ضد اینک دلخوش کند؛ بلکه بایست در این راه، هر لحظه با اکنون‌های اینک به نبرد برخیزد.**

اما در مورد وجه پرنسیپی دوم بایست گفت: از آنجایی که

«مجموع زندگی اجتماعی ذاتاً عملی است. همهٔ رموزی که تئوری را به راز پنداری می‌کشاند، حل معقولانهٔ خود را درپراتیک انسانی و درک این پراتیک می‌یابد.»

(مارکس/انگلس- ایدئولوژی آلمانی- ۸: ۱۳۵۷)

یا به قول برشت:

«اشتیاق قرن ما است که همه چیز را درک کنیم، تنها به این منظور که توانایی مداخله در امور آن را داشته باشیم.»

(گولد برگ- برتولد برشت و انتقاد از ایدئولوژی اخلاقی- ۱: ۱۳۵۷)

به هوده؛ دو رویکرد نقد اینک و آینده‌خواهی؛ برای هنرمند آلترناتیو نمی‌تواند صرفاً در محدودهٔ آرمان‌خواهی نظری بسنده بماند. و این دو باید در چارچوب فعلیت‌های هنری‌اش و در پیوند با زیست اجتماعی جامعه‌اش، وجه پراتیکال داشته باشد. چرا که:

«درست هنگامی که مفاهیم مترقی را در خود از عمل بزداییم، به خیانت دست‌زده‌ایم.»

(سلطانپور- نوعی از هنر، نوعی از اندیشه- : ۳۱)

«هنرمند آلترناتیو»، به هودهٔ پیوند انداموار هنرش با زندگی و زیست قائده هرم جامعه یعنی توده‌ها؛ در عرصه و میدان هنر، خون تپندهٔ دوران است. پس با تمام فشارها و آسیب‌هایی که بر او هنرش روا می‌شود؛ نه باید و نه

می‌تواند که در این راه گامی به پس گذارد؛ و بایست همچنان شورنده در هر لحظهٔ کنون، ضد اینک پیش رود. و در هر گام، بیش از پیش خود را در پیوند با برساختن فردا، سازمان‌داده و در این راستا در هر لحظه، فزونتر از قبل آگاهی اجتماعی جامعه را بالا برکشیده و چون فانوس دریایی، آینده را نمایاند.

و از آنجایی که به قول یوری لوتمن:

«هدف هنر، نه فقط نمایاندن این یا آن شیء، که ساختن یک حامل معنی از شیء است.» (لوتمن- نشانه شناسی و زیبایی شناسی سینما- ۳۳: ۱۳۷۵)

پس هنر «هنرمند آلترناتیو» نیز در کلی‌ترین وجه‌اش نمی‌تواند حامل معنی‌ای جز نقد اینک و برساختن فردا، باشد. از این رو، هنر آلترناتیو، نه فقط نمایانندهٔ فردا، که خود تجسم فردا در اکنونیت اینک است؛ پس گزیری ندارد جز آنکه ذره ذره‌اش تجسد روشنی‌های فردا باشد.

هنرمند آلترناتیو می‌داند (و نبایست در این دانستهٔ خود هرگز تردید کند) که فردا از دل یک شورش فورانی گذرا، زاده نمی‌شود و او بایست گام به گام با قدم‌های سنجیده، با روحیه شورنده ضد اینک، با پتک نقد بی‌ترحم، آجر به آجر اکنونیت را بکوبد و پودر کند تا برج و باروی اینک فرو ریزد؛ و در همان حال با اتکا به پراکندن آگاهی انتقادی، سلول به سلول و بافت به بافت، اندام فردا را بپروراند.

از این رو، به عنوان جمع‌بست گفتار؛ نمی‌توان جز این گفت که:

هنرمند آلترناتیو، شورشی‌ای‌ست که شورش نمی‌کند بلکه با قدم‌های سنجیده و بی هیچ تزلزلی، ضد اینک پیش می‌رود و درعین حال از کار ساختن فردا باز نمی‌ماند.

ایدون زمان دگری‌ست.
اینک هر کلام سنگری‌ست
و هر سکوت داغ خنجری‌ست.
اینک هر سکوت، خفت حنجره‌ای‌ست
و هر کلام، گشایش پنجره‌ای‌ست.
اینک هر سکوت طعنه به نغمه‌ای‌ست
و هر کلام شکستن دخمه‌ای‌ست.
پس بیا جمله به جمله، حرف به حرف
پشت سکوت را بشکنیم.

که هر سکوت
کلام را زنده در گور کردن است
و هر کلام، آغاز افراشتن گردن‌هاست.

**منابع**


* اوریپید، ۱۳۵۹- هلن ( هیپولیت، هلن، آلست، ایون)-برگردان: محمد سعیدی-تهران-انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
* اولیانوف (لنین)، ولادیمیر ایلیچ- ۱۳۵۸-گامی در الفبای فلسفهٔ علمی- برگردان: م. ع . پ- تبریز- نشر سترگ.
* بارت، رولان - ۱۳۸۷- درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها- برگردان: محمد راغب- تهران- نشر فرهنگ صبا.
* برشت، برتولت- ۱۳۵۴- اندیشه‌های متی- برگردان: بهرام حبیب-تهران- انتشارات آگاه.
* پاز، اکتاویو-۱۳۸۹- دیالکتیک تنهایی - برگردان: خشایار دیهیمی- تهران- انتشارات لوح فکر.
* پویان، امیر پرویز- ۱۳۵۷- بازگشت به «ناکجاآباد» و باز گردیم- تهران- نشر همشهری.
* تودوروف، تزوتان-۱۳۹۱- ادبیات در مخاطره- برگردان: محمد مهدی شجاعی- تهران- نشر ماهی.
* تولستوی، آلکسی- ۱۳۵۷- رسالت زبان و ادبیات- برگردان: م . ح . روحانی- تهران-انتشارات توکا .
* چامسکی، نوام- ۱۳۷۷- زبان و ذهن-برگردان: کورش صفوی- تهران- انتشارات هرمس.
* دولابوئسی، اتیین-۱۳۹۲- گفتار در بندگی خود خواسته - برگردان: لاله قدکپور- تهران - نشر گمان.
* رید، هربرت -۱۳۸۵- آنارشیسم ، سیاست شاعرانه - برگردان: حسن چاوشیان- تهران - نشر اختران.
* سلطانپور، سعید- نوعی از هنر، نوعی از اندیشه- تهران.
* شیلر، فردریش- ۱۳۸۵- آزادی و دولت فرزانگی- برگردان: محمود عبادیان- تهران - نشراختران.
* فانون، فرانس- ۱۳۵۵- پوست سیاه صورتک‌های سفید-برگردان: محمد

امین کاردان - تهران - انتشارات خوارزمی.
* کنستان، بنژامن- ۱۳۸۹- شور آزادی- برگردان: عبدالوهاب احمدی- تهران-نشر آگه.
* گاست، خوزه ارتگا. یی- ۱۳۸۷- طغیان توده‌ها- برگردان: داود منشی‌زاده- تهران- نشر اختران.
* گرامشی، آنتونیو- ۱۳۵۸- گزیده‌ای از آثار آنتونیو گرامشی- تهران- انتشارات کتابهای جیبی.
* گولدبرگ، ژاک - ۱۳۵۷- برتولد برشت و انتقاد از ایدئولوژی اخلاقی - برگردان: محمد رضا فشاهی - تهران - انتشارات تیرنگ.
* لوتمن، یوری- ۱۳۷۵- نشانه شناسی و زیبایی شناسی سینما- برگردان : مسعود اوحدی- تهران- انتشارات سروش.
* لوناچارسکی ، آناتولی . و - ۱۳۵۶ - درباره ادبیات -برگردان: ع . نوریان - تهران- انتشارات شباهنگ.
* مارکس، کارل/ انگلس، فردریش - ۱۳۵۷ - ایدئولوژی آلمانی- تهران- انتشارات یاربد.
* مارکس، کارل - ۱۳۸۰- دو نوشته از کارل مارکس (مسئله یهود- نقد فلسفه حقوق هگل / مقدمه ) - برگردان: مرتضی محیط- هامبورگ- انتشارات سنبله.
* مارکس، کارل - ۱۳۶۳- مبانی نقد اقتصاد سیاسی ( گروندریسه)- برگردان : باقر پرهام / احمد تدین - تهران - انتشارات آگاه.
* مارکوزه، هربرت - ۱۳۸۶- در باب اقتدار- برگردان: مجتبی گل‌محمدی/ علی عباس بیگی- تهران- نشر گام نو.
* ماریگلا، کارلوس - ۱۳۶۳- سیر اندیشه و عمل انقلابی در برزیل- برگردان :... - تهران- انتشارات داس.
* نیچه، فریدریش - ۱۳۶۲- فراسوی نیک و بد - برگردان: داریوش آشوری- تهران- انتشارات خوارزمی.
* نیچه، فریدریش ویلهلم- ۱۳۷۶- شامگاه بتان - برگردان: عبداعلی دستغیب- تهران- نشر پرسش.
* ویتگنشتاین، لودویک - ۱۳۸۷- فرهنگ و ارزش- برگردان: امید مهرگان- تهران- نشر گام نو.

# شـــورش در هـــنر و ادبیات ایران:
## مارپیچ و گریز ناپذیر

افشین شمس قهفرخی

«شورش بر مرتجعین بر حق است». این جمله معروف‌ترین شعار دوران انقلاب فرهنگی پرولتاریایی چین در سال‌های۱۹۶۶ تا ۱۹۷۰م. بود. این شعار انعکاس خواسته‌ها و مطالبات کارگران، دهقانان و روشنفکران طرفدار خط رادیکال در حزب کمونیست چین محسوب می‌شد. اگر نبرد بین جناح‌های داخلی در کمیته مرکزی این حزب در جریان انقلاب فرهنگی را نادیده بگیریم در عمل با یک شورش واقعی اجتماعی مواجه خواهیم بود. شورشی که از دل تضادهای عینی جامعه‌ی مزبور بر می‌خاست: شورش بر سنت‌ها، بر مدیران اداری و کادرهای بالای حزب و بر روابط اجتماعی که هنوز بر دوش جامعه سنگینی می‌کرد. در یک کلام شـــورش بـــر مناسباتی که قرن‌ها با افت و خیز فراوان بر جامعه حاکم بودند و کل جامعه را به انقیاد و اسارت کشیده بودند. از چین به عنوان یک کشور شرقی و تحت مناسبات و فرهنگ زمینداری شروع کردم تا به مفهوم شورش و مصداق عینی آن در جـامـعه‌ی زمینداری و استبدادی ایران در قرن نوزدهم میلادی (به صورت عام) و شورش بر ساختارهای قدیمی در هنر و ادبیات ایران (به صورت خاص) برسم.

در فرهنگ لغات فارسی عمید کلمه‌ی شورش با لغاتی چون آشفتگی، هیجان، انقلاب و غوغا معنا شده است. اما در علوم اجتماعی این واژه سرپیچی و طغیان در برابر نظم موجود یا کهن معنا می‌دهد. به تعبیری می‌توان گفت پاره کردن زنجیرها و قیودی که از تکامل و ترقی جلوگیری کرده و با هرگونه نوگرایی و تجدد در تضاد قرار می‌گیرد. این پدیده نتیجه‌ی اعتلا و حاد شدن تضادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است. آن زمان که تضادها به حد بالای خود می‌رسند و جامعه از کمیتی به کیفیت جدیدی تبدیل می‌شود، آن زمان که روبناها و زیر بناهای اجتماعی با همدیگر در تصادم و برخورد قرار می‌گیرند فضای مادی برای بروز تضادها پدید می‌آید. فضای مادی‌ای که تضادها در آن شکل گرفته و نیاز به حل شدن دارند. راه حلی که از دل نبرد

میان نو و کهن به وجود می‌آید کاملا عینی و مادی است. تاریخ تمام جوامع بشری با تمام ملزوماتشان تاریخ مبارزه‌ی دائمی تضادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است. از دل این مبارزه‌ی دائمی است که شورش در سطوح مختلف جامعه شکل می‌گیرد.

جامعه‌ی ایران از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی دچار تحولات پایه‌ای و زیر بنایی گردید. این تحول از دوران جنگ‌های اول و دوم ایران و روسیه (۱۸۰۴ تا ۱۸۲۸م.) آغاز گردید. در خلال و پس از این جنگ‌ها ایرانیان یعنی حاکمان سیاسی و توده‌های مردم مجبور شدند تا رابطه‌ی گسترده‌تر و نزدیک‌تری با دنیای خارج از کشور برقرار نمایند. پیش از این ایرانیان از دوران صفویه با کشورهای اروپایی، عثمانی، هندوستان و روسیه از طریق تجارت آشنا و ارتباط گرفته بودند. اما جنگ‌های ایران و روس این رابطه را وارد فاز جدیدی نمود. همزمان با این رخداد اروپا به عنوان کانون تغییر در مناسبات تولیدی، شیوه‌ی تولید فئودالی را پشت سر می‌نهاد و طبقه‌ی جدیدی با خلع مالکیت از زمین و ایجاد توده‌ی عظیم در شهرها پدید می‌آورد. انقلاب صنعتی کمک بزرگی به این تحول اجتماعی کرد. شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری در اروپا تا دهه‌ی ۱۸۵۰ میلادی حاکم شده است. سرمایه‌داران اروپایی از یک سو و به دلیل ضرورت اقتصادی با همدیگر وارد رقابت شدیدی شدند. تولید انبوه باعث تغییر و افزایش ترکیب ارگانیک سرمایه و در نتیجه کاهش نرخ سود گردید. به همین دلیل برای سرمایه‌گذاری مجدد و تحقق ارزش اضافی نیاز به بازارهای تازه برای صدور کالا و همچنین تهیه مواد خام برای چرخه‌ی تولید پدید آمد. در همین راستا کمپانی‌های بزرگ سرمایه‌داری و شرکای آنها یعنی بانک‌های بزرگ توجه خود را به کشورهای پیشاسرمایه‌داری و توسعه نیافته در آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین معطوف کردند. ایران در مرکز خاورمیانه یکی از این کانون‌های توجه بود. در سال‌های سلطنت ناصرالدین شاه قاجار ایران وارد مدار سرمایه‌داری جهانی شد. سال‌های ۱۸۷۰ میلادی به بعد سال‌های آغازین مرحله اول سرمایه‌داری امپریالیستی بود. شکلی جدید از سرمایه‌داری که متمرکز و در نتیجه انحصاری شده و بانک‌ها با صنعت متحد گردیده بازارهای بین‌المللی را به بازارهای داخلی خود ضمیمه می‌کردند. در همین دوران در ایران زمین و محصولات آن و همچنین نیروی کار به صورت کالا درآمد و این تغییر مهم باعث شد تا طبقات جدیدی مانند مالکین جدید شهری (ملک‌دارها) و صاحبان صنایع شکل گرفته، اهمیت و جایگاه تجار و بازرگانان تغییر نماید. در نتیجه در ساختار و بافت شهرهای

بزرگ و روستاهای اطراف آنها دگرگونی‌های تازه‌ای پدیدار گردد. این تحول تدریجی باعث می‌شد تا ایرانیان از جایگاه مادی دیروز خود بیرون آمده در مراکز تولید کارگاهی صنعتی، تجارتخانه‌ها، مراکز گمرکی، بانک‌های روسی و انگلیسی، زمین‌های کشاورزی تحت مالکیت تجار و روحانیون بزرگ شهری مشغول به کار شده و یا به صورت روزمزد به کشورهای دیگر مهاجرت نمایند. از سوی دیگر با کالایی شدن زمین و محصولات کشاورزی ارزش مصرف آن‌ها به ارزش مبادله تبدیل شده زمین در معرض داد و ستد قرار گرفت و غله به منظور افزایش قیمت احتکار شد. این احتکار غله موجب پدید آمدن قحطی‌های گندم و نان می‌شد که بانیان‌اش مالکان، تجار و حکومتیان بودند. این قحطی یکی از دلایل مهاجرت گروهی مردم و تغییر مکان زندگی جماعت روستایی و یا ساکنین شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ بود. مجموعه‌ی این تغییرات و یا عوامل تغییر یک معنا داشت: مرگ دنیای کهن و پدیدار شدن دنیای جدید.

اما این دنیای جدید با دو تضاد مواجه بود. اول «تضاد اصلی» یا «تضاد اساسی» که دلیل آن استثمار بی رحمانه و روابط حاکم بر جامعه بود که می‌رفت شکل کالایی شده به خود بگیرد. استثمار بورژوایی خارج از جامعه به ایران تحمیل شده و باعث گسترش فاصله‌ی طبقاتی و فقر می‌گردید. این نوع از تضاد بر اساس مناسبات یا شیوه‌ی تولید مسلط بر هر جامعه‌ای پدید می‌آید. جوامعی که تحت مناسبات سرمایه‌داری قرار گرفته اند از درون تضاد اصلی یا اساسی میان دو قطب کار و سرمایه (در شهر و روستا) را با خود حمل می‌کنند. با کالایی شدن زمین و محصولات کشاورزی و صدور کالا و سرمایه و تبدیل ایران به بخشی از بازار بین‌المللی اولین مرحله‌ی گذار از زمینداری به سرمایه‌داری در کشور به شکل گرفت. دومین تضاد، «تضاد عمده» بود که از برخورد استبداد سیاسی با مظاهر مدرن اجتماعی و آزادی‌های دموکراتیک فردی و اجتماعی به وجود آمده بود. شاه و دربار و دولت عوامل اصلی این استبداد سیاسی را تشکیل می‌دادند. در اثر حاد شدن تضاد اصلی تمامی‌حقوق سنتی و پدرسالارانه‌ی قدیمی‌که حمایت دولت (به شکل سیستم محتسب)، اصناف یا روابط عشایری و روستایی را با خود داشتند، از بین می‌رفت. و از سویی تضاد عمده، تضاد اول را تحت تاثیر قرار می‌داد و از بخش‌هایی از مالکیت خصوصی یا سنت‌ها و روابط اجتماعی دفاع می‌کرد و یا در برابر رشد مناسبات بورژوایی قرار می‌گرفت. این تضادها در اواخر سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ میلادی به اوج خود رسیده، در درون خود سنتزی را پدید می‌آوردند. که مولود آن شورش در ابعاد مختلف اجتماعی-سیاسی و فرهنگی بود. دگرگونی‌های مختلف اجتماعی ابتدا در هیات

شورش‌های تهی‌دستان شهری در اعتراض به کمبود نان و دخالت دولت و تجار در آن یا کاهش شدید ارزش پول و یا اعتراضات تجار و بازرگانان علیه دخالت‌های کمپانی‌های اروپایی بروز کرد. در روستاها نیز شورش‌های دهقانی علیه بهره‌ی مالکانه و یا رشد مالیات‌های ارضی خود را نشان داد. این واکنش‌های اجتماعی در مراحل بعد بر فرهنگ توده‌ها نیز تاثیر نهاد و باعث گردید تا شعرا، نویسندگان، نوازندگان و موسیقی‌دانان نیز همراه با بقیه بخش‌ها و همراه با تحولات اجتماعی و سیاسی به شورش علیه ساختارهای سنتی چند صد ساله‌ی هنر و ادبیات ایران برخیزند.

در عرصه‌ی موسیقی مهم‌ترین رخداد خارج شدن آموزش این هنر از شکل مخفی، انحصاری و محفلی بود. تا پیش از این دوران موسیقیدانان و نوازندگان به صورت محفلی و مخفی و در پناه کانون‌های قدرت مانند دربار قاجار به فعالیت و خلق اثر هنری مشغول بودند. در نتیجه موسیقی به صورت عمومی در بین توده‌های مردم شهر و روستا حضور نداشت و از طرفی شاه، درباریان و شاهزادگان خود را ارباب مطلق جماعت موسیقی‌دان و نوازنده می‌دانستند و از هیچ‌گونه تعدی و ظلمی نسبت به آن‌ها کوتاهی نمی‌کردند. برای اولین بار «غلامحسین درویش (درویش خان)» نوازنده‌ی تار در سال‌های بین ۱۲۸۱ تا ۱۲۸۵ خ./۱۹۰۲ تا ۱۹۰۶م. اقدام به تاسیس کلاس‌های عمومی و علنی در شهر تهران نمود که این اقدام با خشم و واکنش شاهزاده» ملک منصور میرزا شعاع السطنه» مواجه گردید. شعاع السطنه خود را مالک هنر و خلاقیت درویش خان می‌دانست اما نتوانست موفق شود و درویش خان موفق به ادامه برگزاری کلاس‌های عمومی تار در تهران شد. این اقدام به طور تدریجی آموزش بقیه‌ی سازهای موسیقی را هم در بر گرفت. اجرای علنی و عمومی موسیقی نیز در همین دوران برای اولین بار توسط «انجمن اخوت» به سرپرستی «علی خان ظهیرالدوله» به صورت عمومی و علنی درآمد. انجمن مزبور سالیانه یک کنسرت به مناسبت تولد امام اول شیعیان و کنسرت‌های دیگری به نفع فقرا یا آسیب‌دیدگان اجتماعی با حضور خوانندگان و نوازندگان چیره دست با فروختن بلیط برگزار می‌نمود. در ابتدا اعضای انجمن برای دیدن کنسرت به محل انجمن مراجعه می‌کردند اما به مرور زمان دیگر علاقمندان نیز با تهیه بلیط قادر به تماشای کنسرت‌ها بودند. علاوه بر برگزاری کنسرت، هنرمندان عرصه موسیقی راه دیگری را برای حفظ و گسترش و توده‌ای کردن این هنر بر گزیدند و آن استفاده از ابزاری به نام گرامافون بود. با توجه به این که مرکزی برای ضبط موسیقی بر صفحات

**شورش در شعر و داستان نویسی علیه چهارچوب سنتی حاکم درست در زمان شکل گیریِ جنبش مشروطه‌خواهی شکل گرفت.**

گرامافون در ایران وجود نداشت برای اولین بار گروهی تحت سرپرستی درویش خان و با حضور حسین طاهرزاده (خواننده)، رضا قلی خان (ضرب گیر)، حسین هنگ آفرین (نوازنده‌ی سه تار)، باقرخان رامشگر (نوازنده‌ی کمانچه) و اسدالله خان (نوازنده‌ی نی) برای ضبط صفحه به انگلستان مسافرت کردند. این سفر پس از چندی دوباره با اعضای جدیدی صورت گرفت و گروه پس از ضبط صفحات گرامافون در راه بازگشت در روسیه و در خاک گرجستان اقدام به اجرای کنسرت نمودند.[1] صفحات گرامافون باعث می‌شد تا آن بخش از جامعه که قدرت و توان رفتن به کنسرت‌ها را ندارند از موسیقی بهره ببرند و در شکسته شدن جو مخالفان موسیقی در ایران نقش به‌سزایی داشت. در نتیجه‌ی این تحولات و با اوج گیری جنبش زنان در اواخر قرن سیزدهم خورشیدی و تلفیق این جنبش با هنر و ادبیات، «قمرالملوک وزیری» بر صحنه‌ی کنسرت حاضر و در سال ۱۳۰۳خ. در گراند هتل تهران به اجرای کنسرت پرداخت. در پی او دیگر خوانندگان زن همچون «ملوک ضرابی»، «ایران‌الدوله هلن» (اولین زنی که صدایش با گرامافون ضبط شد)، «روح انگیز» و «دلکش» این راه را در پی تاسیس رادیو تهران و یا بر صفحات گرامافون ادامه دادند. با همگانی شدن موسیقی و ورود زنان به این عرصه از یک سو زنجیرهای چندصدساله بر پای موسیقی پاره شد و از سوی دیگر بخش‌های سنتی جامعه که درکی ارتجاعی و عقب‌مانده نسبت به پدیده‌ی موسیقی و جایگاه فردی و اجتماعی زنان داشتند اقدام به واکنش نمودند. حمله‌ی مردان متعصب مذهبی به گراند هتل تهران به هنگام اولین کنسرت قمرالملوک وزیری یکی از مشهورترین واکنش‌های بخش سنتی جامعه بود. موسیقی در طی این سال‌ها از نظر شکل نیز دچار دگرگونی و تحول گردید. درویش خان با ساختن قطعات جدیدی به صورت پیش‌درآمد و رنگ و چهارمضراب در گوشه‌های مختلف دستگاه‌های هفت‌گانه سیستم تکراری و سینه‌به‌سینه‌ی قدیم را شکست و گوشه‌ها و نغمات را با شکلی جدید و زیباتر و در عین حال با حفظ پرده‌های اصلی آن‌ها خلق کرد. در سال‌های ۱۲۹۰ تا ۱۲۹۲خ./۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳م. «کلنل علی نقی وزیری» از افسران مشروطه‌خواه که با موسیقی ایرانی و ساز تار آشنایی کامل داشت اقدام به نت‌نویسی ردیف‌های موسیقی ایرانی نمود و اولین کتاب آموزش تار را بر اساس تئوری موسیقی اروپایی (نت‌ها، میزان‌ها، فواصل و گام‌ها و...) به رشته‌ی تحریر درآورد. نت‌نویسی در موسیقی ردیفی جهشی برای آموزش آسان‌تر این هنر در کشور بود و باعث شد تا در سال ۱۳۰۷خ./۱۹۳۶م. مدرسه‌ی

۱ سرگذشت موسیقی ایران جلد اول- روح الله خالقی- انتشارات صفی علی شاه-۱۳۷۸-صفحات ۳۱۷ و ۳۱۸

**واکنش‌های اجتماعی در مراحل بعد بر فرهنگ توده‌ها نیز تاثیر نهاد و باعث گردید تا شعرا، نویسندگان، نوازندگان و موسیقی‌دانان نیز به شورش علیه ساختارهای سنتی چند صد ساله‌ی هنر و ادبیات ایران برخیزند.**

موزیک قدیمی به مدرسه موسیقی دولتی تبدیل گردیده و موسیقی ایرانی در آن تدریس گردد.[۲]

شورش در شعر و داستان نویسی علیه چهارچوب سنتی حاکم درست در زمان شکل گیریِ جنبش مشروطه‌خواهی شکل گرفت. یعنی در زمانی که تضادهای درونی جامعه به اوج خود رسیده بود. تحولات سیاسی جامعه در اوایل قرن بیستم باعث شد تا شعر کلاسیک ایران از چهارچوب شعرِ توصیفی-مداحی قدرت مداران و رابطه‌ی یک طرفه و عاشقانه مازوخیستی وارد فاز جدید شود. البته بایستی بر این نکته تاکید کرد که تاریخ شعر فارسی همیشه مدح و مازوخیسم عاشقانه نبوده و در مقاطع بسیاری نقد حاکمان قدرت و انقلابی گری در آن به چشم می‌خورد. اما تحولات دوران مورد بحث ما باعث شد تا مفاهیم جدیدی مانند ناسیونالیسم، سنت ستیزی، نقد حجاب اجباری، دفاع از حقوق زحمتکشان شهر و روستا و زنان وارد گردد. مردم که تا دیروز در شعر فارسی کم رنگ بودند به یکی از موضوعات اصلی تبدیل شدند. و شعر انتقادی و سیاسی شکل گرفت. عموم شعرای شورشی این دوران جوان و شهری بودند و بیشترشان در مبارزات سیاسی شرکت داشتند: اشرف الدین گیلانی، شمس کسمایی، ابوالقاسم عارف قزوینی، محمد فرخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا، محمد تقی ملک‌الشعرا بهار، میرزاده عشقی. هر کدام از این شعرا به نوعی نماینده‌ی طبقات جدید اجتماعی بودند و شعرشان انعکاس خواست‌های طبقات مزبور بود. شعر فارسی نه تنها در مضمون بلکه در شکل نیز در حال تحول بود. شعر کلاسیک بر آوا و موسیقای مشخصی و در چهارچوب بیت و قافیه در حرکت بود اما شعر جدید می‌خواست این قالب را بشکند و موسیقی شعر را به نظم جدیدی درآورد. «تقی رفعت» شاعر آذربایجانی و عضو حزب دمکرات ایران شاخه‌ی آذربایجان و مدیر مسئول نشریه تجدد، «شمس کسمایی» بانوی روشنفکر و شاعر اهل یزد و «ابوالقاسم الهامی» متخلص به «لاهوتی» افسر ژاندارمری و شاعر کمونیست اهل کرمانشاه از اولین کسانی بودند که قالب شعر کلاسیک را کنار گذاشتند و به سرودن شعر با موسیقایی جدید پرداختند. تقی رفعت علاوه بر آن در نشریه تجدد به آموزه‌های اخلاقی ادب فارسی سنتی تاخته و شعر سعدی را مورد نقد جدی قرار داد. او در سلسله مقالاتی کل ساختار فکری حاکم بر شعر سعدی را مورد انتقاد قرار داد. رفعت در نوشتاری به سال ۱۲۹۷خ/۱۹۱۸م. در بحثی پلمیک با ملک‌الشعرا بهار در این رابطه چنین نوشت: «ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت. ما

۲ این مدرسه در نهایت در سال ۱۳۱۲ خ. به هنرستان عالی موسیقی تبدیل گردید و رشته‌های مختلف نوازندگی را همراه با اصول پایه موسیقی در آن تدریس گردید.

گرفتار لطمات جریان‌های مخالف ملی و سیاسی هستیم که سعدی از تصور آن‌ها هم عاجز بود... اطفال سیزده‌ساله‌ی مدارس امروزی در علوم و فنون متنوعه به مراتب از سعدی داناترند... فقر روحانی ما سائق این عصیان است. سعدی، حافظ و فردوسی و هر که باشد از شعرا و ادبای سابق صدمت این قیام را متحمل خواهد شد...»[۳]. رفعت در دفاع از شعر نوین و متجدد چنین می‌نویسد: «تجدد به مثابه یک انقلاب است و انقلاب را نمی‌شود با قطره شمار مانند دارو به چشم جماعت ریخت... اگر شما شاعر یا ادیب هستید، بدانید که شاعر یا ادیب«پیرو» نیست بلکه «پیشوا» است... سعدی مانع از موجودیت شماست. گور سنگی او گاهواره‌ی شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است...»[۴]. بانو شمس کسمایی شاعری دیگر بود که در همان زمان در آذربایجان با جریانات انقلابی و چپ فعالیت کرده در نشریات «آزادیستان» و «تجدد» اشعارش به چاپ می‌رسید. کسمایی با سرودن شعر «پرورش طبیعت» در شماره ۴ مورخ ۲۱ شهریور۱۲۹۹خ. در نشریه‌ی آزادیستان گام دیگری را در پروراندن شعر نوین برداشت:

زه بسیاری آتش مهر و ناز و نوازش
از این شدت گرمی و روشنایی و تابش
گلستان فکرم
خراب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده، افکار بکرم
صفا و تراوت زکف داده، گشتند مایوس
بلی پای بر دامن و سر به زانو نشینم
که چون نیم وحشی، گرفتار یک سرزمینم
نه‌یارای خیرم
نه نیروی شرمنه تیغ و تیرم بود، نیست دندان تیزم
نه پای گریزم
ازاین روی، در دست همجنس خود در فشارم
ز دنیا و از سلک دنیا پرستان کنارم
برانم که از دامن مادر مهربان، سر بر آرم!

ابوالقاسم لاهوتی با سرودن شعر «وحدت و تشکیلات» در خرداد ۱۳۰۳خ./ ژانویه ۱۹۲۴م. [۵] به روش نوینی در تغییر شکل شعر فارسی دست زد:

سر وریشی نتراشیده و رخساری زرد، زرد و باریک چو نی
سفره‌ای کرده حمایل پتویی بر سر دوش، ژنده‌ای در تن وی

۳ از صبا تا نیما جلد دوم- یحیی آرین‌پور- صفحه ۴۴۳.

۴ همان- صفحات ۴۴۷ تا ۴۴۹.

۵ این شعر با الهام از تصویر «میرزا محمد آخوندزاده» فعال کارگری و عضو حزب کمونیست ایران است که در انزلی دستگیر و به تبعید فرستاده شده، سروده شده است.

کهنه پیچیده به پا چونکه ندارد پا پوش، در سر جاده‌ی ری
چند قزاق سوار از پی‌اش آلوده به گرد...

این روند اگر چه در دوران شانزده‌ساله‌ی استبداد رضاشاهی به دلیل خفقان و سانسور حاکم بر مطبوعات، موسیقی و ادبیات کند گردید. اما در بین روشنفکران و ادیبان کوشش برای پاره کردن حصارهای سنتی ادامه‌یافت. «علی اسفندیاری» متخلص به نیما یوشیج شاعر نوگرایی بود که در همین دوران (۱۳۲۰-۱۳۰۱خ./۱۹۲۲-۱۹۴۱م.) به سرودن اشعاری پرداخت که در عین داشتن موسیقای شعری، در چهارچوب شکل شعر کلاسیک فارسی قرار نداشت. پیش از این دوره نیما به سبک قدیمیِ خراسانی شعر می‌سرود. اما این شکل از سرودن به مرور و تحت تاثیر عوامل بیرونی دچار تغییر گردید. شعر نیما آغاز یک شورش در فرم و محتوا بود. این شورش از کجا برمی‌خاست؟ از جنبش مشروطیت به بعد در ادبیات فارسی دو دسته از شاعران فعالیت می‌کردند. اول کسانی که شعرهایشان از لحاظ عاطفی(احساسی) قوی بود اما از نظر تخیل و ایماژسازی ضعیف محسوب می‌گردید. گروه دوم شاعرانی بودند که تخیل در اشعارشان قدرت بیشتری داشت اما از نظر عاطفی ضعیف بودند. نیما سعی کرد تا شعری را بسراید که ترکیبی اعتدالی از همه‌ی عناصر باشد. تلاش او بر این مسئله نیز بود که تصاویر (ایماژها) در شعرش تکراری نباشد و همه‌ی این‌ها نمی‌توانست در قالب شعر کلاسیک فارسی تحقق پیدا کند.[۶] نیما با شناختی که از شعر کلاسیک داشت شروع به سرودن شعری نمود که از لحاظ تخیل غنی و در عین حال نو و متمایز از تخیلات شعر کلاسیک باشد و علاوه بر آن موسیقی کلامی‌در آن وجود داشته باشد. شعر «غُراب» در سال ۱۳۱۷ خ. اولین شعر آزاد نیمایی در ادبیات فارسی است که بر همین اساس سروده شده است. رفعت، کسمایی، لاهوتی و نیما همه طغیان‌گرانی ادبی بودند که از دل تضادهای اجتماعی ایران برخاسته بودند. تضاد روبنای فرهنگی و هنری جامعه با بقایای مناسبات تولیدی اجتماعی کهن که هنوز در جامعه حضور داشت. نتیجه‌ی این تضاد نوگرایی ادبی و هنری بود. پدیده‌ی نوگرایی ادبی از یک سو از حرکت درونی و تکنیک‌های فنی جدید و تضادش با تکنیک‌های قدیمی‌سرچشمه می‌گرفت و از سوی دیگر تحت تاثیر نیرو و رخدادهای خارجی بود. ادبیات جهانی و جنبش ترجمه آثار ادبی جهانی یکی از این عوامل مهم بود. این حرکت با ترجمه‌ی آثار مولیر (میزانتروپ - طبیب اجباری-جرج دندین یا شوهر گیج) در سال‌های ۱۲۸۶ و ۱۲۸۷خ. توسط

۶ ادوار شعر فارسی-محمد رضا شفیعی کدکنی- انتشارات سخن-۱۳۸۰- صفحه ۱۰۸.

میرزا حبیب اصفهانی[۷] و رمان‌های «تیره بختان» (بینوایان) اثر ویکتور هوگو و «سفینه‌ی غواصه» (بیست هزار فرسنگ زیر دریا) اثر ژول ورن و «خدعه و عشق» اثر فردریک شیلر در سال‌های ۱۲۸۰-۱۲۸۶خ./۱۹۰۱ -۱۹۰۷م. توسط «میرزا یوسف اعتصام الملک» شروع شد. بعدها نیز با ترجمه‌ی آثار شعرا یا نویسندگان اروپایی و روسی نیز ادامه‌یافت. علاوه بر این، آشنایی کسانی چون رفعت، کسمایی، لاهوتی و نیما یوشیج با زبان‌های فرانسه، ترکی یا روسی باعث می‌شد تا آن‌ها با ادبیات و سبک‌های ادبی از جمله رمانتیسیم آشنا و از آن‌ها الگو بگیرند. نیما یوشیج یک نمونه‌ی مشخص از این گروه است که با زبان فرانسه آشنایی کامل داشت و بدین وسیله با آثار ادبیات این زبان آشنا گردیده بود. شعر «افسانه» (۱۳۰۱خ./۱۹۲۲م.) که از آثار ابتدایی وی در زمینه شعر نو محسوب می‌گردد از آثار رمانتیسیت‌های فرانسوی یعنی «لامارتین» و «آلفرد دوموسه» تاثیر گرفته بود.[۸] شعر نیما از همان سال انتشار «افسانه» مورد انتقاد و خشم شاعران کلاسیک قرار داشت. اما برای اولین بار در جریان کنگره‌ی نویسندگان ایران در تیر ۱۳۲۵خ. به صورت رسمی مورد نقد سنت گرایان قرار گرفت. ملک الشعرا بهار و دکتر محمد علی صورتگر از جمله کسانی بودند که در این کنگره از شعر آزاد نیمایی انتقاد کردند و حتی «حمیدی شیرازی» هجویه‌ای را ضد شعر او آماده کرد که به دلیل توهین‌آمیز بودن توهین‌های موجود در این هجویه از خواندن آن جلوگیری گردید. حتی نشریات حزب توده ایران که به طور جدی اخبار کنگره را انتشار می‌دادند درباره‌ی سخنرانی وی و نقدهای مطرح شده کاملا سکوت کردند! با تمام مخالفت‌هایی که با شعر نوگرا شد. این شکل از شعر در بین جوانان طرفدارانی پیدا کرد و کم کم تکامل پیدا کرد. فریدون توللی از جمله شعرای جوان در دهه‌های بیست و سی خورشیدی بود که از این شعر تاثیر فراوان گرفت و در اعتلا و تکامل آن سهم به‌سزایی را ایفا کرد. علاوه بر آنکه در این دو دهه‌ی طوفان‌زا کسانی چون احمد شاملو، سیاوش کسرایی و دیگران این راه را ادامه دادند.

تحول و نوگرایی و شورش بر سبک و سیاق قدیم در سپهر ادبیات داستانی نیز رخ داد. تا پیش از این دوره ادبیات داستانی به مفهوم مدرن وجود نداشت. جنبش مشروطیت به عنوان منبع مادی درک جدید از دنیا در شکل‌گیری تفکر تشریحی و ادبی تاثیر به‌سزایی داشت. «محمد علی جمال زاده» فرزند «سید جمال الدین واعظ اصفهانی» سخنران مشهور جنبش مشروطیت اولین کسی است که با تاثیر از چنین فضایی و با آشنایی با ادبیات

۷ تاریخ تئاتر در ایران- ویلم فلور- ترجمه سروش زاغیان، علی دلاور مقدم و دیگران - نشر افراز- ۱۳۹۶- صفحه ۲۲۸

۸ از صبا تا نیما جلد دوم- یحیی آرین‌پور-انتشارات زوار- صفحه ۴۷۱.

سال‌های تحصیل در این کشور اولین آثار ادبیات مدرن داستانی همچون «یکی بود یکی نبود» و «فارسی شکر است» (که هر دو در سال ۱۳۰۰ خ. منتشر گردیدند) را خلق کرد. ویژگی آثار او رئالیسم یا واقع گرایی و دید انتقادی نسبت به شرایط اجتماعی ایران استبداد زده بود. این مسیر در سال‌های سلطنت رضاشاه توسط نویسندگان جوانی همچون «صادق هدایت»، «بزرگ علوی» ادامه‌یافت. آن‌ها دست به نوشتن داستان‌هایی زدند که از یک سو بازتاب زندگی مردم ایران و مشرق زمین بود و از سوی دیگر دارای سبک ادبی و شیوه‌ی نگارش و تصویرپردازی مدرن بود. این شیوه‌ی نگارش نتیجه‌ی آشنایی نویسندگان با ادبیات جهانی از یک سو و تاثیرپذیری از مبارزات اجتماعی طبقاتی و ضداستبدادی بود. برای مثال بزرگ علوی فرزند «ابوالحسن علوی» (از اعضای حزب دموکرات ایران و از فعالان ایرانی حلقه‌ی برلن در جنگ اول جهانی) و برادر «مرتضی علوی» (عضو حزب کمونیست ایران و مدیر نشریه پیکار در آلمان) بود و در گروه مخفی و چپگرای موسوم به ۵۳ نفر فعالیت می‌نمود و به همین دلیل با خصلت استبدادی و استثماری دولت‌های وقت و مبارزات توده‌های مردم علیه این مظالم آشنا و در نتیجه با مشکلات جامعه درگیر بود. ما با این ویژگی‌ها در داستان‌نویسی این دوره در آثاری چون «وغ وغ صاحاب» و «سه قطره خون» و «بوف کور» اثر هدایت و «ورق پاره‌های زندان» و «چمدان» روبرو می‌شویم.

**هنر در این دوره دقیقا بازتاب مبارزه‌ای است که در دو قطب این تضاد در جریان بود.**

مدار سرمایه‌داری بین‌المللی و در عین حال که صدور کالا و سرمایه را در دستور کار خود داشت، با خود فرهنگ و ایدئولوژی جدید را به ارمغان می‌آورد. از آن جا که استبداد سیاسی حاکم در ایران بر خلاف نظامات استبدادی شرقی دیگر چون هندوستان از بین نرفت و به حیات خود در کنار گسترش و استقرار سرمایه‌داری انحصاری اروپایی و روسی ادامه می‌داد، تضادهای مختص به خود را خلق می‌کرد. هنر در این دوره دقیقا بازتاب مبارزه‌ای است که در دو قطب این تضاد در جریان بود. هنر تئاتر از جمله مظاهر جامعه‌ی مدرن سرمایه‌داری بود که از یک سو با شکل و محتوای جدید وارد عرصه‌ی هنر و فرهنگ ایرانیان می‌شد و از طرف دیگر به ابزاری برای مبارزات اجتماعی و فرهنگی و سیاسی تبدیل می‌گردید. این هنر با نمایش‌های سنتی ایرانی تفاوت‌های مختلفی داشت. تا پیش از این نمایش در ایران به اشکال مختلفی چون تعزیه (نمایش تراژیک و حماسی مذهبی)، نمایش روحوضی، پرده‌داری، نقالی (نمایش حماسی غیر مذهبی) در جامعه

حضور داشت. هنر تئاتر مدرن را دو گروه وارد جامعه‌ی ایران کردند: اول اشراف و درباریانی که به اروپا رفته و یا در آن جا تحصیل کرده بودند و دوم جوانان ارمنیِ تحصیل‌کرده در اروپا . به همین دلیل تئاتر در ابتدا هنر نخبگان و سطوح بالای جامعه‌ی ایران بود. از آن جا که این هنر غیربومی محسوب می‌شد هیچ متن فارسی برای نمایشنامه‌ها وجود نداشت. به همین دلیل اولین اجراها ترجمه فارسی و تصحیح شده‌ی متون اروپایی بودند. اولین آثار تئاتر غیر اروپایی شامل شش نمایشنامه‌ی کمدی به قلم «میرزا فتحعلی آخوند زاده» در سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۶م. بودند که توسط «میرزا جعفر قرچه داغی» ترجمه گردیدند اما این آثار به دلیل سانسور و خفقان استبدادی در کشور اجازه و فرصت اجرا پیدا نکردند.[۹] با امضای فرمان مشروطیت این فرصت پدید آمد تا تئاتر به مثابه یک ابزار شورش و انتقادی علیه استبداد و دخالت سرمایه‌داری انحصاری خارجی به کار گرفته شود. اولین نمایش در این دوران و در آبان ۱۲۸۶خ/نوامبر ۱۹۰۷م. توسط فعالین انجمن اخوت بر روی صحنه رفت. تئاتر مزبور به صورت پانتومیم همراه با موسیقی اجرا گردید و موضوع آن نقد حاکمیت سلطنتی و دخالت دولت‌های روسیه تزاری و بریتانیا در ایران بود.[۱۰] با گذشت زمان و تحت تاثیر تحولات اجتماعی سطح آگاهی جامعه بالاتر رفت و ترجمه‌ی آثار کلاسیک تئاتر و دخالت بیشتر روشنفکران نوگرا هنر تئاتر دچار تحولات مهمی شد. به صورتی که در آستانه‌ی قرن چهاردهم خورشیدی در شهرهای تهران، اصفهان، تبریز، رشت و انزلی نمایش‌های مختلفی بر صحنه رفت. مضمون اصلی این نمایش‌ها بیشتر سیاسی و یا اخلاقی (با محوریت خانواده) بود. سیر هنر تئاتر از این دوره تا تاسیس تئاتر فردوسی توسط عبدالحسین نوشین و یاران‌اش با تحولات اجتماعی ایران رابطه‌ی مستقیمی دارد. در پرتو شکل‌گیری دولت متمرکز پهلوی هنر در وضعیت دوگانه‌ای قرار گرفت. از یک سو نهادهای مدرن جامعه‌ی سرمایه‌داری به شکل دستوری و اجباری تاسیس می‌گردید و از سوی دیگر با نمودهای جامعه مدرن سرمایه‌داری که آزادی‌های دموکراتیک بورژوایی بخشی از آن بود، مبارزه می‌شد. هنر از یک سو گرفتار پنجه‌ی سانسور و سانسورچیان حکومتی بود و از سوی دیگر نمی‌توانست به عقب بازگردد. به همین دلیل در مقاطع مختلفی خود را با ساختار استبدادی رژیم پهلوی اول منطبق می‌کرد. چرا که از سال ۱۳۱۲خ. استبداد سنتی زمینداری به مرور جای خود را به استبداد سرمایه‌داری مبتنی بر رانت نفت می‌داد. دولت در جایگاه زوال نبود در اوج قدرت اجازه هیچ‌گونه

۹ تاریخ تئاتر در ایران- ویلم فلور-ترجمه سروش زاغیان و دیگران- نشر افراز- ۱۳۹۶- صفحه ۲۲۸.

۱۰ تاریخ تئاتر در ایران- ویلم فلور-ترجمه سروش زاغیان و دیگران- نشر افراز- ۱۳۹۶- صفحه ۲۳۲

**ان چه که به عنوان شورش در هنر و ادبیات ایران شناخته می‌شود محصول شرایط عینی جامعه یعنی دوران گذار از مناسبات زمینداری به سرمایه‌داری است.**

نقدی را به ارباب جراید، روشنفکران و هنرمندان نمی‌داد. این دوره را می‌توان دوران نمایشنامه‌های فارسی زبان قلمداد کرد که توسط گروه‌های مختلف تئاتر در تهران و دیگر شهرها اجرا گردید. یکی از ویژگی‌های تئاتر این دوران عدم دسترسی توده‌های فرودست جامعه به این هنر است که مشخصا به دلیل فقر اقتصادی و یا دوری از شهرها رخ می‌داد.

آن چه که به عنوان شورش در هنر و ادبیات ایران شناخته می‌شود محصول شرایط عینی جامعه یعنی دوران گذار از مناسبات زمینداری به سرمایه‌داری است. گذاری که تا دهه‌ی ۱۳۴۰ خورشیدی به طول انجامید. این شورش می‌توانست نتایج پربارتری داشته باشد چنانچه زمینداری استبدادی در همان دوران جنبش مشروطیت دفن می‌شد و در پیِ آن استبداد رضاشاهی بر ایران حاکم نمی‌گردید. هرج و مرج پس از فتح تهران (۱۲۸۸خ./۱۹۰۸م.)، بروز جنگ جهانی اول و اشغال بخشی از ایران توسط دولت‌های درگیر در جنگ و بروز قحطی بزرگ و سرانجام عروج استبداد پهلوی اول به یاری روشنفکران راستگرا دلایل اصلی این محدودیت و تثبیت نتایج شورش مزبور است. اگر چه شورش هنری ادبی ایران با تمام پیشرفت و پس رفتن‌ها و تغییر شکل‌هایش توانست تاثیرات مهمی در جامعه‌ی متکثر ایران داشته باشد. ■

# هنر مقاومت و مقاومت در هنر افغانستان

زهرا موسوی

## پیش‌درآمد

### هنر

هنر، دلالتی بر جد و جهد دیرپای انسان در تأویل و تفسیر زیست‌جهان است. مراد از هنر نیز چون دیگر پدیده‌های زندگی بشر، عرصه‌ی عاملیت، تخیل و آفرینش آدمی‌ست و خاصه برآمد دغدغه‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی‌اش در کشف ابعاد بکر هستی و مکث بر پرسش‌ها و ضرورت‌های عاطفی، حسی، انتزاعی و هم‌زمان مادی زیست بوم‌اش. هنر، در ساده‌ترین تعریف شاید مرکز ثقل و محمل تلاش، تهور و تهیج بشر در اتکا و اعتماد به خویش برای به بیان رساندن اکنونیتِ خویشتن است. آنجا که تسلیم جبرها، محدودیت‌ها و عجزهای درونی و پیرامونی نمی‌شود؛ و ورای استنتاج‌ها، امتناع‌ها و انسدادهای مسلط، تمام ظرفیت و قابلیت خویش را در خودنگاری و خودانگاری خداگونه به کار می‌بندد؛ ازین رهگذر است که انسان اسطوره و حماسه می‌آفریند و طرح جهانی نو و بدیع را موازی با واقعیت مسلط در می‌اندازد. ازین‌رو صور دیرپا و چندگانه‌ی هنر، از موسیقی تا معماری رقص و از ادبیات تا نقاشی و سینما و صحنه، قلمروی این چنین پهناور و زمینی چنین پرثمر است. ازین سبب شاید بتوان هنر را تمهیدی برای ثبت، ضبط و به بیان رساندن تجربه، تأویل و تفسیر بشر از ماهیت «واقعیت» و اصالت «حقیقت» به بدیع‌ترین و ویژه‌ترین اشکال پنداشت.

با این پیش‌درآمد اگر نوع بشر را به نسبت این شایستگی‌ها و بایستگی‌ها گونه‌ای در چرخه‌ی حیات بنامیم که مماس و موازی با تکاپو برای تأمین نیازهای مادی و پایه‌ای‌اش ــ پناه‌گاه ، پوشاک ، خوراک و تولید نسل ــ هم‌واره در معرض آسیب‌پذیری، ناپایداری و زوال قرار داشته و در روندی تکاملی از دگم‌اندیشی، جبرگرایی و غایت‌باوری ناگزیر به ضرورت زمان عصر ما رواداری، قطعیت‌گریزی و نسبیت‌گرایی گذار کرده، آفرینش هنری به

مـثابـه‌ی ابـزار و مجـرای مـواجـهه، نـاگـزیر در کانـون نیازهـای فلسفی و زیبایی‌شـــناختی می‌نشیند؛ ازین مـــنظر نیز، هـــنر نـــماد تـــاریخی‌تـــرین و انـسانی‌تـرین سیر تکاملی شـناخـت بشـر از مـوقعیت ویژه‌ی سـوژگی در زیست‌جهان است. پهنه و عرصه‌ی سترگ و سیال اجراگری، آفرینش‌گری، لذت‌جویی، اراده‌طلبی و تحقق عاملیتی انسانی. هنر برآمد عزمی راستین و راه‌گـشا بـرای خـلق لـذت، زیبایی، جـاودانگی و سـرکشی در بـرابـر انـواع ناگزیری‌های اوست. شاید ازین سبب است که این قلمرو چنین شکوه‌مند، گسترده و گـه‌گاه پیچیده و رازآمیز می‌نماید. بـه بـاور نگارنده، هـنر نـقطه‌ی تلاقی آز، عاطفه، اندیشه و آفرینش‌گری انسان است.

در پی این درآمد تلاش می‌شود تا قبل از پرداختن به سرنوشت هنر مقاومت در افغانستان با تمرکز بر دو دهه‌ی اخیر [که افغانستان زیست بوم نگارنده بوده] با توضیحاتی فشرده و مختصر به پیش‌زمینه‌های شناخت خاستگاه‌های بومی و مادی هنر به طور کل و هنر مقاومت درافغانستان به طور خاص اشاره شود.

**هنر، برآمد اِشراف بشر از موقعیت مشخص اقلیمی، مادی و عاطفی‌اش در متنی تاریخی است.**

## خاستگاه هنر

به زعم شماری از اندیشمندان و نظریه‌پردازان علوم اجتماعی، جولان‌گاه و خـاسـتگاه یگانـه‌ی هـنر، زیست‌جهان مـادی و بـومی او در چـارچـوب تـمدن و فـرهـنگ اسـت. فـرهـنگ، مـنظومـه و مجـموعـه‌ای در هـم تنیده، مـتنوع از هـنجارهـا، یافـتـه‌هـا، داده‌هـا و انـبـاشـتـه‌هـایی‌ست که در شـبکه‌ای مـعنادار و نظام‌مند ظهور و عمل می‌کند و به مراودات و مناسبات انسانی نظم می‌بخشد. مراد از حوزه‌ی فرهنگی، سپهر و سامانه‌ای ست که محل انباشت و ذخیره‌ی غنی‌ای از تمام این ایده‌ها، آفریده‌ها، مناسک، اسطوره‌ها، آموزه‌ها و آیین‌های زنـدگی اجـتماعی و بـومی انـسان اسـت. و ازین سـبب در یک کلام؛ فـرهـنگ آینه‌ی تمام‌نمای تجلی و بازنمایی عمده‌ترین مسئله‌ها و دغدغه‌های انسان از جـمله نیاز بـه خـلق «هـنر» و سـرمـایه‌ی انـسانی‌ای بـه نـام «هـنرمـند» اسـت. فرهـنگ ازین مـنظر، عـرصـه، صحنه و زمینه‌ی تحقق حـماسـه‌ای به نـام هـنر است و برسازنده‌ی انسانی به نام هنرمند. هنرمند، صرف نظر از دلبستگی‌ها، وابستگی‌ها، دسته‌بندی‌ها و ارزش‌گذاری‌های متعارف، انسان وارسته‌ای ست که بـه واسـطه‌ی فـرهـنگ، بـعضـن از دام ابـتذال و تکرار روزمـره رهیده و در بـزنـگاهی عینی و ذهنی در مـوقعیت تکین ابـداع، آفـرینش ، اجـرا و بیان‌گری ژرف‌ترین وپیچیده‌ترین عواطف و عوالم انسانی قرار گرفته است.

به نظر می‌رسد برای رسیدن به این موقعیت [موفقیت]، امکان و التزام‌هایی نیاز است که به باور نگارنده عمده‌ترین آن ازین قرار است.

**ـــ آزادی**

ظهور و افول هنر، رابطه‌ی دال و مدلولی با حداقلی از آزادی و استقلال دارد. گواه این مدعا بررسی سرنوشت هنر در گستره‌ی تاریخ است. هنر نیز چون دیگر مقوله‌های زیست بشر مستلزم سطحی از استقلال رأی و آزادی عمل در ساحت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ست. فلسفه‌ی وجودی هنر، مستلزم برتابیدن سطحی از اصل تکثر، تنوع، تفاوت در ایده‌پردازی و اراده‌طلبی انسان و به تبع آن بازنمایی، آفرینش‌گری و بیان‌گری آن در حوزه‌ی هنری است. بر اساس تجربه‌ی زیسته، جوامع استبدادی و نظام‌های دیکتاتوری‌ای که درگیر انواع ممانعت، محدودیت و ممنوعیت ساختاری و ذهنی ست، کم‌ترین رواداری و آشنایی‌ای در برابر هنر و جلوه‌های کثرت‌گرای هنری را بر نمی‌تابند. تجربه‌ی تاریخی انواع جوامع بسته، سنتی یا جوامع زیر استیلای نظام‌های تمامیت‌خواه ــ ایدئولوژیک دینی یا فاشیستی ــ می‌گوید: مادامی که آزادی سلب شود، خفقان و سرکوب [ ذهنی و انتزاعی یا عینی وساختاری] حاکم می‌شود؛ و هنر مستقل و مکاتب هنری مستقل که محمل بروز و بازنمایی ایده‌ها، عواطف و آرزوهای بشر است به واسطه‌ی استبداد زوال می‌یابند.

**مرزهای سیاسی و ناسیونالیستی به نام «افغانستان» در قرن هفدهم به زعمی یک پروژه‌ی استعماری و برنامه‌ی سیاسی و سفارشی بوده تا ضرورتی بومی یا منطقه‌ای.**

**ـــ آگاهی تاریخی**

هنر، برآمد اِشراف بشر از موقعیت مشخص اقلیمی، مادی و عاطفی‌اش در متنی تاریخی ست. به عبارتی این «آگاهی» به موقعیتِ ویژه‌ی سوژگی در زمان و مکان است که گرایش و میل [هنرمند] معطوف به بیان‌گری در قالب مظاهر هنری را میسر می‌کند. ازین‌رو، آگاهی عاملی‌ست که انسان به واسطه‌ی آن بتواند فرای فرسودگی، بیهودگی و روزمرگی سوژگی تاریخی‌اش را با خلق جهان و امکانی دیگر تبیین، تثبیت و تدقیق کند. به این منظور به سطحی از آگاهی خودبنیاد [خردبنیاد و مستقلانه] برای به کار بستن تمام ظرفیت، قدرت و عاملیت در آفرینش هنری نیاز است.

**ـــ آموزش**

آگاهی، میوه‌ی آموزش و تربیت نظام‌مند ذهن است (مراد، آموزش مدرن و مستقل غیر ایدئولوژیک و غیروابسته است). و به طور خاص آموزشِ هنر برآمدِ کارکرد تمام آکادمی‌ها، بنگاه‌ها، نهادها و کانون‌های پیش‌رو تولید دانشِ روزِ هنری ست که متدها، تئوری‌ها و تکنیک‌های هنری را در تمام

شاخه‌ها و رشته‌های آن منطبق با متن تاریخی و اجتماعی تولید و بازتولید می‌کند. ازین‌رو، در فقدان فعالیت و کارکرد منسجم و مستمر نظام آموزشی مستقلی که در قالب بنگاه‌های مستقل هنری، هنر را به مثابه‌ی دانش سامان بخشد و چون دیگر حوزه‌های دانش در اختیار مخاطبان و هنرجویان قرار دهد، سخن زدن از امکان تولید، تأثیر و تسری هنر امری اگر نه محال به غایت دشوار است.

**ـــ توسعه یافتگی و بالندگی فرهنگی**

آزادی، آگاهی و آموزش به مثابه‌ی پیش‌نیازهایی برای تبلور و تجلی هنر، در پیوند بدون واسطه با پویایی فرهنگ است. فرهنگ پویا به مثابه منبع تولید، بازتولید و مصرف مناسبات علی، عاطفی، مادی و معنویِ زیست‌جهان انسانی در بالاندن و پذیرایی از هنر، مستلزم رسیدن به مرحله‌ای ست که از انواع مشیت‌باوری، تعصب، جزم‌اندیشی و جبرگرایی راست‌کیشانه {تا حدی} گذشته باشد. درچنین بستری، سقف آرزو، آرمان و ایده‌آل جامعه، به تأمین نیازهای بدوی و پایه‌ای برای بقا فروکاسته نمی‌شود. ازین‌رو میان تکامل و توسعه‌ی فرهنگی ( بلوغ ذهنی، ثبات اقتصادی، و تکثر فرهنگی) و ما به اِزای آن؛ تحقق و تسری هنر، رابطه‌ی تصاعدی و عِلّی برقرار است. به عبارتی به نسبت پویش و پویایی فرهنگ مسلط در یک جامعه، از هنر نیز به مثابه تمهیدی برای خودروایت‌گری و خودنگاری بومی، عاطفی، حسی و معنایی در مداری وسیع رمزگشایی و ابهام‌زدایی می‌شود. و از آنجا که فرهنگ مسلط، برسازنده و تبیین‌کننده‌ی منش، کنش و واکنش جامعه در برابر ماهیت و مظاهر هنر است، در صورت آغشتگی به انقیاد، اختناق، انحطاط و استبداد، تمام مناسبات و مراودات انسانی به ویژه هنر را مقید و متأثر می‌کند.

**ـــ سنت هنری و مکاتب هنری**

مسلم است که سرنوشت هنر، ملهم از روند ظهور و افول نهضت‌ها، سنت‌ها و مکاتب و جریان‌های بومی هنری در مقاطع مختلف تاریخی‌ست. چرا که این بنگاه‌ها به مثابه کانون‌های تولید و کانال‌های توزیع هنر به زعمی ضروریات عاطفی، معنایی و زیبایی‌شناسی جامعه‌ی بومی را تعیین و در پی تأمین می‌کنند. برای دریافت روشن‌تر این مقوله باید دمی از منظرِ مخاطبِ هنر به کارکرد چرخه‌ی [مستمر یا منطقع] تولید، مصرف و بازتولید هنر در جوامع ـــ خاصه در حوزه‌ی فرهنگی مشترک ـــ نظر انداخت. تا اینجا یاد شد که در مقوله‌ی هنر، هنرمند با ایجاد درنگ و برانگیختن احساس، عاطفه یا توجه مخاطب (عمدتن خاص) زبانی را برای برقراری رابطه‌ای ویژه و گفتگو با

دیگری خلق می‌کند که می‌تواند حامل پیام‌ها، عواطف، مفاهیم و مقوله‌های اساسی و حیاتی‌ای باشد. در اهمیت این مؤلفه همین بس که پژوهش‌های اجتماعی نشان می‌دهند، حیات و ممات هنر و به تبع آن؛ فرهنگ و تمدن بشری در گرو چند و چون کارکرد کمی و کیفی رابطه‌ی دیالکتیک میان هنر و مخاطب هنر است. اهمیت کانون‌ها و جریان‌های هنری نیز در ظرفیت انتقال و رسانایی آن نهفته است.

این نهادها بیش از هر چیز، مدیوم‌هایی بومی ست که با تولید و بازتولید فرآورده‌ها و معرفی شاخه‌های متکثر هنری، پلی محکم و معنادار از پیوندهای عاطفی، حسی و علی میان سه‌گانه‌ی هنر، هنرمند، هنردوست را بنا می‌کند. ازین جهت شاید عمده‌ترین پیامد استمرارِ کارکرد این کانون‌ها، ظرفیت‌سازی و ذهنیت‌سازی نزد مخاطب عام و در فرجام ارتقای طبع وی و تبدیل‌اش به مخاطب خاص هنر باشد. به عبارتی نهضت‌ها و مکاتب هنری رسانای عمده‌ای برای تسهیل دگرگونی، انسجام و انتقال جامعه به سوی یک جامعه‌ی انسانی بالنده و بالغ اند که از سویی بیگانگی یا پیش‌داوری جامعه درباره‌ی هنر را به رواداری، همدلی و همذات‌پنداری بدل می‌توانند و از سوی دیگر با تعدیل تعصب، باعث تعادل نیروهای دخیل در برقراری نظم نوین اجتماعی می‌شود. چالش اینجاست که تحلیل‌های ازین دست [خاصه در جوامع بحران‌زده‌ای چون افغانستان] در ایده‌آل‌ترین حالت، در متن جدلی کهنه [ادعا و دعوای تأویل‌پذیری] میان مولف و مخاطب هنر (جویندگان عام و خاص زیبایی، لذت یا معنا) در حاشیه می‌ماند. به باور نگارنده تحلیل سرنوشت هنر ــ حتا در خالص‌ترین اشکال و فرم‌ها ــ بدون تبیین و تحلیل گروه هدف یا مخاطبی که کنش‌گرانه، مسئولانه و مستمر جویا و پذیرای هنر باشد و از همه مهم‌تر برای دسترسی و دم‌خوری با فرآورده‌های هنری، زمان، هزینه و پی‌جویی به خرج دهد، ناممکن و موهوم خواهد بود.

**هنر و مقاومت**

اشاره شد که هنر، صور و امکان از آنِ خود کردنِ ساحت حقیقت و واقعیت است. گفته شد که هنر، مجرای تأویل و تفسیرهایی ویژه و زیبایی‌شناسانه است که با گذار از دریچه‌ی انتزاع و ادراک هنرمند در جلوه‌هایی گوناگون با ابداع و بازآفرینی‌ای که متناسب، مماس و منطبق بر متن بومی، مادی و تاریخی پدیدار می‌شود. با این مفروض می‌توان به نقش و ماهیت هنر در دوران [تیره‌ی] ما که به زعمی از رهگذر استیلا و جهان‌روایی نظام‌های

متمرکز قدرت با اهرم ایدئولوژی، سرمایه‌داری و نظامی‌گری اداره می‌شود درنگ کرد. در این دوران، به واسطه‌ی دستگاه تبلیغات مجلل و پروپاگندای پرهیاهوی نظامی‌گری و سرمایه‌داری، حتا ارزش غیرقابل مجادله و مناقشه‌ای چون حق حیات و زندگی انسان نیز در ترازوی سود و زیان سیاسی و اقتصادی قابل ارزش‌گذاری و ارزیابی است. در این عصر، همه چیز ــ خاصه هنر ــ در خدمت سرمایه گماشته و چون شیء و کالایی مصرفی در بازارِ عرضه و تقاضا می‌چرخد. در این چرخه، تضمین سودآوری با تولید انبوه در وهله‌ی نخست و انباشت لذت و سرگرمی محض در چرخه‌ی جنون‌آور مصرف به مبنا و ماهیت همه‌ی مقوله‌ها بدل شده است. در چنین متنی‌ست که به باور نگارنده، پرداختن به هنر مقاومت در تمام اشکال و ابعاد خود، نوعی مواجهه‌ی مسئولانه در طرح و صورت‌بندی دقیق صورت مسئله است. هنر مقاومت، اصالت و اجرای تمام سوداها، ایده‌ها، اشکال و ابزار هنری‌ای‌ست که در برابر انقیاد، اختناق و انحطاط مسلط، آگاهانه و متعهدانه مصلحت را به کناری می‌گذارد؛ و چون دیگر شگردها و شیوه‌ها در منطق و فلسفه‌ی مقاومت، ضمن تعیین نسبت خویش در مواجهه با امر واقع، پرسش‌گرانه و مسئولانه بر بدنه‌ی منجمد و کرخت جامعه و نظام سلطه تلنگر می‌زند و ره می‌گشاید. به باور نگارنده؛ هنر مقاومت، هنر اعتراضی یا هنر اخلاق‌گرا و متعهد، خروجی بدیهی اندیشه و فلسفه‌ی مقاومت است. منطقی که اراده، آگاهی و اندیشه‌ای که با بال‌های قدرت‌مند هنر در می‌آمیزد و بر فراز تمام سرزمین‌های ممنوعه پرمی‌گشاید. منشی که می‌تواند کماکان شگرفی و شگفتی بیافریند؛ هنری که با سیالیت در میان مرزهای امید، واقعیت، خیال و آرمان، خفقان‌آورترین اجتماع‌ها و بسترها را در افق روشن امکان‌ها و جهان‌های دیگر رج می‌زند. ازین‌رو هنر مقاومت، از دیرباز صلاح و سازه‌ی سنتِ مبارزه در جوامع استبدادزده است. آن‌جا که مناسبات ذهنی و عینی قدرت مسلط، حتا عرصه‌ی خیال را بر نبض جبر، مصلحت و واقعیت می‌بندد، این هنر مقاومت است که با معرفی نسخه‌های بدیل، مرزهای ملال‌انگیز میان‌مایگی را تا پهنه‌های بدیع هنر [مقاومت] می‌گشاید و جامعه را به سوی آزادی، برابری و شادی رهنمون می‌شود.

**آزادی، آگاهی و آموزش به مثابه‌ی پیش‌نیازهایی برای تبلور و تجلی هنر، در پیوند بدون واسطه با پویایی فرهنگ است.**

در عصر ما که هنر بیش از همیشه چون کالایی مصرفی، تخصصی، فاخر و طبقاتی معرفی می‌شود، تبیین مؤلفه‌ها و ترسیم مرزهای تمیز و تفکیک هنر مسلط از هنر مقاومت ضروری می‌نماید. بخشی از نشانه‌های و مؤلفه‌های این تفکیک خاصه در متن منطقه‌ی ما و افغانستان معاصر به باور نگارنده از این

قرار اند:

**ـــ مسئله و دغدغه‌ی جمعی**

در هنر مقاومت معمولن طی سلسله و زنجیره‌ای از تولید شاخه‌های هنری، سوژه‌ها و مسایلی کانون بازآفرینی و بازتاب هنری می‌شوند که به سرنوشت عمومی و جمعی متصل و مرتبط است. مصداق‌های هنر مقاومت گویی به فراخور متن اجتماعی و مادی، مبین نوعی فراخوان عمومی برای دعوت به درنگ در دریافت است. هنر مقاومت اغلب بر مفاهمی چون حماسه، پرسش‌گری، عشق، صلح، مسئولیت، امید و عاملیت انسانی استوار است. ازین‌سان، اغلب در شاخه‌هایی از هنر متمرکز و متبلور می‌شود که بیشترین ظرفیت را برای انتقال بدون واسطه‌ی این مقوله‌ها و مفاهیم میسر می‌کند. هنر مقاومت در فرم و محتوا رونوشتی عیان و عریان از وضعیت موجود است که از دریچه‌ی درک حسی و عاطفی مولف، احساس و اراده‌ی مخاطب را نیز درگیر کرده و در تبادلی عاطفی و ژرف زمینه‌ی ترسیم و تخیل وضعیت مطلوب را نزد مخاطب به دست می‌دهد. شاید ازین‌روست که مبنای شهکارهای هنری و ادبی جهان مقوله‌ی «مقاومت» است و سوژه‌هایی چون آزادی، برابری، عدالت، جنگ، اختناق، تبعید، بحران، فقر، شادی، انحطاط، خشم، تبعیض، ترس و... را بسط می‌دهد.

**هنر مقاومت، اصالت و اجرای تمام سوداها، ایده‌ها، اشکال و ابزار هنری‌ای‌ست که در برابر انقیاد، اختناق و انحطاط مسلط، آگاهانه و متعهدانه مصلحت را به کناری می‌گذارد**

**ـــ هویت پیش‌ور و رادیکال**

مبنای هویت و تفکیک هنر مقاومت از دیگر اشکال هنر، نوعی دگردیسی و دگربودگی رادیکال در فرم و محتوای هنر است. هنر مقاومت معمولن برآمد اعتلای ذهنی و عینی گروه‌های اجتماعی ــ هنرمندان ــ پیش‌رو است که در مناسبات ارتجاعی و استبدادی به مرحله‌ای از آگاهی، اراده‌طلبی و اجراگری هنری رسیده‌اند که مصلحت در برابر هیچ سطحی از ارتجاع، اختناق و انقیاد را بر نمی‌تابد. ازین منظر هنر مقاومت در قاعده معطوف به میل برای تغییر و تحول رادیکال و ریشه‌ای است. معمولن با تعدیل میانه‌ای ندارد و فرای ترس و تردید مسلط در مناسبات استبدادی در فرم و محتوا به دنبال نشانه‌گذاری و بسط تبیین روشنی از ریشه‌ها و بنیان‌های ستم یا اختناق در وضعیت موجود استوار است. ازین‌رو، بسیاری از تولیدات هنری و انتقادی‌ای که در دوره‌های معاصر در اعتراض به ماهیت نهاد و مناسبات قدرت و ساختارهای اقتصادی ، سیاسی و فرهنگی سرکوب‌گر و تبعیض‌آمیز جنسیتی، طبقاتی و تباری و... به میان آمده‌اند را می‌توان در این زمره قرار داد.

**ـــ و مانیفست و اعلام موضع هنری**

در بالا به تفصیل اشاره شد که منطقِ هنر مقاومت، غالبن در مکث و نقد بر وضعیت موجود و ترسیم وضعیت بدیل و مطلوب جایگزین استوار است. شاید ازین‌روست که در آثاری که در این دسته می‌گنجند نوعی «مانیفست» و موضع فلسفی و فکری در برابر وضعیت موجود آشکار است. در هنر مقاومت نوعی هم‌زمانی و یگانگی میان مبنا (منطق) هنر و مقصد (غایت) هنر اتفاق می‌افتد. به عبارتی در هنر مقاومت، سودای هنر، سوگیری هنر است. در این سنخ دیگر سرگرمی، زیبایی محض، لذت مطلق یا افسون و اغوای صرف، هدف هنرآفرینی نیست بل هنر دالی برای به بیان رساندن بدیهی‌ترین و پیچیده‌ترین درونیات، ذهنیات اعتراضات، عصیان‌ها و امیال و رویاهای انسان زیر یوغ استبداد است. شاید پس شناخت این نشانه است که بتوان به استقبال بازخوانی مکاتب پیش‌رو و آوانگارد هنری سرزده از قلب فجایع هولناک بشری شتافت.

با این اشارات فشرده، در جوامعی چون افغانستان و ایران که گرفتار لایه‌های مضاعف، متقاطع و متکثر انقیاد، ارتجاع، اختناق و استبداد سیاسی، دینی، طبقاتی، تباری و جنسیتی و فرهنگی بوده و کماکان است، انتظار می‌رود در تحلیل‌های تطبیقی و پژوهشی مستقل و مفصل نقش «مقاومت در هنر» یا «هنر در مقاومت» مطالعه و مستند شود. خاصه اکنون که حکومت‌های ایدئولوژیک و نهادهای مستبد در قدرت در هر دو جامعه‌ی هم‌تمدن، هم‌سایه و هم‌زبان با فروکاست، فرافکنی و مصادره‌ی مطلوب از مفهوم «هنر مقاومت» به سود تبرئه، تطهیر و توجیه استبداد خویش بهره‌ها جسته‌اند.

مکث بر نقش قدرت در انقیاد و سرکوب جامعه از رهگذر اختگی و خمودگی فرهنگ و هنر مسلط موردی ست که می‌طلبد تا با توجه به اشتراکات فرهنگی، زبانی، اجتماعی و تاریخی پژوهش‌های منسجم، مشترک و متمرکزی صورت پذیرد.

خاصه در مورد افغانستان که به دلیل تداوم دهه‌ها جنگ، ناامنی و نابسامانی، فروپاشی و ویرانی‌های مکرر و مطلق، تمام زیرساخت‌های حیاتی و اساسی جامعه چون نظام آموزشی، اقتصادی و فرهنگی را با نوعی فلج، اضمحلال و زوال عمومی خاصه در حوزه‌ی اخلاق و فرهنگ عمومی مواجه کرده است. در افغانستان سال‌ها استمرار جنگ، تضادهای اجتماعی را تا سرحد تنازع برای بقا تقلیل داده است. جنگ مستمر، مولد وضعیت اضطراری‌ای‌ست که با انسان‌زدایی از انسان، خشونت همه علیه همه را موضوعیت و مشروعیت

بخشیده است. در چنین متن مادی و تاریخی پر گسست و پر خلاءیی‌ست که الـزام نـقش هـنر مـقاومـت بـا وجـود تـمام امـتناع‌هـا و امکان‌هـا بـه مـثابـه خشونت‌پرهیزترین شیوه‌ی تعامل بشر در نقد و اعتراض به وضعیت دهشت‌بار موجود برجسته می‌شود. هنر مقاومت در این متن، همان بارقه و رگه‌ی کم جـان امید اسـت که می‌تـوانـد در مـحاصـره‌ی تـمام این ظـلمات و وحشـت بـه چشم‌های در انتظار نور بدماند و به امکان گذار جامعه از وضعیتی قهقرایی جان می‌بخشد و عینیت می‌دهد. درد، رنج و زخم‌های پیدا و پنهان زیستن و بودن در چنین جامعه‌ای و سرنوشت تلخ جمعی بشر، مستقر در روی گسل هستی و نیستی با وجود تمام دشواری‌ها و ناگواری‌ها برای هنر مقاومت و هـنرمـند مـعترض و آگـاه بـه زعـم نـگارنـده مـواد اولیه‌ی تـولید هـنری‌ست. همان‌گونه که درخشان‌ترین و سازنده‌ترین مکاتب، آثار و نمونه‌های هنری در بسترهای تاریخی، طوفانی و بحرانی مشابه آفریده شدند.

## مراحل تاریخی

### درآمد

اکنون شاید بتوان درک روشن‌تری از موقعیت متزلزل، مطرود و مردودِ هنر مقاومت در جامعه‌ای با ساختار پیچیده‌ی افغانستان به دست داد. جامعه‌ای که بیش از چهار دهه است در معرض مستقیم جنگ نظامی و فروپاشی تمام عیار تمام ساختارهای اجتماعی مواجه است. جنگ، پیوند دال و مدلولی‌ای با فاجعه‌ی انسانی و استیلای فساد، استبداد، تبعیض، خشونت و سنت دارد. با این وجـود افـغانسـتان امـروزی مـوازی بـا فـاجـعه‌ی جـنگ، ویرانی و تـباهی، میراث‌دار بـزرگ‌تـرین آثـار هـنری، بـاسـتانی و تـمدنی در تـاریخی بشـر اسـت. آثاری چون «گنجینه‌ی باختر» که از ارزشمندترین منابع هنری، باستانی و تمدنی بشر از دوران یونان باختر است تا مجسمه‌ها و معابد بودا در بامیان که نخستین نگارگری‌ها و نقاشی‌های رنگی به جا مانده از تمدن و هنری کهن در دل راه ابریشم و تلاقی‌گاه وقت فرهنگ‌ها و به تبع هنرهای باستان است. با این اوصاف و با توجه به گستردگی این بحث شاید باید از سرگذشت متقدم هنرِ در پیشینه‌ی مشترک تمدنی وقت که آفریننده‌ی پیش‌روترین مکاتب و شهکارهـای هـنری بـاسـتان بـوده اسـت و در حـوصـله‌ی این بـحث نمی‌گنجـد درگذریم؛ ازین سـبب نـاگـزیر می‌توان دامـنه و محدوده‌ی تحلیل و بازخوانی تـاریخ هـنر را بـه تـحولات مـعاصـر و مـتأخـر جـامـعه‌ای افـغانسـتان مـتمرکز

کرد. در این درنگ است که درمی‌یابیم از همان بدو و مبدأ تأسیس مرزهای سیاسی و ناسیونالیستی به نام «افغانستان» در قرن هفده م به زعمی یک پروژه‌ی استعماری و برنامه‌ی سیاسی و سفارشی بوده تا ضرورتی بومی یا منطقه‌ای. با این اوصاف تمرکز نگارنده معطوف به مرور مستند چند مقطع و مرحله‌ی عمده‌ی سیاسی اجتماعی در یک سده‌ی گذشته معطوف است تا با بازخوانی گسست‌ها و گسل‌های اقتصادی، سیاسی، نظامی و فرهنگی رونوشت روشن‌تری از سرنوشت هنر و خاصه هنر مقاومت به دست داد.

**طالبان در پنج سال اداره‌ی نهاد قدرت، در امر خصومت و دئانت با هنر حتا از هم پالگی‌های خویش مجاهدان نیز پیشی گرفتند**

آغازین دهه‌های سده‌ی بیستم موازی بود با تغییرات بنیادینی در معادله و موازنه‌ی قدرت در سراسر جهان. منطقه و جهان در آن سال‌ها درگیر پس‌لرزه‌ها و پیامدهای جنگ جهانی اول و در پی جنگ جهانی دوم و در فرجام رقابت‌های خون‌بار جنگ سرد میان قدرت‌های جهان بود. در سرآغاز این قرن، افغانستانِ جان به در برده از جنگ‌های افغان / انگلیس در قرون نوزده و دوران سلطنت مطلقه، متأثر و ملهم از روی کار آمدن جریان‌های سیاسی، انقلابی و گفتمان‌های تجددخواهی در منطقه [خاصه متأثر از تحولات ایران و ترکیه] شاهد روی کار آمدن نخستین نظام مشروطه‌ی شاهی بود. در این دهه با قدرت گرفتن امان‌الله، تحولات عمیقی در نگرش عمومی جامعه‌ای تا مغز استخوان سنت‌زده و دین‌خو از فهم مناسبات قدرت به میان آمد. آن‌چه که در فرجام منجر به قطب‌بندی و جناح‌بندی جامعه بر مبنای گفتمان و گسل‌های خون‌بار ایدئولوژیک، ارزشی و ناسیونالیستی شد. مشخصن در مقطع تاریخی‌ای که دوره‌ی امانی خوانده می‌شود، ذهنیت و ماهیت قدرت، سیاست و به تبع آن مکانیزم و منش اداره‌ی جامعه شاهد دگرگونی‌های رادیکال و پرشتاب شد. شاه امان‌الله، با تصویب قوانین و تدوین سیاست‌گذاری‌های مشخصی سکان جامعه را از سازوکارهای استبدادیِ سرکوب‌گر سلطنت مطلقه به سوی مشروطه‌ی شاهی، پارلمانی، و استقرار دموکراسی حکومتی و نوپا چرخاند. آن‌چه که به باور بسیاری در درازمدت، تعادل قدرت را در میان نیروهای اجتماعی در جامعه‌ای توسعه‌نیافته، سنتی و دینی دگرگون کرد و در میان‌مدت، بنیاد و بانی شورش‌ها و قیام‌های مسلحانه‌ی خون‌بار و به قدرت رسیدن واپس‌گراترین و ارتجاعی‌ترین نیروهای بومی و منطقه‌ای و استقرار استبداد دینی را رقم زد. با این اوصاف نگارنده با تمرکز بر رخدادها و تحولاتی که در پیوند مستقیم و غیرمستقیم با تاریخ مادی هنرِ مقاومت و رصد رگه‌های مقاومت در کانون‌های هنری قابل رصد بود را برگزیده است. و جز این مسئله هیچ انگاره یا انگیزه‌ی دیگری نه

ترتیب و نه در موارد این فهرست دخیل نیست.

**دوره‌ی امانی (۱۹۲۶ تا ۱۹۲۹م) و دوره‌ی شاهی (۱۹۲۹ تا ۱۹۷۳م)**

بسیاری از تاریخ‌نگاران و پژوهشگران افغانستان، دوره‌ی امانی را دوره‌ی آغاز گذار جامعه از ساختاری عشیره‌ای، سنتی استبدادی مطلقه به سوی نظام مشروطه و تجددخواهی و به تبع آن دموکراسی برمی‌شمارند. ازین‌رو چون دیگر بسترهای اجتماعی در مسیر گذار، نقطه‌ی ثقل و عطف هنر در افغانستان معاصر نیز شاید به همین دوره بازگردد. دورانی که جامعه در مداری بی‌پیشینه در معرض تندبادهای سیاسی و ساختاری تجددطلبانه و تحول‌خواهانه قرار گرفت. در این دوران با رونق گرفتن گفتمان تجددخواهی و پیوستن شاه وقت به این جریان و اعلام نظام مشروطه از سوی امان‌الله، تمرکز نهاد قدرت برای نخستین بار در طول ایجاد مرزهای سیاسی افغانستان کنونی در قرن هفده م تا آن زمان بر حوزه‌ی آموزش، فرهنگ، و به تبع هنر متمرکز و معطوف شد. البته قابل یادآوری‌ست که روند انقلاب سیاسی و ساختاری پرشتاب در عصر امانی دست کم در دو مقطع با شورش روحانیون مواجه شد. بار نخست ملا عبدالله معروف به «ملای لنگ» از رهبران قبیله‌ای در خوست در سال ۱۹۲۴ م و از جنوب افغانستان مردم را علیه نظام مشروطه به قیام و جهاد فرا خواند که با سرکوب شاه روبرو شد. اعتراضات و قیام‌های مردمی بر مبنای گفتمان دینیِ جهاد علیه الحاد پس از فتوای ملای لنگ خاتمه نیافت و در مقطعی دیگر در شورش سال ۱۹۲۹ م حبیب‌الله کلکانی معروف به «بچه‌ی سقاو» این‌بار از شمال کابل ، امان الله را از حکومت خلع کرد. حبیب الله کلکانی که خود را استوار بر ذهنیتی و سنت دینی «امیر» می‌نامید ، نه ماه بر اریکه‌ی قدرت نشست و در این مدت تقریبن تمام آزادی‌ها و سازوکارهای دوره‌ی امانی را از اعتبار ساقط کرد. پس از اعدام کلکانی و یارانش از سوی نادرشاه، نظام شاهی برای بیش از چهار دهه در افغانستان تداوم یافت. در فرجام نظام شاهی نیز در کودتایی نرم و بدون خشونت از سوی رییس‌جمهور وقت «داوود» در سال ۱۹۷۰ م به «جمهوری افغانستان» تغییر نام و ماهیت داد. هشت سال بعد حزب خلق افغانستان با تبانی سران ارتش که از هوادارن شوروی وقت بودند در کودتایی خونین در بهار سال ۱۹۷۸ م شاه وقت داوود و اعضای خانواده‌اش را در ارگ تیرباران کردند و جمهوری افغانستان به «جمهوری دمکراتیک افغانستان»

**«گنجینه‌ی باختر» از ارزش‌مندترین و بزرگ‌ترین آثار هنری، باستانی و تاریخی در سراسر جهان است که از دوران لشکرکشی اسکندر و خاندان کوشانی‌ها به جا مانده است.**

تغییر هویت و ماهیت داد.
دوره‌ی امانی و پس از آن شاهی با اقدامات زیر زمینه‌ی رخنه و رونق هنر را در سطحی وسیع و بی‌پیشینه در جامعه میسر کرد:
ــ تدوین قانون اساسی مدرن بر اساس حق بنیادین آزادی‌های فردی و مدنی و برابری انسانی
ــ تأسیس و آغاز به کار موزه‌ی ملی افغانستان در کابل
ــ تأسیس و آغاز به کار کتاب‌خانه ملی
ــ انتقال دستگاه سینماتوگراف از سوی امان‌الله به افغانستان و اکران نخستین فیلم سینمایی در مناسبتی عمومی برای مردم در پغمانَ کابل
ــ تأسیس نخستین سینما در افغانستان «سینما بهزاد»
ــ تأسیس دست کم ۱۴ چاپخانه‌ی مدرن در سراسر افغانستان و مشخصن تأسیس و اختصاص مطبعه‌ی معارف برای چاپ کتاب‌های نظام اموزشی وقت. (این چاپخانه ظرف سه سال در حدود هفتادهزار کتاب آموزشی را در سراسر افغانستان چاپ و منتشر کرد که در نوع خود در تاریخ کشور
ــ تدوین و تفویذ نخستین قانون مطبوعات مستقل و آزاد
ــ تولد نخستین نشریات آزاد از جمله آغاز به کار مجدد نشریه‌ی متوقف شده‌ی «سراج الاخبار»
ــ آغاز به کار نخستین نشریه‌ی زنان به عنوان «ارشاد النسوان» بر محور آگاهی‌بخشی و تحلیل مسایل حوزه‌ی زنان
ــ تأسیس و انتشار نخستین نشریه‌ی غیردولتی «انیس» و دست‌کم بیست نشریه‌ی چاپی دیگر. لازم به توضیح است که انیس نخستین نشریه‌ی به اصطلاح مستقل بود که گویا از مواضع سیاسی و فکری حلقات روشن‌فکری وقت نمایندگی می‌کرد.
**پانویس**: شاید برای مخاطب این متن خالی از لطف نباشد که بداند در همان سال‌ها در ایران وقت، عملن هیچ نشریه‌ی مستقل و غیر دولتی‌ای در داخل مرزهای ایران اجازه‌ی طبع و نشر نداشت. برای مثال جراید مستقلی چون «حبل المتین»، «چهره‌نما» و «آزادی شرق» به ترتیب در کلکته در هند، قاهره در مصر و برلین در آلمان منتشر می‌شدند.
ــ سرمایه‌گذاری معنوی و مادی در تأسیس نظام و مراکز آموزشی مدرن و معرفی و گنجاندن مضمون هنر در برنامه‌های رسمی آموزشی و تحصیلی
ــ آغاز به کار نشرات رادیو کابل به مثابه نخستین رسانه‌ی ملی و همگانی
ــ اشتراک، آموزش و حضور زنان با پوشش و ظواهر مدرن در عرصه‌های

اجـتماعی و مـشخصن فـعالیت علنی در بـرخی از رشـته‌هـای هـنری چـون مـوسیقی و آواز در رادیو کابـل؛ در این دوران بـرای نخسـتین بـار صـدای هنرمندانی چون بانو مستوره، بانو پروین و بانو رخشانه از رادیو کابل منتشر شد.

ــ تأسیس و ساختن بناها و عمارت‌های مجهز و اختصاصی برای مکاتب و مدارس بر اساس نظام و ضرورت‌های آموزشی مدرن و آغاز به کار مدارس مـلقب بـه عـصری چـون مـدرسـه‌ی دخـترانـه‌ی «مسـتورات»، «حبیبیه» و «امـانیه»... در کابـل که مـتد و بـرنـامـه‌هـای آمـوزشی و حـتا اسـاتید و کادر آموزشی این مـراکز اغـلب کشورهـای اروپـایی و مـشخصن از آلـمان و فـرانسه دعوت شده بودند.

ــ آغاز به کار و تأسیس مطبعه‌ی کابل و شروع صنعت نشر. با رونق یافتن طبع و نشر نشریات مستقل و مکتوب، توجه به هنر مدرن نیز ملهم از تمام حوزه‌های دیگر مدرنیته در کانون توجه این رسانه‌ها قرار گرفت. این جراید با انتشار نخستین تألیف‌ها، ترجمه‌ها و مقاله‌ها روزنه‌ی نخستین معرفی و بیگانه زدایی جامعه‌ی وقت با هنر غیر بومی و سنتی بودند.

ــ ظهور بی‌پیشنه‌ی شمار معدودی از زنان و پژوهش‌گران مولف و مستقل چـون بـانـو «مـاگـه رحـمانی» نخسـتین نـویسنده‌ی ــ بـه زعـم نـگارنـده ــ برابری‌طلب [ و در آن مـتن تـاریخی، فمینیست] در زبـان فـارسی که در اثر درخـشان‌اش «پـرده‌نشینان سـخن‌گـوی» بـه نـقد و پـژوهـش در تـاریخ تـولید اندیشه در زبان فارسی می‌پردازد.

پانویس: ماگه رحمانی در این اثر به مطالعه‌ی دقیق تاریخ سلطه‌ی سنت و پدرمردسلاری در حوزه‌ی تمدنی زبان فارسی پرداخته است. وی با بررسی مستددل و مستند، غیبت و محدودیت زنان پارسی‌گوی در حوزه‌ی اندیشه و تولیدمحتوای فکری و مکتوب در پهنه‌ی تمدنی شعر و ادب فارسی بی‌گمانم بـه زعـم نـگارنـده، نخسـتین رسـالـه‌ی فمنیستی را نـقد سـاخـتار جـامـعه ی جنسیت‌زده و سرکوب‌گر سنتی به دست داده است. این اثرکماکان و پس از گـذشت یک سـده کماکان مـنبع بسیار مـعتبر م مهمی در میان پـژوهـش‌هـا و مطالعات زنان شمرده می‌شود.

کابل»

ــ تأسیس و آغاز به کار دانشگاه کابل بر اساس نظام آموزشی مدرن ۱۹۳۶ م

ــ آغاز به کار تلوزیون ملی به مثابه رسانه‌ای همگانیِ ملی و بصری با تهیه‌ی بـرنـامـه‌هـای هـنری بـرای مـعرفی رشـته‌هـا و شـاخـه‌هـای هـنر مـدرن چـون

معماری، هنرهای تجسمی، رقص، ادبیات و...

ــ تأسیس و آغاز به کار «کابل نـنداری» به مثابه‌ی تالار معیاری و مجهز هنرهای تجسمی و تئاتر و نیز تأسیس برخی دیگر از کانون‌ها و نهادهای هنری برای فعالیت هنرمندان و جذب هنردوستان بر اساس معیارهای حرفه‌ای و تخصصی هنر

توضیح: کابلْ نَنْداری، دومین و بزرگ‌ترین سالن تئاتر در تمام آسیا بود که در پنج طبقه ساخته شد. (این سالن دست‌کم سه دهه محل و محمل برگزاری بزرگ‌ترین و مهم‌ترین مناسبت‌های فرهنگی و اجراهای هنری در پایتخت بود.)

**در زمان چاپ نخستین نشریات غیردولتی در افغانستان، در ایران وقت، عملن هیچ نشریه‌ی مستقل و غیر دولتی‌ای در داخل مرزهای ایران اجازه‌ی طبع و نشر نداشت.**

**جمهموری دموکراتیک افغانستان (۱۹۷۸ تا ۱۹۹۴ م)**

با سرگونی نظامی و خون‌بار نظام شاهی ضمن کودتایی نظامی از سوی فرماندهان ارتش وقت در دهه‌ی هفتاد م، دورانی که در مطالعات تاریخی افغانستان «دهه‌ی دموکراسی» خوانده می‌شود روی کار آمد که بر اساس مستندات مجموعه‌ای از کودتاها، خشونت‌ها و ترورهای دولتی برای تصاحب قدرت بود. پس از کشتار داوود و اعضای خانواده‌اش در قصر سپیدار و استقرار حکومت به اصطلاح کمونیستی و روی کار آمدن احزاب خلق و سپس پرچم با گرایش و وابستگی اقتصادی، سیاسی و نظامی آشکار به اتحاد جماهیر شوری وقت، جامعه ارتدوکس و سنتی افغانستان خاصه در چند شهر بزرگ چون کابل و مراکز استان‌ها دست‌خوش تحولات سفارشی و سریعی در سپهرهای اجتماعی خاصه در حوزه‌ی زنان و هنر شد.

به زعم نگارنده عمده‌ترین این اقدامات و تحولات مرتبط با سرنوشت هنر ازین قرار بودند:

**پانویس**: بسیاری از پژوهش‌گران اجتماعی در افغانستان بر این باورند که یک و نیم دهه‌ی حاکمیت دولت نام‌نهاد جمهوری دموکراتیک با شعار دموکراسی و برابری طبقاتی در افغانستان پراشوب‌ترین و پر التهاب‌ترین نوسانات سیاسی را در کشور رقم زده است. آن‌چنان که این تحولات بنیاد و پاشنه‌ی اشیل خشونت‌ها و بحران‌های سیاسی بعدی در افغانستان از ان زمان تا کنون است. سیر پرشتاب تحولات سیاسی و سفارشی در آن زمان که به تأسی از شوروی سوسیالیستی وقت صورت می‌پذیرفت، خود چالش و مانعی برای پوست‌اندازی و طی مراحل طبیعی جامعه در مسیر رشد معیشتی و فکری در فرجام گذار بدون خشونت از سنت به سوی دمکراسی شد. از این مقطع تا

کنون افغانستان شاهد زنحیره و سلسله‌ی به هم پیوسته‌ای از فجایع انسانی، زوال اجتماعی و فروپاشی ساختاری بوده است.

ــ تأسیس «نگارستان ملی»، نمایشگاه دایمی و عمومی آثار هنرهای تجمسی از هنرمندان بومی و جهانی و منطقه‌ای

ــ ارتقا و رونق کیفیت مراکز آکادمیک و و به‌روزرسانی نظام آموزشی

ــ آغاز گسترده‌ی تبادل دانشجو در مقاطع آموزش تخصصی چون کارشناسی در رشته‌های هنری خاصه هنرهای تجمسی به مراکز آکادمیک منطقه و جهان و مشخصن شمار زیادی از دانشجویان به مراکز آکادمیک شوری وقت

ــ اختصاص برنامه‌های ملی و اختصاصی حمایتی و آموزشی سراسری چون براه اندازی جریان «سواد حیاتی» با هدف محو بی‌سوادی در میان زنان و تمرکز ویژه بر مسئله‌ی زنان برای رونق مشارکت زنان درعرصه‌های اجتماعی و ...

ــ آغاز به کار نظام پارلمانی/ حزبی و حضور بی‌پیشینه‌ی زنان در حوزه‌ی سیاسی در مراکزی چون پارلمان، کابینه‌ی دولت و...

ــ اختصاص دیپارتمان‌هایی زیر نام «هنر و ادبیات» در رسانه‌های جمعی، چاپی، دیداری و شنیداری برای آنایی مخاطبان با هنرهای هفت‌گانه خاصه سینما. رادیو تلوزیون وقت، با تهیه‌ی و انتشار مستندها، فیلم‌های سینمایی ، مصاحبه‌ها و ویژه برنامه‌های ادبی و هنری برای نخستین بار مجموعه‌ای از داده‌های مستند و بروز را درباره‌ی تاریخ هنر و رشته‌های هنری مدرن چون رقص، نمایش و سینما منتشر می‌کرد. .

ــ اشتراک بی‌پیشینه و گسترده‌ی زنان و تمرکز بر بازنمایی حضور هنرمندان زن در رسانه‌های چاپی، دیداری و شنیداری در شاخه‌های چون موسیقی و رقص با مظاهر غیرسنتی و مدرن،

ــ بازنمایی و معرفی گسترده‌ی هنرهای بومی و مدرن هم‌سو با ایدئولوژی وقت در قالب ویژه برنامه‌های هنری در رسانه‌های همگانی و دولتی وقت؛ خاصه در مناسبت‌ها و جشن‌ها

ــ نظارت حکومت بر صنعت نشر و رسانه. حکومت وقت، ملهم از آن‌چه گفتمان ضدامپریالیستی خوانده می‌شد آثار ادبی و هنری غیرایدئولوژیک غربی و هم زمان آثار ایدئولوژیک اسلامی مورد حکومت وقت قرار می‌گرفت.

ــ اختصاص و اجرای بودجه در تطبیق سیاست‌گذاری‌های فرهنگی به هدف حمایت دولتی از حضور و فعالیت گروه‌های هنری و فرهنگی

ــ تأسیس و آغاز به کار انجمن شعرا و نویسندگان افغانستان

**کابلْ نَنْداری، دومین و بزرگ‌ترین سالن تئاتر در تمام آسیا بود که در پنج طبقه ساخته شد.**

ــ تخصیص کمک هزینه‌های دولتی برای هنرمندان و خاصه نویسندگان
ــ اعمار ده‌ها سینما در کابل و شهرهای بزرگ چون هرات، کندز و ..
ــ رونق بلوغ اجتماعی در برتابیدن و رواداری در برابر مظاهر هنر غیربومی و گسترش فرهنگی فعالیت گروه‌ها و باندهای هنری خاصه در حوزه‌ی سینما، ادبیات، تئاتر و موسیقی منبطق با معیارهای هنری و سبک‌های هنری مدرن وقت

**پاورقی**: در همین دوره در عرصه‌ی موسیقی استثناهای و نمونه‌های چون «احمد ظاهر» خواننده‌ی سبک پاپ و سنتی ظهور کرد که به یقین در میان تمام صنف‌ها، طبقات و گروه‌های اجتماعی در افغانستان چه از منظر محبوبیت اجتماعی و چه از منظر کیفیت و کمیت تولید هنری از آن زمان تا کنون جایگاه شبه اسطوره‌ای دارد. هم‌زمان گروه‌های جوان موسیقی پاپ چون «باران» رونق و محبوبیت زیادی یافتند.

ــ تأسیس نخستین اداره‌ی سینمایی [دولتی] زیر نام «افغان فیلم» به هدف ایجاد مرکز و آدرس مشخصی در حوزه‌ی سینما. آرشیو افغان‌فلم برای سال‌ها یکی از غنی‌ترین آرشیوهای فیلم در منطقه به شمار می‌رفت که در طول فراز و فرود سیاسی اسیب‌ها خسران‌های زیادی را متحمل شد.

ــ سرمایه‌گذاری دولتی در ساخت آثار سینمایی، شکوفایی صنعت سینما و اکران دهه‌ها اثر سینمایی داخلی و زمینه سازی برای اکران.

**دولت اسلامی افغانستان (۱۹۹۲ تا ۱۹۹۷ م)**

با سقوط دولت نجیب الله آخرین رییس جمهور تحت حمایت دولت جماهیر شوروی وقت، عملن جنگ سرد میان ابرقدرت‌های وقت جهان نیز در افغانستان تا حدی فروکش می‌کند. نهاد قدرت به دست مخالفان مسلح دولت وقت منتسب به «مجاهدان» می‌افتند. مجاهدان با حمایت علنی غرب در مصاف با شوری کمونیستیو با ایده‌ی استقرار حکومت اسلامی دولت پیشین را سرنگون کرده و خود روی کار آمدند. بخش عمده‌ی مجاهدان جنگجویان ایدئولوژیک دینی با داعیه‌ی آزادسازی افغانستان از نظام دست‌نشانده‌ی شوری وقت بودند. هم‌زمان با تصرف قدرت ، اختلافات نظامی گروه‌های مجاهدان بر سر تصاحب قدرت به اوج می‌رسد و با شروع جنگ‌های خانمان سوز در کابل و سراسر کشور عملن زنگ فروپاشی و تباهی تمام زیرساخت‌های نسبی ایجاد شده تا آن زمان در کشور به صدا می‌آید. با استیلای گفتمان دینی و هویت ناسیونالیستی افراطی در میدان و مداری

وسیع، ذهنیت و روحیه‌ی «غرب/کفرستیزی» به مثابه‌ی تضاد و تخاصمی مقدس تعمیم یافت. از رهگذر عطش عمومی برای خوشنت‌گری و نابودی هرآنچه نماد و جلوه‌ی الحادی غربی داشت، تخاصم با هنر و هرآن چه نماد هنری بود به امری اجتناب‌ناپذیر قلمداد می‌شد. در میان مستندات و عکس‌های باقی مانده ازین این دوران سیاه، میل به هنرستیزی را می‌توان در رفتارهای خشونت بار ، جنون‌آمیز و لجام‌گسیخته‌ی جنگجویان عمدتن بیگانه با زندگی مدنی و فرهنگ شهری به روشنی رصد کرد و تشخیص داد.
گروه‌کهای نظامی در این دوران به طور سیستماتیک، به نابودی زیرساخت‌های شهری و مدنی چون شهرک‌های مسکونی، ساختمان‌های اداری، سینماها، عمارت موزه‌ها و گالری‌ها و دیگر آثار معماری یا باستانی اقدام کردند.

**در کنار تمام خسارات مادی و ملموس به حوزه‌های فرهنگی و هنری، طالبان مسببِ تعمیم و مشروعیت بخشیدن سرکوب سیستماتیک هنر به شمار می‌روند.**

با این اوصاف عمده‌ترین تحولات مرتبط با هنر دز این دوران ازین قرار بودند:
ــ تسری گفتمان الحادی بر مبنای هویت ناسیونالیستی و ایدئولوژیک اسلامیت/ افغانیت. نهادینه شدن قرائت‌ها و خوانش‌های تندورانه از اسلام سیاسی و در برابر مظاهر زندگی شهری، خاصه تخاصم با شاخه‌ها و نمادهای هنری
ــ حفظ «گنجینه‌ی باختر» از تاراج و غارت مجاهدان به فرمان رییس‌جمهور مخلوع وقت نجیب‌الله ( وی در زمان حاکمیت مجاهدان در مقر سازمان ملل پناهنده شده بود).
پانویس: «گنجینه‌ی باختر» از ارزش‌مندترین و بزرگ‌ترین آثار هنری، باستانی و تاریخی در سراسر جهان است که از دوران لشکرکشی اسکندر و خاندان کوشانی‌ها به جا مانده است. محل دفن این گنجینه برای دوهزار سال نامعلوم بود تا این‌که در دهه‌ی هفتاد ۱۹۷۸م در طلا تپه‌ی شبرغان در شمال افغانستان از سوی جمعی از باستان‌شناسان افغانستان و شوروی وقت کشف و به دولت وقت سپرده شد. دولت وقت برای سال‌ها از این گنجینه در موزه‌ی ملی نگهداری می‌کرد. در سال ۱۹۸۷ و در استانه ی سقوط دولت این گنجینه به خزانه‌ی امن بانک مرکزی منتقل شد تا از خطر دستبرد و چپاول در امن بماند. این گنجینه‌ی بی‌همتا پشتوانه‌ی اصلی ارزش پول افغانی در اقتصاد کشور طی دو دهه‌ی گذشته تا کنون است.
ــ تبعید گسترده‌ی سرمایه‌های نسلی و انسانی خاصه ترک کشور از سوی هنرمندان و هنرآموزان
ــ قاچاق کتیبه‌ها، آثار هنری و باستانی افغانستان در سطحی گسترده به

بیرون از افغانستان

ــ حمله و غارت به تأسیسات، فضاها و تمام ادارات فرهنگی، اداری و کانون‌های ادبی، آموزشی و هنری و از جمله یورش به «انجمن نویسندگان در کابل» و چندین کتاب‌خانه‌ی عمومی از جمله کتاب‌خانه‌ی عامه به بهانه‌ی پاکسازی جامعه از بقایای کمونیسم.

ــ برگزاری چندین مراسم کتاب‌سوزی زیر نام نابودی «کتاب‌های سرخ» و «کتاب‌های ضاله»

ــ تعقیب، تفتیش عقیده و بعضن تنبیه هنرمندان و فعالان حوزه‌ی هنر باقی مانده در کشور

**دوره ی طالبان (۱۹۹۷ تا ۲۰۰۲)**

این دوران کماکان از سیاه‌ترین و فاجعه بارترین مراحل تاریخ سیاسی در سرنوشت هنر در افغاسنتان معاصر است. در این مرحله جامعه از رهگذر استیلای خشونت‌گرترین و بنیادگراترین نیروهای نظامی در تمام حوزه‌های زیست انسانی دچار تباهی و فروپاشی شد. طالبان در پنج سال اداره‌ی نهاد قدرت، با اقداماتی چون: به آتش کشیدن آلات موسیقی و دیگر محصولات هنری چون، به توپ بستن مقبره‌ی «احمدظاهر» یا تخریب مجسمه‌های بودا در بامیان در امر خصومت و دئانت با هنر حتا از هم پالگی‌های خویش مجاهدان نیز پیشی گرفتند و ثابت کردند دشمنان قسم‌خورده‌ی هنرند. خسارات مادی و معنوی‌ای که در این دوره به زیرساخت‌های مدنی و شهری به طور کل و زیرساخت‌های هنری [مشمول سرمایه‌ی انسانی، اثار باستانی و سرمایه‌های هنری] به طور خاص وارد شد، هرگز مجال ترمیم و جبران نیافت. تضاد و تخاصم طالبان با فلسفه‌ی هنر و خاصه هنرهای تجسمی محصول فهم و خوانش تندورانه‌ی آنان درباره‌ی هم‌یان پنداشتن با بت‌پرستی بود. به زعم آنان هر تمثال و اثر هنری در نوع خود یک بت است و ماهیتی الحادی دارد. این خوانش که بانی تخاصم شدیدی با مصادیق و جلوه‌های دیگر هنری نیز است کشور را برای سال‌ها به سیاه‌چالی تاریک و قبرستانی مسکوت بدل کرد. در کنار تمام خسارات مادی و ملموس به حوزه‌های فرهنگی و هنری، طالبان مسببِ تعمیم و مشروعیت‌بخشیدن سرکوب سیستماتیک هنر به شمار می‌ورند. آن‌چه هنوز در حافظه‌ی جمعی بسیاری از مردم و گروه‌های هنری و اجتماعی پیش‌رو هنوز و کماکان به مثابه‌ی کابوسی مطلق تداعی می‌شود.

بخشی از مهم‌ترین رخدادهای مرتبط با هنر و جامعه‌ی هنری در دوران طالبان ازین قرار است:

ــ هجوم و نابودی به بقایا و نمادهای هنری، باستانی و تاریخی

ــ ممنوعیت استفاده از تمام ابزار موسیقی و افزار هنری، مشمول موسیقی و...

ــ برگزاری مراسم کتاب‌سوزی و نابودی فراورده‌های هنری، مشمول شکستن الات موسیقی، کاست‌ها، مجسمه‌ها، تابلوها و...

ــ دوقطبی شدن ایدئولوژیک جامعه و تقلیل هنر به نماد گفتمان استعماری و به مثابه‌ی تجلی فساد، گناه، معصیت و الحاد

ــ انفجار مجسمه‌های بودا در بامیان که بقایای تمدن پیشا اسلام و کهن در این منطقه بود و از نمادهای تکثر تاریخی و فرهنگی پیشینی در این حوزه‌ی تمدنی

ــ به توپ بستن آرامگاه‌ها و مقبره‌های هنرمندان محبوب. خاصه نابودی مقبره‌ی احمدظاهر به عنوان نماد فساد

ــ حمله، تخلیه‌ی و غارت فضاها، اماکن و مراکز هنری چون هجوم و تخلیه‌ی اداره‌ی سینمایی دولتی وقت «افغان‌فلم» و نابودی بخشی ارشیو فیلم

ــ کارمندان افغان‌فلم در اقدامی مخفیانه، صدها حلقه فیلم آرشیو را که ــ اکنون قدمتی نود ساله دارد ــ در معرض غارت و نابودی از سوی طالبان قرار داشت مخفی کردند و از نابودی نجات دادند.

**دولت انتقالی و جمهوری اسلامی افغانستان (۲۰۰۲ تا ۲۰۲۱ م)**

پی نوشت: با توجه به سقوط افغانستان و واگذاری کشور به طالبان از سوی حکومت تحت حمایت غرب و متحدان آنان و به واسطه‌ی شدت، سرعت و گستردگی دامنه‌ی فجایع بشری جاری در افغانستان، نگارنده در متنی مجزا در شماره‌ی دیگر نشریه ضمن تحلیلی مفصل و مستدلل به بازخوانی دقیق و مستند سرنوشت هنر در دو دهه‌ی پسین خواهد پرداخت. در این دوره، با تسلط بنگاه‌های اقتصادی، فرهنگ سرمایه‌داری جهانی و سازوکار ذهنی و عینی در حوزه‌ی هنر در وضعیت مسلط به تقلیل در چرخه‌ی تولید انبوه به هدف سودآفرینی محض و مصرف متمرکز شد. در این دوره هنر به مثابه‌ی کالا فروکاسته شد و بخش عمده‌ای از فرصت‌ها، مجراها، مراکز و مناسبات فرهنگ مسلط به جای تسری هنر مقاومت به سود هنر مصلحت تسخیر و مصادره شدند .

**فهرست رویکرد و منابع**

ــ مفاهیم بنیادی تاریخ هنرــ ریچارد شف، رابرت اس. نلسون ــ ترجمه‌ی مهران مهاجر، محمد نبوی نشر نشر مینوی خرد ــ تهران ــ ۱۳۹۵
ــ حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفه‌ی هنر ــ بابک احمدی، ۱۳۷۴، چاپ هشتم ــ تهران نشر مرکز
ــ تاریخ مختصر افغانستان ــ پوهاند عبدالحی حبیبی. ۱۳۴۶ـ ۱۳۴۹ کابل افغانستان
مفاهیم
ــ افغانستان در مسیر تاریخ ــ میرعلام محمد غبار ــ نشر عرفان ، کابل، ۱۳۹۲
ــ هنر اندیشه‌ی رهایی: تأملاتی درباره‌ی «هنر انتقادی» و گرایش‌های آن
ــ و آن گلوله باران بامداد بهار ــ صبورالله سیاسنگ ــ ۱۳۸۷ ــ www.kabulnath.de) شماره‌ی ۷۴، سال چهارم جوزای سال ).
ــ سقوط سلطنت ــ عبدالحمید محتاط ــ چاپ دوم ــ ۱۳۸۳ ــ مرکز نشر سعید، کابل.
ــ بودیزم در افغانستان ــ ترجمۀ یحیی حسین ــ کابل ناتها سال اول ، شماره‌ی چهارده ، ۱۳۸۳
ــ افغانستان در قرن بیستم – از مجموعه برنامه های رادیو بی بی سی، ظاهر طنین، چاپ ایران سال ۱۳۸۳ ، ناشرمحمدابراهیم شریعتی افغانستانی.
ــ دوره امان الله خان و نخستین تجربه آزادی مطبوعات ــ عبدالله شادان ــ ویب‌سایت فارسی بی بی سی ۱۳۹۰
ــ موزیم ملی افغانستان و نود سال پرفراز و نشیب ــ بصیر احمد حسین‌زاده
ــ ویب‌سایت فارسی بی‌بی‌سی، بخش فرهنگ و هنر ، ۲۰۰۸
ــ کابل نندارى: دومین سالن تئاتر آسیا که برای بازسازی آن پول نیست ــ زهرا عطایی. روزنامه‌ی هشت صبح، ۱۳۹۸ ، کابل

- Aboyer Jeannine, “The Art of Afghanistan”, Printed by Artia, Prague, 1968

- Nancy Hatch Dupree / Aḥmad ʻAlī Kuhzād1972, (An Historical Guide to Kabul). The Greeks in Bactria and India by W.W. Tarn, Cambridge University press.

- Afghanistan’s Film Archives Were Saved from the Taliban Once Before. What Now?/ IndieWire .Chris Lindahl 2021

# همه چیز ضد هنرمند جوان معترض است یا: سانسور چگونه معبدی ست

علی کاکاوند

این یادداشت کوتاه را با چند پرسش از خود و دیگران آغاز می‌کنم:
اگر همین فردا دستگاه موجود سیاسی و ایدئولوژی حاکم بر آن یا فقط بخش سانسورچی این دستگاه از میان برداشته شود، آیا وضعیت آثار ادبی و هنری ما در جامعه‌ی ایرانی تفاوتی با آثار حال حاضر خواهد داشت؟
آیا همه‌ی کتاب‌های بدون مجوز که زیر بار سانسور نرفته‌اند و زیر زمینی یا در خارج از ایران منتشر شده‌اند، واقعا علیه سانسور هستند و عنوان‌های «زیر زمینی» و «ممنوعه» برازنده‌ی این کتاب‌ها است؟
آیا کتاب‌هایی که بدون مجوز و بدون سانسور منتشر شده‌اند، اگر از نظر نوآوری و بار علمی در بوته‌ی نقد قرار بگیرند، ارزش ادبی و هنری بالایی دارند؟
قصد پاسخ کامل به این پرسش‌ها را ندارم، چون نیاز به تحقیق و مقاله‌ای جداگانه دارد. اما این پرسش‌ها را از ذهن‌های ضد سانسور دارم و اندکی به آنها به عنوان دغدغه‌ای مهم می‌پردازم.

یکی از موفقیت‌های بزرگ سانسور این است که بسیاری از نویسندگان و هنرمندان در حین خلق اثر نیز به مجوز و اجازه فکر می‌کنند یعنی به طور خودکار دست به خودسانسوری می‌زنند. این سانسورِ پیروز، ریشه‌ای عمیق دارد که از دیرباز بخش اعظم ادبیات و هنر ما را در بر گرفته است اما حاکمیت بیش از همه‌ی عوامل به این ریشه رسیدگی کرده و شاخ و برگ سانسور را پربارتر کرده است. در چنین شرایطی کار ادبی و هنری بسیار سخت می‌شود. حکومت‌های سانسور، تنها سانسور نمی‌کنند بلکه برای هر چیزی که خارج از سیستم سانسور ایشان منتشر شود پرونده سازی می‌کنند. امروز سانسور تا جایی پیش رفته است که مغز و قلم نویسنده و هنرمند را حتی در پستوی خانه، آلوده‌ی خود کرده است.
فارغ از اینکه در ذهن هنرمندان و نویسندگان محصور در جغرافیای ایران امروز چه می‌گذرد پیشنهادی دوستانه برایشان دارم: سعی کنید آثاری بدون سانسور و خودسانسوری داشته باشید حتی اگر تا صد سال دیگر هم اجازه‌ی انتشار نداشته باشند. مهم نیست حکومت چه می‌گوید، دین و اخلاق چه

**یکی از موفقیت‌های بزرگ سانسور این است که بسیاری از نویسندگان و هنرمندان در حین خلق اثر نیز به مجوز و اجازه فکر می‌کنند**

می‌خواهد یا بازار چه می‌پسندد؛ خیال و فکر را رها کنید همانگونه که در اصل خود، آزاد و رهاست. به هیچ چیز غیر از خلق آزادانه‌ی اثر فکر نکنید و از هیچ چیز هراس نداشته باشید. نه از ماموران، نه از مردم، نه حتی از قضاوت منتقدان معترض و به ظاهر مدرن نترسید. این تنها راه رهایی از بند سانسور نیست اما مهم ترین قدم در این راه است. حتی اگر قرار است صاحب هر اثر آزادی را دار بزنند و نباید خطر کرد و چیزی از این دست منتشر کرد، خلق کنید و بگذارید در پستویی جایی، برای پس از مرگ.

موانعی متنوع بر سر راه نویسنده‌ی مدرن ایرانی ست، نویسنده‌ی غالباً جوان و غالباً معترضی که نمی‌خواهد تن به سانسور بدهد. موانع چنان زیاد هستند که حتی گاهی سانسور ستیزی هم ناخواسته در مسیر تقویت و تایید کار سانسورچی حرکت می‌کند. وقتی این روزها می‌بینیم بسیاری از آثار بی مجوز و بی سانسور کم مایه هستند و چیز تازه‌ای برای ارائه به جهان ما ندارند، وقتی کیفیت آثار زیر زمینی نازل شده است و از صفحه بندی بد تا غلط های فاحش دستوری و ویرایشی، گویا به اثبات این امر می‌انجامد که تا یک ناشر بزرگ سانسور پذیر پشت اثر نباشد، آن اثر به درد مخاطب نمی‌خورد. این که در اغلب موارد هنرمند و نویسنده در کار زیر زمینی وسواس کافی ندارد واقعیت است، بر من ثابت شده است که آنها آثار خود را چندان ویرایش و بازبینی نمی‌کنند. چرا که از پیش انتشار اثر را پروژه‌ای شکست خورده می‌دانند. گویا نویسنده‌ی امروزی مایوس و افسرده است. تاکیدم بر امروز است. چرا که تفاوت‌هایی وجود دارد میان دنیای امروز با مثلا پنجاه سال قبل. به عنوان نمونه اکثر آثار هدایت و تعدادی از آثار گلشیری و چوبک از جمله متن‌هایی هستند که وجودشان مهم و ارزشمند است اما اجازه‌ی چاپ ندارند. حتی برخی از آثار گلشیری و دیگران با وجود مجوز چاپ، حق فروش در نمایشگاه‌های کتاب را ندارند، یعنی ممنوعیتِ شکلی از عرضه شامل حالشان شده است. اما تفاوتی فاحش بین آنها و نویسندگان جوان هست؛ «هدایت» پیش از جمهوری اسلامی و دستگاه عریض و طویل ایدئولوژی زده‌اش، خود را به ثبت رساند. گلشیری فارغ از آثار بدون مجوز، آنقدر اثر مجوزدار دارد که به ثبت برسد . اما امروز یک جوان هنرمند خلاق معترض چه کند تا به ثبت برسد؟ شاید بپرسید مگر به ثبت رسیدن مهم است. مگر غیر از این است که هر چه در ادبیات و هنرِ یک عصر داریم زبان حال مردم آن عصر است و برای همین ما اصرار داریم منتشرشان کنیم و صدایی داشته باشیم؟ ما می‌خواهیم صداها را ضبط و ثبت کنیم.

فعلا دو راه انتشار و ثبت آزاد اثر به صورت چاپی وجود دارد، انتشار زیر زمینی در داخل کشور و انتشار در نشرهای ایرانی خارج از کشور، اما برای معرفی آثار نیاز به نشریات و تریبون‌هایی ست که اغلب مجوز دار هستند. امیدی که چند سالی ست به ظاهر بر کالبد این آثار دمیده است، اینترنت و شبکه‌های جهانی است که با وجود فیلترینگ قوی، کمتر تن به سانسور می‌دهد. اما فضای مجازی هم بی در و پیکر است و کارایی کمی جهت معرفی آثار «غیر رسمی» دارد. این فضا نیز از بخت بد، علیه نویسندگان معترض و سانسور ستیز است چرا که روابط شخصی و گفتگوی دو یا چند نفره بر آن حاکم است، بدیهی ست که در چنین فضایی نویسنده‌ی معترض، در هیبتی پرخاشگر ظاهر شود که نه تنها دلربایی نمی‌کند بلکه جمعیت عظیم سطحی‌ها و متوسط‌ها را پس می‌زند. صادق هدایت نق نقو را در این روزها تصور کنید از کافه و کتابخانه و پشت میز نویسندگی‌اش بیرون آمده و در فضای مجازی با عکس، فیلم، صدا و متن داد و بیداد می‌کند، کامنت یا همان نظر می‌نویسد، یادداشت منتشر می‌کند، حالا چه اهمیتی دارد اگر «بوف کور» را هم نوشته باشد یا «توپ مرواری» یا آن همه داستان اثر گذار؟ او منفور اکثریت خواهد شد و احتمالاً کمتر ناشر و منتقد و روزنامه نگاری حاضر خواهد شد برای معرفی او و آثارش پا پیش بگذارد. اکثراً آدم‌های وسطی متوسط واسطه گر و فروتن از نوع ریاکارش را خوش تر دارند. این فضای بی روتوش و بی رو در وایسی گرچه با همین صفات چیز خوبی ست اما گاهی به نفع سانسور و علیه نویسنده‌ی خلاقِ سانسور ستیز عمل می‌کند، محلی که نه تنها فضای سلطه‌ی سلبریتی‌های قبلی ست که فضای تولید سلبریتی‌های جدید است، هدایت نمی‌تواند «شاخ» چنین فضایی باشد. به آن اضافه کنید نقش تعدادی از نویسندگان، وقتی نویسنده‌ی معترض را زیر نظر می‌گیرند. گرچه این فضا امکانی ست برای ارائه‌ی آثار مستقل و سانسور ستیز، اما همچنان رسمی‌ها و محافظه کارها بخش اعظم آن را در دست دارند. مگر نه این است آنان که در دنیای مجوزها و سانسورها سیر چریده‌اند و استفاده برده‌اند در فضای مجازی نیز جولان می‌دهند و از آن به گونه‌ای دیگر تغذیه می‌کنند، از خود چهره‌ای آزادی‌خواه به نمایش می‌گذارند و بنا به تغییر فصل، لباس عوض می‌کنند؟ اگر تاریخ ما بی زبان و بی حافظه است، این خصلت بیش از همه به ضرر نویسنده‌ی معترض است. علاوه بر این مشکلاتِ واقعی و مجازی، سرقت ادبی را هم باید جدی گرفت، «رسمی‌ها» از «زیرزمینی‌ها» راحت تر سرقت می‌کنند چرا که زیر زمینی‌ها خوب نشر و

**اکثر آثار هدایت و تعدادی از آثار گلشیری و چوبک از جمله متن‌هایی هستند که وجودشان مهم و ارزشمند است اما اجازه‌ی چاپ ندارند.**

پخش نشده‌اند و کمتر کسی مچ سارق را خواهد گرفت، سرقتی که قابل اثبات و پیگیری هم نیست. این نیز بر انزوای جوان هنرمند و معترض می‌افزاید. (نمونه‌ی سرقت فاحش از کتاب دوم من به دست کارشناس شعر نشر چشمه انجام شد، کتاب من در سال ۸۳ زیر زمینی منتشر شد و کتاب «حفره ها» هفت سال بعد، از تکنیکی از شعرهای آن کتاب دزدید، در یادداشتی به این موضوع خواهم پرداخت.)

امروز سانسور، یک ایدئولوژی ست. سانسور معبدی مقدس است (مگر معبد غیر مقدس هم داریم؟) که بیماران مومن خودش را شفا می‌دهد و کافران را سخت کیفر می‌دهد. با وسطی‌ها کاری ندارد، می‌گذارد خوش باشند. ما سانسور ستیزان، هم نفرین شدگان معبد مقدسیم هم عذاب دیدگان از سوی مومنان و مومنات! در سنت‌های این مُلک باید معبد و معبدیان پیروز شوند، باید حق با آنها باشد. معبد نگهبان دارد برای دفاع، سرباز هم دارد برای حمله، این همه شهید در راه دفاع از معبد کشته نشدند تا ما کفرگویان خون آنها را پایمال کنیم! نباید با معبد جنگید. باید تمکین کرد. باید . نباید. جهان بایدها و نبایدها. جهان بازنده‌ها و برنده‌ها. جهان من، بازنده و برنده ندارد که اگر داشته باشد بازنده‌ی این جهان، هنرمند معترض مدرن است، چرا که اغلب، همه چیز ضد اوست. حتی برخی روشنفکران و سنت شکن‌های دیروزی در مواجهه با این شخص، طوری رفتار می‌کنند که گویا ناتوان از درک دنیای او هستند. جهان من جهانی دیوانه است که بازنده و برنده ندارد که اگر داشته باشد بازندگان امروز، سازندگان فردایند. در این جهان، چاره‌ای نداریم باید همه چیز را فرو بریزیم و از نو بسازیم، باید درست و حسابی با لباس رزم و با تجهیزات به جنگ معبد رفت. تجهیزات شاید همان سنت ستیزی، تازگی در خلق اثر، اهمیت دادن به متن و مخاطب عاصی، یعنی از تلاش در جهت ساختن زبان و دنیای نو تا ویرایش و دقت در ظواهر کار است. آیا می توانیم؟ فکر می‌کنم ارزش و آبرویِ سانسورستیزان در گرو این مبارزه است.

آذر ۱۴۰۰

# چند شعر از کتاب «دو قلب، کشاله‌های ران و شعرهای ممنوعه»

## علی کاکاوند

کتاب «دو قلب، کشاله‌های ران و شعرهای ممنوعه» پنجمین اثر علی کاکاوند است و در نود و شش صفحه از سوی نشر مهری در لندن منتشر شده است. کتاب شامل سی و چهار شعر است از جمله شعرهای: دو قلب و کشاله‌های ران، دیکتاتورها، سیروتیک (سیاسی-اروتیک)، اشاره‌های زندانی زبان بریده، کتابخانه‌ی عبید زاکانی، خبر بیست و سی، ترانه‌ای ناساز علیه کارخانه‌ی اسلحه ساز، شاعر ملی مالیخولیایی، سیب و ودکا،...

در ابتدای کتاب چنین آمده است:

«شعرهای این مجموعه از میان سروده‌های پانزده سال(۱۳۸۵ تا بهار ۱۴۰۰ خورشیدی) انتخاب شده است. اما ترتیب قرار گرفتن شعرها متناسب با تاریخ سرایش آن‌ها نیست. هیچ کدام از این شعرها در کتاب‌های قبلی من منتشر نشده است. اکثراً یا از سوی دستگاه سانسور حذف شده‌اند یا قابل انتشار در کتابی با مجوز دستگاه سانسور نبوده‌اند.

کتاب را تقدیم می‌کنم به سه دوست نویسنده و عضو کانون نویسندگان ایران، رضا خندان (مهابادی)، بکتاش آبتین و کیوان باژن که به وقت انتشار این کتاب، به خاطر دفاع از آزادی بیان و مبارزه با سانسور در زندان هستند.»

**دیکتاتورها (۱) ***

دیکتاتورها هم گاهی از خودشان خسته میشوند
عاشق میشوند
دست از سلطه بر میدارند
تن به تن گرمی میسپارند
و دستکم یک بار به زیر میافتند

*(این شعر با سانسور ارشاد اسلامی از کتاب «سردخانه» ۱۳۹۰ نشر نگاه حذف شد)

**دماوند ***

از کوه پایین میآیم
نترسید!
من حامل هیچ پیامی
برای رستگاری بشر نیستم

*(این شعر با سانسور وزارت ارشاد از کتاب «ه دو چشم سیاه، ه آخر تنها» ۱۳۹۹ نشر نصیرا حذف شد)

**سیروتیک (سیاسی - اروتیک)**

میخواهم از نرمی رانهایت
از برق ساقهایت
و لرزش سینه‌هایت در آغوشم
چیزی بنویسم.
اگرچه در زبان پاکیزه‌ی فارسی
اینها را بد میدانند
-این همه رنج! این همه خون! تو از کفل معشوقه میگویی؟

بیا بر تمام تن‌مان دست و لب بساییم
پیش از آنکه در اوین یا گوهردشت با شلاق بسایند
پیش از آنکه در انقلاب یا آزادی کشته شویم
پیش از آنکه این همه خون! این همه رنج!
از تن‌مان نمایان شود

بیا لب بر لبم بگذار
تا آن بوسه‌های پنج دقیقه‌ای را تکرار کنیم
بوسه‌های پنج دقیقه‌ای
که تو را نمی‌دانم، اما تن نرم مرا
در برابر هر شکنجه و رنجی
رویینه می‌کند.

**چگونه یک شعر، سانسورچی ارشاد جمهوری اسلامی را دیوانه می‌کند**

بیا عاشقانه یکدیگر را ببوسیم
اگر نشد، دوستانه ببوسیم
وگرنه، عاقلانه ببوسیم
اگر این‌ها نشد
دست کم بیا رذیلانه لب‌های یکدیگر را ببوسیم.
یا
اروتیک ببوسیم
رمانتیک ببوسیم
سمپاتیک ببوسیم
...
...
شعری پر از بوسیدن
راهی‌ست برای اینکه سانسورچی ارشاد جمهوری اسلامی
سرش را به دیوار وزارت‌خانه بکوبد
و این گونه به مرخصی استعلاجی برود
تا بوسه‌هایمان بدون سانسور منتشر شود.

**اشاره‌های زندانیِ زبان بریده**

وقتی بی زبان  بی دهان  بی نفس
به ستاره‌ها اشاره می‌کردم و بعد به زمین
کسی نمی‌فهمید چه می‌گویم:
«دارم داد می‌زنم آهای!
زبان مرا بریده‌اند
ستاره‌ها و خاک این کوره‌راه شاهد بودند آن شب
شما کجا بودید اصلاً شاهدان عینیِ لعنتی؟»
بیایید تا گورها را نشانتان دهم
گورهای دسته جمعی کودکان
گورهای دسته جمعی جوانان
گورهای دسته جمعی زنان و مردان
گورهای نهنگ‌های افسرده

خوب بگردید
همان جاست که صدای آب و باد و جیرجیرک‌ها
با صدای کوه و بیابان و درخت در آمیخته است
زیر تلی از خاکستر و کاغذهای سوخته
آنجا گورهای ماست.

از من آداب انسان و حیوان نخواه وقتی نمی‌دانی چه دیده‌ام
مسئولیت خواندن این واقعه با توست
صدایی ندارم، از چشمانم بخوان:
من لجن زندگی واقعی پاشیده بر صورت تو هستم کثافت!
من رنج بوگندوی عرق کار شبانه روزی سخت وسط تابستان هستم کثافت!
من شاهد خون مقدس زندان‌های مقدس نظام مقدس با چاشنی باتوم و نوشابه در ماتحت مقدس «اشرف مخلوقات» هستم کثافت!
من اسیری به ظاهر آزاد با زنجیری بر پا زنجیری بر دست زبانی بریده و کمری خمیده تشنه بودن و راه رفتن تا آخر سر حد مرگ پس از روزها و شب‌ها از روی تپه‌ها گذشتن در تب و ناامیدی دالان‌های هوا و کوچه‌های خیالی سراب‌های بیابان برهوت در نفس نفس خشک سرفه‌های بیمار بر گذشته از گورها و زندان‌ها و دیوارهای بلند تاریک یک تاریخ بی شاهد بی زبان بی کلام و خونین در گور کتابخانه‌ای سوخته و خاکستری که مدام جلوی چشمانم پخشِ هوا ... این جمله هرگز تمام نمی‌شود کثافت!

***

کتاب شعر « دو قلب، کشاله‌های ران و شعرهای ممنوعه » به همت نشر مهری در لندن منتشر شد. برای تهیه آن در ایران یا هر جای دیگر چند راه وجود دارد. آدرس پستی خود و یک شماره تماس به این ایمیل ارسال کنید:

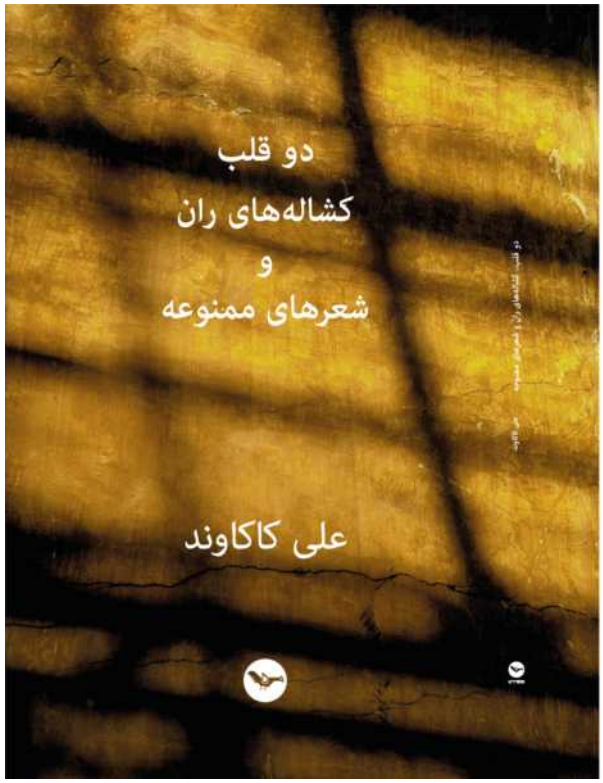
sales@mehripublication.com

یا در واتس اپ به این شماره پیام بدهید:

+۴۴۷۴۷۵۴۶۲۰۶۴

یا به سایت نشر مهری بروید به این آدرس:

www.mehripublication.com




شعرهای این مجموعه از میان سروده‌های پانزده سال (۱۳۸۵ تا بهار ۱۴۰۰ خورشیدی) انتخاب شده است. اما ترتیب قرار گرفتن شعرها متناسب با تاریخ سرایش آنها نیست. هیچ کدام از این شعرها در کتاب‌های قبلی من منتشر نشده است. اکثراً یا از سوی دستگاه سانسور حذف شده‌اند یا قابل انتشار در کتابی با مجوز دستگاه سانسور نبوده‌اند. ع ک

برای تماشای ویدیوی شعرخوانی
«دو قلب و کشاله‌های ران» روی لینک زیر کلیک کرده و یا تصویر مقابل را اسکن کنید:
https://youtu.be/1E9-kv9sLto

# یادبود آرتور میلر

## فیل میچینسون

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

فیل میچینسون[1] بر کتاب تازه‌ی «یادبود آرتور میلر» نقدی نوشته و با یکی از نویسندگان آن مصاحبه کرده است؛ کارگردان سرشناس دیوید تکر[2] که با میلر این نمایشنامه‌نویس آمریکایی در مقاطع گوناگون همکاری کرده و کارگردان هنری تئاتر مشهور یانگ ویک[3] لندن بوده است. موضع‌گیری جسورانه‌ی میلر در برابر مک‌کارتیسم شهرت دارد، اما شاید آنچه عموماً کمتر مورد توجه قرار گرفته، اهمیت نقشی است که سیاست در مجموع در زندگی و نوشته‌هایش بازی کرد.

***

آرتور میلر شاید بیش از همه به خاطر ازدواجش با مریلین مونرو شناخته شده باشد. این موضوع چنان درجه‌ای از شهرت را برای او به همراه آورد که در عصر ما برای یک نمایشنامه‌نویس متداول نیست. البته حیف بود اگر این یادواره‌ی او می‌شد. او در عوض باید به عنوان نویسنده‌ای بزرگ -شاید حتی به عنوان شکسپیر آمریکایی- به یادها سپرده می‌شد.

بخش اساسی آن نویسندگی عالی این بود که میلر فردی بسیار سیاسی بود. اف‌بی‌آی پرونده‌ی خود را درباره‌ی میلر از همان سال ۱۹۳۸ باز کرده بود. آشکارترین عمل سیاسی او حضورش در مقابل کمیته‌ی فعالیت‌های داخلی غیرآمریکایی سناتور جو مک‌کارتی بود که در آن قاطعانه از نام بردن افراد خودداری کرد. این به خودی خود در دورانی که حتی ژنرال جورج مارشال[4] به عنوان کمونیست محکوم شد عملی بسیار شجاعانه بود. زندگی‌های بسیاری ویران، و حتی برخی نابود شد. میلر این موضوع را در نمایشنامه‌ی «بوته آزمایش» افشاء کرد. او بر تاریک‌ترین وجوه رویای آمریکایی نور افکند؛ موضوعی که در آثار او از زاویه‌های گوناگون به آن نگاه شده است.

در واقع میان حضور میلر در محاکمات مک‌کارتی و ازدواج مشهورش ارتباطی هست. ریچارد ایر[5] می‌گوید «من به خوبی می‌دانستم که به چه دلیل مرا

یادبودی از دسامبر ۲۰۰۵ برگرفته از وبسایت marxist.com

۱ Phil Mitchinson

۲ David Thacker

۳ Young Vic

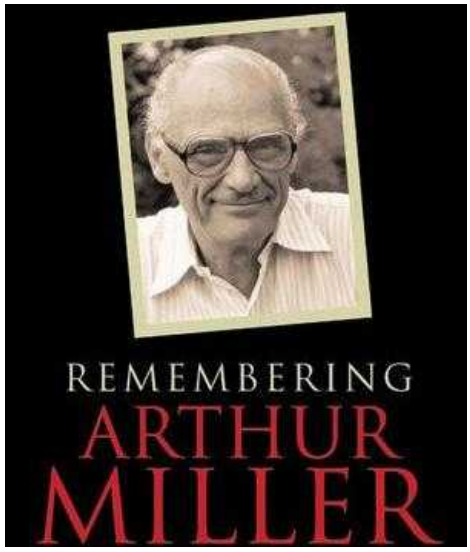
۴ General George Marshall

۵ Richard Eyre

احضار کرده بودند، به این دلیل بود که من با مریلین مونرو نامزد بودم. همین که به عنوان شوهر احتمالی او مشهور شدم، این امکانی عالی برای تبلیغات بود. وقتی به واشینگتن رسیدم... وکیلم پیامی از رئیس دریافت کرد که می‌گفت اگر می‌شد ترتیبی داد که او بتواند عکسی با مریلین بگیرد، کل جلسه‌ی استماع را لغو می‌کرد. خفه کننده بود.»

دیوید تکر یکی از نویسندگان کتاب برایم توضیح داد: «اندیشه‌های سیاسی آرتور میلر را می‌توان به عنوان بهترین عناصر سوسیالیسم درک کرد. مهم‌تر از همه اندیشه‌ی آزادی را» که به یک میزان هم از سوی استبدادهای استالینیستی و هم دیکتاتوری‌های سرمایه‌داری چه آشکار و چه پنهان پشت ظاهر دموکراسی انکار شده بود. این به معنای مبارزه با سرکوب به طور کلی و به طور مشخص [کتاب زمانی را که او در سکوت برای افراد تحت حمله مبارزه کرده را ثبت کرده است] برای آزادی فکر و عقیده؛ آزادی به دست گرفتن کنترل زندگی خود بود.

تمام نمایشنامه‌های میلر به شدت سیاسی هستند. آنها عتاب نیستند؛ سیاست و ایدئولوژی به گلوی آدم چپانده نمی‌شود. آنها سیاسی هستند زیرا دغدغه‌ی انسانیت و جامعه را دارند. روی هترزلی[۶]، یکی دیگر از نویسندگان این کتاب، زمانی نوشت که تاچر باید نمایشنامه های میلر را ببیند. در آن زمان تاچر و همکارانش می‌گفتند که «چیزی به نام جامعه» وجود ندارد و این امر باعث تحریک اخلاقیات فردگرایانه و خودخواهانه دهه ۱۹۸۰ شد. چنان که ویراستار کتاب، کریستوفر بیگزبی[۷]، در مقدمه‌اش توضیح می‌دهد، این برای مردی مانند میلر که تئاتر مردم را گرد هم می‌آورد تا خود را به‌عنوان افراد و موجودات اجتماعی بهتر درک کنند، مثل ناسزا بود.



**تصویر روی جلد کتاب یادبود آرتور میلر**

دغدغه‌ی میلر، تعامل دیالکتیکی بین افراد و جامعه بود. هم تأثیر جامعه بر زندگی افراد - ستم زنجیرها یا رویاها و توهمات- و هم تأثیری که اعمال یک فرد می‌تواند بر کل جامعه داشته باشد. این تعامل به این معنی است که باید ممکن باشد که مردم خود و همچنین دنیای اطراف خود را تغییر بدهند. چنین خوشبینی‌ای ذاتاً انقلابی است.

توانایی افراد برای تغییر چیزها موضوع مهمی در بسیاری از نمایشنامه‌های

۶ Roy Hattersley

۷ Christopher Bigsby

**آرتور میلر و مریلین مونرو**

میلر است. آنها اغلب شکست می‌خورند، یا چنان که باید تلاش نمی‌کنند، اما این وظیفه ماست که تلاش کنیم. ما می‌توانیم موفق شویم. این هدف تئاتر میلر است: فکر کردن، حرکت کردن، تغییر جهان به سوی بهتر.

میلر از لحاظ کهن‌الگویی، آمریکایی بود، با این حال شخصیت‌های او در سطح جهانی قابل تشخیص هستند، به‌ویژه چون میلر اولین کسی بود که شخصیت‌های طبقه کارگر را در جلوی صحنه قرار داد. اجرای نمایشنامه‌های او همیشه در جایی از دنیا در جریان است. «مرگ فروشنده»، که شاید قوی‌ترین پرداخت او به رویای آمریکایی بود، حتی در چین نیز موفقیت عمده‌ای داشت.

به مدتی طولانی نمایشنامه‌های او در خارج از ایالات متحده محبوب‌تر بود تا در خانه. به عنوان مثال، تئاتر یانگ‌ویک در لندن، بسیاری از آثار او را در طول سال‌ها روی صحنه برد، تا جایی که به قول مدیر هنری سابق دیوید تکر، او به «نمایشنامه‌نویس مقیم» تبدیل شد. دیوید ارتباط نزدیک بین یانگ‌ویک و نمایشنامه‌نویس آمریکایی را برای من توضیح داد:

> بخشی از علت وجودی یانگ ویک اجرا برای کسانی بود که به تئاتر عادت نداشتند، کسانی که ممکن بود آن را خصمانه یا بیگانه بدانند. به عنوان مثال جوانان و مردم طبقه کارگر که به این باور رسانیده شده‌اند که «تئاتر برای آنها نیست» یا در غیر این صورت خسته‌کننده و کسل‌کننده است و با زندگی آنها ارتباط برقرار نمی‌کند.
>
> «اگر نمایشنامه‌های میلر به خوبی اجرا شوند، به اندازه‌ای قدرتمند هستند که بر این تعصبات و سوءبرداشت‌ها غلبه کنند و مخاطبان زیادی را جذب کنند.
>
> «قدرت نمایشنامه‌ها در سه عامل کلیدی نهفته است. اولاً، آنها مبتنی بر زبان هستند، با ایده‌ها سروکار دارند، از نظر فکری محرک و چالش برانگیز هستند. در عین حال جملات شعرگونه هستند.» (دقت میلر در نوشتن باعث شد داستین هافمن[۸]، یکی دیگر

۸ Dustin Hoffman

از نـویسندگـان کتاب، سـخنان شخصیت‌هـایش را بـه عـنوان «آریا» توصیف کند.)

ثانیاً آنها سیاسی هستند، آنها به ارتباطات متقابل بین انسان‌ها، تأثیر اعـمال یک فـرد بـر جـامـعه و بـالعکس می‌پـردازنـد، و این تـعامـل دیالکتیکی بـه این معنی است که مـا قدرت تغییر خـود، روابط خـود، جـامـعه و کل جـهان را داریم. این خـوش‌بینی، پـتانسیل انـسانیت، پتانسیل کارگران معمولی، منجر به این تصور می‌شود که مسئولیت ماست که این تغییرات را به انجام برسانیم، وظیفه‌ای که نمی‌توان از آن شانه خالی کرد.

ثالثاً آنها از نظر عاطفی قدرتمند هستند. مخاطب فقط فکر نمی‌کند، بلکه احـساس می‌کند، می‌خـندد و گـریه می‌کند. آنـها نـوعی حـس هـمدلی را بـرمی‌انگیزنـد که در تـمایل بـه ایجاد تغییر سیاسی نقشی اساسی دارد. می‌توان همدلی کرد زیرا می‌توان شخصیت را شناخت و داستان را دنبال کرد. آرتور یک بار به من گفت: «اگر ماجرا را به کسی در قطار بگویی، او آن را می‌فهمد.»

**اینجا مردی بود که در مقابل مک‌کارتی ایستاده بود و این در خور تحسین بی‌نهایتی بود.**

آرتور میلر در ۱۰ فوریه ۲۰۰۵ درگذشت. کسانی که او را می‌شناختند، به خاطر چیزهایی بیشتر از ازدواج با مریلین، او را به یاد می‌آورند.

یادبود آرتور میلر نگاه بسیار جالبی به زندگی و ایده‌های مسلماً بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس آمریکایی است. به طور مناسبی شامل حکایت‌هایی درباره‌ی روابط متقابل میان مردم است. داستان‌های مربوط به شب‌های افتتاحیه و تمرین‌ها با داستان‌های مربوط به کاشت درخت و ساخت مبلمان درهم می‌آمیزند. مهارت او به‌عنوان قصه‌گو -او بیش از هر چیز یک داستان‌سرا بود- با توانایی او در آرامش دادن به کسانی که با آنها کار می‌کرد ترکیب شده است. ما تـصویرهـایی گـذرا از ایده‌هـای سیاسی و مـهارت‌هـای ادبی او را می‌بینیم. بیش از همه آنچه می‌بینیم انسانیت اوست.

قبل از خواندن یادبود آرتور میلر، برای گفتگو با کارگردان دیوید تکر ملاقات کردم. از دیوید، که چـندین بـار بـا میلر همکاری نـزدیک داشت، خـواستم تـا کمی درباره‌ی اولین ملاقات‌شان و اینکه چطور شروع به همکاری با هم کردند بگوید.

«اولین بـاری که آرتـور میلر را مـلاقـات کردم و بـا او کار کردم زمـانی بـود که می‌خواستم «دشمن مردم» را بسازم. این در ابتدا نمایشنامه‌ی ایبسن بود، اما به دست آرتور -که نسخه خود را در دوران مک‌کارتی، پیش از نگارش

بوته آزمایش نوشته بود- به طور کامل بازسازی شده بود. در نمایشنامه ایبسن، یک پزشک در یک شهر کوچک نروژی وابسته به چشمه‌ی آبگرم معروفش که گردشگران را به خود جذب می‌کند، متوجه می شود که آب در واقع سمی است. او بر این باور است که همه از کشف او تقدیر خواهند کرد و او را به خاطر آن ستایش خواهند کرد. در عوض، صاحبان منافع در شهر گرد هم می‌آیند تا حقایق را سرکوب کنند. دکتر نمی‌تواند باور کند. شهردار شهر برادرش است؛ مطبوعات همیشه کاملا رادیکال به نظر می‌رسیدند؛ اما میان خود همه تصمیم می‌گیرند که «به نفع جامعه» نیست که اجازه دهند این داستان منتشر شود، زیرا اقتصادشان فرو می‌پاشد. بنابراین دکتر «دشمن مردم» می‌شود. او ماجرا را علنی می‌کند و یک سخنرانی عالی با موضوع «راستش را بگو». انجام می‌دهد در واقع، نسخه ایبسن ارتجاعی است، فلسفه آن انجام آن را غیرممکن می‌کند. دکتر به نوعی ابرمرد نیچه‌ای است. اما میلر دیدگاه را به کلی تغییر می‌دهد. در نسخه‌ی ایبسن، دکتر فریاد می‌زند «هرگز حق با اکثریت نیست»، در نسخه‌ی میلر این تبدیل می‌شود به «هرگز حق با اکثریت نیست، تا زمانی که حق را به انجام می‌رساند». این به توافق رسیدن دو نمایشنامه‌نویس به فاصله‌ی یک قرن بود. میلر نمایشنامه را به چیزی تبدیل می‌کند که هیچ کدام نمی‌توانستند بنویسند.

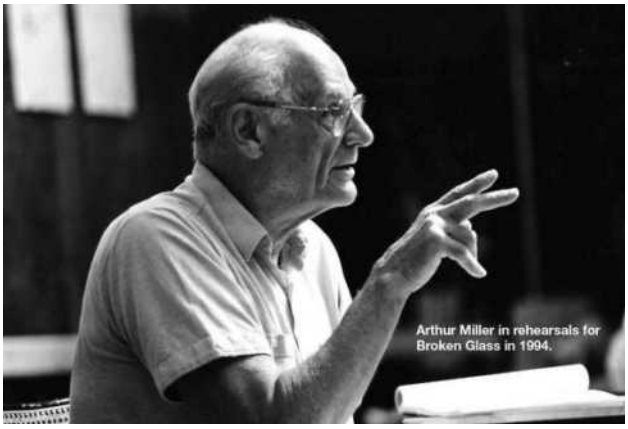
«حالا این نمایشنامه قبلاً در انگلستان اجرا نشده بود. میلر در مورد آینده‌اش نگران بود تا اینکه متوجه شد تام ویلکینسون[۹] قرار است نقش اصلی را بازی کند، سپس موافقت کرد که ما این کار را انجام دهیم.

«چندین مشکل در اجرا وجود داشت، اول ایده‌ی اجرای نمایش در انگلیس، اما قرار دادن داستان در نروژ در حالی که شخصیت ها با لهجه آمریکایی صحبت می‌کردند. درست به نظر نمی‌رسید. موضوع فقط لهجه نبود، بلکه خود زبان بود. من تلفنی با آرتور تماس گرفتم و در حالی که او ابتدا از این ایده که مشکلی در زبان وجود دارد متعجب بود، پیشنهاد کرد تغییراتی را که لازم می‌دانستیم انجام دهیم و اگر با مشکلی روبرو شدیم به او اطلاع دهیم.

ما متن نمایشنامه میلر و نسخه ایبسن را گرفتیم و آن دو را با هم مقایسه کردیم. به این نتیجه رسیدیم که برخی از تغییراتی که میلر

۹
Tom Wilkinson

ایجاد کرده بـود، ممکن اسـت اشـتباه بـوده بـاشـد. بـه طـور مـشخص، مـا می‌خواستیم یک سخنرانی از ایبسن را که در نمایشنامه میلر حذف شده بود، دوباره معرفی کنیم. دوباره تلفنی درباره‌اش صحبت کردیم، پاسخ او این بود که «خب، امتحانش کنید». ما از این طریق رابطه‌ای ساختیم، از طریق تلفن. برای مثال او در انتخاب بازیگر کمک بزرگی بود. ما نمایش را به وستاند بردیم که موفقیت عمده‌ای داشت.



**آرتور میلر سر تمرین شیشه‌ی شکسته، ۱۹۹۴.**

«بـعد از آن حـق اجـرای آینه‌ی دو طـرفـه را درخـواسـت کردم. بـاز هـم آرتور نگران کیفیت بازیگرانی بود که قـرار بـود در آن شـرکت کنند. او، یا نـماینده اش، دربـاره آنـها - هـلن میرن[۱۰] و بـاب پک[۱۱] - شنیده بـود، بنابراین به ما اجازه داد.

«آرتور در هفته دوم تمرین، در حالی که دشمن مردم در جریان بود، آمد. کنارش در تئاتر نشستم. این تولید قبلاً شهرت پیدا کرده بود. روی هترزلی در مورد آن در گاردین نوشته بود. من فکر می‌کنم امروز خوب می شود. سخنرانی «راستش را بگو» بسیار مناسب خواهد بود، ما بسیار به دروغ گفتن عادت کرده‌ایم. البته در آن زمان، آب مسموم فقط یک استعاره نبود؛ مردم به طور فزاینده ای در مورد وضعیت تامین آب نگران می‌شدند، آن‌وقت بود که مردم شروع به نوشیدن آب بطری کردند.

«در یک نقطه از نمایش، آرتور رو به من کرد و گفت: «آن زن فوق العاده است.» او در مورد همسر من -مارگو لستر[۱۲]- صحبت می‌کرد. این طبیعتاً او را برای من عزیز کرد و در عین حال از این که او از اجرای ما از نمایشنامه‌اش خوشش آمده بود، خیالم راحت شد. او می‌خواست با بازیگران آشنا شود. صحنه‌ای که بعد از آن اتفاق افتاد مانند تصویر چخوف با بازیگران مرغ دریایی بود که همه زیر پای او نشسته بودند. این در تئاتر پلی‌هاوس در وست‌راند بود. آرتور مردی بسیار کاریزماتیک و سکسی بود؛ او نوعی مغناطیس داشت. او می‌توانست از هر چیزی صحبت کند. او قطب‌نمای اخلاقی من شد، کسی که با او تماس می‌گرفتم تا در مورد بوش یا هر چیز دیگری که در دنیا می‌گذرد صحبت کنم.

۱۰ Bob Peck
۱۱ Helen Mirren
۱۲ Margo Leicester

او می‌خواست بداند که می‌تواند به تمرینات بیاید یا نه. قرار بود طبق معمول ادامه بدهم. آرتور آمد و گوشه‌ی سالن نشست. او را به جلو آوردم. در آن مرحله ما درگیر تمرینی برای تسلط بر زیرمتن بودیم، یعنی جایی که بازیگران آنچه را که هنگام بیان دیالوگ خود فکر می‌کنند با صدای بلند می‌گویند. این برایش جذاب بود و چهار یا پنج روز دیگر هم آمد. من به او پیشنهاد دادم که در پایان پروسه برگردد. صادقانه بگویم، گاهی اوقات وسط تمرین‌ها مرحله‌ای بسیار خسته کننده است. او در هفته پایانی دوباره آمد.

پس از آن من قیمت را کارگردانی کردم، یک نمایش چهارشخصیتی که از زمان نگارش آن در دهه شصت انجام نشده است  بنابراین، طبیعتاً میلر دوباره نگران بود که کار چگونه پیش خواهد رفت. بنابراین او به هفته آخر تمرین آمد که تا حدودی بازیگران را ترساند. یک دور تمرین کردیم. نمایش در یک اتاق زیر شیروانی اتفاق می‌افتد، با مبلمان در سرتاسر آن که برادران نمایش آن را می‌فروشند زیرا پدرشان در سال ۱۹۲۹ ورشکسته شده بود. رکود اقتصادی ناگزیر تاثیر عمده‌ای بر روی میلر داشت که خانواده‌اش از اوضاع خوب مالی به از دست دادن همه‌چیز رسیده بودند. وقتی اتاقی را که ما در آن تمرین می‌کردیم دید، گفت: این دقیقاً مانند اتاق زیر شیروانی است.»

«آرتور و همسرش اینگه (اکنون متأسفانه فوت کرده) در تمام مراحل آماده سازی ما همراه بودند. مثل همیشه متواضع، در ردیف اول نمی‌نشست. در این مقطع دیگر با نام کوچک همدیگر را صدا می‌کردیم. من نمایش را به واحدهای پنج دقیقه‌ای تقسیم کرده بودم و از او خواستم که وارد شود و نظراتش را بگوید. سپس شگفت‌انگیزترین سه روز آغاز شد. از نزدیک با هم کار می‌کردیم و او الهام‌بخش بود. او نقطه‌ی مقابل نمایشنامه‌نویسانی بود که می‌توان آنها را رمزآلود تعریف کرد. میلر تماماً در کار شفاف‌سازی بود، او دقیقاً می دانست که می‌خواهد چه بگوید و منظورش چیست، بنابراین همیشه جواب‌های سرراست می‌داد. شخصیت‌های او برایش افراد زنده بودند. سرراست صحبت کردن او محدود به نمایشنامه و کارگردانی آن نبود، بلکه در مورد بازیگران و بازیگری نیز صدق می‌کرد. او صریح‌ترین مردی بود که تا به حال دیده بودم. او احترام زیادی را به خود جلب می‌کرد. این به دلایل گوناگونی بود، به‌ویژه سیاست او. بازیگران ناگزیر تحت تأثیر ایده‌ها قرار می‌گیرند و به سمت آنها کشیده می‌شوند. اینجا مردی بود که در مقابل مک‌کارتی ایستاده بود و این در خور تحسین بی‌نهایتی بود. او شایسته‌ی احترامی بود که به او می‌گذاشتند.

**سیاست و ایدئولوژی در نمایشنامه‌های میلر به گلوی آدم چپانده نمی‌شود. آنها سیاسی هستند زیرا دغدغه‌ی انسانیت و جامعه را دارند.**

«هر ضربان قلب او مملو از نیکی و صداقت بود. او مردی بسیار بامزه، شوخ و خوش‌صحبت بود. قهرمانان اغلب ممکن است در واقعیت نسبتاً ناامیدکننده باشند، فکر می‌کنم همه ما تمایل به رمانتیزه کردن آدم‌ها داریم. اما میلر ناامیدکننده نبود. او می‌توانست دشوار هم باشد. برای مثال، او باید متقاعد می‌شد که برای پاسخگویی به مکاتباتش، منشی استخدام کند. مشکل این بود که او اهمیت و احترام بالایی را که برایش قائل بودند درک نمی کرد.

او کاملا رک بود، اما نه به شکل مخرب. هنگامی که او دیگر ۷۵ ساله بود، توضیح داد که این به این دلیل است که «زندگی بسیار کوتاه بود». با دیدن باب پک در حال تمرین یک نقش، فکر کرد که این بازی باعث می‌شود کاراکتر حیله‌گر به نظر برسد، که منظور او این نبود. به او گفت: «از متن معنادارتر نباش.» این همیشه مرا به یاد آن سطور هملت می‌اندازد:

«عمل را با کلام وفق بده، کلام را با عمل؛ با این مراعات خاص، اعتدال طبیعت را زیر پا مگذار: زیرا اغراق در هر چیزی دور از مقصود نمایش است که هدفش، هم در ابتدا و هم اکنون، این بوده و هست، تا به نوعی آینه‌ای را روبروی طبیعت نگه دارد؛ به فضیلت ویژگی‌اش را نشان دهد، به حقارت تصویرش را، و به جسم و سن‌وسال زمان، ظاهر و بار سنگینش را.»

برای میلر، تئاتر صرفاً برای سرگرم کردن جمع جین و تونیک نوش وجود نداشت. هدفی بیش از این داشت. باید مردم را به فکر کردن، احساس کردن و عمل کردن وادارد تا در زندگی، روابط و جامعه‌شان تغییر ایجاد کند.» ■

# ایوو برشان: تز، آنتی‌تز و سنتز یک نویسنده

مهرداد خامنه‌ای

**بیوگرافی**

ایوو برشان در سال ۱۹۳۶ در شهر کوچک وودیسته در کشور یوگسلاوی به دنیا آمد و در سال ۲۰۱۷ در شهر زاگرب دیده از جهان فروبست. او ادیب، نمایشنامه‌نویس و سناریست کروات بود. در رشته فلسفه و زبان‌های اسلاویک از دانشگاه زاگرب فارغ‌التحصیل شد و بیست و دو سال به عنوان معلم در دبیرستان‌های شهر شیبنیک تدریس کرد. سپس مسئول مرکز فرهنگی این شهر شد و در همانجا فستیوال بین‌المللی تئاتر کودک را به راه انداخت.

او از سال ۱۹۵۵ به نویسندگی مشغول بود و اولین اثر موفق وی «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» بود که در ۱۹۷۱ در تئاتر ای.ت.د شهر زاگرب به کارگردانی بوژیدار ویولیچ به روی صحنه رفت.

از جمله دیگر آثار مهم نمایشی او می‌توان از «چهار رودخانه زیرزمینی»، «مرگ مدیر ساختمان»، «شام باشکوه برای مرگ یک شرکت سهامی»، «بی‌شرم‌ها در دانشکده فلسفه»، «مانور بزرگ در خیابان‌های شلوغ»، «بذرهای یخزده»، و «پوچ‌گرایی از ولیک ملاکه» نام برد.

از میان رمان‌های او می‌توان به «پرنده آسمانی»، «اعترافات آدم بی‌شخصیت»، «قمار با سرنوشت»، «حکومت الهی ۲۰۵۳»، «کاتدرال»، «هیچ چیز مقدس» و «لعنتی‌ها» اشاره کرد.

برشان همچنین در مقام سناریست از جمله آثاری چون «راز نیکلا تسلا»، «سرزمین موعود»، « چگونه جنگ در جزیره من شروع شد»، «مارشال» و «لیبرتاس» را نوشته است.

***

وقتی در سال ۱۹۷۱ نمایشنامه «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» در تئاتر ای.ت.د شهر زاگرب به روی صحنه رفت، به نظر می‌رسید که شهاب‌سنگی خارج از فضای معمول آن دوران ناگهان بر دنیای تئاتر یوگسلاوی فرود آمده است.

نمایشی که با طنز برنده خود و دانش تئاتری نویسنده آن بی‌مهابا و تیزبینانه به نقد قدرت سیاسی حاکم می‌پرداخت. از یک سو بدویت دستگاه فرهنگ رسمی را به تمسخر می‌گرفت و از سوی دیگر فساد درون سیستم حاکم را افشا می‌کرد.

تا آن زمان کسی نمی‌دانست که ایوو برشان معلم دوره متوسطه زبان و ادبیات یوگسلاوی در یکی از مدارس شهرستانی کوچک در ایالت دالماتسیای کرواسی واقع در کناره دریای آدریاتیک است که آن زمان حدود بیست هزار نفر جمعیت داشت. عجیب‌تر آن که برشان ۳۵ ساله تعداد زیادی نمایشنامه از عنفوان جوانی نوشته بود و همه این آثار در کشو میز او آماده برای اجرای صحنه‌ای بودند.

**ایوو برشان**

او در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۸۵ می‌گوید: «من معنای زندگی کردن در مرکز وقایع فرهنگی را نمی‌فهمم. امروز به کمک وسایل ارتباط جمعی همه ما کم و بیش در مرکز وقایع فرهنگی هستیم. شهرستان تنها یک مرزبندی جغرافیایی است، مشکل زمانی پیش می‌آید که انسان‌ها در ذهن خود این مرزبندی‌ها را به وجود آورند. می‌توان در هر نقطه کوچکی زندگی کرد و از همه وقایع مطلع شد. البته اگرچنین نیازی در فرد وجود داشته باشد.»

دیری نپایید که «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» نزد مردم به محبوب‌ترین نمایش کشور یوگسلاوی بدل شد و برشان موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس آن کشور شد. این نمایش به زبان‌های های آلمانی، انگلیسی، سوئدی، دانمارکی، روسی و لهستانی ترجمه شد و در کشورهای مختلف به روی صحنه رفت.

امروز ایوو برشان چهره‌ای است که بدون بیست اثر نمایشی او نمی‌توان رپرتوار صحنه‌های تئاتر کشورش را متصور بود. او اما قلم خود را در هنر تئاتر محدود نکرد و از سال ۱۹۷۳ تا ۲۰۰۴ هشت سناریو نوشت که بر پرده سینما به نمایش درآمد و از سال ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۲ چهارده رمان منتشر کرده است.

در اواسط دهه هشتاد میلادی او مسئول مرکز فرهنگی شهر محل زندگی‌اش شیبنیک شد و جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک را در آنجا راه‌اندازی کرد که همچنان یکی از گردهمایی‌های موفق هنرهای نمایشی در اروپای مرکزی است.

وقتی این مسئولیت را برعهده گرفت در دفتر کار جدیدش خبرنگاری از او پرسید: این تغییر شغل روزانه، از معلم مدرسه به مسئول فرهنگی شهر چه تاثیری در شما دارد؟

پاسخ داد: از معلمی واقعا خسته شده بودم. هم از مدرسه و هم از کلاس‌های درس. ساده نیست بیست و دو سال یک موضوع را تکرار کنی. فکر می‌کنم هم به نفع شاگردان و هم به نفع معلمین باشد که در آموزش و پرورش کسی بیش از بیست سال کار نکند. برای همین دنبال شغل جدیدی بودم که از این روزمرگی خارج شوم. درباره این شغل جدید باید بگویم که کاملا گیج شده‌ام و دست و پایم را گم کرده‌ام.

**سیاست در اینجا هرگز به عنوان یکی از دریچه‌ها و زاویه نگاه به زندگی نبوده است. بلکه تنها دریچه‌ای بوده است که از آن به زندگی نگاه شده است.**

ـ برخی از شخصیت‌های آثار شما یادآور چهره‌هایی همچون فاوست، هملت، مسیح یا افلاطون هستند و از جایگاه فرهنگ و ادبیات جهانی دیده می‌شوند و از سوی دیگر زبان، شخصیت‌پردازی و نقش و تاثیر آداب و سنت‌های مردم مدیترانه به وضوح در آنها برجسته شده است. فضای ذهنی شما در به وجود آوردن چنین شخصیت‌هایی چگونه است؟

**برشان**: زمانی که انسان در حد و مرز فرهنگ و میراث گذشته خودش باقی بماند شخصیت‌هایش کاملا کتابی می‌شوند و نه چیزی فراتر از آن و زمانی که این فرهنگ ارتباطی با مردم و زندگی روزمره آنها پیدا می‌کند به پویایی می‌رسند. نگاهی عریان به زندگی روزمره نیز بدون توجه به ریشه‌های فرهنگی تصویری پیش‌پا افتاده در جلوی چشمان ما به نمایش می‌گذارد. از یک سو پدیده فرهنگ و ریشه‌ها و سنت‌ها در هملت و فاوست را داریم و از سوی دیگر زندگی روزمره مردم، ادغام و ارتباط این دو به نظر من می‌تواند هنر زمان خود را به وجود بیاورد.

ـ آیا از همین تلفیق واقعیت پیش‌پا افتاده و ایده‌آل‌های‌تان نوع نگاه گروتسک شما شکل گرفته است؟

**برشان**: ویکتور هوگو در زمان خودش گفت: «متعالی زمانی واقعا متعالی است که ترکیبی از گروتسک و پیش پا افتاده باشد.» این نظرش در مورد شخصیت کازیمودو در گوژپشت نتردام بود. هوگو در این اثر در واقع مفهومی متعالی را با گروتسک پیوند زده است.

**"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر ملی سارایوو ۲۰۱۱**

ـ آیا در کار خـــود الـــگویی داشته‌اید؟

**برشان**: همیشه. باید اعتراف کنم که از کودکی عـــاشـــق نویسندگانی بودم و همواره به آثار آنها باز می‌گردم. در درجه اول نیکلای گوگل. فکر می‌کنم در همه نوشته‌های من رد پای او را می‌تـــوان دید و او از هـــر نـویسنده دیگری بـر مـن بیشتر تـاثیر گـذاشـت. در واقـع مـن در گوگل مجموعه‌ای از عوامل را می‌بینم که همواره راهنمای من بوده است. از نویسندگان خودمان الگوهای من مارینکوویچ و کِرلِژ بوده‌اند.

ـ هـمه می‌دانیم که اولین اجـراهـای «نـمایش هـملت در روسـتای مـردوش سفلی» اصلا ساده نبود. پس از موفقیت چشمگیر این نمایش موج حملات و مخالفت‌ها با آن آغاز شد و حتی اتهام سیاه نمایی به آن زدند. چگونه این دوران را پشت سر گذاشتید؟

**برشان**: قبل از هر چیز با تلاش و همت مسئولان تئاتر ای.ت.د زاگرب این نمایش توانست به حیات خود ادامه دهد و روی صحنه بماند. حملات از یک جای مشخصی نبود که بتوان جواب مشخصی به آنها داد. بیشتر با حواشی همراه بود. کسی روی خود اثر انگشت نمی‌گذاشت بلکه با فضایی که در بین مردم به وجود آورده بود مسئله داشتند. یک نوع ترس نامرئی از اجرای این نمایش به وجود آورده بودند که کسی جرأت نکند آن را به روی صحنه بیاورد تا نکند برایش مشکل ساز نشود.

نمایش در واقع از ضعف‌های انسانی صحبت می‌کند که بخشی از زندگی ما است و همانطور که زندگی روزمره ما به خودی خود به شدت سیاست‌زده است نمی‌توان از سیاست روز چشم‌پوشی کرد.

اما مسئولان تئاتر ای.ت.د در زاگرب وقعی به این جوسازی‌ها ننهادند و کارشان را ادامه دادند. همین روش را در تئاتر سارایوو نیز به کار بستند. اما جاهای دیگر نمایش را از صحنه پایین آوردند. پس از این نمایش هفت سال تمام کسی جرأت نمی‌کرد کاری از من به روی صحنه ببرد.

جسارت تئاتر زاگرب و سارایوو باعث شد که کار زنده بماند.

**وقتی «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» در زاگرب به روی صحنه رفت، به نظر می‌رسید که شهاب‌سنگی خارج از فضای معمول آن دوران ناگهان بر دنیای تئاتر یوگسلاوی فرود آمده است.**

ـ مخالفین سیاسی شما از نوع نگاه شما بسیار خرده‌گیری کرده‌اند اما هرگز منکر ارزش کار ادبی شما نشده‌اند.

**برشان**: واقعا درک نمی‌کنم در یک نمایش و درام صحنه‌ای موافق سیاسی کیست؟ چرا که اگر درام موافق سیاسی داشته باشد این دیگر درام نیست بلکه یک بیانیه سیاسی است. سیاست برای من تا جایی جذاب است که بخشی از زندگی مردم است. اما جذابیت اصلی برای من از یک سو لغزش‌های انسانی است و از سوی دیگر ایده‌آل‌های انسانی که به خاطر نیرنگ و فریب و دزدی و خودخواهی‌ها و غیره شکست می‌خورند. این موضوعاتی است که من به آنها می‌پردازم. مشکل من همیشه این بوده که این موضوعات را در شرایط روز مطرح کرده‌ام.

سیاست در اینجا هرگز به عنوان یکی از دریچه‌ها و زاویه نگاه به زندگی نبوده است. بلکه تنها دریچه‌ای بوده است که از آن به زندگی نگاه شده است.

آثار مولیر و شکسپیر هم با پیش‌زمینه سیاسی نوشته شده است اما فرقش این است که امروز ما آنها را به عنوان ارزش‌های جهانی و پذیرفته شده نگاه می‌کنیم و کمتر به شرایط و زمان نوشته شدن این آثار توجه داریم. از این رو به نظرمان می‌رسد که آثار کلاسیک سیاسی نیستند در حالی که بسیار هم سیاسی هستند.

ـ شما از جمله نویسندگانی هستید که آثارتان به زبان‌های مختلف ترجمه شده است. چطور مترجمین با لهجه‌های محلی در آثار شما کنار آمده‌اند؟

**برشان**: تا آنجا که من می‌دانم اکثرا از لهجه خاص دوری کرده‌اند و آن را به زبان ادبی با چاشنی زبان اسلنگ شهری مخلوط کرده‌اند. من فکر می‌کنم اشتباه است که در ترجمه از لهجه استفاده شود چرا که در این صورت تمام اثر را در ترجمه باید با لهجه‌ای خاص متصور شد.

ـ رابطه شما با تئاتر هرگز به شکل نظری نبوده است و همیشه به عنوان نویسنده در آن حضور داشته‌اید. به عنوان یک فرد عمل‌گرا در عرصه نمایش برای شما چه چیزی تئاتر را تئاتر می‌کند؟ برای چه تئاتر هنوز زنده است؟

**برشان**: تئاتر تا زمانی که با مردم ارتباط برقرار می‌کند و همین مردم در آن حضور دارند زنده است و من وقتی می‌نویسم همواره به این واقعیت فکر می‌کنم که من برای مردم می‌نویسم. بصورت نظری هرگز به تئاتر نپرداخته‌ام چرا که نیازی به آن نداشتم. کسی که در عمل به کار تئاتر مشغول است آنچه که در مورد تئوری تئاتر فکر می‌کند را در اثر نمایشی خود می‌سازد و مسائل نظری خود را نیز برروی صحنه نشان می‌دهد.

در نگاهی کلی به ساختار و متدولوژی نمایشنامه‌های برشان می‌توان نگاه فلسفی او را دریافت که درونمایه آثارش در فضایی فولکلوریک با شخصیت‌پردازی از زندگی روزمره مردم عادی ماهرانه توأم شده است. رابطه فلسفه و تئاتر را در آثار او از دو جنبه می‌توان به هم مرتبط دانست: ۱- تئاتر به عنوان ابزاری که فضای زندگی مردم را بازتاب می‌دهد و ۲- نگاه فلسفی به زندگی روزمره مردم که اثر نمایشی را ماندگار می‌کند.

برشان در نگاه فلسفی خود از یک سو به دیالکتیک هگلی: تز، آنتی‌تز، سنتز تکیه می‌زند و از سوی دیگر بر طبق نظریه کانت زیبایی را هدفمند بودن عناصر بدون هدف می‌داند.

برشان اولین بار دیدگاه دیالکتیک سه گانه هگلی خود را در «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» به کار بست و از آن تراژدی گروتسک ساخت.

او در رابطه بین اصول نمایشنامه‌نویسی‌اش و مردم می‌گوید: «ساختار نمایشنامه باید به گونه‌ای باشد که در مخاطب این تصور را به وجود آورد که واقعه‌ای همینجا و در همین لحظه اتفاق می‌افتد و کوچک‌ترین جزئیات اثر باید در خدمت کلیت این ساختار باشد. نمایش و مردم دو روی یک سکه هستند و حیات صحنه‌ای یک نمایش زمانی که مردم با آن نفس نکشند به خطر می‌افتد. نمایش برای مردم ساخته می‌شود و تا زمانی که مردم علاقه به دیدنش داشته باشند وجود خارجی خواهد داشت. نمایش همچون کتاب، مجسمه یا عکس نیست که بدون نگاه دیگران بتواند موجودیت خود را حفظ کند. بازیگری بدون تماشاچی وجود خارجی ندارد. تئاتر وجودش بستگی کامل به مخاطبش دارد. به همین دلیل وظیفه تئاتر است که رپرتواری رنگارنگ داشته باشد تا مخاطبین گسترده‌ای را بتواند به سوی خود جذب کند و هر کس بتواند سلیقه خود را در آن پیدا کند.»

به اعتقاد ایوو برشان تئاتر هنری است که تنها کسانی که عاشق زندگی هستند باید به آن بپردازند، چرا که تئاتر خود زندگی است. بدبین‌ها، آنهایی که دیگر نمی‌دانند چگونه شادی کنند و یا غمگین باشند، کسانی که در قعر کسالت و بی‌تفاوتی فروغلطیده‌اند و هر چیز کوچکی اعصاب‌شان را خرد می‌کند و بیشتر از همه خودشان، قاعدتا نباید وقت خود را در این هنر تلف کنند.

منبع گفتگو: نشریه یوگوپاپیر

خبرنگار: کاتیا شوتیچ

اکتبر ۱۹۸۵

بخشی از نمایشنامه

# نمایش هملت در روستای مردوش سفلی

## ایوو برشان

ترجمه‌ی مهرداد خامنه‌ای

**مقدمه مترجم**

سیاست همواره در هر دوره‌ی تاریخی موضوعی غیر قابل اجتناب در تئاتر بوده است. عواملی که باعث شد تا اشیل، اورستیا، اولین نمایش ثبت شده در تاریخ را در سال ۴۷۲ قبل از میلاد بنویسد، همان عاملی است که الهام بخش ایوو برشان در نوشتن «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» در عصر ماست.

تاریخ تئاتر جهان در حقیقت با تئاتر سیاسی آغاز می‌گردد که برای اولین بار پس از اجرای تراژدی یاد شده اشیل در یونان باستان، راه را برای نویسندگان دراماتیکی چون سوفوکل و اوریپید به عنوان بنیانگذاران تئاتر سیاسی هموار نمود. در قرن پنجم قبل از میلاد، تنها تراژدی بیانگر تئاتر سیاسی نبود، بلکه کمدی نیز پا به پای آن در این عرصه ایفای نقش می‌کرد و کمدی نیز چون تراژدی به موضوعات سیاسی روز می‌پرداخت. آریستوفان از یازده اثر کمدی که از وی به جای مانده، شش اثر خود را تنها به موضوعات سیاسی اختصاص داده است. به عبارت دیگر، سیاست همواره بخشی از زندگی انسان بوده، چرا که انسان همواره به نوعی به عوامل سیاسی و اقتصادی دوران خود وابسته بوده و هست. همانطور که برتولت برشت می‌گوید: «برای تهیه نان شب، هرکسی باید از سیاست جهانی آگاه باشد.»

«نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» به عقیده منتقدین یکی ازتاثیرگذارترین آثار نمایشی در تاریخ معاصر ادبیات کرواسی است که درباره دو رویی، فرصت طلبی و رذالت است که در لباس سیاست خودنمایی می‌کند. بدون توجه به زمان و نظام سیاسی که این اثر فرم خود را در آن بازیافته، در واقع نمایشی است درباره زندگی امروزی ما و وجود شخصیت‌هایی چون «بوکاره» که همچنان در اطراف ما هر روز زاده می‌شوند و با موفقیت روش خود را پیش می‌برند ، شاهدی بر این امر است.

**"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر کِرمپوخ زاگرب ۲۰۱۴**

**بخش پایانی صحنه‌ی دو**

(پولیه، بوکاره، اشکونسه، ماچاک و شیمورینه وارد می‌شوند.)

**پولیه**: بفرمایید رفقا. ببینیم به درد آق معلم می‌خوریم یا نه.

**اشکونسه**: دیگه چیکار می‌شه کرد.

(بوکاره با صدای بلند آروغ می‌زند.)

**شیمورینه**: چی شده رفیق ماته؟ معده‌ت ناراحته؟

**بوکاره**: معده‌م ناراحت نیست. زیادی خوردم. دیشب این ماچاک بره درست کرده بود. همه رو به زور داد به خورد من و میله. ما سه تا یه بره رو خوردیم. امروز هیچی نتونستم بخورم از بس که شیکمم پر بود. چه می‌دونم. از بالا و پایینم تمام روز داره باد در می‌ره. ببین شیکمم چه باد کرده.

(شکمش را جلو می‌آورد و نشان می‌دهد.)

**پولیه**: حقته. وقتی که نمی‌تونی مث آدم یواش یواش غذا بخوری همین می‌شه. می‌فهمی؟ نصف بره رو خودت تنهایی خوردی.

**بوکاره**: چی فکر کردی؟ بشینم مث تو غذا رو ناز کنم؟ اینجوری تیکه تیکه‌های کوچیک یواش یواش بذارم دهنم؟ قربونت برم بورژواها اونجوری غذا می‌خورن. من دوست دارم گوشتو با استخون تو مشتم بگیرم بعد دندونامو فرو کنم توش. بعدم قُلُپی بدمش پایین. ما اینیم.

(مایکاچه وارد می‌شود.)

**مایکاچه**: اِ ببخشید دیر شد. عذر می‌خوام آق معلم. می‌دونین که توی قهوه‌خونه چه جوریه. پر از آدمه. تا بیام همه‌شونو بندازم بیرون و درشو ببندم یه عالمه طول می‌کشه.

**بوکاره**: کجا بودی عزیز دلم؟ هر دفعه که میام قهوه‌خونه هی بهت نگاه می‌کنم تو اصن محل نمی‌ذاری.

**مایکاچه**: اونجای آدم دروغگو!

**بوکاره**: بیا اینجا. بیا اینجا پهلوی من بشین بهت بد نمی‌گذره.

(مایکاچه می‌رود و کنار بوکاره می‌نشیند.)

**بوکاره**: می‌گم تو هم جنس بدی تو بازار نیستی ها. خودمونیم!

**مایکاچه**: آره. منتها تو توی خونه‌ی خودت اقتصادت قوی‌تره. زنت دوتای منه.

**پولیه**: شروع کنیم رفقا. من زیاد وقت ندارم. فردا صبح باید برم سر زمین.

**همه**: بله شروع کنیم. واسه چی صبر کنیم.

**اشکونسه**: خیله خب رفقا. حاشیه نمی‌خوام برم. همتون نظر منو می‌دونین. ولی با این حال من وظیفه‌ای رو که بهم محول کرده بودید انجام دادم. نمایشی رو که خواسته بودید پیدا کردم و به تعداد کافی کپی گرفتم. ولی قبل از اینکه شروع کنیم یک بار دیگه می‌خوام بهتون گوشزد کنم که این نمایش کار ما نیست. بیش از اندازه پیچیده‌ست و اگه موافقت کنین هنوز وقت هست که عوضش کنیم.

**ماچاک**: چه دلیلی داره عوضش کنیم. این یا یه چیز دیگه. چه فرقی می‌کنه.

**پولیه**: در جلسه‌ی جبهه‌ی خلق تصمیم گرفتیم که آملتو اجرا کنیم. حالا دوباره قروقمبیل نداره.

**بوکاره**: همینطوره. یا این یا هیچی.

**اشکونسه** (عصبی): خیله خب رفقا. اگر اینجور می‌خواین بفرمایین. شما رفیق ماته، شاه. شما رفیق ماره، ملکه گرترود.

**پولیه**: به به چه شود.

**اشکونسه**: ...شما رفیق میله، پولونیوس.

**مایکاچه**: بفرما! تو هم پول دیوثی.

**اشکونسه** (به اشکوکه و آنجه) : شما دوتا هم هملت و اوفیلیا. تو ماچاک، له‌یرتیز...

**ماچاک**: یعنی من تیزم؟

**اشکونسه**: و تو شیمورینه، هورِیشیو.

**شیمورینه**: من چی چی ام؟

**ماچاک**: بیا بیا تا بهت بگم کی هستی. (در گوشش زمزمه می‌کند.)

**پولیه** (به آن دو نزدیک می‌شود و به آنها گوش می‌دهد.): چی؟ چی؟

**"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر ملی بلگراد ۲۰۰۷**

(هر سه می‌خندند.)

**اشکونسه** (متن‌ها را بینشان پخش می‌کند.): حالا ببینیم. تمرینو شروع می‌کنیم با صحنه‌ی بین پادشاه و هملت در صحنه‌ی اول. صفحه‌ی بیست لطفاً. شروع کنید رفیق دبیر. شما پادشاه هستید. از اینجا.

(با انگشت روی صفحه نشان می‌دهد.)

**بوکاره**: چی؟ بخونم؟ آره؟ ماره یه ذره برو اونورتر بذا هوا بیاد. (به طرزی یکنواخت و به سختی می‌خواند.) «این شیرین و ستودنی است در سرشت شما، هملت، که این پاسگزاری‌های سوگوارانه را در حق پدر خود به جای می‌آورید...» ای زهرمار. چی پیچونده. نمی‌تونه تو دو خط مث آدم بگه: دمت گرم که اینجوری واسه بابات آبغوره می‌گیری... (می‌خواند): «ولی شما باید بدانید که پدر شما یک پدر را از دست داد، و آن پدر از دست رفته، پدر خود را از دست داد...» نه بابا! راس می‌گی؟ اگه از دست نمی‌داد می‌خواست چیکار کنه. فکر کن چی می‌شد اگه بابام همونجوری پیر و ناتوان هنوز نشسته بود کنار آتیش توی خونه، کنارشم باباش نشسته بود، اون‌طرفم بابای باباش. منم اونجا سرمو می‌کوبیدم به دیوار... (می‌خواند): «این ناسپاسی است در برابر دادار آسمان، ناسپاسی است به آخشیج مردگان. ناسپاسی است به سامان طبیعت، برای خرد، بس پوچ، چه، نهشته‌ی عام طبیعت مرگ پدران است، طبیعتی که همواره بانگ فراداده است، از نخستین نَسا، تا آنکه مُرد امروز، این باید چنین باشد...» ای بر پدرش لعنت. هیچی من نفهمیدم از این. آخه توروخدا نیگا کن. این چه مزخرفاتیه داره به هم می‌بافه: آسمان، مرده‌ها، طبیعت، ناشکری، عقل، مرگ، بعد آخرشم برمی‌گرده می‌گه: «این

باید چنین باشد.» آق معلم تو بودی می‌گفتی این یه آدم بزرگیه؟ به نظر من که این بابا فیوز پرونده.

**اشکونسه**: رفیق دبیر شما با شجاعت فقط ادامه بدین. این حالا چطوری بگم... سختی‌های کوچیک این کاره.

**بوکاره** (می‌خواند): «به خاک افکنید این تلواسه‌ی بیهوده را، و ما را بیاندیشید...» ای تو روحش با اون کسی که قلم داد دست این. بابا این کار هر کسی نیست. آق معلم! این مرتیکه دیوانه‌س. نه می‌تونی سرشو بگیری نه تهشو.

**اشکونسه** (با خنده‌ای پیروزمندانه): من چیکار می‌تونم بکنم رفقا. من همون اول بهتون گفتم که این متن بیش از اندازه سخته.

**بوکاره**: اِ... نه نه. اینجا رو اشتباه کردی آق معلم. اینجا هیچ چیزی سخت نیست. عزیز من وقتی سواد داری می‌تونی بخونی. وقتی هم که بیسوادی نمی‌تونی. به همین سادگی. قسم می‌خورم که بابابزرگ خدابیامرز من سه برابر این مرتیکه بهتر می‌نوشت... راهی نیست جز اینکه تو تمام اینارو تصحیح کنی. اینجوری نمی‌شه اینو خوند.

**اشکونسه**: من تصحیح کنم؟ شما می‌دونین چی دارین می‌گین؟ من شکسپیرو تصحیح کنم؟ بزرگترین نویسنده‌ی انگلیس در تمام دورانها رو؟ خیلی عذر می‌خوام. من جسارت همچین کاری رو ندارم.

**بوکاره**: تو هیچ نگران نباش رفیق جونم. حالا که چی مثلاً اگه اون نویسنده‌س توی کشور بورژوایی انگلیس، عوضش منم اینجا در یک کشور سوسیالیستی دبیر حزبی هستم. تو فقط تصحیحش کن. اونم هیچ غلطی نمی‌تونه بکنه.

**اشکونسه**: ولی آخه چی رو تصحیح کنم؟ چه‌جوری تصحیح کنم؟

**بوکاره**: کاری نداره که. تصحیح کن یه جوری که اینجا مردم روستا بفهمن. آخه ببینم تو خودت بگو. برای تو قشنگ‌تر و حتی روشنفکرانه‌تر نیست اونجا که شاعر می‌گه: ای خوشگله از ده ما... میله، میله، پاشو بیا اینجا با هم بخونیم بابا.

(بوکاره و پولیه با هم می‌خوانند.):

ای خوشگله ای خوشگله از ده ما

پس چرا تویی اینجوری با ما

واااااای وای

**بوکاره**: بفرما! اینجوری باید باشه. تو هم قشنگ بشین اینجوری درستش کن.

**اشکونسه**: شماها زده به سرتون. این چیزی که شما از من می‌خواین جرمه و قابل پیگرد قانونیه.

**بوکاره**: چه جرمی؟ قابل پیگرد از طرف کدوم قانون؟ قانون کجا خداتو شکر؟ چی داری می‌گی؟ اینجا قانون انگلیسه یا قانون خلق زحمتکش ما؟رفیق تو اینو اونجوری که بهت گفتم تغییر می‌دی. حرفم نداره. خلاص.

**اشکونسه**: انگلیسا چیه؟ خلق زحمتکش کدومه؟ چرا قاطی کردی؟ این جرم علیه فرهنگه. من همچین کاری نمی‌تونم بکنم.

**بوکاره**: اگه تو رفیق معلم همچین کاری نمی‌تونی بکنی، اصن لازم نکرده. ما خودمون یه کس دیگه رو پیدا می‌کنیم. ولی بهت قول می‌دم که اینجا نمی‌تونی مفتخوری کنی. ما به رفقای مسئول تو گزارش می‌دیم که تو از آموزش دادن به خلق زحمتکش تو روستای ما سر باز می‌زنی. اونوقت مطمئن باش رفیق که دیگه هیچ‌جا تو این جامعه‌ی سوسیالیستی ما کار فرهنگی و آموزشی نمی‌تونی انجام بدی. هیچ جا. می‌فهمی؟

**اشکونسه**: ببخشید، من نگفتم که نمی‌خوام به خلق آموزش بدم. خواهش می‌کنم مسئله رو بیخود سیاسیش نکنید. خواهش می‌کنم. من فقط فکر می‌کنم این چیزی که شما از من می‌خواین هیچ ربطی به آموزش نداره، بلکه بر عکس، تحمیق خلقه... ولی من چه کار می‌تونم بکنم؟ ... اصلاً می‌دونین چیه؟ چرا که نه. همون چیزی رو که می‌خواین انجام می‌دم. فقط از الان بگم. من هیچ مسئولیتی در قبال نتیجه‌ی این کار شما قبول نمی‌کنم.

سکوت

**ماچاک**: رفقا من می‌خواستم در رابطه با بحثی که رفیق دبیر داشتن به یه نکته‌ی دیگه هم اشاره کنم... من فکر می‌کنم این آملت لازمه که یک رفیق مثبتی باشه و همینطور صاحب منصبی که در راه حقوق خلق زحمتکش مبارزه می‌کنه. نمی‌شه که اون اینجا یه شاهزاده باشه یا ولیعهد، چه می‌دونم. مث زمانای قدیم که اینجا داشتیم... شبیه اون یارو... کی بود... شاه پیتر. این در خط و راستای حزب نیست. باید عوضش کنیم.

**اشکونسه**: آفرین بر شما. حالا که حاضر شدم متنو ساده‌تر کنم می‌خواین که محتواشم عوض کنم. فکر می‌کنم دیگه دارین خیلی زیاده‌روی می‌کنین.

**بوکاره**: نه نه نه. اصلاً هم زیاده‌روی نیست. رفیق ماچاک خیلی هم حرف خوبی می‌زنه. شاه پیتر که مدافع خلق زحمتکش نبود. بلکه برعکس، بر ضدش بود. این رفیق در آملت اصن داستانو اشتباهی تعریف کرده.

**اشکونسه**: آخه عزیز من! جان من! شاه پیتر یه چیزه، هملت یه چیز

**"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر ملی اسپلیت ۲۰۱۴**

دیگه‌س. آخـه کی بـه مـا این حـقو داده که بـه خـاطـر شـاه پیتر مـحتوای «هملت»و عوض کنیم؟

**بوکاره**: اگر که این آملت، رفیق، دست به تبلیغات ضدانقلابی بزنه، اونوقت ما می‌تونیم و باید این کارو بکنیم... آملت باید نماینده‌ی کارگرا و دهقانا باشه. تو هم وظیفته که تصحیحش کنی. خلاص.

**ماچاک**: رفقا من فکر می‌کنم اون کسی که این آملتو نوشته در زمان جنگ ستون پنجم دشمن بوده.

**اشکونسه**: من حرفمو صریح گفتم. نمایشو می‌تونم کوتاه کنم، متنو می‌تونم آسـون کنم. مسـئله‌یی نیست. ولی دسـتکاری کردن مـحتوای اثـر از مـن بـر نمی‌اد. حالا اگه می‌خواین دارم بزنین، بفرمایین.

**بـوکاره**: آهـا! پـس یعنی تـو بـا اون چیزی که بـورژوازی انگلیس اینجا نـوشـته مـوافقی! یعنی تـو می‌گی که شـاه پیتر مـردمی بـوده و لازمـه که بـرگـرده بـه قـدرت، آره؟ اگـه اینجوریه مـا هیچ احتیاجی بـه کمک تـو نـداریم. بفرمـا راهـتو بکش برو. ضد انقلاب هیچ جایی در صفوف ما نداره.

**اشکونسه**: خواهش می‌کنم انقدر حرفای منو بالا پایین نکنین. من همچین چیزی نگفتم. من فقط می‌خوام بگم که نمی‌تونم یه «هملت» دیگه بنویسم. خودمو برای همچین کاری ناتوان می‌بینم. من شکسپیر نیستم.

**بـوکاره**: صـبر کن. صـبر کن حـالا بهـت نـشون می‌دم. مشـت تـورو مـا جـلوی توده‌ی مردم باز می‌کنیم. چهره‌ی واقعیتو به خلق نشون می‌دیم. فکر نکن تو می‌تونی مارو گول بزنی. خوب تورو شناختیم. تو رفیق، آنتن قدرت‌های

سرمایه‌داری هستی.

**اشکوکه** (به میان می‌آید): چیه چه خبرتونه؟ مظلوم گیر آوردین؟ بذارین هر جوری که کارشو بلده انجام بده. مثلاً اون اینجا تحصیلکرده‌س نه شما. چرا خودتونو گم کردین؟

**بوکاره**: کسی از تو چیزی نپرسید یوتسه. بهتره که ساکت باشی و تو چیزای که سرت نمی‌شه فضولی نکنی.

**اشکوکه**: من سرم نمی‌شه؟ حتماً فکر می‌کنی تو خیلی سرت می‌شه. اگه تو سرت می‌شه و به همه چیم واردی، چرا خودت نمی‌گیری نمایشو درست کنی؟ چرا مردمو آزار می‌دی؟

**بوکاره**: تو اینجا چیکاره‌یی جقل که می‌خوای منو تربیت کنی؟

**اشکوکه**: تو اینجا چیکاره‌یی که فکر می‌کنی از همه‌ی ما بیشتر سرت می‌شه؟

**بوکاره**: هر چی نباشه من از همه‌ی شما بزرگترم. بعلاوه، از مدرسه‌یی بیرون اومدم که نه تو و نه معلمت نرفتین. اونم مدرسه‌ی جنگ میهنیه.

**اشکوکه**: تو هم اون مدرسه رو با پای خودت نرفتی. فکر می‌کنی ما نمی‌دونیم؟ آخر جنگ اومدن سربازگیری به زور بردنت. اونجا هم تو واحدت مسئول مالی بودی. تا اون موقع هم نشسته بودی خودتو باد می‌دادی.

**بوکاره**: دهنتو ببند یوتسه. مواظب باش چی داری می‌گی.اینجا دیگه داری به من توهین می‌کنی، و نه فقط به من، بلکه به حکومت خلقی داری توهین می‌کنی.

**اشکوکه**: اِ راس می‌گی؟ اون کدوم خلقیه که پشت سر توئه؟ شاید منظورت ماچاکه، آره؟

**اشکونسه**: صبر کن جوون. نیازی به این حرفا نیست. من احتیاجی به عدالت و حمایت ندارم. من از تو بهتر می‌دونم که چه‌جوری با حماقت کنار بیام. الان ده ساله که عملاً دارم باهاش دست و پنجه نرم می‌کنم. تاحالا منو از پنج تا روستا بیرون انداخته و تو این ششمین جا، برام مث روز روشن شده که باید مثل یه همسایه خوب در کنارش زندگی کرد... خیله خب رفقا. من کوتاه میام. همه‌ی کارایی که گفتین رو مطابق میل شما انجام می‌دم. یه نمایش جدید براتون می‌نویسم. فقط ازتون یک خواهش دارم. به هیچ عنوان در هیچ کجا نه اسمی از من برده بشه نه شکسپیر.

**بوکاره**: زنده باد رفیق معلم! اینجوری ازت خوشم میاد. بیا با هم دست بدیم. حالا می‌دونم که یکی از ماهایی.

**"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر ملی موستار ۲۰۲۰**

**اشکونسه**: خیله خب خیله خب رفقا! نیازی به تبریک گفتن نیست... ازتون فقط خواهش می‌کنم که تنهام بذارین... می‌خوام که درباره‌ی همه‌ی این مسائل فکر کنم. وقتی که کارم تموم شد، دوباره همتونو صدا می‌کنم که تمرین کنیم.

(حاضرین بلند می‌شوند.)

**شیمورینه**: آق معلم یه سوال می‌خواستم ازتون بکنم. می‌شه که وقتی نمایشو آماده می‌کنین، یه جوری منو روی صحنه جا بدین که با مردم حرف بزنم؟ مث اون روز توی جلسه‌مون؟ آخه می‌دونین چه‌جوریه؟ اینجا اگه نمایشو برای مردم تعریف نکنی نمی‌فهمن. ماها اینجا اینجوری هستیم دیگه. می‌دونی؟ اگه به منم اون رفقا توی شهر تمام مدت نمی‌گفتن که چی داره روی صحنه اتفاق می‌افته، نمی‌فهمیدم که اصن چی دیدم.

**پولیه** (می‌خندد): اِ! پس اونوقت کی اون دوست آملتو بازی کنه؟

**اشکونسه**: مشکلی نیست! باشه شیمورینه. چطور نمی‌شه. اینجا همه‌چی امکان‌پذیره. هر چی که دلت بخواد می‌شه. برای هوریشیو هم راه حل ساده‌ای پیدا می‌کنیم. الان وقتی که هملت شده مردی از خلق، خلق هم می‌شه دوست هملت.

**شیمورینه** (زمزمه می‌کند): یعنی الان خلقه...

**اشکونسه**: درسته... خلق هوریشیو ئه.

**شیمورینه** (در حال رفتن): بله، مردم، الان شما... دوست آملتین.

(حاضرین در حال خارج شدن)

**بوکاره** (به طرف مایکاچه می‌رود): خوشگله! تو به خدا که حرف نداری.

**مایکاچه** (خودش را کنار می‌کشد): تو چه مرگته امروز؟ نکن از این کارا اینجا. مردم چی می‌گن. هنوز یه سالم نشده که شوهرم مرده.

**بوکاره**: خبه خبه! حالا ادای راهبه‌هارو واسه من درنیار. وقتی که شوهرت زنده بود برات فرقی نمی‌کرد مردم چی دربارت می‌گن. حالا یه دفعه واسه ما بااخلاق شدی.

**مایکاچه**: اون موقع از لج شوهرم بود که یه ذره یاد بگیره مث آدم رفتار کنه. ولی الان هر کاری می‌کنم برای دل خودمه. واسه همین برام مهمه.

**بوکاره**: قربونت برم بیا منم یه ذره تو اون دلت جا بده.

**مایکاچه**: ای لعنت بر شیطون!

**بوکاره**: گوش کن... تا نیم ساعت دیگه زیر اون درخت انجیر آخر ده منتظرتم.

**مایکاچه**: خیله خب بابا. فقط از الان بهت بگم. من روی علف ملف نمی‌شینما! دیگه بیست ساله نیستم. روماتیسم پدرمو درآورده.

(خارج می‌شوند)

**اشکونسه** (تنها می‌ماند): در افکار خود غرق شده است. آفتاب در حال غروب است. او به آرامی کتاب «هملت» شکسپیر را باز می‌کند و با بی‌میلی صفحات آنرا ورق می‌زند. بر روی یک صفحه مکث می‌کند و در متن آن دقیق می‌شود.

**اشکونسه** (به آرامی می‌خواند):

سرانجام من تنهایم. وای که چه فرومایه و برده‌ی زمخت و ناهنجاری هستم من! ...یک بدنهاد منگ و زنگار گرفته در روح،

افسرده مانند یک آدم خوابگرد، بی‌تفاوتم نسبت به امر خویش و نمی‌توانم هیچ بگویم...

...

آیا من ترسویم؟

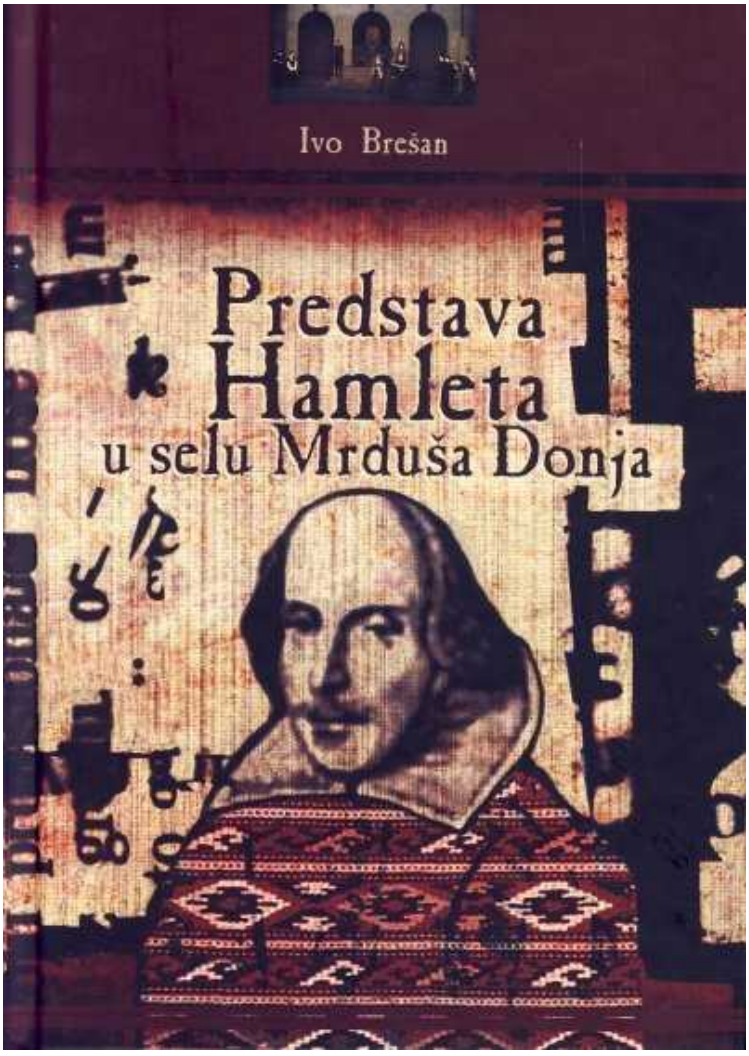
چه کسی مرا پست‌فطرت می‌خواند، به من توسری می‌زند، ریشم را می‌کند و به چهره‌ام پرتاب می‌کند؟

بینی‌ام را می‌پیچاند و می‌کشد، مرا در گلو دروغگو می‌خواند، دورغگو تا ژرفنای ریه‌هایم. چه کسی با من چنین می‌کند؟ هاه!

من باید تاب آورم: زیرا این نتواند بود جز آنکه من دل و جگر کبوتر دارم و

ندار صفرایم تا بتوانم ستمگری را تلخ گردانم، وگرنه بیش از این من می‌بایستی همه‌ی زغن‌های هوا را فربه کرده بودمی...

**پایان صحنه دو**




**نمایشنامه «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی»**

# لئونور، زنی شورشی
# یا
# فمینیسم لودویگ فان بتهوون

مهرداد خامنه‌ای

در آغاز قرن نوزده میلادی توماس جفرسون سومین رئیس جمهور ایالات متحده آمریکا شد. پادشاهی ایرلند به پادشاهی انگلستان پیوست. امپراطور روسیه، پاول یکم توسط افسران خودش ترور شد. او همان کسی بود که در اولین اقدام پس از به قدرت رسیدنش به جنگ با ایران خاتمه داد. هائیتی از فرانسه استقلال یافت و اولین کشور جمهوری سیاه شد. ناپلئون به عنوان امپراطور فرانسه تاجگذاری کرد. تعداد ساکنین کره زمین به یک میلیارد نفر رسید. داروی مورفین کشف شد. لوکوموتیو بخار برای استفاده‌ی عموم به حرکت درآمد. سال ۱۸۰۵ در نبرد ترافالگار نیروی دریایی انگلیس شکست سختی به ناوگان دریایی اسپانیا و فرانسه تحمیل کرد که باعث تثبیت قدرت بلامنازع امپراطوری انگلستان در دریاها شد و در همان سال ناپلئون در نبرد آسترلیتس ارتش اتریش و روسیه را شکست داد. در این دوران بود که بتهوون تنها اپرای خود را خلق کرد.

در ۲۰ نوامبر ۱۸۰۵ لئونور (فیدلیو) زمانی به روی صحنه می‌رود که شهر وین در تسخیر قوای ناپلئون است و از مخاطبان پر و پا قرص موسیقی لودویگ فان بتهوون کسی در شهر نیست جز ارتشیان اشغالگر فرانسوی. در چنین شرایطی اولین اجرای این اثر شکست می‌خورد. اما او در یک دوره‌ی ده ساله دو بار دیگر با اعمال تغییراتی جدی در هر اجرا، نهایتا تا سال ۱۸۱۴ این اپرا را با نام «فیدلیو» در شکل نهایی خود به جهانیان عرضه می‌دارد.

اولین هسته‌های جنبش‌های سازمان‌یافته‌ی زنان از سال ۱۸۵۰ برای حقوق برابر قانونی، حق آموزش، حق دستمزد و حق رأی شکل گرفت. در هلند، مینا کروسه‌مان از پیشاهنگان جنبش فمینیستی در قرن نوزده در سال ۱۸۷۲ در نامه خود به الکساندر دوما برای اولین بار از واژه «فمینیسم» استفاده می‌کند. بتهوون حدود پنجاه سال جلوتر از آغاز اولین موج تاریخی جنبش‌های عدالت‌خواهانه‌ی زنان، برای شخصیت اصلی تنها اپرایش زنی مقتدر را برمی‌گزیند که نقش قربانی را بازی نمی‌کند، منتظر نیست تا مردی بیاید و مشکلات او را حل کند و یا گره دراماتیک داستان به دست پرتوان قهرمان مرد گشوده شود.

لئونور زنی است که معشوقش و همسرش، فلورستان یک زندانی سیاسی است که اندیشه‌های تحول‌خواهانه‌ی او سبب می‌شود تا با دسیسه‌ی قدرت فاسد که رئیس بی‌رحم زندان شهر سویل، دُن پیزارو است، مرگ در عمق سیاهچال انتظارش را بکشد.

در این درام سیاسی قهرمان بتهوون، لئونور در پی آن برمی‌آید که در لباس مبدل مرد با نام فیدلیو به عنوان دستیار زندان‌بان وارد فضای زندان شود و شخصا معشوق را نجات دهد.

روکو یکی از کارکنان مسن زندان است که به طرز غیرمنتظره‌ای همچنان از سرشتی انسانی برخوردار است و فیدلیو (لئونور) را به عنوان دستیار خود می‌پذیرد. دختر روکو، مارسلین به فیدلیو دل می‌بندد و ژاکینو پسر جوانی است که عاشق مارسلین است اما مارسلین و ژاکینو هر دو در پاسخ به عشق‌شان ناکام هستند و تنها ما می‌دانیم که در پس این کشمکش‌های عاطفی گره اصلی در کجا است.

لئونور موفق می‌شود که راه خود را به درون زندان پیدا کند و این در زمانی است که وزیر قصد بازرسی از زندان را دارد چرا که به فساد و سواستفاده از قدرت دُن پیزارو شک کرده است. دُن پیزارو می‌خواهد قبل از بازدید وزیر، فلورستان را در دخمه‌ای به قتل برساند و جسدش را در دل خاک مخفی کند. به روکو فرمان کشتن زندانی را می‌دهد اما او نمی‌پذیرد و از فرمان سرپیچی می‌کند. در مقابل روکو موافقت می‌کند تا فیدلیو را به دخمه فلورستان ببرد. در پرده‌ی دوم زمانی که دُن پیزارو به دخمه می‌رود تا خود فلورستان را به قتل برساند، لئونور چهره‌ی واقعی خود را آشکار می‌کند و خود را سپر مابین او و معشوقش قرار می‌دهد و با شجاعت تمام در مقابل جلاد می‌ایستد. در همین زمان فرناندو، وزیر خوش‌نیت از راه می‌رسد، دُن پیزارو را دستگیر می‌کنند و به فرمان او همه زندانیان آزاد می‌شوند و همگی شجاعت لئونور را تحسین می‌کنند و سرود باشکوه پیروزی بر دیکتاتور

**آنا میلدر هاپتمن (سوپرانو) بازیگر نقش «لئونور»**

اپرای وین- **Theater an der Wien** در سال ۱۸۰۰

را می‌خوانند.

در فوریه سال ۱۸۰۴ صاحب اپرای وین[۱] تغییر می‌کند و قرارداد بتهوون را برای نوشتن اثری جدید تمدید می‌کند. در این زمان بتهوون با مشکلات شنوایی غیرقابل‌تحملی دست و پنجه نرم می‌کند و روحیه‌ی او به شدت تحت تاثیر این مشکل دگرگون شده است. گرچه در این زمان اجرای موفق سمفونی شماره سه او، اروئیکا (قهرمانی) امید بخش است اما چیزی از تلخی تابستان ۱۸۰۳ بر او نمی‌کاهد و به فکر ترک وین می‌افتد - شاید به پاریس. قرارداد جدید اپرا دلیل موجهی برای ماندنش می‌شود.

اما دلیل دیگری بتهوون را در وین ماندگار کرد. در ژانویه ۱۸۰۴ کُنت دِیم، همسر کنتس ژوزفین برونسویک فوت می‌کند و این بیوه‌ی جوان را با چهار کودک خردسال تنها می‌گذارد. اقامت ژوزفین در وین باعث می‌شود که بتهوون مهمان دائمی خانه‌ی او باشد. بتهوون از قبل معلم پیانوی ژوزفین بود و رابطه‌ی آنها شکلی عاشقانه به خود می‌گیرد.

از مجموع ۱۳ نامه که بتهوون از پاییز ۱۸۰۴ تا پاییز ۱۸۰۷ برای ژوزفین نوشت و از پاسخ‌های به جا مانده که برای اولین بار در سال ۱۹۵۷ منتشر شد، واضح است که بتهوون به ژوزفین صمیمانه عشق می‌ورزیده است و در مقابل ژوزفین گرچه خواهان شادی و خوشبختی او بوده است و به شدت آرمان‌ها و هنر او را می‌ستوده، اما تمایل به رابطه‌ای فراتر از دوستی گرم و صمیمانه با او نداشته است.

اوج این رابطه در پایان سال ۱۸۰۴ و ماه‌های آغازین ۱۸۰۵ است، نزدیک به زمانی که بتهوون صحنه‌های پایانی اپرای لئونور (فیدلیو) را خلق می‌کرده است.

در تابستان سال ۱۸۰۵ اپرا کامل می‌شود، اما مشکلات پدیده آمده از سوی سانسور، زمان اجرای آن را تا ۲۰ نوامبر ۱۸۰۵ به تاخیر می‌اندازد.

چند هفته پیش از این تاریخ، ارتش فرانسه به سوی وین پیشروی می‌کند. در ۹ نوامبر ملکه‌ی اتریش شهر وین را ترک می‌کند و چهار روز بعد قوای

۱ (Theater an der Wien)

نظامی ناپلئون وارد شهر می‌شوند. بدین ترتیب در شب افتتاحیه‌ی اولین اپرای بتهوون هیچ اتریشی که خواهان دیدن آن باشد در پایتخت نبود و پس از سه اجرا از صحنه پایین آمد.

با آرام شدن اوضاع شهر، تقاضا برای اجرای مجدد آن از سوی علاقمندان آثار بتهوون بالا گرفت.

گرچه شکست اولین اجرا تنها به دلیل جنگ ارزیابی نمی‌شود بلکه زمان طولانی آن از یک سو و ریتم آرام آن در صحنه‌های ابتدایی آن از سوی دیگر دلیلی بر عدم موفقیت آن بوده است.

**در ۲۰ نوامبر ۱۸۰۵ لئونور (فیدلیو) زمانی به روی صحنه می‌رود که شهر وین در تسخیر قوای ناپلئون است**

در اجرای جدید، این اپرا از سه پرده به دو پرده تقلیل می‌یابد و اورتور جدید برای آن نوشته می‌شود. در ۲۹ مارس و ۱۰ آوریل ۱۸۰۶ به روی صحنه می‌رود و در پی درگیری بتهوون با صاحب تماشاخانه، بارون براون، اجراها متوقف می‌شود تا سال ۱۸۱۴ که نسخه نهایی این اپرا با نام« فیدلیو» در تاریخ ۲۳ می، به آن شکلی که ما امروز می‌شناسیم به روی صحنه می‌رود.

**کنتس ژوزفین برونسویک حدود سال ۱۸۰۴**

همچنین برای این اپرا چهار اورتور متفاوت نوشته شده است و اورتور چهارم با نام «فیدلیو» در اجرای نهایی ۱۸۱۴ استفاده می‌شود. اما اورتور «لئونور» شماره ۳ از جمله قطعاتی است که بسیار در اجراهای ارکستر سمفونیک مورد استفاده قرار می‌گیرد و رهبران ارکستری چون گوستاو مالر و لئونارد برنشتاین در اجرای اپرای «فیدلیو» بین پرده اول و دوم اورتور «لئونور» شماره ۳ را اجرا می‌کردند. اما امروز کمتر این اتفاق می‌افتد، چرا که بتهوون

چنین قصدی نداشته است.

بتهوون متن نمایشی اپرای خود را بر اساس لیبرتو به زبان فرانسه، نوشته ژان نیکولا بویی با نام «لئونور، یا عشق زناشویی» بازیافت که اولین بار توسط پیر گاوو به شکل اپرا در سال ۱۷۹۸ در پاریس به روی صحنه رفته بود.

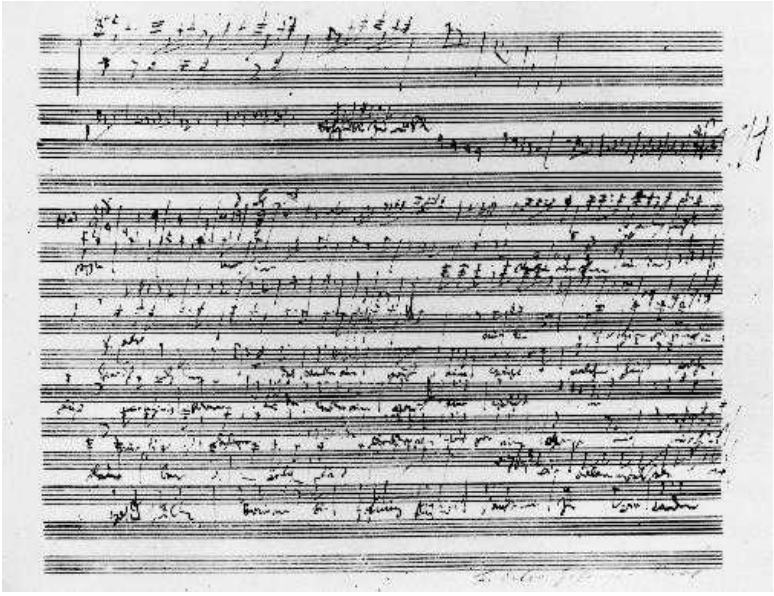
داستان این اپرا بر اساس واقعه‌ای حقیقی در «عصر وحشت» پس از برقراری جمهوری اول فرانسه بین ژوئن ۱۷۹۳ تا انتهای ژوئیه ۱۷۹۴ نوشته شده است. اما نویسنده لیبرتو برای فرار از عواقب احتمالی آن، این واقعه را در کشور اسپانیا و شهر سویل جای داده است. موضوع قربانیان بی‌گناه این دوران پس از انقلاب کبیر فرانسه، دستمایه‌ی کار بسیاری از نمایشنامه‌نویسان آن دوران بوده است.

در فرانسه، گاوو اپرای «لئونور، یا عشق زناشویی» را در سبک اپرا-کمیک به روی صحنه برد که لزوما همیشه محتوای کمدی نداشت ولی همواره در ساختار آن دیالوگ به همراه موسیقی وجود داشت. این سبک نمونه آلمانی زینگ‌اشپیل[۲] بود که موتسارت در «دستبرد به حرمسرا» یا «فلوت سحرآمیز» استفاده کرده بود و همچنین بتهوون در همین سبک اپرای «فیدلیو» را نوشت.

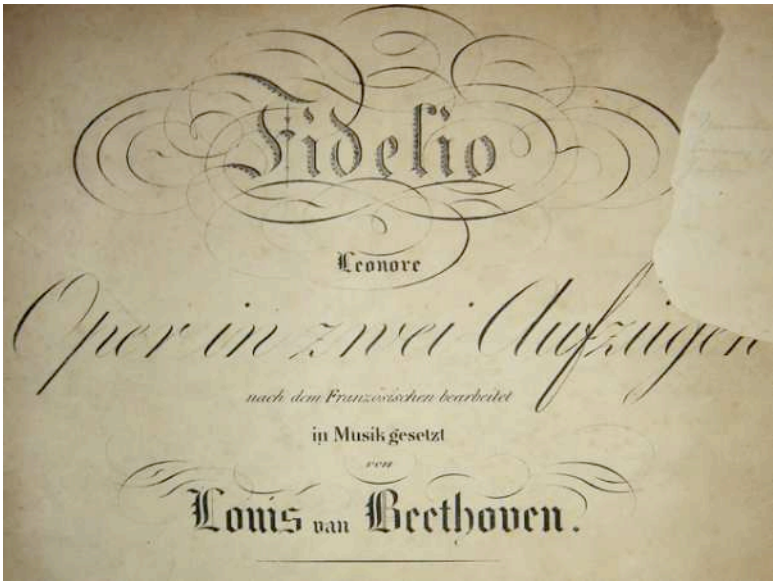
ژوزف زونلاتنر لیبرتوی اجرای سال ۱۸۰۵ «لئونور» را به آلمانی نوشت و در

۲ Singspiel

**بتهوون زاده دنیایی پرتلاطم بود. دنیای انقلاب‌ها و ضدانقلاب‌ها، دنیای جنگ‌ها، دنیای تلاش انسان‌ها برای بازپس گرفتن آزادی و حقوق انسانی‌شان، «عصر روشنگری».**



**دست‌نوشته بتهوون از پرده دوم ( گروه کُر زندانیان) اپرای لئونور نسخه ۱۸۰۵**




**فیدلیو (لئونور) ۱۸۱۴ – اپرا در دو پرده – لودویگ فان بتهوون**

اجرای سال ۱۸۰۶، لیبرتوی آن توسط اشتفان فون بروینیگ تغییر داده شد و کوتاه شد. در اجرای سال ۱۸۱۴ نیز تغییرات نهایی در لیبرتو توسط گئورگ فریدریش ترایشکه به وجود آمد.

در هر سه اجرای «لئونور» و «فیدلیو» در سال ۱۸۰۵، ۱۸۰۶ و ۱۸۱۴، خواننده سوپرانو آنا میلدر هاپتمن بود. او در اولین اجرای لئونور تنها ۲۰ سال داشت.

**اقامت ژوزفین در وین باعث می‌شود که بتهوون مهمان دائمی خانه‌ی او باشد و رابطه‌ی آنها شکلی عاشقانه به خود می‌گیرد.**

بتهوون زاده دنیایی پرتلاطم بود. دنیای انقلاب‌ها و ضدانقلاب‌ها، دنیای جنگ‌ها، دنیای تلاش انسان‌ها برای بازپس گرفتن آزادی و حقوق انسانی‌شان، «عصر روشنگری».

در سال ۱۷۷۶ انقلاب آمریکا برای رهایی از چنگال استعمار انگلیس با شعار آزادی برای همه پیروز می‌شود. این اولین درام مهم تاریخی آن دوران بود و سپس در سال ۱۷۸۹ فتح باستیل نشانی از تغییر بنیادین جهان به سمت ایده‌ی «آزادی، برابری، برادری» با انقلاب کبیر فرانسه را نوید می‌دهد. در این زمان بتهوون نوزده سال داشت. نوجوانی که در این دوران آرمان‌های انسانی و عدالت‌خواهانه‌ی خود را بازیافت و تا آخر عمر به آنها وفادار ماند.

بتهوون در «فیدلیو» از مفهوم آزادی به عنوان ایده‌ای انتزاعی و آرمانی حرف نمی‌زند، بلکه آزادی برای او مفهومی واقعی است در ارتباط با حاکمیت، در ارتباط با قدرت و سواستفاده از قدرت، در ارتباط با قانون و بی‌قانونی، در ارتباط با زندان، شکنجه و قتل.

در اپرای او زندان تنها دکوری نیست که داستان در آن اتفاق می‌افتد، بلکه محتوا و تجربه‌ی زندگی است. این یک اپرای تمام عیار سیاسی است. اپرایی که بحث جنسیت و طبقه را مطرح می‌کند و با زیبایی‌شناسی هنری خود مخاطب را جذب دنیای انسانی‌اش می‌کند.

داستان عشق لئونور که با شجاعت برای آزادی و عدالت مبارزه می‌کند، چنان جذابیت اجتماعی دارد که اجرای سال ۱۸۱۴ آن به عنوان نماد شکست ارتش ناپلئون و جشن پیروزی مردم شناخته می‌شود. در سال ۱۹۳۳ آرتورو توسکانینی به نشانه‌ی اعتراض به سیاست نازی‌ها در سالزبورگ «فیدلیو» را رهبری می‌کند. در سال ۱۹۴۱ در اجرای «فیدلیو» اپرای متروپولیتن نیویورک به رهبری برونو والتر، دسته‌ی خوانندگان از پناهجویان آواره‌ی جنگ هیتلر هستند و زمانی که در سال ۱۹۵۵ اپرای دولتی شهر وین بازگشایی شد، اجرای «فیدلیو» نوایی بود که قصد داشت التیامی باشد بر جراحات جنگی ویرانگر.

سال‌های سال در فرهنگ کشورهای آلمانی زبان، دیدن اپرای «فیدلیو» برای زوج‌های جوان سنتی بود تا یادآور عشق بدون مرز و غرور انسانی باشد. شاید امروز نیز اگر هر انسانی امکان دیدن اپرای «فیدلیو» لودویگ فان بتهوون را داشت، می‌توانستیم رویای نزدیک‌تری از دنیایی آزاد و بهتر فردا را در کنار هم داشته باشیم.

**اجرای «فیدلیو» در اپرای متروپولیتن نیویورک، فصل ۲۰۲۰ -۲۰۲۱**

به مناسبت ۲۸ نوامبر، زادروز انگلس:
چکیده‌ای از

# نامه‌ی فردریش انگلس به مارگارت هارکنس

## ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

**لندن، آوریل ۱۸۸۸**

خانم هارکنس عزیز، از شما بابت فرستادن «دختر شهری»تان از طریق آقایان ویزتلی[۱] تشکر می‌کنم. آن را با کمال لذت و اشتیاق خواندم. چنان که دوست من، مترجم شما آیشهاف[۲] آن را نامیده، یقیناً یک اثر هنری کوچک است.

اگر نقدی داشته باشم، شاید این باشد که بالاخره این داستان چندان به قدر کافی رئالیستی نیست. رئالیسم به نظر من در کنار حقیقت جزئیات، متضمن بازتولید حقیقی شخصیت‌های نوعی تحت شرایط نوعی هم هست. حال شخصیت‌های شما در حد خودشان به قدر کافی نوعی هستند؛ اما شاید شرایطی که آنها را دربرگرفته و به عمل وامی‌دارد به همان اندازه چنین نیستند. در «دختر شهری» شخصیت‌های طبقه‌ی کارگر، توده‌ای منفعل هستند که قادر نیست به خود کمک کند و حتی هیچ کوششی در راستای مبارزه برای کمک به خود نشان نمی‌دهد (نمی‌کند). تمام کوشش‌ها برای بیرون کشیدنش از فلاکت رخوتناک خود از بیرون می‌آید، از بالا. حال، اگر این توصیفی صحیح درباره‌ی ۱۸۰۰ یا ۱۸۱۰ در روزگار سن‌سیمون[۳] و رابرت اوون[۴] باشد، نمی‌تواند در سال ۱۸۸۷ برای کسی که نزدیک به پنجاه سال افتخار آن را داشته که در بیشتر مبارزات قهرآمیز طبقه‌ی کارگر شرکت داشته باشد، چنین به نظر برسد. واکنش سرکشانه‌ی طبقه‌ی کارگر در مقابل ابزارهای سرکوب که احاطه‌شان کرده است، تلاش‌هایشان -تشنج‌آمیز، آگاهانه یا نیمه‌آگاهانه- در بازیابی جایگاه‌شان به عنوان انسان، متعلق به تاریخ است و بنابراین باید جایی را در قلمرو رئالیسم تصاحب کند.

من ابداً قصد ندارم به اینکه یک رمان سوسیالیستی مستقیم -یا آن‌طور که ما آلمانی‌ها برای ستایش دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی نویسندگان می‌گوییم، تندنزرمان[۵] [رمان جهت‌دار]- ننوشته‌اید ایرادی بگیرم. منظور من اصلاً این نیست. هر چه دیدگاه‌های نویسنده پوشیده‌تر بماند، برای اثر هنری بهتر

۱ Vizetelly
۲ Eichhoff
۳ Saint-Simon
۴ Robert Owen
۵ Tendenzroman

**فردریش انگلس - مارگارت هارکنس**

است. رئالیسمی که من به آن اشاره دارم ممکن است حتی بر خلاف دیدگاه‌های نویسنده از کار درآید. اجازه بدهید مثالی بیاورم. بالزاک که من او را در رئالیسم استاد بسیار بزرگ‌تری از گذشته، حال و آینده‌ی زولا می‌دانم، در «کمدی انسانی» عالی‌ترین تاریخ رئالیستی جامعه‌ی فرانسوی را ارائه می‌دهد، خصوصاً «دنیای فرانسوی» که به سبک وقایع‌نگاری تقریباً سال به سال از ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸، پیشرفت فزاینده‌ی بورژوازی در حال ظهور را در جامعه‌ی اشرافی توصیف می‌کرد که پس از ۱۸۱۴ خود را تا جایی که می‌توانست بازسازی کرد و دوباره برپا ساخت، استاندارد سبک قدیم فرانسوی. او توصیف می‌کند که چطور آخرین بقایای این جامعه‌ی نمونه برای او، به تدریج در مقابل عوام ثروتمند تاره به دوران رسیده از پا در می‌آید، و یا به دست او به تباهی کشیده شده است؛ چطور بانوی بزرگ که خیانت‌های زناشویی‌اش چیزی نبود جز روشی برای اثبات خود در انطباق کامل با نحوه‌ای که در ازدواج دور انداخته شده بود، راه را برای بورژوازی باز کرد که در ازای پول یا کشمیر به شوهرش خیانت می‌کرد؛ و حول این تصویر اصلی، تاریخی کامل از جامعه‌ی فرانسه را گرد می‌آورد که حتی در جزئیات اقتصادی (مثلاً بازآرایی املاک و مستغلات پس از انقلاب)، من بسیار بیشتر از آن آموخته‌ام تا از تمام مدعیان مورخ، اقتصاددان و متخصص آمار آن دوران در کنار هم. خب، بالزاک از نظر سیاسی سلطنت‌طلب بود؛ اثر بزرگ او مرثیه‌ای است بر زوال اجتناب‌ناپذیر جامعه‌ی خوب، همدلی او تماماً با

**این را که بالزاک مجبور بود که علیرغم همدلی طبقاتی و تعصبات سیاسی خودش عمل کند، یکی از بزرگ‌ترین پیروزی‌های رئالیسم می‌دانم و یکی از عالی‌ترین خصلت‌های بالزاک پیر.**

**هر چه دیدگاه‌های نویسنده پوشیده‌تر بماند، برای اثر هنری بهتر است.**

طبقه‌ای است که محکوم به انقراض است. اما به خاطر تمام این‌ها، طنز او هرگز برّنده‌تر و کنایه‌اش هرگز تلخ‌تر از زمانی نیست که شروع به گفتن از همان زنان و مردانی می‌کند که عمیق‌ترین همدلی را با آنها دارد: اشراف. و تنها مردانی که همیشه از آنها با تحسینی آشکار سخن می‌گوید، سرسخت‌ترین دشمنان سیاسی‌اش هستند، قهرمانان جمهوری‌خواه صومعه‌ی سن‌مری مردانی که در آن زمان (۱۸۳۰-۱۸۳۶) یقیناً نمایندگان توده‌های عام بودند. اینکه بالزاک به این ترتیب مجبور بود که علیرغم همدلی طبقاتی و تعصبات سیاسی خودش عمل کند، اینکه او ضرورت سقوط اشراف مورد علاقه‌اش را دیده بود، و آنها را مردمی توصیف می‌کرد که سزاوار سرنوشت بهتری نبودند؛ و اینکه او مردان واقعی آینده را جایی دیده بود که در آن زمان فقط آنها یافت می‌شدند، من این را یکی از بزرگ‌ترین پیروزی‌های رئالیسم می‌دانم و یکی از عالی‌ترین خصلت‌های بالزاک پیر.

در دفاع از شما باید اذعان کنم که هیچ‌جا در جهان متمدن نسبت به ایست‌اند[۶] لندن، کارگران کمتر فعالانه مقاوم نیستند و بیشتر منفعلانه تسلیم سرنوشت نمی‌شوند و سردرگم نیستند. و من از کجا می‌دانم که شما دلیل بسیار خوبی نداشته‌اید که برای یک بار هم که شده خود را با تصویری از وجه منفعل طبقه‌ی کارگر راضی کنید و وجه فعال آن را برای اثر دیگری نگاه دارید؟

۶ East End

# فیلمنامه

# چشم‌های بلورین

## سروش صادقی

فیلمنامه‌ی چشم‌های بلورین برداشتی است از داستان بوف کور اثر صادق هدایت.

۱

داخلی- تیمارستان- غروب

مرد جوانی با دست‌هایی که در آستین لباس تیمارستان کلون شده است، بر روی تشک در کنج اتاق پشت به پنجره‌ای که مشرف به حیاط تیمارستان به دیوار تکیه داده است. در داخل اتاق به غیر از تشکی که روی آن نشسته چیز دیگری وجود ندارد. همه چیز جامد است. هیچ جنبنده‌ای در آن به چشم نمی‌خورد، حتی مورچه‌ای هم نیست که قوانین انجماد اشیاء را بشکند. مرد جوان نیز بخشی از جمود این اتاق محسوب می‌شود. هر از گاه دریچه‌ای که بر روی در وجود دارد باز می‌شود و انجماد نگاهی در آن نقش می‌بندد.

مرد جوان ساعتها دو زانو در همان کنج نشسته و به نقطه‌ای خیره شده است. اما در پس آن نگاه خشکیده تلاطم افکاری وجود دارد که دست کمی از حرکت درونی مواد بی جان ندارد. افکاری که هر چه هست در پس آن دیوار در حرکت است.

در اتاق باز می‌شود دکتری درشت هیکل و فربه‌ای وارد می‌شود. بی قید وبا اطمینان با کمی‌فاصله روی زمین می‌نشیند. از او سوالاتی می‌کند:

حالت چطور است؟

از غذا راضی هستی؟

چیزی می‌خواهی؟

می‌دانی چه مدت است که در این جایی؟

گویی تا روح و افکار این کالبد بی جان را به انقیاد نکشد دست نخواهد کشید. دکتر از جایش بلند می‌شود و سورنگی را با مرفین پر می‌کند، چند قطره‌ای از آن را می‌چکاند سپس دست جوان را با احتیاط می‌گیرد آستینش را باز می‌کند و در حالی که خیره به چشمان یک دیگر خیره شده اند ساعدش را با الکل پاک می‌کند و در آنی مرفین در رگ‌های مرد جوان جاری می‌شود. دکتر از اتاق خارج می‌شود. در اتاق با صدایی سنگین بسته می‌شود

و سکوت زمان در آن شکسته می‌شود. دریچه پشت باز می‌شود و همان نگاه سرد و جامد مرد جوان را مورد قضاوت‌های خویش قرار می‌دهد. به یکدیگر خیره می‌شوند و ناگهان دریچه بسته می‌شود. صدای خنده و اصواتی نا مفهوم فضا ی پشت در را پر می‌کند. چشمان جوان تار و سرش منگ می‌شود. سایه‌های اتاق به حرکت در می‌آیند و صدای جویدن و ناله موش‌ها و وزوز حشرات با خنده‌های پشت در بر او هجوم می‌آورند. عرق و وحشت چهره اش را پوشانده است، بر روی زمین می‌خزد و لرزشی تمامی وجودش را فرا می‌گیرد، خود را به در می‌چسباند و نا گهان در خود فرو می‌رود.

طلیعهٔ زرین غروب آفتاب وجودش را گرم می‌کند، صدای زنبوری که خود را به شیشه می‌کوبد نظرش را جلب می‌کند. با چشمانی که به تدریج تصاویر برایش شفاف می‌شود، به سوی پنجره می‌رود و به زنبور طلایی پشت شیشه با نگاهی تار خیره می‌شود.

**۲**

بیرونی- مسیر ریل‌های قطار- غروب

تصویر تار به تدریج شکل می‌گیرد. قطاری عبور می‌کند و پیرمردی زیر درختی بی قواره و خشک نشسته است. دختر جوانی با گیسوانی بلند و بدنی کشیده در کنار پیرمرد ایستاده و اندام و گیسوان خود را در اختیار باد قرار داده است. هر دو با جنونی لاقیدانه خنده‌هایی نا معقول سر می‌دهند.

قطاری از مقابل آنها عبور می‌کند. دخترک روی زمین خم می‌شود و سنگ ریزه‌ای از روی زمین برمی‌دارد و به پیرمرد می‌دهد. پیرمرد با نگاهی شوخ و لبخندی پلید سنگ ریزه را در مشت خود می‌گیرد.

دخترک با عشوه گری خنده‌های خود را به باد می‌سپارد.

**۳**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب

در اتاقی که فضایی نیمه روشن دارد، مرد جوانی در مرکز روشنایی در حال صیقل دادن مجسمه‌ای است که چشم ندارد، فقط دو گودال کور است که در جمجمه آن حک شده. دور آن می‌گردد و با نگاه‌هایی کنجکاو به آن دو محفظه کور خیره می‌شود.

سر و صدای فحاشی به گوش می‌رسد. صدای دخترکی که با کفش‌های پاشنه بلند چون اسبی چموش بر پله‌ها سم می‌کوبد و شیهه می‌کشد شنیده می‌شود. مرد جوان به طرف در می‌رود و آن را تا نیمه باز می‌کند.

سایه دخترکی با اندام کشیده و گیسوانی بلند بر روی دیوار ترسیم شده

سروش صادقی در فروردین ۱۳۴۳ در شهرستان مراغه در خانواده‌ای فرهنگی نظامی متولد شد. بیشتر دوران کودکی او در پادگان‌ها سپری شد. او دوران تحصیلی‌اش را در شهرهای شیراز، پیرانشهر، ارومیه، مهاباد، مجددا ارومیه و نهایتا هنرستان معماری تبریز گذراند. گران‌مایه‌ترین دوران زندگی او در شهرهای مهاباد، ارومیه، تبریز و ایام تعطیلی در روستاها و بعدها در ترکیه بود. پنج سال بعد از سرکوب سال شصت ترک وطن کرد و پس از دو سال اقامت در ترکیه در سال ۱۳۶۷ به کانادا مهاجرت کرد. او به مدت یک سال در دانشگاه براک در سنت‌کاترین و سپس در کالج هنر آنتاریو در تورنتو در رشته‌ی فیلم تحصیل کرد که ناتمام ماند. پس از آن به آمریکا رفت و از سال ۲۰۰۱ میلادی در این کشور اقامت دائم گزید. سروش صادقی از آغاز تاکنون از راه کارگری امرار معاش می‌کند.

است.
فحاشی تمام می‌شود. سایهٔ دخترک چند لحظه‌ای ثابت بر روی دیوار می‌ماند و با طنازی به حرکت در می‌آید و ناپدید می‌شود. نگاه کور مرد جوان پشت در نیمه باز منجمد می‌ماند.

**۴**

بیرونی- مسیر ریل‌های قطار- غروب

صدای قدم‌های مردی روی شن‌ها به گوش می‌رسد. مرد جوان با قامتی کشیده و کتی بلند و چروکیده در مسیر ریل‌های قطار قدم می‌زند. آفتاب هنوز غروب نکرده است. تمامی اشیاء، جنبنده و ثابت چون سایه‌ای بیش به نظر نمی‌رسند.

صدای نزدیک شدن قطاری بر سنگینی سایه‌ها دامن می‌زند و از مقابل دیده گان مرد جوان عبور می‌کند. پس از عبور قطار سگ سیاهی در آن طرف ریل‌ها دیده می‌شود. مرد جوان به سگ نزدیک می‌شود. با تعجب زیر لب می‌گوید:

تو از یک شبح چیزی کم نداری.

مرد جوان به سگ نزدیک می‌شود، سگ پا پس می‌کشد وعقب می‌رود. صدای قطاری دیگر به گوش می‌رسد. قطاری با چراغ‌های روشن نزدیک می‌شود واز میان سگ و مرد جوان عبور می‌کند. قطاری دیگر از سمت دیگر او عبور می‌کند و مرد جوان در میان عبور و مرور دو قطار چند لحظه‌ای محبوس می‌شود.

پس از عبور و قطارها سگ ناپدید شده است و از آن خبری نیست. مرد جوان در میان ریل‌ها می‌دود تا شاید آن سگ را بیابد.

سرگردان در میان خطوط آهن ناگهان چشمانش به پیرمردی می‌افتد که زیر درختی خشکیده نشسته است، در کنارش دختری جوان با طنازی سنگ ریزه‌ای به پیرمرد تعارف می‌کند و هر دو با هم می‌خندند.

مرد جوان نزدیک تر می‌شود. دخترک سرش را بر می‌گرداند، هر دو به هم خیره می‌شوند. سکوتی نا مفهوم در نگاه‌ها حاکم می‌شود. باد گیسوان دخترک را بلهوسانه به بازی می‌گیرد و جوان رنگ باخته از زیبایی او در جایش خشک می‌شود. دخترک سکوت را می‌شکند و با شیطنت می‌گوید:

بیا، اصلاً این سنگ ریزه‌ها مال تو.

مرد جوان فکر می‌کند مورد تمسخر و استهزاء قرار گرفته است و با تردید پس می‌رود. پیرمرد و دخترک مجدداً خنده را با هم سر می‌دهند.

۵

داخلی- استودیو مرد جوان- روز

مرد جوان در حال ساختن مجسمه سگ سیاه است. صدای عوعوی سگان به گوش می‌رسد، به طرف پنجره می‌رود و به بیرون نگاه می‌کند. اثری از سگان نمی‌یابد به اطراف نگاهی می‌اندازد، پیرمرد همچنان زیر آن درخت خشکیده تنها نشسته است.

به طرف مجسمه باز می‌گردد که صدای پای دخترک را می‌شنود. به طرف در می‌رود، آن را تا نیمه باز می‌کند. به خود جرأتی می‌دهد تا جلوی دخترک ظاهر شود. در را کاملاً باز می‌کند اما از دخترک خبری نیست.

در پایین پله‌ها سیم کش میان سالی سرگرم تعویض فیوزها است. مرد جوان از بالای پله‌ها می‌پرسد:

دایی چه کار داری می‌کنی؟

سیم‌کش سرش را بر می‌گرداند به او نگاهی می‌اندازد، با تبسمی‌دوستانه می‌گوید:

تمامی‌سیستم برق این جا مثل یک درخت خشکیده است، آقایون فکر می‌کنند که با تعویض چند تا فیوز مشکلات برقی این ساختمان حل می‌شود.

جوان: با برق ما که کاری نداری؟

سیم کش: مگر برق نداری؟

جوان: چرا، داریم اما مرتب برق‌ها می‌رن.

سیم کش با طعنه می‌گوید: برو دعا کن که برق دارید، برق‌ها را مرتب قطع می‌کنند که مردم دین و ایمانشان را از دست ندهند و دعا کردن یادشان نرود.

مرد جوان پوز خندی می‌زند و در را می‌بندد.

۶

بیرونی- مقابل ساختمان مرد جوان- روز

اتومبیل سیاه رنگی مقابل ساختمان ایستاده است.

مرد جوان ازپله‌ها پایین می‌آید. از ساختمان که خارج می‌شود متوجه اتومبیل سیاه رنگ می‌شود، به راه خود ادامه می‌دهد. چند گامی به پیش می‌رود از روی کنجکاوی سرش را بر می‌گرداند. دختر جوان با لباسی برنگ سفید با لوندی خاصی سوار اتومبیل می‌شود، اتومبیل براه می‌افتد و اندکی بعد ناپدید می‌شود.

**۷**

داخلی- استودیو- شب

مرد جوان روی مبل اسقاطی نشسته است، سیگار دود می‌کند و صفحات روزنامه را ورق می‌زند. ناگهان برق می‌رود. کبریت را روشن می‌کند، طاقچه اتاق را نگاه می‌کند تا شمع‌ها را پیدا کند. صدای پای دخترک را می‌شنود. کبریت خاموش می‌شود وکبریتی دیگر روشن می‌کند. در را باز می‌کند. دخترک پشت در ایستاده است، ملکه‌ای با لباس سفید در میان چهار چوب در پدیدار می‌شود، مانند یک تابلوی نقاشی. آتش کبریت به انتهاء می‌رسد و انگشتان مرد جوان را می‌سوزاند، آتش خاموش می‌شود. مرد جوان دستپاچه کبریتی دیگر روشن می‌کند وبه دخترک می‌گوید:

بفرمایید تو. ظاهراً برق تمام ساختمان رفته است.

دخترک وارد اتاق می‌شود، مجدداً تاریکی. کبریتی دیگر روشن می‌کند، به طرف اشکاف می‌رود شمعی روشن می‌کند و می‌گوید:

بالاخره پیداش کردم، حالا بهتر شد، نه؟

دخترک که در گوشه‌ای ایستاده است می‌گوید:

آره.

مرد جوان شمع را روی میز می‌گذارد، می‌گوید:

بفرمایید روی مبل بنشیند.

دخترک با نگاهی از روی سپاس روی مبل می‌نشیند و زانوهایش را بغل می‌کند. و می‌گوید:

من از تاریکی می‌ترسم، تو نمی‌ترسی؟

مرد جوان: نه، شما در طبقه بالا می‌نشینید؟

دخترک: آره

مرد جوان کدام طبقه؟

دخترک با طنازی: آپارتمان ۴۲۰

مرد جوان: سردتان که نیست؟

دخترک: چرا، یک کمی

مرد جوان شمدی برای دخترک می‌آورد و به او می‌دهد. دخترک آن را چون شنلی به دور خود می‌پیچد.

جوان: بهتر شد؟ نمی‌ترسی که؟

دخترک: من از چیزهایی که می‌بینم نمی‌ترسم. حالا دیگر ترسم بر طرف شد.

مرد جوان: قهوه می‌خورید؟

دختر: لطفاً
مرد جوان به طرف چراغ گاز می‌رود، گاز را روشن می‌کند و آب را می‌گذارد که بجوشد.
مرد جوان: قهوه ترک دارم، ایرادی که ندارد؟
دخترک: نه، خیلی هم دوست دارم. می‌توانیم بعدش فال قهوه بگیریم.
مرد جوان: نمی‌ترسی که آینده را ببینی؟
دخترک: گفتم که، من از چیزهایی که می‌بینم نمی‌ترسم.
اما من از اینکه در آینده چه خواهد شد می‌ترسم.
دخترک: این که ترسی نداره.
مرد جوان: چرا؟ چرا ترس هم دارد.
مرد جوان از جایش بلند می‌شود و به طرف پنجره می‌رود، با چشمانی خیره به سیاهی شب نگاه می‌کند، غافل از انعکاس تصویر خود در آن، می‌گوید:
می‌ترسم یک روز بمیرم و خودم را نشناخته باشم.
دخترک: اما من نمی‌خواهم که خودم را بشناسم. من از همینی که هستم راضیم.
مرد جوان از روی تعجب: یعنی تو نمی‌خواهی خودت را بشناسی؟
دخترک با شیطنت : من می‌دانم که یک یاقوت هستم و باید بدرخشم.
مرد جوان: راست می‌گویی تو باید بدرخشی، تو صیقل گذر زمانی.
(نگاه دوربین در طول مکالمه بر روی نقاشی‌ها و مجسمه‌های مرد جوان متمرکز می‌شود)
دخترک: نه من آن درخشند گی را نمی‌خواهم. درخشند گی که تو می‌گویی تلخ وکدر است.
مرد جوان: اما حقیقی است.
دخترک: نه، من این درخشنگی را نمی‌خواهم.
مرد جوان: چرا؟ این درخشندگی واقعیت دارد، نمی‌شود از آن فرار کرد.
دخترک: نه، من این درخشندگی را نمی‌خواهم.
مرد جوان: این درخشندگی انعکاس یک عشق است.
دخترک: من از این انعکاس بیزارم.
قهوه جوش در حال جوشیدن است، مرد جوان زیر آن را خاموش می‌کند. با تعجب سرش را برمی‌گرداند و می‌پرسد:
چرا؟
دخترک: چون قلب من موقع صیقل پیدا کردن شکست، وقتی که تویش را

نگاه کنی تصویر هزاران مرد را خواهی دید.
مرد جوان: یعنی تو نمی‌توانی کسی را دوست داشته باشی؟
دخترک خمیازه‌ای می‌کشد و می‌گوید:
نه، هنوز هم می‌خواهی خودت را بشناسی؟
مرد جوان که در حال ریختن قهو ه است وبا حیرت می‌گوید:
هان
دخترک در همان حال زانو در بغل به خواب رفته است. مرد جوان برای خود قهوه‌ای می‌ریزد، دگر بار به سیاهی شب خیره می‌شود، قهوه خود را سر می‌کشد. پس از مکثی در فنجان به فال قهوه خود نگاه می‌کند و در تاریکی به فکر می‌رود.

**۸**

بیرونی- مسیر ریل‌های قطار- طلوع آفتاب
مرد جوان در گرگ و میش صبحگاهی در میان ریل‌های قطار راه می‌رود. شقایقی را که در میان سنگها روییده را می‌درد. زنبوری که بر روی گل نشسته بود دستش را می‌گزد. دستش را به دهانش می‌گیرد، پس از آن که تلخی صورتش آرام گرفت گل را می‌بوید.
پس از بوییدن سرش را بلند می‌کند، همان سگ سیاه را می‌بیند و در صورت یکدیگر خیره می‌شوند.

**۹**

داخلی- استودیو مرد جوان- صبح
دخترک روی تخت در خوابی خوش فرو رفته است. پرتو نور آفتاب بخشی از اتاق را روشن کرده است. شدت نور به حدی است که نمی‌توان بیرون را در اولین نگاه دید.
جوان به طرف دخترک می‌رود ودر کنار تخت زانو می‌زند و می‌گوید:
نمی‌خواهی بیدار بشی؟
دخترک کش و قوسی می‌رود و به مرد جوان نگاه می‌کند:
سلام
جوان گل شقایق را به دخترک می‌دهد.
دخترک: چرا این کار را کردی؟ این در همان جایی که بود زیبا بود.
مرد جوان: در میان دستهای تو زیباترند.
دخترک: بعد خشک می‌شود و ما فراموشش می‌کنیم. تو عمر آنرا کوتاه کردی، فرصت شادابی زندگانی را از آن گرفتی.

مرد جوان: اما برای تو بود.
دخترک با شیطنت و طعنه می‌گوید:
شما مردها خیلی احمق هستید. گل بدرد زن‌های پاکدامن می‌خورد، این گل همان جائی که بود زیباتر بود.
مرد جوان: اگر می‌توانستم ماه را می‌کندم و به تو می‌دادم.
دخترک قاه قاه می‌خندد و روی تخت پیچ و تاب می‌خورد:
راستی راستی تو یک احمقی.
جوان: چرا؟
دخترک: دیوانه حتی اگر بتوانی ماه را بکنی و به من بدهی، آن ماه دیگر نخواهد درخشید. درخشندگی تصاحب کردنی نیست.
دخترک از جایش بلند می‌شود و به طرف پنجره می‌رود:
هوا دوباره ابری شد اما هنوز هم زیباست.
مرد جوان مأیوسانه به او نگاه می‌کند. دخترک به طرف میز می‌رود شال گردنش را بر می‌دارد گره‌ای را که در آن است باز می‌کند، سنگ سیاهی را بیرون می‌کشد و به جوان می‌دهد:
بیا این سنگ را یادگاری از من داشته باش.
جوان با لبخندی تلخ دست دخترک را که سنگ را در مشتش گرفته می‌گیرد و می‌بوسد.

**۱۰**

بیرونی- مقابل ساختمان مرد جوان- روز
اتومبیلی سیاه رنگ در انتهای خیابان دیده می‌شود، مقابل ساختمان می‌ایستد. دخترک پشت پنجره‌ایستاده است و سپس ناپدید می‌شود.
دخترک ساختمان را ترک می‌کند و با راننده بگو بخند می‌کند.
مرد جوان پشت پنجره‌ایستاده است و آنان را نظاره می‌کند.
اتومبیل به راه می‌افتد و دور می‌شود.
مرد جوان با نگاه اتومبیل را تعقیب می‌کند.

**۱۱**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب
جوان در حال تمام کردن مجسمهٔ سگ سیاه است. به چشم‌های گود رفته آن خیره می‌شود به طرف پنجره می‌رود و به بیرون نگاه می‌کند.

**۱۲**

بیرونی- مقابل ساختمان مرد جوان- شب

تاکسی جلوی ساختمان می‌ایستد.

مرد جوان پشت پنجره‌ایستاده است و به پایین نگاه می‌کند.

دخترک با عصبانیت تاکسی را ترک می‌کند و وارد ساختمان می‌شود.

**۱۳**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب

مرد جوان درپشت انتظار دخترک را می‌کشد. در را تا نیمه باز می‌کند. دختر کفش بدست با پای برهنه از پله‌ها بالا می‌آید، جلوی در که می‌رسد مردد می‌ماند، در را نیمه باز می‌بیند، حضور جوان را پشت در حس می‌کند. لحظاتی در سکوت سپری می‌شود. هر دو به تردید دیگری در پس در نیمه باز پی می‌برد. دخترک تصمیم می‌گیرد از پله‌ها بالا برود که مرد جوان در را باز می‌کند و می‌گوید:

لطفاً بفرما یید تو.

دخترک سرش را بر می‌گرداند با چشمانی کبود و چهره‌ای آشفته به مرد جوان نگاه می‌کند.

مرد جوان: ظاهراً روز بدی را پشت سر گذاشته‌اید، بفرمایید تو.

دخترک با تبسمی شرمگین: یخ دارید؟

مرد جوان: لطفاً بفرمایید تو.

مرد جوان صورت او را با آب و یخ می‌شوید. به چشمان هم خیره می‌شوند واز لبان هم بوسه می‌چینند و ماه از پشت پنجره ناظر نیاز آنان بود.

**۱۴**

داخلی- استودیو مرد جوان- روز

جوان با دستانی آغشته به گل در حال ساختن مجسمه‌ایست، دخترک با اندامی لخت و صورتی کبود روی سکویی نقش یک مدل را برای او ایفاء می‌کند

جوان سر گرم ریزه کاری‌های مجسمه است. دخترک سکو را ترک می‌کند، می‌رود پشت جوان می‌ایستد:

از مخلوق خود راضی هستی؟

جوان صورتش را بر می‌گرداند:

چرا، اما چشم‌هاش...

دخترک چانه اش را روی شانه جوان می‌گذارد، نگاهی به مجسمه می‌کند و

نگاهی از روی تحسین به مرد جوان. گردن او را می‌بوسد، نگاهش به سنگی که به او داده بود می‌افتد. به طرف طاقچه می‌رود و آن سنگ سیاه درشت را بر می‌دارد و در حدقه مجسمه تعبیه می‌کند. در کنار مجسمه می‌ایستد وبا استهزا می‌پرسد:

حالا شبیه من هست؟

جوان: چرا، حالا مثل خودت است. حالا دیگر این شد شاهکار من.

دخترک: چطوره اسم این مخلوقت را بگذاریم حوا!؟

دخترک که در همان فیگور مجسمه‌ایستاده است لحظه‌ای منجمد می‌شود، ناگهان جان می‌گیرد و به عریانی خود نگاه می‌کند و بر عورت خود شرم می‌کند. به طرف مرد جوان می‌دود، جلوی او زانو می‌زند، وبر دستانش بوسه می‌زند

مرد جوان دست او را دردستش نگه می‌دارد، قدمی‌به عقب بر می‌دارد و مانند تابلوی خلقت میکل آنژ نمایش خود را تکمیل می‌کنند:

پس تو را من اشرف مخلوقات می‌نامم.

هر دو رقص کنان در اتاق چرخ می‌زنند، ناگهان می‌ایستند. مرد جوان دخترک را در آغوش می‌کشد وسپس رهایش می‌کند وبا صدایی نهیب به او امر می‌کند:

تو از تمامی‌مواهب بهرمندی، اما نباید کهاین سیب بهشتی را بخوری.

اشاره می‌کند به مجسمه آدم و حوا که آنرا را به شکل پیرزن و پیرمردی ساخته بود، و بیضه‌های آدم را نشان می‌دهد.

دخترک : چرا؟

مرد جوان با خنده‌ای رسا: آنها را برای خودم نگه داشته ام، برای روز مبادا

دخترک: نمی‌دانستم که خدا گِی هم هست. پس سرور من ما بهای حسادت تو را در این عالم فانی می‌پردازیم؟

صورت هر دو افسرده می‌شود و مانند تابلوی آدم و حوا شرمنده از یکدیگر در سکوت فرو می‌روند.

**۱۵**

داخلی- استودیو مرد جوان- روز

مرد ریشوی نسبتاً فربه‌ای که دلال کارهای هنری است به مجسمه‌ها نگا ه می‌کند:

کارهای قشنگی است.

در اتاق راه می‌رود و به کارها یکی یکی نگاه می‌کند، مقابل مجسمه سگ

سیاه می‌ایستد دور آن می‌چرخد و از زوایای مختلف به آن نگاه می‌کند و با تحسین می‌گوید:

فوق العاده است.

به طرف مجسمه دخترک می‌رود، مبهوت آن می‌شود:

این یکی شاهکاره، چقدر برایش می‌خواهی؟

مرد جوان: فروشی نیست.

دلال: پول خوبی براش می‌دهم.

به طرف مجسمه سگ می‌رود وآنرا برانداز می‌کند.

مرد جوان: آن هم فروشی نیست.

دلال: بدختی یک هنرمند وقتی است که عاشق کار خودش می‌شود، مهم نیست، یک هفته بعد از رو گشنگی خودت برایم می‌آوری.

دلال رو به مجسمه آدم وحوا می‌کند:

این را برایم بیار، پولش را هم نقد پرداخت خواهم کرد.

به طرف در می‌رود تا آنجا را ترک کند. در باز می‌شود، دخترک و دلال با هم مواجه می‌شوند دلال نگاهی آشنا به دخترک می‌اندازد:

مشتاق دیدار! خیلی وقته که شما را زیارت نکردیم.

گونه‌های جوان تا بنا گوش سرخ می‌شود، اما به روی خود نمی‌آورد، دختک لاقیدانه وارد اتاق می‌شود و با بی تفاوتی به دلال می‌گوید:

خدا حافظ

دلال خارج می‌شود، مرد جوان در را پشت او می‌بند، تظاهر می‌کند که متوجه آنها نبوده است. دخترک با رفتاری حاکی از اینکه چیزی برای پنهان کردن ندارد به طرف پنجره می‌رود و به دلال که در حال ترک آنجاست نگاه می‌کند. می‌پرسد:

اینجا چکار داشت؟

مرد جوان: برای خرید آمده بود.

دخترک: چیزی هم خرید؟

جوان اشاره به مجسمه سگ و دخترک می‌کند:

این دو را نفروختم.

دخترک: پس کدام را بهش فروختی؟

جوان رو به مجسمه آدم می‌کند:

تخم‌های آدم را.

دخترک لبخندی می‌زند وبا نگاه دور شدن دلال را بدرقه می‌کند.

**۱۶**

داخلی- گالری- روز

مرد جوان پولش را از دلال می‌گیرد.

دلال: برای آن مجسمه‌ها پول خوبی بهت می‌دهم.

دلال مزورانه با صدای بلند می‌خندد.

مرد جوان: فروشی نیست.

دلال: به چیزهایی که نمی‌توانی نگه داری دل نبند. خودت می‌آریش

دلال مجدداً با صدای بلند می‌خندد.

مرد جوان گالری را ترک می‌کند.

دلال موزیانه رفتار او را زیر نظر دارد و دور شدن مرد جوان را نگاه می‌کند.

**۱۷**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب

صدای خنده‌های دخترک و مردی در راه پله‌ها شنیده می‌شود. مرد جوان وارد استودیو می‌شود. پیرمرد و دخترک روی مبل لم داده اند و مواد مخدر می‌کشند. چند لحظه‌ای مرد جوان مبهوت این منظره می‌شود. جلو می‌رود و پس گردن پیرمرد را می‌گیرد و از استودیو بیرون می‌کند. دخترک عصبانی از جایش بلند می‌شود و به طرف در خروجی می‌رود. در مدخل در می‌ایستد سرش را بر می‌گرداند، می‌گوید:

زورت به یک پیرمرد می‌رسد؟ دخترک عصبانی استودیو مرد جوان را ترک می‌کند.

مرد جوان روی روی مبل می‌نشیند هنوز بقایای مواد مخدر روی میز مانده است، مردد به آن خیره می‌شود. وسوسه‌ای در او طغیان می‌کند، شروع به کشیدن ماده مخدر می‌کند و به چرت فرو می‌رود.

صدای زوزه سگان به گوش می‌رسد. صدای چکش در شنیده می‌شود. جوان در را باز می‌کند. پلیس در مقابل او ظاهر می‌شود، بازوی دخترک را محکم در دست گرفته است، با تمسخر و از روی تحقیر می‌پرسد:

این خانم همسر شماست؟

مرد جوان به دخترک نگاهی می‌کند، خلاف میل باطنی اش می‌گوید:

بله. اتفاقی افتاده؟

پلیس: نه، بهتر است کمی‌بیشتر ظبط و ربطش کنید.

دخترک وارد اتاق می‌شود و پلیس آنجا را ترک می‌کند. جوان به طرف پنجره می‌رود، به بیرون نگاه می‌کند، پیرمرد همچنان زیر درخت خشکیده نشسته است. جوان استودیو را ترک می‌کند.

**۱۸**

بیرونی- زیر درخت خشکیده- شب

جوان به طرف درخت خشکیده می‌رود، اما اثری از پیرمرد نمی‌یابد. دورترک سگ سیاه‌ایستاده است وزوزه می‌کشد.

**۱۹**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب

مرد جوان وارد آپارتمان می‌شود، اثری از دخترک نمی‌یابد، خسته روی مبل می‌نشیند و به فکر فرو می‌رود.

صدای خنده‌های دخترک به گوش می‌رسد. مرد جوان آشفته حال به سقف اتاق نگاه می‌کند و صدای هر خنده‌ای را در گوشه‌ای از آن جستجو می‌کند. پس از چندی آشفتگی با عصبانیت استودیو را ترک می‌کند.

**۲۰**

داخلی- ساختمان مرد جوان (راه پله‌ها) - شب

صدای خنده‌های دخترک در راه پله‌ها شنیده می‌شود.

مرد جوان دیوانه وار از پله‌ها بالا می‌رود.

صدای خنده‌های دخترک بلندتر به گوش می‌رسد.

مرد جوان در راهروهای ساختمان چرخ می‌زند، در مقابل در یکی از آپارتمان‌ها می‌ایستد.

صدای خندهٔ دخترک را پشت در می‌شنود. در آپارتمان را می‌زند. مردی گردن کلفت در را باز می‌کند، با تبسمی‌شرور به او نگاه می‌کند. دخترک با بدنی نیمه عریان در آغوش آن مرد به «مرد جوان» می‌خندد. مرد گردن کلفت با قلدری به جوان می‌گوید:

امری داشتید؟

مرد جوان: آمدم زنم را ببرم.

مرد گردن کلفت با تمسخر به مرد جوان نگاهی می‌کند کمر دخترک را به خود فشار می‌دهد:

اگر زن توست بغل من چکار می‌کند؟

دخترک: من زن هیچکی نیستم.

مرد جوان: وراجی نکن، بیا بریم.

دخترک پشت آن مرد پنهان می‌شود.

مرد گردن کلفت: خوب اگر زن توست بیا ببرش.

مرد جوان به او خیره می‌شود اما جرأت نمی‌کند که جلو برود.. مرد گردن

کلفت در را برویش می‌بندد. جوان به دیوار تکه می‌دهد سپس چمباتمه می‌نشیند. سیگاری در می‌آورد و روشن می‌کند، پکی عمیق می‌زند. صدای دعوا مرافه از پشت در شنیده می‌شود. دخترک در را باز می‌کند وبا عصبانیت به مرد جوان می‌گوید:

فکر نکن می‌تونی من را تصاحب کنی.

دخترک او را ترک می‌کند. مرد جوان با چشمانی ملتمسانه رفتن دخترک را تعقیب می‌کند سپس پکی عمیق به سیگار خود می‌زند و پشت سر خود را به دیوار تکیه می‌دهد.

**۲۱**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب

دخترک در حمام دوش می‌گیرد. مرد جوان از پنجره به بیرون نگاه می‌کند. پیرمرد زیر درخت خشکیده نشسته است و صدای زوزه سگان به گوش می‌رسد.

دخترک با گیسوانی خیس خود را درون حوله‌ای پیچیده است، نیمه برهنه وارد اتاق می‌شود.

مرد جوان نگاهش را به سوی دخترک بر می‌گرداند، سپس به او نزدیک می‌شود. دخترک او را پس می‌زند. مرد جوان سعی می‌کند تا با او معاشقه کند، اما دخترک رضایت نمی‌دهد. با یکدیگر کش وقوس می‌روند، حوله دخترک از تنش می‌افتد. رو در روی هم می‌ایستند واز خود عکس العملی نشان نمی‌دهند.

دخترک با تنی برهنه شتابان استودیو مرد جوان را ترک می‌کند. مرد جوان بر روی زانونش خم می‌شود، حوله را بر می‌دارد و آنرا می‌بوید.

**۲۲**

بیرونی- مقابل ساختمان مرد جوان- شب

مرد جوان روی پله‌های ورودی ساختمان نشسته است و سیگار می‌کشد. ماشین پلیس جلوی ساختمان می‌ایستد. پلیس دخترک را از ماشین پیاده می‌کند. دخترک مست و پاتیل از پلیس آویزان می‌شود، هر دو بدن یکدیگر را لمس می‌کنند.

پیرمرد دور ترک در گوشه‌ای ایستاده  نیشش تا بنا گوش باز است.

مرد جوان با عصبانیت به آنها نگاه می‌کند، اما جرأت نمی‌کند به پلیس با آن دستهای بلهوسش چیزی بگوید.

دخترک و پلیس هر دو خندان نزدیک می‌شوند. پلیس با دست به باسن

دخترک می‌زند و می‌گوید:
خوب این هم خانه ات، به امید دیدار.
دخترک و پلیس خنده کنان از یکدیگر جدا می‌شوند.
پلیس سوار ماشین می‌شود و آنجا را ترک می‌کند.
پیرمرد و دخترک هر دو به هم می‌خندند. سپس دخترک با بی اعتنایی وارد ساختمان می‌شود.

**۲۳**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب
مرد جوان وارد استودیو می‌شود. دخترک روی مبل نشسته است با آینه‌ای کوچک در دست به لبان خود نگاه می‌کند و با دستی دیگر به لبانش ما تیک می‌مالد.
مرد جوان به دخترک نزدیک می‌شود مچ دستش را محکم می‌گیرد و سعی می‌کند او را در آغوش کشد. دخترک او را پس می‌زند.
مرد جوان دست توی جیبش می‌کند، اسکناس‌های پول را بیرون می‌کشد، یکی یکی به صورت او می‌زند:
مگر نه‌اینکه تو یک روسپی هستی؟ خوب بیا این هم پول! مگر پول نمی‌خواهی؟ بیا! چرا نمی‌کنی لباست را، بیا دیگه، کمه؟
مرد جوان ماالبقی اسکناس‌ها را پرت می‌کند به صورت دخترک
دخترک چند اسکناس را در مشتش می‌گیرد و به طرف مرد جوان پرت می‌کند:
پولت را نمی‌خواهم، حتی اگر ماه راهم بکنی بدهی دست من، نه در دست من و نه در چشمان تو نوری خواهد داشت.
مرد جوان پا پس می‌کشد و به دیوار تکیه می‌دهد. روی زمین می‌نشیند و ناگهان چشمانش به مجسمه سگ می‌افتد که خیره به او نگاه می‌کند.

**۲۴**

بیرونی- مسیر ریل‌های آهن- غروب
مرد جوان و سگ سیاه به دنبال او در مسیر ریل‌ها راه می‌روند. از دور دست اتومبیلی نزدیک می‌شود، مقابل ساختمان مرد جوان می‌ایستد، دخترک از آن پیاده می‌شود و وارد ساختمان می‌شود.
مرد جوان از دور مراقب اعمال دخترک است.

**۲۵**

داخلی- یکی از راهروهای ساختمان مرد جوان- شب

مرد جوان در یکی از آپارتمان‌ها را می‌زند.
جوانی لاغر اندام در را باز می‌کند. دخترک در پشت او با لوندی موزیانه به مرد جوان نگاه می‌کند.
جوان لاغر اندام با نگاه معصومانه به مرد جوان نگاه می‌کند، می‌خواهد چیزی بگوید اما تردید مانعش می‌شود.
مرد جوان به آنها نگاهی می‌کند سپس آنجا را ترک می‌کند.

**۲۶**

بیرونی- درخت خشکیده- شب
صدای صوت قطار و زوزه سگان به گوش می‌رسد. هیچ جنبنده‌ای در آن محل نیست حتی جای پیرمرد نیز زیر درخت خالی است.
اتومبیلی سیاه رنگ از مقابل درخت خشکیده عبور می‌کند و در مقابل ساختمان مرد جوان می‌ایستد.

**۲۷**

داخلی- استودیو مرد جوان- شب
مرد جوان در اتاق مشغول کشیدن ماده مخدر است. دخترک با حالتی پریشان ولباس سفید و پاره‌ای که لکه‌های خون هر لحظه بزرگتر می‌شود وارد می‌شود و روی زمین می‌افتد.
مرد جوان او را در آغوش می‌کشد، لباس هر دو آغشته به خون می‌شود.
دخترک چشمان بی رمقش را باز می‌کند، به مرد جوان نگاه می‌کند:
هنوز هم می‌خواهی که خودت را بشناسی؟
مرد جوان با دستپاچگی و صدایی که به زوزه شبیه است:
چه بلایی سرت آورده اند؟
دخترک: چرا گریه می‌کنی؟
مرد جوان: برای اینکه نمی‌خواهم تو را از دست بدهم. برا اینکه دیوانه وار تو را دوست دارم.
دخترک: بهت گفتم که من از انعکاس عشق بیزارم.
دخترک در میان بازوان او لحظه‌ای کوتاه متشنج می‌شود و جان می‌دهد.
صدای زوزه سگان به گوش می‌رسد. مرد جوان سرش را بلد می‌کند و پیرمرد را بالای سرش می‌بیند.
پیرمرد خم می‌شود و در گوش او پچ پچ می‌کند:
باید بریم یک جایی دفنش کنیم، وگر نه تو درد سر می‌افتی. یک جایی می‌شناسم که می‌توانیم آنجا دفنش کنیم.

**۲۸**

بیرونی- بیابان- شب

پیرمرد در بیابان گودالی عمیق کنده است. همچنان بیل می‌زند، بیلش به سنگی اصابت می‌کند و جرقه‌ای می‌زند. سنگ را بر می‌دارد و بو می‌کند. سنگ را به سوی مرد جوان دراز می‌کند:

بیا بگیرش، سنگ چخماقه.

جوان سنگ را می‌گیرد و بو می‌کند. صدای زوزه سگی به گوش می‌رسد. مرد جوان سنگ را درون جیبش می‌گذارد. سرش را بر می‌گرداند همان سگ سیاه را مشاهده می‌کند، قلوه سنگی بر می‌دارد و به سوی سگ پرتاب می‌کند. سگ سیاه زوزه کشان فرار می‌کند.

مرد جوان پیرمرد را رها و آن مکان را ترک می‌کند.

پیرمرد جسد دخترک را درون قبر می‌گذارد وبا بیل قبر را پر می‌کند. زوزه سگان همچنان به گوش می‌رسد.

**۲۹**

بیرونی- مسیر ریل‌های قطار- شب

مرد جوان در میان ریل‌ها ی قطار راه می‌رود، سرش را بر می‌گرداند، می‌بیند که همان سگ سیاه همیشگی او را تعقیب می‌کند. با بی توجهی مسیر خود را تغییر می‌دهد. به بیابان‌های اطراف شهر می‌رود. منظره شهر در پشت سر او دیده می‌شود. سگ سیاه همچنان به دنبال مرد جوان راه می‌رود، گویی از یکدیگر جدایی ناپذیرند.

صدای سوت قطار و زوزه سگان از دور دست شنیده می‌شود.

**۳۰**

بیرونی- قبر دخترک سحر

سگ سیاه دور قبر دخترک در حال بوییدن است. چند ماشین پلیس در نزدیکی قبر دخترک دیده می‌شوند. پلیس‌ها قهوه می‌خورند و مزاح می‌کنند.

پیرمرد در گوشه‌ای ایستاده

صدای صوت قطار و زوزه سگان از دور دست شنیده می‌شود.

**۳۱**

داخلی- استودیو- شب

صدای زنگ در بگوش می‌رسد. مرد جوان با چهره‌ای آشفته وچشمانی گود رفته در را باز می‌کند.

پلیسی با لباس شخصی خود را به او معرفی می‌کند:

می‌بخشید، من از آگاهی شعبه سوم آمده ام.
مرد جوان با حالتی گنگ:
بفرمایید.
پلیس مؤدبانه اما با لحنی آمرانه!:
اجازه است؟
مرد جوان: بفرمایید تو
پلیس وارد استودیو می‌شود و در اتاق قدم می‌زند. به مجسمه‌ها نگاه می‌کند و قدم می‌زند:
شما روبی را می‌شناختید؟
مرد جوان: بله مگر چطور شده؟
پایس همینطور که قدم می‌زند مقابل مجسمه دخترک می‌ایستد:
او به قتل رسیده است.
مرد جوان که سعی می‌کند جلوی دستپاچگی خود را بگیرد:
کی؟
پلیس که غرق در چشمان مجسمه دخترک است:
همین امروز.
مرد جوان: برای چی اینجا آمدید؟ من تنها کسی نیستم که او را می‌شناسد.
پلیس نگاهش را از مجسمه به مرد جوان می‌گیرد:
بله، اما شما تنها کسی هستید که او را می‌شناخت ودر عین حال مشتریش نبود.
مرد جوان: این را کی به شما گفته؟
پلیس: فکر نمی‌کنید سؤال کردن را باید بگذارید به اختیار من؟
مرد جوان : نه.
پلیس: بسیار خوب. دلال کارهای هنری شما ، شما را به ما معرفی کرد. ما اول رفتیم سراغ او.
پلیس مجدداً به مجسمه دخترک نگاه می‌کند:
پر بی ربط هم نمی‌گفت، شما نمی‌توانید مشتری روبی باشید.
جوان: پس چون مشتری نبودم، تنها مظنون قضیه کسی نمی‌تواند غیر از من باشد.
پلیس بادی به سینه خود می‌دهد و قدمی‌بر می‌دارد:
نه اتفاقاً من دیگر به شما مضنون نیستم، شما او را بیشتر از این حرفها دوست داشتید، نمی‌تواند که کار شما باشد.

جوان: دارید با من بازی می‌کنید؟
پلیس: ابداً، عشقی که تعصب درش باشد قادر به قتل است، عشق شما عشقی است عرفانی.
جوان: از کجا به چنین نتیجه‌ای رسیدید؟
پلیس لبخندی از روی تیز هوشی می‌زند:
از خایه‌های آدم.
پلیس این را می‌گوید وبه طرف در می‌رود:
اگر ممکن است بیایید پزشکی قانونی، برای شناسایی!
مرد جوان: کی؟
پلیس: هر چه زودتر بهتر.
و پلیس آنجا را ترک می‌کند.

**۳۲**

داخلی- پزشکی قانونی- عصر
مرد جوان و پلیس در راهروها با قدم‌های بلند راه می‌روند. عرق بر چهره مرد جوان نشسته است. جلوی در ورودی اتاق کالبد شکافی می‌ایستند و از پنجره در ورودی به درون اتاق نگاه می‌کنند.
پلیس برای او وقایع را تشریح می‌کند:
کاش زودتر می‌آمدید، الآن در ااتاق کالبد شکافی است. اگر مامورهای شهرداری نبودند ممکن بود هرگز جسد او را پیدا نکنیم. وقتی پیداش کردند هنوز بدنش گرم بود.
مرد جوان: ماموران شهرداری؟
پلیس با مزاح می‌گوید: آره، آنها بودند که از دور شاهد کندن گورشدند، تازه چه کسی صبح زود بیرون پیداش می‌شه؟ تبه‌کارها، سگان ولگرد و سوپورها.
مرد جوان از روی کینه: و پلیس
پلیس: نه آن موقع ما همه خواب هستیم. بیمارستان‌ها اگر به امید ما پلیس‌ها بمانند هیچی گیرشان نمی‌آید. وقتی پیداش کردند هنوز بدنش گرم بود.
مرد جوان: بدنش گرم بود؟!
پلیس: روبی زنده به گور شده بود.
ناگهان سر مرد جوان گیج می‌رود و به دیوار تکیه می‌دهد.
پلیس: حالت خوبه؟
مرد جوان: راستش نه! گفتید زنده به گور؟ حتی تصورش هم حال هر انسانی

را می‌تواند بهم بزند.
پلیس: بـله درک می‌کنم، الآن هـم ممکن اسـت که بـشود بعضی از اعـضای بدنش را اهداء کرد.
از پشت شیشه دیده می‌شود که قلب و کلیه‌های او را یکی یکی در می‌آورند و در محفظه‌های پزشکی می‌گذارند.

**۳۳**

داخلی- استودیوی مرد جوان- شب
مرد جوان در گوشه‌ای نشسته است و خیره به مجسمه دخترک نگاه می‌کند. پـس از انـدکی درنـگ بـه خـروش می‌آید و مـجسمه را می‌شکند. مـجسمه دخـترک تکه تکه می‌شـود.، بـا حـالتی زار اجـزاء تکه شـده را جـمع می‌کند. نگاهش به چشم‌های دخترک می‌افتد، با سستی و اندوه به به دیوار تکیه می‌دهد و گریه می‌کند.
سیگاری بر لبانش می‌گذارد. کبریت را در می‌آورد، اما قوطی کبریت خالی است. جیبش را بیشتر کاوش می‌کند، سنگ چخماق را بیرون می‌کشد و به آ ن نگاه می‌کند.
قلوه سنگی را که به جای چشمان دخترک به کار برده بود بر می‌دارد و سنگ چخماق را به آن می‌زند  این عمل را چند بار تکرار می‌کند تا از آن جرقه‌ای حاصل شود. چند لحظه‌ای خیره به سنگهایی که در دست می‌فشرد سپری می‌شود، سپس آنها را می‌بوید.
صـدای پـای دخـترک در راه پـله‌هـا شنیده می‌شـود. مـرد جـوان بـه طـرف در می‌رود و آنرا تا نیمه باز می‌کند. سایه دخترک که بر روی دیوار نقش بسته است. در را باز می‌کند، دخترک را می‌بیند که از پله‌ها پایین می‌رود. صدایش می‌زند. دخترک سرش را بر می‌گرداند وبه او لبخند می‌زند.
مـرد جـوان مـتوجـه می‌شـود که اشـتباه کرده اسـت. بـه دخـترک نـا آشـنا نـگاه می‌کند و در را می‌بـندد. بـه طـرف پنجـره می‌رود و بـه پیرمـرد که زیر هـمان درخت خشکیده نشسته است نگاه می‌کند. لحظه‌ای سپری می‌شود دخترک نا آشنا به پیرمرد محلق می‌شود. پیرمرد به دخترک قلوه سنگی می‌دهد و هر دو با هم خنده را سر می‌دهند.

**۳۴**

داخلی- تیمارستان- شب
مرد جوان سرش را از پنجره بر می‌گرداند و روی زمین دراز می‌کشد.

**۳۵**

داخلی - تیمارستان- شب

مرد جوان در راهروهای تیمارستان می‌دود. در حال فرار درهای اتاقها یکی پس از دیگری بسته می‌شود. صداهایی نامأنوس آزارش می‌دهد. در خروجی باز می‌شود، دنیای بیرون در مه‌ای غلیظ فرو رفته است.

**۳۶**

بیرونی- مرکز شهر غروب

تابلوهای نئون و تبلیغاتی شرافت مردم را به حراج گذاشته اند و نور افشانی می‌کنند. شهر در جوشش شبانگاهان

می‌جوشد. صدای بوق ماشنیها، نوازنده گان، موعظه گران مذ هبی، مواد فروشان و روسپیان آشوب شهر را به نمایش گذاشته اند.

مرد جوان گیج و منگ به اطراف و انسان‌های اطراف خود نگاه می‌کند. ناگهان همه مردم می‌ایستند و به آسمان نگاه می‌کنند و ماه را به یکدیگر نشان می‌دهند. مرد جوان از میان انسان‌های منجمد و بی تحرک می‌گذرد و از انسان‌ها فرار می‌کند.

**۳۷**

بیرونی- حومه شهر- گرگ و میش

مرد جوان همچنان فرار می‌کند و از شهر فاصله می‌گیرد، به ریل‌های قطار می‌رسد. قطاری عبور می‌کند مرد جوان به دنبال قطار می‌دود در میان ریل‌ها می‌دود و می‌دود تا جاییکه ریل‌ها به انتها می‌رسد و در دل خاک فرو می‌رود. همان جا ییکه دخترک را در آن به خاک سپرده بودند. سگ سیاه در اطراف قبر پرسه می‌زند و بو می‌کشد.

مرد جوان از نفس می‌افتد وبه زمین می‌خورد، سرش را بلند می‌کند پیرمردی را می‌بیند که در کنار قبر نشسته است وبه او می‌خندد. چشمانش را می‌مالد ، از پیرمرد خبری نیست. متوجه زنبوری می‌شود که روی سنگی در کنار قبر نشسته است. دستش را دراز می‌کند، سنگی درشت به انگشتانش می‌خورد، با خشم تمام آنرا بر می‌دارد تا زنبور را بکشد.

با تصادم سنگها به یکدیگر، سنگها شکسته می‌شوند وکریستال درون آن چون جواهر می‌درخشد.

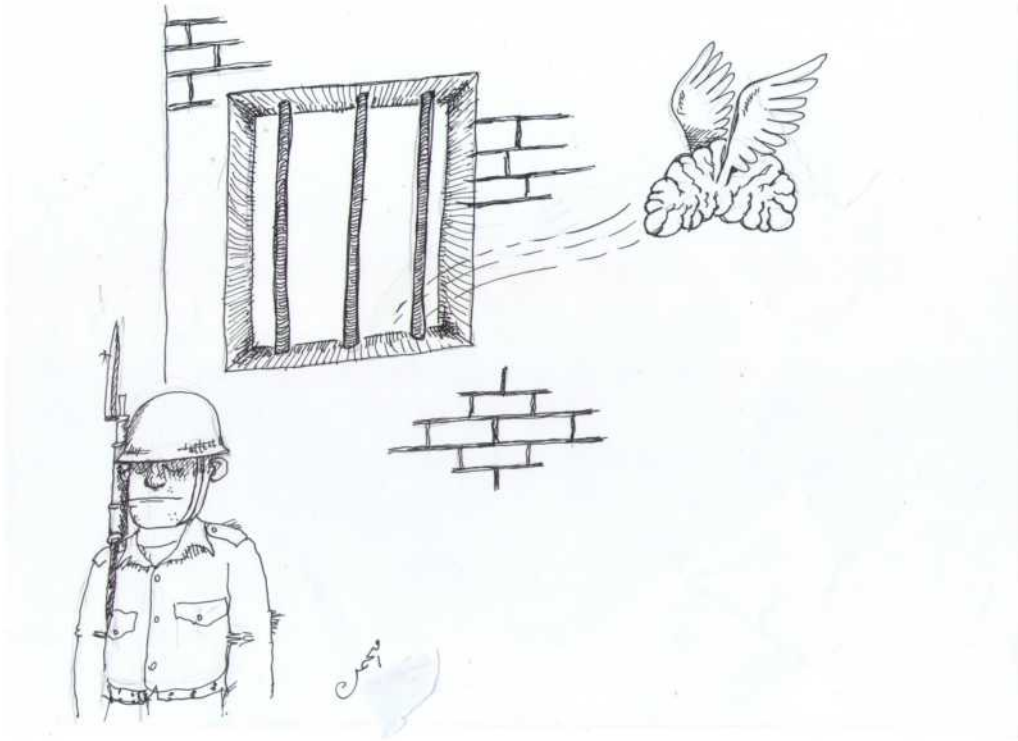
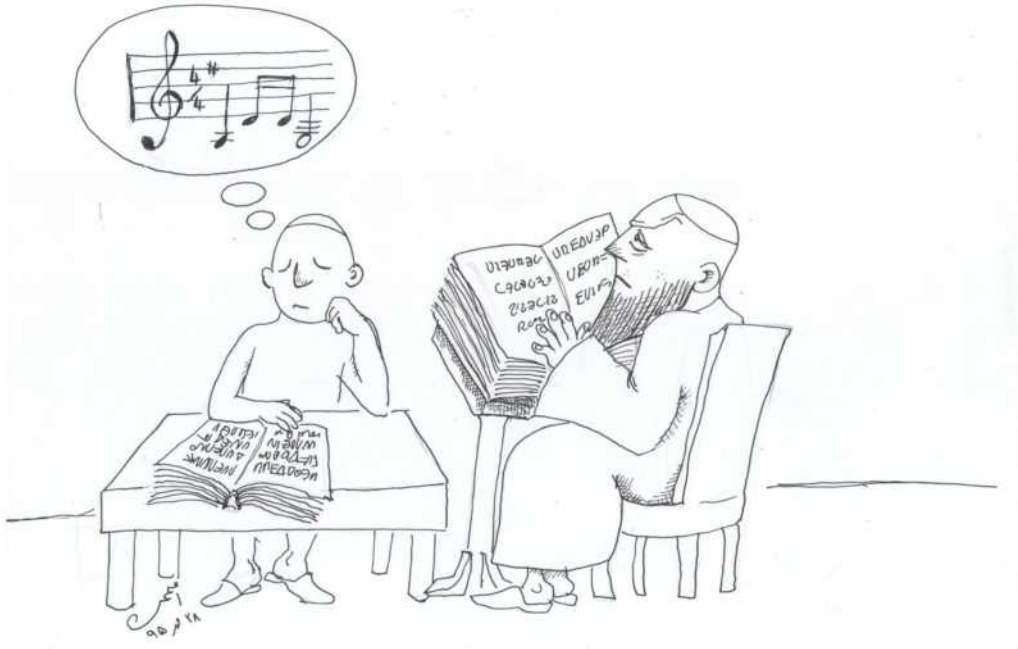
باد غباری از خاک را بر روی ریل‌های آهن می‌کشد و بر سرو صورت مرد جوان می‌نشاند.

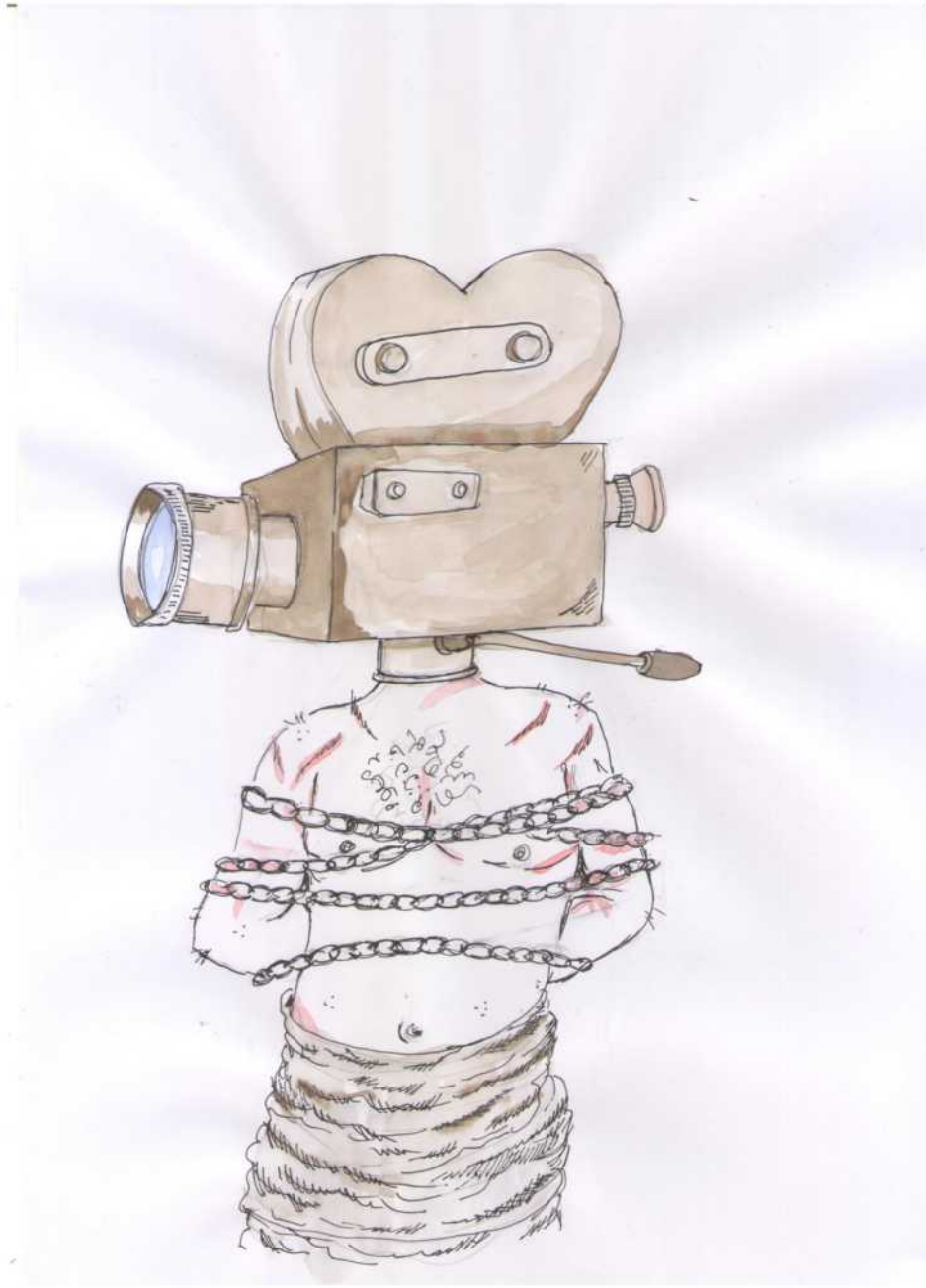
مردی پیری را می‌بینیم که در انتهای ریل‌های آهن، کنار قبری نشسته است

و سگ سیاهی در اطراف او پرسه می‌زند.
آفتاب غروب می‌کند و ستارگان و کهکشان‌ها در دل شب پدیدار می‌شوند. ■

# کاریکاتور

## افشین شمس قهفرخی





# جاده اصلی فرهنگ

مهرداد خامنه‌ای

مگالومانیا یا هذیان خودبزرگ‌بینی بیماری مشترک دیکتاتورها و نظام‌های دیکتاتوری است. قدرت مطلق، کنترل مطلق، ایدئولوژی مطلق و نظم مطلق.دیکتاتوری بر مبنای این هذیان اجتماعی استوار است و فرمانروایی می‌کند. در سیاست این روش در طول تاریخ احتمالا بنا به بخشی از خوی غریزی بشر که به دنبال آلفا و رهبر می‌گردد بسیار موفق عمل کرده است. اما انسان مدرن همان‌گونه که انواع غرایز خود را تحت کنترل درآورده است و یا دست‌کم معتدل کرده، این غریزه را نیز به حصار دموکراسی و حاکمیت جمع تغییر داده است. اما در آن نظام‌هایی که همچنان هذیان دیکتاتوری پابرجاست تکلیف نیروهای عدالت‌خواه مشخص است. از یک سو شکستن توهم قدرت مطلق حاکم همواره در دستور کار است و از سوی دیگر برجسته کردن موفقیت‌ها و مطرح کردن خواست‌های قدرت جمعی (اکثریت مردم) از طریق نیروهای اپوزیسیون اهمیت حیاتی دارد. این یک استراتژی بدیهی است که به مردم با نشان دادن دائمی «تجربه مثبت» نوید آزادی از چنگال دیکتاتور را می‌دهد. حال اگر یک نیروی سیاسی دائما بر قدرت نیروهای تمامیت‌طلب تکیه کند و پیروزی‌های او را در سرکوب مردم و شکست پی‌درپی نیروهای مردمی و عدالت‌خواه برجسته کند طبیعتا هر عقل سلیمی متوجه می‌شود که آن نیروی سیاسی در واقع دست دراز شده دیکتاتوری حاکم است و در واقع شبح قدرت مطلق و هذیان او را جار می‌زند، حتی اگر ظاهرا در صفوف اپوزیسیون قرار گرفته باشد.

در فرهنگ این نوع تحلیل به شکلی گسترده‌تر و عمیق‌تر عمل می‌کند، چرا که شکست فرهنگی یک ملت بسیار سخت‌تر از شکست سیاسی آن است. در سیاست می‌توان احزاب سیاسی را ممنوع کرد، افراد سیاسی را زندانی کرد و یا سر به نیست کرد، اما بر گردن هنر و فرهنگ یک ملت نمی‌توان به سادگی قلاده‌ی فرمانبرداری انداخت. دیکتاتورها می‌توانند مزدوران فرهنگی و هنری خود را تربیت کنند و به جان مردم بیاندازند اما نمی‌توانند اندیشه و روح آزاد مردم را به بند بکشند. پیروزی دیکتاتوری بر فرهنگ مردم یک پیروزی تمام عیار و مطلق است و از یک پیروزی سیاسی بسیار تاثیر عمیق‌تری بر اجتماع می‌گذارد. از این رو نظام‌های دیکتاتوری یک آپارات عریض و طویل فرهنگی

برای خود ابداع می‌کنند و سعی در به وجود آوردن تصویر و توهم پیروزی فرهنگ خود بر اجتماع دارند. برای نشان دادن پیروزی هذیان فرهنگ مگالومانیای خود حتی از خود انعطاف‌پذیری بیشتری نسبت به اعمال سیاسی‌شان به کار می‌برند. عوامل و مزدوران‌شان را «مردم پسند» می‌کنند، با در اختیار قرار دادن امکانات وسیع در دست این مزدوران سعی می‌کنند چهره مثبت از خود بروز دهند و حتی توهم «آزادی» نسبی را به وجود آورند. فرهنگ تا این میزان برای دیکتاتورها مهم است.

حال بیاندیشیم اگر جریانات سیاسی مترقی و عدالت‌خواه فرهنگ را تنها به عنوان شیپوری برای ارتعاش آوای نُتی محدود از نظراتِ دسته‌بندی شده خود بیانگارند و یا زمانی از فرهنگ صحبت به میان آورند که به یکی از مزدوران و سلبریتی‌های دست‌ساز حاکمیت پرخاش می‌شود، تا چه حد در جاده‌ی فرعی افتاده‌اند. جاده‌ی اصلی مبارزه فرهنگی، برجسته کردن «تجربه مثبت» مقاومت هنرمندان و نیروهای پیشرو فرهنگ اجتماع است. جاده اصلی، فرهنگ را فراتر از چهارچوب‌های تنگ سیاسی دیدن است و افراد را به همین مثابه غربال نکردن است. جاده‌ی اصلی، ترویج هرگونه فرهنگ مقاومت و عدالت‌خواهانه به دور از نزدیکی‌ها و دسته‌بندی‌های جناحی است.

تنها با طی طریق در این جاده‌ی اصلی فرهنگی است که هذیان‌های خودبزرگ‌بینی تمامیت‌طلبی رنگ می‌بازد و صدای واقعی مردم جای خود را در اذهان باز می‌کند.

جاده اصلی فرهنگ و هنر یک ملت از مردم آغاز و به مردم ختم می‌شود.

## به مناسبت ۱۰ اکتبر، روز جهانی مبارزه با مجازات اعدام

# تراژدی خشونت

مهرداد خامنه‌ای

### پیش درآمد

«من رئیس‌جمهور را کشتم چرا که او دشمن مردم خوب بود - مردم خوب کارگر- من از ارتکاب این جرم متاسف نیستم. من متاسفم که نتوانستم پدرم را ببینم.»

این آخرین جملات لئون چولگوش، کارگر فلزکار در ۲۹ اکتبر ۱۹۰۱ درست قبل از اعدام با صندلی الکتریکی بود.

او به جرم ترور ویلیام مک‌کینلی بیست و پنجمین رئیس‌جمهور آمریکا در تاریخ ۶ سپتامبر ۱۹۰۱ در بافالو نیویورک، که بر اثر جراحات وارده هشت روز بعد درگذشت به اعدام محکوم شد.

### میان پرده

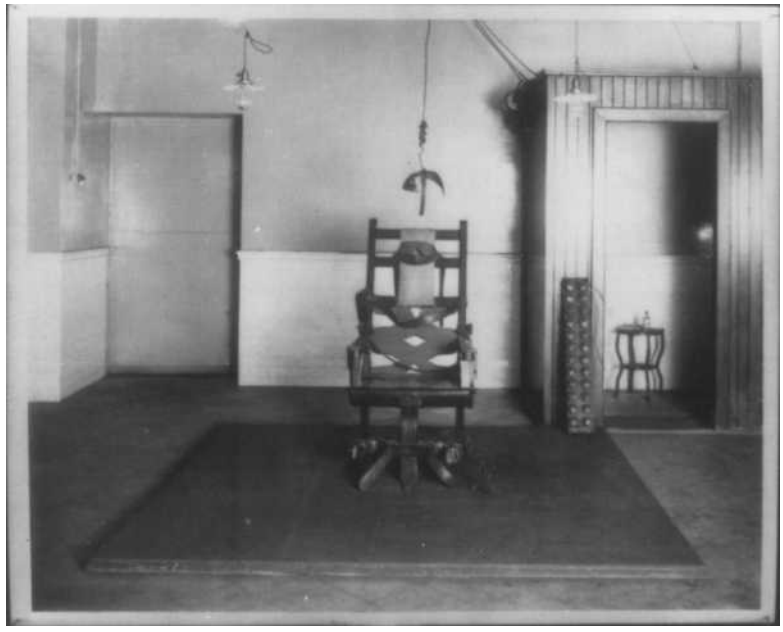
چولگوش پس از بحران اقتصادی ۱۸۹۳ آمریکا و شکست اعتصابات کارگری سال‌های ۱۸۹۸ که عموما با خشونت سرکوب می‌شد، به تنگ آمده از نابرابری‌های موجود در جامعه آمریکا منزوی شده بود و تنها در سال ۱۹۰۱ بود که با شنیدن سخنرانی‌های آتشین اِما گلدمن آنارشیست، جرقه امیدی در وجودش شعله افروخت.

اولین بار در ماه می ۱۹۰۱ پس از سخنرانی گلدمن در کلیولند به تریبون نزدیک شد و از او تقاضا کرد تا تعدادی کتاب برای مطالعه به او معرفی کند.

در ۱۲ جولای ۱۹۰۱ لئون برای ملاقات اِما در منزل ناشر نشریه «فری سوسایتی» (جامعه آزاد) آبراهام آیساک در شیکاگو رفت و خود را فرد نیمان (هیچکس) معرفی کرد. گلدمن فرصت گفتگو نداشت و در راه ایستگاه قطار لئون به او گفت که از عملکرد سوسیالیست‌های کلیولند ناامید شده است. گلدمن او را در همان ایستگاه قطار به چند رفیق آنارشیست خود معرفی می‌کند.

در پی هفته‌های پیش رو رفتارهای عجیب اجتماعی چولگوش، انزوای او و در عین حال پرسشگری بیش از اندازه‌اش در مورد شبکه‌های مخفی آنارشیست‌ها مورد سوءظن آنارشیست‌های شیکاگو قرار می‌گیرد و در پی آن در تاریخ ۱ سپتامبر ۱۹۰۱، نشریه «فری سوسایتی» اعلانی منتشر می‌کند

که اعضا مراقب جاسوسی باشند که در میان آنها نفوذ کرده است.
چولگوش بر این باور بود که ساختار اقتصادی و سیاست دولت آمریکا دلیل بی‌عدالتی‌ها و شکاف عمیق اجتماعی میان فقرا و ثروتمندان است و ثروتمندان جامعه با کمک دولت به استثمار هر چه بیشتر کارگران و مردم می‌پردازند.



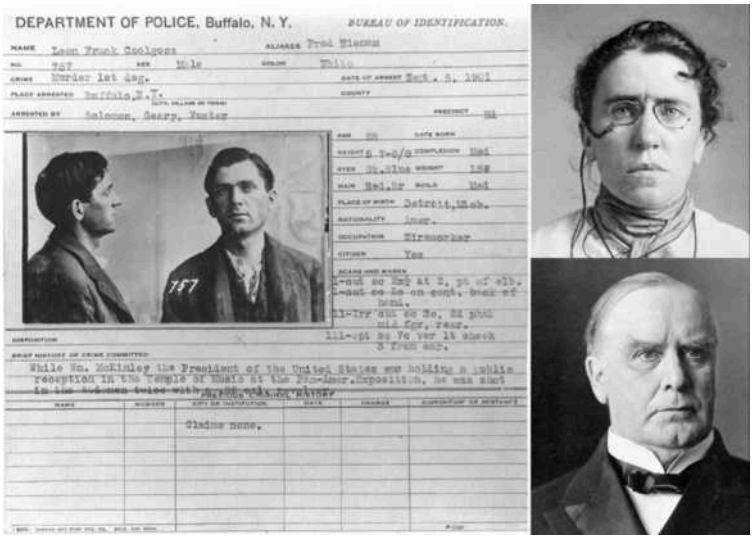
**سکانس آخر از ادوین پورتر**

در سال ۱۹۰۱ استودیو فیلمسازی ادیسون اقدام به تهیه‌ی مجموعه فیلم‌های کوتاه صامت نیمه‌مستندی نمود که به شدت مورد استقبال قرار گرفت. موضوع این فیلم‌ها ترور ویلیام مک‌کینلی رئیس‌جمهور وقت آمریکا بود که در نمایشگاه پان‌امریکن در بافالو مورد سوءقصد قرار گرفت. او مشغول دیدار با مردم بود که لئون چولگوش به او نزدیک شده و به او تیراندازی کرد. ادوین پورتر، از اولین کارگردانان مبتکر سینما، از مقامات زندان اجازه خواست که از اعدام چولگوش فیلمبرداری کند. درخواست او رد شد و او نیز تصمیم گرفت که صحنه‌ی اعدام را بازسازی نماید. در روز اجرای حکم اعدام، گروه فیلمبرداری از خارج زندان آبرن فیلمبرداری کردند که صحنه‌ی اول فیلم را تشکیل می‌دهد. پس از آن دو صحنه‌ی از داخل زندان نشان داده می‌شود که

بر اساس روایت شاهد عینی با دقت بالایی بازسازی شده است. طی این دو صحنه صندلی را برای آخرین بار کنترل می‌کنند، محکوم را به محل اجرای حکم می‌آوردند، او را روی صندلی الکتریکی می‌نشانند، حکم اجرا می‌شود و سپس پزشک پیکر او را معاینه می‌کند تا از مرگ او اطمینان حاصل نماید. این فیلم یکی از نخستین نمونه‌های تدوین تداومی و همچنین درام نیمه‌مستند است که در تاریخ هنر هفتم از اهمیت بسیاری برخوردار است و یک واقعه‌ی مهم تاریخی را ثبت کرده است.

## اِما گلدمن و تراژدی خشونت

مقاله «تراژدی بافالو» به قلم اما گلدمن، آنارشیست آمریکایی در سال ۱۹۰۱ در روزنامه‌ی «فری سوسایتی» در واکنش به واقعه‌ی ترور مک‌کینلی رئیس‌جمهور آمریکا چاپ شد. شایعه‌ی آنارشیست بودن چولگوش موجب شد تا سوءظن‌ها متوجه اما گلدمن نیز بشود که به تازگی بافالو را ترک کرده بود. گلدمن پس از اطلاع از اعلان روزنامه «فری سوسایتی» و سوءظن آنها نسبت به چولگوش، از گردانندگان روزنامه خواست که این مطلب را اصلاح کنند، اما چاپ اصلاحیه تقریباً با اقدام چولگوش مصادف شد. در واقع به نظر می‌رسید که چولگوش پیش از آنکه اصلاحیه را ببیند، برای اثبات صداقت خود دست به این عمل زده بود. همدلی گلدمن با چولگوش -علیرغم مخالفتی که با عمل او داشت- موجب شد تا از سوی آنارشیست‌ها و جنبش‌های کارگری طرد شده و در انزوا قرار گیرد.




**برگه پلیس بافالو نیویورک پس از دستگیری لئون چولگوش، اِما گلدمن(بالا راست)، ویلیام مک‌کینلی(پایین)**

این مقاله از یک سو تحلیل گلدمن را از دلایل این واقعه را تبیین می‌کند و نشان می‌دهد که چطور خشونت اعمال شده از سوی حکومت‌ها در یک

چرخه به خود آنها بازمی‌گردد و از سوی دیگر به نوعی می‌توان از آن دریافت که چرا مجموعه فیلم‌های ۱۹۰۱ استودیو ادیسون چنین از سوی مردم مورد استقبال قرار گرفته بود.

**تراژدی بافالو**
**اما گلدمن**
ترجمه‌ی مهرداد خامنه‌ای

که آنان کودک ترسان کوچک را گرسنگی می‌دهند
تا شب و روز بگرید:
و ضعیفان را تازیانه می‌زنند، و ابلهان را به زیر شلاق می‌برند،
و به پیران و سالخوردگان هتاکی می‌کنند،
و همه خشمگین می‌شوند، و همه بدحال می‌شوند،
و هیچ‌یک سخنی نمی‌گویند.
- اسکار وایلد

هرگز پیش از این در تاریخ دولت‌ها، صدای شلیک تفنگی مردم از خود راضی، بی‌تفاوت، خرسند و سست را مانند شلیک لئون چولگوش که ویلیام مک‌کینلی، رئیس‌جمهور پادشاهان پول و غول‌های تراست این کشور را از پای افکند، به بهت و ترس و وحشت نینداخته است.
نه اینکه این سزار مدرن نخستین کسی باشد که به دست بروتوس بمیرد. آه، نه! از همان زمانی که انسان حقوق همنوعانش را زیر پا گذاشته است، روح‌های سرکش در فضا شناورند. نه اینکه ویلیام مک‌کینلی از آنان که شکل به زنجیر کشیده شده‌ی آزادی را به تخت نشاندند، انسان بزرگ‌تری بود. او نه در دانایی، توانایی و شخصیت و نه در نیروی سرشت، با آنان که مجبور شد بهای قدرت‌شان را بپردازد قابل قیاس نبود. و تاریخ هم قادر نخواهد بود مهربانی، سخاوت و همدلی فوق‌العاده‌ی او را با کسانی که جهل و طمع آنها را به عمری اندوه و ناامیدی و رنج محکوم کرده ثبت نماید.
پس چرا قدرتمندان و توانایان از واقعه‌ی ششم سپتامبر چنین به دستپاچگی افتاده‌اند؟ این غریو مطبوعات مزدور از چیست؟ چنین بیانات خشونت‌آمیز و به خون تشنه‌ی روحانیتی که کار معمولش وعظ «صلح بر روی زمین و دعای خیر برای همه» است از چیست؟ خروش دیوانه‌وار اراذل و درخواست محدود کردن آزادی بیان و مطبوعات به دست قوانین سخت‌گیرانه از چیست؟

به مدت بیش از سی سال گروه کوچکی از انگل‌ها از مردم آمریکا دزدی کرده‌اند، اصول بنیادین وضع شده به دست پدران این کشور را که برای هر مرد، زن و کودکی «زندگی، آزادی و مسیر خوشبختی» را تضمین می‌کرد را زیر پا گذاشته‌اند. سی سال است که آنها ثروت و قدرت خود را از دسترنج توده‌های عظیم کارگران افزوده‌اند و به این ترتیب ارتش بخش بیکار، گرسنه، بی‌خانمان و بی‌یاور بشریت را که کشور را از شرق به غرب و از شمال به جنوب در جستجوی بیهوده برای کار طی می‌کنند، بزرگ‌تر کرده‌اند. سال‌های متمادی است که مراقبت از خانه بر عهده‌ی کودکان گذاشته شده در حالی که والدین عمر و توان خود را بر سر کار برای درآمدی ناچیز می‌دهند. سی سال است که پسران رعنای آمریکا در میدان‌های جنگ قربانی می‌شوند و دختران در محیط فاسد کارخانه‌ها هتک حرمت می‌شوند. سال‌های طولانی و توانفرساست که این روند تضعیف سلامت، جوانی و غرور ملت بدون اعتراض چندانی از سوی سرکوب‌شدگان محروم در جریان است. قدرت‌های پولی این «سرزمین آزاد ما» مست از پیروزی و موفقیت، در تلاش‌های بی‌رحمانه و ظالمانه‌شان در رقابت با استبدادهای پوسیده و فاسد اروپایی در برتری قدرت هرچه بیشتر وقیح می‌شوند.

**یک عمل قهرآمیز نه تنها نتیجه‌ی شرایط، بلکه نتیجه‌ی طبیعت روانشناختی و جسمی انسان، و همچنین تاثیرپذیری او از دنیای اطرافش نیز هست.**

با وجود ذهن‌های جوانان که با برداشت تحریف‌شده‌ی وطن‌پرستی و این مفهوم نادرست که همه با هم برابرند و هر کس فرصتی برابر دارد تا میلیونر شود (به شرطی که بتواند چندصدهزار دلار اول را بدزدد) مسموم شده است، یقیناً مهار نارضایتی مردم کار آسانی بود؛ و بنابراین شنیدن آن جای تعجب ندارد که آمریکایی‌ها بگویند: «می‌توانیم درک کنیم که چرا روس‌های فقیر تزارشان را می‌کشند یا ایتالیایی‌ها شاه‌شان را، به خاطر فکر شرایطی که آنجا حاکم است؛ اما کسی که در جمهوری زندگی می‌کند، که در آن هر کسی فرصت آن را دارد که رئیس‌جمهور ایالات متحده بشود (مشروط بر اینکه حزبی قدرتمند را پشت سر خود داشته باشد)، چرا کسی باید مرتکب چنان عملی بشود؟ ما مردم هستیم، و اعمال قهرآمیز در کشور ما غیرممکن هستند.»

و حالا که غیرممکن اتفاق افتاده است، که حتی آمریکا مردی را متولد کرده است که پادشاه جمهوری را به زیر افکنده است، عقل‌شان را از دست داده‌اند و بر سر کسانی فریاد انتقام می‌کشند که سال‌ها نشان داده‌اند که شرایط اینجا به تدریج نگران‌کننده می‌شده است و اگر دستور توقفی صادر نمی‌شد، تمامیت‌خواهی گام سنگینش را بر روی اندام‌های از این پس نسبتاً آزاد مردم

می‌گذاشت.

و سخنگوی ثروت بیهوده لئون چولگوش را خارجی اعلام می‌کند؛ بیهوده این باور را به جهان القا می‌کنند که او محصول شرایط اروپا و تحت تاثیر شرایط اروپاست. این بار تروریست از قضا فرزند کلمبیاست که او را با این لالایی«ای کشورم، تـویی سـرزمین خـوب آزادی» خـواب می‌کرد، و این امید را بـه او می‌داد که او هم می‌تواند رئیس‌جمهور کشور شود. چه کسی می‌تواند بگوید که چند بار این فرزند آمریکایی در جشن چهارم جولای یا در روز یادبود که وفادارانه جانباختگان این کشور را گرامی داشت، به خود بالید؟ چه کسی جز خود او می‌داند که او هم مایل بود «برای کشورش بجنگد و برای آزادی آن بمیرد»؛ تا اینکه بر او روشن شد که گروهی که به آن تعلق داشت کشوری ندارند، چون هر آنچه تولید کرده‌اند از آنها ربوده شده است؛ تا اینکه دید تمام آزادی و استقلال رویاهای جوانی‌اش چیزی جز مضحکه نیست. شاید او هم آموخت که صحبت از برابری میان کسانی که همه چیز دارند و کسانی که هیچ ندارند یاوه است، و برای همین عصیان کرد.

طـبقه‌ی حـاکم می‌گـوید: «امـا عـمل او بـزدلانـه بـود.» تـمام اصـلاح‌طـلبان، سـوسیالیست‌هـا و حتی بـرخی آنـارشیست‌هـا تکرار می‌کنند: «احـمقانـه و غیرعملی بود.»

چه مزخرفی! انگار عملی از این دست می‌تواند بر اساس کارآمدی، سودمندی و عملی بودنش سنجیده شود. می‌توانیم از خود بپرسیم که فایده‌ی تندباد، گردباد، طوفان سهمگین یا سقوط بی‌امان آب‌های نیاگارا چیست. تمام این نیروها نـتایج طبیعی علت‌هـای طبیعی هسـتند که شـاید هـنوز نـتوانیم آن را تـوضیح بـدهیم، امـا بـه هـر حـال بخشی از طبیعت هسـتند، هـمچنان که زور طبیعی است و بخشی از انسان و حیوان است، رشـد یافـته یا مـهار شـده، بـه اقـتضای فـشار شـرایط و درک انـسان. بـنابـراین یک عـمل قهـرآمیز نـه تـنها نتیجه‌ی شـــرایط، بلکه نتیجه‌ی طبیعت روانـــشناختی و جسمی انـــسان، و همچنین تاثیرپذیری او از دنیای اطرافش نیز هست.

آیا تابستان با زمستان نمی‌جنگد، مقاومت نمی‌کند، به سوگ نمی‌نشیند و در تلاش مشـتاقانه‌ی خود اقیانوس‌ها اشک نمی‌ریزد تا فرزندانش را از چـنگال یخی سرمـا محافظت نـماید؟ و آیا زمسـتان مـادر زمین را بـا پـوششی سفید و سخت نمی‌پوشاند تا مبادا آفتاب گرم بهاری قلب سخت‌شده‌ی آقای پیر را آب کند؟ و آیا او آخـرین نیروهـایش را بـرای نـبردی تـلخ و سهمگین بـر سـر برتری جمع نمی‌کند، تا اینکه شعاع‌های سوزان آفتاب صف‌هایش را پراکنده

کند؟

مقاومت در برابر زور، حقیقتی در سرتاسر طبیعت است. انسان به عنوان بخشی از طبیعت نیز تحت تاثیر همان زور از خود در مقابل تهاجم دفاع می‌کند. زور همچنان به عنوان یک عامل طبیعی باقی می‌ماند تا زمانی که برده‌داری اقتصادی، برتری اجتماعی، نابرابری، بهره‌کشی و جنگ تمام هر آنچه را که در انسان خوب و ناب است از بین ببرد.

هیچ کسی که فکر می‌کند و رویدادها را با دقت زیر نظر داشته است نمی‌تواند انکار کند که شرایط اقتصادی و سیاسی این کشور آبستن نطفه‌ی طمع و استبداد است. بنابراین تنها مسئله این بود که چه زمانی نخستین نشانه‌های درد زایمان آغاز می‌شود. و این دردها زمانی آغاز شدند که مک‌کینلی بیش از هر رئیس‌جمهور دیگری به اعتماد مردم خیانت کرد و آلت دست پادشاهان پول قرار گرفت. آنها کار خود را زمانی آغاز کردند که او و طبقه‌اش یاد و خاطره‌ی مردانی را که اعلامیه‌ی استقلال را صادر کرده بودند، با خون فیلیپینی‌های کشتارشده آلوده کردند. آنها در یادآوری هیزلتون، ویردن، آیداهو و جاهای دیگر که سرمایه علیه کار اعلام جنگ کرده بود، خشن‌تر شدند؛ تا اینکه در روز ششم سپتامبر کودکی که خشونت نطفه‌اش را کاشته، تغذیه‌اش کرده و او را بار آورده بود، به دنیا آمد.

این که قهر نه تنها محصول شرایط است بلکه عمدتاً بر طبیعت درونی انسان نیز متکی است به بهترین نحو از طریق این واقعیت اثبات شده است که در عین حال که هزاران نفر از استبداد بیزارند، اما یک نفر است که مستبد را به زیر می‌کشد. چیست که او را به ارتکاب چنین عملی می‌کشاند در حالی که دیگران در سکوت از کنارش عبور می‌کنند؟ دلیلش این است که آن یک نفر چنان طبیعت حساسی دارد که نادرستی را با میزان و شدت بیشتری نسبت به دیگران حس می‌کند.

بنابراین، بیرحمی یا تشنه به خون بودن یا گرایشات مجرمانه نیست که چنین فردی را وادار می‌کند تا به قدرت سازمان‌یافته ضربه‌ای وارد کند. برعکس، عمدتاً به خاطر غریزه‌ی اجتماعی قوی است، به خاطر عشق بی‌اندازه و همدلی سرشار با درد و اندوه پیرامون ماست، عشقی که در آغوش نوع بشر پناه می‌جوید، عشقی چنان قوی که در مقابل هیچ پیامدی کاسته نمی‌شود، عشقی چنان گسترده که هرگز نمی‌تواند در یک شیء تمام شود تا زمانی که هزاران نفر تلف می‌شوند، عشقی چنان پرجذبه که نمی‌تواند حساب کند، منطق بیاورد، تفتیش کند، بلکه تنها به هر قیمت ممکن جرات می‌کند.

باور عمومی بر این است که مردانی که تلاش کردند خنجر یا گلوله را بر قلب بزدل دولت بنشانند، چنان خودشیفته بودند که فکر می‌کردند به این ترتیب جهان را از زنجیر استبداد می‌رهانند. تا جایی که من روانشناسی عمل قهرآمیز را مطالعه کرده‌ام، دریافته‌ام که هیچ‌چیز نمی‌تواند برای چنین فردی دور از ذهن‌تر از این باشد که اگر شاه مرده باشد، توده‌ها دیگر فریاد «زنده باد شاه!» را سر نخواهند داد.

دلیل چنین عملی بسیار عمیق‌تر است، عمیق‌تر از آن که توده‌های سطحی‌نگر آن را درک کنند. دلیل آن در این واقعیت نهفته است که جهان درون فرد و جهان پیرامون او دو نیروی متضاد هستند و بنابراین باید با هم درگیر شوند.

**در سال ۱۹۰۱ استودیو فیلمسازی ادیسون اقدام به تهیه‌ی مجموعه فیلم‌های کوتاه صامت نیمه‌مستند با موضوع ترور ویلیام مک‌کینلی رئیس‌جمهور وقت آمریکا کرد.**

آیا می‌گویم که چولگوش از همین جنس بود؟ نه. اما نه می‌توانم بگویم که نبود. و نه در جایگاهی هستم که بگویم او آنارشیست بود یا نه؛ من او را نمی‌شناختم؛ تا جایی که من می‌دانم کسی او را نمی‌شناخت، اما از برخورد و رفتارش تا بدینجا (امیدوارم که هیچ‌یک از خوانندگان «فری سوسایتی» دروغ‌های روزنامه‌ها را باور نکرده باشند)، احساس می‌کنم که جانی دردمند بود، جانی که در این دنیای بی‌رحم ما مأمنی نمی‌توانست بیابد، جانی «غیرعملی»، بی‌صلاحیت، بی‌احتیاط (به فرموده‌ی عاقلان)؛ اما به همان اندازه جسور، و چاره‌ای نمی‌بینم جز آنکه در سکوتی احترام‌آمیز در مقابل قدرت چنین جانی سر تعظیم فرود آورم، که دیوارهای تنگ زندانش را شکسته و گامی جسورانه به سوی ناشناخته برداشته است.

با بیان اینکه قهر نتیجه‌ی تاثیر شخصی، یا یک آرمان مشخص نیست، این را غیرضروری می‌دانم که وارد مباحثات طولانی تئوریک بشوم که آیا آنارشیسم دربردارنده‌ی عنصر زور هست یا نه. این مسئله بارها مورد بحث قرار گرفته است و ثابت شده است که آنارشیسم و خشونت به همان اندازه از هم فاصله دارند که آزادی و استبداد. اهمیتی نمی‌دهم که عوام چه می‌گویند؛ اما برای آنها که هنوز قادر به درک هستند، می‌گویم که آنارشیسم به عنوان یک فلسفه‌ی زندگی، هدفش استقرار وضعیتی در جامعه است که در آن خصلت درونی انسان و شرایط پیرامون او بتوانند به شکلی هماهنگ با هم ترکیب شوند تا بتواند از تمام نیروهایش برای گسترش و زیباسازی زندگی پیرامونش استفاده نماید. به آنها می‌گویم که مدافع خشونت نیستم؛ دولت دست به این کار می‌زند، و زور، زور می‌زاید. این یک واقعیت است که با تعقیب قضایی چند زن و مرد یا با قوانین سختگیرانه‌ی بیشتر نمی‌توان از آن رهایی یافت،

**لئون چولگوش**

بلکه تنها آن را تشدید می‌نماید.
خشونت هنگامی به مرگ طبیعی می‌میرد که انسان درک این امر را بیاموزد که هر فرد جای خود را در جهان دارد، و در عین حال که پیوند تنگاتنگی با دیگران دارد، می‌بایست آزاد بماند تا رشد و گسترش یابد.
برخی از مردم شتابزده گفته‌اند که عمل چولگوش احمقانه بود و فرآیند پیشرفت را متوقف می‌سازد. این مردم شایسته با نتیجه‌گیری شتابزده در اشتباهند. اینکه واقعه‌ی ششم سپتامبر چه نتایجی داشت را کسی نمی‌تواند بگوید؛ اما با این حال یک چیز مسلم است: او حیاتی‌ترین موضع دولت را مجروح کرده است. و اما درباره‌ی چرخ پیشرفت، حرف مضحکی است. اندیشه‌ها را نمی‌توان با عنان عقب نگه داشت. و درباره‌ی سرکوب و آزار حقیرانه‌ی پلیس، چه اهمیتی دارد؟
همچنان که این متن را می‌نویسم، افکارم به سوی سلول اعدامی در آبرن می‌رود، به سوی مردی جوان با چهره‌ای دخترانه که در آستانه‌ی مرگ به دست بی‌رحم و خشن قانون است و زیر نظر چشمانی بی‌رحم، سلولش را می‌پیماید.

چه کسی او را نگاه می‌کند هنگامی که سعی می‌کند بگرید
و وقتی که می‌خواهد دعا کند،
چه کسی او را می‌پاید، مبادا که او
طعمه‌ی زندان را از آن برباید.

قلب من عمیقاً با او همدل است، همچنان که با تمام قربانیان سرکوب و رنج، با جانباختگان گذشته و آینده است که می‌میرند، پیشگامان زندگی بهتر و شریف‌تر.
تقصیر چنین اعمالی به گردن کسانی است که مسئول بی‌عدالتی و سبعیت حاکم بر جهان‌اند. ■

# پنجاه رنگ فریب فرهنگی

مهرداد خامنه‌ای

حاکمیتی که در همه‌ی زمینه‌ها دچار بحران‌های عمیق شده است سعی دارد که در عرصه‌های مختلف با ترفندهایی این فشار اجتماعی را تقلیل دهد.

در زمینه‌ی فرهنگ با توسل به جشنواره‌ها و گردهمایی‌هایش سعی می‌کند تصویری معتدل و حتی رادیکال از خود به نمایش بگذارد. بر اهل فن پوشیده نیست که تا چه اندازه این «جشن»های حکومتی که بعضا نام «بین‌المللی» را نیز با خود یدک می‌کشند کنترل شده است.

حاکمیت در طول سال‌ها سرکوب، مویرگ‌هایی را باز گذاشته است تا برای برخی هنرمندان این تصور را به وجود آورد که تنها با گذار از این مویرگ‌های تعریف شده است که حق و امکان بقا در اجتماع خود را دارند.

برخی از جوانانی که امروز با هزار امید و آرزو قصد فعالیت هنری دارند فکر می‌کنند اولین قدم «رسمی» آنها در عرصه‌ی هنر پذیرفته شدن در یکی از جشنواره‌های حکومتی است و اگر شانس بیاورند و جایزه‌ای از روی لطف و کرم کارگزاران فرهنگی حاکمیت به دست آورند، گامی بلند در راه ادامه فعالیت‌های حرفه‌ای خود برداشته‌اند.

این در حالی است که حاکمیت در طول چهل و چند سال گذشته موفق شده است با سیاست‌های حساب شده‌ی خود، درصد مخاطبان فرهنگ و هنر را به حداقل ممکن تقلیل دهد و از این طریق با تقلیل حداکثری مخاطب هنر و فرهنگ، کنترل حداکثری خود را بر این فضا اعمال کند.

یکی از دلایل موفقیت این سیاست حاکمیت که با علم به اهمیت و تاثیر فرهنگ و هنر در اجتماع سنگ‌چین شده است، از یک سو سردرگمی بخش بزرگی از هنرمندان است که الزاما موافق سیاست‌های حاکمیت نیستند اما پیش روی خود چاره‌ای جز تن دادن به سیاست‌های او برای بقا و همینطور امرار معاش نمی‌بینند.

از سوی دیگر بی‌توجهی و کوتاهی مستمر اپوزیسیون سیاسی و فرهنگی کشور در طول سالیان در ارائه‌ی راه‌حل‌های آلترناتیو، تحلیل‌های دقیق وضع فرهنگی موجود و از همه مهم‌تر رمز گشایی از سیاست‌های تمامیت‌طلبانه‌ی

رژیم در فرهنگ و هنر باعث شده است که کمتر پارامتر و معیار دقیق و مشخصی حتی در بین آن عده که از بام تا شام شعارهای انقلابی سر می‌دهند وجود داشته باشد.

این بی‌توجهی دست رژیم را باز گذاشته است تا با کوچکترین حرکت‌های نمادین، سر عده‌ای را همچون رسم چهل سال گذشته شیره بمالد و کاری کند تا از دستانش آب بخورند و همین‌ها حتی به عنوان اپوزیسیون کارهای او را تبلیغ کنند.

آخرین نمونه‌ی این‌گونه ترفندهای رژیم و نشان ساده‌لوحی بخشی از اپوزیسیون (عموما در خارج از کشور) علم کردن عکس زنده‌یادان داریوش فروهر و پروانه اسکندری است که با عکس‌العمل مثبت فرزند این دو جانباخته، خانم پرستو فروهر مواجه شد و در پی آن سیل همدردی و ابراز خشنودی عده‌ای هواخواه صادق سرازیر شد. جالب اینجاست که در بین این افراد کسانی را می‌بینید که صبح درباره‌ی دادگاه مزدور رژیم در استکهلم می‌نویسند و شب برای جشنواره دولتی تئاتر خیابانی مریوان هورا می‌کشند. و حتی به عکسی که توسط خبرگزاری وابسته به سپاه پاسداران «تسنیم» پخش شده توجه نمی‌کنند. تا این حد ناآگاهی و برخورد احساسی در عرصه‌ی سیاست را باید چه نامید؟

از سوی دیگر عده‌ای با به اشتراک گذاشتن کلیپی از یک نمایش در این جشنواره که از کولبران سخن می‌گوید و مسائل دیگری از این دست، دوباره همین بساط را به راه انداختند و حتی برخی صفحات مجازی چپ اینستاگرامی و تلگرامی شاید ناخواسته با تیتر «جشنواره تئاتر خیابانی مریوان ۱۴۰۰» عملا بلندگوی تبلیغی رژیم شدند. این در حالی است که حتی برای پرداختن به گروه‌های فرهنگی-هنری چپ داخل کشور هزار جور چرتکه ایدئولوژیک می‌اندازند تا مبادا از چیزی حمایت کنند که با اندیشه آنها در هماهنگی صد درصدی نباشد اما همین‌ها با شنیدن نام «مریوان» و «کولبر» چنان سحر می‌شوند که تضاد ایدئولوژیک خود را با رژیم به کلی فراموش کرده و عامل او می‌شوند.

رژیم حاکم در ایران امروز دست‌پروردگان و حتی اپوزیسیون خود را به خوبی تربیت کرده است تا بتواند بحران‌های بی‌درمانش را به هر شکل ممکن و از طریق این عوامل کنترل کند، گاهی با سرکوب مستقیم، گاهی با فریب و گاهی با تفرقه و هزار راه دیگر.

امروز در تئاترهای بدنه، عوامل رژیم هم از مشکلات کارگران، کارتن‌خوابان،

کولبران و دیگر مسائل و بحران‌ها به صراحت صحبت می‌کنند. همین عوامل ژست مبارزه با سانسور می‌گیرند و خواهان «تعیین دقیق» و تعریف‌شده‌ی مشخص آن و جلوگیری از «دست‌درازی نهادهای موازی» هستند و به خوبی می‌دانند برای آنکس که توجه‌اش تنها به شعار و ظاهر قضایا معطوف شده همین کفایت می‌کند تا آتشش قدری فروکش کرده و فکر کند خبری هست. چرا که حاکمیت توانسته است کل مخاطب تئاتر یک کشور هشتاد میلیونی را به چهار درصد تقلیل دهد. حال این چهار درصد می‌تواند درون قوطی محفوظ او در حد لازم و کافی بگوید. گاهی قشقرقی به نام سانسور هم در می‌آورد و حتی کار عوامل مستقیم خود را توقیف می‌کند و آنها را بازخواست می‌کند تا بازی‌اش هیجان‌انگیز و مردم‌پسندتر شود. با اعلان «اجرای مجدد پس از توقیف» فروش را در بین همان چهار درصد بالا ببرد و در واقع «تئاتر در تئاتر» اجرا می‌کند. در این بازی البته نباید حضور دوزیستان خارج از کشور را نیز فراموش کرد که یک روز در پاریس و در بی‌بی‌سی فارسی از فرهنگ مترقی و پیشرو حرف می‌زنند و روز دیگر کاسه گدایی خود را زیر دکان رؤسای سانسور ارشاد اسلامی پهن می‌کنند تا به حق آب و گل سالن چهارسوی «کارگاه نمایش» چند صباحی به آنها اجازه هنرنمایی مجدد در وطن عزیزشان را دهند و همین که روی صحنه یک جمله فراتر از آنچه که باید می‌گویند بلافاصله دکان‌شان را تخته می‌کنند تا با خواهش و التماس مجدد به دست و پایشان بیفتند تا همه آگاه باشند که رئیس اینجا کیست!

در نهایت تنها هنری که در شرایط موجود می‌تواند ارتباطی سالم با مردم برقرار کند هنری است مستقل که خارج از چهارچوب‌های رژیم به هر شکل ممکن فعالیت می‌کند و با مردم به صورت حداکثری ارتباط می‌گیرد. این هنرمندان هستند که امروز بار مبارزه فرهنگی را بر دوش می‌کشند.

توماج صالحی نمونه‌ای گویا از تغییر بنیادین در بیان هنری جامعه امروز ایران است. کم نبودند و نیستند هنرمندانی که در مصاف با استبداد اسیر چنگال سرکوبگران شدند و در این راه جان خویش را فدای اندیشه آزادی خواهانه خود کردند. از فرخی یزدی، شاعر لب دوخته تا سعید سلطانپور. همینطور کم نبودند کمپین‌های مردمی در حمایت از هنرمندان دربند که آخرین آن برای آزادی سه نویسنده عضو کانون نویسندگان ایران همچنان در جریان است.

اما چه چیز در عصیان توماج صالحی، خواننده رَپ متفاوت است؟

او به عنوان یک هنرمند آلترناتیو از فضای الیت هنری فاصله نجومی دارد. نه فلسفه‌بافی می‌کند و نه در پشت مباحث صد من یک غاز هنری خود را پنهان می‌کند. نه تحصیل‌کرده رشته موسیقی است، نه با باندها و محافل هنری سوپر روشنفکر نشست و برخاست دارد تا به «جامعه هنری» معرفی‌اش کنند و نه ادای پست مدرن‌های تازه به دوران رسیده را می‌آورد. او یک کارگر است. او از مسائل به روز جامعه خود در فرمی که راه دستش است (رَپ) صحبت می‌کند. او از کسی برای بیان افکارش اجازه نمی‌گیرد و در حد امکاناتش با ساختن موزیک ویدئو و انتشار آن در فضای مجازی با مخاطبانش ارتباط می‌گیرد.

## جوانه‌ها رشد کرده‌اند و گل می‌دهند.

## مهرداد خامنه‌ای

او در واقع نماینده نسلی شورشی است که از بند و بست‌های اقتصادی و محدودیت‌های سیاسیِ سیستمی که در آن زندگی می‌کند خود را به کلی رها کرده است. او با این شورش است که ساختار فرهنگی یک نظام تمامیت‌طلب را به زیر سئوال برده است. نظامی که سال‌ها است با ترفندهای گوناگون از شهوت دریافت آب‌نبات‌های جشنواره‌های هنری‌اش و تکه استخوان مشروعیت رسمی دادن به هنر افراد تا شلاق ممنوعیت از کار و سانسور و حبس، افسار خود را بر گردن بسیاری هنرمندان انداخته است.

از سوی دیگر این شورش و صداقت در کلام و فرم اجرایی ساده او، ارتباط گسترده با مخاطبانش را به ارمغان آورده است. مخاطبانی که از هر قشری و از هر گروه سنی را می‌توان در آنها یافت. کسانی که حتی علاقه‌ای به این سبک موسیقی ندارند کلام بی‌پروای توماج است که بیانگر خواست‌های

اجتماعی آنها شده است. برای آنهایی که به موسیقی مدرن دلبسته‌اند و از نسل جوان‌تر هستند توماج با ریتم خود آگاهی اجتماعی را برای این جوانان به ارمغان می‌آورد.

توماج صالحی تنها یک نمونه از نسلی است که آماده نبرد رودررو با استبداد حاکم می‌شود و با قدرت به آنها می‌گوید که «خشم ما قوی‌تر از قدرت شما است» و به آنها حکم می‌کند که به فکر خرید «سوراخ موش» باشند.

نسل توماج‌ها در راه‌اند و هنرمندان کشور زین پس تناسب حضور خود را در اجتماع، می‌بایست با ملاک‌های این شورشیان جوان و مخاطبان‌شان بسنجند و نه لوح زرین سرکوبگران. هنرمندان یا باید متحد با اقشار وسیع مردم که از آزادی دربندان از جمله هنرمندان شورشی خود دفاع می‌کنند به صدا در آیند و یا به دنبال «سوراخ موش» بگردند.

جوانه‌ها رشد کرده‌اند و گل می‌دهند. ■

**توماج صالحی**

به یاد غلامحسین ساعدی در سالروز درگذشت او
دوم آذرماه ۱۴۰۰

**دسته‌گل گروه تئاتر اگزیت بر مزار غلامحسین ساعدی**

great sorrow.

CUT TO:

99. INTERIOR-MORNING-TARIQ'S APARTMENT

Tariq wakes up, he goes to the kitchen, pours some water for himself. Nadia without turning her face asks:

NADIA So, who fucked whom?

Tariq still has the ID tag on his neck, suddenly, he leaps like a wild savage and attacks her. He pulls her hair and drags her on the floor.

TARIQ You fucking communist whore, you open your mouth on me?

He beats her and kicks her. She crawls on her knees, hardly breathing, her hair covers her face like a veil. Tariq gets the sword from the wall.

The screen goes black. AZAN

CUT TO:

100. DAY-INTERIOR-NEW APARTMENT

FULL FRAME:

Floor tile partially covered with red and blood drops dripping. Camera pulls back. A woman's hand is hanging limply over the bathtub. Blood is between a young woman's lifeless legs. Camera pulls more back and the whole picture appears. Masha has committed suicide and appears like David's painting "Assassination of Marrat". Then the steam covers the scene. Camera pulls more back and pans out through the window to the shore.

101. DAY-EXTERIOR- SHORE

FADE IN:

The waves are coming and going. Washing the shore and making foam. The blue sky and the horizon of the sea is in the background. Backside of a woman in traditional Arabic clothes and scarf appears in the frame, she turns and looks at the camera her face is covered with a veil. Only her eyes are visible. Behind the familiar blue eyes the horizon and the sea meet one another.

The End. ■

SHAHIN Oh so you think I am the father? I didn't ask for this, you're on your own.
The elevator bar shows the level, then as the floor numbers change, with every change the camera shows the beauty of Dubai.
The elevator floor numbers show that the elevator has stopped, then silence, then elevator continues to go down again.
Elevator doors open Masha is alone in the corner on the floor her arms wrapped around her knees and blood trickling from her nose.
CUT TO:
94. INTERIOR-NIGHT-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is dancing and dancing, when music finishes she falls, her body spread on the floor and covered by a black sheer.
Long shot of Nadia, who is spread on the floor.
CUT TO:
95. EXTERIOR-DAWN-SHORE
Fishermen catching fish in their nets.
CUT TO:
96. EXTERIOR-EARLY MORNING-MARKET
Masha, looking defeated is walking through the market. All the stores are closed, and nobody is on the street.
CUT TO:
97. INTERIOR-MORNING-MASHA'S APARTMENT
Degas painting is hanging on the wall.
Masha's eye makeup is smudged. She looks at herself in the mirror. The water is running in the bathtub.
CUT TO:
98. INTERIOR-MORNING-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is sleeping in her bed. She wakes up and goes to the bathroom. As she is going to the bathroom, she sees that the door to the other room is half-open. Tariq is sleeping on the sofa. She sees a soldier's ID tag on his neck. She goes to the bathroom and vomits. She is ashamed to look at herself in the mirror. She walks toward window and stares at the view of the sea with

89. EXTERIOR-EVENING-TARIQ'S HOUSE/SWIMMING POOL

Leyla's reflection in her swimming pool is drowning. (symphony)

DISSOLVE TO:

90. EXTERIOR-EVENING-FISH MARKET

Masha is looking at the fish market through red sheer fabric. We see the entire market red through sheer.

We see many different fish in market stalls. Masha is looking at the fish.

A vendor pulls out a fish, cuts its stomach, then separates the eggs.

Then we see Masha's face which goes into deep thought and sadness.

CUT TO:

91. INTERIOR-EVENING-TARIQ'S APARTMENT

Nadia is dancing ballet with the red sheer cut of fabric.

CUT TO:

92. INTERIOR-NIGHT-RESTAURANT

Tariq is sitting at a table with a beer.

A young American Marine is sitting and drinking at the bar. His ID tag grabs Tariq's attention.

An Arabic belly dancer is dancing.

Tariq and the Marine exchange meaningful glances.

The dancer dissolves to Nadia dancing back and forth.

CUT TO:

93. INTERIOR-NIGHT-GLASS ELEVATOR

Masha and Shahin get into the elevator.

Camera shows the view of the city through the glass elevator, shot is not on them.

Shahin is shouting at her:

SHAHIN You stupid idiot, you never thought about the consequences, what were you thinking? No big deal? What, did you think? You are in Moscow or Paris? By the way who is the father anyways? How do I even know it's mine?

Masha is crying and says nothing.

Masha is buying sheer fabric at the market. She holds up the yellow colored sheer fabric against the sun and sees ships passing in the channel through a yellow filter. (Seven Beauties symphony is playing in the background). Then her point of view is from the glass elevator looking at modern Dubai.
CUT TO:
83. INTERIOR-DAY-SHOPPING CENTER
Leyla is shopping. She is seen alternatively from inside the store windows shopping, or through store windows in the shop.
CUT TO:
84. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is listening to the phone, twirling and dancing with the sheer yellow cut of fabric.
(symphony is playing on the other end)
CUT TO:
85. EXTERIOR-DAY-MARKET
Masha is looking at the world through a red sheer fabric. She watches the workers in the port.
CUT TO:
86. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT
Music is coming from the phone which is sitting on the sewing machine table. Nadia is twirling and spinning. (symphony)
CUT TO:
87. INTERIOR-DAY-SHOPPING CENTER
Leyla, outside the store, behind the windows, is looking at mannequins. Some are dressed in Arabic traditional outfits and some in modern western dress.
Suddenly Masha appears on the other side of the window beside the mannequins and appears to be one of them.
CUT TO:
88. EXTERIOR-DAY-MARKET
Masha is looking through a blue sheer fabric. We see the entire city, then houses and apartment windows thru the blue sheer.
CUT TO:

Masha knocks on the door. Nadia comes and they talk to each other through the door.

NADIA Masha?

MASHA It's me. What happened to you?

NADIA Don't ask. I was such a fool. I never thought that I'm going to end up with such a monster. Yesterday his other wife was here, covered with a scarf and veil.

MASHA (shocked) His other wife?

NADIA I never even suspected he has another wife. I was so shocked, she scared me to death, but when she left I remembered the story of "The Little Prince" you know the part where…? (both girls are pressing their cheeks to the door) …the little boy draws a picture of the boa who swallowed the elephant and everyone thinks it's a hat, because the elephant is concealed. (the girls can't stop laughing )

NADIA (continues) The boa or the sheikh

MASHA You know what now I look like a hat myself.

NADIA Are you Serious? I wish, I was there for you, how did he take it?

Masha feels chilled and gets closer to the door.

MASHA Not well.

And we see two women on either side of the closed door, holding their hand against the door, and their eyes full of tears.

CUT TO:

81. INTERIOR-EVENING-NEW APARTMENT

Using the phone card Nadia calls Russia.

NADIA Hi, it's me. I'm sorry, it's my fault I should have called. How is mom? Why are you quiet? What happened? Ha… (a cry escapes her lips, she is not able to breathe, finally she stops and asks) Play piano for me please. (music plays from the other end of the line).

Nadia's reflection in the window is looking out onto the shore and the water.

CUT TO:

82. EXTERIOR-DAY–MARKET

Right?
SHAHIN (hesitated, nods his head) At least he wants his first wife to be a virgin. (Nasser not liking Shahin's comments, gives him a cold look.)
NASSER You never know, one of these women may give birth to another messiah.
Nasser turns his eyes to Shahin and says in Farsi.
NASSER Maybe you should ask him too. Naturally a man and two donkeys are smarter than a man alone.
Shahin pretends he didn't hear it.
CUT TO:
78. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT
Tariq is drinking some Scotch from a crystal glass, goes to kitchen, opens the fridge and looks around the kitchen, there is no sign of cooking.
TARIQ You're not eating?
NADIA (sitting in corner of a room) I'm not hungry.
TARIQ How long are you going to be on this hunger strike?
Nadia ignores him.
TARIQ Well, let's see who's gonna get tired first.
Then he lies down on the sofa and falls asleep.
TV is on, talking about the war in Libya.
CUT TO:
79. INTERIOR-NIGHT-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is sewing. Suddenly she whispers
NADIA Masha..
Then calls Masha on her cell phone.
NADIA Hi, Masha, how are you? How is the baby? Growing? Look I don't mean to add to your misery but can you help me out? I'm locked up. I am imprisoned. No. Not like that, in my home. I need a phone card. I need your help, I don't know what to do. Late morning is good. Please don't ask any questions, I can't talk. Please, O.K tomorrow.
(She lights her cigarette and deeply inhales)
CUT TO:
80. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT

NASSER So?

SHAHIN What do you mean so? My life is falling apart, it's being ruined I don't know what to do. I'm just not ready for marriage yet.

NASSER You mean you're not ready to be a man yet, but you were man enough to make a baby.

SHAHIN I didn't come here for you to make fun of me.

NASSER No my friend, I'm not making fun of you. You're the one who's acting like an idiot. You really took advantage of that poor girl. Now, I myself am not such a decent guy. I lie and cheat every day, but at least I learned not to put myself in such a position.

SHAHIN What should I do then?

NASSER I don't know, I can't tell you what to do, but be a man. She needs you now. You need to talk to her not me. Maybe together you'll come up with something. As Yugoslavians say: a man and donkey are smarter than a man alone. (tasting his tea, turns to Shahin)

SHAHIN Who's the donkey?

NASSER Obviously not her…

Ahmad enters the office.

AHMAD Hi, Mr. Nasser sorry for bothering, I came after Mr. Shahin.

NASSER Don't worry come on in, have a tea.

Nasser stands up and goes to the counter were the teapot is. Ahmad takes a chair and sits. Shahin is quiet. As Nasser is bringing tea for Ahmad he says to him:

NASSER By the way, I heard you're getting married. God bless.

AHMAD No the marriage is off.

NASSER How come?

AHMAD Turns out she was a widow.

NASSER (tasting his tea, suddenly almost chokes, turns to Shahin and says in Farsi)

"yadesh rafteh keh khodesh Az koon soorakheh?" Did he forget that he's as familiar with men as she (Then he continues in English to Ahmad) So you want a virgin?

playing in the snow. She hears the sounds of bells ringing, coming from a horse and carriage.
CUT TO:
75.INTERIOR-DAY/NIGHT-TARIQ'S APARTMENT
Nadia keeps herself busy at home.
She is coloring Easter eggs painting matryoshka doll faces on them.
CUT TO:
76. INTERIOR-MORNING-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is sleeping on the floor. She opens her eyes and sees a black shape in her apartment. She pulls back frightened.
Leyla is leaving some groceries in the kitchen. Leyla turns back. Her face is covered by a veil. Nadia stands up and pulls backward. She leans her back against the wall.
Leyla comes forward and says in Arabic:
LEYLA So this is you! Show me what you have that we don't have?
She tries to touch her body, Nadia pulls away. Leyla grabs at Nadia and tears her dress. Nadia's breasts are exposed.
LEYLA (in Arabic) You're not different.
Nadia lifts Leyla's veil, and the realization hits her.
NADIA (In Russian) You're not different!
CUT TO:
77. INTERIOR-DAY-NASSER'S OFFICE
Nasser is sitting behind his desk and talking on the phone in Farsi, Hassan is sitting at his own desk and Ahmad and Tariq are sitting on the other side of the desk.
NASSER Dadash, it's not my fault. You asked us to send it with the smuggler. Sorry I can't. No, I didn't, no, no I didn't guarantee anything. Do whatever you want.
He hangs up the phone.
I am sorry, how are you Shahin?
SHAHIN Fine, I guess
NASSER What do you mean?
Shahin looks hesitant.
SHAHIN Masha is pregnant.

71. INTERIOR/EXTERIOR-DAY-CAR/DESERT

Tariq is driving the car and complaining. Nadia is quiet.

TARIQ It's all my fault. I wanted to make a comfortable life for you. But you know what? You don't deserve it. You fucking communist whore. You think you're better than us. Fuck that.

(He pulls the car over in the desert. Opens the door pulls her out). Get out! You wanted your passport here you go.

(he rips the passport in front of her and throws it in her face, she trips in the sand and cries quietly. Tariq walks around her cursing in Arabic.) You want your passport? Where do you want to go?

(He attacks her, pulls her dress up and rapes her. Nadia cries and begs him to stop.)

Tariq leaves her on the sand and starts to fix his clothes. Nadia crawls over the sand, grabs a branch of a desert bush and pulls at it. It breaks and some milky liquid/jelly comes out it.

CUT TO:

72. INTERIOR-EVENING-TARIQ'S APARTMENT

Nadia is taking a shower.

She dries herself. For a few seconds she looks at herself in the foggy mirror.

CUT TO:

73. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT

Nadia gets dressed and wants to leave the apartment. When she comes to the door she realizes that Tariq has locked the door from the outside and she has no key to get out.

74. INTERIOR-NIGHT-TARIQ'S APARTMENT

Nadia goes to her laptop, but there is no internet connection.

Nadia is sitting in the dark room looking at a laptop. The laptop is in front of a dark window, which frames it. She is looking at family pictures and pictures of Russia with nostalgia. She sees Russia where girls and boys are

TARIQ I'm busy now.
NADIA Then I'll go alone.
TARIQ No, you won't.
NADIA What do you mean? But I have to…
TARIQ I meant what I said.
NADIA I have a family! I love them you know. I am not an orphan like… (She stops and doesn't say "you")
TARIQ (pointing his finger at her, and in a commanding voice says) You don't go alone anywhere.
Then he stirs his coffee.
CUT TO:
67. INTERIOR-EVENING-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is sitting and sewing, suddenly she stands up:
NADIA My passport!
She starts to look for her passport but can't find it. Instead as she searches Tariq's dresser, she finds her missing broach, and squeezes it in her hand.
She is nervous and agitated, waiting for Tariq but he isn't coming. She calls his cell but there is no answer.
CUT TO:
68. EXTERIOR-DAWN-GULF
The fishermen and porters are working on the shore.
CUT TO:
69. INTERIOR-DAWN-TARIQ'S APARTMENT
We see Nadia from behind standing in front of a window looking at the shore. Her reflection is in the window.
CUT TO:
70. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT
Nadia is sleeping on the sofa. Tariq kisses her. She wakes up.
NADIA Where have you been?
TARIQ (sits beside her) I was busy.
NADIA Busy? The whole night? You smell like a whore?
Tariq slaps her face. She slaps him back.
NADIA Give me my passport.
TARIQ (pulls her by the hand, she resists) OK, I'll give you your passport. Get up. (and pulls her up)
CUT TO:

from a fucking communist country to dictate to me what's right and what's wrong? Think again!

Nadia is crying. Tariq takes the magazine out of her hands, and kisses her.

CUT TO:

65. INTERIOR-DAY-TARIQ APARTMENT

Nadia has prepared the table for dinner and is waiting for Tariq.

Time passes by but Tariq hasn't showed up. She calls him.

NADIA Hi, where are you?...in Oman? ...what are you doing there? …why didn't you call? …there was no signal? ...of course.

Nadia hangs up, looks at the table which was nicely set, then gets the phone and dials numbers again.

Hi it's me. How are you? I'm fine…. Married life? Better as a girlfriend. Why you don't come to visit us? Why not? ... I know. She must be so weak. Maybe I should come over there. (Sadly she looks at the lonely dinner table.)

CUT TO:

66. INTERIOR-MORNING-TARIQ'S APARTMENT

Nadia is sleeping in the bed. Tariq kisses her. She wakes up, pulls herself up and leans on the head board.

NADIA You're back?

TARIQ Are you mad at me?

NADIA I want to talk to you.

TARIQ How about you make me some coffee?

He stands up and goes toward the door, starts to take off his shirt, then leaves the room.

Nadia goes to the kitchen. Makes coffee and gives it to him.

NADIA I want us to go visit my mom.

TARIQ (sitting on the sofa) When?

NADIA As soon as we can.

TARIQ Is it that urgent?

NADIA Yes, she is so sick. I have to see her.

MASHA What are you going do?
NADIA I don't know, I have to confront him.
MASHA I regret, we didn't appreciate what we had
CUT TO:
63. INTERIOR-DAY-INSIDE MALL
Nadia is doing window shopping. She doesn't look happy. She looks regretful and upset. She goes to a fabric store and buys some fabric.
CUT TO:
64. INTERIOR-DAY-TARIQ'S APARTMENT
Tariq is shaving his face. He is satisfied with his appearance, as if he is God's gift to the world. Nadia is checking the see-through fabric. Tariq is checking her in the mirror.
TARIQ What did you buy?
NADIA Some fabric...
She looks upset, but tries to not show anything. She puts the fabric on the side and sits down on the sofa then picks up a magazine to read. She tries to control herself.
Tariq leaves the bathroom and notices that she doesn't look happy
TARIQ What's wrong?
NADIA Nothing
TARIQ Then what's this long face for?
NADIA I lost my job. Do you have any idea why? How could you do that? What am I going to do now?
TARIQ Hey, hey, hey, first of all you don't need a job. Second, I don't like you working. It's embarrassing for me. Third, I don't want you going around here and there. You are my wife and I don't want you to be away from me.
NADIA You could have at least discussed it with me, because I don't really like this kind of life. You know work is my dignity and you're trying to take it away.
TARIQ (getting angry) Well, it's too late! From now on you need to understand this –I'm not going to ask your permission for every little thing and I'm not going to consult you on every detail either. You think you came

soon? What? Oh I've got an Arabic accent, do I? Wait till you hear me sing Azan. You're kidding! Women can't sing Azan? What kind of a Moslem have I become? I guess they haven't taught me enough about Islam. Still, I'm lucky. Why? (she laughs loudly) Because, if I were a man, they would have circumcised me! That's why. How is work? Everyone OK? When do I start back? What's my schedule? What? What do you mean I don't have a job? (She is shocked and nervous) Are you pulling my leg? How can that be? I haven't quit. What? My husband said that I don't want to work? Oh, no, OK, OK, thank you, bye.

CUT TO:

62. EXTERIOR-DAY-COFFEE SHOP/PATIO

Nadia and Masha are sitting, and drinking coffee. They look somber and not as cheerful as before.

NADIA Does he know?

MASHA Yes he does. I told him.

NADIA and…?

MASHA He chickened out. I don't know why I was expecting anything different.

NADIA What did he say?

MASHA Not much… (pause; Masha's eyes are full of tears) He says he's not ready for it. Nadyusha, I'm so afraid. What am I going to do?

Nadia comes closer to her.

NADIA I don't know, but believe me you won't be alone.

Masha looks so lonely. There is a silence between them.

MASHA I really miss you. We used to spend more time together despite your job.

Nadia holds her hand.

NADIA I miss you too, but we made our choices,(she takes a deep breath) I hope it's the right one. Long-shot of the scene

MASHA Are you happy?

NADIA For a very brief moment I thought I was happy. I'm worried too. I lost my job and I feel like I'm trapped.

59. EXTERIOR-DAY-RIVERSIDE
Long-shot: Masha and Shahin are sitting on a bench with some distance between them. We hear the ambiance sounds loudly then, Shahin starts pacing. We see him standing on the edge of the river looking at cargo ships.
Then we see Masha her eyes full of tears.
Long-shot: Masha is alone and Shahin is gone.
60. EXTERIOR-DAY-CAR
Tariq is driving the car, Nadia is sitting beside him. With the same Arabic costume on, she is looking out. She seems hesitant to ask, and finally says;
NADIA So how long are we going to play orphans? I don't want to be an orphan forever. (Tariq is trying to be careful, he delays his response and Nadia doesn't want to make a big scene.) Don't you think it's time?
TARIQ Not yet I don't want them to be shocked.
NADIA (shocked herself) Shocked at what? That I'm not Arab?
TARIQ That you're a Russian
NADIA A Russian? What does that supposed to mean? I'm not a whore!
TARIQ (sarcastically) You're a foreigner.
NADIA (not liking his comment, after a silence, replies) I should have known…
TARIQ (trying to avoid a confrontation) Come on I have to prepare them, they don't know what a jewel you are.
NADIA Are you hiding them from me or me from them?
Tariq continues driving and Nadia, upset, looks out at the view of the city.
CUT TO:
61. INTERIOR-DAY-TARQ'S APARTMENT
Nadia is reading a book. She pulled her hair up into a bun. Her neck seems longer and more elegant. There is an Arabic sword hanging on the wall. She stops reading for a while, then comes to stand by the window looking outside.
She gets the phone and calls her work.
NADIA Hi, it's me. You didn't recognize me? How

57. INTERIOR-EVENING-SHOPPING MALL

We see Masha's reflection in the baby clothing store window. She is looking at baby clothing.

Then she is walking alone surrounded by people.

People are passing her by.

She watches as an ordinary looking man is cooing to an infant he is holding in his arms.

58. INTERIOR-DAY-NADIA AND MASHA'S APARTMENT

Masha is making salad in the kitchen, she goes and calls Shahin, call goes into voice mail.

MASHA Shahin, hi, where are you? You were supposed to be here an hour ago, call me…

Pause: I'm getting worried.

She goes to the balcony to smoke a cigarette, takes a few drags, then puts out the cigarette.

She goes back inside, sets the table for two. She looks at the clock. It's past one o'clock but Shahin still hasn't shown up. She looks at the empty corner where Nadia's sewing machine used to sit.

She can't eat, for a moment she drowns in her thoughts. She sees the Degas ballerina picture on the wall and goes to look at it more closely. She is clearly missing her friend.

She sees her body in full-length mirror, approaches it. She looks at her reflection and her belly and gently rubs it. She picks up the phone and calls Nadia. After couple rings it goes to voice mail.

We see the table set for two, but there is nobody sitting there, we hear Masha's voice:

MASHA (leaving a message) Hey Nadia, it's me. I missed you. I really got used to you being here and now I'm feeling really alone. I wish you were here…

Then we see her sitting in the corner of the room, holding the phone and squeezing it between her knees, tears in her eyes.

CUT TO:

TARIQ I will never let you leave me again.
50. INTERIOR-DAY-INSIDE THE CAR
Tariq is driving the car and Nadia is beside him, they look very happy.
Tariq is sitting beside her, enjoying himself.
CUT TO:
51. EXTERIOR-DAY-MARKET
Nadia and Tariq are on a shopping spree. They go to different stores and leave with shopping bags and happy faces.
CUT TO:
52. EXTERIOR-DAY-SEA
Nadia and Tariq are in a boat enjoying themselves…
CUT TO:
53. EXTERIOR-EVENING-BEACH
Nadia and Tariq are walking in the sunset.
Fishermen are organizing their basket nets. (MUSIC)
CUT TO:
54. EXTERIOR-LATE AFTERNOON-CABLE CARS
Nadia and Tariq are high up above everything, coming down in the cable-car.
We see their point of view from above and then as the cable car gets closer to the ground.
CUT TO:
55. INTERIOR/EXTERIOR-DAY-MARKET
Tariq and Nadia are passing by a boutique. They come back and stand in front of the store window.
They go inside and when they come out Nadia has a traditional Arabic costume on. They're happy.
CUT TO:
56. EXTERIOR-EVENING-TOURIST AREA
Nadia and Tariq are walking in tourist areas. A group of Arabic male dancers are dancing. Each one of them has a stick. Nadia and Tariq get closer to them and suddenly Nadia sees that she is being drawn in/surrounded by the dancers and suddenly feels fear as she is overcome by the overpowering male dominant culture and society.
CUT TO:

Take a look, we even own their football teams. And those idiot fans are cheering and worried for our win or loss.

BARTENDER Who do you cheer for?

Tariq gets pissed off at the bartender and turns his back to him.

TARIQ Who cares, let the British fans worry about it, we own both teams.

Tariq continues to watch the game for few more seconds then calls Nadia. He gets her voice mail. He looks anxious and goes into deep thought.

CUT TO:

48. EXTERIOR-EARLY MORNING-PORT

Porters and fishermen are working on the shore, the fishermen are preparing for the day.

CUT TO:

49. INTERIOR-MORNING-NADIA'S HOME

A view of the gulf from the window

We hear multiple messages being left on voice mail.

TARIQ Hi it's me,

TARIQ Hi, where are you?

TARIQ It's been a long time. I miss you, bye.

TARIQ Hey sweetie, what happened? Call me. I have a surprise for you.

TARIQ Looks like you have a surprise of your own for me.

Messages stop. Nadia disconnects her voicemail.

She goes changes her clothes.

The telephone rings. She answers it.

TARIQ Hey, where are you?

NADIA I'm home, where are you?

TARIQ In front of your building

Nadia goes toward the window and sees that he is looking up trying to locate her window. They see each other, and both smile.

NADIA Come up to the third floor.

Nadia goes to the mirror and fixes her hair, Tariq shows up and hugs her

bought for her and a veil.
LEYLA Do you want tea now or later?
TARIQ (awakens) Where is Khalid?
LEYLA In your father's home
TARIQ Then tea could wait.
Tariq looks like the happiest man on the earth. Her body looks like a moon behind the clouds. (We hear Azan.)
CUT TO:
47. INTERIOR-NIGHT-BAR
Tariq is sitting at the bar and drinking, bragging about his business, talking to the bartender who is not a local. On the TV is a football game between Manchester City and Arsenal.
TARIQ Just yesterday I lost 200,000 dirham. (holding up two fingers) Doing business with certain foreigners is tough. It's not the same as before. You can't trust anybody.
Pause:
Everybody thinks they're so smart. But you know what? Don't get me wrong but all these foreigners still have to come and work for us.
Pause:
You remember that son of a bitch, Satish? He stole 150000 dirham from me and escaped. Now he can't ever come back to Dubai. You know he could have made more money if he wasn't a thief.
Pause:
If he ever does come back I'll show him. You know I'm looking for an honest businessman, someone I can trust. Last year I bought this factory in America then got an offer of five million dollars for it but I didn't sell. Working with the British and Americans is always safe. (leans back) They're even buying up our sand and paying top dollar for it.
BARTENDER (shaking his head)
It's not the sand they're buying.
TARRIQ You foreigners, what do you know?
He turns back to TV, watches the game and smiles:

Waves are going back and forth and foaming.
CUT TO:
43. EXTERIOR-LATE EVENING-ON THE HIGHWAY
Maria and Tariq are quiet. Tariq is driving, and Maria sadly looking out the passenger window.
44. EXTERIOR-NIGHT-OUTSIDE NADIA'S APARTMENT
Nadia and Tariq are in the car waiting for last word exchanges
TARIQ (smiles) I tried to impress you, apparently I couldn't
NADIA I need time. I have some family issues, my mother is really ill and I have to be there for her. Besides, there's also my job.
TARIQ What job?
Pause:
NADIA A job is a person's dignity.
Pause:
It's getting late. I really enjoyed being with you.
Then Maria gets out of the car.
Tariq's eyes follow her from the inside car mirror, until she leaves the frame. A moment of vacuum: camera switches from Tariq's face to long-shot, emphasizing the emptiness.
CUT TO:
45. EXTERIOR-DAY-MARKET
Tariq is walking in the market.
He stops in front of a store. He sees a mannequin dressed in lingerie. He goes in to buy the lingerie.
We see from behind the window, the vendor taking the lingerie off the mannequin.
CUT TO:
46. INTERIOR-DAY-TARIQ'S HOUSE
Leyla preparing tea for Tariq
He is watching the TV. (News about Lybia)
He falls asleep with his hand is on his crotch.
Leyla enters the room. She is wearing the lingerie that he

MASHA And you've already spent a night with him.
NADIA Oh well, that you could say was one of those "Arabian Nights".
And she laughs.
MASHA Do you trust him?
NADIA I don't know, you never know. My aunt said you only really get to know a man when you divorce him not when you marry him.
Shahin joins them with ice creams in hand.
Long shot: of riverside and activities of people by the river.
PAN IN:
River: the reflection of the lights on river water is sparkling.
CUT TO:
40. INTERIOR-DAY-DUBAI MALL
Nadia is in the aquarium tunnel. She has an expression of amazement on her face as she is watching the fish and looks at the beauty of colors.
Tariq appears beside her with a single rose. Nadia is touched by his gesture, we see both looking happy with big smiles, then they leave.
41. INTERIOR-DAY-RESTAURANT
(the shot is from outside)
Nadia and Tariq are inside a restaurant. They are eating and chatting, enjoying themselves.
CUT TO:
42. EXTERIOR-EVENING-SHORE
Nadia and Tariq are sitting on a rock, watching the sunset. Waves are washing ashore and slapping the rocks. Wind blows Nadia's hair. She looks thoughtful.
TARIQ When are you coming back?
NADIA In a week or two
TARIQ What should I do in the meantime?
NADIA We can SMS or e-mail.
TARIQ (sarcastically) I was not expecting a part-time relationship.
NADIA (smiles) It is convenient, isn't it?

She comes to the dresser mirror and looks at herself. She looks sad. She takes the pearl necklace off her neck. Sadly appreciates her own beauty, touches her neck and chest and breast. Wondering why all this beauty should be covered up. She takes a see-through scarf and looks at herself through it in the mirror.

Tariq comes into the room. He comes from behind Leyla, grabs the scarf and puts it around her shoulders. She holds his hand and kisses it. He goes to bed, yawns and falls asleep. She turns and looks at him. We see Leyla's face and Tariq's reflection on the mirror similar to scene 15.

CUT TO:

38. INTERIOR-MORNING-NADIA'S HOME

Nadia is on the phone. We see her reflection in the window, talking to her relatives in Russia. She paces back and forth in front of the window.

NADIA Did you get the money? I told you, I'm not doing this for you. I'm doing it for myself. Don't worry I am fine. O.K., alright. Forget it, tell me about yourself. When are you going to finish the conservatory? I wish I were there too. Can you play a piece for me? O.K I'm waiting.

She looks sad and also proud, looks towards the window and stares out at the gulf as we hear piano music playing.

CUT TO:

39. EXTERIOR-NIGHT-RIVER SIDE

Nadia and Masha are walking on the river side. They stand and watch the flow of the river.

MASHA Do you like him?

NADIA I don't know, he's charming and funny.

She turns her face and lets the breeze comb her hair, and smiles.

MASHA Do you think he is the one?

NADIA The one, for what?

MASHA You know, marriage…

NADIA I don't know. I've only seen him a few times.

phone.
TARIQ (in Arabic) Hey habibbi! How are you? How's life? Mine? Couldn't be better! I am in heaven. If you could only see the angels I'm surrounded by. You know what, I wish I could make all of them Moslem.
(Two girls appear in his field of vision) Fatahbarrekal lah ahsan al khaleghin.You know life is just as it is promised in heaven. But still I need earthly help. I need your help. Can you find out some information about a girl for me? What? Of course, I'm still married. We don't believe in divorce, but what does this have to do with my wife? You know what your problem is, you're still a virgin! Once you get married you're going to see all women naked. Ha, her name is Nadia …. She's a flight attendant. She works for the same airline you do. Do you know her? Can you get her phone number? O.K. then call me back
Tariq continues to enjoy looking at young girls who are walking beside the pool, and seeing them only from the back.
CUT TO:
35. INTERIOR-DAY-AIRPORT'S FOOD COURT
Close up of Nadia.
Long shot: Nadia is sitting at the airport coffee shop and drinking coffee and reading a magazine.
We see the timetable of the flights in the boards.
Nadia turn her head and checks the timetable board.
DISOLVE TO:
36. EXTERIOR-EVENING-TARIQ'S HOUSE (SWIMMING POOL)
We see the view of a swimming pool.
Tariq's son jumps into the water, then Tariq.
Tariq and his six years old son are starting to play and fool around in the pool.
CUT TO:
37. INTERIOR-NIGHT-TARIQ'S HOUSE (LEYLA'S BEDROOM)
Leyla is looking at Tariq and her son out the second floor master bedroom window.

(Nadia laughs loudly)

NADIA So, are you here for shopping?

TARIQ Let's say, for business.

And salutes her with his drink

CUT TO:

31. INTERIOR- MORNING-CAIRO/HOTEL

Nadia and Tariq are asleep in bed. The sound of Azan wakes Nadia up. She puts on her shirt, goes out onto the balcony and takes in the view. She goes to the bathroom.

After taking a shower she changes her clothes. She notices that Tariq has left his wallet on the nightstand. She ignores it and, with her lipstick, writes on the mirror "you should be looking for what you've lost in a different sea", and leaves the hotel.

CUT TO:

32. EXTERIOR/INTERIOR-MORNING-THROUGH THE CITY

Nadia is in a taxi, looking out onto the city through the window. She realizes that her broach is missing. An airplane is taking off.

CUT TO:

33. INTERIOR-MORNING-CAIRO/HOTEL

Tariq with no shirt is standing in front of the dresser mirror, checking her broach in his hand. He notices that she hadn't touched anything, (smiles) then he goes and opens the fridge. He takes an apple and bites into it.

He turns on the TV. The news is about the Arab uprising.

He goes out to the balcony and enjoys the view.

CUT TO:

34. INTERIOR-DAY-CAIRO/HOTEL/SWIMMING POOL

European girls are swimming, walking, having fun around pool. Tariq is sitting in a lounge chair, talking on the phone and watching young girls, scantily dressed in bathing suits.

First, we hear Tariq's voice's talking. Then, we see him, wearing sunglasses, lying on the chair and talking on the

MORNING
Nadia enters the airport. People are passing by. An airplane is taking off, lifting off the ground.
CUT TO:
28. EXTERIOR-DAY-CAIRO/MARKET
Nadia is at the market looking at Egyptian crafts and ancient Egyptian souvenirs.
29. EXTERIOR-DAY-TAXI/TAHRIR SQUARE
Nadia is in a taxi observing as a gathering of young people are arguing while many different political party groups are propagandizing their agenda.
30. INTERIOR-NIGHT-CAIRO PATIO/CAFÉ
Nadia is in a hotel bar sitting behind the counter and drinking a cocktail. Tariq sits down beside Nadia.
TARIQ Haven't we met before?
Nadia who was not expecting Tariq in Cairo is startled, but goes along with the game and flirts back.
NADIA No, I don't think so.
TARIQ But you remind me of someone. Are you Russian?
NADIA Yes.
TARIQ As a matter of fact she was Russian too. I lost her. I looked for her everywhere… Like a pearl she sank into the ocean.
NADIA Why didn't you save her? Don't you know how to swim?
TARIQ No. I'm afraid of sharks.
NADIA Where did you lose her?
TARIQ In the Arabic gulf
NADIA Yes, you're right there are lots of bull sharks over there. So instead, you came to the Mediterranean Sea to find her?
She smiles and nods her head, she pulls her shoulder more back, looking at him sarcastically and pausing
Couldn't you replace her by buying another one?
TARIQ I've tried.
NADIA There are some things you just can't buy.
TARIQ But for everything else there is master card.

NADIA The fridge is empty. You know I think I should do some grocery shopping before I go to Egypt. We've got nothing.

Masha comes toward the kitchen, stops in front of the door way

MASHA Has your schedule changed again?

Nadia goes back to the counter and grabs the rest of her juice. Sips a little bit, and smiles with disappointment.

NADIA Yes, I won't be here for few days. I am going to have a few days layover in Cairo.

MASHA Why didn't you say anything?

NADIA I wasn't sure about my schedule

MASHA I wish, I could go with you

NADIA Next time we'll plan in advance

MASHA Then let's go out. I won't see you for few days and I really want you to get to know Shahin. I need your opinion.

NADIA No you don't. He's like all the other men, but when we love, we love and then it's useless, nobody can help us or give us advice then.

MASHA But still I want your opinion, (sarcastically with a cute smile), not advice per se.

Nadia amused by her friend's answer.

NADIA How about another time? I have to get some rest and pack for tomorrow.

Nadia goes to the bedroom and starts to pack her clothes. The door bell rings, Masha comes into the bedroom, Nadia turns and looks at her indicating with her eyes that he is here.

MASHA I really wanted your opinion.

NADIA Okay then, next time.

Then she takes one of her dresses (white color), holds it up to Masha to see how it would look on her.

NADIA How about this? It really looks nice on you.

CUT TO:

27. INTERIOR/EXTERIOR-DAY-AIRPORT, EARLY

26. EVENING-INTERIOR-NADIA AND MARIA'S APARTMENT

Nadia is standing in front of a window and talking on the phone. She seems worried. Her reflection in the darkened window looks like a mirror.

Masha is in her undergarments lying on the sofa reading a book.

NADIA Why doesn't anyone tell me what's going on? How is she? Tell me, do you need money? Why not? I'm doing fine, I can help. (she seems angry) She's my mother too. I told you, I'm doing fine. How expensive? Alright, alright, but we can't ignore it. We must do something. O.K., O.K., I'll call you tomorrow. O.K., bye. (looks dejected)

MASHA I envy you

NADIA Envy what, my misfortunes?

MASHA At least you have someone to worry about or to cry for.

NADIA "Moscow does not Believe in Tears" (being sarcastic)

MASHA Okay then, let's go out.

NADIA I don't feel like it.

Masha puts the book on the coffee table, and with a happy, childish face jumps.

MASHA Oh, I forgot, Shahin is coming. Never mind, let's go out all together.

NADIA I told you I don't feel like it.

MASHA Don't argue with me, I need you for protection! (she laughs)

Nadia also couldn't control herself and laughs.

NADIA You are bad. But what could I do without you.

Nadia goes to the kitchen grabs juice from the fridge, pours it in a glass.

NADIA Would you like something to drink?

MASHA No, thanks, you didn't say, are you coming?

Nadia is in front of the fridge and putting the rest of the juice container back in. She is looking at the inside of the fridge and it looks empty.

23. LATE MORNING-INTERIOR-TARIQ'S HOUSE (LAUNDRY ROOM)

LEYLA takes the clothes to the laundry. She seems upset. As she sniffs his shirt, the realization that it smells of another woman's perfume is evident on her face.

She looks out the window at the swimming pool. Tariq dives into the water.

CUT TO:

24. INTERIOR- EARLY EVENING- MALL

Nadia and Masha are window-shopping.

People are passing by, a man who is holding his son's hand (who is Tariq's son's age) pass from our view. We see Masha and Nadia from inside of the store, they appear in front of the window of the store then SHAHIN joins them.

They pleasantly look at each other, then Masha and SHAHIN say good-bye to Nadia and leave her.

Nadia walks around and leaves the scene.

CUT TO:

25. INTERIOR-EVENING-MALL/COFFEE SHOP

Nadia is sitting at a table in the food court, drinking tea. Tariq is on the escalator down, he notices her. She is drinking her tea.

Tariq suddenly appears at her table.

TARIQ We didn't finish our conversation.

NADIA(smiling) No, we didn't.

Tariq takes a chair and sits beside her. He flashes her a charming smile, and Nadia returns it with an innocent one.

TARIQ May I ?

NADIA Why do you ask, you're already sitting

TARIQ How about we start with tea?

Tariq lifts the tea pot and pours some tea and the two smile at each other. Then a long shot of the scene.

CUT TO:

CUT TO:
19. DAY-EXTERIOR-MARKET
Crowded market scene.
Porters are downloading cargos.
People are passing by.
Someone is passing through on bicycle.
CUT TO:
20. DAY-EXTERIOR-DOWNTOWN
Radio is playing Arabic music. Then talk on the radio about Arab spring.
LONG-SHOT of traffic
Tariq is driving the car. Shortly, he calls his home.
TARIQ (In Arabic) Hi, I'll be home in half an hour, make breakfast.
We see a caravan of camels walking beside the road.
CUT TO:
21. EXTERIOR-DAY-TARIQ'S HOUSE
Tariq enters a nice villa and goes towards the back of the house. There is a swimming pool there. He approaches the pool, kneels down and washes his face in the pool water. His five years old son (Khalid) runs to him, he lifts him and kisses him.
We see Leyla, a young, good-looking woman in her early twenties, behind the window looking at the two of them.
CUT TO:
22. INTERIOR-DAY-TARIQ'S HOUSE (KITCHEN)
Leyla is fixing breakfast. Tariq enters. His male dominant attitude is obvious.
LEYLA Hi
TARIQ Hi
Tariq takes off his shirt, comes to LEYLA takes her hand, pulls her to him and kisses her on the neck. He sits in the chair and smacks her on her rear end, then begins to eat his breakfast.
LEYLA serves him coffee then takes his shirt to the laundry.
CUT TO:

with a young girl.
CUT TO:
14. NIGHT-EXTERIOR-INSDIE THE CAR
Tariq and a young girl are driving in the car. Camera's point of view shows many different sights of modern Dubai.
Dissolve-to:
15. DAWN-INTERRIOR-TARIQ'S APARTMENT
The young girl is fixing her make-up and hair. We see Tariq's face in the mirror. Tariq is sleeping in his bed quietly.
We see the young girl finishes her makeup then turns her face to look at Tariq. Tariq's reflection is in the mirror. She is leaving his bedroom, but leaves the bedroom door open.
CUT TO:
16. DAWN-EXTERRIOR-TARIQ'S APARTMENT
The young girl is leaving Tariq's apartment building.
The city appears in shades of blue, emphasizing her mood and the chill of morning. The street is quiet. The sound of Azan is spreading throughout the city.
A long shot from Tariq's apartment window, showing the young girl walking alone on the street.
A taxi stops by, and she gets in. Taxi leaves the frame.
DISOLVE TO:
17. EXTERIOR- SUNRISE- DUBAI
The reflection of the sun is on the surface of a big glass building. Slowly we hear the traffic of the city, which has started to continue its' activity.
CUT TO:
18.INTERIOR- MORNING-TARIQ'S APARTMENT
Tariq wakes up. The girl is gone.
Tariq puts something on, goes to his jacket, checks the pocket and takes out a nice but inexpensive woman's hair clip. With shrewd eyes he looks at it and tosses it up and down with a smile of last night's victory. He walks to the window and looks out at the view.

NADIA Sorry, but it's not for sale.
TARIQ Are you Russian?
NADIA Yes, I am.
TARIQ Visiting our lovely country?
NADIA No I live here, I'm a flight attendant.
She looks at the jewelry some more and then leaves the store.
Tariq's eyes, visibly admiring her, follow Nadia as she continues window-shopping until she disappears into the crowd.
CUT TO:
11. INTERIOR/EXTERIOR-EVENING-TARIQ'S APPARTMENT
TV is talking about the Arab uprising.
On the wall over the sofa there is an Arabic sword.
There are nuts and some halva on the table
Tariq is in the bathroom putting on aftershave on his face. Then he tries some conditioner on his hair. He leaves the bathroom, enters the living room, grabs the remote control and changes the channel to Arabic music.
Tariq is all dressed up in front of the mirror. After admiring himself he takes out his wallet, checks his money then puts the wallet into his inside jacket packet.
He leaves the house and goes toward his car. He gets into the car and leaves.
CUT TO:
12. INTERIOR-NIGHT-NIGHTCLUB
Tariq is drinking beer, young girls are dancing and some are flirting with him.
An effeminate young Arab man with another man are drinking alcohol, he and Tariq salute each other from a distance.
A young girl approaches Tariq. They start chatting.
Music changes to slow. Two Arab man begin to slow-dance.
CUT TO:
13. NIGHT-EXTERIOR-NIGHTCLUB
Tariq, with a smile on his face, is leaving the nightclub

Masha with a smile on her face

MASHA Don't bother, just give me some VODKA, I will be fine.

NADIA (Smiling meaningfully but kindly) It's a good thing I'm at the Duty Free Shop practically every day.

CUT TO:

9. INTERIOR-DAY-SHOPPING MALL

People are walking by.

Camera follows some people then stops on window shoppers.

Nadia appears in front of a window, looking at items for a while then leaves the frame.

Camera follows Nadia. People are passing by. She notices an older woman who could be her mother's age. Her point of view follows the older lady. Someone enters the frame. When the person leaves the frame, the older lady has disappeared from the picture and we see Nadia's close-up.

CUT TO:

10. EARLY EVENING-INTERIOR-JEWELRY STORE

Tariq is looking at gold rings. An Indian salesman is serving him. Another salesman is doing some paper work.

Nadia is window-shopping. She enters and asks about rings. Tariq is obviously paying attention to her, admiring her beauty. He notices that she has an unusual kind of a ring on her finger.

TARIQ Excuse me where did you get your ring?

NADIA (surprised) Are you a sales…?

TARIQ (Trying to be charming and not answering the question)The ring, where did you get it?

NADIA I got it from my grandmother.

TARIQ She must have loved you a lot.

NADIA Uhumm…

TARIQ Is it for sale?

NADIA No, it is not.

TARIQ Sorry, bad habit, we tend to want to buy everything (laughs)

fine? How was the surgery? Of course I'm worried. Nobody tells me anything. OK I'll call again in a couple of days. OK Bye.
She goes out on the balcony and looks out at the sunset. Someone is knocking on the door. Nadia goes and opens the door. Masha, the pretty, young model enters the apartment.
MASHA (sneezes) Hi.
NADIA Hi.
MASHA You know, if you leave your key in the doorknob, I can't use my key…
NADIA Last time I couldn't find my key so I was locked in for half an hour, until I found it.
MASHA Then, just hang it from the key hanger.
NADIA So, how are you? You caught a cold again? (smiles)
MASHA Well, I was left bare again under an air conditioner. (lays down on sofa)
NADIA You poor baby, I'll go make you some soup
(goes to kitchen to make soup and continues from kitchen) So, do you ever get to "wear" any clothes, Ms. Model?
MASHA These days I feel more like a striper than a model. (Laughs)
Nadia brings her some borsch.
MASHA Thank you.
Nadia goes to the balcony and lights a cigarette.
MASHA
You called your mom?
NADIA Yes, I did.
MASHA How is she?
NADIA I don't know. I don't know what is happening, she completely lost her memory. I can't even talk to her, just to hear her voice.
She inhales her cigarette and looks at Masha. Masha looks sick.
NADIA You don't look good; I'll go get something for you.

you don't want to, that's fine. It's your right and your privilege. Then I'll have to find someone else. What can I do?

Arab (Completely pulls back) No, my brother, I really want to help you. I really do love Iranians, but I have to protect myself too.

NASSER That's why you should sign here. $25000 is pretty good protection for … (He says slyly and laughs)

Arab Yeah. (Signs the papers.) I wish you success, my Iranian friends.

SHAHIN who has been eyeing Masha the whole time realizes that she shifted position. As Nasser and the Arab get up to leave,

SHAHIN (loudly) Where is my hat?

Masha goes back to the same position of a hat.

CUT TO:

7. EXTERIOR-NIGHT–MOSQUE

Long shot from above of the Centre of the city, cars are moving around the circle. Camera pans thru the city and focuses on the skyscrapers of Dubai.

Cut to:

8.INTERIOR-NIGHT-APARTMENT

The corner of the room is in shadows. A Degas painting, "The Ballerina", is hanging on a wall.

There is a sewing machine in the corner of the room close to window, some women's magazines and a couple of Russian books on the coffee table.

Nadia, wearing a dress, is checking herself in a full-length mirror beside the foyer. She feels uncomfortable in the dress and decides to make some alterations to it on the sewing machine.

She works a little bit on her dress then stops. She gets up, lights her cigarette, and takes couple deep drags.

We see an outline of her from inside, standing against the daylight dialing the phone to call Russia.

Speaking in Russian she is pacing back and forth.

NADIA Hi, it's me. How are you? How is mom? Is she

SHAHIN I don't know, just wait. Keep yourself busy and stay quiet.

An Arab man in traditional outfit and an Iranian man, Nasser enter the studio. As they cross the room, Nasser notices Masha and that she is changing position.

NASSER (in Farsi, sarcastically)

Is she naked?

SHAHIN No! Don't you see she is covered by hijab?

The Arab man is curious and can't take his eyes off the screen.

ARAB What's that?

SHAHIN (looks over at the shadow) Oh, that? That's just a hat. Please have a seat.

As he gestures for them to sit down he makes sure that Arab man's back is to the screen.

Nasser's phone rings. He moves a few steps aside. As he is speaking on his phone his attention is focused on the screen and Masha's acrobatics as she is changing poses.

NASSER (to the phone) Hello Ali. How are you? I'm fine, about that? No, tell Seyyed that I'm not interested. No, I simply don't have the demand or market for that. Maybe next month, but not right now, I can't. Now, what should I do? Just go and tell him. Khalass! OK

The entire time Nasser's eyes are fixed on the screen and Masha. Shahin and the Arab man are reviewing a contract.

NASSER (Stops the conversation, and turns to Arab) Look, you're not doing anything. This is like a tax. In other countries people pay it to the government, here we pay it to you. Every year you get your twenty five thousand, you don't need to know how much he makes. He takes the risk, he does the work and you get your money. Maybe he'll lose. Do you want to share?

Arab (Pulls back, realizing he's dealing with a shrewd businessman) What if you go bankrupt? What should I do then?

NASSER That's why we write another contract, but if

of view shows the surface of the city. The Sheikh's pictures are all over the city.

She opens her purse and pulls a cigarette out of a pack of Camels. Again, her point of view shows the photographs and pictures of the Sheikh posted on billboards outside the airport.

The camera shows other scenes of the city, new construction, and modern sight of Dubai. FILM CREDITS CONTINUE ROLLING…

CUT TO:

5. INTERIOR–EXTERIOR-SUNSET-MOSQUE

The sound of Azan (a call to prayer) spreads out from the mosque. In the mosque people are praying.

People are partaking in their ritual of washing face, arms and feet and praying inside the mosque's courtyard.

(Long shot from above) We see Nasser, a middle aged Iranian businessman and an older Arab man in (Arabic clothing) in the courtyard of a mosque talking.

Nasser and the Arab man are leaving the courtyard.

Long shot view of the outline of the mosque in shadow. (Sounds of Azan)

FILM CREDITS CONTINUE ROLLING.

CUT TO:

6.EVENING–INTERIOR–PHOTOGRAPHY STUDIO

The studio lights come on one by one; an image of a model appears in the camera viewfinder, several shots are taken from different angles.

As a young gay Pakistani man (Ahmad, SHAHIN's assistant) enters the room, the noise in the background distracts the photographer and he stops working.

AHMAD Nasser is here with some Arab for business.

The photographer (SHAHIN), swiftly moves the partition screen to cover the model and leaves her behind it as he goes to greet the visitors.

MASHA (the model) What am I supposed to do?

ARAB MAN & OLD ARAB MAN (simultaneously, with sexual connotation)

Mashalah, mashalah…

Tariq is observing the situation from the side view mirror. As the woman passes out of his view, he turns his head to watch her through the rear windshield of his car.

The crowd of people covers her.

The sounds of Azan (a call to prayer) are heard in the background.

FILM CREDITS CONTINUE ROLLING…

CUT TO:

3. INTERIOR/EXTERIOR-EVENING-AIRPORT

A Russian flight attendant with long black hair (Nadia) shows her passport to an airport security guard. The officer looks at her passport and scans it.

People are passing by. Taxi drivers are trying to catch passengers.

A porter carries luggage.

The Arab men are admiring foreign ladies.

Nadia is walking briskly, pulling her mini luggage behind her.

Two local men smile, admiring her legs as she passes by.

From an angle above, we continue to watch Nadia.

Cars pass by. People are being dropped off and saying goodbyes to loved ones. Others are trying to get a taxi or are waiting for someone to pick them up.

The Russian flight attendant is hailing a taxi.

A Pakistani taxi driver takes her luggage and puts it in the trunk.

FILM CREDITS CONTINUE ROLLING.

CUT TO:

4. EXTERIOR-EVENING-AIRPORT

We see a portrait of Nadia behind the reflection of the back passenger window.

The taxi drives through the city of Dubai. Nadia’s point

90 MINUTES

1. INTERIOR-NIGHT-PHOTOGRAPHY STUDIO

A young woman's still silhouette in the shape of a hat is behind a partition screen. FILM CREDITS START ROLLING…

CUT TO:

2. EXTERIOR-DAY-MARKET

An Arab woman covered by headscarf and veil is in the frame.

# NOTHING GROWS ON THE SHORE

## By SOROSH SADEGHI

From behind her we see as an Arab man who has on a traditional Arabic outfit is taking a photograph of that shape.

FILM CREDIT CONTINUES ROLLING.

Sound of the market

Tariq an Arab man in his late 30's-early 40's is sitting in his car, observing the scenario.

The woman starts to walk and her husband follows her.

People are passing by. We see as an old Arab man stops another Arab man.

Tariq is watching this scene through the side view mirror of his car.

ARAB OLD MAN (in Arabic)

Can you speak English? I need a translator. Nobody speaks Arabic in the market.

ARAB MAN

I need help myself.

We hear the sound of a high heel shoes clicking, then we see a European woman (low shot of her legs) entering the picture.

## In This Issue:


- NOTHING GROWS ON THE SHORE 4

**Theatre today**
Autumn 2021
Volume 1, Number 2

**Editor-in-chief:**
Shirin Mirzanejad

**Contributors:**
**Mehrdad Khameneh**
**Masoud Partovi**
**Afshin Shams**
**Zahra Mousawi**
**Ali Kakavand**
**Sorosh Sadeghi**

**«Theatre Today»** is a theatre quarterly published by Exit Theatre Group.

«NON-Disclaimer»
All opinions expressed in the articles of « Theatre Today» quarterly are fully supported by the editorial board, regardless of their own opinions on the subject. The editorial board takes full responsibility for all the articles published in «Theatre Today».

All articles published in « Theatre Today» quarterly may be copied, shared or displayed with attribution of credits to the author and «Theatre Today» quarterly, solely for non-commercial purposes.

Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com
Tel: +989128057604
www.exittheatre.ir
Instagram: @exittheatre
Telegram: t.me/exittheatregroup

# Theatre Today

Autumn 2021, Volume 1, Number 2
Exit Theatre Group