تئاتر امروز

تئاتر امروز، فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره ۱، تابستان ۱۴۰۰
گروه تئاتر اگزیت

● عرصه‌های جدید تئاتر/ **هزار راه نرفته: نقدی بر تشکل‌های صنفی امروز تئاتر ایران** ● **اساسنامه‌ی سندیکای سراسری هنرمندان و کارکنان تئاتر** ● سانسور / **خواندن ممنوع...** **نوشتن قدغن** ● پرتره یک هنرمند/ **چگونه پل رابسون صدای سیاسی خود را در دره‌های ولز پیدا کرد** ● آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس/ **لورین هنزبری، یک رادیکال بی‌پروا** ● سیاست‌های تئاتری/ **انتخابات و هنرمندان: انتخاب مفیستو** ● گوناگون/ **خرده‌گیری‌ها و نگاه به «چهار راه» اثر «بهرام بیضایی»: نشانی نادرست ● نه انجمن صنفی، نه سندیکا: اما!!** ● رویدادها / **واقعیت ما: انتخابات انجمن صنفی سراسری کارگردانان تئاتر ایران ● سندرم استکهلم هنرمندان: در واکنش به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت سیزدهم** ● یادها/ **سمفونی پویان**

سندیکا

تئاتر امروز، فصلنامه تئاتر
سال اول، شماره ۱، تابستان ۱۴۰۰
ناشر: گروه تئاتر اگزیت

دبیر تحریریه:
شیرین میرزانژاد

همکاران این شماره:
مهرداد خامنه‌ای
شیوا خاکپور
مسعود پرتوی
احمد زاهدی لنگرودی
افشین شمس قهفرخی

◀ 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
Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com Tel: +989128057604
- گروه تئاتر اگزیت در شبکه‌های اجتماعی:
Instagram: @exittheatre Telegram: t.me/exittheatregroup

این شماره:

سخن ما

◂ دبیر تحریریه ۴

عصه‌های جهیتاتو

◂ امروز: هزار راه نرفته / مهرداد خامنه‌ای ۶

◂ فردا: اساسنامه‌ی سندیکا / شیرین میرزانژاد ۲۶

سیاسی ی

◂ هنرمندان و انتخابات، انتخاب مفیستو / مهرداد خامنه‌ای ۵۰

سانسور

◂ خواندن ممنوع . . . نوشتن قدغن / افشین شمس قهفرخی ۵۵

تحریک

◂ چگونه پل رابسون... / جف اسپرو / ترجمه مهرداد خامنه‌ای ۶۲

◂ لورین هنزبری، رادیکال بی‌پروا/ جوئل ویتنی /ترجمه شیرین میرزانژاد ۷۳

◂ کشمش در آفتاب/ لورین هنزبری / ترجمه شیرین میرزانژاد ۹۰

کوتاکون

◂ نشانی نادرست / احمد زاهدی لنگرودی ۱۱۰

◂ برای هنرمندان هیچ بدلی برای شورا نیست / مسعود پرتوی ۱۲۰

◂ کاریکاتور / افشین شمس قهفرخی ۱۲۷

یادها

◂ سمفونی پویان / مهرداد خامنه‌ای ۱۳۰

رویدادها

◂ تقدس هنر زندگی در مقابل اراذل و اوباش هنری/ مهرداد خامنه‌ای ۱۴۷

◂ واقعیت ما/ مهرداد خامنه‌ای ۱۴۹

◂ گواه عزم ما / مهرداد خامنه‌ای ۱۵۲

◂ سندرم استکهلم هنرمندان / مهرداد خامنه‌ای ۱۵۴

سخن ما

گروه تئاتر اگزیت از زمان تشکیل در سال ۲۰۰۵ تاکنون همواره بر آن بوده است تا به اندیشه‌ای که سنگ بنای نخستین این گروه بود، پایبند بماند؛ ایجاد فضایی چندصدایی و دموکراتیک بر مبنای تفکر انتقادی. این هدف در طی این سال‌ها به شیوه‌های گوناگونی پیگیری شد؛ از همکاری با افراد از گروه‌های اجتماعی مختلف و با دیدگاه‌های سیاسی گوناگون و همچنین اجرا در مکان‌های متفاوت تا پرداختن به موضوعاتی که به هر نحوی این فضای دموکراتیک را تقویت می‌کرد.

از ابتدای فعالیت گروه تئاتر اگزیت در ایران در سال ۲۰۱۲، تلاش شد تا اهداف گروه به فراخور شرایط مخاطبان جامعه و فضای تئاتری ایران، به شکل متفاوت و گسترده‌تری دنبال شود و زمینه‌ی حضور و ارتباط حداکثری افراد را با گروه چه به عنوان همکار و چه مخاطب فراهم نماید. در همین راستا به مرور اقدامات بسیاری صورت گرفت؛ از جمله به‌کارگیری افراد غیرتئاتری در کنار فعالان حرفه‌ای تئاتر و آموزش آنها در محیط حرفه‌ای، برگزاری کلاس و کارگاه آموزشی، برقراری سیستم بلیت‌فروشی با بهایی انتخابی به اختیار مخاطب برای ایجاد امکان حداکثری تماشای نمایش‌های گروه برای مخاطبان، برقراری ارتباط منظم و مداوم با مخاطبان، ایجاد فضای گفتگو و تبادل نظر، برگزاری جلسات گفتگوی هفتگی با موضوعات اجتماعی، راه‌اندازی تحریریه و به دنبال آن انتشار مقالات تالیفی و ترجمه شده و نیز نقد تئاترهای روی صحنه و پرداختن به موضوعات روز تئاتر در قالب پرونده‌های موضوعی.

با بروز پاندمی کرونا و تعطیلی تئاترها و فعالیت‌های گروهی حضوری، در حالی که در بیشتر بخش‌ها ادامه‌ی کار گروه مستلزم تغییر روش و انطباق با شرایط جدید بود، تحریریه تنها بخشی از فعالیت‌های گروه بود که توانست بدون تغییر کماکان به کار خود ادامه دهد. این شرایط جدید، ضرورت پیگیری هدف اولیه‌ی گروه را امروز هرچه پررنگ‌تر می‌نمایاند و فصلنامه‌ی تئاتر امروز، برخاسته از این شرایط است.

در این فصلنامه تلاش می‌شود تا در کنار مطالب تخصصی تئاتر، تحلیل‌ها و نظرات گوناگون در خصوص شرایط و وقایع روز تئاتر نیز منتشر شود. هدف از انتشار این فصلنامه، ایجاد فضایی آزاد و بدون سانسور برای رویارویی و تبادل آراء و نظرات گوناگون در زمینه‌ی تئاتر و اجتماع است. در این راستا، فصلنامه‌ی تئاتر امروز تلاش خواهد کرد تا با هدف شکل‌گیری گفتگوی سازنده، بازتاب‌دهنده‌ی تمام صداهای موافق و مخالفی باشد که مجالی برای شنیده شدن ندارند. با این امید، فصلنامه‌ی تئاتر امروز پذیرای آثار و دیدگاه‌های تمامی علاقمندان، فعالان تئاتری و مخاطبانی است که مایل هستند در این تلاش سهمی داشته باشند.

دبیر تحریریه تئاتر امروز

شیرین میرزانژاد

هزار راه نرفته

نقدی بر تشکل‌های صنفی امروز تئاتر ایران

مهرداد خامنه‌ای

با سپاس از همکاری خانم شیرین میرزانژاد (حقوق‌دان) در نگارش این مقاله

مزایای شکل‌گیری تشکل‌های صنفی بر هیچ‌کس پوشیده نیست. امروز در بیشتر نقاط جهان حرفه‌های گوناگون تشکل صنفی مختص خود را دارند. این تشکل‌ها در راستای بهبود شرایط شغلی اعضای خود تلاش می‌کنند و برخی از این تشکل‌ها کارنامه‌ی درخشانی از دستاوردهای صنفی دارند که می‌تواند برای دیگرانی که در ابتدا یا میانه‌ی این مسیر قرار دارند، الگو قرار گرفته و تجربیات‌شان مورد استفاده قرار گیرد. تئاتر هم از این امر مستثنی نیست. نخستین تشکل‌های صنفی تئاتر در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست میلادی در جهان شکل گرفته‌اند و بسیاری از آنها با پشت سر گذاشتن فراز و نشیب‌ها و تحولات بسیار، امروز همچنان با قدرت به فعالیت خود ادامه می‌دهند. اما در کشور ما جز تجربیات پراکنده در برهه‌هایی از تاریخ، اثری از چنین فعالیت‌هایی در عرصه‌ی تئاتر دیده نمی‌شود. از سویی صاحبان مشاغل تئاتری در ایران به دلیل ابهام وضعیت آن در قانون کار، از ثبات و امنیت شغلی برخوردار نیستند. در واقع جز در دورانی در رژیم گذشته که گروهی از هنرمندان تئاتر در استخدام (و البته تحت کنترل) نهادهای دولتی همچون اداره‌ی تئاتر بودند، هنرمندان و کارکنان تئاتر همواره از کمترین میزان امنیت شغلی برخوردار بوده‌اند. وقتی از امنیت شغلی صحبت می‌کنیم، منظور مجموعه‌ی عواملی است که اساس و کیفیت اشتغال فرد را تضمین می‌کند. بخشی از این عوامل بر عهده‌ی دولت‌هاست، بخشی دیگر بر عهده‌ی کارفرما و در نهایت سندیکا است که از منافع آنها در مقابل کارفرما یا دولت‌ها دفاع می‌کند. سندیکا اهرم و ابزاری است برای بهبود شرایط کار؛ تا از یک طرف دولت و قانونگذار را مجاب کند که حقوق افراد را قانونی کرده و به رسمیت بشمارد و از سوی دیگر در مقابل کارفرما با قدرت جمعی خود پشتیبان اعضایش باشد. آنچه مسلم است این است که جای خالی نظامی حمایتی و سامان یافته و متشکل در هر دو سو حس می‌شود خصوصاً با شیوع بیماری کووید۱۹ و

تعطیلی تئاترها و این که مشخص شد خصوصی‌سازی چاره‌ی حل این مسائل نیست.

در طول چند سال گذشته در کشور ما زمزمه‌هایی از تشکیل «صنف» تئاتر شنیده می‌شد و در طول یک سال اخیر قدم‌هایی جدی در این مسیر از سوی خانه‌ی تئاتر برداشته شده است. اگرچه این اقدامات در ظاهر نویددهنده به نظر می‌رسد، اما ابهاماتی در این خصوص وجود دارد، خصوصاً این که خانه‌ی تئاتر ماهیتاً یک موسسه‌ی فرهنگی-هنری است که بودجه‌ی دولتی دریافت می‌کند. از جمله‌ی این ابهامات، ماهیت و اهداف نهادی است که این موسسه در صدد تشکیل آن است و مهم‌تر از همه اینکه منظور مسئولان از صنف که نوید تشکیلش را می‌دهند چیست؟ اهدافی که برای تشکیل این نهاد در شرف تاسیس بیان می‌شود اقداماتی حمایتی است که در بادی امر دلگرم‌کننده و مثبت به نظر می‌رسد. اما در توضیحات مسئولان امر، با تناقضاتی روبرو هستیم که تردیدهایی را موجب می‌شود. به طور مثال، با تسامح، صنف، انجمن صنفی و حتی سندیکا را به جای هم به کار برده و این عناوین را در توصیف نهاد در حال تاسیس عنوان می‌کنند. همین ابهامات، نیاز به بررسی دقیق‌تر این جریان را برجسته و مبرم می‌سازد.

در ایران، نخستین تلاش‌ها در راستای تشکل صنفی عمدتا تحت تاثیر جنبش‌های کارگری و تحولات انقلاب اکتبر صورت گرفت.

هدف این نوشتار، بررسی این مفاهیم، تفاوت‌ها و شباهت‌های این عناوین و کارکرد و اهدافشان است و تلاش برای پاسخ به این پرسش که مسیری که تئاتر ایران در راستای تشکل صنفی در ابتدای آن قرار دارد، در عمل چه سرانجامی خواهد یافت.

نگاهی به پیشینه‌ی مفاهیم

مفاهیم و واژه‌هایی که امروز در ایران در خصوص تشکل‌های صنفی به کار می‌رود، تا حدودی با ترم‌های استاندارد جهانی متفاوت بوده و بعضاً موجب سردرگمی نیز می‌شود؛ به‌ویژه اینکه امروز از به کار بردن واژه‌هایی که در قوانین گذشته و ادبیات صنفی استفاده می‌شده، اجتناب می‌شود. دلیل این امر عمدتاً اعمال تغییراتی در قانون کار و نسخ آیین‌نامه‌های مربوطه پس از سال ۵۷ و نیز حذف مفاهیمی چون سندیکا و کنفدراسیون و جایگزینی آن با انجمن صنفی، کانون و اتحادیه است. دلیل روشن دیگر، پشتیانی گسترده‌ی نیروهای چپ از این نهادها و مفاهیم بوده است و به موازات سرکوب و حذف فیزیکی این افراد از اجتماع و یا به حاشیه راندن‌آنها، از به‌کارگیری این مفاهیم نیز تعمداً پرهیز شده است. اما تفاوتی که به آن اشاره

شد فقط در ترمینولوژی نیست بلکه شامل مفاد و مفهوم ترم هم می‌شود. به این معنا که اساساً ساختار و ماهیت متفاوتی را ارائه می‌کند.

از آنجا که به کرات در گفتگوها و مباحثات مربوط به تشکل صنفی، از حضور نیروی چپ به عنوان یک برچسب و حتی بعضاً عامل منفی و آسیبزا یاد شده است، پیش از گشایش و روشن کردن بحث ترمینولوژی، ابتدا لازم است مقدمه‌ای از پیشینه‌ی تشکل‌های صنفی در جهان و نقش چپ در آن ذکر شود.

پیش از انقلاب صنعتی در اروپا، حرفه‌ها و صنایع در مقیاس کوچک فعالیت می‌کردند و حرفه‌ها متشکل بودند از افراد مستقل و یا کارگاه‌هایی که تعدادی از افراد در آن مشغول به کار بودند. در این مناسبات، صنف جایگاه و کارکرد مشخصی داشت. اما برای توصیف این نقش، باید به پیش‌تر -یعنی به قرون وسطی- بازگشت. صنف در قرون وسطی در شهرهای اروپایی انجمنی بود که نقش آن حمایت از صاحبان حرفه‌ی مربوطه، حفظ منافع مشترک و قاعده‌مندسازی آن حرفه بود. صنف‌ها در آن دوران به دو گروه بازرگانان و صنعتگران تقسیم می‌شدند و در این دو گروه، هر حرفه صنف مختص به خود را داشت. اصناف در آن دوران کارکردهای گوناگون و موثری داشتند. آنها در شاخه‌ی حرفه‌ای خود قواعدی را وضع می‌کردند که شیوه‌ی کار، کیفیت انجام آن و یکپارچگی صنعت مربوطه را تضمین می‌کرد و قیمت کالا یا خدمات ارائه شده را تعیین کرده و ثابت نگاه می‌داشت. آنها تلاش می‌کردند با اعمال نفوذ بر روی حکام، منافع خود را پیش ببرند و به اهداف اقتصادی خود برسند. اصناف بازرگانی شهرهای اروپایی در اوج خود در دوران رنسانس تا

جایی پیش رفتند که توانستند با سازماندهی منسجم، از سوی حاکمان به رسمیت شناخته شوند و مقررات‌شان تبدیل به قانون شود. به این ترتیب انحصار تجارت کالاها را به دست آوردند، توزیع و فروش کالاها را کنترل می‌کردند، از تجار خارجی عوارض دریافت می‌کردند و حتی برخی از بازرگانان خارج از صنف را از فعالیت منع می‌کردند. در نتیجه اصناف بازرگانی در اروپا تبدیل به قشری ثروتمند و بانفوذ شدند. آنها در تحولات بعدی اروپا و شکل‌گیری دولت-شهرها نقش عمده‌ای داشتند و قادر بودند بیشتر فعالیت‌های اقتصادی را کنترل نمایند. ساختار اصناف صنعتگران در اروپا سلسله‌مراتبی، بر مبنای مناسبات استاد-شاگردی و به شدت کنترل‌شده بود. این اصناف علاوه بر وضع مقررات و استانداردهای حرفه‌ای، از فنون و اسرار حرفه‌ی خود نیز محافظت می‌کردند و تنها اساتید فن بودند که اجازه داشتند کارگاه خود را داشته باشند. سیستم استاد-شاگردی، تداوم حرفه را نیز تضمین می‌کرد که برای بقای صنف امری ضروری بود. یک فرد (عموماً از خانواده یا نزدیکان استاد) در سنین نوجوانی به عنوان کارآموز[۱] از سوی استاد پذیرفته می‌شد، بعد از مدتی به مقام شاگردی[۲] می‌رسید و پس از سال‌ها در صورت تایید استاد، خود به مرحله‌ی استادی[۳] رسیده و اجازه‌ی تاسیس کارگاه خود را می‌یافت. هر یک از اصناف صنعتگران غالباً یک قدیس نگهبان و عبادتگاه ویژه‌ی خود را داشتند که در آن به امور خیریه می‌پرداختند، از جمله کمک به افراد ناتوان حرفه‌ی خودشان و فقرای شهر. اصناف بازرگانی و صنعتگری قرون وسطی در دوران اوج خود توانستند ثبات اقتصادی ایجاد کنند و به گسترش تاسیسات و رشد شهرها نیز کمک شایانی کردند و در واقع به نوعی مقدمات اقتصادی گذار از فئودالیسم به مراحل نخستین سرمایه‌داری را فراهم نمودند. اما انحصارطلبی، قواعد سختگیرانه‌ی آنها برای ورود افراد جدید به صنف و ارتقاء شاگردان، مقاومت در برابر نوآوری و روش‌های جدید و اقدامات خصمانه‌شان در مقابل فعالیت‌هایی که نمی‌توانستند تحت کنترل خودشان درآورند نیز مقدمات حذف تدریجی خود آنها را به وجود آورد. از سویی اصناف بازرگانی که صاحب قدرت و نفوذ شده و بر شهرها سلطه یافته بودند، بعضاً در مقابل اصناف صنعتگری قرار گرفته بودند. باید این نکته را نیز افزود که اصناف بر تمام شهرها حاکم نبودند و برخی شهرهای اروپایی به اصطلاح آزاد بودند. در نهایت با ظهور دوران اولیه‌ی سرمایه‌داری و تغییر مناسبات کار و سرمایه، اصناف نیز به مرور نقش و کارکرد خود را از دست دادند. با این وجود، در بسیاری از نقاط اروپا، اصناف

۱ Aprentice

۲ Journeyman

۳ Master

تا قرن ۱۹ نیز به حیات خود ادامه دادند. در مانیفست کمونیست، اثر کارل مارکس و فردریش انگلس، از سیستم صنفی به خاطر ماهیت سلسه‌مراتبی‌اش به عنوان یکی از اشکال مناسبات سرکوب‌گر-سرکوب شونده یاد شده است و دو سوی این مناسبات را در تضاد آشتی‌ناپذیری تلقی کرده که در نهایت در کنار دیگر تضادهای اجتماعی منجر به از میان رفتن نظام اقتصادی-اجتماعی فئودالی و روی کار آمدن نظامی جدید با تضادهای ویژه‌ی خود، یعنی نظام سرمایه‌داری شده است.

پس از انقلاب صنعتی و تحول شیوه‌های تولید، رشد سرمایه‌داری سرعت یافت. کارگاه‌های کوچک جای خود را به کارگاه‌های بزرگ و کارخانه‌ها دادند. با تغییر مناسبات تولید اجتماعی، ساختار و طبقات جدیدی در اجتماع شکل گرفت. در این دوران کارگران بدون داشتن ابزار تولید، تنها نیروی کار خود را در ازای مزدی اندک در اختیار صاحبان سرمایه می‌گذاشتند و چرخ‌های صنعت با ساعات کار طولانی آنها می‌چرخید. مردان و زنان و کودکان در شرایط سخت و غیرانسانی در این کارگاه‌ها و کارخانه‌ها کار می‌کردند. نخستین سندیکاها یا اتحادیه‌های کارگری در کشورهای انگلستان و آلمان که قطب‌های صنعتی جهان بودند در همین دوران و با هدف بهبود شرایط کار شکل گرفتند. لازم به ذکر است که تشکیل سندیکا تا نیمه‌ی دوم قرن نوزده در این کشورها غیرقانونی بود و با هرگونه تشکل کارگری برخورد می‌شد. جنبش کارگری در اواخر قرن نوزده در اروپا و آمریکا رشد و گسترش یافت. بسیاری از رهبران و فعالان این جنبش از سوسیالیست‌ها و آنارشیست‌ها بودند که به سازماندهی کارگران و آگاه‌سازی آنان از حقوق‌شان می‌پرداختند. این جنبش‌ها با برنامه‌ریزی تظاهرات و اعتصاب کارگران، به طرح مطالبات مشخصی همچون هشت ساعت کار روزانه، تعطیلات و مرخصی، بهبود شرایط کارگاه‌ها و خواست‌هایی از این قبیل می‌پرداختند. این اقدامات با برخورد جدی و گاه خشونت‌آمیز کارفرمایان و دولت‌ها روبرو می‌شد. به طور مشخص در آمریکا، استفاده از نیروهای امنیتی خصوصی از سوی کارفرمایان برای شکستن اعتصابات کارگری و برخورد خشونت‌آمیز با کارگران معترض، امری متداول بود. اما پلیس و دستگاه قضایی هم عمدتاً در راستای منافع سرمایه‌داران عمل می‌کردند و عملاً دست دراز شده‌ی سرمایه‌داران بودند. یکی از نمونه‌های برجسته‌ی این برخوردها، واقعه‌ی هی‌مارکت در حین جنبش سراسری هشت‌ساعت کار روزانه در آمریکا بود. در ماه مه سال ۱۸۸۶، در یکی از تجمعات اعتراضی برای هشت‌ساعت کار روزانه

که توسط کارگران آنارشیست سازماندهی شده بود، یک بمب توسط فردی ناشناس به میان جمعیت انداخته شد که تعدادی از حاضران از جمله یک نفر از نیروهـای پلیس کشته شـدنـد. همین امـر بـهانـه‌ای بـرای دسـتگیری و محاکمه‌ی هشت نفر از فعالان آنارشیست شد که پنج نفر از آنها محکوم به اعدام شدند. در سال‌های بعد، کنگره‌ی احزاب سوسیالیست جهان اول ماه مه را به یاد این جانباختگان، روز جهانی کارگر اعلام کرد. هشت‌ساعت کار روزانه و به دنبال آن دیگر مطالبات، با تلاش و فداکاری فعالان جنبش کارگری، در طول سال‌ها و دهه‌های بعد، به تدریج در بسیاری از نقاط جهان محقق شد و امـروز حـقوقی چـون محـدودیت سـاعـات کار روزانـه یا هفتگی، حـقوق بازنشستگی و بیکاری، انواع مرخصی و... جزئی از حقوق قانونی و بدیهی افراد شمرده می‌شود.

در ایران، نخسـتین تـلاش‌هـا در راسـتای تشکل صنفی در اواخـر قـرن بیستم میلادی و عـمدتـا تـحت تـاثیر جـنبش‌هـای کارگـری و تـحولات انـقلاب اکتبر صورت گرفت. در سال ۱۲۹۷، اتحادیه‌ی کارگران چاپخانه‌های تهران پس از چند اعتصاب دولت را وادار کردند که لایحه‌ای را تصویب کند که خود آن را تنظیم کرده بودند و در آن هشت‌ساعت کار روزانـه، پـرداخـت اضـافـه‌کاری، بهبود شرایط بهداشتی در چاپخانه و موارد دیگر قید شده بود. در نیمه اول سال ۱۳۰۰ بـه هـمت کارگران و فـعالین کارگـری چـاپخانـه هـای تهران یک اتحادیه مستقل شکل گرفت و از کارگران دیگر صنف ها دعوت به عمل آمد تـا در تشکیل یک اتـحادیه سـراسـری شـرکت کـنند. در همین رابطه کارگـران هشـت صـنف نـانـوایی‌هـا، کفاشـان، نـساجـان، کارکنان شهرداری، داروسـازان و کارگران ساختمانی به آنها پیوستند و «شورای مرکزی اتحادیه‌های کارگری ایران» را ایجاد کردند. پس از مدتی کارگران زری‌دوزی‌ها، کارمندان پست و تلگراف، کارمندان تجارتخانه‌ها، قنادی‌ها نیز به آن ها ملحق شدند و حدود ۸ هـزار نـفر در آن سـازمـانـدهی شـدنـد. هـر اتـحادیه ۳ نـماینده در شـورا داشـت. شـورای مـرکزی اتـحادیه‌ی کارگـری بـر سـر افـزایش دسـتمزد، بهـداشـت کار، کاهش ساعات کار، حفاظت جان کارگران در برابر حمله‌ی اوباش مبارزه کرده به نـتایج مهمی دست یافـتند. ارگـان این اتحادیه نشـریه «حقیقت» بود که با مدیریت محمد دهگان منتشر می‌گردید. شورای مرکزی اتحادیه‌های کارگری ایران در سال ۱۳۰۲ به دستور رضاخان (نخست وزیر وقت) مورد حمله قرار گرفت و تا سال ۱۳۰۸ به صورت نیمه‌علنی فعالیت کرد. در سال ۱۳۰۸ به بهانه‌ی یورش به تدارک مراسم اول ماه مه کلیه رهبران و بسیاری از اعضای

شورای مرکزی اتحادیه ها دستگیر شده و به زندان افتادند این تشکل از فعالیت باز ماند. در سال ۱۳۰۸، یازده‌هزار کارگر شرکت نفت برای دستمزد بیشتر، هشت‌ساعت کار روزانه، مرخصی باحقوق، خانه‌ی سازمانی و رسمیت یافتن اتحادیه اعتصاب کردند که سه روز بعد با سرکوب شدید روبرو شدند. پنج‌هزار نفر اخراج، ۱۵۰ نفر زخمی و ۲۰۰ نفر از آنها بازداشت شدند. این اعتصاب تحت رهبری حزب کمونیست ایران سازماندهی شده بود. در سال ۱۳۲۳، سه اتحادیه‌ی کارگری تازه‌تاسیس با یکدیگر متحد شدند و شورای متحده‌ی کارگران و زحمتکشان ایران را به وجود آوردند که بزرگ‌ترین اتحادیه‌ی کارگری خاورمیانه بود. تمرکز این اتحادیه بر تصویب قانون کار و تضمین حقوق قانونی کارگران بود. سرانجام، پس از اعتصاب گسترده‌ی کارگران نفت جنوب و حمایت و پشتیبانی سایر کارگران و نیروهای عدالت‌خواه، نخستین قانون کار مدون ایران در سال ۱۳۲۵ در مجلس تصویب شد. از جمله حقوقی که در این قانون به رسمیت شناخته می‌شد هشت‌ساعت کار روزانه، به رسمیت شناختن تعطیلی روز کارگر، افزایش ۳۵ درصدی دستمزد کارگران و تشکیل صندوق تعاونی کارگری بود.

کارکرد امروزی مفاهیم

امروز در جهان صنف به معنای کلاسیک و قرون وسطایی آن -جز در موارد معدود (به عنوان مثال در انگلستان)- وجود ندارد و در بسیاری کشورها سیستم صنفی به طور کلی برچیده شده است. یکی از دلایل مهم آن هم،

جدا از تغییر مناسبات اقتصادی، تصویب مقررات حمایتی در قالب قانون کار در کشورهاست؛ چرا که خصلت حمایتی صنف به نوعی شامل خود واحد صنفی می‌شد و در رابطه‌ی استخدامی میان استاد و شاگرد، به طور مشخص حمایتی از شاگرد در مقابل استاد/کارفرما وجود نداشت. اما نوع تغییرشکل‌یافته‌ی صنف در برخی کشورها همچنان وجود دارد. اشکال دگرگونِ به جا مانده از اصناف قدیم، یا انجمن‌های خصوصی هستند که افراد یک حرفه به صورت داوطبانه در آن عضو می‌شوند و یا در موارد دیگری که عنوان صنف [Gulid] در عنوان یک سازمان به کار می‌رود، در واقع سازمان‌هایی هستند که به نوعی همان کارکرد سندیکا را دارد. اما دو کارکرد عمده‌ی صنف یعنی قاعده‌مندسازی حرفه و نقش حمایتی آن پابرجاست که اولی را نهادها و سازمان‌های مربوطه برعهده دارند و دیگری را سندیکاها. برجسته‌ترین نمونه‌ای که امروز کارکرد آن بیشترین مشابهت را با اصناف قدیم دارد و یا در کشورهایی که سیستم صنفی در آنها وجود داشته، ساختارشان را کمابیش حفظ کرده‌اند، کانون‌های وکلای دادگستری است که نمونه‌ی آن در کشور ما نیز وجود دارد. نظام مهندسی، نظام پزشکی، نظام پرستاری، کانون سردفتران و دفتریاران و سازمان‌های مشابه، همگی نهادهایی هستند که امروز، نقش نظارتی و قاعده‌مندسازی حرفه‌ای را ایفا می‌کنند و کمابیش نقش حمایتی را نیز دارا هستند. علت وجود این نهادها در وهله‌ی اول، ماهیت ویژه‌ی این حرفه‌ها است که نیازمند نظارت دقیق و مقررات ویژه و نظام مختص خود هستند. این نهادها از نظر ساختاری و ماهیتی با معنای کلاسیک صنف مطابقت دارند. این موضوع را نیز باید افزود که به نظر نمی‌رسد عضویت در این نهادها منافاتی با عضویت در سندیکایی مرتبط با همین شغل داشته باشد، چنان که از مفهوم تبصره‌ی ۲ ماده‌ی ۱۴ آیین‌نامه‌ی چگونگی تشکیل انجمن‌های صنفی که وزارت کار را موظف به نظارت بر اساسنامه‌ها جهت عدم مغایرت و تداخل با نظام‌های صنفی همچون کانون وکلا، نظام پزشکی و... می‌کند، نیز می‌توان همین امر را استنباط کرد.

آنچه سندیکا را برجسته و مهم می‌سازد، قدرت برآمده از اراده‌ی جمعیِ مستقل است.

حال به این پرسش می‌پردازیم که طبق قوانین امروز ایران صنف چیست؟ در قانون نظام صنفی کشور (مصوب ۱۳۸۲ با تغییرات جزئی نسبت به قانون سال ۱۳۵۰) صنف چنین تعریف شده است: «آن گروه از افراد صنفی که طبیعت فعالیت آنان از یک نوع باشد، تشکیل یک صنف را می‌دهند. صنوف مشمول این قانون، با توجه به نوع فعالیت آنها به چهار گروه تولیدی، خدمات فنی، توزیعی یا خدماتی تقسیم می‌شوند.» و فرد صنفی «هر شخص حقیقی

یا حـقوقی» اسـت «که در یکی از فـعالیت‌هـای صنفی اعـم از تـولید، تـبدیل، خرید، فروش، توزیع، خدمات و خدمات فنی سرمایه‌گذاری کند و به عنوان پیشه‌ور و صاحب حرفه و شغل آزاد، خواه به شخصه یا با مباشرت دیگران محـل کسبی دایر یا وسیله کسبی فـراهـم آورد و تـمام یا قسمتی از کالا، محصول یا خدمات خود را به طور مستقیم یا غیرمستقیم و به صورت کلی یا جزئی به مصرف کننده عرضه دارد.» این قانون در ادامه صنوفی را که قانون خاص دارند، از شمول این قانون مستثنی دانسته است. نظام صنفی بر اساس این قانون، قواعد و مقرراتـی اسـت کـه امـور مربـوط بـه سـازمان، وظـایف، اختیارات، حدود و حقوق افراد و واحدهای صنفی را طبق این قانون تعیین می‌کند.

قـانون نـظام صنفی از سـال ۱۳۵۰ جـاری بـوده و امـروز ارگـان مـرتـبط بـا آن وزارت بازرگانی است و طبیعتاً ناظر بر کسب‌وکارها است. در واقع صنفی که در این قانون تعریف شده، به نوعی تعدیل‌یافته‌ی معنای کلاسیک صنف است و جنبه‌ی حمایتی آن نیز مشابه صنف کلاسیک است، یعنی بیشتر متمرکز بر روابط هم‌صنفی‌ها با هم و نیز با دریافت‌کنندگان کالا یا خدمات است و به رابـطه‌ی اسـتخدامی (کارگـر-کارفـرمـا) در مـعنای گسـترده‌ی امـروزی آن نمی‌پردازد؛ به این معنا که حتی اگر فرد یا واحد صنفی، فردی را به استخدام خود درآورد، عمدتاً این قانون کار است که می‌تواند این رابطه‌ی استخدامی را تحت شمول خود قرار دهد.

صنف و سندیکا

صنف و سندیکا در مناسبات امروزی -چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد- تفاوت ماهوی دارند. اگرچه هر دو در راستای بهبود شرایط کار و دستمزد عمل می‌کنند و در برخی زمینه‌های دیگر نیز همپوشانی دارند، اما علت وجودی و اهداف‌شان اساساً با هم متفاوت است. در عین حال، این دو نهاد مکمل یکدیگر نیز هستند. به عبارت دیگر شاید بتوان گفت که دو کارکرد صنف کلاسیک، امروز در صنف و سندیکا عینیت یافته است. در مقایسه‌ی نمونه‌های عینی عملکرد، می‌توان تفاوت صنف و سندیکا را چنین بیان کرد: تمرکز صنف بر روی حرفه و مقررات آن است و تمرکز سندیکا بر روی احقاق حقوق صنفی. صنف نهادی نظارتی است و سندیکا نهادی حمایتی. صنف کف دستمزد را تعیین می‌کند، اما سندیکا تلاش می‌کند سقف دستمزد را بالا ببرد. سندیکا نهادی دموکراتیک است و بعد اجتماعی آن نسبت به صنف برجسته‌تر است. در سندیکا نقش آگاهی اجتماعی پررنگ‌تر، گستره‌ی عمل اعضا وسیع‌تر و نقش اعضا پررنگ‌تر است. یک صنف دربرگیرنده‌ی حرفه‌های همسان است، در حالی که سندیکا ممکن است در مواردی کارکنان یک واحد را که هر کدام متعلق به اصناف گوناگون و مشغول به حرفه‌های متفاوت باشند دربرگیرد. صنف ممکن است به تناسب شرایط حرفه‌ی مربوطه پروانه‌ی فعالیت صادر کند و بر نحوه‌ی عملکرد افراد نظارت کند، به نحوی که فعالیت در برخی زمینه‌ها بدون داشتن مجوز صنفی ممکن نیست. به طور کلی بُعد نظارتی صنف پررنگ‌تر از نقش حمایتی آن است. در نهایت، در حیطه‌هایی که همپوشانی این دو نهاد در حالت حداکثری قرار می‌گیرد، می‌توان گفت که صنف سازمانی برای کسبه است و سندیکا سازمانی برای کارگران یا کارمندان؛ یا به عبارت دیگر صنف ناظر بر مشاغل آزاد است و سندیکا ناظر بر روابط کارگر و کارفرما.

تظاهرات در بالایشگاه آبادان ۱۳۳۰

سندیکا و تئاتر ایران

چنان که پیش‌تر در بحث پیشینه‌ی مفاهیم اشاره شد، در مناسبات تازه‌ی تولید، سندیکاها برای حمایت از افراد در رابطه‌ی استخدامی در مقابل کارفرما شکل گرفتند. در قانون کار پیشین ایران (مصوب ۱۳۳۶) نیز تشکیل سندیکا پیش‌بینی شده بود. اگرچه در قانون سابق هم کاستی‌هایی وجود داشت که مانع از احقاق کامل حقوق کارگران می‌شد، اما دخل و تصرف‌هایی که پس از سال ۵۷ در آن صورت گرفت، همان امکان را نیز محدود کرد و برخی موارد را نیز همچون تشکیل سندیکا به‌کلی منتفی ساخت. در قوانین فعلی کشورمان مفهومی تحت عنوان سندیکا وجود ندارد و آنچه سابقاً بر مبنایش آیین‌نامه‌ی اجرایی تشکیل سندیکاها تصویب شده بود، از قانون حذف شده و جای خود را به مفاهیمی جدید داده است.

در قانون سابق، سندیکا چنین تعریف شده بود: «سندیکا جمعیتی است که کارگران یا کارفرمایان مربوط به یک حرفه و یا یک کارگاه و یا یک صنعت می‌توانند برای حفظ منافع حرفه‌ای و بهبود وضع مادی و اجتماعی خود تشکیل دهند. ائتلاف چند سندیکا تشکیل یک اتحادیه و ائتلاف چند اتحادیه تشکیل یک کنفدراسیون رامی‌دهد.» این قانون ثبت سندیکا، اتحادیه و کنفدراسیون را منوط به تایید اساسنامه‌ی آن توسط وزارت کار کرده بود. این قید و همچنین نحوه‌ی احراز صلاحیت افراد موسس سندیکا توسط کمیسیونی ویژه (بند ط ماده ۲ آیین‌نامه تشکیل سندیکاها و اتحادیه‌ها مصوب ۱۳۳۴) عملاً استقلال سندیکا را مخدوش می‌کرد.

۱ ماده ۱۳۱ قانون کار

در قانون فعلی اثری از سندیکا، کنفدراسیون و اتحادیه نیست. در عوض در فصل ششم قانون کار که به تشکل‌های کارگری و کارفرمایی پرداخته، بدون آنکه صراحتاً تعریفی از انجمن صنفی ارائه کرده باشد، تنها به ذکر هدف آن یعنی «حفظ حقوق و منافع مشروع و قانونی و بهبود وضع اقتصادی کارگران و کارفرمایان، که خود متضمن حفظ منافع جامعه باشد»[۱] بسنده کرده است و در آیین‌نامه‌ی چگونگی تشکیل آن (مصوب ۱۳۸۹)، اهداف و وظایفی برایش برشمرده شده است. در نگاه اول به نظر می‌رسد که قانون کار با آوردن صنف در عنوان این نهاد ایجاد ابهام کرده است. اما با بررسی بیشتر روشن می‌شود که انجمن صنفی به وضوح تلاش دارد جای سندیکا را بگیرد. در این قانون نیز همان قید تایید اساسنامه توسط وزارت کار به عنوان شرط ثبت انجمن صنفی درج شده است. با نگاهی به سال‌های پیش از اعمال این تغییرات در قانون کار، می‌توان به روشنی رد این روند عامدانه را دنبال کرد.

در طـول دوران مـبارزات مـردمی بـرای سـرنـگونی حکومـت شـاهـنشاهی، جـنبش‌هـای کارگـری نیز تـقویت شـدنـد و در این مـبارزات نـقش عـمده‌ای داشتند. در این دوران از یک سو فعالیت‌های سندیکایی مستقل پاگرفتند و از سوی دیگر، در ادامه، در برخی کارخانه‌ها کمیته‌های کارگری برای اداره‌ی خودگردان واحدهای رو به تعطیلی شکل گرفتند. پس از سرنگونی حکومت شاهنشاهی، شوراهای کارگری به طور منسجم شکل گرفتند اما حمایت رژیم جدید از تشکل‌های زرد و سرکوب فعالان کارگری، به تدریج عرصه را بر این شـوراهـا تـنگ کرد و تشکل‌هـای زردی هـمچون «خـانـه کارگـر» جـای آن را گرفت.

تبصره‌ی ۴ ماده‌ی ۱۳۱ قانون کار مقرر می‌کند که «کارگران یک واحد، فقط می‌تـوانـند یکی از سـه مـورد شـورای اسـلامی کار، انجـمن صنفی یا نـماینده کارگران را داشته باشند.» بسیاری انجمن صنفی را هم‌ردیف سندیکا می‌دانند امـا نخسـت آنکه بـا دانسـتن پیشینه‌ی عـمل دولـت‌هـا، روشـن اسـت که حـذف سندیکا و جایگزینی آن با موارد مذکور به هیچ‌وجه تصادفی نیست. در ثانی، محدودیت مذکور در تبصره‌ی ۴ ماده‌ی ۱۳۱، در کنار قید «اسلامی» در مورد شـورای اسـلامی کار، و همچنین شـرایطی که پیش‌تـر بـرای تشکیل انجـمن صنفی ذکر شـد، بـه‌کلی تشکل‌هـای تـعریف‌شـده در قـانـون کار را بـه شـدت کنترل‌شده، تبعیض‌آمیز و فـاقـد وجـه دمـوکراتیک می‌کند. حـال آنکه یکی از خـصلت‌های بـارز تشکل صنفی در کنار اسـتقلال، دمـوکراتیک بـودن آن اسـت. این در حـالی است که حق تشکیل و سازمـاندهی تشکل‌های صنفی مستقل در کنوانسیون‌های ۸۷ و ۹۸ سازمان جهانی کار و نیز اعلامیه‌ی سال ۹۸ این سازمان تصریح شده است و ایران نیز با پیوستن به آن ملزم به رعایت مفاد آن است. اگرچه مقررات داخلی کشورها در خصوص ثبت تشکل صنفی تا جایی که مربوط به تشریفات اداری باشد، ناقض مقررات این کنوانسیون‌ها نیست، اما ماهیت نهادهای مذکور در قانون کار ایران و نیز روند شکل‌گیری و ثبت آنها به طور مشخص، حقوق سندیکایی افراد از جمله آزادی در تشکیل و پیوستن به سندیکا را زیر پا می‌گذارد.

در طول تاریخ تئاتر ایران، تلاش‌هایی برای تشکیل سندیکای تئاتری صورت گـرفـتـه اسـت که عـمر هیچ‌یک از آنـها بـه درازا نکشید. از تـلاش عـبدالحسین نـــوشین در تشکیل «کانـــون هـــنرپیشگان ایران» و در ادامـــه «اتـــحادیه هنرپیشگان» در دهه‌ی ۳۰ تا «سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر» پس از انـــقلاب. تـــوصیف و بـــررسی چـــگونگی و چـــرایی نـــاکام مـــانـــدن این

فعالیت‌ها مجالی دیگر می‌طلبد، اما به نظر می‌رسد در نهایت این دو علت عمده را در میان موانع شکل‌گیری نهاد صنفی مستقل تئاتری یافت: یکی فقدان قانون کارآمد و حمایتگر، و دیگری خصومت دولت‌ها نسبت به تشکل‌هایی از این دست؛ که دخیل بودن هر دوی این عوامل را در تمام فعالیت‌های سندیکایی -نه فقط در تئاتر- می‌توان ردیابی کرد. اما مقرراتی که پس از تغییرات اعمال‌شده در قانون کار حاکم شد، همان امکان اندک پیشین را نیز از هنرمندان تئاتر سلب کرد.

تشکیل انجمن صنفی برای هنرمندان تئاتر ممکن نبود، چرا که به گفته‌ی مسئولان، شغل آنها در میان اصناف وزارت کار تعریف نشده و به رسمیت شناخته نشده بود و هنرمندان نه با منع قانونی، بلکه با یک خلاء قانونی روبرو بودند که تا همین چندی پیش نیز با آن دست به گریبان بودند.

در سال ۱۳۷۸، خانه تئاتر در قالب یک موسسه‌ی فرهنگی هنری تاسیس شد که خود را یک تشکیلات صنفی معرفی می‌کند و در ششمین بند از ماده هفت اساسنامه‌اش در توضیح موضوع فعالیت این موسسه، «پشتیبانی از حقوق صنفی (مادی و معنوی) اعضای خانه و ایجاد امنیت شغلی و حرفه ای و تأمین اجتماعی» را یکی از موضوعات فعالیت خود برمی‌شمرد. اما همین نحوه‌ی اولویت‌بندی موضوع فعالیت در کنار خلاء قانونی مربوط به تشکل صنفی تئاتر، در کنار کارنامه‌ی عمل آن طی بیست و دو سال فعالیت، نشان‌گر آن است که این نهاد نتوانسته است تشکل صنفی کارآمدی باشد که بتواند از منافع صنفی اعضایش به طور عملی پشتیبانی نماید.

در سال ۱۳۸۳، قانون برنامه چهارم توسعه در ماده ۱۰۱ خود، دولت را موظف کرده بود که «برنامه ملی توسعه کار شایسته را به عنوان گفتمان جدید عرصه‌کار و توسعه» بر محور «حقوق بنیادین کار» (آزادی انجمنها و حمایت از حق تشکلهای مدنی روابط‌کار، حق سازماندهی و مذاکره دسته‌جمعی، تساوی مزدها برای زن و مرد در مقابل کار هم‌ارزش، منع تبعیض در اشتغال و حرفه، رعایت حداقل سن کار، ممنوعیت کارکودک، رعایت حداقل مزد متناسب با حداقل معیشت)، «گفت و گوی اجتماعی دولت و شرکای اجتماعی» (نهادهای مدنی روابط کار)، «گسترش حمایتهای اجتماعی» و «حق پیگیری حقوق صنفی و مدنی کارگری» تقدیم مجلس نماید. همین قانون در ماده ۱۱۶ مقرر کرده بود که تا پایان سال اول برنامه، «لایحه امنیت شغلی اصحاب فرهنگ و هنر و استقرار نظام صنفی بخش فرهنگ» تهیه شود و «اصحاب فرهنگ و هنر که شغل خود را از دست

می‌دهند به تشخیص دولت به‌مدت حداکثر سه سال تحت پوشش بیمه بیکاری دولت قرار گیرند».

در سال ۹۵ نیز قانون برنامه ششم توسعه دولت را موظف به انجام اقدامات قانونی برای اصلاح قانون کار و قانون تأمین اجتماعی و روابط کار با رعایت مواردی از جمله «تقویت شرایط و وضعیتهای جدید کار با توجه به تغییرات تکنولوژی و مقتضیات خاص تولید کالا و خدمات تقویت تشکل‌های کارگری و کارفرمایی متضمن حق قانونی اعتراض صنفی برای این تشکل‌ها» می‌کرد.

در خصوص فرهنگ و هنر نیز به طور مشخص همانند برنامه‌ی چهارم، در ماده ۹۲ خود، دولت را مکلف می‌کرد تا «به منظور حمایت از حقوق پدیدآورندگان آثار فرهنگی، هنری و امنیت شغلی اصحاب فرهنگ و هنر و مطبوعات و قلم، صدا و سیما و رسانه، بسترسازی برای حضور بین‌المللی در عرصه‌های فرهنگی، هنری و تنظیم مناسبات و روابط میان اشخاص حقیقی و حقوقی مرتبط با امور فرهنگی و هنری اقدام‌های ذیل را به عمل آورد: ۱ـ تمهیدات قانونی لازم جهت امنیت شغلی اصحاب فرهنگ و هنر و مطبوعات و قلم، صدا و سیما و رسانه و استقرار نظام صنفی بخش فرهنگ...».

موارد مذکور از دو قانون برنامه‌ی پنج‌ساله از این جهت شباهت دارند که مدت‌ها بلاتکلیف مانده و به مرحله‌ی اجرایی شدن نرسیدند و بیشتر به نظر می‌رسد به جهت عرضه به سازمان‌های بین‌المللی همچون سازمان جهانی کار و صندوق جهانی توسعه در این سند قرار دارند.

اجتماع معلمان، باشگاه مهرگان، ۱۸ اردیبهشت ۱۳۴۰

در نهایت در سال ۹۸ پس از سال‌ها کشمکش، لایحه‌ی «تاسیس انجمن صنفی سراسری اشخاص حقیقی پدیدآورنده‌ی آثار فرهنگی و هنری و شاغلان بخش فرهنگ و هنر و رسانه در رسته‌ی تخصصی» تصویب شد و به‌تازگی فرآیند تشکیل انجمن صنفی سراسری تئاتر به جریان افتاده است.

صنف در غیاب نظام صنفی

این که اصناف تئاتر تاکنون در ردیف مشاغل صاحب حق تشکیل انجمن صنفی در وزارت کار شمرده نمی‌شدند، معضل بزرگی بود و ضرورت تعیین تکلیف آنها امری بدیهی است. اما آنچه در خصوص اجرای مقررات قانون برنامه‌ی ششم توسعه جلب نظر می‌کند این است که وضعیت نظام صنفی هنر و فرهنگ همچنان نامشخص است و با وجود فوریت و ضرورت آن، جز در دوره‌ای کوتاه که به صورت مقطعی تیتر اول اخبار هنر و فرهنگ بود، به آن پرداخته نشده است. در شرایط فعلی، پیش از تدوین نظام صنفی خاص، مطرح کردن مشاغل تئاتری به عنوان صنف به گونه‌ای که مسئولان خانه تئاتر دائماً وعده‌ی آن را می‌دهند و در ادامه بحث اتاق اصناف را مطرح می‌کنند، در واقع وارد کردن هنرمندان به نظام جامع صنفی کشور است. در این شرایط بدون روشن شدن وضعیت حقوقی هنرمندان تئاتر در وضعیت و قراردادهای کاری‌شان، عملاً تئاتر در زمره‌ی کسب‌وکار شمرده شده و هنرمندان تئاتر از منظر قانون همانند پیشه‌وران و صاحبان اصنافی خواهند بود که در قانون نظام صنفی به آنها اشاره شده است، حال آنکه فعالیت حرفه‌ای تئاتر را عملاً نمی‌توان در این قالب گنجاند و شاید تنها سالن‌های خصوصی تئاتر را بشود به عنوان واحد صنفی شناخت.

از سوی دیگر، بر فرض آنکه چنین امری ممکن باشد، الزامات قانونی نظام صنفی همچون ماده ۱۲ که افراد صنفی را موظف به اخذ پروانه می‌کند، در خصوص هنرمندان تئاتر پرسش‌برانگیز است و با در نظر گرفتن محدودیت‌هایی که پیش از این نیز بر سر راه هنرمندان جوان بود، نگران‌کننده نیز هست.

به علاوه، با توجه به اینکه هنرمندان تئاتر تحت مقررات نظام صنفی در وضعیت جدیدی قرار می‌گیرند، به خاطر ماهیت متفاوت حرفه‌ی خود احتمالاً درگیر موقعیت‌های تازه و بعضاً متناقضی خواهند شد. از جمله اینکه اگر حرفه‌ی هنرمند تئاتری در زمره‌ی کسب‌وکار قرار گیرد، در شرایط تازه وضعیت مالیات او به چه شکل خواهد بود؟ تمام این‌ها مسائلی است که اگر امروز روشن نشود، دوباره درگیر خلاءهای قانونی خواهیم بود که کوچک‌ترین تغییرات را در وضعیت هنرمندان تئاتری بیست سال دیگر به تاخیر خواهد انداخت.

اما گذشته از بحث صنف، خبر «خوش» تشکیل انجمن صنفی سراسری، در واقع ما را به خانه‌ی اولی می‌برد که تمام آنها که تاکنون پیش از ما صاحب

حق تشکیل انجمن صنفی از سوی وزارت کار بوده‌اند در آن سرگردانند. جایی که با این پرسش روبرو می‌شویم که آیا انجمن صنفی راهگشای مشکلات امروز ما خواهد بود؟

مسیری که مسئولان خانه‌ی تئاتر به سوی تبدیل این نهاد به انجمن صنفی سراسری در حال طی کردن هستند، شفاف نیست و نسبت به نهادی که هم‌اکنون چندهزار عضو دارد، غیردموکراتیک و غیرشفاف عمل می‌کند. در همین راستا این پرسش هم پیش می‌آید که آیا سیاست انجمن صنفی آینده در خصوص عضوگیری بازتر خواهد شد، و یا درهای آن به روی دانشجویان و جوانان کم‌تجربه بسته‌تر از امروز می‌شود؟

یکی از مواردی که سندیکاهای تئاتری امروز تمرکز بسیاری بر آن دارند، رفع و مقابله با انواع تبعیض است

مسئولان خانه‌ی تئاتر امروز در رابطه با تشکیل انجمن صنفی تئاتر، بسیار بر قید سراسری تاکید می‌کنند. اما باید از خود پرسید وقتی یک نهاد به روشنی فاقد استقلال و قدرت عمل لازم است، چنان که در حرفه‌های دیگر که تا امروز صاحب انجمن صنفی بوده‌اند می‌بینیم، چه اهمیتی دارد که چه تعداد از افراد را تحت پوشش قرار دهد؟ با وجود محدودیت‌های قانونی، آیا شاهد انحصار در ابعاد گسترده‌تری نخواهیم بود؟ شاید امروز که تنها بحث بودجه‌ای در میان باشد که از طریق صندوق هنر به افراد تعلق می‌گیرد، اما راه حلی که ارائه شده، مسکنی مقطعی است که نه تنها کافی نیست و درمان هم نمی‌کند، بلکه در ادامه‌ی راه مشکلات احتمالاً بیشتری را خواهد افزود. چرا که نهاد تشکیل شده‌ی جدید شاید عنوان و ماهیت حقوقی دیگری به خود بگیرد، اما از لحاظ استقلال و گستره‌ی عمل، برتری چندانی بر خانه تئاتر ندارد.

ایراد دیگر این است که مطابق قانون عضویت فرد در انجمن‌های صنفی مختلف بلامانع است. اما با توجه به ساختار فعلی تئاتر ایران و وضعیت حل نشده‌ی کارگردانان که امروز عمدتاً به عنوان کارفرما عمل می‌کنند، تعارض منافع به وجود می‌آید. این موضوع ضرورت و فوریت تدوین نظام صنفی و آیین‌نامه‌های ویژه‌ای را که بتواند این مسائل را روشن کند، برجسته‌تر می‌کند.

مواردی که مطرح شد، عمدتاً ناشی از مشکلی است که در وهله‌ی اول توسط قانون‌گذار ایجاد شده است و آن بی‌اعتنایی نسبت به هنجارهای جهانی فعالیت صنفی و بدعت‌گذاری به شیوه‌ای مغرضانه و ناکارآمد است. این بدعت‌گذاری اختراع چرخ از نو نیست، بلکه پا گذاشتن در مسیری به‌کلی متفاوت و در واقع چوب لای چرخ فعالان صنفی گذاشتن است. در پایان

می‌توان به این نکته اشاره کرد که صنف و سندیکا نه تنها نفی‌کننده‌ی یکدیگر نیستند، بلکه یکدیگر را تکمیل می‌کنند؛ اما در این میان، انجمن صنفی قطعاً برداشتی تحریف‌شده و ناقص از سندیکا است.

سندیکا به چه کار تئاتر می‌آید؟

طبق تعریف سازمان جهانی کار، «سندیکا سازمانی کارگری است که به منظور پیشبرد و دفاع از منافع کارگران تشکیل می‌شود». در منابع دیگر نیز کمابیش همین تعریف را ارائه کرده‌اند. اما با در نظر گرفتن حقوقی که همین سازمان برای کارگران در خصوص سندیکا تعریف کرده و نیز عملکرد سندیکاهای امروز، این تعریف حداقلی را می‌توان چنین بسط داد که سندیکا، یک سازمان صنفی، مستقل، دموکراتیک، مشارکتی و اجتماعی و دارای شخصیت حقوقی است که به طور داوطلبانه و فارغ از انواع تبعیض (از جمله جنسیتی، قومی، نژادی، مذهبی، ملی و عقیدتی) تشکیل شده و عضوگیری می‌نماید و در راستای حفظ حقوق و منافع اعضایش در رابطه‌ی استخدامی‌شان فعالیت می‌کند.

در مانیفست کمونیست، اثر کارل مارکس و فردریش انگلس، از سیستم صنفی به خاطر ماهیت سلسه‌مراتبی‌اش به عنوان یکی از اشکال مناسبات سرکوب‌گر- سرکوب شونده یاد شده است.

سندیکا منطق بسیار ساده‌ای دارد: مذاکره همواره بر محور قدرت شکل می‌گیرد و طرفی که در مذاکره از قدرت بیشتری برخوردار باشد، می‌تواند شرایط خود را بر طرف دیگر غالب سازد. سندیکا با قدرت جمعی خود که از تک‌تک اعضایش به دست می‌آورد، از جایگاه بهتری برخوردار می‌شود. در واقع آنچه سندیکا را برجسته و مهم می‌سازد، قدرت برآمده از اراده‌ی جمعیِ مستقل است. اراده‌ی جمعی یعنی هر فرد به صورت داوطلبانه و آزادانه به سندیکا می‌پیوندد و مستقل به این معنا که خودکفا و خودمختار است و هیچ‌گونه وابستگی به نهاد یا فردی خارج از خود ندارد. سندیکاها با حفظ استقلال خود از سازمان‌ها و احزاب سیاسی، می‌توانند در رابطه با امور سیاسی و سیاست‌های احزاب و دولت‌ها نیز موضع‌گیری کرده و اظهار نظر نموده و در خصوص تصویب آیین‌نامه‌ها و قوانین، به نهادهای مربوطه پیشنهادات تخصصی و نظر مشورتی ارائه کنند. وجود سندیکاهای مستقل و کارآمد تنها به نفع اعضایشان نیست، بلکه سندیکاها با فعالیت خود و با مذاکرات و فشارهای مداوم بر روی کارفرمایان از یک سو و از سوی دیگر ارتباط موثر با قانون‌گذار، به بهبود شرایط عمومی کار حتی برای افراد غیرعضو نیز مفید واقع می‌شوند. نمونه‌ی قراردادهایی که در پیمان‌های جمعی مورد توافق قرار می‌گیرد، گرچه تنها برای کارفرما در طرفیت با اعضای سندیکا الزام‌آور است،

محمد علی ابرندی سخنگوی سندیکای مستقل کارگران پروژه‌ای آبادان (۱۳۵۷-۱۳۵۹) در حال سخنرانی برای کارگران

اما افراد غیرعضو نیز می‌توانند در قراردادهای خود همان ضوابط را ملاک عمل قرار دهند و با گستردگی فعالیت و حوزه‌ی عمل سندیکا، عرصه‌ی چانه‌زنی برای کارفرما در مقابل افراد غیرعضو نیز تنگ می‌شود.

پیمان‌های جمعی بخش عمده‌ی عملکرد سندیکاهای تئاتری را تشکیل می‌دهند و مواردی که پوشش می‌دهند در سندیکاهای تئاتری عمدتاً یکسان است و تفاوت آنها در کمیت و کیفت این پوشش‌هاست. در این پیمان‌ها ساعات کاری تمام‌وقت و نیمه‌وقت، انواع مرخصی و تعطیلی، خدمات حین کار مانند تغذیه و امکانات بهداشتی و رفاهی، بیمه‌ی حوادث، اضافه‌کاری، ماموریت و تور، ابزارها و تسهیلاتی که برای کار در اختیار فرد قرار می‌گیرد و در نهایت نحوه‌ی حل و فصل اختلافات و شرایط شمول قرارداد را تشریح می‌کنند.

قرارداد سندیکا تنها محدود به کارفرمایان نمی‌شود. سندیکاها با انعقاد قرارداد با مراکز رفاهی، آموزشی و بهداشت و درمان، خدمات ویژه‌ای را در اختیار اعضای خود قرار می‌دهد. برخی از سندیکاهای تئاتری انگلستان برای اعضای خود در کنار امکانات آموزشی خود سندیکا، امکان دریافت تخفیف در شهریه‌ی دانشگاه را نیز فراهم کرده‌اند.

قرارداد با مراکز رفاهی، آموزشی و بهداشت و درمان، خدمات ویژه‌ای را در اختیار اعضای خود قرار می‌دهد. برخی از سندیکاهای تئاتری انگلستان برای اعضای خود در کنار امکانات آموزشی خود سندیکا، امکان دریافت تخفیف در شهریه‌ی دانشگاه را نیز فراهم کرده‌اند.

خدمات حقوقی سندیکاها شامل نظارت بر قراردادهای اعضا و نیز مداخله‌ی حقوقی و نمایندگی فرد در دادگاه در دعاوی مرتبط با کار (اخراج غیرقانونی، عدم پرداخت دستمزد، مالکیت معنوی یا کپی‌رایت و...) می‌شود. سندیکاها در راستای اشتغال بلندمدت افراد تلاش می‌کنند و عموماً سعی می‌کنند افراد

را زیر چتر حمایتی روابط استخدامی بلندمدت و دائمی تحت شمول پیمان‌های جمعی نگه دارند و قراردادهای موقت و صفرساعت[1] را به اعضای خود توصیه نمی‌کنند، اما این به معنای خروج فرد از حمایت سندیکا نیست و به هر حال این قراردادها نیز می‌بایست مطابق با استانداردهای تعریفی سندیکا باشد.

یکی از مواردی که سندیکاهای تئاتری امروز تمرکز بسیاری بر آن دارند، رفع و مقابله با انواع تبعیض است و برای ایجاد فرصت‌های برابر برای همه با هر نژاد، ملیت، مذهب و عقیده، قومیت، جنسیت، و وضعیت جسمانی تلاش می‌کنند و از جمله مواردی است که در پیمان‌های جمعی بر آن تکیه می‌شود.

در برخی از کشورها مانند دانمارک، فنلاند، ایسلند و سوئد چنین مرسوم است که دولت، مزایای متعلق به افراد (مانند حقوق بیکاری) را از طریق سندیکاها پرداخت می‌کند. اگرچه عضویت در سندیکا اجباری نیست، اما این امر افراد را به عضویت در سندیکا تشویق می‌کند و موجب شده است که میزان عضویت و مشارکت افراد در سندیکاها به نحو قابل توجهی بالاتر باشد. در این سیستم، که به خاطر مبدأ آن به سیستم گنت[2] معروف است، سندیکاها در کنار پرداخت حقوق بیکاری مسئول کاریابی برای فرد نیز هستند و در مقابل، فرد نیز گزارش وضعیت کاریابی خود را به سندیکا گزارش می‌کند. این سیستم در واقع روشی برای دولت‌ها در کنترل و مقابله با بیکاری است.

سندیکاهای تئاتری و عضویت در آنها در کشورهای گوناگون بر اساس معیارهای مختلفی تفکیک می‌شوند. گاه این معیار تفکیک نوع فعالیت حرفه‌ای روی صحنه یا پشت صحنه است، گاه بر اساس کارفرمای دولتی یا خصوصی، و گاه بر اساس نوع خدماتی که سندیکا به اعضاء ارائه می‌کند. اما به عنوان یک اصل کلی در اروپا و آمریکا می‌توان گفت که در بسیاری از موارد، دو یا چند سندیکا همپوشانی دارند و یک هنرمند تئاتر بر اساس شرایط خود می‌تواند تصمیم بگیرد که عضو کدام سندیکا باشد، چه میزان حق عضویت بپردازد و از چه مزایایی برخوردار شود.

۱ قراردادی که فرد را موظف می‌کند طبق خواست کارفرما در هر زمان حاضر شود و به محض پایان کار، کارفرما تعهدی نسبت به او ندارد.

۲ Ghent

پایان سخن

با نگاهی حتی گذرا به شیوه و دستاوردهای سندیکاهای تئاتری در جهان و مقایسه‌ی آن با وضعیت تشکل صنفی تئاتر در کشورمان به روشنی می‌توان

دریافت که تا چه حد از مسیر سازنده فاصله داریم.

انجمن صنفی حتی در صورت تحقق کامل نهادی کارآمد نیست، چرا که قانون ما حقوق سندیکایی را به رسمیت نمی‌شناسد، مستقل و دموکراتیک نیست و گستره‌ی عملکرد محدودی دارد. سابقه‌ی انجمن‌های صنفی کارگران به خوبی نشان می‌دهد که اگر انجمن صنفی برای اعضایش کارآمد و موثر بود، امروز در کارنامه‌ی خود چیزی برای عرضه کردن داشت. این در حالی است که از سوی دیگر می‌بینیم امروز تنها تشکل صنفی حقیقی که در این سال‌ها توانسته برای احقاق حقوق خود مبارزه کرده و دستاوردی -هرچند اندک- داشته باشد و به مسیر خود ادامه دهد، سندیکای کارگران نیشکر هفت تپه بوده که حتی از نظر قانون رسمیت نداشته و همواره به انحاء گوناگون مورد سرکوب و تهاجم حکومت قرار دارد.

آنچه احقاق حقوق صنفی را برای همگان، از جمله هنرمندان تئاتر میسر می‌کند، از یک سو وجود قانون مناسب با ضمانت اجرایی و سازوکارهای کارآمد است و از سوی دیگر وجود سندیکای مستقل که به عنوان اهرمی قدرتمند، ضمانت اجرای این قوانین بوده و در پی شناسایی و به روز کردن مطالبات صنف خود باشد. آنچه تئاتر ایران امروز به آن نیازمند است، اصلاح قوانین کار، تدوین نظام صنفی هنر و فرهنگ با توجه به ویژگی‌های خاص هر صنف از جمله تئاتر و روشن کردن وضعیت هنرمند و کارفرما، و سیستم حمایت دولتی بدون مداخله و سانسور است.

این امری ضروری و حیاتی است که بتوانیم با توجه به نیازها و ویژگی‌های حرفه‌ی خود، مطالبات‌مان را بشناسیم و به جای تطبیق خواست‌هایمان با شرایط و محدودیت‌های موجود، با بالا بردن آگاهانه‌ی سطح مطالبات با قدرت جمعی، محدودیت‌ها و موانع را به عقب برانیم.

تئاتری‌های جهان، متحد شوید!

منابع:

- آرشیو مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی
- خبرگزاری خانه ملت
- Wage Labor and Guilds in Medieval Europe. Epstein, Steven A.(1991). UNC Press Books. ISBN 978-0-8078-4498-4.
- ILO Declaration on Fundamental Principles and Rights at Work.
- The Communist Manifesto, Karl Marx, Friedrich Engels.

عصه‌های تئاتر

فردا

اساسنامه‌ی
سندیکای سراسری
هنرمندان و کارکنان تئاتر

تهیه و تنظیم: شیرین میرزانژاد

با سپاس از همکاری شیوا خاکپور (حقوقدان)

EXIT THEATRE

آشنایی با حقوق صنفی، سازماندهی و یافتن راه‌حل‌های جمعی برای دستیابی به مطالبات صنفی را تنها از طریق تشکیل سندیکای مستقل و آزاد می‌توان محقق کرد. در این اساسنامه‌ی پیشنهادی تلاش شده است با استفاده از تجربه‌ی نهادهای مشابه در کشورهای دیگر و با تکیه بر مشابهت‌های میان آنها با کشورمان و همچنین نیاز موجود، چهارچوبی برای سندیکای تئاتری ترسیم شود. در این مسیر، طبیعتاً موانعی بر سر راه قرار داشت و ملاحظات بسیاری وجود داشت که باید مد نظر قرار می‌گرفت.

در وهله‌ی اول تفاوت ساختار و ظرفیت‌های اجتماعی و قانونی و چهارچوب‌های موجود میان کشور ما با سایر کشورها جلب نظر می‌کند. شرایط کشور ما، بستر اجتماعی و قانونی موجود و همچنین کمبود تجربه در زمینه‌ی فعالیت صنفی مستقل تئاتری، موجب می‌شود که بخش‌هایی از تجربه‌ی کشورهای دیگر در فعالیت صنفی، در شرایط موجود قابل اعمال نباشد. تشکل صنفی در اروپا و آمریکا سنت و پیشینه‌ای غنی دارد و آنچه امروز در آنجا می‌بینیم، ثمره‌ی بیش از یک قرن تلاش و سعی و خطاست. اما در کشور ما مسیری که این کشورها در راستای فعالیت صنفی پیموده‌اند، طی نشده است. از سوی دیگر دولت‌ها به طور کلی وظایفی در قبال شهروندان دارند که امروز در بسیاری از کشورها در قالب سیاست‌های حمایتی در سیستم بهداشت و درمان، آموزش و تامین اجتماعی محقق شده است، اما در کشور ما نه تنها دولت به نحو کارآمدی به این وظایف نمی‌پردازد، بلکه وضعیت مبهمی نیز در این زمینه وجود دارد. پرداختن به اموری چون کمک‌هزینه‌ها و برخی از دیگر اقدامات حمایتی خدماتی که در سندیکا پیش‌بینی شده، در اصل باید بر عهده‌ی دولت‌ها باشد. ارائه‌ی این خدمات از سوی سندیکا بخشی از مبارزه برای تحقق اهداف صنفی و مطالبه‌گری از دولت‌هاست و نه جایگزینی برای دولت‌ها و ایفای وظایف آنها. در واقع با ترسیم چهارچوب سندیکا، تلاش شده است که نشان داده شود تئاتر و صنف آن چطور می‌تواند باشد، یا چطور باید باشد. در نهایت اساسنامه‌ی پیش رو تلاشی است برای ترسیم آینده‌ی تشکل صنفی تئاتر، آینده‌ای که چندان دور نیست و پایه‌های آن را می‌توان از امروز بنا نهاد.

۱. نام سندیکا:

به موجب مقرراتی که در ادامه می‌آید، «سندیکای سراسری هنرمندان و کارکنان تئاتر» که زین پس در این اساسنامه «سندیکا» نامیده می‌شود، به عنوان شخصیت حقوقی مستقل، تشکیل می‌شود.

۲. مقر سندیکا:

دفتر اصلی سندیکا در محلی مستقر خواهد بود که توسط مجمع عمومی تعیین می‌شود. حوزه‌ی عملکرد سندیکا ایران است.

۳. اهداف:

سندیکا یک نهاد صنفی مستقل است که هیچ‌گونه گرایش سیاسی و مذهبی و نیز وابستگی به احزاب، سازمان‌ها و تشکیلات سیاسی ندارد و اهداف زیر را پیگیری می‌نماید:

۳.۱ حفظ، گسترش و پیشبرد هنر تئاتر مستقل و پویا به طور حرفه‌ای؛

۳.۲ حفظ، گسترش و پیشبرد منافع هنری، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی اعضای خود از لحاظ حرفه‌ای؛

۳.۳ حفظ حقوق و آزادی‌های حرفه‌ای اعضایش به طور فردی و جمعی؛

۳.۴ مبارزه با سانسور و سرکوب و دفاع از آزادی بیان در هنر تئاتر؛

۳.۵ تضمین اتحاد عمل از طریق سازمان‌دهی و دیگر روش‌ها برای دستیابی به بهترین شرایط و ضوابط کار در تمام زمینه‌هایی که اعضا در آن به فعالیت مشغول هستند؛

۳.۶ نمایندگی منافع فرد فرد اعضا و نیز تمام اعضا به عنوان یک مجموعه در طرفیت با اشخاص حقیقی یا حقوقی از جمله، کارفرمایان، مالکان، مدیران، نمایندگان و همچنین داوری در اختلاف میان اعضا با یکدیگر؛

۳.۷ گسترش روش‌های حل و فصل اختلافات مطروحه در رابطه با شرایط و ضوابط کار و خدمات از طریق مذاکره میان نمایندگان سندیکا با کارفرمایان، نهادهای دولتی و یا دیگر اشخاص حقوقی یا حقیقی؛

۳.۸ گسترش برابری برای همه از طریق الف) مذاکره‌ی جمعی، کمپین‌ها و مواد تبلیغاتی، نمایندگی، سازمان و ساختار سندیکایی، آموزش، سازماندهی و عضوگیری، فراهم کردن تمام مزایا و خدمات و فعالیت‌های دیگر؛ و ب) رویه‌ی عملی خود سندیکا؛

۳.۹ مقابله با تمام اشکال آزار و تبعیض بر مبنای جنسیت، قومیت، ملیت، مذهب، نژاد، طبقه‌ی اجتماعی، خصوصیات فردی و...؛

۳.۱۰ حفظ، ترویج و گسترش آزادی بیان هنری و کمک به هنرمندان و دیگر کارکنان هنرهای نمایشی در داخل و خارج از کشور که در شرایط سرکوب، آزار و دشواری در مسیر حرفه‌ای خود قرار دارند؛

۳.۱۱ همکاری با سازمان‌هایی که اهداف، خواست‌ها و روش مشترک با سندیکا دارند؛

۳.۱۲ برگزاری فستیوال، کارگاه و دیگر رویدادهای تئاتری در جهت رشد و اعتلای هنر تئاتر و گسترش آن در میان اقشار گوناگون.

۴. اختیارات و وظایف

۴.۱ صدور تمام دستورالعمل‌های لازم برای اعضا به منظور عمل به وظایف و تحقق حقوق سندیکایی خود از طریق شورای دبیران منتخب آن در راستای اهداف فوق‌الذکر؛

۴.۲ مذاکره بر سر میزان دستمزد و شرایط استخدام؛

۴.۳ کمک به پیشبرد قانون‌گذاری در پشتیبانی از اهداف فوق‌الذکر؛

۴.۴ انجام کلیه‌ی اقدامات قانونی که شورا آن را برای پیشبرد اهداف فوق‌الذکر و حفظ و پیشبرد منافع حرفه‌ای، مقرون به صلاح و مطلوب تشخیص بدهد؛

۴.۵ ذخیره‌ی منابع مالی مکفی از محل پرداخت‌های اعضا برای پیشبرد اهداف فوق‌الذکر و فراهم کردن مزایایی که از این پس به آن اشاره می‌شود؛

۴.۶ تضمین وام‌ها، اعتبارات و تسهیلات بانکی که شورای دبیران آنها را با مشورت هیأت امنای سندیکا مقرون به صلاح بداند؛

۴.۷ ایجاد و حفظ صندوق اضطراری و عام‌المنفعه برای کمک و حمایت از اعضائی که از نظر شورا نیاز به چنین کمکی دارند؛

۴.۸ تشکیل صندوق کمپین در صورت نیاز؛
۴.۹ تشکیل صندوق بازنشستگی به نفع تمام یا برخی از اعضای سندیکا و ادای سهم به چنین صندوق‌هایی در خارج از سندیکا با تأیید شورای دبیران؛
۴.۱۰ عقد قرارداد با شرکت‌های بیمه با هدف فراهم کردن بیمه‌ی حوادث و تکمیلی درمان؛
۴.۱۱ تأمین مزایای پرداختی در صورت فوت اعضا مطابق اساسنامه و آیین نامه های متعاقب؛
۴.۱۲ تأمین مزایای پرداختی مشابه به اعضا و خانواده‌های آن ها طبق تصمیم شورا؛
۴.۱۳ ارائه‌ی مشاوره و معاضدت حقوقی به اعضا در چهارچوب قانون و مطابق مقررات اساسنامه و آیین نامه های متعاقب؛
۴.۱۴ انجام مذاکره به نمایندگی از اعضا و انعقاد پیمان‌های جمعی؛
۴.۱۵ برنامه‌ریزی و سازماندهی اعتصابات و اعتراضات جمعی در راستای پیگیری مطالبات صنفی اعضا؛
۴.۱۶ انتشار بیانیه، اعلامیه و نشریات در قالب‌های گوناگون در راستای منافع سندیکا و اعضا؛
۴.۱۷ همکاری با سازمان‌ها و انجمن‌های مشابه در مقیاس محلی، ملی و جهانی به تشخیص شورای دبیران در قالب ارتباط، اتحاد و یا روش‌های دیگری که برای پیشبرد اهداف سندیکا کارآمد باشد. شورای دبیران تحت هیچ شرایطی مجاز نیست که سندیکا را با دولت‌ها، شاخه‌ها یا کمیته‌های احزاب سیاسی و یا مذاهب و یا سازمان‌هایی که ارتباط رسمی و مشخصی با مذاهب و احزاب سیاسی دارند مرتبط سازد؛
۴.۱۸ به رسمیت شناختن حق افراد عضو در باور داشتن و بیان آزادانه‌ی گرایش سیاسی، چه به طور خصوصی و چه در چهارچوب حرفه‌ای، در صورتی که مغایر با اهداف برشمرده شده در بند ۹ ماده ۳ نباشد.

۵. عضویت

۵.۱ سندیکا یک نهاد دموکراتیک و عمومی است که تمامی بازیگران، کارگردانان، نمایشنامه‌نویسان و دیگر کارکنان هنری و فنی تئاتر با داشتن شرایطی که در این اساسنامه ذکر می‌شود می‌توانند به عضویت آن درآیند:

حداقل سن ۱۸ سال؛
اقامت و فعالیت در ایران؛
همکاری در حداقل دو نمایش صحنه‌ای، یا داشتن مدرک تحصیلی در رشته‌های مرتبط با تئاتر، یا اشتغال به تحصیل در یکی از رشته‌های مرتبط با تئاتر؛

۵.۲ شورای دبیران مختار است که به تشخیص خود شرایط ویژه‌ای را برای عضویت برخی افراد و گروه‌های خاص (مانند دانشجویان یا افراد آماتور) در نظر بگیرد تا امکان عضویت به صورت گسترده‌تری فراهم شود. شورا می‌تواند حسب شرایط به افراد فاقد شرایط (مانند هنرمندان خارجی که به طور موقت در کشور فعالیت می‌کنند و یا کسانی که هنوز واجد شرایط نشده‌اند) عضویت موقت اعطا کرده و یا بر مبنای خدمات‌شان آنها را به عضویت افتخاری مادام‌العمر درآورد.

۵.۳ شورا موظف است جزئیات نحوه‌ی عضویت با شرایط ویژه‌ی مذکور در بند ۵.۲ را در قالب آیین‌نامه‌ی داخلی به تصویب رسانده و مرتباً به روز رسانی نماید.

۵.۴ درخواست عضویت در قالب فرم‌های استاندارد مصوب شورای دبیران پذیرفته می‌شود.

۵.۵ ارائه‌ی درخواست عضویت به منزله‌ی پذیرش اساسنامه‌ی حاضر، آیین نامه و سایر مقرره‌های سندیکا است.

۵.۶ پذیرش متقاضیان عضویت منوط به احراز شرایط مذکور در بند ۵.۱ و رای اکثریت شورای دبیران است.

۵.۷ در صورتی که رفتار و فعالیت‌های متقاضی واجد شرایط به گونه‌ای بوده باشد که با مفاد بند ۴.۱۸ در تناقض قرار گیرد، شورای دبیران می‌تواند درخواست عضویت را رد نماید.

۵.۸ در صورت رد درخواست متقاضی توسط شورای دبیران بر طبق بند ۵.۷، دلایل رد تقاضا باید در قالب توضیح کتبی به اطلاع وی برسد. متقاضی طی ۱۴ روز می‌تواند دلایل متقابل خود را ارائه کند. در این صورت، شورا موظف است در اولین مجمع عمومی پیش رو این درخواست تجدیدنظر را در دستور کار قرار دهد.

۵.۹ مقتضی است که تمام اعضا همواره نسبت به دیگر اعضا با احترام و حسن نیت رفتار

کرده و وارد مناسباتی که اهداف مذکور در بند ۳.۹ را تضعیف می‌کند نشوند. عدم رعایت این بند با اقدامات مقتضی روبرو خواهد بود.

۶ . پایان عضویت:

۱ .۶ عضویت افراد در شرایط زیر پایان خواهد یافت:

فوت؛

استعفا؛

اخراج؛

عدم پرداخت حق عضویت بیش از شش ماه.

۲. ۶ عضو مستعفی یا کسی که به خاطر عدم پرداخت حق عضویت، عضویتش پایان یافته است می‌تواند درخواست بازگشت خود را به شورای دبیران ارائه نماید. تصمیم در خصوص بازگشت این عضو و تعیین شرایط آن از جمله چگونگی پرداخت معوقعات بر عهده‌ی شورای دبیران خواهد بود.

۷ .تعلیق عضویت

۱ .۷ عضویت افراد در شرایط زیر معلق خواهد شد و رفع تعلیق منوط به تصمیم شورای دبیران است:

عدم رعایت مفاد اساسنامه‌ی حاضر به تشخیص بازرسان یا شورای دبیران؛

عدم پرداخت حق عضویت بیش از سه ماه.

تبصره: در صورت پرداخت حق عضویت معوقه‌ی سه‌ماهه، لغو تعلیق عضو نیازی به تایید شورای دبیران ندارد. اما در صورتی که معوقات عضو به شش ماه برسد، عضو خودبه‌خود اخراج شده تلقی می‌گردد و بازگشت حتی با وجود پرداخت معوقات، منوط به تایید شورای دبیران خواهد بود.

۲ .۷ عضو معلق تا روشن شدن وضع عضویتش همچنان موظف به پرداخت حق عضویت است اما در مجامع سندیکا حق رای نخواهد داشت.

۷.۳ هر عضو در صورتی که نخواهد تا مدت دو سال در تئاتر فعالیت داشته باشد، می‌تواند درخواست تعلیق عضویت داوطلبانه بدهد و در صورت موافقت شورای دبیران، در طول این مدت از پرداخت حق عضویت معاف خواهد بود و این تعلیق خدشه‌ای در سنوات عضویت او وارد نخواهد کرد. این دوره به درخواست عضو و تصویب شورای دبیران تا یک سال دیگر قابل تمدید خواهد بود. با پایان این دوره، عضویت و حقوق و وظایف تعلیقی خودبه‌خود به حالت قبل بازخواهد گشت.

تبصره: اعضا در دوره‌ی تعلیق داوطلبانه نمی‌توانند به فعالیت‌هایی بپردازند که مغایر با مفاد این اساسنامه است. در غیر این صورت، بازگشت آنها منوط به تصویب شورای دبیران خواهد بود. تشخیص این امر بر عهده‌ی شورای دبیران و بازرسان است.

۸. اخراج

۸.۱ اخراج عضو در شرایط زیر صورت می‌گیرد:

عدم رعایت مفاد اساسنامه‌ی حاضر به تشخیص بازرسان یا شورای دبیران؛

عدم پرداخت حق عضویت بیش از شش ماه.

۸.۲ عضو اخراج شده می‌تواند اعتراض خود را نسبت به تصمیم شورای دبیران در مجمع عمومی مطرح نماید.

۹. حق عضویت

۹.۱ مبلغ حق عضویت ماهانه و هزینه‌ی اولیه‌ی عضویت هرساله در مجمع عمومی عادی یا فوق‌العاده تعیین می‌شود. شورای دبیران موظف است آیین‌نامه نحوه‌ی تعیین حق عضویت را تهیه کرده و به تصویب مجمع عمومی برساند.

۹.۲ حق عضویت می‌تواند به صورت سالانه در ابتدای سال و یا به صورت ماهانه توسط اعضا پرداخت گردد و ممکن است بر مبنای نوع حرفه، میزان درآمد سالانه، سن و سابقه‌ی عضویت برای اعضاء متفاوت باشد.

۹.۳ اعضایی که بنا به شرایط ویژه توانایی مالی پرداخت حق عضویت‌شان را ندارند،

می‌توانند درخواستی مبنی بر کاهش مبلغ حق عضویت و یا بخشودگی آن به خزانه‌داری سندیکا ارائه کنند. تصمیم خزانه‌داری در این خصوص به درخواست عضو مربوطه توسط شورای دبیران قابل تجدیدنظر است و تصمیم شورای دبیران قطعی است. ارائه‌ی اطلاعات نادرست توسط عضو موضوع رسیدگی کمیته‌ی انضباطی خواهد بود.

۹.۴ علاوه بر حق عضویت، اعضا موظفند جریمه‌ها و مبالغی را که ممکن است مطابق مقررات از سوی سندیکا ملزم به پرداخت آن شوند بپردازند.

۱۰. خدمات حقوقی

۱۰.۱ خدمات حقوقی سندیکا شامل مشاوره، وکالت و حمایت مالی دعاوی است.

۱۰.۲ مشاوره‌ی حقوقی در خصوص مسائل حرفه‌ای به طور رایگان و با هماهنگی کمیته‌ی حقوقی در اختیار تمام اعضا خواهد بود.

۱۰.۳ اعضا موظفند اطلاعات لازم در رابطه با پرونده‌ی خود را به طور کامل و صادقانه در اختیار کمیته‌ی حقوقی سندیکا قرار دهند.

۱۰.۴ مشاوره‌ی حقوقی شامل راهنمایی و ارائه‌ی اطلاعات به صورت شفاهی و کتبی است و شامل مداخلات حقوقی دیگر نمی‌شود.

۱۰.۵ در صورتی که عضوی در دعاوی حقوقی مرتبط با حرفه‌ی خود نیاز به وکیل داشته باشد، درخواست خود را به شورای دبیران تقدیم می‌کند. در صورت تشخیص شورای دبیران مبنی بر پذیرش پرونده‌ی مربوطه، امر به واحد حقوقی ارجاع داده شده و به نحو مقتضی به موضوع ترتیب اثر داده خواهد شد. در این مرحله، شورای دبیران در خصوص حمایت مالی نیز تصمیم خواهد گرفت.

۱۰.۶ حمایت مالی شامل پرداخت هزینه‌های دادرسی و نیز کمک به پرداخت محکومٌ‌به احتمالی است.

۱۰.۷ درخواست وکالت و حمایت تنها از سوی اعضایی پذیرفته می‌شود که حق عضویت معوقه نداشته باشند.

۱۰.۸ پرونده‌هایی که وکالت آنها از سوی وکیل سندیکا پذیرفته می‌شود باید ارتباط

مستقیم با حرفه‌ی فرد و یا منافع سندیکا و اعضاء آن داشته باشد.

۹ .۱۰خدمات حقوقی سندیکا جز در موارد خاصی که شورای دبیران تشخیص دهد، شامل پرونده‌ی دعوایی که عضو در آن مقصر بوده و یا دعوای میان دو عضو خود نخواهد شد.

تبصره: در صورتی که دعوا میان دو عضو بوده و یکی از طرفین در مقام کارفرمای دیگری طرف دعوا قرار گرفته باشد، سندیکا می‌تواند طرف دیگر را تحت حمایت حقوقی خود قرار دهد.

۱۰ .۱۰ شورای دبیران نمی‌تواند حمایت مالی پرونده‌ای را بپذیرد که منابع مالی سندیکا کفاف پرداخت هزینه‌ها و یا محکومٌ‌به احتمالی را ندهد، اما در صورت دارا بودن شرایط، ارائه‌ی سایر خدمات حقوقی رایگان سندیکا به چنین پرونده‌ای بلامانع است.

۱۱ .۱۰ در صورتی که سندیکا مسئولیت پرونده‌ی عضوی را بپذیرد، عضو مزبور نمی‌تواند به طور جداگانه و بدون اطلاع وکلای سندیکا با طرف دعوا مذاکره کرده و یا در رابطه با پرونده‌اش ارتباطی بگیرد و یا هرگونه اقدام دیگری در این راستا انجام دهد.

۱۲. ۱۰ در صورت عدم رعایت بند ۱۰ .۳ و ۱۰ .۱۱، کلیه‌ی خسارات ناشی از این تخلف بر عهده‌ی عضو متخلف بوده و حمایت مالی سندیکا نیز منتفی خواهد بود.

۱۱. مزایا

۱. ۱۱ مزایایی که از سوی سندیکا به اعضا تعلق می‌گیرد به قرار زیر است:

کمک‌هزینه در صورت وقوع حادثه در حین کار؛

حق بازنشستگی و از کارافتادگی؛

کمک‌هزینه‌ی بیکاری؛

کمک‌هزینه کفن و دفن در صورت فوت.

۱۱ .۲ در موارد فوت، نقص عضو، از کار افتادگی و یا هرگونه خسارت ناشی از حوادث حین کار، و به طور کلی حوادثی که به موجب قوانین مربوطه و یا با تشخیص مرجع صالح، جبران خسارت آن بر عهده‌ی کارفرما می‌باشد، کمک‌هزینه، حقوق و مزایای

پرداختی از سوی سندیکا، صرفنظر از دیه و یا غرامتی است که بر ذمه‌ی کارفرما قرار می‌گیرد.

۱۱.۳ اقدام به احقاق حقوق قانونی از طریق سندیکا مانع از حق فرد برای مراجعه به مراجع قانونی نیست.

۱۱.۴ مبالغ مذکور از محل صندوق‌هایی که به این منظور تشکیل می‌شود و یا قرارداد با شرکت‌های بیمه پرداخت خواهد شد. شورای دبیران موظف است در اسرع وقت نسبت به تصویب آیین‌نامه‌های اجرایی در این خصوص و مذاکره با شرکت‌های بیمه اقدام نماید.

۱۱.۵ کمک‌هزینه‌ی بیکاری به آن دسته از اعضا تعلق می‌گیرد که بیش از دو ماه حق عضویت معوقه نداشته باشند.

۱۱.۶ در مواردی که سندیکا با تصمیم شورای دبیران پیش از پایان روند مذاکره، داوری، صدور رأی قطعی در دعوا و یا اتمام هر یک از دیگر اشکال حل و فصل اختلاف، اقدام به جبران بخش و یا کل خسارات عضو خود نماید که برعهده‌ی کارفرما است، مبلغ پرداختی از سوی کارفرما متعلق به این نهاد بوده و به صندوق آن باز خواهد گشت. در صورتی که محکومٌ به و یا مبلغ مورد توافق در سایر اشکال حل و فصل اختلاف شامل تنها بخشی از دریافتی عضو از سندیکا شود و یا در موارد صدور رأی قطعی از سوی دادگاه، اگر کارفرما محکوم به پرداخت خسارت نگردد، در این موارد عضو مذکور موظف است مطابق شرایط تعیین شده از سوی شورای دبیران مابه تفاوت مبالغ را به صندوق بازگرداند.

۱۲. ساختار سندیکا

سندیکا متشکل از ارکان زیر است:

۱. مجامع عمومی

۲. شورای دبیران

۳. بازرسان

۴. خزانه‌داری

۵. هیأت امنا

۶. کمیته‌ها

۱۳. مجامع عمومی

مجامع عمومی بالاترین مرجع تصمیم‌گیری سندیکا هستند و شامل مجمع عمومی عادی و فوق‌العاده می‌شوند که همگی با اکثریت مطلق اعضا رسمیت می‌یابند.

۱۳.۱ مجمع عمومی عادی به طور سالانه برگزار می‌شود و به امور زیر می‌پردازد:

بررسی گزارش شورای دبیران؛

بررسی گزارش بازرسان؛

بررسی گزارش مالی سال گذشته؛

بررسی گزارش سرپرستان کمیته‌ها؛

انتخابات دبیرکل، شورای دبیران و بازرسان؛

انتخاب سرپرست خزانه‌داری؛

انتخاب هیأت امنا؛

تصویب سیاست‌ها و برنامه‌ی سالیانه؛

تصویب مقررات داخلی و آیین‌نامه‌ها؛

بررسی درخواست تجدیدنظر در رابطه با درخواست عضویتی که توسط شورای دبیران رد شده است.

۱۳.۲ مجمع عمومی عادی به دعوت شورای دبیران انجام می‌شود. شورای دبیران موظف است پانزده روز پیش از تاریخ مقرر، زمان و مکان برگزاری مجمع را از طرق معمول اطلاع‌رسانی (ایمیل، پیامک، خبرنامه‌ی داخلی و موارد مشابه) به اطلاع اعضا برساند. دستور جلسه نیز می‌بایست پیشاپیش به طریق مقتضی به اطلاع اعضا برسد و در جلسه صرفاً در خصوص همان موارد تصمیم‌گیری خواهد شد.

۱۳.۳ اعضای غایب می‌توانند برای شرکت در رأی‌گیری‌ها در مجامع و جلسات به دیگر اعضا نیابت بدهند. در این صورت در حکم حاضر در مجمع تلقی شده و در رسمیت مجمع

مؤثر خواهند بود.

۱۳.۴ در صورت به حد نصاب نرسیدن حاضران در مجمع، شورای دبیران موظف است جلسه را پانزده روز بعد برگزار نماید و مراتب را به طرق مذکور در بند ۲ ماده ۱۳ به اطلاع کلیه اعضا برساند. در صورتیکه اکثریت مطلق اعضا در جلسه‌ی بعدی حاضر نباشند، این مجمع با اکثریت نسبی رسمیت خواهد یافت.

۱۳.۵ در ابتدای تمام جلسات مجامع، یک نفر رئیس، دو نفر معاون و یک نفر منشی برای اداره‌ی جلسه انتخاب می‌شود.

۱۳.۶ در صورتی که رسیدگی به هر یک از موارد تحت صلاحیت مجمع عمومی عادی در طول سال ضرورت یابد، مجمع عمومی عادی به طور فوق‌العاده با همان شرایط مجمع عمومی عادی برگزار می‌شود.

۱۳.۷ مجمع عمومی فوق‌العاده در شرایط خاص برگزار می‌شود و به موضوعات زیر می‌پردازد:

اصلاح و تغییر در اساسنامه؛

انحلال سندیکا و امور مرتبط با آن؛

ائتلاف با سندیکاهای دیگر برای تشکیل اتحادیه و یا پیوستن به یک اتحادیه؛

به درخواست یک‌سوم اعضا در موارد خاص؛

موارد خاص اختلاف خزانه‌داری با دیگر بخش‌ها؛

گزارش تخلف اعضای شورای دبیران از سوی بازرس؛

استعفای جمعی دبیران؛

تجدید انتخاب شورای دبیران به درخواست اعضا یا بازرسان.

۱۳.۸ افراد یا ارکان زیر می‌توانند درخواست برگزاری مجمع عمومی فوق‌العاده را بنمایند:

اکثریت شورای دبیران؛

بازرسان؛

یک سوم اعضای سندیکا؛

خزانه‌داری در شرایط ویژه‌ای که در بند مربوطه تشریح خواهد شد.

۱۳.۹ ترتیب اطلاع‌رسانی و برگزاری مجمع عمومی فوق‌العاده همانند مجمع عمومی

عادی خواهد بود. لکن در صورت به حد نصاب نرسیدن مجمع، جلسه‌ی بعدی یک هفته بعد و مطابق مقررات بند ۱۳.۴ برگزار می‌شود.

۱۳.۱۰ آیین‌نامه‌های مصوب سندیکا می‌توانند سه سال پس از تصویب، در دستور کار مجمع فوق‌العاده قرار بگیرند تا با رأی اعضا، به صورت متمم اساسنامه درآیند. در این صورت، کلیه‌ی متمم‌ها حکم مفاد اساسنامه را خواهند داشت.

۱۴. شورای دبیران

شورای دبیران متشکل از نمایندگان منتخب هر یک از رسته‌های حرفه‌ای تئاتر است که به مدت یک سال توسط مجمع عمومی انتخاب می‌شوند. از هر رسته دست‌کم یک نفر باید در شورای دبیران حضور داشته باشد و در هر حال تعداد اعضای شورای دبیران باید فرد باشد. در کنار اعضای اصلی، به تعداد یک سوم اعضای شورای دبیران نیز به عنوان اعضای علی‌البدل انتخاب خواهد شد.

۱۴.۱ انتخاب اعضای شورای دبیران تا دو دوره‌ی متوالی بلامانع است.

۱۴.۲ در صورت فوت، استعفا، ممنوعیت قانونی یا غیبت غیرموجه مکرر دبیران اصلی، یکی از دبیران علی‌البدل تا پایان دوره‌ی مأموریت، وظایف او را بر عهده خواهد داشت. غیبت غیر موجه مکرر به موادی اطلاق می‌شود که عضو، علیرغم اطلاع از دعوت، بدون اجازه قبلی و یا عذر موجه حداقل در چهار جلسه متوالی و یا هشت جلسه غیر متوالی طی یک سال در جلسات حاضر نشود.

۱۴.۳ شورای دبیران در اولین جلسه از میان خود یک نفر را به عنوان دبیرکل و یک نفر رابه عنوان منشی انتخاب می‌کند. وظیفه‌ی منشی تهیه‌ی گزارش جلسات و ابلاغ تصمیمات شورا به افراد یا واحدهای ذیربط است. منشی تصمیمات شورا را در دفتری به نام دفتر صورت‌جلسات شورا ثبت می‌کند که به امضای اعضای حاضر در جلسه می‌رسد.

۱۴.۴ در صورت استعفای دسته جمعی و قبول آن توسط مجامع عمومی فوق‌العاده، مجمع عمومی عادی به طور فوق‌العاده بنا به دعوت شورای دبیران مستعفی برای انتخاب شورای دبیران جدید تشکیل خواهد شد.

۱۴.۵ پس از انقضای مدت مأموریت شورای دبیران در صورتی که شورای جدید انتخاب نشده باشد شورای موجود تا انتخاب شورای جدید و قبولی وظیفه از سوی افراد منتخب، کماکان به وظایف خود ادامه داده و مسئولیت اداره امور را بر عهده خواهد داشت.

تبصره: مفاد این بند، در مورد استعفای جمعی دبیران نیز صادق است.

۱۴.۶ جلسات شورای دبیران هر دو هفته یکبار در موعد و محل معینی که قبلاً به تصویب شورا رسیده با حضورتمام اعضای اصلی شورا تشکیل و رسمیت می‌یابد و برای اتخاذ تصمیم، رای اکثریت اعضا حاضر در جلسه ضروری است. تصمیمات شورا در دفتری به نام دفتر صورت‌جلسات شورا ثبت می‌گردد و به امضای اعضای حاضر در جلسه می‌رسد.

۱۴.۷ وظایف شورای دبیران به قرار زیر است:

رسیدگی به درخواست‌های عضویت؛

تصویب آیین‌نامه‌های داخلی و ارائه به مجمع عمومی جهت اتخاذ تصمیم؛

انتصاب کمیته‌ها؛

دعوت مجامع عمومی؛

اجرای اساسنامه و تصمیمات مجامع عمومی و سایر مقررات مربوطه؛

افتتاح حساب بانکی به نام سندیکا؛

تهیه و تنظیم طرح‌ها و برنامه‌ها و بودجه و سایر پیشنهادات یا دریافت آن از کمیته‌ها و ارائه به مجمع عمومی جهت اتخاذ تصمیم؛

بررسی و تصمیم‌گیری در خصوص پیشنهادات کمیته‌ها؛

تعیین نماینده یا وکیل در دادگاه‌ها و مراجع قانونی و سایر سازمان‌ها با حق توکیل غیر و تعیین نماینده از بین اعضا برای حضور در جلسات مجمع عمومی اتحادیه‌هایی که در آنها مشارکت دارد.

تصمیم‌گیری در خصوص همکاری با سازمان‌ها و نهادهای فرهنگی، هنری و اجتماعی؛

پیگیری و نظارت بر فرآیند انعقاد قراردادهای جمعی؛

تصمیم‌گیری در خصوص اعتصابات و اعتراضات جمعی و سازماندهی آن در راستای پیگیری مطالبات صنفی اعضا

انجام سایر وظایف و تکالیفی که به موجب این اساسنامه مستقیماً و یا به اعتبار تصدی اداره امور سندیکا بر عهده شورای دبیران گذارده شده است.

تبصره: مسئولیت شورای دبیران در مقابل سندیکا مسئولیت وکیل در مقابل موکل است.

۱۴.۸ دبیرکل سندیکا وظایف زیر را بر عهده دارد:

سخنگویی سندیکا؛

نمایندگی سندیکا در رسانه‌ها و مطبوعات؛

مذاکره با کارفرمایان و نهادهای مربوطه برای انعقاد قراردادهای جمعی و ارائه‌ی نتیجه‌ی آن به شورای دبیران جهت تصمیم‌گیری؛

امضای قراردادها با تایید شورای دبیران و امضای اسناد تعهدآور سندیکا مشترکاً با خزانه‌دار و عضو هیأت امنا؛

اداره‌ی تشکیلات سندیکا؛

امضای کارت عضویت اعضا و نامه‌های اداری سندیکا؛

انجام مکاتبات سندیکا؛

استخدام نیروی انسانی برای امور اداری سندیکا؛

مسئولیت و نظارت بر اجرای مصوبات و تصمیمات مجامع؛

نظارت بر دفاتر و مکتوبات شورای دبیران؛

۱۴.۹ دبیرکل موظف است در تمام جلسات شورای دبیران شرکت نماید، مگر آنکه عذر موجهی داشته باشد. در هر حال دبیرکل نمی‌تواند بیش از سه بار در جلسات شورای دبیران غایب باشد.

۱۴.۱۰ شورای دبیران وظایف خود را به صورت جمعی انجام می‌دهد و هیچ‌یک از اعضای شورا حق ندارد از اختیارات شورا منفرداً استفاده کند مگر در موارد خاص که وکالت یا نمایندگی کتبی از طرف شورا داشته باشد.

۱۴.۱۱ استعفای هر یک از اعضای شورای دبیران تا تعیین عضو جدید و قبولی سمت آن، رافع مسئولیت نسبت به وظایف نخواهد بود.

۱۴.۱۱ هیچ‌یک از اعضای شورای دبیران یا بازرس یا صاحبان دیگر سمت‌های سندیکا

نمی‌توانند سمت‌های مشابهی را در نهادهای مشابه بپذیرند.

۱۴.۱۲ شورای دبیران موظف است در آیین‌نامه‌ای، مرخصی و تعطیلات سالانه‌ی جدا از تعطیلات رسمی کشور برای دبیرکل سندیکا و کارکنان اداری سندیکا پیش‌بینی نماید.

۱۴.۱۳ دبیران و دیگر اعضایی که در انتخابات به سمت‌های اجرایی سندیکا برگزیده می‌شوند نباید در نهادهای فرهنگی-هنری دولتی یا شرکت های دولتی در این زمینه، مشغول به کار بوده و یا سابقه‌ی حضور در نهادهای سیاست‌گذاری فرهنگی و دستگاه‌های سانسور را داشته باشند.

۱۵. بازرسان

مجمع عمومی عادی پنج نفر از اعضا را برای مدت یک سال به عنوان بازرس اصلی و سه نفر به عنوان بازرس علی‌البدل انتخاب می‌کند.

۱۵.۱ انتخاب متوالی بازرس مانعی ندارد اما بازرس نمی‌تواند همزمان سمت دیگری را در سندیکا عهده‌دار شود. در صورت فوت یا استعفا یا ممنوعیت قانونی بازرس اصلی، بازرس علی‌البدل تا پایان دوره‌ی ماموریت، وظایف او را بر عهده خواهد داشت.

۱۵.۲ بازرسان عهده دار وظایف زیر خواهند بود:

بررسی انطباق عمل شورای دبیران و نمایندگان و وکلای سندیکا و معاملات انجام شده با اساسنامه و قانون؛

رسیدگی به حساب‌ها، دفاتر، اسناد مالی، ترازنامه، عملکرد مالی؛

نظارت بر عملکرد خزانه‌داری؛

نظارت بر عملکرد هیأت امنا؛

رسیدگی به شکایات و اعتراضات اعضا؛

درخواست برگزاری مجمع عمومی فوق‌العاده در صورت مشاهده‌ی تخلف اعضای شورای دبیران؛

تذکر کتبی به دبیر و شورای دبیران در صورت بروز تخلف و درخواست رفع نقص؛

تسلیم به موقع گزارش مالی و ترازنامه به مجمع عمومی؛

تعیین نماینده‌ی بازرسان در خزانه‌داری

تعیین نماینده‌ی بازرسان در تعاونی مسکن.

۱۵,۳ بازرس موظف است با همکاری خزانه‌داری، گزارش جامعی راجع به وضعیت سندیکا به مجمع عمومی عادی سالیانه ارائه کند. گزارش بازرس باید هم‌زمان با فراخوان تشکیل مجمع عمومی عادی سالیانه جهت مراجعه‌ی اعضا آماده باشد.

۱۶. خزانه‌داری

خزانه‌داری مرجع رسیدگی به امور مالی سندیکا و امکانات رفاهی اعضا به سرپرستی خزانه‌دار است.

۱۶.۱ خزانه‌دار هر دو سال یک‌بار در مجمع عمومی انتخاب می‌شود و دوره‌ی فعالیتش قابل تمدید است.

۱۶.۲ خزانه‌دار به همراه یک نفر نماینده‌ی منتخب بازرسان و دیگر اعضای خزانه‌داری ایفای وظیفه می‌کند. سایر اعضای خزانه‌داری توسط شورای دبیران منتصب می‌شوند.

۱۶.۳ وظایف خزانه‌دار

- دریافت حق عضویت و سایر موارد پرداختی اعضا؛
- پرداخت مزایا؛
- نظارت بر مخارج جاری و پرداخت هزینه‌ها؛
- نگهداری دفاتر مالی؛
- اداره‌ی نقدینگی در گردش سندیکا؛
- صدور اسناد مالی تعهدآور سندیکا با امضای مشترک دبیرکل، خزانه‌دار و عضو هیأت امنا همراه با مهر سندیکا؛
- تهیه‌ی پیش‌نویس بودجه؛
- ارائه‌ی گزارش مالی فصلی به شورای دبیران؛
- تشکیل و اداره‌ی صندوق‌های موضوع این اساسنامه که به تصویب شورای دبیران رسیده است؛

۱۶.۴ نماینده‌ی بازرسان، رابط میان بازرسان و خزانه‌داری است و وظیفه‌اش تسهیل نظارت بازرسان بر امور خزانه‌داری است.

۱۶.۵ خزانه‌داری موظف است در چهارچوب بودجه‌ی مصوب عمل نماید. چنانچه مواردی به طور مصرح و دقیق در بودجه پیش‌بینی نشده و آزادی عمل به شورای دبیران داده شده باشد، خزانه‌دار موظف است مبلغ درخواستی شورا را پرداخت نماید اما در شرایط زیر می‌تواند از پرداخت خودداری نماید:

- مبلغ درخواستی به کلی برای امور خارج از دستور کار مصوب سال باشد؛
- مبلغ درخواستی برای امور خارج از اولویت باشد؛
- مبلغ درخواستی بالاتر از میزانی باشد که در حال حاضر در دسترس است.

تبصره: اولویت مورد نظر در این ماده، پرداخت‌هایی است که سرفصل آن به طور مصرح در اساسنامه ذکر شده و در حوزه‌ی اختیارات شورای دبیران است اما میزان آن ممکن است متغیر باشد.

۱۶.۶ در صورت عدم پذیرش این تصمیم از سوی شورای دبیران، مرجع حل اختلاف کمیته‌ای سه‌نفره متشکل از یک نماینده‌ی کمیته‌ی حقوقی، یک بازرس و یک نفر از کمیته‌ی داوری با معرفی کمیته‌ی مربوطه خواهد بود.

۱۶.۷ اعضای کمیته‌ی سه‌نفره نباید با هیچ‌یک از طرفین اختلاف ظرف یک سال آینده همکاری حرفه‌ای داشته باشند. در صورت تخلف از این بند، عضویت متخلفین معلق شده و از سمت‌شان در سندیکا عزل خواهند شد.

۱۶.۸ رای کمیته‌ی سه نفره در مجمع عمومی فوق‌العاده قابل تجدیدنظر خواهد بود.

۱۷. هیأت امنا

هیأت امنا مسئول اداره‌ی اموال و دارایی‌های سندیکا متشکل از اعضای منتخب سندیکا است که هر دو سال یک‌بار در مجمع عمومی انتخاب می‌شوند:

۱۷.۱ وظایف هیأت امنا به شرح زیر است:

- نقل و انتقال و اداره‌ی دارایی‌های سندیکا،

- سرمایه‌گذاری با استفاده از اموال سندیکا،
- تصمیم‌گیری درباره‌ی سپردن وثیقه‌ی قضایی با استفاده از اموال سندیکا؛
- ارائه‌ی نظر مشورتی درباره‌ی اخذ وام و اعتبار و تصمیم‌گیری در خصوص سپردن رهن بانکی با استفاده از اموال سندیکا؛
- امضای اسناد مالی تعهدآور سندیکا مشترکاً با دبیرکل و خزانه‌دار.

۱۷.۲ حل اختلاف شورای دبیران با هیأت امنا به ترتیب بندهای ۱۶.۶ تا ۱۶.۸ خواهد بود.

۱۸. کمیته‌ی انتشارات، روابط عمومی و آموزش

کمیته‌ی انتشارات و آموزش متشکل از اعضای منتخب سندیکا است و به امور زیر می‌پردازد:

- تهیه‌ی نشریه‌داخلی سندیکا؛
- مدیریت حساب‌های کاربری سندیکا در شبکه‌های اجتماعی؛
- انتشار اخبار سندیکا و ارتباط با خبرنگاران، خبرگزاری‌ها و رسانه‌ها؛
- برگزاری رویدادها و برنامه‌های نمایشی سندیکا؛
- برگزاری دوره‌های آموزشی برای اعضای سندیکا؛
- انتشار مطبوعات و کتب مربوط به سندیکا؛
- عمل به عنوان حلقه‌ی ارتباطی میان اعضا و کارفرمایان جهت اطلاع‌رسانی در خصوص پروژه‌های نمایشی و فرصت‌های کاری؛

تبصره: اولویت عضویت در کمیته‌ی انتشارات، روابط عمومی و آموزش با اعضایی است که تحصیلات یا تجربه‌ی مرتبط در زمینه‌های مزبور را دارا هستند.

۱۸.۱ آن بخش از فعالیت‌های این کمیته که در ارتباط با رسانه‌ها و مطبوعات است زیر نظر مستقیم دبیرکل سندیکا انجام می‌شود.

۱۹. کمیته داوری و انضباطی

کمیته‌ی داوری و انضباطی متشکل از اعضای منتخب سندیکا است که هر دو سال یک‌بار در مجمع عمومی انتخاب می‌شوند و به موارد زیر می‌پردازد:

- حل اختلاف میان اعضا از طریق داوری
- رسیدگی به تخلف اعضا از مفاد اساسنامه و آیین‌نامه‌های داخلی

۱۹.۱ تخلفات مورد رسیدگی در این کمیته می‌تواند از سوی بازرسان و یا هر یک از اعضای سندیکا مطرح شود.

۱۹.۲ شورای دبیران موظف است در اسرع وقت آیین‌نامه‌ی نحوه‌ی رسیدگی به تخلفات را تهیه نماید.

۱۹.۳ در خصوص تخلفات مرتبط با اساسنامه، کمیته‌ی انضباطی موظف است پس از رسیدگی گزارشی از آن تهیه کرده و به همراه نظر پیشنهادی خود در خصوص تعلیق، لغو و یا حفظ عضویت فرد به شورای دبیران ارائه کند.

۱۹.۴ در صورتی که کمیته‌ی انضباطی تخلف را محرز بداند، می‌تواند در نظر پیشنهادی خود برای عضو متخلف جریمه‌ی نقدی با حفظ عضویت فرد در نظر بگیرد.

۱۹.۵ کمیته‌ی داوری تنها در صورتی به اختلاف حرفه‌ای مطروحه در کمیته‌ی رسیدگی می‌کند که یکی از طرفین در این همکاری چنانکه بعضاً متداول است نقش کارفرمای دیگری را نداشته باشد. در غیر این صورت امر به کمیته‌ی حقوقی ارجاع داده شده و با کارفرما به عنوان شخص ثالث رفتار خواهد شد.

۲۰. کمیته‌ی حقوقی

متشکل از حقوقدانان، وکلا و اعضای منتخب سندیکا است که هرساله در مجمع عمومی انتخاب می‌شوند.

۲۰.۱ بخشی از کمیته‌ی حقوقی می‌بایست از حقوقدانان و وکلای دادگستری باشند که سندیکا از آنها دعوت به همکاری می‌نماید.

وظایف کمیته‌ی حقوقی به شرح زیر است:

- ارائه مشاوره به شورای دبیران در تهیه آیین‌نامه‌ها
- ارائه‌ی خدمات حقوقی موضوع ماده‌ی ۱۰ این اساسنامه؛
- رسیدگی به امور حقوقی سندیکا؛

- تدوین پیمان‌های جمعی و ارائه‌ی مشاوره در این خصوص به شورای دبیران؛

۲۱. کمیته رفاه

این کمیته متشکل از اعضای منتخب سندیکا است و به امور زیر می‌پردازد:

- فراهم کردن امکانات جهت ارائه‌ی خدمات بیمه‌ای از جمله بیمه‌ی درمانی، عمر و حوادث؛
- ارائه‌ی برنامه‌های رفاهی برای اعضای سندیکا؛
- تشکیل تعاونی مسکن

تبصره: صلاحیت نظارت بر عملکرد تعاونی مسکن، علاوه بر شورای دبیران، با هیأت امنا، خزانه‌داری و یک نماینده‌ی منتخب بازرسان خواهد بود.

۲۲. منابع مالی

منابع مالی سندیکا از طرق زیر تأمین می شود:

- حق عضویت پرداختی توسط اعضا؛
- فعالیت‌های سندیکا؛
- کمک‌های بلاعوض افراد و گروه‌ها.

تبصره: سندیکا در قبال کمک‌های دریافتی هیچ‌گونه تعهدی بر عهده‌ی خود نمی‌پذیرد و تغییری در رویه و سیاست خود به وجود نمی‌آورد و این کمک‌ها سندیکا را ملزم به تعیین سیاست و مشی مشخصی نمی‌کند. به منظور حصول اطمینان از حفظ استقلال سندیکا و اجرای مفاد این بند، دریافت هر گونه کمک به سندیکا، توسط شورای دبیران و با نظارت مستقیم بازرسان صورت می‌گیرد. شورای دبیران موظف است جزئیات اجرایی این فرآیند را در قالب آیین‌نامه‌ی داخلی به تصویب مجمع عمومی برساند.

۲۳. انحلال سندیکا

سندیکا در موارد زیر منحل می‌شود:

- تصویب مجمع عمومی فوق‌العاده
- به حکم دادگاه صالح

۲۳.۱ در صورت انحلال سندیکا، شورایی برای انجام امور تصفیه تشکیل می‌شود که به امور زیر خواهد پرداخت:

- تصفیه‌ی دیون؛
- وصول مطالبات؛
- به پایان رساندن پروژه‌های رفاهی در صورت نیمه‌کاره ماندن، مانند مسکن؛
- فروش اموال سندیکا؛
- تقسیم موجودی صندوق‌ها میان اعضایش؛
- تقسیم دارایی‌ها میان اعضا به نسبت نوع و سابقه‌ی عضویت.

سندیکای سراسری هنرمندان و کارکنان تئاتر

هنرمندان و انتخابات

انتخاب مفیستو

مهرداد خامنه‌ای

یوهان گئورگ فاوست در افسانه‌های آلمانی دوران رنسانس، دانشمندی موفق است که برای دستیابی به دانش بیشتر با شیطان پیمان می‌بندد که در ازای در اختیار قرار دادن روح خود به او به این دانش دست یابد. یوهان ولفگانگ گوته در سال ۱۸۷۶ بر اساس همین افسانه رمانی به همین نام را به رشته تحریر درآورده است. در این داستان رابط شیطان، یا دست راست او برای عقد پیمان خرید روح انسان‌ها شخصیت مفیستو است.

در سال ۱۹۳۶ کلاوس مان نویسنده تبعیدی آلمانی در آمستردام رمان مفیستو را می‌نویسد که بر اساس پرتره و شباهت‌های واقعی با بازیگر معروف آلمانی در آن دوران گوستاو گروندگنس نوشته شده است.

در داستان او هنریک هوفگن بازیگری با استعداد است که ابتدا در تئاتر هنری شهر هامبورگ فعالیت می‌کند و سپس در برلین کار خود را ادامه می‌دهد. او همچنین با گروه‌های چپ‌گرا در ارتباط نزدیک است. در طی ده سال فعالیت خود از سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۶ به شهرت فراوان می‌رسد و زمانی که حزب نازی قدرت را در کشور در دست می‌گیرد او در پاریس است و از ترس گذشته کمونیستی خود قصد بازگشت ندارد. اما به وسیله‌ی ارتباطات نزدیکانش با سردمداران تازه به قدرت رسیده این امکان برایش به وجود می‌آید که اگر در خط حاکمیت جدید باشد مورد عفو قرار گیرد و به کارش در آلمان نازی ادامه دهد. او وجدان و شرف حرفه‌ای خود را زیر پا می‌گذارد و بازمی‌گردد و برای رشد حرفه‌ای و ارتقاع پایگاه اجتماعی‌اش به حزب نازی نزدیک می‌شود و در رفاه کار خود را در آلمان به عنوان هنرمندی ممتاز ادامه می‌دهد. گرچه این نزدیکی این امکان را برایش فراهم می‌کند تا گاه گداری قصد کمک به دوستان سابقش را کند و حتی به نخست وزیر در مورد کار سخت زندانیان در اردوگاه‌های کار اجباری گوشزد کند، اما همیشه مراقب است که حامیان نازی خود را از دست ندهد.

داستان مفیستوفلس- فاوستوس در ادبیات، فیلم و تئاتر بسیار آشنا است. به نظر می‌رسد این دغدغه در فضای روشنفکری و هنری از دیرباز وجود داشته است یا حداقل در واکاوی ما ریشه‌ی آن به سال‌های ۱۷۰۰ میلادی بازمی‌گردد. این که چگونه افراد روح خود را به بهانه‌های مختلف به شیطان می‌فروشند و به عنوان ابزاری در دست آنها به خدمت‌شان در می‌آیند.

دکتر فاوست اثر ژان پل لارن

بهترین اقتباس سینمایی از کتاب کلاوس مان توسط ایشتوان سابو کارگردان به‌نام سینمای مجارستان در سال ۱۹۸۱ ساخته شده است که نقش مفیستو را کلاوس ماریا برانداور، هنرپیشه به نام آلمانی بازی می‌کند. این فیلم زمانی ساخته شد که دوران طلایی سینمای مجارستان -از اواسط دهه شصت تا اواسط دهه هفتاد میلادی- پس از رهایی کشور از یوغ اندیشه‌های تمامیت‌طلبانه‌ی حزب کمونیست مجارستان شکل گرفته بود و تا آن زمان تک‌صدایی و دیکتاتوری با مشت آهنین و جو ترور خود را بر جامعه تحمیل می‌کرد. یانوش کادار، دبیر اول حزب کمونیست مجارستان از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۸۸ تبدیل به نماینده جناح کمونیست‌های لیبرال درون حزب شد که تمرکز خود را بر رفرم‌های اقتصادی و تعدیل اعمال روش‌های پلیسی در اجتماع گذاشته بودند.

نقش هنر و هنرمند امروزه در هیچ اجتماعی قابل انکار نیست و درست به همین دلیل است که «مفیستو» توجیهات بسیار به روز شده‌ای برای معامله خود با آنها در آستین پنهان کرده است.

این نشان می‌دهد که هنرمندان پیشرو در دوران جنگ سرد و در کشورهای سوسیالیستی سابق نیز دغدغه فروش روح خود به مفیستوفلس‌های دوران خود را داشته‌اند.

بار دیگر به آلمان نازی بازگردیم و به نمونه مهم دیگری اما این بار نه در ادبیات و تئاتر، بلکه در هنر سینمای آن زمان نگاه کنیم.

فیلم «پیروزی اراده» شاهکار لنی ریفنشتال در سال ۱۹۳۵ ساخته شد. او نه تنها تهیه کننده این فیلم بود بلکه کارگردان، تدوین‌گر و یکی از نویسندگان سناریوی آن نیز بود.

فیلمی که موضوع آن کنگره حزب نازی در سال ۱۹۳۴ در شهر نورنبرگ بود که با حضور هفتصد هزار نفر از هواداران این حزب در کنار شخص آدولف

گوستاو گرونگنس در نقش هملت شکسپیر ۱۹۳۶

هیتلر، رودلف هِس و دیگر سران آن برگزار شد. این فیلم تبلیغاتی دستاوردی بزرگ برای هنر سینما بود و آنچه که ما امروز به عنوان صنعت تلویزیون می‌شناسیم و با اشتیاق مثلا پخش مستقیم مسابقات فوتبال و یا المپیک را به تماشا می‌نشینیم در واقع دستاورد هنری لنی ریفنشتال در تاریخ هنر هفتم است که بدعت‌های هنری او به خصوص در این فیلم از سال ۱۹۳۵ همچنان در مدارس سینمایی جهان برای دانشجویان کارگردانی تدریس می‌شود.

اما خارج از این نگاه حرفه‌ای، آیا این استعداد بی‌نظیر جایگاهی در بین مردم دارد؟ این سوالی است که هر هنرمندی در زمانه‌ی رودررویی با مفیستوها برای فروش روح خود باید به آن فکر کند.

پر واضح است که نقش هنر و هنرمند امروزه در هیچ اجتماعی قابل انکار نیست و درست به همین دلیل است که «مفیستو» توجیهات بسیار به روز شده‌ای برای معامله خود با آنها در آستین پنهان کرده است.

گاهی بر سر مقام است، گاهی بر سر پول، گاهی حتی به شکل بسیار انسان‌دوستانه در مقام کمک به تبلیغ و پیشرفت اهداف حزبی خاص ظاهر می‌شود.

در اینجا لازم است که به الکساندر فادایف نویسنده نامدار روس به عنوان نمونه‌ای دیگر اشاره کنیم.[۱] « او در سال ۱۹۱۸ پس از پیروزی انقلاب اکتبر به بلشویک‌ها پیوست و به عنوان یکی از کادرهای حزبی سمت‌های مهمی را به‌عهده گرفت. در جریان جنگ داخلی در مبارزه علیه کلچاک شرکت کرد که کتاب «شکست» یکی از دو اثر بسیار معروف او، یادآور این مبارزات است. فادایف از پیروان و اشاعه‌دهندگان مکتب رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات شوروی است و دو کتاب او از نمونه‌های گویای این مکتب است، کتاب‌هایی که همچنین از جمله بهترین آثار ادبیات شوروی تلقی می‌شود.

«گارد جوان»، بهترین اثر فادایف، که نوشتن آن در سال ۱۹۴۳ آغاز شد و گویا تا سال ۱۹۵۱ ادامه داشته است، داستان مبارزات گروهی از جوانان یک

۱ از مقدمه مترجم بر کتاب
گارد جوان
ترجمه سهراب دهخدا
انتشارات نگاه ۱۳۶۰

شهر کوچک معدنی اوکراین با نیروهای اشغالگر فاشیسم آلمان است، مبارزاتی که به اعتبار خود کتاب، مردمان ساده و ناشناس این شهر کوچک را به‌صورت قهرمانانی بزرگ و معروف در سراسر جهان درآورد.

آلکساندر فادایف در سال ۱۹۳۹ دبیر اتحادیه نویسندگان شوروی، و در سال ۱۹۵۳ رئیس این اتحادیه شد.

در همین دوره، همراه با ژدانف به تصحیح خط ایدئولوژیک حزب کمک کرد، اما با انتقاد شدید شولوخف روبرو شد و در سال ۱۹۵۵ از ریاست اتحادیه استعفا کرد.»

فیلم مفیستو اثر ایشتوان سابو ۱۹۸۱

نهایتا او در سال ۱۹۵۶ با شلیک تیر به قلبش در خانه ییلاقی‌اش در پردلکینو خودکشی کرد و نامه‌ای از خود برجای گذاشت که در آن از استالین به عنوان «ساتراپ» (خرده پادشاه) یاد می‌کند. او در این نامه به استالینیست‌هایی تاخته بود که بهترین افراد ادبیات شوروی را «حذف فیزیکی» کرده بودند و «ما (نویسندگان) را در سطح کودکان تقلیل دادند، ما را نابود کردند؛ ما را تهدید ایدئولوژیک کردند و آن را "روحیه‌ی حزب" نامیدند.» او بر رهبری جدید شوروی تحت این عنوان تاخت که پر از افراد بی‌سواد است که نمایانگر «بدوی‌گری و جهل هستند-در کنار اعتماد به نفس بی‌شرمانه» در تلاش‌های‌شان برای رهبری کردن ادبیات شوروی.

این اسطوره‌ها، تمثیل‌ها و واقعیت‌های تاریخی همه نظر به یک پرسش مهم دارند. و آن به زبان ساده این است که بهای فروش شرف و انسانیت که در یک جا به تعبیری «روح» هنرمند نام گرفته است به چه میزان است؟ و در نهایت چه نصیبش می‌شود؟ در یک جا در ازای در اختیار داشتن امکانات و فضای کار خلاقه هنری است، در جای دیگر با توهم تولید مکتب هنری و فکری جدید، در جای دیگر برای شهرت و پول و مقام، و یا حتی به بهانه‌ی حفظ هنر و فرهنگ از طریق نفوذ در سیستم. در نهایت به دست آوردن تمام اینها با فروش خود به قدرت امکان پذیر است اما آنچه که مسلما هیچ توجیهی برای آن نمی‌توان یافت در مفهوم خود هنر نهفته است. هنر دستاوردی انسانی است. هنر نمایانگر آزادی ذهن و شعور انسان در خلق کردن است،

هنر زیبایی است، همدردی است و وسیله‌ای برای رشد جامعه انسانی است و نمی‌تواند خود تبدیل به وسیله‌ای شود که از طریق آن انسان‌ها به بند کشیده می‌شوند، استثمار می‌شوند. نمی‌تواند خود روشنی باشد و در تاریکی نظام‌های تمامیت‌طلب و برای آنها مورد استفاده قرار گیرد.

لنی ریفنشتال، ۱۹۳۰

انتخاب هنرمند نیز چندان مشکل نیست و با درایت خود به راحتی می‌تواند ترفندهای مفیستوهای زمان خود را تشخیص دهد و برای دفاع از حیثیت خود و حرفه‌اش و به نفع مردمی که برای آنها تلاش می‌کند «نه» به پلشتی‌ها را در هر شکل و مقیاسی چاشنی وجود خود در اجتماع کند و در هیچ چهارچوبی ابزار قدرت نشود.

این دغدغه در فضای روشنفکری و هنری از دیرباز وجود داشته است که چگونه افراد روح خود را به بهانه‌های مختلف به شیطان می‌فروشند.

فاستوس با مفیستو معامله کرد و روح خود را به شیطان فروخت تا به دانش بی‌نهایت دست پیدا کند. اگر می‌توانست مفیستویش را خود انتخاب کند، چه تفاوتی در اصل معامله با شیطان پدید می‌آورد؟ آیا روحش کمتر در سیاهی دوزخ سقوط می‌کرد؟ آیا اگر به جای مفیستو با واسطه‌ی دیگری معامله می‌کرد، از شیطانی بودن این عمل می‌کاست؟ هنریک هوفگن در رمان کلاوس مان با نزدیک شدن به نازی‌ها چقدر منافع خود را تامین کرد و چقدر به زندانیان اردوگاه‌های کار اجباری یاری رساند؟

اینها پرسش‌هایی است که در آستانه‌ی هر انتخابات باید پیش روی هنرمندان کشور قرار داد. البته مفیستو شدن نیز خود یک انتخاب است.

خواندن ممنوع . . .
نوشتن قدغن

افشین شمس قهفرخی

سانسور در تاریخ ایرانیان با استبداد عجین است. استبدادی که ریشه در مناسبات تولیدی و روبناهای ایدئولوژیک آن دارد. استبدادِ ناشی از زمینداریِ شرقی که حول یک دولت مرکزی خراجگزار و در راس آن شاه شکل گرفته بود و برای حیات و استمرارِ گردشِ چرخِ اقتصادی‌اش خود را تولید و باز تولید می‌کرد. اما باز تولید به شکلِ همان تولید قبلی بود و تغییری در آن رخ نمی‌داد. این استبداد به شدت ایدئولوژیک بود و برای خاموش کردن صدای مخالفین و منتقدین از ابزار سرکوب استفاده می‌کرد. گرایش‌های مختلفِ دین اسلام از جمله تقسیم مسلمانان به دو شاخه‌ی شیعه و سنی، ایجاد گرایش‌ها و قرائت‌های متعدد اسلامی از جمله کیسانیه، اسماعیلیه، خوارج، زیدیه، حنفیه، شافعیه و...، درک‌های فلسفی متفاوت از قبیل اشاعره و معتزله خود منبعی مشخص در هر منطقه برای قدرت گرفتنِ یک گرایش و سرکوب گرایش‌های دیگر و جلوگیری از انتشار متون یا حذف فیزیکی مبلغانِ این گرایش‌ها بود: تعقیب و کشتار شیعیان هفت یا دوازده امامی، مرگ تراژیک منصور حلاج، سوزاندن متون اسماعیلیان و کشتار داعیان، مبلغان و سخنوران این فرقه توسط سلجوقیان و خلافت عباسی، از بین بردن نقطویان، از بین بردن نوشته‌های تئوریسین‌های جنبش حروفیه از جمله «فضل الله استرآبادی» معروف به «فضل الله حروفی» و قتل وی به دست میرانشاه گورکانی و... نمونه‌هایی از این سانسور و حذف در ایرانِ سده های میانی است. سانسور و حذف فیزیکی در این قرن‌ها با همدیگر همراه و همگام بودند و این امر باعث می شد تا اهل قلم و متفکرانِ گرایش های مختلف مذهبی و فلسفی یا به انتشار و پخشِ مخفی و محدودِ آثار خود دست زنند یا با زبان ادبیِ توام با تشبیه و استعاره به بیان منظور خود بپردازند.

اما آنچه به عنوان سانسور مطبوعات و هنر می‌شناسیم عملا پس از انقلاب مشروطیت بر جامعه‌ی ایران تحمیل گردید. تحولات اقتصادی و اجتماعیِ پایان قرن نوزدهم میلادی باعث شد تا در جامعه‌ی ایران تفکر «قانون» و

«دموکراسی» شکل گیرد. ایرانِ پایان قرن نوزدهم میلادی در مدار تحولات اقتصادیِ جهانی قرار گرفته بود. و دیگر در چهار چوب مناسبات تولیدیِ پیشین و روبناهای سیاسی و ایدئولوژیکِ آن نمی گنجید. جامعه در حال پوستاندازی بود و برای بیانِ این تحول درونی به خواست‌های سیاسی و اجتماعی تمسک می‌جست. جنبش مشروطه‌خواهی بازتابِ سیاسیِ این تحولات بود. تجار و بازرگانان به عنوان یک طبقه‌ی اجتماعی در کانونِ این تحولات قرار داشتند. آنها در یک نبردِ دو جانبه با سرمایه‌داریِ انحصاری خارجی و حکومت استبدادی داخلی قرار گرفته بودند. این طبقه هرگز خصلت‌های انقلابی نداشت و سعی داشت تا با اصلاح امور سیاسی و اقتصادی به نبرد با رقیب اقتصادی‌اش یعنی کمپانی‌های روسی و اروپایی بپردازد. این رفرم سیاسی باعث شد تا جامعه‌ی ایران پا در راهی بگذارد که به مرور شکل انقلابی پیدا می‌کرد. جنبش‌های اجتماعی در حال شکل‌گیری بودند و مطبوعات و عناصر روشنفکر بلندگوی این جنبش‌ها محسوب می‌گردیدند. با امضای فرمان مشروطیت و تشکیل مجلس اول شورای ملی موجی از انتشار مطبوعات آغاز شد. صوراسرافیل، نسیم شمال، مجلس، روح‌القدس و... از جمله‌ی این نشریات بودند که در مدت زمانِ کوتاهی در میان توده‌ی مردم کوچه و بازار جا باز کردند. مطبوعات پایه‌ی گفتمان سیاسیِ آزاد جامعه محسوب شده و با افت و خیزهای فراوان تا اواخر قرن سیزدهم خورشیدی فعالیت نمودند تا آن که کودتای ۳ اسفند ۱۲۹۹ خ. رخ داد. از این زمان به بعد روند سانسور در مطبوعات ایران عملا آغاز شد.

سلطنت‌طلب‌ها و بلندگوهای تبلیغاتی‌شان سعی دارند تا ثابت کنند رضاشاه پهلوی پادشاهی مترقی و دموکرات بوده است. آنها دوران سلطنت او را دوران مدرن شدنِ جامعه‌ی ایران تحت یک حاکمیتِ دموکراتیک و آزاد معرفی می‌کنند. در حالی که جامعه‌ای را می‌توان در تمام جهات مدرن خواند که روبناهای سیاسی و اجتماعیِ آن در جهت دموکراسیِ فردی و اجتماعی حرکت کند. به عبارت دیگر مطبوعات آزاد، مستقل و منتقد، احزاب سیاسی، اتحادیه‌های کارگری، دانشجویی، دهقانی، تشکل‌های زنان، انتخابات آزاد و امنیت زندگی برای اقلیت‌های قومی و مذهبی در آن جامعه برقرار باشد. با این تعریف سانسور یعنی حذف هدفمند محصولات ادبی، سیاسی و هنری در چنین جامعه‌ای وجود خارجی ندارد. شواهد و مدارک بی‌شمار تاریخی نشان می‌دهد سال‌های حضور رضاشاه در عرصه‌ی سیاسی دوران هدایت و سیاست‌گذاری سانسور در عرصه‌های سیاسی، ادبی و هنری بوده است. من

در این مقاله سعی می‌کنم تا به اختصار تاریخ سانسور در این دوره یعنی سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰ خورشیدی را معرفی کنم.

رضاخان سردارسپه و قوام السطنه؛ آغازگران سانسور

کودتای سوم اسفند از همان آغاز مورد مخالفت طیف‌های مختلف اجتماعی قرار گرفت و پس از سرنگونی دولت سید ضیاءالدین طباطبایی این بحث و سوال پیش آمد که مسبب اصلیِ کودتا چه نیروی سیاسیِ داخلی یا خارجی بوده است؟ برخی ازمحافل سیاسی و بخشی از توده‌های مردم دولت انگلستان را مسبب اصلی کودتا می‌دانستند و این نظر در بعضی از نشریات مطرح گردید. در همین رابطه مقالات مختلفی نیز به رابطه‌ی وزیر مختار انگلستان با کودتاچیان پرداختند. در این زمان سید ضیا از ایران خارج شده و رضاخان در کابینه‌ی قوام‌السطنه به مقام وزارت جنگ رسیده بود. بنابراین تنها متهمِ کودتا و حاضر در صحنه‌ی سیاسی کشور بود. رضا خان در ۲ اسفند ۱۳۰۰ خ. در یک اقدام مستبدانه و خارج از حدود وظایف قانونی‌اش اقدام به انتشار یک اطلاعیه‌ی شدیداللحن علیه مطبوعات کشور نمود. او در این اطلاعیه ضمن تجلیل از اقدامات خودش، خود و سربازان‌اش (قزاق های فوج همدان) را ایرانیانی وطن‌پرست قلمداد کرد که قربانی «کرسی‌نشینان تهرانی» شده بودند. او ضمن آوردن مثال‌هایی از ناامنی و فقر در نقاط مختلف ایران، خودش را تنها مسبب کودتا قلمداد کرده و ادعا نمود که از مدت‌ها پیش فکر چنین اقدامی را در ذهن داشته است. اطلاعیه‌ی وزیر جنگ با این جمله‌ی تهدیدآمیز خاتمه می‌یافت : «صریحا اخطار می‌کنم که پس از این بر خلاف ترتیب فوق هر یک از روزنامه‌ها از این بابت ذکری بشود بنام مملکت و وجدان این جریده را توقیف و مدیر و نویسنده‌ی آن را هم هر که باشد تسلیم مجازات خواهم نمود.»[۱]

این اولین حکم رسمی‌ای بود که پس از مشروطیت با این صراحت مطبوعات را از نوشتن منع و آنها را تهدید به توقیف و محاکمه می‌کرد. بلافاصله پس از انتشار اطلاعیه‌ی مزبور «محمد فرخی یزدی» مدیرمسئول نشریه‌ی «طوفان» در شماره‌ی ۲۲ این نشریه مقاله‌ای را در پاسخ به اطلاعیه و تهدیدات دیگر رضاخان به رشته‌ی تحریر درآورد. پس از انتشار این مقاله، رضاخان عده‌ای از نظامیان را برای دستگیری فرخی اعزام نمود. فرخی یزدی پس از گریختن از چنگال مامورین به سفارت شوروی متحصن شد. چند روز بعد در اثر ضرب و شتم «سید میرزا آقا فلسفی» مدیر روزنامه‌ی «حیات جاوید» توسط مامورین

۱ تاریخ مختصر احزاب سیاسی (جلد اول)- محمد تقی ملک الشعرا بهار- انتشارات امیرکبیر- ۱۳۷۱ تهران- صفحه ۱۸۸

حکومت نظامی، نامبرده نیز به فرخی پیوست و با این رخداد تعدادی از مدیران مطبوعات تهران به سفارت شوروی یا ساختمان مجلس شورای ملی متحصن شدند. تحصن روزنامه‌نگاران و مدیران مطبوعاتی باعث بحران جدی سیاسی شد و پای احمدشاه قاجار (که در سفر اروپا بود) و «روتشتین» سفیر کبیر اتحاد شوروی را به میان کشید و رضاخان را مجبور کرد تا برای دلجویی از فرخی یزدی به سفارت شوروی برود.

دخالت رضاخان و همراهی میرزا احمد قوام السطنه نخست وزیر وقت در روند انتشار مطبوعات (علیرغم اختلافاتی که این دو عنصر سیاسی با همدیگر داشتند) پس از این واقعه نیز ادامه پیدا کرد. در این دوران حکومت نظامی (که از فردای کودتای ۳ اسفند شروع شده بود) در بسیاری از امور خصوصی و عمومی مردم دخالت نموده حتی دستور لغو برنامه‌های هنری یا هرگونه تجمعی را می‌داد. این موضع باعث اعتراض و واکنش مطبوعات مستقل گردید. برای مثال در همین رابطه سرمقاله ی روزنامه ی «حقیقت» چنین نوشت: «حکومت نظامی که همه بودن آن را به حال ملت مضر می‌دانند، باز هم اعلان می‌دهد: تار نزنید، نمایش ندهید، روزه بگیرید و کسی هم نیست بگوید: به تو چه؟ گیریم به مصلحتی تو حکومت نظامی هستی، وظیفه‌ی حکومت نظامی غیر از این است که تو فهمیده‌ای. مردم در قرن بیستم تار می‌زنند، نمایش می‌دهند و خودشان در مقابل عقیده و خدای خود مشغول می‌باشند و تو باید از هرج‌ومرج، دزدی و خونریزی جلوگیری کنی. به زندگانی خصوصی مردم و عقیده ی افراد چه کار داری؟»[۲]

یک ماه پس از انتشار سرمقاله‌ی «حقیقت»، قوام‌السطنه در روز ۲۷ خرداد ۱۳۰۱ خ. ضمن معرفی دومین کابینه‌اش در مجلس شورای ملی طرح قانون هیات منصفه‌ی مطبوعات را مطرح نمود. او در این جلسه خاطرنشان کرد: «خاطر محترم آقایان نمایندگان محترم را متذکر می‌سازم که چون متاسفانه عده‌ای از جراید از نبودن قانون هیات منصفه سوءاستفاده نموده و رویه‌ای را اتخاذ کرده‌اند که بالنتیجه موجب هرج‌ومرج و تزلزل است. لذا برای جلوگیری از تکرار این وضعیات انتظار دارم هر چه زودتر قانون هیات منصفه به تصویب مجلس شورای ملی رسیده، وسایل محاکمه مطبوعاتی مطابق قانون فراهم گردد.»[۳] درست ۹ روز بعد دولت که هنوز طرح مزبور را به تصویب نرسانیده بود به بهانه‌ی انتشار مقاله‌ی انتقادی موسوم به «ارتجاع بالای ارتجاع» به قلم «ا. پرویز» (جعفر پیشه وری) در نشریه‌ی «حقیقت»، این نشریه را توقیف کرد. «حقیقت» ارگان «شورای مرکزی اتحادیه‌های کارگری ایران» و

۲ آخرین سنگر آزادی- مجموعه ی مقالات میر جعفر پیشه وری در روزنامه ی حقیقت ارگان اتحادیه عمومی کارگران ایران- به کوشش رحیم رئیس نیا- نشر شیرازه-صفحه ۲۱۲ (سرمقاله موسوم به فردا چه باید کرد؟ شماره ۷۰ نشریه حقیقت ۱۱ ثور (تردیبهشت) ۱۳۰۱خ./ ۱ مه ۱۹۲۱)

۳ آخرین سنگر آزادی . . . صفحه ۱۱

پرتیراژترین روزنامه در زمان خود بود. این نشریه به خاطر مقالات انتقادی و دفاع‌اش از حقوق کارگران و حق تشکل برای این طبقه مورد تنفر جناح‌های محافظه‌کار و کارفرمایان قرار داشت و برای توقف کار آن اقدامات مختلفی از سوی مخالفین‌اش شده بود. به دنبال توقیف این روزنامه، روزنامه‌ی «ایران آزاد» هم از ادامه‌ی انتشار منع شد. علاوه بر آن دولت در یک اقدام فوری از برخی از نشریات دیگر تعهد گرفت تا در مخالفت با سیاست‌های روز دولت یا مذاکرات نفت مطلبی را منتشر ننمایند. فعالین کارگری که در عرصه‌ی مطبوعات درگیر بودند، پس از توقیف «حقیقت» اقدام به انتشار نشریات «کار» و «اقتصاد» نمودند که آنها نیز در دوران کابینه‌های بعدی توقیف شدند. روند توقیف نشریات و بازخواست و تبعید روزنامه‌نگاران در ماه‌های بعد به شکل وسیع‌تری ادامه پیدا کرد. از جمله می‌توان به توقیف روزنامه‌های «آزاد» به مدیریت «ضیاءالواعظین»، «پیکار» به مدیریت «موسوی زاده»، «اقدام» به مدیریت «عباس خلیلی» (که فرمان تبعید او به بین النهرین از سوی رضاخان صادر گردید)، «ستاره شرق» به مدیریت «میرزا باقر میثمی» و «قانون» به مدیریت «میرزا اسدالله رسا» اشاره کرد.

در بین روزنامه‌هایی که زیر ضرب، سرکوب و سانسور قرار گرفتند نشریه ی «طوفان» به مدیریت «محمد فرخی یزدی» مشهورترین است که تا سال ۱۳۰۷ خ. بیش از ۱۵ بار توقیف و مجددا منتشر گردید. فرخی یزدی روزنامه‌نگار و شاعری دموکرات و چپ‌گرا بود که نه تنها در طوفان بلکه در دیگر روزنامه‌ها نیز می‌نوشت. برای مثال به دلیل مقاله‌ای در نشریه «طلیعه افکار» با این مضمون که به سردار سپه هشدار داده بود تا از چاپلوسان بپرهیزد مورد غضب رضاخان قرار گرفته بود و دستور تبعیدش به کرمان صادر گردید. فرخی سال‌ها بعد در زندان قصر تهران به طرز فجیعی به قتل رسید.

یکی دیگر از قربانیان سانسور «میرزاده عشقی» روزنامه نگار، شاعر و مدیر مسئول نشریه «قرن بیستم» بود. عشقی در جریان پروژه‌ی جمهوری‌خواهی که از طرف جناح رضاخان سردار سپه شروع شده بود ، به افشاگری در روزنامه‌ی نامبرده پرداخت. او دو شماره از قرن بیستم (هر شماره در ۸ صفحه) را به نقد جدی و فکاهی این پروژه اختصاص داد. نقد تند و رادیکالِ عشقی به بهای جان او تمام شد و در ۱۲ تیرماه ۱۳۰۳ خ. به دست تروریست‌های وابسته به نظمیه ترور گردید. مسببین و ضاربینِ او هرگز مورد پیگرد و محاکمه قرار نگرفتند. و یکی از تروریست‌های دستگیر شده توسط

دستگاه قضایی بدون محاکمه آزاد شد.

سانسور رضاشاهی در عرصه ی موسیقی و نشر کتاب

سانسور در دوران طوفان زا تنها بلای جان مطبوعات نبود. هنر موسیقی و تصنیف‌سازی نیز در این میان قربانیِ این تیغ تیز گردید. «مارش جمهوری» قطعه‌ای بود که توسط عارف قزوینی در حمایت از سرنگونی سلطنت قاجار و استقرار جمهوری سروده و آهنگ‌گذاری شده بود. این تصنیف توسط بانو قمرالملوک وزیری خوانده شده بر روی صفحات گرامافون ضبط گردید. اما چون پروژه‌ی تغییر سلطنت به شکل جمهوری با مخالفت جدیِ روحانیون بزرگ شیعه مواجه شده بود، انتشار و پخش این صفحه ممنوع و نگهداری آن جرم محسوب گردید. چندی بعد قمرالملوک وزیری به همراهی عده‌ای از نوازندگان اقدام به خواندن دو تصنیف از عارف قزوینی نمود. اولین تصنیف در رثای میرزاده‌ی عشقی و دومین تصنیف «دست حق پشت و پناهت بازآ» بود که به مناسبت کودتای سید ضیا و دستگیری اشراف و زمینداران توسط وی سروده شده بود. به محض انتشار هر دو صفحه‌ی گرامافون، این محصول هنری به دستور شهربانی جمع آوری گردید. شهربانی رضاشاهی در همین راستا نظامنامه ای را در سال ۱۳۰۷ خ. تنظیم نمود. این نظامنامه در رابطه با ضبط صفحه در ایران و بیشتر از دید امنیتی تهیه گردیده بود. در اردیبهشت همان سال مجلس شورای ملی نظامنامه‌ی مزبور را به صورت یک آیین‌نامه‌ی قانونی در یک مقدمه و ۵ ماده به تصویب رسانید.[۴]

سانسور محصولات هنری مانند بقیه‌ی سیاست‌گذاری‌ها تابع ایدئولوژی رژیم پهلوی اول بود. به همین دلیل در راستای ناسیونالیسم افراطی رژیم قرار داشت. یک سند تاریخی این ادعا را ثابت می‌کند: در سال ۱۳۱۰ وزارت امور خارجه در نامه‌ای به وزرات کشور از علاقه‌ی مردم عبادان (آبادان) و محمره (خرمشهر) به شنیدن صفحات گرامافون حاوی ترانه‌های عربی که «تاثیر مخصوص و قوم پرستی» را در آنها ایجاد می‌کرد اظهار نگرانی نمود. در این نامه قید شده بود تا از ورود این صفحات موسیقی به ایران جلوگیری شده و به جای آن در قهوه‌خانه‌ها صفحات موسیقی به زبان فارسی پخش گردد.[۵]

در سال ۱۳۰۸ خ. وزارت دربار و در راس آن «عبدالحسین تیمورتاش» نظارت و سانسور بر کتاب، مطبوعات و موسیقی را بر عهده گرفت. این دوره تا سال ۱۳۱۱ خ. یعنی زمان دستگیری تیمورتاش ادامه داشت و شدیدترین سانسور بر این عرصه‌ها اعمال گردید. در دور دوم سانسور دوران سلطنت

۴ دولت و فرهنگ در ایران (۱۳۰۴-۱۳۵۷)- محمد علی اکبی- موسسه انتشارات روزنامه ایران.

۵ نامه وزارت امور خارجه به تاریخ ۱۰ تیر ۱۳۱۰ به وزارت کشور- سند شماره ۴۵۴۴/۲۹۳ -۲۱۷ غ ۴ ب آ - ۱ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی.

رضاشاه از سال ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۶ خ. این وظیفه بر عهده‌ی وزارت معارف قرار گرفت. سانسور بر مطبوعات نه تنها در داخل کشور بلکه در خارج از مرزها نیز اعمال می‌شد. رژیم رضاشاه در همین رابطه تلاش خود را به کار برد تا از انتشار نشریه «پیکار» به مدیریت «مرتضی علوی» در آلمان جلوگیری نماید و پس از توقیف این نشریه توسط وزارت کشور آلمان خواستار محاکمه‌ی صاحب امتیاز آن شد.

سانسور کتاب نیز از سال ۱۳۰۸ خ. به بعد شدت عمل پیدا کرد و کتاب‌هایی را که مضامین سوسیالیستی، تبلیغ بهایی‌گری، مسیحی‌گری و یا نقد دین اسلام، توهین به دستگاه سلطنت بود فورا جمع آوری می‌کردند. در یک نمونه‌ی تاریخی دیگر سرتیپ درگاهی رییس شهربانی در نامه‌ای از کلیه پاسگاه‌های مرزی خواسته بود تا از ورود کتابچه ۹۵ صفحه‌ایِ موسوم به «بیانیه فرقه کمونیست ایران» جلوگیری و نسخ آن را ضبط نماید. یا در اقدامی دیگر سه کتاب تاریخی به نام های «سه فراری»، «سه گمشده» و «عروسی» را از کتابفروشی‌ها جمع آوری نمودند. سانسور بر کتاب باعث شد تا نویسندگان ایرانی از نوشتن باز مانده یا دچار محدودیت شوند: صادق هدایت که نگارش را از سال ۱۳۰۸ خ. آغاز کرده بود مجبور گردید تا در سال ۱۳۱۴ خ. به اداره سانسور تعهد دهد تا دیگر هیچ اثری را منتشر ننماید. محمدعلی جمال زاده و نیما یوشیج نیز تا ۱۳۲۰ اثری از خود منتشر نکردند.

قوانین سانسور در ایران با تشکیل «سازمان پرورش افکار» و «کمیسیون مطبوعات» در بهمن ۱۳۱۷ خ. به ریاست «محمد حجازی» وارد فاز تاره‌ای گردید و تا شهریور ۱۳۲۰ اداره ی انتشارات شهربانی با کمک ارگان‌های نامبرده کنترل شدیدی بر نوشته‌ها، پیس‌های تئاتر، کنسرت‌های موسیقی و انتشار صفحات گرامافون داشت. این روند با حمله‌ی متفقین به ایران و سرنگونی رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ پایان پذیرفت و دوران تازه‌ای را در تاریخ معاصر ایران آغاز کرد. دورانی که به خلق هزاران اثر ادبی، هنری و ترجمه‌ی وسیع آثار کلاسیک سیاسی و ادبی و هنری منجر شد و نسل جدیدی را تربیت نمود.

چگونه پل رابسون صدای سیاسی خود را در دره‌های ولز پیدا کرد

جف اسپرو[1]

ترجمه‌ی مهرداد خامنه‌ای

پل رابسون، ستاره آمریکایی آفریقایی تبار، حرفه‌ی خوانندگی خود را در اوایل دهه ۱۹۰۰ به رغم نژادپرستی بنا کرد. اما رادیکالیسم او در انگلستان شکوفا شد -با ملاقات اتفاقی با گروهی از معدنچیان ولزی.

***

پل رابسون یکی از زیباترین صداهای قرن بیستم را داشت. او بازیگر ستایش‌شده‌ی تئاتر بود. او می توانست به بیش از بیست زبان مختلف آواز بخواند؛ دارای مدرک حقوق بود؛ جوایزی را به خاطر سخنوری به دست آورد. او به عنوان بزرگترین فوتبالیست آمریکایی نسل خود شناخته شده بود. اما او یک فعال سیاسی هم بود که در دهه های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ نفوذی قابل مقایسه با مارتین لوتر کینگ و مالکوم ایکس در دوران بعد پیدا کرد.

رابسون، پسر برده‌ای فراری، علیرغم تبعیض نژادی قوانین جیم کراو[2] -اساساً یک سیستم آپارتاید آمریکایی که همه جنبه‌های زندگی آمریکایی‌های آفریقایی تبار را کنترل می‌کرد- زندگی حرفه‌ای خود را ساخت. او تا حدی برای فرار از نژادپرستی نابودکننده‌ی وطنش به همراه همسرش اسلاندا - معروف به اسی - به لندن آمد. با این حال بعدها در زندگی همیشه اصرار داشت که به دلیل تجربیاتش در انگلیس به همان اندازه‌ی آمریکا رادیکال شد. به طور مشخص، او پیوند عمیقی با جنبش کارگری -به ویژه با معدن‌کاران ولز- برقرار کرد. به همین دلیل بود که من در سال ۲۰۱۶، از خانه خود در استرالیا سفر کردم تا از محیطی که سیاست رابسون را شکل داده بود بازدید کنم.

پانتی‌پرید[3] روستایی بود که از سنگ تراشیده شده بود. کلبه‌های پلکانی خاکستری، خیابان‌های سنگفرش خاکستری، و یک پل خاکستری باستانی که روی رودخانه تَف[4] قرار دارد.

آسمان نیز خاکستری بود، در تضاد کامل با تپه‌های اطراف که با خطوط

۱ Jeff Sparrow

۲ Jim Crow laws

۳ Pontypridd

۴ Taff

پل رابسون کنار پیانو، ۱۹۵۸، عکس از گتی.

رنگ‌های فصلی اخرایی، سبز و یشمی پوشانده شده بود.
من به شهرهایی که با دست‌درازی ساکنان سفیدپوست برای اشغال سرزمینی تازه‌مستعمره گسترش می‌یافتند عادت داشتم. فهمیدم که پانتی‌پرید در هم فشرده است. میخانه‌ها و کلیساها و فروشگاه‌های قدیمی آن کاملاً محکم در دره محصور شده بودند، در کنجی دنج که باعث می‌شد احساس کنم از خانه خیلی دور هستم. من برای دیدن بورلی هامفریز[۱]، خواننده و مجری برنامه «دنیای موسیقی بورلی» در بی‌بی‌سی ولز، به اینجا آمده بودم.
وقتی در مورد نمایشگاه پل رابسون که برگزار می‌کرد برایش ایمیل زدم، نوشت: «عمیقاً باور دارم که ممکن است در ماه اکتبر با هم ملاقات کنیم! من به تجربه‌ی شخصی می‌دانم که همین که شروع به تحقیق در زندگی پل رابسون کنید، او شما را تنها نخواهد گذاشت.»
او در آن نامه‌نگاری، پانتی‌پرید را جایی ایده‌آل برای درک روابط غنی پل با ولز و مردمش توصیف کرده بود. من می دانستم که در زمستان ۱۹۲۹ پل در حال بازگشت از اجرای روزانه‌ی نمایش شو بوت[۲] [در لندن] بود که صداهایی مردانه را از خیابان شنید که از خیابان می‌آمد. او ایستاد، جا خورده بود از هماهنگی کامل و بعد، وقتی آنها را دید، از دریافتن اینکه خواننده‌ها کارگرانی بودند که همچنان که می‌خواندند، پلاکاردهای اعتراضی حمل می‌کردند.
او تصادفاً با یک دسته معدنچی ولزی از دره رواندا[۳] روبرو شده بود. آنها جداشدگانی از ارتش بزرگ طبقه کارگر بودند که طی آنچه ادریس دیویس[۴] شاعر آن را «تابستان سوپ ها و سخنرانی ها» می‌خواند، شکست خورده بودند - اعتصاب عمومی سال ۱۹۲۶. آنها که پس از شکست سندیکا توسط

۱ Beverley Humphreys
۲ Show Boat
۳ Rhondda
۴ Idris Davies

کارفرمایان در لیست سیاه قرار گرفته بودند، در جستجوی راهی برای تأمین خانواده‌هایشان تا لندن پیاده آمده بودند. در آن زمان، موفقیت و ثروت رابسون کافی بود تا او را از فقری که پیش روی بسیاری از کارگران انگلیس بود مصون بدارد، در حالی که جهان صنعتی در رکود اقتصادی موسوم به رکود بزرگ فرو می‌رفت.

در حال خواندن با گروه کر در صحنه‌ای از دره‌ی پرافتخار. عکس از گتی.

با این حال، او وابستگی پدرش به خیریه را به یاد داشت و ذاتاً با محرومان همدل بود. بی‌تردید به راهپیمایی پیوست.

حدود ۵۰ سال بعد، [پسرش] پائولی رابسون از مرکز توانبخشی معدنچیان تالیگارن دیدن کرد و پیرمردی را ملاقات کرد که در آن روز سال ۱۹۲۹ در آنجا حضور داشت. معدنچی پیر از این می‌گفت که تظاهرکنندگان چقدر شگفت‌زده شده بودند از اینکه رابسون به صف آنها ملحق شد: غریبه‌ی آمریکایی آفریقایی‌تبار تنومندی با لباس رسمی و نامتجانس در کنار مردم ولزی قحطی‌زده با لباسهای زمخت و چکمه‌های معدن.

اما رابسون در دوستی استعداد داشت و این مردان قدردان حمایتش بودند. او تا زمانی که در بیرون یکی از ساختمان‌های دولتی متوقف شدند با صف اعتراض باقی مانده بود، و سپس به بالای پله‌های سنگی پریده بود تا «رودخانه‌ی پیر» و مجموعه‌ای از ترانه‌های مذهبی انتخاب شده را برای سرگرمی رفقای جدیدش بخواند، و البته برای اینکه ترانه‌های غم‌انگیز با ترکیبی از درد و امید، احساساتی را بیان می‌کردند که فکر می‌کرد مردان درمانده‌ی دور از خانه ممکن است احساس کنند.

پس از آن مقداری کمک مالی اهدا کرد تا معدنچیان بتوانند با واگنی مملو از لباس و غذا با قطار به ولز برگردند.

ماجرا این‌گونه شروع شد. پیش از پایان آن سال، او درآمد یک کنسرت را به صندوق امداد معدنچیان ولز اهدا کرد؛ در تور بعدی خود برای معدنچیان و

خـانـوادهـهـای آنـها در کاردیف[1]، نیت[2] و آبـردر[3] آواز خـوانـد و از آسـایشگاه معدنچیان تالیگارن[4] در پانتی‌کلان[5] بازدید کرد.

از آن پس، پیوندهای او با ولز هر چه بیشتر شد.

رابسون در خیابـان بـاکینگهام در لـندن مـانـد. او و اسی چهـره‌ی خـود را بـه عنوان یک زوج سلبریتی حفظ کردند و همچنان هم به راحتی با جامعه الیت و روشنفکر بُر می‌خوردند. اما رابسون حالا از جنبش کارگری آگاه بود و دیگر به پیروزی‌ها و شکست‌های آن توجه می‌کرد. بازدیدهای مکرر او از شهرهای معدنی ولز بخشی از این گرایش سیاسی تازه‌یافته بود.

هامفریز می‌گفت: «می‌توانید ببینید که چرا او در اینجا در یادها مانده است. او وقتی این ارتباطات را برقرار کرد بسیار مشهور بود، و جامعه‌ی معدنچیان ولـز بسیار مورد ارعاب بود. در پی اعـتصاب عـمومی، مـردم احـساس نـاامیدی می‌کردند.»

در اکتبر ۲۰۱۵ نـمایشگاهی از رابسون در پانتی‌پرید افـتتاح شـد و تکراری از یک نـمایش بسیار باشکوه‌تر از سال ۲۰۰۱ بود که هـامـفریز بـه هـمراه هیول فرانسیس، نماینده وقت حزب کارگر در ایبروان و پل رابسون جونیور [پسر رابسون که در سال ۲۰۱۴ درگذشت] برپا کرده بود. این نـمایشگاه ابـتدا در موزه ملی کاردیف به نمایش درآمد و سپس به سراسر کشور رفت.

برپا کردن آن رویداد بـرای هـامـفریز روشـنگر بود. او می‌دانست که خـاطـرات رابـسون در ولـز عمیق اسـت، امـا بـاز هـم از بازخورد آن شگفت‌زده بـــود. هـــر روز از بـرگـزاری نـمایشگاه، مردم خاطرات خود را بـــه اشـــتـــراک می‌گذاشتند، و با شور و حـــرارت در مـــورد برخوردهایشان با پل که بـــرای همیشه در یادشـــان مـــانـــده بـــود صحبت می کردند.

رابسون در ایستگاه واترلو لندن درسال ۱۹۳۵. عکس از گتی.

۱ Cardiff
۲ Neath
۳ Aberdare
۴ Talygarn
۵ Pontyclun

تعاملات پل با ولز در اثر خشونت زندگی معدنکاری شکل گرفت: سختی روزمره ساعات طولانی و دستمزد کم، و همچنین فاجعه‌های ناگهانی بزرگی که جوامع را نابود می‌کرد. در سال ۱۹۳۴، هنگامی که خبر فاجعه‌ای در معدن گرسفورد[۱] رسید، او در حال اجرا در کارنارفون[۲] بود. معدن آنجا آتش گرفته بود و جهنمی چنان شدید ایجاد کرده بود که اکثر ۲۶۶ مردی که در زیر زمین و در تاریکی و دود جان خود را از دست دادند، هرگز برای دفن بیرون کشیده نشدند. رابسون فوراً درآمد خود را از کنسرت کارنارفون به صندوق تأسیس شده برای یتیمان و فرزندان درگذشتگان تقدیم کرد - از لحاظ مالی کمکی مهم، اما به عنوان یک حرکت اخلاقی و سیاسی بسیار معنی‌دارتر.

در فیلم دره‌ی پرافتخار محصول ۱۹۴۰ درباره‌ی جامعه‌ی ولزی که ملوان بیکار سیاه‌پوستی را در خود پذیرفته بودند. عکس از گتی.

هامفریز می‌گفت که این بخشی از دلیلی بود که ولز او را به یاد سپرده بود. او در آن زمان یکی از مشهورترین ستارگان آن روزگار بود، خواننده‌ای که بسیاری از آوازهایش زمزمه می‌کردند، و با این حال او به جامعه‌ای محروم و مبارز -افرادی را که خود را منزوی و رهاشده احساس می‌کردند - نشان می‌داد که بسیار به آنها اهمیت می‌دهد.

و محبت ادامه‌دار به رابسون چیزی بیش از یادآوری سخاوت بود. هامفریز می‌گفت: «ولزی ها احساس می‌کردند که این رابطه متقابل است، و او از دوستی آنها، از دیدن اینکه چگونه افراد جوامع معدنچیان پشتیبان یکدیگر هستند و از یکدیگر مراقبت می‌کنند، چیزی به دست می‌آورد. او بعداً گفته

۱ Gresford

۲ Caernarfon

بود که از طبقه کارگر سفیدپوست در ولز بیش از هر کسی آموخته است.»
یقیناً رابسون ولز را - و به طور کلی طبقه کارگر انگلیس - را درست در زمان مناسب کشف کرد. او با امید زیادی قرارداد نسخه سینمایی امپراطور جونز [نمایشنامه‌ی یوجین اونیل] را در سال ۱۹۳۳ امضا کرد- اولین فیلم تجاری با یک سیاه‌پوست در نقش اصلی. اما این روند طبق یک الگوی آشنا و تحقیرآمیز پیش رفت. در قرارداد رابسون قید شده بود که در بازگشت به آمریکا از او خواسته نشود در ایالت‌هایی که قانون جیم کراو حاکم است فیلمبرداری کند. ستاره یا غیرستاره، مصونیت از نژادپرستی نهادینه غیرممکن بود. در پایان اقامتش، هنگامی که به یک مراسم مجلل در نیویورک رسید، او را به جای آسانسور به ورودی خدمه هدایت کردند. یکی از شاهدان گفت که با بروز عصبانیتی که رابسون قبلاً هرگز نشان نداده بود، مجبور شد او را از مشت زدن دربان بازدارد.

من نمی‌دانستم که فقیرم و نمی‌دانستم که سیاه‌پوستم: تنها چیزی که می‌دانستم این بود که من هستم.»

امپراطور جونز خود به دلیل حساسیت های محافظه کارانه بسیار شکل گرفته بود: در کنار تحقیرهای دیگر، استودیو پوست هم‌بازی او را تیره کرد تا مبادا مخاطبان تصور کنند که رابسون یک زن سفیدپوست را می‌بوسد. جای تعجب نیست که در حالی که منتقدان سفیدپوست فیلم بازی رابسون را دوست داشتند، اما او به دلیل عرضه‌ی یک کلیشه‌ی تحقیرآمیز دوباره در مطبوعات آفریقایی آمریکایی مورد حمله قرار گرفت.
چند سال پیش‌تر ممکن بود رابسون از معضلات دشوار رویاروی یک هنرمند سیاه‌پوست در آمریکا به لندن پناه ببرد. اما او آموخته بود که متوجه باشد انگلستان محترم به طرز ناراحت‌کننده‌ای مشابه است، البته با تعصباتی که از طریق سلسله‌مراتب پلکانی طبقه اجتماعی بروز می‌یابد. او برای دوستانش از نگرانی خود درباره‌ی نحوه‌ی ارتباط رده‌های بالای انگلیسی با افراد زیردست آنها صحبت می‌کرد. او هم از نظر فکری و هم عاطفی آماده‌ی رویارویی با جنبش کارگری ولز بود. هامفریز می‌گفت: «فقط چیزی وجود داشت که مردم ولز و پل رابسون را به هم نزدیک می‌کرد. فکر می‌کنم به نوعی مثل یک رابطه‌ی عاشقانه بود.» و این کاملا درست به نظر می رسید.
صبح روز بعد، من و هامفریز از تپه پایین رفتیم، زیر آسمانی که دائما خبر از باران داشت. راه‌مان را به کلیسای سنت دیوید در جاده جلی‌وستد کشاندیم. از بیرون، به نظر می رسید یک تجسم معمولی جدی دینداری ویکتوریایی است: میراث خاکستری و نسبتاً گرفته‌ی دهه ۱۸۸۰.
در داخل اما فضای داخلی سنتی کلیسا - نیمکت‌ها، منبر، محراب- با یک

پرچم بزرگ از لژ ابرکریو[1] سندیکای ملی کارگران معدن که درست در زیر شیشه‌های ویترای آویزان بود، تکمیل شده بود. روی آن نوشته بود کارگران جهان برای صلح و سوسیالیسم متحد شوید، با تصویری از یک معدنچی سیاه‌پوست که چراغی را برای رفیق سفیدپوست خود در مقابل کره زمین نگه داشته است.

روی دیوارها عکس‌های بزرگی از پل رابسون بود: با کلاه ایمنی فوتبالش در زمین در [دانشگاه] راتگرز؛ روی صحنه‌ی کنسرت با دهان باز در حال خواندن؛ در حال راهپیمایی در صف اعتصاب. اینها تصاویر برگرفته از نمایشگاه ۲۰۰۱ بودند.

ما با متصدیان آنجا که به نوبت کار می‌کردند تا نمایشگاه رابسون را در طول ماه تاریخ سیاهپوستان باز نگه دارند گپ زدیم.

خود این مراسم من را به یاد صبحم در کلیسای خیابان ویترسپون انداخت، با این تفاوت که در حالی که در پرینستون [که رابسون در آن متولد شد] محو تسلط عبادت‌کنندگان بر سنت آوازخوانی سیاهپوستان می‌شدم، در اینجا با قدرت هارمونیک گروه کر ولزی روبرو شدم: سرودهای قدیمی که به شکل دیواری از صدا به طنین درمی‌آمدند و در سراسر فضای داخلی منعکس می‌شد و پژواک می‌انداخت.

البته رابسون بارها این مقایسه را انجام داده بود. به گفته‌ی او، هم کلیساهای وزلین معدنچیان ولزی و هم کلیساهایی که در آن با پدرش عبادت می‌کرد، مکان‌هایی بودند که مردم خسته و مظلوم، از دعا و آواز کمک می‌گرفتند.

فیلم او «دره‌ی پرافتخار» (پخش شده در آمریکا با نام تونل) که او را در سال ۱۹۳۹ به پانتی‌پرید رسانده بود، دقیقاً بر همین باور استوار بود. رابسون در این فیلم (تنها فیلم او که بسیار به آن افتخار می کرد) نقش دیوید گلایت را بازی کرد، یک دریانورد بیکار که در دره ولز سرگردان است و وقتی رهبر گروه کر آواز او را می‌شنود، معدنچیان پذیرای او می‌شوند.

در طول دهه‌ی ۱۹۳۰، تشابه میان آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار و کارگران در بریتانیا (و خصوصاً در ولز) به رابسون در بازیابی مسیرش پس از دلسردی او از کلیسای انگلستان، چه از لحاظ زیبایی‌شناسی و چه سیاسی، کمک کرد.

ارتباط او با گروه‌های اجتماعی طبقه‌ی کارگر بریتانیا اطمینان خاطر عمده‌ای را برای او به همراه داشت. او به دوستش مارس ستون درباره‌ی نامه‌ای که در یکی از تورهایش از یک کارگر نخ‌ریسی دریافت کرده بود چنین گفت: «این مرد می‌گفت خواندن مرا می‌فهمد، چون همچنان که پدر من به عنوان برده

[1] Abercrave

در آن زمان یکی از مشهورترین ستارگان آن روزگار بود، و با این حال او به جامعه‌ای محروم و مبارز –افرادی را که خود را منزوی و رهاشده احساس می‌کردند – نشان می‌داد که بسیار به آنها اهمیت می‌دهد

کار می‌کرد، پدر او هم به عنوان برده‌ی مزدی در کارخانه‌های منچستر کار می‌کرد.»

این در شمال انگلستان بود، اما در همه‌جا اشتراکات مشابهی را تجربه می‌کرد و برایش جالب و رضایت‌بخش بود. اگر ترانه‌های بردگان شایان تقدیر بود، موسیقی‌ای که از دیگر گروه‌های سرکوب‌شده برمی‌آمد چه؟ کاوش سنت‌های برجسته‌ی فرهنگی چه پیوندهایی می‌توانست میان مردم مختلف ایجاد نماید؟

نکته قابل توجه این است که در ولز بود که رابسون برای نخستین بار این دیدگاه جدید را بیان کرد. او در سال ۱۹۳۴ در رگزهم در شمال ولز، بین کوه‌های ولز و دره‌ی دی پایین در کنار مرز با انگلستان کنسرت برگزار کرد. این بار هم این اجرایی خیریه بود که در سینمای مجستیک به نفع انجمن آمبولانس سنت جان روی صحنه رفت.

در طی این دیدار، رابسون با روزنامه محلی مصاحبه کرد و به نویسنده گفت که دیگر متعهد به یک رپرتوار کلاسیک نیست. او خود را به عنوان یک خواننده فولکلور می‌دید که خود را وقف آنچه «موسیقی ابدی انسانیت مشترک» می‌نامید، کرده بود. برای این منظور، او زبان‌ها را مطالعه می‌کرد و به طور پراکنده بر روی زبان‌های روسی، آلمانی، فرانسوی، هلندی، مجارستانی، ترکی، عبری و سایر زبان‌ها کار می‌کرد تا آهنگ‌های فرهنگ‌های مختلف را به زبانی که به آنها نوشته شده بود اجرا کند. به گفته‌ی خودش، او خواننده مردم شده بود.

رابسون در سمت راست، به همراه سر سدریک هاردویک در فیلم شاه سلیمان محصول سال ۱۹۳۷. عکس از آرشیو رونالد گرنت.

اطمینان این بیانیه منعکس‌کننده‌ی درس دیگری است که عمدتاً از ولز گرفته شده است. در زندگی آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار، کلیسای سیاه‌پوستان بسیار اهمیت داشت زیرا دین تقریباً تنها ثبات ساختاری را برای افرادی که تحت ستم نژادی قرار گرفته بودند، فراهم می کرد. به ویژه، از آنجا که قانون جیم کراو محل کار را جدا می‌کرد، جوامع سیاه پوست برای ایجاد و حفظ سندیکاها با دشواری روبرو بودند. ولز اما متفاوت بود. معدنچیان در دین تسلی می‌یافتند و هر روستایی پر از کلیساهای کوچک بود. اما آنها هم به همان اندازه مشتاقانه به یونیونیسم اعتقاد داشتند.

فاجعه گرسفورد دلیل آن را نشان داد. در صنعتی مانند معدن، شما به همکاران خود تکیه می‌کردید - هم برای انجام ایمن کار و هم برای دفاع از حقوق خود. نبرد لزوماً جمعی بود. یک معدنچی تنها هیچ قدرتی نداشت؛ اما معدنچیان به شکل جمعی می‌توانستند کل کشور را تعطیل کنند، چنان که در سال ۱۹۲۶ هم نشان داده بودند.

به طور خاص، همکاری‌هایی که توسط صنعت مدرن اجباری شده است، دست‌کم در تئوری، می‌تواند تعصباتی را که کارگران را از هم جدا کرده است، برطرف کند - حتی شاید شرمی که به نژاد پیوند خورده است. این همان نکته ای بود که رابسون در دره‌ی پرافتخار دراماتیزه کرد، فیلمی که در آن همبستگی محیط کار بر شبهه معدنچیان در مورد یک غریبه‌ی تیره‌پوست غلبه می‌کند. یکی از مردان می‌پرسد: «آیا همه ما در آن گودال، سیاه نیستیم؟»

رابسون توضیح داد: «به خاطر معدنچیان ولز است که برای نخستین بار مبارزه سیاه و سفید را با هم درک کردم.»

هامفریز روز بعد به من گفت: «برای درک رابطه پل با ولز، باید تایگربِی[1] را درک کنی.»

او من را با لسلی کلارک[2] و هری ارنست[3] و پسرش ایان[4] آشنا کرد. هر سه نفر از آنها از تایگربِی، مرکز جامعه سیاهپوستان ولز آمده بودند. آنها بعد از اصرار هامفریز بر اینکه گالری ملی از راهنمایان سیاه‌پوست استفاده کند، در نمایشگاه اصلی در کاردیف کار کرده بودند، و اکنون آنها برای دیدن نمایش جدید به پانتی‌پرید آمده بودند.

لسلی کلارک در سن ۸۲ سالگی لاغر بود، اما هوشیار و سرحال بود. او آرام و بادقت صحبت می‌کرد: «من پیش از ترک تایگربی متوجه نبودم که مرزی رنگی وجود دارد. وقتی که به مدرسه‌ی گرامر رفتم برای نخستین بار دریافتم

۱ Tiger Bay
۲ Lesley Clarke
۳ Harry Ernest
۴ Ian

که مردمی وجود داشتند که از رنگین‌پوستان خوش‌شان نمی‌آمد. چیزی از ما نمی‌دانستند، اما از ما خوش‌شان نمی‌آمد. من نمی‌دانستم که فقیرم و نمی‌دانستم که سیاه‌پوستم: تنها چیزی که می‌دانستم این بود که من هستم.»

تایگربی به وسیله‌ی برخی از شدیدترین حملات نژادی در تاریخ بریتانیا به وجود آمد. در ژوئن ۱۹۱۹، سربازان در حال بازگشت به گروهی از مردان سیاهپوست برخورد کردند که در کنار مردان سفیدپوست راه می‌رفتند. سربازان خشمگین به رهبری اهالی مستعمرات (عمدتاً استرالیایی)، دیوانه‌وار در بیوت‌تاون[۱] می‌گشتند، به مردم رنگین‌پوست حمله کردند، خانه‌ها را ویران کردند و چهار کشته به جا گذاشتند.

برای نسل کلارک و ارنست، مرز رنگی بسیار واقعی بود، خصوصاً در اشتغال. ارنست بازیگوش و رک بود، و چشمانش وقت صحبت ریز می‌شد، تقریباً طوری که گویی شوخی ناجوری در یاد داشت. می‌گفت: «ما می‌پرسیدیم که آیا شغلی هست؟ و همین که می‌گفتند بله، می‌گفتیم می‌توانم همین الان برای مصاحبه بیایم؟ تا بتوانیم فاصله‌ی زمانی را کم کنیم، چرا که به محض آنکه به آنجا می‌رفتید می‌گفتند اوه، کار دیگر نیست.»

رابسون می‌گفت که از طبقه کارگر سفیدپوست در ولز بیش از هر کسی آموخته است.

کلارک می‌گفت: «همین که می‌دیدند سیاه‌پوست هستید، کار تمام بود. فرض را بر این می‌گذاشتید که این اتفاق می افتد. روزنه‌های کمی بود، مخصوصاً برای دختران. یا در کارخانه قلم مو کار می‌کردید یا در زیگی[۲] کار می‌کردید، پارچه و هر چه بود می‌فروختید، یا جایی بالای پل بود که لباس فرم می‌دوختید.»

ارنست گفت: «من مدتی در کارخانه قلم مو کار کردم. یا مسیح!»

سر تکان داد و با ناراحتی خندید. «یا مسیح.»

رابسون هنگامی با معدنچیان ولزی ارتباط گرفت که زندگی حرفه‌ای او در اوج بود. آنها در پایین‌ترین نقطه‌ی افولش به سراغ او آمدند، تقریباً دو دهه بعد، وقتی که ظاهراً هر آنچه به دست آورده بود از او گرفته شده بود. در میانه‌ی جنگ سرد، افبی‌آی مانع آن شده بود که رابسون در وطنش اجرا کند. او همدلی خود را با شوروی از میانه‌ی دهه‌ی ۳۰ اعلام کرده بود. این چپ‌گرایی او را تبدیل به یک هدف کرده بود. به گفته‌ی پیت سیگر[۳] «او بیش از هر کس دیگری در آمریکا در لیست سیاه قرار گرفته بود.» که به طرز موثری در وطن خود به سکوت واداشته شده بود، و بدتر از آن، وزارت امور خارجه‌ی آمریکا پاسپورتش را نیز توقیف کرده بود تا نتواند به خارج از

۱ Butetown

۲ Ziggy's

۳ Pete Seeger

سخنرانی رابسون در آیستدفاد ولز، ۱۹۵۸

کشور سفر کند. او در نوعی برزخ گرفتار شده بود: خفه شده، منزوی و به طور فزاینده‌ای نومیدانه.

در ۵ اکتبر ۱۹۵۷، گرند پاویون پورت‌کاول[۱] با حدود ۵۰۰۰ نفر جمعیت برای آیستدفاد[۲] معدنچیان پر شده بود. ویل پینتر[۳]، رهبر سندیکا میکروفون را گرفت. پس از خوشامدگویی به نمایندگان، اعلام کرد که به زودی صدای پل رابسون را خواهند شنید که از طریق خط تلفن میان‌قاره‌ای به آنها می‌پیوندد.

وقتی که پینتر دوباره صحبت کرد، مستقیماً رابسون را خطاب می‌کرد. او گفت: «ما خوشحالیم که امکان آن را یافتیم که ترتیبی دهیم تا امروز شما صحبت کنید و برایمان بخوانید.»

به طرز معجزه‌آسایی صدای بم رابسون در پاسخ از بلندگوها بیرون آمد: «گرم‌ترین درودهای من به مردم ولز محبوبم، و سلام مخصوصم به معدنچیان ولز جنوبی در فستیوال عالی‌تان. باعث افتخار است که در این فستیوال تاریخی شرکت کنم.»

او در یک استودیو در نیویورک نشسته بود. در آن‌سوی خط تلفن، منتخبی از آهنگ‌هایش را اجرا کرد و آنها را به مبارزه‌ی مشترکی تقدیم کرد که آن را برای «جهانی که در آن می‌توانیم زندگی سرشار و شرافتمندانه‌ای داشته باشیم» می‌خواند.

پاسخ موزیکال از سوی گروه کر قدرتمند مردان ترئورکی که برنده‌ی آیستدفاد آن سال بودند و گروهی که تاریخش به ۱۸۸۳ بازمی‌گردد آمد. رابسون در اجرای سرود ملی ولز، سرزمین پدرانم به گروه کر پیوست و سپس تمام حضار -تمام ۵۰۰۰ نفرشان- برایش خواندند: خوشامد خواهیم گفت. چنین خواندند: «این سرزمینی که می‌شناختی همچنان خواهد خواند، وقتی که دوباره به خانه در ولز بیایی.» ■

۱ Porthcawl

۲ Eisteddfod: فستیوال رقابتی شعر و موسیقی در ولز. م.

۳ Will Painter

لورین هنزبری یک رادیکال بی‌پروا بود

جوئل ویتنی[1]

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

در ماه مه سال ۱۹۶۳ در اتاق نشیمن خانواده‌ی کندی[2] در سنترال پارک ساوث[3]، لورین هنزبری[4] تلاش می‌کرد از امنیت فعالان جنبش حقوق مدنی دفاع کند. نویسنده‌ی «کشمش در آفتاب»[5] به همراه هری بلافونته[6] بازیگر، جیمز بالدوین[7] نویسنده و چهره‌های دیگر به دعوت رابرت اف.کندی[8] و بالدوین آمده بود. او به صحبت‌های جروم اسمیت[9] فعال جنبش گوش کرد که تلاش می‌کرد دادستان کل را متوجه میزان خشونتی کند که معترضین در جنوب با آن روبرو بودند. اسمیت یک راست از «سفرهای آزادی»[10] برای درمان فک و سرش که در بیرمنگام ضربه خورده بود آمده بود.

فعال گمنام جوان ابتدا در میان مدعوین سرشناس سخنرانی کرد. او کندی را به این خاطر که به قدر کافی از معترضین حمایت نمی‌کند سرزنش کرد. در تلویزیون و روزنامه‌های سرتاسر جهان روشن بود که معترضین آفریقایی-آمریکایی مشت و لگد می‌خوردند، به روی آنها تف می‌شد، چماق می‌خوردند، به رویشان آب پاشیده می‌شد و سگ‌های پلیس به جان‌شان می‌افتادند. برای چه؟ می‌خواستند رای بدهند؟ حمایت برابر می‌خواستند؟ او گفت صرف بودن در آنجا حالش را از بی‌عملی دولت بد می‌کرد.

به گفته‌ی ایمانی پری[11] در بیوگرافی اخیرش، وقتی کندی رویش را از اسمیت گرداند -انگار که بگوید: «با همه‌ی شما که متمدن هستید صحبت خواهم کرد. اما او دیگر کیست؟»- هنزبری از کوره در رفت. هنزبری می‌گفت افراد موفق بسیاری در اتاق حضور داشتند، اما صدای اسمیت صدای «بیست و دو میلیون نفر» بود. کندی نه تنها باید گوش کند؛ بلکه باید «تعهد اخلاقی»اش را برای حمایت از کسانی مانند اسمیت بگذارد.

جلسه به طور ناگهانی پایان یافت. هنزبری از اسمیت دعوت کرد که یک هفته بعد در مراسم جمع آوری کمک مالی در وستچستر سخنرانی کند، که پنج‌هزار دلار جمع کرد. بخشی از این مبلغ صرف خرید یک واگن استیشن فورد شد که یک سال بعد سر از اخبار در آورد: خالی، سوخته، سه کارگر

لورین هنزبری در آپارتمانش در نیویورک، ۱۹۵۹ (عکاس: دیوید اتی، پی‌بی‌اس)

فعال حقوق مدنی گمشده. یک ماه پس از پیدا شدن ماشین، مسافران آزادی مرده در یک خندق کشف شدند. اگر بابی کندی به اسمیت گوش می‌کرد چه؟

این روایتِ بسیار بازگو شده در کتاب «در جستجوی لورین» پِری که بازگویی قدرتمندی از زندگی کوتاه و درخشان هنزبری است، فوریت تازه‌ای یافته است. (پری نظراتش را درباره‌ی مستند هدر استرین[۱۲] «چشمان بینا، قلب پراحساس» محصول سال ۲۰۱۷ که از لحاظ بصری زیباست نیز ارائه می‌کند.)

هنزبری، اولین زن نمایشنامه نویس سیاه‌پوست که نمایشنامه‌ای را در برادوی اجرا کرد و دختر اولین خانواده سیاه پوستی که به بخش سفیدپوست‌نشین شیکاگو نقل مکان کرد، به مرور نسبت به کیش اولین‌ها، و همین‌طور کنش‌گری سلبریتی‌ها و سیاست لیبرال اصلاحات تدریجی بی‌اعتماد شد. اگرچه او در سی‌وچهارسالگی درگذشت و در طول زندگی خود فقط دو نمایشنامه اجرا کرد، اما آثار و اندیشه‌های او همچنان طنین‌انداز است؛ از زمان مرگش در سال ۱۹۶۵، دست‌کم یک بار در هر دهه اجرایی اقتباسی در هالیوود، برادوی یا اجراهای عمده‌ی دیگر از «کشمش در آفتاب» در کنار انتشار پس از مرگ نمایشنامه‌ها و نوشته‌های او بیرون آمده است.

اما همانند دوستش جیمز بالدوین، این بیانات سیاسی هنزبری بود که عمیق‌تر از همه طنین‌انداز است -تیرهایی پراکنده اما پرتوان، که چنان که پری می‌نویسد، «به باور او مبنی بر اینکه طبقه‌ی کارگر سیاه‌پوست در مرکز مبارزه برای آزادی بود و او هم باید تقویت‌کننده باشد، و نه یک چهره‌ی برجسته» صدا می‌بخشید.

۱ Joel Whitney

۲ Kennedy

۳ Central Park South

۴ Lorraine Hansberry

۵ The Raisin in the Sun

۶ Harry Belafonte

۷ James Baldwin

۸ Robert F. Kennedy

۹ Jerome Smith

۱۰ Freedom rides
به سفرهایی گفته می‌شد که گروه مسافران آزادی (دسته‌ای از فعالان جنبش حقوق مدنی) طی آن سوار اتوبوس‌های بین ایالتی می‌شدند و به ایالت‌های جنوبی جداسازی‌شده می‌رفتند.

۱۱ Imani Perry

۱۲ Heather Strain

یک آجر

موفقیت‌ها و ناکامی‌های پدر لورین هنزبری، در یک بعدازظهر به آگاهی لورین خطور کردند. آنها سوار بر روی آجری که از پنجره‌ی او به داخل پرواز کرده بود، تقریباً او را خرد کردند.

کارل هنزبری که تحصیل‌کرده‌ی دانشگاه دولتی آلکورن بود، از می‌سی‌سی‌پی مهاجرت کرده بود. مادرش، نانی ، از تنسی مهاجرت کرده بود. لورین ، که از میان چهار نفر کوچک‌ترین بود، در ۱۹ مه ۱۹۳۰ (روز تولد مشترک با مالکوم ایکس) به دنیا آمد. مادر او در «پراویدنت، اولین بیمارستان متعلق به سیاهپوستان و اداره شده توسط آنها در کشور» زایمان کرد.

کارل در املاک و مستغلات بود. با افزایش جابجایی سیاهپوستان به شیکاگو ، هنزبری («پادشاه آشپزخانه‌های کوچک») آپارتمان‌های بزرگ‌تر را به واحدهای کوچک‌تر تقسیم می‌کرد. «آشپزخانه‌های کوچک به کارل اجازه می‌دادند... که برای ساکنان سیاه‌پوستی که به خاطر تبعیض، در یک فضای بسیار کوچک فشرده شده بودند، خانه‌ای فراهم کند. «کارل با پول قابل توجهی که از املاک و مستغلات به دست می‌آورد، به سازمانهایی که به دنبال پایان دادن به تبعیض نژادی بودند، کمک می‌کرد. او با اهدای ده‌هزار دلار برای تاسیس بنیاد هنزبری، دبیر بخش محلی انجمن ملی پیشرفت رنگین‌پوستان[1] شد. لورین احترام بسیاری برای او قائل بود- به گفته‌ی برخی، او را ستایش می‌کرد.

لورین، در کودکی، وقت خود را به تنهایی به تفکر و مشاهده می‌گذراند. او درباره‌ی خانواده‌های سیاه‌پوست فقیر اطرافش می‌نویسد: «صداقت زندگی آن‌ها در ژنده‌گی نهفته شده است». «ایوان‌هایی ساییده شده و فرورفته که خطرشان معلوم است. پله‌های کثیف چوبی خاکستری. و همیشه یک خط از رخت‌های سفید و صورتی...که در باد کثیف شهر موج می‌خورند...جنوب ما جای دیگریست... هر تکه از زندگی ما یک اعتراض است».

در بهار ۱۹۳۷، کارل، با انتظار ورود به نبردی حقوقی، خانه‌ای در قسمت جنوبی محله‌ی وودلاون[2] خرید. این خانه، در پلاک ۶۱۴۰ خیابان ساوث رودز[3]، واقع در «بخش سفید» بود که مشمول توافق عدم فروش[4] می‌شد. یک روز، محافظ شخصی خانواده متوجه جمعیتی بیرون از خانه شد. او لورین و مِیمی را به داخل خانه هدایت کرد و «آن زمان بود» که طبق خاطرات مِیمی در «چشمان بینا، قلب پراحساس»، «آن‌ها یک تکه آجر بزرگ را پرتاب کردند». «آن آجر با فاصله‌ی کمی از لورین که در آن زمان هفت سال

۱ NAACP

۲ Woodlawn

۳ South Rhodes Avenue

۴ Restrictive Covenant
در آن زمان، به توافقی اطلاق میشد که برمبنای عدم فروش ملک به اشخاص خاصی از جمله سیاهپوستان، بود.

لورین هنزبری جوان.
(کتابخانه عمومی شیکاگو)

داشت، رد شد و به دیوار خورد».
همان‌طور که پِری در فیلم اشاره می‌کند: «در آن لحظه است که او متوجه می‌شود که صرفنظر از موفقیت خانواده‌اش، او همچنان مانند هر سیاه‌پوست آمریکایی دیگر، هدف خشونت نژادی خواهد بود». هنزبری، «مادر مستأصل و شجاع خود را» به یاد می‌آورد که «تمام شب در خانه‌ی ما با یک لوگِر آلمانی پر، گشت‌زنی می‌کرد و با سرسختی از چهار فرزندش محافظت می‌نمود».

این نبردها، نادر نبودند. پِری می‌نویسد: « در سراسر غربِ میانه، به معنای واقعی کلمه، صدها پرونده از خشونت‌های انبوهی از سفیدپوستان علیه تلاش‌های فردی در جهت ادغام شدن وجود داشت. نتیجه، املاک نابود شده، خانه‌های از دست رفته، آسیب روانی و گاهی مرگ بود». در حالیکه در جنوب، آپارتاید نژادی به معنای جداسازی حمل و نقل عمومی و لینچ کردن بود، در شمال «ملک، مرز وضعیت نژادی بود».

لورین، در کودکی، وقت خود را به تنهایی به تفکر و مشاهده می‌گذراند.

تقریباً در همان زمان که آجر در دیوار گچی فرود آمد، نانی و کارل فرزندان خود را به زادگاه مادرش تنسی بردند. آن‌ها در مسیر از کنار تپه‌های کنتاکی رد شدند و او «به کودکان خود گفت که از اتومبیل، به تپه ها نگاه کنند». نانی می‌گوید که پدرش، یعنی پدربزرگ بچه‌ها، در زمان کودکی مجبور شده است از راه آن تپه‌ها فرار کند. مادرش، از او که در کودکی یک برده‌ی فراری محسوب می‌شد، محافظت کرد و با سرگردانی در تپه‌های جنگلی در میانه‌ی شب، با گذاشتن غذا و سایر ملزومات، او را زنده نگاه داشت. از نظر لورین، این تپه‌ها زیبا بودند.

«شاید من باید به زندان بروم»

کمی پس از اسباب کشی به خانه‌ی جدید، رأی دادگاه، هنزبری‌ها را مجبور به تخلیه‌ی خانه‌شان نمود. کارل در دیوان عالی کشور، تجدیدنظر خواهی کرد که سه سال بعد منجر به پیروزی نسبی شد. اگرچه دادگاه توافق عدم فروش را پذیرفته بود اما، تشخیص داده بود که مفاد این توافق خوب نگاشته نشده بودند؛ هنزبری‌ها می‌توانستند در پلاک ۶۱۴۰ ساوث رودز بمانند. دیوان

عالی، همچنین پانصد ملک جدید دیگر را نیز به روی ساکنین سیاه‌پوست باز کرد.

نانی و کارل از طریق انجمن ملی پیشرفت رنگین‌پوستان و سایر گروه‌های حقوق مدنی، به مبارزه با جداسازی [نژادی] در رفت و آمد و در ارتش پرداختند اما، کم‌کم حس کردند که نتیجه‌ی چندانی نمی‌گیرند. پس از سال‌ها تلاش، به تلخی دریافتندکه در شیکاگو همچنان جداسازی نژادی صورت می‌گیرد. آن‌ها تصمیم به نقل مکان به مکزیکوسیتی گرفتند و کارل برای بار اول در زندگی خود حس می‌کرد آزاد است.

لورین برای اتمام دوره‌ی تحصیلی خود در شیکاگو ماند. در شیکاگو، علیرغم جداسازی برمبنای رنگ پوست، در این زمان که مصادف با دوران جوانی لورین بود، در بیان هنری و فرهنگی یک شکوفایی رخ داده بود؛ یک رنسانس سیاه. کلکتیوهای نویسندگان سیاه‌پوست از بطن حزب کمونیست سربرآورده بودند. آن‌گونه که پری می‌نویسد «شاید مهم‌ترین پروژه برای اهالی سیاه‌پوست شیکاگو در دهه‌ی ۱۹۳۰، پروژه‌ی سیاه‌پوست در ایلینوی[۱] بود» که متشکل از ده‌ها کارگر می‌شد که با هدایت جامعه‌شناسان سیاهپوست به مطالعه‌ی شیکاگوی سیاه می‌پرداختند. از جمله نویسندگانی که در این پروژه مشغول به کار بودند گوئندولین بروکس[۲]، ریچارد رایت[۳] و مارگارت واکر[۴] بودند که بعدها به چهره‌های درخشان ادبی تبدیل شدند.

لورین، دو ماه پیش از تولد شانزده سالگی خود، تلگرام ویران‌کننده‌ای دریافت کرد: پدرش از خون‌ریزی مغزی درگذشته بود. پری می‌نویسد: «لورین سال‌ها بعد در تأملات خود، پدرش را یک آمریکایی تمام عیار (آمریکایی کاملاً آمریکایی) توصیف می‌نماید که به کوشش در راه برابری از راه آبرومندانه معتقد بود. اما روشن بود... که چنین تلاش‌هایی به ندرت با پاسخی آبرومندانه مواجه می‌شدند». لورین، بعدها نوشت که «هزینه‌ای که» نبردهای پدرش علیه تبعیض نژادی «از نظر پریشانی عاطفی، مالی و زمانی» به وی تحمیل نمود «موجب مرگ زودهنگام او شد».

هنزبری پس از گذراندن دو سال در دانشگاه ویسکانسن، به دنبال «شکل دیگری از تحصیلات» به نیویورک رفت. او به قسمت شمالی شهر نقل مکان کرد تا در مجله‌ای به نام آزادی که به تازگی توسط بازیگر، خواننده و فعال چپ، پل رابسون، در هارلم منتشر شده بود آغاز به کار کند. او در مجله‌ی آزادی، مقالاتی منتشر نمود. از جمله، نقد کتاب «بیگانه» اثر ریچارد رایت («خشونت را می‌ستاید»)، «اسپارتاکوس» اثر هاوارد فست (باید از دید

۱ Negro in Illinois

۲ Gwendolyn Brooks

۳ Richard Wright

۴ Margaret Walker

کسانی روایت می‌شد که به بردگی کشیده شده‌اند)، و فیلم ژاپنی هیروشیما (هم به عنوان پروپاگاندا و هم به عنوان هنر از آن دفاع نمود).

هنزبری در خصوص جنبش‌های استقلال در آفریقا نوشت. او دانشجوی سابق عمو لئوی خود کوامه نکروما[1] را که در جنبش استقلال غنا مبارزه می‌کرد ستود و کم کم مبارزات علیه جیم کراو در ایالات متحده را بخشی از پیکار جهانی رنگین‌پوستان دید. او، سپس به شعر روی آورد و در «توده‌ها و مردان» در خصوص موضوعاتی چون زندگی در شیکاگوی فقیر و اعدام ویلی مک‌گی[2] نوشت که مرد سیاهپوستی بود که به اتهام واهی تجاوز به یک زن سفیدپوست اعدام شد.

در این مقطع، هنزبری در مکاتبات خود از هارلم با دوستان زمان کالج، چپ‌گرایی خود را کاملاً پذیرفته است. او می نویسد: «من از فقر، لینچ کردن، جنگ‌های احمقانه و بدرفتاری جهانی با مردمان خودم خسته ام و میلی نومیدانه برای دنیایی جدید برای من و برادرانم مرا فراگرفته است. بنابراین دوست عزیز، شاید من باید به زندان بروم. لطفاً در جلسه‌ی بعدی نقاشی خود از این «کمونیست» یادی کن».

۱ Kwame Nkrumah

۲ Willie McGee

۳ W.E.B Du Bois

محکومیت توسط دولت

تقریباً در همان زمان، هنزبری مشغول به تحصیل در مدرسه‌ی علوم اجتماعی جفرسون شد که مرکزی وابسته به حزب کمونیست برای آموزش بزرگسالان در هارلم بود. آن جا با یکی از مدرسین مشهور مرکز یعنی، دابلیو ای بی دوبوا[3] دوست شد. این فعال رادیکالی مشهور «متوجه استعدادهای لورین شد و... لورین به دانشجوی محبوب وی بدل شد... [دانشجویی] که به حدی مستعد بود که هم می‌توانست به دیگران تدریس نماید و هم تحت تعالیم او درس بخواند».

این تحسین، متقابل بود. هنزبری ذهن و رفتار دوبوا را در خاطرات خود ستوده است. پری در این خصوص می‌نویسد: «[هنزبری] به لطافت، ویژگی‌های دوبوا را در کنار عظمت نفوذ او ثبت می‌نماید. او، دوبوآ را تجسم اشتیاق آزادی توصیف می‌کند... آنچه تحسین هنزبری از زیبایی و وقار است، و میل او به حیات ذهن، روبروی او نشسته است». او که بذله گویی‌های دوبوآ را یادداشت کرده است («شما باید از هر طریق ممکن، بیش از آن‌چه خودتان شخصاً تجربه می‌کنید بدانید»)، برنامه‌ای اخلاقی و سیاسی می‌پروراند؛ سیاستی برمبنای درک نیازهای دیگران درکنار نیازهای خود.

لورین هنزبری

هرچقدر دوبوآ در جبهه‌ی چپ نفوذ داشت، مک‌کارتیسم او را به عنوان عنصر نامطلوب جلوه می‌داد. پری می نویسد او و رابسون «در بین جامعه‌ی سوسیالیست‌ها و کمونیست‌های سیاه‌پوست که تحت نظر بودند، اهداف اصلی بودند. کمونیست بودن در آن زمان عجیب نبود» اما باعث می‌شد «در معرض حملات دائمی از سوی قدرتمندان باشید». دوبوآ طوماری علیه سلاح‌های هسته‌ای پخش کرده بود «و در نتیجه‌ی آن بازداشت و به عنوان مأمور اتحاد شوروی محکوم شد».

تلاش برای بی‌اعتبار کردن فعالان و چپ‌گرایان سیاه‌پوست [با جلوه دادن آن‌ها] به عنوان عوامل اتحاد جماهیر شوروی، خصوصاً در دوره‌ی جنگ کره، اقدام متعارفی بود. مرکز اطلاعات صلح، که دوبوآ با پیگیری اهداف صلح و مخالفت با سلاح‌های هسته‌ای سازمان‌دهی کرده بود، بالاجبار باید به عنوان عامل خارجی ثبت می‌شد. زمانی که دوبوآ و رفقایش از این کار سرباز زدند، بازداشت شدند.

پری می نویسد: «بر اثر این دادگاه، او در بسیاری از محافل مطرود شد. زمانی که لورین دانشجوی دوبوآ شد، وی به حدی طرد شده بود که حتی برای خرید خواربار دچار مشکل بود. در سال ۱۹۵۲، پاسپورت او باطل شد. به ادعای وزارت امور خارجه، آن‌ها نمی‌توانسته‌اند به دوبوآ مجوز شرکت در کنفرانس صلحی که قرار بوده در کانادا برگزار شود را بدهند و به همین دلیل، پاسپورت او باطل شده بود اما، این امر در عمل به معنای محدود شدن روابط و نفوذ سیاسی وی و حتی مهاجرت احتمالی او به خارج از کشور بود».

زمانی که وکیل دوبوآ اعلام کرد که آلبرت اینشتین درباره‌ی شخصیت او شهادت می‌دهد، پرونده بسته شد. علیرغم این‌که مشاهیر دیگری همچون لنگستون هیوز در کنار او ایستادند، امتناع دیگران از پشتیبانی از او برای وی ناگوار بود. به عنوان مثال، انجمن پیشرفت رنگین‌پوستان که دوبوآ یکی از بنیان‌گذاران آن در سال ۱۹۰۹ بود، حتی از صدور بیانیه‌ای هرچند ملایم برای حمایت از او سر باز زد.

در این ضمن، باطل شدن پاسپورت رابسون که پیش‌تر رخ داده بود نیز مانع

دوبوا و دیگران دست در دست در کنگره‌ی نویسندگان آفریقایی-آسیایی در تاشکند، ۱۹۵۳

فـعالیت وی بـه عـنوان هـنرمـند و فـعالی بین المللی بـود. در نتیجه‌ی این ممنوعیت، لورین پذیرفت که به نیابت از او در کنفرانس آمریکایی در مارس سال ۱۹۵۲، در مونته‌ویدئوی اروگوئه شرکت کند؛ کنفرانسی که قرار بود به منظور پیشگیری از سرکوب به صورت زیرزمینی برگزار شود. هنزبری یکی از پنج نماینده حاضر در این کنفرانس از سوی ایالات متحده بود، که با حضور ۲۸۰ نماینده برگزار می‌شد. در جریان این کنفرانس، این نمایندگان شاهد ترفندهای ناگزیر برگزارکنندگان بودند، از جمله اینکه نمایندگان «با پخش موسیقی با صدای بلند و رقص در فضای خارجی وانمود می‌کردند که مشغول برگزاری مهمانی هستند. ...زمانی که این نماینده‌ها به فضای داخلی باز می‌گشتند، اقدام به ارائه‌ی مقاله‌های کنفرانس می‌کردند. روز اول کنفرانس، لـورین در نشسـت زنـان شـرکت کرد... و بـه سـخنرانی زنی گـوش داد که نماینده‌ی سابق پارلمان اروگوئه بود. بعد از اتمام سخنرانی، مکالماتی به زبان اسـپانیایی رد و بـدل شـد که لـورین مـتوجـه مـعنای آن نمی‌شـد... زنی بـه او نـزدیک شـد و بـه زبـان انگلیسی گـفت که لـورین یکی از زنـانی است که قـرار است مورد تجلیل قرار بگیرد و باید در جایگاه هیئت رئیسه سخنرانی نماید. لورین که حیرت زده شده بود، برای ارائه‌ی گزارش خود به جایگاه رفت.

کمی بعد، سخنرانی هنزبری با حضور پلیس نیمه‌کاره ماند و او به تماشای استتار جلسه در پوشش مهمانی عصر بانوان شیک‌وپیک برای صرف چای نشست. زمانی که پلیس محل را ترک کرد، هنزبری به سخنرانی خود ادامه داد. هیئت برزیلی از او با میخک قرمز تقدیر کردند؛ لورین با فکر کردن به

تلاش برای بی‌اعتبار کردن فعالان و چپ‌گرایان سیاه‌پوست به عنوان عوامل اتحاد جماهیر شوروی، خصوصاً در دوره‌ی جنگ کره، اقدام متعارفی بود.

زنانی که به خاطر فعالیت خود در ایالات متحده ارعاب و زندانی شده بودند و سختی مردمانش، تحت تأثیر قرار گرفته بود و [از طرفی،] افتخار می‌کرد که به عنوان تنها زن سیاهپوست آمریکایی حاضر در کنفرانس، انتخاب شده است تا نماینده‌ی همه‌ی آن‌ها باشد».

در همان تابستان و پس از آن‌که لورین به تدریس در مدرسه‌ی جفرسون ادامه داد، وزارت امور خارجه به خانه‌ی مادرش رفت و پاسپورت او را مصادره کرد. او در آن زمان، بیست و دو سال داشت.

خط کمونیستی؟

دو سال پس از استقرار هنزبری در نیویورک، رابرت نمیروف[۱]، یکی از رفقای او در لیگ جوانان حزب کارگر، شروع به ابزار علاقه به وی کرد. زمانی که رابطه داشت وارد مرحله‌ی جدی ای می‌شد، لورین در نامه‌ای با لحن قاطع، با اعتراف به این‌که «من هم تو مرد انقلابی ساده‌دل نابالغ نافرهیخته را دوست دارم»، اولویت‌های خود را به او یادآوری کرد:

من یک نویسنده‌ام. من خواهم نوشت.

من یک نویسنده خواهم شد.

هر مشارکتی از سوی من در جنبش، تنها در نتیجه‌ی زندگی منضبط خواهد بود. من در زندگی خود انضباط خواهم داشت.

من می‌توانم نقاشی کنم. من نقاشی خواهم کرد.

پایان.

آن‌ها در ژوئن سال ۱۹۵۳، در آخر هفته‌ی سوزانی ازدواج کردند که مصادف با اعدام جولیوس و اتل[۲] روزنبرگ، به اتهام جاسوسی بود.

شبح این اتفاق بر جشن عروسی آن‌ها سایه افکنده بود. هنزبری از این مهمانی به عنوان «مراسمی» یاد می‌کند که «زیر سایه‌ی تمایل شدید... به بالا بردن دست‌ها به آسمان... فریاد کشیدن برای فراخواندن هم‌میهنان... از خانه‌هایشان برگزار شد تا آن‌ها را از جلوی تلویزیون‌های خود، از سر میزهای شام خود بلند کند». او می‌نویسد: «عروس برای لحظه‌ای به تنهایی در گوشه‌ای می‌نشیند... و با خود فکر می‌کند... من به فرزندان خود چه باید بگویم؟»

این پرسش، نیازی به پاسخ نداشت. هنزبری هرگز صاحب فرزند نشد اما، پس از خواندن «جنس دوم» سیمون دوبووار «ذهن او با ایده‌هایی از فرانسه شعله‌ور شده بود» و او در خصوص ازدواج نیز تردید داشت. این کتاب

۱ Robert Nemiroff

۲ Julius and Ethel Rosenberg

صحنه‌ای از اجرای اصلی کشمش در آفتاب در برادوی

رابطه‌ی او با نمیروف را که شراکتی مطلقاً غیرسنتی بود، شکل داد. نمیروف نیز مانند همسر جدیدش می‌خواست بنویسد اما، او به کرات خود را وقف حمایت از کار همسرش کرد.

پس از آن‌که لورین «آزادی» را ترک کرد، هر دوی آن‌ها دست به مشاغل خرده‌کاری زدند. بعدها آهنگ عاشقانه‌ی پاپی که نمیروف بر اساس موسیقی کالیپسو نوشت، موفق شد و ثروت ناشی از آن به هنزبری اجازه داد تمام وقت به نویسندگی بپردازد. فشار کار گاهی اوقات او را درهم می‌شکست. «چشم‌های بینا» لحظه ای را توصیف می‌کند که او متن نمایش‌نامه‌ی «کشمش در آفتاب» را در هوا پرت می‌کند. نمیروف به آرامی صفحات را از روی زمین جمع‌آوری می‌نماید و کناری می‌گذارد. چند روز بعد، آن‌ها را جلوی هنزبری می‌گذارد. او سرش را به نشانه‌ی تأیید تکان می‌دهد و کار خود را از سر می‌گیرد. نهایتاً این زوج، فیل رُز[1] را به صرف اسپاگتی دعوت کردند و هنزبری نمایشنامه‌ی خود را پس از سرو پای موز و خامه، روخوانی کرد. پری در خصوص داستان نمایشنامه می‌نویسد: «خانواده‌ای در فقیرنشین جنوب شیکاگو زندگی می‌کنند. آن‌ها با در دست داشتن چک بیمه‌ی عمر پدر خانواده به مبلغ ۱۰۰۰۰ دلار، امیدوارند بتوانند از آپارتمان کوچک خود به خانه ای در محله‌ی سفیدنشین نقل مکان نمایند. پسر بالغ خانواده، والتر لی، رویای تاجر شدن را در سر خود می‌پرورانند. خواهر او، بِنیتا، آرزو دارد پزشک شود. مادر خانواده، لینا و عروس او، بیش از هرچیز دیگری، دوست دارند صاحب خانه‌ی خود شوند».

رز، صبح بعد با هنزبری تماس گرفت و گفت «می‌خواهم تهیه‌کنندگی نمایشت را برعهده بگیرم».

۱ Phil Rose

سیدنی پوآتیه[۱] برای نقش والتر لی یانگر[۲] انتخاب شد اما، به استرِین[۳] گفت که سرمایه‌گذاران نگرانند که کسی به تماشای نمایش ننشیند. نمایش در نیوهِیون، فیلادلفیا و شیکاگو به روی صحنه رفت. هزار بازیگر سیاه‌پوست برای ایفای نقش در آن به رقابت پرداختند . سر و صدای اولیه‌ی نمایش توجه سرپرست اف بی آی، جی ادگار هوور[۴] را به خود جلب کرد.

زمانی که استعدادیابی برای انتخاب بازیگران آغاز شد، مدت‌ها بود که هنزبری توسط اف‌بی‌آی تعقیب می‌شد. اما آن‌ها بیش از این‌که آثار ادبی او را بازبینی کنند، سبک ظاهری او را مدنظر قرار داده بودند. در یک یادداشت به مدل موی او که به «سبک ایتالیایی» کوتاه شده بود، اشاره شده است. رسانه‌ها هم رفتار مشابهی داشتند و ظاهر هنزبری را با دیدگاه‌های سیاسی او اشتباه گرفته بودند. پری می‌نویسد که «زیبایی ظاهری و وقار او به سردرگمی آنها در خصوص این‌که وی واقعاً از نظر سیاسی که بود، اضافه می‌کرد». مجله‌ی «وگ»[۵] هنزبری را به عنوان «زنی که هنوز هم به سبک دانشگاهی لباس می‌پوشد» معرفی کرد. بعد از آن‌که شاخه‌ی نیو هیون اف‌بی‌آی، از عهده‌ی وظیفه‌ی خود برنیامد، هوور به یکی از مأموران ویژه‌ی مستقر در نیویورک دستور داد تا «در خصوص اینکه آیا نمایش ...تحت نفوذ حزب کمونیست است، توسط این حزب کنترل می‌شود و یا به هر طریقی از خط کمونیستی پیروی می‌نماید، تحقیق کند».

تعریف آن‌ها در این حوزه بسیار وسیع بود: هر فرد یا مطلبی که منتقد سیاست جنگ سرد ایالات متحده بود، می‌توانست غیرقابل قبول تلقی شود. پس از کنفرانس صلح اروگوئه، این سازمان هنزبری را در فهرست امنیتی خود قرار داده بود که شامل آمریکایی‌هایی می‌شد که از قرار معلوم، خطرناک بودند و خائن محسوب می‌شدند و در صورت بروز جنگ و یا موقعیت‌های اضطراری دیگر، باید به کمپ‌ها منتقل می‌شدند.

نقدهای نمایش و بریده‌های روزنامه، برای عالی‌ترین مقام ضابط قضایی محکی کافی برای تشخیص حرکت آن بر روی خط کمونیستی نبود. بر همین اساس، مأمور ویژه ای از فیلادلفیا به تئاتر «والنات استریت»[۶] فرستاده شد. این مأمور به خشکی نوشت: «این نمایش هیچ گونه اظهارنظری در خصوص کمونیسم نمی‌کند» و در ادامه، طی چهار صفحه [گزارش] به توصیف دیدگاه‌های نمایش در خصوص «آرزوهای سیاه‌پوستان و مشکلات نهادینه آن‌ها در تلاششان برای پیشرفت» پرداخت.

در همین یادداشت، مورخ ۵ فوریه ۱۹۵۹، مأمور مزبور توضیح می‌دهد که

۱ Sidney Poitier

۲ Walter Lee Younger

۳ Strain

۴ J. Edgar Hoover

۵ Vogue

۶ Walnut Street Theatre

تصمیم گرفته است با هنزبری مصاحبه نکند چرا که «سوژه و نمایش او، سوءشهرت قابل توجهی در رسانه‌های نیویورک کسب نموده اند ... و اگر مشخص شود که آژانس در حال تحقیق در خصوص نویسندگانی چون هنزبری است، این موضوع می‌تواند سازمان را در موقعیت شرم‌آوری قرار بدهد».

نطق اصلی حذف می‌شود

هنزبری در اول مارس ۱۹۵۹، برای ایراد نطق اصلی در اولین کنگره‌ی نویسندگان سیاه‌پوست[۱] در هتل هادسون نیویورک دعوت شد. تقریباً شکی نیست که وی از این موضوع بی اطلاع بودکه سی‌آی‌ای، سازمان حامی این برنامه، یعنی انجمن آمریکایی فرهنگ آفریقایی[۲] را پایه‌گذاری کرده بود تا با رادیکالیسم و ضدامپریالیسم سیاه آن زمان مقابله کند؛ مانند همان کاری که با جنبش‌های فرهنگی مثل کنگره‌ی آزادی فرهنگی[۳]، گروه‌های دانشجویی مثل انجمن ملی دانشجویان[۴] و بسیاری دیگر کرده بود.

علیرغم این‌که لنگستون هیوز هم جزو شرکت‌کنندگان این مراسم بود، گروهی که در آن مارس در هادسون صف آرایی کرده بودند از آن‌چه که هنزبری در مونته‌ویدئو شاهد آن بود، محافظه‌کارتر بودند. سخنرانی رادیکال او مانند نوایی ناهمگون بود.

او خطاب به جمع گفت: «هیچ‌کس نمی‌تواند با چشم‌های بینا و قلبی پراحساس زندگی کند و از بدبختی‌هایی که این جهان دچار آن است آگاه نباشد. هیچ هنرمند سیاه‌پوست که خود را مستحق این نام می‌داند نباید قلم به دست گیرد ...اگر محتوایی که ارائه یا نمایش می‌دهد به ملل جهان این‌گونه تلقین کند که مردمان ما دیگر از محرومیت، نفرت، خشونت و سرکوب سیاسی در هر چهل و هشت ایالت رنج نمی‌برند».

هنزبری در سخنرانی خود، در زمینه‌ی هنر به عنوان «جنگ علیه توهمات» گفت که «هنرمندان باید هر فسادی را که در مردم وجود دارد بیرون بکشند و افشا کنند و بعد به ما اجازه بدهند که آن‌چه باقی مانده است را بسنجیم... هیچ ضرورت دردناکی در زندگی فرهنگی و اجتماعی از کاوش ذهن یا قلم من مستثنی نخواهد ماند». هنزبری در دفاع از نقد از خود و روایت رادیکال واقعیات، اضافه می‌نماید که هرگونه به نمایش گذاردن ضروری «از [زندگی] مردم ما، منجر به لکه‌ی ننگ بر تصویر آن‌ها نمی‌شود» بلکه، تنها «تأکیدی بر تصویر غیرقابل‌اجتناب بزرگی و شجاعت آن‌هاست و این تصویر را واقعی‌تر

«هیچ‌کس نمی‌تواند با چشم‌های بینا و قلبی پراحساس زندگی کند و از بدبختی‌هایی که این جهان دچار آن است، بی‌اطلاع باشد».

۱ Congress of Negro Writers
۲ American Society of African Culture
۳ Congress for Cultural Freedom
۴ National Students Association

می‌نماید».

این واقعیت که به افراد رادیکال اجازه‌ی سخنرانی در لژ هتل هادسون داده شده بود به نظر نشان‌دهنده‌ی صداقت در عملکرد انجمن آمریکایی فرهنگ آفریقایی در برگزاری مباحثه بود اما، زمانی که گزارش مکتوب کنفرانس در سال ۱۹۶۰ منتشر شد، تنها اثر از هنزبری عکس او در بین سایر شرکت‌کنندگان بود. سخنرانی او و سایر عناصر رادیکال از کتابچه‌ی یادبود حذف شده بود و سخنرانی هنزبری با عنوان «نویسنده‌ی سیاه‌پوست و ریشه‌های او» تا بیست و یک سال بعد چاپ نشد.

«نوشتار پروپاگاندا»

ده روز بعد از نطق اصلی او در این مراسم، در یازدهم مارس، نمایش «کشمش در آفتاب» در تئاتر اتل بری مور[۱] در برادوی برای اولین بار اجرا شد. شب اول تعداد اندکی تماشاگر سیاه‌پوست در سالن حاضر شدند، شب دوم این تعداد بیشتر شد و در سومین شب اجرا، حداقل نیمی از تماشاگران آمریکایی آفریقایی‌تبار بودند. زمانی که نمایش شروع به اجرا کرد، سیدنی پواتیه ستاره‌ی فیلم «پورگی و بِس»[۲] بود. لوید ریچاردز[۳] این معما را حل کرد: او از یکی از تماشاگران که زن سیاه‌پوست مسنی بود پرسید که چرا حاضر است ۴ دلار برای نمایشی که پواتیه در آن بازی می‌کند پول بدهد در حالیکه می‌تواند با پرداخت ۸۵ سنت او را در یک فیلم ببیند. این زن به ریچاردز با افتخار گفت که او شنیده است که نمایش با مسأله‌ای سروکار دارد که «به من مربوط می‌شود». ریچاردز هرگز جمله‌بندی او را فراموش نکرد.

شب افتتاحیه با تشویق ایستاده به پایان رسید و تماشاگران خواستار تعظیم هنزبری شدند. او در صندلی خود مخفی شده بود تا زمانی که پواتیه با گام‌های بلند وارد تماشاگران شد تا او را به روی صحنه ببرد. این نمایش برنده‌ی جایزه منتقدان درامای نیویورک شد، یک دوره‌ی طولانی اجرا شد، به بیست زبان ترجمه شد و به هنزبری شهرت آنی داد.

دو روز پس از افتتاح نمایش در برادوی، تهیه‌کنندگان هالیوودی شروع به پیشنهاد دادن به هنزبری کردند. او به دنبال مخاطب بیشتر برای نمایش بود اما، با احتیاط مصر بود که «هیچ‌کس آن را به نمایش موزیکال تبدیل نخواهد کرد... و اگر این امر مانع از فروش آن بشود، پس صرفاً فروشی اتفاق نخواهد افتاد». در نهایت این امر رخ نداد. کلمبیا حقوق آن را خرید اما، نبردها بر سر تلاش‌های وی برای بیرون بردن دراما از آپارتمان یانگرها به خیابان‌های

۱ Ethel Barrymore

۲ Porgy and Bess

۳ Lloyd Richards

لورین هنزبری در گرینیچ ویلج

شیکاگو، دائمی بود.

یکی از تهیه‌کنندگان نوشت که «عناصر نژادی» نمایش ممکن است از سمپاتی تماشاچیان بکاهد و یا به آن، نمود نوشتار پروپاگاندا بدهد». دومین پیش‌نویس هنزبری با ۱۰۶ یادداشت شماره شده از سوی غول بزرگ، ساموئل بریسکین، برگردانده شد که تلاش کرده بود آنچه از آن به عنوان «تجلی جایو»[۱] یاد می‌نمود را حذف نماید. او هرگونه اشاره به «آفریقایی‌ها» و «انقلابیون» و بسیاری موارد دیگر را پاک کرده بود. استراتژی برای فروش فیلم در جنوب این بود که از اطلاع مردم «از این‌که فیلم راجع به سیاهپوستان است، تا پیش از نمایش آن» اجتناب شود و در عوض، فیلم به عنوان یک اثر صاحب پرستیژ عرضه شود.

کلمبیای بریسکین آغاز به شراکت با کمپانی تهیه‌کنندگی گلن ای میلر[۲] کرد «که شاخه‌ی جدیدش در تولید فیلم با اهداف نظامی و دفاعی بود». خود بریسکین نیز در زمان جنگ جهانی دوم در فیلم‌های پروپاگاندا فعالیت کرده بود. بعدها مشخص شد که سی‌آی‌ای در پارامونت هم که یکی دیگر از استودیوهای بزرگ بود، مراقبی گماشته است که می‌توانست متون نمایش‌نامه‌ها را بازنویسی کرده و یا آن‌ها را از بین ببرد تا هرگونه نقدی را که بر ایالات متحده وارد می‌شد حذف نماید. معمولاً تصاویر واقعی که از تبعیض نژادی آمریکایی، فقر یا خشونت ارائه می شد، حذف می‌شدند. اما «کشمش در آفتاب» که ده روز پس از تولد سی و پنج سالگی هنزبری اکران شد، فیلمی بود که او می‌توانست بدان افتخار کند. علیرغم این‌که قسمت‌های زیادی که هنزبری می‌خواست آن‌ها را در فیلم نگاه دارد بر کف اتاق تدوین جا ماند، نتیجه‌ی نهایی، برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی بشردوستانه در فستیوال فیلم کن شد و برای هنزبری، کاندیداتوری جایزه‌ی بهترین فیلمنامه از سوی انجمن بازیگران فیلم را به ارمغان آورد.

شنیدن صدای تندر

در سال ۱۹۶۲، هنزبری از گرینویچ ویلج[۳] که محل زندگش مشترکش با نمیروف بود به خانه‌ی مستقلی در کروتون[۴] نیویورک نقل مکان کرد. او در

۱ سبک گفتار موزیسین‌های سیاهپوست جز.

۲ Glenn E. Miller Productions

۳ Greenwich Village

۳ Croton

خاطرات خود، داستان‌های کوتاهش، نامه‌های ناشناسش و زندگی اجتماعیش از هـویت خـود بـه عـنوان یک لـزبین آشکارسـازی کرد. بـا این که نمیروف هـمچنان رازدار، دوسـت و همکار او بـود، این زوج تـا پیش از اتـمام نـمایش از هـم جـدا شـدنـد. دو هکتار هـنزبـری در کروتون وودز، که وی آن را ارتـفاعات چیترلینگ[1] نامیده بود، سرپناهی در برابر شلوغی و مسئولیت‌های اجتماعی ویلج بود. او در کروتن شروع به کار بر روی نمایش‌نامه‌هایی در مورد توسان لـوورتـور، آزادی‌بـخش اهـل هـاییتی، طـرفـداران بـرتـری نـژاد سفید و سـایر دراماهای سیاسی بود. اما درد شکم او را از کار بازداشت.

یک روز، جیمز بالدوین تماس گرفت تا او را به دیدار با برادر رئیس جمهور کندی که دادسـتان کل کشور بـود، دعـوت نـماید. رویکرد اولیه‌ی کندی بـه حـقوق مـدنی، سـازش با حـفظ فـاصله با امید مـدیریت سیاسی اعـتراضات به شیوه‌ای بـود که مـانـع از انعکاس منفی بـر [عملکرد] دولـت شـونـد. تـا سـال ۱۹۶۳، بی‌اعتنایی آن‌ها در عمل منجر به خشونت علیه معترضان در سرتاسر شهرهـای جـنوبی و حـفظ قـدرت زیرسـاخـت‌هـای بـرتـری نـژاد سفید بـر روی نهادها در سرتاسر شمال شده بود.

در این دیدار، پس از احوال‌پرسی، جروم اسمیت شروع به نقد از دولت کرد. اما مسأله‌ای که در بازگویی‌ها از این دیدار بر آن تأکید نمی‌شود، همان‌گونه که پری بدان اشاره می‌کند، این است که پیغام اسمیت، ضد جنگ بود. جنگ ویتنام شـدت گـرفـته بـود. آن‌گـونـه که هـری بـلافـونـته نـقل قـول کرده اسـت، اسمیت به دادستان کل می‌گوید «شما در میانه‌ی سرکوب‌مان توقع دارید ما را ببینید که بـا خـوشـحالی در جـنـگ می‌جنگیم؟ این جـنـگ شـمـاسـت، غیرعادلانه، غیرمنصفانه و آن‌قدر ناشرافتمندانه است که باید شما را به شرم بیاورد. من پیش از آن‌که اسلحه‌ای بردارم تا برای این کشور بجنگم، خواهم مرد».

این عکس‌العمل غیرارادی در دفاع از یک جنگ، جنگی به نام لیبرال‌هایی که برای گریز از اتهام «نرمش بیش از حد با کمونیسم» به راه انداخته بودند، انگیزه‌ی کندی بـرای بی‌محـلی بـه اسمیت بـود و بـه طـرز تـوهین‌آمیزی از او روی برگرداند. این موضوع، موجب شد که هنزبری با قطع کردن تعارفات، با اشاره دوباره به این صحبت‌ها، بر کلام اسمیت تأکید ورزد. در این‌جا بود که مراسم «منفجر شد».

بعد از اینکه اعضای گروه از یکدیگر جدا شدند، بالدوین که سوار بر ماشین برای انجام مصاحبه‌ای می‌رفت، متوجه هـنزبـری شد که پیاده «با چهره‌ای

۱ Chitterling:
روده‌ی کوچک خوک که به عنوان خوراک استفاده می‌شود. م.

درهم، دستانی که بر روی شکم خود گره زده بود و چشمانی تیره‌تر از هر چشم دیگر که تابحال دیده بودم، در خلوتگاه خود» به سوی خیابان پنجم، «قدم می‌زد». بالدوین برای مصاحبه خود دیر کرده بود؛ نمی‌توانست او را صدا بزند.

اما وضعیت، در حال تغییر به نفع اسمیت و هنزبری بود. کم‌تر از یک ماه بعد، با پافشاری رابرت کندی، رئیس‌جمهور کندی «سخنرانی مشهور خود را در مورد حقوق مدنی ایراد نمود و ضمن آن پیشنهاد مصوبه‌ای را داد که بعدها به قانون حقوق مدنی سال ۱۹۶۴ تبدیل شد». در این خطابه، رئیس‌جمهور «از حقوق مدنی نه تنها به عنوان مسأله‌ای حقوقی بلکه، همان‌گونه که لورین اشاره کرده بود، به عنوان مسأله‌ای اخلاقی یاد کرد».

پری،که اثر «در جستجوی لورین» او انعطاف‌پذیر، معقول، رادیکال و صمیمی است، بر نکته‌ی مهم دیگری نیز تصریح می‌نماید. امروز ما از جنبش حقوق مدنی به عنوان یک جنبش واحد صحبت می‌کنیم بدون آنکه بحثی در خصوص تاکتیک‌های آن داشته باشیم. مباحثه‌هایی که امروزه با آن‌ها روبرو می‌شویم، به عنوان نمونه، در خصوص تخریب دارایی است و این که مسئولیت آن متوجه چه کسی است. پری به روشنی بیان می‌کند که البته همین مباحث «در آن زمان که تظاهرکنندگان در خیابان‌های بیرمنگهام، معترضانی محسوب می‌شدند که خارج از کنترل‌اند و با سرعت و شدت بیش از اندازه در حال پیشروی هستند» نیز به مناظره گذاشته می‌شدند. به علاوه، «آن‌ها فراتر از حوزه‌ی کنفرانس رهبری مسیحی جنوب[1] مارتین لوتر کینگ جونیور، مبارزه می‌کردند. رهبران محلی خود را داشتند و همگی، به صورت واحد به عدم‌خشونت متعهد نبودند».

لورین هنزبری در گرینیچ ویلج

با گذر زمان، هنزبری هر چه بیشتر این موضع را اتخاذ می‌کرد: طیفی از رویکردها که مفهوم عملکرد بیش از اندازه سریع و یا فایده‌ی ایجاد تغییرات محتاطانه و تدریجی را به سخره می‌گرفتند، در حالیکه فعالانی مانند سه فعالی که استیشن واگن اهدا شده‌ی هنزبری را می‌راندند، کشته می‌شدند. او به سفیدپوستان لیبرال می‌گفت که باید

۱ Southern Christian Leadership Conference

رادیکال باشند. لورین می‌گفت: بنابراین، من فکر می‌کنم سیاهپوستان باید تمام راه‌های مبارزه را در نظر بگیرند: قانونی، غیرقانونی، منفعل، فعال، قهری و بدون خشونت. آن‌ها باید پی‌درپی حمله کنند، مناظره برگزار کنند، طومار تهیه نمایند، به مبارزه‌های دادگاهی کمک مالی کنند، تحصن کنند، بر روی زمین دراز بکشند، اعتصاب کنند، تحریم کنند، سرود بخوانند، بر روی پله‌ها دعا کنند و زمانی‌که نژادپرستان در محله‌های آن‌ها جولان می‌دهند، از پنجره‌هایشان به آن‌ها شلیک کنند. تنها شکلی از تندرویی که ما را در برابر فرزندانمان بی‌اعتبار خواهد کرد، پذیرش وضعیت موجود است. زمانی که هنزبری در جهت انجام خدمات بیشتر برای جنبش و تئاتر حرکت می‌کرد، سرطان پانکراس او را درگیر کرد که به طرز ناگواری، در مشاهداتی که بالدوین از او در زمان ترک ملاقات کندی داشت، تصویر شده است. او در ۱۲ ژانویه سال ۱۹۶۵، در سی و چهار سالگی دیده بر جهان بست.

مالکوم اکس در مراسم خاکسپاری او شرکت کرد. او دقیقاً پنج هفته و پنج روز بعد از مرگ هنزبری به قتل رسید. مارتین لوتر کینگ جونیور، پیغام یادبودی فرستاد. در این پیغام آمده بود «توان خلاقیت او و درک عمیقش از معضلات عمیق اجتماعی که دنیای امروز با آن روبروست، برای نسل‌هایی که هنوز متولد نشده‌اند، الهام‌بخش خواهد بود». ■

بخش پایانی نمایشنامه

کشمش در آفتاب

لورین هنزبری

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

پرده ی سه

یک ساعت بعد

با بالا رفتن پرده، نوری کم‌سو و غم‌بار در اتاق نشیمن است، نوری خاکستری که با نور صحنه ی اول از پرده‌ی اول بی‌شباهت نیست. در سمت چپ والتر را می‌بینیم که در اتاقش تنها با خود خلوت کرده است. روی تخت دراز کشیده، دکمه‌های پیراهنش باز و دست‌هایش زیر سرش هستند. سیگار نمی‌کشد، فریاد نمی‌زند. فقط دراز کشیده و به سقف نگاه می‌کند، انگار در دنیا تنهاست. در اتاق نشیمن بنیتا کنار میز نشسته و با کارتن‌هایی که حالا تقریباً شوم هستند احاطه شده است. نشسته و به نظر بدحال می‌آید. احساس می‌کنیم این حالتی است که شاید یک ساعت پیش به وجود آمده و هنوز هم سنگینی می کند، سرشار از صدای خالی ناامیدی عمیق. از اتاق خواب برادرش، شباهت رفتارهایشان را می‌بینیم . حالا زنگ در به صدا در می‌آید و بنیتا بلند می‌شود بدون آنکه میل یا علاقه‌ای به جواب دادن داشته باشد. آساگای است، لبخندی بزرگ بر لب دارد، با انرژی و با انتظار خوشحالی و گفتگو به اتاق قدم می‌گذارد.

آساگای: من اومدم... یه کم وقت آزاد داشتم. گفتم شاید بتونم توی بسته‌بندی کمکتون کنم . آخ، من از قیافه‌ی کارتن اسباب‌کشی خوشم میاد! خونواده‌ای که داره برای یه سفر آماده می‌شه! این بعضی‌هارو افسرده می‌کنه... ولی برای من... یه حس دیگه‌اس. یه چیزی پر از جریان زندگی، می‌فهمی؟ حرکت، پیشرفت،... منو یاد آفریقا می‌اندازه.

بنیتا: آفریقا !

آساگای: این چه حالیه؟ بهت گفته‌ام که حال تو چقدر روم تاثیر می‌ذاره؟

بنیتا: پول رو داد رفت، آساگای...

آساگای: کی چه پولی رو داد رفت؟ **بنیتا**: پول بیمه رو. برادرم دادش رفت.

آساگای: دادش رفت؟

بنیتا: سرمایه گذاری کرد. با کسی که حتی تراویس کهنه‌ترین تیله‌هاش رو هم دستش نمی‌داد.

آساگای: حالا پول رفت؟

بنیتا: رفت!

آساگای: خیلی متأسفم... حالا، تو چی ؟

بنیتا: مـن؟ ...مـن؟ ...مـن هیچی نیستم... مـن. وقتی خیلی کوچیک بـودم... زمستونا سورتمه‌هامونو بیرون می‌آوردیم و تنها تپه‌هایی که داشتیم پله‌های سنگی یخ‌زده‌ی بعضی خونه‌های خیابون بودن. پر از برف‌شون می‌کردیم و بعد صاف‌شون می‌کردیم و تمام روز روشون لیز می‌خوردیم... خیلی خطرناک بود، می‌دونی... شیبش خیلی تند بود... آخرشم یه روز یه بچه به اسم روفس خیلی تند اومد پایین و خورد به پیاده رو و درست جلوی چشم‌مون صورتش شکاف خورد... یادمه وایستاده بودم اونجا به صورت زخمی و خونیش نگاه می‌کردم و فکر می‌کردم روفس دیگه کارش تمومه. ولی آمبولانس اومد و بردنش بیمارستان و استخونای شکسته‌اش رو درست کردن و همه رو بخیه زدن... دفعه‌ی بعد که روفس رو دیدم وسط صورتش یه خط کوچیک افتاده بود... هیچ وقت یادم نرفت...

آساگای: چی رو؟

بنیتا: این که این کاریه که یه نفر می‌تونه واسه کس دیگه بکنه، خوبش کنه. زخم رو بخیه بزنه و دوباره حالشو خوب کنه. این شگفت‌انگیزترین چیز توی دنیا بـود... می‌خـواسـتم این کارو بکنم. همیشه فکر می‌کردم این تـنها کار واقعی‌ای تو دنیاست که یه آدم میتونه انجام بده. خوب کردن مریض‌ها و دوباره سالم کردن‌شون. این واقعا خدا بودنه...

آساگای: تو می‌خواستی خدا باشی؟

بنیتا: نه، می‌خواستم درمان کنم. برام خیلی مهم بود. می‌خواستم درمان کنم. برام مهم بود. بهش اهمیت می‌دادم. یعنی به آدما و این که چه جوری بدن‌شون صدمه می‌بینه.

آساگای: و حالا دیگه برات مهم نیست؟

بنیتا: آره، به نظرم.

آساگای: چرا؟

بنیتا: (به تلخی) چون به قدر کافی عمیق به نظر نمی‌آد، به اندازه‌ی کافی به چیزی که آدمیزاد رو آزار می‌ده نزدیک نیست! یه نگاه بچگانه بود، یا نگاه ایده‌آلیستی.

آساگای: بچه‌ها گاهی چیزا رو خیلی خوب می‌بینن و ایده‌آلیست‌ها از اونام بهتر.

بنیتا: می‌دونم تو این‌جوری فکر می‌کنی. چون هنوز جایی هستی که من ولش کردم. تو با اون حرفا و رؤیاهات درباره‌ی آفریقا ! تو هنوز فکر می کنی میتونی دنیا رو وصله بزنی. زخم بزرگ استعمار رو (با تکبر دست می‌اندازد) با پنی‌سیلین استقلال درمان کنی!

آساگای: بله!

بنیتا: استقلال، بعدش چی؟ همه‌ی اون شیادا و دزدا و ابلهای خشک و خالی که به قدرت می‌رسن و مثل قبل دزدی و غارت می‌کنن، فقط این دفعه سیاه‌پوستن و به اسم استقلال جدید این کارو می‌کنن. اونا چی؟

آساگای: اون مشکل مال یه زمان دیگه‌اس. اول باید به اونجا برسیم.

بنیتا: آخرش کجاست؟

آساگای: آخرش؟ کی از آخر حرف زد؟ آخر زندگی؟ آخر زندگی کردن؟

بنیتا: آخر بدبختی! حماقت! نمی‌بینی هیچ پیشرفت واقعی‌ای در کار نیست آساگای، فقط یه دایره‌ی بزرگ هست که ما توش راه می‌ریم، دور تا دور، هر کدوم‌مون با تصویر کوچیک خودمون جلومون، سراب کوچیک خودمون که فکر می‌کنیم آینده‌س.

آساگای: اشتباهت همین جاست.

بنیتا: چی؟

آساگای: همینی که الان راجع به دایره گفتی. دایره‌ای در کار نیست، فقط یه خط طولانیه. مثل چیزی که توی هندسه داریم، می‌دونی، همون که تا بی‌نهایت می‌ره. و چون ما نمی‌تونیم آخرش رو ببینیم، اینم نمی‌تونیم ببینیم که چه‌جوری عوض می‌شه. و خیلی عجیبه که اونایی که تغییرات رو می‌بینن، اونایی که رویا می‌پردازن، اونایی که تسلیم نمی‌شن بهشون میگن ایده‌آلیست... و کسایی که فقط دایره رو می‌بینن بهشون می‌گیم «واقع‌گرا»!

بنیتا: آساگای ، وقتی من اونجا روی اون تخت خوابیده بودم، آدما رفتن و آینده رو از دستم در آوردن! هیچ‌کس هم از من نپرسید، هیچ‌کس با من مشورت نکرد، فقط رفتن بیرون و زندگی منو عوض کردن!

آساگای: پول مال تو بود؟

بنیتا: چی؟

آساگای: پولی که اون از دست داد مال تو بود؟

بنیتا: مال همه‌مون بود.

آساگای: ولی تو اون پولو در آورده بودی؟ اگه پدرت نمرده بود، اصلاً همچین پولی داشتی؟

بنیتا: نه.

آساگای: خب این اشکال نداره که توی یه خونه، تو یه دنیا تمام رویاها، خوب یا بد، باید به مرگ یه آدم بستگی داشته باشه؟ هیچ وقت فکر نمی‌کردم این جوری ببینمت، آلایو. تو! برادرت به اشتباهی کرده و تو ازش ممنونی چون حالا دیگه می‌تونی به خاطر کار اون بشریت رنجور رو رها کنی! حالا از این حرف می‌زنی که مبارزه به چه دردی می‌خوره، هر چیزی به چه درد می‌خوره! همگی کجا داریم می‌ریم و اصلاً چرا به خودمون زحمت می‌دیم!

بنیتا : تو هم جوابی برای اینا نداری!

آساگای: (سرش داد می‌زند) من جوابشو زندگی می‌کنم! (مکث) تو کشور من توی روستامون آدمی که حتی بتونه روزنامه بخونه یا حتی کلا یه کتاب هم ببینه، استثناییه. می‌رم کشورم و خیلی چیزایی که می‌خوام بگم برای مردم روستامون عجیب و غریبه ولی درس می‌دم و کار می‌کنم و اتفاقایی می‌افته، آروم آروم و با ملایمت. گاهی به نظر می‌رسه که اصلاً چیزی تغییر نمی‌کنه... ولی از طرفی اتفاقات دراماتیک ناگهانی هم هستن که باعث می‌شن تاریخ به آینده جهش کنه. و باز دوباره سکون. حتی پسرفت. اسلحه، کشتار، انقلاب. حتی لحظاتی رو خواهم داشت که فکر می‌کنم آیا آرامش بهتر از اون همه مرگ و نفرت نبود؟ ولی بعد به بی‌سوادی، بیماری، و جهل تو روستامون نگاه می‌کنم و فکرم طولی نمی‌کشه. بعد شاید... شاید من آدم بزرگی باشم... منظورم اینه که شاید من به ذات حقیقت وفادار بمونم و همیشه مسیرم رو از راه درست پیدا کنم... و شاید به خاطرش یه شب توی رختخوابم به دست مزدورای امپراتوری سلاخی بشم...

بنیتا: شهید!

آساگای: (لبخند می‌زند) ... یا شاید اون‌قدر زنده بمونم که خیلی پیر بشم و توی کشور جدیدم بهم عزت و احترام بذارن ... و شاید به مقامی برسم و این چیزیه که دارم سعی می‌کنم بهت بگم آلایو: شاید چیزایی که الان من برای کشورم بهشون معتقدم اشتباه و منسوخ باشن و من نفهمم و برای حفظ روش خودم، یا فقط برای حفظ قدرتم، کارای وحشتناکی ازم سر بزنه. نمی‌بینی که اون موقع زنا و مردای جوونی خواهند بود -نه سربازای انگلیسی، هموطنای سیاه پوست خودم- که یه شب از توی تاریکی بیان بیرون و گلومو که دیگه اون موقع بی‌مصرفه ببرن؟ نمی‌بینی که همیشه بوده‌ان و همیشه هستن، و اینکه چیزی مثل مرگ من خودش یه پیشرفت می‌شه؟ حتی اونایی که منو می‌کشن هم ممکنه... واقعا چیزی که من بودمو دوباره از نو بسازن.

بنیتا: اوه، آساگای، من همه‌ی اینا رو می‌دونم.

آساگای: خوبه! پس دست از آه و ناله کردن بردار و به من بگو می‌خوای چی‌کار کنی؟

بنیتا: کار؟

آساگای: من یه پیشنهادی دارم.

بنیتا: چی؟

آساگای: (نسبت به همیشه آرام‌تر) که وقتی همه‌ی این بساط تموم شد، بیای با من بریم خونه...

بنیتا: (به او زل زده و با عصبانیت از او دور می‌شود) اوه آساگای، تو هم واسه رمانتیک شدن وقت گیر آوردیا!

آساگای: (سریعاً متوجه سوءتفاهم می‌شود) عزیزم، موجود جوان دنیای جدید! منظورم اون طرف شهر نبود، منظورم اون طرف اقیانوس بود: خونه، آفریقا.

بنیتا: (آرام آرام متوجه می‌شود و با حیرت و زمزمه به او رو می‌کند) آفریقا؟

آساگای: بله! ... (لبخند می زند و با بازیگوشی دست‌هایش را بالا می‌آورد) سیصد سال بعد شاهزاده‌ی آفریقایی از دریاها برخاسته و دختر را بازمی‌گرداند، از همان گذرگاه میانی که اجدادش آمده بودند...

بنیتا: (نمی‌تواند بازی کند) به نیجریه؟

آساگای: نیجریه. خونه. (با فریبندگی رمانتیک واقعی به سمت او می‌آید) کوه‌ها و ستاره‌هامون رو بهت نشون می‌دم؛ و از تنگ‌ها بهت نوشیدنی‌های خنک می‌دم و ترانه‌های قدیمی و رسوم مردم‌مون رو بهت یاد می‌دم، و به وقتش، وانمود می‌کنیم (خیلی ملایم) که فقط یک روز از اونجا دور بوده‌ای . بگو می‌آم. (او را می‌چرخاند و در آغوش می‌گیرد، همراه با بوسه‌ای پرشور)

بنیتا: (ناگهان خودش را پس می‌کشد) داری گیجم می‌کنی.

آساگای:چرا؟

بنیتا: خیلی چیزا، خیلی چیزا امروز اتفاق افتاده. باید بشینم فکر کنم. الان تو این لحظه نمی‌دونم راجع به هر چیزی چه احساسی دارم.

(فوراً می‌نشیند و مشتش را زیر چانه می‌گذارد.)

آساگای: (شیفته‌ی او) باشه، من تنهات می‌ذارم. نه، بلند نشو. (آرام و با مهر او را نوازش می‌کند) فقط یه مدت بشین و فکر کن... هیچ وقت از این که بشینی و فکر کنی نترس. (به طرف در می رود و به او نگاه می‌کند) چقدر بهت نگاه کردم و گفتم: « آه پس این چیزیه که دنیای جدید بالاخره از آب درآورده... »!

(خارج می‌شود. بنیتا تنها نشسته است. در همین حین والتر از اتاقش می‌آید و شروع به جست‌وجو در میان وسایل می‌کند و بی‌تابانه دنبال چیزی می‌گردد. بنیتا سرش را بالا می‌آورد و روی صندلی اش می‌چرخد.)

بنیتا: (با عصبانیت زمزمه می‌کند) آره، نگاه کن دنیای جدید چی درآورده! ...فقط نگاه کن! (قیافه‌ی منزجر به خود می‌گیرد) ایناهاش! جناب خرده بورژوای سیاه! خودشون! ایشون سمبل طبقه‌ی در حال رشد! کارآفرین! غول نظام سرمایه‌داری! (والتر کاملاً او را نادیده می‌گیرد و همچنان دیوانه‌وار و با خرابکاری دنبال چیزی می‌گردد و وسایل را روی زمین پرت می‌کند و در حین جست‌وجو جای وسایل را به هم می‌ریزد. بنیتا به عجیب بودن کار او توجهی نمی‌کند و به مونولوگ توهین‌آمیزش ادامه می‌دهد) خواب قایق تفریحی توی دریاچه‌ی میشیگان می‌دیدی، داداش؟ خودتو تو اون روز بزرگ پشت میز کنفرانس می‌دیدی که دورت تمام اون مردهای قدرتمند کچل آمریکا نشسته‌ان؟ آه، همه گوش به زنگ، منتظر، بی‌صبر، مشتاقانه در انتظار فرمایشات سرکار درباره‌ی صنعت هستن؟ همه منتظر رئیس هیئت مدیره بودن! (والتر چیزی را که دنبالش می‌گشت پیدا می‌کند، تکه ای کاغذ سفید و آن را در جیبش می‌گذارد و کتش را می‌پوشد و بدون آنکه حتی نگاهی به او بیندازد شتابان بیرون می‌رود. بنیتا پشت سرش فریاد می‌زند) به تو نگاه می‌کنم پیروزی نهایی حماقت در دنیا رو می‌بینم! (در محکم به بسته می‌شود و بنیتا دوباره می‌نشیند. روت با عجله از اتاق مادر بیرون می‌آید.)

روت: کی بود؟

بنیتا: شوهرت.

روت: کجا رفت؟

بنیتا: کی می‌دونه، لابد توی کارخونه‌ی فولاد آمریکا قرار ملاقات داره.

روت: (با نگرانی و چشمان وحشت‌زده) حرف ناجوری که بهش نزدی، هان؟

بنیتا: ناجور؟ چیز ناجوری بهش بگم؟ نه، بهش گفتم پسر خوبیه با کلی امید و آرزو، به قول این بچه سفیدپوستا، میزون میزونه!

(مادر از اتاق خوابش می‌آید. گیج و سردرگم است و تلاش می کند حواسش را جمع کند و با آنچه از دنیای قبلی‌اش می‌دانست ارتباط برقرار کند اما همچنان از او می‌گریزد. احساس بیهودگی بر گام‌هایش سنگینی می‌کند و تا حدی بار پشیمانی بر شانه هایش سنگینی می‌کند. به سوی گلدانش می‌رود که روی میز مانده، به آن نگاه می‌کند، آن را برمی‌دارد و بیرون روی لبه‌ی پنجره می‌گذارد و می ایستد و زمانی طولانی نگاهش می‌کند. بعد پنجره را می‌بندد، به سختی قامتش را راست کرده و رو به بچه‌هایش می‌کند.)

مادر: می‌گم این جا به هم ریخته نیست؟ (خوشحالی مصنوعی، ابتدای چیزی) فکر می‌کنم بهتره همه‌مون دست از غصه خوردن برداریم و یه کاری بکنیم. این کارتن‌هایی که باید باز کنیم و همه‌ی کارای دیگه‌ای که باید بکنیم. (روت آهسته و در واکنش به معنی این جمله سرش را بالا می‌آورد، بنیتا هم به حالتی مشابه خیلی آهسته برمی‌گردد و به مادرش نگاه می‌کند) بهتره یکی‌تون به باربری زنگ بزنه بگه نیان.

روت: بگیم نیان؟

مادر: آره عزیزم. هیچ لازم نیست این همه راهو بیان و مجبور بشن دوباره برگردن. تازه پولشو هم می‌گیرن. (می‌نشیند. انگشتانش دم ابرویش است و فکر می‌کند) خدایا از وقتی که من یه دختر بچه بودم همیشه یادمه مردم می‌گفتن: « لنا ! لنا اگلستون تو همیشه هدفای بلندی داری. بهتره یه خرده یواش‌تر بری و زندگی رو یه کمی اون‌جوری که هست ببینی. فقط یه خورده یواش‌تر برو.» تو خونه هم همینو بهم می‌گفتن «خدایا این لنا اگلستون آدم درستیه، یه روزی به حقش می‌رسه!»

روت: نه، لنا...

مادر: من و والتر بزرگ هیچ وقت درست یاد نگرفتیم.

روت: نه لنا! ما باید بریم. بنی بهش بگو... (بلند می‌شود و در حالی که دستانش را دراز کرده به سوی بنیتا می‌رود. بنیتا جوابی نمی‌دهد) بهش بگو

هنوزم می‌تونیم جابجا بشیم... قسطش ماهی صد و بیست و پنج دلار بیشتر نیست. تو این خونه چهارتا آدم بزرگ داریم. می‌تونیم کار کنیم.

مادر: (با خودش) همیشه بلند پرواز بودم.

روت: (برمی‌گردد و سریع به سوی مادر می‌رود و کلمات با اصرار و درماندگی بیرون می‌آید) لنا، من کار می‌کنم... روزی بیست ساعت تو همه‌ی آشپزخونه‌های شیکاگو کار می‌کنم... اگه لازم باشه بچه‌ام رو می‌بندم پشتم و همه‌ی زمینای آمریکا رو میسابم و تموم ملافه‌های آمریکا رو می‌شورم ولی باید بریم! باید از اینجا بریم! مادر با حواس‌پرتی دستش را دراز می‌کند و دست روت را نوازش می‌کند.

مادر: آره، الان چیزارو یه جور دیگه می‌بینم. داشتم به کارایی فکر می‌کردم که می‌شه کرد و یه کمی این خونه رو سروسامونی داد. همین پریروز توی خیابون مکسول یه میز دست دوم دیدم که دقیقا اونجا جا می‌شه. (به جایی که میز جدید جا می‌گیرد اشاره می‌کند. روت از کنار او می‌رود) چندتا دستگیره می‌خواد و یه دست روغن جلا تا عین میز نو بشه. این پرده‌های جدیدم می‌تونیم توی آشپزخونه آویزون کنیم... این جوری اینجا قشنگ میشه. یه جوری خوشحال‌مون می‌کنه که یادمون بره هیچ‌وقت مشکلی پیش اومده بود. (به روت) تو هم می‌تونی یه کم پرده‌ی قشنگ بخری و توی اتاق‌تون دور گهواره‌ی بچه بکشی... (عاجزانه به هر دوی آنها نگاه می‌کند) بعضی وقتا باید بدونین کی یه چیزایی رو ول کنین... و چیزایی رو که دارین بچسبین...

(والتر از بیرون می‌آید. به نظر خسته و کوفته است و به در تکیه می‌دهد. کتش از تنش آویزان است.)

مادر: کجا بودی پسرم؟

والتر: (به سختی نفس می‌کشد) رفتم یه زنگ بزنم.

مادر: به کی پسرم؟

والتر: به اون آقا. (به طرف اتاقش می‌رود)

مادر: کدوم آقا، عزیزم؟

والتر: (در چارچوب می ایستد) همون آقا مامان. تو نمی‌دونی آقا کیه؟

روت: والتر لی؟

والتر: آقا. مث اون که بچه‌ها تو خیابون می‌گن آقا. ارباب، جناب آقای چارلی... بفرمایید آقای رئیس...

بنیتا: (ناگهان) لیندنر!

والتر: درسته! آفرین. بهش گفتم بیاد اینجا.

بنیتا: (با تنش، همدلانه) چرا؟ برای چی میخوای ببینیش؟

والتر: (به خواهرش نگاه می‌کند) می‌خوایم باهاش معامله کنیم.

مادر: راجع به چی حرف می‌زنی پسرم؟

والتر: راجع به زندگی مامان. شما همه‌تون همه‌اش به من می‌گین زندگی رو همون‌جور که هست ببینم. خب، من امروز دراز کشیده بودم و ازش سر درآوردم. زندگی همینه که هست. چه کسی بخواد، چه نخواد. (کت برتن می‌نشیند و می‌خندد) مامان می‌دونی همه چی تقسیم شده. زندگی رو می‌گم. مطمئنم. بین کسایی که می‌گیرن و کسایی که «گرفته» می‌شن (می‌خندد) بالاخره اینو فهمیدم (به آنها در اطرافش نگاه می‌کند) آره ، بعضی از ما همیشه «گرفته» می‌شن. (می‌خندد) آدمایی مثل ویلی هریس، اونا هیچ وقت «گرفته» نمی‌شن. می‌دونی چرا بقیه‌مون «گرفته می‌شن»؟ چون که ما همه‌مون گیجیم. بدجور گیجیم. همه‌اش دورمونو نگاه می‌کنیم و دنبال درست و غلطیم. همه‌اش نگرانیم و به خاطرش گریه می‌کنیم و شبا بیدار می‌مونیم و همه‌اش داریم سعی می‌کنیم درست و غلطو بفهمیم... بابا همیشه‌ی خدا هم اونایی که می‌گیرن اون بیرون مشغولن و هی می‌گیرن و می‌گیرن. ویلی هریس؟ ویلی هریسو ول کن، اون اصلا به حساب نمی‌آد. اون توی این ملغمه اصلا چیزی نیست. ولی من یه چیزی درباره‌ی ویلی هریس سابق بگم... اون یه چیزی بهم یاد داده. بهم یاد داده حواسم به هرچیزی که توی این دنیا به حساب می‌آد باشه . آره. (کمی با صدای بلندتر) دمت گرم ویلی!

روت: واسه چی به اون آقا زنگ زدی ، والتر لی؟

والتر: زنگ زدم که بیاد این جا تماشای نمایش. می‌خوام یه نمایش برای آقا اجرا کنم. درست همونی که دوست داره ببینه. می‌دونی مامان امروز آقا اومد اینجا و بهمون گفت آدمای اونجا که تو می‌خوای ما رو ببری، اونقدر ناراحتن که حاضرن بهمون پول بدن که نریم اونجا ! (دوباره می‌خندد) اوه مامان اگه بودی به رفتار من و روت و بنی باهاش افتخار می‌کردی. بهش گفتیم بره بیرون... خدا ما رو ببخشه ! ما به آقاهه گفتیم بره بیرون! ما عصری آدمای مغروری بودیم، آره. (سیگاری را روشن می‌کند) هنوز پر از از اون حرفای قدیم...

روت: (آهسته به طرف او می‌آید) داری می‌گی پول اون آدما رو بگیریم که نتونیم به اون خونه اسباب‌کشی کنیم؟

والتر: فقط حرف نمی‌زنم عزیزم، دارم می‌گم که چه اتفاقی می‌خواد بیفته !

بنیتا: اوه ، خدایا ! قعر ذلت کجاست! خداوکیلی اون پایین‌ترین جا کجاست که این دیگه نتونه بیشتر از اون بره!

والتر: ببین اینا حرفای قدیمیه. تو و اون پسره که امروز اینجا بود. شما می‌خواین همه یه پرچم و یه نیزه بگیرن دست‌شون و سرود مارش بخونن ها؟ می‌خواین عمرتونو صرف این کنین که چیزا رو بررسی کنین ببینین چی درسته و چی غلط، ها؟ آره، می‌دونی یه روزی چی به سر اون پسره می‌آد؟ سر از یه سیاهچال درمی‌آره و تا ابد اونجا محبوس می‌مونه. و کلید هم دست اوناییه که «می‌گیرن»! فراموشش کن عزیزم! هیچ هدفی وجود نداره، هیچ چیزی تو این دنیا وجود نداره به جز گرفتن، و اونی که از همه بیشتر می‌گیره از همه باهوش‌تره. هیچ فرقی هم نمی‌کنه که از چه راهی.

مادر: پسرم، داری یه کاری می‌کنی که یه چیزی درونم فریاد بکشه. یه درد وحشتناک از درونم.

والتر: داد نزن مامان. بفهم. اون مرد سفیدپوست از اون در میاد تو و می‌تونه بیشتر از تمام پولایی که داشتیم چک بکشه. براش مهمه، منم کمکش می‌کنم... من نمایش رو اجرا می‌کنم مامان.

مادر: پسرم، من از خانواده‌ای هستم که پنج نسل برده و مزارعه‌کار بودن ولی هیچ‌وقت توی خونواده‌ی من کسی اجازه نداده که بهشون پول بده تا بهشون

بـگه لیاقـت راه رفـتن رو زمینو نـدارن! هیچ وقـت اون‌قـدر بـدبـخت نـبودیم. (نگاهش را بالا می‌آورد و به او نگاه می‌کند) هیچ وقت این قدر از درون نمرده بودیم.

بنیتا: خب حالا مرده‌ایم. همه‌ی اون حرفا توی این خونه درباره‌ی رؤیاها و آفتاب. همه مرده‌ان..

والتر: شماها چتونه ! من که این دنیا رو نساختم. این جوری بهم دادنش! معلومه که دلم میخواد یه روزی قایق تفریحی واسه خودم داشته باشم ! آره، می‌خوام یه گردنبند مروارید واقعی به گردن زنم بندازم. اون نباید گردنبند مروارید بندازه؟ یکی به من بگه. بهم بگه کی تصمیم می‌گیره کدوم زنا تو دنیا مروارید بندازن؟ من بهتون میگم . من یه مردم و می‌گم زنم توی این دنیا باید مروارید داشته باشه!

این جمله‌ی پایانی مدتی در هوا می‌ماند و والتر شروع به حرکت در اطراف اتاق می‌کند. کلمه‌ی «مرد» به آگاهی او رسوخ کرده؛ در حال حرکت در حین مکث‌های غریب آشفته‌اش چند بار آن را زیر لب برای خودش زمزمه می‌کند .

مادر: عزیزم، اون وقت از درون چه حالی بهت دست می‌ده؟

والتر: خوب ! ... حالم خوب می‌شه... یه مرد...

مادر: پس دیگه چیزی برات نمی‌مونه والتر لی .

والتر: (پیش او می‌آید) حال خوبی بهم دست می‌ده مامان. توی چشای اون مادرجنده نگاه می‌کنم و می‌گم (به تته پته می‌افتد) و می‌گم « خیله خب ، آقای لیندنر (بیشتر به تته پته می‌افتد) اونجا محله ی شماست ! شما حق دارین جوری که می‌خواین نگهش دارین! شما حق دارین جوری که می‌خواین باشه! چک رو بنویس و خونه مال شما. بعد... بعد... می‌گم (صدایش تقریبا خفه می‌شود) شما پول رو بذارین توی دست من، این‌جور دیگه مجبور نیستین کنار یه مشت کاکاسیاه بوگندو زندگی کنین! (بلند می‌شود، از مادرش دور می‌شود و دور اتاق راه می‌رود) و شاید ... شاید ... روی زانوهای سیاهم جلوش زانو بزنم... (این کار را می‌کند. روت ، بنی ، و مادر بی‌حرکت و وحشت زده را تماشا می‌کنند) «رئیس، آقا ، ارباب (در تقلیدی

عمیقاً دردناک از کلیشه‌های فیلم‌ها چهاردست‌وپا می‌رود و می‌خندد و ادا در می‌آورد) آآآآ هیییی، اوه ، ارباب، بله قربان ! چشم قربان ! پدر سفید بزرگوار، (صدایش می‌برد. فشار می آورد که ادامه دهد) پدر ، تورو خدا یه ذره پول بده تا اون طرفا پیدامون نشه که محله‌ی شما سفیدپوستا رو به کثافت بکشیم... (کاملا می‌شکند) اون وقت حال خوبی پیدا می‌کنم ! خوب ! خوب ! (بلند می‌شود و به اتاق خواب می‌رود)

بنیتا: اون مرد نیست. هیچی نیست جز یه موش بی‌دندون.

مادر: آره ، مرگ اومده توی این خونه (آهسته و متفکرانه سرش را تکان می‌دهد) اومده توی خونه‌ی من با زبون بچه‌هام می‌گرده. قرار بود شروع دوباره‌ی من باشین. قرار بود حاصل عمرم باشین. (رو به بنیتا) تو... تو... عزای برادرتو گرفتی ؟

بنیتا: اون برادر من نیست .

مادر: چی گفتی ؟

بنیتا: گفتم اونی که توی اتاقه برادر من نیست .

مادر: پس درست شنیدم. فکر می‌کنی تو امروز از اون بهتری؟ (بنیتا جواب نمی دهد) آره؟ یه دقیقه پیش بهش چی گفتی؟ اون مرد نیست ؟ آره ؟ به خاطر من ولش می‌کنی؟ مثل بقیه‌ی دنیا سنگ قبرش رو هم آماده کردی؟ خب، کی این حقو به تو داده ؟

بنیتا: یه بار هم طرف من باش! تو دیدی الان چی کار کرد، مامان! زانو زده بود، دیدیش. تو خودت نبودی که به من یاد دادی از هر مردی که این کارو کرد متنفر باشم؟ کاری رو که اون می‌خواد بکنه؟

مادر: بله، من یادت دادم. من و بابات. ولی فکر کردم چیز دیگه‌ای رو هم یادت دادم... فکر می‌کردم یادت دادم که دوستش داشته باشی.

بنیتا: دوستش داشته باشم؟ چیزی برای دوست داشتن نمونده.

مادر: همیشه چیزی برای دوست داشتن هست. اگه اینو یاد نگرفتی، هیچی یاد نگرفتی. (به او نگاه می کند) امروز واسه این پسر گریه کردی؟ منظورم گریه برای خودت و خونواده به خاطر پولی که از دست دادیم نیست. برای

خـودش: چیزی که سـرش اومـده و بـلایی که سـرش آورده. بـچه‌جـون ، فکر می‌کنی کی بـاید کسی رو بیشتر همیشه دوسـت داشـت؟ وقتی کار خـوبی کرده باشه و دیگرانو آسوده کرده باشه؟ اگه اینجوریه پس هنوز مونده تا یاد بگیری. چون اون موقع اصلا وقتش نیست. موقعش وقتیه که تو قعر ذلته و نمی‌تـونـه خـودش رو بـاورکنه چـون دنیا زده‌اش! وقتی می‌خـوای کسی رو قضاوت کنی، درست قضاوتش کن بچه‌جون. مطمئن باش حواست بوده که قبل از رسیدن به جایی که الان هست چه بالا و پایین‌هایی رو رد کرده.

(تـراویس در آخـر این صـحبن شـتابـان وارد می‌شـود و در را پشـت سـرش بـاز می‌گذارد.)

تراویس: مامان‌بزرگ باربرها پایینن ! ماشینشون الان رسید.

مادر: (برمی‌گردد و به او نگاه می‌کند) اومدن عزیزم؟ پایینن؟

(آه می‌کشد و می‌نشیند. لـیندنـر در چـارچـوب در ظـاهـر می‌شـود . نـگاهی بـه داخـل می‌انـدازد و آهسـته بـه در می‌زنـد تـا جـلب تـوجـه کـند و بـه داخـل اتـاق می‌آید. همه برمی‌گردند و او را نگاه می‌کنند.)

لیندنر: (کلاه و کیف به دست) اِ، سلام... (روت خودبه‌خود به سوی در اتاق خـواب می‌رود و آن را بـاز می‌کند و رهـایش می‌کند که راحـت بـاز شـود. هم‌زمان آرام آرام نور روی والتر توی اتاق روشن می‌شود که هنوز کت بر تن دارد و انتهای اتاق در گوشه‌ای نشسته است. والتر سرش را بالا می‌آورد و از داخل اتاق به بیرون و به لیندنر نگاه می‌کند)

روت : اینجاست. (دقیقه‌ای طولانی می‌گذرد و والتر آهسته بلند می‌شود.)

لیندنر: (با تبحر به طرف میز می‌آید و کیفش را روی میز می‌گذارد و شروع به پهن کردن مدارک و باز کردن خودنویس‌ها می‌کند) خب، واقعا خوشحال شدم که از شما خبری شنیدم. (والتر از داخل اتاق آهسته و به طرز ناجوری راه افـتاده که بیرون بیاید، بیشتر شـبیه یک پسر بچه است و هر از گـاهی با پشـت آسـتینش دهـانـش را پـاک می‌کند) بیشتر وقـتا زنـدگی واقـعا می‌تـونـه خیلی ساده باشه اگه مردم بذارن. خب ، طرف مذاکره‌ی من کیه ؟ شما خانم یانگر یا این پسرتون؟ (در حالی که والتر پیش می‌آید مادر دستهایش را روی پایش جمع کرده و با چشمان بسته نشسته است. تراویس به لیندنر نزدیک‌تر

می‌شود و با کنجکاوی به کاغذها نگاه می‌کند) فقط یه چندتا کاغذ اداری‌ان پسرجون .

روت: تراویس تو برو پایین .

مادر: (چشمانش را باز می‌کند و به چشمان والتر نگاه می‌کند) نه تراویس، همین جا بمون. تو هم بهش حالی کن که داری چیکار می‌کنی، والتر لی. خوب بهش یاد بده. مثل ویلی هریس که به تو یاد داد. نشون بده که پنج نسل ما به کجا رسیدن. (والتر نگاه از او برمی دارد و به پسرک نگاه می‌کند که معصومانه به او لبخند می‌زند) شروع کن، پسر. (دست‌هایش را جمع می‌کند و چشمانش را می‌بندد) شروع کن.

والتر: (بالاخره به طرف لیندنر می‌رود که در حال مرور قرارداد است) خب، آقای لیندنر (بنیتا رویش را می‌گرداند) ما شما رو خبر کردیم (حالت تردید ساده و عمیقی در صدایش است) چون خب، من و خانواده‌ام (اطراف را نگاه می‌کند و این پا و آن پا می‌کند) خب ، ما آدمای خیلی ساده‌ای هستیم ... ا

لیندنر: بله.

والتر: منظورم اینه که من بیشتر زندگیم راننده بوده‌ام و همسرم توی آشپزخونه‌های مردم کار می‌کنه. مادرم هم همین طور. منظورم اینه که آدمای ساده‌ای هستیم ...

لیندنر: می‌فهمم آقای یانگر.

والتر: (واقعا مانند یک پسربچه پایین به کفش‌هایش و بعد بالا به مرد نگاه می‌کند) و خب، بابام، خب... بیشتر عمرشو کارگر بود...

لیندنر: (تماماً گیج شده) آه، بله... بله... متوجهم. (برمی‌گردد به قرارداد)

والتر: (مکث، به او زل می‌زند) و بابام (با شدتی ناگهانی) بابام یه بار یکیو به قصد کشت کتک زد چون بهش فحشی چیزی داده بود، متوجه منظورم می‌شین؟

لیندنر: (سرش را بالا می‌گیرد، یخزده) نه، نه، فکر نکنم.

والـتر: (مکث، تـنش جـریان دارد؛ بـعد والـتر از آن فـاصـله می‌گیرد). خـب، منظورم اینه که ما از مردمی هستیم غرور زیادی داشته‌ان. منظورم اینه که ما آدمای خیلی مغروری هستیم. و اونم خواهرمه که اونجا وایستاده و قراره دکتر بشه و ما هم خیلی بهش افتخار می‌کنیم.

لیندنر: خب، مطمئنم خیلی خوبه، ولی...

والتر: چیزی که دارم بهتون می‌گم اینه که ما زنگ زدیم بیایین اینجا بهتون بگیم مـا خیلی مـغروریم و دیگه اینکه این ...(بـه تـراویس اشـاره می‌کند) تـراویس بیا اینجا (تـراویس می‌رود و والـتر او را جـلوی خـودش می‌کشد و روبـروی مـرد) این پسـرمـه. ششمین نسـل خـونـواده‌ی مـا تـو این کشوره. مـا همگی به پیشنهاد شما فکر کردیم.

لیندنر: خب، خوبه... خوبه .

والتر: و تصمیم گرفتیم به خونه‌ی جدیدمون نقل مکان کنیم چون بابام... بابام... اون پول آجر به آجر این خونه رو برای ما درآورده. (مادر چشمانش را بسـته نـگه داشـته و طـوری بـه جـلو و عـقب تکان می‌خـورد که گـویی در کلیساسـت و بـا تکان دادن سـرش بـه نـشانـه‌ی مـثبت آمین می‌گـوید) مـا نمی‌خـوایم واسـه هیچ‌کس هیچ مشکلی درسـت کنیم یا بی‌خـود دعـوا راه بـندازیم، سعی می‌کنیم هـمسایه‌هـای خـوبی بـاشیم . این تـمام حـرفیه که در این مـورد داریم. (راسـت بـه چـشم‌هـای مـرد نـگاه می‌کند) مـا پـول شـما رو نمی‌خوایم. (برمی‌گردد و می‌رود)

لیندنر: (به همه‌ی آنها در اطراف نگاه می‌کند) این طوری که من فهمیدم پس تصمیم گرفتین اون جا ساکن بشین...

بنیتا: آقا این‌طوری گفت.

لیندنر: (رو به مادر که در خلسه است) پس می‌خوام به شما متوسل بشم خانم یانگر. شما مسن‌تر و عاقل‌ترین و مطمئنم بهتر مسائلو درک می‌کنین...

مـادر: مـثل اینکه مـتوجـه نشـدین. پسـرم گـفت داریم اسـباب‌کشی می‌کنیم و چیزی نمونده که من بخوام بگم. (با شادابی) می‌دونید که جوونا این روزا چه جورین، آقا. آدم از دستشون کاری نمی‌تونه بکنه!

(همین که لیندنر دهانش را باز می‌کند مادر بلند می‌شود) خوش آمدین.

لیندنر: (لوازمش را جمع می‌کند) خب، اگه این قدر در این مورد نظرتون قطعیه... دیگه چیزی نمونده که بگم. (کارش را تمام می‌کند، در حالی که تمام خانواده تقریبا او را نادیده گرفته و روی والتر لی تمرکز کرده‌اند. دم در توقف کرده و به اطراف نگاه می‌کند) واقعا امیدوارم بدونین دارین خودتونو تو چه مخمصه‌ای می‌اندازین. (سرش را تکان می‌دهد و می‌رود.)

روت: (اطراف را نگاه می‌کند و جان می‌گیرد) خب، تو رو به خدا اگه باربرا اینجان، دیگه زود باشین بریم از این جهنم !

مادر: (دست به کار می شود) راست می‌گه! ببینین چه شلوغیه. روت، کت خوبه‌ی تراویس رو تنش کن... والتر لی، کراواتت رو درست کن و پیراهنتم بکن تو شلوارت، عین خلافکارا شدی! خدایا رحم کن، گلدونم کو؟ (از میان شلوغی خانواده که عمدا سعی می کنند شکوه دقایق گذشته را نادیده بگیرند، می‌شتابد تا گلدانش را بردارد) همه‌تون برین پایین... تراویس، بچه، دست خالی نرو... روت، من اون کارتن دیگ و قابلمه‌هامو کجا گذاشتم؟ می‌خوام دم دست خودم باشه... امشب می‌خوام بهترین شام زندگیمونو درست کنم ... بنیتا اون جورابات چرا اون‌جوری‌ان؟ بکششون بالا دختر... (خانواده می‌خواهند یکی یکی بیرون بروند که دو مرد باربر می‌آیند و شروع به بیرون بردن وسائل سنگین‌تر می‌کنند و در حرکت به افراد خانواده برخورد می‌کنند)

بنیتا: مامان، آساگای امروز ازم خواستگاری کرد و ازم خواست برم آفریقا .

مادر: (در حال حاضر شدن) آره؟ تو هنوز اونقدر بزرگ نشدی که با کسی ازدواج کنی. (می‌بیند که یکی از باربرها یکی از صندلی‌هایش را با بی‌احتیاطی بلند می‌کند) عزیز، این عدل پنبه نیست ها. لطفا یه جوری مراقب باش که باز بتونیم روش بشینیم! من این صندلی رو بیست و پنج ساله دارم...

(باربر با غیظ آهی می‌کشد و به کارش ادامه می‌دهد.)

بنیتا: (به طرز دخترانه و غیرمنطقی سعی می‌کند صحبت را ادامه دهد) که بریم آفریقا مامان، توی آفریقا دکتر باشم ...

مادر: (با حواس پرتی) آره، عزیزم.

والتر: آفریقا ! آفریقا برای چی می‌خواد ببردت؟

بنیتا: برای اینکه اونجا طبابت کنم...

والتر: دختر اگه این فکرای احمقانه رو از تو کلهت نریزی دور! بهتره با مردی ازدواج کنی که یه مال و منالی داشته باشه...

بنیتا: (با عصبانیت، درست مانند صحنه‌ی اول نمایش) به تو چه که من باید با کی ازدواج کنم!

والتر: خیلی هم ربط داره. خب، فکر می‌کنم جورج مورچیسون...

بنیتا: جورج مورچیسون ! حتی اگه اون آدم بود و من حوا باهاش ازدواج نمی‌کردم .

(والتر و بنیتا در حالی که شدیدا سر یکدیگر داد می‌زنند خارج می‌شوند و خشم‌شان پرسروصدا و واقعی است، تا این که کم‌کم صدایشان محو می‌شود . روت دم در ایستاده، رو به مادر می‌کند و عالمانه لبخند می‌زند.)

مادر: (بالاخره کلاهش را میزان می‌کند) آره، بچه هام آدم حسابی‌ان..

روت: آره، یه چیزی می‌شن. بریم، لنا .

مادر: (می‌ایستد ، به اطراف خانه نگاه می‌کند) آره ، اومدم . روت .

روت: بله؟

مادر: (به آرامی، در گفتگوی زنانه) بالاخره امروز مرد شد، نه ؟ یه جورایی شبیه رنگین‌کمون بعد بارون...

روت: (لبانش را گاز می‌گیرد که مبادا غرورش جلوی مادر شعله‌ور شود) آره لنا.

والتر با صدای زمخت صدایشان می‌زند.

والـتر: (از بیرون صـحنه) بیایین دیگه! اینا سـاعتی پـول می‌گیرن می‌دونین که!

مـادر: (نـامحسوس روت را روانـه می‌کند) خیلی خـب عـزیزم ، تـو بـرو پـایین . منم الان میام .

مادر بالاخره تنها در اتاق نشیمن می‌ایستد. گلدانش در حالی که نور صحنه دارد کم می‌شـود، روبـرویش روی میز اسـت. بـه اطـراف و بـه تـمام دیوارهـا و سقف نگاه می‌کند و بر خلاف میلش، در حالی که بچه‌هایش از پایین صدایش می‌زنـند، چیزی خـروشـان در درونـش غلیان می‌کند و او مشـتش را جـلوی دهانش می‌گیرد تا آن را فرو نشاند، با از درماندگی آخرین نگاه را می‌اندازد، پالـتویش را دور خـود می‌اندازد، دسـتی بـه کلاهش می‌کشد و می‌رود. نـور کم می‌شود. در باز می‌شود و برمی گردد، گلدانش را برمی دارد و برای آخرین بار بیرون می رود.

پایان

صحنه‌ای از اجرای اصلی کشمش در آفتاب در برادوی

خرده‌گیری‌ها و نگاه به «چهار راه»
اثر «بهرام بیضایی»

نشانی نادرست

احمد زاهدی لنگرودی

نمایش «چهار راه» نوشته‌ی «بهرام بیضایی» طی هفت اجرا از سوم تا دوازدهم فروردین ۱۳۹۷ به کارگردانی خودش در سالن روبل استودیو دانشگاه استنفورد به صحنه رفت؛ این یادداشت بر ضبط ویدئویی اجرایی از این نمایش نوشته شده که شهریور ۱۴۰۰ در اینترنت منتشر شده است.
نمایش بی کم و بیش تقریباً! همان نمایشنامه‌ای است نوشته‌ی بیضایی که در انتشارات روشنگران و مطالعات زنان به سال ۱۳۹۸ در تهران چاپ شد! و آمده این واپسین نمایشنامه‌ای است که بیضایی به سالِ ۱۳۸۸ در ایران نوشته‌است.

پس از چند سایه‌بازی و سیاه بازی در ینگه دنیا، بیضایی با اجرای چهار راه، نمایشنامه‌ای از نوشته‌های دیروزی خود را در یک پرده‌ی بلند با مضمون امروزی، به صحنه برد. نمایشنامه‌ی چهار راه با وجود مضمون اجتماعی‌اش، مستند نیست وگرچه ارجاعات فراوان به وقایع و اشخاص دارد، به چیزی مشخص استناد نمی‌کند. نویسنده با جامعه‌ی خود قهر است و این را از همان نخستین دقایق و تصویری مغشوش که از عابران یک چهار راه نشان می‌دهد، می‌شود دریافت. تنها تصویر متفاوت در نسخه‌ی ویدئویی نمایش هم در همین آغاز است که برای اولین و آخرین بار دوربین نمایی هم سطح زمین از پاهای عابران را نشان می‌دهد که در هم می‌لولند و چهار راه زیر پای آنان است.
موضوع بازگشت غریبه و مسأله‌ی زن همچنان که غالب آثار پیشین بیضایی، در این اثر هم برجسته است و محور داستان را تشکیل می‌دهد. گمگشتگی فردی، جمعی و نمادین در جامعه‌ای دچار آشفتگی موضوع اصلی اثر است و ساختار اثر را، چنانکه بیضایی خود نیز بارها اشاره کرده، مانند داستان هزار و یک شب، روایاتی درهم و به موازات هم تشکیل می‌دهند. اجرا نیز متأثر از نمایش‌های آئینی و سنتی ایرانی (تعزیه و تخت حوضی) در سالنی چهار گوش که اطرافش را تماشاچی گرفته است و بازی‌ها هم بی شباهت به تعزیه نیست.

صحنه‌ای از نمایش چهارراه

به مدد رشد ابزار ارتباطات و پخش وسیع نمایش در اینترنت، چنان‌که در کتاب و بروشور آن هم آمده، خلاصه‌ی داستان در دسترس است و البته به مدد توضیحات مبسوطی که بیضایی در ویدئوی پرسش و پاسخ با مخاطبان درباره‌ی اثر می‌دهد و بخشی از آن در کتاب نمایشنامه چاپ شده و دفاعیه‌ی ستایش‌آمیزی که عباس میلانی، تهیه کننده‌ی اثر در آغاز آن جلسه، از نمایشنامه و بیضایی ارائه کرده، نه نقطه‌ی مبهمی در نمایش باقی مانده و نه جای انتقادی!

با این وجود نمی‌شود تشخیص داد که چرا بیضایی این نمایشنامه را اجرا می‌کند؟ می‌خواهد به مردم و جامعه‌ای که از آن‌ها بریده و هیچ امیدی به آن‌ها ندارد، انذار دهد؟ این تناقض بزرگی است که از ایده تا انتهای اثر وجود دارد و مانع از لذت بردن از ظرایف و دقائق هنری و پیچیدگی‌های معنایی و هنری آن، که قابل انکار نیستند و نیازمند تمجید هم، می‌شود. «وطن» به همان اندازه که در وضعیت رقت‌انگیزی فروخته و نابود شده، در نمایش چهار راه متقابلاً به وضعیتی رقت‌انگیزتر دچار نابودی می‌شود؛ بی آن‌که دلیل و ریشه‌ی آن به درستی بیان شود و این‌گونه که به مخاطب و آیندگان نشانی وطن در چهار راه بیضایی داده شده، دادن نشانی نادرست است.

با وجود آشفتگی فراوان متن، نمایش لایه‌های درهم تنیده‌ای دارد که قابل کشف و تأویل هستند. نشانه و نمادهای فراوانی که ویژگی آثار مؤلفی چون بیضایی است و همین هنر اوست و ارزشمند است. «مژده شمسایی» در توصیف اثر به رادیو فردا گفته: «چهار راه از یک اضمحلال اجتماعی حرف می‌زند، از جامعه‌ای که فقط شعار می‌دهد، و از هر فرصتی برای تبلیغ استفاده می‌کند. جامعه‌ای که تولیدی ندارد، جامعه‌ای که شعارهای اخلاقی می‌دهد اما بی‌اخلاقی در آن موج می‌زند» و در توجیح آشفتگی متن می‌گوید که چون نمایش از دید شخصیت نخست «نهال فرخی» که «مرتب نیست» و آشفته روایت می‌شود: «باید او را در موقعیت خودش دید و تحلیل کرد. خودش این را می‌گوید که ذهنم مرتب نیست و یک چیزهایی می‌آید

توی سرم و می‌رود. بنابراین این زنی نیست که تو بتوانی از بیرون با یک ذهن مرتب قضاوتش کنی که چرا این زن این طوری است. این زن را باید در شرایط آشفتگی خودش درک کرد».

می‌شود پنداشت همه چیز پس از مرگ خود خواسته‌ی «سارنگ سهش» اتفاق می‌افتد و ما در جهان پس از مرگ هستیم و چهار راه جهنم است (اشارتی کنایی که بر زبان یکی از تیپ‌های نمایش هم جاری می‌شود: «می‌برنمون جهنم؟ یا اصلاً توشیم.) یا اینکه سارنگ از جهان مردگان برآمده (نخستین جمله‌ی نهال فرخی پس از بجا آوردن سارنگ: «مگه عید شده؟ روز برگشت ارواح که نیست» که اشاره به اسطوره‌ی دوموزی و اینانا دارد.

دوموزی ایزد گیاهی است که با رفتنش به جهان زیرین، گیاهان خشک می‌شوند. چنان‌که با غیبت و زندانی شدن سارنگ نیز باغی که خانواده‌ی نهال فرخی نگهبانان آن بودند، خشکیده؛ درخت هفتصد ساله قطع و آسمانخراش‌ها با گنبد شیشه‌ای به جایش ساخته شده‌اند. در اسطوره آمده که «ایشتر» در غیاب دوموزی که به جهان زیرین برده شده، به ناچار، با انکیمدو ازدواج می‌کند. همانطور که نهال فرخی با «چاره‌دار» در نمایش چهار راه. گریم چهره‌ی سارنگ با کبودی بزرگی روی صورت، نمادی از بازگشت او از دنیای مردگان است. به روایتی «حاجی فیروز» نیز امتداد همین شخصیت اسطوره‌ای است و چهره‌ی سیاهش نشان از بازگشت او از عالم مردگان.

این بازخوانی و روزآوری اسطوره، گرچه پنهان و در لایه‌های زیرین اثر نهفته، اما جز اشاره در همان سخن ابتدایی نهال و گریم چهره‌ی «علی زندیه» سارنگ، در طول و ادامه‌ی نمایش کارکرد نمی‌یابد. برداشت بیضایی از آن ریشه‌ای نیست و چنان‌که در فرم برگرفته از نمایش‌های سنتی ایرانی، نقد خود را به مردم به شکلی تند و تلخ، جایگزین نقد «قدرت» کرده، این‌جا نیز شخصیت «زن» را از قالب توانایش در اسطوره تهی ساخته و منفعل و حتی منفی نشان می‌دهد.

برخلاف سنت نمایشی ایرانی که با انتقاد از عوامزدگی، طمع و آز صاحبان قدرت و ثروت را ریشخند کرده و قهرمان آن‌ها اغلب از تهی‌دستان و فرودستان هستند، در چهار راه بیضایی، مردم فرودست همه مسخ شده و ناکار نمایش داده می‌شوند.

از همین دست می‌شود لایه‌های نمایش را رمزگشایی کرد و قرینه‌ها و معنا را بازیافت. مانند مسأله‌ی زمان. از نخستین لحظات، زمان در چهار راه موکداً

برجسته می‌شود. نمایش در چهار زمان متفاوت تعریف می‌شود. پس از انقلاب که مردم چهار راه الکی خوشند و آواز می‌خوانند؛ سال‌های جنگ که مردم چهار راه ترسخورده و منزوی شده‌اند؛ پس از جنگ که مردم چهار راه مسخ شده‌اند و سال‌های اخیر که مردم فرصت‌طلب و سودجو شده‌اند. هر چهار سویه، مانند ساعتی که در دست نهال است و از وقت عقب مانده است، کنایه‌ای به جامعه‌ای عقب مانده است. بیضایی خود دراین‌باره می‌گوید: «چهارراه با زمان کار می‌کند. از همان لحظه‌ی اول نهال فرخی مسأله‌ی گم‌کردن زمان دارد. ساعتش همخوان نیست با دیگر ساعت‌ها! آقای وقت‌شناس اعلام می‌کند زمان را نمی‌شود گفت چون تا بگویی گذشته است. هر یکی از نقش‌ها گاه‌به‌گاه درمی‌آیند و زمان را اعلام می‌کنند؛ دکه‌دار، پاسبان، خبرنگار، زن دست‌فروش و... نهال‌فرخی دائم ساعت می‌پرسد»! و این همه درحالی‌ست که همواره وقت تنگ است و شخصیت‌ها از زمان جا مانده‌اند. یک لایه از تعلیقی که با زایمان زن پستچی (نامه خالی کن! نامه‌بر، نامه‌رسان که آخر معلوممان نمی‌شود نام درست حرفه‌اش در نمایشنامه چیست؟) هم مشخصاً به این گذر شتابان زمان اشاره دارد. شتاب زمان که در گفت‌گوهای بین سارنگ و نهال هم مطرح است.

جامعه‌ی مصرف‌گرا و مردم مسخ و ناتوان از تغییر وضعیت بغرنجی که در آن گرفتارند، آچمز شده. برای چنین مردم مات و مبهوتی اصولاً چرا باید اثری هنری خلق شود؟ آیا این اثر برای مردم ایران تولید شده است؟ چه لزومی داشته در این زمان ایده‌ای متعلق به پنجاه سال پیش و نگاهی تلخ و نومید که دو دهه از ثبتش گذشته را باز از انبار بیرون کشید و نمایش داد؟ شخصیت‌ها و جامعه‌ای که بیضایی تصویر می‌کند، همانقدر دور از واقعیت هستند که زبان نمایشنامه. گویی بیضایی حتی زبان پاکیزه‌ی فارسی را که می‌نوشت فراموش کرده، برای تیپ‌هایی مثل دانش‌آموز یا راننده، زبانی تیپیک و مستعمل که دیگر هیچ دانش‌آموز و راننده‌ای با آن صحبت نمی‌کند استفاده شده و زبانی تصنعی متن شبیه واژه‌آفرینی‌های بی قدر فرهنگستانی است، که حتی خود نویسنده هم نه به‌کار برده و نه به این زبان می‌اندیشد. یک نمونه از چندینی چون: «نامه خالی کن»، «سر میزبان» و ترکیبات و اسامی از این قبیل، واژه‌ی «صداگیر» است که به جای «میکروفون» در جای جای نمایشنامه بارها تکرار شده، اما بیضایی در نشست پرسش و پاسخ با مخاطبان نمایش خود از آن استفاده نمی‌کند و به درستی می‌گوید: «میکروفون» و همچنین است که متن را بر خلاف ادعای نویسنده که امروزی

اســت، بی هــویت و بی جــا و بی وقــت ساخته.

شخصیت‌ها، و حتی طراحی لباس «چهار راه» یادآور اجرای تابستان ۱۳۸۴ نمایش «مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید مـــاکان و همســـرش مـــهندس رخشید فـرزین» در تـالار اصلی تـئاتر شهـر تهـران اسـت. شـمسایی در اینباره می‌گوید: «یک نوع پیوستگی یا خویشاوندی بین شخصیت‌های آثار بیضایی هست. در بعضی، انعکاس دیگری را می‌شود دید، و بعضی می‌تـوانـند دنـبالـه یکی دیگر بـاشـند. بعضی از آنـها مکمل دیگری‌انـد، بعضی تـحول پیداکرده یکی دیگرنـد. این بـه معنی شباهت نیست». نیازی به باز تکرار این نکته نیست که خرده روایت‌ها و شیوه‌ی اجـرای آن‌هـا نـه شـبیه، بـله تکرار نـمایش «مجـلس شـبیه؛ در ذکر مصایب ...» است. به قول یکی دیگر از تیپ‌های چهار راه: «البته درجا زدن در قبال عقب‌گرد، نوعی پیشرفت است».

این خرده‌گیری‌ها البته هنر نیست و اسباب تأسف است که درباره‌ی بزرگی از بزرگان ادب و فرهنگ این سرزمین که ـ چار و ناچارـ از این سرزمین رخت بربسته، چنین نوشت و بیگانگی‌اش را به رخ کشید. حاشا و کلا که هدف از این انـتقاد، آن نیست که آن، تف سربالاست. بـاید «وضعیت تبعیدی» را نـقد کرد که سعی در قلب تاریخ و فرهنگ به نفع روایت «راست» خود دارد. باید اسـتقرار هـنرمـند را هـم دید که تـنها مـانـده در جـایگاهی که بـاید بـرای «سرمیزبان» سودآور باشد و اجراها Sold Out ! پس همه اطرافش جز ستایش و سوق دادن وی به ساختارگرایی نیست که برای مهارت گچبری و ظرافت آینه‌کاری‌اش در طـاق بـلند تـاریخ هـورا می‌کشند، بی آن‌که نـقش تـاریخ‌سـاز مردم، ستونِ قوامِ بلندی بنا را ببینند یا به رخ کشند. میراث‌خوارانی که اعتبار از هنر استاد هنر ایران دارند، او را برای سخره‌ی «وطن» تشویق می‌کنند.

در داستان اصلی نمایشنامه، نهال فرخی، بازیگر ممنوع از کاری‌ست که قصد ترک کشور را دارد، سارنگ سهش همبازی دوران کودکی وسپس نامزد او، نویسنده‌ای است که پانزده سال زندانی شده و حالا بی آن‌که دلیلش روشن باشد، رها شده و به دنبال باغچه‌ی گمشده‌ی پدربزرگش است که در جوار باغی بوده در وسط شهر با درختان کهن که قبلاً قطع‌شان کردند و به جایش برج‌ها و مراکز تجاری سر بر فلک کشیده‌اند. از میان گفتگوهای طعنه آمیز و

پر از سوءظن آن‌ها، که متأثر از متون کلاسیک نمایشی به شکل قطره‌چکانی اطلاع رسانی می‌کند، همزمان با استفاده از شیوه‌ی اجرای نمایش آئینی تعزیه، دیوار چهارم را می‌شکند و پیشاپیش وضعیت و موقعیت آتی را بیان می‌کنند، می‌فهمیم آن دو قرار بوده ازدواج کنند و با زندانی شدن سارنگ که نهال تأکید دارد نپذیرد، آن ازدواج سر نگرفت و نهال که باردار هم بوده، با دیگر همبازی کودکی‌شان یعنی چاره‌دار ازدواج می‌کند. در ادامه متوجه می‌شویم چاره دار که در انتهای نمایش می‌فهمیم به «مقامات بالا» رسیده و از ترس رسوا شدن راز توطئه‌اش، پیش از آزادی سارنگ از کشورخارج شده، با طراحی نقشه‌ای ناجوانمردانه ترتیبی می‌دهد که سارنگ را پیش از مراسم عروسی به طور پنهانی دستگیر کرده و تحت شکنجه و فشار برای اخذ اعترافات دروغین قرار دهند. نهال به فرزندش «امید» که هیچ حضوری درنمایش ندارد! و بعد می‌گوید از سارنگ است و چاره دار نیز نمی‌داند، در پایان نمایش تلفنی خبر می‌دهد که از فروش خانه و مهاجرت منصرف شده و تصمیم گرفته همان‌طور که او می‌خواسته بمانند و برایش از پدر و باغی که داشتند بگوید.

داستان این همه را مانند تعزیه که داستانش را همه از پیش می‌دانند، از پیش می‌دانیم و بارها در طول متن مطولی که می‌توانست نیمی کم‌تر از اینی که هست باشد و مؤثرتر، با حذف حواشی، به وقوع حادثه تصادف در چهار راه تأکید می‌شود. شاید این مثلث عشقی در دهه‌ی ۴۰ باب روز بود و جذاب، در ۱۴۰۰ مبتذل است، مخصوصاً قرینه‌سازی آن در تیپ پرستار و راننده. پرستار که احتمالاً قرار است سویه‌ی لکاته‌ی زنی باشد که نهال سویه‌ی اثیری آن است، بیشتر نگاه مردسالارانه و ضد زن به شغل پرستار را با بازسازی کلیشه‌ای آن در اطوار بازیگر و لباسی ناشایست نشان می‌دهد. در چهار راه نیز مانند دیگر آثار بیضایی، شخصیت زن نهال فرخی با بازی باری به هر جهت مژده شمسایی در مرکز داستان قرار دارد و این‌بار حتی به نظر می‌رسد نمایشنامه را اوست که نوشته! اما از زنان قدرتمند، جذاب و آفرینشگر آثار بیضایی نشانی ندارد.

چنین شخصیت زنی گرچه در مرکز صحنه است، اما صحنه را تسخیر نمی‌کند. او صدا نیست. یک جیغ ممتد است در همهمه‌ی بلندگوهای وطن! وطن! آشفتگی عصبی او برای گردآوری و بازپس‌گیری نامه‌اش حتی در لحظه‌ی کشته شدن معشوق پیشین، جانشین تمامی خصلت‌های آفرینشگری زن به مثابه عنصر حیات‌بخش در آثار بیضایی شده است. آن‌قدر که حتی

انتخاب نهایی او برای اعلام حقیقت به فرزندش امید، بیش از آنکه بر خلاف تلاش و ادعای کارگردان، امیدبخش باشد ناشی از سترونی انتقال اضطرابی عصبی از همسر به فرزند است. زن، مادر، وطن این‌بار صرفاً مضطرب است، فریاد می‌زند و دنبال مقصر می‌گردد و مردان فقط به کار تصدیق سوءظن او می‌آیند.

خرده روایت‌ها و تیپ‌هایی که به عنوان مردم جامعه در چهار راه حضور دارند از زبان و زاویه‌ی دید نهال فرخی تعریف می‌شوند. مانند داستان پرستاری که «برای گریز از هر مشکل، گیر مشکل تازه‌ای می‌افتد». داستان خودش است و داستان «راننده‌ی عیالواری که حواسش پیش آن پرستار است»!

می‌تواند برداشتش از زندگی سارنگ باشد. داستان نامهْبر که نه وام بهش می‌دهند و نه مرخصی تا زن پابه‌زای‌اش را به بیمارستان برساند! داستان پزشک زیبایی که جای سینمای روبه‌رو بین تماشاچیان چهار راه نشسته و نمی‌داند چرا هم، چنانکه بیضایی می‌گوید از همان دستاند. ولی تکلیف بقیه‌ی خرده روایات و تیپ‌های که از همان دست نیستند، مشخص نیست. شخصیت منفی نمایش چهار راه نه استبدادی‌ست که نظمی مضحک را بر چهار راه تحمیل کرده و نه حتی چاره‌دار، بلکه مردم هستند. با توجه به اینکه چاره دار، که نامش واج‌آرایی قریبی با چهار راه دارد، هیچ حضوری جز در مکالمه‌ی دیگران در این نمایش ندارد، می‌توان او را همان چهار راه (مردم ـ جامعه) دانست. نویسنده مردم چهار راه را همان چاره‌دار غاصب می‌پندارد و در جای مقصر می‌نشاند. گویی از نظر نویسنده‌ی چهار راه، مردم امروز جامعه‌ی ما، همان مردمی هستند که در نشستی به سال ۱۳۴۶ گفته بود: «مردم انتخاب می‌کنند و می‌توانند خود را به قدرت بفروشند». با این همه مبارزات و مقاومت مردم پس از نیم‌قرن، همچنان به گمان بیضایی چهار راه، خود را به قدرت فروخته‌اند. اینبار او مردم را بی تعارف «سرآغازمشکل» می‌داند.

صحنه‌یاران نمایش چهار راه در بازی‌های تکی ضعیف و غیر قابل تحملی که توی ذوق بیننده می‌زند، نقش‌هایی که گاه بالکل بی‌ربط به نمایشنامه و قابل حذف هم هستند، و اجرای مورد بحث چهار راه را در حد یک نمایش غیرحرفه‌ای و دانشجویی درآورده (البته که خیلی از آثار دانشجویی این‌سال‌ها خیلی قوی‌تر و موثرتر از این اجراست) و اگر بخواهم اصطلاحی از خود بیضایی را وام بگیرم، چهار راه هنوز به «اوج تمرین» نرسیده، تجربه شده.

در چهار راه روزنامه‌فروش کلاش است؛ کلیدساز، لال. خبرنگار، دروغ‌گو؛

شطرنج‌باز، دغل؛ دختر دانش‌آموز، خرفت و الباقی مردم یا دیوانه‌اند یا بدذات، فرصت‌طلب یا فاسد. صفاتی که برای نقش‌های زن در نمایشنامه ردیف شده: پسر نما، بدگمان، سر به هوا، خوشبخت، زن راننده و زن با چراغ قوه، خانم معترض، دستفروش، نیز همه اگر نه بار منفی، منفعل دارند. راستی جامعه‌ی ایران چنین است؟ فرهنگیان، بازنشستگان، زنان، رانندگان، کارگران، حتی پرستاری که با نگاه کلیشه‌ای و نادرستی در چهار راه به مبتذل‌ترین شکل معرفی می‌شود، اتفاقاً این‌روزها از نیروهای پیشرو و مطالبه‌گر جامعه هستند. بیضایی حتی تماشاچی خود را هم به سخره می‌گیرد، «تماشاچی مهم» او پزشکی‌ست که اشتباهی به جای سینما به دیدن اثری فاخرآمده و به درد جمع کردن جنازه‌ی قهرمان نمایش هم نمی‌خورد. این بیزاری از جامعه چطور می‌تواند در دل یک هنرمند جا بگیرد؟ بیضایی خیال می‌کند: «برخوردهای عجیب و غریب و مبالغه‌آمیز و نامنتظر کسانی با نهال و کسانی با سارنگ هم به جن و پری «هزارافسان» برمی‌گردد و هم واقعاً به روزگار معاصر؛ و شاید همین دوگانگی اسطوره‌ای مردم هزارافسان است که تا امروز هم چنین شگفت‌انگیز و همچنین فهمیدنی‌اند. مردمی که در چهار راه حتی در محبت هم مهاجم‌اند، و بدین رفتار نخستین چیزی که ویران می‌کنند خود اصل محبت است!» اما واقعیت این است که او دیگر به «محبت» مردم ایران نیازی ندارد وقتی تماشاچی فارسی زبان مشتاق و کم توقع در فرنگ آنقدری هست که بی‌خرده‌گیری ببیند و بستاید؛ به علاوه «دست‌وپازدن‌ها و اجازه بازی‌های تهران و نظارت‌های ناهمخوان اداری گوناگون» هم نباشد، پس می‌شود به جای جذب «محبت» مردم، آن‌ها را «خشونت طلب» یا «فاسد» نشان داد که لابد لایق چنین نظام و «نظمی» هم هستند. افسوس که غربت و منابع مالی تأمین معیشت به هنرمندی ملی که «باشو، غریبه‌ی کوچک» را در ستایش مهربانی و اتحاد ملی نوشته و ساخته، چنین زبان تلخ و تندی در تصویر جامعه‌اش می‌دهد. چهار راه نه اکنون، که در همان سال ۱۳۸۸ نیز مناسبتی با مناسبات جامعه و شباهتی با آن نداشت! نه که جامعه این‌گونه نیز نباشد، اما فقط این‌گونه که نویسنده‌ی چهار راه می‌نماید، نیست. هرگز نبوده؛ «هرکس خودش را در آینه برعکس می‌بیند» جامعه‌ی ایران در سیاه‌ترین دوران و تاریک‌ترین مراحل تاریخی خود، همواره پویاست.

چهار راه گرچه مؤلفه‌های آشنای آثار بیضایی را دارد، اما حاوی یک تغییر رویکرد اساسی از آثار سال‌های واپسین حضور وی در ایران است. در کارهای متأخر بیضایی در ایران، تضاد میان روشنفکر و جامعه، یا روشنفکر و اصحاب

قدرت و سرمایه به نحوی برجسته می‌شد که تأمل مخاطب به پدیده‌ی نخبه‌کشی معطوف شود. در چهار راه، حذف وطن به‌دست اره برقی ساخت وطن، مردم جامعه را نشانه می‌گیرد. این بار وطن قربانی است و دیگر خبری از دوستی «نایی» و «باشو» برای التیام زخم آن نیست.

تیپ‌های مجری خرده روایت‌های نمایش چهار راه، که بیضایی آنان را «صحنه‌یاران»نامیده (مردم جامعه) تک بعدی و منفعت طلب تصویر شده، قهرمان نمایش، سارنگ سهش، قربانی مردمی ناسپاس (که معلوم نیست باید سپاسگزار چه باشند) است. مانند پرنده‌هایی، که نامش نیز اشاره به آن دارد، فریب گنبد آبی آسمانخراش را خورده، به سویش که پرگشوده با آن برخورد کرده و سقوط می‌کند و می‌میرد و جنازه‌اش خوراک مردم تهی‌دست می‌شود! نهال، زن نمایش نیز هنرمندی سرکوب شده و سرخورده و یک قربانی دیگر که در ارتباط با پیرامون الکن است و از زمان هم عقب مانده به قول بیضایی: «شرایط از او یک روان‌پریش ساخته». دو شخصیت اصلی سارنگ و نهال هر دو تقدیری مشابه داشتند؛ تنهایی تحمیلی و ناگزیر. نهال در مواجهه با سارنگ که به وضوح اظهار عجز و گرسنگی و ناتوانی می‌کند، تندی می‌کند و به شکلی دچار اختلال شخصیت پارانوید است و فکر می‌کند دیگران سعی دارند او را فریب دهند یا به او آسیب برسانند. در مقابل سارنگ دچار اختلال شخصیت اسکیزوئید می‌نماید و متوجه سرنخ‌های عادی اجتماعی نمی‌شود. شخصیت‌های سارنگ و نهال دچار اضطراب اجتماعی و عصبی هستند. آنها قادر به برقراری ارتباط با محیط پیرامون و جامعه نیستند. آنها با مردم جامعه بیگانه‌اند و مردم را به شکلی غلوآمیز مهاجم می‌بینند و قادر به درک و ارتباط با آن‌ها نیستند. در حالی‌که نهال نامه‌ها را اشتباهی به صندوق انداخته و سارنگ قادر به یافتن نشانی منزل خود نیست، حتی نمی‌تواند به ساده‌ترین کلام منظور خود را با مردم در میان بگذارد. مردم اما گویی فارغ از چنین مشکلی باشند، با هم در ارتباطند و درگیر روزمرگی و ابتذال.

بیضایی در چهار راه جامعه را در جایگاه مقصر نشانده و محاکمه می‌کند و از بیان دلیل اصلی و ریشه‌ی بحران غافل مانده. این ضعف را نقش‌آفرینی ضعیف بازیگران، تشدید می‌کند؛ البته که بخشی از آن تحمیل متن است و خواسته‌ی کارگردان برای تیپ سازی، اما بازیگران اصلی، مژده شمسایی و علی زندیه هم کم بد نیستند، دیالوگ‌ها درست ادا نمی‌شود و لحن عاشقانه، خصمانه به مضحکه مبدل می‌شود که البته بخشی از آن هم باز از نمایشنامه است که بر بیگانه ماندن از واقعیت با استفاده از واژگان ناملموس و

غیرکاربردی اصرار می‌ورزد!

می‌ماند تکنیک ضبط تصویر ویدئو و مونتاژ که بیضایی در آن استاد است و خود و علا محسنی به خوبی نمایش را تدوین کرده‌اند و نسخه‌ی شسته رفته‌ای برای نمایش اینترنتی در قالب ویدئو درآمده. صحنه آراسته و موسیقی که البته چنگی به دل نمی‌زند، چیزی بیشتر از تک جمله‌ای که بیضایی خود در نشست با مخاطبان گفته که می‌خواسته «آهنگ گذشت زمان» را برساند، برای عرضه ندارد. همه چیز نمایش به متن نمایشنامه متکی است. عوامل فنی به دلیل مهاجرت در آن سوی سیاره به سر می‌برند و نه چندان سابقه‌ای دارند نه حضوری در فرهنگ و مناسبات روزمره‌ی مردم که در چهره‌پردازی، طراحی لباس اگر باز و بسته شدن (مرتب بودن یا آشفتگی) لباس نهال را زیاد جدی نگیریم، بقیه‌ی طراحی لباس و گریم جز کبودی چهره‌ی سارنگ هم که شرحش آمد، تقلید آثار پیشین بیضایی، است. می‌ماند نور که خلاقیت‌هایی دارد و با در نظر گرفتن شیوه‌ی اجرای مرکزی، توانسته با بخش‌بندی مقطعی صحنه، صحنه‌هایی کوچک‌تر در یک زمان برای بیان روایات موازی درآورد. کیفیت ضبط تصاویر و پخش اینترنتی هم به حول و قوه‌ی دانشگاه استنفورد، بی‌نقص از کار درآمده. ■

احمد زاهدی لنگرودی، دانش آموخته‌ی فیلمسازی از دانشگاه سوره‌ی تهران، نویسنده، شاعر، فیلمساز و روزنامه‌نگار و عضو کانون نویسندگان ایران است. وی علاوه بر ساخت و تهیه‌کنندگی چندین فیلم مستند، نمایشنامه نیز می‌نویسد؛ نمایشنامه‌ی «لوله» نوشته‌ی او در سال ۱۳۹۳ با گروه تئاتر ماهی در جشنواره‌ی تئاتر فارسی لندن به روی صحنه رفته است. وی مدیر و ناشر ماهنامه‌ی «گیلان اؤجا» بود. همچنین دو مجموعه شعر «کوچه منتظر است» نشر نیروانا ۱۳۹۹ و «نانوشته تا سپیده» نشر خارا ۱۴۰۰، داستان بلند «یاد اودن» و تألیف پژوهشی با عنوان «سیما و سوسیالیسم در ایران» را نیز در کارنامه دارد.

برای هنرمندان نیز، هیچ بدلی برای شورا نیست؛ نه انجمن صنفی، نه سندیکا؛ اما!!

مسعود پرتوی

در چارچوب زیست اجتماعیِ گروه‌های اجتماعی هر جامعه‌ای، وقتی از ضرورت برپایی یک ارگانیزم اجتماعی مردمانی، برای ادارهٔ خویش و اجرایی کردن ارادهٔ خود، در برابر ساختارهای اجتماعی قدرت سیاسی و اقتصادی سخنی به میان می‌آید؛ بی شک نمی‌توان در رابطه با هر ارگان پیشنهادی، رابطهٔ درونی و دیالکتیکی «سازمان / ساختار / کارکرد» را نادیده گرفته، به وجوه «کاربردی / حقوقی» ارگان‌ها بسنده کرد .

و این بسندگی؛ دقیقا همانی‌ست که اینک در بحث‌های متقابل بین مدافعان برپایی «سندیکا» و یا «انجمن صنفی»، حتی در عرصهٔ تئاتر نیز رخ می‌نماید .

تجربه‌های زیستهٔ تاریخی جوامع گوناگون از جمله تجربه زیستهٔ مردم‌مان در سال‌های ۵۸-۵۷ ، گویای این واقعیت است که : «شورا» به لحاظ بنیادین‌ترین ویژگی ساختاری‌اش که چیزی نیست جز مشارکت مستقیم تمامی هموندان در همهٔ عرصه‌های فعالیتش و همهٔ لحظه‌های فعلیتش؛ تنها ارگانیزم بی‌بدیلی‌ست که می‌تواند به مفهوم دقیق کلمه تعین‌بخش مفهوم ادارهٔ جمعی خویش و اجرایی کردن ارادهٔ جمعی خویش در تامین منافع اقشار و گروه‌های اجتماعی باشد .

بگذارید با بررسی نمونه‌وار یکی دو ویژگی، مسئله را با عینیتی روشن، پیش رو قرار دهیم . برای نمونه اگر به مسئلهٔ سطح و ژرفایی دخالت و مشارکت توجه کنیم، خواهیم دید که «سندیکا» و «انجمن صنفی»، به لحاظ مکانیزم دخالت مستقیم هموندان برای تامین سهم حداکثری مشارکت‌شان، در این وضعیت اشتراک دارند که تامین چنین دخالت مستقیمی از سوی هموندان در این دو؛ تنها تحت مکانیک «مجمع عمومی» و شکل جلسات ادواری و غیر ادواری «مجمع عمومی» امکان‌پذیر بوده و پس از هر «مجمع عمومی»‌ای ، در نهایت این «مجمع برگزیدگان» است که اختیاردار امور بوده و ارادهٔ خویش را پیش می‌برد (خب؛ برای آن‌که جای اعتراضی نماند، می‌افزایم: البته با در نظر گرفتن مصوبات «مجمع عمومی»).

در حالی که برای «شورا»، چیزی تحت نام مجمع عمومی به مفهوم مصطلح آن بی‌معناست؛ زیرا، از سویی در ساختار «شورا»یی اساسا نمی توان «مجمع»ی را غیر عمومی برپا کرد . در اینجا بحث شکلی نیست، بلکه به این معناست که اگر شورا، برگزیدگانی را به عنوان هیات دبیران یا نمایندگان انتخاب می‌کند، حتی این هیات نیز فقط وجه هیات اجرایی داشته و هرگونه تصمیم‌گیری آن می‌تواند از سوی همونداں، نه فقط زیر پرسش رود بلکه می‌تواند بدون اعتبار عمومی اعلام شود (بدین معنا که اگر هیات دبیران «تصمیم اجرایی»ای گرفت و این «تصمیم» مورد مخالفت حتی معدودی از همونداں قرار بگیرد، بایست که مسئله به نظر عمومی احاله شود). در حالی‌که در ساختارهای «سندیکا» و «انجمن صنفی»، چنین نبوده و در آنها اگر به «شورایی بودن» اشاره شده، فقط تاکید بر وجه «شور و مشورتی» پیش بردن امور از سوی «مدیریت»، مد نظر است؛ نه بیش از آن و اساسا در ساختار شورایی، با چیزی تحت عنوان و مفهوم «مدیر» و «هیات مدیره»، روبرو نیستیم؛ چرا که «تدبیر» فقط از آن «شورا» (همهٔ شورا) است .

کارکرد بنیادین «شورا» چیزی جز ادارهٔ همگانی امور و اجرایی کردن ارادهٔ همگانی بر امور نیست، از این رو، شورا تنها ساختار ارگانیکی‌ست که حد فاصل تفرد و تجمع را با پیوند دیالکتیکی، از بین برده؛ وضعیت مشارکت مستقیم در تعیین سرنوشت خویش را برای فرد و جمع همونداں، نه فقط ممکن بلکه متعین می‌سازد .

شاید گفته شود که: «چنین چشم اندازی، بسیار ایده‌آلی و «آرمان‌شهری» بوده و نمی‌توان دل به تعینش بست و از این رو، تنها به عنوان یک افق پرنسیپی دور، یا حداکثر بعنوان یک معیار «تعقلی» برای تصحیح تصمیم‌ها و کردار، خوب است و نه بیش از این.

اما تجارب گوناگون تاریخی و زیسته، خلاف چنین برداشتی را نشان داده و به ما آموخته که: «شورا»ها بخشی از تجربهٔ زیستهٔ تاریخی همهٔ جوامع بشری به ویژه در دوران و هستار «مدرن» هستند و تنها، ویژگی ساختاری «شورا»ست که این امکان را پیش رویمان قرار می‌دهد که ارگانیزم «برآوری» خواست جمعی یک گروه اجتماعی، نه فقط به عنوان «پرنسیپ»، که حتی در هستار «کارکتر»، به بخشی از وجود متفرد و متجمع هر یک از همونداں تبدیل گشته و خودبخود هر یک از آنها را به «سلولی» کنشگر در عرصهٔ زیست جمع و فعلیت‌هایش تبدیل سازد.

در طرف مقابل، هر دو ارگانیزم «سندیکا» و «انجمن صنفی»، بنا به بنیادهای

نه فقط ساختاری‌شان، که حتی بنیادهای هستاری‌شان؛ نمی‌توانند پیوسته و در تمام لحظات فعلیت‌شان، مرز بین تفرد و تجمع هموندان را درنوردیده و هم‌آیند (تجمع) پیوستار نیروها و به کارگیری متدوامش را شدنی کنند و همیشه با هزلولی‌ای از فرازروی و فروکشی‌ها در این عرصه روبرو بوده و خواهند بود . و بجز مقاطع فرازروی‌ها، در باقی مقاطع؛ معمولا با وضعیت «فعالیت» روتین «بوروکراتیکی» روبرویند.

برای روشن‌تر شدن گره‌گاه‌های هستاری و ساختاری «سندیکا» و «انجمن صنفی»؛ بگذارید به بررسی همسنجانهٔ برخی از مباحث مطرح در دفاع از این دو، بپردازیم.

اما پیش از داخل شدن به چنین بررسی‌ای؛ یادآوریِ این نکته بایسته است: همگان می‌دانیم که «سندیکا» به لحاظ واژگانی، برابر واژهٔ «اتحادیه»ی خودمان است. و از سوی دیگر باز می‌دانیم: زمانی که مسئلهٔ بازنویسی قانون کار مطرح شد، به دلایلی با پیش زمینه‌های سیاسی و سیاست‌گزاری، ترجیح بر آن شد که از نام «سندیکا» و «اتحادیه»، پرهیز شود و معادلی برای آن به کار گرفته شود که مثلا حساسیت برانگیز نباشد و از این رو بود که نام «انجمن صنفی»، پیش نهاده شد.

حال با این یادآوری؛ بپردازیم به بررسی همسنجانهٔ این دو.

حتی اگر از آنها که آگاهانه و به عمد، در توجه به تفاوت «سندیکا» و «انجمن صنفی» تغافل می‌کردند و می‌کنند، نیز بگذریم؛ اما چیزی که مدافعان صادق این مسئله که : «انجمن صنفی فرق چندانی با سندیکا ندارد»؛ نادیده گرفته‌اند این است که: این دو به لحاظ هستاری که به هودهٔ ساختار کارکردی‌شان بروز می‌دهند، کاملا از هم جدایند [به ویژه در چارچوب نظام سیاسی- اجتماعی ایران] که این تفاوت کارکردی، برآمده از تفاوت ماهیتی و خاستگاه‌های اجتماعی آنهاست.

به دیگر سخن، بحث بر سر آن نمی‌تواند باشد که این هر دو، اشکال کارآیی از «اتحادیه» هستند یا نه؟ بلکه موضوع این‌ست که هریک از این دو، تعین اتحادیه در عرصهٔ مشخصی از گروه‌بندی اجتماعی اقشاری و طبقه‌ای هستند. روشن‌تر بگویم: «انجمن صنفی»، اتحادیهٔ یک صنف از صنوف مختلف درعرصهٔ حیات اقتصادی است؛ در حالی‌که «سندیکا»، اتحادیهٔ نیروی کار (نیروی کار و خالقه) در حوزه یا حوزه‌هایی از زیست طبقه‌های اجتماعی‌ست. از این روست که مثلا برایمان وجود اتحادیه صنف خبازان یا اتحادیه صنف آهن‌فروشان همان قدر طبیعی‌ست که وجود داشتن اتحادیه تاکسیرانان یا

اتحادیه «دفاتر فنی».
در واقع، صنف نه فقط شامل نیروی کار و مستخدم هر حوزهٔ اقتصادی بلکه در برگیرندهٔ همهٔ افراد دخیل در یک حوزهٔ مشخص فعالیت اقتصادی و اجتماعی؛ با محوریت «کارآفرینی و مدیریت حرفه»هاست .
و از آنجایی که به اتکای اهرم‌های هژمونیک «قدرت سرمایه‌ای»؛ معمولا معیارهای مشروعیت و «تعریف‌شدگی» منافع جمعی، در سمت کفهٔ منافع صاحبان و سرمایه نهاده‌گان حرفه‌ها، سنگینی می‌کند؛ به هوده، «منافع صنفی»، آشکارا و پنهان، نه فقط ماهیت بلکه هویتی نیز جز منافع «صاحبان حرفه»ها ندارد.
از این روست که انجمن‌ها و اتحادیه‌های «صنفی»، در واقع چیزی نیستند جز: تشکل‌های تامین درون‌جمعی منافع و دفاع برون‌جمعی منافع، برای صاحبان «حرفه و صنعت»ها .
درحالی‌که «سندیکا»ها، تشکل‌هایی هستند که نیروی کار و مستخدم در حرفه‌ها را دربر می‌گیرند .
آنچه بسیاری از مدافعان برپایی «انجمن‌های صنفی» نادیده می‌گیرند، این است که: تعمدی که در تحریف «سندیکا» و فروکاستن‌اش به «انجمن صنفی» وجود داشت؛ نه از آن روی بود که ادعا می‌شد (توجیه‌هایی چون: سندیکا نام و لفظی چپی‌ست)؛ بلکه از آن روی بود که: با دگردیسی سندیکا به انجمن صنفی، با اتکا به تفاوت‌های کارکردی‌شان، عملا نیروی کار در آن دیگری قدرتمند مستحیل می شود. بگذارید مثال‌ها را از عرصه‌های غیر تئاتری برگزینیم تا احیانا به کسی بر نخورد. مثلا یک نیروی کار «بارفروشی» با صاحبان بارفروشی منافع مشترکی دارد که به عنوان یک صنف، در یک تشکل مشترک قرار گیرند؟! می‌دانیم که: نه. اما زمانی که نیروی کار را با آن دیگری «بالا دست» در یک «صنف» سازماندهی می‌کنیم؛ فقط هویت اجتماعی نیروی کار را در دیگری مستحیل کرده و امکان دیده شدنش را از او می‌گیریم و حتی، در خود او نیز با ایجاد توهم اشتراک هویت اجتماعی، استحالهٔ انفعال‌ساز در تشخیص منافعش، ایجاد می‌کنیم. یا آیا، بازیگر سینما به لحاظ هستار واقعی‌اش، اشتراک ماهیتی و منافع با صاحبان سینماها و تهیه کنندگان (سرمایه گذاران سینمایی) دارد که در تشکل مشترکی تحت عنوان «انجمن صنفی سینما»، با آنها قرار گیرد؟
آری این واقعیتی انکارناپذیر است که در چارچوب دسته‌بندی حوزه‌های فعالیت اقتصادی؛ «صنف»ها شکل گرفته و وجود دارند؛ اما وجود پدیدهٔ

«نهاد»ی صنف به معنای یک کاسه بودن همهٔ نیروهای دخیل در آن به لحاظ مناسبات «بالادستی» و «پایین دستی» نیست . «انجمن صنفی» دقیقا به هودهٔ ساختار ارگانیک و مکانیزم کارکردی‌اش، پنهان کنندهٔ مناسبات فرادستی و فرو دستی در «صنف» است و از این رو، عملا نمی‌تواند تامین‌کنندهٔ منافع نیروی کار و خالقهٔ درون هر صنفی باشد .

جالب‌تر این که: بنا به ویژگی‌های خاصی که عرصه‌هایی چون هنر، نویسندگی و مانند اینها دارند؛ باعث می‌شود که نتوان به مفهوم دقیق کلمه، کنشگران این عرصه‌ها را در چارچوب «صنف» قرار داد.

برای نمونه: یک نویسندهٔ کاملا حرفه‌ای که به قول معروف کاملا نامی هم است و استاد این عرصه هم محسوب می‌شود؛ با تمام این اوصاف، آیا به آن معناست که وی الزاما از این عرصه روزی خورده و این «کار» پیشهٔ اوست؟؟ و آیا این نویسندهٔ مثالی که از قضا وکیل دادگستری نیز است و تامین مالی‌اش از نویسندگی نیست، اگر بخواهد برای دفاع از حق نویسندگی خویش (منظور وجوه مستقیم و غیر مستقیم مالی نیست)، تشکلی بر پا کند حتما بایست یا «انجمن صنفی» بر پا کند یا «سندیکا»، که مدافع حقوق و منافع اقتصادی و مالی‌اش باشند (بحث حتی جدا از متداول شدن مقطعی یک نام برای همهٔ اینگونه تشکل ها است). آیا آزادی عقیده و قلم، بخشی از منافع و حقوق صنفی (به مفهوم «قانون کار»ی آن) «پیشه»ی نویسندگی می‌تواند محسوب شود؟ دقیقا چنین ویژگی‌های بن‌مایه‌ای و بن‌سویه‌ای اما بنیادی است که نویسندگان را واداشت که مسئلهٔ برپایی «کانون» را پیش روی خود قرار دهند.

اما جالب است که مدافعان «سندیکا» و «انجمن صنفی» (و به ویژه انجمن صنفی)، در عرصهٔ تئاتر؛ این ویژگی‌های مختص نهادهایی چون هنر و همانندهایش را نادیده گرفته، این نهادها را به «صنف» تقلیل می‌دهند .

به هر روی؛ هر یک از تشکل‌های اجتماعی - مدنی عرصهٔ فعالیت‌های اقتصادی - اجتماعی، بنا به ساختارهای خود، کارکردی مشخص دارند و نمی‌توان تعینی جدا از آن انتظار داشت. بیش از این خود را فریب ندهیم؛ اگر تشکل‌هایی چون «انجمن صنفی»، در عرصه زیست اجتماعی، حاصل و ثمرهٔ چندانی برای نیروی خالقه و کار هنر نداشته، این بیهوده‌گی؛ نه فقط برآمده از تحمیل‌های نهادهای سیاسی-مدیریتی قدرت، بلکه برآمده از هستار کارکردی چنین تشکلی‌ست.

در اینجا؛ بی آنکه قصد گشودن جستار نویی در این بررسی گذرا در میان

باشد؛ بایسته‌ست اشاره وار افزود :

اساسا «هنرمندان» (به عنوان گروه اجتماعی)، بنا به ویژگی‌های اجتماعی - تاریخی دینامیکی‌شان، واجد مفهوم اجتماعی «کاست» بوده و بنا به چنین هستاری، با گروه‌بندی‌های اجتماعی‌ای چون «صنف» و «نیروی کار»، خط تمایزی انکار ناپذیر دارند. اما! با تمام این اوصاف؛ «هنرمندان» بنا به روابط ارگانیکی‌شان در زیست اجتماعی، ناتوان از آنند که به آن حد از انسجام درون قشری برسند که به عنوان «کاست کامل» به تعینی تام برسند؛ و همچنین به هودهٔ پیوندهای متابولیک‌شان در چارچوب روابط و مناسبات اقتصادی، واجد وضعیت تناقض‌آمیز و پاندول‌واری بین «نیروی کار» و «صنف» هستند.

دقیقا برآمده از همین هستار «شبه کاستی» «هنرمندان» و وضعیت تناقض پاندولی، بین آنها و جامعه به عنوان یک کل و گروه های اجتماعی دیگر، پیوندی ناکامل اما ناگسستنی ویژه‌ای برقرار است که باید از آن به‌عنوان گونه‌ای از «پیوند کووالانسی اجتماعی» یاد کرد؛ چرا که در عین آنکه پیوندی کامل نیست که بتواند به فرایند پولاریزایسیون درونی‌اش کمک کرده به پیوند کاملش با یکی از طبقات یا اقشار اقتصادی بیانجامد، اما در عین حال این پیوند آنچنان هم متزلزل نیست که به یک گسل کامل و فروروی درونی کامل و تعین «کاست تام» بیانجامد .

و این وضعیت «کاست گسیخته» و موقعیت «پیوند کووالانسی» اجتماعی، چنان هستاری را برای «هنرمندان» برمی‌سازد که می‌توانند با رویکردی تقلیلگرایانه، روند تامین و دفاع جمعی از منافع گروه اجتماعی‌شان را در هر یک از دو ارگانیزم سندیکا یا انجمن صنفی، «سازمان»دهی کنند. با این تفاوت که: روی آوری به انجمن صنفی، برای‌شان وجه بسی بسیار فرو کاسته‌تری در دفاع از منافع جمعی - کاستی‌شان در برخواهد داشت تا روی آوری‌شان به سندیکا.

و اگر گفته می‌شود که سندیکا سازمان «حداقل»ی‌ست که «هنرمندان» از جمله «تئاتری‌ها» می‌توانند خود را در آن سازماندهی کنند، نه فقط بنا به سازمان فیزئولوژیک و وجوه فیزیکی فعالیت‌های اجتماعی تئاتری‌ست؛ بلکه دقیقا بر پایهٔ «لایه والانسی» «کنندگی و خالقیت جمعی» است که بین نیروی کار و تئاتری‌ها مشترک است؛ و از این رو نه فقط استعداد پیوند بین این دو را فراهم می‌سازد، بلکه به تئاتری‌ها این امکان را می‌دهد که از سازمان حداکثری «نیروی کار»، به عنوان سازمان حداقلی، برای سازمان‌یابی

خود بهره گیرند.

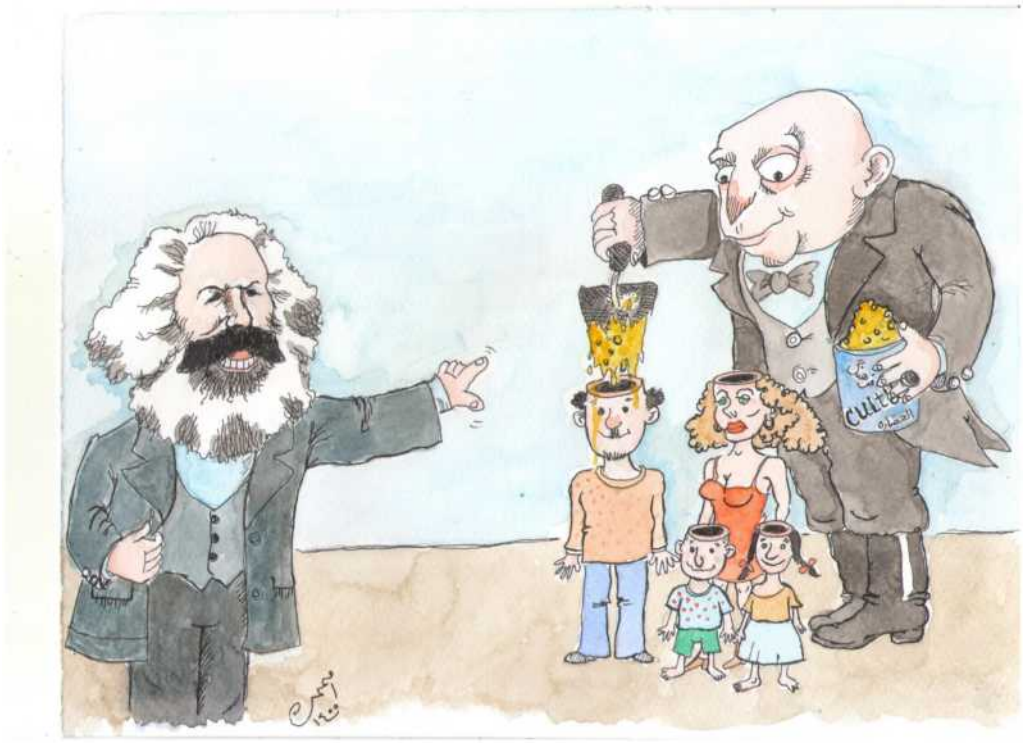
گرچه سندیکا نیز نمی‌تواند بدیل «شورا» باشد؛ اما به لحاظ ساختار کارکردی‌اش در همسنجی با «انجمن صنفی»، جهت تامین منافع و حقوق تئاتری‌ها، کارآییِ دو صد چندان بیشتری دارد.

البته؛ شاید گفته شود که: «بر پایی سندیکا، امکان وقوع قانونی ندارد».

در پاسخ باید گفت: اما تجربهٔ موفق «سندیکای شرکت واحد» (برای مثال، با اینکه به اصطلاح قانونی نیست، اما در چند اتحاد بین اللمللی کار عضو رسمی بوده و از حمایت آنها برخوردار است)، نشان می‌دهد که این «قوانین» نیستند که تعیین کننده منافع اجتماعی ما هستند؛ بلکه این خواست‌ها و خاستگاه اجتماعی ماست، که محک «صحت» و مشروعیت قوانین بوده؛ و نیز برپایی گونهٔ درستی از ارگانیزم را در راه تامین و دفاع از منافع اجتماعی‌مان، بایسته می‌سازد.

کاریکاتور

افشین شمس قهفرخی


Culture

سمفونی پویان: دیالکتیک فرهنگی[1] در کالبد قهر انقلابی

مهرداد خامنه‌ای

خبر[2]

در روز سوم خرداد سال ۱۳۵۰ امیرپرویز پویان به همراه رحمت پیرونذیری و اسکندر صادقی‌نژاد در پی درگیری با نیروهای ساواک پس از نبردی مسلحانه کشته می‌شوند. در میان صدای رگبار مسلسل‌ها از داخل خانه نوای سمفونی پنج بتهوون به گوش می‌رسد.

پرولوگ:

ساختار نظام سرمایه‌داری همواره در پی تسلط هژمونی فرهنگی خود بر اجتماع است و تلاش می‌کند تا گفتمان فرهنگی اجتماع را در سیطره خود دربیاورد و آن را مدیریت کند. اصولا هر نظام سلطه‌گر و تمامیت‌خواه فرهنگ خود را با سرکوب مستقیم از راه ارعاب و سانسور و با به کار گیری عوامل مزدور و دست‌پرورده در راستای سیاست‌های فرهنگی‌اش، بر جامعه حاکم می‌کند. در مقابل این سیاست سلطه، همواره سیاست و فرهنگ مقاومت نیروهای پیشرو وجود دارد.

در طول صد سال گذشته، در دو دهه‌ی چهل و پنجاه درخشان‌ترین و برجسته‌ترین اشکال هنر و فرهنگ مقاومت در جامعه ایران شکل گرفت و تاثیر به سزایی نه تنها در زمان خود بلکه بر نسل‌های پس از آن به جا گذاشت که تا امروز اثرات آن باقی است.

این دوران خود در تاریخ مبارزات سیاسی مردم ایران نقطه عطفی است که با آغاز نبرد سیاهکل در ۱۹ بهمن سال ۱۳۴۹ عجین شده است. زمانی که به بُعد فرهنگی آن نظر می‌اندازیم، بیشتر به تاثیرات این جنبش در نزد هنرمندان آن دوران می‌پردازیم. تاثیر آن بر موسیقی، شعر، ادبیات داستانی، تئاتر و سینما. اما نگاه این مقاله به بیرون و بازتاب این جنبش نزد دیگران نیست بلکه نگاهش به درون است. این که تا چه حد فرهنگ در اندیشه‌های آن نسل از مبارزان مسلح به تئوری قهر، نقش داشته است و بازتاب آن چه بوده است؟ چه شده است که با قیام فراگیر و مردمی سال ۱۳۵۷ سرود «بهاران خجسته باد» کرامت دانشیان نوای عمومی آزادی و بهار مردم ایران

۱ کلیه روایات و وقایع درج شده در «سمفونی پویان» از منابع طیف‌های مختلف سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران استخراج شده است.

۲ این روایت در هیچ کجا تایید نشده است و در این مقاله به منظور استفاده از آن در فرم نوشتاری استفاده شده است.

می‌شود؟ فیلمسازی که در آخرین دفاعش در بیدادگاه شاه در بهمن ۱۳۵۲ به دفاع از مبارزه قهرآمیز می‌پردازد و می‌گوید: «برای پایان مبارزه طبقاتی، این طبقه حاکمه ایران است که باید آخرین دفاع خود را تنظیم نماید.»

۱- آلِگرو کُن بریو (تند و هیجان انگیز): پویان (آهنگساز)

امیر پرویز پویان در سال ۱۳۴۸ اثر تئوریک خود با عنوان «ضرورت مبارزه مسلحانه و رد تئوری بقا» را نوشت. جزوه‌ای که استقلال فکری یک منتقد را دارد، شفافیت اندیشه‌های یک نظریه‌پرداز و جسارت یک مبارز انقلابی.

پویان اما قبل از این که از جمله پیشگامان تئوریزه کردن قهر انقلابی در ایران باشد یک انسان فرهنگی است. نویسنده است، ترجمه می‌کند و منتقد ادبی است. سال ۱۳۴۶ در «خوشه»ی احمد شاملو می‌نویسد، همچنین در جُنگ «سپهر»، «آرش» و «کتاب آبان». در نشست‌های تدراکاتی آغاز سال ۱۳۴۷ برای شکل‌گیری کانون نویسندگان ایران مشارکت دارد و از حامیان پرشور این حرکت است.

سال ۱۳۴۸ در مقاله‌ی درخشان «خشمگین از امپریالیسم، ترسان از انقلاب» به نقد جلال آل‌احمد می‌پردازد و اندیشه‌ی خرده بورژوازی و تاثیر آن را در فرهنگ تحلیل می‌کند. او از پیشگامان نقد از دیدگاه علم مارکسیسم در فرهنگ و ادبیات ایران است.

اگرچه پیش از او نیز تلاش‌هایی در نقد هنری و ادبی از دیدگاه مارکسیستی صورت گرفته است، اما آنچه کار پویان را متمایز می‌کند، نوع نگاه اوست. او در عین حال که منتقدی بی‌طرف است، دیدگاه خود را نیز پنهان نمی‌کند. در واقع پویان به جای آنکه در نقدش با موضوع کار خود رابطه‌ی

آنـتاگـونیستی بـرقـرار کرده و نـظریه‌پـردازی کند، وارد گـفتگو می‌شـود. او در نوشته‌هایش گفتگویی را آغاز می‌کند که در آن دو نظرگاه متفاوت را در برابر هـم قـرار می‌دهـد. نـمونـه‌ی این روش بـرخـورد پـویان را در «بـازگشـت بـه نـاکجاآبـاد» بـه روشنی می‌تـوان دید. در واقـع، پـویان نـه از جـایگاه یک فـعال سیاسیِ صرف، بلکه از جایگاه مـنتقد ادبی و هـنری که دارای آگاهی و تحلیل سیاسی است نقد می‌کند.

بـا نـام‌هـای مسـتعار چـون «علی کبیری» و «شهـرونـد» و «رسـول هـاشمی» آثارش را منتشـر می‌کند و حتی نوشـته‌های خود را به عـنوان ترجمه از آثار نـویسندگـان خـارجی در اختیار مـردم می‌گـذارد. «بازگشـت بـه نـاکجاآبـاد» و «بـازگـردیم؟» از این جـملهانـد که در شـمارۀ ۲ «فـصل‌هـای سـبز» در آذر ۱۳۴۸منتشر می‌شود.

او در عین حال با فعالین تئاتر پیشرو آن زمان چون ناصر رحمانی‌نژاد و سعید سلطانپور در ارتباط است. با هم نمایشنامه تحلیل می‌کنند و نظراتش را در اختیار این هنرمندان می‌گذارد.

او بـا نـگاهی بـاز بـه فـرهـنگ و سیاسـت می‌نـگرد و در عین جـانـبدارای از سیاست‌هـای مشخص چپ، از نقد عقایدی که خود نیز به آنها معتقد است گـریزان نیست. او آگـاهی خـود را بـا مـدد جسـتن از نـظرات انـتقادی دیگران عمیق‌تر می‌کند.

در ویژه‌نـامـه‌ی صـمد بـا نـام مسـتعار علی کبیری در «آرش» شـماره‌ی ۵ در آذر ۱۳۴۷ می‌نویسد:

«چگونه بودن را دانستن، از آگاهی به چرا بودن برمی‌خیزد.»

این نـمونـه‌ی فـرهـنگ پیشرو در مـقابل هژمـونی فـرهنگی رژیم تـمامیت‌طلب

حاکم است. فرهنگ مبارزه و مقاومت در برابر فرهنگ سلطه، و همچنین فرهنگ استدلال و تحلیل و اقناع در برابر فرهنگ سرکوب و تهدید و خشونت و بگیر و ببند.

۲- آلِگرو کُن موتو (سریع و با حرکت): شاخه‌ی تبریز(سازهای زهی)

در درون این جریان فکری کسان دیگری هستند که در نقطه‌ی دیگری از کشور فعالیت فرهنگی می‌کنند. اکثرا از صنف معلمان‌اند. بهروز دهقانی(ویولن)، صمد بهرنگی (ویولا)، کاظم سعادتی (ویولنسل) در تبریز.

صمد بهرنگی و بهروز دهقانی در کنار شغل خود نشریه‌ی «آدینه مهدآزادی» را منتشر می‌کنند و با مطرح کردن نظرات‌شان به فولکلور آذربایجان نیز می‌پردازند.

در سال ۱۳۴۶ زمانی که کاظم سعادتی در دانشگاه تبریز هم تدریس می‌کرد و هم در رشته جغرافیا درس می‌خواند در کنار صمد بهرنگی و بهروز دهقانی جلسات عمومی فرهنگی را به راه انداختند و از افرادی چون آل احمد و غلامحسین ساعدی برای ایراد سخنرانی دعوت کردند. در نشریه دانشجویی تبریز می‌نوشتند و در شماره‌ی دوی آن کاظم سعادتی نقدی بر کتاب «اولدوز و کلاغ‌ها»ی صمد بهرنگی نوشت و در آن چنین گفت: «اولدوز و کلاغ‌ها شعری است منثور و نثری است شاعرانه که گذشته از جنبه‌ی تازه‌ی نگارش آن، پر از یک دنیا لطف و معنی است. خواننده‌ی کتاب یا آن را هذیانی شاعرانه خواهد پنداشت و یا همراه من اشکی بر صفحات آن خواهد ریخت».

بهروز دهقانی در هر دو شماره‌ی آن در سال ۴۵-۴۶ ترجمه اشعار و داستان‌هایی از لنگستون هیوز را می‌نویسد. این شاعر آمریکایی برای اولین بار از طریق بهروز دهقانی به فارسی‌زبانان در ایران شناسانده می‌شود. صمد بهرنگی در شماره‌ی دوی این نشریه مطلبی تحت عنوان: «نیسان روزهای بارانی در آذربایجان» را نوشته است. این معلمین شهر تبریز در سال‌های بعد خود به عنوان نویسندگان و مترجمین برجسته‌ی کشور مطرح می‌شوند و از اعضای اصلی «شاخه تبریز» در سنگر مبارزه قهرآمیز خواهند بود.

اینها در پرداختن به حرفه‌ی معلمی خود نیز راهی متفاوت در پیش می‌گیرند و فرهنگ مقاومت را ترویج می‌کنند.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل، کاظم سعادتی در گوگان، تدریس می‌کرد (صمد و بهروز نیز در آن ده معلم بودند و روح انگیز دهقانی(چنگ) هم که قبلاً در

دهی در مشگین‌شهر معلم بود دیرتر به آنجا منتقل شده و به جمع آنها پیوست). در یکی از نامه‌های صمد در این مورد آمده است: «توی دبیرستان گوگان، من هستم و دهقانی هست و سعادتی و مسلمی، که کمابیش با هر کدام آشنائی و چیزهائی داشته‌ای. دبیرستان در دست خودمان است. آقا بالاسری نداریم؛ حسابی، مثل گاو نر، کار می‌کنیم. درس می‌گوئیم. دهقانی کفیل دبیرستان است، سعادتی معلم فیزیک و شیمی و ریاضیات است.

مسلمی هم طبیعی و فارسی می‌گوید. من هم عربی و فارسی و انگلیسی می‌گویم. شاگردان را غیرمستقیم متوجه می‌کنیم که معلمان سابق‌شان چقدر خرشان کرده بودند و گول‌شان زده بودند. آنها هم عصبانی می‌شوند.» اسد بهرنگی نیز در رابطه با چگونگی برخورد کاظم و صمد و بهروز به مثابه معلمان دلسوز و گرانقدر با فرزندان روستائیان در صفحه‌ی ۱۷۹ کتاب خود خاطره‌ی زیر را نقل کرده است: «صمد و بهروز و کاظم در آذرشهر دست به دست هم دادند و تو مدرسه‌ی خودشان تحولی به وجود آوردند. بهروز در مراحل اولیه مدیر مدرسه شد. ضمناً تدریس زبان انگلیسی را هم به عهده گرفت. کاظم طویله‌ای را که در یک طرف مدرسه معطل مانده بود با همراهی شاگردانش رفُت و روب کرد. چندتا میز گذاشت، با کمک اولیای دانش آموزان و از جیب خود و صمد و بهروز چند لوله‌ی آزمایش و چراغ الکلی و جوهر نمک و غیره خرید و آزمایشگاه شیمی راه انداخت. در طرف دیگر، آزمایشگاه علوم تجربی علم کرد. صمد نیز در طرف بالای طویله چند ردیف قفسه چید و کتابخانه بر پا کرد و همه‌ی اینها با حمایت ریاست مدرسه، بهروز انجام گرفت. وقتی هیأت علمی! مدرسه دیدند با همه‌ی تلاش‌شان هنوز بودجه‌ی کافی ندارند، قرار گذاشتند با همراهی دیگر معلمان نمایش برپا کنند و بلیط

بفروشند و بر بودجه‌ی مدرسه بیافزایند. همه چیز آماده شد. نمایشنامه‌ی «گرگها»ی ساعدی به ترکی ترجمه شد و نام «قوردلار» گرفت و به روی صحنه آمد و مورد استقبال قرار گرفت. اداره‌ای‌ها که خبردار شدند اول به زبان نمایشنامه ایراد گرفتند، سپس به خود نمایشنامه، بالاخره مانع اجراهای بعدی آن شدند. صمد می‌گفت کاظم به حدی واله‌ی آزمایشگاه خود شده است که از آنجا بیرون نمی‌آید. دایم به به و چه چه می‌گوید، انگار یک آزمایشگاه اتمی دایر کرده است. ولی صمد از خودش خبر نداشت که چقدر واله‌ی کتابخانه‌ی کوچک‌اش شده است. می‌گفت درست است که کتاب کم داریم ولی خوبی‌اش این است که آن کتاب کم هم تو قفسه نمی‌ماند.»

در ده گوگان، کاظم به همراه صمد و بهروز که علاوه بر غلامحسین ساعدی با شعرا و نویسندگان مترقی و مبارز دیگری در تبریز و تهران در ارتباط بودند، میزبان بعضی از آنها شدند. یک بار فروغ فرخزاد نیز در آن جمع حضور یافته بود. آنها از شعر خوانی فصیح او و از فضای پرشور آن مقطع با حضور فروغ در بین خود سخن می‌گویند. مسلم است که فروغ فرخزاد نیز با قرار گرفتن در بین این افراد تأثیر مثبتی از آنها گرفته است.

در «شاخه‌ی تبریز» همچنین باید از شاعر آذربایجانی(کنترباس)، علیرضا نابدل، متخلص به «اوختای» نام برد که برای کار از نزدیک با مردم با محمل معلمی به «خوی» می‌رود. او از اواخر سال ۱۳۴۴ با صمد، بهروز و کاظم آشنا شد و در کار روزنامه «مهد آزادی» تبریز با آنها همکاری کرد.

کتاب درخشان او «آذربایجان و مسئله ملی» همچنان یکی از منابع مهم در زمینه مسئله قومی است. همچنین کتاب «آقای پان و احوالاتش» را در نقد قوم‌گرایی نوشته است. نابدل درباره‌ی «جنبش رازلیق» و تجزیه و تحلیل آن نیز نظرات خود را به رشته تحریر درآورده است.

ترجمه‌ی فارسی بندی از شعر اوختای در مرگ صمد چنین است:

این قصه‌ای‌ست که خلق‌ها می‌سرایند
اگر یکی از صدا بیفتد، دیگری به صدا در می‌آید
قصه‌گو باز می‌ماند و قصه دوام می‌یابد
به خاطر خلق زندگی می‌کند آن که در اینجا بار آید

مرضیه احمدی اسکویی اما از رده سازهای بادی، ساکسفون است. معلم، شاعر و نویسنده‌ای است که همچون افرادی که تاکنون از آنها نام برده شد در مصاف رو در رو با رژیم سرکوبگر حاکم، به خاک افتادند.
معلم، شاعر، نویسنده، مترجم، منتقد، روزنامه‌نگار. گروهی از انسان‌های فرهنگی که سلاح قلم و کلام را در اجتماع خود دیگر کارساز نیافتند و تنها راه نجات مردم خود را در قهر انقلابی دیدند.
احمدی اسکویی در شعر «چریک نمی‌میرد» می‌گوید:
من از کرانه‌های داغ خلیج می‌آیم
از شن زار تفته
من از سیستان و کردستان برخاسته‌ام
در صلابت کوه‌های لرستان
اوج سرفرازی را یافته‌ام
و شرارت بادهای کویر را دیده‌ام

من از دشت‌های وسیع خراسان
و دره‌های عمیق آذربایجان
گذشته‌ام

از فراز دماوند سرکش
تا نشیب دامنه‌های البرز
از کناره‌ی خشک رودها
تا ساحل خون آلود خزر
عبور کرده‌ام
و در جلال جنگل داغدار زیسته‌ام

من تاول چرکین دست‌های
کارگر بندری‌ام
من فوران خشم ماهیگیرگیلک‌ام
من غیرت آزادگی بلوچ‌ام
من عصیان کوبنده‌ی ترکمن‌ام
من
زمزمه‌های سرخ خلق را
با حنجره‌ی صدیق سلاح‌ام
در فضای ملتهب میهن
فریاد می‌کنم

۳- اسکرتزو آلگرو (قطعه کوتاه، سریع و زنده): نقد (سازهای بادی)

در فاصله‌ی عمر کوتاه این روشنفکران انقلابی، از زمانی که تاکتیک و نوع مبارزه خود را تغییر دادند و در سنگرهای دیگرگونه، مسلحانه موضع گرفتند همچنان در نقد و بررسی افکار یکدیگر، مباحثه و تولید آثار علمی، فرهنگی و هنری فعال بودند.

حمید مومنی (کلارینت) به عنوان پژوهشگر و تئوریسین، عمده وقت خود را به طرح و تدوین مباحث تئوریک می‌گذراند و در کنار آثار به جای مانده از او همچون: پیدایش انسان، درباره اصلاحات ارضی و نتایج مستقیم آن، رشد اقتصادی و رفاه اقتصادی، مقدمه‌ای بر تاریخ، مختصری از تاریخ جامعه برای نوجوانان، گرایش به راست در سیاست خارجی جمهوری خلق چین،

سرسخن «دولت نادرشاه» ، پاسخ به فرصت‌طلبان در مورد مبارزه مسلحانه: هم استراتژی، هم تاکتیک، سلسله بحث‌هایی را با مصطفی شعاعیان پی‌ریزی می‌کنند و به نقد و تحلیل اندیشه‌های یکدیگر می‌پردازند که مبحث «درباره روشنفکر» و «شورش نه، قدم‌های سنجیده در راه انقلاب» (پاسخ انتقادی سازمان چریک‌های فدایی خلق به کتاب «انقلاب» نوشته‌ی مصطفی شعاعیان) نتیجه مکتوب این مباحث است.

مصطفی شعاعیان(ترومپت) خود نویسنده، منتقد و پژوهشگر است و از جمله آثار وی: جنگ سازش در فلسطین: سازش دولت‌های عرب با صهیونیسم، نگاهی به روابط شوروی و نهضت انقلابی جنگل، انقلاب (شورش)، هشت نامه به چریک‌های فدایی خلق: نقد یک منش فکری، نظری به خلع سلاح عمومی، پاسخ‌های نسنجیده به قدم‌های سنجیده را می‌توان نام برد. از وی چهار کتاب و بیش از سی مقاله و تعداد زیادی یادداشت باقی مانده است.

او و حمید مومنی در مباحث خود در نهایت به نتیجه مطلوب نمی‌رسند و شعاعیان راهی دیگر را در پیش می‌گیرد. شعاعیان در تاریخ ۱۶ بهمن ۱۳۵۴ پس از این که در خیابان استخر در تهران مورد سوظن یک مأمور شهربانی قرار می‌گیرد، پس از یک مقابله مسلحانه با خوردن سیانور به عمر خود پایان می‌دهد. حمید مومنی نیز در همان سال در حمله و درگیری با ساواک در خانه‌ی تیمی به خاک می‌افتد.

بخشی از مکاتبات شعاعیان(ترومپت) با مرضیه احمدی اسکویی(ساکسفون) در مورد شعری از او با نام «چشم به راه» در سال ۱۳۵۲را می‌خوانیم:

گرمیِ خشک سربِ کوچک گم کرده راه را
در پشتخوان سینه‌ام
ره می‌دهم به مهر
در گرمگاه جمجمه‌ام
دیرین گشوده بسترکی نرمین:
آغوشِ منتظر قدم سرب گرم را

دیریست دیر
از دیرگاه دیر
احساس می‌کنم:
در یک سپیده‌گاهِ دل انگیز پارسا
یا در شکوه نیم‌شبی ره سپار صبح
یا در پناه پرتو یک نیمروز داغ
آن نیک گام
آن مهمان نازپرورِ دیرینه انتظار
آن سرب گرم کوچک
خواهد رسد ز راه
ای آن کدام لحظه‌ی شورافکن عزیز
کی می‌رسی ز تاختگاه زمان چابک؟
در پشتخوان سینه و در گرمگاه سر
بستر فتاده دیرگهی با مهر
در انتظار او:
در انتظار سرب کوچک گرم عزیز گام.
گامش خجسته باد.
یولداش [مصطفی شعاعیان]
یازدهم تیرماه ۱۳۵۲

مرضیه احمدی اسکویی در اول مرداد ۱۳۵۲ خطاب به مصطفی شعاعیان می‌نویسد:
رفیق
با شگفتی نبود که شعر «چشم به راه» تو را خواندم. هر واژه‌ی آن را فهمیدم و نمی‌خواهم بگویم چرا چشم به راه تو اینگونه است. زیرا که اگر بگویم هم هیچ واقعیتی را در مورد تو عوض نکرده‌ام. امّا ناگزیرم از دیدگاه دیگری به آن بپردازم. این ناگزیری را آشکارا احساس می‌کنم.
رفیق عزیز خوب می‌دانی که ویژگی هستی‌مان چون صخره‌ای سخت روبروی‌مان برافراشته است و ما در آن حق داریم نوع خاصی بیاندیشیم و واکنش نشان دهیم. گاه به هنگام نیاز به فریاد آن را در سینه فرو کوبیم و آنگاه که میل گریستن داریم خنده سر دهیم و به گاهی که دلمان خاموشی را می پسندد، بسراییم و آنگاه که سرودن را می‌جوییم لب فرو بندیم. برای

بهترین رفیقان خود آرزوی مرگ کنیم و در لحظه‌ای خاص از توهم زنده بودن او حتی بر خود بلرزیم و هستی ما که ضرورتی پیچیده بر آن حکمفرماست تا این حد شگفت انگیزاست و باید چنین باشد. مگر هستی والایی که ما به دلخواه آن را پذیرفته‌ایم می‌تواند جز این باشد؟ واینک تو در این هستی دیرگاهیست که چشم به راه سرب کوچک داغی.

گلوله همزاد اندیشه‌ی همه رزمندگان راستین خلق است و اندیشه‌ی همه آنان همزاد خویش را به دلخواه می‌جوید، همواره امّا دیرینه‌ترین انتظار ما چیز دیگر است. اینکه: آن خجسته گام کوچک داغ را در کشتگاه گرم پر ثمر دیگری بنشانیم در کشتگاه سینه دشمن! و در مورد خود نیز می‌اندیشم: خجسته باد گلوله، به وقت خویش امّا آنگاه که گریزی از آن نباشد آن را به مهر می‌پذیریم. اینک چشم به راه پایانی شایسته بر هستی خویشیم. پایانی که چه بسا با مشتی فرود آمده از خشم کینه جوی حیوانی یا بر چوبه تیر یا بر تخت شکنجه به هرجا و به هرگاه فرارسد، به هر رو پایانی شایسته‌ی هستی یک چریک باشد همین. هیچ‌کدام به هستی نمی‌آویزیم به پاس بی مهری به آن سرب کوچک که مهربانترین است امّا نهایت ناسپاسی به این هستی شگفتِ هر لحظه حادثه است که در پناه نیروبخش و آفریننده‌اش چشم به راه مرگ نشینیم چرا که «من» در میانه نیست. این آرمان است که در پیکر ما هستیِ خویش را می‌پوید. به پاس بالندگی خویش و آرمان است که در راه بالندگی خویش سرب گرم کوچک را به شادمانی و مهر آغوش می‌گشاید.

امّا شعر تو تصویر دم‌بریده‌ای از واقعیت والای اندیشه و هستی ماست . این شعری نیست که رفیق معتقد به «شورش» می‌سراید، بلکه بیانگر صمیمی ترین احساس رفیقی است که در پهنه‌ی خاموش مسگرآباد با اندوه‌مندی می‌پلکد...

رفیقی که آن نیمه‌ی شوریده و تنها را دفن کرده است و از زبان «شورش» سخن می‌گوید. نباید هنوز بیانگر احساس آن نیمه‌ی مدفون باشد و این «نباید» را خود به دست خویش به گرده‌ی بیان عاطفی احساس خویش سوار کرده است. در حالی که برای آن غمگین گورستان‌گرد هیچ چیز بی‌معنی‌تر از این «باید»ها و «نباید»ها نیست. اینک تو کدامینی؟ هر کلمه‌ای که از تو به جا می‌ماند باید بدانی که کدامین «تو» آن را می‌نویسد یا می‌گوید؟ هنر تو نمی‌تواند و نباید جلوه‌ای از آرمان تو و به راه آرمان تو نباشد. هشیارتر از این باش، گاهی آن نیمه‌ی افسرده از پس کلمات تو سرک می‌کشد و رندانه بیان

حماسی اندیشه‌های ترا هم رنگ اندوهی نومید و دلتنگ می‌زند. رفیقی دیگر [عباس/ فروتن] شعر تو را بدینگونه مناسب‌تر یافته است:

گرمی سرب کوچک گم کرده راه را
در پشتخوان سینه‌ی دشمن
ره می‌برم بکین
در گرمگاه جمجمه‌اش پرکین
دیریست برگشوده بسترکی خونین
ای آن کدام لحظه شور افکن عزیز
کی می‌رسی ز تاختگاه زمان چابک؟
کی می‌رسی ز راه؟
دیریست چشم براهم برای تو
ای افتخار کوچک گرم عزیز گام
گامت خجسته باد.

فاطمه[مرضیه احمدی اسکویی]

مرضیه احمدی اسکویی در ۶ اردیبهشت ۱۳۵۳ در درگیری مسلحانه با ساواک به خاک می‌افتد.

۴- آلگرو پرِستو (چالاک): سرنوشت به در می‌کوبد (سازهای کوبه‌ای، کلیدی و زهی)

پریدخت (غزال) آیتی(گیتار) از کادرهای برجسته سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران، هم شاعر است و هم مترجم. از دوران دبیرستان شعر می‌گوید و از زبان انگلیسی چند کتاب کودک به فارسی ترجمه کرده است. از میان آن ها می‌توان به «گنجشک ناقلا» (از داستان‌های آفریقایی) و «الاغ کوچک و آرزوهای بزرگ» (مجموعه‌ای از داستان‌های نویسندگان چکسلواکی) اشاره کرد. او به آواز و ترانه‌سرایی هم علاقمند است. پس از آغاز جنبش مسلحانه، او از جمله کسانی است که در محیط دانشگاه تهران در هنگام تحصیل در رشته حقوق سیاسی به مبارزه‌ی قهرآمیز گرایش پیدا می‌کند و به مدت ۶ ماه دستگیر می‌شود و یک ماه در زندان کمیته مشترک ضد خرابکاری مورد شکنجه قرار می‌گیرد.

در آن دوران می‌سراید:

هنگامی که،
محک عشق، شکنجه است

و معیار پیروزی
زندان
و این قفل و بندها،
این میله‌های آهنین سخت،
این زخم های داغ،
خونابه‌های گرم،
فریادهای خشم،
این زجر بی دریغ روز و شب،
هر لحظه،
هر زمان،
آینده‌ی پیروز خلق را
در گوش‌های من،
فریاد می‌کنند.

پس از آزادی از زندان در فروردین ۱۳۵۴ به زندگی مخفی روی می‌آورد و مبارزه حرفه‌ای خود را آغاز می‌کند.
در بخشی از شعر «افتخار» خود می‌سراید:
من یک زنم
زنی که مرادف مفهوم‌اش
در هیچ جای فرهنگ ننگ آلود شما
وجود ندارد
زنی که پوست‌اش
آیینه‌ی آفتاب کویر است
و گیسوانش بوی دود می‌دهد
تمام قامت من
نقش رنج و
پیکرم تجسم کینه است
زنی که دستانش را کار
برای سلاح پرورده است
من زنی آزاده‌ام
زنی که از آغاز
پا به پای رفیق و برادرم

دشت‌ها را درنوردیده است
زنی که پرورده است
بازوی نیرومند کارگر
دستان نیرومند برزگر
من خود کارگر!
من خود برزگر!

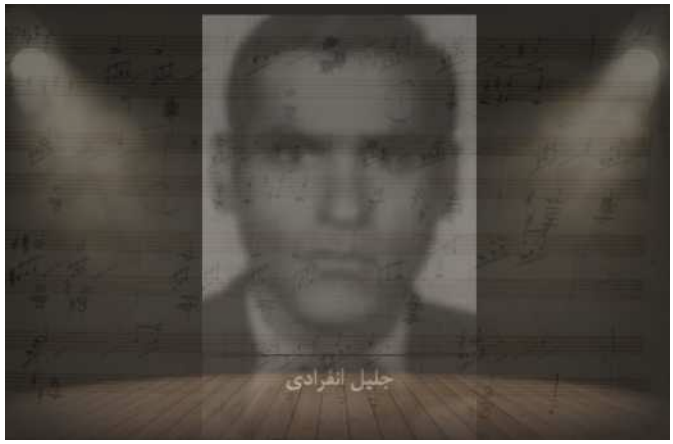
غزال آیتی در دهم فروردین ۱۳۵۶ در یک درگیری مسلحانه با ساواک بر خاک می‌افتد. او ۲۵ سال داشت.
گرایش فرهنگی در این جریان سیاسی تنها مختص نویسندگان و شعرا و پژوهشگران بنیانگذار و عضو این سازمان نیست. فرهنگ نماد و بیان درونی خواست‌های آن است. حمید اشرف (پیانو) یکی از برجسته‌ترین رهبران و فرماندهان سیاسی- نظامی این سازمان است. از مهم‌ترین یادگارهای به جای مانده از او نوار صوتی ترانه سرودهای انقلابی این سازمان است که او با صدای خود ضبط کرده است و به یادگار گذاشته است. حمید اشرف به عنوان یک انقلابی حرفه‌ای که سیزده سال در کف خیابان رو در رو با ساواک دست به سازماندهی و مبارزه قهر آمیز زده بود با خواندن سرودها فرهنگی را ترویج می‌کند که برآمده از خاستگاه این جریان فکری است. این ترانه سرودها نوع متفاوتی از نگاه هنری- انقلابی را مطرح می‌کنند. احساساتی که مقطعی و تنها رزمی نیست، بلکه ماندگار و مستمر است.
نگاه این جریان فکری به مبارزه و همین‌طور به فرهنگ زیربنایی و دراز مدت است و تغییر را در یک پروسه طولانی ارزیابی می‌کند. پروسه‌ای که چرخ‌های کوچک چرخ بزرگ را در زمان خود باید به حرکت درآورند.
حمید اشرف می‌خواند:
دور نیست، دیر نیست، روز رستاخیز خلق
روز شکفتن لب های یخ زده
روز دمیدن خورشید صبحگاهان
دور نیست، دیر نیست، روز رستاخیز خلق
روز سرودن خونین حماسه‌ها
روز سرایش زمین فسانه‌ها
دور نیست، دیر نیست، روز رستاخیز خلق
روز گسستن زنجیر بردگی

روز شکستن دیوار تیرگی
دور نیست، دیر نیست، روز رستاخیز خلق
روز وحدت قلم و داس و پتک‌ها
روز خروش خشم، غریو تفنگ‌ها
دور نیست، دیر نیست، روز رستاخیز خلق

سیم‌های پیانو به صفحه‌ای موسوم به «صفحه صدا» متصل شده‌اند که نقش تقویت‌کننده صدای آن‌ها را دارد. پیانو سه پدال دارد که پدال اول از سمت راست نقش اکو گرفتن را دارد(تحرک مطلق). پدال دوم نقش کم کردن صدا را دارد اما صدا را گنگ و خفه می‌کند (عدم اطمینان مطلق). پدال سوم صداها را متوقف می‌کند و برای شروعی دوباره آماده می‌کند (هوشیاری مطلق).
حمید اشرف در هشتم تیرماه ۱۳۵۵ در حمله ساواک به خانه‌ای در مهرآباد جنوبی تهران که نشست مرکزیت سازمان چریک های فدایی خلق در آن تشکیل شده بود به خاک افتاد.

جلیل انفرادی (تیمپانی) از موسسین سندیکای کارگران فلزکار و مکانیک بود. در سال ۱۳۴۳ برفراز قله‌ی توچال اولین پناهگاه کوهنوردان را به همراه دیگر کارگران و هم‌رزمش اسکندر صادقی‌نژاد (طبل) برپا ساختند. اسم‌اش را «پناهگاه کارگر» گذاشتند. این اولین کار دسته جمعی سندیکا بود که بیرون از کارخانه انجام می‌شد. پناهگاه هنوز هم پابرجاست.

جلیل انفرادی برای کارگران در جلوی «پناهگاه کارگر» این شعر را خواند:



اگر در شهر
از داشتن سرپناه محرومیم
اگر در کارخانه
هستی‌مان را می‌گذاریم
امروز
آشیانه‌ی محقرمان را
بر فراز قله‌ی بلند البرز بنا می‌کنیم
و فردا
پرچم پیروزی‌مان را
بر بلندترین بلندی جهان.

جلیل انفرادی به همراه دوازده نفر از هم‌رزمانش در ۱۹ بهمن ۱۳۴۹ عملیات تعرض در جنگلهای شمال را آغاز کردند و جنبش سیاهکل را به پا ساختند. سرانجام جلیل پس از اسارت، در تاریخ ۲۶ اسفند ۴۹ به جوخه‌ی اعدام سپرده شد.

اسکندر صادقی‌نژاد به مبارزه‌ی خود در شهر ادامه داد و در تاریخ سوم خرداد ۱۳۵۰ در درگیری با ماموران ساواک در حالی که در پناه غرش بی‌امان طبل او احمد زیبرم و احمد جمشیدی رودباری از حلقه محاصره گریختند، به خاک افتاد. در نقطه‌ای دیگر از شهر تهران در همان روز، امیرپرویز پویان و رحمت‌الله پیرونذیری (سنج) تا آخرین لحظه حیات خود، در کنار هم، نت‌های سمفونی قهر انقلابی را به صدا درآوردند و جان باختند.

در «نبرد خلق»، ارگان سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران شماره ۷، صفحه ۱۷۹، در تاریخ خرداد ۱۳۵۵ این شعر آمده است:

لرزه مرگ فراگیردشان، من فدائی هستم
من شکوه عشقم، عشق پرشور به خلق
من غریو کینم، کین بی‌حد به تو ای دشمن خلق
و سلاحش غرد:
«مرگ بر دژخیمان»
«مرگ بر جلادان»
«مرگ بر دشمن این خلق کبیر...»
می‌دوند از پی او مزدوران

تا مگر دست بیابند بر او
و فدائی که دگر، آخرین تیر سلاحش سوی دشمن رفته است،
باز بر دشمن خونخوار حقیر،
می‌نماید این را:
«که فدائی نشود زنده اسیر»
و سپس... سهمگین ترکش نارنجک او
همچو تیر آرش

آفریند ز نو افسانه‌ای از عشق به خلق...
خلق بر پیکر پر خون رفیق،
و به آن بی‌شرفان می‌نگرد.
سینه آکنده ز خشم، دیده پر ز آتش کین،
مشت‌ها کرده گره
منتظر بهر سلاح...، منتظر بهر نبرد...

اپیلوگ:

«سمفونی پویان» پاسخی بود به نیاز دوران، پاسخ به سوال «چه باید کرد؟» و «آگاهی از چرا بودن». آنتی‌تزی بود که در مقابل سلطه امپریالیسم و بورژوازی وابسته حاکم راه حل خود را مطرح کرد و در این راه فرهنگی را به وجود آورد. فرهنگ فدایی.

سمفونی پویان را ارکستر چریک‌های فدایی خلق اجرا کرد، با نوازندگانی چیره‌دست که هر یک با ساز خود، در «رد تئوری بقاء» با او هم‌نوا شدند: «شاخه‌ی تبریز» با سازهای زهی، «نقد» با سازهای بادی و دیگر جان‌های شیفته زمزمه‌های سرخ خلق را با حنجره‌ی صدیق سازهایشان در فضای ملتهب میهن فریاد زدند. آنها ضرب‌آهنگ «کوفتن سرنوشت بر در»[1] را قاطعانه به صدا درآوردند تا خفتگان را بیدار سازند، گاه با نُت‌هایی همسان و گاه متفاوت و در عین حال، در اوج هارمونی. چرا که «تفاوت، متضاد هارمونی نیست، بلکه شرط لازم آن است.»[2] ■

۱ اشاره به عبارت «سرنوشت اینگونه بر در می‌کوبد» است که بتهوون درباره‌ی آغاز موومان اول سمفونی پنج خود گفته است.

۲ رژی دبره، از کتاب ارتباط فرهنگی.

تقدس هنر زندگی در مقابل اراذل و اوباش هنری!

مهرداد خامنه‌ای

امروز در اوج بحران اقتصادی و فقر همه گیر اجتماعی مهم‌ترین مسئله عوامل تئاتر بدنه کشور کشیدن حصار به دور محوطه تئاتر شهر تهران شده است. روزی نیست که یکی از این دلالان هنری نارضایتی خود را از فضای مسموم حاکم بر این محوطه ابراز نکند و از مسئولان شهر تهران نخواهد که «تقدس» این فضای فرهنگی را حفظ کنند و به فکر چاره باشند.

واژه «تقدس» همچون بسیاری از ارزش‌های دیگر وقتی توسط دلالان مورد استفاده قرار می‌گیرد مفهومی دیگرگونه می‌یابد. اینها در مفهوم و تاثیر اجتماعی هنر و هنرمند هیچگونه تقدسی در واژه «ایستادگی» و «مقاومت» در برابر دهه‌ها سانسور، سرکوب فرهنگی و استثمار صنف خود نمی‌بینند، گرچه توقعی بی‌جا است، چرا که اکثر اینها خود از عوامل اصلی و فرعی اعمال این سیاست‌ها در هنر تئاتر بوده و هستند.

بحث و دعوای اینها در واقع هیچ اهمیتی برای هنر تئاتر و بخصوص برای مردم ندارد، اما اهمیت این بحث در ارائه تصویری ناتورالیستی از وضعیت هنر و هنرمندان حکومتی است (حتی اگر خود را به صورتی تئاترال در موضع اپوزیسیون و حتی چپ به نمایش بگذارند).

اما کمی به واژه «تقدس» بازگردیم. هراس اینها از کیست؟ از مادری است که یک دیگ آش تهیه می‌کند تا در مرکز شهر که اتفاقا یک ساختمان هم در آنجا کاشته شده به مردم بفروشد و هزینه مدرسه فرزندش را درآورد؟ یا از دستفروشی است که از شهرستان آمده تا در این وضعیت اسفناک بی‌کاری خرج زن و بچه‌اش را تامین کند؟ از دگرباشی است که تمام ساختار این اجتماع در جهت سرکوب خواست‌های او به عنوان یک انسان دست به یکی کرده است؟ از آن دزدی است که فقر او را وادار به پناهنده شدن به آخرین جزیره امرار معاش کرده است؟ از آن معتادی است که در مبارزه با زندگی پشتش به زمین کوبیده شده و باخته است؟

آیا این صحنه‌های واقعی زندگی غالب مردم این اجتماع نیست؟ تلاش برای بقاء و امرار معاش. کدام تئاتری شیر پاک خورده‌ای است که از صحنه‌های زندگی و مردمش هراسان شود؟ مسلما افرادی چون شکسپیر چنین ترسی نداشتند وقتی که گفت: «تمام جهان صحنه تئاتر است». یا چرا راه دور

بـرویم؟ ژالـه اصـفهانی خـودمـان نـگفت: «زنـدگی صـحنه یکتای هـنرمـندی ماسـت/ هـر کسی نـغمه خود خواند و از صحنه رود/ صحنه پیوسته به جاست/ خرم آن نغمه/ که مردم بسپارند به یاد»؟

بله، بـرای یک تـئاتری واقعی تـمام صـحنه‌هـای زنـدگی عـرصـه هـنر نـمایش اسـت و بـرای دلالان تـئاتر تـنها مکان‌هـایی «مـقدس» چنین جـایگاهی را دارنـد. چـرا که دلال نیاز بـه حجره امـن دارد تـا در آن بـه روابـط مـبتذل و مـافیایی خـود سـر و سـامـان دهـد. بـه دور از چـشم مـردم و در خـفا شاهرگ هنر را بزند و خفه‌اش کند تا کسی صدای آخرین نجوای حیاتش را هم نشنود. دلالان با انسانیت و مردم بیگانه‌اند و آنها را اراذل و اوباش می‌نامند تا وابستگی و سودجویی خود را در این کارناوال بازی با کلمات پنهان کنند و معنای «رذالت» را به جای «تقدس» جا بزنند.

اما همین مردم آنقدر آگاه هستند که پا به درگاه «مقدس» این اوباش دلال نمی‌گذارند و حجره سوت و کور آنها تنها محل تردد موش‌ها و عقرب‌های از جنس خودشان است.

مردم نمایش خود را در جای جای محل زندگی‌شان بنا به نمایشنامه‌ای که به اقتضای زمان و شرایط اجتماعی آنها نوشته شده است با تردستی و هنرمندانه کارگـردانی می‌کنند و بـا محیط اطـراف خـود نیز بـه خـوبی ارتـباط بـرقـرار می‌کنند. مردم سنگرهای متعلق به خود را فتح می‌کنند و دور نیست روزی که سنگر تئاتر مردم نیز به دست توانای خود آنها فتح شود. این «تقدس» هنر زندگی است در مقابل آن «اراذل» و «اوباشی» که زندگی را از انسانیت تهی می‌کنند و نام «هنر» بر آن می‌نهند.

این مردم نیستند که باید به دورشان حصار کشید، بلکه برعکس مردم را باید از نیش ابـتذال عـقرب‌هـا و بیماری طـاعـون مـوش‌هـای روشنفکرنـما محـافظت کرد. هـمان بـه که بـه دور «تـئاتر شهر» بـرای محـافظت از مـردم از خـطر این دلالان حصار کشیده شود. ■

انتخابات انجمن صنفی سراسری کارگردانان تئاتر ایران
واقعیت ما

مهرداد خامنه‌ای

لـزوم هـر فـعالیت صنفی مـثبت در دنیای امـروز، سـاخـتاری افقی بـا مشارکت گسترده‌ی تک تک فعالین آن صنف است. ولی ساختاری که اکنون در صـنف تـئاتر بـا آن روبـرو هسـتیم و چـشم‌انـداز آنـچه پیش روسـت، سـاخـتاری عـمودی و سـلسله‌مـراتبی اسـت. درخـواسـت‌هـای پی‌درپی هیئت مدیره‌ی کانون کارگردانان خانه تئاتر برای حضور و شرکت «پیشکسوتان» و «اساتید» در جهت رسمیت بخشیدن به فعالیت و انتخابات هیئت مدیره و تصویب اساسنامه‌ی انجمن صنفی سراسری کارگردانان تئاتر ایران یادآور دقیق مناسبات و فرهنگ قرون‌وسطایی از دوران فئودالیسم است. در عصر حاضر هر رأی و هر فرد در هر مقام و جایگاهی، منزلت، رسمیت و نفوذ یک نهاد صنفی را تضمین می‌کند.

صداقت در عمل و گفتار و درک درست مفاهیم برای حرکت متحد از بایدهای کار صنفی است. چرا که اگر این اعتماد و صداقت وجود نداشته باشد، کار جمعی ره به جایی نخواهد برد. کلمه‌ی «استقلال» به دفعات از سوی اعضای هیئت‌مدیره‌ی کانون کارگردانان خانه تئاتر به منظور رونق بخشیدن به این انتخابات مورد استفاده قرار گرفت، اما در واقع نه درک صحیحی از این مـفهوم نـزد این افـراد وجـود دارد و نـه در چـهارچـوب‌هـای فـعالیت صنفی در سـاخـتار رژیم جمهوری اسلامی چنین امکانی مهیا شده است.

هراس از تشریح و برخورد عقاید مختلف، جنبه‌ی «دموکراتیک» این تشکل صنفی را از بین برده است. مسئولان این تشکل صنفی واقعیات را آن‌گونه که به نفع‌شان است برای اعضا بازتاب می‌دهند و بدون کوچکترین تلاشی برای تشریح دقیق آنـها، اعـضا را دچـار سـردرگمی می‌کنند که این امـر نمی‌تـوانـد تصادفی باشد.

بـه شـعور و درک تک‌تک اعـضا کوچکترین احـترامی گـذاشـته نمی‌شـود و بـا تـعارفات مـعمول از پـرداخـتن بـه مـوضـوعـات اصلی طـفره می‌روند. بـا وعـده و وعیدهـای بی‌پـایه بـرای دسـت‌یابی بـه اهـداف خـود، اعـضا را آلـت دسـت سیاست‌های روز قرار می‌دهند. آنچه که مسلم است این انجمن صنفی جدید، بـا هـر نـام و نـشانی که بـر سـردر خـود نـصب کند، نـه دمـوکراتیک اسـت، نـه مستقل و نه سراسری.

حتی نظرات اعضای مختلف را در مورد صنف برنمی‌تابند! در حالی که پویایی هر نهاد صنفی بستگی مستقیم به فراکسیون‌ها و تفکرات مختلف در آن دارد که در جهت بهبود جایگاه آن صنف در اجتماع حرکت می‌کنند. در این مدت حتی یک نقد جدا از دیدگاه رسمی هیئت مدیره‌ی خانه تئاتر و کانون کارگردانان در رسانه‌های رسمی آن به سمع و نظر اعضا و مخاطبان تئاتر نرسیده است.

زمینه‌ی شکل‌گیری هیچ بحث اصولی در بین اعضا به وجود نیامده است. همه چیز را به روز انتخابات و پس از آن موکول کردند و همچون فرزندان خلف این رژیم به دنبال دریافت «آری» یا «نه» خود بودند. همان تک‌صدایی تاریخی را در صنف ترویج کردند و با وعده برق و آب مجانی فقط نظرات خود را به عنوان تنها راه مطرح کردند و دیگران را کسانی فرض کردند که مصلحت آنان را بهتر از خودشان می‌دانند. نقش قیم را برای اعضا بازی کردند و نه در نقش یک عضو مانند بقیه اعضا با یک حق رأی. این روش فکری و عملی دقیقا بازتاب همان دکترین حاکمیت است.

دائما به مقایسه‌ی ما با کشورهای دیگر می‌پردازند، بدون آنکه نتیجه‌ی درستی از این مقایسه بگیرند. در آن کشورها سندیکای مستقل به معنای واقعی وجود دارد و جدا از نظام صنفی و سازمان‌هایی است که به طریق قانونی به تعریف و طبقه‌بندی مشاغل می‌پردازند. واقعیت غم‌انگیز ما فعالان صنفی در ایران این است که معلمان‌مان برای خواست‌های صنفی خود به زندان می‌روند، نمایندگان کارگران زحمکتش ما برای احقاق حقوق اولیه‌ی خود شکنجه می‌شوند و از آنها اعتراف اجباری گرفته می‌شود. خبرنگاران ما برای انعکاس اخبار حرکت‌های صنفی در زندان هستند، وکلای ما به خاطر دفاع از فعالان صنفی مورد تهدید و دربند هستند. این واقعیت فعالیت صنفی حقیقی در کشور ما است که باید با دیگر کشورها و فعالان صنفی آنها مقایسه شود.

فرض بر این قرار داده شده که با تشکیل انجمن صنفی «مستقل» خواهیم شد، در حالی که در هر مرحله از کار انواع و اقسام نظارت‌های استصوابی از سوی وزارت کار وجود دارد، در حالی که شرط اول استقلال تشکل صنفی طبق کنوانسیون‌های جهانی که ایران هم به آن پیوسته، آزادی عمل افراد بدون دخالت دولت‌هاست، در حالی که نقش وزارت کار از نظارت بر تشریفات شکلی فراتر رفته و مداخله‌گرانه عمل می‌کند.

انجمن صنفی تنها زائده‌ای از همین دستگاه دولتی است و به هیچ عنوان نه

تـنها مسـتقل نیست، بلکه فـعالیت صنفی هـم نیست و تـنها حـلقه‌ای دیگر از نظارت و کنترل دولتی بر افراد یک صنف است. این همان شورای نگهبان و مجـلس خـبرگـان نـظام در مقیاسی کوچکتر اسـت، بـا هـمان سـاخـتار سلسله‌مراتبی عمودی که تئاتر کشور نام خواهد گرفت و با اسم رمز «دلالت بزرگان و پیشکسوتان و اساتید تئاتر» دوباره بر تئاتری‌ها تحمیل می‌شود. این واقعیت ماست.

به مناسبت تجمع هنرمندان در حمایت از اعتراضات خوزستان

گواه عزم ما

مهرداد خامنه‌ای

بیش از چهل سال کوشیدند تا از هنر و هنرمند ویترینی بسازند که در آن غلامان حلقه به گوش‌شان ابتذال تفکرشان را به نمایش می‌گذارند. کوشیدند هنرمندان را در حد دلقکان و ملیجکان دربارشان نشان دهند.

از فردای ظهورشان صحنه‌های تئاتر اولین جولانگاه گله‌ی چماقداران‌شان بود. وقتی تئاتر مردم در کنار مردم و با مردم به خیابان رفت فوج اراذل همچون سپاه تاتار بر آنها تاختند، کارگردان خلق را به جوخه اعدام سپردند، سازهای موسیقی را شکستند، زبان زن را از حلقومش بیرون کشیدند تا مبادا با ارتعاش تارهای صوتی آن آلت‌شان به حرکت در آید. بر بوم نقاشی رنگ سیاه نکبت ارتجاعی‌شان را پاشیدند، خداوندگاران مجسمه‌سازی را گردن زدند، سینما را به قلعه‌ی «دیده‌بان»ی ضحاک‌شان بدل کردند، هر کجا نماد آلت‌های‌شان را به نام معماری کاشتند. شعر و ادب را به چهار میخ سانسور مصلوب کردند. تبعید کردند، زندان کردند، کشتند و زمانی که گرد مرگ بر پهنای هنر و هنرمند این شوره‌زار گسترده شد به سراغ مردم رفتند. اصل ۴۴ قانون اساسی‌شان را نازل کردند، خصوصی‌سازی‌شان دیواری بود بلند تا مبادا مردم هوس هنر کنند.

سپس نوکران خود را فوج فوج از مکتب‌خانه‌های قرون وسطایی که نام «دانشگاه» بر آن نهاده بودند بیرون دادند. کله پوک‌های بی‌دست و پا که در مافیای قدرت و خودنمایی دست و پا می‌زدند و جایی برای وجود حقیر خود می‌جستند. اینها با مردم کاری نداشتند، توله‌های هنر فرمایشی بودند و گوش به فرمان.

از در و دیوار جشنواره بر پا کردند تا مرگ هنر را هل‌هله کنند و قدرت حکمرانی خود را به رخ بکشند.

زان پس ویترینی ساختند که در پشت آن ماریونت‌ها برای مردم ادا در می‌آورند، خود را به رخ می‌کشیدند و نام «سلبریتی» بر خود نهادند.

بسیار کوشیدند تا به همه بقبولانند که هنر و هنرمند همین است.

بسیاری باور کردند که هنر و هنرمند همین است، چرا که چند مدال و جایزه و کف‌زدن‌های مکرر در داخل و خارج بر روی صحنه و آکواریوم تلویزیون‌های‌شان دیده بودند.

اما هنر این نبود، هنرمندان واقعی نیز اینگونه نبودند. غالب آنها نان شب

نداشتد، کار نداشتند، بیمه درمانی نداشتند، حقوق بیکاری نداشتند، مسکن نداشتند و اصولا از حداقل حقوق شهروندی و انسانی به عنوان هنرمند بی‌بهره بودند. اما توان فریاد زدن هم نداشتند، به یکدیگر اعتماد هم نداشتند، به اتحاد هم باور نداشتند.

تا این که در یک روز مرداد ماه در سال ۱۴۰۰ شمسی، نه برای حق خودشان بلکه برای حق دیگران، برای حق آب، برای حق حیات، برای دفاع از حق فرزندان کشورشان در جلوی تئاتری که در مرکز «شهر» پایتخت بود جمع شدند و به عنوان یک صنف، به عنوان یک گروه اجتماعی، به عنوان انسان‌های مستقل و آزاد گرد هم آمدند و سرود «سر اومد زمستون» را خواندند. در بیرون قلعه‌ی «تئاتر شهر» با مردم شهر و مخاطبان واقعی‌شان پیوند خوردند و شعار اتحاد سر دادند. نشان دادند که آن «ویترین»ها و «سلبریتی»ها تنها طلسمی بود که هرگز کارا نشد.

در واکنش به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت سیزدهم

سندرم استکهلم هنرمندان

مهرداد خامنه‌ای

به نظر می‌رسد که از عوارض ناشی از سرکوب چهل‌ساله‌ی فرهنگی کشور پدید آمدن سندرم استکهلم در بین بسیاری از فعالان هنری باشد. این میل به تعامل، گفتگو و حتی «به راه آوردن» عوامل رژیم از وزیر و وکیل و مامور و سانسورچی و غیره نوعی رابطه‌ی عاطفی سادو-مازوخیستی است که برخی افراد و گروه‌های هنری دائما نسبت خود را با رابطه‌شان با دولت-حاکمیت محک می‌زنند و تنها در این مناسبات است که برای وجود خود در اجتماع ارزشی قائل هستند.

این نوع نگاه در ترمینولوژی سیاسی «دولت‌گرایی» نامیده می‌شود، یعنی ما بر اساس قوانین، آیین‌نامه‌ها و دستورات از بالا به پایین و احکام حکومتی خود را تعریف می‌کنیم و حرکتی انجام می‌دهیم.

اما لزوما حرکت ما نمی‌بایست نیازی به ارتعاش نخ از سوی صاحبان قدرت داشته باشد و می‌توان نخ‌ها را پاره کرد و خارج از فضای تحمیل شده‌ی غالب مسیرهای مختلفی را آزمود.

وقتی ما با مسائل در سطح برخورد می‌کنیم و تحلیل دقیق و مشخصی از این نظام قدرت و سیاست آن نداریم، وقتی از منافع سیاسی آن در بهره‌جویی حداکثری از اقشار مختلف برای منافع اقتصادی اقلیتی که تمام سیاست‌ها برای همان عده طراحی می‌شود ابراز بی‌اطلاعی می‌کنیم و اهداف فرهنگی حاکمیت را در طول چهل سال گذشته تنها براساس نوع برخورد آن با شخص ما و حرفه‌مان و نه با نگاهی کلی به اجتماع و مردم که ما هم جزئی از آن هستیم تحلیل نمی‌کنیم، طبیعتا خود را به عنوان تافته‌های جدا بافته می‌انگاریم و متوهم می‌شویم که انگار قرار است ما جایگاه متفاوتی نسبت به کارگران، معلمان، بازنشستگان و اقشار دیگر اجتماع داشته باشیم و این قدرت حاکم هم قرار است کاری خاص برای ما بکند.

شاید نمی‌خواهیم باور کنیم که چهل سال برای این حاکمیت تنها ابزاری بودیم که هر گاه توانست -به گواه بازماندگان دهه شصت- هر چه توانست سرکوب کرد، چماقداران را روانه‌ی صحنه‌های تئاتر کرد، در خیابان گروه‌های نمایشی را قلع و قمع کرد، زندان برد، کشت و روانه خاوران کرد. نمی‌خواهیم باور کنیم که تنها وقتی به نفعش بود برای خودی نشان دادن (نه به ما) به

دیگران، اجازه اجرای آثاری دیگرگونه را صادر کرد، نمی‌خواهیم باور کنیم که او چهل سال از طریق دانشگاه‌های تحت کنترل انقلاب فرهنگی‌اش کادرسازی کرد تا نسل‌های آینده هنرمندان سر به زیر و گوش به فرمانش باشند، تا جوانان هنرمند کشور تمام امید فردای خود را در دریافت پرنده‌ای بال و پر بریده به نام «سیمرغ» از جشنواره‌های ساختگی او ببینند و تنها در ویترینی که او به عنوان هنر و هنرمند تعریف می‌کند «هنر» امکان وجود داشته باشد.

چهل سال برنامه‌ریزی دقیق شد تا هنرمندی که روزی از پیشروترین اقشار این اجتماع بود تبدیل به کله‌های گنده با دست و پای کوچک شود، بزدل شود، چشمش به دست اربابان باشد تا دمی تکان دهد و تکه استخوانی دریافت کند به نام «کارت صندوق اعتباری هنر» و بر خود ببالد که کور سوی امیدی یافت شده که ما را حضرات به عنوان «صنف» بپذیرند و بر وجودمان در اجتماع صحه قانونی بگذارند! اما از خود نپرسیدیم و ندیدیم آنها که چهل سال به عنوان نیروهای مولد همین اجتماع و به عنوان یک «طبقه» و «صنف زحمتکشان» همواره حضور داشته و دارند به کجا رسیده‌اند؟

دریغا که برخی هنوز اصرار دارند که نبینند این اجتماع نه تنها از درون هرگز سرکوب نشده بلکه هر روز گل‌های خوشبوی آن در هر عرصه‌ای بیرون می‌زند، از خوزستان، از هفت‌تپه، از فولاد اهواز، از نفت آبادان، از معلمان، از بازنشستگان، از دادخواهان خاوران، از جوانان آبان و ....

دریغا که عده‌ای هنوز اصرار دارند که نبینند بخش بزرگی از هنر و هنرمندان این مملکت هرگز سر سازش فرود نیاورده و نمی‌آورند و میراث ساعدی‌ها و سلطانپورها درسی است تاریخی که نسل‌های متوالی همچنان با خود حمل می‌کنند و چراغ راه‌شان است. جوانانی که ترفند شب را به خوبی دریافته‌اند و دیگر دنباله‌رو نیستند، با آزمون و خطای متکی به خویش به پیش می‌روند تا صبح شب یلدا.

امروز هیچ راهی برای هنرمندان کشور جز ترسیم خطی پررنگ و مشخص پیش روی خود در مقابل ریشه شر و ستم وجود ندارد. امروز خط تعامل و گفتگو با سرکوبگران پاسخ تاریخی خود را از مردم دریافت کرده است و می‌ماند که هنرمند اگر پیشرو مبارزات مردم نمی‌تواند باشد لااقل موظف است که در کنار آنها باشد وگرنه جایش در شفاخانه تاریخ به همراه دیگر روان‌پریشان خواهد بود.

Theatre today
Summer 2021
Volume 1, Number 1

Editor-in-chief:
Shirin Mirzanejad

Contributors:
Mehrdad Khameneh
Shiva Khakpour
Masoud Partovi
Ahmad Zahedi Langroudi
Afshin Shams

«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

Theatre Today

Summer 2021, Volume 1, Number 1
Exit Theatre Group

سندیکا