

# صحنه معاصر

انجمن تئاتر ایران

فصلنامه تئاتر، دوری جدید، سال اول، شماره ۴ (پیاپی ۷)، بهار ۱۴۰۱

## تئاتر و انقلاب

- تئاتر و انقلاب | ناصر رحمانی نژاد  
پیچیدگی‌های تراژدی انقلابی | مارکس و انگلس  
ستاره‌ی دنباله دار هلی: تئاتر فدرال | رابرت بروستین  
فیلم و لحظه‌ی تاریخی | تیم رابینز  
گهواره خواهد جنبید | گردآوری و ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان  
صحنه‌ی ساختارگرا | گئورگی کووالنکو  
اروین پیسکاتور | جان ویلت  
داریو فو، دوره‌ی انقلابی | تام بیهان  
داریو فو و فرانکا رامه | سوزان کوان  
تئاتر انقلابی در زمانه‌ی ارتجاع | ناصر رحمانی نژاد  
برخیز و بخوان | هارولد کلورمن

طراح گرافیک  
ماهان مانوی  
صفحه آرا  
ماهور آزاد

ناشر  
انجمن تئاتر ایران  
سردبیر  
ناصر رحمانی نژاد

**صحنه معاصر**  
فصلنامه تئاتر  
دوره‌ی جدید  
سال دوم  
شماره ۱۴ (پیاپی ۷)  
بهار ۱۴۰۱

نقل و استفاده از مطالب فصلنامه‌ی **صحنه معاصر** با ذکر منبع و نام صاحب اثر، برای مقاصد غیرتجاری بلامانع است.

**در این شماره:**

**پیش سخن |** ..... ۲

**تئاتر و انقلاب | ناصر رحمانی نژاد** ..... ۴

**پیچیدگی‌های تراژدی انقلابی | مارکس و انگلس | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۱۴

**ستاره دنباله دار هلی: تئاتر فدرال | رابرت بروستین | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۲۲

**فیلم و لحظه‌ی تاریخی | تیم رابینز | ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان** ..... ۳۶

**گهواره خواهد جنبید | گردآوری و ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان** ..... ۴۲

**صحنه‌ی ساختارگرا | گئورگی کووالنکو | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۴۸

**اروین پیسکاتور | جان ویلت | ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان** ..... ۵۸

**داریو فو، دوره‌ی انقلابی | تام بیهان | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۷۲

**داریو فو و فرانکا رامه | سوزان کوان | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۹۰

**تئاتر انقلابی در زمانه‌ی ارتجاع | ناصر رحمانی نژاد** ..... ۹۴

**برخیز و بخوان | هارولد کلورمن | ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد** ..... ۱۰۰



این شماره‌ی «صحنه‌ی معاصر» آخرین شماره است. مشکلات و حجم کار برای من سنگین‌تر از آن بود که بتوانم به‌همین روال ادامه دهم. از این پس، چنانچه نوشته یا ترجمه‌ای داشتم آنها را به‌صورتی که رایج است منتشر خواهم کرد. سپاس از دوستانی که تا اینجا همراه من بوده‌اند.



آنچه در این شماره‌ی «صحنه‌ی معاصر» می‌یابید جزء بسیار کوچکی از گنجینه‌ی عظیمی است که تئاتر انقلابی به میراث گذاشته. ما تنها ایده‌ی موضوع را طرح کرده‌ایم و کوشش کرده‌ایم با ارائه‌ی نمونه‌هایی به روشن کردن درک انقلابی تئاتر نزدیک شده و سمت و سوی تحول تاریخی تئاتر را نشان بدهیم، اما در عین حال واقفیم که این نمونه‌ها تنها نمونه‌ها، و چه بسا برجسته‌ترین نمونه‌ها نباشند.

در اینجا نمونه‌هایی از کشورهای آمریکای لاتین، آفریقا، آسیا، خاورمیانه، و بسیاری از کشورهای اروپایی نیست. و این مسلماً به این معنا نیست که

این مناطق میراث تئاتر انقلابی نداشته‌اند. گنجاندن تنها یک نمونه از تلاش انقلابی هنرمندان تئاتر این مناطق و کشورهای غایب، کاری بس عظیم و حجمی توان فرسا بود و توسط یک یا حتی چند فرد، غیرممکن می‌نمود. چنین کاری تنها برعهده‌ی یک گروه آکادمیک و پژوهشی آگاه، آشنا و مسلط به دانش تئاتر ساخته است.

موضوع انقلاب اگر نه پیچیده‌ترین اما یکی از پیچیده‌ترین موضوع‌هایی است که تاریخ‌نگاران، پژوهشگران و مفسران مسایل تاریخی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی همچنان روی آن اندیشه و غور می‌کنند، و شاید بتوان گفت که رازآمیزترین مسأله‌ی انسان معاصر است که با آن دست و پنجه نرم می‌کند. شکست‌ها و ناکامی‌های انقلابات عصر ما سبب شده که آرمان‌های انقلاب، که چیزی جز آرزوی انسان برای داشتن یک زندگی شایسته و مناسب نیست، مورد تردید قرار گیرد. همچنین است رویکرد بخشی از هنرمندان تئاتر در مورد تئاتر سیاسی، تئاتر آوانگارد، تئاتر اجتماعی، تئاتر انقلابی،

و به‌طور خلاصه، هر نوع تئاتری که با طرح مسایل و مشکلات اجتماعی انسان کوشش می‌کند از طریق تئاتر و از طریق فرم‌های خلاق و نو، تصویر شرایط ناعادلانه و ظالمانه‌ای را که بر انسان تحمیل شده و حقوق طبیعی انسان‌ها را زیر پا گذاشته، به‌وسیله‌ی هنر خود و با هدف تغییر این جهان ناعادلانه، شرکت جوید.

هنگامی که تاریخ تحولات تئاتری جهان را مطالعه می‌کنیم، در هر دوره و در هر سبکی، نمایندگان تحول و دگرگونی مفهوم تئاتر را می‌یابیم که کوشش کرده‌اند همراه با تحول جامعه‌ی خود و جامعه‌ی جهانی، و خواست‌ها و نیازهای تازه‌ی زمانه، درک مردمان آن دوره از تئاتر، انتظاراتی که از تئاتر داشته‌اند، چگونگی ارتباط صحنه با سالن تئاتر، شیوه‌های انتقال پیام نمایش به تماشاگر، تکنیک و ابزارهای این انتقال و بسیاری عناصر و عوامل دیگر هنری و تکنیکی را با نوآوری‌های خود، این هنر را یک گام به پیش ببرند. این تلاش‌ها، همه در جهت هر چه روشن‌تر، هنرمندانه‌تر، بُرنده‌تر و زیباتر کردن

تئاتر بوده که بار محتوایی و پیام‌نمایشنامه را حمل می‌کنند.

در سراسر تاریخ جهان، از مصر باستان تا یونان باستان، و از یونان باستان تا امروز، بسیار نوآوری‌ها در تئاتر صورت گرفته است و بسیاری از آنها برای مدتی جذابیت داشته و تماشاگران را به سوی خود جلب کرده‌اند، اما تنها آن جریان‌ها و سبک‌هایی پایدار مانده، تداوم یافته و به سینه‌ی تاریخ سپرده شده‌اند که توانسته‌اند عناصر کار خود را از دل کار، رنج، شادی، مبارزه، تلاش مردمانی الهام بگیرند که برای برپایی جهانی بدون ستم و تبعیض طبقاتی، نژادی، مذهبی، جنسیتی، و و... تلاش ورزیده‌اند. امیدواریم با آنچه که در این شماره فراهم آورده‌ایم، توانسته باشیم خوانندگان خود را به این مفهوم نزدیک کنیم.

تاریخ تئاتر، صحنه‌ی سهمگین‌ترین مبارزه‌ی طبقاتی است، و بنابراین سرشت و ذات آن انقلابی است ●

سردبیر

# تئاتر و انقلاب

ناصر رحمانی نژاد

جلوی دانشگاه تهران هستم.

هنوز بوی باروت به مشام می‌رسد. انگار در یکی از خیابان‌های نزدیک صدای گلوله‌ی سربازان، که امروز گل‌های سرخ می‌خک لوله‌های تفنگ‌هایشان را آراسته، به گوش می‌رسد. هنوز دودهایی که یک ماه پیش از شعله‌های آتش بناهای حکومتی برمی‌خاست، از آسمان ابی شهر زودده نشده است. کف خیابان‌ها و پیاده‌روها از اعلامیه‌های گوناگون پوشیده است و زیر پاهای جمعیت به سرعت کثیف و غیرقابل خواندن می‌شوند. ارگان‌های سازمان‌های سیاسی مختلف به معرض فروش گذاشته شده‌اند. میزهای کتاب، روزنامه‌ها و

نشریات کنار جدول پیاده‌رو، تنگ هم به ردیف قرار گرفته‌اند. فروشندگان نورهای انقلابی، اعم از داخلی و خارجی، صدای دستگاه خود را هر چه بلندتر کرده‌اند. جنب و جوش و آشوب غریبی است. صدا به صدا نمی‌رسد. توهم انقلاب با قدرت هر چه بیشتر همه را در چنبره‌ی خود فشرده است.

بحث روز تشکیل «ارتش خلقی» است. هر سازمان سیاسی، نظری دارد. سازمان‌ها همه فعال‌اند. به نظر می‌رسد تنها حکومت است که سازمان ندارد. در این کشاکش داخل شهر، حکومت غایب به نظر می‌رسد. هیچ‌کس نمی‌پرسد حکومت فی‌الواقع در تدارک چیست.

گفتار روبه‌رو در سال ۱۹۸۴ در پاریس، به مناسبت «شب تئاتر ایران» که از طرف «کانون نویسندگان ایران - در تبعید» برگزار شده بود، ایراد گردید. در آن شب همچنین زنده یاد غلامحسین ساعدی تحت عنوان «نمایش در حکومت نمایشی» و ناصر پاکدامن در بزرگداشت سعید سلطانیپور، محمدتقی کهنمویی و بیژن مفید، سه هنرمند از دست‌رفته‌ی ارجمند تئاتر ایران، سخنانی ایراد داشتند. گفتار ساعدی همان سال در مجله‌ی «الفا» که خود منتشر می‌کرد، به چاپ رسید.

سعید سلطانیپور در یک واکنش انتقامی از طرف حزب‌الله و حکومت که نسبت به فعالیت رادیکال او در عرصه‌ی تئاتر و سیاست سخت خشمگین بود، و در فضای توهم زده و آشفته‌ی آن روزها، پیش از آن که نیروهای آگاه فرصت اقدامی بیابند، به دست جانیان اعدام شد. محمدتقی کهنمویی در انزوا و فضایی خفقان‌زده از دست رفت، و بیژن مفید دور از وطن و در محاصره‌ی یک محیط فرهنگی نه‌چندان دلچسب، جهان را ترک گفت. من قصد داشتم این گفتار را گسترش داده و به جزئیات آن بیشتر بپردازم، اما از آنجا که این امر به مدارکی نیاز داشت که در اختیار نداشتم، این کار ممکن نشد. اکنون آن را به لحاظ مناسبت آن باتم این شماره‌ی «صحنه‌ی معاصر» بار دیگر انتشار می‌دهیم. جز دو پاراگراف کوتاه جدید که از متن اصلی جدا گردیده، باقی متن عمدتاً همان است که بوده.



جلوی دانشگاه تهران هستیم.

تمام خبرها در این نقطه است، در دانشگاه، قلب تپنده‌ی انقلاب، و تنوع افکار و نظرات نیروهای انقلاب. تراکم جمعیت حس انفجار را القا می‌کند. مردم عادی برای اولین بار است که پیشان به داخل دانشگاه، به آن سوی نرده‌های آهنی رسیده است. تا امروز این نرده‌های آهنی همچون سدی غیرقابل عبور می‌نمود و آن فضای سبز داخل دانشگاه با آن بناها، گویی جهانی بیگانه و غیرقابل دسترس بود. کسی نمی‌دانست در آن داخل چه می‌گذرد. دانشجو واژه‌ای بیگانه و خود او غریبه‌ای غیرقابل فهم بود.

بحث‌های داغ سیاسی در هر گوشه‌ای ادامه دارد. هواداران سازمان‌های سیاسی مختلف، با حرارت سرمقالات ارگان‌ها را برای اطرافیان «بحث» می‌کنند! کسی حرف یکی از آنها را قطع می‌کند و با شدت و حدت با او مخالفت می‌کند. از جلوی دانشگاه می‌گذرم.

به خیابان امیرآباد می‌رسم و به‌طرف شمال ادامه می‌دهم. به چهارراه «داس و چکش»، یعنی تقاطع امیرآباد و بلوار می‌رسم. اینجا هم همان بساط و همان بحث‌ها به شدت جریان دارد. به داخل پارک فرح یا پارک گل‌سرخ یا پارک لاله (حالا دیگر فرقی نمی‌کند) - به داخل پارک بلوار کشیده می‌شوم. از گوشه‌ای صداهایی می‌شنوم. به طرف صدا می‌روم. جمعیتی شاید در حدود صد نفر حلقه زده‌اند. صدا از میان این حلقه‌ی جمعیت می‌آید. پیش می‌روم، و ناگهان، آه، یک نمایش خیابانی! می‌ایستم و مشغول تماشا می‌شوم. بازیگران نمایش را می‌شناسم. با خود می‌اندیشم: چه شتابی در حوادث است! انقلاب چقدر سریع آدم‌ها را دگرگون می‌کند! نمایش دو بازیگر دارد.

یکی از آن دو در نوجوانی آرزوی طلبگی داشت، ولی به تقلید از برادرش به تئاتر کشیده شد. در جریان

انقلاب به یک سازمان مارکسیستی جذب شد، به تقلید از برادرش. اما با اولین موج دستگیری‌ها در زندان تواب شد، باز به تقلید از برادرش، و تبدیل به مفیستوی حقیری شد که امروز تنها رضایت خاطرش، در نگاه به گذشته‌اش، به آرزوی نوجوانی خود، و با مقایسه‌ی آن با امروزش، می‌تواند احساس تاجری را داشته باشد که کالایش بازار پر سودی برایش فراهم آورده. آن روز، هنگامی که نمایش را تماشا می‌کردم، تصور چنین عاقبتی دیوانگی محض می‌نمود. بگذریم.

مضمون نمایش حول ارتش دور می‌زند. نمایش قصد دارد نقش ارتش ضد خلقی شاه و عمال آن را افشاء کند. چه مضمون بجایی! چه انتخاب درستی!

امروز باید تئاتر را به میان مردم برد. مردم در حال و هوایی نیستند که به جاهای سرپوشیده و به سالن‌ها بروند. مردم همه در شهر، در خیابان‌ها حضور دارند و درباره‌ی سرنوشت انقلاب بحث‌ها را دنبال می‌کنند. بنابراین حالا که چنین است، تو باید به‌طرف آنها بروی. به جایی که آنها حضور دارند: به خیابان. مضامین نمایش را هم از بحث‌های خود آنها عاریه می‌کنی. تنها باید دقت کنی که نظرها سیاسی سازمانی را که متعلق به آن هستی، تبلیغ کنی. این یک وظیفه‌ی سازمانی، و بالاتر از آن، یک وظیفه‌ی انقلابی است، برای این کار سرمقاله‌ی ارگان سازمان رهنمود لازم را می‌دهد. کار را می‌توان ظرف حداکثر یک شب نوشت و فردا، بعد از یک تمرین یکی-دوساعته، دراین یا آن محله نمایش داد.

اما فردا، فردا، در حین نمایش یک مسلمان و انقلابی جوان، درست در وسط نمایش اعتراض می‌کند. ابتدا بازیگران توجه نمی‌کنند و با یک سکت و یک مکث، نمایش را ادامه می‌دهند.

جوان دوباره اعتراض می‌کند. نمایش بناچار متوقف می‌شود. جوان با صدایی دو رگه، خش‌دار و حالتی برانگیخته، تقریباً با فریاد می‌گوید: «آخه آدم! تو آگه چیزی سرت می‌شه باس بدونی که حالا وقت این حرفا نیس.» بحث ایجاد می‌شود. بازیگرها احساس می‌کنند که کسی از آنها دفاع نمی‌کند. هوا را کمی پس می‌بینند. از خیر نمایش می‌گذرند و در بحث هم پیگیری به خرج نمی‌دهند. همین که یکی از تماشاگران با جوان معترض وارد بحث می‌شود، آنها خود را از لای جمعیت بیرون می‌کشند و جیم می‌شوند.

یک ماه بعد. یک ماه بعد پاسدارها این قبیل بازیگران را به کمیته‌های محلی می‌برند (نمی‌گوییم دستگیر یا بازداشت می‌کنند، چون روش آنها شبیه دستگیری یا بازداشت نیست—یا تصور می‌شد که نیست)، و گاه اتفاق می‌افتاد که تا دو یا سه روز آنها را در یک اتاق (نمی‌گوییم زندان یا سلول) نگاه می‌دارند. البته همیشه پس از یک «سین-جیم» برادرانه (نمی‌گوییم بازجویی)، آزاد می‌شوند. جواب‌ها، البته، اغلب از بیخ جعلی است؛ نام، نام خانوادگی، پدر، مادر، نشانی منزل و ...

در واقع ماجرا به‌همین سادگی آغاز شد. و سرانجام به مرحله‌ای رسید که این جوان‌های مسلمان و انقلابی، و البته «منفرد»، به‌صورت باندهای سازمان یافته‌ای به نام حزب‌اله در آمدند که در هر شهری با خشونت حزب‌الهی (هیچ صفت دیگری نمی‌تواند همپای صفت حزب‌الهی باشد) به نمایش‌ها و تئاترها حمله می‌بردند و به شیوه‌ی انقلابی-حزب‌الهی گروه نمایش را قصاص می‌کردند. یک نمونه‌ی شناخته شده‌ی آن که به مطبوعات و اعتراض برخی کانون‌های دموکراتیک آن روز هم کشیده شد، نمایش «عباس آقا، کارگر کارخانه‌ی ایران ناسیونال»، کار سعید سلطانیور بود.

حکومتی‌ها البته این اوباش حزب‌الهی را «خودسر» می‌گفتند.

[...]

کمی بیش از یک سال گذشته است. دیگر از نمایش‌های خیابانی خبری نیست. دولتش مستعجل بود. بساط این تئاترهای معرکه‌گونه را حزب‌اله با پایان دوره‌ی دولت موقت برچید. روبروی دانشگاه هم دیگر آن بحث‌ها ادامه ندارد. حزب‌اله حاکم است. بساط کتابفروشی‌ها هم به سرعت کم و کمتر می‌شود. تئاتر به مکان قبلی خود بازگشته است؛ به سالن‌های کوچک، که تعدادشان هم چندان نیست، با نمایش‌های کوچک.

جو، اما، هنوز به‌شدت سیاسی است. چقدر محصولات تئاتری به‌بار می‌آید. یکی پس از دیگری. چهره‌های تازه‌ای وارد صحنه شده‌اند. چهره‌های متنوع، و متضاد. در تئاتر شهر بلبشویی است. هر کس به‌دنبال رابطه‌ای در حکومت جدید می‌گردد تا جای پایش را قرص کند. بازیگران بازمانده از کارگاه نمایش، از مدرن بازی دست برداشته‌اند و کارهای «انقلابی» روی صحنه می‌آورند. «مسلمان‌ها» در برابر «غیرمسلمان‌ها» صف‌آرایی کرده‌اند. به‌نظر می‌رسد که «مسلمان‌ها» رودست خورده‌اند، یا این‌طور تظاهر می‌کنند. سخت جریحه‌دار و خشمگین‌اند. تصورشان اینست که ثمرات انقلاب باصطلاح اسلامی را مثنی «غیرمسلمان» و «ضدانقلاب» تاراج کرده‌اند.

در اداره‌ی تئاتر روابط سرگیجه‌آوری حاکم است. همه برای انقلاب دل می‌سوزانند و همه علیه هم دسیسه می‌چینند. هر کس موضع سیاسی دیگری را افشا می‌کند. خیلی‌ها عوض شده‌اند. گفته می‌شود که این امر طبیعت شرایط انقلابی است. در یک شرایط انقلابی، گفته شده، فرد می‌تواند در یک روز به میزان ده سال رشد کند. در شرایط انقلابی همه چیز در حال شتاب و جهش است! از یک جنبه

واقعاً چنین بود! حزب‌اله همچون توله‌های جن به سرعت افزایش می‌یافت. ریش و تسبیح، روسری و مانتو، و چادر در رنگ‌های تیره، نشانه‌های بیرونی انقلاب در تئاتر بود. مهم نبود که داستان نمایشنامه در چه دوره‌ای، چه مکانی و در بستر چه فرهنگی جریان دارد؛ شکسپیر است یا چخوف، آرتور میلر یا برشت، ژنه یا بکت... زنان باید با حجاب کامل باشند و نمایشنامه باید محرمات اسلامی را مراعات کند. و این یعنی سانسور، اما حکومت این را «نهی از منکر»، «رعایت ضوابط اسلامی»، «احترام به عقاید دیگران» و از این قبیل می‌دانست.

با وقوع جنگ این دگرگونی شدت بیشتری به خود گرفت. روح انقلاب اسلامی در بسیاری از هنرمندان تئاتر اثری معجزه‌آسا داشت. واهمه‌ای از دست دادن جیره‌ی ماهانه و بهر قیمت ماندن و کار کردن، موجب شد که تعداد بیشتری استحاله پیدا کنند. استدلال می‌کردند که بالاخره باید کار کرد، نباید سرچشمه‌ی تئاتر بخشکد. اگر من نباشم، جای مرا یک حزب‌الهی پر می‌کند. باید در دل آنها بود و از درون خوردشان. باید مرد زمانه‌ی خود بود.

در طول تقریباً دو سال چهره‌ی تئاتر دگرگون شد.

به موازات این جریان‌ات و به همراه شکل‌گیری و انسجام گرفتن حکومت اسلامی، عمال حکومتی اقدامات خود را برای سامان دادن و به چنگ گرفتن کامل تشکیلات فرهنگی و هنری، آغاز کرده بودند. ناگهان از همه طرف سروکله‌ی تئوریسین‌ها، ادبا و هنرشناسان ملا و مکلای مکتبی پیدا شد. درباره‌ی هر رشته‌ی هنری تئوری و فتوا صادر می‌شد. ملاها بیش از همه فعال بودند. ملا را که می‌شناسید. آنقدر در بالای منبر ورزیدگی پیدا کرده که می‌تواند از هر دری سخن بباقد و چنان محکم و مطمئن که گویی حرف آخر همین است و جز این نیست. در

عین حال، این اظهار لویه‌ها در تضاد با یکدیگر بودند. اما آخوند را چه باک! در مراکز فرهنگی و هنری یک طرف بین خود حزب‌الهی‌ها و طرف دیگر میان حزب‌الهی‌ها و غیرحزب‌الهی‌ها تعارض و کشمکش بود. هنوز سیاست فرهنگی روشنی نداشتند. اما به نظر می‌رسید راه‌حل‌های مقدماتی را پیدا کرده‌اند. برخی رنود که در تئاتر پیشینه‌ای داشتند، دریافته بودند که چگونه باید خود را حفظ کرد. آنها از سخن هشت‌پهلوی «مرد زمانه‌ی خود» تفسیر معینی داشتند و در پرتو این تفسیر راه پرهیز از خطر را یافته بودند. این «مردان زمانه‌ی خود» بی آن که حساسیت حزب‌اله را بریبانگیزند، با آنها دمخور شده بودند و در عین حال جای چرخش و مانور به هر سمتی را برای خود پیش‌بینی کرده بودند. دست حزب‌اله هم ضمناً خالی بود. چیزی در چننه نداشتند. یک مشت بی‌مایه و بی‌بهره از هنر، ناگهان در وضعیتی قرار گرفته بودند که می‌بایست پا به صحنه‌ی عمل بگذارند. این را «مردان زمانه» می‌دانستند. هر دو طرف برای هم فراول رفته بودند. منتها یکی به پشتوانه‌ی ابزار قدرت، دیگری با تردید و محافظه‌کاری اما به اتکاء زیرکی خود. این دومی‌ها امیدوار بودند که بالاخره به آنها اعتماد خواهند کرد و آن وقت با طیب خاطر جای خودشان را خواهند یافت. محمل چنین خیالاتی، دست خالی بودن عمال حکومتی در حوزه‌ی فرهنگی و هنری، از جمله تئاتر بود.

تئاترهای حزب‌اله و تعزیه‌هایشان جاذبه‌ای نداشتند. به حدی که مسئولان حکومتی نمی‌توانستند آن را انکار کنند. سرپرست حزب‌الهی اداره‌ی برنامه‌های تئاتر در ابان سال ۱۳۶۰ اعتراف می‌کند که «متأسفانه هنوز هم نتوانسته‌ایم نمایشی را ارائه بدهیم که نمونه‌ای از تئاتر انقلاب باشد.»<sup>۱</sup>

همه‌ی مسئولان حکومتی به دنبال کشف

«معیار اسلامی» در هنر هستند. بر این معیارها به شدت تأکید دارند، ولی هیچ‌وقت تعریف روشنی از این معیارها به دست نمی‌دهند. می‌گویند هنر باید از حوزه‌های علمیه سرچشمه بگیرد، اما اینها همه ایده‌هایی مبهم هستند که می‌توان در تحقق‌شان به طور جدی شک کرد. دستگاهی به دستشان سپرده شده که نمی‌توانند اجزاء آن را بر هم بریزند. اگر بر هم بریزند چگونه دوباره آن را سوار کنند. بنابراین، همین را باید کمی دستکاری کرد و از آن بهره‌ی خود را برد. واقعاً چگونه می‌توان یک «تئاتر اسلامی» یا یک «تئاتر انقلابی»، با درک ملاها، به وجود آورد. خودشان هم نمی‌دانند. همان سرپرست اداره‌ی تئاتر در جواب این سؤال می‌گوید: «البته در واقع تعریف مشخصی هم برای آن پیدا نکرده‌ایم.»<sup>۲</sup>

اینست که متخصصان غیرمسلمان تئاتر هنوز می‌توانند بمانند و کار کنند. البته اینها از آن دسته هستند که می‌گویند: پس از انقلاب یک چیزهایی تغییر کرده. منکر این که نمی‌توان شد. و معتقدند که: بنابراین، باید با ملاحظاتی کار کرد و از خطر کردن پرهیز کرد.

تئاتر مسئول، متعهد، مستقل، آزاد یا هر عنوان دیگری از این قبیل نمی‌توانست دوام آورد. گروه‌هایی که به سرعت سر برآورده بودند، به سرعت نیز از میان رفتند. در واقع، گروهی که دارای استحکام و تشکیلات منسجمی باشد دیگر وجود نداشت. تنها گروهی که بیش از همه دوام آورد و استقلال خود را همچنان حفظ کرد «انجمن تئاتر ایران» بود. «انجمن تئاتر ایران» پس از ۳۰ خرداد ۱۳۶۰ که به علت کنترل دفاتر شرکت‌ها، مؤسسات خصوصی و ساختمان‌ها از طرف پاسداران، عملاً نتوانست کار خود را مانند گذشته ادامه دهد، به شکلی محدود و با تمهیداتی تا سال ۱۳۶۱ دوام آورد؛ و این زمانی بود که کلیه‌ی تئاترهای حرفه‌ای از طرف حکومت تعطیل

**مسئولان حکومتی  
به دنبال کشف  
«معیار اسلامی»  
در هنر هستند.  
بر این معیارها  
به شدت تأکید  
دارند، ولی هیچ‌وقت  
تعریف روشنی  
از این معیارها  
به دست نمی‌دهند.  
می‌گویند هنر باید  
از حوزه‌های علمیه  
سرچشمه بگیرد،  
اما اینها همه  
ایده‌هایی مبهم  
هستند که می‌توان  
در تحقق‌شان  
به طور جدی شک  
کرد.**

گرفته بودند. سلیقه‌شان را مسموم کرده بودند. نمی‌شد به یکباره چیز کاملاً متفاوتی به آنها ارایه کرد. بالاخره باید راه حلی پیدا می‌کردند. هیچ‌گیزی نبود. راه حل را پیدا کردند. باید از عوامل مورد علاقه‌ی این نوع تماشاگر استفاده کرد. یکی از این عوامل بازیگران سینما و سریال‌های تلویزیونی بودند که توانسته بودند از قصاص دادگاه‌های دادستانی انقلاب و دادگاه‌های منکرات جان سالم به‌در ببرند؛ یعنی کسانی که یا تعهد سپرده بودند که هنرشان را در خدمت به جمهوری اسلامی به‌کار بگیرند، یا در آن بلبشوی حکومت به سراغ‌شان نرفته بودند. نکته‌ی دیگر این که این بازیگران نه فیلم‌هایشان در سینماها نمایش داده می‌شد و نه دیگر فیلمی از آن نوع ساخته می‌شد.

از این پس یک اصطلاح تازه در تئاترهای لاله‌زار باب شد: «سوپراستار». به‌وسیله‌ی همین «سوپراستار»ها تماشاگران لاله‌زاری را به تئاترها کشاندند. البته با روی صحنه آوردن برخی نمایش‌های «انقلابی» به سبک لاله‌زار. در عین حال یک نمایش کم‌دی سبک از نوع همان نمایش‌های گذشته، و حذف متلک‌ها و حرکات حساسیت برانگیز، تنگ نمایش اصلی زدند. قبل از شروع برنامه هم چندتا عملیات آکروباتیک و یک کمی هم شعبده به عنوان چاشنی اضافه شد. همچنین جا به جا، بخصوص وسط شعبده‌بازی، از تماشاگران خواسته می‌شد که صلواتی هم نثار روح پیغمبر اسلام و رهبر انقلاب ختم کنند! این خودش هم تضمینی بود برای توفیق شعبده و هم نوعی نظرقربانی که تئاتر را از «چشم بد» در امان دارد. به‌این ترتیب چراغ تئاترهای لاله‌زار روشن شد و انبوه تماشاگران لاله‌زاری، یعنی مسافران شهرستانها، سربازها، کارگران ساده و بدون تخصص، کسبه‌ی جزء، به علاوه‌ی اقشار مختلف مردمانی که از شهرستانها و روستاها برای کار و

شده بودند. آنچه باقی مانده بود گروه‌هایی پراکنده و در استخدام حکومت بودند که به‌نحوی هویت خود را از دست داده و در پروسه‌ی استحاله، به پایان سرنوشت خود نزدیک می‌شدند.

فضا برای تئاتر روشنفکری و مترقی هر چه تنگ‌تر و آزادی عمل هر چه دشوارتر می‌شد. حملات حزب‌الله، تهدیدات مستقیم و غیرمستقیم رسمی و غیررسمی، سانسور در اشکال مختلف، جایی برای فعالیت تئاتر مستقل، آزاد و مترقی باقی نگذاشت. آنچه بر صحنه است و آنکه مجاز به روی صحنه رفتن است، همه در خدمت سیاست فرهنگی حکومت اسلامی است.

و اما تئاتر حرفه‌ای. یعنی تئاترهایی که عمدتاً در لاله‌زار متمرکز بودند. این تئاترها تا مدتی پس از بهمن ۱۳۵۷ تعطیل بودند. اکثر صاحبان یا اجاره‌داران آنها، که خود اداره‌کنندگان آن نیز بودند، از کشور خارج شده بودند. اما ایادی آنها این تئاترها را به راه انداختند ولی نه به شیوه‌ی گذشته. در گذشته برنامه‌ی آنها شامل رقص، آواز، اکثراً ترانه‌خوانی و از نوع نازل، موسیقی، شعبده‌بازی، آکروبات، و به ضمیمه‌ی همه‌ی این برنامه‌ها یک نمایش کم‌دی سبک، پیش‌پا افتاده، و پر از حرکات و متلک‌های بی‌پرده که بنا به پر بودن یا خلوت بودن سالن می‌توانستند آن را از نیم ساعت تا یک ساعت و نیم کوتاه و یا بلند کنند.

مدیران جدید این تئاترها می‌دانستند که در شرایط جدید نمی‌توانند بسیاری از برنامه‌های گذشته را اجرا کنند. از طرفی نیز ناچار بودند برای جذب تماشاگر، برنامه‌هایشان را به‌نحوی تنظیم کنند که به قول خودشان «در تئاتر بتواند باز باشد». به‌رحال، در پایان کار گیشه بود که باید جواب دستمزدها و هزینه‌های تئاتر را بدهد. ولی مگر می‌توان تماشاگران «لاله‌زاری» را فقط با نمایش تئاتر به سالن کشید؟ تماشاگران لاله‌زار سالهای سال با آن نوع برنامه‌ها خو



حکومت اسلامی  
تلاش می‌کند  
که بهر قیمتی  
بودجه صرف  
کند و از این ابزار  
هنری به نفع  
خود سود جوید.  
حکومت اسلامی،  
برای دست یافتن  
به این عرصه‌ی  
بی‌رقیب، از هیچ  
عملی روگردان  
نبود و برای  
حفظ آن نیز از  
هیچ اقدامی  
روگردان نخواهد  
بود. در عرصه‌ی  
تئاتر، همچون  
عرصه‌های دیگر،  
از خرید افراد  
تا اعدام بهره  
می‌جوید.

فرصت‌های جدید به تهران هجوم آورده و به کارهای مختلف جذب شده و یا در لایه‌های تحتانی ساختار حکومت اسلامی جذب شده بودند. به تدریج، به تعداد اجراها در یک روز اضافه شد، تا جایی که پنج اجرا، یعنی پنج سانس با دو نمایش در روز تماشاگر داشتند. سانس به سانس صندلی‌ها پر و خالی می‌شدند. شعبده و آکروبات دیگر تعطیل شد.

پس از مدتی مسئولان جمهوری اسلامی متوجه شدند که «فساد» به طور کامل از این لانه‌های لاله‌زار ریشه‌کن نشده. نصیحت و سفارش و پیغام هم کاری از پیش نبرد. بنابراین اطلاعیه‌ای صادر کردند که تئاترهای حرفه‌ای را ملزم می‌ساخت تا برای اجرای نمایشنامه‌های خود از اداره‌ی کل برنامه‌های تئاتر پروانه‌ی نمایش کسب کنند. اولین اقدام رسمی سانسور.

دستگاه تئاتری حکومت اسلامی، در واقع، قصد داشت این تئاترها را به تکیه‌هایی برای اجرای تعزیه تبدیل کند. اطلاعیه کاری از پیش نبرد. تصمیم گرفتند که تعدادی افراد مسلمان، مؤمن، مکتبی و معتقد به معیارهای اسلامی در هنر را در این تئاترها مستقر کنند تا از نزدیک ناظر روابط و فعالیت‌های این تئاترها باشند. در واقع سانسور با ناپخته‌ترین و در عین حال با عریان‌ترین شکل خود، قدم به درون تئاترها گذاشت. اما این تئاترها همچنان، کم و بیش، شیوه‌ی کار خود را پیش می‌بردند و تماشاگران هم همین را می‌پسندیدند.

در اردیبهشت ۱۳۶۱ از طرف «دادگاه مبارزه با منکرات» (توجه داشته باشید، «دادگاه مبارزه با منکرات» و نه یک نهاد تئاتری، یا حتی فرهنگی!)، اطلاعیه‌ی کوتاهی صادر شد و به دنبال آن صدها بازیگر این تئاترها بیکار شدند و تمام تئاترهای حرفه‌ای در آستانه‌ی تعطیل قرار گرفتند. متن اطلاعیه جالب است:

«بسمه تعالی. بدینوسیله به اطلاع کلیه مدیران تئاترها و هنرپیشگان میرساند. اگر چنانچه تأییدیه یا جواز از وزارت ارشاد اسلامی دارند مجاز بکار می‌باشند و در غیر اینصورت دادگاه مبارزه با منکرات از کار آنان جلوگیری بعمل خواهد آورد.»<sup>۳</sup>  
باید توضیح داد که وزارت ارشاد اسلامی برای هیچ مدیر و هیچ هنرپیشه‌ای جواز کار صادر نکرده بود.

ماجرای هر دم اوج می‌گرفت. میان نیروهای حزب‌الهی فعال در اداره‌ی تئاتر و در رأس آن سرپرست اداره، نوراله حسین‌خانی و دایره‌ی منکرات بر سر تئاترهای حرفه‌ای کشمکش به وجود آمد. کار به دادستانی انقلاب و مطبوعات کشید. از آن هم مهم‌تر و پیچیده‌تر، دعوا به مجلس اسلامی کشیده شد و نماینده‌ی اول تهران، فخرالدین حجازی، از بیخ حلق فریاد برداشت که: «باید این مراکز در خیابان لاله‌زار بسته شود و خیابان لاله‌زار باید نامش عوض شود و بصورت یک مرکز تجاری و فعال اقتصادی درآید... وزارت ارشاد باید توجه داشته باشد، و چنانچه این مراکز بسته نشود بیم آن می‌رود که افراد حزب‌الهی نتوانند وجود چنین مراکزی را تحمل کنند.»<sup>۴</sup> این همان شگردی است که سردمداران و دار و دسته‌های حزب‌الهی به‌کار می‌گیرند و به این طریق هم گروه‌های اوباش حزب‌اله را به سمت هدف مورد نظر کیش می‌دهند و هم هدف مورد نظر را تهدید می‌کنند.

پشت پرده‌ی تمام این ماجراها، اما، زد و بندهایی بین برخی مدیران تئاترها با منکراتی‌ها و عوامل دیگر حکومتی از یک سو، و کسبه و تاجران لوازم الکتریکی و مقامات حکومتی، از جمله همان فخرالدین حجازی که برای اسلام در مجلس گلو پاره می‌کرد از سوی دیگر، معاملاتی برای تصاحب تئاترها در حال شکل گرفتن بود. در این باره من در جای دیگری به طور مختصر توضیح داده‌ام.

به این ترتیب با یک اطلاعیه‌ی کوتاه از طرف مرجعی که اساساً از نظر قانونی و حقوقی (منظورم همان قانون و همان احکام حقوقی حکومت اسلامی است) حق دخالت در امور هنری را ندارد، کلیه‌ی تئاترهای حرفه‌ای ایران در خطر تعطیل واقع شدند. و بالاخره تئاترها را تعطیل کردند بدون هیچ غرامتی و بی آن که آب از آب تکان بخورد!

آنها با تخته کردن تئاتر ایران، یکه‌تاز میدانی شدند که تا آن روز هیچ سابقه و تجربه‌ای در آن نداشتند.

حالا که به نشریات هنری نگاه می‌کنم، می‌بینم فعالیت هنری، بخصوص تئاتر، بازار گرمی دارد. حکومت اسلامی تلاش می‌کند که بهر قیمتی بودجه صرف کند و از این ابزار هنری به نفع خود سود جوید. حکومت اسلامی، برای دست یافتن به این عرصه‌ی بی‌رقیب، از هیچ عملی روگردان نبود و برای حفظ آن نیز از هیچ اقدامی روگردان نخواهد بود. در عرصه‌ی تئاتر، همچون عرصه‌های دیگر، از خرید افراد تا اعدام بهره می‌جوید.

اما، در برابر حکومت اسلامی یک مانع عظیم وجود دارد و آن تضاد شدید تفکر و اندیشه‌ی آن با تفکر و اندیشه‌ی عصر ماست. حکومت اسلامی در زمینه‌ی فرهنگی، به‌ویژه در عرصه‌ی ادبیات و هنر، بر شوره‌زار بذر می‌پاشد؛ بر زمینی عقیم امید بسته است. از دامن حزب‌اله هنر زاده نخواهد شد مگر کین‌توزی، دشمنی و خشمی کور علیه ترقی‌خواهی، فرهنگ آزادی و هنر مترقی. افق بر حکومت اسلامی بسته است

پی‌نوشت‌ها:

۱. روزنامه‌ی کیهان، دوشنبه ۱۱ آبان ۱۳۶۰، شماره‌ی ۱۱۴۳۳.
۲. همان‌جا.
۳. روزنامه‌ی اطلاعات، سه‌شنبه ۲۸ اردیبهشت ۱۳۶۱، شماره‌ی ۱۶۷۲۴.
۴. روزنامه‌ی اطلاعات، چهارشنبه ۲۶ خرداد ۱۳۶۱، شماره‌ی ۱۶۷۴۷.



# پیچیدگی‌های تراژدی انقلابی

## دو نامه از مارکس و انگلس به فردیناند لاسال درباره‌ی نمایشنامه‌اش فرانتس فون سیکینگن

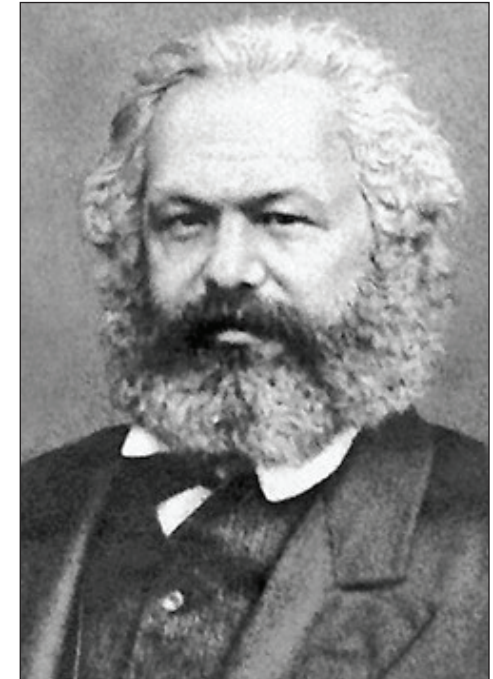
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد

یک:

مارکس به فردیناند لاسال  
لندن، ۱۹ آوریل ۱۸۵۹

حالا می‌آیم سر فرانتس فون سیکینگن. قبل از هر چیز باید ترکیب‌بندی و عمل را ستایش کنم، و این بیش از آن چیزی است که درباره‌ی هر درام مدرن آلمانی دیگری بتوان گفت. در وهله‌ی دوم، اگر موضع صرفاً انتقادی نسبت به این اثر را کنار بگذاریم، بار اول خواندن آن مرا سخت هیجان زده کرد و بنابراین همین تأثیر را با درجه‌ای بالاتر روی خوانندگانی خواهد داشت که احساسات‌شان بر آنها حاکم است. و این دومین و جنبه‌ی بسیار مهمی است.

حالا روی دیگر سکه: اول—این یک موضوع صرفاً مربوط به فرم است—از آنجا که آن را به نظم نوشته‌اید، می‌توانید رکن‌های دو هجایی خود را کمی بیشتر به شکل هنری پالایش کنید. اما با وجود این شاعران حرفه‌ای ممکن است از این بی‌دقتی، که من آن را در کل یک امتیاز می‌دانم، شوکه بشوند، چون نسل شاعران هیچ چیز جز فرم صیقل یافته باقی نگذاشته‌اند.



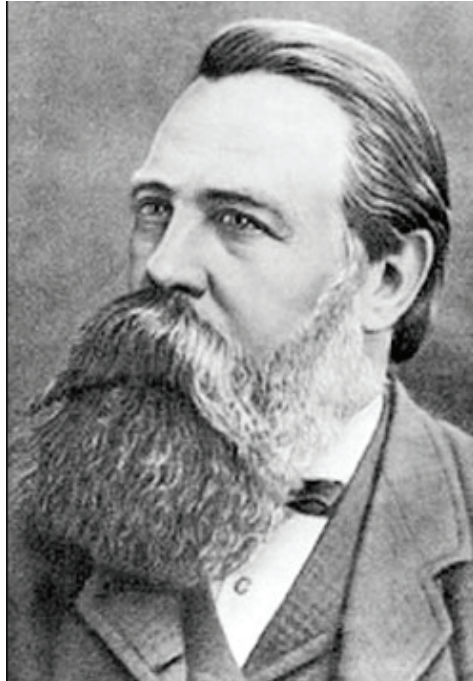
دوم: کشمکش انتخاب شده تنها تراژیک نیست، بلکه کشمکش تراژیکی است که به نحو خطنان‌پذیری نتیجه‌ی تلاشی حزب انقلابی ۴۹-۱۸۴۸ است. از این رو من تنها می‌توانم دست بالا منظور از خلق آن را به‌مثابه محور تراژدی مدرن قبول کنم. معه‌ذا، من از خود می‌پرسم موضوعی که انتخاب کرده‌اید آیا برای نمایش این کشمکش مناسب است. بالتازار واقعاً می‌تواند تصور کند که اگر سیکینگن پرچم مبارزه را علیه قدرت امپراتوری برافراشته بود و جنگ را علیه دوک‌ها گشوده بود تا پنهان کردن شورش خود تحت لوای یک دشمنی سلحشورانه، می‌توانست پیروز شود. ولی آیا ما می‌توانیم این توهم را تقبل کنیم؟ سیکینگن (و به‌همراه او، کم و بیش، هوتن) به‌علت حیل‌گری‌اش شکست نخورد. او شکست خورد زیرا به عنوان یک سلحشور و نماینده‌ی یک طبقه‌ی رو به زوال، علیه نظم موجود یا بیشتر علیه شکل جدید این نظم موجود به‌پاخاسته است. ویژگی‌های فردی سیکینگن و فرهنگ خاص او و توانایی طبیعی‌اش را از او بگیرید، و چه باقی می‌ماند—گوتس فون برلیخینگن. مخالفت تراژیک سلحشورانه علیه امپراتور و دوک‌ها، به‌شکل قانع‌کننده‌ای در شخصیت این مرد مفلوک، تجسم پیدا کرده و به شکل مناسب خود ارایه شده است؛ و به همین دلیل گوتس به‌درستی او را به‌عنوان قهرمان انتخاب کرده است. تا آنجا که مربوط به مبارزات سیکینگن—و حتا تا اندازه‌ای هوتن، اگر چه در خصوص او و تمام ایدئولوگ‌های طبقه، اظهاراتی از این نوع باید تا حدود قابل ملاحظه‌ای تعدیل یابد—علیه دوک‌ها می‌شود (چون آغاز درگیری او با امپراتور تنها به‌این دلیل که امپراتور سلحشوران به امپراتور دوک‌ها تبدیل شد، قابل توضیح است) او در واقع، فقط یک دُن کیشوت است، اگر چه از لحاظ تاریخی توجیه شده است. این واقعیت که او

شورش را در کسوت یک نزاع میان سلحشوران آغاز می‌کند صرفاً به‌این معنی است که او شورش را به عنوان یک سلحشور آغاز می‌کند. اگر او به شکل دیگری آغاز می‌کرد، می‌بایست مستقیماً و از همان آغاز به شهرها و دهقانان اعلام می‌کرد، یعنی دقیقاً به همان طبقاتی که تحول آنها در گرو نفی سلحشوران است.

بنابراین، اگر شما نخواسته‌اید که این کشمکش را به کشمکشی که در «گوتس فون برلیخینگن» است کاهش دهید—و شما چنین قصدی نداشته‌اید—پس سیکینگن و هوتن باید به هلاکت برسند، چون آنها تصور می‌کنند که انقلابی هستند (که این را در مورد گوتس نمی‌توان گفت) و، درست مانند نجبای لهستانی تحصیل‌کرده‌ی ۱۸۳۰، که از یک سو خود را مبلغ ایده‌های مدرن، و از طرف دیگر نمایندگان واقعی منافع طبقه‌ی ارتجاعی کرده بودند. بنابراین، نمایندگان اشرافیت انقلاب—که پشت شعارهای اتحاد و آزادی آنها رؤیای قدرت امپراتوری قدیم و حق جنگ پنهان شده—نمی‌بایست، در این مورد، تمام منافع را، آن‌طور که در نمایشنامه‌ی شماست، ببرند،

## دو:

انگلس به فردیناند لاسال  
منچستر، ۱۸ آوریل ۱۸۵۰



لاسال عزیز،  
احتمالاً تا اندازه‌ای تعجب خواهید کرد که مدتی طولانی نامه‌ای به شما ننوشته‌ام. بخصوص که قرار بود نظرم درباره‌ی سیکینگن شما ابراز کنم. اما دقیقاً همین امر بود که مدتها نوشتن آن به تأخیر افتاد. با فحطی ادبیات خوب که در حال حاضر همه جا حکمفرماست، من به ندرت فرصت داشته‌ام که چنین آثاری بخوانم و از زمانی که اثری را با هدف ارائه‌ی یک نظر دقیق، یک عقیده‌ی مدلل صریح خوانده‌ام، سالها می‌گذرد. آشغال‌های رایج ارزش ندارند. حتا داستان‌های انگلیسی نسبتاً خوب محدودی که من هنوز گاه به گاه می‌خوانم، مانند تاکری به‌طور مثال، قادر نبوده‌اند مرا حتا برای یک بار علاقمند کنند، اگرچه بدون شک آنها اهمیت ادبی و تاریخی-فرهنگی دارند. اما به دلیل زمان طولانی نداشتن تمرین توانایی‌های ذهنی انتقادی من گُند شده‌اند، و باید پیش از آن که بتوانم یک عقیده‌ی صریح ابراز کنم، زمان قابل توجهی صرف می‌کردم. سیکینگن شما شایسته‌ی برخورد متفاوتی است تا آن محصولات ادبی، و بنابراین من اکراه نداشتم که وقت بگذارم. خواندن بار اول و دوم اثر شما—به‌تمام معنا، هم از لحاظ تم و هم از نظر پرداخت—به‌عنوان یک نمایشنامه‌ی ملی آلمانی، از لحاظ عاطفی مرا به‌شدت تحت تأثیر قرار داد، به‌نحوی که ناگزیر شدم آن را برای مدتی کنار بگذارم؛ از آن پیش، از آنجا که ذائقه‌ی ادبی من در فقر ادبی این روزها زمخت شده است، مرا به موقعیتی رسانده (اعتراف می‌کنم، با نهایت شرمساری) که حتا چیزهایی با جزیی ارزش می‌تواند گاهی در بار اول

ترجیح شما به شیلر. در نتیجه در صفحه‌ی ۱۲۱، جایی که هوتن داستان زندگی‌اش را برای ماریا تعریف می‌کند، بسیار طبیعی می‌بود اجازه داده می‌شد که ماریا بگوید:

«تمام اشکال مختلف احساسات،»

و ادامه پیدا کند تا

«و سنگین‌تر از بار تمام سالهاست.»

اشعار پیشین، از «آنها می‌گویند» تا «پیر شدن» می‌توانست به‌دنبال آن بیاید، اما ابراز این حس «یک دوشیزه فقط یک شب لازم دارد که یک زن بشود.» (گرچه روشن است که ماریا بیش از عشق صرفاً مجازی می‌داند) کاملاً غیر ضروری بود؛ و شروع بحث ماریا در مورد پا به سن گذاشتنش تماماً نابجاست. بعد از تمام چیزهایی که او در «یک» ساعت می‌گوید، می‌توانست حس کلی از روحیه‌ی خود را در جمله‌ی راجع به پا به سن گذاردن، بیان کند. افزون بر این، سطرهای زیر مرا مضطرب کرد: «من فکر کردم که این یک حق است.» (یعنی خوشبختی). چرا ماریا را از دیدگاه ساده‌لوحانه‌ی نسبت به جهان که تا آن زمان حفظ کرده، با تبدیل آن به یک دکترین حقوق، فریب بدهیم؟ شاید بتوانم در فرصت دیگری نظرم را با جزئیات بیشتری به شما ارایه کنم.

به‌نظر من صحنه‌ی میان سیکینگن و چارلز پنجم خیلی خوب است، گرچه دیالوگ هر دو طرف کمی شبیه وکلایی شده که در دادگاه سخن می‌گویند؛ صحنه‌های تریپ نیز خیلی خوب هستند. سخنرانی هوتن درباره‌ی شمشیر عالی است.

دیگر برای من کافی است.

در وجود همسر من شما یک هواخواه گرم نمایشنامه‌تان را کسب کرده‌اید. فقط او از ماریا راضی نیست.

درود

ک.م.

اما نمایندگان دهقانان (بخصوص آنها) و عناصر انقلابی در شهرها می‌بایست پس-زمینه‌ای بس مهم و فعال برای نمایشنامه‌ی شما فراهم بیاورند. در آن صورت شما می‌توانستید در مقیاس بزرگی اجازه دهید که آنها مدرن‌ترین ایده‌ها را در ناب‌ترین فرم بیان کنند. همان‌طور که تم عمده‌ی نمایشنامه‌ی شماست، همراه با آزادی مذهبی، اتحاد ملی باقی می‌ماند. به این ترتیب شما می‌توانستید بیشتر شکسپیری باشید؛ در حال حاضر بیشتر شیلری هستید، یعنی فردیت‌ها را به شکل صرفاً سخنگویان روح زمانه در آوردن، و این خطای اساسی شماست. آیا شما، تا اندازه‌ای، همان اشتباه سیاسی فرانتس فون سیکینگن خود را مرتکب نشده‌اید که مخالفت سلحشوری لوتری را برتر از مخالفت مونتسر رعیت قرار داده‌اید؟

دیگر این که، من در شخصیت‌های نمایشنامه‌ی شما ویژگی‌های مشخصی نیافتم، با چند استثناء مثل چارلز پنجم، بالتازار، و ریچارد تریر. و آیا هیچ دوره‌ی دیگری چنین شخصیت‌های قابل توجهی، مانند قرن شانزدهم، وجود داشته‌اند؟ هوتن شما، به نظر من، بیش از اندازه نماینده‌ی «شور و هیجان» است، و این کسالت‌بار است. آیا او هم بسیار زیرک و هم بذله‌گو نبود، و بنابراین، آیا شما در مورد او غیرمنصفانه عمل نکرده‌اید؟

تا چه اندازه، حتا سیکینگن شما را (که ضمناً بسیار انتزاعی تصویر شده) می‌توان قربانی کشمکش دانست که—مستقل از حساب‌های شخصی او—از یک سو سلحشوران خود را به دوستی با شهر و غیره ترغیب می‌کند و از سوی دیگر میزان لذتی است که از کاربرد قانون چماق بر شهرها می‌برد.

و اما درباره‌ی موارد مشخص انتقادی، شما گاهی اجازه می‌دهید که شخصیت‌هایتان بیش از اندازه خودنگری داشته باشند—که برمی‌گردد به

خواندن بر من تأثیر بگذارد. بنابراین، برای آن که یک نظر کاملاً بی‌طرفانه، کاملاً انتقادی به‌دست آورم، سیکینگن را کنار گذارم، یعنی به چند نفر آشنایان قرض دادم (هنوز اینجا چندتایی آلمانی کم و بیش با فرهنگ در ادبیات وجود دارند). Habent sua fata libelli [کتابها سرنوشت خودشان را دارند]—اگر قرض‌شان بدهی، برنمی‌گردانند، و در نتیجه باید برگشت سیکینگن خود را به زور به‌دست می‌آوردم. می‌توانم به شما بگویم که با بار سوم و چهارم خواندن تأثیر آن در من به‌همان صورت باقی ماند، و با اطمینان از این که سیکینگن شما انتقاد را تاب می‌آورد، اکنون می‌روم که آزمایش کنم.

می‌دانم تمجید بزرگی نیست که بگویم هیچ یک از شاعران رسمی امروز آلمان ابداً قادر به نوشتن چنین درامی نیست. اما این واقعیتی است که یکی از ویژگی‌های ادبیات ما آنست که نمی‌توان با سکوت از کنار آن گذشت. ابتدا، اجازه بدهید که از جنبه‌ی فرم بحث کنم. در اینجا باید با نهایت خوشحالی به پرداخت ماهرانه‌ی گره‌ها و سرشت فوق‌العاده دراماتیک نمایشنامه اشاره کنم. مطمئناً شما در به نظم آوردن اثر باید به خودتان آزادی عمل زیادی داده باشید، باوجود آن که در خواندن دشواری بیشتری به‌وجود می‌آورد تا روی صحنه. دوست می‌داشتم نسخه‌ی صحنه‌ای را می‌خواندم؛ نمایشنامه آن‌طور که اکنون هست، مسلماً نمی‌تواند روی صحنه برود. شاعر آلمانی جوانی (کارل سبیل)، یک روستایی و خویش دور، به ملاقاتم آمد که سابقه‌ی زیادی در تئاتر دارد؛ به‌عنوان عضو قوای ذخیره‌ی گارد پروس، شاید او به برلین بیاید، بنابراین من از این فرصت استفاده کرده تا از او بخواهم که یادداشتی برای شما بیاورد. او نظر بسیار خوبی نسبت به نمایشنامه‌ی شما دارد، اما فکر می‌کند که به دلیل مونولوگ‌های

طولانی که برای فقط یک بازیگر فراهم آورده شده تا کاری انجام دهد، در حالی که بقیه، برای آن که مثل قطعه‌ای از دکور نایستند، دو و سه بار انرژی بازی خود را از دست داده‌اند کاملاً غیرممکن است آن را به صحنه برد. دو پرده‌ی آخر نشان می‌دهد که شما می‌توانید بدون دشواری دیالوگ‌های سرزنده و چابک بسازید، همین کار، به‌استثنای چند صحنه (که در هر نمایشنامه‌ای اتفاق می‌افتد)، می‌تواند در سه پرده‌ی اول نیز انجام شود. به‌این ترتیب من شک ندارم که با آماده کردن نمایشنامه‌تان برای صحنه، این موضوع را مورد توجه قرار خواهید داد. محتوای فکری، البته، باید از این امر، همچون امری اجتناب‌ناپذیر، تأثیر بپذیرد، و تلفیق کامل عمق فکری بیشتر و محتوای آگاهانه‌ی تاریخی، که شما با آن به درستی درام آلمانی را اعتبار بخشیده‌اید، با سرزندگی و غنای عمل شکسپیری شاید تنها در آینده و احتمالاً نه به‌وسیله‌ی آلمان‌ها، به‌دست بیاید. حقیقت اینست که در این تلفیق است که من آینده‌ی درام آلمانی را می‌بینم. سیکینگن شما به‌طور کلی در مسیر درستی است؛ شخصیت‌های اصلی نمایشندگان طبقات و گرایش‌های مشخص هستند، و به همین دلیل، ایده‌های معین زمانه‌ی آنها، و انگیزه‌های عمل آنها باید نه در آرزوهای ناچیز فردی بلکه بر بستر تاریخی‌یی که بر آن عمل می‌کنند، یافت شوند. معهدا، قدم بعدی به جلو باید ظهور این انگیزه‌ها به شکل زنده‌تر، فعال‌تر در کانون توجه قرار گیرد، همان‌گونه که روال طبیعی جریان خود عمل است؛ از طرف دیگر سخنرانی‌های جدلی هر چه کم‌تر ضرورت پیدا کنند (ضمناً، من باکمال لذت استعداد‌های سخنوری گذشته‌ی شما را از محاکم دادگستری و مجلس مردمی می‌شناسم). شما نیز به‌نظر می‌رسد این را به‌عنوان هدف ایده‌آل می‌شناسید، با توجه به این

امر که تفاوت میان یک نمایشنامه‌ی صحنه‌ای و یک نمایشنامه‌ی ادبی را مشخص ساخته‌اید؛ از این نظر، من فکر می‌کنم سیکینگن می‌تواند، اگر چه با دشواری (چون دست یافتن به کمال ساده نیست)، به یک نمایشنامه‌ی صحنه‌ای تبدیل شود. شخصیت‌پردازی آدم‌ها به همین مربوط می‌شود. شما کاملاً به‌درستی با فردیت‌پردازی ضعیف که در حال حاضر غالب است مخالفت کرده‌اید، که تقریباً همان‌قدر دوام دارد که یک اسهال معمولی حيله‌گر و یکی از نشانه‌های بنیادی ادبیات مقلدانه است که بر روی ماسه محو می‌شود. با وجود این، به‌نظر من، شخص نه تنها به‌وسیله‌ی آنچه عمل می‌کند بلکه همچنین چگونه عمل کردن نیز مشخص پیدا می‌کند؛ و از این نظر، من فکر نمی‌کنم اگر مشخصات فردی به‌نحو شدیدی متفاوت می‌شدند و مخالفت‌های متقابل‌شان برجسته می‌گردید، به محتوای فکری نمایشنامه‌ی شما آسیبی وارد می‌شد. خصوصیت‌هایی که در دوران باستان کافی بود، در عصر ما دیگر بسنده نیستند، و در این مورد، به‌نظر من، شما می‌توانستید به اهمیت شکسپیر در تاریخ تحول درام بیشتر توجه کنید، بدون آن که به اثر خود آسیب وارد آورید. اما اینها مسایل ثانوی هستند، و من فقط به آنها اشاره کردم تا شما متوجه شوید که به جنبه‌های مربوط به فرم نمایشنامه‌ی شما فکر کرده‌ام.

در ارتباط با محتوای تاریخی، شما دو سوی جنبش آن زمان را که برای شما بیشترین اهمیت را داشته‌ارایه کرده‌اید، و به روشی که آنها کاملاً روشن و به‌نحو موجهی مربوط به تحولات بعدی جنبش ملی نجبا است که به‌وسیله‌ی سیکینگن نمایندگی می‌شود، و جنبش نظری-انسان‌گرایی با تحول بعدی آن در حوزه‌ی کلیسا و الهیات—اصلاحات [مذهبی]. بهترین صحنه‌ها در اینجا

شخصیت‌های اصلی نمایشندگان طبقات و گرایش‌های مشخص هستند، و به همین دلیل، ایده‌های معین زمانه‌ی آنها، و انگیزه‌های عمل آنها باید نه در آرزوهای ناچیز فردی بلکه بر بستر تاریخی‌یی که بر آن عمل می‌کنند، یافت شوند. معهدا، قدم بعدی به جلو باید ظهور این انگیزه‌ها به شکل زنده‌تر، فعال‌تر در کانون توجه قرار گیرد، همان‌گونه که روال طبیعی جریان خود عمل است.

اینها هستند: صحنه‌ی میان سیکینگن و امپراتور، میان نماینده‌ی پاپ و اسقف ترپر (در اینجا شما در ترسیم عالی شخصیت‌پردازی فردی برای نشان دادن تضاد بین نماینده‌ی دنیوی، تحصیلکرده در کلاسیک‌ها و زیبایی‌شناسی، از نظر سیاسی و نظری آینده‌نگر، و دوک کوه‌فکر آلمانی کشیش‌ها موفق شده‌اید؛ و آنها به‌نحو بارزی از شخصیت‌های **نمونه** پیروی می‌کنند)؛ شخصیت‌پردازی در صحنه‌ی میان سیکینگن و چارلز نیز بسیار قابل توجه است. در مورد اتوبیوگرافی هوتن، **محتویاتی** که شما به‌درستی اساسی می‌دانید، وسیله‌ی بسیار خطرناکی را برای گنجاندن این محتویات در نمایشنامه، انتخاب کرده‌اید. دیالوگ میان فرانتس و بالتازار در پرده‌ی پنجم که در آن بالتازار به آقای خود می‌گوید او باید سیاستی حقیقتاً انقلابی را دنبال می‌کرد، اهمیت به‌سزایی دارد. اینجا جایی است که تراژدی واقعی ظاهر می‌شود، و دقیقاً به دلیل اهمیت آن، من احساس می‌کنم که می‌بایست در پرده‌ی سوم بسیار قوی‌تر بر آن تأکید می‌شد، جایی که فرصت‌های بیشتری وجود داشت این مورد صورت گیرد. اما من دوباره به عقب می‌پریم، به مسایل ثانوی.—دیدگاه شهرها و دوک‌های آن زمان همچنین بسیار روشن در چند جا معرفی شده، و بنابراین، عناصر باصطلاح **رسمی** جنبش آن زمان نسبتاً به قدر کافی توضیح داده شده است. اما، به نظر من، شما به عناصر غیررسمی، یعنی فرودستان و دهقانان با بازنمایی نظری همزمان آنها توجه کافی نکرده‌اید. جنبش دهقانان مانند جنبش ملی در جریان بود، دقیقاً در مخالفت با دوک‌ها و همین‌طور با جنبش نجبا، و ابعاد عظیم مبارزه که در آن دهقانان تسلیم شدند، در تعارض شدید با موردی قرار دارد که در آن نجبا سیکینگن را به سرنوشت خود رها کردند، بار دیگر به نقش تاریخی خود، یعنی نوکری دربار

رضایت دادند. از این رو، حتا با مفهوم شما از درام (اکنون خواهید دید) که به‌نظر من تا حدود زیادی انتزاعی است و نه به اندازه‌ی کافی رئالیستی، جنبش دهقانی شایسته‌ی توجه بیشتری است. برای اطمینان، صحنه‌ی دهقان با جوست فریتس<sup>۳</sup> شاخص است، و فردیت این (آشوبگر) خیلی درست ترسیم شده، اما برخلاف جنبش نجبا، به‌اندازه‌ی کافی معرف شورش دهقانان که در این مرحله به نقطه‌ی جوشش خود رسیده، نیست. نظر من درباره‌ی درام اینست که، واقعیت نباید به نفع عناصر فکری نادیده گرفته شود، همچنین شکسپیر را به نفع شیلر. اگر شما فضای زندگی اجتماعی بسیار متنوع فرودستان آن زمان را معرفی می‌کردید، مصالح کاملاً تازه‌ای در اختیار می‌گذاشتید که می‌توانست به اقدامی که در پیش-زمینه توسط جنبش ملی نجبا عمل می‌شد جان ببخشد، و پس-زمینه‌ای ضروری برای آن فراهم کند، و در نهایت پرتوی نور مناسبی بر این جنبش معین بيفکند. چه شخصیت‌های فوق‌العاده گرانبهایی در این دوره‌ی فروپاشی فئودالیسم یافت می‌شدند—شاهان حاکم مفلس، سربازان مزدور بیکار، ماجراجویان از همه رنگ—پس-زمینه‌ای فالستافی که، در یک نمایشنامه‌ی تاریخی از این گونه، بسیار مؤثرتر از شکسپیر می‌بود! اما، سوای این، به‌نظرم می‌رسد که نادیده گرفتن جنبش دهقانی، شما را از یک نظر به سمتی سوق داده که حتا جنبش ملی نجبا را نادرست ترسیم کنید، و عامل تراژیک **واقعی** سرنوشت سیکینگن از چشم شما دور بماند. به‌عقیده‌ی من، اکثریت اشرافیت درباری در آن زمان، به اتحاد با دهقانان نیندیشیدند؛ وابستگی آنها به درآمدی که از دهقانان سرکوب شده می‌گرفتند، اجازه نداد. اتحاد با شهرها ممکن‌تر بود؛ اما این کار هرگز تحقق پیدا نکرد یا فقط در

بخش‌های محدودی عملی شد. با وجود این، پیروزی انقلاب ملی نجبا تنها از طریق اتحاد با شهرها و دهقانان، به‌ویژه با دومی ممکن بود؛ و این، به‌عقیده‌ی من، شرایط تراژیکی بود که، شرط بنیادی، یعنی اتحاد با دهقانان غیرممکن بود، که سیاست نجبا ضرورتاً سطحی بود، که درست در همان لحظه، هنگامی که آنها آرزو داشتند نماینده‌ی جنبش ملی باشند، توده‌های مردم، دهقانان، علیه رهبری جنبش اعتراض کردند، و بنابراین، ضرورتاً می‌باید فرومی‌پاشید. من هیچ وسیله‌ای که قضاوت کنم شما از لحاظ تاریخی تا چه اندازه در فرض خود، که سیکینگن به نحوی واقعاً در ارتباط با دهقانان بود، ندارم؛ و نه این موضوع چندان مهم است. ضمناً، تا آنجا که من به یاد دارم، در نوشته‌های هوتن آنجا که از دهقانان تقاضا می‌کند، با دقت از ذکر مسأله‌ی حساس نجبا پرهیز می‌کند و کوشش می‌کند تمام خشم دهقانان را به سمت کشیش‌ها جهت دهد. معهدنا، من به‌هیچ وجه با این حق شما که سیکینگن و هوتن را طوری تصویر کنید که گویی آنها قصد آزادی دهقانان را دارند، مخالف نیستم. اما در اینجا شما ناگهان تناقض تراژیک داشته‌اید: هر دوی آنها، میان نجبایی که مصممانه با **این موضوع مخالفت کردند** از یک سو، و دهقانان از سوی دیگر، ایستادند. به‌عقیده‌ی من، این موضوع، برخورد تراژیک میان شرط لازم از لحاظ تاریخی ضروری و ناممکن بودن عملی تحقق آن را تشکیل می‌دهد. وقتی شما این لحظه را از دست می‌دهید، برخورد تراژیک را به ابعاد کم اهمیت‌تری تقلیل داده، سیکینگن را بلافاصله در برابر تنها یک دوک قرار می‌دهید و نه علیه امپراتور و امپراتوری (گر چه شما دهقانان را اینجا در لحظه‌ی درستی وارد می‌کنید)، و او، طبق روایت شما، به هلاکت می‌رسد، اما صرفاً به‌خاطر بی‌تفاوتی و بزدلی

نجبا. این می‌توانست کاملاً به شکل دیگری زمینه‌سازی شده باشد اگر شما بر خشم فزاینده‌ی دهقانان، همچنین روحیه‌ی بیشتر محافظه‌کار شدن آشکار نجبا به علت شورش‌های «بوندشوهه» و «آرمر گنراد»<sup>۴</sup> دهقانی قبل، تأکید می‌داشتید. این تنها یکی از بسیار راههایی است که ممکن بود جنبش‌های دهقانی و فرودستان را در نمایشنامه معرفی کرد؛ حداقل ده راه دیگر قابل تصور یا بیشتر وجود دارد.

همان‌طور که می‌بینید، من با اثر شما با معیاری بسیار عالی روبرو شده‌ام—در واقع، **عالی‌ترین** شکل دیدگاه زیبایی‌شناسی و تاریخی—و اگر چنین به‌نظر برسد که من مخالفت می‌کنم، دلیل ارج گذاشتن من به اثر شماست. انتقاد متقابل مدتهاست که تا حد امکان، به‌خاطر حزب، صراحت ویژه‌ی خود را پیدا کرده. به‌طور کلی، همیشه برای من و همه‌ی مالذت‌بخش است که دلیل تازه‌ای پیدا کنیم که حزب در هر حوزه‌ای که وارد شود، همیشه برتری خود را نشان می‌دهد. و این همان کاری است که شما این بار نیز انجام داده‌اید. **○**

#### پی‌نوشت‌ها:

۱. اشاره‌ی مارکس به نمایشنامه‌ی «گوتس فون برلیخینگن» اثر گوته است.
۲. مارتین لوتر رفرم معتدلی را انجام داد که متناسب با نیازهای نجبای پائین، طبقه‌ی متوسط شهرها و بیشتر دوک‌ها بود. برعکس، توماس مونترس خواستار لغو فئودالیسم بود. ارتش دهقانی مونترس در ماه می ۱۵۲۵ شکست خورد، او دستگیر، شکنجه و سپس کشته شد.
3. Jost Fritz
۴. Armer Konrad و Bundschuh بزرگترین جنبش‌های دهقانی در آلمان بودند. آنها در اوایل سال ۱۵۱۴ شکل گرفتند و جنگ دهقانی ۲۶-۱۵۲۵ را آغاز کردند.

# ستاره‌ی دنباله‌دار هلی: تئاتر فدرال

■ رابرت بروستین<sup>۱</sup>  
ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد



ماجرای شکوهمند، کاملاً دور از ذهن، و بالاخره بدفرجام مشهور به پروژه‌ی تئاتر فدرال از ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ دوام آورد.

تئاتر فدرال به‌وسیله‌ی حکم کنگره در یک فضای شکار سرخ و هیستری سیاسی کشته شد. باوجود این، در دوره‌ی کوتاه چهار سال، این سازمان رؤیایی نه تنها تعداد زیادی تولیدات موفق تئاتر فدرال را خلق کرد، بلکه کمک کرد تا سراسر جغرافیای ملت‌های ما و هدف صحنه‌ی تئاتر آمریکایی انقلابی گردد.



هلی فلاناگان

تئاتر فدرال، در میانه‌ی بحران بزرگ اقتصادی، برنامه‌ای اندیشید که، طبق برآوردی، برای بیست تا سی هزار بازیگر، کارگردان، نمایشنامه‌نویس، طراح، کمک‌صحنه کار ایجاد کند، و سرانجام در بالاترین رقم برای سیزده هزار هنرمند تئاتر در سی و یک ایالت کار به وجود آورد. سازمان یارانه که به «اداره‌ی پروژه‌ی کار» شناخته می‌شد، تحت رهبری روشن‌بینانه‌ی هری هاپکینز<sup>۲</sup>، معاون رئیس جمهور فرانکلین دلانوروزولت، دریافتند که در میان بیش از یک‌سوم جمعیت بد-تغذیه، بد-پوشش و بد-مسکن، تعداد زیادی هنرمندان گرسنه وجود دارند. هاپکینز بلافاصله رشته‌ای از پروژه‌های هنری، از جمله پروژه‌های برای تئاتر، سازمان داد و به جستجوی مدیری مناسب آغاز کرد.

هاپکینز مدیر ملی ایده‌آل خود را در هلی فلاناگان دیویس<sup>۳</sup> یافت، یک استاد چهل و پنج ساله‌ی تئاتر در کالج واسار که دارای انرژی بی‌حد و مرز، خوش‌بینی مهارناپذیر، شور و حرارت خستگی‌ناپذیر، و بدون هیچ تجربه‌ی اداری است. هاپکینز به‌طور غریزی می‌دانست که این پروژه باید به‌وسیله‌ی فرد تئاتری غیرتجاری مدیریت شود، و هلی توجه او را به‌واسطه‌ی کارهای تجربی‌اش در کالج واسار جلب کرده بود. او به‌زودی دریافت که هلی نه تنها یک هنرمند ژرف بین تئاتری فوق‌العاده است بلکه فردی است با صفات استثنایی، درستی و تحرک—صفاتی که ترکیب آنها هلی را یکی از بزرگ‌ترین مدیران در تاریخ تئاتر آمریکا ساخت.

هلی، به‌جای احتیاط و کورمال رفتن در کار جدیدش، با ایده‌های بسیار روشنی درباره‌ی این که از یک تئاتر فدرال چه انتظاری می‌توان داشت، آغاز کرد. او اطمینان داشت که چنین پروژه‌ای، اگر چه به‌عنوان منبع یارانه‌ی اقتصادی طراحی شده، موظف است که معیارهای هنری عالی پایه‌ریزی کرده و آنها را حفظ کند. یک تئاتر فدرال با کمک مالی دولت، می‌باید آلت‌رناتیوی

در میان  
پشتیبانان مالی  
هنرها تعداد  
بسیار محدودی  
هستند که قادر  
باشند از دخالت  
در اداری امور  
هنرمندانی که  
حمایت می‌کنند،  
خودداری کنند،  
و دولت کمترین  
آنها؛ به‌ویژه  
هنگامی که کار  
این هنرمندان  
سابقه‌ی  
برجسته‌ی  
سیاسی داشته  
باشد.

مرزهای تئاتر آمریکا بود، و هر یک از آنها تئاتر فدرال را در برابر مخالفت‌ها و انتقادهای بسیاری قرار می‌داد. به‌طور مثال، تلاش برای ادغام کمک مالی و هنر پر از تعارض بالقوه بود، به‌ویژه به‌علت تفاوت میان هدف‌های کار اجتماعی و دستاورد هنری. آیا تئاتر فدرال قرار بود منبعی برای نمایشنامه‌ها و تولیدات نمایشی عالی باشد یا ترجیحاً سازمانی که طراحی شده بود برای بهتر کردن زندگی بیکاران؟ تئاتر فدرال چگونه می‌توانست هدف‌های عالی را دنبال کند هنگامی که بهترین هنرمندان تئاتر آمریکا در میان بیکاران نبودند—یا در واقع، هنگامی که تهیه‌کنندگان برادوی همان هنرمندان را با دستمزد فوق‌العاده بالاتری برای نمایش‌های تجاری می‌خواستند؟

بسیاری از همان تهیه‌کنندگان، تئاتر فدرال را به خاطر قیمت‌های ارزان بلیت یارانه‌ای (گاه به ارزانی ۲۵ سنت) مورد انتقاد قرار داده، آن را در برابر قیمت‌های بالاتر صحنه‌ی برادوی، رقابتی غیرمنصفانه می‌خواندند، ولی این فقط یکی از دردسره‌های هلی بود. تلاش او در تمرکز-زدایی تئاتر فدرال، وقتی تعداد تئاترهای جدید را در نظر بگیریم که در مدت کوتاهی در سراسر کشور شکل گرفت، حرکتی بسیار موفقیت‌آمیز بود، اگر چه همیشه آثاری با کیفیت بالای حرفه‌ای تولید نمی‌شد. علاوه بر آن، این تلاش‌ها گاهی پیش‌قضاوت‌ها و شوونیسم محلی و تنگ‌نظرانه را دامن می‌زد. از همه خطرناک‌تر، هیاهوی اجتماعی و سیاسی تئاتر فدرال همواره آن را از طرف سانسور دولتی آسیب‌پذیر می‌کرد.

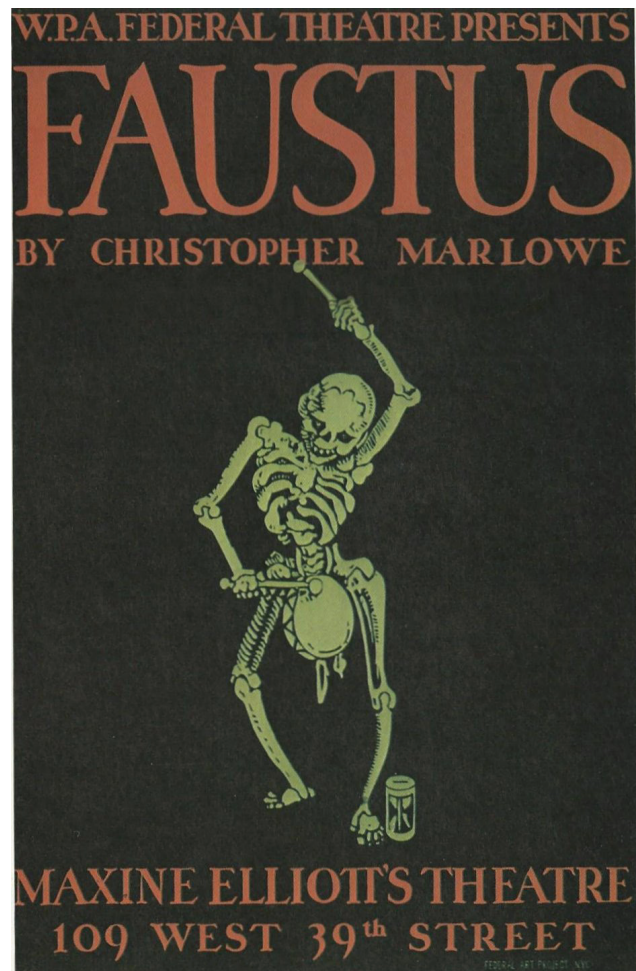
هری هاپکینز به هلی قول یک تئاتر «آزاد، بالغ، بدون سانسور» را داده بود. اما غالباً او قادر نبود به قول خود عمل کند. این امر نباید ما را متعجب کند. در میان پشتیبانان مالی هنرها تعداد بسیار محدودی هستند که قادر باشند از دخالت در

باشد در برابر تئاتر تجاری، نه رقیب آن، و قیمت بلیت را برای همه پائین نگه‌دارد. این تئاتر همچنین باید یک تئاتر تمرکز-زدا باشد—در واقع، بذریک جنبش تئاتر ملی—تولیدات تئاتری را نه فقط در نیویورک بلکه در هر شهر و منطقه‌ی عمده در سراسر کشور خلق کند. و شاید مناقشه‌برانگیزترین ایده‌ی او، رسالت این تئاتر در تولید نمایشنامه‌هایی بود که نه صرفاً تفنن بلکه آثار هنری مربوط به مشکلات اجتماعی و سیاسی روز باشد. هر یک از این تصمیمات به‌منظور گسترش

اداره‌ی امور هنرمندانی که حمایت می‌کنند، خودداری کنند، و دولت کمترین آنها؛ به‌ویژه هنگامی که کار این هنرمندان سابقه‌ی برجسته‌ی سیاسی داشته باشد. و روشن بود که هنرمندان تئاتر فدرال، به‌علت وجود هلی، تردید نمی‌کردند که او را دچار مشکل سازند.

هلی هرگز با استفاده از تئاتر به قصد پروپاگاندا مخالفت نمی‌کرد، اگر برای افشای فساد سیاسی یا شرایط اجتماعی ناعادلانه استفاده می‌شد. اگر چه او غالباً به حمایت از کمونیسم و حتا خود او به کمونیست بودن متهم می‌شد، اما او با آگاهی هرگز اجازه نداد که تئاتر فدرال از احزاب سیاسی پشتیبانی کند یا هدف‌های سیاسی را پیش ببرد. در واقع، او در لغو نمایشنامه‌هایی که به نظر می‌رسید آشکارا هوادار او هستند، تردید به خود راه نمی‌داد. در یادداشت سرزنش‌آمیزی به یکی از رادیکال‌ترین تهیه‌کنندگان خود چنین نوشت: «من از تئاتر فدرال استفاده‌ی سیاسی نخواهم کرد. علاوه بر آن، من تئاتر فدرال را برای هدف‌های حزب دموکرات، حزب جمهوریخواه، یا حزب کمونیست مورد استفاده قرار نخواهم داد.»

یکی از این موارد مربوط به کاری بود به نام «حکم اجابت شد»، نمایشنامه‌ای درباره‌ی کارگران فریب‌خورده و سرمایه‌داران آزمند که هلی آن را «ژورنالیسم بد و تئاتر هیستریک» خواند، چون بودجه‌ی دولت را «به‌عنوان ابزار حزبی» استفاده کرده بود. چون او معتقد بود هدفش «تئاتری در ارتباط با ریشه‌های محلی» است که به مشکلات اجتماعی مانند بی‌خانمانی و برق اختصاص داشته باشد، می‌توانست ریاکاری او تلقی شود که برای مقاصد سیاسی محدود مورد استفاده قرار نگیرد. حتی ساده‌لوحانه‌تر بود که تصور کنیم سازمانی که به این تولیدات یارانه می‌دهد از سرکوب یا سانسور آنها که منافع دولت را به خطر می‌اندازند، خودداری کند.



پوستر نمایش «دکتر فاستوس» اثر کریستوفر مارلو، به کارگردانی آرسن ولز

اولین برخورد دولت بر سر نمایشنامه‌ای به نام «اتیوپی» به وجود آمد، هنگامی که «اداره‌ی پروژه‌ی کار» ظاهر شدن سران دولتی مانند بنیتو موسولینی و هایلده سلاسی را بر صحنه ممنوع کرد (جولیوس سزار، کاری از ایالت دلیور به کارگردانی رابرت شنیتزر<sup>۴</sup> نیز به خاطر توهین به «دوچه» مورد انتقاد قرار گرفت). این حرکت منجر به استعفا‌ی المر رایس<sup>۵</sup> شد که مدیریت پروژه‌ی نیویورک را به‌عهده داشت. حیرت و شگفتی حتا بیشتر می‌شد هنگامی که اجراهای تئاتر فدرال، با توجه به وسوسه‌ی

«من از تئاتر  
فدرال استفاده‌ی  
سیاسی نخواهم  
کرد. علاوه بر آن،  
من تئاتر فدرال  
را برای هدف‌های  
حزب دموکرات، حزب  
جمهوریخواه، یا  
حزب کمونیست  
مورد استفاده قرار  
نخواهم داد.»

نمایشی کردن اخبار (ه‌ری هاپکینز به یک نماینده‌ی ستیزه‌جوی کنگره چنین توضیح داد، «چیزی شبیه حرکت زمان در فیلم‌ها»). روزنامه‌ی زنده ادامه‌ی تکنیک تئاتر حماسی برشت و پیسکاتور بود. قصد این بود که با استفاده از طرح‌های مواجهه‌آمیز و مضامین جدلی به‌منظور پادزهر تئاتر تجاری که، به گفته‌ی ه‌لی، «روایت‌هایش را به‌نحوی مؤدبانه و درگوشی در قالب داستان‌های کوتاه مثلث عشقی در فضای مثلث کوچکی ادامه می‌دهد.» فضاهای تئاتر «روزنامه‌ی زنده» که توسط هنرمندان صحنه‌پردازی مانند هاوارد پی<sup>۱</sup> و مردوخای گورلی<sup>۲</sup> طراحی شده بود، از تخته‌کلید جدید کنترل از دور جورج آیزنور<sup>۳</sup> استفاده‌ی مناسبی کرده، تخیل برانگیز و متنوع بودند. آنها نور و پروژکشن را جانشین «صحنه‌پردازی پر دردرس» که ه‌لی و سایر دوراندیشان تئاتری آن را منسوخ می‌دانستند، کردند، عمدتاً به‌خاطر آن که «سینما»، آن‌طور که ه‌لی پیامبرانه اضافه کرد «رنالیسم را در بازی خودش شکست داده بود.»

مهم‌تر از آن، داستان‌هایی که در این نمایش‌ها گفته می‌شد آشکارا تبلیغاتی بودند و مسایل عمده‌ی روز را مطرح می‌ساختند. تئاتر فدرال با اولین کار موفق روزنامه‌ی زنده، نمایشنامه‌ی «با سه "A" شخم زدن»<sup>۴</sup>، اتحاد کشاورزان و مصرف‌کنندگان برای دستمزد بیشتر و غذای سالم‌تر را به ثمر رساند. این نمایشنامه در نیویورک هشتاد و پنج اجرا رفت و سپس در شیکاگو، کلیولند، لس آنجلس و میلواکی تولید شد، گرچه تک‌زاس جزو آنها نبود، ایالتی که مدیر اداره‌ی پروژه‌ی کار آن ه‌لی را ترغیب کرد که «نمایشنامه‌های قدیمی» را که انتقادات منفی برنمی‌انگیزد، اجرا کند. این بوروکرات تک‌زاسی احتمالاً همان نارضایتی را در مورد برق داشته، یعنی فراخوان برای دولتی شدن مالکیت خدمات عمومی؛

نمایشنامه‌ی «اسپیروکت»<sup>۵</sup>، تاریخ سیفلیس بود که با فراخوان برای اجباری شدن آزمایش خون اوج می‌گرفت؛ و، بی‌تردید بزرگ‌ترین موفقیت تئاتر فدرال نمایشنامه‌ی «یک سوم ملت»<sup>۶</sup> بود که شرایط نامناسب مسکن را در بزرگ‌ترین شهرها بر ملا می‌ساخت.

معهدنا، گرایش تماشاگران به «نمایشنامه‌های قدیمی» به‌نظر می‌رسید که به‌وسیله‌ی واحد تئاتر فدرال تحت سرپرستی جان هاوسمن و اورسن ولز ارضا می‌شد. اما، حتا اجراهای کلاسیک خالی از



پوستر نمایش «یک سوم ملت»



صحنه‌ای از نمایش «یک سوم ملت»

مقاومت‌ناپذیر سطح تفکر کنگره در آن زمان، شخصیت‌های سیاسی آمریکا را مورد انتقاد یا استهزا قرار می‌داد.

ه‌لی امپراتوری خود را به پنج واحد بزرگ تقسیم کرد: (۱) روزنامه‌ی زنده؛ (۲) تئاتر با بهای همگانی، به زبان عبری، اسپانیایی، و سایر گروه‌های قومی؛ (۳) تئاتر تجربی؛ (۴) تئاتر سیاهان، تحت مدیریت جان هاوسمن<sup>۷</sup> و ژز مک‌کلندون<sup>۸</sup>؛ و (۵) تئاتر آزمایشی.<sup>۹</sup> روزنامه‌ی زنده‌ی ه‌لی همیشه تحریک‌آمیزترین تولیدات او بوده. تلاشی برای

مشاجره نبود. این اولین تلاش‌ها در ساختار شکنی نمایشنامه‌های کلاسیک در «مرتبط» کردن آنها با جهان معاصر که موفقیت‌هایی دربر داشت (روندی که بعداً توسط کارگردان‌های مدرنی نظیر آندره شربان، پیتر بروک و پیتر سلرز به کار گرفته شد)، هنوز برآشفته‌گی به وجود می‌آورد. هاوسمن، [اورسن] ولز را که آن زمان در سن حساس بیست سالگی بود، استخدام کرد تا «مکبث» را با واحد بازیگران سیاهپوست خود کارگردانی کند. ولز محل وقوع نمایشنامه را در هائیتی قرار داد، جادوگران را به پزشکان جادوگر آئین وودو تبدیل کرد و شخصیت اصلی نمایشنامه را چنان‌که گویی

«امپراتور جونز به زیبایی دیوانه شد» تصویر کرد، در نتیجه یک پیروزی خلق کرد که در نیویورک و در تور سراسری با استقبال بزرگی روبرو شد. موفقیت این مکبث «وودو» واحدهای سیاهپوست در سراسر کشور را تشویق کرد تا روایت سیاه سایر کلاسیک‌های اروپایی، مانند «میکادوی 'آونگ' و «لیسیستراتا» را به صحنه ببرند، گرچه نمایشنامه‌ی «لیسیستراتا» سرانجام به‌وسیله‌ی «اداره‌ی پروژه‌ی کار» به‌خاطر «سکسی» بودن تعطیل شد. به‌دنبال «مکبث» که در تئاتر لافایت در هارلم به روی صحنه رفت، هاوسمن و ولز تئاتر مکسین لیبوت را تصرف کردند تا دو روایت درخشان از

نمایشنامه‌های کلاسیک را آماده کنند: «اسب کلاه می‌خورد»، یک اقتباس دیوانه‌وار از فارس لایبش در قرن نوزدهم با بازی جوزف کاتن جوان در نقش اصلی، و «دکتر فاستوس» اثر کریستوفر مارلو به کارگردانی و بازی ولز در نقش اصلی (اولین نقش اصلی او در نیویورک). نمایشنامه‌ی «فاستوس» بنا به عقیده‌ی عموم یک تفسیر مسحورکننده از یک نمایشنامه‌ی کلاسیک بود، با بازی جک کارتر (بازیگر سیاهپوستی که مکبث را بازی کرد) که مفیستور را به سیمای محترم و دل-مشغول یک شرّ تبدیل کرد. ولز در ضمن توانست تسلیم ضعف خود برای یک گریم غلیظ شود همراه با شوق سراسر زندگی‌اش به

شعبده، اپیزودی را به صحنه برد به شیوه‌ای که عواقب هفت گناه کبیر را در پی داشت. اکنون شانس به تئاتر فدرال روی آورده بود. در نیویورک منتقدین آن را «بزرگ‌ترین تولیدکننده‌ی آثار موفق» می‌نامیدند. بهترین نمایشنامه‌نویسان روز امثال برنارد شا و یوجین اونیل، شادمان بودند که آثارشان در مناطقی که معمولاً هرگز در معرض دیدشان قرار نمی‌گرفت، اجازه دهند که «پروژه» نمایشنامه‌هایشان را در برابر یک حق تألیف ۵ دلاری در هفته یا کمتر از آن، تولید کند. همین‌طور، رمان‌نویسانی مانند سینکلر لوئیس فقط خوشحال بودند که دعوت هلی را برای اقتباس رمان‌هایشان

**بهترین  
نمایشنامه‌نویسان  
روز امثال برنارد  
شا و یوجین اونیل،  
شادمان بودند که  
آثارشان در مناطقی  
که معمولاً هرگز در  
معرض دیدشان  
قرار نمی‌گرفت، اجازه  
دهند که «پروژه»  
نمایشنامه‌هایشان  
را در برابر یک حق  
تألیف ۵ دلاری در  
هفته یا کمتر از آن،  
تولید کند.**



صحنه‌ای از نمایش «مکبث» (وودو مکبث) به کارگردانی اُرسن ولز



اُرسن ولز در تمرین نمایش «اسب کلاه می‌خورد» با اُرلن فرانسیس و جوزف کاتن



اعلان نمایش «اسب کلاه می‌خورد»



به نمایشنامه بپذیرند. رمان «اینجا نمی‌تواند اتفاق افتد» اثر لوئیس درباری به قدرت رسیدن فاشیسم در آمریکا، اگر چه اثر نمایشی ضعیفی بود، بیست و دو تولید داشت که همزمان در هیجده شهر افتتاح شد و برای نزدیک به پانصد هزار نفر بازی شد. نمایش، بناگزی، به‌عنوان تبلیغ برای برنامه‌ی اصلاحات<sup>۱۵</sup> تعبیر شد.

تئاتر فدرال، اما، علیرغم موفقیت‌های روزافزون خود، هنگامی که «اداره‌ی پروژه‌ی کار» به بهانه‌ی قطع شدن بودجه، نمایشنامه‌ی «گهواره خواهد جنبید»، یک ساتیر به سبک برشت نوشته‌ی مارک بلیتستین<sup>۱۶</sup> را در شب افتتاح آن لغو کرد، آسیب سنگینی به اولیای امور و کارکنان آن وارد آمد. داستان احیاء آپرای مخفیانه اکنون آنقدر شناخته شده است که نیازی به بازگویی ندارد (این اپیزود موضوع محوری فیلم ۱۹۹۹ تیم رابینز، همچنین به نام «گهواره خواهد جنبید» است که چری جونز<sup>۱۷</sup> نقش هلی فلاناگان را بازی می‌کند). کافی است گفته شود که ولز و هاوسمن تماشاگران شب افتتاح را از تئاتر مکسین الیوت تا تئاتر خالی ونیس، بیست بلوک راهپیمایی کردند؛ بلیتستین سراسر موسیقی آپرا را با پیانو نواخت، و بازیگران با زیرکی، دستور اتحادیه را دور زده، نقش‌های خود را از سالن تئاتر، سراسر با کف زدن‌های رعدآسا، خواندند.

اما این واقعه برای تئاتر فدرال یک پیروزی بدتر از شکست بود. ولز و هاوسمن بلافاصله «پروژه» را رها کرده و تئاتر مرکوری خود را بنیان نهادند، تئاتری که «جولیوس سزار» را با پیراهن سیاه تولید کرد و «خانه‌ی اندوهگین»<sup>۱۸</sup> خیره‌کننده را، که ولز بیست و دو ساله یک بار دیگر با گریم سنگین نقش کاپیتان شاتوور هشتاد ساله را بازی کند. اگر چه هلی اظهار کرده بود که خوشحال می‌شود هر وقت هنرمندان در تئاتر تجاری کار

به‌دست آورند، اما ترک هاوسمن-ولز از «پروژه» او را بدون دو نفر از پرتحرک‌ترین شخصیت‌ها و سرمایه‌های باارزش بجا گذاشت.

هلی همچنین بزرگ‌ترین پشتیبان خود در کابینه‌ی روزولت، هری هاپکینز، را به‌زودی از دست می‌داد، چون او دچار سرطان شده بود و اجازه می‌داد که دستیاران کم-اطلاع به جای او تصمیم بگیرند. (کیفیت آن تصمیمات با عقیده‌ی یکی از آنها، یک بوروکرات کالیفرنایی، می‌تواند مورد سنجش قرار بگیرد که یک پروژه‌ی تئاتری خوب را «هر چیزی که دور از روزنامه‌ها نگهداشته شود» می‌دانست.) روزولت در دور دوم کابینه‌ی خود هزینه‌های دولت را قطع کرد تا از تورم پرهیز کرده و به تجارت کمک کند. طبق معمول، اولین بخش‌هایی که آسیب دید بخش هنرها بود.

در حول و حوش همین زمان، هلی قاطعانه بر روی حکم خود تمرکز کرد تا یک تئاتر ملی حقیقی خلق کند؛ او در تلاش برای اطمینان از این که تمام واحدهای منطقه‌ای به‌خوبی اداره می‌شوند و معیارهای عالی را حفظ می‌کنند، سفرهای خستگی‌ناپذیر به دور کشور می‌کرد. هر جا که او می‌رفت از طرف هنرمندان و تماشاگران با حق‌شناسی روبرو می‌شد، اما همچنین از طرف برخی روزنامه‌ها با خصومت و برخی سیاستمداران با ناسزا و بدرفتاری روبرو می‌گردید. انتقادات رایج فزاینده‌ای در کنگره وجود داشت که در نیویورک پول‌های هنگفتی توسط هواداران بلشویک مصرف می‌شود. روزنامه‌ی واشینگتن پست خواست که به کار تئاتر فدرال و «برنامه‌های هنری پراز تصنع» آن پایان داده شود. روزنامه‌ی سن فرانسیسکو اگرآمینر متعلق به ویلیام راندلف هرست با تیترا درشت تقاضا کرد، «گرایش کمونیستی تئاتر فدرال باید ریشه‌کن شود.» حتا عنوان‌های بی‌ضرر نمایش‌های فارس معمولی تئاتر فدرال، مانند «اسقف شیطنت



پوستر نمایش «با سه A» شخم زدن»

می‌کند»، «در اتاق می‌پل»، «شوهرت را به من قرض بده»، توسط نمایندگان کنگره که هرگز به خودشان زحمت نمی‌دادند که نمایشنامه‌ها را ببینند، به عنوان مستهجن و زننده تقبیح شدند.

باید پذیرفت که «اتحاد کارگران»، یک سازمان سوسیالیستی که گفته می‌شود مهد کودک حزب کمونیست است، بسیاری از کارکنان تئاتر فدرال را عضوگیری کرد. و همچنین حقیقت دارد که برخی از کارهای بعدی «پروژه»، به‌ویژه نمایش کودکان به نام «شورش بیدسترها»<sup>۱۹</sup> «سگ آبی» که آنقدر جانبدار بود که بروکس آتکینسون<sup>۲۰</sup> از روزنامه‌ی نیویورک تایمز را واداشت تا بگوید کارل مارکس در شمایل غاز مادر تغییر چهره داده بود، و نمایش «پست شنبه شب» که تئاتر فدرال را متهم به آموزش دادن بچه‌های فقیر به کشتن بچه‌های ثروتمند می‌کرد (در واقع، کودکان از تمام طبقات درآمد نمایش را به‌عنوان داستانی درباره‌ی آدم‌های خوب در برابر آدم‌های بد دوست داشتند).

سرانجام، کمیته‌ی فعالیت‌های ضد آمریکایی مجلس<sup>۲۱</sup>، به ریاست مارتین دایس<sup>۲۲</sup> مشهور نماینده‌ی تک‌زاس، این کشمکش‌های سیاسی که تئاتر فدرال را محاصره کرده بود، همچون فرصتی عالی برای حمله به کابینه‌ی روزولت دید. همکار دایس در کمیته از نیوجرسی، جی. پارنل توماس<sup>۲۳</sup> — هر دوی آنها به زودی توجه‌شان را به سمت «سرخ‌ها» در هالیوود گرداندند—تئاتر فدرال را نه تنها به‌عنوان «حلقه‌ای در ماشین تبلیغاتی گسترده و بی‌سابقه‌ی برنامه‌ی اصلاحات»، بلکه آن را به‌عنوان بازوی حزب کمونیست انگ زد. بنا به‌گفته‌ی جین د هارت ماتیوز<sup>۲۴</sup> (در کتاب «تئاتر فدرال»<sup>۲۵</sup>، ۳۹-۱۹۳۵)، «از این پس، هلی فلاناگان تمام وقت و توجه‌اش را به‌نحو فزاینده‌ای وقف دفاع از تئاتر فدرال کرد تا گسترش آن.»

اشتغال ذهنی هلی در دفاع از اعتبار نهاد

این پیکار  
میان سیاست  
خشونت‌بار و  
هنر بی‌دفاع،  
به‌عنوان یک درام  
با قهرمانان و  
ضدقهرمانانش،  
به‌طور طبیعی  
برای مطبوعات  
توجه‌برانگیز  
بود، ولی نتیجه‌ی  
آن از پیش مقدر  
بود.

خود، توجه بهترین مفسرین را نیز بر این موضوع معطوف ساخت—نه تنها خانم د هارت، بلکه خود هلی نیز همان‌طور که در خاطرات تأثرانگیز و نیرومند خود، «صحنه» گفته، آن را پذیرفته است. این پیکار میان سیاست خشونت‌بار و هنر بی‌دفاع، به‌عنوان یک درام با قهرمانان و ضدقهرمانانش، به‌طور طبیعی برای مطبوعات توجه‌برانگیز بود، ولی نتیجه‌ی آن از پیش مقدر بود. کابینه‌ی دموکراتیک نه تنها نتوانست برنامه‌ی پیش‌بینی شده‌ی خود را برای یک وزارتخانه‌ی هنر، که فعالیت‌های تئاتری، موسیقی و سایر هنرها را در بیست و پنج تا صد شهر حمایت مالی کند؛ بلکه اساساً از هر شکل از هنر، به‌ویژه هنر تئاتر، حمایت نشد.

چیزی که درباره‌ی این رو در روی عمیقاً مایوس‌کننده است اینست که برای ماهها هلی فلاناگان خوش‌سخن، توسط «اداره‌ی پروژه‌ی کار» از ارسال هرگونه اظهار نظر به مطبوعات در دفاع از

شخص خود جلوگیری شد. او مجبور بود نه تنها در برابر انتقادات در ابراز عقاید خود بلکه دفاع از دستاوردهای هنری تئاتر فدرال سکوت کند. شاهد پس از شاهد درباره‌ی چگونگی تسلط کمونیست‌ها و سمپات‌های آنها بر تئاتر فدرال شهادت دادند، و پس از آن کلیفتون وودرام<sup>۶۶</sup> نماینده‌ی ویرجینیا، در مجلس گفت که تئاتر فدرال «تا آنجا که مربوط به تولیدات ملی می‌شود، هیچ چیز باارزشی تولید نکرده است.» و با غروری خودبینانه اضافه کرد، «ما از حرفه‌ی تئاتر بیرون خواهیم رفت.»

بالاخره، هلی اجازه پیدا کرد شرح مختصری در برابر کمیته‌ی دایس ارایه دهد، اما فقط پس از تعداد زیادی شهادت‌های خصمانه که به‌اندازه‌ی کافی اعتبار تلاش‌های او را خدشه‌دار کرده بود. نوشته‌ی کوتاه او هرگز نه خوانده شد و نه انتشار یافت، ولی قسمتی از آن در شهادت او آمد. او، ابتدا، با دفاع از سرشت وطن‌پرستانه‌ی پروژه‌اش آغاز کرد («از آگوست ۱۹۳۵، من با فعالیت ضدآمریکایی جنگیده‌ام») و سپس از خودش علیه اتهاماتی که چون یک بار به روسیه سفر کرده و درباره‌ی تئاتر روسیه با نظر موافق نوشته، سرخ نامیده شده، دفاع کرد. یاس‌آور است که این انسان محترم مجبور شود بگوید «که من هرگز کمونیست نبوده‌ام؛ که من یک دموکرات ثبت شده هستم، ... که من تئاتر فدرال را از آغاز به‌عنوان یک سازمان آمریکایی برنامه‌ریزی و مدیریت کرده‌ام.» برای سالهای سال سخنانی از همین سرشت در سراسر اتاق‌های کنگره طنین و بازطنین داشت.

هلی آماده بود که بپذیرد بسیاری از تولیدات او لحنی از پروپاگاندا داشته، اما تأکید داشت که پروپاگاندا شکلی از آموزش دموکراسی است تا ابزاری برای پیشبرد نظریه‌ی کمونیستی. در یک لحظه در جریان کمیته که ماهیت این تحقیقات را جمع‌بندی می‌کرد، نماینده‌ی او به نام جو استارنز<sup>۶۷</sup>



تولولا بنکهد

(دموکرات از ایالت آلاباما) درباره‌ی شخصیت بدشگونی به نام کریستوفر مارلو از هلی سؤال کرد، «شما از این مارلو نقل قول می‌کنید. آیا او یک کمونیست است؟» هلی پاسخ داد: «این را ثبت کنید که او بزرگترین نمایشنامه‌نویس در دوره‌ی شکسپیر بود.» در سطح اتهامات «کمیته‌ی فعالیت‌های ضد آمریکایی» یک گاف بود که چند سال بعد شرلی تمپل<sup>۶۸</sup> هشت ساله به‌خاطر رقصیدن با بیل رابینسون<sup>۶۹</sup> به یک کمونیست متهم شود، و این یک گاف بود که در آگهی ترجمه استارنز پایان یافت، نه متأسفانه بر روی سنگ قبرش.

اما هلی نمی‌توانست بر کمیته‌ای که عزم کرده بود تئاتر فدرال را از روی زمین براندازد تأثیر بگذارد. هنگامی که هلی تقاضا کرد تا به او اجازه داده شود آخرین اظهاراتش را بیان کند، دایس چکش‌اش را بر میز کوبید و پایان جلسه‌ی دادگاه را برای رفتن به

نهار اعلام نمود. دایس گفت این تقاضا را در نظر خواهد داشت، ولی هلی هرگز نه فرصت آن را پیدا کرد تا حرفش شنیده شود و نه هرگز شهادت او پخش گردید. توماس، نماینده‌ی مجلس، اعلام کرد، «ما نمی‌خواهیم که شما برگردید، شما مشتری سختی هستید و همه‌ی ما فرسوده شدیم.» نتیجه‌ی مستقیم این جلسات، سرانجام، تصویب لایحه‌ی قانونی یارانه برای سال ۱۹۳۹-۴۰ بود که فراخوانی برای تغییرات گسترده در طرح «اداره‌ی پروژه‌ی کار»، از جمله قطع چشمگیر بودجه‌ی هنرها و اعمال سوگند وفاداری برای خلاص شدن از رادیکال‌ها، با ۳۷۳ به ۲۱ رأی توسط مجلس بود. این لایحه همچنین پایان کار تئاتر فدرال را اعلام کرد. هلی درباره‌ی این ماجرا از روزنامه‌ای که فردی به دست او داد مطلع گشت، و در حالی که شوکه شده بود، تصمیم کنگره را چنین نامید: «اعدام آشکار تا خفه کردن آرام.»

در حمایت از تئاتر فدرال راهپیمایی‌ها صورت گرفت. منتقدین از دستاورد بزرگ تئاتر فدرال سخن گفتند. اورسن ولز به سیاستمداران دشمن پیشنهاد مناظره‌ی رادیویی داد. تلگراف‌ها از نقاط دور و سراسری سرازیر شد. و سنا به‌وسیله‌ی تالولا بنکهد<sup>۳۱</sup>، دختر یکی از اعضای سنا، برای مدت کوتاهی متقاعد شده بود تا دوام تئاتر فدرال را برای چند سال دیگر مورد توجه قرار دهد. اما این تلاش با شکست روبرو شد زیرا سنا مایل نبود هنرمندان دیگر را بیکار کند تا بودجه را برای تئاتر فدرال ذخیره کند، و با همین استدلال، متأسفانه، روزولت لایحه را امضا کرد.

علیرغم فریاد شجاعانه‌ی «تسلیم نشوید!» هُلی، و حمایت رعدآسای یکپارچه‌ی حرفه‌ی تئاتر و هزاران پشتیبان، تمام تلاش‌ها برای حفظ تئاتر فدرال بی‌اثر ماند. این اولین تلاش در تاریخ برای تثبیت یارانه‌ی تئاتر جدی آمریکا با بودجه فدرال، به‌وسیله‌ی مجلس با همان خصومت، بدخواهی و ترسی که بعداً موقوفه‌ی ملی هنرها<sup>۳۲</sup> را محاصره کرد، و این ایده‌ی بزرگ که تئاتر عالی را به میلیون‌ها تماشاگر جدید آمریکایی ارایه کند، قربانی کوتاه‌نظری و افکار تعصب‌آمیز شد.

هُلی در کتاب «صحنه» نوشت، «به‌این ترتیب تئاتر فدرال همان‌طور پایان یافت که شروع کرده بود، با معرفی بی‌پروای مشکلاتی که زندگی آمریکایی متأثر از آنهاست. اگر این اولین تئاتر دولتی در کشور ما مدت کوتاهی زنده ماند، به این معنی است که ممکن بود بیشتر زندگی کند. اما من باور ندارم هر کسی که با آن کار کرد تأسف بخورد از این که از ابتدا تا به آخر در برابر ارتجاع، در برابر تبعیض، در برابر عدم تحمل نژادی، مذهبی و سیاسی ایستاد. تئاتر فدرال برای ابراز دراماتیک‌تر و درک بهتر نیروهای عظیم امروز زندگی ما تلاش ورزید؛ تئاتر فدرال برای یک تئاتر آزاد به مثابه یکی از بسیاریان شکل بیان زندگی متمدنانه، آگاهانه و فعال مبارزه کرد.»

هُلی نه تنها کارش را از دست داد، شوهر دومش، فیلیپ اچ. دیویس<sup>۳۲</sup>، را نیز، بلافاصله پس از افول تئاتر فدرال، از دست داد. او در سال ۱۹۴۱، با پذیرفتن مقام ریاست کالج اسمیت و استاد تئاتر، به زندگی دانشگاهی برگشت. در آنجا بود که من به عنوان دانشجوی کالج آمهرست<sup>۳۳</sup>، برای اولین بار او را ملاقات کردم؛ زمانی که یکی از دختران همکلاسی من در کالج اسمیت، در یک نمایش روزنامه‌ی زنده با عنوان E=mc۲ درباره‌ی شکستن اتم بازی می‌کرد. هُلی چهار سال بعد دچار بیماری پارکینسون شد که به‌نظر می‌رسد بسیاری از هنرمندان تئاتر از آن رنج می‌برند. او دوران بازنشستگی را به اقامتگاه‌های قدیمی خود در پوکِپِسی نزدیک واسار گذراند، محلی که در سال ۱۹۶۹، در سن هفتاد و نه سالگی درگذشت.

برخی از صداهای تئاتر فدرال<sup>۳۴</sup>، به دلیل سن کمی گرفته و خسته هستند، اما همه به شور و حرارت، انرژی، مجادله و عدم ترسی که مشخصه‌ی این پروژه و رهبر آن بود، شهادت می‌دهند. وقتی به سرشت زودگذر خود تئاتر می‌اندیشیم، هیچ چیزی از اجرا جز چند عکس رنگ‌پریده و چند متن زرد رنگ باقی نمی‌ماند. اما همان‌طور که سایر پروژه‌های هنری فدرال غول‌هایی مانند جان چیور<sup>۳۵</sup>، رالف الیسون<sup>۳۶</sup> و ریچارد رایت<sup>۳۷</sup> در برنامه‌ی نویسندگان، و جکسون پولاک<sup>۳۸</sup>، ویلم ِ کونینگ<sup>۳۹</sup>، فیلیپ گاستون<sup>۴۰</sup> و جک لواین<sup>۴۱</sup> در پروژه‌ی هنر تولید کرد، برنامه‌ی تئاتر نیز برای برخی از درخشان‌ترین بازیگران، کارگردانان، طراحان و رقصندگان آن دوره مأمنی فراهم آورد (فقط کافی است که «تئاتر گروپ») به بسیاری از پروردگان با استعداد خود مباحثات کند): اورسن ولز و جان هاوسمن، نورمن لوید، آرتور کندی، کاترین دانهم، هلین تامیریس، جک کارتر، کانادا لی، ایان کیت، جوزف کاتن، برت لانکستر، سیدنی لومت، ای. جی. مارشال، آلوین چیلدرِس،

ویل گیر، پالا لارنس، جان راندلف، ژول داسن، حوزه لیمون—صورت نام‌ها پایان ناپذیر است. و این وجه بیرونی واقعیت است که تئاتر فدرال حکم داشت که نه ستارگان فعلی بلکه در درجه‌ی اول بیکاران را استخدام کند.

بگذارید آخرین سخن از زن برجسته‌ای باشد که این پروژه را در طول آن چهار سال هیجان‌انگیز، مآیوس‌کننده، بی مانند از سرگذراند: «رئیس جمهور ایالات متحد تأسف خود را در تعطیل تئاتر فدرال با اشاره به آن به‌عنوان یک کار پیشتاز کتباً اعلام کرد. این چنین بود، توفانی، پرقدرت، بد و خوب، غم‌انگیز و بامزه، به‌نحوی درخشان باارزشی بیش از ظرافت طبع، خرد و تخیل که ما بتوانیم به آن بدهیم. اهمیت‌اش در آن بود که رو به آینده داشت. یکهزار مرد و زن ناشناس—و غیره و غیره که کار را انجام دادند، هیچکس‌هایی که همه‌کس بودند، کسانی که به آن اعتقاد داشتند—که رؤیایها و عمل‌شان پایان آن نبود. آنها آغاز یک تئاتر خلقی در کشوری بودند که بزرگ‌ترین نمایشنامه‌های آن هنوز در راه است.»

کسانی نظیر ما که در تئاتر جدی آمریکا هستند، می‌دانند که این تئاتر بر پشت این اقدام شجاعانه و در سایه‌ی شخصیتی شکست‌ناپذیر که آن را رهبری کرد، ساخته شده. روحش در آرامش و غرور ◦

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. Robert Brustein رابرت بروستین یک منتقد، تهیه‌کننده، نمایشنامه‌نویس، نویسنده و مدرس تئاتری آمریکایی است. این نوشته مقدمه‌ی کتابی است با عنوان صداهایی از تئاتر فدرال (*Voice from the Federal Theatre*).

- Harry Hopkins
- Hallie Flanagan Davis
- Robert Schnitzer
- Elmer Rice
- John Houseman
- Rose McClendon

۸. این بخش و نام‌گذاری آن به «تئاتر آزمایشی» متفاوت از «تئاتر آزمایشگاهی» گروتوفسکی است. شاید بتوان آن را بخش جنبی این پروژه نامید. این اصطلاح، بهر حال، شامل نمایشنامه‌هایی می‌شوند که در تئاترها و توسط گروههایی آماده می‌شوند تا به برادوی در نیویورک یا وست‌اند در لندن راه یابند.

- Howard Bay
- Mordecai Gorelik
- George Izenour

۱۲. *Triple-A Plowed Under*، این نمایشنامه بر لایحه‌ی مصوبه به نام Agricultural Adjustment Act که برای حل مشکل بی‌آبی کشاورزان تنظیم شده بود، تمرکز داشت.

- Spirochete*
- One Third of a Nation*

۱۵. New Deal برنامه‌ی اصلاحات رئیس جمهور آمریکا فرانکلین روزولت برای برون رفت از بحران اقتصادی سالهای ۱۹۳۰ آمریکا بود که با سقوط بورس و بحران عمیق اقتصادی بی‌سابقه در آمریکا، در سال ۱۹۲۹ آغاز گردید.

- Mark Blitzstein
- Cherry Jones
- Heartbreak House*
- Revolt of Beavers*
- Brooks Atkinson
- the House Un–American Activities Committee
- Martin Dies
- J. Parnell Thomas
- Jane De Hart Matthews
- The Federal Theatre*
- Clifton Woodrum
- Joe Starnes
- Shirley Temple
- Bill Robinson

۳۰. Tallulah Bankhead: بازیگر سینما و تئاتر و فرزند خانواده‌ی بَنکهد و بروکمن، از خانواده‌های مشهور سیاسی آن دوره.

- National Endowment for the Arts
- Philip H. Davis
- Amherst College
۳۴. اشاره به مقالات و گفتارهایی است که در کتابی به همین نام (*Voices from the Federal Theatre*) انتشار یافته و این مقاله در سرآغاز آن آمده است.

- John Cheever
- Ralph Ellison
- Richard Wright
- Jackson Pollock
- Willem De Kooning
- Philip Guston
- Jack Levine

# فیلم و لحظه‌ی تاریخی

■ تیم رایبیز  
ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان



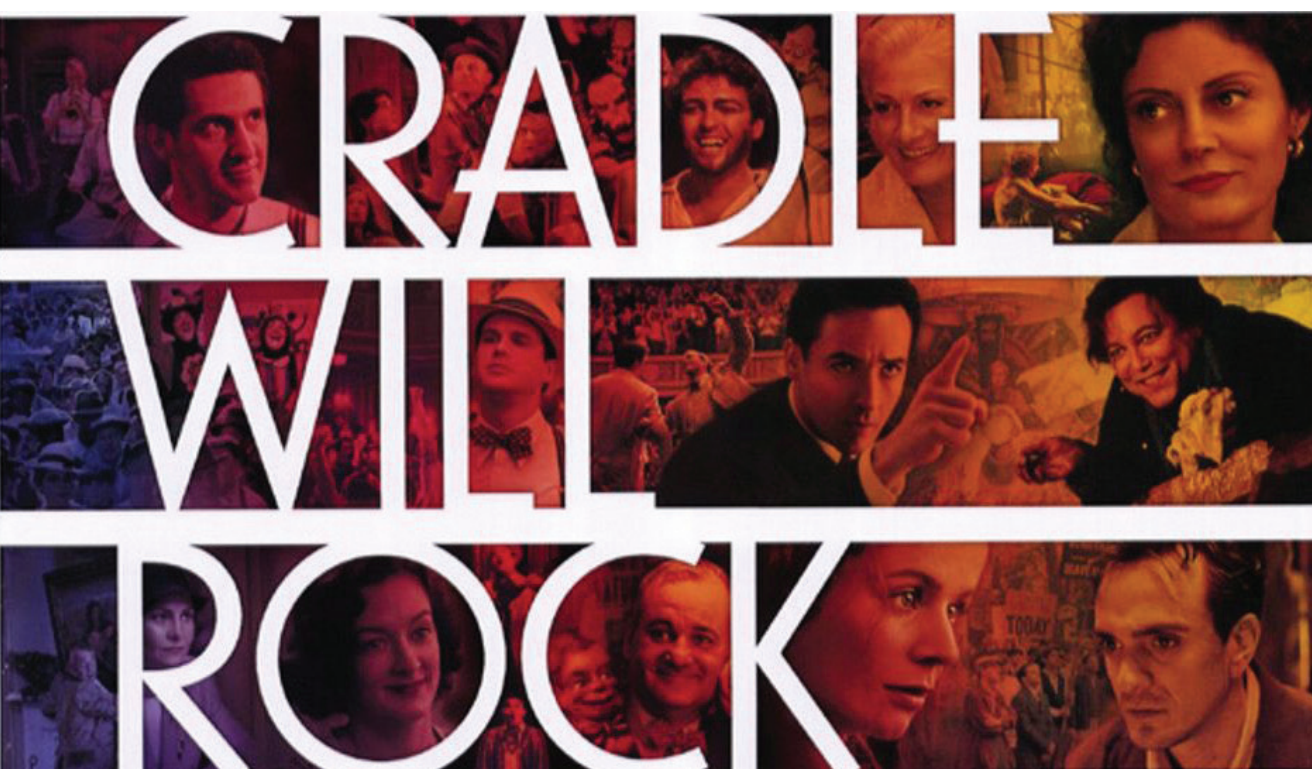
تیم رایبیز

من به تماشاگران ایمان بسیار دارم. با وجود انگیزش‌های مخرب و منفي برخی فیلمسازان، به نظر من تماشاگرانی هستند که خواهان چیز دیگری هستند؛ می‌خواهند بازتاب‌های مثبت بنی بشر را دریابند. هنگامی که داستان واقعی اولین اجرای «گهواره خواهد جنبید» را شنیدم، واکنش آن‌ام این بود که «چه پایانی بهتر از این برای یک فیلم!»؛ چه جشن مثبت و نشاط بخشی برای انسانیت، خلاقیت، و آزادی. چه شجاعتی داشته‌اند آن بازیگران که به پا خاسته‌اند.

هنر خطرآفرین همواره مایه‌ی الهام من بوده است. برای درک تأثیر و شور و هیجان آن اجرای اول «گهواره» بایستی حال و هوای آن زمانه را دریافت. بنابراین برای پر کردن فضاهای فیلمنامه که به آن اجرا ختم می‌شد، می‌بایست نیویورک دهه‌ی ۱۹۳۰ را با دقت تمام خلق می‌کردم - یعنی نشان دهم که در عوالم اقتصادی، اجتماعی و سیاسی چه اتفاقاتی داشت رخ می‌داد. در عین حال نمی‌خواستم فیلم لحن ملال آور درس تاریخ را داشته باشد. ضمن آن که لازم بود به مضامین کانونی سیاست و گشنگی، فاشیسم در مقابله با کمونیسم، و غیره پرداخته شود، متوجه بودم که نیاز به کمی حال و هوای تفریح و طنز هم وجود داشت تا بتوانم فیلم را با شتاب و آهنگ قاطعی پیش ببرم. برای این کار بهتر دیدم که از کمدی‌های «اسکروبال»<sup>۱</sup> [عجیب و غریب] دهه‌ی سی پرستون استرجس<sup>۲</sup>، فرانک کاپرا<sup>۳</sup> و هاوارد هاگز<sup>۴</sup> الهام بگیرم. این راهم می‌دانستم که برای توفیق در این کار، شتاب عاملی کلیدی و طنز عامل اساسی کار هستند. می‌بایست نشان می‌دادیم که شخصیت‌ها در آن زمانه، در رویارویی با گرسنگی و نومیدی، مجبور به اتخاذ تصمیم‌هایی بس دشوار بودند. با این افراد، امیدوار بودیم نجابت و رشادت انسانی کسانی را که دوره‌ی رکود اقتصادی را پشت سر گذاشتند نمایش دهیم. در نهایت، می‌خواستم روایت دیگری از

اقدامات طبقات حاکم در سالهای پیش از جنگ دوم جهانی را ارائه کنم. در همه‌ی فیلم‌های مربوط به جنگ، فکر نمی‌کنم اشاره‌ای به همدستی و مشارکت دولت آمریکا با صاحبان شرکت‌های خصوصی را در خیزش ماشین جنگ در اروپا دیده باشیم. مجسم بفرمایید: تمام عمر، ایمان و اعتقاد راسخی به نظام سرمایه‌داری داشته‌اید. بعد، یک روز صبح، در ماه اکتبر ۱۹۲۹، بازار سهام سقوط می‌کند. برخلاف آن که هرگز در بازار سهام سرمایه‌گذاری

نکرده‌اید، به شما می‌گویند که سقوط بازار بر شما هم تأثیر خواهد داشت. و به چشم می‌بینید که درست گفته‌اند. چند هفته بعد، بانک محل زندگی‌تان درش تخته می‌شود. پول‌تان رفت. کسب و کار کوچک‌تان با شکست کامل مواجه می‌شود. از کار بیکارتان می‌کنند. بیکار و بی درآمد، ازتان می‌خواهند صبر پیشه کنید و همچنان به این نظام دولتی که باعث و بانی ورشکستگی و بیکاری و گرسنگی شما بوده است، ایمان داشته باشید. شما - آدم کوشا و





جا خوش کرده است. در این اوضاع ملتهب بود که «گهواره» — و همچنین نقاشی دیواری ریورا<sup>۱</sup> و سایر برنامه‌های تئاتر فدرال — می‌بایست جای داده شوند. آنها که قدرت را در دست داشتند، فکر نمی‌کردند این کارها صرفاً کارهایی در عرصه هنر هستند، بلکه کارهایی بودند برای ایجاد تخریب هر چه بیشتر در سامان اجتماعی کشور.

پیش از نوشتن فیلمنامه، کتاب «صحنه»<sup>۲</sup> از هلّی فلاناگان<sup>۳</sup> را خواندم که درباره‌ی برنامه‌ی تئاتر فدرال است. با اینکه رشته‌ی دانشگاهی‌ام تئاتر بود، حیران بودم که چطور با این برنامه‌ی شگفت‌انگیز دوره‌ی روزولت آشنایی پیدا نکرده بودم. برنامه‌ای که می‌توانست راه‌هایی پیش پای دانشجویان باز کند که به امکانات فوق‌العاده‌ای بینجامد. با مدیر هنری‌ای آشنایی پیدا کرده بودم که

داشت با کمونیست‌ها می‌جنگید. سران رسانه‌های همگانی و صاحبان شرکت‌های بزرگ آمریکایی معتقد بودند بهتر از این نمی‌شود و از کمک مالی و اقتصادی به این دولت‌ها دریغ نمی‌کردند. ویلیام راندولف هرست ستونی در روزنامه‌هایش به راه انداخته بود به نام موسولینی (که در واقع به وسیله‌ی مارگریتا سارفاتی<sup>۴</sup> بدون ذکر نام نوشته می‌شد). کسانی که در آمریکا به از دست رفتن آزادی‌های مدنی در آلمان و سیاست‌های توسعه‌طلبانه‌ی ایتالیا در اتیوپی اعتراض می‌کردند، برچسب کمونیست می‌خوردند. در این حال، جنبش کارگری در ایالات متحد قدرت بیشتری می‌یافت، که هیزم بیشتری بر آتش خشم قدرتمداران می‌افزود و آنها مطمئن شده بودند که مسکو نه تنها دارد در می‌زند، بلکه وارد خانه شده و

طبقات بالا و شرکت‌های بزرگ از روزولت و «طرح نو» بیزار بودند. در واقع، خیلی از قدرتمداران آمریکایی عقیده داشتند روزولت کمونیست است، و اگر امکانش را داشتند، بدشان نمی‌آمد همه‌ی ساز و کارهای موجود را درب و داغان کنند.

تنی چند از سران شرکت‌های بزرگ آمریکا عقیده داشتند که دولت‌های فاشیست اروپایی بدیل بهتری هستند تا خط مشی‌های پیشنهادی روزولت. در ایتالیا، در رویارویی با بحران اقتصادی آن کشور، موسولینی کاری کرده بود که قطارها سر وقت به حرکت در آیند و سر وقت به مقصد برسند. او توانسته بود دولت را با قدرت و توانایی کامل به کار وادارد. هیتلر هم اقتصاد ورشکسته‌ی آلمان را زیر و رو کرده بود و نظم و نسق درستی برای کار و زندگی مردم ایجاد کرده بود. و فرانکو در اسپانیا

خداترسی که هیچ گناهی مرتکب نشده است — دست در دست اعضای خانواده‌تان در صفی طویل ایستاده‌اید تا مگر لقمه نانی گیرتان بیاید.

بعد، یک نفر از حزب کمونیست به شما نزدیک می‌شود و می‌گوید: «ما به نوع دیگری از توزیع ثروت عقیده داریم» و می‌گوید: «همه با هم برابرند. نظام سرمایه‌داری را ببینید که چگونه شما را به خاک سیاه نشانده است. بیا بید به ما ملحق شوید.»

این نوع افکار را خیلی‌ها با جان و دل پذیرا شدند. در هزارتوهای قدرت، ترس و هراس واقعی و ملموسی وجود داشت که نظام حاکم در حال فروپاشی است. من براستی عقیده دارم که دولت روزولت، دموکراسی را در آمریکا نجات داد. «طرح نو»<sup>۵</sup> مردم را دوباره به سرکار فرستاد و باعث شد دوباره به دولت ایمان پیدا کنند. اما عجیب آنکه

نه تنها نمایشنامه‌نویسان نسل‌های پیشین را با آغوش باز پذیرا شد، راه و روش‌های تازه برای فرم‌های بیانی جدید را تشویق می‌کرد. تئاتر تجربی، ساختارگرایی مکتب روسی، تفسیرهای نو از آثار کلاسیک، رقص مدرن، تئاتر عروسکی، و تئاتر پرشور و زنده‌ی کودکان، همواره او را به هیجان می‌آورد. در سالهایی که برنامه‌ی تئاتر فدرال وجود داشت، گروه‌های سیار تئاتری کارهایشان را در مناطق روستایی قحطی زده روی صحنه می‌بردند. «وودویل» دوباره کشف شده بود و با استقبال عظیم مردم روبرو بود. نمایش‌های مذهبی، سیرک‌ها، و درام‌های تاریخی مختص مناطقی که در آنها به صحنه می‌آمدند اجرا می‌شدند. و علاوه بر اینها، یک فرم کاملاً تازه‌ی تئاتری به نام «روزنامه‌ی زنده»<sup>۱۱</sup> ابداع شده و جان گرفته بود.

نمایشنامه‌های دارای محتوای اجتماعی، که کنگره حساسیت خاصی نسبت به آنها داشت، با استقبال خوبی روبرو می‌شدند، چون مردم نیازمند این نوع آگاهی‌رسانی بودند. تئاتر فدرال نمایشنامه‌هایی را خلق می‌کرد که مردم را به فکر و طرح سؤال وامی‌داشت، با این حال، این نوع کارها

تنها ده درصد نمایش‌هایی بودند که تئاتر فدرال تولید می‌کرد، و بقیه هیچ محتوای سیاسی یا اجتماعی نداشتند.

هلی فلاناگان کارهای حیرت‌آوری کرد. فکر نمی‌کنم تأثیر تئاتر فدرال بر مردم آمریکا را بتوان با هیچ متر و معیاری اندازه‌گیری کرد. اگر حساب کنید که این برنامه توانست در آن مدت کوتاه آثاری را برای ۲۵ میلیون نفر بر صحنه بیاورد، که یعنی یک چهارم ملت آمریکا، تازه متوجه حد و حدود تأثیر آن خواهید شد. روحیات سرخورده‌ی مردمی که سخت دستخوش فقر و گرسنگی ناشی از رکود اقتصادی شده بودند، موقتا با شادمانی در می‌آمیخت؛ قوه‌ی تخیل عده‌ی بسیاری تلنگری می‌خورد، و



بی‌خانمان‌ها و طردشدگانی این بازیگران عجیب و غریب را می‌دیدند که از شهرشان عبور می‌کردند و حس خوبی به آنها دست می‌داد و احتمالاً بعضی از آنها هم فکر می‌کردند چرا خودشان به این کار نپردازند. خنده‌هایی که نیاز داشتند، احساساتی که می‌خواستند با دیگران سهیم شوند، نمایش‌ها، عروسک بازی‌ها، درام‌های اجتماعی - همه به رایگان یا به قیمت خیلی ارزان به همت عمو سام ارائه می‌شد.

تئاتر زنده مانند سوختی است که آتش به آن بیفتد. من هنوز نمایش‌هایی را که در سالهای جوانی دیده‌ام به یاد دارم. جزئیات را ممکن است از یاد برده باشم، اما لحظه‌های جادویی، آن زیبایی‌های



اندوه‌زا، خلجان‌های عمیق، صحنه‌های خوش ساخت، انفجارها، بازی‌های دگرگون ساز، شکوه و درد و حرمان - همه و همه در حافظه‌ی ناخودآگاه من نطفه بسته و بارها به هنگام خلق آثار نمایشی به آنها رجوع می‌کنم. تئاتر فدرال در طول سالهای گذشته تا چه حد بر حس خلاقه‌ی هنرمندان اثر گذاشته است، چه تعداد نمایشنامه و شعر و ترانه تحت تأثیر آن آفریده شده است؟ میراثی به‌راستی غیر قابل اندازه‌گیری است. میراثی مشتمل بر میلیون‌ها خنده، میلیون‌ها روشنایی حریق خلاقه، میلیون‌ها به اوج خاستن روح انسان - که شاید برترین، بنیادی‌ترین و شورانگیزترین دستاورد حکومت آمریکا بوده است ●

#### پی‌نوشت‌ها:

۱. Screwball Comedy . کمدی اسکروبال گونه‌ای فرعی از ژانر کمدی است که در دهه‌ی سی، دوران بحران اقتصادی آمریکا به وجود آمد و تا سالهای ۱۹۴۰ ادامه داشت. مضامین این کمدیها حول داستانهای عشقی سنتی می‌گشت. شخصیت زن در این داستان‌ها بر مرد مسلط بود و عموماً مردانگی شخصیت مرد به چالش کشیده میشد...

2. Preston Sturges

3. Frank Capra

4. Howard Hawks

۵. New Deal: برنامه‌ی اصلاحات فرانکلین روزولت پس از بحران اقتصادی ۱۹۲۹ در آمریکا

۶. Margherita Sarfatti (۱۸۸۰-۱۹۶۱). روزنامه نگار ایتالیایی و از مشاوران حزب فاشیست ایتالیا و همچنین از معشوقه‌های موسولینی که در فیلم «گهواره» سوزان ساراندون نقش او را بازی کرد.

۷. Diego Rivera: نقاش برجسته‌ی مکزیکی

8. Arena

۹. Hallie Flanagan (۱۸۸۹-۱۹۶۹). نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر و مدیر «برنامه تئاتر فدرال» که در پی بازجویی‌های کمیته فعالیت‌های غیرآمریکایی کنگره پس از ۴ سال در ۱۹۳۸ تعطیل شد.

۱۰. Living Newspaper، نوعی اجرای تئاتری برای رساندن اخبار روز به قشر مردمی که دسترسی به منابع مناسب خبری ندارند، بخصوص در زمان انقلاب روسیه ابداع شده بود و در زمان برنامه تئاتر فدرال هم در آمریکا رواج پیدا کرد.



آلیو استانتون، در کنار تابلوی تبلیغاتی نمایش «گهواره خواهد جنبید»، ۱۹۳۷.

## گهواره خواهد جنبید

گردآوری و ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان

### دوره‌ی «طرح نو»

پس از انتخاب فرانکلین روزولت به ریاست جمهوری آمریکا در سال ۱۹۳۳، و آغاز «طرح نو» (New Deal)، برنامه‌ای برای به کارگماردن افراد بیکار شده ریخته شد به نام «اداره‌ی پیشرفت امور» که میلیون‌ها نفر را طی چند سال بعد در بسیاری رشته‌های کاری، از جاده سازی و معماری گرفته تا هنر، به کارگمارد. بخشی از این طرح بزرگ، که با مخالفت شدید راستگرایان هم روبرو بود، به کاربایی برای هنرمندان اختصاص داشت، زیرا بسیاری از اهل موسیقی، تئاتر، نقاشی و سایر هنرها هیچ درآمدی نداشتند. این دایره، خود به چند بخش تقسیم می‌شد که شامل نویسندگان، موسیقی، نقاشی، اسناد تاریخی، تئاتر و همچنین کاوش‌های باستان‌شناسی بود. بخش‌های مربوط به موسیقی و تئاتر، به طور مثال، شامل گروه‌های سیار هنرمندانی می‌شد که به شهرهای مختلف سفر می‌کردند و طی آن سالها بیش از ۲۲۵ هزار برنامه برای مردم اجرا کردند.

### برنامه‌ی تئاتر فدرال

سال ۱۹۲۹ تنها در تئاترهای برادوی (نیویورک) بیش از ۲۵ هزار نفر مشغول کار بودند که شامل بازیگر، نویسنده، کارگردان، و کارورزان پشت صحنه می‌شدند. سال ۱۹۳۳ تنها چهار هزار نفر در این بخش فعالیت داشتند، و آنها که در پی رکود اقتصادی بیکار شده بودند، مجبور بودند برای دریافت شام و ناهار رایگان به صف‌های «غذای مجانی» بپیوندند تا یک شکم غذا بخورند. در این میان بود که هلی فلاناگان به سرپرستی برنامه‌ی تئاتر فدرال گمارده شد و چیزی نگذشت که نزدیک به ۱۳ هزار نفر از آن لشکر هنرمندان بیکار مجدداً به کار پرداختند. عده‌ی زیادی از این هنرمندان، پس از مدتی به هالیوود رفتند و در سینما به فعالیت خود ادامه دادند، از جمله اورسن ولز، جان هاوسمن، برت لنکستر، جوزف کاتن، ویل گیر، جوزف لوزی، نیکلاس ری، ای. جی. مارشال، و سیدنی لومت. سرانجام، این برنامه‌ی فدرال در ژوئن ۱۹۳۹ با مخالفت راستگرایان کنگره، به بهانه‌ی اینکه



بازیگران «گهواره خواهد جنبید»، در حال تمرین، همراه با مارک بلیتستین، ۱۹۳۷.

کمونیسست‌ها برای تبلیغ ایدئولوژی خود از آن استفاده می‌کنند، بکلی تعطیل شد.

### نمایشنامه

نمایشنامه‌ی «گهواره خواهد جنبید» اثر مارک بلیتستین<sup>۲</sup> در سال ۱۹۳۷، آماده‌ی روی صحنه رفتن بود که چند روز پیش از آغاز اجرا، برنامه‌ی تئاتر فدرال موقتاً تعطیل شد و در نتیجه اجرای نمایش می‌بایست به تعویق بیفتد. اما روز ۱۶ ژوئن ۱۹۳۷ نمایش در حالی به روی صحنه رفت که بلیتستین روی صحنه پیانو می‌نواخت و بازیگران از میان تماشاگران، نقش‌های خود را بازی می‌کردند و آواز می‌خواندند. پس از آنکه برنامه‌ی فدرال دوباره فعال شد، نمایشنامه نیز از ژانویه تا آوریل ۱۹۳۸ در «تئاتر مرکوری» روی صحنه رفت که خود ولز و هاوسمن به راه انداخته بودند. داستان، در شهری به نام «استیل تاؤن» (شهر

فولاد) رخ می‌دهد و درباره‌ی تلاش لاری فورمن<sup>۳</sup> برای تشویق کارگرها به پیوستن به اتحادیه و رویارویی با سرمایه‌داری به نام آقای میستر<sup>۴</sup> است که کارخانه، روزنامه، کلیسا و تشکیلات اجتماعی شهر تحت کنترل اوست. کل گفت و گوها به صورت آوازی است و از این جهت، شبیه اپرا پرداخت شده است، گرچه بلیتستین از نوع ترانه‌های عامیانه استفاده کرده است.

### پرده‌ی اول

مال<sup>۵</sup>، روسپی جوانی است که چون از پلیس فاسدی پول پذیرفته است به زندان می‌افتد. رهبران گروهی به نام «کمیتة‌ی آزادی» هم بزودی زندانی می‌شوند که یک گروه ضد اتحادیه هستند که اشتبهاً به جرم فعالیت برای تشکیل اتحادیه دستگیر شده‌اند. این افراد با رئیس‌شان، آقای میستر، تماس می‌گیرند تا

آنها را از بند آزاد کند، و در این میان، ولگردی به نام هری دراگیست<sup>۶</sup> (معتاد) با «مال» دوست می‌شود و توضیح می‌دهد که همین آقای میستر باعث شد او کار و کاسبی‌اش را از دست بدهد. و تعریف می‌کند که چگونه آقای میستر توانسته است شهر را تصاحب کند. سالها پیش، زمان جنگ جهانی اول، همسر آقای میستر رشوهای به کشیش شهر، پدر سلویشن<sup>۷</sup> (رهایی) داده است تا در مراسم و سخنرانی‌های کلیسا به نفع شوهرش تبلیغ کند. مدیر روزنامه‌ی شهر، ادیتور دلی<sup>۸</sup>، در مقاله‌هایش به اتحادیه‌ی کارگران فولاد و رهبرشان، لاری فورمن، حمله می‌کند، و پسر بی استعداد آقای میستر، جونیور میستر<sup>۹</sup>، را به عنوان خبرنگار امور خارجی، استخدام می‌کند. کارگری به نام گاس پولاک<sup>۱۰</sup> که تازگی به عضویت اتحادیه پذیرفته شده، در یک حادثه‌ی بمب گذاری در یک اتومبیل، کشته می‌شود. همسر او و پسر هری هم در این تصادف کشته می‌شوند. «مقامات» شهر روی هری فشار می‌آورند تا سکوت اختیار کند و در نتیجه‌ی این فشارها جواز کسب خود را از دست می‌دهد و دربر می‌شود.

### پرده‌ی دوم

سرانجام، همه‌ی اهالی برجسته‌ی «استیل تاؤن»، از جمله جناب سلویشن، دلی، نقاشی به نام دابر<sup>۱۱</sup>، و ویلون نوازی به نام یاشا<sup>۱۲</sup>، عضو «کمیتة‌ی آزادی» می‌شوند و در نتیجه، حاکمیت کامل آقای میستر بر کل شهر قطعیت می‌یابد.

همان شب، لاری به خاطر پخش شبنامه، دستگیر می‌شود و کتک مفصلی می‌خورد. او بقیه را هم تشویق می‌کند به او بپیوندند و علیه آقای میستر به پا خیزند، و می‌گوید تنها به این صورت است که «گهواره خواهد جنبید».

در یک «فلش بک»، آقای میستر را می‌بینیم که رئیس دانشگاه «استیل تاؤن» را تشویق می‌کند

در پی رکود اقتصادی ۱۹۲۹ در آمریکا که هزاران هنرمند و کارکنان تئاتر بیکار شده بودند، هلی فلاناکان به سرپرستی برنامه‌ی تئاتر فدرال گمارده شد و چیزی گذشت که نزدیک به ۱۳ هزار نفر از آن لشکر هنرمندان بیکار مجدداً به کار پرداختند.

دانشجویان مخالف با ثبت نام در ارتش را تهدید به اخراج نمایند. و بعد به دکتر اسپیشالیست<sup>۱۳</sup> (متخصص) که رئیس کمیته‌ی آزادی است، می‌گوید باید مرگ یک کارگر کارخانه را نتیجه‌ی تصادف در حال مستی عنوان کند، و او هم می‌پذیرد، با اینکه خواهر کارگر کشته شده، الا همر<sup>۱۴</sup> که واقعیت را می‌داند با او مخالفت می‌کند.

همان شب، آقای میستر به زندان می‌رود و با ضمانت او، اعضای کمیته آزاد می‌شوند. به فورمن هم پیشنهاد ضمانت می‌کند، اما او زیر بار نمی‌رود. اعضای کمیته او را هُو می‌کنند، ولی فورمن اعلام می‌کند که حاکمیت آقای میستر بر شهر بزودی به پایان خواهد رسید و پرده فرود می‌آید.

### برنامه‌ی تئاتر فدرال

«گهواره» قرار بود روز ۱۶ ژوئن ۱۹۳۷ در تئاتر مکسین



صبح روز بعد  
در گزارش  
خود نوشت  
«تماشاگران  
حاضر در تالار با  
شنیدن ترانه‌ها  
و تماشای این  
اثر موزیکال به  
این نتیجه پی  
بردند که کارگران  
فولاد بایستی به  
عضویت اتحادیه  
در آیند...»

الیوت<sup>۱۵</sup> با دکورهای مجلل و یک ارکستر کامل اجرا شود. اما چهار روز پیش از شروع اجرا، «اداره‌ی پیشرفت امور<sup>۱۶</sup>» کار را تعطیل می‌کند به این بهانه که بودجه‌ی برنامه‌های هنری کاهش پیدا کرده و آنها بایستی کل اداره را دستخوش سازماندهی مجدد سازند و همه‌ی برنامه‌های هنری تا بعد از اول ماه ژوئیه متوقف شوند. اما همه می‌دانستند که دلیل تعطیل شدن این کار، همانا محتوای نمایشنامه بود که فعالیت‌های اتحادیه‌ای را تشویق و تبلیغ می‌کرد و «زیادی رادیکال» توصیف شده بود. ساختمان تئاتر را چفت و بست مفصلی زدند و مأمورانی گماشتند تا کسی نتواند وارد تئاتر شود و به وسایل صحنه یا لباس‌ها (مایملک دولت آمریکا) دستبرد بزند.

ولز، هاؤسمن، و بلیتستین تصمیم می‌گیرند نمایش را خودشان بر صحنه بیاورند و برای این منظور، تئاتر ونیز را که سالن بزرگتری بود و پیاپویی هم روی صحنه داشت اجاره کنند، و به این ترتیب آنها توانستند ترتیبی بدهند تا اولین اجرای نمایش در همان تاریخ ۱۶ ژوئن روی صحنه برود. بالغ بر ۶۰۰ نفر از تماشاگران که بیرون تئاتر مکسین الیوت جمع شده بودند پیاده به سوی تئاتر ونیز که ۲۱ بلوک دورتر واقع شده بود به راه افتادند. وقتی که به تئاتر ونیز رسیدند،

چون سالن بزرگتری بود، ولز و هاؤسمن عده‌ی بیشتری را هم به رایگان به داخل تئاتر راه دادند. نوازندگان عضو اتحادیه‌ی موسیقی گفتند تنها در صورتی حاضرند در این اجرا شرکت کنند که دستمزد کامل‌شان پرداخت شود و اتحادیه‌ی بازیگران هم اعلام کرد که اعضای اتحادیه نمی‌توانند در این اجرا شرکت کنند مگر اینکه تهیه‌کننده‌ی اصلی نمایش (یعنی دولت فدرال) اجرا در سالن دیگری را تأیید کند. بنابراین ولز و هاؤسمن تصمیم گرفتند که بلیتستین خود به تنهایی روی صحنه پشت پیانو بنشیند و کل نمایش را با همان پیانو بنوازد و ترانه‌ها را اجرا کند. همین که بلیتستین اولین ترانه را شروع کرد، آلیو استنتن<sup>۱۷</sup>، بازیگر نقش «مال» از میان تماشاگران به پا خاست و شروع به خواندن کرد. در بقیه‌ی نمایش هم بازیگران سایر نقش‌ها نیز در نوبت خود از میان تماشاگران سالن بلند شدند و ترانه‌های خود را خواندند. روزنامه‌ی نیویورک تایمز، صبح روز بعد در گزارش خود نوشت «تماشاگران حاضر در تالار با شنیدن ترانه‌ها و تماشای این اثر موزیکال به این نتیجه پی بردند که کارگران فولاد بایستی به عضویت اتحادیه در آیند. آچیبالد مک لیش، شاعر برجسته‌ی آن دوره، که در میان تماشاگران بود، اجرای شاداب و سرزنده‌ی کار را ستود.»

هاؤسمن معتقد بود هیچ محدودیت قانونی وجود ندارد که آنها نتوانند این نمایش موزیکال را با حمایت مالی دیگری اجرا کنند، و دو روز بعد، ۱۸ ژوئن ۱۹۳۷، هلن دویچ<sup>۱۸</sup>، نماینده‌ی مطبوعاتی اتحادیه‌ی تئاتر، حمایت مالی از اجرای «گهواره خواهد جنبید» را پذیرفت. بازیگران نمایش، از «اداره‌ی پیشرفت امور» دو هفته مرخصی گرفتند و خانم دویچ، با توافق اتحادیه‌ی بازیگران، به ۱۹ بازیگران نمایش، نفری ۱۵۰۰ دلار برای دو هفته اجرای کار پرداخت کرد. دو روز بعد هاؤسمن اعلام کرد، در صورت استقبال بیشتر، نمایش به مدت بیشتری روی صحنه خواهد ماند. او



مارک بلیتستین و آلیو استانتون، در حال تمرین، ۱۹۳۷.

همچنین گفت که در بقیه‌ی اجراها هم بلیتستین به همان صورت نخستین اجرا، روی صحنه پشت پیانو قرار خواهد گرفت و بازیگران از میان تماشاگران به پا خواهند خاست و ترانه‌هایشان را خواهند خواند، زیرا به این صورت، همه‌ی تماشاگران حس خواهند کرد که جزئی از اجرا هستند.

### فیلم تیم رابینز

«گهواره خواهد جنبید» فیلمی است داستانی/تاریخی به کارگردانی تیم رابینز (۱۹۹۹). داستانی است زیرا فیلمنامه‌اش را خود رابینز نوشته است، و تاریخی است زیرا داستانی است بر اساس یک رویداد واقعی، درباره‌ی اجرای یک نمایشنامه‌ی موزیکال به همین نام که در سال ۱۹۳۷ به کارگردانی آرسن ولز در نیویورک اجرا شد. نمایشنامه را آهنگساز و ترانه پرداز مشهور آن دوره، مارک بلیتستین<sup>۱۹</sup> نوشته بود. داستان نمایشنامه، همان‌طور که در بالا اشاره شد، تحت تأثیر آثار برتولت برشت به صورت موزیکال پرداخت شده بود و به فساد در رأس شرکت‌های بزرگ می‌پرداخت.

خود آرسن ولز هم فیلمنامه‌ای به همین نام درباره‌ی تجربه‌اش از به روی صحنه آوردن

نمایشنامه‌ی بلیتستین نوشته بود که هیچ وقت عملی نشد و به صورت کتاب هم چاپ نشده است. رابینز هم در نوشتن فیلمنامه از این اثر استفاده نکرده است.

مراحل پیش-تولید فیلم رابینز از سال ۱۹۸۳ شروع شد و ابتدا قرار بود روپرت اورت<sup>۲۰</sup> نقش ولز را بازی کند، اما حامیان مالی کار پا پس کشیدند و تولید فیلم متوقف شد. رابینز در بازگویی داستان اصلی - اجرای نمایش موزیکال «گهواره» - چهره‌ها و رویدادهایی را لابه‌لای داستان باز می‌گوید تا تماشاگر را با حال و هوای آن سالها آشنا سازد، گرچه برخی از آن رویدادها دقیقاً در همان برهه‌ی زمانی رخ ندادند. به طور مثال، نقاشی دیواری دیه‌گو ریورا<sup>۲۱</sup> برای راکفلر<sup>۲۲</sup> در سال ۱۹۳۲ بوده است، و نه ۱۹۳۷؛ و بعضی شخصیت‌های فیلم هم زاینده‌ی خیال فیلمساز هستند برای افزودن بار تاریخی بر داستان اصلی ○

### پی‌نوشت‌ها:

1. Works Progress Administration (WPA)
2. Marc Blitzstein
3. Larry Foreman
4. Mr. Mister
5. Moll
6. Harry Druggist
7. Reverend Salvation
8. Editor Daily
9. Junior Mister
10. Gus Polack
11. Dauber
12. Yasha
13. Dr Specialist
14. Ella Hammer
15. Maxine Elliott's Theater
16. Works Progress Administration (WPA)
17. Olive Stanton
18. Helen Deutsch
19. Marc Blitzstein (1905-1964)
20. Rupert Everett
21. Diego Rivera
22. Nelson Rockefeller

## صحنه‌ی ساختارگرا<sup>۱</sup>

• گئورگی کووالنکو<sup>۲</sup>  
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد

در طرح لیوبوف پوپووا<sup>۳</sup> برای نمایشنامه‌ی وسه‌والود مه‌یرهولد به نام **دیوث بزرگوار** که افتتاحیه‌ی آن در مسکو به تاریخ ۲۵ آوریل ۱۹۲۲ بود، هیچ نشانه و اشاره‌ای که برای یک بیننده‌ی معاصر آشنا و قراردادی باشد وجود نداشت (تصویرهای ۱ و ۲). پوپووا دکور را نقاشی نکرد، به جای آن یک ساختمان ساخت، یک دستگاه خودگردان که در هر جا می‌توانست کار کند—در خیابان یا روی صحنه. این ساختمان چوبی تشکیل شده بود از دو پنجره و دو در، چند نردبان، چند سکو، چند چرخ و پره‌های یک آسیاب آبی. ساختمان به نظر می‌رسید که فاقد معیار معناشناسی است؛ حامل هیچ استعاره یا نشانه‌ی پنهانی نبود. در اصل یک دستور عمل فضایی بود که سازه‌های آن، همچنین عملیات متقابل این سازه‌ها و ارتباط آنها با یکدیگر انتزاعی بودند و به یک سطح مینیمال از بیان تقلیل یافته بودند. گفته می‌شود که کیفیت کارکردی این ساختمان شبیه ساعتی است که صفحه‌ی شماره‌ی آن برداشته شده (تصویر شماره‌ی ۳). این ساختمان تا حدی کار درونی یک مکانیسمی را القا می‌کند که پوشش‌های بیرونی [دیوارهای] آن از بین رفته‌اند و فقط مهم‌ترین سازه‌ها باقی مانده‌اند. بنابراین، حذف یا تغییر هر چیزی به معنی فروپاشی سیستم است.

از طریق عمل بود که ساختمان پوپووا زنده می‌شد. به نظر می‌رسید که انرژی از طریق تمام حمال‌های افقی و مسطح موجب ارتعاش می‌شود، و اجرای بازیگران را برمی‌انگیزد. همچنین یک رابطه‌ی معکوس نیز وجود داشت. حرکات شکل پذیر (پلاستیک) بازیگران، انرژی پویای ساختمان را آشکار می‌ساخت و امکان می‌داد که میزان یکدستی زنده‌ی استثنایی، و توازن ریتم‌های تک-خطی آن مشاهده شود. در اجرا، عمل و ساختمان جدایی‌ناپذیر بودند. ساختمان پوپووا یک پیروزی اصیل، تغییرات پیشگویانه‌ی غیرقابل تصور برای تئاتر بود، و به طور کلی به مثابه‌ی آغاز ساختارگرایی تئاتری روسیه تلقی شد. علیرغم ظهور ناگهانی این ساختمان و تازگی شگفت‌انگیز آن، می‌توان اجتناب‌ناپذیری ظهور آن را، درست مانند هر کشف، شناسایی کرد. تئاتر، به نحوی ناخودآگاه، به آن سمت حرکت کرده بود. نیاز به رویکردی جدید به طراحی صحنه، مسلماً، پیش‌بینی شده بود. آبرام افروس<sup>۴</sup>، منتقد تیزهوش یک سال پیش از اولین اجرای **دیوث** نوشت، «چیزی که تئاتر نیاز دارد توهم فضا نیست، بلکه فضای واقعی است. و نه تصویر نقاشی شده‌ی یک شیء بلکه دقیقاً مادیت عینی این اشیاء.»<sup>۵</sup>

بنابراین، پیدایش فرم جدید طراحی صحنه در **دیوث** به وسیله‌ی تحول منطقی ایده‌هایی که ملازم



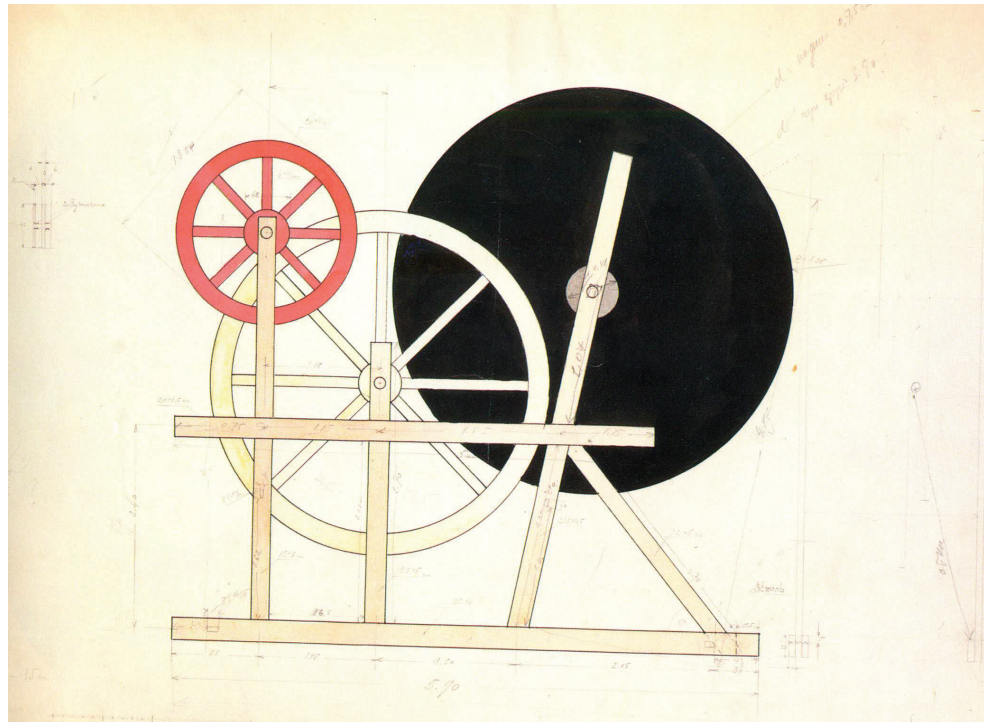
تصویر ۱. لیوبوف پوپووا؛ طرح لباس کار برای بازیگر شماره ۳، استودیو آزاد وسه‌والود مه‌یرهولد در کارگاه تئاتر عالی دولتی، مسکو، ۱۹۲۱.

در تئاتر روسیه، طراحی صحنه از ساختارگرا از بسیاری جنبه‌ها به وسیله طراحی صحنه کوبیستی تغذیه شد، ظاهراً همان قدر طبیعی که نقاشی کوبیستی روسی به نقاشی غیرعینی تحول پیدا کرد.

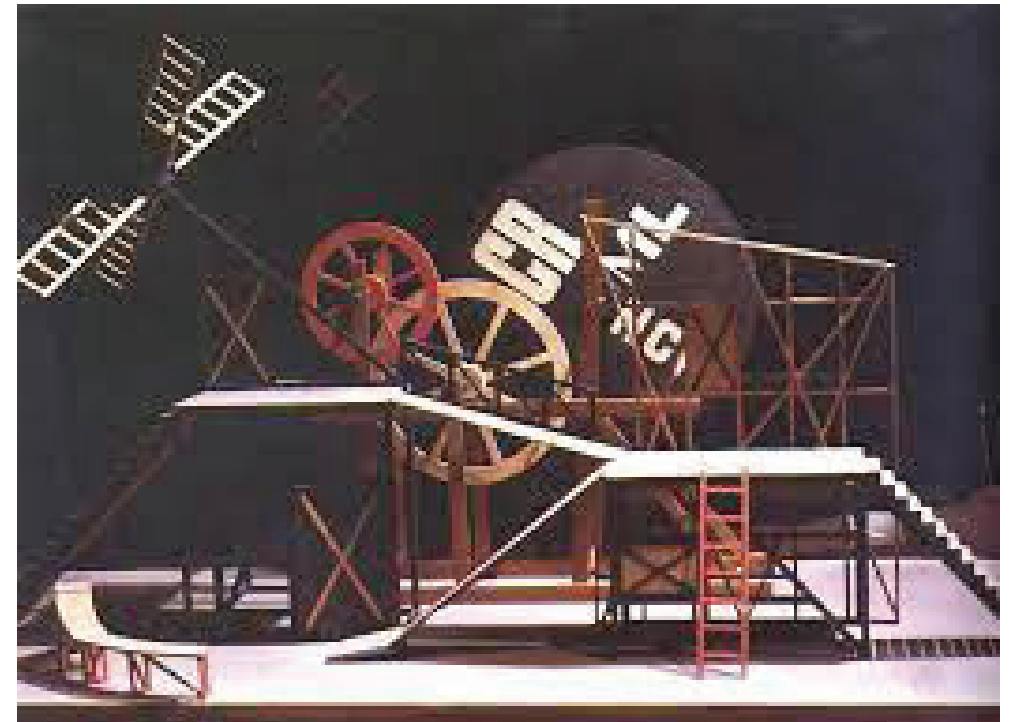
بصری از محتوای رومئو و ژولیت که به نحو لاینفکی با عمل درآمیزد. (تصویر شماره ۵). بازیگران مجبور بودند برای فائق آمدن بر موانع راهی پیدا کنند و تابع هنرهای شکل‌پذیر (پلاستیکی) باشند، اما، در عین حال، آنها را به عنوان چیزی تقریباً جدایی‌ناپذیر از خودشان تلقی کنند. چنین مفهومی از کارگردانی معرف نمایش ساختارگرا است. البته تصادفی نبود که دقیقاً چند ماه بعد از رومئو و ژولیت، اکستر ساخت‌هایی برای باله‌ی شیطان<sup>۹</sup> کازیان گولی زوفسکی<sup>۱۰</sup> طراحی کرد (کار تحقق پیدا نکرد). طرح ۱۹۲۲ اکستر یکی از ناب‌ترین و موزون‌ترین بیان طراحی صحنه‌ی ساختارگرا است. اگر چه با توجه به کار اکستر برای تئاتر کامرنی این امر قابل پیش‌بینی بود، با نمایش دیوث نه تنها ساختارگرایی به‌عنوان دوره‌ی جدیدی در تئاتر اعلام شد، همچنین با ارایه‌ی بحث‌هایی به‌اندازه‌ی

یک سال پیش از دیوث، در سال ۱۹۲۱، تایروف نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت را در تئاتر کامرنی به صحنه برد که طراحی صحنه‌ی آن توسط آکساندرا اکستر<sup>۱۱</sup> انجام شده بود. به گفته‌ی افروس «کوبیسم‌ترین کوبیسم در باروک‌ترین باروک» بر صحنه حاکم بود (تصویرهای شماره ۳ و ۴).<sup>۱۲</sup> با وجود این، هم در اثر کوبیسم و هم در اثر باروک اکستر، می‌توان مرز یا محدودیت صریح را مشاهده کرد. کار او شاید نهایت بیان در دکور کوبیستی را به نمایش می‌گذارد، بی آن که بتواند به سمت دیگری برود. تنها یک راه برون‌رفت وجود داشت—به سمت ساختارگرایی. به نظر من ارزش دارد که برایده‌های شهودی و درعین حال صریحاً تعریف شده‌ی آکساندر تایروف تمرکز کنیم. او از اکستر خواست که روی صحنه یک «مانع تئاتری» و «حایل تئاتری» خلق کند، نماهایی

هنر و تئاتر است، معین گردید—و نه فقط در هنر مه‌یرهولد. در تئاتر کامرنی<sup>۱۳</sup> آکساندر تایروف در مسکو، اصول زیبایی‌شناسی سبک کوبیسم به‌نحوی مستمر و هدفمند تحول پیدا کرد، ان‌گونه که به نظر می‌رسید هنرمندان او پیش‌بینی می‌کردند که تجربه‌های آنها به کجا منتهی خواهد شد. در تئاتر روسیه، طراحی صحنه‌ی ساختارگرا از بسیاری جنبه‌ها به وسیله‌ی طراحی صحنه‌ی کوبیستی تغذیه شد، ظاهراً همان قدر طبیعی که نقاشی کوبیستی روسی به نقاشی غیرعینی تحول پیدا کرد. ساختارگرایی روسی تمام آنچه را که به وسیله‌ی کوبیسم کشف شده بود به‌سهولت اقتباس کرد. نقاشی‌های کوبیستی پوپووا و انتقال آشکارا برنامه‌ریزی شده‌ی او به آبستره، که حتی در آثار کوبیستی ارتودوکسی او نیز حضور داشت، سبک طراحی او را برای صحنه پیشگویی می‌کند.



تصویر ۳. لیوویوف پوپووا: طرح برای ساخت، دیوث بزرگوار، ۱۹۲۲.



تصویر ۲. لیوویوف پوپووا: ماکت، دیوث بزرگوار، بازساخت پس از ماکت اصلی ۱۹۲۲، ن. د.

هنرمندان  
بسیاری متقاعد  
شده بودند که  
ساختارگرایی  
تنها راه حل  
برای برون رفت  
از اغتشاش و  
سرخوردگی است  
که برای هنر در  
آغاز قرن رخ داده  
است. آنها تمام  
پیشنهادهایی  
که ممکن بود  
سیستمی مانند  
ساختارگرایی را  
آلوده سازد رد  
می کردند



تصویر ۵. آلكساندرا اكستر: طرح لباس برای ماسک زن اول، رومئو و ژولیت، ۱۹۲۱.

باشد. گویی ساختن، کارکرد خود را به عنوان پی ریزی فنی فرم فراتر برده و به معنای واقعی کلمه به پی ریزی زیبایی شناختی فرم تبدیل می شود.

هنرمندان بسیاری متقاعد شده بودند که ساختارگرایی تنها راه حل برای برون رفت از اغتشاش و سرخوردگی است که برای هنر در آغاز قرن رخ داده است. آنها تمام پیشنهادهایی که ممکن بود سیستمی مانند ساختارگرایی را آلوده سازد رد می کردند، از جمله هر نوع از تزئین، حتا ضعیف ترین اشاره به تزئینات معمولی. با وجود این، یک منتقد معاصر مشاهده کرد که

**مطلوب ترین... عنصر تزئینی آنست... که آن عنصر در ساختاریت خود مصون باشد، و در نتیجه مفهوم (سازندگی) مفهوم «تزئینی» را جذب کرده، با آن ادغام می شود.<sup>۱۹</sup>**

پیوند دادن طراحی صحنه به هدف های اجتماعی در عرصه ی هنرمندان حرفه ای بود. انقلاب ۱۹۱۷ همه چیز را تغییر داده بود. تصور بر این بود که حتا خود فعالیت هنری کاملاً متفاوت گردد. در این زمان، کارهای هنری با ملاک هایی که معمولاً در معماری کاربرد داشت، بحث می شد—در ساختمان ماشین آلات، ساختمان، یا پل ها. مفاهیم ساختارگرایی از قبیل کارکردگرایی، سازماندهی مصالح، اقتصاد ابزارها، و ساختن از مشخصه های روز هویت هنری بودند.

در ۱۹۲۱ برای بسیاری از هنرمندان، از جمله آلكساندر رادچنکو<sup>۱۵</sup>، کارل یوهانسون<sup>۱۶</sup>، کنستانتین مدونتسکی<sup>۱۷</sup> و برادران استنبرگ<sup>۱۸</sup>، روشن بود که ساختن یک فرم می تواند و باید یکی از مهم ترین—اگر نه مهم ترین—مقدمات برای طرح معماری آن



تصویر ۴. آلكساندرا اكستر: طرح پرده (آسیب دیده)، رومئو و ژولیت، ۱۹۲۱.

اظهار داشت که میستری-بوف از لحاظ بصری «پلی به سوی ساختارگرایی» ساخته است. او خاطر نشان ساخت که سطح ناهموار کف صحنه،

**سه کف افقی دارد که به عمق گشوده می شود و در راستای یک سهمی [در هندسه] به طرف بالا حرکت می کند. نردبان ها، پیاده روها و سکوها فرصت هایی برای زنده ترین عمل بازیگران به وجود می آورند... صحنه همچنین شامل ویژگی های یک نظم معماری است. طراحی صحنه می تواند هسته ای باشد که از آن نهایتاً دو گرایش بنیادی در تئاتر آغاز به تحول کند—ساختارگرایی و معماری گرای.**

در پایان سال ۱۹۲۰ و آغاز ۱۹۲۱، دلمشغولی اکثریت هنرمندان چپ به طور کامل به مسأله ی

کافی متقاعد کننده درباره ی پرسپکتیو همراه بود. تجربه هایی که در تئاتر کامرنی برای ساختن سیستم های مختلف سکوها ی جداگانه ی بازی صورت گرفت، سرانجام به کوشش هایی در تحول نوع عمودی منجر شد تا ظرفیت صحنه، نه به عنوان یک خلاء بی شکل بلکه به عنوان ماده ای که با آن بشود کار کرد، تجربه شود.

ایده های ساختارگرا در سال ۱۹۲۱ همه جا در تئاتر دیده می شد. در تئاتر شماره ی ۱ (جمهوری سوسیالیستی فدراتیو روسیه ی شوروی)<sup>۱۱</sup> در مسکو، مه یروولد اجرای جدیدی از میستری-بوف (با هنرمندانی چون ویکتور کیسلیف<sup>۱۲</sup>، آنتون لاونیسکی<sup>۱۳</sup>، و ولادیمیر خراکوفسکی<sup>۱۴</sup>) به روی صحنه برد که تمام توضیحات مربوط به طرح نقاشی شده را کنار گذارده بود. منتقد، نیکلای تارابوکین

صحنه ثابت کرد که زمین بسیار حاصلخیزی برای فعالیت ساختارگرایان است. اول، به خاطر آن که تئاتر بر فعالیت فیزیکی بنا شده، به صورت شگفت‌انگیزی برای شخصیت فعال طرح صحنه‌ی ساختارگرایی پذیرنده بود، تقویت‌کننده، غنی‌کننده و متحول‌کننده‌ی آن بود. دوم، و شاید مهم‌تر، ساختارگرایی بر صحنه ایده‌هایش را با حداکثر وضوح آشکار می‌ساخت؛ آن ایده‌ها را قابل دیدن می‌کرد و نهایتاً آنها را به اثبات می‌رساند. یعنی، تئاتر برای ساختارگرایان فرصت‌هایی را فراهم کرد که در هنر صنعتی و معماری از آن محروم شده بودند، چون برای تحقق یافتن طرح‌هایشان به زمان قابل توجهی نیاز داشتند.

ساختارگرایی به سرعت غیرقابل‌تصوری در

سرتاسر تئاتر گسترش پیدا کرد. ساخت‌های ساختارگرا صحنه‌ها را پر کرده بود. گاهی این ساخت‌ها در جایی ظاهر می‌شدند که نیازی به آنها نبود و به دلیلی که به سختی راه حل ساختارگرا لازم بود. اما یک سال و نیم پس از اولین اجرای **دیوث**، وادیم شیرشونویچ<sup>۲۲</sup> شاعر نوشت که ساختارگرایی کهنه شده است. «خسته‌کننده‌تر از پرده‌ی نقاشی عقب صحنه، لباس‌های پشمی و غرفه‌ها شده‌اند.»<sup>۲۱</sup> البته، ساخت‌های ساختارگرا نمی‌توانست به سرعت مورد استفاده‌ی بیش از اندازه قرار گیرد. اما با سوار کردن آنها روی صحنه به همان شیوه‌ی دکور عادی، اغلب نوعی سازش می‌نمود، یعنی طبق صرفاً ملاحظات بیرونی. از ساخت (installatio) عملاً همان‌طور استفاده می‌شد که پرده‌ی نقاشی عقب صحنه یا یک قطعه‌ی معماری به‌عنوان وسیله‌ی صحنه کارکرد داشت.

به دنبال **دیوث**، تنها مه‌یرهولد بود که استادی و تبحر استفاده از متد ساختارگرا را نشان داد. در نمایشنامه‌های سال ۱۹۲۰ او، ساختارگرایی تبدیل به سبکی پایان‌ناپذیر در امکانات گردید. در نمایشنامه‌ی **مرگ تارلکین** (۱۹۲۲)، واروارا اسپانوا<sup>۲۳</sup> بیشتر آنچه را که در طراحی پوپووا برای **دیوث** انجام شده بود ادامه داد و متحول کرد. برخلاف طراحی‌های پوپووا، طرح‌های اسپانوا ادعا نداشت که فضای صحنه را سازمان می‌دهد. طرح‌ها با قاب صحنه ارتباطی نداشتند و می‌توانستند هر جا وجود داشته باشند؛ این طرح‌ها فقط با عمل صحنه ارتباط داشتند. تارابوکین ادامه می‌دهد،

اگر در **دیوث بزرگوار** ل. پوپووا یک ساخت-دستگاه ساکن خلق کرد که بازیگر با آن توانایی‌های شکل‌پذیر خود را ظاهر می‌ساخت، در **تارلکین** یک شیء-ماشین وجود دارد که بازیگر از طریق ظرافت پانتومیمی خود بر آن فائق می‌آید.<sup>۲۳</sup>

**صحنه ثابت کرد که زمین بسیار حاصلخیزی برای فعالیت ساختارگرایان است. اول، به خاطر آن که تئاتر بر فعالیت فیزیکی بنا شده، به صورت شگفت‌انگیزی برای شخصیت فعال طرح صحنه‌ی ساختارگرایی پذیرنده بود، تقویت‌کننده، غنی‌کننده و متحول‌کننده‌ی آن بود. دوم، و شاید مهم‌تر، ساختارگرایی بر صحنه ایده‌هایش را با حداکثر وضوح آشکار می‌ساخت؛ آن ایده‌ها را قابل دیدن می‌کرد و نهایتاً آنها را به اثبات می‌رساند.**

در نمایشنامه‌ی **جهان آشوب‌زده**<sup>۲۴</sup> کار مه‌یرهولد (۱۹۲۳)، ساختارگرایی بر وسایل تزئینی، نقاشی و وسایل صحنه‌ای، و معماری‌گرایی پیروز شد. هیچ چیزی نمی‌توانست به‌عنوان اشیاء هنری شناخته شود؛ بلکه همه اشیایی بودند برای هنر. به این معنی که اشیاء وجود داشتند برای نمایشنامه، برای عمل، و برای بازیگران. **دیوث بزرگوار** (تصویر شماره‌ی ۶)، **مرگ تارلکین** و **جهان آشوب‌زده** معرف ناب‌ترین ساختارگرایی تئاتری هستند.

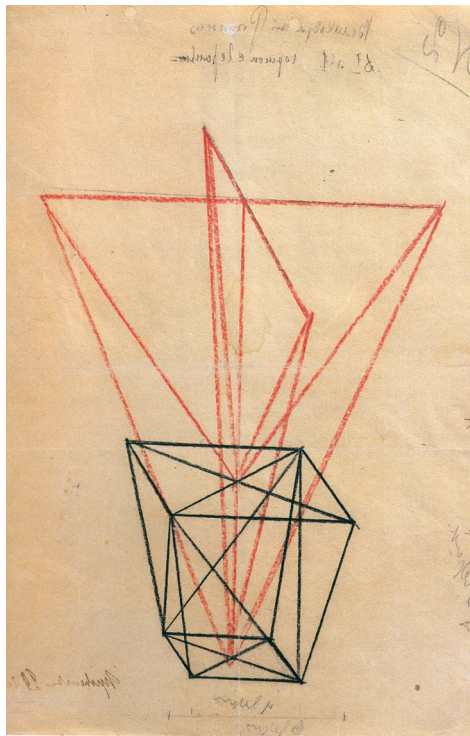
اصول ساختارگرایی در هنر مه‌یرهولد برای چندین سال ادامه پیدا کرد، اگر چه آنها توسط تصویرهایی از سرشتی دیگر تصرف می‌شدند و به‌وسیله‌ی جریان‌های سبکی از گونه‌ای دیگر

رویبده می‌شدند. با این همه، حضور کم‌رنگ آنها پیروزی‌ها و کامیابی‌های گذشته را یادآوری می‌کرد. تارابوکین نقطه‌ی عطف جدایی، یعنی آن لحظه‌ای که ساختارگرایی بر صحنه‌ی مه‌یرهولد شروع به از دست دادن ناب بودن سبکی خود می‌کند را احساس کرد. در تحول تئاتر، تولید مه‌یرهولد از اثر آکساندر آستروفسکی به نام **جنگل** (۱۹۲۴) «یک نقطه‌ی عطف میان دو دوره» را تشکیل می‌دهد، دقیقاً همان طور که به صحنه بردن **سپیده‌دمان**<sup>۲۵</sup> اثر امیل ورهارن<sup>۲۶</sup> در ۱۹۲۰، با طراحی ولادیمیر دمیتری‌یف<sup>۲۷</sup> (تصویر شماره‌ی ۷) همین نقش را داشت:

**جنگل روی گرداندن از توهم‌گرایی نقاشی‌گری و تزئینات سنگین را نشان گذاشت که**



تصویر ۶. آکساندرا اکستر: طرح لباس برای ماسک زن چهارم، رومئو و ژولیت، ۱۹۲۱.



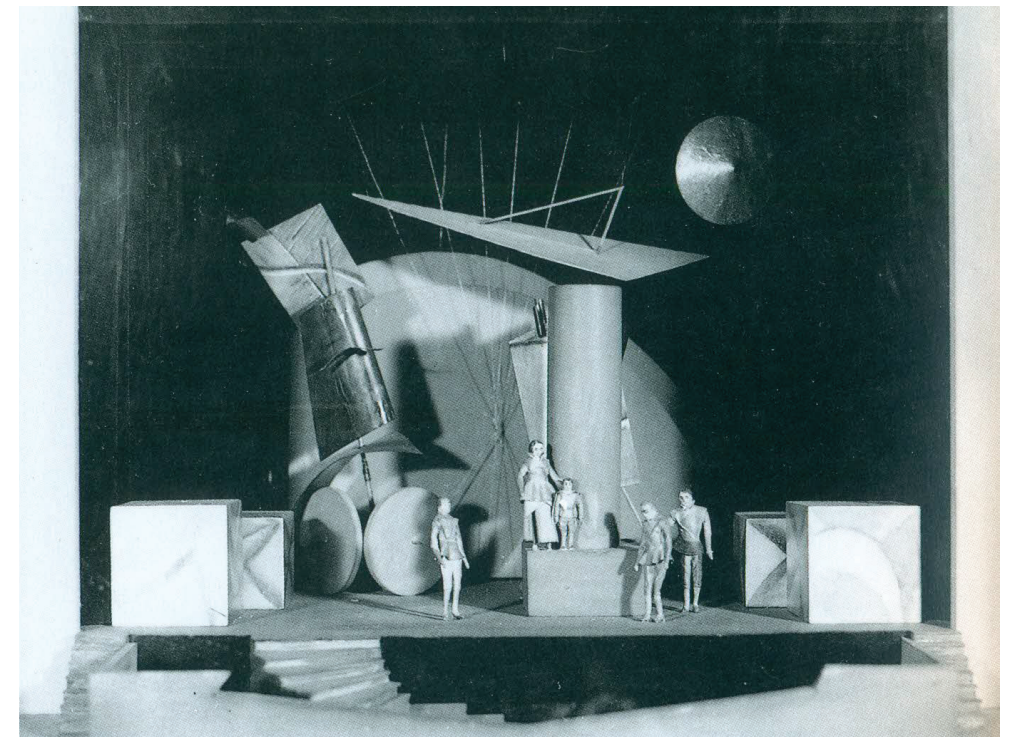
تصویر ۷. لیوبوف پوپووا: طرح وسیله‌ی صحنه برای گل شمعدانی در یک گل‌دان، **دیوث بزرگوار**، ۱۹۲۲.

مشخصه‌ی کارهای قبلی مه‌یرهولد به سمت طراحی غیرعینی و غیرتجملی بود. جنگل که به‌وسیله‌ی واسیلی فدوروف<sup>۳۸</sup> طراحی شده بود، برعکس، به‌عنوان مستقر ساختن مرز میان ساختارگرایی غیرعینی، عمل‌گرایی ناب، و ضدزیبایی‌شناسی از یک سو، و معماری‌گرا، تصویرگرا، و بنابراین‌گرایی‌های نقاشیگری در اصول طراحی صحنه از سوی دیگر، شناخته شد.<sup>۳۹</sup>

ساختارگرایی هنرمندان تئاتر کامرنی عمدتاً توسط معنی تزئینی جدیدی که هنرمندان از ساختار درک می‌کردند و کم و بیش بر آن تأکید داشتند، بازشناخته می‌شد. در تئاتر کامرنی، کیفیت کارکرد، کارآمدی و سودمندی طرح صحنه‌ی ساختارگرایی به‌نحو غیرقابل‌انکاری مشهود بود. و این ویژگی‌ها

بی‌شک مهم‌ترین چیزها بودند. باوجود این، معنی جدید تزئین با رنگ در نمایشنامه آمیخته بود. همان‌طور که دیدیم گونه‌ای از طرح صحنه‌ی ساختارگرا به‌وسیله‌ی تئاتر کامرنی تولید شد. این موضوع خاطر نشان می‌سازد که،

ارتباط ساختارگرایی تایروف با جهان ماشین و ساز و کار، با نهایت دقت پنهان بود، در پارچه‌های تزئینی آراسته بود، با بازی چشمگیر و روشن رنگ‌ها نقاشی می‌شد، با پرتوی رنگارنگ پروژکتورها چراغانی می‌شد، صادقانه گفته شود نقاشیگری بود... ساختارگرایی فرا-زیبایی‌شناسی تایروف به‌طور کلی در بسیاری موارد توانایی این سبک را در خلق تصویرهای گذشته‌آشکار می‌ساخت... و حتا هنگامی که نمایشنامه با رسوم شهرنشینی



تصویر ۸. ولادیمیر دمیتروف: ماکت، سپیده‌دمان، ۱۹۲۰.

معاصر آمیخته بود (سیاه‌اثر [یوجین] اونیل، مردی که پنج‌شنبه بود اثر [جی. کی]. چستر تون)، در تفسیر تایروف، ساختارگرایی زیبایی‌چشمگیر و نقاشیگری لوکس به‌خود می‌گرفت.<sup>۳۰</sup>

بدون شک بسیار جذاب خواهد بود اگر تمام اصلاحات و تعدیلات ساختارگرایی، یا بهتر گفته شود، تمام مواردی که هم اصطلاحات ساختارگرا و هم اشکال بیان شکل‌پذیر گونه‌های دیگر را دربر گرفته، مورد توجه قرار گیرند. تئاتر شوروی در سال‌های ۱۹۲۰ به اندازه‌ی کافی نمونه‌هایی برای چنین مطالعه‌ای فراهم آورده که کشف مراحل پایدار ساختارگرایی، همچنین روش‌های دیگر بیان که ریشه‌های ساختارگرایی آنها پنهان بوده، را اجازه دهد.

باید گفت که ساختارگرایی برای مه‌یرهولد به‌عنوان سبکی «همیشه‌جوان» مورد توجه نبود. او در ساختارگرایی بیشتر روح نیکخواهی و انقلابی آن، پالودگی و نیروی فرح‌بخش آن را احساس می‌کرد، و بنابراین، او همچنین به سرشت نسبتاً انتقالی آن نظر داشت. ساختارگرایی برای او به‌ندرت تجسم قطعی تئاتر جدید بود، بلکه بیشتر راهی به سمت تئاتر جدید بود. پوپووا در کل همین عقیده را داشت:

من فکر نمی‌کنم که فرم غیرعینی فرم نهایی است. این فرم، یک وضعیت انقلابی از فرم است. لازم است که به‌طور کامل شی‌ئیت و قراردادهای مربوط به نمایش فرمال را رد کرد. ما باید کاملاً حس کنیم که از تمام چیزهایی که قبلاً انجام شده آزاد هستیم تا بتوانیم به‌نحو دقیقی به نیاز نوشکفته گوش بسپاریم و سپس نگاه متفاوتی به فرم شیء، که از این اثر نه تنها دگرگون شده بلکه در واقع کاملاً نو سر برخواهد آورد، بیندازیم ○

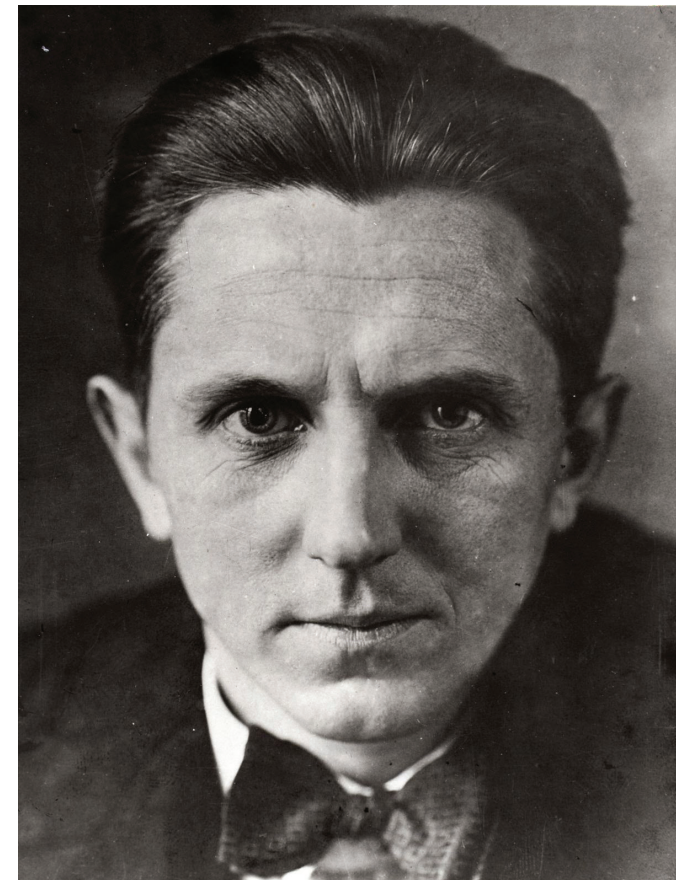
پی‌نوشت‌ها:

1. The Constructivist Stage
2. Georgii Kovalenko
3. Liubov Popova
4. The Magnanimous Cuckold
5. Abram Efros
6. Kamerny Theatre
7. Alexandra Exter
۸. آبرام افروس، تئاتر کامرنی و هنرمندان آن (مسکو: VTO، ۱۹۳۴)، صص. xxxii.
9. Satanic Ballet
10. Kasian Goleizovsky
11. Russian Soviet Federated Socialist Republic (RSFSR)
12. Viktor Kislev
13. Anton Lavinsky
14. Vladimir Khrakovsky
15. Alexander Rodchenko
16. Karel Johansson
17. Konstantin Medunetsky
18. brothers Stenberg
19. Moisei Ginzburg, *Stil i epokha (Style and Epoch)* (Moscow, 1924), 122.
20. Vadim Shershenevich
21. Vadim Shershenevich, "Predlagaiu dlia diskussi [Moi tezis] (I Offer for Discussion [my Thesis], Zrelishcha [Moscow], 1924, no. 76:2.
22. Varvara Stepanova
23. Tarabukin, 97.
24. The Earth in Turmoil
25. Les Aubes
26. Emile verhaeren
27. Vladimir Dmitriev
28. Vasili Feddrov
29. Tarabukin, 98
30. Konstantin rudnitsky, "Rezhissior Meyerhold" (Director Meyerhold), in *Nauka (Science)* (Moscow, 1969), 264–265.

# اروین پیسکاتور

■ جان ویلیت

ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان



اروین پیسکاتور

پیسکاتور، با اینکه ابتدا در مقام کارگردان در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ و دوره‌ی کوتاهی در مسکو، و تا زمان مرگش در سال ۱۹۶۶، کارنامه‌ی پرکاری در تئاتر آلمان و آمریکا داشته است، شهرت او در واقع بر مدت کوتاهی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۲۰ استوار است. او کارش را در ماه مه ۱۹۲۴ در فولکسبوئنه، تئاتر سوسیالیستی برلین که در سال ۱۸۹۰ پایه‌گذاری شده بود، شروع کرد، و بعد در چند تئاتر دیگر که خود اداره می‌کرد، ادامه داد و «تئاتر سیاسی» حماسی/مستند/آموزشی خود را با استفاده از بازیگران حرفه‌ای، ابزارهای فنی نو و رویکردهای گوناگون تازه بنیاد نهاد. در فاصله‌ی افول تئاتر ماکس راینهارت و تکامل تمام عیار تئاتر برشت، او جالب‌ترین تأثیر حیاتی را در تئاتر برلین داشته است. همانند سبک «باؤهاؤس» که در همان زمان داشت رواج پیدا می‌کرد، تأثیر کار او تا به امروز دوام آورده است.

برشت که چهار سالی جوانتر بود، روی اقتباس‌های تئاتری برای او کار کرد و مقالات چندی درباره‌ی او نوشت، و پیش از آن که در سال ۱۹۴۷ از آمریکا برود، در نامه‌ای به او گفت «در تمام مدتی که

من مشغول کار تئاتر بوده‌ام، هیچکس به اندازه‌ی تو در تکامل هنری من نقش نداشته است.» براستی هم پیسکاتور برای آثار بعدی برشت، و همینطور برای جنبش مستندپردازان جوان که در سالهای پایانی زندگی‌اش همکاری با آن را آغاز کرده بود، کمک‌های بسیار کرد. از جمله‌ی دستاوردهای او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. مفهوم «تئاتر حماسی» و ارتباط آن با نمایش همزمان متن‌ها، آمارها و فصل‌هایی از فیلم‌ها بر پرده (که با نمایشنامه‌ی «پرچم‌ها» -Fahnen- در ماه مه ۱۹۲۴ شروع شد).

۲. رویکرد آموزشی یا پداگوژیک.

۳. این نظر که نمایشنامه‌نویس بایستی مضمون‌های بس پیچیده‌ی سیاسی و اقتصادی را در کارش منظور کند (مثل صنعت نفت در نمایشنامه‌ی «اقتصاد» -Konjunktur- نوشته‌ی لئو لانیا<sup>۱</sup> به سال ۱۹۲۸).

۴. رویکرد جمعی به کار تألیف، و تبعیت کلی فردیت هنری از آرمان عمومی.

۵. یک نمونه‌ی منفی: نیاز به آنچه که قصد انجامش را داشت اما هرگز موفق نشد؛ تشکیل یک آنسامبل.

از جنبه‌های شناخته شده‌تری از دستاوردهای پیسکاتور میتوان به ابداع ساختارهایی برای صحنه‌ی تئاتر اشاره کرد که در آثار او استفاده می‌شد. اما تأثیر او بر برشت را می‌توان برجسته‌ترین جنبه‌ی شیوه‌ی کار او بر شمرد، و نشان می‌دهد که چرا اجراهای سال‌های ۳۱-۱۹۲۴ و همچنین کتاب نامنظم «تئاتر سیاسی» او هنوز هم بسیاری از اصول کارش را به ما می‌آموزند.

پیسکاتور هم مانند برشت از جنوب آلمان بود و به دانشگاه مونیخ رفت و آنجا در سمینار تئاتر آرتور کوچر<sup>۲</sup> شرکت کرد. کلاسهای بازیگری ارنست پوسارت<sup>۳</sup> را گذراند و چند نقش فرعی را پیش از

سال ۱۹۱۴ در «تئاتر دربار باواریا»<sup>۴</sup> بر عهده گرفت. جنگ جهانی اول باعث شد پیسکاتور به یک صلح‌طلب رادیکال تبدیل شود و به خواندن مجله «دی آکسیون» Die Aktion<sup>۵</sup> علاقه پیدا کند؛ سپس، تحت تأثیر ویلاند هرتسفلد دادائیسست شد و شماری از اعضای گروه دادائیسست‌های برلین (از جمله فراننتس یونگ، والتر مهرینگ، جان هارتفیلد، جرج گروس) طبیعتاً در نوشتن و صحنه‌پردازی کارهای او مشارکت جستند. سال ۱۹۲۰، پس از مدت کوتاهی کمک به مدیریت تئاتر کونیگزبرگ (حالا: کالینینگراد) به راه‌اندازی «تئاتر پرولتاری»<sup>۶</sup> در برلین پرداخت که عمر چندانی نداشت و چند نمایشنامه‌ی

[پیسکاتور]

فاصله‌ی افول

تئاتر ماکس

راینهارت و

تکامل تمام عیار

تئاتر برشت،

جالب‌ترین

تأثیر حیاتی را

در تئاتر برلین

داشته است.

همانند سبک

«باؤهاؤس» که

در همان زمان

داشت رواج پیدا

می‌کرد، تأثیر

کار او تا به امروز

دوام آورده است.

چپگرا در تالارهای مختلف و با حمایت مالی سوسیالیست‌های مستقل و کمونیست‌های ناراضی<sup>۸</sup> (KAP) بر صحنه آورد، اما حزب کمونیست از کمک به گروه او امتناع می‌کرد. بعد از آن، پس از دو سالی کناره‌گیری، سه سال درگیر مدیریت «فولکس بوهنه» (۲۷-۱۹۲۴) بود که به واسطه‌ی اجرای دو نمایشنامه‌ی سیاسی مهم («نمایش سرخ» در ۱۹۲۴ و نمایش باشکوه کمونیستی *Trotz Alledem!* در ژوئیه‌ی ۱۹۲۵) در این کار وقفه افتاد، و متن هر دو این نمایشنامه‌ها را نویسنده‌ای به نام فلیکس گاسبارا<sup>۹</sup> نوشته بود که از طرف حزب مأموریت همکاری با او را داشت. در اواخر این دوره، که شاهد اولین تجربه‌های خود در استفاده از اسلاید و فیلم بود (به طور مثال، با نمایش تصویرهایی از لنین در متن قرون وسطایی *Gewitter Uber Gottland* اثر اهم ولک<sup>۱۰</sup>) اجرای بحث‌انگیزی از «راهزنان»<sup>۱۱</sup> شیلر را روی صحنه برد، که از کلاسیک‌های بس مهم آلمان است. تیلادوریو<sup>۱۲</sup>، از بازیگران اصلی گروه راینهارت، این اجرا را در «اشتات تئاتر»<sup>۱۳</sup> دید و شوهر آینده (سوم) اش، لودویگ کاتزینلن-بوگن<sup>۱۴</sup> را متقاعد ساخت مبلغ هنگفت ۴۰۰ هزار مارک برای اجرای کار در اختیار کارگردان جوان قرار دهد.

به این ترتیب، پیسکاتور در اواسط سال ۱۹۲۷ اداره‌ی همه‌ی کارهایش را توانست خود در اختیار بگیرد. او والتر گروپیوس<sup>۱۵</sup> را دعوت کرد تا یک «تمام-تئاتر» با گنجایش ۲۰۰۰ تماشاگر برای او طراحی کند - که فکر می‌کرد حداقل تعداد تماشاگران باید باشد اگر قیمت بلیط برای پرولتاریا مناسب باشد - و در این بین، تئاتر «نولندورف پلاتز»<sup>۱۶</sup> برلین را که ۱۲۰۰ نفر گنجایش داشت و قبلاً برای آثار موزیکال استفاده می‌شد، اجاره کرد. در اینجا او توانست با پشتیبانی ۱۶،۰۰۰ طرفداران «فولکس بوهنه» که میل داشتند کارهای او را همچنان روی صحنه ببینند، چهار کار مشهور خود را اجرا کرد؛ نمایشنامه‌ای به

نام *Hoppla, wir leben* اثر ارنست تولر<sup>۱۷</sup>، با دکور شماتیک تقریباً ساختارگرا؛ «راسپوتین» اثر آکسی تولستوی، که دکور کروی - یا *Globus* - را برای اولین بار استفاده کرد؛ «شوایک» با طرح‌هایی از گئورگ گروس<sup>۱۸</sup> و استفاده از تردمیل - *treadmill* - روی صحنه؛ و سرانجام نمایشنامه‌ی «اقتصاد»، در یک تئاتر دوم، که درباره‌ی سوءاستفاده از معادن طبیعی بالکان بود. همه‌ی این نمایشنامه‌ها با همکاری گروهی گاسبارا، لاینا، یونگ، مهرینگ، برشت، آناشیشستی به نام اریک موهمز<sup>۱۹</sup> و چند نویسنده‌ی دیگر نوشته شده بودند. همه‌ی آنها نیز به دلیل دکورهای مفصل و نوآوری‌های فنی پیچیده، مستلزم کارهای سنگین پشت صحنه بودند. به طور مثال، برای هر تمرین «شوایک» لازم بود دکور کروی «راسپوتین» (۲۵ فوت ارتفاع و نزدیک به یک تُن وزن) از صحنه بیرون برده شود و دو تردمیل برای شوایک و همراهان او روی صحنه آورده شود تا بتوانند روی آنها قدم بزنند که هر یک پنج تن وزن داشتند و شانزده نفر لازم بود تا در طول دو ساعت آنها را روی صحنه قرار دهند. این کارها از طرفی به لطف استانداردهای عالی تئاتر آلمان قابل اجرا بودند و از طرف دیگر به خاطر اختراع فیلم ایمنی که بدون تدابیر گران پیشگیری حریق می‌شد در تئاترها به نمایش گذاشت. (جا دارد که از تراوگوت مولر، طراح، وریشتر سرتکنیسین تئاتر، قهرمانان گمنام نمایش‌ها یاد کرد.) در عین حال، «استودیو» بی هم تشکیل داده شده بود که بازیگران، نویسندگان و کارگردان‌های جوان می‌توانستند به تجربه‌های تئاتری خود بپردازند و نمایشنامه‌های دلخواه خود را انتخاب کنند. مدیر اداری کل این امور، شخصی بود به نام اُتو کاتز<sup>۲۰</sup> که قبلاً مدیر تبلیغات مجله‌ی هفتگی *Das Tagebuch* بود و چند سال بعد (سال ۱۹۵۲) در کنار اسلانسکی<sup>۲۱</sup> در چکسلواکی محاکمه و اعدام شد.<sup>۲۲</sup>

تعجبی ندارد که وضع مالی گروه تعریفی نداشت. پیسکاتور یک بار گفته است که اخلاقاً حقتش بود ورشکسته باشد، و واقعیت این است که بدون این «حق» مشکل بتوان تصور کرد که می‌توانست کاری از پیش ببرد. اولین کار مشترک «پیسکاتور-بوهنه» در اواخر فصل تئاتری ۲۸-۱۹۲۷ تعطیل شد، و آن هنگامی بود که گشاده‌دستی کاتزینلن-بوگن ته کشید و احضاریه‌ی عدم پرداخت مالیات به دست پیسکاتور رسید. توفیق مالی «شوایک»، به دلیل دستمزد بازیگر اصلی نمایش و تمام هزینه‌های پیش‌بینی نشده‌ی ماشین‌آلات صحنه و نیاز به اجاره‌ی یک تئاتر دوم برای نمایش «اقتصاد»، نمی‌توانست برای آن منظور استفاده شود. در نتیجه، پیسکاتور به مدت هجده ماه از کار کناره گرفت، و طی این مدت نوشتن «تئاتر سیاسی» را به پایان رساند، کتابی که از بریده‌ی جراید، اسناد رسمی قانونی و اسناد شرکت‌ها استفاده کرده تا تأثیر همان سبک کولژی را داشته باشد که در اجراهایش داشت. این کتاب در سال ۱۹۲۹ منتشر شد، یعنی سالی که بحران اقتصادی جهان ظاهر شد. اما بعد، برای فصل ۳۰-۱۹۲۹ مقدار دیگری پول پیدا شد و یک «پیسکاتور-بوهنه»<sup>۲۳</sup> دیگر به تئاتر «نولندورف-پلاتز» بازگشت، و این بار، نمایش خارق‌العاده‌ای بود به نام «تاجر برلینی» (*Der Kaufmann von Berlin*) اثر والتر مهرینگ با طرح صحنه‌ی مشهوری از معلم باؤهاؤس، موهولی-ناگی<sup>۲۴</sup>.

در این فضای ناسیونالیسم و ارتجاع در حال رشد، گروه جدید با یک شکست آنی روبرو شد و گروه یک بار دیگر تعطیل شد. سومین تشکیلاتی که پیسکاتور به راه انداخت، یک گروه سیار بود که هیچ تأثیر عمیقی بر دنیای تئاتر برلین باقی نگذاشت. چهارمین و آخرین تلاش او تحت عنوان «یونگ فولکس بوهنه»<sup>۲۴</sup> یا «پیسکاتور-بوهنه‌ی سوم» تئاتر نیمه ویران «والنر» را با برنامه‌ای که

شامل یک اجرای به یادماندنی دیگر بود در اختیار گرفت، که این بار اجرایی بود در مقیاسی کم‌تر بلندپروازانه: «تای یانگ آگاه می‌شود» (*Tai Yang erwacht*) اثر فریدریش وولف که دکورهای آن با طراحی هارتفیلد، پایان «ارغنون کوتاه برای تئاتر»<sup>۲۵</sup> اثر

برشت را به یاد می‌آورد. سپس، همه چیز فرو ریخت. پیسکاتور به دلیل بدهی‌هایش به زندان افتاد - معلوم نیست به چه مدت - و در سال ۱۹۳۱ آلمان را به دعوت شرکت «مژراب-پوم»<sup>۲۶</sup> برای کارگردانی فیلم به قصد شوریوی ترک کرد. همان سال، کاتزینلن-بوگن هم به جرم جعل درآمد و حسابهای شرکت‌اش دستگیر شد؛ همه‌ی دارایی‌اش ضبط شد تا بدهی‌های مالیاتی‌اش (حدود ۴ میلیون مارک) پرداخت شود. او تابعیت هندوراس را پذیرفت و یک هتل در «آباتسیا»<sup>۲۷</sup> به راه انداخت، اما در سالهای جنگ توسط مأموران نازی به قتل رسید. سال ۱۹۳۳ با اسقرار دیکتاتوری تمام عیار هیتلر، کل تئاتر چپ آلمان تعطیل شد و همه‌ی کسانی که به نحوی در این زمینه فعال بودند پخش و پلا شدند. برخی، مانند پیسکاتور، در شوریوی مستقر شدند، جایی که اولین جشنواره‌ی «انجمن جهانی تئاتر انقلابی» در ماه اوت همان سال برگزار شد. پیسکاتور توانست اولین (و تنها) فیلمش «شورش ماهیگیران»<sup>۲۸</sup> را بر اساس نخستین رمان آنا زگرس<sup>۲۹</sup> با شرکت دو بازیگر، یکی روسی و دیگری آلمانی، و با بازی لوته لِنیا<sup>۳۰</sup> و چند بازیگر مهاجر دیگر بسازد. اما اتمام نسخه‌ی روسی فیلم که بیشتر در اُدسا فیلمبرداری شد سه سال طول کشید، در حالیکه نسخه‌ی آلمانی هرگز تکمیل نشد. فیلم دیگری هم که پیسکاتور قرار بود بر اساس رمان مشهور دیگری با محتوای کمونیستی به نام «عمله اکره‌ی قیصر» (*Des Kaisers Kulis*) اثر تئودور پلی ویر<sup>۳۱</sup> بسازد، به جایی نرسید، و این رمانی بود که او خود



پیسکاتور، از لحاظ تخصصی، احساس می‌کرد که تئاتر شوروی پس از ۱۹۳۲ (یعنی سراسر دوره‌ی تفوق رئالیسم سوسیالیستی) نتوانسته با تحولات جدید همراه شود.

اندازد که قرار بود در زوریخ چاپ شود. او به این منظور عده‌ای از کارگردانان مسکو را به کنفرانسی در بهار ۱۹۳۵ دعوت کرد، و کمک کرد «عناصر هنری که سرشت ضد فاشیستی دارند» (مانند سوررئالیست‌ها، و تنی چند از گروه‌های آوانگارد) را ترسیم کنند، و تلاش بسیاری به خرج داد تا یک واحد فیلمسازی دائم برای تولید فیلم‌های کوتاه ضد نازی به راه اندازد. رایش در خاطراتش نوشت: «قصد واقعی آنها در تعیین پیسکاتور در این مقام این بود که می‌خواستند شخصیت باجذبه‌ای را در رأس امور قرار دهند. اما پیسکاتور خودش و آرمان کار را خیلی جدی گرفت. همه‌ی نیرو و قدرت تخیل او صرف سازماندهی و مدیریت این سازمان شد، و طوری شد که در کار هنری‌اش دچار رکود شد.»

کار سازماندهی‌اش هم در واقع چندان درخشان نبود. از آن مجله‌ی هفتگی خبری نشد، از همکاری با سوررئالیست‌ها باز ماند، نه کنفرانسی توانست بر پا کند - جز ملاقاتی با برشت که در کار خود او (برشت) تأثیر بسزایی داشت - و نه آن واحد فیلمسازی به راه افتاد. رایش در خاطراتش می‌نویسد که پیسکاتور در دفتر «ایزوستیا» با بوخارین به قصد مجاب کردن کاگانوویچ، همکار نزدیک استالین و عضو کمیته‌ی مرکزی حزب، به جدل مفصلی پرداخت، اما نتوانست حرف خود را به کرسی بنشاند. بعد، در سال ۱۹۳۶، IART نیز مثل تشکیلات فیلمسازی «مژراب-پوم» به واسطه‌ی هراس فزاینده از نفوذ بیگانه، یکباره تعطیل شد.

اما پیسکاتور که هنوز ایده‌هایی در سر داشت تصمیم گرفت یک آنسامبل تئاتری آلمانی درجه یک برای جمهوری خودمختار آلمانی وُلگا (که تازه در اتحاد شوروی تشکیل شده بود) به راه اندازد. پایتخت این جمهوری نوپا شهری بود به نام «انگلس» و قرار بود نوعی «وایمار ضد فاشیست» بشود، و همه‌ی مهاجران مستعد را در بر گیرد.

قبلاً در برلین یک اقتباس تئاتری بر اساس آن نوشته بود. اما فیلمی با اقتباس از «تراژدی آمریکایی» تئودور درایزر ساخت و سال ۱۹۳۴ از او دعوت کردند ریاست IART را بر عهده بگیرد، که قرار بود با سازماندهی مجدد و گسترش بیشتر شروع به کار کند، زیرا سیاست «جبهه‌ی خلق» بر علیه فاشیسم داشت پا میگرفت و قرار بود در جلسه‌ی هیأت رئیسه‌ی کمینترن در پاییز ۱۹۳۵ اعلام شود.

پیسکاتور، همراه با برنهارد رایش در مقام دستیارش، که قبلاً از کارگردانان راینهارت بود، تصمیم گرفت یک مجله‌ی هفتگی برای IART به راه

حمایت مالی فراهم شد و مقامات آلمانی ولگا هم علاقه نشان دادند اما (مبنی بر نظر رایش) مکان مناسبی نمی‌توانستند برای این مجتمع هنری اختصاص دهند. در نتیجه طرح نه چندان مفصلی فراهم آوردند که قرار شد در سال اول «پروفسور ماملوک»<sup>۳۳</sup> اثر وولف<sup>۳۳</sup> و نمایشنامه‌ی هنوز اجرا نشده‌ی «کله‌گردها و کله‌تیزها»<sup>۳۴</sup> ی برشت را با شرکت بازیگران ممتازی چون کارل پاریل<sup>۳۴</sup> و هلنه وایگل<sup>۳۵</sup> روی صحنه بیاورند. ولی دست آخر، با سفر پیسکاتور به خارج برای مأموریتی که ماهیت آن معلوم نیست، رایش نمایش «جمع و جوری» را روی صحنه برد. از بازیگرانی که قرار بود مشارکت کنند کارولا زهر<sup>۳۶</sup> دستگیر و سربه‌نیست شد، آلکساندر گراناخ<sup>۳۷</sup> مدت کوتاهی به زندان افتاد و بعد هم به خارج رفت. رایش بیمار شد، به مسکو رفت و اندک مدتی بعد به سیبری تبعید شد. پیسکاتور هم بی آنکه به کسی توضیحی بدهد هیچوقت به شوروی بازنگشت.

برای دو سال و نیم در پاریس ماند، بی آنکه کاری اجرا کند یا چیزی بنویسد، جز اقتباسی از «جنگ و صلح» با همکاری آلفرد نویمان<sup>۳۸</sup> برای یک مدیر تئاتر آمریکایی به نام گیلبرت میلر<sup>۳۹</sup>، که ظاهراً حاضر شده بود پیش پرداخت چاق و چله‌ای برای این کار بپردازد. اقتباس او از درایزر تحت عنوان تازه‌ی «پرونده‌ی کلاید گریفیث»<sup>۴۰</sup> در سال ۱۹۳۶ به کارگردانی لی استراسبرگ و با «تئاتر گروپ»<sup>۴۱</sup> اجرا شده بود. بعد، در آغاز سال ۱۹۳۹ برای اجرای تئاتر پیشنهادی میلر به نیویورک رفت که ابتدا به تعویق افتاد و بعد هم بکلی تعطیل شد، در نتیجه کار دیگری برای او در آمریکا باقی نماند جز کمک به مدرسه‌ی تابستانی «تئاتر گروپ». ماه سپتامبر جنگ شروع شد و در پایان آن سال، مدیریت کارگاه دراماتیک «مدرسه‌ی نوین پژوهش اجتماعی»<sup>۴۲</sup> در نیویورک به او پیشنهاد شد که عمدتاً یک کالج بزرگسالان بود با



پرونده‌ی کلاید گریفیث، اثر اروین پیسکاتور و خانم لنگلدشمیت

آموزگارانی از تبعیدی‌های فرهیخته‌ی اروپایی. کار با هفده دانشجوی شروع شد، و در حالی که جان گسنر<sup>۴۳</sup>، آموزگار دیگر آنجا بود، این دوره‌ی دو ساله اولین بار در سال ۱۹۴۲ توانست ثمرات خود را نشان دهد، و آن هنگامی بود که مارلون براندو در نمایشنامه‌ی «هانل»<sup>۴۴</sup> اثر گرهارت هاپتمان<sup>۴۵</sup> توانست خودی نشان دهد. این تشکیلات همچنین توانست یک «استودیوی تئاتری» به مدت دو فصل در همان «مدرسه‌ی نوین» اداره کند اما چون هزینه‌اش زیاد بود، تعطیل شد. «کارگاه» نیز، سرانجام، در شرایط نه چندان مشخص، از «مدرسه‌ی نوین» جدا شد، اما با

«...وسایل فنی  
که من استفاده  
می‌کردم، به هیچ  
وجه مسئله‌ی  
اصلی کارهای  
من نبوده‌اند.  
مسئله‌ی اصلی  
همواره پیام  
نمایشنامه بوده  
است.»

بر می‌انگیخت. با این وجود، بنا به عبارت خودش «کارکرد دراماتورژیک تکنولوژی» یا به عبارت دیگر تأثیر آن بر ساختمان نمایشنامه بود که برای تئاتر میانه‌ی قرن بیستم اهمیت داشت، و نه تنها منابع تازه‌ای در اختیار نمایشنامه نویسنده قرار می‌داد، بلکه به این معنی هم بود که اختراعات بعدی (مانند «فانوس جادو»<sup>۴۷</sup>) ی‌چکها یا ضبط ویدئو) نیز می‌توانستند به همین منظور مورد استفاده قرار گیرند. برشت یکبار هم که شده به طنز در مورد پیسکاتور پای فشرده که تنها یک دراماتیست بود و کس دیگری لایق این عنوان نیست به جز خودش. با وجود آن همه وسایل و اسباب به کار رفته در کارهایش، دستکم تا جایی که به داستان مربوط می‌شد «بیش از هر چیز به سادگی ارزش می‌داد». پیسکاتور در مصاحبه‌ای به سال ۱۹۲۶ گفته است: «نقطه‌ی آغاز من، شهود ساده است... طرح کلی را کنار می‌زنم، موضوع اصلی را به نمایش می‌گذارم و به این ترتیب به یک روایت منطقی و به نظر من اجتناب‌ناپذیر می‌رسم» این نشان می‌دهد که نوعی بیواسطگی در کار او هست که برشت هنوز در آن زمان به آن دست نیافته بود.

اما رابطه‌ی بین پیسکاتور و برشت را هنوز بایستی کشف کرد. گرچه هر دو بر استفاده از «تئاتر حماسی» اذعان داشتند، و بر استفاده از این گونه تکنیک‌ها استقبال می‌کردند، برشت پس از ترک همکاری با پیسکاتور در سال ۱۹۲۸، طوری موضوع را مطرح می‌کرد که انگار او تنها کسی است که از این «شیوه» استفاده می‌کند، و پس از آن، در مورد معنی و مفهوم این اصطلاح، اختلاف نظر داشتند. بی‌تردید برشت به مدتی بیشتر و بس عمیق‌تر در مورد آن به تفکر پرداخت، و در رسیدن به یک موضع نظری منسجم‌تری تلاش بیشتری به خرج داد (گرچه البته هیچوقت به آن دست نیافت). اشاره‌های گهگاهی پیسکاتور بیشتر فی‌البداهه بودند؛ به طور مثال

نمایشنامه‌نویسی او می‌آمدند، و ویلیامز تا سالها جزو همکاران مدرسه باقی ماند. پیسکاتور گفته است که نمونه‌ی «جنگ و صلح» بود که باعث شد از شیوه‌ی سنتی نمایش‌های سه‌پرده‌ای دست بشوید. البته ناگفته نباید گذاشت که فقط یکی از کارهای «تئاتر استودیو» به برادوی رسید، اما نه به این معنی که توانست تئاتر برادوی را بکلی زیر و رو کند. بی‌تردید نمایشنامه‌نویسان موفق «آف-برادوی» هیچ شناختی از پیسکاتور نداشتند، و حتی می‌توان گفت جریان تئاتر جدید آلمان غربی دهه‌ی ۱۹۵۰ را جزو «اعضای منحط باصطلاح آوانگارد» بر می‌شمردند.

پس جای پیسکاتور در تاریخ هنر عصر ما کجاست؟ تأثیر آنی کار او، حتی امروز، بیش و پیش از هر چیز در استفاده‌اش از نوآوری‌های مدرن فنی برای پرتوانتر کردن نمایش تئاتری بوده است. این مسئله بخصوص در دو مورد کاملاً مشهود است: یکی در مورد مانفرد وکورت<sup>۴۵</sup>، کارگردان نمایشنامه‌ی «کوریولانوس» در تئاتر ملی، و دیگری رزبر میتنزوی<sup>۴۶</sup>، از همکاران مؤسسه‌ی پژوهش‌های اجتماعی وابسته به کمیته‌ی مرکزی حزب، که توضیح داده‌اند چگونه در سالهای جوانی در آلمان شرقی دوره‌ی بعد از جنگ، از دیدن کارهای پیسکاتور چقدر تأثیر پذیرفته‌اند؛ یکی با استفاده‌اش از فیلم در اجرای نمایش «توفان بر فراز گاتلند» (Gewitter uber Gottland)، و دیگری اجراهای تئاتری او در سالهای ۲۸-۱۹۲۷ آن‌گونه که در کتاب او توصیف شده. احتمالاً پیسکاتور خود اصرار داشت که «... وسایل فنی که من استفاده می‌کردم، به هیچ وجه مسئله‌ی اصلی کارهای من نبوده‌اند. مسئله‌ی اصلی همواره پیام نمایشنامه بوده است.» در حالیکه بسیاری از معاصران او اذعان داشته‌اند که او واله و شیفته‌ی ماشین‌آلات نو بود و همین جنبه بود که خیلی از تماشاگران اهل مُد را به دیدن کارهای او

نزدیک به ۸۰۰ دانشجو توانست به کار خود ادامه دهد تا اینکه با ترغیب پیسکاتور برای اجرای سالن‌های تئاتر - ابتدا یک سالن ۳۰۰ نفری به نام «تئاتر پرزیدنت» در خیابان ام ۴۸م غربی، و بعد در سال ۱۹۴۹ یک سالن ۸۰۰ نفری به نام تئاتر پشت بام<sup>۴۶</sup> بالای تئاتر ییدیش<sup>۴۷</sup> - بار دیگر کل ماجرا به ورشکستگی کشید. و «مدرسه‌ی نوین» هم که نتوانست یا نخواست به نجات او همت گمارد، سال ۱۹۵۱ «کارگاه دراماتیک» را تعطیل کرد.

در این دوازده سال فعالیت (که طولانی‌ترین دوره‌ی کار مداوم پیسکاتور بوده است) به نظر می‌رسد که کارگاه آمریکایی او چیزی بیش از تکنیک‌هایی که او در دهه‌ی ۱۹۲۰ در برلین متحول ساخته بود نیفزود. موفق‌ترین کار او در این دوره احتمالاً اجرای استودیو تئاتر از «جنگ و صلح» بوده است. در مورد بازگشت او به تئاتر آلمان (غربی) نیز می‌توان همین نتیجه‌گیری را به دست داد، و این جایی بود که نه تنها نمایشنامه‌های مستند جدید هوخهوت<sup>۴۸</sup>، وایس<sup>۴۹</sup> و کیپهارت<sup>۵۰</sup> شیوه‌های قدیمی را به یاد می‌آورد، بلکه ترفندهای تازه‌ای چون دکور کروی<sup>۵۱</sup> نیز مورد استفاده قرار گرفت. اما او در آمریکا دست و پا بسته‌تر بود، زیرا با اینکه به لحاظ تئوری توانست دانشجویانش را به تکامل تئاتر حماسی برگمارد (مُردخای گورلیک<sup>۵۲</sup> مدتی جزو همکارانش بود) در عمل بیشتر نمایشنامه‌ها از میان آثار کلاسیک و مدرن آمریکایی انتخاب می‌شد، و هاپتمان، فردیناند بروکنر<sup>۵۳</sup> و ولفگانگ بورشرت<sup>۵۴</sup> تنها نمایندگان تئاتر نو آلمانی بودند، و هیچکدام تحت تأثیر او قرار نداشتند. اما این باعث نشد که برخی از بازیگران توانا زیر دست او به عرصه نرسند. در میان شاگردان قدیمی که به‌وسیله‌ی بیوه‌ی او لیست شده، برکنار از براندو، راد استایگر، تونی کرتیس، شلی وینتر، جودیت مالینا و هری بلافونته قرار دارند. آرتور میلر و تنسی ویلیامز به کلاس

پیسکاتور:  
«هنر  
مقدس‌تر از  
آن است که  
از نام آن در  
معجون‌های  
تبلیغاتی  
استفاده  
شود.»

به نظر او بیش از حد خشک و روشن‌فکرانه هستند. بدینسان، علیرغم اینکه چند کار از برشت در برنامه‌ی نمایش‌های «پیسکاتوربوهنه» قرار داده شده بود - سه نمایشنامه‌ی ناتمام و اپرای «ماهاگونی»، و همچنین اشاره‌ای بود به اقتباسی از «طبلها در شب» - او هیچیک از آنها را چه آن زمان و چه بعدها در هیچیک از تئاترهایش به اجرا در نیاورد، و نه برشت را نیز به همکاری در «کارگاه دراماتیک» دعوت کرد، گرچه خود او هم در سالهای میانی دهه‌ی ۱۹۴۰ مقيم ایالات متحده بود. از این نظر، پیسکاتور به آن دسته از آهنگسازانی شباهت دارد که در واقع ترجیح می‌دهند با شعرهای متوسط یا «اُپرا-نامه»<sup>۵۸</sup>های خسته‌کننده‌ای کار کنند که خودشان نوشته‌اند، چرا که گرچه گروه او در برلین شامل شماری از نمایشنامه‌نویس‌های مستعد به جز برشت بود، نویسندگان واقعی‌اش همانا لانی و گاسبارا بودند که هر دوی آنها در اساس نقش مشاوران را داشتند.

تفاوت جزئی دیگر این بود که پیسکاتور عضو حزب کمونیست بود، که خودش گفته است شب سال نو ۱۹۱۸ همراه با دوستان دادائیس‌اش گروس، هرتسفلد و هارتفیلد به آن پیوستند. به نظر می‌رسد که او حداقل تا زمانی که روسیه را ترک گفت عضو حزب بوده است، گرچه درباره‌ی دوره‌ی بعد از آن، اطلاع دقیقی در دست نیست. از همان آغاز هم اهداف «تئاتر پرولتری» از سوی روزنامه‌ی حزب مورد انتقاد واقع شد، که گفته بود «هنر مقدس‌تر از آن است که از نام آن در معجون‌های تبلیغاتی استفاده شود» و اینکه حتی هنر بورژوازی به آثار «عاری از هنر» ترجیح دارد. نمایشنامه‌ی «با این همه»<sup>۵۹</sup> در سال ۱۹۲۵ با حمایت مالی کمیته‌ی فرهنگی حزب به ریاست ارنست نیکیش<sup>۶۰</sup> به اجرا در آمد و با نطقی از روت فیشر<sup>۶۱</sup> به پایان رسید (دو ملحد که اندک مدتی بعد از حزب اخراج شدند). «پیسکاتوربوهنه»ی

اصلی ترغیب شد تا با همین نمایشنامه شروع کند، اما سازمان‌های حزبی کار زیادی برای تشویق اعضا به خرید بلیت نکردند، و از سوی دیگر، گروه نویسندگان «انقلابیون پرولتری» و مجله‌شان «دی لینکس کورف»<sup>۶۲</sup> از سازش‌هایی که برای تجاری شدن کار به آن راه یافته بود سخت انتقاد کردند. مشکل این بود که پس از ناتوانی در جذب تماشاگر عام (که پیسکاتور خوشبینانه امیدوار بود با ساخته شدن طرح صحنه‌ی گروه پیوس به آن دست یابد)



اعضای تئاتر پیسکاتور

کند. با این حال، او نیز بازیگر [تئاتر] حماسی را اساساً یک داستان‌سرا می‌دید، و اگر عجیب به نظر میرسد که او آلبویه و بارو را از نمونه‌های برجسته‌ی این ژانر می‌پندارد، نبایستی فراموش کرد که برشت تا چه حد لاوتون را برتر می‌پنداشت، که البته بیشتر بازیهای او خالی از اغراق نبوده است. بخشی از این تفاوت را بایستی در این امر دید که پیسکاتور زیاد هم از نمایشنامه‌های برشت خوشش نمی‌آمد، و در این مورد به رایش اظهار داشته است که آثار برشت

وقتی که او در سال ۱۹۵۶ در مصاحبه‌ای با یک روزنامه‌نگار فرانسوی گفت درک او از حماسی «چیزی که هدفش خلق یک جامعه‌ی قهرمانی انسان-محور است» بود. این نظر شاید معرف دید او در آن برهه‌ی زمانی بوده است، اما مشکل به کارهای پیشین وی ارتباطی داشته باشد. بار دیگر، پیسکاتور در آمریکا اشاره‌ای داشته است به این که میل دارد نظر خودش از «بازیگری واقع-بینانه» (اُبژکتیو) را از نظریه‌های «ازخودبیگانگی» برشت سوا

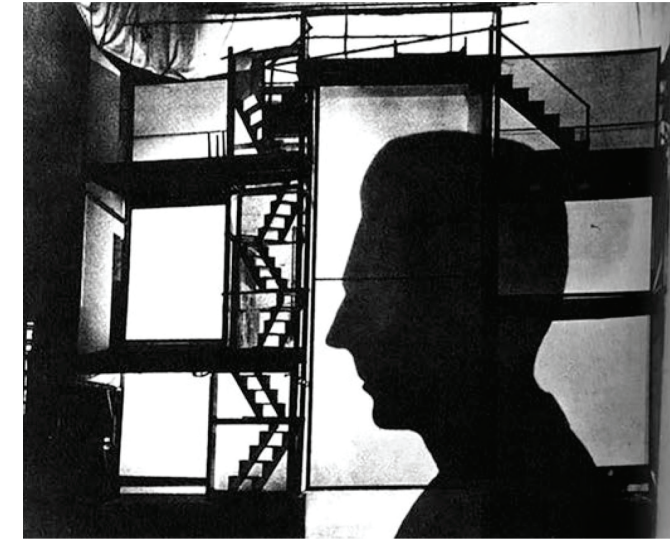
اجاره کردن یک تئاتر تجارتي برلين بدون فروش رفتن تعداد زيادي از بليت‌هاي گرانقيمت، غيرممکن بود. خود او در مقايسه‌اي بين «آدم تئاتر» با نويسنده يا نقاش جماعت، که اصولاً در خلوت خانه کار می‌کنند، گفته بود که کل چنين فعاليتي وابسته به اينست که «به عنوان پيش شرط کار خود بپذيرد که بدون جنبه تجارتي کار، که معمولاً سعی دارد فکرش را از سر به در کند، کار شدنی نيست.» اين هم به کنار، او را متهم می‌کردند که در انتخاب نمايشنامه‌ها نيز سلیقه‌ی سياسي بدی دارد: به طور مثال «اقتصاد» (Konjunktur) پس از تمرين نهايي، بايستی بازنويسي مفصلي می‌شد چون نمايندگان حزب از نقش نيمه کميک تيلادوريو به عنوان مأمور کمينترن و بنياد نفت شوروی خرده گرفته بودند (برشت، تنها کسی که ظاهراً از اين تکه خوشش آمده بود، بی‌درنگ اين نقش را به یک شخصيت مرموز اهل آمريکاي لاتين تبديل کرد). به طور کلی، پیسکاتور چنين شناخته شده بود که گرايش به فرماليسم و «جامعه‌شناسي عاميانه» دارد، و از تصوير کردن پيروي طبقه‌ی کارگر طفره می‌رود.

بنابراين وقتی به روسيه وارد شد، به هيچ وجه نمونه مسلم زيبايی‌شناسي کمونيستی خشک نبود، و از طرفی هم چون او را پدر «تئاتر سياسي» می‌شناختند، نسبت به ايده‌هايش شک و تردید بسيار داشتند. به روايت رايش، او کمتر از آنچه از او انتظار می‌رفت درباره‌ی تئاتر شوروی به طور کلی يا درباره‌ی مه‌يرهولد به طور خاص اطلاعاتی داشت. در حالیکه نام او گاهی با نام مه‌يرهولد در یک مقوله آورده می‌شود. در مصاحبه‌ای با یک خبرنگار اهل مسکو در سال ۱۹۳۰ گفته است که تئاتر شوروی بيش از هر چیز بر دوش بازيگر قرار دارد و به اين جهت «اصولاً با کاری که من قصد دارم انجام دهم تفاوت دارد» و درباره‌ی تئاتر سياسي گفته بود، اصولاً

آن را چندان هم «آموزشی» نمی‌داند، همانطور که «پوتمکين» آيزنشتاين به زعم او از تحليل مارکسيستی بی‌بهره است و بيشتر بر شور و هيجان انقلابی تکیه دارد. از لحاظ تخصصی، او احساس می‌کرد که تئاتر شوروی پس از ۱۹۳۲ (يعنی سراسر دوره تفوق رئاليسم سوسياليستی) نتوانسته با تحولات جديد همراه شود. از اين گذشته، پیسکاتور با کساني محشور بود که حزب نظر خوبی نسبت به آنها نداشت، مثل ماکس هولتس<sup>۳۳</sup> که رهبر شوروی سال ۱۹۲۱ آلمان بود، و بلا کون<sup>۳۴</sup> رهبر کمونيست مجار که سال ۱۹۳۷ بازداشت و اندک مدتی بعد اعدام شد؛ سرگی ترتياکوف<sup>۳۵</sup> هم که طرفدار پروپاقرص او در اتحاد شوروی بود، در سال ۱۹۳۷ به جرم جاسوسي تيرباران شد. با خود کاگانويچ<sup>۳۶</sup> هم بر سر اين که فيلم‌هاي سينمائي نبايد پايان خوشبينانه داشته باشند، که از اصول اصلی و اساسی رئاليسم سوسياليستی بود، آشکارا اختلاف نظر داشت و در اين باره با او به جر و بحث پرداخته بود. بنابراين جای شگفتی نيست که تصميم گرفت بهتر است به غرب برگردد و بعد هم که پايش به آمريکا رسيد، تئاتر سياسي را به تدریج کنار گذاشت، تا حدی که در سمپوزيوم «بازيگران درباره‌ی بازيگری<sup>۳۷</sup>» (۱۹۴۹) خواستی ابراز نداشت جز اين که بتواند با استفاده از تکنیک‌هاي موجود ايده‌هاي خود را به روشنی و با سادگی کامل بيان کند. طرفه آنکه وقتی در آخرين سالهاي عمر به برلين برگشت باز حيات تازه‌ای در افکار قديم دمیده شد. زيرا در حالیکه «تئاتر سياسي» اصلی به دوپاره شدن «فولکس‌بوينه» انجاميد (به عنوان بخشی از دو قطبی شدن همهی برخوردهای درون چپ آلمان که جزئی از مشی کمونيستی آن زمان بود)، احیای آن در دهه‌ی ۱۹۶۰ تحت همان رهبری پيشين سوسيال-دموکراتيک انجام می‌شد، در شهری که خود دو پاره شده بود.

و اما «تئاتر سياسي»... اول و آخر، اصل و اساس تمامی بحث بوده است. پیسکاتور کوشيد تئاتر را به عرصه‌ای برای بحث تبديل کند، ابتدا بين نويسندگان گروه خودش، و بعد بين آنها و تماشاگران، و سپس بين بخش‌هاي مختلف تماشاگران، که قرار بود دست آخر بحث را به کوچه و خيابان منتقل کنند. همانا آرمان کهن اهل تئاتر (که بين اهل سياست، حتی قبل از تلویزيون، از محبوبيت چندانى برخوردار نبوده است) و هر از چندی به شکل‌هاي گوناگون ظاهر می‌شود، و هر بار انگيزش تازه‌ای به درام می‌افزايد تا تأثیر سياسي قابل تشخيصی. دستاورد تازه‌ی پیسکاتور در اين زمينه در استفاده‌اش از صحنه‌ی تئاتر به صورت وسيله‌ای برای تحليل مارکسيستی بود تا صرفاً برانگيختن احساسات انقلابی يا افشای واقع-نمايانه‌ی آسیب‌هاي اجتماعي. وسايل و اسبابی هم که برای انجام اين کار استفاده کرد حتی امروزه نيز جالب توجه هستند - و به قول رايش، بس فراتر از آنچه دستاورد روسها در همان سال‌هاي انقلابی بود - اما از دید یک مارکسيست ممکن است چندان جذاب نباشند چون او راه و روشی ساده‌تر برای بيان نتيجه‌گيريهائيش دارد تا هنر تئاتر، که می‌خواهد عواطف سياسي خاص خود را به نمايش بگذارد، و نیازمند همهی ايده‌هاي نوپي است که توان دست يافتن به آنها را دارد.

اين دستاورد صرفاً استفاده از تکنولوژی نيست، زيرا رويکرد پیسکاتور به کارش، برداشتش از تأليف و خواست او در زمينه‌ی روحیه‌ی گروهی بازيگر، همانقدر بخشی از اين دستاورد است که همهی آنچه که می‌توان از عکسها، دياگرام‌ها و توضيحات گرد آورد. در عين حال، اين همه نمی‌تواند معنی و مفهومی داشته باشد جز هيجان زيباشناختی لحظه‌ای، مگر آن که درکی از تناقض‌ها و محدوديت‌ها داشته باشيم.



اروین پیسکاتور، تئاتر برلین

از هزینه شروع می‌کنیم: آیا این تئاتر می‌توانست مدت زمانی بیشتر دوام آورد و تماشاگران بیشتری را جذب کند اگر جنبه‌ی مکانیکی آن تا این حد بلندپروازانه نبود و با برنامه‌ریزی مقتصدانه‌تری طرح‌ریزی شده بود؟ و در مرحله‌ی بعد، ماهیت تماشاگران هوشمند که نمایشنامه‌ی سیاسی موضوع روز را بلافاصله به یک مد روز تبدیل می‌کرد؛ به قول پیسکاتور که در یک سخنرانی به سال ۱۹۲۹ گفت، «تئاتر انقلابی بدون زنده‌ترین عامل آن، تماشاگران انقلابی، چیز بی‌معنایی است که هیچکس نباید دستی در آن بیازماید»، بنابراین (الف) چرا خودش چنین کاری کرد، و (ب) آیا قصد او تنها موعظه کردن برای نوگرویدگان بود؟ در این گونه موارد و مواردی شبیه آن بایستی نکاتی را که دوستان بدبین‌تر پیسکاتور، چون یونگ و گروس، ابراز می‌کردند، مورد توجه قرار داد، فارغ از هرگونه ملاحظاتی؛ به طور مثال گروس در نقش یک هنردوست فرضی – «آخ، اروین، لطف کن و به من توهین کن. یک حرف واقعاً کثیف به من بگو.»

«ای سرمایه‌دار بی‌وجدان»

«آخ، دوباره. خیلی خوب بود. اروین، هر چه از دهانت در می‌آید بگو. از هفت دولت آزادی...»  
«خاک بر سرت، آقای گروس، و به امید زوال و فروپاشی غرب...»

یا حکم صادر شده از سوی یونگ به سال ۱۹۶۱ در مورد تئاتر سیاسی:

تنها تئاتر سیاسی در آلمان تئاتری است که همه برای مقاصد خودشان و در حضور بقیه بر صحنه می‌آورند، و هیچ پولی هم بابت آن نمی‌گیرند. این حرفها البته از زبان کسانی جاری شده است که به واسطه‌ی نبود مقاومت در برابر نازیها خرد شدند، و از دیدن آنچه بر آلمان رفت عمیقاً دچار دلسردی شده بودند. اما هنگام دیدن کارهای پیسکاتور این رفتارها را بایستی به خاطر داشته باشیم؛ بی‌فایده است تصور کنیم در آن حال و هوای پرالتهاب دهه‌ی ۱۹۲۰ هستیم بی‌آنکه به یاد داشته باشیم که به کجا ختم شد. بنابراین، نکته‌ی برآستی جالب در مورد پیسکاتور این است که او توانست توانایی‌ها و ضعف‌های ایده‌ی اصلی خود را با شیوه‌هایی چنین زنده به تصویر کشد. کاری که در بحبوحه‌ی زمان‌های بس حاد و در بستر یک بحران جهانی به آزمایش گذاشته شد که شور سیاسی، ناکامی اقتصادی، جست و جویهای اجتماعی، تجربه‌های ادبی، طراحی کاربردی، تعهد هنری و نوآوری‌های فنی دست به دست هم داده بودند. حتی امروز هم درس‌های آن به طور کامل درک نشده‌اند، و هنوز پژوهش بسیار در مورد زندگی و کار او بایستی انجام شود. شاید [پیسکاتور] چندان هم نباید نومید باشد از دیدن نویسندگان جوان آلمانی که، با به کار بردن جوانی از ناکامی‌های دادائیسیت‌های قدیم اما نه خودویرانگری فلج‌کننده‌شان، به آموختن از الگوی او ادامه دهند. بهتر آنکه اینجا نیز بهتر شناخته شود ○

#### پی‌نوشت‌ها:

1. Volksbuhne
2. Leo Lania
3. Arthur Kutscher
4. Ernst Possart
5. Bavarian Court Theater
۶. مجله‌ی ادبی/سیاسی چپ آلمانی که بین سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۳۲ در برلین منتشر می‌شد
7. Proletarian Theatre
۸. Kommunistische Arbeiter-Partei حزب ضد پارلمانی و حزب کمونیست چپ که در دوره‌ی جمهوری وایمار فعال بود. اعضای آن پس از جدایی از حزب کمونیست آلمان در سال ۱۹۲۰، حزب خود را تشکیل دادند.
9. Felix Gasbarra
10. Ehm Welk
11. Die Rauber (The Robbers)
12. Tilla Durieux
13. Staatstheater
14. Ludwig Katzenellenbogen
15. Walter Gropius
16. Nopplendorplatz
17. Ernst Toller
18. Georg Grosz
19. Erich Muhsam
20. Otto Katz
21. Rudolf Slansky
۲۲. در مقاله‌ی «داریوفو: دوره‌ی انقلابی» در همین شماره، به اعداد رودلف اسلانسکی اشاره شده است.
23. Moholy-Nagy
24. Junge Volksbuhne
25. Short Organum for Theatre
۲۶. Mezhrabpom، تشکیلات فیلمسازی روسی-آلمانی تحت عنوان کامل «صندوق کمک بین المللی کارگران» که از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۶ در شوروی فعالیت داشت.
۲۷. Abbazia، نام ایتالیایی «آپاتیا» از شهرهای غرب کروآسی بر کرانه‌ی یک خلیج و از تفرج گاه‌های محبوب اروپا.
28. Revolt of the Fishermen
29. Anna Seghers
30. Lotte Lenya
31. Theodor Plivier
32. Professor Mamlock
33. Wolf
34. Karl Paryla
35. Helene Weigel
36. Carola Neher

37. Alexander Granach
38. Alfred Neumann
39. Gilbert Miller
40. The Case of Clyde Griffiths
41. Group Theater
42. New School of Social Research
43. John Gassner
44. Hannele
45. Gerhart Hauptmann
46. Rooftop Theater
47. Yiddish theatre
48. Hochhuth
49. Weiss
50. Kipphardt
51. Hemispherical Set
52. Mordecai Gorelik
53. Ferdinand Bruckner
54. Wolfgang Borchert
55. Manfred Wekwerth
56. Werner Mittenzwei
57. Laterna Magica
58. libretto
59. Trotz Alledem!
60. Ernst Niekisch
61. Ruth Fischer
62. Die Linkskurve
63. Max Holz
64. Bela Kun
65. Sergei Tretyakov
66. Kaganovich
67. Actors on Acting

# داریو فو، دوره‌ی انقلابی<sup>۱</sup>

■ نوشته‌ی تام بیهان<sup>۲</sup>  
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد

نزدیک داشت)) و چند کارگر و دانشجو، مشغول سوار کردن داربست برای صحنه بودیم. اما اعضای باشگاه که برای بازی ورق رفتند طرف دیگر سالن، هر از گاهی به ما نگاه می‌کردند، ولی با دودلی و تردید. برای آنها واضح بود که ما یک گروه روشنفکریم که مختصری میکروب عوام‌زدگی (پوپولیستی) داریم... چیزی که آنها را متعجب کرده بود، در واقع این بود که می‌دیدند ما کار می‌کنیم، با دست‌های خودمان کار می‌کنیم، جعبه بلند می‌کنیم، لوله‌های فولادی حمل می‌کنیم، پیچ و مهره می‌بندیم، پروژکتورهای صحنه را سوار می‌کنیم. چی؟ بازیگرها، زن و مرد با هم مثل خر کار می‌کنند؟ باور نکردنی است!

در همین موقع یک مشکل جدی پیش آمد: صداها در سالن طنین خیلی زیادی داشت... ما مجبور شدیم اول چندتا کابل زیر سقف ببندیم و چندتا پانل صدا آویزان کنیم. ما تصمیم گرفتیم از جعبه‌های تخم مرغ استفاده کنیم، از نوعی که از مقوا ساخته شده... شروع کردیم با چندتا سوزن روکش مبل دوزی به بستن جعبه‌ها به هم، اما اصلاً کار آسانی نبود. بعد از یکی-دو ساعت بد و بیراه گفتن، در حالی که تلاش می‌کردیم سوزن‌ها را از مقواها رد کنیم، متوجه شدیم که رفقای باشگاه بازی‌شان را قطع کرده‌اند و دارند ما را تماشا می‌کنند، و کار ما را با علاقه دنبال می‌کنند. اما در سکوت کامل. بعد از لحظه‌ای یک رفیق پیر، انگار که با خودش حرف می‌زند، زیر لب گفت: «برای این کار به سوزن بلندتر لازم داری.» بعد، دوباره برای چند دقیقه سکوت. بعد یکی دیگر گفت: «من می‌تونم خیلی راحت با پرهی دوچرخه یکی بسازم.» همه‌ی آنها گفتند: «برو!» در یک لحظه آن رفیق با ده‌تا سوزن خیلی بلند برگشت. بعد

فرانکا رامه زمانی اولین اجرایی را که او و فو، پس از بریدنشان از جریان تجاری داشتند، توضیح داد. این گزارش الهام‌بخش نه تنها ارزش آن را دارد که به تمامی نقل شود، بلکه همچنین حال و هوای آنچه را که آنها می‌رفتند برای سالها پس از ۱۹۶۸ به کار بگیرند، توصیف می‌کند:

اولین نمایشی را که در باشگاه سنت اگینیو در حومه‌های «سه‌سنا» داشتیم به یاد می‌آورم... ما، با کمک برویچه‌های سازمان (ARCI) [انجمن فرهنگی که با حزب کمونیست ایتالیا رابطه‌ی



فرانکا رامه و داریو فو

آوردیم. اواخر بعد از ظهر، پس از اتمام کارها، آنها آمدند تا به ما کمک کنند، و وقتی ما تمرین را شروع کردیم، آنها در ته سالن نشستند و در سکوت کامل ما را تماشا می‌کردند... بعد، یواش یواش خجالت‌شان ریخت. در پایان تمرین مان از آنها نظرشان را پرسیدیم که آیا انتقادی دارند که بیان کنند. ابتدا آنها احساس راحتی نمی‌کردند، گفتند که چیزی درباره‌ی تئاتر نمی‌دانند، اما بعداً که خجالت‌شان ریخت، شروع کردند به گفتن نکته‌های انتقادی و پیشنهادهای هم به ما دادند،

همه شروع کردند به کمک کردن به ما تا نخ‌ها را از جعبه‌ها رد کنیم و آنها را آویزان کنیم، از نردبان‌ها بالا می‌رفتند، مثل آکروبات‌بازها... چند ساعت بعد آنقدر آدم در سالن بود که ما به سختی می‌توانستیم حرکت کنیم. حتا خوره‌ترین بیلیارد بازها آمدند به کمک ما و چندتا زن، که فقط آمده بودند شوهرهایشان را به خانه ببرند...

ما، با نشان دادن این که ما هم می‌توانیم کار کنیم و عرق بریزیم، حمایت آنها را به دست

که بدون استثناء همان قدر بی ادعا بود که به جا و دقیق... پس از آن، وقتی که ما به باشگاههای دیگر در اطراف می‌رفتیم، آن رفقا به دنبال ما می‌آمدند و نمایش ما را به رفقای محلی معرفی می‌کردند. آنها می‌رفتند و پوسترها را نصب می‌کردند و همیشه اولین کسانی بودند که در بحث‌ها وارد صحبت می‌شدند. آنها ما را حمایت کردند، ما تیم آنها بودیم.<sup>۳</sup>

فو و رامه موفقیت مالی و مهم را کنار گذاشتند تا خود را در دامن جنبش توده‌ای پرتاب کنند. دهه‌ی بعد که در این فصل بازگو شده، شاهد—نه بطور غیرتصادفی—هم نقطه‌ی اوج تعهد سیاسی آنها و هم نوشته و اجرای محبوب‌ترین و پایدارترین نمایش‌های آنهاست.

به دنبال شورش دانشجویی ۱۹۶۸، کارگران سازمان یافته صحنه‌ی مرکزی جنبش را در سال ۱۹۶۹ اشغال کرده، در حالی که اعتصاب‌ها بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹ چهار برابر شده بود.<sup>۴</sup> در نقطه‌ی اوج جنبش در سال ۱۹۶۹، کارگران «پائیز داغ» در برخی کارخانه‌های شمال، کارخانه‌ها را برای مدیران‌شان تقریباً غیرقابل مدیریت ساختند. معمولاً در جلسات همگانی تصمیم گرفته می‌شد چه نوع اقدامی انجام دهند، و این اقدامات اغلب خودانگیخته نامیده می‌شد. آن طور که یک کارگر فیات به خاطر می‌آورد: «کارگرها وقت نهار توی کافه تریا ناگهان می‌پریدند روی میز، و این‌جوری جلسات همگانی شروع می‌شد.»<sup>۵</sup> مهندسی بین اواسط سپتامبر و کریسمس سال ۱۹۶۹ به‌عنوان بخشی از مذاکره درباره‌ی یک قرارداد جدید، برای نزدیک به دو ساعت در روز اعتصاب کردند: بعضی روزها اعتصاب نبود، بعضی روزها دو، چهار، شش ساعت یا تمام روز اعتصاب بود.<sup>۶</sup> اعتصابیون معمولاً داخل کارخانه می‌ماندند و، آن‌طور که انجمن

کارکنان میلان شکایت داشتند، این کار «مانع رسیدن مواد کار می‌شد، استفاده از هر وسیله‌ای: از تهدیدهای معمول گرفته تا محاصره‌ی کارگران و قطع جریان برق برای توقف همه‌ی ماشین‌ها.»<sup>۷</sup> اعتصابیون اغلب دور کارخانه می‌چرخیدند و در حالی که به طبل می‌کوبیدند و سوت می‌زدند، به دنبال اعتصاب‌شکن می‌گشتند. یکی از کارگران به خاطر می‌آورد که وقتی گیر می‌افتادند، اعتصابیون «آنها را در جلوی صف قرار می‌دادند... کار درستی بود که آنها را دستگیر کنند، آنها را که داخل ظرف‌های آشغال پنهان شده بودند ناگهان می‌کشیدند بیرون، و می‌گذاشتندشون درست جلوی صف، اردنگی می‌زدند به ماتحت‌شون.»<sup>۸</sup> در فعال‌ترین کارخانه‌ها، مدیران نیز هدف قرار می‌گرفتند: «شکار مدیران خیلی زود یک عادت شد. بعضی وقت‌ها اونارو دستگیر می‌کردیم و پرت‌شون می‌کردیم بیرون جلوی در کارخونه؛ بعضی وقتا هم اونارو طناب‌پیچ می‌کردیم، به پرچم سرخ می‌چسبوندیم به دستشون، و مجبورشون می‌کردیم همون جور با ما، جلوی صف حرکت کنند.»<sup>۹</sup>

عضویت در اتحادیه‌ها به سرعت افزایش یافت: اعضای اتحادیه‌ی مهندسی FIOM در کارخانه‌ی «میرافیوری» فیات که جهت‌گیری کمونیستی داشت، بین سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۱ نه برابر شد، یعنی از ۵۳۹ عضو به ۴،۷۹۹ عضو افزایش یافت.<sup>۱۰</sup> همین‌طور تعداد معلمان در فدراسیون اتحادیه‌ی CGIL از ۴،۰۰۰ در سال ۱۹۶۸ به ۹۰،۰۰۰ در سال ۱۹۷۵ افزایش یافت.<sup>۱۱</sup> همین روند برای تمام رشته‌های اصلی اشتغال اتفاق افتاد، افزایش اعضای سه فدراسیون اتحادیه‌ی ملی عمده از ۴ میلیون در سال ۱۹۶۸ به ۶/۶ میلیون در سال ۱۹۷۵.<sup>۱۲</sup> گروه‌های جدید کارگران برای اولین بار دست به عمل زدند؛ در سال ۱۹۶۹ اعتصاب کردن «بیان متداول نارضایی یا وسیله‌ی چانه زدن درمیان

گروه‌هایی مانند کارکنان دولتی، کارمندان بانک، پزشکان و وکلا شده بود.»<sup>۱۳</sup> کارگران انواع گوناگون تقاضاها را مطرح می‌کردند، و تقاضاهای دستمزد به‌طور فزاینده‌ای به میزان مساوی و به شکل عمومی پرداخت می‌شد نه به شکل افزایش درصدی که کمتر برابری طلبانه بود. یک تحقیق مهم نشان داده که در سال ۱۹۷۰، افزایش دستمزد برابر که موفق به دریافت شدند، ۷۱ درصد کل همه‌ی موارد بوده؛ این رقم در سال ۱۹۷۱ به ۷۴،۵ درصد افزایش می‌یابد.<sup>۱۴</sup> اصلاحات گسترده‌ی دیگر نیز به دست آمد: در ۱۹۷۳ کار مقاطعه‌ای در بسیاری از کارخانه‌ها از بین رفته و ساعت کار هفتگی عموماً از ۴۸ ساعت به ۴۰ ساعت کاهش پیدا کرده بود، و به کارگران سالانه ۱۵۰ ساعت مرخصی با حقوق برای کلاس آموزشی غیرحرفه‌ای - اغلب کلاس‌های پایه‌ای سوادآموزی - اعطا شده بود.<sup>۱۵</sup>

یک جنبش توده‌ای دانشجویان رادیکال، کارگران خشمگین و گروه‌های انقلابی که به تازگی شکل گرفته بودند، پا به عرصه‌ی وجود گذاشته بودند. و فو و رامه به روشنی نشان دادند که به این «جنبش» می‌پیوندند تا به یک حزب معین یا یک دارودسته‌ی خاص از نظرات سیاسی. یکی از همکاران دراز مدت فو به نام پی‌رو سیوتو<sup>۱۶</sup>، نکات عام‌پندار نادرست در کار فو از آن چیزی که ۱۹۶۸ نمایندگی می‌کرد را چنین ترسیم می‌کند:

احتمانه است گفته شود که او تئاتر سیاسی را از سال ۱۹۶۸ شروع کرد - ابلهانه است. این جدایی او از دراماتورژی خودش، از نوع تئاتر خودش نبود... اگر چه فرم تئاترش عوض شد، چون تو مجبور بودی خودت را با نداشتن صحنه‌های قراردادی و یا هر نوع طرفین صحنه تطبیق بدهی. همه چیز مربوط به موقعیت‌های تصادفی می‌شد: صحنه‌ها عَلم می‌شد و برجیده می‌شد - در هوای آزاد، در کارخانه‌ها، در

کارگران انواع گوناگون تقاضاها را مطرح می‌کردند، و تقاضاهای دستمزد به‌طور فزاینده‌ای به میزان مساوی پرداخت می‌شد، نه به شکل افزایش درصدی که کمتر برابری طلبانه بود.

سینماهای حومه‌ها. به این ترتیب تکنیک نوشتن تغییر کرد، بالاتر از همه شیوه‌ی آرایه‌ی یک نمایش تغییر کرد. تو نمی‌توانستی نمایشنامه‌های پیچیده بنویسی، چون ما مجبور بودیم کامیون‌ها را بار بزنیم و خالی کنیم - نمی‌توانستی سه‌تا تریلی پر از وسایل داشته باشی، مجبور بودی سعی خودتو بکنی و ساده برگزار کنی. این نبود که مثلاً قصد متفاوت بود؛ جست و جو برای تماشاگر متفاوت قطعاً دشوار بود. این اساس جدایی او از تئاتر مرسوم بود.<sup>۱۷</sup>

بنابراین، ۱۹۶۸ مبین آنست که فو برای اولین بار شروع می‌کند که برای تماشاگر اساساً طبقه‌ی کارگر بنویسد. و شاید به همین دلیل است، همان‌طور که یکی از زندگینامه نویسان فو توضیح داده، اولین نمایشنامه‌ی او در این دوره (پانتومیم بزرگ با پرچم‌ها و عروسک‌ها) «پُر، شاید بیش از حد

صحنه‌های گروه  
فی‌البداهه بودند، اصلاً  
اتاق رختکن نداشت،  
در روزنامه‌ها تبلیغ  
نمی‌کرد، در طول روز  
تمرین نمی‌کرد اما  
گفت و شنود ترتیب  
می‌داد... بازیگران که  
همچنین تکنیسین  
نیز بودند، وسایل  
را در برابر اولین  
تماشاگرانی که از راه  
می‌رسیدند، سوار  
می‌کردند.

پُر، از مسایلی بود که سالها گفته نشده بود.<sup>۱۸</sup> در اینجا شخصیت‌های واقعی وجود ندارد، فقط مقولات اجتماعی هستند: سرمایه، انجمن بین‌المللی بانکداری ایتالیا، اسقف اعظم، شاه -عروسک، ملکه‌ی عالی‌ه‌ی مالی و اژدها - که معرف طبقه‌ی کارگر مبارز بود. همچنین یک آدمک بزرگ ده فوتی بود که دولت را نمایندگی می‌کرد که از داخل آن صاحبان صنایع، ژنرال‌ها و اسقف‌های فاسد بیرون می‌آمدند. معهدا، برای اژدها آسان نبود که آدمک بزرگ را شکست دهد، در واقع، اولین رهبر پرولتاریا توسط بورژوازی شکم‌گنده فریب داده می‌شود.

مضمون اصلی بی‌شک مبارزه میان اژدها و آدمک بزرگ است، اما همچنین «نمایش این موضوع است که تنها یک عرصه‌ی ثابت استثمار و ازخودبیگانگی وجود ندارد، زیرا اینها از تمام

جنبه‌های زندگی ساخته شده‌اند.» ولی این نمایش، جدا از حمله‌ی بسیار قوی به جهان سیاست، همچنین حاوی مناقشه‌ای علیه «جامعه‌ی هنرهای تفریحی» و جامعه‌ی مصرف‌کننده است - همین‌طور هدف گرفتن نویسندگان متفاوتی از هربرت مارکوزه تا پی‌یرو پازولینی - که در آن همه چیز به نحوی نمایش داده می‌شود که مردم به‌سمتی هدایت داده می‌شوند تا مشکلات خود را فراموش کنند. به‌طور مثال، در قسمتی «شورشیان مردد دست به‌مخاطره زده تا به‌وسيله‌ی یک شعبده‌باز که حقه‌های اصلی‌اش فوتبال-آخر هفته-آگهی تجاری-موزیک است، هیپتونیزم بشوند.» همچنین سطرهایی مانند این وجود دارد: «تلویزیون رو روشن کن / و انقلاب رو خاموش کن.»

در پرده‌ی دوم، اما، سراسر پلات تغییر می‌کند: در اینجا متقاضیان کار در کارخانه تحت آزمایش پزشکی قرار می‌گیرند تا خود را برای خط تولید محصول جدیدی آماده سازند، زیرا در این خط تولید آنها باید از پاهایشان نیز استفاده کنند.

صحنه‌ی پایانی بحثی است در یک تظاهرات دانشجویی که فو در آن مشخصاً به «کمونیسم» ظاهری اتحاد شوروی حمله می‌کند. یکی از تظاهرکنندگان سؤال می‌کند: «این حقیقت دارد که اتحاد شوروی چندین میلیون به ژنرال‌های یونان وام داده است؟» (آنها اخیراً با یک کودتای نظامی کنترل را به‌دست گرفته بودند.) پاسخ داده می‌شود: «هرکسی در این مورد کنجکاو داره، بازی مرتجعین و امپریالیست‌ها را می‌کند.» تظاهرکننده‌ی دیگری قاطعانه اظهار می‌کند: «اتحاد جماهیر شوروی میلیون‌ها وام به ارتش در جاکارتا داده، همان‌هایی که ۶۰ هزار کمونیست را قتل‌عام کردند.» که یک پاسخ استالینی بوروکراتیک کلاسیک دریافت می‌کند: «صحبت درباره‌ی این موضوع تبلیغات

پیش‌پافتاده‌ای است، عوام‌فریبی است، اخلاقیات احماقانه است.»<sup>۱۹</sup>

### تماشاگر جدید

اغلب این اجراها در «خانه‌های مردم» که توسط شاخه‌ی فرهنگی حزب کمونیست ایتالیا اداره می‌شد، صورت می‌گرفت. این تشکیلات توسط جنبش سوسیالیستی در آغاز قرن [بیستم] به‌وجود آمده بودند و شکل سیاسی‌تر باشگاه‌های مردانه‌ی کارگری انگلستان بودند و به عنوان مکان ملاقات انبوه اعضای حزب کمونیست ایتالیا و حزب سوسیالیست ماندگار شدند.

گروه تئاتر جدید فو، صحنه‌ی جدید، در محل‌هایی که برای آنها تازه بود و برای تماشاگرانی جدید اجرا می‌کردند، و آنها مهمانان یک سازمان جدید بودند. در سال ۱۹۶۸، نانی ریکوردی<sup>۲۰</sup> عضو حزب کمونیست ایتالیا و همچنین دبیر شاخه‌ی فرهنگی حزب در میلان بود؛ او به‌یاد می‌آورد که: «ما از شعبه‌های فرهنگی حزب کمونیست ایتالیا، آنهایی که هم از نظر ساختمانی (فضای فیزیکی، آکوستیک خوب) و هم به معنی تمایلات سیاسی برای اجرا عملی بود، نقشه‌ای تهیه کردیم.» بسیاری از «خانه‌های مردم» و شاخه‌های فرهنگی اساساً به پاتوق تبدیل شده بودند و از هرگونه تعهد سیاسی قوی بی‌بهره بودند. ریکوردی نقل می‌کند که برای آن که این نمایش‌ها موفق شوند، «لازم بود قبل از آن دو یا سه جلسه‌ی مقدماتی داشته باشیم تا بفهمیم برای سازماندهی به چه چیزهای احتیاج است. باید می‌دانستی از لحاظ تکنیکی به چه چیزهای نیاز است، جنبه‌های قانونی قراردادهای فروش بلیت توضیح داده شود.» برای به‌دست آوردن موافقت این شعبه‌ها، که اغلب غیرفعال بودند، ریکوردی از ارتباط‌های حزبی خود استفاده می‌کرد تا مطمئن شود که پیشنهادات صحنه‌ی جدید، جدی گرفته

می‌شود: «مقدمات کار قبل از این که ما به مقصد برسیم، انجام شده بود. اگر دفتر لونگو یا برلینگوئر قبلاً تلفن نکرده بودند، من نمی‌رفتم با [شعبه‌ی فرهنگی] بولونیا صحبت کنم.»<sup>۲۱</sup> (لونگو و برلینگوئر دو نفر از رهبران اصلی حزب کمونیست ایتالیا در این دوره بودند.) هم حزب کمونیست و هم شعبه‌ی فرهنگی حزب نسبت به صحنه‌ی جدید تعهد سیاسی داشتند - که سرانجام، هنگامی که محتوای سیاسی نمایش‌هایشان روشن شد، تبدیل به یک مشکل گردید.

فو، در آغاز گروهی تماشاگر اسیر از کسانی داشت که به‌طور منظم به «خانه‌های مردم» می‌آمدند، معهدا، اعضای شعبه‌های فرهنگی حزب که به‌خاطر پیشینه‌ی فو مشتاق و به‌علت فضای سیاسی عمومی آن دوره رادیکال بودند، سعی کردند تا بزرگترین تماشاگر ممکن را پدید آورند. آن‌طور که یک روایت آن دوره توضیح می‌دهد، «سازماندهندگان جوان شعبه‌ها برای دریافت بلیت مجانی، داوطلبانه برای اطلاع‌رسانی با کارگران در ورودی کارخانه‌ها ملاقات می‌کردند و به نواحی روستایی و خانه به خانه‌ی کشاورزان می‌رفتند.»<sup>۲۲</sup>

در گزارشی دیگر از این دوره که به‌طور جالبی عنوان «یک آزمایش کامل» را دارد، روزنامه‌نگاری توضیح می‌دهد که فو چگونه گروه خود را در شهر بدون پوستر یا بروشور معرفی می‌کرد. صحنه‌های گروه فی‌البداهه بودند، اصلاً اتاق رختکن نداشت، در روزنامه‌ها تبلیغ نمی‌کرد، در طول روز تمرین نمی‌کرد اما گفت و شنود ترتیب می‌داد... بازیگران که همچنین تکنیسین نیز بودند، وسایل را در برابر اولین تماشاگرانی که از راه می‌رسیدند، سوار می‌کردند.<sup>۲۳</sup>

گروه اغلب در شهرهای نیمه روستایی کوچک نمایش می‌داد، و مردم محلی خوشحال بودند که به تئاتر می‌روند. اونیتا، روزنامه‌ی حزب کمونیست



ایتالیا، گزارش می‌دهد که در میان ۴۵۰ تماشاگر سان مارتینو<sup>۳۴</sup> در منطقه‌ی فیومه<sup>۳۵</sup>، تنها دو نفر قبلاً به تئاتر رفته بودند. در سنت ایلاریوی انزا<sup>۳۶</sup>، در وسط ژانویه، ۱۷۰۰ نفر در یک آشیانه‌ی سرد هواپیما درهم چپیده بودند. در شهر فابریکو با جمعیت پنج هزار نفر، در دو شب بارانی در وسط هفته، بین ۸۰۰ تا ۹۰۰ نفر تماشاگر در هر شب شمارش شد. در شب دوم تقریباً نیمی از تماشاگران در اجرای شب قبل حضور داشتند، و آن‌طور که یکی از تماشاگران توضیح داد: «من امشب برگشتم چون یک چیزی بود که می‌خواستم بهتر بفهمم.» روز پس از شب افتتاحیه‌ی تور نمایشی در سیه‌سینا، دویست نفر از تماشاگران برای ادامه‌ی بحث با بازیگران برگشتند.<sup>۳۷</sup> اعتبار فو که بیش از یک دهه به وجود آمده بود، هر جا که گروه جدیدش رفت، از او پیشی می‌گرفت. این تصمیم که در پیشاپیش جنبش توده‌ای رشدیابنده قرار گیرد، به روشنی پاسخ خود را داده بود. جدا از سرشت آشکارا سیاسی نمایش، آنچه بیشتر برجسته می‌نمود تأکید بر یک «پرده‌ی سوم» بود، بحث میان بازیگران و تماشاگران بلافاصله پس از اجرای تئاتری:

کلیه‌ی خانواده‌ها، جوان و پیر، تا یک ساعت قبل از شروع نمایش در «تئاتر» هستند. فو حساب می‌کند که در پایان فصل [تئاتری]، او در برابر نیم میلیون تماشاگر نمایش داده است... در پایان نمایش، درباره‌ی یک موضوع معین که خوب است یا بد، یا دلنشین بود یا نه هیچ بحثی نمی‌شود، مگر این که آیا آن واقعیت اجتماعی حقیقت داشت یا نه، آیا آشنا بود یا نه.<sup>۳۸</sup>

در واقع این مناظره‌ها گاه طولانی‌تر از خود نمایش می‌شد، و در ساعات اول صبح به پایان می‌رسید. یکی از شرکت‌کنندگان در این بحث‌ها چنین به خاطر می‌آورد:

آدم نبض موقعیت سیاسی را حس می‌کرد. همه جور آدمی بود؛ کارگرها را می‌دید که صحبت می‌کنند. آدم‌هایی که نمی‌دانستند چه جوری سخنرانی کنند، اما بهر حال صحبت‌شان را می‌کردند چون چیزی برای گفتن داشتند. اگر کسی بی‌سواد بود مردم می‌گفتند، «بذار صحبت کنه، تو باید حرف بزنی!» شاید آنها اعصاب‌شان در هم می‌ریخت، اما مردم می‌گفتند، «صحبت کن، صحبت کن، ادامه بده، داستانت رو بگو.»<sup>۳۹</sup>

این بحث‌ها بازیگران را به یک برنامه‌ی فرساینده متعهد می‌کرد، آن گونه که یکی از اعضا به یاد می‌آورد: «یک استادبوم ورزشی بود با یکی از

صحنه‌های بزرگ ما. و ما آنجا را ساعت ۵ صبح ترک می‌کردیم، چون بحث ساعت ۳ صبح تمام می‌شد؛ بعد ما باید صحنه را پیاده می‌کردیم، بار می‌زدیم، و برای نمایش شب بعد به طرف شهر دیگری حرکت می‌کردیم.<sup>۴۰</sup>

این روایت‌ها همچنین به وسیله‌ی گزارشی از صحنه‌ی جدید که پس از فصل دوم اجراهای‌شان نوشته شده، تأیید می‌شوند:

در شهرهای کوچک ۸۰ درصد تماشاگران اغلب از طبقه‌ی کارگر بودند (کارگران مزارع، کارگران یدی، کارگران خانه و غیره، بستگی به منطقه داشت) و همین درصد برای اولین بار بود که به تئاتر می‌آمدند. جالب‌ترین و مثبت‌ترین نکته از



نظر اطلاعات، شرکت واقعی تماشاگر در بحث است، در جریان هر بحثی. همه احساس می‌کنند که درباره‌ی آنچه که دیده‌اند لازم است بحث کنند. اغلب شب‌ها بحث برای یک یا دو ساعت پس از اجرا ادامه پیدا می‌کند؛ بیشتر اوقات تمام تماشاگران یک ساعت اول را می‌مانند.

آنها که صحبت می‌کنند، اغلب فعالان قدیمی یا کارگرانی هستند که هرگز در جمع صحبت نکرده‌اند؛ آنها به علت فضای غیرعادی و سرشت تحریک‌آمیز موضوعاتی که در نمایش مطرح شده، ترغیب می‌شوند.<sup>۳۱</sup>

اگر چه این بحث‌ها بیشتر سیاسی بود تا تئاتری، فو، اما، به عنوان نویسنده گوش می‌داد، تفسیر می‌کرد و برپایه‌ی آن بحث‌ها که برانگیخته شده بود، عمل می‌کرد: «متن از درون عامه‌ی مردم متولد می‌شد. نویسنده آن را به تدریج انطباق می‌داد و اصلاح می‌کرد، در حالی که به واکنش‌ها و انتقادهای پیاپی گوش می‌سپرد. فو می‌گوید از اجرای اول تا امروز، حداقل ۴۵ دقیقه از نمایش را اصلاح کرده است.»<sup>۳۲</sup>

هنگامی که صحنه‌ی جدید به میلان برمی‌گشت، آنها روی «بحث‌ها بحث می‌کردند»، که اکثر اعضا در طول سفر در آنها شرکت داشتند. نانی ریکوردی به یاد می‌آورد که مردم می‌گفتند: «این مضمون چهار، پنج، شش یا هفت بار مطرح شده. داریو، اگر بتوانی از آن ایده‌ای بگیری، شاید به شکل تئاتری از آن چیزی به وجود بیاوری؟» و در مورد تولید خلاقه‌ی عملی: «نود درصد آن کار داریو بود، معه‌ذا، دیگران در آن سهیم بوده‌اند، به همان‌گونه که در جریان سفر در بحث‌ها شرکت می‌کردند.»<sup>۳۳</sup> یکی دیگر از اعضای کمون،<sup>۳۴</sup> این بار پس از نزدیک به ۳۰ سال فاصله، خاطره‌ی متفاوتی از تأثیر جمعی بر

نوشته‌ی فو دارد: «آن بحث‌ها چیزهای کم‌اهمیتی بودند. اگر داریو می‌خواست بگوید "خاکستری" و ما می‌گفتیم "سبز"، او می‌نوشت "مایل به سبز"»<sup>۳۵</sup> از این جلسات یادداشت برداشته نمی‌شد، بنابراین غیرممکن است که دقت خاطرات افراد را اثبات کرد. خاطرات پی‌رو سیوتو، یکی از همکاران طولانی فو و شرکت‌کننده در بحث‌های درونی جمع‌کمون که در ۱۹۷۰ بنیان گذاشته شد، بیشتر منفی است و در اطراف جدایی ایدئولوژیکی در درون جمع دور می‌زند: روی پیشنهادات داریو برای تهیه یک نمایش بحث شد، نه واقعاً برپایه‌ی این که آیا این پیشنهادات درست‌اند یا غلط، بلکه به‌علت این که نمایش به‌طور جمعی خلق نشده بود. سوء تفاهماتی وجود داشت که تبدیل به دُگم، قانون شد... رنجش‌هایی وجود داشت که به‌علت جوی بود که حاکم شده بود، یک روش شناسی [سیاسی]... گرایشی وجود داشت که داریو را به نوشتن چیزهایی وادار کنند که هرگز قصد نداشت بگوید، که فکر نمی‌کرد درست هستند... یک گرایش وادار کردن وجود داشت، تقریباً مثل این که داریو برای آنها می‌نویسد.<sup>۳۵</sup>

در مورد اجراها، میزبان «سیاسی» صحنه‌ی جدید، یعنی حزب کمونیست ایتالیا، در درک آنچه که واقعاً داشت اتفاق می‌افتاد، گُند بود. یک نقد اولیه به‌نحو معصومان‌های اظهار می‌دارد که سرشت بحث‌های پس از اجرا «نتیجه‌ی سوءتفاهمات بوده است - جوکی درباره‌ی چکوسلوواکی یا عبارتی درباره‌ی لنین که اورتودوکس نبوده»<sup>۳۷</sup>

با توجه به وسعت تماشاگر فو و سرشت بحث‌هایی که صورت می‌گرفت، در واقع زنگ‌های خطر در رده‌های بالای حزب کمونیست ایتالیا به صدا درآمدند. فو به یاد می‌آورد:

ما تأثیر بزرگی گذاشتیم و به‌همین دلیل اعضای متوسط، بوروکرات‌ها، تقریباً بلافاصله شروع کردند با بی‌اعتمادی به ما نگاه کنند. به‌خاطر دارم که یکی از رهبران در دومین سال ما، بدون هیچ نشانی از کنایه به من گفتم: "سال پیش هیچوقت بیش از ده نفر به جلسات نیامدند، حالا هرگز کمتر از پنجاه نفر نیستند - هرکدام هم با تبرهایشان برای خُرد و خمیر کردن". واقعیت این بود که ما به مردم شجاعت بخشیدیم، اغلب هم به انتقاد از رهبری خانه ختم می‌شد.<sup>۳۸</sup>

به‌تدریج آشکار شد که حزب کمونیست ایتالیا و تأثیر صحنه‌ی جدید فو، اگر چه با هم کار می‌کردند، اما دو برنامه‌ی سیاسی کاملاً متفاوت دارند.

### سیاست صحنه‌ی جدید

گروه با ساختار سازمانی به شدت برابری خواه و اصول منطقی اجرایی شاخص بود. تمام اعضای گروه دستمزدی مساوی دریافت می‌کردند - دستمزد حداقل اتحادیه‌ای - و تمام بازیگران در تمام نمایش‌های گروه به‌طور مساوی (به ترتیب حروف الفبا) معرفی می‌شدند. فو، در ابتدا نمایشنامه‌های جدیدش، مانند «پانتومیم بزرگ» را به شیوه‌ای می‌نوشت که بازیگر اصلی می‌توانست نقش چندان بزرگتر از سایرین را نداشته باشد - خود او نقش یک شورشی کوچک را در نمایش بازی می‌کرد.

اساسنامه‌ی گروه که در سال ۱۹۶۸ به چاپ رسید، اعضا را چنین تعریف می‌کرد: «جمعی از مبارزان که خود را در خدمت نیروهای انقلابی قرار داده‌اند. نه به‌منظور اصلاح دولت بورژوازی از طریق سیاست‌های اوپورتونیستی، بلکه برای کمک به رشد یک فرایند انقلابی واقعی که عملاً طبقه‌ی کارگر را به قدرت برساند.»<sup>۳۹</sup>

باوجود این، ممکن است که صحنه‌ی جدید به‌طور کامل آثار چنین موضعی را ارزیابی نکرده باشد. نانی ریکوردی به خاطر می‌آورد که آنها مجموعه‌ای از نوشته‌های آنتونیو گرامشی درباره‌ی اتحادیه‌های کارگری را به‌چاپ رساندند که در آن این بحث را مطرح می‌کرد که «اتحادیه‌های کارگری سعی کردند شعله را خاموش کنند، ترمز بزنند. مسلم است که در آن مرحله این مقالات گرامشی انفجارزا بود، چون بنیانگذار حزب کمونیست ایتالیا بود.»<sup>۴۰</sup> برای اعضای حزب کمونیست ایتالیا که می‌پنداشتند رهبری تشکیلات اتحادیه از قبیل CGIL مانند «تسمه نقاله»ی سیاست‌های حزب است، این ایده که بنیانگذار حزب‌شان معتقد است رهبران اتحادیه می‌توانند دشمنان مبارزه‌ی طبقه‌ی کارگر باشند، مفهومی بسیار مضطرب‌کننده بود. تنش میان رهبران اتحادیه و کارگران عادی، پس از «پائیز داغ» ۱۹۶۹، می‌رفت که گسترش پیدا کند، و تنها از آن پس بود که مفهوم رهبران کمونیست اما محافظه‌کار اتحادیه، مفهومی آشنا شد. صحنه‌ی جدید، همراه با بقیه‌ی چپ ایتالیا، که در این سالها در نآزامی به‌سرمی‌برد، در برهه‌ی کوتاهی از زمان، طیفی از نوشته‌ها و عقاید جدیدی را کشف کردند.

میان ایده‌آل‌های صحنه‌ی جدید و استفاده از مکان‌هایی که برای اجراهایش در نظر داشت، رابطه‌ی تشنج‌آمیزی به‌وجود آمد. صحنه‌ی جدید اساساً برای تهیه کردن هم محل اجرا و هم تماشاگر به انجمن‌های فرهنگی وابسته بود. انجمن‌های فرهنگی با آن که رسماً مستقل بودند، اما فعالیت‌های آن به‌طور وسیعی از خواست‌های رهبری حزب کمونیست ایتالیا پیروی می‌کرد. مسأله‌ی اساسی برای درک این امر آنست که در طول سالهای ۶۹-۱۹۶۸، فو، رامه و بسیاری از اعضای صحنه‌ی جدید دچار این توهم بودند که می‌توانند حزب کمونیست ایتالیا را برای چرخش به چپ تحت

فشار قرار دهند. یک نمونه‌ی آن تصمیم فرانکا رامه برای پیوستن به حزب کمونیست ایتالیا بود که به سال ۱۹۶۰ برمی‌گشت.

علیرغم این توهمات، تداوم جنبش توده‌ای طبقه‌ی کارگر در ایتالیا، دلایل دیگری بود برای اثبات محتوای نمایشنامه‌های فو. و قدرت این جنبش بود که سرشت برخورد میان صحنه‌ی جدید و حزب کمونیست ایتالیا را تعیین می‌کرد: از یک سو فو احساس می‌کرد که ناگزیر از استفاده از این ساختار تشکیلاتی است، و از سوی دیگر حزب کمونیست ایتالیا ممنوعیت رسمی صحنه‌ی جدید را دشوار می‌دید، زیرا بسیاری از فعالان سیاسی به اتحاد شوروی به‌خاطر ماهیت سرکوبگر جامعه‌ی خود و اشغال چکوسلوواکی می‌تاختند.

همچنین در صحنه‌ی جدید، که حول نوعی رابطه متمرکز شده بود که می‌بایست با حزب می‌ماند، اختلافات سیاسی به‌وجود آمده بود، اما این اختلافات نمی‌توانست مطابق میل همه حل شود. این تنش‌های درونی و بیرونی ادامه پیدا کرد. به‌طور مثال، در یک سند درونی صحنه‌ی جدید به تاریخ سپتامبر ۱۹۷۰ پیشنهاد شده که کوشش شود تا به‌طور موقت «روابط سازمانی محکمی با گروه‌های سیاسی محلی (هواداران گروه ایل مانیفستو، اعضای مائوئیست حزب کمونیست "مارکسیست-لنینیست"، فعالان جنبش دانشجویی و اعضای منفرد حزب‌های کمونیست و سوسیالیست) برقرار شود تا به‌طور مستقل در حومه‌ها و تالارهای کوچک ابتکار عمل به‌خرج داد.»<sup>۴۱</sup>

در بازاندیشی حوادث، همان‌طور که فو توضیح می‌دهد، روشن بود که صحنه‌ی جدید به‌عنوان یک گروه درباره‌ی ماهیت حزب کمونیست ایتالیا عمیقاً دچار سوءتفاهم بود: «ما دچار این توهم بودیم که می‌توانیم در همکاری با اعضا، ساختارهای رهبری را تغییر بدهیم؛ که حزب کمونیست ایتالیا به همت

فشاری که از طرف جنبش دانشجویی و کارگران بر آن وارد می‌شود، یک خط انقلابی اتخاذ کند.»<sup>۴۳</sup> این توهمی بود که مقدر شده بود تا بر سنگلاخ‌های جدل‌های طولانی سیاسی نقش بر آب شود.

### جدایی از اصلاح‌طلبی

در پائیز ۱۹۶۹، فو دو نمایشنامه نوشت که هر دو حاصل تجربه‌ای بود که در طول سال قبل از نوشتن و اجرا برای تماشاگران طبقه‌ی کارگر به دست آورده بود. او برای خود یک سری از وظایف جدید معین کرده بود: «ضرورت داشت تا بر نگاه بدبینانه‌ی معمول روشنفکرانه، که طبق آن هنر باید فقط انتقاد بکند و هرگز پیشنهادی ارائه ندهد، فائق آمد. در این نمایش‌ها، که مستقیماً از مشکلات مشخص زندگی برآمده بودند، من همچنین کوشش کرده بودم برخی راه‌حل‌هایی به دست بدهم.»<sup>۴۳</sup>

اولین نمایش مورد بحث، «کارگر ۳۰۰ کلمه می‌داند، ارباب ۱۰۰۰ کلمه، برای همین رئیس است»، ادامه‌ی مضمونی است که در مورد مسایل سیاسی مسلط این دوره در حوزه‌ی چپ بود، به ویژه این که آیا باید راه انقلاب را پیش گرفت یا اصلاح را که حزب کمونیست ایتالیا پیشنهاد می‌داد.

صحنه‌ی نمایشنامه به خودی خود تحریک‌آمیز بود، به این صورت که بر نه کارگر در یک «خانه‌ی مردم»<sup>۴۴</sup> تمرکز داشت. در واقع خود این اجراها یک زلزله‌ی واقعی برای ساختاری (خانه‌ی مردم) بود که به قول راما، رو به احتضار بودند: «این نیاز اساسی کارگران و دهقانان که مکانی برای مطالعه و تولید فرهنگ خود، همراه با هم، خلق کنند بکلی از بین رفته بود. آن «خانه‌های مردم» عموماً تبدیل شده بودند به محل توزیع مشروبات الکلی، سالن‌های رقص و اتاق‌های بیلارد... عملاً دیگر هیچ بحث و گفتگویی وجود نداشت.»<sup>۴۵</sup>



طرح داستان حول یک گروه از کارگران می‌گردد که به یک «خانه‌ی مردم» فرستاده شده‌اند تا کتابخانه را برچینند و یک اتاق بیلارد بسازند. برچیدن کتابها از قفسه‌ها صحنه‌هایی به وجود می‌آورد که در آن برخی از نویسندگان «زنده می‌شوند» و زندگی و ایده‌هایشان مورد بحث قرار می‌گیرد.

بیشتر نمایشنامه مشاجره بر سر ضرورت بازپس گرفتن سنت انقلابی توسط کارگران است که به وسیله‌ی شخصیت‌هایی مانند آنتونیو گرامشی، رهبر اصلی حزب کمونیست ایتالیا از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۶، ارائه می‌شد. رهبری حزب کمونیست ایتالیا خوشحال بودند که می‌دیدند از طرف یکی از بنیانگذاران حزب‌شان ستایش می‌شوند، اما آنچه که احتمالاً دشمنی آشکار آنها را برمی‌انگیخت انتقاد علنی و مکرر از استالینیسم بود: صحنه‌ها و دیالوگ‌های مختلفی به استعمار کارگران ماشین‌سازی روسی در کارخانه‌ی اتومبیل‌سازی فیات در تولیاتی‌گرا، معاملات مشکوک استالینیست‌ها در جنگ داخلی اسپانیا در سال‌های ۱۹۳۰، دادگاه‌های نمایشی استالینی در اروپای شرقی در طول سال‌های ۱۹۵۰، و از این قبیل اشاره می‌کرد.

مسئله‌ی تشریح ماهیت روسیه از نظر سیاسی که در ارتباط با حوادث دهه‌ها پیش بود، موضوع اصلی نبود؛ موضوع مورد بحث به معنی واقعی این بود که آیا روسیه، در مقایسه با آن سوسیالیسم یا کمونیسمی که فکر می‌شد، مدل معتبری بود. فو هرگز باور نداشت که روسیه، از زمان قدرت گرفتن استالین در اوایل سال‌های ۱۹۲۰، این نقش را ایفا کرده، اما حزب کمونیست ایتالیا به حمایت خود از روسیه تا مدت‌ها پس از مرگ استالین در سال ۱۹۵۳ ادامه داد. یک مثال مفید مقاله‌ی صفحه‌ی اول اونیتا، ارگان روزانه‌ی حزب کمونیست ایتالیا است که توسط کمیته‌ی مرکزی حزب به کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اتحاد شوروی

نوشته شده. این مقاله در ۷ دسامبر ۱۹۷۲ در بزرگداشت پنجاه و پنجمین سالگرد انقلاب اکتبر به چاپ رسید: «تبریکات گرم و برادرانه‌ی خود را از طرف کمیته‌ی مرکزی و اعضای حزب کمونیست ایتالیا به شما ابلاغ می‌کنیم.» مقاله در ادامه «اشتیاق کمونیست‌های ایتالیایی در گسترش و تحکیم اتحاد جنبش کمونیستی و طبقه‌ی کارگر جهانی» را ابراز می‌دارد و به دنبال آن «کمونیست‌های ایتالیایی و مردم ایتالیا نقش تعیین‌کننده‌ی اتحاد جماهیر شوروی را هرچه عمیق‌تر درک می‌کنند.» پاراگراف و جمله‌ی نهایی جای هیچ ابهامی باقی نمی‌گذارد: «به امید موفقیت‌های تازه در ساختمان جامعه‌ی سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی و با تعهد به گسترش دوستی و همکاری‌های بیشتر ما.»<sup>۴۶</sup>

پیوند حزب کمونیست ایتالیا با روسیه چنان بود که از حوادث تکان‌دهنده‌ای مانند اشغال

#### صحنه‌ها و دیالوگ‌های

مختلفی به استعمار

کارگران اتومبیل‌سازی

روسی در کارخانه‌ی

اتومبیل‌سازی فیات

در تولیاتی‌گرا،

معاملات مشکوک

استالینیست‌ها در

جنگ داخلی اسپانیا

در سال‌های ۱۹۳۰،

دادگاه‌های نمایشی

استالینی در اروپای

شرقی در طول

سال‌های ۱۹۵۰، و از این

قبیل اشاره می‌کرد.

آنها که به پرولتاریا  
و توانایی‌های آن  
اعتقاد سستی دارند،  
مارکسیست‌های  
وحشتناکی هستند...  
به ما می‌گویند  
کارگران طبیعت تنبلی  
دارند، پس آنها را با  
بحث‌های پیچیده  
خسته نکنیم، به  
آنها چیزهایی داده  
شود که می‌فهمند،  
مسایل را ساده  
کنیم... رفقا، مراقب  
باشید، انجام دادن  
امور به این شیوه،  
یعنی درجا زدن  
فرهنگ ما در سطح  
جشن‌های روستایی.

مجارستان در ۱۹۵۶ توسط شوروی حمایت کرد و از بحث درباره‌ی موضوعاتی که حول اشغال اخیر چکوسلواکی در سال ۱۹۶۸ مطرح بود، عملاً پرهیز کرد. در واقع از سال ۱۹۶۸ به بعد، صدها هزار دانشجویان ایتالیایی، همچنین تعداد قابل ملاحظه‌ای از اعضای حزب کمونیست ایتالیا، برای اولین بار سیستم روسیه را به عنوان الگویی برای ایتالیا زیر سؤال بردند. علیرغم این گرایش‌های مخالف، رهبری حزب کمونیست ایتالیا همچنان در اساس همان فرمول‌های فرسوده‌ی قدیمی را که هر چه کمتر و کمتر برای فعالان سیاسی متقاعدکننده بود، پیشنهاد می‌دادند. معهدا، افزایش متوالی انجام انتخابات و تعداد کل اعضا، نشان می‌دهد که در شرایط سیاسی آن دوره، حزب کمونیست ایتالیا کمتر و کمتر رادیکال می‌شد.

ایده‌هایی که توسط فو ارایه می‌شد، بدیل موجودی را به جای روسیه ارایه می‌داد که به شکل چین مائوتسه دون بود. فو، شاید همراه با اکثریت چپ انقلابی (گر چه اغلب برپایه‌ی اطلاعات گمراه کننده) خالصانه اعتقاد داشت که جامعه‌ی چین بسیار بازتر و دموکراتیک تر از روسیه است، و طبقه‌ی کارگر به واسطه‌ی حزب کمونیست چین از قدرت بیشتری برخوردار است. با وجود این، فو همچنین نسبت به ناکامی‌های ساختمان سوسیالیسم در روسیه به صورت انتقادی بحث می‌کرد، و علاوه بر آن، نظرش نسبت به بلوک شرق صرفاً یک موضوع تئوریکی نبود. به‌طور مثال، او اجرای نمایشنامه‌اش در چکوسلواکی پس از اشغال ۱۹۶۸ توسط روسیه را لغو کرد. در همین دوره نیز، برای اجراهایش در کشورهای بلوک شرق، به دلیل سطح وسیع سانسور که توقع داشتند، عملاً به او اجازه داده نشد.

در واقع، طولانی‌ترین صحنه‌ی نمایشنامه‌ی «کارگر ۳۰ کلمه می‌داند...» درباره‌ی دادگاه‌های نمایشی استالینی معروف در چکوسلواکی در سال

۱۹۵۲ است. علیرغم فاصله‌ی زمانی این واقعه، فو می‌بایست برای برجسته ساختن آن به علت موضوعیت آن با اشغال چکوسلواکی توسط روسیه، که یک سال پیش از اجرای نمایش اتفاق افتاد، پیش‌تر تصمیم گرفته باشد. رودلف اسلانسکی رهبر حزب کمونیست چکوسلواکی بلافاصله پس از جنگ بود. او و ده نفر از متهمان دیگر قربانیان بدترین دادگاه نمایشی در اروپای شرقی در این دوره بودند. با آن که او در سال ۱۹۲۱ به حزب کمونیست پیوست و از برجستگان مقاومت در برابر نازی‌ها بود، در دادگاه «اعتراف» کرد: «من هرگز یک کمونیست واقعی نبودم.» مدتهاست فاش شده که «اعتراف» او در واقع توسط مقامات کرملین نوشته شده بوده، و تنها برای آن که کل ماجرا را بیشتر قابل باور بنمایند، متهمان در طول دادگاه فریاد می‌زدند و سوگند می‌خوردند. پس از محکومیت و به دار آویخته شدن به اتهام «تیتوئیسم»، خاکستر اسلانسکی و دیگران بر روی قطعه یخی نامشخص بر یک رودخانه پاشیده شد. استالینیست‌ها برای استحکام قدرت خود چکوسلواکی را تبدیل به اردوگاه زندان کردند: ۶۰،۰۰۰ عضو حزب کمونیست زندانی شدند، و در مجموع ۱۳۰،۰۰۰ نفر به اردوگاه‌های کار فرستاده شدند.

بخشی از دادگاه اسلانسکی روی صحنه بازی شد، و در اواخر نمایش او درمی‌یابد که علت اساسی مرگ قریب الوقوع او این واقعیت است که رهبران حزب دیگر در ارتباط با مردم نیستند. اسلانسکی متوجه می‌شود که طبقه‌ی کارگر در جامعه‌ی چکوسلواکی و درون حزب کمونیست، به عنصری منفعل و بازی یک نقش منفعل تقلیل یافته، به دعوت شدن به «جلسات، گوش دادن به سخنرانی‌ها، کف زدن، تأیید کردن، چند انتقاد آبیکی کردن، تشویق ما، حمایت از ما، خواستن رأی از ما». بدترین کاری که کارگران می‌توانستند انجام دهند،

شک به دل راه دادن بود: «شک، یک ضعف بورژوازی است که روشنفکران با خود حمل می‌کنند... آدم‌هایی که وقت برای هدر دادن دارند... سوسیالیسم عجله دارد.»<sup>۴۷</sup> صحنه‌ی پایانی پرده‌ی اول، دار زدن اسلانسکی است.

جدل سیاسی مرکزی دیگری که در «کارگر ۳۰ کلمه...» مطرح می‌شود... ترکیب بی‌پرده‌ی «حامی مقدس» حزب کمونیست ایتالیا، آنتونیو گرامشی است با دانشجویان معاصر که از حزب کمونیست ایتالیا انتقاد می‌کنند و با کارگران متحد می‌شوند. در نمایش، مانند زندگی واقعی، گرامشی یک دانشجوی فعال سیاسی در تورین بود که در طول جنگ جهانی اول و بلافاصله پس از آن، در اغلب کارخانه‌ها سخنرانی می‌کرد. شخصیت کارگر با لباس کار به شخصیت دانشجو نگاه می‌کند و می‌گوید، «ولی اون یه دانشجویست! به نژاد دیگه‌ای تعلق داره! اون هیچ ربطی به ما نداره!» در عین حال این اشارات بیشتر رو به دانشجویان امروزی است تا دانشجویان تورین در ۱۹۱۹: «اون میاد اینجا که تحریک کنه، اونو گروه افراطی‌اش. اونا از ما می‌خوان که اعتراض کنیم - همین حالا، درست موقعی که رئیس کلی بهبود ایجاد کرده.» این انتقادات به میانه‌روی امروز حزب کمونیست ایتالیا، از چشم تعداد محدودی از تماشاگران می‌توانست دور بماند. بعد، بین این کارگر و دانشجو بحثی درباره‌ی تأثیر تکنولوژی جدید پیش می‌آید، و فو کارگر را وامی‌دارد که دانشجو را با نام واقعی او خطاب کند: «می‌دونی چیه گرامشی؟ تو، با اون ایده‌ها، حزبی رو که تو کله‌ته هیچوقت رو زمین به وجود نمی‌آد! و من آدمی‌ام که این چیزا سرم می‌شه.»<sup>۴۸</sup> این طعنه‌ای کاملاً شرورانه است: فو، الفاظ بوروکراسی حزب کمونیست ایتالیا را معاصر را در دهان کارگری در سال ۱۹۱۹ می‌گذارد، کارگری که ایده‌ها و نیات مردی را که شاید بیش از هرکس دیگری سعی کرد پایه‌های رشد حزب کمونیست

ایتالیا برای یک حزب توده‌ای را خلق کند، نادیده می‌گیرد.

در پایان این صحنه، دانشجو که اکنون گرامشی نام گرفته، به نحو مؤثری تماشاگر را خطاب قرار می‌دهد:

آنها که به پرولتاریا و توانایی‌های آن اعتقاد سستی دارند، مارکسیست‌های وحشتناکی هستند... به ما می‌گویند کارگران طبیعت تنبلی دارند، پس آنها را با بحث‌های پیچیده خسته نکنیم، به آنها چیزهایی داده شود که می‌فهمند، مسایل را ساده کنیم... رفقا، مراقب باشید، انجام دادن امور به این شیوه، یعنی درجا زدن فرهنگ مادر سطح جشن‌های روستایی.<sup>۴۹</sup>

مشکل رهبری حزب کمونیست ایتالیا این بود که دهها هزار نفر از اعضای آنها به دیدن نمایش‌های فو می‌رفتند، زیرا آنها استعداد او را ستایش می‌کردند؛ در عین حال، علاوه بر سرگرم کردن آنها، فو دیدگاهی متفاوت از حزب‌شان به آنها می‌داد. نویسنده‌ای این‌طور استدلال کرده: «گروه تئاتر، خود را از طبقه‌ی کارگر چپ جدا نکرده بود، بلکه به نحوی ساده موضعی را ابراز می‌کرد که از سال ۱۹۶۸ بیش از پیش گسترش یافته بود، حتا در میان اعضای حزب.»<sup>۵۰</sup> اعضای حزب کمونیست ایتالیا اغلب با بسیاری از اظهار نظرات نمایش موافق بودند، همان‌طور که اونیتا پذیرفت که: «آن شب عملاً هیچ‌کس ابراز شک نکرد که توافق میان فیات و دولت شوروی نشان دهنده‌ی یک خطای فاحش توسط گروه رهبری اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی است.»<sup>۵۱</sup>

یک سخنرانی که بسیار نمایشگر نگرانی وضعیت درونی حزب کمونیست ایتالیا است توسط یک کارگر صنایع و عضو حزب، پس از نمایش در فلورانس چنین بود:

در جلسات شعبه [حزب کمونیست ایتالیا] بحث‌ها برای دو ساعت ادامه دارد... و هیچی گفته نمی‌شود. در چنین لحظاتی کارگران خسته می‌شوند و می‌روند به «خانه‌ی مردم» که بیلیارد بازی کنند. خوب، من به آن روشنفکران چپ می‌گویم که کارگرا هر مسأله‌ای را که فکر کنید می‌فهمند، آنها می‌توانند به مغزشان فشار بیاورند تا از پس هر مشکلی بر بیایند، البته تا آنجا که زبانی که استفاده می‌شود مشخص و محسوس باشد. باید بگویم زبانی که این جوان‌ها استفاده می‌کنند ملموس‌ترین زبانی است که من در این ۴۳ سال شنیده‌ام، و من از خودم می‌پرسم چرا بعضی موانع جلوی این نمایش قرار می‌دهند، و به همین دلیل می‌خواهم از «انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا» بپرسم که آیا روزنامه‌نگارهای اونیتا و رهبران حزب واقعاً مایل هستند که کارگران ایده‌ها و نظرات‌شان را تکامل ببخشند یا نه. من معتقدم اگر شما انگ زدن به مردم را ادامه بدهید، انگهایی مثل مائوئیست‌ها، جدایی‌طلب‌ها، ماجراجوها، یا بدتر از اینها، پس شما به کارگران برای تکامل دادن نظرات‌شون کمک نمی‌کنید.<sup>۵۱</sup>

فدراسیون محلی حزب کمونیست ایتالیا در جنوا، جایی که تور نمایش آغاز شد، از همان ابتدا دچار اغتشاش شد. رئیس کمیته‌ی فرهنگی فدراسیون «مخالفت شدید» خود را با نمایش ابراز کرد، در صورتی که دبیر فدراسیون از یک «نمایش عقب‌افتاده هنگامی که با واقعیت مقایسه می‌شود» صحبت کرد. به دنبال آن تلفن‌های جنون‌آمیز به رهبری ملی در ژم آغاز شد، که به جلوگیری از چاپ یک نقد و بررسی طرفدارانه توسط یکی از اعضای محلی حزب و منتقد تئاتر منجر گردید. نقد او از روزنامه‌ی حزبی، اونیتا، برداشته شد

و به جای آن یک سرمقاله‌ی پرخاشگرانه گنجانده شد که فو را به «عمل غیراخلاقی احساساتی خام با زیر پا گذاشتن واقعیت‌های عینی از طریق تحریف آنها» متهم می‌کرد.<sup>۵۳</sup> نویسنده‌ی نقد اصلی به‌عنوان اعتراض از شغل خود در روزنامه استعفا داد.

با اقدام مسئول سازماندهی سراسری «انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا» که سعی می‌کرد اطمینان یابد اجرای بعدی نمایش را متوقف کند، این ماجرا مانند گلوله‌ی برف هر چه بزرگ‌تر می‌شد. او در جریان گفت و گوی پس از اجرا به بازیگران حمله کرد که با یک نمایش قصد دارند حزب کمونیست ایتالیا را تغییر دهند به جای تغییر نمایشی که استثمار مردم را محکوم می‌کند. رامه با خوانش میان سطرهای حملات به کل تماشاگران چنین پاسخ داد: «همه‌ی شما یا همدستان یا ناظران چگونگی نابود کردن یک سازمان تئاتری هستید.» او، با آگاهی از مشکلاتی که می‌توانست توسط انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا به وجود آید، در صورتی که حمایت‌اش را از آنها برمی‌داشت، به گریه افتاد و موجب آشوب در میان تماشاگران شد؛ عده‌ای برایش دست زدند و عده‌ای با فریادهای «شرم» یا «اینجا مردم دارند گل به حزب پرتاب می‌کنند»<sup>۵۴</sup> به او حمله کردند.

منتقد تئاتر حزب کمونیست ایتالیا چند روز بعد حمله‌ی خود را از سر گرفت، با این استدلال که «شما نمی‌توانید پلیس ژنرال فرانکو را در همان سطح پلیس دولت سوسیالیستی قرار دهید» (یعنی دولت روسیه). او همچنین فکر می‌کرد که وقایعی نظیر محاکمه‌ی اسلانسکی و اعدام او نباید روی صحنه نمایش داده شود: «آن وقایع صفحات بسیار دردناکی در تاریخ جنبش طبقه‌ی کارگر است که هیچ طرح تئاتری نمی‌تواند حل‌شان کند - چه رسد به یک رودررویی هر چقدر کافی.»<sup>۵۵</sup>

روزنامه‌ی اونیتا، با پذیرفتن برخورد مثبت آن، به **صحنه‌ی جدید** اجازه داد که به این انتقادات، که

من از خودم می‌پرسم  
چرا بعضی موانع  
جلوی این نمایش قرار  
می‌دهند، و به همین  
دلیل می‌خواهم از  
«انجمن تفریحی و  
فرهنگی ایتالیا» بپرسم  
که آیا روزنامه‌نگارهای  
اونیتا و رهبران حزب  
واقعاً مایل هستند  
که کارگران ایده‌ها و  
نظرات‌شان را تکامل  
ببخشند یا نه. من  
معتقدم اگر شما  
انگ زدن به مردم را  
ادامه بدهید، انگهایی  
مثل مائوئیست‌ها،  
جدایی‌طلب‌ها،  
ماجراجوها، یا بدتر  
از اینها، پس شما به  
کارگران برای تکامل‌دادن  
نظرات‌شون کمک  
نمی‌کنید.

استدلال می‌کرد «در برابر یک دولت بورژوایی شما تنها با همکاری با هم می‌توانید یک آلت‌رناتیو واقعی بنا کنید»، پاسخ دهند. معه‌ذا بخشی از این همکاری مشترک باید با پذیرش نیاز به بحث درباره‌ی مسایل باشد: «ما فکر می‌کنیم این وظیفه‌ی ماست که بحث درباره‌ی همه چیز را بدون تابو و پیشداوری‌ها بر بیانگیزیم، زیرا ما معتقدیم که تماشاگران ما کاملاً بالغ و "بزرگسال" هستند و بنابراین قادرند در فعالیت‌های ما با دیدی انتقادی شرکت کنند.»<sup>۵۶</sup> باوجود این، شکاف میان **صحنه‌ی جدید** و حزب کمونیست ایتالیا اکنون دیگر پُر کردنی نبود. اونیتا به روشنی می‌گفت که فو پای خود را فراتر از حد گذاشته: «انتقاد از حزب کمونیست و سازمان‌های توده‌ای؟ مسلماً - این کار شدنی است و باید بشود. اما باید از درون انجام گیرد، به‌عنوان بخشی از حرکت به جلو، و نه به‌عنوان ترغیب برای متوقف کردن حرکت.»<sup>۵۷</sup> حزب کمونیست ایتالیا در این زمان برای محروم کردن فو و رامه از تماشاگران طبقه‌ی کارگر دست به اقدام زد. در عمل مسافرت برای آنها اکنون بسیار دشوار شده بود: در یک مورد سالن «شورای بازگانی» در میلان در اختیار آنها گذاشته نشد، و آنها ناگزیر شدند در چادر یک سیرک واقعی نمایش خود را اجرا کنند، جایی که شیرها، ببرها و فیل‌ها در عقب صحنه در قفس بودند. در مرکز ایتالیا، عموماً **صحنه‌ی جدید** را در استفاده از محل‌های «انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا»، تحت بهانه‌های پوچ، محروم می‌کردند.<sup>۵۸</sup> به جای آن محل‌های پرت و دورافتاده اجاره می‌شد، و اعضای «انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا» و حزب کمونیست ایتالیا هیچ کوششی برای تبلیغ آنها یا فروش بلیت انجام نمی‌دادند؛ تعداد زیادی از اجراهای آنها لغو شد. رهبران محلی حزب کمونیست ایتالیا برخی اوقات در «پرده‌ی سوم» برمی‌خاستند و می‌خواستند که بحث سیاسی انجام نشود.<sup>۵۹</sup> بهرحال، این بحث‌ها

آغاز تغییراتی شد، به‌این صورت که اعضای حزب کمونیست ایتالیا نقدهای خصمانه در اونیتا را می‌خواندند و با نظر انتقادی پیش‌اندیشیده به دیدن نمایش می‌رفتند. همان‌طور که نانینی ریکوردی به‌یاد می‌آورد: «مسأله‌ی اعتقاد بد نبود، نه از این سو یا از سوی دیگر. اما اگر کسی وارد خانه‌ی من شود و شروع کند به انتقاد از پسر من - خب، انتظار دارید من چه بگویم؟»<sup>۶۰</sup> در هر حال، در اواخر سال ۱۹۷۰ رامه کارت عضویت حزب کمونیست ایتالیا را به رهبر حزب، انریکو برلینگوئر پس داد. یکی از اظهار نظرهای فو که در بازنگری به گذشته ابراز داشته، نشان می‌دهد که حزب کمونیست ایتالیا و **صحنه‌ی جدید** سرانجام ناگزیر به جدایی بودند، زیرا اختلافات آنها بسیار عمیق بود. فو و **صحنه‌ی جدید** به پیش می‌رفتند و ایده‌های تازه‌ای کشف می‌کردند، و نتیجه‌ی این امر به جدایی قطعی منجر شد:

**ما اختلاف نظر بسیار عمیق‌تری داشتیم. ما می‌خواستیم کار خود را در خدمت جنبش طبقه‌ی کارگر بگذاریم. اما برای ما «درخدمت» بودن به این معنی نبود که پاره‌ای از یک معامله‌ی کلی از پیش تعیین شده بشویم، یا اساساً «هنرمندان چپ»ی باشیم که دستورات و سازش‌ها را بپذیریم و به حزب اجازه دهیم که خط سیاسی را پیش ببرد. ما تصمیم گرفته بودیم که با جنبش همکاری کنیم، بخشی از آن باشیم، مستقیماً در مبارزه درگیر باشیم - در واقع، مبارزان انقلابی باشیم.»<sup>۶۱</sup>**

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. این مطلب فصل دوم از کتاب تحقیقی-تحلیلی «تئاتر انقلابی» درباره فعالیت تئاتری داریو فو و فرانکارامه است که نویسنده آن را برحسب محتوای سیاسی و اجتماعی کارها و مواضع سیاسی آنها به سه دوره تقسیم کرده است. این بخش شامل قسمت عمده‌ی فصل دوم فعالیت تئاتری آنها (دوره‌ی انقلابی) تا آستانه‌ی جدایی

از حزب کمونیست ایتالیا و تشکیل گروه تئاتر مستقل خود به‌نام کلکتیو تئاتری کمون است.

- Tom Behan
- F. Rame, "Introduction", in D. Fo, *We Can't Pay! We Can't Pay!* (London: Pluto Press, 1978), pp. viii–ix.
- C. Herman, *The Fire Last Time: 1968 and after* (London, Bookmarks, 1988), p. 194.
- Cited in R. Franzosi, *The Puzzle of Strikes, Class and State Strategies in Postwar Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 272.
- Ibid, p. 161.
- Cited in Ibid, p. 278.
- Ibid, p. 270.
- Cite in ibid, p. 281.
- T. D'Amico, *Gli anni ribelli* (Rome: Editori Riuniti, 1998), p. 68.
- G. Bedani, *Politics and Ideology in the Italian Workers' Movement* (Oxford: Berg, 1995), p. 168.
- P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy* (Harmondsworth: Penguin, 1990), p.320.
- S. Tarrow, *Democracy and Disorder. Protest and Politics in Italy 1965-75* (Oxford: Clarendon Press, 1989), p.71..
- Franzosi, *The Puzzle of Strikes*, p. 274.
- Bedani, *Politics and Ideology*, p. 274.
- Piero Sciotto.
- Interview with Piero Sciotto. Born in 1943, he worked with Fo from 1973 to 1980, and again from 1984 to 1992.
- C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, 2nd edition (Milan: Feltrinelli, 1997) p. 12.
- D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 3, (Turin, Einaudi, 1975), p. 75.
- Nanni Ricordi.
- گفت و گو با نانی ریکوردی. ریکوردی متولد ۱۹۳۲، دبیر شاخه‌ی فرهنگی و عضو حزب کمونیست ایتالیا در طول سالهای ۱۹۶۰، و یکی از اعضای بنیانگذار **صحنه‌ی جدید** در سال ۱۹۶۸ بود.
- R. M., "A colloquio con Dario Fo. Un esperimento totale", *Il Ponte* (July 1969), p. 892.
- Ibid, p. 889.
- San Martino.
- Fiume.
- Saint'Ilario d'Enza.
- L'Unita, 21 November 1968: Sorrisi e Canzoni TV, 26 January 1969.
- R. M., "A Coloquio con Dario Fo", p. 892.
- Interview with Arturo Peregalli. Born in 1948, Peregalli has seen virtually all of Fo's plays since the mid- 1960s.

- Born in 1932, this person was a member of *The Commune* from 1970 to 1973.
- CTFR, busta 12A, July 1970, "Fine Stagione", p. 5.
- R. M., "A colloquio con Dario Fo", p.891, Emphasis in the original.
- Nanni Ricordi, interview.
- اشاره به «یکی از اعضای کمون» منظور عضو گروه کمون داریو فو است که در دوره‌ی بعد، پس از جدایی از حزب کمونیست ایتالیا، تشکیل می‌دهد.
- Interview with a member of The Commune.
- Piero Sciotto, interview.
- L'Unita, 21 November 1968. Emphasis in the original.
- Valentini, *La storia di Dario Fo*, pp. 108–9.
- Ibid, pp. 14–5.
- Nanni Ricordi, interview.
- CTFR, busta 12A, 9 September 1970, p. 5.
- Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 15, (no date given).
- Ibid, p. 111.
- Casa del popolo..
- F. Rame, "Una testimonianza di Franca Rame", in Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 3, p. viii.
- L'Unita, 7 December 1972..
- Fo, *Le commedi di Dario*, Vol. 3, p. 103.
- Ibid, p. 104–6.
- Ibid, p. 107.
- S. Cowan, "Theatre, politics and Social Change in Italy since the Second World War", *Theatre Quarterly*, No. 27, (Autumn 1977), p. 36.
- L'Unita, 19 December 1969.
- D. Fo, *compagni senza censura*, Vol. 1 (Milan: Mazzotta, 1973), p. 209.
- L'Unita, 6 November 1969.
۵۴. Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. ۱۱۳ ساختار انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا که فو و رامه به‌طور فزاینده‌ای با آن دچار اختلاف شدند، با توده‌های انبوهی از تماشاگران طبقه‌ی کارگر ارتباط داشتند. در پایان سال ۱۹۷۰ انجمن رسماً دارای ۳۲۹۹ شعبه‌ی محلی و ۳۳۱۱۲ عضو بود.
- (Rinascita, 18 June 1971.). p. 113. Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 113.
- L'Unita, 11 November 1969.
- L'Unita, 15 November 1969.
- L'Unita, 11 November 1969.
- Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 114.
- Cineforum Pistoiese, March 1970.
- Nanni Ricordi, interview.
- Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 116.

# داریو فو و فرانکارامه

■ نوشته‌ی سوزان کوان  
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد



داریو فو و فرانکارامه

داریو فو یکی از محبوب‌ترین و موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان ایتالیایی است. او همچنین یک بازیگر، کارگردان، طراح رقص، طراح صحنه و لباس، نقاش، گرافیست، شاعر، موسیقی‌دان، محقق، سازمانده فرهنگ و رزمندگی سیاسی است. چنین تنوع شگفت‌انگیزی تنها می‌توانست به آرمان فرد فرهیخته‌ی قرن‌های پانزدهم و شانزدهم نزدیک باشد؛ تعجب‌آور نیست که فو از کشوری است که مفهوم مردمی «انسان رنسانس» در آن زاده شد. معهدا آثار او، با ژرف‌ترین ارج، از شرایط ویژه‌ی جامعه‌ی معاصر ایتالیا سر برمی‌آورند، و تنش‌های عمیق اجتماعی، اقتصادی و سیاسی‌ی، که سیمای ایتالیای پس از سقوط رژیم فاشیستی را مشخص ساخته، منعکس می‌سازند.

داریو فو بسال ۱۹۲۶، در خانواده‌ای از طبقه‌ی کارگر شمال لُمباردی زاده شد و دو ویژگی را از محیط بلاواسطه‌ی خود به ارث برده است؛ اول ویژگی‌های نیرومند دموکراتیک و اعتقاد سیاسی ضد فاشیستی و دوم عشق به نمایش مردمی در شکل «افسانه‌های تخیلی که توسط مردمان محلی ابداع و بطور خود انگیخته روایت می‌شده است. در کودکی استعداد خارق‌العاده‌ی او در طراحی مشهود شد و بهمین جهت برای آموزش هنر در آکادمی بررا، که شهرت و اعتبار بسیار دارد، به میلان فرستاده شد. اما فضای آشفته و هیجانات سیاسی ایتالیای پس از آزادی از سلطه‌ی فاشیسم و اشغال آلمانها، او را به درگیری مستقیم در زندگی جمعی شهر خود تشویق می‌کرد. پس از چند سال تحصیل در رشته‌ی معماری در دانشگاه، تمایل رشد‌یابنده‌ی او به صحنه‌پردازی و هنرهای تزئینی، همچنین استعداد او در بداهه‌سازی روایت‌های کمیک، او را به تئاتر کشاند. پس از شرکت در چند واریته‌ی موزیکال درخشان، دو مجموعه‌ی نمایش‌های کوتاه طنزآمیز انتقادی بسیار موفق نوشت و در کارگردانی آن‌ها سهیم شد، که با پرداختی

تجربی نظیر تئاتر کاباره‌ای اجرا شد. این نمایش‌ها که در سالهای ۱۹۵۳ و ۱۹۵۴ اجرا شد، برای داریو فو، هم بعنوان نویسنده-کارگردان-بازیگر و هم بعنوان خاری در کنار تشکیلات محافظه کار طبقه‌ی حاکم، به مثابه‌ی سکوی پرش شد. کنایه‌ها و تمسخرهای صریح و آشکار این نمایش‌ها علیه نهادهای عمده‌ی سیاسی و اجتماعی کشور، توسط مطبوعات نشان خوردند. منتقدان دست راستی آن‌ها را هدف رگبار حملات و فشار قرار دادند و سانسور دولتی عملاً آن‌ها را واداشت تا کار را تعطیل کنند.

## تئاتر فو (در)

گسترده‌ترین معنی

(آن نه تنها انتقاد از

جامعه‌ی مسلط، بلکه

همچنین کوششی

است برای تغییر

آن، با شرکت - به

مستقیم‌ترین شکلی

که هنر می‌توانست

اجازه داشته باشد

- در مبارزه برای

سوسیالیسم.

فو پس از یک وقفه‌ی کوتاه، به‌عنوان بازیگر فیلم و طراح صحنه، مجدداً به تئاتر بازگشت؛ این بار با یک رشته قطعات کوتاه نمایشی که برپایه‌ی مجموعه‌ای از تکنیک‌های کم‌دی، به‌ویژه ملودرام‌های نیمه‌مردمی و کم‌دی «فارس» فرانسوی مبتنی بود. داریو فو در این گلاژهای نمایشی توسط همسرش فرانکا رامه، بازیگر با استعداد (و اکنون تهیه‌کننده و کارگردان برنامه‌های خود)، یاری می‌شد. این دو، در سال ۱۹۵۹ گروه تئاتری خود به‌نام «شرکت داریو فو-فرانکا رامه»<sup>۳</sup> را تشکیل دادند و طی نه سال آینده، با خلق سری کم‌دی‌های هفت‌گانه‌ی «بورژوازی»، از بزرگترین موفقیت‌های مردمی و تجاری بهره‌مند شدند. صفت بورژوازی اصطلاحاً به‌این معنی عنوان می‌شد که آن‌ها نمایش‌های خود را عمدتاً در برابر تماشاگران طبقه‌ی متوسط، در مراکز مرسوم تئاتری حرفه‌ای، اجرا می‌کردند. علیرغم این واقعیت، این نمایش‌ها بازتاب جستجوی داریو فو در ریشه‌های نمایش مردمی را نشان می‌داد. این نمایش‌ها همچنین کار برد کم‌دی مضحکه به‌مثابه‌ی وسیله‌ی انتقاد سیاسی و اجتماعی، حمله به نهادهای مستقر اجتماعی نظیر بوروکراسی دولتی ایتالیائی، نیروهای نظامی، کلیسای کاتولیک، شرکت‌های سرمایه‌داری عمده و نظام کیفری را به‌وسیله‌ی داریو فو گسترش داد. آخرین و از لحاظ تکنیکی مشهورترین این نوع کم‌دی‌ها، که در سال ۱۹۶۷ اجرا شد، اعلام جرم خشمگینانه علیه امپریالیسم ایالات متحد و جنگ ویتنام بود.

فعالیت تئاتری داریو فو طی این دوره، یعنی در طول نخستین دوره از فعالیت او، دوبار قطع گردید: نخستین بار در سال ۱۹۶۲، هنگامی بود که او و فرانکا رامه محبوب‌ترین سری تلویزیونی ایتالیا را نوشته، کارگردانی و بازی کردند (اما زمانی که شبکه‌ی کنترل شده‌ی تلویزیون دولتی سعی کرد تا عناصر و نشانه‌های جدل سیاسی را از نمایشنامه‌های آن‌ها

حذف کند، آن‌ها از کار کناره‌گرفتند)؛ و دومین بار در سال ۱۹۶۶، به‌منظور کارگردانی یک نمایش آوازهای سنتی بود که توسط گروهی از نوازندگان غیر حرفه‌ای با پیشینه‌ی دهقانی و کارگری اجرا می‌شد. گسست قطعی داریو فو با تئاتر تجاری، اما، در سال ۱۹۶۸ رخ داد؛ هنگامی که آگاهی کامل از مبارزات مختلف سیاسی – جنبش جهانی علیه جنگ ویتنام، طغیان دانشجویان و کارگران فرانسه، انقلاب فرهنگی در چین، و موج نا آرام کارگری و تلاطم‌های اجتماعی در سراسر ایتالیا – او را به جستجوی شیوه‌ی جدیدی از ارتباط با نوع جدید مخاطب رهبری کرد. او، همانند هزاران هنرمند اروپایی دیگر در آن زمان، یقین پیدا کرده بود که تبدیل محصول کار خلاقه‌ی خود از کالای بازار به وسیله‌ی دگرگونی اجتماعی و سیاسی امری اجتناب‌ناپذیر است. باین ترتیب او تصمیم گرفت: «بازی دلکچ بورژوازی را قطع کند»، و توانایی هنری و مهارت خود را مستقیماً در خدمت طبقه‌ی کارگر و جنبش انقلابی ایتالیا قرار دهد.

شرکت فو-رامه منحل شد و بجای آن صحنه‌ی جدید<sup>۴</sup>، یک سازمان تعاونی تئاتری که به حزب کمونیست ایتالیا وابسته بود، تأسیس گردید. حزب، علاوه بر حمایت مالی و تبلیغاتی، شبکه‌ی تفریحی و فرهنگی گسترده با مدیریت ورزیده [انجمن تفریحی و فرهنگی ایتالیا]<sup>۵</sup> را به خدمت صحنه‌ی جدید گرفت. این فرصت به گروه امکان می‌داد تا در محل‌های بی شماری که بطور سنتی از طرف گروه‌های حرفه‌ای سیار نادیده گرفته شده بود، نمایش‌های خود را اجرا کنند: کارخانه‌ها، سالن‌های اتحادیه‌ها، سازمان‌های کارگری، دفاتر مرکزی محلی حزبی، تعاونی‌های کشاورزی و از این قبیل. **صحنه‌ی جدید** در دو سال موجودیت خود، چهار نمایشنامه‌ی مهم ارائه داد که تمام آن‌ها توسط داریو فو نوشته، کارگردانی و اساساً بازی شد. این اجراها در سرتاسر کشور با فریادهای شورانگیز تماشاگر طبقه‌ی کارگر روبرو می‌شد.

«پرده‌ی سوم» غیر ارتدکسی این نمایشنامه‌ها شامل یک مناظره‌ی باز درباره‌ی موضوعاتی بود که توسط نمایشنامه برانگیخته می‌شد، و تماشاگر را در جای خود می‌نشاند تا در یک بازی فی‌البداهه، گاه تا چند ساعت پس از آخرین سطر نمایش، شرکت جوید. این نمایش‌ها، اما، علیرغم موفقیت‌شان در برخورد با تماشاگران، انتقادها و نارضایی فزاینده‌ای را از طرف حزب کمونیست موجب شدند. نمایش‌ها در مخالفت آشکار با برخی انتخاب‌ها و الزام‌های استراتژیک رهبری حزب بود، و بدتر از آن، از تماشاگران دعوت می‌کرد تا به این انتخاب‌ها، برای یک مناظره‌ی باز، نظم و ترتیب موضوعی داده شود. به‌عهد گرفتن دموکراسی مشارکتی بدین روال، که برای عاملان اجرایی محافظه‌کار حزبی کمی زیاده روی به‌نظر می‌رسید، آن‌ها را واداشت تا نمایش‌ها را سانسور کنند و سرانجام تا آنجا پیش رفتند که برای گروه «محدودیت ورود» به مکان‌های هوادار حزبی اعلام کردند. نتیجه آنکه در سال ۱۹۷۰، به‌دنبال یک انتقاد از خود گسترده، جدل و اصطکاک‌های درونی، فو و رامه (به‌مراه تعداد دیگری از اعضاء گروه) از **صحنه‌ی جدید** جدا شدند و کلکتیو تئاتری کمون<sup>۶</sup> را بنیان گذارند: یک گروه اشتراکی تئاتری خودکفا، مستقل از هم سازمان‌های فرهنگی «بورژوازی» و هم «روزیونیست»، و در پیوند با جناح چپ انقلابی جنبش طبقه‌ی کارگر.

از شکل‌گیری کمون به بعد، فو بیش از بیست و پنج اثر نوشته و به صحنه برده است، نمایشنامه‌هایی مانند: «گلاژ»هایی شامل تک گویی‌ها و قطعات کوتاه، فیلمنامه، نمایش‌های سریع و ضربتی به‌عنوان پاسخ فوری به وقایع سیاسی معین یا وضعیت ویژه‌ی محلی، نمایش‌های موزیکال محلی جدید. او، همچنین، اشعار و ترانه‌ها و مقالات طنزآمیزی تنظیم کرده است؛ نمایشنامه‌های خود را در چندین کشور اروپایی به روی صحنه برد، به چین

سفر کرد، دوبار در تلویزیون ظاهر شد (بار دوم بدون تهدید و دخالت سانسور، زیرا محدودیت‌های رسانه‌های همگانی با گذراندن لایحه‌ی اصلاحی ۱۹۷۶ عمدتاً مرتفع شده بود)؛ دوره‌های آموزشی درباره‌ی تئاتر مردمی و شعر دایر کرد؛ یک آپرا در اسکالا کارگردانی کرد، یک شبکه‌ی وسیع فرهنگی-سیاسی با شعبه‌های آن در سرتاسر کشور بوجود آورد؛ مدتی را در زندان گذراند، صدها سخنرانی ایراد کرد، و در مبارزات سیاسی بی‌شماری شرکت جست، از کشمکش سخت با شورای شهرداری سرسخت میلان برای در اختیار گرفتن یک ساختمان بزرگ متروکه، که کمون آرزو داشت برای دفتر مرکزی دائمی خود از آن استفاده کند، گرفته تا یک مبارزه‌ی ملی در دفاع از حقوق مدنی زندانیان «سیاسی» و زندانیان «عادی» هر دو به تساوی.

برای ارایه‌ی یک گزارش کامل از کار تئاتری داریو فو، واقعاً همسنگ با فعالیت او، تاریخ ایتالیای پس از جنگ باید نوشته شود، چرا که کار او تنها هنگامی درک می‌شود که بمتابه‌ی تداوم، و یگانه پاسخ خلاق به تحولات عمده‌ی اجتماعی و سیاسی سی سال اخیر نگاه شود. زیرا گسستن او از صحنه‌ی تجاری، می‌تواند حتا بمتابه‌ی پیمانی دوجانبه توصیف شود، و «تئاتر» او (در گسترده‌ترین معنی آن) نه تنها انتقاد از جامعه‌ی مسلط، بلکه همچنین کوششی است برای تغییر آن، با شرکت – به مستقیم‌ترین شکلی که هنر می‌توانست اجازه داشته باشد – در مبارزه برای سوسیالیسم

#### پی‌نوشت‌ها:

1. Suzanne Cowan
2. Brera Academy
3. *La Compagnia Dario Fo—France Rame*
4. *Nuovo Scena*
5. *Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*
6. *Il Collettivo Teatrale La Comune*



# تئاتر انقلابی در زمانه‌ی ارتجاع

■ ناصر رحمانی نژاد

نمایشنامه‌ی «نمی‌توانیم؟ نمی‌پردازیم!» یکی از چند نمایشنامه‌ی مهم داریو فو است. «انجمن تئاتر ایران» با توجه به ارزیابی خود از شرایط پیچیده و حساس سالهای اول انقلاب، این نمایشنامه را برای فصل تئاتری سال ۱۳۵۹ انتخاب کرده بود؛ با همان دیدگاه و ارزیابی‌هایی که از پیچیدگی‌ها، ابهامات و سرنوشت نهایی انقلاب ۱۳۵۷ داشت و نمایشنامه‌ی «کله‌گردها و کله تیزها»ی برتولت برشت را به صحنه برد. دلیل انتخاب نمایشنامه‌ی داریو فو، وجود ظرفیت‌های موضوع آن بود که می‌توانست با تغییرات مختصری وضعیت طبقه‌ی کارگر ایران را به نمایش بگذارد، و بویژه با توجه به سیاست‌های ضد کارگری جمهوری اسلامی و تشکیل شوراهای اسلامی در کارخانه‌ها و ادارات دولتی، ضرورت داشت بر

اهمیت تشکیلات مستقل کارگری و نگهبانی از منافع طبقاتی و صنفی آنها تأکید گذاشته شود. جمهوری اسلامی با توجه به فضای توهم‌زده‌ی آن روزها توانسته بود توسط عوامل خود و از طریق شوراهای اسلامی بخشی از کارگران ساده دل، ناآگاه و مذهبی را فریب داده و آنها را علیه دیگر همقطاران خود متشکل ساخته و تحریک کند. همچنین فعالیت برخی از سازمان‌های چپ، بویژه حزب توده، این بهانه را نیز به جمهوری اسلامی می‌داد که حمله به کارگران «غیرخودی» را تشدید کند. پیام نمایشنامه‌ی داریو فو در واقع تأکید بر استقلال تشکیلاتی کارگری و جدایی از هرگونه وابستگی تشکیلاتی به احزاب و سازمان‌های سیاسی است، زیرا تجربه نشان داده که احزاب در حقیقت با جذب کارگران به تشکیلات خود، در وهله‌ی اول منافع

سیاسی خودشان را دنبال می‌کنند و نه منافع اقتصادی و طبقاتی کارگران را. همین امر موجب شده که رژیم‌های دیکتاتوری و دولت‌های سرمایه‌داری، کارگران را نه بخاطر مبارزه برای کسب حقوق طبقاتی‌شان، بلکه بر پایه‌ی اتهام‌های کاذب و تهدیدآمیز مبنی بر فعالیت سیاسی آنها را سرکوب کنند؛ حال آن که بخوبی می‌دانند مسأله‌ی اصلی کارگران درخواست حقوق حقه‌ی طبقاتی‌شان است. ما، بر پایه‌ی تحلیل خود از وضعیت کارگری ایران در آن زمان، تغییراتی را که لازم می‌دانستیم در نمایشنامه‌ی داریو فو به عمل آوردیم تا بر لزوم تشکیلات مستقل کارگری و دفاع از منافع طبقاتی تأکید شود، و در نتیجه عنوان آن نیز به «چاره‌ی رنجبران (...» تغییر داده شد. (تصور ما این بود که این عنوان، تماشاگر را به اصل شعر

جمهوری  
اسلامی با  
توجه به فضای  
توهم‌زده‌ی آن  
روزها توانسته  
بود توسط  
عوامل خود و از  
طریق شوراهای  
اسلامی بخشی  
از کارگران ساده  
دل، ناآگاه و  
مذهبی را فریب  
داده و آنها  
را علیه دیگر  
همقطاران خود  
متشکل ساخته  
و تحریک کند.

و مقصود شاعر آن ابوالقاسم لاهوتی — چاره‌ی رنجبران وحدت و تشکیلات است — راهنمایی می‌کند).

در همان سال ۱۳۵۹ سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر برای برگزاری یک فستیوال تئاتر فراخوان عمومی داد و بسیاری از گروه‌های تئاتری از جمله انجمن تئاتر ایران، برای شرکت در فستیوال اعلام آمادگی کردند. نمایش‌های فستیوال در تئاترهای لاله‌زار به روی صحنه می‌رفتند زیرا مدیران، کارگردانان و بازیگران تئاترهای لاله‌زار نیز مایل بودند در این فستیوال که «فستیوال تئاتر انقلاب - همگام با مبارزات ضدامپریالیستی مردم ایران» نامیده می‌شد، سهمی داشته باشند. هر نمایشنامه دو اجرا در دو شب متوالی داشت و نمایشنامه‌ی «چاره‌ی رنجبران (...» در تئاتر نصر به روی صحنه می‌رفت.

**رژیم‌های  
دیکتاتوری  
و دولت‌های  
سرمایه‌داری،  
کارگران را نه  
بخاطر مبارزه  
برای کسب حقوق  
طبقانی‌شان، بلکه  
بر پایه‌ی اتهام‌های  
کاذب و تهدیدآمیز  
مبنی بر فعالیت  
سیاسی آنها را  
سرکوب کنند؛  
حال آن که  
بخوبی می‌دانند  
مسئله‌ی اصلی  
کارگران درخواست  
حقوق حقه‌ی  
طبقاتی‌شان است.**

بعد از ظهر شب دوم اجرا، طبق معمول روزهای اجرا که خیلی زود به تئاتر می‌رفتم، در تئاتر نصر بودم که یک نفر از دوستان خبر آورد که امشب حواس‌تان باشد، حزب‌اللهی‌ها قصد حمله دارند. گله‌های حزب‌الله پس از انقلاب سازماندهی نشده بودند، بلکه در جریان انقلاب و پیش از ۲۲ بهمن از طریق حوزه‌ها، مساجد، هیأت‌های قرائت قرآن و غیره سازماندهی شده و حملات خود را به گروه‌های غیرمذهبی از همان زمان، به‌ویژه در راهپیمایی‌ها، آغاز کرده بودند. من به محض شنیدن این خبر ابتدا به آقای امیرفضلی که در آن زمان مدیریت تئاتر نصر را به عهده داشت، اطلاع دادم و بعد بلافاصله کوشش کردم که با یکی از اعضای هیئت مدیره‌ی سندیکای تئاتر تماس بگیرم و از آنها کمک بخواهم. در واقع قصد من

این بود که عده‌ای محافظ‌گرد آورم تا به حزب‌الله نشان بدهیم که مطلع و آماده هستیم. متأسفانه جز یکی از اعضای هیئت مدیره کس دیگری به تئاتر نیامد. سندیکای ناکارآمدی که تبدیل شده بود به زائده‌ی حزب توده.

اما با کمال خوشحالی آقای امیرفضلی اطلاع داد که نگران نباشم، کمک به زودی می‌رسد. بازیگران نمایش، یعنی اعضای انجمن تئاتر ایران کم‌کم از راه می‌رسیدند و من آنها را در جریان قضایا قرار می‌دادم.

در حین آماده شدن به یاد آوردم که شب قبل در وسط اجرا دو نفر از میان تماشاگران با اعتراض و بد دهنی و با سروصدا، در حالی که نشیمن صندلی‌هایشان را به شدت به پشتی صندلی کوبیدند، سالن را ترک کردند. استنباط ما این بود که به احتمال زیاد از طرفداران جمهوری اسلامی و یا حزب‌اللهی بوده‌اند. خبر آمدن حزب‌اللهی‌ها در شب دوم این ظن را تقویت می‌کرد که آن دو نفر حزب‌اللهی بوده‌اند. چون، در آن روزها، آنها همه جا بودند و به جلسات سخنرانی‌ها، گردهمایی‌ها، نمایش‌های صحنه‌ای و بخصوص خیابانی و غیره... حمله می‌کردند و همه چیز را برهم می‌زدند و درهم می‌شکستند. حمله به نمایش «عباس آقا کارگر ایران ناسیونال» به کارگردانی سعید سلطانیپوری از آنها بود. در آن حمله چند نفر از بازیگران، و همچنین تماشاگران، آسیب‌های جدی دیدند. چند گزارش از این حمله در روزنامه‌های آن زمان به چاپ رسید.

نمایش ساعت ۸ شب شروع می‌شد. حول و حوش ساعت هفت بود که سروکله‌ی بازیگران تئاتر نصر، یعنی بازیگران اصلی تئاتر که آقای امیرفضلی خبر کرده بود، پیدا شد. آقایان نصرت‌الله وحدت، اصغر سمسار زاده، علی میری و محمود لطفی از جمله کسانی بودند که آن شب برای حفاظت ما



نمایشنامه‌ی «چاره‌ی رنجبران...»، از راست به چپ: بهرخ بابایی، شهین شمس، محمود میرزایی، رحیم دوستی، احمد هوشمند، رسول نجفیان

آمدند. از آنجا که ممکن است برخی‌ها محمود لطفی را نشناسند یادآوری کنم که محمود لطفی مرد بلند قدی بود که در کنار شغل اصلی‌اش به عنوان دژبان درجه‌دار ارتش، وارد سینما و سپس تئاتر شد. او در دایی جان ناپلئون نقش شیرعلی قصاب را بازی می‌کرد.

آقای وحدت در واقع استراتژی محافظت و مراقبت را طراحی کرد و برای هر یک توضیح داد که چه کار قرار است انجام شود. من از همان ابتدا که این آقایان وارد شدند، بعد از معرفی من توسط آقای امیرفضلی، قدم به قدم همراه آنان بودم و توضیحات آقای وحدت را دنبال می‌کردم. طرح استراتژی محافظت یا دفاع از این قرار بود که پیش از پایان نمایش، بخشی از کاناپه‌های چرمی یا ناپلونی مشکی بزرگ سالن انتظار را حرکت داده

و به صورت مانعی به صورت عرضی در وسط سالن انتظار قرار داده و عبور به طرف در ورودی لژ و در پشت صحنه را ببندند. ورودی ردیف‌های اول سالن، بعد از لژ را هم ببندند و تماشاگران را راهنمایی کنند که فقط از در آخر سالن خارج شوند. آقای وحدت از من خواست که وقتی نمایش تمام شد، هنگامی که تماشاگران دست می‌زنند، بازیگران برای رورانس به صحنه نیایند. و پس از نمایش بلافاصله از در پشت صحنه—که به یک پاساژ در قسمت شمالی تئاتر باز می‌شد—به سرعت خارج شوند. او از من خواست که بازیگرها حتی گرمی خود را پاک نکنند. اگر همه‌ی این کارها درست انجام بگیرد، حزب‌اللهی‌ها ناکام می‌مانند.

برای من که تئاتر لاله زار و بازیگران آن را، به



### چاره رنجبران...

نویسنده: داریو فو مترجم: حوا هوشمند  
 کارگردان: ناصر رحمانی نژاد طراح صحنه: محمد هراتی  
 موزیک و ترانه‌ی پایانی: رسول نجفیان  
 بازیگران: بهرخ بابائی، شمس‌گوه‌ری، رسول نجفیان، جمال اجلالی، محمود میرزائی،  
 آرمان امید، احمد هوشمند، حسن علی محمدی، رحیم دوستی.

وحشتی که هنوز حس می‌کرد و در لحنش نیز احساس می‌شد، این طور شرح داد: عده‌ای حدود ۶۰ تا ۷۰ نفر حزب الهی جلوی در تئاتر نصر در پیاده رو و در راهروی ورودی تئاتر با زنجیر، کاتر، پنجه بوکس و ... منتظر ایستاده بودند تا ما خارج شویم. وقتی همه‌ی تماشاگران خارج شده بودند، آنها آماده بودند تا از ما پذیرایی کنند. اما هنگامی که کارکنان تئاتر هم می‌روند و در تئاتر را مسئول مربوطه می‌بندد و به آنها می‌گوید که همه رفته‌اند، هنرپیشه‌ها هم رفته‌اند، آنها باورشان نمی‌شود. آن دوست در همان حوالی مانده بود و تا وقتی که حزب الهی‌ها تصمیم می‌گیرند که بروند، او همچنان می‌ماند و می‌شنود که سردسته‌ی حزب الهی‌ها با یک دشنام آبدار می‌گوید که: **خیال می‌کنند که در رفتند.** می‌شناسیم شون. بالاخره گیرشون می‌آیم.

به تحقیق نمی‌توانم بگویم اگر آن شب کمک آن بازیگران تئاتر لاله‌زار، و بویژه اقتدار، هوشیاری و جسارت نصرت اله وحدت نبود، چه فاجعه‌ای می‌توانست رخ دهد، و حکومتی که خود سازمانده این جریانات و جنایات بود، چگونه همه چیز را به «عناصر خودسر» نسبت می‌داد و آن واقعه مانند بسیاری از وقایع جنایت بار دیگر حکومت، به فراموشی سپرده می‌شد.

من آقای وحدت را سالها پیش در لس آنجلس دیدم و برای عرض ارادت نزدش رفتم و خودم را معرفی کردم و به آن واقعه اشاره کردم. بنظر می‌رسید کم و بیش چیزهایی به یادش مانده، اما با تواضع و گرمی دلنشینی از کار و احوالات روزگار پرسید و بعد هم، به دلیل انبوه دوستدارانی که اشتیاق داشتند او را ببینند، خداحافظی کردیم و امید به دیداری دیگر. این دیدار دیگر، به جهانی دیگر موکول شد. یادت ماندگار، آقای وحدت عزیز! ○

علت سالها سابقه‌ای که از خود بجا گذاشته بود، گونه‌ای می‌شناختم که جز آن بود که در آن لحظات شاهد بودم، این اقدام، این حمایت، این حساسیت و این شرافت هنری و عرق دفاع از حریم تئاتر توسط این هنرمندان واقعه‌ای بود که از آن پس رابطه‌ی مرا با هنرمندان تئاتر لاله‌زار از این رو به آن رو کرد. پیش از این واقعه، در همان سال ۱۳۵۹، من نمایشنامه‌ی «بازرس» اثر نیکلای گوگول را برای تئاتر پارس کارگردانی کرده بودم و با بازیگران لاله‌زار چندان بیگانه نبودم. اگر چه پس از انقلاب ترکیب بازیگران و همچنین برنامه‌های تئاترهای لاله‌زار دچار تغییرات جدی شده بود و با پیش از انقلاب تفاوت‌های چشمگیری داشت، اما هنوز لایه‌ای از فرهنگ لاله‌زاری در تئاترها به چشم می‌خورد و این، از برخی جهات، امری ناگزیر بود. زیرا تماشاگران تئاترهای لاله‌زار کمابیش همان تماشاگران پیش از انقلاب بودند و هر چه روزهای عمر جمهوری اسلامی پیش می‌رفت، این قشر تماشاگران در لاله‌زار تثبیت‌تر می‌شدند. تئاتر نصر پس از انقلاب، بخاطر حضور وحدت، یکی از پر درآمدترین تئاترها بود و وحدت یکی از محبوب‌ترین بازیگران با بالاترین دستمزد بازیگری. برگردم بر سر موضوع.

آن شب، همه چیز طبق استراتژی آقای وحدت انجام شد و ما به سلامت جستیم. اما تا ساعتی بعد که یکی از دوستان به من تلفن کرد و چگونگی ماجرا را توضیح داد، واقعاً نمی‌دانستم از چه مهلکه‌ای جان سالم به‌در برده بودیم.

همان شب، من از یکی از دوستان که در جریانات انقلاب با او آشنا شده بودم و از اعضای پیشگام بود، خواهش کردم و او نیز خود پیشقدم شد، که پس از رفتن ما بماند و سعی کند ته و توی ماجرا را در بیاورد و به من در خانه تلفن کند. وقتی او تلفن کرد، از شدت هیجان، و چه بسا



نمایش برخیز و بخوان

در نمایشنامه‌ی «برخیز و بخوان»<sup>۳</sup> فقط نه نفر از اعضای کمپانی گروپ شرکت داشتند. بیشتر اعضای دیگر مشغول تمرین‌های «در انتظار لفتی»<sup>۴</sup> به کارگردانی سنفورد مایزنر<sup>۵</sup> و کلیفورد اودتس بودند. قرار بود برای کمک به «مجله‌ی تئاتر جدید»، ارگان غیررسمی جنبش شورشی جدید در تئاتر، اجرا شود. یک‌شنبه شب، پنجم ژانویه ۱۹۳۵، در «تئاتر رپرتوار مدنی»<sup>۶</sup> قدیمی در خیابان چهاردهم، واقعه‌ای رخ داد که باید در وقایع اتفاقیه‌ی تئاتر آمریکا ثبت شود. برنامه با یک نمایشنامه‌ی تک-پرده‌ای نسبتاً بامزه از پال گرین<sup>۷</sup> آغاز شد. برای تماشاگران که حضور میهمان آن شب، یعنی بخش توانای گروه تئاتر گروپ، برایشان جالب بود، هیچ تصویری از آنچه که در پیش بود، نداشتند.

هنوز دو دقیقه از صحنه‌ی اول «در انتظار لفتی» بازی نشده بود که شوکی از یک حس خوشایند مانند موج تماشاگران را دربرگرفت. به نظر می‌رسید که خنده‌ی عمیق، رضایتی گرم، نوعی از شوق لذت‌بخش تماشاگران را به طرف صحنه می‌کشاند. بازیگران دیگر اجرا نمی‌کردند؛ آنها گویی

## برخیز و بخوان<sup>۱</sup>

■ هارولد کلورمن<sup>۲</sup>  
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد



**این فراخوانی بود  
برای پیوستن به  
مبارزه‌ای به حق  
برای معیارهای  
بزرگ‌تر از زندگی  
در جهانی رها از  
ترس معیشت،  
دروغ، و بردگی  
بزدلانه در  
برابر حماقت و  
آزمندی.**

پس از این اجرا، یک سری اجراهای «لفتی» هر یکشنبه در تئاتر رپرتوار مدنی به روی صحنه رفت — تمام آنها برای کمک مالی. سرانجام، در تاریخ ۱۰ فوریه مطبوعات برای دیدن «لفتی»، همراه با قطعات کوتاه تجربی «گروپ» دعوت شدند.

منتقدین «لفتی» را بسیار دوست داشتند. در این زمان، پس از آن که «اتحادیه‌ی تئاتر» سه نمایشنامه به صحنه برده بودند، و گروه کارگران یهودی معروف به آرتف درجه‌ای از اشتها به دست آورده بودند، یک یا دو منتقد اظهار داشتند که «پیشرفت انقلابی درام در شهر نیویورک در طول دو فصل تئاتری گذشته، بزرگ‌ترین تحول اخیر در تئاتر است»<sup>۱</sup>

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. این قطعه بخشی از کتاب جذاب «سالهای شورانگیز» (*The Fervent Years*) نوشته‌ی هارولد کلورمن، یکی از سه بنیانگذاران تئاتر گروپ است. «سالهای شورانگیز» تاریخ اجتماعی پیدایش و فعالیت‌های تئاتر گروپ در سالهایی است که افق تحولات جهانی، از جمله آمریکا، روشن، هموار و بسی دل‌انگیز می‌نمود، حتی آنجا که ناگزیر از رو در رویی و مبارزه با نیروهای ارتجاع می‌شدی!

2. Harold Clurman

۳. *Awake and Sing* نوشته‌ی کلیفورد اودتس.

۴. *Waiting for Lefty* نوشته‌ی کلیفورد اودتس.

5. Sanford Meisner

6. Civic Repertory Theatre

7. Paul Green

بزرگ‌تر از زندگی در جهانی رها از ترس معیشت، دروغ، و بردگی بزدلانه در برابر حماقت و آزمندی. «اعتصاب» پیام شاعرانه‌ی «لفتی» بود، نه فقط برای چند پنی اضافی یا برای ساعات کمتر کار، اعتصاب برای قامت کامل انسان.

تماشاگران، من می‌گوییم، یکپارچه شور بودند. آنها به صحنه هجوم بردند، که در همان حال من نویسندگی بهت زده را ترغیب کردم برود بالای صحنه. مردم تئاتر را مات و مبهوت و شاد ترک کردند: یک آگاهی و اعتماد تازه به زندگی‌شان وارد شده بود.

مثل جلسه‌ی اتحادیه، که نمایشنامه موقعیت محوری آن را فراهم آورده بود، در ارتباط بودند. هنگامی که در پایان نمایش تماشاگران به سؤال مبارزه‌جویانه‌ی صحنه، «خب، پاسخ چیه؟» با غریو خودبه‌خودی پاسخ داد: «اعتصاب! اعتصاب!»، چیزی بیش از قدردانی از مؤثر بودن نمایش بود، بیش از حتی گواهی برگرسنگی تماشاگر برای عمل اجتماعی سازنده. این تولد فریاد دهه‌ی سی بود. جوانان ما صدای خود را یافتند. این فراخوانی بود برای پیوستن به مبارزه‌ای به حق برای معیاری

به وسیله‌ی نیرویی شادی‌زا از رابطه، که من هرگز قبل از آن در تئاتر شاهد نبودم، حمل می‌شدند. تماشاگران و بازیگران یکی شده بودند. جمله پس از جمله کف زدن، سوت، براوو و فریادهای صمیمانه‌ی همانندی و یگانگی بود.

اعتصاب تاکسیران‌ها در فوریه‌ی ۱۹۳۴ یک حادثه‌ی کوچک بود در بحران کارگری این دوره. مطمئن هستم که در این اولین اجرا تعداد انگشت شماری راننده‌ی تاکسی بود؛ در واقع تعداد محدودی از کسانی که مستقیماً با رویدادی



نمایش برخیز و بخوان، برادوی، ۱۹۳۵.

---

# A MAN OF THE THEATER

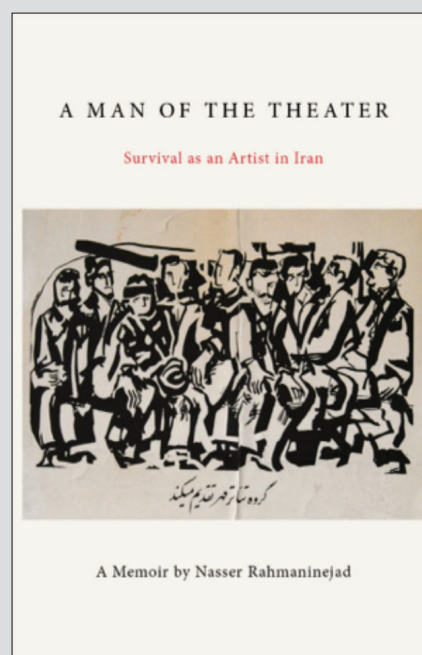
## Survival of an Artist in Iran

A Memoir by Nasser Rahmaninejad

### Life in Iran as an artist under the Shah and during the Iranian Revolution

"This is the story of a visionary auteur and insightful interpreter of theater, who was rewarded by both the Shah and the Ayatollah with prison sentences . . . where he proceeded to stage plays with his fellow inmates. Nasser's tale of his art and its encounter with power is told with the poignant humor and devastatingly profound honesty that characterizes his life and his work." Syrus Samii, author of *The Blue Flower of Forgetfulness*.

---



Published by: New Village Press



---

[Telegram.me/irantheatreassociation](https://t.me/irantheatreassociation)

---

**The Contemporary Stage**  
New Series  
Spring, 2022  
Vol. 1, NO. 4

**Publisher**  
Iran Theatre Association  
**Editor-in-Chief**  
Nasser Rahmaninejad



**Graphic designer**  
Mahan Manavi  
**Layout Designer**  
Mahour Azad

---

All articles published in **Contemporary Stage** quarterly may be copied, shared or displayed with attribution of credits to the author and **Contemporary Stage** quarterly, solely for non-commercial purposes.

---

---

[Telegram.me/irantheatreassociation](https://t.me/irantheatreassociation)

---

# Contemporary Stage

New Series ■ Spring 2022 ■ Vol. 1 ■ No. 4

Iran Theatre Association

**Theatre  
and  
Revolution**