انجمن تئاتر ایران

صحنهٔ معاصر

اردیبهشت ۶۰

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

صحنهٔ معاصر

۳

اردیبهشت ۱۳۶۰

ناشر: انجمن تئاتر ایران

فهرست :

• فریب توده‌ها ۱
ناشر

• تئاتر و انقلاب (گروه تئاتر اسکامبری، دستاورد انقلاب کوبا) ۳
نویسنده: سرجیو کوبه‌ری مترجم: فریده کی کاووسی

• نگاهی به نمایش عروسکها (نقد و بررسی) ۷
نویسنده: رسول نجفیان

• مارکس و انگلس: دربارهٔ ادبیات و هنر ۱۲
نویسنده: ب کریلوف مترجم: بهمن

• عرصه‌های جدید هنر تئاتر (گفتگو با هنرمندان تئاتر سولی) ۲۶
مترجم: ماندانا بنی اعتماد

• «۱۷۸۹» انقلاب فرانسه از دید مردم (نقد) ۳۷
نویسنده: آرتور و لاژاری مترجم: ماندانا بنی اعتماد

• هنر عروسک (میراث شرق) ۴۵
نویسنده: بیل برد مترجم: جواد ذوالفقاری

• پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه در مازندران و گیلان ۵۶
نویسنده: محمد میر شکرائی

صندوق پستی، تهران ۱۱۳۸ — ۴۷

● متن روی جلد: قسمتی از نمایشنامهٔ روزهای کمون نوشتهٔ برتولت برشت ترجمهٔ فریده. ک. کاووسی

• فریب توده ها

لیبرالیسم امروز با سوء استفاده از خواسته های بحق توده ها، از آزادی بیان دم می زند. عملکردهای دولت در برابر این خواسته ها، بخصوص در مورد آزادی های سیاسی — اجتماعی که از طرف نیروهای انقلابی، هنرمندان متعهد و توده ها بر آن تاکید می شود، محملی است برای سوءاستفاده بورژوازی لیبرال جهت فریب توده ها. لیبرالیسم با برافراشتن پرچم آزادیخواهی، خواستار آزادی مطبوعات خود برای فریب توده هاست. لیبرالیسم خواستار آزادی استثمار انسان هاست. لیبرالیسم این خواسته ها را هرگز، عریان در مقابل توده ها قرار نمی دهد. برای آزادی بیان سینه چاک می دهد و واعصیبتا سر. اما در جریان انقلاب آگاهی توده ها در شکل برگشت ناپذیری رشد می کند و سیل خشم انقلابیشان این خس و خاشاک را درهم می کوبد و با خود می برد.

توده ها باید بدانند که آزادی ای که لیبرال ها از آن دم می زنند، آزادی استثمار، آزادی چپاول و غارت سرمایه داران و زمینداران بزرگ است.

در اواخر فروردین نامه ای از جانب یکی از نمایندگان مجلس در روزنامهٔ انقلاب اسلامی چاپ می شود. نامه امضای **آقای علی اکبر معین فر** را دارد. یکی از پرچم داران لیبرالیسم در ایران. تمامی درد آقای نماینده، پخش نمایشنامهٔ **طالب** از تلویزیون است. ما به کیفیت نمایشنامه و اجرای آن کاری ندار یم اما با درد نماینده چرا.

در نمایش ستم خان ها واستثمار دهقانان مطرح می شود. اساس نمایشنامه مبارزهٔ دهقانان با ستم و تعدی خان هاست. مبارزه ای که امروز نیز جریان دارد و همین باعث وحشت **آقای معین فرو** نمایندگان بورژوازی لیبرال ایران است.

نماینده، خشم خود را از نمایش این مبارزه، در زیر مارک مارکسیسم زدن به این نمایش پنهان می کند. آزادیخواه شهیر! می نویسد:

اگر سناریوی این فیلم (البته ایشان به هیچ وجه فرق میان فیلم وتئاترراتمی فهمند) بدست مسلمانان متعهد و فهمیده و غیر متأثر از افکار مارکسیستی (متعهدینی از قماش امیر انتظام ها) تهیه شده بود، یا حتی اگر پس از آن یکنفر مسلمان درد آشنای واقف به مکاتب فلسفی (حتماً خود ایشان) آن را دیده بود و در سر بزنگاه ها (یعنی آن جا که زمینداران بزرگ مورد حمله هستند.) جمله ای و عبارتی و عملی را اضافه یا کم کرده بود، نه تنها زهر فیلم (منظور نشان دادن ظلم و ستم خان هاست) گرفته می شد بلکه تهیه و نمایش چنین فیلمی با چنین جاذبه ای میتوانست بسیار مفید و ارزنده (در جهت فریب توده ها) باشد. لکن متاسفانه...

آقای آزادیخواه صراحتاً خواستار سانسور هر پیامی است که ستمگران را زیر ضرب دارد. آیا امروز دیگر مشخص نیست که آزادی بیان برای **آقای معین فر** و دوستانشان در صحنهٔ سیاست ایران دارای چه مفهومی است.

گفته های نمایندهٔ لیبرالیسم در مجلس یادآور دادگاههای **کمتیهٔ تحقیق دربارهٔ فعالیت های ضد امریکائی** است. آنجا نیز برای تصفیه هنرمندانی که قصد آگاه نمودن توده ها را داشتند از این سخنان بسیار گفته شد. یکی از سردمداران شهادت برعلیه این هنرمندان در دادگاه **آقای رونالد ریگان** کتک خور قدیمی فیلمهای کابوئی هالیوود و رئیس جمهور فعلی دولت امپریالیستی امریکاست. **آقای ریگان** نیز در دادگاه چنین استدلال می کرد و چنین آثاری را زهر می نامید و بپاس چنین خوش خدمتی به سرمایه داران، به فرمانداری ایالت و سپس به ریاست جمهوری رسید.

اما **آقای معین‌فر** باید بداند که نه شرایط کشور انقلابی ما شرایط‌آمر یکای‌بعد از جنگ است و نه ایشان کتک‌خور فیلم‌های کابوئی هولیوود (اگر چه از نظر فیز یکی برای این کار مناسب نیز هستند.)

آقای معین‌فر باید بداند **آقای رونالد ریگان** در پناه حمایت صاحبان تراست‌های امر یکائی چنین ترکتازی می کرد، آن هم در شرایطی که صاحبان تراست های امر یکائی از موضع قدرت قوانین ضد بشری خود را اعمال می کردند.

اما شمابه چه چیزتکیه می دهید. انقلاب خارج از خواست های شما تعمیق میابد و برای توده‌های متحد در مبارزه با امپر یالیسم جهانی و سرکردهٔ آن دولت امپر یالیستی امر یکا، پیروزی بیشتری فراهم میسازد. امروز توده‌ها مفهوم آزادی ادعائی شما را بخوبی در یافته اند. از نظر شما سانسور ادبیات انقلابی یعنی آزای بیان.

شما هنوز هم چشم‌های خود را بسته‌اید و از انقلاب مفهومی شاهانه جستجو می کنید. انقلاب ایران متکی به خشم توده‌های زحمتکش‌طیران است و آزادی بیان شما را که در صحنهٔ سیاست فرهنگی رژیم وابسته و جنایتکار شاه بارها دیده‌ایم، با خود به گورستان تار یخ خواهد برد.

انجمن تئاتر ایران

آقای ابراهیم مشکانی

۱— امیدوار یم در جهت ارتباط بیشتر با همهٔ دست اندارکاران تئاتر بتوانیم در زمینهٔ شناخت وظایف هنر تئاتر متعهد، به مسئولیت‌های خود، در حد توانمان عمل کنیم.

۲— **صحنهٔ معاصر** در جستجوست تا در آینده بتواند با انتشار فرهنگ تئاتری جامعی پاسخگوی نیاز شما و دیگران در این زمینه باشد.

۳— ما بخوبی آگاهیم که وظیفهٔ عمدهٔ نشر یهٔ ما، برخورد زنده با تمامی جر یان‌های تئاتر در سراسر ایران است. کوشش ما د رجهت اجرای این وظایف تنهابا کمک شما و دیگر دوستانمان نتیجه خواهد داد.

با آرزوی موفقیت

● تئاتر و انقلاب

گروه تئاتر اسکامبری Escambray

دستاورد انقلاب کوبا

نویسنده: سرجیو کوریه‌ری
Sergio Corieri

پس از پیروزی انقلاب کوبا، گروه تئاتر اسکامبری Escambray در جهت تحقق اهداف انقلاب و گسترش تئاتر مردمی، شکل گرفت.

در شروع کار —اواخر سال ۱۹۶۸— گروه از هنرپیشگان و کارگردانانی تشکیل شده بود که در مجموع دارای تجاربی در تئاتر بودند و قبلاً با گروه‌های مختلفی در پایتخت کار می کردند و پس از انقلاب در وزارت ملی فرهنگ استخدام شده بودند. آن‌ها تصمیم گرفتند جهت شناخت جامعه پایتخت را ترک کنند و به این منظور در گروه اسکامبری متشکل شدند.

مقالهٔ زیر نوشتهٔ سرجیو کوریه‌ری Sergio Corieri بنیانگذار و سرپرست گروه می‌تواند گوشه‌ای از کوشش های این هنرمندان را در جهت شناخت توده‌ها، یعنی تماشاگران اصلی تئاتر، با هدف دستیابی به بیانی تئاتری که بتواند پاسخگوی این ضرورت باشد، نشان دهد.

******

استثمار انسان توسط انسان و تقسیم غیرعادلانهٔ کار، این شرط ضروری توسعهٔ سرمایه‌داری، خلاقیت هنری را مستقیماً تحت تأثیر قرار می دهد.

مدتها بود که تئاتر از وظیفهٔ حقیقی خود یعنی ایجاد زمینه‌های رشد خلاقیت گروهی، در راه رهائی و استقلال جامعه جدا شده و دور افتاده‌بود. صرفنظر از چند نمونهٔ نادر و متهورانه، در کشورهای سرمایه‌داری معمولاً توده مردم از صحنهٔ تئاتر دورند و بطور کلی از جایگاه تماشاگران عقب رانده شده‌اند. در کشورهای وابسته، منجمله آمریکای لاتین، کوشش می شود تا نمایشنامه‌های به اصطلاح

«آوانگارد» ایالات متحده و اروپای غربی را تحمیل کنند. این فرهنگ صادراتی در جهت چه مقاصدی بود و چه ره‌آوردی داشت؟ رک و راست بگوییم هیچ: اقتصادی فاقد استقلال، حمایت از منافع عـــده‌بسیار قلیلی از مردم و بدتر از همه حمایت از منافع شرکتهای خارجی.

تنها چیزی که از آن صحبتی نمی‌شود حمایت از شکوفائی و رشد فرهنگ ملی و هنر توده‌ای است. البته واقعیت کوششهائی که توسط بعضی ازگروه‌های تئاتری. در راه خواسته‌ها و منافع توده‌ها اعمال می‌شد، بهیچوجه بمعنی ردادعای بالا نیست. برعکس، به علت اعمال‌فشار، سانسور، عدم حمایت از تئاتر و... کار به آنجا رسیده‌بود که این کوششهای متهورانه با هدف ایجاد رابطه بین توده‌های مردم و هنرمندان، به نتیجه نرسد.

•••

در کوبا، انقلاب پیروز شده‌است. خلق کوبا سرنوشت خود را به دست گرفته و کشور در راه اعتلای سوسیالیسم گام برمی‌دارد. تئاتر نیز توانسته است به اصل خود رجعت کند و از نو به پدیده‌ای ملی مبدل گردد: و اینهمه تنها با پشتوانهٔ خلاقیت هنری خلق کوبا امکان‌پذیر گشته‌است و لازمهٔ تحقق آن نیز اینست که موضوعات هنری بالاخص در جهت حفظ منافع مردم و آینده آنها گام بردارد. خلاصه اینکه پس از انقلاب، خلق کوبا آفرینندهٔ تئاتر خود شد و دیگر هیچ دیواری بین هنرمند و تودهٔ مردم حایل نیست.

•••

گروه اسکامبری نیز در پی تحقق این هدف در ابتدا تصمیم گرفت به جستجوی تماشاگران جدیدی برود و به همراهی و کمک آنها زبان نوینی بیابد که منعکس کنندهٔ مسائل خلق کوبا باشد.

گروه از همان آغاز، در پی تئاتری نبود که خود هدف خویش باشد و نیز هرگز در پی آن نبود که به سرچشمه‌ای ناب برای تزهای زیبائی شناسی تبدیل شود. بلکه می‌خواست تئاتر، واقعه‌ای زنده و خلاق باشد و به وسیله‌ای برای بحث و جدل صحیحی بدل گردد. و برای حل مهمترین مسائل تماشاگر نوینی که به او روی کرده‌بود، بکوشد.

به این منظور لازم بود ابتدا محدوده‌ای را که کار در آن به ثمر می‌رسید، مسائل ساکنان آن و موقعیت فعلی و تاریخ گذشته‌اش را بشناسد. گروه روش خاصی پیش گرفت: لازم بود برای آشنائی مستقیم و زنده با انسانها و مسائل اجتماعی آنها در این محدوده زندگی کند.

به این منظور اعضای گروه محله به محله را زیر پا گذاشتند و به نقاط دورافتادهٔ کشور سفر کردند و تنها گاه‌گاهی در تعطیلات به خانوادهٔ خود سر می‌زدند. آنها در کنار اجرای نمایشنامه‌ها در کار و تفریح، جشن و گردهمآئی های اهالی سهیم می‌شدند و گاه می‌شد که گروه خود در این امور پیشقدم می‌گشت.

مطـــالعـهٔ عمیـــق کشـــور ، افراد گروه را مجبور کرد تا از نظمی پیروی کنند که معمولاً برای هنرپیشگان بیگانه است. آنها در ضمن کار به آموزش جامعه‌شناسی، روانشناسی و تکنیک‌های مختلف تحقیق تئاتری پرداختند تا بتوانند در پیشبرد کار گروه از آنها استفاده کنند زیرا هیچ الگوی شخصی برای پیروی نداشتند و نمی‌توانستند به هیچیک از کارهائی که تا آن زمان در زمینهٔ تئوری تئاتر در کشور صورت پذیرفته بود تکیه کنند. جستجو در سراسر شهرها و روستاهای کشور و سئوالات متعدد در بارهٔ تک‌تک مسائل، کمک کرد تا آنها آشنائی و آگاهی بیشتری در بارهٔ موطن خود بدست آورند.

تحقیقاتی که در دسامبر ۶۸ صورت گرفته‌بود به منزلهٔ اساس اولین کارهای نمایشی گروه قرارگرفت.

مسائل عمومی ای که از طریق سئوالات و پرسشنامه های بیشمار مطرح شده‌بود در این نمایشنامه ها بصورتی گسترده و کاملاً روشن و مشخص، شکافته می شد. اما هنوز آشنائی آنها با موطن خود بسیار محدود و سطحی بود و نتوانسته بودند نمایشنامه ای کامل ارائه کنند.

به این دلیل آنها بیشتر به کارهای شناخته شدهٔ جهانی متوسل می شدند: **برشت، قطعات فکاهی قرون وسطای فرانسه و حکایات و قصه ها.**

آماده کردن این آثار برای نمایش، نقش مهمی در تحول گروه، بازی کرد: روحیهٔ تجسس و پژوهش که گروه را در بر گرفته‌بود از این آثار وسیله ای برای تحقیق در زمینهٔ مسائل مورد بحث آنها ساخت.

بحثهای پس از اجرا، برخوردها و گفتگوهای روزهای بعد، تأثیر مثبتی بر کار به جا می گذاشت. در درجهٔ اول پی بردن به تأثیر زبان هنری نمایشنامه بود و سپس در ارتباط با مسائلی که نمایشنامه بر محور آن دور می زد، اظهار نظرهای جدید، نقطه‌نظرهای جدید، شوخی ها و طنزی که بتدریج کشف می شد باعث دست یافتن به ابعاد جدیدی از مسئله مورد بحث بود.

از آنجا که مسئله اصلی نمایشنامه گویای زندگی تماشاگران بود، تماشاگران نیز به هنگام بحث در بارهٔ نمایشنامه خود را بیشتر می شناساندند. آنها از هوّیت خود، امیدها و نقطه‌نظرهایشان در بارهٔ زندگی صحبت می کردند و به این ترتیب نیازهای فرهنگی خود را آشکار و مشخص می ساختند تأثیرانقلاب و تغییر پذیری مهمترین مسئلهٔ مورد بحث بود.

مباحث بی شمار و مصاحبه های کتبی و ضبط شده روی نوار، سرچشمه نمایشنامه های جدید قرار گرفت. در حال حاضر گروه، نمایشنامه های خود را خود می نویسد و برای نوشتن آنها نیز همچنان به روند ارتباط با مردم و کارهای پژوهشی متکی است.

گروه تئاتر اسکامبری در طول کوتاه عمر خود بیش از ده نمایشنامه روی صحنه آورده‌است که بیشتر آنها مربوط به مسائل عمومی انقلاب کوباست.

افراد گروه تمام وقت کار می کنند. گروه می خواهد در سایه کوشش مداوم خود چهارچوبی برای رابطه با تمام اقشار جامعه بیابد: با افراد مؤثر سیاسی، با دهقانان، باکارگران و...تنهااز این طریق بوده‌است که تئاتر به صورت یک ارگان عمومی برای خدمت به توده های مردم درآمده و جمع نیز در مقابل آن، حق انتقاد و اظهارنظر را دارد و همچنین موظف به پشتیبانی و حمایت از آن است و به آن احترام می گذارد.

•••

نمایشنامه های گروه کم کم گسترش و ارتقاء یافت و همراه گسترش مسائل مورد بحث، زبان نمایشنامه نیز تحول یافت. در نمایشنامه های آخری، مباحثی که در می گرفت تنها در سطح باقی نمی ماند بلکه با اصل نمایشنامه در ارتباط بود و هیچ اثری بدون دخالت مستقیم تماشاگر قابل اجراء نبود.

در این نمایشنامه‌ها گاهی تماشاگر بی‌آنکه متوجه شود، خود به یکی از شخصیتهای نمایشنامه تبدیل می شود. این آثار به خودی خود کامل نیستند بلکه ابعاد واقعی خود را در ارتباط با جمعیتی می یابند که برای «آنها» نوشته شده‌اند و رابطهٔ مستقیمی با نسبت مشارکت آنها دارند.

اکثریت تماشاگران کنونی اسکامبرا که قبلاً هرگز با تئاتر سروکار نداشتند، بدون آنکه در قید رسوم جاری تئاتر باشند، در آن شریک شده و اظهار نظر می کنند. این مشارکت آنقدر ناگهانی و زنده است که هرگز در رابطه با تماشاگر آشنا به تئاتر به آن برنمی خوریم.

مسئله اساسی دیگر کوشش هر چه بیشتر در راه یافتن بیانی هنری در جهت پاسخگوئی به

مسائل اقتصادی و سیاسی و اجتماعی جامعه کوباست تا کوشش برای تکامل سبک نمایشی. این هدف، تعیین کنندهٔ خط کنونی گروه می باشد.

نمایشنامه‌های ما تجربیاتی هستند که خواهان آزمایش و تجربهٔ مدام و بازسازی دوباره و دوباره می باشند. این آثار باید همواره آماده تصحیح - چه از ناحیهٔ تماشاگران و چه از طرف خود گروه— باشند.

این نوع کار که مبتنی بر تجربه‌های نوین است، به تماشاگر حق انتقاد و اظهار نظر در مقابل تصویری را می دهد که از او ارائه کرده‌اند.

این واقعهٔ تئاتری یعنی اجرای نمایشنامه و بحث خلاق در باره آن، امکان خودشناسی را به گروه می دهد.

در زمینهٔ زیبائی شناسی نیز معیارهای گروه عوض شده‌است. باید کیفیت زبان نمایشی آنقدر ارتقاء یابد تا بتواند مسئله را برای تماشاگر خود کاملاً تفهیم کند. برای گروه کیفیت هنری نمایشنامه در گرو جوابی است که برای اهداف و حل مشکلات خود می یابد: یعنی به وجود آوردن تئاتری برای روشنگری و ارتباط جسمی و اسلحه‌ای در خدمت انقلاب.

در اینجا در حیطهٔ زیبائی شناسی، هنرمند جاذبه‌ای نوین می یابد. دیگر برای او مدت زمانی که روی صحنه است مطرح نیست بلکه تنها برقرار کردن هر چه بهتر ارتباط میان گروه با تماشاگران مطرح است. افراد گروه چه روی صحنه باشند یا نباشند به‌صورت جزئی از کل عمل می کنند.

اجرا در زیر آسمان باز یا مکان هائی که امکانات تکنیکی آن حداقل است و همچنین اجرای آثاری که شرکت در سهیم شدن تماشاگران شرط موفقیت آن است، از هنر پیشه کوشش بسیار می طلبد. او باید خیلی بیشتر از تربیت کلاسیک و آکادمیک خود مایه بگذارد: او باید به مسائل و مشکلات اثر احاطه کامل داشته باشد و دارای استعداد بدیهه گوئی باشد. در اینجا هنر پیشه نیمی از تئاتر است، و نیم دیگر تئاتر را تماشاگری تشکیل می دهد که هر شب عوض می شود.

•••

اینها مسائلی بودند که در عمل و در طی تجربیات فراوان کسب شدند و همین مسائل است که به گروه چهره‌ای مشخص و بدیع داده‌است. گروه اسکامبری هنوز راه درازی را پیش روی خود دارد.

گروه اسکامبری به عنوان یک پدیدهٔ هنری، جوابی بود به مسائل ما.ملتی جوان و فقیر که تا چندی پیش تحت سلطه و انقیاد امپریالیسم قرار گرفته بود و از انحطاط فرهنگی ناشی از چنین تسلطی رنج می برد. پیش از انقلاب، تئاتر کوبا بدون یک پشتوانهٔ غنی تئاتری محدود بود به پایتخت و توسط گروه‌های کوچکی از اقشار ملت تغذیه می شد و مورد استفاده قرار می گرفت، گروهی که متکی به فرهنگ بیگانه بود و سلیقه و خواسته هایش از خارج از مرزهای وطنش کوبا نشأت می گرفت.

تجربیات گروه اسکامبری مبتنی بر دو جنبهٔ کامل کنندهٔ یکدیگر است: از طرفی، گروه به توده‌ها متکی است و آنها را به صورت قهرمان اصلی تمام فعالیتهایش در آورده و هدف خود را دست‌یابی به خالص‌ترین ارزشهای آنهاو گسترش حس انقلابی‌شان قرار داده‌است. از طرف دیگر گروه از همین توده‌ها تغذیه کرده و به نوبهٔ خود تغییر می پذیرد و به جزئی ازآن‌ها تبدیل می شود.

دمیدن خونی جدید به تئاتر —کاری که از طرف بسیاری از هنرمندان مسئول کشورهای مختلف دنبال می‌شود— تنها زمانی موفق خواهد بود که تئاتر به تنها توجیه کنندهٔ هستی خود یعنی توده‌های مردم روآورد و آنها را باز یابد.

مترجم: فریدهٔ کی کاووسی

نقد و بررسی

۰نگاهی به نمایش عروسکها

تئاتر پارس - لاله‌زار

نوشته: بهرام وطن‌پرست به کارگردانی: مرتضی عقیلی و بهروز به‌نژاد

بازیگران به ترتیب ورود: عنایت بخشی، محسن هاشمی، محمود بهرامی، آزاد، بهروز به‌نژاد، علی سهیلی، پناهنده، جهانگیر نگهداری، مرتضی عقیلی، فرزانه تأییدی، بهرام وطن‌پرست، اردشیر سهرابی، گرشا رئوفی، راحلهٔ حدادی.....

برای بررسی، از جزئیات و پراکندگی هائی که داستان این نمایش داشت می گذریم و فقط چکیدهٔ خط اصلی نمایشنامه را می آوریم.

در آغاز مرشدی خوش‌آواز خبر از کشوری می دهد به نام «شیر ینکامان» که ظاهراً برای خود مدینهٔ فاضله‌ای است. از گفتهٔ مرشد چنین برمی‌آید که در آن نه ظالمی هست و نه مظلومی. نه کسی می‌تواند استثمار کند و نه کسی استثمار می‌شود. همه یکسان و برابر،گوئی که حکومت زحمتکشان بر سر کار است. حکومت آنجا در دست میرزاخان هفت پشت است. اما وقتی مرشد ما را به کشور شیر ینکامان می برد، می بینیم بر خلاف گفته های او نه تنها مردم آنجا خوشبخت نبوده ونیستند، بلکه اختلاف طبقاتی به حادترین شکل خود در آن جامعه وجود دارد. ولی به گفته مرشد خوشبختی مردم شیر ینکامان دیری نمی پاید و بر اثر خیانت و قدرت‌طلبی داروغه‌باشی از میان می‌رود. این داروغه‌باشی رشوه‌خوار وطن‌فروش در پنهان با حاکم کشور دیگری به نام کله گنده ها تبانی می کند که مواد اولیه و منابع حیاتی و همهٔ خزانه و ثروت ملت را به آنان بدهد، در ازایش از آنجا چیزهای لوکس و به‌دردنخور وارد کشور کند. در عوض حاکم کشور کله گنده ها هم قول می دهد که خواهرش را به عقد داروغه درآورد. میرزاخان هفت پشت را از حکومت کشور شیر ینکامان برکنار کند و داروغه را جای او بنشاند. همچنین حاکم کشور کله گنده ها به گل‌صنم خانم دختر زیبا و خوش‌پوش میرزاخان هفت‌پشت چشم طمع دارد و امیدوار است در بین چاپیدن خزانهٔ ملت شیر ینکامان دختر حاکم را نیز به چنگ آورد. از طرفی مثل اینکه میرزاخان هفت‌پشت هم بدش نمی‌آید با حاکم کشور کله گنده ها نشست و برخاست ها و در نتیجه زد و بندهایی داشته‌باشد و اصلاً خبر ندارد که داروغهٔ خائن او از این فرصت سود جسته و زمینه را برای اجرای نقشهٔ خود آماده کرده‌است. در این میان بهزاد سنگ‌تراشی

هست که انسان پاک و جوانمردی است. همچنان که از نامش پیداست، سنگ‌تراش قصرها و بار گاه‌های ثروتمندان و تجار بزرگ شیر ینکامان است. جوان زحمتکشی است که در فقر و تنگدستی روزگار می گذراند. بیشتر اوقات کارفرمایان حق او را می خورند و هر بار به داروغه شکایت می برد نه تنها به حقش نمی رسد، بلکه به یاغیگری هم متهم می شود. ز یرا این مشتر یان ثروتمند حاضرند کیسه کیسه سکه به داروغه رشوه بدهند ولی حق سنگ‌تراش قصرشان را نپردازند. بهزاد جوان باهوشی است. طی برخوردی از نقشه شوم داروغه آگاه می شود. از آنجا که عاشق وطن و مردم خو یش است و به هیچ عنوان نمی تواند وابستگی کشورش را ببیند تصمیم می گیرد از اجرای این توطئه جلوگیری کند.

از سوی دیگر این سنگ‌تراش فقیر و گل‌صنم خانم دختر حاکم شیر ینکامان یک دل نه صد دل عاشق یکدیگرند. الماس نوکر سیاه گل‌صنم خانم تنها مونس و همدم باوفای اوست که از این راز خبر دارد. الماس سیاه بامزه‌ای است که از میرزاخان هفت پشت و داروغه‌باشی و دیگر سران حکومت دلِ خوشی ندارد. همیشه با شوخی ها و متلک های پرطنز آنان را دست می اندازد و به باد تمسخر می گیرد. گل‌صنم خانم هم از وضعی که دارد رنجور است. و از این زندگی درباری متنفر است. ظاهراً حسرت یک زندگی عادی و فقیرانه به دلش مانده. ولی با این وجود لباسهای فاخر و گرانبهائی بر تن دارد. تخت روانش را چهار غلام حلقه بگوش حمل می کنند و به هرجای شهر که می رود همهٔ مردم باید از مسیر او دور شوند و کروکور به سمت تخت روانش سجده کنند. آنچنان که خاک بر پیشانیشان بوسه زند. بهزاد سنگ‌تراش در یکی از ملاقات های عاشقانه گل‌صنم خانم و الماس را از نقشه شوم داروغه با خبر می کند و هر سه تصمیم می گیرند خبر این توطئه را بگوش میرزاخان هفت‌پشت برسانند. این کار را هم می کنند ولی حاکم سادهٔ کشور شیر ینکامان گول داروغه و مهمانش حاکم ولایت کله‌گنده‌ها را می‌خورد و حرفهای الماس و دخترش را باور نمی کند. حکم قتل بهزاد را هم که قبلاً متهم به یاغیگری بوده صادر می کند. سپس صحنه‌ای می بینیم از مردم شیر ینکامان که دیگر کار و زندگی را رها کرده‌اندو با بادکنک های رنگ‌ووارنگ مشغول بازی هستند. ظاهراً حکومت کشور کله‌گنده‌ها اولین سری اجناس لوکس و بدردنخور را وارد کشور شیر ینکامان کرده‌است. بالاخره در اوج اجرای نقشه هنگامی که سران حکومت کله‌گنده‌ها به همراهی داروغهٔ خائن مشغول خارج کردن ثروت کشور مردم و نقشه‌های معادن و ذخایر ارزشمند مملکت هستند، توسط بهزاد و گل‌صنم خانم و الماس گیرمی افتند. این سه نفر در حضور مردم که ظاهراًدیگر همه چیز را فهمیده‌اند و دوست و دشمنشان را شناخته‌اند داروغه و سران حکومت کله‌گنده‌ها را دستگیر می کنند. میرزاخان هفت‌پشت را هم می‌آورند و در مقابل او تصمیم می گیرند همه آنها را بکشند. جالب‌تر از همه این که‌دراین‌میان ناگهان گل‌صنم خانم بر یک بلندی می ایستد و در بارهٔ آزادی و آزادیخواهی و حکومت مردم بر مردم و چیزهای دیگری از این دست سخنرانی می کند. در میان هلهله و شادی مردم میرزاخان هفت‌پشت که خودش احساس کرده دیگر لایق حکومت نیست از مردم خواهش می کند که او را کنار بگذارند و برای خود حاکمی دیگر برگز ینند. مردم هم بلافاصله بهزاد را انتخاب می کنند.

بهزاده‌سنگ‌تراش فقیری که حالا دیگر می‌رود تا به شوهری گل‌صنم درآید، علاوه بر پیوند ازدواج با دختر حاکم قبلی به حکومت نیز می پیوندد و خود حاکم می شود. در آخر باز یگران مقابل صحنه می آیند و یکی از سرودهای روز را با شکلی دلنشین اجرا می کنند و نمایشنامه تمام می شود

با شکل و نحوهٔ اجرای نمایش که کم و بیش اشکالات و عیبهائی داشت کاری نداریم و تنها به محتوای نمایشنامه می پردازیم. هر چند که شکل و محتوی نمی توانند از هم جدا باشند اما بیشتر منظور آن چکیده‌ای است که از نمایشنامه در ذهن می ماند و تماشاگر پس از پایان نمایش آنرا با خود در ذهن خود بیرون می برد. یعنی بررسی بازتاب واقعیتی که در نمایش ترسیم شده‌است. حال می خواهیم ببینیم این چکیده و درونمایهٔ نمایشنامه **عروسکها** بازتاب صحیح واقعیت هست یا نیست. به معنای دیگر آیا در این نوشته شناختی حقیقی از جامعه و قوانین آن وجود دارد یا نه؟

نخست مرشد چنان از عدالت اجتماعی در کشور شیر ینکامان سخن می گوید که گوئی جامعه بی طبقه است. که در آن مردم بر مردم حکومت می کنند و دولتش از زحمتکش ترین اقشار آن جامعه تشکیل شده‌است. اما از همان بدو ورود به کشور شیر ینکامان می بینیم حاکم آنجا رانندهٔ مخصوص دارد و تخت روان دخترش گل‌صنم خانم را چهار غلام حلقه بگوش حمل می کنند وقتی تخت روان شاهزاده خانم می خواهد از کوچه و بازار بگذرد، همهٔ مردم باید درمسیرش به‌خاک بیفتند. هر چه جلوتر می رویم این فاصلهٔ طبقاتی محسوس‌تر و ملموس‌تر می‌شود. خلاصه می بینیم در مملکت شیر ینکامان برخلاف گفتهٔ مرشد شیر ینی فقط به کام عدهٔ قلیلی است که از دسترنج اکثریتی زحمتکش روزگار می گذرانند و برای حفظ منافع خود دولتی تشکیل داده و بر آنان حکومت می کنند و بدبختی مردم از قبل بوده و دلیلش هم خیانت یک داروغهٔ خودخواه رشوه‌خوار نیست.

اصولاً عمل یک فرد نمی تواند علت بدبختی یا خوشبختی افراد یک جامعه باشد. بلکه این عملکرد طبقات آنست که نقش تعیین کننده دارد.

همینطور می بینیم گل‌صنم از زندگی اشرافی دل خوشی ندارد و همیشه از این روابط رنج

می‌برد. حتی جایی به الماس می‌گوید «مگر من چه فرقی با زنان دیگر این شهر دارم که وقتی می‌خواهم به حمام بروم باید با بوق و کرنا و این همه نوکر و کلفت و هزارجور تشریفات همراه باشد».

اینجا نویسنده به اشتباه می‌خواهد نسبت به این خانم در تماشاگر علاقه بوجود بیاورد و از تضاد میان عشق این شاهزاده خانم به یک سنگ‌تراش فقیر جذابیت داستان را بیشتر کند غافل از اینکه آشتی طبقاتی را تبلیغ کرده‌است. این مقولهٔ آشتی طبقاتی همیشه از طرف طبقات مرفه و استثمارگر مطرح شده تا جلوی مبارزه طبقه‌ای را که استثمار می‌شود بگیرند و نسبت به خود در آنان تعلق خاطر بوجود آورند. برای یک شاهزاده خانم فرصت و زمینه‌ای نیست که درد مردم غیر طبقهٔ خود را بفهمد و درک کند. فقط در افسانه‌ها از این نوع روابط می‌بینیم نه در واقعیت. این نوع رابطه آنقدر محال بوده که همیشه در توده‌ها به صورت آرزو متجلی شده‌است.

آرزوی غیرممکنی که در ذهن ساده و پاک مردم زحمتکش به شکل افسانه تجلی یافته‌است اصلاً این گل‌صنم خانم هیچوقت نمی‌تواند برای یک سنگتراش،زن زندگی باشد مگر اینکه قضیه را طور دیگر ببینیم. یعنی این بهزاد سنگتراش است که به طبقهٔ خود پشت می‌کند، آن زندگی دشوار را که در میان سنگتراشان و زحمتکشان دیگر داشته رها کرده و جذب طبقهٔ اعیان و اشراف می‌شود. خوب این حرف دیگری است. باز نه تنها درد مردم شیرینکامان دوا نشده، بلکه یک نفر هم به مفتخورها اضافه شده‌است.

مورد دیگری که در نمایشنامه وجود دارد و دور از واقعیت است که می‌توان گفت از همان اشتباه و انحراف **آشتی طبقاتی** آب می‌خورد، صحنهٔ آخر نمایش است. میرزاخان **هفت‌پشت** احساس می‌کند که دیگر لایق حکومت نیست و از مردم می‌خواهد کنارش بگذارند و دیگری را برگزینند. مردم هم بهزاد سنگتراش را انتخاب می‌کنند. این هم از عجایب غیرممکنن این نمایش است. ما در همین انقلاب خودمان دیدیم که‌مردم زحمتکش ایران برای واژگون کردن آن ملعون که ادعاها وعملکردهایش دست‌کمی از این حاکم ملک شیرینکامان نداشت فقط شصت‌،هفتاد هزار شهید دادند و هنوز هم می‌بینیم که عمال و ایادی او در داخل و خارج یک لحظه دست از توطئه علیه مردم ایران برنمی‌دارند حال چگونه باور کنیم که میرزاخان هفت‌پشت معلوم‌الحال به آن راحتی حاضر شده کنار برود. خلاصه در نمایشنامه **عروسکها** ما نمی‌بینیم که بهزاد سنگتراش حاکم یک حکومت مردمی شده‌باشد. بلکه می‌بینیم این سنگتراش فقیر به طبقهٔ خود پشت کرده و به شوهری دختر حاکم فعلی درآمده و خودحاکم دیگری شده‌است. یعنی روز از نو و ظلم بر مردم از نو.

جالب‌تر از همه نطقی است که شاهزاده‌خانم برای مردم ایراد می‌کند و در آن از حکومت مردم بر مردم یاد کرده و به آنان در بارهٔ حقوق اجتماعیشان آگاهی می‌دهد. این آنقدر دور از واقعیت بود که صدای یک تماشاگر پانزده‌تومانی را درآورد. با خنده‌ای به دوستش گفت:

«با این چیتان فیتانش چه حرفهائی می‌زند». این واکنش ناباوری در تماشاگر بسیار طبیعی بود، چون وضع ظاهرش نشان می‌داد که زحمتکش شریفی است. او در برخورد با واقعیت‌های عینی و ملموس پیرامونش به حقایق ارزشمندی رسیده‌است. نمی‌تواند دردها و دوای دردهایش را از زبان کسی بشنود که دشمن طبقهٔ اوست. یعنی دختر یک حاکم است.

آخرین حرفی که در بارهٔ محتوای این نمایشنامه می‌ماند عدم حضور فعال مردم شهر

شیر ینکامان است. کارگردانان نمایش با زحمت بسیار مردم شهر را وارد صحنه کرده‌اند. ولی آنچنان که باید از نیروی آنها در خط داستان استفاده نشده‌است. مردم شهر حالت تأثیرپذیری و بلاهت دارند. در حالیکه قوانین جامعه به ما آموخته است که تعیین کننده نهائی و مؤثرترین عامل در هر دگرگونی اجتماعی همین توده‌های زحمتکش هستند. با همهٔ این کاستی ها نمایشنامه **عروسکها** حرکت تازه و مفید و ارزنده‌ای است که در میان نمایشنامه های دیگرتئاترهای لاله‌زار درخشان است.

در **عروسکها** ما سیمای کمرنگی از نقش امپریالیزم و چگونگی وابسته‌شدن به آن را می‌بینیم و شکلی محو از مبارزه علیه آن نیز محسوس است. با همهٔ اشکالات،این نمایش برای تماشاگر حرفهای تازه‌ای داشت. تماشاگر باوفای لاله‌زار که جای دیگری برای دیدن تئاتر ندارد با دیدن **عروسکها** با مسائل تازه‌ای روبرو می‌شود که در جامعهٔ کنونی ما مطرح است.

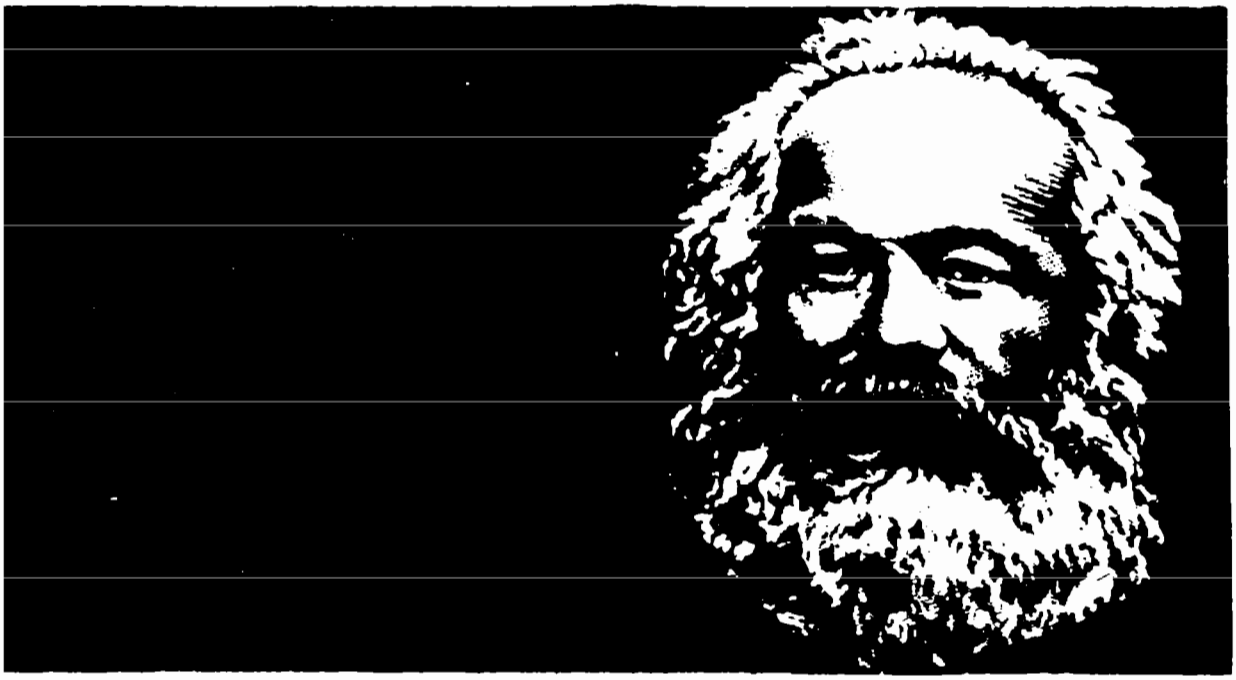
اگر طرح این مسائل روز به گونه‌ای صحیح ارائه شود بی‌شک مفید خواهد بود. نمایش **عروسکها** نسبت به کارهای گذشته و حال تئاترهای لاله‌زار کاری تازه و موفق است، ولی کافی نیست. این می‌تواند تنها آغاز مناسبی باشد برای پیدایش تئاترهای مردمی در لاله‌زار که بیشترین زمینه‌ها را در خود دارد. نمایش **عروسکها** نشان داد که گردانندگان اینگونه نمایش‌ها صادقانه می‌خواهند با انقلاب مردم زحمتکش ایران همراه باشند و از سوی دیگر با ابتذالی که متأسفانه هنوز هم در حیطهٔ تئاتروجود دارد، به مبارزه برخیزند.اگر این همراهی با مردم زحمتکش، این تکیه‌گاه اساسی، را همواره بطور پی‌گیر حفظ کنیم، هیچوقت رندان به خود اجازه نمی‌دهند که ما را به فرصت‌طلبی متهم کنند.

ما منتظریم که باز چنین کارهائی ببینیم. کارهائی با اشتباهات کمتر و بازدهی بیشتر. نمایشنامه هائی که در بالا بردن آگاهی اجتماعی تماشاگر زحمتکش مؤثر باشند. بقول مولانا: **رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست.**

سخن آخر اینکه در دل این بررسی ها هیچ چیز جز حسن نیت و احترام به کارهای مردمی نیست. با آرزوی موفقیت برای همهٔ کسانی که در آوردن این نمایشنامه به روی صحنه زحمت کشیده‌اند به آنها می‌گوئیم: خسته نباشید دوستان.

رسول نجفیان

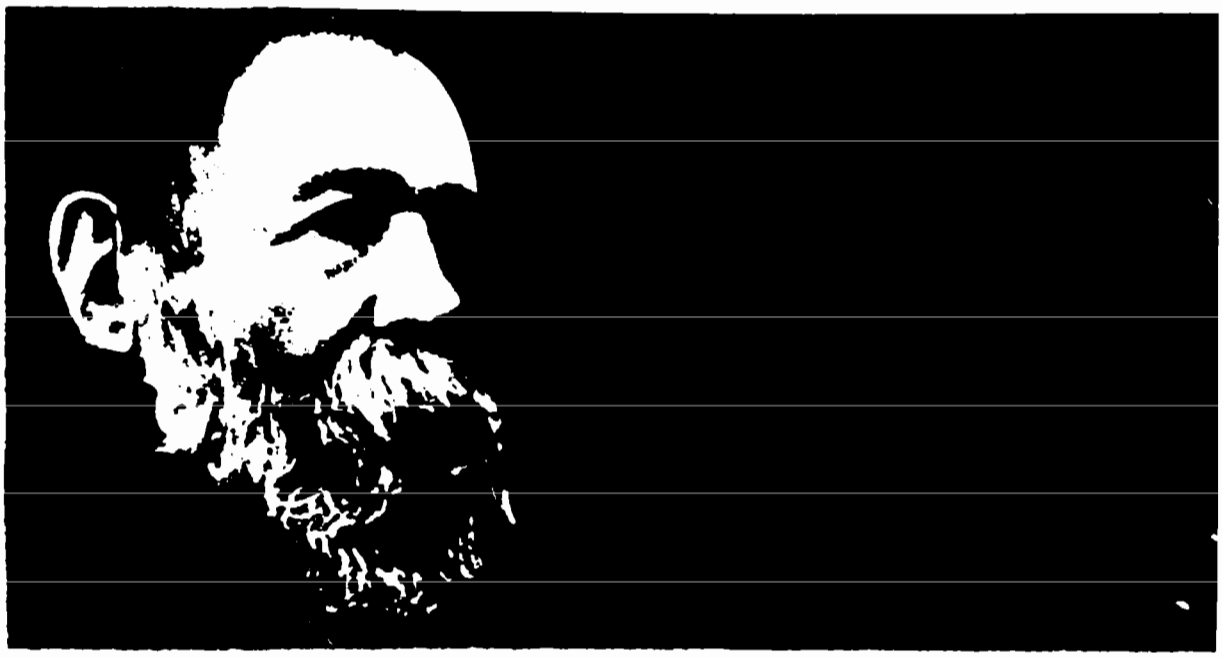
● شماره‌های گذشتهٔ **صحنهٔ معاصر** را از انتشارات **شناخت** خیابان انقلاب روبروی دبیرخانهٔ دانشگاه تهران تهیه کنید.



● مارکس و انگلس :

دربارهٔ ادبیات و هنر

● ب. کریلوف



مقدمه **ب. کریلوف** بر کتاب «مارکس و انگلس: در بارهٔ ادبیات و هنر»، چاپ ۱۹۷۶. این کتاب منتخبی از نقل‌قول‌ها و همچنین بعضی از آثار کامل و نامه‌های **کارل مارکس و فردریک انگلس** و همچنین عقاید آنها در مورد هنر و نقش آن در اجتماع می‌باشد.

کارل مارکس و فردریک انگلس معلوماتی عالی در مورد هنر جهان داشته و حقیقتاً به ادبیات، موسیقی کلاسیک و نقاشی عشق می ورزیدند. هر دوی آنها در جوانی شعر می گفتند؛ در واقع **انگلس** زمانی بطور جدی در این فکر بود که حرفهٔ شاعری را پیشه سازد.

این دو نه تنها با ادبیات کلاسیک بلکه با آثار نویسندگانی کمتر شناخته شده و حتی نویسندگان گمنام، نویسندگان معاصر و با نویسندگانی که در زمانهای دورتر زندگی و کار کرده بودند، بخوبی آشنا بودند. **اشیل، شکسپیر، دیکنز، فیلدینگ، گوته، هاینه، سروانتس، بالزاک، دانته، چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف** مورد ستایش **مارکس و انگلس** بودند و این دو در آثار خود از افراد ناشناخته‌ای که در تاریخ ادبیات نقشی بجای گذارده‌اند نیز نام برده‌اند. آنها همچنین به هنر عامیانه و حماسه‌های ملل مختلف و سایر فولکلورها مانند آوازها و داستان‌ها و متل‌ها و ضرب‌المثل‌ها عشق می ورزیدند.

مارکس و انگلس در آثار خود از گنجینهٔ ادبیات جهان فراوان استفاده کرده‌اند. اشارات مکرّر آنها به شخصیت‌های ادبی و اسطوره‌ای، استفاده از پندیات، تشبیهات و نقل‌قولهای مستقیم که به طرز ماهرانه‌ای با کار آنها در آمیخته است یکی از خصوصیات اصلی سبک نگارش آنهاست. آثار **مارکس و انگلس** نه تنها از نظر عمق محتوا بسیار غنی بود، بلکه از جنبهٔ ارزش‌های استثنائی هنری نیز شاخص می باشد. و یلهلم لیبکنخت سبک نگارش **مارکس** را بسیار تحسین نموده و برای مثال «هیجدهم برومر لوئی بناپارت» را ذکر می کند. وی چنین می نویسد: «اگر بتوان تنفر، ملامت و عشق سوزان به آزادی را در قالب کلماتی آتشین، و برانگر و گیرا بیان کرد، این براستی در «هیجدهم برومر» است که قاطعیت، **تاسی توس** و طنز مرگبار **جووِنال** و خشم مقدس **دانته** با یکدیگر در هم می آمیزند. سبک در اینجا قلمی است که از عصر باستان در دست رومی ها به مثابه خنجری برآن برای نوشتن و ضربه زدن بکار گرفته شده‌است. سبک خنجری است که بدون خطا قلب را می درد.» (خاطراتی از مارکس و انگلس. ۱۹۵۶، ص۵۰۷)

مارکس و انگلس برای اینکه افکار خود را بطور زنده و موثر در آثار ژورنالیستیک و جدلی و حتی آثار بنیادی تئوریک خود از قبیل «سرمایه» و «آنتی دورینگ» بیان کنند از انگاره‌های هنری (ایماژها) استفادهٔ شایان نموده‌اند.

مقاله **مارکس** به نام آقای وگت که بر علیه **کارل وگت** کسی که حزب پرولتاریا را به باد تهمت گرفته بود یکی از بهترین مثال‌هاست. طنز گزندهٔ این مقاله مدیون استفادهٔ ماهرانه **مارکس** از آثار نویسندگان کلاسیک همچون **ویرژیل، پلاتوس و پرسیوس** و همچنین آثار شعرای قرون وسطی آلمان **گوتفرید فون استراسبورگ** و **ولفرام فون اشنباخ** و همچنین ستارگان ادب جهان مانند **بالزاک، دیکنز، شیللر و هاینه** می باشد.

دانش عالی **مارکس و انگلس** از ادبیات جهان آنها را قادر ساخت که به طرز بدیعی مبانی زیبائی‌شناسی علمی را توسعه بخشند. به این ترتیب بنیانگزاران کمونیسم علمی نه تنها قادر بودند به معضلات زیبائی‌شناسی دوره قبل جواب گویند، همچنین‌توانستند سیستم اساساً نوینی از علم زیبائی‌شناسی تدوین کنند. این موفقیت آنها تنها مدیون خیزش انقلابی‌ای است که این دو با آفرینش ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی، و با تدوین بنیادهای مفهوم ماتریالیستی تاریخ؛ در فلسفه بوجود آورده‌بودند. اگر چه **مارکس و انگلس** اثری جداگانه در مورد ادبیات و هنر از خود باقی نگذاشته‌اند، معهذا عقاید آنها در این زمینه در صورت جمع‌آوری تشکیل مجموعهٔ هماهنگی را می‌دهد که خود نتیجه‌ای منطقی است از بینش علمی و انقلابی آنها. **مارکس و انگلس** ماهیت هنر و مسیر تحول آن و نقش و وظیفه آنرا در جامعه و اهداف اجتماعی بیان داشته‌اند.

زیبائی‌شناسی مارکسیستی همچون کلیّه آموزشهای **مارکس و انگلس** در خدمت مبارزه برای بازسازی کمونیستی جامعه می‌باشد.

مارکس و انگلس، هنگامی که تئوری زیبائی شناسی خود را تکامل می‌بخشیدند، بر دست‌آوردهای گذشتگان تکیه داشتند. اما آنها مسائل اساسی زیبائی‌شناسی و از همه مهمتر مسئله رابطهٔ هنر و واقعیت را به طریق نوینی که بر ماتریالیسم دیالکتیک مبتنی بود، حل نمودند. زیبائی شناسی ایده‌آلیستی، هنر را به مثابه بازسازی آرمانی می‌انگاشت که مافوق واقعیت اصلی جهان قرار گرفته‌است. منشاء هر شکل هنری، توسعه و تکامل آن و شکوفائی و انحطاط آن، همه و همه از درک تئوریسین‌های هنری و تاریخ هنرنویسان قبل از مارکسیسم تا آنجا که هنر را به دور از حیات اجتماعی بشر مطالعه می‌کردند، خارج بود.

مارکس و انگلس درک هنر و ادبیات را صرفاً با پرداختن به قوانین درونی تکامل آنها کاملاً غیرممکن می‌دانستند. به نظر آنها جوهر، منشأ، تکامل و نقش اجتماعی هنر را تنها می‌توان با تجزیه و تحلیل سیستم اجتماعی به عنوان یک کلّ درک کرد، سیستم اجتماعی که عوامل اقتصادی درون آن — مانند تکامل نیروهای مولّد در ارتباط پیچیده و متقابل با روابط تولیدی- نقش تعیین کننده دارند. بنابراین هنر از دیدگاه **مارکس و انگلس** یکی از اشکال آگاهی اجتماعی بوده و ناگزیر باید علّت تغییرات آنرا در حیات اجتماعی بشر جستجو کرد.

مارکس و انگلس ماهیّت اجتماعی هنر و تکامل آنرا در مسیر تاریخ روشن ساخته و نشان دادند که در اجتماعی با تضادهای آشتی ناپذیر طبقاتی (آنتاگونیسم)، هنر تحت نفوذ تضادهای طبقاتی و سیاست و ایدئولوژی طبقات خاصی قرار می‌گیرد.

مارکس و انگلس توضیحی ماتریالیستی از منشاء حسّ زیبائی شناختی بدست دادند. آنها اظهار داشتند که توانائی‌های هنری بشر، ظرفیت او برای نگاه به جهان با دید زیبائی‌شناسانه، و درک زیبائی‌های جهان و آفرینش آثار هنری نتیجهٔ توسعه و تکامل طولانی جامعه بشری بوده و بنابراین محصول کار انسان می‌باشند. **مارکس** از زمان نگارش اثر خود «دستنویس‌های فلسفی و اقتصادی ۱۸٤٤»، به نقش کار در توسعهٔ استعداد بشر جهت ادراک و بازسازی زیبائی و شکل دادن به اشیاء «منطبق با قوانین زیبائی» اشاره کرده‌است.

این فکر بعداً توسط **انگلس** در اثر خود به نام «دیالکتیک طبیعت» بسط داده‌شد. **انگلس** در این اثر نوشت که تلاش، دست بشر را تا درجه‌ای تکامل بخشیده‌است که برای خلق نقاشی‌های **رافائل**، مجسمه‌های **تورووالدسن** و موسیقی **پاگانینی** ضروری است. («دیالکتیک طبیعت»، ۱۹۷٤، ص ۲—۱۷۱). بنابراین **مارکس و انگلس** هر دو بر این تأکید دارند که حسّ زیبائی شناختی بشر مادرزادی نبوده بلکه اکتسابی است.

بنیانگذاران مارکسیسم درک دیالکتیکی خود از ماهیّت تفکّر انسان را در تجزیه و تحلیل خلاقیت هنری بکار می‌گرفتند. در بررسی توسعهٔ هنر همراه با جهان مادی و تاریخ جامعه، **مارکس و انگلس** بدین نتیجه رسیدند که محتوا و فرم هنری ثابت نبوده بلکه ناگزیر برحسب قوانین معین همگام با توسعه و تکامل جهان مادی و جامعهٔ بشری تغییر و تکامل می‌یابد. هر دوره تاریخی آرمانهای زیبائی‌شناسی مختص خود را داشته و آثار هنری در رابطه با ویژگی خاص خود تولیدمی‌کند، که تحت شرایط دیگر تکرار شدنی نیست. مثلاً در مقایسه کارهای **رافائل**، **لئوناردوداوینچی** و **تی‌سین**، **مارکس و انگلس** تأکید نمودند که «آثار هنری **رافائل** نتیجهٔ شکوفائی فرهنگ رُم و تحت نفوذ فلورانس بود، در حالیکه آثار **داوینچی** ازاوضاع فلورانس سرچشمه می‌گرفت و کارهای **تی‌سین** که حدیدتر می‌باشد. محصول توسعهٔ کاملاً متفاوت شهر ونیز است.» (مارکس و انگلس «ایدئولوژی

آلمانی»، مجموعه آثار، جلد پنجم، ۱۹۷۶، ص ٤–۳۹۳).

علت گوناگونی هنر در ادوار مختلف و اینکه هنر هرگز خود را تکرار نمی کند توسط **مارکس** به این صورت بیان شد: درجه توسعه و تکامل اجتماعی و ساختمان اجتماعی تعیین کنندهٔ محتوای کار هنری و برجسته شدن شاخه‌ای از هنر در آن جامعه می باشد. **مارکس بیان داشت که به هیچوجه** ممکن نیست که اسطوره‌ها و یا اشعار حماسی یونان باستان را **تحت شرایط اجتماعی قرن نوزده خلق** کرد. **مارکس** در مقدمهٔ «دستنویس های اقتصادی ۸–۱۸۵۷» نوشت: **«آیا می توان آن درک انسان** از طبیعت و روابط اجتماعی را –که مبنای تخیلات یونان و هنر یونان است– جایگزین تفکر عصر خودرو و راه‌آهن و لکوموتیو و تلگراف برقی نمود؟»

نیازی به بیان این مطلب نیست که مارکسیسم تنها یک درک سَرسَری و مکانیکی از رابطهٔ بین اشکال آگاهی اجتماعی و هنر بطور اخص با زیربنای اقتصادی بدست نمی دهد. برای **مارکس و انگلس** هر شکل‌بندی اجتماعی متشکّل از مجموعه‌ای پویا از عناصری با تأثیر متقابل است که بر یکدیگر اثر می گذارند. سیستمی که در آن عامل اقتصادی تنها در تحلیل نهائی نقش بنیادی دارد. **مارکس و انگلس** به هیچ عنوان تمایل نداشتند که هنر را صرفاً محصول منفعلی از سیستم اقتصادی حاکم بدانند. برعکس آنها تأکید می کردند که اشکال مختلف آگاهی اجتماعی، و البته از آنجمله خلاقیت هنری، فعالانه واقعیت اجتماعی ای را که خاستگاه آنها بوده، متأثر می سازند.

چنین بنظر می رسد که برای جلوگیری از کلی گوئی های جامعه‌شناسانه در باره مسائل خلاقیّت هنری، **مارکس و انگلس** توجه همگان را به این حقیقت جلب نمودند که زندگی اجتماعی و ایدئولوژی طبقات خاص به هیچوجه به صورت مکانیکی در هنر منعکس نمی گردند. خلاقیّت هنری از قوانین کلّی توسعه و تکامل اجتماعی تابعیّت نموده، اما به علت اینکه شکل و یژه‌ای از آگاهی می باشد دارای و یژگی های بارز و الگوهای خاص خود است.

یکی از و یژگی های بارز هنر استقلال نسبی آن به موازات تکامل یافتن آن است. این واقعیت که آثار هنری از جنبهٔ تاریخی با ساختار اجتماعی بخصوصی در ارتباط هستند بدین معنی نیست که آنها به مجرد از بین رفتن این ساختار اجتماعی اهمیت خود را از دست می دهند. مارکس در این مورد از هنر و شعر حماسی یونان باستان مثال می زند «که هنوز به ما لذت زیبائی شناسی داده و از جنبه‌های بخصوصی به عنوان هنر معیار و آرمانهای غیرقابل دسترسی شناخته می شوند.» (**مقدمه‌ای بر دستنویس های اقتصادی ۸–۱۸۵۷**). مارکس همچنین توضیح جامعی بر این پدیده داده‌است: هنر یونان بازتاب درک ساده‌لوحانه سالم و به هنجار بشر از واقعیت است که خود و یژگی او در آن مراحل ابتدائی از توسعه و تکامل خود یعنی مرحله ی کودکی انسان می باشد. هنر یونان منعکس کنندهٔ تلاش بشر برای دست‌یافتن به «حقیقت طبیعی» با جذابیت و کشش خاصی که برای همگان دارد، بوده‌است. (همان کتاب)

این نمونه منعکس کنندهٔ یکی از اصول مهم زیباشناسی مارکسیستی است. در نگرش به آثار هنری که اساساً به منزلهٔ بازتابی از شرایط و روابط اجتماعی بخصوص می باشد ضروری است، خصوصیاتی که ارزش های جاودانی این آثار را می سازند در نظر گرفته شود.

مارکس و انگلس این واقعیت را که ادوار شکوفائی هنر الزاماً به خودی خود مصادف با پیشرفت های اجتماعی در سایر زمینه ها مانند تولید مادی نمی باشند به منزلهٔ یکی دیگر از و یژگیهای خاص هنر می دانستند. مارکس در مقدمه خود بر اثر **دستنویس های اقتصادی ۸–۱۸۵۷** چنین نوشت: «تا آنجا که به هنر مربوط می شود به خوبی روشن است که بعضی از نقاط اوج آن به هیچ‌وجه برتکامل عمومی جامعه منطبق نیست. و بنابراین با زیربنای مادی جامعه نیز همگام

نمی باشند. مارکس و انگلس علّت این عدم توازن و هماهنگی بین تکامل هنر و جامعه به طور کلّ را در این واقعیت می دیدند که فرهنگ معنوی هر دوره نه تنها توسط سطح تکامل تولید مادی —بنیان مادی اجتماع— بلکه همچنین توسط خصوصیات و ماهیت روابط اجتماعی مختص آن دوره تعیین می گردد. به بیان دیگر عواملی همچون خصلت و یژهٔ روابط اجتماعی، سطح تکامل آنتاگونیسم طبقاتی و وجود شرایط خاص در هر دوران برای تکامل فردیت بشر، همه و همه تأثیر بسزائی بر هنر گذاشته و ماهیّت و تکامل آنرا تعیّن می بخشند.

گفتارمارکس وانگلس تاآنجا که به جامعهٔ سرمایه‌داری مربوط می شود این ناموزونی، و ناهماهنگی، باید به عنوان نمود تضاد اساسی سرمایه‌داری دیده‌شود، تضادی بین ماهیّت اجتماعی تولید و شکل خصوصی تقسیم ثروت. مارکس از تجز یه و تحلیل خود در مورد تضادهای سرمایه داری نتیجه‌ای می گیرد که برای ز یبائی شناسی دارای اهمیّت فوق‌العاده می باشد: «تولید سرمایه‌داری با شاخه‌های بخصوص از تولید معنوی مانند نقاشی و شعر سر دشمنی‌دارد.» (کارل مارکس **فرضیه‌های ارزش اضافه**. قسمت اول —۱۹۷۵— ص ۵— ۲۸٤). چنیـــن نظری مطلقاً تکامل ادبیات و هنر را در سیستم سرمایه‌داری انکار نمی کند بلکه بدین معنی است که ماهیّت بهره کشی درسیستم سرمایه‌داری با تمام ایده‌آل های انساندوستانه که هنرمند واقعی را برمی انگیزد تضاد عمیقی دارد. هر اندازه که هنرمندان از تضاد بین ایده‌آلهای خود و واقعیت جامعه سرمایه‌داری آگاه‌تر باشند اثر آنها (اغلب بر خلاف منشاء طبقاتی خود هنرمند)در اعتراض به روابط ضد بشری سرمایه‌داری گو یاتر و روشن‌تر خواهد بود. خصومت جامعه بور ژوازی نسبت به هنر حتّی در ادبیات بور ژوازی نیز انتقاد از کاپیتالیزم را به نحوی از انحاء بوجود می آورد، آنچنانکه واقعیت جامعهٔ سرمایه‌داری به شکل دنیائی مملو از برخوردهای تراژیک ترسیم می شود. به عقیدهٔ مارکس و انگلس این موضوع خصلت دیالکتیکی توسعه و تکامل هنر در جامعه سرمایه‌داری است. به همین علّت است که جامعه بور ژوازی نو یسندگان نابغه‌ای همچون شکسپیر، گوته و بالزاک را به جهان عرضه داشتند، نو یسندگانی که قادرند به ورای عصر خود و محیط طبقاتی خود دست یافته و با قدرتمندی هنرمندانهٔ کم‌نظیری رذالت های سیستم بهره کشی سرمایه‌داری را محکوم کنند.

مارکس و انگلس در آثار خود اندیشه های عمیقی را در مورد ماهیّت طبقاتی هنر در جامعه آنتاگونیستی ارائه کردند. آنها نشان دادند که حتّی نو یسندگان بزرگی که قادر بودند اغلب برخلاف موضع طبقاتی خود تصو یری زنده و واقعی از زندگی انسان ترسیم کنند، در یک جامعه طبقاتی ز یر نفوذ شدید عقاید و منافع طبقات حاکم بودند و به دفعات در آثار خود سازشکاری جدی خود را با این عقاید و منافع نشان داده‌اند. مارکس و انگلس با بررسی نمونه هائی همچون گوته، شیللر، بالزاک و سایر نو یسندگان بدین نکته پی بردند که تضادهای خاص این نو یسندگان صرفاً نتیجهٔ ساختمان فکری و روانی فردی آنها نبود، بلکه بازتاب ایدئولوژیک تضادهای واقعاً موجود در حیات جامعه است:

بنیانگزاران مارکسیسم تأکید داشتند که هنر در نبرد ایدئولوژیک بین طبقات سلاح مهمی است. هنر می تواند ماهیّتی دوگانه داشته‌باشد یعنی از سوئی قدرتمندی طبقات استثمارگر را تحکیم بخشیده و از سوی دیگر آنرا تضعیف کند. هنر می تواند از ستـــم طبقاتی دفاع کرده یا بالعکس در جهت تعلیم و تر بیت و بالا بردن آگاهی طبقاتی توده‌های زحمتکش به کار افتد و بدین وسیله آنها را به پیروزی بر فرادستان خود نزدیکتر سازد. بنابراین مارکس و انگلس خواستار مرز بندی آشکار و روشنی مابین پدیده‌های مترقی و ارتجاعی در فرهنگ فئودالی و بور ژوائی گشته و اصل ارز یابی حز بی هنر را پیش کشیدند که بر طبق آن هنر از دیدگاه طبقه انقلابی تجز یه و تحلیل و ارز یابی

می گردد.

با وجود اینکه مارکس و انگلس نشان داده‌اند که بین هنر و مبارزهٔ طبقاتی ارتباطی وجود دارد معهذا ایندو همیشه از هر گونه تلاشی جهت مقّید کردن این مسئله در یک چهارچوب بخصوصی مخالفت ورزیده‌اند. آنها اظهار داشته‌اند که طبقات چیزی ایستا و تغییرناپذیر نیستند بلکه روابط متقابل طبقات در مسیر تاریخ نقش طبقات را در زندگی جامعه‌ای که دگردیسی های پیچیده‌ای بخود می بیند تغییر می دهد. بنابراین در دورهٔ مبارزه علیه فئودالیزم، بورژازی قادر بود که ارزش های معنوی بسیاری خلق نماید، امّا پس از پیروزی در انقلاب ضد فئودالی به قدرت رسیدن بورژوازی تدریجاً همان سلاحی را که خود در نبرد علیه فئودالیزم بکار گرفته بود نفی کرد. بورژوازی بریدن نهائی از گذشتهٔ انقلابی خود را زمانی کامل می کند که نیروی جدیدی در عرصه‌ی تاریخ آشکار می گردد و آن همانا پرولتاریا است. تحت چنین شرایطی هر گونه تلاش توسط هر یک از روشنفکران و بخصوص شخصیتهای فرهنگی و هنری، جهت درکی عمیق‌تر از واقعیت و پا نهادن به ماوراء چهارچوب روابط بورژوائی و اعتراض به این روابط در قالب هر نوعی از هنر بطور غیرقابل اجتنابی آنها را با مقامات جامعهٔ بورژوائی در تعارض قرار می دهد و باعث جدائی آنها از مرضع بورژوائی خود می گردد.

مارکس و انگلس نظریه‌ی ماتریالیستی و دیالکتیکی خود را در زمینه دانش و در تجزیه و تحلیل هنر و ادبیات بکار می گیرند. به نظر آنها خلاقیت هنری یکی از راه‌های منعکس ساختن واقعیت و در عین حال نوعی از دریافت و شناخت واقعیت می باشد. خلاقیت هنری همچنین یکی از قوی‌ترین اهرم‌های مؤثر در پیشبرد معنوی بشریت است. چنین برخوردی با هنر مبنای درک ماتریالیستی از اهمیت اجتماعی آن بوده و نگرشی است بر نقش برجسته هنر در پیشرفت جامعه.

طبیعتاً در ارزیابی هنر و ادبیات، مارکس و انگلس توجه خود را به مسئلهٔ رئالیسم به مثابه دقیقترین شیوه‌ی ترسیم واقعیت در یک اثر هنری، معطوف و متمرکز ساختند.

آنها رئالیسم را، به عنوان روندی در ادبیات و روشی از خلاقیت هنری، بالاترین دستآورد بشر در جهان هنر می دانستند. انگلس تعریف کلاسیک امروزی رئالیسم را چنین تدوین کرد: «رئالیسم به نظر من نه تنها به جزئیات حقیقی می پردازد بلکه بازسازی حقیقی و واقعیت گرایانه از شخصیت های نمونه و خاص (تیپیک) در شرایط خاص آنها است. (**مارکس وانگلس، گزیدهٔ مکاتبات**. ۱۹۷۵. ص ۸۷—۳۷۹) مارکس و انگلس تأکید کردند که بازآفرینی و ارائه رئالیستی به هیچ عنوان رونوشت برداشتن از واقعیت نیست بلکه رئالیسم روشی برای نفوذ در جوهر یک پدیده است. به عبارت دیگر رئالیسم روشی از تعمیم هنری است که امکان می دهد خصوصیات نمونهٔ عصر بخصوصی نمایانده شود. مارکس و انگلس این ویژگی را در آثار نویسندگان بزرگ رئالیست همچون شکسپیر، سروانتس، گوته، بالزاک، پوشکین و غیره ارج می نهادند. مارکس نویسندگان رئالیست قرن نوزده انگلستان همچون دیکنز. تکری ، خواهران برونته و گاسکل را همچون ستارگان درخشانی توصیف نمود که: «صفحات پر تصویر و فصیح آثار آنها رویهمرفته از مجموع تمام سیاستمداران حرفه‌ای و مبلّغین و منادیان اخلاق، حقایق سیاسی و اجتماعی بیشتری به جهان عرضه کرده‌اند.» (کارل مارکس «طبقه متوسط انگلستان» **مقالاتی در مورد انگلستان**). انگلس هم در هنگام تحلیل آثار نویسندهٔ بزرگ رئالیست فرانسه بالزاک خط فکری مشابهی را تحول می بخشید. به هنگام نوشتن در بارهٔ **کمدی انسانی**، انگلس توجه دارد که بالزاک به خوانندهٔ خود «بهترین تاریخ رئالیستی جامعه فرانسه را عرضه کرده... که من از توصیفات جزئی اقتصادی آن به عنوان نمونه جابجائی مستغلات و مالکیت شخصی پس از انقلاب فرانسه بیشتر آموخته‌ام تا از تمام تاریخ نویسان و آمارگران و اقتصاددانان آن دوره در مجموع.» (**گزیده مکاتبات ص ۸۱—۳۷۹**).

مارکس و انگلس در نامه‌های خود به لاسال در بهار ۱۸۵۹ عقاید مهمّی در بارهٔ رئالیسم بیان کردند. در این نامه‌ها آنان از نمایشنامه تاریخی وی به نام **فرانتز فون سیکنگن** که در مورد قیام ۲۳—۱۵۲۲ شوالیه‌ها درآستانه‌ی جنگهای دهقانی آلمان نوشته بود به شدت انتقاد کردند. این دو نامه از اهمیّت خاصّی برخوردارند زیرا محتوای اصول اساسی زیبائی‌شناسی مارکسیستی می‌باشند.

خواسته‌های مارکس و انگلس از هنرمند شامل موارد زیر است:

رعایت امانت و صداقت در به تصویر کشیدن، برخورد تاریخی مشخص به ماجراهای توصیف شده و عرضهٔ شخصیت‌های زنده که خصوصیات فردی آنها منعکس کنندهٔ جنبه‌های ویژه شخصیتی و روانکاوانه‌ی محیط طبقاتی آنها باشد. نویسندهٔ آثار اصیل رئالیستی هرگز عقاید خود را از راه فلسفه‌بافی و تعلیم مستقیم در قالب نصیحت به خواننده انتقال نمی‌دهد، بلکه این کار را توسط انگاره‌های زنده‌ای که احساس و آگاهی خواننده را با بیان هنری خود متأثر می‌کند، انجام می‌دهد. به نظر مارکس و انگلس، لاسال برخی ضعفها در سبک هنری شاعر و نمایشنامه نویس بزرگ آلمان، شیللر را با شدت بیشتری داراست و بخصوص در Penchant به خاطر بکار گرفتن لفاظی انتزاعی، شخصیتها و قهرمانان خود را به حد بیان کنندگان انتزاعی و یک بعدی عقایدی خاص تنزّل داده است. از این نظر مارکس و انگلس رئالیسم شکسپیر را به روش شیللر ترجیح می‌دادند. هر دوی آنها به لاسال گوشزد کردند که وی در تقلید از شیللر این مهم را فراموش کرده بود که نویسندهٔ رئالیست باید غنای محتوا و ایده‌آلهای والا را با تلاش برای بدست آوردن قابلیت شکسپیری درهم آمیزد تا بازآفرینی راستین احساسات و عواطف و وجوه مختلف شخصیت بشر باشد.

مارکس و انگلس در **نامه‌های** خود به لاسال، همچنین به مسئله رابطه‌ی بین ادبیات و زندگی، رابطه ادبیات و زمان حال اشاره کردند. مارکس به هیچ‌وجه لاسال را به خاطر تلاش جهت برقراری تشابه بین حوادث قرن شانزدهم که در نمایشنامه توصیف شده است و موقعیت میانه‌ی قرن نوزدهم و همچنین تلاش برای بازآفرینی برخورد واقعاً تراژیک که «سرنوشت ساز حزب انقلابی ۹—۱۸۴۸ بود» سرزنش نکرد. به نظر مارکس اشتباه لاسال در تفسیر نادرست و ایده‌آلیستی او از این برخورد و تنزل دادن دلایل آن به سطح یك مطلب انتزاعی و قدیمی به اصطلاح «تراژدی انقلاب» است که از هر گونه محتوای طبقاتی یا تاریخی مشخص تهی می‌باشد. مارکس، لاسال را نه به خاطر تمایلات سیاسی نمایشنامه خود بلکه از جهت نادرستی و انحراف اساسی نمایشنامه از دیدگاه تکوین ماتریالیستی تاریخ و از دیدگاه جهان‌بینی پرولتاریای انقلابی سرزنش نمود. مارکس و انگلس به شدت با هرگونه تلاشی جهت ارجحیّت دادن ادبیات به سیاست و همچنین تئوری «هنر برای هنر» مخالفت ورزیدند. آنها پافشاری می‌کردند که آثار نویسندگان رئالیست می‌بایست منعکس کننده و حاوی عقیده و جهان‌بینی پیشرو باشد و به مسائل زمانهٔ خود بپردازد.

تنها از این جنبه بود که مارکس و انگلس جانبداری و تعهّد هنرمند را در ادبیات قبول و خوش‌آمد گفته و آنرا به منزله همبستگی و وفاداری سیاسی و ایدئولوژیکی تفسیر می‌نمودند. انگلس در نامهٔ مورخه ۲۶ نوامبر ۱۸۸۵ به نویسنده آلمانی مینا کاوتسکی چنین نوشت: «من به هیچ‌وجه با جانبداری در شعر مخالف نیستم. آشیل پدر تراژدی و آریستوفان پدر کمدی شاعرانی بس متعهّد بودند. دانته و سروانتس نیز چنین بودند و بهترین چیزی که می‌توان در مورد اثر شیللر به نام kabale und liebe گفت این است: «نخستین نمایشنامه سیاسی آلمان».همچنین رمان‌نویسان روسی و نروژی که آثار روزینی می‌آفرینند همگی در نوشته‌های خود متعهّد بوده و دارای هدف می‌باشند.» (**مارکس و انگلس مجموعه آثار** چاپ آلمان ۶۸—۱۹۶۷ جلد سی و ششم ص ۴—۳۹۳). مارکس و انگلس در عین حال به سختی با هر گونه جانبداری ساده‌لوحانه و اخلاق‌گرائی یك طرفه و

نصیحت‌بافی به جای روش هنری مخالف بودند. آنها نقش آفرینی انتزاعی و ذهنی هنرمند رارد کرده و خواستار شخصیت‌هائی زنده و ملموس بودند. مارکس و انگلس شاعران جنبش ادبی «آلمان جوان» را به خاطر ضعف هنری در آفریدن شخصیت‌های زنده سرزنش کرده و تلاش آنها برای جبران کمبود خلاقیت و چیره‌دستی هنری خود توسط مباحث سیاسی را محکوم نمودند. انگلس در همان نامه به مینا کاوتسکی جانبداری و تعهد را چنین توصیف می‌کند: «من فکر می‌کنم که جهت‌گیری و مقصود هنرمند باید خود در قالب فضا و حرکت اثر هنری بیان شود و هرگز به طور علنی و آشکار به خواننده گوشزد نگردد. یعنی اینکه نویسنده نباید حلّ آتی تاریخی تضادهای اجتماعی توصیف شده در اثر خود را همچون غذائی آماده‌ی هضم به خواننده عرضه بدارد.»

مارکس و انگلس هر دو عمیقاً معتقد بودند که ادبیات پیشرو می‌بایستی منعکس کنندهٔ صادقانه‌ی پروسه‌های حیاتی زمان خود و ناشر افکار پیشرو باشد و از منافع نیروهای مترقی جامعه دفاع کند. واژهٔ نوین روح حزبی در ادبیات بیان کننده این درک آنهاست. آنها چنین حس می‌کردند که این کیفیّت —یعنی وحدت ارگانیك ایده و خلاقیت هنری که در نمایشنامه لاسال وجود نداشت— مبنای اساسی هنر رئالیستی است.

بنیانگزاران کمونیسم علمی با توصیف اصول زیبائی‌شناسی ماتریالیستی و قوانین بنیادی و عام‌ترین قوانین حاکم بر پیشرفت و تکامل هنر، انتقاد هنری و ادبی مارکسیستی را پایه گذاری نموده و اصول بنیادی تفسیر ماتریالیستی از تاریخ هنر ادبیات را پی‌ریزی کردند. آنها در آثار و نامه‌های خود روشنگر سؤال‌های مهم مربوط به پروسهٔ تاریخی وادبی بودند. و جنبه‌هائی را در آثار نویسندگان کلاسیك و معاصر آشکار ساختند که از درك تاریخ هنرنویسان بورژوا خارج بود.

در این مجموعهٔ (منظور کریتوف ثنایی است که این ترجمه مقدمهٔ آن است) خواننده با نظریات مارکس و انگلس در مورد آثار هنری اعصار مهم تاریخ بشریت و تکامل هنری در عصر باستان، قرون وسطی، فرهنگ و ادبیات رنسانس، ادبیات عصر روشنگری و بالاخره آثارنویسندگان رمانتیك و رئالیست قرن نوزدهم آشنا می‌گردد. به اضافه خواننده با جهت‌گیری کلّی بنیانگزاران زیبائی‌شناسی مارکسیستی در مورد گرایشهای ادبی و هنری و عقاید آنها را در مورد یکایك هنرمندان و نویسندگان آشنا خواهد شد.

نظریات مارکس و انگلس در مورد هنر باستان قبلاً بطور خلاصه در بالا ذکر گشته است. اکنون به ارزیابی آنها از هنر سایر دوره‌های تاریخ می‌پردازیم.

توصیفات مارکس و انگلس از خصوصیات و ویژه سیستم اجتماعی و فرهنگ قرون وسطی بسیار درخور توجه است. مارکس و انگلس ماهیت ایده‌آلیستی رمانتیک‌ها و در عین حال تناقض موجود در نظرات روشنفکران عصر روشنگری راکه قرون وسطی را عصر واپس گرائی اجتماعی و فرهنگی می‌دانستند، آشکار ساختند. آنها خاطر نشان ساختند که گذار از برده داری به فئودالیسم از جنبهٔ تاریخی غیر قابل اجتناب بود، و نشان دادند که استقرار شیوه‌ی تولید فئودالی در مقایسه با سلطه‌ی برده‌داری ماقبل خود گامی به جلو، در تکامل جامعه‌ی بشری بوده‌است. چنین برخوردی مارکس و انگلس را قادر ساخت که فرهنگ و هنر قرون وسطی را به روش نوینی ارزیابی کرده و وجوهی را در آن نشان دهند که سیر مترقی تکامل تاریخ را، مشخص می‌سازند. انگلس نوشت: «...در نتیجهٔ درهم آمیزی ملّت‌های مختلف در اوائل قرون وسطی تدریجاً ملّیت‌های نوینی بوجود آمدند.» (مارکس و انگلس مجموعه آثار چاپ آلمان جلد ۲۱ ص ۳۹۵) که ظهور آنها پیش‌شرطی بود برای توسعهٔ تکامل فرهنگی آتی بشریت. با تجزیه و تحلیل اشعار حماسی اوائل قرون وسطی همچون ادای پیر و سایر قصه‌های قهرمانان ایسلندی و ایرلندی مانند

بوولوف، هیلدی برنست و سرود رولان ، مارکس و انگلس نشان دادند که این آثار منعکس کنندهٔ گذار تدریجی از مراحل اولیه سیستم قبیله‌ای به سطوح جدیدی از آگاهی اجتماعی مربوط به دوران‌های اولیّه شکل گیری ملیت‌های اروپائی می‌باشد. انگلس خاطر نشان ساخت که اشعار حماسی و ملی—قهرمانی قرون وسطی در مقایسه با اشعار کلاسیك عصر باستان بخاطر ویژگی‌های جدید فرهنگی—تاریخی و کیفیتّ زیبائی‌شناسی خود درخور توجه می‌باشند. این مطلب درمورد اشعار غنائی قرون وسطی فئودالی — اشعار غنائی عاشقانه‌ای که به خوبی در آثار شعرای تروبادور (**شعرای قرن یازدهم میلادی فرانسه در استان پیروانس**) منعکس است صدق می کند. انگلس در اثر خود به نام **منشاء خانواده و مالکیت خصوصی و دولت**، نوشت که «چیزی به نام عشق جنسی فردی قبل از قرون وسطی وجود نداشت.» و می گفت که به همین دلیل ستایش پرشکوه عشق فردی در قرون وسطی در مقایسه با عهد عتیق گامی به پیش است. علاوه بر آن، شعر عاشقانه قرون وسطی نسل‌های بعدیّ را تحت تأثیر قرار داد، و زمینه را برای شکوفائی شعر در ادوار مدرن آماده ساخت.

مارکس و انگلس دیدگاه نوینی از رنسانس را تدوین و مادیت بخشیدند که با نظریات تاریخ فرهنگ‌نویسان بورژوای اوّلیه و همچنین از بسیاری جهات با نظریات تاریخ‌نویسان بورژوای معاصر و متأخر اختلافات ریشه‌ای دارد. این درك جدید از مبانی تاریخی رنسانس در اروپای غربی توسط انگلس در سال‌های ۶—۱۸۷۵ در مقدمهٔ یکی از نسخه‌های کتاب **دیالکتیك طبیعت** به کاملترین شکل بیان گشت. انگلس تأکید نمود که برخلاف نظریات سنتی علم بورژوازی، رنسانس را نباید تنها به عنوان خیزشی در زندگی معنوی و ایدئولوژیکی زمان خود تفسیر نمود. منشاء این عصر نوین را باید از نظر انگلس بیشتر از همه در تغییرات اقتصادی و سیاسی که گذار از قرون وسطی به دوران جدید را سبب شد جستجو نمود. انگلس به کُنه وجوه هر پدیده‌ای دست یافت که گامی بزرگ در فرهنگ، ادبیات و هنر آن زمان را ممکن ساخته بود. عصری که بعضی از پیشرفت‌های آن حتّی در جامعه بورژوازی کاملتر شده نیز بی‌رقیب ماند. چنانکه انگلس اظهار داشت هنر رنسانس در دورهٔ آرامش و سکون و استقرار نظم بورژوائی توسعه نیافت بلکه در گرماگرم انقلاب عمومی صورت گرفت (**دیالکتیك طبیعت**). روابط اجتماعی در زمان رنسانس در جوشش و غلیان و تحوّل دائم بود و هنوز همچون در جوامع رشد یافتهٔ بورژوازی، این روابط به نیروئی جهت محدود ساختن تکامل قابلیّت‌ها و استعدادها، هوش و توانائی فردی تبدیل نگشته بلکه به عکس فعالانه به تکامل این خصائل کمك می‌نمودند. و یژگی انقلابی این عصر، عصری که به قول انگلس «بشریت هرگز تا بدان زمان انقلابی چنان مترقی تجربه نکرده‌بود، مستلزم پیدایش شخصیت‌هائی غول‌آسا بود» و به راستی که رنسانس بزرگانی متفکّر و حساس و متشخّص به جهان عرضه داشت. بدین علّت مردانی که سلطهٔ نوین بورژوازی را پایه‌گذاری می‌نمودند خود به هیچوجه مقید به محدودیّت‌های بورژوائی نبودند، (**دیالکتیك طبیعت**). انگلس همچنین نوشت که «قهرمانان آن زمان هنوز در بند تقسیم کار و عوارض محدود کنندهٔ آن و یك طرفه بودن تولید که در اغلب جانشینان آنان دیده می‌شود گرفتار نیامده‌بودند» (**دیالکتیك‌طبیعت**) برای هرچه بیشتر روشن کردن این عقیده انگلس لئوناردو داوینچی را مثال می‌زند که «نه تنها نقاشی بزرگ بلکه ریاضی‌دان، مکانیك و مهندسی بزرگ بود که شاخه‌های پیچیدهٔ علم فیزیك نیز به جهت اکتشافات مهم به وی مدیون است». انگلس همچنین آثار **آلبرخت دورر** نقاش، گراورساز، مجسمهٔ ساز و آرشیتکت و مخترع سیستمی از استحکامات را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. وی همچنین به گونا گونی علاقه و دانش شخصیت‌های رنسانس اشاره نموده است.

ارزیابی مارکس و انگلس از رنسانس به عنوان عصر «انقلاب عمومی» و بزرگترین «انقلاب مترقی» نشان دهندهٔ همبستگی گرم آنان با شخصیت‌های «غول آسای» این عصر است.

آنها مردان بزرگ رنسانس را تنها به عنوان محققین و هنرمندان و شعرای بزرگ ننگریسته، بلکه آنها را به مثابهٔ انقلابیونی بزرگ در جهان علم و فرهنگ می شناختند.

به نظر انگلس مهمترین و بزرگی و خصیصهٔ قهرمانان رنسانس در این بود که «آنها تقریباً همه در بحبوحهٔ جنبش‌های معاصر خودزندگی می کردندوفعالیت های خودرا به صورت مبارزهٔ عملی دنبال کرده و با پیوستن به نبرد، یکی با گفتن و نوشتن و دیگری با شمشیر و بسیاری با هردو وسیله مبارزه می‌کردند.»درك این امر مشکل نیست که انگلس از هنرمندان آینده نیز همین توقع را داشت. انگلس با اشاره به توانایی مردم رنسانس در همپایی با نیازهای زمانهٔ خود، بر آن خصیصه هایی در میان مردم تأکید می کرد که آنها را به سطحی بالاتر از علم صندلی‌نشین و تنگ بورژوازی و بالاتر از هنرمندان و نویسندگان بورژوازی قرن نوزدهم که مبلغ «عدم تعهد» و «هنر ناب» بودند، ارتقاء می داد. این ویژگی ها شخصیت های بزرگ رنسانس را به ایده آل های فرهنگ سوسیالیستی و جنبش انقلابی طبقه کارگر نزدیك تر ساخت.

مارکس و انگلس،دانته را به مثابه نویسندهٔ بزرگی که آثارش بیانگر گذاراز قرون وسطی به رنسانس بود می دیدند. به نظر آنها وی شاعر و متفکر نابغه‌ای بود که در عین حال همچون جنگجوئی غیرقابل انعطاف آثارش مملو از روحی حزبی بود و نمی‌توان آنها را از تمایلات و ایده آل های سیاسی وی تفکیك نمود. (**مارکس و انگلس مجموعه آثار**، جلد ششم— ص ۲۷۱). به قول **ویلهلم لیبکنخت** ، مارکس کمدی الهی را تقریباً از حفظ بود و غالباً قسمت‌هائی از آن را به صدای بلند قرائت می کرد. مقدمهٔ مارکس بر کتاب **سرمایه** با این گفتار مغرورانهٔ شاعر بزرگ فلورانسی پایان می‌یابد: «به راه خود برو و بگذار مردم هر چه می خواهند بگویند.»نویسندهٔ **سرمایه** دانته را در شمار محبوب‌ترین شعرای خود گوته، آشیل و شکسپیر به حساب می‌آورد. انگلس دانته را فردی «کم‌نظیر در اوج هنر کلاسیك» و «شخصیتی عظیم» می دانست. (به خوانندهٔ ایتالیائی — مقدمهٔ چاپ ایتالیائی مانیفست کمونیست). مارکس و انگلس نویسندهٔ بزرگ اسپانیائی سروانتس را نیز ارج بسیاری نهادند. **پل لافارگر** می گوید که مارکس نویسندهٔ **دون کیشوت** را همراه با بالزاك «بزرگترین رمان‌نویسان می داند.» (خاطراتی از مارکس و انگلس: «**مارکس وانگلس از دیدگاه معاصران خود**» —۱۹۷۲) و بالاخره ستایش مارکس و انگلس از شکسپیر، یکی از محبوب‌ترین نویسندگان آنها بر همه معلوم است. هر دوی آنها نمایشنامه های وی را که ترسیم کنندهٔ زندگی و شخصیت‌های جاودان زمان خود می‌باشد نمونهٔ کلاسیك نمایشنامه‌نویسی رئالیستی می‌دانستند. **لافارگ** نوشته است که مارکس «بررسی و مطالعه وسیعی در بارهٔ آثار شکسپیر انجام داده‌است» تمام افراد خانوادهٔ مارکس اشتیاق وافری به این نمایشنامه‌نویس برزگ انگلیسی داشتند. (**مارکس و انگلس از دیدگاه معاصران خود**). انگلس در مورد شکسپیر با نظریات دوست خود موافق بود. وی در نامهٔ مورخهٔ دهم دسامبر ۱۸۷۳ به مارکس نوشت: «تنها در پردهٔ اول **زنان خوشحال** بیشتر از تمام ادبیات آلمان زندگی و واقعیت نهفته است.»

مهمترین اظهارنظر بنیانگزاران کمونیسم علمی در مورد کلاسیسیزم ، جنبش ادبی قرون هفده و هیجده، در نامهٔ مارکس به لاسال به تاریخ ۲۲ جولای ۱۸۶۱ مندرج است.مارکس در این نامه بر مبنای درك ماتریالیستی ازتکامل و پیشرفت فرهنگ، این عقیدهٔ غیر تاریخی را که کلاسیسیزم نتیجه درك غلط قوانین نمایشنامه‌نویسی کلاسیك باستان و زیبائی‌شناسی کلاسیك و وحدت‌های سه گانه معروف است، رد نمود. وی بخاطرنشان ساخت که اگرچه درك تئوریسینهای کلاسیسیزم از کتاب فن شاعری ارسطو و نمایشنامه‌نویسی کلاسیك یونان غلط بوده، اما اینکار اتفاقی و یا درك غلط تاریخ نبوده بلکه محصول جبر تاریخ می‌باشد. به نظراو نمایشنامه‌نویسان کلاسیسیست، ارسطو را «به

غلط» درك می کردند زیرا ارسطوی «به غلط درك شده» دقیقاً با شمّ هنری و الزامات زیبائی شناسی آنها که از شرائط فرهنگی و اجتماعی ویژهٔ زمانشان رنگ می گرفت منطبق بوده است.

مارکس و انگلس برخلاف تاریخ فرهنگ‌شناسان پیشین خود —که نمی‌توانستند محتوای طبقاتی عقاید را درك کنند— پرده از مبنای اجتماعی و طبقاتی—تاریخی عقاید عصر روشنگری قرن هیجدهم برداشتند. آنها نشان دادند که عصر روشنگری تنها جنبشی در تفکّر اجتماعی نبود، بلکه نحوه‌ای از بیان ایدئولوژیکی منافع بورژوازی مترقی بود که در آستانه انقلاب کبیر فرانسه بر علیه مطلق گرائی فئودالیزم به نبرد برخاسته بود. مارکس و انگلس به میراث خردگرایان قرن هیجدهم فرانسوی و انگلیسی از جمله داستانها و آثار آنها در مورد زیبائی شناسی ارج بسیار می نهادند. تجزیه و تحلیل فراگیر آنها از فعالیت خردگرایان، روشن کنندهٔ ارتباط نزدیک این فعالیت با زندگی اجتماعی و مبارزه طبقاتی در تدارک برای انقلاب بورژوائی فرانسه می باشد و بین عناصر تقریباً بورژوائی و دمکراتیک این میراث مرز بندی قائل می شوند.

آثار و نامه‌های مارکس و انگلس نشان دهندهٔ این است که آنها آگاهی وافری نسبت به ادبیات و نوشته‌های اقتصادی و فلسفی و داستانهای عصر روشنگری انگلیس و فرانسه داشتند.

آنها نه تنها نام **دفوئه، سویفت، ولتر،دیده‌رو،روسو، آبه‌پرووست و بومارشه** را ذکر می کنند بلکه همزمان آثار آنها را بطور موجز و در عین حال دقیق و روشن ارزیابی نموده و از آثار آنها برای تعمیم و نتیجه گیری عام در بارهٔ جنبه‌های مهم زندگی ادبی عصر روشنگری استفاده می کنند.

باید بخاطر داشت که مارکس نام دنیس دیده‌رو را جزو محبوبترین نویسندگانش جای می دهد. وی از رمانهای دیده‌رو بخصوص اثر او به نام **برادرزادهٔ رامو** که آن را یک «شاهکار کم‌نظیر» می نامد، لذت فراوان می برد. **(لودویک فوئرباخ و پایان فلسفه کلاسیک آلمان)**. انگلس در مورد دیده‌رو با دوست خود هم عقیده بود و در سال ۱۸۸۶ چنین نوشت: «اگر هرگز کسی تمام زندگی خود را وقف عشق به حقیقت و عدالت کرده‌باشد، به راستی که او دیده‌رو است.»

مارکس و انگلس همچنین در بارهٔ مردان برجستهٔ عصر روشنگری در آلمان همچون **لسینگ، گوته، شیللر، هردر و ویلاند** مطلب نوشته‌اند. در این نوشته‌ها شرایط اقتصادی و اجتماعی—سیاسی آلمان که تقسیمات فئودالی و سیستم ارتجاعی مطلق گرای ملوک‌الطوایفی آن به علّت جنگهای سی ساله (۴۸—۱۶۱۸) ریشه دار شده‌بود، روشن می شود. آنها نشان دادند که این شرایط نقش خود را بر عقاید و احساسات اکثریت شخصیت‌های برجستهٔ عصر بزرگ ادبیات آلمان بجای گذارده است. (فردریک انگلس، «حکومت آلمان» چاپ در مجلهٔ ستارهٔ قطبی ۲۵ اکتبر ۱۸۴۵). اضافه بر روح طغیان گری و خشم نسبت به سیستم اجتماعی زمان که از ویژگی های ادبیات کلاسیک آلمان است، این طرز تفکّر نشان‌دهندهٔ احساسات خرده‌بورژوازی آلمان —طبقه اجتماعی قالب آن زمان— و صفت ممیزهٔ آن یعنی سرسپردگی به قدرت حاکم وقت می باشد. انگلس در بارهٔ گوته و هگل چنین می نویسد: «هر کدام از آنها در حیطهٔ قدرت خود زئوسی است بر فراز المپ، معهذا هیچیک خود را هرگز بطور کامل از قید نفوذ عامیانه گری آلمانی آزاد نساختند.» **(لودویک فوئرباخ وپایان فلسفه کلاسیک آلمان)**.مارکس و انگلس در نشان دادن نقاط ضعف و قدرت گوته، شیللر و سایر متفکرین و نویسندگان این دورهٔ آلمان به هیچوجه بر آن نبودند که اهمّیت عظیم و جهانی آنها را کم جلوه دهند. این مطلب با در نظر گرفتن نظر مارکس نسبت به گوته، یکی از محبوب‌ترین شعرای وی تأئید می شود. معاصرین مارکس که به خوبی او را می‌شناختند گفته‌اند که مارکس، خوانندهٔ دائمی آثار این شاعر بزرگ آلمانی بود. مارکس و انگلس در گفتگوهای خود کراراً

از نمایشنامه **فاوست** و سایر آثار گوته نقل‌قول می کردند. در سال ۱۸۳۷ که هنوز مارکس جوان، دانشجوی دانشگاه برلن بود در هجو کشیش لوتری پوسی کوچن که یکی از رهبران جنبش ارتجاعی آلمان دهۀ ۱۸۳۰ بر علیه گوته بود، مقاله‌ای نوشت. انگلس یکی از مقالات نقد ادبی خود را به تجزیه و تحلیل آثار گوته تخصیص داد. در این مقاله که «سوسیالیسم آلمان در نظم و نثر» نامیده می شد او اصل زیبائی‌شناسی عامیانۀ آلمان موسوم به «سوسیالیسم حقیقی» را مورد حمله قرار داد.

تجزیه و تحلیل **مارکس و انگلس** از رمانتیسم اروپای غربی در پایه‌گذاری تاریخ علمی ادبیات نقش بسزائی دارد. مارکس و انگلس با فرض بر اینکه رمانتیسم بازتاب دوره‌ای است که بلافاصله بعد از انقلاب کبیر فرانسه شروع می شود و بازتاب تمام تضادهای اجتماعی موجود در آن می‌باشد. بین رمانتیسم انقلابی که سرمایه‌داری را نفی کرده و آینده‌نگر است، با رمانتیسمی که سرمایه‌داری را از دید گذشته نقد می کند مرزبندی نمودند. آنها همچنین نویسندگان رمانتیک را که سیستم اجتماعی ماقبل بورژوائی را آرمانی جلوه می دهند دسته‌بندی نمودند: بدین معنی که آنها آثار آندسته از نویسندگان که در زیر پوششی از مدینۀ فاضله ارتجاعی و آرمان‌های خام خرده‌بورژوازی حاوی ارزش‌های دمکراتیک و انتقادی بود، ارج نهادند. و بعکس آثار رمانتیک‌های مرتجع را که با گذشته همدردی کرده و از منافع اشرافیت دفاع می کردند، رد نمودند. **مارکس و انگلس** بویژه آثار رمانتیک‌های انقلابی همچون **لرد بایرون** و **پرسی شلی** را تحسین می کردند.

به ارزیابی مارکس و انگلس از آثار نویسندگان رئالیست قرن نوزده قبلاً اشاره شده‌است. آنها سنت‌های رئالیستی را برآمد کلّیه پروسه‌های ادبی پیشین می‌دانستند. انگلس تکامل و غنای مکتب رئالیسم را در آثار **گی دوموپاسان** و رمان‌نویسان نیمه دوّم قرن نوزدهم رئالیست روسیه و نمایشنامه‌نویسان معاصر نروژ ردیابی می کرد. **مارکس و انگلس** علاقۀ وافری به روسیه داشته و به جنبش انقلابی روسیه اهمیت بسیار می دادند. هر دوی آنها برای اینکه بهتر بتوانند پیشرفت‌های اقتصادی در زندگی اجتماعی روسیه را دنبال کنند زبان روسی را فرا گرفتند. آنها نه تنها با نوشته‌های اجتماعی–اقتصادی و روزنامه‌نگاری روسیه، بلکه باداستان‌نویسی آن کشور نیز بخوبی آشنائی داشتند. **مارکس و انگلس** هر دو آثار **پوشکین**، **تورگنیف**، **سالتیکوف شچدرین**، **چرنیشفسکی** و **دوبرولیوبوف** را به زبان روسی خوانده و مارکس در عین حال آثار **گوگول**، **تکراموف** و **لرمانتف** را به زبان اصلی مطالعه می کرد. **انگلس** با ترجمۀ انگلیسی آثار **لومونوسوف**، **درژاوین**، **خمینستر**، **ژوکوفسکی**، **باتیوشکف** و **کریلف** آشنائی داشت. **مارکس و انگلس** اثر **پوشکین** به نام «**اوژن اونگین**» را برداشت و ترسیم بسیار درستی از زندگی اجتماعی روسیه در نیمۀ اول قرن نوزدهم دانسته و بخصوص به آثار **چرنیشفسکی** و **دوبرولیوبوف** عشق می ورزیدند. **انگلس** این نویسندگان انقلابی را «**دولسینگ** سوسیالیست» می نامید. **مارکس**، **چرنیشفسکی** را محقق و منتقد بزرگ روسی» نامید .(سرمایه جلد اوّل) و **دوبرلیوبوف** را با «لسینگ و دیده‌رو» مقایسه می کرد.

از ویژگی‌های **مارکس و انگلس** دید انترناسیونالیستی نسبت به ادبیات و هنر است. آنها به هنر کلّیه ملیّت‌های اروپائی و غیر اروپائی و کوچک و بزرگ به یک چشم نگریسته و باور داشتند که همۀ خلق‌ها سهم منحصر به فرد خود را به گنجینۀ هنر و ادبیات جهان ادا می کنند. پیشرفت هنر و ادبیات در انگلستان، فرانسه، آلمان، ایتالیا، اسپانیا و روسیه همراه با گنجینه‌های هنری و فرهنگی شرق و کشورهای کوچکی همچون ایرلند، ایسلند و نروژ همواره مورد توجه و علاقۀ آنها بوده و با مطالعۀ یادداشت‌های آنها، آشکار است که فرهنگ‌های باستانی ساکنان بومی دنیای نو از دید آنها پنهان نبود.

مارکس و انگلس در باره شعرا و نویسندگان دمکرات و انقلابی که به پرولتار یا نزدیک بودند روش و یژه‌ای در پیش می گرفتند. در تمام طول زندگانی خود کوشیدند که بهترین نویسندگان مترقی را به جبهه جنبش سوسیالیستی کشانده و آنها را هر چه بیشتر آموزش دهند. آندو در عین حال به اینگونه هنرمندان کمک می کردند که به نقاط ضعف آثار خود غلبه کنند. مارکس و انگلس در شکل دادن به روند انقلابی—پرولتری در ادبیات نقش فعالی بازی کرده‌اند.

نفوذ مارکس بر آثار شاعر کبیر انقلابی هاینریش هاینه بسیار عظیم است. آنها یکدیگر را در سال ۱۸۴۳ در پاریس ملاقات کردند. اوج اشعار سیاسی و طنزآلود هاینه در سالهای ۴۴—۱۸۴۳ می باشد یعنی زمانیکه او با مارکس در تماس نزدیک و دوستانه‌ای قرار داشت. نفوذ مارکس بر هاینه در اشعار برجسته‌ی او به نامهای «کارگران بافندگی سیلسیان» و «آلمان: قصه‌ای از زمستان» مشهود است. مارکس در همه عمر خود هاینه را تحسین می کرد و در خانوادهٔ او هاینه یکی از شعرای محبوب بود. انگلس با احساسات دوست خود کاملاً موافق بود و هاینه را به عنوان «بزرگترین شاعر زنده» آلمان می شناخت. (انگلس، «کمونیسم در آلمان» روزنامه دنیای نوین اخلاقی — ۱۳ دسامبر ۱۸۴۴) مارکس و انگلس در مبارزه خود علیه ارتجاع آلمان، اغلب از اشعار طنزآلود و گزندهٔ هاینه نقل کردند. نفوذ ایدئولوژیکی مارکس و انگلس، نقشی استثنائی در تکامل هاینه به عنوان یک هنرمند بازی کرده و او را بر آن داشت که پیروزی غیرقابل اجتناب انقلاب جهانی کمونیستی را باور دارد.

مارکس و انگلس دوستی نزدیکی با شعرای آلمانی جرج ویرت و فردیناند فری لیگارت که در روزنامهٔ نورا ینیشه تسایتونگ در اثنای انقلاب ۹—۱۸۴۸ با آنها همکار بودند دوستی نزدیکی داشتند. انگلس، ویرت را «اولین و مهمترین شاعر پرولتاریای آلمان» می نامید. («آواز کارآموزان» اثر جرج ویرت). پس از مرگ ویرت، مارکس و انگلس به دقت آثار ادبی وی را جمع آوری کردند. انگلس در دههٔ ۱۸۸۰ این آثار را در مطبوعات سوسیال دمکرات آلمان با اشتیاق کامل منتشر ساخت.

تنها به علّت نفوذ مارکس و انگلس بود که در سال ۹—۱۸۴۸ فری لیگارت به زمرهٔ بزرگترین شعرای کلاسیک شعر انقلابی آلمان پیوست. اشعاری که او در این زمان نوشت رابطهٔ نزدیکی با عقاید مارکس و انگلس داشته‌اند و از جمله بهترین آثار او می باشند. توجهی که مارکس و انگلس به فری لیگارت نشان می دادند نمونهٔ خوبی از رفتار آنها نسبت به شعرای انقلابی بوده و بیان کنندهٔ کمک‌های آنها به این هنرمندان در دستیابی به اهداف والای خود است. زمانیکه مارکس، فری لیگارت را در سال ۱۸۵۲ برای کار کردن در روزنامه انقلاب به هم پیمان و رفیق خود ژوزف وایدمایر توصیه کرد، از او خواست که نامه‌ای دوستانه و تحسین‌آمیز به فری لیگارت شاعر نوشته و او را دلگرم نماید. اتفاقی نیست که اهمیت فری لیگارت به عنوان یک شاعر به مجرد جدائی وی از مارکس و انگلس در دههٔ ۱۸۵۰ رو به افول گذاشت.

مارکس و انگلس رابطهٔ نزدیکی با بسیاری از نویسندگان انقلابی فرانسوی و انگلیسی بخصوص رهبر جنبش چارتیست‌ها، ارنست جونز داشتند. بهترین اشعار جونز که در اواخر دههٔ ۱۸۴۰ نوشته شده‌است، نشان دهندهٔ نفوذ عقاید مارکس و انگلس بر او می باشد.

پس از مرگ مارکس، انگلس در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به تلاش جدی خود برای دنبال کردن آثار انقلابی آن دسته از نویسندگان انگلیسی که از نظر ایدئولوژیکی به جنبش سوسیالیستی انگلستان نزدیک بودند، ادامه داد. این مطلب را می توان در نامهٔ مورخه آوریل ۱۸۸۸ انگلس به مارگارت هارکنس نویسنده که داستان کوتاه خود به نام «دختر فقیر» را برای وی فرستاده‌بود،

ملاحظه کرد. همچنین اظهارنظرهای او در بارهٔ نمایشنامه‌نویس سوسیالیست انگلیسی **ادوارد آولینگ** و یادداشت‌های او در مورد تکامل ایدئولوژیکی تعدادی از سایر نویسندگان، مؤید این مطلب است.

اظهارنظرهای مهم **انگلس** در بارهٔ ادبیات پرولتری را می‌توان همچنین در نامه‌هائی که در آخر عمرش به رهبران سوسیال دمکراسی آلمان نوشت پیدا کرد.

بدین ترتیب **مارکس و انگلس** می‌کوشیدند که نسل جدیدی از نویسندگان و هنرمندان را پرورش دهند که قادر باشند با جذب بهترین سنت‌های ادبیات کلاسیک نقشی فعّال و خلاّق در مبارزه برای رهائی پرولتار یا بازی کنند. نقطهٔ آغاز اینکار درکی وسیع از تجارب و وظائف مبارزه انقلابی می‌باشد.

این مجموعه [منظور کریلوف کتاب «مارکس و انگلس: در باره هنر و ادبیات» می‌باشد—م.] همچنین حاوی گفتارهای ارزشمند **مارکس و انگلس** در بارهٔ شکوفائی هنر در جامعه کمونیستی آینده است. بنیانگزاران مارکسیسم تضادهای موجود در تکامل هنر در جامعه را نشانه‌ای از ماهیت آنتاگونیستی جامعهٔ بورژوائی بطور کّل دانسته و تنها راه غلبه بر این مشکلات را منوط به پیروزی انقلاب پرولتار یائی و بازسازی سوسیالیستی جامعه نموده‌اند.

مارکس و انگلس به طرز درخشانی روندهای اساسی جامعهٔ نوین کمونیستی را پیش‌بینی کرده‌اند. کمونیسم بیش از هر چیز آزادی واقعی برای تکامل هماهنگ و همه‌جانبه‌ی شخصیت می‌باشد. **مارکس** چنین می‌گوید: «قلمرو آزادی حقیقتاً زمانی آغاز می شود که کار معین شده بر حسب ضرورت و الزامات پیش پا افتاده ملغی شود...» («سرمایه» جلد سوّم).

کار رها شده از استثمار در جامعهٔ سوسیالیستی سرچشمهٔ تمام خلاقیت‌های معنوی و زیبائی‌شناسی است. **مارکس و انگلس** براین نکته تأکید دارند که تنها تحت آزادی واقعی اقتصادی—سیاسی و معنوی است که نیروهای خلاقه بشر به سرحدّ تکامل می‌رسد و تنها انقلاب پرولتار یائی است که در پای بیکرانی از فرصت‌های پیشرفت بی‌پایان در تکامل ادبیات را ممکن می‌سازد. رسالت بزرگ تار یخی پرولتار یا در بازسازی کمونیستی جهان است. تنها در پرولتار یاست که **مارکس و انگلس** نیروی اجتماعی لازم برای تغییر جهان جهت پیشرفت هر چه بیشتر در زمینه‌های اقتصادی و سیاسی و فرهنگی را می‌بینند. نیروئی که می‌تواند تمام شرایط لازم جهت تحقق شکوفائی کامل ارزش‌های اخلاقی و زیبائی‌شناسی والا تر بشر را مهیّا سازد.

مترجم: بهمن

• عرصه‌های جدید هنر تئاتر

• گفتگو با هنرمندان تئاتر سولی

۱

«اولین گفتگو با اعضای گروه تئاتر سولی»

با اعضای تئاتر سولی در تاریخ ۱۴ اکتبر ۱۹۷۰ —یعنی یک ماه قبل از اجرای «۱۷۸۹» در میلان— در جنگل وَنِسِن[1] نزدیک یک کارگاه تأسیسات نظامی، محلی که گروه مشغول تمرین بود ملاقات می‌کنیم. هوا بشدت سرد است. ده نفری هستیم که بدور یک چلیک سوراخ شده که در آن چوبهای خشک می‌سوزد جمع شده‌ایم. من پیشنهاد می‌کنم که بعضی از نکاتی را که در گفتگو با آرین موشکین ناتمام مانده‌بود دوباره بررسی کنیم. آرین موشکین گروه تئاتر خود را گروهی متفاوت از سایر گروه‌ها می‌دانست. من می‌خواهم بدانم این تفاوتها در کجاست؟

لویی سُمیه[2] (بازیگر جدید گروه): —من مدت کمی است که به گروه تئاتر سولی پیوسته‌ام. این تفاوت را من از نخستین روزهای ورودم در مفهوم کار روزانه حس کردم. در جاهای دیگر، مرا استخدام می‌کردند، برای تمرین‌ها پول می‌گرفتم، اما همیشه خود را یک بیگانه، یک رهگذر، یک کارمندحس می‌کردم. در اینجا، از ابتدا توسط دیگران پذیرفته شدم. آنها مرا در گروهی که تشکیل داده‌بودند جا دادند، خود را عضوی از این گروه حس کردم.

«۱۷۸۹» مرا نیز به آموزش فرا خواند. در اینجا مطالعهٔ زیادی کردم و بخصوص آنچه مطالعه می‌کردم مرا به فکر وامی‌داشت. **مَتی‌یِز**[3] و **لوفور**[4] را شناختم. در اینجا کارکردن با دیگران نیز متفاوت است، بداهه‌سازی می‌کنم و کارم توسط دیگران مورد انتقاد قرار می‌گیرد. در محیط‌های دیگر تئاتری، آدم همیشه تنهاست. در اینجا نه تنها خود را بازیگر احساس می‌کنم بلکه خود را با آنچه انجام می‌دهم در توافق می‌بینم. در آنچه انجام می‌دهم خودم هستم، همانگونه که سی وپنج نفر دیگر رفقای بازیگرم در نمایش و خارج از آن هستند. من آیندهٔ حرفه‌ای خود را جدا از این گروه نمی‌توانم تصور کنم، زیرا نمی‌توانم کار خود را بعنوان یک «حرفه» چنانکه عادت به شنیدن آن

---

1. Vincennes 2. Louis Samier 3. Matthiez 4. Lefebvre

دار یم، تصور کنم. در اینجا از یک باز یگر می خواهند که در نمایش خلاقیت بخرج دهد. آنچه در نمایش می گذرد چیزی نیست که در نمایش وجود دارد بلکه عمیقاً به زندگی و کار گروهی ما وابسته است.

تازه وارد بودن من به گره روابطم را با «قدیمی ترها» پیچیده نمی کند. (برای مثال، من نمی دانم چگونه می توان یک عضو تعاونی را از یک عضو جدید که هنوز به عضو یت تعاونی در نیامده تشخیص داد.)

گی- کلود فرانسوا[5] (کارگردان فنی): —این متفاوت بودن بدین معنی است که در حقیقت در میان ما تخصص وجود ندارد. بهمین دلیل من پسرکی را که در مرکز تئاتری خیابان بلانش کارش تعویض پرده‌ها بود، و در تمام طول زندگی نیز همین کار را باید انجام می داد و هرگز در دیگری برو یش باز نمی‌شد، نزد خودمان آوردم. اینجا در مسائل فنی، تمام اعضا کم و بیش به کارهای نجاری ونور آشنایی نسبی پیدا کرده‌اند. امور اکوستیک به آشنایی بیشتری نیاز دارد، ولی مشکلات ز یادی بوجود نمی‌آورد. تفاوت دیگر نزد ما، شاید در این مسئله باشد که ما در پی دستیابی به هدفی هستیم و آن کیفیت تئاتری است که با موازین تئاتری معمول منطبق نیست.

ژرار هاردی[6] (باز یگر و مسئول جمع): —تمامی کارها بصورت جمعی انجام می شود. سال گذشته، گروه فنی در همین محل که ما اکنون هستیم نبود. امسال همگی در ونسن هستیم، گروه فنی و خیاطی وقت کافی برای تهیه وسایل صحنه[7] نداشت. این را می دانستیم و تمام باز یگران برای تهیه وسایل صحنه شروع به کار کردند. در دنیای تئاتر حرفه ای هرگز دیده نشده که باز یگران در تهیه وسایل صحنه همکاری داشته باشند!....

تا ریکی هوا کمک می‌کند که رفت وآمد در اطراف محل اجتماع ما بیشتر شود. تعداد اندکی در گفتگوی ما شرکت می کنند. دوباره بحث را به مسائل حرفه ای می کشانیم، دربارهٔ ارتباط با مؤسسات تئاتری اشتباهی رخ داده. آیا این عدم درک، تئاتر سولی را معذب می کند، بله و نه. نه، زیرا از این مشکل اطلاعی ندارند. بله، زیرا بهرحال برای به اجرا گذاشتن باید از این شبکه عبور کرد.

فرانسواز دِکوتیل[8] (سر پرست گروه): —تقسیم تولید تئاتری چنانکه سنتش است بروز می کند یعنی با آنچه ما خلق می کنیم در تضاد است. مثلاً کسی نظیر **دیدیه برو**[9] در خانه **فرهنگ گرونوبل**[10] از هواداران صمیمی ماست ولی او چنان با شهرداری و دیگر مؤسسات محلی درگیر است که نمی تواند آنچه را که در قالب تولید تئاتری رایج نمی گنجد به این مؤسسات تحمیل کند. البته در گرونوبل زمین های ورزشی وجود دارد ولی مانمی توانیم در آنجا بازی کنیم: زیرا به تقسیم برخورد می کنیم و نه تنها تقسیم تئاتری...!

آرین موشکین: —شاید مستقرشدن در یک محل امکانات نوآوری را مهار کند، شاید هم کسانیکه برای دیدن کار ما بلیط می خرند چیزی بجز این روال کار را برای ما مجاز ندانند. ما با وجود پول گرفتن از مردم سعی در حفظ کار خود دار یم. این مستقر نبودن تئاتر سولی مز یت آن بشمار می رود، در واقع هم قدرت و هم ضعف آنست. سالهاست که بسیاری از دست اندرکاران از هم پاشیدگی و انهدام گروه‌ها را پیش بینی کرده‌اند.

---

5. Guy-Cloude Francais 6. Gérard Hardy 7. accessaires
8. Francais Descotils 9. Didier Beraud
10. La maison de la Culture de Grenoble

ژان — کلود پان شنا[11] (باز یگر و مسئول هماهنگی): —ما در واقع هیچ برخوردی با محیط تئاتری رسمی ندار یم. ز یرا در مدت تمر ین تمام روز را کار می کنیم و به هنگام اجرا نیز تمام شب‌ها گرفتار یم و بعد از ظهرها هم گرفتار رسید گی به امور دیگرمان هستیم. تمام اعضای گروه در دوازده ماه سال حقوق در یافت می کنند،حقوق همگی به یک میزان است. فعلاً ماهی ۱۲۰۰ فرانک در یافت می کنند... و هنگامیکه وضع مالی گروه خراب است حقوق افراد قسطی پرداخت می‌شود...! گروه بصورت یک تعاونی کارگری اداره می‌شود، این تعاونی را یک شورای انتخابی اداره می کند. اعضای تعاونی پیش از آنکه از حقوق بیشتری برخوردار باشند از وظایف بیشتری برخوردارند. از میان سی و پنج نفر اعضای فعلی گروه، بیست و دو نفر عضو این تعاونی هستند، هر کس می تواند بدنبال یک درخواست و پس از بررسی شش ماهه عضو این تعاونی گردد.

● آرین موشکین

آرین موشکین: —ما نیز مانند گروه‌های دیگرمشکلات و درگیر یهایی داشته‌ایم؛ پاره‌ای از اعضای گروه مرا به انحصار جمع‌آوری اخبار متهم می کردند. ماهم‌یک‌نفررامسئول جمع‌آوری خبر کردیم.

گی — کلود فرانسوا: —با آنچه من در اینجا انجام می‌دهم، می‌توانم مثلاً در یک خانه فرهنگ موقعیت شغلی بسیار مناسبی برای خود بیابم. ولی این اصلاً برایم جالب نیست. بعکس من ترجیح می‌دهم حتی اگر روزی نتوانیم به کار تئاتر بهمین صورت ادامه دهیم، کار دیگری انتخاب کنیم ولی همگی با هم.

در ابتدای تأسیس گروه حتی بعضی از باز یگران صحبت از پرورش گوسفند می کردند! حتی یکی از اعضای گروه تصمیم گرفت یک دوره پرورش گوسفند را درمد رسه دامپروری **فونتن بلو**[12] ببیند. در آنزمان از نظر مالی بشدت در مضیقه بودیم. البته بعد این تصمیم را رها کردیم. چون در کار تئاتر تازه کار بودیم فکر کردیم نکند یکوقت پرورش گوسفند حرفه اصلی ما شود....

---

11. Jean-Claude Panchenat 12. Fentaine bleau

فرانسواز دکونیل: —تئاتر سولی روش زندگی گروهی است که با کارشان کاملاً منطبق است. بدون این روش من هرگز حاضر نیستم سر پرستی امور را به عهده بگیرم، اصلاً برایم جالب نیست.

آرین موشکین: —تئاترهای چپ هرگز به آنچه که بر بازیگران می‌گذرد اهمیتی نمی‌دهند. خواه برشت را اجرا کنند خواه اثر دیگری را، هیچ فرق نمی‌کند. این بنظرم وحشتناک است که آنها پس از سالها باز هم بازیگران صاحب اسم و رسم را دعوت به کار می‌کنند، بی‌آنکه آنان ذره‌ای در کار جمعی دخالت کنند.

ما هنوز یک جامعه کوچک کاملاً برابر بوجود نیاورده‌ایم ولی به‌سوی چنین جامعه‌ای در حرکتیم. هنوز در ابداع جمعی ما عدم توازنهائی — ناهمگونیهائی وجود دارد که مربوط به توانائیهای فردی هر یک از افراد است که گاه مسئله ساز شده و حتی به بحرانهایی می انجامدبا اینحال به هنگام کارتمامی گروه از توافقی عمیق برخوردارند که تاپایان اجرا نیز تداوم دارد.

ژرژ بونو[13] (بازیگر و مسئول هماهنگی): —از طرف دیگر مسئله‌ای که برای تماشاگران جالب است اینست که به هنگام اجرا اغلب به ما می گویند: «حس می شود، یعنی مشهود است که شما اعضای یک گروه هستید.» ما نه یک گروه از اندیشمندان نخبه هستیم و نه گروهی «متفاوت» از دیگران. ما فقط در کارست که زندگی گروهی به مفهوم واقعی آن را داریم. هدفهای ما یکی است، منافع مشترک داریم و روش یکسانی برگزیده‌ایم، و این کوچکترین لطمه‌ای به زندگی شخصی ما نمی‌زند.

مصاحبه گر: —چه عاملی مشخص می کند که کار یک نمایش پایان یافته؟ آیا اصولاً طرح چنین سئوالی نیز مربوط بیک برداشت دراماتیکی منسوخ شده است؟

ژان فرانسوا لابوری [14] (بازیگر): —در رابطه با پایان یافته پنداشتن نمایش «۱۷۸۹» می‌توان گفت که جهت و فرم این اجرا در طول کار شکل گرفته، بی‌آنکه واقعاً چیزی از قبل ساخته شده‌باشد. و همین مدت زمان تمرین است که مدت اجرا را مشخص نموده....

۱۴ اکتبر ۱۹۷۰

۲

«دومین گفتگو با بازیگران گروه تئاتر سولی»

در دومین گفتگوی ما، شنبه ۱۴ نوامبر، یعنی پس از اجرای «۱۷۸۹» در میلان

---

13. Georges Bonnaud 14. Jean Francais Labouverie

رولان آمستوتز[1]، ژرژ بونو[2]، امانوئل دوران[3]، فرانسواز دکوتیل[4]، نیکول فلیکس[5]، ماریو گونزالس[6]، ژرار هاردی[7]، ژان فرانسوا لابوژری[8]، ژان کلود پان شنا[9]، روزین روشت[10]، لویی سمیه[11]، میشل توتی[12]، فرانسواز تورنافون[13]، شرکت کردند. تصمیم بر این شد به نکاتی که در گفتگوی قبلی پرداخته بودیم بازگردیم، زیرا به عقیده همه این نکات، خصوصاً موضوع کار در تئاتر سولی، عمیقاً بررسی نشده‌بود.

یکی از شرکت کنندگان: —در یک تئاتر معمولی، بازیگر، بازی می‌کند و خود را «مشخص» می کند. کسانیکه وارد گروه ما می‌شوند، حتی آنان که نمی‌دانند، بتدریج در می یابند که در اینجا هرگز فرصت «چهره معروف» شدن را نخواهند یافت.... مفهوم کار نیز این مسئله را روشن می کند. درک این مهم بنا به اشخاص تفاوت می کند. کسانی هستند که بعد از سه هفته این را در می یابند و پاره‌ای نیز سه سال وقت می گذارند تا متوجه این موضوع شوند.

مصاحبه گر: —با این وجود از آرین موشکین و از تئاتر سولی، به عنوان دو وزنه و دو معیار گوناگون سخن می گویند؟

یکی از شرکت کنندگان: —بله چنین است. در جامعه‌ای نظیر جامعهٔ ما که تمام تلاش دست اندرکاران ساختن چهره‌های معروفست نمی‌توان بیش از این انتظار داشت، هیچکس نمی‌تواند چیز دیگری را تصور کند. هیچکس نمی‌خواهد واقعیت یک گروه را باور دارد، چون نمی‌خواهند ابداع جمعی را بپذیرند، ترجیح می‌دهند همه توجه را بدور یک نام جمع کنند. و خود آرین نخستین کسی است که از این موضوع رنج می برد. تبلیغات در جامعه ما چنین اثری دارد. ولی ما خود می دانیم که چنین نیست.

مصاحبه گر: —بنابراین شما شخصاً از این کار گروهی راضی هستید؟

یکی ازشرکت کنندگان: —هیچیک از ما احساس خفقان در برابر نمایش نداریم. بعکس، «۱۷۸۹» برایمان آزادی زیادی در کار به همراه داشت، زیرا در «دلقکها» بگونه‌ای سخت، با برداشت دقیقی از فرم کار روبرو بودیم و در داخل این فرم نیز، تمهای محتوا را می بایست از ژرف‌ترین انگیزه‌های شخصیتی خود بیرون می کشیدیم، و این درگیریهای فراوانی در برداشت نهایی کارمان پیش می‌آورد، زیرا بازیگران وابستگی عاطفی شدیدی به بداهه‌سازی که از درون شخصیت آنها فوران داشت احساس می کردند و از طرفی کارگردان وسواس همیشگی ساخت کامل و محکم اثر را داشت. —اما در اجرای «۱۷۸۹» بازیگران فرمی را کم و بیش پذیرفته بودند و با توجه به اینکه موضوع نمایش تاریخ انقلاب بود، به هنگام بررسی ابداع فردی هر یک، کمتر از نمایش قبلی حساسیت به خرج می دادند.

کار بدو گونه تقسیم شده‌بود: —برای دریافت برداشتی شخصی یا جمعی از دورهٔ تاریخی انتخاب شده قرار شد: از یک طرف، مطالعهٔ کتابهای مربوط به این دوره، کلاسهای تدریس و مطالعهٔ تاریخ، تحقیق در کتابخانه‌ها، کار و تحقیق روی مدارک شمایل‌شناسی[14] و مطالعهٔ اسلاید در سینماتک انجام گیرد؛ و از طرف دیگر به هنگام تمرین وبداهه‌سازی روی تمهای مورد نظر ما

---

1. Roland Amstutz 2. Georges Bonnaud 3. Emmanuelle Derenne
4. Francaise Descotils 5. Nicole Felix 6. Mario Gonzalis
7. Gérard Hardy 8. Jean-Francais Labouverie 9. Jean-Cloud Panchenat
10. Rosine Rochette 11. Louis Samier 12. Michetaty
13. Francaise Tournafond 14. Iconographiques

باز یگران را به گروه‌های چهار تا پنج نفری تقسیم می کردیم و به این ترتیب اغلب حوادث دوره ۱۷۹۱–۱۷۸۹، حتی آن بخش هایی که در نمایش حفظ نگردیده‌بود، تمر ین می شد. در پایان هر روز کار، هر یک از ما بین ۱۰ تا ۳۰ بداهه ارائه داده‌بودیم که بعضی از آنها راازهمان ابتدا رها می کردیم و بعضی دیگر کماکان بصورت مواد سازنده نمایش در آمدند و تا آخر ین لحظه نیز آنها را بررسی و گاه تغییر می دادیم. بدین ترتیب هر یک از ما در ساخت کلی نمایش شرکت مستقیم داشته و سنتز نهایی به او نیز تعلق می گرفت. این هدف اساسی ما بود.

مصاحبه گر: —از ابتدای نخستین تمر ینها تا زمان اجرا که من حضور داشتم پاره‌ای از صحنه ها کوتاه شده و گاهی کاملاً حذف گردیده‌بود— برای مثال صحنه مر بوط به «دفتر شکایات رعایا»؛ بنابراین خود شما این صحنه ها را حذف کرده‌اید؟

یکی از شرکت کنندگان: —پانزده روز قبل از اجرای عمومی، مرتب بحث ما بَر سر این بود که چه صحنه هایی حفظ یا حذف گردد. از نخستین روزهای ابداع کلی، برای ما کاملاً روشن بود که بعضی از صحنه ها به رغم جالب بود نشان، روشنی و یکدستی ر یتم را ضایع می کنند. صحنه «نمایندگان شهرها و نمایندگان دهات» در داستان «دفتر شکایات» از آن جمله است. همچنین غالب متن هایی که از ابتدا در نظر گرفته‌بودیم حذف شد، بجز بحث پارلمانی در باره «حقوق بشر» و سخنرانیهای **مارا**[15] و **بابوف**[16]...

یکی از شرکت کنندگان: —نباید تصور کرد که تمامی آنچه در طول تمر ینها حذف گردیده مطلقاً بی فایده بوده. چون بسیاری از این بداهه های حذف شده، چه از نظر فرم یا محتوا، الهام‌بخش بداهه هایی بوده‌اند که در نمایش حفظ شده. یا حتی بغیر از این، این تمر ین ها به باز یگران فرصت آزمون های گوناگونی را داده‌اند. مثلاً دو هفته قبل از شروع تمر ین، ما تعداد ز یادی سرود و شعر انقلابی یاد گرفتیم که خیال داشتیم در نمایش دخالت دهیم. هیچیک از آنها را در متن اصلی اجرا حفظ نکردیم. اما این را اساساً کار بیهوده ای نمی دانیم.

یکی از شرکت کنندگان: —به همین منظور نیز، یکبار «ر یش آبی» **اوفن باخ**[17] را تنها برای خودمان اجرا کردیم.

یکی از شرکت کنندگان: —بله، یعنی هنگامیکه قرار بود «بعل» **برشت** را کار کنیم، مشاهده کردیم که باید سرودهای فراوانی را یاد بگیر یم، تصمیم گرفتیم که بنوبت هر روز یکی از ما این شعرها را اجرا کند. به بخش چهارم این تمر ینها که رسیدیم، در یافتیم که کافی نیست و مستلزم تمر ینهایی پخته تر است. بهمین جهت «ر یش آبی» **اُوفن باخ** را انتخاب کردیم: مـدت یکماه ما مشغول تمر ین سرود، آواز، گر بودیم و اصولاً نمایشی جدا از اصل آن تهیه کردیم. این البته نمایشی برای مصرف داخلی گروه نبود، بلکه بیشتر ارزش تمر ینی داشت، شاید هم اولین تمر ین برای «۱۷۸۹».

مصاحبه گر: —در نمایش فعلی، اینطور بنظر می آید که شما در پرداخت کل نمایش به گونه‌ای یکدست موفق نبوده‌اید. مثلاً حکایتهای ابتدای اثر فرم خود را یافته‌اند، در حالیکه صحنه های آخر در مقایسه با صحنه های اول کمی مونتاژشده بنظر می رسند و شاید باین علت باشد که صحنه های آخر سخنرانیهای معروفند. یعنی می خواهم بگویم که شما در بیان آنچه قصد افشاگری داشته اید (صحنه های نخستین) از توانائی بیشتری برخوردار بوده‌اید.

یکی از شرکت کنندگان: —مسلماً قسمت دوم نمایش از خصلت تجسمی کمتری

---

15. Marat 16. Babeuf 17. Offen bach

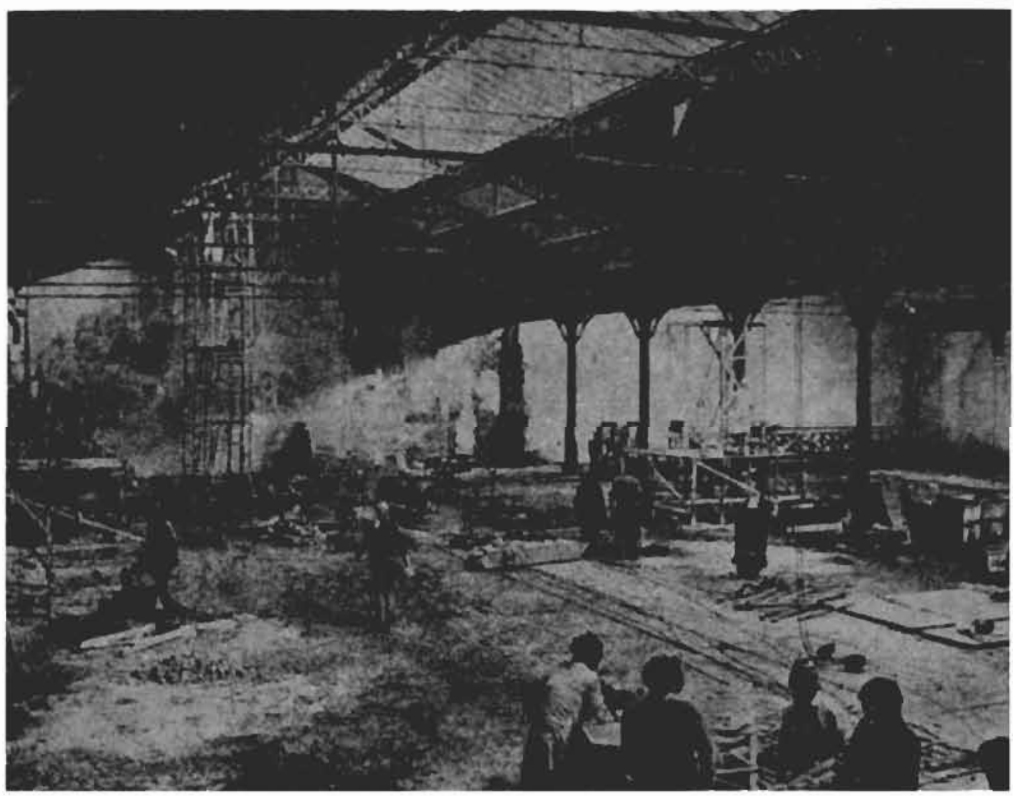
برخوردارست مثلاً نوشته‌های **مارا و بابوف** از چنان قدرتی برخوردارند که ما تنها کاری که می‌توانستیم بکنیم این بود که آنها را روخوانی کنیم. یکبار تصمیم گرفتیم که شخصیت **بابوف** را نیز بازسازی کنیم. می‌خواستیم روایتهای ساده‌ای شبیه به آنچه در آغاز نمایش وجود دارد بیابیم. سپس مشاهده کردیم که چندان ممکن نیست، زیرا بازسازی این شخصیت فراسوی امکانات ما بود. به همین جهت آثارش را روخوانی کردیم. این آثار را اقتباس، کشف و به تعریفی از آن خود کردیم. ما نمی‌خواستیم تماشاگران را در این قسمت با صحنه‌های بسیار زیبا سرگرم کنیم، بلکه سعی‌مان هوشیار نگهداشتن آنها از طریق متن اصلی این آثار بود. شاید در اینجا بتوان پاسخی نیز به سئوال چگونه یک اثر را پایان یافته می‌دانیم، داد. اجرایی از این دست را باید در جایی متوقف کرد و آن را در برابر تماشاگران قرار داد. مثلاً آنچه امروز در بارهٔ **بابوف** می‌گوئیم و به روخوانی آثارش اکتفا می‌کنیم، می‌تواند در ابتدای نمایش جدید دیگری به بازسازی شخصیت او تغییر پیدا کند.

یکی از شرکت کنندگان: —ما به استثنائی بودن شخصیت **مارا** که وجدان سیاسی بیدار نمایش است و به سخنرانیهایش سخت دلبسته‌ایم، حتی اگر این شخصیت در نمایش گسستگی بوجود آورد. شاید این گسستگی که از طریق شخصیت **مارا** در نمایش بوجود می‌آید اصولاً اجرا را به مسیر دیگری بیاندازد. مثلاً تماشاگران گمان کنند که به یک میتینگ سیاسی آمده‌اند....

یکی از شرکت کنندگان: —از طرفی ما خودمان هم گاهی از سیر تحولی کار «۱۷۸۹» تعجب می‌کنیم. در اجرای آینده‌مان شاید کارها دیگر بدین صورت شکل نگیرد.

یکی از شرکت کنندگان: —اینرا می‌گوئیم، ولی باز هم چنین خواهد بود. بسیار اتفاق افتاده که تصمیم به انجام کاری گرفته‌ایم ولی پس از شروع کار چیز دیگری را تولید کرده‌ایم.

یکی از شرکت کنندگان: —با اجرای «۱۷۸۹» ما یک مرحله از کارمان را که وابستگی



● گروه تئاتر سولی در حال آماده کردن تماشاخانهٔ کارتوشری و نسن

شدید به ابداع جمعی باشد پشت سر گذاشته‌ایم. بعد از این تصمیم داریم که یک سری نمایش های گوناگون با تم تاریخی تدارک وببینیم. و برای اینکه سوءتفاهمی پیش نیاید حتی قبل از انتخاب «۱۷۸۹» مدتها در جمع در باره این تصمیم‌بحث و گفتگو داشته‌ایم.

مصاحبه گر: —به این ترتیب برای خلاصه کردن تفاوتهایی که میان گروه شما و سایر گروه های تئاتری وجود دارد می‌توان گفت که، تقسیم معمول کار تئاتری در تئاتر سولی وجود ندارد و در اینجا همگی اعضا سعی در ایجاد یک رابطه مستقیم با کل اجرا دارند، اینطور نیست؟

یکی از شرکت کنندگان: —بله، تنها مشکلی که وجود دارد مربوط است به بخش اداره امور گروه، ما مشاهده کردیم که ایزوله کردن این گروه در دوره تمرین و خلاقیت سایر اعضاء برای کسانیکه چنین مسئولیتی به عهده دارند، مشکل است. البته تلاشمان در جهت کاهش ایزوله بودن این افراد است.

مصاحبه گر: —گمان نمی کنید که بصورت یک کمون بسته در آمده‌اید؟

یکی از شرکت کنندگان: —اینطور نیست، از زمان اجرای «خرده‌بورژواها» لااقل صد نفر به گروه وارد شده و یا آنرا ترک کرده‌اند. این دلیلی است که ما یک دایره بسته را تشکیل نداده‌ایم. بعضی بازگشته و بعضی ما راترک کرده‌اند. برای همین درنمایش «۱۷۸۹» از ۲٤ باز یگر آن ۸ نفر کاملاً جدید بوده‌اند.

مصاحبه گر: —آیا در میان شما کمیته‌ای از قدیمی‌ترها برای رسیدگی به مشکلات و درگیر یهای داخلی گروه وجود دارد؟

یکی از شرکت کنندگان: —هنگامی که حس می کنیم مشکلی در حال بزرگ شدن است، همگی در یک مجمع عمومی جمع می شویم و حتی اگر شده با فریاد و ناسزا آنچه را در سر داریم بزبان می آوریم و عقده دل را خالی می کنیم، گاهی این بحثها پنج شش ساعت طول می کشد. بعد می رویم

مصاحبه گر: —آیا می دانید که گروه شما در حاشیهٔ سازمانهای تئاتری معمول حرکت می کند و این حرکت ضدیت بخشیدن به روش آنهاست، محدودیتها و گسستگی خود از آنها راچگونه‌رزیابی می کنید؟

یکی از شرکت کنندگان: —ما به خوبی می‌دانیم که نمی‌توانیم همیشه اینطور ادامه دهیم، اما می‌خواهیم تا آنجا که در توانمان است در این مسیر حرکت کنیم.

یکی از شرکت کنندگان: —نهایت محدودیتی که برایمان قائل شوند اینست که دیگر نتوانیم خود را بیان کنیم.

یکی از شرکت کنندگان: —در بازگشت به فرانسه، حتی اگر ما را نپذیرند، با ۷۰ میلیون فرانک(قدیمی)* قرضی که داریم، دیگر نمی‌توانیم با نام **تئاتر سولی** فعالیت کنیم، یک یا دو سال به کارهای دیگر خواهیم پرداخت، شاید برای مدتی پراکنده شویم ولی همواره‌تجاربی را که در این گروه کسب کرده‌ایم با خود داریم و اشتیاق دوباره آغاز کردن را، و یک روز دوباره شروع می کنیم. من اطمینان دارم از چهل نفری که گروه را تشکیل می‌دهند، بسیاری از آنها در برابر هر مشکلی ایستادگی کرده و با ما بمانند.

مصاحبه گر: —تو می گویی ما ادامه خواهیم داد ولی من این خطر را همین حالا هم حس می کنم.

---

*معادل ۷۰۰هزارفرانک جدید

یکی از شرکت کنندگان: —البته. ولی هنگامی که راهی را انتخاب می کنیم باید آنرا تا به آخر ادامه دهیم. باید خطرات آنرا نیز تا به آخر به جان بخریم.

مصاحبه گر: —آیا تو فکر می کنی که همه چیز درست شود؟

یکی از شرکت کنندگان: —نه هرگز «درست» نمی شوند. اگر همه چیز رو براه شود باین معنی است که یک جای کار ما عیب دارد.

یکی از شرکت کنندگان: —در جایی مستقر شدن شاید کمی وضعمان را سر و سامان بخشد...

یکی از شرکت کنندگان: —معلوم نیست....

یکی از شرکت کنندگان: —بله، شاید با در جایی مستقر شدن بتوانیم اجراهایمان را در آنجا ترتیب دهیم و این ما را از هر لحظه در یک قدمی فاجعه بودن نجات بخشد.

۱۴ نوامبر ۱۹۷۰

لازم به یادآوری است که پس از گردآوری این سری مقالات تئاتر سولی برای اجرای «۱۷۸۹» به «خانه فرهنگ هاور»[18] و «تونون له بن»[19] و «سارترو ویل»[20] سپس به انگلستان و اسکاندیناوی دعوت شد. تئاتر سولی برای پیشگیری از منفعل شدن سایر اعضای گروه که دراجرای «۱۷۸۹» شرکت نداشتند، تصمیم گرفت که نمایشنامه «اوتوپی» از گی کلود فرانسوا را به اجرا بگذارد. در چنین شرایطی کارگاه تأسیسات نظامی ونسن را توسط گروه به تئاتر تبدیل کرد وآنجا را در تاریخ ۲۵ دسامبر ۱۹۷۰ افتتاح کرد.

مترجم: ماندانا بنی اعتماد

---

18. Maison de la Culture du Havre
19. Thonon-Les-Bains
20. Sartrouville

تاریخچه کارگروه تئاتر سولی

۱۹٦٤

تشکیل‌گروه تئاتر سولی در توسط، **آرین موشکین** و گروهی از بازیگران و تکنیسین‌های دانشگاهی.

۱۹٦٥ –۱۹٦٤

«خرده بورژواها» از **ماکسیم گورکی.** اقتباس: **آرتور آداموف.** کارگردان: **آرین موشکین.**

دکور: **روبرتو موسکوسو.** اجرا در «خانهٔ فرهنگ مونتروی»[1] سپس در «تئاتر موفتار»[2] با ۲۹۰۰ تماشاگر.

۱۹٦٦ – ۱۹٦٥

«کاپیتین فراکاس»[3] نوشتهٔ **فیلیپ لئوتار.** اقتباس: **گوتیه**[5]. کارگردان: **آرین موشکین.**

دکور: **روبرتو موسکوسو.** لباس: **فرانسواز تورنافن**[4] اجرا در «تئاتر رِکامیه»[6] با ٤۰۰۰ تماشاگر.

۱۹٦۷

آشپزخانه. نوشته: **آرنولد وِسکر**[7]. اقتباس: **فیلیپ لئوتار.** دکور: **روبرتو موسکوسو.** اجرا در «سیرک مونتمارتر» با ٦۳٤۰۰ تماشاگر.

۱۹٦۸

«رؤیای یک شب تابستانی» نوشتهٔ شکسپیر اقتباس: **فیلیپ لئوتار.** موزیک: **ژاک لاسری**[8].

کارگردان: **آرین موشکین.** طراحی **اورسولا کولبر**[9] دکور: **روبرتو موسکوسو.** لباس **فرانسواز تورنافن** اجرا در «سیرک مونتمارتر».

«درخت جادویی. ژروم ولاک پشت»[10] نوشته: **کاترین داسته.**[11] اقتباس از داستانی که توسط شاگردان مدرسه‌ای در سارترووِیل نوشته شده. موزیک از **ژاک لاسری.** لباس: **ماری هلن داسته**[12] دکور: **ژان باتیست منسیه**[13] اجرا در «سیرک مونتمارتر» با ٤۷۰۰۰ تماشاگر.

۱۹٦۹

«دلقکها» **ابداع جمعی گروه تئاتر سولی، موزیک از تِدی لاسری**[14]. دکور: **روبرتو موسکوسو.** لباس: **کریستین کاندری**[15]. کارگردان: **آرین موشکین.** اجرا در «تئاتر عمومی اُبرویلیه»[16] سپس در فستیوال «آونیمون»[17] و در «الیزه- مونتمارتر». با ٤۰۰۰۰ تماشاگر.

۱۹۷۱ – ۱۹۷۰

---

1. Montreail 2. Mouffetard 3. Capitaine Fracasse 4. Fran Caire Tourna Fond
5. Th. Gautier 6. Recamier 7. Arnold Wesker. 8. Yacques Lasry
9. Ursula Kolber. 10. Jerome et la tortue 11. Catherine Daste
12. Marie - Helen Daste 13. Jean - Baptiste Manessier 14. Teddy Lasry
15. Christiane Candry 16. Aubervillier 17- Avignon.

«۱۷۸۹» ابداع جمعی تئاتر سولی، دکور: **روبرتو موسکوسو.** لباس: **فرانسواز تورنافن.** کارگردان: **آرین موشکین** اجرا در «کارتوشری ونسن»[19] با **۲۸۱۳۷۰** تماشاگر.

۱۹۷۲–۱۹۷۳

«۱۷۹۳»، ابداع جمعی تئاتر سولی، دکور از **روبرتو موسکوسو** لباس **فرانسواز تورنافن** کارگردان: **آرین موشکین.** اجرا در **«کارتوشری ونسن»** با **۱۰۲۱۰۰** تماشاگر.

۱۹۷٤

تهیه فیلمی از اجرای تئاتر سولی از نمایشنامه **«۱۷۸۹»**. کارگردان فیلم: آرین موشکین.

۱۹۷۵

«عصر طلایی»، ابداع جمعی گروه تئاتر سولی. طراحی صحنه: **ژان کلود فرانسوا.** لباس: **فرانسواز تورنافن، ژان کلود بریرا**[20] و **ناتالی فِررا**[21]. کارگردان: **آرین موشکین.** اجرا در «کارتوشری ونسن».

دیگر فعالیتهای گروه تئاتر سولی

در ماههای آوریل — مه ۱۹۷۲، به همراه «گروه خبری زندان» و گروهی باز یگر جریان محاکمه تول[22] را که در آن عده‌ای را به جرم ایجاد اغتشاش در زندان در دادگاهی فرمایشی محکوم کرده‌بودند را بصورت اجرای تئاتری درآوردند. نمایش، در یکشنبه شبی، پس از اجرای «۱۷۹۳» در نانسی[23] به هنگام اجرای «دادگاه نورنبرگ در زندانها» که نخستین فعالیت کمیته زندانها بود اجرا شد.

در ماه اکتبر ۱۹۷۳، گروهی از باز یگران تئاتر سولی نمایشی در بارهٔ ویتنام در آخرین متینگی که توسط «جبهه متحد هندوچین» برگذار شده‌بود اجرا کردند. نمایش با نمایشگاهی از عکسهای تهاجم نظامی آمریکا به ویتنام همراه بود.

در ماههای آوریل — مه ۱۹۷۳، گروهی دیگر از باز یگران تئاتر سولی نمایشی بنام «بچه باهوش کوه تان‌وین»[24] اجرا کردند که از داستانی از ویتنام شمالی بود. نمایش به هنگام کارناوال گل کشور پرتغال در کارتوشری ونسن و نیز به مناسبت جشن مبارزهٔ کارگران در شهر اورلئان[25] اجرا شد.

---

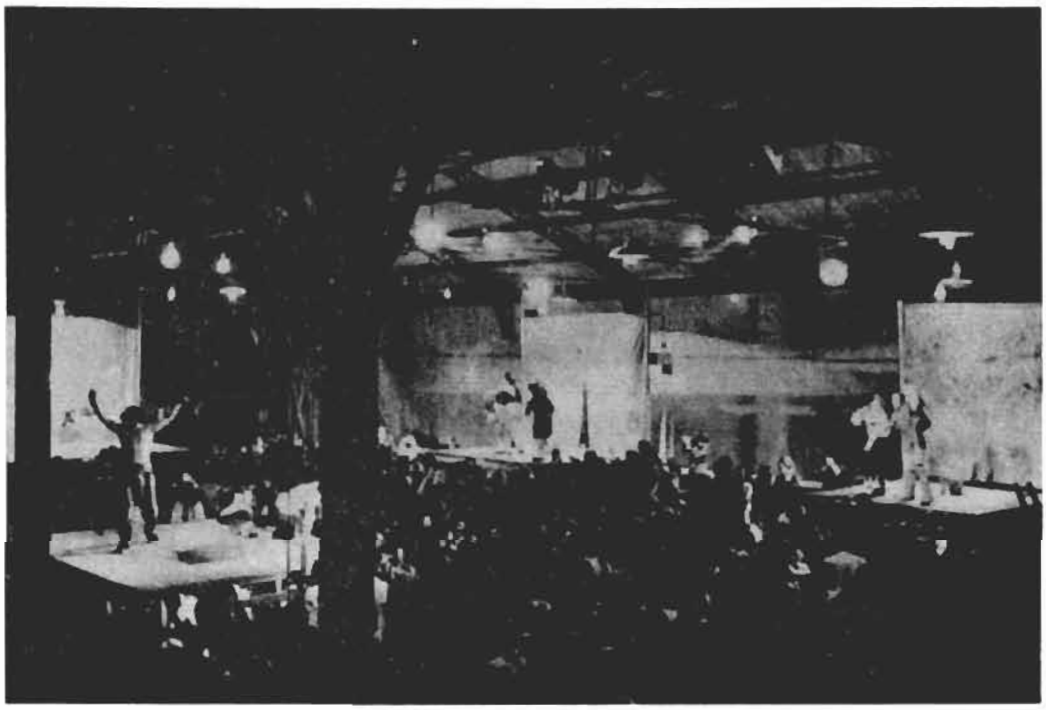
18. Elysee - Mont artre 19. Cartoucherie Vincennes. 20. Jean - Claude Berriera
21. Nathalie Ferrera 22. Toul 23. Nancy 24. Than Vien 25. Orlean.

نقدی بر اجرای

«۱۷۸۹»

● انقلاب فرانسه از دید مردم

نویسنده: آرتورو لازاری
Arturo Lazzari



پس ازاجرای «آموزش» پیتر وایس،[1] این دومین باری است که نمایشنامه‌ای را در یک سالن ورزش به اجرا در می‌آورند. یعنی به سبب تسهیلاتی که «میلان اُورت»[2] و تئاتر پیکولو[3] فراهم

1. Peter Weiss 2. Milan Ouverte 3. Piccolo teatro

آورد، آرین موشکین توانست اجرایی جهانی ترتیب دهد.

«۱۷۸۹: انقلاب باید در مرز خوشبختی متوقف گردد» ابداع جمعی باز یگران جوانی است که گروه آرین موشکین را تشکیل می دهند. عنوان نمایشنامه از یکی از جملات سن ژوست[۴] به عاریت گرفته شده و عنوان قبلی آن **«انقلاب پایان یافته»** در واقع نمایانگر تم «منفی» طغیانی است که در سال ۱۷۸۹ در پاریس و فرانسه روی می دهد.

در هر جنبش توده‌ای، بورژوازی خواستار پایان گرفتن انقلاب است، در حالیکه توده مردم یعنی میلیونها دهقان، و کارگران صنعتی که در آنزمان در حال شکل گرفتن بودند، طبق این جملهٔ سن ژوست که «انقلاب باید در مرز خوشبختی متوقف گردد خواستار ادامهٔ انقلاب تا دستیابی به سعادت واقعی بودند: **یعنی انقلاب باید تا از میان برداشتن «مالکیت خصوصی» اولین سد خوشبختی همگان، ادامه یابد**

● شاه توافقش را با میرابو اعلام می کند

۴-لوئی آنتوان سن ژوست Saint just چهره سیاسی فرانسه (۱۷۹۴ – ۱۷۶۷)
از سال ۱۷۸۹ با شوری فراوان به موج انقلاب فرانسه می پیوندد. یکی از آثار او در بارهٔ انقلاب موفقیت چشمگیری به همراه دارد که اورابعنوان یکی ازتئور یسین های جوان انقلاب می شناساند. پس از انقلاب به عضویت کمیته Salut Public **«صلاح عمومی»** درآمده و همرا رو بسپیر به سیاست داخلی فرانسه می پردازد. در سال ۱۷۹۴ به عنوان رئیس «کنوانسیون» سعی در تشدید قدرت انقلابی دیکتاتوری با در نظر گرفتن ز یر بنای اقتصادی و اجتماعی دارد.

در ۹ ترمیدور همراه‌رو بسپیردستگیرو به گیوتین سپرده می‌شود. یکی از آثار او بنام «سازمانهای جمهوری» پس از مرگش به چاپ میرسد. سخنرانیهای ناب و سرشار از خشمش نسبت به دشمنان انقلاب او را یکی از چهره‌های ماندنی انقلاب می‌سازد. بسیاری از جملات او مانند «خوشبختی ایده نو ینی در ارو پاست» همواره بحث انگیز بوده است.

تیم «مثبت»

اجرای «۱۷۸۹» این تیم مثبت، حتی مثبت برای همه ما را به نمایش می گذارد؛ مثبت زیرا جهت حرکت تاریخ را نشان می‌دهد ــ زیرا آگاهی سیاسی و شکل گیری وجدان سیاسی فرد را نشان می‌دهد، مبارزات انقلابیون بزرگی نظیر **مارا**[5] یا اوتوپیست‌ها و شورشیان بزرگی مانند **گراشوبابوف**[6] را نشان می دهد و تشکیلات سازمانی و قدرت یک طبقهٔ بالنده را نشان می دهد، و باز مثبت، زیرا مفهوم «جاودانگی مبارزات توده‌ها» را که **برشت** از آن سخن می گوید و حقیقت و واقعیت این توده‌ها را نشان می دهد. «۱۷۸۹» مجموعه‌ای از این «مفاهیم مثبت» است که گروه **تئاتر سولی** توانسته آنرا به زبان تئاتری درآورد و این زبان تئاتری با استادی عاری از هر شکل «**تئاتر مستند**» است.

● **مارا: آدم‌های خجالتی، کسانی که به استراحتشان اهمیت می دهند، هیچ چیز را باور نخواهند کرد مگر به هنگام شورش مردم**

نمایش سخنرانیهای انقلابی، گوشه هایی از بحثهای پارلمانی و اعلامیه های سیاسی را بعنوان تیمی حاشیه‌ای در کنار تیم محوری و غالب آن، که تاریخ انقلاب فرانسه است قرار می دهد و یا به تعریفی دو سال اولیه انقلاب و مجالس ملی و مقننه، یا در واقع از نخستین مجلس فراخوانی طبقات توسط شاه تا فرار او به **وِرِن**[7] را بررسی می کند. بازیگران **تئاتر سولی** در این اجرای جدیدشان از تجربیاتی که در نمایش قبلی خود «دلقکها» کسب کرده‌اند، بهره فراوانی برده‌اند. (دلقکها را نیز ما در میلان دیده‌ایم).

در اجرای «دلقکها» گروه به قدرت فوق‌العاده‌ای در تسلط بر بیان تئاتری بسیار نو یئی دست یافته بود و آن بکارگیری تمامی تواناییهای جسمی ــ روحی بازیگران در دستیابی به «نشانه ها»، حتی بالاتر از آن دستیابی به یک «بیان ژستیک» ناب و ساده بود.

در «۱۷۸۹» «نشانه ها» به «نشانه های پر معنا» تبدیل گشتند: دلقکها به جارچی ها، بازیگران دنیای فقیر اما والای بازارها تبدیل شدند. این تأکیدی زیبایی شناسانه و بویژه تاریخی

---

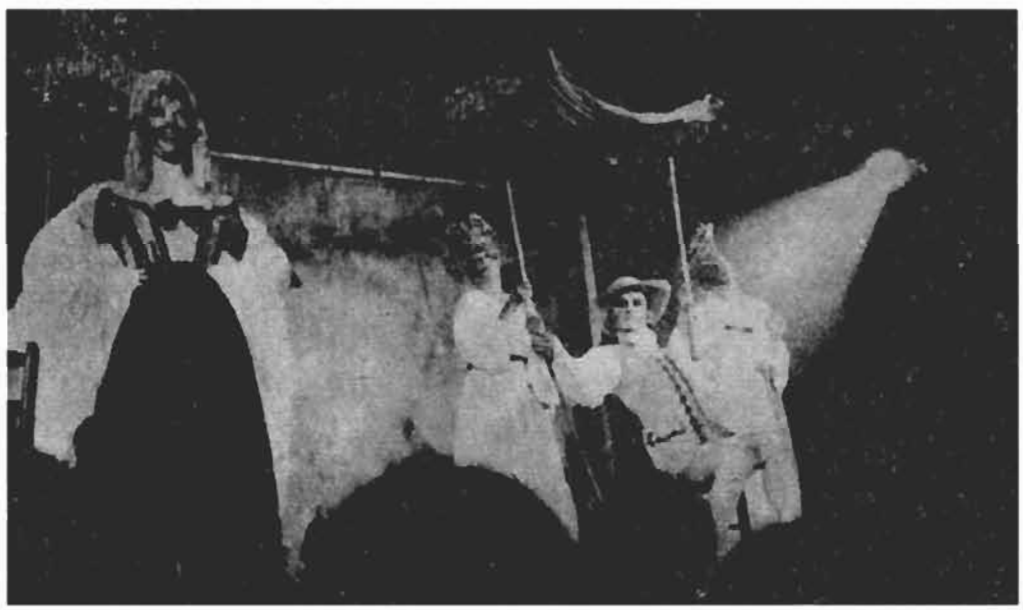
5. Marat 6. Gracchus Babeuf 7. Varennes

بود. در اینجا با مردم از انقلابشان سخن می‌رود، چگونه این مردم به انقلاب می‌نگرند. چگونه از ورای مراحل مختلف آن به شکل‌گیری این وجدان سیاسی دست یافته‌اند و برای بیان تمامی آنها از بهترین فرم منطبق‌بر فضای بازارهای آن دوران استفاده شده؛ و نتیجهٔ آن ارتباطی آنی با تماشاگرست. ارتباطی نه چندان «فرهنگ‌زده» ولی با اثراتی مستقیم و ساده از طریق مار یونت‌ها، کشتی گیران، آکروباتها و غیره...

این پنج سکویی که اکسیون در آن جریان دارد دقیقاً ساخت بازارها را داراست: فضاهایی بسته که پشت آنها یک چادر بزرگ وجود دارد؛ این پنج سکو ضمن اینکه فرم تئاترهای کوچک قرن هجده را داراست ازخصلتی سخت غیرقراردادی و ضد سنتی، که امروزه اغلب چهره‌های تئاتری با ارائه فضایی متفاوت در جستجوی آنند، برخوردار است و در نتیجه این فضاها قادر به جلب تماشاگران تازه‌ای نیز می‌باشند. امروزه «بحث و جدل» بر سر مکان تئاتری همچنان در جریان است: به کسانیکه با سرسختی به «تئاتری خارج از مکان تئاترهای معمول» تأکید دارند آرین موشکین پاسخ می‌دهد که این تأکید بر فضاهای متفاوت یک قانون عمومی نیست. و آنچه بخود آرین موشکین مربوط می‌شود، او اینبار یک زمین ورزشی را در میلان انتخاب کرده و بعد از اینهم به هرجایی که **تئاتر سولی** برود خواهد رفت (ولی به کجا؟ در فرانسه به علت دلایل سیاسی، روشن است که همه دست‌اندرکاران او را بایکوت خواهند کرد...)

در واقع انتخاب یک زمین ورزشی یا سالنی متفاوت از تئاترهای معمول ایتالیا، چنانچه با نمایشهای او منطبق است یک ادای روشنفکرانه نیست، و پیش از آنکه بدلایل سیاسی صرف باشد، ضرورتی زیبایی‌شناسانه است.

مدت اجرا دو ساعت و ربع بدون آنتراکت است: و اجرا در این مدت در سطوح مختلفی گسترش می‌یابد. بازیگران **تئاتر سولی** نقش کمدین‌ها، حقه‌بازها، معرکه‌گیران بازارها را ایفا می‌کنند و همین معرکه‌گیران هستند که کوچک و بزرگ «۱۷۸۹» را بازسازی می‌کنند. آنها دقیقاً از دیدی مردمی بازی می‌کنند، یعنی همانگونه که مردم می‌توانند انقلاب را تصور کنند یا درک کنند یا رنج آنرا تحمل کنند. زیباترین صحنه‌های نمایش قسمت هائیست که فانتزی در آنها بکار رفته، این



● برده: ما در بهشت سن دومینگ بسیار خوشبختیم

فانتزی حاصل تجربهٔ طولانی باز یگران در بداهه‌سازی است.

متنی برای نمایش وجودد ندارد، اما یک زمینه واکسیون اصلی وجود دارد که از ورای تابلوهایی سرشار از جذابیت و سادگی با لحنی آموزنده جریان پیدا می کند. (گروه همچنین خواستار بیانی توضیحی نیز می باشد که این بیان را از طریق حرکات میمیک در کمال زیبائی اجرا می نماید).

این تابلوها به استامپ‌هایی قدیمی با موضوعاتی مردمی شباهت دارند.

چند نمونه از قسمتهای مختلف را ذکر می کنیم:

مثلاً برای نشاندادن شرایط کشاورزان در سال ۱۷۸۹، داستان «ماری بینوا» را در نمایش می بینیم.

● **ماری آنتوانت: لوئی! اوضاع خرابه، واقعاً خرابه. هیچی پول نداریم**

در حالیکه یک اسقف عالی مقام مالیات خود دیم[8] و نجیب‌زادهٔ دیگری نیز مالیات مخصوص خود را از او طلب می کنند و چون او آه در بساط ندارد کاسه های غذاخوری خود را بجای مالیات به آندو می دهد. یا در قسمت دیگری زن روستایی در حال وضع حمل است و یکی از خویشاوندان او تنها وسایلی که درکلبهٔ محقرشان یافت می شود یعنی کمی آب گرم و یک ملافه تمیز را برای زایمان او آماده کرده. در همین اثناء فئودال بزرگی که مالک زمین آنهاست وارد می شود و به زن دستور می دهد که پاهایش را بشوید ، زن نیز با ترس و لرز با همان آب گرم پاهای ارباب را شسته و با ملافه آنها را خشک می کند.

در یکی از تابلوها روی چهار سکوی صحنه، در سایه روشن نوری ضعیف، چهار زوج روستایی در هر سکو قرار دارند، گرسنگی امانشان را بریده، شوهر چیزی برای خوردن نیافته، لحظه بسیار گیرائی، سرشار از ناامیدی و تنزل مردمی و واقعی است.

«دفتر شکایات» در برگیرنده شکایات و نامه های مردم است که به سمع شاه رسیده و برای اولین بار شاه شخصاً به آنها رسیدگی می کند. مردم می توانند در نامه هایشان شرح اجحاف و مشقاتی را که از جانب صاحبان قدرت بر آنان میرود، بنویسند. سه نفر روستایی تصمیم می گیرند به شاه نامه

8. Dîme

بنویسند ولی حتی کاغذ و قلم برای نوشتن و مهمتر از آن سواد نوشتن هم ندارند. پس این «دفاتر» تنها در خدمت بورژوازی ثروتمند است که فرهنگ را نیز در دست دارد.

● جارچی میرابو: بدانید که ما در اینجا به ارادهٔ مردم آمده‌ایم و فقط بزور سرنیزه بیرون خواهیم رفت

مجلس نخستین فراخوانی شاه از نمایندگان طبقات مختلف بوسیله عروسک اجرا می‌شود. معرکه‌گیران بازارها، شاه را تقلید می‌کنند که چگونه می‌خواهد نِکِر[۹] را اخراج کند و یا اینکه چگونه نمایندگان طبقات مختلف را به حضور می‌پذیرد و نماینده طبقه سوم را با تحقیر در اتاق خوابش می‌پذیرد، و غیره و غیره.

و از طرفی دیگر نیز محیط فاسد بدگوئی و سوءظن دربار را می‌بینیم، زیرا یکی از روایتهای

۹– ژاک نکر Necker اقتصاددان و مرد سیاسی (ژنو ۱۷۳۲ – ۱۸۰٤). به فرانسه میرود و با نفوذ همسرش به زندگی اجتماعی پاریس وارد می‌شود. در ۱۷۷۷ رئیس کل امور مالی می‌گردد بعلت خارجی بودن (سوئیس) و دارا بودن مذهب پروتستان نمیتواند کنترل این بخش را به عهده گیرد. در سال ۱۷۷۱ با گزارشی که از بیلان خرجهای گزاف دربار یان تسلیم شاه می‌کند شهرت مردمی فراوان کسب کرده و از طرفی مورد شماتت دربار یان قرار می‌گیرد. در سال ۱۷۷۱ توسط شاه کنار گذاشته می‌شود. پس از برکناری از کار بحران مالی کشور با بحرانی سیاسی همراه می‌گردد. در ۸ اوت ۱۷۸۸ شاه مجبور به فراخوانی مجلس نمایندگان طبقات مختلف می‌گردد.

ناچار شاه نکر را دوباره به کار می‌خواند. او وزیر کشور شده و به علت پشتیبانی از نمایندگان طبقه سوم، دربار یان او را به شعله‌افروز آتش انقلاب متهم می‌کنند.

شاه دوباره او را برکنار می‌کند، برکناری او خشم توده‌ها را برانگیخته و تصرف زندان باستیل بدنبال برکناری اوست. فرا خواندن او به کار نه تنها یک پیروزی فردی بلکه توده‌ای است. تا سال ۱۷۹۰ بر سر کار می‌ماند.

عامیانه چنین حکایت می کند که شاه رئوف و نجیب‌زادر بار یان فاسد به این روز انداخته اند! از طرفی ملکه را همراه دو تن از ندیمه هایش در حال رقصی شبیه به رقصهای یونان باستان مشاهده می کنیم، رقصی که توسط یکی از مشاورین حیله گر شاه کهه مقاصدش را علیه نمایندگان مردم توسط زنان درباری به شاه القاء می کرد رهبری، می شود.

اوج صدا

و اما در باره تصرف زندان باستیل[10] در این تابلو اوج استثنایی در ریتم اجرا بوجود می آید: در ابتدا تمام صحنه در سایه روشن است (نور صحنه را بجز یکی دو پروژکتور، لامپ های معمولی تشکیل می دهد)، بازیگران با صداهایی ضعیف با تماشاگران سخن می گویند و حوادث را تعریف می کنند، صدایشان بیشتر به پچ‌پچ می ماند تا بهتر بتوانند فضای ترس آلود و پر سوءظن، وحشت و انتظار آن روزها را زنده کنند. ناگهان صداها اوج می گیرند و جشن بزرگی بازار را روشن می کند. بازیگران روی پنج سکوی صحنه با میمیک های گوناگون حکایتهای سرشار از تخیل عامیانه را جان می بخشند و حوادث مربوط به تصرف زندان باستیل را تعریف می کنند، در این میان سر **دلونی**[11] رییس زندان موحش باستیل را بر نیزه‌ای دور می چرخانند.

امّا: انقلاب پایان یافته. این طنین صدای بورژواهایی است که سعی در القای آن به توده های محروم جامعه دارند، بورژواهایی که اکنون به قدرت رسیده‌اند. در این میان **مارا** از جمله انقلابیونی است که سعی در بیداری توده ها دارد، دستمالی به سرش، لباسهای مندرس بر تن، فریاد برمی آورد: «مردم هوشیار باشید!»

تابلوی بسیار زیبای دیگر هنگامی است که اشراف دچار جنونی خانمان برانداز شده و خودد را از شر امتیازات و اموالشان خلاص کرده و فرار می کنند، این همان شب معروف ٤ اوت ۱۷۸۹ است: در این صحنه دو نفر از اشراف لباسهای رنگین و زیبای زنی را از تنش بدر آورده و با لباسهای بدل فرار می کنند.

روایت دیگر مربوط به سن دومینگ[12] است. در این قسمت ارباب در کنار برده هایش به راحتی زندگی می کند که ناگهان قاصدی از راه می رسد و اعلامیه مربوط به حقوق بشر را برایشان قرائت می کند. سه بردهٔ جوان که نزد او کار می کردند، از این پس آزاد و سبکبال می توانند به زندگی ادامه دهند ولی قاصد اضافه می کند در این اعلامیهٔ حقوق بشر مالکیت همچنان محترم است، در اینحال سه برده آزاد شده دو باره به موقعیت قبلی خود که استثمار است باز می گردند.

تابلوی بسیار زیبای دیگر راهپیمایی زنان بسوی ورسای است، هشت هزار زن برای باز گرداندن شاه به پاریس به ورسای می روند. دو عروسک بزرگ را که یادآور شاه و ملکه است گروهی از بازیگران از میان جمعیت که روی زمین در وسط سالن ورزش نشسته اند به طرف صحنه می برند. واکنش تندی از طرف گروهی بورژوا از میان تماشگران هنگامی که **مارا** روی کفنی نوشته بود «نظم» رخ میدهد.

آخرین تابلو «**کمدی توصیف ناپذیر**»ی است که سرنوشت غم‌انگیز توده ها را نشان می دهد:

بورژوایی، از سبد یک جادوگر پرولتری را بیرون می آورد و از او می خواهد که علیه ظلم و خرافات شورش کند، سپس از ترس آنکه این شورش پا بگیرد او را تیر باران می کند.

پس از یک سخنرانی استثناتی سرشار از خشم **مارا**، سخنانی از **بابوف** نمایش را پایان

---

10. Bastille 11. De Launay 12. Saint Domingue

می دهد:

«بیآئید پس از هزار سال این قوانین غیر انسانی را تغییر دهیم.» (این جملاتی از اعلامیه **گراشو بابوف** در دعوت به جنگ با ارو پا از مانیفست اوست که در «تریبون مردم» در ۳۰ نوامبر ۱۷۹۵ یعنی یکسال قبل از مرگ تراژیک و پرهیزکارانهٔ او به چاپ رسیده است، او برای اینکه تیرباران نشود خودکشی کرد).

اجرای «۱۷۸۹» نمایشی استثنائیست که شایسته توجهی فراوان است، برخوردار از قدرت ارتباطی ساده که حتی تماشاگران ایتالیایی را نیز به هیجان می آورد، تماشاگرانی که متأسفانه جز از طریق دانش سطحی کتابهای تاریخ مدرسه، از سیر واقعی جریانات انقلاب فرانسه آگاهی ندارند. این اجرای سرشار از لحظات حقیقی انقلاب، زبان و کارآیی جدیدی از تئاتر ارائه می دهد. موسیقی پر بار دوره ناپلئون به همراه سمفونی عظیمی از **مالر**[13] لحظه هایی از ابهام و ترس را با استادی جان بخشیده.

بهر تقدیر، «۱۷۸۹: انقلاب باید درمرزخوشبختی متوقف گردد». حاصل تلاش تمامی اعضای گروه آرین موشکین می باشد.

مترجم: ماندانا بنی اعتماد

● **با پوزش:** در صحنهٔ معاصر (فرودین ۶۰)، صفحات ۳۲ و ۳۳ جا بجا شده اند.

13. Maller

● هنر عروسک

• بیل برد

فصل سوم: میراث شرق

بازدید از یک نمایش عروسکی سنتی روستایی در هند، بمنزله ورود به گذشته و تاریخ است. گرچه هند جدید در راه فنون نوقدم برمی‌دارد، ولی آنان که بر فرهنگ و هنر هند نظارت دارند، بخوبی در مورد حفظ هنرهای اجرایی سنتی هوشیارند. این نوع هنر عروسکی در این فصل مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

آدی نات[1] یا اولین عروسکباز، برطبق اسطوره‌های باستانی از دهان برهما – خالق– متولد شد. این باور بعنوان آغازی مقدس در هر فرهنگ عروسکی ذکر شده است. همچنین اعتقاد بر این است که تئاتر عروسکی مدتها قبل از تئاتر انسانی پدید آمده است. در اعصار کهن به قالب کسی دیگر در آمدن ممنوع و **تابو**[2] محسوب می‌شد. اگر کسی وانمود می کرد که فرد دیگر یست و یا نقش فرد دیگری را بازی می کرد برایش مرگ حتمی پیش‌بینی می کردند. در نتیجه تصور تئاتری با هنر پیشه غیرممکن بوده است. عروسک تا این حد محدود نبوده است. در تئاتر هند مدیر صحنه یا کارگردان **سوتره‌دار**[3] یا هدایت کننده نخ‌ها، خوانده می‌شود. و این خود دلیلی دیگر بر تقدم تئاتر عروسکی است.

هنر عروسکی هند از آغازش در روزگاران کهن، شکل‌های گوناگونی به خود گرفته است. برای ما، گاهی از اوقات بسیار مشکل است که به هندوستان بعنوان یک واحد فرهنگی نیندیشیم. با وجود آنکه بسیاری از ایالت‌های اصلی هند متحد شده‌اند، هنوز هم یازده نوع خط مختلف مورد استفاده قرار می گیرد و اختلافات فرهنگی هنوز هم وجود دارد. نوع و سبک نمایش روستایی بستگی به آن دارد که در کجا هستید.

بعنوان نمونه در ایالت «راجستان»، در شمالغربی هند، عروسک‌های نخی متداول‌تر است. این عروسک‌ها بوسیله افراد طبقه محروم جامعه –که چند قرن سابقه داشته و **کاتپوتلی بهات**[4] نام دارند– بازی می‌شوند. **بهات** ها در حدود چهارده هزار نفر و هم اکنون دو سوم آنها در زمینه هنر عروسکی فعالند.

نمایش‌های عروسکی روستایی هند اغلب در شب به نمایش گذاشته می‌شود. عروسک گردان‌ها بر روی زمین در پشت پرده‌ای برنگ روشن –که به دو چوب عمودی یا دو چار پایه[5] وصل می شود– ایستاده کار می کنند. شخصیت‌های عروسکی نمایش، در مهم‌ترین بخش از صحنه‌های تئاتر عروسکی راجستان که به «صحنه دربار»[6] معروف است در جلوی پرده باز و به

بازوی هم می ایستند. نخ های عروسک ها بدور خیزرانی —که بر بالای پرده تعبیه شده است— پیچیده می‌شوند و هنگامی که نوبت به شخصیت بخصوصی می‌رسد که‌به روی «صحنه» برود نخ آن عروسک را از دور چوب‌باز می کنند. برای دیده شدن عروسک ها، در دو طرف صحنه پیه‌سوزهایی گذاشته می شود. تماشاگران در هوای آزاد دایره‌وار در مقابل صحنه بر روی زمین می‌نشینند. (اگر نمایش بر روی پله‌های معبد اجرا شود و یا تماشاگران بتوانند روی دامنه تپه‌ها منظم بنشینند، دامنه دید آنها بطور محسوسی وسیع‌تر می‌شود.) بنظر می‌رسد صحنه‌ای که کارگردان غربی بدین صورت بر آن تأکید دارد در هند مطرح نشده باشد.

تمام افسانه‌ها و روایات تار یخی مربوط به بازی نخ روی انگشتان استاد نمایش عروسکی، در راجستان واقعیت می‌یابد. عروسک **کاتپوتلی** فقط دو نخ دارد. یکی از سر عروسک به انگشت‌های عروسک گردان آمده و به کمر عروسک برمی گردد تا آن را نگه داشته، بچرخاند و خم کند. نخ پیوسته دیگری دست‌های عروسک را به حرکت درمی‌آورد. چنین فن ساده‌ای باید نتیجه ساده‌ای هم داشته باشد، اما یک **سوتره‌دار** می‌تواند گو یاتر ین حرکات را با همین فن القا کند. عروسک جنگجو براحتی شمشیر و سپرش را به چرخش می‌آورد و عروسک دختر رقاصه لبه دامنش را به کمک سنجاقی متصل به سر انگشتانش بالا می‌آورد.

علاوه براین، نحوه ساخت به عروسک امکان فعالیت‌های قابل ملاحظه‌ای می دهد. سر و بدن از چوبی سخت، اغلب از درخت انبه، ساخته می‌شود. دست‌ها را از مواد قابل ارتجاع می‌سازند تا برای حرکات سر یع جنگ مناسب باشد. به پا احتیاجی نیست. دامن چین‌دار —که با ارزش‌تر ین لباس عروسک است— می‌تواند هر گونه حرکتی مثل قدم زدن، دو یدن و رقص را نشان دهد. این دامن بیشتر شبیه دامن مردانه ولی بلندتر، پرچین‌تر و از پارچه‌ای سبک با حاشیه‌دوزی طلا و نقره‌کاری است. دامن، شخصیت بخصوصی برای خود دارد. عروسک گردان ماهر می‌تواند دامن را بچرخاند و جمع کند، زمانی که عروسک را بر روی زمین می نشاند دامن را پهن و یا مثل بالون آن را پر از هوا کند.

در بین **بهات** های راجستان رسم بر این است که وقتی عروسکی از پدری به پسرش می‌رسد، او یک دامن نو به دامن‌های قدیمی اضافه می کند. بنابراین در هر زمانی می‌توان تار یخچه یک عروسک و موفقیت‌های عروسک گردان را درست مثل لایه‌های تنه یک درخت مطالعه کرد: روزهای تمول، روزهای تنگدستی، روزهای بحرانی و روزهای طلایی. در چنین حالتی پس از چهار یا پنج دامن، فنرهای قدیمی دست‌ها می‌شکنند و صورت عروسک، با آن چشم‌های درشتش، افسرده و شکسته می‌شود.

هنگامی که عمر مفید عروسک بسر می‌آید، او را با نیایش خاصی در یک رودخانه مقدس می اندازند. چنین پنداشته می‌شود که هر چه عروسک بیشتر بر روی آب شناور باشد خدایان در باره اعمال و کردارش بر روی زمین قضاوت بهتری خواهند داشت. این آئین بسیار جدی و پذیرفتنی است. حتی در این حالت تظاهر به مرگ عروسک، نشان از یک خدای کوچک دیده می‌شود که نوعی ارتباط عقیدتی با گذشته است، چرا که بنابر اعتقاد مردم راجستان، **کاتپوتلی** موجود کو چک آسمانی است که از طرف خدایان برای سرگرمی بشر به زمین فرستاده شده است.

در زبان کاتپوتلی —که فرهنگ اصوات بدون کلام و برای عروسک‌های کوچک ۴۰ تا ۵۰ سانتیمتری مناسب‌تر ین زبان است— یقیناً عنصری الهی وجود دارد. این زبان ساده و مؤثر توسط عروسک گردان اصلی ساخته می‌شود، او سازی از چوب خیزران و چرم[۷] را در دهانش می گذارد و بوسیله دمیدن در این ساز و شکل دادن به لب‌هایش اصوات را بصورت شمرده‌ای بیان می کند. در

فرهنگ های بعدی عروسکی سعی بر آن بوده‌است‌که‌فن شمرده صحبت کردن را بوسیله نوعی سوت[8] —که در انگلیسی **سوازل**[9] و در فرانسه **پراتیک**[10] خوانده می‌شود— کامل کنند. اما هندیان همان شکل صدا را بعنوان بیان عروسکی پذیرفته و آن را حفظ کرده‌اند. من فکر می کنم عملاً برای چنین عروسک های کوچکی صدای بلند، زنگ‌دار و مرتعش مناسب‌تر از کلمات است، چرا که برای درک تمام نمایش هایی که در هندوستان دیدم هرگز دچار اشکال نشدم. حرکات تند و لرزان را بوسیله صدای زنگدار چکشی تشدید می کنند. یک آهنگ کوتاه و زیر، بهمراه چرخش بدن، حالت تنفر با بیانی قوی را می‌رساند. مشاهده صحنه خشم، غضب و کف بر لب آوردن‌ها بسیار دیدنی است. مختصر اینکه بسیاری از تمهیداتی که بتازگی سازندگان فیلم های نقاشی متحرک در زمینه گویا کردن حرکات، بکمک موسیقی و تاثیرات صوتی، آموخته‌اند قرن‌هاست که برای مردم راجستان آشنا و ملموس بوده است.

تئاتر عروسکی اولیه هند عمدتاً به دو حماسه بزرگ سانسکریت **ماهابهاراتا**[11] و **رامایانا**[12] مربوط می‌شود. این داستان‌های قدیمی با مجموعه‌ای از خدایان، قهرمان‌ها، دیوها، جنگ‌ها، عشق‌ها، ضعف‌های بشری و حادثه‌های شگفت‌انگیز، نسبت به تورات و انجیل از حجم بیشتری برخوردارند. خدا —فیل‌ها، دیو— گاومیش‌ها، خدایانی با سر اسب نمایندگان نیروی انسان و طبیعت هستند.

ماهابهاراتا احتمالاً بین ۲۰۰ سال قبل تا ۲۰۰ سال بعد از میلاد مسیح، توسط بسیاری از شاعران تألیف شده است و در حدود نود هزار دو بیتی را شامل می‌شود. داستان آن درباره نزاع سلسله‌ای و جنگ داخلی است که در قرن نهم قبل از میلاد در کشور **کوروکشترا**[13] در نزدیکی دهلی اتفاق افتاده است.

پنج پسر **پاندو**[14] — **پاندوا**[15]ها— تخت سلطنت را از آن خود می‌دانند. اما با صد فرزند خائن **دیرتاراشترا**[16] —**کوراوا**[17]ها— مواجه می‌شوند. داستان آنچنان جالب و پیچیده است که نود هزار دو بیتی را در بر می گیرد. علاوه بر این، کتاب منظومه **باگاواد گیتا**[18] را نیز شامل می‌شود که عبارت از گفتگویی بین خدای **کریشنا**[19] و **آرجونا**[20] یکی از پانداواهاست.و این بخش از کتاب امروزه بصورت یکی از آثار فلسفی و مذهبی دین هندو در آمده است.

رامایانا بهمان اندازه **ماهابهاراتا** قدیمی ولی بمقدار قابل ملاحظه‌ای کوتاهتر از آن است. **راما** شاهزاده محبوب، پس از آنکه تختش غصب می‌شود، بهمراه همسرش **سیتا**[21] به تبعید می رود. **راوانا**[22] حکمزان ده **سیلان** بطریقی جادویی **سیتا** را می‌رباید. **سوگریوا**[23]، پادشاه میمون‌ها، به کمک راما می‌شتابد ولی بعداً پشیمان می‌شود. پسر او **سردار هانومان**[24] بهر حال پلی تا **سیلان** می‌سازد و سیتا را نجات می‌دهد و بر شیاطین **راوانا** غلبه می کند.

این دو طرح بسیار مختصر از دو حماسه بسیار مهم دینی است، لکن برای آنکه نشان دهد نمایش های بزرگ عروسکی چگونه ساخته می‌شوند کافیست.

همچنین نمایشنامه‌هایی بر اساس زندگی شاه **ویکرا مادیتیا**[25] سلطان **اوجاین**[26] —در شمال مرکزی هند— از زمان‌های بسیار قدیم باقی مانده است. از او بعنوان قهرمان جنگجو و استاد هنر و ادبیات یاد شده و در سراسر خطه پادشاهیش صدها گروه نمایش عروسکی کارهای نیک و ماجراجویی هایش را نشان می‌دادند.

سلاطین هر دوره بتدریج به ارزش روابط جمعی این نوع داستان‌های تخیلی و سرگرم کننده —که جنبه روزنامه زنده را داشت— پی بردند و هر چه بیشتر و بیشتر افسانه‌های زندگی این سلاطین در اجراهای دائمی **بهات ها** راه یافت. یکی از این نمونه‌ها **آمارسینگ راتور**[27] سلطان **ناگپور**[28] در

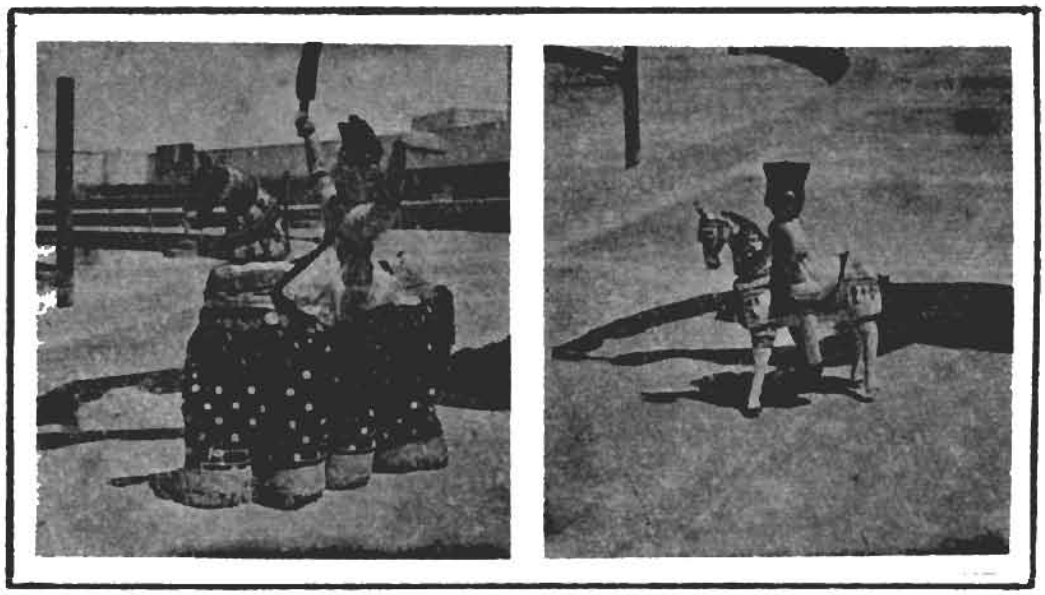
هند مرکزی است. او در زمان حیاتش برای بهبود وضع **بهات** ها کوشش های بسزایی بعمل آورد. نمایشنامه مربوط به او هم اکنون بشکل بازسازی شده و کم ارزش باقی مانده است.

برای نمونه در یک قطعه نمایشی، یک **دابی**[۲۹] —مرد رختشوی— بهمراه همسرش الاغی را که باری پر از لباس دارد، بکنار رودخانه می آورند. در حالی که مرد در رودخانه بشستن لباس ها مشغول است، در کناره رود بازی سرگرم کننده‌ای با الاغ خیره‌سرآغاز می شود و زن می کوشد او را آرام کند. در این لحظه تمساحی به **دابی** حمله می کند و او فریاد زده و کمک می طلبد. زن در کناره رود می دود و به داد و فریاد می پردازد، تا اینکه **دابی** بیچاره بوسیله تمساح به زیر آب کشیده می شود. (یادآور می شویم که تمام داستان از طریق صحبت به زبان ظریف عروسکی، بکمک همان **صفیر** انجام می گیرد.) نمایش از جنبه انسانی تراژدی است، ولی در نمایش عروسکی با آن داد و فریادهای ممتد بصورت کمدی در می آید. تماشاگر با خنده و جیغ های بلند به عزاداری مرد رختشوی می پردازد.

همسر داغدار برای دادخواهی به دربار **موگال**[۳۰] متوسل می شود. اما بدبختانه امپراطور از آنچنان طبقه بالایی است که نمی تواند با زن صحبت کند، معهذا کسی را نزد او می فرستد. داستان برای تماشاگر بخوبی ملموس است و می داند وقتی ملازم امپراطور بسوی زن خم می شود، نظرش آنست که او شوهر مرحومش را فراموش کرده و با یکی از نگهبانان قصر عروسی کند. حرکت و نشاط زن که پیشنهاد را قبول می کند، یکبار دیگر فریاد و تشویق تماشاگر را بدنبال دارد.

در یکی از خیابان‌های اصلی **اودایپور**[۳۱]، در ایالت راجستان، ماسک بزرگی به اندازه یک ساختمان چهار طبقه دیده می شود. این ماسک نمای بیرونی ساختمان **لاک کالاماندال**[۳۲] است که از طریق دهان عظیم ماسک وارد ساختمان می شوند. **لاک کالاماندال** موسسه‌ایست که برای بقا و توسعه هنرهای نمایشی هند بر پا شده و در **اودایپور** شامل مجموعه یک سالن تئاتر در فضای باز، یک خانه نمایش عروسکی و یک موزه است. این مرکز، جدید و یکی از مراکزی است که پس از استقلال برای تجدید حیات هنرها و صنایع عامیانه و بومی ساخته شده است. مدیر این موسسه **د.ل.سامار**[۳۳] رقصنده، طراح رقص و عروسکباز است و می کوشد بکمک عناصر و فنون جدیدی که در اروپا آموخته است، بخصوص طراحی رقص جدید، سبک قدیمی تئاتر عروسکی راجستان را حفظ و کامل کند. قبل از شروع اجرای عروسکی در اودایپور، یک عروسک چوبی **گنگار**[۳۴] را —که مانند آفرودیت نماد عشق و زیبایی است— لباسی زیبا پوشانده و برای جلب تماشاگر بر روی سر در شهر می گردانند.

در میان کارهای جالبی که در تئاتر **اودایپور** دیدم، اجرای باله‌ای توسط گروهی از اسب های **کوچی**[۳۵] بود. اسب ها، عروسک هایی بسیار ساده هستند که دو مفصل داشته و بکمک سه نخ به حرکت در می آیند. یک نخ پیوسته، عروسک را نگه می دارد و او را به جلو و عقب می برد، نخ دیگر به سر اسب سوار —که از طریق زین به اسب چسبیده شده— وصل می شود. در نتیجه بدون توجه به حرکت اسب، سوار همیشه راست نشسته است. گردن اسب آزاد است. اسب را تا جائیکه معمولاً پاها باید به بدن وصل شود از چوب می سازند و ادامه آن را تا روی زمین با یک دامن چین دار بلند (شبیه اسب های جنگی قرون وسطی) می پوشانند. تصور پاهای پنهان اسب را نیز به تخیل تماشاگر می سپارند. و این مهم ترین افسون نمایش است. برای صدای سم کوبیدن اسب ها از طبل استفاده می شود. هنگامی که دامن با جهش و پرش می چرخد و تاب می خورد، گام های پیچیده اسب ها را می توان تجسم نمود. حال تصور کنید دوازده اسب در چنین باله‌ای شرکت کنند. در یک لحظه همه آنها در یک خط می شوند و لحظه‌ای بعد می چرخند، بر روی «پاهای عقب» بلند می شوند و یا در دو ردیف یورتمه می روند.



● اسب کوچی و سوارش

هند در این شکل از رقص، بیش از رقص انسانی، به جهانیان خدمت کرده است. این اسب‌های کوچک بدون پا، بهمراه سوارانش، امکان تخیل‌پردازی زیادی را می‌دهد و در نتیجه بهترین شکل عروسکی است که تماشاگر را ملزم به تصویرسازی می‌کند. این بخش «سازنده» باورسازی است.

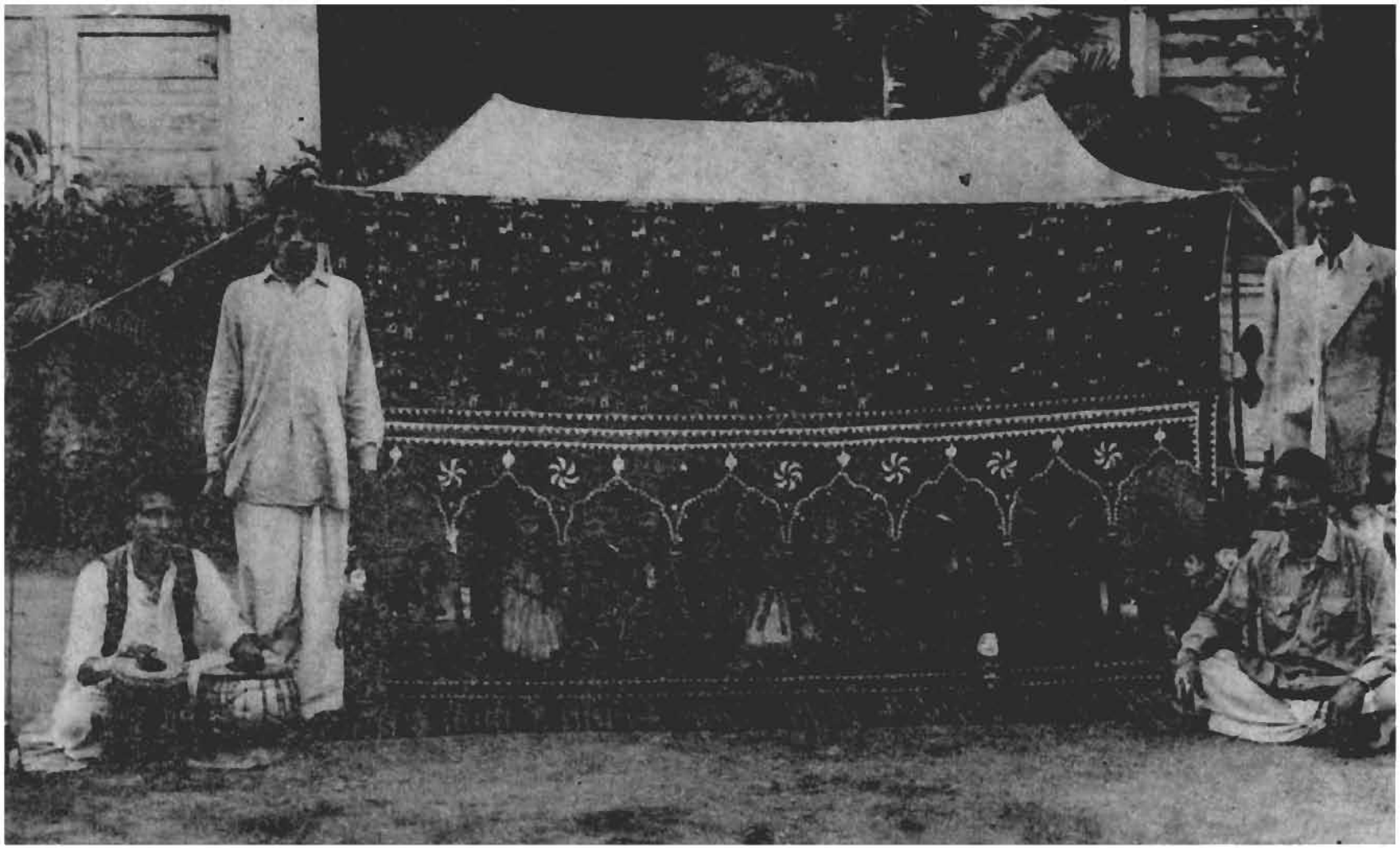
یک نمونه دیگر —که احتمالاً صدها سال سابقه دارد— مربوط به مرد جوانی است که دختر زیبایی را تعقیب می‌کند. مرد بشکلی ابلهانه احمق بنظر می‌رسد و یکی از تنها نمونه‌های عروسک‌های پادار راجستان است که من دیده‌ام. او بطرف دختر خم می‌شود و بعد خود را عقب می‌کشد. در همین لحظه دختر پشتک وارو یی زده و تبدیل به یک عفریته می‌شود. مرد عاشق فریاد می‌زند و می‌گریزد. عفریته نیز به تعقیب او می‌پردازد. مرد از ترس صورتش را پنهان می‌کند. زن دوباره جست زده و به حالت اول و بصورت دختر زیبایی در می‌آید. این حادثه چندین بار با تنوع اتفاق می‌افتد. مرد جوان وقتی به دختر نزدیک می‌شود صدای دلنواز و آرامش‌بخشی می‌شنود، ولی زمانی که عفریته او را دنبال می‌کند صداهایش فریاد وجیغ است. این صحنه موقعیتی وهم‌انگیز و زیبا را تصویر کرده و کاملاً باور کردنی است.

(البته عروسک «دختر–عفریته» از دو بالاتنه ساخته شده است که از کمر بیکدیگر وصل شده‌اند و بین آنها یک دامن افتان قرار دارد. بنابراین زمانی که یکی از صورتک‌ها دیده می‌شود، دیگری در زیر دامن پنهان است. تنها دو نخ برای برگرداندن عروسک به سرها وصل شده است).

معمولاً یکی از زنان گروه عروسکی در مقابل پرده با طبل می‌نشیند و با آواز داستان نمایش را بازگو می‌کند. مشهور است که او زبان آسمانی صفیر را می‌فهمد.

در اوایل سفرم به هندوستان بود که با آنچه ما از این سنت‌های قدیمی به ارث برده‌ایم برخورد کردم. گروه **گانپات بورا**[۳۶] که سه شب نمایش ما را در حیدرآباد تماشا کرده بودند، پس از پایان اجرای ما کاسه صبرشان لبریز و با آمدن بر روی صحنه اصرار داشتند که برای ما نمایشی اجرا کنند. آنها بهمراه خود در کیسه‌هایی عروسک‌های **کاپتوتلی** را آورده بودند. پرده‌ای را آماده کردیم و به آن نور تاباندیم. سپس با صدای بم طبل‌های مابازی خود را شروع کردند. تا سپیده دم همه را افسون کرده

● گروه نمایش عروسکی کانپات بورا با تئاتر سیار خود. سوزنه‌دار در سمت راست ایستاده است. پردهٔ جلو با توجه به معماری «تاج محل» طراحی شده است.



بودند و ما با این همه تجهیزات حرفه‌ای شرمنده شده بودیم. رقص پا که فکر می کردیم ابداع ماست، حرکات تند و خشن، اسب که سوارش را می اندزد، ماری که مردی را نیش می زند و مرد دو باره او را می گیرد، همه به نمایش گذارده شد. برای ما کاملاً تکان‌دهنده بود، چرا که در مقایسه با چهارده تا بیست و چند نخی که در یک عروسک بکار می بردیم، آنها فقط با دو یا چهار نخ یک نمایش سرگرم کننده و کامل را ارائه می کردند.

میراث ما از شرق بسیار گونه‌گون است، زیرا هیچ نوع تئاتر عروسکی نیست که در نواحی مختلف هندوستان تجربه و کامل نشده باشد.

در **تامیل ناد**[۳۷]، ایالتی نزدیک **مدرس** در جنوب هند، جانشینان یک فرهنگ ناب عروسکی بنام **بومالا تام**[۳۸] دیده می شوند. این عروسک های چوبی ملبس به لباس های پرزرق و برق، از بالا بوسیله نخ یا میله‌هایی متصل بدست عروسک هدایت می‌شوند. عروسک‌گردان برای نگه‌داشتن عروسک بر روی سر از **چنبره**[۳۹] استفاده می کند. نخ های سر و شانه **بومالا تا** به این چنبره وصل می شوند. هنگامی‌که عروسک گردان سرش را خم می کند، عروسک نیز خم می شود. برای این عروسک تعظیم کردن، چرخیدن یا نگاه کردن به بالا کار مشکلی نیست. اما حرکت پاهای عروسک چگونه امکان پذیر است؟ حرکت پاهای عروسک با ضربه زدن به پرده صحنه القا می شود.

در **اور یسا**[۴۰]، مرکز معابد خارق العاده **کونارا ک**[۴۱] و **بوبانشوار**[۴۲]، هر سه نوع تئاتر عروسکی پیشرفت کرده است. در این ناحیه عروسک های نخی —که یک نوع آن دارای پا و بقیه بدون پا هستند— در اکثر یتند، لکن عروسک های دستکشی و تئاتر سایه نیز دیده می شود. بنظر می رسد که موضوعات مذهبی در همه گروه‌های حرفه‌ای و آماتور رایج است.

در جنوب غربی هندوستان در ایالت **کرالا**[۴۳] —جائی که قبلاً **مالابار**[۴۴] خوانده می شد— عروسک های عمده عروسک های سایه چرمی یک‌تکه هستند و بنام **پاوای کوتو**[۴۵] مشهورند. این عروسک ها بزرگ بوده و برای تزئین مشبک ساخته می شوند، ولی پاهای متحرک ندارند. در **کرالا** همچنین از عروسک های نخی بنام **پاوا کالی**[۴۶] استفاده می شود.

بنظر من جالب‌ترین نمونه عروسک در جنوب هندوستان **تولوبومالا تا**[۴۷]، یعنی عروسک چرمی ومفصل دارتئاترسایه است که احتمالاً نیای عروسک های **وایانگ**[۴۸] اندونزی محسوب می شوند. این نوع عروسک های هندی از نظر طرح با عروسک های جاوه‌ای قابل مقایسه نیستند، اما دارای رنگ های زیبا و با طرح های پیچیده‌ای مشبک شده‌اند. این عروسکها بسیار بزرگند و اندازه‌های ۱۲۰ تا ۱۸۰ سانتیمتر غیرمعمولی نیست، گرچه عروسک های کوچکتر نیز یافت می شوند. عروسک پادشاه یا خدا را از چرم گوزن (که نجیب‌تر است) می سازند تا در مقایسه با عروسک‌های معمولی —که از پوست گاومیش تهیه می‌شوند— از کیفیت روحانی و اصیل‌تری برخوردار باشد. **تولوبومالا تا** از چرم نرم تهیه می شود، یعنی از پوست حیوانی که بر اثر مرگ طبیعی مرده استفاده می کنند و نه از حیوانی که ذبح شده است.

این عروسک ها معمولاً بوسیله یک نی خیزران عمودی-که از وسط شکاف داده شده— نگه داشته می شوند. از دو نی خیزران دیگر برای حرکت دادن دست ها استفاده می کنند. ساق های پا از زانو کاملاً آزاد هستند. سر معمولاً بصورت نیمرخ نشان داده شده و به راحتی می تواند جدا یا تعویض شود.

اغلب نمایشنامه ها از **ماهابهاراتا** و **رامایانا** گرفته شده و اجراها معمولاً در حیاط معابد برگزار می شود.

پرده‌ای که عموماً در نمایش سایه **تولوبومالا تا** مورد استفاده قرار می گیرد از دو **ساری**[۴۹]

ظریف وسفید تهیه‌می‌شود. دو **ساری** را بوسیله خارهای درخت خرما از طول بیکدیگر وصل و پرده‌ای به عرض **هفت** و طول بیست پا درست می کنند. پائین پرده تا زانو از زمین فاصله دارد. این پرده برای گروه کثیری تماشاگر کافی است. با گذاشتن یک چراغ پیه‌سوز در قسمت بالای پرده، سایه عروسک‌ها بر روی پرده ظاهر می‌شود.

نمایش تمام شب ادامه داشته و کار عروسک گردان یک تمرین سنگین ورزشی نیز محسوب می‌شود. او با رقص، صداهایی که در پشت صحنه سر می‌دهد و با زنگوله‌ای که به زانوانش وصل است، بر حرکات عروسک تاکید می کند. نمایش او ممکن است عملاً چندین ماه ادامه داشته باشد. من متحیر بودم که چگونه مردمانی می‌توانند برای هفته‌ها در تمام طول شب به تماشای نمایش سایه و روزها نیز به کارهای روزمره بپردازند. اما دو یافتم که افسون نمایش و جشنواره، درست مثل کار بخشی از زندگی روستایی هند است. تماشاگران می آیند و می روند، از کودکان خود مراقبت می کنند و در ضمن تماشا شام خود را نیز می‌خورند. بهر حال همه تمام داستان‌های نمایش را می دانند.

کسی بدرستی نمی‌داند که تئاتر سایه هند چه قدمتی دارد. معهذا بمنابعی که درباره عروسک‌های نخی نمایش‌های **ماهابهاراتا** در دست دار یم حداقل به ۲۰۰ سال قبل از میلاد مسیح باز می گردد. در هر حادثه‌ای با گسترش دین هندو، تئاتر عروسکی نیز همراه آن بوده است. در اندونزی نیز مذهب وتئاتر عروسکی پیوستگی عمیقی داشته‌اند. تردیدی نیست که‌در قرن یازدهم تئاتر عروسکی در جاوه، و احتمالاً در بالی، شکوفا بوده است. این شکوفایی پس از تغییر دین به اسلام —که با هجوم مسلمانان بسال ۱۴۷۵ اتفاق افتاد— نیز ادامه یافت. امروزه **وایانگ**، یا تئاتر سایه، و تئاتر انسانی بصورت دو شکل اصلی نمایشی باقی مانده‌اند. در بنگال نوعی تئاتر عروسکی میله‌ای بوجود آمد که به اعتقاد من با دین هندو به شرق رفته و بصورت **وایانگ گولک**[۵۰] در آمده است که عروسک‌های آن سه بعدی و بوسیله میله‌هایی به حرکت می آیند، مشهورترین نمایش عروسکی جاوه

● قهرمان (چپ) ودودیو در اجرائی از تئاتر سایهٔ وایانگ کولیت اندونزی

وایانگ کولیت[۵۱] است که عروسک های آن چرمی و شبیه نمونه های رایج در جنوب هند است.

میگوئل کووارا بیاز[۵۲] انسان شناس و نقاش برجسته درباره تئاتر سایه بالی —که به اصیل‌ترین شکلش باقی مانده— برای من صحبت کرده است. نمایش های **وایانگ** کیفیت آئینی و رمزآمیز خود را حفظ کرده و تصور می رود که اساساً نوعی نمایش های مذهبی بوده است که برای طلب کمک و آمرزش از ارواح پیشینیان اجرا می شده است، ارواح پیشینیان برای اعضای خانواده بصورت سایه هایی ظاهر می شد. بتدریج وظیفه بزرگ خانواده به **دالانگ**[۵۳]های حرفه‌ای —که بعنوان واسطه‌ای بین خانواده وارواح پذیرفته شده بودند— سپرده شد. آنها، بهنگام، بشارت های الهی را با موعظه های فلسفی و اخلاقی خود بازگو می کردند.

امروزه هنوز هم **وایانگ** بعنوان عنصر مهم در مراسم و حوادث با اهمیت از قبیل ازدواج، سالگرد تولد و یا بلوغ شمرده می شود. **دالانگ** بصورت ترکیبی ماهرانه از یک معلم روحانی، نقال و نمایشنامه نویس در آمده است. او قبل از شروع اجرا باید از یک رهبر مذهبی اجازه بگیرد. این رهبر بوسیله ساقه گلی —که در عسل فرو کرده است— حروف رمزآمیز **اونگ**[۵۴] را بر روی زبان او می نویسد. دالانگ همچنین باید درگیری های بی پایان نمایشش را از حفظ باشد و علاوه بر این باید زیرکی بداهه پردازی در خلق صحنه های کمدی، بر اساس شخصیت ها و موقعیت های محلی، را نیز داشته باشد.

در جاوه نیز، چون هند، نمایش سایه در تمام طول شب اجرا می شود. **دالانگ** پشت پرده‌ای با چارچوبی از خیزران به ارتفاع یک متر و نیم و بعرض سه تا چهار متر چهار زانو بر روی زمین می نشیند. برای ایجاد یک سایه از عروسک، بر بالای سر **دالانگ** یک پیه‌سوز نصب می شود.

اعتقاد بر اینست که برخی از عروسک ها با نیروهای جادویی عجین شده‌اند، لذا آنها را در پارچه‌ای پوشانده و جدا از دیگران نگه می دارند، **دالانگ** بین انگشتان پای راست خود چکشی قرار می دهد و با کوبیدن آن بر روی صندوقی به گروه نوازندگان یا **گاملان**[۵۵] (معمولاً با چهار ساز بادی) علامت می دهد و آنها را رهبری می کند.

در جاوه مردان پشت پرده در کنار دالانگ می نشینند و عروسک ها را می بینند، در حالی که زنان در مقابل پرده به تماشای سایه عروسک ها می نشینند. در بالی اگر مردان مایل باشند می توانند پشت سر زنان بنشینند و نمایش را بطریق سایه تماشا کنند.

در آغاز نمایش، ارکستر بلافاصله شروع به نواختن می کند و موسیقی عجیب و لذت‌بخش آن برای غربیان نیز گوشنواز است. بر روی پرده سایه یک برگ (که در جاوه **جنونگان**[۵۶] و در بالی **کایون**[۵۷] خوانده می شود) به نشانه درخت یا سمبل قلب ظاهر می شود که وظایف متعددی بعهده دارد. زمانی که سایه برگ بطور مایل در وسط صحنه قرار می گیرد، ممکن است از آن بعنوان اعلام شروع و ختم هر پرده استفاده شود. همچنین می تواند فضایی خلق کند که حرکت و جایش بیانگر طوفان، خطر، آتش‌سوزی، بیماری، کوهستان و یا اقیانوس باشد. با توجه به ریتم موسیقی، تاب و حرکت جنونگان، تماشاگر بر آنچه در صحنه های بعد رخ خواهد داد آگاه می شود.

وایانگ بخودی خود نمادی از زندگی است و نیکی و بدی در دست‌های راست و چپ **دالانگ** —که هم اکنون در حکم خداست— جریان می یابد.

جنونگان ناپدید می شود و عروسکباز شخصیت هایش را یک به یک معرفی می کند. شاهزادگان، پادشاهان و خدایان در سمت راست و جادوگرها، غول ها و شیاطین در سمت چپ قرار می گیرند. شخصیت های خوب —که پاک، اصیل و متکی بخود هستند— باریک و ظریفند. چشم هایشان بادامی شکل، لب ها باریک و بینی و پیشانی آنها گرد و در خطی مستقیم است.

شخصیت های بد، پهن و زمخت‌تر بوده و دارای چشمانی گرد هستند.

یکی از نشانه های تاثیر شدید فرهنگ هندو برساخت فرهنگ قدیم جاوه در طرح عروسک ها دیده می شود. هنرجاوه‌نمایانگر عشق شدید به نقاشی و مجسمه های پر آب و رنگ است. این امر بخوبی در طرح های دلقک هایی که تصور می رود به دوره‌های قبل از ورود هندوگرایی به جاوه تعلق داشته‌اند دیده می شود. برخی از ویژگی های نقاشی و مجسمه های جاوه‌ای به شخصیت های **وایانگ** هندو انتقال داده شده‌اند و در دست‌ها و شانه های بلند قهرمانان و در شکل شیاطین بچشم می خورد. اما خدایان و قهرمانان هندی بینی نوک تیز خود را حفظ کرده‌اند. برای مردم جاوه، که دارای بینی های پهن هستند، بینی نوک تیز عملاً کار یکاتور الگوی ایده‌ال هندی است.

مشبک کردن و تزئین چرم، مدل‌های مختلف لباس و انواع دستارهایی که بر سر بسته می شدند، همگی از مفاهیم خاصی برخور دارند. بر بدن جای چشم‌های عروسک با تشریفات مذهبی خاصی همراه و آخرین مرحله ساخت است که بدین طریق به عروسک جان بخشیده می شود. زاویه‌ای که سر بدان سو متمایل است نیز اهمیت دارد. نگاه سر بزیر، نشانه عفت و چانه بلند، علامت تکبر است. صورت قرمز، اشاره ضمنی بر قدرت بدنی داشته و صفت مشخصه قهرمانان و غول هاست. صورت سفید طبعی آتشین مزاج را می رساند. سیاه، رنگ خودداری است.

اندازه عروسک‌ها از پنجاه تا شصت سانتیمتر است. دست‌ها از قسمت شانه به بدن وصل و در قسمت آرنج دارای یک مفصل هستند. حرکت دست ها بوسیله میله‌ای شاخی —که به کف دست عروسک وصل است— امکان‌پذیر می شود.

پس از آنکه شخصیت ها معرفی شدند، از پرده دور شده و نمایش آغاز می شود. نمایشنامه ها معمولاً همان نمایشنامه هایی است که در هندوستان دیده می شود. در بالی شخصیت **هانومان**، سردار میمون‌ها، از اهمیت خاصی برخوردار است —بهمان صورت که **آرجونا**، قهرمان جنگجویی که در بخش فلسفی و مذهبی **باگاواد گیتا** از حماسه **ماهابهاراتا** با **کریشنا** به بحث می پردازند، مهم است.

شخصیت های هندو در اندونزی، جدال بین نیکی و بدی را نمایش می دهند. هر یک از آنها، بدون آنکه بر دیگری سایه اندازد و یا پیچیدگی در نمایش بوجود آورد، تقوا و خرد را بخود نسبت می دهد. شخصیت‌های پیش از نفوذ نمایش های هندو —که اندونزی‌ها اضافاتی بر آنها وارد آورده‌اند— کما بیش تماماً کمیک هستند. نمونه های آن در جاوه یک دلقک قدیمی بنام **سمار**[۵۸] و پسرانش **گاونگ**[۵۹]، **باگونگ**[۶۰] و **پتروک**[۶۱] می باشند. آنها همگی چاق و بدجنس هستند که **دالانگ** از آنها برای انتقادهای فی البداهه از جریانات روزمره استفاده می کند. در بالی نقش های جنبی عبارتند از: **پارکان**[۶۲] که خدمتکار موذی، زرنگ و بازیگوش شخصیت های جدی نمایش است. **توالن**[۶۳] هیولای چاق وسیاه و پسرش **مرداه**[۶۴] خدمتکاران خدایان و قهرمانند. **توالن** باهوش و بهمان اندازه غول پیکر است که با باطل کردن طلسم جادوها به کمک قهرمانان می شتابد. این نقش تقریباً بنحوی با **سانچوپانزا** در **دون کیشوت** قابل مقایسه است.

در نقطه مقابل و نقش زشت نمایش، هیولای قرمز و چاقی است بنام **دلام**[۶۵] که صدایی گوشخراش و شنیع دارد و تقریباً، نه همیشه، بعنوان جادوگر در مقابل **توالن** ظاهر می‌شود. **کووارابیاز** معتقد بود که این شخصیت های رایج درجه دو، احتمالاً خدایان قدیمی اندونزی بوده‌اند که بتدریج کوچک و از ارزش آنها کاسته شده است تا بصورت ملازمین امروزی قهرمانان در آمده‌اند. این عقیده درباره **لپرچان**[۶۶] های ایرلندی نیز صدق می کند: خدایان قدیمی در کشاکش با مذاهب جدید تحلیل رفته‌اند.

عروسک های تئاتر اندونزی، با هر قدمتی، جای خود را در زندگی مردم باز یافته است.

علیرغم نفوذ و یژگی های جامعه اسلامی بطورکلی و علیرغم تغییرات سیاسی سالهای اخیر، کوشش برای تغییر شخصیت های بنیادی نمایش عروسکی اندونزی موفقیتی پیدا نکرده است. داستان‌های قدیمی از بیشتر ین جاذبه و تاثیر برخور دارند. این داستان‌ها میراث گذشتگان است و امروز یان نمی توانند آنها را تغییر دهند.

مترجم: جواد ذوالفقاری

زیرنویس های «هنر عروسک»

1. Adi Nat 2. Taboo 3. Sutradahr 4 Kathputli Bhats 5. Charpoys 6. Durbar

۷— در ایران صفیر خوانده می شود.

8. Punch Whistle 9. Swazzle 10. Pratique 11. Mahabaharata 12. Ramayana 13. Kurukeshtra 14. Pandu 15. Pandavas 16. Dhirtarashtra 17. Kauravas 18. Bagavad Gita 19. Krishna 20. Arjuna 21. Sita 22. Ranava 23. Sugriva 24. General Hanvman 25. Vikramaditya 26. Ujjain 27 Amar Singh Rathore 28. Nagpur 29. Dhobi 30. Mogul 31. Udaipur 32. Lok Kala Mandal 33. D. L. Samar 34 Gangar 35. Kuchi 36. Ganpath Bhurra 37. Tamil Nad 38. Bomalattam

۳۹— چنبره: حلقه‌ای پارچه‌ای که برای کاهش فشار بر روی سر می گذارند— م.

40. Orissa 41. Konarak 42. Bubaneshwar 43. Kerala 44. Malabar 45. Pavai Koothu 46. Pava Kali 47. Thulobomalata 48. Wayang

۴۹— ساری Sari : پارچه‌ای کتانی یا ابریشمی است که در هند بیشتر برای لباس های زیر استفاده می شود—م.

50. Wayang golek 51. Wayang Kulit 52. Migual Covarobias 53. Dalang 54. Ongg

۵۵— گاملان Gamelan : در اصل نام سازی جاوه‌ای شبیه کسیلونون است. همچنین ارکستری است که نخست در جزایر جنوب آسیا پدید آمده و مرکب از فلوت، چند ساز زهی و سازهای ضربی با ارتفاع های صوتی معین و نامعین و به مقدار متفاوت است—م. فرهنگ عروسکی صفحه ۹۲.

56. Genungan 57. kayon 58. Semar 59. Gavang 60. Bagong 61. Petruk 62. Parekan 63. Twalen 64. Merdah 65. D'elam

۶۶— لپرچان Leprechan :جن‌های کوچکی هستند که هر کس آنها را گرفتار کند گنج های نهفته را از آن خود خواهد کرد.

تقدیم به هنرمندان گمنام روستاها

پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه در مازندران و گیلان

(۲)

• محمد میرشکرائی

طرح‌ها: اسدالله حسن پور

مبادلات فرهنگی در هنرهای نمایش مناطق مختلف

اگر چه نهادهای فرهنگی در هر جا متناسب با نوع معیشت و امکانات موجود در محیط طبیعی و اجتماعی آن شکل می‌گیرند؛ اما از سوی دیگر به لحاظ روابط اقتصادی و اجتماعی مناطق مختلف، این نهادها نیز بی‌رابطه با فرهنگهای دیگر و مجرد از آنها باقی نمی‌مانند. بده و بستان اقتصادی و اجتماعی، به ناچار تبادل و تداخل فرهنگی نیز به دنبال دارد؛ و این امر چه در مورد خرده‌فرهنگهای منطقه‌ای و چه در بارهٔ فرهنگهای سرزمینهای وسیع‌تر و تمدنها ی پیشرفته‌تر، صادق است وحتی در داخل یک حوزه فرهنگی کوچک یا بزرگ، ممکن است نهادهای مختلف فرهنگی بر یکدیگر تأثیر بگذارند.

نمایشهای عامیانهٔ موضوع این مقاله نیز به عنوان یک نهاد فرهنگی، از این قاعده برکنار نیستند. و چنانکه از موضوعات ونحوهٔ اجرای آنها

برمی‌آید، در هر نقطه برحسب روابط اقتصادی و اجتماعی آن، با سنتهای نمایش نقاط دیگر آمیختگی هایی پیدا کرده است.

پاره‌ای از عوامل عمده در این امر می‌تواند به شرح زیر باشد.

۱ــ همسایگی با مناطقی که نوع معیشت و شیوهٔ تولید متفاوتی دارند.

۲ــ قرار گرفتن بر سر راههای کاروان‌رو تجاری.

۳ــ رسوخ فرهنگ شهری در نتیجهٔ نزدیک بودن ده به شهر، یا داشتن ارتباط مداوم و روزانه با شهر.

٤ــ گروه‌های مطربی حرفه‌ای که برای نمایش به روستاها دعوت می‌شوند. و نیز گروه‌های نمایشهای میدانی، مانند بندبازان، شبیه‌خوانان، انواع معرکه‌گیران و غیره که به هنگام فراغت روستائیان و کم شدن کارهای کشاورزی به روستا می‌آیند.

۵ــ خدمت سربازی؛ که در مدت خدمت جوانان در برنامه‌های گروهی و تفریحی سربازخانه‌ها، نمونه‌هایی از نمایشهای مناطق دیگر را فرا می‌گیرند، و در بازگشت آنها را به جوانان ده خود یاد می‌دهند.

٦ــ مهاجرت‌های فصلی کارگرانی که برای کار به شهرهای دورتر می‌روند. در نتیجه در این نمایشها، دو نوع عناصر اصلی فرهنگی قابل تشخیص است.

۱ــ عناصری که برحسب نوع معیشت و شرایط و امکانات موجود در محیط طبیعی واجتماعی هر محل به وجود آمده‌اند.

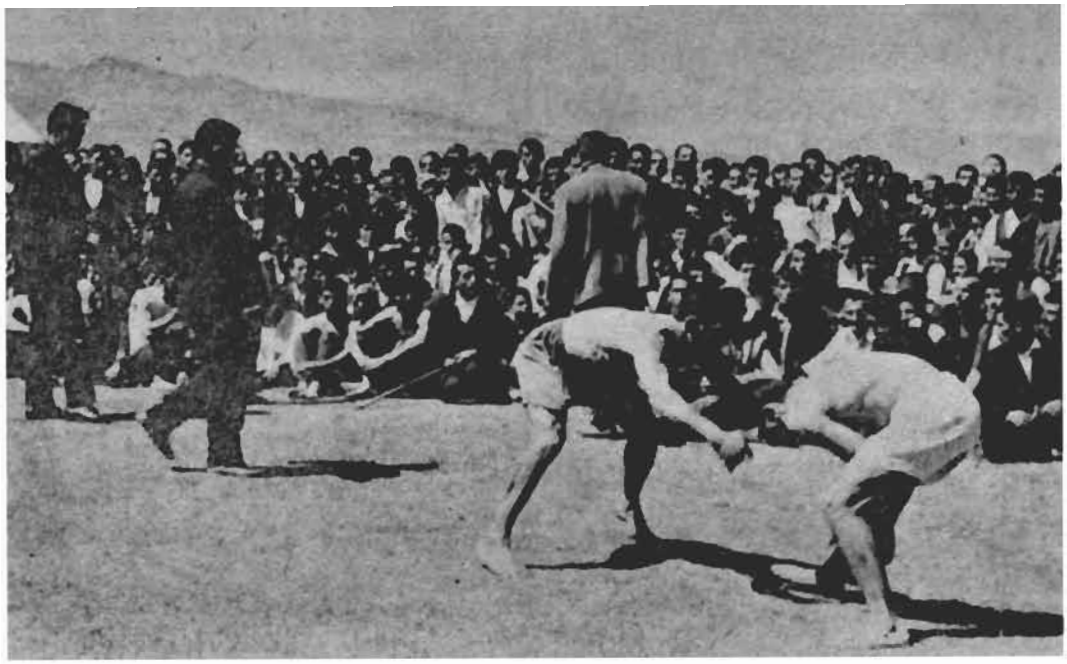
۲ــ عناصری که در اثر یکی از عوامل شش‌گانه یاد شده در بالا، از مناطق فرهنگی دیگر گرفته شده است.

به این لحاظ در تمام نقاطی که زندگی مردم از راه دام‌داری تأمین می‌شود، و در مناطق کوهستانی، چوپان و کدخدا و شخم‌زنی و غیره از عناصر اصلی نمایش هستند. ودر مناطق جلگه‌ای عناصر تازه مانند شالیزارکاری هم بر آنها اضافه می‌شود. و اصلاً در بعضی نقاط بازیها نام شالیزارکاری به خود می‌گیرند. چنانکه در میان مطربان حرفه‌ای شهرهای مازندران این بازیها به «شالیزارکاری» یا «کوهستانی» معروف است. و در دهاتی نظیر «گلدیان» که معیشت عمدتاً متکی بر پرورش درخت و باغداری است، آبیاری درختها موضوع نمایش قرار می‌گیرد.

در «رستمکلا» که از مراکز تجاری منطقهٔ شرقی مازندران بوده و تا حدی فرهنگ شهری دارد، موضوعات تازه‌ای وارد نمایشها شده است. مانند سفالگری که از حرفه‌های معمول در آنجا می‌باشد؛ و قصه‌های فکاهی مکتوب مانند داستانهای ملانصرالدین و غیره، که نشان از مدرسه و مکتب‌خانه در خود دارد؛ و «بز بازی» و «کل گرفتن گربه‌ها» که انواع مختلف آن را در دهات هزار جریب بازی می‌کنند، و کاروانهایی که از راه این دهات بین «رستمکلا» و مناطق جنوبی البرز رفت و آمد می‌کرده‌اند؛ و دوره‌گردی کاسبها و صنعتگران خرده پا و پیله‌وران رستمکلا در این دهات در انتقال این بازیها به رستمکلا بی‌تأثیر نبوده‌اند.

همچنین بسیاری از بازیها، هم در کوهپایه‌های جنوبی البرز که در همسایگی «هزار جریب» مازندران و روستاهای واقع در کوهپایه‌های شرقی گرگان و جنوبی گنبد کاووس قرار دارند معمول است؛ و هم دهات در کوهپایه‌های شمالی البرز در مازندران، گرگان و گنبد کاووس. از این قبیل است «چوپان‌بازی» در «شیر آباد» و «پا قلعه» و بعضی از بازیهای زنانه معمول در این دهات.

گاهی عناصری از این نمایشها به بازی‌های نمایشی دیگر وارد شده، و یا برعکس این نمایشها از بازیهای دیگر تأثیر پذیرفته‌اند. مثلاً در روستاهایی که «لال‌بازی» در شب «تیرما سیزه»[۲۲] معمول است، بازیگران خود را به ترتیبی که در این نمایش سنتی و آئینی می‌آرایند، درست می‌کنند. و در نقاطی که «بند بازی» رواج دارد، حرکات و پوشش «یالانچی پهلوان» را



● صحنه‌ای از برگزاری کشتی محلی

مورد تقلید قرار می‌دهد. در«شاه‌بازی» که یکی از بازیهای معمول در بیشتر روستاهای این مناطق است، برای تنبیه شخص خطاکار گاهی شاه دستور می‌دهد که او «تنور» بشود، و بر او نان ببندند و یا «سفالگری» و یا «نمدمالی» و کارهایی از این قبیل، که خود نوعی از نمایشهای عامیانهٔ موضوع این مقاله است.

نگاهی کلی به پایگاه اجتماعی نمایشهای عامیانه

به هر صورت آنچه در تمام این نمایشها برجسته است و به چشم می‌آید، نقادی است، و نشان دادن زشتیها و زیبائیها. نمایشگران این بازیها، با نقاب‌بازی و بازیگری نقاب از چهره‌ها برمی‌گیرند، ودر نقشهای خود نقشهای کسانی را که بر آنها ستم روا می‌دارند آشکار می‌کنند. چنین است که این بازیها در روند تحولات اجتماعی هرگز ایستا نبوده و با وجود همهٔ محدودیتها، هماهنگ با این تحولات، تضادها را در هر دوره و زمان، آنچنانکه بوده، در خود نشان داده است. در این بازیها همیشه کدخدا و ارباب، مظاهر حقّه و نیرنگ و بیدادگری هستند. اما در بیشتر نمایشها، کدخدا حاکم و قاضی و همه کاره است؛ و ابزار و وسایل کشت و برداشت را در اختیار دارد، و صاحب اختیار مراتع و زمینها می‌باشد. و این کاملاً طبیعی است؛ زیرا در نظام ارباب رعیتی، ارباب که گاهی ممکن است مالک ده‌ها ده و آبادی باشد، اغلب برخورد مستقیمی با مردم ده ندارد، واداره امور ده معمولاً در دست کدخدا است؛ و کدخدا نماینده ارباب و همه کاره ده است. به همین سبب است که در این بازیها در برخورد با ارباب کمتر مسائل اجتماعی روستا مطرح می‌شود. و جز در یکی دو مورد، درّ بقیه بازیها برخورد با ارباب به صورت رابطه داشتن چوپان یا رعیت با دختر یا زن او مسائلی از این قبیل است. ولی کدخدا همیشه در بطن مسائل و روابط اجتماعی ده تصویر می‌شود.

اما ارباب و کدخدا هم نمی‌توانند چهره‌های همیشگی این نمایشها باشند. زیرا روابط و ساخت اجتماعی همیشه ثابت نمی‌ماندو با تغییر زیربنای اقتصادی جامعه تغییر می‌پذیرد. و نمایش مردمی که ملهم از جامعه باشد، این تغییرات را در خود منعکس می‌کند. مثلاً چند سال پیش در «رستمکلا» می‌خواسته‌اند شهرداری

تأسیس کنند ولی یکی از کارخانه‌داران متنفذ ده به لحاظ اینکه تأسیس شهرداری با منافع او مغایر بوده است، با این امر مخالفت می‌ورزد؛ و همین موجب شده که او را در یک مجلس عروسی موضوع یکی از این نمایشها قرار داده‌اند. می‌بینیم حالا که مسئله تازه‌ای در جامعه مطرح شده است، در نمایش هم موضوع و شخصیت تازه‌ای پیدا می‌شود، و رابطهٔ یک سرمایه‌دار با مردم ده و مسئله شهرداری، به جای ارباب و کدخدا و موضوعات مربوط به کشت و برداشت می‌نشیند. و این خود گویای این واقعیت می‌باشد که نمایش عامیانه پویا است و زبان همیشه گویای مردم و آینه‌دار تضادهای جامعه است. و این تضادها هم محور اصلی حوادث بازیها و هم چاشنی آنها است. بازیگر با برجسته نمودن اینها، و پر رنگ‌تر کردن سایه روشن‌ها، ناهمگونی‌ها را برای تماشاگرانش مفهوم‌تر می‌گرداند: گوئی «برشت» در بارهٔ این نمایشها است که می‌گوید: «تضادها معنایی ژرف‌تر و عمیق‌تر به اشیاء و پدیده‌ها می‌بخشد، و آنان را متمایزتر و مفهوم‌تر می‌سازد. کوه به دره معنا می‌بخشد و دره به کوه. همانطور که شهر و بیابان متقابلاً معنای یکدیگر را گسترش می‌دهند. به همین سبب مردم عادی زمانی زیبایی را درک می‌کنند که تضادها برنده‌تر شود. آب آبی‌تر شود، خورشید سرخ غروب، سرخ‌تر؛ و ذرت‌های طلایی، طلایی‌تر».[۲۳] و وقتی می‌گوید: «هدف تآتر بورژوا هموار ساختن این تضادها، از میان برداشتن وجوه تمایز، ایجاد هماهنگی تصنعی و ایده‌آل نمایاندن همه چیز است..»[۲۴] گوئی از نظام زمین‌داری حاکم بر جامعهٔ ما، و خواستی که گروه‌های حاکم بر این جامعه —از زمین‌دار رو به زوال تا سرمایه‌دار رو به اقبال — از نمایش دارند، سخن می‌گوید.

نمونه‌هایی از نمایشهای عامیانه

نمونه‌های نمایشهای عامیانه، که در صفحات بعد خواهد آمد؛ یا هنگام اجرای بازی ضبط شده، و یا از زبان بازیگران و مطلعان این نمایشها نوشته شده است. نمونه‌های انتخاب شده، سعی شده است، اولاً از میان بازی‌هایی باشد که در مقاله به آنها اشاره رفته است؛ ثانیاً در برگیرنده موضوعات متفاوت و متنوع باشد.

چنانکه گفته شد، این نمایشها متن نوشته‌ای ندارند؛ و صرف نظر از چارچوب اصلی نمایش، که اغلب ثابت است، اجرای جزئیات و

● اجتماع مردم برای تماشای یک نمایش میدانی

ریزه کاریهای آن مبتنی بر هنر بداهه‌سازی است. ممکن است در هر زمان و مکان و در هر نوبت اجرا، برحسب حال و هوای مجلس، ومهارت و ذوق بازیگران، قسمتهایی به نمایش افزوده، یا از آن کاسته شود.بخصوص گفتگو (دیالوگ) همیشه متغیر است. بطورکلی بازیگر در هر نوبت بازی، هم در نحوهٔ اجرا و هم در بیان، نکات تازه‌ای می‌آورد؛ که بازی را برای تماشاگر دلچسب و شیرین می‌کند.

با توجه به نکات بالا، و نیز برای رعایت اختصار، در متنهای گرد آمده اعم از آنها که هنگام اجرای بازی ضبط شده، یا آنها که از زبان بازیگران و مطلعان نوشته شده است؛ سعی شده به جای آوردن همهٔ گفتگوها، چارچوب اصلی نمایش توضیح داده شود. به این لحاظ روش معمول در نمایشنامه‌نگاری در بارهٔ این بازیها رعایت نشد.

چنانکه قبلاً نیز توضیح داده شد واقع‌گرایی خصلت اصلی و عمدهٔ این نمایشها است و به ندرت ممکن است ذهنیت منتزع از واقعیت راهی به آنها پیدا کرده باشد. اما اینکه این نمایشها انعکاس واقعیات زندگی مردم را در خود دارند به این معنا نیست که همهٔ شئون زندگی و معیشت و روابط اجتماعی را آئینه‌وار و گزارش‌گونه بی‌هیچ خلاقیت و کم و کاستی می‌نمایانند. بلکه در این مورد نیز مانند همهٔ نهادهای فرهنگی، مسائل اقتصادی اصلی و زیربنایی است و هر نهاد فرهنگی به درجاتی انعکاس ساخت اقتصادی – اجتماعی و واقعیات عینی جامعه را در خود دارد. ولی انسان در این واقعیتها دخالت می‌کند، آنها را تلطیف می‌کند و بر حسب خواست خود و مقصود و منظوری که دارد آنها را سایه روشن می‌زند ونکاتی از آنها را برجسته‌تر می‌نماید و به گونه‌ای دلنشین و خوشایند عرضه می‌دارد. نمایشهای عامیانه موضوع این مقاله نیز از این قاعدهٔ کلی برکنار نیستند.

شتربازی

فیروزآباد. چالوس

صحنه بازی— میدان عمومی ده

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— چاروادار و ارباب عرب شترسوار. دهقان. چوپان و گوسفندان.

(دو نفر به فاصلهٔ تقریباً ۱/۵متر پشت سرهم می‌ایستند و دوتا چوب را که طول هرکدام حدود ۲متر باشد روی شانه‌های خود قرار می‌دهند؛ به طوری که یک سر چوبها روی شانه‌های نفر جلویی و سر دیگر آنها روی شانه‌های نفر عقبی قرار بگیرد. چوبها را در محلّی که روی شانه‌ها قرار می‌گیرد با طناب به یکدیگر می‌بندند و فاصلهٔ آنها را با متکا و بالش و پتو و چیزهای دیگر پر می‌کنند. به طوری که وقتی روی همهٔ آنها را جاجیم یا چادرشب می‌کشند، به شکل کوهان شتر در می‌آید؛ و پاهای دو نفر به جای چهار پای شتر قرار می‌گیرد. نفر جلویی هم یک چوب به طول حدود یک متر به دست می‌گیرد و آن را رو به بالا نگهمیدارد. بالای این چوب را با پارچه به شکل سر شتر در آورده‌اند. و خود چوب در حکم گردن شتر است.

یک نفر هم که لباس عربی پوشیده است، در نقش ارباب سوار شتر می‌شود و همراه چاروادار به سرکشی زمینهای کشاورزی و گلهٔ گوسفندان می‌رود.

یکی دو نفر در نقش دهقانان به کار زراعت و بیل زدن مشغول می‌شوند، یک نفر هم چوپان می‌شود. گوسفندان چوپان بچه‌های شش هفت ساله‌ای هستند که چهاردست و پا راه می‌روند و صدای بز و گوسفند را تقلید می‌کنند.)

●●●

ارباب شترسوار و چاروادار با حرکات و صحبتهای خنده دار از گوشه‌ای از میدان وارد صحنهٔ بازی می‌شوند و به جانب کشاورزان می‌روند.

ارباب دربارهٔ وضع زمینها و محصولات کشاورزی سئوال می‌کند. حالت ارباب و رفتار او

به هنگام گفتگو با چاروادار و دهقانان بسیار متکبرانه و در عین حال مضحک است.

چاروادار در پاسخ ارباب جوابهای بی ربط و مسخره‌آمیز می دهد، که موجب خندهٔ تماشاگران می شود.

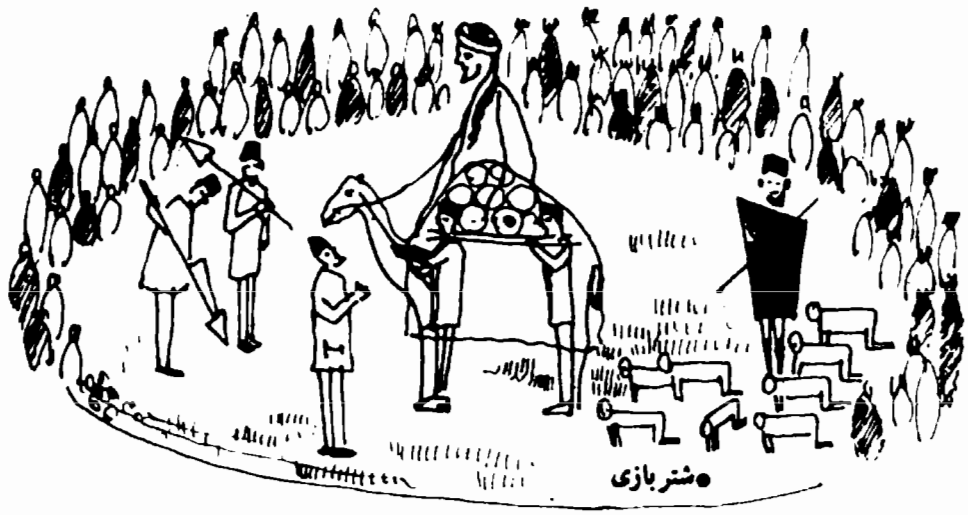
ارباب به سراغ چوپان گوسفندان می رود و از وضع و حال آنها پرس و جو می کند.

نر.

(باز یگران قطعه پوستی روی سر و تنشان می کشندو کم و بیش خود را به شکل بز می آرایند وضمن بازی صدای بز را هم تقلید می کنند)

•••

بزهای نر بر سر جفت گیری با بز ماده با یکدیگر جنگ و شاخ بازی می کنند.



●شتربازی

بازهم چاروادار جوابهای بی‌سروته و بی ربط می دهد و همچنان تماشاگران را به خنده می آورد.

•••

توضیح

سئوال و جوابهای ارباب و چاروادار اغلب مسائل روزده، و افراد حاضر در مجلس راهم در بر می گیرد؛ و این خود بر لطف و شیرینی بازی می افزاید.

این بازی معمولاً در شبهای حنابندان عروسی، یا احتمالاً در روزهای نوروز و غیره انجام می شود.

معمولاً مطربهایی که برای عروسی دعوت می شوند (دهل چی و سُرنازن) باز یگران را همراهی می کنند.

بُزبازی

کِفرات. چهاردانگهٔ هزار جریب

صحنهٔ بازی— یک اتاق

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— بزماده. بزهای

بزی که در جنگ پیروز می شود با بز ماده جفت گیری می کند و به اصطلاح محلی بز ماده کل Kal می خورد، و آبستن می شود.

بز ماده هنگام زائیدن از فرط درد و ناراحتی با خود عهد می بندد که دیگر کل نخورد.

پس از مدتی دوباره بز ماده به سراغ بزهای نر می رود و عهد خود را فراموش می کند.

•••

چوپان بازی

(شیرآباد. رامیان)

صحنهٔ بازی— یک اتاق یا میدانگاهی ده.

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— چوپان و گوسفند. ارباب

(چوپان آدمکی است که از پارچه و لباسهای مختلف ساخته شده، و با طناب یک آلت مردی برایش درست کرده‌اند، که از پیش او آویخته است. یک نفر پشت آن می‌ایستد، و پارچه‌ای روی خود می کشد تا پیدا نباشد؛ و به جای آدمک چوپان حرف می‌زند.

گوسفندان بچه‌های شش هفت ساله‌اند، که چهار دست و پا راه می‌روند و صدای بز و گوسفند را تقلید می‌کنند)

•••

چوپان با حرکات خنده‌دار گوسفندان را می‌راند و به طرف ده می‌آید.

ارباب از راه می‌رسد و از چوپان در مورد گوسفندانش پرس و جو می‌کند.

چوپان به ارباب جوابهای مسخره‌آمیز و بی‌ربط می‌دهد؛ و مرتباً دستش را به آلت مردی که از طناب درست کرده‌اند می‌کشد و ارباب را ریشخند می‌کند و به او متلک می‌گوید.

ارباب عصبانی می‌شود و چوپان را به زیر لگد می‌اندازد.

چوپان همچنان مسخرگی می‌کند و مردم را می‌خنداند.

•••

توضیح

این بازی علاوه بر «شیرآباد» در ده «پا قلعه» و نیز در اغلب دهات کوهستانی بخشها و دهستانهای «علی آباد کتول»، «رامینان» و دیگر دهات کوهستانی این منطقه معمول است. معمول است.

این بازی گاهی در مجالس زنانه هم انجام می‌شود.

آسیابازی

کفرات. چاردانگهٔ هزار جریب

صحنهٔ بازی — یک اتاق.

نقشها به ترتیب ورود به صحنه — آسیا و آسیابان. مشتری و چار پا با بار گندم. کدخدا.

● چوپان بازی

(یک نفر روی یک لگن یا طشت فلزی خم می‌شود، کاسه فلزی کوچکی به دست می‌گیرد و یک جاجیم یا چادر شب هم رویش می‌اندازد. این می‌شود آسیا. این شخص برای تقلید صدای آسیا، کاسه کوچک فلزی را در داخل طشت می‌چرخاند.

چهار پا یک نفر آدم است که چهار دست و پا راه می‌رود و گاهی صدای الاغ یا اسب هم از خود در می‌آورد. بار گندم نیز یکی دو تا بالش و متکا است.)

•••

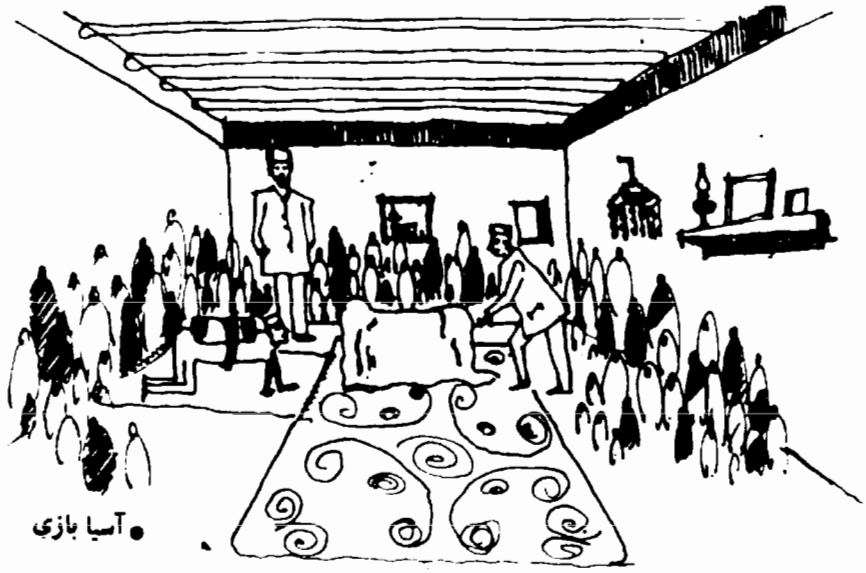
مشتری با یک بار گندم که آن را بر روی الاغ یا اسبی نهاده است وارد می‌شود و به طرف آسیا می‌رود.

مشتری با آسیابان سلام و احوالپرسی می‌کند و می‌گوید که برای انجام کاری باید برود و دوباره برگردد؛ و از آسیابان می‌خواهد که در

این فاصله گندم او را آرد کند.

مشتری خداحافظی می کند و از صحنه به کنار می رود.

آسیابان آسیا را به کار می اندازد و به تقلید گندم را در دهانهٔ آسیا می ریزد. او برای به کار انداختن آسیا، دستش را به پشت آسیا می برد و دو سه بار می چرخاند، تا مثلاً آسیا به کار بیفتد (آسیا



● آسیا بازی

کاسهٔ فلزی کوچک را در داخل طشت می چرخاند.) درضمن این کارها آسیابان شیرینکاریها و شیرین زبانی هایی هم دارد که تماشاگران را به خنده وا می دارد.

آسیابان از فرصت غیبت مشتری استفاده می کند و چار پای او را به کناری می کشد و با آن نزدیکی می کند. (این کار به تقلید انجام می شود و دو طرف مزه پرانیهای بسیار می کنند.)

مشتری باز می گردد و به اتفاقی که در غیاب او افتاده پی می برد (مثلاً با نگاه کردن به پشت حیوان و یا به ترتیب دیگری، متوجه موضوع می شود). و شروع به داد و فریاد می کند.

مشتری به کدخدا شکایت می برد؛ و کدخدا آسیابان را جریمه می کند. گفتگوی کدخدا و آسیابان و مشتری نیز با نکات و لطایف شیرین همراه است.

●●●

چوپان بازی (کدخدا بازی)

لاریم. جویبار

صحنهٔ بازی — یک اتاق

نقشها به ترتیب ورود به صحنه — کدخدا. دربان خانه یا نوکر کدخدا. چوپان اولی با گوسفندان. چوپان دومی با گوسفندان.

(کدخدا در خانه نشسته است. در وسط صحنه یکی دو نفر در یا تختهٔ بزرگی را به نشانهٔ در خانه کدخدا نگهمیدارند. نوکر کدخدا پشت در ایستاده است.

چوپان لباس محلی چوپانان ده را بر تن دارد؛ و کولباری هم بردوش دارد که در واقع یک بچهٔ سه چهار ساله است. سگ و گوسفندانش هم بچه های شش هفت ساله اند که صدای حیوانها را هم تقلید می کنند.)

●●●

چوپان با کولباری که بر دوش دارد به پشت در می آید، در می زند و نوکر کدخدا در را باز می کند. چوپان می گوید که با کدخدا کار دارد.

نوکر به کدخدا خبر می دهد، و بعد چوپان را نزد او راهنمایی می کند.

چوپان نزد کدخدا می نشیند و می گوید که برای اجارهٔ مرتع آمده است. کدخدا قبول می کند و پس از گفتگو بر سر مبلغ اجاره بها، اجاره نامه می نویسند. چوپان اجاره نامه را

می گیرد و از در بیرون می رود.

چوپان دوم می‌آید و باز همان صحنه‌ها تکرار می‌شود و کدخدا یک بار هم مرتع را به او اجاره می‌دهد.

•••

چوپان اولی با سگ و گوسفندانش به مرتع می‌آید و گوسفندان مشغول چرا می‌شوند و

گوسفندانشان در مرتع به چرا مشغولند، اغلب در کناری می‌لمند و«امیری» می‌خوانند، و به این ترتیب خستگی از تن به در می‌کنند.

•••

آهنگر بازی

رزکه— آمل

صحنهٔ نمایش— یک اتاق

● چوپان بازی (کدخدا بازی)

چوپان هم در گوشه‌ای می‌لمد و مشغول آواز خواندن می‌شود. (امیری می‌خواند).

چوپان دومی هم با سگ و گوسفندانش از راه می‌رسد، و وقتی گوسفندان چوپان اولی را در مرتع می‌بیند، به او اعتراض می‌کند و کارشان به مشاجره می‌کشد.

چوپان اولی اجاره نامه‌اش را نشان می‌دهد، آن دیگری هم اجاره نامه خود را بیرون می‌آورد؛ می‌بینند که هر دو اجاره نامه امضاء کدخدا را دارد، و به حقه و نیرنگ کدخدا پی می‌برند. بازی با فحش و بد و بیراه گفتن به کدخدا پایان می‌یابد.

•••

توضیح

«امیری» یکی از مایه‌های آواز و موسیقی محلی مازندرانی است، و چوپانان مازندرانی وقتی

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— کدخدا. آهنگر. زن آهنگر. مشتری‌ها. ورزاها. جوانان ده. کارگر شالی کار.

(آهنگر کلاه کاغذی می‌گذارد، لباس کهنه می‌پوشد، یک پای شلوارش را بالا می‌زند، جارو و انبر به خود می‌آویزد؛ یک چهار پایه‌یاسه پایهٔ آهنی به دوش می‌اندازد؛ و صورتش را سیاه می‌کند.

نقش زن آهنگر را پسر جوانی که لباس زنانه می‌پوشد، بازی می‌کند. زن آهنگر بچه‌ای بر پشت خود دارد و چار پایه‌ای هم روی سرش نهاده است.

مشتریان آهنگر از میان تماشاگران هستند، که از اتاق بیرون می‌روند و دوباره در نقش مشتری به اتاق بر می‌گردند. آنها داس، تبر و وسایل دیگری در دست می‌گیرند و برای تعمیر نزد

آهنگر می برند؛ و یا ساختن ابزار مورد نیاز خود را به او سفارش می دهند.

دو نفر که نقش ورزا را بازی می کنند، چهار دست و پا راه می روند و چوبی به شکل یوغ روی گردنشان می اندازند.

(نقش جوانان ده را هم چند نفر از پسرانی که در میان تماشاگران هستند بر عهده می گیرند.)

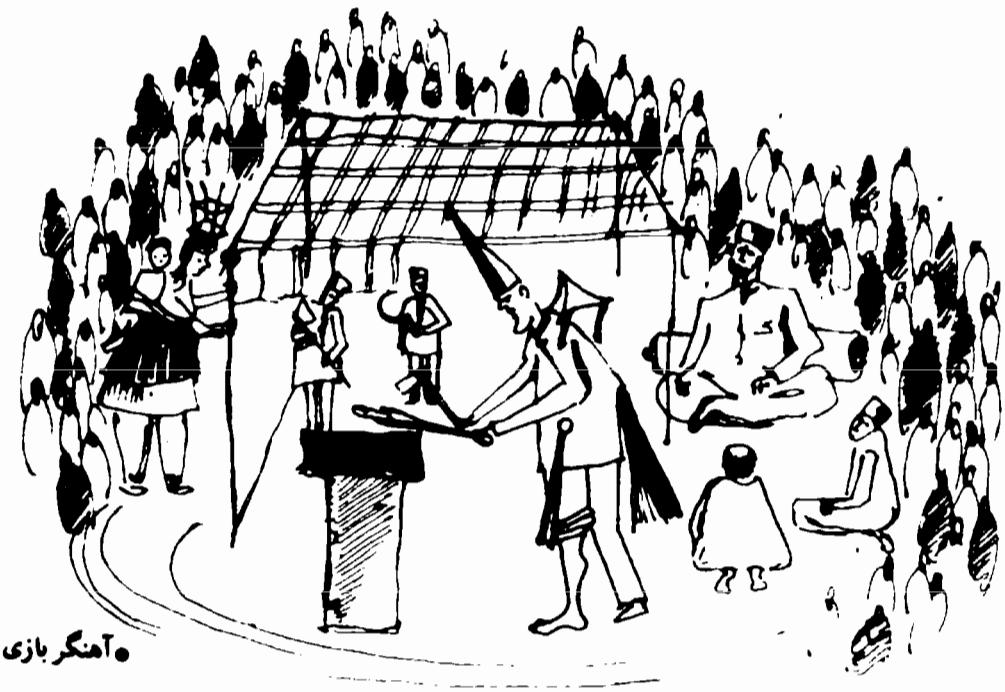
•••

به او می دهند، یا سفارش ساختن وسیله‌ای مانند انبر، داس، تبر و غیره می دهند.

•••

(هنگامی که آهنگر مشغول گفتگو با مشتری ها است) زن آهنگر به سر زمین می رود و مشغول خرده کاری های کشاورزی می شود.

دو سه نفر از جوانان ده، وقتی زن آهنگر را تنها می بینند، سراغ او می روند، و شروع می کنند



●آهنگر بازی

کدخدا در گوشه‌ای از صحنه و کنار تماشاگران نشسته است.

آهنگر و به دنبال او زنش با ادا و اطوارهای خنده‌دار وارد صحنه می شوند.

آهنگر نزد کدخدا می رود و از او اجازه می گیرد که در قطعه‌ای از زمینهای ده شالی کاری کند؛ و نیز در آنجا چادر بزند و آهنگری کند.

•••

آهنگر و زنش در قسمتی از صحنه، به تقلید چادر بر پا می کنند، و بعد آهنگر به آهنگری مشغول می شود.

مشتری‌ها یکی یکی وارد می‌شوند؛ می روند کنار آهنگر می نشینند، سلام و احوالپرسی می کنند، و وسیله‌هایی را که برای تعمیر آورده‌اند

به شوخی کردن و ور رفتن، و بالاخره او را می دزدند.

(جوانان زن آهنگر را به گوشه‌ای از اتاق، در میان تماشاگران می برند و پنهانش می کنند.)

•••

آهنگر کارش تمام می‌شود ومی رود سر زمین، اما زنش را نمی‌بیند. هرچه جستجو می کند، و او را صدا می زند، خبری نمی‌شود. به موضوع پی می برد، و شروع می کند به داد و فریاد کردن و بد و بیراه گفتن.

آهنگر نزد کدخدا می رود؛ ماجرا را برای او می گوید؛ و از دست جوانان ده شکایت می کند.

کدخدا در ده به جستجو می پردازد؛ (از

چند نفر از تماشاگران در بارهٔ زن آهنگر پرس و جو می کند) و سرانجام او را پیدا می کند و تحویل آهنگر می دهد.

•••

آهنگر نزد کدخدا می رود، و دو تا ورزا برای شخم زدن زمین از او می گیرد.

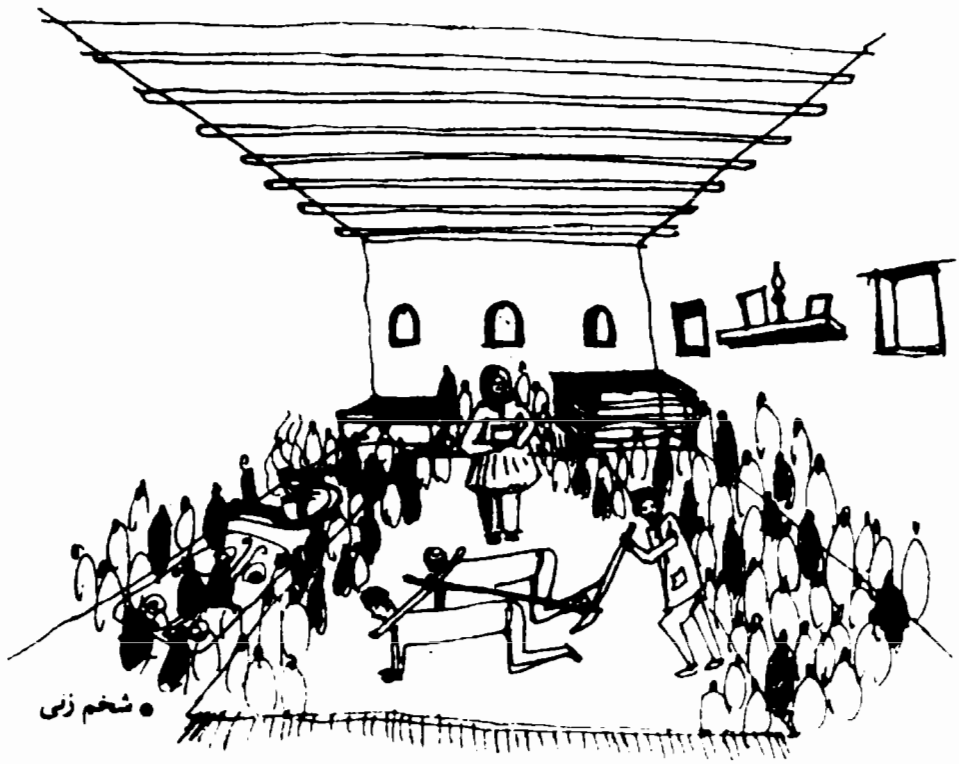
آهنگر ورزاها را به خیش می بندد، و می رود سراغ زن آهنگر و کنار او می خوابد.

آهنگر متوجه می شود، و از دست او به کدخدا شکایت می کند.

•••

توضیح

— این نمایش در واقع ترکیبی از چند بازی مختلف است که جداگانه هم اجرا می شوند.



● شخم زنی

شروع به شخم زدن زمین می کند، ورزاها آهنگر را اذیت می کنند، فرمانش را نمی برند، و با شیر ینکاریهائی که دارند، تماشاگران را می خنداندند. (مثلاً لگد می زنند، شاخ می زنند، فرار می کنند و...)

آهنگر ورزاها را می برد و به کدخدا پس می دهد؛ و دو تا ورزای دیگر از او می گیرد.

ورزاهای دومی هم به همان ترتیب آهنگر را اذیت می کنند و فرمانش را نمی برند.

•••

هنگام شالی کاری آهنگر نزد کدخدا می رود و یک نفر کارگر کمکی از او می گیرد.

وقتی آهنگر در چادر مشغول درست کردن سفارشهای مشتریان است، کارگر شالی-کار

— این بازی را فقط در عروسی ها انجام می دهند، و از سه چهار سال پیش انجام نشده است.

— خانواده آهنگر یک خانواده کولی است. و رفتاری که مردم با آهنگر دارند نمودار طرز رفتار مردم ده با کولی ها است، آهنگر بودن کولی به این لحاظ است که در گیلان و مازندران خانواده های کولی در کنار دهات چادر می زنند و به ساختن و تعمیر لوازم و ابزار کار آهنی برای مردم می پردازند و از این راه امرار معاش می کنند.

•••

شخم زنی

پا قبعه. رامیان

صحنهٔ بازی — یک اتاق

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— دهقان، ورزاها، زن دهقان.

(ورزاها دو نفر از جوانان هستند که چهار دست و پا راه می روند و با چوبی به شکل یوغ آنها را به هم می بندند.

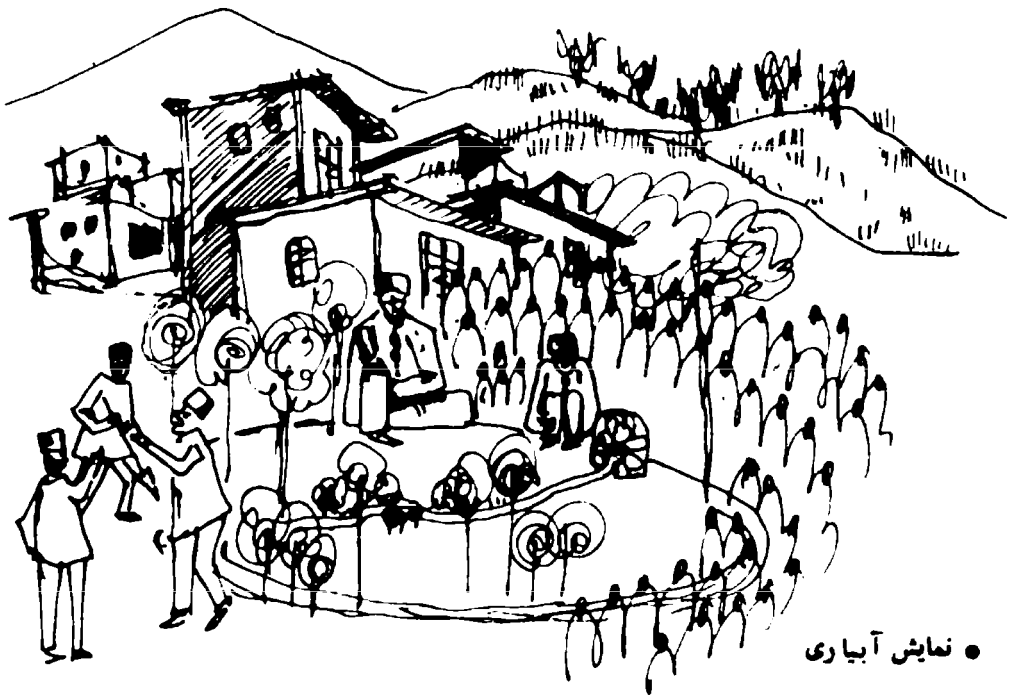
نقش زن دهقان را یکی از پسرها، که لباس زنانه می پوشد، بازی می کند.)

•••

نقشها به ترتیب ورود به صحنه— سرمیراب. ردیف آبیار، چند نفر صاحبان باغها. معتمدان ده. یک نفر از اهالی ده مجاور. معتمدان و ریش سفیدان هر دو ده.

•••

«سرمیراب» در سر چشمهٔ آب نشسته است و مراقبت می کند که آب آنها را به نهر ده مجاور برنگردانند.



● نمایش آبیاری

دهقان ورزاها را به خیش می بندد. ورزاها، نافرمانی می کنند، لگد می زنند، شاخ می زنند، و حرکاتی انجام می دهند که تماشاگران را به خنده بیاورد.

زن دهقان (برای او ناهار آورده است) هر چه او را صدا می زند، دهقان نمی شنود و همچنان مشغول شخم زدن است. (دهقان کر است و ناشنوایی او بر لطف بازی می افزاید.)

دهقان و زنش سر سفره غذا می نشینند و به تقلید غذا می خورند.

•••

آبیاری

گلدیان. رودبار زیتون

صحنهٔ بازی— میدان عمومی ده، یا یک اتاق.

یکی از «ردیف آبیار»ها مشغول آبیاری درختان ده است. او درختهای کدخدا، حاجی ده، و خویشان خود را بیشتر آب می دهد.

یکی دو نفر از اهالی ده سر می رسند، و متوجه تقلب «ردیف آبیار» می شوند. و کارشان با او به مشاجره و دعوا می کشد.

آنها ردیف آبیار را به ده و نزد کدخدا و ریش سفیدان محل می برند و از او شکایت می کنند. ریش سفیدان آنها را آشتی می دهند و به «ردیف آبیار» گوشزد می کنند که دیگر تقلب نکند.

یک نفر از اهالی ده مجاور از غفلت «سرمیراب» استفاده می کند و آب را به طرف ده خودشان بر می گرداند.

«سرمیراب» متوجه می شود، داد و فریاد می کند، و کار به دعوا می کشد.

«سرمیراب» آن مرد را به ده و نزد کدخدا و ریش سفیدان می برد.

•••

ریش سفیدان هردوده جمع می شوند؛ و قرار وقانونی می گذارند به نام «چارکه - Careke» که بر طبق آن آب بطور مساوی به هردو ده برسد و میراب های هر ده برآن نظارت کنند.

•••

توضیح

«سرمیراب» مسئول تقسیم آب و «ردیف آبیار»ها مسئول آبیاری درختان و باغها هستند.

اینها مطابق قراردادی که با اهالی ده می بندند، در ازاء کار خود مزد در یافت می کنند.

«چارکه - Careke» نام قانونی است که مردم این ده و ده مجاور برای تقسیم آب خود دارند. این نمایش در واقع داستان پیدایش مقررات تقسیم آب در این دو ده است و از اهمیت آب در اینجا حکایت می کند.

تمام آنچه در این نمایش می گذرد، عیناً از وقایعی که در ده اتفاق می افتد، و تقلبهای معمول در آبیاری تقلید می شود؛ که با حرکات و نکته پردازیهای بازیگران برای مردم لذت بخش و شادی آور می شود.

۲۲: جشن «تیرماسیزه» یکی از آئینهای سنتی معمول در روستاهای کوهستانی مازندران است؛ که مبتنی بر گاه‌شماری محلی این منطقه می باشد. «تیرماسیزه» را در حدود نیمه دوم آبانماه جشن می گیرند و از جمله مراسم آن سنت نمایشی «لال بازی» است، که جنبه های اعتقادی نیز دارد. تیرماسیزه بازمانده جشن باستانی «تیرگان» است، که در روز «تیر» (سیزدهم ماه) از ماه «تیر» در ایران باستان معمول بوده است. تیرماسیزه علاوه بر مازندران در برخی از روستاهای کوهپایه‌ای جنوب البرز نیز معمول است، از جمله در «شهمیرزاد» سمنان و «آبعلی» دماوند. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به

— سیروس طاهباز. یوش. (تک نگاری)

— هوشنگ پورکریم. مراسم عید نوروز و جشنهای باستانی در یکی از دهکده های مازندران دهکدهٔ «سما». هنر و مردم. شماره ۹۸

۲۳: شیرین تعاونی. تکنیک برشت. بینش دیالکتیکی در ساختمان نمایشنامه. صفحه ۱۲۱.

● چون نویسندهٔ مقاله قصد دارد نمایش‌های عامیانه و سنتی در ایران را بصورت مجموعهٔ مدونی در اختیار علاقمندان بگذارد، از کسانی که در این زمینه اطلاعات و یا تحقیقاتی دارند، دعوت می‌شود تا در صورت تمایل، مطالب خود را از طریق صحنهٔ معاصر (تهران، صندوق پستی ۱۱۳۸–۴۷) برای نویسنده ارسال فرمایند.

بی‌تردید مطالب رسیده با امانت کامل و باذکر نام گرد آورنده و محقق آن بجای خود خواهد آمد.

صحنهٔ معاصر

۳

اردیبهشت ۱۳۶۰

ناشر: انجمن تئاتر ایران

تهران، صندوق پستی ۱۱۳۸ـ ۴۷