

«فصل چہارم»

«فصل چهارم» (دیکتاتوری و سرخوردگی)

طرح مسئله

مقصود از «دیکتاتوری و سرخوردگی»، پی گیری سرانجام مشخص ترین جریان هنری - تئاتری از «دوره ی مشروطه» به بعد، یعنی «جریان ناسیونالیستی» در سبک تئاتر غربی، در کشور است؛ که چگونه، در این فصل، اهداف سه گانه ی چپ و راست و میانه را در خود بلعید و سپس به انحراف کشاند، تا آن جا که الف: تبدیل به «شوونیسم»ی شد که خوراک زبانی (بازی زبان) متفکرترین نویسنده ی آن دوره، «صادق هدایت» گردید؛ ب: چگونه جریان غالب «تئاتر وسیله ای برای مبارزه»، از آرمان های سیاسی - اجتماعی والای «دوره ی مشروطه» دور و منحرف گشت و مغلوب جریان «تئاتر وسیله ای برای تفریح و سرگرمی» شد؛ و هنوز بیش تر، و حتی به ابتذال گرائید و پژمُرد، مُرد تا دوباره برخیزد، به رستخیزد!

* * *

پرو لوگ از نمایشنامه ی «ژولیوس سزار»

(ویلیام شکسپیر)

(خیابانی در رم باستان. «فلاویوس»، «مارولوس» و شهروندی پینه دوز، وارد می شوند.)

فلاویوس: تو یک پینه دوز هستی، هان، نیستی؟!!

پینه دوز: حقیقتاً، آقا، تمامی زندگی من این درفش است:

من فضولی در کار مرد تاجر نمی کنم

در کار زنان هم، جزء با این درفش کاری نمی کنم!

من براستی، آقا، یک جراح کفش های کهنه ام؛

من شفای شان می دهم

آن گاه که آن ها نیم مرده اند.

هم شب و هم روز برچرم شیک

می خرامد بر کار دست ام مرد نیک!

کلاویوس: پس چرا امروز در دکان ت نیستی؟

چرا مردم را در خیابان ها

این سو و آن سو می کشی؟

پینه دوز: راستش، آقا، تا زندگی

هم کسب و کار بهتر کنم

کفش های این خلا یق

من بخواهم صاحباً سوده کنم!

اما واقعاً، آقا، ما تعطیل کرده ایم برای دیدن سزار

و شادمانی در جشن پیروزی آن والاسپهدار!

مارولوس: شادمانی به خاطر چی؟

به خانه آورد او چه پیشکشی

و در پی اش از برای رُم چه ستایشی

تا زینت بند در بند چرخان ارا به اش کنند؟!!

شما احمق ها، شما کُودن ها

شما ناچیزتر از شیئی و جماد
گم شوید!
به خانه و سراهای تان اندر شوید
و برای آمرزش از خدایان برزانه‌های تان فرو آفتیز
تا مجالی دهند به طاعونی که نیاز به افشای این نمک به حرامی دارد!
فلاویوس: بروید، بشتابید شریف همشهریان
و در بهای این اشتباه
گرد هم آرید هر چه تهیدست
همچون شماست؛
درکناره های «تیبیر» جمع شان دارید
و آن قدر بگریید
تا پست ترین نهرا به ها
از اشک های تان
بوسه زنند بر برترین کناره ها.⁽¹⁾

جالب توجه است، سالی که «رضا خان» سر انجام، با دسیسه ی انگلیسی ها، راه خود را، با قلدری، به سوی «تخت طاووسی» گشود (1925م. / 1304ش. - مقدمه)، «محمد خان بهادر» یکی از نخستین «نمایشنامه های وقایع نگار» (*CHRONICLE PLAYS*) «شکسپیر» را به زبان فارسی ترجمه نمود. و جالب تر، نمایشنامه ای که او برای ترجمه انتخاب نمود «ژولیوس سزار» (*JULIUS CAESAR*) بود؛ سپهداری که در راه ایجاد نظامی دیکتاتوری گام برمی داشت، و نهایتاً به همین علت، توسط اشراف جمهوری خواه رومی کشته شد، هر چند که نام اش «سزار»، آذین بند دیکتاتورهای آتی رُم («سزار»ها و سپس «قیصر»ها و «تزار»ها) گردید! و جالب تر از همه آن که، نمایشنامه درایران، جائی که مترجم می توانست سرنوشتی مشابه با «کلاویوس» (*Clavius*) و «مارولوس» (*Marolus*) داشته باشد (مرگ) چاپ نشد، بلکه در عراق!

دو حرکت متضاد:

باری. آن شوق و شور افراطی ناسیونالیستی «عصر مشروطه»، در طول دوره ی سلطنت «رضاخان»، نه تنها خاموش نشد، بلکه گُرم گرفت و همه چیز و همه کس را سوزاند تا ثمرات خاکستری خود را به بار آورد؛ روشن گری، هدف مندانه، به عنوان بی نظمی تصویر شد، و آن گاه که این اتفاق افتاد، آن جریان های سه گانه ی چپ و راست و میانه (فصل سوم) که از قبل لنگ شده بودند، اکنون مسخ گردیده و مترسک شومی شدند تجسم سلسله ی جدید که هم مدعی آینده بود و هم گذشته که در میانه، زمان حال، نشانده شده بود! و در این حالت دو حرکت متضاد در سطح و در عمق، دو فعالیت هنری - تئاتری کاملاً مخالف با یکدیگر، به جریان افتاد!

الف - در سطح

در سطح، ظاهراً، فعالیت های هنری - تئاتری باز هم ادامه دارد و گروه های جدیدی، در ادامه ی فعالیت های برخی از گروه های دوره ی گذشته، از جمله «کانون ایران جوان»، ظاهر می شوند: «کمدی ایران، با بازگشت «سیدعلی خان نصر» از اروپا، در 1926 م.، دوباره فعالیت خود را از سر می گیرد؛ در همین سال «جامعه ی باربد» توسط «اسماعیل مهرداد» با هدف احیاء هنر موسیقی و فولکلور ایرانی تأسیس می گردد.⁽²⁾ در 1929 م.، «آرداش نظریان»، «تئاتر سیروس» را بنیاد نهاد که در آن نمایشنامه ی «تاجر ونیزی» (THE MERCHANT OF VENICE) بر صحنه رفت.⁽³⁾ سال 1930 م. «ارباب افلاطون» (شاهرخ) «تئاتر نکيسا» را افتتاح کرد. در 1931 م.، «استودیو درام کرمانشاهی» به یاری «میرسیف الدین کرمانشاهی» موجودیت یافت. حوالی همین سال «کانون صنعتی» از درون «کانون ایران جوان» شکل گرفت، و با یاری این کانون «واهرام پایزیان» (بازیگر شوروی - ارمنی «شکسپیر» شناس) که رسماً به ایران دعوت شده بود تا تئاتر ملی ایجاد کند، «هملت» و «اتللو» را به زبان های فرانسوی و ارمنی بازی کرد، در حالی که نقش های دیگر، توسط بازیگران ایرانی به زبان فارسی اجراء شدند.⁽⁴⁾ سال بعد «مجمع تئاترال تهران»، به یاری «ارباب افلاطون»، «لرتا»، «معزالدین فکری»، «حسین خیرخواه» و... تشکیل می شود. این مجمع نمایشات خود را در «تالار زرتشتیان»،

«سالن نکونی» و «حیات گوهرخاتم» برگزار می کند؛⁽⁵⁾ سپس در مدت کوتاهی «تروپ پری»، «کلوب فردوسی» و «گروه نوشین» بر صحنه ظاهر شدند. در 1934م. «کانون بانوان» دایر شد که در آن انگشت شماری نمایشنامه به اجرا درآمد. در 1935م. «کلاس تئاتر شهرداری» پا به عرصه ی وجود گذارد. بنیان گذار این کلاس «علی دریابگی» بود که از قرار در آلمان تحصیل تئاتر کرده بود. از جمله نمایشاتی که او بر صحنه برد «سالومه» اثر «اسکار وایلد»، «لیلی و مجنون» و «جشن پانزده سالگی» از «چخوف» بود.⁽⁶⁾ و سرانجام، در 1939م. / 1318ش. از درون «سازمان پرورش افکار» که «سید علی خان نصر» به مسئولیت آن برگزیده شده بود، نخستین مدرسه ی تئاتری: «هنرستان هنرپیشگی تهران» به کوشش وی، سربرون آورد.⁽⁷⁾ این مدرسه ی بازیگری که تأسیس آن، در آن زمان گام بزرگی در راه رشد آینده ی تئاتر در کشور بود، تا سال 1958م. دایر بود، و سپس با ایجاد انستیتوهای دولتی تئاتری دیگر، عمرش پایان یافت. و باز هم، سرانجام به کوشش همین هنرمند و به یاری برخی از دولت مردان، به سال 1940م.، از درون «سینما خورشید» (گراند هتل)، «تماشاخانه ی تهران»، در منطقه ی لاله زار، سربرمی آورد.⁽⁸⁾ و در همین سال ها نیز، فکر و ساختمان اولین اپرای کشور شکل گرفت که در باره ی آن، در اواخر این فصل، نکاتی خواهیم گفت.

و اما، از چهره های فعال تئاتری این گروه ها، جدا از بنیان گذاران شان و آنانی که تا کنون نام برده ایم، باید از جوانان و با تجربه - بزرگانی نام برد که بیش و کم، در تاریخ معاصر تئاتر ایران در این دوره، در زمینه های گوناگون، نقش های فعالی بازی کرده اند، و لذا، سزاوار یاد آوری! اینان کسانی بودند چون: صادق بهرامی، حسین خیرخواه، محمد سلطانی، محمد شمس، مهدی مشایخی، علی اصغر گرمسیری، ملوک حسینی، خانم شکوفه، معزالدین فکری، سعید نفیسی، مشفق کاظمی، پری آقاییف، سیرانوش، ملوک ضرابی، ابوالحسن صبا، فروتن راد، جواد تربتی، فضل اله بایگان، رحیم نامور، علی آذری، ایران دفتری، نصرت اله محتشم، نیک تاج صبری، دکتر علی اکبر سیاسی، نعمت مصیری، شهلا ریاحی، مانوئل ماروتیان، حبیب اتحادیه، اسکندری پور، مریم نوری، هلن نوری، خان بابا صدری، مجتبی مینوی، احمد دهقان، احمد گرجی، فروغی، فرزین، مین باشیان، مادام کرنلی، عصمت صفوی، محسن سهیلی، نورمحمد میرعمادی، عنایت اله شیبانی،

دکتر رضا زاده شفق، دکتر مهدی نامور، مادام سپاهی، محسن نصر، هوشنگ سارنگ، عطاءاله زاهد، وثوق، زاهدی، امینی، محسنی، محمدعلی جعفری، قنبری، رهگذر، ایران دفتری، هورفر، صبری، قادری، شاه میری، بهشتی، ریاحی، نقشینه، عبدالله والا، خالقی، بایگان، حسینقلی مستعان، و....

در مورد نمایشنامه های به قلم در آمده، اما بر صحنه بر نیامده، یا به قلم در آمده و بر صحنه بر آمده توسط گروه های نام برده (و نمایشنامه نویسان شان) هم، فهرست متنوعی از آن هارا، کم یا زیاد، «دکتر مصطفی اسکویی» در کتاب خود: «سیری در تاریخ تئاتر ایران، ص ص 283 - 281» آورده است که ما هم آن هارا، با تغییراتی جزئی، در ضمیمه آورده، و در ادامه، کنکاش خود را پی می گیریم و از سطح به عمق می رویم!

ب - در عمق

در عمق، و در پایه ها، اما سیاست دیگری در کار بود، فعالیت ها و امور دیگری جریان داشت که زیر همه چیز را، به چندین طریق، نقب می زد، خالی می کرد.

طریق اول (مسخ نمایشنامه های بر صحنه بر آمده):

این نمایشنامه ها، چه تراژدی بودند و چه کمدی یا کمدی - تراژدی، چه تاریخی بودند و چه داستانی، چه معیشتی و اخلاقی بودند و چه موزیکال، چه مترقی بودند و چه مرتجع، و بالاخره چه و چه، در تحلیل نهائی، با تمامی تنوع شان، تابعی بودند از سیاست دیکته شده توسط رژیم؛ و لذا، در این حالت می شد (و چنان که در جلد سوم همین کتاب خواهیم دید چگونه؟) از یک شاه کار نوشتار - نمایشی، بر روی صحنه، یک اثر مبتذل آفرید، یا بر عکس! به سخن دیگر، در این دوره، در درجه ی نخست، این مهم نیست که چه نوشته، و حتی چه بر صحنه تولید شده است؛ بلکه آن چه نوشته و بر صحنه تولید شده، چگونه تولید شده، یعنی چگونه هنگام تولید و در جریان عرضه با آن رفتار گردیده، چگونه از آن برداشت و نتیجه گیری شده است، و حرف آخر آن که، چگونه دیکته شده است! به عنوان مثال، نتیجه گیری پرشتی - طغیانی اش به کنار، نتیجه گیری آرتوئی - قساوت مندانه اش هم، به جای خود، اما آیا نتیجه

گیری ارسطونی - تزکیه وارث، حد اقل، مورد نظر بوده است؟! برای مثال، آیا در نمایشی چون «هاملت» که عمده زیبایی، هستی، حرف آن در بازی زبان اش است، بازیگران آن بر صحنه می توانند در یک زمان و در یک اجراء با سه یا چهار یا پنج زبان مختلف (فارسی، ارمنی، روسی، ترکی، فرانسوی) بازی کنند و در میان پرده های آن باکره - دوشیزگان رقاصی، و بعد مدعی شد که تماشاگران در پایان نمایش به تزکیه رسیده اند؟! یا برعکس، آنان - تماشاگران تحمیق شده اند، به ابتذال کشیده شده اند؟!!

و آنالیز نهائی این سیاست دیکته شده، مارا به دو مادر - علت راه بر است. یا، گزیده تر بگوئیم: این سیاست دیکته شده، خود نیز، از دو گرایش بنیادی خوراک می گرفت: **a**، گرایش افراطی ناسیونالیستی که از «دوره ی مشروطه» می آمد و از یک طرف، ریشه در باستان کیشی ایرانی داشت، و از طرف دیگر، ریشه در نفرت از اعراب که برآیند آن ها، ثمره اشان را در نام فامیلی انتخابی پهلوی، و مهم تر، درنمایشنامه های «صادق هدایت» خواهیم دید! ولذا، از این دیدگاه، شخص «رضاخان» خود یک قربانی بود، قربانی اندیشه های افراطی روشن فکرانی که حتی نام فامیل او را هم، آنان به وی توصیه نموده بودند! **b**، گرایش بیگانه سازی، و به دو معنا: نخستین، بیگانه سازی به معنای بیگانه ساختن، بیگانه آوردن؛ و مگر نه آن که «رضاخان» را بیگانه ساخته بود، بیگانه آورده بود، و بنا براین باید در خدمت سیاست های او - بیگانه می بود که بود (سیاست غارت اقتصادی منابع نفتی کشور و سیاست کمربند سبز به دور «اتحاد شوروی جوان»)! دومین، بیگانه سازی به معنای، از یک سو، بیگانه ساختن، دور نمودن، جلو گرفتن جامعه از به تحقق رساندن هر چه بیش تر اهداف «انقلاب مشروطه»، و از سوی دیگر، جلوگیری از تعمیق انقلاب مشروطه، یعنی کارسازی برای انقلابی دیگر، (انقلابی سوسیالیستی)! و با چه وسائلی؟ با وسائل مختلف، از جمله توپ و تانک و کودتا و کشتار و زندان و شکنجه، ترس و ارعاب، و نیز، با وسائل فرهنگی - هنری، و از جمله به وسیله ی تئاتر، که دیدیم آن روزها بسیار مقبولیت و کاربرد داشت! و چگونه؟ به گونه ی «تئاتر وسیله ای برای تفریح و سرگرمی» که می شود خواند: «تئاتر وسیله - حقه ای برای فراموشاندن هر چه که ضروری است»، یا که می شود کردش و خواندش: «تئاتر وسیله ای

برای ترویج اخلاق روزمره گی - کلیشه ای، خُلق و خوی دنی» و در تحلیل آخر، یعنی «تئاتر وسیله ای برای ترویج ابتذال - تحمیق تماشاگر - مردم!»

طریق دوم (خاموشی تدریجی گروه های نمایشی):

صرف نظر از اولین و آخرین مراکز هنری - تئاتری، یعنی «جامعه ی باربد» و «هنرستان هنرپیشگی تهران»؛ باقی مراکز، به دلیل عدم وابستگی دولتی، مدت زیادی نتوانستند به کار ادامه دهند! اضافه آن که، با نگاه کوتاهی به سال هائی که گروه های تئاتری شکل می گرفتند، آشکاری سازد که از 1933م. / 1312 ش. به بعد (سالی که قوانین سانسور به طور رسمی اعمال شد) فعالیت های تئاتری - بر صحنه بردن نمایشات - محدودتر و معدودتر می شود؛ و این عدم فعالیت های هنری - تئاتری تا آن جا پیش می رود که از 1936م. تا 1938م. فقط دو نمایشنامه ی ایرانیزه شده از «مولیر»، توسط «عبدالحسین، نوشین» در تهران بر صحنه می رود.⁽⁹⁾ حتی گراند هتل که از جمله مراکز نمایشی معدود و بسیار معروف آن زمان بود، تبدیل به سینمائی شد به نام «خورشید». و از جمله تالارهای نمایشی دیگری که بدین سرنوشت دچار شدند، باید از «تالار نکونی» (سینما هما)، «تالار گوهر» (سینما ایران)، «تئاتر ایران» (سینما پارس)، «تالار سپه» (سینما سپه)، «تالار ایران جوان» (سینما پردیس)، نام برد.⁽¹⁰⁾ حال این مراکز سینمائی چه بر پرده نمایش می دادند و چگونه بر ابتذال هنری - فرهنگی جامعه می افزودند، به ماند برای تاریخ نویسان سینمای کشور. اما، صرف همین نکته که از طریق این پدیده نمایشی جدید و مردم پسند می شود مال بیش تری اندوخت، از این هنر هفتم بدیع، می شود بیش تر سوء استفاده مالی نمود، سند دیگری است بر این که اهداف هنری - فرهنگی رژیم بر کدام سو ناظر بود؛ به کدام قشرهای طبقاتی جامعه ی شهری خوراک مالی - آلی می داد، و به کدام، خوراک معنوی - کاهی! و در این جا، این احتجاج که هنر سینما به علت بدعت و قدرت ش بود که مراکز تئاتری این دوره را بلعید، کاملاً بی مورد و بی جا است، چراکه در دوره ی آتی، از حوالی 1941م. / 1920ش. تا کودتای 28 مرداد 1332ش. / 1953م. (جلد دوم کتاب دوم) خواهیم دید که چگونه هنر تئاتر کشور، در

تقابل با هنر سینما، آن گاه که فضای کافی بود، مجال تنفس بود، آزادی بود، پیروزمند سر برافراشت!

باری! آن سازمان که از بطنش «هنرستان هنرپیشگی» سر بر آورد و مسئول آن «سید علی خان نصر»، که پیه‌ی بد نامی را بر تن مالید تا در سایه آن، «هنرستان» را برپا دارد، در واقع، چیزی نبود مگر سازمانی شبیه سازمان های فاشیستی نازی های آلمانی! و این تعجب آور نیست، چرا که در اواخر دهه‌ی 1930 م.، ایران نزدیک ترین رابطه را با آلمان نازی داشت: «در اواخر سال های 1930 م.، شهر های ایران پوشیده از علامات و تبلیغات متنوع و وسیع فاشیستی نازی ها بود.»⁽¹¹⁾ «سازمان پرورش افکار»، همان طور که از نام آن برمی آید، برپا شد تا دست آوردهای اقتصادی و فرهنگی کشور را، تحت رهبری «رضاخان» تبلیغ و تشریح کند.⁽¹²⁾ اما، از آن جاکه آشکار شد جلسات تعلیمی سازمان بسیار خسته کننده اند، تصمیم گرفته شد تا در میان نطق ها و سخن رانی ها، جهت تازگی روح شنوندگان، قطعات کوتاه نمایشی بر صحنه رود.⁽¹³⁾

پرسش این که این نمایشات چه بودند، بی شک، پرسش بی ربطی است! آن ها از جمله بودند: «آبجی ابول»، «ننه صمد»، «تانگو برقصیم»، «فالگیر اصفهانی»، «اصفهانی چلمن»، «دردسر تلفن»، «برهمکار بد لعنت» و...⁽¹⁴⁾ در مورد فعالیت های تئاتری «جامعه ی باربد» (نخستین گروه فعال در این دوره) هم، اشتباه خواهد بود که باور کنیم این گروه، در درازمدت، می توانست موفقیتی در احیاء هنر موسیقی و فولکلور ایرانی داشته باشد، در حالی که تعزیه قدغن شده بود و کمدی ایرانی (تقلید)، به دلیل ویژگی بدیهه سازی آن، که می توانست از زیر تیغ سانسور جان بدر برد، تحت محدودیت های سخت، به ابتذال کشیده شده بود.⁽¹⁵⁾ برآستی درد آور بود دیده شود برجسته ترین هنرمندان زیر کنترل شدید و بازرسی های دقیق قرار داشتند: «میرزاده عشقی» را قبلاً کشته بودند، دهان «فرخی یزدی» را دوخته بودند، و با استعدادترین کارگردان - دکوراتور کشور، «میرسیف الدین کرمانشاهی» را، به جرم قفقازی بودن، به زندان روانه کرده بودند.⁽¹⁶⁾ و سانسور که در این هنگامه شیرانه بی داد می کرد تا، به خرج پاگیری و استحکام نظام، شکوفه های هنر و اندیشه در کشور خشک شوند!

طریق سوم (سانسور):

سانسور که از سال 1932م. به طور رسمی برفضای سیاسی و هنری کشور سایه افکند، پدیده ی جدیدی نبود. سانسور از همان سال آغاز کودتا 1921م.، بر حیات فرهنگی کشور سوار شده بود. سانسور همزاد فکر کودتا بود. سانسور زائیده ی مغز علیل - نظامی کودتاگر بود، و لذا آماده ی حذف، حتی حذف فیزیکی روشن فکر - هنرمندان، چنان که خواهیم دید!

و اما، این سانسور در زمینه ی مشخص تئاتری به دو گونه عمل می کرد: سانسور غیررسمی از راه تطمیع و تهدید، و سانسور رسمی از راه مداخله ی مستقیم در چاپ و نشر، و بر روی صحنه، از راه تعقیب و شناسائی ریخت - آوا شناسی (Morphic - Phonetics) واژه ها! و اینک مثال هائی از دو گونه:

سانسور غیر رسمی:

در نخستین سال سلطنت «رضاخان» (1925م.) که هنوز سانسوری به طور رسمی در کار نبود، نمایشی در تهران، توسط گروه «کمدی ایران»، به نام «ارباب و دهقان» بر صحنه رفت. نمایشنامه به توصیه ی رهبر حزب سوسیالیست ها، «سلیمان میرزا»، توسط «سیدعلی خان نصر» نگارش یافته بود و بر اساس رفتاری رحمانه و ضد انسانی فئودال ها نسبت به دهقانان و خانواده های شان تنظیم شده بود. اجرای نمایشنامه با چنان توفیقی روبرو می شود که حتی دستگاه خبری تاس (اتحاد شوروی) در بولتن هفتگی خود، از آن یاد می کند! یک هفته نمی گذرد که تمامی اعضای گروه، توسط رئیس پلیس، به یک مهمانی جای دعوت می شوند. در مهمانی، وزیر دربار «تیمور تاش» نیز، حضور می یابد. پس از انتقال رضایت و خوشنودی شاه به گروه، وزیر دربار اضافه می کند که، اعلیحضرت امر فرموده اند، از این زمان به بعد، اجرای نمایشنامه های تبلیغی - تهیجی قدغن است. سپس بطری شامپاینی را باز نموده و برای هر نفر پیمانیه ای ریخته و به سلامتی اعلیحضرت و گروه، سر می کشد. در پایان، وزیر دربار اشتیاق اعلیحضرت را برای دیدن نمایشی که در آن میهن دوستی و شاه پرستی تبلیغ شده باشد، اعلام می کند.⁽¹⁷⁾ نمونه ای دیگر: بنا بر تقاضای «سازمان شیروخورشیدسرخ ایران» از «دولت اتحاد شوروی»،

هنرپیشه‌ی معروف آن دیار «واهرام پایازیان» برای سازمان دادن چند نمایش به ایران می‌آید، و سپس های «اتللو» و «هاملت» از «شکسپیر» و «دون ژوان» از «مولیر» را نمایش می‌دهد. در هنگام نمایش «هاملت» پلیس به «پایازیان» یادآوری می‌کند که، در آخر پیس، او حق ندارد پادشاه (کلادیوس) را در صحنه، در حضور تماشاگران بکشد! و او مشکل را بدین صورت حل می‌کند که وقتی «هاملت» با شمشیربه سوی شاه هجوم می‌برد، شاه بی‌ترس و واهمه از صحنه خارج می‌شود. (18)

سانسور رسمی:

سانسور رسمی (بولتی)، نه تنها بر مضامین نمایشنامه‌ها، زمان‌ها، اشعار و نشریات اعمال می‌شد، و در نتیجه تمامی آثار «آخوند زاده» و آثاری چون نشریه‌ی بدیع و بسیار سودمند «دنیا»، به سر دبیری «تقی ارانی»، حتی پس از چاپ، از کتاب فروشی‌ها و پیشخوان‌ها جمع‌آوری می‌گردید، بلکه بر روی کلمات نیز، ساطور سانسور حاکم بود، یعنی در واقع، نوعی سانسور ریخت‌شناسی (MORPHOLOGY) و آواشناسی (PHONETICS) کلمات! برای مثال، واژه‌ی پهلوی، همان‌طور که می‌دانیم، در زبان فارسی، بنابر نوع تلفظ و تأکیدهایی که بر روی آن به کار می‌بریم، معانی گوناگونی به خود می‌گیرد: پهلوی من ممکن است پهلوان من، یا یکی از دو طرف بدن من، یا درکنار من، معنی دهد. (و توجه کنیم که ی، این‌جا، در حالت‌های فوق، شامل واژه - اسم نمی‌شود، بلکه حرف اضافه - ی - نسبت است). واژه‌ی اصلی این‌جا پهلو است که به معنای پهلوان، یا بغل راست/چپ بدن (جایی که کلیه‌ها قرار دارند)، یا (در) کنار (یار/دشمن) می‌باشد. اما، اگر کسی بگوید: دوره‌ی پهلوی، ی در این‌جا، حرف اضافه - ی - نسبت نبوده، بلکه جزئی از واژه (اسم # صفت) است و مقصود می‌تواند دوره‌ی پهلوانی (اساطیری)، یا دوره‌ی ای باشد که زبان پهلوی زبان رایج کشور بود، یعنی قبل از هجوم اعراب - اسلام، و به‌طور خاص و با کمی اغماض، دوره‌ی ساسانیان، یا با بسی اغماض دوره‌ی سلسله‌ی پهلوی که از 1925م. شروع و «رضا خان»، پهلوی، فامیل اش شد تا یاد آور دوران طلایی - باستانی ای باشد که اینک با او، دوباره احیاء می‌شد!! و اکنون، هر گاه در کتاب یا متنی اتفاق

می افتاد که جمله ای نظیر پهلوی من درد می کند ظاهر شود، از آن جا که واژه ی پهلوی، با ی اضافه اش، شبیه پهلوی با ی متعلق به آن است، با وجود تلفظ بسیار متفاوت آن ها، جمله باید تغییری کرد؛ چرا که خواننده، و درمورد ما بازیگر، واژه ی پهلوی را می توانست با تأکیدات و تلفظات مختلفی بخواند یا ادا کند، و در نتیجه معانی و حس های متفاوتی، مبادا توهین - تمسخر بار، نسبت و در اشاره به مقام سلطنت، «رضاخان»، ایجاد نماید.⁽¹⁹⁾

طریق چهارم (سوء استفاده از اقلیت ارامنه):

در تاریخ کم تر کشوری، همچون تاریخ ایران، اقلیت های قومی نقش، آن هم نقش های حساس در زمینه های مختلف، بازی کرده اند؛ و از جمله ی این اقلیت ها، یکی هم اقلیت ارامنه ی ایرانی است که از دوران قبل از اسلام، تحت عنوان گاهی سرزمین مستقل ارمنستان و گاهی استان ارمنستان (تابعی از امپراتوری پارس ها) حضور داشته اند. این حضور تا بدان حد عمیق است که یکی از زیباترین فصل های رمانتیک ادبیات لیریک ایرانی، یعنی «خسرو و شیرین»، «شیرین و فرهاد» و شاهزاده خانم آن «شیرین»، «شیرین بانوی ارمن» را به وجود آورده است.

در زمینه ی هنر تئاتر نیز، پا به پای معرفی و گسترش فرهنگ تئاتر غربی در کشور توسط دیگر ایرانیان، این اقلیت هم، کوشش و تلاش وافر نموده است. ما، در زمینه ی نقش ارامنه در شکل گیری تعزیه، در «دوره ی صفوی»، در کتاب اول این تحقیق (تاریخ سیاسی اجتماعی تئاتر در ایران - تعزیه) اشاره ای کرده ایم؛ و در همین کتاب حاضر، درباره ی نقش آنان در تئاتر اصفهان و تبریز، و نیز گروه های نمایشی مهاجران، گوشه هائی گفته ایم. و از این ها که بگذریم، اشارات و پیشنهاداتی درمورد نمایش «انعام زن» که در فصل مبارزه علیه استبداد فنودالی آمده است، نموده ایم که چندان بعید نیست این نمایش کاری از ارامنه در تهران آن زمان بوده باشد؛ اما، از این ها که بگذریم... نخستین گزارش هائی که از فعالیت ارامنه در زمینه ی معرفی تئاتر غربی، در تهران داریم، به گفته ای به تاریخ 1878 م. برمی گردد؛ و این زمانی است که «برای نخستین بار نمایشنامه ای - (استا پروس) - در محله ی ارمنیان واقع در

حوالی دروازه قزوین - (میدان وحدت اسلامی کنونی) - اجرا شد.»⁽²⁰⁾ نمایش بعدی «دو گرسنه» نام داشت.

دو سال بعد در 1880م. در جوار مدرسه ی هایکازیان، حوالی همان محله ی ارمنیان، سالن تئاتر صحنه داری ساخته شد که گمان می رود نخستین سالن تئاتر تهران بوده باشد.⁽²¹⁾ و سپس، در 1881م. گروه «انجمن دوستداران تئاتر»، به انگیزه ی رقابت مذهبی با مسیونرهای پروتستان آمریکائی، که در آن دوره برای تبلیغ به ایران آمده بودند، تشکیل گردید.⁽²²⁾ از مؤسسان این انجمن یکی هم «هاروتیون ماردیروسیان» بود که به عنوان کارگردان و بازیگر در انجمن فعالیت داشت. گروهی از مترجمان ارمنی نیز، به یاری انجمن می شتابند که یکی از پر ثمرترین آنان «هوهانس خان ماسحیان» (مساعداالسلطنه) بود. این مترجمان نمایشنامه هائی از «مولیر» و «شکسپیر» را، بدون کوچک ترین تغییر و دخل و تصرف در نمایشنامه ها، که در آن زمان رایج بود، به زبان های ارمنی و فارسی روان ترجمه نموده و در اختیار «انجمن دوستداران تئاتر»، برای اجراء می گذاشتند. و جالب توجه است که از این اجراها شخص «ناصرالدین» و دیگر اعضای دربار، از جمله زنان درباری استقبال می نمودند.⁽²³⁾ از سوی دیگر، زنان هنرمند ارمنی نیز، در زمینه تئاتر بسیار فعال بودند، که از آن جمله «وارتی تر» و «هرانوش فلیگیان»، دو خواهر هنرمند بودند، که در سال 1902م. از تبریز به تهران آمده و گروه «تئاتر بانوان تهران» را تشکیل داده و تعدادی نمایشنامه بر صحنه می برند.⁽²⁴⁾ در طول انقلاب مشروطه، نیز اقلیت ارمنه فعال بوده اند؛ چنان که در 1909 م. نمایشنامه ی «طیب اجباری» را در تالار «مدرسه ی ارمنیان» در محله ی «حسن آباد» بر صحنه بردند. در این باره «محمد امین رسول زاده» در روزنامه ایران می نویسد:

شب یکشنبه 19 در مدرسه ارمنه واقع در حسن آباد دو کمدی به تماشا گذاشته شده بود. تقریباً دو ساعت از شب گذشته پیش از دو بیست و پنجاه تن تماشاچی حضور داشتند، کمدی به زبان فارسی بود، پرده بالا می رود، نخست چنانچه در پروگرام مصرح بود (طیب اجباری) بنظر تماشاچیان می رسید؛ این کمدی اثر مضحکه

نویس مشهور قرن هفدهم، مولیر فرانسوی است و به زبان فارسی
ترجمه شده است؛

..... و حسن این تئاتر این بود که آکتورها تماماً همان لباس های
معمولی در قرن هفدهم اروپا (را) در برداشته و در حقیقت این صحنه
یک صحنه تاریخی را نشان می داد. آکتورها هر چند از ارمنیان بودند
ولی زبان فارسی را زن و مرد خیلی خوب و تحسین کردنی بیان
می نمودند. این کمندی در سه پرده ختام یافته و مورد تجلیل
تماشائیان گشت. سپس مضحکه دیگری بنام «سه شجاع» که یک
پرده و از زبان ارمنی ترجمه شده بود به تماشا گذاشته آمد.
مقصود اصلی از نوشتن این مضحکه همانا نمایاندن ترس موهوم
و رعب خیالی از مرده بود.. (25)

به هر جهت، در جمع آرامنه ی هنرمندی که در طول این سال ها، تا حوالی
سال 1304 ش. / 1925 م. با نمایشنامه هائی از آثار «مولیر»، «شکسپیر»، «شیروان
زاده»، «حسن مقدم»، «کمال شهرزاد»، «علی اکبرسیاسی»، «حاجی بکوف»
و.... بر روی صحنه ی تئاتر ارمنیان درخشیدند (در کنار آنانی که تا کنون نام برده
شده اند) دیگرانی هم بودند، همچون: سیمولوف بدروسیان، فوگاس قوگاسیان، نرسس
خان، هوسیک پاپازیان، مادام بابیان، دوشیزه ب. گولوفیان، هوهانس توماسیان، آروسیاگ
پطروسیان، مریم نیگو قوسیان، کاترین سرکیسیان، گاسپار اپیگیان، ارمنانگ اپیگیان، بیسوس
کووان، هلن خسرویان، هایک کاراکاش، وارتوو آردوگریان، مارگو و میشا گستانیان، لون الله
وردیان و... (26)

اما، از حوالی سال های 25 - 1924 م.، حتی در جامعه ی هنری آرامنه، مشخص
بود که پدیده ای ناشگون، در تئاتر، در حال شکل گیری است. این پدیده که ما
در صفحات قبل، از آن تحت عنوان ابتدال، ذکر کرده ایم، در سال 1924 م.، در مجله
ی میدک که از سوی «انجمن میدک» (انجمن جوانان ارمنیان تهران) منتشر می شد، در
مقاله ای با عنوان «هنر و تئاتر» خود را چنین می نماید:

«مردم تشنه ی نوآوری می باشند، هر چیزی که چند بار تکرار شد
خسته کننده می شود، اگر مسئله ای باب طبع مردم نباشد، به آن

توجه نخواهد شد. در تهران فعالیت هنری محدود شده است به تئاتر. ما اکنون منتظر اجرای نمایشنامه هستیم، ولی دست اندر کاران تئاتر چه چیزی عرضه خواهند کرد؟ نمی دانیم از زیر کدامین گرد و غبارها، نمایشنامه هائی را که یکی کهنه تر از دیگری است، بیرون خواهند کشید، مانند «برای شرف»، «په پو»، بالاخره وقتی که صحنه ی تئاتر پر از اجساد می شود چه هنری مشاهده می گردد، تئاتر تبدیل به مجلس عزاداری می شود و تماشاچیان معذب و با اعصابی ناراحت تالار تئاتر را ترک می کنند. آیا گریه و شیون و ظلم و ستم بس نیست، زمان آن نرسیده که به نام «شیروان زاده» نظری بیفکنیم، آیا «شیروان زاده» فراموش شده؟ اکنون نگاه خود را به سوی هنر غرب معطوف داریم، به سوی «ایبسن» ها، «داناتسیون» ها، «بشی بشواک» ها حتی «شانته» ها. نگاه است بر روی سن تئاتر که نمایشنامه ی «شبح» اثر «ایبسن»، «ارتباط گنگ» اثر «جرماگ» بازی شده، نمایشنامه ی «سیلاب اشک» اثر «آهارونیان» اجرا شود. تهران باندازه ی کافی بازیگر قوی دارد، ما از همه آن ها می خواهیم بدور هم جمع شده و امور تئاتر را به دست گیرند، صحنه ی تئاتر را از بازیگران ضعیف و ناتوان پاک کنند و در تماشاچیان روح لطیف هنری بدمند، و نمایشنامه هائی از نویسندگان برجسته اروپا و نویسندگان جدید اجرا کنند.⁽²⁷⁾

ده، دوازده سال پیش نمی گذرد که در جوار سیاست به ابتذال کشاندن تئاتر و سوء استفاده از آن به عنوان «وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»، سیاست سانسور نیز، از سال 1316 ش. / 193 م.، در تئاتر ارامنه ی ایرانی اعمال می شود و به دستور دولت وقت، مدارس ارمنیان بسته و اجرای نمایش به زبان ارمنی منع می گردد.⁽²⁸⁾ و از این به بعد است که فقط تعدادی نمایشنامه به زبان فارسی توسط زوج «گوستانیان»، از جمله زن «مچول»، «اتللو» و «عروسی کنخدا احمد»، در «تالار سیرک تهران» و «باشگاه ارامنه» به اجرا در می آید. این سیاست، در واقع، در

راستای همان سیاست شوونیستی (ملی‌گرائی افراطی) حرکت می‌کرد که هنوز که هنوز است جامعه‌ی ایرانی از آن رنج می‌برد، یعنی سیاست نژاد مدارپارسی «رژیم پهلوی» که اختصاص به اقلیت ارمنه نداشت و بلکه، تمامی اقلیت‌های متنوع زبان داخل کشور را دربر می‌گرفت.

به هر حال، آن چه تا کنون گفته آمد، یک سوی فعالیت اقلیت ارمنه‌ی ایرانی بود که بسیار مثبت بود، هرچند که، طبیعتاً همچون هر اقلیتی، بیش‌تر بر اساس ضروریات خود فکرو حرکت کردند تا بر اساس ضروریات جامعه‌ی بزرگ‌تری که در آن زندگی می‌کردند و باید ساخته می‌شد.

سوی دیگر، که بیش‌تر در راستای بحث کنونی ما می‌باشد، سوء استفاده‌ی رژیم از این اقلیت است، تا از یک طرف، موزیانه، با انکار تمامی تلاش‌های هنری - تنائری نیم قرن گذشته‌ی داخل کشور، به تحقیر هنرمندان داخلی به پردازد، و از طرف دیگر، دلسوز - ریاکارانه، چنان به نماید که (به یاری برخی از هنرمندان ارمنی شهروند اتحاد شوروی) سعی در ایجاد و برپائی «تئاتر ملی» دارد، آن هم زمانی که، چنان که تا کنون دیده ایم، همه چیز در راستای سیاست دیکته شده‌ی خانه خراب کنی ضد ملی، مهندسی شده بود! و در این زمینه بد نیست که قلم را بدست هنرمند آگاه - ناآگاه خود این اقلیت، یعنی «واهرام پاپازیان» که تحصیلات و تجربیات تنائری خود را در اروپا و اتحاد شوروی گذرانده بود و در سال 1313 ش. به تهران دعوت شده بود، بدهیم:

شبی دیرگاه پس از اجرای نمایشی در لنینگراد، تلفنی مرا جهت یک مأموریت مهم به خارج از کشور احضار نمودند. صبح کاشف به عمل آمد که مؤسسه‌ی شیرو خورشید ایران در رابطه با صلیب احمر شوروی مرا به مدت یک سال به تهران دعوت کرده است، تا به ایجاد تئاتر ملی در آن کشور یاری کنم و تئاتر ملی ایران را به به وسیله‌ی هنرجویان با استعدادی که تعدادی از آن‌ها در مسکو و پاریس و برلن تحصیل نموده اند، بسازم.....

پس از استراحت و رفع خستگی راه، من به دیدار میرزائیان، نماینده‌ی مجلس و خانم اش که از پیش در سفر تفلیس با او آشنا

شده بودم، رفتم و متوجه شدم که جناب میرزائیان برای دعوت من تا چه حد زحمت کشیده اند.....

شب، دیر وقت دکتر امیر عالیبی (وزیر بهداشتی) و معاونت مؤسسه ی شیرو و خورشید بدین من آمد، و فردای آن، شاهدخت شمس پهلوی در کاخ گلستان هنگام جلسه ی هیئت رئیسه ی شیرو و خورشید، مرا برای گفتگوی کوتاهی به حضور پذیرفت.

من در این جلسه کوتاه که گاه مذاکرات به زبان فرانسه و گاه به روسی بود، متوجه شدم که از من چه انتظاری دارند. می خواستند ضمن اجرای چند شب نمایش به نفع شیرو و خورشید به پایه گذاری تئاتر ملی کمک کنم. این کار افتخار آمیز، ولی بسیار دشوار در شرایطی که حتی یک تئاتر در ایران وجود نداشت، می بود.

پرنسس به من اطمینان داد، مؤسسه ایی که اوریاستش را به عهده دارد، همه نوع امکانات و وسایل لازم را در انجام هدف در اختیارم خواهد گذارد..... برخورد و آشنایی هنرپیشگان ایران، کسانی که می بایست عضو نخستین گروه ملی باشند، نسبت به اعضای شورای هنری، که به مناسبت تبادل افکار قبلاً تشکیل شده بود، خوش آیندتر بود. بر طبق نظر شورا در کاخ گلستان، نمایشنامه های «تلولوی» «شکسپیر»، چون به نظر شورا به فارسی ترجمه نشده بود [!] و ترجمه ی بالماسکه [پوشکین] را میرزائیان و سعید نفیسی عهده دار شدند..... تا آماده شدن آن ها قرار بر این شد که من نمایش هایی را با تروپ آماتور ارمنی و به زبان روسی و ارمنی در کلوب کنسولگری اجراء نمایم... (29)

و در ادامه ی این قلم شاهکار مآبانه ی «واهرام پاپازیان» که بیش از چند ماهی در ایران نماند و زبان و ادبیات کشور را هم نمی دانست⁽³⁰⁾، و سکوت خائنانه ی رؤسای «شیرو و خورشید» درباره ی سوابق نیم قرن فعالیت های تئاتری هنرمندان ایرانی، «مصطفی اسکویی» می نویسد:

باری، پاپازیان پس از اجرای تلخیص هائی از نمایش های دون

ژونن، اُتللو، هاملت، بالماسکه و سرهنگ فیلیپ بیردو، به زبان
های ارمنی و روسی، به اتفاق آماتورهای ارمنی، نمایش اُتللو را
نیز، در حالی که خود به زبان فرانسه تکلم می کرده است، همراه
بازیگران ایرانی، از جمله (لرتا، هلن نوری، محتشم، فکری و خان
بابا صدری) به معرض اجراء می گذارد و به خیال خود هنر ملی
تئاتر را پایه گذاری می کند.⁽³¹⁾

طریق پنجم (سرخوردگی، خودکشی، شکنجه، فرار، مهاجرت و ...):

سرخوردگی، خودکشی، فرار، مهاجرت، شکنجه، کشتار هنرمندان و روشنفکران،
در دوره ی «رضا خان» یک استثناء نبود، یک قاعده بود!
«پهلوی اول»، «میرزاده عشقی»، «فرخی یزدی»، «تقی ارانی» را کُشت؛ «میر
سیف الدین کرمانشاهی»، «رضا کمال شهرزاد»، «طباطبائی» را وادار به خودکشی
کرد؛ «ملک الشعرای بهار»، «بزرگ علوی»، «احسان طبری» را زندانی نمود؛ و
از جمله هنرمندانی که سرخوردگی، فرار، مهاجرت و یا مسئولیت مرگ شان، به
طور غیرمستقیم، برگرده ی شرایط بی معنی، تحمیلی و دیکتاتوری این دوره است،
باید از «حسن مقدم»، «محمود آقا ظهیرالدینی»، «گریگور یقیکیان»، «ابوالقاسم
لاهوئی»، «مگردش تاجپیان»، «آرداشس نظریان» و «علی دریابیگی» نام برد.
از باقی هنرمندان - روشنفکرانی که نه خودکشی کردند، نه فرار نمودند، نه صحنه
را خالی گذاردند، و نه چه و چه کردند، باید از سه گروه نام برد: گروه
نخست، اکثریتی که تسلیم شرایط شدند و در رژیم و ایده های فاشیستی اش جذب یا
حل گردیدند، نظیر «محمد علی فروغی» که نخست وزیر شد، «علی اکبرداور» که
وزیر دادگستری شد و بهرامی (منشی باشی) که معاون نظمیّه شد؛ گروه دوم، اقلیتی
که هم جذب یا حل شدند، و هم ادامه دادند، نظیر «سید علی خان نصر» که سفیر
ایران در ژاپن شد، «ذبیح بهروز» و «سعید نفیسی» که استاد شدند؛ گروه سوم،
پایدارانی که چشم و چراغ تئاتر باقی ماندند، نظیر «عبدالحسین نوشین»، «بانو
لرتا» و «افلاطون شاهرخ»... و اما، «صادق هدایت»!

«اشباح مردگان برزند گان سنگینی می کند!»

(هیچدهم برومر - مارکس)

گفتار

در میان تمامی هنرمندان - روشنفکران تا کنون نام برده شده (وناشده) در این دوره، ما با نام یک هنرمند، «صادق هدایت»، برخورد می کنیم که سرنوشت و کاراکترش، نه تنها سرنوشت و کاراکتر هنرمندان یاد شده ی فوق را، در مجموع، به نسبتی، در خود دارد، بلکه بررسی آثارش دو راستای عمده ی (هنری به طور عام و تئاتری به طور خاص) روز، یعنی دوره ی «پهلوی پدر» و آینده، یعنی دوره ی «پهلوی پسر» را نیز، رقم می زند!

الف - راستای روز - ادبیات (تئاتر) شوونیستی:

این راستا که از نمایشنامه ی «جمشید» اثر «محقق الدوله» آغاز شد و در ادامه و زیر تأثیر جریان تب آلود «ستایش ناسیونالیسم» دوره ی مشروطه، که اوج رمانتیکی - نیک خواهانه ی آن منجر به پیدایش «اپرای رستاخیز سلاطین ایران» از «میرزاده عشقی» گردید، اکنون در این دوره ی دیکتاتوری و ایران پرستی، نتایج افراطی - بدخواهانه ی خود را آشکار می سازد و ثمره ی خود را می دهد؛ و بدیهی است که در هیچ هنری، اگر هنری در این دوره اجازه ی حضور می داشت، مگر هنر تئاتر، به دلیل طبیعت زنده اش (استفاده از ماتریال زنده - انسان)، و در کار هیچ هنرمند - نویسنده ای، مگر «صادق هدایت»، به علت دیدگاه های ش که ناشی از پایگاه طبقاتی اش بود، این ثمره، مشخص تر، قابل رؤیت نبود و نیست!

«صادق هدایت» که در سال 1903م، در خانواده ای اشرافی (با فرهنگ بورژوا - فنودال - قاجارانتسابی) متولد، رشد و تربیت یافت، در طول عمر خود دو نمایشنامه ی تاریخی به نام های «پروین دختر ساسان» در 1930م. و «مازیار» در 1933م.، و نیز، نمایشنامه ای اساطیری با عنوان «افسانه ی آفرینش»، (به تعبیری 1930م. یا 1946م.) نوشت، که هر سه، در ژانر نمایشنامه های تزدار، و بنا بر تز غالب این دوره، بریک

محور استوار بود: «آریا مداری» (که خود - صادق خان، اصولاً، آریائی نبود!)، که «بُزطلیقه» اش به قول توارت، یا «سپر بلا» ی ش به قول خودمان، نژاد سامی - عبری است، که در اروپای قرن بیستم، به ویژه در دوران «فاشیسم هیتلری» (1945 م.) - با یهودی ستیزی، و در ایران، و به ویژه دوران «پهلوی اول» با سامی - اسلام ستیزی، توسط اکثر هنرمند - روشنفکران مان، مشخص می شود. این راستای فکری روز که، متأسفانه، آگاه و نا آگاه، از آغاز «جنبش مشروطه» به این سو در ایران، و پیش تر، از دوره ی قدرت گرفتن آلمان واحد (ربع چهارم قرن نوزدهم) و بعدها، از زمان ورود محصل نظامی آلمان قیصری، «کُنل پسیان» در کشور شایع و همچون قطرات سمی در جان اکثریت هنرمند - روشنفکران جوان نشست (دم های اندیشه های شاهنامه ای آن که به ماند!)، علت عقب ماندگی کشور را، در حله ی نخست، نه در خود، نه در جوار خود، نه در غفلت خود، نه در ساختار پوسیده ی اجتماعی - اقتصادی خود (و صد البته تشدید شده از سوی استعمارگران انگلیسی و روسی و فرانسوی ...) می دید، بلکه در بربریت و هجوم و غارت، در درجه ی نخست، اسکندر - یونان و اعراب - اسلام و سپس، مغول و تیمور و افغان، و شاید قاجار، توجیه می کرد! لذا، در همان دیباچه ی هفتاد و اندی صفحه ای، که «مجتبی مینوی» با هم فکری «صادق هدایت»، پنجاه صفحه ای می نویسد، و در واقع حکم مانیفست این جریان است، می آید:

مازیار در مقصود خود به حدی پیشرفت کرد که مایه ی بیم خلیفه شد چندین بار با او مکاتبه کرده و فرستاده به نزد او گسیل داشت. بالاخره در زمان معتصم دشمنی آشکار کرد و خلیفه ناگزیر شد با او کارزار کند. مازیار که تمام پیش بینی هارا کرده بود خود را نیاخت و جداً به دفاع پرداخت. ولی عرب ها که می دانستند از جنگ با او نتیجه ای نمی برند، به عادت خویش از راه تقلب و جاسوسی بر او دست یافتند. از زمان ونداد هرگز تا زمان مازیار دو سه پشت عوض شده و در نتیجه ی آمیزش با عرب خون مردم طبرستان فاسد شده بود و کثافت های سامی جای خود را در میان ایشان باز کرده بود. (32)

و در ادامه ی این مانیفست آریا مدارانه ی سراپا مسموم است که ما، در نمایشنامه، با دیالوگ هائی روبرو می شویم که انگاری آن ها را گروهی عروسک - بازیگر امروزی، در داخل و خارج از صحنه ی کشور، لب می زنند:

مازیار: آثار اسلام؟ بیچاره اسلام آثاری از خود نداشت. همه ی مذاهب

مذاهب قدیم کمک به ترقی صنایع کردند، اما عرب مخالف

صنعت و تمدن بود و روح صنعتی را هرکجا کشت. مسجدهایش

از ساختمان های دوره ی ساسانیان تقلید شده. برعکس این

عرب ها بودند که با کینه ی شتری که داشتند کوشش کردند تا

آثار ایران و فکر ایرانی و هستی آن را از بین ببرند.....

به جای این همه چیزها که از بین بردند از بیابان های عربستان

چه برای مان آوردند؟ یک مشت پستی و رذالت، یک مشت

موهوم و پرت و پلا که بزور شمشیریه ما تحمیل کردند.....

کیانوش: دیگر هیچ نقطه ی ایران از کثافت عرب ایمن نماند! تمام دارایی

مازیار را چاپیدند، قصرش را آتش زدند و هر چه دختر در

طبرستان بود لشگریان عرب بین خود قسمت نمودند. مگر دختر

ناتیس سردار رومی نبود که برای خلیفه آوردند و او را برد در

حرم خودش؟ گرد آفرید خواهر مازیار را هم برای خلیفه

بردند و خواهرهای دیگرش را به سرکرده های عرب دادند.

خورزاد: (کاسه ی گلی را نشان می دهد) ببین این کاسه ای است که

ناتیس سردار رومی را توی آن غذای می دادند و سرسه روزاز

کثافت اینجا طاقت نیاورد و مرد. اما موسی بن حریش که با زن

خلیفه خوابیده بود و او را در همین زندان انداخته بودند یادت

هست، بعد از یک ماه گردنش را تبر نمی زد!

کیانوش: تورومی و ایرانی را می گذاری پیش این عرب های کثیف

سوسما رخور که اگر کثافت به آن ها نرسد می میرند^{۳۳})

آری! ایرانی و ایرانی که در طول دو هزار و پانصد ساله ی تاریخ خود پی گیر با یونانی و رومی و در مجموع، با غرب و دموکراسی غربی در نزاع بود، و اکنون

(اکنون دوره ی هدایت) با استعمار و استثمار سرمایه داری (انگلیسی و آلمانی و فرانسوی و آمریکایی و...) باید به ستیزد، به ناگهان در پی دشمن خیالی فرستاده می شود، در پی نخود سیاه فرستاده می شود! ایرانی و ایرانی که خط ش (الفبای ش) چه میخی دوره هخامنشی بود، چه آرامی دوره ی ساسانی و چه عربی دوره ی اسلامی، تمامی اش سامی بود، از سامی ها به ارث رسیده بود و رسیده است، اکنون به معماری دوره ساسانی می بالدد، و می اعتراضد که چرا مسلمانان آن را در معماری مساجدشان تقلید کرده اند! عجب! پس ارثیه ی انسانی کجاست، چه می شود؟ «انسان چگونه خود را ساخت؟»، چگونه خود را می سازد؟!

باری. این آشفتگی فکری، این نگاه، آگاه یا نا آگاه، ضد تاریخی، که ریشه در همان شوونیسم آریائی دارد و بی گفتگو، در تمامی آثار «صادق هدایت» (از جمله «نیرنگستان»: «نسناس - دیوهای هستند بشکل آدمی زاد که نصف تنه از طول بدن دارند و بریک پا جست می زنند و زبان شان عربی است!» یا در «یوف کور»: «سوران»، رود یا پلی مرزی که شهر ری اسلام زده را از طبرستان آریایی جدا می سازد! «یا...! یا...! و یا...!» ریشه دوانیده و آن ها را از نقطه نظر ارزش محتوایی شان، غالباً، سؤال برانگیز ساخته است، ارثیه ی هنرمندان - روشنفکرانی است به سرمداری، غالباً، «صادق هدایت» که بخشی از ادبیات امروز را هم آلوده کرده است، و لذا ایرانی در پی علت را که چطور شد که این طور شد؟!، در پی همان نخود سیاه روانه! اشارتی در این مورد، از یکی از بزرگ ترین شاعران شعر نو ایرانی، « نادر نادرپور»، شاید عبرت انگیز باشد:

روزی که ترکنازی عرب

باردگر دیار اهورائی مرا

پیش از دراز دستی صدامیان گرفت

.....
آری، در آن پگاه زمستان که ناگهان

با دومین هجوم عرب روبرو شدم

.....
دیدم که در قلمرو تازی تبارها

سیمای آفتابی زنی در حجاب رفت

.....
دیدم که خاک مینوی آریائیان
پامال تازیان زمان است ناگزیر

.....
دیدم که خاک ایزدی زادگاه من
قربانی تهاجم اعراب خانگی است.

اما، از نقطه نظر ساختمان نمایشی و کار صحنه ای هم، هر سه نمایشنامه، به ویژه، «مازیار» و «پروین دختر ساسان» بسیار بدوی و ضعیف اند، تا حدی که هیچ انگیزه ای و چالشی، جهت تولید، برای اهل فن ایجاد نمی کنند؛ هیچ کارگردان عاقلی سراغ شان نمی رود! این نمایشنامه ها، حتی در کاتگوری نمایشنامه های معروف به «خوش اسلوب» فرانسوی قرن نوزدهم که از نظر محتوی تهی (ملو درام - سامانتال بورژوازی)، ولی از نظر ساختمان دراماتیکی قوی و بنابراین قابل تجزیه و تحلیل، هم نمی گنجید! این نقص حتی در ساختمان داستان های «هدایت»، نیز قابل رؤیت است که متأسفانه از این دیدگاه (فرم)، هیچ منتقد و صاحب نظری تا کنون پس از شصت سال، به دلایل گوناگون، از جمله ترس، احترام، مجال، باج، هم فکری، ناآگاهی، بدان ها نپرداخته است!

نمایشنامه ی سوم، «افسانه ی آفرینش» که به نظرمی رسد، نسبتاً از ساختمان دراماتیک قابل پذیرشی برخوردار است و بدلیل طبیعت کمیک اش، گویا یکی دو بار هم بر صحنه رفته است (چرا که نمایشنامه های کمیک - کمدی ها - از ساختمان قابل انعطاف تری نسبت به تراژدی ها برخوردارند و نقائص ساختاری - تکنیکی اشان را برای تماشاگر، طبیعت کمیک و سرگرم کننده ی آن ها، پُر می کنند و لذا برای متخصص بیش تر قابل چشم پوشی!)، بر خلاف مضمون اساطیری - فلسفی ظاهراً عمیق آن، در تحلیل نهائی، به شدت از همین جریان شوونیستی روز خوراک می گیرد و جزوه ای ضد سامی بیش نیست!

به هر حال، شانه به شانه ی «صادق هدایت» در این راستا، آثار «ذبیح الله بهروز» (1950م. - 1890م.) با نمایشنامه هائی چون: «شاه ایران و بانوی ارمن»، «شب فردوسی»، «در راه مهر»، و ادامه ی راستا در آثار نمایشنامه نویسانی چون «ارسلان پوریا» (که از نظر مضمونی، میهنی تر تا شوونیستی، و از نظر، حد اقل، ساختارزبانی بسیار زیباتر از کارهای «هدایت» اند)، و نیز انحطاط نهائی راستا را در مضامین، اکثراً، کمیک «تئاتر لاله زاری» همچون، «شاه عباس» و «نادرشاه» و «انوشیروان عادل»، تا اواخر دوره ی «پهلوی دوم» می توانیم تعقیب نمائیم...! اما، جالب توجه است که جریانی در همین راستا، منتهی در جهت عکس، از دوره ی مشروطه به بعد، شروع می شود که، در درون راستای تاریخی آن، به تحلیلی واقع بینانه از دوران قبل از اسلام تاریخ ایران می پردازد. این راستا در کار نمایشنامه نویسانی چون «نریمان نریمانف» در «نادرشاه»، «گریگور یقیکیان» در «داریوش سوم»، «بهرام بیضائی» در «یزدگرد سوم»، و «نگارنده» در «رستم و سهراب» و.... قابل ردیابی است!

ب - راستای آینده - ادبیات (تئاتر) پوچی - مونتاژی:

هر چند «صادق هدایت»، به طور مشخص، در زمینه ی «تئاتر پوچی» کاری ارائه نداد (و با وجود این، در همان «افسانه ی آفرینش» رگه هائی از این سبک قابل ردیابی است)، اما هرگاه او را پدر «ادبیات پوچی - مونتاژی در ایران» بنامیم، راهی به خطا نرفته ایم، چرا که:

(a) - پدر ادبیات پوچی در ایران:

همراه و در جوار مضامین شوونیستی، در تمامی آثار «صادق هدایت»، مقولات و مضامینی چون مرگ، ترس های ناشناخته، بیهودگی و نازایی زندگی بشری، خودکشی، تقدیر، سکس، قساوت، تکرار، عدم امکان ارتباطات انسانی، زبان و زمان گم شده، حوادثی علت نامعلوم، زمان و مکان نامشخص و... که مضامین و مقولات محوری این سبک و تئاتر آن را، بعد از دو جنگ جهانی و میانه ی آن ها پی می ریزند، با توجه به تأثیر و نفوذ ادبیات (فرهنگ) اروپایی، و بویژه، فرانسوی، از دوره ی نو جوانی در «صادق هدایت»، مقولات و مضامین تقریباً تمامی آثار

اورا هم، در کنار ملموس ترین وقایع روز مره ی زندگی و کاراکتر ایرانی، شکل می دهند. اما، از میان مضامین فوق، مضمون مرگ که محوری ترین مضمون «ادبیات پوچی» است، محوری ترین مضمون زندگی و آثار «صادق هدایت» را هم، به خود اشتغال داده است!

در 1926م، «هدایت» در بیست و چهار سالگی، ظاهراً، پس از اقدام به نخستین خودکشی، در بلژیک مطلبی با عنوان «مرگ» می نویسد که در «ایرانشهر» آن زمان چاپ می شود.

در «زنده بگور» که در 1930م. چاپ شد، نوشت (نقل به معنی):

هیچکس تصمیم به خودکشی نمی گیرد، در بعضی از مردم این
در خود اصل طبیعت شان است. آن ها نمی توانند از آن فرار
کنند. این کار سرنوشت است. (34)

و در «یوف کور» که در 1936م. در هند و در معدود نسخه ای پخش کرد، می خوانیم:

ما فرزندان مرگیم. این مرگ است که مارا از سراب های
زندگی رهائی می بخشد. در عمق زندگی مان این مرگ است
که مارا به خود می خواند. (35)

و در 1953م، در پاریس خودکشی کرد! مرگ اورا خواند! با مرگ همبستر شد!
و چه زیبا این همبستری، به گونه ای مؤجز و خلاق، در نمایش نامه ای نیمه،
«مکابر»، نیمه «اکسپرسیونیست» و نیمه «ابزورد»، به نام «سوراخ کلید» از «ژان
ژیراردو» (1944م. - 188م.) دراماتیسست فرانسوی، آمیخته با مضمون سکس، که
یکی از مضامین و مشکلات محوری زندگی و آثار «هدایت» نیز، شده بود، به
تصویر صحنه ای - زنده ای درآمد و جیرانی برای متون مونتاز - روانی - پر
سنگلاخ «هدایت» از تصویر و تفسیر سکس - مرگ، شده است.

«در این نمایش، مردی از سوراخ کلید دری شاهد برهنه شدن - استریپ تیز - زنی است؛ زن پس
از برهنگی کامل، با آگاهی مطلق از آن که مردی از سوراخ کلید اورا دید می زند، مرد را به خود
دعوت نمی کند، به بستر نمی خواند، بلکه پس از آن که گوشت های تن اش را هم به تدریج از
خود می کند، تا تبدیل به اسکلتی مطلق شود، مرگ شود، مرد را با اشاره های انگشت به
همبستری فرا می خواند، به خود، به مرگ، فرا می خواند!؟»

باری. نگاه «صادق هدایت» به زندگی، خصوصاً در «بوف کور» (که از نظر فرم و محتوی هر دو، اثری است التقاطی که در آن ملقمه ای از اندیشه های «بودیستی» و «خیامی» و «فرویدی»، و رنگی «مارکسیستی» از یک سو، و نیروهای اجتماعی - استعاری آثار «آلن پو» و «کافکا» و «سوررئالیست ها»، از سوی دیگر - در کنار نفرت ها و تحقیرهای نژادی و کینه های مذهبی از اعراب و اسلام و مغول و هرچه غیرآریائی - می تواند بازتاب مسخ شده ی، حد اقل، نیم قرن مبارزه ی تب دار بی امان، اما بی ثمر ایرانی، بر علیه قدرت های حاکم فاسد بر جامعه باشد) در واقع نگاهی است، از نقطه نظر محتوی، اگزستانسیالیستی از طریق آثار ایزوردیستی (پوچی) که هستی را چاهکی می بیند در بافت یک دست نیروانایی نیستی (یا خلاء مطلق - پوچ) که «هر کجا انسان است آن جا بوی شاش می دهد»، که خوشبختی در به دنیا نیامدن، در نزادن است! و باز هم مهم تر، و این بار، هم از نظر محتوی و هم فرم، شاهکار «صادق هدایت» (بوف کور)، «مالون می میرد»ی است، «خود کنکاشی» (SOLILOQUY) است که در آن ما شاهد یک «مالون» آگاهیم که از میان دریچه ای مارا می نگرد، مشاهده - آنالیز می کند، ضمن آن که خود (ما) در چاهک خود در حال مرگیم! به سخنی دیگر، نوول «مالون می میرد» از «ساموئل بکت» که در سال 1930م. به زبان فرانسه، در پاریس چاپ شد، در واقع، نسخه ی اصل و تز «بوف کور» است! آری... «صادق هدایت»، بی صفتی، بی هویتی ایرانی را به علت هجوم و غارت هزار و چهار صد ساله ی قوم و مذهب سامی، و مغول و تیمور و افغان و... (یهودی ستیزی اش این جا، به جای خود) می بیند، اما هجوم و غارت فرهنگ مونتازی - روبنائی غربی، ولذا بی صفتی، بی هویتی ای که در زیر گوش اش، در برابر چشم اش، در جامعه اش در حال تکوین است، در «جعفر خان های از فرنگ برگشته»، اتفاق افتاده است، در شاه کارش، «بوف کور» ش اتفاق افتاده است، نمی بیند! و چرا؟

ما سعی می کنیم بدین پرسش در بخش آینده (b) و نیز، در «سرانجام»، پاسخ دهیم. اما، در این جا اضافه کنیم که اغلب هنرمندان - متفکران ما هم، زندگی و هستی را فاصله ای میان دو نیستی می گیرند، چنان که «فردوسی» گوید:

ز مادر همه مرگ را زاده ایم همه بنده ایم ار چه آزاده ایم

لیکن فراموش نشود که این نگرش، اولاً، زندگی را، اکثراً، بنائی فاخر در سایه ی کوشش و مبارزه می بیند: «بیا تا جهان را به بد نسپریم / به نیکی همه دست مردی دهیم»، یا زندگی - جهان را معبدی «هدونیستی» (مادی - لذت بار) که در آن «خیام»ی، ضمن اشتغال به امر ریاضیات و نجوم مدرن روزاش، گه گاه از سر انبساط خاطر و برای تفسیر و تبیین هنری علمی که بدان پرداخته، سر برداشته و ضمن سرایش زمزمه بار یکی از رباعی های خود، گوش مان نوازش می شود: «این سبزه که امروز تماشاگاه ماست / تاسبزه ی خاک ما تماشاگاه کیست!»، نه آن که زندگی، جهان، هستی را چاهکی گیرد که از آن بوی شاش می آید؛ ثانیاً، این نوع نگاه هنرمند - متفکر ایرانی، تماماً دریافت فرهنگی با اقتصاد طبیعی شکل گرفته است، نه (1) دریافت فرهنگی با اقتصادی صنعتی که «صادق هدایت» خوراک مصنوعی (صنعتی) اش را از آن وام گرفته است، و نه (2) در جامعه ای که در طول یک جنگ چهارساله 18-1914م. (جنگ اول جهانی)، در چاهک - خندق های آن، گوشت و خون میلیون ها انسان ش با شاش و مدفوع شان آمیخته شده بود!

ما می کوشیم در مورد تفاوت این دو بافت اقتصادی و نتایج هنری متفاوت آن، در هنرمند - روشنفکران این دوره از تاریخ کشورمان، از جمله در «صادق هدایت»، دوباره در بخش (b) و نیز، در سرانجام، نکاتی یادآوری کنیم. به هر حال، با توجه به جریان سرخوردگی مسلط دوران، زندگی سترون هنرمند - روشنفکران کشور، و ظهور «بوف کور» در جامعه، انسان نمی تواند انکار کند که روشنفکر - هنرمند ایرانی، نخستین مرحله ی یک موقعیت پوچ، و در نتیجه جوانه های یک نوع «ادبیات پوچی» را، در دوره ی «پهلوی اول»، در کشور تجربه می کند.

(b) - پدر ادبیات (تئاتر) پوچی - مونتاژی در ایران:

نفوذ «ادبیات (سبک) پوچی» در ایران، نظیر نفوذ صنعت مونتاژ، در ایران و سایر کشورهای در حال توسعه بود، اما از نوع هنری اش؛ لیکن، در این جا ممکن است احتجاج شود که صنعت مونتاژ برای جامعه ای که بنیادها و استخوان بندی صنعتی غرب را ندارد، دانش آن را ندارد، یکی از عملی ترین راه ها و شیوه های راه رشد و پیشرفت است (برخلاف تئوری راه رشد غیر سرمایه داری که ظاهراً به بن بست رسیده!) بنابراین، «ادبیات پوچی» مورد بحث هم می تواند چنین باشد، چنین عمل کند:

«موجب روشنی فکر و در نتیجه، دریافت و فهم موقعیت امروز انسان جهان سومی یا انسان جهان درحال توسعه باشد.» اما، فراموش نشود، این راه رشد زمانی کاراست که اولاً، فاعلی اش، دهنده اش، نیک خواهانه بدان اقدام کند (بازاری نیاندیشد)؛ ثانیاً، سردمداران، حاکمان گیرنده اش، مفعول اش، دست پروردگان، نوکران، عاملان فاعل اش نباشند یا نگردند، ثالثاً؛ کارگران - زحمتکشان - بازیگران این راه رشد مورد استثمار قرار نگیرند (رفاه مادی و معنوی خود و خانواده اش، تربیت و آموزش - تخصص این کارگران - بازیگران بیومکانیک، «تئاتر بیومکانیک»، نیک خواهانه تعمیم گردد.) در غیر این صورت، در غیر این شروط، بر سر این راه رشد و صنعت اش، آن خواهد آمد که، به عنوان مثال، برسر ماشین های «پیکان» ایران ناسیونال دوره ی «محمد رضا شاه» آمد، یا امروز می آید. سؤال ندارد! سواری های «پیکان» را با مدل اصل آن «هیلمن» انگلیسی، یا «شاهین» را با مدل اصلی آن «شورولت» آمریکائی و.... مقایسه کنید تا روشن شود که چه می گوئیم، چه می خواهیم که بگوئیم! حال بگذریم از این که در بهترین شرایط این راه رشد، غربی اش (شرقی - سوسیالیستی اش، شوروی سابق و چین امروز، مبحث دیگری است) که کره جنوبی و برزیل باشند، از یک سو، هیچ گاه صنعت پیشرفته - تمیز غرب امروز، صنعت کامپیوتری را دریافت نکرده اند، چرا که این صنعت، راز امروز غرب، شیشه ی عمر اوست؛ بلکه صنعتی را دریافت کرده اند که امروزه تحت عنوان صنعت کثیف انگ خورده است، یعنی صنعت اتوموبیل سازی، کشتی سازی و حتی هواپیما سازی! از سوی دیگر، این کشورها و امثال آن ها، زمینه های کشت و رشد این صنعت تمیز، قدرت، توان توسعه ی دانش این صنعت را ندارند؛ حتی متخصصین این صنعت تمیز در هند، در غرب آموزش یافته، و در آن جا هم، چیستا، اکسیر این دانش را بدان ها نیاموخته و نمی آموزند!

اکنون، با این مختصر، روشن است که «ادبیات - تئاتر پوچی» که یکی از پروداکت های هنری - معنوی فرهنگ مادی - صنعتی غرب، خصوصاً غرب نیمه ی اول قرن بیستم است، چه مقدار اش می توانست مونتازی وارد جامعه ای عقب افتاده یا در حال توسعه شود، یا اصولاً می توانست توسط هنرمند - روشنفکر جامعه ی عقب افتاده یا در حال توسعه جذب شود، یا حتی، تا چه اندازه این ادبیات اجازه

داشت جذب گردد؛ و مهم تر، با توجه به مضامین و مقولات این ادبیات که در صفحات قبل آمد، بر کدام مضامین اش بیش تر تأکید شود، و مهم تر از همه، توسط کدام هنرمند - روشنفکر طبقاتی یک جامعه ی طبقاتی عقب افتاده، آگاه - ناآگاهانه، تزییق گردد!

از سوی دیگر، (1) پوچی نویسنده اصیل خود حاصل تجربه ی دو جنگ جهانی اول و دوم است که در آن ها بیش از 100 میلیون انسان کشته و بیش از 150 میلیون زخمی و معیوب شدند! به گفته ی دیگر، هنرمند - روشنفکر اروپایی (غربی) با شاخک های عینی و حسی خود، تخریب مادی و معنوی جامعه ی خود را بی واسطه تجربه نمود و گروهی علت و درمان را در ساختار اجتماعی - اقتصادی - سیاسی جامعه دیدند و به جنبش های انقلابی پیوستند و همچون «برشت» شدند؛ گروهی علت را در ساختار هستی و وجود، در تولد، در تقسیم جنسی (سکسی) ماده دیدند و پوچ گرا گردیدند و همچون «بکت» از آب درآمدند؛ و گروهی نیز، التقاطی در میان دو جریان فوق غلت خوردند و امثال «سارتر» ظاهر شدند! (2) «ادبیات پوچی» و بالطبع «تئاتر پوچی»، نتیجه ی تکامل یک نظم منطقی زندگی مادی غربی است. به گفته ی دیگر، پیدایش و تکامل «ادبیات پوچی» نتیجه ی ادامه ی روند ابزارسازی و تکامل وسائل و روابط تولیدی در نظام سرمایه داری - غربی است؛ و لذا، این سبک هنری، اصولاً، غربی است! وارداتی به جامعه ی غربی نیست؛ هرچند که برخی عناصرش از شرق (فلسفه ی شرقی، تئاتر شرقی) و دیگر جوامع گرفته شده اند، اما این پذیرش، نظیر ورود کالای خام است به جامعه ی صنعتی غربی که باید پالوده و برای استفاده آماده شود! مضامین آن، چنان که برشمرده ایم، نیز، مطابقت کامل داشتند (و دارند) با درگیر های ذهنی بی واسطه ی هنرمند - روشنفکر غربی به هراس در آمده از دامنه ی پیوسته در حال گسترش بی عدالتی و استثمار در جامعه ای که به مبارزه ی طبقاتی باور نداشت (و ندارد) و علت فاجعه را، چنان که اشاره شد، در تولید، یعنی تقسیم جنسی (سکسی) ماده می دید و (می بیند).

نتیجه آن که، اکنون، ادبیاتی با ویژگی های دو مورد فوق، خزنده (در سایه ی کورتا و تحکیم و تثبیت اهرم های نظامی - اقتصادی و صنعت مونتاژی)، به یاری و یابوری، آگاه - ناآگاه، هنرمند - روشنفکران کشورهای جهان سوم (یا در حال توسعه) به آن کشورها،

از جمله ایران، وارد می شود تا توده های این جوامع را، در کنار آتش افروزی های قومی - نژادی (و در مورد ما «آریا مداری»)، از مشکلات اساسی خود، یعنی گرسنگی، مرض، بی خانمانی، بی کاری، بی سواد، جهل، فحشاء، استبداد و..... منحرف سازد! به سخن دیگر، اکنون، ادبیاتی با ویژگی های دو مورد فوق (و ویژگی های اختصاصی - تکنیکی ای که اینجا لزوم بیان اش نیست) با کمک کانال های هنری - روشنفکری ای که امکان آموزش های روبنائی فرهنگ غربی یافته (در سایه ی امکانات مادی طبقه خود) به جامعه پمپ می گردد که، اولاً، فکر و تجربه ی آن متعلق به خود - جامعه نیست، وارداتی است! چرا که تجربه ی ترس و هراس و لاعلاجی از صدای هلهله ی عرب و مغول و.... و صدای برخورد سپر و شمشیر و چوب و چماق و شیهه ی اسبان و نعره ی شتران و عرعر قاطران و خران شان کجا، و تجربه ی ترس و هراس و لاعلاجی از صدای پرواز روزانه ی چندین هزار هواپیما و موشک و توپ و خمپاره بر بالای شهرت و انفجار آن ها کجا! ثانیاً، بازبانی که پاسخگوی آن فکر و تجربه نیست! زیرا، زبانی است که، فارسی است که (چنان که در گفتار « چرا حافظ جاودان است » آمده است؟) از صدای ابزار قرون وسطائی تغذیه شده است! زبانی است که برای تصویر و توصیف وقایع آن دوران به درد می خورد؛ تجربه های (فوتنیک و سمانتیک) ارتباطاتی فرهنگی با اقتصاد طبیعی را منتقل می کند! زبانی است که با صدای آزادی و دموکراسی، اصولاً، بیگانه است! زیرا آزادی و دموکراسی امروزی، چنان که در سرانجام اشاره ای خواهد شد، ترجمان هنری - فلسفی صدای یک فرهنگ صنعتی است؛ و لذا هنرمند - روشنفکر این فرهنگ صنعتی، در سایه ی آزادی اش، زندگی آن، یعنی «چاهک شاش» آن، «سطل زباله» ی آن، «همیشه مرگ» آن را هم (در برهه ای) می بیند و صدا در می دهد، می اعتراضد؛ در سایه ی آزادی و دموکراسی این فرهنگ صنعتی بیگانه ساز - مرگ پرور (این چاهک) در پی « کاتارسیس » آن است! در پی لایروبی آن است. باری. با این تفصیل، اکنون مشخص تر می توان در مورد «شرایط پیدایی» و «شرایط رشد» ادبیات (تئاتر) پوچی - مونثازی در ایران، از طریق پدر - کانال آن، «صادق هدایت»، نوشت، بحث و گفتگو نمود:

(x) «شرایط پیدائی» چنین رخ داد: (1) حضور نظامی غرب - کودتای 1921م. در کشور؛ (2) تحکیم اهرم های اقتصادی غرب، پس از شکست جنبش های استقلال طلبانه ی خراسان (کلنل پسیان)، تبریز (شیخ محمد خیابانی)، گیلان (میرزا کوچک خان)؛ (3) سرخوردگی و سانسور، و در ادامه، نفوذ و تحمیل مقولات دست چین شده ی روبنائی فرهنگ غربی، از جملات مقولات آگزیستانسیالیستی، آن هم از نوع «هایدگری» اش با نوید ظهور یکی از شاگرد شاگردان فیلسوف در کشور، یعنی «احمد فردید».

«صادق هدایت»، در این دوره، نه آن که درباره ی مسائل و مشکلات اساسی و مبرم وبی واسطه ی جامعه، یعنی فقر و جهل و استبداد و... نخواست و در داستان های خود نوشت، نوشت، اما علت العمل تمامی این ها را، چنان که گفتیم، با تأثیر شدید از ادبیات پوچی غرب، و به ویژه، فلسفه ی آگزیستانسیالیستی آن، در تحلیل نهائی، هستی و وجود دانست، و لذا راه حل را نیز، چنان که آمد در نیستی و ناوجودی، در مرگ دید. حال، نقطه خیز، ریشه های این نوع بینش و راه حل آن کجا می تواند باشد؟ آبخور، سرچشمه اش کجا تواند بود؟، مقوله ایست که اکنون بدان می پردازیم:

نگارنده، نقطه خیز، ریشه های این نوع بینش و راه حل آن را، چنان که قبلاً اشاره شد، در تعلقات و پایگاه طبقاتی نویسنده می بیند که بازتاب «فردی» اش، سر خوردگی، کناره جوئی، گیاه خواری از یک سو، و قساوت، بیگانه ستیزی، قوم مداری از سوی دیگر است: (قوم مداری بر اساس بینش آثارش - یک سو شوونیستی، یک سو آگزیستانسیالیستی - در فرد قوم مدار)، و این یعنی در «دوزخ» خود زندگی کردن، در تنهائی، در بی کسی، در زخم های زیستی خود زیستن، در زخم مشکلات جنسی، در زخم مشکلات نژادی خود زیستن؛ در زخم این که با وجود مشکلات و مسائل خود، هنوز انسانی، و آن وقت خواستار نیستی انسانی دیگر - عرب، یهود و... - هستی، چون مثل خودت هستی دارند، زخم دارند، مثل خودت فاسداند، مثل خودت چاهک اند! و از آن جا که او هنرمند است، «صادق هدایت» است، از رنج سنگ هم رنج می برد، تا چه رسد از رنج «سگ ولگرد»ی؛ و متعالی تر، از رنج انسانی، پس او از غریبه ستیزی، بیگانه نیستی، از خود شرم دارد! او با پوست و گوشت و

استخوان (و شاش خود درچاهک زیستی خود) باور دارد که «بنی آدم اعضای یکدیگرند»؛ پس راه حل نهائی این زخم های ناتوان گفتن را، این زخم های متضاد، این تناقضات را (باز هم، بدلیل تربیت طبقاتی خود، چون نمی تواند بپذیرد که: «هموار کرد خواهی گیتی را \ گیتی است کی بپذیرد همواری») در نیستی خود، در مرگ خود می بیند! و مرگ خود، بر اساس فلسفه اش، یعنی مرگ دیگری - دیگران: «ما فرزندان مرگ ایم»، مرگ همه چیز و همه کس، پس ناشدن، پس نابودن، پس نیستی... پوچی... پوچ!

بازتاب «اجتماعی» تعلقات و پایگاه طبقاتی «هدایت»، هم چنین بود: مگر طبقه اش در تعلل، در بلاتکلیفی نبود؟! (و مگر، بی زمانی و بی مکانی ظاهری شاهکارش «بوف کور»، نیز برآمده از این تعلل و بلاتکلیفی نیست؟!) از یک سو، «بورژوا» شده، آن هم از نوع بورژواژانتیوم اش، «بورژوا» تازه به دوران رسیده»، بورژوا بی پشتوانه؛ در غیر این صورت، بدین راحتی و مضحکی در پی فرهنگ غربی نمی رفت، فرهنگی با زیر بنائی به شدت صنعتی که جامعه ی او هنوز یک سوزن اش را از خارج، از آن، از فرنگ وارد می کرد! آری. از یک سو، ببخشید، «جعفرخان از فرنگ آمده» شده بود؛ و از سوی دیگر، یک فنودال، یک فنودال بی ریشه ی «قاجاری» که ایران را وطن اش نمی شمرد! ایران را غنیمت، خزانه ای، دیگ پلوئی می شمرد برای بلع و چپاول. و چون این دیگ پلو کفگیرش به ته اش خورده، تا به ته چاپیده بودش - و چاپیده بودن اش، پس روی آورده بود به فرنگ و دائماً دست گدائی اش برای سفرش به فرنگ، دراز به سوی فرنگ! از شاه قدر قدرت اش که «ناصرالدین شاه»ش باشد، تا تخم و ترکه اش که همان «جعفر خان»های ش باشد! و حالا، گردن کلفتی (شعبان بی مخی) را بالا کشیده بودند، که از اعماق بالا آمده بود، که می توانست یک ایرانی اصیل، نماینده ی همان هائی باشد که «او- صادق» برای شان واز آن ها می نوشت؛ از فقرشان، از جهل شان، از قساوت شان و از... می نوشت. و فاجعه بارتر، این نماینده، این گردن کلفت را همان هائی بالا کشیده بودند که او به یاری ثروت طبقاتی ای که به ته دیگ اش رسانده بودند، از فرهنگ ش سیراب شده بود، یعنی غرب! پس، همچون هنرمند پوچ گرای صدیق غربی، از آن چه فکر می کرد متعلق به خودش بود، برای او می نوشت، تا بُن استخوان اش متنفر شده بود، هر چند که «او - رضا خان» تبلور ایده اش

بود! «آریا مدار» بود، «هیتلر» پسند بود، (دوست دارش بود، حتی اگر همتا - نویسندگان غربی اش، از «ارنست تولر» آنارشویست گرفته تا «هرمان هسه» ی بودیست تا «رومن رولان» سوسیالیست، دائماً هشدار می دادند که او - اصل اش، آتش افروز است، جهان را در آتش جنگ جهانی دومی خواهد سوزاند.) پس چه بکنند؟! به پائین تعلق ندارد، تعلق خاطری ندارد، دوست شان ندارد؛ از یک سو تحقیرشان می کند که «در نتیجه ی آمیزش با اعراب خون شان فاسد شده است»، و از سوی دیگر، نماینده (رضاخان) شان را می بیند که خود و خانواده (وقوم و طبقه) اش را تمسخر می کند، به خفت شان کشیده است، چه برسر «فرمافرما» ی شان آورده است!! و از بالا هم که کنده است، خود را اخته کرده است، از طبقه خود شرم دارد که چه برسر کشور آورده است، ته دیگ اش را هم بالا آورده اند، هر چه باقی مانده، هر چه هست مانده، برهوت است، برهوت! پس، این زخم هارا با که بگوید؟! پس در این صحرای برهوت در انتظار که بماند؟ «در انتظار گودو» که در سال مرگ اش (1953 م.) خواهد آمد، (نوشته خواهد آمد)؟! «گودو» ئی که هرگز، حد اقل برای او، نخواهد آمد، چون «صادق» در همان سال احتمالی ظهورش، مرده، خودکشی کرده خواهد بود؟ پس تنها امکان نیستی است: زندگی، همان گونه که «بکت» اش باور داشت، «سطل زیاله» ای بیش نیست، که پر شد باید خالی شود؛ «زندگی فاصله ی دوسوی دهانه ی قبری، سیاه چاهکی، یعنی خودت است که با دوپایت بر آن سوار شده ای»: پس، هستی یعنی پروسه ی نیستی! اما پروسه ی نیستی هم، یعنی آغاز پروسه ی هستی دیگری! در غیر این صورت، آن چاهک سیاه میان دو پای ش که خودش باشد، قبرش باشد چه می گوید؟! چه می خواند؟! مگر فلسفه اش هستی را زخمی، حدوث چاهکی در نیستی نمی داند؟! پس دردا! با این دور تسلسل چه کند؟! و این جا، دیگر این نیستی برای «او» معنای آن بافت امیدوارانه یکدست ابریشمی نیروانائی اش را که هیچ، معنای پوچ (خلاء) اش را هم، از دست داده است؛ این جا، نیستی ایماژ گروتسک اثری تماماً سپیدی شده است از وحشت آن گردش: «تولد دیگری!» که «او» به تکامل اش که هیچ، به تناسخ اش هم باور نداشت: «گفتی که پس از سیاهی رنگی نبود/ پس موی سیاه من چرا گشت سپید؟» این جا، نیستی - هستی و بالعکس، ایماژ گروتسک درخت خشکی شده است که تنها یک برگ دارد؛ و آن یک برگ «صادق هدایت» است

برای خودش که نیستی اش هست! اما، برای ما، همین یک برگ هم غنیمت است؛ چرا که امید، وجود، هستی دارد! هر چند که با یک برگ (یک گل) بهار نمی شود، زخم نیستی که هستی باشد علاج نمی شود!

(y) «شرایط رشد» نیز، چنین بود: (1) دوباره، حضور نظامی غرب؛ دوباره کودتای 1953م. درکشور؛ (2) دوباره، تحکیم اهرم های سیاسی و اقتصادی غرب پس از شکست «جنبش فرقه ی دموکرات آذربایجان»، «جنبش ملی شدن صنعت نفت»، «جنبش روشنفکری - کارگری حزب توده ایران»؛ (3) دوباره، سرخوردگی، سانسور، و در ادامه، نفوذ و تحمیل بیش و بیش تر مقولات دست چین شده ی روبنائی فرهنگ و هنر غربی، از جمله، و این بار به طور مشخص ورود و رشد جریان تئاتر پوچی - مونتاژی؛ ابتدا، هم زمان، با ظهورنشریه ی «خروس جنگی»، ورود «صادق هدایت» بر صحنه ی تئاتر کشور توسط «شاهین سرکیسیان» از طریق آدایته نمودن داستان های «هدایت» برای صحنه، تحت عنوان «گروه تئاتر مروارید» (به خوان «گروه تئاتر توپ مروارید»، یعنی ادامه ی همان شوونیسیم آریائی، اما پنهان ش) حدود 1335ش؛ و سپس ظهور نخستین نمایشنامه نویس پوچ - مونتاژگر ایرانی، «بهمن فرسی»، با نمایشنامه ی «گلدان» (داستان عشق دو جوانی که با وجود دوست داشتن یکدیگر، قادر به زندگی در کنار هم نیستند!) در سال 1340ش. / 1962م. به کارگردانی خود نمایشنامه نویس، از 20 تا 25 مهر ماه همان سال، در تالار نمایش «اداره ی هنرهای دراماتیک» به ریاست دکتر «مهدی فروغ»، کاری از همان «گروه مروارید» به سرپرستی، دوباره، «شاهین سرکیسیان»!

و از حالا، حوالی 1960م. تا سال 1979م.، سال انقلاب 1357ش.، (همان گونه که در مقدمه آمده) بیش از دو سوم نمایشنامه ها و داستان ها و کتاب های ترجمه شده در کشور، در زمینه ی ادبیات پوچی است و یک سوم متعلق به نمایشنامه نویسان و ادبیات دیگر، نظیر «برشت» و ادبیات پیشرو! از جمله، از سال 1962م. تا 1976م.، 49 نمایشنامه ی پوچی، از «بکت» گرفته تا «پیترهانتکه»، به فارسی ترجمه می شود؛ در صورتی که در سبک های تئاتری دیگر، این تعداد به 16 نمایشنامه کاهش می یابد. اضافه آن که، در حالی که تنها تولید «برشت» ی «کارگاه نمایش» (جائی که اکثر پوچی نویسان در آن متمرکز بودند)، یعنی «ترس و نکبت رایش سوم»

که در میان تولیدات خارجی «کارگاه» در سال 74-1973م. بیشترین تعداد تماشاگر را داشت (1227 نفر)، در همان سال از صحنه برداشته می‌شود، دو کار کوتاه پوچی نویسنده آلمانی: «پیترهانتکه»، به نام‌های «معلم من پای من» و «خود متهم» با کمترین تعداد تماشاگر، در همان سال، یعنی 389 تماشاگر برای کاراول و 306 تماشاگر برای کار دوم، حتی تا سال 1978م. در رپرتوار «کارگاه» باقی می‌ماند! (مقدمه - زیرنویس: 62)

به هر حال، جریان فوق، سیربیرونی «ادبیات تناتر - پوچی» در کشور بود، اما، سیردرونی جریان تناترپوچی - مونتاژی از «صادق هدایت» تا انقلاب 1979م. بدین گونه بود که: هرچه از «صادق هدایت» و نبوغ آثار او، به عنوان پدر ادبیات مونتاژ - پوچی، در ایران، دورتر می‌شویم، تنوع کاری از پی آمدگان او کم‌تر، فکرانتزاعی‌تر و اثر - زبان، تصنعی‌تر و مغلق‌تر می‌شوند؛ تا جایی که وقتی از پل ارتباطی و نقطه عطفی که «بهمن فرسی» باشد می‌گذریم و به آخرین پوچی نویسنده مونتاژگر مطرح «دوران پهلوی دوم»، یعنی «عباس نعلبندیان» می‌رسیم، با وجودی که تمامی خصوصیات آثار «صادق هدایت»، از شوونیسم آریایی اش گرفته تا خیزش‌های عدالت طلبانه‌ی مارکسیستی، در آثار «نعلبندیان» قابل ردیابی است، معهذاً، خواننده با پدیده‌ی بسیار جدیدی در کار وی، و در مجموع، در کار تمامی پوچی نویسان مونتاژگر ایرانی، روبرو می‌شود که در آثار «صادق هدایت» نادر بود، و آن تلاش آگاهانه در سخت - مغلق نویسی است. این جا، ابهام نویسی جای ابهام هنری را می‌گیرد، این جا مونتاژگری در قطب‌های افراطی - تفریطی به جایی می‌رسد که خواننده (و تماشاگر) احساس می‌کند با زبانی هیروگلیفی - اسپرانتونی روبرو است! این جا، زندگی در دوزخ، انحطاط، فساد، زخم‌هایی که «هدایت» از آن‌ها سخن می‌گفت به عمق رسیده است، این جا زخم‌ها سر باز کرده اند، گوشت و خون و سکس و شائش و مدفوع چاهک را پُر کرده اند؛ جامعه‌ی «آریا مهری» دیگر تماماً طاعونی، تناتر قساوت شده است! پس، چاهک باید پاک‌سازی - لایروبی شود، «سطل زباله» باید خالی شود؛ پس، زنده باد شفا، زنده باد تندرستی، زنده باد زیبایی، زنده باد انقلاب! و شما چه فکر می‌کنید خواننده‌ی عزیز؟ اگر «هدایت» زنده بود و می‌دید چه بر سر «بوف کور» اش آورده اند، بر نمی‌آشت؟ در صف پیشین انقلابیون

برای تخلیه ی چاهک بر نمی شتافت؟! همچون «ژان پل سارتر» اگزستانسیالیست به «دست های آلوده» اش باور نمی کرد؟! آستین بالا نمی زد؟! اگر می گوئید «خیر»، پس شما زخم های تان را هنوز نمی شناسید تا چه رسد به شفای خود پردازید! به بخشید... آیا امروز صدای توده های استثمار شده، به پا خاسته ی عرب را در سراسر جهان نمی شنوید؟! توفان خلقی که حتی آن یک پرگ را به جنبش در آورده، «صادق هدایت» را به پوزش فرا خوانده؟!

بگذریم... و در راستای خط پایانی «گفتار»، بدان خاطر که مثال و سند دیگری هم، از آن چه تا کنون گفته ایم و تداوم آن، حتی تا همین امروز، ارائه داده باشیم، نقل قول مؤجزی نیز، از «بهمن فرسی» (نخستین نمایشنامه نویس پوچ گرای مان) می آوریم که در روزنامه ی «کیهان لندن - شماره ی 973)، تحت عنوان «تکلیف خارجه با قمرهای داخله» چاپ شده است. این نقل قول، با وجود اختصار بسیارش، هوشیارانه، انباشته است از تمامی مضامین شوونیستی - ضد اسلامی «صادق هدایت»، نثری ملهم از «توپ مرواری»، و نیز، فضا و روایت پوچ و آبستره ی ادبیات پوچ گرای مونتازی فارسی که تا کنون از آن سخن رانده ایم:

عرب آمد بالای سر حاجی وطنی که در بیابان عربستان نشسته
بود پای اجاق داشت آتش می پخت، یک مارمولک انداخت توی
دیگ و گفت: «حاجی ماهم شریک ایم.» محض افتادن دوزاری
فستیوال چی ها عرض شد.

و بالاخره... در پایان خط «گفتار» مان، باید از یک راستای فرعی ادبیات نمایشی شکل گرفته بر اساس یکی از داستان های «صادق هدایت»، هم مختصر سخنی گفت: این راستای فرعی که باید آن را «راستای نمایش های داش آکلی» نامید، برگرد داستان معروف «داش آکل» قوام یافته است. این داستان که، نیز از موتیف های نژادی - طبقاتی «هدایت» خوراک می گیرد: («کاکا رستم»، شخصیت آنتاگونیستی داستان، که ریشه در «سیاه» بازی های فولکلور ایرانی دارد و، بسیار محتمل، از نواحی عرب - برده خیز خلیج فارس یا شمال آفریقا می آید، و «داش آکل»، شخصیت پروتاگونیستی، که دقیقاً از یک خانواده ی فتودال - اشراف فارس شیرازی است) تا آن جا که نگارنده اطلاع دارد، تا کنون سه پرداخت صحنه ای داشته است (از برداشت «علی نصیریان» «افعی طلایی»

می باید چشم پوشید، چون در رابطه با ساختار، و به ویژه مضمون «دانش آکل»، بی ربط است): نخستین، که پرداختی سینمایی - سنتی است، کاری از «مسعود کیمیائی» است و مربوط به پیش از انقلاب 1357ش؛ دومین، که از پرداخت تئاتری - نوئی برخوردار بوده است، اما چگونه پرداختی نمی دانم، در دهه ی هشتاد شمسی در تهران کار شده است و آدایته گر و کارگردان آن «بهزاد فراهانی» است؛ و سومین، که نویسنده و کارگردان آن «نگارنده» است، و آن هم، در دهه ی هشتاد شمسی، با برداشتی نو از داستان، اما در «دوازدهمین فستیوال تئاتر ایرانی - کلن»، بر صحنه رفته است، اختصارش چنین است: دو دوست، دو رفیق، و هردو سیاسی - انقلابی حرفه ای، یکی از زندان درآمده و دیگری از خارج برآمده، پس از سال ها، به گونه ای اتفاقی، در غروبی، در قهوه خانه ای نزدیک «شیراز» به یکدیگر می رسند. ضمن بحث و گفتگو، در زمینه ی تجربیات شان، در باره ی ماندن و رزمیدن، یا در فرار و مهاجرت و تبعید به مبارزه ادامه دادن، حرف شان به روشنفکران و هنرمندان، و از جمله به «صادق هدایت» (از نخستین ها و مطرح ترین ایرانیان هنرمندی که در اعتراض به شرایط پریشان کشور، ترک میهن نمود) و سر انجام، به «دانش آکل» می کشد، و هر یک، با اتکا به پس زمینه ی بحث خود، به طرف داری از یکی از دو کاراکتر اصلی داستان، در نقش یکی از آن ها فرو رفته و درگیر می شوند! در پایان نمایش، آن که در نقش «کاکا رستم» فرو رفته است، هنگام ضربه ی نهائی قمه از پشت سر، می خروشد: «هزار بار شما بچه خان ها، ناجوانمردانه از پشت زدید، یک بار هم ما بچه کاکاها می زنیم!»

سرانجام

«صادق هدایت» دقیقاً کسی بود که با آن تفکرات التقاطی شوونیستی - پوچی گری که دیدیم، می توانست و باید یکی از (و شاید مهم ترین) پرچم دار جنبش هنری - روشنفکری کشور می شد که شد؛ و هیچ راه گریز و آلترناتیو دیگری هم در چشم انداز نبود، اصولاً وجود نداشت! زیرا، همان طور که از «آخوند زاده» به بعد، در مقدمه

گفته آمده، دلایل شناخت عقب افتادگی مان، در «دوران صنعتی» از جامعه ی غربی، توسط هنرمند - روشنفکران صاحب نفوذمان، اکثراً، روبنائی، سطحی، گمراه کننده، و لذا غیر رئالیستیک ارزیابی شده است، خصوصاً در ایرانی با خلق های متعدد و ساختار زیربنائی متفاوت نیمچه تکامل یافته اشان از یک سو، و تنها خلق فارس را، اکثراً، ایران پنداشتن، از سوی دیگر؛ چرا که، هیچ یا بس بس معدود هنرمند - روشنفکر آن زمان (از نیمه دوم قرن نوزدهم، پیشین ترش که به جای خود) از ضرورت یک «انقلاب صنعتی»، از ضرورت «نو ابزار سازی»، حد اقل، در جواروپهلوی به پهلوی یک «انقلاب اجتماعی»، سخن گفته یا نوشته است! هرچه که هست درد و گله و شکایت است، در تحلیل نهائی، از نبود آزادی! عقب افتادگی، اکثراً، وحتى امروزه روز، در فقدان دموکراسی تفسیر و جستجو می شد و می شود! و فقدان دموکراسی را، اگر «آخوند زاده» بود که درتولد تغییرات خطی - زبانی یا درهر تغییر دیگری چاره می دید، مگر درتولد «کارگر صنعتی» که او را، «آخوند زاده» با ترمینولوژی، عجباً، اسلامی، در نمایشنامه ی «مسیو ژوردان» خود، دیو و شیطان و عفریت خطاب می کند و برای «سلطنت خوب فرانسه» دل می سوزاند (مقدمه)، یعنی که، حتی می توانست دردل اش، به «انقلاب بورژوائی 1789م.» فرانسه باور نداشته باشد، به ضرورت آن آگه نبوده باشد، تا چه رسد به ضرورت یک «انقلاب صنعتی» که کارگرش، توده های آن، در زیرگوش اش، اگر نه در برابر چشم اش (چون در روسیه ی تزاری زندگی می کرد) در انقلاب عظیم کارگری 1848م. و مانیفست آن به خیابان ها سرازیر شده بودند، و یا، حداقل، به قول «ویکتور هوگو» در «بینوایان»، «بزرگ ترین جنگ خیابانی تاریخ بشری 1832م. را در پاریس برپا داشته بودند»؛ و اگر «صادق هدایت» بود که آن فقدان را در هجوم اعراب تحت ستمی (حتی تا همین امروز)، آن هم فقط به خلق فارس، یعنی ایران!، می دید و لذا، چاره را، چنان که دیدیم در شوونیسم آریا مدارانه، و بنابراین، رجعت به گذشته، به دوران قبل از اسلام، به دورانی که شاهان اش، حتی یک شهرتجاری نیمچه صنعتی ای چون «انطاکیه» («دمشق» امروزی!) به مفهوم و ساختاریک شهردوران اقتصاد طبیعی - برده داری، نساختند که هیچ، که حتی آن شهر را هم «انوشیروان» عادل اش، و نه قوم عرب ظالم اش، به آتش کشید، با افتخار آریائی، بخشی از ارثیه ی بشری را به لهیب آتش سپرد؛ و اگر «حیدرعمو

او غلو» بود که در جامعه ای که هنوز یک کارخانه ی صنعتی در آن معنی نداشت که هیچ، مونوفاکتورهای آن را هم، به خاک سیاه نشانده بودند، در پی یک انقلاب مارکسیست - لنینیستی بود!

به سخن دیگر، عقب افتادگی و لذا، فقدان دموکراسی نوین (نه قبيله ای)، در نبود دانش «ماشین بخار»، نبود «نیروی الکتریسیته»، نبود دانش نوین فیزیک و شیمی، نبود ریاضیات، نبود دانش نوین پزشکی و...، در جامعه، جستجو و تفسیر نمی شد. و باز هم، به سخن دیگر، شما و ما می توانیم در مورد تئاتر، شعر و رُمان، و حتی هنر نقاشی («کمال الملک» الهام و آموزش یافته از غرب) «دوران مشروطه» کتاب ها بنویسیم که نوشته ایم، و باز هم نوشته خواهد شد! اما، یک جزوه، حتی چند برگ در مورد فیزیک و شیمی، ریاضیات و پزشکی «دوران مشروطه»، الهام و آموزش یافته از «غرب صنعتی»، نوشته ایم، و نوشته نخواهد شده باشد یا نوشته خواهد شد، چرا که فیزیکدان، شیمی دان، ریاضی دان، پزشک اش وجود خارجی نداشت! ضرورتش بود، اما عامل، مبلغ، پیش قراول آن وجود خارجی نداشت! و بیش تر! ما می توانیم و توانسته ایم اثر پُرارزشی، همچون از «صبا تا نیما» (و آن هم فقط در چهارچوب فرهنگ خلق فارس) بنویسیم؛ اما، نمی توانیم، حتی، جزوه ای کم ارزش، به عنوان مثال، از «پاپن» ایرانی تا «برادران رایت» ایرانی، از «گاس» ایرانی تا «انیشیتین» ایرانی، از «کُخ» ایرانی تا «هاروی» ایرانی، از «لاوازیه» ایرانی تا «فارادی» ایرانی، از «روسو»ی ایرانی تا «نیچه» ی ایرانی، از «هگل» ایرانی تا «مارکس» ایرانی، از «گیرکه گارد» ایرانی تا «سارتر» ایرانی، از «موتسارت» ایرانی تا «شوستاکوویچ» ایرانی، از «چرنیشفسکی» ایرانی تا «فیشر» ایرانی، از «فروید» ایرانی تا «پاولف» ایرانی، از «روبنس» ایرانی تا «مونه» ی ایرانی، از «استانیسلافسکی» ایرانی تا «مایر هولد» ایرانی و... از... از... از... مثال بیاوریم که نوشته ایم، چون اصولاً با علم و فلسفه و هنر روز «دوران صنعتی» بیگانه بوده ایم که هیچ، در تضاد بوده ایم؛ معتقد بودیم، و هنوز هم بسیاری مان هستیم، که همه ی این ها در «قرآن» آمده است! و مگر همین امروزه روز، در بالای منبر، آن آخوند حقّه باز نگفته است، در رابطه با صنعت و تکنولوژی کامپیوتری نگفته است:

DISCONNECT, CONECT, CHAT ... تمامی این ها در «قرآن» آمده و ریشه های «قرآنی» دارند؟!

آری، این هاست «أر- Ur» دلایل فقدان آزادی و دموکراسی در جامعه! تعجب نکنیم، ابرو بالا نیاندازیم، چرا که وظیفه ی علم، هنر و فلسفه، نخست، کشف روابط مادی - معنوی پدیده ها (از سنگ گرفته تا زیرسنگ و اتم، و از انسان گرفته تا ماورای انسان و کهکشان ها)، و سپس تنظیم (فرموله - نشان دادن) مناسبات و تناسبات میان آن هاست. ترجمان - برگردان علمی - هنری - فلسفی این مناسبات و تناسبات، یعنی خود - دیگرآگاهی (وهرچه دیگرآگاهی)، یعنی شناخت، یعنی ضرورت رعایت حدود و ثغور خود و دیگری است (از زره اتم گرفته تا توده ی کهکشان ها) ؛ و این یعنی آغاز آزادی، یعنی آغاز دموکراسی!

به عبارت دیگر، ضرورت تفکیک (ضرورت تعیین حدود و ثغور) دین از حکومت (نه دشمنی با دین یا حذف آن) فقط و فقط در یک جامعه ی صنعتی، فرهنگی با اقتصاد صنعتی، نه فرهنگی با اقتصاد طبیعی وابسته به زمین، ادراک پذیراست، همان گونه که عمل تعویض یک قلب، فقط و فقط، در یک جامعه ی صنعتی پیش رفته، امکان پذیر، یا وجود یک «مایکل جکسون»، فقط و فقط در یک جامعه ی صنعت اعلی، تصور پذیر!

باری. دشمنی آشکار «صادق هدایت» با «اسلام»، «آریا مداری»، «رنگ پذیری از فرهنگ غربی»، و در سایه ی آن، مضامین پوچی گرای ریخته در قالب داستان نویسی به سبک غربی، هنری که با «جمال زاده» شروع شده بود، و مهم تراز همه، تعلق کشور به فرهنگی با اقتصاد طبیعی - عقب افتاده، آری، این هاست علت عدم وجود آلترناتیو دیگری جز «صادق هدایت» برای پرچم داری جنبش هنری - روشنفکری کشور در طول «دوره ی پهلوی ها»، و حتی تا امروز!

از سوی دیگر، شناخت و برداشت انحرافی از علت عقب افتادگی کشور، در سایه ی آن پرچم داری، اورا بنیان گذا ردو جریان تئاتری کاذبی نموده است که تا به امروز نیز، به علت کذب شان، هم به خود و هم به فرهنگ تئاتری جامعه زخم زده اند:

1) راستای تئاتر شوونیستی که اعراب و اسلام را علت عقب افتادگی جامعه

می بیند!

2) راستای تئاتر مونتاژی که پوچ است چون ریشه ندارد!
 با این وجود، هنوز بپذیریم که «هدایت» راست گفته است، از ریشه، از وجود گفته است: «در زندگی زخم هائی است که مثل خوره روح را می خورند...!».
 این زخم ها که زخم نیستی است که هستی است، درمان ناپذیرند، چون وجود (EXISTENCE) هیچ گاه نیست نمی شود! آری، وجود، هستی، یا آن گونه که «لنین» در «ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم» گفته است: «این الکترون خستگی - پایان ناپذیر!»، هیچ گاه نیست نمی شود! یا آن گونه که «هرمان هسه» در «سیدارتا» آورده است: اُم (OM): صدا (بم و بازدمی) که آستانه ی هستی - نیستی است که جاویدان است! و یا حتی آن گونه که «درانتظار گودو»، «بکت» نمایش داده است: «همان یکتا برگ بر آن درخت خشک، که همان یکتا روزن امید است، هست و هیچگاه نیست نمی شود!!»

اندکی تسکین :

باری. در پایان این دوره، هرآینه در جستجوی رد و خطی از فعالیت های مثبت هنری - تئاتری باشیم، باید به شش مورد اشاره کنیم و بدین گونه خود را اندکی تسکین دهیم!

مورد نخست (هزاره ی فردوسی)

در سال 1935م. / 1314ش. در ادامه ی تفکرات «آریا مداری» دوره، جمعی از روشنفکران و دست اندر کاران هنری، از جمله «محمدعلی فروغی» و «مجتبی مینوی»، تصمیم به برگزاری «جشن هزاره ی فردوسی»، با موافقت رژیم می گیرند. این تصمیم که نمونه ای (آنتی تزی) از ناگزیری نامیرائی زندگی هنری، حتی در شرایط سانسور (تز) است، کانالی (سنتی تزی) می شود تا زندگی تئاتری جامعه ی شهری (تهرانی)، تکانی به خود داده، و درخششی در تاریکی فضای رژیم ایجاد گردد! این درخشش که با شرکت جمعی از هنرمندان، از جمله: «لرتا»، «مادام پری»، «نوشین»، «غلامعلی فکری»، «مین باشیان»، «ذبیح بهروز»، «احمد دهقان»، «گرمسیری» و.... در «سالن نکویی» (سینما هما) و براساس سه تابلو

از داستان های شاهنامه («زال و رودابه»، «قباد»، «رستم و تهمنه») با تنظیم «مینوی» و «نوشین»، صورت می گیرد، از سوی «علی اصغر گرمسیری» چنین قصه شده است:

..... یک روز آقای مجتبی مینوی با من تماس گرفتند و گفتند: با کمک نوشین، سه داستان از فردوسی اخذ و آن را به صورت نمایشنامه در آورده ایم و می خواهیم شما هم به سابقه مهارتی که در فهم و درک بیان اشعار شاهنامه دارید، در اجرای این نمایش با ما همکاری کنید.

من این دعوت را با حسن استقبال پذیرفتم و- مناسفانه- برای اولین و آخرین بار، با مینوی و نوشین، در یک نمایش رزمی، همکاری و در آن نقش هجیر را به عهده گرفتم. نقش رستم را نوشین و نقش (پادشاه سمنگان) را نیز مجتبی مینوی ایفاء کرد.

در نتیجه چنین همکاری صمیمانه ای بود که اغلب خاور شناسان، در پایان نمایش، صراحتاً از احساس لذتی که از درک بیان ابیات شاهنامه نصیبشان شده بود، اظهار رضایت می کردند و مخصوصاً مجتبی مینوی را که با آن لحن قاطع، صدای گرم و با جلال و صلابت یک مقام برتر، یعنی شاه سمنگان، نقش خود را در آن نمایش به خوبی بازی کرد، مورد تحسین قرار دادند. موقعی که در اطاق پشت صحنه مشغول پاک کردن گریم از صورت خود بودیم گفتیم: آقای مینوی دلتان میخواد، باز هم در نقشی دیگر، در صحنه ظاهر شوید و این آغازی برای کارهای بعدی شما در تئاتر باشد؟ در حالیکه ریش و سبیل شاه سمنگان را از صورت خود بر میداشت گفت: آری، اما اگر از عظم سؤال کنید، می گوید: خیر، چون اگر از این شب استثنایی و این گروه تئاتر و خاور شناس بگذریم، مناسفانه می بینم هنوز اکثر بینندگان نمایش در ایران به این پدیده جهانی، به چشم حقارت نگاه می کنند و به همین جهت هست که هنرمند تئاتر ما «قدر نمی بیند و در صدر نمی نشیند» و با همان

طرز گفتار مخصوص، اضافه کرد که «اگر جز این بودی مینوی هم هر شب در کنار گرسیری و نوشین، اجرای نقش می نمودی و سر به آسمان می سودی». نوشین که مشغول بیرون آوردن زره رستم از بدن خود بود، با لبخند گفت: پس می فرمایید ماهم، بعد از این، صحنه را ببوسیم و تئاتر را کنار بگذاریم؟ و استاد جواب داد: هرگز. سپس با لحن جدی افزود: هر کشور احتیاج به سربازان جانباز و از خود گذشته دارد و فعلاً امثال شما که داوطلب این فداکاری شده اید و در صحنه تئاتر سنگر گرفته اید، به عقیده ی من هیچ کدام نباید این سنگر را ترک کنید. به شما اطمینان می دهم این نهال که دیروز کاشته شده و امروز با دست شما آبیاری می شود، خواه ناخواه، در آینده برومند و بارور خواهد شد.»⁽³⁶⁾

مورد دوم (فکر تاسیس نخستین آپرا)

فکر تاسیس نخستین آپرا در کشور، در پی سفر «رضا شاه» به ترکیه (?1313ش.) و دعوت او به دیدار از آپرا قوت گرفت، و کار ساختمان آن توسط مهندسان «اشکودا» آغاز گشت. «مصطفی اسکویی» پس از توضیح فوق، ادامه می دهد:

اسکلت ساختمان اپرا در خیابان فردوسی، محل کنونی بانک رهنی پایان یافت، ولی کار داخل سازی و تجهیزات آن در آستانه ی سال 1320ش. به دلایل نامعلوم، و شاید چنان که شایع بود، به علت عدم برخورداری طبقه ی دوم آن از مصالح استاندارد، متوقف ماند. مصالحی که از قرار، جهت ساختمان کاخ های سلطنتی مورد سوء استفاده قرار گرفته بود!

حدود سال 1324ش. صاحبان تماشاخانه ی تهران، با یک زد و بند بی سر و صدا، مشغول خرید زمین و ساختمان آپرا به بهای نازل از شهرداری شدند، که افشاء گری روزنامه های چپ، سبب توقف معامله گردید، تا در سال بعد، این محل تبدیل به بانک رهنی شد.⁽³⁷⁾

مورد سوم (کلاس تئاترشهرداری)

این کلاس، که به گفته ی «اسکوئی» در رابطه با فکر تأسیس نخستین اپرا به «علی دریا بیگی»، که به تازگی از سفر آلمان بازگشته و مدعی کار و تحصیل در کارگاه فیلم برداری اوفرا در برلین بود، وظیفه ی ایجادش داده می شود؛ و کلاس با فهرستی از استادان نام برده ی ذیل، آغاز به پذیرش داوطلب می کند:

«مادام کرنلی»	تدریس رقص
«ابوالحسن صبا»	موسیقی
«فروتن راد»	موسیقی
«صفوی»	آکروباسی
«محسن سهیلی»	دکوراسیون
«نورمحمد میر عمادی»	گریم ⁽³⁸⁾

اما، عمر این کلاس چندان نمی باید و به نقل از «معزالدین فکری»، کار آن «در رابطه با توقف ساختمان نخستین اپرا و تأسیس «هنرستان هنرپیشگی»، تعطیل شد.»⁽³⁹⁾

از جمله نمایشنامه هایی که توسط این کلاس به معرض نمایش گزارده شد: «لیلی و مجنون»، جشن پانزده ساله ی (چخوف) و سالومه ی اسکار وایلد بود که در محل «سیرک تهران»، واقع در برابر فروشگاه فردوسی می بود.⁽⁴⁰⁾

مورد چهارم (هنرستان هنرپیشگی)

تأسیس «هنرستان هنرپیشگی تهران» که یکی از مهم ترین حرکات تئاتری، از زمان آشنائی هنرمند - روشنفکران ایرانی با هنرنمایش (تئاتر) به شیوه ی یونانی - غربی است، و نیز، مهم ترین و مثبت ترین حرکت تئاتری این دوره، دوره ی رکود، و در ادامه، برای هنر تئاتر کشور، در آینده بود، به سال 1939 م./ 1318 ش. در «پارک علاءالدوله»، به همت «سیدعلی خان نصر» (1961 م. - 1891 م./ 1340 ش. - 1270 ش.)، صورت گرفت! «سید علی خان نصر»، مردی که از

دوره ی انقلاب مشروطه، از «تئاتر ملی» می آمد، کسی بود که از شرّی «سازمان پرورش افکار» خیری «هنرستان هنرپیشگی» ساخت! مردی کاشی که نشان داد بدون سلاح هم می توان انقلابی بود، می توان پیروز شد! روشنفکر - هنرمندی که تا کنون، پرکارترین نمایشنامه نویس ایرانی با بیش از صد نمایشنامه (از خود، آداپته و ترجمه) نیز، می باشد! «هنرستان هنرپیشگی» که تا سال 1958 م. / 1337 ش.، سال تأسیس «هنرکده ی آناهیتا»، برپا بود، اولین دوره ی خود را با «دوازده خانم و چهل آقا» ی محصل آغاز نمود.⁽⁴¹⁾ «هنرستان»، همچنین، دارای سالن نمایشی با گنجایش هفتاد نفر بود که در آن نمایشات موزیکال و کمدی های تک پرده ای (سرهم بندی شده با یک هفته تمرین) و تصنیف های پیش پرده و میان پرده ای، هفته ای یک یا دو بار، جهت رفع خستگی و ملالت از سخنرانی های کثیرالتعداد «سازمان پرورش افکار»، به اجراء در می آمد. «سید علی خان نصر»، خود، در گزارشی به عنوان «رئیس کمیته ی تئاترسازمان پرورش افکار»، در سال 1940 م. / 1319 ش.، تعداد این نمایشات را بالغ بر 51 قطعه، می شمارد.⁽⁴²⁾

«مصطفی اسکویی» که خود در سال 1319 ش.، شاگرد دوره ی سوم این هنرستان بود، دوره ای که مدت آن از شش ماه در سال اول 1318 ش.، به سه سال در سال 1319 ش.، افزایش یافته بود، برنامه ی درسی هنرستان را تقلیدی از برنامه های درسی «کنسرواتوار هنرهای دراماتیک پاریس» می داند و مدرسین آن را چنین برمی شمارد:

«علی نصر»	تاریخ تئاتر (اروپا و ایران)
«علی نصر»	نمایش در صحنه
«عنایت اله شیبانی»	نظامت
«رفیع حالتی»	نقاشی، گریم و دکور
«دکتر رضازاده شوق»	روانشناسی
«عبدالحسین نوشین»	فن بیان
«دکتر مهدی نامدار»	فن بیان
«مادام سپاهی»	رقص پلاستیک
«محسن نصر»	رقص سالن

«علی اصغر گرمسیری» هنرپیشگی (به طور نظری)
 «خان ملک ساسانی» ادبیات
 «معزالدین فکری» موسیقی ایرانی
 «فضل اله بایگان» هنرپیشگی (به طور نظری)⁽⁴³⁾

از جمله فارغ التحصیلان سال های نخست هنرستان، باید از هنرمندان ذیل، نام برد:
 بهرامی، دهقان، سارنگ، زاهد، وثوق، زاهدی، امینی، شیبانی، محسنی، جعفری، جنتی،
 قنبری، رهگذر، دفتری، هورفر، صبری، صفوی، قادری، شاه میری، بهشتی، ریاحی، نقشینه و
 عبدالله والا.

مورد پنجم (تماشاخانه ی تهران)

افتتاح «تماشاخانه ی تهران» در سال 1941م. / 1320ش.، باز هم، به همت «سیدعلی خان نصر» بود. این تماشاخانه، در واقع، همان «گراند هتل» (محل نمایش های «کمدی ایران») بود که به «سینما خورشید» تبدیل گردیده بود. تماشاخانه که در طول عمر دوازده ساله خود پستی و بلندی های بسیار دید و اما، همواره در جهت منافع «رژیم پهلوی»، در حرکت بود، تنها در دوره ی ریاست «نصر» بر آن بود که آبرویی داشت! پس از گسیل «نصر» به کشور هند تحت عنوان سفیر که با اعمال نفوذ «اشرف پهلوی» و ساق دوشی «احمد دهقان» صورت گرفت، تئاتر، مشخصاً تحت ریاست «دهقان» که وکیل مجلس هم شده بود، تنها در جهت تأمین نظریات دربار، مالکان وابسته و مقابله با احزاب مترقی، گام برمی داشت؛⁽⁴⁴⁾ و تا هنگام ترور «احمد دهقان» (1949م. / 1328ش.) همواره ناموفقانه، کوشید تا آلترناتیوی برای فعالیت های تئاتری «نوشین» باشد!

در زمینه ی فعالیت های تئاتری این تماشاخانه، در جلد دوم همین کتاب (مکتب سوسیالیستی) بیش تر خواهیم نوشت.

مورد ششم (ترجمه ها):

آخرین مورد مثبت، در مورد فعالیت های تئاتری این دوره، ترجمه ی تعدادی نمایشنامه ی ارزش مند است که از آن جمله اند:

1927 م.	سال انتشار	ولفگانگ گوته	«ایفی ژنی»
1928 م.	سال انتشار	ویلیام شکسپیر	«هملت»
-	- -	- -	«رومنو و ژولیت»
-	- -	- -	«مکبث»
1929 م.	- -	آشیلوس	«ایرانیان»
1930 م.	- -	موریس مترلینگ	«پرنده ی آبی»
-	- -	مارسل پانیو	«توپاز»
1931 م.	- -	ویلیام شکسپیر (ترجمه ی دوم)	«آتلو»
1931 م.	- -	فردریک شیلر	«ماری استوارت»
1938 م.	- -	و. گوته	«فاوست»
-	- -	س.ه. مورگان	«جویبار»
1941 م. ⁽⁴⁵⁾	- -	و. شکسپیر	«رؤیا در شب نیمه ی تابستان»

تذکر:

الف - اعتبار برخورداری از موارد مثبت فوق، در این دوره، بیش از آن چه مرهون سیاست های هنری رژیم باشد، مرهون و مربوط به نیروی پتانسیل جنبش غربی شدن (تجدید حیات) جوامع شهری کشور است که از دوره ی قبل از مشروطه شروع شده بود و در حرکت های فردی افرادی همچون «سیدعلی خان نصر»، که از آن دوره می آمدند، ادامه یافته و متبلور می شد.

ب - موارد مثبت فوق، در چهارچوب عنوان های فرمالیستی خود صاحب معنا و مفهومی است؛ در محتوی، تباهی و ابتذال همواره و هنوز بیداد می کند؛ نظیر ناپدید شدن مصالح و تزئینات داخلی ساختمان اپرای کشور، یا نمایشاتی که در سالن تئاتر «هنرستان هنر پیشگی» بر صحنه می رفت: «آبجی ابول»، «ننه صمد»، «تانگو برقصیم، در دستلفن، اصفهانی چلمن و.....»

ج - تئاتر - نمایشنامه بر صحنه معنی دارد، لذا تولید و بر صحنه بردن ترجمه ی نمایشنامه های برجسته ای که در مورد ششم به ایست درآمده اند، اگر هم نیاز و شور

برصحنه بردن آن‌ها فراهم بود، از سویی احتیاج به کادرهای ورزیده (کارگردان، بازیگر، دکوراتور... آگاهی و دانش حرفه‌ای - تخصصی به تئاتر و تکنیک و تکنولوژی غربی) داشت که نداشتیم! در پایان آغاز هم نبودیم! از سوی دیگر، با سوء استفاده و دعوت از کارگردانان و بازیگران متخصص خارجی، همچون «واهرام پایزیان»، و با زبانی شتر- گاو - پلنگی هنگام اجراء، چنان که یاد آوردیم (فارسی، ارمنی، روسی، ترکی) که نمی‌توان تعالی کرد، صعود کرد، بر شد؛ بلکه می‌توان اسفل شد، فرو شد، مبتذل شد! و یا در نهایت، از جنبه‌ی مثبت اش بگوییم: الیت اسنوبی شد(نخبه‌ی تازه به دوران رسیده‌ای شد) همچون مبلغان - منادیان چنین ایده!

د - احتمالاً با توجه به عدم امکانات برصحنه بردن ترجمه‌ی نمایشات مورد ششم، اما ضرورت برخورداری از آن‌ها، به دلیل قدرت زیبایی‌های شان، در این دوره، علاوه بر تمایل به ایرانیزه نمودن نمایشنامه‌های «مولیر» و دیگران که هنوز قویاً ادامه داشت، گرایشی نیز به ترجمه‌ی نمایشنامه‌های غربی، بدون توجه به فرم دراماتیک تکنیک شان پدید آمد. بازده این گرایش نوعی داستان منظوم بود. مثالی از این عاری - دراماتیزگی، نمایشنامه‌ی «رومنو و ژولیت» از «شکسپیر» است توسط مترجمی به نام «حسام الدین مصطفوی» (قوام). کتاب منظوم عاری - دراماتیزه ملقب به «رومنوژولیت یا لیلی و مجنون شرقی» است که در اصفهان توسط انتشارات بهار، خیابان حافظ، سال؟ چاپ شده است.

بهرترتیب، به نظرمی رسد این گرایش، علاوه بر احتمال اصلی فوق، تحت تأثیر تمامی یا یکی از دلایل از پی آمده هم باشد:

- فقدان یا کمبود دانش تئاتر غربی توسط مترجمان
- جریان مسلط داستان‌های منظوم در ایران
- تشخیص این که داستان‌های منظوم عاری - دراماتیزه به ذائقه‌ی ایرانی نزدیک تر است تا نوع دراماتیزه‌ی آن‌ها
- سادگی، روانی و قدرت جذب بیش تر داستان‌های عاری از فرم نوشتاری نمایشی (نمایشنامه) نزد مردم عادی که یک مورد عمومی در سراسر جهان است.

«نتیجه»

«رضا خان» یا «آخوند زاده»؟

در پایان این کاوش، همچون داستان «سیاوش» [در «تاریخ اجتماعی - سیاسی تئاتر در ایران» (کتاب اول - تعزیه)] همه چیز، ظاهراً، دوباره تکرار شده است؛ همچون تلاش بی سرانجام «سیزیفوس»، صخره - سنگ دوباره، برپایه - دامن کوه غلت خورده، آرمیده است و در انتظار تلاشی دیگر!

اکنون، قبل از بررسی و تحلیل شکست، باید این سؤال مطرح شود که «آیا ایرانیان در طول قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، واقعاً با اروپا (غرب) هم زمان خود ارتباط گرفتند؟»

همان طور که دیدیم، عمدتاً از طریق «روسیه ی تزاری» بود که ایرانیان شروع به کشف هنر تئاتر جهان غرب نمودند، کشوری که خود در مقایسه با کشورهای اروپائی هم عصرش، کشوری عقب مانده بود؛ و لذا، فانکسیون تئاتر را، طبقه ی حاکم، کم تر هنری - آموزشی، بلکه بیش تر تفریحی - سرگرمی (نمایش نان و نمایش) می دید، همان گونه که «میرزا مصطفی افشار» در «سفرنامه ی خسرو میرزا» گزارش داده است؛ و این برخلاف دیدگاه های جناح مترقی، روشنفکر - هنرمندان آن زمان اروپا، از جمله «فردریک شیلر» بود که تئاتر را یک انستیتوسیون (نهاد) جهت تعالی فرهنگی شهروندان می دانست⁽⁴⁶⁾. اما با نگاهی دیگر، آن چه که، از نقطه نظر تئاتری، در «روسیه» در حال وقوع بود، بخشی از هسته های فرهنگ تئاتری غرب بود؛ و این هسته ها، برای ایرانی ها، با دانش قرون وسطائی ایشان درباره ی علم و هنر و فلسفه ی روز، و اصولاً در باره ی فرهنگ غربی، در قرون مورد بحث، غیر قابل درک و شکافش بود. آنان - ایرانیان، به عنوان مثال، کجا در زمان مورد بحث، قدری پس تر و قدری پیش تر، «پوشکین»، «گوگول»، «آستروفسکی» داشتند تا «بلینسکی» پیدا شود، یا کجا «تولستوی» و «چخوف» تا «چرنیشفسکی» ظهور کنند، و کجا «استانیسلافسکی» و «گورکی» تا «لوناچارسکی» بدرخشند؟! صرف خواندن «بلینسکی» و «چرنیشفسکی» و امثالهم که «آخوندزاده» زیاد خوانده بود، دردی را دوا نمی کرد! ابتدا باید رُمانی، نمایشنامه ای، کاری تئاتری

می بود، زمینه - خاکی می بود، تا میوه ای برمی آمد، و سپس تا میوه شناس - هنرشناسانی چون «بلینسکی»، «چرنیشفسکی»، «لوناچارسکی» می درخشیدند! ممکن است احتجاج شود که خیر، چنین نیست. «آخوند زاده» هم، بی شک، چون «شیللر» می اندیشید وقتی که می نویسد: «امروزه، تنها فرم ادبی که در خدمت مردم می تواند باشد و با سلیقه اشان سازگار است هنر تئاتر و داستان نویسی است»⁽⁴⁷⁾ و ما هم می گوئیم: «خیر، چنین نیست. حرف ما، اصولاً، چیز دیگری است.» ما دریافت و بستر دیگری احتجاج می کنیم. ما می گوئیم، حتی «آخوند زاده» هم، چنان که در مقدمه آمده، نسبت به دوران ش عقب افتاده بود؛ حتی با دانش و آگاهی، ظاهراً، عمیق خود نسبت به فرهنگ عصر و تحولات تاریخی دوران ش، هنوزیک محافظه کار سنت پرست بود، یا یک روشنفکر سردرگم - گیج در شناخت تحولات زمانه اش! او «شکسپیر»، «شیللر»، «ولتر»، «پوشکین»، «بلینسکی» و... را خوانده بود، آن ها را در جیب خود داشت! اما، آن چه که نداشت خاک، زمینه، فرهنگی که اینان را پرورانده بود! او حتی یک میوه ی پیوندی از این خاک - فرهنگ غربی هم، نبود! او آن گاه که با «انقلاب کارگری» 1848م. اروپا روبرو می شود، با وجود آن که تمامی شش نمایشنامه ی خود را در فاصله سال های 1850م. تا 1856م. نوشته است، هنوز نمی تواند ضرورت اجتماعی این انقلاب را درک و هضم کند، تا چه رسد به ماتیفست آن! و نتیجتاً، از زبان «مسیو ژوردن» (یک پروتاگونیست نمایش)، هراسان فریاد اعتراض برمی دارد، برای سلطنت خوب فرانسه دل می سوزاند، به کارگران و زحمتکشان پارسی توهین می کند، آنان را شیاطین، عفریت ها و بد کرداران می نامد:

موسیو ژوردان: (تنگ نفس) کو حاتم خان آقا، کو شهپاز بیگ؟

شهربانو خانم: (ترسان ترسان) هر دو در اتاق شرف نسا هستند.

صبح به سرکشی ایلیخی رفته

بودند، بسیار خسته شده آنجا افتاده

خوابیده اند.

موسیو ژوردن: (به بانگ بلند، تنگ نفس) خانم باید همین حالا بیدار شوند.

من می روم، نمی توانم بایستم.

حیف به توپاریس! حیف به تو تولیر!

حیف به پایتخت قشنگ سلطنت خوب
فرانسه! بدبخت شد، دوماژ پاریس!
موندیو! موندیو!

.....
.....

حاتم خان آقا: (به حیرت) حکیم صاحب، که خراب کرده، که
بهم زده است؟

موسیو ژوردن: (به اضطراب) شیاطین، اجنه، دیوها، عفریت ها،
بدکردارها، کدام یکی را بگویم؟... (48)

آری! برخورداری از دانش و آگاهی یک چیز است و اعتقاد داشتن و زندگی کردن با آن ها چیز دیگر! این جا، حتی «آخوندزاده» ی یک گام پیش گذارده، یعنی «دیده رو»، «روسو»، «دانتون» و..... خوانده، دو گام پس می گذارد؛ برای سلطنت خوب (بخوان ارتجاعی) «بوربون» های ضد انقلاب کبیر 1789م. (انقلاب شکل گرفته براساس ایده های همان فیلسوفان) دل می سوزاند، مویه می کند! و برعکس! این جا، حتی «آخوند زاده» ی یک گام پس گذارده، دو گام پیش می گذارد و همچون یک، روشنفکر - مسلمان مودی امروزی، چون «سروش» که چپ ها را کافر می خواند، با ترمینولوژی های مذهبی، زحمتکشان و انقلاب کارگری آنان را تخطئه می کند، انکار می کند، آنان را شیطان و دیو و عفریت و بد کردار می خواند!

براستی، آن چه که ایرانیان، در طول قرن نوزدهم و شروع قرن بیستم، از تناثر غربی کشف کردند، تنها لاواهای به سطح برآمده، خشک شده، یعنی گذشته ی آتش فشان آن بود. آنان هرگز تا دهانه نرفتند، نتوانستند؛ جایی که آتش فشان خشمگین و لجام گسیخته، دوباره، در حال جوشش و خروش بود، و آماده برای فوران لاواهای سوزان و ملتهبی که از ضرورت آن انقلاب اجتماعی درک نگردیده از سوی «آخوند زاده»، (و لذا، مردود از نگاه «مسیو ژوردن»)، سرچشمه می گرفت! لاواهایی که جوهره ی مردمی هر اثر ارزشمند هنری - تنائتری، از ربع آخر قرن نوزدهم به بعد، شد! جوهره ی کوبش درب در قفای خود توسط نورا در «خانه ی عروسک»، جوهره ی صدای

تبر برتنه ی (خشک) درختان در «باغ آلبالو»، جوهره ی پژواک درد و اعتراض مغاره نشینان «در اعماق»!

از «میرزا فتحعلی آخوندزاده» (نویسنده - بازیگر زبان) که بگذریم، حتی «عبدالحسین نوشین»، (کارگردان - بازیگر بدن) - «سیدعلی خان نصر» که به جای خود! - که بیش از نیم قرن بعد، برای تحصیل به اروپا اعزام شد و به تحصیل تئاتر در فرانسه پرداخت، هم، بس اندک توانست فن تئاتر را از سطح فن بیان - خطابه (بازی زبان ملهم از آثار «کُرنی» و «راسین» = نئو کلاسیسم) بیش تر توسعه دهد! او، از «واگنر» و «موسیقی - درام»ش، از «دوک منینگن» و «انسامبل»ش، از «آنتوان» و «تئاتر آزاد»ش، از «گریک» و «اوبراماریونت»ش، از «استانیسلافسکی» و «سیستم»ش، از «آپیا» و «تنوری نورپردازی»ش، از «آرتو» و «تئاتر قساوت»ش، از «کوپو» و «صحنه ی فرمال»ش، از «پیسکاتور» و «تئاتر سیاسی»ش، از «مایر هولد» و «تئاتر بیومکانیک»ش، از «تایروف» و «تئاتر خالص»ش، از «واختانگف» و «تئاتر گروتسک»ش، از «أخلوپکف» و «صحنه ی گردش»ش، از «برشت» و «تئاتر حماسی»ش، بسی ناچیز همراه آورد، یا با دست پُر پس نیامد! در کلاس های تئاتری اش، در کتاب خود «هنر تئاتر»، نادر چیزی از این بزرگان گفت، یا بسیار آشفته گفت! او، چنان که در جلد دوم - مکتب سوسیالیستی کتاب حاضر (کتاب دوم) خواهیم دید، در تئاتر خود، برخلاف میل درونی اش، بیش تر با دانش ایده نولوژیک خود تئاتر کار کرد تا با دانش تئاتری خود! به سخن دیگر، او بیش تر نقش یک انقلابی حرفه ای را بازی کرد یا، اجبار شد که بازی کند، تا نقش یک تئاتری حرفه ای را! و همین، هم به کاراکتر سیاسی اش لطمه زد، و هم به کاراکتر تئاتری اش.

البته، شکی نیست که در طول نیمه ی دوم قرن نوزدهم، یک انقلاب اجتماعی در ایران در حال شکل گیری، تجمع نیرو و غلیان بود که در شروع قرن بیستم فوران زد (انقلاب مشروطه). اما، هرگاه در جستجوی ردّ پای انقلابی اندکی شبیه در اروپا باشیم، باید، حد اقل، تا قرن شانزدهم و هفدهم میلادی به عقب باز گردیم. و این جا، دلیل شکست نهفته است. آری. ایران قرن نوزدهم، حتی اروپای قرن شانزدهم نیز، نبود، با فقدان هر نوع تجربه ی تئاتری به مفهوم غربی آن.

بی تردید، امکان نوعی پُل میان این شکاف تاریخی بود، اگر امپریالیسم روس و انگلیس فاکتورهای اصلی در امور کشور نبودند، اگر بورژواهای ایرانی در حال شکل گیری با فنودال ها و اشراف یکی نبودند و نمی شدند و مصالحه نمی کردند، اگر نیروهای پیش رو - مردمی، توسط یک کودتای مهندسی شده از سوی غرب، به وسیله ی یک رژیم دست نشانده ی دیکتاتوری، سر به نیست نمی شد، و اگر و اگر و اگر!!

و تازه، این اگرها و آن انقلاب اجتماعی اش یک سوی قضیه است؛ سوی دیگر، (چنان که در سرانجام «صادق هدایت» گفتیم) ضرورت یک انقلاب صنعتی در کنار و پهلو به پهلو ی یک انقلاب اجتماعی، در جامعه شدیداً احساس می شد، که تا زمان «تقی ارانی» و «دنیا» ی او - از 1312ش. به بعد- هیچ یا کم تر مبارز - روشنفکر آن زمانی به فکرش بود، از آن نوشته بود! هر چه که بود گله و شکایت بود و درد، در تحلیل نهائی، از نبود آزادی! عقب افتادگی، همچون امروز، در فقدان دموکراسی تفسیر و جستجو می شد! یا اگر روشنفکر - مبارزی، قدری پراتیک تر و دنیا دیده تر بود، همچون «آخوند زاده»، عقب افتادگی را در کم بودهای خطی - زبانی زبان فارسی توجیه و تفسیر می کرد! عقب افتادگی و لذا، فقدان دموکراسی و کم بودهای خطی - زبانی در نبود دانش ماشین بخار، نبود دانش نیروی الکتریسیته، نبود دانش فیزیک و شیمی، نبود دانش ریاضیات، نبود دانش پزشکی و... جستجو و تفسیر نمی شد. به سخن دیگر، و باز هم، چنان که در سرانجام «صادق هدایت» آمد، شما و ما می توانیم در مورد «تئاتر دوران مشروطه» و پس از آن کتاب ها بنویسیم که نوشته ایم، می نویسیم (مثل این کتاب) و نوشته خواهد شد، اما یک جزوه، حتی یک جزوه ی ساده در مورد فیزیک، شیمی، ریاضیات و علم طب دوران مشروطه، الهام گرفته از جامعه ی صنعتی زمان مورد بحث، ننوشته و نوشته نخواهد شد، چرا که وجود خارجی نداشتند! و بیش تر: ما می توانیم و توانسته ایم اثر پرارزشی، همچون «از صبا تا نیما» بنویسیم، اما نمی توانیم حتی جزوه ی بی ارزشی، به عنوان مثال، از پاپن ایرانی تا برادران رایت ایرانی، از گاس ایرانی تا انیشتین ایرانی، از هاروی ایرانی تا کُخ ایرانی، از لاوازیه ایرانی تا مندلیف ایرانی، از هگل ایرانی، تا مارکس ایرانی، از کیرکگارد ایرانی تا سارتر ایرانی و... بنویسیم، چرا که بافت اقتصادی جامعه، زیربنای اقتصادی آن (شامل وسائل تولید و روابط تولیدی) در طول تمامی دوره

ای که ما از آن صحبت کرده ایم، زیربنائی بر اساس اقتصاد طبیعی، اقتصادی وابسته به زمین باقی ماند. این اقتصاد در برابر زیربنای اقتصاد صنعتی غرب نحیف تر و ساده تر از آن بود که بتواند تولیدات روبنائی آن، شامل علم و هنر و فلسفه اش را دریابد و جذب کند. بنا بر این، آن چه که دریافت و جذب و نسبتاً هضم نمود، باقی مانده ی ارثیه ی زیربنای اقتصادی غرب، قبل از دوران صنعتی، یعنی اقتصاد طبیعی وابسته به زمین آن بود، که علم و فلسفه اش را، فلسفه ی ایرانی - اسلامی داشت؛ و باقی مانده بود هنرش (هنر تئاترش - بازی زبان اش) که، به دلالتی که تا کنون آمده است، به ویژه در کتاب اول، برای او بیگانه بود، و معهذاً آن را گرفت. اما، این جا هم، آن چه که گرفت، به آن دست یافت، همان طور که در بالا اشاره شد، لاواها ی سطحی و خشک آن، یعنی هنر تئاتر لاواها ی اقتصاد طبیعی آن، هنر تئاتر قبل از انقلاب صنعتی آن بود، که این را هم، به دلیل فقدان فرهنگ تئاتر غربی به طور عام، باز هم سطحی تر و تُرشروتر، و حتی با عداوت گرفت، چنان که در فصل اول «مبارزه علیه استبداد فنودالی» (ذکرش رفت!

بنابراین، این جا هم، مُشکل، همچون مُشکل تعزیه، که در کتاب اول بحث نموده ایم: (مشکل تماتیک تعزیه - آن چه که مانع تکامل اش شد، با وجود تحول در شکل - یعنی مضامین فنودال - برده داری متعلق به اقتصادی طبیعی)، همان مُشکل تماتیک، منتهی دریافت و دوران دیگری است! و از این روست که، اکثر قریب به اتفاق مبارز - روشنفکر - هنرمندان دوران قبل و بعد از انقلاب مشروطه، مُشکل جامعه، عقب افتادگی آن را در فقدان آزادی می بینند، نه در فقدان صنعت - ماشین! در کم بودهای خطی و زبانی می بینند، نه در کم بودهای فرمول های ریاضی، شیمیائی، فیزیکی، علمی و فلسفی! ترکیه ظاهراً نوین، کم بودهای خطی و زبانی اش را با پذیرش الفبای لاتین جبران نمود؛ اما آیا این جبران توانست جبران عقب ماندگی های وسائل، روابط و شیوه های تولیدی اش شود تا، حتی امروزه، در پایان سال 2016م، نهال نحیف دموکراسی اش مورد هجوم رهبری مستبد و مرتجع و حزبی مذهبی و متحجر قرار نگیرد؟! و برعکس، ژاپن و جامعه ی ژاپنی به خط و زبان مهجورش چسبید، اما از وسائل، روابط و شیوه های تولیدی عقب افتاده اش کند تا ژاپن واقعاً نوین شد! لذا، از این جهت، عقب افتادگی ایرانی، عقب افتادگی تاریخی - ماتریالیستی بود (است)؛

سخت جانی و تداوم شیوه ی تولید و ابزار تولید و روابط تولیدی عقب افتاده ی اقتصاد طبیعی (و امروزه روز مونتازی به شدت وابسته) به دلایل گوناگونی که تاکنون ذکرشان رفته است. این جا، آشکارا، نه «آخوند زاده»، شخصاً، در این سخت جانی مقصراست، نه «رضا خان»، نه هنرمند دمکرات، نه سیاست مدار مستبد! و بیش تر، این جا قزاق - سیاست مدار مستبد مُحق تر هم، هست! چرا که، آزادی در یک اقتصاد صنعتی کنده از زمین، در استقلال از زمین، واقع بینانه تر است؛ چرا که ممکن تر، عملی تر، تحقق پذیرتر است، پس باز - گسترده افق تر است، دور پرواز تر است، پس بالقوه تر، رؤیائی - هنرمندانه تر است! این جا، «رضا خان» واقع بین تر است، چرا که به ثوب آهن فکر کرد، به خط آهن فکر کرد، به کارخانه فکر کرد! (حتی اگر با این منطق جلو برویم که او را غربی ها آوردند تا ایفاگر سیاست کمربند سبزشان به دور «اتحاد شوروی جوان» باشد؛ حتی اگر با این منطق جلو برویم که اقتصاد صنعتی غرب نیاز به طلای سیاه داشت پس او را آوردند؛ حتی اگر با این منطق جلو برویم که، هرکس دیگری هم بود این کارها را می کرد، چون ادامه ی نیروی پتانسیل «انقلاب مشروطه» بود، حتی و حتی و حتی!) چرا که، به روشنفکر - هنرمند هم دوره اش بنگریم که چگونه اندیش بود! به «صادق هدایت»، یکی از گل های سر سبد روشنفکر - هنرمندان هم دوره اش، دوباره گوش کنیم که چه بدیهی ساده - درویش - واداده اندیش بود: «ما فرزندان مرگیم، این مرگ است که ما را از سراب های زندگی رهائی می بخشد. در عمق زندگی ما این مرگ است که ما را به خود می خواند»، به «او - هدایت»، دگر بار، گوش دهیم که چه بد - کینه ورز - نژاد اندیش بود: «تورومی و ایرانی را می گذاری پیش این عرب های کثیف سوسمار خور که اگر کثافت به آن ها نرسد می میرند؟» عجباً:

اگر «رضا خان»، به عنوان مثال، با کشیدن خط آهن از جنوب به شمال به جای از شرق به غرب، در جهت منافع مادی - میلیتاریستی (استراتژیک) غرب حرکت کرد، «صادق هدایت» هم، با تبلیغ اندیشه ی «آریا مداری» و وارد نمودن «ادبیات پوچی» در جهت منافع معنوی - سیویل (ایدئولوژیک) غرب گام برداشت، قلم زد!

باری! «رضا خان» بی سواد مُسلم می رفت پایه های آن چیزی را در کشور پی ریزد که «آخوند زاده» ی با سواد مُسلمان به مُخیله اش هم خطور نمی کرد، یا حد اقل، در تمامی آثارش هم، به استثناء یکی دو نمونه ی کم رنگ و گذرا، اشاره ای

بدان نشده است: تکنولوژی - صنعت! « او - آخوند زاده » از استبداد، جهل، خرافات، خر مذهبی، عقب ماندگی، فقدان آزادی بسیار سخن می راند، با کم ترین آگاهی از آن که مبارزه با مقولات طاعونی فوق، مبارزه برای آزادی (دمکراسی نوین)، بدون برخورداری زیربنایی از صنعت - تکنولوژی روز (کنندن از اقتصاد طبیعی - زمین) کنندن از ابزار، وسائل تولید و شیوه های تولید و روابط تولیدی دوره های برده داری و فئودالی، ناممکن است، فقط یک رؤیاست، آرمان شهرجویی (آریا شهرپرستی) است، که خصلت وجودی اش، حقیقت اش، تحقق ناپذیری، و سرانجام اش مُرده پرستی است، چنان که «مارکس» گفت: «اشباح مردگان بر زندگان سنگینی می کند.» یا سرانجام اش مرگ پرستی است، آن چنان که «صادق هدایت» خود را تفسیر می کرد: «ما فرزندان مرگیم.»!

آری. گاهی تضاد میان نوگرا و کهنه گرا در جامعه مان، چندان پیچیده می شود که تشخیص شان از یکدیگر، ظاهراً، ناممکن می گردد: کهنه، نو گرفته می شود و نو، کهنه! و این تضادی است که، حتی امروزه، در «جمهوری اسلامی» ادامه دارد: نمایشنامه نویس - هنرمند در غرب نشسته ی نوگرایی هنوز به قوم عرب می تازد و انگشت اتهام سوی او می گیرد، و جوانک - رئیس جمهور کهنه گرای مُسلمی، در فکر تکنولوژی هسته ایست! شاعره ای در داخل، آرزوی ظهور «شاه نادر» دیگری است، و چریک فدائی خلقی در تبعید، در فکر یک «اصلاح دینی»! روشنفکری ضد مذهبی، از فکر بمباران موضعی - اتمی کشور از سوی غرب، قند در دل اش آب می شود، و روشنفکر مذهبی اش، در فکر پیوند «کورش» و «مهدی» جان برسر دست می نهد!

آری. صحنه ی ایران، صحنه ی گروتسکی است، از غمزه ی چشم اش خون می چکد:

خون ریخته می بینی گویی که چه خون است این

از غمزه به پرس آخر کاین خون به چه می ریزی؟⁽⁴⁹⁾

* * *

«زیرنویس های فصل چهارم»

«زیر نویس»

1- *SHAKESPEARE. W. JULIUS CAESAR, ACT 1, SCENE.*

- 2 - جنتی عطائی. ابوالقاسم، بنیاد نمایش ایران، چاپ دوم (تهران، 1356 ش.)، ص 74.
 - 3 - شیروانی. ح، منصوری. پ، نُکرشد، ص 37.
 - 4 - ساتن. الول، نُکرشد، ص 292.
 - همچنین: رشید یاسمی، نُکرشد، ص 130.
 - 5 - اسکوئی. مصطفی، سیری در تاریخ تئاتر ایران، نشر آناهیتا، (تهران، 1378 ش.) ص 276.
 - 6 - جنتی عطائی. ابوالقاسم، نُکرشد، ص 77.
 - همچنین: اسکوئی. مصطفی، نُکرشد، ص ص 329 - 330.
 - 7 - طباطبائی. ج. آ، نقش مراکز آموزش تئاتر در تحول و گسترش هنر نمایش در ایران در دوره ی پهلوی چاپ اول (تهران، 1355 ش.)، ص ص 28 - 27، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
 - همچنین: اسکوئی. مصطفی، نُکرشد، ص ص 333 - 335.
 - 8 - حالتی. رفیع، نُکرشد.
 - همچنین: اسکوئی مصطفی، نُکرشد، ص ص 351 - 354.
 - همچنین: فروغ. مهدی (نمایش - ایرانشهر) نُکرشد، ص 921.
 - 9 - جنتی عطائی. ابوالقاسم، نُکرشد، ص 77.
 - 10 - اسکوئی. مصطفی، نُکرشد، ص 286.
- 11- *UPTON. JOSEF. M. THE HISTORY OF MODERN IRAN*, HARWARD UNIVERSITY PRESS, 1960), P. 90.
- 12 - شیروانی. ح، منصوری. پ، نُکرشد، ص 44.
 - 13 - طباطبائی. ح. آ، نُکرشد، ص ص 27-28.
 - 14 - اسکوئی. مصطفی، نُکرشد، ص 339.
 - 15 - به «کتاب سوم» این تحقیق «کمدی ایرانی و تئاتر عروسکی» مراجعه شود.
 - 16 - جنتی عطائی. ابوالقاسم، «میرسیف الدین کرمانشاهی»، مجله ی هنرهای ملی، شماره ی 1، (تهران، 1334 ش.).

- 17 - حالتی. رفیع، نکرشد.
- 18 - نوشین. عبدالحسین، *تئاتر و نمایشنامه نویسی در ایران*، (دائرة المعارف تئاتر شوروی)، (مسکو، 67 - 1966م.).
- 19 - ظهوری. پرویز، *تئاتر جامعه ی باربد، تز درجه ی لیسانس*، دانشگاه تهران، دانشکده ی هنرهای زیبا، (تهران، 1349ش.)، ص 45.
- 20 - *فصلنامه ی تئاتر*، «تئاتر ارمنیان در تهران» - هویان آندرانیک. شماره مسلسل 20 و 21 - دوره ی جدید شماره ی 4 و 5 (پائیز و زمستان 1378ش.) ص 185.
- منبع اصلی*: (سالنامه ارمنیان تهران، کاراکاش. هایک، سال دوم 1929م، ص 395).
- 21 - *همانجا*، ص 186، (روزنامه ی آلیک، شماره ی 115 - 28 مای 1977م.).
- 22 - *همانجا*، همان صفحه.
- 23 - *همانجا*، ص ص 201، 196، 194، 192، 190 - 189.
- (روزنامه «آرولک» AREVELK (مشرق)، «تئاتر ارمنیان تهران»، سوم ژوئیه 1889م.).
- 24 - *همانجا*، ص 197.
- 25 - *همانجا*، ص 198.
- (رسول زاده. محمد امین، *روزنامه ایران نو*، شماره ی 106، ذیحجه الحرام 1327ه.ق.).
- 26 - *همانجا*، ص ص 205 - 194.
- 27 - *همانجا*، ص ص 206 - 205.
- (مجله ی میدک، شماره ی دوم، سال 1924م. ص 17).
- 28 - *همانجا*، ص 209.
- 29 - اسکوئی. مصطفی، *نکرشد*، ص ص 302 - 301.
- (*منبع اصلی*: پایازیان. واهرام، *زندگی هنرمند*، به زبان روسی مسکو، 1965م، ص ص 379، 380، 373)
- 30 - (مصاحبه با عبدالحسین نوشین) توکل. جعفر، *تئاتر عصر کنونی ایران و اهمیت اجتماعی آن*، (مسکو، کتابخانه ی لنین، 1971م.)، ص 47.
- 31 - اسکوئی. مصطفی، *نکرشد*، ص ص 304 - 303.
- 32 - هدایت. صادق، *مازیار، دیباچه*، (تهران، سال؟) انتشارات امیرکبیر، ص 11.
- 33 - *همانجا*، ص ص 122، 118.

34 - هدایت. صادق، زنده بگور..... داده شود

همچنین: The Times Literary Supplement «Persian Literature Today»

Friday, June 12, 1953, P. 384.

35 - هدایت. صادق، بوف کور، چاپ دوازدهم، (تهران، 1348ش.)، ص 139.

36 - گرمسیری. علی اصغر، سخنرانی در تئاتر نصر، (تهران، 18 خرداد ماه 1367ش.).

37 - اسکویی. مصطفی، نکرشد، ص 330.

38 - همانجا، ص ص 329 - 330.

39 - فکری. معزالدین، سالنامه ی پارس، (تهران، 1325ش.)، ص 73.

40 - همانجا، همان ص.

41 - خلیج. منصور، نکرشد (سیدعلی نصر)، ص 117.

42 - نصر. سیدعلی، گزارش رئیس «کمیته ی تئاترپرورش افکار»، روزنامه اطلاعات،

4 بهمن 1319ش.

43 - اسکویی. مصطفی، نکرشد، ص ص 333 - 334.

44 - همانجا، ص ص 352 - 353.

45 - تعاونی. شیرین، نکرشد.

همچنین: شعاعی. حمید، نکرشد.

46 - Schiller. F, Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.

47 - تبریزی. میرزا آقا، نکرشد، ص 18.

48 - آخوندزاده. میرزا فتحعلی، «موسیقی ژوردن»، تمثیلات، مترجم: محمد جعفر قراچه داغی،

چاپ دوم، (تهران، 1349ش.)، ص، ص 365، 367.

49 - (خاقانی) - لغت نامه ی دهخدا، (انتشارات دانشگاه تهران، 1377ش.) جلد یازدهم

(علی آباد - قورثا)، «غمزه»، ص 16808.

* * *

«ضمیمه ی فصل چهارم»

«ضمیمه ی فصل چهارم»

فهرستی از شماری نمایشنامه ها و نمایشنامه نویسان
(نمایشنامه های این دوره در مجموع به سه گروه بخش پذیرند)

(1) نمایشنامه های تاریخی و داستانی

داستان برمکیان	عبدالرحیم خلخالی	بتکده هندی	شاهرخ افلاطون
وامق و عذرا	عبدالرحیم خلخالی	ابومسلم خراسانی	شاهرخ افلاطون
بیژن و منیژه	عبدالرحیم خلخالی	خسرو و شیرین	کمال شهرزاد
موسی و فرعون	عبدالرحیم خلخالی	عزیز و عزیزه	کمال شهرزاد
کوروش کبیر	عبدالرحیم خلخالی	عباسه	کمال شهرزاد
رستاخیز	میرزاده عشقی	عروس ساسانیان	کمال شهرزاد
طوفان و غروب	رحیم - نامور	زردشت	کمال شهرزاد
عروس مغول	رحیم - نامور	گل های حرم	کمال شهرزاد
شاه ایران و بانوی من	نبیح الله - بهروز	مجسمه مرمر	کمال شهرزاد
راه مهر	نبیح الله - بهروز	پروانه	کمال شهرزاد
شب فردوسی	نبیح الله - بهروز	مازیار	صادق هدایت
جیجک علیشاه	نبیح الله - بهروز	پروین دختر ساسان	صادق هدایت
انوشیروان عادل	گریگوری یقیکیان	افسانه آفرینش	صادق هدایت
فاجعه یا راه خونین	گریگوری یقیکیان	آخرین یادگار	سعید نفیسی
سیروس	علی نصر	نادر شاه	سعید نفیسی
نوش آفرین و ملک اسماعیل	حسین خیرخواه	تجدید عظمت ایران	ا. خواجه نوری
امیر ارسلان رومی	شاهرخ افلاطون	یوسف و زلیخا	کاظم زاده ایرانشهر

(2) نمایشنامه های معیشتی و اخلاقی

(تعدادی از این نمایشنامه ها آدپتاسیون آثار «مولیر»، «گوگول»، «لابیش» و... می باشند.)

ایده آل	میرزاده عشقی	عشاق پریشان	رفیع حالتی
بچه گداها	عشقی	سهم زندگی	کرمانشاهی
کفن سیاه	عشقی	دکتر ریاضی دان	خسروانی
جمشید ناکام	عشقی	قربانی شهوت	قدرت منصور
جعفرخان از فرنگ آمده	حسن مقدم	کلاه حصیری	ناصر
ازدواج فوری	ملک آراء	هردمیل	فکری
نتایج بیسوادى بانوان	علی نصر	سرباز وطن	مبشرى
حاجى قمارباز	نصر	دکتر کارد و چنگال	مبشرى
عروسی حسین آقا	نصر	بر همکاران بد لعنت	حسین خیرخواه
شوهر بد گمان	نصر	جنگ زرگری	م. فکری
قوزی	نصر	اشتباه لُپی	فکری
آجی اُبل	نصر	غیاث خستمال	ابراهیم ناهید
عاقبت ازدواج در ایران	پور احتشامی	ترس از جریمه	نوشین
نتیجه خیانت زن	پور احتشامی	زن وظیفه شناس	نوشین
هفت رنگ	ملک آراء	خروس سحر	نوشین
لج و لجبازی	علی گرمسیری	فرشته	مستعان
دلباختگان	گرمسیری	شوهرهای مریم خانم	مستعان
بدمست	گرمسیری	عروس مرمر الملوک	مستعان
افتضاح	رفیع حالتی	زن نیست فرشته است	مستعان
اصفهانى چُلَمَن	حالتی	بارک اله شاه باجی خانم	بایگان
اشتباه لُپی	حالتی	من باید وکیل شوم	بایگان

بایگان	مرخصی یک ماهه	حالتی	»	خانم دلال
بایگان	سر راهی	حالتی	»	عروسک پشت پرده

(3) نمایشنامه های موزیکال

حاجی بیگف	مشهدی عباد	وزیری	شوهر بد گمان
حاجی بیگف	اصلی و کرم	تربتی	لیلی و مجنون
حاجی بیگف	عاشق غریب	تربتی	خسرو و شیرین
حاجی بیگف	شیخ صنعان	شهرزاد	فرشتگان عشق
وزیری	گلرخ	شهرزاد	زن های پاشا
وزیری	خانم خوابند	شهرزاد	پرچهر و پرزاد
		حاجی بیگف*	آرشین مال آلان

* اسکوئی. مصطفی، ذکر شد، ص ص 283 - 281.

* * *

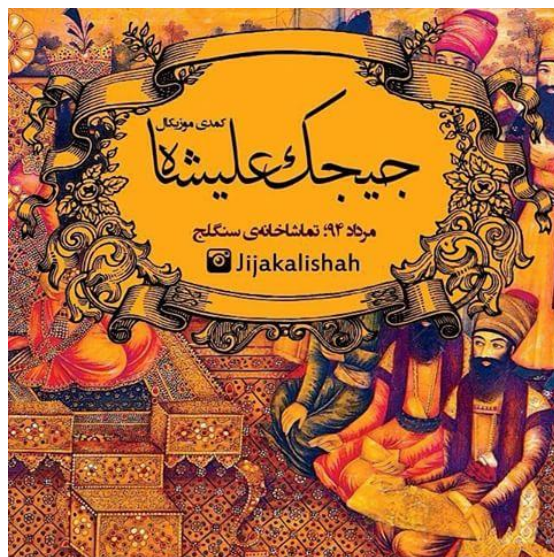
«تصاویر فصل چهارم»



«جعفرخان از ...»، چاپ در «مطبعه ی فاروس»،
تهران 1301 ش.



«ذبیح بهروز»



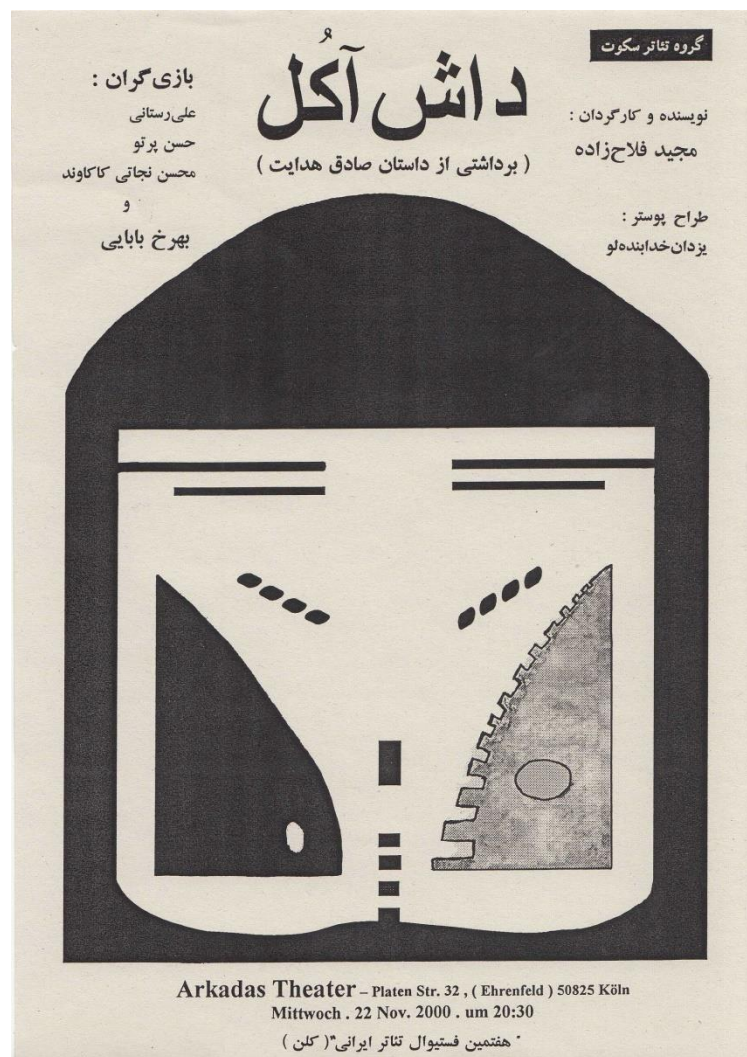
پوستر نمایش « جيجكعليشاه»، کارگردان «رحمت امینی»، سال 1380ش.



«صادق هدایت» و «بوف کور» ش



مرد، همه هفتی ها را
به یک چشم نگریسته و
سر نوشتت آنها را
یکان می کند نه توانگر
من شامد و نه لدا



پوستر نمایش، سال 2000م.