

مقدمه‌اي
بر
تاريخ سياسي تاتار

فصل سوم: «تحقق عملي- هنري تئاتر فردا»

3	طرح مسئله
3 - 4	ورود پژوهش:
4 - 10	الف. کلام همچون عمل
10 - 15	ب. حرکت همچون عمل
15 - 18	سرانجام تصاویر
23 - 24	پانویس

طرح مسئله

سؤالی که اینک، در این فصل مطرح می‌شود، چنین است: «چگونه می‌توان از لحاظ عملی - هنری و نه تئوریک - تاریخی که تا اینجا درگیر آن بوده‌ایم، به تئاتری از نوع «تئاتر فردا» دست یافت یا، حداقل، به آن نزدیک شد؟» به سخن دیگر، «با چگونه و چه نوع تولیداتی بر مینا و اساس آنچه که تاکنون ذهنی تجربه نموده‌ایم، عینی هم، می‌توان برای تحقق «تئاتر فردا»، عملاً، وارد میدان - معرکه - صحنه شد تا هنرمند - زحمتکش تئاتری هم، سهم خود را همچون توده‌های زحمتکش، در راه تحقق تئاتر مورد نظر، و در تحلیل نهایی، عدالت مورد نظر، اداء نماید؟»

تلاش این فصل، در راستای پاسخ به چنین پرسش‌هایی است.

ورود

در تفسیر جدیدی از «انقلاب فرانسه ۱۷۸۹» «فریدریش شلهگل» (F. Schlegel) نوشت: *انسان می‌تواند آن را به عنوان نقطه مرکزی و اوج کاراکتر ملی فرانسه ببیند، که در آن، تمامی وجوه تناقض‌وارش متحد شده‌اند؛ به حیث ترسناکترین الهام گروتسک‌وار دوران، جایی که عمیق‌ترین تعصبات و جابجانه‌ترین انتظارات و پیش‌بینی‌های آن، منتهی به هرج و مرج وحشتناکی می‌گردد، یک ترکیب عجیب و غریب، یک تراژی - کمیک بسیار عظیم در باره کل بشریت.*^۱

به‌حیث «انقلابی سرنمونه» (An Archetypal Revolution)، آنچه که احتمالاً از این تفسیر جدید واقعه منتج می‌شود، چنین است: یک، هر واقعه بزرگی، از نظر کمی و کیفی هر دو، به معنای یک بی‌نظمی مطلق است؛ دو، در یک بی‌نظمی مطلق، ما در آستانه وقوع معرکه‌ای جهانی - فیزیکی - گروتسک قرار می‌گیریم، یعنی در قلمرو دنیا - صحنه‌ای تراژیک - کمیک!

اکنون، پرسشی که در پیش روی داریم بدین قرار است: «چگونه می‌توان این وقایع بزرگ را به یک فرم هنری - تئاتری تبدیل نماییم؟ یعنی آنچه که «مایر هولد» اندیشمندانه، در معیاری دیگر، در مورد برگردان «بازی بدن

زحمتکشان» به «تئاتر بیو-مکانیک» انجام داد و ما آن را در فصل اول این گفتار، بررسی نمودیم؟!»

اما، در آغاز، به عنوان توضیح کوتاهی بگویم، آشکارا آنچه که پرسش فوق بدان اشاره دارد، البته در ادامه سؤال‌های «طرح مسئله»ی این فصل، قابلیت عملی تبدیل است، یعنی امکانات تکنیکی ترجمه - برگردانی است. بنابراین، تلاش ما بر این خواهد بود که به سؤال فوق ذهنی برخورد نمائیم، تئوریک به پاسخ آن برنیاییم، بلکه از طریق مثال‌هایی واقعی، بطور عملی، براساس تجربیات عینی و مشخص، در زمینه‌های نمایشنامه‌نویسی (کلام همچون عمل) و کارگردانی (حرکت همچون عمل) برای یافتن پاسخی اقدام ورزیم!

پژوهش

الف، کلام همچون عمل

یک واقعه بزرگ می‌تواند ذهنی، در خود و در رابطه با یک فرد باشد، اما در عین حال، جهانی - همگانی! این موردی است در برگردان داستان «مرد پیر و دریا» (The Old Man and The Sea) از «ارنست همینگوی» (E. Hemingway) به یک نمایشنامه و سپس اجرای صحنه ای آن!

در داستان، واقعه بزرگ، یعنی خود عمل شکار ماهی عظیم توسط مردی پیر و تنها، چنانکه خواهیم دید، پیش‌نهاد واقعه‌ای جهانشمول - فیزیکی - گروتسک (بازی بقایی اندیشمندان) را می‌کند که توسط یک ضرورت عینی از پیش متعین (سوت‌راده‌ها را!) دیکته می‌شود:

مرد پیر: شاید من نباید یک ماهیگیر می‌شدم. اما این چیزی است که من به‌خاطرش زاده شده‌ام... (با صدای بلند) ماهی، تا زمان مرگم با تو هستم.²

به سخن دیگر، واقعه فوق و بازی متعین (عروسکوار) آن، به ما این امکان را می‌دهد که جهت تبدیل یک واقعه فردی و بسته در خود، به یک تراژی - کمدی عظیم و عینی استفاده ببریم! و چگونه؟

۱- با وجود این که «همینگوی» در طول زندگی هنری خود بیش از یکبار

دست به تجربه نمایشی نزده است (نمایشنامه «ستون پنجم» The Fifth-Colum در سال ۱۹۳۷، در اثنای جنگ داخلی اسپانیا ۳۸-۱۹۳۶) معهدا، شانزده فیلم به نمایش درآمده از داستان‌های او، تا این زمان،^۳ مؤید آنند که آثار وی، دارای کیفیتی فیلمیک - نمایشی‌اند! به سخن دیگر، داستان‌های کم‌تر رمان‌نویسی بیش از داستان‌های «همینگوی» به سینما راه یافته‌اند! آثار «همینگوی» برخوردار از بسیاری واحدها (واک‌ها = واژه‌ها Emes) بی بنیادین فیلم - تئاتر (Film-Theatre-Emes) اند، آنگاه که ما به «هنرهای سمعی-بصری» (The Adio- Visual Arts) روی آوریم و آنها را از این زاویه بنگریم.

از جمله این «واک‌های فیزیکیال - نمایشی» در آثار «همینگوی» که دارای کیفیت بسیار بالایی دراماتیکی هستند می‌توان از «قایق»، «دریا»، «جانواران وحشی»، «ناقوس»، «تفنگ»، «مشروب»، «زن، و... نام برد! در کنار این خصیصه، و به همانقدر پُراهمیت، از نقطه‌نظر نمایشی، آن که این «واک‌ها» که ابعاد بسیار متنوعی به خود می‌گیرند، تقدیری، سرنوشت‌ساز (و اساطیری) نیز، هستند! به عنوان مثال، می‌توان تصور کرد که قایق «مرد پیر» سرانجام، «تابوت» او خواهد شد و او - انسان، بر اساس «اساطیر سومری»، با همین «قایق-تابوت» که از دریا به خشکی (به زندگی) پای گذارده، دوباره به دریا (دنیای مرگ) باز خواهد گشت! و از این سیر، تا اسطوره «یونس و ماهی» در «کتاب مقدس» و «قرآن» از یکسو، و این گفته «ساموئل بکت» (S.Becket) در «در انتظار گودو» (Waiting for Godo) که: «از زمان تولد بر دهانه‌ی گورمان سواریم»^۴ از سوی دیگر، راه درازی که نیست هیچ، بلکه راه و ایده‌ی و درگیری «همینگوی» نیز، هست!^۵

خلاصه آنکه، در اینجا می‌توان چگونگی سیر تبدیل (برگردان - ترجمه) دیدگاه واقعه‌ای فردی - ذهنی - داستانی را به دیدگاه معرکه‌ای جهانشمول - عینی - گروتسک، از طریق عملی اندیشمندانه، تجربه نمود!

۲- اگرچه در هنر سینما، و حتی در صحنه تئاتر، می‌توان معرکه‌ای در گذشته را با ایماژهای فیزیکیال متحرک به زمان حال تبدیل نمود و آن را دوباره زنده

کرد، نظیر دو مورد فیلمیک از «مرد پیر و دریا»، اما سخن اینجاست که «بازی بقای» ما عملاً با گذشته بیگانه است! اکنون می‌زیید و به آینده می‌نگرد! لذا، اصل در اینجا، بقای اندیشمندانه امروز است برای ورود به فردا! اصل، پاسخ بیواسطه به نیاز زمان حال، زمان حال حاضر است! به سخن دیگر، ساختمان گرامری زمان گذشته زبان معرکه، پاسخگویی نیاز عینی، زورمند و بیواسطه امروز، زمان حال حاضر نیست. بنابراین، برگردانی ساختمان گرامری زبان دیروزی معرکه، به زبان امروزی، به زمان حال معرکه، اصل حیاتی، و لذا گریزناپذیری است تا ما را در بطن زنده معرکه قرار دهد تا کلام همچون عمل گردد. نمونه:

زمان گذشته خورشید نره نره از پشت دریا بالا آمد و... آنگاه خورشید روشن‌تر شد و به روی دریا نورافشانی کرد و همچنان که بالاتر آمد، آب دریا نور آن را به چشمان پیرمرد برمی‌گرداند و آنها را می‌زد طوری که پیرمرد به روی آب نگاه نمی‌کرد و پارو می‌زد.⁶

زمان حال روای: خورشید اکنون چون تیغه کم‌سویی از دریا بالا می‌آید. بعد خورشید درخشان‌تر است و درخشندگی بر سطح آب جاری می‌شود و سپس، ضمن آنکه خورشید تمام قد بالا می‌آید، سطح صاف آب درخشندگی را در چشمان مرد پیر واریز کرده و به سختی چشمانش را می‌زند و او بدون این که به آن نگاه کند پیش می‌راند.⁷

زمان گذشته طناب به آرامی و پیوسته از آب بالا آمد و بعد سطح اقیانوس جلو قایق صدایی صغیرمانند کرد و ماهی از آب بیرون زد. بیرون آمدن ماهی همچنان ادامه داشت و آب اقیانوس از دو سوی به اطراف می‌ریخت.⁸

زمان حال روای: طناب آهسته و پی‌گیر بالا می‌آید و بعد سطح

اقیانوس از سطح قایق بالاتر آمده و ماهی ظاهر می‌شود.
ماهی بی‌انتها بالا می‌آید...⁹

زمان گذشته

پیرمرد گفت: «آی. جانورهای ابلق. بیابید جلو. جانورهای ابلق... [...] تیغۀ چاقو را بچاند و همچنان که کوسه از ماهی کنده می‌شد پیرمرد گفت: «برو پی کارت، کوسه ابلق، یک و نیم کیلومتر برو پایین. و دوستت را ببین، شاید هم مادرت باشد».¹⁰

زمان حال

مرد پیر: آی! گالانوس‌ها. بیابید گالانوس‌ها.
روای: نبرد آغاز می‌شود، و قایق با تخریبی که کوسه‌ها بر سر ماهی می‌آورند به خود می‌لرزد. مرد پیر فقط بر گوشت می‌کوبد و پوست محکم است و مرد پیر به سختی چاقوی بر سر پارو بسته را در آن فرو می‌کند. ضربه‌ها نه تنها دست‌ها، بلکه شانه‌هایش را هم به سختی می‌آزارند. و همچنانکه یکی از کوسه‌ها سر خورده و پایین می‌رود مرد پیر فریاد می‌زند.
مرد پیر: پایین گالانوس، پایین یک هزار و هشتصد متر، برو به دیدار دوستت، یا شاید مادرت.¹¹

در مورد اول، یعنی زمان گذشته، همانطور که می‌بینیم، انسان تمایل به خواندن دارد، اما در مورد دوم، یعنی زمان حال، تمایل به دیدن! به سخن دیگر، در مورد اول، کلمات به حیث کلمه، وظیفهٔ همیشگی خود را انجام می‌دهند، یعنی توصیف می‌کنند، قصه می‌گویند، و در نتیجه همین‌گویی خود قصه‌گو است و همین و بس! در صورتیکه در مورد دوم، کلمات شرط لازم توالی حوادث در حال وقوع‌اند، یعنی یک سناریو! و هنوز بیش تر! اینجا در

مورد دوم، کلمات عامل عمل شده‌اند، یعنی، از یکسو، به تفسیری، قصه‌گو می‌تواند خود آکتور شود، یعنی «همینگوی» در صحنه، «مرد پیر» شود که در اجرای ما بر صحنه شد! و از سوی دیگر، به تفسیری دیگر، همین کلمات یک نخبازی، یک دست دراز شده سرنوشت (سوترا داهارادا) که، در واقع، به مرد پیر می‌نماید چه بکند، نه آنکه چه بگوید!

و حال، جلوتر نمی‌رویم و وارد حوزه‌های آوایی (فوننتیک) کار نمی‌شویم تا بگوییم که در اجراء، حتی می‌توان بجای کلام از صدای کلمات (موسیقی کلمات/تحریر) استفاده نمود! و یا... به‌عنوان مثال، در بخش مبارزه مرد پیر با کوسه‌ها برای حفظ ماهی، که هر یک از آنها (کوسه‌ها) می‌توانند یک واحد نمایشی (واک) تصور شوند. در واقع، به کمک موسیقی، «سمفونی شماره هفت» از «دیمتری شوستاکویچ» (D. Schostakovich) - محاصره لنینگراد - ما توانستیم حتی از یک دیالوگ هم استفاده نکنیم، بلکه صدا حرکت مبارزه را در نبرد نابرابر - نامنصفانه کوسه‌ها و «مرد پیر»، بر صحنه نشان دادیم! فیزیکیال آوا دادیم!

و اضافه آنکه، در اجراء، ما در راه کشف و استخراج و ترجمه نمایشی اثر و واک‌های نمایشی آن، به بسیاری از شگردهای استیلیزه‌ی تئاتر شرق (و غرب)، نظیر صحنه‌های پاروژنی مرد پیر در دریا (حرکات موزون دست‌ها و پاها، تا جایی که این حرکات ایماژ یک قایق-تابوت را تداعی کنند)، طی مسافت و نقل مکان از جایی به جایی دیگر (دور زدن متناوب صحنه، تا جایی که این دور زدن‌ها گذشت روزها و شب‌ها را در دریا تداعی کنند) و گامزنی تصویری (حرکات اسلوموشن پاها، تا جایی که رفت و آمدها از ساحل به تراس و کلبه و بالعکس را تداعی کنند) چشم داشتیم.

نتیجه آن که، برگردان‌های آگاهانه موارد تجربه فوق، می‌توانند یکی از راه‌های عملی-محتملی باشند جهت یگانگی حرف و عمل، و در نتیجه پاسخی به بخشی از پرسش‌های بنیادین این فصل. از سوی دیگر، نیاز برای دیدن تا شنیدن، عمل تا گفتار، یازی بدن تا بازی زبان، به اضافه طبیعت زورمند عمل بیواسطه - اضطراری (ذاتی در درون ترجمه - برگردان)، دیالوگ‌ها و

مونولوگ‌ها، معركة برگردان را از داستان مؤجز «همینگوی» هم، به مؤجزتر تقلیل داده، و بدین ترتیب، «مرد پیر» را به بازیگر بدنی (یک میم) تبدیل نموده‌اند که خطوط، دستورات، سناریویی را تعقیب می‌کند، بدیهه‌سازی می‌کند، نه آن که خط یک داستان یا حتی، یک نمایشنامه (بازی زبان) را! در اینجا، این تذکر هم داده شود که ما در مؤجزترنگاری و فیزیکیال‌نمایی نمایشی (بازی بدن) نثر «همینگوی» به زبان اختراعی «اسپرانتو» و مهمتر، به این پیشنهاد دانشمند - روانشناس انگلیسی «چارلز آگدن» (Ch. Ogden. 1889-1957) هم، چشم داشتیم که معتقد بود برای ایجاد یک زبان بین‌المللی (براساس زبان انگلیسی)، تحت عنوان «زبان پایه» (Basic English)، می‌توان مجموع لغات انگلیسی را (از حدود هشتصد هزار لغت) به هشتصد و پنجاه لغت ضروری کاهش داد که چنین نیز نمود: ۶۰۰ لغت اصلی، ۱۵۰ صفت و فقط ۱۶ فعل (بیشتر فعل یا افعال کارا Operatoren/Funktionsverben، نظیر: Go, Take, Put) و با حداقل گرامر تا حد دو زمان گرامری.¹²

اکنون، همراه با «طبیعت سیزیفوسی» اثر و استفاده محتمل از یک گروه گر، تئوری «کوه یخ» (Iceberg Theory) منتسب به داستان‌های «همینگوی»، به معنای آن که دوسوم مفاهیم آنها همچون کوه‌های یخی زیر آب و ناپیدابند، معنای عمیق‌تر و گسترده‌تری یافته، «مرد پیر» به یک «بازیگر سرنمونه» (Archetypal Actor) برگردان شده است: یک «ابرماریونت» مرموز و مثال‌زدنی، معرف (پیشنهاددهنده) یک واقعه جهانشمول - فیزیکیال - گروتسک، یک معركة بی‌همتای تئاتری در راه «بازی بقایی اندیشمند»، و بنابراین، معرف یک معركة حماسی - تاریخی که از قلمرو مرگ می‌گذرد؛ معركة‌ای که ماورای شکست خود خواسته «مرد پیر» است، همانگونه که خود می‌گوید: «و چه چیز تو را شکست داد؟ هیچ چیز. من فقط بسیار دور رفتم»؛¹³ معركة‌ای که در دنیای کابوس - رؤیا مانند موجوداتی گروتسکی (شریف، مضحک، ترس‌آور، دوستمند و دشمن‌خو) صورت می‌گیرد؛ معركة‌ای که علی‌رغم طبیعت «سیزیف» مانندش هنوز می‌سراید! «برای که

زنگ‌ها به‌صدا درمی‌آیند؟!» و آیا تمامی این‌ها نمی‌تواند پُژواک افسوس مبارزی چون «کاسترو» باشد که: «ای کاش می‌توانستم دوباره شروع کنم!»؟ و آیا در این حالت کوسه‌ها (واک‌های نمایشی) نمی‌توانند شکلی از اشکال تمامی دشمنان عدالت اجتماعی‌مان (واک - ماهی) باشند، از پاپشان گرفته تا امامشان، از سیاست‌مدارشان گرفته تا شاعرشان؟! و «مانولین» (واک - پسر بچه) معرکه‌ای در آیندهٔ دوم، «تئاتر فردا فردایی»؟!، بازی بقایی اندیشمندانه‌تر، ضرورت عینی عدالتی متحکم‌تر که والی‌اش رنجبران‌اند؟!!

پسر بچه: تو باید زود خوب شوی، چون چیزهای زیادی وجود دارد

که من باید یاد بگیرم، و تو می‌توانی هر چیزی را به من

یاد بدهی. چقدر رنج کشیدی؟

مرد پیر: فراوان.¹⁴

ب، حرکت همچون عمل

یک واقعهٔ بزرگ می‌تواند عینی، بیرون از خود و در رابطه با یک جامعهٔ درگیر یک معرکه (انقلاب) باشد. و این موردی بود برای ترجمان معرکهٔ جامعهٔ افغانستان به یک «تودهٔ تئاتر بیواسطه - فیزیکی - گروتسک» بنام «تئاتر عظیم آشتی ملی» در ۱۹۸۶ در «کابل» که می‌بایست بر دو بنیان استوار باشد: ۱- «ایدهٔ عملی معرکه» (تئاتر) ۲- «اجرای هنری معرکه» (تئاتر).

۱- «ایدهٔ عملی معرکه» (تئاتر)

افغان‌ها گفته‌ای پُرمعنی دارند، بدین قرار که «اتحاد سپاه اسکندر در هیچ کجا از هم نگسست، مگر در افغانستان؛ چرا که خاک افغان خاک نفاق است!»! باری. در کار بر روی ایدهٔ عملی ترجمان، نگران آن نبودیم که چه کسی حرفه‌ای و چه کسی غر حرفه‌ای است، و یا اصولاً، بازیگر است یا بازیگر نیست. آنجا، ما در زمان و فضایی گرفتار شده بودیم که در آن یک ضرورت

عینی - توده‌ای، یعنی ضرورتی جهانشمول، بدون توجه به کارکرد سازنده یا مخرب آن، پدیدار شده بود که زمان و فضایمان را پُر کرده بود و زورمندانه از درون، همچون عروسک‌گردان - مرشدی (سوتزاداهارادا) بی، همگی‌مان را، تمامی وجودمان، حتی ذره‌هایمان را هم، به سوی هدف عینی خود شکل می‌داد، متحد می‌ساخت... و هدایت می‌کرد. آنجا، از نقطه‌نظر تئاتری، خلاقیت، ضرورتاً به بازیگری تعلیم‌دیده تعلق نداشت! آنجا، خلاقیت می‌توانست به انسانی عادی تعلق داشته باشد که گرفتار آمده در شرایطی بیواسطه - اضطراری، به‌گونه‌ای مثبت به آن ضرورت عینی - توده‌ای، به مرشد درونی‌اش، از طریق عمل فیزیکی بیواسطه‌اش، پاسخ دهد. و در چنین لحظه‌ای بود که ما در «آستانه یک توده تئاتر بیواسطه - فیزیکی - گروتسک» (تئاتر فردا) قرار گرفته بودیم، چرا که در این لحظه خطیر (که می‌توانست تا زمانی نامحدود ادامه یابد) بود که، از نقطه‌نظر روان‌شناسی اجتماعی، خودآگاهی کلکتیومان (عقل جمعی‌امان)، ناخودآگاهی کلکتیومان (غریزه جمعی‌امان) را فرماندهی می‌کرد تا به‌گونه‌ای مثبت به آن ضرورت عینی، که اکنون «اول نیاز» مان، «برتر خواهش» مان شده بود، پاسخ گوید! و بی‌شک، این «اول نیاز»، در اکنون آن زمان، بیش از قطعه نانی شده بود که «ژان پل سارتر» (J.P. Sartre) برای صلح و آشتی پیشنهاد داده است! چرا که، اگرچه احتیاج‌مان برای بقاء، اساساً همان بود که برای انسان بدوی بود، لکن این احتیاج اساساً هم، تغییر کرده بود (هست). ما، حداقل، ده هزار سال بالغ‌تر شده بودیم (شده‌ایم).

«لونا» (Luna) ی مان دیگر تنها کره خاک مرده ماه نبود (نیست)! «لونا» ی مان هستی عینی‌ای بود (است) که «جهان نو» آفریده بود (است): «یک کشتی فضایی»، بازی بقایی اندیشمند! و دقیق‌تر، از نقطه نظر تئاتری بگوییم: طبیعت این «اول نیاز»، این «نونیز»، تا حدود بسیار زیادی، مشابه همان نیاز ترجمان خودآگاه «مایر هولد» از تئاتر توده‌های بیو- مکانیکی زیست‌کننده به «تئاتر بیو- مکانیک» بود. یا، زیباشناسانه - فلسفی بیان کنیم: این نیاز، نیازی بود توده‌ای - فیزیکی و بیواسطه جوشنده، راهبری شده توسط

ضرورتی توده‌شمول، که از جهاتی می‌توانست با تئوری «نیروی زندگی» (The Life Force) از «جورج برناردشاو» (J.B.Shaw) تطابق داشته باشد. و دوباره، در آن لحظه بحرانی بود که ما در آستانه یک «توده تئاتر بیواسطه - فیزیکی - گروتسک» قرار گرفته بودیم، چرا که، از نقطه نظر جامعه‌شناسی ساختاری - صنعتی، در این لحظه خطیر، ما همچون یک توده مکانیکی (توده ربات) عمل می‌کردیم. و این نیز، بی‌تردید، بیش از مونولوگ «فرانس» (Franz) در نمایشنامه «آلتونا» (Altona) است که پند و آرزو دارد: $1+1=1$ ، این عمل $1+1=1$ بود! به سخن دیگر، این ایده تئاتر بازی زبان نبود، بلکه ایده یک تئاتر کلکتیو بازی بدن بود به مرشدی یک ضرورت عینی جهان‌شمول. و بالاخره، این ضرورت چه می‌توانست باشد؟! این ضرورت، نیاز به یک صلح و آشتی عمومی میان قبایل و گروه‌های به خون یکدیگر تشنه افغانی بود، «ضرورت آشتی ملی» بود، پس ضرورت «تئاتر عظیم آشتی ملی» بود، ضرورت تزکیه، کفاره، «کاتارسیس» (Catharsis)، ضرورت رنج، درد، «آگون» که از درون‌اش باید می‌گذشتیم تا دوباره زاده شویم: «الکسیر» (Alixir)!

۲- «اجرای هنری معرکه (تئاتر)

اجراء شامل سی صحنه، براساس متنی کمتر از ده صفحه بود که کارگردان، به همراه یکی از نویسندگان و ژورنالیست‌های افغانی، تنظیم نموده بودند.¹⁵ تماشاخانه، استادیوم ملی - ورزشی کابل بود با سی هزار تماشاگر و دوهزار اجراءکننده‌ای که اکثرشان، حتی یکبار نیز، به تئاتر نرفته بودند، تا چه رسد که بازیگری، به معنای هنر تئاتر، را تجربه کرده باشند!¹⁶

این دوهزار شرکت‌کننده با منظور خاص کارگردان، از میان افراد ارتش (سربازان و افسران) و افراد حزبی (سازمان‌های مختلف حزبی) برگزیده شده بودند، بدین‌خاطر که این افراد، بطور کلی، بیشتر تابع نظم و ترتیب، و در نتیجه بازی استیلیزه‌اند، و لذا آشکارا، بهتر می‌توانند نقطه نظرات (عروسکی) «سوتراداهارادا» بی مورد بحث‌مان را به نمایش بگذارند! بنابراین، اینجا در این اجراء، گامی رادیکال‌تر از ایده‌های «جنبش پرولت کالت» برداشته

شده بود که، به عنوان مثال، آهنگری که پتک می‌کوبد، بهتر می‌تواند در صحنه تئاتر نماینده ی کارگران باشد تا بازیگری پروفسیونل که همین عمل را تقلید می‌کند!

بهرجهت، این دوهزار بازیگر هرگز نبوده بازیگر، در گروههایی صدتا دویست نفری، معرف افسار مختلف شهری و روستایی، تقسیم شده بودند که هر گروه توسط بازیگر با تجربه‌ای رهبری می‌شد که این بازیگران با تجربه نیز، به نوبه خود، شخصاً و در نشست‌های جمعی روزانه با کارگردان، درباره بازی‌ها، میزانش‌ها و بطورکلی، اجراء، توجیه می‌گردیدند.¹⁷

صحنه، طبیعتاً، در این شرایط میدان فوتبال استادیوم بود که، همچون رسم بازی، میان دو گروه رقیب، می‌ایشای پاکستانی، مجاهدین و پناهندگان افغانی از یکسو، و افغان‌ها و نیروهای طرفدار انقلاب از سوی دیگر، با صحنه‌آرایی‌های مربوطه (نگاه کنید به طراحی صحنه)، تقسیم شده بود. اضافه آن که، روز اجرائی این ابرتولید، که یگانه نمونه آن، در قرن گذشته، ابرتولید «حمله به کاخ زمستانی» به کارگردانی «نیکلای اوریف» (N.EVREINOV) در «لنینگراد» (به مناسبت سومین سالگرد انقلاب اکتبر، ۱۹۱۷) بود، روز نوز، روز آغاز بهار، در نظر گرفته شده بود که این نیز، اتمسفری از باروری (از اتحاد و همبستگی) تا تولد - پیروزی (کمدی) بر اجراء می‌افزود! همچنین، در هنگامه نبردها و بمب‌گذاری‌ها، مجموعه متنوعی از وسایل نقلیه نظامی و آمبولانس‌ها، در سطح زمین، و میگ‌ها و هلیکوپترها و همچنین، چتربازان در آسمان، عملیات نظامی را همراهی می‌کردند، که این هم، به‌نوبه خود، به‌طور نسبی، دائماً تماشاگران را با ایده ماشین - ربات - انسان، در ارتباط قرار می‌داد! البته، ناگفته نماند که کلام و طبیعتاً، دیالوگ هم در این معرکه هنری نقش اساسی بازی می‌کردند. اما، کلام و دیالوگ، اینجا توده - کلام - دیالوگی بود بصری تا سمعی! بدین معنی که یک گروه پانصدنفری از «لیسه نظام»، در جایگاهها، عنوان و مضمون هر صحنه را توسط پرچم‌های رنگین خردی که در دست داشتند، به‌صورت تابلوهای کلان نوشتاری، به نمایش می‌گذارند! از سوی دیگر، دیالوگ‌ها از طریق

میکروفون‌های استادیوم، چند صدایی درشت و بزرگ می‌شدند و در نتیجه، به‌همراه صدای دُهل‌ها، به حیث نخ‌های ماتریالیزشده، انجام وظیفه می‌کردند. خلاصه آن که، آنچه پس از چهل و پنج روز تمرین پی‌گیر و طاقت‌فرسا، در مدت شصت دقیقه ارائه گردید، معرکه‌ای بود آگاهانه هدایت شده، براساس تنها یک پرنسیب: «پرنسیب حرکت کنترل‌شده»، یعنی عمل هدفمند، راهبري شده توسط ضربه‌های دو دُهل عظیم، در دو سوی میدان که ریتم‌ها و کوبش آن‌ها، توده - گروه‌ها را درهم می‌کرد، جدا از هم می‌کرد، رهبري می‌کرد! در هر گوشه‌ای از میدان که حادثه‌ای نازل می‌شد، در آن گوشه توده نیز، حاضر می‌شد! و پس آنگاه:

*سرودهای انقلابی/ آیه‌های قرآنی/ سُرخ باوران افغانی/ سیه‌جامگان اسلامی/
انفجار بمب لحظه‌ای اینجا/ انفجار بعد، لختی مکث آنجا/ یک ترور بر در
خانه/ و آن نگر، باری... در کارخانه/ شیون مرگ آمبولانس‌ها/ نای خشک
چرخش چرخ خودروها/ نعره میگی در پس گوش‌ات/ موشکی پُران می‌برد
هوش‌ات/ دست و پا و اندام‌های انسانی/ خاک افغان، های های گورستانی/ و
آنگاه... و ز پی هم بانگ‌های دادخواهی/ آي... یانکی، آمریکایی... آي یانکی
آمریکایی/ خصم دیروزم تو/ دشمن امروز هم تو/ مام افغانی‌ام ویرانه/ صلح و
آشتی باید جاویدانه... صلح و آشتی باید جاویدانه...!*

و در پایان، دو گروه عظیم مهاجرین و مدعوین در میانه میدان، در داخل خط مرزی کشور به هم می‌پیوندند، درهم می‌روند، باز می‌شوند، و دوباره درهم می‌روند. دستی نیست که گرم نباشد. آغوشی نیست که باز نباشد. پدر پسر را می‌خواند، مادر دختر را، برادر خواهر را. و بالعکس و بالعکس... و بعد گروه‌هایی از کودکان و نوجوانان که بتدریج از میان توده‌های مردم ظاهر می‌گردند. آنان پرچم‌های خُرد سفید مصالحه، سُرخ حزبی و سه رنگ کشور را در دست دارند. برگرد مردم می‌گردند. سرود می‌خوانند و امید می‌آفرینند. و لختی بعد... دُوش می‌گ‌ها برفراز آسمان نیلی، فرود رقصان چتربازان، و سرودهای آبیایی: «وطن وطن عشق تو افتخارم/ وطن وز برای تو من جان می‌سپارم». و حالا... پرچم ملی کشور در طول خط مرزی به وسعت آسمان

افغانستان انقلابی، بر سر توده‌های مردم گسترده می‌شود. و آنگاه... صدای کوبش دُهل‌ها، صدای شورانگیز موسیقی، و مارش عظیم توده - بازیگرها با پرچم گسترده بر سر، گرداستا دیوم. تماشاگران می‌گیرند، تماشاگران می‌خندند، تماشاگران با نابوری در جایگاهها به جنبش درمی‌آیند. توده‌ها به توده‌ها، تماشاگران به بازیگران، بازیگران به تماشاگران می‌پیوندند. شور و صفناپذیر مردم، شور صلح، شور دوستی، شور عظیم آشتی ملی، شور یکی‌شدن، شور آزادی، در همهجا، در آسمان، در زمین، در آب، حتی در دل خاک، در بُن ریشه موج می‌زند!¹⁸



و اکنون، در پایان، برای جمع‌بندی بازگردیم به آن سؤال اساسی که در آغاز این فصل مطرح گردید: «چگونه می‌توان وقایع بزرگ را به معرکه‌های تئاتری برگردان کرد، ترجمه نمود تا به آستانه تحقق «تئاتر فردا» وارد شویم؟» و پاسخ، البته که ساده و ممتنع است: «نخست باید به معرکه‌های بزرگ باور داشت تا بعد بشود به تحقق هنری آنها، در راستای کمک به تدوam معرکه‌ها، همّت گمارد! به سخن دیگر، و این بار تئاتری بگویم: ابتدا باید کلام، حرکت و حرکت، هدفمند شود تا بعد بتوان از آنها به حیث نخ، یعنی وسیله تحقق هدفمندی، استفاده نمود!»

سرانجام

معمولاً رسم بر آن است که در سرانجام (نتیجه‌گیری‌ها)، پایان یک گفتار یا تحقیق، با طرح مسئله آنها مطابقت داشته، به حل یا تأیید آنها پرداخته باشد؛ در صورتیکه، در گفتار - تحقیق ما، چنانکه خواننده هوشیار دریافته باشد، ما به تناقضی پنهان و در خود رسیده‌ایم!

ما، معرکه‌ها را با هدف تحقق عدالت اجتماعی و در راستای آن شروع نمودیم، اما در روند کار و بالاخره، در سرانجام به توده - عروسک‌هایی رسیده‌ایم که سرنخ‌هایشان، باز هم، جای دیگری است! به سخن دیگر، ما به قصد بازی «بقای اندیشمندی» به «تئاتر فردا» پرداختیم، و اکنون به خردمندی - خودمختاری «تئاتر فردا» مشکوک شده‌ایم! و باز هم، به سخن دیگر، ما

خوش‌بینانه سفر خود را شروع نمودیم و بدبینانه به مقصد رسیدیم، که قرارمان این نبود! بنابراین، مشکل چیست؟! اشتباهمان در کجاست؟! و پاسخ ما به پرسش‌های فوق چند وجهی است، و بنابراین در احتجاجات خود که در ذیل خواهند آمد، می‌کوشیم تا این وجوهات را روشن و تحلیل کنیم.

الف، آری. راهی که شروع کردیم خوش‌بینانه بود و گمان براین بود که تا پایان نیز، چنین خواهد بود. اما، در پایان ناگزیریم که بدبین هم باشیم. و این ناگزیری، نتیجهٔ صداقت‌مندی و پای‌بندی به تحقیق علمی آزاد است. و تحقیق علمی، یعنی تحقیقی که از آغاز سرانجام‌اش روشن نیست! به سخن دیگر، یقینی نیست، پلمیکی هم نیست؛ هرچه که هست حدس و اندیشه است، هرچه که هست قابل حدس و بررسی است. صددرصد نیست! البته، شاید در گذشته چنین بود، اما امروزه، در دوران شوک‌ها، چنین نیست. و این‌گونه است که در پایان گفتار ناگزیریم که از آغاز قدری و قدر زیادی عدول کنیم!

پ، این تحقیق، حدود ۲۵ سال عمر دارد، و بناچار تابعی از شرایط متغیر جهان این سالها شده است. به سخن دیگر، از زمان اول‌بار طرح آن برای درجهٔ دکترا در دانشگاه‌های «اسکس» (Essex) و «واریک» (Warwick) در انگلستان، ۸۲-۱۹۸ تا امروز، سال ۲۰۰۵، بسیار توفان‌ها را شاهد بوده و پشت سر گذارده است!

زمانی بود که معتقد بودیم «انقلاب سوسیالیستی» که بر مبنای «عدالت اجتماعی»، همواره پای برجاست، شکست‌ناپذیر است، در هیچ نقطه از جهان طعم شکست را نچشیده است که چنین نشد و طعم شکست را چشیدیم، و بسیار تلخ هم چشیدیم! اضافه آن که، امروزه روز، قدرت جهان سرمایه‌داری چنان است که قادر به شکست انقلابات، یا مسخ یا تحمیل نوع گروتسکی از آن نیز هست! انقلاب صلح‌آمیز (مخملی) خوانده شدهٔ اخیر گرجستان، برای مثال، یکی از این نمونه‌هاست! جایی که توده‌ها (!؟) را با مادر - نوشابهٔ همهٔ زمان‌ها، شراب، تخدیر نموده (و بسیار پرمعنی) از زادگاه «استالین» به پارلمان کشور در تقلیس کوچ می‌دهند تا در آنجا انقلاب کنند، نظم نوین جهانی خود را دیکته کنند! (انقلابات امروزی جوامع عربی که درد تکرار زشت تری است ... رنگ

و رنگ مخملی ابتری است!) و لذا چنین است که ابتدا و انتهای تحقیق مان، راهمان، به تناقض رسیده است، با هم نمی‌خوانند که این هم ناشی از توان مندی آری گفتن، قبول شکست نیز، هست.

ج، هر معرکه‌ای، هر انقلابی، و بویژه هر انقلاب سوسیالیستی، با دشمنان پُر شمارش، تولد و مرگی دارد، و در این فاصله وظایفی، که تأثیرات آن بر جهان بی‌گفتگو است. به‌عنوان مثال، سرمایه‌دار امروزی، آغاز قرن بیستم و یکم، سرمایه‌دار قرن بیستم و نوزدهم نیت، و کارگر امروزی کارگر دیروزی! به سخن دیگر، هر دو متکامل‌تر شده‌اند و در زندگی یکدیگر، به خصوص زندگی معیشتی - اجتماعی یکدیگر، تأثیر گذارده‌اند. لذا، تحقیق حاضر از این تکامل و تأثیرات متقابل، در طول عمر خود، میرا نیست! به سخن دیگر، آنچه که ما گفته‌ایم تمام‌اش درست نیست و آنچه که آنان می‌گویند جمله غلط نیست!

د، و اکنون هنری - تئاتری بگوئیم که، براساس طرح مقدماتی تحقیق (وجود سه جریان تئاتری در کنار هم، در هر جامعه‌ای) از تأثیر و نفوذ ایده‌ها و فرم‌های این جریان‌ها بر یکدیگر، با توجه به سه مورد فوق (الف، ب و ج)، نمی‌توان غافل بود. این سخن بدین معناست که در پروسه تحقیق، آنچه که عدول از خط اصلی مان، «تئاتر فردا» پیش آمده، بخشی نیز، نتیجه قدرت حضور و تحمیل دو جریان دیگر هم، می‌باشد: یکی تئاتر را تفریحی می‌بیند و دیگری آیینی، که البته تأثیر و نفوذ «جریان تئاتر آیینی» و حضورش در تحقیق حاضر (ذهنیت عروسک و بی‌اختیاربودن انسان) چشم‌گیرتر است!

در پایان سخن، یک نکته اساسی باقی می‌ماند که برای همیشه و تا پایان هم، باقی خواهد ماند، و بناگزیر در اصل تحقیق ما نیز، بدون تغییر، و آن الف - مقوله جهانشمول «عدالت اجتماعی» و الهام آن از طریق «هنر تئاتر» است، که این تحقیق، در واقع، در راستای اهداف آن به نگارش درآمده است! به سخن دیگر، و باز هم تئاتری (مایر هولد) بگوئیم: الهام عدالت اجتماعی از طریق یک تئاتر استنبلیزه خودآگاه، یا انگونه که ما بدان رسیدیم، از طریق یک توده تئاتر بیواسطه فیزیکیال-گروتسک؛ ب- اما، سؤال این که: آیا با انتقال این

الهام، يا حتي تحقق آن، وظيفه‌ي ما پايان يافته است، «تئاتر فردا» ي ما به پايان راه خود رسيده است، پس ديگر احتياجي بدان نيست، «هموار کرده‌ايم گيتي را»، پاسخ مطلقاً منفي است! چرا كه بهقول «رودكي»: «گيتي است كي پذيرد همواري؟»

ادراك اين «كي؟»، كاتارسيس تئاتر ما، و لذا ضرورت بقاي بازي بدن ما، چراغ راه «تئاتر فردا» و فردا و فرداهاي ما است.



با ختر | ملی را از جان و دل لیس و سیاهی پدران و مسافران خوشی

دیو گز

ظنین صد
از زبان ر
و عله ضا
میلین برای
سنگر و سیا
گسارن که
بهر روز مشا
به انشا کار
تر غیص رون
الذ لقا ی
امینتی را بر
کتسم هاد
بسته است
در میا نواج
سز با زان
اها لی صعل
شا و صا بل
میشود

تئاتر عظیم آشتی ملی

حلول سال ۱۳۶۶ در
چهارم به نام سال صلح
با مراسم عمومی و فوری آماده
جالب و مختلف الشوع در
سراسر کشور تجلیل گردید
از جمله در مراسم تجلیل
حلول سال تو و روز دهقان
که روز هفت حمل دوسته یوم
ملی بر گزار گردید. بدین
هتري بیسابقه بتام «تئاتر
عظیم آشتی ملی» در صحن
تئاتر م به نمایش گزارده
شد.

دوین نمایشنامه و وضع
کتونی در الفا نستان و آن
سوی مرز تجلیل گردید .
و شد پرو سه مصالحه ملی
علی الرکم سنگ انگ زوها و
ضواری هاتقان داد شده
و دولتمانی از آینده تیسز
منگس گردید .

عکسها: دوحجه از نمایشنامه
باختر

انت آرزوهای
سرا دو با ر م
ها ی اشک
زاتر کرده
بی احساس
اشک با اشکهای
ناروت دارد
سازمانی است
از چشمان
سار بست از
که ز پستن
مش چه مفهوم
عظیم و بالاتر

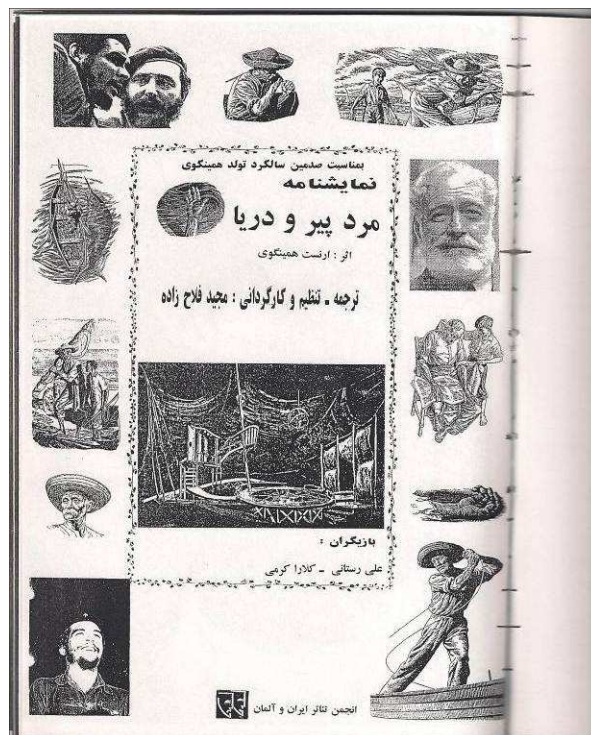
صلح

ن ها لانه
تشی مصالحه
و همه روز
لیات مرد مرا
بشاید و غرض
نموده اند برای
ر کشور سا
بر قرار شد
ن دور از وطن
میگردد تا آنها
روغن خود

سنگر فل

مشی مصالحه
ل شامل تجیل و
ابر غلبی در
ولت قرارداد شدند
بات دو باره به
ان عود نموده
سلح آمیز خود
باختر





پانویس‌ها:

¹ Kayser: W. Op cit, P.53

² Hemingway. E. *The Old Man and The Sea*. 1976. pp. 42-43

۳ شانزده فیلم به نمایش درآمده از داستان‌ها، تا میانه‌های دهه‌ی ۱۹۸۰، عبارتند از:
 ۱- «وداع با اسلحه» ۱۹۳۲، ۲- «زنگها برای که به‌صدا درمی‌آیند» ۱۹۴۳، ۳- «داشتن و نداشتن» ۱۹۴۴، ۴- «قاتلین» ۱۹۴۶، ۵- «زندگی خوش و کوتاه فرانسویس ماگمیر» ۱۹۴۷، ۶- «زیر پوستم» (مرد پیرم) ۱۹۵۰، ۷- «نقطه شکست» (داشتن و نداشتن) ۱۹۵۰، ۸- «برفهای کلیمانجارو» ۱۹۵۲، ۹- «خورشید همچنان می‌درخشد» ۱۹۵۷، ۱۰- «وداع با اسلحه» ۱۹۵۷، ۱۱- «قاجاقچیان اسلحه» ۱۹۵۸، ۱۲- «مرد پیر و دریا» ۱۹۵۸، ۱۳- «ماجرای جوی‌های یک مرد جوان» ۱۹۶۲، ۱۴- «قاتلین» ۱۹۶۴، ۱۵- ISLANDS IN «THE STREAM» ۱۹۷۷، ۱۶- «مرد پیر و دریا» ۱۹۸۰ به بعد

⁴ Becket. Samuel, *Waiting for Godot*, Reclam, 1987. Stuttgart, Act Two, P. 106. Lines: 20- 21

⁵ "The Slippery Road",

"Seven ways to Die"

Death

- Comes to you in small fragments/ that hardly show/ where it has entered.
- It comes, sometimes/ atrociously.
- It can come from unboiled water;/ an unpulled- up mosquito boot,/ or ist can come with the great,/ white- hot, clanging roar/ we have lived with.
- It comes in small cracking whispers/ that precede/ the noise of the automatic weapon.
- It can come/ with the smoke- emitting arc/ of the grenade,/ or the sharp, cracking drop of the mortar.
- I have seen it come,/ lossening itself from the bomb rack,/ and falling with that strange curve.
- It comes in the metallic/ rending crash of a vehicle,/ or the simple lack of traction/ on a slippery road.

Ernest Hemingway, *Across the River and Into the Trees*, Granada ed., P. 159

۶ همینگوی. ارنست، *پیرمرد و دریا*، مترجم: «محمد تقی فرامرزی»، چاپ مهر ایران،

صص ۲۸-۲۹.

- ۷ همینگوی. ارنست، بیرمرد و دریا، (نمایشنامه‌ای در سه موقعیت)، ترجمه و تنظیم برای صحنه: «مجید فلاح زاده». بُن-آلمان، انجمن تئاتر ایران و آلمان-تئاتر سکوت، صص ۱۰۳.
- ۸ همینگوی. ارنست، سابق‌الذکر، مترجم: «محمد تقی فرامرزی»، صص ۶۱.
- ۹ همینگوی. ارنست، سابق‌الذکر (نمایشنامه‌ای در سه موقعیت)، صص ۱۱۱.
- ۱۰ همینگوی، ارنست، سابق‌الذکر، مترجم: «محمد تقی فرامرزی»، صص ۱۱۰-۱۰۸.
- ۱۱ همینگوی. ارنست، سابق‌الذکر (نمایشنامه‌ای در سه موقعیت)، صص ۱۲۸-۱۲۷.
- ۱۲ «وینستون چرچیل» (W. Churchill) نخست وزیر وقت انگلیس (1947) این پیشنهاد «چارلز آگن» را برای توسعه سریع‌تر و بیشتر قدرت استعماری امپراتوری در هوا قلابد، و حتی طرح اجرایی آن را به «وزارت آموزش و پرورش» دستور داد! و جالب‌تر آن که، حتی «جورج اورول» (G. Orwell) نویسنده انگشت‌نما، زمانی از این طرح پشتیبانی نمود.
- ۱۳ ذکر شد، صص ۵۱.
- ۱۴ ذکر شد، صص ۵۷.

* برگردان نمایشی اثر و تعدادی از تصاویر اجراء، ضمیمه‌اند.

۱۵ کارگردان نمایش «بهر روز به‌زاد» و ژورنالیست افغانی «عالم افتخار» نام دارند.

۱۶ متن، طرح صحنه و تصاویری از اجراء ضمیمه‌اند.

- ۱۷ از جمله بازیگران برجسته و با تجربه‌ی این توده تولید «استاد بیسد»، «عبدالله عادل شفیق»، «حمید خنجی»، «مجید غیائی»، «ثریا هروی»، «به‌دخت بابایی»، «ناهد کویر»، «پوهیالی قیادی»، «خواجه شیراز الدین»، «احمد امان‌الله»، «طاهر شاه» و... بی‌شک، سزاوار نکراند. مدیریت هنری تولید را «تئاتر مرکزی افغانستان» (کابل ننداری) به سرپرستی «دکتر آشنا»، و «دانشکده‌ی هنرهای زیبای کابل»، به سرپرستی «دکتر فرحان» برعهده داشتند و مدیریت اداری تولید را «سازمان حزبی شهر کابل» و «خانه‌ی فرهنگی اتحاد شوروی».
- ۱۸ ضروری است گفته شود که چندی بعد، سال ۱۹۸۷، تولید دیگری با همین ایده و در همین سطح به کارگردانی و نویسندگی همین کارگردان و مدیریت همین سازمان‌ها، اما متحرک در سطح خیابانهای کابل، به مناسبت «نهمین سالگرد انقلاب ثور»، بر روی ۹ خودروی تانک بر (هر خودرو و نمایش روی آن معرف یک سال انقلاب)، تحت عنوان «تئاتر عظیم انقلاب»، به اجراء درآمد که تصویری از «یک‌سال-یک خودرو»ی این توده تولید نیز، ضمیمه است.
