ما به سرچشمه های آب درود می‌فرستیم
و به گذر های آب درود می‌فرستیم
و به شعبه‌های راه درود می‌فرستیم ،به
تقاطع راه درود می‌فرستیم

هفتن یشت بزرگ ـ کرده ۸ ـ یسنا ۴۲

فرهنگ نـــــور

قسمت دوم

نوشته‌ی محمد رضا اصلانی

علی الاصول وزن یکی ازبنیان های اساسی خلاقیت در مجموعه ی هنرهای ایرانی است چون وزن نماینده‌ی تناسب ست. خبـر دهنده از عالم ملکوت که جهان مناسبات طلایی ست. هماهنگی هنرها در ایران، از طریق چگونگی ضرب آهنگ ـ وزن ـ هاست که قابل کشف است. در سماع، مجموعه‌ی ضرب آهنگ هاست که بر هم تطابق می‌یابد. سماع اگر مجاز می‌شود، به دلیل وجود وزنی ست که سماع کننده را با عالم ملکوت مرتبط می‌کند. وزن درونی سماع کننده را با وزن کیهانی یکسان می‌کند. به این ترتیب گوینده (قوال) شنونده (سماع گر) و جهان اصغر و اکبر یکی می‌شوند. بسط و وصل در زمان اتفاق می‌افتد. وحدت نهایی به دست می‌آید.

رقص در ایران رفتاریست ضرب آهنگ یافته از برای یکی شدن خود، با غیر و پذیرش کیهان. نه یک لذت بصری، یا جنسی یا مفاهیم عشق مادی، رقص، عمل ست از برای رهایی از خود، پس شیخ روزبهان بقلی شیرازی می‌گوید:

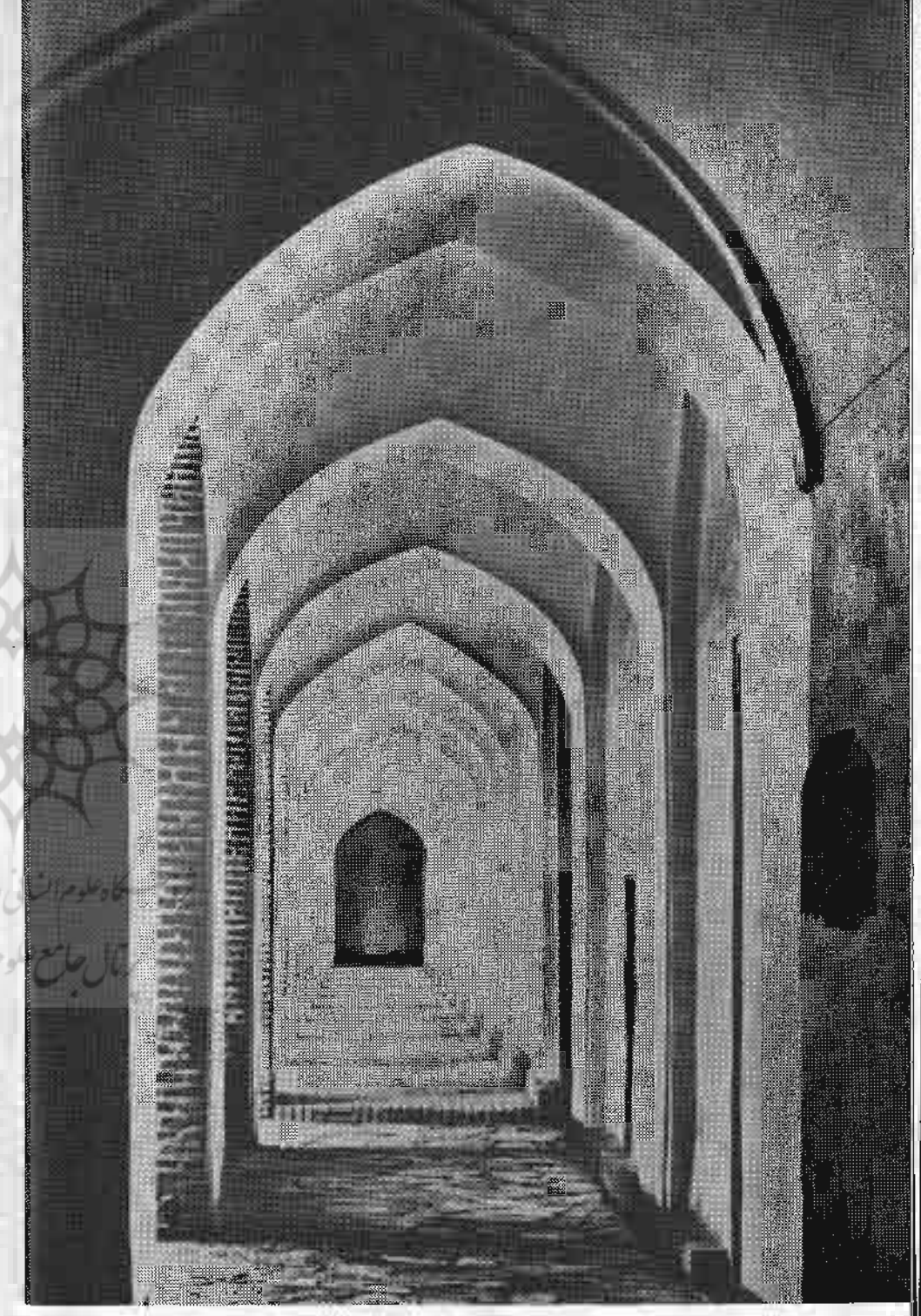
" سماع، سماع حق است و سماع از حق است. و سماع بر حق است و سماع در حق است و سماع با حق است، که اگر یکی ازین اضافت یا غیر حق کند کافر است.

سهروردی، در فـــی حالت الطفولیت، از شیخ مساله می‌پرسد:

" رقص کردن بر چه می‌آید:

شیخ گفت جان قصد بالا کند، همچو مرغی که خواهد که خود را از قفص بدر اندازد. قفص تن مانع آید. مرغ جان قوت کند وقفص تن را از جای برانگیزد. اگر مرغ را قوت عظیم بود، پس قفص را بشکند و برود...

شیخ را گفتم که دست برافشاندن چیست؟ گفت بعضی گفته اند که آستین از هر چه داشتم برنشاندم. یعنی از



آن عالم چیزی یافتم ، هر چه اینجا داشتم ترک کردم و مجرد شدم . اما معنی آنست که جان پای را بیش یک بدست بالا نمی‌تواند برد . دست راگوید تو باری یک گزی بالا شو ، مگر یک منزل پیش افتیم . . . "

البته که از سوی دیگر رقص به شهادت شاردن سیاح دوران صفوی در دربارها و به محافل نیم اشرافی وکوی های شادمانی ، هنری متکامل بوده است . مجموعه بی بود از حرکاتی که تعادل اعضای مختلف بدن و بسیار حرکات پیچیده عضلات در آن نموده می‌شد . بیش از آنکه به چون رقص هندی ، هر حرکت نمادی مفهومی باشد رقص در ایران ، لذت مجرد بصری از گستردگی روابط پیچیده‌ی اندام بود . این سنت تا نیمه ی دوران قاجار نیز پاینده بود . به ویژه از دوره ی فتحعلیشاه ، تکنگاری هایی ازرقاصان مشهور آن زمان در حرکاتی عجی متعاکس بجا مانده است .

خاصیتی اینچنین مجرد دررقص شایدبه دلیل نوع خاص موسیقی ماست که علی‌الخصوص یکی از تجریدی‌ترین هنرهاست ، در موسیقی ایرانی ، نه تصویر پردازی ، و شکل گرایی های مفهومی که روابط خاص صداها ، یا روابطریاضی صداهاوگسترش فی‌نفسه‌ی این روابط قانون ست . موسیقی در ایران یکی از ابزارهای مهم تزکیه ی نفس بوده است . ازین جهت نظام نسبت‌های صدا را در کامل ترین‌وجه خود خلق می‌کند . و ازین‌طریق باد آور نسبت های جمالی جهان ازلی می‌شود .

این چنین تجرد گرایی باعث شد تا موسیقی با کلام عجین شود . چرا که چنین تجردی به نهایت‌کمتر مفهوم هر ذهنی می‌شود ، و ذهن تصویری می‌خواهد تا بتواند با آن هماهنگ شود ، و خود دریابد . وگرنه به تنهایی درک این تجرید مستلزم قدرت‌دریافت‌و آمادگی شنونده‌است . هم ازین روست که موسیقی در خانقاه ها حفظو تکامل‌یافته است . درشنیدن آن مقدمات و آمادگی بر تمرکز لازم بوده است . از جهت علمی حکیمان علوم نظری و ریاضی دانان قواعد آن را تنظیم می‌کرده اند . و بخشی بوده است از علوم ریاضی ، آخرین بخش رسالات در علوم ریاضی . حتی نوعی حروف از برای موسیقی نویسی پایه گزاری شد که متاسفانه با حملات مغول‌و آشفتگی حوزه های علمی ، دیگر ادامه یی به تکامل نیافت . کلام اما وزن هایش با موسیقی هماهنگ شد . در شعر ، کور عروضی ، هر یک مناسب دستگاهی خاص ست از موسیقی . به مثل مثنوی به بحررمل ــ که رمل خود بحر شانزدهم از اصول موسیقی قدیم بوده ــ در بیات کرد و در آفشاری سراییده می‌شود .

کلام به دلیل خاصیت ذاتی دلالتی بودن ، بیش از همه ، پذیرای مجردشدن بود . خاصه‌که زبان‌پارسی ، یکی‌از ترکیبی ترین زبانهای دنیاست و آماده بود که از جانب نحله های تصوف و عرفان ، بر آن قالب های ترکیبی‌نمادی‌بسیارگسترده پیشنهاد شود . و وزن در زبان پارسی ، با اندیشه‌های‌نمادی به گونه یی سازواره در می‌آید . سلوک خلجان های‌خواجه عبدالله‌در زبان ، سلوک‌وزنی می‌یابد . صیرورت خلجان ، در صیرورت وزن نموده می‌شود . نسبت های صدایی حروف مسجع وارددر نثرمی‌شود . گرچه این خاصیت از قرن های هشتم به بعد به گونه یی ناسازواره و غیره ضروری‌به کار آمد . اما هر که اندیشه ،

تصویرهایی‌از نسبت های جهان مثلی و یا محبوب ازلی خواسته است ، این جریان وزنی ، توانا و تنظیم کننده داشته است .

در شعر و در نثرهای اندیشی عرفانی پارسی ، هر تصویر تعبیری‌ست از تصویرهای‌پنهان ازلی ، درآن‌ابعاد مختلف از مفاهیم و سلسله مراتب جهان ها بر هم منطبق می‌شود . و تصویر نهایی با تبا در ترکیبی و مفهومی به نتیجه می‌رسد .

من چو لب گویم لب دریا بود
من چو لا گویم مراد الا بود .

یا

نماز در خم آن ابروان محرابی
کسی کند که به خون جگر طهارت‌کرد

که در آن چند مرحله ی روابط فقهی ، عشق مجازی ، عمل تاریخی منصور حلاج ، مرحله ی ریاضت و تزکیه از برای پذیرش بر جهان مثلی ، و مقام جهان مثلی ، از طریق روابط ایهامی و جناسی تصاویر بر هم گذر می‌کند . وسلسله مراتب آن ها ، سلوک می‌شود .

با امر تعبیرست که همه‌ی‌تصاویر می‌توانند بر هم گذر کنند . چرا که هیچ جزیی از عالم نیست که جوهر نور الانوار را در خود نداشته باشد . ظهور و حضور نمادین این رفتارها ، در سلوک از برای دریافت ، لیاقت وصل نداشته باشد . این مساله ، در داستان های مثنوی مولوی ، جامعیت یافته است ، از خر صوفی در اصطبل بسته ، تا خود صوفی در خانقاه به سماع نشسته .

باری که در اندیشه ی پارسی ، و فرهنگ پارسی مولوی جان افروخت و آتشی‌شدکه به دریارسید و دریاشد . حافظ اماردی را به واقع به کرسی نشاند . طبع ملول حافظ ، آن دل شاکی ، آن طنز به نقادی نشسته . آن حضورشکری‌داشته با شکایت بر جمال ازلی ، مجموعه یی ساخت که حافظ را راهبر و خبرگوی زندگی کرد .

شعر پارسی با حافظ در سبک عراقی ، به کمال سازواری و قدرت ارتباطی تصاویر و کلام می‌رسد ، از آن پس با همه ی ظرافت بینش در جزءنگاری ، در سبک هندی ازخلاقیت بینش ، به خلاقیت تصاویر مجرد ، با حیطه ی محدود ایهام بصری ، و غیر ضروری و فردی ، فرومی‌افتد . بازگشت ادبی در قرن سیزدهم هجری ، به سبک خراسانی ، جز انکار زمان یک تحول عمیق به تقریب چیز دیگری نبوده است . دیدیم این بازگشت ، به خلاقیت راه نیافت که به تقریب‌به دام تقلید و تشابهی وسواس انگیز به خصوص به شاعران سبک سامانی ــ به قول ملک الشعرا بهار ــ بوده است .

گرچه انقلاب ادبی می‌شود ، اما هنوز تحولجامعه ی خواستاراز زمین‌سالاری به شهر سالاری رسیدن ، وزن های اندیشی خودرا بازنیافته بود . وتمام سبک های قدیم ، بامضامین ساده ی وطنی و هجوی ، مکرر می‌شد . در قرن چهاردهم‌جوششی خلاقه‌برآمد . عارف قزوینی شعر خسروانی را که شعری هجایی بوده است در دوران ساسانی ازبرای موسیقی ، اما با نظم عروضی ، سازمان می‌دهدو رودکی وار ، مسایل دوران‌را می‌سراید . اما میرزاده عشقی بود که توانست بر شعر جهتی فعال و پر حجم‌بدهد . اشکال جدیدی از شعر را بامفاهیم جدید هماهنگ کندکلمات وسعت بیشتر یافته ، نوعی روزنامه نگاری‌بر جوششی ، در شعر عشق همراه وزن های شکسته شده ی عروضی شکل گرفت . این روند به نحوی تزیینی در ترکیب های وزنی تند رکیا ، وبه‌گونه‌یی جدی‌فرهیخته‌در نیمابه‌نتیجه رسید .

اگر حافظ خاتم متعالی شعر دوران زمین سالاری پارسی ست . نیما قاعد ایوب وار شعر دوران شهر- سالاری پارسی ست . نیما در برابر انکار دوره‌یی که فترت بود ، ومتحجر- ان فرصت طلب و ادیبان وابسته ، بکار بودند ، در ارزش احساسات تجربیات خود را در راهپویی به سوی حس و چگونگی تلفیقات اندیشی، با توجهی نقاد به جنبش‌های غربی نیمه قرن نوزدهم و بیستم ، به ویژه در فرانسه ــ در مثل به تریستان‌تزارا ــ و مایه‌های نوایی ایرانی ، بیان داشت که تا از چه زمینه‌های گسترده یی از برای تحول پیشنهادی خود مایه‌گرفته است . از کوشش پیگیر و خردمندانه‌ی نیما بود که وزن از نو در شعر ایران به مداقه گرفته شد

وزن‌های نامطبوع ناصر خسرو ، و مسعود سعد ، که از برای روایت اندیشه مناسب‌اند و وزن سنگین اندیشه را در هجاها پخش می‌کند ، به کار گرفته شد . نوعی ضرب آهنگ خاصه کلام بدست آمد . که از تبدیل شدن بر ضرب‌های موسیقی رها بود . منوط بودن تداوم هجاها بر ضرورت درونی مفاهیم ، پایان بندی ضروری‌و قاطع از برای ایجاد ضرب در مصراع‌ها و بخش‌ها ، بجای پایان بندی پیش- بینی پذیر قوافی در عروض قدیم ، رهایی افزون کننده‌یی در شعر پارسی پدید آورد ، که جدا از سنت عروضی ایران اسلامی نبود . بل نقطه‌ی تحولی در جریان عظیم شعر پارسی‌بود که موضوعات زمان و بینش وابسته به‌جهان خود را قالب پذیرو سازواره‌ساخت . شعربا طبیعت و جهان وکمبودهای آن رو در رو شد و آشتی کرد . بنیادها پویایی جدیدی یافتند و ازگستره‌ی بی‌پاسخ شده‌ی ما بعد ــ الطبیعه‌ی مثلی ، به فراخنای آشفته ی فعلیت‌راه یافتند . و دیگر می‌توانست به‌قدرت نفرینی رسا باشد بر آنان که صورت‌ازلی باغ بهشت را از قالی‌های ما ، ازتلاوت جوهر یافته کاشی های ما و از پهنه‌ی خواست‌های قومی ما و از فعلیت ما زدوده بودند :

"هرتنی‌زآنان برسکوی در نشسته تر ."

تجربه‌های بعدی در کار نیما ، و- آنان که‌ازرود واوهر گوشه‌آبی برداشتند به‌نتایج‌شعری ناب نایل شد . چنانکه درجهان‌سوم ، ایران همچنان چون جهان قدیم ، صاحب جنبش‌شعری‌خاصه و عظیمی شده‌است . برابر باجنبش‌های شعری‌امریکای لاتین و یونان و ....

امانه دیگر آرمان یاب آن‌بینش وحدت‌دهنده‌ی‌ازلی ، بل فرو رفته در تکثراتی که‌گاه‌می‌کوشدجامعه و مفهوم خلجان‌پذیر آن ــ جایگزین شد بر حضرت‌الجمع ــ در آن راهی فورانی بیابد .

قرن‌دوازدهم‌وسیزدهم هجری رادرایران ، به‌دوره‌های‌انحطاط معروف کرده‌اند ، حال‌آنکه‌دوره‌هاییست‌بسیار جوشنده و نتایج آن تلاش‌ها در قرن چهاردهم ، مسیر یافته است .

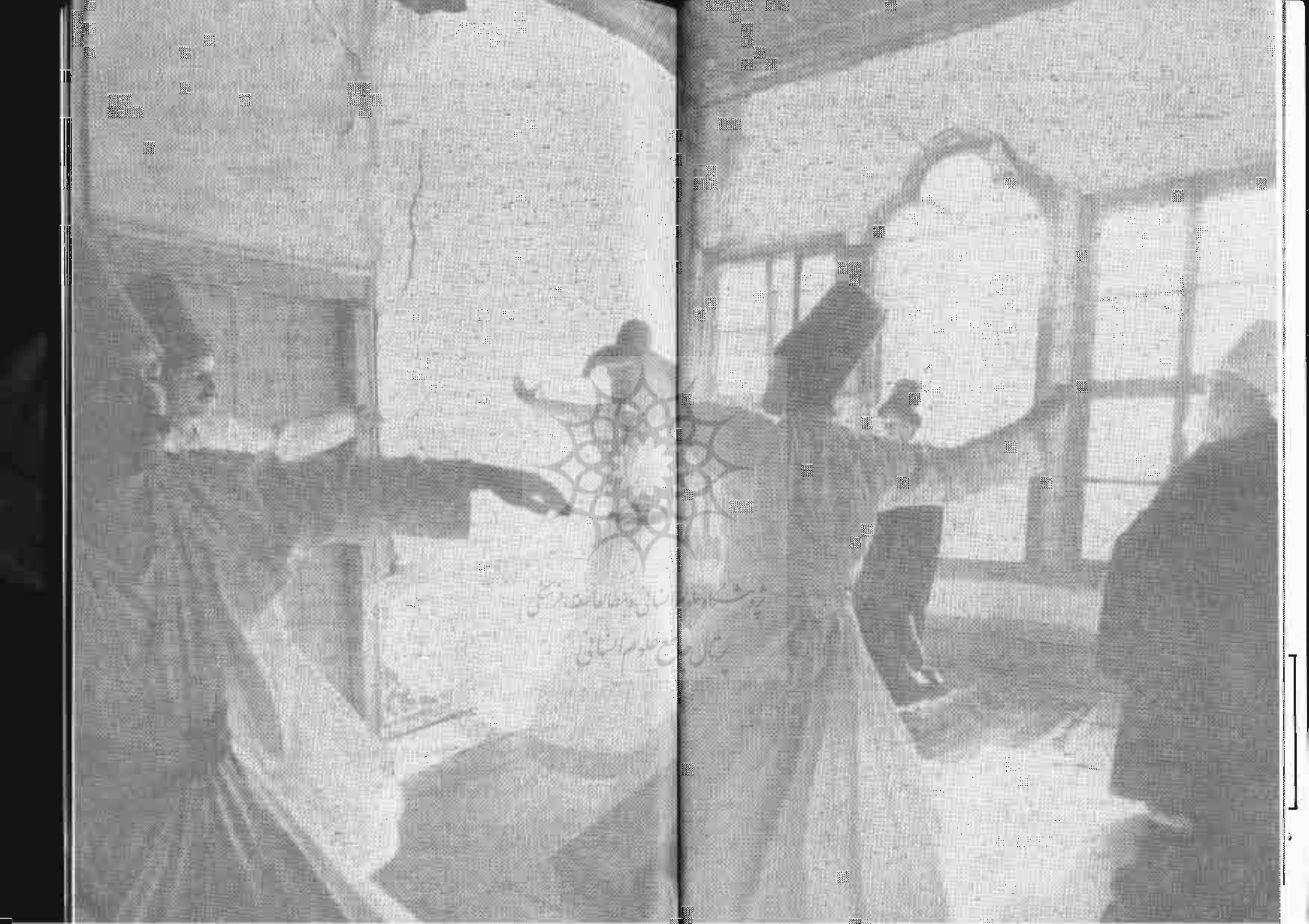
باشرکت هند شرقی و نفوذ از هندوستان ، آمدن برادران شرلی در قرن‌شانزدهم میلادی ، وگذشتن‌هزاره- بی‌ازتمدن‌اسلامی ، آن معارضه‌ی معروف شرق‌وغرب پا می‌گیرد . گر چه آن شاه صفوی‌برجای‌سفیران‌فرنگ‌خاک میریخت تابه‌مرز ، که سرزمین مقدس شیعی نیالاید . امابه‌چندی‌بعد ، موج جدید روشنفکری‌ناراضی‌از نظام ستمگر شده و ناتوان‌زمین سالاری در نگرشی به ناگاه‌مبهوت شده بر نظام ابزار ساز غرب ، کاربرد رفاهی فعلیت اشیاء را برسلوک‌اندیشه‌ی مدار یافته‌ی انسانی جایگزین‌خواست . این‌خیرگی رامی‌شود

درتغییرجهتی درسلسله داستان‌سرایی های‌دوران‌اسلامی دید توجه‌به‌اسطوره های‌شرقی شده‌ی نحله‌های اشراقی که همواره به شرق مادر نظر داشته اند و گریختگان‌زرتشتی به هند افسانه یی ، بعد توجه مفتون‌به‌غرب در جریان یک شیوه‌ی‌داستان‌های‌عاشقانه ــ عارفانه بازتاب می‌یابد . تا قرن‌دهم ــ و پایان هزاره‌ی‌اسلامی ، هبوط‌آدمی در غرب ، درمهبط تاریکی‌است‌وسلوک‌او به سوی شرق‌روشن ، محل طلوع خورشید ، و عشق‌مجازی به ظریف‌چهره‌یی‌ازبانوان ملوک شرق است . از قرن یازدهم به بعد ، این‌جهت با همان‌استخوان‌بندی به تقریب معکوس می‌شود . این بار ، شاهزاده‌درشرق متولد شده ، و نظر به سوی‌چهره‌ی‌روشن‌و پریده رنگ با نوی غربی‌دارد . نمونه‌ی‌مشخص‌این‌داستان متعاکس ، سمک‌عیاراست‌در قرن پنجم هجری ، و امیرارسلان است در قرن سیزدهم ، وصف‌حالات‌و موقعیت شیخ صنعان‌یاسمعان در عشق دختر ترسا ، موضوعی‌می‌شودرایج درنگارگری قرن دوازدهم و سیزدهم که به‌واقع کنایه ایست‌دووجهی‌از جهت زمانه‌بر غرب پر وسوسه .

آن اندیشه مثالی تربیعی باغ بهشت و همه‌ی آرمان‌های مرجوعی ، یکباره متهم بر توقف روابط‌طبقاتی می‌شود . این‌شایعه دگرگونی نابسامان کننده‌یی در روال خلاقیت فرهنگی ایران پدید آورد . گرچه این نقادی برخود ، و بی‌اعتبار کردن ارزش های فرهنگی وحدت دهنده در آغاز به عنوان راهیابی ضرور چاره‌ها انجام می‌شد و ضرورت تحول هر جوششی را جوانه‌می‌کرد . اما پذیرش الگویی‌و نه‌سازوارغرب ، پذیرش ضوابط‌کالایی و رهایی فردی و تراژدی فردی ، از غرب ، گاه‌به چون وحی منزل و تنها راه‌چاره راه داد که ضوابط‌جمعی- تمایل داشته به صافی شدن و آیین شدن‌در عرصه‌ی اندیشه‌های فردی و خصوصی متکی به منافع ونیازهای خصوصی ، فراموش شود . و اراده‌ی معطوف به قدرت جایگزین اراده‌ی معطوف به متعالی شدن شود . به این شکل است که هنر با ضوابط‌الگویی از غرب ، با ضوابط‌انتخابی فردی و نا- توان از تبدیل ضوابط انتخابی به نهادهای فرهنگی پذیرفته از برای جمع ، کار برد اصولی خود رابه‌عنوان نگه‌دارنده ، از دست میدهد و تبدیل به جدال دایمی سلیقه‌ها می‌شود . بی آن‌که‌اعتباری درونی‌ازضرورت اسطوره شده‌ی‌خواست‌های‌سلوک شده‌ی جمعی داشته باشد . بکل مفهوم ضرورت در نظرات و سلایق فردی گم شد .

این‌دل کندن هراس‌شده ازجا- معیت‌آیین‌ها ، و رجوع به روان فردی به‌جای‌روح‌لایق‌وصول به نور و اشتیاق داشته به جمع الجمع توجه سرخورده به نیازهای فردی ، و تراژدی شدن فردیت‌ازسویی نهیلیسم دوران فترت را برمی‌نهد ، از سوی دیگر اشتیاق حماسی‌روشنگران‌را به انسان گرایی . ازین اشتیاق‌ست که در دو قرن اخیر طبیعت‌و مصایب انسان ، مرجوع بی- انقطاع خلاقیت های فرهنگی می‌شود .

بازگشت ادبی در قرن سیزدهم آشتی ست‌با نفس طبیعت ، و دوره‌ی انقلاب ادبی و پس‌از آن ، شورشی است از برای یافتن موقعیت اجتماعی انسان . میرزاده عشقی و نیما بر این اشتیاق نگران ، جامعیت و مسیری اسطقس یافته می‌دهند ، اما هنر های تصویری‌مان به سنگلاخی بیشتر روند می‌یابد . با سفر محمد زمان نقاش به فرنگ ، که خود شیخ صنعانی میشود ، عاشق ترسایی تا اقصی دست جهان



غرب، تاثیرات واقع نگار غربی در نگارگری ایران راه می‌یابد. تک نگاری و تک چهره پردازی با طرح توانای رضا عباسی سنت می‌گیرد. سایه و موجودیت مادی افراد مشخص مادی، در وضعیت نگاری پیراسته‌یی، معمول می‌شود.

دیوارنگاری دوره‌ی شاه عباس اول، با مکتب شیراز دوره‌ی زندی تلفیق می‌شود. مکتب فتحعلیشاهی که راهبردی تنظیم یافته به سوی حضور مادی پیگیره هاست، بوجود می‌آید و تضاد حضوری فایق با فضایی از اسرار تیره و ناتوان شده.

تعلیق حضورهای برخود فریفته درنظمی هندسی ازمکتب شیراز، بافتی متلالو و مادی بر می‌سازد، که وضعیت نگارپنهان منظر کلی زمان خودست چه درپرده‌هایی از امیران، و چه درپرده هایی از طرب انگیزان، این رنگهای زنده از زرد نارنجی در متن رنگهای تیره‌ی پخته و گرم به تزیینی هندسی جزء نگار می‌رسد، که تنها در چهره حضور سایه را می‌پذیرد. سایه‌یی اما کمک‌کننده به‌شبیه‌نگاری، نه به مفهوم مقاومت جرم متکاثف در تابش نور.

مهر علی، میرزابابا، محمدصادق وبرخی نقاشان شناخته ناشده با رنگ وروغن‌وبوم وبرحسب ضرورت خشونت قلم‌مو و رنگ روغن، و بوم وسیع، یک جزء کوچک فردی را در نگارگری قدیم به وسعت تزیین می‌کرده‌اند ــ گویی گوشه‌یی ازکتاب‌نگاری قدیم، درکارهای اینان وسعت گرفته است و منظری این چنین‌خودنما و عرضه‌کننده یافته است. کلیتی که با دیدی کودکانه به تلالوی شیئی حضورها توجه میکند، و ترکیبی مرق از اشیاء می‌پردازد. برتفاخر تزئینی شخصیتی ــ هستی‌یی ــ که غرق در تضادها، فارغ است از آن.

اما در تجربیات دگرگون کننده‌ی سنت‌نقاشی، دراین دوران و کمی بعد از آن دو اثرست که موجودیتی بسیار پیشرودارند. پیش‌ازآنکه‌نظرات‌دگرگون کننده‌ی‌پست‌امپرسیونیست‌ها، وکوبیست ها، دراروپابرآید، این دودر مسیری خود به خودی از پشتوانه‌ی فرهنگی بینش نگارگری ایران بر آمده‌اند.

یکی پرده‌ی ایاز و عذرا است.

کار صنیع الملک که بنظر کاری نیم‌تمام‌گذارده‌می‌آید ــ لکن هر آنچه مانده رسایی آزاد ترکیب‌ست. پرداز ساده‌ی‌چهره، قدرت‌مسطح‌رنگ، اندام های‌یکی شده، جهشی‌است دیگرگونه دربدست آوری ترکیب مجرد سطوح و ارتباط‌موضوعی‌نقشینه‌ها، یعنی‌وحدت عاشقانه موضوع وحدت سطحی رنگ و تداخل مجرد بطن‌های پرداز نشده را یافته است.

دیگرتابلوی‌استنساخ‌ست. شدت ترکیبی‌سایه‌روشن، دراین پرده جهش اساسی به سوی دست یافتن به قدرت تصویری ــ بیانی سایه‌هاست. تراش گویای سایه‌ها، محاسبه‌ی فنی برش منبع نور بر اندام ها واقعیت نگاری تشدیدشده‌یی از فضاهای موجود زمان مولف بدست می‌دهد، قدرت سطح یافته‌ی‌سایه‌ها، وشدت انگیخته‌ی‌منبع نور، "ژرژدولاتور" را بیاد می‌آورد و فضانگاری "مونچ" را از سویی، هم مرحله‌ی‌متوازن‌شده‌یی‌راکوبیسم فرانسه را البته است که این تابلو بسی بیشتر از طرح آن مکتب خلق شده است.

متاءسفانه این شیوه، بعدها، نمونه‌ی‌قابل دیگری نیافت و به عنوان تفنن‌فردی نقاش بجا ماند، که محمود خان صبا، خود صاحب ذوقی متفنن بود.

ازین‌پس است که نگارگری ایران دگرگونی‌های منشعب شونده می‌یابد.

شناخت‌خاصه‌ازپرسپکتیو، پرداز قلمزنان قلمدان‌ها وجلد روغنی‌ها، دستمایه‌ی‌صنیع الملک میشود که چهره پردازیست‌خاصه، وکارهای او مینیاتور واقعیت‌ست. مینیاتورراگر، ویژه‌نگاری تعبیر کنم. چهره‌ها از ورای ظرافت طرح‌و تراکم نقطه‌های خاص پردازبروز می‌کند. شخصیت‌ها به‌واقعیتی‌فراشونده و خصلت یافته می‌رسند. نمونه‌های معمولی آن در روزنامه و قایع اتفاقیه رواج‌عام‌یافت و بعدها در چهره‌نگاری خود فنی شایع شد. به ویژه از طریق شاگردان مدرسه صنیع الملک، که خویشاوندش‌کمال‌الملک‌از آن برآمد.

میتوان برآن بود که طراحی و کارهای این هنرمند بزرگ قبل از سفر فرنگ‌بسی‌خلاق‌تروروال داشته‌تر است.

تا به کارهایی که از پس سفر، و تاثیر روبنس‌و رافاییل به ثمر رسانده، هر چند که تالار آئینه‌ی کمال‌الملک شهرتی‌یافته، واعجاب نظر می‌انگیزد.

اما کار سرداب ازین استاد، وجهی‌قابل‌عطف‌ست از نقاشی ایران در آن دوره، که رنگ از طریق واقع نگاری سیالیت فراشونده یا بقول ابن سینا، زانسوتری یافته است. سادگی صریح‌دید، محدودیت رنگهای ترکیبی متقارن، بعدی پناه‌گیر و سکوتی متفکر برآورده‌است. در فضاهای ویژه کمال الملک‌حتی‌درتابلوی‌گربه و ماهی این سکوت پاس داشته موج می‌زند. واز اختصاصات‌اندیشه‌ی‌نگارگری‌کمال‌الملک است.

در واقع کمال‌الملک جوینده‌ی لحظه‌های نوراست. راهپویی به سوی وصول‌به‌نور، در کار او به نحوی مادی تجربه‌میشود: اگردرنقاشی‌قدیم ایران نور پویای مادی بود. اینجانورایستای مادی است. نور سکوت، نور توقف. در تابلوی سرداب این اندیشه تصویری صریح و وسعت دهنده یافته است. به تجردی رسیده است که قدمی دیگر پس‌آن، به تجرد نگاری اندیشه می‌رسید. اما آن زمان گونه‌یی ذهنیت "دراما" و واقعه نگاری نمایشی بر هنر تصویری‌خواسته میشده که راه به تجرد گرایی نمی‌داده است. از سویی فاجعه پردازی‌نمایشی در شبیه خوانی و شبیه پردازی و تعزیه‌گردانی، شکل دقیق‌به خودبگیرد. شبیه‌خوانان‌وشبیه‌پردازان و معین البکاها، با برنامه‌ریزی های سالانه بامهارت‌های مهذب شده‌یی، به‌ترکیب‌های‌نمایشی‌خاصی که هماهنگ بوده است، با ذهنیت نمادگرایی شیعی، دست می‌یابند. و تکیه دولت مرکز مهم فرهنگی این نمایش مذهبی بوده‌است‌فاجعه‌پردازی‌حماسی ضوابطی بعد یافته از جوهر تلاش‌های تاریخ از برای‌عدالتی‌پرهیزکاربرطبقات‌می‌یابد، ودست‌آوری آن نعمت وعده شده، آن باغ ازلی شکوفنده برآدم. بی دلیل نیست که فرهنگ مثلی شیعی، تمثیل شهادت را در هاویه‌ی برهوت وتف زده‌ی‌کربلابر می‌گیرد، و شهیدانش‌را آنچه‌خودتوانسته‌غسل دهد، در قالی ــ این فشردگی منادهای باغ بهشت ــ می‌پیچد آیین قالی شوران را با چنان شوری‌به‌خشم‌وحرص رسیده، در مشهد اردهال زنده نگه می‌دارد. این تقابل نمادی شده‌ی بیابان گرمازده وسترون کویر، باخنکای باغ شده و متشعشع از نقش‌گرم‌قالی‌های‌مان، مفهوم دهنده‌ای تنازع و هدف شهادت‌هاست، و شور خواست‌ها، از مانی و مزدک، حسین و حلاج تا صوراسرافیل و ثقه‌الاسلام.

در چهاردهمین سده‌ی هجری، ازچهارده‌معصوم تاچهارده‌قرن، اکنون گویی‌ما در قرآن اعظم ادواری هستیم که بر تمام تاریخ خود ایستاده‌ایم.

ادامه دارد

تاتر سیاه درستیز با استعمار

برگردان: وازریک درساهاکیان

برای سیاهپوستان آفریقای جنوبی که زمانی دراز زیر سلطه‌ی سفید پوستان و قوانین "آپارتاید"، فشار فکری و جسمی ناگواری را تحمل کرده‌اند، بیان درد، ترس، امید و اراده، از طریق موسیقی، شعر، رقص و ادبیات، همیشه اهمیت ویژه‌یی داشته است.

پس از آنکه حقوق سیاسی، سیاه پوستان را به فراموشی سپرد و فعالیت سیاسی‌شان ممنوع شد، یکی از شکل‌های انگشت شمار اعتراض و اظهار وجودی که برای سیاه پوستان باقی ماند، فرهنگ بود.

فرهنگ در جامعه‌ی سنتی آفریقا به شکل ترانه، رقص، نمایش و نقالی، فقط گونه‌یی سرگرمی یا وسیله‌یی برای اتلاف اوقات فراغت نیست، بلکه با جایگزینی در چارچوب زندگی اجتماعی و سیاسی، نقش مهمی در شعایر و جشن‌ها و آموزش ایفا میکند.

با این همه فرهنگ سنتی آفریقای جنوبی با تسلط سفید پوستان بر محدوده‌ی فعالیت‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی زیان فراوان دید و تحریف شد.

با از هم پاشیده شدن جوامع آفریقایی، به خاطر تقاضای کار در مزارع و شهرها، سنت‌های فرهنگی لطمه‌ی بسیار دیدند. برخی از این سنت‌ها با شرایط سخت کار و زندگی در حومه‌های فقیر نشین خاص سیاهان وفق یافتند و زنده ماندند.

شمار دیگر از سنت‌ها ــ که تعمدا" برای عرضه به تماشاگران سفید پوست حفظ می‌شدند ــ دیگرگون گشتند، از آن جمله "رقص‌های قبیله‌یی" که در بروشورهای ویژه‌ی جهانگردان نشان داده میشوند را میتوان نام برد. فرهنگ اروپایی که از واردات سفید پوستان بود، تاثیر خود را به جای گذاشت. افزایش کلام نوشته و چاپ شده و هنرمند منفرد برای شیوه‌ی شفاهی و همگانی آفریقایی زیانبار بود،

چون "ادبیات" را مجازا"، مترادف "ادبیات انگلیسی" ساخت. گسترش تحصیل رسمی آفریقاییان که بیشتر از طریق مدارس انگلیسی زبان بود بر این روند افزوده شد.

اما همیشه "ضد جریانی" هم وجود دارد، قصه‌ها و شعرها، بازتاب حوادث بزرگ و واکنش‌های شخصی هستند. "نغمه‌های آزادی" در راه مبارزه به سوی جامعه‌یی غیر نژاد گرا سروده می‌شوند و نویسندگان با شرکت در مبارزات سیاسی به تبعید تن در می‌دهند.

از آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰، در فعالیت فرهنگی جامعه‌ی سیاه، موج تازه‌یی رخ نمود، این فعالیت، بخشی از انگیزه‌ی احیای سیاستی است که از طریق "جنبش هوشیاری سیاهان" تحقق یافته است. هدف این جنبش سیاسی ریشه‌دار ــ علیرغم گسترش قوانین "آپارتاید" و همه‌ی شکل‌های فشار و تبعیض سیاسی و اقتصادی ــ تایید مجدد هویت و شان انسان سیاه است. گرچه همه‌ی هنرمندان منفرد، که در گیر این اوضاع هستند، بر هدف‌ها و آرمان‌های "جنبش هوشیاری سیاهان" صحه نمی‌گذارند، اما انفجار اخیر فعالیت هنری در جامعه‌ی سیاه، آرزوی همگانی را برای آزادی سیاهان به دنبال دارد. شعر و نمایش، حوزه‌های اصلی وقوع این انفجار است، و این دو اغلب آمیخته با "نمایش"، شعر و موسیقی، در نمایش‌های رسانه‌یی مختلط، ترکیب شده‌اند.

هنر پیشین سیاه به بیان تاسف و اعتراض علیه بیداد سفید پوستان تمایل داشت، حال آنکه آثار جدید طالب خشم و اراده‌ی سیاهان برای پدید آوردن دگرگونی است:

منم آزادی بخش
هیچ سفید پوستی نمی‌تواند منجی‌ام باشد.
سیاه پوست، فقط خود می‌تواند
خویشتن را آزاد کند.

شعر سوگوارانه به شعر آزادی خواهانه، که ستم دیدگی سیاهان را تصدیق می‌کند، ولی آن را نمی‌پذیرد راه می‌گشاید و هم چنین اعلام میکند که علی رغم تلاش حکومت برای تقسیم جامعه‌ی سیاه، از طریق گروه بندی نژادی و وابستگی اجباری قبیله‌یی و دایمی ساختن قانون سفید پوستان، قدرت سیاهان باید با اتحاد سیاهان بدست آید.

"جنبش هوشیاری سیاهان" در سال‌های اخیر، بیشتر، از طریق تشکیلات رهبری خود، و "انجمن خلق سیاه" و "سازمان دانشجویان آفریقای جنوبی، مقابله‌ی سختی را در برابر دولت جدایی طلب آفریقای جنوبی در پیش گرفته است.

از این رو، تعجب آور نیست که دولت ــ چه از طریق پلیس (که معمولا" با مخالفان "آپارتاید" به جدال بر می‌خیزد و آنان را به بازداشت و باز جویی و شکنجه تهدید میکند) و چه از طریق دادگاه‌ها (که میتوانند مخالفان حکومت را محکوم کنند) ــ علیه "جنبش هوشیاری سیاهان" به شدت عمل دست زده است.

"احکام توقیف" بسیاری از جوانان سیاه مبارز را ساکت و مقید ساخته است.

غرض از این احکام این است که آن دسته از فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی را ــ که امکان فعالیت قانونی در آنها هست ــ کاهش دهنده.

تنی چند از اعضای گروه‌های تاتری سیاهان در شمار کسانی هستند که به این طریق، مورد پیگرد و آزار قرار گرفته‌اند. هم اکنون چهار جوان سیاه پوست، به خاطر اتهاماتی که، به طور کلی یا جزیی، به فعالیت های تاتری‌شان مربوط میشود، تحت محاکمه‌اند. گروه‌هایی که باپاری این چهارتن بنیان یافته بودند، از هم پاشیده‌اند، و گروه‌های دیگری که ممکن بود جای آنان را بگیرند، مرعوب و وحشت زده شده‌اند.

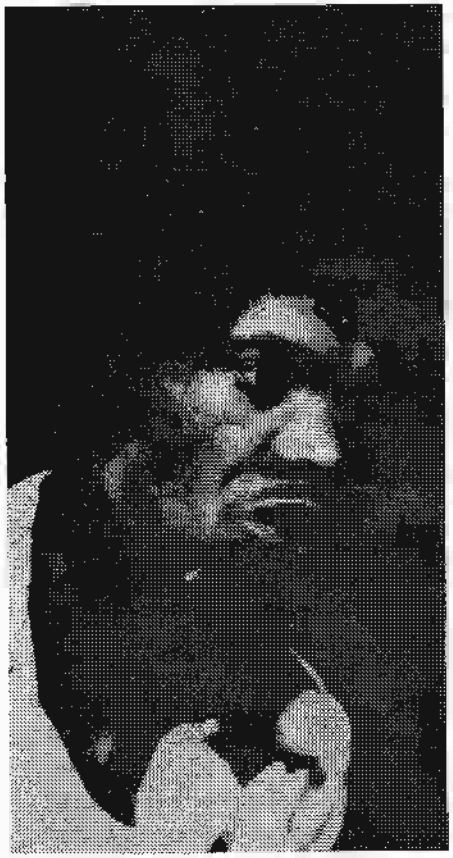
آثار نمایشنامه‌نویسان‌و شاعران سیاه به وسیله‌ی صاحب منصبان سفیدپوستی که کمترین علاقه‌یی به هنر ندارند، توقیف و سانسور شده‌است. با اضافه شدن این حملات سیاسی به دشواری‌های عدیده‌یی که قبلا" دامنگیر تاتر سیاهان بود، عجیب به نظر می‌رسد که هنوز گروه‌هایی قادر به فعالیت هستند.

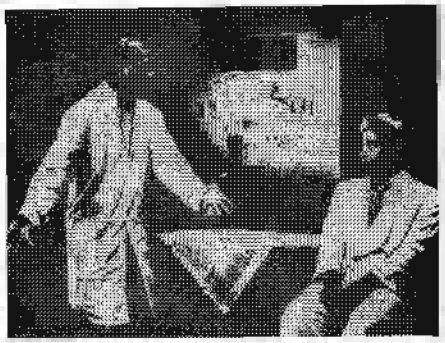
در آفریقای جنوبی تآتر حرفه‌یی و مدرسه‌ی تآتر برای سیاه پوستان وجود ندارد. مراکز شهری و تآترهای تجارتی، تحت نظر " فعالیت ناحیه‌یی گروه‌ها"، به سفید پوستان اختصاص داده شده است. سیاهان تنها با کسب اجازه‌ی ویژه می‌توانند به عنوان بازیگر یا تماشاگر به سالن‌های تآتر پا بگذارند.

نمایش‌گران حرفه‌یی سیاه (خوانندگان و رقصندگان) اغلب از طریق کلوب های شبانه و گروه‌های هماواز می‌توانند به تآترهای سفید پوستان راه یابند. آنان می‌توانند در "شو" هایی که‌فقط به‌وسیله‌ی سیاه پوستان اجرا میشود، شرکت کنند، (موزیکال های موفق "م‌باتا" و "کوازولا" از این نمونه‌اند)، اما این "شو"ها با مدیریت‌سفید پوستان‌و برای‌تماشاگران‌سفید برصحنه می‌آیند و اگر چه این مدیران سفید ادعای صحت و سندیت این برنامه‌ها رادارند، ولی از طریق نمایش انـدام برهنه‌ی رقصندگان شرمسار، وسایل عیش ونوش جهانگردان را فراهم می‌آورند. و با اجرای این برنامه‌ها در خارج از کشور، قصد "فروش" آپارتاید را دارند. ایـن همه در خدمت ارایه‌ی تصویر خوشنمایی از آفریقای جنوبی سیاه است. اجرای‌ویژه‌ی آخرین "موزیکال تمام ـ افریقایی" ایپی تومبی" برای "غیر سفید پوستـــان" ژوهانسبورگ در اوایل سال شاهدی است بر این مدعا که جامعه‌ی سیاه در داخـل آفریقای جنوبی از اهمیت بسیار ناچیزی برخوردار است، چون حتی با کسب‌اجازهٔ ویژه نیز اکثر سیاه پوستان استطاعت پرداخت بهای بلیت ویژه‌ی سفیدپوستـان را نداشتند.

بدین سان، بازیگران و کارگردانان و موسیقی دانان سیاه، و دیگر سیاهانی که در تآتر فعالیت میکنند (نه فقط " غیر سفیدها" بلکه آفریقاییان، هندوان یا رنگین پوستان،) به‌نواحی خودشان محدود شده‌اند. تشکیل گروه‌های غیرحرفه‌ای چند نژادی ممنوع نیست، اما از بافت آیین نامه بر می‌آید که مانع تشکیل چنین گروه‌هایی است. مثلا" در" دوربان " آفریقاییان اجازه‌ی ورود به برخی تالارهای اجتماعی اجاره شده به وسیله‌ی گروه‌های نمایشی هندوان را ندارند، هنگامی که " بازیگران مار" از حومه‌ی نیوبرایتون " نمایشنامه‌یی غیرآفریقایی را به" ناحیه‌ی گروه رنگین پوست" بردند، درخواست کارگردان برای کسب اجازه از سوی مقامات رد شد.

حتی در جایی که این گونه محدودیت‌ها اعمال نمی‌شود باز هم گروه‌های تآتری‌سیاهان با موانع و آزار بسیار روبرو میشوند. گذشته از اینکه غیر از تالارهای محلی YMCA و مراکز اجتماع، هیچ سالن تآتری دیگری وجود ندارد، وسایل اجرا





نیز معمولا" به پروژکتور و میکروفن محدود میشود. به ندرت میتوان برای صحنه‌ی گردان فضایی یافت، و امکانات پشت صحنه‌هم کاملا" در اختیار گروه نیست، چون اصولا" چنین امکاناتی وجود ندارد. به علاوه، تالارها معمولا" فقط به مدت یک هفته به اجرای یک نمایشنامه اختصاص می‌یابد. جلسه‌های تمرین را باید یا درخانه‌ی بازیگران که بیشتر شبیه خانه‌های پیش ساخته‌ی انگلیسی و با گنجایشی در حدود هفت تا هشت نفر هستند ــ یا در هوای آزاد بر پا کرد. گروه " تآترکیپ فلاتز " در گاراژکارگردان تمرین می‌کرد.

دست آخر درآمد اجرای هر نمایشنامه صرف هزینه‌ی آن میشود. نمایشی‌هر چند موفق، به دشواری می‌تواند بیش از یک هفته روی صحنه بماند چون به احتمال زیاد، تالاربرای اجراهای دیگر ذخیره شده است. بدین ترتیب بازیگران مجبورند شغل دیگری نیزداشته باشند، زیرا درآمدی که از تآتر بدست می‌آید به هیچ وجه جوابگوی مخارج زندگی‌شان نیست. همه‌ی این مسایل بدین معناست که تنها چند سازمان دایمی، آن‌هم در مقیاسی نسبتا" کوچک وجود دارد. گروه‌ها بیشتر مایلند به گردکارگردانی خاص‌جمع شوند، نمایشنامه‌یی را اجرا کنند و سپس پراکنده شوند.

ایجاد ارتباط میان افراد مشکل است، زیرا تعداد کمی از خانه‌های سیاهان مجهزبه تلفن‌است، وحشیگری، دزدی‌و خشونت های گاه به گاه‌محلات سیاه پوست‌ــ نشین، لطمه‌ی بسیاری به آثار تآتری می‌زند و عده‌ی تماشاگران را کاهش میدهد.

نگرانی دیگرآفریقاییان، مخاطره‌ی دایمی بازداشت دل به خواه، به بهانه‌ی قانون عبور و مرور است.

علی رغم همه‌ی دشواری‌ها، گروه‌های تآتر سیاهان تشکیل شده‌اند، و در برخی موارد باقی مانده‌اند. امروز، در همه‌ی شهرهای اصلی، شرکت‌های‌کوچکی برای تماشاگران مشتاق آثار نمایشی، برنامه‌های تآتری اجرا میکنند. در میان مشهورترین‌این‌گروه‌ها " بازیگران مار " از محله‌ی سیاه پوست نشین، نیوبرایتون" در " پرت‌الیزابت "ــ که جان‌کانی‌ووینستون‌نتشونا پیش‌ازآنکه به کمک آتول فوگارد نمایش" سیزوئه بانسی مرده است " را به اروپا و آمریکا ببرند، چند نمایشنامه در آن جااجرا کرده بودند. گذشته‌ازاین‌میتوان از " کارگاه ۷۱ "، " بازیگران ققنوس" درژوهانسبورگ‌وگروه " تآتر کیپ فلاتز " را نام برد. گروه اخیر مرکب از تنی چند از دانشجویان سابق رنگین پوست به رهبری نویسنده‌یی به نام آدام اسمال است.

نمایشنامه‌هایی که به وسیله‌ی این گروه‌ها اجرا میشود بیشتر به " کمدی‌های حومه‌یی " یا نمایش‌های بر گرفته‌از زندگی واقعی، با شخصیت‌ها و موقعیت‌های آشنا به نواحی سیاه پوست‌نشین می‌پردازند. قانون " آپارتاید " از طریق مقرارات کارو شیوه‌ی اسکان مردم، زندگی خانوادگی را از هم می‌پاشد و نا امنی حادی در میان آفریقاییان ایجاد میکند. و این، حقیقتی است که درطرح بسیاری از نمایشنامه‌های سیاهان مطرح میشود. علاوه براین، موقعیت‌های تراژیک و در عین حال مضحک، که قوانین حکومتی بارها سبب بروز آنها شده است درونمایه‌ی موءثری برای این‌گونه نمایش‌هاست. بعضی گروه‌ها شکل، " درام ــ کمدی ــ موسیقی " خودشان را که به " موزیکال‌های‌سووتو "مشهورند ــ وتاکیدشان صرفا" برسرگرمی است ــ گسترش‌داده‌اند، گروه‌هایی که سفید پوستان در تولید و اداره و اجرای آن‌ها شرکت دارند بیشتر از گروه‌های دیگر بقا یافته‌اند، چون آسان‌تر از دیگران قادر به کسب اجازه هستند، ومجاز به استفاده از امکاناتی هستند که شامل قوانین تبعیض نژادی نیست، بدین

ترتیب با جذب تماشاگران سفید درآمد بیشتری کسب میکنند. تآتر کوچک‌دانشگاه " ویت واترزراند " از این گونه است، به طور کلی گروه‌های سیاه پوستان از کرایه‌ی تالار گرفته‌تا سایر مسایل ــ درگیر مشکلات زیادی‌هستند، و هر چه نمایشنامه‌هایشان سیاسی‌تر وواقع گویانه‌تر باشد، انتظار مزاحمت‌های بیشتری را از سوی پلیس امنیتی دارند.

گروه‌های تآتر سیاهی که بیشتر از سایر گروه‌ها به مسایل سیاسی پرداخته‌اند به دنبال آزار و شکنجه‌های نظام یافته، از هم پاشیده‌اند، سه گروه "شورای‌تآتر ناتال "، " تآترتجربی خلق " و، " انجمن موسیقی، نمایش، هنر و ادبیات، دیگر وجود ندارند. پلیس‌رهبران این گروه‌ها را باز داشت کرده، و در مواردی به خاطر اتهامات سیاسی، آنان را به پای میز محاکمه کشانده است اعضای این گروه نیز متفرق شده‌اند.

در " نشریه‌ی سیاه، ۱۹۷۳ " به سردبیری شاعری به نام " ". پاسکال‌گوالا " درباره‌ی این گروه‌های آزادی خواه چنین می‌نویسد:

" درام سیاه " سلاحی آزادی بخش است و در صدد درهم شکستن فشار روانی‌یی است که پای انسان سیاه پوست را به بند کشیده است. به گمان آنها "درام سیاه" پیوسته‌وابسته" به‌تجربه‌ی وضعی است. و از طریق تفسیر، گزارش، و بازتاب بر آن است تا انسان سیاه پوست را بیشتر به ارزیابی خوشبینانه‌ی خود وادارند. اساسا " درام سیاه، تنها راه حل موجود برای " مساءله‌ی سفید " را نیز ارایه خواهد داد ــ که همانا "هوشیاری سیاهان" است. سیاه پوست در " درام‌سیاه " وابسته به آزادی ودر جستجوی شاءن و اعتماد به نفس خویش است.

گروه‌های‌تآتری تا کنون به اقتباس معیارهای اروپایی تمایل داشته‌اند. آن‌ها هم مانندگروه‌های غیرحرفه‌یی، نمایشنامه‌های‌خوش‌ساخت‌و خوش نامی را برگزیدند که حاوی بسیاری از نقش‌های اصلی و فرعی بود، ولی سبک نمایشی آن‌ها از درک تماشاگر محلی دور بود. درحال‌حاضر، آن‌ها خودبه نوشتن پرداخته‌اند و می‌کوشند تا با گسترش سبک بهبود روش کارشان اعتماد و اراده‌ی بیشتری القاء کنند.

" نشریه‌ی سیاه، ۱۹۷۲ نوشت:

گروه‌های‌تآتری‌درحال دورشدن از تآتر " سنتی " شکسپیری، که سال‌ها صحنه را به خود اختصاص داده بود، هستند. از بطن تآتری که در باره‌ی بیماری ها و محنت‌های آن‌ها سخن می‌گفت، تآتری سر بر آورده است که با سیاه پوستان از راه‌ها و وسیله هایی سخن می‌گوید که خلق سیاه می‌تواند از آن ها برای دگرگون‌ساختن وضع موجود استفاده‌کند. از تآترند وبه شکایت نومیدانه، تآتر عزم و اراده سر بر آورده است ــ تآتری که اعتماد به نفس می‌آموزد، و آگاهی تازه‌یی به دست می‌دهند.

این تحول درمورد گروه " شورای تآتر ناتال " به وضوح دیده می‌شود. هدف از تشکیل این " شورا " ــ که در ۱۹۶۹، از دانشجویان کالج دانشگاهی مخصوص هندوان ناتال شکل گرفت ــ نخست تشکیل سازمانی بود برای پوشش گروه‌های گوناگون تآتر سیاهان‌که به گروهی اجرا کننده‌ی متکی به خود، تبدیل شد. در این گروه نقش‌ها به صورت حرفه‌یی تعیین نمی‌شدند، بلکه هر کس در صوت لزوم، کارهای اجرایی کارگرانی وایفای‌نقش‌را بر عهده می‌گرفت. بنیان گذاران و سازمان دهندگان

اصلی آن " سانس کوپر " ، "خانم سام مودلی " ، و شوهرش " استرینی مودلی " ، از اعضای فعال " جنبش هوشیاری سیاهان " بودند .

" شورای تآتر ناتال " قوام گرفت وبه سازمانی نیرومند و نسبتا " استوار بدل شد ، این گروه قادر به اجاری برنامه‌هایی کامل همراه با موسیقی و نورپردازی و نمایش فیلم بود . تعهدات اولیه‌ی گروه ، نمایشنامه‌های تثبیت شده‌ی اروپایی چون " سرایدار " هارولد پینتر " ، و " با خشم به گذشته بنگر " "آزبرن " بود . سپس اعضای گروه به تدریج شروع به وسعت بخشیدن به میدان دید خود پرداختند . شورای تآتر ناتال سال ۱۹۷۱ ، با اجرای نمایشنامه‌ی مشهور " آنتیگون " اثر " ژان آنوی " که به بر خوردهای اخلاقی زندگی در فرانسه‌ی اشغال شده می‌پردازد با صحنه‌ی سیاسی آفریقای جنوبی درگیر شد .

در اقتباس آزاد " شورای تآتر ناتال " ، که " آنتیگون ۷۱ " نام گرفت ، با مقدمه‌یی سخت و خشن به تقلید از مراسم اعدام ، و یک قطعه فیلم خبری از مشکل مسکن در حومه‌های پست سیاهان ، وگروه هماوازان زنان سیاه پوست ، نوعی زمینه‌ی قوی آفریقایی جنوبی به مفهوم مقاومت در برابر دولت بیدادگر بخشید و موضوع نمایش به مواجهه‌ی سیاهان با " آپارتاید " بدل گشت . منتقد روزنامه‌ی " دیلی نیوز " شهر " دوربان " در شماره‌ی ۸ ژوئیه ۱۹۷۱ نوشت :

" آنتیگون ۷۱ " چنان کیفر خواست وحشیانه‌یی از نظام سیاسی آفریقای جنوبی امروز است ، که واکنش غریزی من نسبت به آن هراس و گیجی بود و واکنش دیگرم انتظار سررسیدن پلیس سیاسی .

با آنکه پلیس آن شب نیامد ، ولی مدتی بعد ، در اجرایی به نفع فراخواندگان به محاکمه‌ی سیاسی " اعضای " جنبش اتحاد " که در " ماریتسبورگ " بر صحنه می‌آمد ، دو تن از تماشاگران سفید پوست که به اعتقاد بازیگران از همدستان پلیس سیاسی بودند ــ یک بمب دودزا در تالار منفجر کردند . بعد از این جریان پلیس فیلم خبری مورد استفاده در نمایش را مصادره کرد .

تاثیر نمایشنامه ــ که یکی از صریح‌ترین موضوع‌های سیاسی‌یی است که در آفریقای جنوبی دیده شد ــ فوق‌العاده بود ، به خصوص هنگامی که " شورای تآتر ناتال " طی مسافرتی ، آن را از " ناتال " بیرون برد و اغلب برای تماشاگرانی نمایش داد که پیش از آن هیچ تجربه‌ی تآتری نداشتند . این گونه تماشاگران ، نمایشنامه را ــ که وابستگی عمیق سیاسی بازندگی شان داشت ــ شدیدا " تحسین کردند . پس از چندی " شورای تآتر ناتال " تا حدی به دلیل نیازی که در حومه‌های فقیرنشین و " گتو " های سیاهان به چشم می‌خورد و تا حدی به دلیل درگیری در چند مورد هتک آبرو ، به هنگام کسب اجازه‌ی اجرای نمایش برای تماشاگران " چند نژادی " ، تصمیم گرفت که به گروهی " تمام ــ سیاه " تبدیل گردد . بیانیه‌ی گروه می‌گوید ، " حالا ما متوجهیم که نقش " شورای تآتر ناتال " فقط در جامعه‌ی سیاه خلاصه میشود ، و تلاش مداوم سفید پوستان ، تنها در خدمت خنثی کردن جدوجهد گروه خواهد بود " . گروه " شورای تآتر ناتال " از این پس تنها برای سیاهان نمایشنامه اجرا کرد .

این تصمیم ــ گرچه ظاهرا " باب طبع رویه‌ی " آپارتاید " در جهت افتراق نژادی است ــ ولی درواقع ردکلی ساخت نژادگرا و تسلطی بود که اکنون درآفریقای

جنوبی رواج دارد ، واز سوی دیگر با هدف " جنبش هوشیاری سیاهان " برای افزایش مناعت طبع و اعتماد به نفس و قدرت خلق سیاه ، به عنوان تهیه‌ی مقدمات آزادی تدریجی سیاهان به دست خودشان ، از طریق سازمان دهی منابع و استراتژی‌لازم مطابقت دارد .

یکی از نخستین کارهایی که باید انجام میشد ، از میان برداشتن فشار روحی و احساس ذلتی بود که با نژادگرایی سفید پوستان ایجاد شده بود . هنگامی که دانشجویان سیاه پوست پلاکهایی به شیوه‌ی "آپارتاید" ــ مانند : " ورود غیرسفید پوستان ممنوع " ــ را بردر اتاق‌هایشان می‌زدند ، در واقع بر عدم قبول سیاهانی تاکید می‌ورزیدند که به هر طریق ، وضع پست اجتماعی‌شان را پذیرفته بودند . چنین اشخاصی ، همکاران به اصطلاح " (رهبران سرزمین مادری‌ی " بانتو ") خوانده می‌شدند .

در روند جبران شرافت نفس و تجدید ادعای شأن انسانی و خلاقیت مردمی که مدت‌های مدید ، تحت فشار نظام " آپارتاید " دگرگون شده بودند ، اهمیت بسیاری به " درام سیاه " داده شده است . جنبش‌های آزادی بخش سیاهان در سایر مناطق نیز این روش را اقتباس کردند و در جشنواره‌ی تآتر " شورای تآتر ناتال " در ۱۹۷۲ ــ که گروه‌های تآتری سرتاسر آفریقای جنوبی به آن دعوت‌شده بودند ــ این شورا نمایشنامه‌یی به نام " مرثیه برای برادرایکس " اثر نمایشنامه نویس آمریکایی " ویلیام ولینگتون مک‌کی " را که اثری است در خدمت " قدرت سیاه " به صحنه برد .

صحنه‌ی این نمایشنامه " گتو " است ، و مستقیما " حیطه‌ی واکنش‌های سیاسی را ، که برای سیاهان ستمدیده آزاد است ، از سکوت گرفته ــ که دلیلی بر پذیرفتن نظام حاکم است ــ تا مقاومت فعال ، مورد بحث قرار می‌دهد . این اثر ، از نظر شنونده ، نمایشنامه‌یی است وحشیانه و پر از فریاد و جیغ و سروصدای زنگ (چکش و کاسه) از خارج صحنه که با استفاده از تصویر یک قفس ، تجربه‌ی ذهنی زندگی سیاهان را به درستی ارایه می‌دهد .

" تآتر کیپ فلاتز " در این جشنواره نمایشنامه‌یی از " آدام اسمال " کارگران گروه ــ را به نمایش گذاشت . گروه " بازیگران مار " نیز نمایشنامه‌یی به نام " کت " را ارایه داد . داستان این نمایشنامه بر پایه‌ی حادثه‌ی واقعی فرستادن یک زندانی سیاسی به جزیره‌ی " رابن " است که فقط کت خود را به عنوان یاد بود برای همسرش باقی می‌گذارد . " بازیگران مار " مدتی نوشته های خودشان ، از جمله لال بازی بی به نام " نان جمعه در روز دوشنبه " در باره‌ی فقر حومه‌نشینان که چیزی جزنان بیات دستشان را نمی‌گیرد ، به نمایش در می‌آوردند . جستجوی نان ، از نظر یکی از منتقدان ، به جستجوی "شان" بسط یافت و با بیانیه‌ی " ما تنها نیستیم " خاتمه پذیرفت .

ادامه دارد .