وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد

رضا براهنی

در جنگ دوم، اولین تجربهٔ جدی نسل ما در تبریز با تصویر متحرک شروع شد. ما در آن‌زمان تصوری از عکاسی نداشتیم تا چه رسد به عکس متحرک. این تجربه، تجربه‌ای بودناخودآگاه، لطیف، کور، زیبا، و شبانه. البته ما کوچکتر از آن بودیم که بدانیم در اطرافمان‌چه می‌گذرد. دور و برمان در خانهٔ وقفی گود، عکسی از کسی ندیده بودیم. نه عکسی ازپدر و مادر، مادربزرگ و پدربزرگ، و نه عکسی از خود و برادر و خواهر و بچه •های‌همسایه. عکس آدم •های غیر واقعی را دیده بودیم: رضاشاه، ولیعهد جوانبخت، استالین،لنین، و یا هیتلر. ولی این همه را به تصادف دیده بودیم. روزنامه، کتاب، مجله، کاغذ، نامه،این قبیل چیزها، برای ما مفهوم نداشت. فرهنگ با گام •های آهسته، تدریجی، از اعماق‌خانه و کاشانه، بر بال پرنده‌های کتاب •های کودکان به سوی ما پرنکشید. یک روز چشم بازکردیم، گفتند شب توی میدان «ویجویه»، همان «ویجوید»ی تاریخ مشروطیت کسروی،چیز عجیب و غریبی را به تماشا می‌گذارند. آن ور مسجد بود، در برابرش درخت توتی‌بزرگ و سایه‌گستر با دهها نشانه منقار دارکوب بر بدنه‌اش، آن سوتر میدان با قهوه خانه‌اش،که هرگز پا بدان نمی‌گذاشتیم، و بعد، شب، با بچه •ها از سربالایی گود رفتیم بالا، و اولین بار،تصویر متحرک شبانه آدم •ها و اشیاء را بر روی دیوار روبه رو دیدیم.

لوله‌ای نور از اعماق‌ماشین گندهای در آن سوی دیوار، ماشین را به دیوار مربوط می‌کرد. چه خبر بود آن بالا؟زیبا، متحرک، نامفهوم، تأثیرگذار، گذرا، متغیر، بی زبان و یا به زبانی نامأنوس، کرخت‌کننده، مستحکم، مصر، و سخت احترام‌انگیز. از دور و بر ماشین، زبان نامأنوسی به گوش‌می‌رسید، و یا لهجه‌ای از ترکی، که انگار با ترکی پدر و مادرمان، یک زاویه درست می‌کرد ویا نسبت به آن یا محدب می‌شد و یا مقعر. و گاهی هم عین آن می‌شد.

این آدم •های روی دیوار از کجا آمده بودند؟ این نوع راه رفتن •ها چه مفهومی داشت؟ آسمان پرستارهٔشب تبریز چرا در بالا سر این تصاویر متحرک این همه بیگانه می‌نمود؟ و صداها؟ این صداها چه نوع‌صداهایی بودند؟ این همه چیزهای عجیب چگونه زیر سقف شب تبریز گرد آمده بودند؟ چطور ممکن‌بود آدمی به این کوچکی این همه پر لطف باشد؟ در کنار تجربه بچگی، تجربه اوایل کار مدرسه، در کنارتجربه مسجد و تکیه •ها، از این سوی شهر به آن سوی شهر به نوحه خوانی رفتن، در کنار تجربه کارمداوم، در خانه و کارخانه، جادوی حرکت و حرف زدن این آدم •های غریب، بچه •ها را به سوی خودمی‌کشید. با دهان باز، چشم •ها و گوش •های باز تماشا می‌کردیم، و بعد پدر می‌گفت: «لامصب •ها!خجالت نمی‌کشند!» ولی خودش هم گاهی از مسجد که می‌آمد بیرون، به تماشا می‌ایستاد. سال •ها بعد،به شوخی به پدرم گفتم، که او فیلم •های «آیزنشتاین» و «چاری چاپلین» را تماشا کرده است. پدرم گفت:«من در عمرم فیلم ندیده‌ام. این آدم •ها کی‌اند؟» واقعاً شوخی بود. «آیزن اشتاین» و پدر بی‌سواد من! ولی‌در هیأت کارگری‌اش، با لباس •های چروکیده و ریش چند روزه‌اش، با آدم •های دور و بر «چاپلین» مونمی‌زد. بی خود نبود که روس •ها در زمان اشغال تبریز، فیلم •های چاپلین را نشان می‌دادند. برای جذب‌کارگرانی مثل پدر من به سوی «سوسیالیسم»، «چاپلین» از هزار «استالین» مؤثرتر بود. فیلم •ها را به نوبت‌نشان می‌دادند و در میدان •های مختلف. میدان، میدان تجربه مذهب در مسجد، و سینما در خارج‌مسجد بود. و آن راه رفتن تکه تکه و بریده بریده یک مرد کوچولوی غم‌انگیز و مضحک، با آن

خنده‌های‌شرمگینش در حضور زن‌های فقیر و دردمند ولی زیبا، با ذهن ما در طول سال •ها چه •ها که نکرد. و از سال‌چهل به بعد بود که آدم‌های ساعدی در لال بازی هایش، به ویژه سیدهایش، مرا ناگهان با یک تداعی‌آزاد به سوی آن میدان برگرداندند. ناخودآگاه فردی، در گوشه‌ای از آن میدان چال شده است. هنراستخراج زیبایی چیزهای بکر است، باران آن لوله نور را هاشور می‌زد. صدای چرخیدن فیلم در«آپارات» شنیده می‌شد. بچه‌ای به نام «غلامحسین» در زیر باران، تمرکز نور بر دیوار، و فواره زدن تصاویرباران زده بر دیوار سفید را تماشا می‌کرد. بعدها جهان عوض شده بود. بیست سالی از عمر جهان سپری‌شده بود. «جعفر والی» کنار چاهی، در کنار پروفسوری به نام «کوییِن بی» که آمریکایی بود ایستاده بود واجرای نمایشی از ساعدی را برای تلویزیون پیش می‌برد. و ساعدی دست به سبیل بالای لبش می‌کشید.و حرکت، یادآور حرکت چاپلین بر دیوار میدان و یجویهٔ تبریز بود. فرم کار چاپلین، محتوای زندگی‌ساعدی شده بود.

سال •ها بعد، وقتی که ساعدی تازه از زندان شاه، با روحیه‌ای خرد و تن رنجور، بیرون آمده بود، و من و دوستانم درخارج از کشور توانسته بودیم اجازه خروج او از ایران را کسب کنیم، ساعدی پیغام داد که آدم •های ثابتی مواظب‌اند وحتماً آن جا هم مواظب خواهند بود. روز ورودش به نیویورک، من در «روف» فرودگاه کندی ماندم و دوستانم به پیشوازاو رفتند. و بعد که ساعدی از پله •ها بالا آمد، در دو طرفش دو آدم عجیب‌الخلقه هم بودند که هر دو مست بودند وتلوتلو می‌خوردند. و من که به ساعدی گفتم آدم به یاد فیلم •های چارلی می‌افتد، گفت ثابتی این دو نفر را مأمور کرده‌بود که در هواپیما به من مشروب بدهند تا از من حرف بکشند، و مت‌بینی که هر دو مست کرده‌اند و اعتراف هم‌کرده‌اند که ساواکی هستند، و ساعدی، که موهای انبوهی، بر فرقی از وسط پیدا کرده بود، و شکمش برآمده شده بود،حتی به رغم چاقی چیزی از چاپلین در حال و هوایش داشت. و من در آن زمان به یاد چند سال پیشتر افتادم که نصف‌شب مأموری کتکش زده بود، و دهانش را جر داده بود و ساعدی را به

بیمارستان «جاوید» که مدیرش دکتر «جوادهیئت» بود برده بودند، و در آنجا دیدمش که می‌خواست از کنار بخیه‌ای که به لبش زده بودند، لبخند بزند که‌نمی‌توانست، و باز حتی در همان حالت ناراحت که ضاربش هم کنارش کشیک می‌داد و می‌گفت نزده، به خدا نزده، بازحالت دست و پا چلفتی همان آدم•های روی دیوار میدان «ویجویه»ی تاریخ مشروطیت کسروی را داشت، و بعد پس‌از ورودش به نیویورک که به اصرار مرا در خیابان•ها از این دکه تلخوش به آن دکه ام‌الخبائث می‌کشاند، همان حالت‌مکرر را داشت، و من یاد آن توت کهن سال می‌افتادم، و پدرم را می‌دیدم که دارد مردی عصا به دست را که این سو و آن‌سو روی دیوار نورانی راه می‌رود، تماشا می‌کند، و لبخند می‌زند و نمی‌داند که بیست و چهار پنج سال بعد یادش‌نخواهد بود که در عمرش فیلم دیده است. بخشی از زیبایی در هم زمان کردن ناهم زمان•هاست، و در موزون کردن‌ناموزن•ها. و حقیقت این است که هنرمند واقعی، عمر غیر هنری ندارد. تمام عمرش، هنری است، حتی اگر شخصیتی‌دو گانه و «اسکیزوفرنیک» و «پارانوید» یافته باشد، که ساعدی یافته بود، و مگر «هولدرین»، «نیچه» و «آرتو» نیافته‌بودند، که در عصرهای مجنون و بحرانی، تنها آدم‌های خرفت هستند که سرومرگنده و سالم و سر سلامت می‌مانند. وساعدی بزرگترین شخصیت یک رمان روان شناختی جدی است، از شش سالگی برابر آن دیوار تا پنجاه سالگی آن‌بیمارستان پاریس و بعد «پرلاشز». کبد ساعدی مرکز ناخودآگاه او بود. و باید آن ناخودآگاه از پس نیم قرن زندگی درکنار هدایت منتشر می‌شد. آخر ساعدی تا پایان عمر، عاشق یک زن اثیری بود. استخوان•های این دو مرد در غربت،قصهٔ آن زن اثیری را برای یکدیگر تعریف می‌کنند:«در میان استخوان هایم زنی آواز می‌خواند.» و این مصرع را که وقتی‌در ساعات دیر وقت تهران خراب شده اوایل دههٔ چهل، دوتایی تنها می‌ماندیم، فریاد میزدیم، لابد حالا، در ساعات‌دیوقت شب•های پرلاشز، پس از آن که روحش از مرگ مرخصی کوتاهی می‌گیرد و از گور سر بر می‌کند، به صدای بلندبه سوی همه اهل قبور می‌خواند، و از یک هنرمند، اگر واقعیت هنری داشته باشد، آن چه می‌ماند چیز عزیزی است‌جدا «از این مباد آن بادها و «زنده باد و مرده باد»ها. و به همین

دلیل است که ساعدی به اصطلاح سیاسی این همه‌راحت در کنار هدایت به اصطلاح غیر سیاسی خفته است، چرا که مرگ رخت سیاسی را از تن او کند، و بر روانش‌کفنی هنری پوشاند که دیگر دیاری را یارای کندن آن نیست.

بین ما «لال بازی •ها»ی ساعدی از بقیهٔ کارهایش مطرح‌تر بودند. شخصیت •های «لال بازی •ها» با آن صیغه و جنم،حرف نمی‌زدند. بخشی از این اتفاق به سبب ایجاز فرم «لال بازی» بود. ولی یک علت جدی دیگر زبان بریدگی خودساعدی بود. «لال بازی •ها» بیش از هر اثر مکتوب ساعدی نشان می‌دادند که او مشکل زبان دارد، زبان مادری او رابریده‌اند و او لال بازی تحویل داده است. ولی جالب ریتم حرکات این شخصیت •ها بود. گمان نمی‌کنم ساعدی درسال چهل و چهل و یک، آثار ساموئل بکت و لال بازی •های او را خوانده بود. ولی در این تردیدی نیست که شیوه‌حرکت چاپلین و وقفه •های او در عالم سینما بر بکت عمیقاً اثر گذاشته بود. رقت و ایجازی که هر اثر دلقکی بزرگ بایدداشته باشد، جزو نهاد کار چاپلین و بعدها بکت بود. ساعدی از طریق بکت، چاپلین را به اثر خود راه نداده بود. با او به‌سبب سرگذشت زبانی خود، و به سبب سابقه زندگی خود، پیوند «ارگانیک» پیدا کرده بود. ساعدی از مکانیسم‌ناخودآگاهانه‌ای که در میدان •های تبریز در بچگی از چاپلین آموخته بود، برای راندن باورهای عام به ریشه •اهی آغازین‌و نمادین آن استفاده می‌کرد و لال بازی را به صورت اسطوره‌ای موزون از مجموع ناموزونی •ها که بر آن یأس و امیدابتدایی در کنار یأس و امید اجتماعی ـ تاریخی حاکم بود، ارائه می‌داد و بدین ترتیب، ایران ما ظهور یک صحنهٔ واقعی،بومی، درونی و ملی را تجربه می‌کرد. یعنی ترکیبی از آن چیزهایی که سر نوشت و سرگذشت یک ملت را تشکیل‌می‌دهد، بر روی صحنه‌ای که خفقان تاریخی حاکم بر جامعه، لال شدن را بر آن تحمیل کرده است. ضرب آهنگ این‌تحمیل حتی بر دکورسازی صحنهٔ ساعدی اثر داشت: سوراخ •هایی که از این سوی و آن سوی صحنه باز و بسته‌می‌شدند و یا طویله مانندهایی که در دو طرف صحنه در نمایش •های دیگرش دیده می‌شدند، و دهاتی •هایش که بی‌شباهت به

دهـاتی •هـای گرفتـار سـامورایی •هـای «کوروسـاوا» نبودنـد، و سـاعدی •ـ •ایـن یکـی را می‌توان با قسم گفت کـه در آن‌سـال •هـا کـوچـک •تریـن اطلاعـی از آدمـی بـه نـام «کوروسـا» نداشـت. ولـی دهقـان •هـای سـاعدی، دهقـان •هـای اطـراف تـبریز،آدم •هـای روی دیـوار آپـارات روسـی، و دهقـان •هـای کوروسـاوا، و بـه ویـژه راه رفتن •هـای ایـن مجموعـه را در آثـار مختلـف، بـه‌ویژه در «لال بـازی •هـا» تکـرار می‌کردنـد. سـاعدی بـر ایـن چـیز مـوزون شـده، کـه در دهقـان •هـای «عـزاداران بیـل».درخشـان •تریـن نمونـه •هـای آن ارائـه داده، رنگـی از اسـطوره مـیزد. تئـاتر سـاعدی، تفسـیر یـک اسـطوره گذشـته بـرای ارائـه‌موقعیت •هـای جدیـد نبـود. بازگشت به سوی ارائه فولکلوریـک مفـاهیم متعلـق بـه یـک عصـر از اعصـار تـاریخ و اجتماع نبـود.ترکیبـی از آحـاد و مفـردات نـاخودآگـاه دوران بچگـی ـ مسـجد ـ میـدان ـ چـارلی چـاپلیـن ـ قمـه زنـی ـ اشـغال ـ انقـلاب اکتـبر ـمحـرم و آیزنشـتاین، بـرای فراروی از مجموع آن •هـا بـا هـدف ارائـه چـیزی اسـت کـه در کلیـت خـود، کیفیتـی هـم آهنـگ،سـمفونیک و هـنری دارد، ولـی سـبب همیـن هـم آهنگـی •اش، همیـن ارکستراسیون دقیق سازهای در ابتـدا نـاهم آهنـگ وکـوک نشـده‌اش، دیگـر بـازگشـت پذیـر بـه آن مفـردات اولیـهٔ محتواهـای مختلـط و مختلـف نیسـت، و خـود چـیز یـک پارچه‌ای‌با مـاهیتی آلـی اسـت. در واقـع سـاعدی عنـاصر «آناکرونیسـتی» (نـاهم زمـان) و عنـاصر دیـاکرونیک (در زمـان) را درون‌سـاعتی قـرار می‌دهـد کـه شـدیداً بـا هـنر معـاصر مـا و جـهان حـالت سـنکرونیک (هـم زمـان) پیـدا می‌کنـد. یـک زمـان کـه صدهازمـان را صـلا می‌دهـد. آثـار اولیـهٔ سـاعدی، بـه عنـوان آثـاری کـه بنیـان نمـایش •نامـه نویسـی جـدی عصـر مـا را گذاشـتند، لـبریز ازایـن فراسـت و ذکـاوت هنری اسـت.

«گـارتوئیک» سـفیر روسـیهٔ تـزاری در ایـران، در تـاریخ ۲۱ اکتـبر سـال ۱۹۰۸، بـه دولـت متبـوع خـود گـزارش می‌دهـد: «فرمـانده‌توپخانـهٔ سـتارخان، ملـوان کشـتی جنگـی «پوتمکیـن» اسـت کـه از راه «زمـانی» و «طرابـوزان» بـه ایـران آمـده اسـت.» ایـن کـه‌می‌خوانید سورئالیسـم نیسـت، همبسـتگی کـامل انقلابـی اسـت کـه از عنـاصر نـاموزون، یـک وزن هـم آهنـگ انقلابی‌می‌سـازد. ولـی کـاری بـه مسـئلهٔ انقـلاب

نداریم. «آیزنشتاین»، «پوتمکین» را در سال ۱۹۲۵ می‌سازد. آیا احتمال می‌رود که‌ساعدی در سال •های ٤٤ـ۱۹٤۳، این فیلم را در یکی از میدان •های شهر زادگاهش دیده باشد؟ الفت بعدی با چاپلین‌هم مسبوق به سابقهٔ السن بچگی بود. و برای این که بدانیم ساعدی چگونه از مجموع آن همه ناموزونی، چیزی موزون‌ساخت، بهتر است به این نکته توجه کنیم که «ویکتور اشکلوفسکی» فرم شناس بزرگ روس، در همان زمان که راجع به‌فرم •های ادبی می‌نوشت، با فیلم •سازهای روس همکاری نزدیک داشت، به ویژه در نگارش فیلم نامه •ها، یکی از این‌همکاری •ها مربوط می‌شد به «دورالکس» یا «به نام قانون» نوشتهٔ جک لندن و ساخته «لف کولشوف»، کارگردان روس.پیشنهادهای خود «کولشوف» راجع به کارگردانی بی شباهت به آن چیزی نیست که ساعدی در همان «لال بازی •ها» وحتی در «چوب به دست •های ورزیل» به کار می‌برد:

۱ ـ مردی از سمت چپ به طرف سمت راست حرکت می‌کند.
۲ ـ زنی از سمت راست به طرف سمت چپ حرکت می‌کند.
۳ ـ آن دو به یکدیگر می‌رسند و دست می‌دهند. مرد جوان به جایی اشاره می‌کند.
٤ ـ ساختمان بزرگ سفیدی دیده می‌شود ـ در جلوی ساختمان پلکان وسیعی وجود دارد.
۵ ـ آن دو پله •ها بالا می‌روند.

...تماشاگر هنگام دیدن آن نماهای سرهم شده با یک عمل مداوم و روشن روبرو می‌شود ـ دیدار یک زوج جوان،دعوت به خانه‌ای در آن نزدیکی و ورود به آن لیکن هر یک از این پنج تصویر جداگانه، در جای متفاوتی گرفته شده‌است. مثلاً از مرد جوان نزدیک ساختمان (G.U.M) فیلم برداری شده، زن جوان نزدیک موزه «گوگول» دست دادن‌نزدیک «بالشوی تئاتر» خانهٔ سفید از یک فیلم آمریکایی گرفته شده (در حقیقت کاخ سفید است) و بالا رفتن از پله•ها،در «کلیسای بزرگ سن ساوار» نتیجه چه بود؟ هر چند که فیلم برداری در

مکان•های گوناگون انجام شده بود، اما بیننده،مجموعهٔ آن•ها را به عنوان یک محل در نظر می‌گرفت. تکه•های فضاهای واقعی که به وسیلهٔ دوربین انتخاب شده‌بودند، روی پرده به هم ارتباط داشتند و نتیجه چیزی بود که کولشوف آن•ها را (جغرافیای خلاقه نامگذاری کرد.»

آیا ما نتیجه همکاری اشکلوفسکی و کولشوف را در سال•های ۲۵ـ۱۳۲۰ در تبریز دیده بودیم. پاسخ به این سؤال بسیاردشوار است. باید تحقیق کرد و دید کدام فیلم•های صامت و ناطق را در آن سال•ها، در تبریز در میدان•ها نشان دادند.ولی تردیدی ندارم که ساعدی در جاذبهٔ هیجان فیلم، بیش از آن که فیلم را به صورت صنعت و هنر بشناسد، قرار گرفته‌بود. در این نیز تردیدی نیست که در ابتدای کار، یعنی موقع تماشای یک فیلم در هشت نه سالگی، یک نفر، به ویژه درآن سال•ها، نمی‌توانست از معماری پشت سر آن سر درآورد. ولی بعدها در کار ساعدی هم، نمادها از جاهای مختلف‌به سوی یکدیگر جذب می‌شوند، و نیز از زمان•های مختلف. حالت رؤیاواری که اغلب آثار ساعدی دارد، شاید نتیجه‌جذب حالات مختلف به سوی یدیگر، در زمان واحد باشد. شاید تأثیر فیلم بر روی تئاتر ساعدی این بود که ساعدی‌فیلم‌نامه را به صورت تئاتر می‌نوشت. لال بازی•ها همان فیلم‌های کلامی هستند. آدم•ها حرف نمی‌زنند، عمل‌می‌کنند. اگر عمل در برابر دوربین قرار گیرد، ما فیلم داریم.

ساعدی ترس زده از زبان فارسی در اوایل کارش، فیلم جهانی را جانشین دو زبان کرد، زبان مادری که نمی‌توانست و یاحق نداشت به آن بنویسد، و زبان فارسی، که هنوز مهارت کافی در آن پیدا نکرده بود. شاید راز بیان فیلمیک همه آثارساعدی در این قضیه نهفته باشد: ۱ـ زبان را از ما گرفته‌اند.
۲ـ تصویر را از ما نگرفته‌اند. ۳ـ تصویر جهانی را جانشین زبان بومی بکنیم. ساعدی راز جهانی بودن هنر فیلم را پیش ازرفتن فیلم‌های ایران به جشنواره‌ها یاد گرفته بود. حالت فیلمی «عزاداران بیل»، قوی‌تر از فیلم گاو است. از همان آغاز،«عزاداران بیل» را به صورت نه واقع گرایانه، بلکه فیلمی نمادین ساخت.

عناصر عزاداران بیل عناصر دهِ آذربایجانی‌نیست، عناصر دهی است که ساعدی با دوربین ذهن خود از جاهای مختلف گرفته و مونتاژ کرده است. چگونه یک‌دینام برق به صورت اسطورهٔ روستایی درمی‌آید؟ به همان گونه که «یخ» در «ماکوندو» در ذهن «سرهنگ بوئندیا»ی‌مارکز، آغاز یک سلسله اسطوره قرار گرفت. در واقع این همان « جغرافیای خلاقه» است که کولشوف در ارائه فلسفه‌کارگردانی‌اش از آن صحبت می‌کند و اشکلوفسکی در ارائه فلسفه رمان، بر آن تأکید دارد. ساعدی، بی آن که به صورت‌علمی به این مسائل دست یافته باشد، به آن•ها نظر داشت. بردن کلینیک•های «فروید» و «یونگ» به « بَیل»، احضار روح«کافکا» و شبح «یونسکو» به حضور «مشدی حسن»، به اهتزاز در آوردن آن علم•ها، در رؤیاهای اساطیری، و ترکاندن‌واقعیتی از اعماق به سوی جهان اجتماع و تاریخ امروز و انگشت اتهام بر روی سینهٔ نظام•های استبداد شرقی نهادن،تنها با درک حضور حسی آن «جغرافیای خلاقه» عملی بود.

ولی هیچ یک چاپلین فقط در لال بازی•ها اثر نداشت، بر حالات خود نویسنده هم اثر گذاشته بود. در راه رفتن، درحرکات، در دست کشیدن مکرر به سبیلش، که از همان جوانی به عنوان یک عادت با خود داشت، و دست کم تا اوایل‌سال ٦٠ که یکدیگر را می‌دیدیم با خود داشت، در حالت دستپاچه‌ای که در حضور به اصطلاح بزرگان و زن•ها داشت،و ده‌ها چیز دیگر من اثر عمیق چاپلین را می‌دیدم. در سال ٧٨ میلادی، ساعدی در دفتر انتشارات «رندوم هائوس»اصرار داشت که با آرتور میلر عکس بگیرد. ولی این را فقط به من می‌گفت. از منشی «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه درایران» درخواست کردیم که عکسی از میلر و ساعدی بگیرد.

و در همان سال، در یک مهمانی که از سوی منشی اتحادیه ناشران آمریکا داده شده بود، ساعدی به همان صورت‌دستپاچه اصرار داشت که عکسی از او همراه «ادوارد آلبی» گرفته شود، و وقتی که از آمریکا به لندن رفت و همکاراحمدشاملو در «ایرانشهر» شد، از لندن به من در مریلند تلفن می‌کرد و در

وسط گریه از جهان گله می‌کرد و بعد که من به‌ایران برگشتم، بیست روزی قبل از انقلاب، او که سه چهار روز قبل از من برگشته بود، ناگهان از میان جمعیت به سویم‌پرید، و ماچ و بوسه، و بعد سکوت بود. و روز بیست و دوی بهمن، درود بر حسن آباد، وقتی که جمعیت ناگهان به‌سوی میدان ارک هجوم می‌آورد و تیراندازی می‌شد، او سیگار به دست، نفس زنان عقب می‌ماند، و بعد که من برگشتم‌و پیدایش کردم روی سکوی مغازه‌ای نشسته بود، و بعد که سوار یکی از این کمپرسی•های پر آدم شدیم و آمدیم‌جلوی دانشگاه، و بعد ثمین باغچه‌بان و اسماعیل رها ما را سوار کردند و بردند خانهٔ ساعدی، و بعد از یکی دو ساعت‌که من ساعدی را تنها گذاشتم و بیرون آمدم، احساسم درست همین بود که الان می‌گویم: چارلی چاپلین و انقلاب.

پس از هدایت «بوف کور» و «سه قطره خون» و «فردا» و پس از «بعدازظهر آخر پاییز» ـ آثاری که در آن•ها هدایت وچوبک با حذف دویست سال واقعیت گرایی غربی، ما را معاصر همهٔ ماجراهای مدرنیسم کرده بودند ـ ساعدی و تنی‌چند، به این نتیجه رسیده بودند که ترتیب و توالی زمانی یک اثر، برای بیان واقعیت کافی نیست. لازم است این قضیه‌را قدری بشکافیم: واقعیت گرایی وجود ندارد، و اگر وجود داشته باشد، برای بیان واقعیت نارسا است. بیان هنری بایدبا واقعیت زاویه‌ای شکلی پیدا کند. زاویه می‌تواند زاویهٔ شعری باشد، می‌تواند زاویه تمثیل و اسطوره باشد. ولی‌واقعیت گرایی صرف در عصر ما وجود ندارد. علتش ترکیب ناموزونی•ها با عصری است که ما در آن زندگی میکنیم.تجزیه یک زمان مستمر و اشیاء و مکان•های آن زمان به ظاهر مستمر به اجزای متشکله آن، و ترکیب آن اجزا با اجزای‌پراکنده شده از کلیتی دیگر، در یک زمان دیگر، در یک فضای دیگر، در «جغرافیای خلاقهٔ» زمان و مکان و فضایی‌دیگر، استحالهٔ اشیاء و آدم•ها، و ادغام زمان•ها و مکان•ها در یکدیگر، بنیاد اصلی نمایش نامه نویسی جدی جهان راتشکیل می‌دهند. در جایی که ما جدی می‌شویم، آن زاویه را می‌بینم، و وقتی که جدی تر می‌شویم، مسئله تجزیه زبانو ترکیب مجدد آن در یک محل خیالی برای ما مطرح می‌شود.

اگر بر روی یک خط زمانی، با هدف بیان به اصطلاح واقعیت، یا واقعیت گرایی حرکت کنیم، حرکت تاریخ امروز،مطالبات ما از آن تاریخ و مطالبات تاریخ آینده از ما را فراموش کرده‌ایم. در هر لحظه داده شده، هنرمند موظف است به‌همه نیازها و مطالبات بشری پاسخ گوید. این انتظار از هیچ کس جز هنرمند نمی‌رود. به همین دلیل هنرمند، به سائقه‌حرفه و ندای اعماقش، شدیدا مکلف است، ولی نه یک مکلف قلابی حرفه‌ای. این تکلیف را به هنرمند نمی‌توان‌دیکته کرد، به دلیل این که او این تکلیف را فقط می‌تواند با آزادی خود، داوطلبانه، و به عنوان پاسخ به نیاز درونی خودبه دوش بگیرد. از این دیدگاه نه دولت، نه ملت، و نه حتی هیچ تجمعی از نویسندگان جهان و بزرگان عالم، نمی‌توانندبرای او تکلیف تعیین کنند. تکلیف هنرمند، عهد درونی اوست. قراری که او با جهان گذاشته، از هر قرار دیگری‌محکم‌تر است. این احساس نیاز به قبول تعهد در برابر سراسر زمان است که به هنرمند می‌گوید عصر تو فقط نوک کوه‌یخ شناوری است که دیگران می‌بینند، تو باید آن بقیه را هم با چشم درون ببینی. «جغرافیای خلاقه» از این بابت‌وسعت یک جهان بینی را پیدا می‌کند، وسعت یک بصیرت عظیم و عمیق درونی را پیدا می‌کند. این «جغرافیای‌خلاقه» جغرافیای واقع گرایی نیست. این اشیاء و ابزار ناموزون ما، این حالات و کیفیات ناموزون ما، این کشیده‌شدن•های ما به سوی کانون جاذبه•های دیگر و دگرگون کننده، این طبقات ناموزون ما که در صورت حرکت عادی‌تاریخ ما هر کدام از گوشه عصری سر بلند می‌کرد و بعدا دیگر به ندرت تکرار می‌شد ـ همه در برابر چشم درون ماصف کشیده‌اند. برای منهدم کردن این تودهٔ در هم جوش ناموزون، سه چاره وجود دارد. اولی شیوه‌ای است که‌امیدواریم هرگز پیش نیاید، یک بمب اتمی بگذارید و همه را با خاک یکسان کنید. دو راه دیگر راه‌های انسانی جهان‌است: انقلاب و هنر. از این نظر «روبناـزیربنا»، دستکم به آن صورت طرح‌واره و «شماتیک» دیگر مطرح نمی‌تواندباشد، چرا که جان انقلاب، هنری است و جان هنر، انقلابی نسلی که می‌خواهد به پاخیزد و ناموس هویت خود را،قانون اصالت خود را بر جهان

بگسترد، باید به انقلاب و هنر، به عنوان یک چیز، یک ساختار، با دو نام•های، کند: دوچیز به دنبال موزون کردن ناموزون•ها است: انقلاب و هنر. انقلاب یعنی موزون کردن عناصر ناموزون در مقطع‌خلاقیت یک قوم، مردم، طبقات، ملت، ملت•ها و جهان. هنر نیز یعنی موزون کردن ناموزون•ها، سمفونیک کردن‌صداهای درهم و برهم در ضرباهنگ•های به هم پیوسته و ادغام شده و هماهنگ، از آن جا که سر نوشت انقلاب وسرنوشت هنر، سنخیت ساختاری دارند، حاکمیت استوار شده بر اختناق و جلوگیری کننده از آزادی بیان هنری، بی‌آن که آگاهانه بداند چه می‌کند، ناآگاهانه به سرکوب هنرمند جدی بر می‌خیزد و چون در هر موقعیت داده شده‌ناموزونی•های تاریخی قوی‌تر از حاکمیت خفقان است، هنرمند به رغم تهدید دائمی از سوی حکومت، به کار خلاقهٔخود، برای دستیابی به آن «جغرافیای خلاقه» ادامه می‌دهد. ساعدی شش هفت ماه پس از آزادی از زندان شاه، درشب•های شعر خوانی، خطاب به حکومت شاه فریاد می‌زند: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حقیقت این است که درکشاکش دائمی عناصر ناموزون، و وزن آهنگین حرکت انقلاب و حرکت هنر، گاهی هنرمند غرق در بحران می‌شود. درجامعه‌ای که وانمود می‌شود همه در آن سالمند هنرمند واقعی، نماینده جنون تلقی می‌شود. هنرمندی که در عصرخفقان، این بحران را درونی کار خود نکرده باشد، هنرمند واقعی نیست. وقتی که ما می‌گوییم هنرمند، یعنی آدمی مثل‌ساعدی، از سال•ها پیش دچار بحران درونی بوده است، ما عملا با یک بحران عام در برخورد با هنرمند سرو کار داریم.در حدود بیست وشش سال پیش، ساعدی، در «سعادت نامه» تصویر پیرمردی را کشید که زنی بسیار زیبا و جوان‌داشت، در خانه‌ای جنگلی. مرد جوانی وارد آن خانه شد. در فاصله چند هفته پیر مرد را سوار دوچرخه می‌کنند و به‌سرعت تمام، از راه و کوره راه و جنگل و بیابان می‌رانند، دقیقا مثل «هارولد لوید» و نهایتا پیر مرد را مبرند در یک‌مرداب می‌اندازند. عناصری مثل جنگل، پیر مرد، جوان دوچرخه، آن سرعت وحشتناک، از جاهای مختلف، ازفضاهای ناموزون، در یک مرکز، در یک کنون، در یک «جغرافیای خلاقه» گرد هم آورده می‌شوند. ساعدی، هنرش را به‌موازات تفکر انقلاب خلق می‌کند. ولی بحران، هر روز

عمیق تر می‌شود. اعماق ساعدی آستری از بحران برای لباس‌تنش می‌دوزد. ساعدی را ترس تعقیب می‌کند. در سراسر کارهایی که ساعدی می‌کند، این حس تعقیب وجود دارد.هیچ چیز شوم تر از پلیس درون برای هنرمند نیست. در سال ۷۸، در نیویورک، ترس تعقیب وادارش کرد که از من‌بخواهد یک ماه، در یک اتاق، با هم زندگی کنیم. نظام سلطنتی درون ساعدی را تزلزل پذیر کرده بود، ولی درون رژیم،از درون ساعدی تزلزل پذیرتر بود. رژیم به انتظار آن که ساعدی و امثال او می‌میرند، متلاشی می‌شود، و صدای‌ساعدی، درست در لحظات انهدام رژیم به گوش می‌رسد: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حس تعقیب چند نفر را هم‌تعقیب می‌کرد که هنرمند نبودند. شاه نمونه بسیار بدیهی بود. ولی کسی که ترس تعقیب را در اعماق جان ساعدی‌کاشت، مردی تقریبا هم سن و سال ساعدی بود: به نام پرویز ثابتی. می‌گویند او صورتش را عمل کرده است تانشناسندش. ببینید ترس تعقیب چه پدری از یک جانی در آورده است. دست کم روح ساعدی، گاهی از مرگ مرخصی‌می‌گیرد، سر بلند می‌کند، و صدای آوازش از گورستان «پرلاشز» به گوش هم شهری‌اش می‌رساند: «در میان استخوان‌هایم زنی آواز می‌خواند.»