نگاه

درباره «فاوست» کوته با ترجمه محمود حدادی

اوراد جادویی بورژوازی

پیام حیدرقزوینی

مارکس و انگلس در بخشی از «مانیفست»شان، جامعه بورژوایی مدرن را به‌دلیل ابزار و وسایل غول‌آسایی که برای تولید و مبادله به وجود آورده، همانند آن جادوگری می‌دانند که قدرت‌های ناشناخته زیرزمینی را به واسطه اوراد جادویی خود بیدار کرده و حالا توان مهار آنها را ندارد. این توصیف به نوعی یادآور فاوست است که از زمان اولین نگارشش به بعد همواره از چهره‌های محوری فرهنگ مدرن بوده است.

اولین روایت از فاوست به قرن شانزدهم برمی‌گردد و اگرچه فاوست در طول این چند قرن، روایت تکرارشونده فرهنگ مدرن در ساحت‌های مختلف بوده است، اما در این میان مهم‌ترین روایت از آن کوته است که از قضا شاعر و نویسنده مورد علاقه مارکس هم بوده است.

«فاوست» کوته، نمایش‌نامه‌ای است در دو بخش و در قالب زبان منظوم و با مضمونی که خود کوته آن را تراژیک نامیده است. کوته این شاهکارش را در طول شش دهه، یعنی از ۱۷۷۱ تا ۱۸۳۱، نوشته و قوام بخشیده و به این ترتیب رد دوراني پربار و درعین‌حال بحرانی در این اثر بازنمایی شده است. دورانی که در آغازش انقلاب جمهوری‌خواهانه فرانسه به وقوع پیوسته و سپس به جنگ‌های ناپلئونی رسیده و در نهایت به شکل‌گیری سرمایه‌داری ابتدایی و اراده کشورهای توسعه‌یافته اروپایی برای استعمار جهانی منجر شده است. کوته تمام این وقایع را تجربه کرده و حاصل این تجربه را در این اثر شصت‌ساله بازتاب داده است. ارایین‌روست که می‌توان گفت در تکوین نهایی «فاوست» هم عقل‌باوری عصر روشنگری نقش داشته است و هم ازبین‌رفتن مناسبات پیشاسرمایه‌داری و پیدایش پول به مفهوم انتزاعی‌اش. به عبارتی، روایت کوته از فاوست همزمان با تحول یکی از پرآسوب‌ترین و انقلابی‌ترین دوره‌های تاریخ جهان نوشته شد و بخشی از اهمیت و قدرت روایت کوته نیز ناشی از این دوران تاریخ است.

جی‌ارین نقش جریان‌های مهم علمی و هنری آن دوران نیز در شکل‌گیری «فاوست» کوته نمایان است. در فرایند طولانی تکوین «فاوست»، هم شور جوانی کوته دیده می‌شود و هم نشان بیرانه‌تری از همان جوانی در آخرین اثرش، دوئل نگرانی کوته را در قالب دو شاخه اصلی روایت می‌کند. از دیگر ویژگی‌های این اثر جمله‌ای‌نویسی‌ها و به‌نوعی ساختار متفاوت در دو بخش اثر است که در پایان کتاب آمده که به قهوه رایت کوته کمک زیادی می‌کند و ارجاعات مختلف آن را به تفصیل توضیح داده است. علاوه بر این، مقاله‌ای نیز به پیوست کتاب منتشر شده که در آن، به تاریخ به‌کارگیری این اثر از آغاز تا دوران معاصر اشاره شده است. در تاریخچه «فاوست»نامه‌نویسی، از جمله به این نکته اشاره شده که لسینگ نیز روایتی از فاوست نوشته است که البته تنها نسخه آن که شده و امروز چیزی از آن دیگر صحنه در دست نیست: «لسینگ را هم در زمان حیات او، نماد اوج نهضت روشنگری در آلمان می‌خوانند و این ادیب بزرگ را که تونه مانند خیلی نداشت، یکی از بلندترین رتبه‌های ادبی بود. لسینگ را شیلر کلوله به مغز خود در پایان زمان، نمایش‌نامه اصیلا گلوئی نوشته لسینگ را برای مبارزه علیه خود داشته است. لسینگ این نمایش‌نامه را سیاسی می‌دانست و نه رمانتیک. بنابراین میان خودکشی ورتر و نمایش‌نامه خود ربطی نمی‌دید. خاصه که سرمشق خودکشی ورتر در جهان واقعیت، نویسنده ناکامی به نام یروسالیم بود که از قضا او هم از دانمارک نزدیک لسینگ به شمار می‌رفت و لسینگ خودکشی این دوست خود را نتیجه مسائلی به دور از احساساتی‌گری‌ای می‌دانست که برای خود در پایان زمان، از متحجن نشد. لسینگ اما به نمایش‌نامه فاوست کوته هم - از دیدگاه روشنگری خود - ایراد می‌گرفت. از بد او نمی‌شد انسانی به جست‌وجوی علم بود و در این راه فریفته شیطان بشود. از نگاه آرمانی لسینگ علم باید تهذیب اخلاقی می‌آورد و نه همسویی سودآلوده با شیطان». حدادی در ترجمه‌اش، تنها صحنه یاد شده را عنوان ابیاتی از ابیات لسینگ را هم ترجمه کرده است. تک‌صحنه‌ای که موضوع آن سرعت است یعنی ویژگی جهان عصر جدید که در آرمانه ماشینی‌شدن قرار داشت.

میان انتشار بخش اول و بخش دوم «فاوست» فاصله‌ای طولانی وجود دارد و این فاصله میان کوته وصیت کرده بود که بخش دوم پس از مرگش منتشر شود چراکه بیم داشت بخش دوم اثرش «در آغاز پخته‌تر در بخش‌های ساحل زمان مدفون» شود. دلیل نگرانی کوته تا حدی به ساختار متفاوت بخش دوم نمایش‌نامه‌اش مربوط بود، بخشی که به قول مترجم، «بارتر نشان بیرانه‌تری برای کوته را در خود دارد، و هرچند براساس سرشت بنیادین هنر همچنان قصه‌وار است، اما این قصه‌ها - این فراوان قصه‌ها که هرکدام تمامی به کوشه‌ای از کار جهان دارد... بیشتر تمثیلی‌اند و در رابطه بینامتنی به گفت‌وگو با بسیاری آثار ادبیات جهانی، از اسطوره‌های یونانی گرفته تا کتاب مقدس، هزارویک شب، کمدی الهی و... درمی‌آیند. این ترکیب رایج متکی بر پیش‌زمانی، اساس درک بخش دوم فاوست را پیش از هرچیز بر تعقل می‌داند. بر چالش تعبیر تمثیل، از طرفی هم البته می‌دانیم که تمثیل کوته‌ای گیج و دلنشین در ادبیات همه فرهنگ‌ها و ازین‌روکوتاه‌ایست؛ هرچند در سرشت معماوارش راه به درکی همیشه یکسان نمی‌دهد».

حدادی که عمده فعالیتش در عرصه ترجمه مربوط به کلاسیک‌های آلمانی‌زبان است، پیش‌تر دو اثر مهم دیگر از کوته، «دیوان غربی-شرقی» و «رنج های ورتر جوان»، را هم به فارسی منتشر کرده بود. به‌زودی، چاپ تازه «فاوست» با ترجمه او و این‌بار در قالب یک کتاب منتشر خواهد شد.

مقاله‌ای از گرهارد شولتس درباره «فاوست» گوته

درام بشریت

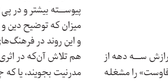
ترجمه محمود حدادی

۱ کوته در میانه قرن هجدهم به دنیا آمده است و به لطف عمر درازش سه دهه از قرن نوزدهم ــ قرن انقلاب‌های صنعتی را هم دیده است. خود، «فاوست» را مشغله زندگی‌اش خوانده است، و به‌راستی این اثر تمامیتی شگفت‌انگیز دارد. هرچند در دو جلد، پرده‌های آن خاصه در جلد دوم، طرح‌کوته به‌نظر می‌آید. «فاوست» اثری است که معنایش از تک‌جمله‌ها، اندیشه‌ها، تصاویر و استعاره‌ها فراتر می‌رود، بلکه درونمایه‌ای در اختیار خواننده قرار می‌دهد که از آنچه ادبیات به مفهوم پیکره‌ای زیبایی‌شناختی عرضه می‌دارد، بسیار عمیق‌تر است. آن را «سنگ‌نگاره بشریت فرهیخته»، نیز «تراژدی نوع بشر» خوانده‌اند و چنین، خواسته‌اند بر جامعیت مفهوم آن تاکید کنند. حتی آن تفسیرها که خواسته‌اند دامنه آن را محدودتر کنند، محدود به قرن نوزدهم؛ و آن را تمثیلی بر شکل‌گیری سرمایه‌داری در این قرن بدانند، به پیوست همه تناقضاتی که این نظام اقتصادی و اجتماعی در خود دارد، باز بر جامعیت مفهوم آن به‌عنوان پیشگفت جهان آینده تاکید کرده‌اند.

آلمانی‌ها صاف و ساده به آن «شاهکار ادبیات ما» لقب داده‌اند و با چنین عنوانی آن را یک گوه بلندتر از میراث همه دیگر شاعران و نویسندگان خود قرار داده‌اند. به‌براستی هم فاوست واقعی تباری آلمانی داشته است. وی در قرن شانزدهم در دانشگاهی در این کشور یک چند مقام استادی داشته است و جزاین، خصایلی هم که نمونه‌وار آلمانی‌اش می‌دانند، خصایلی زیاد. اما مسیمای این شخصیت دوپهلو هم است، و این مسیمای دوپهلو از اسانی که با شیطان پیوند می‌بندد، حتی شگفتی نمی‌گذارد. سیمایی هم که در دنیای ادب از او در ترسیم می‌کند، نیز دوپهلو است. چون با همه جامعیتی که ایمن نمایش‌نامه دارد، ناگفته می‌ماند که آیا فرجامی بشریش برایش رقم می‌خورد، یا که این بهشت کوتاهی هم‌واللود از هیچ است. هیچی که شیطان بدرخواهانه آن را بر زمین‌ها می‌افشاند تا بر ساحت هیچی می‌تواند اسلوبیتال اشینگلر، نظریه‌پرداز فلسفه تاریخ، در سال ۱۹۲۳ به مناسبت نبود «کوته» فاوست را با شور تمام جگیده فرهنگ و فناوری مدرن غرب می‌خواند، بااین‌حال این اثر از اینسوکیی افول تراژیک انسان خالی نمی‌باید. بلکه می‌آورد: «تاریخ بشری در بنیاد خود تراژیک است. در این میان خطا و سقوط انسان فاوستی عبارت‌اند از همه آن سرنوشت‌هایی است که آشیلوس و شکسپیر بر آنها شهود یافته و ترسیم کرده‌اند».

پیش‌بینی اشینگلر در سال ۱۹۲۳ به زبان آمد و کوتاه زمانی بعد که پیش‌بینی در وجود هیتلر و فاجعه‌ای که او با جنگ جهانی دوم به پا کرد، در بعدی بسیار هولناک‌تر واقعیت یافت.

بااین‌حال فاوست، که واقعیاً تاریخ، در همه تجربه‌های آن، از افسانه تا نمایش‌نامه، به‌راستی انسانی است. آلمانی همچنان که هاملت دانمارکی است. راینسن کروزو بریتانیایی و دیکیوت اسپانیایی. اگرچه با مفاهیمی چون «خمایل ملی» نباید که سهل‌انگارانه بازی کرد. بااین‌حال خصایلی که در فاوست سرشتی‌اند، چندان با وجود آلمانی او ربطی ندارد. واقعیت دارد فاوستی که کوبا در برهه‌ای از قرن بازنوجه می‌آید هرکه باشد، نخستین شواهد ایبری او را مدری دانشمند معرفی می‌کنند و به شکل تراژیکی پیش‌بینی می‌دهند که در قرن شانزدهم در اندیشه و زندگی انسان رخ داد، انسانی که اینک بر کروی‌بودن زمین آگاهی یافته بود و با کمک ابزارهایی چون قطب‌نما و نقشه‌های جغرافیایی در هر سوی آن به حرکت درآمده بود، و بر نیروی انسانی خود در برخورد با جامعه آیینی یافته بود، به آزمون و سنجش رو آورده بود و اینک ابزارهایی چون میکروسکوپ، تلسکوپ، فارنسج و دماسنج اختراع می‌کرد و در رسنر و مغز خود پاسخ‌های پاره‌های زیادی را می‌ریخت که به مفهوم «بیشرف» سیمایی هرباره مشخص‌تر می‌داد: نخستین پیوسته فزونی‌گر از چندوجون طبیعت و به این ترتیب انسانی ادوگیر در دستبرد زن. اما افسانه دکتر فاوست البته ابعادی فراطبیعی هم داشت. در این داستان یک شیطان در تقلای تصاحب روح انسان است. و از سوی دیگر یکی انسان در تقلاست تا از طریق کتاب که خود نیز عنفی خیالی دارد، آنچه علاقه عمومی را متوجه این شخصیت می‌کرد، شخصیتی که از قاق انسان می‌تازد و تا لحد دوزخ می‌رود، ناخشنودی پیوسته فوزی‌گرایش بر تصویری بود که دین مسیحیت از مرگش منتشر شود چراکه بیم داشت بخش دوم اثرش «در آغاز پخته‌تر در بخش‌های ساحل زمان مدفون» شود. دلیل نگرانی کوته تا حدی به ساختار متفاوت بخش دوم نمایش‌نامه‌اش مربوط بود، بخشی که به قول مترجم، «بارتر نشان بیرانه‌تری برای کوته را در خود دارد، و هرچند براساس سرشت بنیادین هنر همچنان قصه‌وار است، اما این قصه‌ها - این فراوان قصه‌ها که هرکدام تمامی به کوشه‌ای از کار جهان دارد... بیشتر تمثیلی‌اند و در رابطه بینامتنی به گفت‌وگو با بسیاری آثار ادبیات جهانی، از اسطوره‌های یونانی گرفته تا کتاب مقدس، هزارویک شب، کمدی الهی و... درمی‌آیند. این ترکیب رایج متکی بر پیش‌زمانی، اساس درک بخش دوم فاوست را پیش از هرچیز بر تعقل می‌داند. بر چالش تعبیر تمثیل. از طرفی هم البته می‌دانیم که تمثیل کوته‌ای گیج و دلنشین در ادبیات همه فرهنگ‌ها و ازین‌روکوتاه‌ایست؛ هرچند در سرشت معماوارش راه به درکی همیشه یکسان نمی‌دهد».



دیگران هم بتوانند به همان برداشت‌ها برسند اگر که آثار مرا می‌خوانند یا که می‌شنوند».

موضوعات برجایه‌های مانند برسش از بی مفهوم زندگی، امید دستیابی به شناختی پیوسته بیشتر و در پی آن راهیافت به سعادتی پیوسته بیشتر، مهم شدند و مهم‌تر به همان میزان که توضیح دین و بعدها ایدئولوژی‌های سیاسی نیروی اقناع خود را از دست می‌دادند. و این روند در فرهنگ‌های غربی، خاصه در زمان کوته نویسنده، به‌شتاب گذاشته بود. برای همین هم تلاش آن‌که در اثری چنین فراخ فراگیر زمان، اندیشه و احساس از بی تازگی چشم‌انداز و مدرنیت بجوبند، با که چنین خصایلی به آن نسبت دهند، ادامه خواهد یافت.

به‌طور نمونه اگر فاوست را با این تحریر بخوانیم که نماینده بشریت مدرن است، خصلت دوگانه آن با خوی متناقض پیشرفت این بشریت مدرن همخوانی دارد و این امر نه‌تنها بر جنبی از جامعیت این اثر هنری گواهی می‌دهد، بلکه به آن همچون بخشی از ادبیات روز، تازگی نوپانه‌ای می‌بخشد.

۲ دکتر فاوست واقعی، چنان‌که رفت، فرزند قرن شانزدهم بوده است، یعنی فرزند جهان‌نگری نو و سکولار در پی رشد شیوه‌های نوین پژوهشی و تولید ابزار نوین سنجش و اندازه‌گیری. نهضت رونسانسی در قرن هجدهم با اعتقادش به پیشرفت و کمال‌یابی انسانی، وطن معنوی کوته بود. اما این شاعر در جدل بر سر بریدن از نهضت ادبی رمانتیک شرکتی جدی نکرد. حتی دکتر فاوست نمایش‌نامه‌اش، این کوتوال قرون وسطایی رمانتیک را با همسری از دنیای عتیق پیوند داد. به‌ویژه در ادبیات غیرآلمانی فاوست را شخصیت رمانتیکی می‌دانند که قدرگرایی‌اش او را برمی‌انگیزد از مرزهای دانش و ایمان فراتر برود و در این راه حتی از پیمان با بلیدی ابایی نداشته باشد. بلکه بخواهد با اراده‌ای بی‌چون‌وچرا طبیعت و تاریخ را زیر سلطه خود درآورد. کوته در روزگار پیرای‌اش سرودداشتن فرمان‌روایی سرمایه و حضور دیگر دیدگاه نظری خود در باب زمانه، اقتصاد، سیاست و تاریخ جهان نمی‌دیده است. انتخاب برمایه فاوست از آن جهت خوش بود، چون موضوع آن امکان می‌داد با بهره از عنصر جادو، علم الهی و دانش، آن هم در کرک‌مینش میان قرون وسطا و زمانه نو، بازی. در برهه‌ای که خط فاصل میان این سه حوزه، حوزه جادو، فقه و دانش هنوز وضوح نیافته بود، و این هر سه به آسانی می‌توانستند عنصری یگانه و کلی به‌شمار بیایند، بر کرد قهرمان داستان فضایی بیافرینی که موقعیت انسان را در تنوع طیف هستی او نشان دهد. در رابطه دیالکتیکی انسان و تاریخ.

۳ «جادوی جاودان زنانه ما همکان را به‌سوی خود می‌کشد». این سخن کتیبه‌ای است که همچون آخرین سنگ در فرجام بر طاق‌بنای فاوست می‌نشیند، پس در نسبت اصلی جاودان مردانه هم یقین که باید باشد.

حال اگر بر جانب مردانه شخصیت فاوست تاکید کنیم، می‌توان این نمایش‌نامه را با پرسش‌هایی نو روبه‌رو ساخت. از جمله با داستان هلن که واتگهی اسطوره‌ای در پرده سوم، پرده کانونی از بخش دوم این نمایش‌نامه می‌آید و از دید کوته و بنابر اعتراف صریح او یکی از عناصر بنیادین اسطوره است که از «جادو» و این یعنی که از مفیستوفلیس و یا هلن، کوته گزارشی تصویری از آشتی شمال و جنوب، شرق و غرب، آشتی عنصر زرمنی با هلنی، کوته شاید کوشیده باشد برخلاف ادعای خود. در این فصل به امری انتزاعی قالبی تجسمی داده باشد، اما در سخنی دیگر تاکید می‌کند که از چنین روشی برهیز دارد، بلکه برآن است «سینه شاعر ساخت درک عشق، نفرت، امید، تردید، و همه دیگر احساساتی است که در جان انسانی غلیان می‌یابد». رفتن به راه کشف عواطف انسانی جان‌مایه این کلام است. پی‌ریزی نوعی «فرهنگ احساس» که کوته با آثاری چون «ورتر جوان» و «تراژدی کرتشن» یکی از پیشگامان آن بود.

در این میان از پرده سوم فاوست، در بخش دوم تفسیر دیگری هم ارائه شده است. تفسیری که می‌گوید کوته خواسته است در پس همه جنبه‌های تمثیلی و نمادین این پرده رمد به‌دامنه هلن و از مقام زن از ساحت وسوسه و رسیدن آن را به فریبندگی و آزادی نسبت کند؛ رفته‌رفته او را بر قیمود اسطوره‌ای و رسیدن او را به آگاهی بر حوریت کناه کوته، و پیامد ناگزیر آن که شکل‌دهی و پروردن ارادهٔ شخصی است. نتیجه تحریری از داستان هلن در پرده سوم فاوست، داستان هلن اسطوره‌ای را با تراژدی کرتشن در بخش اول نمایش‌نامه هم‌راستا می‌سازد: اگرکه دلداری و تسلیم آزادانه کرتشن که «دختری فقیر و روستایی است با قبول سرشنگنگی و مرگ امکان‌پذیر می‌شود، هلن برعکس او در مقام بانویی برتر و شاهوار به صحنه می‌آید و اگرکه در عرصه اسطوره زیباروی بود اماج رقابت خوبین مردان، در روند این پرده به خویشکاهی می‌رسد.

۴ **ارتاژ اجتماعی فاوست:** فاوست در مقام افتری ادبی شاید تا وقتی تازگی مستقیم داشت باشد که قدریت خود حتی شخصی در کانون درک فرهنگ‌ها از هستی باشد. شاید. هر اندازه هم که این نمایش‌نامه را به اوج بیریم و آن را دیدگاهی جهان‌وطنانه «درام بشریت» بنامیم، واقعیت اراده قهرنک مدرنیته است. فرهنگی که به پشتوانه قدرت صنعتی و سیاسی‌اش خود را بیش از این نمانده که قابل بشریت می‌دانست و هنوز هم می‌داند. انسانیت بلوخ در نقد مفهوم «بیشرفت» در فلسفه غربی نشانه‌گرفته شده است. دستاوردهای بزرگ ملت‌های غیراروپایی در چارچوب این مفهوم نادیده گرفته شده است. این نقد او طبیعی است که از دید «فاوست» که هم در قالبی ادبی، نمایشی به این مفهوم می‌پردازد، واقع است. از این‌رو در یک دوران پساتمدنی که این چنین تراژیک می‌تواند خود را چهان‌طلبی مسلط بداند، اگرچه این امر جزیری از ارتزن هنری از آن نمی‌کاهد. خاصه خود فاوست در هرصورت به روشنی شاید دیوبلوه و مسلوک بیشتری را نشان می‌دهد که برخلاف تجربه امر کمال در نهضت عقل‌باور روشنگری، آن آزادی فردی را که برای خود حق می‌داند، در حق دیگران نادیده می‌گیرد. اینکه در این کار او شیطان دستی دارد، بخشی از بنیادهای اسطوره‌ای فاوست‌ولی. ولی این امان است که شیطان را صدا می‌زند و به خدمت می‌گیرد.

حال خوشتن فاوست، مفیستوفلس و هلن را سه شخصیت اصلی نمایش‌نامه‌اش خوانده است. آن تفسیر از این نمایش‌نامه که رفتار فاوست را از دیدگاه پیشرفت برمی‌سد، نقوذ مفیستوفلس را بر او وسیله تبرئه او در هفته‌نامه «کسب‌وکار» (که چند سالی است به شکل روزنامه منتشر می‌شود) مشغول به کار شد و گاهی هم برای روزنامه «قانون» تحلیل مسائل سیاسی مربوط به خاورمیانه را می‌نوشت و فعالیت‌هایی اجتماعی برای رادکاهش انجام می‌داد. در همان مقطع که به‌عنوان روزنامه‌نگار در حال تثبیت‌شدن بود، کار به جایی کشید که تاگزیر در فاصله زمانی کوتاهی ایران را ترک کرد. او تصمیم به مهاجرت گرفت و برای این کار به پیشنهاد دوستی، راهنمایی را در بارک ملاقات کرد و بعد در کمتر از یک هفته به اندونزی رفت. بعد از اینکه مدتی طولانی در اندونزی ماند، از راه دریا و با یک قایق کوچک راهی استرالیا شد. به استرالیا نرسید. قایق سرنگون شد. در سفر دوم هم به استرالیا نرسید جیزی را که می‌خواهید در پروسه نوشتن پیدا کنید. چون شما دقیقا نمی‌دانید مثلا فصل دهم کتاب که چه ماجرایی قرار است در آن اتفاق بیفتد، اگر شما در حین خلق اثر هنری امکان دارد دقیقا ندانید که به چه ماحصلی دست پیدا می‌کنید، تنها با یک چارچوب کلی شروع به نوشتن می‌کنید تا جیزی را که می‌خواهید در پروسه نوشتن پیدا کنید. چون شما دقیقا نمی‌دانید مثلا فصل دهم کتاب چه خواهد شد، امکان دارد مدام برگردید و متن را مرور و اصلاح کنید و به هر میزان که رضایت درونی شما سلب شود، برای خود زمان دارید. اما وضعیت من این‌گونه نبود. من هرچه به امید می‌دادم، بقیه‌اش را با آنچه در ذهن داشتم می‌نوشتم. دلیل هم داشت، ما می‌خواستیم این هنر مجرم سیاسی منتشر شود به‌نوعی بتواند تاثیرگذار باشد. اولویت ما بود که خیلی سریع از آن وضعیت تغییری به وجود بیاوریم. تنها امکانی که من داشتم این بود که بعد از اینکه به یک جزیره رسیدم و در نهایت این ادبیات بود که بهروز را از کمپ به ما رضایت درونی شما سلب شود، برای خود زمان دارد. اما وضعیت من این‌گونه نبود. من هرچه به امید می‌دادم، بقیه‌اش را با آنچه در ذهن داشتم می‌نوشتم. دلیل هم داشت، ما می‌خواستیم این هنر مجرم سیاسی منتشر شود به‌نوعی بتواند تاثیرگذار باشد. اولویت ما بود که خیلی سریع از آن وضعیت تغییری به وجود بیاوریم. تنها امکانی که من داشتم این بود که بعد از اینکه به یک جزیره رسیدم و در نهایت این ادبیات بود که بهروز را از کمپ به ما رضایت درونی شما سلب شود، برای خود زمان دارد.

درباره اینکه بهروز بوجانی در بازه زمانی که از ایران به سمت استرالیا سفری پرفراز‌ونشیب را آغاز کرد، نباید نه نوشتن داشت یا نه می‌توان کمانه‌زنی کرد، بوجانی از یک سو پیشینه شاعری داشت. در سرزمینی که فرزندان از موسیقی به دنیا آمده بود، سرزمینی کهن که از منظر بوجانی آداب و رسوم و آیین‌ها را از آن در آستانه نابودی بود و این موضوع بهروز جان او را آزار می‌داد. بوجانی نمی‌خواست تمرکزگرایی و تکثرزدایی فرهنگی که میرانی به‌جاماندنه از دوران پهلوی بود و نظر به یکسان‌سازی فرهنگی داشت، آیین‌های موطن او را نابود کند. جوانی با این همه دغدغه و دغدغه حتمد در آن روزهایی که در زمزمه‌ی در اندونزی گرفتار بود، کلماتی را برای بیان وضعیت خویش زمزمه (نمنا بخوانید «مویه») می‌کرده و در درونش نشانی برای آشکاردرد آنچه را به لحاظ شدت پیامدی کمتر در سر داشته است. بوجانی به «مانوس» می‌رسید. جایی که به پناهجویان اردوی‌مانیش اجازه داری (تخته، شطرنج، ورق و...) نمی‌دهند و از همین جهت زیر شاید به یک اردوگاه تبدیل شده بود. بوجانی، جوان گرد که عصیان میرات اوست، باید کاری بکند. نصف نفر آنجا زندانی‌اند. بخش عمده آنها اجازه هیچ فعالیتی ندارند. تمام واقعیت «مانوس» نیست. جایی که بهروز بوجانی در آن زندان بود، بسیار شدید و پیچیده بود. در واقع اینی بوده که چند صد نوازنده تبور کار یک‌جا می‌نشستند و به شکلی هموفونیک با هارمونی اجتماعا عجیبی با هم همنوازی می‌کردند. ارکستری که در هیچ بخش دیگری در ایران مشابهش ثبت نشده است. حرکت و تکراری این ریتم‌ها (کروموها) مانند‌ها در فرهنگ کردها بدل می‌شود و ذهن بوجانی هم از این مسئله منتشا نیست و هارمونی تلخ و تکراری مستقیم به این هارمونی کهن می‌ارتباط نیست البته در طرف دیگر و برای بیان مشارکتی دیگر.

بوجانی در رمانش شخصیتی منفعل را برای روایت انتخاب کرده است، ولی درعین‌حال جزئیاتی از زندگی خود او در این شخصیت نمود دارد. گرد جوان، نیامده‌جوی شاعرییشاعری که در اندونزی‌ی آن اتفاق‌ها برایش رخ داد و با آن مکافات به مانوس رسیده و در مانوس گرفتار شده است اما آن وجه عمل‌گرا و انارشیست بوجانی که با خبرنگاران به شکل پنهانی ارتباط داشته، از آن وضعیت اسفبار پنهانی مستند ساخته، به‌نوعی سخنگوی اعتراضات در مانوس بوده و مقاله و یادداشت‌های بسیاری درباره این وضعیت خاص تالیف کرده است. در شخصیت راوی نمودی ندارد. قهرمان داستان خودش را روباه شَل و ضعیفی توصیف می‌کند که حتا توان گرفتن حق مسلم خود در حد یک وعده غذا را هم ندارد. در صورتی که بوجانی از روز اول مانوس فعالیت‌هایی بسیاری برای بهبود وضعیت خودش و پناهجویان دیگر انجام داده است. بسیاری از وجوه شخصیت قهرمان داستان چندان شباهتی به خود بوجانی ندارد و اینجاست که اتفاق آن وجه ادبی داستان نمود بیشتری پیدا می‌کند و متن به «رمان» نزدیک می‌شود. انکار که بوجانی تصمیم داشته که غلظت عاطفی وضعیت را کم کند تا تمرکز بر فاجعه در حال رخ‌دادن شکل منطقی پیدا کند و درعین‌حال منطق درونی روایت سرد قهرمانش هم آسیب نبیند.

بوجانی در مقدمه کتاب، به این نکته اشاره شده که تئاتر در ایران معمولا از منظر گونه‌ای «نکارش تاریخ»ی بررسی شده و از چشم‌اندازهای دیگر کمتر به آن توجه شده است. ایران‌رو نویسنده در این اثر تلاش کرده از منظری دیگر به بررسی تئاتر ایران بپردازد و بر این اساس کتاب در پنج فصل کلی نوشته شده است.

فصل اول با عنوان «بینیشه فرهنگ و تئاتر»، به مباحث مختلف مربوط به فرهنگ و تلقی‌های مختلف از آن پرداخته است. رویکرد مطالعات فرهنگی به فرهنگ، بسامدرنیسم و فرهنگ، نشانه‌شناسی و فرهنگ و... از جمله موضوعاتی است که در این فصل مورد توجه قرار گرفته‌اند. در پایان این فصل، به برخی از متونی که پیش‌تر درباره پیشینه تئاتر در ایران نوشته شده‌اند اشاره شده است. از جمله به «تئاترگرایی در عصر مشروطه» کامران سپهران که از آثار قابل توجه در زمینه تئاتر ایران است.

فصل دوم کتاب «نشانه‌شناسی فرهنگی» نام دارد و در آن به موضوعاتی نظیر «رسانه‌ها»، «گفت‌وگوهای بینافرهنگی»، «فرهنگ و تغییر فرهنگی»، «خود و دیگری فرهنگی» و... توجه شده است. در این فصل توضیح داده می‌شود که هر فرهنگ سپهر نشانه‌ای مختص به خود را دارد و هر سپهر فرهنگی مرزهایی نامرئی به دور خود کشیده است که در واقع نقش مترجمان فرهنگی را ایفا می‌کنند. فرهنگ‌ها در اغلب موارد خود را مشروع و خالص‌ترین و فرهنگ‌های دیگر را نامنظم و آشوب‌طلب قلمداد می‌کنند. فرهنگ‌های مختلف در ارتباط با هم واکنش‌های مختلفی نشان می‌دهند که عناصری مانوس بوده و مقاله و یادداشت‌های بسیاری درباره این وضعیت خاص تالیف کرده است. در شخصیت راوی نمودی ندارد. قهرمان داستان خودش را روباه شَل و ضعیفی توصیف می‌کند که حتا توان گرفتن حق مسلم خود در حد یک وعده غذا را هم ندارد. در صورتی که بوجانی از روز اول مانوس فعالیت‌هایی بسیاری برای بهبود وضعیت خودش و پناهجویان دیگر انجام داده است. بسیاری از وجوه شخصیت قهرمان داستان چندان شباهتی به خود بوجانی ندارد و اینجاست که اتفاق آن وجه ادبی داستان نمود بیشتری پیدا می‌کند و متن به «رمان» نزدیک می‌شود. انکار که بوجانی تصمیم داشته که غلظت عاطفی وضعیت را کم کند تا تمرکز بر فاجعه در حال رخ‌دادن شکل منطقی پیدا کند و درعین‌حال منطق درونی روایت سرد قهرمانش هم آسیب نبیند.

بوجانی در پایان کتاب با عنوان «بازگشت به دیگری» به موضوع خودی و غیرخودی و سنت و تجدد در عرصه فرهنگ ایران پرداخته شده است. در این فصل به دو کسنگی یادبودی‌ای در ایدات نمایشی دورهٔ رضاخانی و کسنگی‌ای که با رجوع به متون فولکلوریک ایران پدید آمد، پرداخته شده است. فصل پایانی کتاب «باز هم است ترجمه» نام دارد و به دوره‌ای می‌پردازد که ترجمه در ایران غالب است. فاصله زمانی ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ دوره‌ای است که به نسبت آرای بیشتری وجود داشته و سانسور کمتری اعمال می‌شده است. در بخشی از «سخن آخر» کتاب درباره ماحیات مطرح‌شده در این کتاب آمده: «در این اثر سعی شده تا از منظری متفاوت به تئاتر این سرزمین نگریسته شود. ما به تئاتر به‌مثابه بسامدی بزرگ‌وبرق و نشانه‌ناحیه که همچنین که ناگهان وارد این حوزه فرهنگی می‌شود و بینندگانی را افاغلیکر می‌کند. بلکه آن را به‌مثابه بدیدهای میان‌مکریم که هنگام ورود به قلمرو فرهنگی‌مان با روایتگری و نمایش‌های ایران به کفت‌وگو می‌نشیند و به‌واسطه تبادلات بینافرهنگی و فرایندهای جذب و طرد خودی می‌شود».

بوستگی و گسستگی فرهنگی در تئاتر ایران

(از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲)

آیدا بصیری

نشر علمی و فرهنگی

شیرازه

نشانه‌شناسی تئاتر ایران

شرق: «بیوستگی و کسستگی فرهنگی در تئاتر ایران» از پیشامشروطه تا سال ۱۳۳۲، عنوان کتابی است از آیدا بصیری که در نشر علمی و فرهنگی منتشر شده است. آن‌طورکه از عنوان این کتاب هم برمی‌آید، مسئله اصلی این کتاب بررسی سیر تحولاتی است که تئاتر ایران از طریق ایجاد «شبکه‌ای از پیوستگی فرهنگی» و همزمان براساس «گسست فرهنگی» تجربه کرده است.

در این کتاب، تئاتر ایران از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی مورد مطالعه قرار گرفته است. هدف نویسنده از تألیف کتاب، شناخت جایگاه تئاتر در فرهنگ، تعاملات بینافرهنگی، نقش ترجمه تئاتر در دیگر جنبه‌های فرهنگ معاصر، تاثیر و تأثر آنها بر یکدیگر، میزان نفوذ و تسلط قدرت هر دوره بر این هنر و شناخت سیر حرکت تئاتر از زمان‌های گذشته تا امروز است.

کتاب همچنین گسست و پیوستگی فرهنگی در تاریخ تئاتر ایران و گسست و پیوستگی گفتمان قدرت در ایران و اثرات آنها بر هنر نمایش ایران را بررسی می‌کند و از سوی دیگر، تعامل تئاتر با دیگر جنبه‌های فرهنگ معاصر و اثرات آنها بر یکدیگر را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

در مقدمه کتاب، به این نکته اشاره شده که تئاتر در ایران معمولا از منظر گونه‌ای «نگارش تاریخ»ی بررسی شده و از چشم‌اندازهای دیگر کمتر به آن توجه شده است. ایران‌رو نویسنده در این اثر تلاش کرده از منظری دیگر به بررسی تئاتر ایران بپردازد و بر این اساس کتاب در پنج فصل کلی نوشته شده است.

فصل اول با عنوان «بینیشه فرهنگ و تئاتر»، به مباحث مختلف مربوط به فرهنگ و تلقی‌های مختلف از آن پرداخته است. رویکرد مطالعات فرهنگی به فرهنگ، بسامدرنیسم و فرهنگ، نشانه‌شناسی و فرهنگ و... از جمله موضوعاتی است که در این فصل مورد توجه قرار گرفته‌اند. در پایان این فصل، به برخی از متونی که پیش‌تر درباره پیشینه تئاتر در ایران نوشته شده‌اند اشاره شده است. از جمله به «تئاترگرایی در عصر مشروطه» کامران سپهران که از آثار قابل توجه در زمینه تئاتر ایران است.

فصل دوم کتاب «نشانه‌شناسی فرهنگی» نام دارد و در آن به موضوعاتی نظیر «رسانه‌ها»، «گفت‌وگوهای بینافرهنگی»، «فرهنگ و تغییر فرهنگی»، «خود و دیگری فرهنگی» و... توجه شده است. در این فصل توضیح داده می‌شود که هر فرهنگ سپهر نشانه‌ای مختص به خود را دارد و هر سپهر فرهنگی مرزهایی نامرئی به دور خود کشیده است که در واقع نقش مترجمان فرهنگی را ایفا می‌کنند. فرهنگ‌ها در اغلب موارد خود را مشروع و خالص‌ترین و فرهنگ‌های دیگر را نامنظم و آشوب‌طلب قلمداد می‌کنند. فرهنگ‌های مختلف در ارتباط با هم واکنش‌های مختلفی نشان می‌دهند که عناصری را از یکدیگر می‌گیرند و با فرایندی پیچیده و زمان‌بر آنها را خودی می‌کنند. تئاتر را می‌توان پدیده‌ای دانست که از دیگری فرهنگی وارد می‌کند که حتا توان گرفتن حق مس