بورژوازی و بحران‌های مدامش با نگاهی به دو نمایشنامه «تراس» و «روال عادی» ژان‌کلود کری‌یر

شب ملال‌آور بورژوازی

پیام حیدرقزوینی

«این‌که همه‌چیز به روال همیشگی پیش می‌رود، خود همان فاجعه است».
والتربنیامین

دود می‌شود و به هوا می‌رود

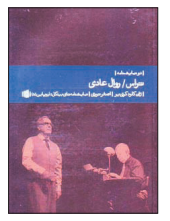
نمایشنامه «تراس» با اولین تصویرش موضوع موردعلاقه ژان‌کلود کری‌یر را به یاد می‌آورد؛ تصویری که در آن مرد و زنی در اتاق نشیمن آپارتمانی مرفه روبه‌روی هم نشسته‌اند، یکی با کارد و چنگالش آرام و باظرافت سیب می‌خورد و دیگری در حال روزنامه‌خواندن است. صحنه اولیه نمایش، تداعی‌گر فضاهای بورژوایی است و ژان‌کلود کری‌یر از چیره‌دست‌ترین کسانی است که تراژدی‌ها و ملال‌های نهفته در این فضاها را در فیلم‌نامه‌ها و نمایشنامه‌هایش تصویر کرده است. «تراس» خیلی زود و با اولین دیالوگ‌هایش پوچی و ملال یک زندگی بورژوایی را پیش‌روی خواننده می‌گذارد:

«مادلن: یه سیب می‌خوای؟ **اتی‌ین:** نه، ممنون. **مادلن:** دیگه گشنه‌ت نیست؟ **اتی‌ین:** نه. **مادلن:** تازه چه خبر؟ **اتی‌ین:** هیچی. **مادلن:** اگه خبر تازه‌ای نیست واسه چی روزنامه می‌خونی؟ قهوه نمی‌خوای؟ **اتی‌ین:** نه، ممنون. امروز نه. **مادلن:** بعدازظهر می‌ری بیرون؟ **اتی‌ین:** نه. **مادلن:** همین‌جا می‌مونی؟ **اتی‌ین:** آره، فکر کنم. تو چی؟ **مادلن:** من، دارم می‌رم...»

دیالوگ‌های کوتاه و گاه یک‌کلمه‌ای زوج جوان، سردی رابطه‌ای را نشان می‌دهد که در آستانه فروپاشی است. در فضایی آمیخته از دلزدگی و بیهودگی، زندگی‌ای از درون تهی‌شده به تصویر درآمده که فاقد قهرمان است و مهم‌ترین ویژگی آدم‌های این زندگی ملال و تکرار در سیر روزمرگی است. ملالی که البته نه به تغییر وضع موجود که به فروپاشی آن می‌انجامد، فروپاشی‌ای که فاقد سویه‌های انقلابی و رادیکال است. به‌عبارتی، در این متن فروپاشی وضع موجود حرکت به‌سوی ملالی دیگر است چراکه این فروپاشی همچنان در چارچوب قواعد جهان فعلی روی می‌دهد. در «تراس»، زن - مادلن- قرار است برای همیشه خانه و همسرش را ترک کند و مرد - اتی‌ین- در اوج خونسردی و بی‌تفاوتی با ماجرا مواجه می‌شود. کری‌یر با طنزی ظریف لحظه جدایی زن و مرد را به تصویر کشیده و بی‌آن‌که پیش‌زمینه‌ای از زندگی و روابط آنها به دست دهد، مستقیم به سراغ لحظه فروپاشی زندگی آنها رفته است. بی‌تفاوتی اتی‌ین در برابر تصمیم همسرش برای جدایی و توجه او به جزئیات بی‌اهمیت رفتن او، نشانه‌ای از فقدان رابطه‌ای انسانی در زندگی زن و مرد نمایشنامه است. مادلن در تمام طول نمایش با چمدانی بسته در کنار پنجره خانه منتظر مردی ایستاده که می‌خواهد ادامه زندگی‌اش را با او بگذراند. اما ازقضا هیچ قطعیتی در آمدن این مرد هم وجود ندارد و تاخیر چنددقیقه‌ای او مادلن را دچار شک و تردیدی بزرگ می‌کند. انگار در این جهان هیچ‌چیز قطعی نیست و هر لحظه باید منتظر وقوع تغییر یا بحرانی دیگر بود. کری‌یر با تمهیدی درخشان بحران زندگی شخصی اتی‌ین و مادلن را با بحران زندگی یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه که برای اجاره آپارتمان پایش به ماجرا باز شده پیوند زده است. «آقای آستروک»، از قابل‌توجه‌ترین پرسوناژهایی است که کری‌یر در «تراس» آفریده؛ مردی آشفته‌حال و به‌ظاهر میانسال که به محض ورودش به آپارتمان به سراغ تلفن می‌رود و با وضعی پریشان به آدم‌های مختلف تلفن می‌زند و درباره اموری نامعلوم با آنها صحبت می‌کند. معلوم نیست آقای آستروک درباره چه‌چیزی حرف می‌زند اما می‌شود حدس زد که او آن‌قدر درگیر مسایل کاری‌اش است که زندگی‌اش به بحرانی بزرگ تبدیل شده است. تمام ارتباط آقای آستروک با جهان بیرون و آدم‌ها به کارهایش مربوط است، او در برابر مسایل عاطفی دوستش با بی‌تفاوتی محض می‌گوید «من خیلی وقته از مشکلات احساسی تو خبر دارم. ولی مشکلات من حیاتی‌یه، می‌فهمی؟ حیاتی! این خیلی مهم‌تره!». آستروک و کارهایش تصویر درخشانی از جهان مدرن سرمایه‌داری است؛ یکی از دیالوگ‌های او تصویر روشنی از عصر کنونی است: «این روزها، واسه انجام‌شدن هرکاری، کلی باید صبر کرد. آدم از فرداش خبر نداره. هی می‌جنگی، می‌جنگی، فرداش از خواب بیدار می‌شی می‌بینی همه‌چی خراب شده». بحران‌هایی که کری‌یر در «تراس» تصویر کرده، نه فقط بحران آدم‌های آپارتمان این نمایش بلکه بحران‌های ذاتی جهان سرمایه‌داری به‌شمار می‌روند و به تعبیر مشهور مارکس در «مانیفست»: «ایجاد انقلاب مستمر در تولید و درانداختن آشوب بلاوقفه در تمامی روابط اجتماعی و عدم یقین و تلاطم پایان‌ناپذیر، عصر بورژوایی را از تمامی اعصار قبلی متمایز می‌سازد. تمام روابط ثابت و منجمد، همراه با پیشداوری‌ها و عقاید کهنه و محترم وابسته به آنها به حاشیه رانده می‌شوند و تمامی روابط تازه‌شکل‌گرفته قبل از آنکه استوار شوند منسوخ می‌گردند. هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود، هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود و دست‌آخر آدمیان ناچار می‌شوند با صبر و عقل با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با همنوعان خویش روبرو گردند».

«تراس»، در لحظه‌ای که مادلن به اتی‌ین می‌گوید برای همیشه ترکش خواهد کرد شروع می‌شود و تا لحظه‌ای که او از خانه می‌رود ادامه پیدا می‌کند و کل روایت داستان نیز در درون آپارتمان آنها شکل می‌گیرد. فاصله میان این دو لحظه اگرچه چندان طولانی نیست، اما ورود آدم‌های دیگر به متن، نمایش را کش می‌دهد و روایت آن را می‌سازد. مادلن پیش از ترک همیشگی اتی‌ین، آپارتمانشان را برای اجاره به دفتر املاک سپرده و آدم‌هایی دیگر به قصد اجاره خانه وارد نمایش و به عبارتی وارد آخرین لحظات زندگی مشترک این دو می‌شوند. «تراس» نمایشنامه‌ای رئالیستی است با آدم‌هایی معمولی که متعلق به جهان مدرن امروزند. اگرچه در جاهایی ساختار رئالیستی متن می‌شکند و ما با موقعیتی غیرممکن در متن مواجه می‌شویم، اما نمایشنامه در کلیتش تصویری رئالیستی از جهان کنونی و آدم‌هایش به دست می‌دهد.

هیچ‌یک از پرسوناژهای «تراس» با جزئیاتی دقیق توصیف نمی‌شوند اما معلوم است که همگی آدم‌هایی عادی و معمولی‌اند. آدم‌های «تراس»، اگرچه از نسل‌های مختلفی‌اند اما همگی در یک نقطه با هم مشترک‌اند و آن این‌که همگی به‌شدت تنها و منزوی‌اند و فقدان مناسبات انسانی در روابط آدم‌ها ویژگی مشترک پرسوناژهای «تراس» است. آنها در آپارتمانی که قرار است اجاره برود به هم رسیده‌اند؛ آپارتمانی شبیه تمام آپارتمان‌های مرفه دیگر که یک تراس هم دارد. تراسی که هرچند در کل نمایش دیده نمی‌شود اما نقطه‌ای مرکزی در متن نمایشنامه است. تراس در حکم فضایی خارج از آپارتمان است، فضایی که هم بهانه‌ای است برای افزودن به بهای خانه و هم فضایی بیرونی که هر آدمی می‌خواهد آن را داشته باشد. تراس روزنه‌ای است به جهان بیرون و البته



تراس و روال عادی
ژان‌کلود کری‌یر
ترجمه اصغر نوری
نشر بیدگل
چاپ اول ۱۳۹۴

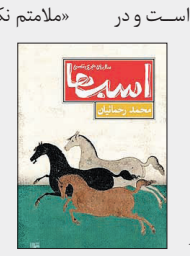
نقطه‌ای است که تنها اتفاق غیرواقعی متن در آن می‌افتد چراکه پیرترین و جوان‌ترین آدم‌های نمایش از آن پایین می‌افتند بی‌آنکه آسیبی ببینند. حضور امر غیرواقع در دل متنی که بر اساس امر واقعی ساخته شده، نقاط تاریک زندگی روزمره را روشن می‌کند و توجه مخاطب را به آن نقاط می‌کشاند. آپارتمانی که در «تراس» توصیف شده و نیز آدم‌های حاضر در آن، شمایلی از جهان امروزند که قواعد بورژوازی بر آن حاکم است. جهانی مادی‌گرا و ازخودبیگانه که با فقدان روابط انسانی آمیخته است و هاله تقدس همه‌چیز و از جمله روابط خانوادگی از میان رفته است. جهانی که پول و روابط مادی تعیین‌کننده سرنوشت آدم‌هایش است و به بیان مارکس، «چون پول به‌مثابه مفهومی فعال از ارزش، تمام چیزها را درهم می‌آمیزد و معاوضه می‌کند، خود نیز بیان‌گر درهم‌آمیختگی و معاوضه عام همه چیزها -جهانی وارونه- یا به‌عبارتی درهم‌آمیختگی و معاوضه همه کیفیت‌های طبیعی و انسانی است. آن‌که شجاعت را می‌خرد، شجاع است هرچند آدمی بزدل باشد. از آنجا که پول نه با کیفیت مشخص یا چیزی مشخص یا نیروهای ذاتی مشخص آدمی بلکه با سراسر جهان عینی آدمی و طبیعت معاوضه می‌شود، از نقطه‌نظر صاحب آن در خدمت معاوضه هرگونه توانایی با توانایی‌ها و اشیای دیگر، حتی متناقض، می‌باشد؛ پول اخوت ناممکن‌هاست؛ پول باعث می شود اضداد همدیگر را در آغوش گیرند». (قدرت پول در جامعه بورژوایی) در پایان نمایشنامه، همه آدم‌ها، به‌جز دو نفر، آپارتمان را ترک می‌کنند و هریک به جایی نامعلوم می‌روند، آنهایی که مانده‌اند هم آینده‌ای نامشخص دارند و همه‌چیز در هاله‌ای از ابهام ادامه می‌یابد.

لذت اعتراف

کری‌یر در نمایشنامه دیگری با نام «روال عادی»، به سراغ یکی دیگر از موضوعات موردعلاقه‌اش رفته است: نقد قدرت و مناسبات پیچیده آن در جهان امروز. «روال عادی» داستانی ساده و سرراست با دو پرسوناژ دارد که یکی «کمیسر» است و دیگری «خبرچین». صحنه نمایش، اتاق کمیسر است؛ کمیسری که به‌تازگی به این سمت رسیده و پیش از او فرد دیگری برای مدتی طولانی در این جایگاه حضور داشته. خبرچین اما، سال‌هاست که مشغول همکاری با این سیستم است و تاکنون گزارش‌های مختلفی درباره هر آدمی که به او شک داشته نوشته است. در نمایش، کمیسرِ تازه‌کار، خبرچین را احضار کرده تا از او درباره گزارش‌هایی که علیه خود خبرچین رسیده بپرسد. حالا خبرچین خودش در جایگاه متهم قرار گرفته و آن‌طور که کمیسر می‌گوید گزارش‌های متعددی درباره او در دست است. تا این‌جا همه‌چیز عادی است اما ماجرا وقتی پیچیده می‌شود که خبرچین ادعا می‌کند در همه این سال‌ها خود او علیه خودش گزارش می‌نوشته است. خبرچین درحالی‌که در برابر شدیدترین اتهام‌ها قرار دارد، در اوج خونسردی می‌گوید از سال‌ها پیش طبق «روالی عادی» به نوشتن گزارش می‌پرداخته: «از پونزده‌سال پیش، این‌کار به یه روش جلو می‌ره. به‌هرحال، طبق روال عادی. هرچیزی‌رو که خطرناک، یا فقط نامطلوب و مشکوک ارزیابی کنم، گزارش می‌دم. به‌محض این‌که یه رفتار، یه حرکت یا یه حرف به‌نظرم مخالف منافع عمومی باشه، گزارشش می‌دم». و دراین‌بین او برای این‌که همه‌چیز درباره خودش هم عادی به‌نظر برسد، خود را هم در قالب گزارش‌هایی متعدد متهم می‌کرده است. یکی از نقاط عطف «روال عادی»، تغییر جایگاه کمیسر و خبرچین در طول نمایش است. در ابتدا کمیسر است که دست‌بالا را دارد و در اصل او از خبرچین بازجویی می‌کند. اما گفت‌وگوی این دو هرچه پیش می‌رود قدرت خبرچین به شکل نیرویی نامریی آشکار می‌شود و او کم‌کم از جایگاه یک متهم به جایگاه مدعی می‌رسد و معلوم می‌شود که کمیسر قبلی بر اساس گزارش‌های خبرچین سمتش را از دست داده و حالا در زندان به‌سر می‌برد. خبرچین قدرتی نامحدود دارد و می‌تواند با اسم‌رمزهای مختلفش هرکس را که می‌خواهد متهم کند. او البته مدعی است که نه برای پول بلکه به دلیلی دیگر به این کار روی آورده: «از سر فداکاری. مسلما. هیچ‌وقت انگیزه دیگه‌ای نداشتم. از روی ایمان. از همون اول». «روال عادی» تصویری از تن‌دادن و تسلیم‌کردن اراده فردی به اراده مقتدرانه دیگری است. در این‌جا، اعتراف نه با زور و شکنجه بلکه بر اساس میل و اراده اتفاق می‌افتد، اعتراف علیه دیگری و همچنین علیه خود بدل به آیینی شده که لذتی ناشناخته به‌همراه دارد و در آخر اعتراف مناسکی است که باید به‌جا آورد و مهم نیست که آنچه گزارش می‌شود حقیقی است یا نه. خبرچین به‌واسطه گزارش‌هایش درباره دیگران قدرتی عجیب به دست آورده و تا آن‌جا پیش رفته که در جهان ذهنی‌اش به لذت‌بردن از اعتراف و گناه فکر می‌کند: «راستش دوست داشتم خودم‌رو گناهکار حس کنم. با علم به این‌که گناهکار نیستم. گناهکار در مصونیت کامل. حس می‌کردم دارم تو خودم قابلیت‌هایی‌رو کشف می‌کنم که ازشون بی‌خبر بودم. توانایی انجام‌دادن اعمال بد. بدون کوچک‌ترین خطری». اعتراف‌کردن برای خبرچین، فی‌نفسه واجد معناست؛ او خبرچینی و اعتراف را «یکی از بهترین و ظریف‌ترین لذت‌هایی» می‌داند که «عصر ما» به آدم‌هایش هدیه داده است. تعبیر فوکو درباره «قدرت فرزدایی‌شده» در عصر مدرن و مثال «سراسربین» که بی‌نیاز به دخالت یا حضور سوژه انسانی کار خود را انجام می‌دهد و بر زندانیان نظارت می‌کند به شکلی دیگر در «روال عادی» دیده می‌شود. در این‌جا مهم نیست چه کسی در جایگاه کمیسر نشسته باشد، مهم سازوکار خودآیین قدرت است که به صورت مستقل شکل گرفته و در آن حتی می‌توان علیه خود هم اعتراف کرد. خبرچین چهره بی‌شکلی است که شبح‌وار می‌چرخد و با اسم‌رمزهایی مختلف علیه هرکس که بخواهد گزارش می‌نویسد. به تعبیری، در وضعیت دیکتاتوریِ نمایشنامه، خود خبرچین یا جاسوس نیز قربانی وضعیت است. در این وضعیت هیچ شاهدی برای شهادت‌دادن درباره آنچه در جریان است وجود ندارد و هر نوع سخن‌گفتنی، یا علیه دیگران است یا علیه خود. به عبارتی در این عصر هیچ مرزی میان شاهد و جاسوس وجود ندارد و همه‌چیز، در شهادتِ قربانی قدرت علیه یک قربانی دیگر خلاصه شده است. این‌گونه است که در وضعیت «روال عادی»، شاهد یا جاسوس نه به حقیقت بلکه به قدرت نزدیک است. در وضعیتی دیگر، اگر شاهد بر آنچه دیده شهادت می‌دهد، در «روال عادی» آدم‌ها و از جمله خود خبرچین ابژه نظارت‌اند و «سراسربین» فوکویی منطقی است که در درون آدم‌ها نهادینه شده. کمیسر، خبرچین و آدم‌هایی که علیه‌شان گزارش شده، همه ابژه‌های عقلانیت مبتنی‌بر عصر مراقبت و تنبیه‌اند و برای خروج از این «روال همیشگی»، باید از عقلانیت حاکم بر آن خارج شد. خبرچینِ «روال عادی»، بدنی مسخ‌شده یا رام‌شده است که با همه اندامش در اختیار قدرت است و با حالتی شهوانی از اعتراف‌کردن لذت می‌برد.

این آغازی خوش نیست

«اسب‌ها؛ سال پنجاه‌ونه هجری‌شمسی»، نمایشنامه‌ای است از محمد رحمانیان که این‌روزها در نشر نیلا منتشر شده است. «اسب‌ها؛...» اگرچه به‌تازگی به چاپ رسیده، اما حدود دوازده سال پیش نوشته شده و در اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۳ نیز در تالار اصلی تئاتر شهر اجرا شده. در بین نمایشنامه‌های رحمانیان برخی به واقعه کربلا مربوط‌اند که «اسب‌ها...» یکی از آنهاست و «پل» و «روز حسین» دو نمایشنامه دیگر او با این موضوع‌اند. در نمایشنامه «اسب‌ها...»، همان‌طور که از عنوانش هم پیداست، اسب‌ها جایگاهی مهم دارند و شکل‌دهنده بخشی مهم از روایت اصلی نمایشنامه هستند. رحمانیان در این نمایشنامه سعی کرده از شیوه تذکره‌نویسی و قصه‌نویسی قدیم برای نوشتن متن نمایش استفاده کند و مثلا در رفت‌وبرگشت‌های روایت متن می‌توان این تاثیر را دید. «اسب‌ها...» حدود بیست‌وپنج پرسوناژ دارد که شامل آدم‌ها و اسب‌ها است و در نمایشنامه بر اساس اسطوره‌ها و روایت‌های کهن درباره اسب‌ها، به زندگی آنها توجه شده است. ماجرای نمایشنامه «اسب‌ها...» با زندگی خانواده‌ای شروع می‌شود که با بحران مواجه شده‌اند و در ادامه نمایش با واقعه کربلا پیوند می‌خورد. در بخشی از روایت متن اسب‌ها سخن می‌گویند و هر اسبی تکه‌ای از روایت خود و سوارش را نقل می‌کند. در یکی از دیالوگ‌های متن از قول اسب علی‌اکبر آمده: «ملامتم نکنید! ملامتم نکنید که مرا افتخار همین بس که علی‌اکبر به میدان بردم... که او جنگاوری بود یکه که حیثیت مرگ را به بازی گرفت. مرا آموختند سوار مجروح به بارگاه رسانم، اما نیاموختند راه بارگاه کدام است. و من به اردوی دشمنان فرو رفتم با علی‌اکبر زخمین... و با هر ضربت که بر تنش می‌نشست، از خود می‌پرسیدم چه شد دم آخر راه از بیراه نشناختی؟ و پرسشم در باد گم شد...»



«اسب‌ها...» در مقایسه با تعدادی دیگر از نمایشنامه‌های رحمانیان و از جمله «پل»، زبانی پیچیده‌تر دارد و البته ساختار و سبک «اسب‌ها...» هم متفاوت از «پل» است. پیش از این تعدادی دیگر از نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های رحمانیان در انتشارات نیلا به چاپ رسیده بود که عبارتند از: «مصاحبه»، «امیر»، «مجلس‌نامه»، «شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران»، «لباسی برای میهمانی/ نهر فیروزآباد»، «نمایشی برای تو/ ساعت بمباران»، «خروس/ اتاق گریم»، «در میانه‌ی راه»، «کاتیوشا» و «ترانه‌های قدیمی». رحمانیان در بخشی از نمایشنامه‌هایش به مذهب و تاریخ و اسطوره توجه داشته که «اسب‌ها؛ سال ۵۹ هجری‌شمسی» یکی از آنهاست.

عطف کتاب

از نظامی تا سارتر به روایت هدایت

«ترانه‌های عامیانه را می‌توان مرحله ابتدایی شعر و موسیقی دانست. گویا مردمان اولیه که حس الحان و اوزان داشته‌اند، برای بیان احساسات خود این سبک ساده و بی‌تکلف را اختیار نموده‌اند. برای مللی که هنوز پرورش کامل نیافته‌اند، ترانه‌های عامیانه در عین‌حال وظیفه دوگانه شعر و موسیقی را انجام می‌دهد. هرچند این دو هنر نزد بعضی از ملل، از ترقی و پیشرفت فوق‌العاده‌ای که در کشورهای متمدن نموده، محروم مانده است، لکن می‌توان ثابت کرد که ملت یا قبیله‌ای وجود ندارد که -گرچه به صورت آوازهای خیلی بدوی- از این تراوش هنری بی‌بهره باشد». اینها سطور ابتدایی مقاله »ترانه‌های عامیانه» صادق هدایت است که اولین‌بار در سال ۱۳۱۸ در دوره اول مجله موسیقی منتشر شده بودند. بعد از مرگ هدایت به‌جز نوشته‌های گوناگون او که به صورت کتاب مستقل منتشر شده بودند، نوشته‌های دیگری هم از او در دست بود که در کتاب‌های مختلف او جایی نداشتند و به صورت پراکنده به چاپ رسیده بودند. حسن قائمیان در سال ۱۳۳۴ این نوشته‌های هدایت را جمع‌آوری و طبقه‌بندی کرد و آنها را در کتابی با عنوان «نوشته‌های پراکنده» به چاپ رساند. انتشارات امیرکبیر که ناشر بسیاری از آثار هدایت در سال‌های پیش از انقلاب بود، در آن سال‌ها «نوشته‌های پراکنده» را نیز به چاپ رسانده بود و به‌تازگی هم نشر ثالث این اثر را منتشر کرده است. در توضیح کوتاهی که ناشر در ابتدای کتاب نوشته، چاپ تازه آن را بدون تغییر و مطابق اصل کتاب دانسته و ضمنا در پایان هم یادی از عبدالرحیم جعفری، بنیان‌گذار انتشارات امیرکبیر، کرده است. حسن قائمیان نوشته‌های پراکنده هدایت را در سه بخش دسته‌بندی کرده که عبارتند از: «داستان‌ها»، «مقاله‌ها، قطعات و جزوه‌های گوناگون» و «آن‌چه صادق هدایت به فرانسه نوشته است». قائمیان همچنین توضیحی هم درباره «نوشته‌های پراکنده» نوشته و در بخشی از آن توضیح داده که متن برخی از نوشته‌هایی که در این مجموعه گردآمده‌اند، مطابق متنی است که هدایت در زمان حیاتش در آن تجدیدنظر کرده اما بخشی دیگر از این مجموعه طبق همان متن‌های دست‌نخورده‌ای که از هدایت به‌جا مانده در اختیار ناشر قرار گرفته تا چاپ شوند. قسمت اول «نوشته‌های پراکنده» شامل داستان‌هایی از هدایت است که در نشریه‌های مختلف به چاپ رسیده و در مجموعه‌داستان‌های خود او قرار نداشته‌اند؛ داستان‌هایی مثل «حکایت با نتیجه»، «سایه مغول»، «فردا» و «آب زندگی». جز این، در این قسمت داستان‌هایی که هدایت از نویسندگان خارجی ترجمه کرده و در کتاب‌های او نیامده‌اند نیز منتشر شده. قسمت اول «نوشته‌های پراکنده» شامل داستان‌ها و افسانه‌هایی که هدایت جمع‌آوری و تصحیح و تنظیم کرده نیز می‌شود. قسمت دوم «نوشته‌های پراکنده» شامل مقاله‌ها و قطعات گوناگون هدایت مثل «مقدمه‌ای بر رباعیات خیام»، «انسان و حیوان»، «ترانه‌های عامیانه»، «خط پهلوی و الفبای صوتی»، «هنر ساسانی در غرفه مدال‌ها» و... می‌شود. قسمت پایانی کتاب نیز دو داستان فرانسوی هدایت را دربر گرفته: «سامپینگه» و «هوسباز». البته هدایت در یکی از نامه‌هایش به شهید نورایی نوشته که داستان‌های دیگری نیز به فرانسه نوشته که هنوز تمام نکرده و آنها را از بین خواهد برد.

نوشته‌های پراکنده
صادق هدایت
نشر ثالث

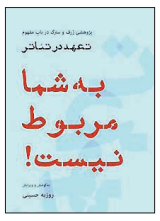
مرور

درنسبت تعهد و تئاتر

کلمات، عشق، مبارزه

پارسا ریاحی: «به شما مربوط نیست!» با عنوان فرعی «پژوهشی ژرف و سترگ در باب مفهوم تعهد در تئاتر»، مجموعه سی‌وشش نوشتار، یک گفت‌وگو، یک شعر، یک نمایش‌نامه و یک قصه است که به‌تازگی و به کوشش و ویرایش روزبه حسینی در نشر افراز به چاپ رسیده است. این کتاب، آن‌طور که از عنوان فرعی‌اش هم برمی‌آید، به موضوع تعهد در تئاتر مربوط است و نویسندگان، کارگردانان و بازیگران ایرانی تئاتر در سه بخش مجزا هریک نظرات خود را به گونه‌ای درباره تعهد در تئاتر مطرح کرده‌اند.

کتاب با پیش‌درآمد روزبه حسینی شروع می‌شود و بعد تعدادی از نویسندگان تئاتری این سال‌های ایران نظر خود را درباره موضوع کتاب مطرح کرده‌اند. آغازگر بخش مربوط به نویسندگان، محمود استادمحمد است که کتاب نیز به «یاد او» تقدیم شده است. نسبت هنر و ادبیات با تعهد از موضوعاتی بوده که همواره بسیاری از نویسندگان و روشنفکران و هنرمندان به آن پرداخته‌اند و حتی جریان‌های مهمی در ادبیات و تئاتر و هنرهای دیگر، در نسبت با مقوله تعهد شکل گرفته و به تولید اثر پرداخته‌اند. با این‌حال هنوز هم رابطه تعهد با ادبیات و هنر بحث‌برانگیز است و گاه به سوءتفاهم‌های زیادی دامن زده است. محمود استادمحمد در بخشی از نوشتارش بر روی همین مسئله دست گذاشته و نوشته: «تعهد در هنر و به‌خصوص تئاتر در ایران همیشه یک مسئله لاینحل بوده است. مسئله‌ای که هیچ زمان ما تکلیفمان با آن روشن نشد. به محض این‌که حرف از تعهد پیش می‌آید، بلافاصله مترادف می‌شود با تئاتر سیاسی. هر تئاتری که با زبان سیاسی، تفکر سیاسی و بافت سیاسی در ایران کار می‌شد، آن را «تئاتر متعهد» می‌دانستند. خیلی وقت‌ها در این مسئله آن‌قدر اغراق می‌شد که کار از حیطه سیاست می‌گذشت و به حیطه خوبی می‌رسید. هر تئاتر متعهد، هر تئاتری که در خدمت یک ایدئولوژی سیاسی نباشد و مبلغ یک حزب نباشد را از محدوده تعهد خارج می‌پنداشتند. به همین علت ما یک تئاتر سیاسی پیدا کردیم که درواقع می‌شود گفت اسم دومی شد برای تئاتر متعهد؛ من از بیخ‌وبن با این مسئله مخالف‌ام». استادمحمد در ادامه از فقدان تئاتر ناب صحبت کرده و البته منظورش از تئاتر ناب، تئاتر غیرمتعهد نیست. او درباره تلقی خود از تئاتر نوشته: «این حرف نویی نیست که من می‌زنم که تئاتر، با هر پسوندی، یعنی از تئاتر ناب دور شده است. تئاتر سیاسی، تئاتر فلسفی، تئاتر اجتماعی، تئاتر هنری، به نظر من معنا ندارد. تئاتر فقط «تئاتر» است و اگر تئاتر باشد، مجموعه همه این‌ها هم هست. به نظر من تئاتر نمی‌تواند که متعهد نباشد، خود به خود هست. من از تئاتر آن‌چه را می‌فهمم و همواره به دنبالش هستم، تئاتری است که مردم زمانه و روزگار خودش را روی صحنه می‌برد. من از تئاتری لذت می‌برم که وقتی می‌نشینم پای آن، آدم‌هایی را که می‌بینم، آدم‌های جامعه خودم باشند. جامعه نه مقصودم جامعه بومی است؛ «جامعه جهانی» را می‌گویم». آنچه استادمحمد در این نوشتارش مطرح کرده، از قضا مسئله این سال‌های ادبیات و تئاتر ماست و بسیاری از داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و تئاترهایی که در این سال‌ها نوشته شده یا به روی صحنه رفته‌اند؛ هیچ نسبتی با زمانه و مردم روزگار خود نداشته‌اند. از سویی جریان‌هایی نیز در این سال‌ها کوشیده‌اند تا به هر طریقی «تعهد» را از هنر و ادبیات کسر کنند و برای رسیدن به هدفشان آثار ادبی و هنری را با انگ‌زدن و متهم‌کردن با مشکل روبه‌رو کرده‌اند.



به شما مربوط نیست!
در باب مفهوم تعهد در تئاتر
به کوشش و ویرایش
روزبه حسینی
نشر افراز

از ویژگی‌های قابل‌توجهی که در برخی از نوشتارهای این کتاب دیده می‌شود، یکی هم این است که نویسندگان نوشتارها کوشیده‌اند با گذر از مقولات انتزاعی، به مسائل واقعی و انضمامی تئاتر در ایران بپردازند و برای مثال، استادمحمد در همان نوشتار کوتاهش، به بررسی تئاتر و تعهد در دو دوره قبل و بعد از انقلاب ایران پرداخته و برخی از مهم‌ترین مسائل تئاتر ایران در این سال‌ها را مطرح کرده است. او در پایان نوشتارش که به تاریخ پاییز ۱۳۷۷ نوشته شده، درباره «هنر برای هنر و تعهد در تئاتر» نوشته: «من صددرصد مخالفم. به‌خصوص در هنر تئاتر؛ در تمام جوامع می‌بینم که «تئاتر خصوصی» و با سرمایه شخصی وجود ندارد. کسی که با پول مالیات مردم کارش را روی صحنه می‌برد، چه‌طور می‌تواند به «خودش» خدمت بکند؟! این حق را ندارد. این اجحاف است! در تئاتر ثابت شده و دیده‌ایم، در این سه هزار سال ثابت شده که تئاتر نمی‌تواند چرخ خودش را بچرخاند. لنگ می‌ماند. تئاتر به کمک‌های مردمی احتیاج دارد. به بودجه دولت نیاز دارد. چه حقی دارد با مالیات مردم به خودش خدمت بکند؛ خودش را ارضا کند و درد خود را دوا کند؟! نه!».

در بخش نوشتارهای مربوط به نویسندگان، به جز استادمحمد، نویسندگان تئاتری دیگری هم مطالب خواندنی در باب تئاتر و تعهد نوشته‌اند که عبارتند از: حمید امجد، نغمه ثمینی، فرشید ابراهیمیان، محمد امیریاراحمدی، منصور ابراهیمی، محمد چرم‌شیر، علیرضا بهنام، اکبر رادی، اسماعیل خلج، افروز فروزند، حسین کیانی، علیرضا نادری و محمد یعقوبی. گفت‌وگویی با آتیلا پسیانی آغازگر بخش مربوط به کارگردانان است و بعد از آن، نوشتارهایی از حمید پورآذری، عباس جوانمرد، محسن حسینی، آروند دشت‌آرای، قطب‌الدین صادقی، محمود عزیزی، نصرالله قادری، کیومرث مرادی، فرهاد مهندس‌پور و کورش نریمانی آمده است. بخش پایانی کتاب هم شامل نوشتارها و مطالبی از بازیگران تئاتر است که در این بخش این چهره‌ها به ارائه نظراتشان پرداخته‌اند: فرهاد آئیش، نرگس امینی، پانته‌آ بهرام، امیر جعفری، پیام دهکردی، ریما رامین‌فر، رضا رویگری، رضا ژیان، احمد ساعتچیان، سیامک صفری، شبنم طلوعی، هوشنگ قوانلو، سیدافشین هاشمی و اصغر همت. شاید جای بسیاری از چهره‌های تئاتری دیگر در این کتاب خالی باشد که البته روزبه حسینی نیز در پیش‌درآمد مفصلش به این نکته اشاره کرده و دلیل آن را «کم‌لطفی و کم‌تعهدی از سوی همکاران و بزرگانی» دانسته که از آوردن نامشان پرهیز کرده است. او همچنین در جایی دیگر از پیش‌درآمدش به ایده اولیه تدوین این کتاب و طولانی‌شدن جمع‌آوری آن اشاره کرده و نوشته: «اواخر سال ۱۳۷۷ بود که ابتدا در روزنامه عصر آزادگان و سپس در هفته‌نامه آبان، ستونی به راه انداختم با عنوان تعهد در تئاتر. برخی از مطالب کتاب حاضر هم -البته پس از بازنگری پدیدآورنده- مطالب آغازین بودند که نوشته‌های محمود استادمحمد، حمید امجد و علیرضا بهنام از آن جمله‌اند».