نقد و نظر

بازنمایی ادبی امپریالیسم

● **شرق:** گایاتری چاکراورتی اسپیواک یکی از نویسندگان و منتقدان مهم ادبی و فرهنگی معاصر است که اگرچه شهرتی جهانی دارد، اما تا چند سال پیش در ایران شناخت چندانی از او وجود نداشت تا اینکه در سال ۱۳۹۲ کتابی از استفان مورتون با ترجمه نجمه قابلی در نشر بیدگل منتشر شد که به آرای اسپیواک اختصاص داشت. اندیشه اسپیواک در نقطه تلاقی مارکسیسم، فمینیسم، واسازی و نظریه پسااستعماری قرار دارد و نظریات او خاصه در حوزه ادبیات تطبیقی، اهمیت زیادی دارد. به‌تازگی کتابی با عنوان «نظریه در حاشیه» با ترجمه پیمان خان‌محمدی در نشر بان منتشر شده که شامل دو مقاله از اسپیواک با این عناوین است: «متن‌هایی از سه زن و نقدی بر امپریالیسم» و «نظریه در حاشیه: دشمن کوتزی با خوانش رابینسون کروزو/ رکسانای دفو». این دو مقاله که توسط مترجم برای انتشار در این کتاب انتخاب شده‌اند، هر دو هم به صورت مستقل و هم با ویرایشی مجدد در کتاب «نقد عقل پسااستعماری» به چاپ رسیده‌اند. مترجم کتاب در بخشی از مقدمه کوتاهش درباره این دو مقاله نوشته: «هر دو متن با مصالح مستقیم ادبی و دغدغه‌های مشخص سیاسی درگیرند و رابطه میان استعمار و امپریالیسم با ادبیات را بررسی می‌کنند. اسپیواک به دشوارنویسی شهرت دارد، همان‌طور که خودش بارها اذعان کرده است، نثر ساده گول‌زننده است، اما سبک نگارش این دو مقاله دشواری خاص نثر اسپیواک را دارند». آن‌طور که مترجم نیز در مقدمه‌اش اشاره کرده، برای اسپیواک نقد ادبی به‌عنوان «پتانسیلی برای تصور بدیلی در مقابل عقلانی‌سازی اقتصادی جهان» مطرح است و دو مقاله ترجمه‌شده در این کتاب نیز در پی دستیابی به چنین بدیلی هستند. در هر دو متن، اسپیواک به متون ادبی مربوط به دوران اوج‌گیری استعمار بریتانیای کبیر و بازنویسی آنها از سوی نویسندگان پسااستعماری توجه کرده است. در بخشی از ابتدای مقاله اول کتاب می‌خوانیم: «مطالعه ادبیات قرن نوزدهم بریتانیا بدون به‌یادداشتن این نکته ممکن نخواهد بود که امپریالیسم، که رسالت اجتماعی انگلستان انگاشته می‌شود، بخش عمده‌ای از بازنمایی فرهنگی انگلستان به انگلیسی‌ها بود. بنابراین نقش ادبیات را نباید در تولید بازنمایی فرهنگی نادیده گرفت. این دو واقعیت آشکار همچنان در خوانش ادبیات قرن نوزدهم بریتانیایی نادیده انگاشته می‌شوند. خود این گواهی است بر توفیق مستمر پروسه امپریالیستی، که با شکل‌های مدرن‌تری جایگزین شده و اشاعه یافته است. اگر این واقعیت‌ها، نه‌تنها در مطالعه ادبیات بریتانیا بلکه در مطالعه ادبیات فرهنگ‌های اروپایی استعمارگر دوران طلایی امپریالیسم به یاد سپرده می‌شدند، می‌توانستیم روایتی در تاریخ ادبیات از به جهان درآوردن کشورهایی به دست دهیم که اکنون جهان سوم نامیده می‌شوند». در این مقاله اسپیواک مشخصا به «جین ایر» که به‌نوعی «متن آیینی فمینیستی» است، توجه کرده است. در پایان کتاب گفت‌وگویی با اسپیواک به‌عنوان ضمیمه منتشر شده است که در آن می‌توان تا حدودی با اندیشه‌های او آشنا شد.

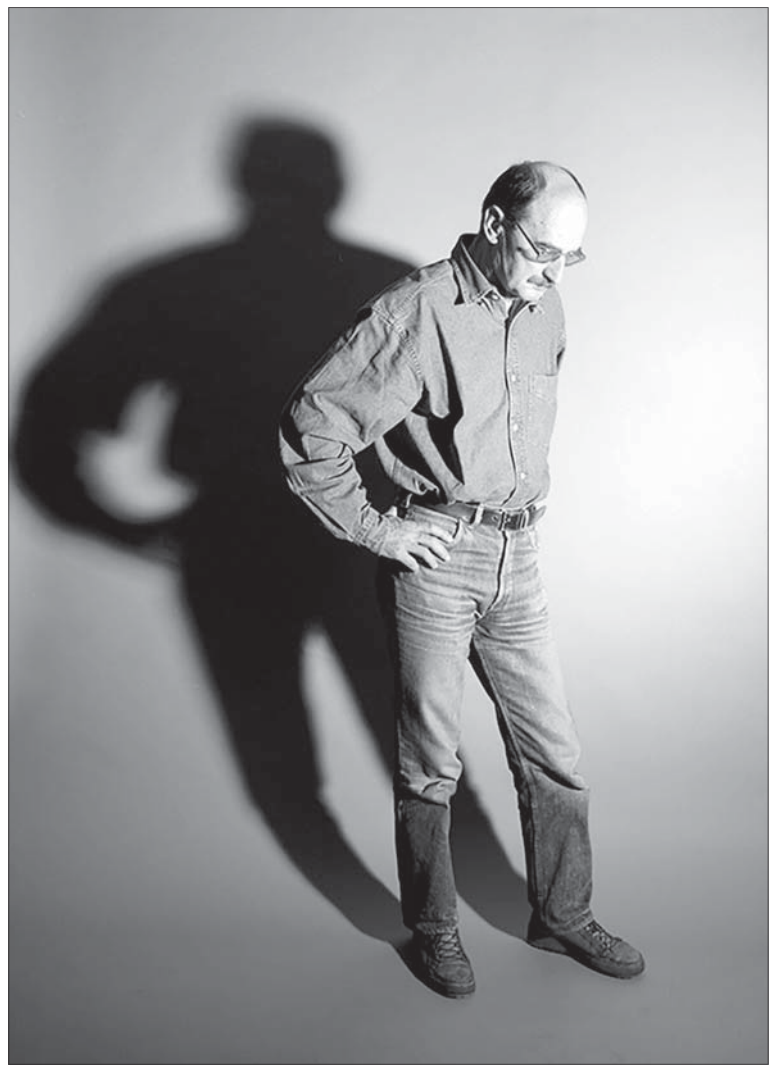
هم‌صحبتی با دوشان

«مارسل دوشان: هم‌صحبتی در عصر» عنوان کتابی است از کالوین تامکینز که با ترجمه پیمان غلامی توسط نشر بان منتشر شده است. این کتاب درواقع شامل سه گفت‌وگوی تامکینز با دوشان است که در سال ۱۹۶۴ انجام شده‌اند و در ابتدای کتاب نیز مصاحبه‌ای با تامکینز درباره این سه گفت‌وگو منتشر شده است. دوشان از مهم‌ترین نقاشان و مجسمه‌سازان فرانسوی است که آثارش، خاصه پس از جنگ جهانی اول، اهمیتی فراوان دارند. دوشان هنرمندی پیشرو بود که می‌خواست همه‌چیز و حتی خود هنر را به پرسش بکشد. کالوین تامکینز در بخشی از مصاحبه‌ای که با او درباره دوشان شده، با اشاره به این نکته می‌گوید: «...نگرش او در قبال آزادی کامل یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هاست: آزادی از سنت، آزادی از هر نوع جزم. همین‌طور شیوه‌ای که با آن هیچ‌چیز را مسلم یا بدیهی نمی‌گرفت. او درباره این موضوع حرف زد که چطور به همه‌چیز شک دارد و با شک به همه‌چیز شیوه‌هایی برای نزدیکی به چیزی نو پیدا می‌کند. این قطعا بخشی از میراث اوست: این نیاز، این شوق به‌پرسش‌کشیدن همه‌چیز، حتا ماهیت خود هنر. نکته واقعی حاضرآماده‌ها در امکان تعریف هنر بود. هر چیزی می‌تواند هنر باشد. هنر یک ابژه یا حتا یک تصویر نیست، هنر فعالیت روح است. و این ایده به همه آثارش یاری می‌رساند. به خاطر آن آزادی که توانسته بود برای خودش بیابد، همین چیزهایی به وجود آمدند که قبلا هیچ‌کس انجام نداده بود. و او از آن شدت مسئولیت‌پذیری‌ها که می‌توانستند مانع آزادی‌اش شوند اجتناب کرد. بی‌نهایت ساده زندگی کرد، با پولی بسیار کم. خواسته‌هایش را به حداقل محض کاهش داد که همین او را برای جست‌وجو آزاد می‌گذاشت. این نگرش آزمونگرانه شاید مؤثرترین هدیه‌اش است». در پایان کتاب تصاویری از برخی از آثار دوشان منتشر شده است.

طرف خطاب مروژک در «پرتره» کیست؟

هر پایانی در آغاز نهفته است

صمد چینی‌فروشان
عضو کانون منتقدان تئاتر



آلن بدیو می‌گوید: ما همگی سوژه‌های ممکن یک رخدادیم و همواره گشوده به وقوع آن.

تقریبا دو سال قبل از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و پیروزی نهایی جنبش همبستگی در لهستان به رهبری لخ والسا و پیروزی نهایی جنبش روشنفکری در چکسلواکی به رهبریِ واتسلاو هاول، اسلاومیر مروژک، جان‌مایه تناقضات سیاسی-اجتماعی لهستان را در قالب درامی ابسورد با عنوان «پرتره»، با زیرساختی روان‌شناختی- فلسفی و نه سیاسی، به رشته تحریر در می‌آورد که در نوع خود یکی از تکان‌دهنده‌ترین و خوش‌فرم‌ترین درام‌های دوران معاصر است. اگر ایده بکتی معناباختگی زبان و ارتباط انسانی، حاصل تجربه جنگ دوم جهانی و باور به ناممکنی سیر تحول خطی روند تاریخ و به‌عبارتی، انکار سنت روشنگری و ایدئالیسم هگلی مسلط بر ذهن و روان انسان مدرن بود، ایده مروژکیِ معناباختگی در «پرتره»، بر ناممکنی هرگونه معرفت مطلق و تحقق نمادین استوار است؛ روایتی پسامدرن از معناباختگی زیست انسانی که خود تأییدی بر نگره روان‌شناختی «هتک حرمت ابدی ساحت خیال از سوی امر واقعی» و حاصل درک واقع‌بینانه و غیررمانتیک انسان عصر پسامدرن است؛ درامی که با ایجاد تزلزل در مرز میان واقعیت و خیال، ضمن انکار اصالت واقعیت نمادین، هتک حرمت ساحت خیال را به سوگ می‌نشیند. (نگاه کنید به گفت‌وگوی بارتودزیچ با پرتره استالین و صحنه روان‌پزشک و گفت‌وگوی او با آناتول در صحنه پانزدهم و ...).

آنچه در وهله اول در آثار مروژک و انگشت‌شماری از درام‌پردازان معاصر می‌توان مشاهده کرد، ایستادگی آن‌ها در جایگاه ضدیت با هنر پوپولیستی فراگیرشده بعد از دهه ۷۰ و تلاش برای بازتعریف مفهوم «ایده» از طریق رفع گسست میان ایده و شعور فلسفی- روان‌شناختی- جامعه‌شناختی و اندیشگانی انسان عصر پسامدرن است. از این‌رو، اساسا رویکرد مروژک در نمایش‌نامه «پرتره» را نه یک رویکرد سیاسی، بلکه باید رویکردی عمیقا فلسفی و نقدی بر سلطه پوپولیسم بر واقعیت‌های پیچیده دوران معاصر دانست. وقایعی که در «پرتره» می‌گذرد، نه هیچ‌گونه ارتباط معنایی مستقیم و حتی پنهانی با تاریخ معاصر لهستان دارد و نه بازخوانی ویژه‌ای از نیم قرن استیلای دیکتاتوری استالینیستی بر لهستان و کشورهای معروف به بلوک شرق است. درواقع، در لایه‌های پنهان «پرتره»، می‌توان کارکرد مخرب ایدئولوژی در قدرت سیاسی و بی‌هودگی و بی‌سرانجامی نهایی آن و ضعف و وانهادگی غیرقابل جبران توده‌ها یا به‌قول واتسلاو هاول «بی‌قدرتان» در قبال «قدرت» را سفیدخوانی کرد.

تأکید پنهان مروژک بر مفهوم سرسپردگی و تسلیم‌پذیری «بی‌قدرتان» در قبال نماد قدرت و ناگزیری مقاومت روشنفکری در قبال آن را باید نقدی بر رمانتیسیسم سیاسی حاکم بر هر دو سوی رابطه و فقدان گفت‌وگو میان الیت روشنفکری و جامعه تلقی کرد. توقع غریب و نامتعارف بارتودزیچ از آناتول برای گرفتن انتقام از او که به‌قول وی «تداوم بین گذشته و اکنون» را ممکن می‌سازد -بین گذشته پوپولیستی بارتودزیچ و اکنون مؤلف که کوچک‌ترین ارتباطی با گذشته نه‌فقط آن دو شخصیت که حتی با گذشته لهستان دوران استالین نیز ندارد- می‌توان دعوت مروژک از جامعه مخاطبان برای بازنگری در کلیشه‌های فرهنگی-سیاسی-ایدئولوژیک و تن‌دادن به تجدیدنظر در عادت‌های رفتاری جهت عبور از بن‌بست و ساختن دنیایی شعورمند تلقی کرد.

آنچه در سطح ظاهری «پرتره»، آن‌هم بی‌هیچ‌گونه دلالت یا ارجاع مستقیم به تاریخ و صرفن با ذکر گاه‌شماری کلی برای رویدادهای نمایش‌نامه (۱۹۴۴ تا ۱۹۶۵) می‌گذرد، بر ستون‌های مه‌آلوده و متزلزلی از تاریخ مقاومت لهستان طی سال‌های ۱۹۴۴ تا اواخر دهه ۸۰ استوار است که دانستن یا ندانستن آن هیچ تأثیری بر فرایند ارتباط و انتقال معنا به مخاطب ندارد؛ به‌عبارت دیگر مروژک ایده «پرتره» را ابتدا از واقعیت سرشت وجودی انسان می‌گیرد و با درآمیختن پنهان و پرابهام آن با ابعاد تراژیک تاریخ لهستان عصر حاکمیت کمونیسم، ایده و طرح دراماتیک نمایش‌نامه خود را پی‌ریزی می‌کند. به این‌ترتیب، مروژک، درامی جهان‌شمول خلق می‌کند که به هیچ‌وجه محدود به مقطع خاصی از تاریخ یک سرزمینی معین نیست. به‌عبارت روشن‌تر، با خوانش عمیق و تفسیر صحنه به صحنه نمایش‌نامه «پرتره»، می‌توان ردپای معاصرترین نگره‌های روان‌شناختی معاصر (سه‌گانه لاکانی امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی) و نیز، ردپای خوانشی تازه از فلسفه اسلاوی ژیژک، فیلسوف معاصر را به‌وضوح تشخیص داد.

اگرچه برای ژیژک، فیلسوف معاصر، هم، تجربه آسیب‌زای امر واقعی و هم، جهش ایمانی سوژه لنینی هر دو، نقش روان‌کاو را دارند که از بیرون به‌سراغ کارگر، مؤمن و بیمار می‌آید، در«پرتره» اما، برخلاف نظر ژیژک، نه‌فقط تجربه آسیب‌زای امر واقعی و جهش ایمانی (در اینجا، سوژه استالینی)، جایگاه روان‌کاوانه خود را از دست می‌دهند، بلکه شخص روان‌کاو نیز، فاقد اعتبار شده و هیچ‌گونه کمکی از جانب او قابل‌تصور نیست. در «پرتره»، با فروپاشی جایگاه روان‌کاوانه امر واقعی و سوژه ایمانی، روان‌کاو نیز بی‌اعتبار می‌شود تا حقیقتی بزرگ‌تر برملا شود: معناباختگی هرگونه باور به امکان رهایی از امر واقعی یا هرگونه امکان تعالی‌بخشی از طریق «ایمان به امر نمادین».

مروژک در «پرتره» در متابعت از امر واقعِ لاکانی، حفره یا مغاک امر واقع را پرنشدنی و دائمی می‌نمایاند و هم‌زمان، برخلاف لاکان و در تبعیت از ژیژک، نشان می‌دهد که در عالم سیاست و ایمان، «ابژه کوچک a» نه‌فقط حفره‌ای پرنشدنی در زنجیره دلالی است بلکه خود، به دال تعمیق بخش حفره درونی تبدیل می‌شود و هیچ امکانی برای پرشدن نمی‌یابد.

هرچند سوژه، با کمک خیال‌پردازی سعی می‌کند توهم وحدت خود را با دیگری بزرگ (پرتره استالین) حفظ کند اما واقعیت یا به‌قول ژیژک، امر واقع واقعی، درنهایت چندپارگی میان او و دیگری بزرگ را آشکار می‌کند و اینجاست که ابژه کوچک a به عامل روان‌نژندی سوژه تبدیل می‌شود، پدیده‌ای که ترمیم و اصلاح آن حتی از روان‌کاو نیز ساخته نیست. وجدان تروماتیک بارتودزیچ که نمود تئاتریکال احساس گناه اوست و نیز، تعارض موجود میان واقعیت و سه امر لاکانی: خیالی و نمادین و واقعی، محور اصلی درام «پرتره» است با این درونمایه پنهان که ایدئولوژی، به‌عنوان فانتزی غایی برسازنده امر واقعی، هرگز قادر نیست به‌طور غایی بر امر واقعی غلبه کند و به همین دلیل هم، چیزی جز توهم تروماتیک خودویرانگر نخواهد بود. به‌عبارت دیگر، اگر از منظر روان‌شناسی لاکان، سوژه، با کمک خیال‌پردازی، تلاش می‌کند، توهم وحدت خود با امر واقع یا دیگری بزرگ را حفظ کرده و بر چندپارگی خویش سرپوش بگذارد، مروژک در «پرتره» نشان می‌دهد که در عالم سیاست و ایمان، یک تکانه روانی و ذهنی می‌تواند سوژه را نه‌تنها از توهم برتری امر واقع رها سازد بلکه برای همیشه در خلأ وجودی و یک ترومای بزرگ پشیمانی و تنهایی غرق کند که در این صورت، از دو وجه لذت و درد توامان ژوئیسانسی در روان سوژه نیز، چیز دیگری جز درد و فقدان و پشیمانی، باقی نمی‌ماند.

با توجه به ساختار گسسته متن «پرتره»، می‌توان تصور کرد که مروژک به تبعیت از توصیف ژیژک از ایدئالیسم آلمانی «که براساس آن، ذهنیت یا سوژه، فقط از طریق تلاش بی‌وقفه برای تحمیل نوعی یکپارچگی و قوام نمادین است که می‌تواند در برابر تهدید همیشگیِ فروپاشی، انحلال و نفی، ایستادگی کند»، و نیز، در همراهی با مفهوم ژیژک از امر واقعی واقعی - که همچون رانه مرگ فرویدی، چارچوب نمادین سوژه‌مندی را بی‌وقفه تهدید به تخریب یا تسلیم می‌کند- است که خط سیر تحول کنش‌های اشخاص نمایش خود را تعیین و دراماتیزه می‌کند و به همین دلیل هم، اوکتاویا و بارنودزیچ و آنابلا و آناتول را (یا) به تسلیم‌شدن در برابر لذت و درد ژوئیسانسی (در مورد بارتودزیچ)، یا به فروپاشی و گسست روانی (در مورد آناتول)، یا به تسلیم در برابر شرایط (در مورد اوکتاویا) و یا فرار از واقعیت (در مورد آنابلا) سوق می‌دهد.

معیار اصلی یک کنش سیاسی واقعی از نظر ژیژک این است که کنش سیاسی یک اتوپیای اجراشده باشد: «...تو گویی، ما در شکل بی‌همتایی از تعلیق نظم و ترتیب زمانی، در نوعی اتصال میان حال‌حاضر و آینده به‌سر می‌بریم و گویی به‌لطف فیض، مدتی کوتاه رخصت می‌یابیم تا چنان عمل کنیم که انگار آینده اتوپیایی همین حالا دم‌دست ماست با آن‌که هنوز به تمامی اینجا نیست». (اسلاوی ژیژک، تکرار لنین، فیض، ص ۱۰۳-۱۰۲). این گفته، وضعیت تروماتیک بارتودزیچ و آناتول را به‌تمامی توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که چرا مروژک، پایان نمایش‌نامه «پرتره» را در ایهامی سراسر نهیلیستی و بدون دست‌یابی به هرگونه نتیجه و نهایتِ قابل‌توضیحی، رها می‌کند. اما، ابسوردیته متن مروژک، در پایان و از صحنه هفدهم پرده سوم به‌بعد، به نهیلیسمی از نوع شخصی و منفعل می‌گراید و این گرایش به‌ویژه در صحنه نوزدهم، یعنی صحنه پایانی نمایش‌نامه، زمانی به اوج خود می‌رسد که بارتودزیچ، تفسیر خود از قطعه شعر: «شاعر او را نگاه کرد و شناخت/ آن معبود حقیر را که زمان و تقدیر حکمرانی/ یک روز رام و مطیع اوست./ چهره‌اش به بزرگی ده قرص ماه است./ و سینه‌ریزی از سرهای بریده بر گردن آویخته./ هرکس که او را نخواهد با یک ضربه ترکش/ به لکنت می‌افتد و عقلش را از دست می‌دهد...»، اثر چسلاومیلوش، شاعر لهستانی در حضور منگ و فروپاشیده آناتول - که او نیز آشکارا قربانی نهیلیسم منفعل و شخصی است- را با این جمله به پایان می‌رساند: « بالاخره به‌روز این سرها هم خشک میشن و همه‌چیز به‌خوبی به پایان می‌رسه. به‌همین دلیل برای من، همه‌چیز یکسان و بی‌تفاوت شده. سرهای بریده، ارزشی بیشتر از کاغذ توالت ندارن». این وضعیت به‌ویژه با تکرار همزمان صدای تعمیرکار ظروف آشپزخانه از خیابان: «دیگ، قابلمه، ماهیتابه، تعمیر می‌کنیم!» نیز، مورد تاکید قرار می‌گیرد.

اگر بپذیریم که نهیلیسم شخصی و منفعل، نقطه مقابل نهیلیسم فعال یا به‌تعبیری هیچ‌انگاری هستی‌شناختی است، آن‌گاه، با درنظرگرفتن همزمانی تقریبی سقوط کمونیسم در لهستان و انتشار این نمایش‌نامه، متوجه وجود نوعی تردید در نگاه مروژک درخصوص پیروزی قطعی انقلاب نارنجی - مطابق اهداف جنبش همبستگی- می‌شویم؛ امری که با توصیفات بارتودزیچ از بازی آنارشیستی فوتبال خشن و پرهیاهویی که انبوهی از بازیکنان برای دست‌یافتن به توپ، به پای همدیگر ضربه می‌زنند، مورد تاکید قرار می‌گیرد. و به‌این‌ترتیب، مروژک، به‌گونه‌ای پنهان با نگرشی نیچه‌ای به زندگی مدرن، از طریق انکار هرگونه حقیقت غایی و ارزش قطعی برای فعالان هر دو طرف درگیر در لهستان زمان خود، تداوم زندگی خلاق و شعورمندی را از طریق نوعی رویکرد آنارشیستی نافی ارزش‌های کلیشه‌ای - که ذاتی نفس زندگی است- برای جامعه جدید لهستان توصیه می‌کند.

با این توصیف می‌توان گفت که مروژک، جوهر اندیشه واتسلاو هاول در سه نوشتار: «نامه به هوساک»، «قدرت بی‌قدرتان» و «روح منشور» و روان‌شناسی لاکان و فلسفه و نقد روان‌شناختی ژیژک را محور پی‌ریزی نمایش‌نامه «پرتره» قرار داده و با تزریق منظری ابسورد به کلیت متن و رویکردی هیچ‌انگارانه در انتهای درام، تردید خود در مورد قابلیت‌های انسان امروز در خلق جهانی آرام و شعورمند را، ابراز کرده است. واتسلاو هاول در «قدرت بی‌قدرتان» ضمن نقد جوامع به‌قول او «پساتوتالیتر» و تحلیل تاثیرات خانمان‌سوز این‌گونه نظام‌ها در گسترش فساد و بی‌اخلاقی و ترس در همه سطوح فردی و اجتماعی، ناگزیری افراد جامعه به وانهادن ذهن و ضمیر خود به قدرت را از ملزومات توتالیتاریسم و ناشی از «اصل یکی‌شدن مرکز قدرت و مرکز حقیقت» در این‌گونه جوامع توصیف می‌کند.

او نشان می‌دهد که هیچ‌کس در این نظام‌ها، به‌ویژه به‌لحاظ ذهنی به‌واقع آزاد نیست و همه در هاله‌ای از توهم و ترس دائمی به‌سر می‌برند. واتسلاو هاول، درخواست رژیم‌های توتالیتر از جامعه برای همکاری و مشارکت برای اصلاح امور را یک دروغ بزرگ و نشانه ضعف آن‌ها قلمداد می‌کند. از دید هاول اما، «زندگی در راستی و درستی» موجب به‌وجودآمدن فضایی می‌شود که قدرت، قادر به مهار آن نیست چراکه هر آن ممکن است جامعه از خواب بیدار شود و به حقیقتی دست یابد که به‌قول گاندی، «نیروی» آن می‌تواند قدرت را از سرکوبگران سلب کند. با این توصیف، بیداری ناگهانی بارتودزیچ و تداوم شخصیت دوگانه و تروماتیک او و فروپاشی ناگهانی و حتی بی‌مقدمه آناتول را باید نتیجه آشکارشدگی «حقیقت» و تلاش مروژک برای دراماتیزه‌کردن این نظرگاه ارزیابی کرد. اما مروژک همزمان با ایجاد چنین فضایی، علاوه‌بر تلاش برای ترغیب راستی و درستی در مخاطبانش، پرسش دیگری را نیز مطرح می‌کند: «آیا واقعا دستیابی به حقیقت امکان‌پذیر است؟».

واتسلاو هاول در«قدرت بی‌قدرتان»، در توصیف نظام کشورش می‌نویسد: «گویی ایدئولوژی با مصادره قدرت، خود به دیکتاتور تبدیل شده است به‌طوری که گویا این تئوری، آئین و ایدئولوژی است که سرنوشت افراد را تعیین می‌کند و نه برعکس». و مروژک در «پرتره»، هم در صحنه اول پرده اول و هم در تمامی مسیر درام، از بی‌عملی و حرافی‌های بی‌سرانجام بارتودزیچ گرفته تا صحنه پایانی نمایش‌نامه، جانمایه کنش‌های صحنه را بر همین اساس پی‌ریزی کرده و به آن، در قالب معناباختگی زیست بارتودزیچ، اوکتاویا، اناتول و انابلا، جنبه تئاتریکال و نمایشی بخشیده است. تک‌گویی عاشقانه، پرحقارت و خودهیچ‌انگارانه بارتودزیچ با پرتره استالین در تاریکی مطلق صحنه- به‌مثابه نشانه شمایلی قدرت ایدئولوژی- را نیز به‌لحاظ محتوایی می‌توان بر همین قیاس و براساس اصل یکی‌شدن مرکز قدرت و مرکز حقیقت تأویل و تفسیر نمود.

سخن آخر: وقتی «پرتره» و سایر آثار مروژک یا آثار دیدیه ون کولارت، بری کالینز، امانوئل روبلس، فلیکس لوکلرک، تادئوش روژویچ، وجدی معود، تادئوش کانتور، آلن بدیو، پیر روبر لوکلرک، انزوکرمن، رابرت کوهن و... را می‌خوانی متوجه وجود تفاوتی عمیق میان تلقی جامعه تئاتری معاصر ایران با تلقی درام‌پردازان متعهد معاصر جهان از مفهوم تئاتر و درام‌پردازی می‌شوی و در جستجوی علت آن، با یک فقدان بزرگ در جامعه روشنفکری ایران مواجه می‌گردی که عمدتا به حوزه دانش علوم انسانی مربوط می‌شود. اینکه آثار نمایشی بیش از دو دهه اخیر ما، یا فاقد هرگونه ایده اندیشیده‌شده محوری‌اند و یا سرشار از توهمات شخصی نویسندگان و درام‌پردازان آن‌ها هستند را نیز باید از همین منظر ارزیابی نمود. طی سال‌های اخیر، از علوم انسانی، حتی در دانشگاه‌های ما، چیزی جز ناله‌های دردمندانه قلیلی از اهل فن به‌گوش نمی‌رسد و با جایگزین‌شدن فرهنگ کتاب‌خوانی با فرهنگ فضای مجازی، نسل معاصر در خلأ دانشی بزرگی فرو غلتیده است که رهایی از آن میسر نخواهد بود مگر از راه آشتی دوباره با فرهنگ کتابخوانی. در این زمینه، کار به جایی رسیده است که حتی کوچک‌ترین اقبالی نه‌فقط ازسوی دانشگاه‌ها بلکه از سوی اکثر دانشجویان، به‌ویژه دانشجویان هنرهای نمایشی، نسبت به کتاب‌های ارزشمند ترجمه‌شده در این حوزه نیز احساس نمی‌شود. طی دو دهه گذشته، حتی نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده نیز به‌لحاظ اقبال مخاطب، با رکود بی‌سابقه‌ای مواجه شده‌اند. در چنین وضعیتی چگونه می‌توان انتظار داشت که موتور ایده‌پردازی ذهن هنرمندان تئاتر ما از انفعال و رکود مضمحل‌کننده امروزی‌اش خارج شود و راه برای آینده‌ای شعورمند در تئاتر معاصر ما هموار گردد.

اما «پرتره» از آن‌دست نمایش‌نامه‌هایی است که اگر صرفا به‌عنوان یک درام سیاسی یا یک متن ابسورد (با مفهومی که طی سال‌ها در کشور ما رایج شده است) به آن نگریسته نشود، می‌تواند زمینه‌ساز سیر و سلوک ذهنی و پژوهش‌های فلسفی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، انتقادی گسترده بی‌سابقه‌ای گردد که بیش از هر توصیه دردمندانه‌ای قادر است راه را برای ترمیم خلأ دانشی و مطالعاتی موجود در حوزه تئاتر ما هموار نماید؛ و این همان روندی بوده است که نگارنده این سطور، حدود دو ماه اخیر، پس از خواندن «پرتره»، طی کرده است که به‌خاطر آن، بیش از حتی شخص اسلاومیر مروژک، از مترجم اثر، استاد بسیار تلاشگر و بسیار صاحب‌نظر، محمدرضا خاکی عزیز سپاسگزارم که با فراهم‌کردن غیرمستقیم یک فرصت مطالعاتی ارزشمند، مرا برای همیشه مدیون خود کرده است.

پرتره
اسلاومیر مروژک
ترجمه محمدرضا خاکی
نشر روزبهان

منابع:
۱. «پرتره»، اسلاومیر مروژک، ترجمه محمدرضا خاکی
۲. «گزیده مقالات، نظریه، سیاست، دین»، اسلاوی ژیژک، گزینش و ویرایش، مرادفرهادپور، مازیار اسلامی، امید مهرگان
۳. «نیرویی قوی‌تر» ، پیتر اکرمن و جک دووال، ترجمه مرکز مطالعات خشونت
۴. «قدرت بی‌قدرتان»، واتسلاو هاول

شیرازه

دو نمایش‌نامه از کوروش نریمانی

زبانِ صحنه

● **شرق:** «صحنه‌ی نمایش، تشکیل‌شده از خیمه‌ای معمولی برای نمایش خیمه‌شب‌بازی و دو صندلی در دو سوی آن برای تمبکی و کمانچه‌کش... نیمه‌شب است. گروه خیمه‌شب‌باز- اوستا، خیمه را برپا کرده‌اند و برای اجرای نمایش خویش مشغول تمرین هستند که قرار است فردا در قالب برنامه‌ای از جشنواره‌ی آوینیون به‌نمایش گذاشته شود»: نمایشنامه «شب‌های آوینیون». «در تاریک‌روشنای صحنه، هیبت مسیح مصلوب زیر نوری ملایم می‌درخشد... من یه مسیحی‌ام؛ ولی غسل تعمید ندیدم. زندگی من روز اول ماه می شروع شد؛ بعدشم زورکی ادامه پیدا کرد»: نمایشنامه «دُن کامیلو». هر دوی این نمایش‌نامه‌ها با دو فضای سراسر متفاوت نوشته کوروش نریمانی است که اخیرا در مجموعه «گستره‌ی خیال» نشر نو منتشر شده است. «شب‌های آوینیون» نمایش‌نامه‌ای است که بار نخست در سال ۱۳۷۸ «بعد از هشت سال بلاتکلیفی و پشت‌درماندن» روی صحنه رفت و به‌نوشته کوروش نریمانی «نمایش‌نامه‌ای که هشت سال به در بسته خورده بود، این بار هشت جایزه جشنواره سال ۱۳۷۸ را از آن خود کرد!» حکایتِ راه دشوار «شب‌های آوینیون» که به‌قولِ نریمانی «پرثمر بود و عاقبت‌به‌خیر» در ابتدای کتاب آمده است و از حیثِ تاریخ تئاتر و آن‌چه در این سالیان بر صحنه رفته است خواندنی است. اما خودِ نمایش‌نامه: در هر کتاب، رضا کوچک‌زاده دبیرِ «گستره‌ی خیال» شرحی بر نمایش‌نامه نوشته و به چند ویژگی اثر اشاره کرده است، در این مورد نیز به فضای آشنای نمایش‌های سنتی ایران، خیمه‌شب‌بازی اشاره شده که زمینه و جهانِ اثر را می‌سازد. «نمایش‌نامه با دورشدن از ادبیات و نزدیک‌شدن به زبان اجرا، ادبیات صحنه‌ای را تجربه می‌کند؛ ادبیاتی که بیشتر وام‌دار اجراست تا خواندن صرف متن. برخلاف نیای سنتی‌اش که اجرای صرف بود؛ بی‌هیچ ادبیاتی شاید!». در این شرح مهم‌ترین دستاورد «شب‌های آوینیون» این است که برای نوآوری خود را نیازمند افزودن عناصر افزوده و ناهماهنگ نمی‌بیند و می‌کوشد از همان داده‌های همگن خیمه‌شب‌بازی و ویژگی‌های بنیادینش بهره بگیرد ولی در اندیشه، راهی نوین را بجوید». کوروش نریمانی نیز در آخرِ مقدمه‌اش مهم‌ترین دستاوردِ این نمایش‌نامه را «دست‌یافتن و تجربه‌کردنِ شکلی از اجرا و ارتباطِ با تماشاگر» می‌داند که از خلاقیت گروهی بهره می‌گرفت. «در این شکل از اجرا، همه‌چیزِ نمایش - از خود نمایش‌نامه گرفته تا امکانات صحنه- در خدمت اجرا و تحت تأثیرِ نوآوری بازیگر و گروه اجرایی بود. میزانسن کار از پیشنهادات اجرایی و موقعیت‌های نمایشی متن، ایده می‌گرفت و بافت کلی متن، تحت تأثیر میزانسن و ویژگی‌های اجرا بود». نمایش‌نامه دیگرِ کوروش نریمانی، «دُن کامیلو» بازخوانی است از رمانِ «دنیای کوچک دن کامیلو» نوشته جووانی گوراسکی و برگردانِ فارسی جمشید ارجمند. «دُن کامیلو» در میانه‌های دهه هشتاد نوشته و اجرا شد. این متن بازخوانی نمایشی از مجموعه‌داستان «دنیای کوچک دن کامیلو» اثرِ نویسنده و روزنامه‌نگار ایتالیایی از مخالفان موسولینی است که بخشی از عمرش را در زندان و اردوگاه گذراند. رضا کوچک‌زاده به‌سبکِ دیگر کتاب‌های این مجموعه در شرحی بر بازخوانی نریمانی از داستانِ گوراسکی آورده است: «نمایش‌نامه دن کامیلو با آن‌که به خوبی فضای داستان‌ها را منتقل می‌کند، در چارچوب و فضای آن‌ها نمی‌ماند؛ از مرز داستان‌ها می‌گذرد و آن‌ها را با هم می‌آمیزد. در این متن با گزینش مناسب رویدادها و کنش‌ها، برگردان درست و متناسبی از فضای داستان‌ها به زبان صحنه گردانده شده است». در این شرح به شیوه اجرای نمایش‌نامه نیز اشاره شده است که شیوه اجرایی ساده‌ای را پیشنهاد می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که بدون بهره‌گیری از امکانات ویژه، می‌توان آن را به سادگی و در هر جا اجرا کرد. چه آن‌که فضای نمایش را بیش از هر چیز، روابط آدم‌های بازی می‌سازد که به تئاتر نوین نزدیک‌تر است. در این شرح هم‌چنین به عنصر مهمی در آثار کوروش نریمانی اشاره شده است: عنصر طنز که در غالبِ آثار نریمانی به‌نوعی حضور دارد و در این نمایش پررنگ‌تر نیز هست. «طنز کاریکاتورگونه‌ی فضای داستان‌ها به درستی به کمدی موقعیت در نمایش‌نامه بدل شده است. و این موقعیت‌های نمایشی و چینش مناسب‌شان، انرژی فراوانی در متن ذخیره کرده‌اند». کوروش نریمانی در این اثر با روایتِ داستانی مربوط به یک جغرافیای دیگر توانسته است شباهت‌ها و ارتباطاتی میان جامعه ما و متن اصلی شناسایی کند و در اجرا چنان آن‌ها را به‌کار بیندازد که مسئله جامعه ایرانی را نیز پیش‌روی مخاطب قرار دهد. از این‌رو شاید بتوان روایت کوروش نریمانی از داستانِ «دنیای کوچک دن کامیلو» را نمونه یک «بازخوانیِ» موفق دانست که این روزها باب شده است و نمایش‌نامه‌نویسانی دست به دوباره‌نویسی آثار مهم زده‌اند و عده قلیلی از میان‌شان توانسته‌اند به مفهوم بازخوانی یا اینجایی‌کردنِ متن نزدیک شوند. «شب‌های آوینیون» و «دُن کامیلو» در «فرهنگ نشر نو» با همکاری نشر «آسیم» چاپ و منتشر شده‌اند.