مرور

ایبسن و آشوب‌های ذهنی چهل‌سالگی

• **شرق:** «پرگنت»، دوازدهمین اثر هنریک ایبسن، نمایش‌نامه‌ای در پنج پرده است که در سال ۱۸۶۷ منتشر شد. چند سال پیش این نمایش‌نامه با ترجمه بهزاد قادری به فارسی منتشر شده بود و به‌تازگی چاپ تازه‌ای از آن در نشر بیدگل منتشر شده است. «پرگنت» اثری است که به قول قادری، مُهر دوران سخت و نفس‌گیر زندگی آدمی، یعنی آشوب‌های ذهنی در آستانه چهل‌سالگی را بر پیشانی دارد.

قادری در این ترجمه‌اش به سیاق دیگر ترجمه‌هایش، مقدمه‌ای طولانی و دقیق درباره این اثر نوشته که در درک و فهم خود متن بسیار راه‌گشاست. او در بخشی از مقدمه‌اش درباره این نمایش‌نامه نوشته: «پرگنت، همانند دیگر استعمارگران اروپایی، میل سلطه‌گری‌اش را زیر پوشش آبادانی بیان و آزادسازی مردم آن پنهان می‌کند؛ اما این آزادسازی هرگز به معنای یکسان‌سازی نیست. در گفتمان استعماری، سرزمین مستعمره به هیئت زن توصیف می‌شود؛ زنی که باید بر آن تسلط یافت. در پرگنت، آنیترا چنین نقشی دارد. پرگنت او را دختر حوا می‌داند، کسی که طبق سنت باید بر او چیره شود. آیا آنچه در پرده چهارم می‌گذرد، بازتاب اندیشه خود ایبسن است؟ آیا او نیز همانند گوته اروپامدار پیرو مدرنیته است؟ درست است که پر مانند استعمارگران سخن می‌گوید؛ اما ایبسن او را چنان با آمیزه طنز می‌پردازد که خودش می‌تواند از او فاصله بگیرد. به طور مثال، هنگامی که پرگنت درباره مستعمره‌اش می‌اندیشد، چنان سخن می‌گوید که اندیشه‌اش ریشخند می‌شود: توی هر سرزمینی، ندای آزادی سر می‌دهند... اما ایبسن دو سال پس از نوشتن پرگنت برای شرکت در مراسم افتتاح کانال سوئز به مصر دعوت شد. او در یادداشت‌هایش درباره جامعه مصر و

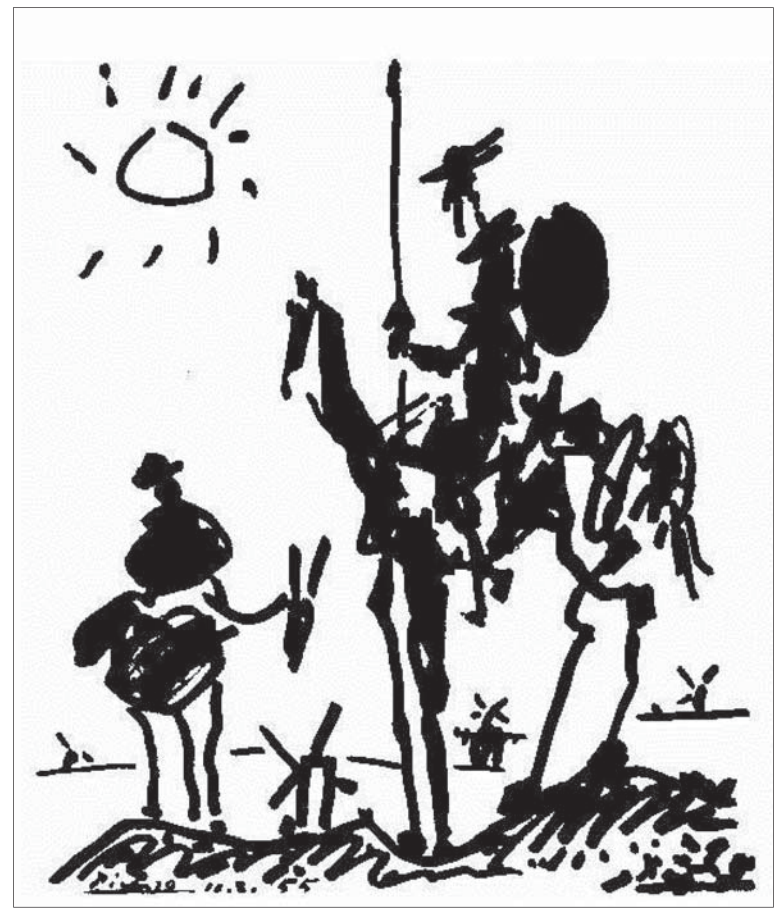
پرگنت
هنریک ایبسن
ترجمه بهزاد قادری
نشر بیدگل

اوضاع سیاسی آنجا نظر داد و پذیرفت که چنین جوامعی باید دگرگون شوند. با این همه یادآور شد برای بیداری این قوم تنها یک حکومت مطلقه است که می‌تواند به چنین دگرگونی‌هایی دست یابد. نه نظامی استوار بر شالوده مردم‌سالاری». همان‌طورکه اشاره شد، «پرگنت» در پنج پرده روایت می‌شود. در پرده اول پِر که جوانی بیست‌ساله است پس از غیبتی چندروزه و با دستانی خالی به مزرعه و نزد مادرش بازمی‌گردد. او در پاسخ به اعتراض مادرش داستانی درباره شکار گوزن می‌گوید و ذهن مادرش را مشغول می‌کند. کمی بعد مادرش پی به دروغ‌گویی او می‌برد و او را سرزنش می‌کند. در ادامه پِر درگیر ماجرایی می‌شود که مجبور می‌شود خود را گم‌وگور کند. در یکی از وقایع نمایش، او با زنی آشنا می‌شود که به قلمرو جن‌ها تعلق دارد و ماجراهایی دیگر از طریق این آشنایی رخ می‌دهد. قادری درباره نوع مواجهه ایبسن با شخصیتی افسانه‌ای نوشته: «اگر پرگنتِ افسانه‌ها انسانی پایین‌تر از آدم‌های متوسط، سست‌عنصر و به‌اصطلاح الکی‌خوش بوده، پرگنتِ ایبسن دربست چنین آدمی نیست. ایبسن این چهره را چنان پرداخته که نشانه‌های آدم بلندپرواز و حتی بسیار سرتر از آدم‌های متوسط نروژ در او هویدا باشد. او مدام به گذشته و تبار بزرگش اشاره می‌کند، نشان می‌دهد که آدم بافرهنگی است؛ زیرا از نویسندگان و آثار بسیاری نقل می‌کند؛ هرچند نقل‌قول‌هایش را همیشه به نفع خودش تحریف می‌کند. این بخش از هستی او با تلاش پیرامون عادی‌جلوه‌دادن تنبلی و تن‌پروری‌اش و پنهان‌شدن در نقل دست‌وپا شکسته عباراتی از انجیل و ضرب‌المثل‌های گوناگون نهفته است؛ اما پِر دمادم به یاد آن بزرگی و بلندمنشی می‌افتد. یکی از نشانه‌های پویایی این چهره نیز همین است. براند، از بیرون و از بالا به جامعه نروژ می‌نگرد و آنها را مشتی ماهی‌گیر توسری‌خور گمراه مفلس می‌بیند؛ پر از میان همین توده برمی‌خیزد، راه‌وچاه زندگی را تجربه می‌کند و حتی عاقبت، به مفهومی، رستگار نیز می‌شود».

ایبسن درباره ترجمه این اثرش گفته بود که اگر این نمایش‌نامه به شعر ترجمه نشود، همان بهتر که اصلا ترجمه نشود. ترجمه‌های این اثر نیز شامل طیف گسترده‌ای از نثر تا شعر سپید و مثنوی بوده است. بهزاد قادری درباره زبان این اثر با پژوهشگران بسیاری مشورت کرده و در نهایت تصمیم گرفته است که در ترجمه‌اش به دنبال ساختن زبانی نزدیک به نظم نباشد؛ چون به قول خودش از حشو و زواید هراس داشته است. ازاین‌رو او براساس جریان نمایش‌نامه، کلامی آهنگین برای این ترجمه انتخاب کرده است: «اصولا یک ویژگی زبان عادی و مردمی، سادگی و موزونی آن است: زبانی نزدیک به محاوره؛ اما نه عامیانه. در سه پرده اول، چنین زبانی به‌خوبی پیش می‌رود؛ اما در پرده چهار فضا به‌گونه‌ای تغییر می‌یابد که از آن زبان دیگر خبری نیست. در اینجا متن با زبان مشتی سرمایه‌دار کاسب‌کار دنیادیده و فرصت‌طلب آغاز می‌شود».

شکل‌های زندگی: یادداشتی درباره سیاست به روایت رمان

سیاست دایی جان ناپلئون



نادر شهریوری (صدقی)

«دایی جان ناپلئون» با این جمله شروع می‌شود: «من یک روز گرم تابستان، دقیقا یک سیزده مردادی حدود ساعت سه و ربع کم بعدازظهر عاشق شدم. تلخی‌ها و زهر هجری که چشیدم بارها مرا به این فکر انداخت که اگر دوازدهم یا یک چهاردهم مردادی بود شاید این‌طور نمی‌شد».[1] راوی که خواهرزاده دایی جان ناپلئون است، جوانی عاشق‌پیشه است که همراه پدر و مادرش در عمارت خانوادگی ناپلئون که در باغی بزرگ واقع شده، زندگی می‌کند. عمارت ارثی خانوادگی است که در اختیار دایی جان قرار دارد. داستان اگرچه ظاهرا حول‌وحوش عشق ناکام سعید - راوی- ساخته و پرداخته می‌شود؛ اما حضور دایی جان و دخالت‌هایش همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و او شخصیت اصلی رمان می‌شود.

درباره گذشته دایی جان ناپلئون شایعات زیادی ردوبدل می‌شود مثلا گفته می‌شود دایی جان در جوانی با درجه نایب سومی در خدمت بریگاد قزاق بوده و به دستور لیاخوف مجلس مشروطه را به توپ بسته است. درباره صحت‌وسقم چنین شایعاتی و به‌خصوص این شایعه نمی‌توان چندان با اطمینان سخن گفت. خود دایی جان دراین‌باره سکوت می‌کند و چیزی نمی‌گوید و بیشتر از آن می‌کوشد تا چیزی به خاطر نیاورد به‌خصوص آنکه میان زمان روایت داستان که حول و حوش شهریور ۱۳۲۰ است تا آن هنگام که مجلس به توپ بسته شد، چیزی بیشتر از سی سال گذشته است. با این حال دایی جان نام لیاخوف را فراموش نمی‌کند و اگرچه یک بار از او یاد می‌کند؛ اما با احترام و با عنوان کلنل او را به خاطر می‌آورد و آن هم هنگامی است که داستان ملاقاتش با محمدعلی شاه را با آب و تاب برای اطرافیان تعریف می‌کند: «... غروب همان روزی که ملک‌المتکلمین و میرزا جهانگیر خان صوراسرافیل و سایر مشروطه‌خواهان را بردند باغشاه، محمدعلی شاه کلنل لیاخوف و سران فوج قزاق را احضار کرد که به‌اصطلاح از زحمات‌شان تشکر کند و وقتی از جلوی صف ما رد شد، فریاد زدم قربان شما اشتباه می‌کنید، اینها مردم پاکی هستند، خون اینها را نریزید... محمدعلی شاه یک‌باره ایستاد و اخم کرد. یواش از محمدخان امیرالامرا وزیر دربار پرسید این کیه... وقتی بهش گفتند این فلانی است و پسر فلان‌کس است و همان کسی است که آرامش صفحات جنوب مرهون فداکاری‌های اوست، به جان شما، به ارواح پدرم رنگش مثل شاتوت قرمز شد».[2] مقصود دایی جان ناپلئون از صفحات جنوب که آرامش آنجا را مدیون فداکاری‌هایش می‌داند، سلسله حوادث مربوط به جنگ‌های ممسنی و کازرون است که دایی جان وقایع مربوط به آن را کاملا به یاد می‌آورد؛ زیرا در آن سلسله حوادث دون‌کیشوت‌وار قابلیت‌های خود را نمایان می‌سازد و با تاکتیک‌های ناپلئونی کشور را از دست چهار هزار نفر افراد سر تا پا مسلح و عده‌ای از سپاهیان هندی که تماما به تحریک انگلیسی‌ها وارد جنگ شده‌اند، نجات می‌دهد.

دایی جان ناپلئون شخصیتی مانند دون‌کیشوت را به ذهن می‌آورد. میان این دو شباهت‌های زیادی وجود دارد؛ هر دو اهل مطالعه‌اند، با این تفاوت تأمل‌برانگیز که دون‌کیشوت آثار متنوعی از شوالیه‌های محبوبش را می‌خواند و دایی جان به مطالعه ناپلئون، جملات قصاری از او و جنگ‌هایش به‌ویژه در عرصه بین‌المللی می‌پردازد. این هر دو شخصیت خدمتکارانی تمام‌وقت دارند که در همه‌حال پا به رکاب‌اند. نام خدمتکار دون‌کیشوت سانچو پانزا است و مش قاسم نوکر خانه‌زاد دایی جان که بدون وجود آنها، جنگ‌های پی‌درپی و ماجراهای دور و دراز این دو ناممکن است. در اینجا نقش مش قاسم به‌خصوص اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ چون علاوه بر شغل خدمتکاری که پیشه اصلی‌اش است، شاهد جنگ‌های ممسنی و کازرون است که بدون گواهی او، ادعاهای دایی جان بی‌پایه و اساس به حساب می‌آید. دنیای این دو شوالیه پرماجرا، دنیایی خیالی است که در آن تنها خودشان به ایفای نقش اول می‌پردازند. میل به قهرمانی، دون‌کیشوت را از مرزهای واقعیت عبور می‌دهد و او را ناگزیر می‌کند که به‌عنوان شوالیه سراغ دشمنان فرضی برود که آنها را در خیال خود جدی و واقعی می‌بیند مانند کوه‌ها، درخت‌ها و آسیاب‌های بادی.

آنچه در همه حال برای دون‌کیشوت اهمیت دارد، همانا کشف دنیاهای ناشناخته پیش‌رو است. او مانند کودکی است که از هر چیز تازه به شوق می‌آید و خوی شوالیه‌گری‌اش به جوش می‌آید تا خودی نشان دهد. دایی جان ناپلئون ایرج پزشکزاد نیز مانند دون‌کیشوت در دنیای خیالی به سر می‌برد؛ ولی تخیل دایی جان در اساس معطوف به کشف دنیاهای تازه نیست؛ زیرا نیازی به کشف آنها نمی‌بیند. او پیشاپیش جهان‌های پیش‌رو و حتی جهان قبل از خود را کشف کرده است. تلاش او فی‌الواقع معطوف به رسواساختن سیاستی است که او یک‌تنه در برابر آن ایستاده است و در برهه‌هایی تاریخی از زندگی‌اش به نبردی نابرابر با آنها پرداخته است. «... ما بودیم و در حدود سه هزار نفر افراد خسته و گرسنه بدون اسلحه کامل و در مقابل ما چهار رژیمان کاملا مسلح انگلیسی با پیاده‌نظام، توپخانه کامل... تنها چیزی که باعث نجات ما شد همان تاکتیک معروف ناپلئون در جنگ مارنگو بود... جناح راست را سپردیم به خدابیامرز سلطانعلی خان... جناح چپ را به خدابیامرز علیقلی خان... خودم هم فرماندهی سواره‌نظام را بر عهده گرفتم... البته چه سواره‌نظامی... چهار تا یابوی چلاق گرسنه... مشق قاسم دخالت کرد: اما آقا خدا بیامرزدش، آن اسب کهر شما خودش پای چهل تا اسب درمی‌آمد... پنداری رخش رستم بود... یک رکاب بهش می‌کشیدند، مثل عقاب از بالای کوه و دره پرواز می‌کرد...».[3]

آنچه در دون‌کیشوت بارزتر است، وجه غالب شخصیتش است؛ همانا باور به چیزی بیرون از خودش است و به‌همین‌دلیل نسبت به محرک‌های بیرونی بی‌تفاوت است و از این بابت حساسیتی از خود نشان نمی‌دهد. او از اینکه دیوانه یا مضحک جلوه کند باکی ندارد هرچند که مضحک است. کنایه‌های دیگران در او بی‌تأثیر است اگرچه مرتبا به او کنایه زده می‌شود. دون‌کیشوت شوالیه‌ای تنها است که به استقبال اتفاقات پیش‌رو می‌رود و سرنوشت خود را به آن گره می‌زند. نگاه او رو به جلو است؛ درحالی‌که دایی جان ناپلئون تماما دل در گرو گذشته دارد و حیات و ممات خود را مرهون اتفاقاتی می‌داند که در «ماضی» و نه در «پیشامد» اتفاق افتاده است. به‌همین‌دلیل نسبت به رفتار و سخنان دیگران و اساسا نسبت به هر محرک خارجی حساسیت دارد و بسته به آن محرک، به جوش و خروش درمی‌آید و آن را به‌عنوان تأیید دیگران برای اثبات مدعای خود می‌گذارد. به‌همین‌دلیل هم دائما به گواهی مش قاسم برای تأیید داستان‌سرایی‌هایش نیاز پیدا می‌کند.

حضور مش قاسم با وجود موقعیت نازل اجتماعی در سلسله مراتب اشرافیت دایی جان و خانواده امری حیاتی است. به بیانی دقیق‌تر غیبت مش قاسم فاجعه‌ای جبران‌ناپذیر برای دایی جان ناپلئون و اساسا تمامیت رمان است. رابطه متقابل میان «ارباب و بنده» اگر مصداقی بارز داشته باشد در رابطه دایی جان و مش قاسم معنا و مفهوم خود را پیدا می‌کند. به این معنا که خدایگان برای تأیید موجودیت خود نیاز به تأیید بندگان دارند؛ بنابراین وجود بنده برای ارباب چه بسیار لازم و ضروری‌تر باشد. سیاست دایی جان با وجود بی‌اعتنایی، تهدید و تحقیر مش قاسم که گاه تا مرز اخراج‌شدنش پیش می‌رود، در وهله نخست حفظ مش قاسم به هر بهایی است. این استراتژی ناپلئونی دایی جان درعین‌حال سیاست راهبردی او نیز هست. از طرف دیگر مش قاسم که خود نیز کم‌وبیش به موقعیت خود آگاهی می‌یابد، می‌کوشد سیاستی کج دار و مریز را در پیش گیرد، جز این در معرض اخراج از عمارت دایی جان و در نهایت بی‌خانمانی قرار می‌گیرد. سیاست فی‌مابین ارباب و بنده تا مادامی که از دایی جان خلع ید نشود، استمرار می‌یابد؛ اما تلاش مش قاسم برای حفظ موقعیت که لازمه زنده‌بودنش است در نهایت به بقای دایی جان منجر می‌شود. طرفه آنکه دایی جان بیدی نیست که از این بادها بلرزد.

با وجود این ملاحظات حلقه مفقوده‌ای در گذشته دایی جان وجود دارد که تاکنون کشف نشده است. بسیاری آن را به قضیه به توپ بستن مجلس در زمان محمدعلی شاه و همکاری‌اش با لیاخوف نسبت می‌دهند. دایی جان دراین‌باره مطلقا سکوت می‌کند و آن را به توطئه‌ای هولناک علیه خود نسبت می‌دهد؛ تنها گواه او در این مورد و سایر امور وجود ذی‌قیمت مش قاسم است.

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۲، ۳. دایی جان ناپلئون، ایرج پزشکزاد

به مناسبت چاپ دوباره «آتش‌سوزی‌ها»ی وجدی معود

نوشتن به‌عنوان فرایندی جمعی

شرق: وجدی معود، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان و رمان‌نویسی که در ایران هم شناخته‌شده است، چند سال پیش و به واسطه یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌هایش یعنی «آتش‌سوزی‌ها» با ترجمه محمدرضا خاکی به ما معرفی شد. وجدی معود، نویسنده فرانسوی‌زبان لبنانی‌تباری است که امروز هم به‌عنوان نویسنده و هم به‌عنوان کارگردان جایگاه مهمی در ادبیات نمایشی و تئاتر فرانسه دارد.

«آتش‌سوزی‌ها» بخشی از یک چهارگانه نمایشی است که البته هریک از نمایش‌نامه‌های این چهارگانه می‌توانند به‌عنوان اثری مستقل خوانده یا اجرا شوند. این اثر نمایش‌نامه‌ای رئالیستی است که به‌لحاظ ویژگی‌های فرمی و شیوه روایت تفاوت‌های زیادی با آثار رئالیستی، در معنای مرسومش، دارد و تجربه‌ای تازه در این عرصه به‌شمار می‌رود. معود در این نمایش‌نامه نشان داده که هم بر سنت‌های نمایش‌نامه‌نویسی و تاریخ تئاتر مسلط است و هم به‌خوبی جریان‌های مدرن ادبیات نمایشی را می‌شناسد. نوع روایت و ویژگی‌های تکنیکی و ساختاری که در متن «آتش‌سوزی‌ها» وجود دارد آن را به نمایش‌نامه‌ای تبدیل کرده که دست‌کم برای ما تازگی دارد. متن نمایش‌نامه ساختاری دکوپاژشده دارد به‌گونه‌ای که انگار با متن یک فیلم‌نامه روبه‌روییم. «آتش‌سوزی‌ها» نمایش‌نامه‌ای با شخصیت‌های متعدد است و مسئله اصلی نیز در رودررویی پرسوناژها به‌واسطه دیالوگ‌هایشان نهفته است. معود نمایش‌نامه را در سی‌وهشت صحنه نوشته و به‌جز موضوعاتی که او به‌عنوان نویسنده مطرحشان کرده، ساختار نمایش‌نامه نشان می‌دهد که او چقدر با ساختارهای اجرائی تئاتر مدرن آشناست.

معود تحت‌تأثیر نظریه‌های مدرن اجرا، متن نمایش‌نامه‌اش را تا جایی که امکان داشته از هر عنصر اضافه‌ای تهی کرده است. «آتش‌سوزی‌ها» متنی نمایشی است که در آن سلطه نویسنده یا به‌طورکلی هر نوع سلطه‌ای حذف شده تا در مقابل، امکان‌های بیشتری در اختیار بازیگران در صحنه اجرا قرار بگیرد. به‌عبارتی ساختار موجود در «آتش‌سوزی‌ها» به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت متن به نفع اجرا حذف شده یا کنار رفته است. البته این حذف‌شدن به معنای فقدان متن نیست، بلکه به این معناست که انگار متن در حین اجرا پدید آمده و اینجاست که فرایند جمعی نوشتن معنا می‌یابد. حذف متن، فضایی فراخ در اختیار بازیگران یا حتی بینندگان می‌گذارد تا در آن فضا تخیل و عمل کنند. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت که «آتش‌سوزی‌ها» متنی ازپیش‌نوشته‌شده نیست بلکه متنی است که دقیقا در روند اجرا نوشته شده است. در اینجا، تخیل بازیگران یا خلاقیت جمعی آنان است که نقش محوری را در اجرا پیدا می‌کند و حتی گاه بازیگر در جایگاهی قرار می‌گیرد که می‌تواند به سمت بداهه‌سازی برود. خود وجدی معود در یادداشت کوتاه ابتدای نمایش‌نامه به این نکته اشاره کرده که «آتش‌سوزی‌ها» بدون همکاری بازیگران شکل نمی‌گرفت: «متن این نمایش‌نامه هم با کمک بازیگران و به موازات تمرین‌ها، در طول یک زمان ده‌ماهه، پدید آمد و نوشته شد. می‌خواهم تأکید کنم که در خلق این اثر، حضور بازیگران تا حد بسیار زیادی، ضروری و حیاتی بود.» پیش از ورود به خود نمایش‌نامه، شاید معنای دقیق تأکید معود بر نقش بازیگران در نوشته‌شدن متن چندان روشن نشود اما بعد از خواندن نمایش‌نامه معلوم می‌شود که منظور معود از این تأکید چه بوده است. معود در یادداشتش در واقع از فرایند نوشتن حرف می‌زند، فرایندی که می‌توان آن را «فرایند جمعی نوشتن» نامید. فرایندی جمعی که در آن نه‌فقط نویسنده بلکه بازیگران یا حتی دیگر عوامل اجرا هم نقش داشته‌اند. معود می‌گوید: «این کار برایم، از همان ابتدا، مانند قدم‌نهادن در یک تونل بود. به راه افتادم. در تاریکی به راه افتادم. صدای بازیگرها مرا هدایت می‌کرد. یک روز این سؤال پیش آمد: میل دارید که روی صحنه چه کنید؟ چه بگویید؟ چه عملی، چه رویایی، چه خیالی را می‌خواهید به اجرا درآورید؟ همه‌چیز امکان داشت. از بازیگوشانه‌ترین تا جدی‌ترین فکرها، از مسخره و نامتعارف‌ترین، تا معمولی و قراردادی‌ترین چیزها. همه‌چیز ممکن بود و هزینه‌ای هم نداشت... اما هر خیال و رؤیایی، در دل خود حکایت از حقیقتی انکارناپذیر دارد و همه آن خیال و رؤیاهایی که بازیگران در یک روز ماه مه، دور یک میز، به سادگی بیان کردند، برای من راهنما و نشانگر مسیری شد که پیش‌تر از آن، هرگز، تنهایی به فکرم نرسیده بود. البته، اگرچه همه آن رؤیاها در نظر گرفته نشد، اما اغلب می‌توانستم برای بهتر پیش‌بردن سیر روایی و چارچوب داستانی، به یافتن راه‌حل‌هایی از میان آنها بپردازم...». محمدرضا خاکی در گفت‌وگویی با روزنامه «شرق» درباره این ویژگی‌های «آتش‌سوزی‌ها» گفته بود: «آتش‌سوزی‌ها نمایش‌نامه‌ای طولانی با سی‌وهشت صحنه است. به‌نظرم وجدی مُعَوَد غیر از قابلیت‌هایی که به عنوان نویسنده دارد از یک قابلیت خاص دیگر هم برخوردار است و آن این است که ساختارهای اجرائی تئاتر مدرن را خیلی‌خوب می‌شناسد. اغلب نظریه‌های اجرائی نیمه دوم قرن بیستم، تئاتر را از سیطره هر عنصری که امکان حذف‌شدن دارد، رهانیده است. تئاتر اروپا از یونان باستان به بعد، مسیری طولانی طی کرده؛ اگر تحولات دوران رنسانس تا امروز را در نظر بگیریم می‌بینیم که چقدر سبک‌ها و تکنیک‌ها و روش‌های مختلفی تجربه شده‌اند تا تئاتر قرن بیستم و بعد، تئاتر امروز شکل گرفته است. در یک قرن اخیر، اصولی‌ترین نظریه‌ها در حوزه اجرای تئاتر تدوین شده و نقش بازیگر، شکل‌گیری جایگاه کارگردان و مسئله نمایش‌نامه، بیش از تمام تاریخ تئاتر با تحول روبه‌رو شده است. ما امروز اشکالی از تئاتر داریم که متن را به نفع اجرا تقلیل می‌دهد یا حتی حذف می‌کند! البته نه اینکه متنی وجود نداشته باشد- چون تئاتر بدون متن اصلا وجود خارجی ندارد - بلکه به این معنا که متن از پیش نوشته‌شده‌ای وجود ندارد. در تئاتر امروز، مابازای تخیل و اندیشه بازیگر و آنچه با عنوان خلاقیت فردی و به‌خصوص خلاقیت جمعی نامیده می‌شود نقش پررنگی در اجرا پیدا کرده و بازیگر در جایگاهی قرار گرفته که می‌تواند با بداهه‌سازی نمایش خلق کند. از سوی دیگر، ما هرچه جلوتر آمده‌ایم، یعنی از دهه هشتاد میلادی به این سو، مسیر تئاتر به طرف فضای خالی رفته و حالا این پرسش مطرح است که چطور می‌توان در یک فضای خالی نمایش خلق کرد».

آتش‌سوزی‌ها
وجدی معود
ترجمه محمدرضا خاکی
نشر روزبهان

شیرازه

ساختارهای نحوی «تاریخ بیهقی»

• **شرق:** «تاریخ بیهقی» جایگاهی ویژه در بین متون کلاسیک فارسی دارد و از معدود آثار منثوری است که در ادبیات معاصر ایران تأثیرگذار بوده است. این اثر همچنین به‌لحاظ تاریخی کاملا مستند است. در چند سال اخیر پژوهش‌هایی خواندنی درباره «تاریخ بیهقی» به چاپ رسیده‌اند و هریک از این مطالعات کوشیده‌اند وجوه اهمیت این اثر کلاسیک را بررسی کنند. یکی از این کتاب‌ها «بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی» از لیلا سیدقاسم نام دارد که چند سال پیش در نشر هرمس منتشر شد و بعد از مدتی به چاپ دوم رسید. آن‌طورکه از عنوان کتاب هم برمی‌آید، این اثر پژوهشی درباره بلاغت در «تاریخ بیهقی» است. این کتاب در واقع حاصل رساله دکتری نویسنده است که پس از آنکه برنده چهارمین دوره جایزه دکتر فتح‌الله مجتبایی شد، در قالب کتاب منتشر شده است. کتاب در سه بخش کلی نوشته شده که عناوین این فصل‌ها به‌ترتیب عبارت‌اند از: پایه‌های نظری بلاغت ساختارهای نحوی، پژوهش در تاریخ بیهقی و بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی. پیوستی هم به ضمیمه کتاب منتشر شده که در آن نمونه‌ای از ساخت‌نویسی در «تاریخ بیهقی» ارائه شده است. نویسنده در مقدمه کتاب به اهمیت بلاغت در نقد ادبی اشاره کرده و از لزوم احیای نقد بلاغی نوشته است. او در جایی از مقدمه‌اش درباره پیشینه پژوهش در ساختارهای نحوی متون فارسی و همچنین دشواری تعیین و تشخیص ساختارهای نحوی در «تاریخ بیهقی» نوشته است: «به جرئت می‌توان گفت برای بررسی ساختارهای نحوی متون فارسی الگوی امتحان‌پس‌داده‌ای وجود ندارد. حال اگر بلاغت را نیز در نظر بگیریم می‌توان گفت پژوهش‌های نادری می‌یابیم که ساختارهای نحوی را به‌درستی در ارتباط با بلاغت بررسی کرده باشند. درباره ضعف کتاب‌های معانی فارسی نیز

بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی
لیلا سیدقاسم
نشر هرمس

که می‌توانست راهنمای چنین پژوهش‌هایی باشد سخن بسیار گفته شده و در این اثر نیز به آن اشاره خواهد شد. تعیین و تشخیص ساختارهای نحوی تاریخ بیهقی به سبب ویژگی‌های دستوری و سبکی خاص بیهقی نسبت به متون امروزی و حتی متون هم‌عصر خود بیهقی چالش‌های پیش‌بینی‌نشده در پی دارد. انواع و اقسام دشواری‌هایی که پژوهشگران در پژوهش‌های دستوری به‌ویژه در متون کهن با آن مواجه‌اند، یکسره بر سر راه این پژوهش سدی ساخته بود که جز با مراجعه به همه کتاب‌های دستور زبان و مشورت با استادان این فن و نیز گاه مسامحه و اتکا بر نظر نگارنده راهی برای گذر از آن وجود نداشت؛ با وجود این هستند جمله‌هایی که تعیین ساخت آنها همچنان مجهول مانده است و البته تعداد این مجهولات زیاد نیست و می‌توان در به‌دست‌دادن آمارها از آنها چشم پوشید. بر خواننده آگاه کاملا روشن است که میان توصیف ساختارهای نحوی و تحلیل بلاغی آنها فرق است؛ همچنان که میان کتاب‌های دستوری و کتاب‌های بلاغی. اما پژوهشگری که در کشف بلاغت ساختارهای نحوی می‌کوشد، بخواهد یا نخواهد، گاه ممکن است در یک تحلیل بلاغی درماند. برای گریز از این برزخ دو راه پیش‌روست: ارائه تحلیلی سطحی و تحمیلی یا پیش‌نهادن توصیف صرف، به امید آنکه راهی به تحلیل بگشاید. نگارنده در اندک موارد این‌چنینی کوشیده است راه دوم را برگزیند تا از گزند راه نخست دور ماند». کتاب در بخش نخستش به شرح و بسط تئوری بلاغت ساختارهای نحوی پرداخته است. در بخش دوم که در واقع درآمدی بر بدنه اصلی کتاب است، پیشینه تحقیقات مرتبط با «تاریخ بیهقی» بررسی شده‌اند و ملزومات و روش مطالعه در ساختارهای نحوی این اثر تبیین شده‌اند. در بخش سوم نیز این پرسش کلیدی مطرح شده که بلاغت «تاریخ بیهقی» تا چه اندازه از ساختارهای نحوی آن نشئت می‌گیرد و اینکه آیا می‌توان بعضی از ویژگی‌های نحوی را به‌عنوان هنرسازه‌های اصلی بیهقی تعیین کرد. نویسنده در این بخش به این موضوع هم توجه کرده که ساختارهای نحوی پرتکرار در «تاریخ بیهقی» چه ارتباطی با بافت اجتماعی، سیاسی و تاریخی آن دارند.

نویسنده در مقدمه کتاب به این نکته نیز اشاره کرده که «تاریخ بیهقی» به‌دلیل فاصله‌ای که از شعر دارد همواره از محک بلاغت دور مانده و این در حالی است که بیهقی‌شناسان از ابتدا بر فصاحت و بلاغت آن تأکید داشته‌اند. او با اشاره به مطالعاتی که درباره وجوه ادبی «تاریخ بیهقی» در سال‌های اخیر صورت گرفته نوشته: «همه آنچه دراین‌باره نوشته و گفته شده اهل ادب را قانع نکرده است. دریچه‌هایی که تاکنون بر ادبیت بیهقی گشوده شده، غالبا بر صنایع شعری یا موسیقی یا روایت‌پردازی محدود بوده است؛ اینها همه هست، اما هنرسازه اصلی بیهقی نیست. امید است تشریح بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی به روی اسباب زیبایی‌شناسی این اثر دریچه‌ای تازه بگشاید و صفحه تاریک و پررمز و راز ادبیت بیهقی را بیش از پیش روشن کند».