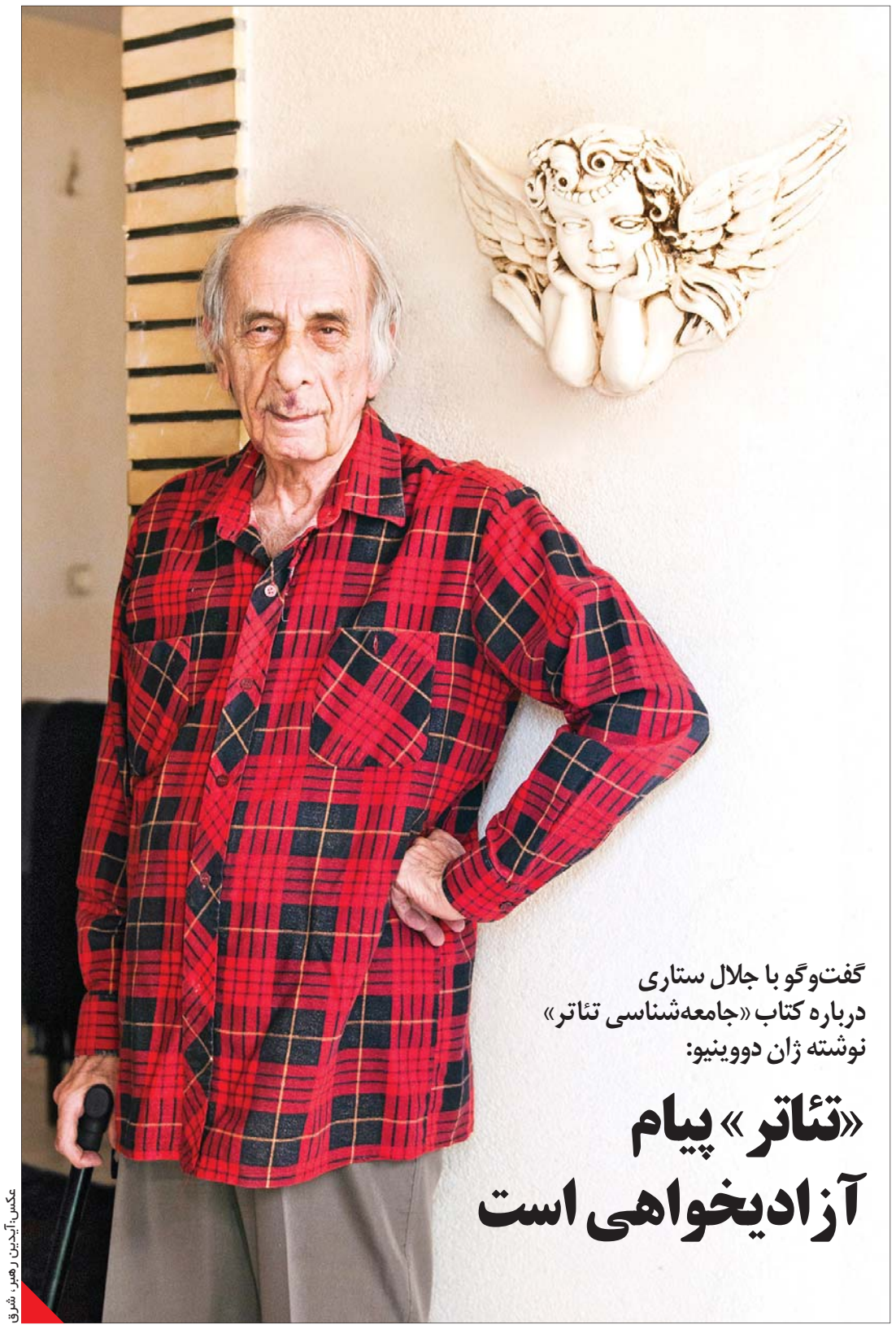
روزنامه شرق

کتاب و ادبیات . روزنامه

نقدی بر «فیلم‌های کتبی سیلویا پلات»، محمد تقوی — صفحه ۸

نگاهی به تازه‌های کتاب، از «چرا ادبیاتِ» یوسا تا نمایشنامه‌ای از سایمون — صفحه ۹

تحولات شهری در شانگهای — صفحه ۱۰



عکس: آیدین رهبر، شرق

گفت‌وگو با جلال ستاری درباره کتاب «جامعه‌شناسی تئاتر» نوشته ژان دووینیو:

«تئاتر» پیام آزادیخواهی است

علی شروقی

«ژان دووینیو» را در ایران، تا قبل از انتشار ترجمه کتاب «جامعه‌شناسی تئاتر» که مهم‌ترین کار اوست، با کتاب «جامعه‌شناسی هنر» شناخته بودیم که با ترجمه مهدی سحابی منتشر شده بود. جلال ستاری در مقدمه‌اش بر جامعه‌شناسی تئاتر که از طرف نشر مرکز منتشر شده، دلیل ترجمه این کتاب را نقایصی اساسی عنوان کرده که آموزش تئاتر در ایران با آنها دست به‌گریبان است. دووینیو در جامعه‌شناسی تئاتر، رابطه تئاتر و زمینه‌های اجتماعی آن را پیچیده‌تر از آن می‌بیند که بتوان در رویکردهای تقلیل‌گرایانه خلاصه‌اش کرد. به اعتقاد دووینیو در این رابطه، با مجموعه‌ای از عوامل در هم تنیده که روی هم تاثیر می‌گذارند سروکار داریم نه با روابطی خطی به‌صورت تاثیر یک عامل بر عامل دیگر. دیگر اینکه به اعتقاد دووینیو، نسبت تئاتر با جامعه به صورت بازتاب صرف اوضاع اجتماعی در تئاتر نیست، بلکه تئاتر از بازتاب اجتماع فراتر می‌رود و همان‌طور که ستاری در گفت‌وگوی پیش‌رو اشاره می‌کند، به مقاومت در برابر نظم مسلط دست می‌زند و این همان خصلتی است که دووینیو با تعبیر «انقلاب دایم در تئاتر» به آن پرداخته است و فصل آخر کتابش را با عنوان «تئاتر و انقلاب دایم» به تمامی به این مفهوم اختصاص داده است. او در جایی از این فصل، با ارجاع به قول مارکس درباره جاذبه‌ای که تئاتر یونان همچنان برای مردم این روزگار دارد، می‌نویسد: «ندایی در درونمان به قول مارکس بر جاذبه جاودانی تئاتر یونان، گواهی می‌دهد و آن جاذبه بی‌گمان، سببی جز این ندارد که هر تئاتر، مظهر نزاع میان آزادی و مانع بر سر راه آزادی و آرزو و منع آرزوست و بنابراین صورت این نزاع و ستیز است که ما را به خود می‌کشد و متاثر می‌کند.» گفت‌وگو با جلال ستاری درباره جامعه‌شناسی تئاتر، به خود کتاب محدود نماند و پیوند خورد به وضعیت پژوهش‌های تئاتری در ایران و نادر بودن پژوهش‌هایی از این دست درباره گذشته ادبی و هنری خودمان. ستاری مشکل اغلب پژوهش‌های انجام گرفته درباره سنت‌های ادبی و هنری در ایران را واپس‌گرایی و اتخاذ نگـردن دیدی نو و امروزی در بازخوانی گذشـته می‌داند. دووینیو در جایی از کتابش پیش‌بینی کرده است که روزی تئاتر جهان سوم از جمله تئاتر آفریقا و جوامعی از این دست، به «نوشدگی تئاتر اروپا» منجر شود. ستاری، این پیش‌بینی را ریشه‌دار در احاطه دووینیو بر هنر بخشی از جهان سوم یعنی هنر آفریقا و به‌طور خاص هنر تونس می‌داند و البته چنان‌که خواهید خواند، خود در این مورد چندان خوشبین نیست.

«جامعه‌شناسـی تئاتر»، ظاهرا یکی از مهم‌ترین کتاب‌های ژان دووینیو است. با توجه به اینکه تاکنون کتاب‌های مختلفی با رویکرد جامعه‌شناسـانه به هنر به طور کلی، ترجمه شده، جز اینکه این کتاب به‌طور خاص به مقوله تئاتر از منظری جامعه‌شناسـانه پرداخته، چـه وجه تمایز دیگری در این کتاب بود که شـما را به انتخاب آن برای ترجمه ترغیب کرد؟

می‌دانید که اولین کتابی که از دووینیو به فارسی ترجمه و منتشر شده، کتابی است با عنوان «جامعه‌شناسـی هنر» که مرحوم سحابی آن را ترجمه کرده و البته جزو آثار شاخص دووینیو هم نیست و درواقع یک جزو کوچک از کارهای عظیم این مرد است. اما مهم‌ترین کارش همین جامعه‌شناسی تئاتر است. تفاوت دووینیو با کسان دیگری که از منظر جامعه‌شناسانه به هنر پرداخته‌اند این است که نگاه دووینیو، نگاهی جزمی و یکسویه نیست و به این اعتقاد ندارد که تئاتر لزوما از تحکم یا جبر اجتماعی پیروی می‌کند، بلکه معتقد است که تئاتر ممکن است با فشار و جبر اجتماعی مقابله کند و در این کتاب بارها بر این ویژگی تئاتر تاکید می‌کند...

اصلا در فصل آخر که به طور مفصل به همین ویژگی تئاتر پرداخته...

بله، چون از نگاه دووینیو تئاتر خوب، طرفِ آزادی و تجسم آزادیخواهی است. ضمن اینکه دووینیو در عین اینکه رویکردی چپ‌گرایانه دارد اما اصلا ایدئولوژیک به قضیه نگاه نمی‌کند. چنانکه در این کتاب نشان می‌دهد آنجا که سیاست بر تئاتر غلبه می‌کند یعنی در دوره انقلاب فرانسه، بی‌شمار پی‌یس درمی‌آید که الان یک دانه‌اش هم نمانده. چون تمام آن پی‌یس‌ها به قول خود آقای دووینیو در واقع سیاست ایدئولوژیک است نه هنر تئاتر. دووینیو می‌گوید اینکه بیاییم بگوییم مثلا تمام آن کسانی که در دربار بوده‌اند بد هستند و همه آنها که در انقلاب کبیر فرانسه نقش داشتند خوب، یک مقوله ایدئولوژیک است و ربطی به هنر تئاتر ندارد. بنابراین من فکر می‌کنم دووینیو با اینکه یک مقدار مارکسیست است گرایش‌اش به مارکسیسم اصلا تعبدی نیست و جزمی به این قضایا نگاه نمی‌کند...

نه، اصلا یک‌جا هم وقتی بحث تراژدی یونانی را مطرح می‌کند و اینکه چرا هنوز از تراژدی یونانی لذت می‌بریم، ضمن تاکید بر دقیق‌بودن نگاه مارکس به این مقوله، نقدی هم به خود مارکس وارد می‌کند...

بله، حتی به مارکس هم ایراد می‌گیرد. برای همین است که می‌گویم در عین اینکه گرایش به چپ دارد، اصلا جزمی نیست.

یک نکته دیگر کتاب که شـما هم در مقدمه به آن اشاره کرده‌اید، مجازکردن تئاتر از ادبیات و اصالت‌دادن به صحنه و اجرا هنگام صحبت از تئاتر است...

بله، چون می‌خواهد بگوید که نمایشنامه به‌عنوان یک متن ادبی، یک مقوله است و تئاتری که روی صحنه اجرا می‌شـود، یک مقوله دیگر. مثل کاری که ژان‌لویی بارو به‌عنوان کارگردان با نمایشـنامه «کفش‌های اطلسی» کلودل انجام می‌دهد. خب این نمایشـنامه کلودل یک متن ادبی درخشان اسـت، اما اگر بخواهد به طور کامل روی صحنه برود، می‌شـود یک نمایش شش‌ساعته. برای همین ژان‌لویی بارو می‌آید و به غولی مثل کلودل می‌گوید که این کار تو به‌عنوان یک متن ادبی خیلی خوب است اما بـرای اجرا باید یک جاهایش را حذف کنی. کلودل هم چنان‌که خودش جایی نقل کرده می‌نشیند و متن را با آنچه کارگردان از او خواسته هماهنگ می‌کند. می‌خواهم بگویم اگر شما به‌عنوان کارگردان، بیایید و یک متن ساخته‌وپرداخته را به عینه بیاورید روی صحنه، واقعا کار هنرمندانه و خلاقانه‌ای نکرده‌اید. کارگردان باید بیاید و مثلا متن شکسپیر را امروزی کند نه اینکه همان را عینا ببرد روی صحنه. خلاقیت کارگردان آنجا بروز می‌کند که در مواجهه با متن، ببیند که بهترین شیوه برای اجرای آن چیست نه اینکه عین‌به‌عین به متن وفادار بماند. آنچه هم که دووینیو می‌خواهد بگوید این است که در اجرا، خلاقیت خود کارگردان مطرح اسـت و کارگردان است که باید تشخیص دهد متن چطور باید اجرا شود.

به نگاه دووینیو درباره زمینه اجتماعی تئاتر اشاره کردید و اینکه دووینیو تاثیر جامعه بر تئاتر را اینگونه نمی‌بیند که تئاتر از آنچه ساخت اجتماعی حکم می‌کند تبعیت می‌کند. یک نکته‌ای که دووینیو بر آن تاکید کرده این است که تئاتر، صرفا بازتاب شرایط اجتماعی نیست بلکه از آن فراتر می‌رود...

بله، چنانکه می‌گوید وقتی نمایشنامه‌نویس، شخصیتی جنایتکار را به‌عنوان قهرمان اثرش انتخاب می‌کند قصدش لزوما بازتاب آن فرد به‌عنوان یک آدم جنایتکار نیست و عمل آن شخص در یک اثر هنری، معنایی فراتر از یک جنایت صرف پیدا می‌کند و در واقع ناهنجاری شخصیت، در یک اثر نمایشی با مفهوم آزادیخواهی گره می‌خورد نه با نفس عمل نابهنجار در معنای ظاهری آن. در واقع دووینیو قضیه را اینطور می‌بیند که جنایتکار در یک اثر نمایشی آدمی است که می‌خواهد چیزی را بر هم بزند و چون نمی‌تواند، آدم می‌کشد. یعنی در عمل خلاف عرف اجتماع، معنایی عمیق‌تر از ظاهر و نفس عمل را جست‌وجو می‌کند.

ویژگی دیگر کار دووینیو، نقد نگرش‌های یک‌سویه در تحلیل جامعه‌شناسانه تئاتر است. مثلا در فصل مربوط به تئاتر قرون وسطا، تاکید می‌کند که ریشه‌های اجتماعی تئاتر در آن دوره را نباید فقط در یک عامل دنبال کرد. همچنین در همین فصل، تقسـیم‌بندی‌های رایج را در مورد انواع تئاتر در قرون وسـطا نمی‌پذیرد و تقسـیم‌بندی‌های متنوع‌تری از آن دوره ارایه می‌دهد و می‌گوید که در بررسـی این دوران نباید به آنچه دووینیو آن را «خطرات ساده‌انگاری‌های انتزاعی» می‌نامد، گرفتار شد. در جایی از همین فصل است که می‌گوید: «حتی اگر برای تعیین حدود این دسته‌بندی‌ها کوششی به عمل آید، چیزی دلسردکننده‌تر از انتساب قطعی و شاکله‌وار انواع هنری یا ادبی به طبقات نیست. ...»

برای اینکه دووینیو، تقسـیم‌بندی‌های سیاسی و ایدئولوژیک را قبول نمی‌کند و می‌گوید تقسـیم‌بندی‌هایی مثل تئاتر بورژوایی و پرولتری و مانند اینها با خود متن تئاتر، نمی‌خواند. برای همین این تقسیم‌بندی‌ها را می‌گذارد کنار و می‌گوید این نوع بحث‌های ایدئولوژیک و سیاسی به درد ما نمی‌خورد و بهتر است ایدئولوژی را بگذاریم کنار و خود اثر را بشکافیم ببینیم چه می‌گوید که این البته کار خیلی سختی است و آسان‌تر این است که خط‌کش بگذاریم و مثلا بگوییم هر تئاتری که از مردم حرف می‌زند خوب است و هر چه جز این است بد. خب چنین نگاهی اگر بر اثر هنری غالب شود، چیزی از هنر باقی نمی‌گذارد.

به رویکرد چپ‌گرایانه دووینیو اشاره کردید. به‌نظر می‌رسد این رویکرد بیش از هر کجا در فصل آخر کتاب که آن بحث «تئاتر و انقلاب دایم» را مطرح می‌کند نمود پیدا کرده است و مخصوصا در جمله پایانی کتاب...

بلـه، آنجـا این گرایش بروز می‌کند. به اعتقاد دووینیو تئاتر به هر حال همیشـه ساختارشـکن اسـت. این اصل حرف دووینیو اسـت و تا حدودی هم نشان از همان گرایـش چپ‌گرایانـه او دارد. البته دووینیو وقتی بحث انقلاب دایم را مطرح می‌کند، منظورش این اسـت که اگر به فرض مارکسیسم هم مسـتقر شود، تئاتر در برابر آن هم به‌عنوان یک نظم مسـتقر، موضعی هنجارشکنانه دارد و حرف خودش را می‌زند و دربست تحت سیطره و تسلط یک گرایش خاص که مستقر شده، قرار نمی‌گیرد و بلندگوی تبلیغاتی آن نمی‌شود. چون تئاتر، مبلغ آزادی است و اگر غیر از این باشد، به درد نمی‌خورد و خیلی زود فراموش می‌شود. یک‌بار جایی خواندم که وقتی نازی‌ها روی کار آمدند صدفیلم در تبلیغ آنها ساخته شد که الان از آن صدفیلم، جز یک فیلم، چیـزی باقی نمانده که آن یک فیلم هم فیلم «پیروزی اراده» اسـت. بقیه اما همگی فراموش شـده‌اند. کار هنری و از جمله تئاتر، از مقوله ایدئولوژی جداست. تئاتر، پیام آزادی است. در غیراین‌صورت، تبدیل می‌شود به همان رسوایی‌ای که در دوره نازی‌ها یا در دوره استالین پدید آمد. شما به همین تئاتر خودمان در دوران حکومت پهلوی که نگاه کنید، می‌بینید تئاترهایی که می‌خواستند به ساز حکومت نرقصند، به بیان سمبولیک رومی‌آوردند و به هر حال حرف خود را به نحوی می‌زدند. مثلا بیژن مفید وقتی که دید نمی‌تواند مستقیم از جامعه همان دوران حرف بزند، «شهرقصه» را آورد و شهر قصه، واقعا پیام آزادی و مخالفت با هر نوع قلدری است اما در قالب قصه. یا فیلم «سفر سنگ» مسعود کیمیایی که به صورت سمبولیک چیزی را بیان می‌کند که آن زمان به‌طور مستقیم نمی‌شد بگویی. بنابراین تئاتر، پیام آزادیخواهی است نه چیزی از نوع آن تبلیغاتی که استالین می‌خواست یا نازی‌ها می‌خواستند.

جامعه‌شناسی تئاتر
ژان دووینیو
ترجمه جلال ستاری
نشر مرکز
چاپ اول ۱۳۹۲

این تمثیل‌گرایی هم که می‌گویید مثلا در تئاتر«بیژن مفید» بود، به‌نظرتان بیشـتر ریشه در سـنت‌های تئاتری اروپایی داشته یا ریشه در سنت‌های ادبی خود ما؟

در اروپا چنین شیوه‌هایی از بیان غیرمستقیم به ۲۰۰، ۳۰۰سال پیش و دوران پیش از انقلاب کبیر فرانسه برمی‌گردد. اما در مورد بیژن مفید، باید بگویم کار درخشان او این بود که حرف‌های روز را که نمی‌شد به‌طور مستقیم بیان کرد، با استفاده از سنت‌های کهن نمایشی و داستانی خودمان مثل نمایش روحوضی و حکایت‌های قدیمی و... بیان کرد و کارش آنقدر زیبا بود که همه را خواب کرد و در«جشن هنر» شیراز هم که اجرا شد هیچ‌کس نفهمید که او در«شهر قصه» چه می‌خواهد بگوید. اما آنچه دووینیو درباره هنر امروز اروپا می‌گوید این است که در هنر امروز دیگر تمثیل‌پردازی و بیان سمبولیک جایـی ندارد و هنرمند از آن بندهایی کـه او را مجبور به روی‌آوردن به بیان تمثیلی می‌کرد خلاص شده است. مثلا یک زمانی عبدالحسین نوشین در ایران، «پرنده آبی» مترلینگ را روی صحنه برد به‌عنوان یک نماد سیاسی، یعنی پرنده آبی به‌عنوان «پرنده خوشبختی قوم». البته این را هم بگویم که هنر مترلینگ در این است که از همان اول نخواسته تز سیاسی بدهد و نمادش را بر اساس این تز بسازد. یعنی آن معنای نمادین را بر خود اثر، به‌عنوان یک اثر هنری، مقدم نکرده است و این کاری است که ما اغلب از عهده‌اش برنمی‌آییم و با مقدم‌کردن آگاهانه یک معنای نمادین خاص بر وجه هنری کار، این وجه هنری را خراب می‌کنیم.

حال با توجه به اینکه دووینیو در کتابش، بحث را بر پایه سـنت تئاتری اروپا پیش برده است و پژوهش او بیشتر مبتنی بر آن سنت است، چنین کتابی چقدر قابل تعمیم به تجربه‌های تئاتری ماست یا به بیان بهتر چگونه می‌توان تعمیمش داد و تا چه حد می‌توان برای پژوهش در تئاتر ایران، کتابی چون کتاب دووینیو را مورد استفاده قرار داد؟

خب، ما می‌توانیم شیوه کار اینها را یاد بگیریم و بعد وقتی سراغ تئاتر خودمان می‌رویم، ببینیم که مثلا در تئاتر روحوضی ما چه چیزی واقعا هنوز زنده اسـت و می‌تواند تداوم داشته باشد و چه وجهی از آن کهنه شده و باید کنار گذاشته شود. اما متاسـفانه ما در اینجا سـراغ چنین پژوهش‌هایی نمی‌رویم و وقتی مثلا سراغ سنتی مثل تئاتر روحوضی می‌رویم، آن را بد تحلیل می‌کنیم و از آن مرحله جلوتر نمی‌آییم و دنبال تحلیل امروزی آن سـنت‌ها نیستیم. در حالی که اگر با یک دید امروزی مثلا سراغ سنت‌های ادبی خودمان برویم می‌بینیم که در این متون، مفاهیم و شیوه‌هایی که بتوان امروزی‌شان کرد، فراوان است. مثلا همان «هزارویک‌شب» را که نگاه کنید، می‌بینید که پر است از این مفاهیم. اما باید دید امروزی را بر متونی ازاین‌دسـت حاکم کرد یا «موش و گربه» عبید زاکانی که عبید در آن پدر صاحب بچه هرچه قلدر را در آورده. اما الان دیگر نمی‌شود همان روش عبید را در بیان این مفاهیم اعمال کرد. باید یک دید تازه و امروزی را بر این متون حاکم کنیم اما این کار را نمی‌کنیم و تحقیقات‌مان با امروز نمی‌خواند. من در مورد اسطوره‌ها هم بارها گفته‌ام که اسطوره را باید با دید امروزی مطالعه کرد نه اینکه همان را عینا بیاوریم و در متنی امروزی پیاده کنیم. اما خب یک نفر باید همت کند و با دیدی درست سراغ این متون و مفاهیم برود که این البته کار هرکسی هم نیست. کسی که بخواهد این کار را بکند باید عمری را بر سر آن بگذارد و در فکر درآمد هم نباشد و بابت کارش هم مشکور نباشد.

در مورد اسطوره، دیده می‌شود که بعضی‌ها هم که سراغ آن می‌روند، اغلب با همان دید اسطوره باور قدیمی به آن نگاه می‌کنند و برای همین حاصل کارشان چیز تازه و مدرنی نیست و بیشتر واپس‌گرایانه است و گاه نوعی تجلیل صرف از اساطیر...

خب نگاه اسـطوره‌باور دیگر به درد امروز من و شـما نمی‌خورد. اسـطوره را باید بشکنیم نه اینکه همان قصه‌های خواب‌کننده قدیمی را تکرار کنیم. اسطوره‌ها را باید تفسیر کرد و بعضی از آنها را هم باید ریخت دور. بعضی‌ها را هم باید نگه داشت. شما وقتی اساطیر یونان را مطالعه کنید، می‌بینید که هیچ اسطوره یونانی به پای اسطوره پرومته نمی‌رسد و به اندازه آن قدرت ندارد. پرومته می‌آید و پدر زئوس را درمی‌آورد. پس اسطوره این حرف را هم می‌تواند بزند اما باید دیدی وجود داشته باشد که از آن تفسیر درستی ارایه دهد. در غیراین‌صورت فقط همان قصه‌ها را تکرار می‌کنیم. چنانکه می‌کنند هم و همین‌طور کتاب درمی‌آید در مورد اساطیر که همان تکرار حرف‌های قدیمی است و هیچ حرف تازه و امروزی ندارد.

جایی از فصل آخر جامعه‌شناسی تئاتر، دووینیو پیش‌بینی می‌کند که امکان دارد در آینده تئاتر اروپا از هنر جهان سوم متاثر شود. او در این فصل می‌گوید: «دور نیست که در سال‌های آینده، تئاتر اروپا از تجارب غیراروپایی سود برد، چنان‌که از تاثیر و نفوذ تئاتر ژاپن در برشـت و کلودل آگاهیم.» دووینیو آنگاه این سـوال و احتمـال را مطرح می‌کند که: «آیا به‌عنوان مثال تئاتر آفریقایی نیز چنین تاثیر و نفوذی خواهد داشـت؟ همچنین ممکن اسـت یکی از کشـورهای جوان جهان سـوم که از بذر ارزش‌ها و نشانه‌های تمدنی فنی بارور شده و تئاترش در قبال آن تاثیرپذیری‌ها واکنش کرده اسـت، موجب نوشـدگی تئاتر اروپا شود.» با توجه به اینکه این پیش‌بینی مربوط به دوران انتشـار کتاب است، به نظرتان امروزه چقدر واقع‌بینانه به‌نظر می‌رسد؟

ایـن پیش‌بینی بیشـتر خوش‌بینـی آدمی را نشـان می‌دهد کـه گرایش‌هایی مارکسیستی دارد و فکر می‌کند که شاید بیدارشدگی جهان سوم، طلیعه‌ای را بر آنها آشـکار می‌کند. اما آقای دووینیو و دیگرانی که چنین خوش‌بینی‌هایی داشته‌اند باید متوجه این نیز می‌بودند که آن طلیعه و آن آینده‌نگری، سیاسی است نه هنری و بروز آن در تئاتر و کار هنری وقت می‌برد و به این سادگی نیست. بنابراین ما نمی‌توانیم به جهان سوم به همین سادگی امیدوار باشیم. البته امیدوارم که بشود آنچه آقای دووینیو پیش‌بینی کرده است. اما من چشمم آب نمی‌خورد. در این مورد لازم است، یک نکته دیگر را هم بگویم و آن اینکه یک دلیل امیدوار بودن دووینیو به تئاتر جهان سوم این است که او بسیار به مسایل جهان سوم علاقه‌مند بود و مدت‌ها در تونس و در باب قبایل تونسی و هنر و تئاتر تونس کار کرده بود. این است که حرف‌های او در مورد جهان سوم، صرفا تئوریک و براساس خوانده‌ها نیست و اصلا دووینیو به دلیل همین توجهش به جهان سوم و به‌ویژه آفریقا خیلی مورد توجه چپ‌روهای آن روزگار بود.

مرور

شکل‌های زندگی

نکته‌ای پیرامون کتاب «جامعه‌شناسی تئاتر»

قهرمان از دست‌رفته

«جامعه‌شناسی تئاتر» ژان دووینیو از تازه‌ترین کتاب‌هایی اسـت که در زمینه نظریه تئاتر ترجمه و منتشـر شده است. دووینیو در این کتاب به پیوند پیچیده تئاتر و اجتماع و نقش تئاتر در جامعه پرداخته اسـت و از جمله به اینکه چرا تئاتری که متعلق به اعصار گذشته است (مثل تراژدی یونـان) همچنان برای خواننـده امروزی جذاب و خواندنی است. دووینیو در فصل چهارم از بخش اول ایـن کتاب با عنوان «ریشه‌بستن تئاتر» از قول کارل مارکس، که این پرسـش دغدغه ذهنی او نیز بوده می‌نویسـد: «دریافت این نکته مشـکل نیست که هنر یونان و حماسه، وابسته به اشکال توسعه اجتماعی‌اند. بلکه فهم این نکته مشـکل است که چرا هنر و حماسه یونان هنوز موجب التذاذ زیبایی‌شناختی ماسـت و هنوز برای ما از بعضی جهات، معیارهایی ارزشـمند و نمونه‌هایی دست نیافتنی‌اند.» همان‌طور که دووینیو در ادامه نقل می‌کند، پاسخ مارکس به این پرسش چنین اسـت: «انسـان نمی‌توانـد دوباره کودک شـود، مگر بـه ازای کودک‌مآبی، اما آیا از سـاده‌دلی و صفای کودک لذت نمی‌برد و گرچه به مرتبه برتری گام نهاده است نباید خواستار بازسازی حقیقت خود شـود؟ آیا هر دوره گمـان نمی‌برد که در طبیعت کودکی، خوی و خصلت خاصش را با همه حقیقت طبیعی‌اش، دوباره تجربه می‌کند؟ چرا کودکی تاریخ بشریت که به زیباترین گونه در جایی شکفته شده است، چرا این مرحله از توسـعه که دورانش به سر آمده است (و دیگر بازنخواهد گشت) برای ما، لطف و جاذبه‌ای جاودانی نداشته باشـد؟ بعضی کودکان بد تربیت شده‌اند و کودکانی نیـز ادای آدم‌هـای بزرگ را درمی‌آورند. بسـیاری اقوام باستانی از این قماش‌اند. یونانیان کودکانی بهنجار بودند. لطف و جاذبه هنرشـان برای ما، در تضاد با خوی و خصلـت ابتدایی جامعه‌ای که هنرشان در آن بالیده است، نیست، بلکه برعکس مولود آن است و با این واقعیت که شرایط اجتماعی نارسی که زادگاه این هنر بوده و این هنر، تنها در آن شرایط ممکن بود زاده شود و آن شرایط، دیگر بازنخواهد گشت، پیوندی ناگسستنی دارد.» پاسخ مارکس اما دووینیو را قانع نمی‌کند. او در جست‌وجوی ریشه‌ها و عللی دیگر برای این جاذبه اسـت و در فصل پایانی کتاب با عنـوان «تئاتر و انقلاب دایم» وقتی که باز بر سر این بحث می‌آید، راز ماندگاری تئاتری را که در دورانی متفاوت با دوران ما سربرآورده در خصلتی پایدار در تئاتر می‌بیند که آن را باید در پس پشت آنچه هر اثر تئاتری در هر دوران در ظاهر به آن می‌پردازد، جسـت‌وجو کرد. این خصلت پایـدار به باور دووینیو، میل همیشـگی به آزادی و موانعی اسـت کـه همواره و در تمـام دوران‌ها مقابل ایـن میل قرار می‌گیرد. دووینیو در این فصل می‌نویسد: «حدیث انسـان پایان نیافته است. موانع دیروز مرتفع شـده‌اند، اما موانع دیگری که ما خود، ایجاد می‌کنیم پدید می‌آیند.» از این منظر اسـت که دووینیو به انسان نابهنجار به عنوان قهرمان تئاتر می‌پردازد و درباره چنین انسانی می‌نویسد: «قهرمان تئاتر که در نظر عامه مردم این جهان، از دست رفته است و بیگانه شده است، در جهان آینده نیز که با آن روبه‌رو می‌شود، جایی ندارد. شاید از بشریت دور افتاده و گسسته اسـت، اما این کار را برای اثبات و تایید وجود خویش می‌کند. معهذا این جدایی و دورافتادگی، باعث مثله‌شـدن اوسـت. وجدان عمومی، تجاوز به حریم خود را برنمی‌تابد و بر آن می‌شـورد و از این رو داغ بدترین گنهکاری را بر پیشانی قهرمـان که از طایفه و اردو رانده شـده است، می‌زند.»

شکل‌های زندگی

کافکا و ادبیات مسیانیک

انتظار همچون خوشامدگویی

نادر شهریوری (صدقی)

۱ «در آستانه در اتاقی ایستاده‌ام تا وارد شوم. در مرحله اول باید هوایی را که با نیروی ۲۰ پوند در هر اینچ مربع بر بدنم گذاشـته‌ام تحمل کنم که با سرعت ۲۰ مایلی در دقیقه دور خورشید می‌گردد .... آویزانم و با بادهوایی که هیچ کس نمی‌داند چند مایل در دقیقه از میان هر شکاف بدنم می‌وزد، این تخته اسـتحکام مادی ندارد راه رفتن روی آن مثل راه رفتن روی دسته‌ای مگس است ... به همین ترتیب شاید امیدوار باشم که یک نور باعث شود سرپا بمانم .... این رخداد نمی‌تواند نقض قوانین طبیعت باشد، بلکه یک همزمانی نادر است ... عبور یک شتر از سوراخ بسیار بسیار آسان‌تر از عبور یک فیزیکدان از در است.»[1]

متن بالا مشـقات عبور یک فیزیکدان از در است. به نظر بنیامین در سراسر ادبیات هیچ متن ادبی وجود ندارد که به این گستردگی مهر کافکا را در خود داشته باشد، در عبور فیزیکدان از در یک بی‌یقینی وحشتناک وجـود دارد از آن نـوع بی‌یقینی که کافکا آن را «بی‌یقینی وحشـتناک درونی‌ام» نام می‌دهد این بی‌یقینی به لحاظ فلسفه کافکایی از سرگشتگی آدمی و عدم تعیین وی حکایت می‌کند.

۲ «پاسـی از شب گذشته بود که کا ... از راه رسید. دهکده در برف انبوه فرو لمیده بود بر فراز قصر تپه هیچ چیز دیده نمی‌شد. مه و ظلمت آن را احاطه کرده بود. حتی کورسـوی ضعیفی که از وجود قصر بزرگ در آنجا حکایت کند به چشم نمی‌خورد. کا مدت زیادی روی پل چوبی که جاده اصلی را به دهکده می‌پیوست ایستاد و به خلأ موهوم بالا سرش نگریست.»[2]

قصر جایی آرمانی و دسـت‌نیافتنی است هنگامی که کا قدم به دهکده می‌گذارد مشاهده می‌کند که قصر در نقابی از مه غلیظ پنهان است و ظلمات آن را احاطه کرده است و دهکده خود در انبوهی از برف فرو لمیده است، به نظر سیاوش جمادی کلمات دو پهلویی که رمان قصر با آن آغاز می‌شود به سختی قابل ترجمه‌اند و بر معنایی معین دلالت ندارد «Finsterins علاوه بر معنای ظلمت بر ابهام، گرفتگی، کسوف، تهدید و ماتم نیز دلالت می‌کند خلأ (Leery) موهوم یا schein bare خوانده شده، این صفت برای امید موهوم، سعادت موهوم، تقدس ریایی، دلیل قلابی و طلای قلب نیز به‌کار می‌رود.»[3]

نه‌تنها کلمات دو پهلو و معلق‌اند بلکه کا به عنوان مساح (نقشه‌بردار) که به قصر دعوت شده نیز معلق است زیرا به‌رغم پذیرش کا توسط قصر به عنوان مساح، او قادر به رفتن به درون قصر نیست. خواننده به‌تدریج درمی‌یابد که دهکده با تمام اهالی آن نیز در تعلیقی مدام به‌سر می‌برند هنگامی که کا از «په‌پی» یکی از کارمندان بار در دهکده می‌پرسد تا بهار چه‌مدت مانده است پاسخ په‌پی به‌گونه‌ای است که گویا از چیزی عجیب‌وموهوم صحبت می‌شود «... زمسـتان ما طولانیست، یک زمستان بسیار طولانی و یکنواخت. ولی در این‌باره ما آن پایین شکایتی نداریم. ما در برابر زمستان آمادگی داریم. به هر حال یک وقتی هم بهار می‌آید و تابستان.»[4]

۳ «مسـاله کافکا» موضوع بحث و نامه‌نگاری میان بنیامین و شولم شد به نظر شـولم دنیای کافکا دنیای وحی است، وحی‌ای که نمی‌تواند تحقق یابد. به بیانی دیگر به نظر شـولم شـریعت یهودی دیگر برای دنیای مـدرن معنایی ندارد اما بنیامین در آثار کافکا امیدهای کوچکی می‌دید که نشـان از باور او به نوعی مسیانیزم بود «... تو مبنا را بر «عدم کشف شهود» و روند دادرسی موعود از منظر داستان قدسی آفرینش گذاشته‌ای. من مبنا را بر امیدی کوچک و واهی نهاده‌ام، بر مخلوقاتی که از یک طرف این امید را القا می‌کنند و از طرف دیگر بازتاب این توهم هستند.»[5]

از طـرف دیگر به نظر بنیامین کافکا «حقیقت را قربانی کرد تا بتواند به فرادهش و عنصر آگادایی دست بیابد. در اصل، آثار کافکا همه تمثیلی‌اند.»[6]

به نظر بنیامین قربانی‌کردن حقیقت به منظور رسیدن به عنصر آگادایی نیز کار مهم کافکاست به بیانی ساده‌تر کافکا در حقیقت فرمی می‌یافت که در طی زمان به علت بی‌تحرکی محتوای خود را از دست داده بود و بنابراین دیگر محتوایی نداشت که انتقال یابد. به نظر بنیامین اهمیت کافکا در آن بود که او حقیقت را فدای عنصر آگادیک یا همان انتقال‌پذیری کرده بود. با یک تعبیر می‌توان تفاوت حقیقت با عنصر آگادایی را با تفاوت میان نماد و تمثیل شـبیه دید «نماد حاکی از حضور، نزدیکی، وصل، کامیابی، غنا، یکدستی و وحدت اسـت حال آنکه تمثیل مبین، فاصله، فراق، فراموشی، تفاوت، تفرقه و تکرار است.»

۴ نامه‌هایی به میلنا شرح گم‌گشتگی‌ها و دلباختگی کافکا به میلناست، این گم‌گشتگی گاه به تعویقی مرتبط می‌شد که کافکا خود مبادرت به «تعویق انداختن» می‌کند اساسا نامه‌نگاری آن هم نامه‌نگاری طولانی نوعی به تعلیق درآوردن گزندگی واقعیت و ایجاد انتظار اسـت «خودداری کافکا از مواجهه با خانواده‌اش در بستر مرگ در عین عطش او برای این آخرین دیدار و زنجیره اشارات، تماس‌ها، به تعویق انداختن‌ها (referrals and defer-rals) و عزیمت نکردن‌ها که ویژگی رابطه عشقی عمیق او با میلناست نشان از فرورفتن و غوطه‌ورشـدن او در اعماق بالقوگی دارد ... در عین حال نشانه درونی سـاختن جابجایی و شـکافی‌اند که امر محلی و آشنا را از امر بیگانه و دیرآشـنا جدا می‌کند»[7] انتقال‌پذیری، فاصله، غیبـت و فراق مبین وجوه تمثیلی‌اند که در آثار کافکا فراوان دیده می‌شود.

کافکا در گفت‌وگو با گوستاو یانوش می‌گوید: «لغت شهوتران همیشه در من تصور بیابان را ایجاد می‌کند، تصور گم‌گشـتگی راه و راهی که به عشق می‌انجامد، همواره از میان نکبت می‌گذرد.»[8] به‌رغم بی‌یقینی کافکا در عبور از بیابان، کافکا همچون فیزیکدان می‌کوشد تا از «در تنگ عبور کند» چون اگر هم بنا باشد راهی به عشق ختم شود این راه همانا گذشتی از «درتنگ» و انتظار برای رخداد است.

ادامه در صفحه ۸