روزنامه شرق

ادبیات . هنر

موسیقی غیررسمی به روایت آرش میتویی صفحه ۸

گفت‌وگوی آرووپارت و نادرمشایخی صفحه ۹

روزنامه صفحه ۱۰

مقاله‌ای از «موریس بلانشو» درباره رمان «گفتا که خراب اولی» اثر «مارگریت دوراس»

خراب

ترجمه: پویا رفویی

عکس: Corbis

خراب: کتابی بود؟ (کتابی آیا؟ فیلمی آیا؟ وقفه‌ای بین این‌دو آیا؟) که این کلمه را چون کلمه‌ای ناشناخته به ما بخشید، دعوی‌اش یکسره دیگر زبانی بود چه‌بسا در حکم وعده‌ای، زبانی که از کجا فقط با همین یک کلمه به گفت می‌آمد. اما شـنیدنش برای ما که هنوز از آنِ این جهان کهن‌ایم،گران می‌آید. و چون بشنویمش، همچنان خودمان را می‌شنویم، که ما محتاجیم به امنیت، نیازهای مالکانه‌مان، نفرت‌های حقیرمان، کینه‌های دیرپایمان. پس اولی‌تر آنکه «خراب» تسلای یأسـی باشد، کلمه «سامان» در ما فقط طنینی است محض تسکین تهدیدهای زمان.

و فارغ از کاربست دامنه‌ای از واژگان که دانش -مضافا اینکه، دانشی مشروع- را در اختیارمان بگذارد، چگونه از پس شنیدنش برمی‌آییم؟ رخصتی، تا به‌نجوا ادایش کنیم: آدمی را عشقی باید تا خراب کند و آنکه با کوشش ناب عشق خراب می‌کند، نه زخمی می‌زند، نه خراب می‌کند، فقط می‌بخشد، خلأ مهیبی را می‌بخشد که در آن «خراب» کلمه‌ای می‌شود که نه شخصی است، نه ایجابی، سخنی خنثی است که محمل میلی خنثی است. «خراب». زمزمه‌ای است فقط. نه مفردی که ثناگوی وحدتش باشـد، که کلمه‌ای برشده از کثرت خود در فضایی رقیق، و آن زنی که صلا می‌زندش، به گمنامی صلا می‌زندش، چهره‌ای است جوان که از جایی بی‌افق می‌آید، جوانی بی‌سن، که جوانی‌اش او را عتیق می‌کند یا جوان‌تر از آن است که فقط یک جوان به چشم بیاید. از این است که یونانیان، هر دختر نورسی را به امید سرود سروشی درود می‌گفتند.

خرابیدن. چنین است این طنین. نرم، لطیف، مطلق. کلمه‌ای -مصدری با شناسه مصدری- بدون فاعل؛ کاری است -انهدامی است- ماحصل نفس کلمه: دانش ما هیچ از عهده ترمیمش برنمی‌آید، خاصه اگر چشم به راه احتمالات کنش باشد. مثل نوری است در دل آدمی: رازی نابگاه. محولش کرده‌اند به ما، هم از این است که خود را ویران می‌کند، تا به عزم آینده‌ای که همیشه از همه اکنون‌ها جدا است، ما را ویران کند.

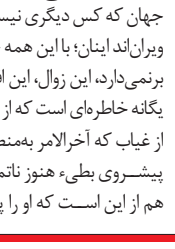
شخصیت‌ها؟ بله، آنها -مردها، زن‌ها، سایه‌ها- در موقعیت شخصیت‌اند و با این همه آنها «نقاطی تکین»اند، نامتحرک‌اند، هرچند در فضایی رقیق -در این معنی که کم‌وبیش هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد- مسـیر حرکت را از یک مسیر به مسیری دیگر می‌توان ردیابی کرد، چندراهه‌ای که در آن، آنها، درجا، یکسره با هم جا عوض می‌کنند و بعینه، یکسره عوض می‌شوند. فضایی رقیق که تاثیری نادر، بس به دور از حدی که مانعش باشد، به ایجاد لایتناهی میل می‌کند.

به یقین، آنچه آنجا رخ داد، در جایی رخ داد که می‌شـود نامیدش: هتلی، پارکی و آن‌طرف‌ترش جنگلی. تفسیر بی‌تفسیر. جایی است در جهان، در جهان ما، ما همه ساکن آنجاییم. هرچند، با آنکه از بعد طبیعت رو به جمیع جهات گشوده است، به‌شدت محدود است و حتی مسدود: به‌تعبیری عتیق، مقدس است، حریم است. آنجا است، انگار که پیش از شروع کتاب، نگاه پرسش‌گر فیلم، یعنی مرگ -یعنی روال قطعی مردن- با تسری بدبهستانی مرگبار، کار خودش را کرده است. در این نگاه همه چیز خلأ است، در فقدان پیوند با امور جامعه‌مان، در فقدان پیوند با حوادثی که در این جامعه رخ می‌دهد: وعده‌های غذا، بازی‌ها، عواطف، کلمه‌ها، کتاب‌های نانوشـته، نخوانده، و حتی شب‌هایی که در ظلمات خود به اشتیاق‌ها متعلق‌اند، پیشاپیش به فنا رفته‌اند. هیچ عیشی در آن نیست، زیرا در آن چیزی است نه یکسره واقع، نه یکسره غیرواقع؛ انگار که نوشته نمایشی است از شباهت الفـاظ، تتمه زبان، محاکات فکر، تظاهرات بودنی در مصاف با زمینه سـحرانگیز غیاب. حضوری که در معرض هیچ حضوری نیست، خواه حضوری آتی باشد، خواه حضوری سپری، شکلی از فراموشی است که مفروض هیچ فراموش‌شده‌ای نیست و از تمام حافظه جدا افتاده است: حتی قطعیتی هم در کار نیست. کلمه‌ای، حتی یک کلمه، چه حرف آخر چه حرف اول، منور به نور آفتاب پشت ابر سخنی مولود مهر، محض پروای دیگری رهاکرده‌اند، آنها را محض همه همین عشقی که نه مالکانه اسـت، نه اختصاصی، نه محدود رها کرده‌اند، محض یک کلمه‌ای که هر دو حامل آن‌اند، کلمه‌ای که از جوانترین آنها به آنها رسـیده، از دختر نورس شب‌آمده‌ای که فقط همو از عهده ادای حق مطلب برمی‌آید: «گفتا که خراب اولی».

گفتا که خراب اولی
مارگریت دوراس
ترجمه: قاسم روبین
انتشارات نیلوفر

الهگان، در اینجا حلول می‌کند: «خراب». و اینجاست که ما تاویل ثانوی این کلمه تازه را درمی‌یابیم، اگر کسی به ناگزیر عشق بورزد تا ویران کند، هم از قبل ویرانی به ناگزیر باید از قید همه چیز رها باشد - رها از خودش، رها از احتمالات حیات، و همچنین رها از مرده‌ها و مردنی‌ها- به روال مرگ. مردن، عشـق ورزیدن: فقط در این صورت می‌شود مستحق تباهی بنیادین بود، چنان تباه که حقیقت ناملوف قصد ما کند (حقیقتی که به یکسان خنثی و خواستنی است، به یکسان خشن است و از تمامی نیروهای مهاجم دور است).

از کجا می‌آیند؟ چه کس‌اند اینان؟ بی‌شک، موجوداند مثل ما، در این جهان که کس دیگری نیست. اما در واقع (با گوشه چشمی به یهودیت) از پای‌بست ویران‌اند اینان؛ با این همه چنان که برمی‌آید، زخم‌های ناسـور حالاحالاها دسـت برنمی‌دارد، این زوال، این افول، یا همین حرکت نامتناهی مرگ، در آنها، به‌مصداق یگانه خاطره‌ای است که از آنِ خودشان است (این خاطره در یکی‌شان بارقه‌ای است از غیاب که آخرالامر به‌منصه‌ظهور خواهد رسید؛ همین، در دیگری عبارت است از پیشـروی بطیء هنوز ناتمام مدت و در دختر جوان عبارت است ازگذار جوانی‌اش، هم از این اسـت که او را پیوند مطلقش با جوانی تماما ویران کرد)، آنها را، محض صنعتی و تبلیغاتی. و به همین دلیل است که دوراس می‌خواهد فیلمی بسازد که نسبت مشخصی با ادبیات داشته باشد، زیرا معتقد است که ادبیات، نوشته و مواجهه با نوشـتن، هم از سینما قوی‌تر است و هم امکاناتی بیشتر از سینما دارد. «سینما متن را متوقف می‌کند، ضربه مهلکی می‌زند به تبار متن، به تخیل. خصیصه سینما همین است: انسداد، توقف تخیل... قدر مسلم اینکه سینما هیچ‌وقت جایگزین متن نخواهد شد- گیرم که در پس سینما همچو قصد و کوششی هم باشد. پیش‌برنده بی‌چون و چرای تصاویر فقط متن است، نفس سینما هم همین را می‌گوید. در توان سینما نیست که بر متن فائق بیاید، سینما فاقد همچو درایتی است... امکان ندارد که سینما با توانایی نامحدود متن هم‌ارز شود.»دوراس در آثارش و مشخصا در این کتاب مفهوم مهم «تعقل» را مطرح می‌کند، تعقل در هنر. دوراس می‌گوید، منتقدان هنری به سبب طرح مفهوم تعقل در هنر به او تاخته‌اند اما او معتقد است تنها چیزی که هنوز رگه‌ای از سوسیالیسـم در آن باقی مانده است، همین تعقل است و سایر چیزها، انسان را با مفهوم تبعیض مواجه می‌کند. و حالا حذف تعقل از هنر، یعنی مبنا قراردادن سـینما. و آنجا که تعقل وارد زندگی انسان می‌شود، حتما با ادبیات سروکار داریم. برای همین سینمایی که در «کامیون» می‌بینیم سینمایی است که



کامیون
مارگریت دوراس
ترجمه: قاسم روبین
انتشارات نیلوفر

مهر، محض پروای دیگری رهاکرده‌اند، آنها را محض همه همین عشقی که نه مالکانه اسـت، نه اختصاصی، نه محدود رها کرده‌اند، محض یک کلمه‌ای که هر دو حامل آن‌اند، کلمه‌ای که از جوانترین آنها به آنها رسـیده، از دختر نورس شب‌آمده‌ای که فقط همو از عهده ادای حق مطلب برمی‌آید: «گفتا که خراب اولی».

بارها و بارها، آنها در پرده اسرار، الهگان یونان باستان را فرامی‌خوانند، الهگانی را که همیشه در بین ایشان بودند، همان‌قدر آشنا که ناآشنا، همان‌قدر نزدیک که دور: الهگانی نو، رها از هرچه الوهیت، همیشه و هنوز در راه، هرچند که زاده پیشینیانی بس عتیق، این اسـت که آنها، فقط از بار آدمی، از حقیقت آدمی سـر بر می‌کنند، نه از میل، نه از جنون، که اینها خصایل آدمی نیسـت. از کجا که الهگان، در جمع مفرد خود، در غایب از نظری، تکه‌تکه‌اند، رابط بین آنها، شب است، فراموشی است، سـهولتی اسـت که اروس و تاناتوس هر دو در آن مشـترک‌اند: دست‌آخر مرگ و میل در دسـترس ماسـت. آری الهگان‌اند، ولی برحسب راز نامکشوف دیونیزوس، مجنون‌اند؛ و این نوعی تبدل ربانی است که ایشان پیش از لبخند واپسین درعین بی‌گناهی به ما روا می‌دارند، کارشان به جایی می‌کشد که معاشر جوان‌سال خود را کسی برمی‌گزینند که از اساس مجنون باشد، مجنونی ورای همه دانش جنون (شاید همین چهره است که نیچه از ژرفای محنت خود، به نام آریادنه نامیدش)

لوکاد، لوکاد: درخـشش کلمه «خـراب»، همین کلمه‌ای که حتی زیر آسمان خلوتی که در غیاب الهگان به یغما رفته، می‌درخشد، اما برق نمی‌زند. و بر ماست که به چنین کلمه‌ای نیندیشیم، اینک که محض خاطر ما ادایش کرده‌اند، شـاید که از آنِ ما باشد، یا از کجا که مقصد آن ماییم. اگر جنگل هیچ نباشد مگر راز و رمز، اگر چیزی نیسـت به جز حد، آن هم حدی که محال اسـت عبور از آن، با این همه همیشـه در رخنه‌ناپذیر رخنه‌ای هسـت، پس آن‌وقت از همین‌جا -از همین مکان لامکان، از همین بیرون در هیاهوی سـکوت (دیونیزوس هم از همه غوغایی‌تـر، خاموش‌تر از همه بود) جداافتاده از هر دلالت ممکن، حقیقت کلمه‌ای نامانوس سر برمی‌دارد. از دوردست‌ها به ما می‌رسد، از غرش مهیب موسیقی ویرانی، از کجا که مثل شروع تمام موسیقی‌ها روان، فربا، بااقتدار محض، اینجا پیدا، اینجا ناپیداست، ما را چه به آنکه بین پرهیب و ناپیدایی وجه فارقی بیابیم، یا وجه فارقی بین ترس و امید، میل و مرگ، آغاز و انجام زمان، حقیقت رجعت و جنون رجعت. فقط موسیقی (زیبایی) نیست که خود را چون ویرانه‌ای عرضه می‌کند و با این همه از نو زاده می‌شـود: بس از این مرموزتر، انهدامی است به هیات موسیقی، که ما در برابر آن حاضریم و در بطن آن پاره‌پاره‌ایم - بسی مرموز، بس خطیر. خطر که مهیب باشد، مصیبت هم مهیب خواهد بود. چه می‌شود این کلمه‌ای را که ویرانگر است و خود-ویرانگر است؟ نمی‌دانیم ما. همین فقط می‌دانیم که بار آن به دوش یک‌یک ماست، زن همین مونس معصوم جوان، که حالا دیگر با ما، پهلو به پهلوی ما است، هم مرگ می‌دهد و هم مرگ می‌ستاند، چندان که چنین بود از ازل.

درباره «کامیونِ» «مارگریت دوراس»

هنوز با ما است

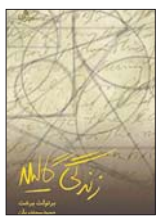
شیما بهره‌مند: تجربه مواجهه مخاطب فارسی‌زبان با دوراس به دهه‌هفتاد برمی‌گردد. هرچند نخسـتین ترجمه‌های دوراس به فارسـی متعلق به دهه‌پنجاه اسـت. در دهه‌شصت هم چند عنوانی از این نویسنده را به فارسی ترجمه کرده‌اند. اما دوراسِ مولف، در دهه‌هفتاد شاید در ایران مطرح شد و مخاطبان خاص خود را پیدا کرد. به عبارتی دیگر ترجمه آثار دوراس در این دوره فرآیندی را ایجاد می‌کند و دوراس در بخش‌های مختلف کارش، ادبیات، سینما و تئاتر تاثیر خود را در هنر ایران می‌گذارد. اما از قرار معلوم در دهه گذشته از دوراس چندان خبری نبود. و حالا چندی است که «کامیونِ» این نویسنده به فارسی منتشر شده است. «کامیون» فیلمنامه است، اما نه فقط فیلمنامه. این کتاب متعلق به سنتی است که از دهه‌پنجاه، خاصه در ادبیات فرانسه رواج پیدا می‌کند و با عنوان «فیلم-رمان» یا «سینما-رمان» شناخته می‌شود. «کامیون» در واقع متنِ فیلمی اسـت که می‌توان آن را دید. دوراس در این کتاب نسبت خاصی بین سینما و ادبیات برقرار کرده است. جدا از نسبت سینما با ادبیات، مقوله سیاست نیز مساله دیگری است که در این کتاب مطرح می‌شود، صورت‌بندی خاصی از سیاسـت، که به قول دوراس در مصاحبه ضمیمه «کامیون»: حرف‌های ناگفته‌اش از ۶۸ بوده است. و بعد اشاره می‌کند که سال‌ها با خودم کلنجار رفتم اینها را بنویسم یا نه: «سیاستِ دنیا حالا همین است، همه عالم برود پی کارش.» و سرتاسر «کامیون» پر است از این جملات تکان‌دهنده، که دوراس در آنها تکلیف خود را با سیاست روشن می‌کند. او در این کتاب به نوعی ناگفته‌هایش از سال‌ها عضویت در حزب کمونیست فرانسه را بیان می‌کند.

فیلم، اتفاق خوانش یک متن اسـت. دوراس و ژرار دُپاردی‌یو در تاریکخانه‌ای، «اتاق تاریک» متن را می‌خوانند. متن درباره زنی است که در کنار جاده انگار منتظر اسـت، بعد برای کامیونی دسـت تکان می‌دهد و راننده کامیون او را سوار می‌کند و به راه می‌افتند. و حالا در مسـافتی که طی می‌کننـد، زن حرف‌های در و بی‌در می‌زند، در بین آنها هم حرف‌هایی درباره سیاسـت، جغرافیا و وضعیت مهاجران. بیشتر گفت‌وگوها حول‌محور همین بحث‌هاست. و تمام گفتارهای فیلم مکتوبات آن متن است، به‌عبارتی فیلمی است در حال ساخته‌شدن. «ژ.د: مرد آیا به وجود این زن پی می‌برد؟ م.د: نه، پی به هیچ‌چیز نمی‌برد. گرفتار وابستگی دوگانه‌ای است. فقط آن‌چیزی را می‌بیند که با این وابستگی منطبق باشد. تا یادم نرفته بگویم که این زن به نوعی پذیرفته است، تن داده است به این قدرت مطلق و حاکمیت طبقه‌ای که عمدتا حاکم بر سرنوشت تمام طبقات قلمداد می‌شود. این چیزها مربوط به سالهای جوانی زن است و سالهای بعد. ژ.د: در ناخویشتنی هر دو با هم برابرند. م. د: بله، از این بابت مسـاوات برقرار است. سکوت. ژ. د: واپسین و برترین ناجی، بله: پرولتاریا. زن این را باور کرده بود. قادر مطلق: پرولتاریا. زن باور کرده بود که: هیچ‌کس حق ندارد نسبت به مسوولیت پرولتاریا چون و چرا کند. زن این را باورکرده بود. به‌رغم اهانتها به طبقه کارگر، در مسوولیت فردِ مبارز نباید تردید کرد. زن این را باور کرده بود. هیچ‌کس مجاز نبوده و نیست که در مسوولیت طبقه کارگر چون و چرا کند، چون و چرا کردن یعنی اهانت. زن هم جرئت ابراز نظر نداشته. و این مدت‌های مدید ادامه داشته. سکوت. م. د: تا اینکه روزی شاهد همدستی کارفرما و کارگر می‌شود. شاهد نگرانی مشترکشان. شاهد هدف مشترکشان و سیاست مشترکشان: به تعویق انداختن هر انقلاب آزاد. در وجود هر آدمی قصد کشـتن آدمی دیگر و حذف او از شـاخصه‌های بنیادی، از تناقضات خاصش. سکوت. و بعد، روزی دیگر، شاهد چیز دیگری بود. فصل تابستان بود. دلقکها، سوار بر تانک، وارد پراگ شدند. (مکث) شما هم احتمالا یادتان هسـت، نه؟ صورتکهای آدم‌نما، خندان، موجودات خوش‌ادای عقل‌ازکـف‌داده. این آدمکش‌های جدید. نتیجه‌ای برآمده از پیوند کاپیتالیسـم و سوسیالیسـم. ثمری که مایه فخر هر دو قطب بود. (مکث) سـالهای سال زن نگاه می‌کرد فقط، بی‌آنکه ببیند. سرانجام آن روز توانست ببیند.» این تکه از دیالوگ‌های «کامیـون»، هم به‌لحاظ فرم و هم مضمون کلی، از تکه‌های کلیدی کتاب اسـت. همزمان که یک متن در اتاق خوانده می‌شود، ما این فیلم را می‌توانیم ببینیم. یعنی توامان فیلم در حال ساخته‌شدن است و البته ساخته شده است. اما مساله مهمی که دوراس با «کامیون» پیش می‌کشد این است که آیا سینما از ادبیات فراتر رفته؟ یا سـینما مقوله‌ای است که حالا دیگر ادبیات را منسـوخ کرده است؟ و مهم‌تر از اینها دوراس معتقد است که سینمای اقتباسی سینمایی است که با تماشاگرانش مانند کودن‌ها برخورد می‌کند. و بعد به این مساله مهم اشاره می‌کند که مردم از سینما، حتی از سینمای آوانگارد هم خسته شده‌اند، چون فارغ از اینکه فیلمی چه می‌گوید، می‌دانند که در شکل‌گیری این سینما پای قراردادهای کلان و میلیاردها پول در میان است و یا این سینما به تجارت‌های نفتی وابسته است یا به شرکت‌های صنعتی و تبلیغاتی. و به همین دلیل است که دوراس می‌خواهد فیلمی بسازد که نسبت مشخصی با ادبیات داشته باشد، زیرا معتقد است که ادبیات، نوشته و مواجهه با نوشـتن، هم از سینما قوی‌تر است و هم امکاناتی بیشتر از سینما دارد. «سینما متن را متوقف می‌کند، ضربه مهلکی می‌زند به تبار متن، به تخیل. خصیصه سینما همین است: انسداد، توقف تخیل... قدر مسلم اینکه سینما هیچ‌وقت جایگزین متن نخواهد شد- گیرم که در پس سینما همچو قصد و کوششی هم باشد. پیش‌برنده بی‌چون و چرای تصاویر فقط متن است، نفس سینما هم همین را می‌گوید. در توان سینما نیست که بر متن فائق بیاید، سینما فاقد همچو درایتی است... امکان ندارد که سینما با توانایی نامحدود متن هم‌ارز شود.»دوراس در آثارش و مشخصا در این کتاب مفهوم مهم «تعقل» را مطرح می‌کند، تعقل در هنر. دوراس می‌گوید، منتقدان هنری به سبب طرح مفهوم تعقل در هنر به او تاخته‌اند اما او معتقد است تنها چیزی که هنوز رگه‌ای از سوسیالیسـم در آن باقی مانده است، همین تعقل است و سایر چیزها، انسان را با مفهوم تبعیض مواجه می‌کند. و حالا حذف تعقل از هنر، یعنی مبنا قراردادن سـینما. و آنجا که تعقل وارد زندگی انسان می‌شود، حتما با ادبیات سروکار داریم. برای همین سینمایی که در «کامیون» می‌بینیم سینمایی است که یا هنوز سینما نشده، یا شاید هم از سینماشدنش مدت‌هاست که گذشته و حالا با ویرانه‌هایی که قرار بوده سینما باشد روبه‌رو است. از این‌رو «کامیون» ما را به گفتمانی فرامی‌خواند که مساله امروز ما نیز هست، نسبت کلمه و تصویر. که از نسبت‌های سیال، سیاسی و تاریخی زیبایی‌شناسی است. مساله کلمه و تصویر قدمتی به اندازه تفکر مکتوب دارد. از این‌رو ارسـطو، از نخستین کسانی که از نسبت این دو گفته است، هنجاری سیاسی برای این نسبت بیان می‌کند. او معتقد است اگر امر بصری بر امر زبانی غلبه کند، ما با ریطوریقا یا فن خطابه سروکار داریم، چون کسی که خطاب قرار می‌دهد پیش از هر چیز باید محیط پیرامونش را دیده باشد و مطابق با وضعیت حرف بزند. و اگر امر زبانی بر امر بصری غلبه کند با درام یا روایت مواجهیم، اینجا مخاطب است که باید خود را با قوانین متن تطبیق بدهد. بنابراین با دو صحنه روبه‌رو هستیم. صحنه‌ای که امر حسی چنان بر قواعد زبانی غلبه می‌کند که از هر وضعیتی، وضعیت موجود می‌سـازد و در تقابل با آن، با مسـاله بوطیقا مواجهیم. «کامیونِ» دوراس هم به نوعی درباره نسبت کلمه و تصویر است، اینکه تا چه حد می‌خوانیم و تا چه اندازه می‌بینیم. این دو همیشه حالت‌های نوسانی، متغیر و بحرانی داشته‌اند. و بحران این دو آن لحظه‌ای است که پدیده «ادبیات» یا در مفهومی وسیع‌تر «هنر» را با سیاست پیوند می‌زند. به نحوی که هنر حامل دلالت‌های سیاسی می‌شود. هرقدر سینما بتواند تابوشکن باشد، باز هم کادر یا فریم دارد اما ادبیات این بحران را ندارد. درست همان‌طور که در مثال ارسطو نیز آمده، تماشاگران تئاتر در تمام طول نمایش باید در سکوت فقط بنشینند و نگاه کنند و این یعنی تماشاگر در مواجهه با تصویر پیشاپیش پذیرفته که سخن از آنِ دیگری است و همین‌جا سویه سیاسی کلمه و تصویر یا تفاوت ادبیات و سینما معلوم می‌شود. «کامیون» از جنبه‌ای دیگر در میان آثار دوراس، اتفاقی مهم به شمار می‌رود. در تمام این سال‌ها گفته‌اند که می‌۶۸ تمام شده و حالا دوراس در دهه هفتاد می‌گوید من در حین نوشتن کامیون متوجه شدم که ۶۸ هنوز با ما است. از این بابت کامیون تاملی است بر وضعیت آدم‌هایی که در معرض شکست سیاسـی قرار گرفتند و اتفاقا این شکست آنها را در قبال دیگران بارور کرده اسـت. درسـت مانند برخوردهایی که زن در «کامیون» با راننده دارد. و دسـت آخر معلوم می‌شود که این زن مدام هر شب در وضعیتی برهوتی در جاده می‌ایستد، دست تکان می‌دهد و در طول مسیر برای کسانی که نمی‌شناسد قصه تعریف می‌کند. از همین روسـت که میشل پُرت در مصاحبه‌ای که در آخر کتاب «کامیون» آمده به دوراس می‌گوید، این زن خود دوراس است اما دوراس می‌گوید، تمام زن‌های جهان از این بابت می‌توانند دوراس باشند. و این‌گونه تمثیلی مهم در «کامیون» شکل می‌گیرد: اینکه تمام زیستن با تمام نوشتن پیوند دارد. در «کامیون» فقط دو شخصیت زن و راننده کامیون حضور دارند. و موازی با آنها دو شخصیت هم در اتـاق تاریک: ژرار دُپاردی‌یو و دوراس. این دونفر در تاریکی متن را می‌خوانند و دونفر هم تصویر آن متن هستند، تصویری که به لکنت دچار است و چندان انسجام ندارد. اما چه اتفاقی افتاده که در آستانه دهه‌هفتاد میلادی شورشی علیه فرهنگ بصری یا رسانه سینما رخ می‌دهد؟ شاید چون شکلی از روایت یا چیدن تصویرها خود را به مفهوم ادبیات قالب کرد. و ادبیات به کلی از تفکر منفک شد و تفوق سینما یا تصویر را پذیرفت. درست همان اتفاقی که دست‌کم از دهه هفتاد و مشخصا هشتاد در ادبیات ایران اتفاق افتاد. «کامیون»، از این منظر در عین اینکه شاید ربط مشخصی به وضعیت ما ندارد، امکانی است برای تامل در وضعیت کنونی ادبیات ما.

مرور

خیره به خورشید درخشان

گالیله از نوابغ سده هفدهم ایتالیاست که تاکنـون زندگی‌اش دسـتمایه کار بسیاری از زندگینامه‌نویسان قرار گرفته اما موقعیت گالیله در عصری که در آن زندگی می‌کرده، عصر سلطه نهادهایی مثل کلیسـا، از زاویه‌ای به‌جز زاویه نگاه زندگینامه‌نویسان هم قابل‌توجه بوده و از همین منظر است که برتولت برشت به‌سـراغ گالیله رفته و نمایشنامه‌ای با عنوان «زندگی گالیله» نوشـته اسـت. برشـت در این نمایشـنامه بـر اراده و خواست دانشمندان و روشنفکران در برابر نهادهای قدرت دست گذاشته و بر این اسـاس به زندگی گالیله پرداخته است. «زندگی گالیله» برشت اولین‌بار با ترجمه عبدالرحیم احمدی به فارسی منتشر شد اما مدتی است که ترجمه دیگری از این کتاب با ترجمه حمید سمندریان و در نشر قطره به فارسی منتشر شده است. سمندریان متن‌های نمایشی را به قصد اجرا ترجمه می‌کرد و «زندگی گالیله» را هم به همین قصـد ترجمه کرد و بارها قصد اجرای صحنه‌ای آن را داشـت که البته فرصت آن هیچ‌وقت دسـت نداد. در مقدمه «زندگی گالیله» به‌نقل از خود سمندریان آمده: «وقتی نمایشنامه‌ای را برای اجرا می‌پسندم شروع به ترجمه‌اش می‌کنم، اگر نمایشنامه‌ای از نظر تکنیک ترجمه سخت باشد حاضرم این سختی را به جان بخرم و ترجمه‌های مختلف از آثار مختلف را بارها مطالعه و بررسی کنم تا به ترجمه درسـتی برسم زیرا هدف اصلی من از اجرای آثار، آشـنایی مردم با نمایشنامه درست است.» سمندریان از سـال‌های اولیـه دهـه ۱۳۶۰ تا دهه ۹۰ بارها و بارها تـلاش کرد تا این کار را روی صحنـه کارگردانی کند و حتی گاهی گروه او تمریناتش را هم شـروع کـرد اما نیمه‌کاره متوقـف ماند چراکه امکان اجرایش برای سـمندریان وجود نداشت. در جایی دیگر از مقدمه کتاب به‌نقل از سمندریان و درباره تلاش‌های او بـرای اجرا و اهمیت این نمایشـنامه آمده: «هربار که گالیله را شروع می‌کنم و تمرین‌هایش رها می‌شـود برای من فرصتی دوباره است که از متن چیزهای جدیدی کشـف کنم و دوباره از نو کار گسـترده‌ای را روی متن شروع کنم، در ایـن بین بخش‌هایی از متـن را حذف می‌کنم و دوبار برای جبران این مسـاله ایده‌هایـی را برای اجـرا پیدا می‌کنم و هربـار که به یک فکر قطعی می‌رسـم دوباره در ذهنـم آن را خط می‌زنم، اما شک ندارم نتیجه نهایی، اثری به‌شدت انسـانی خواهد بود که به اندیشه انسان امروز نزدیک اسـت. به‌دور از قطعیت و نگاه یک‌سـویه، اما شـرایط به‌گونه‌ای نیسـت که بشـود زندگی او و سکوت تحمیلی ۵۰سـاله‌اش را اجرا کرد. آنچه من در این نمایشنامه می‌بینم رنج‌های یـک انسـان نابغه اسـت کـه محکوم بـه سـکوت می‌شـود. گالیلـه در این محکومیت مطلق با چشمان غیرمسلح به خورشید درخشـان خیره می‌شود و خودش را برای اثبات علم کور می‌کند. درواقـع ما می‌بینیم کـه روزگار مرگی صوری را به گالیله تحمیل می‌کند ولی ذات نبوغ در او ماندگار می‌ماند.»



زندگی گالیله
برتولت برشت
ترجمه: حمید سمندریان
نشر قطره

شکل‌های زندگی

درباره «زندگی گالیله»ی برشت

«گالیله» کسی است که می‌خواهد «گالیله» نباشد

نادر شهریوری (صدقی)

«ما بر رود پیروز شدیم /اما تو بر من پیروز شدی»[1]

با اینکه برشـت می‌گوید «حقیقت مشخص اسـت» اما او این تشخص را از هـر حقیقت کلی مبرا می‌کند. گالیله بعد از آنکه ثابت می‌کند زمین مرکز جهان نیسـت در برابر مخالفت کلیسای رسمی در موقعیتی دوگانه قرار می‌گیرد؛ یا نقش قهرمان را بازی کند یا نقش آدمی ترسو را ایفا کند. گالیله برشت اما زیرک‌تر از آن است که به دام حقیقت کلی بیفتد. حقیقت مشخص برشـت، رهایی از تمامی تجویزات و کلیشه‌های رایجی است که دیگران آن را به عنـوان امری بدیهی می‌پذیرند. یکی از آن دیگران آندرا شاگرد و دستیار گالیله اسـت. آندرا از گالیله می‌خواهد نقشی را که از او طلب می‌شود، یعنی نقش قهرمان را بازی کند.

«آنـدرا: ما به مردم گفتیـم گالیله ترجیح می‌ده بمیره ولی انکار نکنه ولی بعد که شـما برگشـتید و گفتید من انکار کردم اما زنده می‌مونم. ما گفتیم دست‌های شما آلوده است ولی شما گفتید دست‌های آلوده بهتر از دست‌های خالیه. گالیله: دست آلوده بهتر از دست خالیه، این حرف طنین حقیقت را داره، طنین خود من رو، دانش جدید، اخلاقیات جدید.»[2]

پاسـخ گالیله به آندرا در عین حال طنینی از اندیشـه‌های برشت اسـت. از نظر برشت در یک جهان شـر، چندان نمی‌توان شریف بود و گالیله، داشـتن دست‌های آلوده را ماترک بخشی از جهان آلوده می‌داند که خارج‌شـدن از آن با دست‌های پاکیزه تقریبا ناممکن است. حقیقت مشـخص برشتی در هر برهه از مسیر، طی‌نکردن ادامه مسیر در همان خط مستقیم پیش‌بینی شده است. او هر بار وظایف محول‌شده و از قبل پیش‌بینی‌شده را به چالش می‌کشد و درباره‌اش می‌اندیشد. در نمایشنامه «آن که گفت آری و آن که گفت نه» موضوع به ماموریتی مربوط می‌شود که بر عهده پسرک جوانی گذارده شده او برای مبارزه با بیماری مسری داروهایی را با خود حمل می‌کند. پسـرک بیمار می‌شود و طبق رسمی قدیمی و مرسـوم، بیمار اجازه ادامه ماموریت را ندارد و پسـرک در این شرایط ترجیح می‌دهد توسط همراهانش به قتل برسد تا آنکه به مرگ تدریجی بمیرد. اما درست در هنگامی که همه‌چیز برای تحقق نمایش از قبل پیش‌بینی‌شـده مهیا و پسرک برای مردن آماده می‌شود، ناگهان برشـت نمایش را با پایانی متفاوت بازنویسـی می‌کند. پایانی که در آن پسرک حاضر نیست بمیرد و به نقش‌ها و کلیشه‌های از پیش‌تعیین‌شده عمل کند: آنکه نخستین گام را برمی‌دارد، نباید بالاجبار دومین گام را نیز به همان استحکام بردارد.»[3]

گالیله برشت نمی‌خواهد قهرمان باشد یا شاید توانایی قهرمان‌شدن را نـدارد اما او در هر حال باوری به حقیقت کلی که دیگران به آن ترغیبش می‌کنند، ندارد. گفت‌وگوهای او با کشـیش جوان و آندرا مبین نگاه او به حقیقت کلی اسـت، حقیقتی که ساخته می‌شود «کشیش جوان: شما که فکر نمی‌کنید حقیقت، چنانچه حقیقت باشد بدون ما هم خودشو نشون بده؟ گالیله: نه‌نه‌نه! حقیقت به همون اندازه رایج می‌شه که ما رواجش بدیم پیروزی عقل چیزی نیست جز پیروزی عقلا.»[4]

از نظر برشت، نیذیرفتن کلیشه‌ها و روندهای پیشین به‌وسیله آگاهی و اندیشیدن اسـت که انجام می‌پذیرد. آگاهی و آموختن جایی مرکزی در نوشته‌های برشت دارد و تنها همان وسیله‌اش می‌شود که ایدئولوژی را به پرسـش می‌گیرد تا شاید گشایشی برای حقیقت مشخص برشتی فراهم آید. «ای آنکه از سـرما می‌لرزی چیزی بیاموز /ای آنکه گرسنگی می‌کشی، کتابی به دسـت گیر!»[5] قهرمان برشتی مانند گالیله آنگاه به موقعیت قهرمانی ارتقا می‌یابد که از نظر برشت در او آگاهی و تامل توامان به بررسـی و بازنگری هرآنچه از او طلب می‌شـود یاری رساند، قهرمان «نـاآگاه» قهرمانی که نمی‌پرسـد و هرچیزی را به چالش نمی‌کشـاند، ناآگاهانه در جهت تثبیت قاعده‌ها و کلیشـه‌های موجود قدم برمی‌دارد. در گالیله برشت، قهرمانی نزد «قهرمان» یافت نمی‌شود بلکه نزد کسانی یافت می‌شود که قهرمان را ستایش می‌کنند و با ستایش‌هایشان او را به موقعیتی بالاتر و نمادین ارتقا می‌دهند. در اینجا دیگر «ما» برآیند ارگانیک «من» و «تو» نیسـت که درواقع موقعیتی ایدئولوژیک و کاذب اسـت که ممکن است بیانگر واقعیت مشخص گالیله نباشد. گالیله برشت می‌خواهد گالیله‌ای نباشـد که از او می‌خواهند و توقع دارند. شاید او تنها دلبسته حقیقتی است که آن را با بسط ایده‌هایش در چارچوبی مشخص (علم) پی می‌گیرد. از نظر گالیله چه‌بسا این حقیقت موثرتر است. موثربودن حقیقت یا حقیقت موثر، آن حقیقتی اسـت که برای برشت نیز اهمیتی اساسی دارد. از نظر برشـت حقیقت موثر، حقیقتی مشـخص است که دیگران را تحت‌تاثیـر قرار می‌دهد و یا به کار آنان می‌آید و در هر حال کاربردی ملموس دارد و نه آن حقیقتی که پنهانش می‌کنند که از فرط کلی‌بودن به چنگ درنمی‌آید و به موقعیتی انضمامی فروکاسته نمی‌شود. آخرین مکالمه گالیله و دستیارش آندرا بیانگر همین موضوع است. «آندرا: اما در مورد قضاوتی که شما در مورد خودتون کردید... فکر نمی‌کنم استدلال بی‌رحمانه شـما حرف آخر باشـد. اجازه بدید بعدها تاریخ در مورد شما قضاوت کند. گالیله: خیلی متشـکرم. موقعی کـه از آلمان می‌گذری و حقیقت رو زیر لباست پنهان می‌کنی مواظب خودت باش»[6]

پانوشت‌ها:

* هرگاه برشت و گورکی را از تاثیرگذاران ادبیات ایران در قبل از انقلاب -دهه‌های ۴۰، ۵۰ - در