روزنامه شرق

مارا/ساد؛ مواجهه دو هم‌مرتبه

نمایش عقاید

نادر شهریوری (صدقی)

پیتر وایس (۱۹۱۶-۱۹۸۲) دوست می‌داشت نمایش «تروتسکی در تبعید»اش را در مسکو به روی صحنه ببرد. شاید گمان می‌کرد نمایشنامه‌اش اشاره‌ای باشد برای گرامیداشت یاد لنین. «مسئله تروتسکی» از دیرباز محل مناقشه بود. شباهت‌های تروتسکی به لنین، لااقل به‌لحاظ تئوری‌پردازی بسیار بیشتر از شباهت‌های تروتسکی به استالین بود، اما مرگ نسبتا زودهنگام لنین در ۱۹۲۴ و سپس کوران تحولات پرشتاب اوضاع پرتب‌وتاب بین‌المللی و تأثیرات آن بر شوروی، درک واقعی جایگاه تروتسکی را سخت کرده بود. درک تروتسکی همواره از دغدغه‌های وایس بود، او خود دراین‌باره می‌نویسد: «... آنچه مرا بیشتر از هر چیز وابسته می‌ساخت، یافتن جایگاه تروتسکی بود... یعنی مرحله‌های مختلف انقلاب روسیه در ۱۹۰۵ و در ۱۹۱۷، تبعید او از اتحاد شوروی و زندگی او در تبعید. من به تکامل او در حد یک انقلابی و دیدگاه‌های او پیرامون انقلاب جهانی دلبستگی داشتم».[1] وایس غالبا سرفصل‌های مهم تاریخی را دستمایه کارهای نمایشی خود قرار می‌دهد، از این نظر تئاتر مستند با نام پیتر وایس گره خورده است. نمایش «تروتسکی در تبعید» یکی از مستندات است. وایس ضمن نمایش زندگی تروتسکی، از تبعید اولیه‌اش تا قتل‌اش در مکزیک درعین‌حال برشی از تاریخ روسیه را حکایت می‌کند. استنادات تاریخی وایس در ارائه نمایش‌هایی مبتنی‌بر آن تنها مستند تروتسکی نیست، نمایش استنطاق وایس بازروایتی است مستند که او نمایش را بر اساس پرونده‌های دادگاه آشویتس و اعترافات متهمان آن ارائه می‌دهد و همین‌طور نمایشنامه «سرود آدمک لوزیتانیایی» که آن نیز مستندی است از سلطه پرتغال در آنگولا. وایس به‌عنوان چپ کلاسیک، نسبت به اوضاع بین‌المللی حساسیت ویژه‌ای داشت. یکی از آخرین حساسیت‌های او ارائه نمایش درباره ویتنام و موضع‌گیری نسبت به آن بود.

مشهورترین نمایش وایس اما نمایش‌نامه «مارا/ساد» است که متکی بر دو فیگور مستند تاریخی: ژان پل مارا، از رهبران انقلاب فرانسه و مارکی دوساد، نمایش‌نامه‌نویس، روان‌کاو و از نظریه‌پردازان فردگرایی افراطی است. وایس با ارائه دو شخصت مارا و ساد مواجهه دو ایده متضاد تاریخی جمع‌گرایی برآمده از روح انقلاب فرانسه و فردگرایی ساد را نمایان می‌سازد. چنان‌که گفته شد مقصود از مارا، ژان پل مارا (۱۷۴۲-۱۷۹۳) ژاکوبنی و از رهبران اصلی انقلاب فرانسه و مقصود از ساد، مارکی دوساد (۱۷۴۰-۱۸۱۴) فردگرایی افراطی است که در مقابل مارا قرار می‌گیرد. از جنبه‌ای دیگر «ساد انسانی است آریستوکرات که درباره نظام اجتماعی جوامع بشری نظری خاص دارد. او معتقد است که در طبیعت حق با قوی است... اما مارا مردی است دارای طرز فکری متفاوت، او معتقد است قوی باید در یک سطح با ضعیف قرار گیرد. ساد فردی است بدبین که توانایی انسان را محدود می‌داند و مارا نیروی انسان را لایزال و جهان را تغییرپذیر... ساد شکاک است و مارا مطمئن، ساد متزلزل است و مارا مصمم.»[2]

اهمیت کار وایس به‌ویژه در این نمایش آن است که وی این دو شخصیت و یا به تعبیری، این مستند تاریخی را که در یک «ناهمزمانی تاریخی» قرار دارند در مقابل هم قرار می‌دهد. منظور از ناهمزمانی تاریخی که درعین‌حال «کنش» اصلی نمایش است آن است که میان این دو شخصیت مستند تاریخی هیچ مواجهه‌ای رخ نداده است. سیر حوادث امکان هر نوع مواجهه‌ای را منتفی کرده است: مارکی دوساد سی سال از عمر هفتادوچهارساله خود را در زندان سپری می‌کند و درنهایت در آخرین زندان خود، تیمارستان شارنتون در ۱۸۱۴ می‌میرد و ژان پل مارا از رهبران انقلاب نیز سرانجام در ۱۷۹۳ با دشنه شارلوت کورده (دختر جوانی که به تحریک ژیروندیست‌های دست‌راستی مبادرت به این کار می‌کند) به قتل می‌رسد. چنان‌که گفته شد میان این دو شخصیت تاریخی، هیچ‌گونه برخوردی صورت نمی‌پذیرد، تنها مواجهه این دو در مستندات تاریخی «سخنرانی ساد در مراسم تدفین مارا است که حتی در این سخنرانی نیز دید واقعی او نسبت به مارا جای بسی پرسش است زیرا او اصلا به دلیل حفظ جان خود حاضر به سخنرانی شد، چه در آن زمان مقامش در خطر بود و نامش در فهرست مسافران گیوتین.»[3] پیتر وایس در ارائه نمایش‌نامه «مارا/ ساد» که به‌خاطر اجرای پیتر بروک در ۱۹۶۵ شهرتی جهانی یافت، اهمیتی به این ناهمزمانی تاریخی نمی‌دهد. او با ابتکاری خلاقانه و با میانجی‌گری «مونتاژ» که عبارت از درهم‌آمیختگی شکل‌های زمانی و مکانی است، بر این ناهمزمانی تاریخی فائق می‌آید و با در مقابل هم قراردادن و به تعبیری رودررویی، این دو شخصیت مستند تاریخی را به تجربه درمی‌آورد. «مونتاژ به یک معنا عبارت است از ترکیب دو یا چند عنصر متفاوت و غالبا مخالف که به ظهور چیزی بیش از جمع جبری آنها منجر می‌شود.»[4] بدین‌سان با میانجی مونتاژ ترکیبی جدید با مواجهه‌ای تازه رخ می‌دهد که در عین حفظ سویه‌های عناصر مشخصی که هرکدام از استقلال برخوردارند نوعی ناپیوستگی رخ می‌دهد که این ناپیوستگی موجد تنش درونی است. مواجهه و گفت‌وگوی این دو شخصیت مستقل و ناپیوسته تاریخی - مارا با ساد- از بدایت‌های کار وایس به‌شمار می‌رود اما این تنها بدایت وایس در این نمایش نیست، او دو شخصیت مهم و تاثیرگذار تاریخی دیگر را نیز به نمایش وارد می‌کند. ولتر از مهم‌ترین نیای فکری فرانسه و همین‌طور لاوازیه، سلطنت‌طلب و شیمی‌دان برجسته‌ای که در سال‌های اول انقلاب با گیوتین اعدام شد. همه این مواجهات در شرایطی رخ می‌دهد که گویی کل وقایع در یک زمان رخ داده است. در جهان نمایش این کار به مدد مکانی‌شدن عنصر زمانی رخ می‌دهد.

از قضا اهمیت کار وایس در نمایش مارا/ ساد همانا خلاقیت وی در بازآفرینی غیررسمی و مسلسل‌وار وقایع گذشته است. او در ارائه نمایش خود ایده برشت مبنی‌بر «مداخله اتفاقات به‌وقوع‌پیوسته» را مدنظر خود قرار می‌دهد تا گذشته در پیوند با زمان حال مورد بازآفرینی مجدد قرار گیرد. وایس با این کار به آشنایی‌زدایی و ترک عادت مالوف - آنچه همه می‌خواهند ببینند- دست می‌زند تا نمایش‌هایش ضمن بازخوانی انتقادی از تاریخ گذشته با بازخوانی و موضع‌گیری تماشاگران نیز روبه‌رو گردد. از دیگر ابتکارات وایس انتخاب مکان نمایش است. مکان نمایش تیمارستان شارنتون در حومه پاریس است.

تیمارستان شارنتون چنان‌که از نام آن برمی‌آید محل نگهداری کسانی است که بنابر تشخیص مشکلات حاد روانی داشته و بایستی در محلی مجزا نگهداری شوند. ولی درواقع تیمارستان «...موسسه‌ای بود که از کسانی، دیوانه یا غیردیوانه، که جامعه رفتارشان را برنمی‌تافت، نگهداری می‌کرد. در این مکان جنایت‌کارانی که محاکمه‌شان در دادگاه‌های عمومی منافی تمایلات عموم بود، کسانی که به جرم خلاف‌های سیاسی جدی دستگیر شده بودند یا عاملان دسیسه‌های شوم، حبس بودند.»[5] مطابق دستور ناپلئون، ساد می‌بایستی دوران حبس خود را در تیمارستان شارنتون سپری کند اما او موظف بود که در ایام سپری‌کردن حبس خود، نمایش‌هایی برای سرگرمی بیماران و زندانیان تدارک ببیند تا محیط تیمارستان برای زندانیان قابل تحمل شود. مارا/ساد نمایشی است که ساد خود را تنها به مدد تخیل در مقابل مارا قرار می‌دهد. عنوان طولانی نمایش موید همین مسئله است: «شکنجه و قتل ژان پل مارا به اجرای ساکنان تیمارستان شارنتون به کارگردانی مارکی دوساد». اگرچه وایس به ابتکار شخصی نمایشی را ترتیب می‌دهد که ساد در مواجهه با مارا قرار گیرد اما به‌واقع نمایش مارا/ ساد نمایشی است که مارکی دوساد اجرا و کارگردانی آن را برعهده دارد و با این تکنیک اغلب اجزای آن از نمایش در نمایش تشکیل شده است. علاوه‌برآن در این نمایش‌نامه تنها بازیگران نیستند که مهره‌های اصلی را شکل می‌دهند بلکه علاوه بر آن اقلیتی خاموش نیز از قبیل نوازندگان، بیماران، همسرایان و تعدادی تماشاگر نیز حضور دارند. وجود این اقلیت خاموش همچنین بیانگر آن است که در نمایش «مارا/ساد» ما دیگر با تئاتری سنتی روبه‌رو نیستیم. مارکی دوساد و ژان پل مارا از اساس با هم تفاوت دارند. گو اینکه به این هر دو شورشی گفته می‌شود، به‌ویژه آن‌که ساد دوست داشت خود را شورشی معرفی کند اما میان این دو شورشی هیچ خویشاوندی فکری حتی خویشاوندی دور نیز وجود ندارد. شورش ساد متکی بر فردگرایی افراطی است که به‌واسطه افراط در خواست و یا به تعبیری که خود می‌گوید افراط در «جهان خوشی‌های تن» هیچ نظمی را برنمی‌تابد. «ساد: تنها واقعیت نزد من خیال است، جهان درونم و انقلاب دیگر برایم جذاب نیست.»[6] درحالی‌که شورش مارا، با الهام از ایده‌های روسویی به جهانی فراتر از «جهان تن» منتهی می‌شود. «مارا: بس مهم است که دمی درنگ کنی، خویشتن خویش را بیرون بکنی و جهان را به دیدی نو و دیگرگونه بنگری».[7] مرکز ثقل نمایش مارا/ ساد رودررویی ساد با مارا به مثابه «دو هم‌مرتبه» است. دو هم‌مرتبه‌ای که رویارویی‌شان در تاریخ همواره پژواک می‌یابد. «ساد به ادعای سکون خوی بشری- با همه فرومایگی‌اش- می‌پردازد و با شور انقلابی مارا و عقیده‌اش- تاریخ انسان را تغییر می‌دهد- مخالفت می‌کند. ساد باور دارد که جهان از اجساد ساخته شده است و مارا می‌پندارد جهان از نیروهایی گوناگون به هم آمده است.[8] رودررویی این «دو هم‌مرتبه» در پایان، قبل از کشته‌شدن مارا به دست شارلوت کورده، لحنی صریح پیدا می‌کند. «ساد: ...دیده‌ای شمار اندک آرمانگرایان را که ساز به هماهنگی کوک کرده‌اند و اینک هر یک به کوکی دیگرگونه می‌نوازد و آماده است تا دیگری را در پای هیچ قربان کند. مارا: (خود را بلند می‌کند) نه در پای هیچ، که به پای باورهای بنیادین‌مان.»[9] اهمیت وایس در نمایش مارا/ ساد آن است که ضمن حفظ استقلال این دو «هم‌رده» در تاریخ بر تنش آنها تاکید می‌کند، تنشی که آغاز دارد ولی انجام ندارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱) سرود آدمک لوزیتانیایی، پیتر وایس، سیروس سهامی

۲) ادبیات امروز آلمان، تورج رهنما

۳، ۵) پیتر وایس به نقل از مارا/ ساد، محمد نجفی

۴) برشت و آیزنشتاین، راینر فردریش، مراد فرهادپور، ایده نمایش

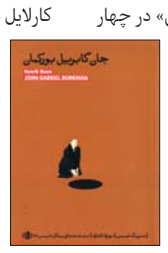
۶ و ۹، ۷) مارا/ ساد، پیتر وایس، محمد نجفی

۸) سوزان سانتاگ، از مارا/ ساد، پیتر وایس، محمد نجفی

جهانِ نمایش ایبسن

چرخه آگاهی ذهن در تاریخ

پارسا شهری: در دورِ تازه انتشار نمایش‌نامه‌های بیدگل که بناست مجموعه‌ای از «جهان‌های متفاوت نمایشی» باشد، اخیرا دو متن نمایشی از هنریک ایبسن درآمده است: «جان گابریل بورکمان» و «آیلف کوچولو». پیش‌تر در این مجموعه آثار مطرح ایبسن ترجمه شده بود ازجمله آنها، «وقتی ما مردگان سربرداریم» یا «جن‌زدگان». اما چنان‌که خودِ ایبسن نیز بارها گفته است مجموعه آثار او «یک کل پیوسته و منسجم» می‌سازند و تفسیر هر یک بدون درک ارتباط این کل پیوسته ناممکن است. بنابراین ترجمه و تفسیر تمام آثار ایبسن دستور کار مجموعه نمایشنامه‌های اخیر است و برای همین هر جلد جدا از ترجمه نمایشنامه، مقاله‌ای مفصل یا پیشگفتاری درباره آن اثر دارد که به تفسیر و نقد ایبسن و نمایشنامه‌هایش در یک پیوستار کلی می‌پردازد. «جان گابریل بورکمان و چرخه آگاهی ذهن در تاریخ» عنوانِ مقاله‌ای است به‌قلم بهزاد قادری، مترجم و محقق تئاتر که از زوایای مختلف به نمایشنامه «جان گابریل بورکمان» و دوره‌های مختلف نمایشنامه‌نویسی ایبسن اشاره دارد که از نظر قادری می‌توان آن را به چهار دوره تقسیم کرد شاملِ اشعار و نمایشنامه‌های ناسره دوران جوانی مانند «کاتیلین» و «شب جان قدیس». نمایشنامه‌های تاریخی و حماسی دوره دوم و بیست‌ویک‌سالی که دوره سوم آثار ایبسن است، از «ارکان جامعه» تا «هدا گابلر». و بعد، دوره چهارم و چهار اثر با شخصیت‌های اسطوره‌ای و نمادین که از «استاد سولنس معمار» آغاز می‌شود و با «وقتی ما مردگان سر برداریم» تمام می‌شود. ایبسن چنان‌که در این مقاله نیز آمده است، در شمارِ نویسندگان اواخر قرن هجدهم و سراسر قرن نوزدهم است معاصرِ چهره‌هایی چون گوته و شیلر و نیچه و داستایوسکی که دوران‌ساز بودند و «تاریخ در دستگاه فکری هگل و مارکس، البته با تفاوت فاحش دیدگاه آن‌ها درباره پایان آن، قامتی راست و عقلانی و همگانی داشت و تلاش و پیشرفت و تکامل و پیروزی سرنوشت گریزناپذیر آدمی بود. پس نوشتن به‌عنوان برنامه یا طرحی پیوسته و منسجم که باید در گذر زمان شکوفا می‌شد، بخشی از روح زمان بود» و ایبسن نیز از این قماش بود و به‌نظر مترجم، آنچه کار ایبسن را دلکش می‌کند تپیدن با این اندیشه‌ها بود و دوباره رِشتن آن‌ها. «جان گابریل بورکمان» در چهار پرده روایت می‌شود. از اتاق نشیمن خانم بورکمان. آراسته به شکوهی قدیمی و رنگ‌ورواباخته. این نمایشنامه در وهله اول ماجرای چندان غریبی ندارد. همه‌چیز آشناست. پدرِ بورکمان معدن‌کاری بوده و گاه او را با خود درون تونل‌های تنگ‌وتاریک معدن می‌برده است تا او بزرگ می‌شود و در مقام مدیر بانک برنامه‌های عمرانی بلندپروازانه‌ای را برای مدرن‌شدن جامعه در سر می‌پروراند. بورکمان در راستای همین اهداف ورشکستگی به‌بار می‌آورد و مردمی که در طرح او سرمایه‌گذاری کرده‌اند مال‌باخته و تنگ‌دست درمی‌مانند. از اینجا پای کارمندی جزء هم به زندگی او باز می‌شود، کارمندی تراژدی‌نویس که به دیدن بورکمان می‌آید و تکه‌هایی از تراژدی‌اش را برای او می‌خواند تا سرگرم شود. قادری بورکمان را در روزگار خودش آدمی آشنا می‌داند زیرا ورشکستگی یک سرمایه‌گذار با آمیزه‌ای از استعداد و نبوغ در بافت تاریخی اروپای صنعتی قرن نوزدهم که علاقه به بانکداری و تجارت داشت فراگیر می‌شد، پدیده‌ای آشنا بود و این تلاش، ته‌رنگی از ناپلئون‌باوری آن دوره درباره انسان به‌عنوان «اراده‌ای سرکش» داشت، یا رنگی از «انسان تاریخ‌سازِ» توماس کارلایل یا باور «انسان برتر» نیچه. به‌هرتقدیر ایبسن در این اثر خود نیز از دو مفهومِ آزادی و ضرورت در صحنه زندگی سخن می‌گوید که همواره با هم سر ناسازگاری دارند و در آثار نمایشی ایبسن هم‌زمان حضور پیدا می‌کنند.



نمایشنامه دیگری که بهزاد قادری در این مجموعه از ایبسن ترجمه کرده است «آیلف کوچولو» نام دارد و چنان‌که در پیشگفتار اثر آمده از سیر تکوین این نمایشنامه تقریبا چیزی در دست نیست. درون‌مایه این نمایشنامه ایبسن مانندِ «عروسک‌خانه» و «جن‌زدگان» و «هدا گابلر» مسئله ازدواج است. ازدواج به‌شکلی که تمدن رویش فشار آورده و پیچیده‌اش کرده است. اینکه آیا انسان احاطه‌ای کامل بر پیمان‌های خود اعم از ازدواج دارد یا ممکن است گذر زمان همه‌چیز را تغییر دهد، ازجمله مسائلی است که ایبسن در این‌دست نمایشنامه‌هایش با آن‌ها درگیر است. پژواک سخن نیچه در «آیلف کوچولو» مشهود است، اینکه آن کیفیت‌های آرمانی که با عینک خوشبین عشق در معشوق می‌بینیم از میان خواهد رفت و اگر بناست جلوِ فاجعه را بگیریم باید با کیفیاتی در پسِ ظواهر به خشنودی رسید. «هر طرف قرارداد باید با تغییر مدام در بندهای این قرارداد موافقت کند، زیرا بدون چنین انعطافی قرارداد چندان دوامی نخواهد یافت.» از دید قادری این فلسفه آیلف کوچولو است، البته «اگر بتوان گفت آثار ایبسن اصلا تزی دارد.» آیلف کوچولو روایت ساده‌ای دارد. یا به‌تعبیر مترجم آن، این اثر رخداد زیادی ندارد و اصلا این اثر با رخداد سروکاری ندارد و بیشتر به حالات ذهنی و درونی می‌پردازد و ازاین‌رو قادری چنین رأی می‌دهد که در شرایط فعلی درام، به‌نظر می‌رسد این اثر به آزمایشگاه روانشناسی تعلق داشته باشد تا به عالم تئاتر، و شاید ماجرا اصلا چیز دیگری است. چون آشکار است که جریان امور در تئاتر از کردار به‌سوی حالات ذهنی می‌رود. به‌هرتقدیر، ایبسن در «آیلف کوچولو» چنان گام رو به جلو برداشته که دنیا آمادگی پیروی از او را نداشته باشد. ازاین‌رو شاید از دید کسی که اتفاقی گذرش به تئاتر می‌افتد، «صحنه‌های این اثر آکنده از حرف‌های خسته‌کننده و بی‌ربط باشد اما از دید کسی که به تئاتر علاقه‌مند است این حرف‌ها بی‌نهایت جالب و برانگیزاننده‌اند.» با تمام نظرات متفاوتی که نسبت به این نمایشنامه ایبسن وجود دارد، کسانی چون برنارد شاو آن را اثری فوق‌العاده قوی می‌خوانند و کسانی چون مک‌فال نیز این اثر را نوعی پیروزی هنر می‌دانند.

عطف

علیه آرمان‌شهر

ماتئی ویسنی‌یک از نمایشنامه‌نویسان فرانسوی رومانیایی‌تبار است که از سال‌ها پیش به‌واسطه ترجمه برخی آثارش در ایران شناخته می‌شد. «پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی»، «داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد»، «سه شب با مادوکس»، «ریچارد سوم اجرا نمی‌شود» از جمله آثار ویسنی‌یک‌اند که پیش از این به فارسی ترجمه شده بودند. به‌تازگی نیز نمایشنامه‌ای با عنوان «چگونه تاریخچه کمونیسم را برای بیماران روانی توضیح دهیم؟» با ترجمه ملیحه بهارلو در نشر کتاب‌فانوس به چاپ رسیده است. ویسنی‌یک که تجربه مهاجرت اجباری و گریختن از بلوک شرق را داشته است، در این نمایشنامه موقعیتی عجیب و قابل‌توجه را به تصویر کشیده است. ویسنی‌یک در این نمایشنامه بر روی یکی از مسائل حکومت‌های توتالیتر دست گذاشته و نشان داده که در این جوامع همه چیز از زاویه سیاست و قدرت مورد توجه قرار می‌گیرد، حتی بیماری بیماران روانی. ویسنی‌یک در ابتدای نمایشنامه در مورد تجربه حکومت شوروی نوشته: «صد میلیون زندگی؛ این قیمتی‌ست که مردم مجبور شدند بپردازند تا تنها یک آزمایش انجام شود: تلاش برای ساختن آرمان‌شهر کمونیست. مایه شگفتی‌ست که این آمار هولناک و فروپاشی ناگهانی کمونیسم در اروپای شرقی، آفریقا و جاهای دیگر، آن‌طور که نازیسم را بعد از جنگ جهانی دوم محکوم کرد، کمونیسم را پای میز محکمه نکشاند. با شروع محاکمه‌ها در نورنبرگ و پاک‌سازی آلمان از نازی‌ها و به دنبال آن، با هزاران کار نظری، کتاب، فیلم و برنامه تلویزیونی، نازیسم به‌عنوان نمونه و سرمشق بازخواست و محکوم شد. فهرست قاتل‌های نازی کامل است. این موضوع چه زمانی در مورد قاتل‌های کمونیست صدق خواهد کرد؟ محاکمه کمونیسم هنوز شروع نشده است و مدافعان جناح چپ هنوز با صدای بلند اعلام نکرده‌اند که اشتباه کرده‌اند. احمقانه‌ترین استدلالی که مدافعان آرمان‌شهر کمونیست از آن حمایت می‌کنند این است که خود نظریه به خودی‌خود درست بود؛ اما اشتباه اجرا شد. به بیان دیگر افرادی چون استالین، مائو، کاسترو یا چائوشسکو قسمتی از سیستمی را که در تئوری بدون عیب و نقص ساخته شده بود، اشتباه اجرا کردند. چند نفر دیگر باید می‌مردند تا بالاخره متوجه شوند که مفهوم آرمان‌شهر، در اصل، توتالیتاریسم را توسعه می‌دهد؟ آرمان‌شهری که هدفش حل‌کردن همه مشکلات انسان‌ها است، فقط می‌تواند یکی از گونه‌های دیکتاتوری باشد. انسان، بنا به ماهیت خود، اگر آرزوی ایجاد آرمان‌شهر را در سر نداشته باشد احساس خفگی می‌کند؛ اما در عمل، این آرمان‌ها منجر به فاجعه می‌شود. آیا ممکن است بین این دو نهایت حد وسطی پیدا شود؟» ویسنی‌یک می‌گوید بر اساس این پرسش‌ها و این ایده‌ها به سراغ نوشتن نمایشنامه «چگونه تاریخچه کمونیسم...» رفته است.

چگونه تاریخچه کمونیسم را...

ماتئی ویسنی‌یک

ترجمه ملیحه بهارلو

نشر کتاب فانوس

نگاه

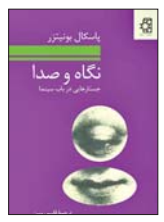
نگاهی به کتاب «نگاه و صدا» نوشته پاسکال بونیتزر

ماهیچ، ما صدا، ما نگاه

شاهپور عظیمی

در ادبیات نوشتاری و دنیای کتاب‌های سینمایی، مانند دیگر کتاب‌ها که مخاطبان‌شان هرروزه آب می‌روند و از تعدادشان کاسته می‌شود، دانشجویان دانشکده‌های سینمایی ما نیز، اکنون توجه کمتری به کتاب‌های تئوریک نشان می‌دهند، هرچند هنوز نام‌هایی مانند ژان لوک گدار، ژان ماری اشتراب (با این‌که سالیانی است که دیگر فیلمی نمی‌سازد) یا سرگئی آیزنشتاین، برای جویندگان واقعی سینما جذابیت دارند. این جذابیت را ما به‌عنوان عشاق سینما مدیون نویسندگان سینمایی و منتقدانی هستیم که خیلی پیش از این‌که وارد ساحت سینما بشویم و به آن عشق بورزیم، با نام‌های بزرگ آشنا شده و برای ما از آن‌ها نوشته‌اند. خوشبختانه در ادبیات نوشتاری ما گروه نویسندگان کایه دو سینما اقبال بیشتری یافته و از نویسندگان سینمایی دیگر شناخته‌شده‌تر هستند. کسانی مانند آندره بازن، پدر معنوی نویسندگانی- و بعدها کارگردانانی- مانند فرانسوا تروفو، و یا اریک رومر، خود گدار، ژاک ریوت و البته نویسنده و منتقدی مانند پاسکال بونیتزر که چند اثرش از جمله «نگاه و صدا» به ترجمه قاسم روبین، «تمرین فیلم‌نامه‌نویسی» به‌همراه ژان کلود کریر با ترجمه نادر تکمیل‌همایون و مقالاتی مانند «فیلم‌نامه و تخیل»، «آیا فیلم‌نامه اصیل وجود دارد» از وی به فارسی ترجمه شده است. بونیتزر در کمال تعجب شاید، تنها به حرفه نقدنویسی بسنده نکرده و به‌عنوان بازیگر، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان در سینمای فرانسه شناخته می‌شود.

«نگاه و صدا» که در ۱۳۹۳ از سوی نشر ناهید منتشر شده، مجموعه‌ای است از مقالات بونیتزر که در چهار بخش «سینما»، «فیلم‌سازان»، «بازگشت» و «فیلم‌ها» تنظیم شده است. در بخش «سینما» و نخستین مقاله، بونیتزر به فضای بیرون از صحنه یا همان فضای خارج از قاب می‌پردازد. بر اساس سیاق حاکم بر فضای کایه دو سینمای دهه ۱۹۴۰ که بازن و دیگر دوستانش به واقعیت‌گرایی در سینما و عمق میدان و نمای بلند علاقه‌مند بودند، بونیتزر نیز به این جریان پیوسته و به یکی از وجوه فلسفی سینما می‌پردازد که همانا حضور تصویر تک‌بعدی بر روی پرده‌ای دوبعدی است که سرانجام در چشم تماشاگر به تصاویر سه‌بعدی و همراه با حرکت تبدیل می‌شوند. بونیتزر در این بخش به نظرات نوئل بورج (یا آن‌طور که روبین خوانش فرانسوی‌اش را آورده: توئل بورش) درباب فضای خارج از قاب و گسست و تداوم زمان می‌پردازد که برای خوانندگان پیگیر سینما که ذات سینما و فلسفه وجودی تصویر برای‌شان اهمیتی بنیادین دارد، بسیار قابل توجه است.



بونیتزر در مقاله «وحوش در عالم واقع» به پرده نمایش می‌پردازد: «به غشای شفاف تابانی که روی آن، واقعیت جاری چشم را اغوا می‌کند» (ص۵۲) و نتیجه می‌گیرد که سینما با عالم واقع سروکار دارد و از طریق دهان بلعنده‌ای به نام دوربین به چیزی تجسم می‌بخشد که حاصل عالم خواب و رویا نیست. وی در بخش دوم کتاب به گدار، اشتراب و «اعتصاب» ساخته آیزنشتاین می‌پردازد و شخصیت‌پردازی و شاکله‌های فیلم را دارای نظامی اساطیری می‌داند. او در بخش دیگری از کتاب و به بهانه فیلم «لاکمب لوسین» ساخته لویی مال به چشمه حیات نقد (ص۹۰) و دلالت ضمنی و معنا می‌پردازد و نقد را برقرارکننده نظم و عیان‌ساز معنا می‌داند که در نوع خودش این تعریف تازه و جذابی از نقد فیلم می‌تواند باشد. بونیتزر در نگاه پدیدارشناسانه‌اش از سینما به «درها» می‌پردازد و آن را در سینمای روایی کلاسیک تمهیدی برای گذار از یک پلان به پلان دیگر می‌داند. «ممانعت از دیدن و نقض‌کردن نگاه، نقشی است که درها در سینما ایفا می‌کنند و درعین‌حال، برانگیختن و سوق‌دادنِ میل دیدن هم از ویژگیِ همین درهاست... در صحنه موسوم به تئاتر ایتالیایی رفتن به آن‌سوی در برای دیگران (تماشاگران: افراد متفرقه) ممنوع است، لابد برای همین است که در عرصه سینما در به صورت بت‌واره درآمده است، چون در عین این‌که رخصت و ورود می‌دهد، راه بر حقیقت و بدی می‌بندد» (ص ۱۰۹ تأکیدها از نویسنده است) بونیتزر در بخش فیلم‌ها به آثاری مانند آمارکورد (فلینی)، سرزمین موعود (میگوئل لیتین)، شبح آزادی (بونوئل)، آوای هند (مارگریت دوراس) و یا دنیای آثار آنتونیونی با عنوان «میل-کویر» می‌پردازد و کویر را چیزی می‌داند که فراخور سینما و مانند صحنه‌ای خالی است و آن را دکور و باسمه ندانسته بلکه ابژه تعبیر می‌کند و رفتن به کویر را پرداختن به خلاء، بی‌برگی آدمی، سرگردانی و مردن برای هیچ تعبیر می‌کند و تاروپود روایت‌های آنتونیونی را ساخته‌شده از همین چیزها می‌داند (ص ۱۶۰) شاید به عبارتی دقیق‌تر، مجموعه نقدها و تحلیل‌های سینمایی پاسکال بونیتزر را بتوان مجلد دیگری از سینما چیست دانست که بازن به نگارش درآورد. تفاوت دیدگاه بازن با بونیتزر درواقع به حیات این دو بازمی‌گردد (بونیتزر ۷۱ ساله هنوز در قید حیات است اما بازن بیش از شصت سال پیش درگذشت) بونیتزر آن‌قدر عمر کرده که بتواند آثار بزرگانی همچون فلینی، آنتونیونی و دیگرانی را تحلیل کند که برخی بازآفرینی همان دیدگاه‌هایی است که بازن پیرامون واقعیت و واقع‌گرایی در سینما داشته است. اما با یک تفاوت عمده که همانا نگاه پدیدارشناسانه بونیتزر به اشیاء و آدم‌ها در سینماست که بازن تقریبا هرگز مجال نیافت تا به آن‌ها اشاره کند. بونیتزر در کتاب «نگاه و صدا» با عنوان فرعی جستارهایی در باب سینما به علاقمندان جدی سینما و دانشجویان این رشته می‌آموزد تا نگاه‌شان را به این مقوله، چارچوب ببخشند. سینما از نظر کسانی مانند بونیتزر، دیوید بردول، نوئل بورج و دیگران آن‌قدرها اهمیت دارد که به فلسفه وجودی آن بپردازند.

بازار کتاب‌های سینمایی این روزها بیش از هر چیز دیگری انباشته از کتاب‌های اصطلاحا نفیس و چهاررنگ با مضامین سینمایی راحت‌الحلقوم است (فیلم‌های سرشناس سینمای جهان، بیوگرافی بازیگران زن و مرد سینمای جهان و غیره) و ناشران خصوصی کم‌تر تمایل دارند تا کتاب‌هایی جدی در زمینه سینما منتشر کنند. در چنین زمینه‌ای انتشار کتابی با محتوای «نگاه و صدا» که با اهتمام بخش خصوصی به دست ما رسیده، فرصت مغتنمی برای علاقه‌مندان جدی و دانشجویان سینماست که بتوانند با یکی دیگر از نظریه‌پردازان و منتقدان قدیمی سینمای جهان آشنا شوند و از بعدی دیگر و شاید حتی تازه به سینما نگاه کنند.

نگاه و صدا / پاسکال بونیتزر / ترجمه قاسم روبین / نشر ناهید