روزنامه شرق

ادبیات

جامعه حوصله تنش ندارد؛ گفت‌وگو با رضا میرکریمی — صفحه ۱۰

می‌دانم چه می‌خواهم؛ گفت‌وگو با ابراهیم ابراهیمیان — صفحه ۱۱

درباره «و مابقی همه سکوت بود»، امیرهوشنگ افتخاری‌راد — صفحه ۱۲

عکس: نازنین طباطبایی یزدی

یادداشتی درباره «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» تام استوپارد

خون، اجباری است

امیر جلالی

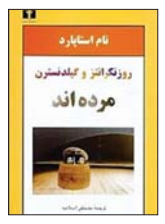
در ۱۹۶۷ تام استوپارد، «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» را برای اجرا در تئاتری دانشجویی می‌نویسد و نخستین اجراهای آن هم چندان مقبول تماشاچیان واقع نمی‌شود. حدودا شش هفته طول می‌کشد تا ارزش‌های نمایش‌نامه مستقل از کیفیت اجرا به چشم بیاید و منتقدان دریابند که شاهکاری متولد شده است. سرانجام در آوریل ۱۹۶۷ مجددا در نشنال‌تئاتر لندن به صحنه می‌رود. منتقدان در آغاز اندکی سردرگم بودند، نمی‌دانستند نمایش‌نامه استوپارد را در کدام طبقه‌بندی از آثار و جریان‌های تئاتری آن زمان قرار بدهند. تام استوپارد برای نوشتن «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» شش سال وقت صرف کرده بود. مبنای نمایش «هملت» شکسپیر است که این‌بار از منظر دو شخصیت فرعی کم‌اهمیت اثر شکسپیر مجددا بازنویسی می‌شود. این دو که از رفقا و هم‌درسی‌های هملت در ویتنبرگ هستند هیچ‌وقت جدی گرفته نمی‌شوند. مرگ و زندگی آنها هیچ اهمیتی ندارد. از این منظر استوپارد، پیش‌بینی شگفتی را در دل اثر خود جای داده بود. کم‌تر از یک‌سال بعد با شروع اعتراضات دانشجویی ۶۸، اروپا دچار بحران تازه‌ای شد که «رزنکرانتزها و گیلدنسترن»های پس از جنگ جهانی دوم ترتیب داده بودند. آنها دیگر نمی‌خواستند بازیگران ناچیز و کم‌اهمیت صحنه نمایشی بزرگ باشند. علاوه‌براین استوپارد از تحولات ادبی و هنری نیمه دوم قرن بیستم تا حدممکن الهام گرفته بود. تی.اس.الیوت در شعر بلند «ترانه عاشقانه آلفرد جی پروفراک»، پروفراک قرن‌بیستمی سردرگم را با شاهزاده هملت مقایسه می‌کند. در بخشی از شعر پروفراک به‌صراحت اعلام می‌کند که شاهزاده هملت نیست و قرار هم نبوده که شاهزاده هملت باشد. او یکی از شخصیت‌های فرعی نمایش است، کسی که یکی دو صحنه ظاهر می‌شود و جملاتی بر زبان می‌آورد و بعد ناپدید می‌شود. پروفراک الیوت، با دلقک‌های درباری شکسپیر قرابت بیشتری حس می‌کند. استوپارد، در نمایش‌نامه دو شخصیت شبیه به پروفراک قرن‌بیستمی را از دل متن شکسپیر بیرون می‌کشد و تراژدی را به لودگی و هجو روابط مبتنی‌بر قدرت‌مداری مبدل می‌کند. در همان سال ۶۷ رونالد برایدن در «ابزرور» نقدی بر نمایش‌نامه استوپارد می‌نویسد و آن را با «تبصره ۲۲» جوزف هلر مقایسه می‌کند. اما شخصیت‌پردازی رزنکرانتز و گیلدنسترن حامل تأثیرپذیری از اثر مهم دیگری هم هست: «در انتظار گودو»ی بکت. درواقع، استوپارد پرسش بکتی مهمی را مطرح کرده بود که پاسخ آن به سلسله‌ای از تحولات نظری در بریتانیا منجر شد. بعد از در انتظار گودوی بکت، تئاتر قدیم را چگونه می‌توان تماشا کرد و از متن‌های کلاسیک چه تصوری می‌توان داشت؟ رزنکرانتز و گیلدنسترن، ولادیمیر و استراگون‌هایی شکسپیری‌اند که هملت را از ژانر تراژدی خارج می‌کنند و آن را به شکل نمایشی کمیک و لوده‌بازی درمی‌آورند.

هملت به روایت استوپارد، اعتراضیه سیاسی آشکاری بود بر فضای حاکم بر جامعه آنگلوساکسون پس از جنگ. آنتونی جنکینز در کتاب «تئاتر تام استوپارد» به‌روشنی شرح می‌دهد که در آغاز دهه شصت رابطه جامعه و دولت به شکل رابطه‌ای بازی‌گونه درمی‌آید. کم‌وبیش مردم متقاعد می‌شوند که حاکمان به کارها و اموری جدی می‌پردازند و مردم هم در پی رفاه بیشتر تنها دغدغه سرگرمی دارند. بدین منوال، قهرمان‌ها هم به دو دسته تقسیم می‌شوند: قهرمانان جدی و قهرمانان شوخی. مثلا سیاست‌مداران و فوتبالیست‌ها هر دو در نظر افکار عمومی قهرمان‌های افکار عمومی به حساب می‌آیند؛ اما تفاوت این دو را متغیر جدیت و اهمیت تعیین می‌کند. به‌عبارتی، جامعه بین دو مقوله «کار» و «تفریح» دوپاره می‌شود. اصطلاح «اوقات فراغت» دقیقا در همین دوران مطرح می‌شود و سپس در سرتاسر جهان عالم‌گیر می‌شود و به شکل یکی از حوائج جمعی جامعه درمی‌آید.

تام استوپارد علیه تقابل برساخته جدیت/ شوخی و کار/ فراغت شوخی می‌کند. او با کلمه «بازی» بازی می‌کند. بازی را درست در قلمرویی نشان‌دار می‌کند که نمی‌توان به‌راحتی تکلیفش را روشن کرد. به همین دلیل نمایش‌نامه‌نویس، در بازی جدی «هملت» با بازی سرگرم‌کننده و خون‌آلودی اخلال می‌کند. آنتونی جنکینز ایده دستکاری و تغییر ژانر آثار شکسپیر را ماحصل سال‌ها آزمون و خطای استوپارد می‌داند. گویا در آغاز نویسنده در نظر داشته تا رزنکرانتز و گیلدنسترن را به نمایش‌نامه «شاه‌لیر» انتقال بدهد. اما این پروژه به دلایلی مطبوع استوپارد واقع نمی‌شود. استوپارد می‌کوشیده تا آثار و فرهنگ جدی و هنر عالی آن زمان را به نحوی درآورد تا آن وقت «یک سالن پر از مردم بخندند». دو شخصیت اصلی نمایش، از قاعده بازی بی‌خبراند. «هملت» شکسپیر در حکم دستورالعملی است تا همگان طبق آن و در جایگاه ازقبل‌معلومشان ایفای نقش کنند. اما رز و گیل استوپارد از قانون حاکم بر بازی کاملا بی‌خبراند. در نتیجه در بازی نمایش حقیقتا بازی می‌کنند. عصیان این دو حول نتیجه‌گیری‌های اخلاقی، سیاسی و زیبایی‌شناختی حاکم بر آثار هنری است. آنها نمی‌توانند زندگی را به چشم درامی ببینند که قواعد آن از قبل تنظیم شده است. احتمالا به همین خاطر بسیاری از جملات این نمایش‌نامه در فرهنگ عامیانه بریتانیایی‌ها رواج یافته است. در فرهنگ نقل‌قول‌های آکسفورد بیش از ده نقل‌قول از آثار استوپارد آمده است که شش مدخل آن به «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» اختصاص دارد. یکی از این نقل‌قول‌ها تعریف تازه استوپارد از تراژدی است:«پایان بد ناخوشایند، پایان خوش توام با بدشانسی. معنای تراژدی این است». به ظاهر این تعبیر نمی‌خورد که عموم مردم به آن علاقه نشان دهند. اما استوپارد دو شکل از تراژدی را در هم ممزوج کرده است و احتمالا همین طنز گزنده او است که بر سر زبان ها افتاده است. تراژدی هم‌زمان هم پایان بد ناخوشایند کسانی است که قاعده بازی را از قبل پذیرفته‌اند و هم پایان خوش حذف‌شدگانی است که بخت با آنها یار نیست.

در یکی از دیالوگ‌ها رز خطاب به گیل می‌گوید: «من اگر جای تو بودم درباره‌اش فکر نمی‌کردم. فقط افسرده‌ات می‌کند. (مکث) ابدیت فکر وحشتناکی است. منظورم این است که به کجا می‌کشد؟[...] ما اصلا به حساب نمی‌آییم. ما آن‌قدر اینجا می‌مانیم تا علف زیر پایمان سبز شود، اما آنها نمی‌آیند». (ص۷۹) استوپارد بین دو مفهوم از بازی تمایز قائل می‌شود؛ یکی از «بازی» ها معادلی است برای «play» که در زبان انگلیسی به بازی بدون قاعده و اراده قبلی اطلاق می‌شود. این کلمه در مورد تئاتر و هنر نمایش نیز به کار می‌رود. درعین‌حال «بازی» معادل «game» هم هست. استوپارد دو شکل از بازی را به هم آمیخته است تا نشان دهد که بازی برای همه یکسان پیش نمی‌رود. رز و گیل با هم‌درس سابقشان- شاهزاده هملت- به یکسان بازی نمی‌کنند. هملت از قواعد بازی تبعیت می‌کند و این دو از همه‌جا بی‌خبرانند. از وجه تسمیه نمایش‌نامه نیز چنین برمی‌آید که این دو قبل از شروع نمایش هملت مرده به حساب می‌آمده‌اند و مرگ و زندگی‌شان هیچ ارزشی ندارد. به بیان دیگر، چه کسی قاعده بازی را تنظیم می‌کند و اگر کسانی نخواهند یا نتوانند مطابق قاعده بازی کنند، اساسا چرا پایشان به نمایش باز می‌شود؟ استوپارد این پرسش را بدین نحو پاسخ می‌دهد که بازی بزرگان بدون اتلاف و انهدام بی‌خبران از قاعده بازی شکل نمی‌گیرد. او به‌خوبی نشان می‌دهد که بدون رز و گیل هیچ تراژدی هملتی امکان‌پذیر نمی‌شود. این درست که هر دو شخصیت‌هایی فرعی هستند، اما بدون حضور آنها و قربانی‌شدنشان تراژدی موضوعیتی پیدا نمی‌کند. استوپارد در سیر بازسازی وقایع «هملت» نشان می‌دهد که ما هم‌زمان نه یک بازی بلکه دو بازی را شاهدیم. بازی اول، متعلق به درباری‌ها و نقش‌های اصلی است. این نمایش با قواعد و رسوم خاص خودش طرح‌ریزی شده است. بازی دوم متعلق به کسانی است که به تعبیر مصطلح داخل بازی به حساب نمی‌آیند اما در نمایش نقشی برعهده دارند. رزنکرانتز و گیلدنسترن در زمره بازیگران این نمایش دوم‌اند.

«هملت» شکسپیر نمایش در نمایش است. شاهزاده دانمارکی برای آنکه قاتلان پدرش را افشا و رسوا کند نمایشی ترتیب می‌دهد که چیزی نیست به‌جز آنچه از پیش شاهدش بوده‌ایم. بورخس در مقاله‌ای به تفصیل شرح داده است که اگر نمایش هملت و بازیگران به آشوب کشیده نشود، هملت‌های تودرتو آن‌قدر ادامه می‌یابند و در هم تکثیر می‌شوند که هیچ وقت این تراژدی پایان نمی‌یابد. ولی استوپارد، کار بازیگران گروه نمایش هملت را امتزاج خون، عشق و مکتب سخنوری می‌داند. بازیگران آزادند تا ترکیب هرکدام از این سه عنصر تراژیک را خودشان تعیین کنند. در بدو امر چنین به نظر می‌رسد که



رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند
تام استوپارد
ترجمه مصطفی اسلامیه
نشر نیلوفر

هرکس حق انتخاب دارد. استوپارد این فانتزی را با تأکید بر قواعد از قبل معلوم بازی در هم می‌شکند:« ...من می‌توانم برایتان خون و عشق را بدون سخنوری اجرا کنم، و می‌توانم هر سه را هم‌زمان یا به ترتیب اجرا کنم. اما نمی‌توانم برایتان عشق و سخنوری را بدون خون اجرا کنم. خون اجباری است-می‌دانید، همه‌شان خونین‌اند.» (ص۳۵)

وجه دیگر نمایش‌نامه استوپارد حول این محور است که در میانه کارزار آدم خوب‌ها و آدم بدها گروه سومی را تعریف می‌کند که در رقابت هیچ نقشی برعهده آنان نیست. برای رز و گیل پیروزی یا شکست هملت تأثیر چندانی در سرنوشتشان ندارد. این دو در فاصله تولد و مرگشان هیچ غایتی را دنبال نمی‌کنند. در نمایش می‌بینیم که هر دو خیال می‌کنند در جعبه‌ای حبس شده‌اند. یکی‌شان خیال می‌کند که در جعبه زیستن هرچه باشد بهتر از مردن است و دیگری دچار این تصور است که آن‌قدر در جعبه می‌ماند تا بمیرد. اگر ولادیمیر و استراگون از بخت وقت‌کشی برخوردارند، این دو می‌دانند که در اثر شکسپیر ابدی‌اند. هیچ وقت از بازی خارج نمی‌شوند. سؤال رزنکرانتز و گیلدنسترن با سؤال مابقی نقش‌های نمایش‌نامه متفاوت است. آنها می‌خواهند بدانند که چرا به این سرنوشت محکوم شده‌اند. اینها بازیگران بدی هستند که نه در گروه عوام‌الناس قرار می‌گیرند و نه نقش مؤثرتری به آنها محول می‌شود. بازیگر می‌کوشد تا به آنها فلسفه زندگی یاد بدهد، ولی به خرجشان نمی‌رود:« ما کم‌وبیش به کارهای معمول می‌پردازیم، ولی وارونه. ما کارهایی را روی صحنه انجام می‌دهیم که قرار است پشت صحنه اتفاق بیفتد. که این یک جور دست و دلبازی است، اگر توجه کرده باشید هر راه خروجی یک راه ورود به جایی است». (ص۲۹) از توضیح بازیگر برای رز تا حد زیادی فرمول کار استوپارد معلوم می‌شود، او می‌خواهد با جابه‌جاکردن خروجی‌ها و ورودی‌های درام الیزابتی، راه را برای دو باسترکیتون وقت‌نشناس باز کند. به همین دلیل هم اگر در تراژدی، قانون نمسیس همه نقش‌های مهم را به نیستی می‌فرستد، این قاعده در مورد این دو به اجرا در نمی‌آید. این دو نمی‌میرند، زیرا از آغاز نمایش زنده نیستند. برای همین هم شکسپیر برای زندگی‌شان هیچ ارزشی قائل نبوده است. این دو مرده‌هایی هستند که سعی می‌کنند با تغییر کاربست قوانین درام جایی پیدا کنند: «برای ما، مردن شاعرانه نیست، و مرگ این نیست... غیبت حضور است... نه چیزی بیشتر... زمان بی‌پایان هرگز بازنگشتن... و مرحله‌ای که شما نمی‌توانید ببینید، و وقتی باد به آن می‌وزد، هیچ صدایی ندارد». (ص۱۴۲) استوپارد موفق شده است دو شخصیت فرعی «هملت» را طوری عرضه کند که ما با تیپ شخصیتی متفاوتی در جهان شکسپیری روبه‌رو می‌شویم. شخصیت‌هایی که نه مختارند تا به دلخواه زندگی کنند و در قبال وضعیت به چیزی متعهد شوند و نه هیچ تقصیری دارند. تنها گناه آنها این است که در لحظه مقتضی «نه» نگفته‌اند: «اسم‌های ما را در یک سپیده دم فریاد زدند...یک پیام... یک احضار... باید لحظه‌ای بوده باشد، در آغاز، جایی که ما می‌توانستیم بگوییم-نه. اما به‌هرحال این فرصت را از دست دادیم». (ص۱۴۳)

مصطفی اسلامیه در پاییز ۱۳۸۱ «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» را منتشر کرده است. تام استوپارد زمانی به فارسی‌زبان‌ها معرفی شد که بیش از سه دهه از اولین اجرای این نمایش می‌گذشت و فضای مجازی مثل این روزها فراگیر نبود و نفس تازه‌بودن یک کتاب دلیلی نمی‌شد تا مترجمی آن را دست بگیرد. اسلامیه در زمره آن دسته از مترجمان و نویسندگانی بود که تن به تخصصی‌شدن و کار کارشناسی‌کردن نمی‌داد. در همه حوزه‌ها سرک می‌کشید و با شادمانی هرچه را می‌پسندید و لازم می‌دید، می‌نوشت و ترجمه می‌کرد. آن‌طور که از مقدمه «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» برمی‌آید، اسلامیه در ترجمه با مشکل مهمی دست‌وپنجه نرم می‌کرده است. در نثر و لحنی که برای ترجمه برگزیده است، فضای نمایش‌نامه «هملت» شکسپیر را به زبان عامیانه درآورده است. در اصل متن انگلیسی استوپارد کم‌وبیش به زبان شکسپیر وفادار است. ولی اسلامیه نمی‌توانسته با رجوع به زبان فرزاد یا به‌آذین، از پس طنز استوپارد برآید. اما زبان عامیانه‌ای که او به کار برده است، تنها از تمهیدات شکسته‌نویسی بهره نمی‌برد. این زبان حقیقتا عامیانه به همان معنایی است که مدنظر استوپارد بوده است. اسلامیه رزنکرانتزها و گیلدنسترن‌هایی ایرانی و فارسی‌زبان را تخیل کرده و با زبان آنها نمایش‌نامه را ترجمه کرده است. بااین‌همه در دامچاله بومی‌سازی ترجمه هم گیر نیفتاده است. می‌توان گفت که او با تکیه بر توانایی و استنباط شخصی‌اش از امکانات فارسی این راه را پیموده است. در تالیفات اسلامیه این توانایی او آشکارتر است. مثلا در نمایش‌نامه رضاخان ماکسیم، او لحن و تعابیر و دایره واژگانی خاصی را به شخصیت رضاخان بخشیده است که کمتر در بین فارسی‌نویسان این سال‌ها نظیرش پیدا می‌شود. رضاخان اسلامیه موجود بددهنی است که تصمیمات ابلهانه می‌گیرد و اطرافیانش را می‌ترساند. به‌جز سابقه و تجربه در تالیف، اسلامیه با متون کهن زبان فارسی به‌خصوص قصه‌های کهن از «هزار و یکشب» گرفته تا «شاهنامه» آشنایی و تسلط شگفتی داشت. به همه حوزه‌های هنر سرک می‌کشید. سینما را سایه‌به‌سایه تعقیب می‌کرد. و کتاب‌خوان قهاری بود. به‌جز این مهارت‌ها، خلقیات کم‌نظیری داشت. آنها که از نزدیک با او روبه‌رو شده‌اند می‌دانند که اسلامیه بیشتر از هر منتقدی به تجربه‌های ناتمام، ناکام و شکست‌خورده‌اش اشاره می‌کرد و در کارهای قبلی‌اش تأملی سخت‌گیرانه روا می‌داشت. چاره همه مشکلات را در زیادترخواندن و کار بیشتر می‌دانست. ناملایمات حریفش نبود. در دولت قبل، وقتی اجازه تجدیدچاپ «رضاخان ماکسیم» را لغو کردند، اسلامیه خم به ابرو نیاورد. می‌خندید و می‌گفت: «گفته‌اند رضاخان زیادی بی‌ادب است!» مساله اسلامیه در ترجمه اثر استوپارد یادآور معضلی است که عبدالحسین نوشین حین ترجمه «اتللو» با آن روبه‌رو بود: «...اگر امروزه متورانسن‌ها (metteurs en scene) بخواهند پیس‌های شکسپیر یا معاصران او را به همان شکل که در زمان خودشان نمایش می‌داده‌اند روی سن بیاورند موافق ذوق و انتظار تماشاچی امروزه نخواهد بود. زیرا تکنیک نوین تئاتر چشم و ذوق تماشاچی را به میزانسن (mise en scene)ها و دکورهای ساخته و نقاشی‌شده عادت داده است. و اگر بخواهند آن پیس‌ها را همان‌طور که نوشته شده با تکنیک و دکورهای جدید نمایش دهند غیرممکن است». مترجم استوپارد هم از یکسو باید لحن نمایش را به مخاطبان القا می‌کرد و حس طنز را برمی‌انگیخت و از سوی دیگر به اقتضای سبک و فضای اثر، باید جهان شکسپیری را در پس‌زمینه حفظ می‌کرد. به تعبیر نوشین، میزانسن و متورانسن سازگار با هم باید پیش می‌رفتند. اسلامیه در ترجمه اثر استوپارد، شگرد سهل و ممتنعی را پیش گرفته بود. استثنائا شاید جملات پایانی نمایش‌نامه از زبان هوراشیو، شگرد کار مترجمش را نیز آشکار کنند: «اجازه بدهید به جهانیانی که هنوز بی‌خبر مانده‌اند بگویم که این‌همه چطور پیش آمد: پس شما سخنانی از اعمال شهوانی، خونین و غیرطبیعی خواهید شنید، از داوری‌های اتفاقی، قتل‌های تصادفی، از مرگ‌هایی به زبردستی و ناگزیری، و با این عاقبت، نیت‌های به‌خطارفته بر سر نیت‌کنندگان آن فرود آمده است: این‌همه را من به‌راستی می‌توانم بازگویم».

نگاه

تاریخ تعظیم می‌کند

درست در همین دوران که ادبیات ما از هرگونه مواجهه خلاقانه و به‌دور از بازنمایی با تاریخ طفره می‌رود، بازخوانی آثار و مرور کارنامه کسانی چون مصطفی اسلامیه ضرورت بیشتری پیدا می‌کند، چراکه از غیاب این پیوند خلاقانه خبر می‌دهد. اسلامیه دست‌کم در تمام تألیفاتش ردی از لحظه‌ای تاریخی یا شخصیتی ناتمام در تاریخ را پی گرفته است. اسلامیه همچون روشنفکران هم‌نسلش در چند قالب نوشته است: زندگی‌نامه، ترجمه، نمایش‌نامه و رمان. او که خود با مکان‌های دوران‌سازی چون دارالفنون و انتشارات فرانکلین نسبت داشت، در سه دهه اخیر در انزوای خود نشست و کار کرد و نوشت و جز در جلسات و محافل خصوصی در خانه خود و دوستانش، چندان حضور دیگری در عرصه عمومی نداشت. او در این مدت تنها با آثارش با جامعه ادبی و مردم سخن گفت. اهل مطبوعات و مصاحبه هم نبود اما در یکی از معدود گفت‌وگوهایش به‌مناسبت انتشار «رستم و سهراب» و ترجمه «اویدیوس» گفت، حرف‌زدن از کتاب‌هایی را که مهمیزی می‌شوند، اثری که محدود شده، بی‌معنا می‌داند. اسلامیه در حوزه ترجمه کتاب‌های مهمی درباره هنر و به‌ویژه تئاتر و نمایش‌نامه دارد. «تئاتر تجربی: از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک» نوشته جیمز روز-اونز، «اویدیوس» سنکا، «چهار نوشته درباره کوبیسم» از آپولینر، «تاریخ هنر مدرن: نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم» از آرناسون، «رزنکرانتز و گیلدنسترن» از تام استوپارد، دو ترجمه مهم از ساراماگو، نویسنده‌ای که اسلامیه معتقد بود در نوشته‌هایش به تمام حوزه‌ها سرک می‌کشد و به‌این خاطر ترجمه آثار این‌دست نویسندگان با تفکر چپ، دشوارتر است: «بالتازار و بلموند» و «یادداشت‌ها». از دیگر آثار اسلامیه که از تألیفات مهم اوست دو زندگی‌نامه است درباره نیما و مصدق. و البته یک کتاب درباره دو نابغه تئاتر مدرن: ایسن و استرینبرگ. جدا از این ترجمه‌های دقیق و پرکار و زندگی‌نامه‌ها، اسلامیه چند نمایش‌نامه نیز نوشت. تئاتر از همان ایام جوانی یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های او بود، از زمانی که در رادیو همراه با چهره‌های مطرح تئاتر، به نقش‌خوانی پرداخت تا بعدها که متون تئوریک و پژوهشی و نمایش‌نامه‌های مهمی را ترجمه و حتی تألیف کرد. «رضاخان ماکسیم»، «ماجرای دیوید نیوسام» و «رستم و سهراب» نمایش‌نامه‌های او هستند که هریک با تکه‌ای از تاریخ معاصر ما سروکار دارند.

ادامه در صفحه ۱۲

سرخط

برای مصطفی اسلامیه
که «قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌اش» ریخت

بعضی نفراتِ اسلامیه

شیما بهره‌مند

گردآوری قطعه‌های پراکنده و کنار هم چیدن لحظه‌های فراموش‌ناشدنی سرگذشت آنان که با تاریخ مردم، با تاریخ هنر و ادبیات پیوند خورده‌اند. مصدق. نیما. حتا ایبسن و استریندبرگ. و اگر اسلامیه هنوز بود، شاید صادق هدایت. مصطفی اسلامیه، روایتگرِ زندگی افرادی «به‌معنای معمولیِ کلمه» نبود. مصدق: شخصیتِ اسطوره‌واری که از بالاترین قشر اَشرافیت قاجار برخاست، به پاریس و نوشاتل رفت، به میان مردم بازگشت و الهام‌بخش اعتماد و آگاهی هزاران آدمی شد که در بن‌بست استعمارزدگی خویش تا «یا مرگ یا مصدق» پیش رفتند. نیما: از نادر شاعران دوران معاصر که به‌شیوه حافظ همه دیده‌ها و تجربه‌های سیاسی و تاریخی دوران خود را در سروده‌هایش گنجاند. از چهره‌های تابناک دورانش که سوای کار کارستان‌اش در پهنه بیکران شعر به‌گفته اخوان ثالث «مردی بود مردستان.» انسانِ سراپا شاعری که هم در زمان اوج‌گیری جنبش جنگلی‌ها تفنگ به دست گرفت و هم در سال‌های سیاه استبداد پهلوی اول آموزگاری کرد، هم منظومه عاشقانه افسانه را سرود و هم تمام رویدادهای سیاسی تلخ را که به تن و جان تجربه کرده بود در نامه‌ها و یادداشت‌ها و شعرهایش بازتاب داد. استرینبرگ و ایبسن: دو چهره مهم و اثرگذار تئاتر مدرن که از سال ۱۳۳۶ با ترجمه دکتر مهدی فروغ از «پدر» و بعدتر «خانه عروسک و اشباح» پایشان به تئاتر ایران باز شد. همان سال‌ها که در کلاس فن بیان دکتر فروغ در اداره هنرهای دراماتیک، اسلامیه با نام و آثار این دو نابغه تئاتر آشنا شده بود. جایی در ضلع شمالی شاه‌آباد نرسیده به خیابان صفی‌علیشاه و میدان بهارستان که به‌نوشته اسلامیه محل رفت‌وآمد و کوشش‌های بزرگان دهه‌های بعدی تئاتر ایران بود -کسانی چون عزت‌الله انتظامی، علی نصیریان، رکن‌الدین خسروی، حمید سمندریان و بسیاری دیگر از چهره‌های نامدار تئاتر ایران. ایبسن و استرینبرگ، با تمام اختلافات و تفاوت‌ها در نگاهشان به زندگی و جامعه و مسائلش، در نیمه دوم قرن نوزدهم نمایش‌نامه‌هایی نوشتند که تئاتر و ادبیات نمایشی را به‌کلی دگرگون ساخت. آن دو برای نخستین‌بار مضامینی را به صحنه تئاتر کشاندند که تا آن زمان هیچ‌کس جسارت طرح آن را نداشت. اما صادق هدایت: آن‌طور که نزدیکانِ اسلامیه گفته‌اند جز دو چهره دوران‌ساز - مصدق و نیما - اسلامیه دلبسته هدایت نیز بود و شاید اگر فرصتی دست می‌داد زندگی‌نامه دیگری به سبک و سیاقِ «فولاد قلب»[1] و «به کجای این شب تیره»[2] می‌نوشت. آن‌طور که ژوزه ساراماگو در یادداشت‌هایش می‌نویسد، تمام کلماتی که ما بر زبان می‌آوریم، تمام حرکات و رفتار ما - چه کامل، چه ناقص- هر کدام می‌تواند به‌معنای قطعات پراکنده‌ای از زندگی‌نامه ناخواسته ما باشد تا شاید شاهدی باشند از دوره‌ای که مردان و زنان، نه‌فقط زندگی کرده‌اند بلکه نشانی، حضوری، تأثیری نیز از خود بر جای نهادند که تا امروز باقی مانده است. مصطفی اسلامیه مترجم «یادداشت‌ها»[3] نیز در تمام زندگی‌نامه‌هایی که نوشت به‌دنبال قطعات پراکنده زندگی آدم‌هایی بود که نشانی از خود بر جا گذاشتند که تا امروز تداوم داشته است. اگر از کارنامه کاری اسلامیه -که از تالیفِ رمان و نمایش‌نامه تا ترجمه نمایش‌نامه‌ها و مقالات و یادداشت‌ها در خود دارد- بگذریم و تنها خطِ زندگی‌نامه‌نویسیِ او را دنبال کنیم، با وجه مستمر و توأم با سماجتِ نویسنده/روشنفکریِ مواجه می‌شویم که به برخورد با تاریخ باور دارد و ازاین‌رو به چیدن تکه‌های ناتمامِ زندگی آدم‌های تاریخی و تاریخ‌ساز دست می‌زند. این درست که به‌قول هدایت «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید و حضور مرگ همه موهومات را نیست‌ونابود می‌کند و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خود می‌خواند.» نسلِ اسلامیه اما دورانی را سپری کرد که امر سیاسی در آن دوپاره شد و تاریخ یا فرهنگ در جایش نشست و همین امر آنان را به حاشیه راند. اما «امکانِ زندگی اقتضا دارد که وهمِ مردن (از هر سنخ) و ترس از مرده‌ها را از خود دور کنیم. باید فراموششان کرد وگرنه دچار جنون خواهیم شد.» گفتن، دیگر حکایت وجود نیست: حکایت عدم است. در این وضعیت است که بعضی نفرات از این نسل، با نیاز به نوشتن، همان «وظیفه اجباری نوشتن» خود را به درون جامعه پرتاب می‌کنند و با اتصال به تاریخ به‌نوعی پای سیاست را به میان می‌کشند، آنجاکه مخاطب با خوانشِ متفاوت از متن، نسبت‌هایی با وضعیت موجود را شناسایی می‌کَند. القصه، مصدق، نیما، ساراماگو، ایبسن و استرینبرگ، بعضی نفراتِ اسلامیه بودند که او درباره‌شان نوشت چون دلبستگی‌اش به آنها تا سالیان بسیار بر دوام ماند و او را به نوشتن از آنها واداشت. اسلامیه با نوشتن زندگی‌نامه مصدق و نیما پرتره‌ای تمام‌وکمال از آنان برای معاصران خود ترسیم کرد و نشان داد که اگر به‌قول نیما «قدما به خواب جاودانی رفته‌اند، ولی زمان حاضر است. جان دارد و با ما حرف می‌زند.» پس نویسنده باید برای احتیاجات ملتی که اکنون زنده‌اند چیز بنویسد. «نیما»ی اسلامیه تنها، شاعری نیست که سیمای شعر ایران را دگرگون ساخت، او کسی است که «در چهل‌وچند سالگی‌اش زمزمه کرد: به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را، و در آخرین سروده‌اش خبر داد: این من‌ام مانده به زندان شب تیره که باز، شب همه‌شب، گوش‌به‌زنگ کاروانستانم»، که «دو سال پس از برخاستن نفیر گلوله‌ای به دنیا آمد که به سلطنت پنجاه‌ساله شاهی پایان داد... پنجاه‌سالی که با کشتن امیرکبیر آغاز شد و با حراج ته‌مانده میراث رعایایش به پایان رسید.»

ادامه در صفحه ۱۲