دست آخر: حاشیه‌ای بر «هنرپیشه کیست، نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان» اثر دیدرو

سِلفی‌های مکتوب

شیما بهره‌مند

از آنچه بر سر ادبیات اخیر ما آمده است، یکی هم نادیده‌گرفتن این جدل تاریخی است که ادبیات/ هنر، «بیانِ» زندگی و واقعیت است، یا «بیانگرِ» آن. گزاره‌هایی از این‌دست که نسل نورسیده تجربه‌های نابی برای روایتِ دارد، یا همه ما حق روایت داریم، دست‌کم در دو دهه اخیر فضای ادبیات ما را تسخیر کرد. و البته هرچه گذشت این روند با وساطت نهادهای فرهنگی رسمی و سازمان‌ها و شرکت‌های وابسته و چندین نشرِ ازقضا غیررسمی یا خصولتی، نظام یافت. این‌طور نیست که نویسنده یا متفکری ایده بیان به‌جای بیانگری در ادبیات را بازشناسی کرده باشد یا برای معنا پیداکردن کلمات و زبان از ایده همجواری واقعیت و تخیل گفته باشد. این رویکرد، این بازگشت، به‌راستی بازگشت به پیش‌پاافتادگی، یا جهان معمول است نه بازگشت یا یک جهت‌گردانی به معنایی از چیزها که پیش از این، زبان با خشونتِ تخیل، واقعیتِ آن را دگرگون ساخته باشد. واقعیتِ صرف، بازنمایی و گزارش آن، و دست آخر بیانِ حس نویسنده، ادبیات داستانی این‌روزهای ما را رقم زده است. در این فضا بسیارند کسانی که می‌پندارند تجربه‌ای ناب از سر گذرانده‌اند و بدون فوتِ وقت باید آن را مکتوب کنند. این است که ادبیات ما بیان (اکسپرسیون) را به‌جای بیانگری (اکسپرسیو) نشانده است تا بیان‌های بیشتر و بیشتری تولید کند. حال آنکه این خط تولید ادبی با مکتوباتِ بی‌شمارش، راه را بر «ادبیات» که جز بیانگری نیست، بسته است. افت بی‌سابقه تیراژ کتاب تا پانصد/ ششصد نسخه نیز، از مخاطبِ اندک این حدیث‌نفس‌ها خبر می‌دهد.

درست زمانی که دیدرو نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان را در کتابِ «هنرپیشه کیست» مطرح کرد و از ایده «هنرپیشه بدون حس» سخن گفت، اهلِ هنر بر این باور بودند که صحنه، جز برای بیانِ حس هنرپیشه برپا نشده است. اما نظر خلافِ عرف دیدرو، هنرپیشگی را، تئاتر را و هنر را به‌ناگهان دگرگون ساخت. با این کتاب که به سبکِ نمایشنامه‌ای و در قالب دیالوگ میان دو نفر- این و آن- نوشته شده است، تاریخِ هنرپیشگی و هنر مسیر دیگری در پیش گرفت. «این: از هنرپیشه، نیروی رخنه‌گر می‌خواهم بی‌هیچ حساسیت، خواستار هنر تقلید همه چیزم، یا به تعبیر دیگر می‌خواهم او خود را به یک نهج با همه‌گونه منش‌ها و نقش‌ها تطبیق دهد. بی‌هیچ حساسیت.» دیدرو با پیش‌کشیدن نمایشنامه‌ها و نمایش‌های مطرح دورانش نشان می‌دهد که نبوغ فردی و حساسیت طبیعی ارتباط چندانی با هنرِ هنرمندان بزرگ از هر سنخی ندارد. و جز با کنترل حس و به نظم درآوردن آن، هنر خلق نخواهد شد. «آن‌که بر وجود ما دست می‌یابد، مرد تندخو و زودخشمی نیست که از خود بیخود است، این هنر تنها از آنِ کسانی است که بر نفس خویش چیره‌اند. به‌خصوص نمایشنامه‌سرایانِ بزرگ همان تماشاگران خستگی‌ناپذیر ماجراهایی هستند که در جهان مادی و معنوی پیرامون ایشان روی می‌دهد... شاعران بزرگ، هنرپیشگانِ بزرگ، و شاید به‌طور کلی برادرانِ بزرگ طبیعت، از هر طایفه که باشند، در عین برخورداری از موهبت، نیروی تخیلی جمیل، قوه تمییزی پرمایه، شمی لطیف، ذوقی بس استوار، آفریدگانی هستند کمتر از دیگران حساس. آنان به یک اندازه برای چیزهای بسیار آفریده شده‌اند، آنان بیش از آن به نگریستن، بازشناختن و سواد برداشتن سرگرمند که تأثیر و انفعال درونی شدیدی پیدا کنند. من پیوسته آنان را در حالی‌که مداد به دست و کاغذ به روی زانو دارند، می‌بینم.» دیدرو از این هم فراتر می‌رود. او معتقد است، غایت حساسیت است که بازیگران کم‌مایه می‌آفریند و فقدان مطلق حساسیت است که بازیگران بلندپایه می‌پروراند. دیدرو اما هنر تقلید هنرپیشه را چیزی جز تقلید صرف از طبیعت می‌داند. «اگر هنرپیشه‌ای با تأمل و غور در طبیعت انسانی، با تقلید همیشگی از سرمشقی رؤیایی، با نیروی خیال و حافظه بازی می‌کند، در همه نوبت‌های نمایش به یک حال باقی خواهد ماند؛ زیرا در مغزش همه چیز به سنجش درآمده، ترکیب و تلفیق شده، فراگرفته شده و نظام و آراستگی یافته است. هنرپیشه بزرگ پدیده‌ها را بررسی می‌کند، شخصیت برای او یک مدل است که در آن غور می‌کند و به یاری اندیشه و خیال، آنچه را که برای بهتر از آب درآوردن باید بر آن افزود یا کاست می‌یابد. و پس از اندیشه نوبت به بررسی واقعیات می‌رسد». دیدرو از خلالِ دیالوگ این و آن، منطق مسلمِ زمانه‌اش را درهم می‌شکند و اعلام می‌کند که «هنر بیان احساس نیست». این است دستاورد بزرگ دیدرو در عصر روشنگری که نه‌تنها در هنرپیشگی و هنر تئاتر، که در فاصله‌ای کوتاه با تمام هنرهای دیگر پیوند می‌خورد. درست همان‌طور که ژنه وی‌یو بولی در مقدمه کتاب «هنرپیشه کیست» -با ترجمه درخشان احمد سمیعی- می‌نویسد، نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان، تعلیقه‌ای است بر نظر خلاف عرف درباره انسان، دوگانگی، مضاعف‌بودن، حسی که آدمی در عین حال از دیگران و از خود دارد. مزیتی که خاصِ هنرپیشگان نیست و در مورد هر آن‌کس که بخواهد خالق و خلاق باشد مصداق دارد. از این‌روست که دیدرو اعلام می‌کند، همانا عدم حساسیت، شیوه آفرینندگی است. خالق اثر هنری هیچ کوکی خاصِ خودش ندارد. «یک هنرپیشه بزرگ نه پیانو است، نه چنگ، نه کلاوسن، نه ویولن، نه ویولنسل، او هیچ کوکی ندارد، لیکن کوک و آهنگی را برمی‌گزیند که درخور نقشش باشد و هر کوکی را تواند پذیرفت». پس هنرپیشگی بیانِ حس روی صحنه، یا حساس‌بودن نیست. «سخن بر سر این است که حساس‌بودن چیزی دیگر و احساس‌کردن چیز دیگر است. آن کار دل است و این کار عقل». دیدرو جدا از طرح نظریه خلاف عرف در این کتاب، با فرمِ اثر نیز نظریه‌اش را قوام می‌بخشد. از این طریق خود، هنرپیشه خود می‌شود تا اثبات کند که نوشتن نیز نوعی هنرپیشگی است، تفکر نیز نوعی هنرپیشگی است. او می‌نویسد «مرد حساس پیرو انگیزه‌های طبیعت است و جز به فریاد دل خویش کاری نمی‌کند. همین که این فریاد را آرام‌تر یا بلندتر کند، دیگر خودش نیست: هنرپیشه‌ای است مشغول بازی». هنرمند یا متفکر هم کسی است که بر خود چیره است، هنرش نظم و نظامی دارد و فریادش را آرام‌تر یا بلندتر می‌کند، چیزی را متوقف کرده، تغییر می‌دهد، ادغام یا انکار می‌کند.

دیری نگذشت که نظر خلاف عرفِ دیدرو درباره هنرپیشگان به حوزه‌های دیگر هنر و ادبیات نیز سرایت کرد. تمایز بیان و بیانگری در آثار دیگر متفکران، خاصه در قرن نوزدهم و بیستم با مفاهیم دیگر صورت‌بندی شد. جان کیتس، شاعر انگلیسی از این تمایز با عنوان توانش منفی یاد می‌کند. و بعدتر تی‌اس‌الیوت هم در مقاله «سنت و قریحه فردی»، این تمایز را پررنگ‌تر می‌کند. درست همان‌طور که هنرپیشه بر صحنه در مقام بیان حس نیست، نویسنده نیز هنگام نوشتن با بیان حس‌ها سروکاری ندارد. گزاره جاافتاده در زیبایی‌شناسی که «هنر بیانگر حس است، نه بیان حس» اما اینجا، دست‌کم در ادبیات و سینما و تئاتر اخیر ما، چندان مصداق و عینیتی ندارد. از این‌روست که این اواخر مدام با کسانی مواجه می‌شویم که برآنند تا تجربه‌ای زیسته یا مجموعه‌ای از تجربیات خود را به تصویر درآورند، روی صحنه ببرند یا بنویسند. گو اینکه هر تجربه‌ای برای آنکه در هنر جایی پیدا کند باید بیانگر (اکسپرسیو) شود. در سال‌های اخیر اما وجه اکسپرسیو هنر به اکسپرسیون تبدیل شده است.

هنرپیشه بیش از آنکه بخواهد حسش را بیان کند واسطه‌ای است بین متن و تماشاگر، متن نیز در پیوند با متن‌های دیگر است، و سرآخر هر نمایش در ذهن تماشاگر با دیگر نمایش‌هایی که تماشا کرده است، پیوند می‌خورد. و آن هنگام که هنر با بیانِ حس خلط شود، این پیوندها تاریک می‌شود. ادبیات ما نیز درست در همین لحظه‌ای که پنداشتیم کافی است نویسنده حسش را بیان کند، نقش غیرتاریخی پیدا کرد و هرگونه پیوستگی را با تاریخِ خود از دست داد. شاید امروز بیش از هر زمان دیگری در این نقطه صفر نوشتار ایستاده‌ایم. نقطه‌ای که نویسنده در آن هر سنخ رابطه بینامتنی را کنار گذاشت، حال آنکه ادبیات ناگریز از مواجهه با زبان و تاریخ خود است. ادبیات امروز ما مسئله زبان را کنار گذاشته و تنها در کار نوشتنی‌کردن تجربه زیسته است. اما همان‌طور که هنرپیشه با یک متن سروکار دارد، ادبیات نیز با سنت ادبی و تاریخِ زبان مواجه است. با این تلقی اخیر از ادبیات که به بیان ماجراها بسنده کرده است، زبان دیگر به عنوان «رسانه» به کار می‌آید. نویسنده از زندگی حرکت می‌کند تا تجربیاتی را به‌واسطه زبان منتقل کند و ناگفته پیداست که مسیرِ «ادبیات» جز این است.

دیدرو در «هنرپیشه کیست» معلوم می‌کند که هنرپیشه نه‌تنها حسش را بیان نمی‌کند بلکه مانع بیان حس، و درنهایت بیانگر حس است. درست همان‌طور که نویسنده حس خود را مدام به تأخیر می‌اندازد تا امر نو از خلال به‌نظم‌درآوردن این حس سر بر کند. جان کیتس نیز مفهوم توانش منفی را جایی به‌کار می‌برد که احساس شاعر به غلیان می‌آید اما شاعر اگر شاعر باشد باید این بیان احساس را آن‌قدر به تعویق بیندازد تا بتواند آن را به‌گونه‌ای نظم دهد، فرم دهد، تا شعرش بیش از حد احساسی نشود. الیوت نیز آن زمان که بحث سنت و قریحه فردی را به میان می‌آورد، از زاویه دیگری به این صحنه نور می‌تاباند. نویسنده و شاعر در نظر او کسی نیست که نبوغ یا قریحه‌ای دارد، نویسنده کسی است که با سنت مواجه می‌شود، چیزی از سنت می‌کاهد یا به آن چیزی می‌افزاید. درست خلافِ روندی که در فضای ادبیات ما جاافتاده و هر روز نیز به رشد و نمو خود ادامه می‌دهد. این فضا نه‌تنها نبوغ یا قریحه، که اندک استعداد یا ذوقی را برای نوشتن کافی می‌داند. انواع و اقسام کارگاه‌های ادبی و کلاس‌های از ایده تا نوشتن و درک و لذت داستان و نوشتن رمان و تئوری داستان و خوانش مقطعی از ادبیات داستانی کهن و نو، جملگی داعیه نوشتن تجربه به شرط مسلح‌شدن به ابزار نوشتن را دارند. پس هر آن‌کس که تجربه‌ای دارد درخور نوشتن، بالقوه نویسنده آینده است. هم از این‌روست که مفهوم خلاقیت در دوران ما با قریحه فردی و حدیث‌نفس‌نویسی گره خورده است. اینکه ادبیات ما بیشتر به پرتره می‌ماند، دلیلش همین گسست از سنت و ناتوانی از هر نوع برخورد و رابطه با سنتِ داستان‌نویسی است و البته پیداست که این مسئله با سنت‌گرایی یا بسنده‌کردن به فرم و فرم‌های گذشتگان نسبتی ندارد. تاریخ ادبیات نشان داده است که هر نویسنده پیشاپیش باید تکلیف خود را با متن‌های دیگر، با زبان، با سنت خود روشن کرده باشد. و در فاصله‌ای از این سنت ایستاده باشد تا از توانِ خطاب برخوردار شود. نوشتن درست مانند هنرپیشگی، اجرای یک متن است. با مرگ نویسندگان بزرگ، شاید دیگر وقت آن است که بپذیریم امر نو در ادبیات با ماجراهای نو اتفاق نمی‌افتد بلکه با اجرای نو، اکسپرسیو نو اتفاق می‌افتد. روایت پیش از هر چیز، به طرز روایت نیازمند است. اصلا طرز روایت است که ادبیات را می‌سازد و اینجاست که مسئله زبان به میان می‌آید، و زبان هم تاریخ خود را دارد. پس بدون مواجهه با این تاریخ، نوشتن به قصد نزدیک‌شدن به واحدی موسوم به ادبیات، ناممکن است.

هنرپیشه‌کیست

نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان
دیدرو
ترجمه احمد سمیعی
شرکت سهامی کتاب‌های جیبی
چاپ اول : ۱۳۴۷

بی‌تردید همه آنچه بر ما و ادبیات ما رفته است در این تلقی از ادبیات که سایه‌اش را به تمامی بر وجه غالب رمان‌های دهه اخیر انداخته، دخیل بوده است. از دلایل بسیار این پیشامد، می‌شود ردِ یکی را از سمت اقتصاد سیاسی پی گرفت. اینکه اقتصاد ناپایدارِ هشت سال دوره مهرورزی آثارش را در تمام ابعادِ زندگی ما تا هنوز برجا گذاشته است. این حسِ ناپایداری در غیاب آگاهی به واقعیت موجود -اینکه دورانی تمام‌شده پنداشته شد و امید به دورانی تازه پا گرفت- درمانی جز ثبت تاریخ‌های فردی در پی نداشت. تجربه‌ها و حس‌های ناپایدارِ طبقه میانی جامعه، که ازقضا کتابخوانان جامعه نیز بودند و هستند، باید جایی ثبت می‌شد تا حس پایداری را به این طبقه درشرف‌نابودی تلقین کند. بخشی از این شور ثبت لحظات زندگی و بیانِ تجربه، در ادبیات بروز کرد و انبوه داستان‌هایی را پرداخت که حدیث‌نفس بود و به گزارش‌های ژورنالیستی بیشتر می‌مانست. تاریخ‌های کوچک فردی و سِلفی‌های مکتوب، این‌گونه جای ادبیات را پر کرد و با ژستی دمکراتیک خودِ را با مفهوم «حق روایت» جا انداخت، مفهومی که با تمامی حق‌به‌جانب بودنش، همزمان مفهوم دیگری را به یاد می‌آورد درست در تقابل با خود: «تردید، پیش‌شرط نویسندگی». استیسی دراسمو، رمان‌نویس و ویراستار امریکایی در مقاله‌ای با عنوان «ایده‌های تردید» زیربناهای پوشالی نویسندگان معاصر خود را که به‌جای نویسندگی گرفتار اساطیر ادبیات شده‌اند، نشانه می‌رود و تردید را مهم‌ترین پیش‌شرط نویسندگی می‌خواند. «از مجموع آنچه تردید به من آموخت یکی هم شرمساری است. تردید شیوه تعلیم شرمساری است. چطور از عهده برآیم، به چه فکر کنم، چه کسی در من می‌اندیشد. در این شگرد ضعیف هستم، دزدی می‌کنم، مصرف می‌کنم.» از نظر دراسمو تردید عبارت است از شناخت ما از تاریخ. «تردید ستون‌های کلام را می‌شناسد.» و معتقد است سرکوب یا انکار یا اصرار به اینکه شما هرگز دچار تردید نشده‌اید، همان وسوسه‌ای است که هنرمندها را به قدر کافی گرفتار کرده است. این‌طور که پیداست ادبیات ما نیز گرفتار انکار است. آنچه از ذهن و زبان نویسنده جریان مسلط ادبی ما رخت بربسته، همانا تردید است. تردیدی که غیاب آن خودبزرگ‌بینی غریبی را دامن‌گیر ادبیات ما کرده است. «طرفه اینکه آنچه خودبزرگ‌بینی‌شان را تسکین می‌داد، کمیتی بود مشخص. تو می‌توانی همه چیز را بر صفحه کاغذ در معرض دید قرار بدهی، جملگی کمبودها، ناکامی‌ها، گذشت زمان، و بی‌یقینی کلام مکتوب را. یقین ایشان انباشت فضاست.» همان انباشتی که ادبیات ما با آن مواجه است و به جای آنکه بخشی از تاریخ ادبیات ما را شکل دهد، جملگی روایتِ کمبودها و ناکامی‌های ادبیاتِ دوران ما است. عجیب‌تر آنکه به قول دراسمو این فضا نویسنده را «موجودی پابه‌جفت جلوه می‌دهد؛ چیزی شبیه به آوند گیاه اشباع از مایع.» در این طرز تفکر «کاروبار نویسندگی عبارت است از مرتفع ساختن موانع، کسب درآمد، تنظیم وقت، ترس، و نیز شناخت دیگر نویسندگان جهان، و خلاصه هر چیز که از زندگی خلاقانه ممانعت کند.» اما در فضایی که «موانع» با کارگاه‌های داستان‌نویسی و «کسب درآمد» با کارشناسی کتاب و واسطه‌گری در نشرها و «ترس» از فراموش‌شدن هم از راه چاپ هرچه نوشتنی حتی اتودهای رمان، و «شناخت نویسندگان جهان» هم از راه ثبت‌نام در دوره‌های تعریف رمان‌های بزرگ و خواندن درباره رمان‌ها و نه خود رمان‌ها میسر و در دسترس است، جایی برای تردید نمی‌ماند. در چنین فضایی به‌دشواری نظر خلافِ عرف و طنینِ دراسمو به گوش می‌رسد که «تردید، همان تردید ممنوعه سیاهی است که جیمز جونز از آن سخن می‌گفت، همان که از پشت میز تحریر هجوم می‌برد به تو و جانت را می‌گیرد، و در وضعیت تعهد به هنر هم کارساز است... تردید به تو یادآوری می‌کند هر چیزی ممکن است خطا باشد، که نوشتن چه مشغله ترسناکی است و چه نویسندگان بزرگی قبل از تو زیسته‌اند.» اما دیری است که ادبیات ما هرگونه پیوند با تاریخ خود را از دست داده و هم ازاین‌روست که جز با بیان، نسبت دیگری ندارد، که سراسر نقدهایی که از عصر روشنگری، از «هنرپیشه کیستِ» دیدرو تا متن‌های موخر، «ایده‌های تردید» دراسمو در آن موثر نمی‌افتد. دیدرو نیز هنگام نوشتن نظر خلافِ عرف درباره هنرپیشگان چندان امیدی به تغییر وضعیتِ نداشت اما نوشت تا خود، هنرپیشه خود باشد و شاید از این‌روست که سرانجامی نمادین برای کتابش انتخاب می‌کند: «این و آن، دو همصحبت ما به سوی تماشاخانه شتافتند، لیکن چون جا پیدا نکردند راه باغ تویلری را پیش گرفتند. یک چند در خموشی گردش کردند. گفتی فرامـوش کرده‌اند که باهمند، و هریک از آن‌دو انگار یکه و تنهاست، با خود گفت‌وشنود می‌کرد. یکی به آوای بلند و دیگری به آوایی آنچنان آهسته که شنیده نمی‌شد». این، از اندیشه‌های مردی گزارش می‌داد که نظرهای خلاف عرف داشت و می‌گفت «بگذار به جای من بازیگری حساس بگذارند تا معلوم شود وی چگونه از عهده برخواهد آمد»، و بعد مردی که نظر خلاف عرف داشت خاموش شد. بی‌آنکه ببیند به کجا می‌رود، گام‌های بلندی برمی‌داشت، و اگر رهگذران خود را از سر راهش کنار نمی‌کشیدند از چپ و راست به آنان می‌خورد. سپس ناگهان ایستاد و بازوی مدعی خویش را محکم گرفت و گفت: «برادر سه سرمشق وجود دارد، انسانِ ساخته طبیعت، انسانِ آفریده شاعر، انسان آفریده بازیگر. انسان آفریده طبیعت به بزرگی انسان آفریده شاعر نیست، و این یک نیز به بزرگی انسان آفریده هنرپیشه بزرگ نخواهد بود.» مردِ بدعت‌گذار معتقد بود حتی اگر شاعر صحنه را به همان‌سان که زندگی است نوشته باشد، هیچ‌کس نخواهد توانست آن را بازی کند و کامیابی در چنین صحنه‌ای به موبی بسته است. و می‌دانست این استدلال‌ها برای مدعی چندان پایه‌دار نیست. با این‌همه دیدرو در صحنه آخر از زبان مرد بدعت‌گذار می‌گوید که «نباید باد از سر برون کنیم و چند پله از چوب‌پای خود فرود آییم و کارها را به حال خود واگذاریم. در ازای یک شاعر نابغه که بر حقیقت معجزه‌آسای طبیعت دست یافته باشد، مشتی مقلد بی‌لطف و مبتذل، قارچ‌وار از زمین خواهد رست. روا نیست آدمی به بهای عبوس‌بودن حتی یک درجه فروتر آید. آیا نظر شما همین نیست؟

آن: من نظری ندارم. سخنانتان را نشنیده‌ام».

عطف کتاب

فاشیسم به روایت نویسنده ناشناس

«آنتیگونه بر صلیب شکسته» نمایش‌نامه‌ای است که با ترجمه کمال‌الدین شفیعی از طرف نشر لاهیتا منتشر شده است. اما آنچه عجیب و جالب‌توجه است این است که روی جلد کتاب در مقابل نام نویسنده، واژه «ناشناس» آمده است. شاید نخستین چیزی که با مشاهده این واژه به خاطر مخاطب اهل فن خطور کند، این باشد که «ناشناس»بودن نویسنده جزئی از یک بازی فرمی است. اما با خواندن پیش‌گفتار مفصل نویسنده بر این کتاب درمی‌یابیم که چنین نیست و نویسنده این نمایش‌نامه واقعا ناشناس بوده و گویا در دوران تسلط نازی‌ها در آلمان می‌زیسته است. ان. ا. نام اختصاری‌ای است که به گفته مترجم پای متن اصلی نمایش‌نامه درج شده بوده. مترجم در پیش‌گفتار تعریف می‌کند که این نمایش‌نامه از طریق مردی در آلمان که در زمان نازی‌ها در اردوگاه‌های کار اجباری بوده به دستش رسیده است. مرد که نمایش‌نامه را «در میان آت‌وآشغال‌های انبارِ یک ساختمان که قرار بوده بازسازی شود» پیدا کرده بوده، به مترجم گفته است که کسی نتوانسته تشخیص بدهد که این نمایش‌نامه از چه کسی می‌تواند باشد. مترجم از قول او می‌نویسد: «من این دفتر را به نمایش‌گران زیادی در برلین، هامبورگ و چند شهر دیگر نشان داده‌ام. هیچ‌یک از آنها نتوانست تشخیص بدهد که چه کسی آن را نوشته است. اما همه‌ی نمایش‌گران اعتقاد داشتند کسی که این کار را نوشته، دقیقا با هنر تآتر، به‌ویژه نمایش‌نامه‌نویسی آشنایی عمیق داشته است... نوع پرداخت

آنتیگونه بر صلیب شکسته

نویسنده: ناشناس
ترجمه کمال‌الدین شفیعی
نشر لاهیتا
چاپ اول: ۱۳۹۴

نمایش‌نامه نشان می‌دهد که نویسنده تحت‌تاثیر تآتر سیاسی پیش از جنگ بوده و تآتر روایی برتولت برشت را خوب می‌شناخته است». در ادامه، پیش‌گفتار نویسنده ناشناس بر این نمایش‌نامه آورده شده است و آن‌گاه درباره نمایش‌نامه آنتیگونه بر صلیب شکسته می‌خوانیم: «پس از برقراری فاشیسم در آلمان، هنرمندان نام‌دارِ کشور که هر یک، از شهرتِ جهانی برخوردار بودند و ادبیات و هنر کشورشان را اعتبار بخشیدند، مجبور به ترک سرزمین خود شدند. کسانی هم که ماندند، یا به سکوت واداشته شدند، یا زانوی تسلیم خواباندند. یکی از این هنرمندان، هنس اوتو، بازیگر توانا و مردم‌گرا بود که در برابر استبداد سر فرود نیاورد. با آن‌که به دستور گوبلز - وزیر تبلیغات رایش- اجازه‌ی کار در هیچ تآتری را نداشت، تسلیم فاشیست‌ها نشد. او یکی از فعالان جنبش سندیکایی نمایش‌گران، و از سازمان‌دهندگان گروه‌های تآتر آژیت‌پروپ به‌شمار می‌آمد و همواره از خشم و نفرت ارتجاع آلمان در رنج بود. او را در ۱۳ نوامبر ۱۹۳۳ دستگیر و پس از روادشت شکنجه‌های فراوان، از پنجره‌ی یکی از طبقات بالایی ساختمان گشتاپو، به سنگ‌فرش خیابان پرت کردند و به قتل رساندند...

نمایش‌نامه‌نویس ما نیز که خود، عضو یکی از گروه‌های تآتر آژیت‌پروپ بوده، بدون شک هانس اوتو را می‌شناخته و در همان زمان نیز از ماجرای این جنایت آگاه بوده و بعدها آن را به‌گونه‌ای تمثیلی، به تصویر کشیده است. او درواقع، سرگذشت روزهای پایانی این هنرمند را برای نوشتن برگزیده و آن را تعمیم و به‌نوعی، بازتاب داده است.»

تنِ کلمه

سیاست ادبیات (۴)

دیگر سوژه‌ای در کار نیست

ژاک رانسیر. ترجمه‌ی پویا رفویی

مطمئنا سارتر، نخستین کسی نیست که استدلالی ارتجاعی را به استدلالی پیشرو بدل می‌کند. تفسیرهای «سیاسی» و «اجتماعی» که با توسل به آنها منتقدان قرن بیستمی در مقام مخالفت با رمان بورژوایی می‌کوشند تا ادبیات قرن نوزدهم را تبیین کنند، هم‌صدایی با نوستالژی‌زده‌هایی است که برای نظم ناشی از سلطنت و بازنمایی لَه لَه می‌زنند. چه‌بسا این فرایند برای ما جالب باشد. اما اولی‌تر این است که بکوشیم دلایل پسِ پشت این اقدام را دریابیم. به این نیت، لازم است منطقی را بازسازی کنیم که خاصه به کنش نوشتار، شأنی سیاسی اعطا می‌کند که بالذات احتمال آن می‌رود که به دو شیوه متضاد قرائتش کنند. بنابراین، لازم است تا ما رابطه بین سه مقوله را تعریف کنیم، یعنی رابطه بین شیوه‌ای از نوشتار که به زدودن معنا میل می‌کند، شیوه‌ای از خواندن که از منظر آن بدین نحو صرف‌نظرکردن از مفهوم نوعی سمپتوم است؛ و دست آخر، امکان‌پذیری شیوه‌های متضاد با هم، در تفسیر شأن سیاسی این سمپتوم. بی‌تفاوتی نوشتار، کنش سمپوتماتیک خواندن و ناهمخوانی این کنش جزء لاینفک همین مکانیسم است. و این مکانیسم همانا خود ادبیات می‌تواند باشد - آن هم ادبیات به‌منزله نظام تاریخی هویت‌یافتن هنر نوشتار، به‌منزله عامل پیوند میان نظام معنایی کلمات و نظام مرئی‌شدن اشیا.

این بدعت تاریخی که اصطلاح «ادبیات» معرف آن است، نه در زبانی خاص، بلکه در شیوه نوین پیوستگی میان گفتنی و دیدنی، کلمات و اشیا مستتر است. در هجمه‌ای که پهلوانان «کلام زیبا»ی کلاسیک علیه فلوبر، و نیز علیه جملگی دست‌اندرکاران کنش نوین هنر نوشتار یا به تعبیری همان ادبیات تدارک می‌بینند، دعوا بر سر همین است. به‌قول منتقدان، این نوآوران شَم شناخت کنش و شأن آدمی را از دست داده‌اند. از این سخنان منظورشان آن بود که اینان شم شناخت نوع خاصی از کنش و طرز مشخصی از اتصال بین کنش و شأن را از دست داده‌اند. به‌منظور فهم ماهیت این شم ازدست‌رفته لازم است آن اصل کهن ارسطویی را به‌یاد بیاوریم که ستون پایه نظم کلاسیک بازنمایی بود. طبق نظر ارسطو، شعر برحسب کاربست خاصی از زبان تعریف نمی‌شود. شعر را قصه تعریف می‌کند. و قصه، محاکات آدمیان کنشگر است. در واقع، این اصل به‌ظاهر ساده معرف سیاست خاص شعر بود. در عمل، عقلانیت علیت‌مدار را در برابر ماهیت تجربی حیات قرار می‌دهد. در مقام مقایسه برتری شعر،که کنش‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند، نسبت به تاریخ، که توالی اعمال را روایت می‌کند، هم‌ارز با مقایسه آدمیانی است که با مشارکت در جهان کنش‌ها نسبت به کسانی برتری می‌یابند که تخته‌بند جهان زندگی هستند،که یعنی، همان‌هایی که تخته‌بند زادوولد محض هستند. به تبع این نظام سلسله‌مراتبی، داستان به دو ژانر تقسیم می‌شود. ژانرهای برتر، آنهایی هستند که به کنش‌ها و شخصیت‌هایی والامرتبه اختصاص دارند، و ژانرهای فرودست، آنهایی هستند که به سرگذشت آدم‌هایی با استطاعت اندک، آدم‌هایی بی‌چیز اختصاص می‌یابند. در عین حال، نظام سلسله‌مراتبی ژانرها سبک را به اصل برازندگی منوط می‌کند: فرض بر این است که شاهان به فراخور حال شاهان سخن می‌گویند و عوام به فراخور عوام. این قواعد متضمن الزاماتی به مراتب بیشتر از الزامات آکادمیک بود. عقلانیت داستان شاعرانه را با شکل خاصی از عقل‌پذیری کنش انسانی، با نوع خاصی از تجانس بین شیوه‌های هستی، شیوه‌های عمل، و شیوه‌های سخن پیوند می‌داد.

«سنگ‌شدنِ» زبان، فقدان شم شناخت کنش و شأن انسانی، به معنی انحلال هماهنگی میان نظام سلسله‌مراتبی شعر و نظم کلی جهان بود. عیان‌ترین جنبه این انحلال، ممانعت از هر نوع نظام سلسله‌مراتبی بین سوژه‌ها و شخصیت‌ها، ممانعت از هماهنگی بین سبک و سوژه یا شخصیت بود. اصل حاکم بر چنین انقلابی، که بامدادان قرن نوزدهم در مقدمه «ترانه‌های غنایی» وردزورث و کلریج صورت‌بندی شد از قضا با فلوبر، به نتیجه منطقی‌اش رسیده است. دیگر هیچ سوژه زیبا یا سوژه زشتی درکار نیست. این سخن به این معنی نیست که عواطف مردم ساده به اندازه «بزرگان» درخور شعر است، چندان که در آثار وردزورث بدین معناست. از این هم رادیکال‌تر، این سخن به معنی این است که دیگر سوژه‌ای درکار نیست، و ترکیب کنش‌ها و بیان افکار و عواطف، که برسازنده هسته مرکزی نگارش شاعرانه بود، فی‌نفسه بی‌تفاوت‌اند. برسازنده بافت آثار، سبک است که همان «شیوه مطلق دیدن اشیا» است. منتقدان دوران سطر می‌کوشیدند تا «مطلق‌شدن سبک» را با جمال‌پرستی اشرافی یکی بپندارند. اما معاصران فلوبر از چنین «مطلقی» فریب نمی‌خوردند، معنای آن نه تعالی امر والا، بلکه اضمحلال کامل نظم بود. بر صدرنشاندن «سبک» به‌منزله امر مطلق در درجه نخست به معنی درهم‌کوبیدن نظام‌های سلسله‌مراتبی‌ای بود که بر ابداع سوژه‌ها، نگارش کنش‌ها و برازندگی بیان‌ها سیطره داشتند. حتی بیانیه هنر برای هنر نیز لاجرم به‌منزله فرمولی به نیت مساوات‌طلبی رادیکال بود. این فرمول صرفا قوانین حاکم بر هنرهای شاعرانه را سرنگون نکرد. کل نظم جهان،کل نظام حاکم بر روابط بین شیوه‌ها هستی، شیوه‌های عمل و شیوه‌های بیان را سرنگون کرد. مطلق‌سازی از سبک، در حکم فرمولی ادبی مابازای اصل دموکراتیک برابری بود. این امر هم‌نوا با انهدام برتری دیرپای کنش بر زندگی، هم‌نوا با پشتیبانی اجتماعی و سیاسی از آدم‌هایی معمولی بود، همان موجوداتی که به‌تکرار و بازتولید زندگی خفیف پیشکش می‌شدند.