حقیقت مرا هرگز نخواهید شناخت

به بهانهٔ معرفی کتاب «میلان کوندرا؛ اولیس مدرن» تألیف عارف دانیالی

محمدرضا تاجیک

یک

هیچ راوی‌ای نمی‌تواند آنچه را که من و تو در پاییز ۱۴۰۱ در خیابان‌ها دیدیم، بازسازی و بازنمایی کند. آنچه دیدیم شبیه زندگی عادی در شهر و خیابان‌هایش بود؛ مثل رقص مدرن که می‌کوشد از خیابان تقلید کند: «طراحان رقص، غالبا حرکات تصادفی و الابختکی را در کار خود ادغام می‌کردند، به نحوی که رقاص‌ها در آغاز رقصِ خویش از چگونگی پایان‌گرفتن آن آگاه نبودند؛ گاهی اوقات صدای موسیقی خاموش می‌شد تا سکوت، صدای پارازیت رادیو با صداهای تصادفی خیابان جایگزین آن شود: اشیای تصادفا یافت‌شده -و گاه حتی اشخاص تصادفا یافت‌شده- نقشی مرکزی در صحنه‌پردازی ایفا می‌کردند؛ گاهی اوقات رقاص‌ها مستقیما به خیابان‌ها، پل‌ها و بام‌های نیویورک پا می‌گذارند و به طرزی خودانگیخته با هر کس یا هر چیزی که در آن‌جا بود، تعامل می‌کردند» (برمن). خیابان‌ها همچون «رخدادی فرهنگی»، میزبان نمایشگاه‌های روباز و گروه‌های موسیقی و رقص بودند، و به‌سان نت‌هایی که در فضا سرگردان بودند بر ما ظاهر می‌شدند، همچون شکفتنِ شگفتی‌ها و غافلگیری‌ها. بوها و نورها و صداهای جادویی عابران را در برگرفته بودند و با خود به این‌سو و آن‌سو می‌کشاندند. خیابان‌ها، همان «آگورای مدرن» بودند: جایی برای گردآمدن، ملاقات کردن، هم‌صحبت شدن، داستان‌های خود را به اشتراک گذاشتن؛ مردم بدین‌جا می‌آیند تا ببینند و دیده شوند، و تصاویر خیالی خود را با یکدیگر ردوبدل کنند، بدون هرگونه قصد و نیت بعدی. بدون طمع و رقابت سودجویانه و فرصت‌طلبی، در اکنونی زنده و سیال؛ هیچ اجبار و ضرورتی آنها را به آن‌جا نکشانده، فقط شاید هوس پرسه و سربه‌هوایی، خیره شدن به مغازه‌ها و عابران یا شاید چشیدن طعم و بوی قهوه‌ای گرم؛ آنها به خیابان آمده‌اند تا فقط بداهت، حدوث، گذرایی و خودانگیختگی زندگی را لمس کنند؛ جایی برای اتفاق و ماجرا و شدن. جایی برای با تو بودن،... خیابان‌ها آن‌جا بود تا هیچ‌چیز فراموش نشود؛ منش متناقضِ ثبت کردنِ گذرایی‌های ثبت‌ناشدنی. پنداری خیابان‌ها، خالق شخصیتِ سوژه‌های پرسه‌زن بودند، همان کنشگران خیابانی که از زندگی سیالی که پیرامونشان در گذر بود، از پیچش هم‌زمانِ حواس پنج‌گانه و جرقه‌ها و اتصال‌های ناگهانی، شگفت‌زده شده و با حیرت به تماشاچی این صحنه‌ها تبدیل گردیده، و خود را به معماری و فضا و قاب‌بندی‌های خیابان سپرده بودند. این وضعیتِ خیابان‌ها بود که حرکت، مسیر و جهت آنان را از طریق سایش دائمی با فضا و سفر دائمی‌شان در محیط خیابان تعیین می‌کرد. پیاده‌روها و جمعیت‌ها بودند که آنان را پیش می‌بردند و ماجراها و داستان‌های آنان را هدایت می‌کردند؛ به‌جای آنکه روایت‌های پیشینی فضای خیابان را تقسیم‌بندی و مساحی کنند. سوژه‌های پرسه‌زن، در انبوه جمعیت شناور، در قلمروی عمومی، تجربهٔ خصوصی خود را می‌ساختند؛ می‌توانستند به عابران نزدیک شوند، بدون آنکه غرابت و تنهایی‌شان به خطر افتد. به عبارت دیگر، در پیاده‌روها بیگانه‌ترین‌ها، آنها که «دورترین»اند، چنان شانه به شانهٔ هم قدم می‌زدند و تنه‌هایشان به یکدیگر می‌سایید که گویی «نزدیک‌ترین» کسان به هم بودند؛ در این نزدیکی، هیچ احساس شرم یا معذب‌بودنی وجود نداشت، چشم‌های دیگری آنان را عذاب نمی‌داد و به کنترل نمی‌گرفت... . در خیابان، همه باهم برابر بودند و دوگانهٔ فرادستی/فرودستی، و نیز، نظم و نظام ایدئولوژیک مسلط، کنار رفته بود.

دو

این سوژه‌های خیابانی، آنگاه که با صورتک مواجهه ظاهر شدند، همه تخطی بودند و امتناع و تفاوت و تکثر و تنوع، و خیابان صحنهٔ نمایش حرکات ناموزون آنان. آنان، هویتی آن‌چنان سیال، چندگانه، پرتنش و فراری داشتند که هرگونه بازنمایی خویش و ساختنِ «کلیتی منسجم» را ناممکن می‌کرد و مانع می‌شد به تصرف ایدئولوژی خاصی یا راویِ همه‌چیزدانی درآید. هر تصویر -در- لحظهٔ این سوژهٔ جمعی، و هر بازنمایی از آن، در برابر تصویر و بازنمایی بعدی‌اش، اعتبارش را از دست می‌دهد. دستگاه‌های ادراکی ما و هیچ زبان یا داستان دیگر، نمی‌تواند ضرباهنگ ملتهب، متنوع، و پرشتاب کنش این سوژه را منعکس کند؛ ما همواره با ضربان آن دچار چرخش ادراکی و زبانی می‌شویم، و از این‌رو، تجربهٔ حسانی و شناختی آن تبدیل به چیزی مهیب، بهت‌آور و شگفتی‌ساز می‌گردد. پنداری در این سوژه، هیچ قطعیتی وجود ندارد و به لحاظ هستی‌شناختی یک امر «حادثی» محض است: یک «شدن» و «خط گریز» غیرقابل تحلیل و پیش‌بینی. این سوژه، از رهگذر جمع و جمعیت شدن با کثرتی بی‌شمار از آدم‌ها و مکان‌ها و وقایع و تصاویر و حالات، خودش را لحظه‌به‌لحظه با صورت‌ها و سیرت‌های گوناگون ابداع می‌کرد. بودلر، در قطعهٔ منثور «توده‌ها» از این هویت‌های سیال و بازنمایی‌ناپذیر در شعر خیابان می‌گوید؛ هویت‌هایی که همچون زنانِ خاص مدام با آدم‌ها پیوند می‌بندند، وارد رابطه می‌شوند و چندی بعد از هم می‌گسلند؛ و این «نوسانات و افت‌وخیزهای روابط» بیش از آنکه از بی‌ثباتی شخصیت‌ها خبر دهد، حاوی شوک‌ها و تکانه‌های خیابان است که به جسم و جان این سوژهٔ کلکتیو هجوم می‌برد و به خروش و غلیان می‌آورد: «آن‌که با جمع وصلت می‌کند، به لذایذ تب‌آلودی پی می‌برد، که فرد خودخواهی که چون صندوقچه‌ای دربسته است یا فرد تنبلی که چون جانوری نرم‌تن در گوشه‌ای کز کرده، تا ابد از آنها بی‌نصیب می‌ماند. او تمام مشاغل، تمام لذات و تمام مذلاتی را که سیر حوادث رقم می‌زند، از آنِ خویش می‌کند. آنچه مردم عشق می‌خوانند، بسیار کوچک و محدود و حقیر است در قیاس با این شرایط وصف‌ناپذیر، که خود را تمام و کمال در قالب شعر و احسان به هر آن کس که دفعتا پدیدار شود یا به هر بیگانه‌ای تسلیم می‌کند». این سوژه، حتی از به یغما بردن آنچه مایملک قدرت حاکم در شهر محسوب می‌شود، دریغی ندارد. این سوژه، قادر است با زمینه‌سازی مجدد، اشیاء و مکان‌ها را در وضعیتی قرار دهد و استفادهٔ متفاوتی از آنها نماید که هیچ‌گاه در مخیلهٔ طراحان و سازندگان آنها هم نمی‌گنجد. این پرسه‌زن خیابانی، از طریق به چالش کشیدن استراتژی‌های مسلط توزیع امر محسوس و تولید و دستکاری مناسبات مستقر قدرت، آن اشیاء و مکان‌ها را از آن خود کند. انرژی زندگی که در این سوژه جریان دارد، میلی زیاد به فراروی از وضعیت پیشینی دارد. نمایندهٔ هیچ گفتمان و نظم نمادین دیگری بزرگی نیست، به هیچ کلان‌روایتی تعلق ندارد، یک نابهنگامی ضابطه‌ناپذیر است، همه‌جا حاضر است: یک پرسه‌زن در خیابان‌های بی‌شمار. این سوژه، به اندازهٔ خیابان نیاز ندارد؛ والتر بنیامین نقل می‌کند که دیکنز در سفرهایش بارها از «فقدان سروصدای خیابان‌ها» گلایه کرد، «به آنها (خیابان‌ها) نیاز دارم». خیابان، برای این سوژه، مکانی به تمام معنا سوررئالیستی است که در آن نابهنگام‌ترین رخدادها پدیدار می‌شوند، چشم‌اندازهای متضاد در هم می‌آمیزند و ماجراجویی‌ها آغاز می‌شوند؛ محل تلاقی برخوردهای نامنتظر و ظهور غرابت‌ها. خیابان با دلهره‌ها و نگاه‌هایش عرصهٔ راستین هستی این سوژه است؛ آنجا بادِ تصادف بر بادبان‌هایش می‌وزد، آن‌چنان که هیچ کجای دیگر نظیرش رخ نمی‌دهد.

میلان کوندرا؛ اولیس مدرن

عارف دانیالی

نشر هرمس

سه

این سوژه، همانند قهرمانان کوندرا، به دنبال درهم‌شکستن نظم ملال‌آور چیزها و بازتوزیع امر محسوس به‌گونه‌ای متفاوت است، نمی‌خواهد تکه‌ای از بهشت را بر زمین برپا کند، بلکه فقط می‌خواهد از آن فضایی که دیگران برای او ساخته‌اند، بگریزد. او، همچون یوزف در داستان کوندرا، که به خود می‌گفت: علت اینکه امروز مردم دارند کمونیسم را ول می‌کنند این نیست که طرز فکرشان عوض شده یا شوکه شده‌اند، به‌خاطر این است که کمونیسم دیگر شیوه‌ای برای خاص به نظر آمدن، یا اطاعت کردن... یا راهپیمایی جوانان به سوی آینده، و یا داشتن خانواده‌ای بزرگ در دور و اطرافت عرضه نمی‌کند. اصول عقیدتی کمونیستی دیگر به هیچ نیازی پاسخ نمی‌دهد، آن‌قدر غیرقابل استفاده شده که همه راحت رهایش می‌کنند، بی‌آنکه حتی متوجه شوند، دیریست نگاه باور خویش را شسته و از باغ بی‌برگی گفتمان مسلط انتظار روییدن یک جوانهٔ ارجمند هم ندارد. از این‌رو، او از اینکه بودن و زیستنش در درون محدوده‌های متصلب و منجمد این گفتمان قرار گیرد، تن می‌زند، و فریاد برمی‌دارد آنچه این گفتمان از او می‌نمایاند، او نیست، یا منِ ego او نیست. او، بس بسیارتر از تصویری است که تجلی خاص قدرت جلوه می‌کند. او، یک بی‌نهایت است، یک «هرچه»، که در هیچ قاب و قالبی نمی‌گنجد. اگر کسی می‌خواهد او را بشناسد و بفهمد باید به تصویرهای برون از قاب او نظر کند، باید او را در تکینگی متکثر و متلون خودش فهم نماید. و این دقیقا آن طلبی است که از طاقت ادراک و تحمل قدرت بسی فراتر می‌رود و امکان ایجاد رابطهٔ شناختی و تفهیم و تفاهمی میان آنان را سخت، بلکه ناممکن، می‌دارد. شاید از این‌روست که قدرت هیچ‌گاه نمی‌تواند بداند این سوژه چه می‌تواند بکند.

شکل‌های زندگی: درباره حرفه قهرمانی

خیال قهرمانی، دود شدن و به آسمان رفتن

نادر شهریوری (صدقی)

از یک نظر می‌توان ورزش را به دو قلمرو متفاوت تقسیم کرد: ورزش قهرمانی و ورزش آماتوری. آماتوری به این معنا که ورزش برای کسانی که ورزش می‌کنند به‌مثابه یک حرفه به حساب نمی‌آید؛ یعنی خیل زیادی از آدم‌ها طی زمان‌های متفاوت ورزش می‌کنند، اما آن را شغل خود به حساب نمی‌آورند. آنها آماتورند و نمی‌خواهند در رشته ورزشی مورد علاقه خود قهرمان شوند.

مقوله ورزش آماتوری مدت‌هاست به فراموشی سپرده شده است، اما تا مدت‌ها قبل از این به پروپاگاندای جهان دوقطبی میان دولت‌های متخاصم بدل شده بود. در زمان جنگ سرد، شوروی و کشورهای هم‌پیمان از ورزش آماتور در مقابل ورزش حرفه‌ای دفاع می‌کردند؛ زیرا ورزش حرفه‌ای را در حقیقت «صنعت» ارزیابی می‌کردند که به خاطر جذابیت گسترده ورزش در تمامی رشته‌های آن «سود زیادی» را نصیب صاحبان صنعت می‌کند. از طرفی در جهان مملو از سیاست -سیاست‌زده- ورزش خود به عرصه مهمی از نبرد سیاسی بدل می‌شود که ورزش -حرفه قهرمانی- جنبه تبلیغاتی مهم برای اشاعه ایدئولوژی حاکم پیدا می‌کند.

با تغییر در مناسبات بین‌المللی، ورزش آماتوری نیز به تدریج افول می‌کند و فلسفه وجودی خود را از دست می‌دهد. از آن پس ورزشکاران ورزش را دیگر نه به خاطر ورزش -آماتوری- بلکه به منظور قهرمان‌شدن انجام می‌دهند. به بیانی دیگر صنعت جهانی‌شده از ورزشکاران قهرمانی طلب می‌کند؛ در این شرایط قهرمانی یا در واقع زندگی قهرمانی بدل به سبکی از زندگی‌کردن می‌شود که طی آن قهرمان می‌کوشد خود را در عرصه ورزشی مطرح کرده و به ثبوت برساند. سابقه ورزش قهرمانی از یک نظر به جنگجویان و گلادیاتورهای سابق برمی‌گردد؛ آنان نیز در میان غریو شادی و هیجان مردم قدم به میدان نبرد می‌گذاشتند تا با اتکا به خود و بخت و اقبال به پیروزی نائل آیند و آنگاه با افتخار به سوی مردم خویش بازگردند.

زندگی ورزشی می‌تواند آن چیزی باشد که گئورک زیمل، جامعه‌شناس مشهور، به بررسی آن سبک از زندگی پرداخته است. زیمل ورزش حرفه‌ای یا قهرمانی را از مخاطره‌جویی جدا نمی‌کند و مخاطره‌جویی در میدان ورزشی را خارج از عرف معمول در زندگی روزمره تلقی می‌کند. علاوه بر این، از نظر زیمل قهرمان حرفه‌ای درکی متفاوت از زمان دارد؛ درکی که مستلزم احساس تعلق شدید به لحظه حال و بی‌اعتنایی به آینده است. زیمل در قهرمان هیجانی را مشاهده می‌کند؛ قهرمان هیجان‌زده هرگز به عواقب کار جز در میدان ورزشی فکر نمی‌کند و خود را به تمامی در معرض نمایش و خطر قرار می‌دهد. این خود را نپاییدن یا به تمامی عرضه‌کردن برای پیروزی بر رقیب اتفاقا همان چیزی است که تماشاگر را به هیجان وامی‌دارد. هیجان و شدت احساس تماشاگر خود تأثیری متقابل بر قهرمان ورزشی می‌گذارد و او را در میدان نبرد تشجیع می‌کند. این رابطه متقابل میان ورزشکار و مردم از قضا همان چیزی است که به رسانه‌ها جو می‌دهد و در واقع رسانه‌ها آن را به سوژه بدل می‌کنند تا از ورزشکار قهرمانی برکشند که خود را به خطر انداخته و شجاعتی خارق‌العاده از خود بروز داده است. فی‌الواقع «خرق عادت» کرده است تا برای مردمش افتخار بیاورد. در این شرایط ورزشکار از بین مردم برکشیده می‌شود و در هیئت ناجی ظهور پیدا می‌کند. به همین دلیل این فیگور جدید از ورزشکار که تا دیروز با مردم عادی تفاوتی نداشته، چیزی از جنس آنها یا حتی پایین‌تر از آنان، یکباره به قهرمانی بدل می‌شود که به قله قهرمانی صعود کرده و مردم کشور خود و حتی دیگر کشورها را مسحور می‌کند و توده که کاری جز محوشدن در قهرمان ندارد، او را الگوی خود قرار می‌دهد. این الگوبرداری در میان توده مردم و بیشتر جوانان، به الگوبرداری از «ظواهر» و فرم ماجرا بدل می‌شود و مردم از این طریق خود را با قهرمان همذات می‌پندارند. در اینجا نفوذ ورزشکار در هیئت قهرمان با ستاره‌های سینما برابری کرده و در بیشتر اوقات از آنها پیشی می‌گیرد.

از طرف دیگر، تعلق خاطر شدید قهرمان به لحظه است. مقصود از لحظه توقف در زمان حال در لحظه مسابقه است؛ لحظه‌ای که از جو داغ رقابت ناشی می‌شود. منظور به بیانی ساده‌تر آن است که جو به قدری داغ شده و شدت می‌گیرد که ورزشکار آن مسابقه را عرصه‌ای از زندگی می‌داند که گویا زمان در آن به آخر می‌رسد. در این صورت برد به معنی زندگی و باخت به معنی مرگ تلقی می‌شود و این برد و باخت همان مرگ و زندگی است که پروپاگاندا برای به هیجان درآوردن توده مردم از آن بهره می‌گیرد و صنعت حرفه‌ای به آن می‌دمد و مردم هیجان‌زده را تنها به‌عنوان بیننده منفعل به عرصه می‌کشاند تا تنها با قهرمان همذات شوند، که تا قبل از رسیدن به نقطه نهایی که همان مرگ یا زندگی است، پیش‌بینی کنند، امید ببندند، ناامید شوند، ایمان آورند، شک کنند، عشق ورزند و سپس نفرت آورند تا آنکه لحظه نهایی فرارسد، یا آنکه قهرمان ببازد و آنها بمیرند یا آنکه قهرمان ببرد و آنها حیاتی دوباره پیدا کنند و اینها همه در لحظاتی کوتاه از زمان رخ می‌دهد و آنگاه زندگی کما فی‌السابق همچون گذشته به حیات خود ادامه می‌دهد.

بسیاری دیگر به ورزشکار حرفه‌ای حتی اهمیتی افلاطونی می‌دهند و او را واجد فضائلی قلمداد می‌کنند که قهرمانان تک‌شمار و... قدیسین از آن بهره‌مند بوده‌اند. فضائلی مانند ایثار، تمایز، انضباط و شرف و انکار نفس و کف نفس. روزالین بولوف دراین‌باره می‌نویسد: قهرمان «فردی است که خود را با مهار خود سرپا نگاه می‌دارد و از قابلیتش به خود می‌بالد، قابلیتی برای دور کردن خود از جسم خود، از آرزوهای شخصی، از مالکیت‌های شخصی و از روابط شخصی تا در برابر وسوسه‌های لذت مقاومت کند و انکارشان نماید. برای رسیدن به آرمان و عقیده‌های غیرشخصی -تصوری مردانه و ریاضت‌کشانه، تصور وقف‌کردن خود به آرمان و عقیده‌ای غیرشخصی می‌تواند به‌مثابه عقلانی‌کردن و توجیه سرکوب نفس (self-repression) در عین هدایت احساسات پرخاشجویانه و رقابت‌جویانه و جسورانه و خصمانه‌ای تفسیر شود که چنین سرکوبی را همراهی می‌کند».[1]

ایده‌های روزالین بولوف اگرچه قابل تأمل است، اما شأنی که برای قهرمان و قهرمانی قائل می‌شود حتی بیشتر از گذشته و دوران پرافتخار افلاطونی است: زمانه‌ای که قهرمانان قهرمان باقی می‌ماندند. حال آنکه اکنون همه چیز و ازجمله قهرمانی نیازمند نوبودن و بیش از آن نوشدن است تا به کمک «خیالی» که ساخته و پرداخته می‌شود، همچون کالایی مهم ارزش مبادله پیدا کند. جز این قهرمانی معنا و مفهومی ندارد. چنین سازوکاری بیشتر شبیه به صنعت کیمیاگری است که اکنون در ابعادی گسترده شدت یافته است. واقعیت آن است که ورزشکاری که قهرمان می‌شود، تنها لحظاتی از زمان پیوسته از متن خارج می‌شود، اوج می‌گیرد، ستایش می‌شود، اما کمی بعد قدیمی می‌شود، به زندگی برمی‌گردد و با آن یکی می‌شود.

پی‌نوشت:

۱. «ارغنون» شماره ۱۹.

نقد و بررسی نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» اثر ناصح کامگاری

موقعیتی کنش‌زا و دراماتیک

حسن پارسایی

انتخاب موقعیت‌ها و موضوعات تأویل‌دار و متناقض برای مدیوم نمایش همواره از داده‌ها و داشته‌های نمایشی و ژرف‌اندیشانه‌تری برخوردارند. چنانچه این شرایط در بازنمایی با استنباط‌های تعبیردار و تأویل‌زا مضاعف شوند، گیرایی‌ها و جذابیت‌های زیبایی‌شناختی اثر و معنازایی «آشکارشدگی» بطنی و بطنی هر حادثه را افزون‌تر و قابل تأکیدتر می‌کند.

نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» اثر ناصح کامگاری از چنین شاخصه‌هایی برخوردار است و البته نوع رویارویی پرسوناژهای پدر و پسر، چگونگی دیالوگ‌ها و کنش‌زایی موضوع، عملاً همه‌چیز را به شکل «موقعیتی تنگنایی و گردابه‌ای» درآورده است. پردازشِ موضوع طوری است که به کمک فلش‌بک‌های تأثیرگذار و مرتبط، یکباره و به شیوه‌ای نسبتاً لابیرنتی، بخش‌هایی از زندگی تنش‌دار و پرحادثه خانوادگی و غیرخانوادگی پرسوناژ محوری نمایش‌نامه آشکار می‌شود: پرسوناژ «صابر» از زندان فرار می‌کند تا از یک سمسار سوداگر انتقام بگیرد. سمسار مورد نظر حتی لباس عروسی همسر او را که خود صابر از روی ناچاری قبلاً همراه وسایل دیگری پیش او گرو گذاشته، به صابر پس نمی‌دهد و آن را به طور نوبتی به تازه‌عروس‌های دیگر کرایه می‌دهد. صابر که از زندان فرار کرده، شبانه در دل تاریکی و در غیاب سمسار به در مغازه او می‌رود و قفل در را می‌شکند. سپس از داخل مغازه، لباس عروسی همسرش را هم برمی‌دارد تا به پسرش کیوان بدهد که به یاد مادرش، لباس را در شب عروسی‌اش تن نامزد خود بکند. صابر اکنون پس از سال‌ها، در محل مورد نظر با پسرش «کیوان» قرار گذاشته و آنها با هم روبه‌رو می‌شوند، اما چون صابر تحت تعقیب پلیس است، در پایان لو می‌رود و دستگیر می‌شود تا دوباره به زندان برگردانده شود.

تِم نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» صراحتاً نشان می‌دهد که پرسوناژها، مردانی احساساتی‌اند و پرسوناژ پدر، یعنی صابر هم به‌رغم کجرویی‌هایش، هنوز به معیارهای اخلاقی و دلبستگی‌های انسانی، پایبند مانده است؛ در این رابطه باید یادآور شد که کامگاری با استفاده از دیالوگ‌های کوتاه و محاوره‌ای که هم‌زمان به تشخص ذهنی معینی هم نسبت داده شده‌اند، به موقعیت کنش‌زای پرسوناژها و بده‌بستان‌های آنها توجه و تأکید هنرمندانه‌ای دارد:

«کیوان: در آینده قطعاً همه‌چیز دگرگون می‌شه. [با حالتی رمانتیک غنچه‌گلی از جیب در آورده و می‌بوید] حضورش، وجودش، زندگیم رو متحول می‌کنه! [خندان] شنیده‌ی می‌گن پای زن که به میان می‌آد...؟ صابر: اهم. [زیر لب] پای شرمندگی مردها به میون می‌آد... حالا بجنب که تا برگردی دل براش نمونده. کیوان: خُب، خدا نگهدار. [قصد رفتن دارد که متوجه می‌شود هنوز ساک را در دست دارد. متبسم] داشت یادم می‌رفت؛ ساکِت. صابر: بردار مال خودته، واسه تو آورده‌م. کیوان: برای من؟ [با شوق] چطور؟ چی هست؟ صابر: نه. بازش نکن... اینجا بازش نکن. ببرش خونه. کیوان: [خندان] مگه چی توشه؟ [مکث] نمی‌گی؟ [مشکوک] تا نبینم محاله. [ساک را زمین نهاده و از درون آن گوشهٔ پیراهن سفیدی را بیرون می‌کشد] این چیه؟! صابر: گفتم که این‌جا بازش نکن! کیوان: [با تندخویی] پرسیدم این چیه؟ صابر: تنها چیزی که ازش یادگار مونده، رختی که باهاش به خونهٔ من پا گذاشت. کیوان: مادرم؟ لباس عروسی مادرم؟ آخ... می‌دونستم بالاخره نیشتری می‌زنی».[1]

نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» اثر ناصح کامگاری، جزو آثار «ایستگاهی» است: همه‌چیز در یک مکان محدود رخ می‌دهد؛ در حقیقت ایستگاهی می‌شود برای دیدار و رویارویی پرسوناژهای پدر و پسر؛ این «تک‌ایستگاهی بودن» مکان شکل‌گیری موقعیت، به تمرکز در تحلیل صحنه‌ها، خود موقعیت، و نیز به ارائه تأویل‌ها و داشته‌های انضمامی پرمضمون در حضور پرسوناژها منجر شده است؛ طوری که بعداً نیز هنگام اجرای اثر، الزامی‌بودن تأویل‌های روان‌شناختی عمیق‌تری را در شکل‌دهی میزانسن‌ها، صحنه‌ها و شیوه بازیگری پرسوناژها اجتناب‌ناپذیر خواهد کرد. طرح ساختاری و محتوای اثر فوق این قابلیت را دارد که با ظرفیت داستانی نسبتا دامنه‌دارتری به فیلم‌نامه و فیلم تبدیل شود، زیرا موقعیت مورد نظر بسیار چالش‌برانگیز و تهییجی است: در این رابطه باید یادآور شد که بسیاری از آثار جاودانه سینمای آمریکا (هالیوود) و کشورهای فرانسه، انگلستان، ایتالیا، آلمان و حتی تعدادی از کشورهای اروپای شرقی، بر اساس نمایش‌نامه‌های معروف و پرمحتوا ساخته شده‌اند. خصوصیت سینمایی، مضمون و محتوای نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» برخاسته از برایند دراماتیک‌بودن موقعیت و حادثه محتمل نهفته در متن و نیز شمول موضوعی-محتوایی و نهایتاً، طرح ساختاری نسبتاً منسجم و متمایز اثر است. دیالوگ‌ها هم در این رابطه سهم و تأثیرات قابل توجهی دارند:

«کیوان: بفرما مملکت محکمه و قانون نداشت! صابر: از نظر قانون یه لباس که ارزش دادرسی نداشت. صد بار اومدم پیش خودِ نسناسش. گفتم لباس؛ از مغازه بیرونم کرد. گفتم لباس؛ گفت تو دزدی. گفتم بی‌ناموس لباس؛ گفت دادهم کرایه. یه شب دیگه به این‌جام رسید. برگشتم دکون... خرت و پرت‌ها رو که گشتم نصفه کلید قفل سمساری رو پیدا کردم. کیوان: و مرتکب عملی شدی همه یقین کنن دفعهٔ اول هم زیر سر خودت بوده... صابر: کرکره رو که کشیدم بالا دو تا کمیته‌ای مثل اَجل معلق رسیدند و خِرکِشم کردند انداختنم کنج همین دیوار. کیوان: [به نقطه‌ای خیره شده] با همهٔ سرتقی‌ت یه نکته رو نفهمیده‌ی، مثل روز روشنه کی از قبل مأمورهای کمیته رو در جریان گذاشته... خود سمسار! صابر: مادرت توی حبس دوم یه بار بیشتر نیومد ملاقاتم. اونم صنمی که از نوجوونی عار نداشته بره ملاقات بابای سیاسیش، ولی ملاقات زندانی کیفری... گفتم صنم عفوم کن. فقط نیگام کرد، یه فکری توی نی‌نی نیگاش بود. بعد راهشو کشید و رفت. از غصه، حبس تُو حبس شدم».[2]

ناصح کامگاری، توانمندی هنرمندانه‌ای در دیالوگ‌نویسی دارد؛ این ویژگی در اکثر آثارش مشهود و برجسته است. او به زبان فاخر و نسبتاً ادیبانه پرسوناژهای روشنفکر کاملاً آشناست و مهارت تحسین‌برانگیزی هم در نوشتن و کاربری دیالوگ‌های عامیانه دارد. در مواردی نیز بنا به اقتضائات ایجابی مدیومِ هنر نمایش و خلاقیت‌های فردی خود، این دو گونه دیالوگ را با بازخوردی هوشمندانه عملاً به یک توانمندی و حتی به سبک شخصی خود در زبان تبدیل کرده است. مضافاً اینکه بنا به موقعیت ایجابی پرسوناژها و با توجه به تفاوت نسبی در نگاه و نگره‌شان، دیالوگ‌ها به شیوه خلاقانه‌ای حالتی «ترکیبی» هم پیدا می‌کنند:

«کیوان: عاشق دختر یه اعدامی می‌شی... مادرت می‌پذیره و زنت می‌دن که سربه‌راه بشی و دست از کله‌خری و انقلابیگری برداری، بعد از این‌ور بوم می‌افتی خلافکار می‌شی؟ آخه آدم پرمدعا، تو پنج بار به جرم سرقت دستگیر شدی، گیرم بار اول خبط و خطا بود، اتفاق بود، بقیه‌ش چی؟ صابر: خُب واسه هر آدمی پیش می‌آد پاش بلغزه بخوره زمین. مهم اینه یکیو داشته باشی از زمین جمعت کنه، پناه و پُشتگرمی‌ت باشه، اون مونسی که اگه نباشه، اگه ترکت کنه، باز می‌لغزی. تازه این بار بدتر؛ با ملاج می‌خوری زمین. کیوان: بفرما. دوباره مزخرفات. صابر: خیلی‌خُب دیگه بچه، ملاقات تموم! هدیهٔ مادرت که رسید. رونما گرفتیش بیای وصیت باباتو بشنفی! حالا برو، برو بخواب. صُب بیدارشی فکر می‌کنی همهٔ این چیزا رو به خواب دیده‌ی. [کیوان از حمله‌ای عصبی به سرفه می‌افتد] چته؟ کیوان: مردم‌آزارِ بی‌عاطفه... تو... تو فقط برای عذاب من برگشته‌ی. صابر: دردت چیه پیزوری؟ کیوان: [گلوی خود را در چنگ می‌فشارد] می‌ترسم. صابر: خُب نمون، راهتو بکش برو».

هر دو پرسوناژ نمایش‌نامه «سی اسفند سال کبیسه» اثر ناصح کامگاری، پرسوناژهای «تک‌ساحتی» و به عبارتی «فلت یا ساده»اند. اثر فوق به دلیل دوپرسوناژه بودنش «دوئودرام» است و از نظر ژانر ساختاری و محتوایی‌اش، «درام اجتماعی و خانوادگی» محسوب می‌شود.

دریافت نهایی

دوئودرام «سی اسفند سال کبیسه» هرچند از روایت و داستان دامنه‌داری برخوردار نیست، در عوض مثل بسیاری از نمایش‌نامه‌های معروف، متکی بر شکل‌دهی یک موقعیت کنش‌زا، ایستگاهی گردابه‌ای است؛ از ویژگی‌های این موقعیت باید به داشته‌های تماتیک شرقی و کاملاً ایرانی‌اش نیز اشاره نمود که به پرسوناژ «پدر» تشخص خاصی بخشیده است؛ ضمن آنکه داشته‌های فوق از منظر زیبایی‌شناختی فرهنگی، هنری و اجتماعی، اثر را از ویژگی‌های دراماتیک مضاعفی برخوردار کرده است.

در فراق فرهاد و دو نمایش‌نامه دیگر

ناصح کامگاری

انتشارات دایره سفید پویا

پانویس‌ها:

۱. «در فراق فرهاد و دو نمایش‌نامه دیگر»، ناصح کامگاری، انتشارات دایره سفید پویا، ص ۵۰.

۲. ص ۶۳ و ۶۴ کتاب.