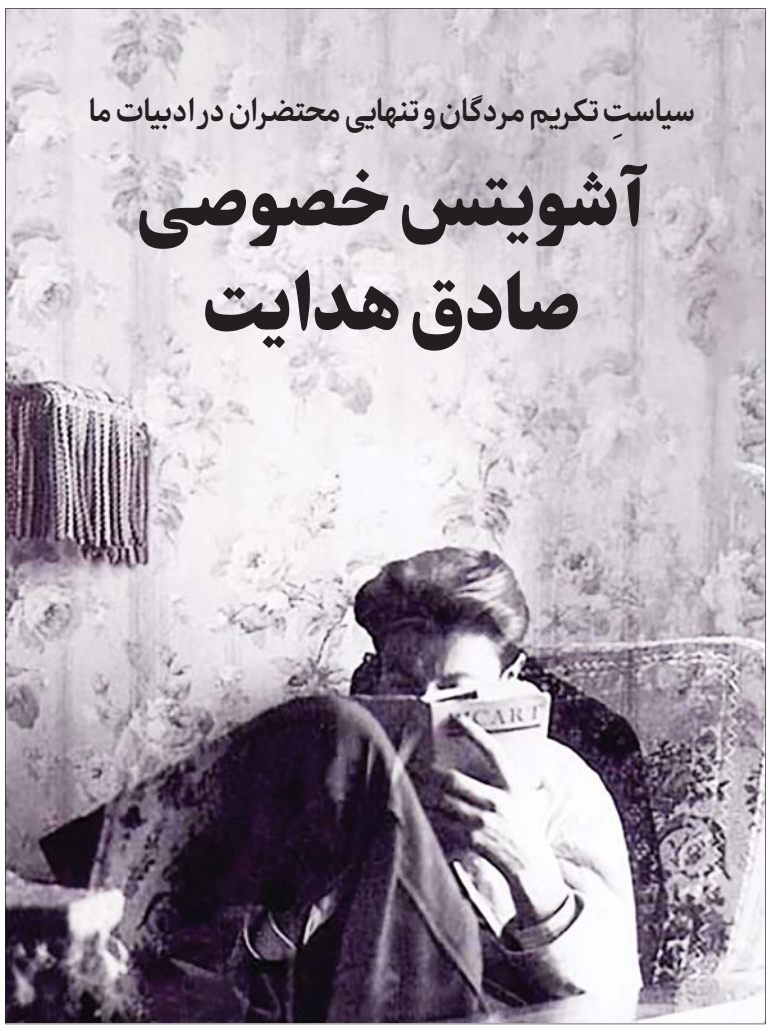
عطف

دو نمایشنامه از مروژک

● **شرق:** «اجرا را تکرار کنید» و «مبشران» دو نمایشنامه‌اند از اسواومیر مروژک، نمایشنامه‌نویس مطرح لهستانی، که در کتابی با عنوان «مبشران و یک نمایشنامه دیگر» با ترجمه غلامرضا صراف در نشر مروارید منتشر شده است. هر دو نمایشنامه حال‌وهوایی ابسورد و طنزآمیز دارند و رویکردی سیاسی که این‌ها البته از عناصر آشنای آثار مروژک هستند. مروژک با گروتسک و طنز سیاهی که در آثارش ارائه می‌دهد نمایش‌گر وضعیت حاکم بر کشورهای کمونیستی است اما اگر تنها چنین بود چه‌بسا نمایشنامه‌هایش امروزه دیگر حرفی برای گفتن نداشتند. آن‌چه در آثار مروژک و نویسندگانی مانند او ماندنی است این است که در آثار موفق و ماندگار این نویسندگان ضمن تصویری هنرمندانه از یک دوره تاریخی مشخص با وضعیت‌هایی مواجهیم که همواره در جهان برقرارند اگرچه در هر دوره به شکل‌وشمایلی متفاوت. از طرفی در چنین آثاری نه صرفا با سطح واقعیت که با ساخت‌های پنهان و برسازنده آن مواجهیم که خود را نه‌فقط در مضمون که در جهان زیبایی‌شناختی اثر بروز می‌دهند. در دو نمایشنامه «اجرا را تکرار کنید» و «مبشران»، چنان‌که در پیشگفتار مترجم اشاره شده، طنز و ابسورد آشنای مروژک «تنیده‌تر و زیرپوستی‌تر» و «رویکرد سیاسی‌اش رادیکال‌تر و پنهان‌تر و به همین دلیل جهان‌شمول‌تر» است. نخستین نمایشنامه کتاب، «اجرا را تکرار کنید»، نمایشنامه‌ای است در دو پرده و با چهار شخصیت. چنان‌که از توضیح صحنه این نمایشنامه برمی‌آید، مروژک تاکید دارد که در اجرای این اثر از هرگونه اغراق در نمادپردازی خودداری شود و همه‌چیز واقعی به نظر برسد. او نمی‌خواهد وجه تمثیلی در اجرای اثرش توی ذوق بزند و به دنبال آن است که اشیاء صحنه خود را بدون هیچ بارِ اضافه تحمیل‌شده به آن‌ها بیان کنند. این البته نشانه تاکید او بر بازنمایی صرف واقعیت نیست بلکه نشان از آن دارد که او معتقد است وجه تمثیلی و نمادینی هم اگر در کار هست باید از دل واقعیت بیرون بیاید و از طرفی نباید معانی‌ای اضافی را به متن تحمیل کرد. او می‌نویسد: «صحنه باید واقع‌گرایانه باشد؛ برای مثال، باید پشت پنجره‌ها، شاخه‌های واقعی باشند. هیچ خلاصه‌سازی یا نمادی در کار نخواهد بود، چون هیچ‌چیز برای تلخیص‌کردن یا نمادپردازی وجود ندارد. صحنه معمولی است و چنان قراردادی که هیچ نیازی به تاکیدکردن بر هیچ قراردادی نیست. همه‌ی لوازم صحنه باید اشیاء واقعی باشند. صحنه نباید با مبلمان یا لوازمی بیش از آنچه در متن گفته شده، شلوغ شود. به‌خاطر قدرت بیانی ذاتی هر شیء، هرگونه عنصر اضافی،

مبشران
و یک نمایشنامه دیگر
اسواومیر مروژک
ترجمه غلامرضا صراف
نشر مروارید

معانی‌ای به صحنه خواهد داد که منظور نویسنده نبوده‌اند». نمایشنامه بعدی کتاب، یعنی «مبشران»، نمایشنامه‌ای است در یک پرده و با نُه شخصیت. همچنین در پایان کتاب مقاله‌ای آمده است از مارتین اسلین درباره مروژک با عنوان «اسواومیر مروژک: پوچ‌انگاری از اروپای شرقی». مقاله‌ای که با توضیحی کلی درباره تئاتر پوچی و ریشه‌ها و زمینه‌های پیدایش آن آغاز می‌شود و آن‌گاه به‌طور مشخص به مروژک می‌پردازد. در زمان نوشته‌شدن این مقاله حکومت‌های کمونیستی هنوز برقرار بوده‌اند و مروژک که منتقد این حکومت‌ها بود خارج از زادگاهش، لهستان، زندگی می‌کرد و نمایشنامه‌هایش، چنان‌که مارتین اسلین در همین مقاله اشاره کرده، در لهستان ممنوع بود. مارتین اسلین ضمن اشاره به تبعید سیاسی مروژک و ممنوعیت نمایشنامه‌هایش در لهستان این را خسرانی برای لهستان می‌داند چراکه معتقد است «بی‌تردید مروژک یکی از قابل‌توجه‌ترین درام‌نویسان نسل خویش است، یکی از ارزشمندترین‌ها در صف طولانی درام‌نویسان بزرگ لهستان که عقبه‌شان به قرن هجدهم می‌رسد». او سپس درباره ریشه‌های سبک مروژک می‌نویسد: «ریشه‌های سبک مروژک نه‌تنها در سنت ابسوردیست‌های اروپایی است، بلکه در دلمشغولی خیلی خاص لهستانی‌ها به گروتسک در تئاتر هم تعلق دارد». اسلین درباره تفاوت گروتسک در کار مروژک با گروتسک ابسوردیست‌های اروپای غربی می‌نویسد: «شاید موقعیت‌هایی که مروژک پیش روی ما قرار می‌دهد، به طور باورنکردنی‌ای جنون‌آمیز و گروتسک باشند، ولی واقعیت هم در اروپای شرقی، تحت حکومت فعلی، به‌طور باورنکردنی‌ای گروتسک است. اگر ابسوردیست‌های اروپای غربی، عناصر گروتسک را برای آشکار ساختن پیش‌پاافتادگی‌های زندگی عادی در اروپای غیرکمونیستی ارائه می‌کنند، مروژک به نظامی سرشار از ریاکاری و حرف‌های دوپهلو می‌پردازد که آن‌قدر اسرارآمیز است که خودبه‌خود هرگونه توصیف واقع‌گرایانه‌ای از طرح کلی‌اش، همچون اغراقی ابسورد جلوه خواهد کرد». اسلین در اثبات این دیدگاه خود از نخستین نمایشنامه مروژک با عنوان «پلیس» مثال می‌آورد. او می‌نویسد: «اولین نمایشنامه‌ی مروژک، پلیس، این نکته را تمام‌وکمال نشان می‌دهد. چه چیزی می‌تواند گروتسک‌تر و ابسوردتر از تصور کردن پلیسی باشد که عملا باعث جنایت سیاسی می‌شود؟ تا امروز، تاریخ پنجاه سال اخیر روسیه‌ی شوروی، نمونه‌های فراوانی از این وضعیت نشان داده که بارها و بارها اتفاق افتاده...».



سیاستِ تکریم مردگان و تنهایی محتضران در ادبیات ما

آشویتس خصوصی صادق هدایت

شیما بهره‌مند

صادق هدایت نمُرده، او هنوز در مقام محتضر روی دست ادبیات ما مانده است. آثار هدایت مانندِ هر اثری «بازتاب طنینِ غیرشخصی‌ترین عناصر زندگی آدمی در قالبِ فردی‌ترین و مخفی‌ترینِ آن‌هاست»[1] و این طنین در زندگی صادق هدایت «مرگ» است یا به‌تعبیر درست‌تر؛ زنده‌به‌گوری. هدایت، نویسنده دوران تجدد ایران بود؛ تجددی ناگزیر. روزگاری که غرب نیز دوران تازه‌ای را آغاز کرد و ایران نیز از پس‌مانده‌های تمدن غربی برکنار نماند. «دیکتاتوری رضاشاه دولت ملی، دستگاه حقوقی و نظم ایجاد کرد، البته در قالب شرقی یک استبداد روشن. اما آنچه تحقق نیافت آزادی بود» و کار هدایت به‌قول شاهرخ مسکوب از عوارض همین شکست در تحقق آزادی بود. دو چیز افسون گذشته را از دست داده بود: باورهای عرفانی و آیینی شرقی که رنگِ خرافات گرفت و روشنگری دنیای غرب. دورانی که هدایت با غرب مواجه شد، دیگر دوران «فاوستِ» گوته، معاصرِ انقلاب فرانسه نبود. در این دوران اردوگاه‌های مرگ برپا شده و سیمای انسانِ معاصر سامسای «مسخ» کافکا بود که ازقضا هدایت آن را به فارسی برگردانَد «هدایت چهره خود را در تنهایی کافکا بازیافت». هدایت می‌دانست باید از سنت ادبی مسلط بُرید، آن‌هم در شرایطی که زندگی تازه‌ای در کار نبود. سنتی که جریان مسلط ادبی در دوران هدایت بود دیگر جانی نداشت، شعری یکسر غنایی و عرفانی و نثری پُر از پند، و «معنای جان‌کندنِ زنده‌به‌گوری که مرگ هم به سراغش نمی‌آید همین است». هدایت شاید ازاین‌رو خود به استقبالِ مرگ رفت. بزرگ‌ترین نویسنده ایران به‌تعبیرِ یوسف اسحاق‌پور در ادبیات وارویی زده بود که بُرد، در مرگ نیز چنین کرد. از همین‌جا می‌توان تنهایی هدایت را با مفهوم «تنهایی محتضران»[2] خواند که نوربرت الیاس آن را پیش می‌کشد. «تنهایی محتضران» یا «تنهایی دمِ مرگ» بیش از هر چیز از پریشانی زندگان در مواجهه با محتضران پرده برمی‌دارد که با حد اعلای حذفِ مرگ و مُردن از حیات اجتماعی یا به‌تعبیرِ الیاس با «سرکوب مرگ» و محوِ صحنه احتضار افرادِ روبه مرگ از پیش چشم دیگران گره می‌خورد. صادق هدایت را به‌تمثیل می‌توان یگانه محتضرِ ادبیات ما دانست که هماره در زندگی و آثارش از تنهایی درمان‌ناپذیری دَم زده که تا سرحدِ جنون می‌کشد و از وجود برزخی که در آن قلمروِ زندگی به سیطره مرگ درآمده است. ادبیاتِ هدایت با مرگ هیچ عنادی ندارد بلکه آن را «آستانه دیدار خود با خویشتن» می‌داند، میل به مرگ اراده حادِ هدایت به زیستن را در هم می‌شکند. در تمام آثارِ هدایت خاصه در اثر درخشانش «بوف کور» به‌قول اسحاق‌پور صدای به‌هم‌خوردن بال‌های مرگ را می‌توان شنید. سراسر بوف کور زیر سیطره مرگ است. هدایت از معدود نویسندگانِ ما است که این‌گونه وجهِ جسمانی و طبیعی مرگ را به‌تصویر می‌کشد: جسد، یخ‌زدگی، تجزیه، کرم‌ها، گورکن، قبر و قبرستان. نوربرت الیاس اشاره می‌کند در قرون قدیم که مواجهه با مرگ و سخن‌گفتن از آن مانندِ روزگار ما سرکوب نشده بود، ادبیات سرشار از واریاسیون‌هایی بر تِم مرگ بود. امروز اما اوضاع به قرار دیگر است. در تاریخ بشر هرگز محتضران این‌چنین بهداشتی از صحنهَ حیات اجتماعی حذف نشده بودند که امروز. از همان حالِ احتضار طردِ انسان محتضر آغاز می‌شود و از همان بستر مرگ به گور روانه می‌شوند. زندگان دیگر محتضران را چیزی مسری می‌پندارند که دیر یا زود باید از شَرشان خلاص شد. از اینجاست که الیاس نشان می‌دهد مرگ مسئله زندگان است. محتضران اما این مسئله را دوچندان می‌کنند. تماس نزدیک با افراد دَم مرگ در حکم تهدیدی است برای رویاپردازی و این است که مرگ در شمارِ خطری بزرگ برای حیات بشری بی‌وقفه از صحنهَ حیات اجتماعی پس رانده می‌شود و این امر برای خودِ محتضران معنایی جز این ندارد که آنان نیز پس رانده شده، تنها می‌شوند. حکایتِ تنهایی هدایت در دورانش یک چیز است و محتضرماندنِ او در روزگار ما چیز دیگری. این تنهایی و تنهایی دم مرگ گرچه بینه‌های متفاوت دارند، درواقع روی هم تا می‌خورند. هدایت از وجهِ ناگفتنی تنهایی می‌نوشت، از جنون و خودکشی. نوشتن اینجا به «پرده ماقبلِ آخر زندگی» تبدیل می‌شود و رنج از تنهایی، مایه جبری که در اوست برای نوشتن. آن تنهایی که در نظر اسحاق‌پور احساسی آشکار و درونی بود حساسیتی عظیم برمی‌انگیخت که برای نویسندگی لازم بود اما هیچ نیرویی در کار نبود تا هدایت را توانِ مصاف با زندگی بدهد. پس ناگزیر در برابر جهانی که سراپای هستی‌اش را می‌سایید به نوشتن روی آورد. «این تنها نیروی او بود، همان نیرویی که کوشیدند و موفق هم شدند که ویرانش کنند». احتضارِ صادق هدایت اما بیش از آن‌که از تنهایی و عزلت و تقاعد او از جامعه مایه بگیرد، در احتضاری ریشه دارد که از اوانِ نوشتن و شناختِ خود با هدایت هم‌سایه بود. احوالی که بیش از هرکس خودِ هدایت به آن آگاه است و بر آن اصرار دارد تا از ردیفِ رجاله‌ها و گزمه‌ها بیرون بماند.

«تنهایی محتضرانِ» نوربرت الیاس بیش از آن‌که شرحی باشد بر غمِ غربت و تنهایی آدم‌های مشرف به مرگ، شرح احوالِ دیگران و جامعه در مواجهه با محتضران است «زندگان به‌نحو نیمه‌آگاهانه‌ای احساس می‌کنند که مرگ چیزی مسری است، آنان ناخواسته از جوار محتضران عقب‌نشینی می‌کنند». همین‌جا می‌توان با اتکا بر مفهوم محتضر، هدایت را از جمع مردگان بیرون کشید و جایگاهش را در قامتِ محتضر ادبیات ما تبیین کرد. برای این کار به‌سبک الیاس باید از دیگران آغازید. از بازماندگان. مواجهه این بازماندگان که اینجا منظور همان نویسندگانِ خلف هدایت هستند، با مردگان یکسر متفاوت است از سیاستی که آنان در قبالِ محتضران در پیش می‌گیرند. مرگ مسئله زندگان است. مردگان هیچ مسئله‌ای ندارند و تنها در خاطره زندگان حضور دارند. حال که به‌گفته الیاس کفن‌ودفن و مراقبت از قبور هم به «متخصصان» محول شده است، متخصصان یا همان نویسندگان حرفه‌ای و متخصص ادبیات، نیز قبول زحمت کرده خاطره مردگان را آن‌طور که به‌منفعت‌شان باشد برخواهند ساخت. یادواره‌ای‌کردنِ نویسندگان و برپایی جوایز ادبی و بنگاه و خانه و بنیاد به‌نام و یاد آنها کمترین کاری است که جریان مسلطِ ادبی ما در برابر مردگان خود کرده است، مصادره ایده‌ها و افکار و آثار آنان به‌جای خود. تا چندی پیش ادبیات ما از خیر نام بزرگان گذشته بود با این داعیه که باید ادبیات تازه‌ای پا بگیرد که خطی یکسر متفاوت و حتا در تضاد با ادبیاتِ ماقبل خود داشت. ادبیاتی فارغ از فلسفه و تاریخ و خاصه سیاست روز که نویسندگانِ ما از مشروطه تا دست‌کم اواخر دهه هفتاد، برایش هزینه‌ها داده، چشم بر آسایش و آینده و جان خود پوشیدند.

ناگفته پیداست که ادعای ادبیات خودآیین به ورطه نظم بازار افتاد و کیفیت و مواجهه با خطر را با کمیت و منفعت تاخت زد. در این میانه صادق هدایت که در زمانه خود سختْ بر ادبیات و فرهنگِ ادبا و فضلای زمانه‌اش شوریده بود و با خَلق هم میانه خوبی نداشت، از بختِ خوش از مردگان و بساط نمایش زندگان فاصله‌ای بعید گرفت، فاصله‌ای که تا امروز هم او را در همان جایگاهِ محتضر نشانده، مصادره و تحریفِ او را ناممکن یا دشوار ساخته است. گیرم برخی باور داشته باشند که وجود هدایت اشکال داشت، یا منحرف بود و جنون داشت یا بازمانده‌ای است که دورانش به‌سر رسیده و از این‌دست حرف‌وحدیث‌ها که در کارِ طرد و انکار او است اما تاکنون که راه به جایی نبرده است. چه آن‌که هدایت از هر جهت رویکردی انتقادی داشت: در زیست و آثارش. «سنجش انتقادی به تاختن به مراکز ستم ختم نمی‌شود. انتقاد واقعی و کارساز این است که کیفیت درونی زندگی زیر ستمی را که تحملش ناممکن است بیابی و عریان کنی؛ نشان دهی که حقیقت یک موقعیت تاریخی در چیست و چشم‌انداز آن کدام است.» درست کاری که هدایت از پسِ آن برآمد، به‌قیمتِ جان‌کندن و مرگی خودخواسته. طوق لعنتی که بر گردن نویسنده مدرن ماست چیزی بیش از خوانشِ مسلط است از ادبیات او: فضلای دورانش او را به‌حساب نمی‌آوردند به این بهانه که دستورزبان بلد نیست و زبان ادبی را به‌هم ریخته است. برخی تلخکامی هدایت را خطرناک خواندند و دیگرانی هم مدعی شدند ادبیات هدایت از واقعیت اجتماعی به‌دور است یا اینکه حرف‌های هدایت رونویسی است از پس‌مانده حرف و تفکر نویسندگان غرب و چه و چه. اما مسئله مواجهه با صادق هدایت اینک بر سر آن است که هدایت از دست می‌گریزد. او محتضری است که موجبِ اقتدار دیگری نمی‌شود و برعکس، کم‌مایگی ادبیات و خُلق نویسندگان جریان مسلط را آشکار می‌کند.

زندگان همان‌قدر که از محتضران تبری می‌جویند، به احترام و تکریمِ مردگان می‌شتابند. نوربرت الیاس حضور زندگانَ بر مزار اهل قبور را چنین وصف می‌کند: عقیده عام بر این است که اطراف قبور باید سکوت حکمفرما باشد حال آن‌که مردگان چیزی از حرمت‌گذاری یا حرمت‌شکنی درنمی‌یابند. در گورستان باید به نجوا سخن گفت تا آرامش مردگان برهم نخورد. اما نَه، این زندگان‌اند که نیازمندِ احترام مردگان‌اند. همین‌جاست که الیاس پرده از واقعیتِ این احترام برمی‌دارد: این احترام نه‌تنها از سرِ ترس از مرگ که بیشتر برای «افزایش قدرت زندگان» ترتیب داده می‌شود، چراکه مدیریتِ ترس‌های بشری در حکم یکی از مهم‌ترین منابع قدرت آدمیان بر آدمیان است. «خیل سلطه‌ورزی‌ها بر همین شالوده استوار گشته‌اند» و هم‌چنان تداوم دارند. از همین‌روست که جریان ادبی مسلط در قبالِ مردگان با خود به تفاهم رسیده است: تکریم، نشانگرِ سلطه بر خاطره مردگان است. اما هدایت هم‌چنان روی دست مانده، چراکه تنها راهِ گریز از وضعیت برزخی احتضار، همان دوری از محتضران است و بَس. هدایت در ادبیات وارویی زد که به‌کارِ مرگش هم آمد. او با مرگِ خودخواسته خود را از چنگِ استحاله و ادغام به‌در برد. او خودْ مرگش را رقم زد. واروی او به ادبیات این بود که از خَلق فاصله گرفت اما ادبیاتش را بر پایه اقوال و حکایات و زبانِ خلق، مردم کوچه‌وبازار بنا کرد و تاسش نشست. واروی او به اخلاف و زندگان هم این بود که در جای محتضر نشست و همان‌جا ماند تا به تسخیرِ گفتمانِ تکریم درنیاید.

رابطه تن و تمدن یکی از مضامینِ کار الیاس و فوکو است که روند سلطه بر تن در گفتار مسلط را بررسی می‌کند. اینکه مرگ از پدیده‌ای زیست‌شناختی و طبیعی به پدیده سیاسی و حقوقی بدل شده است. اردوگاه کار اجباری مفهومی است که نحوه ادغام حیات در سیاست را تصویر می‌کند، اینکه تن تا چه‌حد با سیاست هم‌بسته است. محتضرانِ الیاس نیز در هر دوره‌ای از شأن و منزلتی متفاوت برخوردارند. آنان هرچه می‌رود بیشتر از حیات اجتماعی حذف می‌شوند و اجساد نیز در این سیاستِ مرگ جای خود را دارند. اما وضعیت اردوگاهی، پدیده آشویتس یا داخائو بیشتر به وضعیتِ محتضران می‌خورد که چشم در چشم مرگ دارند و مرگ‌شان سراسر سیاسی است. اگر این مفاهیم را به عاریت بگیریم وضع هدایت در آغاز ادبیات مدرن وضعیتی اردوگاهی اَست. مرگ که مانندِ سایه‌اش کنار او است، با سیاست و اعمال سلطه بر تن او نسبتی وثیق دارد، هرچند هدایت خود این سلطه را با دستِ خودش پایان داده باشد.

از این‌ها گذشته، کارِ کارستان هدایت آن‌چیزی است که شاید کسی جز یوسف اسحاق‌پور تاکنون آن را درنیافته باشد: اینکه خودکشی کارکردی دوگانه دارد. به‌عنوان امکان دائمی، چیزی است که معیار سنجش «آزادی» است، نوعی گذار در نهایت ممکنی که خصوصیت فرد، دگرشدنِ او، نهفته در آن است. اما دامی هم هست که وجهِ ناممکن خصوصیت فردی، فقدان آزادی و حتا بی‌فایدگی هردو یعنی ناتوانی ناشی از آن، ممکن است به آن بینجامد. کارِ هدایت از عوارض شکست در تحقق آزادی بود. هدایت در نظرِ اسحاق‌پور این بزرگی را داشت که از موهوم‌پنداری خاصِ ذهن عقب‌مانده یا منفعت‌گرا محروم بماند. او به ناتوانی خود و وجود سهمگینِ ناممکن باور داشت و از این‌رو به‌دنبالِ علل مخففه نمی‌گشت. او عجز خود را در رسیدن به آزادی و توانِ زندگی که تاب تحملش را نداشت، درک می‌کرد و در این میانه هیچ توهم رستگاری نداشت. توهمی که امروز هم به‌نوعی گریبانِ وجهِ غالب ادبیات و فرهنگ و جامعه را گرفته است؛ همه حاضرند سر در گرداب جنونی جمعی فرو برند به‌شرطِ آن‌که رنگی از رستگاری داشته باشد. دیگر کسی حاضر نیست برای خواستِ خود بهای چندانی بدهد، تازه اگر رنجی از سنخِ جست‌وجوی رهایی در کار باشد. صادق هدایت اَما به‌جای سر فروبردن در این گرداب، تنهایی را تجربه کرد که میان او و دیگران مغاکی گشود. هدایت از قبیله کسانی بود که «از مهلکه‌های پُرهراس، از وادی‌های دهشت‌انگیز مُدرنیته به بهای جان خود گذر کرده بود.» گیرم این روشن‌بینی محکوم باشد به گشودن شیرهای گاز در یک چهاردیواری محقر در غربت. نویسنده مدرن می‌داند که پیشاپیش شکست می‌خورد و نوشتن تنها سلاح او است: «نوعی علی‌رغم همه‌چیز». مردگان اینَک عزیزترند. زیرا محتضران چشم در چشم زندگان آنان را با مرگ و نیستی‌شان رو در رو می‌کنند و بیراه نیست ادبیاتی که خود را یکسر به جامعه نمایش باخته است، بیش از همیشه از محتضران فاصله بگیرد.

۱- بر مزار صادق هدایت، یوسف اسحاق‌پور، ترجمه باقر پرهام، نشر فرهنگ‌جاوید

۲- «تنهایی محتضران»، نوربرت الیاس، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون ۲۶ و ۲۷. و «تنهایی دم مرگ»، نوربرت الیاس، ترجمه امید مهرگان و صالح نجفی، نشر گام‌نو

معمای هدایت

پارسا شهری: از میان خیلِ آثاری که درباره صادق هدایت، آثار و زندگی‌اش منتشر شده است، کتابِ «بر مزار صادق هدایت» تالیف یوسف اسحاق‌پور ترجمه باقر پرهام شرح و تفسیری است پیوسته از زندگی و آثار هدایت. اسحاق‌پور زندگیِ هدایت، خودکشی او را در بستر زمانه‌اش و نیز در نسبت با آثارش می‌خواند. رابطه «بوف کور» با دوگانگیِ اسطوره‌ای- تاریخی یا لاهوتی-ناسوتی فرهنگ ما، به‌قول مراد فرهادپور در مقاله «اشباح هدایت» کارِ اساسی اسحاق‌پور در کتابش است که به بهترین صورت کار هدایت را تحلیل کرده، تفسیری هوشمندانه از «بوف کور» به‌دست داده است. «بر مزار صادق هدایت» با این حرفِ هدایت شروع می‌شود: «کسانی هستند که از بیست‌سالگی شروع به جان‌کَندن می‌کنند»، کسی که شرحِ همین جان‌کندن را نوشته است. در این کتاب، شخصیت، روحیه و احوالِ شخصی هدایت با اوضاع روزگارش هم‌ارز خوانده می‌شود و اسحاق‌پور با تسلط ادبیات و تاریخ از خلالِ زیست و خُلقیات و اوضاع زمانه هدایت آثارش را تفسیر می‌کند. «بر مزار هدایت» شرحی از زندگی هدایت هم هست که از ۱۲۸۲ شمسی در تهران آغاز شد تا ۱۳۳۰ که در پاریس دست به خودکشی بزند طول کشید. شرح خلقیات او نیز هست: بدبینی درمان‌ناپذیر هدایت که زندگی دردناک او را رقم زد و عزلت‌اش. کارِ اسحاق‌پور اما روایت روزشمار زندگیِ هدایت نیست، او با رفت‌وبرگشت‌های بجا تکه‌هایی از زندگی و خصایل هدایت را احضار می‌کند که شمایی از وضعیت روزگار او و نیز ادبیات و نویسندگیِ در این وضع به‌دست دهد. «هدایت نویسنده دوران تجدد ایران بود... وقتی که عصر تجدد علم و تکنیک و سرمایه‌داری با خردگرایی و عقل و سنجش انتقادیش، در اروپای سده هفدهم آغاز شد، تمدن‌های بزرگ شرق طاق و رواق خود را تکمیل کرده بودند و دیگر چیزی نداشتند که بسازند جز تکرار مکررات، جز کژومژشدن و تحلیل‌رفتن.» و بعد اسحاق‌پور زمینه ادبی زمانه هدایت را هم برمی‌رسد: اینکه تا آغاز قرن بیستم ادبیات سنتی جریان مسلط ادبی در ایران بود پر از پیرایه‌ها و لفاظی‌های میرزابنویس‌ها و شعرای درباری که رمق ادبیات را گرفته بودند... و سراسر کتاب هم از مرگ خودخواسته و سایه مرگ در آثار هدایت سخن می‌رود. اسحاق‌پور محور بررسی آثار هدایت را به‌حق بر بهترین اثرش «بوف کور» بنا می‌کند که در نظر او عالمی است خیالی. قصه‌ای سرشار از تصاویر معمایی که دست از سر مولف برنمی‌دارند و حضورشان نشانه‌ای است از پافشاری کافکایی عنصر کهن و اهریمنی در واقعیتِ اکنون: آزمون همزمان سنت فروپاشانِ گذشته در زندگیِ معاصر و زندگیِ معاصر در فروپاشیدگی‌های سنت گذشته. مولفِ «بر مزار هدایت» معتقد است تنها در «بوف کور» هدایت به مرتبه‌ای از نوشتن به‌عنوان امری که هدف آن در چیزی بیرون از آن نیست به‌طور قطع دست می‌یابد زیرا در این مرتبه مقصود از نوشتن خودِ نوشتن است که اسباب ملعنت و رستگاریِ نویسنده در آنِ واحد است، و معمای نوشتن همان معمای تنهایی بی‌غازه، معمای نبودِ معنا، معمای جنون و جنایت است.

بر مزار صادق هدایت
یوسف اسحاق‌پور
ترجمه باقر پرهام
نشر فرهنگ‌جاوید

شیرازه

طردشدگان

● «هوس کشتن روی نوکِ زبان» و «اکتینگ» دو نمایشنامه‌اند از زَویه دورَنژه، نمایشنامه‌نویش فرانسوی، که با ترجمه زیبا خادم‌حقیقت در نشر نیماژ و در قالب یک کتاب منتشر شده‌اند. دورنژه از نمایشنامه‌نویسان معاصر فرانسوی است که کار خود را از اواخر دهه هشتاد میلادی آغاز کرده و اولین نمایشنامه کتاب، «هوس کشتن روی نوکِ زبان»، از نخستین آثار اوست. این نمایشنامه در سال ۱۹۹۱ نوشته و در سال ۱۹۹۴ منتشر شده است. مهاجران و افراد مطرود و حاشیه‌ای جامعه شخصیت‌های اصلی بسیاری از نمایشنامه‌های دورَنژه هستند؛ افرادی که جامعه آن‌ها را طرد کرده و به حاشیه رانده است و این طردشدگی در رفتار و گفتار آنان بازنمودی خشن یافته است، چنان‌که نمونه‌اش را در نمایشنامه «هوس کشتن روی نوکِ زبان» می‌بینیم. شخصیت‌های نمایشنامه «هوس کشتن روی نوکِ زبان» جوانانی هستند که آن‌ها را به دیسکوتک راه نداده‌اند. آن‌ها در یک شب آخر هفته بعد از این‌که نتوانسته‌اند به دیسکوتک راه پیدا کنند، جایی در نزدیکیِ آن دور هم جمع شده‌اند و در متن صدای موزیکیِ که به گوش می‌رسد با هم گفت‌وگو می‌کنند و سخت از وضعیتی که به آن دچارند، عصبانی هستند و خواننده از خلال گفت‌وگوهای این شخصیت‌ها به وضعیت‌شان و همچنین درونِ آن‌ها راه می‌یابد. نخستین دیالوگ‌های نمایشنامه خود به‌طور تمام و کمال قرارگرفتن در وضعیت طردشدگی را آشکار می‌کنند. در همان سطرهای آغازین، یکی از شخصیت‌ها به نام ویک می‌گوید: «اونا نمی‌خوان، نمی‌خوان. تمام. زورشون که نمی‌تونیم بکنیم ما رو قبول کنن که!» و شخصیتی دیگر به نام رو، پاسخ می‌دهد: «حالم گرفته‌اس، بازم عین سگ انداختن‌مون بیرون. چرا آخه، می‌شه تو به من بگی چرا؟». چنان‌که در مقدمه ترجمه فارسی این دو نمایشنامه، درباره «هوس کشتن روی نوک زبان» آمده است در این نمایشنامه «عمل نمایشی کاملا در کلام جای می‌گیرد.» در این مقدمه درباره ساختار این نمایشنامه آمده است: «هیچ اتفاقی بر صحنه روی نمی‌دهد. ولی نمایشنامه‌نویس با استفاده از اصول دراماتورژی ارسطویی -رعایت وحدت زمان و مکان و موضوع- و روایت پیش‌آمدهای پیشین خارج از صحنه، ما را به تماشای جدال کلامی شخصیت‌هایی فرامی‌خواند که در هیاهوی زندگی مدرن گم شده‌اند و برای اثبات و بقای خود تلاش می‌کنند.» چنان‌که اشاره شد عنصر کلام جایگاه ویژه‌ای در نمایشنامه «هوس کشتن روی نوک زبان» دارد. دورنژه در این نمایشنامه زبانی را به‌کار برده که

هوس کشتن روی نوکِ زبان و اکتینگ
زَویه دورَنژه
زیبا خادم‌حقیقت
نشر نیماژ

ترکیبی از زبان طردشده‌ها و حاشیه‌نشین‌ها و زبانی شاعرانه است. این زبان از یک‌سو حاوی خشونتی برآمده از شرایط اجتماعی و از سوی دیگر واجد نوعی شاعرانگی است و دورنژه از این ترکیب زبانی برای هرچه بهتر تصویرکردن شخصیت‌ها، شرایط و موقعیت‌شان و احوال درونی آن‌ها استفاده کرده است. در مقدمه کتاب ویژگی‌های زبانی و کارکرد زبان در این نمایشنامه این‌گونه توضیح داده شده است: «خشونتی که در تک‌تک دیالوگ‌های شخصیت‌ها پنهان است نشان از دردهای بی‌درمان انسان‌هایی بی‌دیروز و بی‌فردا دارد که گویی تنها تلاش‌شان به‌تباه‌کشاندن امروز خود است و از آنان انتظار می‌رود که در هر لحظه قادرند فاجعه‌ای به پا کنند. اما زیبایی متن در مونولوگ‌های شاعرانه‌ای هم جلوه‌گر می‌شود که پرده از آرزوهای واخورده، هراس‌های تنهایی و عشق‌های بربادرفته برمی‌دارد. این‌جاست که دورنژه با خلق زبانی خاص -که مخلوطی‌ست از زبان خشن و ناتورالیستی جوانان دهه‌های هفتاد و هشتاد حومه‌های فرانسه با زبان ظریف و شاعرانه‌ی خود خالق اثر- به لایه‌های پنهان شخصیت‌های خود نقب می‌زند.» دیگر نمایشنامه کتاب، یعنی «اکتینگ»، از آثار متأخر دورنژه است. داستان این نمایشنامه در سلول یک زندان می‌گذرد. چنان‌که در مقدمه کتاب درباره این اثر آمده است دورنژه در اکتینگ «ما را به تماشای برخورد دو دنیای متفاوت دو زندانی -یک کلاهبردار معمولی و یک بازیگر تئاتر متهم به قتل- فرامی‌خواند و به‌تدریج و در مقابل چشمان ما سلول کوچک تبدیل به تماشاخانه‌ای می‌شود که هملت تنهای دیگری را در خود محبوس داشته است.» همان‌طور که در همین مقدمه نیز اشاره شده، در زبانِ این نمایشنامه، در قیاس با نمایشنامه «هوس کشتن روی نوک زبان»، طنز کلام بر خشونتی که در نمایشنامه اول شاهد آن بودیم، می‌چربد اگرچه حضور خشونت در این نمایشنامه هم مشهود است. نمایشنامه «اکتینگ» در سال ۲۰۱۲ منتشر و در سال ۲۰۱۶ توسط خود دورنژه اجرا شده است. دورنژه علاوه بر نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر تجربه ساخت چند فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی را نیز در کارنامه کاری خود دارد. در بخشی دیگر از مقدمه کتاب به تأثیر دورنژه از سه نمایشنامه‌نویس مطرح فرانسوی یعنی کُلتس، لَگَرس و کَبیلی اشاره شده است. از دیگر آثار دورَنژه می‌توان به ۲۲:۳۴، روزشمار، روزهای تمام، شب‌های تمام، موج‌سوارها، اقرار، نامزد و حکایت مردان اشاره کرد.