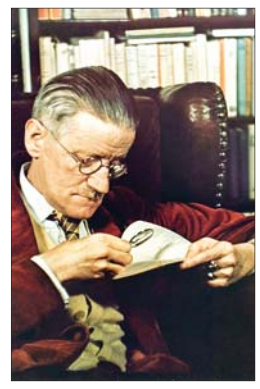
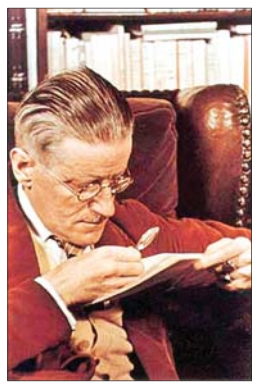
ایده‌هایی از مارشال مک‌لوهان در رمان

جیمز جویس و علم ارتباطات

دانیال حقیقی



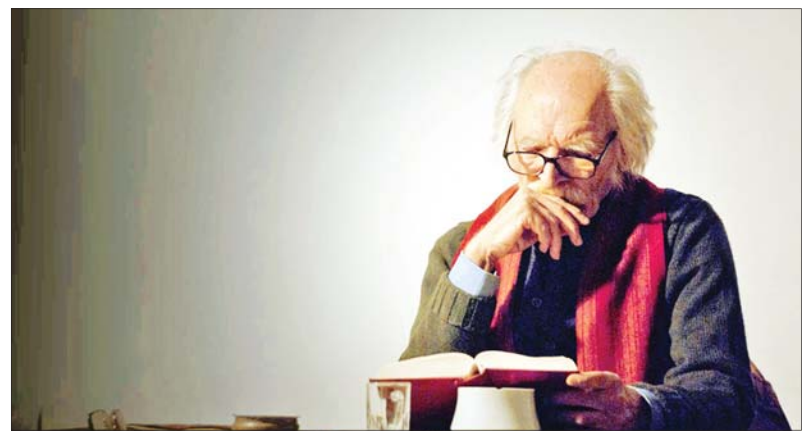


۱ مارشال مک‌لوهان در جایی گفته: «هیچ‌کس از کارهای من سر در نمی‌آورد جز آن عده‌ای که کتاب‌های جیمز جویس و اشعار سمبولیست‌های فرانسوی را جویده باشند.» این جمله به‌تنهایی نشان می‌دهد که فهم فلسفه مک‌لوهان تا چه‌اندازه در گرو درک درست و عمیق از ادبیات مدرن و پیش‌زمینه‌های آن یعنی گیوم آپولینر و سمبولیسم فرانسوی و درعین‌حال اسکار وایلد و کسی مثل ویلیام باتلر ییتس است. این رابطه و اثرگذاری میان ادبیات و علم ارتباطات قطعا یک‌طرفه نیست و ادبیات در زمان ما بی‌شک متاثر از رسانه‌ها در شکل و شمایل جدیدشان شده. گرانیگاه ایده مک‌لوهان با کمی دقت‌نظر قطعا به «خودآگاهی فردی» معطوف می‌شود، خصوصا جایی که او با صراحت می‌نویسد: «جویس با دنبال‌کردن ردپای ردیف حروف در شهر در تلاش برای فهم وجود است»، یا وقتی می‌نویسد: «جویس در روند خطی شکل‌گیری خودآگاهی فردی، چرخش‌های غیرمستقیمی تعبیه کرده است که از بالا و پایین در گردش هستند.» او نویسنده «اولیس» را به دلقک سورئالیستی تشبیه می‌کند که با دستگاهی تکنولوژیک و غریبی که در درون صفحات راستگوشه چاپی گنجانده کلیدی برای پیشرفت آتی ادبیات و فهم عمومی هم تعبیه کرده: «جویس در شب‌زنده‌داری، چیزی گنجانده از جنس آهنگ کلام و ریخت زبانی که در حقیقت کلیدی جادویی است برای نوع تازه‌ای از تکنولوژی دیداریِ محیطی. به‌علاوه، این‌ها پیشروی‌های آوایی و نشانه‌شناختی بشر هستند در پیشبرد فعالیت‌های زبانشناختی.» افکار و نوشته‌های مک‌لوهان البته که بسیار پیچیده هستند اما کلید فهم آن‌ها را خودش در اختیار ما قرار داده: سمبولیسم شاعرانه فرانسوی و رمان مدرن انگلیسی.

۲ مک‌لوهان ظهور رادیو را یک رخداد ادبی می‌داند و به‌طبع آن تلویزیون نیز فرزند ادبیات است: «سخنرانی و ژست هر دو متعلق به مردان ادیب بوده‌اند.» اما موزائیکی‌شدن هنر مدرن و شکل‌گیری و اهمیت‌یافتن قطعه‌قطعه‌نگاری تحت‌تاثیر این رسانه‌ها بر ادبیات و شیوه‌های نوشتن است. با این رخداد نویسنده‌های بزرگ بسیاری با نوشتن در این فرم ظرفیت منحصربه‌فرد آن را در دوباره‌سازی درون‌متنی مجموعه کامل‌تری از دریافت‌های حسی کشف کردند. مک‌لوهان معتقد است این یعنی فراتررفتن از بازنمایی صرف: «موزائیکی‌شدن هنر و رمان در پی امتداد تجربه لمس از راه دور انجام گرفت. و این دیگر توصیف و بازنمایی نبود. یک تولید واقعی درون متن بود.» چون شبکه‌های تلویزیونی توصیف‌گر نیستند، آن‌ها واقعیت‌های خودشان را تولید می‌کنند. درست مانند کاری که نویسنده‌هایی مثل ویلیام باروز، تالکین، اورسولا لگوئین و جرج مارتین انجام می‌دهند. شاید از همین بابت است که یک برنامه تلویزیونی خواه یک تاک‌شوی آخر شبی باشد یا یک سریال داستانی، بیشتر از واقعیت به فانتزی‌های ذهنی ما شبیه است. اما تفاوت جویس با کار نویسنده‌هایی که در بالا نام برده شدند در این است که در کار او مثلا احیای فینگان تشخیص اینکه چه چیز خیالی است و چه چیز واقعی ساده نیست. دقیقا شبیه به یک سریال تلویزیونی واقع‌گرایانه منتها تفاوت میان کار جویس و آن برنامه تلویزیونی همان تفاوتی است که میان هنر نخبه و هنر مردم‌پسند وجود دارد، وگرنه فناوری مبنایی تولید حس و دریافت از راه دور در هردوی این‌ها یکی است. ارزش و اهمیت فیلم «مال‌هالند درایو» اثر دیوید لینچ تا حد زیادی در توضیح و بهره‌برداری همزمان از این فناوری است. داستان‌های جویس علاوه‌بر این، حاوی تفکرات عمیقی در خصوص دگرسانی‌ها در شیوه فهم عمومی هستند که برای مک‌لوهان بسیار الهام‌بخش بوده‌اند.

۳ اهمیت سمبولیسم فرانسوی برای مک‌لوهان از یک جنبه به این خاطر است که روی پایه‌ها و میراث ادبی دانته بنا شده و دانته آلیگری نویسنده‌ای است که او معتقد است اگر نبود شاعری مثل تی. اس. الیوت هم پدید نمی‌آمد. از طرف دیگر مک‌لوهان بوطیقای مطبوعات را بوطیقایی می‌داند که از دل زبان فرانسوی بیرون آمده است. برای او گستره بوطیقای شعر انگلیسی در دوران رمانتیک تا اوج کارهای سمبولیست‌ها بازیابی ظرفیتی است که زمان رافائل تا دانته در ایتالیا شکل گرفته. اما این میراث برای او چه دارد؟ اگر مک‌لوهان از آمیختن فلسفه‌اش با آثار جویس افکارش را درگیر با یک روش فکری بسیار پیچیده و روشنفکرانه و به‌لحاظ زبانی غنی می‌کند، از مسیر سمبولیسم فرانسوی به‌لحاظ بصری و نشانه‌شناختی کامل می‌شود. علاوه‌بر این، بسیاری معتقدند که جویس سخت متاثر از اسکار وایلد است که خود تحت‌تاثیر سمبولیست‌ها قرار داشت. از این طریق او تمام میراث اثرگذار ادبی و هنری در اروپا را زیردستی فلسفه‌ای می‌سازد که حالا در کانادا در حال بالیدن است. سمبول‌ها و نمادها علاوه‌بر دلالت بر یک معنای همگانی و جنبه‌های زبانشناختی از یک لحاظ دیگر هم برای مک‌لوهان اهمیت داشتند. به‌اعتقاد او، مردم با مراجعات متعدد به ساختار بصری یک نماد و دستکاری آن (آنطور که مثلا در کار یک گرافیست اتفاق می‌افتد) در خصوص آن معنا و آن نشانه صاحب نوعی نگاه و دیدگاه می‌شوند، درست همان‌طور که یک شاعر سمبولیست این کار را در متن شعرش انجام می‌داد. این نگاه و این دیدگاه به مردم کمک می‌کند تا از نمادها در جاهای مناسب استفاده کنند چون به هر حال مردم از نمادها استفاده می‌کنند، بیشتر برای کاری که آن نماد در عمل انجام می‌دهد. چنین دانشی در خصوص نماد و نشانه بینش مناسبی به یک نویسنده برای استفاده از سمبل‌ها در کارش می‌دهد.

۴ درس مک‌لوهان برای یک رمان‌نویس یا هرکس دیگری که محصولی روشنفکرانه تولید می‌کند بیش از هر چیز در خصوص روش است. روش به‌معنای امضای روشنفکر در تولید محصولات فکری‌اش است و نه به‌معنای روش تحقیق! این دومی کاملا در دوران ما به روشی صنعتی تنزل یافته. روش در این معنا نیازمند یک معرفت‌شناسی همه‌جانبه است که از حرکت و مطالعه درست میان دستاوردهای فکری و فرهنگی بومی و جهانی تحصیل می‌شود. رمان امروز مانند هر رسانه‌ی دیگری پیشرفت‌هایی جدی داشته و نویسنده نیاز دارد تا متوجه باشد رسانه‌ها در دوران ما یک فرم برای ایده‌های سیاسی هستند.



محمود دولت‌آبادی
امیرحسن چهل‌تن
نشر نگاه

اگر زندگی قهرمان در ابتدا معمولی و روزمره باشد او می تواند با انتخاب مرگی زیبا، تمام گذشته خویش را حتی با شکوه جلوه دهد. آنچه در رمانتیسم اهمیت پیدا می‌کند، همانا چگونه مردن است. دولت‌آبادی در کلیدر همین کار را می‌کند. او با نگاهی حماسی از قهرمان به تمامی اعاده حیثیت می‌کند. «... من انسان را در کلیدر، به‌خصوص، نه به آن صورت خمیده بلکه به قامت وصف کرده‌ام و معنای مجردش شاید این بشود که می‌خواسته‌ام انسان ملتم را در حدودی که ظرفیت رمان کلیدر اجازه می‌دهد انسان بالغ و زیبا و دوست‌داشتنی خلق بکنم.»[5]

امیرحسن چهل‌تن می‌گوید « مضامینی هستند که پیوسته در آثار دولت‌آبادی تکرار می‌شوند، یکی از آنها مهاجرت است، کنده‌شدن، وقتی تکه‌زمینی که بر آن به دنیا آمده‌ای تو را پس می‌زند، چاره‌ای جز رفتن نیست.»[6] این تنها مهاجرت نیست که در آثار دولت‌آبادی پیوسته تکرار می‌شود. حضور اقتدارآمیز «مفهوم پدر» نیز دائما تکرار می‌شود. این مضامین صرفا اتفاقی و یا بیان دوره‌ای از تاریخ ایران بعد از اصلاحات ارضی نیست، بلکه از بن‌مایه‌های جهان‌بینی دولت‌آبادی نیز نشأت می‌گیرد. «جای خالی سلوچ»، نمونه‌ای بارز از آن است زیرا هر دو مضمون مهاجرت و مقوله پدر را یک‌جا در اختیار دارد. «جای خالی سلوچ» (۱۳۵۷) با غیبت پدر -سلوچ- از خانواده و روستا آغاز می‌شود. در پی خروج پدر که منبع اقتدار-قدرت مشروع- است، بنیان خانواده از هم می‌پاشد. «نام پدر» به یک معنا، بازنمایی‌کننده و توام با اقتدار -قدرت مشروع- است، یعنی تا مادامی که وجود دارد زندگی به معنای سابق ادامه می‌یابد. هنگامی که نباشد، ویرانی و مهاجرت، تواما رخ می‌دهد. «ویرانی و پریشانی از همه‌سو، دیگر جای ماندن نیست.»[7] پدر مقتدر و انسجام‌دهنده تا زمانی طولانی -تا «سلوک»- «زوال» نمی‌یابد و به حیات خود ادامه می‌دهد گو اینکه به‌تدریج کم‌رمق می‌شود. درباره پدر و یا به تعبیری دقیق‌تر مفهوم پدر باید تامل کرد. پدر شخصیتی است که جایگاه سوژه را در چارچوب اجتماع تعیین می‌کند. اما پدر را باید به‌مثابه یک «مفهوم» در نظر گرفت، در این صورت دارای مصادیق متنوع و متعدد است. مثلا هنگامی که دولت‌آبادی از ارزش‌های جهانشمول در زندگی و ادبیات سخن می‌گوید می‌توانیم آن را مصادیقی از مفهوم پدر در نظر آوریم و یا هنگامی که از ارزش‌های عام انسانی سخن می‌گوید مقصود نام دیگری از پدر است. دولت‌آبادی در مصاحبه‌ای (۱۳۶۹) می‌گوید: «... پس ارزش‌های عام انسانی وجود دارد که نویسندگان در مورد آن ارزش‌ها متحدالقول‌اند، حتی اگر زبان یکدیگر را ندانند... وقتی می‌گوییم خود ادبیات یعنی که تمام ارزش‌های مطلوب انسانی در راستای منافع انسان و بهبودی و بهروزی او که در آن مستتر است. من برای این قلم می‌زده‌ام و می‌زنم.»[8]

داستان کوتاه تجربه‌ای تازه برای دولت‌آبادی و خوانندگانش است، اما این تمامی ماجرا نیست. آنچه به‌وضوح در کارهای متاخر دولت‌آبادی و به‌ویژه «بنی‌آدم» غایب است، قهرمان و هاله اطراف وی است: قهرمان به وجه جادویی‌اش. دولت‌آبادی در «بنی‌آدم» با نگاهی رئالیستی، فضای خاکستری را توصیف می‌کند. او دیگر با باوری اسطوره‌ای مرزی میان روشنی و تاریکی، قهرمان و ضدقهرمان نمی‌کشد. دولت‌آبادی زمانی غرض از نوشتنش را چگونگی پیدایش یک قهرمان می‌دانست. اینکه حتی مردم به‌مثابه یک مفهوم کلی به قهرمانی خود وقوف یابند. «غرضم چگونگی پیدایش یک قهرمان است، البته زمان بسیاری باید سپری شود تا مردم به قهرمانی خود وقوف بیابند و بدانند که این امکان در یکایک آنان نهفته است، اما هنوز که ما در هنر و زندگانی نیاز به قهرمان داریم، نباید حضور تاثیرانگیز عوامل و نیروهای قهرمان‌پرور را از یاد ببریم.»[9] اما اکنون دیگر دولت‌آبادی در پی قهرمانی نمی‌رود و درصدد آن نیست که انسان بالغ و زیبا و دوست‌داشتنی خلق کند. او حماسه نمی‌نویسد بلکه داستانی رئالیستی می‌نویسد. به نظر دولت‌آبادی دنیای فعلی دیگر جایی برای قهرمان باقی نگذاشته است. به نظر او ما اکنون در زمانه سردی زندگی می‌کنیم: «پدر» یا «پیر خردمند» رو به «زوال» است و خانه‌ای برای بازگشتن و سکنی‌گزیدن وجود ندارد. «انسان مدرن برخلاف انسان دوره هومر، دیگر جهان را خانه خود نمی‌داند.»[10] دولت‌آبادی نام این زمانه سرد را زمانه مدرن می‌گذارد.

در داستان کوتاه «اسم نیست» از مجموعه «بنی‌آدم»، دولت‌آبادی ویژگی زمانه سرد را در قالب چهار آدم داستانی به‌درستی و دقیق توصیف می‌کند. «چهارتا آدم از چهار ورطه این زندگی در یک فضای فلزی و رونده نشسته‌اند و رفته می‌شوند به سویی و هدفی که هرکس در ذهن برای خود فراهم کرده است و تنها وجه مشترک آن مرز است، مقصدی که اندک‌اندک شبهه‌برانگیز می‌شد.»[11] این چهار خط موازی چهار بی‌خانمان که هرگز به خانه برنمی‌گردند، شاید دقیق‌ترین تعریف از زمانه سردی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. در مقابل زمانه سردی که دولت‌آبادی آن را توصیف می‌کند، زمانه گرم قرار می‌گیرد. اساسا اگر به جست‌وجوی گرمی و سردی در ادبیات باشیم، می‌توانیم آن را در پروسه‌ای از آثار دولت‌آبادی جست‌وجو کنیم. از یک طرف کلیدر، که همه‌چیز در گرمی وجود قهرمان خلاصه می‌شود و از طرف دیگر زمانه‌ای فاقد قهرمان و حتی فاقد تخیلی که قهرمان بیافریند، یعنی زمانه «بنی‌آدم»، زمانه‌ای که حتی «ذهن طالب خیال نیست و هرچه را ترجیحا پس می‌زند.»[12] اگر که شکل ادبی بی‌خانمانی انسان در دنیای فعلی را «رمان» فرض کنیم در این صورت با «سلوک» و به‌خصوص مجموعه داستان «بنی‌آدم» مواجه با ظهور رمان در آثار دولت‌آبادی می‌شویم. نام آخرین داستان از مجموعه بنی‌آدم «اتفاقی نمی‌افتد» است. «اتفاقی نمی‌افتد» نام قابل‌تأملی است. شاید دولت‌آبادی می‌خواهد بگوید در زمانه سرد، زمانه‌ای که «قهرمان» وجود ندارد، اتفاقی نیز نمی‌افتد. از قضا مضمون این داستان می‌تواند به قهرمان ارتباط پیدا کند اما نه حماسه قهرمان «زیبا» و «بالغ» بلکه به قهرمانی تعدیل‌یافته. موضوع «اتفاقی نمی‌افتد» به زندانی و زندانبان قبل از انقلاب برمی‌گردد. دولت‌آبادی مناسبات آن فضا را توصیف نمی‌کند، بلکه به مواجهه‌ای می‌پردازد که پس از سال‌ها در مهاجرت میان زندانی با زندانبان خود رخ می‌دهد. آنچه در این مواجهه به مضمونی عمده بدل می‌شود آن است که دیگر هیچکدام از طرفین نمی‌خواهند قهرمان و یا ضدقهرمان باشند و نقش کلاسیک روشنایی و تاریکی را ایفا کنند.

در رئالیسم سال‌های اخیر دولت‌آبادی، «مرزی پررنگ»، «دو ضد» (دوست و دشمن، قهرمان و ضدقهرمان) را از هم جدا نمی‌کند، اما بی‌نهایت مرز کمرنگ به تعداد انسان‌ها وجود دارد که آنها را از هم سوا می‌کند. گویی چیز مشترکی میانشان وجود ندارد، شاید زمانه سرد با خلق چنین آدم‌هایی می‌خواهد از زمانه گرم انتقام بگیرد اما هرچه که هست رمانتیسم به همان میزان که در دولت‌آبادی کم‌رنگ شده، در رئالیسم سال‌های اخیرش پررنگ‌تر و ملموس‌تر به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها:
۱، ۳) کلیدر، محمود دولت‌آبادی
۲، ۶، ۷) محمود دولت‌آبادی، امیرحسن چهل‌تن
۴، ۵) ما نیز مردمی هستیم، گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی، امیرحسن چهل‌تن، فریدون فریاد
۸) انسان پیرامونی، مصاحبه با محمود دولت‌آبادی، چاپ سوئد
۹) ضمیمه فیلم خاک، محمود دولت‌آبادی
۱۰) لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات، جی. پارکینسون، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون ۹ و ۱۰
۱۱) اسم نیست، از مجموعه‌داستان بنی‌آدم دولت‌آبادی
۱۲) امیلیانو حسن، از مجموعه‌داستان بنی‌آدم دولت‌آبادی

شکل‌های زندگی: رئالیسم دولت‌آبادی

گرمی و سردی در ادبیات ما

به مناسبت انتشار «محمود دولت‌آبادی» امیرحسن چهل‌تن

نادر شهریوری(صدقی)

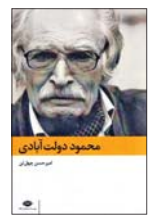
«نگاهش را مثل تکه‌ای سایه به چشم‌های کلمیشی انداخت.»[1]

نگاه بلقیس، پس از مرگ برادرش مدیار، چنان تیره‌وتار و به‌تعبیر سمبولیک دولت‌آبادی چنان تکه‌ای سایه است که آن تکه سایه تنها با درخشش خورشید محو می‌شود.

«دانای کل» خورشید را می‌تاباند. خورشید این‌بار در «کلیدر»، در هیأت مردی ساده و ایلیاتی ظاهر می‌شود، این مرد که مایه‌های دگرگون‌شدن دارد، در پیوند با اتفاقات پیرامون خود قهرمان می‌شود. قهرمان، قهرمان به دنیا نمی‌آید بلکه قهرمان می‌شود. قهرمانی در کوران حوادث و رویدادها رخ می‌دهد. «گل‌محمد یک آدم معمولی است، البته جسور و زیبا هم هست... سلسله‌ای از حوادث او را در مسیری قرار می‌دهد تا سرانجام در برابر اربابان و حکومت پشتیبان آنها بایستد و کشته شود.»[2]

نبرد-قهرمانی از ویژگی‌های ریخت‌شناسی افسانه‌های ایرانی است. دولت‌آبادی در کلیدر این ریخت‌شناسی را لحاظ می‌کند. اندیشه کلاسیک مبتنی بر خیر و شر، خطی پررنگ میان خیر و شر می‌کشد. دولت‌آبادی در بسیاری از داستان‌های خود و از جمله در داستان بلند «کلیدر»، بر اندیشه کلاسیک خیر و شر و به‌تعبیر سمبولیک اندیشه اسطوره‌ای روشنایی و تاریکی وفادار می‌ماند و مرز پررنگی میان آن در نظر می‌گیرد. نگاه همچون یک تکه سایه بلقیس را تنها قهرمانی به خون خفته می‌تواند روشن کند. در افسانه‌ها قهرمانی رنگ جادو به خود می‌گیرد، قهرمان «کلیدر» نیز وجهی جادویی پیدا می‌کند، این وجه جادویی به واسطه هاله‌ای انجام می‌گیرد که اطراف قهرمان را فراگرفته است. هاله به قهرمان وجهی جادویی می‌دهد. مقصود از هاله (Aura) چیزی ارزشمند، گول‌زننده و دور از دسترس است. قهرمان به‌خصوص آن هنگام که در نبردی نابرابر کشته می‌شود، افسانه می‌شود، در این صورت او از رئالیسم آدم‌های معمولی جدا می‌شود و موضوع افسانه‌پردازی قرار می‌گیرد. تخیل بنابر کارکرد خود بر شدت و وحدت هاله می‌افزاید. تا بدان‌جا که قهرمان وجهی متافیزیکی پیدا می‌کند. «برجستگی و درشت‌نمایی شکوهمند قهرمان در چشم مردمان خود از این نیروست و از این مایه، که این شکوه و فراجهی نه بس به ذات قهرمان که به انباشت نیروی وجودی است در وی، که این شکوه و قدرت و زیبایی هم تجلی وجود است در گوهر وی، بازتاب جهان است وی، همان‌چه که چشم عامی‌وعام در او به ذات او می‌بیند.»[3] در نهایت از قهرمان خاطره‌ای مقدس و ازلی برجای می‌ماند که با یادآوری آن هربار بر اهمیت نمادین‌اش افزوده می‌شود و معنایی بر آن مترتب می‌شود، تا آنجا که وجهی جادویی پیدا می‌کند. «متوجه شدم پیرزنی مورد حمایت گل‌محمد بوده و بعد از کشته‌شدن گل‌محمد، این پیرزن از آن دهات بالا بلند شده بود آمده بود تتق کشیده بود.»[4] از این منظر کلیدر دولت‌آبادی تماما افسانه است، افسانه قهرمان، اما در عین‌حال واقعیتی است که رخ داده است.

نووالیس برجسته‌ترین چهره رمانتیسم می‌گوید: زندگی انسان به‌راستی نمونه، باید که سراپا نمادین باشد. مقصود از نمادین در عام‌ترین معنایش، آن چیزی است که به جهان معنا می‌دهد. قهرمان با آن توصیفی که در اسطوره‌ها می‌شود، انسانی به‌راستی نمونه و الگو است که وجهی نمادین پیدا می‌کند، حتی

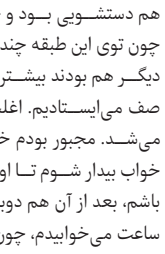


محمود دولت‌آبادی
امیرحسن چهل‌تن
نشر نگاه

عطف

جست‌وجوی فراموشی

«سی‌وپنج‌سالگی وقت کنار کشیدن از مسابقه است؛ البته اگر مسابقه‌ای در کار باشد. من درست در شرایط چنین انتخابی بودم. همان‌موقع هم دیر شده بود، تا چهل‌سالگی فاصله‌ای نداشتم.» این آغاز «گوشه‌نشین» اوژن یونسکو است که به‌تازگی با ترجمه بهاره مرادی توسط نشر ققنوس منتشر شده است. قهرمان این تنها رمان یونسکو، در سی‌وپنج‌سالگی‌اش صاحب ارثیه‌ای شده که حالا می‌تواند به لطف آن از زندگی کنار بکشد. او دیگر نه نیازی به کار کردن دارد و نه دغدغه‌ای برای کسب درآمد. ارثیه ناگهانی این امکان را به قهرمان رمان یونسکو داده که او شغل بی‌اهمیتش را در اداره‌ای گمنام ول کند و از این به‌بعد آن‌طور که می‌خواهد از زندگی لذت ببرد. در بخشی از ابتدای کتاب درباره وضعیت تازه شخصیت این رمان آمده: «او در جست‌وجوی فراموشی است. اندوهش از دانستن این‌که قوی‌ترین احساس ما احساس ضعف ماست، و این‌که در هر چیزی قدرت معجزه‌ای نهفته است، وجهه‌ای صوفیانه به او می‌بخشد. با زبانی بندآمده شاهد نوعی جنگ داخلی خواهد بود که شبیه به تجربه پاسکال و گراند- گینیول است. زمان می‌گذرد و او توهم‌زده شاهد جهانی در حال انهدام خواهد بود. در پایان موفق می‌شود همه مرزها را بشکند و به جاودانگی دست یابد.»



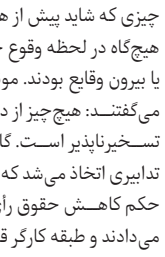
گوشه‌نشین
اوژن یونسکو
ترجمه بهاره مرادی

قهرمان «گوشه‌نشین»، آدمی کاملا عادی است که به‌عنوان کارمندی معمولی در یک اداره کار می‌کند و کارش را هم خوب انجام نمی‌دهد و هر چندوقت یکبار از طرف رئیس‌اش تهدید به اخراج می‌شود. محل زندگی‌اش هم هیچ تعریفی ندارد: «از سال‌ها پیش تا الان توی اتاق کوچکی توی هتل زندگی می‌کردم. زمستان‌ها خوب گرم می‌شد و تابستان‌ها وحشتناک گرم بود. آن‌جا تختی با پتوی قرمز داشتم و کمد و صندلی و میز و توی راهرو هم دستشویی بود و چند قفسه. چون توی این طبقه چندین مستاجر دیگر هم بودند بیشتر اوقات باید صف می‌ایستادیم. اغلب جروبحث می‌شد. مجبور بودم خیلی زود از خواب بیدار شوم تا اولین نفر صف باشم، بعد از آن هم دوباره سه چهار ساعت می‌خوابیدم، چون باید ساعت هشت‌ونیم سر کارم می‌بودم.» حالا بر اساس یک اتفاق او به آدمی پولدار تبدیل شده و در یک آن موقعیت‌اش از این‌رو به آن‌رو شده است. نکته این‌جاست که او انتظار دریافت چنین ارثیه‌ای را نداشته اما حالا فکر می‌کند که زمان آن رسیده که از زندگی قبلی‌اش کناره بگیرد. اما زندگی این آدم معمولی بعد از رسیدن ارثیه به ورطه تکرار می‌افتد. ارثیه ناگهانی برای او به «روند آشنایی با تجربه مرگ» بدل می‌شود. «گوشه‌نشین» زبانی ساده دارد و داستان آدم‌هایی را روایت می‌کند که اصلا داستانی ندارند. در بخشی دیگر از این کتاب می‌خوانیم: «مسلما مقصر خودم بودم. می‌توانستم درس بخوانم. پدرم وقتی مرد پنج سالم بود. مادرم خرجم را می‌داد. نمی‌دانم چرا با خانواده‌اش قهر بود. فکر می‌کنم به خاطر پدرم، که نمی‌خواستند با او ازدواج کند. پدرم از خیلی وقت پیش مرده بود اما او با نزدیکانش آشتی نکرده بود. مادرم خیلی کار می‌کرد، او هم در اداره، اما کارش برای مخارج ما کافی نبود. غروب‌ها که برمی‌گشت آدرس‌ها را روی پاکت‌ها می‌نوشت. من هم کمکش می‌کردم، بعد مرا می‌فرستاد بروم تکالیفم را انجام دهم. روی کتاب دفترهایم خوابم می‌برد...».

مرور

کوهستان پرمنظره ایبسن

«جان گابریل بورکمن» از آخرین نمایشنامه‌های هنریک ایبسن و درواقع نمایشنامه ماقبل آخر اوست. اثری که در سال ۱۸۹۶ نوشته شد، یعنی وقتی که ایبسن در شصت‌وهشت‌سالگی به‌سر می‌برد و تقریبا ده سال بعد از نوشته‌شدن «جان گابریل بورکمن» بود که نمایشنامه‌نویس مشهور نروژی از دنیا رفت. پیش‌تر این نمایشنامه مشهور ایبسن به فارسی ترجمه شده بود اما به‌تازگی نیز ترجمه ناصر ایرانی از این اثر توسط نشر نی منتشر شده است. ایرانی این کتاب را از ترجمه انگلیسی اینگا- استینا اوبنک و پیتر هال به فارسی برگردانده و همچنین آن را با ترجمه انگلیسی مایکل مه‌یر تطبیق داده است. مایکل مه‌یر ایبسن‌شناس مشهور و نویسنده یکی از بهترین زندگینامه‌های ایبسن است. او معتقد است که آثار ایبسن را امروز «نمی‌توان بدون هرس اجرا کرد» و تکرار کلمات در نمایشنامه‌های ایبسن را خسته‌کننده دانسته و از این‌رو آنها را حذف کرده است. اما پیتر هال و اینگا- استینا اوبنک نظر دیگری داشته‌اند. ایرانی در بخشی از مقدمه‌اش نقل‌قولی از این دو مترجم آورده که نشان‌دهنده نظر آنها درباره زبان و جمله‌های ایبسن است: «ایبسن از امکانات اصطلاحات بومی خود به‌خوبی آگاه بود و می‌توانست محدودیت‌های این اصطلاحات را به قدرت مبدل سازد- و بدین‌ترتیب زبانی خاص خود خلق کند. شخصیت‌های او کلمه واحدی را مکرر در مکرر به کار می‌برند زیرا آدم‌هایی هستند اسیر چنگال اضطراب که می‌کوشند زندگی درونی خود را بیان کنند... شخصیت‌های ایبسن لحظه‌ای در حضیض به‌سر می‌برند و لحظه‌ای دیگر در اوج، لحظه‌ای صراحت عامیانه در کلام‌شان موج می‌زند و لحظه‌ای دیگر ابهام شاعرانه (غالبا هنگام یادآوری گذشته‌ها) زیرا گستره بینش‌شان چنین است. آنان بدون دستاویز الکل یا جنون، که بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان در اختیار شخصیت‌هایشان قرار می‌دهند، از مسائل روزمره دفعتا به دامن اوهام می‌جهند...» ایرانی در ادامه می‌نویسد که دریافتن این نکات بود که روشن ساخت ایبسن در قرن نوزدهم همان اسلوبی را در نوشتن آثارش به کار می‌برده که بکت و پینتر و دیگر نمایشنامه‌نویسان قرن بیستمی از آنها استفاده می‌کردند. در نتیجه اینگا-استینا اوبنک و پیتر هال بی‌آنکه به حذف تکرارها در اثر ایبسن بپردازند به ترجمه آن دست زدند و به همین خاطر هم ایرانی ترجمه آنها را اساس ترجمه خودش قرار داده است. هرچند که در مواردی ترجمه مایکل مه‌یر را ترجیح داده است. پیش از شروع نمایشنامه، متنی درباره آن آمده که برگرفته از مقدمه‌های مترجمان است. در بخشی از آن می‌خوانیم: «آن‌چه جان گابریل بورکمن را تا حد یک شاهکار کم‌نظیر تئاتری ارتقا داده قدرت تکنیک آن است. یک جنبه این قدرت تکنیک، ساختار متداخل نمایشنامه است: هر پرده درست از جایی شروع می‌شود که پرده قبلی پایان یافته است، یا حتی پیش از آن. این ساختار ما را به لحظه‌هایی از تئاتر ناب - از غافلگیری تکان‌دهنده و درعین‌حال انتظار برآورده‌شده- روبه‌رو می‌کند؛ مثل صحنه آغازین پرده دوم که پرده بالا می‌رود تا ردپای پرده اول را به ما نشان بدهد که در وجود بورکمن، این گرگ بیمار و ناپلئون ازپادرآمده، تجسد یافته درحالی‌که فریدا فولدال هنوز دارد رقص مرگ را می‌نوازد که در پایان پرده اول در طبقه پایین، ارهارت را - و ما را- ناراحت کرده بوده است.»



جان گابریل بورکمن
هنریک ایبسن
ترجمه ناصر ایرانی
نشر نی

پرچم‌های سرخ

«بهار ۷۱» عنوان نمایشنامه‌ای است از آرتور آداموف که به‌تازگی با ترجمه مهسا خیراللهی توسط نشر نی به‌چاپ رسیده است. آداموف نمایشنامه‌نویس ابسورد فرانسوی است که البته در سال ۱۹۰۸ در روسیه متولد شد اما در همان زمان کودکی‌اش به‌همراه خانواده‌اش به فرانسه مهاجرت کرد. اولین اثر آداموف در سال ۱۹۴۶، یعنی در اواخر جنگ جهانی دوم، با عنوان «اعتراف» به‌چاپ رسید. «بهار ۷۱» نمایشنامه‌ای است که در بستری تاریخی روایت شده و درواقع عنوان این نمایشنامه هم نشان می‌دهد که ما با اثری روبرو هستیم که به یکی از درخشان‌ترین و درعین‌حال کوتاه‌ترین وقایع قرن نوزدهم پرداخته است؛ به کمون پاریس. آداموف در بخشی از مقدمه‌اش درباره این‌که چرا در این نمایشنامه به سراغ کمون پاریس رفته نوشته: «اکنون چند سالی است که کاملا اتفاقی اثری مصور از کمون پاریس در دست دارم که واقعا مجذوبم کرد و من را به مطالعه این دوره شگرف و بی‌همتای تاریخی ترغیب کرد، به مراتب بیش‌تر از آن رو که جزوه‌های جمهوری‌خواهان، بنا بر دلیلی بدیهی، چندان شناختی از آن به ما ارائه نمی‌دهد. برای من، نخست بحث کمابیش بر سر وظیفه‌ای است که در برابر نخستین حکومت طبقه کارگر در جهان دارم. یکی از دلایلی که به نوشتن درباره کمون ترغیبم کرد، این تمایل بود که به‌گونه‌ای نمایشی بر واقعه ناگوار کمون تاکید کنم؛ یعنی عمر کوتاهش. عمری در شتابزدگی روزافزون وقایع و افزایش همواره رعب‌آور فعالیت‌ها. چیزی که شاید پیش از همه نظرم را جلب کرد، این بود که شخصیت‌ها هیچ‌گاه در لحظه وقوع حوادث حضور نداشتند؛ بلکه همواره در کنار یا بیرون وقایع بودند. مونمارتر اشغال شده بود، ولی آن‌ها به خودشان می‌گفتند: هیچ‌چیز از دست نرفته، چون مونمارتر اشغال نشده و تسخیرناپذیر است. گاهی هم، به‌عکس، ناامیدی حاکم می‌شد و تدابیری اتخاذ می‌شد که جلوی همان عوامل ناامیدی گرفته شود. هنوز حکم کاهش حقوق رأی نیاورده بود که آن‌ها اتحاد کارگری تشکیل می‌دادند و طبقه کارگر قوانین خود را وضع می‌کرد. در نهایت، آن زمان محدود به من اجازه داد تا با استفاده از اتفاق‌ها خاطرنشان کنم که چگونه یک شخصیت از واقعیت سیاسی آگاهی می‌یافت؛ درحالی‌که دیگری، کم یا خیلی زیاد، آگاهی‌اش را از دست داده بود. گروهی خیلی دیر و در طول هفته خونین به اشتباهات‌شان پی بردند و گروهی هرگز. گروه سوم نیز از ۱۸ مارس برخی حرکت‌های ضروری را پیش‌بینی کرده بود؛ مانند راهپیمایی در ورسای، اشغال بانک و...».

بهار ۷۱
آرتور آداموف
ترجمه مهسا خیراللهی
نشر نی