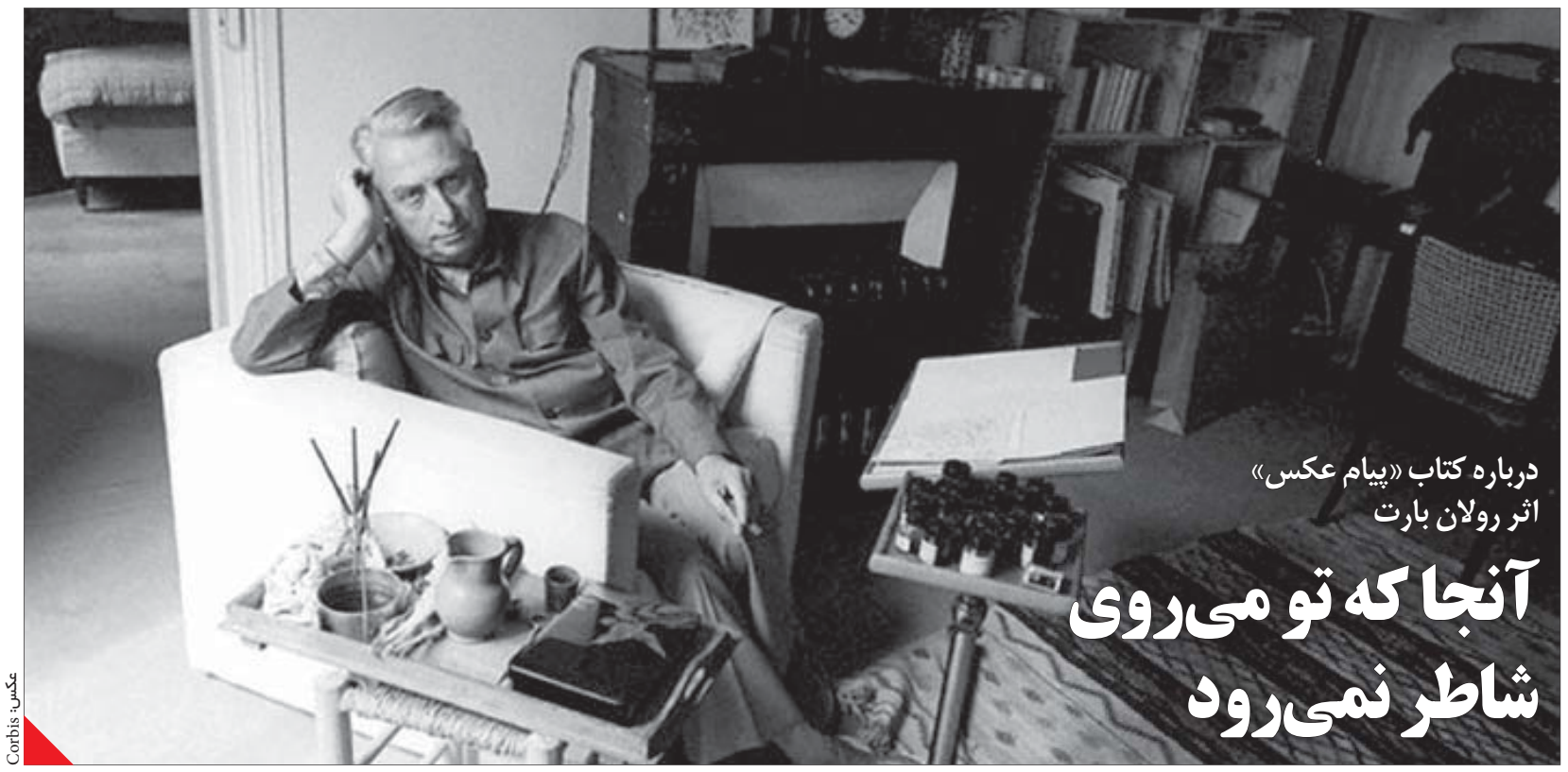


درباره کتاب «پیام عکس»
اثر رولان بارت

# آنجا که تو می‌روی شاطر نمی‌رود

عکس: Corbis

علیرضا امیرحاجبی

دست‌اندیشمندان،نظریه‌پردازان و فیلسوفان در زمینه‌های مختلف باز است. گویا قانونی نانوشته به آنان اجازه داده است تا سر در هر حوزه کرده و به اظهارنظر بپردازند. آرای آنان در بسیاری موارد نه تنها راهگشا و شفاف‌کننده محیط و چیستی یک موضوع نیست بلکه در بسیاری از موارد که باعث نوعی انحراف از اصل و نیز سرگشتگی در مفهوم می‌شود. این ماجرا در هنر سر و سابقه‌ای دراز و طولانی دارد. فیلسوف بعد از تعریف و بازنمایی نوشتاری زمین و زمان و هستی در انتها به خود می‌گوید: «خب حالا چی مونده تا درباره‌اش اظهارنظر کنیم؟ آها... هنر» و بعد ماجرا شروع می‌شود؛ انبوهی از بازی‌های کلامی، کوهی از لغات و کلمات شبهه‌ناک. بسیار خب تا اینجای مساله را می‌توان با نوعی تساهل لیبرالیستی زیر سبیلی رد کرد اما در رتبه و فاز بعد، نوشته‌ها و کتب این اندیشه‌ورزان در اختیار گروه‌های مختلف علاقه‌مند به هنر قرار می‌گیرد. اگر در این فاز مخاطبی صرفا آشنا و آماتور با کتب فلسفی هنر مواجه شود خواندن و نخواندن آن تاثیری بر رویش نخواهد گذاشت. سنگینی و پیچیدگی نظریات هنری فیلسوفانه خودبه‌خود باعث خستگی خواننده می‌شود، ۱۰، ۲۰ صفحه را می‌خواند و سپس رهایش می‌کند. اما داستان از آنجا خطرناک می‌شود که مثلا یک هنرمند جوان که دستی هم به قلم دارد، برای جلوه‌گری‌های طاووسانه در مجله‌ای، روزنامه‌ای یا یک شبکه اجتماعی فاخر (همان فیس‌بوک عزیز) چیزی می‌نویسد. بارها این متون را خوانده‌ام و خندیده‌ام. خنده از پیچیده‌نویسی‌هایی که تا حدود زیادی شبیه سبک نوشتاری ترجمه‌های رولان بارت است یا ترجمه‌های متون فوکو، اینها کلی باعث خنده و تفریح می‌شود.

به این جمله توجه کنید که یکی از همین دوستان طرفدار ژان بودریار شیاد جایی نوشته بود: «در فضای آینه‌وار، تصویر شدت می‌گیرد و بر اساس یک ضریب انکسار به اوج تقارن خواهد رسید و انسان را به درنگ در زمینه چیستی ذات‌انگارانه تصویر راهنمایی می‌کند...»

دیگران نیز می‌خوانند و می‌گویند: «به‌به... لایک... آفرین.»

اگر یک یا دونفر مخاطب این نوع از بررسی یک اثر هنری باشند، هیچ اشکالی ندارد اما این روش در حال حاضر طرفداران بسیاری دارد که خود باعث می‌شود مقولات هنری از سطح و بطن جامعه فاصله گرفته و جایی در عجایب‌نامه‌ها پیدا کند. اینچنین است که برچسب هنرمند برج عاج‌نشین لایق گروهی از حضرات می‌شود. آنان که با قیافه‌هایی حق به جانب، رابطه خود با اجتماع خود را عمدا قطع کرده و سوار درشکه سه‌چرخه «نخبه‌گرایی» می‌شوند. اپیدمی پیچیده‌نویسی خطری است که خوشبختانه هنوز در مطبوعات نفوذ نکرده است زیرا مطبوعات با روزمرگی خواننده در پیوند است.

**پیام عکس**
**رولان بارت**
**ترجمه: راز گلستانی‌فرد**
**نشر: مرکز**
**قیمت: ۳۰۰۰ تومان**

کتاب یا جزوه «پیام عکس» دقیقا از جمله آثاری است که نویسنده آن به نحو عجیب و پیچیده‌ای سعی در تعریف ماهیت عکس دارد. نوع نوشتار رولان بارت سنگینی و وزانتی را به همراه دارد که صرفا به درد مخاطبان خاص و نخبه می‌خورد اما یک دانشجوی سال اول یا دوم عکاسی از کجا به چنین نتیجه‌ای خواهد رسید؟ تنها با یک بار خواندن و سپس رها کردن و فراموش کردن نظرات بارت. به این جمله طلایی نویسنده توجه کنید تا حجم سوءتفاهم او را درک کنید: «ما اساسا در مورد عکس و به ویژه عکس خبری که هرگز عکس هنری به شمار نمی‌رود هیچ یک از این اصول صادق نیست.»

این چه تعریفی از عکس خبری است؟ یعنی باید تمامی آثار برجسته عکاسی خبری را صرفا به یک امر اطلاع‌رسان تقلیل داد؟ یعنی بارت هیچگاه آثار تاثیرگذار و هنرمندانه عکاسان بزرگی چون کاپا و گریفیث را ندیده بود؟ بعید می‌دانم. اما طرز تلقی بارت و استبداد کلامی‌اش جای اما و اگر را به خواننده نمی‌دهد. ای بابا رشته! رولان بارت که اشتباه نمی‌کند. بخش مهمی از تاثیرگذاری یک عکس خبری در همان قالبی شکل می‌گیرد که بارت آن را نادیده می‌گیرد. البته دقیقا مشخص نیست چه چیز در نزد بارت هنر به‌شمار می‌آید و چه چیز خیر، اما با نگاهی به آثار عکاسانی چون جیمز نچوی، لوران واندر استاک یا عکاسان ایرانی برجسته‌ای چون کاوه گلستان، محمد فرنود و آلفرد یعقوب‌زاده به هنر عکس خبری پی خواهیم برد. لازم به زحمت فرمایشات نشانه‌شناسانه امثال بارت نیست.

عکاسی در هر حوزه‌ای چه خلاقانه و چه مستند اجتماعی و چه خبری راه خود را می‌رود. هیچ عکاس بزرگی در جهان با خواندن نوشته‌های امثال بارت به جایگاهی نرسیده است. تخم لق اصطلاحاتی چون ساختارگرایی و پساساختارگرایی که در دهان بسیاری افتاده در نهایت نتیجه‌ای جز فراموشی تاریخی نخواهد داشت.

عطف کتاب

## «برادوی» و جریان‌های تئاتری

**سه جریان تئاتری معاصر آمریکا: برادوی، آف‌برادوی، آف‌آف‌برادوی**
**برکه فروتن**
**نشر: افراز**
**چاپ اول: ۱۳۹۱**

در ایران تاکنون کمتر پژوهش تطبیقی مستقل و گسترده‌ای درباره «برادوی» و جنبش‌های هنری برخاسته از آن صورت گرفته است. کتاب «سه جریان تئاتری معاصر آمریکا» سرآغازی برای پاسخ‌گویی به این نیاز است که جریان‌های تئاتری برادوی را بررسی و معرفی کرده و به هر کدام از این جریان‌ها پرداخته است. دکتر عطاءالله کوپال، محقق و پژوهشگر حوزه ادبیات نمایشی در مقدمه این کتاب می‌نویسد: «این کتاب یک دایره‌المعارف کوچک درباره تئاتر نوین آمریکا است. البته بی‌گمان به‌دلیل ارتباطات بیشتر سینمایی، سینمادوستان ایرانی، دانش بیشتری نسبت به سینمای آمریکا و هالیوود جدید دارند؛ اما متاسفانه تئاتردوستانِ کشورمان، هنوز اِشراف کاملی بَر برادوی در آمریکا و تئاترهای وِستاِند در بریتانیا نیافته‌اند.»

●●●

## داستان مهاجرت

«سرزمین نوچ»، عنوان اولین رمان

**سرزمین نوچ**
**کیوان ارزاقی**
**نشر افق**
**چاپ اول: ۱۳۹۱**

«کیوان ارزاقی» است. رمانی در ۲۲ فصل و با محوریت مضمون مهاجرت؛ مهاجرت زن و شوهری جوان به نام آرش و صنم به آمریکا و سرد شدن رابطه و از هم پاشیدن زندگی‌شان پس از این مهاجرت. رمان، با خداحافظی آرش و صنم از بستگان و دوستان‌شان در فرودگاه آغاز می‌شود. صحنه‌ای که نویسنده در پرداخت آن کوشیده است که طنز و تلخی را به هم آمیزد. راوی رمان، آرش است. پس از مدتی که از مهاجرت آرش و صنم به آمریکا می‌گذرد، اختلاف‌ها بین‌شان بروز می‌کند. راوی نمی‌تواند خودش را تمام و کمال با محیط جدید وفق دهد. احساس می‌کند جایی که آمده جای او نیست. در جایی از رمان، به صنم می‌گوید: «هر جوری که اینجا رو نگاه می‌کنم می‌بینم که هیچ چیزیش مال من نیست.» صنم اما نگاه دیگری دارد و جواب می‌دهد: «مال هیچ‌کسی نیست آرش. همه مهاجرن. چینی، هندی، مکزیکی، بمونی عادت می‌کنی...» آرش نمی‌پذیرد و بحث بالا می‌گیرد. صنم به آرش می‌گوید به این دلیل نمی‌خواهد بماند که هیچ‌وقت مشکلاتی از نوع مشکلات او را نداشته است. کیوان ارزاقی، در سرزمین نوچ، از خلال زندگی آرش و صنم در آمریکا، تصویری از زندگی ایرانیان ساکن لس‌آنجلس ارایه داده است. سرزمین نوچ را نشر افق در تعداد ۲۰۰۰ نسخه و با قیمت ۹۰۰۰ تومان منتشر کرده است. اینک سطرهایی از این رمان: «دفتر کلاس اول دبستان، دست خط‌های کج و معوج، نقاشی، کاردستی، آرشیو مجلات و روزنامه‌ها، آلبوم عکس‌ها. خنزر پنزرهایی را که سال‌ها از این خانه به آن خانه کشاندی حالا اینجا باید تکلیفش را مشخص کنی. همان جایی که تصمیم به مهاجرت می‌گیری. دو تا چمدان ۲۳ کیلویی نه قدرت تحمل این همه خاطره را دارد و نه تو می‌توانی دل بکنی از همه چیزهایی که زمانی دلخوشی تمام زندگی‌ات بود.»

کتاب هنر

درباره نمایشنامه «صالحان» آلبر کامو

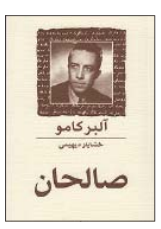
## داوری درباره عدالت

جواد ماه‌زاده

شاید با تورق صفحه اول نمایشنامه «صالحان» این برداشت به ذهن بیاید که با اثری سفارشی - شعاری و ادبیاتی -ابزاری روبرو هستیم. کامو نمایشنامه صالحان را با ریتم و کششی مناسب شروع می‌کند و در همان صفحه نخست، طرح درام را به مخاطب عرضه می‌کند. موضوع این نمایشنامه برگرفته از یک ماجرای واقعی در زمان روسیه تزاری بوده است. کامو، انگیزه‌اش را در نوشتن از صالحان بازگو کرده است ولی حتی آگاهی از سرنوشت گروهی که دست به ترور «کنیاز» (از دولتمردان روسیه تزاری) زدند، باعث نمی‌شود که «صالحان» به اثری تبلیغی و شعاری تبدیل شود. کامو در این نمایشنامه نشان می‌دهد که در موقعیت‌های تاریخی نیز به دنبال طرح پرسش‌ها و تردیدهای فلسفی خودش است. ماجرای گروه منتسب به حزب سوسیالیست‌های انقلابی روسیه بر کسی پوشیده نبوده و خود کامو نیز اعلام می‌کند که سعی کرده است به واقعیت وفادار باشد و همه شخصیت‌های ماجرای ترور کنیاز را با نام واقعیشان بیاورد. اما آنچه کامو بیش از واقعیت به آن پایبند است، درونکاوی آدم‌ها و ورود به ذهن و روان شخصیت‌ها از طریق دیالوگ است و همین عنصر دراماتیک برای او کافی است تا گام به‌گام مخاطب را به سمت و سوهای عجیب و هولناک فلسفی بکشاند و او را یک دم با رئالیسم صرف تنها نگذارد. نمایشنامه خیلی زود و بی‌مقدمه وارد موضوع اصلی می‌شود. «استپان» از زندان آزاد شده و در بدو ورود به صحنه و ملاقات با اعضای گروه انقلابی، هم خود را معرفی می‌کند و هم سایر شخصیت‌ها را. هدف و دیدگاه سیاسی‌شان نیز برملا می‌شود و به ظاهر چیزی برای پنهان ماندن باقی نمی‌ماند. شعارها و آرمان‌ها یک به یک از دهان استپان و دوستانش جاری می‌شود. آنها یک هدف و آرمان مشترک دارند: مبارزه علیه استبداد برای آزادی خلق روسیه. این گروه خود را مظهر عدالت‌خواهی و مبارزه با استبداد می‌دانند و برای رسیدن به این آرمان نقشه ترور یکی از دولتمردان را در سر دارند و مرگ او را مایه آرامش خلق می‌دانند. آنها مدافع تز «خشونت برای رسیدن به آزادی» هستند. آنها می‌گویند زمانی که ترور در خدمت هدفی والا قرار داشته باشد، مشروع و بلکه واجب است. و چه هدفی والاتر از عدالت‌خواهی و مبارزه با استبداد. نمایشنامه با جملات کوبنده شخصیت‌های انقلابی آغاز می‌شود، ولی خیلی زود و به‌واسطه همین دیالوگ‌پردازی است که گره‌هایی درونی در شخصیت‌ها پیدا می‌شود و نکات به‌ظاهر ریز و بی‌اهمیت، بدل به کوهی از سوال‌های بزرگ و ابهام‌های ذهنی می‌شود. آنها حالا با نزدیک شدن به موعد ترور، از خود می‌پرسند که اگر با کنیاز - سیاستمدار موردنظر - چشم در چشم شوند، آیا بازهم می‌توانند به راحتی و مصمم او را هدف گلوله قرار دهند؟ اگر در محل حادثه، گروهی از بچه‌های بی‌گناه حضور داشته باشند، آیا بازهم باید از قاعده ترور تبعیت کرد و محل را با بمب به هوا فرستاد؟ اگر با نیت حمایت از خلق دست به جنایت بزنیم و بعدا حمایتی از جانب مردم نبینیم تکلیف چیست؟ آیا هدف، وسیله را توجیه می‌کند؟ برخی از آنها سعی می‌کنند خود را با این دست توجیهات آرام کنند که مرگ کنیاز به نفع همه بچه‌ها و همه ملت است و چنانچه چند کودک نیز در این راه قربانی شوند، نفعش عاید دیگران می‌شود و سایرین در آرامش زندگی خواهند کرد. اما آیا آنها مسئول جان انسان‌ها هستند و تعیین می‌کنند که

چه کسی زنده بماند و چه کسی بمیرد؟ اگر هرکسی طبق هدفش کشتن را جایز بداند، چه اتفاقی می‌افتد؟ اینجاست که مسوولیت انقلابی در مقابل وجدان و اخلاق فردی قرار می‌گیرد. درواقع کشمکش اصلی درام میان تعابیر فلسفی است و نه میان گروه ترور و دولت. وجدان در برابر آرمان اجتماعی. آرمان‌ها از یک‌سو حکم به ترور می‌دهند، ولی اخلاق ذاتی بشر کشتن را جایز نمی‌داند. در این اثر کامو فرصتی می‌یابد تا از دل یک موضوع تاریخی، نقب به پرسش‌های فلسفی و همیشگی‌اش بزند. آیا کشتن یک فرد مستبد، اخلاقا مجاز است؟ آیا پاسخ مثبت به این سوال، نشان‌دهنده شکل‌گیری یک استبداد تازه نیست؟ عدالت جمعی ارجحیت دارد یا شرافت فردی؟ آیا راهی که به مرگ خود یا دیگری منجر می‌شود درست است یا راهی که به زندگی ختم می‌شود؟

کامو با این پرسش‌ها که از ورای شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌سازی عرضه می‌شود، انبوهی از تردیدها را مطرح می‌کند و در راه ادای دین به انقلابیون روس، دین خود را به انسانیت ادا می‌کند. در نمایشنامه می‌خوانیم که پس از ترور کنیاز، کالیایف دستگیر و روانه زندان می‌شود. او پیش از عملیات در یک گفت‌وگوی جذاب با دورا - عضو مونث گروه - از ابراز احساساتش نسبت به او خودداری کرده و نتوانسته بود بگوید که دورا را بیشتر دوست دارد یا عدالت را؟ حالا در زندان، یک گره تازه فلسفی شکل می‌گیرد. او با یک جانی زندانی روبه‌رو می‌شود که برای کاستن دوران حبسش، باید محکومان به مرگ را به دار بکشد. او به ازای هر نفری که به دار بزند، یک‌سال از حبسش کم می‌شود بنابراین با رویکردی منفعت‌طلبانه این کار را انجام می‌دهد. درواقع او جنایت می‌کند تا جنایتش را ببخشند. کالیایف از سوی دیگر با دوراهی تازه‌ای مواجه می‌شود؛ اینکه دوستانش را لو بدهد و تخفیف بگیرد یا بر سر آرمانش باقی بماند و بمیرد؟ مرگ یا زندگی؟ کامو در این نمایشنامه به سراغ انسان‌هایی رفته است که سعی دارند خود را به رنگ ایدئولوژی مشخصی دربیاورند و با زدودن تشکیک‌های درونی، داوری خویش را قطعی و ملاک عمل قرار دهند. حال آنکه حتی چنین انسان‌های هدفمند و آرمانگرا نیز قادر به نفی تفاوت‌ها و تناقض‌های درونی یکدیگر نیستند و در مقاطعی که باید دست به عمل بزنند، با دشواری امر انتخاب و داوری روبه‌رو می‌شوند. از منظر کامو، انتخاب همواره دشوار است هرچند که از نگاه ایدئولوژیست‌ها، قطعی و در دسترس باشد. او در این نمایشنامه شخصیت‌هایی را می‌سازد که در پایبندی به آرمانشان، مجاز به ارتکاب خشونت و جنایت هستند اما در این بین، با پرسش‌هایی مواجه می‌شوند که اعمال آنها را به چالش می‌کشد. آیا خشونت و جنایت می‌تواند به عدالت منتهی شود؟ آیا ذات جنایت با ذات عدالت قابل جمع است؟ چه کسی تعیین می‌کند که جنایت با جنایت فرق دارد و گونه مجاز آن هم موجود است؟



**صالحان**
**آلبرکامو**
**ترجمه: خشایار دیهیمی**
**نشر: ماهی**
**چاپ اول: ۱۳۹۱**

درباره نمایشنامه «بافندگان»، نوشته گرهارت هاوپتمان

# به آواز یا در سکوت

مهدی امیرخانلو

۱ زمانی بود که نمایشنامه‌نویسان نمایشنامه می‌نوشتند و کارگردانان نمایشنامه‌ها را روی صحنه می‌آوردند. زمانی هست که نمایشنامه‌نویسان نمایشنامه‌های دیگران را ترجمه می‌کنند و کارگردانان برای ترجمه‌ها پسین‌گفتار می‌نویسند. میان این دو زمان لابد باید تفاوتی باشد.

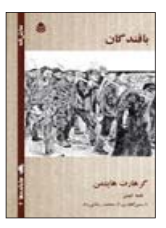
۲ «بافندگان» (۱۸۹۲) یکی از نخستین درام‌هایی است که وقایع معاصر را به‌عنوان موضوع و مصالح خود برگزید و بی‌آنکه به این وقایع رنگ‌وبویی استعاری یا نمادین دهد، آنها را با همان زمختی که رخ داده بودند دراماتیزه کرد. گرهارت هاوپتمان، نمایشنامه‌نویس مشهور آلمانی (۱۹۴۶-۱۸۶۲)، شورش بافندگان سیلزیایی (ناحیه‌ای تاریخی در مرکز اروپا که به امپراتوری پروس تعلق داشت و حالا بخش اعظم آن در فنلاند است) در سال ۱۸۴۴ را دستمایه کار خود ساخت و به‌طرزی غریب آن را به‌نمایش درآورد. به‌طرزی غریب در قیاس با قراردادهای مرسوم تئاتر در آن زمان. خلاصه‌ای که از این نمایشنامه می‌توان به‌دست داد، شاید به خبری درج‌شده در روزنامه‌ها شباهت پیدا کند: بافندگان سیلزیایی به‌علت سختی کار، دستمزد ناچیز و تنگ‌شدن معاش، علیه صاحبان کار خود شورش کردند و این شورش بلافاصله به ایالت همسایه لانگن‌بیلائو کشیده شد و کارگران صنعت پوشاک و چاپخانه‌ها را نیز به خود افزود. و البته این خبری است که فقط در روزنامه‌های محلی می‌توان سراغش را گرفت؛ زیرا چنین اخباری ندرتا به مرکز و رسانه‌های جمعی راه پیدا می‌کنند. هاوپتمان، در پنج پرده، همین سختی‌ها و تنگناها و البته شورش بافندگان را به تصویر می‌کشد.

۳ گفتیم «بافندگان» نسبت به قراردادهای نمایشی زمان خود، نامتعارف و غریب است. این را، هم با توجه به موضوعی که برگزیده می‌توان توضیح داد و هم با هر عنصر دیگری که از نمایشنامه انتخاب کنیم. برای مثال، به دستور صحنه‌هایش توجه کنید. اگرچه به همان سنت «توصیفات دقیق و جزیی» نمایشنامه‌های خوش‌ساخت معاصرش تعلق دارد اما در عمل راه خود را از آنها جدا می‌کند: «اتاقی کوچک در خانه ویلهلم آنسورگ بافنده، در روستای کاش‌باخ. در این اتاق که از کف ویران تا سقف دودزده‌اش دو متر بیشتر نمی‌شود، چهار نفر نشسته‌اند. دو دختر جوان با ماشین بافندگی‌شان مشغول کارند. ننه بائومت، پیرزنی فرتوت، روی چهارپایه کنار تختش نشسته و چرخ نخ‌ریسی را می‌چرخاند... نور کم‌جانی راهش را از میان دو لته پنجره کوچک دیوار سمت راست که شیشه شکسته‌اش را با روزنامه یا کاه پوشانده‌اند، باز می‌کند.» (پرده دوم) این نقل قول نسبتا طولانی، هم از قاعده مرسوم دستورصحنه‌نویسی در نمایشنامه‌های قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ تصوری به‌دست می‌دهد و هم به‌خوبی حسی از فضای حاکم بر «بافندگان» را منتقل می‌کند. پرده‌های دیگر هم به‌همین ترتیب‌اند: پرده اول، انبار شلوغ و درهم‌ریخته‌ای که بافنده‌ها در آن بافته‌های خود را به منشی‌های حسابگر آقای درایزیگر، رییس کارخانه، تحویل می‌دهند؛ پرده سوم، میخانه درب‌وداغانی که بافنده‌ها در آن غصه‌های‌شان را به آب معدنی می‌شویند؛ و پرده آخر، اتاق باریک و خفه‌ای که چند بافنده دیگر در آن شبانه‌روز مشغول بافتنند. در همه این پرده‌ها، شخصیت‌های اصلی نمایش همان بافندگانی هستند که قرار است شورشی برپا کنند و فقط در پرده چهارم است که تصویری از زندگی طبقه فرادست یا همان سرمایه‌داران ارایه می‌شود: «پترزوالدو، اتاق خصوصی درایزیگر، کارخانه‌دار فاستونی، که با سلیقه سرد نیمه آغازین این قرن (نوزدهم) به‌شکلی باشکوه مبله شده است. سقف‌ها، درها و نجاری سفید هستند و کاغذ دیواری با خطوط مستقیم گلدار، سرد و راکد به‌نظر می‌رسد. مبلمان از چوب ماهاگونی‌ست، مالامال از کنده‌کاری...» چنین تضاد شدیدی در فضاسازی (میان خانه ارباب و خانه رعایا) ما را به یاد تضاد و تقابلی می‌اندازد که بر تئاترهای مرکز و حاشیه در کل قرن نوزدهم غالب بود.

۴ توصیف هاوپتمان از اتاقی در عمارت درایزیگر، برازنده نمایش‌های پرزرق‌وبرقی است که در قرن نوزدهم در تماشاخانه‌های باشکوه کلانشهرهای اروپایی به‌نمایش درمی‌آمدند. نمونه‌اش لندن، در عصر ویکتوریا. دستاوردهای انقلاب صنعتی، چه به‌لحاظ سرمایه و چه به‌لحاظ تکنیک، به‌خدمت گرفته شد تا اجرای تئاتر به‌یکباره دگرگون شود. در آغاز، صحنه‌های نمایش غالبا در فضای باز، بیرون از خانه، در خیابان، در یک روستا، در جنگل، یا مکان‌هایی دیگر، رخ می‌داد. سن‌های بزرگ نمایش اجازه ورود اشخاص بازی به تعداد فراوان (به‌عنوان سیاهی لشکر، مردم شهر و...) را می‌داد و صحنه‌افزارهای جدید امکان خلق توهم واقعیت مکانی را بیش از پیش فراهم می‌آورد. نقاشانی ماهر به‌کار گرفته شدند تا با نقاشی پرده‌های بزرگ، تصویری عمومی از مکان را در پس‌زمینه به‌نمایش گذارند. مکانیسین‌ها به‌کار گرفته شدند تا واقعی‌ترین جلوه‌های سمعی و بصری را خلق کنند. روزبه‌روز بر شکوه صحنه‌های نمایش افزوده می‌شد و زرق‌وبرق منظر نمایشی به اوج می‌رسید. صحنه‌های عجیبی چون تعقیب‌وگریز سوارکاران، درگیری لشکرها، آتش‌سوزی، تصادف قطارها و... بر صحنه به‌نمایش درمی‌آمدند. اغراق در بازیگری، سبک روز شد و در این میان برخی منتقدان تئاتر، ژست‌های پراحساس بازیگران را تنها راه نشان دادن عواطفی برشمردند که کلمات زمخت‌تر از آن بودند که قادر به بیان‌شان باشند. آنچه از دست رفته بود البته درام بود. عجیب نیست که در این عصر رونق تئاتر، از آن‌همه درام‌نویس هیچ‌نامی برجا نمانده است؟ سپس گونه‌ای درام اجتماعی جایگزین این نمایش‌ها شد. اما خود آن نیز به ابزاری برای تبلیغ زندگی «مرفهین جامعه» بدل شد. چنانکه راسل جکسون در مقاله «صحنه‌افزار تئاتر ویکتوریایی و ادواردی» (از کتاب «راهنمای کمبریج برای تئاتر ویکتوریایی و ادواردی») می‌نویسد «در پایان قرن، از درام اجتماع (society drama) [در تئاترهای بزرگ لندن] نه‌فقط انتظار انعکاس، بلکه انتظار تجسم مدهای لباس و دکوراسیون داخلی می‌رفت.» (ص. ۵۸) جورج برنارد شاو همان موقع به‌کنایه می‌گفت: «این درام تشکیل شده است از تبلیغات یک خیاط مردانه که در میان تبلیغات یک روکش‌مبل‌ساز و یک دکوراتور، به‌سمت تبلیغات یک کلاه‌زنانه‌فروش جملاتی پراحساس پرتاب می‌کند.» اما این فقط نیمی از چهره تئاتر در قرن نوزدهم است. در همان لندن، درحقیقت در شرق لندن، تئاتری برپا بود که با نام تئاتر فرعی یا همان حاشیه‌ای (minor theater) شناخته می‌شد. این همان صحنه‌ای بود که تماشاگران فرودست جامعه در مقابل آن می‌نشستند. بنابر گزارشی که مه‌یر (در همان کتاب) از مشخصات نمایش‌های اجراشده در تئاترهای حاشیه‌ای می‌دهد، در آنجا ملودرام‌هایی نوشته و به‌صحنه آورده می‌شدند که با زندگی طبقه کارگر سروکار داشتند. مضامین از میان معضلات کارگران، مشکلاتی که جوامع اقلیت برای زندگی در آمریکا یا مستعمره‌نشین‌های جزیره داشتند و... انتخاب می‌شد. سالن‌های اجرا، در قیاس با سالن‌های بخش غربی شهر، بسیار کوچک‌تر و به‌همان اندازه دور از تجمل بودند. فاصله تماشاگران با سن‌ها کم شده بود و ابعاد سن‌ها نیز تخفیف یافته بود. استفاده از دکورهای پیش‌ساخته کم‌هزینه و اسباب صحنه معمولی به‌جای پرده‌های بزرگ نقاشی‌شده و طاق‌نماها مرسوم شد. بازی‌های اغراق‌شده، ژست‌های پراحساس و فریادهایی که باید به‌وضوح به‌گوش تماشاگران ردیف آخر هم می‌رسید، از اجراها محو شدند. و خلاصه همه‌چیز دست‌به‌دست هم داد تا تئاتر با «واقع‌گرایی» آشنا شود. تئاتر حاشیه فقط مختص انگلستان نبود، در فرانسه و آلمان نیز نمونه‌های آن پیدا می‌شد. «بافندگان» بی‌شک به چنین صحنه‌هایی تعلق داشت.

۵ در پس‌گفتار «بافندگان»، به‌قلم محمد رضایی‌راد، می‌خوانیم: «نمایش در ۱۸۹۴ در برلین، در تئاتر فرایه بوهنه (تئاتر آزاد) روی صحنه رفت... تئاتر فرایه بوهنه، به پیروی از تئاتر آزاد (Théâtre Libre) آندره آنتوان تاسیس شده بود. آندره آنتوان تئاتر آزاد را در ۱۸۸۷، در پاریس تشکیل داد و آثار ناتورالیست‌ها را روی صحنه برد. تئاتر آزاد او تاثیر عظیمی بر گسست‌های صحنه تئاتر از آثار رمانتیک و خوش‌ساخت‌نویس‌ها گذاشت.» (ص. ۱۷۳) «بافندگان» جدا سنخیتی با تئاتر مرکز یا تئاتر ثبت‌شده و جوازگرفته (patent) نداشت. نمایشنامه هاوپتمان به روش‌های گوناگون ساز ناکوک می‌نواخت: به‌لحاظ شکلی، نمایشنامه فاقد ساختاری منسجم است، صرفا از تابلوهایی پراکنده تشکیل شده که به‌شیوه‌ای نسبتا دلبخواهی به‌دنبال هم آمده‌اند و هریک بخشی از اوضاع زندگی بافندگان سیلزیایی را در ۱۸۴۴ به‌تصویر می‌کشند. نمایشنامه تا اندازه‌ای واجد مقدمه‌چینی هست اما هرگز پیرنگی ضابطه‌مند ندارد. به‌وضوح فاقد قهرمان است: فردی که یک‌تنه به جنگ مشکل برود و آن را حل کند یا دربرابر آن از پا درافتد. در عوض، همه بافندگان، چه آنها که به شورش می‌پیوندند و چه آنها که بر کنار می‌مانند (هرچند مصون نمی‌مانند)، قهرمان آن هستند. به‌لحاظ مضمونی نیز صرفا به چیزهای پست مادی می‌پردازد، چیزهایی از قبیل گرسنگی، بیکاری، فقر، اعتصاب. نویسنده پس‌گفتار به‌علاوه اشاره کرده است که اجرای نمایش در سال ۱۸۹۳ به‌فرمان پلیس ممنوع شد. اما بیایید فرض کنیم که پلیس هم از اجرای چنین نمایشنامه‌ای ممانعت نمی‌کرد و «بافندگان» در یکی از آن تماشاخانه‌های باشکوه به‌نمایش درمی‌آمد. آنوقت چه اتفاقی می‌افتاد؟ ذائقه تماشاگری که به آداب (manners) «طبقه تن‌آسای» (leisure class) خود می‌بالید، چگونه می‌توانست این مویه‌زاری‌های خانم هاینریش را تاب آورد: «دیگه نمی‌دونم چیکار کنم! باید اون قدر کار کنی تا بمیری. من بیشتر مردم تا زنده. هیچی تغییر نمی‌کنه. نُه تا دهن گرسنه هست که باید پرشون کنم! دیشب یه تکه نون گرفتم، ولی حتی واسه دو نفر هم کافی نبود. باید دست کدومشون می‌دادم؟ همشون گریه می‌کردن: من، من، مامان! بدش به من!» (ص. ۴۰) صدای فریاد اعتراض تماشاگران را از عمق تاریکی سالن‌های قرن نوزدهمی می‌توان شنید. اما «بافندگان» صرفا آینه‌ای را در برابر طبیعت نگاه داشته بود. بافندگان از همان سنخ بازنمایی بود که به‌قول هملت، «وجدان» تماشاگران را «به‌دام می‌اندازد.» دست‌آخر، «بافندگان» تئاتر بود. به‌قول هورینگ، فروشنده لباس دست دوم، «این یه تیاتره! از اون چیزایی که هر روز قسمت نمی‌شه ببینین.» (ص. ۱۳۱)

۶ ترجمه «بافندگان» جزو «جامانده‌ها» منتشر شده است. جامانده‌ها، چنانکه دبیر مجموعه می‌نویسد، نمایشنامه‌هایی هستند که به «تاریخ تئاتر» تعلق دارند و مرز نگارش‌شان سال ۱۹۵۰ است. در ضمن، نمایشنامه‌هایی هستند که می‌توان اهمیت آنها را در تاریخ ادبیات نمایشی جهان توجیه کرد. (ص. ۱۰) «بافندگان» دیگر جدا به تاریخ پیوسته است. نه دیگر به لحاظ فرمال تازگی دارد (با وجود خلف مشهورش، تئاتر اپیک) و نه دیگر به‌لحاظ موضوعی به آن صورت محلی از اعراب دارد (شورش کارگری آنهم در زمانی که نظام تولید صنعتی سنتی جایش را، به‌قول تری ایگلتون، به فرهنگی «مابعد صنعتی» داده است؟). اما در زمانی که ما در آن هستیم، اگر «بافندگان» را در متن تاریخ بخوانیم، البته «تاریخ تئاتر»، دلالت‌های ضمنی ویژه‌ای می‌یابد. زمانی هست که نمایشنامه‌نویسان مجبورند نمایشنامه‌هایی را که خود باید بنویسند، از دیگران ترجمه کنند. خواندن «بافندگان» به‌ما یادآوری می‌کند که خود تئاتر است که جامانده است.



**بافندگان**
**گرهارت هاوپتمان**
**ترجمه: نغمه ثمینی**
**نشر: قطره**
**چاپ اول: ۱۳۹۱**