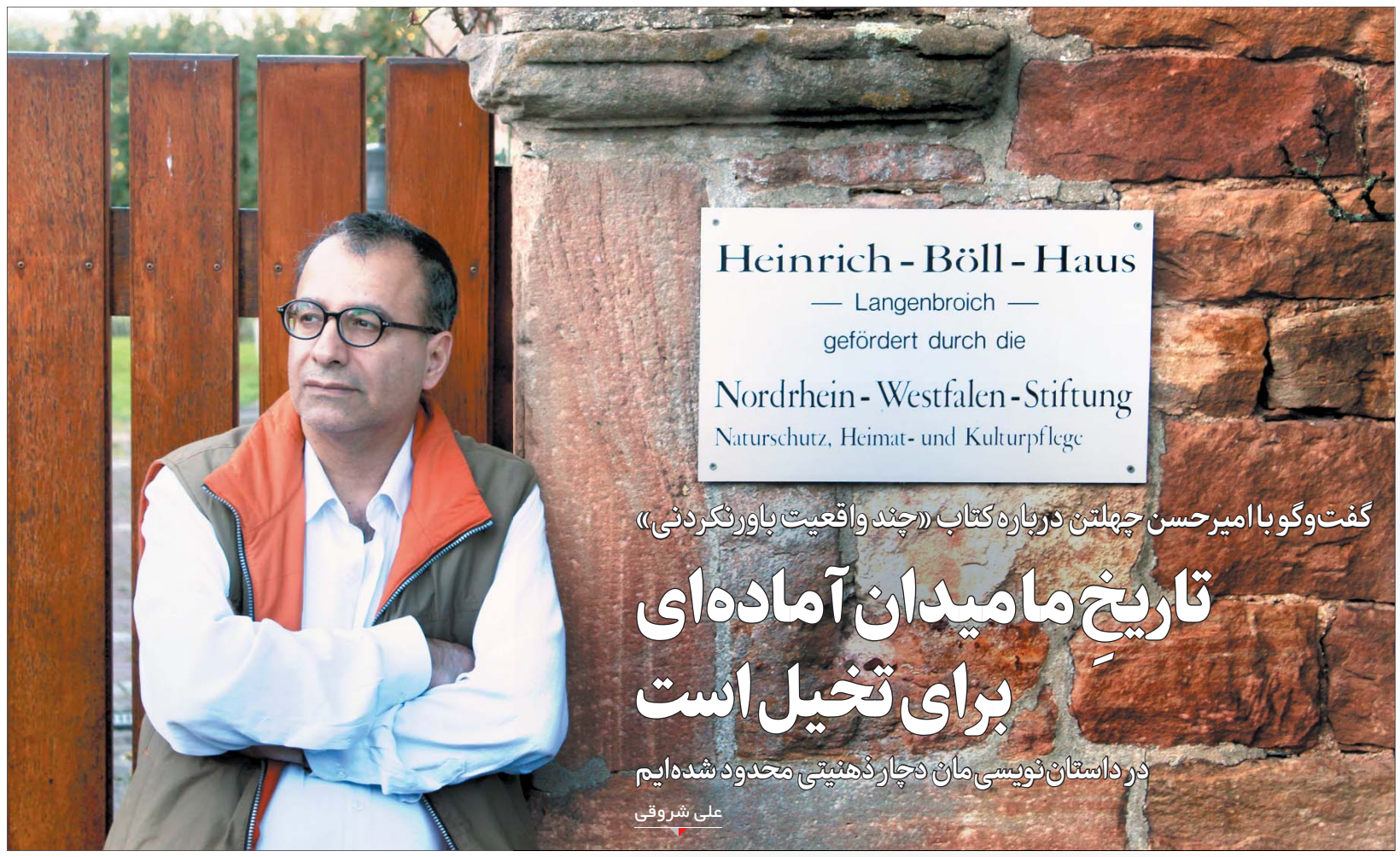
روزنامه شرق

ادبیات

روایت ابراهیم حقیقی از عکاسی و گرافیک — صفحه ۱۰

چه کسی گوش و نگوگ را بُرید؟ — صفحه ۱۱

داستایفسکی در کجا ایستاده است؟ — صفحه ۱۲



گفت‌وگو با امیرحسن چهلتن درباره کتاب «چند واقعیت باورنکردنی»

تاریخِ ما میدان آماده‌ای برای تخیل است

در داستان‌نویسی‌مان دچار ذهنیتی محدود شده‌ایم

علی شروقی

در روزهای پایانی سال ۹۳ تازه‌ترین مجموعه داستان امیرحسن چهلتن با عنوان «چند واقعیت باورنکردنی» از طرف نشر نگاه منتشر شد. مجموعه داستانی که در آن با دغدغه همیشگی چهلتن یعنی تاریخ و به‌ویژه تاریخ معاصر ایران مواجهیم. چهلتن در چهار داستان اول این مجموعه، به سراغ چند شخصیت واقعی تاریخ معاصر ایران رفته است. راوی این داستان‌ها، نویسنده‌ای است که به‌دنبال یافتن سندی تاکنون رو نشده از زندگی یک شخصیت واقعی، گوشه‌ای تاریک و مغفول از زندگی او را آشکار می‌کند. این سندها که در تاریخ مرئی حضور ندارند و به بیانی مازاد تاریخ رسمی و متعلق به ادبیات و تخیل هستند، اغلب امکان‌هایی را در باب مرگ شخصیت‌های تاریخی مطرح می‌کنند. البته دو داستان آخر مجموعه چندان از این قاعده تبعیت نمی‌کنند اما چنانکه چهلتن در گفت‌وگوی پیش‌رو اشاره می‌کند، آنها نیز به نحوی واجد عنصری رازآمیز هستند. چهلتن در این گفت‌وگو می‌گوید که در این مجموعه خواسته است با طرح فرضیه‌هایی محتمل درباره یک اتفاق تاریخی، قدری سربه‌سر تاریخ بگذارد و ضمنا با نوشتن این داستان‌ها پیشنهادی به داستان‌نویسی امروز ایران، که به اعتقاد چهلتن «اسیر زندگی کلیشه‌ای و تکراری روزمره» شده است، بدهد. گفت‌وگو با امیرحسن چهلتن را درباره مجموعه داستان «چند واقعیت باورنکردنی» می‌خوانید.

ایده نوشتن داستان‌های «چند واقعیت باورنکردنی» از کجا آمد؟ آیا الگوی خاصی را در ذهن داشتید یا بدون توجه به الگو و نمونه‌های پیشین از این نوع داستان به سراغ شخصیت‌های واقعی رفتید و آنها را به عنوان شخصیت‌های اصلی این داستان‌های کوتاه انتخاب کردید؟

این ایده شاید ناشی از تاملات من در مورد تاریخ است. تاریخ در همه جای دنیا و به مقدار بیشتری در مملکت ما پر از گوشه‌های محذوف و پنهان است. من در این مجموعه در واقع خواسته‌ام این گوشه‌های پنهان را تخیل کنم و این‌جوری سربه‌سر تاریخ بگذارم و ببینم اگر فرضیه محتملی را جانشین آن حلقه‌های مفقود کنیم، واقعیت ممکن است به چه شکلی در بیاید. در ضمن خواسته‌ام به رازهای تاریخ بیفزایم به شرط آنکه توانسته باشم رازهای دیگری از آن را برملا کنم.

از این نوع داستان، در ادبیات خودمان نمونه‌ای نمی‌شناسم، اما بین قصه‌های خارجی، تک‌وتوک قصه‌هایی در آثار بورخس به این شکل دیده‌ام که ایده شکل‌گیری آنها هم البته کاملا با ایده‌ای که پشت داستان‌های این کتاب هست، منطبق نیست. این تفننی بود که من در دوره‌ای در پرداختن به آن لابد ناگزیر بوده‌ام و احتمالا دیگر به آن نخواهم پرداخت. البته من چهار داستان از این مجموعه را حذف کرده‌ام تا جریان انتشار کتاب تسهیل شود، چون فکر کردم زمانه مناسبی برای انتشار آنها نیست.

شخصیت‌های آن چهارداستان چه کسانی هستند؟

یک داستان مربوط به کسروی است، یکی مربوط به تختی، که در داستان تختی خیلی سربه‌سر مردم گذاشته‌ام، یک داستان هم درباره فرخ‌رو پارسا است و یکی هم درباره امیرعباس هویدا.

در بیشتر داستان‌های کتاب، آنچه به قول خودتان آن بخش محذوف تاریخ را افشا می‌کند، یک سند مکتوب است. سندی که به دست راوی رسیده و با روشدن آن، روایت رسمی از تاریخ، متزلزل و دگرگون می‌شود. این سندها همه تخیلی است دیگر؟

بله، کاملا تخیلی است. مرگ همه شخصیت‌هایی که در این داستان‌ها آمده‌اند، مرگی اسرارآمیز است که تامل بر گره‌های آن مغفول مانده‌اند، من روی این گره‌ها مکث کرده‌ام. خواسته‌ام ببینم اگر سند محتملی بتوان یافت که راز این مرگ‌ها را آشکار کند، این سند چه می‌تواند باشد و چه تاثیری می‌تواند روی کل دریافت ما از آن حادثه بگذارد. در واقع این داستان‌ها یک بازی است، بازی بر سر تکه‌های محذوف، به‌تاراج‌رفته و شاید هم فراموش‌شده. درعین‌حال من با نوشتن آنها یک آدرس هم به قصه‌نویسی ایران نشان داده‌ام و به‌طور ضمنی گفته‌ام که با مواد تاریخی این کارها را هم می‌شود کرد و هنوز البته جای کار دارد. این ایده در یک دوره‌ای به ذهن من رسید و من آن را در ده، یازده‌داستان کوتاه متبلور کردم ...

یعنی این داستان‌ها را پشت‌سر هم نوشتید؟

نه، اما در فاصله بین نوشتن رمان‌هایم به این ایده هم فکر می‌کردم و حتی شخصیت‌ها را حدودا به ذهن سپرده بودم که اولینش کلنل فضل‌الله‌خان بود. من هرچه جست‌وجو کردم دیدم جز مرگ این آدم، هیچ اطلاعات دیگری راجع‌به او نیست و حتی همان‌طور که در خود داستان گفته‌ام هیچ عکسی از او پیدا نکردم. وقتی راجع‌به بخش‌های تاریک زندگی و مرگ این شخصیت فکر می‌کردم متوجه شدم خیلی وقایع تاریخی دیگر هم هست که ما درباره آنها نمی‌دانیم یا بسیارکم می‌دانیم و تازه وقتی هم که فکر می‌کنیم همه‌چیز را می‌دانیم باز ممکن است چیزهای غایبی باشند که احتمالِ بودن‌شان شکل ماجرا را دگرگون می‌کند. بعد کم‌کم این بازی با قسمت‌های تاریک و روشن تاریخ به نظرم خیلی سرگرمی جالبی رسید. منتها چنین کارهایی مستلزم صرف وقت است. یعنی شما باید راجع‌به شخصیت‌هایی که می‌خواهید درباره‌شان بنویسید خوب مطالعه کنید و نه‌تنها آنها را خوب بشناسید بلکه بتوانید نکات تاریک زندگی‌شان را هم پیدا کنید و درعین‌حال مراقب باشید که مبادا ادعایی بکنید که برخلاف یک فاکت تاریخی باشد. بنابراین، نوشتن این نوع داستان‌ها کار بسیار وقت‌گیری است و اصلا با آن تنبلی اپیدمیک که من در نویسنده ایرانی می‌شناسم سازگار نیست، اما این بازی ظرفیت آن را دارد که ادامه پیدا کند. در اینجا همه‌چیز پشت مه می‌گذرد، دامنه تخیل پایان ندارد.

بله، اتفاقا این داستان‌ها در فضای غالب داستان‌نویسی سال‌های اخیر ما داستان‌هایی کاملا نامتعارف به حساب می‌آیند و در آنها پیشنهادی به روزمره‌نویسی‌های گزارشی این سال‌ها که به‌عنوان داستان ارایه می‌شوند، مستتر است. به‌ویژه که این داستان‌ها اصلا با آنچه به‌عنوان اصول و قواعد استاندارد داستان‌نویسی در اینجا آموزش داده می‌شود، منطبق نیستند. چون این‌روزها ما با داستان‌هایی مواجهیم که همه کم‌وبیش شبیه هم هستند و خیلی‌کم می‌توان نویسنده‌ای پیدا کرد که سبک شخصی خاص خود را داشته باشد. گویا همه براساس یک‌سری الگوهایی که به آنها آموزش داده می‌شود، می‌نویسند...

آنچه در دنیا تحت عنوان نوشتن دارد اتفاق می‌افتد، ادبیاتی است که اصلا به هیچ قالبی تن نمی‌دهد. بنابراین شما می‌توانید مقاله‌ای بنویسید که تخیل‌آمیز باشد و در دنیا عده‌ای دارند به همین شکل می‌نویسند و نوشته‌هاشان هم به‌عنوان ژانری از قصه کوتاه پذیرفته می‌شود. مثلا در یک مجله سوئیسی به نام ریپورتاژن داستان‌هایی چاپ می‌شود که کاملا بر ایده تازه‌ای استوارند که من تابه‌حال چندنوبت با آنها همکاری کرده‌ام. شبیه آنچه در نیویورکر منتشر می‌شود که کمی شبیه فیچر است. یعنی در آنها خود نویسنده، مثلا امیرحسن چهلتن، راوی داستان است منتها این نویسنده واقعی می‌تواند وانمود کند که در جریان آنچه روایت می‌کند قرار دارد و هیچ‌کس هم نمی‌آید تحقیق کند ببیند خود او به‌عنوان کاراکتر داستانش این موضوع را تجربه کرده است یا نه. یعنی من یک اتفاق را به نحوی روایت می‌کنم که انگار بخشی از زندگی خودم است، اما در واقع آن را با تخیلم ساخته‌ام. الان در دنیا کارهای متنوعی در داستان‌نویسی می‌شود، اما متاسفانه ما در اینجا دچار ذهنیتی محدود شده‌ایم و مدام شیوه‌های بی‌رمقی را تکرار می‌کنیم. من خودم همیشه دنبال راه‌های تازه در داستان‌نویسی هستم و یکی از مشغولیت‌هایم این است که چطور می‌توانیم در یک قطعه منثور تخیلی دیگران را سرگرم کنیم. هدف از نوشتن همین است، نه چیز دیگر.

آن داستان- مقاله که به‌عنوان یکی از شیوه‌های جدید داستان‌نویسی جهان به آن اشاره کردید پیشینه هم دارد. مثلا خیلی از کارهای بورخس ...

بله، منتها توجه کنید که فرق داستان‌های بورخس با مثلا داستان‌های کتاب من این است که در برخی داستان‌های بورخس ممکن است شخصیت‌های واقعی باشند اما...

نه منظور من شباهت داستان‌های بورخس با داستان‌های کتاب شما نیست. به‌طور کلی آن شیوه داستان- مقاله را می‌گویم که گفتید الان عده‌ای از نویسندگان خارجی به این شیوه می‌نویسند...

نه، اتفاقا اشاره خوبی کردید. منتها من می‌خواهم بگویم که بورخس در داستان‌هایش بر روی اشیا خیلی تکیه می‌کند. البته من هم در داستان‌هایم اشیا را خیلی مهم می‌دانم و در این داستان‌های بخصوص حتی در مواردی برای اشیا اولویت قائل شده‌ام، اما این تمرکز روی اشیا در کار بورخس بارزتر است. اینکه بگوییم اشیا دست‌ساز ما هستند و این ما هستیم که آنها را به‌کار می‌گیریم، خرافه‌ای بیش نیست. اشیا به محض آنکه موجودیت یافتند از ما مستقل می‌شوند و خارج از هر اختیاری بر ما تاثیر می‌گذارند. چنین توجهی به اشیا خاص بورخس است. البته ما مثل بورخس زیاد نداریم. بورخس از آن نویسنده‌هایی است که مثل کافکا یگانه و کاملا متفاوت است.

چند واقعیت باورنکردنی
امیرحسن چهلتن
نشر نگاه
چاپ اول: ۱۳۹۳

بله، برای همین خیلی‌ها که خواسته‌اند از او تقلید کنند، نتوانسته‌اند به‌پای او برسند...

نه، بورخس نویسنده‌ای تقلیدناپذیر است...

برمی‌گردیم به کار شما، در بعضی از داستان‌های ایرانی که در آنها یک امر غریب از یک گوشه واقعیت بیرون می‌زند، آن امر غریب خوب در زمینه واقعی نمی‌نشیند و حاصل کار خیلی تصنعی می‌شود. در کار شما، اما یک منطق علت و معلولی پشت آن امر غریب هست. حالا این منطق اگر هم در واقعیت بیرونی نباشد شما در واقعیت داستانی آن را ساخته‌اید. مثلا در داستان «اسطوره‌ی رمانتیک» که پاسبان یک سند را به دلایلی پیش خودش نگه می‌دارد و همین پایه‌ای می‌شود برای کشف وجه رازآلود ماجرا...

خب به‌هرجهت ما داریم در حوزه رئالیسم می‌نویسیم و آنچه می‌نویسیم باید باورپذیر باشد. یعنی نمی‌شود که مثلا من به‌عنوان راوی خواب ببینم و بعد یک واقعیتی به من الهام شود. باید یک سندی پیدا شود یا تصادفا آدم مطلعی را که نسبتی با ماجرا دارد ملاقات کنم وگرنه اگر بخواهیم چیزهای دورازذهن را وارد داستان کنیم حاصل کارمان می‌شود شبه کارتون و فانتزی محض.

این شاید بدیهی به نظر آید، اما در بسیاری از داستان‌های امروز، حتی آنها که کاملا هم رئالیستی هستند، این اصل بدیهی فراموش می‌شود. یعنی ماجراها هیچ جفت و بستی با هم ندارند و اصلا واقعیت داستانی ساخته نمی‌شود...

بله، و گاهی هم می‌بینیم نویسنده در پاسخ به ایرادهایی که در ارتباط با باورپذیری داستانش به او گرفته می‌شود، می‌گوید: من خودم این را دیده‌ام یا برای همسایه‌ام پیش آمده و ... اما این‌دست ادعاها، ادعاهای بچه‌گانه‌ای هستند و فقدان باورپذیری را توجیه نمی‌کنند. هرچیز محتمل در واقعیت جاری نمی‌تواند به‌خودی‌خود به واقعیت داستانی تبدیل شود.

در مورد آن سندهایی که راوی در هر کدام از داستان‌های کتاب رو می‌کند، آیا می‌شود گفت که این سندها به نوعی مازاد تاریخ رسمی و در واقع حاصل مواجهه ادبیات با تاریخ هستند، یعنی این سندها متعلق به ادبیات هستند نه تاریخ و این ادبیات است که می‌تواند به آن گوشه‌های پنهان تاریخ نور بتاباند؟

بله، درست است، چون بخش قابل ملاحظه‌ای از تاریخ پشت مه باقی مانده است و درست در همین بخش است که تخیل می‌تواند تحریک و بیدار شود و آن‌وقت شما با انگولک‌کردن تاریخ در واقع یک واقعیت جدید می‌آفرینید و به‌نوعی از تاریخی که مدام با تحریف روبه‌رو است و از جعل‌کنندگان آن، انتقام می‌گیرید. همیشه یکی از مشغله‌های ذهنی من این بوده که یک دفعه با یک تغییر کوچک همه سازوکار تاریخ می‌تواند به‌هم بخورد. در تاریخ، چیزهایی هست که واضح است و راجع به آنها بحثی نیست. چیزهایی هم هست که مشکوک است و می‌شود راجع به آنها فکر کرد اما چیزهایی هم هست که تاریخ در مورد آنها ساکت است و در برخورد با این موارد همیشه می‌شود به بهانه‌های مختلف فرضیه‌های مختلفی را پیش کشید و با این فرضیه‌ها به اصطلاح تفنن کرد.

در یکی از مصاحبه‌های قبلی‌مان درباره ادبیات و تاریخ، اشاره کرده بودید به دست و پا بسته‌بودن فرد در برابر تاریخ. قبول دارید که این دست‌وپا بستگی را در شخصیت‌های داستان‌های «چند واقعیت باورنکردنی» هم به‌نوعی می‌بینیم؟

بله، طبیعتا. من در این کتاب تاریخ مفروض را به جای تاریخ مکتوب گذاشته‌ام اما این اصلا از استبداد تاریخ کم نمی‌کند. فقط من در اینجا می‌گویم یک واقعه تاریخی جور دیگر و با یک معنای دیگر هم می‌توانست اتفاق بیفتد. اما این به معنای تسلط بر تاریخ نیست و در این داستان‌ها هم می‌بینیم که آدم‌ها همچنان در برابر تاریخ دست و پا بسته هستند و این خاصیت تاریخ است.

به نظرتان ادبیات لزوما با تاریخ گره می‌خورد؟

آن ادبیاتی که در جهان معمول و مرسوم است و یا بهتر است بگویم ادبیاتی که من می‌شناسم، حیاتش بدون تاریخ ممکن نیست. این یک همسایگی صرف نیست، من از یک‌جور یگانگی روحی حرف می‌زنم. متاسفانه یکی از غفلت‌های داستان‌نویسی امروز ما غفلت از تاریخ است. البته در این مورد سانسور هم بدون شک مقصر است. تاریخ معاصر را معمولا نمی‌شود نوشت و نویسندگان ما چون مهارت پرداختن به تاریخ را به دست نمی‌آورند راجع‌به دوره‌هایی هم که می‌شود درباره‌شان نوشت، چیزی نمی‌نویسند. در صورتی که هر رجوع و هر نورتاباندنی به گذشته به‌نفع امروز است، چون جریان تاریخ جریانی ممتد است، قطع نشده و من تعجب می‌کنم از اینکه داستان‌نویسی ما این‌قدر اسیر زندگی کلیشه‌ای و تکراری روزمره است، در صورتی که تاریخ ما میدان آماده‌ای برای تخیل است.

در پایان داستان «یادداشت گمشده» که درباره داور است، راوی- نویسنده می‌گوید: «در دنیایی که شایعه و حقیقت رو به تعادل دارند، حدسیات تاریخی باطل است. چون هیچ چیز قرینه هیچ چیز نیست و در ضمن همه اعمال همه آدم‌ها ممکن است درست باشد. در چنین اوضاع و احوالی واضح است که هیچ نشانی از نظم زیبایی‌شناسانه در هیچ کجا یافت نشود با این همه من یک داستان‌نویس اینجایی‌ام.» منظور از این عبارت آیا این است که شما معتقدید تنها تاریخ ماست که این ظرفیت را دارد که بشود اینگونه به آن پرداخت؟

نه، احتمالا تاریخ هر سرزمینی این ویژگی را دارد. منتها تسلط نسبی من به تاریخ اینجاست؛ به تاریخی که خودم بخشی از آن را زندگی کرده‌ام. ضمن اینکه آنچه زمینه چنین مواجهه‌ای را در تاریخ ما بیشتر فراهم می‌کند این است که ما برای هر واقعه روایت‌های مختلفی داریم و من نیز به عنوان نویسنده یک روایت به روایت‌های موجود اضافه می‌کنم. یکی از تعاریف کشورهای پیشرفته این است که آن کشورها یک تاریخ واحد دارند. یعنی در کشورهای پیشرفته خوب و بد یک اتفاق تاریخی سنجیده شده و بعد از برقراری یک اجماع عمومی بین کارشناسان، آن واقعه به‌عنوان بخشی از تاریخ یک کشور ثبت شده است. اما در کشورهایی مثل کشور ما و به‌خصوص در تاریخ نزدیک، چنین چیزی اصلا وجود ندارد و ما مدام با روایت‌های مختلف از یک واقعه روبه‌رو می‌شویم. مثلا فرض کنید از اتفاقاتی که در دوران مصدق افتاده چهار، پنج روایت دسته‌اول داریم. برای همین چنین تاریخی زمینه و امکان بیشتری برای تخیل در اختیار من که نویسنده‌ای اینجایی هستم می‌گذارد.

می‌رسیم به دو داستان آخر مجموعه یعنی داستان‌های «باغ ایرانی» و «باغ دزاشیب» که از الگوی چهارداستان اول تبعیت نمی‌کنند و در این دو داستان دیگر شخصیت‌های واقعی قهرمان داستان نیستند. به نظرتان بهتر نبود این دو داستان در این مجموعه نمی‌آمدند و جداگانه چاپ می‌شدند؟

قبول دارم که این دو داستان با چهار داستان اول متفاوت هستند؛ منتها در آنها هم یک عنصر رازآمیز هست و از این لحاظ فکر کردم که می‌توانند به‌نوعی با آن چهار داستان سنخیت پیدا کنند. البته شاید اگر این مجموعه می‌توانست با آن چهار داستان حذف‌شده در بیاید دیگر دلیلی نداشت من این دو داستان را در این کتاب بیاورم. آنها را گذاشتم تا کتاب از اینکه هست کم‌حجم‌تر نشود. ضمن اینکه دیدم بین اینها و داستان‌های دیگر کتاب می‌شود یک خویشاوندی حدودی برقرار کرد.

گفتید دیگر نمی‌خواهید داستان‌هایی از نوع چهار داستان اول کتاب بنویسید؟

فکر نمی‌کنم دیگر این کار را بکنم، چون هرچه جلوتر می‌روم پروژه‌های تازه‌ای به ذهنم می‌رسد. البته آدم از آینده خبر ندارد.

ادامه در صفحه ۱۲

عطف کتاب

ترجمه‌ای دوباره از مرگ در ونیز

«مرگ در ونیز» از آثار مطرح و مهم توماس مان، نویسنده بزرگ آلمانی است که اخیرا با ترجمه محمود حدادی از طرف نشر افق منتشر شده است. این رمان که پیش از این نیز با ترجمه حسن نکوروح در ایران منتشر شده بود، رمانی است کوتاه که براساس آن فیلمی هم به کارگردانی لوکینو ویسکونتی ایتالیایی ساخته شده که از فیلم‌های مطرح تاریخ سینماست. در توضیح پشت جلد ترجمه محمود حدادی از این رمان درباره آن می‌خوانیم: «مرگ در ونیز داستانی زنده، تمثیلی و تکان‌دهنده است. این اثر گرچه در نگاه اول، فقط یک سرنوشت را روایت می‌کند، گوشه‌ای از کژتابی‌های جامعه اروپایی را در سرآغاز قرن بیستم، قرن جنگ و انحطاط نیز به تصویر می‌کشد. همچنین شهر ونیز را در چهارسویی میان آسیا، اروپا، گذشته و اکنون، به آینه تمام‌نمای یک دوران بدل می‌کند.» در ترجمه محمود حدادی از این رمان علاوه بر مقدمه مترجم، دونقد نیز درباره این رمان آمده است؛ یکی به قلم هاینریش مان، نویسنده آلمانی و برادر توماس مان، با عنوان «آشنباخ در ونیز» و دیگری به قلم ارهارد بار، با عنوان «نقد شرق‌گرایی استعماری در مرگ در ونیز». شخصیت اصلی رمان مرگ در ونیز نویسنده‌ای است فرهیخته به نام گوستاو آشنباخ. در

مرگ در ونیز
توماس مان
ترجمه محمود حدادی
نشر افق

نقد ارهارد بار بر این رمان درباره جایگاه شهر ونیز در این رمان آمده است: «ونیز در داستان توماس مان تبدیل به طلایه قاره آسیا می‌شود و در روند داستان به مفهومی نمادین نقش سرزمینی مستعمره را بر عهده می‌گیرد، از چشم‌انداز اروپایی نقش مشرق‌زمین را. ادوارد سعید چنین چشم‌اندازی را شرق‌گرایی می‌خواند، شرق‌گرایی به مفهوم منشی غربی برای تسلط بر شرق، به قصد تغییر و سپس تصاحب آن.» آنچه در ادامه می‌آید سطرهایی است از متن رمان: «اما در همین‌لحظه، حس یلگی و شناوری وجودش را پساوید و آشنباخ با وحشتی نامعقول چشم باز کرد و دریافت که بدنه سنگین و تیره کشتی از دیواره اسکله و کشتی به تلاطم درمی‌آمدند. کشتی پس از تقلایی ناشیانه، دماغه را رو به پهنه دریا داد. آشنباخ به کنار اتاقک سکان‌داری رفت. مرد قوزی در اینجا صندلی‌ای راحتی برایش باز کرد و میهمان‌داری کهنه و آلوده‌لباس جویای اوامرش شد. آسمان گرفته بود و باد، نمور. بندر و جزیره در پشت سر به‌جا ماندند. طولی نکشید که در این چشم‌انداز مه‌آلود هرآنچه خشکی بود محو شد. خاکستر زغال‌سنگ، سیراب از نم، به روی عرشه نمناک فرومی‌نشست که صفحه تازه‌شسته‌اش سرِ خشک‌شدن نداشت. پس از ساعتی، سقفی از کتان زدند، زیرا باران گرفته بود.»

نگاه

مروری بر کتاب «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟»

دراماتورژی «مصادره به مطلوب» نیست

مانی سپهری

در سال ۱۳۸۴، محمدرضا خاکی و منصور براهیمی بر آن شدند تا شماره‌های دوم و بخشی از شماره بعدی فصلنامه تئاتر را به بررسی مفهوم دراماتورژی اختصاص دهند. به این منظور مقالاتی با این موضوع گردآوری و توسط گروهی از مترجمان ترجمه شد که اکنون چنانکه در پیشگفتار کتاب تازه‌منتشرشده «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟» عنوان شده، این کتاب «گردآوری، بازآرایی و بازنگری همان مجموعه» است که از طرف نشر بیدگل در مجموعه «تئاتر: نظریه و اجرا» منتشر شده است. کتابی که از پیشگفتار انتقادی و آسیب‌شناسانه آن برمی‌آید که نه صرفا چینش تصادفی مجموعه مقالاتی در کنار هم، که گردآمده براساس یک ضرورت و خلأ در فضای تئاتری ماست. بخشی از این خلأ همان‌طور که خاکی و براهیمی در پیشگفتار کتاب به آن اشاره می‌کنند، ناشی از تلقی نادرست و سطحی از مفهوم دراماتورژی است که یکی از پیامدهای منفی آن ارایه متون نمایشی و اجراهای تئاتری سهل‌الوصول و غیرخلاقانه از آثار کلاسیک است. چنانکه در بخشی از این پیشگفتار می‌خوانیم: «دراماتورژها به ما می‌آموزانند که دراماتورژی «مصادره به مطلوب» نیست، بلکه عرصه «گفت‌وگو» و پیوندهای «دیالکتیکی» است. به نظر می‌رسد گام اول، ورود سنجیده دراماتورژ به دنیای اثر است، به‌گونه‌ای که، به قول پدیدارشناسان، در آن دنیا ساکن شود، با متن محشور شود و بتواند امکانی برای «درهم‌آمیختن دو افق فرهنگی» فراهم آورد. پس دراماتورژی «تندخوانی» اثر و فراهم‌کردن مونتاژی دست‌وپاشکسته از آن نیست؛ دراماتورژی، اگر متن خوش‌اقبال باشد، فراهم‌کردن مجموعه‌ای تصاویر بدیع اما بی‌ربط، نیست؛ دراماتورژی با معجونی مکانیکی از عناصر متن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون حاصل نمی‌شود و الی آخر. امیدواریم کتاب حاضر فتح‌بابی باشد برای آنکه «وظایف دراماتورژ» - عنوانی مشکوک و بی‌معنا در کشور ما! -تا حدی روشن شود و نقد نمایشی ما بتواند معیارهایی برای سنجش اثر دراماتورژیک پیدا کند.» (جالب اینکه آنچه در سطرهای نقل‌شده به‌عنوان نقد تلقی سطحی از مفهوم دراماتورژی عنوان شده است، مصیبتی است که ادبیات ما هم اغلب آنجا که به سراغ بازنویسی یا اقتباس از متون کهن می‌رود به آن دچار می‌شود و اغلب بازنویسی‌های از این دست، فاقد مواجهه خلاقانه و واقعا معاصر با میراث کهن هستند.)

دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟
به کوشش: محمدرضا خاکی
منصور براهیمی
نشر بیدگل

بخشی از مقدمه هم به بحثی خواندنی در باب رابطه دراماتورژی و اقتباس اختصاص دارد که در آنجا با ارجاع به نظریات رابرت استم در باب اقتباس سینمایی، دریافت‌های کلیشه‌ای از مفهوم «اقتباس»، مثل «وفاداری» به اثر مورداقتباس، مورد نقد قرار گرفته‌اند.

کتاب «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟» شامل ۲۰ گفت‌وگو و مقاله ترجمه و دو مقاله تالیفی است. این دو مقاله تالیفی عبارتند از: «دراماتورژی گروهی چیست؟»، نوشته بابک تبرایی که گزارشی است از تجربه یک‌ساله فعالیت «گروه دراماتورژی شبکه دوم سیما» و «فرایند دراماتورژی داستان محمود و ایاز: دراماتورژی و مثنوی‌معنوی»، نوشته رها علی‌نژاد. گفت‌وگوها و مقالات ترجمه کتاب هم عبارتند از: «دراماتورژی چیست؟» نوشته برت کاردولو، لیون کتس و دیوید کوپلین، ترجمه منصور براهیمی، «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟» نوشته پیتر اِکرسال، ترجمه حمید احیا، «دراماتورژی هامبورگ» نوشته گوتهولت افراییم لسینگ، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، «برتولت برشت در مقام دراماتورژ» نوشته راسل ایی. براون، ترجمه داود دانشور، «دراماتورژ به چه عناصری از نمایش توجه دارد: گفت‌وگوی دو دراماتورژ [لیز انگلمن و مایکل بیگلو دیکسن] درباره اینکه چرا در این حرفه‌اند و چه‌چیز آن را دوست دارند»، ترجمه احمد دامود، «دراماتورژی در کلاس درس: آموزش به دانشجویان دوره کارشناسی که دانش«جو» نباشند، نوشته کاری. م. مایزر، ترجمه بهزاد قادری، «آموزش تحلیل متن: چگونه مهارت کلیدیِ دراماتورژی می‌تواند نگرش نقادانه را پرورش دهد»، نوشته شلی اُر، ترجمه رضا دادویی، «آموزش و تمرین مشارکت گروهی»، نوشته لین‌ام. تامسن، ترجمه مجید اخگر، «نظریه‌های تالیف و تاویل»، نوشته جین لور، ترجمه مجید اخگر، «دراماتورژی آثار غیررئالیستی: خلق واژگانی نوین»، نوشته توری هرینگ اسمیت، ترجمه علی دادرس، «عناصر چهارگانه: انگاره‌های جدید دراماتورژی سنت‌شکن»، نوشته جودیت روداکف، ترجمه بابک مظلومی، «دراماتورژی تماشاگر»، نوشته مارکو دو مارینس، ترجمه مژگان غفاری شیروان، «دراماتورژی در دو معنا: به‌سوی نظریه‌ای برای دراماتورژی نمایشنامه‌های جدید و برخی اصول مقدماتی آن»، نوشته آرت بورکا، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، «دراماتورژی و سکوت»، نوشته جفری پروئل، ترجمه بابک تبرایی، «سیاست‌شناسی دراماتورژی»، نوشته جان لاتربی، ترجمه بابک تبرایی، «چرا به کارگردان نیاز نداریم: بیانیه‌ای دراماتورژیکال/ تاریخی»، نوشته مایکل ایکس. زله ناک، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، «کارگردانان، دراماتورژها و جنگ در لهستان: گفت‌وگویی با یان کات»، ترجمه رضا سرور، «دراماتورژی در گفت‌وگو با آن کاتانئو»، ترجمه مژگان غفاری شیروان و «دراماتورژی در گفت‌وگو با بیل گلسکو»، ترجمه مینا درودیان.