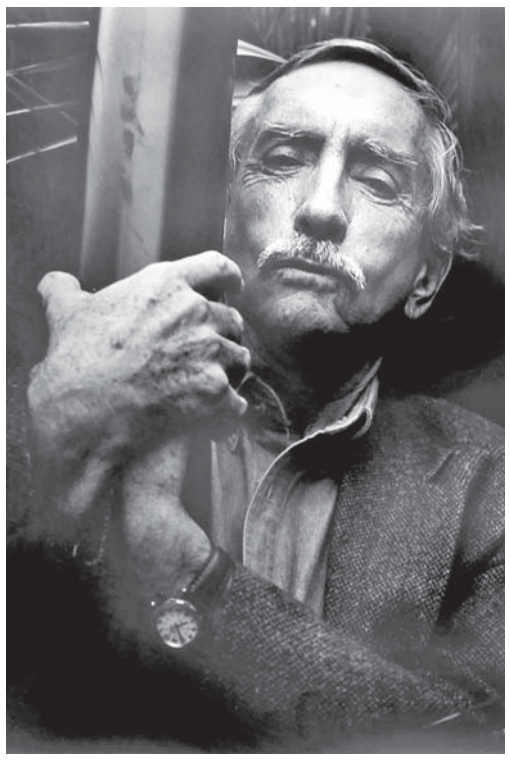
به‌مناسبت مرگ ادوارد آلبی

در اهمیت امر عبث

شیما بهره‌مند

در ۱۹ نوامبر ۱۹۵۷، گروهی بازیگر نگران آماده می‌شدند تا در مقابل تماشاگران به صحنه بروند. بازیگران اعضای کارگاه بازیگری سان‌فرانسیسکو بودند و تماشاگران، هزاروچهارصد تن زندانی زندان مخوف سن‌کوئنتین. بعد از چهل‌وچهار سال از آخرین نمایشی که در این زندان اجرا شده بود، اینک نمایش «در انتظار گودو» اثر بکت انتخاب شده بود برای اجرا، تنها به خاطر اینکه بازیگر زن نداشت. نگرانیِ گروه تئاتر غریب نبود، زیرا بنا بود نمایشی مبهم و روشنفکرانه، که در میان بسیاری از تماشاگران با فرهنگ اروپای غربی جنجال به‌پا کرده و بحث و حدیث‌های بسیار میانِ اهل هنر راه انداخته بود، در برابر گروهی از خشن‌ترین تماشاگرانِ دنیا روی صحنه برود! هربرت بلاو، کارگردان کار ابتدا روی صحنه رفت و رو به سالن تاریک، خفه و پرجمعیت، آکنده از چوب‌کبریت‌های افروخته‌ای که زندانیان بعد از آتش‌زدن سیگار پرت کرده بودند و برخی‌شان هنوز می‌سوخت و اندک نوری می‌تاباند، از نمایش سخن گفت. «بلاو نمایش را با یک قطعه موسیقی جاز مقایسه کرد که باید به آن گوش داد و دید چه‌چیزی در آن پیدا می‌شود.»[1] و بعد پرده کنار رفت و نمایش آغاز شد و برخلافِ تصور آنچه تماشاگران بافرهنگِ پاریس، لندن و نیویورک را سردرگم کرده بود، بی‌درنگ ازسوی زندانیان فهم شد. یکی از زندانیان می‌گفت گودو جامعه دیگری است. دیگری آن را دنیای بیرون خواند و یکی هم درکِ نمایش را گذاشت پای آن‌که زندانیان معنای انتظار را خوب می‌دانند و نیز می‌دانند اگر گودو سرآخر می‌آمد، تنها مایه ناامیدی بود. کسی هم در سرمقاله روزنامه زندان نوشت: «نمایش پرسش خاصی را مطرح نکرد، هیچ نتیجه‌ای را بر تماشاگر تحمیل نکرد، هیچ امید خاصی نداد... ما هنوز در انتظار گودو هستیم و هم‌چنان منتظر خواهیم ماند.»[2] واکنشِ زندانیان به نمایش بکت، در روزنامه‌ها هم سروصدا کرد. نوشتند، نمایش که آغاز شد همه در انتظار نمایشی کمدی بودند، اما وقتی تنها دو مرد روی صحنه آمدند و خبری از نمایش خنده‌دار و مضحکه نشد، از کوره در رفتند و کنار راهرو ایستادند تا با خاموش‌شدن چراغ‌ها در بروند اما دو دقیقه که از نمایش رفت، همه ماندند تا نمایش تمام شد. «همه تکان خورده بودند.» ادوارد آلبی، درام‌نویس مطرح آمریکایی و خلفِ بکت، یونسکو، آداموف، پینتر، ژنه و دیگر منتسبان به تئاتر ابسورد از تئاتری می‌گفت که در کار تغییر بود: «تئاتر همیشه سعی کرده است دنیا را تغییر بدهد.»



او بر این باور بود که اگر تاریخ تئاتر را از سر بخوانید به یاد می‌آورید که تئاتر همواره فرمی است برای زیروزبرکردنِ زندگی. او درست در دورانی به جریان ابسوردنویسی پیوست که آمریکا غرق در رؤیا بود. دامنه فراگیری و تأثیر تئاتر ابسورد به‌حدی بود که در کوتاه‌زمانی کل اروپا را درنوردید و سَر از ایتالیا، اسپانیا، آلمان، سوئیس و بریتانیا در آورد، اما هنوز نویسندگان آمریکایی غایبان این صحنه بودند. به‌طور نسبی تئاتر آمریکا متأثر از فضای حاکم بر آنجا به راه دیگر می‌رفت. «سنت تئاتر ابسورد از احساس سرخوردگی عمیق ریشه می‌گیرد، از اینکه معنا و هدف زندگی رخت بربسته است؛ و این ویژگی کشورهایی مثل فرانسه و بریتانیا در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم بوده است.»[3] اما در آمریکا بحث بر سر رؤیای آمریکایی است. اعتقاد به پیشرفت تا میانه قرن بیستم کش آمده و آخرین کورسوهای رؤیا دیده می‌شود. تا حوادثِ دهه هفتاد، واترگیت و ویتنام. ادوارد آلبی اما خلافِ این جریان امیدوار حرکت کرد. او با نخستین نمایش‌نامه‌اش، «داستان باغ‌وحش»- درست یک سال بعد از اجرای «در انتظار گودو» در زندان- رویکرد خود را در تئاتر آشکار کرد . ازقضا اجرای آن مقارن شد با اجرای «آخرین نوار کراپ» بکت. او از همین نمایش ناتوانی انسان معاصر از برقراری ارتباطِ حقیقی را نشانه می‌رود و تصویری از انسان گم‌شده می‌سازد که در تمام تئاترهای ابسورد آن روزگار مابازایی داشت. بعد در نمایش تک‌پرده‌ای «مرگ بسی اسمیت» زندگی یک خواننده سبک بلوز را روایت می‌کند که به‌خاطر سیاه‌بودن‌اش از دنیا می‌رود: بیمارستان‌های مخصوص سفیدپوستان او را نپذیرفته بودند. «رویای آمریکایی» از همان عنوانش مضمون خود را علنی می‌کند. انتقاد و فراتر از آن حمله تمام‌عیار به آرمان و رؤیایی که نویدِ پیشرفت و اخوت می‌داد. آلبی باور داشت که این مفاهیم و کلمات زیبا، تنها از اکراهِ ما (آمریکایی‌ها) از رودرروشدن با واقعیت بشر حکایت دارد. «چه‌کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد» از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌های آلبی است که به خانواده رؤیایی آمریکای آن‌زمان می‌تازد و نبردی بود بی‌رحمانه در قالب زناشویی و به‌شیوه آثار استریندبرگ. ادوارد آلبی واقعیتِ ساختگی دورانش را نپذیرفت و در سبک ابسورد پرده از آن برداشت. او در آخرین نمایش خود، «تعادل ظریف» یا «توازن ظریف» به واقعیت بازگشت: «واقعیتی آکنده از رازها و ترس‌های بی‌نام.» او نماینده درام‌نویسان آمریکایی در جنبش ضدادبی است که در تئاتر، به‌شکل ابسوردیسم بروز کرد و در ادبیات فرمِ «رمان نو» گرفت و در نقاشی هم بیان خود را در سبک «آبستره» یافت. بیراه نیست که این فرم تازه درام را که جانبِ اقلیت‌ها بود و در انتظار واقعیتی دیگر، پیش از همه زندانیان درک کردند، و بی‌دلیل نیست که در مرگِ ادوارد آلبی برخی رسانه‌ها او را «وجدان بیدار آمریکا خواندند». سرآخر باید گفت تئاتر ابسورد از امر عبث سخن می‌گوید تا انسان را در برابر وضعیت بشری، چنان که هست، قرار دهد و او را از توهماتی که مایه سرخوردگی مدام و ناامیدی به تغییر است، برهاند. همان‌طور که آلبی به توان تئاتر برای تغییر باور داشت.

۱،۲،۳. تئاتر ابسورد، مارتین اسلین، ترجمه مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، نشر کتاب‌آمه

* غالب آثار مهم یا دست‌کم مطرح ادوارد آلبی به فارسی درآمده که ازاین‌میان برخی را بزرگان تئاتر ترجمه کرده‌اند: «رویای آمریکایی» با ترجمه رضا کرم‌رضایی و «سه‌زن بلند بالا» را هوشنگ حسامی و «داستان باغ‌وحش» را هم داریوش مؤدبیان. از دیگر آثار چون «چه‌کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد» نیز دو ترجمه هست از عبدالرضا حریری و سیامک گلشیری. «مرگ بسی اسمیت» هم با ترجمه‌ی شهرزاد بارفروشی و زیر نظر حمید امجد چاپ شده است.

شکل‌های زندگی: درباره تراژدی و تراژدی‌نویسان به‌مناسبت انتشار نمایش‌نامه «الکترا»

انتقام فرزندان

نادر شهریوری (صدقی)

«آنچه باید بشود خواهد شد». این جمله را می‌توان مترادف با کلماتی همچون تقدیر، سرنوشت و... در نظر گرفت. غالبا به‌هنگام بحث درباره تراژدی از این جمله استفاده می‌شود، تراژدی به یک معنا فرودآمدن از نیک‌بختی به رنج و نابودی است. انسان درنهایت نابود می‌شود، اما این نابودی در تراژدی معمولا در پی کنش قهرمانی رخ می‌دهد.

تراژدی، نخستین فرم ادبیات نمایشی است که یونانیان آغازگرش بودند. اوریپید در کنار آیسخولوس(آشیل) و سوفوکل یکی از سه تراژدی‌نویس بزرگ یونان باستان و از نظر زمانی آخرین آنان بود. اوریپید اما در زمانه بحران زندگی می‌کرد. در سرتاسر زندگی او یونان در جنگ بود، ابتدا در جنگ با بیگانگان و سپس در جنگ با خود. جنگ پلوپونز، جنگ میان یونانی‌ها با خودشان بود که نزدیک به بیست‌وهفت سال به درازا کشید، ویرانی‌ها به بار آورد تا سرانجام به نابودی امپراتوری یونان منتهی شد. جنگ پلوپونزی به‌مثابه رخدادی مهم بر نمایش‌های اوریپید تأثیری انکارناپذیر گذاشت و کنش نمایش‌هایش را تحت‌تأثیر خود قرار داد. «این احتمال هست که کنش این نمایش‌نامه‌ها، کشمکش‌های داخلی و بحران‌های اخلاقی ناشی از جنگ پلوپونزی را بازنمایند. آن‌گاه که تعاریف (کلمات) جابه‌جا می‌شوند وقتی اعضای خانواده خصم یکدیگر می‌گردند (آنتیگون و مدآ را نیز ببینید) یا هنگامی که تکلیف در برابر پدر و مادر در تعارض با هم قرار می‌گیرند. آن‌گاه الزام سنتی نیکی در حق دوستان و آسیب‌رساندن به دشمنان با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شود».[1]

اوریپید در مقایسه با آیسخولوس و سوفوکل و به‌طورکلی ادبیات کلاسیک یونانی نویسنده‌ای واقعی‌تر و به بیانی دقیق‌تر «نوع اجتماعی» متفاوت‌تری است. از این نظر او در میان تراژدی‌نویسان، پدیده‌ای کاملا تازه به حساب می‌آید. مقصود از نوع اجتماعی متفاوت آن است که در مقایسه با آن دو بیشتر به مسائل ملموس زندگی روزمره توجه می‌کند، کنش‌های نمایشی‌اش را وسعت می‌بخشد و به فضاهای عمومی می‌کشاند. از طرفی روابط و مناسبات میان زن و مرد و مسائل مربوط به زناشویی را مورد بررسی قرار می‌دهد و از آدم‌هایی با پایگاه اجتماعی متفاوت استفاده می‌کند و نیز او زندگی مردم عادی و بردگان را مورد تأمل قرار می‌دهد. در «مدآ»، زن قهرمان داستانی‌اش علیه همسر خویش طغیان می‌کند. اوریپید در «مدآ» روح انتقام‌جوی یک زن تحقیرشده را توصیف می‌کند.* زنی که عواطف انسانی او با شفقت مادرانه آمیخته شده، لیکن به‌خاطر تحقیری که درباره‌اش روا داشته‌اند دست به جنایت می‌زند. گاه آن‌قدر این نمایش ملموس، واقعی و امروزی به‌نظر می‌آید که اگر خواننده درنیابد که نمایش مربوط به بیست‌وچهار قرن قبل است، گمان می‌برد نمایشی از زندگی نو را در «خانه عروسک» و یا «هدا گابلر» از ایبسن را می‌خواند.

اوریپید بنابر اقتضای زمانه‌اش (اقتضایی که شاید هم‌اکنون نیز مقتضی است) از مضامین اسطوره‌ایی استفاده می‌کند. موضوعات اسطوره‌ایی اگرچه دستمایه اوریپید برای نوشتن نمایش‌هایش است، اما این موضوعات برای اوریپید حکم اسکلت ساختمانی را دارد که اوریپید مصالح جدیدی را بر روی آن سوار می‌کند. این مصالح مسائل مشخص‌تر مربوط به مشکلات روزمره و معمولی طیف گسترده‌ای از مردم را دربر می‌گیرد. اما اوریپید از آنها مضامینی فلسفی بیرون می‌کشد تا برای همیشه آنها را ماندگار سازد. ماندگاری آثار در میان تراژدی‌نویسان بزرگ اختصاص به اوریپید ندارد، اما نوع دیگری به تراژدی نگریستن، در مقایسه با اسلاف خود البته به اوریپید ارتباط می‌یابد.

«جهان‌بینی قهرمانی» چنان‌که آن را به تراژدی‌نویسان ربط می‌دهند، به آن معنا که قهرمان واجد خصوصیات ویژه‌ای است چندان در جهان‌بینی اوریپید جایی ندارد. تا قبل از اوریپید، قهرمان تراژیک چه‌بسا ضرورتا القاکننده شکوه بود: حس «بالا»بودن، از بالا نگریستن حتی آن‌هنگام که فرو می‌افتد، از ویژگی‌های قهرمان است. قهرمان از این نظر جایگاهی مرکزی پیدا می‌کند، به همین دلیل «جایگاه مرکزی به‌طور معمول به قهرمانان و شاهان داده می‌شود»[2] اما با واردشدن اوریپید به جرگه تراژدی‌نویسان، «قهرمان» تعدیل می‌شود: در یگانه‌بودنش شک و تردید روا داده می‌شود و درنهایت به‌صورت چهره‌ای تعدیل‌یافته در انظار عمومی ظاهر می‌شود. اوریپید در نمایش‌نامه‌های متعددی که نوشته و اکنون تعداد محدودتری در دسترس است، به ملاک‌های قهرمانی با نگاهی توده‌وارتر - اجتماعی‌تر- توجه می‌کند. او قهرمان را به صورت فردی عادی نشان می‌دهد، جایگاهی منزه برای او قائل نمی‌شود حتی کنش‌های نمایشی‌اش را نه در داخل کاخ‌ها بلکه در مکان‌های عمومی، به نمایش درمی‌آورد. قهرمان‌های نمایش‌هایش را گاه وامی‌دارد تا با لهجه عامیانه با یکدیگر سخن بگویند. فراتر از آن حتی از نظر اوریپید، قهرمان می‌تواند دهقانی پاک‌سرشت از اهالی روستای می‌سنه باشد، همان دهقانی که همسر الکترا دختر آگاممنون می‌شود.

«الکترا» نام نمایشی از اوریپید است. او دختر آگاممنون است، پادشاهی که با دسیسه همسر خود کلوتایمنسترا (مادر الکترا) به قتل رسیده است. الکترا را از کاخ بیرون کرده‌اند و او به‌ناگزیر همسر مردی دهقان شده است که اصلا در شأن دختر آگاممنون نیست. الکترا این حقارت‌ها را از چشم مادر خویش می‌بیند و از او متنفر است، تنفر او شاید نه‌چندان به‌خاطر قتل پدر بلکه به‌خاطر حقارتی باشد که بر وی روا داشته است. این تحقیر شبیه به حقارتی است که به مدآ از طرف همسرش جیسون شده است. این تنها الکترا نیست که از

الکترا
اوریپید
غلامرضا شهبازی
نشر بیدگل

خانواده دور و درواقع رانده شده است. اورستس، برادر وی نیز آواره است. در کاخ شاهی تنها مادرش و همسر جدید مادرش که عصای پادشاهی آگاممنون را به دست گرفته زندگی می‌کنند. موقعیت الکترا در شروع نمایش فی‌الواقع چنین موقعیتی است. «الکترا عزادار زندگی نکبت‌بار خویش و سرنوشت پدر کشته‌شده به دست زنش و آیگیستوس (همسر مادرش) است».[3]

«درام‌پردازان یونانی یک اسطوره را به صور بسیار متفاوت و متنوعی به‌کار می‌برند. در میان تراژدی‌های موجود، روایت مختلفی از اسطوره الکترا موجود است که توسط آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید نقل شده‌اند».[4] توجه به تفاوت‌های میان نمایش، تفاوت‌های تراژدی‌نویسان را نیز نمایان می‌کند. یکی از تفاوت‌های مهم میان «الکترا»ی سوفوکل با اوریپید توجه به موقعیت الکتراست. «در نمایش‌نامه سوفوکل او بالاجبار، دختری در خانه ماندگارشده است، در نمایش‌نامه اوریپید، الکترا از موقعیت اجتماعی به‌حق خود محروم مانده است، مجبور می‌شود با مردی فروتر از خود ازدواج کند.»[5]

اوریپید انسان را با تمام زشتی‌ها و زیبایی‌هایش توصیف می‌کند، چنان که هست و نه آن‌چنان که باید باشد و این کار البته جنبه رئالیستی آثارش را پررنگ‌تر می‌کند. علاوه‌برآن «اوریپید درباره مایه کارش دید مبتنی بر عقل داشت»،[6] عقلی که با مصلحت و چاره‌جویی پهلو می‌زند و به‌هنگام بحران می‌توانست کارساز باشد. الکترای اوریپید لباسی مندرس و سری تراشیده‌شده دارد. او منزوی است: «این واقعیت او است اما عقل واسطه می‌شود تا چاره‌ای اندیشیده شود. عقل استدلالی** می‌گوید برای هر مشکل چاره‌ای وجود دارد و می‌توان مشکلات اساسی وجود را به یاری تعقل حل کرد. در حالی که در تراژدی راه‌حل و چاره اساسا وجود ندارد. ضرورت کور است و چیزی را نمی‌بیند، آنچه باید بشود خواهد شد.» اما آنچه اوریپید در «الکترا» به نمایش می‌گذارد، استفاده ولو کم از مصلحت‌اندیشی و استدلال است. مثلا اوریپید ازدواج الکترا را راه چاره‌ای ولو موقت می‌داند. ازدواج، الکترا را در برابر سرنوشتی که تا به این حد با بی‌رحمی با او برخورد کرده مصون نگاه می‌دارد و هرچند الکترا نمی‌تواند در این ازدواج احساس خوشبختی کند اما او مصلحت را در آن می‌بیند. الکترا خطاب به همسرش: «این موهبتی برای میرندگان است که به گاه بدبختی کسی مانند تو را بیابند تا مرهمی برای زخم‌هایش باشد».[7] الکترای سوفوکل اما در انزوا می‌ماند و ازدواج نمی‌کند. انزوا با قهرمان که مرکز تراژدی است نسبتی مستقیم دارد. قهرمان در نهایت منزوی است. او تک‌وتنها با سرنوشت روبه‌رو می‌شود. آنچه در «الکترا»ی اوریپید و اساسا در آثارش مشهود است، فاصله‌گرفتن وی از حس قهرمانی و تراژیک است و این کار به خاطر مصلحت و به‌واسطه عقل رخ می‌دهد. اوریپید تراژدی‌نویسی است که می‌خواهد «تراژدی را معقول سازد»، فی‌الواقع می‌خواهد آن را از ماهیتش دور سازد. اوریپید تلاش می‌کرد با خوش‌بینی حس دهشت تراژیک را سست کند. زیرا با خوش‌بینی به رفع مشکلات باور دارد، او با «شک» با سرنوشت و تقدیر مواجه می‌شد و شاید اوریپید گمان می‌برد آنچه باید بشود ممکن است نشود!

سستی تراژیک در اوریپید را می‌توان در انتقام فرزندان که تم اصلی «الکترا» است مشاهده کرد. «اورستس وقتی وارد می‌شود نقشه‌ای در سر ندارد و اگر لازم باشد آماده است که از آرگوس برود. اگرچه صریحا ترسو نیست اما محتاط است، با اینکه او ظاهرا برگشته تا الکترا را با خود همراه سازد در آشکارسازی هویتش برای او تعلل می‌کند».[8] خواننده با تأمل در شخصیت اورستس به‌رغم انتقام‌گیری دهشتناک وی از مادرش و قبل از کشتن همسر مادر به‌تدریج درمی‌یابد که ممکن بود تمامی این ماجراها رخ نمی‌داد. تردید در کلام و رفتار اورستس وجود دارد. او همچون دیگر قهرمانان تراژیک مانند آنتیگون و ادیپ رفتار نمی‌کند. آخرین کلام اورستس نه به‌عنوان قهرمانی تراژیک، بلکه از قضا به‌عنوان قهرمانی غیرتراژیک تقاضا برای دادرسی در دادگاهی عادلانه است. «اورستس: اما من از زادگاه پدرم می‌روم و مرا به گناه ریختن خون مادرم در دادگاهی بیگانه دادرسی می‌کند».*** [9]

پی‌نوشت‌ها:

* اوریپید از جمله کسانی است که از زنان در نمایش‌هایش سخن می‌گوید (مانند ایسن) و مسائل مربوط به آنان را با روشنی و درکی عمیق و روانکاوانه بررسی کرده و از حقوق آنان دفاع می‌کند.

** عقل استدلالی خود را به بهترین شکل در سقراط به نمایش می‌گذارد. سقراط یادآور قهرمان نمایش‌های اوریپیدی است که با ذکر دلایل استدلالی کنش خود را توجیه می‌کرد. پیش‌فرض دیالکتیک سقراط آن است که می‌توان مسائل و مشکلات اساسی وجود را به یاری عقل و استدلال حل کرد. گفته می‌شود سقراط برای تماشای همه نمایش‌های اوریپید همواره حاضر می‌شد.

*** تراژدی با روح عدالت بیگانه است. «آنچه باید بشود خواهد شد». گویا اورستس آن را درنمی‌یابد «امر تراژیک به ما می‌گوید که قلمروهای عقل و نظم و عدالت محدودند و هیچ پیشرفتی در امکانات علمی و فنی نمی‌تواند کارایی آنها را گسترش دهد.» مرگ تراژدی/ جورج اشتاینر/ بهزاد قادری

۱، ۳، ۸. الکترا به نقل از مقاله «عشق و انتقام خانوادگی در خاندان آتوئوس» ترجمه غلامرضا شهبازی

۲. تراژدی/ کلیفورد لیچ/ عباس ارض‌پیما

۴ و ۵. تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان/ یان کات/ داود دانشور، منصور براهیمی

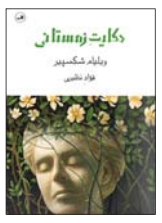
۶. مرگ تراژدی/ جورج اشتاینر/ بهزاد قادری

۷، ۹. الکترا/ اوریپید/ غلامرضا شهبازی

عطف کتاب

گرمای آتش در شب‌های دراز

نیسم آصف: پس از انتشار «رومئو و ژولیت» و «تیمون آتنی» ویلیام شکسپیر با ترجمه فواد نظیری، به‌تازگی نمایشنامه دیگری از شکسپیر با عنوان «حکایت زمستانی» با ترجمه نظیری و در نشر ثالث منتشر شده است. شکسپیر این نمایشنامه را در سال ۱۶۱۱ نوشته و این اثر در بین آثار او در ژانر کمدی جای می‌گیرد. «حکایت زمستانی» نمایشنامه‌ای در پنج پرده است و نظیری در پایان کتاب، مقاله‌ای هم درباره این نمایشنامه ترجمه و منتشر کرده است. نظیری در بخشی از پیشگفتارش درباره این نمایشنامه نوشته: «حکایت زمستانی، قصه‌ای برای پای روشنا و گرمای آتش در شب‌های دراز و تاریک و سرد زمستان است. این را تقریبا همه مفسران و شارحان نمایشنامه پذیرفته و به آن اشاره داشته‌اند. برداشتی که خود برگرفته از یکی‌دو جای متن نمایش است...». نظیری با اشاره به این‌که «حکایت زمستانی» نمایشی در ژانر کمدی است، توضیح داده که «اما اگر نبود چگونگی پایان‌بندی نمایش و سیر سرنوشت آدم‌های آن که در پرده‌های چهارم و پنجم به مرور روشن‌تر و شادتر و طنزآمیزتر، و به فرجام ختم به خیر و خوشی می‌شود، می‌توانست به اعتبار سه پرده نخست، سوگ‌نمایشی باشد دوشادوش تراژدی سترگ و اندوه‌بار اتللو. غمنامه‌ای ناشی از سوءظنی بی‌پایه، و شک و حسادتی دیوانه‌وار که عزیزترین کسان شاهی شکاک و خودکامه را قربانی فاجعه‌ای هولناک و جبران‌ناپذیر می‌کند. اما با گذشت شانزده سال میان پرده‌های سوم و چهارم نمایش، سیر سلوک و حتا جان کلام شکسپیر چنان استادانه بدل می‌شود و پرده‌پرده‌های رازناک نمایش را به آرامی فرامی‌گشاید که خواننده، شنونده، تماشاگر، غرق حیرت و لذت و هیجان، خود را به جریان سیر حوادث می‌سپرد و سرانجام، با پایان، نفسی به آرامشی و شادمانی می‌کشد. تنها اما در کام می‌ماند تلخای مرگ آدم‌های نازنینی که به طوفان جهل و جباریت



حکایت زمستانی
ویلیام شکسپیر
ترجمه فواد نظیری
نشر ثالث

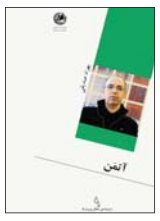
جانشان را بی‌گناه از کف داده‌اند و دیگر برایشان بازگشتی مقدر نیست.» پیش از این ترجمه‌های دیگری از «حکایت زمستانی» منتشر شده بود که نظیری نیز به آنها اشاره کرده است. علی‌اصغر حکمت، ابوالفتح اوژن‌بختیاری و علاالدین پازارگادی این نمایشنامه را قبل از این به فارسی ترجمه کرده بودند. نظیری در ترجمه «حکایت زمستانی» از نسخه‌ای سنجشگرانه استفاده کرده که بنا به توضیح خودش، معانی بیش‌تر واژه‌های متن در آن شرح و تاویل شده و از این‌رو این نسخه ابهامی در درک دشواری‌های کلامی و پیچیدگی‌های مفهومی باقی نمی‌گذارد. او همچنین ترجمه‌اش را با نسخه‌ای دیگر از این نمایشنامه تطبیق داده است. نظیری درباره زبانی که در ترجمه این نمایشنامه برگزیده نوشته: «تلاش من در گزینش واژگان و لحن برگردان، نزدیک‌شدن هرچه بیش‌تر به متن اصلی، به یاری حرکت بر برآیندی از ریشه‌ها و شیوه‌های زبانی ادبیات کلاسیک فارسی اعم از نثر و نظم بوده است، درعین‌حال حتا در ترکیب با عروض نوین نیمایی و یا اوزان اخوانی، که به گمانم در مجموع می‌تواند مناسب‌ترین شیوه انتقال مضامین داستانی منظوم کلاسیک، به زبان روایی شعر امروزی باشد.» مقاله پایانی کتاب، به قلم مارتین لینگز است و سودابه فضایلی آن را به فارسی برگردانده است. این مقاله، بخشی از کتاب «راز شکسپیر» مارتین لینگز است که پیش‌تر با ترجمه فضایلی در نشر قطره به فارسی منتشر شده است.

مرور

نگاهی به نمایش‌نامه «آتمن» بهزاد صدیقی

چالش‌ها و دغدغه‌های انسان امروز

رامین فناییان . منتقد و پژوهشگر تئاتر



نمایش‌نامه «آتمن» نوشته بهزاد صدیقی اقتباسی از داستان «فرنی» دیوید جروم سالینجر است. داستانی که به همراه داستان دیگری با عنوان «زویی» در فهرست ۱۰۰۱ کتابی که قبل از مرگ باید خواند، آمده و تاکنون بارها به فارسی ترجمه شده است. اقتباس‌های متعدد از این کتاب در حوزه‌های سینما و تئاتر تمایل پرداختن به مضامین دینی و عرفانی میان هنرمندان ایرانی را نشان می‌دهد که شاخص‌ترین آنها فیلم سینمایی «پری» داریوش مهرجویی است. اساساً نگاه شرقی و بر پایه آموزه‌های هندو و تلفیق آن با عرفان ایرانی - اسلامی درون‌مایه داستان «فرنی و زویی» و اقتباس‌های آن است. شالوده فلسفی و عرفانی آیین هندو به لایه‌های عمیق‌تر دین راه برده و با کسب خودآگاهی، به دیدی وحدت‌نگر درباره‌ی عالم، انسان و خدا می‌رسد. «آتمن» در معنای «معرفت به خود حقیقی انسان» درواقع از مهم‌ترین آموزه‌های اوپنیشادهاست که در کنار تأکید بر «وحدت حقیقت» یا «برهمن» مطرح و به‌مثابه معبری برای درک و دریافت حقیقت یگانه، از بین‌بردن پرده‌های جهل و عبور از لایه‌های گوناگون خودهای دروغین انسان به کار رفته است. «مکتب ودانته» یا حکمت الهی از مهم‌ترین مکاتب فلسفی هندو که معرف تعلیمات اوپنیشادهاست، نیز بر پایه نظریه وحدت وجود، سعی در اثبات وجود واقعی و مطلقی دارد که عاری از هر گونه تعین است و تمام هستی و مراحل کون و فساد آن، چیزی جز تجلی او در جلوه‌های متکثر نیست. ودانته تصریح می‌کند درون انسان، گوهری ارزشمند به‌نام آتمن (روح فردی) وجود دارد که عین برهمن (روح کلی عالم) است و انسان باید بکوشد تا از توهم نیروی مایا و اسارت جهل (اویدیا) رهایی و به خود حقیقی‌اش، آگاهی یابد.

نمایش‌نامه «آتمن» سعی دارد به‌عنوان یک نمایش‌نامه مدرن درباره چالش‌ها و دغدغه‌های انسان امروز بار دیگر به همان پرسش دیرین از خویشتن خویش بپردازد و با یک فضاسازی به‌شدت ذهنی و معناگرا با گوشه‌چشمی به مذاهب شرقی، تعالیم بودا و حتا مسیحیت، اثری تأمل‌برانگیز خلق کند. اثری که خواننده و مخاطب را به فکر فرو برد و به بازبینی و بازخوانی تفکرات و رفتارهای مذهبی‌اش وادارد. اما از آنجایی که آثار ادبی از این‌دست اغلب سخت‌خوان، نخبه‌پسند و فلسفی هستند، در یک اثر نمایشی کوشش در فضاسازی مناسب، ایجاد موقعیت نمایشی، شخصیت‌پردازی کامل و دیالوگ‌هایی روایتگر و پیش‌برنده از مهم‌ترین پیش‌نیازها محسوب می‌شوند. زیرا نمایش‌نامه به‌منظور اجرای صحنه‌ای نوشته شده و اجرا ناگزیر از ارتباط با مخاطب است. کوشش بهزاد صدیقی به‌عنوان نویسنده از این منظر قابل‌تأمل است که نمایش‌نامه «آتمن» بوی شعارزدگی در باب فلسفه و دین نمی‌دهد و با یک روایت ساده و سراست، به مقصود می‌رسد. چالش بزرگ شخصیت اصلی (سارا) و سلوکی که می‌کند، بهانه‌ای است برای آنکه همه شخصیت‌ها به شناختی مجدد از هستی برسند و یا حتا در ورطه هولناکی از زندگی مذهبی بدون تفکر رها شوند. سرانجام هم داستان با رسیدن به نقطه شناخت پایان می‌پذیرد و ردی ماندگار از لذت و اندیشه در ذهن خواننده باقی می‌گذارد؛ شاید نویسنده در زیرلایه اثر می‌گوید همه دین‌ها و آیین‌ها مسیرهای مختلفی برای رسیدن به یک نقطه‌ی واحدند و این درون‌مایه‌ای است که نمی‌توان به ساده‌گی از کنار آن گذشت؛ نکته‌ای که پیام‌آور محبت و شناخت نهفته در ذات مذهب و تجلی روح خدا در همه ابنای بشر و سرتاسر کائنات است. نمایش‌نامه «آتمن» به‌لحاظ شکلی همه نکات حرفه‌ای را رعایت می‌کند و با تکیه بر عناصر نمایش‌نامه‌نویسی، موقعیت نمایشی ایجاد می‌کند. نویسنده شخصیت‌ها را در جای خود به‌درستی معرفی می‌کند و به‌منظور بسط آنها و فضاسازی و روایت، دیالوگ‌ها کارایی خوبی دارند. این نمایش‌نامه در چهار صحنه در حقیقت فلاش‌بکی به گذشته است. در صحنه ابتدایی در اورژانس بیمارستان، رامین برای سارا تعریف می‌کند که چه اتفاقی افتاده؛ صحنه دوم در فرودگاه، صحنه سوم در رستوران و صحنه چهارم بازگشت به اورژانس بیمارستان است. دراین‌میان موضوعی که می‌تواند گویای نوعی وسواس در نمایش‌نامه‌نویسی محسوب شود، پرداختن به جزئیات در دستور صحنه هاست. دستور صحنه‌ها پر است از جزئیاتی که در مرحله کارگردانی یا به‌کلی نادیده گرفته می‌شوند و یا خلاقیت کارگردان را محدود می‌کنند: «رامین با بارانی کرم‌رنگ شلوار جین قهوه‌ای با شال بلند زرشکی و کفش اسپرت، یادداشتی از جیب داخلی بارانی‌اش بیرون می‌آورد (ص۹). درحالی‌که انگشتان خود را در انتهای لیوان گذاشته (ص۲۲). حتا بازی بازیگر را نیز پیش‌بینی می‌کند: ابروهایش را بالا می‌برد» (ص ۳۱) و... .

در صفحه ۱۲ «آتمن» به رابطه‌ای میان سارا و فرهاد (دوست همسر سارا) اشاره‌ای می‌شود که ذهن مخاطب را از موضوع اصلی به‌شدت منحرف می‌کند و چون تا انتهای نمایش‌نامه هیچ اشاره مجددی به آن نمی‌شود، سؤال بزرگی درخصوص شخصیت سارا در ذهن مخاطب باقی می‌ماند. آیا او به همسرش خیانت می‌کند؟ این سؤال اساسی وقتی شخصیت‌پردازی سارا را تحت‌تأثیر قرارمی دهد که از ابتدا تا به انتهای نمایش‌نامه باور کرده‌ایم او به‌دنبال عرفان است. نکته دیگر در باب نقد فنی نمایش‌نامه، فضاسازی مناسب به‌ویژه در صحنه سوم (رستوران) است و از آنجا که مهم‌ترین اتفاق نمایش‌نامه در این فصل رخ می‌دهد، تأثیر بسزایی در نمایش‌نامه دارد. همچنین دیالوگ‌نویسی این نمایش‌نامه عیار آن را بالا می‌برد و به‌لحاظ شکل و فرم، قالب قابل قبولی به آن می‌دهد. دیگر اینکه اگر بپذیریم اقتباس از رمان یا داستان به‌ویژه در حوزه نمایش باید به اثر مستقلی از اثر اصلی بینجامد به‌گونه‌ای که درعین‌حال نقاط برجسته درون‌مایه اثر اصلی را نیز به همراه داشته باشد، «آتمن» توانسته است در این مسیر گام بردارد و سعی کرده شکل منحصربه‌فردی از برخورد یک ذهن خلاق با جهان پیرامونی‌اش بیافرینند.

تکمله: نخستین نکته‌ای که درباره «فرنی و زویی» سالینجر به ذهن می‌رسد بیان تصویری دقیق نویسنده است و همین نوع نثر شاید نویسندگان و کارگردانان را وسوسه می‌کند که به‌سراغ آن بروند. اما از آنجا که اندیشه و تفکر غالب ایرانیان در طول تاریخ تفکر عرفانی بوده، دغدغه مضامین عرفانی هنرمند ایرانی را رها نمی‌کند و این فیل هرازگاهی یاد هندوستان می‌کند. به‌تدریج که هنرمندان بتوانند موضوعات و محتواهای متناسب با اندیشه و تفکر ایرانی را شناسایی کنند و آن جوهره و محتوا را با قالب‌ها و فرم‌های نمایشی، هم‌ساز کنند، خواهیم دید که چه تحول شگرف و شگفتی در منابع‌مان به وجود می‌آید. کافی است این تجربه موفق باشد؛ آن‌هنگام دریچه منابع و مخازن گنجینه ادبی ما نیز با هزاران شاعر و صاحب اثر روی دنیای غرب گشوده خواهد شد و فقر و کمبود ایده و موضوع، جهانیان را به سمت‌وسوی ایده‌های برآمده از خیال و تمثیل ما می‌کشد.

آتمن/ بهزاد صدیقی/ انتشارات بوتیمار