نادر شهریوری (صدقی)

سولانژ به خواهرش کلر یک آینه دستی می‌دهد، کلر با خوشحالی خود را در آینه نگاه می‌کند و می‌گوید: «در آینه زیباترم.»[1] «آینه» در نمایش‌های ژنه حضوری تعیین‌کننده دارد و نقش بازی می‌کند. در نمایشنامه «بالکن» (۱۹۶۰) حداقل در هر پرده از نمایش یک آینه وجود دارد و تعداد آینه‌ها در پرده چهارم سه‌برابر می‌شود. «ژنه حضور آینه‌ها را در این پرده‌ها سه‌برابر می‌کند تا فضای پُرتوهم ایجادشده در پرده‌های پیشین را بیش از پیش از سنگینی واقعیت تهی سازد.»[2]

«کلفت‌ها»ی ژنه یک تعبیر بازی در بازی است. سولانژ و کلر دو خواهری که کلفت‌های خانمِ خانه هستند، در غیاب وی نمایشی با مضمون زندگی روزمره‌شان: خانم و کلفت‌هایش را به اجراء درمی‌آورند. منتهی با این تفاوت که سولانژ نقش خواهرش کلر را بازی می‌کند و کلر لباس‌های خانم را می‌پوشد و نقش وی را بازی می‌کند تا از هویت واقعی‌اش فاصله بگیرد. بازی کلفت‌ها البته در غیاب خانم خانه انجام می‌شود چون حضور و موقعیت فرادست خانم، مانع از انجام هر نمایشی جز واقعیت انجام کار روزانه در منزل است. بااین‌حال تمایل کلفت‌ها در ارائه نمایش در غیبت خانم خانه بسیار جدی است. آنها به هنگام نمایش کلفت‌ها چنان در نقش خود غرق می‌شوند که هرگونه رابطه خود با واقعیت را قطع می‌کنند و یا تلاش می‌کنند آن رابطه را از هم بگسلند. آنها دوست می‌دارند در اوهام خویش باقی بمانند، «وهم» و «خیال» برای کلفت‌ها از واقعیت بهتر است و انعکاس واقعیت خود به صورت نمایش را زیباتر از خود نمایش می‌بینند. کلر چنان در نقش خانم غرق است که گوئی به آینه‌ای نگاه می‌کند تا تصویر خود را زیباتر ببیند.

«کلر (به‌سادگی): بسیار خوب (جدی) لباس را بدهید. اوه من خیلی تنها و بی‌کس هستم. در چشمهایت می‌بینم که از من متنفری.

سولانژ: من شما را دوست دارم.

کلر: البته همان‌طور که می‌شود خانمی را دوست داشت. تو دوستم داری و به من احترام می‌گذاری و منتظر بخشش من در وصیت‌نامه‌ام هستی.

سولانژ: من هر کاری می‌کنم...»[3]

آینه‌ها اگرچه وسیله‌ای برای انعکاس‌اند اما این هرگز تنها کارکردشان نیست. جادوئی در آینه‌ها وجود دارد، جادوئی که آدمی گاه گذشته و حتی آینده خود را در آن می‌بیند و یا به عبارتی فال خود را در آینه می‌بیند تا با وهمی که آینه به وجود می‌آورد بتواند از واقعیت روزمره‌اش دور شود.

این تنها ژان ژنه نیست که از جادوی آینه‌ها می‌گوید. کارلوس فوئنتس، نویسنده مکزیکی، نیز از وهم آینه‌ها می‌گوید. او که در آن سال‌ها - سال‌های آغازین دهه ۶۰ میلادی- در پاریس مشغول نوشتن رمان مشهورش «آئورا» بود، از آینه‌ها در خانه‌های پاریسی می‌گوید، آینه‌هایی که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و بی‌نهایت تصویر به وجود می‌آورند. در وهله نخست به نظر می‌رسد آینه‌ها فضا را گسترده‌تر نشان می‌دهند که همین‌طور است اما به نظر فوئنتس این همه ماجرا نیست، بلکه جادوئی در کار آینه‌ها وجود دارد، آینه‌هایی که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند بی‌نهایت تصویر به وجود می‌آورند، تصاویری لرزان و به نظر بورخس در جهان آینه‌ها هیچ‌گاه هیچ‌چیز به پایان نمی‌رسد.

با ایده آینه‌های بورخسی گذشته، حال و آینده به شکل دیگری درمی‌آید. زیرا آینه‌ها بی‌نهایت تصویر منتشر می‌کنند. تصاویری که چنان‌که گفته شد هیچ‌گاه تمام نمی‌شوند. مثلا در تاریخ آینه‌ای بورخس، اسکندر مقدونی در سی‌وسه‌سالگی نمی‌میرد چون آینه‌ها سرنوشت دیگری برای او رقم زده‌اند. بورخس تکه‌ای از زندگی اسکندر را بعد از مرگش در «روشنایی آینه‌ها» این‌طور بیان می‌کند: «... اسکندر روشنایی می‌بیند. این روشنایی از آتش چوب است. دور این آتش جنگجویانی نشسته‌اند با رنگ چهره زرد و چشمان مورب، بدون اینکه بدانند کیست او را می‌پذیرند. چون قبل از هرچیز سرباز است. در نبردها شرکت می‌کند. هدف‌هایی که از آن دفاع می‌کند برایش اهمیتی ندارد، آماده مرگ است، سال‌ها می‌گذرد، بسیاری از چیزها را فراموش می‌کند تا روزی برسد که دستمزد سربازها را می‌دهند. در میان پول‌هایی که می‌گیرد یک سکه است که مضطربش می‌کند، آن را در گودی دستش نگاه می‌دارد و به خود می‌گوید این مدالی است که وقتی اسکندر مقدونی بودم به مناسبت پیروزی اربیل فرمان ضرب آن را داده بودم. بنابراین گذشته خود را بازمی‌یابد و باز سرباز مزدور تاتار، چینی و... می‌شود.»[7]

تلقی توأم با وهم ژنه از آینه و همین‌طور تلقی جادویی فوئنتس و تلقی اسطوره‌ای- جادویی بورخس از آینه درست نقطه مقابل تلقی سنتی و کلاسیک از آینه قرار می‌گیرد. نارسیس آن هنگام که به برکه‌ای صاف و زلال- آینه- خیره شده بود فی‌الواقع در زیبایی تصویری واقعی، قطعی و متعین از وی نمایانده بود، «اگر نقش آینه‌ها، به طور سنتی نمایاندن تمامی جوهر واقعیت اشخاص به خویشتن باشد»[8] آینه سنتی اساسا فاقد وهم و خیال و همین‌طور وجه جادویی است. زیبایی خیره‌کننده نارسیس متزلزل، وهم‌آلود و خیالی نبود بلکه عین واقعیت بود. این تلقی از آینه در ادبیات کلاسیک ما نیز وجود دارد. شعر «آینه چون نقش تو بنمود راست/ خود شکن، آینه‌شکستن خطاست» نمونه‌ای واضح و روشن از نقش و کارکرد آینه به صورت کلاسیک و سنتی آن است.

به ژنه بازگردیم. در ژنه هنوز چیزی وجود دارد که ضرورت آینه نه به مثابه وسیله‌ای جادویی و یا اسطوره‌ای- آن‌طور که بورخس و فوئنتس باور داشتند- بلکه به مثابه وسیله‌ای تحریف‌کننده، وهم‌آور و دروغ‌گو را اقتضا می‌کند. «مضمون آینه، همواره مضمون نگاه را با خود به همراه دارد که برتری‌ای عقلانی و توانایی تمایزدادن و درنتیجه قضاوت‌کردن را به دنبال دارد.»[9] مضمون «نگاه» به‌ناگزیر به «دیگری» پیوند می‌خورد، اینکه دیگری به‌عنوان نیرویی متخاصم و آزارنده همواره آدمی را در تیررس بازخواست خود قرار می‌دهد همچون ایده اساسی سارتر که «دیگری جهنم است» آدمی را از نظر ژنه در نهایت به دوزخ می‌کشاند، کارکرد آینه از قضا در همین است که واقعیت را بازتاب ندهد و به عبارتی آن را بی‌اعتبار اعلام کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۳. کلفت‌ها، ژان ژنه، بهمن محصص، مدیا کاشیگر

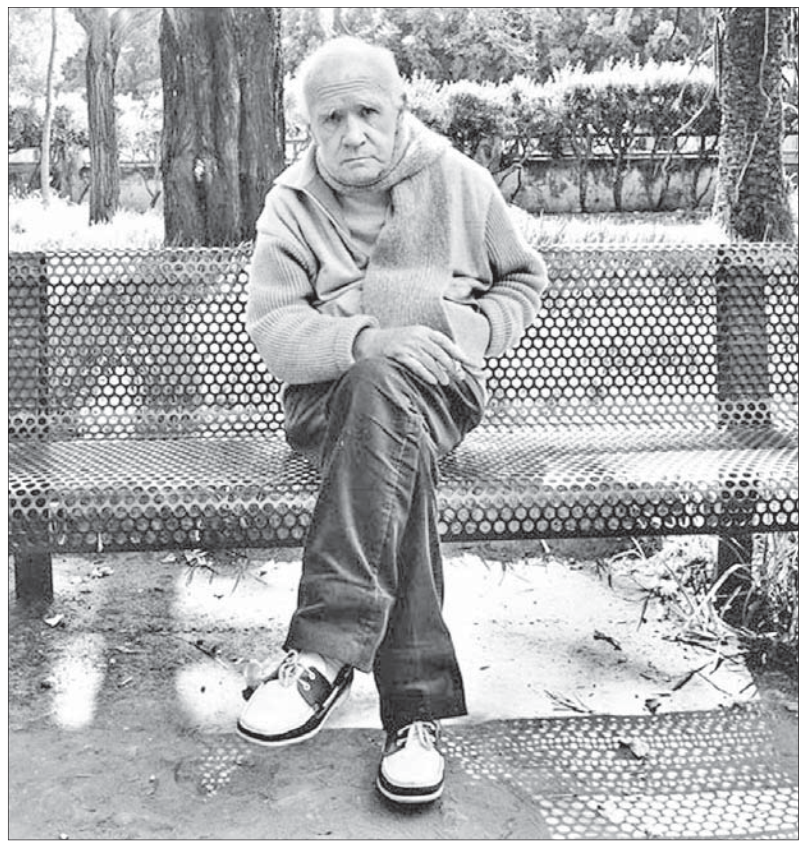
۲. آینه در واقعیت، مهتاب بلوکی

۵، ۴. آئورا، کارلوس فوئنتس، عبدالله کوثری

۶. گفت‌وگو با بورخس، کاوه میرعباسی

۷. دانته، بورخس، کاوه سیدحسینی

۸، ۹. ژان ژنه، معماری خلأ، مهتاب بلوکی، ابوالفضل الله‌دادی، مهتاب بلوکی



شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار آثاری از ژان ژنه

آینه‌های متوهم

آینه از نگاه بورخس، ژنه و فوئنتس

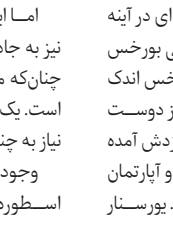
گریزان که به چنگ نمی‌آیند چون بازتابش صرف نیستند، آنها به نظر فوئنتس بازتابش چیزهای بسی ناملموس‌ترند. «آینه‌ها... بازتاب چیزهای ناملموس‌ترند... روشنایی شهر، روشنایی که من بارها کوشیده‌ام، توصیفش کنم در شرح رویدادهای مه ۶۸ ... این انتظار که هر بعدازظهر در لحظه‌های معجزه‌آمیز باران یا مه، گرمای سوزان یا برف از هم پراکند... تا جوهر درخشان را آشکار کند... این است که آنچه من بازتابش را در این آینه‌ها می‌بینم... همواره زمانی دیگر... شخصی که شخص دیگر است».[4]

بدین‌سان فوئنتس نیز از جادوی آینه‌ها سخن می‌گوید. جادویی که همواره ارجاع به زمانی دیگر دارد: «زمان گذشته، زمان نامده و نیز این‌که، گاه، اگر بخت با تو یار باشد، شخصی که شخصی دیگر است بر این دریاچه‌های سیماب ظاهر می‌شود».[5]

تصور جادویی از آینه در آمریکای لاتین لاجرم به اسطوره گره می‌خورد، نمونه‌ای از تلقی اسطوره‌ای در آینه را می‌توانیم در بورخس جست‌وجو کنیم، تلقی بورخس از آینه تلقی‌ای کاملا اسطوره‌ای است. بورخس اندک زمانی قبل از مرگ در بستر بیماری‌اش در ژنو از دوست مأنوسش، مارگریت یورسنار، که برای عیادت نزدش آمده بود می‌خواهد به آپارتمان قدیمی‌شان برود و آپارتمان را با تمام جزئیاتش برای وی توصیف می‌کند. یورسنار درخواست بورخس را می‌پذیرد و به آپارتمان کودکی و نوجوانی بورخس در ژنو می‌رود و پس از بازگشت، همه‌چیز را برای بورخس تعریف می‌کند مگر یک چیز را: آینه. منظور آینه قدی غول‌پیکر در قابی طلایی است که از قضا برای هرکسی که قدم به آن آپارتمان قدیمی می‌گذاشت اولین چیزی بود که به چشم می‌آمد، یورسنار قبلا از باور اسطوره‌ایی بورخس به آینه خبر داشت. به نظر بورخس آدمی در کهولت و بیماری هرگاه تصویر خود را در آینه ببیند مرگش قطعی است. در منطق اسطوره‌ای بورخس اگر تصویر آدمی با اصل برابر شود، آدمی با تمام جهان خود معذب می‌شود چون راه گریزی وجود ندارد. تک‌آینه تخت بورخس تنها یک تصویر را انعکاس می‌دهد، تصویری که بنا بر همان باور اسطوره‌ای با اصل برابر است و این یعنی آن‌که خویشتن واقعی و به تعبیری خویشتن ازلی به سراغش آمده تا او را به منزلگاه ابدی‌اش بازگرداند.

اما این تمامی واقعیت بورخس نیست زیرا بورخس نیز به جادوی آینه‌ها و تصاویر مختلف آن باور دارد ولی چنان‌که می‌گوید «تصاویر مختلف از یک آینه ناممکن است. یک آینه فقط یک تصویر را انعکاس می‌دهد بنابراین نیاز به چند آینه است».[6]

وجود چند آینه -چنان‌که فوئنتس می‌گفت- باور اسطوره‌ای بورخس را به باور جادویی نزدیک می‌کند.



اقیانوس نهایی

دانیال حقیقی

نشر نگاه

ابراهیم دمشناس
داستان‌نویس

درباره رمان «اقیانوس نهایی» و امکانات تازه آن

رمان به مثابه بدنه‌ای از دانش

سه‌گانه «اقیانوس نهایی» بدون احتساب بخش پایانی و منتشرنشده‌اش، سفری‌ست به دور دنیا در حجمی به نزدیکی ششصد صفحه؛ نوشتاری بلندپروازانه و جاه‌طلب که هم اقیانوسی هم نهایی، دال براین صفات‌اند. تا انتشار جلد سوم سخن‌گفتن درباره‌اش بهتر که همراه با قید احتیاط باشد اما منطقی که کتاب تا اینجا در دو جلد از خودش نشان داده، خواننده را ترغیب می‌کند از آن بگوید. کتاب، روایتی متکثر است از معرفی ایده، چیستی و شیئیتش، منشاء آن، زمینه‌های تاریخی‌اش، تعامل‌ها و تقابل‌ها برای انتقال آن از هلسینکی فنلاند به تهران، پیدایش تهران نوین، بنیادهای شهری، اندیشه‌ورزی درباب شهر و مفهوم تهران و شهر تهران و برآمدن نسلی دیگر و شهری دیگر و سیاست شهری و دیگر کلانشهرها... ارائه چکیده‌ای قصه‌محورانه از «اقیانوس نهایی» کاری بیهوده‌ست چراکه منجربه نادیدن و ناخواندن بخش‌هایی از آن می‌شود؛ از همین‌رو نگاه سنتی‌خوان و معمول به آن انتقاد دارد. کتاب، خود ضمن ارائه تصویری از کیهان‌شناسی خود، اگر بشود گفت، از خود چکیده‌ای نیز ارائه می‌دهد: «هر تغییری را در جهان مادی، می‌بایست از آن نقطه آغاز کرد و کهکشان ستاره‌محور بالای سرمان. وضع ما همین زندگی‌ست در کشاکش لیل و نهار. باید ایده‌ها را از اون بالا بگیریم، به تصویر جهانی که در زیر پای‌مان گسترده شده‌ست برویم و تغییر را به‌کمک ایده‌ی ستاره‌ای هبوط‌یافته از خشت اول و با تصور مجدد و شاعرانه، در امور مادی جهان شروع کنیم.» انسان حامل ایده شیء‌شده، ارتباطات کهکشانی، دخل‌وتصرف در اندام، موجودات دوگانه، مثل انسان پرنده، و ربات‌ها... رمان را به‌سمت ادبیاتی علمی‌تخیلی می‌برد که خود موجب گشودن فضاها و امکانی نو در فضای محدود داستان فارسی می‌شود. اگر چه در جهان داستان «اقیانوس نهایی» با یک دوره صدساله به مبدأ معنادار ۱۹۱۷ روبه‌روایم در حالی‌که هنوز گانه سوم منتشر نشده، عنصر پایه‌ای تخیل، داستان را به آینده‌ای محتمل می‌برد یا به‌عبارتی تخیل وضعیتی‌ست در آینده. گشودن فضا را در اینجا می‌توان یافت که ادبیات رایج و معمول و نظم مستقرش تخیلی گذشته‌گرا دارد، واقع‌گراست و بازنماینده اخبار. «اقیانوس نهایی» با حرکت به‌سمت ژانر علمی‌تخیلی و کاربست آن در زبان و تخیل و کنش داستانی و کاراکتر داستانی، امکانات جدیدی به داستان فارسی معرفی می‌کند. در مقام توضیح، به‌عنوان مثال در مورد شخصیت داستانی به‌طور عام با توجه به برتری رشد کمی داستان و داستان‌نویسان امروز، ادبیات ما ادبیاتی پُرجمعیت است اما نویسندگان امروز ما کمتر شخصیت جدیدی به جهان داستان فارسی معرفی می‌کنند؛ افراد حامل ایده، افراد متصرف‌شده و ایده‌پردازان، از این‌دست شخصیت‌های داستانی‌اند. با این‌حال «اقیانوس نهایی» رمانی صرفا در ژانر علمی‌تخیلی نیست؛ نویسنده ریخت‌شناسی چنین ژانری را در خدمت روایت جنبش‌های اجتماعی شهری در جامعه‌ای شدیدا طبقاتی به‌کار می‌گیرد که نمود آن را در جهان‌های داستان می‌یابیم. خاطرمان باشد که نوشتن درباره کلان‌شهری چون تهران چالش‌ها و محدودیت‌های ویژه خودش را دارد. همچنان که نوشتن درباره گذشته، نمایشی از حال‌وروز است، چنین آینده‌ای نیز، نما و نموداری از امروز است. عناصر و ابزار علمی تخیلی به‌عاریت استخدام‌شده در رمان در خدمت رمزی‌کردن و کنایی‌دن وجه غالب اجتماعی آن است: «اقیانوس نهایی... توضیح عالمی‌ست که زیر جهان مادی ما قرار گرفته‌ست. درواقع ما در وضعیتی برزخی میان کیهان زیرپای خود و اون بالا به‌سر می‌بریم، میان کهکشانی از تصاویر که بازنمایی آمال و هوس‌ها، آرزوها، اسطوره‌ها و خشم‌های ناشی از سرکوب‌های اجتماعی‌ست و شکل‌گرفته از دسیسه‌هایی‌ست که در پس‌پرده، در توافق با یکدیگر مانند کلافی آن را می‌ریسیم و می‌بافیم و به سرنخ‌های دیگر گره می‌زنیم.» چنان‌که در نقل‌قول پیش نیز دیدیم، نویسنده از استعاره اجتماعی سیاسی تغییر یاد می‌کند و می‌خواهد آن را به کمک ایده ستاره‌ای محقق کند. در این فضای رمزی کنایی می‌توان حاملان ایده را بازشناخت. این صبغه اجتماعی و نقش حامل ایده که بر محور شهر و مردم و بنیاد سیروس شکل گرفته، در کتاب دوم پررنگ‌تر شده است. خصلت مرکب «اقیانوس نهایی» از این فراتر می‌رود؛ اساسا کتاب نمایشی از جهانی چندگانه و متکثر است؛ این را می‌توان از تلقی متغیر کتاب از خودش دریافت: روایت قصه/۹ داستان‌های کهکشانی خودمان را بنویسیم/۱۰ داستان ناهموار اقیانوس نهایی/۱۲ مرور اجمالی تاریخ/۱۳ فصل اول در مقام راهنمای خواندن و مکمل کتاب در عین‌حال بخشی از داستان/ شرح‌ها و روایت‌های فراوان... متن‌های پاره‌پاره و به‌هم‌پیوسته/۳۰ روایت مقاومت/۳۱ روایت و روش/۳۱ افسانه‌های محلی/۶۸ افسانه‌های سرگردانی من/۷۷ من همه‌ش دارم از خودم می‌پرسم که من الان باید وسط یه داستان آپارتمانی باشم یا نهایتا یه رمان شهری با کلی صحنه‌های دختربازی/۷۹ پرنده گفت: «یک داستان ساده‌ی آپارتمانی، با چند خاطره موشک‌باران واقعا چه عیبی داشت؟» نیکو پرسید: «شوخی می‌کنی؟»/۱۳۱ «خب، این داستان مثلا یه‌چیز جدیده، پس باید به‌هرحال با بقیه داستان‌ها یه تفاوت‌هایی داشته باشه. این داستان منه و مختصات خاص خودش رو هم داره»/۱۳۳

در کنار این روایات و تلقیات، عناوین برخی فصول کتاب در کانتکست جستار و پژوهش، روایت و روش/۳۱ قرار می‌گیرد؛ چون سخنی با خوانندگان کتاب...، جدال چشم‌اندازها، شهربازی: سیاست یک چشم‌انداز تلفیقی و کتاب در ادامه منش ساختاری خود، آینه‌ای‌بودن را آشکار می‌کند و خود، خود را می‌نامد: «یک رمان سه‌جلدی علمی‌تخیلی به‌اسم اقیانوس نهایی...»/۱۴۴

و پیشتر هم روشن کرده که به حرکت خود، آگاه است: «قصد اصلی من از این کار، ژانگولر (بازی)های مرسوم داستانی نیست که مطابق با سرشت ذاتی ژانر پست‌مدرن حرکت می‌کنند و سعی می‌کنند به‌زعم خودشان از مرزهای ادبیات پا فراتر بگذارند (یک دروغ شاخ‌دار) که درواقع، انتقال اطلاعاتی‌ست که از طریق غیرمعمول به‌دست من رسیده و من برگردن خود می‌دانم آنها را با شما خوانندگان محترم اقیانوس نهایی، در میان بگذارم.»/۹. هرچند نمی‌توان با بخش اول این نقل، همراه بود، بخش دوم آن اما در شناخت نوع نوشتار اقیانوس نهایی راهگشاست: رمان در مقام دایره‌المعارف.

ایتالو کالوینو در کتاب «شش یادداشت برای هزاره بعدی»، در جستار چندگانگی، به معرفی این شیوه از نوشتار در رمان‌نویسی می‌پردازد؛ او رمان معاصر را به‌مثابه «بدنه‌ای از دانش» می‌داند و از همه مهمتر در مقام شبکه‌ای از مناسبات میان رویدادها و مردم و اشیای جهان./ شش یادداشت ص ۹۲. سپس نوشتار چند نسل از نویسندگان جهان مانند فلوبر در رمان «بووار و پکوشه»، به این‌سو را از منظر دایره‌المعارف‌گرایی بررسی می‌کند. در ادبیات معاصر ایران، صادق هدایت در «توپ مرواری»، در شمار دایره‌المعارف‌گرایان ماست. بررسی این ویژگی در «اقیانوس نهایی» مجالی دیگر می‌طلبد؛ اما ناگفته نماند که نام کتاب، خود یادآور برخی دایره‌المعارف‌های کلاسیک فارسی، اعم از ادبی و علمی‌ست، چون دریای اسمار مناسباتی که ایده و انتقال آن در جهان داستان، بین شهرها و جهان‌ها و حاملان ایده وجود دارد، یادآور روایاتی است که ذیل و موضوع پرسپکتیو واحدی نمی‌تواند باشد، شبکه‌وار گسترش پیدا می‌کند؛ اگر برگردید و دوباره به نقل‌قول/۹ نگاه کنید در بیانی تلویحی می‌بینید که ایده به نویسنده درون متن نیز انتقال پیدا کرده و او درصدد آن است که آن را «با خوانندگان محترم اقیانوس نهایی» (در میان بگذارد). به‌قول مشهور، تأکید از ماست. ناهم‌زمانی‌ها، ناهم‌مکانی‌ها، ریخت نوشتاری دگرگونی به رمان می‌دهد: قطعه‌قطعه، و چنان‌که در بالا اشاره شد، رمان بر آن آگاه است./۳۰۰ بر این اساس، بیهوده‌ست از رمان «اقیانوس نهایی» انتظار روایتی خطی یا روابط علی معلولی یا پیرنگ منسجم داشته باشیم؛ چراکه در مقام دایره‌المعارف واجد ساختاری گسسته و پیوسته‌ست و قطعه‌پرداز و چندچشم‌اندازی؛ (بنگرید به کلید واژه‌هایی چون جدال چشم‌اندازها یا چشم‌انداز تلفیقی). یا چنان‌که خود نویسنده می‌گوید تمهید برش‌زنی را به‌کار می‌برد که در دایره‌المعارف‌های کلاسیک فارسی از جمله تذکره‌الاولیا که در جلد اول با کنایه و ایهام به آن اشاره شده، بسیار به‌کار رفته است؛ چنان‌که می‌بینیم آنجا نیز تمهید نوشتار قطعه‌نویسی‌ست و برغم هم‌کناری قطعات، مناسبتی علی معلولی در آن میان برقرار نیست. این شیوه داستان و نوشتن در ادبیات ما مسبوق به سابقه‌ست. مبنای خرده‌گیری بر این شیوه روشن نیست. شاید ریشه داشته باشد در آن پست‌مدرنیسمی که دانیال حقیقی نفی‌اش می‌کند؛ تلقی غلط از آن: در ایران، اگر مدرنیسم در کوری‌اش بخشی را سرکوب کرده باشد، پست‌مدرن اینجایی در بازخوانی و احضار آن سرکوفته، چه را می‌خواند؟ معمولا سنت ادبی فارسی در اولویت خواندن نیست.

عطف کتاب

استخوانی که قورت داده نمی‌شود

سیمون دوبوار درباره نمایشنامه «نکراسوف» سارتر نوشته بود: «نکراسوف دقیقا به کسانی حمله می‌کرد که درآمد تئاترها از ناحیه آنهاست؛ آنهایی که آمدند، تفریح کردند، ولی برای خود قانونی وضع کردند که به دوستان‌شان بگویند که نمایش حوصله‌شان را سر برده. بورژوازی به بهانه فرهنگ، خیلی اهانت‌ها را می‌تواند تحمل کند، اما این استخوانی نبود که بتواند قورت بدهد. نکراسوف بیش از ۶۰ شب نمایش داده نشد...» نمایشنامه «نکراسوف» واقعا هم استخوانی در گلوی امر مسلط بود. سارتر در این نمایشنامه آن‌جایی را هدف گرفته بود که خط قرمز نظم حاکم به‌شمار می‌رفت. سارتر در این‌جا روکش ایدئولوژیک حاکم را نشانه رفته بود، روکشی منعطف و مبتنی‌بر گفتمان محبت که در پسش چهره واقعی قدرت نهفته. «نکراسوف» را که از خواندنی‌ترین و سیاسی‌ترین نمایشنامه‌های سارتر به‌شمار می‌آید، هجونامه‌ای علیه متعصبان غربی طرفدار جنگ سرد می‌دانند که به موضوع پناهندگان و مهاجران روس می‌پردازد. این نمایشنامه به بحبوحه جنگ سرد می‌پردازد. فریبکاری که پلیس در تعقیبش است برحسب تصادف به خانه روزنامه‌نگاری می‌رسد. در آن روزهای پرشایعه، چون یکی از وزیران شوروی چند روز در انظار ظاهر نمی‌شود، فرصت خوبی است که روزنامه‌های جنجالی او را چون کسی که «آزادی را انتخاب کرده» بخوانند. و کلاهبردار حرفه‌ای تحت‌تعقیب پلیس بهترین کسی است که می‌تواند این وزیر به‌اصطلاح فراری باشد و لودادن‌ها و افشای رازها بر تحول‌های جامعه اثر می‌گذارد. دستگاه‌های اطلاعاتی با علم به اینکه چه کسی در نقش وزیر فراری فرورفته، می‌خواهند از او بهره‌برداری کنند. سهمی که سارتر در این اثر برای

نکراسوف

خلوتکده

ژان پل سارتر
ترجمه قاسم صنعوی
نشر کتاب پارسه

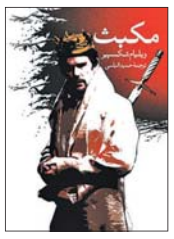
روزنامه‌های ارتجاعی و دروغ‌پرداز در نظر گرفت، باعث شد که روزنامه‌ها نیز دندان نشان دهند و با سکوتی آشکار این نمایشنامه را بایکوت کنند. به‌تازگی «نکراسوف» سارتر تجدیدچاپ شده. این روزها همچنین نمایشنامه «خلوتکده» از سارتر با ترجمه صنعوی چاپ شده. بسیاری از منتقدان، این نمایشنامه را معروف‌ترین اثر نمایشی سارتر می‌دانند. شخصیت‌های نمایشنامه دو زن و یک مرد هستند که با مرگ‌هایی متفاوت از دنیا رفته و حال در یک‌جا گرد آورده شده‌اند. کار آنان نمایش عذاب‌های ضمیر انسان‌های محروم از آزادی است. خود سارتر درباره این نمایشنامه روایتی دارد: «سه دوست داشتم و خواستم نمایشنامه‌ای بنویسم که هر سه در آن نقش‌آفرینی کنند و برای آن‌که به نظر نرسد یکی را کم‌اهمیت‌تر از دیگران دانسته‌ام، به این تکنیک روی آوردم که هر سه آنان در تمام طول نمایش در صحنه حضور داشته باشند». عبارت مشهور «جهنم یعنی دیگران» در این اثر سارتر آمده و او در این مورد گفته است: «پنداشته‌اند که من می‌خواستم بگویم رابطه‌های ما با دیگران همواره مسموم است و این رابطه‌ها همیشه جهنمی‌اند، حال آنکه می‌خواهم بگویم اگر رابطه با دیگری پیچیده و آلوده باشد، آن وقت دیگری جز جهنم نمی‌تواند باشد»

نگاه

همزمان با چهارصدمین سالمرگ شکسپیر

مکبثِ منظوم

حمید الیاسی



با گذشت چهارصدسال از درگذشت ویلیام شکسپیر هنوز هم از او به‌عنوان مشهورترین شخصیت در تاریخ نمایشنامه‌نویسی جهان نام برده می‌شود و آثار او همچنان در شمار پرخواننده‌ترین آثار نمایشی جهان قرار دارند. این موقعیت ویژه مدیون آمیزه‌ای از محتوایی غنی، زبانی شیوا و قالبی تأثیرگذار است که تماشاکردن و خواندن این نمایشنامه‌ها را به تجربه‌ای منحصربه‌فرد و به‌یادماندنی تبدیل می‌کند. از شکسپیر سی‌وهفت نمایشنامه تراژدی، کمدی و تاریخی و چهار اثر شاعرانه برجای مانده که در آن میان، تراژدی «مکبث»، به‌خاطر پرداختن به ابعاد گوناگون روحیات و حیات شخصی و اجتماعی بشر در قالبی موجز از موقعیتی ویژه برخوردار است. نمایشنامه «مکبث» ازجمله آخرین آثار نمایشی شکسپیر است که گفته می‌شود بین سال‌های ۱۶۰۴ تا ۱۶۰۶ میلادی نوشته و در همان سال‌ها اجرا شده است. مکبث از اشراف اسکاتلند، خویشاوند و سردار مورداعتماد دانکن، پادشاه آن سرزمین است که در جنگ با دشمنان داخلی و خارجی پادشاه، با شجاعت فراوان به پیروزی می‌رسد و سلطنت پادشاه را تثبیت می‌کند. اما در بازگشت از جنگ، سه جادوگر بر سر راه او ظاهر می‌شوند و با وعده اینکه به‌زودی به مقام اشرافی بالاتر و سپس پادشاهی اسکاتلند می‌رسد، بذر خیانت را در ذهن او می‌نشانند و هنگامی‌که او هراسان از عاقبت کار، بار دیگر خواستار پیشگویی آنان می‌شود، او را به امنیت و سلامت نوید می‌دهند. با تحقق‌یافتن نخستین وعده جادوگران، وسوسه «پای‌نهادن در راه خون» قوت می‌گیرد و در این میان، همسر محبوب مکبث، که به‌واسطه عطش قدرت، عاطفه انسانی را در خود خشکانده، مشوق اصلی شوهرش در ارتکاب جنایتی می‌شود که سرانجام آن را جادوگران، با ترسیم تصویر ترسناک واژگونی ارزش‌ها، در زبان رمز و ایهام وعده داده بودند. ادامه نمایشنامه ماجرای جنگ بین ندای وجدان و تعهد به هنجارهای اخلاقی از یکسو با قدرت‌طلبی و حرص‌وآز و جنگ نابرابر احساس وفاداری و تعهد به میثاق با خیانت و ظلم است که در لابه‌لای داستانی پرکشش از نشیب‌وفراز زندگی شخصیت‌های نمایشنامه با کلامی سحرآمیز بیان می‌شود. دراین‌میان، جان‌های بی‌گناهی‌اند که طعمه «عقاب» ستم می‌شوند، زندگی‌هایی که از هم می‌پاشد و فاجعه‌ای که ناگزیر روی می‌دهد. مکبث با این انتظار که زندگی‌اش «زین بعد چنان شود که خود می‌خواهد» به این نتیجه می‌رسد که: «عمر است چو سایه‌ای شتابان، آری/ بازیگر مفلسی که بر صحنه رود/ یک دم! و دگر سخن نباشد از او/ یک قصه که نقل می‌کند کانایی/ با خشم و خروش، لیک یکسر همه پوچ...» مانند سایر نمایشنامه‌های شکسپیر، آنچه مکبث را به سطحی بالاتر از بازگویی ماجرایی ولو پرجاذبه تبدیل می‌کند، حرکت در سطوح گوناگون و شخصیت‌پردازی چندبعدی و واقعگرایانه است که به‌جای تحمیل نتیجه‌ای واحد بر مخاطبان، آنان را به اندیشیدن و استنباط‌هایی متفاوت تشویق می‌کند.

ترجمه‌مکبث

به‌عنوان یکی از مهمترین آثار شکسپیر، «مکبث» به بسیاری از زبان‌های جهان ترجمه شده و ترجمه‌های چندی از آن نیز به زبان فارسی انجام گرفته که شایسته تقدیر است. اما آیا ترجمه دیگری از این اثر در این زمان ضرورت داشته است؟ شاید کمتر به این نکته توجه شده باشد که بخش‌های عمده‌ای از تمامی نمایشنامه‌های شکسپیر به نظم، یعنی شعر عروضی انگلیسی است و موضوع و ساختار هر نمایشنامه را نسبت نظم و نثر در آن را تعیین می‌کند. معمولا در این نمایشنامه‌ها، افراد فرهیخته و اعضای طبقات فرادست جامعه به شعر سخن می‌گویند و مضامین مهم و تأثیرگذار، ازجمله تک‌گویی‌ها هم به همین زبان است. کلام منظوم، زبان رسمی و ادیبانه و کلام نثر غالبا شیوه گفتار طبقات پایین‌دست یا بیان مضامین طنز است. تمامی نمایشنامه «مکبث»، به‌استثنای چند جمله به زبان شعر است. استفاده از زبان شعر به نمایشنامه‌نویس امکان داده تا مضامین و آرایه‌های لفظی و معنایی را حتی در محاورات روزمره به‌کار گیرد، بی‌آنکه تصنعی به‌نظر برسد. شعر ساده‌تر در ذهن جای می‌گیرد و می‌توان در آن مفاهیم دشوار و پیچیده را به موجزترین شکل بیان داشت. عجیب نیست که بسیاری از جملاتی که به‌صورت محاوره‌های عادی در نمایشنامه‌های شکسپیر به‌کار رفته به‌شکل ضرب‌المثل و کلمات قصار وارد زبان انگلیسی شده و گاه حتی به زبان‌های دیگر هم راه یافته. به‌خاطر جادوی کلام منظوم است که استفاده از نمایشنامه‌های شکسپیر به اجرا بر صحنه منحصر نمانده و بیش از چهارصد سال است که بیش از آنکه «اجرا شوند» خوانده شده‌اند. ترکیب نظم و نثر نیز در نمایشنامه‌های شکسپیر در کیفیت اجرای آنها بر صحنه هم موثر بوده. کافی است اجرای این نمایشنامه‌ها به زبان اصلی را با اجرای ترجمه‌های منثور آنها به زبان‌های دیگر مقایسه کنیم. در زبان اصلی، بازیگر به‌عنوان عامل انتقال کلام شاعرانه به‌طور مستقیم با حس زیباشناختی مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و او را با لحنی طبیعی تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. درمقابل، در اجرای برگردان‌های این نمایشنامه‌ها، بازیگر ناگزیر می‌شود برای ایجاد ارتباط با مخاطب و جلب‌نظر او، به حرکات بدنی و لحنی گاه مبالغه‌آمیز روی آورد، حال آنکه زبان شکسپیر، زبانی شفاف، صریح و روان است که به همان نحو نیز باید بیان شود. براساس اعتقاد به اینکه برای درک و «حس» آثار شکسپیر به زبانی دیگر، لازم است قالب اثر هم در ترجمه منتقل شود، ترجمه حاضر، با استفاده از قوالیب و قواعد شعر فارسی انجام شده. قالب شعر کلاسیکی که شکسپیر و همعصران او برای نمایشنامه‌های خود به‌کار برده‌اند، قالبی با وزن عروضی اما بدون قافیه است و از قافیه‌بندی برای ایجاد تأثیرات خاص سمعی، تاکید بر مفاهیم یا آرایه‌های نمایشی استفاده شده. در این ترجمه نیز، نمایشنامه در اوزان شعر فارسی اما با قافیه‌بندی شبیه اصل اثر به فارسی برگردانده شده، با این امید که نه‌تنها مضمون و محتوای اصل نمایشنامه، بلکه حس سمعی آن نیز در حد امکان در ترجمه منعکس شود. این ترجمه کاری بدون چالش نبوده. در ترجمه بیشتر متون، حتی متون ادبی، در نهایت یافتن معادل های دلپذیر فارسی برای واژه‌های متن اصلی کفایت می‌کند، اما در ترجمه منظوم شکسپیر لازم بود این معادل‌ها دارای وزن و آهنگی باشند که بتوان آنها را در وزن مورداستفاده در این ترجمه به‌کار گرفت. واژه‌های معادل ضمنا نمی‌بایست غریب باشند زیرا شکسپیر در بخش‌های منظوم نمایشنامه‌های خود، برخلاف بخش‌های نثر، معمولا واژه‌هایی روزمره و ساده (البته با معیار زمان خود) را در ترکیبی روان به‌کار گرفته تا سنگینی لغات باعث ایجاد متنی مغلق و مانع از توجه به ساختار شاعرانه کلام نشود. نکته دیگر اینکه محاوره‌های نمایشنامه در دو فضای ملموس (بشر) و کمابیش ناملموس (جادوگران) جریان می‌یابد و نمایشنامه‌نویس برای انتقال این تفاوت، به تنوع وزن اشعار روی آ