مرور

یک کُمدی انتقادی از ذبیح بهروز

• مخاطبان امروز ادبیات نمایشی در ایران شاید نام نمایشنامه «جیجک علیشاه» و نویسنده آن، ذبیح بهروز، را کمتر شنیده باشند، اگرچه این نام قطعا برای کسانی که به‌طور تخصصی‌تر کارِ تئاتر می‌کنند و در تاریخ ادبیات نمایشی مطالعه و پژوهش کرده‌اند نامی ناآشنا نیست. «جیجک علیشاه» نخستین بار در سال ۱۳۰۳ در برلین به چاپ رسید و نویسنده آن از پژوهشگران نام‌آشنای تاریخ و فرهنگ ایران بود. بهروز علاوه بر کار پژوهشی در زمینه زبان و تاریخ و ریاضیات، طنزپردازی چیره‌دست نیز بود که نمایشنامه «جیجک علیشاه» از نمودهای مثال‌زدنی قریحه طنزپرداز اوست؛ نمایشنامه‌ای که اخیرا نشر فرهنگ جاوید آن را تجدید چاپ کرده است. جیجک علیشاه یک طنز اجتماعی است که وقایع آن در دربار ناصرالدین‌شاه قاجار اتفاق می‌افتد. چاپ تازه این نمایشنامه با مقاله‌ای از حسن میرعابدینی در معرفی ذبیح بهروز و آثارش همراه است؛ ماخذ این مقاله دانشنامه زبان و ادب فارسی است. بخشی از این مقاله به طنز ذبیح بهروز و نمایشنامه «جیجک علیشاه» اختصاص دارد. در این بخش به نقل از ایرج افشار در مقاله‌ای که درباره ذبیح بهروز نوشته است از آثار طنزآمیز بهروز به عنوان آثاری یاد شده که «گوشه اصیل و پایدار حیات فکری» او را در آن‌ها می‌توان جستجو کرد. میرعابدینی همچنین با ارجاع به مقاله‌ای از علی حصوری می‌نویسد که طنز بهروز را «به طنز ولتر و عبید زاکانی تشبیه کرده‌اند». و همچنین به گفته سپانلو ارجاع می‌دهد که اگرچه «جیجک علیشاه» در دوره ناصرالدین‌شاه اتفاق می‌افتد اما بهروز در این نمایشنامه «به طریقی رندانه چشم به روزگار خود دارد». میرعابدینی در ادامه درباره وجه انتقادی کار بهروز و روح ایرانی نمایشنامه او می‌نویسد: «او تفرعنات رسمی و چاپلوسی حاکم بر دربار شاهان ایرانی را هجو می‌کند. اغلب نمایش‌نامه‌های آن روزگار اقتباس‌های ناشیانه از ادبیات اروپایی بود و فضایی غیرایرانی داشت. اما فضای جیجک علیشاه و طبیعت و اخلاقیات اشخاص آن ایرانی است».

پس از مقاله میرعابدینی یادداشت حسین کاظم‌زاده ایرانشهر به عنوان سرآغاز آمده است. این یادداشت در برلین و در زمان انتشار «جیجک علیشاه» نوشته شده است. در بخشی از این یادداشت درباره نمایشنامه «جیجک علیشاه» چنین می‌خوانیم: «این تئاتر جیجک علیشاه که ریخته قلم و چکیده افکار یکی از جوانان بافضل حقیقت‌پرور ایران آقای ذبیح‌الله بهروز است، یکی از شاهکارهای ادبی عصر اخیر ما شمرده می‌شود. در این کتاب، قوه فکر، قوه قلم و حس آزادی‌خواهی، با هم مسابقه کرده و هریک به بهترین شکلی نمایش داده است. از حیث ادبی در نظر ما این کتاب، بر آثاری که تاکنون در این زمینه نوشته شده، مانند کتاب‌های کمدی فتحعلی آخوندزاده و تئاترهای مَلکم‌خان برتری دارد و ما این کتاب را در ردیف کتاب سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی و کتاب یکی بود و یکی نبود آقای جمالزاده می‌شماریم. چنان‌که این دو کتاب، از نفیس‌ترین آثار منثور زبان فارسی بوده و با یک اسلوب ادبی و دلربا و با اصطلاحات و امثال زبانزد مخصوص به هر طبقه از مردم، حقایق امور و اخلاق جمهور را نشان داده‌اند، این تئاتر نیز در شرح‌دادن اوضاع دربار ایران در سابق (دوره قاجار) و در ضمن آن، حالات و اخلاق چند طبقه مردم نیز بیش‌تر از پیش سحر کرده و اعجاز نموده است».

جیجک علیشاه نمایشنامه‌ای است در پنج پرده. چنانکه میرعابدینی در مقاله‌ای که پیش از این قسمتی از آن نقل شد می‌نویسد، ذبیح بهروز نوشتن کمدی انتقادی را ادامه نداد و «به نگارش نمایش‌نامه‌های تاریخی و باستان‌گرایانه روی آورد».

بهروز در «جیجک علیشاه» به‌خوبی توانسته است با ارائه تقلیدی طنزآمیز از زبان متملقانه دربار قاجار تصویری انتقادی از اجتماعی منحط به دست دهد. آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از این نمایشنامه که گوشه‌ای از طنز انتقادی بهروز را در نقد رفتار چاپلوسان درباری آشکار می‌کند: «مورخ‌الملک: و نیز چند نفر سرکردگان سپاهیان که از دست‌تنگی به جان آمده و برای دریافت وجوهات خود شورشی کرده بودند، برحسب حکم اعلی همه را از دار فنا آویختند. چه سرباز را از آن سرباز گویند که بایستی سر خود را در راه شاه‌پرستی بیازد و در این صورت موافق رأی آفتاب جای همایونی نبود که کسی که دعوی

جیجک علیشاه

ذبیح بهروز

نشر فرهنگ جاوید

سربازی می‌کند و از دادن جان باک ندارد از گرسنگی و دست‌تنگی به فغان آید و از خزانه عامره وجوهات طلب نماید...». مورخ‌الملک آن‌گاه شعری می‌خواند تا مداهنه را تکمیل کند و صدراعظم و حاضرین احسنت می‌گویند. شاه که از این مداهنه به وجد آمده است رئیس خلوت را صدا می‌زند:

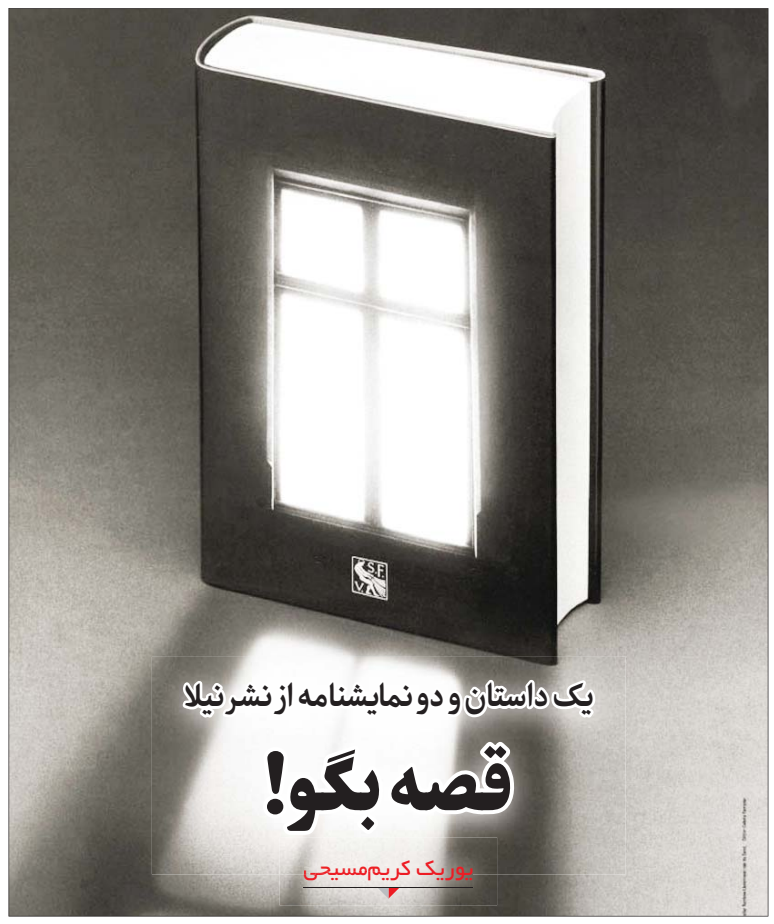
«شاه: رئیس خلوت!

رئیس خلوت: بله قربان. (تعظیم می‌کند.)

شاه: یک عصای مُرصع بده به مورخ‌الملک!

رئیس خلوت تعظیم می‌کند.

شاه: الحق خوب نوشته!... بارک‌الله...»

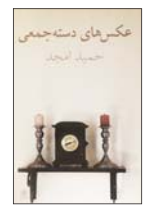


یک داستان و دو نمایشنامه از نشر نیلا

قصه بگو!

بوریک کریم‌مسیحی

مجموعه داستان «عکس‌های دسته‌جمعی» اثر حمید امجد

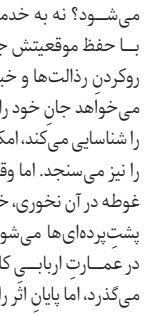


پیش از تاریخ، پیش از اختراع نخستین خط‌نگاره- هیروگلیف- و پیشتر از آن حتی، پیش از اختراع حرف و کلمه، آن زمان که نخستینیان با اصواتی محدود منظورِ بَدَویِ خود را به دیگری منتقل می‌کردند، وقتی از شکارِ ماموت به غار بازمی‌گشتند- طبعاً- چندوچونِ شکار را با همان اصواتِ محدود برای یکدیگر می‌گفتند و نقل می‌کردند. در نقل اما شکارچی به غایانِ شکار چه می‌گفت؟ که همراهِ ده‌ها همراهش نیزه‌ای به ماموت زده و او را کشته است؟ این، ارزش گفتن نداشت. شکارچی اگر می‌گفت نیزه‌اش را به چشمِ ماموت زده آن‌گاه روایتِ واقعه را به عالم «قصه» می‌برد. (در این چند کلمه‌ی سرِ پایی «قصه» و «داستان» را یکی گرفته‌ام.)قصه همیشه همراه آدمی بوده است و آدمی همیشه همراه قصه بوده است. آدمی ترس‌هایش را در آفرینشِ قصه پنهان می‌کرده و از آفرینندگی‌اش حس خدایی می‌کرده. قصه رزقِ آدمی بوده و انسان‌ها محتاج قصه بوده‌اند. قصه کیفیتِ زندگی بوده و آموزگار بودهِ و لذت بوده. احتمالاً پوشکین گفته که در خردسالی‌اش همه روز را انتظار می‌کشیده تا کشاورزان پس از مشقتِ کارِ روزانه و فراغت، شامگاهان پای نَقلِ قصه‌گویِ روستا بنشینند تا او نیز همراه‌شان بشود و از شنیدنِ قصه لذت ببرد. شنیدنِ قصه برای او هدفِ زندگی‌اش شده بود. «مردی که زنش را گُم کرد» (آخرین قصه‌ی کتاب «عکس‌های دسته‌جمعی»، که درجا یاد می‌آورد قصه صادق هدایت- «زنی که مردش را گُم کرد»- را، و درست و بجاست این یادآوری، و حمید امجد ارجاع لازم و شایسته‌ای داده است.) در ستایشِ قصه آغاز می‌شود. شیفتگی نوجوانی قصه را، که از شیفتگی مردمانی می‌گوید که درواقع مخاطبانِ اصلی قصه‌اند. مردمانِ عام. عامیانی که خود به اقتضا و اَشتیاق و خلّاقیتِ خود دستی در روایتِ واقعه می‌برند و آن را به سوی قصه می‌برند، و از همین روست که هر آن که زنِ ماه‌روی بچه‌بغلِ گُم‌شده را ندیده باشد نمی‌تواند از چندوچونِ ظاهریِ او چیزی دستگیرش بشود، از بس که هر که او را چنان که دیده، یا که خواسته ببیند، یا که خواسته باشد، توصیف و تعریف و روایت می‌کند. اما این‌ها ستایشِ قصه‌اند. در قصه، نمی‌شود راجع‌به قصه حرف زد و فقط راجع‌به قصه حرف زد. نمی‌شود راجع‌به قصه حرف زد، اما قصه نگفت. در قصه، حرف از قصه، بی‌قصه، فطیر است. برای همین است که در «مردی که...» بعد از ستایشِ دلپذیر و دلربای قصه، آن هم در بافتِ قصه‌ای که بناست بشنویم، گره خورده به آن، چنان که نسبی‌بودن و چندوجهی‌بودن و گونه‌گون‌بودنِ روایت از همان مقدمات برمی‌خیزد، قصه آغاز می‌شود. جهانی خیالی، کاملاً خیالی، از خیالِ نویسنده‌ی آفریننده، برای خواننده‌ی آفریننده، که هر یک، قصه را و شمایلِ زنِ توی قصه را، و دختر یا پسر بودنِ بچه توی قصه را، و دیگر چیزها را، به‌قاعده خیالِ خلّاقِ خود می‌گوید و می‌بیند و می‌فهمد و دستِ زندگیِ واقعیِ خود را می‌گیرد و به آن می‌بَرَد و پای قصه را به زندگیِ واقعیِ خود می‌کشاند... هر زندگیِ واقعی، قصه خیالیِ کسیِ دیگر است.

نمایشنامه «مرد بالشی» اثر مارتین مک‌دونا ترجمه امیر امجد

صدوپنجاه سال است که «بینوایان» ویکتور هوگو منتشر می‌شود، ترجمه می‌شود، بر صحنه تئاتر اجرا می‌شود، فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی و انیمیشن و نمایش عروسکی می‌شود، اجرای اُپرا می‌شود، موضوع پرده‌های نقاشی می‌شود و دیگر اشکالِ آثار هنری و آفرینندگی را می‌یابد. این ویژگی شامل آثار چارلز دیکنس هم می‌شود، شامل آثار شکسپیر هم، و چخوف و داستایوسکی و بسیاری دیگر از بزرگانِ قلمروِ ادبیات و هنر. کدام سویه و سوژه در این آثار است که نسل‌به‌نسل و دوره‌به‌دوره مجذوب آن می‌شوند و گاه‌به‌گاه به دستِ نویسندگانِ نوآمده بازنویسی هم می‌شوند؟ سوژه‌های کلان بشری، و سوژه‌های همه‌گیر و فراگیرِ زندگیِ عامه مردم، همواره نوشته و خوانده می‌شوند. فقر و تنگدستی، عدالت و آزادی، ایمان و بی‌ایمانی، و عشق، از جمله سوژه‌هایی‌اند که همواره مرکز توجه نویسندگان بوده‌اند، اما موضوعاتی نیز در عصر معاصر پدیدار شده که هرچند تا اندیشمند و نویسنده و هنرمند بوده آن‌ها نیز بوده‌اند، لیکن در چند دهه اخیر تبدیل به موضوعی مشخص و تعیین‌پذیر در موضوعاتِ اصلیِ موردنظرِ نویسنده و خواننده بوده است. محدودکردن نویسنده، تحت‌نظرگرفتنش، تحت‌تعقیب قراردادنش، وارسی‌کردنِ نوشته‌ها و اندیشه‌اش، گرفتنش و بازجویی‌کردنش، و دیگر اشکالِ اَخیه‌کشیدنِ او چند دهه است که به موضوعی اصلی بدل شده است، چراکه واقعیتِ زندگیِ واقعی چنین اقتضا می‌کند. در حکومت‌های خودکامه یقه‌گیری نویسنده، به خفیه‌گاه‌بردنش، حرفی را در دهانِ او گذاشتن و بیرون‌کشیدن آن حرف به‌عنوان اعتراف، و یا به جرم گفتنِ همان حرف، سکّه روز است، و وضعیتی آشنا برای نویسندگان غیرهمراه با خودکامگان. بازجویی، چه از نویسنده باشد و چه از هر آن‌کسِ دیگر، حالا دیگر در نوشته‌ها و به‌ویژه در سینما بسیار دیده می‌شود. بازجویی می‌تواند مخوف باشد («۱۹۸۴» جورج اورول)، می‌تواند روانشناسانه و مکارانه و دام‌گسترانه باشد («جنایت‌ومکافات»، داستایوسکی) می‌تواند شکنجه‌آمیز باشد («نیم‌ساعت پس از نیمه‌شب»، کاترین بیگلو)، می‌تواند بر اساس غریزه وحشیانه آدمی باشد («مرگ و دختر جوان»، آریل دورفمان)، می‌تواند ابلهانه باشد (دوپونت و دوپونت در «تن‌تن»). در «مرد بالشی» می‌توانیم معدل همه وضعیت‌های یادشده را ببینیم که چگونه دو پلیس بازجو به جان نویسنده‌ای می‌افتند که در وضعیتی کافکایی قرار گرفته است: نمی‌داند چه کرده، نمی‌داند از او چه می‌خواهند، نمی‌داند چه باید بگوید. اما موضوع چندان هم که نویسنده چهارصد داستانیِ تحت بازجویی ادعا می‌کند گُنگ و ناپیدا نیست. قصه نمایشنامه که پیش می‌رود بدیهی‌ست که لایه‌های تازه‌ای پدیدار می‌شوند که هم پیداکننده و هم پنهان‌کننده‌اند. قصه وارد موضوعی پیچ‌درپیچ و چندلایه می‌شود، اما هنر و خلاقیتِ نویسندگیِ مک‌دونای نویسنده و کارگردان آن است که وقایع پیچ‌درپیچ درونیِ نمایشنامه را به روایتی همسرشت با پیچ‌درپیچیِ وقایع نمی‌بَرد، و برای خواننده/تماشاگر سختیِ مواجهه با دنیایی این‌چنین مخوف و خونین و مالیخولیایی را کافی می‌داند، و خطرِ سردرنیاوردنی‌بودن را در روایت پیچیده این دنیای منحط و تباه‌شده وامی‌نَهَد.

نمایشنامه «پروفسور بوبوس» اثر آلکسی فایکو ترجمه رضا قیصریه



بعضی دربه‌در به جست‌وجویش‌اند و بعضی را دربه‌در به جست‌وجوی‌شان است. پسرکِ گدای «شاهزاده و گدا»ی مارک تواین ناخواسته سر از قصرِ پادشاه و اتاقِ شاهزاده درآورد، و جَنسِ «بودن» پِرژی کوزینسکی ناخواسته سر از کاخ سفیدِ آمریکا درآورد، اما آنان پسرکی نابالغ و مردِ میانسالی ساده‌لوح بودند که قادر به سوءاستفاده از موقعیتِ طلایی تازه نبودند. اما، هَری پوئل (رابرت میچم) در «شبِ شکارچی» (چارلز لاتن، ۱۹۵۵)، یا المر گنتری (برت لنکستر) در «المر گنتری» (ریچارد بروکس، ۱۹۶۰)، و یا جیم ورمولد (آلک گینس) در «مأمورِ ما در هاوانا» (کارول رید، ۱۹۶۰)، و حتا آزادکِ «دایره‌ی گچیِ قفقازی» برشت هم، با تقلّب و زدوبند و فریبکاری فرصتی را به چنگ می‌آورند که از موقعیتِ تازه‌شان تنها در پیِ سود بودند، سودی مالی و غیرمالی. اما وضعیتِ بوبوسِ آموزگار فرق می‌کند. او برای جان‌به‌دربردنش از مهلکه می‌پذیرد در موقعیتی قرار بگیرد که می‌شود آن را- آن‌چنان که در زبانِ عامیانه آشناست- به‌طور موضعی افتادن در عسل توصیف کرد! چندان که امکانِ دِروکردنِ همه‌چیز برایش مهیاست. اما اِشکال این‌جاست که او درستکار است و دشمنِ دروغ و دزدی و تقلّب. «من فقط به عدالت اعتقاد دارم!» پس تکلیف چیست که آن‌جا با دنیایی از دروغ و ریا و دسیسه‌چینی و دام‌گستری و دزدی و خیانت مواجه می‌شود؟ نه به خدمتِ متقلّبان درمی‌آید و نه می‌تواند با حفظ موقعیتش جانِ خود را مصون بدارد. او در پیِ روکردنِ رذالت‌ها و خباثت‌ها و دغل‌کاری‌ها نیست و تنها می‌خواهد جانِ خود را در ببرد، هرچند آن‌گاه که موقعیت را شناسایی می‌کند، امکانِ نورافشانی بر تاریکخانه ریاکاران را نیز می‌سنجد. اما وقتی در مرکزِ دنیای زشتی‌ها باشی و غوطه در آن نخوری، خواه‌ناخواه باعثِ از پرده برون‌افتادنِ پشتِ‌پرده‌ای‌ها می‌شوی.بخش بزرگی از متن نمایشنامه در عمارتِ اربابی کامپرداف (هرگونه مرکزِ حکومت) می‌گذرد، اما پایانِ اثر را کمابیش می‌توانم ادبیاتِ نمایشیِ کارگری بنامم، آنجا که کارگرانِ شوریده، که بوبوس با آنان همدل است، به عمارت و اربابان هجوم می‌آورند...

دو کتاب از نشر مانیا هنر

تئاتر و سیاست

ضیافت‌پینتر

«ضیافت و چند نمایشنامه دیگر» مجموعه چند نمایشنامه از هرولد پینتر، نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی و برنده نوبل ادبی ۲۰۰۵، است که با ترجمه غلامرضا صراف در نشر مانیا هنر منتشر شده است. ضیافت، جام آخر، زبان پشتِ‌کوهی، ایستگاه ویکتوریا، دقیقا و نظم نوین جهانی نمایشنامه‌هایی است که از پینتر در این کتاب چاپ شده است. علاوه بر این چند نمایشنامه، در آغاز کتاب یک سخنرانی از پینتر و گفت‌وگوهایی با او چاپ شده است. سخنرانی آغاز کتاب، سخنرانی پینتر در سال ۱۹۷۰ به مناسبت دریافت جایزه ژرمن شکسپیر است. پینتر در بخشی از این سخنرانی از نظریه و تئاتر سخن گفته و از بی‌اعتمادی خود به نظریه. او می‌گوید: «در هر جایگاهی که در تئاتر کار کرده‌ام - جدا از نوشتن، بازیگری زیاد کرده‌ام و کارگردانی هم کم انجام نداده‌ام- به این نتیجه رسیده‌ام که نظریه به معنای دقیق کلمه هیچ‌گاه مفید نبوده است؛ نه برای من و آن‌گونه که دقت کرده‌ام نه برای همکارانم. از نظر من بهترین رابطه‌ی همکاری در تئاتر نوعی دست‌نویس شلخته و پر از غلط است که از طریق آن مسائل از دست می‌روند، با یکدیگر برخورد می‌کنند، به هر دری می‌زنند و از نو خود را پیدا می‌کنند». پینتر در بخشی دیگر از همین سخنرانی به موضوعی اشاره می‌کند که یکی از وجوه تمایز اثر خلاقانه با اثری است که به صورت تصنعی پدید می‌آید. موضوعی که درواقع باز می‌گردد به این‌که یک نویسنده چه‌قدر همه چیز را از پیش طراحی و حینِ نوشتن کنترل می‌کند و چه‌قدر به شخصیت‌های اثرش آزادی عمل می‌دهد و می‌گذارد آن‌ها قواعد ازپیش‌اندیشیده او را برهم بزنند. پینتر طرفدار حالت دوم است و می‌گوید: «شکی نیست که حتما بین نویسنده و شخصیت‌هایش جدالی درمی‌گیرد و به نظرم شخصیت‌ها پیروز میدان هستند. فکر می‌کنم این همان چیزی است که باید باشد. در جایی که نویسنده طرحی کلی برای شخصیت‌هایش تنظیم می‌کند و آنها را سفت و سخت درون آن طرح نگه می‌دارد، در جایی که هیچ‌وقت نقشه‌های نویسنده را به هم نمی‌زنند، در جایی که اختیارشان را به دست گرفته است، در واقع آنها را کشته یا تا حدودی تولدشان را متوقف ساخته و نمایشنامه‌ای مرده روی دستش مانده است».

اما پینتر وجه دیگری هم داشت که البته آن را یک‌سره نمی‌توان از وجه ادبی و هنری‌اش جدا دانست. پینتر یک هنرمند سیاسی بود؛ هنرمندی با تعهد سیاسی که همواره معترض سیاست‌های لیبرال و نولیبرال بود. «هرولد پینتر و تئاتر سیاسی» که بخشی دیگر از کتاب «ضیافت و چند نمایشنامه‌ی دیگر» را به خود اختصاص داده است گزیده‌ای است از گفت‌وگوهایی با هرولد پینتر که پینتر در آن‌ها از تئاتر سیاسی سخن گفته است. پینتر در یکی از این گفت‌وگوها می‌گوید: «من نمایشنامه کارگردانی می‌کنم، بازی می‌کنم و می‌نویسم، ولی هم‌زمان و با همان انرژی، خودم را ملزم به تعهد سیاسی می‌کنم. در مطبوعات مقاله می‌نویسم، در تلویزیون و رادیو صحبت می‌کنم. همان‌قدر که یک فعال سیاسی هستم، نویسنده هم هستم و این بیش از پیش در زندگی‌ام اهمیت یافته است». یکی از نمایشنامه‌های چاپ‌شده در کتاب «ضیافت و چند نمایشنامه‌ی دیگر» نمایشنامه «زبان پشت‌کوهی» است. در کتاب مصاحبه‌ای کوتاه هم با پینتر هست درباره همین نمایشنامه و آن‌گاه نمایشنامه‌ها با «ضیافت» آغاز می‌شود. «ضیافت» آخرین نمایشنامه‌ای است که از پینتر در زمان حیاتش چاپ شده است.

ضیافت و چند نمایشنامه دیگر/ هرولد پینتر/ ترجمه غلامرضا صراف/ نشر مانیا هنر

تئاتر و خیابان

«خیابان صحنه است» کتابی است شامل مجموعه‌مقالات و یک گفت‌وگو درباره تئاتر سیاسی که با ترجمه علی قلی‌پور و انیسا رئوفی در نشر مانیا هنر منتشر شده است. کتاب چنانکه در توضیح پشت جلد آن آمده است «در باب پیوند تئاتر و سیاست و خیابان از نگاه نظریه‌پردازان، اجراگران و کنش‌گران جنبش‌های اجتماعی - سیاسی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در پاریس، نیویورک، برلین و پکن است.»

کتاب شامل هفت مقاله و یک گفت‌وگو است. «در باب تئاتر سیاسی» نوشته مایکل کربی، «خیابان صحنه است» و «تئاتر چریکی: می ۱۹۷۰» نوشته ریچارد شکنر، «تئاتر چریکی: ۱۹۶۵» نوشته رانی دیویس، «یادداشت‌هایی درباره تئاتر خیابانی سیاسی، پاریس: ۱۹۶۸-۱۹۶۹» نوشته ژان- ژاک لوبل، «طنز به مثابه تاکتیک چریکی» نوشته سیمون توین و «تئاتر- در- خیابان و تئاتر- در- تئاترها» نوشته پیتر هاندکه مقالاتی است که در این کتاب گردآوری و ترجمه شده‌اند. در پایان کتاب نیز گفت‌وگویی آمده است که در آن ریچارد شکنر، سودیپتو چترجی و آگوستو بوال از تئاتر سیاسی سخن گفته‌اند.

کتاب با مقدمه‌ای از علی قلی‌پور همراه است. در بخشی از این مقدمه با اشاره به پیوند تئاتر و سیاست و خیابان به‌عنوان موضوع محوری تمام نوشته‌های انتخاب و ترجمه‌شده در کتاب «خیابان صحنه است» درباره ملاک انتخاب این نوشته‌ها آمده است: «ملاک انتخاب این نوشته‌ها، که بی‌شک بهترین انتخاب‌ها نیستند، ضمن روایتی از تاریخ اجتماعی و سیاسی این پیوند، ارائه‌ی دیدگاه‌ها و تعاریف متفاوت از تأثیر سیاست و خیابان بر تئاتر و مفهوم آن است. اگر بپذیریم که تجربه‌ی تئاتر تجربه‌ای جمعی است که به طور همزمان میان ما و دیگران شکل می‌گیرد، آن‌گاه می‌توان پرسید که جز تئاتر، یا آنچه به نام هنر تئاتر می‌شناسیم، چه تجربیات دیگری نظیر تئاتر در سیاست، زندگی روزمره و به طور کل جهان ما وجود دارند؟ تجربه‌ها هر نامی که داشته باشد، ویژگی جمعی و همزمانی آن، راه‌هایی به رهایی از نابرابری و تبعیض می‌گشاید.» در ادامه این مقدمه هرکدام از نوشته‌های کتاب معرفی و درباره آن‌ها توضیحی داده شده است. «در باب تئاتر سیاسی» نوشته مایکل کربی اولین مقاله کتاب است. مقاله‌ای که چنان‌که در مقدمه توضیح داده شده «می‌توان آن را در حکم درآمدی به بحث سایر مقالات خواند. مقاله این‌گونه آغاز می‌شود: «آیا همه‌ی تئاترها سیاسی هستند؟ برخی چنین ادعایی دارند. این نگرش در برخی حوزه‌ها بر مبنای درک اشتباهی از واژه‌ی سیاسی است.» کربی در ادامه تعاریف فرهنگ وبستر از کلمه سیاسی را بدین شرح می‌آورد: «۱.درباره‌ی، یا مرتبط با دولت، حکومت، یا امور سیاسی؛ ۲.سازمان‌دهی دولتی مشخص داشتن؛ ۳.پرداختن به امور سیاسی یا جهت‌گیری در آن، مانند احزاب سیاسی؛ ۴.درباره‌ی، یا ویژگی احزاب سیاسی یا سیاست‌مداران: مانند فشار سیاسی.» کربی بعد از ارائه این تعاریف اخذشده از فرهنگ وبستر می‌نویسد: «شاید این تعاریف به ما یاری دهد تا ماهیت تئاتر سیاسی را درک کنیم، اما این تعاریف برای همه‌ی فعالیت‌های تئاتری کارآمد نیستند. ظاهرا آنهایی که ادعا می‌کنند همه‌ی تئاترها سیاسی هستند، واژه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی را با هم اشتباه گرفته‌اند. البته همه‌ی تئاترها زمینه‌ی اجتماعی- اقتصادی مشخصی دارند. طبق تعریف، تئاتری که مستلزم حضور تماشاگر است، فعالیت ویژه‌ای محسوب نمی‌شود، اما منظور این نیست که تئاتر ناگزیر با دولت ارتباط دارد؛ یا اینکه باید جهت‌گیری سیاسی داشته باشد.»

کتاب چنانکه اشاره شد با گفت‌وگویی میان ریچارد شکنر، سودیپتو چترجی و آگوستو بوال به پایان می‌رسد. گفت‌وگویی که چنانکه در مقدمه کتاب اشاره شده «زاویه‌ی دیدی تازه برای بررسی پیوند تئاتر و سیاست و خیابان می‌گشاید، آن هم از سوی بنیان‌گذار تئاتر ستم‌دیدگان و مهم‌ترین نظریه‌پرداز تئاتر ضدارسطویی و پسابرشتی تئاتر سیاسی.» این گفت‌وگو درواقع نیمه دوم گفت‌وگویی مفصل‌تر است.

«طنز به مثابه تاکتیک چریکی» نوشته سیمون توین از دیگر مقالات کتاب است. آن‌چه می‌خوانید قسمتی است از این مقاله: «در تحلیل شوخی - یعنی جنبه‌ای که در مطالعه‌ی جنبش‌های اجتماعی کمتر مورد توجه قرار گرفته است - تمایز قائل شدن میان استفاده‌ی درونی و خارجی از شوخی ضروری است. جنبش‌های اجتماعی می‌توانند به‌عنوان حوزه‌های مجزا تعریف شوند یا به‌عنوان خرده‌فرهنگ‌هایی که خود را در تضاد با محیط پیرامونشان یا جنبه‌هایی از آن محیط تعریف می‌کنند. بااین‌حال، برای ایجاد تغییر در عرصه‌های عمومی فعالیت می‌کنند. آنها در مسیر اهداف اعتراضات بسیج می‌شوند و دانش نو را به افکار عمومی معرفی می‌کنند. شوخی می‌تواند در هر دو بستر نقش داشته باشد؛ چه برای ارتباط درونی چه به‌عنوان راهی برای ارتباط با عموم (به عبارت دیگر، به‌عنوان فرمی از اعتراض). در هر دو محیط، شوخی، که فورا به اختلاف عقیده تعبیر می‌شود، به روشن شدن مسئله‌ی اصلی و مشخص شدن خطوط مقدم کمک می‌کند. بنابراین شوخی در جنبش‌های اجتماعی به منبعی غنی برای ردیابی مبارزات سیاسی در رفتارهای روزمره تبدیل می‌شود.»

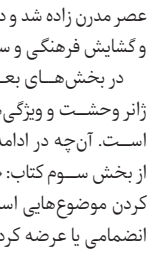
خیابان صحنه است/ ریچارد شکنر و دیگران/ ترجمه علی قلی‌پور، انیسا رئوفی/ نشر مانیا هنر

عطف

سینمای وحشت

• «شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های گونه وحشت» کتابی است از شهرزاد رحمتی که در نشر چترنگ منتشر شده است. موضوع کتاب چنان‌که از عنوانش پیداست ژانر وحشت است. نویسنده در مقدمه کتاب توضیح می‌دهد یکی از هدف‌هایش از نگارش آن به‌چالش‌کشیدن نگاه تحقیرآمیزی است که به ژانر وحشت وجود دارد؛ به‌چالش‌کشیدن طرز تلقی نه‌چندان منصفانه از این ژانر و کم‌اهمیت‌شمردن آن به‌عنوان ژانری نه‌چندان جدی و نخبه‌گرا. در آغاز این مقدمه می‌خوانیم: «به عنوان منتقدی که از سال‌ها پیش از آغاز کار نقدنویسی، در مقام مخاطب صرف نیز طرفدار پروپاقرص ژانر وحشت بوده است، همواره شاهد نگاه‌های توأم با کم‌لطفی و حتی تحقیر به این ژانر بوده‌ام و بارها شنونده یا خواننده تلاش‌های دیگران برای انکار ارزش‌های این ژانر به عنوان گونه‌ای کم‌قدر که حتی شایستگی رویکردی جدی را ندارد». او آن‌گاه با اشاره به مقاله‌هایی که در ماهنامه فیلم درباره ژانر وحشت می‌نوشته - مقاله‌هایی که بعضی از آن‌ها بنا به آن‌چه خود نویسنده در مقدمه اشاره کرده در این کتاب نیز آمده - در ادامه توضیح رویکرد خود در کتاب حاضر می‌نویسد: «در درجه اول، سعی کرده‌ام به برخی از جلوه‌های غم‌انگیز این نگاه تحقیرآمیز بپردازم که در موارد بسیاری اساسا انگیزه‌هایی متظاهرانه برای نخبه‌گرا جلوه کردن در پس آن‌ها بوده، و نیز به بعضی از مهم‌ترین ریشه‌ها، عوامل و پس‌زمینه‌های آشکار و نهان این دیدگاه. اما در بخش عمده کتاب بیش از هرچیز کوشیده‌ام تا جایگاه گونه وحشت را به عنوان گونه‌ای جذاب و مهم، ترسیم و تثبیت کنم؛ از جمله با اشاره به ارزش‌های متعدد این گونه و به‌ویژه ارزش‌هایی که منحصر به این گونه‌اند یا آنکه دست‌کم در این گونه به جدی‌ترین و مستمرترین شکل، تبلور یافته‌اند».

کتاب «شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های گونه وحشت» از هفت بخش تشکیل شده است. «ژانر مطرود»، «تولد، بالیدن و ماندگاری ژانر وحشت»، «ویژگی‌ها و ارزش‌های سینمایی ژانر»، «غریبه در سرزمینی غریب: آشنایی‌زدایی در دنیایی آشنایی‌زدا»،



شب تاریک روح: جایگاه و ارزش‌های گونه وحشت

شهرزاد رحمتی

نشر چترنگ

«سینمای وحشت و وارونگی ماهیت و کارکرد رسانه»، «مراتب چندگانه وحشت: از ترس تا فوبیا» و «شب تاریک روح: گونه وحشت به مثابه سایه تمدن بشری» عنوان‌های بخش‌های هفت‌گانه این کتاب‌اند. در پایان کتاب نیز پیوستی آمده که در آن نام فیلم‌ها و سریال‌هایی که در کتاب به آن‌ها اشاره شده همراه با نام اصلی و نام پدیدآورندگان‌شان درج شده و همچنین بعضی اصطلاحات فنی به‌کاررفته در کتاب توضیح داده شده است.

در بخش اول کتاب چنان‌که پیش‌تر اشاره شد با نگاهی انتقادی به رویکردهای تحقیرآمیز به ژانر وحشت پرداخته شده است. همچنین به آن دسته از دیدگاه‌های مثبت به این ژانر که با سوءتعبیر همراه بوده‌اند. بخش بعدی درباره پیشینه تاریخی ژانر وحشت، ریشه‌های کهن آن و همچنین راز ماندگاری‌اش تا به امروز است. نویسنده در این بخش نه‌فقط به پیدایش ژانر وحشت در سینما بلکه به ریشه‌های آن در ادبیات نیز پرداخته است. او می‌نویسد: «گونه وحشت در مقام گونه‌ای ادبی که خاستگاه سینمای وحشت شد، فرزند خلفی بود که از وصلت جنبش رمانتیسیسم با مختصات و فضای عصر مدرن زاده شد و در آغوش دایه‌ای به نام مدنیت و گشایش فرهنگی و سیاسی پا گرفت».

در بخش‌های بعدی کتاب به وجوه دیگر ژانر وحشت و ویژگی‌ها و انواع آن پرداخته شده است. آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از بخش سوم کتاب: «سینمای وحشت در تبدیل کردن موضوع‌هایی اساسا انتزاعی به موضوع‌هایی انضمامی یا عرضه کردن آن‌ها در قالبی انضمامی، و در معنا و نظم بخشیدن به حرکت از جزء به جانب کل به عنوان رویکرد و گرایش غالبش به طور گسترده‌ای برخی عناصر، عوامل و تمهیدهای خاص را به عنوان واسطه به کار می‌گیرد که عملا نقش نوعی کاتالیزور/کاتالیست را ایفا می‌کنند. تمهیدهایی مثل تمثیل و کنایه و حتی تشبیه و به‌خصوص استعاره با مفهومی مشابه آنچه در مقام آرایه‌هایی ادبی از آن‌ها مستفاد می‌شود از رایج‌ترین و پرکاربردترین این کاتالیزورها هستند. گاهی این فرایند با اتکا به برخی نمادها و نشانه‌ها و رمزگان بصری شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، سینمای وحشت با استفاده از این عوامل، ارتباط مستقیم و بامعنا و ملموسی میان عنصر یا درون‌مایه‌ای انضمامی با مقوله و مفهومی کلی‌تر برقرار می‌کند؛ به‌خصوص در جهت تعبیرهای سیاسی و اجتماعی. درعین‌حال منتقد نیز در مقام تحلیل اثر، با مشخص کردن این عناصر و درون‌مایه‌های انضمامی آن‌گونه که در اثر تصویر شده‌اند و سپس با شکافتن مسیر ارتباطی میان آن‌ها و با تفسیر تمثیل‌ها، استعاره‌ها و ... مقوله یا مقوله‌های انتزاعی خاصی را که این مسیرهای ارتباطی به آن‌ها ختم می‌شوند آشکار می‌کند و پس از آن شاید مصداق داشتن یا نداشتن این ارجاع‌ها و تداعی‌ها را از نگاه خودش ارزیابی کند.