از هر آغاز و هر شدن

■ راه باریک به شمال دور
■ نوشته‌ی ادوارد باند
■ ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی
■ انتشارات سپیده‌ی سحر
■ چاپ اول ۱۳۷۹

● بهرنگ رجبی‌پاک
منتقد تئاتر

پرتال جامع علوم انسانی

● یادداشت درباره‌ی «راه باریک به شمال دور» را می‌توان مثلاً با این توضیحات آغاز کرد که ادوارد باند از برجسته‌ترین و مهم‌ترین نمایشنامه نویسان معاصر انگلستان (در این جا البته ناشناخته) و پرورش یافته‌ی دورانی ست که بعدها به حوادث ماه مه ۶۸ اروپا ختم می‌شود و هم از نسل مردانی که در ساختن آن سهم به سزایی داشته‌اند. تأثیر شگرف این رخداد بر زندگی خیل عظیمی از روشنفکران و هنرمندان اروپا (که حاصل جایگزین شدن یکباره‌ی مفاهیمی جدید در همه‌ی سطوح به جای مفاهیم و انگاره‌های جاافتاده‌ی پیشین بود) و تعهد و احساس مسئولیت آن‌ها در قبال زمانه، اجتماع و تاریخ، موجب به وجود آمدن نسلی از (مثلاً در حیطه‌ی ادبیات) نویسندگانی شد که آثارشان درباره‌ی این تغییرات، چگونگی فرآیند تبدیل مفاهیم و تأثیر آن در جغرافیای جامعه بود. باند یکی از مشخص‌ترین نمونه‌های این نسل از نویسندگان، و «راه باریک...» به عنوان یکی از معتبرترین و مشهورترین متون نمایشی‌اش، جزو معدود آثار اوست که هنوز هم هر ساله در همه جای دنیا به روی صحنه می‌رود. این ماندگاری متن تا امروز پیش از هر چیز نشان‌دهنده‌ی (دست کم هنوز) کهنه نشدن شکل، مفاهیم، درونمایه‌ها و ساختار اثری‌ست که بی‌شک در تأثیر و تأثر متقابل با مقطع زمانی شکل‌گیری و نگارش خود (سال ۱۹۶۸) و اصلاً در توضیح این مقطع زمانی به وجود آمده است.

● می‌شد که اصلاً این حواشی و مقدمات و بازی «ترین‌ها» را به کناری گذاشت و مستقیماً به سراغ اثر رفت و مثلاً به توضیح درونمایه‌هایش پرداخت. «راه باریک...» به نظرم سه درونمایه‌ی اصلی دارد که هر سه برآمده از همان مقطع زمانی ذکر شده است:

الف) جابه‌جایی قدرت: در طی نمایشنامه بارها حاکمیت شهر تغییر می‌کند. ابتدا شوگو حاکم شهر است. بعد انگلیسی‌ها حمله می‌کنند و شهر را به تصرف در می‌آورند. پس از مدتی دوباره شوگو سپاهی جمع می‌کند و شهر را می‌گیرد که اما دیری نمی‌پاید و ماه بعد دوباره انگلیسی‌ها حمله کرده و شهر را از آن خود می‌کنند. اثر از یک منظر اصلاً نمایش وجوه تشابه و تفارق دو حکومتِ کاملاً متضاد با یکدیگر در هنگامه‌ی پیروزی هر یک و حکمرانی آن بر جامعه است. شاید نگاه باند به موضوع «جابه‌جایی قدرت» (و از پس آن مشترک شمردن زیربنای تمامی حکومت‌های وابسته به قدرت در برقراری استبداد به رغم تفاوت‌های ظاهری بی‌شمارشان در شیوه‌ها و مظاهر حکومت در صحنه‌ی گفت‌وگوی باشو و جورجینا مثلاً) این جا اندکی سطحی، خام و حتا سهل‌انگارانه به نظر برسد و مثلاً پختگی و ظرافت «نجات یافته» یا صلابت «لیر» را نداشته باشد اما در این شکی نیست که همین جا هم باند از ورای پرداختن به «جابه‌جایی قدرت» (به عنوان مهم‌ترین درونمایه‌ی همه‌ی آثارش) قصد دارد که از این سطح گذر کرده و به تحلیل و بازشناسی علل همسانی میان حکومت‌های وابسته به قدرت بپردازد. اما این تحلیل و بررسی در «راه باریک...» حداقل (به دلیل سطحی‌نگری یاد شده و در نتیجه استعمالِ پیش فرضی ساده‌انگارانه به عنوان پایه‌ی تحلیل) به شکست می‌انجامد و در سطح می‌ماند.

ب) رسیدن به رستگاری: قصه درباره‌ی یک سیر است. در پیش درآمد باشو رو به تماشاگران می‌گوید که قصد دارد به شمال دور سفر کند و آن جا به روشنایی دست یابد. در صحنه‌ی بعد باشو را می‌بینیم که پس از سی‌سال از شمال دور بازگشته و طبق گفته‌ی خودش به روشنایی دست پیدا کرده است. در همین صحنه ما با کایرو آشنا می‌شویم. کایرو نیز در جست و جوی کسی‌ست که به روشنایی رسیده باشد تا بتواند او را مراد و استاد خویش قرار دهد. همین جا کنایه‌ی نام اثر معنی می‌یابد. نام اثر راه باریک (و دشواری) به شمال دور را معرفی می‌کند که در آن جا می‌توان به روشنایی رسید اما در انتها این کایروست که پس از بازگشت از شمال

دور به شهر و پی بردن به تزویر و ریای باشو به روشنایی می‌رسد. بنابراین نام اثر یک نشانی اشتباه و اصلاً هجویه‌ای در باب جست و جوی رستگاری‌ست. در نگاه باند این رسیدن، رسیدنی قلبی و درونی‌ست که اما اجتماع نیز در آن تأثیر بسیار دارد.

ج) **نفی خشونت:** در «راه باریک...» شوگو منادی خشونت آشکار است و انگلیسی‌ها نماد خشونتی که همیشه با توجیهی، به خاطر اجتماع اعمال می‌شود. هر دو خشونت در انتها به بن‌بست می‌رسد. شوگو شکست می‌خورد و کشته می‌شود و انگلیسی‌ها هم بالاخره مجبور می‌شوند که برای ادامه‌ی حکومت در پی جلب اعتماد و مقبولیت در نزد مردم باشند. به یک معنا در این جا باند نماینده‌ی تئاتریِ نسلی‌ست که در جست و جو و پیام‌آور دموکراسی برای جهان به عنوان یگانه راهبردِ ادامه‌ی زندگی و دنیا بودند. اندیشه‌ی نفی خشونت نیز (به عنوان اندیشه‌ی مشترک پنهان و آشکار در تمامی آثار روشنفکران هم عصر باند) از همین جست و جو می‌آید.

● می‌شد (و شاید درست این بود) که پیش از برشمردن درونمایه‌های آثار باند (و به طور اخص «راه باریک...») و توضیح مختصر هر یک ابتدا به تشریح ساختار و ساختمان اثر می‌پرداختیم تا دریابیم که این درونمایه‌ها اصلاً تا چه میزان در بطن اثر قرار گرفته و قابل طرح و بحث است. از این منظر «راه باریک...» یک روایت کلاسیک است با یک آغاز (رفتن باشو به شمال دور برای رسیدن به روشنایی) و یک پایان (رسیدن کایرو به روشنایی، و مرگ او) متعارف و قصه‌ای که محمل رسیدنِ آن آغاز به این پایان است. و خب، با اوج و فرودها و کشمکش‌های خاص این گونه‌ی درام‌نویسی (که حاصل جابه‌جایی مدام قدرت در طول نمایشنامه است) و نیز پیشبرد اثر توسط ساختن آن موقعیت‌ها و کشمکش‌ها به وسیله‌ی گفت و گوها (و باند اصلاً شهره به گفت و گونویسی‌ست) و... این روایت متعارف اما به دوگونه در قسمت‌های مختلفی از «راه باریک» می‌شکند. گونه‌ی اول در ابتدای برخی از صحنه‌ها و به واسطه‌ی صحبت کردن شخصیت‌ها روبه تماشاگران و خطاب به آن‌هاست (برگرفته از شیوه‌ی فاصله گذارانه‌ی برشت). در این تک‌گویی‌ها غالباً یا اطلاعات مورد لزوم برای پیشبرد قصه به مخاطب داده شده و یا وقایعی که در فاصله‌ی پایان صحنه‌ی گذشته و آغاز صحنه‌ی جدید به وقوع پیوسته برای او بازگو می‌شود. گونه‌ی دیگر شکستِ سیرِ افقیِ روایت در نمایشنامه قسمت‌هایی از متن است که در آن‌ها به جای جلو رفتن قصه‌ی اصلی، شخصیت‌ها با هم درباره‌ی اندیشه‌های یکدیگر صحبت می‌کنند و یا به تحلیل موقعیت‌هایی که در آن قرار دارند می‌پردازند (سیر عمودی قصه. مانند گفت و گوی شوگو و کایرو در صحنه‌ی دوم بخش دوم، مثلاً). این هر دو شکل شکست روایت در «راه باریک...» به دلیل معماری دقیق ساختمان نمایش و قرار گرفتن این توضیحات و تحلیل‌ها در بطن اثر به وسیله‌ی دیالوگ‌نویسیِ خاص مورد استفاده در این قبیل صحنه‌ها جزیی جدایی‌ناپذیر از نمایش شده و به هیچ عنوان خارج از ساختار کلی آن نمی‌ایستند؛ مضاف بر این‌که باند در این جا اصلاً توسط همین شکست روایت‌ها و تحلیل وقایع است که به فکر و خواست اصلی‌اش (نوشتن درباره‌ی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و کوشش در جهت هدایت و تنویر افکار آن جامعه، که همه برآمده از تعهد اجتماعی اوست) می‌رسد و در بیان «حرف‌هایش» به وسیله‌ی رسانه‌ای به نام تئاتر به مشکل بر نمی‌خورد. بنابراین حالا با اطمینان می‌توان گفت که اصلاً همه‌ی موفقیت «راه باریک...» در ایجاد چنین ساختمان و ساختاری برای روایت قصه‌ی خود است.

● می‌شد که به جای همه‌ی این‌ها از همان ابتدا به ظرافت‌های متن و نقاط قوت نویسنده پرداخت و مثلاً سخن را از توضیح درباره‌ی گفت و گونویسی اثر آغازید.

توضیح گفت و گونویسی در «راه باریک...» وابسته به تشریح شگرد خاصی از نگارش گفت وگوهای دراماتیک در تئاتر است. این شگرد مبتنی بر ایجاد قصه (یا قصه‌های) کوچکی موازی با قصه‌ی اصلی نمایش در هر تکه‌ی گفت و گوهای شخصیت‌هاست. این رویکرد موجب می‌شود که در هر لحظه گفت وگوها از حالت خطی و تک بعدی خارج شده و در آن واحد دارای لایه‌های مختلف و متفاوت دیگری نیز گردند. نتیجه‌ی بلافاصله‌ی این چند لایه شدن سهولت در رسیدن از یک خط داستانی به خط داستانی دیگر و هم امکان پیشبردِ همزمانِ چند قصه‌ی مختلف توسط دیالوگ‌هایی واحد در عین به هم نخوردن کانون تمرکز نزد مخاطب است. این ظرافت و شگرد (که تنها حرف‌زدن درباره‌اش آسان می‌نماید) توضیح همه‌ی استادی و شهرت باند در دیالوگ‌نویسی‌ست. به جای هر

گونه مطلب دیگر به این تکه دقت کنید:

شوگو بربرها شهرم رو خراب می‌کنن.

کایرو نمی‌تونی جلوشون رو بگیری.

شوگو اون جا شهر منه و...

کایرو تکه‌های تیر فقط یه بار به هم می‌خورن و کمانه می‌کنن.

شوگو ... بی‌مزه بود.

کایرو متأسفم من...

شوگو اینه دیگه! از یه راهب توقع بیش‌تری نیست...

● می‌شه که همه‌ی این حرفها را به کناری گذاشت و یکسره از ضعف‌های اثر گفت و مثلاً این که تقابل دو فرهنگ ژاپن و غرب در «راه باریک ...» بیش از آن‌که در عرصه‌ی جابه‌جایی قدرت خود را نشان دهد در صحنه‌ی آخر (که انگار اصلاً قرار بوده، وجود این دو فرهنگ و تقابل‌شان در نمایش و هایکوسرا بودن شخصیت باشو به قصد رسیدن به این صحنه‌ی آخر و رودرروی هم قرار دادن مدعا و عمل باشو بر روی صحنه باشد) به دلیل مستعمل بودن این گونه تقابل‌سازی‌ها در ذهن مخاطب به شعار می‌رسد و نمود هنرمندانه‌ای نمی‌یابد (آن طور که مثلاً در «نجات یافته» می‌بینیم). یا دیگر این که مثلاً باند از فرهنگ ژاپن جز کوشش برای تقابل‌سازی میان آن با فرهنگ انگلیسی (اروپایی) هیچ استفاده‌ی دیگری نمی‌برد (مثلاً در ساختن موقعیت‌های نمایشی یا استفاده از سنت‌های نمایشی ژاپن یا زبان یا ...) و به عنوان مثال در صحنه‌ی سوم بخش اول هم که قصد به وجودآوردن نوعی «کیوگن» ژاپنی دارد به دلیل عدم شناخت نوع شوخی‌ها و بسط موقعیت در سنت کیوگن ژاپن و نیز طیف مخاطبانی که باند برای آن‌ها می‌نویسد صحنه تبدیل به نوعی «کیوگن انگلیسی» (!) می‌شود که دیگر (حتی به رغم موقعیت کلی کیوگن‌وار صحنه) ارتباطی به سنت نمایشی ژاپن ندارد یا این که... این ضعف‌ها (و ضعف‌های دیگر از این قبیل در متن) هر چند اندک اما باعث ایجاد خلل در ساختار کلی متن (با وجود ارزش‌های بی‌شمارش) و در نهایت رهنمون کردن مخاطب به سوی رسیدن به این جمله می‌شود که: «راه باریک...» جزو بهترین‌های باند نیست (آن طور که مثلاً «نجات یافته» هست).

● و حالا که از پس همه‌ی این حرف‌ها به صحت جمله‌ی انتهایی قسمت اول این نوشته درباره‌ی ماندگاری متن رسیده‌ایم آیا نمی‌شد که همان ابتدا همزمان با گذاشتن نقطه در پایان مطلب را تمام می‌کردیم؟ آیا این همه لزومی داشت؟

● می‌شد که حتّا از خود کتاب شروع کرد؛ از ترجمه که به هیچ وجه ترجمه‌ی مناسبی برای معرفی باند نیست (سرشار از غلط‌های لحنی، زبانی، و حتی معنایی) و از ترجمه‌های دیگری که از این متن وجود دارد:

یکی از بابک قهرمان (که آن هم ترجمه‌ی بسیار بدی‌ست) و دیگری از حمید امجد (که این نگارنده ندیده است) و...

● می‌شد...

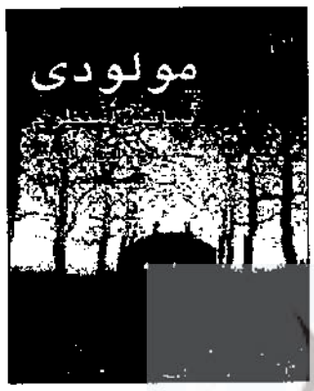
جنایت و مکافات

■ **مولودی (نمایشنامه‌ی منظوم)**

■ **نوشته ی تی. اس. الیوت**

■ **ترجمه‌ی قاسم هاشمی‌نژاد**

● **محسن آزرم**



تی اس الیوت در جایی گفته بود که هیچ چیز نمایشی‌تر از شبح نیست. همه‌ی نمایشنامه‌های او به هر حال با اندیشه‌های فوق طبیعی ارتباط دارند. نمایشنامه‌هایی که او نوشته معمولاً در حوزه‌ی pageant قرار می‌گیرند؛ نمایشی که در فضای باز و با استفاده از دکور و تجهیزات فراوان نمایش داده می‌شود و مختص وقایع مذهبی و تاریخی‌ست. نمایشنامه‌ی «مولودی» [=اجتماع مجدد خانواده] نیز از این قاعده مستثنا نیست چرا که براساس تضاد بین قهرمان و همسرایان بناشده است.

الیوت شاعری بود که گاه وگه نمایشنامه هم می‌نوشت، نمایشنامه‌هایش محدودند و اصلاً جزو آن کسانی قرار نمی‌گیرد که نمایشنامه‌نویسی را به عنوان کار خود انتخاب کرده‌اند، بنابراین او نمایشنامه‌هایش را براساس محدودیت‌ها می‌نوشت، «شکل» نمایشی آثار او گرچه مقید و محدود به نظر می‌رسد اما به لحاظ انسجام درونی و قابلیت اجرایی همیشه موفق عمل کرده است.

در «مولودی» همسرایان چهار نفر هستند، عموها و عمه‌ها، آدم‌های نفهمی که متوجه نمی‌شوند چه اتفاقی برای هری افتاده است. قهرمانی که الیوت در این نمایشنامه تصویر کرده گرفتار شبحی‌ست که از یک جنایت نصیب او شده و تا زمان بازگشت به خانه، جهان برای او سایه‌وار و وحشتناک جلوه می‌کند و تنها وقتی که به خانه بر می‌گردد و تاریخ گذشته‌اش بر او روشن می‌شود و در می‌یابد گذشته‌ی خودش همان گذشته‌ی پدر و مادرش است بارسنگین گناه از دوش او برداشته می‌شود. میل قلبی پدر به کشتن مادر در ذهن هری به صورتی در آمده که گمان می‌کند دست به قتل زنش زده است.

هری:

شاید زندگی من صرفاً رؤیایی بوده
خوابدیده به واسطه‌ی من وسیله‌ی ذهن‌های دیگران. شاید
فقط تو رؤیاها هلش دادم.

اگاتا:

حدسم همین بود. که چی؟
اونچه نوشته‌ایم داستانی کاراً گاهی نیست
از جنایت، مکافات، بلکه گناه و تقاص.

رنج و عذابی که هری می‌کشد فقط به او اختصاص ندارد، مری ــ زنی که به هری عشق می‌ورزیده ــ نیز همان قدر عذاب می‌کشد، یا اگاتا که پدر را صمیمانه دوست داشته ولی او در مقابل انکارش کرده است.

«مولودی» در واقع یک قصه‌ی عاشقانه است که رنگی از هراس و جنایت در آن دیده می‌شود، هری گمان می‌کند گناهکاراست و مدام خود را پشیمان از کاری که نکرده نشان می‌دهد اما اشکال کار او این جاست که جهت مخالف را انتخاب کرده است. به قول اگاتا:

در دنیای فراریا
آدمی که جهت مخالفو انتخاب کرده
به نظر می‌رسه در فراره

هری با اتفاقاتی که در خانه برای او می‌افتد از بند ضرورت‌ها و اخلاقیات و وظایف رها می‌شود،بندی که خودش هم آن را سفت‌تر کرده.

اینست راه زیارت
به تقاص
گشتا گشت گردحلقه
به سِحربندی
تا از گره‌گره‌گشایی شود.