روزنامه شرق

حکایتِ اشعار منتشرنشده نیما یوشیج در گفت‌وگو با سعید رضوانی

# تحقق وعده نیما

نیما در کنار فرزندش، شراگیم یوشیج

شیما بهره‌مند

«من می‌میرم و آثار شلوغ و درهم‌وبرهم من می‌مانند و از بین می‌رود. به من، زمانِ زندگی من کمک نکرد که بتوانم با آرامش کارم را بکنم.» اینک اما، از پسِ بیش از نیم‌قرنی که از مرگ نیما می‌گذرد، اوراق پراکنده و درهم‌وبرهمِ نیما به قالب کتاب درآمده‌اند. «صد سالِ دگر» عنوان دفتری از اشعار منتشرنشده نیما یوشیج است که در مجموعه ادب معاصرِ فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی و به‌تصحیح سعید رضوانی و مهدی علیائی‌مقدم استنساخ شده و به چاپ رسیده است. مصائب گردآوری و تصحیح آثار به‌جامانده از نیما از دیرباز محلِ بحث و جدل‌ها بوده است و به‌قولِ عبدالعلی عظیمی[1] با تمامِ صرف وقت و دقت در مقابله نمی‌توان از صورت نهایی اشعار شاعری سخن گفت که با یک عمر استخوان خُردکردن[2] زندگی خود را وقف شعرگفتن و اندیشیدن به شعر کرد. القصه، مصححانِ «صد سال دگر» کمر همت به کاری بستند که در نظرِ احمد سمیعی (گیلانی)، از بزرگان فرهنگ ما، در فضای پژوهشی اوایل قرن حاضر حتی بی‌سابقه بوده است. احمد سمیعی، ادیب و مترجم و مدیر گروه ادب معاصر فرهنگستان در «تذکار»ی که بر کتاب نوشته است طرح تدوین اوراق پراکنده به‌جامانده از نیما یوشیج را متفاوت می‌داند زیرا «اسناد و مدارکی نظیر این اوراق، البته سازمان‌یافته، در گنجینه‌های متفرق وجود داشته اما برای تدوین و تنظیم آنها قدمی برداشته نشده است.» در سالیان اخیر نمونه‌های متعدد از تدوین و نشر اسناد و مدارک تاریخی را شاهد بوده‌ایم که مواد آن مدون بوده‌اند و چنان‌که احمد سمیعی نوشته است تنها می‌بایست خوانده و تصحیح می‌شدند، اما اوراق به‌جامانده از نیما حکایت دیگری داشته‌اند. سالیانی پیش، حوالی آخر دهه هفتاد گویا، اسناد و دست‌نوشته‌های نیما «به احترام شادوران دکتر حسن حبیبی» نخستین رئیسِ فرهنگستان زبان و ادب فارسی به این نهاد واگذار می‌شود. و بعد از قریب‌به دو دهه فترت کارِ استنساخ و بررسی این اوراق در دستور کار فرهنگستان قرار می‌گیرد و اجرای آن به‌قول احمد سمیعی به «اهلش» سپرده می‌شود: به سعید رضوانی، عضو هیئت علمی دانشگاه شهیدبهشتی و همکار گروه ادب معاصر فرهنگستان، و مهدی علیائی‌مقدم، عضو هیئت علمی دانشگاه تهران و ویراستار ادبی گروه فرهنگ‌نویسی فرهنگستان. مصححان در مقدمه خود از درهم‌ریختگی و آشفتگی اسناد و از کیفیت نامطلوب تحریر آنها نوشته‌اند و از اینکه شرایطی از این‌دست موجب شده است تا کار تنظیم و تدوین آنها وقت‌گیر باشد. هم‌چنین اشاره می‌شود به سابقه و سرنوشتی که دست‌نوشته‌های نیما را به فرهنگستان رساند، اینکه این اسناد در دهه هفتاد از شراگیم یوشیج، فرزند نیما خریداری شده و از آن زمان در آرشیو کتابخانه فرهنگستان مانده است، تا سال ۱۳۹۳، که طرح بررسی و انتشار اسناد با تهیه آرشیو تصاویر دیجیتال از اسناد و دسته‌بندی موضوعی تصاویر اوراق آغاز شد. درباره این طرح، مراحل آن و روند کار بر اسناد مانده از نیما، با سعید رضوانی به گفت‌وگو نشسته‌ایم. کتاب با تذکاری به‌قلم احمد سمیعی آغاز می‌شود که در آن به بی‌سابقه‌بودنِ طرح تدوین اوراق پراکنده نیما در فضای پژوهشی حاضر اشاره می‌کند و سعید رضوانی در این‌باره می‌گوید: «شما دارید حاصل این طرح را می‌بینید اما تا کتاب به این مرحله برسد که سیاه و سفید جلوِ شما قرار بگیرد، یک کار بسیار منضبط و سیستماتیک پشت آن است. ما دَه‌هزار دست‌نوشته نیما را با وضعیتی ناخوانا و پراکنده خوانده‌ایم، که نمونه‌هایش در کتاب هم هست. این یادداشت‌ها دسته‌بندی موضوعی نشده بودند و یادداشت‌های مربوط به همه‌چیز درهم‌وبرهم بودند. بنابراین ما پیش از استنساخ اشعار یک آرشیو موضوعی- ژانری درست کردیم، سیستمی مبتنی بر موضوع و ژانر، و مطابقِ این سیستم تک‌تک یادداشت‌ها و اسناد به‌جامانده از نیما را براساس تصاویر دیجیتالِ آنها در این آرشیو جا دادیم. درواقع آن یادداشت‌هایی که در این سال‌ها روی هم انباشته شده بودند تبدیل شدند به تصاویر دیجیتالِ باکیفیت و بعد دسته‌بندی شدند.»

واگذاری اسناد و دست‌نوشته‌های نیما به دهه هفتاد برمی‌گردد اما دقیقا چه سالی از این دَه‌سال، کسی نمی‌داند. دوران ریاست حسن حبیبی بر فرهنگستان زبان‌وادب فارسی. این تنها داده قطعی است. «تا جایی که من توانستم کسب اطلاع کنم، واگذاری اسناد به دهه هفتاد برمی‌گردد. اما من نتوانستم تاریخِ دقیق آن را به‌دست بیاورم. این مسئله که چرا چنین فاصله‌ای افتاده است بین واگذاری و بررسی، دلایلی اداری داشته، اما از اینکه چرا این پروژه سه سال طول کشیده می‌توانم دفاع کنم. کافی است نگاهی به این اثر بیندازید تا ببینید این اسناد چه کیفیتی داشته‌اند، یازده نمونه از این دست‌نوشت‌ها در کتاب هست و به‌مراتب کاغذهایی کم‌کیفیت‌تر هم در این اسناد بود اما ما مطلقا به کیفیت آن‌ها کار نداشتیم و همه را خواندیم. بنابراین استنساخ این اسناد کاری نبود که ظرف چند روز انجام بشود با حفظِ این کیفیت در تصحیح. دو تا مصحح داشت کار، هر دو چندبار خوانده‌ایم و کلمه‌به‌کلمه با هم چک کردیم تا رسیده است به قرائتِ نهایی. درعین‌حال یک آرشیوسازی علمی پشتِ این اسناد هست، یعنی فقط کار استنساخ این اسناد سه سال طول نکشیده، بلکه از لحظه‌ای که این طرح آغاز شده تا زمانی که کتاب به دست مخاطب رسیده سه سال زمان بُرده است. کیفیت این کاغذها برخی از پژوهشگران را که در این سال‌ها با این وسوسه روبه‌رو بودند که روی این اسناد کار کنند منصرف کرد، یعنی وقتی کیفیت اسناد و درهم‌ریختگی‌شان را دیدند از این کار صرف‌نظر کردند چون به این نتیجه رسیدند که کار بسیار زیادی می‌طلبد و شاید این یکی از علت‌های موکول‌شدن این پروژه از امروز به فرداست. علتِ دیگر اینکه امکاناتی برای این کار لازم بود، تصویربرداری از این اسناد هم به دستگاه و هم به پرسنل نیاز داشت.»

جز شعرهایی که در کتاب آمده است، در میان دست‌نوشته‌ها چیزهای دیگر هم بوده است: از شعر، که نام نیما با آن گره خورده، و تأملات فلسفی در باب شعر، تا فُرم‌هایی که نیما را کمتر به آن‌ها می‌شناسند؛ داستان و نمایشنامه و بسیاری چیزهای دیگر. همین دست‌نوشته‌ها در موضوعاتِ مختلف قرینه‌ای است بر این پنداشت که مجلدات دیگری از نوشته‌های نیما در راه است شاید. رضوانی اما می‌گوید: «در این دست‌نوشته‌ها همه‌جور نوشته‌ای بود. از شعر، نمایشنامه، داستان، تا تأملات، نوشته‌های فلسفی و درباب تاریخ. اما هنوز زمانبندی مشخصی برای ارائه مجلدات دیگری از این نوشته‌ها وجود ندارد، زیرا چگونگی ادامه کار در دست بررسی است. البته فرض بر این است که تک‌تک این کاغذها خوانده شود و در اختیار عموم قرار بگیرد، اما در عمل این کار به‌دلیلِ ناخوانابودن نوشته‌ها و خط‌خوردگی‌های زیاد و متون نامنسجم چندان ممکن نیست. پس باید در عمل دید که چقدر از این یادداشت‌ها را می‌توان خواند، استنساخ کرد و به فُرم کتاب درآورد.»

به هر تقدیر از میان انبوهِ دست‌نوشته‌های ناخوانا و پُر از خط‌خوردگی نیما، جلد نخستِ اسناد نصیبِ اشعار منتشرنشده او شد و به‌نظر می‌رسد وجهه شاعری نیما با این انتخاب نسبتی موثق داشته است. «نیما بیش از هر چیز به‌عنوان شاعر شناخته شده است و طبعا همه انتظار دارند ابتدا شعرهای منتشرنشده او را بخوانند. بنابراین بررسی و استنساخ اشعار نیما نسبت به دیگر نوشته‌های او در اولویت قرار گرفت.»

احمد سمیعی در تذکار خود با اشاره به خصلتِ شفاهی فرهنگ ما می‌نویسد: «از اثرآفرینان روزگاران گذشته و حتی معاصر ما کمتر نوشته‌ها و اوراقی به‌جا مانده که بستگان و نزدیکان حفظ آنها را لازم شمرده باشند یا بودند که روی این اسناد کار کنند منصرف کرد، یعنی وقتی کیفیت اسناد و درهم‌ریختگی‌شان را دیدند از این کار صرف‌نظر کردند چون به این نتیجه رسیدند که کار بسیار زیادی می‌طلبد و شاید این یکی از علت‌های موکول‌شدن این پروژه از امروز به فرداست. علتِ دیگر اینکه امکاناتی برای این کار لازم بود، تصویربرداری از این اسناد هم به دستگاه و هم به پرسنل نیاز داشت.»

**آدورنو در یادداشت‌های خود درباره همان کافکا، جمله‌ای کلیدی دارد که می‌گوید اتوریته کافکا اتوریته متن است. این حرف نه‌تنها در مورد کافکا، در مورد هر نویسنده‌ای صادق است. نویسنده به هیچ‌وجه نمی‌تواند ادعا کند نظرش درباره متنِ خود صائب‌تر از نظرِ خواننده است. بنابراین تا نویسنده‌ای زنده است به‌خاطر حقوق قانونی‌اَش می‌تواند بگوید این اثر چاپ شود و آن اثر آتش زده شود، اما نه به‌خاطر اینکه نگاهِ دقیق‌تری به اثر دارد، ابدا**

مواریثی از این دست به دست اهل افتاده باشد که تدوین و نشر آنها را وجهه همت سازد.» از طرف دیگر، در نظر ایشان نویسندگان ما نیز چندان به حفظ یادداشت‌ها و چرکنویس‌هاشان رغبتی نشان نداده‌اند و از این‌رو رسم‌ورسوم فرهنگی ما در ساحات مهمی هنوز خصلتی شفاهی دارد. سمیعی به تاریخ فرهنگی ما و نمونه‌های درخشان ادبیات منبری اشاره می‌کند که مکتوبی از آنها به‌جا نمانده است و نمونه دم‌دستی آن خطابه‌ها و مواعظ سعدی است که در «گلستان» به آنها اشاراتی دارد و از محتواشان چندان چیزی در دست نیست. سعید رضوانی معتقد است که این تذکار، رویکردی را نشانه رفته که در فرهنگ ما نسبت به میراث و مرده‌ریگِ بزرگان ادب و فرهنگ جا افتاده است و می‌گوید: «از روز اول که بحث این طَرح و استنساخ اشعار نیما مطرح شد، عده‌ای که ظاهرا نگران وجهه نیما بودند این نگرانی را مطرح کردند که چرا حالا بعد از گذشت شصت سال از مرگ نیما، باید آثار او را دوباره بیرون بیاوریم و چاپ کنیم، آثاری را که شاید به کیفیت دیگر آثار نیما نباشد و این به وجهه نیما آسیب می‌زند. آقای سمیعی این بحث را در آن بافت مطرح می‌کنند. بخش عمده‌ای از این تذکار مربوط به استدلال درباره ضرورتِ چاپ این اشعار است. من نیز در آستانه چاپِ این کتاب مطلبی نوشتم با عنوانِ «در حکمت نشر آثار منتشرنشده اثرآفرین فقید»، که مطلبی استدلالی است و در آن سعی کردم نشان دهم مبنای این نگرانی چیست و فرضهایی آوردم: این‌که فکر می‌کنند نشر آثار منتشرنشده با پسند هنرمند فقید مغایر است، چون اگر آنها را می‌پسندید خود منتشرشان می‌کرد، و دیگر حفظ آبرو و اعتبار و اینکه بعضی‌ها گمان می‌کنند حفظ آبرو از هر چیز در این جهان بالاتر است، و در رَد این فرض‌ها نوشته‌ام. اینجا، فقط درباره فرض اول بگویم: اصولا این‌طور است که نویسنده تا موقعی که زنده است فقط‌وفقط به‌واسطه حقوق قانونی‌اش بر اثر خود تصمیم می‌گیرد اثری چاپ بشود یا نشود. تاریخِ ادبیات پُر است از اثرآفرینانی که نودونُه درصدشان خود را مهم‌تر از آنچه هستند می‌دیدند و یک‌درصدِ مانده خود را پایین‌تر از آنچه بودند می‌پنداشتند، مانند کافکا. اگر ببینید کافکا در یادداشت‌ها و نامه‌هایش به مقام چه‌کسانی غبطه می‌خورد باور نمی‌کنید! او از حلقه پراگ به کسانی نظر داشت که باورکردنی نیست، کسانی که امروز در تاریخ ادبیات گُم شده‌اند. می‌خواهم بگویم اصولا نظرِ اثرآفرین در اینکه یک شعر یا داستانی چقدر ارزش دارد تعیین‌کننده نیست. آدورنو در یادداشت‌های خود درباره همان کافکا، جمله‌ای کلیدی دارد که می‌گوید اتوریته کافکا اتوریته متن است. این حرف نه‌تنها در مورد کافکا، در مورد هر نویسنده‌ای صادق است. نویسنده به هیچ‌وجه نمی‌تواند ادعا کند نظرش درباره متنِ خود صائب‌تر از نظرِ خواننده است. بنابراین تا نویسنده‌ای زنده است به‌خاطرِ حقوق قانونی‌اَش می‌تواند بگوید این اثر چاپ شود و آن اثر آتش زده شود، اما نه به‌خاطر اینکه نگاهِ دقیق‌تری به اثر دارد، ابدا.»

در تذکار، تعریضی نیز هست به تلقی رایج از تاریخ، و به تفاوت ماهوی تاریخ ادبیات با تاریخ عمومی. اینکه مواد تاریخ ادبیات زنده‌اند اما پاره‌ای از آنها که به کتابت درنیامدند حی و حاضر نیستند، از دست رفته‌اند و پُرکردنِ این خلأ دیگر میسر نیست. سعید رضوانی معتقد است، مُراد همان جاودانگی هنر است و اینکه اثر هنری در طول زمان پویایی خود را حفظ می‌کند و معنی عوض می‌کند، پوست می‌اندازد. «اگر نقش فعال خواننده را در معناده‌ی به اثر در نظر بگیرید، می‌رسید به این مکانیسم که چرا یک اثر در طول زمان تغییر ماهیت می‌دهد. در این تذکار آقای سمیعی دارند از غفلت ما می‌گویند، غفلت از اینکه آنچه امروز حالِ ما است تاریخِ فرداست و اگر قرار است ملتی تاریخ داشته باشد باید این ذهنیت به‌وجودِ بیاید که هر لحظه تاریخِ آینده خواهد بود و باید وقایع را با توجه به اهمیت‌شان در شکل‌دادن به آینده در نظر گرفت. با این تصور که تاریخ همیشه چیزی است که در گذشته به‌وجود آمده نمی‌توان به تاریخ مدون رسید. باید متوجه باشیم که خودِ ما در لحظه‌ای زندگی می‌کنیم که بناست تاریخ آینده را بسازد. درواقع این تذکار می‌خواهد ما را تحریض کند به این سمت که ذهنِ تاریخ‌مندتری داشته باشیم.» اما درک این لحظات یا اتفاقات تاریخ‌ساز چطور ممکن است، یا با چه معیاری می‌توان لحظات تاریخی اکنون را پیدا کرد؟ «ممکن است. وقتی بزرگانی مثل آقای سمیعی از غفلت ما اظهار نگرانی می‌کنند، احتمالا ملت خود را با دیگر ملت‌هایی سنجیده‌اند که بیدارتر و آگاه‌ترند نسبت به تاریخ‌شان و اندوخته‌های تاریخی بیشتری برای نسل‌های بعد دارند. پس می‌توان بیدارتر بود.» اما درباره شعرها. این دفتر به‌اعتبار تاریخ اشعارش متعلق است به سراسر دورانِ شاعری نیما در مقام شاعری نوپرداز. نخستین شعر به‌سال ۱۳۰۱ برمی‌گردد و آخرینِ آن به‌سال ۱۳۳۶، یعنی تنها دوسال پیش از مرگِ شاعر. شعرها در این دفتر به‌ترتیب تاریخ آمده‌اند و فصلی هم هست مربوط به اشعار بی‌تاریخ. قالبِ شعرها هم تنوعی غریب دارد. از تمام قالب‌هایی که نیما در آن سروده بود، کلاسیک، نوقدمایی (مثلا انواع چارپاره) و قالب مشهور به نیمایی، نمونه‌هایی هست. و این خودْ بهانه می‌دهد به‌دست‌خُرده‌گیرانی که چاپ اشعار جامانده را خدشه‌ای بر کارنامه و وجهه شاعر می‌دانند، از آن‌رو که لابد شاعر در این بازه گسترده زمانی خود وقت و فرصت کافی برای انتشار اشعار داشته است و اگر چنین نکرده، اکراه و انکاری در کار بوده و چنین‌وچنان. رضوانی باور دارد که از این امر نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که نیما نمی‌خواسته اینها را چاپ کند. شاید فرصت کافی برای تصحیح و بازنویسی آنها را نداشته است. «بحث بر سر ده‌هزار سند است و البته ما معیاری هم داشتیم و این‌طور نبود که هر چیزی که دم دست ما بود و توانستیم بخوانیم را بیاوریم. نیما عموم این شعرها را که ما چاپ کرده‌ایم تاریخ گذاشته و امضا کرده است، بنابراین این شعرها به‌اعتبار امضا و تاریخ نیما یک تشخص یا وجه تمایزی با دیگر کاغذها داشته‌اند و ما امضا و تاریخ را شاهد بر این گرفتیم که این شعرها نزد نیما دست‌کم به‌عنوان طرح اولیه تمام‌شده بوده‌اند.» زبانِ شعرها خاصه شعرهای نیمایی در این دفتر متفاوت است با دیگر اشعار نیما خاصه اشعارِ معروفش «افسانه» و به‌نظر می‌رسد از زبان پیچیده و دشوارفهمِ نیما و ترکیبات بدیع و ایماژهای دیریاب چندان خبری نیست. رضوانی اما معتقد است این به میزانِ آشنایی ما با زبان و سبک نیما بستگی دارد. «یادم هست در سال‌های نوجوانی که نیما را می‌خواندم چندان نمی‌فهمیدم چه می‌گوید، اما بعد از سال‌ها زبانِ نیما دست آدم می‌آید و به‌واسطه آشنایی با این زبان، شعرش را بهتر درک می‌کند. می‌خواهم بگویم امروز اگر دوباره اشعار آشنای نیما را بخوانید شاید زبان آنها دیگر به نظرتان چندان دشوار نیاید. من مطمئن نیستم که زبانِ شعرها ساده‌تر است.» افسانه و اسطوره مانند دیگر اشعار نیما، در این شعرها نیز به‌کار گرفته شده‌اند. نمونه‌اش شعرِ «وامپیر»، که نیما در آن موجودی افسانه‌ای و نامیرا را -که بنابر باورهای عامیانه اروپاییان سده‌های هجده و نوزده از خون انسان تغذیه می‌کند- فرامی‌خواند تا نمادی باشد از فردی که «به بندگی خلق ناظر است».

ادامه در صفحه ۱۲

**صد سالِ دگر**

**دفتری از اشعار منتشرنشده نیما یوشیج به تصحیح سعید رضوانی و مهدی علیائی‌مقدم**

**فرهنگستان زبان‌وادب فارسی**

عطف

## حکایت در صفت تنهایی

**پارسا شهری:** «صد سال دگر نه من بجا هستم و نه/ این مرد که هست چشم او بر من وا/ نه این سیه پلید تیغش در مشت/ آکنده شکم ز خون مظلوم و گدا/ نه این گله رمیده بیچاره‌شده/ افتاده چنین نگون به گرد صحرا/ نه این روش سخن که می‌گوید نه/ نه این کشش صدا که می‌گوید ها/ نه آنکه بگفت نیست نیما شاعر/ نه آنکه از او بخشم آمد نیما/ هر چیز بجای خویش ویرانه شده/ ز افسانه آن زبان مردم گویا/ مانده است بجا چه چیز این کوه و کمر/ این ابر دونده در گذرگاه هوا/ وز ما اثری که زشت باشد یا خوب/ کان حامی ما است یا ملالت‌ده ما» تاریخی که نیما یوشیج بر این شعر نوشته سوم اسفندِ ۱۳۱۷ است. «صد سال دگر»، عنوانِ این شعر و کتابی است با همین نام که دفتری از اشعار منتشرنشده نیما یوشیج است و بعد از نیم‌قرن از مرگ نیما به تصحیح سعید رضوانی و مهدی علیائی‌مقدم درآمده است. «صد سال دگر» شامل تذکاری است به قلمِ احمد سمیعی‌گیلانی و بعد، مقدمه مصححان آمده که در آن به روند کاری استنساخِ اشعار نیما از میان انبوه اسناد درهم‌وبرهم به‌جامانده پرداخته‌اند. «شهرت نیما یوشیج و ابتکارات او در شعر فارسی چنان است که ما را از پرداختن به شخصیت و نوآوری‌های وی بی‌نیاز می‌کند. دفتر حاضر مجموعه‌ای است از اشعار منتشرنشده نیما که حاصل قرائت بخشی از دست‌نوشته‌های اوست. این اسناد در دهه ۱۳۷۰ از آقای شراگیم یوشیج، فرزند نیما خریداری شد.» بعد اشاره‌ای به کیفیت اوراق

**نمونه‌ای از دست‌نوشته نیما در «صد سال دگر»**

هست و درهم‌ریختگی و آشفتگی اسناد و کیفیت نامطلوب تحریر آنها. در مقدمه به موضوعات متفاوت دست‌نوشته‌های نیما نیز اشاره شده که علاوه‌بر شعر مشتمل بوده بر داستان و نمایشنامه و تأملاتی در باب هنر و ادبیات و خاطره‌نگاری‌ها و یادداشت‌هایی مربوط به زندگی روزمره نیما. پس مرحله اول مصححان به تفکیک موضوعی پرداختند تا نوبت به استنساخ مطالب رسید و شعرها در اولویت قرار گرفت. شعرهای این مجموعه تمام دوران شاعری نیما را دربر دارد و از سال ۱۳۰۱ تا ۱۳۳۶ را دربر می‌گیرد. بعد از مقدمه متنِ کوتاهی آمده است با عنوانِ «نکاتی درباره شیوه استنساخ و ضبط اشعار در این دفتر». بعد شعرها آغاز می‌شود در دو بخش «اشعار» و «اشعار بی‌تاریخ» و در ادامه نمونه‌هایی از دست‌نوشته‌های نیما چاپ شده که شاهدی است بر دشواری کار استنساخِ این اشعار. در نهایت چنان‌که سمیعی‌گیلانی، در تذکارش نوشته این کتاب نمونه‌ای بی‌سابقه در زمینه طرح‌های پژوهشی است و حدود سه سال طول کشیده تا این دفتر با چنین کیفیتی درخور مقام نیما و شعر او منتشر شود و به‌قول سمیعی این بی‌سابقه‌بودن ازآن‌روست که کار به اهلش سپرده شده است. «صد سال دگر» را شاید بتوان مقدمه‌ای بر نقد دوباره و بازخوانی نیما دانست، آن‌هم در دورانی که شعر معاصر با تنگناهای نظری روبه‌روست و کمیت بناست بارِ کیفیت را به دوش بکشد.

سرخط

## در حکمت نشر آثار منتشرنشده اثرآفرین فقید

در کشور ما هربار که اثری از شاعر یا نویسنده‌ای فقید کشف می‌شود و در دسترس عموم قرار می‌گیرد، عده‌ای از اهل فرهنگ ابراز نگرانی می‌کنند که مبادا انتشار آن به اعتبار هنرمند لطمه بزند. می‌اندیشند لابد آن اثر قدر و قیمت آنچه را وی در دوران حیاتش به مخاطبان عرضه کرده ندارد، وگرنه او خود به نشر آن اهتمام ورزیده بود. نگاهی تحلیلی به این نگرش نشان می‌دهد که اساس آن را سه فرض اصلی می‌سازد:

۱. پسند شاعر یا نویسنده، معیار و محک سنجش آفریده‌های اوست؛ آثاری که هنرمند خود به چاپ سپرده از آنها که منتشر نشده و در مرده‌ریگ او یافت می‌شود، مرغوب‌تر است.

۲. عرضه و انتشار نوشته‌ها و سروده‌هایی که احیانا همسنگ بهترین آثار هنرمندِ درگذشته نیستند موجب سلب اعتبار و آبروی اوست.

۳. حفظ آبروی هنرمند بر همه ملاحظات دیگر رجحان دارد.

برمبنای این سه پیش‌فرض است که کسانی به‌کلی با انتشار آثار منتشرنشده درگذشتگان مخالفت یا از آن ابراز نگرانی می‌کنند. ناگفته پیداست که اگر در تاریخ ادبیات جهان همه میراث‌داران چنین می‌اندیشیدند یا به‌تعبیر کانت، حکم اخلاقی این نگرش قانون عمومی می‌شد، جهان انسانی از چه گوهرها و گنج‌ها که محروم نمی‌ماند. همه آنچه فرناندو پسوا، نویسنده بزرگ پرتغالی، نوشته است در همان صندوق گوشه اتاقش دور از دسترس می‌ماند یا نهایتا در آرشیوی ذخیره می‌شد؛ قریب به سه‌چهارم آثاری که از کافکا می‌شناسیم، به خفا می‌رفت؛ و اگر امروز غزلی ناشناخته از حافظ به دستمان می‌افتاد، لابد حق انتشار آن را نداشتیم! آری، روشن است که موضع مخالفت اصولی با نشر آثار ناشناخته بزرگان و هنرمندان روزگار گذشته ما را دچار تناقض‌های ناگزیز می‌کند و به بن‌بستی فرهنگی می‌کشاند. مع‌الوصف، شایسته است در این فرصت، به‌اختصار تمام، نادرستی هریک از سه پیش‌فرض یادشده را نشان دهیم.

۱. نقد ادبی مدرن دهه‌هاست که اثرآفرین را از جایگاه یگانه مرجع تفسیرِ معنا و سنجشِ ارزشِ آثار فروکشیده است. مرگ مؤلف به این معنی است که اثرآفرین، فراتر از آنچه در متن به‌جا گذاشته، هیچ اتوریته‌ای بر دیگران ندارد. چه بسیار نویسندگان و شاعرانی که ارزش آثار خود را یا بیشتر و یا کمتر از آنچه بوده است سنجیده‌اند. مادام‌که نویسنده زنده است، تنها به اعتبار حقوق قانونی خود درباره انتشار آثارش تصمیم می‌گیرد نه به اعتبار اتوریته‌ای فراتر از آن یا قدرت تمییز و تشخیصی بیش از دیگران. اما، در غیاب وی و حقوق قانونی احتمالی وراثش، منتقدان موظف به پذیرش داوری‌های او درباب آثارش و پیروی از تصمیمات او درباره نشر آنها نیستند. تازه آنچه گفته شد بر این فرض مبتنی است که شاعر و نویسنده، اگر اثری را از دسترس مخاطبان دور نگاه داشته، آن را کم‌بها می‌شناخته است. لیکن می‌دانیم بسیاری از این‌گونه آفریده‌ها تنها از این‌رو در محاق مانده‌اند که اثرآفرین فرصت نشر آنها را نیافته است.

۲. چرا می‌پنداریم هر اثری که از میراث هنرمندی عرضه می‌گردد، اگر با بهترین آثار منتشرشده او برابری نکند، اعتبار وی را مخدوش می‌سازد؟ مگر بناست نوشته‌ها یا سروده‌های شناخته‌شده هنرمند از میان برود و آثار جدید جانشین آنها شود؟ اعتبار هنرمند نزد کدام مخاطبان ممکن است لطمه ببیند؟ بی‌شک نزد آنان که از هنر و آفرینش هنری تصوری رمانتیک دارند و می‌پندارند آثار هنری خلق‌الساعه است و بدون پیش‌زمینه یا در روندی تکاملی پدید می‌آیند و همه آفریده‌های هنرمند در مراحل متعدد پرورش او از کیفیت واحد برخوردارند. ازقضا، اصلاح چنین تصور خام و دور از واقعیتی مطلوب و مفید است. آنان نیز که با سیر تکامل هنرمندان آشنایند و روند پرفرازونشیب خلق و ابداع را می‌شناسند از دیدن آفریده‌های ناشناخته هنرمند، حتی اگر از کیفیت آثار شناخته‌شده او عاری باشند، نه غافلگیر می‌شوند و نه دلسرد.

این پرسش را نیز باید پاسخ داد که چرا نگرانی‌هایی از این دست نزد ما چنین گسترده است؟ چرا فی‌المثل، در جوامع پیشرفته‌تر، همه‌گونه آثار حتی ناتمام و طرح‌گونه به‌جامانده از هنرمندان و هر فکری که بزرگان عرصه حیات جمعی و عرصه اندیشه و هنر به‌صورت مکتوب از خود باقی گذاشته‌اند منتشر و به عموم مردم عرضه می‌شوند و هیچ‌کس هم نگران وجهه و سابقه آن بزرگان نیست؟ آیا جوامع فرضا اروپایی نقش‌آفرینان فرهنگ خود را ارج نمی‌نهند و دغدغه اعتبار آنان را ندارند؟ چنین نیست؛ علت آن است که در آن جوامع، این بحث‌ها مدت‌هاست به‌انجام رسیده و تکلیف روشن گردیده است. در آن جوامع، امروزه بدیهی است که زندگی و آثار هنرمندان و شخصیت‌های اثرگذار جنبه عمومی دارد و همگان در آن سهیم‌اند. خود آن بزرگان، در زمان حیات، با انتشار آثار و عمومی‌کردن جهان درونشان بر این معنی صحه گذاشته‌اند. مشکل آن است که ما از این بحث‌ها گویا عقب مانده‌ایم و امروزمان به بحث درباره مشکلات دیروز جوامع پیشرفته‌تر می‌گذرد.

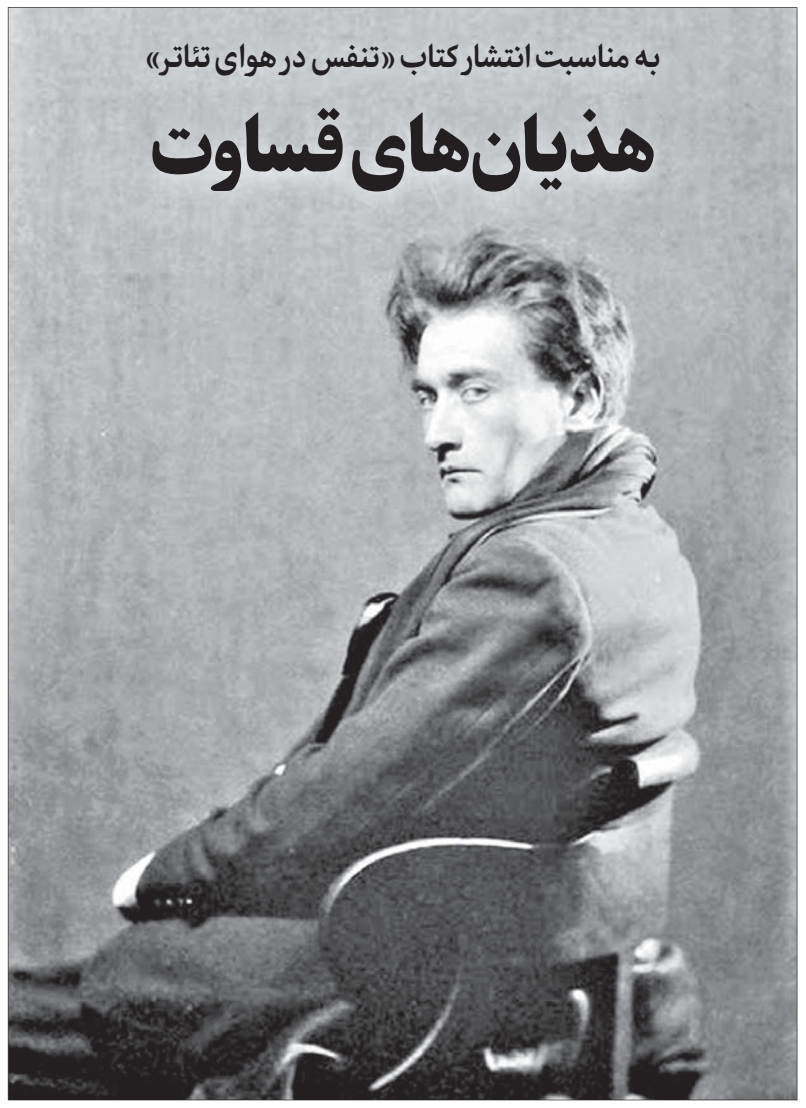
۳. هرگاه اعتبار و آبرو را مهم‌تر از هر ملاحظه دیگری بشناسیم، باید تصوری را که از اعتبار و آبرو در ذهن داریم تصحیح کنیم. فی‌المثل اگر بپنداریم که به‌قیمت کتمان حقیقت، باید آبروداری کنیم، نه قدر حقیقت را دانسته‌ایم و نه ارزش درست و دقیق آبرو را. از سال ۲۰۱۴ به بعد، انتشار محتوای دفترهای یادداشت مارتین هایدگر مشهور به «دفترهای سیاه‌رنگ»، سرانجام، اتهام هواداری او از حکومت آلمان نازی و گرایش‌های نژادپرستانه وی را، که از دهه‌ها پیش متوجه او شده بود، تایید کرد. آیا آلمانی‌ها می‌بایست به ملاحظه آبروی هایدگر، که از بزرگ‌ترین مراجع تاریخ فلسفه به‌شمار می‌آید، حقیقت را تا قیامت پنهان بدارند؟ همین حکم صادق است اگر اعتبار و آبرو در تضاد و تناقض با دانش قرار بگیرد. چگونه می‌توان اهل فن و پژوهشگران را با استناد به ضرورت حفظ اعتبار اثرآفرین از دسترسی به اسناد و اطلاعات محروم کرد؟

از این جمله نتیجه می‌گیریم که بهانه‌ای برای مخفی‌کردن آثار هنرمندان و بزرگانِ درگذشته وجود ندارد. آنچه از چهره‌های اثرگذار فرهنگی و اجتماعی به‌جا می‌مانَد میراث ملی و فرهنگی و متعلق به همگان است. هرگاه آن را ملک شخصی بشناسیم و دیگران را از آن مهجور و محروم سازیم، از حقوق جامعه غافل مانده‌ایم و فهم درستی از مقوله فرهنگ نیافته‌ایم.

**سعید رضوانی، نامه فرهنگستان، دوره پانزدهم، شماره سوم، بهار ۱۳۹۵**

به مناسبت انتشار کتاب «تنفس در هوای تئاتر»

# هذیان‌های قساوت



نادر شهریوری (صدقی)

«... هنوز زاده نشده‌ایم/ هنوز به جهان نیامده‌ایم/ .../ سبب زیست هنوز به دست نیامده است.»[1]

آنتونن آرتو (۱۹۴۸-۱۸۹۶) در جهان نمایش پدیده بااهمیتی است. اهمیت پدیده آرتو همچون ایده‌هایش اگرچه پراکنده اما دامنه‌اش بس وسیع است. او در مقام شاعر، نمایش‌نامه‌نویس، بازیگر و کارگردان بر آرای بازیگران،کارگردانان و همین‌طور اندیشمندان بعد از خود تأثیر گذارده است. تأثیر او بر کارگردانان تئاتر مانند پیتر بروک و سینماگران و هنرمندانی مانند بونوئل و دالی و همین‌طور اندیشمندانی مانند کریستوا، فوکو، دریدا، دولوز و... انکارناپذیر است. ایده اصلی آرتو «بدن بی‌اندام» است، اما او قبل از آن برزخ جوارح را می‌نویسد. مقصود از جوارح، قطعاتی از بدن بی‌اندام آدمی است که با زاده‌شدن و به تعبیری جستن از بدن در زمینه‌ای از برخورد ستارگان قرار می‌گیرند. آرتو کلاژ جوارح قطعات در زمینه‌ای از برخورد ستارگان را با تخیلی سوررئالیستی به نمایش می‌گذارد اما سوررئالیسم ایده‌های او را به تمامی پوشش نمی‌دهد.

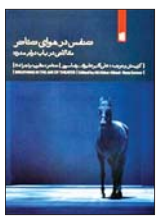
تئاتر برای آرتو در بستر رئالیسم با نوعی تصاویر بدوی و اولیه ماتریالیستی معنا پیدا می‌کند، اما اگر رئالیسم را بازنمانی واقعیت در نظر آوریم، آنگاه دیگر نمی‌توانیم از بستر رئالیستی سخن بگوییم. در این صورت تئاتر برای آرتو در بستر ضدرئالیستی معنا پیدا می‌کند. آرتو به یک معنا مخالف آشتی‌ناپذیر «بازنمایی» است. این به نگاه هستی‌شناسانه او برمی‌گردد. به نظر آرتو اساسا تئاتر را برای آن نساخته‌اند تا واقعیت‌ها، انسان‌ها و آنچه در زندگی‌اش اتفاق می‌افتد را توصیف و یا بازنمایی کند. در این صورت تئاتر تکرار نمایشی به نام واقعیت زندگی نام می‌گیرد اما برای چنین تکرار و یا بازنمایی نیاز به نوعی تفکیک و جدایی میان ذهن و تن است. در صورتی که مسئله آرتو در وهله اول تماما آن است که چگونه تن ذهن است و چگونه ذهن تن است. علاوه‌برآن برای شاعری که هنوز زاده نشده و هنوز به جهان نیامده، جدایی تن از ذهن نه‌تنها سخت بلکه امکان‌ناپذیر است: «هنوز زاده نشده‌ایم/ هنوز به جهان نیامده‌ایم». در اینجا آرتو هر ثنویتی را انکار می‌کند. او پیرو یکپارچگی و وحدت‌گرایی جهان است. به بیانی دیگر فلسفه برسازنده و یا متافیزیک ایده‌های آرتو، ماتریالیستی یکپارچه است که خود را در محسوسات و پدیده‌های روزمره نمایان می‌سازد. از این نظر اصالت وحدت در وهله اول نگاه او به تئاتر را شکل می‌دهد و بنابراین به آنچه به تئاتر مربوط می‌شود. آرتو بنا را بر اولویت حرکات و اشارات دست و سر و به‌طورکلی ژست و نه گفتار در تئاتر قرار می‌دهد. آرتو نیز همچون نیچه بر این باور بود که تنها یک جهان- جهانی یکپارچه- وجود دارد که نمودهای آن همواره متناقض، غیرقابل درک و بیهوده است که تنها یک‌بار تکرار می‌شود.*

آرتو میان زندگی و تئاتر شباهت‌هایی می‌بیند. تعریف او از تئاتر اگرچه جالب اما بیش از آن شباهتی است که به زندگی دارد. آرتو در توصیف تئاتر می‌گوید: «...تئاتر یعنی همین پدیده‌ای بی‌درنگ، خودجوش و بدون انگیزه عقلانی که موجب برانگیختن اعمال بیهوده می‌گردد».[2] اگر آرتو می‌خواست توصیفی از زندگی ارائه دهد آیا جز همین تعریفی است که وی از تئاتر ارائه می‌دهد؟ در این صورت تئاتر از نگاه نیچه‌ای آرتو بخشی جدایی‌ناپذیر از خود زندگی می‌شود، زیرا در نگاه وحدت‌گرایانه آرتو از زندگی اساسا مرزی میان تئاتر و زندگی وجود ندارد.

هرگاه بخواهیم تبعات چنین نگاهی به زندگی و تئاتر را انضمامی‌تر کنیم آن‌گاه به ایده‌های اصلی آرتو درباره تئاتر نزدیک و نزدیک‌تر می‌شویم. آرتو چنان‌که گفته شد زندگی را به ایده تئاتر پیوند می‌زند. بر این مبنا او معتقد است یک حرف همچون یک آدم دوبار زندگی نمی‌کند و یک حرف دوبار یک معنی را نمی‌رساند. کلمات همین که بر زبان می‌آیند می‌میرند و کنش اصلی‌شان فی‌الواقع همان لحظه‌ای است که بر زبان می‌آیند. در این صورت تکرار کلمات و حرکاتی که تنها یک‌بار رخ می‌دهند معنا و مفهومی ندارد.**

تکرار اگر هم وجود داشته باشد تکرار در تفاوت است «تئاتر به‌عنوان تکرار آن چیزی که خودش را تکرار نمی‌کند تئاتر به‌عنوان تکرار بکر تفاوت در دل کشمکش نیروها که در آن شر قانون همیشگی است و هرآنچه نیک است تلاشی است که هنوز هیچ نشده.»[3]

بدین‌سان با ظهور پدیده آرتو، تئاتر از وظیفه کلاسیکش که از دیرباز از زمان ارسطو به این طرف بر دوشش گذارده شده بود عدول می‌کند. از نظر ارسطو، دیدگاهی که تاکنون نیز به قوت خود باقی است و کم‌وبیش اعتبار خود را حفظ کرده است، وظیفه هنر تقلید از زندگی است اما با آرتو حتی اگر بنا بر تقلید نیز باشد به تعبیر اسکار وایلد این زندگی و طبیعت است که باید از هنر تقلید کند و نه بالعکس چنان‌که خود آرتو می‌گوید: «هنر تقلید زندگی نیست، بلکه زندگی تقلید اصلی والاست که هنر بار دیگر ارتباط ما را با آن برقرار می‌کند».[4]



**تنفس در هوای تئاتر**
**مقالاتی در باب درام مدرن**
**گزینش و ترجمه**
**علی‌اکبر علیزاد و رضا سرور**
**نشر بیدگل**

شهرت آرتو به نخستین بیانیه‌اش برای تئاتر قساوت برمی‌گردد. گفته می‌شود نوشتن این بیانیه بیشتر به خاطر تاثیراتی است که آرتو از نمایش‌های آئینی بالی برده است، ویژگی این قبیل نمایش‌ها همانا تقدم حرکات بر گفتار است.*** آرتو از همان ابتدا نسبت به کلام سوءظن داشت. از نگاهش اساسا هر واژه‌ای یک پیشداوری نسبت به زندگی است. از آن پس او به تئاتری علاقه‌مند می‌شود که کمترین کلمات در آن ردوبدل شوند. آرتو میان تئاتر با رقص وجوهی مشترک می‌بیند و یا به تعبیر دیگر تئاتر را نوعی رقص تلقی می‌کند. تئاتری که به گفتار و استدلال و عینیت علمی و جدایی ذهن از عین نرسیده است. شاید به همین دلیل به فرهنگ مکزیکی و یا به فرهنگ مردم بالی و هر فرهنگ مستعمراتی بدوی اما یکپارچه علاقه‌مند بود.

«تئاتر قساوت» که از ابداعات آنتونن آرتو است به سال ۱۹۳۲ توسط خودش ساخته و پرداخته گردید. از مفهوم قساوت البته سوءتعبیر می‌شود اما منظور آرتو از قساوت سادیسم و یا شکنجه نیست بلکه نوعی تعین جسمی خشن است که واقعیت کاذب را می‌پراکند. به نظر آرتو، تئاتر قساوت به وجود آمده تا تئاتر را همچون درکی پرشور و تکان‌دهنده از زندگی اعاده کند. تئاتر قساوت از نظر آرتو آن است که تماشاگر را به داد و فریاد وادارد و شوک آن تماشاچی را به هذیان‌گفتن و پراکنده‌گویی وادار کند «تماشاگر باید همان‌گونه که نزد جراح یا دندانپزشک می‌رود به تئاتر برود، او باید مطمئن شود که می‌توانیم کاری کنیم که داد بزند و فریاد کند.»[5] البته که دندانپزشک و یا جراح موجوداتی شقی نیستند اما دل‌رحم و نازک‌دل نیز نیستند. قساوت بخش اجتناب‌ناپذیر کارشان است، آنان کاری می‌کنند که تماشاگر به داد و فریاد بیفتد و هذیان بگوید. هذیان‌هایی که تماشاگر می‌گوید به برون‌ریزی آنچه در ناخودآگاه وی سرکوب شده منتهی می‌شود و در همان حال موجب پالایش روح وی و یکپارچه‌شدن درون و برونش می‌گردد. در این‌جا مرز ثنویت کاذب، جهان خودآگاه - ناخودآگاه از میان می‌رود و جهان به ماتریالیستی یکپارچه بدل می‌شود. زندگی آرتو در تیمارستان و سفر سپری شد. از این جهت شباهتی به مارکی دوساد و آرتور رمبو دارد. در فوریه ۱۹۳۹ در بازگشت از سفر ایرلند در تیمارستان بستری شد و در آنجا به سختی روزگار گذراند. بعدها درباره بستری‌بودنش گفت: «اگر در تیمارستان - زندان نمردم، برای این است که سخت‌جانم و باز گفت: آدم نمی‌میرد... بلکه بدین جهت می‌میرد که نهادهای ساخته بشر به او باورانده‌اند که میرنده است.

**پی‌نوشت‌ها:**

* تسلای خاطر زرتشتِ نیچه در این است که او باید از نو سرود سر دهد، از نو سرود سردادن تکرار است. ایده تکرار نیچه به بازگشت جاودان وی پیوند خورده است. از این جهت ممکن است میان نیچه و آرتو تفاوت وجود داشته باشد اما آنچه از ایده بازگشت جاودان نیچه می‌توان دریافت آن است که چیز منفی بازنمی‌گردد، تنها آن چیزی بازمی‌گردد که تصدیق شده باشد و از دل آری‌گفتن به هر پیشامدی بیرون آمده باشد.

** پرسش آرتو دراین‌باره اساسی است «آرتو می‌پرسد این تئاتری که با دقت تمام گونه‌ای مهیج و با بذله‌گویی، کلیشه‌های زندگی ما را تکرار می‌کند چه ارزشی دارد؟» (تنفس در هوای تئاتر، علیزاد)

*** دریدا متاثر از آرتو است. وجه مشترکشان نفی برتری گفتار است با این تفاوت که آرتو برتری گفتار را به سود بیان‌های غیرگفتاری و دریدا آن را به سود نوشتار نفی می‌کند.

۱- شعر از آرتو

۲- تئاتر و همزادش، آنتونن آرتو، نسرین خطاط

۳، ۴- ضمیمه خاندان چنچی، ژاک دریدا، بهزاد قادری

۵- فرهنگ، تئاتر و طاعون، آنتونن آرتو، جلال ستاری

نگاهی به نمایش‌نامه «راک اند رولِ» تام استوپارد

# مرگ سید برت در پراگ

دانیال حقیقی

راک فراتر از یک سبک موسیقی است. از راک ضدنژادپرستی بریتانیا تا پانک راک فمنیستی آمریکا تا راک اند رول وارداتیِ پس از بهار پراگ در جمهوری چک، این سبک موسیقیِ همیشه حاوی معانی عمیق انسانی و اقدامی عملی و جمعی علیه اقتدارگرایان بوده.

اما این جریان فکری تقریبا از اواسط دهه هشتاد به بعد تغییری اساسی کرد. یعنی زمانی که عملا وارد چرخه‌های تولید و مصرف صنعت فرهنگ شد. به این ترتیب آن چیزی که علیه یکسان‌سازی بود، با اشاره سرمایه‌داری در خدمت فاشیسم پنهان در صنعت فرهنگ درآمد. و تمام نمایش‌نامه تام استوپارد درباره همین است.

نمایش در انتهای سال‌های ۱۹۶۸ آغاز می‌شود و جایی در حال عبور از آخرین روزهای دهه هشتاد و ورود به اولین سال‌های دهه نود به اتمام می‌رسد و ماجرای درگیری‌های نظری و دغدغه‌های سیاسی و شرایط زیست مارکسیست‌های دگراندیش در دوران پس از بهار پراگ تا انقلاب مخملی را روایت می‌کند. به طور مشخص زندگی یک دانشجوی اهل چک (ین) در دوره دکتری کمبریج را روایت می‌کند که در همراهی با یک استاد مارکسیست فلسفه قرار می‌گیرد. مکس (مارکس؟) شخصیت استاد فلسفه کسی است که هنوز به آرمان‌های شوروی باور دارد و هنوز حق عضویت حزبش را می‌پردازد اما از طرف راست‌گرایان در کمبریج تحت فشار است. در کنار این شخصیت، شخصیت اصلی نمایش، ین قرار دارد که در اوایل نمایش‌نامه (وقتی اشاراتی ضمنی به جوانی و آثار شورانگیز سید برت هم می‌شود) معتقد است برنامه‌ی نرمالیزه‌کردن گوستاو هوساک دبیرکل حزب کمونیست چک، بعد از بهار پراگ دارد جواب می‌دهد. نرمالیزه‌کردن (normalizace) برنامه‌ای بود که هوساک پس از در دست‌گرفتن قدرت به‌سال ۱۹۶۹ آغاز کرد به عملیاتی‌کردنش و تقریبا تا سال ۱۹۸۹ هم-یعنی جایی که نمایش به پایان می‌رسد- ادامه داشت. این برنامه بنا بود تا با حاکم‌کردن یک رژیم پلیسی، تمام رفورمیست‌های چک را از پست‌های مدیریتی و اثرگذار حذف کند و رفته‌رفته نظمی سرکوبگر را جایگزین دگرگونی‌های ایجادشده در دوران کوتاه رهبری الکساندر دوبچک بکند.

یکی از اقدامات جانبی برنامه‌ی نرمالیزه‌کردن، حذف موسیقی راک بود که پس از بهار پراگ و به قدرت‌رسیدن هوساک به موسیقی ضداجتماعی معروف شده بود. یَن که طرفدار این نوع موسیقی است، پس از آنکه دوبچک از قدرت مجبور به کناره‌گیری می‌شود از کمبریج به پراگ برمی‌گردد و تمام صفحه‌های موسیقی‌اش را هم با خود می‌برد. در بدو ورود پلیس امنیت چک تمام صفحه‌های او را به دلیل ضداجتماعی‌بودن ضبط می‌کند.

اما یَن عشقش به راک را با طرفداری یک گروه موسیقی زیرزمینی «پلاستیک پیپل» در پراگ پی می‌گیرد و سعی می‌کند برای این گروه مجوز اجرای عمومی بگیرد و درباره‌شان در روزنامه‌ها چیز می‌نویسد. پس از چندی گیرودار سر موسیقی ضداجتماعی رژیم پلیسی هوساک با یَن تا آنجا ادامه پیدا می‌کند که یک‌بار وقتی پس از مدتی به منزلش برمی‌گردد با صحنه‌ی عجیب و هول‌انگیزی روبه‌رو می‌شود. تمام صفحه‌های موسیقی‌اش به دست نیروهای امنیتی خرد شده و شکسته شده‌اند. اینجاست که او پس از نه ماه خوش‌بینی، متوجه ذات برنامه‌های اصلاحی هوساک می‌شود. نامه‌ی واسلاو هاول به هوساک در میانه‌های نمایش یک تنش اساسی را میان شخصیت‌ها برمی‌انگیزد. وقتی هاول از مردم چک قطع امید کرده و در نامه‌اش مرگ ارزش‌های اخلاقی را در کشور اعلام می‌کند. ین در انتهای پرده‌ی دوم نمایش شخصیتی درمانده می‌نماید که هیچ کجا نمی‌تواند کاری بیابد و دیگران هم به او به چشم یک انسان زیادی نگاه می‌کنند. آدمی که با بی‌مبالاتی‌های سیاسی چهره و کارنامه‌ای سیاه برای خودش درست کرده. مکس سعی می‌کند برای او کاری بکند اما دیگران به او در این‌باره هشدار می‌دهند.

**راک اندرولِ**
**تام استوپارد**
**ترجمه آراز بارسقیان و سیمین زرگران**
**نشر یکشنبه**

رخدادهای پرده دوم در حدود سال‌های دهه هشتاد رخ می‌دهند. وقتی برنامه‌ی اصلاحی دیگر جا افتاده و حتی پلاستیک پیپل هم توانسته‌اند با تغییر نامشان چندتایی برنامه برای عموم اجرا کنند اما با محتوایی که ابدا دیگر سیاسی نیست و اتفاقا از طرف حکومت کم‌وبیش حمایت هم شده‌اند. یَن که موهای بلندش ریخته‌اند با مکس و دیگر شخصیت‌های نمایش مشغول بازنگری آن‌چیزی هستند که در طول دوران نرمالیزه‌کردن بر ایشان گذشته است. مکس دیگر آن ارتدکس سابق نیست و یَن هم کم‌وبیش آن حال‌وهوای آنارشیستی را ندارد. در انتها نمایش وقتی به اتمام می‌رسد که به مرگ ذهنی سید برت و تمام‌شدن قوه‌ی خلاقه‌اش اشاره‌هایی می‌شود و گروه رولینگ استونز هم برای اجرا به پراگ آمده‌اند. همه خوشحالند اما دیگر خبری از راک معترضی نیست که نماد مقاومت محسوب می‌شد.

نمایش‌نامه‌ی «راک اند رول» متنی بسیار پیچیده است تا آنجا که اگر اشاره‌ها و موتیف‌های تکرارشونده‌ی آن را به‌درستی درک نکرده باشیم امکان ندارد با ایده‌های سیاسی استوپارد در این نمایش ارتباط برقرار کنیم. متن مملو است از ارجاعات تاریخی؛ و مباحثات سیاسی بین شخصیت‌ها هم برای مخاطب ایرانی چندان ملموس نیست. یکی از این موتیف‌ها، حضور گاه‌وبی‌گاه شخصیت فردیناند است که ادای دینی است به شخصیت واسلاو هاول. توضیح اینکه هاول چند نمایش‌نامه‌ی زیرزمینی در دوران سرکوب هوساک منتشر کرد که شخصیت اصلی آنها فردیناند وانیک نام داشت.

هنرمندان مارکسیست دگراندیش در چک جریان فکری قوی‌ای بوده‌اند که هرچند امروز دیگر چندان خبری ازشان در جهان هنر و ادبیات نیست اما تأثیرشان از افق آثار ادبی در این حوزه همچنان در حال انعکاس‌یافتن در جاهای دیگر است. انتشار این نمایش‌نامه به فارسی به همت انتشارات یکشنبه و به ترجمه‌ی آراز بارسقیان و سیمین زرگران، شاید کشف مجدد این جریان فکری در ایران باشد اگر با استقبال مخاطبان روبه‌رو شود.

مانند شخصیت ین در این نمایش، خود نویسنده هم یک دگراندیش اهل چک است که در انگلستان بالیده. او که در سال ۱۹۳۷ به دنیا آمده کارش را با نگارش چند نمایش رادیویی آغاز کرد و موفق شد یکی از بزرگ‌ترین دراماتیست‌های بریتانیایی لقب گیرد. مضامین کارهای استوپارد عموما سیاسی‌اند. آزادی، حقوق بشر و سانسور ازجمله مضمون‌های متن‌های این نویسنده‌ی برنده‌ی جایزه تونی هستند. گفتنی است استوپارد علاوه بر این نمایش‌نامه، متن‌های نمایشی دیگری را نیز در رابطه با جریانات دگراندیشی جمهوری چک تحت سلطه حزب کمونیست نوشته که ازجمله آنها می‌شود به «پسر خوب لایق توجه است» اشاره کرد.

ادامه از صفحه ۹

## تحقق وعده نیما

سعید رضوانی درباره این جنبه شعری نیما می‌گوید: «به اهداف مختلف می‌توان سراغ افسانه‌ها رفت. افسانه‌ها قالب‌هایی زاده شعور جمعی و خلاقیت ملتها هستند و دارای ظرفیتی که می‌توان از آنها استفاده کرد و حیف است که آنها را به‌کار نگرفت برای پرداختن به مضامینی که امروز به ذهن می‌رسد. برای همین نیما بسیاری مواقع می‌رود سراغ افسانه‌ها، مثلا مرغ‌آمین که زاده آمال و آرزوها و حسرت‌های ملتی است. می‌توان این قالب پُرظرفیت را برداشت و مضامین اجتماعی روز را در آن ریخت و از آن بهره گرفت. یک وجهِ مهم کار نیما با افسانه‌ها همین است. اما در مورد شعرِ وامپیر که نمادی ساده در افواه است، نیما نیز به‌سادگی از آن استفاده می‌کند تا رضاشاه را خوش‌آشام و خونخوار نشان دهد.»

پرسش دیگر این است که چاپ و نشر آثار میراث ادبی تنها به‌کارِ پژوهشگران و ادبا یا محققان منزه‌طلب و نشسته در کنج عافیت کتابخانه‌ها می‌آید که به نسخه‌شناسی مشغول‌اند و ارزش آرشیوی دارد یا می‌توان آن را در امتداد پروژه فکری نیما خواند، به‌عنوانِ شعرهایی از پدر شعر نوِ ایران، که می‌تواند رخوت از تن شعر معاصر بگیرد و دوباره نیما را به صحنه شعر فرابخواند و تولدِ دیگری باشد برای این شاعرِ نوپرداز که راهی سخت آغاز کرد در زمانه‌ای تاریک. رضوانی معتقد است: «این را دیگران بهتر می‌توانند پاسخ دهند. برای من به‌عنوان کسی که مدت‌ها روی این اسناد کار کرده، این اشعار دیگر شعریت خود را از دست داده‌اند. هر کدام از این کلمات را که می‌بینم به‌خاطر می‌آورم کجا و در چه حالی داشتم با این کلمات کلنجار می‌رفتم، برای همین فاصله لازم را از اثر ندارم. اما باید محتاط بود در اینکه بگوییم این کتاب تنها به‌کارِ محققان می‌آید و از نقطه‌نظر نقد تکوینی مفید است. در نظر من فی‌المثل شعر «آوای او» در حد بهترین شعرهای نیما است یا همین شعر «صد سال دگر» با کارهای نسبتا خوبی که از نیما می‌شناسیم برابری می‌کند.» وعده نیما از پسِ قرنی محقق شد. ماجرا از این قرار است که نیما در «مقدمه خانواده سرباز» که از متون معروف او است خبر از انتشار منظومه‌ای با نامِ «امید مادر» می‌دهد از پسِ منظومهَ «خانواده سرباز» که این هر دو بناست کتاب «فریادها» باشند اما این وعده نیما عملی نمی‌شود و کسی سراغی از منظومه نمی‌گیرد تا همین روزها که «امید مادر» در کتابِ «صد سال دگر» منتشر می‌شود تا «سطرهای ممتد یک میدان» را بسازد. سعید رضوانی برای یادآوری این وعده نیما از روی «مقدمه خانواده سرباز» چند سطری می‌خواند: «اگر کتاب بیرق‌ها و لکه‌ها را قبل از این کتاب (خانواده سرباز) منتشر کرده بودم، بهتر از این مقدمه زوایای مبهم این راه را نشان می‌داد، ولی کتاب حاضر هم منظور مصنف را جلوه می‌دهد. اسم این کتاب فریادهاست. یعنی یک هماهنگی که از فریادهای مظلوم و حامی‌اش در میدان مبارزه به‌وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به موج‌های دریا سرد یا مثل شعله‌های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است. کتاب من آن میدان است، محلِ هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. خانواده سرباز و امید مادر که جداگانه هم منتشر می‌شوند سطرهای ممتد این میدان به‌شمار می‌روند، دو جز متفاوت این کتاب هستند که بدبختی‌های وارده را از دو جهت ترمیم‌پذیر حکایت می‌کنند.» و بی‌شک تحقق این وعده با «امید مادر» در «صد سال دگر» رخدادی است در تاریخ ادبیات معاصر ما.

**۱. «مسئله کار، مسئله خردشدن استخوان است و همه زحمت‌ها در این است.» نیما، حرف‌های همسایه**

**۲. مجموعه اشعار نیما یوشیج، مقابله و تدوینِ عبدالعلی عظیمی، نشر نیلوفر**

مرور

## مقالاتی در باب مطالعات تئاتر

# تئاتر ورهایی

**نسیم آصف:** در سال‌های اخیر آثار مهم و قابل‌توجهی در حوزه نظریه تئاتر در ایران منتشر شده است اما در این میان به ارتباط و نسبت تئاتر با سایر هنرها و دانش‌ها کم‌تر توجه شده است. به‌تازگی کتابی با نام «بوطیقای صحنه» و با عنوان فرعی مقالاتی در مطالعات تئاتر توسط نشر آگاه به‌چاپ رسیده که می‌توان آن را تلاشی برای جلب توجه به فضاهای نامکشوف تئاتر در ایران دانست. «بوطیقای صحنه» کتابی است در دو جلد و با چهل مقاله از نویسندگان مختلف که علی تدین گردآورنده و ویراستار آن است و گروهی از مترجمان مقالات این اثر را ترجمه کرده‌اند. تدین در بخشی از مقاله مفصلش با عنوان «ملاحظات آغازین و مختصری در چیستی مطالعات تئاتر» درباره علت انتشار «بوطیقای صحنه» نوشته: «در سرزمین ما در زمینه بررسی نسبت تئاتر با سایر هنرها و عرصه‌های دانش کوشش‌های چندانی صورت نگرفته و آثار درخوری منتشر نشده است. بر اساس بضاعت ناچیزم در بررسی متون پژوهشی در حوزه تئاتر در ایران می‌توانم بگویم آن‌چه بیش از همه جلوه می‌نماید، پژوهش‌هایی درون-رشته‌ای در زمینه تئاتر است. پژوهش‌هایی که بیش‌تر به مقولات، اجزا و عوامل فنی تئاتر می‌پردازند نه به وجوه و سطوح دیگر این مقولات. حتا در سطحی فراتر، برای نمونه، این تاریخ تئاتر ایران بوده که مسئله شده و نه مقولات تاریخ‌نگاری آن. هم‌چنین از سوی اهالی اندیشه و علوم انسانی- صرف‌نظر از عرضه ترجمه‌هایی قابل و پژوهش‌هایی کم‌شمار- هنوز گامی جدی در مواجهه با تئاتر در ایران برداشته نشده است. برای نمونه هنوز پژوهشی با عنوان جامعه‌شناسی تئاتر ایران منتشر نشده، و یا به‌طور کلی هنوز درباب موضوعی هم‌چون روایت‌شناسی درام- چه ایرانی و چه حتا غیرایرانی- یک پژوهش مختصر انتشار نیافته است. واقعیت‌هایی از این دست منجر به بروز احساس خلاء و وجود فضاهایی نامکشوف و عرصه‌هایی ناگشوده در قلمرو مطالعاتی و پژوهشی کشور می‌شود. خلئی در برابر اهالی تئاتر به طور خاص و پویندگان و جویندگان پژوهش در زمینه‌های مرتبط با هنر به طور عام. این آگاهی از فقدان و احساس نیاز از جمله دلایل اصلی پدیدآمدن اثر حاضر است». براین‌اساس تدین هدف «بوطیقای صحنه» را پر کردن خلأ موجود و «طرح بستری نظری و کاربردی» برای گشودن عرصه مطالعات تئاتر در ایران دانسته است.

رویکرد این کتاب بهره‌گیری از مقالاتی نظری و کاربردی در زمینه مطالعات تئاتر و به روش «مطالعه اسنادی» است. آن‌طور که گفته شد این مجموعه مقالات در دو جلد و هر جلد در دو بخش تدوین شده است. مقالات حاضر در این مجموعه را می‌توان در سه دسته تقسیم کرد: مقالات نظری، مقالات کاربردی و مقالات مستقل. در بخش اول از جلد یکم مقالات نظری درج شده‌اند، در بخش اول از جلد دوم مقالات کاربردی و در بخش دوم از هر دو جلد مقالات مستقل. آن‌گونه که تدین توضیح داده، مقالات نظری هر یک در مورد نسبت حوزه‌ای با تئاتر در سطح نظری است (فلسفه و تئاتر، جامعه‌شناسی و تئاتر، روان‌کاوی و تئاتر و...) و مقالات کاربردی در مورد نسبت همین حوزه‌ها با تئاتر در سطح کاربردی. منظور از مقالات مستقل در این کتاب، آن دسته از مقالات حوزه مطالعات تئاتراند که در چارچوب طراحی‌شده برای مقالات نظری و کاربردی نمی‌گنجند و درنتیجه در بخشی جداگانه قرار گرفته‌اند.

عناوین بخشی از مقالات جلد اول این مجموعه عبارتند از: «تئاتر: فلسفه، نظریه و نقد» نوئل کرول و سالی بانس با ترجمه علی معظمی، «جامعه‌شناسی درام مدرن» جورج لوکاچ با ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی، «روان‌کاوی و هنر دراماتیک» اریک جی.نوبتزل با ترجمه جواد مومنی، «شخصیت‌های روان‌رنجور در صحنه تئاتر» زیگموند فروید با ترجمه صالح نجفی، «وضعیت تئاترپژوهی کنونی» پاتریس پاوی با ترجمه علی تدین، «روایت و درام» مونیکا فلودرنیک با ترجمه مهدی امیرخانلو، «میراث کلاسیک تئاتر پست‌مدرن» پاتریس پاوی با ترجمه فرهاد فروغی، «آینده‌های فمینیستی، و امکان‌های ما؟» الین استون و جری هریس با ترجمه علی تدین و مریم تدین، «نظریه نوین تئاتر: در انتظار فوکو» جرالد رابکین با ترجمه محمد نبوی، «تئاتر و سیاست در قرن بیستم» ریچارد درین با ترجمه یونس سادات‌فخر، «مدرنیسم و اجرای تئاتری» کیرستن شپرد- با ترجمه نیوشا صدر، «بکت سیاسی؟» تری ایگلتون با ترجمه عبدالله کوثری، «آیا تئاتری بر مبنای فرضیه کمونیست وجود دارد» اولیویه نوو با ترجمه مریم عباس‌بیگی و فرزانه معمار و «تراژدی و امید» تری ایگلتون با ترجمه محمدرضا شادور. عناوین بخشی از مقالات جلد دوم این مجموعه هم عبارتند از: «هستی بدون زمان: درباره در انتظار گودوی بکت» گونتر آندرس با ترجمه مهدی پارسا، «هارولد پینتر و چندپارگی آگاهی طبقه کارگر» لئونارد استون با ترجمه یونس سادات‌فخر، «تحلیل ریچارد سوم از منظر لکان» آسلینگ هرنز با ترجمه صالح نجفی، «دلوز و بکت» توماس کوزینو با ترجمه لیلا کوچک‌منش، «نشانه‌شناسی تئاتر بکت» خالد بسبس با ترجمه مهرناز شیرازی‌عدل، «تجدید دیدار با شکسپیر و بکت» مارگریت تسی با ترجمه فرزاد جابرالانصار، «بکت و تصویر صحنه: به سوی بوطیقای اجرای پست‌مدرن» نیل مورفی با ترجمه علی‌اکبر علیزاد، «بازنمایی افیلیا: زنان، جنون، و مسئولیت‌های نقد فمینیستی» الین شووالتر با ترجمه فرزانه طاهری، «برنامه‌ای برای تئاتر کودکان پرولتاریایی» والتر بنیامین با ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی.

تدین در بخشی دیگر از مقاله‌اش، به این نکته اشاره کرده که در این مجموعه تلاش شده تا از منابع دست‌اول و معتبر استفاده شود. یکی از ویژگی‌های این کتاب این است که در آن از برخی از مهم‌ترین چهره‌های حوزه مطالعات تئاتر حال‌حاضر جهان مقالاتی به فارسی ترجمه شده است، چهره‌هایی نظیر پاتریس پاوی، کریستن شفرد، ماروین کارلسون، الین شووالتر، الین استون، آسلینگ هرنز، مارگریت تسی و... با توجه به طیف موضوعی گسترده مقالات این کتاب، می‌توان گفت که این مجموعه به حوزه‌های تئاتر، فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌کاوی و روان‌شناسی، مطالعات زنان، نظریه فرهنگی، مطالعات فرهنگی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، پدیدارشناسی، واسازی، مطالعات پسااستعماری و ... مربوط است.

**بوطیقای صحنه/ مقالاتی در مطالعات تئاتر/ گردآورنده و ویراستار علی تدین/ نشر آگاه**