تحول ادبیات نمایشی فرانسه در سال‌های اخیر

نسرین خطاط، استاد بازنشسته دانشگاه شهید بهشتی
nkhattate@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷

ادبیات نمایشی فرانسه در دهه‌های اخیر دستخوش تحولات بنیادینی شده است که آن را از الگوهای رایج و حتی مدرن تئاتر متمایز می‌سازد. این تحولات بیش از هر چیز در ساختار متن، نقش روایت، جایگاه مونولوگ و نسبت متن با اجرا نمود یافته‌اند. مقالهٔ حاضر در بخش اول با رویکردی تحلیلی–توصیفی می‌کوشد ویژگی‌های تئاتر نوظهور فرانسه را بررسی کند و تفاوت‌های آن را به لحاظ مضمونی آشکار سازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در این گونهٔ نوین، زبان جایگزین کنش، و مونولوگ جایگزین دیالوگ شده و تئاتر به سوی قلمرویی سوق یافته است که مرزهای مشترکی با رمان دارد. از سوی دیگر، این پدیدهٔ جدید از گفته‌پردازی فاصله گرفته و به سمت پرده‌برداری از حقایق تلخ و مصائب جوامع امروزی حرکت کرده است و در نهایت زیبایی‌شناسی نوینی از آن زاده شده که قابل تأمل است. به منظور آنکه این نوآوری برای مخاطب ملموس واقع گردد، در بخش دوم این مقاله به بررسی نمونه‌هایی از آثار نویســـندگان مطرح در این حوزه مانند وجدی معوض، ماری اندیای، گزاویه دورانژه و امثال آن‌ها می‌پردازیم. دغدغهٔ اصلی خالقین این آثار روایت درد و رنج انسان معاصر و بیان بی‌پردهٔ مضامینی همچون پیامدهای مهاجرت، بحران هویت، فقر و فرودستی، برده‌داری مدرن و معضلات ناشی از دوگانگی فرهنگی است.

واژگان کلیدی
تئاتر نوظهور، مونولوگ، کلام‌محوری، وجدی معوض، ماری اندیای، گزاویه دورانژه، ژان–پل آلگر.

مقدمه

در میان ژانرهای ادبی، ادبیات نمایشی همواره نسبت به تحولات اجتماعی، فلسفی و زیبایی‌شناختی حساس‌تر بوده است. تئاتر فرانسه که همواره یکی از جریان‌سازترین سنت‌های نمایشی اروپا بوده، به‌ویژه از اواخر قرن بیستم تا امروز، نمونهٔ برجسته‌ای از این پویایی است. در این دوره، نمایشنامه‌نویسی از الگوهای کلاسیک مبتنی بر پیرنگ، شخصیت‌پردازی و کنش نمایشی فاصله گرفته و به سوی ساختارهایی نوین و زبان‌محور حرکت کرده است. این پدیدهٔ نوظهور حتی از مدرنیسم بکت[1] و یونسکو[2] فراتر می‌رود؛ برخی آن را میراث پسامدرن خوانده‌اند و برخی پسادراماتیک یا نودراماتیک. اما هیچ‌کدام از این عناوین بیانگر غنای این آثار نیست.

پرسش اصلی این مقاله آن است که ویژگی‌های این پدیدهٔ نوین در ادبیات نمایشی فرانسه چیست و ماحصل این دگرگونی‌ها چه بوده است؟

ادبیات نمایشی معاصر فرانسه قلمرویی وسیع و متکثر را در بر می‌گیرد و آن‌چنان گسترده و متنوع است که دریایی بیکران را می‌ماند که شاید در آینده و با گذشت زمان بهتر بتوان به عمق آن پی برد. لازم به ذکر است که این نوع نمایشنامه پدیده‌ای‌ست جدید که در کشور ما به‌تازگی مورد توجه قرار گرفته است و تعدادی از آن‌ها ترجمه و منتشر شده‌اند. مقالهٔ حاضر از میان این تنوع و گستردگی تنها به معرفی و بررسی بخشی از آن می‌پردازد که مضامینی برخاسته از دردهای جامعهٔ امروز را برجسته می‌کند و به همین جهت از شانس دریافت فراگیرتری بهره‌مند می‌شود. ویژگی‌های مشترکی میان این آثار وجود دارد مانند شیوهٔ روایت، کلام‌محوری، شیوهٔ دریافت متن و نقش مخاطب که در بخش اول این مقاله به شرح آن‌ها می‌پردازیم و سپس در بخش دوم نمونه‌هایی از این نمایشنامه‌ها، شامل آثاری از وجدی معوض[3]، ماری اندیای[4]، گزاویه دورانژه[5] و ژان-پل آلگر[6]، را بررسی می‌نماییم.

1. Beckett
2. Ionesco

بخش اول: شرح ویژگی‌ها

۱. شاخصه‌های تئاتر نوظهور فرانسه

۱،۱. شیوهٔ روایت

در بیان ویژگی‌های تئاتر نوین فرانسه، در درجهٔ اول می‌توان از شیوهٔ روایت سخن گفت که غالباً از روایت خطی فاصله می‌گیرد و در واقع می‌توان گفت که داستان‌پردازی و روایت جای خود را به یک وضعیت و موقعیت می‌دهد که همواره میان زمان حال و گذشته و آینده در نوسان است. در غالب این آثار، نویسنده قصه‌گو نیست، البته قصه‌ای دارد که بگوید اما نه آن قصه‌های متعارف همیشگی. طرح داستان تنها بهانه‌ای

3. Wajdi Mouawad
4. Marie Ndiaye
5. Xavier Durringer
۶. Jean-Paul Alègre

است برای مطرح ساختن رنج‌های جوامع امروزی که انسان معاصر با آن‌ها دست به گریبان است.

۲،۱. کلام‌محوری

دومین ویژگی بارز این نمایشنامه‌ها کلام‌محوری است که می‌توان آن را بازگشتی به سوی متون ادبی تئاتر کلاسیک دانست. زبان به عنصر مرکزی تئاتر بدل می‌شود، در واقع همه‌چیز در زبان اتفاق می‌افتد. زبان نه وسیلهٔ بیان معنا، بلکه خودْ موضوع نمایش است. در این نوع تئاتر، دیالوگ دیگر گفت‌وگویی میان شخصیت‌ها نیست، بلکه اغلب جای خود را به مونولوگ‌هایی ممتد یا جریان سیال کلام می‌دهد که گاه حتی مخاطب مشخصی ندارد. می‌توان گفت پس از سال‌ها که کلام ادبی از صحنهٔ تئاتر کوچ کرده بود، اینک به صحنه بازگشته و بندهای ادبی طولانی و مونولوگ‌های نفس‌گیر در دل صفحاتی فشرده از حروف و کلمات به نحوی جای گرفته است که گویی هوا در آن جریان ندارد، برخلاف متون متداول نمایشی که در آن دیالوگ‌ها متن را هوازی می‌کنند! به عبارت دیگر، دیالوگ در یک متن ادبی انسجام درهم‌تنیدهٔ مونولوگ را مختل می‌کند یا موجب گسست آن می‌شود. برخی گفته‌اند که تئاتر به حرمت نوشتار بازمی‌گردد.

۱-۳. شیوهٔ دریافت متن و نقش مخاطب

یکی دیگر از ویژگی‌های اساسی این گونهٔ ادبی این است که به‌طور محسوسی بین رمان و نمایشنامه در نوسان است. به‌طوری که گاهی تشخیص این دو از هم دشوار بوده و برای مخاطب پرسش‌برانگیز می‌شود. بسیاری از این متون را می‌توان هم به‌عنوان متن نمایشی و هم به‌عنوان نثر ادبی مستقل خواند. بدیهی است که در این حالت متن از هرگونه عنصر تئاتری مانند دکور، نورپردازی و صحنه‌آرایی عاری می‌شود و فضای صحنه را برای به صحنه آوردن زندگی با واقعیت‌های تلخ آن به صورت عریان خالی می‌گذارد. این خلأ، امکان تمرکز کامل بر زبان و ذهنیت را فراهم می‌کند و مخاطب را مستقیم با لایه‌های پنهان واقعیت مواجه می‌سازد. حال سؤال این است که آیا بنا بر نظریه‌های دریافت[۷] می‌توان تصور نمود که گاهی نیز این رمان است که به سوی نمایشنامه می‌رود تا از دریافت فراگیرتری بهره‌مند شود. خوانش کتاب که در انزوا محقق گشته و مخاطب آن به صورت انفرادی با اثر مواجه می‌شود، جای خود را به تجمع مخاطبانی می‌دهد که بنا به گفتهٔ وجدی معوض تشکلی است از انسان‌هایی که به اتفاق دچار شوک و هیجان می‌شوند[۸] و این دقیقاً همان حسی است که آنتونن آرتو[۹] در کتاب معروف *تئاتر و*

7. Théories de la réception
8. Une communauté humaine d'ébranlement : « La masterclasse de Wajdi Mouawad », intervieweur : France Culture. 2019/07/30
9. Antonin Artaud

وهمزادش[10] بر آن بود که در مخاطب ایجاد شود. این تئاترِ خاص، قاعدتاً مخاطب خاصی را می‌طلبد که با تماشاگرِ منفعل متفاوت است. او مخاطبی است با تمام حس‌های برانگیخته و بیدار که در کمین معناست و ذهنش بی‌وقفه درگیر چالش دریافت معنا. در واقع این نوع مخاطب در تولید معنا با خالق اثر شریک می‌شود و در هر حال با مخاطب عادی متفاوت است چون مورد خطاب قرار می‌گیرد و با تلنگری بر ناخودآگاهش بیدار می‌شود. نوشتار و هجوم بی‌وقفهٔ گفتار، چونان آوار، بی‌امان بر سر تماشاگر فرومی‌ریزد و گیرنده‌های حسی او را هوشیار می‌کند. نه تنها حس شنوایی بلکه تمامی حس‌ها در کمین این گفتار پرده‌در بسیج می‌شوند. گفتاری که رحم نمی‌کند و مدام بر زبان جاری است.

۲. ماحصل این دگرگونی

۲-۱ زیبایی‌شناسی

برخلاف باور عموم زیبایی‌شناسی همیشه از دل زیبایی‌ها زاده نمی‌شود و گاه ریشه در رنج‌ها و دردهایی دارد که هنر بستری است برای فرونشاندن آن‌ها. مثال‌هایی که در بخش دوم این مقاله از خلال آثار نمایشی بررسی خواهیم کرد شاهدی خواهند بود بر این امر.

۲-۲ نوشتار درمان‌محور

با توجه به آنچه گفته شد شاید بتوان نوعی کارکرد درمانی برای این گونهٔ نوشتار متصور شد. هدف از این شیوه، نه روایت داستان، بلکه ایجاد نوعی عقده‌گشایی روانی است. از همین رو، در نظر برخی، شاید این نوع نوشتار نوعی «نوشتار درمان‌محور» یا «تراپی زبانی» تلقی شود که در آن زبان کارکردی پالایشی می‌یابد. در اینجا تئاتر نه تنها مکانی برای بازآفرینی جهان بیرونی است، بلکه همچنین فضایی است برای کاوش در زبان، ذهن و بحران‌های وجودی انسان معاصر.

ب) بخش دوم: نمونه‌ها

پس از شرح شاخصه‌های این گونهٔ ادبی ضرورت ایجاب می‌کند که برخی از نمونه‌های آثار نمایشی، مورد بررسی قرار گیرند. اینک به ترتیب به ذکر نمونه‌هایی از آثار نویسندگانی می‌پردازیم که در مقدمه به آن‌ها اشاره شد.

۱. وجدی معوض

یکی از چهره‌های بارز این جنبش وجدی معوض، نویسندهٔ فرانسوی لبنانی‌تبار است که علاوه بر ویژگی‌های ذکرشده، عنصر جدیدی آثار او را غنا می‌بخشد که آن حضور اسطوره است. این عنصر گاه به صورت زنده در آثار وجدی معوض

10 . *Le théâtre et son double*

حضور داشته و نقشی بر عهده می‌گیرد و گاه در لفافه و در پس پردهٔ نمایشنامه مفهوم خاصی را القا کرده و از این رهگذر دنیای مدرن را به دنیای اسطوره‌ای گره می‌زند. به‌طورکلی در تمام آثار این نویسنده ردپایی از تراژدی‌های مهم تاریخی در بافت داستان وجود دارد.

در واقع به‌روزرسانی اسطوره و رویارویی بی‌سابقهٔ دو دنیای کاملاً متفاوت، از ابتکارات قابل تأمل این نویسنده به شمار می‌رود. در همین راستا، از میان آثاری که اسطوره در آن‌ها حضور دارد، دو اثر را بررسی می‌کنیم: *اشک‌های اویدیپوس*[11] (۲۰۱۶) و *التهاب فعل زیستن*[12] (۲۰۱۸). و پس از آن به بررسی یکی دیگر از آثار وجدی معوض با عنوان *خواهران*[13] (۲۰۱۵) می‌پردازیم که اهمیت آن نه به دلیل حضور اسطوره، بلکه به‌دلیل مضامینی است که مطرح می‌کند.

اشک‌های اویدیپوس

– شرح اثر

اویدیپوس[14]، رانده و مانده و از عرش به فرش آمده، رهسپار سفری بی‌پایان می‌شود؛ سفری در مکان و زمان که اویدیپوس و دختر وفادارش آنتیگونه[15] را به آستانهٔ شهر آتن در قرن بیست‌ویکم می‌رساند. آتن درگیر رکودی فاجعه‌بار است و غرق در خون و اشک و آتش. اویدیپوس که پیشتر با حل معمای حل‌ناپذیری مردم شهرش را نجات داده، این بار نیز تلاش می‌کند تا گره از کار هموطنان گرفتارش بگشاید.

وجدی معوض که خود در کودکی در اثر جنگی خانمان‌سوز آواره شده، در این نمایشنامه تراژدی سوفوکل را دستمایه قرار داده تا داستان جنگ و تبعید و آوارگی را به روی صحنه بیاورد. این داستان از عهد باستان تا به حال همین بوده، اما آدمی به امید زنده است و نوع‌دوستی و همبستگی: «قدرت خردکنندهٔ هر توانایی است/ تنها راه پایداری دوستی است/ دوستی! دوستی!»

– مونولوگ

«مرا به خانه‌ام بازنگردان. برعکس. در همین مکان که جان می‌دهم، در این تئاتر، این پناهگاه انسان‌ها برای انسان‌ها که در آن کلام محبوب سنگ‌هاست، به خاکم بسپارید. تئاتر آرامگاه من خواهد بود. خواستهٔ خدایان این است. این آرامگاه را به کسی نشان ندهید. نه جایش را آشکار کنید و نه آشکار کنید کجا نهان شده. حفره‌ای در زمین بکنید و بدنم را زیر این سنگ ها دفن کنید. رویم را بپوشانید و پیش از برآمدن روز بروید. و تو،

11. *Les Larmes d'Oedipe*
12. *Inflamation du verbe vivre .*
13. *Sœurs*
14. Œdipe
15. Antigone

ای غریبه، این را بدان: آپولون به من قول داده سرزمینی را که میزبان آرامگاه من بشود تا ابد در امان نگاه دارد از گزند ویرانی‌هایی که فرزندان زمین ممکن است بر آن تحمیل کنند. این موهبت را به آتن بزرگ پیشکش می‌کنم که یقین دارد در این شب خدایان از او روی گردانده‌اند. پس به مردم سرزمینت بگو که خدایان چقدر به آن‌ها باور دارند و رواست اگر بر ضد بی‌عدالتی تنگ‌نظر به پا خیزند، به‌ویژه هنگامی که این بی‌عدالتی مزین است به لباس عدالت و قانون و مقررات و پول و قدرت. پس قدرت صدایشان را به گوش‌ها برسانند و آن را با ندای همتایانشان، یا با ندای دیگران، غریبه‌ها و تبعیدی‌هایی پیوند زنند که از خاک خود می‌گریزند تا اینجا راه نجاتی بیابند. بکنند چنین کاری و آنگاه از شهری به شهر دیگر، از سرزمینی به سرزمین دیگر و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر، فریاد بلند این جوانان که برادریشان چون ندایی قدرتمند برای آزادی طنین خواهد انداخت شنیده خواهد شد.»(معوض، ۱۳۹۸: ۶۲-۶۱).

زیبایی و معنای عمیق این آخرین مونولوگ اویدیپوس که پایان‌بخش کتاب نیز هست، از دو منظر شایان توجه است؛ اول آنکه در سیر تحولی خود از مراحل مختلف عبور می‌کند و از احساس گناه، رنج و بیم و هراس رفته‌رفته به بخشش، پذیرش و آرامش می‌رسد و از سوی دیگر، این آرامش را در فضای تئاتر می‌یابد که مکانی است چونان پناهگاهی برای انسان‌ها، سخن نغزی که از تئاتر مکانی می‌سازد به مثابه مأمنی برای آرام گرفتن آلام بشری.

التهاب فعل زیستن

- شرح اثر

التهاب فعل زیستن روایت یک جست‌وجوی هنری است که در سرزمین رنج بشری گم می‌شود[۱۶]. داستان از جایی آغاز می‌گردد که روبر دورو[۱۷]، مترجم و اندیشمند فرانسوی، در میانهٔ پروژه‌ای بزرگ و ناتمام - ترجمه و بازخوانی هفت تراژدی سوفوکل[۱۸] با عنوان *آخرین روز زندگی او*[۱۹] - چشم از جهان می‌بندد. دو نمایشنامه از این مجموعه، *ادیپ در کلونوس*[۲۰] و *فیلوکتت*[۲۱]، همچون دو یتیم بی‌پناه بر جای می‌مانند.

در این گیرودار، وحید[۲۲] - که در قامت یک نمایشنامه‌نویس و کارگردان در دل نمایش حاضر است- مأموریتی از سوی گروه هنری خود دریافت می‌کند: او باید برود و فیلوکتت

۱۶. این کتاب توسط رضا داودی در دست ترجمه است و در نشر قطره منتشر خواهد شد.
17. Robert Davreu
18. Sophocle
19. *Le dernier jour de sa vie*
20. *Œdipe à Colonne*
21. *Philoctète*
22. Wahid

را پیدا کند. اما این جست‌وجو، دو چهره دارد: یافتن فیلوکتتِ اسطوره‌ای، آن قهرمان زخم‌خورده‌ای که ده سال در جزیره‌ای متروک رها شده است؛ و یافتن معنای نمایش *فیلوکتت* در جهان امروز. او راهی یونان می‌شود.

سفر او سفری است رمزآموز، آمیزه‌ای از تصویر و صحنه، مستند و نمایش، واقعیت و خیال. او میان ویرانه‌های باستانی و بحران‌های مدرن یونان امروز پرسه می‌زند و به‌تدریج درمی‌یابد که فیلوکتت تنها یک شخصیت کهن نیست. فیلوکتت خود یونان است، زادگاه دموکراسی که امروز به نظر فراموش شده می‌آید. فیلوکتت شعر و هنری است که به حاشیه رانده شده است. و از همه تکان‌دهنده‌تر، فیلوکتت چهرهٔ کودکان و نوجوانان رهاشده، زخم‌خورده و رانده‌شدهٔ جامعهٔ امروز است. در این مسیر، یک شیء نمادین خودنمایی می‌کند: یک مداد درون یک جعبه، گویی میراث ناتمامی که باید به دست کسی سپرده شود تا دوباره بنویسد، روایت کند و زنده نگه دارد.

اوج این سفر، فرود وحید به جهان زیرین رنج معاصر است – به دیدار کودکانی که آینده‌شان تباه شده، به ملاقات جوانانی که از درد رهاشدگی، خود را از پای درآورده‌اند. در این برهوت انسانی، مأموریت نخستین او – که فقط یک پروژهٔ هنری بود – دگرگون می‌شود و به یک تکلیف اخلاقی سنگین بدل می‌گردد. او اینک در تقابلی بنیادین قرار گرفته است: تقلید از اولیس[۲۳]، قهرمانی زیرک و فریبکار که برای رسیدن به هدف از دروغ و نیرنگ بهره می‌گیرد؛ یا پیروی از نئوپتولموس[۲۴]، جوانی که شرافت و وفاداری به حقیقت را حتی بر پیروزی ترجیح می‌دهد.

در پایان، وحید راه نئوپتولموس را برمی‌گزیند. او تصمیم می‌گیرد سخن را نه به‌عنوان ابزاری برای دستکاری، که به‌عنوان پیمانی برای شهادت دادن به کار گیرد. نمایش با این پیام به پایان می‌رسد که هنرمند، در جهانی آکنده از رهاشدگی، مسئولیت دارد تا روایتگر درد آنانی باشد که صدایشان خاموش شده است. *التهاب فعل زیستن*، در نهایت، بیش از یک نمایشنامه دربارهٔ یک تراژدی یونانی است؛ وصیت‌نامهٔ هنری‌ست آغشته به آتش اشک، که هنر متعهد را به مثابه آخرین سنگر پاسداری از انسانیت و حقیقت‌می‌ستاید.

– مونولوگ

«این حقیقت خواهر همزاد انسان‌هاست، با انسان‌ها همزمان زاده شده، حقیقتی فراموش‌شده که می‌خواهد انسان وقتی رویا می‌پردازد، خدا، و وقتی فکر می‌کند، سائل باشد. منی که تمامی زندگی خود را وقف تلاش برای اطاعت از این قانون قدیمی

23. Ulysse
24. Néoptolème

کردم، در کل اشتباه کردم و در میانهٔ راه گم گشتم. با گمان یکی بودن با رویا، بدون اینکه بدانم که کلمات مانند تیغِ صورت برنده هستند، تصمیم خود را در انتخاب آن‌ها گرفتم. با گمان یکی بودن با رویا، در نظاره به صورت‌ها، در شهوت بدن‌ها، در عطر شب‌های ظلمانی گم گشتم. در برابر ضیافت طبیعت مست شدم، در خوانش شعرهای پرتلاطم غرق شدم. بر نور روز طغیان کردم تا نوری را بپرستم که گمان می‌کردم منبع آن هستم، در آتش هوس‌ها گم گشتم، با طناب طغیان‌هایم خود را به دار آویختم. زندگی‌ام سُر خورد، به مثال ابرهایی که بر فراز دشت می‌سُرند، جایی که حیوانات وحشی می‌چرند، گورخرِ آرام توسط حیوانی وحشی با یال ضخیم دریده می‌شود. ابرهایی که می‌سُرند برای آن‌ها چه اهمیتی دارند؟ نتوانستم ببارم. کسی جز من مقصر شکستم در زندگی نیست. وقتی به گم‌گشتگی خود آگاه شدم، دیگر دیر بود. عمر کوتاهی که برایم باقی مانده بود صرف فرو رفتن بیشتر در تار و پود خشم‌ها شد. تا وقتی که از آن بمیرم. بنابراین، درست به لطف این مرگ وحشتناک بود که راهی که آنقدر در جست‌وجوی آن بودم بر من آشکار شد، راهی مملو از نوری که به من دوباره میل به زیستن را بخشید. این چیز ساده که سگ از آن با من صحبت کرد، به‌خوبی موفق به یافتن آن شدم. علی‌رغم همه چیز، دوستانم، دیگر نمی‌دانم آیا برایم ممکن است تا مسافرت بازگشت را بیاغازم با اینکه مجاز هستم تا انتخاب کنم یا اینجا بمانم یا به ساحل زندگی بازگردم. می‌لرزم از این فکر که به محض بیدار شدن، روشنای راه به صورت یک هذیان و توهم به نظرم برسد، و اینکه یک بار دیگر با خودم مواجه شوم. آیا گمان اینکه انسانی بتواند تغییر کند، توهمی بیش نیست؟ خانه‌ای که ترک شده شبیه به گذشته نیست؟ هیچ‌کس از گذشته‌اش دوباره عبور نمی‌کند و هرگز ماری را ندیده‌ایم که پوستی را که ترک کرده دوباره بپوشد. او در خانه‌اش را می‌گشاید و می‌گوید: مدت‌ها رفته بودم، اما حال باز گشته‌ام. آیا چنین چیزی حقیقتاً وجود دارد؟ پس روایت کردن. برای درک شهودهایی که در ما هستند مانند پیشگویی‌هایی که باید تعریفشان کرد تا معنای آن‌ها را کشف کنیم. برای بار آخر قبل از بازگشت به زمین مبارزات روایت کنیم تا تردید و لکنت را ریشه‌کن کنیم. شما جمعیت بزرگ مردگان گرد هم می‌آیید، و با روایت کردن در لحظه‌ای که چشمانم را برای بازیابی نور زندگی دوباره خواهم گشود، نیرو و شجاعت می‌یابم. تمامی این‌ها چگونه شروع شدند؟ اگر درست به خاطر بیاورم، همه‌چیز

با یک در شروع شد. یک روز صبح، در نیمهٔ دههٔ دوم قرن بیستم، در هوایی نامساعد و درگیر عذابی که نامی نداشت، مردی که وحید صدایش می‌کنند، از خانه‌اش خارج شد و در را پشت سرش بست.» (Mouawad 2016 : 13-14) .

خواهران

- شرح اثر

تاریخ، حافظه، تبعید و جلای وطن، خانواده‌های از دست‌رفته و گاه بازیافته، مرگ، رنج، جست‌وجوی ریشه‌ها و ... از جمله مضامینی‌اند که در تمامی آثار وجدی معوض به چشم می‌خورند. یکی از مؤثرترین این مضامین مهاجرت و پیامدهای آن مانند بحران‌های ناشی از دوگانگی فرهنگی است که در نمایشنامهٔ *خواهران* به‌خوبی متجلی می‌شود. خواهران روایتی است از دو زن که از تبعید و رویاهای خفه‌شدهٔ درونی‌شان سخن می‌گویند. زن‌هایی که یکی در شرق زاده شده و دیگری در غرب؛ اما علی‌رغم دوری سرزمین و فرهنگشان با هم خواهر می‌شوند، چرا که هیچ‌یک از آن‌ها هراسی از بادهای مخالف ندارند. بادهای سهمگینی که سد راه تلاش شجاعانهٔ آن‌ها شده‌اند، چه در مونترال بوزند و چه در بیروت. آن‌ها تسلیم نمی‌شوند، می‌جنگند، مقاومت می‌کنند و به‌زعم نویسنده، تاریخ را می‌سازند.

وجدی معوض در این روایت استعارهٔ زیبا و پرمعنایی را به کار می‌برد: این زنان همان‌طور که چروک لباس‌ها را با اتو صاف می‌کنند، امیدوارانه چروک‌های تاریخ را نیز هموار می‌سازند. «حتی اگر این امید امیدی سیزیفی و عبث باشد، چرا که این چروک‌ها را باید فردا دوباره از نو اتو کشید.»

- مونولوگ

در بخشی از کتاب یکی از این دو زن به نام ژنویه برژرون[۲۵] که کانادایی است در شرایط خاص دچار غلیان احساسات می‌شود و در قالب مونولوگ رنج کودکی مادرش را بیان می‌کند که به مدرسهٔ انگلیسی می‌رفت و از تکلم به زبان مادری محروم بود و بالاجبار به زبانی تکلم می‌کرد که با آن بیگانه بود.

«ژنویه برژرون: و من الان در اینجا داخل این تخت، مثل اینکه در درون یک پلک بسته هستم، و به چشمان مادرم فکر می‌کنم و، نمی‌دانم چرا، چشمان او، بسیار بیشتر از چشمان خودم، مرا به گریه وامی‌دارند. گویی چیزی در این داستان مرا به گریه فرامی‌خواند به حال مادرم آنگاه که دختر کوچکی بود و هیچ‌گاه نتوانست برای خودش گریه کند. این دختر کوچک مجبور بود در وسط

25. Geneviève Bergeron

کلاس، در حضـور بازرس فدرال، کلماتی که نمی‌فهمد را با زبانی که نمی‌فهمـد ازبر بخواند و بعـد درحالی‌که می‌لرزد برود بنشیند. Thank you, sir, Very good, little girl ,...Thank you, sir بله... این جمله کوه یخی عظیمی بود از خشمی فروخورده کـه تنها، شاید، قسمت کوچکی از آن شناور و قابل‌رؤیـت بود. باید راهی پیدا می‌شد که این خشم را ذوب می‌کرد، آبش می‌کرد و سران‌جام تمامی رنج یخ‌زده در درونش را به مانند اشک جاری می‌کردThank you sir . و حتی Thank you my lord که به مادرم زبانی دادید که آن را بر روی زبان خودش در دهانش خالکوبی کند. Thank you کـــه حلقومش را که سرشار بود از آواز جدادش بریدید، thank you برای خفت پدرانمان، برای لکنت مادرانمان، Thank youهزار بار برای تحقیر، Thank you که اهالی فرانسوی‌زبان مانیتوبا را به مدارس انگلیسی فرستادید. Thank you به خاطر حلق‌آویز کردن لوئی ریل[۲۶] و بومیان متی[۲۷]. Thank you برای تاریخ فراموش‌شده، Thank you، Thank you هر چه بگویم کم گفته‌ام، Thank you برای سرود ملی God Save the Queen[۲۸] که هر روز صبح در مدرسه خوانده می‌شد و Thank you همچنین به خاطر این فرانسوی‌های بنده‌خدایی که از دره‌های سرسبز لوار[۲۹] آمدند و در اینجا بین گردبادهای مواج، زبان یخ‌زده، زبان قطع‌شده، زبان آویزان در خلأ اسیر شدند. و مخصوصاًThank you Sir که به مادرم باوراندید آسمان رنگ آبی ملوانیش را از دست خواهد داد اگر او به زبان فرانسوی، فرانسوی دستخوش تلاطم‌های باد غرب، کلمات مهرآمیز به دخترش ابراز کند.

How are you today mom? Fine my little sweet girl! I love you mommy, I love you too my heart, my sweet, sweet heart…

امروز، تمام این کلمات، مثل شبح، یخ‌زده هستند، مثل گل‌های پوسیده در آبی که طعم پلاستیک می‌دهد که بر روی تاقچهٔ سالن می‌گذارند: در این بین زبان زیبای مادری که بربادرفته، یک زبان خودمانی و هر روزه که تبدیل به لباس رسمی یکشنبه‌ها شده باشد. این اندوهی‌ست که

۲۶. Louis Riel: پدر بردار شدهٔ مانیتوبا، متولد سال ۱۸۴۴، رهبر سیاسی مردم بومی متی بود. او طی دهه‌های متمادی، به قهرمان مردمی فرانسوی‌زبانان، کاتولیک‌های ملی‌گرا، جنبش حقوق بومیـان و جنبش دانش‌آموزی چپ نو تبدیل شد.

۲۷. Métis: در قرن ۱۹مردم متی که دارای نژاد دورگه مرکب از فرانسویان و ساکنان اولیهٔ کانادا بودند، در مرکز و غرب کانادا و حتی در قسمت‌هایی از شرق کانادا جوامعی را تشکیل دادند. در اواخر قـرن ۲۰ مردم متی توسط دولت کانادا به‌عنوان یکی از بومیان کانادا به رسمیت شناخته شدند.

28. خداوند ملکهٔ انگلیس را حفظ کند: سرود ملی کانادا تا اواسط قرن بیستم بوده اما بعد از آن بـه سـرود Ô Canada تغییر کرد. کانادا دارای حکومت پادشاهی مشروطه است. ملکه الیزابت دوم از بریتانیای کبیر ملکهٔ کانادا و رئیس کشور به‌شمار می‌رفت.

29. La Loire

اگرچه از آن من نیست اما تمامی ندارد و طوری به دوشش می‌کشم که انگار متعلق به من بوده... ایرن[۳۰]، خواهرم، که همیشه او را مانند خواهرم می‌دانستم، به من می‌گفت پدربزرگش که در شمال نیپاوا[۳۱] زندگی می‌کرده به او آموخته که از بین تمام حیوانات، تمامی حیوانات، تنها گاومیش‌ها برخلاف جهت باد حرکت می‌کنند، و اینکه این نوعی فداکاری برای بازگشت به سرچشمهٔ شوربختی‌ها و لگدمال کردن آن‌ها با تاخت و تازهای خشمگینانه‌شان بوده است. رژهٔ باشکوه گاومیش‌ها. و این خوی گاومیشی بی شباهت نیست به رفتار دختران بزرگ خانواده، دختران ارشد، برای بازگشت، برخلاف جهت باد به سرچشمهٔ اندوه اجداد مادران و پدرانشان. تو هم مانند من، لیلا[۳۲]، انگار همه باهم در سوگ از دست دادن واژه‌ای یتیم شده‌ایم. ایرن مثل خواهر بزرگم بود، او برایم معنای واقعی واژهٔ قلعه، واژهٔ سپر بود. آنقدر کوچک بودم که آمدنش را به خاطر نیاورم ولی سپس آنقدر بزرگ که هرگز رفتنش را فراموش نکنم آن هنگامی که در باز شد و یک بومی آمریکای شمالی، خواهر هم‌خونش، وارد شد و گفت: «خواهر کوچک من اینجا کاری ندارد» و درحالی که دستش را گرفته بود برای همیشه رفتند. لیلا، من هم اینجا کاری ندارم، اما، به راستی، الان، درست همین امروز، دوست دارم که این در باز شود و یک‌هو یک خواهر بزرگتر بیاید دنبالم و به من بگوید: «تو اینجا کاری نداری.» (معوض، ۱۴۰۳: ۸۹-۸۷).

30. Irène
۳۱. Neepawa
32. Layla

۲. ماری اندیای

ماری اندیای، نویسندهٔ سنگالی‌تبار، یکی دیگر از چهره‌های برجسته‌ای است که هم در حوزهٔ رمان و هم نمایشنامه موفقیت‌های چشمگیری کسب کرده و جوایز متعددی را از آنِ خود کرده است. از این نویسنده دو نمونه، *هیلدا*[۳۳] و *معلم ادبیات فرانسه*[۳۴]، ارائه خواهیم داد که هر یک در نوع خود از نظر ارزش ادبی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بی‌نظیرند.

هیلدا

- شرح اثر

هیلدا حکایت تناقضات دنیای امروز است که در زیر نقاب آزادی و مساوات به خلق پدیدهٔ تلخی چون برده‌داری مدرن منتهی می‌شود.

33. *Hilda*
34. Royan : La professeure de français

خانم لومرشان[۳۵]، زنی از طبقهٔ مرفه و به‌ظاهر خیرخواه ، قصد دارد برای رسیدگی به امور خانه و سه فرزند خردسالش خدمتکاری استخدام کند. او یقین دارد تنها هیلدا شایستهٔ چنین جایگاه و مسئولیتی ست. بنابراین خود را سزاوار می‌بیند که به‌منظور تربیت و ارتقاء ظاهر و رفتار هیلدا کنترل تمام امور زندگی او را به دست گیرد. حکایتی پر تکرار که پیچیده نیست، اما نوآوری آن در سبک روایت و در قالب مونولوگ انحصارطلبانه خانم لومرشان قابل توجه است، گفتمانی بی‌وقفه که مانند سیلابی بی‌امان بر تمامی صفحات کتاب جاریست و خواننده را در التهاب و انتظار سرانجام این ماجرا قرار می‌دهد. سبک نویسنده با جملات دوپهلو و تعدد معنایی که از آن ناشی می‌شود با مهارت تمام در گفتار بی‌وقفهٔ مونولوگ‌ها گنجانده شده و بر جذابیت موضوع می‌افزاید. نیش و نوش آنچنان در هم تنیده شده که شنونده را گیج می‌کند. تحقیری بی‌وقفه در قالب شیرین‌زبانی ، تکبر در قالب خیرخواهی، گفتمان متناقضی را می‌آفریند که به طور مستمر در طول روایت از ابتدا تا انتها در ذهن مخاطب چالشی برمی‌انگیزد که از منظر شگرد ادبی بسیار موفق و بی‌نظیر است. اقبال هیلدا در میان سایر آثار نویسنده، علاوه بر طرح یک مضمون بسیار جدید و جذاب، بی‌شک مدیون این بازی‌های کلامی است. نمونه‌های زیر به‌خوبی نشانگر شیوه‌های زیرکانهٔ برده‌داری مدرن می‌باشند که سرانجام به تخریب شخصیت و فروپاشی سرنوشت یک خانوادهٔ فرودست می‌انجامد.

35. Mme Lemarchand

-مونولوگ

«خانم لومرشان- هیلدا قرص ضدبارداری مصرف می‌کند؟ فرانک[۳۶]، چرا شما چیزی نمی‌گویید؟ آقای میر؟[۳۷]

فرانک- بله؟

خانم لومرشان- خب؟

فرانک- خب؟

خانم لومرشان- حالا می‌بینیم، فرانک. هیلدا خودش به من خواهد گفت. بالأخره شما مردی بیش نیستید. حالا می‌بینیم. هیلدا برای من حرف خواهد زد. هیلدا حرف‌های خصوصی‌اش را با من در میان خواهد گذاشت و من در این باره به او توصیه‌های لازم را خواهم کرد. برای یک زوج دو فرزند کافی‌ست. فرانک، می‌دانید فرزندان چقدر می‌توانند مایهٔ زحمت باشند؟ وقتی همیشه هشتت گرو نه باشد و جایت تنگ، بدهی‌ها بالا می‌رود و خستگی فشار می‌آورد؟ شما ماهانه سه

36. Franck

37. Meyer

هزار فرانک بابت اجاره پرداخت می‌کنید، اینطور نیست؟ این خیلی سنگین است. هفت هزار تا از الواربُری درمی‌آورید. فرزندان مدام توان و نشاط جوانی شما را تحلیل می‌برند، فرانک، شما به طرز عجیبی از پاسخ به سؤالات محترمانه و بی‌غرض من طفره می‌روید. من به شما تذکر می‌دهم؛ از این به بعد هیچ‌وقت حق ندارید با سکوت در مقابل سؤال‌های من موضع بگیرید. فرانک، همین فردا هیلدا را برای من بفرستید. هیلدا. و وقتی از شما سؤالی می‌پرسم همیشه به هر صورتی که مایلید پاسخم را بدهید. آیا تا به حال شده من سؤال شما را بی پاسخ بگذارم؟ در حال حاضر هیلدا را می‌خواهم. من به شما امر می‌کنم با من با نرم‌خویی و مهربانی رفتار کنید، آقای میر» (اندیای، ۱۴۰۲: ۲۳).

«خانم لومرشان- اما خب من هیلدا را می‌خواهم و این نقطه ضعف من است. بنابراین پنجاه فرانک می‌دهم. اما در عوض، با چنین قیمتی فرانک، بی برو برگشت هیلدا را خواهم داشت. خواهش می‌کنم هر دوی شما این مسئله را درک کنید. این عین عدالت است که زن خدمتکار در مقابل ساعتی پنجاه فرانک، حق هیچ‌گونه اعتراضی نداشته باشد. زنان خدمتکار من هیچ‌گاه شکایت نمی‌کنند، فرانک. اصلاً از چه چیزی و پیش چه کسی شکایت کنند؟ من آدم ملایمی هستم. خدمتکارانم را دوست دارم. تا جایی که امکانش باشد فرانک، من چهرهٔ آن‌ها را به شیوهٔ بهتری تغییر می‌دهم تا در حد چهرهٔ خودم باشد، چهرهٔ خدمتکارانم فرانک، برسد به چهرهٔ صاحبکارشان که قهراً من هستم. شمایل آن‌ها به بالندگی شمایل من است و اندرزهایم خیرخواهانه. به همین دلیل دلم می‌خواهد آن‌ها همچون بازتابی از رخسار من، زیبا باشند. فرانک، آیا هیلدا آن‌طور که به من اطمینان داده‌اند واقعاً زیباست؟

فرانک-این موضوع احتمالاً هیلدا را معذب می‌کند.

خانم لومرشان- وقتی سؤال من باعث نگرانی او می‌شود پس یعنی زیباست. این موضوع را هم به درستی درک کند که هیلدا کاملاً تحت اختیار من خواهد بود. بنابراین، ساعات اضافه کاری که من دستمزدش را پرداخت می‌کنم و یا اندک کار خارج از برنامهٔ یکشنبه‌ها که ما ماهی یکی دو بار برای ناهار مهمان داریم، نباید او را به وحشت بیندازد.» (همان: ۲۹)

و ادامهٔ ماجرا بدین ترتیب پیش می‌رود که کارفرما آن‌چنان مستخدم را تحت تسلط خود در می‌آورد که وی رفته‌رفته از خانواده‌اش منفک شده و تمایلی به دیدار فرزندانش هم ندارد:

«خانم لومرشان – [...] من که به وعدهٔ خودم عمل کردم و اجازه دادم هیلـدا را ببیند. و حتی خودم هیلدا را تا خانه‌اش آوردم. من تمام بعدازظهرم را صرف این کردم که هیلدا را با ماشین به اینجا بیاورم، آخرش هم هیلدا به خانه‌اش پا نگذاشـت. شما به هیچ‌وجه نمی‌توانید مرا سرزنش کنید، فرانک. خداحافظ. آهان راستی، یک چیز دیگر: ما برای سه ماه به پاریس می‌رویم. هیلدا برایتان نامه خواهـد نوشت. شما خواندن بلدید، فرانک؟ نه، ببخشید، من مسخره‌تان کردم، هرچند شما آخرین کسی هستید که دلم می‌خواهد مسخره‌اش کنم. مرا ببخشید. به این خاطر است که شما مرا تحقیر کردید، فرانک، مرا رنجانیـد، و به من توهین کردید، درحالی‌که من با فروتنی تمام و با احساس برابری نزد شما می‌آمدم. ما باید چه کار کنیم که آدم‌هایی از جنس شما ما را دوست داشته باشند؟ انگار که ما هر کاری هم بکنیم باز هم مقصریم. و من، فرانک، من یک زن چپگرا هستم. اگر من نگاهی متکبرانه به شما داشتم آن وقت به من احترام می‌گذاشتید؟ بله فرانک، اگـر من پرافاده و متکبر بودم، آن وقت پاهایم را هم می‌لیسیدید. آدم‌هایی از قماش شما در مقابل کسی که از موضع قدرت با شما بدرفتاری می‌کند، سر تعظیم فرود می‌آورند. من خیلی شجاع و خیلی صمیمی و خودمانی هستم. در هر صورت، ما می‌رویم. ما برای مدت سه ماه به پاریس می‌رویم. هیلدا از موزه‌ها دیدن خواهد کرد. هیلدا بعـد از تمام شدن کارش، به سینما می‌رود و تفریح می‌کند [...]» (همان: ۷۵)

و کار بدانجا می‌کشد که هیلدا کارآیی خود را از دست می‌دهد و کارفرما در صدد بر می‌آید که او را به شوهرش پیشکش کند:

«شما و هیلدا دیگر به من بدهکار نیستید، فرانک. از این به بعد هم خلاف میل شما دست به ترکیب هیلدا نمی‌زنم. فرانک، من به شما اجازه می‌دهم از هیلدا استفاده کنید، هر چقدر هم کـه برایم گران تمام شود. شما دوباره می‌توانید از هیلدا همان چیزی را که می‌خواهید بسازید و من به باقیمانده‌اش راضی خواهم بود.» (همان: ۷۸)

و سرانجام پایان ماجرا فرا می‌رسد و در گفت‌وگویی بسیار دلخراش خانم لومرشان به فرانک اعلام می‌کند که دیگر از آن هیلدای سابق نشانی نمانده است و آن‌چنان مسخ شده که گویی حکم مرگ او را به همسرش ابلاغ می‌کند.

«خانم لومرشان-اگر به دیدن مادر پاریس می‌آمدید، من شما را نزد پزشک متخصص می‌بردم. اما شما نیامدید و به نامه‌های من پاسخ ندادید. فرانک،

من در آن نامه‌ها برای شما از هیلدا بسیار نوشتم. انگار هیلدا به محض رفتنش از اینجا از چشم شما افتاد. برایتان از هیلدا می‌گفتم. او دیگـر چندان کار نمی‌کند. دیگر حتی با فرزندانم هم حرف نمی‌زند. و نگاهش، فرانک، بی‌روح و سرگردان است. هیلدا منفعل و دلمرده است. او دیگر حتی سرد و خشک هم نیست، بلکه دیگر اصلاً نیست. او چیزی جز اطاعت و بی‌تفاوتی نیست، و دیگر از آن کاردانی و مهارت خبری نیست. فرانک، من دیگر نمی‌دانم با هیلدا چه کار کنم. روح زندگی از وجودش رخت بر بسته. هیلدا گیج و وارفته است. من به شما گفته بودم، فرانک، یادتان هست، سه ماه پیش به شما گفتم که هیلدا نمرده است. اما حالا هیلدا مرده. فرانک، مرده، واقعاً مرده. دیگر هیلدایی وجود ندارد. حالا شما هنوز او را می‌خواهید؟» (همان: ۸۰)

معلم/ادبیات فرانسه

- شرح اثر

ماجرای این نمایشنامه در فضایی آکنده از هراس و کابوس می‌گذرد. این اثر نوشتاری است هذیان‌گونه و سرشار از پریش‌زبانی، که بیانگر عذاب وجدان شخصیت اصلی است که خود را در مرگ یکی از شاگردانش مقصر می‌داند. این شاگرد، دختر نوجوانی است که به‌دلیل فشارهای روحی دست به خودکشی زده است. تمامی کتاب در قالب مونولوگی طولانی اما با جملاتی گسسته و پاره‌پاره است که بیانگر وسواسی است اضطراب‌آلود از بیم روبه‌رو شدن با والدین این دختر که در سوگ فرزندشان از پا افتاده‌اند. دختر نوجوان مشتاقانه کلاس درس معلم را دنبال می‌کرد اما چون نازیبا بود همواره آماج تمسخر و استهزاء شاگردان دیگر قرار می‌گرفت و انتظار داشت که معلمش او را حمایت کند.

شاید علت بی‌توجهی معلم از اینجا ناشی می‌شد که دخترک، جوانی خود او را به یادش می‌آورد که زندگی حقیرانه‌ای داشت . اما اینک در نظر خودش زنی بود آراسته و معلمی قابل‌احترام که به هیچ‌وجه مایل نبود به هویت اولش برگردد.

این نمایشنامه که در سال ۲۰۲۰ و در بحبوحهٔ همه‌گیری کرونا در انتشارات گالیمار به چاپ رسید، پس از وقفه‌ای که در دوران قرنطینه ایجاد شد، سرانجام در سال ۲۰۲۱ به صحنه رفت و از میان ۲۶۵ اثر نمایشیِ چاپ‌شده در سال ۲۰۲۰، جایزهٔ لیبرری تئاترال[۳۸] را به دست آورد. این اثر به اقتضای موضوع و محتوای خود به سبک ویژه‌ای روایت شده است، تایپوگرافی خاصی دارد، در بسیاری از موارد نقطه‌گذاری حذف شده است و جملات بریده‌بریده به کار رفته‌اند. وجود این ویژگی‌ها ترجمه را با دشواری‌هایی

38. Librairie théâtrale

مواجه کرده است. لازم به ذکر است که نویسنده از این شیوه‌های ساختارشکنانه فضایی پرتنش و وهم‌گونه را به مخاطب منتقل می‌کند.

- مونولوگ

«بله می‌دانم که آنجایید حتی قبل از اینکه بخواهم سایه‌های مچاله‌شدهٔ شما دو تن را در تاریک روشن تشخیص بدهم
که آنجایید منتظر من و مطمئنید که برمی‌گردم و ایـن بار نمی‌توانم از دستتان قسر دربروم این را از بوی تندوتیزی می‌فهمم که به‌رغم شما و بی‌آنکه خودتـان قـادر باشید حسش کنید از دو هیکل آغشته به یأس و لجاجت شما و از اعتقادِ مصرانه‌تان به صحت رسالت این هیکل‌ها پراکنده می‌شود هیکل‌های متراکم به‌هم‌پیوسته‌تان که انگار یکی هستند و به همین دلیل همیشه نسبت به آن‌ها نفرت خیلی سبک خیلی گنگـی حس کرده‌ام می‌دانم که آنجایید کاملاً نزدیک و ساق پاهایم سنگین و کف پاهایم حریص شده‌اند که به سـم‌های کوچکی تبدیل شوند تا مدتی دراز چهارنعل بتازند پاهایم روی پله‌ها سنگینی می‌کنند سوراخ‌های بینی‌ام از هوای متفاوتی که استشمام می‌کنند می‌لرزند دوست می‌داشتم به یک جست فرار کنم تسـلیم تـرس بشـوم و به‌سـوی بوته‌زار یورتمه بروم پوست خیسِ عرق پیشانی یخ‌کرده چشم‌سرگشته
ولی رها و سرانجام آزاد و بدون باری از بایدها برای همیشه دور از بوی گزندهٔ فلاکتتان» (اندیای، ۱۴۰۲ الف: ۱۹).

و سرانجام آن صحنهٔ دلخراش رویارویی با آخرین نفس‌ها و آخرین گفته‌های دخترک که با ابیات شعری پایان می‌یابد که هر دو دوست داشتند:

«آخ پدر و مادر... آن بالا...
دانیِلّا مرا به شدت دلسرد کرد

آخرین آه کوتاه و متأسفش را روی سیمان کف حیاط کشید سیمان کفِ حیاطِ متأسف مثل آه سربسته مثل اینکه بخواهد روی سیمان کف حیاط عذرخواهی کند.

آخ پدر و مادر بیچاره‌ام این بود حرف دانیِلّا دانیِلّا دانیِلّا
بس کن قلب وحشتزدهٔ من آرامشت را دوباره به دست بیاور
همین را گفت، بله: پدرومادر بیچاره‌ام به من نگفت: بیچاره شما بیچاره شما خانم که قبول می‌کنید نالهٔ بیچاره‌ام را بپذیرید حالا که دیگر خیلی دیر شده بیچاره شما خانم که آخرین بو و آخرین مویهٔ مرا فرومی‌دهید» (همان: ۶۳).

«دستم را زیر سرش سُراندم تا برایش بالشتکی نرمتر از موهایش درست کنم این را هم گفت: گمان می‌کنم که ندانسته بر زمین سایهٔ تیره‌بختی افکنده‌ام
آخ پدرومادر که آن بالا انتظار مرا می‌کشید
او بیتی از مارسلینِ دبورد ـ والمور[۳۹] را می‌گفت
آه گمان می‌کنم که ندانسته بر زمین سایهٔ تیره‌بختی افکنده‌ام» (همان: ۶۹).

۳. گزاویه دورانژه

گزاویه دورانژه، کارگردان تئاتر و سینما، و فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی، از چهره‌های تأثیرگذار و پرکار تئاتر معاصر فرانسه محسوب می‌شود که آثارش اغلب با رویکردی واقع‌گرایانه، طنز تلخ و نگاهی اجتماعی به زندگی طبقات محروم و حاشیه‌نشین شهرها می‌پردازد. وی از زبان روزمره، گاه عامیانه و گویش حاشیهٔ شهرها استفاده می‌کند تا صدای قشرهای فرودست را بی‌پروا به صحنه بیاورد. مهاجرت، بیکاری، خشونت، حاشیه‌نشینی، تعارض نسل‌ها و بحران هویت از درون‌مایه‌های ثابت آثار اوست. قهرمانان نمایش‌های او غالباً افرادی هستند که در جامعه جا مانده‌اند، اما با این وجود، رویاها و امیدهای کوچک خود را حفظ کرده‌اند. حال به عنوان نمونه، به بررسی نمایشنامهٔ *آوارگان*[۴۰] می‌پردازیم.

۳۹. Marceline Desbordes-Valmore: شاعر فرانسوی قرن هجدهم میلادی.

40 . *Déplacés*

آوارگان

- شرح اثر

این نمایشنامه که در سال ۲۰۰۵ منتشر شد، نمونه‌ای شاخص از نگاه دورانژه به مسئلهٔ مهاجرت و هویت است. او در این اثر، نه به شکلی شعارزده، بلکه از خلال گفت‌وگوهای ساده و موقعیتی روزمره، عمق تنهایی و غربت شخصیت اصلی را نشان می‌دهد. دورانژه در *آوارگان* همچون بسیاری از آثار دیگرش، از تضاد نسلی به‌عنوان محور تعلیق دراماتیک استفاده می‌کند و بدون قضاوت، صدای دو نسل را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد.

متن نمایشنامهٔ *آوارگان*، اثر دورانژه، مانند یک مانیفست نوشته شده است که وضعیت آوارگی همهٔ مهاجران را روایت می‌کند. بحران دوگانگی فرهنگی، مشکلات ادغام، رویارویی‌های روزمره با هنجارهای اجتماعی کشور میزبان، همه دست به دست هم می‌دهند تا نا امیدی مدام این زخم‌خورده‌های نسل دوم و سوم را رقم بزنند. نمایشنامه با زبانی کوبنده، بی‌امان واقعیت‌های زندگی این گروه از انسان‌ها را آشکار می‌سازد.

- مونولوگ

«خانواده‌ها آمدند
مثل قطعات یدکی
خانواده‌های از هم جدا افتاده، به هم رسیده

دور هم شکل گرفتند
گاهی فقط یک همسر
در زاغه‌های موقتی ساکن شدند
در انتظار آماده شدن کلبه‌های چوبی
یا خانه‌های کوچک از پلاستیک و حلبی
نانتر[41]
خوابگاه‌های سرد و بی‌روح قفس مرغ لانه خرگوش
احاطه شده در تورِسیمی
دست آخر از خانه‌های کذائی تنگ و تاریک
سازمانی «هاش ال ام» سر درآوردند
که خودشان ساخته بودند.
بچه‌ها را به مدرسه‌های مُدرنی فرستادند
که خودشان ساخته بودند
در حومه‌های شهر
و به انتظار نشستند تا داستان سازندگان آنها را بخوانند
داستان کارگران خارجی را
مبارزان را
داستان آن‌ها را /داستان خودشان را
به انتظار اشاره‌ای ماندند
امید اعتنائی داشتند
سپری شدن سال‌ها را دیدند
و فرزندانشان بزرگ شدند تا به سال آخر دبیرستان رسیدند
بی آنکه هیچوقت چیزی دربارهٔ آنچه که آنها کرده بودند بخوانند
در کتاب‌های مدرسه
تاریخ آنها را جا گذاشته بود.» (Durringer, 2005: 24)

دربارهٔ درد غربت کارگران خارجی در جوامع استعمارزده بسیار گفته‌اند و شنیده‌ایم اما شاید کمتر کسی مانند دورانژه چنین توانا و هنرمندانه در روایت این درد حق مطلب را ادا کرده باشد. خوانش این متن این سوال را در ذهن برمی‌انگیزد: ماهیت این متن چیست؟ آیا مرثیه است یا حماسه؟ شاید هم بیانیه‌ای است در توصیف سرخوردگی این جمع آواره که با اشتیاق و امید به سرزمین‌های موعود کوچ می‌کنند و این روایت در قالب زبانی آن‌چنان کوبنده حکایت می‌شود که بین نثر و شعر سرگردان مانده است و ضرب‌آهنگ آن با موسیقی خاصی طنین می‌افکند و لحظه‌های سنگین روزمرگی زندگی آن‌ها را بی‌وقفه تکرار می‌کند.
نویسنده خالق سبک غریبی است منحصربه‌فرد که با تصاویر بصری بسیارقوی مخاطب را به دنیای متن می‌برد. اجمال و ایجاز و استفاده از عبارات کوتاه و محکم و کوبنده تأثیر زیادی بر مخاطب می‌گذارد. حتی گاهی احساس

41. Nanterre (نانتر در آن زمان حومهٔ فقیرنشین پاریس بود ولی بعدها اعیان‌نشین شد).

می‌شود که خشم فروخورده‌ای با واژه‌های زخمی فوران می‌کند. بدین معنی که درد سنگینی در کوتاه‌ترین عبارات بیان می‌شود که منقلب‌کننده است. بدیهی است چنین ویژگی‌هایی ترجمهٔ اثر را بسیار دشوار می‌سازد.

۴. ژان-پل آلگر

ژان-پل آلگر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، بیشتر به خاطر نمایشنامه‌های طنزآمیز و اجتماعی‌اش شناخته می‌شود که اغلب با نگاهی انتقادی به مسائل معاصر می‌پردازند. آلگر در نمایشنامه‌هایش با استفاده از طنز، نقدهای تیزبینانه‌ای به سیاست، بوروکراسی، روابط انسانی و تحولات جامعه ارائه می‌دهد. موضوعاتی مانند جهانی شدن، مهاجرت، محیط زیست و قدرت در آثارش دیده می‌شوند.
«ژان-پل آلگر نویسنده‌ای است که به تئاتر اعتماد کامل دارد و در این هنر جاودانه و بنیادین امکانی می‌بیند برای گفتن همه چیز و فهمیدن همه چیز[...] در میان آثار او نمایشنامه‌هایی دیده می‌شود که وی در آن‌ها با میل و آزادی تمام، احساسات انسانی و دغدغه‌هایش به‌عنوان شهروند جهانی را بازگو می‌کند.[۴۲]»
در اینجا به معرفی یکی از نمایشنامه‌های وی با عنوان *من، اوتا، رودخانهٔ هیروشیما*[۴۳] می‌پردازیم. این اثر یک مونولوگ قدرتمند و شاعرانه است که رودخانهٔ اوتا در هیروشیما را به‌عنوان راوی و قهرمان داستان انتخاب می‌کند. رودخانه به‌عنوان شاهد زنده و ناظر بی‌طرف فاجعهٔ بمباران اتمی در ۶ اوت ۱۹۴۵ سخن می‌گوید.

من، اوتا، رودخانهٔ هیروشیما

- شرح اثر

دربارهٔ فاجعهٔ هیروشیما بارها نوشته‌اند و گفته‌اند. اما این برای اولین بار است که این فاجعه از زبان رودخانه‌ای روایت می‌شود که در قلب این شهر جریان دارد. نویسنده با شیوه‌ای خلاقانه سبک جدیدی می‌آفریند تا این واقعهٔ ویرانگر را با کلامی شاعرانه از دیدگاه رودخانهٔ اوتا توصیف کند.
آنچه این کتاب را جذاب و متمایز می‌سازد به صحنه بردن این واقعه است. صحنه‌ای شگفت‌انگیز از ترکیب نورهای خیره‌کننده و غرش مهیب و صاعقه‌آسای بمبی ویرانگر که دل امواج را می‌شکافد و تموج رنگ‌ها را در هم می‌آمیزد. و در دل این صحنه‌آرایی زیبا فروپاشی بناها و خانه‌ها و انسان‌ها که چه آسان به وادی نیستی سرازیر می‌شوند. و رودخانه، تماشاگر خاموش این فاجعه، روایتگر صحنه‌هایی می‌شود که زیبایی‌شناسی نوینی می‌آفرینند که می‌توان آن را زیبایی‌شناسی فاجعه نامید.
آیا انتظار می‌رود که زیبایی‌شناسی ادبی همواره از دل نیکی و پاکی زاده شود؟

۴۲. پیشگفتار نمایشنامهٔ *من، اوتا، رودخانهٔ هیروشیما*، نوشتهٔ اولیویه سلیک (Olivier Celik)، سردبیر مجلات هنری، ناشر، روزنامه‌نگارو فعال ادبی فرانسه.
43. *Moi, Ota, rivière d'Hiroshima*

دنیای کنونی که بی‌رحمانه خشونت وپلیدی را به تصویر می‌کشد، زیبایی‌شناسی نوینی را می‌طلبد که از اعماق تاریکی‌ها به دنبال روایت تألمات و رنج‌های انسان معاصر سلاح قلم را به دست می‌گیرد. سلاحی که نه‌تنها جان‌ستان نیست بلکه جان‌بخش است و بی‌آنکه جان کسی را بگیرد رسالت خود را، که همانا بیدار کردن وجدان‌های خفتهٔ بشر و زنده نگه‌داشتن یاد تراژدی‌هایی است که بر او گذشته است، به انجام می‌رساند.

– مونولوگ

«اوتا: می‌توانم مدت‌ها برایت بگویم از آنچه گذشت، از آن صبح تابستانی روشن که آب‌های آرام و خنکم تن سپردند به آتشی که از آسمان فرو بارید. می‌توانم برایت بگویم که سه روز بعد، در نهم اوت ۱۹۴۵، ساعت ۱۱:۰۲، کنار ساحلِ خواهرم، رودخانهٔ ناگاشیما[44]، که از شهر ناگاساکی[45] می‌گذرد، چه رخ داد.

می‌توانم برایت شرح دهم که چگونه تشعشعات آزادشده از «پسر کوچک»، که تنها نامش این بود، و «مرد چاق»، که تنها ظاهرش این بود، تا سال‌ها بعد به کشتن ادامه داد، سریع، آهسته، موذیانه...

می‌توانم برایت بگویم از سرطانی که نابود می‌کند و نسل‌به‌نسل منتقل می‌شود، از ماهی آلوده به تشعشعاتی که در آن‌سوی اقیانوس مصرف می‌شود و خون قدرتمند ماهیگیری جوان را در قایقش به مایعی آلوده بدل می‌کند...

می‌توانم برایت از نگاه وحشت‌زده، و درعین‌حال، آکنده از عشق مادری بگویم که درمی‌یابد فرزندش با ناهنجاری‌های شگفت و غریبی متولد شده است... (مکث)

می‌توانم...

(مکث)

اما به یاد بیاور، من یک رودخانه‌ام، نه کتاب تاریخ.

(مکث)

حتی اگر جادوی مکانی که اکنون ما در آن حضور داریم، تو و من، توی در کثرت و من در وحدت، به من اجازه داده است تا سخن بگویم، وقت آن است که به آن بالا، بر فراز کوه کاوان‌وری[46] بازگردم تا مسیر ابدی و همیشه تکراری‌ام را به سوی دریای ستو[47] از سر گیرم...

(مکث)

اما پیش‌ازآن، اگر اجازه دهی، می‌خواهم در آخرین پیشروی آب‌های وسیعم به تو بگویم...

(پارچه‌ها به‌آرامی به‌سمت تماشاگران پیش می‌آیند.)

44. Nagashima
45. Nagasaki

46. Kawanori
47. Seto Naikai

... که در یک صبح زیبای بهاری، صبحی پر از شادی، در آوریل ۱۹۵۴، وقتی تو و مردم تو بر آن شدید شعله‌ای برافروزید، در آن بوستان بزرگ با چمن‌های تازه، علف‌های آزاد، گل‌های وحشی، درختان تنومند، آب‌های آیینه‌گون آرام و بناهای یادبود ساده‌ای که خواستی در امتداد ساحلم بسازی. تو درایت به خرج دادی که نام این بوستان ساده و آرام را «یادبود صلح» نهادی و در آنجا شعله‌ای را برافروختی که خاموش نخواهد شد مگر روزی که آخرین سلاح هسته‌ای از میان برداشته شود.

(مکث)

آیا این بدان معناست که تو آرزو داری آنچه من در آنجا، در هیروشیما تجربه کردم، و آنچه خواهرم در ناگاساکی تجربه کرد...

هیچ رودخانه‌ای

هیچ جویباری

هیچ نهری

هیچ گلی

هیچ درختی

هیچ زنی

هیچ مردی

هیچ یوشی[۴۸] کوچکی

هیچ آکیمیتسو[۴۹]ی کوچکی...

هرگز دوباره تجربه نکند؟

(مکث)

من رودخانه‌ای بیش نیستم، اما با قدرت، با لطافت، با توان و با عطوفت به تو می‌گویم...

(مکث)

این کار را بکن!

(مکث)

این شعله را خاموش کن!

(مکث)

و چون بار دیگر، در چنین مکانی که همه‌چیز در آن ممکن است قرار گرفته‌ایم، بیا، نگاه کن!

(اوتا، با حرکتی که به خود می‌دهد، به موسیقی تأثیرگذار و عمیقی که آغاز می‌شود جان می‌بخشد. یکی از سایه‌ها به‌آرامی شعله را برای او می‌آورد، که درواقع نمادی الکتریکی است و زمینه‌ساز ادامهٔ نمایش می‌شود.)

این شعله، اینجا است...

و من، اوتا، رودخانهٔ هیروشیما، کوچک و بزرگ، افتاده و مغرور، ساده و پیچیده، سیال و جامد، آرام و پرخروش، در این مکانی که تو، دوست من، انتخاب کرده‌ای تا چند لحظهٔ ارزشمند را با من

48. Yoshi

49. Akimitsu

زندگی کنی، این کاری است که من انجام می‌دهم و باید روزی تو نیز بتوانی انجام دهی.
(اوتا به‌آرامی در شعله می‌دمد و شعله کم‌کم خاموش می‌شود. برای لحظه‌ای تاریکی مطلق برقرار می‌شود و پرده‌های بزرگ پایین می‌آیند. سپس، به‌آرامی، در ابتدا تقریباً نامحسوس، درحالی‌که موسیقی اوج می‌گیرد، ده‌ها، و اگر ممکن باشد، صدها چراغ کوچک فضای صحنه را پر می‌کنند. مثلاً می‌توان از تعداد زیادی چراغ تزئینی کریسمس یا هر وسیلهٔ دیگری استفاده کرد. مهم این است که چراغ‌ها همه‌جا روشن شوند، مانند آسمانی پرستاره که تمام صحنه را روشن می‌سازد.)
... و این‌گونه، دوست من، با بازگرداندن این شعله به شب، تو بی‌شمار نور امید را روشن خواهی کرد...
(موسیقی اوج می‌گیرد.)
... و به پسر کوچکی، با بقچه‌ای کوچک و محقر در دست اجازه خواهی داد ایستگاه قطار را ترک کند و به سوی خواهرش برود؛ خواهری با چشمان باریک بادامی و لبخندی آرام، که او نیز در امتداد ساحل رودخانه‌ای شاد، به سوی برادرش قدم برمی‌دارد.
(موسیقی تمام سالن تئاتر را در بر می‌گیرد. صدها چراغ کوچک کم‌کم خاموش می‌شوند.)» (Alègre 2023: 70)

نتیجه‌گیری

بررسی تحولات ادبیات نمایشی معاصر فرانسه در این مقاله نشان داد که تئاتر در جامعهٔ هنری فرانسه از دهه‌های پایانی قرن بیستم تاکنون، گذاری بنیادین را از الگوهای دراماتیک رایج و حتی مدرن تجربه کرده و به قلمرویی نوین پا نهاده است. این گذار، صرفاً تغییر در فرم یا تکنیک نبوده، بلکه بازتعریف ماهویِ نقش متن، زبان، اجرا و مخاطب در هنر تئاتر است. در این آثار کلام از حاشیه به مرکز صحنه آمده و از وسیله‌ای برای پیشبرد کنش، به خودِ موضوع نمایش بدل شده است. این کلام‌محوری با جایگزینی مونولوگ‌های ممتد و سیال به جای دیالوگ‌های کنش‌گرا، مرزهای نمایشنامه و رمان را کمرنگ کرده و متونی آفریده است که هم به‌مثابه متن اجرایی و هم به‌عنوان نثر ادبی مستقل قابل خوانش هستند. روایت خطی و پیرنگ‌محور جای خود را به وضعیت‌ها، فضاها و جریان‌های ذهنی داده است که گذشته، حال و آینده را در هم می‌تنند. البته روایت در این نوع تئاتر ماهیت دیگری می‌یابد که بسیار ضروری است و فوریت دارد: گاه به صورت نمادین مثل رمز «مداد» در *التهاب فعل زیستن*، و گاه به صورت آشکار، در این تئاتر نمود می‌کند، زیرا این روایت غیر از روایتی است که در تئاتر کلاسیک شاهد آن بودیم، این روایت منحصراً روایت درد است که با گفتار و بیان مستمر التیامی است بر زخم‌ها.

مخاطب در این الگو، از تماشاگری منفعل به یک همراه فعال در تولید معنا تبدیل می‌شود که باید خود را در برابر هجوم کلام و لایه‌های پنهان آن قرار دهد و معنای اثر را کامل کند. محتوای این آثار عمدتاً معطوف به بیان بی‌پردهٔ دردهای انسان معاصر است: مهاجرت، بحران هویت، فرودستی، برده‌داری مدرن و دوگانگی فرهنگی. از دل این رویارویی با رنج، زیبایی‌شناسی خاصی پدید می‌آید که در آن، هنر نه برای پناه بردن به آرمان‌شهرهای زیبا، که برای عریان‌سازی واقعیت‌های تلخ و شاید ایفای نقش درمانگرانه (نوشتار–درمان) به کار گرفته می‌شود.

نمونه‌های بررسی‌شده از وجدی معوض، ماری اندیای، گزاویه دورانژه و ژان–پل آلگر، این ویژگی‌ها را به‌روشنی عینیت بخشیدند. آثار معوض با تلفیق اسطوره و تراژدی‌های تاریخی با مصائب معاصر، اندیای با واکاوی روانکاوانهٔ روابط قدرت و تحقیر، دورانژه با صدادهی بی‌پروا به حاشیه‌نشینان شهری، و آلگر با خلق زبانی شاعرانه برای روایت یک فاجعه، همگی گواهی هستند بر ظهور گونه‌ای نوین که تئاتر را به رسانه‌ای برای تأمل انتقادی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی دربارهٔ جهان امروز بدل کرده است.

این دگرگونی‌ها، طبیعی است که بازتابی در شیوهٔ اجرا نیز داشته باشد. گرایش فزاینده به نمایشنامه‌خوانی و تمرکز بر خوانش متن به جای تزئینات صحنه‌ای، نه نشانهٔ افول تئاتر، بلکه تأکیدی بر همان اولویت نوشتار و تعامل مستقیم با مخاطب است. در این شیوه، بازیگر جای خود را به نقش‌خوان می‌دهد زیرا دیگر «بازی» در کار نیست. صحنه، صحنهٔ زندگی است و زندگی، همزاد تئاتر. آیا این همان چیزی نیست که آرتو[50] در پی آن بود؟ البته وجود شباهت‌هایی بین بیانیهٔ آرتو دربارهٔ تئاتر و این گونهٔ جدید که در سال‌های اخیر پدید آمده شگفت‌انگیز است. در واقع اگر آرتو در پی گوهرهٔ ناب تئاتری بود که برای تجلی نیاز به امکانات فرازبانی داشت به این دلیل بود که ساختار زبانی کلاسیک آن زمان قالب مناسبی برای خلق این تئاتر نبود به همین دلیل او به عناصری همچون موسیقی، نور و اشارات و حرکات بازیگر و حتی نوعی زبان بدوی متوسل می‌شد. آیا ردپایی از ایده‌های آرتو را در ویژگی‌ها و ساختار زبانی این گونهٔ جدید نمی‌بینیم؟ تحلیل این امر در این مختصر نگنجیده و مجال دیگری برای بررسی می‌طلبد.

در نهایت، شاید بتوان ادعا کرد تئاتر نوین فرانسه، با احیای قدرت کلام و تمرکز بر عمق تراژدی‌های انسانی، نه تنها هویت خود را بازتعریف کرده، بلکه الگویی پیشنهادی برای تئاتر جهانی ارائه داده است: تئاتری که در آن خوانش، خود کنش است و نوشتار، خود اجرا است. این مسیر، اگرچه هنوز در آغاز راه است، اما آینده‌ای غنی و چندصدایی را برای هنر نمایش نوید می‌دهد.

50. Antoine Artaud

منابع

آلگر، ژان-پل (در دست چاپ). *من، اوتا، رودخانهٔ هیروشیما*، ترجمهٔ طیبه فراهانی، تهران: نشر قطره.

آرتو، آنتونن (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*، ترجمهٔ نسرین خطاط، تهران: نشر قطره.

اندیای، ماری (۱۴۰۲الف). *معلم ادبیات فرانسه*، ترجمهٔ حانیه رئیس‌زاده، تهران: نشر قطره.

اندیای، ماری (۱۴۰۲). *هیلدا*، ترجمهٔ فاطمه‌سادات مدرسی، تهران: نشر قطره.

دورانژه، گزاویه (در مرحلهٔ بازبینی). *آوارگان*، ترجمهٔ ناهید شاهوردیانی، تهران: نشر قطره.

معوض، وجدی (۱۴۰۱). *اشک‌های اویدیپوس*، ترجمهٔ پرهام آل‌داود، تهران: نشر قطره.

معوض، وجدی (۱۴۰۳). *خواهران*، ترجمهٔ محبوبه میرفندرسکی، تهران: نشر قطره.

Alègre, J-P. (2023). *Moi*, *Ota*, *rivière d'Hiroshima*, Paris: Nathan.

Artaud, A. (1938). *Le théâtre et son double*, Paris: La République des Lettres.

Durringer, X. (2005). *Les Déplacés*, Montreuil: Éditions Théâtrales.

Mouawad, W. (2016). *Les Larmes d'Œdipe*, Arles: Actes Sud.

Mouawad, W. (2016). *Inflammation du verbe vivre*, Arles: Actes Sud.

Mouawad, W. (2015). *Sœurs*, Arles: Actes Sud.

Ndiaye, M. (2020). *Royan*: *La professeure de français*, Paris: Gallimard.

Ndiaye, M. (1999). *Hilda*, Paris: Éditions de Minuit.