نویسنده کتاب «سیمای هراس بر صحنه»:

خودکامگی و مسائل اجتماعی دو هراس عمده ایرانی‌ها هستند

میل ادبیات به مرثیه‌سرایی برای گذشته، بازنمایی هراس از تغییر است

بخش فرهنگی – میترا علوی‌طلب که به بررسی ادبیات نمایشی ایران در دوره تکوین (۱۳۲۰-۱۲۲۹) پرداخته، می‌گوید: تمام نمایشنامه‌های این دوران به نحوی مفهوم قدرت را بازمی‌تابانند یا متأثر از آن هستند. یعنی عرصه ادبیات نمایشی دوران تکوین، عرصه تلقی‌های متفاوت از مفهوم قدرت است؛ تلقی‌هایی که می‌کوشند از طریق هراس‌های غالب و فراگیر حاکم بر ادبیات نمایشی دوران تکوین، خود را نهادینه کنند.

به گزارش ایلنا، «سیمای هراس بر صحنه» عنوان کتابی پژوهشی از «میترا علوی‌طلب» است که در چهار فصل به صورت‌بندی هراس در روابط سوژگانی ادبیات نمایشی ایران در دوران تکوین پرداخته. این مدرس دانشگاه در پژوهش خود کوشیده تا تجلی هراس و اضطراب ایرانیان در تئاتر و در یک دوره ۹۱ ساله بپردازد. نقش اضطراب به عنوان خاستگاه تئاتر، تاثیر هراس در برساخت عناصر بنیادی تئاتر و جایگاه آن در بنیاد گرفتن تراژدی از جمله پرسش‌ها و مواردی است که علوی‌طلب در پژوهش خود به آنها پرداخته است. به بهانه انتشار این کتاب با میترا علوی‌طلب گفتگو کرده‌ایم که مشروح آن را می‌توانید در ادامه بخوانید.

◆ تصور می‌شود پژوهش شما تنها مطالعه جدی در مورد بازتاب هراس‌های اجتماعی در تئاتر و ادبیات نمایشی ایران است. چرا «هراس»؟

هراس مهم‌ترین عاطفه‌ای است که انسان در بروز خطر دستخوش آن می‌شود و نخستین واکنشی است که فرد و جامعه در برابر بحران‌ها از خود نشان می‌دهند. به ویژه در دوره‌ای که جوامع دچار تغییرات بنیادین می‌شود و اصطحکاک میان لایه‌های مختلف اجتماع و نیروهای اثرگذار به بالاترین حد خود می‌رسد، هراس نه تنها شکلی عمومی پیدا می‌کند بلکه به کنشی فراگیر تبدیل می‌شود. یعنی هراس در چنین شرایطی از حالت فردی و واکنشی خارج شده و به کنشی اجتماعی و تاثیرگذار تبدیل می‌شود. کنشی که بسته به کمیت ابعاد بحران، به زنجیره‌ای از واکنش‌ها و کنش‌های دیگر دامن می‌زند. برای همین، هراس وجه اجتماعی پیچیده‌ای پیدا می‌کند که تنها با پژوهش و تامل در ابعاد مختلفش مانند ابعاد سیاسی و فرهنگی امکان شناخت دقیق آن فراهم می‌شود. از طرفی، تئاتر همواره نسبتی ژرف با هراس و اضطراب داشته و یکی از کارآمدترین ابزارها برای تجزیه و تحلیل روح بشر محسوب می‌شده است. حتی برخی اندیشمندان معتقدند تئاتر از عواطفی مانند هراس و اضطراب ریشه و سرچشمه گرفته. از این زاویه، تئاتر هم هنری است که به قول ارسطو در برگشتن از هراس‌ها و پر کردن خلاءهای روانی انسان اثری نجات‌بخش دارد و هم می‌تواند این هراس را به شکلی گویا بازتاب دهد. در غرب هم هرچند مطالعاتی در مورد رابطه هستی‌شناختی تئاتر و اضطراب یا هراس انجام شده اما به شکل انضمامی درنیامده است. در ایران هم تا جایی که می‌دانم پژوهشی جدی در این زمینه انجام نشده بود.

◆ بازه زمانی ۹۱ ساله این پژوهش هم‌زمان است با دوره دگرگونی‌های اجتماعی و تغییرات بنیادین در ساختارهای سیاسی. دوره‌ای که در این پژوهش از آن با عنوان دوران تکوین تئاتر ایران یاد کرده‌اید. معیارتان برای انتخاب این ۹ دهه چه بود؟

در زمان دگرگونی‌های اجتماعی، کشمکش بین امر کهنه و نو که در پی براندازی قدرت نهادینه امر کهنه است، امری هراس‌آور است. از طرفی امر کهنه دوام ندارد و از طرف دیگر، امر نو هم بی‌شکل و وهم‌آلود است. یعنی بین و امید توامان، دو لبه تغییرات بزرگ اجتماعی هستند. برای همین ادبیات نمایشی که در این دوره و هم‌زمان با این تحولات شکل می‌گیرد هم بازتاب دهنده بیم‌ها و امیدهاست. دوران تکوین ادبیات نمایشی ایران در این پژوهش از سال ۱۲۲۹ و نگارش نمایشنامه «ملاابراهیم خلیل کیمیاگر» نوشته میرزا فتحعلی آخوندزاده است تا سال ۱۳۲۰ و پایان دوره پهلوی اول. در این گستره زمانی شاهد تغییرات مهم جمعیتی، تغییر شکل جوامع روستایی و گسترش شهرنشینی و از همه مهم‌تر مواجهه با غربیم و ادبیات نمایشی هم متاثر و حاصل این وقایع است.

◆ در این پژوهش شما به بررسی و تحلیل مسأله هراس در نمایشنامه‌های یک دوره ۹۱ ساله پرداخته‌اید. این مسیر از کجا آغاز شد تا به این چهار فصل رسید؟

کتاب را با سودایِ صورت‌بندی هراس در روابط سوژگانی ادبیات نمایشی دوران تکوین آغاز کردم و آن را در چهار فصل سامان دادم؛ در فصل «نخست»، با هدفِ تبیین ادبیات نمایشی دوران تکوین، گسترهٔ زمانی پژوهش تعیین شد. بررسی‌هایم نشان داد که این دوران از زمان شکل‌گیریِ نخستین تجربه‌ها و نگارشِ نخستین متون نمایشی تا قوام یافتن و تثبیت و تبدیل شدن نمایشنامه‌نویسی به جریانی پایدار، از سه مرحله گذر کرده است. از سوی دیگر، از تحلیل گفتمانی این دوران چنین نتیجه می‌شود که دو نظام گفتمانیِ کلان بر پدیداری دوران تکوین ادبیات نمایشی ایران حاکم بوده و در ظهور و بروز آن نقش ایفا کرده است. این دو نظام گفتمانی عبارتند از: نظام گفتمانیِ مبتنی بر همسانی و نظام گفتمانیِ مبتنی بر ناهمسانی. آرمانِ نظام گفتمانیِ مبَتنی بر همسانی، ایجاد شباهت و در نَهایت این‌همانی با فرهنگ و تمدن غرب و خواستِ نظام گفتمانیِ مبتنی بر ناهم‌سانی، فهم تفاوت‌ها و در نهایت فاصله‌گیری بوده است.

فصل «دوم» کتاب که به بنیان‌ها و ملاحظات نظری اختصاص دارد، مفاهیم اصلی طرح شده در عنوان کتاب، همچون هراس و روابط سوژگانی تبیین و بازتعریف شد. به این معنی که در وهلهٔ اول مفهوم هراس را به عنوان عاطفه‌ای انسانی در سه وجه درونی و روان‌شناختی، فلسفی و اجتماعی مورد توجه قرار داده و در عین حال تلاش کردم در دسته‌بندی‌های مورد نظر به تفاوت‌های معنایی و کاربردیِ برخی کلمات مانند وحشت، اضطراب، ترس، دلهره، نگرانی، رعب، که به ظاهر هم‌عرض و هم‌سو با هراس به کار می‌روند توجه داشته باشم.

از آن‌جایی که بین هراس و درام رابطه‌ای ماهوی و بنیادین برقرار است و درام محل بیان و وقوع اضطراب‌های بشر است، نویسنده این واژه را از فن شعر ارسطو تا آثار شارحان امروزین او مورد بررسی قرار داد. رهگیری بوطیقایی این واژه که همواره با واژه‌هایی چون شفقت از یک سو و کاتارسیزم از سوی دیگر همراه است از این نظر مورد توجه این کتاب قرار گرفت که از یک سو در نظریه‌های بنیادین درام، سرمنشأ و پدیدآورنده کنش محسوب می‌شود و از سوی دیگر مفهوم «دیگری» در درام و نوع نگاه این کتاب که در تحلیل نمایشنامه که روابط سوژگانی تکیه‌گاه آن است، با مفهوم بوطیقایی هراس پیوند دارد.

در همین فصل «سوژه» و مفاهیم مرتبط با آن از جمله ایدئولوژی، قدرت و گفتمان مورد تبیین قرار گرفت و در نهایت ضمن توجه به الگوی فیستر، چارچوب نظری تازه‌ای طراحی شد تا تحلیل روابط سوژگانی در سپهر گفتمان میسر شود.

از آنجایی که رویکرد این کتاب، تحلیل گفتمانی ادبیات نمایشی دوران تکوین بوده است، در فصل «سوم» روش تحلیلی کتاب، CDA یا تحلیل گفتمان انتقادی، معرفی شد. نگارنده طی بررسی نظریه‌های گوناگون در تحلیل گفتمان انتقادی، روش فرکلاف را از میان رویکردهای دیگر برگزید و ضمن شرح ویژگی‌ها و اهمیت این روش، به محدودیت‌های آن در تحلیل نمایشنامه و متون نمایشی نیز اشراف پیدا کرد. بنابراین با طراحی پرسشنامه‌ای که بتواند مفاهیم نظری این کتاب مثل هراس و سوژه و روابط سوژگانی را دربربگیرد، راهی برای تحلیل متون ادبیات نمایشی دوره تکوین به شیوه فرکلاف باز کرد.

در فصل «چهارم» که بازتاب هراس در ادبیات نمایشی دوران تکوین نام گرفته است، عمدتاً با استفاده از مفاهیم طرح شده در سه فصل قبلی و با اتکا به پرسشنامه طراحی شده برای تحلیل متون، مسأله هراس در بستر گفتمانیِ دوران تکوین تبیین می‌شود. چکیده آن که در این فصل هراس‌های کلان طرح شده در متون نمایشی، شناسایی و صورت‌بندی شد.

هراس‌های اجتماعی دوران تکوین از سطح موضوعات کلان و فراگیر و میل به دگرگونی در ارکان اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، به سطح موضوعات محدودتر، سوق یافته است. این جهت‌گیری را می‌توان نشان‌دهندهٔ کمرنگ شدن آرمان‌خواهی به‌ویژه در وجه سیاسی آن تلقی کرد

◆ در تحلیل نمایشنامه‌های دوره تکوین به چه هراس‌هایی برخورد کردید؟

با وجود گسترده‌گی زمانی و تنوع آثار، نشانه‌های چندانی از هراس‌هایی چون هراس از بیماری، فوبیا، هراس‌های وجودی و هراس‌های دینی در این نمایشنامه‌ها یافت نمی‌شود. یعنی در این دوره زمانی از یک سو، مسائل فردیِ صرف چندان جایگاهی در ادبیات نمایشی نیافته است و از سوی دیگر، مفاهیم فلسفی، تأمل در نسبت انسان با جهان، و هراس‌های معنوی از جمله دغدغه‌های کلان و گفتمان‌سازِ جامعه به شمار نمی‌رفته است. از هراس‌های دینی هم، مانند هراس‌های وجودی خبر چندانی نیست. به این معنا که در این نمایشنامه‌ها از مفاهیمی همچون هراس قدسی که ادبیات پر برگ و بار عرفانی و دینی ایران در دوران گذشته سرشار از آن است، تقریباً هیچ اثری نیست. به عبارت دیگر سوژه‌های انسانیِ بازنمایی شده در ادبیات نمایشی دوران تکوین، از دغدغه‌های قدسی و متافیزیکی چندانی برخوردار نیستند. هر چند در بیشتر آثار این دوران، موقعیتِ سوژه، موقعیتی اضطراری و نیازمند دگرگونی است.

◆ به نتایج دیگری هم رسیدید؟

بله، مانند اینکه هراس‌های اجتماعی، نسبت به دیگر هراس‌ها از وجهی غالب برخوردار هستند. این تحلیل همچنین نشان دهنده این امر اساسی است که هراس‌های اجتماعی دوران تکوین از سطح موضوعات کلان و فراگیر و میل به دگرگونی در ارکان اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، به سطح موضوعات محدودتر، سوق یافته است. این جهت‌گیری که می‌توان آن را نشان‌دهندهٔ کمرنگ شدن آرمان‌خواهی به‌ویژه در وجه سیاسی آن تلقی کرد، در نمایشنامه‌های متعلق به دهه‌های واپسین دوران تکوین، نمود بیشتری دارد. یا نتیجه دیگری که از بررسی نمایشنامه‌های این دوران بر اساس روش تحلیل گفتمان انتقادی به دست می‌آید آن است که فقر بیش از هر چیز، از عقب‌ماندگی جامعه و ناشایستگی حکام سرچشمه می‌گیرد و جهل نیز با سلطهٔ خرافه و خرافه‌گرایی پیوند می‌یابد. در این واژه‌پردازی بدیل، بیماری دیگر مفهومی فردی و جسمانی نیست بلکه به مفهومی اجتماعی (بیماری اجتماعی یا جامعهٔ بیمار) تبدیل می‌شود؛ گزاره‌ای که در این دوران، به‌ویژه در دهه‌های نخستین، امری طبیعی بازنمایی می‌شود.

تحلیل متون نمایشی در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان می‌دهد که هراس از خودکامگی نیز یکی از پربسامدترین هراس‌های ادبیات نمایشی دوران تکوین به شمار می‌رود. شکاف میانِ حکومت و مردم همواره، پیشانگاشت و فَرضی بنیادین در این متون است که به صورت هراس از خودکامگی بازنمایی می‌شود.

◆ در مضمون و درون‌مایه بخشی از نمایشنامه‌های این دوران، تاکید بر ضرورت حضور زنان در جامعه هم به چشم می‌خورد. این مسأله باعث کنار رفتن هراس «جایگاه زنان در جامعه» نمی‌شود؟

در این آثار با اینکه به ظاهر بر نقش کلیدی زنان در اجتماع تأکید می‌شود، اما تحلیل متون نمایشی، نشان از هراسی پایدار از ارتقای جایگاه زنان در اجتماع دارد. این هراس که در طول متون نمایشی این دوران صدساله حالات و جلوه‌های متفاوتی یافته، هیچ‌گاه به طور کامل از صحنه خارج نشده است. اگرچه در آغاز دوران تکوین، حقوق زنان و جایگاه آنان مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار گرفته است، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که همچنان گفتمان مردسالارانه بر این آثار استیلا دارد. در دوره میانی، زنان رفته‌رفته به شکل محدود و کُند، در مقام نمایشنامه‌نویس، تلاش می‌کنند جایگاه سوژه را به خود اختصاص دهند. در دوران تثبیت و همراه با نهادسازی در تئاتر، انجمن‌های نسوان شکل می‌گیرند. در همین دوران به‌ویژه در میان اقلیت ارامنه، زنان به نهادهای تئاتری راه پیدا می‌کنند و جایگاه آنان به عنوان بازیگر و به شکل محدودی به عنوان نمایشنامه‌نویس تثبیت می‌شود. اما مرحله تبیین در فرایند تحلیل گفتمان انتقادی نشان می‌دهد که همچنان گفتمان مردسالارانه چنانکه گفته شد بر فعالیت‌های زنان حاکم است. بر همین اساس زنان نیز حقوق خود را در کنار «وظایفِ زنانه» در گفتمان غالب و رایج زمانه، یعنی زن در مقام مادر، و زن در مقام همسر طرح و پیگیری کنند. بر همین اساس، می‌توان گفت که مواجههٔ فرادستی، مردسالارانه و تناقض‌آمیز با لزوم ارتقای جایگاه و موقعیتِ زنان، نه‌تنها با مرور زمان کاهش نمی‌یابد، بلکه همواره به عنوان یکی از گزاره‌های ماندگار، به حیات خود در نمایشنامه‌ها ادامه می‌دهد. نتیجه آن‌که زن در ادبیات نمایشی دوران تکوین به‌تدریج از مقام ابژهٔ صرف، به مقام سوژه سخنگو ارتقا می‌یابد و برکشیده‌شدن جایگاه او همچون یکی از مبانی تمدن و پیشرفت معرفی می‌شود. با این همه، پیوستگی نقش زنان با مفاهیم «مکر و توطئه»، اغواگری و ابژه نظربازیِ مردانه و تداوم آن، نشانگر نوعی هراس از جایگاه زن است که همچون امری متناقض، دامان ادبیات نمایشی را رها نمی‌کند.

◆ به تحولات چشمگیری اشاره کردید که در گستره زمانی پژوهش شما رخ داده. تغییراتی بنیادین که به طور مستقیم می‌تواند هراس‌آور باشد. این اضطراب‌های ناشی از تغییر جامعه، چطور در متون نمایشی این دوره نمود پیدا کرده است؟

در بررسی‌ها به این نتیجه رسیدم که هراس از تغییر و هراس از گذشته، دو سویه از هراسی فراگیر بوده‌اند که بر ادبیات نمایشی دوران تکوین غلبه یافته‌اند. یکی از نتایج به دست آمده در فصل هراس این معنا بود که در زمان دگرگونی‌های شگرف اجتماعی، بیش از هر دوران دیگری، هراس به سوژه‌ای خودمختار بدل می‌شود که به خودش دوام و قوام می‌بخشد. این امر به‌ویژه هنگامی که جدال میان امر کهنه و نو به جدالی دامن‌گستر تبدیل می‌شود، شدت و حدّت افزون‌تری می‌یابد و هراسی چندگانه پدید می‌آورد. این چندگانگیِ برآمده از تقابل امر کهنه و نو، به بروز عواطف و واکنش‌های متعارض و پیچیده می‌انجامد. بررسی‌هایم نشان داد که مشخص‌ترین نمود این تعارض و پیچیدگی در ادبیات نمایشی ایران، پدید آمدن متن‌هایی با رویکرد دوگانه بود. برخی از متن‌های این دوران، هراس از تغییر را بازنمایی می‌کنند و برخی دیگر هراس از رکود را بازتاب می‌دهند. تلاش برای حفظ یا تغییر وضع موجود، صورت‌بندی و نمود دیگری از این دو واکنشِ متفاوت اما پیوسته است.

با تدقیق در دیالکتیک هراسِ از تغییر و هراس از رکود، این نتیجه نیز به دست می‌آید که هرگاه امکان گره‌گشایی از بن‌بست‌های اجتماعی و برون‌رفت از آن دشوار یا ناممکن به نظر آمده است، میلِ بازگشت به گذشته نمود بارزتر و گفتمان باستان‌گرایی غلبهٔ افزون‌تری یافته است. در این میان به‌ویژه متن‌هایی که بیش از هر چیز، به مرثیه‌سرایی برای گذشته پرداخته‌اند، هراس از تغییر یا دست‌کم ناامیدی از آن را بازنمایی می‌کنند. از دیگر پیامدهای هراس از تغییر، چیرگی یافتنِ مضامین اخلاقی و خانوادگی با رویکردی غیرسیاسی است. این چیرگی به‌ویژه در متون نمایشی مرحلهٔ میانی دوران تکوین که با موج ترجمه‌های آزاد و اقتباس از نمایشنامه‌ها و به‌ویژه کمدی‌های فرانسوی متناظر و همراه هستند، نمود یافته است. همچنین، چیرگیِ مضامین اخلاقی و خانوادگی از یک سو، و پدیداری و گسترشِ موج متون اقتباسی از سوی دیگر، به تدریج جریانی از نمایشنامه‌های تألیفیِ همسان به دست نویسندگان ایرانی را پدید آورد. یکی از نتایج این جریان، غلبهٔ آثار کمیک و پیامد دیگر آن، سلطهٔ مضامین خانوادگی با رویکرد مردسالارانه بود. از سوی دیگر، در حد فاصل سال‌های دو دهه پایانی دوران تثبیت (۱۳۲۰ تا ۱۳۰۰) با رشد و گسترش نهادسازی، بوروکراسی حجیمی پدید می‌آید که بیش از هر چیز، اعمال قدرت و مهار آثار نمایشی را هدف قرار می‌دهد.

◆ به نظر می‌رسد بسیاری از متون نمایشی این دوران روی تاکید بر شباهت‌ها و انکار تفاوت‌ها با «دیگری» تکیه دارد. این مسأله هم از هراسی دیگر ناشی می‌شود؟

گرایش به همسانی با دیگری، نه تنها در ادبیات نمایشی، بلکه به طور کلی نهضت ترجمه و معرفی افکار و اندیشه‌های جدید را در سراسر این دوران تحت تأثیر خود قرار داده. به‌طور مثال، تحلیلی که انجام دادم نشان می‌دهد که کوشش برای ایجاد همسانی با غرب و نادیده انگاشتن تفاوت‌ها، در ادبیات نمایشی دو جهت‌گیری اصلی یافته است. در جهت‌گیری نخست، تلاش برای یکی شدن و این‌همانیِ کامل با غرب نمود یافته است و در جهت‌گیری دوم، همسان یا این‌همان دانستنِ افکار و اندیشه‌های جدید با زمینه‌های پیشینی و موجود. به این ترتیب، نتیجهٔ جهت‌گیری نخست، حذف خویشتن و پیامد جهت‌گیری دوم، انکار دیگری بود. به نظر من این دو جهت‌گیری به یک اندازه، هراس از دیدن -و آگاهی به- تفاوت‌ها را بازتاب می‌دهند. هراسی که نتیجهٔ بلافصلِ آن، چه در نگارش و چه در ترجمهٔ متون نمایشی، ایجاد توهم همسانی کامل از رهگذرِ تلاش برای دستیابی به زبان و بیانی آشنا، و زدودن بیگانگی و غرابتِ اندیشهٔ «دیگری» و انکار فاصله‌هاست.

در فرایند تکوینِ ادبیات نمایشی ایران، به تدریج چنین وانمود می‌شود که سرچشمهٔ تقابل‌ها و تضادها و هراس‌های موجود، در همان محدودهٔ خانواده یافتنی است و نه بیرون از آن. به عبارت دیگر در فرآیند تحول گفتمانی، جنبه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگیِ کلان، جای خود را به مسائل خانوادگی و رخدادهای جاری و ملموس زندگی عادی، با رویکردی اخلاقی می‌دهند.

◆ این هراس از ناهمسانی در چه چیزی بیشتر نمود داشته؟

بررسی‌هایم، گویای این است که پویاترین جریان پدید آمده در ادبیات نمایشی ایران، جریانی است که به جای تلاش برای پدید آوردن متن‌هایی بر بنیاد رویکردِ همسانی، کوشش داشتند با آگاهی از عناصر برسازندهٔ نمایش غربی و ایرانی ترکیب و تلفیقی موزون و نظام‌مند از آنها فراهم سازند. برای همین این نتیجه به دست می‌آید که هراس از ناهمسانی بیش از هر چیز در دو جریان نمود یافته: گرایش به اقتباس و گرایش به واقع‌نمایی. تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه‌های دوران تکوین نشان می‌دهد که کوشش برای واقع‌نمایی در دهه‌های پایانی این دوران، بسامد بیشتر و نیروی افزون‌تری می‌یابد و به گرایش غالب تبدیل می‌شود. این جریان که از یک سو با ظهور و قدرت‌یابی حکومت پهلوی مقارن است و از سوی دیگر، با نهادسازی و بنیاد گرفتن بوروکراسی، به جریانی نسبتاً فراگیر بدل می‌شود که هدف از آن، ارائه تفسیری منسجم و غیرمتناقض از جهان است.

◆ از مجموع بررسی‌هایی که در متون نمایشی دوران تکوین انجام دادید، به چه جمع‌بندی‌هایی رسیدید؟

در فرایند تکوین ادبیات نمایشی ایران، به تدریج، موضوعات خُرد و از همه بیشتر موضوعات خانوادگی، جایگزین طرح موضوعات اجتماعی می‌شوند و چنین وانمود می‌شود که سرچشمهٔ تقابل‌ها و تضادها و هراس‌های موجود، در همان محدودهٔ خانواده یافتنی است و نه بیرون از آن. به عبارت دیگر در فرآیند تحول گفتمانی، جنبه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگیِ کلان، جای خود را به مسائل خانوادگی و رخدادهای جاری و ملموس زندگی عادی، با رویکردی اخلاقی می‌دهند. در این روند، وضعیت اضطراری، یا باور به وجود اضطرار در سطوح گوناگون همواره احساس می‌شود.

◆ موضوع هراس‌های اجتماعی، دستخوش تغییر و دگرگونی نشده است؟

شده اما تصور وضعیت اضطراری و احساس تنش مداوم در موقعیت و شرایط اجتماعی همواره باقی می‌ماند. هراس‌های عمده‌ای چون هراس از خودکامگی، بیگانه، تغییر، فقر، پریشانی و جهل عقب‌ماندگی که در آغاز جلوه بیشتری یافته‌اند، در دهه‌های واپسینِ این دوران، به هراس‌های خانوادگیِ خُرد مثل خیانت همسران و روابط عشقی بدل می‌شوند.

تمامی گفتمان‌ها بر بستر ایدئولوژی و قدرت برساخته می‌شوند و گفتمان‌های حاکم بر ادبیات نمایشی ایران در دوران تکوین نیز فارغ از این تعریف نیستند. اما بررسی و تحلیل گفتمان انتقادی متون نمایشی مورد مطالعه این پژوهش نشان می‌دهد که گرچه ایدئولوژی در مفهوم گسترده‌اش در گفتمان‌های غالب ادبیات نمایشی ایران، متجلی و متبلور شده است، اما از ایدئولوژی در مفهوم خاص آن در متنهای مطالعه شده، نشانی یافت نمی‌شود. به عبارت دیگر هیچ‌یک از متون نمایشی این دوران تا جایی که بررسی‌های من نشان می‌دهد، به ایدئولوژی‌هایی با پسوند مشخص اختصاص ندارند. در برابر، مفهوم قدرت در ادبیات نمایشی این دوران کارکردی متفاوت با مفهوم ایدئولوژی دارد. به این معنا که تمام نمایشنامه‌های این دوران به نحوی مفهوم قدرت را بازمی‌تابانند و یا متأثر از آن هستند. به بیان دقیق‌تر، عرصه ادبیات نمایشی دوران تکوین، عرصه تلقی‌های متفاوت از مفهوم قدرت است؛ تلقی‌هایی که می‌کوشند از طریق هراس‌های غالب و فراگیر حاکم بر ادبیات نمایشی دوران تکوین، خود را نهادینه کنند.

نتیجه آن که اگرچه طرح مفهوم ایدئولوژی در معنای مشخص آن در آثار این دوران از شدت و ضعف و نوسان برخوردار است، اما قدرت پیوسته و به صورت‌های گوناگون، هم در شکل و هم در معنا، محور و بستر هراس‌های فراگیر است؛ هراس‌هایی که نمودگار تلاش پیوسته برای کسب و حفظ قدرت یا از کف رفتن آن هستند.

گفتگو: سبا حیدرخانی

خبر

با «مردی که هرگز نخندید» آشنا شوید

بخش فرهنگی – «پو؛ مردی که هرگز نخندید» نوشته پیتر آکروید با ترجمه شهاب شُکروی توسط نشر آفتابکاران منتشر و راهی بازار نشر شد.

«پو؛ مردی که هرگز نخندید (نگاهی متفاوت به زندگی ادگار آلن پو)» با رویکرد زندگی‌نامه‌نویسی نوشته شده و شخصیت ادگار آلن پو نویسنده مهم آمریکایی را از زاویه‌ای تاریخی‌اجتماعی مورد مطالعه قرار داده است. پو نویسنده‌ای است که قالب داستان کوتاه، علمی‌تخیلی و داستان پلیسی، مدیون کشف و شهودهای او هستند. پیتر آکروید در کتاب خود، هیچ‌گاه پوی نویسنده را از پوی واقعی جدا نکرده و به گفته ناشر نسخه فارسی کتاب، در شرح زندگی او به همان اندازه که دقت به کار برده، صداقت را هم به کار گرفته است. آلن پو با داستان «کلاغ» به شهرت رسید و در ۴۰ سالگی در بیماری و انزوا درگذشت. «قربانی»، «یتیم»، «دانش‌آموز»، «افسر»، «روزنامه‌نگار»، «ویراستار»، «مردی که هرگز نخندید»، «پرنده»، «رسوایی»، «زنان»، «آخرین سال» و «تصاویر» عناوین فصول کتاب «پو؛ مردی که هرگز نخندید» هستند که زندگی و آثار این‌نویسنده را تشریح می‌کنند. این‌کتاب با ۲۲۰ صفحه، شمارگان ۵۰۰ نسخه و قیمت ۳۸ هزار تومان منتشر شده است.

کتاب در سوئیس و بلژیک کالای اساسی شد

بخش فرهنگی – با وجود افزایش محدویت‌ها در اروپا و شروع دوره جدید تمهیدات قرنطینه‌ای، کشورهای سوئیس و بلژیک اعلام کردند کتاب‌فروشی‌ها می‌توانند به فعالیت خود ادامه دهند.

به نقل از فیگارو، کشور بلژیک که با شروع موج جدید شیوع ویروس کرونا محدویت‌های قرنطینه‌ای را بار دیگر برای مدت شش هفته اعمال کرده با در نظر گرفتن کتاب به عنوان یک «کالای اساسی»، به کتاب‌فروشی‌ها اجازه داد حتی در دوران قرنطینه نیز به فعالیت خود ادامه دهند. در بروکسل، پایتخت بلژیک، کتاب‌فروشان و کتاب‌خوانان از نقش ادبیات در مواجهه با درد و رنج ناشی از همه‌گیری کرونا تمجید کردند و در حالی که این کشور به شکل قابل ملاحظه‌ای محدویت‌ها را از روز دوشنبه افزایش داده اما کتاب‌فروشی‌ها از جمله معدود مغازه‌های شهر هستند که به صورت مستمر محل رفت و آمد مشتریان هستند.

دولت «الکساندر دی کرو»، نخست‌وزیر بلژیک بر خلاف فرانسه کتاب‌فروشی‌ها را در میان کسب و کارهایی طبقه‌بندی کرده که به دلیل ارائه کالاهای اساسی به مردم می‌توانند فعالیت خود را ادامه دهند و معاون نخست‌وزیر بلژیک نیز در این‌باره گفته است: «معتقدیم که توجه به سلامت روان تمام مردم بلژیک بسیار حائز اهمیت است. فرهنگ نقش بسیار بزرگی برای ایفا کردن دارد».

در ژنو، پایتخت سوئیس نیز که در شرایط بحرانی شیوع ویروس کرونا قرار دارد، از روز دوم نوامبر تمامی رستوران‌ها و کسب و کارهای غیرضروری تعطیل شده‌اند، با این وجود کتاب‌فروشی‌ها به عنوان ارائه‌دهنده کالاهای اساسی مجوز فعالیت در این برهه زمانی را خواهند داشت اما کتابخانه‌ها نمی‌توانند پذیرای مخاطبان باشند.

همسر نادر ابراهیمی :

اگر اصلاح نشود اقامه دعوی خواهم کرد

بخش فرهنگی – فرزانه منصوری، همسر نادر ابراهیمی گفت: دست بردن در آثار نادر ابراهیمی را نمی‌پذیرم و معتقدم کار درستی نیست و اگر این اتفاقات رواج پیدا کند، دیگر نمی‌توان جلوی اتفاقات بد آینده را گرفت. با این حال، اگر مسئولان مربوطه دست به اصلاح اتفاق رخ داده نزنند، اقامه دعوی خواهم کرد.

فرزانه منصوری در گفت‌وگو با خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا)، اظهار کرد: چند روز پیش متوجه شدم که یکی از داستان‌های نادر ابراهیمی که در کتاب هفتم دبستان منتشر شده با تغییراتی چاپ شده است که مورد تایید من نبود؛ از این رو بیانیه‌ای را آماده کردم که در کانال تلگرامی نادر ابراهیمی منتشر شد و دوستان هم لطف کردند و این مطلب را در شبکه‌های اجتماعی به اشتراک گذاشتند.

وی ادامه داد: این داستان از کتاب «قلب کوچکم را به چه کسی بدهم» انتخاب شده و در کتاب هفتم دبستان آمده است. البته این را هم باید بگویم که این داستان و سایر داستان‌هایی که از نادر ابراهیمی در کتاب‌های درسی آمده، بدون اجازه من و خانواده بوده و به من اطلاعی داده نشده است. با این حال من این موضوع را نادیده گرفتم؛ چراکه حتما قصد دوستان این بوده که کودکان و نوجوانان با آثار ارزشمند نویسندگان معاصر آشنا شوند.

همسر نادر ابراهیمی با گلایه از اتفاق رخ داده گفت: با همه این تفاسیر دست بردن در آثار نادر ابراهیمی را نمی‌پذیرم و معتقدم کار درستی نیست و اگر این اتفاقات رواج پیدا کند، دیگر نمی‌توان جلوی اتفاقات بد آینده را گرفت. با این حال من اعتراض خودم را اعلام کردم؛ اما تا به امروز جوابی نگرفتم و اگر مسئولان مربوطه دست به اصلاح اتفاق رخ داده نزنند، اقامه دعوی خواهم کرد. بیانیه منتشر شده از سوی فرزانه منصوری نیز به شرح زیر است: «این «دخالت در اثر نویسنده» را علاقمندان به آثار نادر ابراهیمی خبر دادند. قضیه را پی گرفتم و متوجه شدم جمله‌یی به اثر اضافه شده که نه تنها آن‌را موثر و زیباتر نکرده، بلکه مفهوم وسیع و گسترده‌ی آن‌را هم محدود کرده است. این کتاب قریب به سی سال است که در خانواده‌ها می‌چرخد و به صورت پویانمایی هم ساخته شده است. پدر و مادرهای امروز، در کودکی آن‌را خوانده‌اند و حال برای فرزندشان می‌خوانند و تغییرات آن‌را می‌فهمند. در دنیای امروز، که هر اتفاق کوچکی در هر گوشه‌ی دنیا، بی‌درنگ، به چشم و گوش همه می‌رسد، چطور فکر کرده‌اند که «این نیز بگذرد و کسی نخواهد فهمید بدون اجازه‌ی صاحب اثر دستی در آن برده‌ییم»؟! بارها متوجه شده‌ام که بدون اطلاع و مجوز از ما، آثار نوشتاری و سرودهای ملی میهنی همسرم، نادر ابراهیمی را در کتاب‌های درسی گذاشته‌اند، و با تصاویر نامربوط و نازیبایی تزیینش کرده‌اند که نسبتی با پیام و مفهوم اثر ندارد. تذکر داده‌ام، امید که نتیجه بخش باشد. قبل از آنکه اقامه‌ی دعوی کنم.»