رافائل آلبارادو،
انریکه بونناونتورا، خورخه دیاس
عبور از حلقه، از ۷:۱۵ تا ۸
و دو نمایش‌نامهٔ دیگر

کاظم فریادی

www.ketab.ir

فرهنگ جاوید

دفتر مرکزی: تهران، میدان امام حسین، خیابان صفای شرقی، کوچهٔ شهید احمد جاوید
شمارهٔ ۱۷، طبقهٔ سوم — صندوق پستی ۵۴۳۱-۱۴۱۵۵
تلفن: ۳۳۳۱۵۰۳۸ — www.Farhang-eJavid.com

From 7:15 to 8:00 The Entrance Is Through The Hoop
The MIT Press, 1970

عبور از حلقه، از ۷:۱۵ تا ۸ و دو نمایش‌نامهٔ دیگر

رافائل آلبارادو، انریکه بوئناونتورا، خورخه دیاس — گزیده و ترجمهٔ کاظم فرهادی
مجموعه نمایش‌نامه — ناشر: انتشارات فرهنگ جاوید
مدیر هنری: محمد بافرانویی — طراح فرمت و صفحه‌آرا: احمد جاوید
لیتوگرافی: امین گرافیک — چاپ متن: نگاران شهر
چاپ جلد: تنها — صحافی: کیمیا
چاپ اول: ۱۳۹۵ — تعداد: ۱۱۰۰ نسخه — قیمت: ۶،۰۰۰ تومان

کلیهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب برای انتشارات فرهنگ جاوید محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر و هرگونه اجرای نمایشی بدون اجازهٔ مکتوب مترجم ممنوع است.

آلبارادو، رافائل.
عبور از حلقه، از ۷:۱۵ تا ۸ و دو نمایش‌نامهٔ دیگر، رافائل آلبارادو، انریکه بوئناونتورا، خورخه دیاس، گزیده و ترجمهٔ کاظم فرهادی، تهران: فرهنگ جاوید، ۱۳۹۵، ۶۲ ص. (مجموعهٔ نمایش‌نامه). چاپ قبلی، نشرنی: ۱۳۸۴.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۲۰۹-۲۶-۳ — ISBN: 978-600-8209-26-3
عنوان اصلی: From 7:15 to 8:00 The Entrance Is Through The Hoop
۱. نمایش‌نامه امریکای لاتین ۲. قرن ۲۰م.، فرهادی، کاظم، ۱۳۲۹- ، مترجم.
PQ ۷۰۸۴/۵/آ۷ع۲ ۱۳۹۵ — ۸۶۲/۸۴ - ۴۴۳۸۹۶۴

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مترجم
۹
دربارهٔ [illegible]
۱۱
عبور از حلقه، از ۱۵٪ تا [illegible]
رافائل آلبارادو ۲۳
وضع بغرنج
یکی از هفت تذهیب‌نگاره از اسناد دوزخ
انریکه بونئاونتورا ۳۵
آدم که نیازش فقط به نون نیست
یادداشت‌هایی دربارهٔ شکنجه و دیگر شکل‌های گفت‌وگو
خورخه دیاس ۴۷

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

دربارهٔ تئاتر امریکای لاتین

سنّت تئاتر امریکای لاتین ریشه در دورهٔ جنگ‌های استعماری و تسلط فاتحان بر این قاره دارد. به‌همین‌دلیل، نمایش‌نامه‌نویسی، به‌ویژه در امریکای اسپانیایی‌زبان، در این پهنه سده فرازونشیب‌های بسیاری داشته است.

پیش از پایان‌یافتنِ جنگ‌های استعماری، هیئت‌های مذهبی سنّت‌های نمایشی اسپانیای سده‌های میانه را بدین‌جا نو آوردند تا مذهب کاتولیک را میان اقوام مغلوب رواج دهند. نمایش‌های مذهبی با مضامین برگرفته از انجیل و زندگی قدّیسان به‌تدریج با هنر بومیانِ مناطق جنوبی و مرکزی قاره درآمیخت. این نمایش‌ها در فضاهای باز و به زبان‌های سرخ‌پوستی همراه با ترانه‌ها و رقص‌های آیینی اجرا می‌شد که تماشاگران عادی هم اغلب در آن‌ها شرکت می‌کردند. به‌زودی در مراسم غیرمذهبی و جشن‌ها، نمایش‌های تمثیلی به زبان لاتین یا اسپانیایی و معمولاً با داستان‌های این‌جهانی به اجرا درآمد. مدرسه‌های آن روز

این‌گونه نمایش‌ها را به‌عنوان بخشی از برنامه‌های آموزشی به‌عهدهٔ دانش‌آموزان می‌گذاشتند.

با سپری‌شدن قرن شانزدهم از نفوذ کلیسا کاسته شد و نمادهای این‌جهانی در نمایش‌نامه‌ها گستردگی بیشتری یافت. میان‌پرده‌های کمدی در این دوره صحنه‌های واقعی زندگی را در تلفیق با گونه‌ها و سنن محلّی به سبک نوی ارائه دادند. این قطعات نمایشیِ کوتاه اغلب زندگی در دنیای نو را بازتاب می‌داد و به‌همین‌دلیل از رویکردی مستند به امور جاری زندگی و اجتماع برخوردار بود. نویسندگان و اجراکنندگان این نمایش‌ها به‌گونه‌ای کاملاً آشکار روندِ این‌جهانی‌کردنِ نمایش‌نامه‌ها را سرعت بخشیدند. پی‌آمد این کوشش‌ها تأسیس تئاترهایی برای اجرای کمدی‌های مشهور برای عامّه مردم در پایتخت‌های سرخ‌پوست‌نشین اسپانیایی‌زبان بود.

تقریباً بی‌هیچ وقفه‌ای برخی نمایش‌نامه‌ها که از سنّت نمایش‌نامه‌نویسی اسپانیا سرچشمه می‌گرفت، در سراسر مناطق دنیای نو شهرتی فراگیر می‌یافت. در این مناطق نسخه‌های چاپیِ نمایش‌های منظوم با علاقهٔ فراوان مطالعه می‌شد و گروه‌های مشتاق مردم از همهٔ طبقات جامعه به نمایش‌هایی روی آوردند که توسط گروه‌های مختلف اجرا می‌شد، روی می‌آوردند. در کاخ‌های حکومتی اجراهای خصوصی نمایش‌نامه‌ها با لباس‌های فاخر و بیشتر دقیق صحنه از جمله ویژگی‌های معمول زندگی اشرافیِ آن زمان بود. نویسندگان دورگه نمایش‌های سه‌پرده‌ای مرسوم برای تئاترهای متداولِ دورهٔ خود می‌نوشتند، امّا اغلبِ قطعات کوتاه نمایشی هم تدارک می‌دیدند. این قطعات مضحک و پُر از طنز و مطایبه تماشاگران را در فاصلهٔ پرده‌های اصلی نمایش یا پیش‌نمایش یا پس از اجرای نمایش‌نامهٔ بلند سرگرم

www.ketab.ir

می‌کرد. امروزه شمار اندکی از این ادبیّات نمایشی به‌جا مانده است، امّا آن‌قدر هست که نشان دهد این نمایش‌نامه‌های کوتاه با ارائه تصویرهایی واقع‌گرا و هجوآمیز، و نمایشِ سنّت‌ها و موقعیت‌های محلّی و بومی، حال‌وهوای خاصی در تئاتر دورهٔ استعمار ایجاد کرده بود.

در دهه‌های آغازین قرن هجدهم، به‌ویژه در مکزیک و پرو، نمایش‌نامه‌های مطرحی نوشته و اجرا شد، درون‌مایه و کیفیت این آثار نمایشی به‌وضوح تأثیر اولیهٔ نویسندگان فرانسوی را نمایان می‌سازد. امّا این نمایش‌ها که با موسیقی مخصوص به خود اجرا می‌شد، سبک اُپراهای کمدی ایتالیایی را تداعی می‌کند. با این‌که تئاتر در مکزیکوسیتی و لیما از اقبال عمومی برخوردار بود، نمایش‌نامه‌نویسی از شکل‌های عمدهٔ نمایش ادبی به‌حساب نمی‌آمد.

در اواخر سال‌های استعمار، ترجمه و اقتباس از نمایش‌نامه‌های کلاسیک فرانسوی رواج یافت، به‌ویژه در آژانتین تراژدی‌هایی نوشته شد که به‌طور غیرمستقیم به مبارزات استقلال‌طلبانه مربوط می‌شد.

در اوایل قرن نوزدهم، مضامین رمانتیک ملّی‌گرایانه با بهره‌گیری از تاریخ به‌تدریج وارد نمایش‌نامه‌ها شد که نمونه آن‌ها را می‌توان در ادبیّات نمایشی مکزیک و کلمبیا مشاهده کرد. در سنّت فاصل دورهٔ استعمار و استقلال نمایش‌نامه‌هایی نوشته شد که مناسبات میان مهاجران و ساکنان بومی می‌پرداخت. در بولیوی هم نمایش‌هایی از این نمایش‌نامه‌ها نوشته شد که برگرفته از افسانه‌های کهن قوم اینکاست. یکی از این نمایش‌نامه‌ها جایگاه رفیعی در بازشناسی ریشه‌های اقوام محلّی می‌یابد که جای طرح آن در این یادداشت نیست. در همین دوره و اندکی پیش از این، منتقدانی وارد عرصه می‌شوند که به نقد و تحلیل این آثار می‌پردازند و تحرّک تازه‌ای در ادبیّات نمایشی به‌وجود

www.ketab.ir

می‌آورند. درعین‌حال، اشاره به این نکته ضروری است که در دورهٔ یادشده با همهٔ رشدی که ادبیّات نمایشی داشت و با آن‌که در فرانسه و اسپانیا نمایش‌نامهٔ رمانتیک سبک غالب و روبه رشدی بود، در امریکای اسپانیایی‌زبان در مقایسه با شعر و نثر از جذابیّت کمتری برخوردار بود و می‌توان گفت رشدِ چشم‌گیرِ این انواع ادبی را نداشت.

تقریباً تمام نمایش‌نامه‌های این دوره را می‌توان در دو مقوله دسته‌بندی کرد: نمایش‌نامه‌های تاریخی و کمدی‌های رفتاری. نمایش‌نامه‌های تاریخی از سبک و سیاق نمایش‌نامه‌های رمانتیک اسپانیایی پیروی می‌کردند. در این دوره چند نمایش‌نامه هم به شعر با استفاده از مضمون‌های تاریخی نوشته شد. نمایش‌نامه‌های کمدی با بهره‌گیری از آداب و رسوم، سرشار از طنز و مطایبه بود و شوروشعف فراوانی در میان تماشاگران برمی‌انگیخت. بعضی از این نمایش‌نامه‌ها به‌دلیل استفاده از سبک‌های بومی و طعنه‌های ضدّ رمانتیک هنوز هم مورد توجه است.

روزهای مقدّس، تاریخ و افسانه‌های سده‌های میانه و نیز دورهٔ استعمار سهم عمده‌ای در مضمون‌های تئاتر رمانتیک امریکای اسپانیایی‌زبان داشتند. امّا احتمالاً جالب‌ترین نمایش‌های تاریخی آن‌هایی بودند که به سرنوشت سرخ‌پوستان و میراث سرزمین اجدادی خود می‌پرداختند. مبارزه میان سلطه‌گران و قهرمانان بومی و شرح اسارت‌های آنان درون‌مایهٔ اغلب نمایش‌نامه‌های رمانتیک را به‌تقریب در سراسر دنیای نوتشکیل می‌داد.

در اوایل دههٔ ۱۸۸۰ نمایش‌نامه‌های واقع‌گرایی در منطقهٔ ریورپلاته (آرژانتین) نوشته شد که از اصالت ویژه‌ای برخوردار بود. قهرمانان اصلی این نمایش‌نامه‌ها گائوچوهای روستایی بودند. خاستگاه اصلی

www.ketab.ir

این آثار پانتومیم‌ها و ملودرام‌های نابی بود که در سیرک‌های آرژانتین و اُروگوئه اجرا می‌شد. این مضمون از بازی‌های نمایشی ابتدایی و فی‌البداهه، بدون متنِ از پیش آماده‌شده برای نمایش، آغاز شد و به‌تدریج به قلمرو نمایش‌نامه‌های مکتوب هنری از نوع اصیلِ آن راه یافت. نخستین دههٔ ۱۹۰۰ نقطه عطفی در تاریخ این نمایش‌نامه‌ها به شمار می‌آید. نویسندگان یکی پس از دیگری این شیوه را آزمودند و از سنت‌های طرح‌انگیزی‌شدهٔ (استیلیزه) گائوچو پیروی کردند، و عده‌ای هم از الگوی این طرح معضلات اجتماعی در روستا یا حتی در شهرها استفاده کردند. این نمایش‌ها در آرژانتین، اُروگوئه و مکزیک اجراهای موفقی داشتند. به‌هر حال، نمایش‌نامه‌های رمانتیک و کمدی‌های خاص تا دههٔ اول انقلاب مکزیک و جنگ جهانی اول همچنان بر صحنه حاکم بود.

بعد از انقلاب مکزیک، هم تئاتر رسمی‌گرا با به‌تصویرکشیدنِ سطحیِ گونه‌ها و سنّت‌های محلّی همچنان به سرگرم‌کردن مردم ادامه داد. بااین‌همه، کوشش‌های جدّی‌تری هم در نمایش‌نامه‌نویسی با بررسی موشکافانه مشکلات مردم بومی و نیازهای اجتماعی در صحنهٔ ریورپلاته صورت می‌گرفت. همچنین نفوذ فزایندهٔ ریک ایبسن در امریکای اسپانیایی‌زبان موجب شد تا نویسندگان بلندپروازی بلندبالا از نمایش‌نامه‌هایی با درون‌مایه‌های تراژیک فراهم آورند.

در مکزیک، انقلاب باعث به‌وجودآمدنِ جنبشی شدیداً ملّی در تئاتر شد که در آن آفرینندگان نظم نوین از میراث غنی ملّی به وام رسانه‌های تجسّمی (پلاستیک)، تغزلی (لیریک) به قصد بیدارکردنِ غرور ملّی بهره گرفتند. امّا به‌رغم همهٔ این کوشش‌ها در مکزیک، و نیز در دیگر کشورها، به منظور گسترش سنّت نمایش ملّی، تئاتر هنوز فاقد

www.ketab.ir

چشم‌انداز روشن و جذابیت‌های لازم بود. این تئاتر به‌علّت پرداختن به آموزش‌های اخلاقی و شخصیت‌پردازی سطحی، موفق به پدیدآوردنِ نمایش‌نامه‌نویسان ممتازی نشد که بتوانند صحنهٔ تئاتر امریکای لاتین را با مفاهیم بین‌المللی به تصویر کشند.

امّا سرانجام این تحوّل در دههٔ بعد از جنگ جهانی اول رخ داد. کوشش‌های آغازین گروه‌های منفرد به جنبشی روبه رشد و فراگیر تبدیل شد که موجب شکوفایی دوباره و تجدید حیات تئاتر امریکای لاتین شد. این گروه‌های تجربی با فعالیت‌های خلاقانه که گاه با حمایت دولت همراه بود، درصدد برآمدند تا روح زندگی را در تئاتری بدمد که به صحنهٔ حرفه‌ای بی‌رمق مانده بود. ایبسن دیگر تنها نبود، جوانان مشتاق تئاتر امریکای لاتین در جست‌وجوی خود برای کشف روش‌ها و تکنیک‌های نو، نویسندگانی چون برنارد شاو، لوئیجی پیراندلّو، یوجین اُنیل، ه. ل. مندکن، ای. اس. الیوت، برتولد برشت، ژان-پل سارتر، آلبر کامو، تِنِسی ویلیامز، آرتر میلر را کشف کردند. در همه‌جا ترجمه‌هایی از نمایش‌نامه‌های گوناگون توسط تشکّل‌های دانشگاهی و جنبش‌های "تئاتر کوچک" صورت گرفت و نمایش‌نامه‌نویسان ملّی‌گرا با نوشتن نمایش‌هایی که از نظر مدت‌زمان چندان مورد ستایش و تمجید ملّی واقع نشد، واکنش‌هایی آغاز کردند. گروه‌های مشهورتر و تأثیرگذارترِ اولیهٔ تئاتر تجربی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ در مکزیک پدید آمدند و تئاترهایی را تأسیس کردند. تئاتر تجربی به‌زودی موجب شد تا شاعران جدیدی پا به عرصه گذارند. با فعالیت این شاعران، نمایش‌نامهٔ مکزیکی از منظر شعر و فلسفه وجوه تازه‌ای به خود گرفت. این نوع نمایش‌نامه‌ها حیات خود را آغاز کردند و تلاش فراوانی برای بقا به‌خرج دادند. اکثر جنبش‌های تجربی که در دههٔ ۱۹۳۰ پدیدار شدند،

www.ketab.ir

عمر کوتاهی داشتند و نتوانستند تأثیراتی بیش از آنچه انتظار می‌رفت، به‌جای گذارند. با وجود این، بستر فعالیت‌های تازهٔ تئاتری آماده شده بود، و احساس عمیق والاتری از روحیهٔ حرفه‌ای در سراسر تئاتر، نه‌فقط در مکزیک و آرژانتین بلکه در کلّ امریکای لاتین به‌وجود آمد. امّا استقرار حکومت‌های دیکتاتوری نظامی در کشورهای جنوبی و مرکزیِ قاره، فعالیت‌های تئاتری را بیش از دیگر رشته‌های هنری مشکل کرد.

از اواسط دههٔ ۱۹۶۰، نمایش‌نامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر، به‌همراه موج نوی که در سینمای امریکای لاتین (سینما نوو) به‌وجود آمد و توجه جهانیان را به سینمای این منطقه جلب کرد، درصدد برآمدند تا طرحی نو دراندازند. آنان در پی کشف تئاتری نو، پویا و مبتنی بر نیازهای فرهنگ جامعه، بازنگری انتقادیِ فعالیت‌های تئاتری در گذشته و نیز شیوهٔ نگرش خود به مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی پیرامون محیط‌شان را آغاز کردند. خورخه دیاس ــ که در این کتاب نمایش‌نامه‌ای دارد ــ در این‌باره می‌نویسد: «هریک از کشورهای ما جزیرهٔ تک‌افتاده‌ای است که مغرورانه خود را از کشور دیگرِ قاره منفک می‌داند. ما یک قاره نیستیم. ما یک مجمع‌الجزایریم: نوزده ملّی‌گرایی و یک سیاست ارتجاعی حیله‌گر که تفرقه می‌اندازد و تفاوت‌های ناچیز را بزرگ جلوه می‌دهد تا ما را از هم جدا کند. هر نویسندهٔ شیلیایی یا آرژانتینی با فهرست تولیدات نمایشی در نیویورک، پاریس و لندن آشنایی کامل دارد. اما از نمایش‌نامه‌ای مکتوب یا نمایشی که در بیست سال اخیر در پرو یا مکزیک به‌روی صحنه آمده بی‌خبر است. کارگردان تئاتر امریکای لاتین نشریات را به سه زبان دریافت می‌کند امّا اگر بخواهد کتابی دربارهٔ تئاتر کلمبیایی یا اُروگوئه‌ای بخواند، احتمالاً آن را فقط می‌تواند

در کتابخانهٔ دپارتمان زبان‌های رومیایی یا دپارتمان تئاتر یک دانشگاه در ایالات متحد بیابد.»[1]

دیاس در ادامهٔ همین بحث می‌نویسد: «اگر ما دو چیز را در نظر آوریم، می‌توانیم این نقیض گروتسک را درک کنیم: تبعید هنرمندان امریکای لاتین، و زمینهٔ سیاسی-فرهنگی کشورهای ما.» تبعید هنرمندان، خودخواسته یا به اجبار، در امریکای لاتین معمول است. «نویسندگان امریکای جنوبی میلی قوی به ترک کشور و، در مواردی، به چند سال زندگی در خارج دارند. در امریکای لاتین، نویسنده احساس می‌کند که در حاشیه قرار دارد، درمانده و مطرود است. کارکردن برایش مشکل است و مرتبه مرض فرازونشیب سیاست‌های ابلهانه و جنایتکارانه قرار دارد. به علاوه، تعهدهٔ انسانی و فرهنگی او برحسب اروپا شکل گرفته است، و بی‌گریشتن او از زیست‌محیط عقب‌مانده‌اش او را به جانب اروپا می‌راند.» دیاس همین همدردی را زاییدهٔ شرایط سیاسی-فرهنگی کشورهای قاره می‌داند که سبب مشکلات مشترک معرفت و فضیلت می‌شود: «نشانه‌های سانسور شدید در هر کشور، نبود شبکه‌های توزیع آثار منتشرشده در درون و میان کشورها، برخی دردسرها در زمینهٔ جلوگیری از نشست‌ها و کنفرانس‌های روشنفکرانه همگی به معضلات گفت‌وگو در قاره دامن می‌زنند. ضعف اطلاع‌رسانی، بیگانگی، و نزدیک‌بینی فرهنگی ما را وادار کرده است به فراسوی مرزهای موهوم چشم بدوزیم که حکومت‌ها در دفاع از علایق سیاسی یا اقتصادی خود بر ما تحمیل کرده‌اند.» دیاس در بخش دیگری از مقالهٔ خود می‌نویسد: «اکنون

1. Jorge Diaz, "Reflections on the Chilean Theatre", *The Drama Review*, Vol. 14, No. 2 (T 46), Wniter 1970.

www.ketab.ir

نمایش‌نامه‌نویسان شیلی خود را رویاروی با همان معضلاتی می‌یابند که هنرمندان تئاترِ سراسرِ قاره با آن دست‌به‌گریبان‌اند: یافتن تئاتری برای امریکای لاتین که خوانشی همه‌جانبه از واقعیت‌های اجتماعی‌مان باشد: واقعیتی که هر روزِ آن بیشتر آکنده از درگیری، کمتر پیش‌بینی‌پذیر، و بیشتر یأس‌آور است. اکثرمان احساس می‌کنیم که در موقعیت پیش از انقلاب قرار داریم. البته برخی از نویسندگان ادعا می‌کنند که سیاست مورد علاقه‌شان نیست و آنان فقط می‌خواهند دربارهٔ شرایط انسانی بنویسند، اما هر رویکرد صادقانه‌ای به انسان امریکای لاتینی به‌طور مستقیم با زمینهٔ اجتماعی‌اش می‌شود و آنان را به بینشی پویا از تاریخ ملزم می‌سازد.»

خورخه دیاز در پایان مقاله‌اش چنین می‌نویسد: «در امریکای لاتین، ما داریم از هر سال آگاهی می‌یابیم؛ بی‌شک تحرکاتی درون طبقه وجود دارد که آفرینندگان آثار هنری را موظف می‌سازد تا شرایط را برای طرح مسائل و پذیرش آن آماده کنند. امّا، برای لحظه‌ای، این فقط یک آگاهی است، روشنایی است که در میان سایه‌های مناظر پیرامون ناگهان ظاهر می‌شود. امروزه، هنرمند در قدرت اقتصادی و سیاسی در دست‌های بورژوازی زبرین قرار دارد که تأمین مالی می‌کند، تقاضا به‌وجود می‌آورد، و در نهایت اندام‌واره‌های فرهنگی را که متعلق به خودشان است، کنترل می‌کند. . . و صداهای مخالف را به انزوا و سکوت می‌کشد. به‌همین‌دلیل، من فکر می‌کنم که تئاتر در شرایط من صادق نیست. با ابزار صداقت است که می‌توانیم سالن‌های‌مان را خلو از تماشاگرانی کنیم که مرتب به تئاتر می‌آیند.»[1]

1. *Ibid.*