عطف

مواجهه با حقیقت

● **شرق:** «گربه روی شیروانی داغ» نمایشنامه‌ای است مشهور از تنسی ویلیامز، نمایشنامه‌نویس مطرح آمریکایی قرن بیستم، که با ترجمه پرویز ارشد در نشر مروارید منتشر شده است. این نمایشنامه در سال ۱۹۵۵ جایزه پولیتزر را برای تنسی ویلیامز به ارمغان آورد. پیرمردی ثروتمند از جنوب آمریکا، که در نمایشنامه او را با عنوان «بابابزرگ» می‌شناسیم، به بیماری سرطان مبتلاست و به زودی می‌میرد اما اطرافیانش سعی دارند این حقیقت را از او پنهان کنند. داستان نمایشنامه در آخرین روزهای زندگی «بابابزرگ» اتفاق می‌افتد. خانواده دور هم جمع شده‌اند. بابابزرگ در آغاز هنوز از مرگ قریب‌الوقوع خود خبر ندارد. اعضای خانواده در پی تصاحب املاک و دارایی‌های او هستند و نمایشنامه در بستری از دروغ و ریا و پنهان‌کاری و نبردی وحشیانه برای پول پیش می‌رود. از سویی بریک، یکی از پسرهای بابابزرگ، به دلیل مرگ دوست صمیمی‌اش، اسکیپر، دچار عذاب وجدان و فروپاشی شده است. رابطه بریک با همسرش مارگارت (مگی) نیز به دلیل ماجرای اسکیپر بحرانی است. مارگارت صمیمیت بیش از حد بریک و اسکیپر را یکی از عوامل فاصله بریک از خودش می‌داند. بریک و اسکیپر که هم‌دانشکده‌ای بوده‌اند بعد از دانشکده وارد تیم فوتبال حرفه‌ای می‌شوند. در جایی از نمایشنامه بریک به بابابزرگ می‌گوید: «مگی ادعا می‌کنه که من و اسکیپر بعد از اینکه از دانشکده بیرون اومدیم وارد تیم فوتبال حرفه‌ای شدیم، چون می‌ترسیدیم قبول کنیم که داریم آدم‌های بالغی می‌شیم... چون می‌خواستیم همیشه اون پاس‌های بلند رو واسه همدیگر بدیم!... پاس‌هایی که جز گذشت زمان هیچی دیگه نمی‌تونست اونا رو از ما بگیره... اون حمله‌های هوایی که ما دو نفر رو انگشت‌نما کرده بود! بالاخره ما هم دست از کار نکشیدیم، ادامه دادیم، اون حمله‌های هوایی، اون پاس‌ها، یه سه ماهی ادامه داشت، آره... ولی... اون تابستون مگی با من اتمام حجت کرد، گفت یا باید حالا عروسی کنیم یا هیچ‌وقت... منم با مگی عروسی کردم».

بابابزرگ با بریک وارد مکالمه‌ای صریح می‌شود و او را با حقیقتی عریان که گویی بریک از مواجهه با آن تن می‌زند روبه‌رو می‌کند. اما در همین مکالمه آشکار می‌شود حقیقتی دیگر نیز هست که از بابابزرگ پنهان شده: حقیقت مرگ قریب‌الوقوع او. طی این مکالمه‌ی جدلی با دیالوگ‌هایی قدرتمند، حقایقی کتمان‌شده روی دایره ریخته می‌شوند. از سوی دیگر به‌رغم همه ریاکاری‌ها و کتمان‌ها و ظاهرسازی‌ها و فروپاشی‌ای که در حال رخ‌دادن است، مگی می‌کوشد با چنگ‌ودندان بریک را حفظ کند، عشق او را به خود بازگرداند و زندگی در حال متلاشی‌شدن خود را نجات دهد. مگی نیز البته مجبور است برای رسیدن به این هدف به دروغ متوسل شود، اما در ادامه می‌کوشد دروغی را که گفته است به حقیقت بدل کند.

ترجمه فارسی «گربه روی شیروانی داغ» با یادداشتی از تنسی ویلیامز همراه است درباره همکاری‌اش با الیا کازان برای روی‌صحنه‌بردن این نمایشنامه و تغییراتی که تنسی ویلیامز به پیشنهاد الیا کازان برای اجرای صحنه‌ای، در متن خود اعمال کرده است. تنسی ویلیامز در این یادداشت توضیح می‌دهد که با این تغییرات موافقت تام‌وتمام نداشته اما چون دوست داشته الیا کازان کارگردان نمایشنامه‌اش باشد به این پیشنهادها عمل کرده است چراکه تجربه همکاری با الیا کازان برای او تجربه خوشایندی بوده است. از جمله همکاری‌های دیگر تنسی ویلیامز و الیا کازان می‌توان به فیلمی اشاره کرد که کازان براساس نمایشنامه «اتوبوسی به نام هوس» ویلیامز ساخت؛ فیلمی با بازی مارلون براندو و ویوین لی. تنسی ویلیامز در یادداشتش درباره همکاری با کازان نوشته است که کازان خواستار چه تغییراتی در نمایشنامه «گربه روی شیروانی داغ» بوده و او چرا با برخی از این تغییرات مخالف بوده است. بااین‌حال ویلیامز تن به خواسته کازان می‌دهد. او دراین‌باره می‌نویسد: «مع‌الوصف، مایل بودم الیا کازان کارگردان نمایشنامه‌ام باشد و اگرچه پیشنهادات وی به صورت اولتیماتوم نبود، اما بیم آن می‌رفت اگر تصحیحی - بدان‌گونه که او می‌خواست - در نمایشنامه به عمل نیاید علاقه‌اش نسبت به این کار به کلی زائل گردد. بنابراین زیر بار رفتم. و پرده‌ی سوم نمایشنامه تحت‌تاثیر نفوذ خلاقه‌ی او در تئاتر موروسکو نیویورک به روی صحنه آمد».

از «گربه روی شیروانی داغ» اقتباس سینمایی بسیار مشهوری هم انجام شده است به کارگردانی ریچارد بروکس و با بازی الیزابت تیلور و پل نیومن. البته فیلم و نمایشنامه را که مقایسه کنیم متوجه تغییراتی که در اقتباس سینمایی صورت گرفته خواهیم شد.

در پایان ترجمه فارسی نمایشنامه «گربه روی شیروانی داغ» گاه‌شماری از زندگی و زمانه تنسی ویلیامز آمده است.

گربه روی شیروانی داغ
تنسی ویلیامز
ترجمه پرویز ارشد
نشر مروارید

شکل‌های زندگی: درباره اهمیت تیپ* در آثار برشت

وسوسه خوب‌نبودن

نادر شهریوری (صدقی)

«از چیزهای قدیمی خوب شروع نکن، از چیزهای بد شروع کن»[1]

برشت نوستالژیک نیست، او با حسرت گذشته بیگانه است. به همین دلیل از چیزهای قدیمی خوب شروع نمی‌کند، بلکه از چیزهای بد کنونی آغاز می‌کند. چیزهای بد کنونی اموری بدیهی‌اند که برحسب عادت بدیهی به نظر می‌رسند. «ترس و نکبت رایش سوم» شامل بیست‌وچهار نمایش تک‌پرده‌ای از زندگی روزمره و اموری بدیهی‌اند که برشت آن را میان سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ یعنی زمان هیتلر قبل از جنگ و براساس اخبار مطبوعات، صحبت‌های شاهدان عینی و اتفاقات روزمره نوشته است. هر بیست و چهار صحنه با دکلمه‌ای کوتاه به صورت شعر آغاز می‌شود. دکلمه آغازین در همان حال که اطلاعاتی درباره فضای نمایش می‌دهد، فراخوان برشت برای تماشاگر است که با تأمل به حوادث پیرامون توجه نشان دهد.

تکنیک تئاتری برشت در «ترس و نکبت رایش سوم» آن است که این اثر را به عنوان اثری واحد ارائه نمی‌دهد؛ همه صحنه‌ها به صورت تک‌پرده، مجزا و در قطعاتی کوتاه و طنزآمیز ارائه می‌شود. قصد برشت البته ارائه نمایش طنز نیست اما واقعیت گاه چنان واجد سویه‌های طنز است که تماشاگر از فرط موحش‌بودن واقعیت به خنده می‌افتد. برشت در «ترس و نکبت رایش سوم» رفتار توده‌وار ملتی در آستانه فاجعه را به نمایش درمی‌آورد. «ریتم» حوادث در «ترس و نکبت رایش سوم» تند و شتابان است، گویا وقایع در زمانه بحران ریتمی شتابان به خود می‌گیرند؛ ریتمی که نه‌تنها زندگی روزانه را تحت تأثیر قرار می‌دهد که گاه زندگی به روال معمول را غیرممکن می‌سازد.

نمونه‌هایی از ریتمی تند را در دو نمایش کوتاه «کمک زمستانی» و «دو نانوا» مشاهده می‌کنیم. در نمایش تک‌پرده‌ای «کمک زمستانی» دو مأمور اس‌آی (مأموران هیتلری) برای زنی فقیر و دخترش بسته‌ای از طرف پیشوا می‌آورند که در آن سیب‌زمینی، بلوزی پشمی و سیب گذارده شده است و همین‌طور پاکتی که در آن پنج مارک پول آلمانی است. زن پیر خوشحال می‌شود و سیب را می‌خورد اما دخترش ارنا از خوردن سیب پرهیز می‌کند. این موضوع شک مأموران را برمی‌انگیزد. آنان در صدد دستگیری دختر جوان برمی‌آیند. مادر در موقعیت سختی قرار می‌گیرد، او می‌خواهد امتناع دخترش از خوردن سیب را توجیه کند ولی نمی‌تواند. او در حالی که سیب اهدایی از طرف هیتلر را استفراغ می‌کند زنده‌باد هیتلر می‌گوید.

نمایش تک‌پرده‌ای «دو نانوا» (۱۹۳۶) از همان مجموعه، نمونه‌ای دیگر از ریتم شتابان سیاست در سال‌های بحران منتهی به جنگ است؛ سیاستی که بنابر مقتضیات روز تغییر می‌کند و گاه حتی جهتی مخالف به خود می‌گیرد: زندانیان به شکلی دایره‌وار و به دنبال هم در حیاط زندان راه می‌روند. دو نفر از آنان وقتی به هم می‌رسند با احتیاط با یکدیگر صحبت می‌کنند: «یکی از آنها: پس تو هم نانوا هستی نویرر؟/ دیگری: بله، تو هم نانوایی؟/ یکی از آنها: بله تو را برای چه به اینجا آورده‌اند؟/ دیگری: برای اینکه حاضر نشدم علف و سیب‌زمینی داخل نان بکنم، چند وقت است اینجایی؟/ یکی از آنها: دو سال/ دیگری: برای چه؟/ یکی از آنها: برای اینکه علف و سیب‌زمینی داخل نان می‌کردم، آن موقع این کار تقلب در مواد غذایی بود».[2]

تاکید برشت در تئاتر نه بر شخصیت‌پردازی چنان که در تئاتر ارسطویی مطرح است بلکه تأکید بر ارائه تیپ است، شبیه به آنچه در نمایش‌های «کمک زمستانی» و «دو نانوا» ارائه می‌دهد. برشت نه‌تنها در نمایش‌نامه‌های معمول خود که حتی در نمایش‌نامه‌هایی با چهره‌هایی متمایز و برجسته باز بر تیپ تأکید می‌کند. مهم‌ترین چهره‌های نمایشی برشت «تیپ» هستند و نه «شخصیت». نمونه آن گالیله و شن‌ته است. این دو، گالیله و شن‌ته (در زن نیک سچوان)، با وجود آنکه فردیت یافته‌اند اما شخصیت نشده‌اند: گالیله به رغم گالیله بودنش فردی بسیار معمولی است که اتفاقا میلی وافر به غذای خوب و نوشیدنی عالی دارد. در گالیله هیچ خصوصیت متعالی وجود ندارد. او در این‌که اختراع تلسکوپ را به دروغ به خود نسبت دهد تردید نمی‌کند و قبل از هر چیز میلی سیری‌ناپذیر به بیشتر زنده‌ماندن، بیشتر تجربه‌کردن و بیشتر لذت‌بردن دارد. او معتقد به آن است که می‌تواند همسفره شیطان باشد و تحت حمایت خانواده «مدیسی» به زندگی خود تا آنجا که ممکن است ادامه دهد. پراگماتیسم حاد گالیله هرگونه «قهرمانی» را منتفی می‌کند. گالیله برشت اصلا «شخصیت» را برنمی‌تابد. او به شاگردش که می‌گوید «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد» پاسخ می‌دهد «بدبخت ملتی که به قهرمان احتیاج داشته باشد».

اگر گالیله برشت به رغم چهره علمی‌اش «شخصیت»، یعنی کاراکتری منحصربه‌فرد، بود و اگر گالیله بر خود، تشخص و من‌بودنش تأکید می‌کرد و اگر «اثبات خود» را همچون تمامی قهرمانان تراژیک به هر چیز دیگری ترجیح می‌داد، آنگاه برشت به جای نمایش‌نامه گالیله تراژدی گالیله می‌نوشت، اما برشت تراژدی نمی‌نویسد او تراژدی‌نویس نیست و با تراژدی بیگانه است؛ زیرا در تراژدی «شخصیت» محور نمایش است و در تراژدی شخصیت قهرمان می‌تواند الگوی تماشاگر قرار گیرد. در این شرایط تماشاگر با فراموش کردن خود، خود را به تمامی در «شخصیت» حل می‌کند. در این شرایط تماشاگر منفعل برای قهرمان هورا می‌کشد و در پی ابراز احساسات، خود را فراموش می‌کند. در حالی که به نظر برشت تماشاگر می‌بایستی به اندازه بازیگر واجد اهمیت باشد. از نگاه برشت تماشاگر واقعی واجد چهره دوگانه است: چهره شخصیت نمایش که از وی متأثر است و همین‌طور چهره اصلی خویش.

اما اینها همه دلیل پرهیز برشت از تراژدی نیست. برشت با تأکید بر تیپ بر جای شخصیت درعین‌حال به امکانات تغییر اجتماعی می‌اندیشد. به نظر برشت اگر تغییری رخ دهد که باید بدهد، این تغییر به واسطه تیپ رخ می‌دهد که همچنین بیان‌کننده نیروی اجتماعی است؛ درحالی‌که تغییر در تراژدی از اساس منتفی است. تراژدی‌نویسان بزرگ به تغییر فکر نمی‌کردند. در تراژدی همه‌چیز حول «فرد» و حول «قهرمان» انسجام پیدا می‌کند. شخصیت تراژیک غرق در ذهنیت خویش و استوار بر شالوده متافیزیکی «من» کنش می‌کند. او خودخواه‌تر از آن است که به تغییر اجتماعی بیندیشد. قهرمان می‌تواند با مرگی زیبا بمیرد تا الگو شود؛ درحالی‌که تیپ به واسطه تیپ‌بودن عاری از انگیزه قهرمانی است و علاوه‌برآن در عالم واقع پتانسیل تبدیل‌شدن به نیروی مادی را دارد. در تیپ به واسطه تیپ‌بودنش همه‌چیز حول امور بدیهی و ساده که به واقع زندگی است، می‌گذرد؛ اموری که تغییر در آنها به طور محسوس دنیای بهتری پدید می‌آورد: «بر این هدف مکوشید/ که در دم مرگ/ خود آدم بهتری باشید/ بل بکوشید/ تا در واپسین ساعت/ دنیای بهترشده‌ای را ترک گویید.»[3]. به این شکل برشت با ارائه تیپ از دام قهرمانی می‌گریزد. او به دنبال قهرمانی- قهرمان تراژیک و متافیزیکی- نمی‌رود و در دام ایدئولوژی آن نمی‌افتد. به نظر برشت ایدئولوژی قهرمانی، بن‌بست اجتماعی است: باید قهرمان باشی؛ وگرنه جز موجودی زبون و بی‌عار چیز دیگری نیستی.

اما راه دیگری وجود دارد. در اینجا برشت دو ایده متفاوت و حتی متضاد را در جهان ایده‌ها در یک جا گرد هم می‌آورد تا تمایز خود- اهمیت برشت‌بودن- را نمایان کند. واقعیت برشت رگه‌های شدید پراگماتیستی دارد یا چیزی که به آن مصائب سودمندی می‌گوید و در همان حال معتقد به حقیقت است. برشت انکار حقیقت را تبهکاری می‌داند. جمله «حقیقت مشخص است» جمله مشهور اوست. برشت حقیقت مشخص را نه در اموری مهم مانند قهرمانی؛ که گاه در اموری بدیهی و حتی بس بدیهی جست‌وجو می‌کند. از یک نظر همه تلاش برشت آن است که حقیقت مشخص را «در پسِ کارهای هرروزه/ در پس قاعده مسلم.../ به کمترین حرکتی...»[4] دریابد.

او در پی یافتن حقیقت به سودمندی آن نیز توجه می‌کند؛ حقیقتی که دنیای بهتری را پدید آورد تا به آن اندازه که آدمی از آن بهره گیرد و در سود مشترک دنیای بهتر شریک باشد. برشت این ایده پراگماتیستی را با حقیقتی که به آن باور دارد، گره می‌زند. همه تلاش برشت برای رسیدن به حقیقت ازآن‌رو است که ما در جهانی بد و نادرست به سر می‌بریم؛ جهانی که برشت آن را بس تیره‌وتار و ظلمانی تصور می‌کند؛ جهانی که نمی‌توان در آن به‌درستی زندگی کرد: «به‌راستی در دورانی ظلمانی به سر می‌بریم/ کلام بی‌آلایش نشان بلاهت است و/ پیشانی بی‌چین، نشان بی‌عاری/ آن که می‌خندد، خبر هولناک را/ هنوز نشنیده است».[5]

جهان بد برشت را به فکر فرو می‌برد. برشت با خود می‌اندیشد اگر جهان بد است، نه به آن سبب است که انسان‌ها خوب نیستند؛ بلکه به آن سبب است که انسان‌ها چندان هم بد نیستند. برشت در «اپرای دوپولی» می‌گوید: «برای این جهان بد، انسان‌ها زیادی خوب هستند». برشت همین ایده را پیگیرانه در «استثنا و قاعده» پی می‌گیرد. برشت در این نمایش به سفر بازرگانی می‌پردازد که برای دست‌یافتن به نفت و ثروتی هنگفت به اتفاق خدمتکار و راهنمایش به سفری دور و دراز و پرخطر می‌رود. بازرگان سوداپیشه ژستی انسان‌دوستانه می‌گیرد با این ادعا که هدفی جز خدمت به مردمش ندارد و استخراج نفت این هدف را تسهیل می‌کند. خدمتکار ارباب که کولی ساده‌دل اما باهوشی است، در ابتدا فریب وعده‌های ارباب را می‌خورد و در این سفر با حسن نیتی که به بلاهت پهلو می‌زند، از هیچ خدمتی به ارباب کوتاهی نمی‌کند. او پرستار ارباب می‌شود. هنگامی که درمی‌یابد ارباب از تشنگی در هلاک است، از قمقمه خود به او آب می‌دهد و در هیچ حال حساب خویش را از او جدا نمی‌کند. نقش آدم خوب را بازی می‌کند و همه این کارها به آن سبب است که ارباب زودتر به نفت برسد؛ اما ارباب که جز به خود نمی‌اندیشد، با سوءظن به کولی ساده‌دل می‌نگرد. او درباره خدمتکارش به اشتباه فکر می‌کند که قصد کشتنش را دارد؛ اما به‌تدریج خدمتکار پی به خودخواهی‌های ارباب می‌برد و بر تفاوت منافع و موقعیت خویش با ارباب آگاه می‌شود. او در آخر کار، ایدئولوژی «خوب‌بودن» را به چالش می‌کشد و موقعیت‌ها -تو و من- را درمی‌یابد. آواز حزن‌آلود خدمتکار در آخر سفر بیان‌کننده آن است که کولی زیرک «حقیقت مشخص» را دریافته است: «آن که می‌گوید ما منظورش تو و من نیست/ ما بر رود چیره شده‌ایم/ ولی این تویی که بر من چیره‌ای».[6]

خوب‌بودن آدم‌ها مانند قهرمان جلوه‌کردن‌شان، برشت را به تأمل وامی‌دارد. به نظر برشت «خوب‌بودن» یا تلاش برای خوب جلوه‌کردن نمایش ریاکارانه‌ای بیش نیست. برشت از خوب‌بودن حتی به معنای مرسوم آن نیز گله‌مند است. این موضوع آن‌گاه ریاکارانه‌تر به نظر می‌رسد که آدم‌ها می‌خواهند «خوب‌بودن» خود را در برابر «بدبودن جهان» به نمایش بگذارند تا به همه بگویند ما آدم‌های خوبی هستیم؛ نمایشی که برشت دلیلی برای آن پیدا نمی‌کند.

از یک نظر شکوابیه برشت از سوژه‌ای که می‌گوید «من خوب هستم» نقد «قهرمان‌شدن» است. این شکوابیه سنجش عیار سکه رایج خوب‌بودن است که از فرط استعمال به حقیقت غالب بدل شده است. به نظر برشت اگر کوششی برای «خوب‌بودن» یا «قهرمانی» وجود داشته باشد، فقط در صورتی اهمیت می‌یابد که نه «شخصیت»؛ بلکه «تیپ» به قهرمان بدل شود. فقط دراین‌صورت می‌توان خوب‌بودن واقعی را از دستبرد ریاکارانه «شخص»های خوب یا حتی قهرمان رهایی بخشید.

پی‌نوشت‌ها:

* تیپ آدم زنده، معمولی و واقعی است که ویژگی‌هایش قشر اجتماعی خود را بیان می‌کند. چنین آدمی کسی است که هم عام است و هم خاص.

۱. «پند برشتی» به نقل از والتر بنیامین.
۲. «دو نانوا» به نقل از «ترس و نکبت رایش سوم»، برشت، ترجمه شریف لنکرانی.
۳. شعری از برشت.
۴ و ۶. «استثنا و قاعده»، برشت، ترجمه به‌آذین.
۵. شعر «به آنان که پس از ما می‌آیند»، برشت، برشت شاعر، ترجمه علی عبداللهی.

چهره پنهان کامو

شرق: «نامه‌ات همین الان به دستم رسید. تو هم از طرفی نامه مرا خواهی گرفت. هیچ‌کس در دنیا بهتر از من درکت نخواهد کرد. همان‌طور که هیچ‌کس هم در دنیا نمی‌توانست چنین مصمم به هجران و چنین رویگردان از زندگی‌مان طغیانی به این بزرگی پدید آورد؛ دست‌کشیدن از زندگی‌مان به بهانه اینکه تهدیدآمیز و محدود است. من زندگی‌ام را علیه تسلیم گذرانده‌ام، در زندگی‌ام هرچه را که به گمانم حیاتی بوده انتخاب کرده‌ام و مصرانه پایش ایستاده‌ام. اگر قرار بود به این چیزها که تو را واداشته چنین برایم بنویسی تن بدهم بایستی خیلی وقت قبل از این‌ها زندگی را الوداع می‌گفتم، این زندگی که هیچ‌چیزی را بی‌زحمت و ایثار به من نبخشیده است». این بخشی از نامه‌ای است که آلبر کامو خطاب به ماریا کاسارس در تاریخ ۲۱ ژوئیه ۱۹۴۴ نوشته است. کامو و ماریا کاسارس اولین‌بار ششم ژوئن سال ۱۹۴۴ در پاریس، همزمان با روز پیاده‌شدن نیروهای متفقین در ساحل نرماندی، یکدیگر را می‌بینند و در این زمان کامو سی‌ساله است و ماریا کاسارس بیست‌ویک‌ساله. این ملاقات مقدمه ارتباطی عمیق و عاشقانه میان این دو می‌شود؛ رابطه‌ای که در ژانویه ۱۹۶۰ و به دلیل مرگ به پایان می‌رسد. کامو از جمله مهم‌ترین نویسندگان و روشنفکران قرن بیستم است که در ایران هم چهره شناخته‌شده و محبوبی است و از سال‌ها پیش آثار مختلفش به فارسی ترجمه شده و کاسارس نیز هنرپیشه‌ای مشهور بوده است. کامو و کاسارس در طول سال‌های مختلف با یکدیگر نامه‌نگاری کرده‌اند و در این نامه‌ها می‌توان

زوایای کمتردیده‌شده شخصیت آنها را دید. اما بیش از نیم‌قرن باید می‌گذشت تا مکاتبات عاشقانه نویسنده‌ای بزرگ و بازیگری مشهور منتشر شود و در گوشه‌وکنار جهان خوانده شود. کاترین کامو در سال ۱۹۷۹ این نامه‌ها را از ماریا کاسارس تحویل می‌گیرد تا بعد از پنج دهه در انتشارات گالیمار به چاپ برساند. در این نامه‌ها می‌توان درونی‌ترین احساسات و تفکرات کامو را به روشنی مشاهده کرد و این یکی از دلایل مترجم برای ترجمه این نامه‌ها به فارسی بوده است. آن‌طور که مترجم در مقدمه‌اش توضیح داده، توالی این نامه‌ها فضایی رمان‌گونه پدید می‌آورد با «دو راوی یا دو شخصیت پاپای؛ نامه‌هایی که می‌توان آن‌ها را مانند اوراقی از یک رمان مکاتبه‌ای خواند. لابه‌لای سطرها می‌شود بارقه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی سده بیستم فرانسه را ردگیری کرد و به نکات گاه جذاب و مهمی رسید. نام بسیاری از نویسندگان و کارگردانان و بازیگران فرانسوی و غیرفرانسوی فراخور رویدادهای گوناگون در کتاب مطرح می‌شود، از بسیاری مکان‌ها نام برده می‌شود و مخاطب به این واسطه با نوعی تاریخ غیررسمی رودررو می‌شود. کامو و کاسارس از کتاب‌هایی هم نام می‌برند و درباره‌شان حرف می‌زنند. خواننده می‌تواند برداشت و موضع نویسنده را در مورد این آثار بداند؛ موضعی که شاید هیچ‌کدام هیچ‌گاه در هیچ مصاحبه‌ای مطرح نکرده باشند».

حجم نامه‌های کامو و کاسارس زیاد است و از این‌رو نامه‌نگاری این دو به چهار جلد تقسیم شده و این تقسیم‌بندی بر اساس سال نامه‌نگاری‌ها بوده است. آن‌چه اکنون با نام «خطاب به عشق» به فارسی منتشر شده درواقع دفتر اول این نامه‌نگاری‌ها است که مربوط به سال‌های ۱۹۴۴-۱۹۴۹ است.

خطاب به عشق
نامه‌های عاشقانه آلبر کامو و ماریا کاسارس
ترجمه زهرا خانلو
نشر نو

مرور

هنر معاصر به عنوان سرمایه‌گذاری

● **نسیم آصف:** در سال‌های اخیر ارتباط میان آثار هنری و بازار فروش این آثار به مسئله‌ای جدی بدل شده و با قاطعیت می‌توان گفت که دست‌کم در جهان غرب، رابطه میان دنیای هنر و بازار هنر معکوس شده و امروز بازار هنر در مقایسه با دنیای هنر در اولویت قرار دارد. «کوسه شکم‌پر ۱۲میلیون‌دلاری» با عنوان فرعی «پرونده‌ای درباره اقتصاد سردرگم هنر معاصر» عنوان اثری است از دن تامپسون که با ترجمه اشکان زهرائی در نشر بیدگل به چاپ رسیده است و آن‌طور که از عنوان فرعی کتاب هم برمی‌آید، این اثر به سازوکار پیچیده اقتصاد هنر معاصر اختصاص دارد.

دن تامپسون استاد بازاریابی و اقتصاد مدرسه کسب‌وکار شولیک دانشگاه یورک است و تجربه تدریس در مدرسه اقتصاد لندن و مدرسه کسب‌وکار هاروارد را نیز در کارنامه خود دارد. تامپسون در لندن و تورنتو زندگی می‌کند و خودش نیز یک مجموعه‌دار آثار هنری است و در این کتاب تلاش کرده تا به تحلیل و بررسی اقتصاد هنر معاصر بپردازد. او در مطالعه‌اش تلاش کرده تا به چند پرسش اساسی درباره بازار هنر پاسخ دهد؛ پرسش‌هایی نظیر اینکه: هنر معاصر چگونه ارزیابی می‌شود و سرمایه‌گذاری در هنر معاصر چه نتیجه‌ای دارد؟ چطور ممکن است یک سرمایه‌گذار هوشمند ساکن نیویورک ۱۲ میلیون دلار برای خرید جسد نیمه‌فاسد یک کوسه پول بدهد؟ چه می‌شود که یک نقاشی اثر جکسون پولاک که با پاشیدن رنگ روی یک تخته چوبی کشیده شده، به قیمت ۱۴۰ میلیون دلار فروخته می‌شود؟ جسد نیمه‌فاسد کوسه اشاره به اثری است که چند سال پیش ۱۲ میلیون دلار قیمت‌گذاری شده بود و عنوان کتاب نیز اشاره‌ای است به همین موضوع. در ابتدای کتاب درباره قیمت‌گذاری این اثر و حواشی پیرامون آن آمده: «یکی از مشکلات کارگزار فروشی که سعی می‌کرد کوسه شکم‌پر را بفروشد، قیمت درخواستی ۱۲ میلیون دلاری این اثر هنر معاصر بود. مشکل دیگر این بود که این اثر بیش از دو تن وزن داشت و حمل‌ونقل آن کار آسانی نبود. این مجسمه پنج‌متری کوسه‌ببری، در یک ویترین غول‌آسای شیشه‌ای نصب شده، و عنوان خلاقانه امکان‌ناپذیری فیزیکی مرگ در ذهن کسی که زندگی می‌کند برایش انتخاب شده بود. کوسه در سال ۱۹۹۱ در استرالیا شکار شده بود، و در انگلستان توسط تعدادی تکنسین، به مدیریت هنرمند انگلیسی، دیمن هرست، آماده و نصب شده بود. یکی از مشکلات دیگر این بود که با وجود اینکه این کوسه قطعا مفهوم هنری جدیدی محسوب می‌شد، بسیاری در دنیای هنر در مورد هنر به‌حساب‌آوردن و نیاوردن آن، چندان مطمئن نبودند. این سؤال اهمیت زیادی داشت چون ۱۲ میلیون دلار مبلغی بود که آن زمان برای اثری از یک هنرمند زنده، البته به‌جز جسپر جانز، پرداخت نشده بود؛ یعنی بیشتر از هر مبلغی که برای آثاری از گرهارد ریشتر، رابرت راشن‌برگ، یا لوسین فروید پرداخت شده بود». تامپسون این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه و در چه فرایندی ممکن است فردی چنین مبلغی را برای یک کوسه در نظر بگیرد. به اعتقاد او بخشی از پاسخ این پرسش در این نکته نهفته است که در دنیای هنر معاصر، «برندینگ» می‌تواند جایگزین «قضاوت انتقادی» شود و در این مورد خاص نیز برندینگ قدرتمندی وجود داشت. تامپسون همچنین می‌نویسد که: «به‌عنوان یک اقتصاددان و یک مجموعه‌دار آثار هنر معاصر، مدت‌هاست در تعجبم که چه چیز باعث می‌شود یک اثر هنری صاحب ارزش شود، و اینکه در اثر چه نوع کیمیاگری‌ای ارزش آن ۱۲ میلیون یا ۱۰۰ میلیون دلار، و نه مثلا ۲۵۰ هزار دلار، برآورد می‌شود؟ گاهی اوقات یک اثر به قیمتی چندین برابر آنچه به نظر منطقی است، به فروش می‌رود، اما چرا؟ دلالان و متخصصین حراجی‌ها ادعا نمی‌کنند که می‌توانند اثر هنری معاصری که تبدیل به یک فروش میلیون‌دلاری می‌شود را تشخیص دهند یا تعریف کنند. آنها به‌طور عمومی اعلام می‌کنند که قیمت نهایی قیمتی است که کسی پرداخت می‌کند. به‌طور خصوصی نیز می‌گویند خرید آثار هنری گران‌قیمت بازی‌ای است که فقط توسط سرمایه‌داران بزرگ انجام می‌شود، و جایزه آن شهرت و امتیاز فرهنگی است. شاید این توصیفی خوب برای انگیزه آنها باشد، اما این توصیف فرایند کار را توضیح نمی‌دهد». تامپسون برای نوشتن کتابش با بسیاری از دلالان حراجی‌ها، مدیران سابق حراجی‌ها، هنرمندان و مجموعه‌داران در لندن و نیویورک صحبت کرده و در طول یک سال به تحقیق برای کامل‌کردن اثرش پرداخته است. به‌این‌ترتیب او در کتابش تلاش کرده به رابطه پیچیده میان هنرمندان، دلالان آثار هنری، حراجی‌ها، گالری‌ها، نمایشگاه‌گردانان، مجموعه‌داران، موزه‌ها، نهادهای هنری، آرت‌فرها، منتقدان هنری، سرمایه‌داران و عوامل دیگر دنیای هنر بپردازد.

کوسه‌شکم‌پر ۱۲میلیون‌دلاری
دن تامپسون
ترجمه اشکان زهرائی
نشر بیدگل