ماخولیای رئالیسم

یا چرا رئالیسم همیشه از پیش ناممکن است؟

محسن ملکی

معمولاً می‌گویند با مدرنیسم متوجه می‌شویم که دیگر نمی‌توان به ثبت سادهٔ واقعیت روی آورد؛ باید به سراغ واقعیت درونی رفت و با درک جدیدی از زمان، ذهن شخصیت‌ها را کاوید، چراکه واقعیت در جهان مدرن پس از جنگ جهانی و آشوب‌های آغاز قرن بیستم از دست رفته است. طبق این دیدگاه، در این جهان دیگر هیچ ارزش عمومی و عینی‌ای نیز در کار نیست و آنچه می‌ماند مشتی ارزش‌های ذهنی است: «ارزش‌های عمومیِ رمان دورهٔ ویکتوریا در رمان مدرن جای خود را به مفاهیم شخصی‌تری از ارزش دادند که بیشتر متکی بر ذوق و حس تشخیص خود رمان‌نویس‌اند» (رمان قرن بیستم، دیوید دیچز، جان استلوردی، «نظریه‌های رمان»، ترجمه حسین پاینده). طبق این خوانش رایج، در دوران مدرن، سخن گفتن نه‌تنها از واقعیت بیرونی، بلکه از هر نوع ارزش عینی نیز بی‌معناست. چرخش نویسندگانی چون ویرجینیا ولف به «صناعت سیلان ذهن» را نیز معمولاً در همین چارچوب توضیح می‌دهند، همو که نویسندگانی چون آرنلد بنت و جان گلزوردی را نویسندگان «ماده‌گرا» می‌نامد دقیقاً به این علت که «هنوز» دلبستهٔ واقعیت بیرونی‌اند و به «ماهیت چندگانه» ذهن نمی‌پردازند (همان) (برای مطالعهٔ مقالاتی درباره این خوانش ارتودوکس از مدرنیسم می‌توانید به کتاب «نظریه‌های رمان»، ترجمه حسین پاینده رجوع کنید). آنچه این دیدگاه را مسأله‌دار می‌کند این است که دیدگاه مذکور در مورد مدرنیسم این پیش‌فرض را می‌پذیرد که رئالیسم از همان ابتدا می‌توانسته با واقعیت بیرونی رابطه‌ای سالم (نه «منحط» به معنای لوکاچی کلمه) برقرار کند و برای رئالیسم واقعیت آن بیرون بوده و نویسندگان رئالیست می‌توانستند وفادارانه آن را ثبت کنند. اما آدورنو در مقاله «قرائت بالزاک» تغییر کوچکی در این منظر ایجاد می‌کند و همین تغییر کوچک کافی است تا همه چیز را به‌هم بریزد: رئالیسم از همان ابتدا وجهی بیمارگون و ماخولیایی داشته؛ در بالزاک با نوعی وسواس بیمارگون به ثبت واقعیت روبه‌رو می‌شویم، چیزی که به‌زعم آدورنو در رئالیسم و ناتورالیسم به یکسان دیده می‌شود. ولی نکتهٔ مهمی که آدورنو بدان اشاره می‌کند این است که این تلاش برای رسیدن به «انضمامیت» درست به دلیل «افراطش» مسأله‌دار و مشکوک می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را مصداقی از غنای نگاه فراگیر حماسه دانست؛ برای درک بهتر منظور آدورنو باید نگاهی به «نظریهٔ رمان» لوکاچ انداخت. در این کتاب لوکاچ به طور مفصل دربارهٔ تفاوت حماسه و رمان بحث می‌کند. مهم‌ترین تمایز آنها به تفاوت مفهوم «تمامیت» (totality) مربوط می‌شود. در صورت‌بندی لوکاچ، ما در حماسه با قسمی تمامیت بی‌واسطه و خودانگیخته روبه‌روییم، تمامیتی که معنا نسبت درون‌ماندگاری با آن دارد اما وقتی وارد جهان مدرن و دوران رمان می‌شویم این تمامیت داده‌شده از دست می‌رود و آنچه می‌ماند تمامیتی مصنوع و آفریده‌شده است: «حال هنر تمامیتی آفریده‌شده است، زیرا وحدت طبیعی عرصه‌های متافیزیکی برای همیشه از دست رفته است» (لوکاچ، نظریهٔ رمان، ص ۳۷). «آنگاه که این وحدت مضمحل شد، دیگر هیچ تمامیت خودانگیخته‌ای در کار نخواهد بود» (همان). و سرآخر در جای دیگر کتاب اضافه می‌کند: «تمامیتی که بتوان به‌سادگی آن را پذیرفت دیگر به فرم‌های هنری داده نمی‌شود» (همان). در همین پس‌زمینه است که آدورنو به مسأله‌داربودن تلاش رئالیسم برای رسیدن به انضمامیت و سرشاری حماسی اشاره می‌کند: «وجه انضمامی و دقت بالزاک به‌حدی افراطی است که نمی‌توان آن را با ساده‌لوحی پذیرفت، نمی‌توان آن را به غنای نگاه حماسی نسبت داد» (قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی برای ادبیات)؛ در اینجا تلاش بالزاک برای رسیدن به سرشاری دقیقاً به دلیل همین وجه افراطی و اغراق‌گونه‌اش است که حقیقتش را بروز می‌دهد. درست همان‌طور که حقیقت روانکاوی را به گفتهٔ آدورنو باید در اغراق‌هایش جست، حقیقت پروژهٔ بالزاک و رئالیسم او را نیز باید در همین اغراق‌هایش یافت (حقیقتی که آن را به مدرنیسم گره می‌زند و کمک می‌کند از تمایز ساده‌انگارانه رئالیسم/مدرنیسم در لوکاچ متأخر فراتر رویم و نسبتی درون‌ماندگار میان آنها برقرار کنیم)، یعنی در همان وجوهی از بالزاک که خوانندگان مدرن معمولاً نادیده‌شان می‌گیرند، در همان وجوهی که هنگام خواندن آثار بالزاک خیلی‌ها وسوسه می‌شوند که نخوانده از کنارشان بگذرند، مثلاً آغاز رمان «اوژنی گرانده» و دقت جنون‌آمیز آن؛ یا اگر بخواهیم مثالی جز بالزاک بیاوریم، می‌توانیم به توصیف کلاه شارل بواری در رمان «مادام بواری» اشاره کنیم. بیایید به این دو نمونه نگاهی بیاندازیم. بخشی از آغاز «اوژنی گرانده» (بخشی که معمولاً حوصلهٔ خوانندگان امروزی سر می‌برد.):

«در این کوچه طبقهٔ پایین خانه‌هایی که اختصاص به سوداگری دارد نه به شکل دکان است نه به شکل مغازه... این سالن‌های پست که نه جلوخان، نه ویترین، نه شیشه دارد، گود و تاریک است و در داخل و خارج دارای هیچ‌گونه زیور و پیرایه‌ای نیست. در این سالن‌ها دو قسمت است که هر دو قسمت را به نحوی زشت و زننده آهن انداخته‌اند. قسمت بالا در جریان روز به داخل برمی‌گردد و قسمت پایین که زنگ فنری دارد پیوسته در رفت و آمد است. هوا و روشنایی یا از سردر یا از فضای میان طاق و سقف و دیواری که تا کمر انسان ارتفاع دارد و دریچه‌های استوار آن هر روز صبح برداشته می‌شود و شب با میله‌های آهنی پیچدار بسته و استوار می‌شود، به این لانهٔ نمناک راه می‌یابد. نمونه‌ها مطابق نوع کسب و تجارت عبارت از دو سه طشت نمک و ماهی، چند بسته کتان بادبانی، طناب و برنج است که از تیرهای سقف سالن آویخته است، یا عبارت از شیشه‌هایی است که سراپای دیوار را فراگرفته است یا عبارت از چند قطعه ماهوت است که در قفسه‌ها دیده می‌شود.» (ترجمه عبدالله توکل).

این نوع توصیف دقیق و افراطی چند صفحه به همین سیاق ادامه دارد. حال مورد عجیب توصیف کلاه شارل بواری:

«این کلاه ترکیبی بود از انواع مختلف کلاه‌ها، از قبیل شبکلاه کرکی،شاپکاه، کلاه لبه گرد، کاسکت پوست سمور، عرقچین نخی و بالاخره چیز بی‌ارزشی بود که زشتی بی‌زبانش مانند چهرهٔ اشخاص احمق، عمیقاً از حالات خاصی حکایت می‌کرد. شکل آن تخم‌مرغی و مثل شکم نهنگ باد کرده بود و با سه حلقهٔ روده مانند شروع می‌شد. سپس لوزی‌هائی از مخمل و موی خرگوش که با نوار قرمزی از هم جدا می‌شدند، به چشم می‌خورد. بعد آن یک نوع کیسه بود که به یک کثیر الاضلاع مقوایی پوشیده از قلابدوزی با یراقهای درهم و برهم منتهی می‌شد و از آنجا صلیب کوچکی از نخ طلایی به شکل منگوله به انتهای نخ باریک و درازی آویزان بود. این کلاه نو بود و لبه آن برق می‌زد.» («مادام بواری»، ترجمه محمد قاضی).

ایگلتون درباره این قطعه از مادام بواری می‌نویسد: «این قطعه حقیقتاً افراطیِ کلامی است... مجسم‌کردن کلاه شارل در ذهن تقریباً ناممکن است. تلاش برای تبدیل این جزئیات به کلی منسجم تخیل آدمی را آشفته می‌کند»(آثار ادبی را چگونه باید خواند، ترجمه محسن ملکی، ص ۷۲). در این دو قطعه با قسمی «افراط کلامی» روبه روییم. رئالیسم در آغاز کار خود در لحظاتی که دچار افراط کلامی می‌شود حقیقت خود را بروز می‌دهد. آدورنو می‌گوید این انضمامیت وسواس‌گون چیزی جز نوعی evocation یا یادآوری نیست، یادآوری چیزی که از دست رفته است. نکتهٔ مهم همین است: ما با ثبت واقعیتی موجود که آن بیرون است روبه رو نیستیم، با قسمی یادآوری مواجهیم، یعنی ابژه از پیش از دست رفته است. خودِ واقعیت از دست رفته، به همین دلیل است که آدورنو می‌گوید در نویسندگان رئالیست «انضمامیت جای تجربهٔ واقعی را می‌گیرد»(قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی دربارهٔ ادبیات). از این رو، رئالیسم درست در لحظهٔ از دست رفتن واقعیت است که ظهور می‌کند. پس مسأله این نیست که به ناگهان سبکی ادبی به نام رئالیسم ظهور کرد که تصمیم گرفت واقعیت حاضر و آمادهٔ آن بیرون را ثبت کند. ما از همان ابتدا با قسمی «رئالیسم مبتنی بر از دست رفتن واقعیت» (realism based on a loss of reality) روبه روییم، قسمی رئالیسم که «جزئیات ابژه‌های از دست رفته را با چنان دقتی افراطی ثبت می‌کند که خودِ از دست رفتگی(lostness) را بیان می‌کند» (همان). انضمامیت‌گرایی رئالیستی نه معطوف به ثبت واقعیت بیرونی، که معطوف به ثبت خود فقدان است. آدورنو برای توضیح این فرایند می‌گوید، این کار رئالیسم در واقع نمونهٔ پدیدهٔ restitution در روانشناسی است، نوعی تلاش برای احیا یا فراخوانی ابژهٔ مفقود؛ نویسندهٔ رئالیست مانند سوژهٔ ماخولیایی به ابژه‌ای می‌چسبد که در آستانهٔ از دست رفتن است، یا بهتر است بگوییم سوژه به خود فقدان ابژه می‌چسبد. می‌توان گفت «فقدان» شرط اساسی امکان رمان رئالیستی است. تلاش وسواسی و جنون‌آمیز برای ثبت واقعیت پاسخی است به فقدان واقعیت. یا چنان‌که ربکا کامی در زمینه‌ای دیگر می‌گوید، فقط به واسطهٔ از دست دادن و فقدان ابژه است که نویسندهٔ رئالیست می‌تواند با ابژه ارتباط برقرار کند، گویی در اینجا قسمی «سوگواری ناممکن» دریدایی در کار است(رجوع کنید به مقدمهٔ «جشن ماتم» با عنوان «انقلاب فرانسه، فلاکت آلمان»، ربکا کامی، ترجمهٔ مراد فرهادپور). بی‌دلیل نیست این وجه ماخولیایی رمان رئالیستی باعث «افراط کلامی» و گاهی منتشر شدن معنا تا حد بی‌معنایی می‌شود. نویسنده رئالیست سعی می‌کند با دقیق‌ترین کلمات ابژه را ثبت کند، آنقدر دقیق که به قول آدورنو، بالزاک «فرض را بر آن می‌گذارد که خواننده با اصطلاحات فنی رشته‌های مختلف کاملاً آشناست». ولی خود ابژه در زیر این کلمات گم می‌شود و آنچه می‌ماند خود فقدان، خود از دست رفتگی، است (نمونهٔ کلاه شارل بواری به اندازهٔ کافی گویاست). نکتهٔ مهم این است که در وجوه اغراق شدهٔ رئالیسم بالزاک ردپای خصایلی را می‌یابیم که بنیامین به نمایش سوگناک نسبت می‌داد. لوکاچ در مقالهٔ خود دربارهٔ بنیامین می‌گوید بنیامین در کتاب «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی» بوطیقای مدرنیسم را صورت‌بندی کرده است: «تصادفی نیست که دهه‌هاست منتقدان به شباهت و نزدیکی باروک و رمانتیسم از یک سو و بنیادهای هنر و ایدئولوژی مدرنیسم اشاره کرده‌اند. هدف این تاکتیک تعریف و مشروعیت بخشیدن به مدرنیسم به‌عنوان وارث بحران‌های عظیم جهان مدرن و نمایندهٔ بحران عمیق دوران حاضر است. والتر بنیامین بود که به خلاق‌ترین و اصیل‌ترین شکل ممکن این دیدگاه‌ها را صورت‌بندی نظری کرد» (دربارهٔ والتر بنیامین). از این رو جالب است که ردپای نمایش سوگناک و بوطیقای مدرنیسم در دل پروژهٔ رئالیسم بالزاکی دیده می‌شود.

نویسندهٔ رئالیست مانند سوژهٔ ماخولیایی به ابژه‌ای می‌چسبد که در آستانهٔ از دست رفتن است، یا بهتر است بگوییم سوژه به خود فقدان ابژه می‌چسبد. می‌توان گفت «فقدان» شرط اساسی امکان رمان رئالیستی است. تلاش وسواسی و جنون‌آمیز برای ثبت واقعیت پاسخی است به فقدان واقعیت

بدین معنا در لحظات اغراق شدهٔ رئالیسم می‌توان ردپای مدرنیسم را جست. کلمهٔ «اغراق» بسیار مهم است؛ بنیامین در «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی» برای نشان دادن توازی و شباهت میان عصر باروک و عصر مدرن به اغراق در کاربرد زبان اشاره می‌کند:« قیاس میان تلاش‌های عصر باروک و عصر حاضر بیش از هرجا در کاربرد زبان جلوه می‌کند. اغراق وجه اشتراک هردوی آنهاست» (۵۴). همین شکل از اغراق و افراط در انضمامیت‌گرایی بالزاک است که توجه آدورنو را جلب کرد. در دل رئالیسم مورد علاقهٔ لوکاچ می‌توان ردپای مدرنیسم را یافت. بالزاک بدین نکته خودآگاه نبود، از این رو سعی می‌کند ابژه را از طریق افراط در دقت احضار کند، ولی این افراط، چنان‌که در مورد «اوژنی گرانده» و کلاه شارل بواری دیدیم، به شکل دیالکتیکی به نقطهٔ مقابل خود یعنی انتزاع محض بدل می‌شود. به همین دلیل است که ایگلتون می‌گوید در توجه آثار رئالیستی به امر انضمامی تعریض و کنایه‌ای نهفته است(آثار ادبی را چگونه باید خواند، ۷۲) و همین رفت و برگشت میان انضمامیت و انتزاع است که نشان‌دهندهٔ ثبت ماخولیا در اثر بالزاک است. از قضا بنیامین نیز یکی از ویژگی‌های زبان در نمایش سوگناک را همین تهی شدن معنا به دلیل افراط کلامی می‌بیند؛ از این رو می‌توان گفت «معنای زبان در نمایش سوگناک به شکل پارادوکسیکالی همان غیاب معناست- زبان به مثابهٔ صدای ناب یا «وراجی» (prattle)» (منظومه‌های انتقادی، گیلک، ۶۱). در لحظات اغراق‌گونهٔ رئالیسم بالزاک می‌توان شاهد چنین برخوردی با زبان بود.

تمایز لوکاچی میان حماسه و رمان و شکل تمامیت در این دو مهم است. آدورنو می‌گوید: «حماسه‌ای که دیگر مهار انضمامیت مادی‌ای را که باید از آن حفاظت کند در اختیار ندارد[یعنی رمان]، مجبور است آن را اغراق کند، باید جهان را با دقتی اغراق‌شده توصیف کند، درست به این دلیل که جهان بیگانه شده است و دیگر نمی‌توان آن را به لحاظ فیزیکی نزدیک نگه داشت» (قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی برای ادبیات). رمان حماسهٔ دورانی است که در آن، واقعیت از دست رفته است و دقیقاً به دلیل از دست رفتن واقعیت است که ثبت واقعیت و سرشاری آن را در رئالیسم نمی‌توان به قول آدورنو ساده‌لوحانه پذیرفت. این همان هستهٔ بیمارگون رئالیسم است. از این رو نمی‌توان به سادگی مانند لوکاچ از استعارهٔ سالم‌بودن و انحطاط بهره برد و در دوتایی رئالیسم که رابطهٔ سالمی با واقعیت بیرونی دارد و مدرنیسم که منحط و بیمارگون است، از رئالیسم دفاع کرد. رئالیسم از همان آغاز کار خود به قسمی ناممکنی گره خورده، قسمی ثبت دقیق و وسواس‌گون چیزی که وجود ندارد. از این رو، مساله اصلاً این نیست که به قول لوکاچ، «ایدئولوژی مدرنیسم» ثبت واقعیت بیرونی را کنار گذاشته و به جهان تکه‌پاره و مضمحل سوژه‌های له‌شده در سرمایه‌داری روی آورده، مسأله این است که رئالیسم همیشه از پیش ناممکن بوده و هست، ثبت این ناممکنی باید بخشی از هر نوع تلاش برای رسیدن به رئالیسم باشد. این ناممکنی است که به صورت اغراق خود را در پروژه بالزاک ثبت می‌کند.

مدرنیسم تلاشی است برای درگیرشدن با پرابلماتیکی که رئالیسم تعریف می‌کند، همان رئالیسمی که آدورنو آن را مبتنی بر از دست‌رفتن واقعیت می‌داند. بخشی از تلاش آدورنو نیز در این مقاله معطوف به مشخص‌کردن دقیق نسبت میان رئالیسم و مدرنیسم است: «آدورنو با نوشتن دربارهٔ روایت رئالیستی، می‌خواست این ادعا را زیر سوال ببرد که رئالیسم ژانر ممتاز نقد فرهنگی است، ولی در عین حال می‌خواست پیوند آن را با مشخصات روایت مدرنیستی نیز مشخص کند» (نظریه انتقادی و رمان، دیوید بروس ساچاف، ص۳۷). با نشان‌دادن این هستهٔ بیمارگون رئالیسم و در پرتو این ناممکنی درونی رئالیسم است که می‌توان برخی از تلاش‌های خارق اجماع مدرنیسم را درک کرد. برشت در مجادله‌اش با لوکاچ درباره ثبت واقعیت به نکته مهمی اشاره می‌کند، نکته‌ای آنقدر دقیق که آدورنو با تمام نقدهایی که به برشت دارد آن را با لذت تمام بارها نقل می‌کند:

«وضعیت چنان پیچیده می‌شود که بازتولید صرف واقعیت هیچ حرفی دربارهٔ واقعیت نخواهد زد... واقعیت حقیقی بدل به واقعیت کارکردی شده است. شیءوارگی مناسبات انسانی، یعنی کارخانه، دیگر مناسبات انسانی را پیش روی ما قرار نمی‌دهد» (به نقل از مقاله «قرائت بالزاک») واقعیت نه از امور واقع که از فرایندها ساخته شده است. این ناممکنی به چنگ‌آوردن واقعیت حقیقی از طریق ثبت ساده و رئالیستی امور واقع بود که فصل طلایی آزمون‌گری مدرنیسم را به بار آورد. مدرنیست‌ها هر یک به روش‌هایی روی آوردند تا بتوانند فرایندهایی را که برشت از آنها دم می‌زد ثبت کنند ولی در این میان جذاب‌ترین پروژه مدرنیستی، پروژهٔ جویس است که مستقیماً به هستهٔ بیمارگون رئالیسم و ناتورالیسم مربوط می‌شود. مقالهٔ الیوت درباب «اولیس» مشهور است. این مقاله پاسخی است به آدینگتون؛ آدینگتون در مقالهٔ خود جویس را «ناتورالیستی مدرن» می‌نامد و آثار او را سرشار از چرک و کثافت ناتورالیستی می‌بینند. تأکید او بر وجه ناتورالیستی جویس حائز اهمیت است، ولی الیوت منظر را تغییر می‌دهد، او به جای وجه ناتورالیستی آن، به روش موسوم به «روش اسطوره‌ای» در «اولیس» جویس تأکید می‌کند یعنی همان چارچوبی که واقعیت روزمره را در چارچوبی کلی و عام و انتزاعی قرار می‌دهد (برای مطالعهٔ این مقاله و توضیحاتی دربارهٔ بحث آدینگتون و الیوت رجوع کنید به شمارهٔ ۱۴ مجلهٔ شهرکتاب).

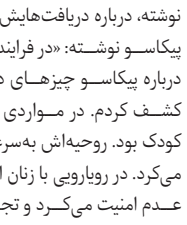
ادامه در صفحه ۱۱

عطف

نقبی به زندگی پیکاسو

«پابلو پیکاسو مردی که دوزخ را نقاشی کرد»، عنوان نمایشنامه‌ای است از آرنی گرینبرگ که به‌تازگی با ترجمه گلی امامی در نشر نشانه منتشر شده است. گرینبرگ نویسنده و مدرس کانادایی است که به مدت سی‌سال تدریس کرده و کتاب نوشته است. او علاوه بر نوشتن رمان‌ها و نمایشنامه‌های مختلف، در برنامه‌ریزی و تولید صدهاساعت برنامه تلویزیونی به‌خصوص برای جوانان هم فعال بوده است. او به‌جز فعالیت‌های آموزشی، دغدغه‌های دیگری مثل محیط‌زیست، جنبه‌های خلاقانه دهه دوم قرن بیستم و مشکلات اجتماعی نیز داشته است. در بخشی از توضیحات کتاب درباره این نمایشنامه او آمده: «پابلو مردی که دوزخ را نقاشی کرد بازسازی کارگاه هنری پیکاسوست و ما شنونده تئوری‌های او درباره هنر، زیبایی، طبیعت، دوستی، عشق، رنگ، سیاست و بسیاری مسائل هنری و شخصی دیگر هستیم. از طریق نقل‌قول‌های مستقیم، بار دیگر اصل سخنان این هنرمند بزرگ را، وقتی با کسانی که برایش اهمیت داشته‌اند صحبت می‌کند، می‌شنویم. با گرترود اشتاین، فرناند اولیویه، ماکس جکوب، گیوم آپولینر، حییم سابارته، فرانسوا ژیلو و ژاکلین روک آشنا می‌شویم. حرف‌هایش را درباره عشق، ترس‌ها و اضطراب‌هایش می‌شنویم. از طریق این صفحات کلماتش دوباره زنده می‌شوند و شناختی تازه از این هنرمند نابغه پیدا کرده‌ایم. شخصیت قدرتمند و فوق‌العاده‌اش، انسانیتش و غرایز حساس‌اش را می‌شنویم. پیکاسو در طول زندگی‌اش با آفرینش جهان نوینی از هنر نقاشی، که هرگونه شکل و فرم قابل تصور را دربر می‌گرفت، ابعادی باورنکردنی به عرصه هنر جهان بخشید. از طریق این نمایشنامه، افکار و گفته‌هایش زندگی دوباره می‌یابند.»

آن‌طور که در توضیحات کتاب نیز آمده، این نمایشنامه گامی است برای نشان‌دادن شخصیت و احساسات شخصی پیکاسو. پیکاسو در طول حیاتش خودزندگینامه‌ای ننوشته بود و دفتر خاطراتی نیز از او به‌جانمانده؛ ازاین‌رو نویسنده این نمایشنامه مجبور بوده با استناد به نوشته‌های دیگران دریابد که پیکاسو چه می‌گفته و چه حس می‌کرده است. «مایلم در این‌جا بگویم که کمابیش هرچه در این نمایش هست از دهان خود شخصیت واقعی بیرون آمده. شاید نه صددرصد ولی به حد کافی نزدیک



پابلو پیکاسو مردی که دوزخ را نقاشی کرد

آرنی گرینبرگ

ترجمه گلی امامی

نشر نشانه

است، به‌ویژه وقتی در نظر بگیریم منبع من نویسندگان منتخبی هستند که گزارش‌هایشان صحیح و اصیل بوده. اگر اصالت دارند، پس ما درواقع صدای پیکاسو را می‌شنویم که با دوستانش گفتگو می‌کند. و این محدودیتی را بر اصالت اعمال می‌کند زیرا نقل‌قول‌ها همیشه مبتنی بر حساسیت و هوشیاری کسانی است که با او در گفتگو بوده‌اند. ما به خلوت افکارشان و این گفتگوها سرک می‌کشیم.» گرینبرگ در بخشی از پیشگفتاری که برای نمایشنامه‌اش نوشته، درباره دریافت‌هایش از زندگی پیکاسو نوشته: «در فرایند خواندنم درباره پیکاسو چیزهای دیگری نیز کشف کردم. در مواردی مانند یک کودک بود. روحیه‌اش به‌سرعت تغییر می‌کرد. در رویارویی با زنان احساس عدم امنیت می‌کرد و تجربه‌هایش همیشه موفق نبود. گول طرز تفکر دلقک‌مآبش را نخورید. همیشه وقتی افرادی دوروبرش بودند، شوخی بارِد می‌کرد. »

مرور

تازه‌های نشر فرهنگ جاوید

خطابه‌های کلژ دو فرانس

پارسا شهری

کاربی‌وقفه هنر

از مجموعه دروس افتتاحیه کلژ دو فرانس، دو کتابِ دیگر در نشر فرهنگ جاوید درآمده است. «درباره فن شعر» پل والری با ترجمه سیروس ذکاء و «تئاتر وجود ندارد» ژاک نیشه با ترجمه مهستی بحرینی. «درباره فن شعر» خطابه‌ای است مربوط به ۱۹۳۷. خطابه والری با شور بسیار آغاز می‌شود: «احساس شگرف توأم با شور، از آمدن به پشت این کرسی خطابه، برای آغاز کاری جدید، آن‌هم در سن‌وسالی که همه‌چیز ما را دعوت به ترک و انصراف از اقدامات تازه می‌کند، به اینجانب دست داده است.» پل والری، شاعر و نویسنده مطرح فرانسوی، در ابتدای خطابه خود درباره فن شعر به شرح اصطلاح «فن شعر» می‌پردازد، اینکه «فن شعر» را در معنای نخستین آن به‌کار می‌برد که با معنای متداول آن فاصله بسیار دارد. «فن شعر را عادتا در مورد هر پژوهش و کتاب مربوط به قواعد و قراردادها و اصولی به‌کار می‌برند که با ساختن غنایی و حکایی، و همنوایی کلمات در ابیات سروکار دارد. لکن ممکن است به نظر آید که در این معنی، موضوع آن‌چنان کهنه و منسوخ شده است که نمی‌توان در کاربرد دیگری از آن سود برد.» والری با نقد رویکرد کسانی که با تاریخ ادبیات سروکار دارند و از طرف دیگر نقدِ رویکردی که به نقد متون و آثار می‌پردازد، از دیدگاهِ دیگری سخن می‌گوید. «تلاش تاریخ ادبیات پژوهش در موقعیت‌های بیرونی پذیرفته‌شده‌ای است که هر اثری با آن‌ها آمیخته شده، ساخته می‌شود و هویدا می‌گردد، و سپس تاثیر خود را می‌گذارد. تلقی تاریخ ادبیات از چنین موقعیت‌هایی علاوه‌بر آن‌که دانسته‌های ما را درباره عادات و آداب مولفان و فرازوفرود زندگانی ایشان و آثار آنان افزون می‌سازد، متعین‌کردن آثار تولیدشده در ظرف شیئی است که می‌توان تماشایش کرد و تاثیر و تاثراتش را گرد آورد، سازگار با زمانه‌اش کرد و تفسیرش نمود.» در نظرِ پل والری تاریخ ادبیات چیزی نیست جز جمع‌آوری سنت‌های ادبی. پل والری با به‌عاریت‌گرفتنِ مفاهیمی از اقتصاد و سیاست از قبیل تولید، تولیدکننده و مصرف، سعی دارد پای مفاهیم دیگری هم‌چون ارزش و تولید را در نسبت با اثر هنری پیش بکشد. «نقش ارزش در ذهن و اندیشه چنان مهم است که تنه به نقش آن در دنیای اقتصاد می‌زند؛ افزون بر آن‌که ارزشِ فکری و معنوی شکننده‌تر و ظریف‌تر از ارزش اقتصادی است، زیرا با نیازهای بسیار متنوع‌تری پیوند دارد که همانند نیازهای بیولوژیک در زندگی روزمره است.» سرانجام والری ایده خود را در قاعده‌ای صورت‌بندی می‌کند: «در تولید اثر هنری، اراده معطوف به عمل با امر تعریف‌ناپذیر مواجه خواهد شد» و این عملی است ارادی که در هر یک از هنرها چنان با چیزهای گوناگونی ترکیب یافته که نیازمند کار بی‌وقفه، مُداقه در امور انتزاعی، خِبرگی و مهارتی مثال‌زدنی است. این فعل، با چنین خصوصیتی گرچه خود را با کار هنری وفق می‌دهد اما با وضعیتی کنار می‌آید، یا به‌تعبیری به‌کار خود پایان می‌دهد، که از اساس با هر چیزی سر ناسازگاری دارد؛ لذا نه معنی‌پذیر است و نه معلوم.

درباره فن شعر

پل والری

ترجمه سیروس ذکاء

درجست‌وجوی تئاتر خویش

عنوانِ خطابه ژاک نیشه درباره تئاتر به‌قدر کافی جذاب و پرکشش هست: «تئاتر وجود ندارد». دراین خطابه که معاصر ماست و مربوط به سال ۲۰۱۰، نیشه ابتدا برای تعریفِ تئاتر تمثیلی را به کار می‌برد. «در هر مدرسه‌ای حیاطی برای زنگ تفریح هست؛ و شاید در هر حیاطی، کودکی هست که هم‌چون پسربچه کوچه‌های مونتوویدئو از شادی فریاد می‌کشد: دلم نمی‌خواهد هرگز بمیرم، چون می‌خواهم همیشه بازی کنم! این همان فریادی است که تئاتر خطاب به ما برمی‌کشد، حتی در دردناک‌ترین تراژدی‌هایی که وقتی به‌پایان می‌رسد اجساد دوباره جان می‌گیرند و برای ادام احترام پیش می‌آیند.» ژاک نیشه بر آموختنِ مدام تأکید می‌کند: «ترجیح می‌دهم که بدون فوت وقت اعتراف کنم: پس از چهل سال تجربه در تئاتر گمان می‌کردم که با پاره‌ای از قواعد تئاتر آشنا هستم. اما هنگامی که به کلژ دو فرانس نزدیک شدم، نگهبان آن، کلود برنار (فیلسوف فرانسوی) که روز و شب در مقابل در کشیک می‌دهد، هنگام عبور جلو مرا گرفت: شاید آنچه به گمان خود می‌شناسیم، همان‌چیزی باشد که مانع آموختن‌مان است.» نیشه معتقد است برای اینکه چیز دیگری را از نو بیاموزد باید به چیزی بازگردد که تئاتر زمان خود را بازشناسد، مهم‌ترین نمایش‌های نسل خود را. بعد او تئاترهای مختلفی را نام می‌برد که سبک دیگر را نمی‌پذیرند. «یک گروه به‌نام هنر نابودکننده، به کارگردان حمله می‌کند و گروهی دیگر به نام هنر احیاشده برایش دست می‌زنند...» نیشه در پاسخ به این وضعیت به امیل زولا، نویسنده مطرح قرن پیش ارجاع می‌دهد که روزگاری، بیش از یک قرن پیش خطاب به هنرمندانی که در دعواهای زمانه‌شان وارد می‌شدند گفت: «هربار بخواهند با گفتن اینکه این تئاتر است، آن یکی تئاتر نیست شما را در ضوابطی محصور کنند، قاطعانه پاسخ دهید: تئاتر وجود ندارد بلکه آنچه وجود دارد، تئاترهاست و من در جست‌وجوی تئاتر خویشم.» نیشه معتقد است صدق گفته‌های زولا هیچ‌گاه به‌خوبی امروز به اثبات نرسیده است و نمایش‌ها در پاسخ به جهان پُرآشوب و تکه‌تکه‌شده‌ای که به نشانه‌گذاری‌های ما تن درنمی‌دهد، آشکارا افزایش می‌یابند و از یکدیگر متمایز می‌شوند و می‌کوشند تا احساس‌های چندگانه‌ای را که از سردرگمی و ناپایداری داریم، بازتاب دهند. هنرمندان هریک به شیوه خود، با دست‌یافتن به تجاربی دیگر، پیوندهای دیگر و روش‌های دیگر برای آفرینش هنری واکنش نشان می‌دهند. ژاک نیشه چنان‌که در مقدمه سخنانش می‌آورد، به گذشته تئاتر برمی‌گردد تا به درکِ عمیق‌تری از تئاتر معاصر برسد. او به ۱۹۷۰ برمی‌گردد، دورانی که به‌زعم او در کنار تئاتر سنتی اشکال دیگری از تئاتر سر برآورد که با پولی اندک و در کوتاه‌ترین زمان ممکن تحقق می‌یافت. از نکات جالب‌توجه خطابه نیشه ارجاعات بسیار او به تاریخ تئاتر و نمایشنامه‌ها، خاصه کمدی‌ها، تراژدی‌ها و گونه‌های دیگر تئاتر است که در تاریخ مرسوم تئاتر در سایه مانده‌اند.

تئاتر وجود ندارد

ژاک نیشه

ترجمه مهستی بحرینی