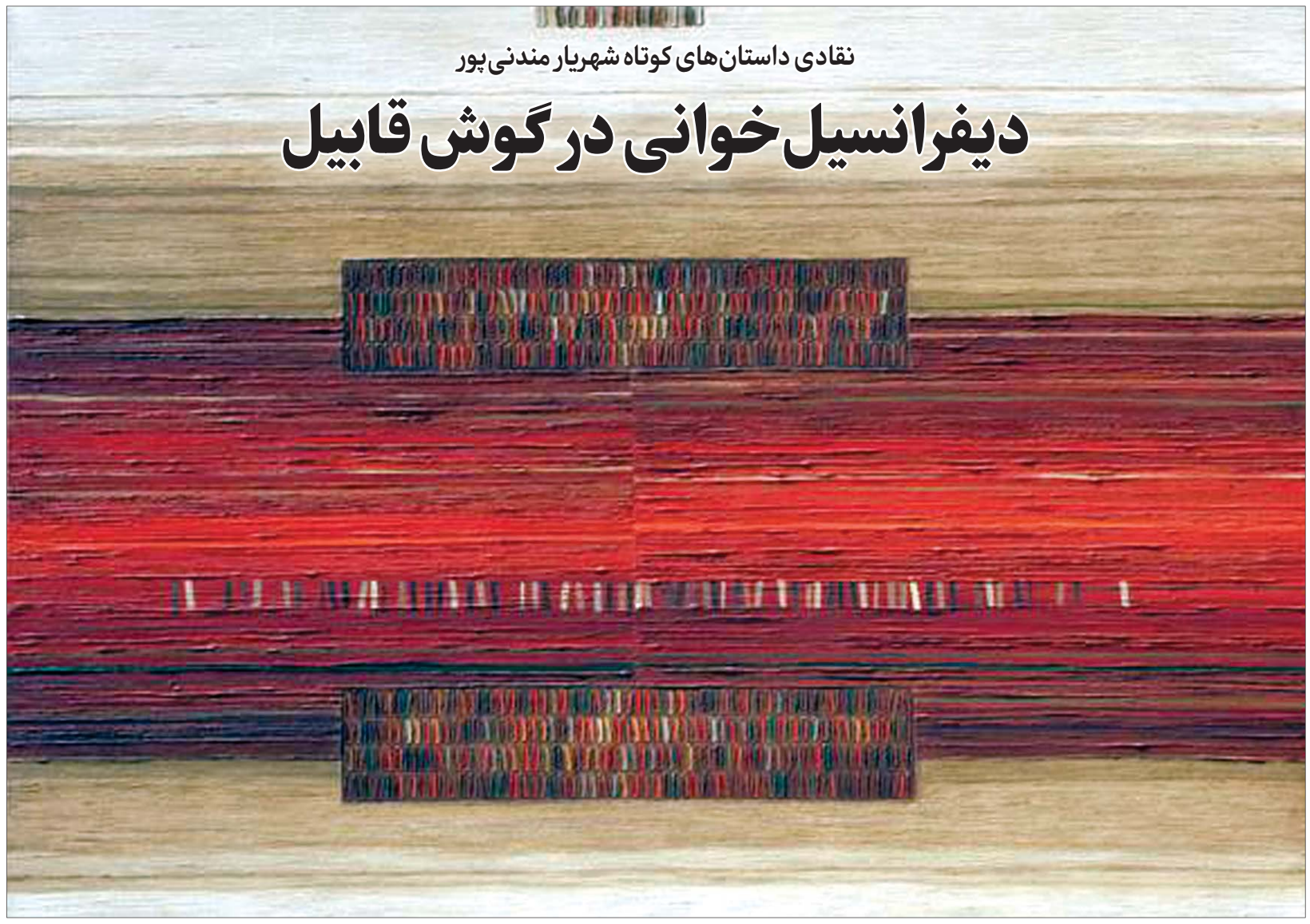
روزنامه شرق

نقادی داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور

دیفرانسیل خوانی در گوش قابیل



خلیل درمنکی

«پرنده بر پاهای بلند، با گردن افراشته و مغرور، کنار آب ایستاده بود. گاهی پر می‌گشود و از زیر بال‌هایش، رنگی عفیف، بیگانه با رنگ‌های عریان و دیده‌شده محیط پدیدار می‌شد. عیدی قربان مثل هر روز با دوربین شکاریش او را نگاه می‌کرد و دید که پوش پرهای پرنده مانند رهاشدن قاصدک‌ها پس از ترکیدن گل قاصدک، در هوا پخش شدند».

«مومیا و عسل»، داستان زیر بال درنا، ص ۴۰

یک

کاری محال، اما ممکن. خواندن شهریار مندنی‌پور در ادامه محمد مختاری. «بیب‌اوغلی» می‌گوید: «غیرمحاله!». نمی‌گوید «غیرممکن است»، او در «آزاده خانم» از سر لغزشی زبانی، نقطه‌ای فوق‌العاده و گونه‌ای از تکینگی را آشکار می‌کند، در نقطه‌ای قلمروزدوده و تعین‌ناپذیر و در آشوبی ممکن-ناممکن که در آن محال-ممکن‌بودگی، کاهش-افزایش توأمان دارد، در نقطه‌ای که دقیقا نمی‌توان گفت نیروی کدام‌یک از دو سوی معادله بیشتر یا کمتر است، می‌گوید «غیرمحاله!». او مجالی برای یک «محال ممکن» می‌گشاید. رضا براهنی هیچ‌گاه فکر نمی‌کرد هنگام نوشتن «آزاده خانم» دارد یکی از فوق‌العاده‌ترین گزاره‌های انتقادی را در دهان یکی از عامی‌ترین شخصیت‌های رمان‌هایش می‌گذارد. اینجا، در سرآغاز، بیایید یک بار دیگر این فرمول بیب‌اوغلیایی را به‌کار اندازیم. کار نقد، آفریدن پرسش‌های «محال ممکن» است. چگونه می‌توان مندنی‌پور را در ادامه مختاری خواند؟ چگونه «چشم مرکب» بدل به «چشم شکارچی» و «دوربین شکاری» می‌شود؟ مسئله این است: شکار سایه‌ها. دقیق‌تر: شکار رنگ-سایه‌ها. چگونه داستان‌هایی که در بدو امر به‌نظر می‌رسد امر سیاسی درخشش چندانی در آن‌ها ندارد، خود مسئله درخشش، درخشش رنگ‌ها را بدل به یک موتور روایت‌شناسانه سیاسی می‌کنند و از رهگذر پیوندهای درونی با تصویرگرایی و ایماژیسم دهه شصت و از طریق آری‌گویی به «شدت رنگ»، جهان خاکستری دهه شصت را پشت‌سر می‌گذارند و رنگ‌شناسی را بدل به یک نوشتارشناسی سیاسی می‌کنند؟ مسئله این است: شکار رنگ، شکار رنگ-سایه‌ها. شکار نقطه‌های تماسی که آن‌جا رنگ‌ها بر هم می‌سایند، سایه به سایه و همجوار می‌شوند، آن‌جا که روی یک پیوستار، رنگ مدرج می‌شود و طیف رنگ جان می‌گیرد. رنگی در آستانه رنگی دیگر. رنگی در جوار رنگی دیگر. نقطه‌ای تعین‌ناپذیر، نقطه‌ای فوق‌العاده و تکین که در آن رنگ دچار کاهش-افزایش توأمان می‌شود، نقطه‌ای که در آن رنگ نشانه خود را تغییر می‌دهد. قرمز کاهش می‌یابد، آبی افزایش می‌یابد، قرمز بنفش می‌شود. مثلا اینجا، در «رنگ آتش نیمروزی»، در مجموعه‌داستان «ماه نیمروز»، آتشین رنگی که کهربایی‌رنگ می‌شود. «{پلنگ} بالا می‌رفت. هیکلش گاهی پشت تخته‌سنگی یا بوته‌ای سنگ می‌شد، بوته می‌شد و باز آن دورتر، آتش می‌شد، کهربا می‌شد». یا: «{پلنگ}آن رنگ زرد شبیه آتش نیمروزی». پلنگ رنگ‌به‌رنگ می‌شود. موج‌های رنگ بر روی موج‌های رنگ. رنگارنگ. پلنگ/پلنگ. پلنگاپلنگ. رنگی که به آنی می‌درخشد و ناپدید می‌شود. طیف پلنگ. بدل‌سازی ادراک رنگ به ادراک‌های بسیار خرد از رنگ. به‌سوی دیفرانسیل رنگ. پلنگ می‌پلنگد. پلنگ در یک‌شدن بی‌پایان، نه‌تنها رنگ‌به‌رنگ می‌شود، بل در رویه‌ای معکوس، اما همچنان کافکایی، به جای آن که از حیوان شدن انسان پرده بردارد، مثلا، از حشره شدن سامسوا گراگوار، از نشست خون انسان، گوشت انسان در گوشت پلنگ سخن می‌گوید. پلنگ، انسان-پلنگ است. پلنگی که دختر خردسال شکارچی را شکار و بلع کرده است. «چرا نزدیش لامصب؟ داد می‌زند نمی‌شد... نمی‌شود. گوشت بچه‌ام توی تنش است... خون بچه‌ام تو رگ‌هاش است». اما مسئله بیش از آن‌که گوشت باشد، رنگ در گوشت نشسته است. رنگ زنده. مندنی‌پور به روح رنگ وقعی نمی‌گذارد. او به جست‌وجوی جان رنگ است. نیرو و انرژی حیاتی رنگ. او وقت رنگ و درنگ با آنات رنگ را در رنگی که می‌جنبد، در رنگ زنده، در رنگ جان‌دار بهتر می‌جوید. دقیق‌تر: شکار می‌کند. اگر برای امپرسیونیست‌ها، جنگل فونتن‌بلو و یا تلألو نور بر آب‌های راکد مرداب‌ها، آزمایشگاه رنگ و نور است، برای مندنی‌پور آنالیز رنگ، بهتر از هر جایی دیگر، در شکارگاه ممکن می‌شود. چه او با رنگ زنده کار می‌کند. با رنگی که می‌جنبد. شکار، شکارگاه، شکارچی و رنگ جابه‌جا در داستان‌های او تکرار می‌شوند. مندنی‌پور در سنتی قابیلی می‌نویسد، او نویسنده‌ای شکارچی است. اختلاف او با ابوتراب خسروی بیش از هر چیز دیگر در همین است. خسروی در سنتی هابیلی و کشتگرانه می‌نویسد. نزد ابوتراب خسروی واژه بذری است که نویسنده تخم آن را می‌پراکند و واژه به‌هنگام خواندن خواننده، چونان واقعه‌ای که آن را باز می‌گوید و بازنمایی می‌کند، از نو شکل و تجسد می‌یابد. واژه کشته می‌شود، واژه می‌روید. مسئله این است: «کشتن» (کاف مکسور) یا «کشتن» (کاف مضموم). نبرد خسروی-مندنی‌پور نبرد زارع-شکارچی و نبرد هابیل-قابیل است. اما شهریار مندنی‌پور بیش و پیش از هر نویسنده دیگری در هنگام نوشتن در چالش با رنگ است. نام پاری از داستان‌های او گواه این امراند. «آبی ماوای بحار». «شرق بنفشه». «رنگ آتش نیمروزی» و «ماه نیمروز». اما داستان‌های «رنگ آتش نیمروزی»، «زیر بال درنا»، «نار بانو» و «شرق بنفشه» که در آن‌ها، ایده شکار بر روی ایده رنگ «تا» می‌خورد و شکار بدل به «شکار رنگ» می‌شود، یک‌سری فوق‌العاده هستند. آری «شرق بنفشه». در اینجا نیز لمعاتی از شکار در کار هست. ذبیح می‌گوید: «دیروز یک مار خانگی گرفتم... انداختمش توی قفس یک قناری که خیلی‌وقت‌ها پیش داشتیم». اما روی همین سری فوق‌العاده، دو نقطه بسیار فوق‌العاده‌تر نیز وجود دارد. «رنگ آتش نیمروزی» و «شرق بنفشه». این دو داستان منطقه نامیدن «وقت رنگ» و «هندسه رنگ»اند. زمان‌های رنگ و همجواری‌های رنگ. رنگ آتش نیمروزی: وقت رنگ. شرق بنفشه: هندسه رنگ. شرق بنفش. «شرق بنفشه» داستانی سراسر در رهن همجواری، همجواری رنگ و همچنین کشف «سری‌های فوق‌العاده» است. پسری و دختری، «ذبیح» و «ارغوان»، دلداده‌ای و دلبری و کتابخانه‌ای و کتاب‌هایی که زیر پاری از واژگان آن‌ها نقطه‌هایی بنفش گذاشته‌اند. اینجا، واژه در پرتو رنگ می‌درخشد. واژه در نحو زبان عمل نمی‌کند. واژه در نحو رنگ کار می‌کند. هم‌کناری واژه در جمله‌ها و گزاره‌ها، در ساختار نظام‌مند زبان مهم نیست. جای واژه در جمله، پیوند واژه‌ها از نحو دیگری پیروی می‌کند. از نحو رنگ. هرگاه واژه‌هایی که زیر آن‌ها نقطه‌های بنفش گذاشته‌اند، در کنار هم چیده شوند، آن‌گاه جمله‌ای ساخته می‌شود، جمله‌ای که «ذبیح» رمزوار خطاب به «ارغوان» نوشته است. یک‌سری فوق‌العاده، یک نمودار از رنگ-واژه. «شرق بنفشه» حکایت همجواری رنگ و واژه و همجواری واژه‌ها در یک طیف رنگ و از طریق دستورزبان رنگ نیز هست. ذبیح: قربانی. ارغوان: رنگ. دلداده رنگ. قربانی رنگ. کشته رنگ. اما روی سری فوق‌العاده این چهار داستان، باز «شرق بنفشه» فوق‌العاده‌ترین است. چه از سویی «ذبیح» نقاش است، هرچند نقاش ساختمان، اما با رنگ‌ها کار می‌کند و هم اینکه از سویی دیگر در این داستان «شکارگاه» بر روی «باغ‌وحش» تا می‌خورد.

دقیق‌تر: فوق‌العاده‌ترین داستان این سری، روی نخستین داستانی که مندنی‌پور نوشته است، روی «سایه‌های غار»، «تا» می‌خورد. فوق‌العاده‌ترین نقطه، بیشترین توان روی نخستین نقطه، کمترین توان. آشوبی از افزایش-کاهش توان. در «سایه‌ای از سایه‌های غار»، هرچند «شکارگاه» غایب است، اما مردی هست که با دوربین شکاری‌اش حیوانات باغ‌وحش نزدیک خانه‌اش را می‌پاید و می‌پندارد بوی آن‌ها خطری برای همسایگان و جهانیان است.

نخستین جایی که مندنی‌پور از دوربین شکاری نوشته است، نیز همین‌جا است: «یک دوربین شکاری با بزرگنمایی مطلوب که کنار پنجره آویزان است».

• شرق بنفشه
• ماه نیمروز
شهریار مندنی پور
نشر مرکز

باغ‌وحش به‌جای شکارگاه. در «شرق بنفشه» مار شکار می‌شود، مار در قفس انداخته می‌شود. در «شرق بنفشه»، شکارگاه روی باغ‌وحش «تا» می‌خورد. مسئله «شرق بنفشه» تنها مسئله هم‌جواری‌ها نیست. «شرق بنفشه» هم‌زمان داستانی در باب لایه‌های برهم‌انباشته، چینه‌ها و رنگ در زیر مانده نیز هست. هم‌زمان در باب رنگ هم‌جوار و رنگ در زیر. امر فوق‌العاده چیست؟ افزایش توان از طریق کاهش توان. آشوب پرتوانی و کم‌توانی. ذبیح هم نقاش هست هم نیست. او نقاش ساختمان است. نقاش هنری نیست. اما نقاشی چیست؟ هنر چیست؟ اینجا، دقیقه‌ای «نئودادائیستی» در کار است. نقاشی هنری کاری فوق‌العاده نیست. شیء هنری چیزی فوق‌العاده نیست. شیء هنری «حاضرآماده» است. پیشاب شیئی هنری نیست. محال است پیشاب یک شیء هنری باشد. اما مارسل دوشان، پیشاب را به‌مثابه یک شیء هنری ارائه می‌دهد. پیشاب در موزه به نمایش گذاشته می‌شود. «حاضرآماده» یک «محال ممکن» است. جسپر جونز، نقاش نئودادائیست آمریکایی از چه‌چیزی نقاشی می‌کند؟ او عیناً پرچم آمریکا یا تخته‌نشان تیراندازی را می‌کشد. او هیچ‌چیز فوق‌العاده‌ای نمی‌کشد. اما نافوق‌العاده، ناگاه، در یک سری فوق‌العاده می‌شود. کم‌توانی بدل به پرتوانی می‌شود. نقاشی ساختمان نقاشی نیست. اما اگر نئودادائیستی نگاه کنیم، این نقاشِ ناتوان نقاشی پرتوان است. «حالا هر وقت اتاقی را رنگ می‌زنم اول روی دیوارهایش، بزرگ با قلم‌مو می‌نویسم ارغوان، بعد با رنگ اسمت را قایم می‌کنم». «دیروز که زیررنگ اتاقی را می‌زدم سعی کردم چشم‌های تو را بکشم». ارغوان می‌گوید: «با چه آبی قشنگی نوشته بودی. پدر روی نوشته‌ات یکرنگ سیاه زشت زد». رنگ زیر. رنگ در زیر مانده. از هم‌جواری رنگ به‌سوی رسوب لایه‌های رنگ بر هم. «جسپر جونز» تابلوهایی دارد که روی آن‌ها، مثلاً روی یکی، «روی یک سطح آبی واژه زرد با رنگ سرخ نوشته شده است». ارغوان واژه است. ارغوان نام رنگ است. نام رنگی روی رنگی دیگر نوشته شده است. «شرق بنفشه» با بدل‌کردن رنگ به واژه-رنگ، با تداعی پاری کارهای جسپر جونز، در مدار خوانشی نئودادائیستی نیز قرار می‌گیرد. اما، همان‌طور که گفته شد، اینجا شکار، شکار رنگ است. بیش از آن: شکار رنگ زنده. رنگ جاندار. رنگی که می‌جنبد. اینجاست که مسئله رنگ و تن در کارهای مندنی‌پور با یکدیگر تلاقی می‌کنند. مسئله این است: رنگی فوق‌العاده. رنگی عفیف، رنگ زیر بال درنا. بیگانه با رنگ‌های عریان. رنگی نادیدنی بین درجه‌های قابل‌رؤیت رنگ. رنگی که شدت خود را از کم‌شدتی خود می‌گیرد، از بی‌نامی‌اش، از ناگزیر به رنگ زیر بال درنا نامیده‌شدنش، از در آستانگی‌اش. مانند «غیرمحال» که نیروی زبانی خود را از کم‌توانی زبانی خود می‌گیرد. از رهگذر تلاقی تن و رنگ و تلاقی رنگ و سایه، از رهگذر زایش «رنگ-سایه» و «تن-رنگ» در داستان‌های مندنی‌پور او در آستانه گذر از سیاست نوشتاری «بوف کور»، از «سایه» و «تن-سایه» قرار می‌گیرد. پلنگ سایه ندارد، رنگ-سایه دارد. آهو، سایه ندارد، رنگ-سایه دارد، چگونه دودا؟ دقیق‌تر: اگر سایه زاییده فیزیک «غیاب نو» است، «رنگ-سایه» زاییده فیزیک «شدت نور» است. حکایت، حکایت حرکت از غیاب به‌شدت، از نیروی نیستی به نیروی هستی است. از غیاب تن به‌شدت حضور تن. از سیمین دانشور در پشت‌جلد چاپ نخست «ماه نیمروز» نقل شده است: «مندنی‌پور نویسنده‌ای است که دست‌های آهنی دارد ولی به این دست‌ها دستکش مخملی پوشیده». یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی مکتب شیراز قلم‌گیری درشت و خط‌های زمخت است. آیا آهنگ آهنین نثر مندنی‌پور، به قلم‌گیری درشت مکتب شیراز راه می‌برد؟ نیازی به شعبده‌بازی نیست. اگر بخواهیم به نگارگری نقب بزنیم، بررسی تطبیقی «شکارگاه» در نگارگری ایرانی و در این داستان‌ها چیز دندان‌گیرتری خواهد بود. اما چیزی که بیش از سری‌های فوق‌العاده شکارگاه‌ها و شکار رنگ‌ها، شیراز را در افق دید می‌گذارد، سری سایت‌های باستان‌شناختی است. از تخت جمشید گرفته تا پاسارگاد و جاهای دیگر پارس. پاسارگاد در داستان «سنگ» در مجموعه «هشتمین روز زمین»، تخت‌جمشید در داستان «سنبل ابلیس» و گوراب و نقش برجسته سرداب‌اش در داستان «بشکن دندان سنگی را»، هر دو، در مجموعه «مومیا و عسل». اما از شیراز باید رهسپار «ری» شد. هم‌چنان باید «سری‌سازی» کرد. یک‌سری دیگر از سری سایت‌های باستان‌شناختی وجود دارد، که روی آن شیراز در کنار ری، مندنی‌پور در کنار هدایت و این سه داستان در کنار «بوف کور» قرار می‌گیرند. در «بوف کور» ری جدید، روی «ری» قدیم «تا» می‌خورد. ری لایه‌برداری می‌شود. داستان یک بار در ری قدیم می‌گذرد، یک بار در ری جدید. اما مسئله حفاری و لایه‌برداری از چینه‌های یک سایت باستان‌شناختی، چگونه روی مسئله «سایه»، «رنگ سایه» و «تن رنگ» تا می‌خورد؟ تن یافته‌شده، جسد پیداشده در عملیات حفاری در سایتی باستان‌شناسی، به‌طور علی‌حده، خود شیئی هنری است. مسئله این است: بدنی «فک»شده از اثر هنری یا بدنی «حک»شده در اثر هنری. انفصال یا اتصال. گاه تن از رهگذر گونه‌ای سیاست «غیاب»، گونه‌ای هستی‌شناسی «نیستی» و به‌مثابه «نمود»، «بازتاب» و «سایه» بازنمایی می‌شود و گاه از درون یک سیاست «شدت حضور»، از منظر هستی‌شناسی «هستی» و به‌مثابه امری «پُر» و نه امری «تهی» پدیدار می‌شود. این مسئله سیاسی است: نیروی تن در شدت حضور تن است، تن نیروی خود را بیش از آن‌که از بازتاب خود و از تصویر خود بگیرد، از شدت حضور خود می‌گیرد. اسپینوزا می‌گوید: «هنوز نمی‌دانیم از بدن چه کاری برمی‌آید». اگر از منظری اسپینوزایی نگاه کنیم، تن بیش از آن‌که چیزی باشد که بیان می‌شود، چیزی است که بیان می‌کند. بدن به‌مثابه چیزی بیان‌شده از «بیانگر» جدا و «فک» نمی‌شود، بدن پیشاپیش در «بیانگر» حک‌شده است. بدن خود، در شدت حضور خود بیانگر است. بدن ابزار بیان می‌شود. گویی تن یک بوم است. گویی تن ماده تولید هنری است. گویی تن قلم‌مو است. ایو کلاین، بدن‌ها را به رنگ آغشته می‌کرد و آن‌ها را روی بوم می‌خواباند و از نیروی تن زنده، نیروی «تن رنگ» برای درج و حک تن روی بوم کار می‌کشید و گاه موهای زنان را به رنگ آغشته می‌کرد و از آن‌ها به‌مثابه «مو-قلم‌مو» بهره می‌برد. تنی که یافته می‌شود، پاری پاره‌استخوان که از زیر لایه‌های خاک به درمی‌آیند، چنین‌اند. تنانی بیانگر. هدایت بدن را قطعه‌قطعه می‌کند. او در «بوف کور» در کار انفصال اتصال‌های بدن است. تن دوپاره می‌شود. تن بدل به «تن» و «سایه» می‌شود. هدایت با «فک» تن کار می‌کند، مندنی‌پور با «حک» تن. در داستان «سنگ»، در حین حفاری، کارگری در «برج خاکستر» فرو می‌افتد، در دریایی از خاکستر فرو می‌رود و کارگران به مددخواهی‌اش با کلنگ دیواره سنگی برج خاکستر را می‌شکافند. «در دامنه خاکستر جسمی سفیدی می‌زد. خوب که دقت کردم، دیدم دنده‌های اسکلتی است که روبه آسمان شکافته شده‌اند. تیغه‌های آن طوری ازهم باز شده بودند که گویی می‌خواستند چیزی را در هوا چنگ بزنند. درون خود برج هم یکی دیگر بود. سالم و با دست‌های باز، آن‌طور که هر کس می‌کوشد خود را روی آب نگه دارد. از خاکستر تهی شد و خنده وقیح فک‌هایش ابدی بود». تن در غیابش، در نیستی که از غیاب نور در پس آن به‌جامانده، بدل به سایه نشده، تن در شدت حضورش، در دانه‌های خاکستر، در خود خود رنگ-ماده غرق شده است. اما راوی «بوف کور» چه می‌کند؟ او در حفاری «سایه» می‌یابد. دقیق‌تر: گلدان راغه‌ای می‌یابد. تصویر روی گلدان راغه را می‌یابد. تصویر، بازتاب و بازنمودی از چهره زن اثیری را. می‌توان گفت: سایه را. او بدن را دفن می‌کند، از شدت حضور تن می‌کاهد و سایه-تصویر را از زیر خاک بیرون می‌کشد و جایگزین آن می‌کند. در «آتش و رس» از مجموعه‌داستان «ماه نیمروز» آمده است: «آن‌وقت‌ها که دنبال خودسوزها می‌گشتم، رسیدم جایی که یکی افتاده بود. طرح بدنش روی آسفالت مانده بود. اطرافش سفیدی پودر ضد آتش بود. برعکس این طرح {طرح سیاه‌قلمی که در آن خطوط سیاه درهم‌پیچان و شعله‌گون گرد یک حفره سفید و پیکرگون نقش بسته‌اند}آنجا وسط آسفالت سیاه سوخته بود و دورش سفید مانده بود».

ادامه در صفحه ۱۲

عطف کتاب

در نسبت تصویر و کلمه

شرق: نقاشی- شعر، ژانری است که تبار آن به ایام قدیم و خطابه‌های جهان باستان برمی‌گردد. «خواهران هنر، الهگان شعر و نقاشی، از دیرباز دلبسته هم بوده‌اند... استادان بلاغت وقتی می‌خواستند شاخصه‌های بلاغت را توصیف کنند، به مقایسه روش‌های سخنوری و بلاغت با دوره‌ها و سبک‌های مختلف هنری می‌پرداختند». کتاب «اکفراسیس» با ترجمه مودب میرعلایی و سیاوش عظیمی و به‌سعی پویا افضلی به همین ژانر دیرپا می‌پردازد. اکفراسیس، توصیف کلامی تصویر یا به بیانِ ساده‌تر نوشتن درباره تصویر است. مفهومی که در تاریخ فلسفه هنر جایگاهی خاص دارد و نقشی بسزا در سنت داستان‌نویسی غرب. نویسندگان و شاعران غربی بسیاری بر خود می‌دانستند تا درباره آثار تصویری و نقاشی‌ها چیز بنویسند، از فیلسوفان عصر روشنگری نیز کسانی مانند دیدرو، از نمایشگاه‌های نقاشی می‌نوشت. بودلر و فلوبر نیز درباره جریان‌های هنری دوران خود نقدونظراتی داشته‌اند. از سر این وظیفه و خواست این‌دست نویسندگان، نسخه زبانی مهم‌ترین نقاشی‌های این روزگار موجود است. در این کتاب آثاری از نقاشان مطرح آمده است ازجمله پیتر بروگل، رپین، رامبراند، ادوارد مانه، رنه ماگریت، خوان میرو، شیلر، ون‌گوگ، پل سزان، ادوارد هاپر، پیکاسو، جکسون پولاک، هانری ماتیس و نوشتاری از شاعران و نویسندگان: شیمبورسکا، ژاک پِره‌وِر، آلن گینزبرگ، والاس استیونس، جان آپدایک، ترانسترومر و مارسل پروست. پویا افضلی، گردآورنده این کتاب در مقدمه‌ای از ماجرای شکل‌گیری کتاب می‌نویسد، اینکه همه‌چیز از ترجمه شعرهای شیمبورسکا و شعر دو میمون بروگل آغاز شده و رسیده بود به مفهوم «اکفراسیس» و مبحث مهمی در تاریخ هنر بود و اینکه کسی در ایران به ادای دِین به تصویر نپرداخته است. نقاشی-شعرهای دیگر را هم به نقاشی- شعر شیمبورسکا اضافه کردند و با مقدمه زینب صابر بر مفهوم اکفراسیس، کتاب حاضر پدید آمد. از میان متن‌های انتخاب و ترجمه‌شده بر نقاشی‌ها طبعا متنِ مارسل پروست بیشتر به چشم می‌آید، نویسنده‌ای که خود در رمانِ سترگش «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» نشان می‌دهد تا حد بسیاری از هنر نقاشی و نقاشان معاصر خود می‌داند و از این فراتر تکه‌هایی از رمان او را می‌توان ایده‌هایی در باب هنر نقاشی معاصر خواند. از پروست در این کتاب متنی بر نقاشی پائولس پاتِر با عنوان «مزرعه» آمده است: «اندوه تیره آسمان‌های سراسر خاکستری، / غمگین‌تر از آبی‌های روزنه‌های اندک، / و می‌افشانند اشک‌های ولرمِ خورشیدی نامفهوم را / بر دشت‌های منجمد؛ / پاتر، طبعِ افسرده دشت‌های تیره/ که گسترده‌اند بی‌پایان، بی‌شادی و بی‌رنگ، / درختان و آبادی سایه‌ای نمی‌اندازند، / باغچه‌های نحیف گلی ندارند. / دهقانی با دلوهایش برمی‌گردد، / و مادیانِ لاغرش تسلیم و نگران و در رویا/ سرِ غرق در فکرش را با اضطراب بلند می‌کند، / و با نفسی کوتاه وزِش تند باد را می‌بوید».

اکفراسیس

ترجمه مودب میرعلایی و سیاوش عظیمی
به سعی پویا افضلی
نشر چشمه

نگاه

انتشار تراژدی‌های ائوریپیدس با ترجمه کوثری

به یادِ بامداد و خواستِ مسکوب

پارسا شهری: «با انتشار این گزیده از نمایشنامه‌های ائوریپیدس یکی از آرزوهای دیرین من، دست‌کم تا حدی، برآورده می‌شود و شادمانم از این‌که توصیه‌ی شاهرخ مسکوب،آن آموزگار بزرگوار نسل ما، نیز تا حدی تحقق می‌پذیرد.» عبدالله کوثری، مترجم مطرح در مقدمه کتابِ «ائوریپیدس» که مجموعه‌ای است از پنج نمایشنامه مهم او، از جامه‌عمل‌پوشاندن به توصیه مسکوب خبر می‌دهد و ترجمه و انتشار این مجموعه را در کنار «سنکا»، یکی از خواسته‌های دیرینش می‌خواند. از ائوریپیدس، نوزده نمایشنامه برجا مانده است از میان نَود نمایشنامه‌ای که به او نسبت داده‌اند. اما کوثری در گزینش از میان همین تعدادِ مانده هیچ تردیدی نداشته است، «زیرا بعد از مطالعه‌ی کم‌وبیش سی‌ساله این چهار تراژدی را بی‌هیچ گزافه‌گویی از بزرگ‌ترین دستاوردهای تخیل و اندیشه‌ی آدمی می‌شمردم. اینها عبارتند از: مدئا، ایپولیتوس، زنان تروا و باکخانت‌ها (زنان باکخوسی). گذشته از این مشورت با کتاب‌های مترجمان و مفسرانی چون گیلبرت ماری و اچ.دی.اف.کیتو مرا در این گزینش استوارتر کرد.» اما در مورد گزینش تراژدی پنجم کار اندکی دشوار می‌شود. «گزینش الکترا، جدا از قدرت انکارناپذیر متن و برخی از پاره‌های بی‌همتای آن که براستی اوج شعر کلاسیک است.» البته این انتخاب نزدِ کوثری دلیل دیگری نیز داشت که به مضمون اثر مربوط می‌شد و امکان قیاس بین رفتار سه تراژدی‌نویس بزرگ را با مضمونی واحد فراهم می‌آورد: «ماجرای این مادرکُشی نخستین‌بار در نیازآورانِ آیسخولوس روایت شده، سپس ائوریپیدس در نمایشنامه الکترا آن را به شیوه خود ترسیم کرده و سرانجام سوفوکلس در نمایشنامه‌ای با همان عنوان الکترا برداشت و تفسیر خود را از این ماجرا به قلم آورده.» در نظر کوثری تراژدی‌های ائوریپیدس جدا از اهمیتی که در هنر تئاتر دارند و گذشته از آن‌که دستمایه تفکر فلاسفه بوده‌اند، به‌لحاظ «زبان» اهمیت دوچندان دارند، او این تراژدی‌ها را «شعری باشکوه و در اوج قدرت تأثیرگذاری» می‌داند و می‌نویسد «با همین رویکرد به زبان این متن‌ها را برگزیده‌ام.» این رویکردِ مترجم از ابتدای کتاب، از همان تقدیم‌نامه کتاب نیز آشکار می‌شود. عبدالله کوثری ترجمه درخشان پنج نمایشنامه ائوریپیدس را به «ا. بامداد» تقدیم کرده است و می‌نویسد: «با یاد ا. بامداد، دوست و استادی بزرگ که شعرش گستره‌ی پهناور زبان فارسی را به من نشان داد.» آن‌طور که مترجم در مقدمه نیز نوشته است جز شاملو، این ترجمه نوعی ادای دین به شاهرخ مسکوب نیز محسوب می‌شود: «آن فرزانه‌ی یگانه بعد از مطالعه‌ی اورستیا در نامه‌ی مهرآمیزش از من خواسته بود که بنشینم و تمام تراژدی‌های یونان را به فارسی برگردانم.» ازاین‌رو کوثری از چند سال پیش ترجمه مجموعه آثار آیسخولوس را

ائوریپیدس

پنج نمایشنامه
ترجمه عبدالله کوثری
نشر نی

دست گرفته بود که آن نیز در نشر نی منتشر شد و تا امروز سه چاپ از آن درآمده است. بعد از آیسخولوس به‌لحاظ تقدم زمانی او باید سراغ نمایشنامه‌های سوفوکلس می‌رفت، اما از آنجا که شاهرخ مسکوب چند نمایشنامه مهم سوفوکلس را با عنوان «افسانه‌های تبای» سال‌ها پیش ترجمه کرده بود و «آنتیگونه» نیز با ترجمه نجف دریابندری درآمده بود، کوثری به سِنکا پرداخت و دو نمایشنامه مهم او را ترجمه و در همین نشر نی منتشر کرد. بعد نیز نوبت به ائوریپیدس رسید و با این کتاب، که چند روزی بیشتر نیست منتشر شده، اینک مخاطب فارسی‌زبان غالبِ آثار کلاسیک مهم یونان را در اختیار دارد. کتابِ «ائوریپیدس» با پنج نمایشنامه‌ی «مدئا»، «ایپولیتوس»، «الکترا»، «زنان تروا» و «باکخانت‌ها» و چندین مقدمه بر هر یک از این آثار، مجموعه‌ای کامل و جامع برای شناخت این تراژدی‌نویس بزرگ یونان به‌دست داده است. جز این کتاب مطلبی مفصل نیز در معرفی و شناخت ئوریپیدس و آثارش دارد. «ائوریپیدس از نسل سوم تراژدی‌نویسان بزرگ یونان و نویسنده‌ای است که هم منتقدان باستان و هم پژوهشگران دوران جدید او را درام‌نویسی سنت‌شکن و نامتعارف می‌دانند.» او را رقیب سوفوکلس و «فیلسوف تئاتر» نیز خوانده‌اند، اما برخلاف سوفوکلس که مناصب گوناگونی در دولت داشت، از هیچ مقام رسمی برای ائوریپیدس دست‌کم در آتن چیزی نمی‌دانیم و گرچه غالبِ نمایشنامه‌های او ارتباط بی‌واسطه و مستقیم با سیاست ندارند اما رویدادهای زمانه در آثار او تأثیری مشهود گذاشته‌اند. برای نمونه در «زنان پناهجو» که شاید سیاسی‌ترین کار ائوریپیدس است او اقدامات شاه آتن را چنان توصیف می‌کند که او دیگر شاهِ افسانه‌ای آتن نیست. «برخی بر این تصورند که ائوریپیدس منتقد شهر خود،آتن بوده... اما در نمایشنامه‌های او آتن جایگاهی محترم دارد، این شهر همچنان حامی درماندگان و پاسدار قانون بین‌المللی است، پاسدار دموکراسی در برابر پادشاهی و جباریت در جاهای دیگر است... منصفانه‌تر این است که بگوییم ائوریپیدس نمایشنامه‌هایش را ابزاری می‌کرد برای ابراز تردید درباره‌ی تصورات و ادعاهایی که آتن در مورد خود داشت.» اما در مورد خودِ نمایشنامه‌ها: «مدئا اگرچه پس‌زمینه‌ای از سحر و جادو دارد، نمایشنامه‌ای رومانتیک نیست.» مدئا را «تراژدی شخصیت و موقعیت» می‌خوانند. «ایپولیتوس» به‌گواه سخت‌گیرترین منتقدان ائوریپیدس نیز دارای وحدت ساختار، شخصیت‌پردازی صادقانه و تعادل کلاسیک است. «الکترا» تراژدی است که بیشتر از هر تراژدی دیگری مورد سوءاستفاده بوده و کمتر از هر تراژدی درک شده است. «زنان تروا» شرحی فشرده و پرشور از موقعیتی سترگ است که طرح و ساختاری ناچیز دارد. طراوت و زیبایی شعری خاص سبب شده، «باکخانت‌ها» از جایگاهی خاص در میان آثار ائوریپیدس برخوردار باشد، «این نکته در مورد سبک دراماتیک این نمایشنامه نیز صادق است.» با این اوصاف ترجمه این پنج اثرِ سترگ تئاتر یونان که هم از ایده‌های فلسفی سرشارند و هم غنای زبانی خاص دارند، کاری بس دشوار است و طبعا از مترجمی هم‌چون عبدالله کوثری برمی‌آید که دستی در ادبیات قدیم ما دارد، بسیار شعر می‌خواند و از ذخایر واژگانی فارسی در ترجمه‌های خود به‌تمامی بهره می‌برد.