عطف کتاب

درباره «دکتر شمسایی» نوشته منوچهر یزدانی

در جاده‌های گذشته

جـواد لگزیان: یک نمایشـنامه ایرانـی همراه با یک مسـافرت عجیب و غریب با ماشـین دوج قدیمی در جاده‌های گذشـته‌های نزدیک: نمایشـنامه «دکتر شمسایی».

در جاده‌ای در بیرون شهر، نزدیک دروازه، دو نفر ایسـتاده و منتظر ماشین‌های سر راهی هستند تا به اهواز بروند. اولی پیرمردی حدود ۵۰، ۵۵ساله. دومی جوانی در حدود ۳۰ ساله، که به عروسی می‌رود. هر دو بـرای ماشـین‌هایی که در خیال‌شـان می‌گذرد، دسـت تکان می‌دهند. مردی کتاب به دسـت هم به آنها می‌پیوندد. لحظاتی بعد دکتر شمسایی پیدایش می‌شـود. دکتر شمسـایی هفت‌خط روزگار اسـت و دکترایش را در زمینه گذران روزگار از سـفره مردم در جاده‌ها گرفته است. او با یک ماشین دوج قدیمی ترمز می‌زند و مسافران قصه ما سوار می‌شوند. پیرمرد لـب به ثنای راننده می‌گشـاید و دکتر شمسـایی را فرشـته‌می‌خواند.

دکتر شمسایی هم با اظهار ارادت، به همه سیگار تعارف می‌کند و ماجرا را اسـتارت می‌زند.

حـدود پنج کیلومتری می‌روند، تـا اینکه به یک «بنزین‌خانـه» مخروبه می‌رسـند که فقط یک پمپ بنزیـن دارد. دکتـر توقف می‌کند و بعد ماشـین را جلوی پمپ نگه می‌دارد و پیاده می‌شود. بنزین‌فروش با عجله جلو می‌آید و دکتر شمسـایی پول بنزین را از مسـافران می‌گیرد. پول ناهار او و دوستش را هم مسافران در قهوه‌خانه‌ای می‌دهند. دکتر هر که را که در مسیر می‌بیند سـوار می‌کند؛ پیرمردی روستایی را روی باربند ماشـین و حتـی دیوانه‌ای غریب را؛ و تـازه دم می‌گیرد که آواز بخواند آن هم با دهانی پر از خربزه پیرمرد روسـتایی.

این ترانه به انتها نرسیده که از اتومبیل در حال حرکت، صدای مهیبی بلند می‌شود و دود و آتش از جلوی ماشین می‌زند بیرون. کاپوت به سمت شیشه جلو پرتاب می‌شـود و بخار و آب‌جوش را به اطراف می‌پاشـد و البته در سـیاهی شب پول این مصیبت را هم دکتر شمسـایی از جیب مسـافران نگونبخت نقد می‌کند. بله به این ترتیب او آوازخوان مسافران را از بیابانی به بیابان دیگر می‌برد و پول‌هایشان را با تردسـتی برایشان خرج می‌کند و البته سرشان نعره می‌زند که چرا مراعات او و خدمات منحصر به فردش را نمی‌کننـد. خرج غذا و سـالاد و خربزه و بنزین و خرابی ماشـین را از مسافران می‌گیرد و سر آخر هم چیزی دسـتی طلبکار اسـت! و از بی‌وفایی روزگار و بدعهـدی دوران می‌گوید و بـا نگاهی حق به جانب از معرفت و سـلوک نداشته خود داستان‌ها می‌بافد و غزل‌ها می‌سـراید. از بلندگوهای گرام آهنگ امشب

دکتر شمسایی
نمایشنامه
منوچهر یزدانی
نشر: **دات**
چاپ اول: **۱۳۸۸**

شـب مهتابه پخش می‌شود و بیابان در پیش اسـت.

نشـر دات نمایشـنامه «دکتر شمسـایی» نوشته «منوچهر یزدانی» را منتشـر کرده اسـت؛ نمایشـی سرشار از خنده درباره راننده‌ای که آوازخوان مسافران را از بیابانـی بـه بیابان دیگر می‌برد و پول‌هایشـان را با تردسـتی برایشـان خرج می‌کنـد. منوچهر یزدانی در اصفهان ناشـر، نمایشـنامه‌نویس و ویراستار است. نمایشنامه پایان شرط‌بندی از دیگر کتاب‌های اوست. ویراسـتاری کتاب تفسـیرهای زندگی ویل دورانت از جمله دیگر فعالیت‌های ادبی ایشان است.

پسری به نام گروهان ۲۱

خرت و پرت جمع‌کن
نوید حمزوی
نشر: **رخشید**
چاپ اول: **۱۳۸۸**

«نام پسرم را «گروهان ۲۱» گذاشته‌ام.» شخصی نام فرزندش را «گروهان ۲۱» نمی‌گذارد، نه از روی علاقه به دوران سـربازی که از ترس؛ ترس از دست دادن. راوی به یک دوسـت وفادار مانده؛ دوستی که در گروهان ۲۱ با راوی سرباز وظیفه بوده است. این دوست به ناگهان ناپدید می‌شود.

راوی از ترس گم شدن و به انزوا رفتن نام پسرش را «گروهان ۲۱» می‌گذارد تا به این وسـیله هر روز به یک رابطه کوتاه‌مدت وفادار بماند.

«خرت و پرت جمع کن» مجموعه داستانی است که روایت‌های متفاوتی با سایر مجموعه داستان‌های ایرانی دارد.روایت‌های داستان در محیط‌های واقعی اتفـاق می‌افتد اما کلیت‌ها فراواقعی اسـت. مخاطب دائمـاً در چالـش با محیط و روایت به سـر می‌برد. در «تعطیـلات آخر هفته» راوی عشـقی تلویزیونی را برمی‌گزیند. آن عشـق در فضای داسـتان عینی می‌شـود و جایگاه راوی در جای‌جای داستان تغییر می‌کند.

راوی در جایـگاه یـک زندانـی فلسـطینی قرار می‌گیرد و از زبان او سـخن می‌گوید. همسـر سابق راوی به ناگاه در یک عملیات انتحاری شرکت می‌کند و کشته می‌شود.

نویسـنده از آیات و روایت‌های کتب مقدس برای بسط و شرح داستان‌ها استفاده می‌کند.

«نویـد حمزوی» در این مجموعه دسـت به خلق تجربه‌ای نو می‌زند که برای مخاطب هم فضایی جدید و تازه است.

نگاه

درباره «مسترموش»، محمود طیاری

اینهمانیِ موش‌ها و آدم‌ها

پرویز حسـینی: ویژگی «مسـترموش» و بیشتر نمایشنامه‌های طیاری این است که متن‌هایش را باید دید و اجراهایش را باید خواند. به دلیل اینکه ظاهرش جالـب و باطنش هزارتویی اسـت بـا لایه‌های تودرتو و همیشـه رازی در میان اسـت که باید به کشف آن بروی و ترفندهایی که نویسـنده در پنهانکاری این راز بـه کار می‌گیرد که مثل سـراب مدام مرئی و نامرئی، رخ می‌نمایند که اگر به زبان و تکنیک نویسـنده آشنا نباشی، امکان‌پذیر نیست.

طیـاری با طنزی سـیاه، جهان ابزورد را به نمایش می‌گذارد؛ جهانی که خود درصدد نجاتش اسـت اما... جهانی که پوچ و پوک است و در آن گربه‌ها و موش‌ها و آدم‌ها در منش و کنش یکسان عمل می‌کنند. بی‌سبب نیست که نویسـنده می‌کوشد ما را از جهان فاضلابی که پلشـت و پسـت است، بیرون بکشـد و هرروزه در کار دام‌گذاری اسـت تا شاید با حیله و تدبیر، موش‌ها را که دیگر گربه‌سـان شده‌اند، به چنگ بیاورد، اما در نهایت خود به موش اسـتحاله می‌شـود و بکتاش [که نام بامسـمایی است و به عمد انتخاب شده- به معنای امیر قبیله]، تبدیل به مسترموش می‌شود و این همان طنز سیاهی است که به پوچی و بیهودگی می‌رسد.

به لحـاظ دیگر، نمایش در لفافـه کمیک- تراژیک پیچیده شده است. به صحنه به دام افتادن بکتاش (چسب موش) دقت شود و به سرنوشت رویا، که دلخوش به هوای تازه در پیوند با بکتاش به شـمال آمده اما باز به سـراب اردبیل بازمی‌گردد؛ دست خالی و سامان نیافته. و نام او هم عالمانه برگزیده شده است. زندگی رویا به رویا می‌گذرد.

از نشانه‌های بارز تراژیکی نمایش، اینهمانی موش‌ها و آدم‌ها در جهانی پلشت است. اگر خانه بکتاش را نمادی از جهان در صحنه فرض کنیم و موش‌هایی که در آدم‌ها و گربه‌ها استحاله شده‌اند، موش‌هایی که همه از فاضلاب برجسته‌اند و به همه چیز تاخت زده‌اند و کابوس‌وار به همه چیز رخ می‌نمایند، می‌تواند از طرف دیگر، به نوعی تجسم فساد و گناه دنیا باشد و نویسنده برای روان‌پالایی نمایش و تبدیل درام به کمدی تلاش می‌کند از پرسـوناژهایی چون الی و بهزاد سود بجوید. الی که در ناکجاها سرخوش اسـت و بهزاد که حضوری گذرا دارد و به اصطلاح نقش بسیار کوتاهی دارد، اما نماد کسی است که کناره گرفته و به جهان موش‌ها و آدم‌ها، ورود نمی‌کند. نویسنده با خلق دیالوگ‌های اکرم، باقرخان و سـهراب سعی دارد فضای مفرح و کمیکی ایجاد کند و با زیرکی خاصی پرسـوناژ سهراب را به میانه می‌آورد با یادآوری تئاتر خیابانی‌اش، تا با یک تیر چند نشان بزند؛ اول اینکه نمایش خیابانی سهراب به نوعی شبیه‌سازی نمایش «مسترموش» است و ما را برای ورود به جهان نمایش بکتاش، آماده می‌کند. دوم به لحاظ ساختاری فضای نمایش اصلی تلطیف شده،

مسترموش
نمایشنامه
محمود طیاری
نشر: **افراز**
چاپ اول: **۱۳۸۸**

و از سوی دیگر توازنی ایجاد کند تا خلاء احتمالی ناشی از وزن و فشار اتمسفر نمایش پوشیده شود.

نکته سوم که نویسـنده ماهرانه چون نخ ابریشم در متن کارش جاسـازی کرده اسـت. سهراب نماد ازلی و آرکی‌تایپ بکتاش اسـت. رونوشت برابر اصل اسـت. سـهراب به نوعی مکمل بکتاش است. همان طـور که موش‌هـا همـه یکی‌اند، در طـرف مقابل بکتاش و سـهراب هم یکی‌انـد و کار همدیگر را در واقع کامل می‌کنند. نکته جالب دیگر در نمایشـنامه «مسـترموش» ساختار بدیع آن است. به این ترتیب که خط افقی زمان را درهم شکسته و به شیوه سیال ذهـن [اما نه با همه مختصـات آن]، قاعده معمول نمایش را برهم می‌زند.

نمایشنامه سه پرده دارد و طرح صحنه یکم از پرده اول، در واقـع پایان آن اسـت. در این صحنه، بکتاش تلفنی ظاهراً با مسـوول مرکز [بازی‌های فرسایشی]، که از همه نمایش آگاهی دارد، گفت‌وگو و در خصوص حذف و اصلاحیه متـن نمایش صحبت می‌کند. همه تلاش بکتاش در این اسـت که رخدادها را آن‌طور که خودش می‌خواهد پیش ببرد هر چند خطاب به مسوول مربوطه که ظاهراً عنوان دکتر را هم دارد محافظه‌کارانه قول می‌دهد احتیاط‌های لازمه را بکند.

از مـوارد قابل تامل در نمایـش، بی‌مرگی موش- گربه‌سانان است چرا که همه ابزاری که با آنها می‌شد به جنگ با آنها رفت دیگر کاربرد ندارد. به عبارت دیگر اثر کُشنده «مرگ موش»، «طعمه»، «قرص»، «اسپری» و... دیگـر خنثی شـده و از آنجا کـه همه انبارها را به غارت برده‌اند، فربه شده‌اند به‌گونه‌ای که به گربه‌ها باج می‌دهند و آنها را مطیع خود کرده‌اند. تولید مثل انبوه و لشگروار دارند و از آنجا که همه شبیه هم‌اند، گویی هرگز تمام نمی‌شـوند و همه جا پراکنده‌اند. شبح‌وار و هیولاگونه به همه چیز دست می‌یازند و جهان فاضلابی را جایگزین مدینـه آرمانی کرده‌اند. در حقیقت نقطه اوج این نمایش تراژیک هم در همین نکته نهفته است. مهمانان بکتاش دچار بختکی می‌شـوند که آرامش و آسـایش از آنها سلب می‌شـود؛ تنها سهراب است که بکتاش‌وار به ستیز با موش- گربه‌سانان ادامه می‌دهد.

جالب اینکه بکتاش نیز در دام صفحه مینج [چسب موش] گرفتار می‌آید و به چهار دست و پا که می‌افتد حالـت موجـودی باخته و جانوری صیدشـده را پیدا می‌کند که با پوزه آهنی‌اش تجسم همان موش‌ها است.

در اینجا جهان ابزورد طیاری، با جهان نیست‌انگارانه کافکا یکی می‌شـود. به ایـن توصیف دقت کنید: «او، جفت پاهایش، به صفحه مینج [چسـب موش] که در اسـتتار به زیر میز بوده، فـرو رفته... به حالت حیوانی چهاردست و پا، در دام مانده را، پیدا می‌کند.»

نگاهی به «هنر بعد از ۱۹۶۰» نوشته مایکل آرچر

نمایشی برای رئالیسم کاپیتالیستی

اردوان تراکمه

کنرال لوئیگ و گرهارد ریشتر، نمایشی برای رئالیسم کاپیتالیستی، ۱۱ اکتبر ۱۹۶۳

هنر قرن بیسـتم به‌واقع از کی آغاز شـد؟ پیش از آنکه بخواهیم به این سوال جواب بدهیم، باید به این نکته اشـاره کرد که هر آغـازی در قرن بیستم برآمده از یک «لحظه» بود و بسیار تصادفی و حادث؛ و امر مقدر و پیش‌بینی‌پذیری نبود. بنابراین، قرن بیستم قرن لحظه‌ها بود؛ «لحظه‌های رستگاری» که الاهیات قرن بیستمی را شکل دادند. پس «لحظه» آغاز هنر قرن بیستم کجا بود؟ وقتی فیلم «عبور قطار از ایستگاه» لومیرها در زیرزمین کافه‌ای در پاریس اکران شد، شاید همان لحظه باشد، زمانی که سینما متولد شد و تمام رابطه ما و جهان پیرامون‌مان (سوژه و ابژه) را کاملاً دگرگون کرد. زمانی که تماشاگران حاضر در سالن از ترس اینکه قطار از پرده خارج شود و به سمت آنها بیاید، فرار کردند؛ و این واقعه خود نشان‌دهنده تغییر نگاه ما به جهان بود. شاید لحظه دیگر آغاز هنر این قرن زمانی بود که مارسل دوشان یک کاسه توالت را به‌عنوان اثر هنری در آن نمایشگاه معروف عرضه کرد. بنابراین هر نوع تاریخ‌نگاری‌ای بدون در نظر گرفتن آن لحظه آغازین بی‌معنی است. از طرفی قرن بیستم، قرنی بود که به شکل حیرت‌انگیزی در آن تاریخ، خلاقیت، آفرینش و سیاست به هم گره خوردند. از این منظر اکتبر ۱۹۱۷ بیانگر کل گفتمان قرن بیستمی بود. آگورای خلق شده در آن لحظه عرصه‌ای بود تا همه اینها یک‌جا در کنار هم حضور داشته باشند. اما ماجرای هنر قرن بیستم به واقع شـاید از ۱۹۶۰ به بعد آغاز شد. هنر پس از ۱۹۶۰ به شکلی فشرده یک تاریخ را در خود گنجانده بود. بنابراین تاریخ‌نگاری هنر از این دهه به بعد در واقع تاریخ‌نگاری هنر قرن بیستم و شاید بتوان گفت کل تاریخ هنر بود. چون ما به‌راحتی می‌توانستیم تاریخ سبک‌ها، جریان‌های سیاسی، فلسفی، علمی و در نهایت روح تاریخ را در آن بیابیم. چرا که سوژه این هنر حامل تمام این مفاهیم بود. در ابتدا لازم است به برخی از مضامین مهم و ساختاری هنر این دهه بپردازیم تا بتوانیم تصویر درستی از وقایع و تغییر و تحولات هنر این دهه داشته باشیم.

۱ در بررسـی هنـر بعد از ۱۹۶۰ اولیـن نکته‌ای که جلب توجه می‌کند تغییر زاویه دید (POV) است. در بررسی آثار هنـری این دوره به‌بعد، به‌خصوص در عرصه هنرهای تجسمی، ما با این واقعه مواجهیم که انشقاقی در نگاه خیره سوژه شهری دوران مدرن ایجاد شده است. اکنون آن نگاه خیره سوژه سرمایه‌داری اولیه، آن سوژه ازخودبیگانه ماشین صنعتی و سـرمایه‌داری فوردی، کـه زاویه دید یک خدای سوم شخص‌گونه و غیرمداخله‌گر بود جای خود را به سوژه فروپاشیده سرمایه‌داری متاخر داده است. نگاه خیره سوژه سرمایه‌داری متاخر، زاویه‌دیدی کاملاً منقسم و تکه‌پاره است. برای مثال اثری مانند بوفالو II (۱۹۶۴) رابرت راشنبرگ، این موضوع را کاملاً روشن می‌کند. جهانی بی‌مرز و پرتنش که ما در چارچوبی واحد با گستره‌ای از کندی تا نقاشی آبستره و تصاویر مستند آرشیوی مواجهیم که بیش از هر چیز یادآور آن تصاویر فشـرده مورد نظر فروید در خواب اسـت. پس در تنـش (Tension) درونی این اثـر، اگر آن را به‌عنوان یک سیمپتوم در نظر آوریم، با این نکته مواجهیم که عصر خواب یا شاید همان کابوس آغاز شده است. در اینجا رویای سوررئالیست‌ها به‌شکلی متناقض‌نما در هنر پاپ‌آرت امریکایی دهه ۶۰ خود را نشان داد. دیگر برخلاف آثار سالوادور دالی، که متن‌هایی مضطرب بودند که در یک نظام بازنمایی بر فقدان بین دال و مدلول انگشت می‌گذاشتند و در عین حال سعی در بازنمایی رئالیستی رویا و کابوس داشتند، اینک در زمانه پاپ‌آرت و دیگر سبک‌های هنر ۶۰ به‌بعد ما با این قضیه مواجه هستیم که رویا و کابوس در زندگی روزمره ما انسان‌های بیدار خود را حک کرده اسـت چرا که مثلاً اثری مانند بوفالو II نشان‌دهنده این واقعیت است که در اصل این ایماژ ذهنی و شبح‌گون سوژه منقسم معاصر است، کسی که تصویر جهان به‌مثابه کلی منسجم را از دست داده و با آنارشی‌ای از تکه‌ها روبه‌رو است (از کوبیسم به‌بعد).

پس در اینجا برخلاف دالی دیگر لازم نیسـت ما به جهان خواب برویم، بلکه این خواب است که سایه خود را بر دنیای ما گسترانده است و مرز بین خواب و بیداری از بین رفته و ما دائماً با یک کابوس/ رویای بی‌پایان رودررو‌یم؛ یک سوژه گیر کرده در زمان حال بی‌پایان و بنابراین یک سوژه بی‌گذشته و بی‌حافظه. و این دیستوپای شبح‌گون را به بهترین نحو می‌توان در آثار کافکا مشاهده کرد. و این نکته‌ای است که خود را در تکنیک اسمبلاژ هم در این دهه نشان می‌دهد و رابطـه آن با روزمرگی که از موتیف‌های مهم سـبکی و محتوایی هنر این عصر اسـت. «دو نکته کلیدی در واژه اسـمبلاژ نهفته بود. اول اینکه گرچه با جمع‌آوری تعدادی تصویر و شیء بتـوان اثری هنری ایجاد کرد، اما آن تصاویر و اشیا هیچ‌گاه همانندی خود را با دنیای عادی و روزمره‌ای که از آن گرفته شده‌اند از دست نمی‌دهند؛ دوم اینکـه چنین رابطه‌ای با روزمرگی، به هنرمند این اجازه را می‌دهد که از دامنه وسیعی از مصالح و تکنیک‌ها که تاکنون نقشی در شکل دادن به هنر نداشته‌اند استفاده کند.» (هنر بعد از ۱۹۶۰، حرفه هنرمند)

۲ پس هنر در اینجا خصلت تولیدی خود را کنار گذاشته و به بازتولید روی آورده است. دیگر هنر تولیدکننده آثاری اصیل و تا به‌حال دیده نشده نیست بلکه جمع‌آوری‌ای است از اشیای مطرود زندگی روزمره شهری که این کاملاً در متن سیاست بازیافت سرمایه‌داری متاخر خود را نشان می‌دهد؛ جایی که هر شیء/ کالایی حتی بعد از اتمام تاریخ مصرفش دیگر مثل گذشـته از بین نمی‌رود، بلکه این «پسـمانده» متروپولیس‌ها بازیافت می‌شود و در قالبی نو دوباره به نظام مبادله بازمی‌گردد. نوعی بیرون کشیدن «ارزش‌افزوده» از ایده تناسخ. داگلاس کریمپ منتقد امریکایی، این مجموعه را (بوفالو II) بیشتر چاپ می‌داند تا نقاشی. «راشنبرگ مسلماً از تکنیک‌های تولید (مانند سیلک‌اسـکرین) تغییر مسیر داده بود.» و اینجاسـت که در عصر بازتولید در عرصه‌ای مانند هنرهای تجسمی مرز بین نقاشی و چاپ نیز از میان می‌رود. بنابراین با بررسـی سبک‌ها و آثار هنری این دهه و دهه‌های بعد با این نکته مواجهیم که این هنری است کاملاً شهری در فرم و محتـوا و کاملاً با مفاهیمی مانند زندگی روزمره و تجربه زیسته سوژه‌های مدرن گره خورده است.

آثار لیکتن استاین، اندی وارهول و سبک‌ها و جنبش‌هایی مانـند سیتواسیونیسـت‌ها و اکسپرسیونیسـم انتزاعی و پاپ‌آرت و غیره نشـان‌دهنده این نکته اسـت. پس در اینجا ما با یک گذار تاریخی مواجهیم؛ گذار از کاپیتالیسم فالوس‌محور به کاپیتالیسم anal کـه صورت‌بندی دیگری از همان گذار از تولید به بازتولید است. در کاپیتالیسم anal دیگـر تمام تمایزهای هویتی ما کنار رفته و ما در یک مکانیسم بازتولیدی بازیافتی تبدیل به مشـتی توده بی‌شکل مصرف‌کننده می‌شویم. و درسـت در متن کاپیتالیسم anal است که برخلاف سرمایه‌داری پدرسالارانه فالوس‌محور، زیبایی‌شناسی زباله و همچنین کیچ پا به عرصه می‌گذارد چرا که پاپ‌آرت خود اساساً زیباشناختی کردن امر روزمره (زباله) است، همان ایماژ آشنای قوطی کنسرو. و این به اوج رسـیدن ایده بنیامینی هنر در عصر بازتولید مکانیکی‌اش است. بنیامین برخلاف آدورنو استدلال می‌کرد این خصلت باعث می‌شود هاله قدسی از گرد سر هنر زدوده شود و هنر به امری در دسترس و دموکراتیک تبدیل شود و از جایگاه والا و نخبه‌گرایانه‌اش که ناشـی از تقسیم کار بورژوازی اسـت به امری همگانی و به وسیله‌ای برای بیان مطرودان تبدیل شود. حال آنکه آدورنو معتقد بود این باعث می‌شود هنر بیش از پیش بازاری شده و به عنوان یک کالای تهی‌شده از جوهر خود در نظام مبادله سرمایه‌داری عرضه شـود؛ هنری عقیم که به وسیله سرمایه «حذف ادغامی» شده است. حال در عصر زباله هنر ایده‌آل بنیامینی به اوج خود می‌رسد، چرا که هنر نه کالا است و نه امری والا، بلکه پسمانده‌ای است در کنار دیگر آشغال‌های زندگی روزمره ما همانند آن میان‌نوشته معروف فیلم «آخر هفته» گدار (۱۹۶۷) که فیلم را گمشده‌ای در زباله‌ها معرفی می‌کند. (بـا خزیدن تمام و کمال هنر به گالری‌ها و نمایشـگاه‌ها و جشـنواره‌ها در دوران پسامدرن این نکته دوباره مطرح می‌شـود که تمایز امر والا و امر مبتذل مجدداً برقرار شده و هنر مجدداً به سـرگرمی بورژوازی تبدیل شـده است.) بنابراین برای رسیدن به رویه‌ای رادیکال در دوتایی آدورنو/ بنیامین مسـاله نه هنر آوانگارد و نه هنر پست است بلکه حفظ این تنش و درونی کردن آن در اثر هنری است. این تنش متنی را در حوزه‌های دیگری مثل ادبیات و آثار بکت به خوبی می‌توان مشاهده کرد.

۳ اگـر آثار تولیدشـده در روسـیه اسـتالینی را ذیل «رئالیسم سوسیالیستی» با تمام اشکال ایدئولوژیک و پروپاگانـدش می‌تـوان تعریف کرد هنـر بعد از ۱۹۶۰ سرمایه‌داری غربی از پاپ‌آرت تا اکسپرسیونیسم انتزاعی و... را می‌توان نوعی رئالیسم کاپیتالیستی نامید. رئالیسم سوسیالیستی شوروی به این‌خاطر حاوی سبک و محتوایی سـاده و سرراسـت اسـت که جهانی که این آثار بازتابی از آن بـود به تعبیر گی‌دوبور یک «نمایشـگر متمرکز» بـود؛ جایی کـه ما در یک رابطه بی‌میانجی و مسـتقیم بـا یکدیگری بزرگ همه جا حاضـر مواجه بودیم (رمان ۱۹۸۴) بنابراین نظام بازنمایی مبتنی بر آن بسـیار ساده و بی‌مساله است. اما در سرمایه‌داری غربی و «نمایشگری منتشـر» چهره دیگری بزرگ کاملاً مخدوش است، هیچ امر کلی‌ای در مقابل ما نمایانده نمی‌شود. ما با تکثری از نهادهـا، قلمروها و سـاختارها مواجهیم که به قول لوفور زندگی روزمره ما را مستعمره خویش ساخته‌اند. و به این خاطر اسـت که قوطی‌های کنسرو اندی وارهول می‌شود بازنمایی حقیقی این دوره (خلق فضاهای عمومی به وسیله سیتواسیونیست‌ها در واقع به شکلی رادیکال شکستن این فضا است). و از این منظر است که بخش اعظم هنر معاصر را می‌توان ذیل نام رئالیسـم کاپیتالیستی تعریف کرد. با همان کارکرد یکسـان سازش. اما در زمانه پست‌مدرن و «نمایشگری انتگره» و زیبایی‌شناسی MTV ، دیگر هنر به واقع کالایی فاقد جوهر یا همان سیگار بدون نیکوتین و قهوه بدون کافئین اسـت. ایماژ حراج کریستی خود به خوبی نشان‌دهنده واقعیت تراژیک هنر معاصر است. هنر دیگر آن امر همگانی بنیامینی نیست بلکه به کالایی لوکس برای بورژوازی فرهنگ‌دوست تبدیل شده است. کار به آنجا رسیده است که فروش هنر در حراجی‌های هنری بخشی از معیار ارزشـگذاری آن اسـت. و از این منظر «طغیان» جف وال در ۱۹۸۹ در اصل بازگشـت امر سرکوب‌شـده اسـت یا همان تپق و لغزش زبانی؛ کارگری که به یکباره در یـک کارخانه تولیدی از انجام وظایف تعیین‌شـده و ماشینی‌اش سر باز زده و واکنشی هیستریک به آن نشان داده و از آن میزانسن تعریف‌شده‌اش خارج شده است. به هر حال پرداختن به هنر معاصر، سـبک‌ها و مضامین‌اش بحثی مفصل را می‌طلبد که این نوشتار قطعاً از عهده آن برنیامده بلکه قصدش تنها انداختن ایده‌هایی ناقص درباره هنر ناقص دوران مدرن اسـت. کتـاب هنر بعد از ۱۹۶۰ مایکل آرچر، از این منظر کتابی قابل توجه اسـت چراکه به زعم راقم تاریخ‌نگاری‌ای است در باب یکی از مهم‌ترین و مساله‌سازترین مقاطع تاریخ هنر.

هنر بعد از ۱۹۶۰
مایکل آرچر
ترجمه: **کتایون یوسفی**
انتشارات: **حرفه هنرمند**
چاپ اول: **۱۳۸۸**

درباره «تراژدی‌های کوچک» اثر الکساندر پوشکین

ضیافت به روزگار طاعون

فرناز معیریان

۱ «تراژدی‌های کوچک» شـامل چهار نمایشنامه «شوالیه آزمند»، «موتسـارت و سـالی‌یری»، «مهمان سنگی» و «ضیافت به روزگار طاعون» است. «پوشکین» در این مجموعه با بیان هیجانات و احساسـات (بـه عنوان اصلی‌ترین اصول اثر رمانتیک)، مطرح کردن حکمرانی «من» و نشـان دادن همه‌جانبه شخصیت قهرمانان اثری رمانتیک خلق می‌کند. با وجود فضای رمانتیک و شاعرانه‌ای که بر مجموعه غالب است تمامی آنها به صورت اشعار هجایی بدون قافیه نگاشته شده اما پوشکین از ساختار داستان‌های کلاسیک استفاده می‌کند و در عین حال خود را به هیچ یک از این دو شیوه مقید نکرده است. این مجموعه سرآغاز جریانی است که می‌توان آن را «رئالیسم روسی» نامید؛ «رئالیسم»ی که بعدها به شکلی پررنگ‌تر ابتدا در آثار «گوگول» و سپس «چخوف» نمایان می‌شود.

۲ «شوالیه آزمند» نمایشنامه کوتاهی است در مذمت حست. «بارون» طلاهایش را انباشته کرده است و برای خودش هم خرج نمی‌کند. «آلبر» پسر «بارون» شوالیه جوان و فقیری اسـت که بـرای گذران زندگی از یک یهـودی رباخوار پول می‌گیرد. در میانه قرض کردن‌های شوالیه جوان و بی‌اعتبار شدن او نزد یهودی، رباخوار پیر به او پیشنهاد کشتن پدرش را می‌دهد و شوالیه عصبانی شده او را از خود می‌راند. هنوز هم خوی انسـانی در او وجود دارد. اما مسـاله پول و حست «بارون» باعث می‌شود پدر و پسر خوی انسانی‌شان را از دست بدهند و یکدیگر را به دوئل فرا بخوانند. نهایتاً پدر می‌میرد. «بارون: ببخشـید عالیجناب... نمی‌توانم بایستم... زانوهایم می‌لرزد... نمی‌توانم نفس بکشـم! نمی‌توانم نفس بکشـم!... کلیدها کجاست؟ کلیدها، کلیدهایم!... دوک: مرد، خدایا! چه زمانه هولناکی، چه قلب‌های هولناکی!»

نمایشنامه «موتسـارت و سالی‌یری» در سال ۱۷۹۱ در وین روی می‌دهد. «سالی‌یری» موسیقیدان حسودی است که حاضر نیست شکوه و قدرت ساخته‌های «موتسارت» را تحمل کند. او حس می‌کند هنر و نبوغش بیش از آن است که با انسان‌های سطح پایین (ویولن‌نواز پیر کافه) معاشرت کند. «سـالی‌یری» فکر می‌کند «موتسـارت» قدرناشناس است و موهبت نبوغ‌اش را خرج روابط اجتماعی سطح پایین می‌کند. [پیرمرد آریایی از دون ژوان را می‌نوازد؛ موتسـارت قهقهه می‌زند] «سالی‌یری: چطور می‌توانی بخندی؟ موتسارت: آه سالی‌یری، واقعاً خنده‌ات نمی‌گیرد؟ سالی‌یری: نه، از این خنده‌ام نمی‌گیرد که نقاش بی‌هنری جلوی من مادونای رافائل را آلوده کند. خنده‌ام نمی‌گیرد که دلقکی حقیر با تقلید خود، آبرو از آلیگیری ببرد. برو پیرمرد.» «سالی‌یری» ماخولیایی‌مزاج و خودشیفته است. این روان‌نژندی دستمایه پردازش این نمایشنامه است. از نظر «موتسارت» نبوغ و شر با هم جمع نمی‌شوند و او اعلام می‌کند که «سالی‌یری» نابغه است اما این نابغه حسود «موتسارت» را می‌کشد تا مهر تایید بر روایت میکل‌آنژ زند، یعنی آفریننده چهره مسیح هم به مدد قتل مدلش به آن نقطه رسیده است. حسادت و خودشیفتگی نبوغ و شر را در کنار هم می‌نشاند.

تراژدی‌های کوچک
الکساندر سرگیویچ پوشکین
ترجمه: **آبتین گلکار**
نشر: **هرمس**

«سالی‌یری: خداحافظ. [تنها] خوابت طولانی خواهد بود موتسارت! ولی اگر حق با او باشد، پس من نابغه نیستم؟ نبوغ و شرارت یکجا جمع نمی‌شوند. حقیقت ندارد پس بوناروتی چه؟ یا نکند این قصه مردم جاهل و بی‌عقل است و آفریننده واتیکان قاتل نبوده است؟»

روایت شـهرت و میـل افسارگسـیخته و عواقب آن در «مهمان سـنگی» پوشـکین به نمایش گذاشته شده است.

نمایـش در اسـپانیا اتفـاق می‌افتـد. «دون ژوان» و منطق فریـب زنان در این نمایشـنامه تـم غالـب اسـت. «دون ژوان» بدون داشـتن عواطف انسـانی صرفـاً در پی ارضای هوا و هوس خویش و بنده نفسانیات است. او آدم می‌کشـد و بدون پشیمانی رفتارهـای پیشـینش را ادامـه می‌دهـد. «دون‌ژوان» بـه بیوه فرمانـده که او را به قتل رسـاند هـم نظر دارد و در پی توهین به جنازه فرمانده و مجسمه مزارش حکم مرگ خود را امضا می‌کند. مجسـمه نماد حیثیت و آبروی فرماندار است که جان می‌گیرد و «دون ژوان» را نابـود می‌کنـد. «مجسـمه: دستت را بده.

دون ژوان: بگیر... آه، دسـت سـنگی‌اش چه فشـار سـنگینی دارد! مرا ول کن. دستم را رها کـن، رها کن... دارم هلاک می‌شـوم. همه چیز تمام شد، آه دونا‌آنا!»

[هر دو به زمین می‌غلتند]

«ضیافـت بـه روزگار طاعون» نمایشـنامه پیچیده‌ای است و تفسیرهای متفاوتی از آن ممکن است. کشیش مردم را به عدم دخالت و تسلیم و اطاعت در برابر بلا فرامی‌خواند. بیماری بر شهر نازل شده و باید تسلیم آن شد اما «والسینگام» خواهان مبارزه با آن است؛ مبارزه‌ای که در آن شادی حکم سـلاح دارد. او شادخواری، خندیدن و آوازخوانی در محافل را راه مبارزه با سـایه شـوم بیماری می‌داند. «نمایشـنامه» مجموعه‌ای از اشعار و دیالوگ‌هاست؛ اشعاری در باب بیماری و مرثیه‌هایی برای مردگان. کنش دراماتیک در اثر پوشکین در چند مرحله است؛ رودررویی والسینگام با مری لوییزا، مری- والسـینگام و نهایتاً والسینگام و کشـیش. «پوشـکین» از هر یک از این برخوردهای عقیدتی برای ابراز ایده کلی اثر اسـتفاده می‌کند و از مجموعه این کنش‌ها، اندیشه واحدی را بیرون می‌کشد. کشـیش مردم و شادی‌شان را نمی‌فهمـد. او بیمـاری را گناه بشر می‌داند اما جمعیت در پس شادی درد از دست‌رفتگان‌شان را پنهـان و فرامـوش می‌کنند. مردم از مردگان‌شان می‌گویند، از دردشان و از غم از دست‌رفتگان می‌گوینـد. آنان تـاوان گناه را پرداخته‌اند امـا مردم معتقد به گناه دائم نیستند. آنان معتقدند گناهکاران همیشگی نیستند.

کارگران در حال نصب طرحی از پوشکین، ۱۹۹۹، دیویشین سالگرد وی، مسکو

۳ «الکساندر پوشـکین» را بنیانگذار ادبیات نوین روسیه نامیده‌اند. نوشـته‌های «پوشکین» در آغاز قرن نوزدهم زبان روسی را که دوران بحران و زوال را می‌گذراند نجات داد و موجب تثبیت و بقای این زبان شد. «پوشکین» آغازکننده راهی بود که باعث مطرح شدن فرهنگ روس در سطح جهان شـد. «پوشکین» در تمام گونه‌های ادبی رایج در زمان خود آثاری نوشته است؛ شعرهای کوتاه، منظومه‌های بلند روایی، رمان منظوم، داسـتان‌های کوتاه و بلند منثور و نمایشنامه. «پوشکین» از تئاتر شناخت حرفه‌ای و عمیقی داشت و آثاری که او در قالب نمایشنامه پدید آورده است جملگی به قصد اجرا روی صحنه تئاتر نوشته شده‌اند. او با نوشته‌ها و نقدهای نظری خود پیرامون تئاتر و نمایشنامه‌نویسی، خود را در این قلمرو به عنوان یک نظریه‌پرداز مطرح کرد. با صراحت اعلام می‌کرد اندیشـه اصلاح و نوزایی تئاتر