روزنامه شرق

در باب مواجهه با گذشته ادبی، با نگاه به رمان «کنگره‌ی ادبیات» سزار آیرا

حواشیِ مغفولِ گذشته

علی شروقی

روبرتو بولانیو درباره سزار آیرا، نویسنده آرژانتینی هم‌دوره خود، می‌گوید: «اگر یک نویسنده‌ی معاصر باشد که نتوان او را در دسته‌ای مشخص جا داد، سزار آیرا است. نویسنده‌ای آرژانتینی اهل شهری کوچک در استان بوئنوس‌آیرس به نام کورونل‌پرینگلس، که گمانم واقعا وجود داشته باشد، البته اصلا هم بعید نیست زاده‌ی تخیل این پسر نابغه‌اش باشد...» عبارت‌هایی چون «گمانم وجود داشته باشد» و بلافاصله بعد از آن «البته اصلا هم بعید نیست زاده‌ی تخیل این پسرنابغه‌اش باشد» گویی از یکی از قصه‌های خود بولانیو بیرون پریده‌اند. انگار همان آلوارو روسلاتِ مشکوک به امکان‌پذیربودنِ ادبیات آرژانتین در داستانِ «سفر آلوارو روسلات» روبرتو بولانیو است که این حرف را درباره یک نویسنده آرژانتینی دیگر می‌زند. از طرفی در اظهارنظر بولانیو درباره آیرا علاوه بر تمایل به کشاندن ادبیات آمریکای لاتین از مرکز به سمت نقاطی پرت‌افتاده و بیرون‌آوردن این ادبیات از چنگ غول‌هایی که دیگر به سلبریتی‌های جهانی بدل شده‌اند، وجهی دیگر از شکاکیت او نیز آشکار می‌شود: شک به حقانیت تاریخ ادبیات که نویسندگان را براساس مشابهت‌هایشان دسته‌بندی می‌کند. در تاریخ ادبیات جزئیات و حواشی اغلب یا نادیده گرفته می‌شود و یا در حاشیه و به‌عنوان زوائدِ یک کلیت بزرگ مطرح می‌شود. بولانیو پس از مقایسه آیرا با گومبروویچ به لحاظ شباهتی که بین‌شان می‌بیند، بلافاصله این شباهت را با عبارت بعدی نقض یا دست‌کم تعدیل می‌کند: «گومبروویچ سالار صومعه‌ی تخیلات تجملی بود اما آیرا راهبه یا نوآموزی از میان کرملی‌های پابرهنه‌ی ادبیات است.» نتیجه این‌که همسان‌سازی‌های تاریخ‌ادبیات‌گرایانه عملا ناممکن است. در فرایند این همسان‌سازی بسیاری از جزئیات میکروسکوپی نادیده گرفته می‌شود و موضوع بررسی به یک پدیده تخت و مسطح بدل می‌شود. به بیانی پیشرفت و تحول ادبیات در گروِ شکستِ پروژه همسان‌سازی و تکیه بر تکین‌بودن هر نویسنده در تاریخ ادبیات است. این همان پروژه‌ای است که سزار آیرا در «کنگره‌ی ادبیات» از خلال داستان، یا به واقع داستان‌هایی، که روایت می‌کند پی می‌گیرد. در این رمان با انهدام ادبیات بزرگ و جایگزینی اجزاء و خرده‌روایت‌هایی میکروسکوپی سروکار داریم. راوی داستانِ آیرا این اجزاء کوچک را نه لزوما از واقعیتِ بزرگ‌تری که این اجزاء را در خود جای داده بلکه از ادبیاتِ بزرگ‌تر می‌گیرد: از افسانه‌ها و روایات و اخبار مکتوب و دست آخر از ادبیات بزرگِ آمریکای لاتین. به همین دلیل زنجیره داستان‌ها در این رمان نه ارجاع به واقعیت که ارجاع به داستان‌هایی دیگر می‌دهند و در نهایت، این رمان شاید بیش از هرچیز مکالمه‌ای نه لزوما دوستانه با ادبیات پیش از خود باشد و رسیدن به این حقیقت که آن خلاقیتی که ادبیات بزرگ آمریکای لاتین را رقم زد دیگر به اشباع رسیده و شبیه‌سازی آن خلاقیت به انهدام می‌انجامد. راوی «کنگره‌ی ادبیات» نویسنده‌ای است که به علت بحران اقتصادی و تأثیر آن بر بازار نشر، اوضاع چندان روبه‌راهی ندارد. در همین حین و در حالی که دارد به سفری برای شرکت در «کنگره‌ی ادبیات» می‌رود در ونزوئلا توقف می‌کند. محل توقف او جایی است نزدیک «ریسمان ماکوتو» که به گفته راوی جزء جاذبه‌های توریستی ونزوئلا است. طبق روایت افسانه‌ها و اخبار روزنامه‌ها و دیگر روایات منقولِ مکتوب و شفاهی، این ریسمان را دزدان دریایی به گنجی در اعماق آب بسته‌اند و هیچ‌کس طی قرون و اعصار نتوانسته به راز و رمز این ریسمان و چگونگی بیرون‌کشیدن این گنج دست یابد. راوی اما این راز را کشف می‌کند و به گنج دست می‌یابد. می‌بینیم که همان اول کار کل داستان بر مبنای افسانه‌ای مشکوک شکل می‌گیرد. آیا راوی به یک گنج واقعی دست یافته است یا گنجی که زاده متونی است که پیش از این متنی که پیش‌روی ماست و راوی نقل‌اش می‌کند، تولید شده‌اند؟ آیرا از همان آغاز پیوند داستان راوی را با واقعیت سست می‌کند. بعد از آن، راوی داستانی غریب‌تر را بازگو می‌کند: داستان دانشمندی جاه‌طلب که می‌خواهد از راه شبیه‌سازی موجودات به تسخیر جهان دست یابد. این‌جا داستان به ایده ناممکنیِ تداوم ادبیات بزرگ و باشکوه آمریکای لاتین و ناممکن‌بودن دسته‌بندی‌های تاریخ ادبیاتی گره می‌خورد. پیش از آن‌که به این پیوند برسیم با پیروی از «گرایش غریزی» راوی به «بیانِ منظم و مرتب» وقایع، باید بگویم که راوی پس از نقل داستان دانشمند شبیه‌سازِ می‌گوید که این دانشمند خود اوست. کدام دانشمند؟ دانشمندی در جهان واقعی یا دانشمندی ساخته و پرداخته قصه راوی؟ عملیات شبیه‌سازی به نتیجه نمی‌رسد، چون انسان‌های شبیه‌سازی‌شده که راوی می‌خواهد به کمک آن‌ها جهان را تسخیر کند، خلاقیت و اصالتی ندارند، درست مثل تقلیدها و شبیه‌سازی‌های مکانیکی از آثار متعلق به عصر طلایی ادبیات آمریکای لاتین. راوی از پای نمی‌نشیند و تصمیم می‌گیرد موضوع شبیه‌سازی را تغییر دهد. او فکر می‌کند با شبیه‌سازی یک نابغه فرهنگی بتواند بر نقصان پروژه‌اش فائق آید و این نابغه کسی نیست جز کارلوس فوئنتس، نویسنده مکزیکی. فوئنتس در کنگره حضور دارد و این بهترین فرصت برای برداشتن سلولی از تنِ او و شبیه‌سازی نابغه است. دلیل سفر راوی برای شرکت در «کنگره‌ی ادبیات» استفاده از همین فرصت طلایی است. راوی زنبوری شبیه‌سازی‌شده و تعلیم‌دیده را به مأموریت آوردن سلول فوئنتس رهسپار می‌کند. زنبور سلول را می‌آورد و راوی آن را به کوه می‌برد و آن‌جا می‌گذارد تا فرایند شبیه‌سازی صورت گیرد. این وسط، ماجراهایی عاشقانه هم بازگو می‌شود که اگر در آن‌ها دقیق شویم قطعا به قول خود راوی «تناظر تقریبی» بین این خرده‌روایت‌ها را درخواهیم یافت. در آن داستان‌های عاشقانه هم بحث شبیهِ دیگری بودن مطرح است. گویی در این رمان آن‌چه راوی همواره به آن دست می‌یابد نه همان چیزی که مطلوبِ اوست بلکه چیزی است شبیهِ آن مطلوب یا نزدیک به آن. در مورد معشوقه‌های داستان نیز همین قاعده برقرار است و در نهایت مطلوبِ اصلی گویا وجود ندارد و رسیدن و تسخیر، پروژه‌ای پیشاپیش شکست‌خورده است. این‌جاست که مواجهه با ادبیات آمریکای لاتین به‌عنوان کمال مطلوب و نقضِ همزمان این کمال، با مفهومی کلی‌تر و هستی‌شناختی‌تر از این ناممکن‌بودنِ گره می‌خورد. نقطه اوج ماجرا را هنوز نگفته‌ام: آن صحنه پایانی رمان که در آن پروژه شبیه‌سازی به انهدام می‌انجامد؛ زنبور اشتباه کرده و به جای سلول فوئنتس، سلولی از کراوات او برداشته است. بنابراین آن‌چه شبیه‌سازی و تکثیر می‌شود کرم‌های ابریشم غول‌آسایی هستند که از کوه پایین می‌خزند و شهر از خزیدن آن‌ها در آستانه ویرانی و انهدام است. این‌که ایده شبیه‌سازی به انهدام می‌انجامد شاید همان فرجامی است که سزار آیرا برای ادبیاتی پیش‌بینی می‌کند که دست‌به‌کار تولید مکانیکی فاقد خلاقیت ادبیات پیش از خود است، به جای تاکید بر تمایزها و تکین‌بودگی‌ها.

آیرا در «کنگره‌ی ادبیات» در کوتاه‌ترین شکل ممکن قصه‌هایی متعدد را روایت می‌کند. داستانِ آیرا داستانِ داستان‌هاست. او از این لحاظ به بورخس شبیه است. این شباهت را در کار بولانیو و دیگر نویسندگان هم‌نسل آیرا نیز می‌بینیم. آن‌ها گویا در احیاء سنت بورخس راهی یافته‌اند برای خلاصی از کلان‌روایت‌ها و کشاندن ادبیات به نقاط پرت و عمده‌کردن آن‌چه در تاریخ ادبیات زائده محسوب می‌شود. آیرا و هم‌نسلانش با تاریخ ادبیاتِ مبتنی بر شبیه‌سازی درافتاده‌اند تا تمایزها را عمده کنند. از این لحاظ درافتادن آیرا با سنت ادبی را می‌توان به مثابه نوعی اعاده حیثیت از آن سنت و احیاء امکان‌های پیش‌برنده نیز دریافت که این متفاوت است با تقلید و شبیه‌سازی مکانیکی سنت ادبی، چراکه بر تفاوت‌ها و تکین‌بودگی‌ها تاکید می‌کند. فوئنتس تکثیرپذیر نیست. مثلِ هیچ نویسنده دیگری هم نیست و شبیه‌سازی یک توهم است. بنابراین دسته‌بندی‌های تاریخ ادبیاتی و قراردادن گروهی از نویسندگان در یک دسته و نامگذاری‌های کلی نظیر «ادبیات آمریکای لاتین» و ... نیز ناممکن می‌نماید اگر با ذهن شکاک و جزءنگرانه یک نویسنده و نه از دید استادان آکادمیک و گردآورندگان تاریخ ادبیات به این موضوع نگاه کنیم تا تمایزها را عمده‌تر از شباهت‌ها ببینیم. تاکید بر این تمایز و تکین‌بودگی البته به معنای فردی‌کردن و خصوصی‌کردن ادبیات نیست بلکه به معنای یافتن قرائت شخصی خود از امر جمعی و عمومی است به جای تقلید و شبیه‌سازی. بازگشت به گذشته و احیاء مکانیکی و آزمایشگاهی آن نمی‌تواند ادبیات را از فرسودگی نجات دهد، اما کشف حواشی پرت‌افتاده ادبیات گذشته و آزادکردن نیروهای مغفول‌مانده آن بحث دیگری است. این حواشی پرت‌افتاده لزوما به معنای رفتن به سراغ نویسندگان حاشیه‌ای نیست. هر نویسنده‌ای در کارش حواشی مغفول‌مانده‌ای هست که نیروهایی آزاد نشده را در خود دارد. نیروهایی که منتظر آینده‌اند. از رجعت به گذشته و برقراری مکالمه با آن ناگزیریم، این رجعت اما به معنای قدم‌گذاشتن در راه‌های صدبار پیموده‌شده و تکرار شیوه‌های تکراری و به اشباع رسیده نیست. این درسی است که آیرا و دیگر نویسندگان هم‌نسل او به ادبیات ما می‌دهند: ادبیات گذشته با آن نیروهای ذخیره‌شده در حواشی‌اش، همواره حاضر است. کافی است آن نیروها را کشف و آزاد کنیم و این طبیعتا با قرائت‌های تکراری ادبیات گذشته و شبیه‌سازی مکانیکی آن میسر نخواهد شد. نویسنده خلاق همواره در مرزهای مبهم گذشته و اکنون و آینده راه می‌رود و برخوردش با تمام این‌ها مکالمه‌ای بی‌پایان و گاه ستوه‌آور و درعین‌حال لذت‌بخش و مبتنی بر رد و پذیرش توامان است. مکالمه‌ای که گاه حضور انواع ژانرهای به ظاهر ناهمگون در نوشتار را نیز طلب می‌کند. مکالمه‌ای از جنس مکالمه آیرا با فوئنتس در «کنگره‌ی ادبیات».

کنگره‌ی ادبیات

سزار آیرا
ترجمه ونداد جلیلی
نشر چشمه

بازیافت ادبی و شکل نوشتن سزار آیرا با نگاه به «کنگره‌ی ادبیات»

اسباب‌بازی‌های ادبی بزرگسالانه

دانیال حقیقی

سزار آیرا، نویسنده آرژانتینی، متولد ۱۹۴۹ است و بیش از پانزده کتاب منتشر کرده. «کنگره‌ی ادبیات» جزوِ اولین کتاب‌هایی است که از این نویسنده با ترجمه ونداد جلیلی، به فارسی منتشر شده. داستان کتاب درباره یک دانشمند دیوانه است که گنجی باستانی پیدا می‌کند، ثروتمند می‌شود و تصمیم می‌گیرد با دستگاه تاگ‌سازی‌اش، کارلوس فوئنتس را به تولید انبوه برساند. این کتاب درواقع یک رمان کمیک علمی تخیلی و هجوآلود است. با نگاهی اجمالی به کارهای آیرا به‌راحتی می‌شود شخصیت‌های غیرعادی، متوهم‌ها و مجانین را شناسایی کرد که در حال به‌هم‌ریختن دنیا هستند. هرچند درنهایت متوجه می‌شویم کار دنیا به‌خودی‌خود خراب‌تر از آن است که با این کارشکنی‌ها آب از آبش تکان بخورد.

سزار آیرا خودش را «یک خواننده بلندنظر» می‌داند. او همه‌چیز می‌خواند و همه‌چیز می‌بیند. ازاین‌روست که همه‌طور متن و گفتاری در رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش بینامتنیت پیدا می‌کنند. کمیک‌ها، برنامه‌های صبحگاهی تلویزیون، رمان‌های زرد و انبوهی از سابژانرهای این‌چنینی در کار آیرا وارد شده‌اند. این نوعی ویرانگری است. اما نه از آن شکل خودویرانگری ادبی که مثلا در «نناميدنیِ» بکت می‌بینیم. این شکل از ویرانگری ادبی در متن، بسیار رادیکال‌تر است چراکه برخلاف مدل بکتی، ذره‌ای خودش را جدی نمی‌گیرد. اگر بکت با لوازم ادبیات کلاسیک اقدام به خودویرانگری متن خودش می‌کند، آیرا با آشغال‌های فرهنگی این کار را انجام می‌دهد. با بی‌مووی‌ها، تاک‌شوها، سریال‌های درپیت و میزگردهای دوزاری آخر شب با کارشناس‌های قلابی. او آن‌ها را می‌گیرد و از نو سرهم‌شان می‌کند تا در عین ویران‌کردن فرهیختگی کارش، چیزی جدید خلق کرده باشد. از این جنبه او هنرمندی اصیل است. چون هنرمند کسی است که برای امر نو ریسک می‌کند.

شاید در عین ویرانی، این شکل از بازیافت ادبی، حائز تواضعی نیز باشد. چراکه کنایی است و کنایه به‌هرحال ناشی از تواضع است. ازاین‌روست که «کنگره‌ی ادبیات» بیشتر از هر چیز، یک رمان مهربان است. آیرا با عطوفت، برای خواننده‌اش داستان تعریف می‌کند، فلسفه‌بافی می‌کند، کلی درباره دخترها و داستان‌ها و شکست‌های عشقی و مسائل عموما پیش‌پاافتاده زندگی حرف می‌زند، شخصیتش را از فقر مطلق به ثروت و نعمت می‌رساند، هر کاری می‌خواهد می‌کند، یک افتضاح اساسی به بار می‌آورد، آن را رفع‌ورجوع می‌کند و بعد هم رمان تمام می‌شود. او به وجوه جذابیت‌برانگیز فرهنگ پاپ علاقه‌مند است. به خشونت نهفته در فرهنگ پاپ و به تحریک‌کنندگی‌اش.

او درباره خصلت آوانگارد آثارش می‌گوید: «آوانگارد یک واژه نظامی است و شخص آوانگارد پیشروی قشونی است که برای تخریب و درهم‌کوبیدن حرکت کرده است. درحالی‌که من همیشه برای ساختن و ایجادکردن آمادگی دارم». در جای دیگری، عجیب‌وغریب‌بودن داستان‌هایش را این‌گونه توصیف می‌کند: «آن‌ها قصه‌های دادائیستی پریان هستند. یک توصیف بهتر هم ازشان دارم، آن‌ها اسباب‌بازی‌های ادبی بزرگسالانه‌اند». او دلیل این را که این اسباب‌بازی‌ها برای بزرگسالان هستند، بینامتنیت‌شان با کافکا، ژول‌ورن، و متون علمی و فلسفی در کنار فرهنگ پاپ می‌داند. آیرا درواقع با این شیوه نوشتن به‌دنبال انتقال حسی از آزادی است که خودش آن را در ادبیات لمس کرده. او معتقد است برای رسیدن به این نقطه «کمی مسخرگی هم لازم است» چون واقعیت به‌خودی‌خود مسخره و همیشه اتفاقی است «حتی وقتی اتفاقی نمی‌افتد». آیرا عاشق نوشتن است آن‌قدر که آن را به کندی انجام می‌دهد تا بیشترین لذت را از لحظاتی که در حال نوشتن است ببرد «من عاشق نوشت‌افزارم. کاغذ، خودکار مداد، مدادتراش...». او معتقد است که با نوشتن تصاویری را طراحی می‌کند، درست مثل یک طراح یا تصویرساز: «من شکلی نگاره‌نوشت ساخته‌ام که یعنی با کلمات یک ایماژ می‌سازم. ایماژی که در حال تغییر و تبدیل‌شدن است». او گاهی هم در خارج از خانه می‌نویسد: «کافه هم جای خوبی برای نوشتن است. اما فقط یک یا نیم‌صفحه را می‌شود در کافه نوشت. برای آوردن ایده‌ها روی کاغذ خیلی جای خوبی است. اما مشخص است که نوشتن یک کتاب در جای شلوغ و پرفت‌وآمدی مثل کافه نشدنی است».

درعین‌حال اعتقادی هم به زیادنوشتن و پرکاری از بابت صفحات کتاب ندارد: «زیاد تایپ‌کردن کار میمونی است که جلوی ماشین تحریر نشاندندش. من نهایتا روزی ده صفحه توان نوشتن داشته باشم. بیشترش از توان فیزیکی‌ام خارج است. خواندن زیاد هم در این دوره سخت است. من نمی‌خواهم یک رمان هزارصفحه‌ای به خواننده‌هایم بدهم». او قرار است مخاطبان را فقط سرگرم کند البته به‌شکلی که شایسته‌اش هستند.

دست آخر

مروری بر «هنر نمایش از دیروز تا امروز»

دنیا صحنه تئاتر است

پارسا شهری: «هنر نمایش کی، کجا و چه‌گونه متولد شد؟ این پرسش را می‌توان درباره گونه‌های دیگر ادبی یا هنرهای دیگر نیز مطرح کرد... در مورد هنر نمایش نیز نمی‌توان زمان و مکان و چه‌گونه‌گی پیدایش اولین نمایش را به‌دست داد.» این مسئله‌ای است که مولف کتاب «هنر نمایش از دیروز تا امروز» تألیف الاهه شهریاری سعی دارد در سیر تحول تاریخ نمایش آن را جست‌وجو کند. او البته در همان بخش نخست کتاب، «پیدایش هنر نمایش» چنین رای می‌دهد که هنر نمایش هم مانند دیگر هنرها به قدمت پیدایش انسان است و سابقه‌ای بس طولانی دارد. در مقدمه الاهه شهریاری آمده است «از دورانی که هر نوع نمایشی ممنوع اعلام می‌شد و بازیگران را همانندِ گدایان و خانه‌به‌دوشان به جرمِ انتقال بیماری واگیردار دستگیر می‌کردند و یا به حاشیه شهرها می‌راندند، تا دورانی که نمایش‌نامه‌نویسان برای فرار از محکومیت‌های سنگینی که می‌توانست از جانب حکومت‌ها به آن‌ها تحمیل شود ناچار به ترک کشورشان می‌شدند. اما تاریخ این هنر گویای آن است که هیچ نیرویی نتوانسته انسان را از نمایش و نمایش را از انسان محروم کند و این هنر توانسته به‌رغم تمامی موانع و دشواری‌ها به زندگی‌اش ادامه دهد و ببالد.» کتاب نُه بخش دارد و هر بخش چندین بحث و دوره را مطرح می‌کند. چنان‌چه که از سرفصل‌های کتاب نیز برمی‌آید «هنر نمایش»، پیدایش نمایش را به‌لحاظ تاریخی و با تقسیم‌بندی تاریخی نمایش نشان می‌دهد و در این مسیر از دوره کلاسیک و قرون وسطا آغاز می‌کند تا سده بیستم و دوران مدرن و البته بخش مجزایی نیز به نمایش در شرق اختصاص دارد. بخش یک، «پیدایش هنر نمایش» درواقع مقدمه‌ای است برای ورود به بحث. از بخش دوم تقسیم‌بندی تاریخی آغاز می‌شود: دوران کلاسیک که شامل نمایش در یونان باستان است و به بخش‌های تراژدی، کمدی کهن، کمدی نو تقسیم شده و نمایش در رُم باستان که مربوط به تراژدی و کمدی است. بخش سه، به دوران قرون وسطا می‌رسد و نمایش کلیسایی و غیرکلیسایی و نمایش‌های صنفی و معجزاتی و نمایش اخلاقی و نمایش میان‌پرده را بررسی می‌کند. بخش چهار نیز به نمایش حرفه‌یی و غیرحرفه‌یی در ایتالیا، اسپانیا و انگلستان اختصاص دارد و بخش پنج به سده هفدهم کلاسیسیستی می‌پردازد. بخش شش، نمایش را در سده هجدهم؛ عصر خردگرایی مورد بررسی قرار می‌دهد و بخش هفت، می‌رسد به سده نوزدهم و مکاتب مهمی که در این سده پا گرفته‌اند: رمانتیسم، نمایش تاریخی، رئالیسم، ناتورالیسم. و بخش هشت نیز که مفصل‌ترین بخش کتاب است نمایش در سده بیستم و دوران مدرن را بر می‌رسد. ابتدا به مکاتب این دوران اشاره می‌کند، از نمایش رئالیستی و سمبولیستی و ناتورالیستی و منظوم و سورئالیستی تا نمایش حماسی و ابسورد و تاریخی. و بعد تاثیر مکتب‌های نمایشی مدرن در کشورهای مختلف ازجمله آلمان، اسپانیا، آمریکا، انگلستان، ایتالیا و فرانسه را شرح می‌دهد. نمایش در شرق نیز آخرین بخش کتاب است که مولف در آن سیر نمایش در هند و چین و ژاپن را نشان می‌دهد. از این میان شاید سیر تحول نمایش در قرن بیستم و دوران مدرن از خواندنی‌ترین بخش‌ها باشد، هم به‌لحاظ تنوع بسیاری که هنر نمایش در این دوران در متن و اجرا شاهد است و هم به‌خاطر مواجهاتی که در این دوران با دوران قدیم نمایش صورت می‌پذیرد. «تلاطمات و دگرگونی‌ها و تجربه‌ها تنها به حوزه نمایش‌نامه‌های سده بیستم منتهی نمی‌شود، بلکه قالب و نحوه و محلِ اجرای آن را نیز دربر می‌گیرد. در این سده می‌توان نمایش‌نامه‌هایی با هر شکل و اندازه و زمان یافت: از نمایش‌نامه‌هایی که به تقلید از تراژدی‌های دوره رنسانس و شکسپیر و به نظم سفید نوشته شده، تا انواع تغییریافته نمایش‌های کوتاه ژاپنی؛ از نمایش‌نامه‌های کش‌دار و طولانی ایبسن و استرینبدرگ و اونیل که بیش از نیمی از روز طول می‌کشید و سعی در نشان‌دادن تمامی زندگی بشر داشت، تا نمایش‌نامه‌های بسیار کوتاه تک‌پرده‌یی ضد نمایشِ یونسکو و آلبی که می‌خواهند ثابت کنند که در زندگی معنایی وجود ندارد جز بی‌معنایی.» بعد مولف به روش بازی اشاره می‌کند که آن نیز هم‌چون نمایش‌نامه‌های این دوره دامنه‌ای وسیع دارد و تا همین درجه متفاوت است و دوگانه‌هایی را که در آن دوران صاحب اتوریته بودند شرح می‌دهد: «سبک استانیسلاوسکی را که در شروع سده بیستم در تئاتر هنری مسکو پا گرفت باید شکل غالب بازی در این سده دانست. در این روش بازیگر را طوری تربیت می‌کنند که در روی صحنه خود را فراموش می‌کند و در قالب شخصیتی می‌رود که نقش‌اش را به عهده دارد. صحنه انگار درست جای واقعی رخداد ماجرا و بازیگر نیز انگار همان شخصیتی است که این ماجرا برایش پیش می‌آید. این گروه از بازیگران را هنرمندان رئالیست می‌خوانند. از طرف دیگر در گروه هنری برلین تحت نظر برشت سعی در جدا کردن بازیگر از نقش‌اش می‌شود. در روش برشت که مختص نمایش حماسی است همواره بازیگر به یاد دارد و به یاد تماشاگر هم می‌اندازد که صرفا بازیگری است که در این لحظه نقش شخصیتی را در نمایشی بر عهده دارد.» در ادامه مولف به صحنه‌پردازی‌های متفاوت در این دوره نیز اشاره می‌کند. این کتاب با تقسیم هنر نمایش به دوران تاریخی و جریان‌ساز هنر نمایش سعی دارد شِمایی کامل از سیر هنر نمایش در گذر زمان به دست دهد و نمایش را به عنوان زبان گویای زندگی انسان در طول تاریخ نشان دهد. این رویکرد از همان سرآغاز کتاب نیز پدیدار می‌شود جایی که عبارتی از اسکار وایلد با این مضمون بر مقدمه نشسته است: «دنیا صحنه تئاتر است، منتها شخصیت‌های نمایش بد انتخاب شده‌اند.» کتاب سیصدوهفتاد صفحه‌ای «هنر نمایش از دیروز تا امروز» در شمارگانِ پانصد نسخه اخیرا در نشر آگه درآمده است.

هنر نمایش از دیروز تا امروز

الاهه شهریاری
نشر آگه

درباره‌ی نگریستن

جان برجر
ترجمه فیروزه مهاجر
نشر بان