نگاهی به کتاب «گال گال گالری» مجموعه مقالات زنده‌یاد کریم امامی درباره هنر معاصر ایران

غنچه‌های خواب

علیرضا امیرحاجبی

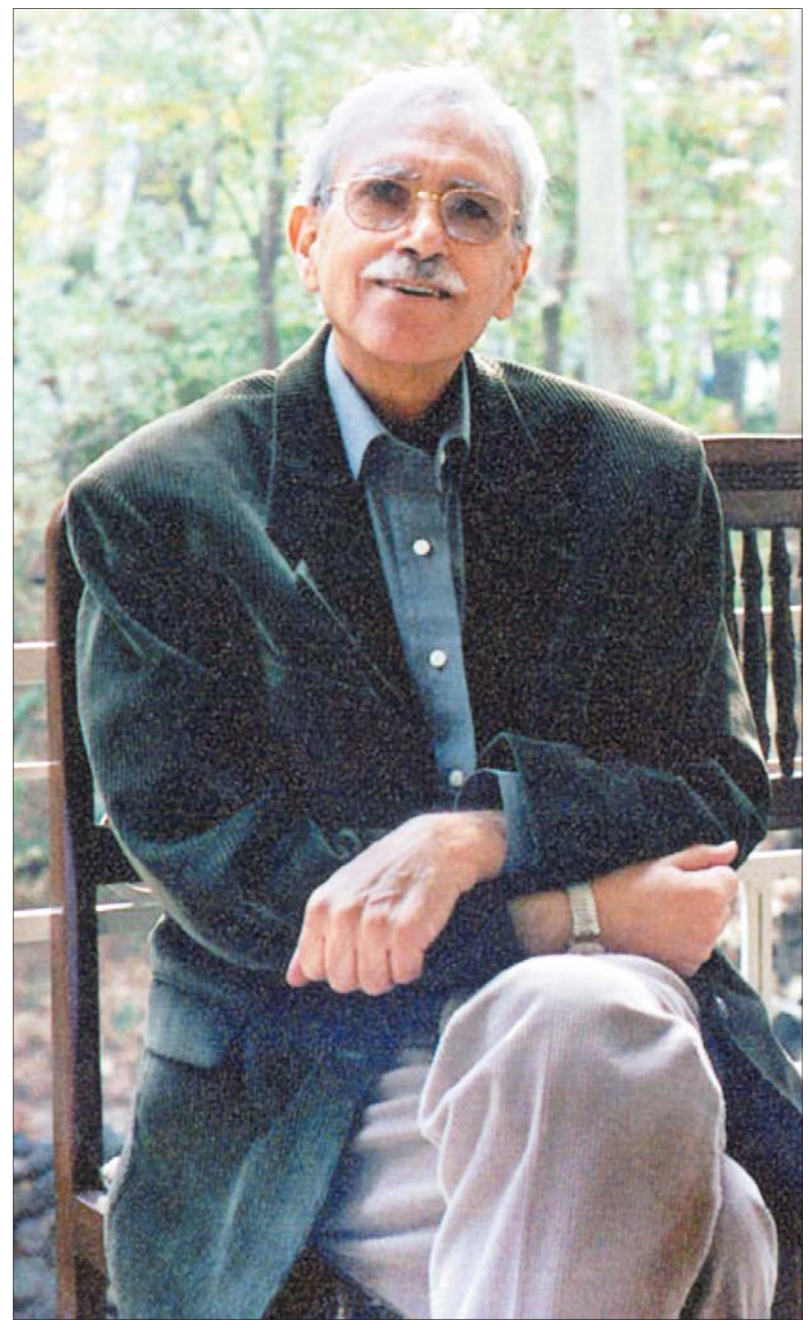
۱ از آن مردمانی بود که هیچ‌کس در صداقتش، حسن‌نیتش و دقتش نمی‌توانست شک کند. چه امروزی‌ها (اگر حال و حوصله مطالعه آثارش را داشته باشند) و چه دیروزی‌ها (اگر فراموش نکرده باشند). درهرحال بزرگ بود و قطعا از اهالی امروز. چرا امروز؟ چون به نکات و مسائلی می‌اندیشید و تذکر می‌داد که به درد امروز هنر ایران نیز می‌خورد. به درد فردای هنر ایران نیز می‌خورد و حتی پس‌فردا. کریم امامی بی‌شک از برجسته‌ترین اندیشمندان معاصر ایران است. هرچند که دیگر نیست اما هنوز باید از فعل صرف‌شده «است» برایش استفاده کرد.

کتاب «گال گال گالری» مجموعه‌مقالات امامی در دهه چهل شمسی است. متونی کوتاه و ساده که در روزنامه کیهان اینترنشنال می‌نوشته و حال با ترجمه روان و زیبای مهران مهاجر روانه بازار نشر شده است. نوشتن درباره هنرهای تجسمی در ایران سابقه چندانی ندارد. کم بودند بزرگانی که به بررسی رویدادهای پی‌درپی این حوزه پرداختند. اگر نوشته‌های پراکنده را به کناری بگذاریم شاید سه، چهار نفر به‌طور جدی درباب هنر تجسمی مطالبی مفید می‌نوشتند. همین تعداد کم نیز باارزش است برای تاریخ هنر معاصر ایران. اما چرایی ضعف و کمبود نقد هنری خود دلایلی دارد که در این متن به‌طور ضمنی بدان‌ها اشاره خواهد شد.

دهه چهل شمسی، آغاز دوره جدیدی از هنر ایران بود. تازه از فرنگ‌برگشتگان با دانسته و ندانسته‌های خود به وطن بازگشته بودند و بذر تحول‌خواهی و نوجویی را می‌پراکندند. حرف‌هایی زده می‌شد و اندیشه‌هایی مطرح می‌شد که جامعه ایرانی و به‌خصوص فرهنگ‌دوستان و هنردوستان (طبقه متوسطِ نوپا) نشنیده بودند. همه اینها مفید بود. از دهه سی به‌تدریج استیلای مکتب و شاگردان کمال‌الملک به پایان رسید و مدرنیست‌ها با نظریات جدید همگان را متعجب می‌کردند. اما حضور و فعالیت هنرمندان مدرنیست در جامعه‌ای که در حال تجربه مدرنیته بود، مسئله‌ساز می‌شود.

این را فراموش نکنیم که مدرنیته اندیشه نیست، بلکه مفهومی است که بر سخت‌افزارها دلالت می‌کند. مدرنیته نماد و نمایش بیرونی اندیشه مدرن است و با مدرنیسم کاملا متفاوت. کلان‌شهرها و ساختارهایشان نمونه و مصداق مدرنیته هستند. زیرساخت‌ها، شبکه‌های مخابراتی، نیروگاه‌ها و... اینها نتایج مدرنیته هستند. یک جامعه می‌تواند در جاده مدرنیته گام بردارد، بدون آن‌که کوچک‌ترین چیزی از مدرنیسم را درک کرده باشد. مسئله مواجهه هنرمندان ایران دهه چهل و سپس پنجاه با جامعه خواهان توسعه ایران همین بود. مدرنیست‌های ایرانی گمان می‌کردند که جامعه‌ای که درگیر مدرنیته شده است، قطعا با مدرنیسم آشناست. این گمان کاملا غلط بوده و هست. تا آخر و سپس تناقض فرهنگی دقیقا در چنین مواقعی پدید می‌آید.

این اشتباه البته در مواردی شناسایی شد و نقادانی چون امامی بدان پرداختند. اما متن و پرداخت متنی هیچگاه به گرد پای سرعت سرسام‌آور تحول‌خواهی نمی‌رسد. امامی نیز مانند هر اندیشمند صالحی می‌کوشد تا ضعف‌ها و کج‌راهه‌های هنر معاصر را نشان دهد. این نشان‌دادن آن‌چنان به درد مدرنیست‌های دهه چهل و پنجاه نخورد، بلکه امروز است که می‌تواند برای ما مفید باشد. حال که دوره مدرنیستی هنر ایران به پایان رسیده، متون امامی در کنار بررسی مجدد آثار پیشکسوتان مدرنیست ایرانی کارساز و چاره‌ساز است. هنر تجسمی در بُعد معاصرش همواره درگیر مسئله‌ای بوده و آن اینکه چگونه باید با گذشته برخورد و تعامل کرد. راه‌ها و روش‌های متعددی پیشنهاد شد که همگی موفقیت‌آمیز نبود. از طرفی تحول‌خواهانی بودند که به‌طورکل گذشته را نادیده می‌انگاشتند و نگاهشان به سمت هنر انتزاعی بود به‌طور مطلق. گروهی دیگر نیز میانه راه ایستادند یکی به میخ و یکی به نعل. گروهی دیگر نیز با دیدگاه مدرنیستی و درهم‌آمیزی عناصر بصری گذشتگان به زیباشناسی جدیدی رسیدند که تا به امروز نام‌شان بر سر زبان‌ها هست. نمی‌گویم که هرآنچه این گروه کردند زیبا بوده و تحسین‌برانگیز اما همین که توانستند با دست‌اندازی به هنر سنتی و قدیمی ایران و ادغام آن با روش‌های مدرنیستی «چیزی» تا آن زمان نادیده و تجربه‌نشده را به عرصه بیاورند، باعث افتخار است. مکتب سقاخانه و هنرمندانش چنین شجاعتی را داشتند. اما مخاطبان این هنرمندان محدود به همان دسته هنردوستان و فرهنگیان باقی ماند. شاید این محدودیت در ذات هنر تجسمی باشد. هنرمندان در رسانه‌ای چون سینما، در همان دوران توانستند مخاطب بیشتری را جذب کنند و طبقات و اقشار بیشتری با سینما ارتباط برقرار کردند. این ارتباط در دهه پنجاه و با بلوغ سینمای اندیشمند ایرانی قوی‌تر نیز شد. اما حوزه تجسمی توسط مردم جدی گرفته نشد و امروزه نیز چنین است. اندک‌بودن گالری‌ها در شهر بزرگی مانند تهران خود نشان‌دهنده عدم این استقبال بود. تعداد نقاشان و مجسمه‌سازان زیاد می‌شد، اما تعداد گالری‌ها با ازدیاد هنرمندان تناسبی نداشت. درست همین عدم تناسب در حوزه نقد آثار هنری نیز وجود داشت.



گال گال گالری
مجموعه مقالات کریم امامی
ترجمه مهران مهاجر
انتشارات نیلوفر

نبود نقد و منتقد هنری نشانه‌ای است بر نارس‌بودن تحول و مدرنیسم. این متن انتقادی است که به زوایای پیدا و پنهان تحولات هنری نور می‌تاباند و با به‌چالش‌کشیدن اندیشه‌ها باعث التهاب و سپس اصلاح امر هنری می‌شود. کمبود و فعالیت ضعیف مطبوعات در زمینه هنر تجسمی نشان از عدم ارتباط قوی هنرمندان حوزه تجسمی با جامعه دارد. مطبوعات به آن چیزی می‌پرداختند که می‌توانست به جذب و جلب مخاطب بپردازد. اندک‌بودن یا نبود مجلات تخصصی باعث شد تا منتقدان متخصص نیز رشد نکنند. برعکس در حوزه سینما این کمبود کمتر دیده می‌شود. در اینجا دوباره مسئله فاصله‌داشتن مدرنیسم و مدرنیته برجسته و نمایان می‌شود. یک جامعه درگیر مدرنیته می‌تواند مطبوعات داشته باشد. می‌تواند تلویزیون و رادیو داشته باشد، اما الزاما این داشته‌ها به معنای مدرنیستی‌بودن جامعه نخواهد بود. مدرن‌شدن با مدرنیست‌شدن فاصله‌ای بس زیاد دارد. مسئله به‌هیچ‌عنوان نگرش دوقطبی ظرف و مظروف یا فرم و محتوا نیست. بلکه بهنگامی یا نابهنگامی‌هاست که دردساز می‌شود.

امامی در مقاله‌ای تحت عنوان «مکتب جدید ایرانی» پرسش‌هایی را درباب چیستی هنر و نقاشی مطرح کرده که هنرمند مدرنیست آن دوران نمی‌توانسته بدان‌ها پاسخ دهد. همین عدم پاسخ‌دادن نشانه نابهنگامی مدرنیسم ایرانی است. امامی نیز به این عدم توانایی اشاره می‌کند و چاره کار را در تجربه‌گرایی می‌بیند. اگر کمی با دیده طنز نیچه‌ای نیز به ماجرا نگاه کنیم، می‌توان گفت که کریم امامی خود نیز نابهنگام بود.

امامی از ذوق و شور زیبایی‌شناسی می‌نوشت و همین باعث می‌شود تا صداقت متنی‌اش نمایان شود. خوشحالی خود را از افتتاح یک گالری جدید پنهان نمی‌کند و به تشویق خواننده مقاله می‌پردازد، تا سری به آن گالری بزند. دیدن آثارِ خوب امامی را هیجان‌زده می‌کند. با دیدن آثار ضعیف گله می‌کند که کاش هنرمند دقت بیشتری می‌کرد، یا از فلان ماده و رنگ بهره می‌برد. با لحنی مشفقانه و دلسوزانه و معصوم. وقتی به کارهای سهراب می‌پردازد لحنش عوض می‌شود. سهراب را می‌فهمد، شاید به درک لایه‌های پنهان سهراب نیز رسیده بود. شعرهای سهراب را می‌فهمید و ترجمه می‌کرد. یکی از همین شعرها را در کتاب آورده‌اند که بسیار لذت‌بخش بود برای من. از گلی امامی و مهران مهاجر تشکر می‌کنم که زاویه دیگری از هنر معاصر ایران نمایان کردند. خواندم و خواندنش را به دوستداران هنر معاصر ایران توصیه می‌کنم.

یادداشتی بر اندیشه هنر فمینیسم به بهانه انتشار کتاب «زیباشناسی فمینیستی»

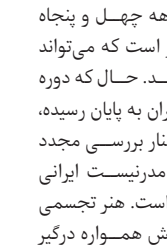
مشقت‌های مدرن‌بودن

۲ یکی از مهم‌ترین پرسش‌هایی که تاریخ و فلسفه تاریخ با آن مواجه بوده این است «که چرا تاریخ مردانه نوشته شده؟ یا اینکه چرا نقش زنان در تاریخ تمدن بشری نادیده گرفته می‌شود؟» این پرسش خود تقویت‌کننده مرزهای هویتی بین زن و مرد است و اهمیت‌بخشی نقش مردان نسبت به زنان را در تمدن‌سازی برجسته می‌کند. مدتی پیش در یادداشتی بر کتاب «تاریخ هنر جهان» اشاره کرده بودم که روایت خطی تاریخ با بن‌بست‌های فراوانی مواجه است از جمله ارجحیت‌های نژادی، قومیتی و جنسیتی. این نحوه تاریخ‌نگاری که طی مدت چندین قرن تبدیل به الگو شده از خرده‌روایات و ارتباطات شبکه‌ای یک رویداد تاریخی غافل می‌ماند و با تأکید بر مرکزیت سوژه از تشریح حواشی و دلالت‌های به اصطلاح ضمنی خودداری می‌کند. این روش باعث شکل‌گیری نقاط متقابل در تمدن شده است که با نفس تمدن اروپایی همخوان است. دوقطبی‌کردن هستی از کلیت آغاز و به جهان میکروسکوپی نیز می‌رسد. در اینجا آنچه به عنوان «مشاهده» توصیه شده است نیز آن‌چنان کارساز نیست، زیرا الگوهای دو قطبی قبل از مشاهده کار خود را کرده‌اند.

تقسیم‌بندی دوتایی در جهان امروز به بالاترین حد خود رسیده است و مبنای تمدن قرن بیست‌ویکم را شکل داده. مبنای جهان شبکه‌ای نیز همین تقسیم‌بندی دوتایی معروف به صفر و یک است. داده‌ها نیز به همین دو تا تقلیل می‌یابند. انبوهی از صفرها و یک‌ها. خاموش‌ها و روشن‌ها. سفید و سیاه. مجهول و نامجهول. تمدن کوشیده است تا این تقسیم‌بندی دوقطبی را به ماهیت طبیعت متصل کرده، تا به توجیه عملکرد خود بپردازد. اما طبیعت بدون واردشدن به بستر منطقی دوآلیستیک تمدن راه آشوبناک و بی‌نظم خود را پی گرفته است. گیرنده‌ها در طبیعت گاه تبدیل به دهنده می‌شوند. «هنر» نیز به عنوان یکی از نتایج تمدنی دچار این قطب‌بندی دوتایی شده است و هر چه در این زمینه گفته می‌شود به تقویت این پلاریزاسیون منجر خواهد شد. تعدد هنرمندان مرد در برابر انگشت‌شماری هنرمندان زن، دروغ بزرگ تاریخ هنر است. تاریخی که به شدت بر مبنای الگوی دوقطبی نوشته شده است. زنان نیز مانند مردان در شکل‌دهی تاریخ تمدن و از جمله هنر نقش داشته‌اند. مسئله در اینجاست که ارابابان قدرت و شارحان تاریخ هنر، چه چیز را هنر می‌خوانند و چه چیز را نا-هنر؟ چگونه بخش مهمی از صنایع دستی از زیرمجموعه هنر خارج شد؟ این پرسش هیچ‌گاه به پاسخ قطعی نخواهد رسید، زیرا کسی خود را ملزم به پاسخ‌دهی دراین‌باره نمی‌داند. با پدیدآمدن مفهومی به نام «هنر زیبا» در قرن هجدهم این تنوع و رنگارنگی در هنر و هرآنچه با ابداع و تخیل در ارتباط است وارد عرصه دوقطبی‌گرایی شد. اما آیا می‌توان طراحی‌های پارچه و لباس ژاپنی که قدمتی چندین صدساله دارد را هنر قلمداد نکرد؟ بله حضرات اروپایی در آکادمی‌هایی که به مانند سردخانه است، توانستند بسیاری از هنرها و دستاوردهای زیبای بشری را از لیست هنر جهان حذف کنند و خود را به‌تنهایی صاحبان اصلی داستان هنر اعلام کنند. در اینجاست که همزمان با فروکاستن همه چیز به «چیز اروپایی» با فروکاهش جنسیتی نیز مواجه خواهیم شد و این‌چنین فرمول کامل می‌شود: «هنر نزد مرد اروپایی است و بس!» این‌چنین دروغ بزرگ تاریخ هنر شکل گرفت. از طرف دیگر دولت همواره می‌کوشد با دوقطبی‌کردن رویدادهای اجتماعی و فرهنگی داستان را به سمت مفاهیمی چون: مظلوم و ظالم، ارباب و رعیت، زن و مرد، دولت و مردم بکشاند تا با تولید نیرو و مقاومت بتواند به تقویت مجدد خود بپردازد. فمینیسم در نگاه کلی و زیرمجموعه‌هایش از جمله در هنر نیز نقش همان مقاومت را بازی می‌کند. فمینیسم، مفهومی به شدت مردانه و تقویت‌کننده این نگاه دوقطبی است. فمینیست‌ها سوراخ دعا را اشتباه پیدا کرده‌اند و با واژگونی تئوریک استیلای مردانه به تقویت عملی آن می‌پردازند. هیچ‌کدام از دستاوردهای سیاسی فرهنگی معاصر به‌خصوص در قرن حاضر توسط فمینیسم حاصل نشده است. حضور زنان در جهان سیاست و رفتن‌شان به فضا، دستاورد فمینیست‌ها نبوده. در عرصه هنر رادیکالیسمِ فمینیستی با تشدید الگوی دوقطبی ظالم/مظلوم باعث آن شد تا نه‌تنها مسئله شئ‌وارگی زنانه به سرانجامی خوش برسد، بلکه دلیلی شد بر واکنش‌های رادیکال از سمت قطب دیگر که مردانه‌اش می‌پندارند. قدرت فاقد جنسیت است و هنر نیز فاقد جنسیت.

اما هنر فمینیستی، با ادعای خطرناک جنسیتی‌بودن هنر، کل هنر را به سمت دوقطبی شدن/ بودن هدایت کرد. البته این دوقطبی‌بودن از قبل از پدیدآمدن فمینیسم وجود داشته، اما مفهومی پنهان بوده که فمینیست‌ها آن را عیان کردند و به تشدیدش پرداختند. هنر فمینیستی، هنری واکنش‌گر است و نه کنش‌مند و کنش‌گرا. منتظر است تا خطایی ببیند تا با مچ‌گیری و نق‌ونالە، انگشت اتهام را به سمت دنیای سراسر مردانه و ظالم بگیرد و ناتوانی زنان را به گردن قطب مقابل بیاندازد. انسان چه زن و چه مرد، دارای توانایی‌ها و ناتوانایی‌هایی است. ناتوانایی‌هایی که قابل رفع هستند. فمینیسم، راه‌حل ساده‌ای را پیشنهاد می‌کند و آن فرافکنی و اتهام‌زنی است اما دوران این شکل از رادیکالیسم فکری به پایان رسیده است.

کتاب «زیباشناسی فمینیستی» نوشته کرولین کورسمایر از مداخل دانشنامه (مردانه) استنفورد، راهنمای بسیار خوبی در زمینه این نهضت خدابیامرز است که بدون داوری و سمت‌گیری مشخصی، ریشه‌ها و تحولات این سبک از اندیشه را پیگیری می‌کند.



زیباشناسی فمینیستی
کرولین کورسمایر
ترجمه نوشین شاهنده
نشر ققنوس

«زیبایی‌شناسی فمینیستی» کتابی است از مجموعه دانشنامه فلسفه استنفورد، که به‌تازگی با ترجمه نوشین شاهنده در نشر ققنوس به چاپ رسیده است. دانشنامه‌ای که اجرای آن در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه استنفورد شروع شد و همچنان نیز ادامه دارد. این کتاب هفت بخش دارد: «هنر و هنرمندان: پس‌زمینه تاریخی»، «خلاقیت و نبوغ»، «مقولات زیبایی‌شناختی و نقدهای فمینیستی»، «شیوه عمل فمینیستی و مفهوم هنر»، «بدن در هنر و فلسفه»، «زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره» و بخش آخر که نتیجه‌گیری مباحث طرح‌شده است.

عطف کتاب

چتری برای هواشناس

«اعترافی به‌نام گوته» عنوان نمایشنامه‌ای است از پیتر هاکس که به‌تازگی با ترجمه حمزه علی‌محمدی در نشر نقطه‌مکث به‌چاپ رسیده است. پیتر هاکس در سال ۱۹۲۸ در جنوب لهستان متولد شد. کودکی و جوانی او در برسلاو گذشت و پس از فراخوان رایش برای حضور جوانان در مراحل نهایی جنگ به‌فکر فرار افتاد اما توسط سربازان اس‌اس گرفتار شد و به زندان افتاد. دوره زندان او چندان طول نکشید و با پیروزی ارتش آمریکا هاکس از زندان آزاد شد. هاکس بعد از جنگ به ادامه تحصیل پرداخت و سپس با نوشتن مقاله‌ای درباب تاثیر افکار گوته در ادبیات جهان به شهرت رسید و به‌عنوان محقق شناخته شد. او بعد از این به مونیخ رفت و دکترای خود را در رشته ادبیات و فلسفه به‌پایان رساند. در نیمه قرن بیستم هاکس با جیمز کروس، شاعر مشهور آلمانی آن دوران، دیدار کرد و بعد به واسطه آشنایی با او با چهره‌هایی مثل اریش کستنر، برتولت برشت و توماس مان آشنا شد. هاکس سپس با اصرار برشت به گروه تئاتر برلین پیوست و به‌عنوان دراماتورژ و نویسنده با این گروه همکاری کرد. در همان زمان، او نمایشنامه‌ای با عنوان «یک مدافع بزرگ» را به‌صحنه برد که سویه‌ای انتقادی و کمونیستی داشت. این نمایشنامه با انتقاد بسیاری مواجه شد و هاکس از آن به‌بعد به‌عنوان نویسنده‌ای مستقل به‌کارش ادامه داد. آثار بعدی او مثل «آدم و حوا» و مجموعه نمایش‌های «جنون آقای گوته» با استقبال روبرو شد و جوایزی نصیب او شد. هاکس به‌جز نمایشنامه‌نویسی، در مقام محقق و منتقد نیز مقالاتی نوشت و در آخر در اواسط دهه نود، دومین مجموعه ماندگار خود با عنوان «شیطان در خانه آقای گوته» را نوشت. در کتاب «اعترافی به‌نام گوته» که به‌تازگی به فارسی منتشر شده، چهار نمایشنامه از همین مجموعه هاکس انتخاب شده که به‌ترتیب عبارتند از: «چتری برای هواشناس»، «شطرنج‌باز»،«اعترافی به‌نام گوته» و «راف». در مقدمه کتاب علاوه بر شرح‌حال نویسنده، مروری کوتاه بر چهار نمایشنامه حاضر در کتاب هم شده است. «چتری برای هواشناس» با دیدگاهی جهان‌وطنی نوشته شده و تنهایی آدم‌ها در آن تصویر شده است. در جهان این نمایش، آدم‌ها فقط در محدوده مشخصی تعریف می‌شوند. «شطرنج‌باز» را از آثار متفاوت هاکس دانسته‌اند. چون در آن از کلیشه‌های رایج آثارش، مثل تلاش برای ایجاد تغییرات عمده فرهنگی و اجتماعی، خبری نیست و خانواده‌ای مدرن دست‌مایه اثر هستند. «اعترافی به‌نام گوته» که عنوان کتاب نیز برگرفته از آن است، از شخصی‌ترین آثار هاکس به‌شمار می‌رود. این نمایش با یک پرسش آغاز می‌شود و با همان پرسش به‌پایان می‌رسد. هاکس این نمایشنامه را با نگاهی به «رنج‌های ورتر جوان»

اعترافی به‌نام گوته
پیتر هاکس
ترجمه حمزه علی‌محمدی
نشر نقطه مکث

نوشته است و گوته را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های نمایشنامه‌اش به اثرش احضار کرده است. «راف»، تنها نمایشنامه‌ای است که بر اساس یک رویداد واقعی نوشته شده است. راف یا فراکسیون ارتش سرخ، عنوان گروهی «پی‌آمد جنبش‌های دانشجویی سال ۱۹۶۸ در آلمان بود که به سرکردگی آندریاس بادر، اولریکه ماینهوف، گودرون انسلین و هورست مالر با شعارهایی در ضدیت با امپریالیسم و فاشیسم تشکیل شد. اعتقاد آنان بر این باور بود که سیستم حزبی دیگر در آلمان پس از جنگ جایی ندارد و باید برای مقابله با این سیستم و براندازی آن سلاح در دست گرفت».

مرور

از جهان نمایش

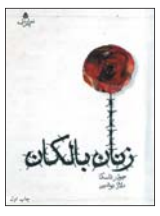
مردن و زنده‌شدن

نسیم آصف: «کاخ نیرنگ» نام نمایشنامه‌ای است از سعید پورصمیمی که به‌تازگی در نشر ثالث منتشر شده است. «کاخ نیرنگ» صحنه اولش در یک بیابان شروع می‌شود. در بیابان، تن بی‌جان درویشی بر زمین افتاده و کوهیار، یکی از شخصیت‌های نمایشنامه، از راه می‌رسد و با دیدن درویش دوروبر را نگاه می‌کند و بالای سر او می‌رود. کوهیار اول تصور می‌کند که درویش زنده است و خوابیده است. او را صدا می‌زند و چیزی برای خوردن می‌خواهد. پاسخی از درویش نمی‌شنود؛ او را تکان می‌دهد و درمی‌یابد که او مرده. جامه‌های او را وارسی می‌کند. انگشتری در انگشت درویش می‌بیند. آن را بیرون می‌آورد. ناگهان پرنده‌ای نزدیک می‌شود. کوهیار، بی‌درنگ انگشتر را بر زمین می‌گذارد و پرنده را دنبال می‌کند. پرنده برمی‌گردد و روی انگشتر می‌نشیند. کوهیار برای گرفتن پرنده، به‌سوی او می‌آید. پرنده می‌گریزد. کوهیار انگشتر را از زمین برمی‌دارد و پنهان می‌کند. پرنده، کمی دورتر چرخی می‌زند و بر زمین می‌افتد. کوهیار شتابان خود را به پرنده می‌رساند. ناگهان درویش تکانی می‌خورد و می‌نشیند. درویش به کوهیار می‌گوید پرنده مرده را نخورد و از توبره‌اش که به درخت آویزان است نانی بردارد. کوهیار که از آنچه روی داده متحیر است، از درویش می‌پرسد راز این اتفاق و این مردن و زنده‌شدن چیست. درویش اما از پاسخ طفره می‌رود از کوهیار می‌پرسد که کی آمده و با گشتن وسایل درویش چه چیزهایی برداشته است. درویش می‌گوید از زندگی‌ام هرچه می‌خواهی بردار اما انگشتر را پس بده. کوهیار اما اصرار دارد که از درویش بشنود چه رازی در مردن و زنده‌شدن او وجود دارد: «می‌دانی؟ من از این کارها که آدم‌ها می‌میرند یا یکی دیگر می‌شوند، چیزهایی شنیده بودم. نکند تو هم این کار را کرده بودی. اگر این کار را بلدی یک‌بار دیگر جلوی من این کار را بکن. می‌خواهم ببینم. انگشترت را هم من برنداشتم. بله، من زندگی‌ات را به‌هم ریختم، چون گشنه‌ام بود. دزد که نیستم...». درویش از کوهیار می‌پرسد که از کجا آمده، چراکه اینجا فرسنگ در فرسنگ بیابان است. کوهیار پاسخ می‌دهد از دژ دیوبندان. او چندسالی در آن‌جا زندانی بوده و حالا از آنجا فرار کرده است و راه بیابان پیش گرفته و خسته و گرسنه است. درویش که از پیداکردن انگشترش ناامید شده، راهش را می‌گیرد که برود و کوهیار مانعش می‌شود و باز هم از او می‌خواهد که بمیرد و زنده شود. درویش می‌گوید بی‌انگشترش نمی‌تواند این کار را تکرار کند و کوهیار انگشتر را پس می‌دهد. درویش انگشتر را به انگشت می‌کند و روی زمین دراز می‌کشد. دستی روی انگشتر می‌کشد. درویش سپس بی‌جان روی زمین می‌ماند و پرنده، دوباره جان می‌گیرد و پرواز می‌کند. کوهیار باز هرچه درویش را تکان می‌دهد عکس‌العملی نمی‌بیند. او باز مرده است. کوهیار انگشتر را از انگشت درویش بیرون می‌آورد. پرنده به‌سوی کوهیار می‌آید. به‌سختی خودش را به دست کوهیار می‌زند و بی‌جان بر زمین می‌افتد. درویش تکانی می‌خورد و از جا برمی‌خیزد. درویش باز انگشترش را می‌خواهد و از کوهیار می‌پرسد جرمش چه بوده که به زندان افتاده. کوهیار در پاسخ می‌گوید که برادر ماهیار پادشاه است و برادرش با او دشمن است و او به این‌خاطر به زندان افتاده...

کاخ نیرنگ
سعید پورصمیمی
نشر ثالث

جنگ و اردوگاه

«زنان بالکان» عنوان نمایشنامه‌ای است از جولز تاسکا که مدتی پیش با ترجمه دلارا نوشین در نشر قطره به‌چاپ رسیده است. «زنان بالکان»، با نگاهی به «زنان تروا»ی اوریپید نوشته شده و در آن به مسائل مربوط به جنگ صربستان و بوسنی پرداخته شده است. صحنه اول نمایشنامه با این توصیف شروع می‌شود: «در بالای صحنه سمت راست و چپ، انبوهی سنگ که دو ردیف پله سنگی به‌وجود آورده‌اند، که ختم می‌شود به رواقی سنگی که با حصار فلزی و سیم‌خاردار پوشیده شده. این دو رواق به درگاه مسیری منتهی می‌شوند که با بالارفتن از پله‌ها و پیمودن میان دو رواق راست و چپ بالای صحنه قابل‌دسترسی است.» شخصیت‌های «زنان بالکان»، عبارتند از: سمیرا جاسیک که دختری زندانی در کمپ صرب‌هاست. امینا جاسیک که مادر سمیرا است. سرهنگ برانیسلاو هراک که فرمانده کمپ است. ستوان جووان والکو که یکی از بازجویان این کمپ است و در نهایت جلا کالجانائو که یکی دیگر از زنان زندانی مسلمان است. همچنین گروهی از همسرایان نیز اشخاص نمایش را در طول روایت همراهی می‌کنند. نمایشنامه با دیالوگی از والکو شروع می‌شود. او که یک ستوان ارتش صرب است، به معرفی زنان نمایش می‌پردازد. زنانی که مسلمان‌اند و مکانی که نمایش در آن می‌گذرد را بوسنی جنوبی می‌نامند، برخلاف والکو که اینجا را صربستان کبیر می‌نامد. این‌چنین، نمایشنامه در ادامه روایتی از جنگ و زندان و اردوگاه به دست می‌دهد. در بخشی از دیالوگ‌های نمایشنامه می‌خوانیم: «هراک: به اون هدیه‌ای که ازم می‌خوای فکر کن. یادت باشه من هیچ رغبتی به جنگ ندارم. کشورم منو صدا زد و منم بهش جواب دادم. من معلم بودم سمیرا. من تاریخ همه جنگای قدیمی رو بهشون سر کلاس، درس می‌دادم، به‌جوری که انگار همه‌ش مربوط به تاریخ کهَنه. بعدش که این ماجرا تو کشورمون اتفاق افتاد نمی‌تونستم باور کنم که مردم خواهان جنگ باشن. همه بهاشو پرداختن. پرچم جنگ شرف و غیرت برافراشته شد. به‌جوری براش هورا می‌کشیدن که انگار یه واقعه ورزش ملیه. و حالا داریم براش جونمونو از دست می‌دیم. بچه‌ها قبل از موعدش بچگی‌شونو می‌بلعن و بزرگ می‌شن. نمی‌خوام فکر کنی من می‌جنگم چون می‌خوام یه ژنرال یا یه قهرمان بشم. من تمام چیزایی که دوست‌شون داشتم تو این قمار جنگ باختم...». «زنان بالکان»، نشان می‌دهد که جنگ چگونه آدم‌ها را از هم جدا می‌کند و چگونه زندگی آنها را تحت‌تاثیر خود قرار می‌دهد. تاسکا در این نمایشنامه‌اش با انتخاب عنوان «زنان بالکان» هم اشاره‌ای به «زنان تروا» کرده و هم کوشیده نمایشنامه‌اش در جاهایی شباهت‌هایی به نمایشنامه‌های کلاسیک داشته باشد.



زنان بالکان
جولز تاسکا
ترجمه دلارا نوشین
نشر قطره