شکل‌های زندگی: به بهانه انتشار نمایش‌نامه‌هایی از استریندبرگ

روح معذب ادبیات

ایده‌های اکسپرسیونیستی در ادبیات

نادر شهریوری (صدقی)

اگوست استریندبرگ (۱۹۱۲-۱۸۴۹) در عالم نمایش بیانگر روح معذبی بود که به شکل‌های مختلف ظاهر می‌شد. استریندبرگ خود را نمایش‌نامه‌نویس، رمان‌نویس، نقاش، منجم و حتی کیمیاگری می‌دانست که می‌تواند جیوه را به طلا بدل کند. او همه اینها می‌توانست باشد، زیرا از هر حادثه‌ای مفهومی خاص استنتاج می‌کرد. او گاه حادثه‌ای را که برای نخستین‌بار با آن مواجه می‌شد، آشنا می‌یافت و آن‌گاه تصور می‌کرد که آن حادثه را در حالت رؤیا و الهام مشاهده کرده است. آنچه در این میان به استریندبرگ شأنی متمایز می‌داد، به‌خصوص آن بود که رفتارها و اعمال روحی استریندبرگ هیچ از باب تفنن نبود، بلکه تنها اشکالی از روح و روانی معذب و یا به‌عبارتی بیانگر زندگی پریشان و ازهم‌گسیخته‌ای بود که او شخصا تجربه کرده بود. واقعیت آن بود که روح استریندبرگ در جهان بی‌روح و در التهاب و عذابی دامنه‌دار می‌سوخت.

هرگاه اکسپرسیونیسم را تلاش بی‌وقفهِ درون برای ارایه تصاویری از واقعیت‌های ذهنی خود بدانیم، در این صورت کار اکسپرسیونیست‌ها در اساس ارائه تصاویری از واقعیت‌های ذهنی، رخدادها و اکسیون‌هایی از درون خودشان است. آنها با لحاظ‌کردن ایده‌هایی خاص به ارائه واقعیت از منظرگاه خود می‌پردازند و سپس همچون رؤیابین‌ها به تعبیر و تفسیر آن مشغول می‌شوند. اکسپرسیونیسم به درجات مختلف ظاهر می‌شود اما به شکل حاد، اکسپرسیونیسم کل پیرامون خود را از اساس حاصل تخیلات خود تصور می‌کند. با ایده‌های اکسپرسیونیستی می‌توان تأملات و تصورات ارواحی معذب همچون استریندبرگ و دیگر نمایش‌نامه‌نویسان اکسپرسیونیستی مانند ژرژ کایزر، یوجین اونیل و... را درک کرد. اما اکسپرسیونیسم تنها اختصاص به ادبیات ندارد. مثلا نقاشی‌های ون‌گوگ، نمونه‌ای از نقاشی‌های اکسپرسیونیستی است که در آن روح معذب ون‌گوگ، بی‌وقفه به ارایه تصاویری از درون خود می‌پرداخت. به‌طور معمول اما تابلوی بسیار معروف «جیغ» اثر ادوارد مونش را نمونه‌ای تیپیک از اکسپرسیونیسم تلقی می‌کنند.*

ریشه‌های اکسپرسیونیسم در ادبیات به داستایفسکی برمی‌گردد. داستایفسکی به یک تعبیر استاد هزارتوی درون آدمی بود. مهم‌ترین شخصیت‌های داستایفسکی همچون خود او در معرض تلاطمات و تعذبات روحی درون خود قرار داشتند. اساسا استارت و کنش رمان‌های داستایفسکی به یک تعبیر تلاش بی‌وقفه قهرمانانش برای تحقق تصورات و ذهنیت‌های «درون»شان است. آنان به‌واسطه تصورات خود که آن را واقعی می‌پنداشتند به کارهایی مبادرت می‌ورزیدند تا آن تصورات را به منصه ظهور برسانند. تلاش برای تحقق ایده‌های درون اگرچه غالبا با واقعیت عینی و هنجارهای درون تطابقی نداشت اما این مانع از کارشان نبود. آنان نه به تفکیک دنیای بیرون از دنیای درون باور داشتند و نه از تلاش برای تحقق ایده‌هایشان دست برمی‌داشتند. زیرا این تلاش‌ها انگیزه زیستن‌شان بود و به زندگی‌شان معنا می‌بخشید. آنان به واسطه همین ایدئالیسم سوزان بود که می‌توانستند به استقبال رنج، زندان و تبعید بروند و آن را تحمل کنند. به‌خاطر همین ایده‌ها می‌توانستند روزها و ماه‌ها با نان و آبی زندگی کنند. به خاطر آن خود را بکشند و یا دیگران را به کشتن دهند. کاری که مثلا راسکولنیکوف در «جنایت و مکافات» مبادرت به آن کرده بود. راسکولنیکوف که کشتن پیرزن رباخوار به شکلی کاملا «تصادفی» به ذهنش خطور کرده بود از قضا به چیزی امکان تحقق داده بود که از قبل در «درون» او پنهان بود. راسکولنیکوف با کشتن پیرزن تنها «درون» خود را به منصه ظهور رسانده بود. او با توصیفی اکسپرسیونیستی انگیزه قتل پیرزن را به سونیا شرح می‌دهد: «خواستم بی‌هیچ دلیل منطقی و اعتقادی بکشم، برای خاطر خودم بکشم، فقط به خاطر خودم، در این باره به خودم هم نمی‌خواستم دروغ بگویم... همین‌طور کشتم، فقط به خاطر خودم.»[1]

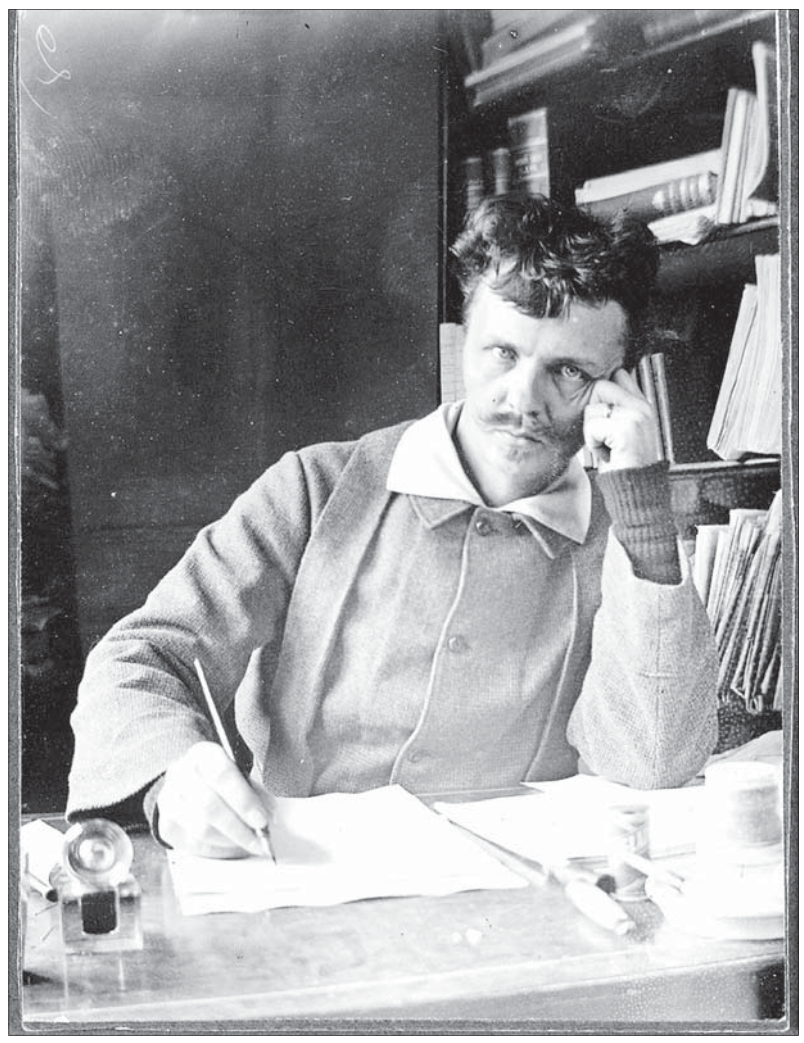
راسکولنیکوف با کشتن پیرزن تنها آن چیزی را که از قبل در «درونش» پنهان بود به منصه ظهور می‌رساند. اما تحقق درون به‌خصوص آن هنگام که سنخیتی با اخلاق رایج بیرون ندارد البته بی‌عذاب جسم و روح میسر نخواهد شد. عذاب روح به یک معنا سرزنش خود نیز هست. به‌واقع مکافات تحقق درون است. اگرچه راسکولنیکوف در ابتدا خود را وسیله عدالتی می‌پنداشت که چندان درک درستی از آن نداشت و یا خود را رابین‌هودی می‌دانست که با ثروت پیرزن به یاری محرومان می‌شتابد، اما این‌ها تصورات ایده‌آلیستی‌اش بودند. با کشتن نزول‌خوار البته غم جهان کاهش نیافته بود بلکه شوق اولیه ایده‌پردازی در راسکولنیکوف به عذاب روح بدل گشته بود.

به استریندبرگ بازگردیم. استریندبرگ نیز همچون نیچه تنها در اواخر زندگی خلاقانه خود با داستایفسکی آشنا شد. او نیز همچون نیچه دریافته بود که با داستایفسکی خویشاوندی بسیار نزدیک دارد. با روان‌شناسی که به درون زوایای تاریک روح آدمی وارد می‌شود و وضعیت‌های حاد و غالبا بیمارگونه روان را به نمایش می‌گذارد. آدمی معمولا در چنین حالاتی، آمیزه‌ای از رنج و شیدایی است.

«پدر» (۱۸۸۷) مشهورترین نمایش‌نامه استریندبرگ، بیانگر وضعیت حاد پدر (سروان) است که در نهایت وی را به سوءظنی شدید و جنون می‌کشاند. موضوع نمایش به کشمکش ریشه‌دار میان سروان و همسرش لارا برمی‌گردد و از اختلاف‌نظر بر سر آینده دخترشان برتا آغاز می‌شود. اگرچه موضوع عمیق‌تر و ریشه‌دارتر است. لارا مایل است برتا در خانه بماند و هنرمند شود و سروان آرزو دارد که برتا به سفر برود و تحصیلاتش را برای معلم‌شدن ادامه دهد. این مشاجره ساده به تدریج به کشمکشی عمیق منتهی می‌شود و چیزهایی که از قبل در «درون» این دو پنهان بوده آشکار می‌شود و سروان با رفتار و صحبت‌های لارا که هرگز عشقی به وی نداشته به سوءظنی شدید دچار می‌شود. این سوءظن کار را به آنجا می‌کشاند که سروان اطمینان خود به اینکه برتا دخترش باشد را از دست می‌دهد. او با این ضربه هولناک در آستانه جنون قرار می‌گیرد و توان روحی و جسمی‌اش به ادامه زندگی به یکباره کاهش می‌یابد و می‌میرد. سخنان و یا درست‌تر بگوییم هذیان‌های سروان خطاب به دخترش، در آخر نمایش‌نامه، بیانگر روحی تب‌دار و معذب است. «سروان: ببین، من آدم‌خوارم، می‌خواهم تو را بخورم. مادرت می‌خواست مرا بخورد، نتوانست، من خود ساترن‌ام که بچه‌های خودش را خورد، چون پیش‌بینی شده بود بچه‌هایش او را می‌خورند. خوردن یا خورده‌شدن، مسئله این است، بخور وگرنه می‌خورندت.»[2]

«نمایش یک رؤیا» (۱۹۰۲-۱۹۰۱)، نمایش‌نامه دیگری از استریندبرگ است که در چهارده اپیزود گنجانده شده است. متن آن حاوی مضامینی از اکسپرسیونیست استریندبرگی و رمانتیسم است. «نمایش یک رؤیا روایت یک سفر است که این‌بار در شانزده صحنه عرضه شده است، بی‌آنکه صحنه‌ها به صورت مشخص از یکدیگر مجزا شده باشند، دختر ایندرا**، چهره‌ای مسیح‌گونه، از آسمان بر زمین فرود می‌آید تا در قالبی انسانی زندگی کند. با یک وکیل پیمان زناشویی می‌بندد، از او صاحب فرزندی می‌شود و درمی‌یابد که زمین هم‌زمان هم دوزخ است و هم بهشت.»[3] مضمون «نمایش یک رؤیا»، شباهتی آشکار به «ابله» داستایفسکی دارد. «ابله» داستایفسکی نیز روایت یک سفر است، حتی شروع داستان نیز به سفر ارتباط پیدا می‌کند -پرنس میشکین با قطار از سوئیس به روسیه می‌آید- اما سفر میشکین اشاره‌ای سمبولیک به سفری دیگر، همچون سفر دختر ایندرا دارد. میشکین نیز همچون دختر ایندرا سیرتی مسیح‌گونه دارد که گویی از دنیای دیگر از یک سعادت متعالی، غیرخاکی و هماهنگ به زمین فرود آمده است. در وهله نخست به روحی می‌ماند که کالبد گرفته است و نه انسانی که به ساحت روح صعود کرده است. با این حال، این هردو به واسطه عشقی که به آدمیان دارند مملو از شوق سقوط بر روی زمین هستند. دختر ایندرا از «سقوط»[4] خود بر زمین با شوق و اشتیاقی وصف‌ناپذیر می‌گوید گو اینکه او در جریان سفر خویش درمی‌یابد که به جایی سقوط کرده که هیچ نسبتی با جایی که از آن فرود آمده ندارد، اما این هیچ از اشتیاق وی کم نمی‌کند.

توصیف استریندبرگ از زمین درخشان است. زمین به نظر نویسنده «نمایش یک رؤیا» مکانی است که در آن اشباحی سرگردان به این طرف و آن طرف می‌روند و زندگی‌شان در تنشی سخت و رنج‌آور و به تعبیر دختر «بین اضداد نیرومند»[5] سپری می‌شود، اضدادی بس نیرومند. همچون احساس و عقل، شک و یقین بر زندگی انسان‌ها حاکم هستند و روح او را شخم می‌زنند. روح در این شرایط احساس ناآرامی می‌کند. «دختر: روح من ناآرام است... بین دو شکست و از دو جهت گرفتار شده!»[6] دختر در انتهای سفر «بار هستی» را بر دوش خود حس می‌کند و آن را شرط اجتناب‌ناپذیر زیستن بر روی زمین می‌داند. او آن را به شاعر می‌گوید: «آه، حالا من دارم درد هستی را حس می‌کنم/ و این نشانه انسان‌بودن است...»[7]



دختر با بسیاری از آدم‌ها در قالب شخصیت‌های مختلف صحبت می‌کند اما آنها را نیز در دوگانه حاکم و محکوم‌بودن، آزاد و اسیربودن سرگردان می‌یابد. گویی رهایی از سیطره ناعادلانه زیستن بر روی زمین سخت و ناممکن است. دختر از میان این همه شخصیت، تنها یک شخصیت را «آزاد» و حتی «عاقل» می‌یابد و آن «شاعر» است. زیرا شاعر «بهتر از هر کسی می‌داند که چطور باید زندگی کرد.»[8] شاعر پیوسته در دنیای «خیال» خویش به جست‌وجوی معنای زندگی به‌سر می‌برد.

پی‌نوشت‌ها:

* ناتالیا گینزبورگ در توصیف تابلوی بسیار معروف «جیغ» از ادوارد مونش توصیفی اکسپرسیونیستی ارائه می‌دهد. او می‌نویسد: «در این تابلو پلی دیده می‌شود، آسمانی طوفانی به رنگ سرخ آتشین، گردابی به رنگ آبی لاجوردی و زنی که جیغ می‌زند. زن صورتش را سفت با دست‌هایش گرفته و چشم‌هایش گویی در اثر دیدن چیزی هولناک از حدقه درآمده. در پس‌زمینه چشم‌اندازی به رنگ کبود است اما در عین حال برافروخته و برآشفته و در پس کوره‌ای داغ یا یخی- نمی‌دانیم- هیبت محو دو مرد از دوردست در حال جلوآمدن است. زن در خلأ جیغ می‌زند. هزار بار از خود پرسیده‌ام بر سر این زن چه آمده است. سؤالی احمقانه برای آنکه پاسخش را هرگز نخواهم دانست و همین‌طور که به خود می‌گویم نمی‌خواهم بدانم. آن جیغ را تا آخر در گوش‌هایمان خواهیم داشت. جیغی که بلندتر از زوزه باد و خروش رود است (ترجمه آنتونیا شرکا).

** ایندرا از ایزدان و رب‌النوع آب است.

۱- «جدال شک و ایمان»، ادوارد هلت کار، ترجمه خشایار دیهیمی

۲- «پدر»، استریندبرگ، ترجمه اصغر رستگار

۳- «استریندبرگ»، آلبرت برمل، ترجمه کاوه میرعباسی

۴، ۵، ۶، ۷، ۸- «نمایش یک رؤیا»، استریندبرگ، ترجمه جواد عاطفه

سینمای اصغر فرهادی

درباره اصغر فرهادی و سینمای او تاکنون چند کتاب منتشر شده که تازه‌ترین آن‌ها کتابی است با عنوان «فرهادی و سینمای پرسش» از اسدالله غلامعلی که در نشر ورا به چاپ رسیده است. غلامعلی در این کتاب به تحلیل هستی‌شناسانه و جامعه‌شناختی فیلم‌های اصغر فرهادی پرداخته و در هریک از فصل‌های کتاب، سینمای فرهادی را از منظری بررسی کرده است. او کوشیده در این کتاب سینمای فرهادی را از منظر ارتباط این سینما با عصر مدرن، بینش تراژیک، زندگی طبقه متوسط، موقعیت انسان معاصر و فراتر از آن موقعیت انسان در جهان و پرسش‌هایی که برای انسان مطرح بوده و هست، بکاود و تفسیر کند. «پرسش» در سینمای فرهادی چنان‌که از عنوان این کتاب هم برمی‌آید، یکی از موضوعات کلیدی است که در کتاب «فرهادی و سینمای پرسش» بر آن تاکید شده است.

نویسنده، «طرح پرسش» بدون تلاش برای دادن پاسخ به پرسش‌های طرح‌شده را یکی از ویژگی‌های اصلی سینمای فرهادی می‌داند و در بخشی از مقدمه کتاب می‌نویسد: «فرهادی از مخاطبش یک تماشاگر فعال می‌سازد، نه منفعل. البته تماشای هر فیلمی، یک فعالیت روانی و فیزیولوژیکی را موجب می‌شود، اما در اینجا مقصود از فعالیت، اندیشیدن، تردید و به‌تفکرواداشتن است. ازآنجاکه پرسش زاییده تفکر و تردید است می‌توان گفت سینمای اصغر فرهادی، سینمای پرسش است، نه پاسخ! به عبارت دیگر فرهادی نمی‌خواهد جهان و انسان را از زاویه دید او ببینیم، بلکه تلاش دارد، پرسش‌هایش را با ما در میان بگذارد؛ پرسشی که قبل از همه، ما را با خودمان روبه‌رو می‌کند.» نویسنده در ادامه درباره ماهیت پرسش‌های سینمای فرهادی و بی‌پاسخ‌بودن این پرسش‌ها در فیلم‌های او می‌نویسد: «اگرچه دوربین فرهادی به سمت مردم ایران است، اما پرسش‌هایی که طرح می‌کند بنیادین و بدون مرز هستند و باید اعتراف کرد که هنر راستین، پرسش‌ها و یا مسائلی را طرح می‌کند که به اصل وجودی انسان مربوط است و همه انسان‌ها می‌توانند با آن ارتباط بگیرند. چنین هنری را غبار زمان در بر نمی‌گیرد و هرگز نمی‌میرد. بی‌پاسخی در فیلم‌های فرهادی، سینمای او را به سینما و هنر مدرن نزدیک می‌کند! دلیل این بی‌پاسخی از یک طرف به خاطر سبک فرهادی است تا تماشاگر را در جریان تولید معنای فیلم، شریک کند و از طرف دیگر، باید اعتراف کرد، انسان مدرن با شک و تردید از انسان کلاسیک و باستان فاصله گرفت تا به کمک اندیشه خویش، پاسخ پرسش‌هایش را بیابد، اگرچه هرگز پاسخی قاطعانه نیافت. در حقیقت از مدرنیته به این سو، نمی‌توان با قاطعیت به هر پرسشی پاسخ داد. درواقع، جهان، جهان پرسش‌هاست نه پاسخ‌ها. فرهادی دوربین پرسشگرش را در بطن جامعه و در درون شخصیت‌هایش قرار می‌دهد؛ دوربینی که به همه‌چیز شک دارد؛ همچون انسان دکارتی که به همه‌چیز شک می‌کند جز تردید خویش!» نویسنده همچنین در مؤخره‌ای کوتاه که بر کتاب نوشته است تاکید می‌کند که پژوهش او آسیب‌شناسی و نقد سینمای فرهادی نیست. او در بخشی از این مؤخره می‌نویسد: «پژوهش حاضر، تأویل و تفسیری از سینمای فرهادی است نه نقد و آسیب‌شناسی فیلم! ازآنجاکه فرهادی مدام در حال طرح مسئله است، کتاب حاضر نیز به بازنمایی آن طرح‌ها و نظام‌بخشیدن به آنها به زبان نوشتار، پرداخته است».

فرهادی وسینمای پرسش

اسدالله غلامعلی

نشر ورا

کتاب «فرهادی و سینمای پرسش» از چهار فصل تشکیل شده است. عنوان‌های فصل‌های چهارگانه این کتاب عبارت‌اند از: تکرار و توسعه عناصر، تراژدیِ ایرانی، فرهادی و طبقه متوسط و فرهادی، داستایوفسکی و باختین. در مقدمه کتاب درباره هریک از فصل‌های چهارگانه آن آمده است: «در فصل نخست، به اشیا، ژست‌ها، اشخاص و عناصری پرداخته‌ایم که در آثار فرهادی نه‌تنها تکرار می‌شوند، بلکه توسعه می‌یابند. به نظر می‌رسد سینمای سینماگر ما یکپارچه و به‌صورت یک کنگوری است. عناصری که در نخستین فیلمش تولد می‌یابند، در فیلم‌های دیگر نیز وجود دارند (البته در شکل و موقعیتی دیگر) و تکامل و توسعه می‌یابند؛ بنابراین برای شناخت تفکر و اندیشه فرهادی، نه‌تنها تماشای فیلم‌های وی، بلکه مشاهده و تحلیل تاریخی و تحولی آنها لازم است. فصل دوم، شامل چهار بخش است؛ ۱.درآمد، ۲. تراژدی مدرن، ۳. فرهادی، هگل و قهرمان محق، ۴.فرهادی، ایبسن و تنهاترینِ مردم. در این فصل نگاهی اجمالی به مفهوم و اندیشه موجود در تراژدی باستان و مدرن داشته و در این راستا، به دیدگاه فیلسوفان متعددی پرداخته‌ایم. از طرف دیگر تراژدی مدرن و نظریه هگل در باب تراژدی و رد پای قهرمان محق را در فیلم‌های اصغر فرهادی جست‌وجو کرده‌ایم. علاوه بر این، «درباره الی» در یک بررسی تطبیقی با نمایشنامه «دشمن مردم» نوشته هنریک ایبسن که از پیشگامان تراژدی مدرن است، مورد بررسی قرار گرفته است. سینمای فرهادی، نه‌تنها به تراژدی مدرن نزدیک است، بلکه روایتگر انسان معاصر ایرانی است. توجه فرهادی به طبقات اجتماعی، رفتار و سبک زندگی آنها و تعاملشان با مردم دیگر طبقات، قابل تأمل است.

در فصل سوم، به معنا، هویت و جایگاه طبقه متوسط شهری که از فیلم «چهارشنبه‌سوری» وارد سینمای فرهادی می‌شود، پرداخته‌ایم؛ طبقه‌ای که جایگاه خاص و ماهیتی مبهم دارد. سینمای فرهادی به‌ویژه آخرین فیلمش یعنی فروشنده، بر مفاهیمی همچون روشنفکری، آزادی، نبرد و ستیز من با من تأکید دارد که به نظر می‌رسد با اندیشه‌های فئودور داستایوفسکی در آثارش خویشاوندی دارد؛ در فصل چهارم، به تحلیل دیدگاه این دو هنرمند- متفکر پرداخته‌ایم».آنچه در ادامه می‌خوانید قسمتی از فصل آخر کتاب است که در آن سینمای فرهادی با نگاهی به رمان‌های داستایوفسکی و براساس نظریات میخائیل باختین درباره رمان چندصدایی تحلیل شده است: «میخائیل باختین بر این باور بود که تکثر صدا و خودآگاهی‌های مستقل و متمایز، چندصدایی اصیل صداها به‌طورکامل در واقع یک ویژگی بنیادین رمان‌های داستایوفسکی را شکل می‌دهد. داستایوفسکی خالق رمان چندصدایی است. فرهادی دقیقا همین کار را انجام می‌دهد؛ صداها را کنار هم یا روبه‌روی هم قرار می‌دهد و بعد گوشه‌ای می‌ایستد و آنها را ضبط می‌کند و به مخاطب نشان می‌دهد تا صدای مخاطب چه باشد».

عطف

کافکا و عروسک گم‌شده

«فرانتس با گام‌های بلند و شتابان به سوی پارک می‌رود. از دور کلاه بافتنی قرمزرنگ دخترک را می‌بیند. کمی مانده به نیمکت، پاکت نامه را از جیبش درمی‌آورد و چون پرچمکی در هوا تکان می‌دهد. با دست دیگرش کلاهش را نگه می‌دارد که هرآن ممکن است باد آن را از سرش بیندازد. لحظه‌ای کوتاه باد پاییزی و ابری خاکستری جای‌شان را به هوای زیبای تابستانی و آسمان آبی ملایم می‌دهند. و فرانتس گوش به خواهش دورا نداده و در خانه نمانده است. دیشب تبش به بالای سی‌وهشت درجه سانتی‌گراد رسیده بود و حوالی صبح سرفه‌ها امانش را بریده بود...» این بخشی از رمان «عروسک کافکا» گرت اشنایدر است که محمد همتی آن را ترجمه کرده و به‌تازگی چاپ دومش توسط نشر نو به‌چاپ رسیده است. زندگی و آثار کافکا همچنان مورد توجه زیادی‌اند و هم آثار پژوهشی و هم داستان‌هایی درباره او نوشته و منتشر می‌شود. «عروسک کافکا» نیز رمانی است که در آن فرانتس کافکا شخصیت اصلی روایت است. گرت اشنایدر در این رمان تصویری از زندگی و زمانه و آثار کافکا به دست می‌دهد و البته در روایت او مثل هر اثر ادبی دیگری تخیل نویسنده نقشی پررنگ دارد. در این رمان، فرانتس کافکا یک روز در پارک دختربچه‌ای گریان را می‌بیند که عروسکش را گم کرده است. کافکا تصمیم می‌گیرد که به این بچه کمک کند. در نتیجه، قلم به دست می‌گیرد و از منظر یک عروسک به جهان نگاه می‌کند؛ عروسکی که به سفری طولانی رفته است. در بخشی دیگر از این رمان می‌خوانیم: «کافکا به خواهر دلبندش اوتلا نامه نوشته بود که آیا دوست ندارد بالاخره به دیدن خانه برلین آن‌ها بیاید. اوتلا ده روز پیش عذرخواهی کرده بود که به خاطر کارهای فوری مزرعه‌اش نمی‌تواند به دیدنش بیاید. برادرش اصرار کرده بود که حالا دیگر باید بیاید، تا بتواند تصوری از نگرانی‌های کوچک زندگی او در برلین و به‌خصوص خوشبختی زندگی با دوشیزه دورا داشته باشد، گرچه آنها به خاطر مزاحمت‌های صاحبخانه‌شان ناچار بودند به زودی

عروسک کافکا

گرت اشنایدر

ترجمه محمد همتی

نشر نو

از آن‌جا به خانه دیگری بروند. کافکا در نامه می‌نویسد: این نامه را زیر روشنایی چراغ‌نفتی جدیدی می‌نویسم که دورا خریده است. به اوتلا و شوهر و بچه‌هایش سلام می‌رساند و از دختربچه‌ای می‌نویسد که هر روز در پارک به دیدنش می‌رود و از طرف عروسکش که او را ترک کرده است تا دور دنیا بگردد برای او نامه می‌نویسد. در نامه می‌نویسد، اگر خستگی هرشب امانش را نمی‌برید، سفرهای عروسک را تا چه سرزمین‌های دوردست و قاره‌هایی که ادامه نمی‌داد، جاهایی که اسمشان به گوش هیچ انسانی نرسیده است.» به تازگی رمان دیگری هم با ترجمه محمد همتی به چاپ رسیده که آن نیز به کافکا مربوط است. «شکوه زندگی» عنوان این رمان است و نویسنده‌اش میشائیل کومپفمولر است. میشائیل کومپفمولر، از نویسندگان شناخته‌شده امروز ادبیات آلمان است که در سال ۱۹۶۱ متولد شده است. او در این رمان، از پس چهره غمگین و تنهای کافکا، کافکایی دیگر را تصویر می‌کند؛ کافکایی عاشق را. او در تصویری درخشان، شکوه زندگی را زیر سقف خانه‌های محقری به ما می‌نمایاند که کافکا و دورا دایامانت مدام از یکی‌شان به دیگری اسباب‌کشی می‌کردند، شکوهی که به قول کافکا همیشه و همه‌جا هست و تنها کافی است که او را فرا بخوانیم. «شکوه زندگی» نیز توسط نشر نو به‌چاپ رسیده است.

مرور

داستان موسیقی غرب از دوران باستان تا امروز

تاریخ هنر همواره آمیزه‌ای از گسست‌ها و پیوندهاست؛ گسست از شیوه‌های تثبیت‌شده و ایجاد دگرگونی در شیوه‌ها طی فرایند خلق و درعین‌حال پیوند امر خلاقه با چیزی در گذشته که چه‌بسا شیوه تثبیت‌شده، آن را حذف کرده و به فراموشی سپرده بوده باشد و در فرایند خلق، ضمن گسست از بخشِ رسما تایید و تثبیت شده و به‌اصطلاح معروفِ گذشته، تکه‌های به‌فراموشی‌سپرده‌شده آن احضار می‌شود و در هیاتی تازه حیاتی دوباره و دگرگونه می‌یابد. این‌گونه است که پیشرفت در تاریخ هنر حرکتی است با رفت‌وبرگشت‌های مدام؛ حرکتی که در عین گسست‌هایی که در هر مرحله از تاریخ هنر پدید می‌آورد، پیوسته نیز هست.

به بیانی این گسست‌ها پیوند و ارتباطی خلاقانه با بخش‌هایی از گذشته دارند و در هر حرکت رو به جلو رجعتی هست به بخشی از گذشته که کشف دوباره گذشته و کشف ظرفیت‌هایی در گذشته را که ممکن است مغفول مانده باشند به‌همراه دارد. از طرفی تاریخ هنر را در هر دوره نمی‌توان از زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آن دوره جدا کرد و پیوند هنر هر دوره را با این زمینه‌ها نادیده گرفت. این‌ها در مورد هر هنری، از جمله تاریخ موسیقی، صدق می‌کند و به همین دلیل نویسندگان کتاب «تاریخ موسیقی غرب» در این کتاب ضمن روایت داستان موسیقی غرب از دوران باستان تا قرن حاضر به این موضوعات نیز توجه نشان داده‌اند. «تاریخ موسیقی غرب» کتابی است از ج.پیتر بِرک هولدر، دانلد جِی گراوت و کلاود و.پالیسکا که با ترجمه کامران غبرایی در انتشارات کتاب‌سرای نیک منتشر شده است. این ترجمه از روی ویراست هشتم کتاب انجام گرفته است.

«تاریخ موسیقی غرب» چنانکه مولفان آن در پیشگفتار خود بر این کتاب نوشته‌اند «داستان شکل‌گیری و ریشه‌های سنت موسیقی غربی و دگرگونی‌های این سنت در دوره‌های گوناگون، از عهد باستان تا امروز، است.» طبیعتا چنان‌که مترجم نیز در پیشگفتار ترجمه فارسی این کتاب اشاره کرده «روایت‌های پرشماری از تاریخ موسیقی وجود دارد و بسیاری از این روایت‌ها هم به فارسی برگردانده شده‌اند». بااین‌حساب پرسشی که به جا می‌ماند این است که تفاوت این روایت با روایت‌های دیگر چیست؟ مترجم در پیشگفتار درباره این تفاوت می‌نویسد: «وجه ممیز این کتاب در رویکرد تدوینگرانش به تاریخ است. هر بخش از بخش‌های شش‌گانه‌ی کتاب با درآمدی درباره‌ی وضعیت اجتماعی و سیاسی روزگار آغاز می‌شود و هر فصل از فصل‌های سی‌وشش‌گانه با شرح مفصل‌تری از آن دوره همراه است. تدوینگران کتاب با ترسیم وضع موجود در هر دوره، به‌نوعی مقدرات و لوازم توسعه و پیشرفت را پیش چشم خواننده می‌آورند. کافی است نیم‌نگاهی به سرفصل‌های هر دوره بیندازیم تا در باب وضعیت تاریخ و جغرافیای آن دوره تصوری پیش چشم ذهنمان شکل گیرد. روایت نویسندگان کتاب در همان نگاه نخست فاش می‌کند که تاریخ سیری بی‌گسست طی کرده است و مسیر تغییرش، ضرورتا از معبر شناخت می‌گذرد. به‌ندرت می‌توان سنت‌شکنی یا ابداعی در تاریخ بشر یافت که فارغ از وضعیت موجود فرهنگی - اجتماعی پدیدار شده و دوام آورده باشد.» بی‌گسست‌بودن سیر تاریخ که در این پیشگفتار هم به آن اشاره شده، موضوعی است که نویسندگان «تاریخ موسیقی غرب» در مقدمه خود بر ویراست هشتم این کتاب مشخصا به آن اشاره کرده‌اند و این نشانه رویکرد آن‌ها در نوشتن این تاریخ است.

آن‌ها نوشته‌اند: «شاید یکی از دلایلی که تاریخ موسیقی می‌خوانیم این باشد که می‌خواهیم فهم بهتری از موسیقی‌های گذشته و حال پیدا کنیم. وقتی می‌فهمیم که بسیاری از آهنگسازان تاریخ، از روزگار رنسانس گرفته تا سده‌ی بیستم، از موسیقی یونان باستان الهام گرفته‌اند، شگفت‌زده می‌شویم؛ یا هنگامی که درمی‌یابیم که باخ، موتسارت، بتهوون، برامس، شونبرگ، و بسیاری از آهنگسازان معاصر از موسیقی‌هایی بس کهنه و ساخته‌شده در روزگاران دور ایده گرفته‌اند، شگفتی‌مان بیشتر هم می‌شود. از این‌ها شگفت‌انگیزتر این‌که تنظیم‌کنندگان آثار جَز از هارمونی‌های موسیقی‌های راول و دبوسی استفاده می‌کرده‌اند؛ با این‌که بافت چندلایه و ملودی‌های چندگانه‌ی موسیقی رَپ از موتت‌های سده‌ی سیزدهمی ریشه می‌گیرد. به‌هیچ‌روی، قصد نداریم بگوییم که هیچ چیز روی زمین و زیر آسمان آبی بکر نیست، اما تقریبا هرآنچه تازگی دارد، درواقع به شکلی از خم و راست سنت برخاسته است. گاه تازه‌ها چیزی نیستند جز وام‌ستانی‌هایی از گذشته‌های دور.»

کتاب «تاریخ موسیقی غرب» شامل شش بخش است. بخش اول کتاب به موسیقی غرب در دوران باستان و قرون وسطا اختصاص دارد. در بخش دوم به موسیقی دوران رنسانس پرداخته شده و بخش سوم موسیقی در سده هفدهم را مرور و بررسی می‌کند. در بخش چهارم کتاب به موسیقی در سده‌ی هجدهم و در بخش پنجم به موسیقی در سده‌ی نوزدهم پرداخته شده و بخش ششم و پایانی کتاب به موسیقی در سده‌ی بیستم و پس از آن اختصاص دارد. در آغاز کتاب چند نکته درباره مطالعه آن آمده و در آن به نحوه طراحی کتاب و تدبیرهایی که در آن به کار بسته شده تا مخاطب به‌آسانی بتواند آن را مطالعه کند، اشاره شده است. مولفان در بخشی دیگر از پیشگفتار خود بر این کتاب درباره آن‌چه در شیوه تدوین آن مدنظر داشته‌اند نوشته‌اند: «ما به هنگام تدوین این کتاب، همه‌ی تلاش‌مان را کرده‌ایم تا با ساختارمندکردن روایتمان از تاریخ موسیقی، هر رپرتوآر آن را در بافتاری اجتماعی و تاریخی بگنجانیم و تاثیرهایش را بر موسیقی امروز بازخوانی کنیم. در هر فصل، دگرگونی‌های سبکی دوران را بررسی کرده‌ایم و از آهنگسازان، ژانرها، و آثار برجسته‌ی آن دوران گفته‌ایم. در این میان، از تنش میان سنت و ابتکار غافل نمانده‌ایم و همواره سعی کرده‌ایم اهمیت این تکاپوها و جایگاهشان را روشن کنیم. در هر بخش، هر فصل، و هر قسمت داستانی روایت شده است که مستقل است و می‌توان جداگانه آن را مطالعه کرد، اما هر یک از این داستان‌ها با داستان‌های پیش و پس از خود پیوندی نزدیک دارند و همچون مهره‌های تسبیح به یکدیگر بسته شده‌اند و روایتی یکپارچه از انتخاب‌ها و ارزش‌های بشر به دست می‌دهند.»

تاریخ موسیقی غرب

ج.پیتر بِرک هولدر، دانلد جِی گراوت، کلاود و.پالیسکا

ترجمه کامران غبرایی

نشر کتاب‌سرای نیک