کتاب ترجمه

درباره «غرامت مضاعف» و ترجمه‌اش

یک فیلم - کتاب کامل

محمود حسینی زاد

یک کم پایین‌تر می‌گم که چرا توجه‌ام به این کتاب جلب شد و چرا توصیه می‌کنم که بخونیدش. کتابخون ایرونی شاید کمتر بدونه که «جیمز ام. کین» کی هست و چه رتبه و مقامی توی ادبیات معاصر آمریکا داره. اما فیلم‌بین ایرونی حتما می‌دونه. به هرحال یکی از چند فیلمی که از روی اثر شاخص «کین» (پستچی دو بار زنگ می‌زند) توی کشورهای مختلف و توسط کارگردان‌های مختلف (از جمله ویسکونتی) ساخته شده را حتما دیده‌اید. نمی‌خوام در مورد نویسنده بگم. «بهرنگ رجبی» در مقدمه‌ای که برای ترجمه‌اش نوشته، زندگی کین را مختصر شرح داده. یک زندگی آشنا و تیپیک نویسنده‌های آمریکایی نیمه اول قرن بیستم. می‌خواسته حرفه‌ای هنری داشته باشه (کین می‌خواسته خواننده بشه) که نشده، بعد ژورنالیست شده و مثل خیلی‌ها در اون زمان مدتی پاریس زندگی کرده و بعد هم شده رمان‌نویس. یکی از اولین‌ها در زمینه «رمان نوار/ادبیات پلیسی.» مثل تقریبا همه نویسنده‌های آمریکایی که وقتی می‌نویسن ظاهرا فقط هالیوود و فیلم ساختن از روی اثرشون رو پیش چشم دارن، کین هم به شدت «سینمایی‌نویسه»؛ منظورم تصویری و صحنه‌های مناسب چشم کارگردان! و چندین رمانش هم به تصویر در اومده. معروف‌ترین رمان و معروف‌ترین فیلمی که از روی کارهاش ساخته شده هم همون «پستچی....» است. در آلمان و در سال ۱۹۹۰ هیات داوری «آرشیو آثار پلیسی جنایی بوخوم» بین ۱۱۹ رمان پلیسی – جنایی، «پستچی...» را کتاب برتر انتخاب کرد.

حالا چرا این کتاب رو با دقت بیشتر خوندم؟ برای ترجمه رمان «اورس ویدمر» به اسم «آقای آدامسون» با خود نویسنده که صحبت کردم و گفتم قصد دارم برای ترجمه متن، زبون تقریبا عامیانه یا گفتاری رو انتخاب کنم، بلافاصله موافقت کرد و گفت

غرامت مضاعف
جیمز ام. کین
ترجمه: بهرنگ رجبی

حتما! با سینا، پسرم، که در این مورد صحبت می‌کردم، تازه کتاب «غرامت مضاعف» رو تموم کرده بود و با تاکید گفت که این کتاب رو بخون. زبونش خیلی خوبه و مناسب. خوندم. بود واقعا. نه اینکه تا حالا مترجمی به این صرافت نیفتاده باشه. در همون دوره مترجمین «فرانکلین» این تمایل وجود داشت. یکی از نمونه‌های خوب اخیر هم ترجمه «احمد گلشیری» از کتاب «شکار انسان» ریبیرو. اما بهرنگ رجبی یک زبون خاص‌تری از گفتار انتخاب می‌کنه و اون رو یکدست – به استثناء مواردی که او و من و همکارهامون نمی‌تونیم خودمون رو از قید زبون اصلی بکشیم بیرون – تا آخر ادامه می‌ده. زبون خیلی خوبیه که به اصطلاح روی کار می‌شینه و خوندنش هم اصلا اذیت نمی‌کنه. خب لاجرم زبون گفتاری تهرونیه. چاره دیگه‌ای هم نیست.

به این چند خط دقت کنین: «خیلی‌خب. حرفی که شما می‌زنین درست. من که گفتم خلاف عرف معموله. ولی بذارین اینو بگم بتون آقای «تورتن» و همین حالا هم بگم: هر کی ترتیب این کار رو داده از این خرده کارهای بی‌سر و پا نبوده. مرد، یا زن، یا جفت‌شون، یا هر سه تاشون، یا به هر حال هرچند آدمی که در گیرش بودن می‌دونستن دارن چکار می‌کنن...»، یا «اون شب باز هم زل زدم به تاریکی. من یه آدمو کشته بودم، به خاطر پول و به خاطر زن. پوله رو نداشتم، زنه رو هم نداشتم. زنه آدم‌کش بود، یه آدمکش تمام و کمال؛ بازیم داده بود. منو آلت‌دست خودش کرده بود تا یه مرد دیگه‌رو به دست بیاره و این قدر هم ازم آتو داشت که....» راحت خونده می‌شه و دقیق هم کاراکتر شخصیت‌ها رو نشون می‌ده. گفتم بالاتر که مترجم‌هایی که یک کم تعهد دارن نسبت به زبون – حالا مبداء یا مقصد – گاهی اسیر جمله می‌شن. خود من بدتر از همه.

توی این کتاب هم از این نمونه‌ها داریم. البته نه زیاد. مثلا: «باور کنین خیلی چیز مزخرفیه بدون اینکه بخوای یه مردی و زنش تو دیدت باشن، بشنوی درباره چی حرف می‌زنن...» یا «فکر می‌کنین فیلیس نمی‌تونسته مادرمو شب بیرون تو سرما گذاشته باشه و تا وقتی یخ زده به حال مرگ بیفته، در رو روش قفل کرده باشه-....» از این جمله‌ها هم گاه‌گداری هست. اما کلا و عمدتا زبون راحت، فراخور متن و شخصیت‌ها و خوندنیه. خود کتاب خیلی خوبه. یک فیلم – کتاب کامل! ترجمه هم کمک کرده زیاد. اگه بخونین حتما تجربه جالبی می‌کنین!

به بهانه انتشار کتاب «ایده-تئاتر» نوشته آلن بدیو و دیگران

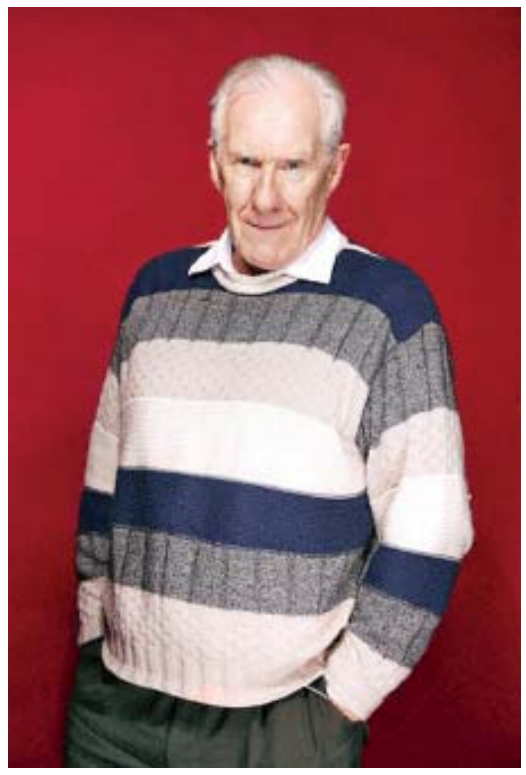
بدیو: تئاتر به مثابه رخداد تکرارپذیر

ارسلان ریحان‌زاده

در این یادداشت سیمای «آلن‌بدیو» در مقام فیلسوف و نه نمایشنامه‌نویس، مدنظر است. از این رو سعی خواهیم کرد تا از نقطه‌نظر بدیوی فیلسوف به نسبت فلسفه و تئاتر بپردازیم. اظهارنظرهای رایج درباره رابطه فلسفه و تئاتر معمولا خودِ آغازهای فلسفه در یونان باستان را به عنوان شروع شکل‌گیری این رابطه نشانه می‌روند. به بیانی، در این اظهارنظرها اشاره می‌شود که رابطه فلسفه و تئاتر از همان آغاز شکل‌گیری تفکر فلسفی، توسط افلاطون شکل گرفته است. تمثیل غار، مخالفت افلاطون با مقوله بازنمایی و شاعران و همین‌طور خصلت دیالوژیکال رساله‌های افلاطون از جمله مواردی هستند که در این اظهارنظرها به آنها اشاره می‌شود تا به رابطه فلسفه و تئاتر از همان آغاز فلسفه، صراحت و با توجه به مورد آخر، ضرورت ببخشند. با این همه باید از تن دادن به وسوسه آن تصوری که با اشاره به فرم رساله‌های افلاطون سعی دارد، رابطه فلسفه و تئاتر را براساس ساختار «دیالوژیکال» بنا نهد امتناع کرد. چرا که اساسا فلسفه دیالوگ نیست و بنا به خصلت آکسیوماتیک‌اش خودش پروبلماتیک‌هایش را طرح می‌کند و برای بسط این پروبلماتیک‌ها، نیازی به دیالوگ با کسی ندارد. این نکته که «فلسفه دیالوگ نیست» را در خود رساله‌های افلاطون هم می‌بینیم. به عنوان مثال، در یکی از رساله‌های مهم افلاطون، سوفیست، فیلسوف بی‌وقفه حرف می‌زند و حجم کل ایرادات وارده به بحث او به سختی به نیم صفحه می‌رسد. افردی که این ایرادات را وارد می‌کنند همواره جملاتی از این قبیل را بر زبان می‌آورند: «کاملا درست می‌گویید»؛ «کاملا روشن است»؛ «این‌طور است که می‌گویی.» اصلا دیالوگی در کار نیست و مشارکتِ شرکت‌کنندگان در بحث فیلسوفْ مشارکتی تصدیقی (affirmative) است. البته دلیلی هم برای تصدق نکردن وجود ندارد و چرا آنها نباید تصدیق کنند؟ از طرف دیگر، شما یک نمونه موفق دیالوگ فلسفی مثال بزنید که واجد قسمی سوءتفاهم و بدفهمی نباشد. در برجسته‌ترین نمونه‌های موفق این دیالوگ هم این سوءتفاهم وجود دارد. به عنوان مثال، هم در نمونه ارسطو و دیالوگش با فلسفه افلاطون و هم در نمونه دیالوگ هگل با فلسفه کانت، شاهد قسمی بدفهمی هستیم. حتی در نمونه فلسفه‌اسلامی هم این وضع را داریم. غیراز این است که اساسا شکل‌گیری فلسفه اسلامی و مشخصا فلسفه مشاء فارابی حاصل سوءتعبیر وی از فلسفه افلاطون بوده است. (با این همه نباید از نظر دور داشت که در این دیالوگ‌های فلسفی خود تجربه‌بدفهمی به طرز عجیب و بارآوری امکانات فهمیدن را توسعه بخشیده است). از این روی رابطه فلسفه و تئاتر از جنس شباهت و قطعا شباهت در نقطه دیالوگ نیست.

بدیو، برخلاف نقطه‌نظری که رابطه فلسفه و تئاتر را بر پایه شباهت ساختاری آن دو تعریف می‌کند، رابطه فلسفه و تئاتر را از جنس رابطه تفکر و حقیقت می‌داند. از دید بدیو، فلسفه عرصه فکر کردن به رویه حقیقت است، رویه‌ای که خود فلسفه نمی‌تواند آن را تولید کند. تئاتر در مقام هنر یکی از شرط‌های رویه حقیقت است و از این رو نزد بدیو رابطه فلسفه و تئاتر، یعنی فکر کردن به حقیقت. بدیو در رساله کوتاه فلسفی راپسودی برای تئاتر، همان‌طور که مترجم کتاب هم در مقدمه خود به آن اشاره کرده، سه شرط پیشینی مخاطب همگانی، بازیگر و ارجاع متنی را لازمه تحقق تئاتر می‌داند: مخاطب همگانی‌ای که جمع شده تا بر نمایش شهادت دهد، بازیگری که به طور فیزیکی در فضایی حاضر است که جاومکان تئاتر است و متنی که هر اجرایی باید بازنمایی آن را تکرار کند. سه شرط پیشینی‌ای که غیاب هر کدام تحقق تئاتر را ناممکن می‌کند. از همین‌رو است که بدیو پانتومیم را به خاطر اینکه فاقد ارجاع متنی است نه تئاتر بلکه تمرینی تئاتری محسوب می‌کند. با نظر به این سه شرط، بدیو در همان آغاز این رساله تئاتر، را به مثابه مکان عمومی‌ای تعریف می‌کند که در آنجا داستان به مثابه رخدادی تکرارپذیر مصرف می‌شود. با تکیه بر همین تعریف و درنگ بر مفهوم «تئاتر به مثابه رخداد تکرارپذیر» سعی خواهیم کرد نشان دهیم که چرا بدیو تئاتر را عرصه رخداد حقیقت برمی‌شمرد. اما پیش از آن باید اشاره کنم که در فلسفه بدیو مفهوم تکرارپذیری رخداد و نسبت آن با حقیقت به‌هیچ‌وجه آنگونه نیست که، به عنوان مثال، در آزمایش‌های علوم‌تجربی شاهد آن هستیم. در علوم تجربی رخداد تکرارپذیر در پیوند با مقوله اثبات‌پذیری و مشاهده تجربی است. بدین معنا که در این علوم در تکرار یک رخداد و در تکرار یک آزمایش علمی، حقیقت به مثابه آنچه دست‌نخورده و یکسان باقی می‌ماند، تلقی می‌شود. به عنوان مثال این حقیقت که آب در دمای ۱۰۰ درجه جوش می‌آید می‌بایست در هر باری که این آزمایش تکرار می‌شود بدون هیچ تفاوتی مشاهده و اثبات شود تا بتوان حقیقت آن را اثبات کرد. در علوم تجربی حقیقت یک فرضیه و آزمایش در نسبت با تکرارِ همان (the same) است. اما برعکس تکرارپذیری رخداد در تئاتر و نسبت آن با حقیقت، همواره با تفاوتی حداقلی همراه است و در هر تکرار بازنمایی متن در اجرا شاهد این تفاوت حداقلی میان یک اجرا با اجرای دیگر هستیم. حقیقتی که رخداد تکرارپذیر تئاتر خلق می‌کند متضمن معرفی و وارد کردن کثرت (multiplicity) در درون آن چیزی است که به نظر می‌رسد یک و همان باشد. متضمن وارد کردن کثرت به درون یکسانی ظاهری متن است. به عنوان مثال هر اجرای نمایشنامه هملت در نسبت با رخداد تکرارپذیر حقیقت متضمن تولید یکی از کثرت‌های نامتناهی و نامکشوف در شخصیت هملت است. این نسبت متن و اجرا همان چیزی است که بدیو از آن به‌عنوان موقعیت نه-همه لکانی یاد می‌کند. با رجوع به روانکاوی فرویدی-لکانی است که می‌توان نور بیشتری بر مفهوم تئاتر به مثابه رخداد تکرارپذیر تاباند و در واقع باید گفت که بدیو بسط نظری این مفهوم را وامدار لکان است.

فروید در مقاله کلاسیک ورای اصل لذت تجربه مواجهه با سربازان از جنگ‌برگشته‌ای را طرح می‌کند که وقتی به قصد درمان نزد او آمدند تجربه‌های تروماتیک‌شان را نه تنها سرکوب نمی‌کردند بلکه این تجربه‌ها را برای او بازگو و تکرار می‌کردند. بعد از این مواجهه



ایده-تئاتر
مقالاتی از آلن بدیو و دیگران
ترجمه امیرکیان‌پور
نشر: مینوی خرد

تپق‌های زبانی، آنچه روی می‌آید این است که ادعای زبان و معنا به کلیتی یکپارچه و بری از شکاف کاذب است و در نتیجه زبان، در مقام عرصه نمادین و دیگری بزرگ، در معنای لکانی کلمه، نا-همه است. حال اگر برگردیم به مثالی که طرح کردیم، می‌توانیم بگوییم که اصرار کودک به تکرار شنیدن کلمه‌به‌کلمه قصه به این دلیل است که کودک در این تکرار تجربه رویارویی با شکاف درونی زبان که به نمادینه شدن تن نمی‌دهد را از سر می‌گذراند. تجربه‌ای که ادعای زبان و معنا به کامل بودن را بی‌اثر می‌سازد. اصرار کودک به این تکرار عنصری بی‌معنا را در درون زبان وارد می‌کند و اگر بخواهیم با توجه به مفهوم رانه مرگ و نسبت آن با کیف (ژوییسانس) بحث را ادامه دهیم باید بگوییم که کودک در این تکرار با نا-همه کردن زبان و معنا، تجربه ژوییسانس را از سر می‌گذراند، تجربه رفتن به ورای اصل لذت در معنای فرویدی کلمه. اما از آنجا که زبان به محض اینکه شکاف درونی آن روی می‌آید سعی در پوشاندن آن دارد، درست مثل مواقعی که وقتی در حرف‌هایمان تیق می‌زنیم بلافاصله می‌خواهیم این ضایعه را جبران کنیم، روی آمدن این شکاف و مواجهه با امر واقعی، در معنای لکانی کلمه، زبان و در نتیجه تجربه ژوییسانس برای کودک در کسری از ثانیه اتفاق می‌افتد و نیروی سهمگین معنا این شکاف را می‌پوشاند و اجازه نمی‌دهد که این تجربه کیف تداومی داشته باشد؛ در نتیجه کودک برای اینکه دوباره رویارویی با امر واقعی زبان و از سر گذراندن ژوییسانس را تجربه کند از قصه‌گو می‌خواهد که خواندن قصه را تکرار کند. در واقع باید گفت آنچه کودک می‌خواهد که تکرار شود؛ امر بی‌معنایی است که تجربه رفتن به ورای عرصه معنا و زبان را برای او ممکن می‌کند. تکراری که همان تجربه رویارویی با امر واقعی زبان و از سر گذراندن ژوییسانس در کسری از زمان است. کودک نه محتوایی خاص بلکه شکافی بدون محتوا را تکرار می‌کند. یا به زبانی دیگر، در هر تکرار کودک با امر واقعی عرصه نمادین زبان روبه‌رو می‌شود، امر واقعی‌ای که اجازه نمایان شدن ندارد و در اصرار به نمایان شدنش زبان و معنا را نا-همه می‌کند. در نظریه میل لکان هم دقیقا با چنین وضعی روبه‌روایم، که این خودْ لکان را وامی‌دارد بگوید ناخودآگاه ساختاری همچون زبان دارد.

در زبان فرانسه کلمه repetition، هم به معنای تکرار است و هم به معنای تمرین تئاتر. با این همه، نکته اینجاست که در تئاتر با دو شکل از تکرار روبه‌روایم. یکی همان تکرار به معنای تمرین و دیگری تکرار بازنمایی متن در هیات اجرا. تکرار بازنمایی متن در هیات اجرا، گسست و وقفه در تکرار به معنای تمرین است. از دید بدیو درست در همین نقطه گسست است که تئاتر به مثابه رخداد تکرارپذیر ممکن می‌شود؛ امری که فقط در لحظه اجرا سر برمی‌آورد. چرا که همان‌طور که در مثال قصه خواندن برای کودک گفتیم در اجرا نه معنا بلکه نا-تمام و نا-همه بودن متن در مقام زبان و معنا روی می‌آید. اجرا، شکاف درونی متن را روی می‌آورد. و این امر در هر شبی که بازنمایی متن اجرا می‌شود تکرار می‌شود. بدیو در کتاب سنت پل: بنیاد کلی‌گرایی، به نامه پل‌به‌رومیان و رابطه قانون و گناه اشاره می‌کند و می‌گوید قانون با معرفی کردن امور ممنوعه میل به تخطی از خودش را همزمان ایجاد می‌کند. از این روی، به عنوان مثال، قانون چیزهایی را نخوردنی اعلام می‌کند و با صدور فرمانِ نخور، میل به خوردن را هم همزمان ایجاد می‌کند. در نتیجه این امر، سوژه در دنبال کردن میل به ابژه ممنوعه خودکار می‌شود و به قلمرو مرگ پا می‌نهد. از دید پل، گناه یعنی خودکار شدن میل در دنبال کردن ابژه ممنوعه و تکرار کردن آن، امری که سوژه را به درون قلمرو مرگ رهنمون می‌کند. برای اینکه سوژه از قلمرو مرگ نجات پیدا کند لازمه‌اش آن است که اساسا از خود قانون بگسلد تا بتواند به زندگی وارد شود. از این رو در مقام مقایسه، در تئاتر برای اینکه بتوان از شر قانون خلاص شد، از شر معنای متن خلاص شد باید که روند تکرار به مثابه تمرین را که حکم همان تکرار میل خودکار سوژه در مثال پل را دارد پاره کرد. و این امر هم همان‌طور که اشاره شد فقط در اجراست که ممکن می‌شود. در اجرا، رخداد به مثابه پاره‌کردن مرزهای متن، مرزهایی که فراروی از خودشان را در دوره تمرین به بازیگر نمی‌دهند و برنشاندن شکافی درون آن و روی‌آوردن نا-تمامی آن تجربه می‌شود. به بیانی دیگر، رخداد تکرارپذیر تئاتر رخداد گسستن از تکرار در هیات تمرین و در نتیجه روی آوردن نا-همه بودن متن و درنتیجه نا-همه بودن زبان است. تکرارپذیری این رخداد صرفا در تکرار شب به شب بازنمایی متن در هیات اجراست که اتفاق می‌افتد. همچون مثال کودکی که خواهان تکرار کلمه به کلمه قصه است و در نتیجه تجربه رویارویی با امر واقعی و ژوییسانس را از سر می‌گذراند در تکرار اجرای تئاتر هم این روی آمدن امر واقعی و تجربه ژوییسانس نیز برای بازیگر اتفاق می‌افتد. در تئاتر با روی‌آمدن نا-همه بودن متن در اجرا امر واقعی عرصه نمادین تجسد می‌یابد که این امر همان سویه رخدادگون تئاتر را برمی‌سازد. ضرورت مخاطب همگانی برای تئاتر از آن روست که چنین مخاطبی باید حضور داشته باشد تا بر این رخداد گواهی و شهادت بدهد و آن را نام‌گذاری کند.

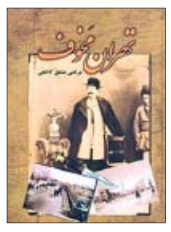
از دید بدیو در رویه حقیقت ضروری است که رخداد از سوی سوژه‌های درگیر در آن نام‌گذاری شود. در تئاتر، ایفاگر چنین نقشی، مخاطب همگانی خواهد بود. رابطه تئاتر و سیاست را هم باید بدین گونه فهم کرد، چرا که رخداد در عرصه سیاست، چیزی جز ظهور امر واقعی لکانی در عرصه نمادین نیست. امر واقعی‌ای که دولت در مقام حافظ عرصه نمادینْ آن را از پیش ناممکن اعلام کرده است و حتی این ناممکنی را تا حد یک ناممکنی طبیعی معرفی می‌کند. رخداد در عرصه واقعیت همان ناممکنی‌ای است که ممکن می‌شود. اگرچه رویه حقیقت در تئاتر و سیاست از بسیاری جهات در تناظر با هم‌اند ولی تفاوتی جزیی این دو رویه را از هم متمایز می‌سازد. تفاوتی که بدیو بنا به آن، سه عرصه دیگر حقیقت (علم، عشق، هنر) را در نسبت با سیاست، آریستوکراتیک معرفی می‌کند. تفاوت تئاتر با سیاست در این نقطه است که در تئاتر، سوژه‌های رخداد، بازیگرانی‌اند که شب به شب این رخداد را تکرار می‌کنند و مخاطب این رخداد، تماشاگری است که شب به شب جمع می‌شود تا بر آن شهادت دهد. اما در سیاست هم سوژه‌های رخداد و هم مخاطب این رخداد یکی است. سوژه و، هم‌زمان، مخاطب رویه حقیقتِ سیاست نامی جز مردم ندارد.

نگاه

به مناسبت انتشار دوباره «تهران مخوف»

اولین رمان اجتماعی ایران

مانی سپهری



تهران مخوف
مرتضی‌مشفق‌کاظمی
انتشارات امیدفردا
چاپ اول: ۱۳۹۱

● از اتفاقاتی که امسال در زمینه ادبیات داستانی ایران، نمی‌توان و نباید ساده از کنارش گذشت، انتشار دوباره رمان «تهران مخوف» مرتضی مشفق‌کاظمی است. به ویژه که از چاپ قبلی این رمان، سال‌ها می‌گذشت و اکنون انتشار دوباره آن فرصتی است برای بازخوانی این اولین رمان اجتماعی ایران که اولین بار در سال ۱۳۰۱ به صورت پاورقی در روزنامه ستاره ایران و چند سال بعد به صورت کتاب منتشر شد و این، کم و بیش همزمان بود با چند اتفاق ادبی مهم دیگر؛ یعنی انتشار شعر «افسانه» نیمایوشیج و مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» محمدعلی جمالزاده و نمایشنامه «جعفرخان از فرنگ آمده» حسن مقدم که هریک نقطه عطفی در ادبیات ایران بودند. زمینه حوادث تهران مخوف، تهران پیش از کودتای۱۲۹۹ است که البته نویسنده در جلد دوم کتاب، با عنوان «یادگار یک شب» سرنوشت قهرمانان جلد اول را در سال‌های پس از وقوع این کودتا روایت می‌کند که این دو جلد در چاپ تازه، در یک کتاب منتشر شده است. داستان تهران مخوف، حول محور عشق جوانی نجیب‌زاده اما فقیر به نام فرخ و دخترعمه ثروتمندش مهین، شکل گرفته است؛ اما آنچه ضرورت بازخوانی این رمان را ایجاب می‌کند نه خود این داستان عاشقانه و پرماجرا که تصویری است که مشفق‌کاظمی در این رمان از اوضاع اجتماعی – سیاسی ایرانِ آن روزگار و طبقات در حال قدرت‌گرفتن و طبقات روبه‌زوال ارایه داده است. فساد اجتماعی – سیاسی، زندگی خلافکارها، زنان فریب‌خورده، دسیسه چینی‌های صاحبان قدرت و آرمان‌های بربادرفته قشر روشنفکر، از درونمایه‌های اصلی رمان تهران مخوف است. مشفق‌کاظمی در این رمان به نقاطی از شهر تهران سرک کشیده است که اصلی‌ترین عرصه بروز تضادها و برخوردهای حاصل از تقابل سنت‌ومدرنیته‌ای تازه در حال شکل گرفتن است. کاظمی در این رمان، گاه اسلوب‌های قدیمی قصه‌گویی مانند حکایت‌درحکایت آوردن هزارویک‌شبی را با شیوه‌های رمان رئالیستی که هنوز در ایرانِ آن روزگار تجربه نشده بود، در آمیخته است. مانند فصلی از رمان با عنوان «محله مریض» که در آن، زنان ساکن در خانه‌ای در خیابان «آتشکده» هر یک سرگذشت خود و اینکه چگونه سر از این خانه در آورده‌اند را روایت می‌کنند. از ویژگی‌های دیگر این رمان، تصویرها و توصیف‌های دقیق و زنده نویسنده از محلات تهران و به ویژه حاشیه‌های شهر و نقاط مخفی‌تر آن است. نقاطی که عرصه گرد آمدن خلافکارها و همچنین آدم‌های بی‌خانمان شده است. سطرهای آغازین رمان، کم و بیش شبیه شروع رمان‌های رئالیستی قرن نوزدهمی است: «عصر روز دوشنبه هفدهم ماه شعبان‌المعظم سال... ۱۳۳ قمری، باد سختی در تهران پایتخت کشور ایران؛ همان کشوری که در مقابل عالم به داشتن تمدن کهن و شعرای بزرگ و نامی مفتخر است، می‌وزید و گرد و خاکی برخاسته بود. عبور و مرور در خیابان‌ها را برای مردم مشکل و دشوار می‌ساخت.» پس از تهران مخوف، رمان‌های زیادی تحت تاثیر آن نوشته شد که البته در نمونه‌های بعدی رفته‌رفته وجوه انتقادی تهران مخوف، رقیق و رقیق‌تر شد و وجوه عاشقانه و حادثه‌ای، جای آن را گرفت که نمونه‌اش پاورقی‌های عشقی – حادثه‌ای صرفا سرگرم کننده‌ای است که بعدها در مجلات مختلف چاپ می‌شد.

شیرازه

نگاهی به کتاب «هنر اجرا » اثر «رزلی گلدبرگ»

شرکت مسافرتی با مسوولیت محدود

علیرضا امیرحاجبی

● از اوایل قرن بیستم میلادی و با حضور تفکرات رادیکال در زمینه زیباشناسی هنر، نوعی از برداشت بسیار آزاد از هویت انسان در این عرصه پدیدار شد که پس از گذشت سال‌ها از آن تحت عنوان هنر اجرا (پرفورمنس آرت) معروف شده است. اما به‌درستی تعریف هنرهای اجرایی چیست؟ در این زمینه بحث و گفت‌وگو همچنان و به قوت ادامه دارد. شاید بسیاری از خود هنرمندان این رشته نیز نتوانند تعریف مشخصی از اینگونه تازه وارد هنری ارایه دهند و شاید به‌قول برخی هنرمندان که سعی بر طفره رفتن از زیر این پرسش دارند، این هنر در زیر مجموعه هنرهای مفهومی از هر گونه مرکزگرایی جهت تعریف و طبقه‌بندی می‌گریزد. این نوع گریز در بسیاری موارد باعث گسترده شدن طیف هنرمندان و علاقه‌مندانی می‌شود که دوست دارند به هر نوع و هر وجه از زیر تقیدهای هنرهای تجسمی یا همان باید و نبایدهای آن فرار کنند و چه راه بهتر از آنکه به زاویه‌ای پناه برند که هیچ‌کس هیچ‌نمی‌بیند.

اما نباید از این نکته غافل شد که به راحتی می‌توان ریشه‌های اصلی هنر اجرایی را در هنرهای دیگر از جمله هنر تئاتر یافت. هنر اجرایی نوعی واکنش به عنصر متن و ادبیات در تئاتر بود. عنصری که تئاتر را دربست در اختیار خود قرار می‌دهد. اما این شاید بخشی از داستان است. بخش دیگر داستان در دستان یکی از رادیکال‌ترین نهضت‌های هنر قرن بیستم، یعنی فوتوریست‌هاست. فوتوریسیم زاییده دوران انقلاب صنعتی اروپاست. هنرمندان این گروه کوچک اما تاثیرگذار تمامی انرژی و استعدادخود را روی یک چیز متمرکز کردند: سرعت. شتابی روانی که از حرکت خودروها و لوکوموتیوها کسب می‌کردند. شتابی که قرار بود انسان را به آینده پرتاب کند. تکنولوژی در چنین لحظه‌ای بود که انسان معاصر را برای همیشه در چنگال خود گرفت و به تعریف او پرداخت. درست است که انسان در حین تعریف و طبقه‌بندی علم و تکنولوژی خود نیز توسط آن تعریف شد.

فوتوریست‌ها و از جمله رهبر آنان فلیپو مارینتی است که در بیانیه‌ای آتشین خواستار تخریب تمامی موزه‌های جهان می‌شود. اما سوال اینجاست که پس از تخریب تمامی موزه‌ها مارینتی چه جایی را برای ارایه هنر انتخاب و پیشنهاد می‌کند؟ در اینجاست که نقش مکان‌های عمومی از جمله کافه‌ها، پارک‌ها، قرائت‌خانه‌های عمومی و بسیاری دیگر از مکان‌هایی که مردم در آن رفت و آمد دارند، ناگهان برجسته می‌شود. از سمت دیگر شاعر بودن خود مارینتی نیز بر این تعاریف ارزشی جداگانه می‌افزود. خواندن شعر برای حضار خود می‌توانست تبدیل به نوعی اجرای مدرن شود؛ هم به لحاظ نوع خواندن و هم رفتار و کنش‌های بدن طی خواندن یک شعر. شعر می‌تواند به کمک زبان بدن و موسیقی تاثیر بسیار زیادتر بر شنونده و بیننده بگذارد. در همان دوره بود که مارینتی به همراه دوستانش چند دکلمه را به نحو زیبایی اجرا کردند؛ از جمله اجرای اشعار کانیو لوی که همراه شده بود با نمایش نقاشی‌های فوتوریستی

هنر اجرا
رزلی گلدبرگ
ترجمه مریم نعمت طاووسی
انتشارات نمایش

بالا، بوچونی، سورینی و دیگران و نیز نوازندگی پیانوی خود شاعر و شعرخوانی بالا، مارینتی و تنی چند از دیوانگان هنر و ادب فوتوریستیک. این موج به‌قدری قوی بود که راه خود را به سمت روسیه نیز گشود و تنی چند از هنرمندان آن دیار یخزده با احساس گرمای ایتالیایی نسبت به آن واکنش مثبت نشان دادند. هنرمندان بزرگی چون وسولد میرهولد واضع و پدیدآورنده تئاتر استیلیزه و نیز شعر گرانقدر روس مایاکوفسکی از جمله پیشتازان هنر اجرا در روسیه و اروپای شرقی بودند.

کار به همین جا ختم نمی‌شود. آتشی که فوتوریست‌ها روشن کرده بودند توسط نهضت دادا به روزگار معاصر رسید. داداییست‌ها بودند که با افتتاح عرصه هنر پوچ‌گرا و میرا و نیز راه انداختن کاباره ولتر اجراهای فوتوریستی را رنگ و بویی انسانی‌تر دادند و از استبداد فاشیستی فوتوریست‌ها کاستند. آنتونن آرتو کارگردان بزرگ فرانسوی این روند را به تئوری زبان پاک و رسیدن به نوعی غریزه محوری رساند. پس از داداها و آرتو بود که هنر اجرایی از سمت دیگری به تکامل خود ادامه داد و آن اتفاق بزرگی بود که پس از جنگ جهانی دوم، آمریکا را در مرکز توجهات هنری جهان قرار داد.

با آرامش نسبی پس از جنگ و رفاه اجتماعی گروه‌های مختلفی از هنرمندان در رشته‌هایی متنوع دست به کار شده بودند که مهم‌ترین آنان هنرمندان پاپ‌آرت بودند و پس از آنان نهضت مینی‌مالیسیم و جریانی موسوم به فلاکسوس. این نهضت‌ها به شکلی مستقیم و غیرمستقیم به تکامل هنر اجرایی کمک فراوانی کردند. به‌خصوص هنرمندان گروه فلاکسوس و نیز هنرمند برجسته جوزف بویز. وی از نظر بسیاری به نوعی پدرخوانده هنر اجرا محسوب می‌شود. هنر بویز دارای هیچ محدودیتی نبود و در همه جا قابل اجرا بود.

نوعی معرکه‌گیری مدرن که شاید به اصل خود نیز وفاداری‌هایی داشت. هدف اصلی بویز و گروه فلاکسوس ترکیب کردن و دخالت دادن هنر در زندگی روزمره مردم بود، همان کاری که نهضت پاپ آرت نیز به دنبالش می‌گشت. پس از فلاکسوس و پاپ‌آرت بود که هنرمندانی چون آلن کاپرا و جان کیج با تاثیرپذیری از هنر و عرفان ژاپنی به تدوین نظریه‌های خود در زمینه هنر اتفاقی روی آوردند. هنر اجرا در دهه هفتاد میلادی آرام‌آرام جهت و چشم‌اندازهای جدیدی را برای خود ترسیم کرد. بزرگانی چون ریچارد شخنر که خود کارگردان تئاتر نیز بود، نظریه‌ای منسجم در زمینه هنرهای اجرایی تدوین کرد که در حال حاضر نیز مورد استفاده کارشناسان هنر معاصر قرار می‌گیرد.

کتاب هنر اجرا اثر منتقد برجسته آمریکایی رزلی گلدبرگ نیز یکی از منابع مهم و ارزشمند در زمینه این هنر است که توسط انتشارات نمایش و ترجمه مریم نعمت طاووسی به چاپ رسیده است. گلدبرگ در این کتاب با نظر بر اهمیت مدون کردن تاریخ هنرهای اجرایی با دقتی مطلوب و قابل ستایش از ریشه‌ها و لحظات ابتدایی هنر اجرا در زمان فوتوریست‌ها تا پایان قرن بیستم، شاکله‌ای را برای خواننده طراحی کرده که هم قابل فهم است و هم لذت بخش و خواندنی. ارایه اسناد، عکس‌ها و نقل قول‌های متنوع کتاب گلدبرگ را به یکی از مهم‌ترین منابع هنر پرفورمنس تبدیل کرد و خود او را نیز در جهان هنر نامدار کرد.