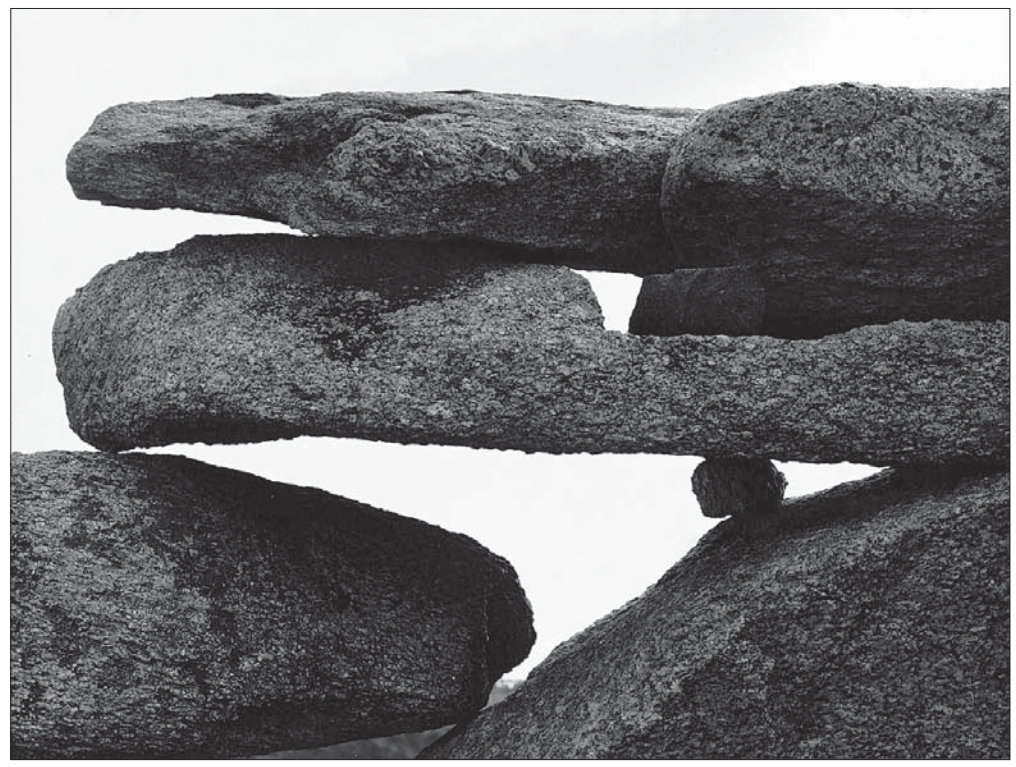


نقدی بر رمان «سنگ و سایه» نوشته محمدرضا صفدری

چین‌خوردگی‌های نوشتار

خلیل درمنکی

«جامه جوانی‌ام بود. می‌ترسیدم توی یخدان بید بزند. توی ایوان روی بند آویزانش می‌کردم، چشم ناپاک بود. توی اتاق از بند آویزان می‌کردم، دلگیرخته می‌شدم. می‌ترسیدم جامه‌ام بی‌خودم برود به جای دوری. می‌ترسیدم خودم در خانه باشم و جامه‌ام دور از من، دوردور باشد. مگر نشد؟ مگر نیامد به سرم؟ توی خانه با دل آسوده خوابیده بودم. ماه، سنگ و ریگ و دیوار سرا را گرفته بود. سینه پهن کرده بود به روی پشته‌های ریگ. چشمم که افتاد به ریگ‌ها هراسان شدم، دویدم از پله‌ها پایین... ریگ، پشته‌پشته. آب دره، آورده بودشان توی سرا... جامه‌ام را شناختم. ریگ‌ها را بغل کرده بود... . ریگ به ریگ از من دور شده بود. دیدم این نه جامه‌ای بود که گمش کرده بودم. رنگش؟ مگر ماه می‌گذاشت که چشم ببیند! کشیدمش بیرون. ریگ آرنج‌هایم را جوید. دست‌ها ماندند توی ریگ‌ها. گفتم خوابیده بودم توی دل ریگ‌ها روز و شب خودم نمی‌فهمیدم... . آب آورده بودش، با ریگ آمده بود. خدایا، می‌دیدم تا باران می‌بارید، تیر کمرم خنک می‌شد. توی رختخواب تیر کمرم خنک می‌شد. خنکی از همان جامه بود که ریگ را بغل کرده بود... . ریگ‌ها چسبیده بودند به جامه‌ام. چاک جامه‌ام پر از دانه‌های ریگ. جر خورد تا کشیدمش بیرون. به سینه‌ام اندازه کردم، دانه‌های ریگ آویزان از سینه و دامنم. گفتم چه بکنم با این؟»[1]

۱ رودها و سیلاب‌ها، تحرک و تبرک آب‌ها: «چیزها»، «اشیاء» و «دفینه‌ها» بر بستر رمان‌های محمدرضا صفدری روان‌اند. آنها بر آب‌ها می‌روند. در «سطح» می‌گذرند. اگر در رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» این «پیاله»‌ای است که آب آن را از دست زنی گرفته و برده است و در سفر با آب‌ها، دست‌به‌دست می‌شود، در «سنگ و سایه» این جامه‌ای بازمانده در میان ریگ‌های تهنشسته از یک سیلاب است که به دیدار و به روایت درآمده است. جامه-دفینه‌ای که در سطح، آشکار می‌شود. جامه‌ای که چون «گلدان راغه» در «بوف کور» در زیرزمین، در لایه‌های زیرین دفن نیست، بلکه پی‌درپی به زیر می‌رود، رو می‌آید و در سطح می‌غلطد و از آن لابه‌لاها سوسو می‌زند. گویی آب‌ها در رمان‌های محمدرضا صفدری تبرک دارند. آنها همواره چیزی را می‌برند و چیزی را می‌آورند. این آب‌ها، آب‌هایی «دهنده» هستند. آب‌هایی با دادودهش. اما «آوارندگی» و «دهش» این آب‌ها، راستایی عمودی ندارد. «دهش» و «فیض» آنها از بالا به پایین نیست. این آب‌ها در جابه‌جایی‌های افقی، در رفتن‌ها و شدن‌های خود بر روی صفحه‌ها و لایه‌های زمین‌اند که چیزی را با خود می‌آورند و چونان «عطیه» و «هدیه»‌ای به دست طالبان آب‌ها و همجواران جوی‌ها و جویبارها می‌رسانند. این آب‌ها تبرک خود را از تحرک خود می‌گیرند. از جابه‌جایی خود. اینجا روند نزول آب و باران از محوری عمودی و از آسمان به زمین، جای خود را به تحرک افقی آب‌ها می‌دهد. در رمان‌های محمدرضا صفدری بی‌بارانی و ناریختن باران از آسمان هیچ‌گاه مساله‌ای مرکزی نبوده است، آن‌گونه که برای نمونه «بی‌بارانی» در داستان بلند «رعد و برق بی‌باران» از محمد محمدعلی، مساله مرکزی روایت و داستان‌پردازی است. با چنین دگرگشتی است که این چنین نقش «بازی» در روایت‌های او پررنگ می‌شود. بازی به جای تقدیر. بازی به جای سرنوشت. اما جابه‌جایی راستای عمودی «ریزش» آب‌ها با راستای افقی «رفتن» آب‌ها، تنها و تنها بر روی پیوند زمین و آسمان در داستان‌های صفدری تاثیر نمی‌گذارد، بلکه پیوند زمین و «دل زمین»، پیوند «سطح زمین» و «عمق زمین» را هم از بنیاد دگرگون می‌کند و مفهوم «انباشت» را ویران می‌سازد. تفاوت «سنگ و سایه» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» با «بوف کور» و «شازده احتجاب» در چیست؟ در «بوف کور» برای دستیابی به گلدان راغه، برای دستیابی به کوزه‌ای که در خاک دفن شده است، ناچار باید دست به حفاری زد. کوزه در عمق جا دارد. سوای این روایتی که روای از شهرری در دو زمان گوناگون به دست می‌دهد، دو روایتی که برسازنده دو بخش بسیار مهم «بوف کور» هستند، ره‌آورد گونه‌ای دیگری از «حفاری» و زدن به عمق خاک است. گونه‌ای از لایه‌برداری. ری به مثابه «الواح بازنوشتنی». به مثابه یک: پالمسیست. لایه‌ای از ری بر روی لایه‌ای دیگر از ری. بازحکاکی ری بر روی ری حک‌شده پیشین. درهم‌شدن بازحکایت و بازحکاکی. اما در «سنگ و سایه» و در بندی که نقل شد، هیچ دفینه، گنج و چیز باارزشی در دل خاک وجود ندارد. هیچ نیازی به حفاری نیست. آنچه هست، آنچه که به دیدار می‌آید، آنچه که آب و سیلاب با خود آورده است، در دیدرس است و بیشتر از آن‌که عطیه‌ای از «عمق» باشد، عطیه‌ای از بازی‌ها، لغزش‌ها و جابه‌جایی‌های «سطح» است. اگر چیزی هم در عمق و در لابه‌لای ریگ‌ها و گل‌ولای انباشته و رسوب‌کرده در بستر «آب گذر» هم هست، زیروزبر می‌شود و در جابه‌جایی‌های پی‌درپی، سرانجام دیدار می‌آید. اگر عمقی هم هست، گونه‌ای از عمق متحرک و تحرک عمق هست. عمقی که پی‌درپی به سطح می‌آید. در «سنگ و سایه» و در «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» هیچ شی به ودیعه گذاشته‌شده‌ای، هیچ امانتی، هیچ چیز «انباشته»شده‌ای وجود ندارد. در «بوف کور» و همچنین «شازده احتجاب»، همواره شی‌ای به ودیعه گذاشته شده، گونه‌ای از کوله‌بار امانت، کوله‌باری از اشیای عتیقه، تاریخ، سنت و سرسپردگی به ریشه‌ها و عمق وجود دارد. اما هرگاه «شی» چنین بادآورده، یا اینچنین از آب گرفته شده باشد، اینچنین بی‌خاک و سرزمین، بی‌الصاق تاریخ و بی‌الحاق کارکردی خاص، آنگاه «شی» کارکرد استعاری و نمادین خود را از دست می‌دهد و در فرآیندی از بدل شدن‌های بی‌پایان، هر بار که از آب گرفته می‌شود، به کاری گرفته می‌شود. کاری درخور و خورند آن. جامه‌ای که در «سنگ و سایه» سیلاب با خود آورده است، هیچ معنای نمادین انباشته‌شده‌ای در خود ندارد. معنای نمادین انباشته‌ای چون معنای گلدان راغه در «بوف کور» و یا صندلی شازده در «شازده احتجاب». رمان «سنگ و سایه» از سویی نگاه‌دار به بازی است و با توصیف پاره‌ای از بازی‌های محلی آغاز می‌شود و از سویی دیگر نگاه‌دار به تئاتر، نمایشنامه‌نویسی و به ویژه نمایشنامه «در انتظار گودو» از ساموئل بکت است. اما گرایش صفدری به نوشتن از بازی، به هیچ روی، یک رویکرد ادبی، تکنیکی و فن‌سالارانه صرف نیست. وقتی او از بازی می‌نویسد، به نبرد تقدیر می‌رود. روایت‌های صفدری روایت‌های ویرانی تقدیر است. همچنین می‌توان گفت از دیدگاه او همواره «گودو» بازمی‌گردد، همواره گودو می‌آید، همواره چیزی از راه می‌رسد، نه از آن روی که مقدر بوده است، بلکه از آن روی که آب‌ها و سیلاب‌ها همواره چیزی، همواره کسی را با خود می‌آورند. نام دیگر روایت‌های او این است، این می‌تواند باشد: «ماتریالیسم تقدیر».

۲ چین‌خوردگی‌های نوشتار: بسیاری گفته‌اند، بسیاری نوشته‌اند، داستان‌ها و رمان‌هایی که صفدری طی یک‌دهه گذشته نوشته است، جملگی، پیچیده‌اند. اما باید گفت، این داستان‌ها بیش از آنکه «پیچیده» باشند، «چین‌خورده» هستند. برخلاف آنچه گمان می‌کنند، او پیچیده و دشوار نمی‌نویسد، بلکه روندهای «انباشت» را دستکاری می‌کند. او از «انباشت عمودی داده‌های قصوی» چشم پوشیده است و به سوی گونه‌ای از «انباشت افقی داده‌های قصوی» نگاه دوخته است. دقیق‌تر اینکه: چینش افقی چیزهایی که پیش‌تر به طور عمودی انباشته شده‌اند. هم‌کناری لایه‌های هم‌زمان. گاهی می‌توان لایه‌های افقی را که یکی پس از دیگری بر روی هم انباشته شده‌اند، با یک برش عمودی واکافت و در برابر چشم گرفت و نگریست و گاهی، می‌توان این لایه‌های افقی انباشته‌شده بر هم، در عمق نشسته و در ژرفا فرورفته را برکشید و به سطح آورد و در یک سطح گسترده و در کنار هم قرار داد و نگریست. مساله، به سطح آوردن این لایه‌هاست. دقیق‌تر: در «یک سطح» گردآوردن لایه‌ها. امکان پاسخ به «معمای ابوالهول»‌ای هم که در آستانه رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» هست و راه بر خواندن آن می‌بندد، در فهم و دریافت همین ویژگی نهفته است. در این رمان داده‌ها، گزاره‌ها و پاره- قصه‌ها، تنها و تنها در کنار هم قرار داده می‌شوند و بر هم می‌غلطند، اما هیچ حفره‌ای برای فرو رفتن به «عمق» پیدا نمی‌کنند. هیچ گنجی در دل آن پنهان نیست، رودهای طلا بر بستر آن جاری‌اند. خواندن «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» تنها و تنها، با گونه‌ای از غلطزدن ممکن است. غلطزدن از پاره‌قصه‌ای به پاره‌قصه دیگر، دریافت نیروهایی که این همجواری‌ها بر هم وارد می‌کنند، پیدا کردن ورودی‌های تازه برای پیوندزدن پاره‌قصه قبلی به پاره‌قصه بعدی، جست‌وجوی خروجی‌های تازه برای برون‌شد از یک پاره‌قصه و دل‌سپاری به منطق «تحرک»ها. کسانی که از خواندن «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» درماندند، در جست‌وجوی آن بودند، تا چیزی را از درون این رمان بیرون بکشند. اما این رمان هیچ «گنج» و «دفینه»‌ای در خود نداشت، چیزی برای برون ریختن نداشت، پیشاپیش هم چیز برون ریخته شده بود. به سطح آمده بود. در یک سطح گسترده. در یک «فلات». یا به گفتی دولوزواره در یک «هزار فلات». همه چیز دیگری بر کنار. اکنون تنها، منطق فصل‌بندی در رمان‌های صفدری. دقیق‌تر: عدم فصل‌بندی در رمان‌های او. چرا رمان‌های صفدری، مانند بسیاری از رمان‌های دیگر، فصل‌بندی و فصل‌های جدا از

سنگ و سایه
محمدرضا صفدری
نشر ققنوس

رمان «سنگ و سایه» گفت‌وگوی ژنریک آشکاری با نمایشنامه «در انتظار گودو» دارد. می‌توان پا را فراتر گذاشت و گفت، این رمان اقتباسی از آن نمایشنامه است.
اما صفدری، بیش از آنکه در کار اقتباس از خود نمایشنامه باشد، در کار اقتباس از «ماده ژانر» است. می‌توان بر اقتباس «سنگ و سایه» از «در انتظار گودو» نامی دیگر هم نهاد: ماتریالیسم‌اقتباس

هم ندارند و فصل به فصل نوشته نشده‌اند؟ در «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم»، حتی، پاراگراف‌ها هم درهم تنیده‌اند و نوشتار را بدل به یک صفحه گسترده کرده‌اند. فصل‌بندی، امکان «خروج» از بخشی از روایت و «ورود» به بخش دیگری از روایت را، در پیش می‌نهد. بدون فصل‌بندی، خواننده «ورودی»ها و «خروجی»ها را گم می‌کند. خواننده، منتقد و مفسر به دام می‌افتد. فصل اول، از «کافکا، به سوی یک ادبیات اقلیت» نوشته ژیل دولوز را در یاد داشته باشید. «ورودی‌های بس‌گانه»، ورودی‌های گوناگون و ورودی‌های هم‌ارز در رمان‌های «قصر» و «آمریکا». «هتل آمریکا درهای اصلی و فرعی بی‌شماری دارد». آیا ورودی‌ها و خروجی‌ها در رمان‌های صفدری ناپدید شده‌اند؟ همان‌گونه که «روزنه بالای رف» در بوف کور ناپدید شده است؟ اما این ما را به دام می‌اندازد. ما در جست‌وجوی شباهت‌های «بوف کور» و «سنگ و سایه» نیستیم. ما در جست‌وجوی «تکرار و تفاوت»ها هستیم. در جست‌وجوی یک تفاوت. پیش‌تر «فرمالیست‌ها» و به ویژه یاکوبسن نشان داده‌اند، تقطیع سطرها، در شعر سبب می‌شود، شعر از پیش‌روی در راستایی افقی باز ماند و در راستایی عمودی، رو به پایین به حرکت درآید. ما می‌نویسیم: رو به درون، رو به عمق، در کار انباشته‌شدن مدام سطرها بر روی هم. مساله این است: «فصل‌بندی» در رمان چه پیوندی با «تقطیع» در شعر دارد؟ فصل‌بندی، رمان را از پیش‌روی افقی بازمی‌دارد. صفدری با گذار از فصل‌بندی به عدم‌فصل‌بندی، امکان نوشتن در یک‌صفحه گسترده، امکان نوشتن در سطحی افقی، امکان فهم و دریافت یک رمان-فلات را به عرصه آورده است. گزاره‌ها و پاره‌ها قصه‌ها در رمان‌های او می‌غلطند و چون سیلاب پیش می‌روند. فصل‌بندی برای او حکم سد بستن بر سر راه رودها و سیلاب‌ها را خواهد داشت. اما به‌راستی اگر رودها و سیلاب‌ها در کارهای صفدری از حرکت بازمانند، چه خواهد شد؟ نمی‌دانیم. چگونه قصه بدل به خون می‌شود؟ داستانی که بر پیکربندی، طرح و پی‌رنگ استوار است، بیشتر بنیان خود را بر گوشت و استخوان گذاشته است، اما قصه‌ای که در سطح می‌گذرد، زیروزبر می‌شود و تمام بافت‌ها را درمی‌نوردد، قصه‌ای که منطق خود را از منطق «تحرک»ها برمی‌گیرد، قصه‌ای است که به بوطیقای خون راه می‌برد و خون خود را از جاری بودن خود، اخذ می‌کند. اما بعد، رودها و سیلاب‌ها را چه پیوندی با بوطیقای خون در میان است؟ بازگردیم. «بوف کور» رمانی در باب لایه‌هاست. لایه‌های رسوب‌کرده شهر «ری». ری‌ای مدفون در زیر ری‌ای دیگر. از سویی دیگر، «بوف کور» کندوکاوی تمثیلی در باب «ناپدیدی تهران قجری» هم هست. روایت بوف کور، راوی بوف کور در بینابین این دو امر، سرگردان است. «بوف کور» نگاه‌دار به ارزش‌های از دست‌شده است. در واکاوی لایه‌ها، راوی بوف‌کور نگاهی باستان‌شناسانه را برمی‌گیرد و گسترش می‌دهد. او بیش و پیش از آن‌که در سودای ناپدیدی تهران قجری باشد، در سودای ری قدیم است. این‌گونه است که نگاه او با نگاهی باستان‌شناسانه گره می‌خورد. به بوطیقای حفاری. با نگاه‌داری به اینکه آشکارگی تهران رضاشاهی و ناپدیدی تهران قجری، سوای سویه‌های بسیار دیگر، همزمان ره‌آورد، ناپدیدی دیوارها، حصارها، دروازه‌ها و خندق‌های شهر تهران هم هست. می‌توان گفت، تهران رضاشاهی همزمان در دو بعد پیشروی می‌کند: ۱- در بعدی عمودی و باستان‌شناسانه، زیباشناختی و فرهنگی ۲- در بعدی افقی و سیاسی-اقتصادی. بعد نخست، به ایدئولوژی ایران باستان و ارزش‌های گمشده و گونه‌ای از فرآیند احیا و بازسازی پیوند می‌خورد و بعد دوم، نگاه‌دار به ماشین ویرانگر اقتصادی و نظامی است که همزمان تهران قجری را درهم می‌کوبد و هم اینکه مرزهای آن را درهم می‌شکند تا زمینه گسترش افقی آن در آینده فراهم شود. پس مساله صرفا شکار لایه‌ها، نوشتن از لایه‌ها و واکاوی لایه‌ها نیست. مساله به سطح آوردن لایه‌ها، هم‌کناری لایه‌های سطحی و عمقی و آشکار کردن هم‌ارزی آنهاست. «بوف کور» رمانی به تمامی در باب لایه‌هاست. اما نه هنوز درباره چین‌خوردگی‌ها، در باب چینه‌ها. در بوف کور روندهای انباشت، ویران نشده است. در بوف کور هنوز گنجی، دفینه‌ای، گلدان راغه‌ای، شی گمشده‌ای، ارزشی در دل خاک پنهان است. اما در رمان‌های محمدرضا صفدری، «شی گمشده» در سطح غلتان است. بر نهرها و در سیلاب‌ها. از این زاویه می‌توان رمان‌های صفدری را به مثابه نقد بوف کور خواند. به راستی بوطیقای خون، چگونه در رمان‌های صفدری بدل به بوطیقای آب‌ها و سیلاب‌ها می‌شود؟

۳ وارونگی عمق: میشل فوکو در مقاله «نیچه، فروید، مارکس» می‌نویسد: «به هنگام تاویل نمی‌توان به‌طور عمودی پایین رفت مگر برای بازسازی برون‌بود درخشنده‌ای که پنهان و مدفون شده است. از همین‌رو، گرچه تاویلگر باید همانند کاوشگر تا به قعر برود، حرکت تاویل برعکس، همچون حرکت یک برآمدگی است. برآمدگی بیش از پیش مرتفعی که همواره عمق را به شیوه‌ای بیش از پیش هویدا در فراز خود نمایان می‌سازد. بدین ترتیب، عمق همچون رازی کاملا سطحی بازسازی می‌شود، به طوری که پرواز عقاب و صعود از کوه و تمام آن عمودبودگی بسیار مهم در زرتشت، در معنای عمیق کلمه، وارونگی عمق‌اند و کشف اینکه عمق چیزی جز یک بازی و چین‌خوردگی سطح‌نیست.»[2]

۴ ماتریالیسم اقتباس: بوطیقای خون، چگونه در رمان‌های صفدری بدل به بوطیقای آب و سیلاب‌ها می‌شود؟ این گزاره ما را، در راه پرسش از روندهای «تبدیل» و «دگرگشت» در کارهای او قرار می‌دهد. دقیق‌تر: در راه پرسش از خود خود «بوطیقای تبدیل». بوطیقای تبدیل در کارهای او چگونه کار می‌کند؟ رمان «سنگ و سایه» گفت‌وگوی ژنریک آشکاری با نمایشنامه «در انتظار گودو» دارد. می‌توان پا را فراتر گذاشت و گفت، این رمان اقتباسی از آن نمایشنامه است. به ویژه با شخصیت‌هایی چون «زوزو» و «شولو» که یادآور ولادمیر و استراگون در «در انتظار گودو» هستند. مساله این است: چگونه یک نمایشنامه به یک رمان بدل می‌شود؟ صفدری راه دورتری را طی کرده است. یک‌نمایشنامه چگونه به صحنه می‌آید؟ مکان یک نمایشنامه کجاست؟ مکان یک نمایشنامه چگونه بدل به مکانی بر روی صحنه می‌شود؟ صفدری در جست‌وجوی تبدیل مستقیم پاره‌ای از داده‌های نمایشنامه «در انتظار گودو» به رمان نیست. او در جست‌وجوی گونه‌ای از پیوند بنیادین بین رمان، نمایشنامه و تئاتر است. مساله این است: یک رمان چگونه می‌تواند پاره‌ای از دغدغه‌های اجرایی تئاتر، دغدغه‌های صحنه‌ای تئاتر را به عرصه بیاورد؟ او در رمان «سنگ و سایه» می‌خواهد رمان را بدل به خودخود «صحنه» کند. راوی در «سنگ و سایه» پیوسته در کار مکان‌زدایی از تمام مکان‌هاست. توصیف مبهم مکان‌ها، انباشت داده‌های ناکارآمد درباره مکان‌ها، روایت‌های ناتمام و چندپهلو از پیوند مکان‌ها و همچنین، دامن‌زدن به تشویش ذهنی خواننده درباره مکان از راه زیاده‌گویی درباره مکان، سبب می‌شود، مکان بدل به‌گونه‌ای از «شبح مکان» شود. سیلابی تا میانه‌های میدان ده پیش‌آمده، سنگ و کلوخ‌های خود را به‌جا نهاده و ده را از میان شکافته است. گویی دره‌ای تا میانه‌های میدان ده، شیاشیب پیش‌آمده است. روایت مکان‌ها، بیش از آن‌که برای روشن‌کردن موقعیت مکان‌ها باشد، تمهیدی برای گمراه‌کردن خواننده است. اگر در رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم»، صفدری تلاش داشت تا از طرح داستان طرح‌زدایی کند، اگر در آنجا می‌کوشید تا از شخصیت‌ها، شخصیت‌زدایی کند و رمانی بدون طرح پیرنگ و شخصیت استوار بنویسد، اینجا و در «سنگ و سایه»، دستاندرکار «تبخیر مکان» شده است. یکی از پرسش‌های خواننده‌ای که این رمان را می‌خواند این است، این رویدادها در کجا روی می‌دهند؟ این مکان‌ها چه پیوندی دارند و چگونه بدل به یک بافت مکانی می‌شوند؟ صفدری با به‌کارگیری این روش توانسته است، صحنگی و در موقعیت سِن‌بودن را بدل به مساله بنیادین این رمان کند. صادق هدایت چگونه نمایشنامه «پروین دختر ساسان» را به رمان «بوف کور» بدل می‌کند؟ مساله، اقتباس داده‌های روایی، گزاره‌ها و رویدادها نیست. مساله این است: چگونه یک ژانر از یک ژانر دیگر اقتباس می‌کند؟ مساله بیش از اقتباس داده‌هاست. راوی در «بوف کور» پاره‌ای از داده‌های روایی «پروین دختر ساسان» را می‌گیرد، می‌بلعد و در خود بدل به پاره‌های روایی دیگری می‌کند، اما در «بوف کور» هیچ‌گونه تلاشی برای بلع نمایشنامگی انجام نمی‌شود. در اینجا غرض آشکارکردن یک تفاوت است. صفدری، بیش از آنکه در کار اقتباس از خود نمایشنامه «در انتظار گودو» باشد، در کار اقتباس از «ماده ژانر» است. می‌توان بر اقتباس «سنگ و سایه» از «در انتظار گودو» نامی دیگر هم نهاد: ماتریالیسم اقتباس.

پانوشت‌ها:
۱- سنگ و سایه، محمدرضا صفدری، ص ۷۵ و ۷۶
۲- نیچه، فروید، مارکس- گروه مترجمان- مقاله با همین نام از میشل فوکو- ترجمه افشین جهاندیده -نشر هرمس-۱۳۹۰ -ص۷

عطف کتاب

من تخریب می‌کنم

«ناپلئون در یادداشتی چنین عنوان کرده است: «در زندگی بسیاری از چیزها وجود دارند که هنر آنها را حذف می‌کند. چیزهایی ناشایست که برخاسته از شک و دودلی است. تمام چنین مواردی در بازنمایی شخصیت یک قهرمان ناپدید می‌شوند.» و اینک ما ناپلئون را در هیات تندیسی می‌بینیم که بدون هیچ لرزشی استوار ایستاده است. نه‌تنها ناپلئون بلکه بن جانسون، لیسینگ، ادموند شرر، اندرسون، لمب، گوته، ژرژ ساند، کلوریج، آناتول فرانس، راسکین، پاتر و به گمان من تمامی زنان و مردان روشنفکر اروپا در برابر این شکل از بازتولید طبیعت ایستاده و به اعتراض پرداخته‌اند. مدیران تئاتر نیز همواره با این روشنفکران بحث و جدل دارند. ما به‌دنبال حقیقت می‌گردیم؛ حقیقتی که سرانجام در زمانی مناسب پدیدار می‌شود. این پایانی است عادلانه و عقلانی.» این آغاز مقاله‌ای است با عنوان «بازیگر و فوق عروسک»، نوشته ادوارد گردون کریگ، از اندیشمندان برجسته تئاتر جهان، که بعدها تئاتر جهان، تاثیر ایده‌های او را در بیانیه معروف و مهم تادئوش کانتور با عنوان «تئاتر مرگ» مشاهده کرد. «بازیگر و فوق عروسک» عنوان یکی از مقالاتی است که در کتاب «تئاتر و هنر اجرا» آمده است. این کتاب شامل مجموعه مقالاتی مهم و سرنوشت‌ساز از کارگردانان و تئوریسین‌های مطرح تئاتر است و چنان‌که مترجم کتاب در مقدمه می‌نویسد بیشتر مقالات منتخبی است از کتاب «خواندنی‌های اجرا» که در انتشارات راتلج منتشر شده است: «تئاتر معاصر قرن بیستم و بیست‌ویکم ریشه‌هایی در جامعه‌شناسی قبل از خود دارد که پژوهشگر را گام‌به‌گام به عقب هدایت می‌کند تا ریشه‌های این انقلاب بزرگ زیباشناختی را بیابد. پرسش اصلی من این بود که چگونه تئاتر رسمی و محافظه‌کار اروپا در گردش و چرخشی شگفت‌انگیز به سمت ایده‌هایی حرکت کرد که نویسندگان، کارگردانان و بازیگران تا آن زمان فکرش را هم نمی‌کردند؟» این مجموعه مقالات تا حد زیادی به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی ازاین‌دست در زمینه تئاتر پیشرو و مدرن پاسخ می‌دهد. بدون شک نظرات هنرمندان و بزرگانی چون آدولف آپیا، آلفرد ژاری، وسولد میرهولد، ژاک کوپو، آنتونن آرتو و ریچارد شخنر تصویری واضح از صحنه تئاتر پیشامدرن و مدرن به دست می‌دهد. البته «تئاتر و هنر اجرا»، جز مقالاتی از این هنرمندان، مقالات مهم دیگری نیز دارد. «چهارضلعی متن یک پرفورمنس» اثر ساموئل بکت، یکی از این مقالات خواندنی است: قطعه‌ای برای چهار بازیگر، نور و سازهای کوبه‌ای و «بیانیه تئاتر مرگ» تادئوش کانتور: «این بازیگری است که با مسوولیت‌های خود، با خودآگاهی تراژیک خود، با وسعت و میزان تقدیر در مقیاسی بی‌نهایت سخت آشنا بود –وسعت و مقیاس مرگ. این پیام انقلابی بود که از قلمرو مرگ برای بینندگان ارسال می‌شد. تکانی شدید، ماخذی برای مرگ، برای زیبایی جادویی و تراژیک مرگ، مفهومی برای هنر و بازیگر.» از دیگر مقالات مهم کتاب، «بیانیه زبان پاک» اثر آنتونن آرتو است: «اگرچه به خیر و شر اعتقادی ندارم، اما تمایل شدیدی به تخریب دارم... من تخریب می‌کنم، زیرا هرآنچه را ناشی از تعقل است، نه قابل اعتماد می‌دانم و نه معتبر. تنها به آن چیزی باور دارم که با آشکارگی مغز استخوانم را بلرزاند.» مقالاتی از ژاک لکان و کرستوا در باب تئاتر و روانکاوی، از دیگر خواندنی‌های تئاتر و هنر اجرا است.

تئاتر و هنر اجرا
مجموعه‌مقالات
مترجم: علیرضا امیرحاجبی
نشر قطره

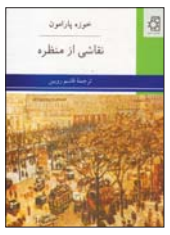
مرور

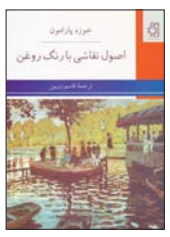
تازه‌های نشر ناهید

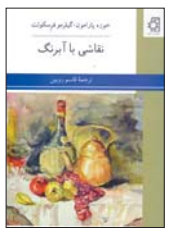
ایده و تخیل و فن در نقاشی

این روزها ترجمه‌های قاسم روبین، مترجم مطرح ما از کتاب‌هایی که به وجوه مختلف هنر نقاشی پرداخته‌اند توسط انتشارات ناهید تجدیدچاپ شده‌اند. این کتاب‌ها هریک در سال‌های مختلفی ترجمه و چاپ شده بوده‌اند و حالا چاپ مجدد و همزمان این کتاب‌ها آنها را در شکل مجموعه‌ای درباره هنر نقاشی و آموزش سبک‌های مختلف آن عرضه کرده است. از ویژگی‌های بارز این کتاب‌ها یکی هم این است که در آنها هم به سویه تئوریک سبک‌ها و شیوه‌های مختلف هنر نقاشی پرداخته شده و هم مطالب هر کتاب به‌صورت کاربردی همراه با تصاویر متعدد برای آموزش هنرآموزان ارایه شده است.

«نقاشی از منظره» نوشته خوزه پارامون عنوان یکی از این کتاب‌هاست که در آن به آموزش نقاشی منظره با رنگ روغن پرداخته شده است. غالب نقاشان منظره‌ساز به سبک امپرسیونیست‌ها نقاشی می‌کنند و از این رو در بخشی از توضیح کتاب درباره این ویژگی نقاشی از منظره آمده: «اغلب نقاشان به سبک و سیاق مکتب امپرسیونیسم نقاشی می‌کنند. پرسش اما این است که امروزه آیا می‌توان کماکان امپرسیونیستی نقاشی کرد؟ جامعه‌شناسی هنر به ما می‌آموزد که اثر آفریده هنرمند همیشه بازتاب دوره‌ای است که در آن زندگی می‌کند. نقاشان امپرسیونیست آثارشان را اولین‌بار در سال ۱۸۷۴ به نمایش گذاشتند، یعنی دوره انقلاب صنعتی و اکتشافات علمی و پیدایی سرمایه‌داری کلان و تشکیلات سندیکایی کارگران، به‌عبارتی دوره تحولات و دگرگونی‌های جدید در تمام عرصه‌ها. نقاشی برآمده از این دوره جدید اجتماعی، نقاشی پیشرو و خلاقی است که بینش و برداشت‌های پویا و نو را تجربه می‌کند، دم و لحظه زودگذر را می‌آزماید، اثر و آثار آنات تندگذر را ثبت و نقش می‌کند. عصر ما گرچه عصر دیگری است و متفاوت از دوره نقاشان امپرسیونیست، با این همه، درخور تامل این است که اکثر نقاشان منظره‌ساز در سراسر جهان کارشان را به شیوه امپرسیونیستی ادامه می‌دهند.» ترجمه قاسم روبین از این کتاب برای دومین‌بار منتشر شده است.







«نقاشی از روی آثار مشاهیر» اثر دیگری از خوزه پارامون است که این کتاب هم به تازگی و با ترجمه روبین به چاپ دوم رسیده است. همان‌طور که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، در این اثر به کپی‌برداری یا شبیه‌سازی از روی تابلوهای مشهور پرداخته شده و مزیت‌های این نوع نقاشی برای هنرآموزان شرح داده شده است. در بخشی از توضیح کتاب دراین‌باره می‌خوانیم: «نقاشی از روی آثار مشاهیر آیا برای هنرآموزان نقاشی آموزنده است؟ بدون تردید. منتها هدف از کپی‌برداری از تابلوهای دیگران این نیست که نسخه بدل بسازیم، حتی اگر نسخه بدل قابل تفکیک و تشخیص با اصل نباشد باز هنر نکرده‌ایم. مقصود اما آشنایی است و پی‌بردن به رموز و فنون و نکات فنی نقاشی و اینکه استادان مشهور نقاشی چطور با رنگ و قلم توانسته‌اند اعجاز بیافرینند. با نقاشی از روی هر تابلو عملا می‌توان به فنون به کار رفته در آن پی برد، بی‌آنکه قصد تقلید در میان باشد... . هرچند کپی‌برداری از روی تابلوهای دیگران فاقد اصالت هنری است، اما تنها روشی است که می‌توان جزییات و نکات فنی پیدا و ناپیدای هر اثر را دریافت و دانست که نقاش به چه نحو کار کرده است. بی‌تردید کسب چنین تجربه‌ای برای هر نقاش ضروری است.»

«اصول نقاشی با رنگ روغن» اثر دیگری از خوزه پارامون است که در فصل‌های مختلف آن، علاوه بر توضیحاتی که درباره شیوه‌های گوناگون بیان هنری و معرفی ابزار و وسایل نقاشی آمده، به ویژگی و مختصات رنگ‌های روغنی هم پرداخته شده است. ویژگی‌هایی مثل میزان رنگینی رنگ‌ها، رنگ‌گذاری و رنگ‌آمیزی، ترکیب رنگ‌ها، میزان خلوص رنگ و کاربرد لایه رنگ‌های ضخیم و لخته‌ای در نقاشی مدرن و جغرافیا و... . این کتاب به‌تازگی به چاپ پنجم رسیده است.

از خوزه پارامون کتاب دیگری هم توسط روبین ترجمه شده که «نقاشی با مدادرنگی» نام دارد و چاپ ششم آن این‌روزها به چاپ رسیده است. در مقدمه کتاب توضیحاتی درباره امکانات و کارایی مدادرنگی آمده از جمله اینکه: «کاربرد مدادرنگی دامنه بسیار وسیعی دارد، هم برای طراحی مقدماتی به کار می‌آید و هم برای نقاشی از اشکال و اشیایی که اجزا و شالوده‌ای دقیق دارند. سهولت استفاده از مدادرنگی امکاناتی فراهم می‌کند تا بتوان در نقاشی و مصورسازی و طراحی تبلیغاتی کارهای متنوعی ارایه داد. با مدادرنگی می‌توان هم به سبک کلاسیک کار کرد و هم کاریکاتور و طرح‌های هزل‌آمیز کشید.»

«نقاشی با آبرنگ» کتابی است که به‌صورت مشترک توسط خوزه پارامون و گیلرمو فرسکوئت نوشته شده و چاپ چهارم آن با ترجمه روبین این‌روزها منتشر شده است. در مقدمه‌ای که بر چاپ جدید کتاب نوشته شده درباره دلایل استقبال از این کتاب آمده: «مطالب و روش آموزش آبرنگ و نکات فنی ارایه‌شده درخصوص آبرنگ سال‌ها در مراکز هنری به‌طور عملی تجربه شده؛ نیز اینکه هنرمند برجسته‌ای چون فرسکوئت تمام این نکات را نکته‌به‌نکته در تابلوهای خود انجام داده تا خواننده، در کنار مطالب و توضیحات، به‌طور عینی نیز شاهد شکل‌گیری عملی هر نکته باشد. دیگر اینکه پارامون هم جدا از اینکه هنرمند است و دستی در نقاشی دارد، در زمینه تعلیم هنر و آموزش طراحی و نقاشی صاحب تجربه و تخصص است، «بلد» است نقاشی را چطور آموزش دهد.»

«روش نقاشی سومی» نوشته هاکوهو هیرایامو، دیگر ترجمه روبین درباره نقاشی است که این کتاب هم این‌روزها به چاپ دوم رسیده. در توضیح خود کتاب درباره این اثر آمده: «سومی در زبان ژاپنی به‌معنای نقاشی با مرکب است، شیوه‌ای از هنر نقاشی شرقی، با قرابت‌هایی به سیاه‌قلم. مختصه سومی ایجاز و اختصار در استفاده از خط است، بدون پیش‌طرح، بدون نقش و شکل اضافی. نقاشی سومی هنری است برای نشان‌دادن جوهره طبیعت و ماهیت شیء عاری از حشو و زواید... .»