سایه‌روشن

یک عاشقانه فکری: لوکاچ و توماس مان
واپسین بورژوا

پیام حیدرقزوینی

لوکاچ در مقاله‌ای که بعد از مرگ توماس مان می‌نویسد، او را واپسین نماینده بزرگ رئالیسم انتقادی می‌داند و با افسوس از مرگ نویسنده هشتادساله‌ای یاد می‌کند که در میانه کارش و بر اوج آفرینندگی از جهان رفته است. لوکاچ نویسنده کهن‌سال هم‌عصرش را «شخصیت ابدی «همیشه جوانی»» می‌داند که با مسائل عصرش یگانگی داشته است. اینکه مارکسیست همچون لوکاچ نویسندگی تمام‌قد بورژوا را چنین می‌ستاید و او را در اوج «سالخوردگی»اش جوان می‌نامد، نه از سر تعارف است و نه تردادن به احساسات ناشی از مرگ نویسنده‌ای هشتادساله.

لوکاچ مارکسیست و توماس مان همواره بورژوا در ظاهر آن‌قدر از هم فاصله دارند که نتوانند به دشمنان هم بدل شوند اما چه چیزی در آثار توماس مان وجود دارد که ظلف لوکاچ این‌چنین در آن گیر می‌کند؟ لوکاچ از اریک سوم می‌توان مهم‌ترین منتقد ادبی مارکسیست قرن بیستم دانست و از سوی دیگر هم فیلسوف و نظریه‌پردازی که بیش از هم‌عصرانش به ترجمه‌ها و ویرایش‌های دوباره‌ای از آن به بازار نشر و فضای دانشگاهی آمد. مقبولیت محلی، جهانی «مرغ عزب» به «بوژه» پس از ۱۹۸۸ که نجیب محفوظ نوبل برد، نشان از اعتلا و بلوغ سبک نو و گوناگون اعراب که اکنون دیگر پس از شعر، رمان دیوان عرب است. پس از قرن‌ها ذوق شعری و مشاعره، آن‌ها خود را به زبان و بیان رمان معرفی می‌کنند.

راجر آلن، «رمان» را بنثر نقل‌قولی از ادوارد سعید، روایتی از تجدد می‌داند. نوعی ادبیات که اساسا به روند تغییر می‌پردازد و آن را چون آینه‌ای بازتاب می‌دهد. نویسنده سپس به دیدگاه باختین در تکمیل نظریه‌اش از رمان نفس انعطاف است. و بر جستجو و تجدیدنظر تداوم در اشکال سابق خود استوار است.» آنچه ادبیات‌های دیگر را به استقبال از رمان فراخوانده، تن و جان تجربه تغییر است که با انقلاب صنعتی و استعمار شتابنده‌تر شد. درعین‌حال نویسنده، رمان را در معرض همان روندی می‌بیند که خود در پی کشف آن است و می‌خواهد در آن غور کند: تغییر. در انتقال رمان از زبانی به زبانی دیگر طبیعی می‌نماید که دامنه تغییرات بالاهای فزونی گیرد. من این دگرگونی‌های نو را برآمده از وضعیتی می‌دانم که آن را «محیط روایی» می‌نامم. محیط روایی نو ناچار دامنه شکلی یابی رمان را دستخوش تغییراتی دیگر می‌کند.

نویسندگانی که از ادبیات‌های بیشمار برخاسته‌اند مگر به فقر رمانی اشاره کرده‌اند، جبرا ابراهیم جبرا رمان را حاصل خوش‌گمانی عناصری از مقولات ارسطویی می‌داند که مایه عمده‌اش را از شکمشکن فرد با نیروهای فراتر از خود می‌گیرد که از سنت تراژدی مایه‌ور می‌شود. اینخور دیگر آن را در شخصیت‌پردازی هم نمایش می‌دهد. عناصری که به نویسنده آن مجال را می‌دهد تا بر سنت‌های رمانتیک واکنش نشان دهد. عبدالرحمن منیف نیز تاریخچه‌ای از فقدان پیشینه رمان عرب سخن می‌گوید که همواره این خطر را در کمیس دارد که کاری ناقص ارائه دهد. راجر آلن سخنان او را تعبیر به اعترافش به دین عرب در باب رمان می‌داند. در ادامه از زبان جامعه ادبی، همین را زمینه‌ای برای بروز یکی دیگر از تجلیات عقب‌ماندگی از جهان غرب می‌داند. رمان

رمان عرب
راجر آلن
محمد جواهرکلام
نشر شادگان

پیدایش رمان در جهان عرب

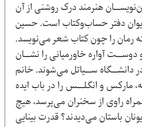
سرزمین‌های جعلی

ابراهیم دمشاس

«رمان عرب» درآمدی تاریخی، انتقادی درباره پیدایش و رشد و بلوغ رمان در جهان عرب است، به‌ویژه به زبان عربی، هرچند تصرفی که مترجم در نام کتاب کرده، شمول پژوهش نویسنده را محدوش کرده. چون کتاب شامل رمان‌هایی که اعراب به زبان‌های دیگر نوشته‌اند، نمی‌شود؛ درواقع آنچه اینجا بررسی می‌شود پیدایش رمان در زبان عربی‌ست. نوع ادبی جدیدی چون رمان که خاستگاه تاریخی‌اش غرب و زبان‌های مدرن آن است، ورودش به زبان‌های کلاسیک شرقی از مقاطع نوزایی در آن زبان‌هاست؛ از همین‌رو این کتاب می‌تواند برای ما واجد همان ارزش‌هایی باشد که برای یک سوری هست. رصد این تاریخچه ادبی از نگاه عربی، بسیار معطوف به این است که نمایشی از تاریخ ادبی را در نگاه عربی، بسیار معطوف به این است که نمایشی از تاریخ ادبی را در نگاه باقی‌گذاشته‌اند. اتخاذ رویه تاریخی، انتقادی از این نگاه باعث می‌شود رمان عربی را ذیل و تداوم خود بررسی کند تا به کلیتی که در پی‌اش هست و خود را مرکز آن می‌داند، برسد. «رمان عرب» در ۱۹۷۰ منتشر شد و تا ۱۹۹۵ چاپ‌ها و ترجمه‌ها و ویرایش‌های دوباره‌ای از آن به بازار نشر و فضای دانشگاهی آمد. مقبولیت محلی، جهانی «رمان عرب» به‌ویژه پس از ۱۹۸۸ که نجیب محفوظ نوبل برد، نشان از اعتلا و بلوغ سبک نو و گوناگون اعراب که اکنون دیگر پس از شعر، رمان دیوان عرب است. پس از قرن‌ها ذوق شعری و مشاعره، آن‌ها خود را به زبان و بیان رمان معرفی می‌کنند.

پس از فروپاشی امپراتوری عثمانی در خلال جنگ‌های جهانگیر، تاسیس اسراییل و تعلیق فلسطین، خود نمونه‌ای ملموس و زنده از جعل است. نقشه خاورمیانه اساسا سندی جعلی‌ست. این جعل را می‌توان در وجه خوانش رمان‌نویسی جهان پیرامونی نیز دید.

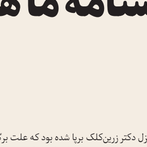
در تحولات بالاباد، جامعه عربی به‌قول سولرز به کشف رویه‌ای بیانی رسید که از رهگذر رمان با خود سخن بگوید؛ بیان استعاری‌تر این امر را در کفتو با سایه صادق هدایت در «بوف کور» می‌بینیم. فقر ابزاری. تمهیداتی که بیش‌تر در کفتار منیف به آن اشاره رفت. نویسندگان پیشرو عرب را به واسازی رمان وادداشت؛ به‌قول عبدالرحمن منیف عرب ناچار است بدون راهنما به جستجوی شیوه بیانی خود برآید. فقری که رمان‌نویس عرب را در مقام فلسطینی وامی‌دارد دربارهٔ زیرویش اسراییلی سنگ بردارد. در راه این جستجو و بیان خود، آنها راه به شیوه‌های سنتی روایت بردند. همچون سلسله اساطیر روایت. مقاله‌نویسی و سنت شفاهی حکوتی؛ حرکتی در حکم آموزش نوشتار مدرن (جعلیه رمان به زبان عربی، تا رمان خود را در مقام نوشتاری عربی از عربی عنی متمایز کند. این تمایز به‌قول آلن از این ابداییک، رمان‌نویس معاصر امریکایی به دوقطبی پلقه‌شدید و مستحدمان دولت». آنجاکه در مورد رمان «شهرهای نمک» عبدالرحمن منیف سخن می‌گوید؛ از یک مرکز قلق این طبقه بدل شد. مورثی همین‌جا از بورژوازی مالک و بورژوازی فرهنگی سخن به‌میان می‌آورد و از دو نوع بورژوازی دیگر که یکی قدرت اقتصادی داشت و دیگری خود را در قدرت سیاسی معنا می‌کرد و از این‌بحث از بحث تاریخی مفصلی است. اما نتایجی که موثر از این بحث‌های درازدامن می‌گیرد: بورژوازی نمی‌خواهد با این نام خوانده شود. بورژوا می‌خواهد ناشناس بماند. پس برچسب «طبقه متوسط» را انتخاب می‌کند. چن کلام مورثی این است که بورژوا در این سر تحول به طبقه متوسط استحاله پیدا می‌کند و نابدید می‌شود. خاستگاه تاریخی این بحث را والرشتین به‌دست می‌دهد: «بورژوا جایی در آن وسط‌ها به‌وجود آمد. چون نه دهقان یا سرف بود و نه از اشراف». گرچه از نظر مورثی مشوه‌بودن درست همان‌چیزی بود که بورژوازی می‌خواست پر آن فائق آید. مورثی بر ریشه کلمات «بورژوا» و «متوسط» در زبان انگلیسی و فرانسه اشاره می‌کند و چنین رای می‌دهد: آغاز عصر صنعتی جنان بود که بسیاری از مردمان بر آن شدند تا جایی در آن وسط‌ها برای خود دست‌وپا کنند. مناطق صنعتی سخت کرفتار دوگانه ثروتمند و فقیر بود و رشد اقتصادی جامعه انگلستان را دوقطبی کرده بود. جنان‌که «مانیفست کمونیسم» به‌وضوح می‌گوید حکل جامعه یابد به دو طبقه مالکان و کارگران فاقد



جستارهایی در تاریخ هنر
محمدحسن حامدی
نشر پیکره

اسناد هنر معاصر در «جستارهایی در تاریخ هنر»

شناسنامه ما همین حوالی گم شده



جواد مجابی

یک شب مهمانی کوچکی در منزل دکتر زرین‌کلک برپا شده بود که علت برگزاری‌اش خجسته آشنایی بیوهای جعلیات با پزشکی صاحب‌کمال با پزشکی خانم‌ها بود. خجسته متنهی شده و هر دو از دوستان ما و تنگه‌احد از تنهایی بودند. سر میز شام من از مردمی بالاتر و بی‌اعتنا به اسناد مکتوب صحبت می‌کردم و حرف به اینجا رسید که ما جزو کشورهایی هستیم که به‌قول دکتر تقضلی بیشتر به فرهنگ شفاهی متکی هستیم و اگر همت دهقانان ایرانی در مکتوب‌کردن اسناد دینی و سلطنتی عهد ساسانی نبود، همین متون مختصر باقی‌مانده را هم در دسترس نداشتیم. نجابی باسواد ایرانی طی دو سده پس از حمله اعراب کوشیدند اساطیر و متون آیینی و افسانه‌های ملل امپراتوری را تا حدی به نوشته درآورند و بعد سرخوشانه کریزی زدم به عصر قاجار. گفتم ملا آدم درجه‌اولی ملل امرکیبر چندان سند مکتوبی از زندگی و کارهای خود به جا نمی‌گذارد - حتی تاریخ‌نویسان عصرش هم یک رکزدن را از ترس، بر اثر استیلای آسایی نثبت می‌کنند. آن‌وقت آدم درجه‌دومی مثل اعتمادالسلطنه بیش از هزار صفحه روزنامه خاطرات می‌نویسد که چندان پر و پایه درست‌وحسابی ندارد. دکتر زرین‌کلک حرفم را قطع کرد و پرسید: گفتید، اعتمادالسلطنه آدم درجه‌دویی بوده؟ گفتم: به نسبت امریکیر بله! زرین‌کلک خندزنان پزشک صاحب‌کمال را نشان داد و گفت: پس خودتان جواب نوه اعتمادالسلطنه را بدهید. مجلس به هم خورد و حقیقت تاریخی مانع خوشبخت‌شدن حداقل دو نفر و شرمندگی من گردید. این مثل بدان قیمت پیش هنوز که هنوز است ما از زندگی و وقایع عصر خود کمتر سند و مسند بجا می‌گذاریم و مدارک موجود غالبا دقیق و مطابق واقع نیستند.

ما مردم عاشق تعمیم‌های بی‌دلیل و کلی‌گویی‌هایی نامستند هستیم و شایعات و افسانه‌پردازی حتی در مورد زندگان را دوست‌تر داریم تا چه رسد به پیشینیان. بنابراین وقتی مجموعه‌ای از اسناد فرهنگی و هنری معاصر زیر عنوان «جستارهایی در تاریخ هنر» با پژوهش و نگارش محمدحسن حامدی جاسب‌امتیاز نشریه معتبر تندیس منتشر می‌شود، کتاب را اداره وظیفه می‌خوانم و از آن بهره‌ها می‌یابم حتی در مجلسی به‌انتقال دوستم ایدون آغدانشلو به‌تفصیل از آن سخن می‌گویم و از کوشش‌های کامیاب و گاه ناکام آقای حامدی در طول سال‌های متمادی برای گردآوری این آثار خبرها می‌شویم.

نخستین ویژگی کتاب، آن‌که فقط به اسناد مهم و اساتید مشهور نپرداخته بلکه هر نوع سندی را که حاوی نکته‌ای در باب هنر معاصر بوده وجده و حفظ کرده و در صورت لزوم در کتاب آورده است. علاوه‌بر شرح حال نام‌آوران چون کمال‌الملک از صدیقی و بهزاد و مدارک به‌جامانده از آنان، از کسانی یاد کرده و اسنادی درباره زندگی و کارشان آورده که به هر جهت تاکنون از نام مانده‌اند. مثلا کسانی چون شیخ اسماعیل دزفولی که پادکرد نام و آثار ایشان «نامه کنرده‌ای را می‌سازد که نام‌آوران یک عصر در حکم قطب آن دامنه‌اند. بیداست تشبیه‌ها و مجاز، همین خنده‌آور است. ویژگی دیگر این پژوهش، توجه مؤلف به عکس‌ها و اسناد بایقی‌مانده در آرشیو داری، روزنامه‌ها و مؤلفات معاصر به‌پررجوع از بقایای خانواده مشهور نیاوران است. و با کوشش‌ی پیگیر برای یافتن و نبه‌نام و اثر و درج مشخصات زندگی کسانی کوشیده است که بر اثر بی‌توجهی جامعه و غفلت ناظران، در زمره هنرمندان و کوشندگان فرهنگی به‌حساب نیامده‌اند و در این باب کتاب‌های جدی پرداخته است.

در این کتاب، شرح حال زنانی آمده که در موقعیت‌های پُرانکار و غالبا دشوار عصر و جامعه‌شان به کار نقاشی و مجسمه و کارهای

فرهنگی و هنر و ادب پرداخته‌اند و این‌ها، از زندگینامه مشاهیر مذکر برایم جذاب‌تر بود. اگرچه مردان نیز در عصر بی‌توجهی جامعه‌ای به‌اعتنایی خلایق جنان کامروا نبوده‌اند.

«خانم شمس‌الضحی نشاط، دختر مرحوم صفی‌علیشاه مشهور است که از بزرگان دراویش سلسله نعمت‌اللهی بود. در سن پنج‌سالگی پیش مرحوم عباسقلی‌خان قریب فرانسه تحصیل می‌کرد و زبان و ادبیات فارسی و عربی را در خانه پیش معلمین خصوصی می‌آموخت و ذوق و علاقه ایشان از کودکی آشکار بود و میرزا علی‌خان معاون مدرسه صنایع ظریفه کمال‌الملک به ایشان نقاشی تعلیم می‌داد و هفته‌ای یک روز هم پیش خود کمال‌الملک کار می‌کرد و در نقاشی و مینیاتورسازی و آبرنگ و مینیاتری پیشرفت فراوان کردند. یکی از تابلوهای خانم‌دوزی او که در ۱۳۰۹ میلادی به آمریکا فرستاده شد از سوی انجمن مستظرفه آمریکا جایزه گولد را که از جوایز ممتاز هنری است گرفت».

«عفت‌الملوک و شوکت‌الملوک خواجه‌نوری ازجمله زنان پیشگام در فعالیت‌های اجتماعی و هنر ایران به‌شمار می‌آیند. پدرشان مرحوم نظام‌الدوله در خانه کلاس نقاشی رنکروفسن و میناکاری برای این دو خواهر برپا کرده بود و میرزا علی‌خان شاگرد کمال‌الملک به آنها تعلیم می‌داد. عفت‌الملوک در ۱۳۱۱ شمسی «دارالتعلیم صنعتی نسوان» را تأسیس و تا دوران بازنشستگی به خدمت و تدریس مشغول بود. مادر صفیه اولین هنرستان دختران ایران به‌شمار می‌رود. شوکت‌الملوک (شقاقی) آثار نقاشی خود را با همین نام (فامیل شوهرش) امضا می‌کرد و تابلوهای بازرزشی چون ستایش و منظره وروودی منزل آقاخان نوری را ساخته که اکنون در موزه کمال‌الملک حفظ می‌شود».

«مادام حاج‌عباس کلساز (۱۲۹۵-۱۲۰۵ ه.ق) خانمی از ارتلان بود که حاج عباس نقاش او را برای کلساز و تعلیم کن آن سخت مورد توجه بانوان دربار می‌کرد. صد سال بعد، صورت دیگری پیدا کرد مانند «کارمندان میانه‌حال و دردهایی یقه‌سفید و مستخدمان دولت». در قرن نوزدهم چهره درآمیخته «بورژوازی زمین‌دار و تحصیل‌کرده» سر برآورد که به مرکز قلق این طبقه بدل شد. مورثی همین‌جا از بورژوازی مالک و بورژوازی فرهنگی سخن به‌میان می‌آورد و از دو نوع بورژوازی دیگر که یکی قدرت اقتصادی داشت و دیگری خود را در قدرت سیاسی معنا می‌کرد و از این‌بحث از بحث تاریخی مفصلی است. اما نتایجی که موثر از این بحث‌های درازدامن می‌گیرد: بورژوازی نمی‌خواهد با این نام خوانده شود. بورژوا می‌خواهد ناشناس بماند. پس برچسب «طبقه متوسط» را انتخاب می‌کند. چن کلام مورثی این است که بورژوا در این سر تحول به طبقه متوسط استحاله پیدا می‌کند و نابدید می‌شود. خاستگاه تاریخی این بحث را والرشتین به‌دست می‌دهد: «بورژوا جایی در آن وسط‌ها به‌وجود آمد. چون نه دهقان یا سرف بود و نه از اشراف». گرچه از نظر مورثی مشوه‌بودن درست همان‌چیزی بود که بورژوازی می‌خواست پر آن فائق آید. مورثی بر ریشه کلمات «بورژوا» و «متوسط» در زبان انگلیسی و فرانسه اشاره می‌کند و چنین رای می‌دهد: آغاز عصر صنعتی جنان بود که بسیاری از مردمان بر آن شدند تا جایی در آن وسط‌ها برای خود دست‌وپا کنند. مناطق صنعتی سخت کرفتار دوگانه ثروتمند و فقیر بود و رشد اقتصادی جامعه انگلستان را دوقطبی کرده بود. جنان‌که «مانیفست کمونیسم» به‌وضوح می‌گوید حکل جامعه یابد به دو طبقه مالکان و کارگران فاقد

رمان عرب
راجر آلن
محمد جواهرکلام
نشر شادگان

ایبسن و دسیسه‌های شاف‌ناشدنی سرمایه‌داری

تسویه‌حساب با بورژوازی

بورژوا در میانه‌ی تاریخ و ادبیات
فرانکو مورتی
ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی
نشر آگه

شیما بهره‌مند

پرده بالا می‌رود و چراغی صلب و سخت پدیدار می‌شود: اتاق‌ها آکنده از مبل و کتاب‌خانه و پیانو و کاناپه و نیمکت و بخاری‌اند. آدم‌ها آرام و به‌دقت در حرکت‌اند و آهسته با هم حرف می‌زنند. صلب و سخت، از زبان کهن بورژوای، تکیه‌گاهی در برابر فورتون یا تقدیر که بی‌نیاز روی سکان و موج‌بیاش، چنبره‌زده و چاه‌مایش در بادکان می‌خورند. به بانک‌های بنگرید که در روزگار ایبسن ساخته شده‌اند: ستون‌ها، گلدان‌ها، بالکن‌ها، کوچ‌ها، مجسمه‌ها. سنگینی و ثقل. آن‌گاه کتش‌ها یکی پس از دیگری رخ می‌دهد. هیچ کسی‌وباری هنا ندارد و بی‌خطر نیست؛ واژه‌ای نیست که توخالی نباشد. مردم نگران‌اند. بیمارند. دارند می‌میرند. این نخستین بحران عمومی سرمایه‌داری در اروپاست: رکود بزرگ ۱۸۷۳-۱۸۹۶ که از دهه‌های نمایش‌نامه ایبسن سال به سال آن را دنبال می‌کند. بحرانی که به‌تعبیر فرانکو موریتی، برده از قربانیان قرن بورژوازی برمی‌دارد. گوتفلسک در «غروب‌خانه»، اکدال پیر در «مرغابی وحشی»، بورکمان در «جان کابریل بورکمان» و دیگر شخصیت‌ها در آثار ایبسن. همان «بازندگان» یا قربانیان هستند. شکست از نسلی به نسل دیگر سرایت کرده است و برای بازماندگان ایبسن هیچ رستگاری در کار نیست: «آن‌ها قربانیان سرمایه‌داری‌اند. آری. اما قربانیان بورژوای سرمایه‌داری. قربانیانی که از همان کِلی ساخته شده‌اند که استثمارکننده‌گان‌ش.» از این‌رو مسئله ایبسن در نظر موریتی، نه تضاد میان بورژوای صادق و بورژوای بازنده، بلکه «تضاد میان شهروند خوب و سرمایه‌دار ورشکسته» است مانند آن‌چه در «دشمن مردم» رخ می‌دهد. فرانکو موریتی در کتاب «جرقه تأمل و ابراز احساس خود: «بورژوا در میانه‌ی تاریخ و ادبیات» با تبیین مفهوم پردامنه «بورژوا» در کنار تاریخ فلسفه، به رابطه تنگاتنگ آن با سرمایه‌داری می‌پردازد و تفاوت‌های این دو را نشاندار می‌کند. و این‌همه به‌مبانی‌ی «ادبیات» ممکن می‌شود: به‌مبانی‌ی داستان و سبک؛ اثری در آرمان‌ها و سبک‌ها بود که من بورژوا را یافتم»، به‌تعبیری دیگر کار موریتی اینجا، «تجزیه بورژوا در متـون ادبیات» است. در کتاب، سر تحول مفهوم «بورژوا» با نقل‌قولی از ماکس وبر آغاز می‌شود که در سال ۱۸۹۵ گفته بود «من هیچ‌کسی از طبقه بورژوا هستم. خود را بورژوا احساس می‌کنم و با آرمان‌ها و ایده‌آل‌های آن بزرگ شده‌ام.» موریتی با تردید می‌پرسد که امروزه چه‌کسی می‌تواند از آرمان‌های بورژوای سخن بگوید و اصلا: این آرمان‌ها چه هستند؟ موریتی می‌نویسد زیمل و وبر، زومبارت و شومپیتر، سرمایه‌داری و فرد بورژوا را «یکی از مظهر اقتصاد و دیگری از منظر انسان‌شناسی» - دو روی یک سکه می‌بینند‌اشتند. و تنها والرشتین نیز هیچ تفسیر تاریخی جدی در چنان مدرن نیست که مفهوم بورژوا در آن غایب باشد. گرچه به‌تعبیر وبر و پیدایش طبقه بورژوا ارتباطی تنگاتنگ با سرمایه‌داری دارد (اما جنان‌چه هابرماس‌وبر در «عصر امپراتوری» می‌نویسد «بورژوای بزرگ نتوانست خود را از زیردست‌اش جدا کند» و به‌باور بری اندرسون سرشت وجودی و نقودپذیری بورژوای موجب جدایی آن از اشراف بنی‌آن از و طبقه کارگر پس آن شد. مرزهای متخلخل و انسجام درونی نسبت بورژوای به‌مثابه یک طبقه را بی‌اعتبار کرد. موریتی با ارجاعات بسیار به متفکران خصوصیات بورژوا را با لحاظ تاریخی فهرست می‌کند تا نتواند جایگاهش را در میان

جستارهایی درباره توماس مان
جرج لوکاچ
ترجمه اکبر معصوم‌بیگی
نشر نگاه

نگاه

سرخوشی مرگ در «قنادی ادوارد»
مهندسی نیستی

عالیه عطایی

دومین مجموعه‌داستان آرش صادق‌بیگی قصه «مرگ» است. نه آن‌جور مرگی که پیروان فلسفه افلاطون توجیه‌اش می‌کنند که باید روح را از تن جدا کرد و برایش جای ابدی در نظر گرفت و به تقدیس آینده تن پرداخت. اتفاقا ماجرای این شش داستان که در همه‌شان مرگ حضور دارد، سرخوشی حضور فیزیکال مرگ است. تنی که تمام می‌شود و حیاتی که جایی دیگر ادامه دارد. خبری از روح و حدسیات پس از مرگ نیست و قصه‌ها را ادعای زنده تعریف می‌کنند و بیشتر از آن‌که فرقار پس از مرگ دیگران باشند کرفتار خودشان هستند. شاید درستتر این است که فرقار «خواستن» هستند و این خواستن پایان‌ناپذیر آدمیزادی اعمال پس‌زنده‌ادامه داستان‌ها.

رای داستان «پاسخ چشم» پس از اینکه متوجه می‌شود همسرش خودکشی کرده، به دنبال پیدا کردن دلیلی برای این کار با میل به مرگ در همسرش می‌گردد. از شک به خیانت تا جایی که خودش را مقصر می‌بیند و در نهایت با سرخوشی مرگ مواجه می‌شود. در حین خواندن داستان نبودن نیروی شر ذهنم را درگیر کرد. تصور بر این است که با حالتی طرف هستیم که قرار است مرگ را به جان بخرد اما به دو خواب داستان را برایمان رکاکسایی کند اما در نهایت با این مواجه شدم که «حکم به زنده‌ماندن» را به‌مثابه یک ارزش بدیهی بپذیریم و دنبال پیدا کردن دلیل نباشیم. در داستان «دویدن در خواب» هم عنصر مرگ انگار ترکیه رای است و عبور از نرخ اما مانند باقی داستان‌ها هیچ برداخت سانتی‌ماتالی در داستان وجود ندارد. شاید داوارد» و سرانستین‌ترین برداخت به در با نیوان در داستان «قنادی ادوارد» دید. مردی که با حسرت و نوستالژی فراوان به ملاقات مرگ می‌رود اسکار که در جهان دیگری رویاهای ناتمامش را تمام خواهد کرد و مرگ از اینجا تا اینجا با حسرت‌هایش مسیر مبانه را می‌شود که همچنان حسرت‌ها جانسوز و رهانیک نیست. شاید به همین چند مثال بشود گفت داستان‌های این مجموعه در مسائیل زندگی نوشته شده. اما به نظرم این‌طور نیست و باداور نفت نیچه از «واعظان مرگ» است. کسانی که مرگ را عذاب می‌دانند و همواره در رنج زندگی می‌کنند. صادق‌بیگی در داستان‌هایش از شخصیت‌هایی که با مرگ و نیستی به «امور انتزاعی عقل» بسنده می‌کنند، از رنج نداشتن و بودن می‌نداشتن فاصله می‌گیرد و قصه‌هایی می‌کند به درمانی نابرتش نزدیک شود.

آن‌چه در وهله اول ضعف داستان‌ها به نظرم رسید همان نبودن نیروی شر بود. اینکه داستان نسبت عینی از آدم‌های خوب با عمل‌های صحیح نیست و چرا واری در تمام داستان‌ها در مقام قضاوتگر صالح به کرسی نشسته و تعریف می‌کند. نمی‌توانستم خودم را قانع کنم که نویسنده‌ای خواسته این‌طور داستان بکوید و فکر می‌کرده شکلی از مواجهه با جهان را که از داستان انتظار می‌رود در جان این مجموعه نیست، اما همین‌جا با رویکرد درون متن نسبت به «زیستن مرگ» کم‌کم در ذهنم معنا پیدا کرد. آدم‌های این داستان‌ها همه یک جای نزدیک به پایان داستان - خیلی نزدیک- در نقطه‌ای از تاریخ برای بودن می‌رداند و تسلیم می‌شوند اما این تسلیم‌شدن از زبان موجود مغلوک نمی‌زاید. چرا نمی‌زاد؟ مگر اینکه شکست خورده و از دست داده‌اند؟ نمی‌زاد. با روایت‌هایی در از احساساتی‌گری توانسته این آدم‌ها را سازه‌ای از در دست‌نیافتنی‌بودن‌ای‌ای توان کمی نیست. جان‌به‌سرگرد مخاطب تا جایی که قصه را دنبال کند و پایانی که از فرط واقع‌بینی مثل آب بخ بر روح و جان می‌نشیند. سرخوش‌ترین داستان مجموعه «کبابی سردست» که به دلیل افراطش در برداخت شخصیت‌های داستان محبوب من نیست. اما شکل مواجهه نویسنده با مرگ در این داستان نکان‌دهنده است. هم خنده‌دار است و هم درعین‌حال ناراحت‌کننده. گروتسک مطلق. کسی بیمار است و کسانی در انتظار تحت‌ترین عزوسی و نکران از مرگ... داستان زن راوی به تشریح موقعیتی از پرشوهر بیمارش می‌پردازد و البته تصور می‌کنم نویسنده با نشدت در جزییات زیاد می‌خواهد در ساختن شخصیت زنانه داستان به که زعم من نامرفق و کلیشه‌ای از کار درآمده اما داستان را صرفا از منظر مرگ دیدن دریافت عجیبی داشت. اینکه بچطور نویسنده درچهتبدیدشدن مرگ و زندگی را توانسته روایت کند بدون ذره‌ای احساساتی‌گرایی با تکیه بر غولند زنانه. داستان با راوی اول‌شخص روایت می‌شود و حداقل انتظار از یک زن با این توصیفات این است که جز غزدن یک جایی بالاخره احساساتش را بیرون بریزد که نویسنده با استفاده از کنش‌های متعدد داستانی از ورطه خودکویی فاصله می‌کیرد و مرگ را حتی به شکل زنانه‌اش هم در خلال نوزدن روایت می‌کند. نوزدن. نه نکوتال. این ویژگی داستان «کبابی سردست» را از باقی داستان‌ها متمایز می‌کند.

نمی‌دانم چه اندازه تعمد در این‌طور از «مرگ و رنج» نوشتن بوده است اما آن‌چه این مجموعه را برایم خواستنی کرده همین‌جور مواجه‌شدنش با رنج محتوم نبودن است. حتی جاهایی که فکر کردم اثر قصه‌کوبی- لزوما قصه‌کوبی- به‌معنای بازیافت واقعی زندگی نیست باز روباروی مرگ، داستان را یک سطح عمیق‌تر کرد. فکر می‌کنم دو حالت بیشتر ندارد یا این سهل و ممتنع‌بودن ناخودآگاه شکل گرفته یا تعمدی در یک‌جور خواندن نوشتن وجود داشته که در هر دو حالت نتیجه‌ایی خوشایند و خواستنی شده است. صرفا به تجربه فقط می‌گویم که قصه‌ها در کنار یکدیگر بالاتر نهایی را داشته‌اند. یعنی نویسنده در خلال نوشتن مسیر میانه را یافته و بالاتر را تغییر نداده‌اند. این را نه امتیاز می‌دانم و نه ضعف. شاید دلیل ضمنی برای نداشتن شکلی از جنون یا همان تقابل بیمارگونه خیر و شر باشد که باز هم از ویژگی‌های داستان‌ها در نظر می‌گیرم اما داستان‌ها با داشتن برنکاه‌هایی برای مخاطب که در زمان مناسب توانسته کشش و تعلیق لازم را ایجاد کند به‌شدت مهندسی‌شده‌اند. نمی‌دانم مهندسی داستان خوب است یا بد. همان‌طور که نمی‌دانم چطور می‌شود این اندازه جزییات را در یک ساختار در کنار هم‌دیگر جمع و داستان خوب را بنویسی. نمی‌دانم این‌ها را که از «مهندسی و جزییات» گفتم دوست دارم یا برعهوم می‌کند. اما به‌یقین می‌توانم بکویم حکم و برداخت خیرات‌انگیز مرگ را در این مجموعه تحسین می‌کنم و اگر بخواهم امتیازی برای نثر و ساختار و داستان قصه‌کو برای این مجموعه در نظر بکیرم، مهندسی مرگ است.

قنادی ادوارد
آرش صادق‌بیگی
نشر مرکز

روایت یاسپرس از تراژدی

شکست کافی است

نادر شهریوری (صدفی)

اگرچه همملت می‌گوید فرصت‌ها از من شکوه می‌کنند اما همملت نمی‌توانند گله کند که فرصت‌ها از وی شکوه نکنند. زندگی‌اش معمایی لاینحل است: «اثبات امر اثبات‌ناپذیر، و پس از اثبات، کنش.»[1] اما اثبات امر اثبات‌ناپذیر ناممکن است زیرا یک روح[2] حقیقت را بر همملت فاش کرده است و شهادت روح نمی‌تواند کواه قطعی برای اثبات جنایت انجام‌شده باشد. بنابراین تلاش همملت به خاطر عدم اثبات امر اثبات‌ناپذیر ناممکن می‌شود.

روایتی که یاسپرس از تراژدی «همملت» ارائه می‌دهد، روایتی است از همملت با کرایش شدید سقراطی که «در رفتار همملت به سقراط شبیه است. یاسپرس درباره سقراط می‌کوید که محتوای زندگی‌اش کفتوکاو بود و به همین دلیل «وقت خود را در خیابان‌ها و میدان‌ها و ورزشکاه‌ها و مهمانی‌های آتن می‌کذرانید»[3] و در همان‌جا با صنعتکران، پیشه‌وران، سیاست‌مداران، زنان، هنرمندان و سوفیست‌ها به بحث و کفتوکاو می‌پرداخت. سقراط در پس همه این تلاش‌ها به دنبال حقیقت بود. همملت هم رفتاری مشابه سقراط دارد. او نیز به دنبال حقیقت است و برای رسیدن به آن نه فقط در قصر السینور با پادشاه (عموی تازه به‌تخت‌نشسته) و ملکه (مادرش) و درباریان بحث و کفتوکاو می‌پردازد که در سایر عرصه‌های عادی زندگی‌اش دورادور در مسر کورش از دغدغه‌های ذهنی‌اش می‌کوید. همملتی که یاسپرس ارائه می‌دهد، همملتی است که کشف حقیقت در اولویت کارش قرار دارد. او نیز همچون سقراط هدفی ندارد جز «تکاپو برای حقیقت».[3]

بزرکی حقیقت بر تراژدی و برتری اخلاق بر زیبایی چرخشی مهم در تاریخ هنر و اندیشه است که عمدتا از زمان ارویبید- یکی از بزرکترین تراژدی‌نویسان- و سقراط شروع شد و تاکنون مسئله «حقیقت» موقعیت هژمونیک خود را حفظ کرده است و رابطه ادبیات با حقیقت کمابیش موضوعی است که دیرباز‌ان بحث و کفتوکاو می‌شود.

هنگامی که یاسپرس از تراژدی می‌کوید آن را ذیل حقیقت قرار می‌دهد، او شان حقیقت را بالاتر از تراژدی می‌داند. به نظرش تراژدی مهم است چون می‌تواند راهی برای رسیدن به حقیقت باشد. آنچه تراژدی را مستعد رسیدن به حقیقت می‌کند «شکست» است. شکست همه مهم تراژدی است. شکست به معنای واقعی در تراژدی رخ می‌دهد. به نظر یاسپرس تمام انسان تراژیک آنچه انسانی است ادامه دارد و تا زمانی که انسان‌ها هستند، تراژدی هم وجود دارد. اما به خاطر موقعیت تراژیکش نمی‌تواند نیکی و عدالت را به می‌توان آن را سوءبرهای از حقیقت در نظر کرفت تحقیق بخشد و بنابراین شکست می‌خورد و از پا درمی‌آید و دقیقا در تحقیق شکست حقیقت، آن حقیقت بی‌انتها و نامحدود به یکباره پدیدار می‌شود. در اینجا شکست ایده مرکزی یاسپرس می‌شود و از آن با شرطی ضروری کفته می‌شود. چون