ترجمه‌های منتشرنشده‌ای از **پرویز شفا**

دو شعر برای فلسطین

انتقام

طاها محمّدعلی (شاعرِ فلسطینی)

گاهی آرزو می‌کنم
ای‌کاش می‌توانستم در نبردی رویارو،
با مردی روبرو شوم که پدرم را کُشت
و خانه‌مان را آتش زد
و مرا از سرزمینم بیرون راند
تا درونِ نواری باریک، به زندگی‌ام ادامه دهم،
مردی که اگر مرا می‌کُشت، بهتر بود
زیرا دستِ‌کم به آرامشِ ابدی دست می‌یافتم...
و آن‌گاه، اگر توانایی داشتم،
از او انتقام می‌گرفتم
وقتی سر و کلهٔ طرف پیدا می‌شد...
اما اگر درمی‌یافتم که او نیز مادری دارد
چشم به راهِ پسرش،
و یا پدری که هرگاه پسرش دیر می‌کند،
- گیرم حتا یک رُبعِ ساعت -
دست می‌گذارَد رویِ سینهٔ خود
همان‌جا که قلب قرار دارد،
آن‌گاه،
او را نمی‌کُشتم
حتا اگر می‌توانستم...
و
نمی‌کُشتمش
اگر برایم روشن می‌شد که
برادرخواهرانی دارد
که دوستش می‌دارند
و پیوسته مُشتاقِ دیدارِ اویَند،
و یا همسری که منتظر است تا با خوش‌رویی، در به
رویش بگُشاید،
و بچه‌هایی که دوریِ پدر را نمی‌توانند تاب آوَرَند
و هدیه‌هایِ او قند در دلشان آب می‌کند
و یا اگر دوستانی می‌داشت
همسایگانی آشنا
یا همرزمانی، مَحبوس در زندان
یا رُفقایی، بستری در بیمارستان
یا همشاگردیانی، از دورانِ مدرسه
که جویایِ حال و احوالش بودند...
امّا اگر معلوم می‌شد
تنهاست و کسی را ندارد،
جداشده همچون تَک‌شاخه‌ای
شکسته از درختی،
بدونِ پدر و مادر
نه برادری، نه خواهری
و بدونِ خویش و قوم یا همسایگانی
و دوستانی،
بدونِ همکار، رفیق و مُعاشرانی،
آن‌گاه،
بر دردِ او چیزی نمی‌اَفزودم،
زیرا در آن تنهایی و بی‌کسی،
که هیچ‌کس از مرگش نه عذاب
می‌کشید و نه حتا متأسف می‌شد،
رضایت می‌دادم
وقتی در خیابان
از کنارش می‌گذرم،
نادیده‌اش بینگارم
و اعتنائی به او نکنم،
چراکه همین بی‌اعتنائی
خود
نوعی انتقام است!

رییین*

آهارون شبتای

این موجودات
ـ کُلاه‌خود به‌سر و جامهٔ نظامی بر تن ـ
آیا واقعاً ممکن است یهودی باشند؟
یهودی که چنین لباسی نمی‌پوشد،
با سِلاح‌هایی آویخته بر خود، همچون جواهرآلات...
او که به لولهٔ تفنگِ نشانه‌رفته به هدف اعتقادی ندارد
چرا که ممکن است انگشتِ کودکی را درد بیاوَرَد؛
کودکی که از درِ خانه‌ای بیرون می‌آید و دوباره به آن خانه برمی‌گردد.
یهودی که به انفجار باور ندارد؛
انفجاری که آن خانه را ویران می‌کند.
روحِ زُمُخت و مُشتِ آهنین...
طبیعی است که از این‌ها مُنزجر باشد.
افسرِ فرمانده را نگاه می‌کند
یا سربازی را که انگشت بر ماشهٔ تفنگ دارد و آن را نشانه رفته و فریاد می‌کشد،
فریادی برایِ طلبِ عُطوفت...
و این‌چنین است که سرزمینی را از صاحبانش نخواهد دزدید
و نخواهد گذاشت آنان در اُردوگاه‌هایِ پناهندگی، گُرسنگی بکشند.
صدایی ناهنجار (که خواهانِ بیرون راندنِ مردمان است)
از حنجره‌ای زشت و ستمگر...
این است نشانه‌ای قطعی از ورودِ یهودی به سرزمینی دیگر...
همچون اُمبرتو ساتا [شاعرِ ایتالیایی]
در شهرِ زادگاهش، خود را پنهان می‌کند.
به‌سببِ شنیدنِ چنین صداهایی است، پدر!
که اکنون، در این‌جا،
به رییین بازمی‌گردم
به پسرکی که تو باشی!

***) نام شهری در لهستان که پدرِ شاعر، هنگامِ یهودی‌کُشیِ نازی‌ها، از آن‌جا گُریخته بود.**

ادامه از صفحه ۹

پرویز شفا «زنده» است

در زمانه‌ی کنونی، که سیاست‌گریزی از یک سو و هراس از هر مدرنیسمی از دیگر سو، و در یک کلام هراس از هر قطعیت و حقیقتی که حاصل‌اش جهان مصرف‌گرا، تفکرگریز و نمایشی کنونی است، حاکم است؛ بازگشت به پرویز شفا بازگشت به مدرنیست‌بودن و همزمان سیاسی‌بودن است. در فضای محنت‌زده نقد فیلم فارسی، پرویز شفا تنها صدایی بود که تقریبا یک‌تنه پروژه‌هایی هدفمند راه‌اندازی کرد، تا هم پشتوانه‌ای نظری برای منتقدان و فیلمسازان برآمده از انقلاب فراهم کند و هم الگویی باشد از نقد مداخله‌گر، ستیزه‌جو، چپ‌گرا و تئوریک برای منتقدان بعدی. اما راه پرویز شفا ادامه نیافت و دیگر در خیابان انقلاب هم به سختی کتاب‌های تجدید چاپ نشده‌اش پیدا می‌شود؛ ولی او نیرویی را در میدان تاریخ سینمای ایران، چه در حوزه‌ی فیلمسازی و چه در حوزه‌ی پژوهش و نقد، به جا گذاشت که همواره در انتظار شارژ دوباره و از این رو رستگارشدن است.

پرویز شفا با پروژه‌های تک‌نفره، و عمدتا ترجمه‌اش، برای نخستین بار تاریخ‌نگاری «سینمای سوم» را به شکلی نظام‌مند وارد نقد فارسی کرد و در تلاش بود که با پروژه‌های گوناگونی که در قالب مجموعه کتاب‌هایش عرضه می‌کرد نقشه راهی را برای مخاطبانش خلق کند و سنتی از سینماپژوهی چپ را وارد نقد فارسی کند؛ سنتی که تا هم امروز بسیار فقیر است و هنوز بسیار وامدار پرویز شفا است، کسی که یک‌تنه آغازگر این سنت بود.

کتاب‌های او در اصل بخشی از پروژه همواره در حال تکمیل تاریخ‌نگاری «سینمای سوم» محسوب می‌شود؛ سینمایی که اگر بخواهیم به تعریف فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینو وفادار بمانیم در مقابل دو نوع سینما می‌ایستد، دو نوع از نظام استتیکی ساماندهی تصاویر و صداها که در آن اولی متعلق به سینمای جریان اصلی «هالیوود» است، که الگوی جهان‌شمول فرمالش تمام سینماهای جهان را بلعیده است، و دومی به سینمای «مؤلف» اروپایی اختصاص دارد؛ به فیلم‌های روشنفکرانه‌ی آنتونیونی، برگمان، درایر، فلینی و... (البته سینمای سوم نمی‌تواند معادل با فیلم‌های جهان سوم باشد، چراکه خیلی از این فیلم‌ها از لحاظ فرم و شیوه‌ی تولید متعلق به سینمای اول و دوم است. سینمای سوم یک شیوه فیلمسازی است که می‌تواند متعلق به هر کجای جهان باشد)

گتینو و سولاناس به هر دو نوع سینمایی که ذکر شد می‌تاختند، هالیوود را به‌علت نادیده‌انگاشتن مخاطب به‌عنوان بخشی فعال در ساختن متن و نیز نظام تولیدی استثماری‌اش، و فیلم‌های «مؤلف» اروپایی را بدین خاطر که معتقد بودند با وجود ابداعات فرمالی که در برابر سینمای هالیوود صورت گرفته کماکان هسته‌ی سخت فیلمسازی به سبک «جریان اصلی» را، که همان شیوه‌ی تولید باشد، دست نخورده باقی گذاشته است.

بدین شکل «سینمای سوم» کار خود را با حمله به شیوه‌ی تولید، و از پی‌اش تمام نظام بازنمایی سینمای اول و دوم آغاز کرد. در کنار این، مضامین ضداستعماری (عمدتا ملهم ار فرانتس فانون و ادوارد سعید)، پرداختن به پروتاگونیست جمعی به جای قهرمان فردی، اهمیت نقش پداگوژیک رسانه‌ی سینما در مواجهه با توده‌ها، و شیوه جمعی تولید و پخش از دیگر ویژگی‌های «سینمای سوم» بود. سینمایی که خاستگاه آن بیشتر در کشورهای توسعه‌نیافته و به‌طور کلی جهان سوم قرار دارد. به‌همین خاطر است که طبق تعریف مارشال برمن قسمی «مدرنیته توسعه نیافتگیِ» مختص کشورهای جهان سوم در نظام استتیکی این فیلم‌ها مشاهده می‌شود.

اما «سینمای سوم» همچون یک ایده‌ی جهان‌شمول، کشورهای جهان اول را هم درگیر خود کرده است. از «گروه ژیگاورتوف» ژان لوک گدار و ژان پیر گورن، تا گروه «SLON» کریس مارکر، و دست‌آخر فیلم‌های پیتر واتکینز، می‌توان فیلم سازی ملهم از اندیشه های فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینو را مشاهده کرد. ولی در حوزه نشر کماکان جای خالی پژوهشی جامع در باب تاریخ سینمای سوم به‌شدت حس می‌شود. تاریخ‌نگاری این بخش زیرزمینیِ تاریخ سینما همواره از نظر دور مانده است و پرویز شفا تنها کسی است که اینَ تاریخ‌نگاری را به تاریخ نقد فارسی «متصل» کرد، در حوزه‌ی کتاب‌ها و نشریات مرتبط با مباحث نظری و مطالعات فیلم تا قبل از دهه‌ی ۸۰ میلادی، جای خالی سینمای سوم احساس می‌شود. اما در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ شاهد انفجار تمام‌عیار نظریه و تحقیق در باب سینمای سوم بودیم که منجر شد به گنجینه‌ی عظیم متونی در این عرصه به زبان انگلیسی: «سینمای سوم در جهان سوم: زیبایی‌شناسی رهایی بخشی» (۱۹۸۲) اثر تشوم گابریل، «فیلمسازی جهان سوم و غرب» (۱۹۸۷) اثر روی آرمز، «سینمای آفریقا» (۱۹۹۲) نوشته‌ی مانتیا دیاوارا، کتاب‌هایی بودند که یکسره به سینمای کوبا و آرژانتین و برزیل می‌پرداختند، و به‌علاوه آثار مکرر آن دسته از مطبوعات که به جهان سوم می‌پرداختند مانند مجله‌ی «سینه است»، «جامپ کات»، «فیلم کوارترلی»، «اسکرین»، «بلک فیلم ریویو» و بسیاری دیگر.

اما در حوزه نشر فارسی، چه در زمینه ترجمه و چه تالیف، هیچ حرکت نظام‌مندی در راستای تبیین و شناساندن سینمای سوم صورت نگرفته است. به‌جز فعالیت‌های کسانی چون پرویز شفا و احمد ضابطی‌جهرمی که منجر به پدیدآمدن کتاب‌هایی در معرفی و نقد این جریان در حوزه‌ی نشر فارسی شد که در ادامه نگاهی به آن‌ها می‌اندازیم.

عمده کتاب‌ها درباره سینمای سوم، به‌طور خاص، و سینمای جهان سوم، به‌طور عام، بعد از انقلاب ۵۷ در ایران ترجمه و یا تألیف شد؛ انقلابی که باعث گسست از وابستگی اقتصادی و فرهنگی به جهان امپریالیستی شد و فضایی را فراهم کرد تا زیر سیطره گفتمان جهان‌سوم‌گرایی، نیروهای چپ و سکولار و مذهبی پساانقلابی به‌سمت شناخت هرچه بیشتر فرهنگ انقلابی دیگر ملل تحت ستم بروند.

کتاب «سینمای سوم- سینمای چریکی» (ناشر دالفا-سال نشر ۱۳۵۹)، که در اصل ترجمه بیانیه معروفی به‌نام «پیش به‌سوی سینمای سوم» از فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینو است، را پرویز شفا ترجمه کرد. کتاب شامل بیانیه سولاناس و گتینو و یادداشتی از جیمز روی مک‌بین درباره فیلم دوران‌ساز آن‌ها «ساعت آتش‌افروزی» است؛ کتابی هنوز راه‌گشا برای محققان سینمای سوم. اما پرویز شفا علاوه بر این کتاب، کتاب‌های دیگری را نیز در زمینه‌ی معرفی سینمای سوم و چریکی در آن سال‌ها تهیه و ترجمه کرد (پروژه‌ای که تا حدودی به‌تنهایی پیش برد و هیچگاه مورد توجه واقع نشد).

کتاب «استعمار و ضداستعمار در سینما» (انتشارات توس) گردآوری و ترجمه دیگری از پرویز شفا بود؛ کتابی که در فصل‌هایی، با توجه به آثار لیناورتمولر فیلمساز زن چپ‌گرای ایتالیایی و گروه ژیگاورتوف گدار و گورن، به تاثیر سینمای سوم در جهان روشنفکری غرب می‌پردازد، و در فصل‌های پایانی هم بحثی درباره‌ی سینمای مقاومت فلسطین و الجزایر دارد. مصاحبه با ژان پیر گورن و مقاله‌ی سینمای عرب گی هنه بل از فصل‌های درخشان این کتاب است که ترجمه این متون به زبان فارسی کاری بزرگ در زمینه‌ی انتقال آثار نظری سینمایی در ایران است. همچنین مقاله‌ی مشهور سوزان سانتاگ درباره‌ی سینمای گدار نیز نخستین‌بار در این کتاب و توسط پرویز شفا ترجمه شد. مجموعه کتاب «سینمای زمان» (دو جلد)، سال ۵۷ (ناشر نامعلوم) ترجمه‌ی پرویز شفا، در هر جلد به مباحث مختلفی از سینمای سوم می‌پردازد. جلد اول مختص به سینمای آفریقا است؛ سینمای الجزایر، مصر، تونس، آفریقای جنوبی و... در مقالات متعددی در کتاب بررسی می‌شود که متنی جامع برای شناختی ابتدایی از ماهیت ضداستعماری ملهم از فانون در سینمای آفریقا دارد، و در کتاب دوم مقالاتی درباره‌ی ژان ویگو، سینما نوو برزیل، فیلمسازی گلوبر روشا و همچنین متن پیاده‌شده‌ی فیلم «نامه به جین» گدار و گورن قرار دارد. این مجموعه‌ی دوجلدی در تلاش است قسمی نظریه‌ی رادیکال فیلم معاصر را به فضای داخلی پژوهش سینمایی معرفی کند.

جزوه «سینما سلاح تئوریک» که شامل مقالاتی از جیمز روی مک‌بین (منتقد فیلم چپ‌گرای آمریکایی در دهه‌ی هفتاد میلادی) درباره‌ی فیلم‌های گروه ژیگاورتوف است. متنی جذاب که همراه با مقدمه‌ی خود پرویز شفا بیشتر مانیفستی است درباره‌ی فیلمسازی چریکی، آن هم در زمینه‌ای تاریخی و ملهم از فضای آن سال‌ها که بیشتر سمت‌وسوی مارکسیستی دارد. این جزوه به همراه کتاب/ جزوه‌ی «پیش به‌سوی سینمای سوم» و کتاب «استعمار و ضد استعمار در سینما» تشکیل‌دهنده‌ی اصول کلی تفکر و عمل فیلمسازی به‌شیوه سینمای سوم است؛ و همچنین نمونه‌هایی درخشان از تحلیل مارکسیستی فیلم در دهه هفتاد میلادی، تحلیلی که تاکیدش را بر عناصر فرمال، شیوه‌ی تولید و نظام بازنمایی اثر می‌گذارد تا از این راه دلالت‌های سیاسی ارتجاعی یا رهایی‌بخش را در فیلم‌ها شناسایی کند.

پرویز شفا با همین کتاب‌هایش و با تاریخی که آغاز کرد همواره زنده است، چراکه همچون رفیق‌اش سهراب شهیدثالث دو بالی بودند که در دو جهت، یک صدای راستین را خلق کردند. بالقوه‌گی ناشی از فیلم‌های شهیدثالث و کتاب‌ها و نوشته‌های پرویز شفا تنها نوری است که در سیاهی سینمای ایران دیده می‌شود، نوری در انتظار رستگاری. و درست به‌همین خاطر بود که هردو در حاشیه، در غربت و در انزوا و در مهاجرت زیستند. بله پرویز شفا و سهراب شهیدثالث زنده‌اند.

عطف

داستایفسکی درون داستایفسکی

«مسائل بوطیقای داستایفسکی» عنوان کتابی است از میخاییل باختین که با ترجمه نصراله مرادیانی توسط نشر حکمت کلمه به چاپ رسیده است. آن‌طور که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، باختین در این کتاب به آثار داستایفسکی به‌عنوان نوعی سراپا تازه از اندیشه هنری که آن را چندصدایی می‌نامد پرداخته است. «مسائل بوطیقای داستایفسکی» در پنج فصل نوشته شده است. در فصل اول با عنوان «رمان چندصدایی داستایفسکی و بازتاب آن در ادبیات انتقادی»، به آرای منتقدان درباره فرم هنری پرداخته شده و ضمنا باختین موضع خود را در برابر منتقدان مورد نظر روشن می‌کند. فصل دوم کتاب که «قهرمان و موضع مولف درخصوص قهرمان در هنر داستایفسکی» نام دارد، به توانایی داستایفسکی در حفظ خودآیینی شخصیت‌هایش پرداخته شده و در آن به قهرمان‌های آثار داستایفسکی توجه شده است. باختین در این فصل نشان می‌دهد که چگونه ممکن است قهرمان از صدای مولف آزاد شود و از قهرمان‌های داستایفسکی با عنوان «ایده‌پرداز» یاد می‌کند. فصل سوم کتاب با عنوان «ایده در داستایفسکی» به مسئله ایده و رویارویی ایده‌ها در آثار داستایفسکی اختصاص دارد: «داستایفسکی این قابلیت را داشت که ایده کسی دیگر را بازنمایی کند و در ضمن قادر بود قابلیت آن ایده در معنادهی را حفظ کند و درعین‌حال می‌توانست، به غیر از حفظ فاصله خود، نه ایده را تایید کند و نه آن را با ایدئولوژی‌ای خلط کند که خود بیان می‌کرد.در آثار او، ایده به موضوع بازنمایی هنری مبدل می‌شود و خود داستایفسکی هم به هنرمند بزرگ ایده‌ها.» «ویژگی

مسائل بوطیقای داستایفسکی
میخاییل باختین
ترجمه نصراله مرادیانی
نشر حکمت کلمه

ژانر و ترکیب‌بندی پیرنگ در آثار داستایفسکی» عنوان فصل چهارم کتاب است. باختین در این فصل به ژانرهای مختلف ادبی در طول تاریخ که در پیشروی رمان اروپایی نقش داشته‌اند می‌پردازد و ویژگی‌های کارناوالی جهان داستایفسکی را بررسی می‌کند: «کارناوال‌گرایی طرح کلی بیرونی و غیرسیالی نیست که بر روی محتوایی حاضروآماده باز شده باشد؛ بلکه، فرم فوق‌العاده منعطف تجسم‌بخشی هنری است، نوع خاصی قاعده آزمونی که کشف چیزهای نو و درعین‌حال نادیده را امکان‌پذیر می‌کند. کارناوال‌گرایی، با نسبیت‌بخشی به همه چیزهایی که به لحاظ ظاهری ثابت، مقرر و حاضر و آماده بودند و با کیفیت تاثرآورش برای تغییر و تازه‌شدن، به داستایفسکی این اجازه را داد تا در ژرف‌ترین لایه‌های انسان و مناسبات بشری نفوذ کند.» فصل پنجم با عنوان «گفتمان در داستایفسکی»، نشان می‌دهد که گفتمان داستایفسکی چه تفاوت‌هایی با دیگر نویسندگان دارد: «همانند هر هنرمند بزرگ کلام، داستایفسکی می‌دانست چگونه وجوه نو گفتمان و ژرفای نو درون آن را کشف و به‌سوی یک آگاهی خلاق هنرمندانه هدایت کند، وجوهی که سایر هنرمندان پیش از او تنها به شکلی بسیار ضعیف و خفیف از آن بهره گرفته بودند. آن‌چه برای داستایفسکی اهمیت دارد صرفا کارکرد بازنمایی‌گرانه و توصیف‌گر گفتار نیست، که دل‌مشغولی معمول هر هنرمندی است؛ مهم‌ترین چیز برای او تعامل گفت‌وگویی این گفتارهای گوناگون، فارغ از خصایص زبانی‌شان، است. آثار داستایفسکی گفتارهایی هستند درباره کلامی که خطاب به کلامی دیگر است.»

مرور

روایت اردوگاه

نسیم آصف: «برگشتم توی بند، هیچ موجبی نمی‌دیدم که بیرون بمانم و چشم بدوزم به آسمان همچو شبی. چیزی در آسمان نبود و بی‌شک چیزی هم قرار نبود رخ دهد. بند برای ما در حکم خانه بود. شب می‌رفتیم آنجا می‌خوابیدیم. جایی که سرانجام قدم در آن گذاشتیم اینجا بود. رفتم روی تختم. پل، همان که با من دستگیر شده، بغل‌دستم خواب بود. ژیل هم، که در کُمپی‌نِ دیده بودمش، ایضا خواب بود. ژرژ در تخت بالایی خوابیده بود. شب بوخنوالد ساکت بود. اردوگاه به ماشین عظیم خواب شبیه است. نورافکن‌های چرخان بالای برجک نگهبانی همه‌جا را به تناوب روشن و تاریک می‌کردند: چشم اس‌اس‌ها باز و بسته می‌شد. در جنگل اطراف اردوگاه، گشتی‌ها پاس می‌دادند. سگ‌هاشان زوزه نمی‌کشیدند. دیده‌بان‌ها ساکت بودند...» این بخشی از کتاب «نوع بشر» روبر آنتلم است که به‌تازگی با ترجمه قاسم روبین توسط نشر مرکز منتشر شده است.

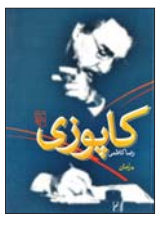
«نوع بشر» را می‌توان خاطرات- رمانی دانست که آنتلم آن را بر اساس خاطرات روزهایی که در اردوگاه‌های نازی بوده نوشته و در روایتش از آن ایام «بر آن بوده تا از داوری و حتی محکوم‌کردن فردی حذر کند، قضاوت را بگذارد به عهده تاریخ.» «نوع بشر» در سال ۱۹۴۷ نوشته شد و مورد توجه زیادی قرار گرفت. آن‌طور که در توضیحات کتاب هم آمده، مریس بلانشو با رویکردی دقیق و تحلیلی به «نوع بشر» پرداخته و حتی آن را روی دیگر رمان «درد» مارگرت دوراس، همسر روبر آنتلم، دانسته است: «دو قوس مکمل یک دایره، یکی این‌سو و دیگری در آن سوی سیم خاردار.» بلانشو در موخره‌ای که برای «نوع بشر» نوشته به تقلیل رابطه بشری به بدوی‌ترین شکل ممکن‌اش در وضعیتی مثل وضعیت اردوگاه‌های نازی اشاره کرده: «وقتی انسان از سر نیاز مجبور شود که به حضیض آزمندی تن در دهد، وقتی از سر اجبار زباله‌خوار شود، دیگر می‌شود فهمید که چرا شده است موجودی محدود به خود، و با انکار آنانی که انکارش می‌کنند تنها نیازش این می‌شود که رابطه بشری را برساند به بدوی‌ترین شکل آن، البته نیاز به‌هرحال متغیر است و، به معنی دقیق کلمه، به نحوی بنیادی تبدیل می‌شود به نیازی بی‌زایند، ناکام‌مانده، بی‌درونمایه و به‌عبارتی رابطه‌ای عریان با زندگی عریان. نانی که از گلو پایین می‌رود صرفا پاسخی است بی‌واسطه به ضرورت نیاز، و نیاز هم فی‌نفسه و بی‌واسطه نیاز به بقاست.»

روبر آنتلم که ایامی را در بازداشتگاه گاندرشایم در اردوگاه بوخنوالد آلمان گذرانده بود، مثل بسیاری از دیگر کسانی که تجربه‌ای مشابه او داشته‌اند، بعد از آزادی با این مسئله روبه‌رو بوده که چگونه می‌توان به روایت آنچه در اردوگاه‌ها تجربه کرده بود بپردازد. آنتلم در مقدمه «نوع بشر» به این موضوع اشاره می‌کند که از همان اولین روزهای بازگشت به وطن و درحالی‌که همچنان دستخوش پریشانی بوده، قصد داشته به گفتن آنچه بر آنها رفته بود بپردازد و می‌خواسته تا حرف‌هایش شنیده شود. اما بعد از آزادی از اردوگاه نازی‌ها، مسئله بر سر چگونگی گفتن بوده است. این‌که چگونه می‌توان «فاصله» میان روایت و تجربه اردوگاه را از میان برداشت: «کشش عجیبی در ما بود که خاطرات را بر مبنای آنچه گذشته بود بازگو کنیم، البته از همان آغاز تصمیم بر آن بود تا بین بیان‌مان و آن تجربه از سر گذرانده در اردوگاه که هنوز در تن‌مان مانده بود چندان فاصله نیفتد. مانده بودیم که چطور می‌شود رضایت داد به بازگویی، و چطور می‌توان این فاصله را پر کرد؛ به این نتیجه رسیده بودیم که هنوز نتوانسته‌ایم فاصله را پر کنیم. به‌هرحال پرداختن به شرح و وصف عملی نبود. به محض این‌که شروع می‌کردیم به گفتن، نفس‌مان می‌گرفت. برای خودمان هم که بازگو می‌کردیم تصورناپذیر می‌شد.» آنتلم در ادامه می‌گوید عدم تناسب میان تجربه زیسته در اردوگاه و روایت آن قطعی است و انگار فاصله میان این دو پرنشدنی است اما این مسئله نباید مانع حرف‌زدن از فاجعه شود. آنتلم با این واقعیت روبه‌رو می‌شود و آن را می‌پذیرد و به حرف می‌آید. اما در این میان راه‌حلی هم برای خود می‌یابد: «در نهایت به این نتیجه رسیدیم که وظیفه ما پرداختن به این واقعیت است که: واقعیت‌ها فراتر از تصور هستند. سرانجام پای انتخاب به میان آمد، دوباره دریافتیم که نهایتا به مدد تخیل می‌توان نکاتی را بازگو کرد.» به‌واسطه همین راه‌حل است که آنتلم به سخن‌گفتن از اردوگاه‌های نازی‌ها می‌پردازد و حاصل آن «نوع بشر»ی است که می‌توان آن را خاطرات-رمان دانست.

نوع بشر
روبر آنتلم
ترجمه قاسم روبین
نشر مرکز

نامه‌ها و داستان‌های جعلی

«کاپوزی» عنوان داستانی است از رضا کاظمی که این‌روزها توسط نشر مرکز به چاپ رسیده است. «کاپوزی» داستانی است که بر اساس نامه‌نگاری نوشته شده است. کل داستان بر اساس نامه‌نگاری‌های نویسنده‌ای با نام علی ارجمندزوار و ناشرش، رحمت‌الله جستانی، شکل گرفته است. نویسنده خیالی این داستان، مدتی است که با گرفتاری‌هایی نامعلوم روبرو بوده و در نامه اولش به ناشر، می‌گوید که دیگر قصد انتشار کتابش، «کاپوزی»، را ندارد و فعلا ترجیح می‌دهد با خودش خلوت کند تا شاید در آینده گشایشی پیش آید. گویا علی ارجمندزوار نویسنده‌ای است که پیش از این هم آثاری از او به چاپ رسیده بوده و از قدیم با رحمت‌الله جستانی آشنایی داشته است. ارجمند در نامه‌نگاری‌هایش با ناشر درمی‌یابد که او بی‌آنکه اجازه بگیرد کتابش را منتشر کرده و حتی بدتر از این، خودسر دو مورد اصلاحیه‌های کتاب را هم انجام داده تا مجوزش صادر شود. حالا کتاب بی‌اجازه و اطلاع نویسنده به چاپ رسیده و عجیب این‌که با استقبال هم روبه‌رو شده است. در ادامه نامه‌نگاری‌ها، رابطه نویسنده و ناشر شکرآب می‌شود و هر دو به هم می‌تازند و داستان پیش می‌رود. نامه‌نگاری‌ها با فرازونشیب همین‌طور ادامه پیدا می‌کنند و نوعی از مناسبات میان نویسنده و ناشر به‌واسطه این نامه‌ها در قالب روایتی داستانی به تصور درمی‌آید. روایتی که خالی از طنز نیست و به برخی مواردی که داستان‌نویسی با آن‌ها درگیر است پرداخته شده است.



کاپوزی
رضا کاظمی
نشر مرکز