تأملی در کتاب «چیزها» نوشته ژرژ پرک

جست‌وجوی حقیقت در مجاز

وندادجلیلی

همینگوی، آن‌جا که داستان‌هایش را به روایت دانای کل می‌آورد، خاصه در داستان‌های کوتاهش، به سبکی مختص خودش می‌نویسد. او توصیف صحنه و موقعیت را به حداقل می‌رساند، از کم‌ترین تعداد صفت‌ها استفاده می‌کند، جمله‌ها را کوتاه و چه‌بسا مقطع می‌آورد و زمینه‌ای فراهم می‌کند تا حس‌وحال و افکار شخصیت‌های زنده‌اش را در این صحنه و موقعیتِ به التزام روزگارِ داستان مرده یا نیمه‌جان بچیند و ترکیبی مدرنیستی از رابطه‌ی انسان و فضا خلق کند. آقای محمد بهارلو در همین باب نوشته‌اند: «در آغاز دهه بیست قرن میلادی حاضر [قرن گذشته] همینگوی نخستین کسی بود که در داستان‌های کوتاه طرح‌مانند خود با غیبت از صحنه داستان و خودداری از اظهارنظر مستقیم و پرهیز از تفصیل در جزءنگاری طبیعت اصل اقتصاد یا امساک در نوشتن را به‌کار بست. او با تأثیر پذیرفتن از زبان گزارش‌های تلگرافی خبرنگاران، حذف کلماتی که بتوان استنباط کرد، و استفاده از حداقل صفت [و] قید شیوه‌ی جدیدی در داستان‌نویسی بنا گذاشت، شیوه‌ای که براساس آن نوشته، به قول خودش، مانند کوه یخ شناور در دریا است...»[1] البته این گرایش را احتمالاً می‌توان پیش از انتشار آثار همینگوی یا دست‌کم هم‌زمان با آن نیز یافت. مایاکوفسکی کتاب خواندنی «آمریکایی که من کشف کردم»[2] را به سبکی با خصوصیات مشابه اما نگاهی متفاوت نوشت. او ضمن تلفیق روش سفرنامه‌نویسی با لحن بُرنده‌اش و فصاحت مطنطنی که در اشعارش نیز مشهود است، صحنه‌هایی را که دیده بود با حداقل کلام و توصیف، جمله‌های کوتاه و گاه کاملاً «تلگرافی»، هنرمندانه به نوشتار آورد و البته نثر سهل‌وممتنع و لایه‌لایه‌ی او نیز مانند اشعارش به‌سختی در ترجمه می‌نشیند.

ژرژ پرک در کتاب «چیزها» (۱۹۶۵) روش همینگوی را به گرایشی که یادآور نگاه مایاکوفسکی است، هرچند به شکلی متفاوت، واژگونه می‌کند. همینگوی از این سردی مدرنیستی فضا بهره می‌برد تا امید و آرزوی شخصیتش را در گستره سرد و دلگیر عصرش بنمایاند، شخصیتی که هرچند به روی خودش نمی‌آورد، «هنوز» مانند اطرافیانش نشده است. مردی تنهاست که کناره می‌گیرد و تنها می‌ماند، یا زنی تنها که به دریای جمع می‌زند و تنها می‌ماند. همینگوی از توصیف موقعیت می‌گذرد تا به معنای رابطه برسد، به روشی بسیار ظریف، درونی و دور از طرفداری با شخصیتش همزادپنداری کند، دلتنگی‌های شخصیت را بنمایاند و خواننده‌ای را که گوشه‌ای نشسته نوشته‌اش را می‌خواند دستخوش حسی شبیه نوستالژی کند، که البته نوستالژی نیست، درد است. ژرژ پرک اما این نثر سرد را در اشاره به شخصیتش به کار می‌گیرد و نوستالژی را به اشیا و طبیعت بی‌جانی مصنوعی و کالایی اسناد می‌کند که وضع موجود و جامعه‌ی ناانسانی کالاها و چیزهاست. در توصیف صحنه و موقعیت به‌شدت فعالانه می‌نویسد، هرچند همان‌طور مقطع، چنان‌که خاصیت اشیا می‌طلبد. خواننده‌ی چیزها، که احتمالاً خودش هم در چنان «صحنه و موقعیتی» به سر می‌برد، دست‌خوش دلزدگی می‌شود و نمی‌تواند به سبک ادبیات کلاسیک با شخصیت ژرژ پرک همزادپنداری کند که شاید بسیار شبیه خودش باشد. نمی‌تواند شخصیتی مشابه آن‌چه برای خودش قایل است، نه لزوماً آن‌چه هست، در اعضای زنده داستان پیدا کند، انسان‌هایی بیابد که در وضع موجود اثر می‌گذارند نه بر رد وضع موجود می‌روند. کتاب با هشت صفحه فرضیه خالص آغاز می‌شود که سراسر در وجه شرطی است. جمله شرطی با وجه التزامی فعل، که قابلیت‌های فرمی و مفهومی‌اش در نثر فارسی دوران ما به سبب تأثیرات شدید زبان انگلیسی سخت مهجور مانده است و حتا گاه، آن‌جا که استفاده از آن «الزامی» است، به راه‌حل‌های نادرست وارداتی متوسل می‌شود، موقعیتی فراهم می‌آورد که نه زمان دارد و نه قطعیت رخداد، در زمان و در احتمال وقوع شناور است. وجه شرطی در دنیای عادی، شاید دنیای گذشته یا آینده، نمی‌شود گفت کدام، دنیایی که هنوز جامعه مصرفی نشده و در آن نظام اشیا بر جانداران حکومت نمی‌کند، به علامت شرط یا عبارتی اِخباری، قطعیت‌دهنده‌ای، نیاز دارد تا در نثر بنشیند، چون ذِهنیت خالص است و بنابراین امکان وجود در دنیای عینی ندارد. به همین دلیل است که مترجم کتاب «چیزها» که حال‌وهوای مدنظر پرک را به‌خوبی درآورده‌اند، ترجمه متن کتاب را این‌طور شروع کرده‌اند: «خوب است [...] بیفتد...» و در صفحه‌ی پنج کتاب آورده‌اند «چه خوش است [...] باشد...». اما دنیای چیزها، جهان اشیا، دنیای عینی و عادی گذشته یا آینده نیست و چنان‌که پازولینی در یکی از اشعارش گفته به «بیرون دایره، در امتداد خط راست»[3] بدل شده است. حالِ زمانه زمانِ حالی است سراسر فرضیه، که طرح می‌شود اما رخ نمی‌دهد. به همین سبب، چنان‌که در متن فرانسوی کتاب می‌بینیم، ژرژ پرک این بخش را به وجه شرطی آورده اما از این قطعیت‌دهنده‌های اخباری استفاده نکرده و «خوب است» و «چه خوش است» نیاورده است، تا این دنیای فرضیه خالص اما صددرصد حقیقی را، که گویی حیرت‌انگیزترین جمع‌اضداد است، زمینه داستانش کند. ژان بودریار درباره شروع این کتاب نوشته است: «روشن است که هیچ‌چیز در این‌جا، به‌رغم نوستالژی شدید و مطبوع این «دکوراسیون» ارزش نمادین ندارد. کافی است این توصیف را با توصیف دکوراسیون توسط بالزاک مقایسه کنیم تا ببینیم هیچ رابطه انسانی در این‌جا در چیزها ثبت نشده است: همه‌چیز در این‌جا نشانه خالص است. هیچ‌چیز حضور و تاریخ ندارد، و برعکس، همه‌چیز مملو از ارجاع است: شرقی، اسکاتلندی، «امریکایی قدیم»، و غیره. همه‌ی این اشیا فقط حالت منحصربه‌فرد دارند: آن‌ها در تمایز خود (شیوه‌ی ارجاعی‌بودن‌شان) انتزاعی هستند و دقیقاً به موجب این انتزاع با یکدیگر ترکیب می‌شوند. ما در عالم مصرف هستیم. [...] این اشیا بیرون از نظام در ارجاع پیوسته‌شان نه‌فقط رابطه را نمادین نمی‌سازند، بلکه خلأ رابطه را شرح می‌دهند. [...] ژروم و سیلوی به‌عنوان زوج وجود ندارند: یگانه واقعیت «ژروم-و-سیلوی» [«ژرومسیلوی»] است، یعنی همدستی صرف که در نظام اشیایی که دلالت بر آن دارد، ظاهر می‌شود.»[4]

چیزها
ژرژ پرک
ترجمه احمد سمیعی
انتشارات علمی و فرهنگی

توصیف پرک از طبیعت بی‌جان مصنوعی، از جمله نمونه جالب‌توجه دیگری که در کتاب چیزها آمده است و در ادامه آن را خواهیم خواند، دقیقاً نقطه مقابل توصیف کارپانتیه از طبیعت جاندار طبیعی در کتاب «رد گم» است[5]؛ آنتی‌تز خوفناک آن است با هیاتی متضاد اما همان‌طور پرهیبت، که البته هر دو بررسی آسیب‌شناسانه دوران معاصر از دو زاویه مختلف اما نامخالف است: «در امتداد بناهایی با نمای پولادین یا بلورین و مرمرین و یا از چوب‌های کمیاب راه می‌سپردند. از اشکوبه‌ی پنجاهم، در امتداد دیوار بلورین تراشداری که میلیون‌ها رنگین‌کمان بر سراسر شهر بازمی‌تابانند، آبشاری به سرسرای مرکزی سرازیر می‌شد که ماریج‌های سرگیجه‌آور دو پلکان آلومینیومی در برش می‌گرفت. آسانسورهایی آن‌ها را به بالا می‌برد. از راهروهایی پیچاپیچ می‌گذشتند، از پله‌های بلورین بالا می‌رفتند، تالارهایی غرق نور را در می‌نوشتند [...] درهایی در برابرشان گشوده می‌شد، استخرهایی روباز، اندرونی‌ها، قرائت‌خانه‌ها، اتاق‌هایی غرق در سکوت، تئاترها، قفس‌های بزرگ پرندگان، باغ‌ها، آکواریوم‌ها، موزه‌هایی کوچک، مختص خود آن‌ها [...] در زیرزمین‌های بیکران، تا چشم کار می‌کرد، ماشین‌هایی فرمانبر در کار و گردش بودند.»[6]

آن‌جا که این شخصیت «ژرومسیلوی» به صحنه و موقعیتی قدری دور از نظام اشیا و جامعه مصرفی می‌رسد، حس می‌کند که «همه‌چیز وهم و خیال است [،] که شهر صفاقس وجود ندارد و نفس نمی‌کشد.»[7] و مدتی بعد؛ «چه بسا برایشان پیش می‌آمد که از خود بپرسند آیا هنوز و به راستی وجود دارند.»[8] نکته بسیار جالب‌توجه این بخش آن است که نثر و فرم ژرژ پرک نیز به تناسب با تغییر صحنه و موقعیت تغییر می‌کند و گرایش و پرداختش را به آن و همچنین به شخصیت‌ها «قدری» تعدیل می‌کند.

پل و مادلن، دو شخصیت اصلی فیلم «مذکر مؤنث» (۱۹۶۶)، یکی از شاه‌کارهای ژان‌لوک گدار، جفتی‌اند که ژرومسیلوی نمی‌شوند. هرچند گدار در این فیلم از کتاب چیزها استفاده می‌کند، نقل‌قول‌هایی از آن ذکر می‌کند، مصاحبه‌های آماری پل را از پرسش‌وپاسخ‌های شغلی ژرومسیلوی می‌گیرد و دقیقاً همان پرسش‌هایی را می‌آورد که در کتاب آمده، پل حاضر نمی‌شود ژروم باشد. اما مادلن سیلوی است و بنابراین پل، که در نظام اشیا جایی ندارد، می‌میرد و «مادلنسیلوی» می‌ماند تا فرزندی از پل به دنیا بیاورد که راوی دانای کل فیلم گدار نمی‌بیندش اما ما و او را دیده‌ایم؛ جامعه‌واره‌ای است حاصل از ازدواج پل، انسانی ازخودبیگانه‌نشده و در تقلا و تفکر و تلاش، که از بلندای برجی سقوط کرده و مرده است، با مادلن، دلبسته‌ی فرهنگ پاپ و دنیای تبلیغات، یا همان دنیای چیزها، که فرزند را به‌تنهایی یا در کنار مردی دیگر که ژروم خواهد بود، بزرگ خواهد کرد، ابزارهای نظام اشیا را در اختیارش خواهد گذاشت تا ژرومسیلوی را پشت‌سر گذاشته، از دنیای واقعی چیزها فراتر رفته وارد دنیای مجازی ناچیزها شود، آن‌جا که سلف‌پرتره‌ی نقاش‌ها به سلفی بی‌نقش‌ها مسخ خواهد شد، آن‌جا که حضور چیزها در هر لحظه نمود و وجودِ انسان‌ها واجبِ اکید خواهد بود و فرزند پل و مادلن دچار تضاد و تناقض نخواهد شد، به دنیای مجازی کوچ خواهد کرد، از آینه‌ای خواهد گذشت که تصویرش بازتاب بیرون نیست بلکه آن را از درونش می‌تاباند و هرکس را که به دنیای درونش کوچ نکند، از آستانه‌اش نگذرد و به مجاز نرود، حتا کسی را که می‌خواهد اما نمی‌تواند برود، نامرئی خواهد کرد. شاید ازاین‌رو باشد که ژرژ پرک کتاب چیزها را با ده صفحه وصف موقعیت قطعی به زمان آینده‌ی اخباری به پایان می‌رساند تا فرم کتاب را تکمیل کرده باشد و در قالب «داستانی از سال‌های ۱۹۶۰» نشان دهد که جامعه مصرفی تضاد، تناقض و تردید دکارتی را زیر چیزها مدفون خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. همینگوی و فضیلت ایجاز؛ محمد بهارلو؛ مجله آدینه؛ شماره ۶۰؛ تیرماه ۱۳۷۰ .

۲. نشر نقره نسخه‌ای از این کتاب را به ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان در سال ۱۳۶۳ منتشر کرد که متأسفانه درحال‌حاضر در بازار کتاب نیست.

۳. از شعر وسواس رستگاری (Ossessione soteriologica)، در گذار از انسان و سازمان‌دهی (Trasumanar e organizzar)، پیرپائولو پازولینی؛ ۱۹۷۱ .

۴. نظام اشیا، ژان بودریار، ترجمه پیروز ایزدی، نشر ثالث

۵. «رد گم»، آله‌خو کارپانتیه، نشر چشمه، ص ۱۸۱، صص ۲۰۸-۲۰۹، ص ۲۲۶.

۶، ۷، ۸. چیزها، ژرژ پرک، ترجمه احمد سمیعی

سرزمین خیالی تالکین

نسیم آصف: به‌تازگی چاپ جدیدی از کتاب «درخت و برگ» که شامل سه داستان تخیلی از جی.آر.آر تالکین است با ترجمه مراد فرهادپور در نشر روزنه منتشر شده است. در این کتاب، که چندین سال پیش با ترجمه فرهادپور به چاپ رسیده بود، به‌جز سه داستان از تالکین مقدمه‌ای مفصل از مترجم و نیز مقاله‌ای درباره داستان پریان هم منتشر شده است. مقدمه فرهادپور با عنوان «تالکین و ادبیات تخیلی» سال‌ها پیش به فارسی نوشته شده و در آن زمان هنوز هیچ اثری از تالکین به فارسی ترجمه نشده بود و این نکته‌ای است که او در این مقاله به آن اشاره کرده و آن را از جمله دشواری‌های نوشتن درباره تالکین دانسته است. در این سال‌ها البته چندین اثر تالکین به فارسی ترجمه شده‌اند و برای مثال رضا علیزاده بخشی از آثار این نویسنده را به فارسی برگردانده است و ازاین‌رو تالکین دیگر نویسنده ناشناخته‌ای در جامعه ادبی ایران به‌شمار نمی‌رود. بااین‌حال اما مقاله فرهادپور همچنان حاوی نکات مهم و تازه‌ای درباره تالکین و ادبیات تخیلی است. ادبیات تخیلی از ژانرهای فرعی ادبی به‌شمار می‌رود که شاید هنوز هم در جامعه ادبی ایران شناخت درستی از آن وجود نداشته باشد اما آثار مهم و تاثیرگذاری در این ژانر نوشته شده‌اند که آثار تالکین از شاخص‌ترین آنها به‌شمار می‌رود. در ایران تا مدت‌ها ادبیات تخیلی یا حتی ژانر ادبیات پلیسی و جنایی به‌عنوان ژانرهایی نازل در ادبیات شناخته می‌شدند اما با گذشت زمان اهمیت این ژانرهای حاشیه‌ای روشن شدند و امروز ترجمه‌هایی قابل‌توجه از ادبیات تخیلی و نیز رمان‌های پلیسی در دست است. البته در ادبیات امروز غرب هر یک از این ژانرها به شاخه‌های فرعی‌تری تقسیم شده‌اند و با عناوین جداگانه‌ای شناخته می‌شوند اما به دلیل این‌که تعداد آثار ترجمه‌شده به فارسی در این شاخه‌های فرعی اندک است هنوز شناخت دقیقی از وجوه تمایز شاخه‌های فرعی‌تر وجود ندارد. فرهادپور در بخشی از مقاله‌اش به ناشناخته‌بودن تالکین در ایران و حتی قضاوت‌های متفاوت درباره او در ادبیات غربی اشاره کرده و نوشته: «حتی در جهان انگلیسی‌زبان نیز قضاوت در مورد تالکین(و ادبیات تخیلی) علی‌القاعده با افراط و تفریط همراه است. درهرحال، گمنامی این شاخه از ادبیات مدرن، خواه‌ناخواه موجب سوءتفاهم‌هایی است که بی‌شک کار ترجمه و نشر این‌گونه آثار را تسهیل نمی‌کند. قضاوت جاهلانه برخی افراد در مورد به‌اصطلاح مبتذل‌بودن ادبیات پلیسی - جنایی یا داستان‌های علمی - تخیلی که هر دو در کنار ادبیات تخیلی، از زمره ژانرهای فرعی یا حاشیه‌ای ادبیات مدرن‌اند، مسلما انگیزه مثبتی برای ترجمه آثار برجسته این ژانرها و تمییز آنها از خیل انبوه کتاب‌هایی که صرفا به قصد تجارت نوشته می‌شوند، فراهم نمی‌آورد». فرهادپور در ادامه مقدمه مفصلش، به آثار تالکین و ویژگی‌های ادبیات تخیلی پرداخته و کوشیده مهم‌ترین خصوصیات این ژانر و سابقه شکل‌گیری آن را شرح دهد. او منشأ تاریخی ادبیات تخیلی مدرن را به داستانی از ویلیام موریس مربوط می‌داند. نویسنده‌ای قرن‌نوزدهمی که از اصیل‌ترین نظریه‌پردازان سوسیالیسم تخیلی بوده و با نوشتن داستان «چاه آخر جهان» ژانر ادبی جدیدی را بنیان نهاد. «احتمالا مهم‌ترین خصوصیت داستان موریس آن بود که همه وقایع آن در جهانی کاملا خیالی رخ می‌دادند و صرف‌نظر از برخی نشانه‌های کلی نظیر غیبت تکنولوژی مدرن، خواننده هیچ کلیدی در دست نداشت تا به کمک آن زمان و مکان وقوع داستان را تبیین کند. البته قصه موریس نیز همچون همه روایاتی که ابنای بشر نوشته و نقل کرده‌اند، عملا روی همین زمین و زیر همین آسمان تحقق می‌یافت. غرابت کار او نیز عمدتا از تقابل آن با ادبیات رایج زمانه‌اش ناشی می‌شد. به‌تعبیری می‌توان گفت تا پیش از آغاز عصر جدید، گذشته از شرح‌حال‌ها و متون تاریخی، همه روایت‌های منظوم یا منثور، از گیلگمش و اودیسه گرفته تا هزارویک‌شب و شهسواران میز گرد، جملگی به جهان خیالی تعلق داشتند». بعد از این، نویسندگان دیگری راه موریس را ادامه دادند و آثاری با این ویژگی‌ها نوشتند. کسانی مثل لرد دانسنی، اریک روکر ادیسون، جیمز برانچ کبیل، هوارد فیلیپس لاوکرافت، سی.اس.لوئیس و دیوید لیندسی. بااین‌حال هیچ‌یک از این نویسندگان به شهرت و محبوبیت تالکین و آثارش دست نیافتند اما به‌هرحال هر یک در «تداوم، گسترش و غنی‌تر شدن» ادبیات تخیلی مدرن نقشی مهم داشتند. فرهادپور در بخشی دیگر از مقدمه‌اش درباره یکی از خصوصیات ادبیات تخیلی نوشته: «یکی از خصوصیات مشترک ادبیات تخیلی قدیمی و جدید که درعین‌حال بیانگر وجه تمایز اصلی آن از ادبیات واقع‌گرا (به مفهومی وسیع‌تر از رئالیسم) است، به نحوه ایجاد تعادل میان کنش و واکنش مربوط می‌شود. در داستان‌های تخیلی، نویسنده می‌تواند هرگونه کنش قابل‌تصوری را توصیف کند. او می‌تواند به دلخواه خویش رنگ آفتاب را عوض کند، جانوران را به سخن‌گفتن و درختان را به راه‌رفتن وادارد، یا به میل خود حیواناتی عجیب‌الخلقه و مخلوقاتی هوشمند بیافریند. در ادبیات واقع‌گرا به عکس، حیطه کنش، محدود و عرصه کنش، بی‌کران است. در اینجا نویسنده دیگر نمی‌تواند به قوانین طبیعی و محدودیت‌های تجربه بشری بی‌اعتنا باشد، ولی به همان اندازه که کنش قهرمانان و حوادث و ماجراهای داستان‌های تخیلی، متنوع و پیش‌بینی‌ناپذیر است، شخصیت‌پردازی و واکنش ذهنی قهرمانان رمان‌های واقع‌گرا نیز ظریف و پیچیده است. به دلیل معنا و اهمیت فرهنگی رفتارها و شخصیت‌های نوعی در همه جوامع ماقبل مدرن، و اولویت و برتری کنش بر واکنش، در داستان‌های تخیلی قدیمی نشان بارزی از شخصیت‌پردازی یا توصیف ذهنیت فردی دیده نمی‌شود، حال آنکه به‌واسطه نقش مرکزی ذهنیت و تجارب ذهنی در عصر جدید، ادبیات تخیلی مدرن نیز از این دستاورد رمان بی‌بهره نمانده است. بااین‌حال، در این نوع ادبی هنوز هم به قاعده‌سازی، اشکال متعارض و مضامین سنتی، بیش از ظرافت‌ها و سایه‌روشن‌های روانی بها داده می‌شود». «برگ اثر نیگل»، «آهنگر و ستاره جادو» و «زاغ و اژدها» عناوین سه داستان حاضر در این کتاب‌اند و داستان آخر اول‌بار توسط مهدی بهرامی به فارسی ترجمه شده بود و متن حاضر در این کتاب درواقع ویرایش همان ترجمه است.

درخت و برگ
جی.آر.آر.تالکین
ترجمه مراد فرهادپور
نشر روزنه

ادامه از صفحه ۹

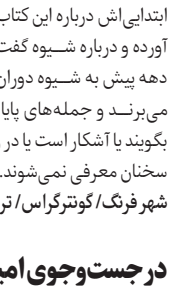
دیفرانسیل‌خوانی در گوش قابیل

«آتش و رس» داستانی درباره نقاشی و نگارگری است. این داستان نیز روی یک سری فوق‌العاده قرار دارد. سری تن‌های آغشته به رنگ ماده، سری تن‌های حک‌شده در اثر هنری، سری تن‌های بیان‌گر. «سنگ»، «آتش و رس»، «باران اندوهان» و «مومیا و عسل». اما روی همین سری «آتش و رس» فوق‌العاده‌ترین است. چه از سویی در باب نقاشی است و از سویی دیگر به‌روشنی از یک جابه‌جایی بسیار مهم در سیاست تن‌نگارانه سخن می‌گوید. از وضعیت یک به وضعیت دو. یک: تن به‌مثابه غیاب، تن به‌مثابه حفره‌ای بدون رنگ. دو: تن به‌مثابه شدت حضور، به‌مثابه نشت تن-رنگ، تن به‌مثابه نشست تن در رنگ ماده. یک نقد فوق‌العاده از هستی‌شناسی «نیستی»، از «غیاب» تن. در «باران اندوهان»، «مهیانه» در باران، کتابی عتیق به نام آزال را بر سردست گرفته است و واژه‌های کتاب، واژه‌واژه با قطره‌های باران شسته می‌شوند و آب -جوهر و رنگ- مرکب آن‌ها بر تن «مهیانه» فرو می‌ریزد. تنی آغشته در رنگ و واژه. اما تاخوردگی فوق‌العاده دیگری، همچنان، روی این سری هست. تنی که می‌جنبد، تنی که در تلالو رنگ-سایه‌ها رنگ‌به‌رنگ می‌شود، رنگی که آنی می‌درخشد و ناپدید می‌شود چگونه روی تنی که در رنگ ماده، در اثر هنری درج و حک می‌شود، «تا» می‌خورد؟ در «مومیا و عسل» آمده است: «گاهی باد عصرانه، آب‌نما را از بهارنارنج می‌پوشاند. لایه گل موج برمی‌داشت و چشمی که خیره بود گمان می‌کرد ماری زیر آن شنا می‌کند...». شبیه اینستالوشن است. گل-مار موج برمی‌دارد. گل-مار می‌خزد. سری‌ای از جنبش رنگ‌ها، از جنبیدن رنگ بر تنان زنده: بر پوست پلنگ و درنا و مار. ماری که دید و نادید می‌شود. پلنگ-پلنگ. مار-مار. مندنی‌پور هرگز ننوشته است: مارامار. ننوشته است: پلنگاپلنگ. اما پلنگ اسلش پلنگ، سری فوق‌العاده‌ای از واژهایی را که او با منطق خاص زبانی و بلاغی خود می‌سازد در پرتو تحلیل تازه‌تری قرار می‌دهد. سری از قبیل: موجاموج، مرگامرگ، هولاهول، رنگارنگ و... . این الف ایستاده بین این واژه‌ها الف نیست، اِسلش است. ممیز است. ممیزه است. چیزها و رنگ‌ها، افزوده‌ای خرد، افزوده‌ای متغیر و دیفرانسیلی «نیز» دارند که باید بین آن‌ها و این مابه‌التفاوت خرد تمایز گذاشت. ممیز گذاشت. این الف-اسلش‌ها در صورت آن‌هایی که به این بازی زبانی مندنی‌پور سال‌ها خندیده‌اند، قهقهه می‌زند. «غیرمحاله». آن‌ها که استهزاء کرده، استهزاء شده است. مار-مار. ماری که دید و نادید می‌شود. برادر کوچک‌تر ناگزیر می‌شود، تفنگ برمی‌دارد مار را، سایه مار را نشانه می‌رود. خانه بدل به شکارگاه مار می‌شود. در داستان «هنگام» در مجموعه «هشتمین روز زمین»، «خدیو تراکمه» مارمولک‌ها را نشانه می‌رود. «خدیو تراکمه قنداق تفنگ را به شانه‌های لخت و عرق‌نشسته‌اش می‌چسباند و مارمولک‌هایی را که از سینه‌کش دیوار حیاطش بالا می‌رفتند، با گلوله می‌زد». «مومیا و عسل»، «هنگام» و «سه قطره خون». در سه قطره خون، سیاوش به گربه نری که گربه ماده‌اش را بر زده است، شلیک می‌کند. هم‌چنان مندنی‌پور، هم‌چنان هدایت. اما، باید بر سر فوق‌العاده‌ترین تاخوردگی شد. چگونه چشم مرکب بدل به چشم شکارچی، بدل به دوربین شکاری می‌شود؟ مسئله این است: جابه‌جایی یک «چشم مرکب» با یک «چشم دیفرانسیلی». «چشم شکارچی»، چشمی که در کار شکار رنگ‌ها است، با «تجزیه تصویر» کار می‌کند، حال آن‌که مختاری، در «چشم مرکب» به سودای «ترکیب تصویر»ها است. این چرخش دیفرانسیلی، این غلتاندن نظریه تصویری مختاری بر روی صفحه‌ای دلوزی، بر روی صفحه‌ای لایبنیتسی، دیفرانسیلی‌کردن «چشم مرکبِ» مختاری، ناظر به جابه‌جایی امر سیاسی از صفحه‌ای کلان به صفحه‌ای خرد و در معنای مولکولی‌شدن نیروگذاری سیاسی است. این را در بخش دو این جستار باز خواهیم کرد.

مرور

تازه‌های نشر چشمه

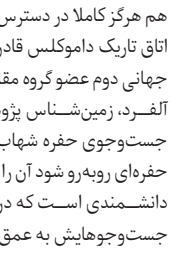
بدون فلاش



«یکی بود یکی نبود. پدری بود که چون سال‌خورده شده بود از پسران و دخترانش می‌خواست که همگی به دیدار او بروند؛ در شمار پنج، شش، هشت فرزند بودند؛ تا آخرالامر، پس از تاخیری طولانی خواست پدر را برآوردند. اکنون دور یک میز هنوز برجانانشسته بابِ گفت‌وشنود را باز می‌کنند: هرکس برای خود، درهم‌وبرهم، با آن‌که هرچه می‌گویند پدرشان در دهان آن‌ها گذاشته باز هم با لجاج سخن می‌گویند و بی‌آن‌که بخواهند- با همه محبتی که به پدر دارند- رعایت او را کرده باشند.» «شهر فرنگ» گونترگراس با این سطور آغاز می‌شود. کتابی که در سال ۲۰۱۰ منتشر شد و بازتاب‌های زیادی داشت. آن‌طور که در همین سطور ابتدایی کتاب توضیح داده می‌شود، گراس در این کتاب تمام فرزندانش را کنار هم جمع می‌کند و از زبان آن‌ها درباره زندگی و زمانه‌اش می‌نویسد. این موضوع رمان است و گراس به این واسطه به تاریخ‌نگاری جهانی که در آن زندگی کرده می‌پردازد. جز این اما این رمان پر از خرده‌روایت‌های تکان‌دهنده‌ای است درباره جنگ جهانی، جنگ سرد و تصاویر و عکس‌ها. گونترگراس از ۴ زن دارای ۶ فرزند است و چهارمین زنش، دو فرزند از نخستین ازدواجش را نیز با خود به خانه او می‌آورد. در «شهر فرنگ»، هشت کودک سابق درباره پدر یا ناپدری‌شان که همان گونتر گراس است در ۹ فصل گفت‌وگو می‌کنند. در هر فصل داوری‌ها و خاطرات فرزندان نویسنده شرح داده شده است و حضور پدر در کتاب حضوری «شبح‌گونه» است. نام فرزندان گراس در این رمان نام واقعی آن‌ها نیست و آن‌ها آن‌چه در دل دارند یا به‌عبارتی آن‌چه پدر می‌خواهد در دل داشته باشند را می‌گویند. مترجم در توضیحات ابتدایی‌اش درباره این کتاب، شرحی مختصر از هشت فرزند گونترگراس آورده و درباره شیوه گفت‌وگوی آن‌ها نوشته: «در این رمان کودکان چند دهه پیش به شیوه دوران خردسالی‌شان پیوسته رشته کلام یکدیگر را می‌برند و جمله‌های پایانی گاه ناتمام می‌مانند. اما آن‌چه می‌خواهند بگویند یا آشکار است یا در رویدادهای رمان بی‌اهمیت. دیگر آن‌که گوینده سخنان معرفی نمی‌شوند...».

شهر فرنگ/ گونترگراس/ ترجمه کامران جمالی

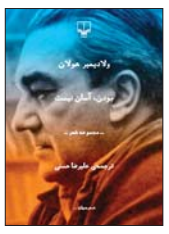
در جست‌وجوی امید



«فراسوی خواب»، عنوان رمانی است از ویلم فردریک هرمانس که به‌تازگی با ترجمه سامگیس زندی در نشر چشمه منتشر شده است. هرمانس از مهم‌ترین نویسندگان هلند است که در کنار هاری مولیش و جرارد ریو، به عنوان نویسندگان شاخص ادبیات بعد از جنگ در هلند به‌شمار می‌روند. «فراسوی خواب» در سال ۱۹۶۶ منتشر شد و در کنار دیگر رمان هرمانس با عنوان «اتاق تاریک داموکلس»، از بهترین آثار این نویسنده هلندی به‌شمار می‌رود. مترجم ایرانی کتاب، این رمان را از زبان هلندی به فارسی برگردانده و در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش، به اهمیت اولین جمله در رمان‌های هرمانس اشاره کرده است. «فراسوی خواب» این‌طور شروع می‌شود: «دربان مرد معمولی است. جلوش، روی میز بلوطی، فقط یک تلفن قرار دارد. بی‌حرکت، از پشت عینک‌آفتابی ارزان‌قیمتی، به جلو خودش خیره شده است. لاله گوش چپش را احتمالا در همان انفجاری از دست داده که معیوبش کرده است و شاید هم بر اثر سقوط هواپیما سوخته باشد. باقی‌مانده گوش شبیه ناف بدشکلی است که برای نگه داشتن دسته عینکش هم کفایت نمی‌کند». آن‌طور که مترجم اثر توضیح داده، اغلب کتاب‌های هرمانس تحت‌تاثیر خاطرات او از ماجراهای جنگ جهانی دوم و اشغال هلند توسط آلمان نازی نوشته شده است: «زیربنای همه آثار هرمانس نوعی معرفت‌شناسی است و غالب داستان‌هایش گویای این اندیشه است که علم تنها چیزی است که به دانایی بشر منجر می‌شود و سایر نقطه‌نظرها مشکوک‌اند. بنابراین، شخصیت‌های داستان‌هایش همواره به سوءتفاهم و برداشت‌های غلط دچار می‌شوند. در داستان‌های او، گذشته به اندازه آینده نامعلوم است، چراکه گذشته هم هرگز کاملا در دسترس ما نیست. هنری اوسوود شخصیت اول رمان اتاق تاریک داموکلس قادر نیست مردم را متقاعد کند که در زمان جنگ جهانی دوم عضو گروه مقاومت بوده و علیه نازی‌ها مبارزه کرده است. و آلفرد، زمین‌شناس پژوهشگر، در رمان فراسوی خواب، که در جست‌وجوی حفره شهاب‌سنگ است، مطمئن نیست اگر روزی با چنین حفره‌ای روبه‌رو شود آن را بازخواهد شناخت». «فراسوی خواب»، روایت دانشمندی است که در کوه‌ها آواره یافتن یک شهاب‌سنگ است و در جست‌وجوهایش به عمق تنهایی و عدم تعین جهان می‌رسد.

فراسوی خواب/ ویلم فردریک هرمانس/ ترجمه سامگیس زندی

شبی با هملت



«بودن، آسان نیست» عنوان مجموعه شعری از ولادیمیر هولان است که این روزها با ترجمه علیرضا حسنی در نشر چشمه منتشر شده است. هولان از شاعران مشهور چک است که در سال ۱۹۰۵ در پراگ به دنیا آمد. اولین شعر هولان در سال ۱۹۲۶ منتشر شد و بعد از این او به مدت هفت سال در اداره تامین اجتماعی مشغول به‌کار شد و در این مدت دو مجموعه شعر دیگر نیز از او منتشر شد. او مدتی هم به عنوان ویراستار مجله‌ای هنری به کار مشغول شد اما بعد تمام وقتش را صرف نوشتن کرد و بیش از بیست مجموعه شعر به چاپ رساند. نوشته‌های منثور او نیز در کتاب‌هایی مستقل به چاپ رسیده‌اند. «بودن، آسان نیست» از روی نسخه انگلیسی چاپ انتشارات پنگوئن به فارسی برگردانده شده و احمد پوری ترجمه شعرها را ویراستاری کرده است. در بخشی از مقدمه مترجم انگلیسی این مجموعه درباره ویژگی شعرهای هولان آمده: «در حقیقت شعر وی، بازی‌های زبانی و تجربه‌های معناشناختی فراوانی دارد. هولان دوست دارد تا دورترین محدوده‌ها و ظرفیت‌های بیانی کلمه‌ای شاعرانه را کشف کند، در ترکیباتی غریب و غیرمنتظره به کارش برد و در نامحتمل‌ترین بافت قرارش دهد. نحو شعرهای او گاه تعمدا به‌هم‌ریخته است، از صنعت حذف به قرینه فراوان استفاده می‌کند و بسیاری از جمله‌ها را ناتمام می‌گذارد. نظیر الیوت، او نیز مصر است که با مختل کردن زبان به معنا برسد، ولی نه در سیالیت عنان‌گسیخته تصویرها در سبک سوررئال».

بودن، آسان نیست/ ولادیمیر هولان/ ترجمه علیرضا حسنی