عطف

فیلم‌نامه به‌مثابه اثر ادبی

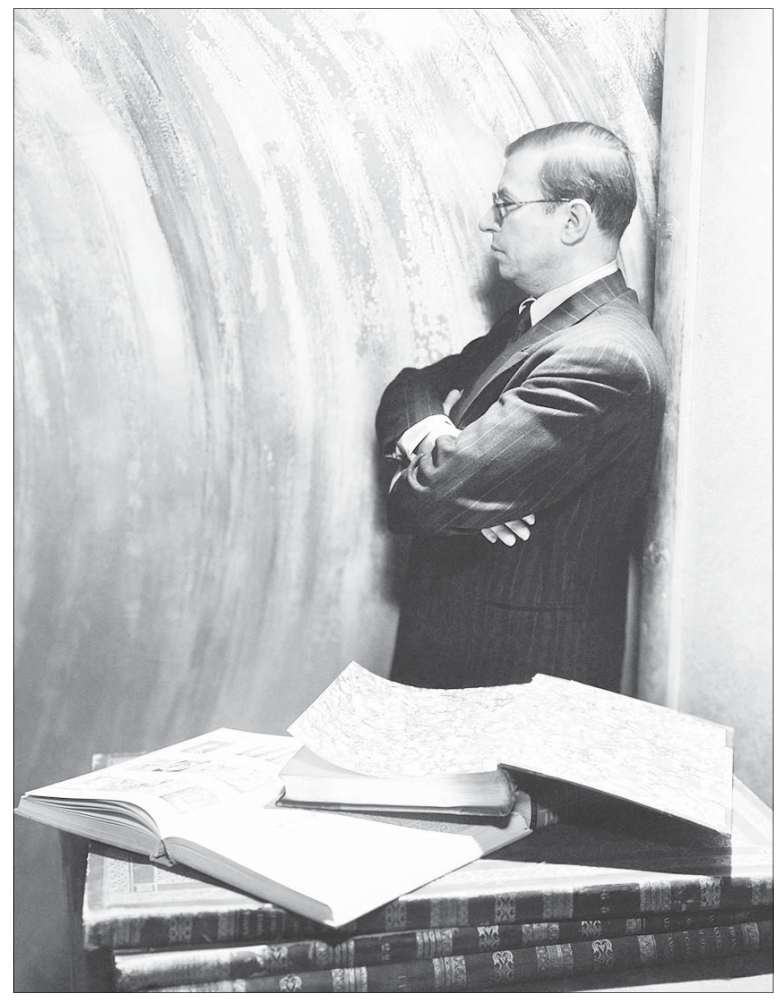
● **شرق:** بسیاری از نظریه‌پردازان کلاسیک سینما این پرسش را که «چه چیزی فیلم‌نامه است»، به‌عنوان پرسشی کلیدی مطرح و درباره آن بحث کرده‌اند؛ اینکه آیا فیلم‌نامه اثر ادبی مستقلی است یا برگردانی از اثری ادبی، مثل داستان یا نمایش‌نامه است که به زبان سینما بدل شده یا حتی یادداشت‌های کارگردانی است که توالی سکانس‌ها و اپیزودها را تعیین کرده است. تفاوت‌های زیادی که در پاسخ به این پرسش وجود دارد نشان می‌دهد که پرسش فوق اگرچه به‌ظاهر ساده به نظر می‌رسد، اما روی مسئله‌ای بغرنج دست گذاشته که پاسخی سرراست و ساده ندارد.

تد نانیچلی در کتاب «فلسفه فیلم‌نامه» کوشیده به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: فیلم‌نامه چیست؟ آیا فیلم‌نامه اثری هنری یا به‌طور خاص اثری ادبی است؟ نویسنده کتاب می‌گوید که این پرسش‌های نظری و فلسفی در پایان دوران اوج نظریه کلاسیک فیلم به‌طورکامل کنار گذاشته شدند و درباره آنها بحثی نشد. به اعتقاد او، نظریه معاصر فیلم از ابتدا تا امروز، مطالعه فیلم‌نامه را کمتر از سایر دغدغه‌ها جدی گرفته و اگرچه به‌صورت پراکنده مقالاتی دراین‌باره منتشر شده، اما نظریه معاصر فیلم هیچ توصیف نظام‌مند یا موجهی از فیلم‌نامه یا جایگاه آن در تولید فیلم ارائه نکرده است. او همچنین می‌گوید حوزه زیبایی‌شناسی فلسفی هم به این مبحث وارد نشده و این به نظر نویسنده از دو جنبه عجیب است، چراکه «به‌لحاظ پیشانظری به نظر می‌رسد شباهت‌های مهمی میان فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌ها وجود داشته باشد؛ هر دوی آنها به‌لحاظ طبیعی چیزهای کلامی هستند که روایت‌هایی را به هم مرتبط می‌کنند که قرار است جلوی دوربین یا در پیشگاه تماشاگران اجرا شوند؛ بنابراین منطقی است که فکر کنیم فیلم‌نامه مثل نمایش‌نامه یک نوع اثر هنری ادبی است و فیلم‌نامه همان علایق زیبایی‌شناختی و جستار فلسفی را دارد که پسرعموی تئاتری‌اش دارد. دوم، دغدغه‌ها و علایق زیبایی‌شناسی فلسفی درباره نظریه معاصر فیلم بسیار متنوع‌تر بوده و از امور کلی درمورد تعریف و هستی‌شناسی هنر تا مسائل محلی‌تری درمورد همه انواع هنرهای خاص گسترده است. علاوه بر آن، دهه گذشته به‌صورت خاص انفجاری از کار روی فلسفه فیلم را شاهد بوده است؛ با وجود این، فیلسوفان هنر هم مثل نظریه‌پردازان فیلم چیز زیادی برای گفتن درمورد فیلم‌نامه نداشته‌اند».

در این میان «فلسفه فیلم‌نامه» نانیچلی، با هدف روشن‌کردن مفهوم ذهنی ما از فیلم‌نامه از دو منظر عمومی نوشته شده است: فیلم‌نامه چیست و چگونه است. بر این اساس، او ابتدا تعریفی از فیلم‌نامه و چند ملاحظه اولیه از هستی‌شناسی فیلم‌نامه

فلسفه فیلم‌نامه
تد نانیچلی
ترجمه احسان شاه‌قاسمی
نشر علمی و فرهنگی

را ارائه می‌کند و در ادامه بحث‌های خاص‌تری را پیش می‌کشد که براساس آن، دست‌کم برخی فیلم‌نامه آثار ادبی مستقل‌اند. او توضیح می‌دهد که چگونه می‌شود از فیلم‌نامه همچون یک اثر ادبی لذت برد. رویکرد نویسنده در این کتاب این است که با توضیح‌دادن برخی مفاهیم اصلی و به‌طور خاص مفهوم امروزی فیلم‌نامه جلو برود. فصل اول کتاب با ملاحظه طولانی از تعریف فیلم‌نامه به‌لحاظ کارکرد آغاز می‌شود و انواع مختلف تعاریف کارکردی احتمالی بررسی و بازبینی می‌شوند. در ادامه از فیلم‌نامه به‌عنوان مفهومی تاریخی بحث شده است. نانیچلی در پیش‌گفتار کتاب می‌گوید اگر یک وظیفه مهم در روشن‌کردن مفهوم مورد نظر ما از فیلم‌نامه گفتن این باشد که فیلم‌نامه چیست، وظیفه دیگر این خواهد بود که بگوییم فیلم‌نامه چگونه چیزی است. در نگاهی کلی، پرسش فیلم‌نامه چگونه چیزی است، پرسشی درباره هستی‌شناسی فیلم‌نامه است و این در واقع بحثی است که در فصل سوم کتاب به آن پرداخته شده است. نویسنده در بخشی از پیش‌گفتارش درباره این کتاب نوشته: «تصویری که امیدوارم از دورن این کتاب بیرون بیاید، فقط مفهوم‌سازی خاص از فیلم‌نامه نیست؛ بلکه استدلالی است که بتواند نظریه‌پردازی‌های آینده ما را به شیوه خاصی -یعنی از پایین به بالا- هدایت کند. دلایل عمل‌گرایانه خوبی برای نظریه‌پردازی به این شیوه وجود دارد؛ آشکارترین دلیل این است که اگر نکته نظریه‌پردازی تبیین واقعی داده‌های ارائه‌شده ازطریق کردارهای ما باشد، آن‌گاه باید به کردارها و ابژه‌های خاصی نگاه کنیم تا بتوانیم نظریه‌های عملی کلی را برسازیم. البته اگر استدلال من درست باشد، مجبوریم نظریه‌هایمان را از پایین به بالا بسازیم؛ چون این کارورزان هستند که مرزها و سرشت مفهومی را که درحال‌حاضر مطالعه می‌کنیم، تعیین می‌کنند». نانیچلی در این کتاب فیلم‌نامه را عنوان یک مصنوع در نظر می‌گیرد که فیلم‌نامه‌نویسان به‌صورت جمعی مرزهای آن را تعیین می‌کنند. در این بین علاوه بر نویسندگان، خوانندگان فیلم‌نامه‌ها نیز به‌صورت جمعی تعیین‌کننده سرشت هستی‌شناختی آن هستند. ازاین‌رو هر توصیف ممکنِ فلسفی فیلم‌نامه باید به شکل جدی به‌وسیله کردارهای جمعی خلاق و تحسین‌کننده محدود شود و چنین توصیفی باید بپذیرد که این کردارها نشان می‌دهند دست‌کم برخی فیلم‌نامه‌ها جزء آثار هنری هستند.



شکل‌های زندگی: نسبت سارتر با جهان کنونی چهل سال پس از او

میراث سارتر

نادر شهریوری (صدقی)

سارتر قبل از مرگش به تاریخ پیوسته بود، در ده سال آخر عمرش هر چقدر کمتر می‌نوشت شهرتش بیشتر می‌شد، این به موقعیت نمادین او برمی‌گشت. «نماد» او بیشتر بیانگر دیدگاه سیاسی و فلسفی‌اش بود و این ورای آثار ادبی‌اش قرار می‌گرفت.

اهمیت سارتر زندگی‌اش بود، به این معنا که فلسفه‌اش را با صداقتی کم‌نظیر زندگی کرد. کتاب «کلمات» زندگی‌نامه و بخشی از اعترافات اوست. در این اعترافات که می‌توان آن را با اعترافات روسو مقایسه کرد، سارتر به کودکی‌اش در قلمروی «خواندن» و «نوشتن» می‌پردازد و تأثیر این دو قلمرو را در شکل‌گیری اندیشه‌هایش به تفصیل شرح می‌دهد. سارتر می‌گوید در کودکی «تخیل»اش ابزاری بود که به کمک آن از خودش دفاع می‌کرد تا زنده بماند اما زنده‌ماندن را نیز برنمی‌تابیده زیرا مرگ وسوسه دائمی‌اش بود، پس به انتظار می‌ماند، به انتظار لحظه آذرخش تا مرگش با افتخار همراه شود. در کلمات اعتراف می‌کند در کودکی خیال می‌کرده که خیابانی در پاریس یا میدانی در دیگر شهرها و یا جایی در خارج به نامش می‌شود و گورش در آرامگاه بزرگان فرانسه در پانتئون و یا پرلاشز قرار می‌گیرد، اما وقتی به اطراف نگاه می‌کند، هیچ نشانی از این همه افتخار نمی‌بیند. آنگاه خود را شبیه به بیماری در بیمارستان سنت-آن می‌بیند، در آنجا «... بیماری از تخت‌خوابش فریاد می‌کشد که: من شهریارم! دوک بزرگ را دستگیر کنید. کسی نزدیک می‌آمد و در گوشش می‌گفت فین کن و او فین می‌کرد، ازش می‌پرسید کسب‌وکارت چیست؟ او به نرمی پاسخ می‌داد: کفاش و باز می‌زد زیر فریادکشیدن[1]». سارتر در ادامه می‌گوید: «خیال می‌کنم که ما همه به آن مرد می‌مانیم، به هر رو من... به او می‌مانستم، شهریار و کفاش بودم[2]».

زندگی سارتر حاصل تنش دائمی میان وضعیت موجود -کفاش‌بودن- و خواست شهریاری است. خواست شهریاری اما در پیش‌رو است. اگزیستانسیالیسم سارتر در مجموع فلسفه‌ای است که در میان این دو تنش دائمی قرار می‌گیرد. فلسفه‌ای که هرگز تمام نمی‌شود زیرا خواست شهریاری محقق نمی‌شود اما باید همواره آن خواست را نگه داشت و یا دست‌کم از ویران‌کردنش خودداری کرد، جز این انسان «چگونه‌زیستن» را به ورطه مادون انسانی می‌کشاند. درحالی‌که آنچه در سارتر اهمیت پیدا می‌کند، مقام انسان در جهان، در جامعه و در رابطه‌اش با دیگران است. با دیگری بودنی که سارتر از آن می‌گوید، درک وجود دیگری است، گو اینکه به نظر سارتر «دیگری» آدمی را در ورطه هراس، نگرانی و اضطراب قرار می‌دهد.

نوشته‌های ادبی سارتر شامل رمان، داستان و نمایش‌نامه‌هایش قبل از آنکه نوشته‌های ادبی باشند، ذیل تصوری فلسفی از جهان شکل می‌گیرد، این ادبیات در مقابل ادبیاتی مانند فلوبر قرار می‌گیرد. ادبیات سارتر برخلاف آنچه در فلوبر دیده می‌شود، تحت هژمون ادبیات قرار نمی‌گیرد زیرا بیش از آنکه از خواستی دموکراتیک نشئت گیرد از خواستی شهریاری سرچشمه می‌گیرد، خواستی دموکراتیک تحت هژمونی «ادبیات» به «سیاست ادبیات» منتهی می‌شود درحالی‌که خواست شهریاری تحت هژمونی «شهریار» به «ادبیات سیاسی» منتهی می‌شود.

میل به شهریاری در سارتر البته ادبیات را از بدبینی می‌رهاند و به آن مُهری از آزادی به معنای تصمیم‌گیری، مسئولیت، وفاداری و حفظ آن و... می‌زند، همراه با تخیلی که لازمه آن است و سارتر هیچ آن را انکار نمی‌کند و در تمامی کودکی و بزرگسالی‌اش دستمایه شور و شوق وی بوده است. او می‌گوید «من این سراب (تخیل) را شوق‌مندانه به کار بردم تا تضمین‌کردنِ سرنوشتم را تمام کنم». سارتر شوق‌مندانه به‌دنبال تضمین سرنوشت می‌رود، سرنوشت را چه بسیار تاریخ ضمانت می‌کند اما اگزیستانسیالیسم فاقد نگاه تاریخی است زیرا انسان را مجرد و تمامی روابط اجتماعی‌اش را در رفتار فردی انسانی و دغدغه‌های وجودی‌اش فرومی‌کاهد.

رابطه میان ادبیات و سارتر، رابطه‌ای قابل تأمل است. سارتر از ادبیات چیزی را طلب می‌کند که ادبیات نمی‌تواند از عهده آن برآید بنابراین به چیزی فراتر از ادبیات توجه می‌کند و آن «نوشتن» است. نوشتن ضمانتی است که سارتر سرنوشت خود را به آن پیوند می‌زند. انتشار کتاب «کلمات» در ۱۹۶۳ به یک معنا بیانیه سارتر در دفاع از نوشتن است، از آن پس او اعتقاد خود به سودمندی ادبیات را از دست می‌دهد و با ادبیات وداع می‌کند[3]. بنابراین با صراحت بیشتر به دخالت در اموری می‌پردازد که ادبیات حتی اگر بخواهد نمی‌تواند به آن حیطه وارد شود، چون فلسفه وجودی‌اش را از دست می‌دهد.

پس از انتشار کلمات، سارتر با «آزادی» بیشتری به فعالیت می‌پردازد. از مه ۶۸ حمایت کامل می‌کند و در رساله‌ای با عنوان «کمونیست‌ها از انقلاب هراس‌اند» به نقد حزب کمونیست فرانسه می‌پردازد و آنها را متهم به داشتن مناسباتی می‌کند که در نهایت به «هضم» در سیستم موجود منتهی می‌شود. آنچه سارتر را در ورود به همه عرصه‌ها آزاد می‌گذارد و «وجود» او را تضمین می‌کند، همانا سلاح نوشتن است. نوشتن برای سارتر، چیزی فراتر از خود نوشتن، نوعی عمل اجتماعی برای تحقق «آزادی» تلقی می‌شود. او در کنش اجتماعی نوشتن تمامی باورهای اگزیستانسیالیستی خود را یکجا گرد هم می‌آورد: وجود، ضمانت، آزادی، تعهد.

به نظر می‌رسد این تلقی از نوشتن به ویژه بعد از انتشار «کلمات» در رفتار اجتماعی سارتر نمود پیدا می‌کند. به بیانی دیگر بعد از «کلمات» سارتر نوشتن را جایگزین ادبیات می‌کند زیرا آزادی عمل در نوشتن را بسی گسترده‌تر از ادبیات می‌پندارد. در همان سال‌ها -اواخر دهه ۶۰ میلادی- کتاب چهارجلدی «ابله خانواده» را درباره فلوبر می‌نویسد تا با روانکاوی اگزیستانسیالیستی فلوبر[4] علاوه بر اینکه به نویسنده موردعلاقه جوانی‌اش بپردازد، این نکته را نیز یادآوری کند که میان فلوبر و کتاب «کلمات» وی شباهت‌هایی نیز وجود دارد.

آنچه سارتر را متمایز می‌کند و زندگی او را همچون متنی نوشتاری مستعد برداشت‌های متفاوت می‌کند آن است که او در یک چارچوب نمی‌گنجد. «ضرورت انتخاب» او را از هر چارچوب رهایی می‌بخشد. او مانند ماتیو قهرمان داستان سه‌گانه راه‌های آزادی قبل از هر چیز در جست‌وجوی آزادی است، ماتیو می‌کوشد از حق آزادی شخصی‌اش دفاع کند به همین دلیل در بحبوحه جنگ جهانی دوم از پیوستن به جریان سیاسی معینی برای مبارزه دست می‌کشد زیرا می‌پندارد که در چارچوب‌بودن به همان میزان از آزادی‌اش می‌کاهد، درصورتی‌که او می‌خواهد با آزادی مبادرت به انتخاب کند. راه‌های آزادی او درواقع تعدد انتخاب‌هایی است که می‌تواند انجام دهد، این به پویایی سیال وی منتهی می‌شود. ماتیو و البته سارتر با تأکید تقدم وجود بر ماهیت[5] بر هر ذات ثابت و تغییرناپذیر خط بطلان می‌کشد.

میراث به‌جامانده از سارتر زیاد است؛ ده‌ها رمان، داستان، نمایش‌نامه و به همان اندازه رساله‌های فلسفی و خطابه‌های سیاسی و البته ایده‌های به‌جامانده از او: تأکید سارتر بر وجود انسان و مسئولیت‌های وی که از خواست آزادی -خواست شهریاری- نشئت می‌گیرد و همین‌طور خودمختاری پویای انسان برای تحقق خود. مسئله مهم میراث سارتر و نسبت آن با جهان کنونی است: اینکه اساسا آدمی تا چه اندازه آزاد است؟ آیا می‌تواند خود را تحقق بخشد؟

پی‌نوشت‌ها:

* سارتر با صراحت کتاب «کلمات» خود را وداعی با ادبیات معرفی می‌کند. به نقل از گفت‌وگو با سارتر درباره «ابله خانواده» از سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.

** سارتر علاوه‌بر فلوبر به تحلیل روانکاوانه بودلر و ژنه می‌پردازد و همین‌طور در مقاله‌اش درباره شاعر سمبولیست مالارمه می‌نویسد اما در میان این نوشته‌ها فلوبر به تفصیل بررسی می‌شود؛ چهار جلد درباره فلوبر که جلد چهارم این مجموعه به رمان «مادام بوواری» اختصاص می‌یابد.

*** برای سارتر و به‌طورکلی اگزیستانسیالیست‌ها وجود آدمی بر ماهیت یا ذات وی تقدم دارد. او در رساله «هستی و نیستی» با تأکید بر این مسئله می‌گوید تنها آن هنگام که می‌پذیریم آدمی دارای ماهیت معینی نیست می‌توانیم بر آزادی‌اش صحه بگذاریم.

۱، ۲) کلمات، سارتر، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم.

درباره رمان تاریخی- فلسفی «جهان آخر»: نمونه‌ای درخشان از رئالیسم جادویی

دگردیسی‌ها

شرق: «جهان آخر»، نوشته سال ۱۹۸۸ اثر کریستف رانس مایر، نویسنده اتریشی است: رمانی دربارهٔ ناسو اوید، نویسنده ملی رم باستان و کتاب او «دگردیسی‌ها». مجموعه دگردیسی‌ها را می‌شود در ایفای نقش تاریخی‌اش با «شاهنامه» فردوسی مقایسه کرد: مسیحیت می‌رود که در رم فراگیر شود و چنین، کیش کهن خدایان اسطوره‌ای را کنار بزند. پس اینک که این اسطوره‌ها در خطر آن‌اند که از خاطره‌ها بروند، اوید مجموعه آنها را در این کتاب گرد می‌آورد، گرد محض حفظ آنها از دستبرد این تحول آئینی. دگردیسی‌ها، این واژه ناگزیر مفهومی فلسفی و جهان‌نگرانه دارد. به چه معنی؟ لودویک بُرنه، شاعر آلمانی قرن نوزدهم، تعریفی از ادبیات ارائه می‌دهد که می‌توانش در ضمن ستایش از آن یادگارنامه او گرفت:

«هیچ‌چیز پایدار نیست مگر دگردیسی. و هیچ‌چیز بر دوام نیست، مگر مرگ. هر تپش قلب زخمی بر جان ما می‌نشاند و زندگی خون‌باختن جاوید بود، اگر که ادبیات وجود نمی‌داشت. ادبیات به ما چیزی را ارزانی می‌دارد که طبیعت از ما دریغ‌اش می‌دارد: دوره طلایی‌ای که زنگار نمی‌گیرد، بهاری که نمی‌پژمرد، سعادت زلال آفتابی پالوده از سیاهی سایه، و جوانی جاوید».

چنین تعریفی که زوال را بر همه‌چیز شامل می‌گیرد مگر بر کتاب، اوید این تعریف را برازندهٔ مجموعه خود می‌خواند و قضا را همین ارزیابی او برایش حکم سرنوشت می‌شود. «دگردیسی‌ها» ناخواسته رنگی سیاسی یافته است. به قیصر آگوست برخورده است که در این کتاب رم، شهر جاویدان او را هم در چرخهٔ کیهانی دگردیسی مشمول قانون زایش و مرگ دانسته‌اند، جایی که نویسنده در ستایش از کتاب خود فخرفروشانه آن را جاویدان می‌خواند:

من اثری آفریده‌ام
که از آتش و آهن گزند نمی‌یابد،
نه نیز از خشم خدایان،
یا حتی آسیای همه‌چیز ساینده زمان.
مرگ را که جز به کالبد من
دسترسی‌اش نیست بگو
هر زمان که می‌خواهد به زندگی من پایان دهد.
من اما در پرتو این اثر زنده می‌مانم،
تا اوج ستاره‌ها بال می‌گیرم
و نامم نمی‌میرد.

به سزای این توهین او را به فرمان قیصر به شهری در پای دریای سیاه، به نام تراخیلا -کنستانتای کنونی در جنوب رومانی- تعبید می‌کنند. اوید در خشم از این فرمان کتاب خود را آتش می‌زند، با زنش وداع می‌گوید و به راه دور، به غربت می‌رود، آن هم در پنجاه سالگی که آن زمان نماد پیری بوده است.

و اینک شاکله داستان، آن قالب کلی روایت رنگی بسیار شرقی می‌یابد، رنگ قصه‌ای پربسامد در ادبیات عرفانی: شاگردی از شاگردان اوید به نام کوتا به جست‌وجوی استاد خود راه تراخیلا را در پیش می‌گیرد، سفر دراز او به امید پیوستن به استاد و بازنویس دوباره دگردیسی‌ها برای او، در هر مرحله و منزل تبدیل می‌شود -به‌عینه و تجربه- تبدیل می‌شود به سیروسلوک در جهان و شهودیافتنی نوبه‌نو در کارکرد دیالکتیکی و کیهانی عنصر دگردیسی که از پویایی آن همه‌چیز پیوسته در حال تغییر است، چه در ساحت طبیعت با کوه‌ها و دشت‌هایش، چه در ساحت شهرها و آبادی‌ها، باری هر آنچه دستاورد نسل‌های ناپایدار انسانی است. چنین، به چکیده‌ای دلنشین از داستان رسیده‌ایم: شاگرد به استاد، به پیکر خاکی آن پیر نمی‌رسد، اما طی این سفر به درکی همه‌سویه از کتاب او می‌رسد، به شهود بر مفهوم کیهانی دگردیسی‌ها. نقش‌های رمان، همه شخصیت‌های اسطوره‌ای‌اند که از مجموعهٔ «دگردیسی‌ها» به درون این رمان مدرن درآمده‌اند: دکالیون و پیرها که نیاکان انسان‌های سنگدل‌اند، اِکو، زنی خودپسند که تنها پژواک صدای خود را می‌شنود، سیپاریس، شکارچی‌ای که بدل به درخت سرو می‌شود، و باتوس که بدل به سنگ و فیلومِلا که بدل به بلبل.

رمان از دید امروز به شرایطی می‌پردازد که کار این شخصیت‌ها را به دگردیسی می‌کشاند، «جهان آخر» اسطوره‌ای است زمینی‌شده، سیمای امروز جهان در آینه اسطوره.

از آنجا که عمر انسان‌ها در پیش اقیانوس ابدیت لحظه‌ای بیش نیست، نویسنده از همان آغاز -و این جانب شگفت و بدیع آن است- دوران‌های تاریخ و شخصیت‌ها را همه در هم می‌آمیزد، فیثاغورث را که هشتصد سال پیش از اوید می‌زیسته است، با او در این اثر هم‌روزگار می‌شود؛ اتوبوسی زنگ‌زده از کنار گروهی گلادیاتور می‌گذرد و نگهبانان ویلاهای سران اشرافی رم باستان در نگهبانی از این ویلاها مسلسل در اختیار دارند و ناسو اوید هنگام سخنرانی در میدانی مانند استادیوم فوتبال میکروفون به‌کار می‌گیرد. روایتگری شگفت و با این همه مفهوم است این درهم‌فشردن آکاردئونی زمان‌ها. بعدها می‌خوانم نوشته‌ای را با این سیاق رئالیسم جادویی می‌گویند.

اتریش تا پایان جنگ جهانی اول امپراتوری‌ای بود که بر چند کشور شرقی و محروم اروپایی همچون رومانی سروری استعماری داشت. بر همین اساس نویسندگان این کشور درکی نزدیک‌تر و ملموس‌تر از فضای فکری و زندگی مردم جهان سوم دارند. «جهان آخر» هر آنجا که به دخالت حکومت در جزئیات زندگی توده می‌پردازد، انگاری به قلم نویسنده‌ای شرقی نوشته شده است در بازگویی شرایط زندگی اجتماعی مردم همین جهان، گذشته از آنکه بن‌مایهٔ آن قهر قدرت است در قبال قلم.

جهان آخر
کریستف رانس‌مایر
ترجمه محمود حدادی
نشر پریان

این رمان فاخر تاریخی شخصیت‌های جهان اسطوره را -با دیدی آخرزمانی- دستمایهٔ توصیف کشاکش‌هایی می‌سازد که به جهان امروز هم نقش می‌دهند. در آلمان، ماه‌ها پیش از آنکه این رمان به بازار بیاید، هانس مگنونس انسس‌برگر، نویسنده‌ای بلندنام با اعتباری اروپایی، در مجله اشپیگل که آن هم اعتبار جهانی‌اش نیاز به توصیف ندارد، در مقاله‌ای بلند به شرح این کتاب پرداخته است و به‌جز ستایش از شیوه روایت که در به‌کارگیری شیوه رئالیسم جادویی پیشگام است، نثر آن را «مروارید زبان هنری آلمانی» خوانده است.

در بخشی از «جهان آخر» که با ترجمه محمود حدادی در نشر پریان منتشر شده است، می‌خوانیم: «طوفان فوجی پرنده در آسمان شب بود، فوجی پرنده سفید که همهمه‌کنان نزدیک می‌شد و ناگهان یال موجی سترگ بود که بر سر کشتی می‌ریخت. طوفان؛ ضجه و شیون در تاریکی عمق عرشه زیرین، و ترشی گندناک قی بود. سگی بود که در تلاطم آب وحشی شد و پاشنه یک جاشو را به دندان کند. کف درجا روی زخم را گرفت. طوفان سفر به تومی بود. هرچند کوتا در طول روز و در چندین گوشهِ هربار پرت‌ترِ کشتی کوشیده بود از درماندگی و نکبت خود به بی‌هوشی، یا دست‌کم خواب و رؤیا پناه ببرد، باز بر سر دریای اژه، و سپس دریای سیاه، خوابی به چشمانش راه نیافت. هربار که خستگی و کوفتگی امیدی در دلش بیدار می‌کرد، موم در گوش می‌گذاشت، شالی آبی را روی چشم‌ها می‌کشید، تکیه می‌داد و به شمردن نفس‌های خود رو می‌آورد. اما خیزابی تازه از نو کشتی، او و تمامی جهان را بر سر کف‌های نمک‌آلود به هوا می‌برد، به درازای یک تپشِ قلب در پرتگاه نگاه می‌داشت، سپس جهان، کشتی و این رمق‌باخته را از نو به قعرِ شکاف امواج، و به بیداری و وحشت واپس می‌انداخت. هیچ‌کس خوابش نمی‌برد. کوتا باید که هفده روز تمام بر عرشه تروپا این وضع را تحمل می‌کرد، و چون در صبح روزی از ماه بهاری آوریل سرانجام از کشتی پا بر اسکله گذاشت که دیواره آن از کوبه آب برق می‌زد، و رو به حصار تومی، حصاری خزه‌پوش بر بلندای ساحل صخره‌ای، به راه افتاد؛ چنان تاب و تلو می‌خورد که دو جاشو خنده‌کنان دست زیر بغلش زدند و جلو اداره بندرداری کنار تلی طنابِ پوسیده رهایش کردند. کوتا در اینجا به پهلو افتاد و غرق در بوی قیر و ماهی کوشید دریایی را آرام کند که هنوز در دلش آشوب داشت...».

نگاه

رمان بزرگ فراموش‌شده

● **شرق:** «در یک آسانسور شلوغ همه نگاهشان را از هم می‌دزدند. هانس بویمان هم بلافاصله حس کرد که آدم نمی‌تواند در صورت غریبه‌ها، وقتی آن‌طور رخ به رخشان ایستاده، زل بزند. متوجه شد که هر جفت چشم دنبال جایی می‌گشت که بتواند روی آن بماند؛ روی عددی که مشخص کرد آسانسور ظرفیت حمل چند نفر را دارد؛ روی جمله دستورالعمل؛ روی آن قسمت از گلو که طوری به چشم آدم چسبیده بود که طرح شبکه چروک‌ها و منفذها را حتی ساعت‌ها بعد هم می‌شد از حفظ کشید...». این آغاز رمان «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ» از مارتین والزر است که به‌تازگی با ترجمه اژدر انگشتری در نشر بیدگل منتشر شده است. مارتین والزر نویسنده معاصر آلمانی است که در سال ۱۹۲۷ متولد شده و امروز از داستان‌نویسان شناخته‌شده ادبیات آلمانی‌زبان به‌شمار می‌رود. او همچنین به‌دلیل عقاید سیاسی‌اش یکی از جنجالی‌ترین نویسندگان آلمانی بعد از جنگ دوم جهانی است. او خیلی زود مسئله ناسیونالیسم آلمانی را نقد کرد. والزر همچنین چند سالی به‌عنوان کارگردان و نویسنده برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی به کار مشغول بود و پس از آن بود که به نویسندگی روی آورد. او متعلق به نسلی از نویسندگان پیشرو آلمانی بود که چهره‌های شاخص آن کسانی چون هاینریش بل و گونتر گراس بودند. «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ» اولین رمان والزر است و او در آن روایتی از طبقه مرفه پاگرفته در آلمان پس از جنگ به دست داده است. این رمان پس از انتشار برنده اولین جایزه هرمان هسه شد و همچنین جایزه گئورگ بوشنر و جایزه صلح انتشارات کتاب در آلمان را هم به دست آورد. به ضمیمه ترجمه فارسی رمان، جستاری از فلورین ایلیس منتشر شده که او در آن «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ» را ضمن آنکه رمان بزرگ فراموش‌شده می‌نامد، حکایت بهترین کتاب «جمهوری فدرال نوپا» و نیز حکایت «حیرت» می‌داند. حیرت از این جهت که اساسا چرا آلمان این رمان را از حافظه‌اش پاک کرده؟ فلورین ایلیس می‌گوید: «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ» روایتگر آن سوی عشق است و از این می‌گوید که چطور نه فقط زنان متأهل، بلکه به همان اندازه معشوقه‌های کارخانه‌دارها و وکلا و پزشکان و روزنامه‌نگاران هم قربانی «جاه‌طلبی‌های اجتماعی» می‌شوند. ایلیس همچنین می‌گوید که دلیل فراموشی «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ»، پیش از هرچیز «طبل حلبی» گونتر گراس بوده است که در ۱۹۵۹ منتشر شد و بلافاصله پس از انتشارش توجه همگانی منتقدان را جلب کرد: «سروصدای طبل حلبی خیلی زود فش‌وفوش بحران‌های زناشویی و گپ‌های توخالی پارتی‌های

ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ
مارتین والزر
ترجمه اژدر انگشتری
نشر بیدگل

فیلیپس‌بورگ را در خود خفه کرد. اشکال کار والزر این بود که موقعی درباره عمق زمان حال نوشت که تازه این کشور با هزار زحمت داشت با عمق گذشته‌اش رودررو می‌شد. با اشتیاق و امتنان اجازه دادیم گراس و رمانِ قرنش ما را به گذشته ببرند. اما برای زمان حالی که معجزه اقتصادی آلمان داشت در آن اتفاق می‌افتاد، روزنامه‌ها را مرجع می‌دانستیم. بعدها از والزر انتقاد شد که اثری از گذشته آلمان در رمانش نیست؛ ولی احتمالا درست در این کتاب رمان‌نویس در مقام آسیب‌شناسِ زمان ظاهر می‌شود، زیرا نشان می‌دهد که سکوت عامدانه درباره گذشته چقدر می‌تواند پرسروصدا باشد، که پافشاری بر زمان حالِ بی‌تاریخ چقدر می‌تواند موجب خودفراموشی و خودویرانگری شود. می‌توان گفت که ازدواج‌های فیلیپس‌بورگِ والزر درباره دهه پنجاه، متأسفانه حدود پنجاه سال زود منتشر شده». اما ایلیس می‌گوید نویسنده می‌تواند منتظر خوانندگانش بماند؛ خوانندگانی که در آینده به آن رجوع خواهند کرد. در بخشی دیگر از «ازدواج‌های فیلیپس‌بورگ» می‌خوانیم: «درحالی‌که دست‌هایش در حیاط را باز می‌کردند، چشم‌هایش روی نمای ساختمان می‌چرخیدند، پنجره‌به‌پنجره می‌گشتند، بدون اینکه سرش چرخش محسوسی داشته باشد. ظاهرش باید نشان می‌داد که دنبال چیزی نمی‌گردد، که همه این‌ها فقط حرکت کاملا غیرارادی سرش است، یک حرکت غیرعمدی، چون حواسش به دست‌هاست که مشغولِ بازکردن در حیاط‌اند. ولی چشم‌هایش دودو می‌زدند، خونش به شقیقه‌ها کوبیده می‌شد، با دقت به هر پنجره خیره می‌شد: پرده‌ها، شیشه‌ها، سایه‌ای که آنجا بود، بیرگا دید که آمد تو، در باز بود، صدای آمدنش را نشنیده بود، سرش را خیلی واضح به سمت خانه بلند کرده و در نتیجه خودش را لو داده بود، باید بی‌خیال‌تر از در حیاط دور می‌شد، باید راحت‌تر و خسته‌تر خودش را در ماشین می‌انداخت، هرچند که تمام ماهیچه‌هایش منقبض شده بودند، انکار داشت زیر نور یک پروژکتور بزرگ راه می‌رفت و تماشاچی‌هایی از تمام پنجره‌ها به بیرون خم شده بودند! خودش را آرام‌آرام تا در گاراژ کشاند. لانه هکتور خالی بود. بازکردن در گاراژ، نه با عجله، در صورت لزوم با یک‌کم دلزدگی، چون این کار هرروز باید انجام می‌شد؛ پیاده‌شدن، بازکردن در، دوباره سوارشدن، تو رفتن، پیاده‌شدن، بستن در...».