مرور

پایان هنرمند گرسنگی

● به‌تازگی نمایشنامه دیگری از تادئوش روژه‌ویچ با عنوان «خروج از هنرمند گرسنگی» با ترجمه محمدرضا خاکی توسط نشر روزبهان منتشر شده است. روژه‌ویچ شاعر، نمایشنامه‌نویس و نویسنده معاصر لهستانی است که در سال ۱۹۲۱ متولد شد و در ۲۰۱۴ از دنیا رفت. روژه‌ویچ از مهم‌ترین شاعران و نمایشنامه‌نویسان معاصر لهستانی است که تاثیر عمیقی بر ادبیات نمایشی و تئاتر قرن بیستم لهستان داشته است. روژه‌ویچ از سال‌ها پیش در ایران شناخته می‌شد و در چند سال اخیر نیز محمدرضا خاکی تعدادی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های او را به فارسی برگردانده است که «خروج از هنرمند گرسنگی» تازه‌ترین آنهاست. عنوان این نمایشنامه یادآور داستان «هنرمند گرسنگی» کافکا است و درواقع روژه‌ویچ نمایشنامه‌اش را بر اساس داستان کافکا نوشته است.

خاکی در بخشی از مقدمه‌اش درباره این نمایشنامه نوشته: «مردی بر صحنه حضور پیدا می‌کند؛ او، تادئوش روژه‌ویچ، نمایشنامه‌نویس معاصر لهستانی است که با ما درباره دشواری‌های بازنویسی داستان هنرمند گرسنگی کافکا برای صحنه، و مسائل مربوط به قهرمان این داستان حرف می‌زند. کمی آن‌طرف‌تر، هنرمند گرسنگی درباره خودش و سایر افرادی سخن می‌گوید که در ظاهر هنرمند گرسنگی‌اند و درواقع، افرادی جعلی، بی‌اصالت و خیلی هم دنیوی‌اند. پس از پایان این گفت‌وگو، پرده کنار می‌رود و فضایی شبیه به گردشگاه نمایان می‌شود. در یک سوی صحنه، قفس هنرمند گرسنگی قرار دارد. در کنار قفس، سه قصاب، شبانه‌روز، بر صحت گرسنگی‌کشیدن هنرمند گرسنگی نظارت و از غذاخوردن احتمالی او ممانعت می‌کنند. در همان حال، در سوی دیگر، دوندگان مشغول دویدن‌اند؛ مادران کالسکه بچه‌های سه‌قلو و پنج‌قلویشان را می‌گردانند، دسته موزیک شهر برای نواختن قطعات موسیقی آماده می‌شود و یک مرد چاق نامتعارف - که مدیر سیرک است- بر سر زنش فریاد می‌کشد، چون هر روز تماشاگران نمایش هنرمند گرسنگی کمتر می‌شوند. آنها دیگر نمی‌توانند از نمایش هنرمند گرسنگی پولی دربیاورند، زیرا زمانه

خروج از هنرمند گرسنگی
تادئوش روژه‌ویچ
ترجمه محمدرضا خاکی
نشر روزبهان

عوض شده و برنامه هنرمند گرسنگی جذابیتش را از دست داده است و کم‌کم منسوخ می‌شود. نمایشنامه خروج از هنرمند گرسنگی نشان‌دهنده پایان یک دوره است؛ دوره‌ای که می‌توان آن را پایان هنرمند گرسنگی نامید». خاکی علاوه‌بر ترجمه نمایشنامه روژه‌ویچ، داستان کافکا را هم ترجمه کرده و در ابتدای کتاب منتشرش کرده است. در داستان کوتاه کافکا، با هنرمندی روبروییم که از غذاخوردن امتناع می‌کند و در مکانی عمومی به گرسنگی‌کشیدن چهل‌روزه مشغول است. روژه‌ویچ بر اساس همین داستان، نمایشنامه تامل‌برانگیزش را نوشته و در آن ابعاد گوناگون خودشیفتگی ویرانگر انسان مدرن را به تصویر کشیده است. روژه‌ویچ اولین‌بار این داستان کافکا را در سال ۱۹۵۶ خوانده و بعد از آن قریب به بیست سال ذهنش درگیر آن ماند تا دست‌آخر در سال ۱۹۷۴ «خروج از هنرمند گرسنگی» را نوشت. خاکی در بخشی دیگر از مقدمه‌اش نوشته: «او با الهام از اثر کافکا به ترسیم چشم‌انداز کابوس‌وار، پوچ، عبث و نگران‌کننده حاصل از نمایش بی‌رحمانه زهد منسوخ‌شده مرد هنرمندی پرداخته است که برای بیان خشم و شورش خود راهی جز تحمل گرسنگی و نمایش آن ندارد. روژه‌ویچ، پیامبرگونه و در چشم‌اندازی نمایشی، جامعه‌ای شکم‌پرست، گوشتخوار و عمیقا هراس‌انگیز را به نمایش می‌گذارد؛ جامعه تماشاگرانی که حتی در خصوصی‌ترین ابعاد زندگی شخصی نیز در یک سردرگمی پرابهام و بی‌خبری گیج‌کننده فرورفته‌اند. خروج از هنرمند گرسنگی یا به عبارت دیگر، پایان هنرمند گرسنگی، درعین‌حال، نمایشگر وجه پنهان‌شده نظام‌های کشورهای اروپای دموکراتیک، سرمایه‌دار و محافظه‌کاری است که افراد را در قیدوبندهای قانونی جوامعی آزاد، در جعبه کنسروهای توده‌هایی مصرف‌گرا محبوس کرده‌اند و در همان حال، خودشان، بی‌پروا و سرخوشانه به تجارت و انباشت سرمایه‌های جهانی مشغول‌اند. از سوی دیگر، خروج از هنرمند گرسنگی نمایانگر موقعیت و جایگاه هنرمند در جامعه مدرن و بیانگر مفاهیم قربانی‌شدن، آدمخواری مدرن، وقاحت سیاسی، نقش زنان در جامعه مردسالار و خودشیفتگی هنرمند نوین در جامعه‌های مصرف‌گراست؛ مفاهیمی که روژه‌ویچ بدون شعار و سروصدا، بی‌ادعا و خالی از پیام سیاسی خاص به بیان نمایشی آن‌ها می‌پردازد». در پایان کتاب نیز، یادداشتی از روژه‌ویچ با عنوان «یادداشت کار» آمده که در آن از کافکا و دشواری‌های نوشتن نمایشنامه‌ای بر اساس داستان او نوشته است. روژه‌ویچ به این مسئله اشاره می‌کند که مشکل اصلی کار برای او گذاشتن حرف‌هایی در دهان شخصیت‌های داستان کافکا بوده، حرف‌هایی که خود کافکا آن‌ها را ننوشته است. او می‌گوید این مانعی بر سر راهش بوده که نوشتن این نمایشنامه‌ها را سال‌ها به تاخیر انداخته است.

شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار نمایشنامه‌هایی از کارلو گولدونی

من خودم نیستم

نادر شهریوری (صدقی)

بالزاک درباره گوبسک* می‌گوید او شبیه به پول بود: سرد، مطمئن و نفوذناپذیر. این به‌راستی تعریفی دقیق از پول است که نه از عهده اقتصاددانان، بلکه تنها از عهده هنرمندی مانند بالزاک برمی‌آید. مطابق شکل معینی زندگی‌کردن و هیجانات ناشی از آن گاه می‌تواند تا بدان حد قوی باشد که اثراتش تا مدت‌ها و گاه حتی برای همیشه بر چهره آدمی باقی بماند. بالزاک «شخصیت» را دنیای درونی انسان می‌داند که تابع یک هیجان عمیق درونی است. این هیجان عمیق درونی گاه خود را به شکل پول‌دوست طماعی مانند گوبسک نمایان می‌سازد و گاه در قالب فردی خسیس همچون آرپاگون - اثر مولیر- که خست‌اش به جنونی آزارنده بدل شده است و گاه نیز در چهره دروغگویی به نام لیلیو که مهم‌ترین هیجانش دروغگویی است، در این هر سه شخصیت و شخصیت‌هایی مشابه هیجان عمیق درونی نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کند.

نمایشنامه «دروغگو» یکی از نمایش‌های کارلو گولدونی (۱۷۰۷-۱۷۹۳) مهم‌ترین کمدی‌نویس تمامی رنسانس در ایتالیاست که در آن نویسنده به ماجرای عشق‌وعاشقی دروغگویی به نام لیلیو می‌پردازد. لیلیو دروغگویی متبحر، فرصت‌طلب و پشت‌هم‌انداز است که مهم‌ترین هیجان درونی‌اش «فی‌البداهه دروغ گفتن است». او از دروغ با عنوان «بداهه‌پرانی طنزآلود توام با اغراق»[1] نام می‌برد و آن را دائما به نوکر خود آرکلینو و همین‌طور اطرافیانش تلقین می‌کند تا برای دروغ‌گفتن پی‌درپی خود، توجیهی داشته باشد. لیلیو اگرچه هربار به‌خاطر فاش‌شدن دروغ‌هایش رسوا می‌شود اما هربار فرصتی دوباره می‌خواهد تا راستگو شود. «لیلیو: یک فرصت دیگه بهم بدید. اگه از من یک دروغ دیگه شنیدید بهم بگید سگ، گربه، شتر، هر حیوانی که دوست دارید».[2] به رغم وعده‌های لیلیو مبنی‌بر دروغ‌نگفتن «هیجان عمیق درونی» در وی چنان غالب است که دروغگویی بخشی از شخصیت او شده است و جز دروغ گفتن کاری دیگر نمی‌تواند بکند، چنان‌که گوبسک و یا آرپاگون جز طماع‌بودن و خست فراوان نمی‌توانند شخصیت دیگری داشته باشند.

دروغگویی اما از جنبه‌ای دیگر نیز پدیده‌ای قابل‌تأمل است. دروغگویی نوعی کشمکش ذهنی میان توهم و واقعیت و یا فریبکاری اجتماعی و درواقع احساسی است که دروغگو با جعل مداوم خود از واقعیت هربار به ایفای نقش می‌پردازد. اما در این میان مسئله مهم آن است که دروغگو اگرچه سخت متاثر از «واقعیت» زندگی پیرامون خود است و اساسا طرح اولیه دروغ‌های خود را از واقعیت استنتاج می‌کند اما به الزامات واقعیت تن درنمی‌دهد و همواره می‌کوشد تا با ارائه تفسیری خیالی به جعل موضوع با شاخ‌وبرگ‌دادن به آن و همچنین در موقعیت‌هایی به ارائه هویت‌هایی نوبه‌نو بپردازد، از این نظر او در ارائه نقش‌های تازه و فی‌البداهه نیز به‌ناگزیر به جعل مداوم خود دست می‌زند تا با ارائه هویت‌های بدلی حتی طبیعی‌تر از هنگامی باشد که به جعل هویت دست نمی‌زند.

از جمله عواملی که در عالم نمایش می‌تواند ولو به طور موقت بر تغییر مداوم هویت بر روی «صحنه» کمک کند ماسک است. ماسک از جمله عوامل جعل هویت است و به بازیگر کمک می‌کند که دست به این کار بزند. ماسک از جنبه‌ای دیگر به‌نوعی فریب‌دادن طرف مقابل و مشابه دروغگویی است. اما ماسک قبل از هرچیز ابزاری برای خیال‌پردازی و فی‌الواقع نوعی استعاره است که اگرچه بیننده می‌تواند در آن احساسات بی‌حدومرزی را مشاهده کند اما بیننده چندان اهمیتی ندارد، زیرا ماسک کاملا وابسته به احساسات شخصی است که در پشت آن پنهان است. پنهان‌شدن آدم‌ها در زیر ماسک می‌تواند فضایی خنده‌آور به وجود آورد کمااینکه می‌تواند فضایی ترسناک ایجاد کند. گولدونی نیز در نمایش‌های خود از ماسک استفاده می‌کند؛ این کار به موقعیت‌های کمیک او بیشتر کمک می‌کند. به این نمایش‌ها و مشابه آن می‌توانیم کمدی ماسک بگوییم.

نمونه‌ای از کمدی‌های ماسک را که مهم‌ترین ویژگی‌اش تغییر هویت است در اپراهای** موتسارت مشاهده می‌کنیم- فضای بعضی از اپراهای موتسارت شباهتی به کمدی‌های گولدونی دارد- در پرده چهارم فیگاروی موتسارت چروبینو در تاریکی باغ با سوزانای خدمتکار گرم صحبت و دلدادگی می‌شود اما او سوزانا نیست بلکه کنتس همسرش است که با تغییر هویت خود را به شکل سوزانا درآورده تا مچ شوهرش را با سوزانا بگیرد. آن دو بدون آنکه بدانند زیر نظر فیگارو، سوزانا و کنت هستند. موتسارت نیز کمدی‌های خود را از واقعیت‌های گاه دردناک می‌گیرد و سپس آن موقعیت جدی را به شکلی نامنتظره و گاه با تغییر هویت به موقعیتیخنده‌دار بدل می‌کند.

گولدونی استفاده از ماسک را در نمایشی با عنوان «بیوه زیرک» ارائه می‌دهد. در این نمایش استفاده از ماسک که منتهی به تغییر هویت می‌شود فی‌الواقع کنش اصلی نمایش است. موضوع نمایش به زنی بیوه به نام روسائورا بازمی‌گردد، زنی که مورد توجه و اظهار عشق مردانی از سرزمین‌های مختلف است، مردانی که هر یک خود را واجد شرایط لازم و همچنین شأن و ثروتی زیاد معرفی می‌کنند. روسائورا در انتخاب میان آنان سخت متحیر می‌ماند. او که عشقی واقعی طلب می‌کند درصدد برمی‌آید تا میزان وفاداری عشاق به خود را مورد سنجش قرار دهد. اما این کار به سادگی امکان‌پذیر نیست، زیرا هر یک از عشاق چنان از شیفتگی و دلبستگی خود به معشوق (روسائورا) سخن می‌گویند و افسانه می‌سرایند که روسائورا را کاملا گیج می‌کنند و او را بیشتر در تردید وامی‌نهند. در این شرایط است که روسائورا تصمیم می‌گیرد ترفند بزند و به کمک ماسک تغییر هویت دهد و آنگاه به سراغ تک‌تک عشاق برود تا میزان عشقشان نسبت به خود را بسنجد. روسائورا با جعل خود، خود را به صورت زنانی انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و ایتالیایی درمی‌آورد و در مواجهه با هر یک از آنان خود را به دروغ دوست، معشوقه و همشهری آنان معرفی می‌کند و آنان را با حیله و ترفند به اشتباه می‌اندازد و سپس از آنان می‌خواهد که شأن و موقعیت خود را در نظر داشته باشند و با هر کسی نرد عشق نبازند و به‌خصوص از اظهار عشق به بیوه‌ای به نام روسائورا- خودش- خودداری کنند.

«روسائورا: چرا این‌قدر بی‌رحمانه رفتار می‌کنید؟

کنت: بی‌رحمانه چیه خانم عزیز، من نامزد دارم، من دلمو به کس دیگه‌ای باختم.

روسائورا: به کی باختید؟

کنت: اگه دونستنش شما رو راضی می‌کنه، می‌گم، بنده باافتخار عاشق خانم روسائورا بالانزونی هستم.

روسائورا: همون بیوه‌هه؟

کنت: دقیقا.

روسائورا: چقدر بدسلیقه هستی! دیگه آدم قحط بود؟!»[3]

روسائورا تنها با این ترفند است که می‌تواند از عشق واقعی یکی از آنان به خود مطمئن شود و از میانشان کنت ایتالیایی را به‌عنوان عاشق واقعی خود قبول کند.

در اینجا ماسک برای روسائورا تلاشی است برای شناخت ناشناختنی‌ها، برای تجربه‌کردن ناگفتنی‌ها. روسائورا تنها با استفاده از ماسک یعنی وسیله‌ای مجازی است که می‌تواند موقعیت غیرمجازی- موقعیت حقیقی- خود را دریابد.

حال اگر ایده استفاده از ماسک به‌عنوان ابزاری مجازی را بسط دهیم در این صورت ماسک به‌عنوان صورت فرم و یا در مقیاسی کلی‌تر به‌عنوان هنر*** وسیله یا ابزاری بسیار مهم برای کشف امور ناشناخته و یا ناگفته نخواهد بود؟ به بیانی دیگر آیا امر مجازی وسیله‌ای بس مهم برای کشف امر حقیقی نخواهد بود؟

پی‌نوشت‌ها:

بررسی ماسک‌ها خود مبحثی جداگانه است. اما آنچه به بحث ما ارتباط پیدا می‌کند آنکه میان ماسک یونانی با رومی تفاوتی اساسی وجود دارد. در بن و یا محتوی ماسک‌های رومی، تقابل دوتایی میان فرم و محتوی و... همواره اعتقاد به حقیقتی مطلق خود را نمایان می‌سازد. به بیانی دیگر در پس ماسک همواره چهره‌ای ثابت وجود دارد و آن باور به بن‌مایه‌ای متافیزیکی است که ریشه در ایده‌ای مسیحی دارد درحالی‌که در ماسک‌های یونانی- یونان باستان- بن‌مایه‌ای وجود ندارد و یا به تعبیری فلسفی‌تر در پس ظواهر حقیقت ثابتی وجود ندارد. گویی همه‌چیز ماسک است و یا فرم، ظاهر و یا صحنه‌ای نمایشی، و در مقیاسی کلی‌تر زندگی به مثابه فرمی است که محتوی تماما در آن نمایان شده و در پس آن هیچ‌چیز ثابت، بن‌مایه و جوهری وجود ندارد.

*اشاره به کتابی با عنوان «گوبسک رباخوار» اثر بالزاک است.

** به یک تعبیر اپرا کنشی است که با نقاب موسیقی بیان می‌شود.

*** بنا به تعریفی کلاسیک از هنر، هنر روایتی مجازی از واقعیت است، این ایده تا مدت‌ها وجه غالب اندیشه بوده است.

۱، ۲) دروغگو، کارلو گولدونی، ترجمه علی شمس

۳) بیوه زیرک، کارلو گولدونی، ترجمه علی شمس

دروغگو
کارلو گولدونی
ترجمه علی شمس

بیوه زیرک
کارلو گولدونی
ترجمه علی شمس

رمان‌هایی از سارتر و آن بیتی

بازگشت به خانه

«خانه پزشک» عنوان رمانی از آن بیتی است که به‌تازگی با ترجمه شیرین ملک‌فاضلی توسط نشر چشمه منتشر شده است. آن بیتی از داستان‌نویسان مشهور آمریکایی است که در سال ۱۹۴۷ متولد شده و در میان آثارش هم داستان کوتاه دیده می‌شود و هم رمان. اولین آثار آن بیتی در اوایل دهه هفتاد به چاپ رسیدند. ابتدا داستان‌های کوتاهی از او در نیویورکر و مجلات ادبی منتشر شد و بعد اولین مجموعه‌داستان او با نام «کج‌شدگی‌ها» در سال ۱۹۷۶ به چاپ رسید. اولین رمان او نیز که «مناظر یخ‌زده» نام داشت در همین سال منتشر شد. مترجم «خانه پزشک» در بخشی از مقدمه‌اش درباره آن بیتی و جهان داستانی او نوشته: «آن بیتی استاد مسلم خلق شخصیت‌هایی است که درگیر انطباق خود با ارزش‌های نسل بد از خودشان هستند. قهرمان‌های او اغلب آدم‌هایی منفعل و سرد هستند که نمی‌توانند از مشکلات‌شان خلاص شوند. بیتی متولد ۱۹۴۷ در امریکاست، شاید برای رشد در این برهه تاریخی و مرحله گذار است که توصیف روابط معمول نسل دهه ۶۰ و ۷۰؛ آثار طلاق، آزادی‌های جنسی و بی‌هدفی نسل جوان دست‌مایه اغلب داستان‌هایش می‌شود. بااین‌حال بعدها او دایره خلق شخصیت‌هایش را گسترده‌تر کرد، ولی لحن صمیمانه و کنایه‌آمیزش همچنان سر جای خود بود. در آثاری که در دهه ۹۰ میلادی چاپ کرد، توجهش باز به همین نسل بود که سن‌شان بیشتر شده بود ولی شادتر نبودند. در این دوره از احساساتی عمیق‌تر نوشت و به بحران‌های میان‌سالی و بیگانگی از خود و تزلزل در روابط خانوادگی پرداخت. بسیاری سبک عاری از پیچیدگی بیتی را یادآور مینیمالیسم ارنست همینگوی می‌دانند؛ جمله‌هایی ساده و کوتاه و معمولا در زمان حال، بی‌گذشته و آینده». بیتی تاکنون حدود یازده مجموعه‌داستان و نه رمان نوشته و همچنین کتابی هم برای کودکان به چاپ رسانده است و جوایز مختلفی نیز برای آثارش به دست آورده است. «خانه پزشک» رمانی است که در سال ۲۰۰۲ نوشته شد و آن‌طور که مترجم نیز توضیح داده، روایت آثار منفی پدری منفور و مادری الکلی بر فرزندان‌شان است. در این رمان با خانواده‌ای چهارنفری روبروییم. رمان در سه بخش روایت می‌شود و راوی هر بخش یکی از اعضای این خانواده است. در بخشی از این رمان می‌خوانیم: «در نسل من، ازدواج و مادرشدن اوج رویاهای دختران بود. اگر بی‌رویا بودم چه می‌شد؟ یا، ببخشید دکتر فروید، رویا داشتم- رویاهای واقعی، پیچیده و گاهی ترسناک- رویاهایی واقعی نه رویاهای خیالی احمقانه‌ای که در آن من و شوهرم، دست در دست هم، رو به افق قدم می‌زنیم و در سکانس بعد از میان رنگ‌های خیره‌کننده می‌گذریم و از آن طرف رنگ‌ها، خندان بیرون می‌آییم و هر کدام دست کودکی را در دست داریم: پسری برای تو، دختری برای من و ترانه ادامه می‌یابد. دوربین برانی‌ات را بردار و عکسی برای کارت تبریک کریسمس بگیر و برای تاکید امضایش کن دکتر و بانو، همراه اسم بچه‌ها. ازدواج خوبی کردم - و باید قبول کنم اگر زن یک پزشک هستم، پس اوضاعم کمی بهتر از بقیه است.

خانه پزشک
آن بیتی
ترجمه شیرین ملک‌فاضلی
نشر چشمه

به آسمان رنگارنگ که فکر می‌کنم، یاد یکی از اولین کتاب‌های دوران بچگی نینا می‌افتم...». خواننده رمان در هر بخش از آن، تصویری از راوی و دیگر آدم‌های این خانواده و مسایل و مشکلات آن‌ها به دست می‌آورد، مسایلی که بسیاری‌شان ریشه در کودکی و گذشته آنها دارند. پیش از این آثار دیگری از آن بیتی مثل «آخر هفته»، «خواب گرگ» و «حافظه تمام‌عیار» به فارسی ترجمه شده بودند.

ترجمه‌ای دیگر از شاهکار سارتر

«تهوع» از آثار مشهور ژان‌پل سارتر است که از سال‌ها پیش در ایران شناخته می‌شد و چندین ترجمه از آن در اینجا به چاپ رسیده است. به‌تازگی نیز حسین سلیمانی‌نژاد ترجمه دیگری از این رمان در نشر چشمه منتشر کرده است. در میان آثار سارتر «تهوع» جایگاهی مهم و محوری دارد و سارتر بسیاری از ایده‌های فلسفی‌اش را در روایت این رمان ارایه کرده است. «تهوع» در سال ۱۹۳۸ و پس از هشت سال نگارش به چاپ رسید و درواقع می‌توان آن را اولین رمان فلسفی سارتر دانست؛ رمانی که به‌نوعی شرح زندگی خود نویسنده هم هست. در بخشی از مقدمه مترجم درباره این رمان می‌خوانیم: «سارتر در این کتاب از خلال خاطرات شخصیت اصلی داستان، که آنتوان روکانتن نام دارد، با تاکید بر تاریخ و پژوهش در آن به بیان اندیشه وجودگرایی می‌پردازد. این جوان حدودا سی‌ساله پس از سال‌ها گشت‌وگذار در کشورهای دور و نزدیک و خسته از ماجرا و ماجراجویی، به شهر کوچک بوویل پناه می‌برد تا به کمک اسناد موجود در بایگانی کتابخانه شهر کتابی در مورد یک مارکی فرانسوی به نام موسیو دورولبون بنویسد که در قرن هجدهم زندگی می‌کرده است. اما یک روز به طور ناگهانی احساس عجیبی به او دست می‌دهد و خودش را در دنیایی که زندگی می‌کند غریبه می‌یابد. رفته‌رفته همه‌چیز را به شکل تازه‌ای می‌بیند، با تمام چیزهای پیرامونش احساس بیگانگی می‌کند و بنابراین با نگارش دفتر خاطراتش با راوی اول‌شخص، در مورد این حالت غریبی که اسمش را تهوع می‌گذارد مطالبی می‌نویسد و درواقع تاروپود رمان را می‌بافد. به‌رغم آشنایی با خودآموز در کتابخانه شهر، انسان‌ها را هم ناخوشایند می‌بیند و در گفت‌وگویی با او به انسان‌گرایی می‌تازد. او دیگر چشم دیدن بورژواهای بوویل را ندارد و از موسیو دورولبون بیزار می‌شود، چون تاریخ از چیزی که وجود داشته حرف می‌زند و هرگز یک موجود نمی‌تواند وجود یک موجود دیگر را توجیه کند. روکانتن نگارش کتابش را کنار می‌گذارد، با چهره رمزآلود و پنهان واقعیت روبرو می‌شود و تعریف می‌کند چه‌طور به وجود پی برده است و چه‌طور مثل همه اشیای دوروبرش وجود دارد. در نهایت پس از دیدار دوباره با دوست سابقش، آنی، و برخورد سرد او خودش را عمیقا تنها می‌بیند و پی می‌برد که دیگر برای هیچ‌کس و هیچ‌چیز وجود ندارد. اما پیش از ترک بوویل به مقصد پاریس، برای بار آخر آهنگ موردعلاقه‌اش، روزی از این روزها، را گوش می‌دهد و این انگیزه در او پا می‌گیرد که برای رهایی از تهوع و درک حقیقت باید اثر هنری خودش را بسازد و رمانی بنویسد؛ ماجرایی که مردم را از وجودشان شرمسار کند».

تهوع
ژان پل سارتر
ترجمه حسین سلیمانی‌نژاد
نشر چشمه

عطف

بیماریِ به‌سوی مرگ

● «پیشانی‌نوشت‌ها» مجموعه‌داستانی است از علیرضا جوانمرد که در نشر اسم منتشر شده، این مجموعه شامل ۱۸ داستان است همراه با بخشی در آغاز کتاب با عنوان «معرفی کتاب کامل‌التعبیر در تعبیر رؤیا» که با خواندن داستان‌های کتاب مشخص می‌شود چرا چنین بخشی به کتاب افزوده شده است. در این بخش به خواب پرداخته شده و به عناصری که در تعبیر خواب جایگاهی نمادین دارند. از منظری می‌توان همین بخش را نیز یکی از داستان‌های کتاب به حساب آورد.

داستان‌های کتاب حول مضامینی مانند خواب، مرگ و بیماری‌های لاعلاج دور می‌زنند. مضامینی که حضورشان در بسیاری از داستان‌ها رنگ‌وبویی تلخ به داستان می‌دهد اما در این کتاب کاملا چنین نیست و نویسنده بیشتر با نگاهی معناگرایانه به این مضامین پرداخته است و گاه با رگه‌ای از طنزی که رنگ‌وبویی فلسفی پیدا می‌کند. در این داستان‌ها فراوان به متون مختلف ارجاع داده شده است، از جمله به متون ادبی و فلسفی. امر غریب از دیگر عناصر داستان‌های این کتاب است. به این معنا که گاه از موقعیتی رئالیستی وارد وضعیتی غریب و خارق عادت می‌شویم. شاید در مجموع بتوان گفت تأمل در هستی و نیستی و معنای زندگی و مرگ از جمله دغدغه‌هایی است که در بسیاری از داستان‌های این کتاب با آن مواجهیم و به این باید افزود تأمل در خودِ مفهوم داستان و هرآنچه به آن مربوط است مثل تخیل و واقعیت و خودِ مفهوم نویسنده‌بودن.

پایان معجزه‌آسا، یادش رفته بود خداحافظی کند، ما شب‌ها با هم می‌خوابیم، آزمایش اکوی ضربان قلب اکوکاردیوگرافی یا زنگ‌ها وقتی به صدا درمی‌آیند، مرض قند، مرثیه، سرخط خبرها: روایت مرگ استاد صادق‌علی رحیمی، باسم‌الحق، خطابه‌ای در باب داستان یا روایتی در باب لذت سقوط آزاد، ذبح، اسم همسرم زهرا، اسم خواهرم فاطمه، اسم خواهرزادگانم صدیقه و معصومه و نام مادرم کبری است، جز

پیشانی‌نوشت‌ها
علیرضا جوانمرد
نشر اسم

زیبایی نمی‌بینم یا مکن ای صبح طلوع، ماجرای عجیب زن غیب‌گو در قطار مسافربری لوکس سریع‌السیر اکسپرس خواب، مرگ شوخی‌بردار نیست، آینده زیبای تو، خواب‌ها تعبیر ندارند، چرا خودکشی نمی‌کنم؟ و یک پاورقی به نام: چنین گفت بورخس عنوان‌های داستان‌های مجموعه «پیشانی‌نوشت‌ها» است.

آنچه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از داستان «مرض قند» از این مجموعه: «در زندگی زخم‌هایی هست که در اعضا و جوارح انسان ظاهر می‌شود، مثلا زخم‌های ریزی در میان انگشت‌های پا. این زخم‌ها به‌تدریج بهبود خواهند یافت، مگر اینکه در پای کسی که مبتلا به مرض قند است ظاهر شوند. این زخم‌ها به‌تدریج، بزرگ و عفونی می‌شوند و عموما منجر به قطع عضو خواهند شد، گاه انگشت پا، گاه از مچ، گاه از زانو و گاهی از ران. برای همین لازم است بیمارِ مبتلا به دیابت، از کسی بخواهد تا هرشب جوراب را از پایش بیرون آورده، پاها را در تشت آب ولرم بگذارد. این کار چند دقیقه باید طول بکشد که وقت خوبی است تا جوراب‌ها را با آب ولرم و پودر لباس‌شویی، به دقت و آرامی شست‌وشو دهند. بعد از آنکه جوراب‌ها در جای تمیزی آویزان می‌شوند تا خشک شوند، بایستی لابه‌لای انگشت‌های مریضِ مبتلا به قند به دقت و آرامی کاویده شود و اگر زخم ریزی پیدا شد، باید آن را با بتادین شست. در غیر این صورت (نبودن زخم) تنها همان ماساژ پاها (مخصوصا کف پا) در آب ولرم کفایت می‌کند. بیمار مبتلا به قند باید بسیار مراقب به‌وجودآمدن زخم‌ها باشد. ممکن است میخ کوچکی از کفش، پوست تخمه‌ای جامانده روی فرش و یا حتی گوشه ناخن زخم را در پا ایجاد کند. بیمار مبتلا به قند، متأسفانه، حساسیت‌های عصبی خود را به‌تدریج از دست می‌دهد و ممکن است در هنگام پیدایش زخم یا بعد از آن ملتفت زخم نشود...»، راوی همین‌طور پیش می‌رود و از دیابت می‌گوید و بعد ناگهان این بیماری را به مفهومی فلسفی متصل می‌کند و می‌گوید: «کی‌یرکگارد، فیلسوف ایمان‌گرای دانمارکی، کتابی دارد به نام مرض‌الموت یا بیماریِ به‌سوی مرگ. او مرگ انسان را جدایی انسان از خودِ خود می‌داند. بیماری تدریجی‌ای که در طول زمان، انسان از خودِ خود می‌سازد. بیماری آرامی که در طول زمان، انسان را از خودِ بودی‌اش جدا می‌سازد. اگرچه من کاملا به مفهوم مرض‌الموت از دیدگاه این فیلسوف آشنا هستم، اما گمان می‌برم مرض قند همان مرض‌الموت است، بیماری‌ای که نمی‌کشد اما باعث مرگ می‌شود و تا دم مرگ همراه بیمار است. این بیماری فرد بیمار را به‌تدریج از خودِ خود، خودی که سایه‌وار همراه بیمار است، خودی که مایه نفس‌کشیدن بیمار است، جدا می‌سازد...».