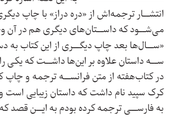
مرور

سه انرژاستن‌بک در نشر ثالثه

چراغی دیگر

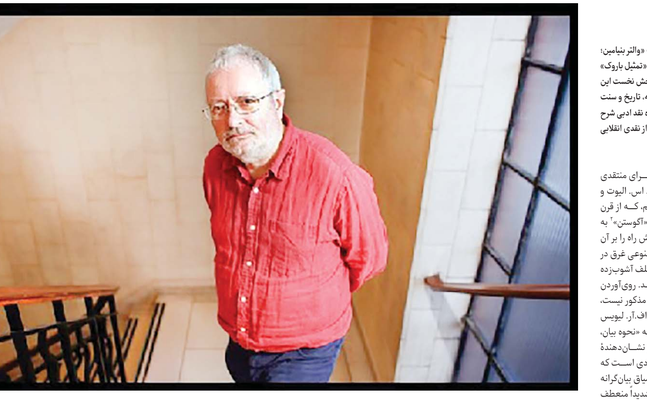
جان استربک از مهمترین نویسندگان قرن بیستم ادبیات آمریکا است که از سال‌ها پیش در ایران شناخته می‌شد. تاکنون آثار زیادی از استربک به فارسی ترجمه شده و از برخی از آثارش نیز چندین ترجمه موجود است. سیروس طاهباز از جمله کسانی است که چندین اثر استربک را به فارسی ترجمه کرده و نشر ثالثه به‌تازگی مجموعه‌ای از این نویسنده را با ویرایشی جدید منتشر کرده است که چندین ترجمه طاهباز هم در قالب این مجموعه بازچاپ شده است. «دره دراز»، «مرگ و زندگی» و «مروارید» از جمله ترجمه‌های طاهباز از استربک است که توسط نشر ثالثه منتشر شده‌اند.

«دره دراز» شامل شش داستان از استربک است که اولین‌بار در سال ۱۳۴۷ منتشر شد. شش داستان این کتاب عبارتند از: «جانی خرسه»، «مار»، «پورش»، «کل‌های داوودی»، «بروار» و «کنی». قدیمه عذرا، طاهباز در بخشی از یادداشتی که در اذرماه ۱۳۶۹ نوشته، به این نکته اشاره کرده که سال‌ها بعد از انتشار ترجمه‌اش از «دره دراز» با جاپ دیگری از این کتاب روبرو می‌شود که داستان‌های دیگری هم در آن وجود داشته است: «سال‌ها بعد جاپ دیگری از این کتاب به دستم افتاد که دو یا سه داستان علاوه بر این‌ها داشت که یکی را زنده‌یاد ایرج قریب در کتاب‌هفته از متن فرانسه ترجمه و چاپ کرده بود و دیگری کرک سپید نام داشت که داستان زیبایی است و آن را سال‌ها پیش به فارسی ترجمه کرده بودم به این قصد که هنگام تجدیدچاپ این کتاب آن را هم به بقیه به در این کتاب اضافه کنم است. بیفزایم. اما از بخت بد خود هنگامی که این فرصت نصیبم شد، هرچه لای کاغذهای اتاق آشفته‌ام، گشتم، پیدایش نکردم. مهم نیست». در بخشی از داستان «جانی خرسه» می‌خوانیم: «دهکده لوما، همچنان که از اسمش پیداست، در شمال و خاور ساخته شده است که همچون جزیره‌ای از دهانه گشوده دره سالینس، در دل‌کوریای مرکزی، بیرون زده است. در شمال و خاور آبادی مرداب بی‌خیر. چنین کیلومتر کشیده است از دو جنوب، مرداب را دربرگرفته‌اند. سیزده‌راه‌های پرباران، نتیجه این خشکاندن است و خاک سیاه خاک است که کاهو و کلم‌کلم غول‌آسا در آن می‌روید. آرزوی آن خاک سیاه در دل صاحبان دهکده شمال مرداب راه یافت. جمع شده و شرکتی عمرانی تشکیل دادند...». داستان‌های «دره دراز»، روایتی از زندگی آدم‌های فراموش‌شده در حاشیه‌ای‌ترین شهرهای آمریکا به دست می‌دهد که با مصیبت و رنج زیادی زندگی می‌کنند.



ترجمه «مرگ و زندگی» در سال ۱۳۴۸ یعنی حدود یک سال بعد از مرگ استربک منتشر شد. «مرگ و زندگی» را می‌توان متنخبی از نوشته‌های استربک دانست. طاهباز در این کتاب مثل سخنرانی استربک هنگام دریافت جایزه نوبل را نیز ترجمه کرده و همچنین سالنامه زندگی و آثار او را نیز از داستان کاوه ترجمه است. داستان «میلی موران و پدرش» را می‌توان شاخص‌ترین داستان مجموعه «مرگ و زندگی» دانست. در این داستان نیز تصویر نابرابری‌ها و بی‌رحمی‌های زندگی ارائه شده است. در بخشی از این داستان می‌خوانیم: «یک‌بار پدر رفت و دیگر برنگشت. هیچ‌وقت پول نمی‌فرستاد و کاغذ هم نمی‌نوشت اما این‌بار دیگر اصلی غیبش زد. تا دو سال منتظر شد بعد مادرش گفت او باید مرده باشد. بچه‌ها از اش فکر لرزیدند، اما باور نکردند. این همه آدمی و حیوانی و پرنده‌های شکاری نمی‌رسد که بمیرد. لابد در گوشه‌ای از دنیا سکرم ماجرایی اتاره بود. لابد مشکلاتی بود که نمی‌توانست به خانه برگردد. وقتی‌که کرک‌ها از میان می‌رفت او می‌آمد. وزیر یا سوغات‌های بهتر و قصه‌های خوب‌تر از همیشه بارمی‌گشت. اما مادرشان می‌گفت لابد تصادفی شده. لابد مرده. مادرشان حاضرنیت بود. اکهی‌های کار را می‌خواند که بتواند خرج خانه را تهیه کند. پسرها کل‌های کاغذی می‌ساختند یا خاکبالت می‌فروختند. دنبال روزنامه‌فروشی رفته و تمام خانواده از گرسنگی جان‌به‌لب شد. سرانجام خبر دیگر تحمل نماند پسرها بار قدر دزدند و به نیروی دریایی رفتند. بعد از آن مولی تنها را همان‌قدر دید که آن‌وقت‌ها برایش رفتن را آنها انقدر عوض شدند. آنقدر خشن شدند و آنقدر غریبه شدند که مولی دیگر اهمیتی به آن نداد».

«مروارید» عنوان یکی دیگر از آثار استربک است که با ترجمه سیروس طاهباز توسط نشر ثالثه منتشر شده است. «مروارید» داستانی است که در سال ۱۹۴۷ به‌چاپ رسید و در اینجا نیز فقر و نابرابری و بعضی مضامین اصلی روایت داستان هستند. «مروارید» روایت زندگی صیادی فقیر در جنوب مکزیک است که زندگی‌اش از راه سوجوجوی مروارید می‌گذرد. بیماری فرزند این خانواده، پدر را برای سفری پرخطر به دریا می‌کشاند و یافتن بزرگ‌ترین مروارید دنیا را برای پدر به وجود می‌آورد که سختی‌ها به پایان رسیده اما این کنج بر دیجتی بیشتر چیزی برای آنها به همراه ندارد. در ابتدای این داستان می‌خوانیم: «هوا هنوز تاریک بود که کنیو بیدار شد. ستاره‌ها هنوز می‌درخشیدند و روز، تنها اندوز پرندگانی از نور بر ماه کوتاه آسمان جاری کشیده بود. خروس‌ها چندبار خوانده بودند و خوک‌های سحرخیز زیررودکرن بی‌پایان ترکه‌ها و تکه‌های چوب را در جستجوی خوردنی نو از جسم مانده‌ای آنجا بر زمین می‌کاویدند. بوی خانه کاپی‌بوش، در میان انبوه درخت‌های انجیر وحشی... دسته‌ای پرنده‌های کوچک و دلچسبانک و باال به هم می‌کوفتند. چشم‌های کینو گشوده شد. نخست به چهارگوش در که روشنی می‌رفت کاپه گرد و آنگاه به نوری از سقف آغازیده که کیوپیتوز در آن خوابیده بود. چشم دوخت. کینو. سرانجام سرش را به سوی خوابال، زنش، برگرداند. که در کنارش روی حصیر دراز کشیده بود. چشم‌های خوابال هم باز بود و کینو به باد نداشت که وقتی خود بیدار است این چشم‌ها را بسته دیده باشد. چشم‌های سیاه زن بازتاب آبی دشت‌ها را داشت. زن، مثل همیشه، بیدارشدنش را نگاه می‌کرد».



«تمثیل باروک»، مقاله‌ای از تری ایگلتون

به‌سوی نقدی انقلابی

ترجمه: مهدی امیرخانلو – محسن ملکی

یک. «چگونه شعر بخوانیم» تری ایگلتون درست از جایی آغاز می‌شود که کریگراه مسلمی است برای شاعران خودکیر که مظاهر مدرنیته را تنها عامل افول شعر معاصر می‌خوانند. ایگلتون با رَد رویکرد سخت و صلب در باب نسبت ادبیات با تکنولوژی معتقد است «تصور این‌که هایدگر با آی‌پاد بازی کند یا استایر کشتی در بازار فیلم‌های ویدئویی بزند دشوار است»؛ اما آنچه تحت عنوان مرگ تجربه را برانگیخته است، رخنه کرده است، معنای دیگری در حوزه پنهان دارد که ایگلتون این معنا را با دفاع تمام‌قد از الثر نیامبر و ایده «ویژگی تجربه» را نشانه‌یی می‌کند. او باور دارد که رادیکال‌های سیاسی از سنگ بنیامین تنها برای ویرانی تجربه در عرصه تکنیر مکانیکی کار نگرفتند، که اگر مسئله این بود بنیامین نشانه‌ها را «دومان جویل مطلقه‌گرای فرهنگی از هایدگر و الیوت تا لوانشتراوس و جورج استایر نداشت که مدرنیته برای‌شان کمابیش به‌معنی ویرانی متحطی از عقلم ازدحیکایه. دموکراسی عوامانه و فرهنگ توده‌ای احمقانه است». برعکس، رادیکال‌های بنیامین‌اساس آنها بودند که «مرگ شکل‌هایی از هنر که همچون مکان زایش آشکال دیگری از تجربه است» و «تغییر دیگر انگلوژی مدرن می‌تواند سرکوب‌گر باشد می‌تواند رهایی‌بخش نیز باشد. اگر می‌توان امکان تجربه را تضعیف کند درغیرمثل می‌تواند امکان دسترسی به تجارب را افزایش دهد. می‌تواند پاسخ مشدار، بیشتر یکسویی یا جیزهایی از این قبیل به معنای دراماتیک گره می‌خورد و با خوشوت تابع عرصه‌ای از دلالت می‌شود؛ اما نمی‌توان بیم آن می‌رود که طنین تلخی این بزنگ، عرصه مذکور دلالت را رابل کند.

بسرای هر دو منتقد، تضاد بین دل و میلتون به قالب تقابل تخیل «بصری» و تخیل «سمعی» درآمده است. هر دوی آن‌ها وجه فاسدکننده میلتون را در مازاد تقلیل‌نابذیر دلالتی می‌یابند که نشانه آن را از نقش حقیقتا بازنمایی‌کننده‌اش منحرف می‌کند. هایدگر که به قول لیوبس نشان‌داده «نوعی احساس همدلی با کلمات» است، «نه امکان احساس از خلال کلمات». می‌توانیم این مازاد دلالت را نوشتار بنامیم؛ و از نظر بنیامین، این مازاد در قلب نمایش سوکناک نهفته است. تمثیل قوی هدفمند که با نشان‌های نمادین و علائم تصویرگرانه یا هیروگلیفی دلمشغولی وسواسی دارد. شکلی به‌غایت بصری است. اما آنچه به‌تدریج آشکار می‌شود این است که تجربه مدرنیته جدید حرف. برخلاف آنچه لیوبس می‌خواهد در مورد جان دان به ما بقبولاند، مساله از این قرار نیست که حرف‌ها را در خدمت تجربه حس و حدث می‌گیرند تا حامل «ادراکات، حس‌ها یا عواطف» بشود؛ بلکه «تصویر عمیق تمثیل چیزها و آثار را به کنار می‌برند و نوشتار فعال و برانگیزاننده بدل می‌کند». دل تمثیلی «صرفاً نشانهٔ چیزی نیست که باید دانسته شود، بلکه به خودی خود ابزاری است درخور دانش؛ ابزیو دلالتش از جنبانیت پیچیدگی‌ای جدایی‌نابذیر است. بنیامین خاطرنشان می‌کند که نوشتار تمثیلی سوکناک «با به بان تهدیدی ادبی‌شناسی است. جهان تمثیل سوکناک جهانی است که شخصیت‌ها بتوانند اقکارشان را رانیم رابحهٔ کل سرح بی‌واسطه احساس کنند؛ و حتی اگر مایل نشتحر بر آن از نشان اختراع شده باشند، بعید بود آن‌ها شنیدن حدث‌ها را با تجربه خواندن اسپیتوزا ترکیب کنند. در تمثیل سوکناک که عناصر در آن به نشا به‌عادت از یکدیگر منفصل می‌شوند، بشناوری «امر انداموار» جیز ندارد. بنا‌براین، تمثیل‌ها

آنچه در ادامه می‌خوانید فصل نخست از بخش اول کتاب «والتر بنیامین: به‌سوی نقدی انقلابی» نوشته تری ایگلتون است با عنوان «تمثیل باروک» که به‌زودی در نشر مرکز منتشر خواهد شد. ایگلتون در بخش نخست این کتاب مجموعه‌ای از مفاهیم اصلی بنیامین، نظیر تمثیل، هاله، تاریخ و سنت را به شکلی خلاقانه در نسبت با نظریات موجود در حوزه نقد ادبی شرح می‌دهد و بعد، می‌کوشد از مجموع این مباحث طرحی کلی از نقدی انقلابی به‌دست دهد.

بازگشت بنیامین به قرن هفدهم، به‌ویژه برای منتقدی انگلیسی، تاثیر بادآور زمستان‌های ظاهرا یکسان تری. اس. الیوت و اف. آر. لیویس است. نقد انگلیسی قرن بیستم، که از قرن هجدهمی که از پیش آن را بازنویسی کرده و لقب «آکوستر» به او داده ناراضی است و آفریده‌های ایدئولوژیک خودش را به او تر می‌بسته‌اند، به فراسوی این عصر که آن را با حالتی مصنوعی غرق در صلح و صفا جلوه داده‌اند خیره شده است تا در سلف آشوبزده خود تصویری بیابد که بتواند آن را مال خود بداند. ویژگی‌وردن بنیامین به نمایش سوکناک نه‌تنها صرفاً نظیر پروژه مذکور نیست، بلکه استادانه بنیاد ایدئولوژیک آن را برملا می‌کند. اف. آر. لیویس در «ارزیابی مجدد» درباره جان دان "می‌نویسد که «نحوه بیان، حرکت و آهنگ کلام او به صدای گفتار تعلق دارد و نشان‌دهندهٔ قسمی تاکید گفتاری طبیعی و آهنگ کلام و اقتصادی است که اختیار خاص گفتار است...». شعر پوپ" نیز به همین سیاق بیان‌کرانه است: «بر فراز هر سطر شعر پوپ، می‌توانیم منحنی شدیداً منعطف و پیچیده‌ای را توصیر کنیم که بازنمون تغییر تکیه، تاکید و لحن و ضرب متغیر صدای در حال خواندن است...». همین رویای صدای زنده درون نوشتار است که فاجعه زبانی میلتون به‌طوری مهلک حذفش کرده است. زبان میلتون «هیچ کار بیان‌کرانه خاصی برای انجام دادن ندارد، بلکه طوطی‌وار و به یمن ضرباهنگ حرکت خود با حالتی آیینی کار می‌کند»؛ شیوه سخن او در بدترین حالت خود نوعی «تصنع ملائقطی و زوری» است که در آن نشانه مزاحم و نظرکیر توجه به «ادراکات، حس‌ها یا چیزها» را که وظیفه دارد به آن پروان دهد، با نخوت و تکبر به‌سوی خود جلب می‌کند. سخن تصنعی و خشک میلتون متضمن واسطه‌ای است «جداافتاده از گفتار گفتاری که به بافت عاطفی و حسی زندگی واقعی تعلق دارد و با سیستم عصبی انسان هماهنگ است». در مقابل، خصلت «طبیعی» جان دان دقیقا ریشه‌دانش نامحسوس از «گفتار رایج و طبیعی» است. الیوت نیز که به همین سیاق به دنبال شعری است که به درون «قشر مغز، سیستم عصبی و جهاز هاضمه» رسوخ کند، نیز از این‌دست بخش‌هاست شامل گفت‌وگوی رئیس‌دانا درباره شعر و شاعری. «کتاب‌خوانی و بازار کتاب»، «شیرازه گسسته نشر در پساتحریم»، «نگاهی به نقش اجتماعی هنر در روزگار ما»، «استخوان‌بندی طبقاتی در هنر و ادبیات» از جمله بخش‌های این کتاب‌اند. بازخوانی مقاله «روشنفکری در نوع جلال الاحمد» نشان می‌دهد نشانه‌ها در زوال‌رایی‌اش همانند کسانی که فاسدکننده مرمارت از فاجعه زبانی باشند دلالتی می‌یابند که نشانه را از نقش حقیقتا بازنمایی‌کننده‌اش منحرف می‌کند. در مقاله‌ای که به قول لیوبس نشان‌داده «نوعی احساس همدلی با کلمات» است، «نه امکان احساس از خلال کلمات». می‌توانیم این مازاد دلالت را نوشتار بنامیم؛ و از نظر بنیامین، این مازاد در قلب نمایش سوکناک نهفته است. تمثیل قوی هدفمند که با نشان‌های نمادین و علائم تصویرگرانه یا هیروگلیفی دلمشغولی وسواسی دارد. شکلی به‌غایت بصری است. اما آنچه به‌تدریج آشکار می‌شود این است که تجربه مدرنیته جدید حرف. برخلاف آنچه لیوبس می‌خواهد در مورد جان دان به ما بقبولاند، مساله از این قرار نیست که حرف‌ها را در خدمت حس و حدث می‌گیرند تا حامل «ادراکات، حس‌ها یا عواطف» بشود؛ بلکه «تصویر عمیق تمثیل چیزها و آثار را به کنار می‌برند و نوشتار فعال و برانگیزاننده بدل می‌کند». دل تمثیلی «صرفاً نشانهٔ چیزی نیست که باید دانسته شود، بلکه به خودی خود ابزاری است درخور دانش؛ ابزیو دلالتش از جنبانیت پیچیدگی‌ای جدایی‌نابذیر است. بنیامین خاطرنشان می‌کند که نوشتار تمثیلی سوکناک «با به بان تهدیدی ادبی‌شناسی است. جهان تمثیل سوکناک جهانی است که شخصیت‌ها بتوانند اقکارشان را رانیم رابحهٔ کل سرح بی‌واسطه احساس کنند؛ و حتی اگر مایل نشتحر بر آن از نشان اختراع شده باشند، بعید بود آن‌ها شنیدن حدث‌ها را با تجربه خواندن اسپیتوزا ترکیب کنند. در تمثیل سوکناک که عناصر در آن به نشا به‌عادت از یکدیگر منفصل می‌شوند، بشناوری «امر انداموار» جیز ندارد. بنا‌براین،

یک. «چگونه شعر بخوانیم» تری ایگلتون درست از جایی آغاز می‌شود که کریگراه مسلمی است برای شاعران خودکیر که مظاهر مدرنیته را تنها عامل افول شعر معاصر می‌خوانند. ایگلتون با رَد رویکرد سخت و صلب در باب نسبت ادبیات با تکنولوژی معتقد است «تصور این‌که هایدگر با آی‌پاد بازی کند یا استایر کشتی در بازار فیلم‌های ویدئویی بزند دشوار است»؛ اما آنچه تحت عنوان مرگ تجربه را برانگیخته است، رخنه کرده است، معنای دیگری در حوزه پنهان دارد که ایگلتون این معنا را با دفاع تمام‌قد از الثر نیامبر و ایده «ویژگی تجربه» را نشانه‌یی می‌کند. او باور دارد که رادیکال‌های سیاسی از سنگ بنیامین تنها برای ویرانی تجربه در عرصه تکنیر مکانیکی کار نگرفتند، که اگر مسئله این بود بنیامین نشانه‌ها را «دومان جویل مطلقه‌گرای فرهنگی از هایدگر و الیوت تا لوانشتراوس و جورج استایر نداشت که مدرنیته برای‌شان کمابیش به‌معنی ویرانی متحطی از عقلم ازدحیکایه. دموکراسی عوامانه و فرهنگ توده‌ای احمقانه است». برعکس، رادیکال‌های بنیامین‌اساس آنها بودند که «مرگ شکل‌هایی از هنر که همچون مکان زایش آشکال دیگری از تجربه است» و «تغییر دیگر انگلوژی مدرن می‌تواند سرکوب‌گر باشد می‌تواند رهایی‌بخش نیز باشد. اگر می‌توان امکان تجربه را تضعیف کند درغیرمثل می‌تواند امکان دسترسی به تجارب را افزایش دهد. می‌تواند پاسخ مشدار، بیشتر یکسویی یا جیزهایی از این قبیل به معنای دراماتیک گره می‌خورد و با خوشوت تابع عرصه‌ای از دلالت می‌شود؛ اما نمی‌توان بیم آن می‌رود که طنین تلخی این بزنگ، عرصه مذکور دلالت را رابل کند.

بسرای آنچه بنیامین در نمایش سوکناک کشف می‌کند شکافی عظیم میان مادیت و معناست– شکافی که تنش و نزاع میان این دو بر فراز آن آماده دارد. الیوت در میلتون دقیقاً متوجه چنین چیزی می‌شود؛ او می‌گوید: «برای آنکه هر آنچه را که ممکن است از بهشت گمشده بیرون بکشیم، باید آن را به دو شیوهٔ مختلف بخوانیم. بسا اول فقط برای صدا و بار دوم برای معنا». تناقض نشانه‌شناختی که بنیامین برای آن انگشت می‌گذارد با تقسیم کار به خوانش‌های مجزا برطرف نمی‌شود. از نظر لیوبس، «موسیقی میلتونی» چیزی تمت نوعی پیاپیا بیوزی که با سرچشمه‌های معنا تضادی ناشیانه دارد. اصلا دلالت‌گیز نیست که این مساله برای این دو منتقد شم‌آور و قضاحت‌بار است. ریچارد اِ. دقیقاً دل‌ـسته ایدئولوژی ایشانه‌شناختی هستند که بنیامین بی‌رحمانه رازدیابی‌اش می‌کند: زیباشناسی مبتنی بر نماد. نماد، که ناگزیر به چیزها خصلتی ارزشی و معنوی می‌بخشد، ایزه مادی را تابع غلیان

گفت‌آمدهایی در روشنفکری

شرق – هر غروب که به خانه بازمی‌گردم، می‌بینم به راه، سایه‌ام پیشایش، درازتر شده است؛ این، آیا، کاه بازگشت است که/ تاخیر می‌افتد...». کتاب «منش روشنفکری» نوشته فریبرز رئیس‌دانا با این شعر آغاز می‌شود که به‌جای دیباچه است و به‌غروب سایه‌ها، نام دارد. رئیس‌دانا با به‌اعتبار آثار و فعالیتش در این سالیان، بیشتر به‌عنوان روشنفکر و اقتصاددان و کنش‌گر سیاسی می‌شناسیم که آثار بسیاری در حوزه‌های اقتصاد سیاسی و علم اجتماع و سیاست نوشته و ترجمه کرده، اما نام او با ادبیات، کانون نویسندگان و رسم روشنفکران دانستن‌نویس و راه آزادی قلم نیز پیوند خورده است. جدا از این، در عرصه خلاقه نیز او شعرهایی سروده که چندی پیش در دفتری با نام «بادی از خیالی» در نشر ثالثه منتشر شد. او پیش‌تر نیز در آثاری همچون «گفت‌آمدهایی در شعر معاصر ایران» و «گفت‌آمدهایی در ادبیات» دغدغه و رویکرد خود به ادبیات و شعر را نشان داده بود. «منش روشنفکری»، سروده بخش دارد. نقطه عزیمت تمام این بخش‌ها از مقاله تا کفت‌وگو و متن سخنرانی، همان مفهوم یا به‌تعبیر مولف، منش روشنفکری است. در این میان چند بخش به‌طور خاص به ادبیات مربوط است و شاید از خواندنی‌ترین بخش‌ها روشنفکری از نوع جلال الاحمد» باشد که تا هنوز هم روشنفکری جنجالی و مورد بحث است. «صبر شعر خدا نشده است» که به دوران «قشر مغز، سیستم عصبی و جهاز هاضمه» رسوخ کند، نیز از این‌دست بخش‌هاست شامل گفت‌وگوی رئیس‌دانا درباره شعر و ادبیات و وضعیت شعر است. او باور دارد «عصر شعر تمام نشده است» و این را به‌صراحت اعلام می‌کند. البته با این تبصره که شعر هم مثل هر چیز دیگر ماموریت و جلوه‌هایش تغییر کرده است.

منش روشنفکری
فریبرز رئیس‌دانا
نشر کل‌آذین

رسوب ایام در کلمات

«بیم قفنوس»، مجموعه شعری از امیرهوشنگ افتخاری‌راد است که در نشر پیدایش منتشر شده است. این مجموعه، شامل دو دفتر شعر است به نام‌های «برمی‌گردم تا رنج را بر زمین خود ببرم» و «جزیره‌های دی و بهمن». دفتر اول، چنان‌که افتخاری‌راد خود در آغاز مجموعه توضیح داده است، شعرهای سال ۱۳۸۹ شاعر است و دروافع بخش سوم یک تریلوژی است که با مجموعه شعر «هوا از جسم عبور می‌کند اما تو عبور نمی‌کنی یا چگونه آگاهی خود داد» آغاز شد، با مجموعه «رادرفتن مرد مرده در دقایق تانویه با حرف: رستگاری» ادامه یافت و با «تـ: رنج از روبن خیود ببرم یا چتری که با صدای تو باز می‌شود» تکمیل شد که این سومی اکنون در «بیم قفنوس» به چاپ رسیده است. چنان‌که در توضیح پشت جلد کتاب نیز آمده مجموعه شعر «بیم قفنوس» مجموعه‌ای است با مضامین «زمان، عشق، مرگ، وفاداری و رستگاری». زمان در شعرهای این مجموعه نه زمان تقویمی و خطی که زمانی است رسوب‌کرده و جاماندهٔ که زمان تقویمی کویری برای محو آن می‌کوشد و شعر در اندیشه احضار و احیا و بازخوانی آن تقلا می‌کند و می‌راه نیست اگر بکوییم این زمان دوم به نحوی حیی لاجرح آن زمان اول و مرسوم می‌گذارد و حرکت آن را مختل می‌کند و این نه صرفا در تجمد زمان ساخته می‌شود؛ تا عشق را جای‌جای بیان کنم؟ دوست‌داشتن تنها تصادا واقعی است/ زیرا حم کلمه قلتکاه کلمه است./ از خونم بالا بشد می‌شود/ از خونم بخار بلند می‌شود/ و کلمه بدون امید گفته می‌شود/ یا کاری از خون/ از افکارش بیرون می‌آید/ یُ خستن‌تر به رختخواب می‌رود».

بیم قفنوس
امیرهوشنگ افتخاری‌راد
نشر پیدایش

تازه‌های نشر ناهید

زنی در دو دنیای متفاوت

«اشباح چینی سانفرانسیسکو» رمانی است از مکسین هونگ کینگستون، نویسنده آمریکایی چینی‌تبار، که با ترجمه صابر مقدمی در نشر ناهید منتشر شده است. مکسین هونگ کینگستون نویسنده‌ای است از خانواده‌ای مهاجر. پدر و مادرش پیش از تولد او از آمریکا به چین مهاجرت کرده بودند و شخصیت زمان او نیز از این لحاظ تجربه زیستهای شبیه به او دارد و می‌توان گفت که خود اوست و این ویژگی، وجهی اتوبیوگرافیک به رمان «اشباح چینی سانفرانسیسکو» داده است. این رمان از پنج بخش تشکیل شده است: «زن بی‌نام‌ونشان»، «ببرهای سفید»، «جزیره»، «در کاخ غربی» و «ترانه‌ای برای نی وحشی» عنوان‌های بخش‌های پنج‌گانه این رمان است. کینگستون برای روایت این رمان چنان‌که در پیشگفتار مترجم بر ترجمه فارسی آن اشاره شده از سه زاویه دید استفاده کرده است: زاویه دیدهای اول‌شخص، دوم‌شخص و سوم‌شخص. «اشباح چینی سانفرانسیسکو» بیانگر وضعیت انسان‌های چندفرهنگی است. نویسنده این رمان خود چنین وضعیتی را تجربه کرده است و رمان او تلفیقی است از وضعیت اکنون یک انسان مهاجر و افسانه‌هایی که از سرزمین اجدادش در خاطر او مانده است. یعنی تلفیقی از هویت غربی و چینی. راوی در لابه‌لای رمان با افسانه‌ها و قصه‌هایی را بازمی‌گویی که مادرش برای او نقل کرده است و بدین طریق هویت گذشته او در زمان حال احضار می‌شود. در بخشی از توضیح پشت جلد ترجمه فارسی «اشباح چینی سانفرانسیسکو» درباره این وجه از رمان آمده است: «کینگستون به‌عنوان یک زن در دو دنیای کاملا متفاوت و متضادی سیر می‌کند: در کالیفرنیا که والدینش قبل از تولدش به آنجا مهاجرت کرده‌اند و در چین که همیشه عنصر غیریتی‌بابذیر قصه‌های مادرش بود. زنان جنگجوی خشن و حیله‌گر قصه‌های مادرش به طرز غیرمتعارفی با واقعیت ظلم و ستم نسبت به قشر زنان چینی به ستیز و مبارزه برخاسته‌اند. هویت واقعی کینگستون در لابه‌لای شکاف‌های این داستان‌ها به وضوح قابل مشاهده است و کودک‌اش که با داستان‌های مادرش بزرگ می‌شود، کینگستون خود است. نوشته در بخش بعدی رمان زندگی زیرکی به نام ساوا و حیله‌ای را پی می‌گیرد. زنی تلفن در سرحیاله ایران زیرو را از خانه می‌برانند. خانواده در حال ماندن است که ماجرای بخش قبل به کجا خواهد انجامید و آن‌چه اکنون اتفاق می‌افتد چه ارتباطی با بخش قبلی دارد. هنر کودکانک در این رمان در ایجاد تنش و انتظار و متنظر نگه‌داشتن خواننده موفق است. او خوب می‌داند چه‌طور داستان‌ها را با خود هم‌راه نگاه دارد. «نگاه‌های گمشده» رمانی است از کرستن و تلیق و ماجرا. در بخش دوم ترجمه فارسی «نگاه‌های گمشده»، این رمان از قول جنیفر مک‌لوهان توصیف این‌گونه وصف شده است: «نگاه‌های گمشده داستان شورانگیز پرفراز‌وفرودی است که تا آخرین صفحه‌های کتاب، شما همچنان مشغول حدس زدن خواهید بود». همچنین مارک کوبیای مترجم این رمان را یک داستان گیرای پرماجرا؛ و «بهترین کتاب کودکانک» دانسته است.

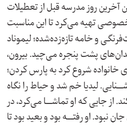
نگاه‌های گمشده/ هر کودکانک/ ترجمه افسانه فیض‌زاده

تعلیق و ماجرا

«لبدا» از نجیبه آشیخانه به بیرون خود بود. آقات رونق‌ماه به شاخه‌های پیچ‌پیچ شبزنده سیمزنبقی‌های شیرینی را می‌کلد آبتاز از قلب بنجره درست آن‌طرف تنوی آویزان شده بودند درخشان‌کرده بود. ساعت نزدیک عصر و سی‌دقیقه بود. حالا دیگر یک بازنده‌ماه و اسی بازنده‌ماه سوار اتوبوس شده بودند که سیر چهل‌دقیقه‌ای را طی کنند و به مدرسه بروند. این آخرین روز مدرسه قبل از تعطیلات تابستانی بود. لبدا باید غذای مخصوصش‌تهیه می‌کرد تا این مناسبت را جبران بگیرند. والفا‌هایی با توفرنگی و خامه تازه‌درنده، آبمیوات ترتیش‌شده با نعناع‌هایی که از کلدان‌های پشت بنجره می‌چید. بیرون، کی‌ـ سک خاکستری چشم‌قرای‌خانواده شروع کرد به بارس کردن. والوقافی آرام و دوستانه از سر آشنایی. لبدا خم شد و حواط را باز کرد تا علت بارس کی‌ـ ری را پیدا کند. از جایی که او تماشا می‌کرد، در مزرعه پرنده پر نمی‌زد. کامیون بزرگ نبود. لوفرنده بود و بعید بود تا ساعت شش بنزیند. ملحه‌هایی که دیشب فراموش کرده بود از روی بدن‌رخ جمع کند آرام در نسیم صبحگاهی حرکت می‌کردند. راه اشی که به بزرگراه اصلی می‌رسید خالی بود؛ جلو خیرجیتی از آمدن ماقات‌کننده‌ای هم نبود».

تعلیق و ماجرا
نجیبه آشیخانه

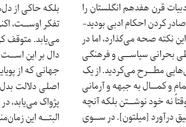
زنی در دو دنیای متفاوت



نگاه‌های گمشده
هر کودکانک

تازه‌های نشر ناهید

رسوب ایام در کلمات



بیم قفنوس
امیرهوشنگ افتخاری‌راد

شاهکاری بر «چگونه شعر بخوانیم» تری ایگلتون

هر شعری گورنبشته‌ای

شیما بهره‌مند

داشته باشد. از جدا‌ترین وجوه زبان شعری چنان‌که الیوت نیز در جای دیگری از همین شعر می‌آورد، ارقعا لفرش‌ها و درفکی‌های زبان است و نامنظم‌بودن آن. پس شعر در قرائت ایگلتون می‌تواند راهی برای سرکوب امکان‌های زبانی باشد؛ این مقاله‌ها که هیچ قطعه کلامی را نمی‌توان از قطعه‌های دیگر استنتاج کرد. تری ایگلتون مثالی می‌آورد: اگر من از بیست متر شیام بلند شوم و قاشقم را به لیوان بزنم و اعلام کنم «خنجم!»، نمی‌توان بی‌چون‌وچرا نتیجه گرفت کفته بعدی «آقایان!» باشد. من می‌توانم از ایده ایگلتون چنین قرائتی نیز به‌دست دت: اگر قائل به درفکی‌های زبانی شعر باشیم امکان‌های زبانی را سرکوب کرده‌ایم و تداعی‌های ذهنی را پس زده‌ایم اما این‌همه می‌ارزد به اینکه شعر را در قالب کالایی به‌شمار آوریم و کلامی محتوم که الکوی استعاره و وحدت است و ما را به این باور می‌رساند که به‌شیوه‌ای قطعی و تغییرناپذیر به دنیا بنگریم و اگر چنین باشد شعر به‌جای نقد ایدئولوژی، خود شکلی از آن خواهد شد. برای گریز از چنین ورطه‌ای بوطیقای دیگری برای شعر مدرن نیاز بود که از تهی‌شدن از اولویت‌دنیو همه‌چیز رایی نداشته باشد. در دنیایی که بزعم ایگلتون ما تجربه خود را کم کرده بودیم، شعر این رسالت را به‌دوش کشید تا ما را درون چیزی پرتاب کند که الیوت «درکیری فلاقت‌ـ» ما خواند و «کاری معانی» می‌نامد. آرتحاکه شعر همواره در سطح زبانی قرار دارد که درباره خود زبان است، می‌تواند تجربه کم‌شده تکه‌ای از جهان کوارتت/ الیوت را به‌عاریت می‌گیرد: «... و هر عبارتی/ و جمله‌ای که درست باشد/ که هر کلمه‌ای آخرا را خاتمه خواهد بود، و در تایید هر فلسفه‌ای در جای خود بنشیند/ کلامی به منزلهٔ و به منزلهٔ متظاهر/ مراوده‌ی بی‌پیایی که‌پنه و نـو/ کلام عام دقیق بی‌ابتذال/ کلام شکل‌مند موشکاف اما نه ترکنلک/ رقصی هم‌آهنگ در تناسب کامل/ هر عبارت و هر جمله‌ای پایانی و آغازی‌ـست/ هر شعری گورنبشته‌ای...» اگر کلمات شعر به‌نحو تغییرناپذیری در مکان محبوس باشند، نباید عجیب باشد که شعر حال‌وهوای مردهواری شعیه گورنبشته

چگونه شعر بخوانیم
تری ایگلتون
ترجمه پیمان جهرازی
نشر آکه

عمل هرمنوتیک تعلیق دارد تا ایژه‌های آن، زمان نمایش سوکناک به‌اندازه اشیاء واقعی‌اش تهی است. نفی آن دیدگاه الهیاتی که بنیامین بعدها آن را «تاریخ‌گرایی» نامید و محکومش کرد؛ زمان مذکور با بی‌تفاوتی به سوی «زمان اکنون» کشوده است. یعنی آن لحظه دگرگون‌کننده تمامیت‌بخش که هیچ‌گاه نمی‌آید. وقتی اتائیه صلب‌شده صحنه به شکلی مناسک‌گونه جابجا می‌شوند، زمان کوم‌بیش آنا می‌خورد و به دوران مکان نفوذ می‌کند و به تکراری چنان عذاب‌آور و تهی تقلیل می‌یابد که گویی تجلی رستگارکننده‌ای بر لبه آن سوسو می‌زند. اگر لحظه‌ای در نمایش س