مرور

تاملی بر مجموعه شعر «بعدازظهرهای عطروشانه و چتر» از منظر خیال تا عرصه‌های واقعیت

محمود معتقدی

ناهید کبیری، شاعر، قصه‌نویس و مترجم، در تازه‌ترین مجموعه شعرش با عنوان «بعدازظهرهای عطر و شانه و چتر» بار دیگر با تلفیقی از زتالیسم و منظری از رمانتیسم اجتماعی چشم‌اندازی از فضاهای سیال و لغزنده زندگی زنانه و اشیای بی‌پرامونش را به تجربه‌ای دیگر از سروده‌های تأمل‌برانگیز به دنیای مخاطب نزدیک و نزدیک‌تر کرده است. شاعر در سایه‌روش ظرفیت‌های شکل و معنا، نوعی از آشنازدایی و تجددبخشیدن به اشیا را به میان می‌آورد. گویی همانا نوعی خوشدن شاعر به درون لحظه‌هایی از زندگی و در پی آن به طرح‌ها و فضاهایی از شعریت از منظر فردیت و مدرنیسم است و جست‌وجو در احوال قرار و بی‌قراری‌های زنانه خود. زمانی هم به تصویربخشیدن واقعیت و خیال را در کنار هم به روایت می‌نشاند. زبان معترض و گاه عاطفی، همواره خبر از نوعی شکست و کویر را به صحنه فرامی‌خواند.

ناهید کبیری از کسانی است که رابطه‌ها به شیوه‌های سیمولیک و شاید هم کمی دوردست‌تر سخن می‌گوید. به‌گونه‌ای که به قول شاعر: «این روح کلمات است که زیر دست‌وپاهامان زخمی می‌شوند». بی‌گمان جشم‌انداز ذهن و زبان شاعر همانا نشان‌دادن شکلی از رابطه‌های انسانی است که بطن زندگی را به تخیل نزدیک می‌کند. رخداد اساسی در این مجموعه بی‌شک طرح روایت‌های شاعرانه با رنگ‌وبوی فردیتی خاص در برابر موقعیت‌های لغزنده و شاید چندان هم نامکشفه را می‌تواند در پی داشته باشد. شاعر برای پیوندادن و کشف اشیا، اغلب به بیرون از خود سفر می‌کند و چیزهایی از قبیل ذاعی‌های آزاد از گذشته تا امروز با ایستن‌روی مخاطب فراهم می‌دهد و از چشم‌انداز خیال‌انگیز و تصویر و ایجاد استعاره‌هایی دور و نزدیک، به صید لحظه‌هایی از کوچه تا خیابان و از طبیعت تا موقعیت‌های از دیدن تازه‌هایی در اینجا و آنجا سخن می‌گوید. شاعر پیوسته از موقعیتی به موقعیتی دیگر و از موضوعی به موضوع دیگر سفر می‌کند و از خود دیگ کردن و جست‌وجو در قلمرو زمان و مکان و آدم‌ها و اشیا را با خود دارد. به بخشی از شعر (با تورها و تراشه‌ها) اشاره می‌کنم: «ما پیدا نیست/ از شب اما هنوز سال می‌گذرد/ ماه پیدا نیست/ ستاره‌ها دانه‌دانه/ مشت‌مشت/ روی آب‌های مشوش کبود می‌نشینند/ و ماهی‌های کوچک قومز را به خواب می‌کنند/ ماه پیدا نیست/ تو در کدام ساحل بی‌نام پیاده شدی بی‌فرصتِ بوسه و بدرود/ تو در کدام؟».

بی‌گمان در این فضاهای روایی شاعر از منظری به منظری دیگر به‌دنبال کمنده‌ای گرده خوش می‌کند.

«بعدازظهرهای عطر و شانه و چتر» چشم‌اندازی از فصل رابطه‌هاست که شاعر با نوعی بهره‌گیری از فضایی مدرن گاه از زبان اول‌شخص، گاه از منظر سوم‌شخص و گاهی هم از زبان راوی کل بهره می‌گیرد. بی‌شک این مجموعه همچون بازار بزرگی هستی‌های پیدا و پنهان یک زندگی کم یا بیش عاشقانه را در پی دارد. شعر در کنار از دهه دیده‌ها و نادیده‌ها از روایت‌های واقع‌گرایانه سخن می‌گوید که اعتراض همچنان در بطن آن حرف اول را می‌زند و از عواطف فردی تا نمایش‌های اجتماعی در کنار هم به میان می‌آیند. اما در لحظه‌ای تفرد تقدیر شاعر همواره از خلوت خود به درمی‌آید و در جهان بیرون نیز تلاش می‌کند. این‌گونه است که شعرهایش از نوستالژی در جهت فرم و محتوا برخوردار می‌شود که این همان شکل لحظه‌ها در دنیای بیرون است که برای شاعر جذابیتی خیلی به‌همراه دارد. «نامه‌نده‌های رابطه‌ای را تف می‌کند/ زیر کفش‌های خنک کشاده/ و از روی پای‌های خط‌خطی کاغذی می‌گذرد/ می‌گذرد/ چرکتاب خاطره‌هایمان/ تا به خانه برسید نمی‌آمد/ کی قبلی پنجره گیر کرده و/ خاری خش شاخه‌های صنوبر از شکاف شکسته شیشه/ سر به سکوت سرد پنجره ساییده است...» (بخشی از شعر شب‌های مثل این). ناهید کبیری شاعری است که مدام می‌نویسد و تجربه می‌کند و در حوزه شعر ویژگی‌های فرمی و محتوایی دارد. او خوب به میدان آمده است.

بعدازظهرهای عطر و شانه و چتر
ناهید کبیری
نشر نگاه

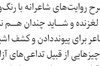
عطف

هدایت طنزنویس به روایت محمدعلی

«جستاری در فرهنگ وغوغ‌ساهاب» کتابی است ماحصل درس‌گفتارهای داستان‌نویسی محمد محمدعلی در موسسه کارنامه که با همکاری فریده حرمی به‌صورت کتاب در نشر کتاب‌سرای تندیس منتشر شده است. کتاب چنان‌که از عنوان آن پیداست درباره «وغوغ‌ساهاب» صادق هدایت است. «وغوغ‌ساهاب» از آثار طنزآمیز هدایت است و در دهه‌های چهل و پنجاه و شصت بعد می‌آوریم از مترجم و نویسنده در کنار هم. در ارتباطی تکاتنگ و تبادل دری با هم. نمونه‌اش تشابهی که ترجمه آن را تاری از یک نویسنده برمی‌خیزد اما وجوه ادبی ما می‌گذاشت. اما دریکی دو دهه پس‌گی که قوا ترجمه، شکاف عمیق ادبیات جهان با تولیدات داستانی داخلی ما از عیان کرد. برخی از نویسندگان که در دوبت و در بازار از همتایان خارجی خود عقب ماندند، به دفاع از مکتوبات تالیفی برخاستند. «نظم خودجوش بسازیم که ارقامت مقصد و مقصود آن نیز بود، بکار افتاد تا این جرخه را نظم دوباره بخشند». از آنجاکه ادبیات تحیف وطنی نتوانست خود را به «بایتخت‌های ادبی جهان» نزدیک کند و از خودش نیز کس می‌رفت، آبراتوس حاکم، جرخه‌ها را تخفیف داد تا همقِدِ ادبیات وطنی شوند. از حدود دو دهه پیش ـ دقه‌رفته حرف‌زدن از حدود آن را «امر پیشینی و هنجارگذار» می‌نامد که آن نظفاه که هزارتوی متن می‌نامدش ذهن هم‌گذارد. همان نقطه‌ای که میل و مرگ به هم می‌پیوندند و لحظه آشوب را در متن رقم می‌زند، لحظه‌ای که گل متن در آن متراکم شده و به هیئت هیولایی معناآفرین درمی‌آید. مسیر ترسیم‌شده در مقالات وایس نیز پس و کمشکی از همین هزارتو آغاز نمی‌کند. هزارتویی که از امر بیست و یکم‌ام به یازدهم‌ام هویدا از دل آثاری می‌انجامد و این معناآفرینی از حلال متن، این تولید متن ازپیش‌نابوده از دل متنی که متنفه به هزارتوی آن وارد شده است درست حلال متن است که نقد آدامیک است که طی چرخه‌ای در نقد آدامیک نه با خلق معنا که با بازگردن معناهایی ازپیش‌موجود به متن و محدود و محصور کردن آن، قاعده‌مندکردن آن در چارچوب کار اصلی سروکار داریم. وایس در فرمان دهم می‌گوید: «روایت را فروبایند. خطاهای دستوری و لغزش‌ها را فرامی‌بارند. توغی زبان خصوصی ناممکن را بجویید.» ایس فرمان اما در مواجهه با متنی قابل انتزاع‌شده که واجد آن زبان خصوصی و لغزش‌ها و خطاهای دستوری باشد. داریات کارگاهی اما خالی‌ست. در هزارتوی لغزش‌ها و خطاها، در داریات کارگاهی نقاط بست: آن هزارتوی روده‌ای متن. لاپوشانی می‌شود تا متنی در تمیز بیرون آید و طبیعی است که متن تر و تمیز و بهنجار، متنی که رذخم و چاق جای خوش‌خوردگی را در محل اتصالات نمی‌گذارد از کفتمان نقد آدامیک بیشتر استقبال می‌کند و کفتمان نقد آدامیک نیز چنین متنی را بیشتر می‌پسندد و این دو مدام بکدیگر را بازتولید و تکثیر می‌کنند و حاصل این همدستی متن‌هایی است باکیزاری شده از هر امر زائد و پست و آشوبزا. نقد آدامیک از سکوت متن و از هر اثر چه و بیچه‌وبدی سروکار دارد می‌ترسد. در کفتمان نقد آدامیک همواره باید امر بیستیی سروکار داشته باشد تا به کمک آن بتوان متن را معنا کرد. در مقاله‌های وایس اما سروکار ما با سکوت‌ها و هیچ‌وبدی‌هاست و خود «شهریاری ناممکن» نیز در کلیت خود از یک هیچ خلق شده است. به این معنا که این مجموعه یک کتاب توجه‌شده نیست بلکه مقالاتی است پراکنده از وایس که کرینش و توجه و مونتاژ شده‌اند. این مقالات نه کتابی منسجم در معنای آکادمیک آن بلکه تا-کتابی است پیدادهنده از نکته‌هایی به‌همچسبیده با همه شکاف‌ها و نقص‌های کـ ممکن است در نقـاط اتصـال و جوش‌خوردگی مقاله‌ها یا مقاله‌های دیگر به جا مانده باشد. این نقص معناآفرین را اتفاقا می‌توان به هر کتابی که مشتمل بر مجموعه‌ای از مقالات توجه‌شده است نسبت داد؛ پس چه چیز متن وایس را به مثابه هزارتویی معنی‌آفرین

حاشیه‌ای بر «فوکو و ادبیات داستانی» تیموتی اُلیری

دیگر کسی از ترجمه نمی‌ترسد!



شیما بهره‌مند

یک. از همان صحنه نخستِ نمایش «ترجمه‌ها» موضوع برایان فریل، نویسنده ایرلندی، نسبت به مضمون زبان و هویت پدیدار می‌شود. «مانوس»، یکی از شخصیت‌ها می‌کوشد تا به «سارا» یاد بدهد چطور اسم خود را ادا کند. سارا ناتوانی گفتاری دارد و این ناتوانی چنان وخیم است کمان می‌رود او لال است. مانوس برای واداشتن سارا به بیان اسمش به او می‌گوید «این را ماست... هیچ‌کس صدای تو را نمی‌شنود». و این یعنی سارا تنها زمانی می‌تواند در میان جمع صاحب اسم باشد که هیچ‌کس نشنود. آنچه تیموتی اُلیری در کتابِ «فوکو و ادبیات داستانی» آن را «اضطرابِ نامیدن دوباره» می‌خواند. فریل از همان آغاز جز در ماجرا، در اجرا نیز شگردی به‌کار می‌گیرد تا مخاطب را به تمرکز بر «زبان» وادارد: در پنج دقیقه نخستِ این نمایش تمام شخصیت‌ها ایرلندی حرف می‌زنند نه انگلیسی. بعد، در سرتاسر نمایش شخصیت‌ها به انگلیسی و گاه به لاتین یا یونانی حرف می‌زنند. حال آنکه زبان مادری نمایش‌نامه‌نویس و بازیگران، ایرلندی است. این زبان تنها در نام‌بردن از مکان‌ها شنیده می‌شود اما مخاطب در جریان اجرا می‌پندارد که آنان همواره ایرلندی حرف می‌زنند. «مترو» یکی از شخصیت‌های نمایش کلید این ماجراست. او با گفتنِ تنها عبارت انگلیسی که می‌داند، مخاطب را به این درک می‌رساند که هیچ از زبان انگلیسی سر درنمی‌آورد. در نظر اُلیری «این تمهید به فریل اجازه می‌دهد تا با این ایده بازی کند که زیر کلمات انگلیسی شخصیت‌های ایرلندی روی صحنه زبان پنهانی نهفته که عمدتاً مستورگذاشته شده است». به هر تقدیر، شکرفِ فریل چه برای مخاطب بیننده باشد چه ایدی در اجرا، به‌کار منتقدان می‌آید تا از «زبان گمشده»ی سخن بگویند که فوکو استعاره آن را در «ترجمه»ها ساخته است تا نشان دهد آثار ادبی تنها بازتاب اسان و جهان نیستند، بلکه مداخلاتی هستند که می‌توانند با تخیلی از نظم موجود، اشکال اجتماعی و ساختارها را برپا سازند. خاستگاه نمایش «ترجمه‌ها» دست‌کم به‌کمال اُلیری، جدال بر سر نسبت هنر و سیاست بوده است. دیدگاه جافاداده در ایرلند طی سال‌های ۱۹۳۹ این بود که سیاست و هنر نباید با هم قاطی شود و هنر توان اثرگذاری بر سیاست را ندارد. اُل‌طور که اُلیری در قطعه «برکشان» آورده، «آوِن» که گویا از این طیف بود، سیاست در شعری که در مرگ «ییتس» ـ شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بزرگ ایرلندی ـ نوشته، ضمن ستایش شعر ییتس، ادعا می‌کند که شعر نمی‌تواند تاثیری خارج از حوزه بگذارد. چراکه ادعا هم‌چنان همان دیوانگی خود و همان حال‌وهوا را دارد: «انگار شعر هیچ کاری از پیش نبرد/ زمستان/ که تا جایی پیش می‌رود که یکی از منتظران مطرح شعر، «دنا لانکی» در ایرلند شمالی، با تاکید بر بافت این جزمن معتد، از جدایی شعر و سیاست می‌نویسد. این تلقی گرچه قرائیو بود، توانست یکسره فضای ادبی و حوزی ایرلند را تحت‌تاثیر قرار دهد. یکوقتی تفاثر ادبی در دهه‌های ۱۹۸۰، باری را برعهده می‌زند. به باور این جریان، هنر و ادبیات نه می‌تواند و نه باید از زمینه سیاسی خود بکند. این طیف، از جمله شاعری سیاسی، دگرگونی سیاسی را وظیفه خود می‌دانست. اُلیری بی‌درنگ تاکید می‌گذارد هر حوزی سعی کند موجبات تغییر سیاسی را فراهم آورد، در خطر بدل‌شدن به هر تبلیغی است که نمونه اعلای آن را در هنر شوروی تجربه کرده‌ایم، و بحثِ تقاطع سیاست و ادبیات ایجاد، از سنخ دیگری است.

فریل از تبار هنرمندانی است که نشان می‌دهد «گفتار دراماتیک می‌تواند کنش‌مند باشد». «ترجمه‌ها»ی او، نمایش‌نامه‌ای است که توان دراماتیک خود را از برخورد دو فرهنگ می‌گیرد: یکی فرهنگ درنقابل با هرگونه متجاوز دیگری، محکوم به مداخله است. همان «ترازدی محوشدن یک فرهنگ به‌دست دیگری» ـ اما فریل از انجام‌دادن ماجرا به‌سادگی سر باز می‌زند که تمام صحنه ایرلند از ورزکار گرفتار آن بود. دفاع از فرهنگ استعمار و مستحیل‌شدن در آن، با علی‌گیری‌ایی بی‌قیدوشرط و بازگشت به گذشته، او در «ترجمه»ها، با فرار قضایی برای تخیل فرهنگی بازکند و «این کار را با ارائه نظریه‌ی فرهنگ به‌مثابه ترجمه انجام می‌دهد». اشارات مدام نمایش‌نامه به کتاب «پس از بابل» ـ اثر جارج استاینر، حاکی از این واقعیت است که ترجمه را تنها مبادله بین دو زبان نمی‌داند و در سطحی بنیادی به ارتباط «فرهنگ» به ترجمه نظر دارد.

«توانایی انسان برای ترجمه بیرون از زمان» که بقول استاینر «تمدن» را ممکن می‌سازد و از اوبرن و فرهنگ را «ترجمه و واژه‌پردازی دوباره مصادیقِ قبلی» می‌داند. ناخودرنی نمایش‌نامه «ترجمه‌ها» بر ایده‌های استاینر نشان می‌دهد که زنده‌ماندن و بویایی یک زبان و فرهنگ به بود ترجمه و بازنویسی بسته است. پس نباید متوقف شود. قرض برایرن است که فرایند ترجمه به «دگرگونی نمونه» بدل می‌کند که آن‌بوده و ترجمه شده است. معیار مشکل نوشنده‌ای از اولی است/ این فرایند با حیاتِ زبان و فرهنگی سروکار دارد و بی‌پایان است. استعاره «ترجمه‌ها» در نظر اُلیری این است: «ترجمه بی‌پایان و اقلیت فرهنگی». فریل برای دست‌یابی به ایده‌ای که ایرلند را از جنون خود و نیز از جزیره همسایه خلاصه کند، به پیشایش شکستِ فرهنگ بومی را می‌پذیرد و به راه شیفتگان داده فرهنگ استعماری می‌رود. نه می‌خواهد

فوکو و ادبیات داستانی
کتاب تجربه
تیموتی اُلیری
ترجمه فرهاد اکبرزاده
نشر نان

عطف

آینده فرزندان جهان

«بانک راک» نمایش‌نامه‌ای است از سایمون استیونز. نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی، که با ترجمه علی‌رضا محمودپور در نشر مانیا هنر منتشر شده است. نمایش‌نامه‌ای که چنان‌که در مقدمه مترجم بر ترجمه فارسی آن از قول خود استیونز آمده، بخش بزرگی از شخصیت او در آن آمده است. بانک راک نمایش‌نامه‌ای انتقادی است و استیونز در این نمایش‌نامه به نقد جامعه‌ای پرداخته است که افراد را برای دسترسی به اهدافی که به عنوان غایتی مطلوب برایشان ترسیم کرده تحت فشار قرار می‌دهد. در بخشی از مقدمه مترجم ضمن اشاره‌ای به درونمایه این نمایش‌نامه درباره نگاه انتقادی استیونز در آن آمده است: «نویسنده، در این نمایش‌نامه‌ی ملهم از واقعیت‌های رخداده در مدارس آمریکا از میل جامعه‌ی غایت‌انگار به کسب موفقیت‌های آکادمیک انتقاد می‌کند. شخصیت‌های اصلی نمایش همان اندازه که از غریبه‌ها می‌ترسند، از عملکرد ضعیف‌شان در امتحانات هراس دارند و این نقدی است به نتیجه‌گرایی ثبات‌یافته در تمام امور، در بخشی دیگر از همین مقدمه آمده است: «بانک راک دغدغه‌ی سایمون استیونز برای آینده‌ی فرزندان جهان است»؛ در این مقدمه همچنین به «تخطی از قواعد» به عنوان درونمایه اکثر نمایش‌نامه‌های استیونز اشاره شده است و به «ترس‌های استیونز راجع به خطرات جهان مدرن» ترس‌هایی که استیونز بعد از پیدا‌پرداشن نسبت به آن‌ها حساس‌تر شد. چراکه «اخبار ناخوشایندی که هر روز از مدارس به گوش می‌رسید و آینده‌ی مبهم فرزندانش که لاجرم باید تحصیل کنند» به این ترس‌ها دامن می‌زد. در مقدمه ترجمه فارسی بانک راک از قول خود استیونز درباره افزایش این ترس‌ها به‌درستی از این رابطه مستقیم بر شد آمده است: «وقتی فرزندانم بعد مرده باشیم، می‌دونی چی داریم که بهش دلخوش کنیم؟ می‌دونی دویست سال آینده دیو نیست، زیرا هر عدد یک «محدودیت» است. و کمال محدودیتی ندارد. او است «خودساختن» نه با عزلت‌نشینی و غوغرکردن‌های بی‌حاصل و اوزون‌گرایی، که به‌یکسی با عمل انسانی ـ «نه در مقام فعال شناسا که در ساحت فعال فعل تا به باوش‌سپردن به نجواهای درونی وجود، که با مشارکت در موفعیت خیوش تکثیر می‌یابد و به ساحت جامعه و بشریت و طبیعت وارد می‌شود و اوست که آگاهانه تقدیر تاریخی خیوش را رقم می‌زند. در پایان داستان، فلج که یکی از حلقه‌های این زنجیر است به شاگردان خود می‌گوید: «در آغاز باید بدانید که یک مرغ دریایی نمونه نامجوده آزادی است. تجسمی از پرنده بزرگ و تمامی بدن شما از نوک یک بال تا نوک بال دیگر چیزی جز اندیشه‌تان نیست».

* دکترای جامعه‌شناسی سیاسی

بانک راک
سایمون استیونز
ترجمه علی‌رضا محمودپور
نشر مانیا هنر

نگاه

درباره «جاتانان مرغ دریایی» ریچارد باخ در جست‌وجوی پرواز

حسن نظری*

از نخستین کسانی که در برابر فلسفه هگل زبان به اعتراض گشود کی‌یر کی‌کور از فیلسوفان اگزیستانسیالیسم بود. او در برابر فلسفه نظری آنگونه که در ایده باوری مطلق بازنموده می‌شد موضع گرفت. به‌نظر کی‌یر کی‌کور: «فلسفه هگل جایی برای فرد هستی‌مند نمی‌گذاشت و تنها کاری که می‌کرد این بود که او را به‌شیوه‌ای شگفت قلب می‌بخشید و آنچه نمی‌توانست کلیت یابد بی‌اهمیت شمرده می‌شد و از چشم می‌افتاد». حال آنکه در حقیقت مهم‌ترین و معناداترین چیز همین است. فروفرتن در کلیت یا غرقه‌کردن خود در آن، خواه این کلیت دولت باشد یا اندیشه جهان‌گستر، جیزی جز رهاکردن مسئولیت شخص و هستی اصیل نیست. چراکه هستی‌داشتن به‌معنای تحقق‌بخشیدن به خویش از راه کژیش آزادانه میان گزینه‌ها با در گرو نهادن خویش است.

ریچارد باخ نویسنده «جاتانان مرغ دریایی» در این کتاب با زبانی شورانگیز، شاعرانه و نمادین، در پرتو نگاهی فلسفی عرفانی از عالم برخلاف روش و نگره فیلسوفان و متالهان سنتی و مدرسی که از نظر متافیزیکی، برداشتی منجمد از هستی و انسان ارائه می‌دادند، بر آن است تا هستی را به‌سان روده‌تاها در جهانی دوار و خروشان و پرشور ارائه دهد و گویی می‌خواهد بین دو ساحت قدرت و اجتماع تا آنجا که می‌تواند رفع تضاد کند و بین آن دو ساحت آشتی ایجاد کند. «جاتانان مرغ دریایی» در این میان نمود و مظهر عشق است که قدم‌به‌قدم به‌دنبال خوداگاهی فردی و اجتماعی خویش دست به اکتشاف وجود اصیل خویش می‌زند. پس از فرازونشیب‌های بسیار در راه پرمخاطره «آموختن» به مقام و موقعیت حاصی می‌رسد که می‌توان رذیای آن را در برخی از مکاتب فلسفی ازجمله اگزیستانسیالیسم جست‌وجو کرد.

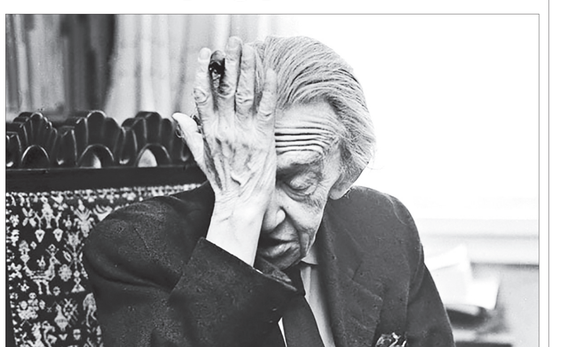
در آغاز، نویسنده با مقایسه‌ای که میان جاتانان و دیگر مرغان دریایی دارد، هم نیم‌نگاهی به اهداف این دو دارد و هم به ترسیم موقعیت و جامعه‌ای می‌پردازد که جاتانان در آن زندگی می‌کند. جامعه و تفکر محدود و فرسوده‌ای که برترین آرمانش دستیابی به غذا است و تنها در این صورت از زندگی خویش خرسند است اما تنها کسی که از وضع موجود خود ناراضی است جاتانان است که همواره «عشق به پریدن» را بر هر چیز دیگر ترجیح می‌دهد. خوردن غذا و دستیابی به آن با هر فلاکت ممکن برای فوجی که جاتانان در آن به زیستن ادامه می‌دهد و بی‌مقداری و بی‌ارزشی هر روز از نظر ایشان مخاطب را در سرآغاز داستان به یک تنفاد و کشمکش درونی وادار می‌کند. خویشتن‌های متضادی که هرکدام به دیگری پهلو می‌زنند و نفس را به‌سوی خود می‌خوانند و غذا در این حکایت شاید نمود همان نفس خودخواه و لذت‌طلبی است که قعد زنجیرگشیدن وجودی را دارد که می‌تواند نسبت دو انتخاب ساحت متعالی‌تری چون «پرواز» بزند. اما او در این مسیر با مخالفت و ضدیت جامعه خویش روبه‌رو می‌شود. آنها او را به یک برهم‌زننده نظم و قانون و سنت جامعه متهم می‌کنند کسی که با ایجاد تردید و سوال شالوده‌های از پیش‌پذیرفته و متقن سنتی آنان را برهم می‌زند و امنیت روانی کذایی جامعه‌اش

را به‌چالش می‌کشد. چنین کسی به‌زعم آن جامعه مرتکب نشد شده است و باید مجازات شود. زیرنهادهای خویشت و سنت خانواده‌ای برای آنان یعنی نیاندیده‌گرفتن مسئولیت‌ها، و مجازات آن خروج اجباری از جامعه مرغان دریایی، تبعید و زندگی در انزوا است. در اینجا نکته قابل‌تامل این است که انفاقا جامعه مرغان برای مسئولیت ارزش قائل است اما این مسئولیت تنها بدل در برابر قانون قوی باشد نه جیز دیگری. اگر حس اطاعت و فرامانبرداری در کسی نسبت به قانون قوی وجود داشته باشد افتخار است و در غیر این صورت ننگ است. این برداشت درنقابل برداشت جاتانان از مسئولیت است: «چه‌کسی مسئولتر از مرغی است که به مفهوم خاص زندگی پی برده و در جست‌وجوی آن است. برای هزاران مرغ دیگر زندگی با نگاهی کله‌مادی بودنامی ولی اکنون نیاز به‌پرواز برای زیستن دارند. زیستن به‌خاطر اکتشاف و به‌خاطر رهایی، وقتی دیگر به من بدعید و بکذارید آنچه را که درافتادم به شما نشان بدهم». اقلیم جدید، اقلیم همفکران و اوست. هدف آنان رسیدن به ساحت والای مطلوب یعنی پرواز است. اگرچه او به بنیان‌های مستحکمی از دانایی مطلوب جامعه‌اش اما برای وزود به مرحله دیگر، ناچیز و سرآغاز جیغی تبرئه‌اش حرکت آموخته‌های قلبی نیست. به‌این‌ترتیب، جاتانان به خود قلت داده و به مسیست کهنسالترین مرغ دریایی می‌رود و از او می‌پرسد این جهان اصل بهشت نیست. درست آنجا مرغ فرازنه در جواب می‌گوید که تو هنوز در حال یادگیری هستی اما او بی‌تابانه دوباره سوال خویش را تکرار می‌کند. آیا مکانی به‌نام بهشت وجود دارد؟ و چیانک، مرغ فرازنه می‌گوید: «خیر جاتانان. جنین مکانی وجود ندارد. بهشت یک مکان نیست و یک زمان هم نیست. بهشت یعنی کامل‌شدن». مرغ فرازنه به این سیاق می‌خواهد که جاتانان را به ابعاد دیگر امکان‌اش که هنوز به فعلیت نرسیده رهنمون سازد. یا این‌ترتیب بهشت نیز خارج از خود رفت‌وبست و باید به جستجوی آن در خود ادامه داد. مرغ فرازنه به او می‌گوید می‌خواهد که تو بروی‌های سیار برجسته شی... هرچه از این است جاتانان!؟ جاتانان خوردن غذا و دستیابی به آن با هر فلاکت ممکن برای فوجی که جاتانان در آن به زیستن ادامه می‌دهد و بی‌مقداری و بی‌ارزشی هر روز از نظر ایشان مخاطب را در سرآغاز داستان به یک تنفاد و کشمکش درونی وادار می‌کند. خویشتن‌های متضادی که هرکدام به دیگری پهلو می‌زنند و به‌این‌ترتیب نمی‌توان هر واقعیت ایدیولوژیک را در برابر مقتضای تفاوت‌های دیگر. برداشت عاشقانه و مکانیکی از مارکسیسم به این نتیجه می‌رسد که در جامعه‌ای که به لحاظ تاریخی دورانی متفرقی را سپری می‌کند، ادبیات و هنر و فلسفه نیز متفرقی خواهند بود. درحالی‌که نمونه‌های بسیاری را می‌توان به یاد آورد که بیرون از این رابطه مستقیم علت‌ومعلولی قرار دارند و مارکسیسم به‌صراحت به این موضوع پرداخته است: «در هر امری شناخته است که دوره‌های شکوفایی و رونق حاکم جنان با روند تحول کلی جامعه، به سخن دیگر، با تحول کلی زیربنا، با به قولی، استخوان‌بندی کلی‌ای که این دوره‌ها را سر هم‌ابرار تطبیق نمی‌کند. برای نمونه، یونانیان در قباس با مدرن‌ها، با شکسپیر. مردم درمی‌یابند که صورت‌های معینی از هنر، برای نمونه حماسه، دیگر نمی‌توانند به صورت کلاسیکی پدید آیند که مظهر عصری از تاریخ باشند. چنان‌که روزگاری تولید هنری آنچه در خور هنر پاره‌ای کونه‌های معین ظهور یابند فقط در مرحله نابالیده‌ای از تکامل هنری مجال ظهور می‌یابند. آنگاه این نکته در مورد صورت‌های هنری خاص راست دارد. آن‌گاه به هیچ‌روی نباید مبانه شکفتی باشد که در مورد کل ارتباط هنر با توسعه و گسترش کلی جامعه نیز راست درآید».

درباره «جاتانان مرغ دریایی» ریچارد باخ
در جست‌وجوی پرواز
نشر هانیا هنر

در حاشیه کتاب «سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر» ماکس رافائل

علم تجربی هنر



پیام حیدرقزوینی

اگرچه مارکس در دوران پختگی‌اش آرزو داشت که ایده‌هایش را درباره نویسنده موردعلاقه‌اش، بالزاک، بنویسد اما هیچ‌وقت فرصت این کار را پیدا نکرد و چنین است که امروز در میان آثار مارکس و انگلس اثری مستقل یا حتی مقاله‌ای مختص به ادبیات دیده نمی‌شود. با این‌حال مارکس و انگلس اهمیتی ویژه برای ادبیات و هنر قایل بودند و در میان آثار مختلفشان و نیز در در افعال آمرانه‌ای می‌جوید که یکی از آن‌ها «برش تحمیلی کارگردان» در و هنر وجود دارد و شاید همین پراکندگی‌ها باعث شده تا سوءتفاهم‌های زیادی درباره نسبت مارکسیسم با ادبیات و هنر به وجود بیاید. از نظر مارکس میز مونتاژ مقایسه کنیم! اما حضور او، هرچه هم کمرنگ، اصلا کریم که در حد همان دو فرمان آغازین: «شهریاری ناممکن» را واجد کیفیتی متمایز با دیگر آثاری می‌کند که از کرینش و کنار هم قراردادن مجموعه‌ای از مقالات یک نویسنده فراهم می‌شود. در «شهریاری ناممکن» از آغاز تا پایان ما با سفر ادیسه‌وار مید در هزارتوی متن‌های ادبی، سینمایی، تجسمی و ... مواجهیم و در نهایت با خلق هیولا. مید در این مقالات آوارهای است سرکشته و بی‌جا و مکان که در هزارتوی ادبیات و سینما و... سرفمی‌کند و بی‌آن‌که در مکانی استقرار یابد از مرکوئه معنای روشن و حدگذارنده‌ای تن می‌زند و با رسوخ به حدف‌ها و سکوت‌های متن کل متن را به درون خود می‌کشد. آشوبناک می‌سازد و ویران می‌کند. وایس جایی از همان مقاله «تزویک انطفاغ» می‌نویسد: «هیچ چرا همچنین برای آشکارکردن جنبه‌های پنهانی لیبیدو و جنبه‌های تاریک و جنبه‌های تاریک تاکید کرده است.

در قرائت‌های وایس معناهای پیستیی هنگی مستعد ویرانی‌اند. بخشی از فرمان هفدهم وایس چنین می‌گوید: «به دنبال اجسامی‌ایی‌ی‌وقتی نباشید. بلکه برش‌های برآشوبنده را بجویید.» آنچه وایس برش‌های برآشوبنده‌اش می‌نامد به واقعه مکانی است در متن که هرآنچه آشنا و از پیش معنا شده است معنای خود را از دست می‌دهد در مجاورت وی و مید به توده‌ای بست بدل می‌شود تا از دل آن معنایی تازه خلق شود. وایس در مقاله «سیمولیسم و تخیل زمین در زنتست نجیه» طی بازخوانی اساسی «جلوی قانون» کافکا و قرائت نجیه از سیمول زمین نمایش می‌دهد که کافکا و نجیه جستوجوی سیمولیسم که هر یک از آن‌ها به نظام معنایی که از سیمولیسم را تولید کرده‌اند به کار می‌برند و در برابر آن نظام‌های مبتنی بر سلسله‌مراتب که آغاز و میان و فرجام حرکت در آن‌ها معلوم است و جرقه‌ای را پیش می‌کشند که بیشاند در آن نقشی تعیین‌کننده دارد و سر در این هزارتو مستلزم پذیرش ریسک و بیشامد است و معنا نیز به چیزی از پیش موجود که رهو باید آن را بجوید که چیزی است که رهو آن را ایداع می‌کند. همان جا در متن سفر در هزارتو خلق می‌شود و این معنا خود دستخوش آشوب و برگشتگی است و در معرض انهدام. در این هزارتوی رودهاور، میل و مرگ بیرون یکدیگر پیش می‌روند و درهم می‌آمیزند. این هزارتوی معروف سرطانی فیلم فیلم «شکم معمار»، ساخته پیتر گرین‌وی، میل و مرگ را سرگشته به کردش و آمیزش می‌آورد. «شکم معمار» نیز داستان مید است که با نمایش میل آغاز می‌شود و به مرگ می‌انجامد. وایس در «شهریاری ناممکن» خود میل را اساسی رهو در هزارتوی آشوبناک می‌گوید: «این هزارتو از انبوهی از جنون‌ها تشکیل شده که از ادبیات و هنر تا فلسفه و رئال‌کاوی را در برمی‌گیرند. این هزارتو از انبوهی از جنون‌ها تشکیل شده که از ادبیات و هنر تا فلسفه و رئال‌کاوی را در برمی‌گیرند. اصلا کریم که در فرمان آغازین: «شهریاری ناممکن» را واجد کیفیتی متمایز با دیگر آثاری می‌کند که از کرینش و کنار هم قراردادن مجموعه‌ای از مقالات یک نویسنده فراهم می‌شود. در «شهریاری ناممکن» از آغاز تا پایان ما با سفر ادیسه‌وار مید در هزارتوی متن‌های ادبی، سینمایی، تجسمی و ... مواجهیم و در نهایت با خلق هیولا. مید در این مقالات آوارهای است سرگشته و بی‌جا و مکان که در هزارتوی ادبیات و سینما و... سرفمی‌کند و بی‌آن‌که در مکانی استقرار یابد از مرکوئه معنای روشن و حدگذارنده‌ای تن می‌زند و با رسوخ به حدف‌ها و سکوت‌های متن کل متن را به درون خود می‌کشد. آشوبناک می‌سازد و ویران می‌کند. وایس جایی از همان مقاله «تزویک انطفاغ» می‌نویسد: «هیچ چرا همچنین برای آشکارکردن جنبه‌های پنهانی لیبیدو و جنبه‌های تاریک و جنبه‌های تاریک تاکید کرده است. اینطوری‌ها همراه با اوضاع اقتصادی که آن‌ها را تعیین می‌کند و بیشامد زاده می‌شود و می‌میرد و ... و ویران می‌کند. وایس جایی از همان مقاله «تزویک انطفاغ» می‌نویسد: «هیچ چرا همچنین برای آشکارکردن جنبه‌های پنهانی لیبیدو و جنبه‌های تاریک و جنبه‌های تاریک تاکید کرده است. اینطوری‌ها همراه با اوضاع اقتصادی که آن‌ها را تعیین می‌کند و بیشامد زاده می‌شود و می‌میرد و ... و ویران می‌کند. وایس جایی از همان مقاله «تزویک انطفاغ» می‌نویسد: «هیچ چرا همچنین برای آشکارکردن جنبه‌های پنهانی لیبیدو و جنبه‌های تاریک و جنبه‌های تاریک تاکید کرده است. اینطوری‌