شکل‌های زندگی

در حاشیه رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»

## نئورئالیسم زویا پیرزاد

نادر شهریوری (صدقی)

مضامین جدید همواره نشان خود را بر شکل و مضمون ادبیات باقی می‌گذارند. نئورئالیسم یکی از آن مضامینی است که اگرچه پیدایش آن به ایتالیای بعد از جنگ جهانی دوم بازمی‌گردد اما مختص آنجا نیست زیرا ماهیتی دموکراتیک دارد. نئورئالیسم به طور کلی همدلی با آدم‌هاست، آدم‌هایی که می‌کوشند مسائل خودشان را به‌عنوان شخص خصوصی حل کنند. به همین دلیل نیز مضمون‌های عام عشق، دوستی، جدایی، خانواده، مرگ نقشی مهم و کلیدی در آثار نئورالیستی ایفا می‌کنند. نویسندگی نئورالیستی که با داستان «انسان‌ها و هیچ» اثر الیو ویتورینی در ایتالیای پس از جنگ شکل می‌گیرد، هم‌زمان با آثار درخشان در سینما به اوج می‌رسد؛ سینماگران بزرگی مانند فلینی، دسیکا، ویسکونتی، آنتونیونی و... فیلم‌هایی را عرضه می‌کنند که در آن مضامین عام را به نمایش درمی‌آورند که هر انسانی در زندگی تجربه می‌کند. آنچه در این فیلم‌ها آشکارا دیده می‌شود توجه مشخص به زندگی ملموس و روزانه با تمام پستی و بلندی‌ها و زشتی و زیبایی‌های آن است. سبک نئورئالیسم در ایتالیای بعد از جنگ را درعین‌حال می‌توان واکنشی به گزافه‌گویی‌ها و دروغ‌پردازی‌های موسولینی در نظر گرفت که می‌کوشید با روکشی از طلای نیمه‌رسمی ایده‌های کلان و انتزاعی خود را با گنده‌گویی‌های توخالی ارائه دهد که هیچ نمودی از واقعیت زندگی روزمره مردم عادی نداشت. درحالی‌که وظیفه نئورئالیسم در اصل بازنمایی بدون دخل و تصرف از زندگی معمولی است، حتی اگر این زندگی کند و سرشار از تکرار باشد که هست. و حتی اگر وقایع آن از دید تماشاگران و خوانندگان بی‌اهمیت به نظر آید که می‌آید. ازجمله فیلم‌های شاخص نئورئالیستی فیلم مشهور «دزد دوچرخه» دسیکا است. همه این فیلم حول زندگی کارگر بی‌کاری به نام آنتونیو است که با پوسترچسبانی امرار معاش می‌کند، تنها وسیله او دوچرخه‌ای قدیمی است که ابزار کارش است اما دزدی دوچرخه را می‌دزدد و همه فیلم حول دزد و دوچرخه ادامه پیدا می‌کند. در این فیلم مانند همه آثار نئورالیستی اتفاق مهمی رخ نمی‌دهد و اساسا بنا نیست رخ دهد، چون در زندگی روزمره اتفاقات مهم کم رخ می‌دهد. اتفاق در فیلم «دزد دوچرخه» همان دزدیده‌شدن دوچرخه است و از نظر نئورئالیست‌ها «اتفاقی» است که می‌تواند زندگی بدون اتفاقی مهم را به تصویر بکشد.

اگر داستان‌های زویا پیرزاد را که می‌توان آن را اتفاقا «اتفاقی» مهم در نظر گرفت، «داستان آدم‌های عادی در زندگی روزمره در نظر گیریم»[1] و فضای آن را به تصویر کشیدن زندگی مدرن در منطقه صنعتی در آبادان آن زمان در نظر آوریم که سبک مدرن‌تری را نسبت به سایر مناطق تجربه می‌کند، رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» واجد مضمونی کم‌وبیش نئورئالیستی است که دوره‌ای از زندگی روزانه خانواده مدرن و شهری را به تصویر می‌کشد. کلاریس زنی از ارامنه تبریز شخصیت اصلی رمان در آغاز میانسالی، زنی دقیق، منضبط و هوشیار است که زندگی همسر و سه فرزند خود را اداره می‌کند. مهم‌ترین خصیصه کلاریس تا قبل از ورود خانواده سیمونیان عادت به کارهای تکراری است که او خود را موظف به انجام‌شان می‌داند. کلاریس به همه چیز بر اثر تکرار عادت کرده است، تکرار برای کلاریس واجد نظمی است که به زندگی‌اش معنا می‌دهد، نظمی که آمرانه نیست بلکه دلنشین است و به فضای خانواده آرامش می‌بخشد و خانواده و بیشتر از همه کلاریس به آن خو گرفته‌اند. کلاریس مدتی است به تکرار و سکون زندگی در کنار خانواده‌اش در هوای گرم و شرجی آبادان، به بوی گاز پالایشگاه، به صدای قورباغه‌ها و اخلاق‌های خاله‌زنکی مادر و تلاش خواهرش برای یافتن همسر ایدئال «عادت» کرده. به بی‌اعتنایی‌ها و سردی و سر فروبردن آرتوش، همسرش به روزنامه و سؤال هر شبش برای اعلام پایان روز «چراغ‌ها را تو خاموش می‌کنی یا من؟»* با ورود خانواده سیمونیان -المیرا به همراه پسرش امیل و نوه‌اش امیلی- فضای عادی خانواده کلاریس دستخوش تغییر می‌شود و در نظم و انسجامی که کلاریس به آن عادت کرده بود خدشه وارد می‌شود. خانواده سیمونیان بسیار ثروتمندند و به تناوب در شهرها و کشورهای مختلف زندگی کرده‌اند و این موقعیت برایشان واجد سرمایه‌ای نمادین است که دیگران را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. خانواده کلاریس هرکدام به طریقی متأثر از حضور خانواده سیمونیان می‌شوند. امیلی هم‌بازی دائمی دوقلوها می‌شود، آرمن پسر کلاریس عاشق امیلی می‌شود و امیل سیمونیان تنها فرزند خانواده سیمونیان نقشی چندگانه بازی می‌کند، زمان زیادی نمی‌گذرد که رفتار و بیشتر سخن‌های امیل حال‌وهوای کلاریس را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. کلاریس فکر می‌کند که هم‌نشینی با امیل تجربه‌ای منحصربه‌فرد است، او خواسته یا ناخواسته امیل را با آرتوش مقایسه می‌کند و در آرتوش خلأهای فکری و عاطفی کشف می‌کند که تا قبل از این بر حسب «عادت» به آن فکر نکرده بود. کلاریس برای اولین بار با خود روبه‌رو می‌شود «ور مهربان ذهنم پرسید: تو چی می‌خواهی؟ جواب دادم: می‌خواهم چند ساعت در روز تنها باشم. می‌خواهم با کسی از چیزهایی که دوست دارم حرف بزنم. ور ایرادگیر مچ گرفت، تنها باشی یا با کسی حرف بزنی؟» کلاریس هم می‌خواهد تنها باشد، هم می‌خواهد با کسی از چیزهایی که دوست دارد حرف بزند و هم خانواده را داشته باشد و هم منتظر اقدامی جدی‌تر از امیل باقی بماند. اقدامی که رخ نمی‌دهد چون امیل تصمیم می‌گیرد با ویولت که موقتا از تهران به آبادان آمده ازدواج کند. سرانجام خانواده سیمونیان همان‌طور که یکباره پیدایشان شد ناپدید می‌شوند و تنها اتفاق مهم نه حتی ازدواج ویولت با امیل بلکه ازدواج آلیس خواهر کلاریس با مردی هلندی به نام پوپ است. بدین‌گونه شروع رمان با ورود خانواده سیمونیان آغاز می‌شود و اوج می‌گیرد، اوج داستان اظهار دوستی و نه عشق امیل به کلاریس می‌شود و سپس با رفتن ناگهانی خانواده سیمونیان رمان به فرود خود می‌رسد و همه چیز به حال عادی بازمی‌گردد. هنر نئورالیست‌ها چنان‌که پیرزاد می‌گوید بیان آدم‌های عادی در زندگی روزمره است، آنها «انسان عادی» را قهرمان خویش در نظر گرفته‌اند که گرچه بار زندگی را با شجاعت و اراده بر دوش می‌گیرند اما نمی‌توانند سرنوشت خود را تغییر دهند. به بیان دقیق‌تر آنها سرنوشت خود را تابعی از زندگی روزمره تلقی می‌کنند، در زندگی روزمره آدمی بخشی از محیط می‌شود، بنابراین توجه به هر چیز نو یا اتفاق تازه یا کنش و واکنش متقابل انسان و محیط از پیش جبری می‌شود و عادت به تکرار هرگونه تأملی را به محاق می‌برد. «... در این هفده سال چند بار ظرف‌های صبحانه تا عصر نشسته مانده بود؟ شاید فقط یکی، دو بار در ماه‌های آخری که دوقلوها را حامله بود، چشمم افتاد به سیاه‌قلم سایات نوا. دو تا از پونزها کنده شده بود و نیمرخ شاعر روی دیوار لق می‌زد، چقدر زشت بود، چرا تا حالا فکر می‌کردم قشنگ است». نئورئالیسم به خاطر پیوندهای ناگسستنی‌اش با زندگی روزمره همواره بخشی از هنر و ادبیات جهانی باقی خواهد ماند. منتها ظهور شکل‌های متنوع آن بیشتر به زمان‌هایی برمی‌گردد که زندگی با جذابیت‌های پنهان و آشکارش در معرض انزوا قرار می‌گیرد، در این صورت مضامین مهم زندگی مانند عشق، مرگ، دوستی، جدایی، خانواده و... به صورت هدف‌های شخصی مورد توجه قرار می‌گیرند تا زندگی از حرکت بازنایستد.**

*** نام رمان نامی بااهمیت است. کلاریس در پاسخ به همسرش آرتوش می‌گوید «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و با این پاسخ بر موقعیت تعیین‌کننده خود تأکید می‌کند.**

**** تاریخ انتشار رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» هم‌زمان است با شکل‌گیری «فرد» در جامعه که به تبع آن افراد می‌کوشند با مسائل خصوصی‌شان مواجه شوند.**

**۱. مصاحبه با زویا پیرزاد، روزنامه بهار، ۱۰ مرداد ۱۳۹۲.**

نگاهی به «شرم» اثر آنی ارنو

# حتی در زندگی خصوصی، نوشتن مقوله‌ای عمومی است

مریم فرنام

«شرم» با این جمله آغاز می‌شود: «بعدازظهر روز یکشنبه‌ای در ماه ژوئن پدرم می‌خواست مادرم را بکشد». جمله چنان کوبنده و سرد است که مثل صدای پتک در سر خواننده می‌پیچد. ما شرح مختصری از واقعه می‌خوانیم و بعد یکباره طنین این صدا خاموش می‌شود. مثل صدای قطعه‌ای گوش‌خراش که اوج گرفته فرود می‌آید. اینجا همان نقطهٔ آغاز خلأ است، لحظه‌ای که نوشتن از آن، گفتن از آن، تا خود این لحظهٔ نوشتن کتاب امری ممنوعه بوده است، حتی در دفتر خاطرات، آن لحظه که «خدایان کودکی به زمین می‌افتند»، زندگی ناگهان به دونیم می‌شود. نیمی را پیش از این واقعه زیسته‌ای و نیمی را بعد از آن. و از آن لحظه همیشه منتظری تا آن صحنه دوباره رخ بدهد، برگردد؛ و اینجاست که احساس شرم با ترس گره می‌خورد. اما ارنو توضیح مختصری می‌دهد و آن واقعه را رها می‌کند و ما شرحی می‌خوانیم از قتل‌هایی که در آن سال اتفاق افتاده، از عکس‌هایی که از آن زمان باقی مانده‌اند، گویی قرار است رد این شرم را نه در خود ماجرا که در اتفاقاتی بیابیم که در آن زمان رخ داده یا در اشیائی که از آن سال باقی مانده‌اند، یعنی از زمانی که «شرم» آغاز شد. ارنو در نشانه‌های مادی به‌جامانده از آن سال کندوکاو می‌کند؛ کارت‌پستالی از یک رفیق، هدیهٔ سال نو، نت‌های ترانه‌ای به نام «سفر به کوبا» و از این یادگارهای شخصی می‌رود سروقت روزنامه‌ها، به بایگانی «روان» می‌رود تا اتفاقات آن سال را بکاود، چنان‌که آدم به‌سمت ملاقاتی وحشتناک برود. تمام شماره‌های آن سال را ورق می‌زند تا به آن تاریخ برسد و جابه‌جا بر واقعه‌ای مکثی می‌کند، انگار که هم‌زمان بخواهد آن ملاقات را به تعویق بیندازد: جنگ هند و چین، جنگ کره، شورش‌های مردمی اورلئان ویل، خبرهای روز، مرگ‌های بی‌معنی، قتل‌ها، حوادث وحشتناک هرروزه: برزگری که پاهای پسرش را که موقع بازی زیر ساقه‌های گندم پنهان شده با داس قطع کرده، خمپاره‌ای باقی‌مانده از جنگ که جان سه بچه را گرفته. گویی می‌خواهد آن صحنهٔ دهشتناک را در وقایع سال ۱۹۵۲ بیابد، شاید که دلیلی برای آن بیابد، اما هیچ‌کدام از این صحنه‌ها نمی‌توانند در کنار آن صحنه قرار بگیرند، «تنها آن صحنه است که واقعی است». چراکه روزنامه‌ها تنها نشانه‌های جمعی را پوشش می‌دهند و درک‌کردن آن زمان و آن دختر و کلماتی که بتوان با آن به دنیای شخصی‌اش راهی یافت ممکن نیست. پس دست‌یافتن به واقعیت آن زمان، زمانه‌ای که پدرش در آن می‌خواست مادرش را بکشد، از چه طریق ممکن است؟ او راه مطمئن دیگری جز جست‌وجو در قوانین و آیین‌ها، باورها و ارزش‌های حاکم بر محیط‌های اطراف، مدرسه، خانواده و شهرستانی که در آن زندگی می‌کرد ندارد، شاید از رهگذر واژه‌های این زبان‌ها بتواند متن دنیای دوازده‌سالگی آن دختر را که پس از آن واقعه گمان می‌کرد دیوانه شده، خراب کند تا حول آن یکشنبهٔ ماه ژوئن از نو بسازدش، مگر از رهگذر امر جمعی بتوان به آن امر شخصی رسید. به‌عبارتی، چنان‌که خود ارنو می‌گوید، او تبارشناس خودش می‌شود. کاری که در اینجا می‌کند در واقع نوعی تبارشناسی است. تمام زوایای آن سال را می‌کاود و کنار هم می‌گذارد و در شکل‌های مختلف می‌چیندشان تا قابل‌فهم شوند، تا مگر از این راه آن واقعه قابل‌فهم شود. نمی‌توان بدون داشتن دیدی روشن از شرایط آن زمان نوشتن را آغاز کرد.

در واقع آن صحنه فقط در بستر زبان و قوانین قابل حل‌وفصل است. پس گره نوشتن از آن خاطرهٔ شخصی تنها در بستر زبان و واژه‌هایی است که همچنان از آن دوران بر او سنگینی می‌کنند و تنها در بستر قوانین است که گشوده می‌شود. نمی‌توان منفک از امر جمعی از تاریخ شخصی نوشت. این کاری است که ارنو می‌کند. در واقع تا نیمهٔ کتاب پیش می‌رود تا فرم کتابش را توضیح دهد و بعد روایت این تصویر جمعی پررنگ‌تر می‌شود. اول می‌رود سراغ محل زندگی‌اش، جایی که «سرزمین‌مان» می‌نامدش، جایی کوچک بین دو شهر بزرگ‌تر، که یکی‌شان همه‌چیز دارد، بیمارستان و سینما و استخر سرپوشیده و شهر بازی و مردمش بهتر لباس می‌پوشند و آنها «آنجا» احساس می‌کنند که عقب‌مانده‌اند؛ به‌خاطر تجدد و راحتی و رفاه در حرکات و رفتارها، و اینجاست که رفته‌رفته نشانه‌های شرمی دیگر بروز می‌کند. او چنان‌که خود می‌گوید نوعی توپوگرافی از «ایوتو» ترسیم می‌کند، نوعی مکان‌نگاری از شهری در حال نو شدن و شکل‌گیری مرکز و حاشیه که حدومرز بین آنها نامشخص است، جایی که «در فاصلهٔ سیصد متر از رفاه و تمول گذشته و به فقر و بدبختی می‌رسیم، از بافت شهری به روستایی و از فضای باز به فضای تنگ و فشرده». او خیابان‌هایی را توصیف می‌کند که در بچگی از آنها گذشته و حالا دارد از دور، با دقت در جزئیات، یعنی با شفاف‌ساختن طبقات اجتماعی توصیف‌شان می‌کند. خودش آن را چیزی شبیه به توهین به مقدسات می‌داند، آخر خیابان‌هایی که در کودکی برایش مملو از رنگ و تصویرند حالا به خط‌وخطوطی سفت‌وسخت بدل می‌شوند که خاطرات شیرین کودکی را از بین می‌برند، چراکه حالا می‌داند یک نگاه به آنها کافی بود تا بفهمد که «ساکنان‌شان «از ما» نبودند». و بعد می‌رسیم به توصیف خانه و بقالی، جایی در میان این دو جهان، با مشتری‌هایی که همه از منطقه‌ای نیمه‌روستایی و نیمه‌صنعتی‌اند، گذرگاهی بین جایی که مردمش فرانسه را به‌خوبی حرف می‌زنند و جایی که آن را بد حرف می‌زنند و پدرش هم یکی از همین مردمان است. شیوهٔ او به نوعی توپوگرافی می‌ماند، چراکه اگر مقیاس‌ها را از اجزای نقشه‌های توپوگرافی بدانیم که نشان‌مان می‌دهند اندازه و فاصلهٔ دو نقطه بر روی نقشه چقدر است و اندازه و فاصلهٔ همان دو نقطه در واقعیت چه اندازه است و چه رابطه‌ای بین آنها برقرار است، این کاری است که ارنو هم در نوشتن به نحوی می‌کند، ترسیم فواصل با جزئیات. در کنار آن، ارنو فهرست‌سازی هم می‌کند، فهرستی از آداب و رسوم آن زمان، برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی و مدهای روز، جهان خاکستری پس از جنگ و پیشرفت که دائماً از آن به‌عنوان نوعی قدرت ماوراءطبیعی حرف زده می‌شود که نه می‌توان و نه باید در برابر آن مقاومت کرد و نشانه‌هایش که در همه‌جا بیشتر و بیشتر دیده می‌شود، اصول تربیت بچه‌ها، اخلاق‌های جمعی، سرگرمی‌های مردم، دخترانی که مادر می‌شوند، زنانی که بچه سقط می‌کنند، آداب و سنن خانوادگی. اما حالا تمامی این قوانین بی‌معنا شده‌اند، گویی بدل به اشیا شده باشند، لوح‌هایی که نمی‌توان به متن‌شان نفوذ کرد.

و اما بعد از توصیف شهر به توصیف مدرسه‌ای می‌رسیم که در آن علم و مذهب با هم گره خورده‌اند. او این امتیاز را داشته تا در مدرسه‌ای خصوصی درس بخواند، برخلاف بچه‌های دوروبرش که در مدارس دولتی و رایگان درس می‌خواندند و اینجا هم باز با ترسیم فاصلهٔ این دو جهان مواجهیم. آنجا که می‌گوید دختران پانسیون دختران مدرسهٔ رایگان را از روی لباس‌هایشان می‌شناختند که گاهی همان لباس‌های کهنهٔ خودشان بودند که پدر و مادرشان برای این نیازمندان کنار گذاشته بودند. و گفتن جمله‌ای مثل «دخترم پانسیون می‌رود» در برابر جملهٔ سادهٔ «به مدرسه می‌رود» خود نشانی است از تفاوت بین افراد عادی و کسانی که متعلق به قشری خاص‌اند. حتی خصیصه مثل پرمدعا بودن هم خصیصه‌ای طبقاتی است، مخصوص جوان‌های بانمکی که در مرکز شهر زندگی می‌کنند و پدر و مادران‌شان یا فروشنده‌اند یا بازاری. در طبقهٔ بی‌ادعاها اما دختران روستایی جای می‌گیرند که از دهات با دوچرخه می‌آیند و به تنها چیزهایی که می‌توانند بنازند زمین‌ها، تراکتورها و کارگرانشان است که مثل مابقی چیزهای دهات هیچ تأثیری روی کسی به جا نمی‌گذارد.

او حالا به‌واقع در دو دنیا زندگی می‌کند که در هیچ‌کدام نمی‌تواند این راز را برملا کند. حالا دیگر متعلق به هیچ‌کدام از این دو دنیا نیست. او لایق برتری و کمال مدرسهٔ خصوصی نیست. و اینجاست که می‌گوید «برای همیشه کلمهٔ خصوصی به فقدان، ترس و پایان ربط پیدا می‌کند. حتی در زندگی خصوصی، نوشتن مقوله‌ای عمومی است». اما شرم برآمده از آن صحنه جایی دوباره به صحنهٔ دیگری گره می‌خورد، صحنه‌ای که به‌ظاهر هیچ ربطی به آن صحنهٔ پیشین ندارد، وقتی شاگردان مدرسه و یکی از معلم‌های خصوصی مادرش را با موهایی پریشان و لباسی ساده و لک‌شده در مغازه می‌بینند، چراکه لباس‌خواب در محیط آنها چیزی بود غیرضروری و لوکس. اما این اولین‌باری است که او مادرش را نه از نگاه خودش که از چشم طبقه‌ای دیگر می‌بیند و در این صحنه ماهیت واقعی زندگی آنها آشکار می‌شود، مثل خشونتی که او در پدرش سراغ ندارد و ناگهان فوران می‌کند و این صحنه‌های به‌ظاهر بی‌ربط در ذهن آن دختر به‌هم گره می‌خورند، چراکه در مواجهه با این صحنه هم گریختن از شرم برای او امری محال است. و بعد از آن است که گویی درک می‌کند: «فقط ما این‌طوری هستیم» و «ما» در اینجا به مفهوم طبقه گره می‌خورد و با درک مفهوم «طبقه» است که زندگی بدل می‌شود به زنجیرهٔ پیوستهٔ شرم‌ها. اما در شرم چیزی هست: احساس اینکه هرگز توقفی وجود نخواهد داشت و شرم است که بر شرم افزوده می‌شود. اما نقطهٔ اوج این شرمساری جایی است که او و پدرش در سفری گروهی نام‌نویسی کرده‌اند، سفری که شرکت اتوبوسرانی ترتیب داده است. اولین‌باری است که آنها با آدم‌هایی غریبه معاشرت می‌کنند که همه از «آنها» بهترند و در هتلی زیباتر از خانه‌شان می‌مانند. اما او نمی‌تواند دوستی آنجا پیدا کند، «و این خود ملاک تعلق به دنیای فرودستان است». دوباره شرم است که بر مجموعهٔ شرم‌ها افزوده می‌شود: شرم از اینکه تنها یک دست لباس دارد که بپوشد، اینکه نمی‌توانند مثل دیگران در کافه‌ها غذا سفارش بدهند، چون غذا شامل هزینه‌های سفر نمی‌شود و غیر از آن، دختران طلافروش هم‌سفرشان راهنمایی دارند که شهر را نشان‌شان می‌دهد. درواقع همین‌جاست که بعینه می‌بیند همهٔ آنچه را که او را از دختری دیگر متمایز می‌کند و نمی‌داند که چه باید بکند تا شبیه «آن دختر دیگر» شود. در رستوران است که متوجه می‌شود همهٔ آن بی‌احترامی‌هایی که متحمل شده‌اند، همهٔ آن حقارتی که دیگران در رفتارشان با آنها داشته‌اند به این خاطر بوده که آنها جزء مشتری‌های شیک‌شان نبودند که غذاهای آنچنانی سفارش بدهند. حالا می‌داند که دنیای دیگری وجود دارد، وسیع و آفتابی و سوزان، اتاق‌هایی با توالت و آب گرم و دخترانی که با پدرهایشان مثل داستان‌ها صحبت می‌کنند. و باز مفهوم «ما» تکرار می‌شود: «ما از آن دنیا نبودیم. هیچ‌چیز ناگفته‌ای وجود نداشت». اینجاست که خیال‌بافی پناهگاهی می‌شود برای گریختن از واقعیتِ این «ما». خودش نامش را می‌گذارد «بازی روز ایدئال»: تصور اینکه دختر جوانی است که به‌تنهایی در خانه‌ای بزرگ و زیبا زندگی می‌کند، خودش را با لباس‌ها و کالاهایی تصویر می‌کند که در مجلات تبلیغ می‌شوند، دندان‌های خوشگل، لب‌های قرمز و برجسته، اندامی باریک و این «بازی روز ایدئال» ادامه دارد، بازی‌ای که حالا دیگر بر تخیل ناشی از خواندن رمان می‌چربد. اما خیال‌بافی زورش به واقعیت نمی‌رسد، واقعیت سهمناک مدام خودش را به رخ می‌کشد، چراکه این خاصیت شرم است: تلنبارشدن و تکرار: «حالا همه‌چیز وجودمان تبدیل به نشانه‌ای از شرم شده، دستشویی عمومی در حیاط، اتاق‌خواب مشترک، حرف‌های رکیک مادرم، لهجه پدر، نشان از تعلق به طبقه‌ای بودند که در قیاس با آن مدرسهٔ خصوصی نشانی از حقارت است... احساس شرمساری عادی بود، همچون نتیجه‌ای ثبت‌شده در شغل پدر و مادرم، مشکلات مالی‌شان، گذشته‌شان به‌عنوان کارگر و روش بودنمان. در صحنهٔ یکشنبهٔ ماه ژوئن شرمساری برایم به یک روش زندگی تبدیل شد. حتی دیگر به نحوی متوجه این احساس نمی‌شدم. چون در جسمم بود». و این همان لحظهٔ آگاهی است، لحظه‌ای که مفهوم «طبقه» به‌وضوح به میان می‌آید، لحظه‌ای که درمی‌یابی تو با شرم‌هایت تنها نیستی، تنها تو نیستی که شرمی از این جنس را تجربه می‌کنی، چون چنان‌که ارنو می‌نویسد: «در شرم از همه بدتر این است که گمان می‌کنیم تنها شخصی هستیم که آن را تجربه می‌کنیم».

در انتهای کتاب ارنو دوباره به آن صحنه بازمی‌گردد، صحنه‌ای که می‌خواهد جایگاهش را در دل نقشهٔ توپوگرافی آن سال‌ها پیدا کند. او حالا قوانین و مقررات محیط‌هایی را که در آنها زیسته آشکار کرده و همین‌طور زبان‌هایی را که احساس و درکش را از خودش و دنیا می‌ساخته‌اند، اما هیچ‌جایی نمی‌توان برای صحنهٔ یکشنبهٔ ژوئن پیدا کرد، جز از طریق پیوندزدنش با همین شرم طبقاتی. شاید به‌ظاهر ارتباطی بین صحنهٔ روز یکشنبه ماه ژوئن و آن سفر وجود نداشته باشد، چنان‌که بین ظاهر مادرش در آستانهٔ در و آن صحنه، مگر از لحاظ زمانی. اما آیا می‌توان گفت که توالی این رویدادها و شرم گره‌خورده با آنها بی‌معناست؟ گویی همین احساس است که آن دختر سال ۱۹۵۲ را به زنی که در حال نوشتن است پیوند می‌زند. او هیچ وجه مشترکی با دختری که توی عکس می‌بیند حس نمی‌کند، جز همین خاطرهٔ یکشنبهٔ ماه ژوئن، چون هیچ‌وقت از ذهنش بیرون نرفته و تنها آن صحنه است که از او و دخترِ داخل عکس یک نفر می‌سازد و این خودش نوعی لذت است برای او، «لذت احساس تداوم وجود». حالا آن گره کشوده شده، احساس لذت ناشی از نوشتن، فاش‌کردن آن راز، چنان‌که خودش می‌نویسد: «همیشه تمایل داشتم کتاب‌هایی بنویسیم که بعدها حرف‌زدن راجع به آنها برایم غیرممکن باشد، کتاب‌هایی که نگاه دیگران را غیرقابل‌تحمل کنند». دیگر چیزی برای پنهان‌کردن وجود ندارد. او با نوشتن در واقع در پی همین است؛ اینکه تمام آن چیزهایی را که نقص می‌شمرد، وقتی از نگاه طبقهٔ دیگر به خودش نگاه می‌کرد، تمام آن چیزهایی را که شرمسارش می‌کرد افشا کند، تا اتفاقا نگاه دیگری را غیرقابل‌تحمل کند، تا دوباره همان نگاه‌های بد را احضار کند. به‌واقع نوشتن در اینجا افشای خود است و رهایی؛ مواجهه با شرم طبقاتی و فراتررفتن از آن تنها در لحظهٔ نوشتن ممکن می‌شود.

ارنو پس از آنکه این شرم‌های شخصی را به شرم طبقاتی پیوند می‌زند، در انتها نقبی می‌زند به شرمی دیگر؛ شرم جمعی: «موقعی که کار نوشتن کتاب تمام می‌شود، خمپاره‌ای در بازار سارایوو منفجر شده که ده‌ها نفر را کشته و صدها نفر را مجروح کرده. در روزنامه‌ها بعضی‌ها می‌نویسند: موجب شرمساری ماست». او این شرمساری جمعی را چنین توصیف می‌کند: «به نظر آنها شرمسار فکری بود که می‌توانستیم یک روز داشته باشیم و روز دیگر رهایش کنیم». یعنی جایی شرمسار باشیم (بوسنی) و جایی نباشیم (رواندا). می‌توان در دل این پرانتزِ بازشده بی‌شمار اسم دیگر هم نوشت. نمونهٔ بارزش، مسئلهٔ فلسطین و این روزها، «غزه»، که همچنان این شرمساری جمعی در مواجهه با آن انتخابی عمل می‌کند، شرمی انتخابی که هر لحظه، در میان انبوه شرم‌های دیرپای شخصی طبقاتی فراموش می‌شود؛ چنان‌که ارنو تأکید می‌کند کمی بعد هم همه خون‌های ریخته‌شده را فراموش می‌کنند. اما راه مواجهه با این شرم جمعی چیست؟ آیا نوشتن می‌تواند ما را از این شرم جمعی رها کند، چنان‌که شده برای لحظاتی، از تمام شرم‌های شخصی‌طبقاتی‌مان رهایمان کرده، وقتی رو به آن چشم سرزنشگرِ همیشه‌حاضر که شرمسارمان می‌خواهد فریادشان می‌زنیم؟ و اینکه آیا نباید برای رهایی از این شرم‌های شخصی فروخورده جایی به این شرم جمعی پیوندشان بزنیم؟

**شرم**
**آنی ارنو**
**ترجمه سمانه رودبارمحمدی**
**انتشارات علمی فرهنگی**

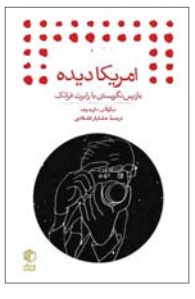
عطف

بازپس‌نگریستن با رابرت فرانک

## پرتره امریکایی

**شرق:** کتاب «امریکادیده» نیکولاس داویدوف، زندگی‌نامه مختصر رابرت فرانک، عکاس و فیلم‌ساز بنام سوئیسی است که بر مجموعه عکس دوران‌ساز او، «امریکایی‌ها» تمرکز دارد؛ عکاسی اروپایی که به قولِ ویم وندرس مشهور، علاقه‌اش امریکایی است و «رابطه عاشقانه نافرانه‌ای» با امریکا دارد؛ همان رابطه‌ای که می‌توان گفت هر اروپایی‌ای با امریکا دارد و مخلوطی از هول و هراس و شیفتگی است. از این‌رو است که عکس‌های فرانک به تعبیر وندرس، مصداق با دست پس‌زدن و با پا پیش‌کشیدن است. چنان‌که در توضیح کتاب آمده است: «در ۱۹۵۵، فرانک سوار بر فوردی راهی سفری یک‌ساله می‌شود، تا نواخت‌های عاطفی و واقعیت‌های پوشیده و بدگمانی‌های امریکا را عکس کند: چه حالی است رفاه، نداری، عشق، تنهایی، جوانی یا پیری، اینکه پوست‌تان سیاه باشد یا سفید؟ چه حالی است زندگی‌کردن بر جاده‌ای برون‌شهری یا مترکردن پیاده‌روهای شلوغ؟ چه حالی است زیاده‌کاری و پارک‌خوابی؛ اینکه زوجی چمان و اهل جنوب جنگ‌زده باشید یا جوان و سرخوش در نیویورک؛ اینکه سیاست‌باز باشید یا مشغول عبادت؟ به چه قیمتی است ثبت‌کردن حقیقت؟». عکس‌هایی که به تعبیرِ جک کرواک، شعرند و تماشایی‌تر از هرچه تماشایی. کرواک در مقدمه‌اش بر «امریکایی‌ها»، عکس‌های رابرت فرانک را حاوی ظرافت، غم، «همه‌چیزی‌واری» و امریکاواری می‌داند و می‌نویسد: «رابرت فرانک، اهل سوئیس، بی‌جاروجنجال، آدم خوب، با آن دوربینکی که یک‌دستی بالا می‌آورد و ثبتِ عکس می‌کند، این عکاسِ ما، این هم‌قدوقامت با شاعرانِ سوگستانیِ جهان، شعری از خیل شعرهای غمیِ امریکا را به فیلم کشیده. به رابرت فرانک، حالا، من این پیام را می‌دهم: چشم را تویی که داری». به همین دلیل است که می‌نویسد، شک نکن او را آرتیست بزرگی یاد خواهند کرد بین عکاس‌ها. داویدوف معتقد است رابرت فرانک شهرت خود را بر ترک‌کردن بنا کرده و شاید از این‌رو است که زندگی‌نامه او را از می ۲۰۱۵ آغاز می‌کند که این «سرآمد عکاسان جهان» به زادگاهش زوریخ برگشت: «وقتی آرتیستی که شهرتش را بر ترک‌کردن بنا کرده به خانه برمی‌گردد، اختلاطِ عواطف ناگزیر است و این خاصه در مورد فرانکی صدق می‌کند که عکس‌های امریکاییِ دوران‌سازش، به دلیل عمقِ دریافت‌هایشان از اضطراب بشری، درخور توجه‌اند».

داویدوف، در زندگی‌نامه مختصری که برای رابرت فرانک تدارک دیده، ویژگی‌های شخصیتی و هنری این عکاس را درهم‌تنیده روایت می‌کند و از هیچ ویژگی خُرد او نمی‌گذرد. برای نمونه یکی از ویژگی‌های فرانک را که او را قادر کرده تا از پسِ کاری چنین کارستان برآید، دمدمی‌مزاجی مفرط او می‌داند. کارستانی که به قول پل گراهام، کاری مکاشفه‌آسا می‌یابد؛ چراکه فرانک توانسته به سیلان بی‌وقفه تجربه امریکایی، شکل پرتره‌ای تمام‌وکمال از این کشور بدهد. از این منظر، کتاب عکس‌های فرانک، از نظر گراهام، حسرتی را بیان می‌کند که در وجود همه ما است، حسرت این را که معنا، الگو یا فرمی به زندگی بدهیم. بروس اسپرینگ‌استین معتقد است عکس‌ها بعد از گذشت سال‌های دراز هنوز هم تکان‌دهنده‌اند و یک‌تنه یک هویت تمام‌وکمال امریکایی می‌سازند. روایت داویدوف از زندگی فرانک که «بزرگ‌شده زندگی غم‌انگیزی» در سال‌های دهه ۳۰ است که رادیوی زوریخ از بام تا شام سخنرانی‌های هیتلر را پخش می‌کرد، علاوه بر شناخت این هنرمند، تصویری از زمانه او نیز به دست می‌دهد؛ درعین‌حال که مانند داستانی خواندنی مخاطب را با خود همراه می‌کند.



**امریکادیده**
**نیکولاس داویدوف**
**ترجمه خشایار قشقایی**
**نشر مان کتاب**