مروری بر کتاب «درباره‌ی نگریستن» جان برجر

کاشفِ تاریخِ ربوده‌شده

علی شروقی

از مجموعه «زندگی عمومی و خصوصی حیوانات» گراندویل

پیتر گرین‌اِوی در فیلم «قرارداد طراح» داستان طراحی را بازگفته است که زنی او را به اســتخدام خود درآورده تا طرح‌هایی از محل سکونت او بکشد. در طول انجام این پروژه شوهر زن از صحنه غایب است و طرح‌هایی که طراح می‌کشد راز جنایتی را افشا می‌کند؛ شوهرِ زن به قتل رسیده است و این طرح‌های طراح است که این حقیقت را از پرده بیرون می‌اندازد. این افشــاگری همان نقشی است که از منظر جان برجر در مقاله‌های کتاب «درباره‌ی نگریســتن»، عکس‌ها و نقاشی‌ها بــا قرارگرفتن در زمینه تاریخی‌شــان، یا درواقع با بازگردانــدن تاریخی که از آنها ربوده شــده، ایفا می‌کنند. کلِ کتاب برجر در عین استقلال مقالات آن از یکدیگر، نمایش‌دهنده تلاشی واحد برای کشــف تبهکاری‌ها، حقه‌بازی‌ها و جنایت‌های بورژوازی از درون متنِ هنرهای بصری است. برجر عکس‌ها و نقاشی‌ها را عرصه افشای ماهیت سرکوبگرانه بورژوازی می‌داند. این ماهیت سرکوبگرانه البته شاید در نگاه او به چشــم نیاید، ضمن اینکه دانــش فنی از هنرهای بصری برای درک آن کافی نیســت. برای درک وجه افشاگرانه اثر هنری یک میانجی لازم است. این میانجی، چنان‌که برجر نشان می‌دهد، همان تاریخ است. تاریخی‌کردن آثار هنری یــا به بیانی کندن آنها از دیوارهای محصورکننده موزه‌ها و قراردادنِشــان در متنِ تاریخی حکم همان میانجی افشــاگر را دارد. میانجی‌ای که نظام سرمایه‌داری با ربودن آن از آثار هنری و تقلیل‌دادن این آثار به شــکل‌های صرفاً زیبایی‌شناختی سعی در سرکوب وجه رادیکال این آثار دارد. از این منظر تلاش برجر به پروژه‌ای شباهت می‌یابد که فردریک جیمسن در «ناخودآگاه سیاسی» دنبال می‌کند. برجر و جیمســن هر دو در پی ناخودآگاه متن‌ها هســتند تا از طریق متونی که مجزا و بی‌ارتباط با کلیتی بزرگ‌تر به نظر می‌رســند راه به کلیت سیاســی و اقتصادی‌ای ببرنــد که آن متن‌ها از دل آن پدید آمده‌اند. موضوع کار هردوی آنها نه مضمون اثر هنری که فرم آن است. برجر فرم‌ها را حاوی داده‌های تاریخی می‌داند و تاریخ را زمینه‌ای طبیعی که اثر هنری به آن تعلق دارد گرچه جهان ســرمایه‌داری اثر هنری را از این زمینه طبیعی جدا کرده و با تخصصی‌کردن هنر، آن را منزوی کرده است. این زمینه تاریخی همچون همان جنگلی است که به گفته برجر در مقاله «چرا به حیوانات نگاه می‌کنیم؟» از حیوانات گرفته شده و قفس باغ‌وحش جای آن را گرفته اســت. چنانکه برجر نشان می‌دهد تخصصی و غیرتاریخی‌شدن هنر نمی‌تواند تصادفی پدید آمده باشد. این راهکار سیستم سرکوب نظام سرمایه‌داری برای رفع‌ورجوع‌کردن سرنخ‌های جنایت و تبهکاری است. راهکاری که وجه پویا و رادیکال هنر را می‌گیرد و آن را به امری ساکن و ایستا بدل می‌کند. برجر در کتاب خود نشان می‌دهد که به محض گذاشتن اثر هنری در متن تاریخی، اثر از ایستایی و سکون بیرون می‌آید و به راه می‌افتد، زبان پیدا می‌کند، حرف می‌زند و آن کلیت نامرئی را که دست‌به‌کار مهندسی جهان به سود خود است افشا می‌کند و هیچ چیز بهتر از اثر هنری نمی‌تواند چنین کند. به اعتقاد برجر شهادت هنرمند درباره خود و تاریخ همواره قابل‌اعتمادتر از شــهادت سیاست‌مدار است: «هنرمندان در قیاس با سیاستمداران بیشتر درباره‌ی خود افشاگری می‌کنند. و معمولا درباره‌ی خود بیشــتر نیز می‌دانند. ازاین‌رو است که شــهادت آنان از لحاظ تاریخی چنین باارزش اســت.» این چند سطر از مقاله «رکن ایمان» را شاید بتوان شالوده کتاب برجر دانســت. او همچون کارآگاه به سراغ نقاشی‌ها و عکس‌ها رفته است چون شهادت آنها را برای یافتن سرنخ‌های تبهکاری‌های بورژوازی قابل‌اعتمادتر از هر شهادت دیگری یافته است. بدین‌ترتیب «درباره‌ی نگریستن» را اثری یکپارچه باید دید که برجر در آن با زمان‌مندکردن تصاویر، آنها را از ســکونی که در آن محصور شــده‌اند می‌رهاند و آثار هنری را در طول تاریخ به حرکت درمی‌آورد. آثار هنری قیام می‌کنند و نقد هنری برجر به میانجی تاریخی‌کردن این آثار، نزاعی بزرگ علیه ســرکوب را رقم می‌زند. نزاعی که شکل‌های هنری قهرمانان آن هستند. برجر با دورترین لحظه تاریخ آغاز می‌کند. لحظه‌ای بدوی که انسان و حیوان در آن هنوز این‌همه از هم بیگانه نبودند و با یکدیگر تعاملی طبیعی داشتند و حیوان هنوز از خاستگاه طبیعی‌اش که جنگل بود جدا نشده بود. نخستین مقاله کتاب با عنوان «چرا به حیوانــات نگاه می‌کنیم؟» به همین موضوع اختصــاص دارد. برجر در این مقاله تاریخ حیوان را بازمی‌گوید و این تاریخ را به تاریخ تکامل ســرمایه‌داری پیوند می‌زند و به حیواناتی می‌رســد که در عصر مدرن، مصور و به منظره تبدیل شــده‌اند. او دیدگاه تاریخ‌نگر و سیاسی‌اش را درباره فرایند به‌بندکشیدن حیوانات در عصر سرمایه‌داری پیشرفته، با ارجاع به گراوورهای گراندویل با عنوان «زندگی عمومــی و خصوصی حیوانات» تبیین می‌کند و البته با نگاهی بیرون از نگاه‌های متعارف به این گراوورها که آنها را تمثیلی‌ساختن خصوصیات بشر می‌دانستند. برجــر عکس این دیــدگاه را در تحلیل این گراوورها اتخاذ می‌کند و می‌نویســد: «وقتی بیشــتر به گراوورهای گراندویل نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم تحیری که آنها سبب می‌شوند درواقع از حرکتی در جهت ضد آن‌چه شخص ابتدا تصور می‌کرده سرچشمه می‌گیرد. این حیوانات برای توصیف آدم‌ها به وام گرفته نشده‌اند، هیچ نقابی برداشــته نشده اســت؛ برعکس، این حیوانات زندانیان موقعیتی انسانی/اجتماعی‌اند که به‌اجبار وارد آن شده‌اند.» در مقاله بعدی با عنوان کت و شلوار و عکس، برجر با ارجاع به عکس‌های آگوست ساندر از آدم‌هایی کت و شلوارپوش، به رابطه کت و شلوار و سرکوب می‌پردازد و از وجهی دیگر از تبهکاری و سرکوب پرده برمی‌دارد. او در عکس‌های ساندر این حقیقت را بازمی‌یابد و نشان می‌دهد که کت و شــلوار چه‌طور در مقطعی از تاریخ به مثابه ابــزاری برای مقیدکردن بدن‌ها به آن صورتی که نظم مســلط می‌خواســته، ایفای نقش می‌کرده است: «کت و شلوار، همان‌طور که امروزه می‌دانیم، در ثلث آخر قرن نوزدهم همچون لباس حرفه‌ای طبقه‌ی حاکم باب شد، کت و شلوار، که در حد یونیفورم کمابیش بی‌هویت بود، نخستین لباس طبقه‌ی حاکم جدید برای آرمانی‌کردن قدرتی بود که کاملا جا خوش کرده بود. قدرت مدیر و میز کنفرانس. اساسا کت و شلوار برای حرکات مربوط به حرف‌زدن و انجام محاسبات انتزاعی درست شد (که در مقایسه با لباس‌های طبقه‌ی حاکم قبلی، با حرکات مناسب اسب‌سواری، شکار، رقص و دوئل تفاوت دارد.) جنتلمن انگلیسی بود که کت و شلوار را، با همه‌ی محدودیت آشکاری که قالب جدید به همراه داشت، باب کرد.»

مقالــه بعدی با عنوان «عکس‌های عذاب» درباره عکس‌هایی اســت که در زمان نوشته‌شــدن این مقاله از جنگ ویتنام که در آن زمان هنوز در جریان بود در نشریات به چاپ می‌رسید. برجر در این عکس‌های به‌ظاهر بشردوستانه نیز ردی از تبهکاری و حقه‌بازی را می‌جوید و معتقد است این عکس‌ها خشونت جنگ را به مثابه امری استثنایی نشان می‌دهند نه یک روند حاکم بر کلیت مناسبات جهان ســرمایه‌داری. او به همین دلیل این عکس‌ها را نوعی سیاست‌زدایی از خشونت جنــگ می‌داند و عملی در راســتای پنهان‌کردن همان کلیتی کــه در ناخودآگاه سیاســی این عکس‌ها وجود دارد. درواقع با مخفی نگه داشته‌شــدن این کلیت، عکس‌ها خشــونت را به رخدادی مجزا از یک کلیتِ جاری و ســاری به نمایش می‌گذارند: «رودررویی با لحظه‌ی عذاب عکاسی‌شــده می‌تواند رودررویی بسیار شــدیدتر و مبرم‌تری را از نظــر پنهان کند. غالبا جنگ‌هایی که به ما نشــان داده می‌شود، مستقیم یا غیرمستقیم، به اسم ما انجام می‌شود. آن‌چه به ما نشان داده می‌شــود به وحشــت‌مان می‌اندازد. گام بعدی برای ما باید روبروشدن با فقدان آزادی سیاسی خودمان باشد. در نظام‌های سیاسی موجود، ما هیچ فرصت قانونی برای تاثیر جدی نهادن بر جنگ‌هایی که به اســم‌مان جریان دارد نداریم. دریافت ایــن نکته و عمل‌کردن طبق این دریافت، تنها راه مؤثر پاســخ‌گویی به آن چیزی است که عکس نشان می‌دهد. اما، خشونت مضاعف لحظه‌ی عکاسی‌شده رسما ضد این آگاهی عمل می‌کند. به این دلیل است که این عکس‌ها را می‌توان مصون از مجازات به چاپ رساند.»

برجر در مقاله‌اش درباره پل استراند درباره رابطه تاریخ و عکاسی می‌نویسد: «عکاســی، از آن‌جا که نمود حادثه یا شخص را حفظ می‌کند، همیشه از نزدیک بــا تصور تاریخی‌بودن مرتبط اســت. تصور آرمانی از عکاســی قاپیدن لحظه‌ای تاریخی است.» او آن‌گاه به استمرار زمان در عکس‌های پل استراند اشاره می‌کند. آن‌چــه برجر از زمان‌مندکــردن یک اثر بصری مد نظــر دارد در واقع تلاش برای روایت‌مندکردن چنین اثری است. او در مقاله «کاربردهای عکس» درباره کارکرد متنی که باید برای عکس آفرید و عکس را در آن قرار داد می‌نویسد: «چنین متنی جایگزین زمان عکس می‌شود، اما نه زمان اصلی آن، که چنین چیزی اصلا ممکن نیست، بلکه زمان روایت‌شده. زمان روایت‌شده وقتی از سوی حافظه‌ی اجتماعی و عمل اجتماعی پذیرفته شود تبدیل به زمان تاریخی می‌شود. زمان روایت‌شده‌ی ساخته‌شده به رعایت فرایند حافظه‌ای که امیدوار است آن را برانگیزد نیاز دارد.» برجر از خلال روایت‌مندکردن و در واقع تاریخ‌مندکردن هنرهای بصری است که خصلت رادیکال آنها را در برابر نظم موجود فعال می‌کند. شــیوه نقد او شیوه‌ای اســت که سیاست‌زدایی از هنر را نشانه رفته است. سراسر کتاب برجر را می‌توان پروژه فعال‌ســازی سیاســت اثر هنری از طریق گذاشــتن آن در زمینه‌ای تاریخی قلمداد کرد. هر چه مقاله به مقاله پیش‌تر می‌رویم این رویکرد بیشــتر از ســایه بیرون می‌افتد. بخشی از کتاب برجر به نام «لحظه‌های زیسته» بیشتر به نقاش‌ها و نقاشــی‌ها اختصاص دارد. این بخش نیز به لحاظ رویکرد ادامه همان بخش قبلی است. برجر در این بخش نقاشی‌هایی از کوربه، بیکن، مگریت، لوری، شِکِر احمد، میله و ... را با همان رویکرد سیاســی و تاریخی که به آن اشاره شد تحلیل کرده اســت. اینچنین است که در مقاله «لوری و شمال صنعتی» در نقاشی‌های لوری تصویری از ورشکســتگی سیاســی و اقتصادی انگلستان را باز می‌یابد و در مقاله «میله و روســتایی» از یک دوگانگی در موضوع و تکنیک نقاشی‌های میله ســخن می‌گوید و از این‌که میله با احضار روســتاییان به بوم نقاشــی حقایقی را مرئی می‌کند که جامعه سرمایه‌داری نمی‌خواهد آنها را آن‌گونه که واقعا هستند ببینــد و ترجیح می‌دهند این حقایق را سرکوب‌شــده نگه دارنــد. برجر در عین حال از ناهمخوانی تکنیک میله با وجه رادیکال نقاشــی‌هایش سخن می‌گوید و معتقد است این ناهمخوانی منجر به شکست میله شده است: «من معتقدم او شکســت خورد چون زبان نقاشی رنگ‌روغن سنتی نمی‌توانست موضوعی را که میله پیش می‌نهاد، جذب کند. می‌توان این مطلب را به زبان ایدئولوژی توضیح داد. دلبســتگی کشــاورز به زمین که از طریق اعمال او بیان می‌شــود، تناسبی با چشم‌اندازی خوش‌نما ندارد.»

می‌تــوان درباره تک‌تک مقالات این کتاب نوشــت و از آنهــا جزئیاتی بیرون کشــید که مختص نگاه نکته‌سنج منتقدی است که هم به لحاظ تکنیکی و فنی بــه موضوع مــورد مطالعه خود اشــراف دارد و هم قادر اســت جزئیات فنی و زیبایی‌شــناختی یک اثر هنری را به کلیتی تاریخی ربط دهد و عصاره سیاســت، اقتصــاد، نــزاع طبقاتی و همه آنچــه را که یک تاریخ را می‌ســازند در اثر هنری کشــف و آن را رویت‌پذیر کند یا کلیتی هستی‌شناختی و غیرقابل درک را با کشف عصاره آن کلیت در یک اثر هنری، ادراک‌پذیر ســازد، مانند کاری که برجر در مورد نقاشــی هیزم‌شکن در جنگل شِکِر احمد از طریق پیوندزدن این نقاشی با فلسفه هایدگــر انجام می‌دهد و با این پیوند از آن‌چه در کار شــِکِر احمد ممکن اســت ناشی‌گری قلمداد شود به عنوان ویژگی و وجه تمایز کار او سخن می‌گوید. «درباره نگریستن» کتابی اســت که در برابر تخصصی‌کردن هنر و مجزاکردن آن از تاریخ و سیاست سرسختی نشــان می‌دهد و به همین دلیل معیارهای جاافتاده صرفا زیبایی‌شناسانه برای ارزیابی اثر هنری را نمی‌پذیرد. برجر در این کتاب دعوت‌مان می‌کند به خواندن اثر هنری به مثابه تاریخ. در این تاریخ برخلاف تاریخ رســمی به کشف حقایقی نائل می‌شویم که نظم مسلط در پی لاپوشانی آن‌هاست. اما از طرفی برای کشف این تاریخ ربوده‌شده و بازگرداندن آن به متن اثر هنری، از تسلط بر وجوه زیبایی‌شــناختی اثر نیز بی‌نیاز نیستیم چرا که فرم و نحوه ترکیب عناصر برسازنده اثر هنری است که درک چگونگی پیوند آن با تاریخ را میسر می‌کند.

درباره‌ی نگریستن
جان برجر
ترجمه فیروزه مهاجر
نشر بان

سلین و سفر به انتهای شب

«سفر به انتهای شب سلین» کتابی است از جان استارک که به ترجمه رضا علیزاده در نشر چترنگ به چاپ رسیده است. کتاب چنانکه از عنوانش پیداست درباره رمان «ســفر به انتهای شب» لویی فردینان ســلین است. درباره یکی از بهترین و ماندگارترین رمان‌های تاریخ ادبیات جهان که انتشارش نام سلین را بر ســر زبان‌ها انداخت، هرچند موضع‌گیری‌های سیاسی سلین باعث شد اعتراف به این‌که او نویسنده‌ای بزرگ است همواره با نوعی دلچرکینی همراه باشد که در کتاب جان اســتارک هم به این موضوع اشاره‌هایی شده است، چنانکه او در پیشــگفتار کتاب خود می‌نویسد: «ســلین اکنون قطعا متعلق به ادبیات است، نه سیاســت، هرچند به مدت چندین ســال پس از ۱۹۳۸ به نظر می‌رسید که اولــی را به نفع دومی کنار نهاده بود. در اواخر دهه ۱۹۳۰ او پرســروصداترین و بی‌ملاحظه‌ترین نویســنده ضدیهودی فرانســه بود و در طی دوران جنگ به همکاری یا لااقل هواداری از نازی‌ها متهم شــده بود. سلین به این اتهامات در دادگاه محکوم، ولی بعد عفو شد. هرچند مواضع ضد یهودی او را نبخشیدند؛ رساله‌های غیرمشهور سلین هیچ‌گاه تجدیدچاپ نشد و هستند کسانی که هنوز مقام این رمان‌نویس را به‌خاطر این چیزها در ادبیات پایین می‌آورند یا او را طرد می‌کنند. چنین رفتاری تنبیه را از حد گذراندن است.»

استارک پیشگفتار کتابش را با طرح این موضوع آغاز کرده است که «سفر به انتهای شب» سلین هرچند رمانی اتوبیوگرافیکال است اما نه اتوبیوگرافی سلین و گزارشــی از مقطعی از زندگی او، بلکه رمانی است که سلین آن را با مهارت یک داستان‌نویس خلاق ساخته و پرداخته است. استارک تأکید می‌کند برخلاف آن‌چه درباره ســلین و سبک نویسندگی‌اش شایع است، «سفر به انتهای شب» به‌هیچ‌وجه حاصل غریزی‌نویســی نیست و در پشت این رمان نویسنده‌ای آگاه به مواد و مصالح کارش حضور دارد. بعد از این پیشگفتار، گاه‌شماری از زندگی ســلین آمده اســت و بعد از آن، فصل اول کتاب آغاز می‌شود. کتاب «سفر به انتهای شب سلین» از چهار فصل تشکیل شده است. فصل اول کتاب به نکاتی درباره زندگی ســلین و ردهای تجربه‌های زیســته‌اش در رمان «سفر به انتهای شب» اختصاص دارد. در فصل دوم با عنوان «مضامین» به مضمون‌های اصلی و مهم رمان «سفر به انتهای شب» پرداخته شده است. فصل سوم درباره سبک این رمان اســت. فصل چهارم کتاب درباره طیف علاقه‌مندان «سفر به انتهای شــب» و تأثیر سلین بر نویســندگان و ادبیات بعد از خود است. آن‌چه در ادامه می‌خوانید بخشی از فصل اول این کتاب است: «... برای میلیون‌ها خواننده سفر به انتهای شــب به‌رغم همه بدبینی‌هایِ گاه بی‌رحمانه‌اش کتابی لذت‌بخش و خوشــایند بوده است، زیرا ســلین در این اثر احساسات منفی خود را تا سطح هنر برمی‌کشد و ســتایش از مهارت و استادی در وصف این احساسات را برای ما آسان می‌کند. اگر ســلین امیدوار بوده است که با سهیم‌کردنمان در فلسفه زندگیِ نومیدانه‌اش روحیه ما را خراب کند، می‌شــود گفت که شکست خورده اســت: این است دســتاورد موفقیت‌آمیز - و باید اضافه کنم طنز سیاه - رمان او که نتیجه‌اش معکوس اســت. مــا به‌رغم ارزش‌های اخلاقی ســلین او را بی‌چون‌وچرا نویســنده می‌دانیم.» در بخشی دیگر از همین فصل، ضمن اشاره به دلایل ناخوشایندبودن «سفر به انتهای شب» به چشم خوانندگانی که وقتی این رمان برای اولین‌بار چاپ شــد با آن مواجه شــدند، از آشــوبی که سلین با «سفر به انتهای شب» در میدان ادبیات به راه انداخت این‌گونه سخن می‌گوید: «درواقــع این رمانی عامدانه نافرهیخته بود که نوعی لحن شــوخ‌طبعانه تلخ و آشــوب اخلاقی را وارد ادبیات فرانســه کرد و همچنین ادبیات فرانســه را با کاربرد گونه‌های زبانی عامیانه‌ای آشــنا ســاخت که تا به آن هنگام پذیرفتنی به نظر نمی‌آمد.» اســتارک ســلین را تازه‌واردی در ادبیات فرانسه می‌داند که «می‌خواست به هر بهایی شــده او را حریم‌شکن تلقی کنند.» استارک سفر به انتهای شــب را «مثالی افراطی از سبک نوشتار»ی می‌داند «که قصد داشت از درون قواعد و رسوم موقرانه و خسته‌ای را که ادبیات تا به حال بر آن تکیه زده بود با عرضه خود به مثابه نوعی جدید و بی‌پروا و آشــتی‌ناپذیر از ادبیات پایین بکشد.» استارک آن‌گاه می‌نویسد: «مهم‌ترین انگیزه سلین این بود که به‌زور وارد ادبیات شــود و صدایی را وارد آن کند که تا به حال هیچ پیشینه ادبی نداشت، نوعی صدای ســرخورده و آزرده و عامیانه، بدون آنکه ذره‌ای ایده‌آلیسم آن را نرم کند.» کتاب «سفر به انتهای شب سلین» به مجموعه‌ای با عنوان «قله‌های ادبیــات جهان» تعلــق دارد؛ مجموعه‌ای که چنانکه در پشــت جلد ترجمه فارسی کتاب آمده هدفش ارائه معرفی‌های فشرده و روشن از آثار ادبی جهان به‌ویژه از تألیفات کلاسیک پیش از قرون وسطا تا آثار قرن بیستم است. ویراستار این مجموعه جوزف پیتر استرن بوده است.

سفر به انتهای شب سلین
جان استارک
ترجمه رضا علیزاده
نشر چترنگ

عطف

ایبسن و مرغابی وحشی

پرنیان وقفی‌پور: «مرغابی وحشــی» از جمله نمایشــنامه‌های هنریک ایبســن اســت که با ترجمــه بهزاد قــادری و یدالله آقاعباســی در نشر بیدگل منتشر شــده اســت. ایبســن یکی از مهمترین نمایشنامه‌نویســان تاریــخ ادبیــات نمایشــی جهــان اســت. برخــی او را به‌لحاظ اهمیتش در نمایشنامه‌نویسی هم‌رده شکسپیر دانســته‌اند. او یکی از پایه‌گذاران رئالیسم در تئاتر اروپا است. موضــوع نمایشــنامه‌های او معمــولا موضوع‌هــای روز زمانه خــودش بوده اســت. موضوعاتــی مثــل ریــاکاری، خودپسندی، ماهیت زندگی خانوادگی مدرن و... ایبســن نگاهــی انتقادی به زندگی مــردم زمان خودش و همچنین به ایدئال‌گرایی داشــته است. آثار او به چهار دوره تقسیم می‌شــود: دوره اول، دوره‌ای است که ایبسن نمایشنامه‌هایی به سبک کلاســیک تاریخی می‌نوشت. دوره دوم بــا دو اثــر رمانتیــک او بــه نام‌هــای برانــد و پرگونــت مشــخص می‌شــود. آثاری که ایبســن آن‌ها را در طول اقامتش در رم نوشته است. دوره سوم و چهارم، دوره‌های نمایشنامه‌های مدرن ایبســن است که این دوره‌ها خود به دو بخش تقســیم می‌شــوند. یکی نمایشــنامه‌های جامعه‌شــناختی و انتقادی که ایبســن آن‌هــا را در فاصله ســال‌های ۱۸۷۰ - ۱۸۸۰ نوشته است و دیگری تراژدی‌های تحسین‌برانگیز پایان عمر او. از آثار ایبســن می‌توان به «خانه عروســک»، «دشــمن مردم»، «اشباح» و «اســتاد معمار» اشــاره کرد. ایبســن نمایشنامه «مرغابی وحشی» را در سال ۱۸۸۴ نوشته است. نمایشنامه‌ای که به قول مالکوم برادبری نخستین نمایشنامه سمبولیستی ایبسن است و ایبسن این اثر را درباره سرشــت آسیب‌پذیر و شکننده ایدئالیســت‌ها در زندگی مدرن نوشــته است. عنوان این اثر، تمثیلی از پرنده‌ای نمادین است؛ مرغابی وحشی که هنگام زخمی‌شــدن به ته دریاچه می‌رود. این نمایشــنامه زندگی خانــواده چهارنفره ایکــدال را روایت می‌کنــد. خانواده‌ای که از زن و شــوهری بــا نام‌های گینا و

مرغابی وحشی
هنریک ایبسن
ترجمه بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی
نشر بیدگل

یالمار و دخترشان هدویک و پدر یالمار، که خانــواده‌ای بــا زندگــی معمولی هستند، تشکیل شده است. ایکدال‌ها دو اتاقشــان را به رلینگ پزشک و مولویک کــه دانشــجوی الاهیات اســت، اجاره داده‌اند و اتاق خالی دیگری آماده برای یک مستاجر دیگر دارند. دخترشان دختر مهربانی اســت که علاقــه خاصی به پدرش دارد. او بیماری مادرزادی‌ای دارد که بر اثر آن به مــرور زمان کور خواهد شد. ایکدال پیر، پدر یالمار، عاشق شکار اســت. او زمانی نظامی بوده اما اکنون برای هاکون ورله تاجر و کارخانه‌دار کار می‌کند. گینا زن خانه‌دار و بی‌ســوادی اســت که همه کارهای خانه با اوست و شوهرش یالمار مرد بلندپروازی است که می‌خواهد بدهی‌هایش را به هاکون ورلــه پس بدهد. آن‌هــا از زندگی خود راضی هســتند و به وضعیتی که دارند عادت کرده‌اند، تا اینکه گرگیرش، پســر هاکون ورله، که انســانی بــا اعتقادات آرمان‌خواهانه اســت، با پــدرش دعوا می‌کنــد و به خانــه ایکدال‌ها می‌آید و اتاقشان را اجاره می‌کند. رازی گرگیرش را زجر می‌دهــد و او بــرای همین نزد یالمار آمده اســت. او مدام به ایکدال‌ها می‌گوید که زندگی‌شان خوب و درست نیســت و بوی گنــد مــرداب می‌دهد. بیشــتر صحنه‌های این نمایشــنامه در خانــه ایکدال‌ها می‌گذرد. نشــر بیدگل مدتی اســت که انتشــار مجموعه آثار هنریــک ایبســن را بــا ترجمــه بهزاد قادری آغاز کرده و تاکنون شــش کتاب از این مجموعه منتشــر شده است. دو نمایشــنامه «آیلف کوچولــو» و «جان گابریل بورکمان» تازه‌ترین آثاری هستند که از ایبسن و با ترجمه بهزاد قادری در نشر بیدگل منتشر شده‌اند.

مرور

مگره در تعطیلات

نســیم آصف: «انگار دوباره می‌خواســت رگبار و باران بگیرد چون خورشــید ناپدید شده بود و آســمان یک‌دست خاکستری بود. مگره نمی‌دانست کجا می‌رود، ولی بالاخره، غرغرکنان، از خانه خارج شد. به جای این‌که توی بلوار ولتر به ســمت چپ بپیچد، سمت راست رفت و وقتی به میدان ولتر رســید، باران هم به‌شدت باریدن گرفت. وارد کافه‌ای، روبه‌روی شهرداری شد که میزهای بیلیاردش در سالن پشــتی قرار داشــت. به خودش گفت که اگر حریفی پیدا کند بدش نمی‌آیــد کمی بازی کند. در گذشــته، در بازی بیلیــارد بد نبود. هم صدای برخورد گوی‌ها را دوســت داشت و هم حرکات هوشمندانه در اثر ضربه وارده را. هر دو میز بیلیارد با روکشی پوشیده شده بودند. امــا در کنار پنجره گروهی ورق‌بــازی می‌کردند و او در نزدیکی آنها نشســت. از جایی که نشسته بود، دست هر دو طرف را می‌دید. یکی از بازیکنان، کمی بعد، به طرف او چرخید و هربار که دســت خوبی داشت، به او چشــمک می‌زد.» این بخشــی از رمان «مگره سرگرم می‌شــود» ژرژ سیمنون اســت که به‌تازگی با ترجمه عباس آگاهی توســط نشر جهان‌کتاب منتشر شده است. ســیمنون از مشهورترین پلیسی‌نویســان فرانسه و جهان اســت که تاکنون آثار زیادی از او با ترجمه آگاهی در مجموعه نقاب نشــر جهان‌کتاب به‌چاپ رســیده است. سربازرس مگره، قهرمان بخش زیادی از داستان‌های پلیسی سیمنون است و او در هر کتاب معمایی جدید برای قهرمانش طرح می‌کند. در «مگره ســرگرم می‌شود»، قرار است که مگره مدتی را در تعطیلات ســپری کند. سه‌سالی می‌شود که مگره تعطیلاتی واقعی را تجربــه نکرده بود و هر بار که برای رفتن به ســفر آماده می‌شــد ماجرایــی پیش می‌آمد که مجبور بود ســفرش را لغو کند و به آن بپــردازد. این‌بار اما او تصمیم گرفته کــه بالاخره به تعطیلات برود، اگرچــه این دفعه هم قصد خــروج از پاریس را نــدارد. با این‌حال چیزی نمی‌گذرد که مگره از بیکاری خســته می‌شود و حوصله‌اش ســر می‌رود. در این میان خواندن خبــری در روزنامه‌ها پای مگره را به ماجرایی دیگر می‌کشــاند. جسد زنی جوان در مطب یک پزشک سرشناس پیدا شده و این خبری است که مگره در روزنامه می‌خواند و معمایــی دیگر پیش رویش قرار می‌گیرد. در بخشــی دیگر از این رمان می‌خوانیم: «در روزنامه‌های صبح هیچ خبر تازه‌ای نبود. آنها خلاصــه‌وار، آنچه را که روزنامه‌های عصر، روز گذشــته چاپ کرده بودند، تکرار می‌کردند. ناگهان خلایی ایجاد شده بود؛ انگار قضیه به گره کوری رسیده است. مگره احساس ناامیدی می‌کرد. اولین فکری که به ذهنش رســید این بود که پس دارند چــه‌کار می‌کنند؟ او به ژانویه و به دیگر اعضای پلیس که کارشــان حل این معما بود، فکر می‌کرد. چند دقیقه‌ای گذشــت تا دوباره ســرحال شد و به خودش خندید. او همچون خواننده معمولی روزنامه‌ها واکنش نشان داده بود. جیره روزانه‌اش را نداده بودند و عصبانی شــده بود. مثل همه مردم، لحظه‌ای احســاس کرده بود که پلیــس وظیفه‌اش را انجام نمی‌دهد، و حالا اگر اصرار گزارشــگران را کــه در جریان هر پرونده جنجالی، جلوی در دفترش بســت می‌نشســتند، بهتر درک می‌کرد. جناب ســربازرس خبری بهمون بدید، هرچی می‌تونید، ولی چیزی بهمــون بگید! در نتیجه همه مطالب روزنامــه را از نظر گذراند: در اقامتگاه‌ها و پلاژهای پرطرفدار کشور هوا چگونه بود؛ هنرپیشه‌های معروف چه اظهاراتی کرده بودند؛ حوادث جاده‌ها و حتی مقاله‌ای طولانی درباره تلویزیون...».

مگره سرگرم می‌شود
ژرژ سیمنون
ترجمه عباس آگاهی
نشر جهان‌کتاب

بنگاه کفن و دفن

«بایــد جلوی یک اتاقک تلفن عمومی انتظار کشــیده باشــی تا بفهمی واقعا تا چه اندازه جنس لطیف پرحرف اســت. ده‌دقیقه‌ای می‌شد که در دفتر شهرستانی و غم‌زده پست منتظر بودم و سرانجام خانــم داخل اتاقک بــه پرحرفی پرخرجش خاتمــه داد. چون این اتاقک شیشه‌های مات داشت، تا آن لحظه، فقط با شنیدن صدایش، تصویری از او در ذهنم ســاخته بــودم. و نمی‌دانم چرا منتظر بودم ببینــم زنی تپل و پخمه از آن بیــرون بیاید. ولی موقعی که او ظاهر شد فهمیدم چقدر پرمدعایی می‌خواهد که سعی کنی به موجودی از روی لحن صدایش شکل ببخشــی... در حقیقت، این خانمی که کنار رفتم تا بگذرد، زنی حدود سی‌ســاله، موطلایی، با چشــم‌هایی آبی و کمی درشــت بــود...». این آغاز رمان «نــان حلال» فردریک دار اســت کــه این کتاب نیز بــه تازگی با ترجمه عبــاس آگاهی در مجموعه نقاب نشــر جهان‌کتاب به‌چاپ رســیده است. بلز دولانژ، یکی از شــخصیت‌های این رمان اســت که جوانی بیــکار و بی‌پول است و به ســفارش دوستش و برای پیداکردن شغل به شهرستانی کوچک رفته اســت. بلز کار مورد نظر را نتوانسته پیدا کند و وقتی به اتاقــک تلفن می‌رود تا این خبر را تلفنی به دوســتش بدهد، اتفاقی برایش می‌افتد که مسیر داستان و آدم‌هایش را تغییر می‌دهد. رمان با همین اتفاق شــروع می‌شــود و وقتی بلز بعد از زنی جوان پا به اتاقک تلفن می‌گــذارد به‌طور اتفاقی با کیف پولی روبرو می‌شــود کــه برای همان زن بــوده و در اتاقک افتاده اســت. کیف پر از پول اســت و بلز در جســت‌وجوی صاحبش، به تنها بنــگاه کفن و دفن شهر می‌رسد. جایی که در آن با آشیل کاستن، مدیر نفرت‌انگیز بنگاه و شهر ژرمن، آشنا می‌شــود و به‌عنوان دستیار او، به کار می‌پردازد. این آغاز ماجراهایی اســت که پشت هم از راه می‌رسند و سرنوشت شــخصیت‌های رمان را رقم می‌زنند. در بخشی دیگر از «نان حلال» می‌خوانیم: «برای این‌که غیبتم قابل‌توجیه باشــد، نمی‌شد زودتر از صبح روز بعد به مغازه کاستن برگردم. از این‌روی تمام روز را در پون دولر پرســه زدم، در یک کافه روستایی ناهار خوردم، در طول کانال آبی وقت گذراندم و روزنامه‌هایی را که برایم جالب نبودند، مطالعه کردم. ژرمن کار کثیفی را به عهده‌ام گذاشته بود و کمی از او دلخور شــده بودم. تنها چیزی که موجب دلخوشی‌ام می‌شد، فکرکردن به قیافه توئیلیه، زمانی که عکس‌هایش را ظاهر می‌کرد، بود...».

نان حلال
فردریک دار
ترجمه عباس آگاهی
نشر جهان‌کتاب