عطف کتاب

دردسر هری

■ از جان آپدایک پیش از انتشار ترجمه فارسی «فرارکن خرگوش»، تنها داستان‌هایی کوتاه را به فارسی خوانده بودیم. «فرار کن خرگوش» اولین رمان آپدایک بود که به فارسی ترجمه شد و اکنون با گذشت چندسال از چاپ اول این ترجمه، نشر

فرارکن خرگوش
جان آپدایک
ترجمه: سهیل سمی
نشر ققنوس
چاپ دوم: ۱۳۹۰

ققنوس چاپ دوم آن را روانه بازار کتاب کرده است. «فرار کن خرگوش» ماجرای فرار هری ملقب به خرگوش از خانه است. هری مردی است گرفتار بحران در زندگی خانوادگی که فرار را به‌عنوان راه نجات از این بحران برگزیده است. اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود.

گربه‌ای که جفت می‌خورد

■ محمدهاشم اکبریانی را تا پیش از انتشار مجموعه داستان «کاش به کوچه نمی‌رسیدم» بیشتر به‌عنوان شاعر و روزنامه‌نگار می‌شناختند. اکنون اما چندسالی است که بیشتر قصه می‌نویسد و کتاب «آرام‌بخش می‌خواهم»، بعد از «کاش به کوچه نمی‌رسیدم» و «باید بروم» سومین اثر داستانی چاپ‌شده اوست. «آرام‌بخش می‌خواهم»، شامل ۱۷

آرام‌بخش می‌خواهم
محمدهاشم اکبریانی
نشر افکار
چاپ اول: ۱۳۹۰

قصه کوتاه است. راویان این قصه‌ها آدم‌هایی تنها با فانتزی‌های عجیب‌وغریب عاشقانه‌اند؛ عاشقانه‌هایی که گاه کمدی می‌شوند و گاهی هم هولناک. مثل قصه «جفت» که در آن آدمی که پرنده شده در مرحله‌ای دیگر از مسخ‌شدگی، گربه می‌شود و جفت پرنده‌اش را می‌خورد. «سیب‌زمینی و خنده»، «جفت»، «رقص عروس»، «تو از هر مرگی مرگ‌تر بودی»، «دیگه»، «بابایی که گم شد»، «گلدان»، «مقصر»، «کمانچه»، «جنگ الهه‌ها»، «آرام‌بخش می‌خواهم»، «بدل»، «نباید ازدواج کنم»، «وقتی عشق بمیرد»، «خیانت»، «پشت پرده مخالفت» و «باید ازدواج کنم» عنوان قصه‌های این مجموعه است. «آرام‌بخش می‌خواهم» را نشر افکار با قیمت ۵۵۰۰ تومان منتشر کرده است.

خشت‌های ترکیده

■ محمدعلی علومی، نویسنده‌ای است که آثاری چون «سوگ مغان»، «آذرستان»، «شاهنشاه در کوچه دلگشا»، «اندوهگرد»، «من نوکر صدامم»، «طنز در آمریکا، وقایع‌نگاری بن‌لادن» و «خانه کوچک» را در پرونده کاری خود دارد و «ظلمات» که اخیرا منتشر شده، تازه‌ترین رمان اوست؛ رمانی که علومی آن را به «گذشتگان و فرزندان

ظلمات
محمدعلی علومی
نشر افکار
چاپ اول: ۱۳۹۰

فردای بم» تقدیم کرده است. اینک قسمتی از این رمان: «هر شش نفر حالا که سرباز رفته بود، بهت‌زده خانه را نگاه می‌کردند. به آن انبوه خشت‌های ترکیده غبارآلوده‌ای نگاه می‌کردند که مثل خشت‌های توی قبرستان‌ها بود و بلافاصله بعد از آنجا بیابانی بود بی‌پایان که در زیر تیغ تند زهرآلود خورشید سوزان، داشت در هرمی لرزان بخار می‌شد.» ظلمات را نشر افکار منتشر کرده و قیمتش ۵۰۰۰ تومان است.

سفر عجیب آد

■ آد باید به سفری عجیب برود، سفری که هرگز در ذهنش نمی‌گنجید. سفری برای نجات شهر باستانی خدایان شمال از چنگ غول‌های یخی. این خلاصه‌ای است از کتاب «آد و غول‌های یخی» نوشته نیل گیمن که به‌تازگی با ترجمه

آد و غول‌های یخی
نیل گیمن
ترجمه: فرزاد فرید
ناشر: کتاب پنجره
چاپ اول: ۱۳۹۰

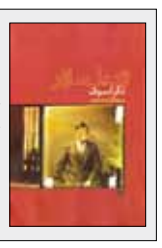
فرزاد فرید توسط نشر پنجره منتشر شده است. آد پسرکی است به تعبیر دیگران غیرعادی که «تنها خصوصیتی که» ندارد، «خوش‌شانسی» است. «آد و غول‌های یخی» کتابی است با حال و هوای افسانه و فانتزی با تصویرسازی‌های برت هلکو بیست.

درباره «نکراسوف»، نوشته ژان پل‌سارتر

کلاهبردار

علی شروقی

در ترجمه قاسم صنعوی از نمایشنامه نکراسوف به جای مقدمه آن قسمت از خاطرات سیمون دوبوار نقل شده که دوبوار در آن از این نمایشنامه سارتر سخن گفته است و از خشم روزنامه‌هایی «که سارتر جرات کرده بود آنها را به باد تمسخر بگیرد». دوبوار می‌نویسد: «نکراسوف دقیقا به کسانی حمله می‌کرد که درآمد تئاترها از ناحیه آنهاست؛ آنهایی که آمدند، تفریح کردند، ولی برای خود قانونی وضع کردند که به دوستان‌شان بگویند که نمایش حوصله‌شان را سر برده است. بورژوازی به بهانه فرهنگ، خیلی اهانت‌ها را می‌تواند تحمل کند، اما این استخوانی نبود که بتواند قورت دهد. نکراسوف بیش از ۶۰ شب نمایش داده نشد...» با خواندن «نکراسوف» درمی‌یابیم که حق با دوبوار بوده است و این نمایشنامه واقعا استخوانی نبوده که نظم مسلط و نهادهای وابسته به آن از جمله مطبوعات دولتی بتوانند آن را قورت بدهند چرا که در «نکراسوف»، نوک پیکان سارتر درست همان نقطه‌ای را هدف قرار داده است که نظم نمادین همواره می‌کوشد از آن به عنوان سرپوشی برای شقاوت خود استفاده کند: عطوفت کاذب و توسل به گفتمان محبت برای حفظ و بسط قدرت؛ عطوفت کیسه‌ای است که قدرت مسلط برای دوام و گسترش خودگاه و بی‌گاه از آن خرج می‌کند. ژول پالوتن – مدیر روزنامه سوار آ پاری – در پاسخ به گلایه سیبیلو – کارمند مفلوک روزنامه – از حقوق کمش به او می‌گوید: «سیبیلو، روزنامه ما یک عمل عاشقانه است، عامل ارتباطی بین طبقه‌هاست، و من می‌خواهم که همکارانم با عشق در آن کار کنند. اگر گمان می‌بردم که تو کارت را برای پول درآوردن انجام می‌دهی، یک لحظه دیگر هم نگه ات نمی‌داشتم.» اینجاست که گفتمان «مهر» و «عطوفت» به روی دیگر گفتمان استثمار بدل می‌شود و در ادامه به روی دیگر گفتمان «جنگ»؛ جنگی که با گفتمان «عطوفت» باید افکار عمومی را به آن ترغیب کرد. جایی از نمایشنامه، موتون – رییس ژول- خانم بونومی – کاندیدای دولتی انتخابات و هوادار و مبلغ تسلیح مجدد – را این‌گونه وصف می‌کند: «این بانوی مسیحی، مادر ۱۲ فرزند زنده، تپش دل‌های فرانسوی‌ها را احساس می‌کند. تبلیغات ساده و موثر او برای مردان سیاسی‌مان و مدیران روزنامه‌های بزرگ‌مان باید سرمشق باشد. این آفیش را نگاه کنید. [از کیفش آفیشی بیرون می‌آورد و باز می‌کند. در آن نوشته شده: «به سوی برادری از طریق تسلیح مجدد» و پایین‌تر: «برای حفظ صلح تمام وسایل خوبند... حتی جنگ»] چقدر صراحت دارد! دلم می‌خواست این را به دیواران می‌دیدم.» ماجرا این است که هواداران «تسلیح مجدد» باید در انتخابات پیروز شوند و روزنامه باید با ساختن افسانه‌ای جدید، قوی و موثر درباره خطر شوروی افکار عمومی را به سود «تسلیح مجدد» بسیج کند. درست در همین بزنگاه، «نکراسوف» - وزیر کشور شوروی – ناپدید می‌شود و ژرژ دو والهرا – کلاهبردار فراری که به پولدارها «باد هوا» می‌فروخته – خود را نکراسوف جا می‌زند. واله را یک موجود بی‌شکل و لغزنده است که می‌تواند به سرعت برق تغییر ماهیت دهد و از چنگ تعقیب‌کنندگانش بگریزد. او پشت سر هم روایت‌های جعلی می‌سازد و پشت این روایت‌ها مخفی می‌شود و همین توانایی او در ساختن روایت جعلی است که منافع او را به منافع دولت و روزنامه دولتی گره می‌زند. او می‌تواند تاریخ را وارونه روایت کند و به این‌ترتیب در پاسخ به کسی که با ارجاع به تک‌چشم بودن نکراسوف حقیقی او را دروغگو می‌خواند، می‌گوید که آن زمان برای این چشم‌بند می‌زده که بدلش تک‌چشم بوده و به جز این نقص از همه لحاظ برای اینکه بدل او باشد مناسب بوده است. با این همه والهرا نمی‌تواند نکراسوف باقی بماند. چراکه «نکراسوف» مطلوب دولت و روزنامه، کاملا با نکراسوفی که والهرا می‌خواهد باشد منطبق نیست. بین نکراسوف دولت و نکراسوفی که والهرا هست شکافی وجود دارد که به راحتی پر نمی‌شود. ضمن اینکه والهرا اساسا نمی‌تواند در یک شکل باقی بماند و تثبیت شود. لغزندگی او از تبدیل شدن به آنچه نظم نمادین می‌خواهد تن می‌زند و او بی‌شکل و نامربی است و به تعبیر مفتش گوبله که همواره از دستگیر کردن او ناامید است مردی است که نمی‌توان احساسش کرد. موجودیت و آزادی او بسته به این است که مدام تغییر ماهیت دهد. او کسی نیست که به راحتی بتوان از مفهومی خودخواسته پرش کرد مگر اینکه خود بخواهد به آن مفهوم تن دهد. والهرا بیرون از عرصه نمادین حاکم بر کل نمایشنامه و بیرون از حیطه گفتمان عطوفت کاذب قرار دارد. او یک کلاهبردار واقعی است؛ کلاهبرداری که همه چیز می‌شود و هیچ چیز نمی‌ماند، تا کلاهبردار باقی بماند.



نکراسوف
ژان پل‌سارتر
ترجمه: قاسم صنعوی
ناشر: کتاب پارسه
چاپ اول: ۱۳۹۰

نگاهی به کتاب «کارل گوستاویونگ، واژه‌ها و نگاره‌ها»

واعظ شهر مردگان

علیرضا امیرحاجبی

اخیرا نشر افکار، کتاب جالب توجهی را با نام «کارل گوستاویونگ، واژه‌ها و نگاره‌ها» راهی بازار نشر کرده است. این کتاب مصور مجموعه یادداشت‌ها و خاطراتی است که آنیلا یافه دستیار یونگ طی چندده سال جمع‌آوری کرده و اسناد با ارزشی نیز به متن اصلی کتاب افزوده شده است. نوعی بیوگرافی که مخاطب را آنچنان خسته نمی‌کند و به او اجازه می‌دهد در دنیای تصاویر سفری چند دقیقه‌ای یا چند ساعتی داشته باشد به سرزمین مردی که برای مردگان موعظه می‌کرد. از تصاویری خانوادگی و جدوآباد یونگ گرفته تا کارنامه مچاله شده وی در ۱۸۹۴. بخش دیگری از کتاب به مجموعه‌ای از نقاشی‌های یونگ با موضوع «ماندالا» یا دایره مقدس لامایی – تبتی و تانتریک اختصاص دارد. وی با جمع‌آوری و تطبیق چندین و چند دایره در فرهنگ‌های مختلف به تجزیه و تحلیل مفهوم دایره و رابطه آن با هستی و انسان پرداخته است.

می‌توان چنین ادعا کرد که شخصیت‌هایی مانند نیچه، مارکس و فروید طرز نگرش انسان به انسان و انسان به هستی را تا حدود زیادی تغییر دادند، اما این تغییرات به هیچ عنوان در یک راستا نبود. پایه اساسی درک فروید و روانکاوی بر مبنای مجموعه‌ای از سوءتفاهمات و سوءبرداشت‌های شدید استوار شده است. از همان ابتدای تشکیل حلقه روانکاوی فرویدی این کج‌تابی‌ها آغاز شد. خود فروید نیز به این نکته بارها و بارها اشاره کرده بود که طرفداران من بیشترین ضربه را به من خواهند زد. اما ماجرا به همین جا ختم نشد و شاگردانی چون آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ به شکلی کلی راه خود را از مکتب فرویدی جدا کردند. البته بین آدلر و یونگ تفاوت بسیار است، آدلر حداقل به روش‌های علمی و پوزیتویستی در روانکاوی وفادار ماند. اما یونگ نگاهش را به آن بخشی از ذهن بشر و تاریخ معطوف کرد که فروید از همان ابتدا با نگاه نقادانه به آن می‌نگریست: «امور باطنی». اختلاف‌نظرهای فروید و یونگ از این مورد هم فراتر رفت و این یونگ بود که با تشکیک در کاربردها و کنش‌های ناخودآگاه و جنسیت و با پیش کشیدن مفاهیم انتزاعی اما شیک و روشنفکرانه مانند آنیما، آنیموس، کهن سرنمون یا همان آرکی تایپ و بسیاری دیگر از اصطلاحات وام گرفته‌شده از علوم خفیه و آکولتیسم راه خود را از علم تشریحی، تجربی و بالینی (کلینکال) روانکاوی فرویدی کاملا جدا کرد. هواداران روان‌شناسی یونگ با رد این انتقادات روشن یونگ را عمیق و در راستای روان‌شناسی دین تعریف کردند. اما پرسش اساسی این است که آیا پیچیده‌گویی‌ها و سفسطه‌گری‌های یونگ توانست به پرسش‌های عامی که در زمینه مذاهب و ریشه‌های اعتقادی و دینی پدید آمده، پاسخی سرراست و شفاف دهد؟ قطعا پاسخ منفی است. پیچیدگی‌های افکار یونگ از آنجا ناشی می‌شد که وی هیچ‌گاه قادر نبود رابطه‌ها، تناسب‌های درون‌ساختاری دین و باور دینی را به شکلی منطقی به تصویر کشد. بزرگ‌ترین مشکل یونگ «روش‌شناسی» یا به بیان دیگر فقدان روش تحلیل بود. اینکه شخصی بتواند شاخ بز که از ابزار جن‌گیرها و رمالان است را با گوسفند مقدس (Agnus) در مکاشفات یوحنا پیوند زند و سپس آن را به شکلی با اساطیر یونانی هم‌خانواده بداند شق‌القمر نیست.

یونگ در یک نوع سرسام ذهنی با انباشته کردن تعداد زیادی از موضوعات مختلف در دام چاله ابژه‌هایی که خود جمع‌آوری کرده بود، گرفتار شد. با مطالعه یکی از آثار روان‌پریشانه او به نام «هفت موعظه برای مردگان» می‌توان به وضعیت روحی او پی برد. وقتی محققی شیفته جادوگری و کیمیاگری می‌شود آیا می‌تواند به تحلیل و نقد آن بپردازد؟

کارل گوستاویونگ
واژه‌ها و نگاره‌ها
نویسنده: آنیلا یافه
ترجمه: رضا رضایی
مهناز خزائیلی
ناشر: افکار
چاپ اول: ۱۳۹۰

آثار یونگ برای مدتی در ایران هم با استقبال زیادی مواجه شد که خوشبختانه پس از مدتی تب «یونگ‌خوانی» فروکش کرد گویا اشخاص تصمیم گرفته بودند که خلأ مطالعات روانکاوی فرویدی و کمبود ترجمه‌های معتبر از فروید را با آثار یونگ پر کنند. اما با تجدید چاپ آثار فروید کتاب‌های یونگ از صحنه اصلی و بازار کتاب ایران به کناری رفت و در قفسه کتاب‌های عامه‌پسند روان‌شناسی طبقه‌بندی شد. یونگ در جوامع روانکاوی و فلسفی اروپا دارای هیچ جایگاه معتبری نیست و برعکس اندیشمندان و روانکاوانی چون ژولیا کریستوا، ژاک لکان، ژاک آلن میلر و اسلاوی ژیژک تاثیری بر اندیشه معاصر در زمینه‌هایی چون هنرهای تجسمی، سینما، عکاسی، نقاشی و ادبیات نداشته است. یونگ در جایی نوشته: «فکر کردم که خویشتن مانند مونادی است که منم و دنیای من. ماندالا نماینده این موناد است و متناظر با ماهیت میکروکیهانی»! متاسفانه من به‌هیچ عنوان متوجه مفهوم این جمله نشدم. شما چطور؟!

راه پنجم: حاشیه‌نویسی بر مجموعه‌داستان «سرهنگ تمام»، نوشته آتوسا افشین‌نوید

زلزله هولناک امر نوشتنی

حسین ایمانیان

قصه‌نویسی همیشه در یک پرسش پیشینی بنیان می‌گیرد؛ پرسشی که لحظه‌ای پس از شروع نوشتن از میان می‌رود: آنچه میل به نوشتن یک قصه کوتاه را به وقوع کنش نوشتن می‌کشاند چیست؟ بنیادی‌ترین سرآغاز یک قصه کوتاه، خواست تولیدکردن چه چیز است؟ جز آنهایی که به نوشتن عادت کرده‌اند، جز آنهایی که تنها در نوشتن خود را می‌یابند و «نویسنده حرفه‌ای»اند، جز آنهایی که به نوشتن علاقه دارند و نویسندگی را به‌عنوان یک سبک زندگی برگزیده‌اند، یا در واقع جز همه آنها که دلیل قصه نوشتن را می‌دانند و بی‌آنکه چرایی نوشتن مساله‌شان باشد، مرتب می‌نویسند و چاپ می‌کنند، نویسنده‌ها غرق در ناممکن‌بودن نوشتن‌اند؛ زیست نویسنده سراسر معطوف به ننوشتن است، او درگیر امر ناممکن است و برای او پرسش «چرا یک قصه دیگر؟» همیشه بی‌پاسخ می‌ماند، جز زمانی که «امر نوشتنی» سوژگی نویسنده را اشغال و او را به نوشتن وادار می‌کند. آنچه امر نوشتنی یک قصه کوتاه است، چیزی به – زبان - نیامده است؛ امر نوشتنی تنها در نخستین کشش نویسنده به سمت نوشتن است که رخ می‌نماید، به محض آنکه اندیشیده شود به چیزی دیگر بدل می‌شود: همان «طرح اولیه» یا «تود» قصه کوتاه. با این حساب، امر نوشتنی امری به-زبان-نیامدنی یا بهتر، امری نوشته‌نشدنی، امری ناممکن است. امر نوشتنی یک فریب برسازنده، یک میانجی محوشونده است؛ به محض اندیشیده شدن، به محض تن یافتن یا زبان‌مند شدن از بین می‌رود و تنها به طرح یک قصه دیگر بدل می‌شود، مشابه طرح‌های دیگری که در دفترچه یادداشت نویسنده انبار شده است. امر نوشتنی همان امر ناگفته، همان ناگفتنی یا امر واقعی لاکانی است؛ امر نوشتنی، آنچه نویسنده را می‌نویساند، مطلقا نانوشتنی است و همین تناقض است که به رادیکالیته متن ادبی بدل می‌شود. همه برندگی، داغی یا امر والای مستتر در متن ادبی، خراشی از امر نوشتنی است، نشانی از به - زبان - نیامدن امر ناگفتنی یا همان شکست نویسنده است. اینجاست که ادبیات، بهترین متن‌های ادبی، حامل نوعی خشونت آرام نشدنی‌اند؛ ادبیات حاصل شکستی مکرر است، متن ادبی هیچ‌گاه از کار درنمی‌آید و کنش نوشتن هرگز به پناهگاهی برای نویسنده بدل نمی‌شود. متن ادبی هیچ‌گاه به منزل نمی‌رسد و نمی‌رساند، تنها ویران و آشوبناک می‌کند، چه نویسنده و چه خواننده‌اش را.

اگر در نقادی متن‌ها، نوعی تبارشناسی را پیش بگیریم، می‌توان نه امر نوشتنی‌ای که متن را به میانجی کنش نوشتن برساخته، که حداکثر لحظه غیاب امر نوشتنی یا نخستین شکل‌بندی زبانیِ معطوف به آن را ردیابی کرد. طرح یک قصه، نه به عنیت درآمدن یا زبان‌مند شدن امر گفتنی، که به عنیت درآمده یا زبان‌مندشده شکستِ آغازین است، به-زبان-آمدنِ آن به – زبان - نیامده است؛ طرح، درونی‌ترین لایه عنیت‌یافته از دست دادنِ امر نوشتنی است. اگر بخواهیم از ترمینولوژی و مفاهیم لاکانی مدد بگیریم، طرحْ صورت‌بندی عینی نمادینه شدنِ سرپیچی امر واقعی از نمادین‌شدن است. نقد تبارشناسانه یک متن، پیگیری المان‌های مادی متن تا رسیدن به طرح آغازین آن است. آنچه در اینجا از نقد تبارشناسانه مراد می‌شود، نه هیچ ارتباطی با ژانرشناسی تاریخی یا کوشش‌های دیرینه‌شناسانه بوتیقایی دارد و نه مطلقا همچون ناقدان عصر رمانتیک نیت‌خوانی و روان‌شناسی نویسنده را هدف می‌گیرد؛ نقد تبارشناسانه تماما متن‌بنیاد است و همه هم‌وغم‌اش ضدبوتیقایی است. در چنین نقدی لایه‌بندی بوتیقایی اثر، در مسیری عکس، یکی‌یکی گسسته می‌شود تا درونی‌ترین خاستگاهِ به – زبان - آمدن متن، تا عریان‌ترین هسته برسازنده مادیت یا گوشتِ متن به دست آید. نقد تبارشناسانه صرفا اساس متن را جست‌وجو می‌کند و به‌راحتی هر آنچه جعلی است را می‌زداید و دور می‌اندازد؛ تکنیک‌ها، تمهیدها و تزیینات متن را مضمحل و در واقع فرم را از شمایل جدا می‌کند. فرم آن‌چیزی است که در انتهای نقد تبارشناسانه باقی می‌ماند و شمایل پوسته‌ای است که از هم می‌درد و فاسد می‌شود. آنچه ادبیات رادیکال را از دیگر متن‌ها جدا می‌کند، طرحِ غیربازنمایانه آنهاست؛ اگر منطق یا سازوکار فرمی متن‌های مدرن را تا نهایت آن پیش بگیریم و به طرح-هسته عریان متن برسیم، می‌بینیم همه المان‌هایی که مدرنیت متن را موجب می‌شود باقی می‌ماند و به بیان دیگر، اثر از خصلتِ مدرن خود عقب‌نشینی نمی‌کند و به طرحی از - پیش - موجود یا قابل بازنمایی تقلیل نمی‌یابد. آنچه در تبارشناسی منحل می‌شود، یکسره در شمایل متن مستقر شده و اساسا حذف‌شدنی و زاید است؛ جعلی است. نقد تبارشناسانه جست‌وجوگر و بازتولیدگر لحظه شکست نویسنده است و بنابراین تنها معطوف به رادیکالیته متن است، معطوف به آنچه از متن نازدودنی‌است. طرح ادبیات رادیکال چیزی جز فرم آن نیست و فرم امر تقلیل‌نیافتنی ادبیات است؛ چیزی است که جز به میانجی مادیت یا بدن متن، جز در قالب به عینیت درآمدن طرح = فرمِ متن، جز با مواجهه‌ای مستقیم با متن نهایی، ممکن نیست.

اگر با چنین رویکرد تبارشناسانه‌ای با تولیدات ادبی روز مواجه شویم؛ اگر مستقیم در ژرفای کتاب‌ها فرو رویم و یکسره «طرح» آنها را جست‌وجو کنیم، نخستین چیزی که از بین می‌رود، متنِ آنها یا تن‌یافتگی امر فرمال است. این موضوع نشان می‌دهد که قالب ادبیات روز هسته‌ای محافظه‌کارانه، بازنمایانه یا غیرادبی دارد. با این حساب به این گزاره ناسازوار می‌رسیم: ادبیات امروز نا‌ادبیات است. ادبیات اینجا و اکنون آنقدر نا‌ادبیات است که اساسا نیازی به نقادی محصولات آن نیست؛ حداکثر چیزی که امکان دارد حاشیه‌نویسی بر کتاب‌ها و مفهوم‌سازی به وسیله آنهاست. همان‌قدر که دوره‌های طلایی ادبیات به نقادی ادبی خوراک می‌دهد و به شکلی ایجابی گفتمان‌های نقد را غنی می‌کند، دوره‌های رخوت هم، به طریقی سلبی نقادی ادبی را مسلح‌تر می‌کند. منتقدان آثار بزرگ یکسره به آنچه «ادبیات است» می‌پردازند و منتقدان عصر یخبندان به آنچه «ادبیات نیست.» هسته یا طرح قصه‌هایی که به «جریان غالب» مشهور شده‌اند، تماما معطوف به (بازنمایی) یک موقعیت است؛ همان قصه‌هایی که در خط تولید کارگاه‌های داستان‌نویسی و به دستِ زنان و مردان غیورِ طبقه متوسط شهرنشین تولید انبوه می‌شود. بازنمایی موقعیت‌زنی تحصیلکرده در آشپزخانه‌خانه، بازنمایی موقعیت دخترِی رمانتیک و تصمیم به خودکشی گرفته در یک کافه پر از دود، بازنمایی موقعیت یک زندگی خانوادگی سرد و خیانت‌آمیز؛ اینها نمونه‌هایی از موقعیت‌های تیپیکی است که در یک دهه اخیر قصه‌های فارسی را قرق کرده‌اند؛ این نویسنده‌ها، جناح اکثریت قصه‌نویسی فارسی را تشکیل می‌دهند؛ بی‌آنکه پرسش ابتدای یادداشت به ذهن‌شان خطور کند، یکی از موقعیت‌ها را انتخاب می‌کنند و به توصیف مستقیم آنچه برای آن موقعیت قابل تصور و باورپذیر (راست‌نمایانه) است، می‌پردازند، بی‌آنکه هیچ اتفاقی در آنچه گزارش می‌دهند بیفتد، تنها با شرح سترون امور روزمره آدم‌ها، یعنی همانچه از بیشترین درجه راست‌نمایی، یا بهتر: از بیشترین پتانسیل همخوانی با کلیشه‌های فرهنگی و اجتماعی برخوردار است، کاغذ سیاه می‌کنند و به این ترتیب یکی پس از دیگری قصه می‌نویسند و مجموعه چاپ می‌زنند و از آن پس به «نویسنده‌ای حرفه‌ای» بدل می‌شوند. با این همه، دیگرانی هم هستند که «طرح»هایی جز «یک موقعیت صرف» در ذهن دارند و قصه‌هایی دیگر، با سودای بازنمایی چیزی دیگر، می‌نویسند. آنچه یافت نمی‌شود و به‌ناچار منتقد را، سیاستِ نقادی را به حاشیه کتاب‌های دست دوم می‌کشاند، به سادگی: ادبیات است.

سرهنگ تمام
آتوسا افشین‌نوید
ناشر: چشمه
چاپ اول: ۱۳۹۰

مجموعه‌قصه «سرهنگ‌تمام» یکی از کتاب‌هایی است که به دست دوم، به جناح اقلیت قصه‌نویسی امروز، به ناادبیاتِ در اقلیت، تعلق دارد. طرح قصه‌های آتوسا افشین‌نوید، بازنمایی یک اتفاق است. آنچه در قصه‌های کتاب بازنموده می‌شود، خود ویژگی وقایعی است که رخ می‌دهد و تجربه‌های تکینی که به بهانه رخ دادن آنها به زبان می‌آید. می‌توان برای هر پنج قصه کتاب هسته‌ای مبتنی بر اتفاقی کمیاب در نظر گرفت و همه سازوبرگ‌های معطوف به شمایل را از متن‌ها زدود؛ با اینکه شمایل قصه‌ها ساده است، اما اگر هرآنچه حذف‌شدنی است و هر آنچه با بدنِ طرح قصه این‌همان نیست را دور بریزیم، کل متن از بین می‌رود و ما تنها با طرح‌واره‌ای مواجه می‌شویم که می‌توان به طریقی دیگر، با متن/رسانه‌ای جز آنکه نویسنده بر کاغذ آورده، انتقالش داد. این مساله نشان می‌دهد که هسته قصه‌ها نسبتی بیرونی با متن آنها دارد و نویسنده از پس به-زبان-آوردن لحظه شکست، لحظه‌ای که امر نوشتنی از دست می‌رود، برنیامده است. البته از نظر نباید دور داشت که دو قصه پایانی کتاب، در عین هم‌ارزی با سه متن دیگر، از کیفیتی به مراتب بالاتر برخوردار است. در این دو قصه، دوگانگی طرح، یا بهتر: طرح دوقلوی نهفته در پس متن، پیچیدگی‌هایی در مسیر بازنمایی ایجاد کرده که به انحرافی فرمال از مادیت یا ساختارِ منطق بازنمایی شده است. (مثلا: عشق راوی به برادر ناتنی‌اش، بی‌آنکه از نسبتش با او باخبر باشد، به همراه رخ دادن زلزله بم در خوابگاه دانشجویی و مرگ دوستان راوی، دو اتفاقی است که هسته قصه آخر را می‌سازند.) در این دو قصه، که می‌توان گفت جزو بهترین قصه‌های کوتاه این چند سال‌اند، اثری از امر نوشتنی، در شکافی که بین بازنمایی دو سویه مختلف هسته قصه ایجادشده (این شکاف مطلقا فرمال است) وجود دارد، قابل ردیابی است. اگر عناصر تماتیک قصه آخر را پشت هم ردیف کنیم، باز چیزی باقی می‌ماند که بدون متن قصه نمی‌توان انتقالش داد: چند دختر دانشجو در شب قبل از زلزله، برای لودگی و سرخوشی، یکی‌یکی لباس‌عروس می‌پوشند و خود را در عکس‌های متعدد ثبت می‌کنند، تنها راوی است که لباس را نمی‌پوشد در نهایت تنها اوست که زنده می‌ماند؛ راوی غیر از اتفاق تراژیک مرگ دوستانش در عشق یک‌سویه‌اش هم دچار بحران می‌شود و می‌فهمد معشوق، برادر ناتنی‌اش است و... همه اینها باز «کارِ» قصه را نمی‌کند و باید متن را خواند؛ این باید، برآمده از وجود و از-دست-شدنِ امر نوشتنی در پس نوشتار افشین‌نوید است که در ریتم قصه و پس‌وپیش شدن خط روایت و مهم‌تر: در اختلال نشانه‌شناختی نظام معناهدهی متن، اثر گذاشته است. نویسنده شکستش را، پروسه به-زبان-نیامدن امر نوشتنی و تقلیل یافتن آن به طرح واقعه‌بنیادِ داستان را، به فرمِ متنی که روی کاغذ آمده کشانده است؛ او عناصر تماتیک قصه‌اش را در بدنِ فرم بازنشانه‌گذاری کرده است. هرچند سه قصه نخستِ مایه دوتای آخر را ندارد و درمجموع نمی‌توان کلیت کتاب را به پرسش «چرا یک قصه دیگر؟» وفادار دانست، اما از آنجا که از-دست-شدنِ امر نوشتنی در دو متن پایانی قابل ردیابی است، باید به نویسنده آری گفت و کتابش را خواند.

نگاه

درباره «سطرهای پنهانی» حافظ موسوی

پناه می‌بریم به جنگل

نازنین رحیمی

■ هدف این مقاله بررسی روانشناختی واژه جنگل به‌عنوان یک نشانه در کتاب سطرهای پنهانی اثر حافظ موسوی است. برای بررسی روانشناختی جنگل اول بهتر است تعریفی از sign داشته باشیم.

مهم‌ترین کار لاکان در روانکاوی فروید این بود که اولا زبان‌شناسی سوسور را که فروید در زمان نوشتن مقاله ناخودآگاه به آن دسترسی داشت، برای توضیح کارکرد ناخودآگاه به کار گرفت. او زبان‌شناسی و معنی‌شناسی را برای فهم و درک ناخودآگاه ضروری دانست. محتوای ناخودآگاه را شامل «singfier» می‌دید؛ فراگردهایی ابتدایی که ناخودآگاه برای بیان یا تحریف خود به آنها متکی است. مثل تراکم‌یافتگی و جابه‌جایی که لاکان آن را با واژگان یاکوبسن، استعاره و کنایه می‌دانست. هر نشانه برای لاکان دو سو دارد؛ یکی نشانگر که مادی است یعنی صدا- اثر که واژه است و دیگری نشان‌شده که مفهوم آن است. من در این مقاله جنگل را به‌عنوان نشانه علامت‌گذاری کرده و به دنبال نشان‌شده آن مفهوم می‌گردم.

اولین شعری که مورد بررسی قرار می‌دهیم، شعر در سطرهای بعدی است.

واژه جنگل در این شعر فقط یک بار به‌کار برده شده: «ماشین را همین کناره جنگل نگه دار / هوای بعد از باران خوردن دارد!»

در این شعر جنگل درست بعد از سطرهایی می‌آید که مولف از گذشته خود صحبت می‌کند.

«باد را به خاطر می‌آورد/ و رنگ به رنگی زیتون‌زاران / سبز، سربی، نقره‌ای / سبز، سربی، نقره‌ای / و بعد از کودکی حرف می‌زند که هنوز ظهور نکرده و شاید به دنیا نیامده است!»

«کودک هنوز ظهور نکرده است / این ریسمان رنگارنگ / چه بی‌هنگام / از آسمان فرود آمده است!»

گویی این ریسمان همان بند ناف کودک است که او را تغذیه می‌کند اما این بار بی‌هنگام آمده و کودکی مولف را با خود نیاورده است. مولف به دنبال جنگل و به عبارتی پناهی است که هر کودکی و هر انسانی را جا می‌دهد. جنگل در گذشته‌های شعر ما، نمونه‌ای از مکان آشوب و انقلاب و... بود، اما ویژگی این شعرها استفاده جنگل، به‌عنوان مکان امن است که کودکی شاعر در آن جامی‌گیرد.

جنگل به‌عنوان ابژه‌ای است که کودک خانه را در آن می‌یابد. اولین ابژه کودک مادر است. اوست که جدایی‌اش دردناک و اضطراب‌آور و تهدیدکننده است. هر خللی در این رابطه باعث می‌شود من کودک رشد نکند. برای مولف ما این جنگل همیشه نجات‌دهنده است، امنیت دارد. اما گاهی همانند:

«کودکی‌هایم زیر آوار مانده است / باریکه راهی که مرا به جنگل می‌برد / پوشیده از سرخس و گزنه / راهم نمی‌دهد»

رسیدن به آن جنگل امکان‌پذیر نیست چون باریکه راهش را گزنه‌ها و سرخس‌ها پُر کرده‌اند. او در تمام شعر، در آرزوی این ابژه کودکی است. حتی در شعر: «سطرهای بعدی» که امید به ظهور این کودکی است.

در شعر از این راه‌ها، صفحه ۱۴ گویی شاعر در خواب است که از جنگل بلوط بالا می‌رود. جنگل بلوط نامی آشنا بر خانه کودکی مولف است.

او می‌گوید:

«از جنگل بلوط بالا رفتیم / امرودهای نرسیده را / تماشا کردیم و/ رسیدیم»

کل شعر در ابهامی فرو رفته است که نه ساعت مشخصی و نه روز مشخصی دارد و گویی در زمانی اسطوره‌ای و ازلی و ابدی به دنبال تو و آن دیگری می‌گردد و می‌گوید:

«تو / از زیر این علف‌ها که نمی‌توانستی آمده باشی» و دوباره شاعر به خواب می‌رود.

در شعر سوم به طور واضح نام شعر کودکی‌هایم... است و دلیلی است برای آنچه گفتیم. همراه سه‌نقطه‌های مجهولی که حافظ موسوی از آن استفاده می‌کند، سه‌نقطه‌هایی که ما را به فکر فرو می‌برد و شاید به باریکه راهی که مولف را به جنگل می‌برد. این جمله تمام نشده است. او اشاره می‌کند: «کودکی‌هایم زیر آوار مانده است / باریکه راهی که مرا به جنگل بُرد / پوشیده از سرخس و گزنه / راهم نمی‌دهد» شاید گزنه رسیدن او را به جنگل یا مادر یا خانه مادری دچار خلل کرده است. گزنه گیاهی است که نیش می‌زند و انسان را یاد مار می‌اندازد؛ مارهایی که نماد مردانگی است و رسیدن مولف را به این کودکی زیر آوار رفته دچار خلل کرده است.

جنگل، خانه کودکی شاعر و پناه اوست و در آن یک درخت (نماد مردانگی) است و چشمه‌ای هزارساله که همان مادری است که از اندوه و علف می‌گذرد،

«روبه‌روی جنگل ایستاده‌ایم/ روبه‌روی غوغای سپید آلوچه‌ها / در حوالی فروردین»

خیال می‌کنم...

در این شعر هم شاعر در خیال خود دست‌های مادر یا معشوقی را که جای مادر را گر