نادر شهریوری (صدقی)

شکل‌های زندگی: درباره ماکس فریش و نمایش‌هایش

منادی دایره

شخصیت اصلی نمایش‌نامه «وقتی جنگ پایان یافت» اثر ماکس فریش (۱۹۹۱-۱۹۱۱) آگنس است. آگنس همسر افسری آلمانی است که بعد از شکست آلمان‌ها از متفقین، همسر خود را در زیرزمین خانه‌اش پنهان می‌کند، بعد از مدتی خانه به دست روس‌ها (قوای متفقین می‌افتد و فرمانده روسی با سربازان خود در آن خانه مستقر می‌شوند. آگنس در موقعیت ناگواری قرار می‌گیرد و ناگزیر می‌شود برای حفظ جان همسرش دعوت فرمانده روسی به شام را بپذیرد، به‌تدریج فرمانده روسی به هویت افسر آلمانی و سوابقش در کشتار یهودیان پی می‌برد و همچنین متوجه می‌شود که افسر آلمانی در زیرزمین همان خانه پنهان است. فرمانده روسی به محض آگاهی از این مسئله خانه را ترک می‌کند تا ناگزیر نشود که همسر آگنس را شخصا به دست پلیس بسپارد. بعد از این ماجرا آگنس درمی‌یابد که علاقه‌ای به همسر خویش ندارد.

نمایش «وقتی جنگ پایان یافت» در ۱۹۴۹ متأثر از حال‌وهوای بعد از جنگ جهانی دوم، تحت‌تأثیر ایده‌های اگزیستانسیالیستی نوشته شده است. ایده‌های اگزیستانسیالیستی به‌ویژه در زمانه بحران به کار می‌آید. از مهم‌ترین ایده‌های اگزیستانسیالیستی، مسئولیت، انتخاب و آزادی است. به یک تعبیر اگزیستانسیالیسم پرچمدار آزادی و حتی واجد خصلت تمام‌عیار آزادی است. اما آزادی اگزیستانسیالیستی از نوعی دیگر است. این آزادی سوای آزادی سیاسی و اجتماعی مرسوم و مبتنی‌بر آزادی متافیزیکی است. در اگزیستانسیالیسم آزادی آدمی بی‌حدومرز تلقی می‌شود، تا بدان حد که او آفریننده سرنوشت خویش می‌شود. این آزادی همچنین به «انتخاب» گره می‌خورد. شعار اگزیستانسیالیست‌ها چنین است: من انتخاب می‌کنم پس آزادم. ماکس فریش در آغاز مشهورترین رمان خود «اشتیلر»، نقل‌قولی از کی‌یرکگور می‌آورد: «... وقتی شور آزادی در او سر برمی‌آورد و با انتخاب است که این شور سر برمی‌آورد، چراکه نفس انتخاب آزادی است.»[۱] با این تعبیر از آزادی، تصمیم فرمانده روسی به ترک «مقر فرماندهی خود» برای آنکه مجبور به کاری علیرغم خواست و میل خود نشود انتخابی مبتنی‌بر آزادی است. این انتخاب مبتنی‌بر حس مسئولیت - اگرچه مسئولیت فردی- نیز است. فریش در دفترچه خاطراتش می‌نویسد: «... نشانه یک روح بزرگ، آن‌چنان که ما به آن نیاز داریم، در درجه اول هیچ‌یک از استعدادهای آن نیست که این خود باارزش است، بلکه احساس مسئولیت است.»[۲]

سارتر زمانی گفته بود که ما همواره انتخاب می‌کنیم حتی اگر گزینه‌ای برای انتخاب وجود نداشته باشد. اما فریش به‌عنوان نویسنده‌ای با گرایشاتی کمتر اگزیستانسیالیستی می‌گوید انتخاب‌ها گاه به انتها می‌رسد و در این صورت آزادی منتفی می‌گردد. فریش به‌پایان‌رسیدن امکان انتخاب را «موقعیتی تثبیت‌شده» نام می‌دهد. موقعیت تثبیت‌شده از نظر فریش زمانی رخ می‌دهد که تمامی امکانات به یک امکان و آزادی اختیار به جبر منتهی شود. به همین دلیل است که فریش می‌گوید همواره شیفته اولین تمرینات تئاتر است. زیرا در این تمرینات قبل از آن‌که نمایش به شکل نهایی‌اش تثبیت شود، آزادی انتخاب برای آزمایش‌کردن اجراهای متعدد وجود دارد. در اینجا آزادی اگزیستانسیالیستی با اجراهای مختلف پیوند می‌خورد. این آزادی تا آنجا ادامه می‌یابد که به شکل نهایی‌اش که همان اجرای رسمی است منتهی نشود و کماکان «انتخاب» موضوعیت داشته باشد. جز این در اجرای نهایی و یا چنان‌که فریش می‌گوید در «موقعیت تثبیت‌شده» امکان انتخاب به پایان می‌رسد و در پی آن آزادی منتفی می‌گردد. هنگامی که انتخاب به پایان می‌رسد، بدان معناست که فرمی معین و یا اجرائی معین بدون تغییر بر روی صحنه تکرار می‌شود. در این شرایط «بازگشت جاودان»* فرمی معین جای تسلسل زمانی، تکامل و پیشرفت را می‌گیرد.

بازگشت جاودانه چیزها با مضمونی تکرارشونده می‌تواند به نمایشی منتهی شود که به آن «فارس» گفته می‌شود. از فارس البته تعاریف متعددی می‌شود اما بنا به یک تعریف فارس همچنین بدین معناست که یک نمایش حتی با وجود اعمال نمایشی‌اش هیچ پیشرفتی نداشته باشد و بنا به تعریف ماکس فریش حرکت آن مثل یک رقص عروسکی در دایره باشد که طی آن همه‌چیز به نقطه آغاز بازگردد.

«دیوار بزرگ چین» از ماکس فریش نمونه‌ای از نمایشی است که می‌توان آن را فارس نامید. در دیوار بزرگ چین بعضی از شخصیت‌های نمایشی که چهره‌های مشهور تاریخ جهان‌اند با ماسک بر روی صحنه ظاهر می‌شوند: هوانگ تی، ناپلئون، کلئوپاترا، رمئو و ژولیت، بروتوس، پونتس پیلات، فیلیپ دوم، دون ژوان و ... از زمان‌های مختلف تاریخی فراخوانده می‌شوند تا راه‌حلی برای بحران فعلی بشر ارائه دهند اما در نهایت همه این چهره‌های مشهور جز یک پاسخ، یک کلیشه و به تعبیر تئاتری ماکس فریش یک «فرم تثبیت‌شده» در آستین ندارند. گویی در طول تاریخ در ساختار فکری انسان اساسا هیچ پیشرفتی رخ نداده است. در اینجا فریش می‌خواهد با استفاده از شخصیت‌های تاریخی بسیار تاثیرگذار همچون هوانگ تی- سازنده دیوار چین- سزار، فیلیپ دوم- پادشاه اسپانیا- و ناپلئون و ... نشان دهد کسانی که بالاترین آرزوی آنان رسیدن به قدرت و به‌دست‌گرفتن آن است، چگونه در زمان‌های مختلف همواره راه‌حل مشابهی از خود ارائه می‌دهند. «گو اینکه هر کدام از این دیکتاتورها متعلق به زمان دیگری است ولی فریش آنان را گرد هم جمع می‌کند و با استفاده از شخصیت‌های آنان تئاتری می‌آفریند که ظاهرا به واریته و سیرک شبیه است.»[۳]

ماکس فریش با جمع‌کردن تمامی فیگورهای تاریخی در یک دایره و دریافت پاسخی مشترک از طرف آنان به دنبال بیان یک چیز است و آن اینکه ساختار آدمی متصلب است و یکسان به پرسش‌های بنیادین پاسخ می‌دهد و اساسا تاریخ به یک تعبیر و دراساس چیزی نیست جز تکرار مکرر و پایان‌ناپذیر از سرشت انسانی که به‌لحاظ ویژگی‌های بنیادین، تغییری در آن رخ نمی‌دهد، گویا آدمی از تاریخ این را می‌آموزد که چیزی از آن نیاموزد. «بروتوس: آیا تاریخ چیزی نیست جز رشته پایان‌ناپذیری از تکرارها، که از آن چیزی نمی‌آموزند؟»[۴]

آن‌چه نمایش «دیوار بزرگ چین» را به واریته و سیرک بیشتر شبیه می‌کند وجود شخصیت نامتعارف «مرد معاصر» است که در هیئت یک روشنفکر امروزی ظاهر می‌شود. روشنفکر به‌عنوان پدیده‌ای کاملا جدید که دائما نقد و تحلیل می‌کند از اساس برای قدرتمندان غیرقابل درک است.

«هوانگ تی: تو کیستی؟
مرد معاصر: یک روشنفکر.
هوانگ تی: یه .... چی؟
مرد معاصر: کارشناس حقوق.»[۵]

بااین‌حال روشنفکر با سؤالات خود پیوسته حاکمان و قدرتمندان را به چالش می‌کشاند و با دادن اطلاعات معاصر آنان را شگفت‌زده و کنجکاو می‌کند. مرد معاصر به‌عنوان روشنفکر فرآورده قرن‌بیستمی است که نابهنگام بر اربابان قدرت ظاهر می‌شود. او که بر بسیاری حوادث گذشته تاریخی اشراف دارد می‌خواهد با دیدی انتقادی تلاش کند تا بر اوضاع جهان تاثیر گذارده و آن را بهبود ببخشد. مکالمه او و ناپلئون نمونه جالبی از رویارویی یک روشنفکر قرن‌بیستمی با یک قدرتمند و یا دیکتاتوری است که جز به قدرت نمی‌اندیشد.

«ناپلئون: روسیه رو می‌شد شکست داد، زمستون استثنایی و سختی بود، وقتی ما به روسیه حمله کردیم.
مرد معاصر: ما کاملا این موضوع را می‌دونیم.
ناپلئون: اروپا یعنی جهان...
مرد معاصر: دیگه نه، اعلیحضرت، دیگه نه!
ناپلئون: کی آقای اروپاست؟
مرد معاصر: اعلیحضرت!
ناپلئون: چرا حرف نمی‌زنی همشهری؟
مرد معاصر: اعلیحضرت... اتم شکافته می‌شد.
ناپلئون: یعنی چه؟»[۶]

مواجهه پی‌درپی روشنفکر با تاریخ، روشنفکر را بر ناتوانی‌های خود آگاه می‌کند، او اگرچه با پرسش‌های بنیادین قدرتمندان را به چالش می‌کشاند اما به‌تدریج بر ناتوانی خویش آگاه می‌شود. نمایش‌نامه «دیوار بزرگ چین» به یک تعبیر نمایشی از ناتوانی روشنفکر است. روشنفکر خوش‌بین که رسالت نجات‌بخشی برای خود قائل است به‌تدریج درمی‌یابد که در جهان مملو از «جنون قدرت‌طلبی» که برآمده از طبیعت انسانی است پدیده‌ای ناهمخوان محسوب می‌شود که اساسا جایگاهی ندارد. او این را درمی‌یابد و به ناتوانی خویش اعتراف می‌کند.

«مرد معاصر: آیا هیچ‌کدوم از ما، هیچ روشنفکری، تونست جلوی وقوع فاجعه را بگیره، فقط به این دلیل که می‌دید داره پیش می‌آد؟ ما می‌تونیم کتاب بنویسیم، سخنرانی کنیم، حتی با سخنرانی تشجیع کنیم، به مردم بگیم که چرا وضع نمی‌تونه این‌جوری بمونه. اما اونا کار خودشون را می‌کنن.»[۷]

ماکس فریش در نمایش خود با جمع‌آوردن شخصیت‌های تاثیرگذار تاریخی به صورتی نابهنگام و طرح پرسش‌های بنیادین، پاسخ‌های نابهنگام دریافت نمی‌کند. پاسخ تاریخ به روشنفکر بهنگام و روشن است: جنون قدرت‌طلبی. ماکس فریش می‌خواهد نشان دهد که جهان بر مدار همیشگی خود می‌چرخد. از نظرش آن آگاهی سیاسی که روشنفکری کلاسیک در قرن بیستم درصدد ترویجش است لنگ‌لنگان پشت واقعیت گام برمی‌دارد. به نظر فریش جهان چه‌بسا گونه‌ای دایره است که در موقعیت تکرارشونده به «درهم‌تنیدن طنز و اندوه به‌گونه‌ای موزون»[۸] مشغول است.

پی‌نوشت‌ها:

* مفهوم «بازگشت جاودان» بی‌تردید نیچه را به یاد می‌آورد اما در بازگشت جاودان نیچه امر منفی بازنمی‌گردد بلکه تنها آن چیزی بازمی‌گردد که تصدیق کند و یا تصدیق شود. در پس آری‌گفتن است که چیزها تکرار و دائما تکرار می‌شوند.

۱، ۸. اشتیلر، ماکس فریش، علی‌اصغر حداد
۲،۳. برشت، فریش، دورنمات/ تورج رهنما
۴، ۵، ۶، ۷. دیوار بزرگ چین، ماکس فریش، یدالله آقاعباسی

ادامه از صفحه ۹

روایت زمان ازدست‌رفته

تجربه رمانی کوروش اسدی، تجربه بدیعی است که در آن فاصله بین انواع ادبی کلاسیک و مدرن از بین رفته است. یا بگوییم در رمان «کوچه ابرهای گمشده» دغدغه اصلی مؤلف نوشتن بین این دو نوع روایی است تا در نوشتارش نوعی آزادی در گفتن و تعبیر بدون التزام به محدودیت‌های نوعی روایت هم وجود داشته باشد. اما با وجود اینها به‌خاطر رویکردش به رمان کلاسیک و تعلیق‌های آن و استفاده بیش از حد از شاعرانگی و شعر با عایقی استراتژیک تصادم پیدا می‌کند که از دل خود این شکل روایی بیرون آمده است. در عرصه نقد مثلا رولان بارت به این شیوه عمل کرده است. یعنی ما با دو بارت متمایز روبه‌رو هستیم. نویسنده- منتقدی که به‌دنبال کشف اسرارها و مخفیگاه‌ها و تخیل متن و لذت است و بارتی صلب مقید به حفظ استحکام روش و قوانین عام روایت. کوروش اسدی هم با چنین نگاه نقادانه‌ای به ساختار رمان نگریسته است. یعنی به‌دنبال مزاوجت بین سنت شاعرانه و تاثیر از تجربه‌های ادبی جهانی بوده. اما بیشتر از شاعرانگی و شعر به‌جای موسیقی و هارمونی و قطع‌ووصل‌هایش استفاده کرده است. اما شعر امروزه آن‌قدر قدرت ندارد تا رمانی را به پیش ببرد. یعنی توهمات شاعرانه با خیال رمانی تفاوت دارد. رمانی که نتواند فاصله هستی‌شناسانه بین جهان متن و جهان واقعی را در نظر بگیرد، به‌سوی خلط مرجعیت ویژه هر دوی این جهان‌ها کشیده می‌شود. یعنی حقیقت روایی منبعث از حقیقتی واقعی است که از دل خود خیال روایی بیرون آمده و این با اوهام شعری و عرفانی که معمولا هرچه را خواسته‌اند از فضای بیرونی یا از نگاه متافیزیک و ایدئولوژیک برگرفته‌اند تفاوت دارد. چون محصول خیال روایی به‌سان مقوله‌ای مابعد زبان meta langage ابعادی متمایز از زبان ادبی شاعرانه می‌گیرد. فکر می‌کنم، از سویه ساختاری نمی‌توان کلاسیک و مدرن را ثنویت دانست. در حقیقت این آن دیگری است و نمی‌توان از دل آن پارودی درآورد. شیوه معمول پارودی متاقضه است -یعنی دوری از قواعد نوشتاری «معین» و درعین‌حال محافظت از آنها. در این شیوه ما با دو زمان و دو اپیستمه مختلف که معمولا در نقد کاربرد دارند، روبه‌رو نیستیم. رمان محصول کارکرد زمان است و به‌قول باختین ممیزه جوهری عمل روایی تعامل و تفاعل در زمان و در ضمن آن است، با این اعتقاد که مهم نگاه و تفکر به جهان از خلال تنوع مضامین و هم‌زمانی آنها و نگاه به روابط آنها از زاویه زمانی واحدی است. و این زمانیت تنها ابزاری است که با آن می‌توانیم ارزش‌ها را درون وضعیت‌های محسوس خود درک کنیم. یعنی هدف در اینجا تشخیص است و کنش تشخیص سعی در ساخت جدیدی از ساحت ارزش‌ها دارد. (راست‌ودروغ، خیروشر و امانت‌وخیانت و...) و این ساخت جدید است که دلالت‌های ممکن متن را شکل می‌دهند و نه حدود مجرده و تجریدی آن. یعنی وقتی ما در معاصریت می‌نویسیم به‌قول گلشیری نمی‌توانیم اسطوره را همان‌طور که بوده برداریم و از آن استفاده کنیم، بایستی بلایی سرش بیاوریم یا یکی از اضلاع آن را تغییر دهیم و این طبعا به این علت است که فکر «وجود معنایی جدید» منبعث از روابط جدیدی است که قاعده اساسی متن را تشکیل می‌دهد و معنایش پذیرش فکر وجود «جهانی» بیرون از متن است که ارتباط وثیقی با تجلی بیان روایی پیدا می‌کند.«به این اعتبار جهان امروز با معناهای گذشته یا با معناهای یکه، خداحافظی کرده است. منظورم اینکه معنا به شکلی کامل در الگوهای نظری وجود ندارد. و معنا شکل است. هر متنی وقایع مخصوص خود را می‌سازد که ضرورتا می‌توانند با همه وقایع دیگر اختلاف داشته باشند. عین تجربه فردی. و تجربه هر رمانی هم تجربه فردی شده‌ای است که نمی‌توان آن را از تجارب نویسندگان دیگر استنساخ کرد. یعنی معنا واقعه‌ای فرهنگی است که تنها از خلال تجسدش در اکنون و اینجا ساخته می‌شود.» (سعید بنکراد، صیرورت معنا، الفصول، ۲۰۱۱)

البته مؤلف «کوچه ابرهای گمشده» سعی می‌کند تا در داستان رامین و سامان، یادداشت‌ها به‌نوعی متاقصه نزدیک شود، یعنی مثلا رویه دیگر کلمات و نقاشی آنها و تصویت و طرز تلفظ‌شان را دریابد یا خود توضیح نوشتن یا توضیح «صدا را چه‌کسی می‌دهد به حروف» استفاده کند اما خود متن به درجه‌ای که خودش را در آینه خودش ببیند نمی‌رسد. هوشنگ گلشیری در «آینه‌های دردار» با چندصدایی‌کردن صدای راوی و نوشتن در زمان حال این معضل را در قدوانداره‌های خود حل می‌کند. اما کوروش اسدی برای اینکه تقابلی در این دو شیوه نوشتن به وجود آورد از تمهیدهای بسیار لورفته چون یافتن دست‌نوشته‌ها در زباله و یا تمهید پیرمردی که ساعتش را به کارون می‌دهد تا درستش کند و بشود تمهیدی برای زمان و قرار با شیده و تعلیق‌های بسیار کلاسیک مثل: «تا آخر داستان چیزی نمانده خواهش می‌کنم تحمل کنید»، استفاده کرده است. یا مثلا در موقع قرار با شیده پیش‌آگهی می‌دهد که این رابطه ختم به‌خیر نخواهد شد: «یک شاخه درخت شکسته بود و همین‌جور شکسته بر درخت آویزان مانده بود. درخت توفان‌زده مثل چیست. و شیده گفت: من اینجام.» یعنی اغلب با تأکید و تکیه بر ذهن راوی و شخصیت‌ها در داستان‌گویی مواجه هستیم، نه افق روایی ساخته‌شده، به همین علت سرگذشت «شیده» در یک نشست گفته می‌شود (نزدیک به ۴۰ صفحه رمان)، آن‌هم درحالی‌که سارا دختر سیزده‌چهارده‌ساله بی‌تابانه در بیرون اتاق منتظر نشسته است تا با راوی به میهمانی بروند. (حتی اگر در استراتژی رمان با نوعی دوری از قواعد نوشتاری مشخص و در عین‌حال محافظت از آنها روبه‌رو باشیم. چنین پارودی کلاسیک/ مدرنی نیازمند واسازی مقوله‌های متعددی باقی می‌ماند تا درنهایت بتواند روایتش را اکنونی و اینجایی کند).

فضای رمان امروزی یعنی روایت در حالی ساخته می‌شود که نوشته می‌شود و تجربه در همان حال نوشتن کسب می‌شود. یعنی نویسنده بایستی حفاری کند و دوباره بنا را بسازد و بکوشد حافظه جدیدی برای متن فراهم آورد تا فراموش‌شده‌ها و تکه‌پاره‌ها و یا ناگفته‌هایی را بگوید که همچنان در امروز ما تاثیرگذارند. لذا روایت گذشته را نوشتن و یا رویکرد به تاریخ‌نگاری هر چه بیشتر رمان را از امروز و موضوع روزمره دور می‌کند. هرچند مؤلف «کوچه ابرهای گمشده» زیرکانه آن‌سوی قضیه را هم نگاه می‌کند: «من از تاریخ نفرت دارم...» اما نهایتا برخورد با مسائل ساری‌وجاری مداخله مؤلف را می‌خواهد تا مسیری و سرنوشتی برای آن فراهم آورد، وگرنه برخورد با وقایعی که اتفاق افتاده‌اند یا ماده روایی‌ای که جزو گذشته است ماجراجویی کمتری نیاز دارد و کمتر می‌تواند به رخدادی برسد، چون معمولا گذشته واضح و حال غامض و پیچیده است. یعنی امروزه پروبلم‌نوشتن خود تجربه نوشتن است. ما به نتایج تجربه کمتر کار داریم. بلکه بگوییم به بنای عناصر اولیه‌ای که خود این تجربه را می‌سازند نیازمندیم و همه تجربه‌ها و تئوری‌های نوشتاری اهلیت خود را از قدرت‌شان بر تحقق این امر می‌گیرند. و هر رمان خوبی ناچار است از این تئوری‌ها و تجربه‌های پیشینی بر بگذرد تا متمایز و منحصربه‌فرد شود. منظورم اینکه در چنین سطحی از روایت «مجموعیت» امری عبث است. بایستی در جست‌وجوی مصالحی باشیم که چیزها را از هم متمایز می‌کنند. یعنی در این مسیر اختلاف اساس آفرینشگری و پیشبرد روایت است. و از اختلاف و گسست‌های آن است که کنش‌های منفرد و منحصربه‌فرد (رخدادی) غنا می‌یابند. در این عرصه است که ما با معنا به‌شکل معاصر آن سروکار خواهیم داشت. در غیر این صورت معنا همواره امری پیشینی خواهد بود که موجود است. یا بگوییم معنا در همان الگوهای عامش حضور خواهد داشت. «پریا» همان الگوی دختر انقلابی دیروز است. الگوی «ممشاد»ی را به‌عینه در جامعه تجربه کرده‌ایم و همین‌طور شیده، و نهایتا اینکه با حضور حکایت هر کدام از اینها به‌شکل کامل روبه‌رو هستیم، حکایت‌هایی که از زاویه نگاه کلاسیک می‌توان سر میز شام تعریف کرد و غیابی نیست. با این شیوه جایی برای مخاطب باقی نمی‌ماند. به این معنا به‌قول ریکور در هستی و زمان و روایت، هر روایتی دو افق دارد افق تجربه که به‌سوی گذشته چشم دارد و افق توقع: «که افقی آیندگانی است و نویسنده با آن رؤیاها و تصوراتش را پرواز می‌دهد در این افق وکالتی نهفته است که به خواننده یا مخاطب تفویض می‌شود، تا امر تأویل را به پیش برد.» آیا این برخورد را بایستی در اندیشه‌های مؤلف کاوید؟ که معتقد است: «بحث مخاطب از هر طرف که نگاهش کنی می‌لنگد و خیلی بی‌دروپیکر است و ربط مستقیمی اصلا به دنیای نوشتن و نویسندگی ندارد... به‌نظرم هرجا که برای مخاطب نوشته‌ایم، ادبیات آسیب دیده است.» (سینما و ادبیات، شماره ۱۴۷،۱۳۹۴) یا مسئله به سایه گلشیری باز می‌گردد که هنوز حضوری سنگین دارد و گاه به‌نظر می‌رسد نویسنده با نوعی اضطراب درونی به او برخورد می‌کند، مثلا وقتی می‌گوید: «هدف من شهادت‌دادن‌های بی‌خود به چیزی که هیچ لزومی به دادن شهادت نداشت.» و به‌نوعی با گلشیری و اینکه نوشتن را نوعی شهادت و ادای دین به گذشته می‌داند، در تقابل می‌افتد. اما بلافاصله تقابل را کمرنگ می‌کند و ادامه می‌دهد «یا اگر داشت جایش توی داستان نبود.» به‌قول هارولد بلوم از یک‌طرف علاقه نویسنده است به کسانی و نویسندگانی که پیشاپیش او بوده‌اند و از سوی دیگر نوعی عقده اودیپی حضور دارد، که خود را نیازمند کشتن پدر با وجود عشق به او می‌داند. در این کشتن و واسازی دستاورد مهم رمان اسدی رقم می‌خورد، زبانی رمانی که توانسته بر خلاف اسلاف و ازجمله گلشیری در جملات و در گفت‌وگوی درونی و مکان از استعاره‌های ادبیات کهن اجتناب کند و حتی در جملات شاعرانه استعاره حذف می‌شود و مهم‌تر از همه با اینکه به فضاهای متافیزیکی نزدیک می‌شود برخلاف اکثر رمان‌های فارسی افق عرفانی برای روایت خود پیش نمی‌کشد و این دستاورد مهمی است، که به قصه‌های کوتاه خوب کوروش اسدی هم اضافه می‌شود.

عطف

داستان‌های ضد جنگ

«کبوترهای ایلیا» هجده داستان از نویسندگان آلمانی‌زبان است که با ترجمه کتایون سلطانی در نشر افق منتشر شده است. «کبوترهای ایلیا»، نوشته هانس بِندِر، «شکار»، نوشته گوردون پازوانگ، «نان»، «تا چشم کار می‌کرد برف بود و برف» و Billbrook نوشته ولفگانگ بورشرت، «هنگام فرار»، «سفری به سوی بابوشکا» و «بازگشت»، نوشته وُلف دیتریش شنوره، «لوئیزه»، نوشته کلاوس کوردون، «بازگشت مرگبار»، نوشته هربرت تساند، «ما هم به‌زودی در آن دیار خواهیم بود»، نوشته پاول شالوک، «طناب»، نوشته هانس لیپینسکی گوتِرزدورف، «بادِ ماه مارس»، «سرباز فراری» و «سرزمین بیگانه»، نوشته ماری لوئیزه کاشنیتس، «حمله» و «آنای رنگ‌پریده»، نوشته هاینریش بُل و «اسکی روی یخ»، نوشته پاول آلوِردِز داستان‌هایی هستند که در این مجموعه گرد آمده‌اند. داستان‌ها با معرفی‌هایی کوتاه از نویسندگان‌شان همراه هستند و با خواندن این معرفی‌ها در می‌یابیم که بیشتر نویسندگانی که داستان‌هایشان برای ترجمه و انتشار در این مجموعه انتخاب شده است، نویسندگانی هستند که تجربه جنگ را بی‌واسطه از سر گذرانده‌اند و تاثیر این تجربه را در داستان‌هایشان هم می‌توان پیدا کرد. مثل هانس بِندِر که کتاب با داستانی از او آغاز شده و عنوان مجموعه، «کبوترهای ایلیا»، نیز برگرفته از همین داستان است. یا ولفگانگ بورشرت و هاینریش بُل که از آن‌ها بیش از یک داستان در این مجموعه آمده است. چنان‌که در توضیح پشت جلد کتاب هم آمده است، مجموعه «کبوترهای ایلیا» شامل داستان‌هایی است که در آن‌ها به تاثیر جنگ در زندگی و سرنوشت مردم کشورهای درگیر در جنگ جهانی دوم و خشونت آلمان نازی پرداخته شده است. آن‌چه در ادامه می‌خوانید سطرهایی است از داستان

کبوترهای ایلیا

گردآورنده و مترجم:
کتایون سلطانی
نشر افق

«کبوترهای ایلیا»، نوشته هانس بِندِر: «جناب سروانِ ما هیچ‌وقت از خوردن سیر نمی‌شد. یعنی واقعا صرف‌نظر از وقت‌هایی که مشغول تیراندازی بود، مدام دهانش می‌جنبید و چیزی می‌خورد: یک تکه نان خالی، نان و کالباس، نان و روغن حیوانی، گوشت یا ژامبون. از همه این چیزها بیشتر، هلاکِ خوردن گوشت کفتر بود. از وسط دهکده‌ها که رد می‌شدیم، همین که روی پشت‌بام‌ها یا توی آسمان کبوتری ظاهر می‌شد، فوری نشانه می‌گرفت و با تیر می‌زدش. من هم از شکار کبوتر خوشم می‌آمد. تفنگی دوربین‌دار داشتم و همیشه خوب به هدف می‌زدم. البته راستش گلوله تفنگ‌های پیاده‌نظام برای جثه کوچک کبوتر زیادی بزرگ بود. برای همین، تیر که بهشان می‌خورد پرهاشان دسته‌دسته کنده و در هوا پخش می‌شد. پیکر نحیفشان هم اغلب آش‌ولاش می‌افتاد روی زمین. من گماشته جناب سروان بودم. سرخ‌کردن کبوترها هم یکی از وظایفم بود. برای این کار روش خاصی داشتم. بعد از اینکه شکمشان را خالی می‌کردم و پرهاشان را می‌کندم، یک قاشق کره می‌انداختم توی دیگ. همین که کره آب می‌شد، کبوترها را می‌انداختم توی روغن. بعدش نمک و فلفل اضافه می‌کردم و اگر آن نزدیکی‌ها باغچه‌ای چیزی بود، یک دسته جعفری هم می‌انداختم رویشان. بعد از ده دقیقه، کبوترها شروع می‌کردند به جلزوولز. آن‌وقت این‌رو آن‌روشان می‌کردم. بعد از بیست دقیقه، از هردو طرف برشته و قهوه‌ای می‌شدند و بوی خوششان از دیگ می‌زد بیرون...»

مرور

سیری در علوم غریبه در ایران

«بادهای افسون» با عنوان فرعی «مقدمه‌ای بر شناخت علوم غریبه در ایران» کتابی است از پرویز براتی که اخیرا در نشر چشمه منتشر شده است. «بادهای افسون» سیری تاریخی و ادبی و هنری است در علوم غریبه و متون مربوط به این علوم در ایران و هرآن‌چه به نحوی با علوم غریبه تماس پیدا می‌کند و با این علوم پیوند می‌خورد. نویسنده در این کتاب علوم غریبه را در طول تاریخ مورد بررسی قرار داده و به آثاری پرداخته است که در این زمینه نگاشته شده‌اند و همچنین به کسانی که دستی در این علوم داشته‌اند. در این کتاب همچنین به «کتاب‌شناسی علوم غریبه در ایران» و «زبان و معنا در متون غریبه» نیز پرداخته شده است. در بخشی از مقدمه این کتاب درباره آن می‌خوانیم: «کتاب حاضر بی‌آن‌که ادعایی درباره نگارش تاریخی در زمینه علوم غریبه در ایران داشته باشد، کوششی است برای شناسایی متونی که بخش مهم ناخودآگاهی تاریخی ایرانیان را تشکیل می‌دهند. در متن پیشِ رو، تلاش شده نگاهی بی‌طرف، تئوریک و درعین‌حال دیرینه‌شناسانه به علوم غریبه صورت گیرد.»

در فصل اول کتاب با عنوان «اهل هوا»، عنوانی برگرفته از کتابی به همین نام از غلامحسین ساعدی، به اصطلاحات طلسم و جادو، که هر دو مربوط به علوم غریبه‌اند، و تفاوت این‌ها با هم پرداخته شده و ریشه‌ها و پیشینه طلسم و جادو مورد بررسی قرار گرفته است. در این فصل همچنین با ارجاع به کتاب «اهل هوا»ی ساعدی و نوشته‌های علی بلوکباشی و علی ریاحی، به اعتقاد به نیروی جادویی بادها پرداخته شده است.

همچنین در فصلی با عنوان «علوم غریبه به مثابه هنر»، تصویرسازی‌های متون مربوط به علوم غریبه در ایران به لحاظ بصری و از منظر هنرهای تجسمی مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده در بخشی از این فصل درباره این تصویرسازی‌ها می‌نویسد: «در مورد علوم غریبه در ایران شاهد کتاب‌هایی با تصویرگری‌هایی منحصربه‌فرد هستیم. بخشی از این تصاویر را می‌توان نوعی هنر نائیف (ابتدایی) دانست که پدیدآورندگان آن‌ها با نگاه بدوی به مقوله تصویرسازی، شکل‌هایی ارایه کرده‌اند که اصول و چارچوب‌های حاکم بر نقاشی و تصویرسازی سنتی ایران در آن‌ها لحاظ نشده است. این تصاویر از نظر بررسی در تصویرگری عامیانه ایران با رگه‌های نائیف، حایز اهمیت هستند. شکل‌هایی که عمدتا در قالب طلسم تصویرسازی شده‌اند، فاقد تناسب و کمپوزیسیون هستند. برای مثال صورت آدم‌ها یا فیگورها، اغلب ناشیانه و خام‌دستانه طراحی شده‌اند. در تصویری از دیو سیاه در کتاب طلسمات طمطم هندی، دیوی را شاهدیم که انگشتان پاها و دست‌هایش و حتی اندامش بی‌توجه به قواعد سنتی تصویرگری ایرانی کشیده شده، اما نکته مهم این است که تمام سطوح بدن دیو با حروف و اعداد طلسمی پوشیده شده است. در حقیقت این حروف، اعداد و رمزهای طلسمی، هیئت تازه و دیگرگونی به فیگور داده‌اند و ما برای اولین‌بار در تاریخ ناخودآگاهی ایرانی شاهد امتزاج تصویر و متن در یک شکل واحد هستیم. این اتفاق در هیچ‌یک از اشکال و تصاویر مرتبط با علوم غریبه در کشورهای دیگر جهان مشاهده نشده است.» براتی ضمن مقایسه تصویرسازی‌های کتاب‌های علوم غریبه در ایران با نمونه‌های اروپایی می‌نویسد: «در علوم غریبه قرن هفدهم اروپا، اشکال و تصاویر موجود در کتاب‌های علوم غریبه فاقد چنین ابعاد زیباشناختی هستند. نهایتا ما تصویر یک دیو، یک تک‌شاخ یا انسان حیوان‌نما را در آن کتاب‌ها شاهدیم. اما در تصاویر کتب طلسمات ایرانی شاهد پیش‌روی آگاهانه متن به درون تصویر هستیم. این تصویر- متن‌ها همزمان هم کارکرد بصری دارند و هم کارکرد نوشتاری. در کنار فیگورهای انسانی و شبه‌انسانی (دیو، پری و...) ما شاهد فیگورهایی حیوانی نظیر ماهی، طاووس، شیر، عقرب و... هستیم که حروف و اعداد طلسمی سراسر آن‌ها را پوشانده و ترکیب حیرت‌انگیزی از یک فیگور - متن ارایه داده‌اند.»

اما چنانکه در مقدمه کتاب آمده، «پرداختن به سیر علوم غریبه در ایران بدون نیم‌نگاهی به جایگاه این علوم در غرب، چندان منطقی نیست» و به همین دلیل بخشی از کتاب هم به علوم غریبه در غرب اختصاص پیدا کرده است. در فصلی از کتاب هم با عنوان «علوم غریبه: واقعیت یا خرافات؟» به گرایش به علوم غریبه در دوران مدرن و نگاه انتقادی متفکران و نظریه‌پردازان مدرن به این نوع گرایش‌ها اشاره شده است. نویسنده در این فصل به موضع انتقادی تئودور آدورنو نسبت به این علوم اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آدورنو معتقد است گرایش به علوم غریبه، نشانه‌ای از نوعی بیماری است؛ بیماری واپس‌گرایی و پس‌رفت در ناخودآگاهی» آن‌گاه این گفته آدورنو درباره آن‌چه او از آن به «بیماری» تعبیر کرده نقل شده است: «این امر قدرت تفکر بی‌قید و شرط را از انسان سلب کرده و سبب شده آدمیان در برابر شرایط سر تسلیم فرود آورند. آن‌ها در این امید واهی غوطه‌ورند که باید نظاره‌گر زوال و مرگ نهایی خود باشند و در قبال آن تسلیم شوند. حالا یک‌بار دیگر اضطراب و ترس قلب بشر را فرا گرفته، آن هم در سال‌های بعد از عصر روشنگری آن‌گاه که بشر احساس کرد بر طبیعت کنترل یافته و دیگر نباید از طبیعت ترسی به دل راه دهد.» در پایان این فصل به دیدگاه‌های انتقادی آدورنو درباره ستون طالع‌بینی روزنامه لس‌آنجلس تایمز پرداخته شده و به این‌که آدورنو گرایش به طالع‌بینی و علوم غریبه در روزگار مدرن را یکی از تجلیات و عوارض «صنعت فرهنگ» می‌داند و توصیه‌های ستون‌های طالع‌بینی را نوعی ترویج سازشکاری قلمداد می‌کند.

کتاب «بادهای افسون» شامل بیست و چهار فصل است و عنوان‌های فصل‌های آن عبارتند از: اهل هوا، جادو در ایران، کیمیاگران و ساحران، علوم غریبه در ایران، کتاب‌شناسی علوم غریبه در ایران، بلیناس و طلسمات او، آصف‌بن برخیا و طلسم‌هایش، جابر، پدر کیمیاگران، رازی و رازهای صنعت کیمیا، فیلسوف کیمیاگر، رازهای فیلسوف شهید، ابن‌عربی و علم حروف، مردی با ستاره‌هایش، اسرار حسین واعظ، شیخ بهایی، عالِم غریب، از ادبیات غریبه تا سخن غریبه، زبان و معنا در متون غریبه، علوم غریبه به مثاب