نگاهی به کتاب **طلسم**، گرافیک سنتی ایران

هفت شدید

عکس: نوفه رستمی، شرق

علیرضا امیرحاجبی

۱ به فرهنگ آن‌گونه می‌نگریم که به دستان خود. یعنی از نزدیک. برای ما فرهنگ چیزی است قابل‌دیدن و تحلیل‌کردن و شگفت آن‌که فرهنگ همواره از تعاریف می‌گریزد و به‌راحتی تسلیم تعریف یکه نمی‌شود. فرهنگ هر چه هست (که دقیقا نمی‌دانیم چیست) در مواجهه مستقیم و نامستقیم با طبیعت قرار دارد. آن‌چنان که کلود لوی استروس می‌گوید: «هر آنچه طبیعت نیست فرهنگ است. دست‌ساخته انسان که خود را از طبیعت گسسته می‌بیند و از طرفی سعی دارد تا بر طبیعت مسلط شود و طبیعت نیز پاسخ‌های کشداری به انسان می‌دهد. به‌گونه‌ای که در بسیاری از موارد انسان قادر به تحلیل و درک لحظه این پاسخ نیست. پاسخ‌های طبیعت وابسته به زمان طبیعی است که با زمان تمدنی و فرهنگی که ساخت دست انسان است تفاوت ذاتی دارد. زمان طبیعی زمانی بس طویل است که بارقه‌های تند و تیز ندارد و به‌آرامی پاسخ می‌دهد.»

انسان معاصر هنوز پرسش‌های فراوانی از طبیعت دارد. آغاز و پایان چیست؟ چگونه و از چه زمان این ثنویت و معادله دوقطبی پدید آمد؟ و امتداد این معادله به مجموعه‌ای از دوقطبی‌های دیگر منتج شد. سایه و روشن، نیک و بد، زشت و زیبا، حضور و غیبت... و بسیاری دیگر از دوقطبی‌های دست‌ساخت انسان. این مجموعه بی‌انتهاست، تا به حدی که مبنای تکنولوژی امروزی و جهان شبکه‌ای بر مبنای همین معادله دو قطبی گذاشته شده است که چیزی نیست جز «صفر و یک» که نوعی پیش‌فرض است. حال مجموعه فرهنگ و تمدن بشری تبدیل به الگوریتم‌هایی با تعریف صفر و یک شده است، هویت خود ما نیز تبدیل به صفرها و یک‌ها شده است. ارزش‌های فرهنگی همگی در ورطه دوقطبی قرار گرفته‌اند. ممکن است همین‌جا دچار سوءتفاهم شوید که متن حاضر و پیش‌روی‌تان متنی انتقادی است بر علیه فرهنگ و نظام دوآلیستی (ثنویت‌گرا- دوقطبی‌ساز). به‌هیچ‌وجه چنین نیست و در همان پاراگراف ابتدایی نوشتم که فرهنگ در برابر طبیعت ایستاده و براساس ضدیت با طبیعت هویت می‌یابد. خود این نظر نیز دوقطبی است. همان‌طور که اشاره کردم ما، تمامی ما در ورطه دوقطبی‌گرایی گرفتار شده‌ایم. هرگونه تحلیل منطقی و فلسفی سرانجام به دوآلیسم می‌رسد. تعاریف در هر شکل آن هیچ‌گاه نتوانسته‌اند جدای از سیستم صفر و یک، پدیده‌های فرهنگی- انسانی و طبیعی را به مخاطب که خود نیز انسان است نشان بدهند.

اما در این بین تعاریفی نیز هستند که بر اساس یک یا چند پیش‌فرض شکل می‌گیرند. پیش‌فرض‌هایی از جمله نادانستگی و پنهان‌بودگی یا پنهانیت. وقتی به چنین نظری می‌رسیم می‌دانیم که مؤلف این فرض از قبل اعلام کرده که در بسیاری از موارد چیزی نمی‌داند یا فعلا نمی‌داند. این درست برعکس روش‌های مرسوم است که مؤلف یک گزاره خود را همه‌چیزدان معرفی می‌کند. این از ویژگی‌های متن است: مؤلف متن خود را در جایگاه ابدی و ازلی یک خالق می‌بیند و احساس می‌کند. ژولیا کریستوا، روانکاو فرانسوی در یکی از متون جالب‌توجه خود تحت عنوان «حدود و مرزهای روانکاوی معاصر» با پیش‌فرض نادانستگی و پنهانیتِ موضوع فرهنگ (که شاید هیچ‌گاه به کشف نیز منجر نشود) به‌سراغ تحلیل دو مجسمه دوران باروک می‌رود و نظریه دوآلیستی خود در زمینه فرهنگ را با معرفی پدیده‌های «پنهان و آشکار» ارائه می‌دهد. وی در این متن مفهوم دانستگی را در سمت آشکارشدن و نادانستگی را در سمت پنهان‌ماندن قرار می‌دهد. کریستوا در پایان می‌نویسد: «فرهنگ چیزی نیست جز پوشیدگی و ناپوشیدگی فراتر از نره در بدن‌هایی کامل، دست‌نخورده و محض از بازنمایی. فرهنگ یک بازنمایی است که بازنمایی را آشکار می‌کند. چونان یک راز. اگر ارزش جایگاه اصلی و بنیادین حضور واقعی و غیبت را به عنوان بزرگ‌ترین موضوع تمدن بشری بپذیریم، آن‌گاه ترجیح می‌دهم این‌چنین اظهار کنم که: فرهنگ مانند پوشیدگی/ ناپوشیدگی و آشکارگی/ پنهانیت حد اعلای یک انقلاب است. اگر امروز طغیان ادبی و هنری وامانده، بی‌خاصیت و غیرممکن شده است؛ مجسمه‌سازان باروک با حرکات ظریف و استادانه خود ما را به جستجوی راه‌های پوشیده/ ناپوشیده دعوت می‌کنند که کلید باارزشی است برای فرهنگی گرفتار بحران. کلیدی برای تبدیل و تغییر این موقعیت بحرانی.»

طلسم

پرویز تناولی
نشر بن‌گاه
ویراست دوم
چاپ چهارم

پس از دوره رنسانس دیگر موضوع پنهان‌بودن و مقولات خفیه و رازآمیز آن‌چنان مورد توجه اندیشمندان قرار نمی‌گرفت و حتی بسیاری از اندیشمندان اروپایی موضع منفی و سرسختانه‌ای نسبت به پنهانیت داشتند. دوران به ظاهر تاریک گوتیکِ ذهنی (سوبژکتیو) به پایان رسیده بود و عصر پوزیتیویسم روشنگرا آغاز شده بود. در چنین موقعیتی نمی‌توان انتظار زیادی داشت که دوآلیسم پنهانیت/ آشکارگی مورد استفاده فلسفی و هنری قرار گیرد. البته در این بین استثناهایی نیز وجود داشت از جمله چند نقاش مانند کاواجیو، که پنهانیت موضوع بسیاری از آثارشان بود و با کم‌رنگ‌کردن عنصر نورانی، وجه پنهانیت را تشدید می‌کردند. این تفسیر اما در شرق تفاوت فراونی دارد و الگوهای پنهانیت مصادیق بیشتری را در اختیار می‌گذارد. از ژاپن تا هند و سپس ایران و سایر حدود و کشورهای مسلمان با نوعی عرفان مخفی و غیرعلنی مواجه هستیم که از سمتی ریشه در آیین‌های حوزه مدیترانه دارد و از سمتی با فلسفه قبل از اسلام نیز در ارتباط است. به‌درستی نمی‌توانیم این عرفان‌ها را با «شمنیسم» همرتبه بدانیم اما در کل عملکردهای این‌گونه اندیشه‌ها با پدیده‌های غیرفیزیکی در ارتباط بوده‌اند. شاید وجه مشترک بین شمنیسم و عالمان علوم خفیه و پنهان، همانا مداخله مستقیم در امر سلامت انسان و تغییردادن حال‌وروز جسمی و روحی او باشد. البته حضور و غیبت در شمنیسم خود را پررنگ‌تر عرضه می‌کند و این در حالی است که در علوم خفیه شرقی مسئله بیشتر برقراری ارتباط فیزیک (ماده) با امر غیبی و نادیدنی است. نکته حائزاهمیت در علوم خفیه شرقی، به‌خصوص ایرانی وجود و الزام نوعی فتیشیسم و شیءگرایی‌ست. اشیائی که نماینده و برقرارکننده رابطه بین عالم و فاعل کنش خفیه با ماوراء هستند. این اشیاء خاص برای خاص‌شدن نیازمند الحاق و انضمام متن و اعدادی شده‌اند تا پنهانیت و رازآمیزبودن کنش‌ها را بیشتر کند. جملاتی بامفهوم/بی‌مفهوم اعداد، اشکال گرافیکی و نیز اسامی خداوند. آیا پدیدآورندگان این اشیاء که به «طلسم» مشهورند دقیقا می‌دانستند چه می‌نویسند؟ به‌درستی نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد. اما در بسیاری از موارد از جمله شفاگران جنوب ایران خود می‌گویند که معنی اورادی را که می‌خوانند نمی‌دانند. آنها فقط می‌دانند که این اوراد شفادهنده است. آیا در اینجا با نوعی شارلاتانیسم مواجه هستیم؟ به این پرسش هم به‌طور قطعی نمی‌توان پاسخ داد. اما آنچه در آن تردیدی وجود ندارد مسئله نمودها و نتایج فرهنگی و هنری این علوم است که دیگر در دست عالمان خفیه نیست.

نگرش پرویز تناولی، هنرمند مجسمه‌ساز ایرانی نیز به این موضوعات نگرشی پژوهشی است که از حوزه بررسی‌های هنری و گرافیکی خارج نمی‌شود. پژوهش‌های تناولی در زمینه هنر ایرانی بسیار گستره و چندلایه است. از بافته‌های ایرانی تا سنگ قبرها و نیز اشیاء فلزی و کاربردی مانند قفل و کلید. نمادهایی از هنر ایرانی که شاید در زمان خود به عنوان هنر شناخته نمی‌شده. کتاب «طلسم» با زیرعنوان «گرافیک سنتی ایرانی»، از همین گروه پژوهش‌های دیرپاب و ارزشمند در حوزه فرهنگ است. تناولی در این کتاب تنها به معرفی و نمایش تصاویر طلسم‌های ایرانی بسنده نکرده است، بلکه با ریشه‌یابی علائق خود به این موضوعات به‌شکلی تحلیلی به طبقه‌بندی و گونه‌شناسی طلسم‌ها نیز پرداخته است. این کتاب مصور دارای چهار بخش اصلی است. در بخش اول نویسنده به معرفی علوم غریبه می‌پردازد و با بررسی مختصر آرای اندیشمندان ایرانی نقش این علوم را مشخص می‌کند و سپس به موضوعاتی چون نقش حروف و اعداد و کاربردهای آنان اشاراتی مفید دارد. تناولی در بخش دوم کتاب، موضوع تقویم و زمان را در ارتباط با انسان ایرانی بررسی کرده و سپس رابطه بین مفاهیم زمان و طبیعت را با علوم خفیه مورد بررسی قرار می‌دهد. در بخش سوم به اشیا از جمله انواع طلسم‌های فلزی، رمل و آینه می‌رسد. وی در جایگاه یک هنرمند معاصر به ساختارها، زیبایی و کاربردهای این اشیاء نگاهی پژوهشی و زیباشناختی دارد. در بخش چهارم این کتاب، تناولی به عجایب‌المخلوقات و ادبیات مربوط به آن می‌پردازد. در نگاهی مختصر به کتاب متوجه این موضوع می‌شویم که هدف اصلی و شاخص تناولی، بررسی و نمایاندن وجوه پنهان‌مانده فرهنگ و هنر ایرانی است که می‌تواند به‌عنوان سابقه بصری ما مورد توجه قرار گیرد. تناولی چه در آثار حجمی و مجسمه‌هایش و چه در پژوهش‌هایش تنها یک دغدغه دارد و آن آشکارکردن بخشی از هنر و فرهنگ ایران است که پنهان مانده. آیا این سعی برای آشکارکردن برای ایران امروز مفید خواهد بود؟ پاسخ به این پرسش هم دشوار است.

نگاهی به کتاب «نظریه هنر معاصر»

پول، هنر، دروغ و نوارهای خالی ویدئو

۲ به‌گمانم دو، سه هفته پیش بود که در صفحه تجسمی در باب نقش نمایشگاه‌گردان‌ها (کیوریتورها) مطلبی نوشتم. متنی که به بازنمایی ساختمان هنر می‌پرداخت. ساختمانی زیبا با اتاق‌ها، سالن‌ها و راهروهای پیچ‌درپیچ که می‌تواند هم هنرمند را در خود گم کند و هم مخاطب را. دیگر ارتباط سرراستی بین مخاطب و اثر هنری و هنرمند وجود ندارد، بلکه در این بین واسطه‌هایی هستند تا مخاطب را به سمت مفهومی خاص راهنمایی کنند. این مدیوم‌ها که در میانه راه ایستاده‌اند طیف وسیعی را دربر می‌گیرند. از گالری‌داران، مدیران موزه‌ها، نهادهای آموزشی و آکادمیک تا رسانه‌های جمعی و فردی، تلویزیون، رادیو، کتاب‌ها، مجلات، روزنامه‌ها و وب‌سایت‌های خبری و تحلیلی. باید بدون تعارف بگوییم که اگر داستانِ اثر هنری از این کانال‌ها عبور نکند اثر هنری محسوب نمی‌شود.

زمانی بود که می‌گفتند اگر اثر هنری توسط مخاطب دیده نشود، اثر نیست. این مربوط به دورانی بود که فوکو و بارت مشغول حل‌وفصل ماجرای هویت مخاطب بودند تا به هر شکل از زیر سلطه مؤلف خلاص شوند. آن دوران به‌طور کل به سر رسید. حال دیگر تحلیل‌های هنری-فلسفی امثال بارت و فوکو پشیزی در دنیای هنر ارزش ندارند، نه در آمریکا و نه در اروپا. فلسفه مخاطب‌محور در همان زمان یعنی دهه‌های شصت و هفتاد میلادی مورد انتقاد جدی بسیاری از هنرمندان بود. اما نظریه‌پردازان فرانسوی سر در کار خود داشتند و به‌جز سالن‌های سخنرانی کلژ دوفرانس و اکول نرمال چیز و جای دیگری را نمی‌دیدند. می‌گویم نمی‌دیدند زیرا از آن چیزی را در متون خود بازتاب نمی‌دادند. درست در همان دهه شصت هنرمندان مفهومی با نقد تندوتیزی جامعه مصرفی آمریکایی را مورد عتاب و خطاب قرار دادند و صدایی هم از فیلسوفانی مانند فوکو در نیامد. از گروه هنر و زبان گرفته تا دن گراهام، یان برن، یان ویلسون، جوزف کوسوت، دنیس اپنهایم و بعد از آنان هنرمندانی مثل ولی اکسپورت، جینا پان و مارینا آبراموویچ. نقش هنرمندان پیشرو مفهومی در مباحثات جاری فلسفی نادیده گرفته شد. این نادیده‌انگاری برای خود هنرمندان بی‌اهمیت بود، زیرا می‌دانستند که در چرخه تولید اثر هنری، نظام مصرفی اجازه عرض‌اندام را به آنان نخواهد داد. پس گویی فلسفه‌بافی‌های انبوه بسیاری از فیلسوفان چپ‌چپ‌گرا و پسافلان‌گرا نیز اجزایی از همین نظام پیچیده مصرفی بود که تن به معرفی هنر انتقادی نمی‌داد. نظامی که پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفته بود و دیگر به هنرمند به شکل قبیله/ عشیره‌ای نگاه نمی‌کرد.

مهم‌ترین پروژه پس از طرح بلندپروازانه «مارشال» (طرح کمک مالی و تکنولوژیک به اروپا توسط آمریکا) جذب هنرمندان اروپایی به ماوراء آتلانتیک بود. جابه‌جایی عظیم. مرکز هنر جهان، از پاریس به نیویورک منتقل شد. مرکز سرمایه و پول. جالب است عجین و همسایه‌شدن پول و هنر در شهر نیویورک. منطقی هم هست. هنر به‌مثابه کالا باید زیر دست و زیر نظر وال‌استریت باشد. دیگر هنر نیازمند تکیه‌زدن به ریشه‌های سنت نقاشی چند صد ساله اروپایی نبود. حال نظریه‌پردازانی مانند گرین برگ و رزنبرگ می‌توانستند سنت و نظامی جدید را برای هنر معاصر (بخوانید مصرفی) پایه‌ریزی کنند. تئوری‌پردازانی که دستی هم در جیب راست‌گرایان سنا از جمله سناتور مک‌کارتی داشتند. شعار «هنر برای هنر» و گریز از نگاه و ارتباط اجتماعی هنر، درست در چنین لحظه‌ای از تاریخ هنر معاصر شکل گرفت و مخلوقاتی چون جکسون پولاک و هنر آبستره انتزاعی نتایج همین نگاه ستایش‌گرایانه تئوری‌پردازان به جامعه و نظام مصرفی و کالاپرست بود. کار به همین‌جا ختم نشد. با پدیدآمدن «پاپ‌آرت» تجلیل فتیشیستی از کالا، به حد پرستش کالا رسید. تا آنجا که باربارا کروگر، هنرمند معاصر آلمانی در پوستری مشهور نوشت : «خرید می‌کنم پس هستم». این پوستر یک اعلام بود. اعلام پایان سنت فلسفی اروپایی و نیز هنر اروپایی و از سمت دیگر دهن‌کجی آشکاری بود به نظام تبلیغاتی مصرف‌گرا که اندیشه را با خریدکردن تعویض کرده بود. معامله‌ای یک‌طرفه، که بازنده اصلی آن هنر سنت‌گرا و غیرقابل انعطاف اروپایی معرفی شد. سکون و سکوت چند دهه‌ای اروپا امروزه کمی شکسته شده و اروپا با سرعتی حلزونی به سخن‌گفتن در باب هنر معاصر می‌پردازد. اما سلطه هنر مصرفی هنوز که هنوز است به کار خود ادامه می‌دهد. بسیاری از همان هنرمندان منتقد مصرف‌گرایی آمریکایی در چرخه دادوستدهای بازار گالری‌ها و حراجی‌های ریزودرشت نیویورک و کپی‌های آن در سایر نقاط جهان حل شده‌اند و خودشان تبدیل به پیچ‌ومهره‌های این ماشین عظیم گشته‌اند. واسطه‌های متعدد راه را برای خلاقیت‌های آنی و لحظه‌ای باز کرده‌اند. این از ویژگی‌های جهانی‌شدن است و نمی‌توان از آن گریخت. اما هنر معاصر دست‌وپا بسته در برابر این ویژگی جهانی‌سازی نایستاده. بسیاری از هنرمندان به‌شکلی مستقل و بدون واسطه به بیان دیدگاه‌های خود برای مردم می‌پردازند. شهرها، مکان‌های عمومی، طبیعت عرصه‌ای برای بیان بی‌واسطه این هنرمندان است. هنرمندانی که نیازی به تئوری‌پردازی ندارند. نیازی به واسطه‌های گوناگون و خوش‌آب‌ورنگ ندارند. نه آوانگارد هستند و نه به فکر برگزاری نمایشگاه در نیویورک، بازل، پاریس و ونیز. دغدغه آنان فروش و کاسبی از راه هنر نیست بلکه بحران‌هایی از جمله بحران‌های زیست‌محیطی، بحران هویت و آینده زمین و انسان مورد توجه آنان است. این هنرمندان گرچه به‌ظاهر آرمان‌گرا و ایده‌آلیست هستند، اما در بطن سخنان و کنش‌هایشان می‌توانیم واقعیت‌های امروز جهانی‌شدن و بحران‌های عدیده را مشاهده کنیم.کتاب «نظریه هنر معاصر» نوشته آن ککلن با ترجمه بهروز عوض‌پور به دو گروه و امواج متعدد برخورد این دو دسته از هنرمندان و تئوریسین‌ها می‌پردازد. آن گروه که از کالازدگی هنر سود بردند و آن دسته که به نقد پرداختند. نتایج این نقد مهم نیست، مسئله اصلی کنش در زمینه جهانی‌شدن است. اینکه چگونه هنر با بازار در ارتباط قرار گرفت؟ چگونه نظام مصرفی سلیقه خریداران آثار هنری را هدایت کردند و چگونه هنرمند به تولیدکننده خواست نظام مصرفی و ایادی آن تبدیل شد. داستان جالب‌توجه مدرن‌شدن و از مدرن‌شدن هراسیدن.

نظریه هنر معاصر
آن ککلن
ترجمه بهروز عوض‌پور
نشر نگاه

عطف کتاب

مدرنیسم اجباری رضاشاه

تازه‌ترین کتاب جلال ستاری اثری است تحقیقی درباره یکی از نهادهایی که نمودی از مدرنیسم اجباری و ناهمگون دوره رضاشاه بوده. «سازمان پرورش افکار و هنرستان هنرپیشگی» به‌تازگی در نشر مرکز منتشر شده و ستاری در این کتاب با استفاده از اسناد، مدارک و خاطرات به‌جامانده از آن دوران، به یکی از وجوه مدرنیسم توسعه‌نیافتگی رضاشاه پرداخته. ستاری درباره اهداف شکل‌گیری این سازمان نوشته: «سازمان پرورش افکار که آینه تمام‌نمای آمال حکومت رضاشاه و مرکز تجمع آرمان‌ها و برایند نهایی فعالیت فرهنگی نظام بود، ایدئولوژی یکسان‌سازی فرهنگی را مدنظر داشت و لاجرم با نگاهی تمرکزگرا و اقتدارطلبانه به امور و شئونات اجتماعی می‌نگریست؛ یعنی قائل به اعمال‌نظر یک‌جانبه از بالا به پایین با زور و اجبار و بی‌توجه به نیازهای طبقات اجتماعی بود. نتیجتا این آینه پندار با آشوب زمانه تیره شد و سازمان پرورش افکار در پی حمله متفقین به ایران و فروپاشی نظام رضاشاهی در ۱۳۲۰، فروریخت». ایده تشکیل سازمان پرورش افکار توسط احمد متین‌دفتری، وزیر دادگستری وقت، مطرح شد. آن‌هم در دوره‌ای که به قول ستاری، تشویش و ناامنی و خطر فروپاشی نظام‌های سیاسی حاکم به سبب جنگ دوم بر دنیا سایه افکنده بود و بیم آن می‌رفت که دامنه‌اش تا ایران گسترده شود. متین‌دفتری در شرح زمینه تأسیس این سازمان گفته: «در شرفیابی‌هایی که (به‌عنوان وزیر دادگستری) برای عرض گزارش

سازمان پرورش افکار و هنرستان هنرپیشگی

جلال ستاری
نشر مرکز

راجع به تحقیات از مجید آهی (وزیر راه) نصیب من شد، تبادل‌نظرهایی صورت گرفت و از این مشاوره‌ها، فکر تشکیل سازمان پرورش افکار در دِماغ شاه تولید شد». او در جایی دیگر نیز می‌گوید: «ابتدا فکر تشکیل سازمان پرورش افکار را در دِماغ شاه تولید نمودم و این مقدمه‌ای بود برای تشکیل یک حزب سیاسی مانند حزب خلق ترکیه. به این ملاحظه بود که زمینه را بسیار وسیع یافتم، رادیو را که شاه در ابتدا با آن مخالف بود تأسیس کردیم، وسایل فنی برای اصلاح مطبوعات فراهم و حتی یک مدرسه برای روزنامه‌نگاری دایر نمودیم، از تئاتر و نمایش که مکتب بزرگی برای تربیت یک ملت است غفلت نداشتیم و یک مدرسه هم برای آموزش هنرپیشگان به‌وجود آوردیم و چون عقیده‌ام این است که تربیت اجتماعی در کشور باید از فرهنگ سرچشمه بگیرد، معلمین و سایر فرهنگیان را به این منظور تجهیز کردیم ولی عده‌ای از متملقین گزافه‌گویی‌هایی کردند». ستاری در مقدمه کتاب، سلسله‌مراتب سازمان پرورش افکار را بدین‌صورت آورده است: نخست‌وزیر وقت، رئیس سازمان و وزیر فرهنگ، رئیس هیئت مرکزی و حسین فرهودی، رئیس دبیرخانه‌اش بودند و احمد متین‌دفتری بر آن نظارت داشت. «سازمان، ساختاری گسترده، قائم به نظام شاهنشاهی و سیاست‌های متمرکزگرای آن محسوب می‌شد و هدفش یکسان‌سازی همه دیدگاه‌ها در حوزه‌های مختلف اجتماعی و اعمال سیاست ایجاد وحدت در همه زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و آموزشی و پرورشی-فکری به همت بوروکراسی جدید و شماری از روشنفکران چون بدیع‌الزمان فروزانفر و رشید یاسمی و رضازاده شفق و محمد حجازی بود که البته دامنه و گستره آن اقدامات فرهنگی غالبا از حدود شهرهای بزرگ فراتر نمی‌رفت».

مرور

تازه‌های نشر چترنگ

لحظه ابدی

ماشین می‌ایستد

«ماشین می‌ایستد و چند داستان دیگر»، عنوان مجموعه داستانی است از ای.ام. فورستر که به‌تازگی با ترجمه مهناز دقیق‌نیا در نشر چترنگ منتشر شده است. داستان‌های حاضر در این مجموعه همگی پیش از جنگ جهانی اول نوشته شده‌اند و ابتدا در قالب دو کتاب با عناوین «اتوبوس آسمانی» و «لحظه ابدی» به چاپ رسیده‌اند و بعدتر در قالب یک کتاب منتشر شدند. داستان‌های این مجموعه تخیلی‌اند و اگرچه می‌توان آن‌ها را داستان‌هایی کمدی نامید اما درونمایه‌ای عمیق دارند. فورستر درباره داستان‌های این مجموعه و فضایی که در آن نوشته شده‌اند آورده: «این داستان‌ها در تاریخ‌های متفاوتی پیش از جنگ جهانی اول نوشته شده‌اند و نمایانگر دستاوردهای من در مسیری خاص هستند. از آن زمان تاکنون، تغییرات بسیاری در جهان به‌وقوع پیوسته است. نظم حمل‌ونقل برهم خورده است. بسیاری از مرزها، بر روی نقشه و چه‌بسا بر روح بشر، تغییر کرده‌اند. جنگ جهانی دوم را از سر گذرانده‌ایم و تدارک سومی نیز دیده شده است. امروزه خیال‌پردازی یا عقب‌نشینی کرده یا سنگر گرفته و یا از سر تمکین به بمب اتم، آخرالزمانی شده است. فقط کسانی که می‌خواهند خیال‌پردازی، یعنی این جنس لطیف را به دست بیاورند، می‌توانند علنا به آن دست یازند. خیال‌پردازی بر فراز مناظر تعطیلات ایتالیایی و انگلیسی پرواز می‌کند یا حتی با دلیلی ناموجه‌تر به طرف کشورهای آتیه بال می‌زند.» بسیاری از داستان‌های این کتاب، باور ذاتی به طبیعت را بیان می‌کنند و قطعه‌ای طنزآمیز هم در کتاب وجود دارد که واقعیت پیشرفت را برملا کند.

برو دیدبانی بگمار

هاریر لی از نویسندگان شناخته‌شده آمریکایی است که در جنوب آمریکا متولد شده و در مرکز نژادپرستی آمریکا رشد کرده است. او با کتاب «کشتن مرغ مقلد» توانست برنده جایزه پولیتزر شود و شهرتی جهانی به دست آورد. به‌تازگی رمان «برو دیدبانی بگمار» او با ترجمه سمانه توسلی در نشر چترنگ منتشر شده است. این رمان به‌نوعی نسخه ابتدایی «کشتن مرغ مقلد» به‌شمار می‌رود. «برو دیدبانی بگمار» با این جملات شروع می‌شود: «از خود آتلانتا با تمام وجود از پنجره واگن رستوران قطار، هی بیرون را تماشا کرده بود. وقت قهوه صبحانه‌اش نشسته بود به تماشای آخرین تپه‌های جورجیا که دور می‌شدند و آن خاک سرخ، با آن خانه‌های بام‌حلبی وسط حیاط‌های آب‌جارو شده، پیداش می‌شد. تو حیاط‌ها گل‌های چشمگیر وربنا درآمده بود که دورشان را با لاستیک‌های گچ‌مال حصار کرده بودند. وقتی اولین آنتن تلویزیون را رو سقف رنگ‌نخورده خانه یک سیاه دید، لبخند به لبش آمد؛ همین‌طور که بیشتر می‌شدند، او هم شادتر می‌شد. جین لوئیز فینچ همیشه این سفر را هوایی می‌آمد، اما این‌بار تو پنجمین سفر سالانه‌اش تصمیم گرفته بود از نیویورک تا تقاطع میکوم را با قطار برود. یک دلیلش ترس جانش بود، چون آخرین باری که سوار هواپیما شده بود، خلبان تصمیم گرفته بود تو همان هوای طوفانی پرواز کند...».

بیلیاردباز

«بیلیاردباز» عنوان رمانی است از والتر تویس، نویسنده آمریکایی، که این روزها با ترجمه زهرا باختری در نشر چترنگ منتشر شده است. والتر تویس در سال ۱۹۲۸ متولد شد و در نوجوانی‌اش به بازی بیلیارد و داستان‌های علمی‌تخیلی علاقه‌مند شد. او بعدها در رشته ادبیات انگلیسی تحصیل کرد و بعد از فارغ‌التحصیلی به تدریس پرداخت. او در همین دوره داستان‌های کوتاهی نوشت و آن‌ها را در نشریات مختلف منتشر کرد. «بیلیاردباز» اولین رمان اوست که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد و بعد از آن نیز رمان «مردی که به زمین سقوط کرد» را در سال ۱۹۶۳ منتشر کرد و همچنین رمانی دیگر با نام «رنگ پول» نیز از او به چاپ رسیده است. او چندین مجموعه داستان نیز منتشر کرده است. از هر سه رمان والتر تویس اقتباس سینمایی صورت گرفته است. در بخشی از «بیلیاردباز» می‌خوانیم: «سیاه‌پوستی خمیده به نام هنری با کلیدی آویزان از یک حلقه فلزی بزرگ در را باز کرد. چند لحظه قبل با آسانسور بالا آمده بود. ساعت نه صبح بود. در، تخته‌ای پر زرق‌وبرق و سنگین از جنس چوب درخت بلوط بود که زمانی رنگ چوب ماهون به آن زده بودند، اما حالا دیگر با دود و چرک شصت‌ساله، آبنوسی سیاه شده بود. هنری در را هل داد و باز کرد، با پای لنگش آن را جایی که می‌خواست نگه داشت و لنگ‌لنگان وارد شد. نیازی به روشن‌کردن چراغ‌ها نبود، سه پنجره بزرگ دیوار کناری سالن رو به طلوع خورشید بودند. بیرون روشنایی روز به چشم می‌خورد، روشنایی قلب شهر شیکاگو».

شکار و تاریکی

«شکار و تاریکی» رمانی پلیسی از ادوگاوا رانپو، با نام اصلی هیرائی تارو، است که به‌تازگی با ترجمه محمود گودرزی در نشر چترنگ منتشر شده است. ادوگاوا رانپو بنیان‌گذار ادبیات پلیسی در ژاپن است و از سال ۱۹۲۲ به سبک ادگار آلن‌پو و کانون دویل داستان پلیسی و جنایی می‌نویسد و نام مستعار او نیز ادای دینی است به ادگار آلن‌پو که نویسنده موردعلاقه‌اش است. این نویسنده ژاپنی، مثل بسیاری دیگر از نویسندگان پلیسی‌نویس، داستان‌های زیادی نوشته که عبارتند از چهل‌وچهار داستان کوتاه و سی‌ویک رمان و از سال ۱۹۳۵ به بعد نیز به همین اندازه داستان کودکان نوشته است. در رمان «شکار و تاریکی»، راوی داستان که خود رانپو است، مسحور زیبایی همسر مقتول شده است و مشتاق است که معمای قتلی را که یک نویسنده دیگر رمان‌های پلیسی مرتکب شده است حل کند. «شکار و تاریکی» این‌طور شروع می‌شود: «اغلب درباره ماهیت شغلم از خودم سوال می‌کنم. معتقدم اصولا دو نوع نویسنده رمان‌های پلیسی وجود دارد: آن‌هایی که طرفدار مجرم هستند و آن‌هایی که طرفدار بازپرس‌اند. گروه اول، با این‌که می‌توانند داستانی کوتاه و فشرده را پیش ببرند، سعادت خود را تنها در توصیف بی‌رحمی بیمارگونه جنایت‌کار می‌یابند. برعکس، گروه دوم هیچ اهمیتی به این مسئله نمی‌دهند؛ در نگاه آن‌ها فقط ظرافت اقدامات عقلانی بازرس اهمیت دارد. شوندی اوئه، مردی که در بطن قصه من قرار خواهد داشت، نویسنده‌ای است که به مکتب نخست تعلق دارد؛ اما من، خودم را بیشتر نماینده گروه دوم می‌دانم».