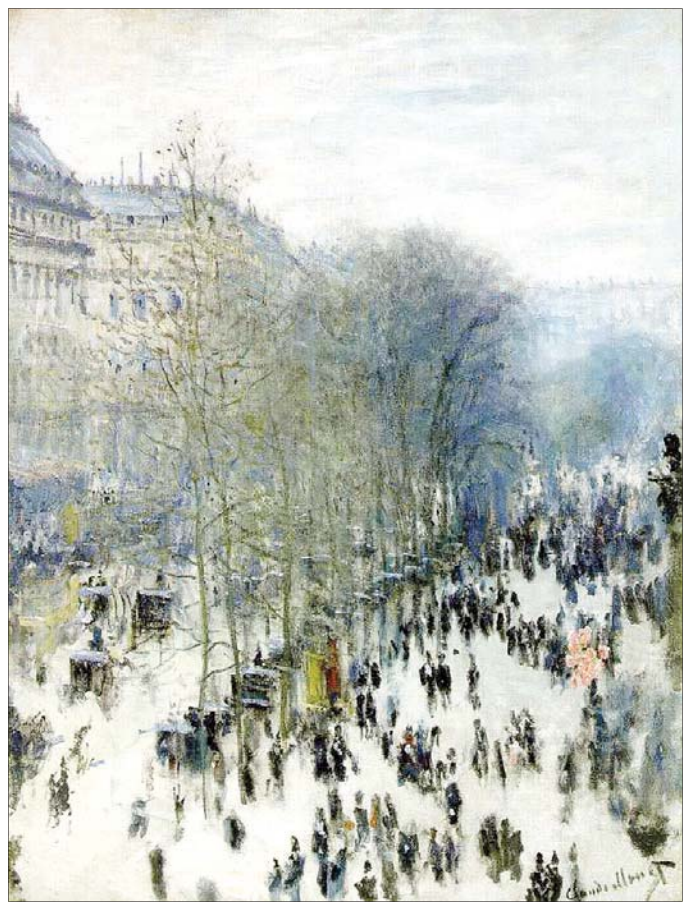
شکل‌های زندگی: به مناسبت چاپ کتاب «پاریس پایتخت مدرنیته»

شهر شوک می‌شود

نادر شهریوری (صدقی)



۱ «اتاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رجاله‌ها دارد یکی از آنها رو به حیاط خودمان باز می‌شود و دیگری رو به کوچه است و از آنجا مرا مربوط با شهرری می‌کند... شهری که بزرگ‌ترین شهر دنیا به شمار می‌آید.»[1] «مکان» برای قهرمان داستان بوف‌کور چندان معنایی ندارد، او اگرچه سرگذشت خودش را روایت می‌کند اما آن را در مکانی که زندگی کرده بیان نمی‌کند زیرا شهر «ری» در زمانی که راوی آن را روایت می‌کند تنها شهرکی کوچک در حومه تهران است و نه شهری که بزرگ‌ترین شهر دنیا به شمار آید. بنابراین راوی فقط در ذهن خودش می‌تواند از پشت پستوی خود شهری را که بزرگ‌ترین شهر دنیا به شمار می‌آید را ببیند. راوی داستان «هویتی» ندارد چنان‌که ما حتی اسمش را نمی‌دانیم، در تصور خود به دنبال اتفاقی به تعبیر خودش قدیمی‌تر و ولو بی‌تاثیرتر به زمان و مکان‌های گذشته سفر می‌کند. او که در یک جهان خیالی زندگی می‌کند، آن را واقعی می‌پندارد و خود را در جهان واقعی غریبه حس می‌کند. غریبه‌دیدن خود و جهان، باعث شگفتی می‌شود، در شگفتی، جهان از حالت روزمره خارج شده و دور از دسترس قرار می‌گیرد، در این حالت نوعی حس بی‌خانمانی فرد را فرا می‌گیرد و به او حس بیگانگی نسبت به چیزها، زمان و مکان می‌دهد. این حس شروع پرسش‌های هستی‌شناسانه‌است.

۲ «ک، چشم به قصر، پیش می‌رفت و به چیز دیگری نمی‌اندیشید.»[2] ک که نقشه‌بردار است می‌خواهد خود را به قصر برساند و کارش را به عنوان نقشه‌بردار شروع کند، اما او هیچ‌گاه به مقصد نمی‌رسد زیرا این شهر با خیابان‌هایش به جایی منتهی نمی‌شود که حتی جعلی و دروغ از آب درمی‌آید. قصر کافکا فی‌الواقع شبیه به قصر، به معنای واقعی‌اش نیست که بیشتر به قلعه شبیه است اما این قصر یا قلعه همه جا حضور دارد و وجهی نمادین به خود می‌گیرد. سرانجام بعد از سرگردانی، ک خود را در یک مسیر جنون‌آمیز لابیرنتی، بی‌فایده می‌یابد، این بی‌فایدگی آنگاه بیشتر می‌شود که به او اعلام می‌شود که دیگر حتی نیازی به تخصصش به عنوان نقشه‌بردار ندارند و به شرطی او را می‌پذیرند که شبیه دیگران شود.

۳ «اینجا، گوشه اتاقم وقتی که چشم‌هایم را به هم می‌گذارم سایه‌های محو و مخلوط شهر: آنچه که در من تاثیر کرده یا کوشک‌ها، مسجدها و باغ‌هایش همه جلو چشمم مجسم می‌شود.»[3] نگاه حسرت‌آلود هدایت وقتی «چشم‌هایش را برهم می‌گذارد» همواره رو به گذشته است و گذشته باستانی با تمام فر و شکوهش پیش رویش زنده می‌شود. او در این حال است که شهر کوچک ری را عروس شهرهای جهان می‌پندارد. جز این شهر واقعی نفرین‌زده‌است. راوی بوف‌کور هنگامی که به همراه کالسکه‌چی می‌خواهد جنازه‌ای را جایی بیرون شهر ببرد وقتی از خیابان‌های آن می‌گذرد آنجا را اینگونه توصیف می‌کند «... کوه‌های بریده‌بریده، درخت‌های عجیب‌وغریب توسری‌خورده، نفرین‌زده از دو جانب جاده پیدا بود که از لابه‌لای آن خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد... . نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد شاید برای سایه موجودات اثیری، این خانه‌ها درست شده بود.»[4]

۴ در بازسازی پاریس به وسیله هوسمان چهره شهر به کلی دگرگون می‌شود، هوسمان نه‌تنها کل فضای شهر را تغییر می‌دهد بلکه به تبع آن زندگی جدید و حتی شخصیت‌های جدید به وجود می‌آورد که تا آن موقع سابقه نداشته، کوچه‌های باریک و پرپیچ‌وخم شهر جای خود را به بلوارهای عریض و سنگفرش‌شده می‌دهد این مساله اگرچه از پاریس شروع می‌شود، اما شهرهای دیگر را نیز در بر می‌گیرد، پراگ کافکا نیز بعد از مدتی دستخوش تغییر می‌شود و محله فقیرنشین ژوزفوف که کافکا کودکی‌اش را در آنجا گذارند بر اثر قانونی تحت عنوان بازنگری در بهداشت، تخریب می‌شود و به بلوار پاریس تغییر نام می‌دهد. کافکا اگرچه وقتی محله کودکی خود را تعریف می‌کند آن را فلاکت‌زده و نامناسب با اتاق‌های کوچک کم‌نور که بیشتر محل زندگی حیوانات است تا انسان‌ها، توصیف می‌کند اما آنچه به‌جای این محله فقرزده جایگزین می‌شود را هم قبول نمی‌کند. «گوشه‌های تاریک، گذرهای اسرارآمیز، پنجره‌های تخته‌کوبی شده، حیاط‌های کثیف، کافه‌های پرسروصدا و مهمان‌خانه‌های مشکوک هنوز در ما زنده‌اند، ما از میان خانه‌های این شهر تازه‌ساز می‌گذریم اما گام‌ها و نگاه ما نامطمئن‌اند. ما هنوز از درون می‌لرزیم. چنان‌که در خیابان‌های کهنه فقر می‌لرزیدیم، قلب‌های ما هنوز چیزی از قانون «بازنگری در بهداشت» نمی‌دانند.»[5] نگاه کافکا به محله فقرزده‌ای که در آن زندگی می‌کند نگاهی نوستالژیک نیست که در آن گذشته به‌صورت آرمانی در ذهنش بازسازی شده باشد، او اگرچه محله و شهر قدیم را به بلوار و پاساژهای شیک ترجیح می‌دهد اما ترجیح کافکا بیشتر از آن روست که بلوار تازه‌تاسیس پاریس در پراگ همچون «قصر» داستانش کمتر واقعی است تا به آن حد که خود را در آنجا غریبه می‌بیند «شهر قدیم بیمار یهودی برای ما بسیار واقعی‌تر از شهر جدید بهداشتی که ما را احاطه کرده است بود.»[6]

۵ «... از خانه فرار کردم، از نکبتی که مرا گرفته بود گریختم، بدون مقصود معینی از میان کوچه‌ها، بی‌تکلیف از میان رجاله‌هایی که همه آنها قیافه طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم -من احتیاجی به دیدن آنها نداشتم چون یکی از آنها نماینده باقی دیگرشان بود.»[7] دو شهر در بوف‌کور وجود دارد. شهری خیالی در گذشته که راوی بوف‌کور آن را واقعی می‌پندارد و شهری که می‌خواهد از آن فرار کند، شهری تاریک و خاکستری که از خود سرما و برودت می‌دهد. او از این شهر فرار می‌کند زیرا خودش را در خیابان‌های مرموز و ساختمان‌های بزرگ و فراخی که مثل «قارچ‌های سمی و ناخوشی که از زمین روییده باشد»[8] بیگانه و بی‌خانمان می‌یابد. شهری که هدایت از آن فرار می‌کند شهری مدرن است که هدایت خیابان و ساختمان‌های آن و شیشه‌های کدر آن را قشنگ توصیف می‌کند اما این شهر فاقد حیات انسانی است زیرا هیچ شباهت به‌جایی که آدم‌ها در آن به‌طور واقعی زندگی می‌کنند، ندارد. توصیف هدایت شباهت آشکاری با کافکا از بلوار پاریس دارد، هردو هم کافکا و هم هدایت خود را در شهر جدید غریبه می‌بینند، آنها اگرچه با شگفتی با آن مواجه می‌شوند اما شگفتی دیدن قصر در ذهن متبادر می‌شود که اگرچه «قصر» در همه‌جا حضور دارد، اما گویی که اساسا در دسترس نمی‌باشد و پای هیچ‌کس من‌الجمله «ک» هرگز به درونش گذاشته نمی‌شود. کافکا هرگز دوره کودکی‌اش را در محله ژوزفوف از یاد نمی‌برد، همچنان‌که هدایت در مقیاسی بزرگ‌تر هیچ‌گاه گذشته دور کشورش را فراموش نمی‌کند. کافکا در پراگ قدیمی به‌رغم خانه‌های کم‌نور و کهنه چیزی واقعی و خالص می‌دید، همان خلوصی که با ورود طرح‌های بزرگ هوسمانی نابود شد و بر خرابه‌های آن شهری بی‌تاریخ، بی‌هویت و بی‌خاطره شکل گرفت. شهر همچون قصر کافکا شوک می‌شود و آدمی را در فضایی معلق میان زمین و آسمان رها می‌کند در اینجا فرد می‌کوشد شوک را کنترل کند اما شوک او را کنترل می‌کند و فضایی خیال‌انگیز برایش به‌وجود می‌آورد - فضایی کافکایی- با توسعه شهر دیگر فرد صاحب تجربه خودش نمی‌شود و ذهن، انسجام خود را از دست می‌دهد در اینجا مرز خیال و واقعیت به هم می‌خورد و آدمی به هذیان می‌افتد، درست مانند راوی بی‌هویت و بی‌نام‌ونشان بوف‌کور که هذیان می‌گوید، او که در جهانی خیالی زندگی می‌کند آن را واقعی می‌پندارد، او که می‌کوشد جهان بیرون را دریابد، تنها سرمایه خودش یعنی جهان درون را از دست می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:
۱، ۳، ۴، ۷، ۸- بوف‌کور صادق هدایت
۲- قصر کافکا امیرجلال‌الدین اعلم ص ۱۵
۵ و ۶- گفت‌وگوی کافکا با گوستاو یانوش.

یادداشتی درباره «کاملیا، گل من» آذر معصومی، نشر نیلا

نگران نباش، بالاخره چراغ‌ها را روشن خواهم کرد

مرجان مفید

ساده و سرراست. نه! سهل و ممتنع. «کاملیا گل من» از کجای ادبیات داستانی ایران سر درآورده؟ کتابی که محل وقوعش در تلاقی جوانی و زنانگی است، نه به کلیشه‌های ادبیات زنان روی خوش نشان می‌دهد و نه از شیوه‌های مألوف جوان‌نویس‌ها و جوانی‌نویس‌ها تبعیت می‌کند. کتاب ۱۱۲صفحه‌ای خانم آذر معصومی در قالب یادداشت‌های روزانه زنی آبستن، فارغ از تجربه نسلی، وضعیت تازه‌ای را رقم می‌زند که ظاهرا به‌راحتی تن به ادبیات‌شدن نمی‌دهد. شأن سهل و ممتنع کتاب هم از همین خصیصه ناشی می‌شود. کتاب، با نامگذاری شروع می‌شود و با «سلام بر کوچه» خاتمه پیدا می‌کند. تمام ماجرا هم خلاصه در تصمیم خانم مترجمی است که پس از جدایی از همسر نقاش خود، برآن شده تا با روزنگاری، سنگ‌هایش را با جنین نامتولد در بطن خود وا بکند. «کاملیا» نامی است که زن برای بچه نه هنوز متولد خود برگزیده است. به عبارتی با دیالوگ دو زن روبه‌رو هستیم که یکی در تنهایی و دیگری در سکوتی تاریک، مثل تاریکی‌های کلمه، رنجنامه تنهایی را بازگو می‌کنند که در زیر شن‌زارهای کلیشه، دفن شده‌اند. جهان«کاملیا گل من» چنان است که به‌جز این دو، همه آدم‌های دیگر، غریبه و ناشناس‌اند. از این‌رو، مکالمه میان مادر و جنین محملی است تا شکلی از حیات مجال بروز پیدا کند. خارخار ذهنی حاصل از خواندن «کاملیا گل من» در وهله اول از تصمیم راوی ناشی می‌شود، نوشتن برای زنی دیگر، زنی در آینده به نیت سپری‌شدن وقت. بدون هر دلیل استعلایی یا توجیهات متعارف. به‌جز این، برای این زندگی هیچ رگه ارزشمندی که به ثبت و ضبط آن بیارزد، باقی نمانده است. از بُعد تئوریک، می‌توان دامنه بحث را تا آنجا وسعت داد که ادبیات از منظری محذوف می‌تواند مدلی از گفت‌وگوی شیداگونه‌ای میان زنی آبستن و جنین جاخوش‌کرده در جایی مجاور دل باشد. هرقدر که نویسنده- مادر گفت‌وگو را پیش می‌برد، جنین به لحظه تولد نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. یک بدن در فرآیند تبدیل به دو بدن، قصه را شکل می‌دهد. هیچ نیازی به صف‌آرایی تکنیک‌های داستان‌نویسی و توسل به درس پس‌دادن‌های کارگاهی نیست. زن، مترجمی است که بنابر اقتضای تنگناهای مالی تدریس هم می‌کند. همسر سابقش نقاشی است که او نیز در هزار خم دوزخی حیات روزمره به ناچار صحنه را ترک کرده است. هر جا که در رمان پای مرد غایب به میان می‌آید، هیچ لحن خصمانه و کین توزانه‌ای در کار نیست. مرد، گناهی ندارد به‌جز اینکه غایب است. جنین نیز غایب است و زن از پدر غایب برای کودک غایب حرف می‌زند. «کاملیا گل من» کتاب شجاعانه‌ای است. ساختار این رمان نمونه‌هایی در ادبیات غرب دارد، ولی تهور نویسنده در امکان‌پذیری این داستان به زبان فارسی آنقدر چشمگیر و بدیع است که تیپولوژی ساختارشناختی رمان به محاق می‌رود.

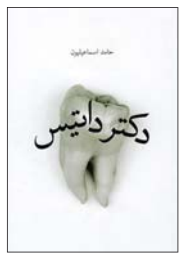
آنچه «کاملیا گل من» را از «نامه به کودکی که هرگز زاده نشد» اوریانا فالاچی و «فضیلت‌های ناچیز» ناتالیا گینزبورگ متمایز می‌کند، انتخاب برش هوشمندانه‌ای از زندگی معاصر است که تن، زن و زندگی شهری را به هم پیوند می‌دهد. «کاملیا گل من» جابه‌جایی و جهش حوزه زندگی خصوصی و عمومی را به خوبی نشان می‌دهد. منویات زندگی خصوصی با عمومی جا عوض کرده‌اند. به عبارتی هرقدر دولت در حوزه عمومی «مهر ورزید»، شهروندان در حوزه خصوصی‌شان به دولتک‌هایی مبدل شدند که «بودجه تصویب می‌کنند.» یادداشت‌های روزانه مادر آبستن، از این جنبه بی‌شباهت به خاطرات دولتمردان بازنشسته یا سیاستمداران متنفذ نیست. زن با جنین در شکم خود برای معاینه پزشکی، بودجه تصویب می‌کند. برای لباس و زایمان و هزینه‌های سکونت، تراز مالی ایجاد می‌کند. وقتی پزشک به راوی خواندن چند کتاب را پیشنهاد می‌دهد، زن داستان ترجیح می‌دهد به جای کتاب فروشی‌های در دسترس محل سکونتش به انقلاب برود. در انقلاب، خاطره زندگی ویران‌شده در شش الی هشت‌سال گذشته به‌طور گسسته مرور می‌شود. کافه‌ها و تئاترها و کتاب‌فروشی‌ها هنوز هستند، ولی کافه‌نشین‌ها و مخاطبان کتاب‌ها و تئاتربین‌ها گویی ناپدید شده‌اند. اینجاست که زن با حضور در مکان، نسبت‌های ویژه‌ای با کلمه و حتی نوشتار زنانه پیدا می‌کند. بی‌جهت نیست که راوی احتمالا با رگه‌ای از طنز به ادبیات زنان دهه گذشته با این تعبیرات اشاره می‌کند: «نگران نباش، بالاخره چراغ‌ها را روشن خواهم کرد.» (صفحه ۶۵) انگار که جنین هنوز متولد نشده، از قبل با آثار نویسندگان زن ایران آشناست. راوی «کاملیا، گل من» رابینسون کروزوئه‌ای ایرانی است که در هیات زنی آبستن از همه آدم‌های پیرامونش دور است. برخلاف تصور اولیه، رمان با تولد بچه خاتمه نمی‌یابد، بلکه با دیدار ناگهانی همسر سابق راوی و حرکتش از خیابان به طرف کوچه مدار کامل می‌شود. گذشته از این سیر، روایت به نحوی است که هیچ احتیاجی به استفاده یا پرکردن خلأهای داستان از طریق شگردهای پیش‌ساخته حس نمی‌شود. نویسنده با موفقیت از آماتوریسم مستتر در شخصیت راوی صیانت کرده است. در لابه‌لای واگویه‌های رها و عاری از تصنع یادداشت‌های روزانه فضاهای توری‌شکلی فراهم آمده که ذهنیت حاکم بر آدم‌هایی با تاریخی معین به خوبی بروز پیدا می‌کند. «از پس مرور کردن گذشته خودم برنمی‌آیم. شاید روزی-بعدها- بروم سراغش. اما به این کاری که حالا دارم می‌کنم نمی‌شود گفت مرور کردن، بیشتر مرور نکردن است. دارم چیزهایی را که به ذهنم می‌رسند، نمی‌گویم.» (صفحه ۲۲) سردرگم و گرفتار اشیا، دلواپس ناکامی و نابسامانی، با ترجمه و خیاطی و بافتنی و دست آخر، تنهای تنها، زن سی‌ساله کشور بدون بالزاک، بالاخره راهش را کج می‌کند و به کوچه سلام می‌دهد.

نگاهی به رمان «دکتر داتیس»، نوشته حامد اسماعیلیون، نشر زاوش

بازی در زمین دیگری

علی شروقی

دکتر داتیس، از همان سطرهای اول با ارایه جغرافیایی ناروشن از شهرک حاشیه‌ای که راوی به آن پا می‌گذارد، تکلیفش را با خواننده روشن می‌کند و نوید آن‌دست رمان‌هایی را می‌دهد که این روزها در ادبیات ایران نمونه‌اش زیاد نیست؛ این‌بار نه از گفت‌وگوهای کافی‌شاپی خبری هست و نه از مردی دست‌به‌دهان که کیف به دست برای خیانت به همسرش از خانه بیرون می‌رود. صحبت از عصیان‌های نوجوانانه‌ای که دست آخر با برگشت به خانه پدری ختم به خیر می‌شوند هم نیست. داتیس الماسی – راوی رمان – پزشکی است جوان، از طبقه متوسط که خیلی زود دستش آمده که باید در زمین حریف بازی کند. زمین دیگری. زمینی که از آن او نیست و شهرکی است چهل‌تکه در نقطه‌ای خارج از محدوده. جایی در حاشیه تهران که داتیس الماسی یک جورهایی در آن وصله ناجور است و حتی نام کوچکش هم که نام یکی از سرداران هخامنشی است به آسانی از در تنگ «سانسنگ» -جایی که راوی آنجا مطبش را دایر کرده – رد نمی‌شود، چنانکه پای تبلیغات انتخاباتی برای رفتن به شورای شهر که وسط می‌آید، راوی را مجبور می‌کنند که در اعلان‌های تبلیغاتی‌اش به جای داتیس، از نام فرید استفاده کند. این، وصله ناجوربودن اما به گونه‌ای نیست که راوی و مردم سانسنگ را به مواجهه صریح و مستقیم با یکدیگر وادارد. همه‌چیز خیلی فرسایشی اتفاق می‌افتد، بی‌اینکه منجر به برخوردی پر سر و صدا شود و فجایعی از نوع خودکشی سینا – کارگر لابراتوار دندانپزشکی – هم انگار تحت این روند فرسایشی از یاد می‌روند. داتیس در سانسنگ کارش را می‌کند و ظاهرا باوجود بعضی بدقلقلی‌های گاه‌گاهی، از جانب مردم سانسنگ در مجموع اصطکاکی جدی بین او و مردم به وجود نمی‌آید و داتیس هم کم‌کم سعی می‌کند در زمین حریف جا باز کند و از این زمین، سهمی بگیرد. برای همین با دو دکتر دیگر سانسنگ در خریدن و ساختن ساختمان پزشکان شریک می‌شود و سعی می‌کند به تدریج خودش را به سطوح اجتماعی بالاتری بکشاند. این وسط اما کار در جاهایی لنگ می‌زند و همین نمی‌گذارد که داتیس، تمام و کمال گلیم خود را از آب گل‌آلود سانسنگ بیرون بکشد. دوستان، همکاران و هم‌دوره‌ای‌های داتیس، هر کدام به نوعی توانسته‌اند از طریق یکرنگی با محیط و زبان طرف مقابل و محدودکردن زبان طبقه خود به محافل خصوصی، گلیم خود را از آب بیرون بکشند، داتیس اما نقصی دارد که او را تمام و کمال، همرنگ محیط نمی‌کند. او قهرمانی نیست که بخواهد مقابل شرایط بایستد، اما ناپخته‌تر از آن است که بتواند قواعد بازی در زمین دیگری را تمام و کمال اجرا کند و از همین‌جاست که شکست می‌خورد. مخصوصا در زمینی که بازی در آن هیچ قرار و مدار معلوم و مشخصی هم ندارد و ساخت و ساز در این زمین، مصداق مدرنیته‌ای است که با فوتی فرو می‌ریزد و داتیس همین که می‌آید یک قدم جلوتر بگذارد و امتیازی بیشتر بگیرد و نامزد شورای شهر شود، با یک نطق انتخاباتی نامتعارف که در آن از وعده و وعیدهای ناممکن خبری نیست، از میدان به‌در می‌شود. نقص او نقص زبان است. زبانی که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند آن را تمام و کمال به نفع آرزوهایش کنار بگذارد. به کار بردن بیش از حد اصطلاحات دشوار پزشکی که زبان رمان را هم تحت تاثیر قرار داده‌اند، همانطور که منشی داتیس یک‌بار به او می‌گوید، بین او و بیمارانش فاصله می‌اندازد و به نوعی لکنت بدل می‌شود و داتیس آنقدر هم قدرتمند نیست که زبان تخصصی دشوارش مثل پزشک مخوف «سنگی بر گوری» آل‌احمد که با ابزار پزشکی غریب ترسناکش راوی را مرعوب کرده بود، بر بیمارانش مسلط شود. گویا اهل سانسنگ، باوجود رفتار مداراجویانه با دکتر، آماده‌اند که در اولین فرصت، این دندان لق را بکنند و دور بیندازند و مساله درست همین است که مواجهه رودررو و صریح نیست تا فرد مورد هجوم پیشاپیش خود را برای اتفاقی که قرار است بیفتد آماده کند. شاید نه لزوما به این دلیل که مردم سانسنگ تیزهوشانه و فکرشده عمل می‌کنند بلکه اتفاقا به این دلیل که اعمالشان بیشتر از روی احساسات متغیر آنی است؛ احساساتی که دم‌به‌دم تغییر می‌کند مثل تغییرات جوی که فصل‌های رمان با آن نامگذاری شده است. در محیطی این‌سان متغیر و بی‌قاعده و هر لحظه به یک شکل، دندانپزشک جوانی از طبقه متوسط با تجربه‌ای محدود و همچنان سخت وابسته به خانواده نمی‌تواند به راحتی دست حریف را بخواند و شکست این بار، نه در عرصه زندگی خصوصی که در عرصه مناسبات وسیع‌تر و پیچیده‌تری است که زندگی خصوصی راوی هم جزیی از آن است. شاید دکتر داتیس از معدود رمان‌های ایرانی این سال‌ها باشد که زمینه اصلی آن نه محیط زندگی خصوصی و روابط شخصی قهرمان رمان و جاهایی که او اوقات فراغتش را در آنها می‌گذراند، که محیط کار و حوزه عمومی است و همین زمینه، راوی را از لایه‌های مختلف اجتماع عبور می‌دهد. دکتر داتیس، از آن‌دست رمان‌هایی است که جغرافیا در آن نقش مهمی دارد. سانسنگ، به لحاظ جغرافیایی، موقعیتی ناروشن و نصفه و نیمه دارد. حاشیه است اما نزدیک به مرکز و فاصله‌اش از مرکز، جوری است که از آن نه یک حاشیه تمام و کمال، که بیشتر یک «نا – مرکز» ساخته است و همین جغرافیای دشوار است که بازی دکتری را که از بیرون به آن وارد شده است دشوار می‌کند.



عطف کتاب

اخلاق در برابر عمل

«مرده‌های بی‌کفن‌ودفن» از جمله نمایشنامه‌های مشهور «ژان‌پل سارتر» است که در آن، داستان گروهی از پارتیزان‌های فرانسوی در جنگ‌جهانی دوم روایت می‌شود. پارتیزان‌هایی که در پی یک عملیات توسط پلیس، دستگیر شده و مورد شکنجه و بازجویی قرار می‌گیرند تا رهبر خود را لو دهند. اما آنها برای تن‌ندان به حقارت و خفت اعتراف‌کردن، شکنجه‌های طاقت‌فرسا را تحمل می‌کنند و حرفی نمی‌زنند. مرده‌های بی‌کفن‌ودفن را «قاسم صنعوی» به فارسی ترجمه کرده و در ابتدای کتاب، بخشی از خاطرات «سیمون دوبووار» درباره این نمایشنامه آمده است: «در ماه نوامبر تمرین عمومی مردگان بی‌کفن‌ودفن صورت گرفت. سارتر آن را یک سال قبل نوشته بود. هنگامی که همکاران سابق اشغالگران اندک‌اندک سر بلند می‌کردند، سارتر میل داشت به خاطره‌ها طراوتی نو ببخشد. مدت چهارسال به شدت درباره شکنجه فکر کرده بود. تنها و در جمع دوستان از خود می‌پرسید: نباید حرف بزنم؟ برای تحمل ضربه چه اقدامی باید به عمل آورد؟ همچنین درباره شکنجه‌کننده با قربانی‌اش به اندیشه پرداخته بود. تمام تخیلات خود را در نمایشنامه گنجاند. یک‌بار دیگر، «اخلاق» را در برابر «عمل» قرار داد. «لوسی» در غرور فردگرایانه‌اش اصرار می‌ورزد، درحالی‌که مبارز کمونیست، که سارتر به او حق می‌دهد، نتیجه‌بخش‌بودن را در نظر می‌گیرد.... کمونیست‌ها به‌طورکلی از مردگان بی‌کفن‌ودفن طرفداری کرده بودند. اما در ضیافت ناهاری که از طرف «ناژل» ناشر، عامل تئاتری سارتر، ترتیب داده شده بود، سارتر برای نخستین‌بار با «ارنبورگ» مواجه شد و ارنبورگ به نحو زننده‌ای او را مورد ملامت قرار داد که از افراد وابسته به نهضت مقاومت، آدم‌هایی بزدل و لودهنده ساخته است....»

مرده‌های بی‌کفن‌ودفن
ژان‌پل سارتر
مترجم: قاسم صنعوی
چاپ اول: ۱۳۹۲

هجوم مگس‌ها

پیش از این چند ترجمه از نمایشنامه «مگس‌ها»ی سارتر به فارسی انجام شده بود و به تازگی ترجمه دیگری از این نمایشنامه توسط «قاسم صنعوی» صورت گرفته است. مگس‌ها اولین‌بار در سال ۱۹۴۳ و در دوران اشغال فرانسه توسط آلمان منتشر شد و در همان سال در پاریس به روی صحنه رفت. سارتر در این نمایشنامه با توجه به وضعیت سیاسی فرانسه طغیان علیه وضع موجود را مطرح می‌کند اما متن سارتر دارای سویه‌های فلسفی هم است که با گذر زمان اهمیت ایده‌های آن همچنان باقی است. فضا و زمان «مگس‌ها» در یونان باستان می‌گذرد و سارتر از اساطیر یونان به عنوان قهرمانان اثر خود استفاده کرده است. صنعوی در ابتدای کتاب، روایت «سیمون دوبوار» از مگس‌ها را آورده که در بخشی از آن می‌خوانیم: «سارتر در مگس‌ها، فرانسوی‌ها را تشویق می‌کرد که خود را از ندامت‌های‌شان برهانند و در قبال نظام مستقر، آزادی‌شان را مطالبه کنند: می‌خواست که دیگران منظورش را پی ببرند».

مگس‌ها
ژان‌پل سارتر
مترجم: قاسم صنعوی
ناشر: کتاب پارسه
چاپ اول: ۱۳۹۲

تهران - دوبلین (۷)

بیچاره‌دیگنام

نگار خوشنویس

در بخش چهار «اولیس» - کالیپسو - بالاخره پای «لئوپولد بلوم» به رمان باز می‌شود. پس «اولیس» رمانی است که تا چهار بخش، خبری از شخصیت اصلی نیست. در بخش نخست، با عوالم و برخوردهای استفن ددالوس روبه‌رو هستیم. اگر توازی رمان جویس و «اودیسه» هومر را مدنظر قرار دهیم، استفن با تلماک - فرزند اولیس - و لئوپولد با اولیس در تناظر جزبه‌جز به‌سر می‌برد. ولی کار به همین راحتی‌ها هم نیست. «اولیس» تواماں ساختار رمان و حماسه را در یک روایت پیش می‌برند. حماسه، همان‌طور که از زمان ارسطو به بعد مورد اتفاق‌نظر است، غالبا از میانه ماجرا شروع می‌شود. این همان خصیصه‌ای است که به آن in medias res می‌گویند. ولی بخش چهارم، نکته مهم دیگری را نیز در خود مخفی نگه داشته است. در این بخش، مطابق با زمان‌بندی رمان، دوباره به ساعت هشت صبح برمی‌گردیم. یعنی همان ساعتی که استفن در بخش اول از پلکان برج بالا می‌رود و با باک مالیگان مشغول اصلاح صورتش رودررو می‌شود. بنابراین در حین خواندن بخش چهارم می‌دانیم که لئوپولد همزمان با آنچه از قبل برای استفن پیش آمده مثلا از خانه بیرون می‌زند تا برای صبحانه قلوه بخرد. این بخش از کتاب از منظر مضمون‌شناسی به گوارش و تغذیه مربوط است. با عمل بلع آغاز می‌شود و با دفع خاتمه می‌یابد. اطلاعات زیادی درباره لئوپولد بلوم در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. مثلا اینکه اصل و نسب لئوپولد به یهودیان مجارستان می‌رسد. در آغاز نامش ویراگ (غنچه) بوده که بعد از مهاجرت به ایرلند پدر خانواده آن را به بلوم (شکوفه) تغییر می‌دهد. رابطه میان لئوپولد و استفن گذشته از تطابق با «اودیسه» هومر، از جنبه دیگری نیز درخور تامل است. هر جا استفن به مجاز با وضعیت مواجه می‌شود، لئوپولد همان حالت را به نحوی عینی تجربه می‌کند. به عبارتی استفن شخصیت استعاره‌پرداز «اولیس» است. در عوض لئوپولد همه حرف‌ها، حالات و سکناتش لفظی و ظاهری است. برخی از منتقدان، استفن را معادل با شعر در نظر گرفته‌اند و لئوپولد را هم‌ارز با نثر دانسته‌اند. قدر مسلم، جویس روایت اولیس را با پرسه‌زنی‌های دو شخصیت جلو برده است. می‌توان دامنه را وسعت داد و به طرح این فرضیه پرداخت که استفن با «سر» در داستان ظاهر می‌شود، ولی لئوپولد با «تن»اش. به بیان بهتر، استفن، سر بدون بدن است و لئوپولد بدن بدون سر. استفن بیشتر با زبان -گفتن، خواندن، نوشتن و سرودن - در صحنه‌ها حضور پیدا می‌کند. حال آنکه لئوپولد بیش از هر چیز می‌بیند و می‌شنود. با وجود این، این دو، مکمل یکدیگر نیستند. در پایان رمان در می‌یابیم این ولو اینکه در کنار یکدیگر باشند، وجه محذوف زندگی به قوت خود باقی است. بخش چهارم «اولیس» بسیار بحث‌برانگیز و باب طبع منتقدان و جویس‌شناسان است، می‌توان از جنبه‌های مختلفی زوایای آن را مطمح نظر قرار داد. یکی از ویژگی‌های دیگر این بخش اشارات تاریخی این فصل است. جویس در اولیس تمایلی به بازگویی حوادث روزمره مقارن با زمان رویداد «اولیس» ندارد. در مجموع، ارجاعات به شرایط سیاسی -اجتماعی همزمان با چهار ژوئن ۱۹۰۴ به ۱۰ مورد هم نمی‌رسد. ناگفته نماند که در همین بخش، ایرلند با سرزمین موعود کتاب مقدس نیز قیاس می‌شود. لئوپولد همینطور که قدم‌زنان به طرف قصابی دلوگاش می‌رود، لکه ابری را تعقیب می‌کند و در همین حال و هواست که تجلی دوبلین -سرزمین مقدس اتفاق می‌افتد. بگذریم. یکی از اتفاقاتی که در بین دیالوگ‌های رمان بازگو می‌شود، نبرد ژاپن و روسیه است. در اولیس می‌خوانیم که مقارن با ساعت هشت صبح دوبلین، ژاپنی‌ها نیز از روس‌ها صبحانه‌ای هشت صبحی تدارک می‌بینند. معلوم است که نبرد بین این دو کشور برای جویس جذابیت و اهمیت داشته است. ژاپن در فوریه ۱۹۰۶ سرانجام روسیه را شکست می‌دهد. این رویداد برای ایرانیان نیز حایز اهمیت است. در سیر تحولات مشروطیت، شکست روسیه از ژاپن یکی از زمینه‌های طغیان ملت به شمار می‌آید. چطور ژاپنی‌ها توانستند روس‌ها را شکست دهند، ولی ایرانی‌ها در دو نبرد با آن فضاحت شکست خوردند. از منظر سیاسی، جویس از اینکه ژاپنی‌ها برخلاف ارزیابی ناظران، موفق به شکست روس‌ها شده‌اند، خورسند بوده، انگار که در سایه روشن، واگویه محذوفی هست که «کاش ایرلند هم...»«لئوپولد بلوم با طیب‌خاطر اندام‌های داخلی جانوران و ماکیان را تناول می‌کند» بخش چهارم با این جملات آغاز می‌شود و با «دیگنام بیچاره» خاتمه می‌یابد. آخر قرار است در روز وقوع «اولیس»، مراسم خاکسپاری دیگنام برگزار شود. برای همین هم لئوپولد لباس‌های رسمی‌اش را پوشیده و در حین خواندن و خالی‌کردن خود باید مراقب باشد تا لباس‌هایش کثیف نشوند. هرچند که با همه وسواسی که در کار ظاهر و مرتب‌کردن خانه دارد. وقتی همسرش «مالی» معنای کلمه‌ای را می‌خواهد از او بپرسد برای یافتن کتاب، هزار چیز دیگر نیز پیدا می‌شود. معلوم است که یک‌جای کار خانه شماره ۷ خیابان اکلس می‌لنگد. این تازه آغاز ماجراست. لئوپولد در راه بازگشت، قلوه به دست، دو مرسوله پستی را دریافت می‌کند. یکی را دخترش فرستاده و دومی نام بویلان را روی پاکت دارد. با دیدن نام بویلان، ریتم ضربان قلب بلوم تغییر می‌کند. با حضور بویلان روایت «اولیس» وارد مرحله تازه‌ای می‌شود. برای لئوپولد بلوم، ساعت چهار بعدازظهر اتفاقاتی می‌افتد که بویلان نقش و حضوری جدی در آن دارد. اگر دوباره به توازی شخصیت‌پردازی استفن و لئوپولد مراجعه کنیم؛ بویلان در بخش چهارم همان نقشی را برعهده دارد که باک مالیگان برای استفن در بخش اول برعهده داشته است. با این تفاوت که استفن به نحوی استعاری و لئوپولد به شکلی عینی از سرود بویلان متاثر می‌شوند. لئوپولد در پایان بخش چهارم تصمیم ندارد به دلشوره‌هایش مجال جولان بدهد. ساعت یک‌ربع به ۱۰ است و دیگنام را ساعت ۱۱ به خاک می‌سپارند. «بیچاره دیگنام».

مرور

درباره «مدرک» آگوتا کریستوف، نشر مروارید

مرگ اشتباهی

«مدرک» کتاب دوم از سه‌گانه دوقلوهای «آگوتا کریستوف» است که اصغر نوری به فارسی ترجمه کرده. اولین آثار او نمایشنامه‌های کوتاهی بودند که توسط گروه‌های آماتور روی صحنه می‌رفتند و بعضی‌شان هم در رادیو اجرا شدند. اما تا سال ۱۹۸۶، آگوتا کریستوف در دنیای ادبیات فردی تقریبا ناشناخته بود تا اینکه همان سال انتشاراتی معتبر در فرانسه اولین رمان او را با نام دفتر بزرگ منتشر ک