شیرازه

تاریخ هنر و رشته‌های مرتبط

شرق: «مبانی تاریخ هنر» عنوان کتابی است که همان‌طورکه در مقدمه‌اش آمده، برای کمک به دانشجویان رشته‌های هنری نوشته شده تا سیرشان را از رهگذر بررسی‌های دقیق مقدماتی در تاریخ هنر پیش ببرند. تاریخ هنر مقدماتی می‌تواند هم برای مدرسان و هم دانشجویان هم‌زمان کارآمد و قابل استفاده باشد. این دوره‌ها مجموعه منظم خیره‌کننده‌ای از هنر تجسمی و معماری را از پیشاتاریخ تا امروز، در طیف بسیار وسیعی از فرهنگ‌ها، دربر دارند و شیوه‌های تازه تفکر درباره برهه‌های مهم تاریخ بشر را پیش می‌نهند. «مبانی تاریخ هنر» اثری است که با زبان و بیانی ساده و قابل‌فهم نوشته شده و دو روش بنیادین در تاریخ هنر را معرفی می‌کند: تحلیل صوری و تحلیل بافتاری. مایکل کوترن، نویسنده همکار و ویراستار، در این ویرایش جدید کتاب (۲۰۱۰) به بسط مباحث مربوط به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی پرداخته؛ همچنین مباحثی در باب تأثیرگذاری بازار و موزه‌ها بر هنر را به ویراست قبلی افزوده است. به لطف تصاویر تازه‌تر و مطالعات موردی بیشتر، تأکید عمیق‌تری بر جنبه‌های جهانی و تکثر فرهنگی در تولید و تحلیل آثار هنری صورت گرفته و راهنمای گام‌به‌گام جزئی‌تری درباره شیوه کاربرد این روش‌ها ارائه شده است.

«مبانی تاریخ هنر» با ارائه مقدمه‌ای اولیه به تاریخ هنر در جایگاه رشته‌ای دانشگاهی آغاز می‌شود. پس از آن روش‌های بنیادی این رشته را معرفی می‌کند: تحلیل صوری و شمایل‌نگاری و بافتاری آثار هنری برای تعیین و توضیح معنای تاریخی آنها. بعد از مقدمه، رهنمودهایی درباره مطالعه به‌منظور امتحانات و شرکت در آنها، و همچنین نگارش تحلیل صوری و مقالات علمی پژوهشی ارائه شده است.

فصل اول کتاب با عنوان «تکوین تاریخ هنر» مقدمه‌ای اولیه به تاریخ هنر در جایگاه رشته‌ای دانشگاهی و انواع متنوعی از آثاری را ارائه می‌دهد که در کلاس‌های مرور مقدماتی به آنها پرداخته می‌شود. در این فصل علاوه بر تاریخ خود هنر به رویکردهای چندوجهی مرتبط با راه و رسمش نیز گریزی زده شده است. همچنین سعی شده به دو پرسشی پاسخ داده شود که از آنچه در آغاز به نظر می‌رسند پیچیده‌ترند: هنر چیست؟ و تاریخ هنر چیست؟ در بخشی از کتاب درباره اینکه هنر چیست آمده: «تعریف‌کردن هنر به دو دلیل پیچیده است: نخست، هنر اصطلاحی نسبتا نوظهور در تاریخ فرهنگ غربی است. بسیاری از آنچه ما امروز هنر می‌دانیم درواقع در دوره‌ای پیش از آن ساخته شده که افراد از این اصطلاح برای رده‌بندی‌اش استفاده می‌کنند. دوم، به‌ندرت اصطلاح دقیقا متناظری برای هنر در فرهنگ‌های دیگر وجود دارد. اصطلاح هنر، آن‌طورکه امروز عموما می‌فهمیم، در اروپا طی دوره رنسانس پدیدار شد؛ دوره‌های پیشین هیچ معادل تمام و کمالی برای آن نداشتند».

فصل دوم با نام «سبک و موضوع» و همچنین فصل سوم با عنوان «تحلیل بافتاری» به بررسی سه روش بنیادی در تاریخ هنر اختصاص دارند: تحلیل صوری (واکاوی ساختار بصری)، شمایل‌نگاری (رمزگشایی از موضوعات و نمادها) و تحلیل بافتاری (فهم هنر با توجه به برهه فرهنگی آن). رشته پیوند این فصول عبارت است از کاربرد این سه روش تفسیری برای کشف معانی سه اثر هنری بسیار متفاوت که اینجا به‌عنوان مطالعه موردی ارائه شده‌اند. فصل‌های چهارم و پنجم کتاب «مبانی تاریخ هنر» نیز به ترتیب عبارت‌اند از: «استمرار و موفقیت: آزمون‌های تاریخ هنر» و «نگارش مقاله علمی در تاریخ هنر».

یکی دیگر از کتاب‌هایی که در زمینه تاریخ هنر پیش از این با همین ترجمه در نشر مرکز منتشر شده بود، «موسیقی هزار ساله» نوشته ان. ایی. لوکاس است. نویسنده در این کتاب بر این باور است که موسیقی ایرانی میراثی باستانی نیست؛ بلکه پدیده‌ای مدرن است و پیوندی ناگسستنی با تلقیات متغیر از تاریخ ملی ایران داشته است. مترجم اثر در مقدمه‌اش می‌گوید عنوان کتاب اشاره‌ای دارد به باوری رایج درباره موسیقی ایرانی که مثلا می‌توان رد آن را در یکی از سخنرانی‌های علینقی وزیری در سال ۱۳۱۵ هم پی گرفت که گفته بود: «موسیقی امروز ما یک موسیقی هزارساله‌ای است که اصول آن دست‌نخورده است»؛ اما در این کتاب استدلال شده که نه‌تنها موسیقی ایرانی امروز ما و مشخصا نظام ردیف دستگاهی در صورت‌بندی فعلی، با هیچ موجودیت هزارساله‌ای سربه‌سر نیست؛ بلکه پدیده‌ای است یکسره مدرن و برآمده از دوران تجدد در ایران در عصر قاجار و ازاین‌رو نمی‌توان عمر دراز آن‌چنانی برایش قائل شد. آن‌طورکه مترجم کتاب «موسیقی هزارساله» توضیح داده، نویسنده این اثر کوشیده با پیگیری روند تاریخ سیاسی و موسیقایی مناطق فارسی‌زبان، گره‌گاه‌های گسست را برجسته‌تر کند تا از این رهگذر بتواند بر روی نظریه پرزور و زورآور تداوم تاریخی فرهنگ موسیقایی ایران خط بطلان بکشد. ان ایی. لوکاس در این کتاب منکر وجود چیزی تحت عنوان تاریخ یکه و یکتای موسیقی ایرانی است و در جایی از کتاب به این نکته اشاره می‌کند که برخلاف برخی موسیقی‌شناسان ایرانی که انگار به دنبال تکه گم‌شده‌ای از جورچین تصویر تمام‌نمای موسیقی تاریخی در یک فرهنگ واحد ایرانی بوده‌اند، او در مقاطع زمانی و مواضع مکانی مختلف، عوالم موسیقایی متفاوتی را در این منطقه می‌دیده که طبعا سخن‌گفتن از اصول دست‌نخورده را منتفی می‌کند. او «گرچه پاره‌ای از انگاره‌ها و پیش‌داوری‌های ریشه‌دار و سخت‌جان برای نمونه قضاوت‌های فوق‌العاده منفی قائل به انحطاط کامل موسیقی در عصر صفوی را به چالش می‌کشد؛ درعین‌حال و به بیان کلی‌تر، بی‌آنکه به صراحت از تقابل یا تخاصم دو چارچوب نظری و دستگاه فکری باورمند به تداوم/گسست در تحلیل تاریخ و فرهنگ ایران نام ببرد، دست‌آخر در اردوگاه افرادی جای می‌گیرد که گسست و ناهمگونی‌ها را پررنگ‌تر از تداوم و همسانی‌ها ارزیابی می‌کنند. در جبهه مقابل عموما صاحب‌نظرانی ایستاده‌اند که شواهد و قرائنی مانند تداوم زبانی یعنی زنده‌ماندن زبان فارسی -دست‌کم در مقام زبان میانجی- در فلات ایران را که بحق می‌توان از عوامل قوام و انسجام هویت ملی قلمداد کرد، ساده‌انگارانه و سهل‌گیرانه به ساحت‌ها و سپهرهای گوناگون فکری، فرهنگی و حتی هنری بسط و تعمیم می‌دهند». لوکاس در کتاب «موسیقی هزارساله» به‌جای درنظرگرفتن یک تاریخ یگانه برای موسیقی ایرانی، دگرسانی و گسست فرهنگی را در گذر زمان نشان می‌دهد و از دو تلقی متفاوت از خلق موسیقی، در نسبت با هنجارهای موسیقایی پیشامدرن (نظام دوازده مقام) و مدرن (نظام ردیف دستگاهی)، پرده برمی‌دارد. این کتاب که بازنویسی مهمی از تاریخ موسیقی ایرانی ارائه می‌دهد، نخستین اثری است که برداشت‌های موجود از تاریخ موسیقی خاورمیانه را با درک کنونی از تاریخ سیاسی این منطقه همسو می‌کند. به گفته جیمز گلوین، تاریخ‌نگار برجسته خاورمیانه، لوکاس تاریخ متعارف موسیقی ایرانی را زیر و زبر می‌کند و در این بازاندیشی، به دقیق‌ترین معنای کلمه، به‌درستی نشان می‌دهد که این تاریخ نه ماجرای بقای یک سنت باستانی؛ بلکه سرگذشت اختراع و ابداع است.

مبانی تاریخ هنر
مایکل کوترن، ان دآلوا
ترجمه سهند سلطاندوست
نشر مرکز

شکل‌های زندگی: بازخواندن «چشم‌هایش» اثر بزرگ علوی

عشق مصرف‌شده

نادر شهریوری (صدقی)

بزرگ علوی رمانش را با توصیف چشم‌هایش آغاز می‌کند: «پردهٔ چشم‌هایش صورت سادهٔ زنی بیش نبود... همه چیز این صورت محو می‌نمود، بینی و دهن و گونه‌ها و پیشانی با رنگ تیره‌ای نمایان شده بود. گویی می‌خواسته است بگوید که صاحب صورت دیگر در عالم خارج وجود ندارد و فقط چشم‌ها در خاطرهٔ او اثری ماندنی گذاشته‌اند. چشم‌ها با گیرندگی عجیبی به آدم نگاه می‌کردند».[1] رمان «چشم‌هایش» داستان معلمی است که در مدرسه‌ای درس می‌دهد که قبلا استاد ماکان در آنجا تدریس می‌کرد. معلم که در همان حال ناظم مدرسه است، مسحور تابلوی «چشم‌هایش» اثر استاد ماکان می‌شود که بر دیوار مدرسه نصب شده و تلاش می‌کند که صاحب چشم‌ها را پیدا کند. سال‌ها می‌گذرد و بعد از مدتی زنی که صاحب چشم‌هاست و خود را فرنگیس معرفی می‌کند به تماشای تابلو می‌آید و در حین صحبت با ناظم مدرسه از گذشته‌اش می‌گوید و از اینکه از خانواده اشرافی بود و عاشق استاد ماکان شده، تا بدان حد که حاضر به هر کاری بوده تا نظر ماکان را جلب کند، اما ماکان توجهی نشان نمی‌دهد و تنها چشم‌هایش را نقاشی می‌کند، بدون آنکه با او دوستی صمیمانه‌ای برقرار کند. شاید ماکان در عالم تصوراتش زندگی می‌کرده یا چه‌بسا منظره‌ای زیباتر از چشم‌هایش را در خیال خود تجسم کرده که به آن بیشتر توجه نشان می‌دهد تا بدان‌جا که چشم‌های فرنگیس را متناسب با همان حال‌وهوا رسم می‌کند. رمان «چشم‌هایش» تِم سیاسی-عشقی دارد. سیاسی‌بودنش به خاطر حضور ماکان است که اگرچه نقاشی چیره‌دست است، اما بیشتر سوژه سیاسی است که استبداد را برنمی‌تابد و ازاین‌رو در انزوایی ناگزیر زندگی می‌کند. از طرفی «چشم‌هایش» رمانی عشقی است، آن‌هم به خاطر حضور فرنگیس که به نیروی عشق در زندگی باور دارد و می‌خواهد از این نیرو برخوردار شود. به نظر آلن بدیو -فیلسوف فرانسوی- عشق یک رخداد است، یعنی واقعه‌ای غیرمنتظره که روال عادی زندگی را به‌ناگاه برهم می‌زند. عشق با یک اتفاق آغاز می‌شود و با وفاداری ادامه پیدا می‌کند، اما وفاداری خود پروسه‌ای زمان‌بر است که همواره در معرض آزمون قرار می‌گیرد، آزمونی که لازمهٔ آن قبل از هر چیز پذیرش تفاوت‌های یکدیگر است. در «چشم‌هایش» بزرگ علوی میان دو طرف رابطه -ماکان و فرنگیس- تفاوت وجود دارد، اما این تفاوت تنها از یک طرف رابطه یعنی فرنگیس پذیرفته می‌شود. ماکان اگرچه مجذوب زیبایی فرنگیس می‌شود، اما تصوری از عشق واقعی و در حقیقت زمینی و پذیرش تفاوت‌هایی که لازمهٔ وقوع عشق است ندارد و چه‌بسا ماکان تفاوتی هم میان عشق با زیبایی قائل نشود. او تنها مجذوب زیبایی چشم‌هایش می‌شود و آن را ذیل درک سیاسی تعبیر می‌کند، سیاستی که به او انگیزه می‌دهد تا به‌واسطهٔ آن آمال و آرزوهای خود را در افق‌های پیش‌رو ببیند و تنها این افق آینده است که به او نیرو می‌دهد. در حقیقت او منظره‌ای زیباتر از عشق در جهان تصور می‌کند و آن تصور را به صورت تصویر زیبا رسم می‌کند، در حالی که فرنگیس واقعی‌تر به رابطهٔ خود با ماکان می‌اندیشد. او موقعیت گذشته و حال را در نظر می‌گیرد و به دنبال آرزوی خود در اکنون است. اما ماکان اسیر آینده است، آینده‌ای که نامعلوم است اما نقاش زبردست آن را روشن و خالی از ابهام می‌بیند. «... او اسیر آینده بود، آینده را زیبا و روشن و صاف و خالی از گرفتاری و عاری از زجر و خشم می‌دید اما برعکس، من -فرنگیس- عوض آینده، گذشته داشتم، گذشته بی‌روح، گذشته تیره که در آن یک شعاع نور وجود نداشت».[2] بدین‌سان فرنگیس که به موضوع واقعی‌تر می‌نگرد، تفاوت‌ها را بهتر درمی‌یابد و آن را بهتر می‌پذیرد و به خاطر آنکه تمایز خود را به‌عنوان سوژه عشق اثبات کند دست به هر کاری می‌زند. «... بی‌گدار به آب می‌زدم، حاضر بودم جانم را به خطر بیندازم، می‌افتادم، پایم به سنگ می‌خورد، از میان ریگ‌زار داغ و خس و خاشاک می‌دویدم که شیشه‌ای بیش نیست».[3] در حالی که «سوژه سیاسی» اساسا خود را در قید و بند این رابطه ملموس و زمینی قرار نمی‌دهد، زیرا آن را تماما مانعی در افق‌های نامتناهی پیش روی خود می‌بیند. «سوژه سیاسی» نه جهانی متفاوت که جهانی هم‌گرا و واحد طلب می‌کند و این جهان را به جهان‌های دیگر و ازجمله عشق تسری می‌دهد و به نظرش عشق نیز باید نوعی تلقی هم‌گرایانه باشد از آن نوع که عاشق در معشوق ذوب می‌شود و یکی می‌شود تا به وحدت یگانه و متعالی نایل آید. اما این تلقی از عشق که با سویه‌های عرفانی پهلو می‌زند تنها در خیال آن فرد متعالی و در اینجا ماکان، معنا و مفهوم خاص خودش را پیدا می‌کند، در صورتی که منطق عشق، اگر منطقی برای آن قائل شویم چیز دیگری است. عشق هر بار از جانب دو طرف رابطه مورد تفسیر و بازخوانی قرار می‌گیرد و همواره در معرض آزمون و سنجش واقع می‌شود تا میزان وفاداری هر دو هر بار تجدید شود. این همان تفاوت میان سوژه عشق -فرنگیس- با سوژه سیاسی -ماکان- است یا در حقیقت تفاوت میان عشق و سیاست است؛ جایی که سیاست در پی وحدت است و بر یکی‌بودن و اتحاد در مقابل دیگری تأکید می‌کند، عشق به دنبال تمایز است و بر «دو» و نه «یکی» تأکید می‌کند،* تا جایگاه واقعی خود را هر بار تجدید کند. تمایز یا تفاوتی که تا قبل از آن «اتفاق» آغازین اصلا وجود نداشت و تنها به واسطه رخداد عشق بود که این تفاوت آشکار و بسی آشکار گردید. از طرفی دیگر شخصیتی که بزرگ علوی از ماکان ارائه می‌دهد، شخصیتی کلاسیک است، نوعی قهرمان که می‌خواهد قهرمان بماند و قهرمان به پایان برسد. بدین منظور قهرمان متعالی مجبور است که خود را همواره نه در موقعیتی واقعی مانند فرنگیس، بلکه در موقعیت نمادین قرار دهد، زیرا خود را قهرمان تماما یکپارچه و هماهنگ می‌داند که می‌بایست در همه‌چیز حتی در رفتارهای روزمره‌اش الگو باشد و الگوبودن فی‌الواقع بار سنگینی است که او را از تحرک بازمی‌دارد. در این شرایط او به ناگزیر از احساسات و خواسته‌های واقعی خود و ازجمله عشق دور می‌شود، در حالی که عشق همواره آدمی را در موقعیت «واقعی» قرار می‌دهد و دقیقا به همین دلیل کمتر تن به «نمادین‌شدن» می‌دهد. ماکان تا مادامی که در موقعیت نمادین قرار دارد، تنها می‌تواند یا در حقیقت مجاز است که «نمونه‌وار» زندگی کند و پیشاپیش برای هر کار خود توجیهی بیاورد، گویی در برابر مرجع بسی بزرگ‌تر از خود قرار گرفته که می‌بایستی در هر حال پاسخ‌گوی اعمال خود باشد و این مرجع می‌تواند هر «دیگری بزرگ»ی باشد.** در اینجا سوژه سیاسی در موقعیت سختی قرار می‌گیرد، زیرا می‌بایست «عشق‌ورزیدن» را به‌مثابه امری طبیعی توجیه کند و برای کاری که به‌طور طبیعی رخ می‌دهد توجیهی بیاورد. در حالی که فرنگیس بی‌وقفه و بدون توجیه عشق می‌ورزد و برای او عشق نه مقوله‌ای منتزع و کلی که ملموس، واقعی و البته حیاتی است که به خاطرش به هر کاری دست می‌زند و زندگی، آینده و آبروی خود را به خطر می‌اندازد تا به ماکان یاری برساند. او حتی اسم خود را عوض می‌کند تا به مبارزه ماکان کمک کند، بی‌آنکه درکی از سیاست داشته باشد. او همه اینها را برای ماکان انجام می‌دهد چون عاشق او است، در حالی که ماکان تلاشی نمی‌کند تا احساسش را حتی به صورت کلامی عاشقانه بیان کند. او دوست می‌دارد اما عشق نمی‌ورزد، حتی دوست‌داشتن خود را نیز ذیل موقعیت قهرمانی-نمادین پنهان می‌کند و از بیان مکنونات خود پرهیز می‌کند، چه‌بسا آن را نقطه ضعف قهرمانی تلقی کند. «آنچه بیشتر مرا عذاب می‌داد این بود که از کجا معلوم است که مرا دوست بدارد؟»[4] این مسئله باعث سوءتعبیر فرنگیس می‌شود و در ادامه با صراحت بیشتر گله‌مند است و می‌گوید که «او اصلا کسی را دوست ندارد. مگر هزار بار ثابت نکرده که از همه چیز بیشتر در زندگی به آرزو و آمال خود علاقه‌مند است، او که به هیچ چیز پایبند نیست... او یک بار هم زیبایی مرا به رخم نکشید، در صورتی که هنرمند بااستعداد می‌بایستی بیش از هر کس دیگری متوجه من باشد».[5] سپس فرنگیس در جمله‌ای که نشان از درک واقعی‌اش از رابطه میان خود و ماکان دارد می‌گوید: «او فقط دلیری مرا می‌پسندد».[6] اتفاقا دلیری فرنگیس که نشان از عشق واقعی او به ماکان و نه چیز دیگری دارد سخت به کار ماکان می‌آید، زیرا موقعیت سیاسی ماکان که تحت کنترل حکومت است، در بسیاری مواقع ایجاب می‌کند که از دلیری فرنگیس در جهت همان آمال و آرزوهای خویش بهره بگیرد. در اینجا ماکان حتی به‌عنوان فیگوری سیاسی که هزینه می‌دهد، می‌کوشد عشق را به چیزی تبدیل کند که فقط مصرف می‌شود.

●●●

* در «دو بودن»، یعنی دو نفر متمایز و جداگانه است که وفاداری در عشق معنا پیدا می‌کند، زیرا لازمه‌اش اثبات وفاداری خود به دیگران است.

** مقصود از «دیگری بزرگ» که بیشتر از ایده‌های ژاک لاکان گرفته شده به معنای هنجار، مرجع یا نظامی ساختاری است که فراتر از یک فرد قرار می‌گیرد و او را متأثر از حضور خود می‌کند. «دیگری بزرگ» می‌تواند تاریخ باشد؛ تاریخ به‌مثابه «دیگری بزرگ» که فرد یا افراد را گویی موظف به پاسخ‌گویی به خود می‌کند. به نظر می‌رسد که درک علوی کم‌وبیش مانند نویسندگان هم‌عصرش از «دیگری بزرگ» تاریخ باشد.

۱-۶. نقل‌قول‌ها از رمان «چشم‌هایش» بزرگ علوی

چشم‌هایش
بزرگ علوی
انتشارات نگاه

انتخاب شر برای نجات خیر

«چشم‌هایش»، شاخص‌ترین اثر بزرگ علوی است که تاکنون بیش از ۵۰ بار بازنشر شده است. این رمان روایت یکی از دوستداران نقاش معروفی به نام «ماکان» است که به دنبال راز مرگ مشکوک استاد در تبعید است. در خلال داستان آقای ناظم، همان دوستدار استاد حدس می‌زند که راز مرگ استاد در یکی از تابلوهایش که «چشم‌هایش» نامیده شده و در شخصیت مدل این اثر نهفته است. پس از آن سعی می‌کند با پیدا کردن زنِ به تصویر کشیده‌شده در تابلو به این راز پی ببرد. در ادامه با پیداشدن فرنگیس، پرده از راز مرگ ماکان برداشته می‌شود. استاد ماکان، نقاش مطرح که یک مبارز سیاسی علیه دیکتاتوری رضاشاه است در تبعید درمی‌گذرد. یکی از آثار باقی‌مانده از او، پرده‌ای است به‌نام «چشم‌هایش»، چشم‌های زنی که گویا رازی را در خود پنهان کرده است. راوی داستان که ناظم مدرسه و نمایشگاه آثار استاد ماکان است، سخت کنجکاو است راز این چشم‌ها را دریابد. «چشم‌هایش» یکی از آثار مهمِ ادبیات داستانی ماست که در کتاب «کارناوال ترس» که مواجهه‌ای انتقادی با داستانِ معاصر ایران است، رمانی رازآلود و معماگونه خوانده شده. این رمان مهم‌ترین دوره تاریخی ایران را در بر می‌گیرد، آن‌هم در قالب یک رمان سیاسیِ عاشقانه. رمانی که بیانگر مهارت نویسنده در ایجاد کشش و تعلیق داستانی است. «بزرگ علوی در کنار قصه‌پردازی، ایجاد گره و کشش، به غنای اثر نیز توجه ویژه دارد. ازاین‌روست که در بستر این درام عاشقانه، سیاست و تاریخ از حاشیه درآمده و به متنِ اثر تبدیل می‌شود». در نقد این رمان با عنوان «انتخاب شَر برای نجات خیر» آمده است: «بزرگ علوی با انتخاب شخصیتِ سرهنگ آرام، که هم با ارباب قدرت است و هم میل افراطی به قدرت و ثروت و شهرت دارد و درصدد است در آینده جانشین سردار سپه (رضاشاه) شود، امکانی اساسی در رمان فراهم می‌سازد. ایران از دست حکومت نالایق قاجار خلاص شده است، اما با حکومت پهلوی مفهومِ استبداد مدرن در حال نهادینه‌شدن است و سرکوب معنایی تازه پیدا کرده است». درواقع سرهنگ آرام، فرصت‌طلب مکاری است که اوضاع را به‌خوبی تشخیص داده و می‌داند جهان در آستانه جنگ است و رضاشاه برای ماندن اقبال چندانی ندارد. او مترصد فرصتی است تا ضربه نهایی را به رضاشاه بزند. داستان سرهنگ آرام، بخش کمی از رمان را به خود اختصاص داده است اما چون او در برابر استاد ماکان تعریف می‌شود، با همین سهمِ اندک قرائت‌های مختلف از رمان را ممکن می‌سازد. فرنگیس باید در بین دو قدرت، خیر و شَر دست به انتخاب بزند. او انتخابی بدیع می‌کند و برای صیانت از خیر، شر را برمی‌گزیند. این مفهوم همان چیزی است که رمان «چشم‌هایش» را منحصربه‌فرد کرده است. فرنگیس دست به انتخابی می‌زند که در ظاهر با خاستگاهش مطابقت دارد اما در پس این انتخاب او به خودش و به طبقه‌اش خیانت می‌کند و مابقی عمرش را تباه می‌سازد. او دیگر نه می‌تواند به خاستگاه طبقاتی‌اش دلبسته باشد و در آنجا احساس راحتی کند و نه در میان شورشیانِ آرمان‌خواه، جا و منزلتی دارد. این است که در موقعیتی کاملا تراژیک قرار می‌گیرد؛ «فرنگیس» بیش از هر آرمان‌گرایی به دلایلی کاملا غیرسیاسی به جنبش مردمی خدمت کرده است. بزرگ علوی، عشق را در مرتبه بالاتر از سیاست می‌نشاند. عاشقان بی‌مزد و منت سر می‌بازند، ازاین‌روست که آنان همواره در وضعیتی تراژیک قرار دارند.

عطف

عشق در زمانه فاشیسم

شرق: «سی‌ودو نفرند. سی‌ودو نفر که هنوز در این روز پاییزی سال ۱۹۸۶ در صومعه منزل دارند؛ در انتهای جاده‌ای که رنگ می‌پراند از رخ هر که در آن گام می‌نهد. هیچ‌چیز در درازنای هزار سال تغییر نکرده است. نه سختی راه و نه هولناکی پرتگاهش. سی‌ودو قلب استوار -باید هم استوار باشد، وقتی بر لبه پرتگاه زندگی می‌کنند- سی‌ودو پیکر که آنها نیز در جوانی‌شان استوار بوده‌اند، چند ساعت دیگر یک تن از آنان کم خواهد شد». رمان «نگاهبان او» نوشته ژان باتیست آندره‌آ با این سطور آغاز می‌شود و از همین چند سطر می‌توان دریافت که این روایتی است درباره نسلی که در میان بحران‌های درهم‌تنیده قرن بیستم رشد کردند و زندگی‌شان هر دم دستخوش تلاطم‌های سیاسی و تاریخی دورانشان بود.

این رمان به تعبیری، شعری است بلند در ستایش دوستی و هنر و عشق‌های بیگانه‌ای که انگار در زمان و مکانی اشتباه رقم خورده‌اند: «حماسه‌ای رمانتیک در ایتالیای فاشیستی قرن بیستم، چکامه‌ای از آفرینش و شورش در گرماگرم جنگ که نیروی سرنوشت و پیچیدگی احساسات را از خلال عشق ناممکن، ممنوع و پنهان تصویر می‌کند».

«نگاهبان او» رمانی است که پس از انتشار مورد توجه زیادی قرار گرفت و هم خوانندگان و هم منتقدان به ستایش آن پرداختند. نویسنده این کتاب، ژان باتیست آندره‌آ، برای این اثر برنده جایزه گنکور سال ۲۰۲۳ شد. این رمان اخیرا با ترجمه آسوله مرادی توسط نشر نیلوفر منتشر شده است. نشر نیلوفر برای انتشار این کتاب با ناشر فرانسوی اثر قرارداد بسته و با حمایت انستیتو فرانسه و بخش فرهنگی سفارت فرانسه در تهران امتیاز انتشار ترجمه فارسی کتاب را خریداری کرده است.

«نگاهبان او» روایتی است از سرگذشت کسی که در سال‌هایی پرتلاطم متولد و با مشقت و سختی بزرگ شد و در این میان دل به عشقی باخت که زمانه با آن سر جنگ داشته است. به واسطه سرگذشت او، ما در این رمان با بحران‌های سیاسی و تاریخی قرن بیستم نظیر ظهور فاشیسم و جنگ‌های جهانی هم روبه‌رو می‌شویم. در بخشی دیگر از این اثر می‌خوانیم: «همه چیزم را به پدرم مدیونم، به آن هم‌نشینی بسیار کوتاهمان به روی این کره مذاب. گاهی به بی‌تفاوتی متهم شده‌ام، چون زیاد از او نگفته‌ام. سرزنشم می‌کردند که فراموشش کرده‌ام. فراموشش کرده‌ام؟ پدرم در تک‌تک حرکات من زندگی می‌کرد. تا آخرین اثرم، تا آخرین ضربه‌ام. جسارت مغزم را مدیون او هستم. او به من یاد داد موقعیت نهایی اثر را مدنظر قرار دهم، چون باور داشت تناسبات آن به زاویه دید بیننده بستگی دارد: از روبه‌رو یا از بالا، و اینکه اثر در چه ارتفاعی قرار دارد. و البته نور. میکل آنژ بوئوناروتی پیتایِ خود را بی‌نهایت سمباده زده بود تا کمترین نوری را به خود بگیرد، چون می‌دانست که در مکان تاریکی به نمایش گذاشته خواهد شد. و در نهایت یکی از بهترین پندهایی را که در زندگی گرفته‌ام مدیون پدرم هستم: تصور کن اثری که تمام کرده‌ای جان بگیرد. در این صورت چه کار خواهد کرد؟ باید اتفاقی را که درست در ثانیه بعد از آن لحظه‌ای که به آن جمود بخشیده‌ای می‌افتد تصور و آن را القا کنی. مجسمه مژده‌ای وحیانی است».

نگاهبان او
ژان باتیست آندره‌آ
ترجمه آسوله مرادی
نشر نیلوفر