عطف کتاب

بار دیگر یوکناپاتوفا

حرامیان
ویلیام فاکنر
ترجمه تورج یاراحمدی
انتشارات نیلوفر
چاپ اول: ۱۳۹۰

■ «حرامیان» رمانی است از ویلیام فاکنر که به‌تازگی با ترجمه تورج یاراحمدی توسط انتشارات نیلوفر ترجمه شده است. حرامیان در همان جغرافیای خیالی همیشگی فاکنر یعنی یوکناپاتوفا که جغرافیایی ترسیم‌شده در جنوب آمریکاست اتفاق می‌افتد و پر است از همان نام‌هایی که خوانندگان آثار فاکنر قطعا پیش از این با آنها آشنا هستند. یاراحمدی پیش از ترجمه حرامیان، «نخل‌های وحشی» فاکنر را نیز به فارسی برگردانده بود. زندگی مردم جنوب آمریکا در مقطع تحول و مقاومت سرسختانه قدیمی‌ها مقابل مظاهر این تحول، همچون دیگر آثار فاکنر در حرامیان نیز به چشم می‌خورد. اینک قسمتی از این رمان: «آن وقت‌ها طبیعت وحشی فقط ۲۰ میل آن طرف جفرسون بود؛ پدران‌مان توی درشکه و گاری می‌نشستند و نیمه‌شب پانزدهم نوامبر جفرسون را ترک می‌کردند و طلیعه روز که سر می‌زد به جایی می‌رسیدند که شکارگاه گوزن یا خرس بود (البته اگر همین راه را بر پشت اسب می‌بریدند زودتر از آن هم می‌رسیدند). تا سال ۱۹۰۵طبیعت وحشی تنها ۲۰ میل از شهر پس نشسته بود و همین قدر کافی بود که گاری‌های حامل تفنگ و غذا و کیسه‌خواب با نشستن آفتاب راه بیفتند؛ یک شرکت شمالی که در کار الوار بود، خط آهنی برای حمل الوار ساخته بود که به راه‌آهن اصلی متصل می‌شد و حدود یک میل از آن از شکارگاه جدید سرگرد دِاسپاین می‌گذشت و ایستگاه ویژه‌ای محض خاطر سرگرد دِاسپاین علم کرده بودند که در آن سرگرد و میهمانانش از قطار پیاده می‌شدند و به سراغ گاری‌ها که یک روز زودتر از جفرسون راه افتاده بودند می‌رفتند. گو اینکه تا سال ۱۹۲۵ دیگر معلوم بود که دخل طبیعت وحشی آمده است.»

کافکا، راسل و دیگران

■ «تنهایی» مجموعه‌ای است از داستان‌های کوتاه که با ترجمه مجید مددی و توسط نشر پایان منتشر شده است. برتراند راسل، فرانتس کافکا، ولادیمیر کارولنکو، واسیلی شوکشین، لوهسون و فرد ارکهارت، نویسندگانی هستند که داستان‌های‌شان در این کتاب

تنهایی
برتراند راسل، فرانتس کافکا و...
ترجمه مجید مددی
نشر پایان
چاپ اول: ۱۳۹۰

آمده است. همان‌طور که مترجم، خود در آغاز پیشگفتار این کتاب اشاره کرده، ترجمه برخی از داستان‌های این مجموعه پیش از این در نشریات نیز منتشر شده است. مددی در این پیشگفتار انگیزه خود از ترجمه این داستان‌ها را توصیه مهدی قریب عنوان کرده که سرپرستی مجموعه‌ای به نام داستان‌های کوتاه ایران و جهان را به عهده داشته و می‌خواسته داستانی کوتاه با ترجمه مجید مددی را هم در آن مجموعه بیاورد. مجموعه داستان «تنهایی»، با داستان «مرد خانه»، آغاز می‌شود. روشنایی، آدم‌های مخبط، کابوس، سطل سوار، یادداشت‌های یک دیوانه، تصادف، تنهایی، فکر و خیال و پیرمرد، عنوان دیگر داستان‌های این مجموعه است. آنچه می‌خوانید قسمتی است از داستان «یادداشت‌های یک دیوانه» نوشته لوهسون، نویسنده چینی: «امشب ماه در آسمان دیده نمی‌شود و این به نظر من نشانه بدی است. امروز صبح وقتی با احتیاط از خانه بیرون می‌آمدم متوجه آقای چائو شدم که خیره نگاهم می‌کرد، انگار که از من ترسید، انگار که قصد جانم را داشت. هفت، هشت نفر دیگر هم آنجا بودند که درباره من درگوشی صحبت می‌کردند مراقب بودند که نبینم‌شان. هر که را در راه دیدم به همین حال بود. بی‌رحم‌ترین آنها نیشخندی به من زد که از ترس سراپایم به لرزه درآمد، زیرا از حالت‌شان فهمیدم که آنها مقدمات کار را فراهم کرده و کاملا آماده‌اند.»

برای دوستداران شعر آیینی

تبار بی‌انتها
قیصر امین‌پور، سیدحسن حسینی، سلمان هراتی
به کوشش اکبر میرجعفری
انتشارات امیرکبیر
چاپ اول: ۱۳۸۹

■ «تبار بی‌انتها» مجموعه‌ای است از اشعار آیینی قیصر امین‌پور، سیدحسن حسینی و سلمان هراتی که به کوشش اکبر میرجعفری گردآوری و توسط شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (وابسته به انتشارات امیرکبیر) منتشر شده است. این کتاب، بیست و سومین مجلد از مجموعه‌ای با عنوان «آستان پاکان» است. نی نامه از قیصر امین‌پور، ضربت از سیدحسن حسینی و امتزاج آسمان و خاک از سلمان هراتی از جمله اشعاری است که در مجموعه تبار بی‌انتها آمده است.

درباره «بگذارید میترا بخوابد» نوشته کامران محمدی

دخمه لو رفته ایوب

دومین رمان کامران محمدی، ادامه همان ایده‌ای است که رمان قبلی محمدی – آنجا که برف‌ها آب نمی‌شوند – حول محور آن شکل گرفته بود. ایوب و ماریا، در یکی از لحظه‌های بمباران، شاهد صحنه‌ای هولناک بوده‌اند. صحنه کشته‌شدن پدرشان در بمباران خانه و تجاوز به مادر مقابل چشمان خواهر و برادر. سال‌ها از این واقعه گذشته و اکنون شوک آن صحنه، زندگی خانوادگی ایوب و ماریا را مختل کرده است گرچه در پایان هردو شخصیت یکی با کشف عشق خالص و وفاداری شوهر و آن یکی با خجالت‌زده شدن بابت لو رفتنش نزد هر دو معشوق در خانه‌ای مخفی که به آن دخمه می‌گوید، به همسران قانونی خود رو می‌کنند. ماریا، به دلیل فداکاری فوق تصورش و البته عشق خالص به شوهرش، با آغوش باز از طرف همسر قانونی‌اش پذیرفته می‌شود و در عوض ایوب جزای خیانت‌پیشگی خود را می‌بیند و تنها می‌ماند و رمان بدین‌ترتیب با نوعی نتیجه‌گیری اخلاقی به پایان می‌رسد و پیشاپیش توفیق خود را در تبدیل شدن به یک سریال تلویزیونی به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که اگر دستمایه اقتباس برای سریال‌سازی قرار بگیرد، از این امتحان سربلند بیرون خواهد آمد. به‌ویژه که سطرسطر رمان نشان می‌دهد که نویسنده بیشتر به ریشه‌های روانشناختی رفتار شخصیت‌های داستانش اهمیت داده تا به خود ادبیات و ادبیت متن و با توجه به فقدان ادبیات در متن، طبیعتا در انتقال محتوای کتاب از رسانه‌ای نوشتاری به رسانه‌ای تصویری، خللی به متن وارد نمی‌آید و این، یکی از مشکلات اساسی «بگذارید میترا بخوابد» به عنوان یک رمان است. از برخی جزییات تکنیکی که نویسنده در این کار دومش بهتر از قبل از عهده اجرایشان بر آمده که بگذریم، در غالب صفحات کتاب، ادبیات غایب است و در عوض راوی مدام به زبانی ساده از علل روانشناختی بحران شخصیت‌های داستان سخن می‌گوید. دلیل غیاب ادبیات، تقلیل یافتن بحران از یک امر عمومی و غیرقابل کنترل و آشوب‌زا به یک امر خصوصی و قابل کنترل و برطرف شدنی است. کنترل آشوب، استراتژی اغلب آثار داستانی نوشته شده در سال‌های اخیر است. آثاری که با تقلیل بحران و حتی شوک‌های تاریخی‌ای نظیر تجربه جنگ و... بحران و شوک را در حد تجربه‌هایی خصوصی نگه می‌دارند و از ارایه سویه‌های عمومی‌تر بحران، تن می‌زنند. این‌گونه است که تجربه تاریخی بزرگ، به تجربه‌ای صرفا خصوصی تنزل می‌یابد و عمده‌ترین سویه‌های حوزه عمومی از ادبیات حذف می‌شود و به تبع آن خود ادبیات به عنوان گفتمانی مساله‌ساز و تفکرانگیز، جای خود را به نوعی گفتمان عامه‌پسند و ساده‌کننده هر نوع پیچیدگی می‌دهد. اتاق‌های دربسته شیک وتر و تمیز و آدم‌هایی همیشه معطر و انگار آماده برای پذیرایی از میهمان در بسیاری از داستان‌های امروز و از جمله همین رمان «بگذارید میترا بخوابد»، نشانه‌ای است از بلعیده شدن حوزه عمومی در محدوده زندگی خصوصی. بلعیده شدن و نه تلفیق و آمیختنی که هر دو قلمرو را دچار آشوب کند. چراکه حوزه عمومی در این‌گونه رمان‌ها تنها با درو وضعیت میهماندار بودن صاحبخانه مرتب، حضور خود را اعلام می‌کند و میهمانی، جنبه منظم و بدون آشوب حوزه عمومی است. در «بگذارید میترا بخوابد»، خانه‌ها به ندرت در وضعیت به هم ریخته و شلوغ هستند و لباس آدم‌ها هم همیشه مرتب است. بدین‌سان از یک سو تصویری خیالی و ناقص و کنترل شده از حوزه عمومی در روابط خصوصی آدم‌ها منعکس می‌شود و از سوی دیگر، بحران از حوزه عمومی به حوزه خصوصی انتقال می‌یابد و با کوچک شدنش در حوزه خصوصی امری قابل حل جلوه می‌کند. بی‌دلیل نیست که در «بگذارید میترا بخوابد»، ماریا وقتی می‌خواهد درخصوصی‌ترین مکان خانه خود به استقبال شوهرش برود، لباس شب به تن می‌کند که لباسی است مخصوص بیرون و بدین‌سان حوزه خصوصی به جز میهمانی و شب نشینی دیگر جنبه‌های حوزه عمومی را می‌پوشاند و رمان به یک شب نشینی طولانی و پایان‌ناپذیر بدل می‌شود که در آن از زندگی روزانه آدم‌ها رد و اثری نیست و به همه اینها باید اضافه کرد سیل ارجاعات هنری از جمله موسیقی و شعر و... را که دست و دلبازانه به درون متن سرازیر شده‌اند. از سمفونی پنج بتهوون گرفته تا دوتارحاج قربان و موسیقی لس‌آنجلسی و موسیقی فیلم و شعر شاملو و فروغ. ارجاعاتی از این دست که بیشتر جنبه‌ای دکوری دارد و فهرست وار، علقه‌های فرهنگی طبقه متوسط را معرفی می‌کند، ویژگی بسیاری از داستان‌های نوشته شده در سال‌های اخیر است و این، ویژگی‌ای است که رمان ایرانی را بیشتر به وبلاگ‌ها و سررسیدهای شخصی شبیه کرده است. در همین فرآیند است که ادبیات استقلال خود را از دست می‌دهد و از مقاومت در برابر هرآنچه بدیهی و مسلم فرض شده باز می‌ماند و می‌شود ادبیاتی بدون مخفیگاه و نقطه کور که در آن مخفیگاهی هم اگر هست این مخفیگاه خیلی زود به سود امر از پیش تثبیت شده و بازگشت به وضعیت آرام و بدون تنش، لو می‌رود مثل دخمه ایوب در رمان «بگذارید...»

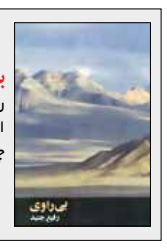
بگذارید میترا بخوابد
کامران محمدی
نشر چشمه
چاپ اول: ۱۳۹۰

درباره «بی‌راوی»، نوشته رفیع جنید

گلوی خونین روایت

علی شروقی

«بی‌راوی» نوشته‌ای است در برزخ. برزخ میان شعر و رمان. بیابان و باغ. حرکت و سکون. کشتار و وصل. سفر و حضر... نوشتاری در آستانه وقوع کامل، متوقف مانده و منجمد. به همین دلیل است که آستانه‌ها و توقف در آستانه‌ها از لحظه‌های کانونی بی‌راوی‌اند و این بیش از هرچیز، بی‌راوی را به نقاشی پیوند می‌زند. از این منظر، یکی از لحظه‌های کانونی بی‌راوی آنجاست که نقش نقاش پیاله و متوقف ماندن هزارساله شخصیت‌های نقاشی در آستانه یک عمل، روایت می‌شود: «لیکن آن تعلق و تعلیق هزارساله که از بطن زمان برمی‌خاست، چوگان امیرزادگان را در برزخ رسیدن به گوی ابدی کرده بود، که هیچ نمی‌رسید یا دندان یوزی که نارسیده به گلوی آهویی بی‌حرکت مانده بود، یا آن زه چله کمان که هیچ سوفار تیر خدنگ را – از پس سال سال، هزار سال حتی – رها نمی‌کرد. مانا که رسام‌بندی آن نقش‌ها هنگام رسانیدن موی قلم بر جلد تباشیری پیاله، سکون ورطه را می‌خواست بکشد که خود در آن اسیر مانده بود.» بی‌راوی، با صحنه قربانی کردن بره ماه جان برای آمدن راوی آغاز می‌شود. ماه جان منتظر راوی است. برای آمدن راوی بره باید قربانی شود. بره، گلوی ماه جان منتظر است و قربانی‌کننده، الیاس، پدر ماه جان. راوی کنار چاه ایستاده و از دست ماه جان پیاله‌ای می‌گیرد. چاه و پیاله و پیوند هرآنچه مدور است با راوی، نقشی محوری در نظام زیبایی‌شناختی بی‌راوی ایفا می‌کند، چراکه تصوری غیرتقویمی، بدون مبدا و مقصد و غیرجغرافیایی از سفر، که یکی از مضمون‌های اصلی بی‌راوی است به دست می‌دهد: «سفرش سفرنامه نبود بل نامه بود از جانب راه، حک‌شده بر لوح محفوظ سینه‌اش. نامه نه همانا همچون سفرنامه‌های عتیق در محیط جغرافیا که قاموس‌شان مقیاس گام‌ها بود در حدود شهرها و واحه‌ها.» بی‌راوی، سفرنامه‌ای است بدون سفر. در بی‌راوی بیشتر با فرورفتن سر و کار داریم تا با حرکت افقی از نقطه A به B. گودی پیاله و چاه و ربط‌شان با راوی، در نظام نشانه‌ای بی‌راوی نقش مهمی ایفا می‌کنند. نظامی شکل گرفته حول محور وحدت و به یگانگی رسیدن «چیزها.» یگانگی منوط به تکمیل دایره است. دایره بی‌آمدن راوی... بدون وصل... کامل نمی‌شود و برای تکمیل دایره و رسیدن به یگانگی باید خونی ریخته شود. خون همان که چشم به راه راوی است. یعنی خون آن‌که پای ضروری یگانگی است. پس یگانگی زخمی است و این زخم... زخم گلوی ماه جان... نقطه‌ای است که نظام ساکن و ایستا و سیکل بسته روایت را که سخت متاثر از ادبیات کلاسیک است معیوب و مساله‌دار می‌کند. دایره، در آستانه بسته شدن، پشت زخم گلوی ماه جان متوقف می‌شود. در غیاب راوی مرد، کلمات انگار از گلوی خنجرخورده زن فواره می‌زنند و نظم و سکون جهان کهن و ساختارهای آن را به هم می‌ریزند. وقفه‌ای در فرآیند یکی شدن. در غیاب راوی مرد، کلمات فوارمزده از گلوی خنجرخورده ماه جان، از منظره، فضایی خالی به جا می‌گذارند. قهرمانان قصه‌های قدیمی همواره بعد از گرفتار شدن در بیابان هول و هلاک، سر از باغ درمی‌آورند. باغ، در قصه‌های قدیمی، همان گشایش است و در نقاشی‌های کهن، پوشاننده جغرافیای کویری. پوشاننده برهوت. بی‌راوی، با بیرون کشیدن روایت از حیطه اقتدار راوی همدست با آن هنر و ادبیات پوشاننده برهوت، بیابان را علنی می‌کند: «راوی رفته بود. و نخجیر آهو و عندلیب با آن سرو آزاد ایستاده به قامت دیگر در درون پیاله نبود، یا آن امیرزادگان چوگان‌باز با اسب‌های افلاکی‌شان، یا آن چتر سفید هندی بلندی‌ها و لعبت ممشوق، یا آن سلطان، یا آن ملازمان فواره‌آستین و پوزار، یا آن نغمات خاموش در بزم. از آنها هیچ جز بخار سکری کوتاه باقی نماند. از نقاشی که روزی مانی را دیده بود و بازی دست‌آموز را بلعیده بود نیز رد اشارتی برجا نماند حتی. نقش‌های موهوم و درهم‌رونده پیاله منقش به نقش‌ها، آنی بود که هرگز نبود. آن همه تهی، آن همه مه در دستان ماه جان جا مانده بود در آن شب یخ، در آن تاریک زمستانی.» در شعر کلاسیک – به‌ویژه شعر تغزلی و نه منظومه‌ها - هر بیت دایره‌ای بسته و در خود کامل‌شونده است. بی‌راوی در سطح اولیه، روایت عشقی است مبتنی بر منطق تغزل‌های کهن و با همان قانون درخودبسندگی ابیات، با این تفاوت که این بار زبان آن منطق از دست صاحب قدیمی‌اش بیرون آمده است. زبان تغزل، «بی‌راوی» شده است و همین، کمال مدور و انسجام برآمده از دل آن منطق کهن را دچار نوعی اغتشاش و سرگیجه می‌کند. منظره، در چاه فرومی‌رود و فضای تهی به جا می‌ماند. یک خالی ترسناک منجمد. به بهانه وقوع وصل و یکی شدن، زیر پوست تغزل، جنایتی در حال رخ دادن است و بی‌راوی – شاید به‌رغم خواست راوی - با شرح این جنایت آغاز می‌شود: «الیاس لبه کارد سوهان‌خورده را گذاشته بود بر گلوی بره هشت‌ماهه ماه‌جان. بره با پهلو بر برف افتاده بود و سیر قرمز کاردی که به ابتلای رگ در ابتدا بود را با آن چشمان سیاه و سرمه‌سود به انتظار بود.»



بی‌راوی
رفیع جنید
انتشارات کندوکاو
چاپ اول: ۱۳۹۰

کتاب هنر

نگاهی به هنر گرافیک و گرافیست هلندی به مناسبت انتشار «بن‌بوس، فرم و محتوی»

دیروز، امروز، فردا

علیرضا امیرحاجبی

■ تابه‌حال به واژه گرافیک و گستره‌ای که دربر می‌گیرد اندیشیده‌اید؟ به جرات می‌توان گفت که هیچ هنر – صنعتی به اندازه گرافیک در زندگی انسان مدرن تاثیرگذار نبوده و نیست. جامعه مصرفی در پیوندی عمیق با هنر گرافیک خود را تعریف و از آن بالاتر خود را بازتولید می‌کند. دیگر هیچ کالای مصرفی چه در حوزه بازرگانی – تجاری و چه در حوزه فرهنگ وجود ندارد که وابسته به طرحی گرافیکی نباشد و از آن بالاتر در حوزه سیاسی نیز گرافیک خود را به عنوان زبان بصری تاثیرگذاری معرفی کرده است. در دوران مدرن، گرافیک حتی مرگ را نیز تحت‌تاثیر خود قرار داده. آغاز و پایان هر انسان با گرافیک و مبانی بصری آن شکل می‌گیرد گرافیک آنقدر حضور دارد که دیده نمی‌شود. از خودکاری که برای نوشتن این یادداشت در دست گرفته‌ام تا کاغذی که بر سرلوحه‌اش لوگوی روزنامه شرق چاپ شده. از صفحه‌آرایی که صفحات روزنامه را بـا نظمی خاص و از پیش تعیین شده آرایش می‌کند تا خوانندگان عزیزی که ستون‌های گاه و بیگاه مرا در صفحه کتاب می‌خوانند، همه و همگی درگیر یک‌چیز هستیم: «گرافیک»

گرافیک یک زبان جهانی است. زبانی که هم نقش حامل مفهوم را ایفا می‌کند هم به راهنمایی آن کسی می‌پردازد که به سوژه گرافیکی نگاه می‌کند و هم در پیوند عمیقی با عوامل و بنیان‌های زیبایی‌شناسی و هنرهای تجسمی است. جوامع جهانی در ادوار مختلف تاریخی بر اثر تجربه متوجه این قدرت عظیم تصویری شدند. نطفه‌های اولیه گرافیک در اروپای قبل از جنگ جهانی اول و همزمان با انقلاب صنعتی در زهدان جوامع مدرن بسته شد. هرچند که شاید این هنر نه به صورت آنچنان چشمگیر در قرن هجدهم میلادی در سه کشور فرانسه، آلمان و بریتانیا در دو بخش مطبوعات و بسته‌بندی مواد غذایی قابل ردیابی است.

حتی تا حدودی می‌توان هنر گراوورسازی که از ابتدای قرن هجدهم به صنعت چاپ افزوده شده را نیز به نوعی پدربزرگ گرافیک قرن نوزدهم قلمداد کرد. اما گرافیک به شکل مستقل از آن زمان پا به عرصه جامعه گذاشت که دو عنصر تولید انبوه و در پی آن مصرف و نیز ایدئولوژی‌های سیاسی

بن‌بوس فرم و محتوی
ترجمه: فاطمه کاوندی
نشر نظر
چاپ اول ۱۳۹۰

در اروپا و آمریکا متولد شدند. گرافیک در پروسه تولید انبوه کالاهای مصرفی از ابتدا نیز نقشی انضمامی و تشریفاتی نداشت. صاحبان کالا و سرمایه به خوبی می‌دانستند که تصویر می‌تواند حامل معنایی باشد که کلمات و جملات توانایی به سرعت رساندن آن را نداشته و نخواهند داشت. با شروع جنگ‌های جهانی اول و دوم نقش گرافیک اهمیت چندین برابری یافت. دستگاه تبلیغاتی رایش سوم از گرافیک به مثابه رسانه‌ای به‌منظور فرهنگ‌سازی و تهییج مردم جهت ساخت تمدنی نوین و پاک‌نژاد بهره‌های فراوانی بردند. در چنین موقعیتی می‌توان به نقش بارز و تاثیرگذار گرافیک در جوامع پی برد. چند فیلم سینمایی در طی جنگ جهانی دوم توانست توجه عامه مردم را به خود جلب کند؟ کمتر از انگشتان دست. اما چند پوستر تبلیغاتی چاپ شده توسط دستگاه عریض و طویل پروپاگاندای گوبلز در طی جنگ چاپ و در سطح شهرهای آلمان و سایر کشورها در معرض دید قرار گرفت؟ هزاران هزار. پس از جنگ نیز گرافیک نقش خود را به عنوان رسانه‌ای تجاری، هنری، سیاسی و ایدئولوژیک حفظ کرد. به‌خصوص در بلوک شرق و در طی جنگ سرد گرافیک، شخصیت و شمایلی کاملا جدید پیدا کرد و تا به امروز نیز به عنوان یکی از ارکان مهم «ارایه» (Presentation) در تمامی سطوح حضوری فعال دارد.

اخیرا موسسه نشر نظر با چاپ کتابی به معرفی یکی از مطرح‌ترین و اندیشمندترین گرافیست‌های جهان پرداخته است: «بن بوس» هنرمند گرافیست هلندی که سبکی کاملا ویژه، مستحکم و ساده اما به یادماندنی را در جهان مصرف‌گرای مدرن معرفی کرد. بوس اصول کارکردگرایی (Functionalism) را در سراسر آثارش که کم هم نیستند ادامه داد و بر آن تاکید داشت. سخت‌گیری، دقت و پایبندی به اصول باعث آن شد که در بدترین دوران رکود مالی صنایع، طرح‌های بوس خریدار داشته باشد. فعالیت‌های بوس گستره وسیعی را دربر می‌گیرد از طراحی لوگو و جلد کتاب گرفته تا عکاسی، بسته‌بندی، طراحی پاویون‌های نمایشگاهی و طراحی داخلی، کتاب تماما رنگی و نفیس «بن بوس، فرم و محتوا» مروری است جامع بر آثار این هنرمند تاثیرگذار هلندی. با نگاهی به این کتاب ارزشمند اهمیت گرافیک در جهان مدرن تا حدودی برای مخاطب بازنمایی می‌شود و این نکته را تذکر می‌دهد که: «گرافیک اینجا، گرافیک آنجا، گرافیک همه‌جا.»

نگاهی به «ویتسک» اثر گئورگ بوشنر

چنین گفت وُیتسِک!

فرید قدمی

«جناب سروان، زمین مثل جهنم داغه – اما من سردمه، یخ کردم – ولی حاضرم شرط ببندم که جهنم سرده... امکان نداره! عجب! عجب! امکان نداره!»

ویتسک

تو رو خدا ارباب!

ویتسک سوژه‌ای هیستریک است؛ سوژه‌ای که آنچنان بر سوژگی‌اش خط می‌کشد و خود را تا مقام ابژه پایین می‌آورد تا بتواند خشونت و کثافت را در گفتار آن دیگری بزرگ (ارباب) برملا کند. در صحنه اول نمایشنامه ویتسک نوشته گئورگ بوشنر (۳۷-۱۸۱۳)، سروان می‌گوید: «ویتسک، تو همیشه این‌طور آشفته‌ای! یه آدم خوب اینجوری نیست.» گفتار سروان، گفتار نظم و اخلاق است؛ قانون و کلیسا، در مقام ارباب. گفتار ویتسک، گفتار آشفتگی است؛ گفتاری هیستریک، گفتاری که می‌خواهد از سوژه بودنش در برود که خود را همچون ابژه‌ای تقدیم نظم حاکم کند. گفتار سروان در کار دیکته کردن «نظم و اخلاق» به ویتسک است. ویتسک باید در نظم عمومی (نمادین) حل (منحل؟) شود. تقابل این دو گفتار است که می‌تواند سویه کثیف گفتار سروان (کیف او) را برملا کند. هنگامی که بنده در نهایت بندگی‌اش ظهور می‌کند، حد نهایی ارباب نیز افشا خواهد شد. اگر گفتار ویتسک منظم، عادی و در حیطه نظم نمادین بود، گفتار سروان نیز در همان حد ظهور می‌کرد، اما گفتار هیستریک او سروان را نیز به سویه‌های حقیقی گفتارش می‌کشاند. سروان می‌گوید: «آه، تو یه ابله‌ای، یه ابله کاملا نفرت‌انگیز! ویتسک، تو یه آدم خوبی هستی... ولی... ویتسک، اخلاق نداری! اخلاق.» سروان، از جایگاهی فرادست حرف می‌زند، از جایگاه دیگری بزرگ. او ویتسک را به خاطر آشفتگی و نداشتن اخلاق و داشتن فرزندی نامشروع از زنی بدنام (ماری) سرزنش می‌کند و نهایتا او را به سمت قتل ماری هل می‌دهد؛ قتل ماری به دست ویتسک همان ژوبی سانس (کیف) ارباب است که توسط بنده (ویتسک) تحقق می‌یابد. دو عنصر ناهمساز از جامعه حذف می‌شوند! ماری کشته می‌شود و ویتسک هم می‌شود قاتل؛ قاتلی که در میان نظم نمادین برای خودش جایگاهی دارد. ویتسک عامل تجسم کیف اربابی است. او به زنجیره قاتلان می‌پیوندد، به ابزار «قانون و کلیسا» بدل می‌شود، تا هم زن بدنامش را بکشد و هم اجازه دهد که خودش را، همچون ابزاری از کار افتاده، از جامعه بیندازد بیرون. بوشنر این نمایشنامه را با الهام از ماجرایی واقعی نوشته است و می‌دانیم که ویتسک واقعی نیز اعدام می‌شود. آنچه گفتار هیستریک ویتسک افشا می‌کند، این است: قتل ماری و اعدام (مرگ) ویتسک، هردو به گردن قانون، کلیسا، سرمایه و در نهایت کلیت گفتار (های) حاکم است. ماری و ویتسک هر دو در قامت قربانی ظاهر می‌شوند. کیفی که این قتل تولید می‌کند، به مصرف نظم نمادین می‌رسد؛ نظمی که سروان، دکتر، مرد یهودی و حتی خود ویتسک و ماری (و دیگر ساکنان دخمه لمپن‌ها) در آن سهیم‌اند (می‌شوند).

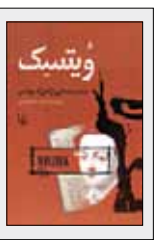
تیمارستان در انتظار ته!

گفتار دیگری که سویه کثیفش توسط ویتسک لو می‌رود، گفتار دکتر است؛ علم ابزاری، دانش نوپای بورژوازی که سوژه انسانی را ابتدا به بدنی بی‌روح و کلام و سپس به مجموعه‌ای از مولکول‌ها تقلیل می‌دهد. آنچه این گفتار به ویتسک دیکته می‌کند، این است که او جز بدنی نخودخور نیست! گفتاری که دکتر گوینده آن است، بدل به گفتاری فرادست می‌شود که به آسانی همچون قانون و کلیسا (و همچون خدایگان خونخوار یونان باستان!) قربانی و بنده می‌گیرد. در یکی از صحنه‌های نخستین نمایش دکتر، ویتسک را می‌بیند که روی دیواری در خیابان می‌شاشد. دکتر او را به باد سرزنش می‌گیرد و ویتسک از طبیعی بودن کارش دفاع می‌کند. ویتسک خوب می‌داند که انسان نیز حیوانی است چون دیگر حیوانات، جزیی از طبیعت. دکتر علم را چون ابزاری برای تسلط بر طبیعت و انسان می‌داند (همچنان که حاکمان قانون را). گفتار ویتسک همچنان غیرعادی، نامنظم و هیستریک است. او می‌گوید: «وقتی طبیعت برسه به آخرش، یعنی اینکه وقتی طبیعت برسه به آخرش. وقتی دنیا اونقدر تیره و تاریک بشه، باید با دستامون کورمال کورمال روش بچرخیم، منظورم اینه که، اون مثل تارهای عنکبوت درفته.» اما، دکتر منسجم، دقیق و تفوق‌خواه حرف می‌زند: «وضعیت جالبه. تو در یک وسواس فکری قشنگ قرار داری! تیمارستان در انتظارته!» دکتر همان کسی است که ویتسک را بدل به ابژه تحقیقات بیولوژیکش کرده و او را از انسانی دارای احساسات و شعور طبیعی، به مجموعه‌ای از ماهیچه‌ها، سلول‌ها، مولکول‌ها و غیره تقلیل داده است. گفتار ویتسک، زبونی انسان معاصر را در پیشگاه علم ابزاری و تکنولوژی افشا می‌کند، آنچه ما ساکنان قرن بیست و یکم حتی بیشتر از معاصران بوشنر آن را دریافته‌ایم. گفتار علم ابزاری، از یک سو انسان را همچون قربانی و بنده‌ای زبون می‌نگرد و از سوی دیگر شریک نظم نمادین است. سروان و دکتر دوستانی‌اند (همچنان که قانون و علم ابزاری و کلیسا) که دوستی‌شان ضامن بقای نظم موجود است.

زن وجود ندارد

اما آنچه ویتسک را بنده سروان (به عنوان سرباز رده پایین ارتش) و دکتر (به عنوان ابژه تحقیقات اش) کرده است، چیست؟ او صرفا در پی انعام و دستمزدی برای حفظ خانواده‌اش است، فرزند و همسرش. ویتسک تنها می‌خواهد به واسطه نهاد خانواده و کانون پای قهرمانی را نمی‌توان یافت، امیدی در کار نیست (کجایند آن قهرمانان بزرگ رمانتیک!). شاید بوشنر پیش از کافکا در بیست و سه سالگی‌اش این را دریافته بود: «امید هست، اما نه برای ما!» ناپلئون به زودی نزد آلمانی‌ها منفور شد، آن هم به خاطر خیانت به آرمان‌های انقلاب کبیر فرانسه. اما آلمانی‌هایی که شیفته آرمان‌های انقلاب کبیر بودند، بعد از سقوط امپراتوری مقدس (رایش اول) و پایان سیطره‌اش بر ممالک آلمانی، سعی در احیای سنت‌های بزرگ انقلاب کبیر (آزادی، برابری، برادری) در آلمان و پروس کردند. آلمان و پروس راه اصلاحات را پیش گرفتند؛ آکادمی علوم برلین در ۱۸۱۰ تاسیس شد. بند از پای بورژوازی نوپا برداشته شد و دهقانان تا حدی از زیر استثمار سیستم فئودالی بیرون آمدند. اما با شکست ناپلئون، سران فاتحین گرمش (!) خود را به نظم موجود ضمیمه کند. اما ماری مدام در کار خیانت به ویتسک است، حقیقتی که سرانجام فاش و بدل به ترومای ویتسک می‌شود؛ (خانواده وجود ندارد!) ترومایی که گفتار او را بیش از پیش از نظم نمادین بیرون کشیده و به سمت امر واقعی می‌کشاند (مگر می‌شود تردید کرد که بوشنر، ژاک لکان را خوانده بود؟!).

زن وجود ندارد. رهایی وجود ندارد. زن- رهایی وجود ندارد. ماری و ویتسک هر دو می‌میرند، آنچه می‌ماند، نظم موجود است. ماری نماینده تمام‌عیار لمپنیسم است (وسوسه می‌شوم بگویم لمپن- پرولتاریا، اما می‌دانیم که در زمان نگارش ویتسک پرولتاریا به آن شکلی که مقصود مارکس بود، هنوز ظهور نکرده بود و مارکس نیز هنوز نیامده بود تا اروپا را با شبح کمونیسم‌اش بترساند!). همان لمپن‌هایی که در ۱۸۵۱ در فرانسه به سربازان سینه چاک لوبی بناپارت برای کودتای انتخاباتی و سرکوب آزادی‌خواهان بدل شدند و در ۱۹۳۴ برای ریاست‌جمهوری هیتلر (با ۸۸ درصد آرا) هورا کشیدند. ماری شیفته مردی است که می‌تواند هدایای گران‌قیمت به او بدهد، مردی قوی! مگر نه آنکه با پیروزی ناپلئون بناپارت (مردی قوی با هدایای گران‌قیمت آزادی، برابری و برادری!) بر قوای اتریش و روسیه در ۱۸۰۳، همین لمپن‌ها برایش دست افشاندند! در نمایشنامه ویتسک حتی جای



ویتسک
گئورگ بوشنر
ترجمه: ناصر حسینی‌مهر
نشر ققنوس
چاپ اول: ۱۳۹۰

اروپایی در ژوئن ۱۸۱۵ بار دیگر گرد آمدند تا در کنفرانس وین به رویای رهایی ملت آلمان پایان دهند. بوشنر، ویتسک را در ۱۸۳۶ نوشت، ۲۱ سال پس از کنفرانس وین و دوازده سال پیش از انقلاب فوریه ۱۸۴۸ در فرانسه. پس از سقوط ناپلئون و پایداری مردم آلمان در برابر امپراتوری فرانسوی به امید رهایی، کنفرانس وین به همه امیدهای رهایی‌بخش پایان داد. طبق توافقات سران اروپا در کنفرانس وین، آلمان که دلش را به استقلال، آزادی و قانون اساسی مستقل خوش کرده بود، از زیر یوغ فرانسه به زیر یوغ امپراتوری اتریش رفت. نهضت آزادی‌خواهانه آلمان بار دیگر شکست خورد. نمایشنامه ویتسک، برخلاف آنچه بسیاری از منتقدان درباره‌اش گفته‌اند، صحنه تقابل‌های دوتایی‌ای از نوع پرولتاریا- بورژوا (آنچنان که بعدها مارکس تبیین کرد)، فقیر- پولدار (آنچنان که فوریه می‌گفت) و... نیست. تقابل ویتسک با جهان پیرامونش، تقابل گفتار فرد با ابرگفتار دیگری است؛ گفتارهایی که آنچنان فرد را مورد هجوم قرار می‌دهند، که هر نوع گفتار فردگرا را که بیرون از گفتار حاکم قرار می‌گیرد، ویران می‌کنند. گفتار حاکم، گفتاری یگانه و منفرد نیست، برآیند گفتارهایی است که در وضع موجود نمادین می‌شوند و آن را مستقر می‌کنند. جامعه‌ای که ویتسک درش زندگی می‌کند، تحت حاکمیت برآیند گفتارهایی متنوع است؛ اخلاق، کلیسا، نظامی‌گری، بورژوازی، پول و... . هریک از این گفتارها اگرچه در ظاهر، دیگری را نقد می‌کند، اما از آنجا که ضامن بقای وضع موجود است، ضامن بقای گفتارهای شریک دیگر نیز است. بوشنر می‌خواهد چرخه همیشگی تاریخ، خیانت، ستم، شکست و سرخوردگی را نمایش بدهد. این چرخش خیانت‌کارانه، به نحوی نمادین در گفتار ویتسک پررنگ‌تر نیز می‌شود. ویتسک در صحنه‌ای که توی دشت است و صداهایی (شاید از الهه‌گان تاریخ!) می‌شنود، می‌گوید: «بچرخ، باز هم، باز هم! ساکت، موزیک! ها! چی، چی می‌گین؟ بلند