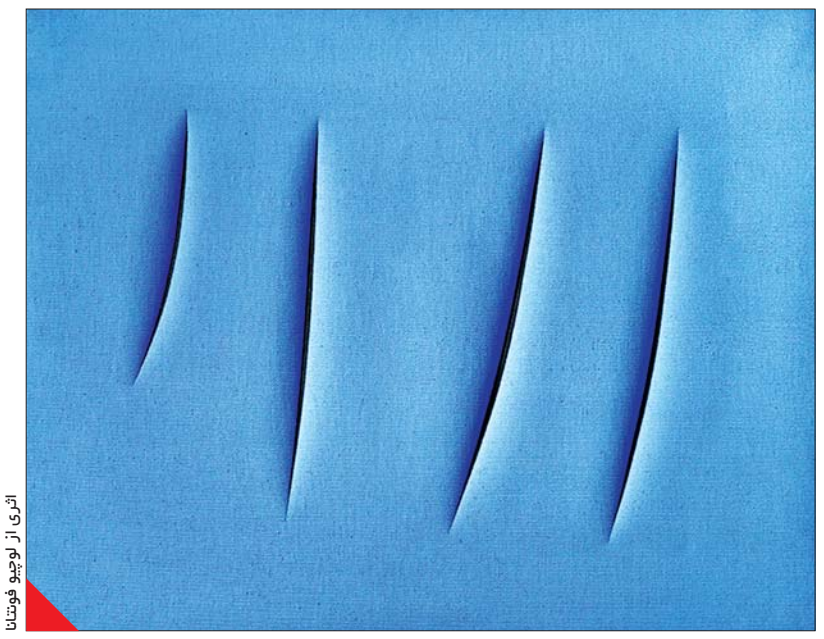
معرفی و نقد کتاب «پنجره‌ای با شیشه‌های کوچک رنگی»

«موسیقی تفکر»، فراخوان جهان چندفرهنگی

عرفان ناظر


اثری از لوچیو فونتانا

نویسنده کتاب «پنجره‌ای با شیشه‌های کوچک رنگی» سعی دارد از طریق تبیین مبانی فلسفی چندفرهنگ‌گرایی روشی برای ورود به آثار آهنگ‌ساز برجسته ایران، علیرضا مشایخی ارائه دهد. در این کتاب مبانی فکری علیرضا مشایخی به‌صورت منظم و مدلل معرفی، و راهی برای فهم موسیقی چندفرهنگی صورت‌بندی شده است.

در بخش نخست، سینا صدقی بر اساس نظریه چندفرهنگ‌گرایی ملهم از «برایان فِی» موضوع این رویکرد را تعریف کرده؛ چندفرهنگ‌گرایی مدلی برای «مسئله تفاوت‌ها» است. همچنین از رهگذر تعریف موضوع، مفاهیم بنیادین چندفرهنگ‌گرایی را برشمرده است؛ «تفاوت‌ها»، «هویت»، «دیالُگ» و «دیالکتیک». هدف چندفرهنگ‌گرایی موردتبیین در این کتاب نه‌تنها فهم «دیگری»، بلکه فهم «من» از رهگذر «دیگری» مبتنی بر «تفاوت‌ها» است. در چنین هدفی باید توجه داشت که «تفاوت‌ها»، جزیره‌های دورافتاده از یکدیگر نیستند، آنها زمانی «تفاوت» هستند که مبتنی بر دیالُگ و دیالکتیک ادراک شوند؛ بدون هیچ چشم‌انداز مطلقی، و با تأکید بر مفهوم همواره «درراه‌بودن»، برای کشف و آشکارگی آن حقیقتی که مدام پنهان می‌شود. برای چنین استمراری لاجرم باید از دوگانه‌های جزم‌گرایانه زشت‌وزیبا، من‌ودیگری «عبور» کرد. اما لازمه این «عبور»، فهم، نقد و به‌بیانی دیگر، «دوختن نگاه خیره» به آنان است. «خیره‌نگریستن» در اینجا به‌معنی مواجهه با بنیان‌های معرفتی اندیشه‌ها است، اندیشه‌هایی که در قالب کُل‌گرایی، نسبی‌گرایی و منظرگرایی درصدد هستند تا «پیوستگی فرهنگی» و «عقلانیت» را ناممکن، و «گسست» را بر «پیوستگی» ارجح بدانند. معنای ضمنی چیرگی «گسست» بر «پیوستگی» این است که امکان ترجمه‌پذیری یک فرهنگ به زبان ما و در کل، امکان فهم «فرهنگ دیگر» ناممکن است. سینا صدقی امکان اپیستمولُژیک حاصل از توجه به «ترجمه‌پذیری» را در برشمردن کاستی‌های رویکرد مکتب ادینبورا و تأکید بر امکان اپیستمولُژیک نقد پوپر علیه آنچه «اسطوره چهارچوب» می‌داند، گردهم می‌آورد.

برای فهم فلسفه چندفرهنگ‌گرایی که بر «تفاوت‌ها» بنیاد گرفته، نقد رویکردهایی چون کل‌گرایی، نسبی‌گرایی، منظرگرایی، جهان‌شمول‌گرایی و پلورالیسم ضرورت پیدا می‌کند. برای این مقصود، نویسنده طرح پژوهش خود را در مقدمه کتاب چنین بیان می‌کند: «آنچه در این بررسی ارائه خواهد شد، در سه سطح مفهومی، فلسفی و موسیقایی قابل پیگیری است. در سطح نخست مفاهیم بنیانی بررسی خواهند شد [تفاوت‌ها، هویت، دیالُگ و دیالکتیک]، در سطح دوم گستره این مفاهیم از رهگذر توجه به کاستی‌های دو رویکرد نسبی‌گرایی و منظرگرایی، اندیشه کوهن و بحث وی در ارتباط با ویژگی پارادایم‌های علمی، رهیافت مکتب ادینبورا در حوزه جامعه‌شناسی معرفت، صورت‌بندی مک‌اینتایر از نسبت عقلانیت و تراديسیون، دو اصل ویتگنشتاینی «بازی‌های زبانی»، «شکل زندگی» و نتایج اپیستمولُژیک حاصل از این دو، بحث پوپر در ارتباط با مفهوم «اسطوره چهارچوب» و نقطه‌نظر کواین درباره «نسبیت اُنتولژیک» و «عدم‌تعین ترجمه» تبیین شده‌اند. در سطح سوم، این مبانی و مفاهیم حاصل از آن در حوزه موسیقی بررسی و از رهگذر آن آثار مشایخی تبیین شده‌اند.» (صدقی، ۲۸، ۱۳۹۵).

بخش دوم کتاب شامل دو مقدمه است؛ مقدمه اول اشاره‌ای به تکامل مدل چندفرهنگی در تاریخ موسیقی، مقدمه دوم تبیین نظام چندصدایی علیرضا مشایخی - مکمل- که بنابه‌گفته نویسنده کلید ادراک چندفرهنگ‌گرایی در آثار آهنگ‌ساز است. سپس نویسنده تبیین مفاهیم «تئوری مکمل» را در ارتباط با چندفرهنگ‌گرایی در آثار مشایخی، از بعدی فلسفی طرح‌اندازی می‌کند. سینا صدقی در فصل دوم کتاب، بخشی را به تبیین «سمفُنی شماره ۹» اپوس ۲۰۱ و آثار پس از آن اختصاص داده، و این اثر را نقطه آغاز دوره «مانیفست» دانسته است. نویسنده مبتنی بر رویکرد علیرضا مشایخی در این دوره، وضعیت و تمایز «صدا» را با دیگر دوره‌های آهنگ‌سازی مشایخی تبیین می‌کند. در این فصل خواننده با یک چرخش تحلیلی مواجه می‌شود. بدین‌گونه که تا پیش از آن کوشش نویسنده بر آن بود تا مبانی فلسفی چندفرهنگ‌گرایی را آشکار کند و از مفاهیم بنیادین آن با اتکا بر آراء برایان فِی، کارل پوپر و دُنالد دیویدسن دفاع کند اما در فصل «مانیفست عبور»، غالب تحلیل‌ها و ساختار واژگان و مفاهیم زیر سیطره سایه هایدگر است که به‌ثمر می‌نشینند. پرسش قابل‌تأمل این است که چندفرهنگ‌گرایی که تا پایان بخش نخست کتاب، متکی بر آراء مکاتب و متفکران مذکور توضیح داده می‌شد، چه ارتباط موثقی می‌تواند با اُنتولژی هایدگر داشته باشد؟ پاسخ به این پرسش سطح چهارم پژوهش را شاید بتواند آشکار کند. سطحی که به‌وضوح از آن در کتاب سخنی به‌میان نیامده است اما همچون کنشی دراماتیک خود را آشکار و پنهان می‌کند.

هایدگر در قطعه ۳۸ «هستی و زمان»، هستی را نه‌تنها موضوع بنیادین فلسفه معرفی می‌کند بلکه آن را برتر از جنس، نوع و فصل هستندگان می‌داند. درواقع هر موجودی برای موجودبودن باید در هستی باشد. در این وضعیت، تنها آن موجود انسانی، دلزاین محسوب می شود که منزلگهِ هستی باشد؛ یعنی او نیز همچون هستی، استعلا داشته باشد و فراروی عدم باشد. در اینجا «استعلا» از مقومات اگزیستانسیال دلزاین، رویکردی‌ست که آدمی را متوجه هستی می‌کند و آن را به موجودات و خودش بازمی‌گرداند. «استعلا» راهی است برای آشکارگی این امر، که موجودات حتی در تفاوت و تضاد با یکدیگر از یک پیوستگی بنیادین برخوردارند زیرا شرط حضور آنان «هستی» و «درعالم‌هستن» است؛ هستی به‌مثابه یگانه مِلک مشترک میان موجودات که ما را با «پیوستگی» روبه‌رو می‌کند؛ پیوستگی‌ای که به ما می‌گوید فرهنگ‌ها با تمام تفاوت‌هایی که دارند بر مبنایی مشترک استوارند. همچنین تراديسون‌ها -به‌مثابه موجود- نه مجموعه اعمال و رفتارهای گذشته و تثبیت‌شده، بلکه روبنایی‌اند که بر مبنای هستی بنا شده‌اند؛ «هستی» آنان را به یکدیگر پیوند می‌زند و درنهایت، این «فهم» می‌تواند حاصل شود که یک تراديسیون در خلأ و مستقل از تراديسیون‌های دیگر خلق نشده است بلکه به هم وابسته‌اند و حتی بر یکدیگر تأثیر دارند. نسبت فهم و هستی، بنیادین است چراکه هستی همچون بنیاد در فهم موجود است که «هست» می‌شود (هایدگر، ۴۳۶، ۱۳۸۶).

هویت آدمی و تراديسیون، محصول دیالُگ با هستی است. از آنجاکه به‌اعتقاد علیرضا مشایخی هویت در کُنه خود چندفرهنگی است پس می‌توان سخن او و فهم موسیقی او را در این بستر فهمید. فهم اُنتولژیک به ما کمک می‌کند که فرهنگ‌ها را در «پیوستگی» و در مرحله‌ای فراتر در «ازآن‌هم‌بودگی» به‌فهم در بیاوریم و این، همان ضرورتِ طرح و فهم مبانی چندفرهنگ‌گرایی است که می‌خواهد از «اسطوره‌های چهارچوب» و متافیزیکِ استوار بر «گسستگی» عبور کند و نه‌تنها «دیگری» را بشناسد بلکه «دیگری» و «من» را در «ازآن‌هم‌بودگی» به‌فهم درآوَرَد.

سینا صدقی در بخش «مانیفست عبور»، تحقق «عبور» و «خروج» یا فرارَوی از «پیوستگی» به سوی «ازآن‌هم‌بودگی» را ویژگی بنیادین آثار این دوره «مانیفست» می‌داند. وی در راه تبیین این موضوع ابتدا شیوه حضور و نگاه علیرضا مشایخی به «صدا» را در این دوره توضیح می‌دهد. مبتنی بر تبیین وی، «صدا» در آثار این دوره «تِم»، «آتمسفر» و «ابژه فیزیکی» نیست بلکه «رویداد» است. او برای به‌دست‌دادن معنای حقیقی واژه «رویداد» ـEventـ از روش ریشه‌شناسی استفاده می‌کند که مطابق آن «رویداد» رفت‌وآمدی است که منجر به خروج می‌شود. در «سمفُنی شماره ۹» اپوس ۲۰۱، «صدا» میان تراديسیون‌ها و فرهنگ‌های موسیقایی متفاوت در «رفت‌وآمد» است تا «پیوستگی» میان آنها را «تذکر» دهد. این «تذکر» از یک‌سو «یادآوری نسبت‌های فراموش‌شده» و از سویی دیگر «فراخوان» بازگشت به «صدا» فارغ از «اِستتیک» و متافیزیک حاصل از آن است. به‌همین دلیل دیگر ابعاد و روش‌های آهنگ‌سازی نیز در معنای حقیقی خود به آشکارگی می‌رسند. برای‌مثال «دولُپمان» نیز در معنای حقیقی‌اش به موضوع آثار این دوره تبدیل می‌شود. نویسنده با ریشه‌شناسی این واژه، راهی برای فهم «دولُپمان» در آثار مشایخی می‌گشاید: «این واژه در معنای حقیقی خود، آشکارکردن آنچه به‌واسطه غفلت و فراموشی، پنهان و پوشیده مانده است را تذکر می‌دهد... دولُپمان به‌مثابه «ساخت‌گشایی»، امکان «عبور» و «خروج» را محقق می‌کند، و به‌همین دلیل در دامنه «رویداد»، امکان طرح و بسط یافته است... «رویداد» امکان طرح دولپمان در معنای حقیقی آن را میسر کرده است» (صدقی، ۲۲۴، ۱۳۹۵).

پنجره‌یی با شیشه‌های کوچک رنگی
سینا صدقی
نشر ماهور

افق رویداد، «ازآن‌هم‌بودگی» است؛ همان امکان مشترک میان «من» و «دیگری»؛ آشکارگی تفاوت‌ها؛ تفاوت‌هایی که از آن یکدیگر هستند. شناخت «دیگری» نه به معنای تجربه «دیگری» و یا «اوبودن»، بلکه شناخت، درک معناست؛ اما درک معنا میسر نمی‌شود مگر آن‌که رابطه «دیگری» را با هستی‌اش بکاویم. معنا، ادراک «دیگری» از هستی و نحوه بودنش است. باید «با او بود»، نه «همچون او» تا بتوان به فهم از «او» رسید؛ همچنان‌که هایدگر در بند ۱۲۷«هستی و زمان» تصریح می‌کند که «اوبودن»، یکسانی با دیگران است، آدمی را در دیگران حل می‌کند به‌گونه‌ای که تمایز از میان می‌رود و همسطح‌سازی روی می‌دهد. بدون ابتنا بر «تفاوت»، معنا نمی‌تواند رخ دهد. «دیگری» نمی‌تواند دارای مفهوم باشد مگر در «تفاوت»؛ در «تفاوت» است که می‌تواند برای ما حاضر باشد و در این «حضور» است که می‌تواند به‌فهم درآید و حقیقت آن آشکار شود. (هایدگر، ۹۲، ۱۳۸۹).

آشکارگی چیزها آن‌گونه که هستند، می‌تواند با غایت چندفرهنگ‌گرایی ـ فهم، تعامل و آزادی- هم‌صدایی داشته باشد، چراکه تا دیگری نتواند چنان که هست بر ما آشکار شود، رابطه با دیگری برمبنای سوژه/ ابژه و گسست باشد، امکان فهم واقعی میسر نمی‌شود. پس بیراه نخواهد بود اگر بگوییم روش پدیدارشناسانه می‌تواند به‌مثابه آغازگاه راه چندفرهنگ‌گرایی موردتأمل قرار گیرد.

ازهمین‌رو می‌بایست برای شناخت و فهم دیگری، آن‌چنان که دیگری هست، و آن‌چنان که «من» و «دیگری» از آنِ یکدیگر هستند، تفاوت و تمایز آنها را متذکر شویم. سینا صدقی تحقق چنین تذکری را در آثار مشایخی چنین طرح می‌کند که، همِّ مشایخی این است تا «صدا»، به «صدا» اشاره کند؛ یعنی به ذاتش. «صدا»، مستحیل در چیز دیگر، فروافتاده در تِم، آتمسفر و بیگانه با خود نیست بلکه در هستی خود استقرار یافته است. اما چگونه؟

موسیقی ایران، چین، هند، هر کدام دارای فهم و نسبت ویژه‌ی خود از زمان هستند. در آثار مشایخی «عبور» به ساختارهای موسیقایی متفاوت سبب «ساخت‌گشایی» می‌شود و عالَم وسیع‌تری از «صدا» خلق می‌شود؛ این عالَم وسیع‌تر با ایجاد «بی‌زمانی» امکان حضور می‌یابد.به‌بیان دیگر، آن زمان ویژه‌ای که منحصر به موسیقی ایرانی است از طریق عبور از ساختار ایرانی به ساختاری دیگر دچار تزلزل می‌شود. «عبور» از «زمان‌مندی» موسیقی ایرانی، سبب «ساخت‌گشایی» می‌شود و حاصل آن «بی‌زمانی» است. «ساخت‌گشایی» و «عبور» از ساختار زمان‌مند موسیقی ایرانی سبب می‌شود که موسیقی ایرانی با خود بیگانه شود، در این بیگانگی با زمان خویش، با «پیوستگی» آشنا می‌شود و خود را در نسبت با «دیگری»، در عالَم گشوده‌ای بازمی‌یابد. این سبب می‌شود «صدا» ذات پوشیده‌شده خود را در یک ساختار موسیقایی آشکار کند. ازاین‌رو «بی‌زمانی» به امکان آشکارگی «صدا» به‌مثابه «رویداد» تبدیل می‌شود. به‌بیان دقیق‌تر، به‌اعتبار اینکه «رویداد» تذکر «ازآن‌هم‌بودگی» است، و ابعاد پنهان و پوشیده «صدا» نیز در این «عبور» از ساختارها آشکار می‌شود می‌توان گفت که «صدا»، «رویداد» است. ازاین‌رو ذات «صدا» در دوره مانیفست «رویداد» است. سینا صدقی افق دوره مانیفست را در نُه مرحله صورت‌بندی کرده است.

۱- به‌پایان‌رسیدن «ویژگی» صدا به صورت «تِم» و «آتمسفر»، آغاز آشکارگی ذات «صدا» به‌مثابه «رویداد».

۲- «خروج» از «هم‌بسته‌بودن» ـnexusـ به‌سوی «ازآن‌هم‌بودگی» ـeventusـ.

۳- «خروج» از نگاه سوبژکتیو و متافیزیکی به صدا و «فراخوان» به سوی «بازگشت به صدا»؛ آشکارگی «صدا به‌مثابه صدا».

۴- تذکر «نسبت‌های فراموش‌شده».

۵- تذکر نسبت اُنتولژیک تراديسیون‌های تاریخی متفاوت.

۶- پایان «ارجاع» و آغاز «اشاره».

۷- تحقق «دولُپمان» در معنای حقیقی.

۸- تحقق duration

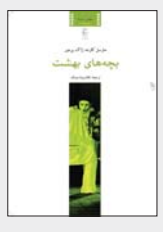
۹- تحقق پرسش «صدا چیست؟». (صدقی، ۱۳۹۵)

مطابق تبیین نویسنده از دوره «مانیفست»، این دوره تحقق تأسیس آغازین -Urstiftung- است؛ تأسیسی که آغاز دیگری را نشان می‌دهد و به راه دیگری «اشاره» دارد. جهت این راه به‌سوی «آشکارگی نسبت‌های فراموش‌شده» است. صدا در آثار این دوره، امکان «رویداد» حقیقت است؛ ازاین‌رو در آرزوی اعلام و اعلان نسبتی با هستی به‌سر می‌برد؛ به همین سبب موسیقی در آثار مشایخی به تفکری درباب هستی تبدیل می‌شود. آثار این دوره را می‌توان در راستای «عبور» و «خروج» از تفکر سوبژکتیو و صورت‌بندی‌های حاصل از دوره «اِستتیکِ خسته» به صدا بررسی کرد. این «عبور» به‌سمت ارائه معیارهای نوینی گام برمی‌دارد که امکانی را برای ترسیم «موسیقی آینده» فراهم می‌آورد.

ادبیات و هنرهای دیگر در «بچه‌های بهشت»

ادای دین به تئاتر

پارسا شهری: «آشکارشدن تدریجی تصویر روی پرده نقش‌دار، کثیف، نخ‌نما و ژنده تئاتر. سکوت. موسیقی‌ای در کار نیست. بعد سروصدای به‌هم‌خوردن چیزی در دو طرف صحنه به گوش می‌رسد. عنوان‌بندی روی پرده می‌آید، در حالی‌که موسیقی بازار مکاره بر درون‌مایه فیلم تأکید می‌کند و سروصدای نظامی را همراهی می‌کند. پس از عنوان‌بندی، مکثی فوق‌العاده کوتاه و بعد سه ضربه رسمی که آغاز نمایش را اعلام می‌کند... پرده به‌آرامی بالا می‌رود». این صحنه آغازین فیلم‌نامه «بچه‌های بهشت» نوشته مارسل کارنه و ژاک پره‌ور است. این فیلم‌نامه به سینما و سینمایی‌شدن بسنده نمی‌کند، پای هنرهای دیگر از تئاتر تا ادبیات را به‌میان می‌کشد. جدا از ارتباط پره‌ور با ادبیات و شاعری‌اش، بچه‌های بهشت در زمانه‌ای ساخته شد که رجوع به داستان‌های رمانتیک ادبی باب شده بود. در این اثر ارتباط زندگی با هنرها، زندگی و تئاتر از طریق شخصیت‌های واقعی و خیالی و تراژدی و تقلید نمایشی، یا صحنه و پرده، سکوت و صدا و نشانه‌های دیگر مطرح می‌شود. به اعتقادِ ژرژ سادول، منتقد و مورخ سینمایی، در این فیلم‌نامه ردپای «بینوایان» ویکتور هوگو، «اسرار پاریس» اوژن‌سو و «فرازونشیب زندگی بدکاران» بالزاک به چشم می‌خورد. از این‌دست ارجاعات فرامتنی در بچه‌های بهشت بسیار است. سادول درعین‌حال که اثر این دو نویسنده را مشحون از هنر و هوشمندی می‌خواند، معتقد است فیلم‌نامه تا اندازه‌ای بی‌روح و سرد است و بعد از رمانتیسم نفس‌گیر فیلم سخن به‌میان می‌آورد: «نکته اصلی دراماتیک فیلم، عشق پابرجای گارانس و دوبورو است، علی‌رغم این واقعیت که سرنوشت که در شخصیت لاسه‌نر تجسم پیدا می‌کند، همیشه از هم جدایشان می‌کند. نامرادی‌شان در عشق بیشتر مسحورکننده است...». او همچنین در پس‌زمینه فیلم پاریسِ رمانتیک را می‌بیند: بولوار دوکریم، بندر سن‌مارتن، عمارت‌های باشکوه، سیرک‌ها و تئاترها. آن‌طور که تاریخ‌ها روایت می‌کنند ساخت فیلم بچه‌های بهشت از ۱۹۴۳ آغاز می‌شود اما تا پایان اشغال فرانسه توسط آلمان‌ها به تأخیر می‌افتد. و درست بعد از ترک آلمان‌ها و رهایی فرانسه است که فیلم به نمایش درمی‌آید. مارسل کانه خود بر این جنبه فیلم که گفت‌وگویی با دیگر هنرها دارد تأکید می‌کند و در تکه‌ای از گفت‌وگوی خود در سال ۱۹۴۴ که در ابتدای نسخه ترجمه آن آمده، می‌گوید بچه‌های بهشت یه‌جور ادای دین به تئاتر است. و بعد از واقعیت‌هایی می‌گوید که در نوشتن فیلم‌نامه به‌کار گرفته‌اند. مثلا اینکه شخصیت لاسه‌نر خوش‌تیپ شناخته‌شده‌ای بوده در بلوار دوتمپل که حوالی سال ۱۸۴۰ به بلوار جنایت معروف بوده، از بس که آدم در آنجا به قتل می‌رسیده. با اینکه فیلم‌نامه شخصیت‌ها و مکان‌های واقعی دارد، داستانش سراسر خیالی است. ساخت فیلم بچه‌های بهشت به‌گفته کارنه با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رو بوده است. «ویشی قدغن کرده بود که کسی فیلمی طولانی‌تر از ۲۷۵۰ بسازه؛ مگه اینکه اجازه رسمی داشته باشه». بچه‌های بهشت اما ۵۰۰۰ متر طول داشته است. «طولانی‌ترین فیلمی بود که از شروع جنگ به این‌طرف ساخته می‌شد؛ سه ساعت. ۱۸۰۰ متر اضافی سر تدوین بیرون آوردیم». از دیگر خاطرات جالب کارنه از دوران ساخت فیلم این است که در نیس مشغول فیلم‌برداری بودند که قوای متحدین از جنوب ایتالیا به پاریس آمدند. مقامات پیغام فرستادند که برگردید پاریس، نتیجه هم این می‌شود تا دو ماه کار متوقف می‌شود و تا نه‌میلیون فرانک هزینه می‌گذارد روی دست عوامل آن. مارسل کانه دست‌آخر اعلام می‌کند که این آخرین فیلم سیاه‌وسفید او خواهد بود. ژاک‌پره‌ور که حدود هفت فیلم با کارنه کار کرده است، در گفت‌وگوی بعدی کتاب از روند نوشته‌شدن فیلم‌نامه بچه‌های بهشت می‌گوید: خیلی اتفاقی. در کافه‌ای در نیس نشسته بودند که یکباره ژان لویی بارو، بازیگر تئاتر و سینما درآمده بود که «چرا یه فیلم راجع‌به بندبازها نمی‌سازین» و ایده فیلم‌نامه شکل گرفته بود. بعد ژاک پره‌ور از انیمیشنی می‌گوید که بناست بعد از بچه‌های بهشت با کارنه کار کند. اما داستانش؟ «داستان یه‌فیلم رو که نمی‌شه همین‌طوری تعریف کرد. مثل یه پرتقال می‌مونه. پرتقال رو که نمی‌شه توضیح داد... می‌شه پوست کند، خورد. همین». فیلم درباره پادشاهی است شریر که از دست پرنده‌ای تخس به ستوه آمده، چند حیوان مهربان دیگر و یه خروار آدم ترسناک هم هستند. پره‌ور فیلم را شاعرانه می‌خواند و سرآخر می‌گوید: «سینما و شاعری تقریبا یه‌چیزن». اما در چاپ ترجمه «بچه‌های بهشت» که کتابی است از مجموعه «جهان سینما» و به‌نقل از مقدمه با هدف چاپ آثاری باکیفیت در تمام شاخه‌های سینما اعم از فیلم‌نامه، مباحث نظری و... شکل گرفته، نکته‌ای به‌نظر می‌آید و آن ایرادات و غلط‌های تایپی و املایی کتاب است. شاید اگر ناشران که امروز وجه‌غالب آنها برای کاستن از هزینه‌ها شاید، از ویرایش و حتی نمونه‌خوانی کتاب‌ها دست کشیده‌اند، کمی هم به این جنبه کار توجه کنند، کم‌وکیف آثار و محتوای کتاب‌ها با ظاهر آنها همخوان‌تر باشد.



بچه‌های بهشت
مارسل کارنه، ژاک پره‌ور
ترجمه غلامرضا صراف
نشر چترنگ

عطف کتاب

خانه‌ای در انتهای کوچه

«آرامگاه لنین»، عنوان گزیده‌ای از داستان‌های فاضل اسکندر است که به‌تازگی با ترجمه زهرا محمدی و گروهی از مترجمان در نشر نو به چاپ رسیده است. فاضل اسکندر، نویسنده و شاعر ایرانی‌تبار اهل آبخازی است که در سال ۱۹۲۹ متولد شده است. پدر او که ایرانی بود در سال ۱۹۳۸ و در نتیجه سیاست‌های استالین از شوروی اخراج و به ایران بازگشت داده شد. فاضل اسکندر بعد از این پدرش را ندید و نزد خانواده مادری‌اش بزرگ شد. او بعد از تحصیلات ابتدایی، به انستیتوی کتابداری مسکو رفت و بعد از سه‌سال تحصیل در رشته کتابداری، به انستیتوی ادبیات گورکی رفت و در سال ۱۹۵۴ فارغ‌التحصیل شد. سپس او به روزنامه‌نگاری روی آورد و در سال ۱۹۵۶ سردبیر بخش آبخازی در نشر ملی شوروی شد و تا سال ۱۹۹۰ در آن‌جا ماند. او در اوایل دهه ۹۰ به مسکو رفت و هم‌اکنون نیز در این شهر زندگی می‌کند. اولین دفتر شعر فاضل اسکندر در سال ۱۹۵۷ با عنوان «راه‌های کوهستانی» به چاپ رسید و در اواخر دهه پنجاه شعرهایش به طور وسیع در یک مجله منتشر شد. او در سال ۱۹۶۲ رو به نوشتن آثاری به نثر آورد و نثر طنزآمیز او خاصه در رمان‌های حماسی‌اش باعث شهرت او شد. بنا به توضیحات ابتدایی «آرامگاه لنین»، فاضل اسکندر خود را نویسنده‌ای می‌داند که بی‌هیچ قید و شرطی روس است اما بیش‌تر از آبخازی می‌نویسد.

آرامگاه لنین
فاضل اسکندر
ترجمه زهرا محمدی و گروه مترجمان
نشر نو

بسیاری از داستان‌های او در روستایی در آبخازی می‌گذرد، جایی که کودکی او در آنجا گذشته است. همسر فاضل اسکندر نیز، آنتانینا خلبنیکووا، از شاعران مشهور معاصر روسیه به‌شمار می‌رود. خود او نیز در این سال‌ها جوایز زیادی از جمله جایزه ادبی پوشکین را در سال ۱۹۹۳ دریافت کرده است. زهرا محمدی در بخشی از یادداشت ابتدایی «آرامگاه لنین» درباره آشنایی‌اش با فاضل اسکندر نوشته است: «نخستین داستانی که از فاضل اسکندر خواندم، داستان «اقتدار» بود. سادگی بیش از حد در زبان و تصاویر و بیان شفاف احساسات درونی قهرمان داستان و دغدغه‌های بسیار ساده و انسانی‌اش مرا به خود جذب کرد. از آن پس به سراغ خواندن شعرها و داستان‌های او رفتم، بی‌آن‌که از پدرش آگاه باشم. روح شرقی آثار فاضل اسکندر را به حساب این گذاشتم که اهل آبخازی است. سرزمینی با طبیعت شرق، با فرهنگی که بیش‌تر گرجی- ایرانی است تا روسی، و با حضور پررنگ حکیمان و درویشان در میان مردم. سال‌ها بعد، در کلاس‌های ترجمه ادبی آثار روسی در دانشگاه تهران، فاضل اسکندر را به دانشجویانم معرفی کردم و پیشنهاد دادم به سراغ ترجمه‌اش بروند و چندی بعد در اسفند ۱۳۹۰ مطلع شدم که اتحادیه نویسندگان روسیه او را به‌عنوان کاندیدای دریافت جایزه نوبل به کمیته نوبل معرفی کرده است.» داستان «آرامگاه لنین»، که عنوان کتاب نیز برگرفته از نام این داستان است این‌طور شروع می‌شود: «استالین ایده نگهداری جسد لنین را در آرامگاه مطرح کرد تا هزاران‌هزار نفر بیایند و ببینند که لنین در گور نمی‌لرزد. شاید هم حقش بود که بلرزد. ولی مگر می‌گذاشتند؟ دم و دستگاه سری زیرزمینی‌ای دائم مشغول کار بود تا نگذارد تن لنین در گور لرزشی به خود ببیند و همواره او را در همان وضعیت باثباتی که استالین مقرر کرده بود، نگه دارند. اما احتمالا استالین هم اشتباه می‌کرده. او هم خرافاتی بوده. گذشت زمان نشان داد که اصلا دلیلی برای لرزیدن لنین در گور وجود نداشته. هرچه بود حاصل کارهای خودش بود. آن‌چه را که کاشته بود، برداشت می‌کرد، پس چرا باید بلرزد؟...»

مرور

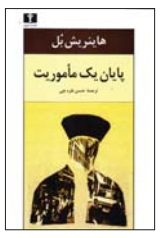
دو اثر از ادبیات آلمان

شاهکاری از قرن نوزدهم

نسیم آصف: «برابر خانه‌ای اربابی که از دیرباز- از دوران امیر شاه‌گزین، گئورگ ویلهلم- مسکن خانواده‌ی بریست در هومن-کرمن بوده است، بر خاموشی نیمروز خیابان دورف نور درخشان خورشید می‌تابید؛ و این درحالی بود که جناح جانبی مشرف بر پارک و باغ که با نمای ساختمان زاویه قائمه ساخته بود، ابتدا بر باریکه مفروش با موزائیک‌های چهارگوش سپید و سبز سایه‌ای پهناور می‌گسترد و سپس بر باغچه مدوری بزرگ با ساعتی آفتابی در میانه و محاط در درختچه‌های ریواس و اختر هندی. پنجاه-شصت گام آن‌سوتر، درست محاذی با جناح جانبی، دیوار حیاط کلیسا قرار داشت که - البته به‌جز در سپید رنگ‌خورده آهنی‌اش- پوشیده از عشقه‌های کوچک‌برگ بود که پس پشت‌اش برج توفالی هومن-کرمن با بادنمای درخشنده‌اش- آخر به‌تازگی با آب طلا زرفام شده بود- سر بر سپهر می‌ساییدند...» «افی بریستِ» تئودور فونتانه با این جملات شروع می‌شود؛ رمانی که کامران جمالی آن را به فارسی برگردانده و این روزها نشر نیلوفر منتشرش کرده است. «افی بریست» از رمان‌های شاخص قرن نوزدهم است و درون‌مایه‌ای شبیه به سه شاهکار دیگر این قرن دارد. آن سه رمان عبارتند از: «مادام بواری» گوستاو فلوبر، «آناکارنینا»ی لئو تالستوی و «نانا»ی امیل زولا. دراین‌بین «افی بریستِ» تئودور فونتانه نیز چنان اهمیتی دارد که به نوشته مترجم رمان، در صد سال اخیر هرگاه در اروپا هریک از این رمان‌ها را مورد سنجش قرار داده‌اند به سه رمان دیگر نیز پرداخته‌اند. «افی بریست» از اکتبر ۱۸۹۴ تا مارس سال بعد به شکل پاورقی در یک ماهنامه به چاپ رسید و در ۱۸۹۵ نیز در قالب کتاب منتشر شد. «افی بریست» رمانی است که نه‌فقط در ادبیات آلمانی‌زبان بلکه در ادبیات جهانی جایگاهی ویژه دارد و تاثیر آن را خاصه در ادبیات آلمانی‌زبان بعد از خودش می‌توان دید. این رمان موضوع بسیاری از پژوهش‌های دانشگاهی در آلمان بوده است و حتی در آن‌جا به آموزش‌های مدرسه نیز راه یافته است. شهرت اصلی تئودور فونتانه مدیون «افی بریست» است و این اثر او چنان مورد استقبال قرار گرفت که در همان سال انتشارش تجدیدچاپ شد. براساس این رمان تاکنون چندین فیلم سینمایی ساخته‌اند که برخی از آنها جزو آثار مشهور سینمایی به‌شمار می‌روند. کامران جمالی در یادداشت ابتدایی کتاب، سبک فونتانه را «رئالیسم ادبی طنزآمیز» دانسته و درباره تاثیر او بر نویسندگان آلمانی و خاصه توماس مان نوشته: «توماس مان که از ادامه‌دهندگان راه فونتانه در داستان‌نویسی بود درباره افی بریست نوشته است، در سخت‌گیرانه‌ترین شیوه گزینش رمان، اگر به یک دوجین اثر بسنده کنیم، به ده یا شش رمان، افی بریست را نباید از چشم دور داریم. و در نامه‌ای که در ۱۹۴۲ نوشته است می‌گوید، رمان فونتانه را یک‌بار دیگر با لذتی وصف‌ناشدنی خوانده است و خواندن شاهکار تئودور فونتانه، افی بریست را به دیگران توصیه می‌کند». فونتانه در سال‌های جوانی‌اش به روزنامه‌نگاری هم مشغول بود و مقالاتی نیز در نقد تئاتر می‌نوشت که تاثیر زیادی در فضای هنری آن سال‌ها داشته است.

افی بریست/ تئودور فونتانه/ ترجمه کامران جمالی/ نشر نیلوفر

ماموریت پوچ



«پایان یک ماموریت»، داستانی است از هاینریش بل که ماجرای نوشته‌شدنش حکایتی جالب دارد. «پایان یک ماموریت» را حسن نقره‌چی ترجمه کرده و نشر نیلوفر این‌روزها آن را به چاپ رسانده است. هاینریش بل در این داستان، روایتی از یک درودگر هنرمند به دست داده که با مشکلات مالیاتی روبرو است و وقتی پسرش به سربازی اعزام می‌شود مشکلات او بیشتر هم می‌شود. او به همراه پسرش یک خودروی نظامی را بعد از پایان یک ماموریت آتش می‌زنند و کارشان به دادگاه می‌کشد. هاینریش بل جریان دادگاه این دو را که یک‌روز تمام طول می‌کشد روایت کرده است. بل در یادداشتی به سال ۱۹۶۷ درباره حکایت نوشته‌شدن «پایان یک ماموریت» نوشته: «تابستان سال گذشته کمی پیش از سفر دورودرازی که در پیش داشتیم، دوستان را برای خداحافظی به قهوه دعوت کرده بودیم. از هر دری سخن گفته شد و یکی از این حکایت‌ها از ذهن من بیرون نمی‌رفت: دوستی هنگام بازدید از یکی از یگان‌های ارتش آلمان توسط سربازی به‌گونه‌ای که خلاف مقررات حفظ اسرار نظامی بود، از یک راز نظامی آگاه می‌شود. این سرباز راننده ماهری بوده است و با خودروهای نو به ماموریتی فرستاده می‌شد که در آن تنها باید خودرو را آن‌قدر بدواند تا عقربه کیلومترشمارش رقمی را که در آن خودرو باید بازدید فنی شود، نشان دهد. پوچی این ماموریت‌ها به نظر می‌رسید که سرباز را افسرده کرده باشد. سه ماه بعد در پاییز نوشتن رمان جدیدی را شروع کردم و بعد از دو ماه به آنجایی رسیدم که هنوز تا امروز هم سر آن ایستاده‌ام. ناگهان علاقمند به نوشتن یک داستان کوتاه شدم و به یاد حکایت این سرباز افتادم. آن را نوشتم. پانزده صفحه شد و چیزی بیشتر از یک گزارش کم‌حجم نبود و اصلا زیبایی نداشت...». اما فکر نوشتن این داستان هاینریش بل را رها نمی‌کند و او روایت دومی از این ماجرا می‌نویسد که چهل صفحه می‌شود اما همچنان راضی‌کننده نبوده است. حالا بیشتر از آن‌که این موضوع برای هاینریش بل مهم باشد، شکل نوشتنش برای او حایز اهمیت بوده و در نتیجه او بار دیگر به سراغ نوشتن این داستان می‌رود. این ماجرا ادامه می‌یابد و بل بالاخره از روایت ششمی که از این ماجرا می‌نویسد راضی می‌شود. اگرچه یادداشت کوتاهی که بل درباره این داستان نوشته، خالی از طنز نیست اما نشان می‌دهد که او چقدر برای نوشتن آثارش وسواس داشته و شیوه نوشتن و چگونه گفتن چقدر برایش حایز اهمیت بوده است. او در بخش پایانی همین یادداشت نوشته: «تنها مطالعه‌ای که برای این کار کردم، رجوع به یک دایره‌المعارف بود که در آن با تصویرسازی بسیار واضح تمام مراحل محاکمه نشان داده ش