روزنامه شرق

ادبیات . ورزش

روحیه‌مان با یک امتیاز خیلی افزایش داد — صفحه ۸

دروازه‌های همیشه فراخ جهان — صفحه ۸

درباب ناکامی دوربین‌ها در مستطیل سبز — صفحه ۱۰

نقدی بر «چراغ‌ها را من روشن می‌کنم» نوشته شهلا زرلکی

پدیدارشناسی فمنیستی در افقی لیبرال

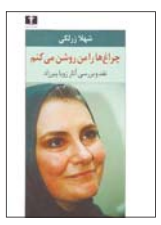
اثری از ادوارد مونش

خلیل درمنکی

«پنجره هیچ‌گاه در آثار پیرزاد کنار گذاشته نمی‌شود. هم داستان‌های کوتاه و هم رمان‌ها هرکدام پنجره یا پنجره‌هایی دارند که آدم‌های داستان کنارشان زندگی می‌کنند. پنجره در مجموعه آثار او یک هویت مستقل دارد. نویسنده گاهی تا مرزهای شخصیت‌بخشی به پنجره پیش می‌رود. کنار پنجره محبوب نویسنده، معمولا زنی دیده می‌شود. اگر در خیابان یا در حیاط مقابل پنجره ایستاده باشیم او را می‌بینیم، ایستاده یا نشسته و دست زیر چانه».

۱ به سوی پدیدارشناسی فمنیستی

شهلا زرکی در آستانه دستیابی به یک «سبک نقادی» و تعریف یک «جغرافیای نظری» خود ویژه ایستاده است. هنوز قد راست نکرده است، اما دیر نخواهد بود که بر روی پاهای خود به‌مثابه یک منتقد بایستد. اگر بخواهیم نامی بر سر این «جغرافیای نظری» بگذاریم، بی‌درنگ سه خاستگاه انتقادی و نظری خود را نشان می‌دهند. «فمنیسم»، «پدیدارشناسی» و «نشانه‌شناسی». نویسنده در بخش نخست «چراغ‌ها را من روشن می‌کنم»، خیلی سرراست و مشخص به پاره‌ای از این بنیان‌های فمنیستی اشاره می‌کند و از دوری و نزدیکی خود به آنها سخن می‌گوید. بر تفاوت بین «نقد زنانه» و «نوشتار زنانه» انگشت می‌نهد و از آدم‌هایی چون الن شو والتر، ژولیا کریستوا، لوبیس ایریگاری، هلن سیکسو و متونی چون به سوی یک بوطیقای فمنیستی و «خنده مدوسا» سخن می‌گوید. اما در باب بنیان‌های نظری پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی یکسر خاموش است. در دو فراز از بخش‌های کتاب او به بازخوانی، تاویل و تفسیر نقش پنجره و همچنین آشپزخانه در نوشته‌های زویا پیرزاد و گاه دیگر زنان می‌پردازد. زنانی مستاصل، منتظر، بی‌قرار و چشم بر راه در پشت پنجره و زنانی آشنا به گوشه و کنار و زوایای آشپزخانه، زنانی که زمان زیادی از روز را در آشپزخانه می‌گذرانند و طبعا از آن بیشتر سخن خواهند گفت، از آنجا که بیشتر در آن زیسته‌اند، بیشتر آن را تجربه کرده‌اند و با آن انس دارند. او پا را کمی پیش‌تر می‌گذارد و از یک تیپ نویسنده با ویژگی‌های خیلی خیلی آشکار سخن می‌گوید: «زنان خانه‌دار نویسنده». همه اینها در پرتو گونه‌ای از دیدگاه فمنیستی. اما پرسشی که پیش می‌آید این است: شکار مولفه‌هایی چون پنجره و آشپزخانه ره‌آورد نگرشی «نشانه‌شناسانه» است یا «پدیدارشناسانه»؟ اگر نام بخش نخست را در نظر داشته باشیم، «این نوشتار زنانه، نوشتار زنانه نیست» و گوشه‌چشمی هم به گرایش گفته‌شده نویسنده به «نقد زنانه» در برابر «نوشتار زنانه» داشته باشیم، در می‌یابیم منتقد بیشتر از آنکه به ویژگی‌های سبک‌شناختی، بلاغی، نحوی، زبان‌شناسانه و نشانه‌شناسانه و خصوصیت ریتوریک سخن زنانه نگاه‌دار باشد، دل در گرو سیما چه زنان و گونه هستن آنان در داستان‌های زنان دارد. او می‌خواهد نقش زنان را در داستان‌های زنان باز کاود و چندان در جست‌وجوی ویژگی‌های زبانی زنان و «نوشتار زنان» نیست. ساده‌تر: شهلا زرلکی بیش از آنکه دغدغه «سخن زنان» را در سر داشته باشد، دغدغه‌دار و داغدار «موقعیت زنان» است، هرچند این مرزبندی و افتراق از بنیان معرفت‌شناسانه استواری برخوردار نیست و نخواهد بود. او از قرائت ژولیا کریستوا از «زبان نشانه‌ای زنان» و همچنین قرائت هلن سیکسو در کتاب «خنده مدوسا» از «زبان هیجان‌زده، هیستریک، غیرمنطقی، غیرخطی و ناتمام و پاره‌پاره‌زنان» جدایی می‌گیرد و بیشتر بر هم‌کناری و همسایگی با قرائت الن شو والتر در «به‌سوی یک بوطیقای فمنیستی» تاکید می‌کند؛ به بازتاب تصویر، جایگاه و موقعیت زنان در داستان‌های زنان. پنجره و آشپزخانه هم بیش از آنکه نشانه‌هایی از جهان زنان باشند، به واقع چیز بیشتری هستند، این دو مولفه هستی، بودن و جایگاه زنان را آغشته می‌کنند و گویی از جهان زنان جدایی‌ناپذیرند. پنجره و آشپزخانه آنگونه که به آگاهی زنان داده می‌شود، آنگونه که در ذهن زنان پدیدار می‌شود. به نظر می‌رسد دریافت منتقد از این دو پدیده بیش از آنکه زبان‌شناسانه باشد، بیشتر شبه‌پدیدارشناسانه است. بنابراین این جغرافیای نظری را اینگونه می‌نامم: «پدیدارشناسی فمنیستی». یا دست‌کم: «به‌سوی پدیدارشناسی فمنیستی». زیر عنوان «نقد و بررسی آثار زویا پیرزاد» بر نام کتاب «چراغ‌ها را من روشن می‌کنم»، نادقیق، ناشیانه و بازاری است. زیر عنوان، به نظرم همان می‌باید می‌بود: «به‌سوی پدیدارشناسی فمنیستی». جا داشت نویسنده در بخش نخست در باب «پدیدارشناسی» نیز سخن می‌گفت. اگر زرلکی این نامگذاری را بپذیرد، می‌باید خود را به پدیدارشناسی تجهیز و مسلح کند. پنجره در سنت پدیدارشناسی پدیده‌ای آشنا، بسیار بررسی‌شده و آغشته به شرح و تفسیرهای بسیار است، زرلکی به سبب ناآشنایی با سنت‌های پدیدارشناسانه توان از آن خودکردن مفهوم «پنجره»، نقد، بازکاوی و گذر از پیش‌پنداشت‌های چسبیده به آن را ندارد. همچنین در نگاه او پنجره مفهومی ایستا، بی‌تنش و استعلایی است. گویی پنجره مفهومی بی‌تاریخ است. او پیوسته از تکرار پنجره‌ها در داستان‌های پیرزاد سخن می‌گوید، اما به تفاوت پنجره‌ها نمی‌پردازد. او هیچ‌گاه از یک پنجره غیر، یک پنجره دیگر و یک پنجره مزاحم که سطح تحلیلی نوشته‌اش را بیاشوبد و بر آن خش بیندازد، سخن نمی‌گوید. منطق نقادی او در «چراغ‌ها را من روشن می‌کنم»، منطق کشف تکرار است، منطق کشف تکرار و تفاوت نیست. کار نقد کشف شباهت‌ها و تکرارها نیست، نقادی گونه‌ای از غواصی در جست‌وجوی تفاوت در تکرار و تکرار در تفاوت است. منتقد در فصل «آنا، اما و کلاریس»، به بررسی آنا کارنینا، مادام بوواری و کلاریس (چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم) می‌پردازد و از شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها سخن می‌گوید. او پایان مرگبار و اندوه‌بار زندگی آنا و اما را با پایان خوش زندگی کلاریس می‌سنجد (پایانی که او در آن به چارچوب زندگی خانوادگی و زناشویی‌اش بازمی‌گردد و آرامش از دست‌رفته خود را بازمی‌یابد) و بر محافظه‌کاری در تولید ادبی شخصیت کلاریس انگشت می‌نهد. بایست گفت «محافظه‌کاری در تولید ادبی» ادبیات را از شورمندی، نیرو، انرژی و حرکت تهی می‌کند. فرق خانم پیرزاد با تالستوی و فلوبر هم درست در همین‌جا است. اما طرفه اینجا است که شهلا زرلکی در کتابی اینچنین که نوید تولد یک منتقد را می‌دهد، دست‌اندرکار تولید و بازتولید یکی از مهم‌ترین سمپتوم‌های محافظه‌کاری در تولید ادبی است: «داستان آپارتمانی». اما جا دارد اینجا این «محافظه‌کاری» را باز کنم. سیاست بیش از آنکه میدان برخورد سخن‌ها باشد، میدان برخورد بدن‌ها است. این تنها و تنها بدن‌ها هستند که سیاست را خلق می‌کنند. سخن‌ها یکسر به فرهنگ تعلق دارند. ممکن است بتوان از سیاست سخن گفت اما آنگاه ما بیش و پیش از آنکه با سیاست روبه‌رو باشیم، با فرهنگ سیاسی روبه‌رو خواهیم بود. هنگامی که فرهنگ سیاست را خطاب می‌کند. هرگاه سیاست، فرهنگ را خطاب کند ما با سیاست فرهنگی روبه‌رو خواهیم شد. اما سیاست، کاری است که بر بدن‌ها و با بدن‌ها انجام خواهد شد. از این زاویه که بنگریم، هرگاه طنین نوشته‌های پویا رفویی را درباره جایگزین‌شدن «فرهنگ» به جای «سیاست» در پس از جنگ، در گوش‌های



چراغ‌ها را من روشن می‌کنم

شهلا زرلکی

نشر نیلوفر

خود داشته باشیم، باید بگویم نگاه شهلا زرلکی به فمنیسم یک نگاه فرهنگی و زیباشناختی است و بعد سیاسی ندارد. او بیشتر نگاه‌دار به قرائتی لیبرال از فمنیسم است. «زنان خانه‌دار نویسنده»، زنانی هستند که زمان‌های زیادی را در خانه و آپارتمان و آشپزخانه می‌گذرانند و طبیعتا با آن انس دارند، آن را خوب می‌شناسند و بنابراین خیلی بهتر از دیگران می‌توانند درباره آن سخن بگویند: «چرا زنان نسبت به مردان آپارتمانی‌نویسان بهتری‌اند. خانه یا همان آپارتمان، قلمرو زن –چه خانه‌دار باشد چه شاغل- است. زن اگر در بیرون از خانه هم مشغول به کار باشد، وقتی از سر کار به خانه بازمی‌گردد، باز فرمانروای خانه است... پس زن چه خانه‌دار باشد چه نباشد، وقتی نویسنده می‌شود، آپارتمانی‌نویسی آشکارتر و همه‌جانبه‌تری دارد. طبیعی است کسی که بیش از دیگران در آپارتمان باشد یا مدیریت و فرماندهی آن قلمرو با او باشد، بیش از دیگران با زیر و بم و گوشه و کنار آن آشناست. احساس تعلق هم هست. او بیش از همه به قلمرو امن خویش وابسته است...». مساله چیست؟ مساله چگونه سرهم‌بندی می‌شود؟ «زنان»، «آشنایی با خانه» و «توانایی سخن گفتن از خانه». اینجا مساله‌ای که هست، مساله «توانش زبانی» است. توانایی سخن‌گفتن از چیزی. زنان می‌توانند به‌خوبی از آپارتمان سخن بگویند. همچنین به نظر می‌رسد زنان در کنار این توانایی حق سخن‌گفتن درباره آپارتمان را هم دارند. زنان تنها از «اتاق خواب» سخن نمی‌گویند. بنابر عرف، دین و اخلاق عمومی جامعه آنها از این بخش سخن نمی‌گویند. اینجا ما پیوسته با سازوکاری «سخن‌سالار» روبه‌رو هستیم و همین چارچوب «فمنیسم سخن‌سالار» است که ما را در چارچوب یک «فمنیسم فرهنگی» و «لیبرال» قرار می‌دهد. در تنها جایی که

نگاه شهلا زرلکی به فمنیسم یک نگاه فرهنگی و زیباشناختی است و بعد سیاسی ندارد. او بیشتر نگاه‌دار به قرائتی لیبرال از فمنیسم است. «زنان خانه‌دار نویسنده»، زنانی هستند که زمان‌های زیادی را در خانه و آپارتمان و آشپزخانه می‌گذرانند و طبعا از آن بیشتر سخن خواهند گفت، از آنجا که بیشتر در آن زیسته‌اند، بیشتر آن را تجربه کرده‌اند و با آن انس دارند، آن را خوب می‌شناسند و بنابراین خیلی بهتر از دیگران می‌توانند درباره آن سخن بگویند

نیم‌نگاهی به «بدن» انداخته می‌شود، بی‌اشاره به بدن به‌طور مستقیم از اتاق خواب سخن‌گفته می‌شود. از عدم توانایی سخن گفتن از اتاق خواب. در اینجا هم بیش از آنکه مساله اتصال و سرهم‌بندی جمعی بدن‌ها، انبوه خلق و تولید سیاست جمعی از رهگذر بدن‌ها در بین باشد، بیش از آنکه مساله‌ای به واقع «بدن‌سالار» و سیاسی در بین باشد، مساله چیزی نیست جز سخن‌گفتن یا نگفتن از بدن‌ها. آن هم با نگاه‌داری به زمینه‌ای پورنوگرافیک و جنسیتی. هرچند با نیم‌نگاهی به آنچه که ژان فرانسوا لیوتار درباره ناممکن‌بودن سخن گفتن از چیزی، نظام توزیع سخن‌ها و امر سیاسی می‌گوید، می‌توان از همین بخش هم قرائتی سیاسی داشت، اما من بر سر «توانش زبانی» و رویکرد «سخن‌سالار» زنان خانه‌دار نویسنده و توانایی آنان در به‌خوبی سخن‌گفتن از آپارتمان، در یک چارچوب فمنیستی- فرهنگی می‌مانم و آن را در بند بعد نقد می‌کنم. اگر بخواهم آن جغرافیای نظری را که زرلکی در آن می‌نویسد، دقیق‌تر بنامم باید از پدیدارشناسی فمنیستی در افقی لیبرال یاد کنم. هنوز نسیمی از منطقته‌البروج چپ بر گونه‌های او نوزیده است.

۲ لانه عنکبوت

«دراز کشیده بودم و نگاه می‌کردم به برفی که خودش را به شیشه تلویزیون دیواری می‌زد... . قسمتی از دیوار ریخته بود و من یک تلویزیون خیلی قدیمی و بزرگ را گذاشته بودم وسط دیوار ریخته و دورش را گچ گرفته بودم؛ و لامپ تلویزیون را درآوردم و جایش یک تکه شیشه معمولی گذاشتم: بهش می‌گفتم تلویزیون دیواری. یکجوری پنجره بود... .» (آفتاب‌پرست نازنین، محمدرضا کاتب، ص ۸۷، نشر هیلا، ۱۳۸۸)

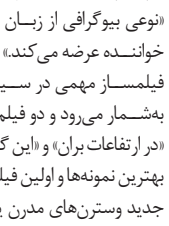
بندی که نقل شد، روایت محمدرضا کاتب از یک خوابگاه، از یک «زیست‌گاه» است. جایی که بیش از آنکه یک جا باشد یک «نا- جا» است، یک «نا-خانه». یک «لا-خانه». یک «لانه». قرائت شهلا زرلکی از توانش زبانی زنان نگاه‌دار به گونه‌ای از توزیع زبانی است. پیدا است کارگر- مهاجری که در لانه‌ای که ذکرش رفت زندگی می‌کند، چنانچه از آموزش فرهنگی خوبی برخوردار باشد، چنانچه در نظام «توزیع سخن»ها جایگاهی بیابد، می‌تواند از لانه خود به‌خوبی سخن بگوید. می‌تواند خیلی خوب آن را روایت و توصیف کند. اما این حق سخنگویی، صرفا گونه‌ای از رشد فرهنگ سیاسی خواهد بود و چندان چیز دادنگیر سیاسی تولید نخواهد کرد. مساله بر سر «توزیع مکان‌ها و امکان»هاست. مساله «توانایی سخن‌گفتن» و «توانایی تصویرکردن» نیست، مساله بر سر «حق لمس‌کردن» است. مساله هنوز همان است که بود: «چه کسی اتاقی از آن خود ندارد؟». مساله بر سر این است که چگونه «اتاق خواب» بدل به «خوابگاه» شده است؟ شهلا زرلکی در فصل دوم و در بخش «وقتی از داستان آپارتمانی حرف می‌زنیم» می‌نویسد: «همه‌جا پر می‌شود از آپارتمان و اجزایش: آشپزخانه، هال، حمام، دستشویی، آسانسور و پله‌ها. نه، اتاق خواب نه. اتاق خواب راهی به داستان‌های آپارتمانی ایرانی ندارد به همان دلایل ناگفته که گفتن ندارد». او به اتاق خواب به‌مثابه یکی از بخش‌های خانه و آپارتمان نگاه می‌کند و داغدار غیاب، حذف و ناپدیدی آن از جهان روایی داستان ایرانی است. او در جست‌وجوی گونه‌ای از «توزیع متعادل» است. «عدالت توزیع». خانه بین آشپزخانه، هال، حمام، دستشویی، آسانسور، پله‌ها و اتاق خواب توزیع شده است. در نگاه منتقد این «عدالت توزیع» وجود دارد. اینها هریک در سر جای خود و به جای خود هستند. مساله تنها و تنها این است که اتاق خواب فاقد «حق روایی» است. اتاق خواب در «توزیع موقعیت»ها جای خود را دارد، اما در «توزیع سخن»ها و در «توزیع روایی»، حق‌اش ادا نشده است. به گفتی دیگر، «عدالت توزیعی موقعیت»ها را داریم، اما «عدالت توزیعی سخن»ها را نه! از یکسو آشکار است، همان‌طور که در بند ۱ گفته شد، منتقد که نگاه‌دار به نظرگاه الن شو والتر است و بیشتر دغدغه «موقعیت زنان» را دارد و از نظرگاه هلن سیکسو و مساله «نوشتار زنانه» و «سخن زنان» دورتر می‌ایستد، وقتی به خوانش توزیع و «بخش‌بندی» اجزای خانه روی می‌آورد، چگونه روی پاشنه خود می‌چرخد، گردش می‌کند و مساله را به جای آنکه در نظام «توزیع موقعیت اتاق خواب» قرار دهد، آن را در نظام «توزیع حق روایی اتاق خواب» مستقر می‌سازد. همچنین از سویی دیگر با نگاه‌داری به آنچه که ژاک رانسیر درباره «توزیع امر محسوس» می‌گوید، می‌توان گفت امروز روز، اینگونه نیست که بخش‌های خانه در یک خانه با همین نظم، نظام و چیدمان در کنار هم قرار گرفته باشند. اتفاقا و دقیقا، مساله بر سر «توزیع موقعیت‌ها» و «توزیع مکان‌ها» و حق بهره‌مندی شهروندان از آنهاست. در خوانش شهلا زرلکی، بخش‌هایی از بعضی از ویلاها، خانه‌ها و حتی آپارتمان‌های مجلل حذف شده‌اند. «استخر»، «جکوزی»، «گلخانه»، «کتابخانه»، «انباری»، «تراس» و... . دسترسی یا عدم دسترسی هر یک از شهروندان یا شخصیت‌ها به هر یک از اینها، افشاکننده یک نظام «توزیع موقعیت»هاست. از سویی دیگر همان بخش‌هایی هم که منتقد برشمرده است در بسیاری از خانه‌ها وجود ندارد. در خیلی از خانه‌ها حمام و دستشویی یک‌جا هستند. بعضی از «سوییت»ها آشپزخانه و حمام هم ندارند. مساله این است: برای بسیاری از شهروندان که مانند آوارگان و خانه به دوش‌ها زندگی می‌کنند، برای بسیاری از شهروندان که ساعت‌های بسیاری را تا پایان روز کار می‌کنند، خانه دقیقا در معنای «خوابگاه» است. آنها به خانه می‌آیند که بخوابند. مساله این نیست که «اتاق خواب» نوشته نشده است، مساله این است، خانه بدل به یک «اتاق خواب بزرگ» شده است، بدل به «خوابگاه». پیشاپیش نظام «توزیع مکان» و نظام «توزیع زمان»، امکان تجربه خانه به‌مثابه خانه را از بخش بزرگی از شهروندان ربوده است. در اینجا خطر این است که در نظامی آزاد از «توزیع سخن»ها، حق سخن و حق روایت به چیزهایی داده شود که خود خود آن چیزها از دسترس بسیاری خارج است. منتقد در مقدمه می‌نویسد: «حالا تقریبا بسیاری از ما زنان اتاقی از آن خود داریم و اندکی کمتر از ۵۰۰پوند در سال، گیرم چند ریال کمتر یا بیشتر». اینگونه است که نویسنده از «اتاقی از آن خود» سیاست‌زدایی می‌کند. اما باید یادآور شد پرسش ویرجینیا ولف در «اتاقی از آن خود» همچنان پرسشی سیاسی است و بی‌خانمان‌ها، مهاجرین، آواره‌ها، دانشجویان، سرایداران، کارگرانی که در محل کار خود می‌خوابند، آنها که تنها برای خواب به خانه پا می‌گذارند، می‌توانند این پرسش را در کنار آنچه که ژاک رانسیر درباره «توزیع امر محسوس» و نظام‌های توزیع می‌گوید، به کار اندازند و جهان خود را دگرگون کنند. شیوا ارسطویی در رمان «خوف» گذار از مفهوم «خانه» و «آپارتمان» به سوی مفهوم «سوییت» را به‌خوبی صورت‌بندی کرده است. سوییت به‌مثابه یک نا-خانه، یک «زیست‌گاه». اگر زنی که در آپارتمان زندگی می‌کند از تنهایی، انتظار و چشم به راهی رنج می‌برد، زنی که در «سوییت» زندگی می‌کند از «عدم امنیت» اقتصادی و اجتماعی رنج می‌برد. «سوییت» خود بازگوکننده تک‌افتادگی و وانهادگی یک انسان است، در حالی‌که آپارتمان به هیچ‌روی این تک‌افتادگی و وانهادگی را نشان‌دار نمی‌کند. در «سوییت» آن نظام توزیعی که زرلکی برمی‌شمرد در هم می‌ریزد، مکان‌ها در هم فشرده می‌شوند، در هم می‌روند، با هم یکی می‌شوند، ناپدید می‌شوند، تغییر شکل می‌دهند و تجربه را یکسر دگرگون می‌کنند. این فشردگی مکان‌ها و اشیای درهم و نیرویی که بر هم وارد می‌کنند، در سطری از رمان «خوف» که از سر اتفاق به پنجره هم اشاره دارد، به‌خوبی بازگو شده است: «کولر آبی نصب‌شده به پنجره آشپزخانه که چیزی نمانده از وزش باد از جا دربیاید.»

عطف کتاب

۲ کتاب تازه نشر ققنوس

دو کرانه

پرداختن به فرهنگ و تاریخ بومی و نیز درهم‌آمیختگی فرهنگ‌های مختلف، از جمله مضامینی است که در بسیاری از آثار نویسندگان ادبیات آمریکای‌لاتین دیده می‌شود. به‌تازگی نیز، کتابی از کارلوس فوئنتس به نام «درخت پرتقال» با ترجمه علی‌اکبر فلاحی به فارسی منتشر شده که در داستان‌های این مجموعه توجه به فرهنگ‌های بومی و درهم‌آمیختگی آنها دیده می‌شود. عنوان کتاب نیز اشاره‌ای است به همین ویژگی داستان‌ها؛ چراکه درخت پرتقال گیاهی پیوندی و دورگه است و فوئنتس این گیاه را نماد مکزیک و اسپانیا می‌داند و درهم‌آمیختگی فرهنگ‌ها و خون‌ها را زمینه‌ساز ظهور و بالندگی ملت‌ها. داستان‌های درخت پرتقال، همان‌طور که در پیشگفتار مترجم هم آمده، روایت رویارویی، برخورد و درهم‌تنیدگی اقوام و فرهنگ‌هاست و نیز تلاشی برای کاویدن ریشه‌های ملت‌های امروز و نگاهی است عمیق به تاریخ از دریچه ذوق و خلاقیت ادبی. «فوئنتس در این اثر امتزاج عناصر تاریخی و درهم‌تنیدگی زمان را به همین نسبت ترسیم می‌کند تا درکی جامع از لحظات گذرای تاریخ را برای خواننده‌اش به ارمغان آورد. اینجا همه‌چیز از ترکیب دو جنبه متفاوت شکل می‌گیرد، از به‌هم‌آمیختگی دو فرهنگ، دو ملت، دو خون.»



درخت پرتقال

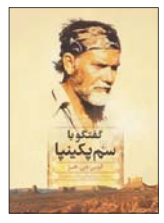
کارلوس فوئنتس

ترجمه علی‌اکبر فلاحی

نشر ققنوس

دوئل با سم پکینپا

سم پکینپا یکی از مشهورترین فیلمسازان آمریکایی است که در ایران بیشتر با فیلم «گروه خشن» شناخته شده اگرچه او در مقام کارگردان آثار دیگری مثل «همراهان مرگبار»، «سگ‌های پوشالی»، «گریز» و... را هم در کارنامه خود دارد. به تازگی مجموعه‌ای از گفت‌وگوهای انجام‌شده با پکینپا در کتابی با عنوان «گفت‌وگو با سم پکینپا» با ترجمه حسین کربلایی طاهر به فارسی منتشر شده است. گفت‌وگوهای چاپ‌شده در این کتاب، تصویری واضح از پکینپا و کارهایش ارائه می‌کند و «نوعی بیوگرافی از زبان خودش را به خواننده عرضه می‌کند.» سم پکینپا فیلمساز مهمی در سینمای آمریکا به‌شمار می‌رود و دو فیلم او با نام‌های «در ارتفاعات بران» و «این گروه خشن» از بهترین نمونه‌ها و اولین فیلم‌های سبک جدید وسترن‌های مدرن یا ضدوسترن محسوب می‌شوند.



گفت‌وگو با سم پکینپا

کوین جی.هیز

ترجمه حسین کربلایی طاهر

نشر ققنوس

شکل‌های زندگی

فراموشی‌ها، خاطره‌های واقعی‌اند

نادر شهریوری (صدقی)

«دودقیقه برای خداحافظ گفتن به دوستان، دودقیقه برای فکرکردن: یک‌دقیقه برای اینکه آخرین‌بار به جهان بنگرد... به گنبد کلیسا نگاه می‌کند، او نمی‌تواند چشمان خود را از این گنبد که در زیر اشعه خورشید و طلا می‌درخشد جدا کند... ترس تکان‌دهنده‌ایی بر او غلبه می‌کند و اگر من نمیرم؟ اگر زندگی را به من بازگردانند چه ابدیتی! همه اینها متعلق به من خواهد شد، آنگاه من هردقیقه از حیات را به قرنی مبدل خواهم ساخت.»در آخرین لحظات فرمان عفو امپراتور ابلاغ می‌شود و داستایفسکی زنده می‌ماند او ۲۰سال بعد به زنش می‌گوید «من هرگز چنین روز شادی را به‌خاطر ندارم» به نظر ویچسلاف ایوانوف قاعدتا نوعی تجربه از خودبیخودشدن در لحظات آخرین زندگی موجب شکل‌گیری مفهوم بهشت روی زمین در ذهن داستایفسکی شده است؛ بهشتی که آن را فراموش کرده‌ایم یا نمی‌توانیم آن را ببینیم چون آنچه اصل است از دیده پنهان است، به عقیده داستایفسکی همواره جان‌هایی آزاده از آسمان به زمین فرود می‌آیند و با خود خاطره‌های آسمانی به‌همراه می‌آورند، آنان همچون پرنس میشکین - قهرمان رمان ابله داستایفسکی- بااعتماد خالصانه‌ای که کودکانه تعبیر می‌شود به سراغ آدمیان می‌روند و از بهشت یا ابدیتی سخن می‌گویند که فراموش شده است اما چرا، خاطره‌ها این ابدیت‌های فراموش‌شده در آن لحظات از خودبیخودشدن یا در لحظات قبل از صرع؛ صرعی که هم داستایفسکی و هم میشکین به آن دچار بوده‌اند در ذهن پدیدار می‌شود؟ خاطره اگر به‌راستی خاطره باشد نه آن چیزی است که با اراده احضار می‌شود بلکه چیزی است غیرارادی و نابهنگام که در لحظات بحرانی ولو برای زمانی کوتاه یادآوری می‌شود. خاطره واقعی همچون صاعقه تصادفی و نابهنگام چیزی را اعاده می‌کند که فراموش شده است، رابطه خاطره و فراموشی رابطه مهمی است. از یک نظر می‌توانیم فراموشی را همان خاطره‌های غیرارادی بدانیم که از یاد رفته و فراموش شده‌اند، این تعریف درستی از فراموشی است، زیرا خاطره‌هایی که بنابر اراده هربار احضار شده و یادآوری می‌شوند حتی اگر از فرط تکرار هم باشد هیچ‌گاه به حیطه فراموشی راه نمی‌یابند، بنابراین تنها این خاطره‌های غیرارادی‌اند که ظاهرا فراموش شده‌اند اما این فراموشی ظاهری هیچ به معنای عدمشان نیست، آن خاطره‌ها یا دقیق‌تر آن فراموشی‌ها- خاطره واقعی همان چیزهای فراموش شده‌اند - به تعبیر الاهیاتی بنیامین جایی در ذهن خداوند قرار گرفته‌اند و در لحظه‌های مقتضی یا دقیق‌تر در تجربه‌های تروماتیک اعاده می‌شوند. به این سان اگر خاطره غیرارادی را خاطره واقعی درنظر آوریم، این خاطره را باید در پیوند با تروما جست‌وجو کرد، چیزها، یادها حتی فراتر از آنها، آن گذشته اولیه و ازلی و در یک کلام «خاطره‌ها» تنها در یک نقطه تروماتیک هستند که نابهنگام ظهور می‌کنند، منظور از تجربه‌های تروماتیک، تجربه‌های ناشی از آگاهی، مهارت یا هر آنچه محصولات صرف ذهن آدمی است نیست بلکه منظور از خاطره‌های تروماتیک آن تجربه نهفته‌شده در چیزهاست که اساسا خارج از ذهن وجود دارد.

داستایفسکی حالات بیماری صرع خود را در چهره میشکین به نمایش می‌گذارد و خود از زبان میشکین درباره از خودبیخودشدنی می‌گوید که پیش از صرع و مقدم بر آن به وقوع می‌پیوندد. «در این هنگام ذهن و قلب را نوری خارق‌العاده فرامی‌گرفت و تمامی بی‌قراری‌های او، تمامی تردیدهای او، تمامی اضطراب‌های او یکباره خالی می‌شد، همه اینها در آرامشی متعالی به‌هم می‌آمیخت، سرشار از امید و سعادت هماهنگ و زلال که با آشکارشدن عالی‌ترین ادراک از نخستین علت چیزها ادامه می‌یافت... در این هنگام معنای زندگی و آگاهی برخود ده‌چندان می‌شد.» بیهوده نیست که داستایفسکی حاضر نمی‌شود آن لحظات قبل از شوک صرع را با تمام شادی‌های روی زمین معاوضه کند. درباره صرع داستایفسکی باید بیشتر تامل کرد، از صرع شاید بتوان به‌عنوان «مرگی کوچک‌تر» نام برد اگر این تعریف درستی باشد ممکن است لحظات قبل از صرع نوعی یادآوری باشد؛ یادآوری تندترین و شدیدترین لحظه تروماتیک زندگی داستایفسکی یعنی لحظه میدان سمنوفسکی؛ میدانی که قرار بود داستایفسکی در آن اعدام شود. اما ناگهان حکم لغو می‌شود. گویی لحظات قبل از صرع به داستایفسکی یادآوری می‌کند که او هرگز نباید تنش پایان‌ناپذیر میان مرگ و رهایی، فراموشی و خاطره را از یاد ببرد. مساله اما آن است که اگر لحظات قبل از صرع به داستایفسکی لحظات میدان سمنوفسکی را یادآوری کند، میدان سمنوفسکی برای داستایفسکی چه خاطره فراموش‌شده‌ای را تداعی می‌کند؟ داستایفسکی باوجود مسیحی‌بودنش خود را رئالیسم می‌داند: «ابتدا زنده‌ام، سپس فیلسوف» او حتی در لحظه‌های تروماتیک میدان سمنوفسکی خود را زنده می‌یابد؛ زنده حتی عمیق‌تر از هر وقت دیگری. شاید خاطره بهشت فراموش‌شده و دوزخ عملاموجود در همانجا در میدان سمنوفسکی در ذهنش مصداقی عینی پیدا کرده باشد. تمام ادبیات داستایفسکی از یک منظر ارایه مصادیقی بهشتی و دوزخی در قالب شخصیت‌های رمان است گو اینکه «شیاطین بسیارترند» و ارایه آنان به‌عنوان مصادیق دوزخی کار آسان‌تری است. اما اهمیت داستایفسکی به‌عنوان رئالیستی در سطح بالا در آن است که خاطره بهشت فراموش‌شده برایش مصادیقی عینی دارد. به بیان دیگر او نیک و بد را در قالب شخصیت‌های زمینی نشان می‌دهد. خورشید قیامت داستایفسکی اساسا از اعماق زمین می‌درخشد. به خاطره‌ها بازگردیم؛ خاطره‌هایی که اگرچه فراموش‌شده‌اند اما این هیچ به‌منزله نبودنشان نیست. آن خاطره‌های فراموش‌شده ازلی در ذهن داستایفسکی، در لحظات از خودبیخودشدن یا در حالات قبل از صرع آن عشقی است که آدمیان را به یکدیگر پیوند می‌دهد گویی این تصور بهشت است که در تجربه‌های تروماتیک داستایفسکی تداعی می‌شود؛ بهشتی که می‌توانست روی زمین تحقق یابد به شرط آنکه انسان‌ها در پیوند مشترک و دوستی عمیق با یکدیگر باشند. کل بشر عبارت است از: یک انسان [شما در من و من در شما] (انجیل لوقا) .