چرا مجمع‌الجزایر اوریون همزمان هم پست‌مدرن و هم اکسپرسیونیستی است؟

عبدالعلی دستغیب

مجمع‌الجزایر اوریون رمانی است ساخته‌شده بر بنیاد ساختن معنایی از علامتی، و علامت‌ها یا نشانه‌ها گزاره‌هایی می‌سازند تا اعلام کنند در روز، انسان چه کاری باید انجام دهد. این دستور را نادیده نمی‌توان گرفت؛ چراکه این «قانون» بازی است. از این نظرگاه، مجمع‌الجزایر اوریون اثری است پست‌مدرنیستی؛ چراکه در آن همه‌ی آدم‌ها و ماجراها در فضایی در حال تعلیق به‌سر می‌برند. اشخاصی مانند مسافر، دختر راهنما، دختر سردبیر، راوی، برادر بزرگ، پدر، سرایدار، پیرمرد و دختر صاحب‌خانه همه سیال و اثیری‌اند و مکان و فضای داستانْ رؤیایی، کابوس‌وار و معمایی است. از راوی آغاز کنیم؛ او همواره همراه و قرین مسافر است.

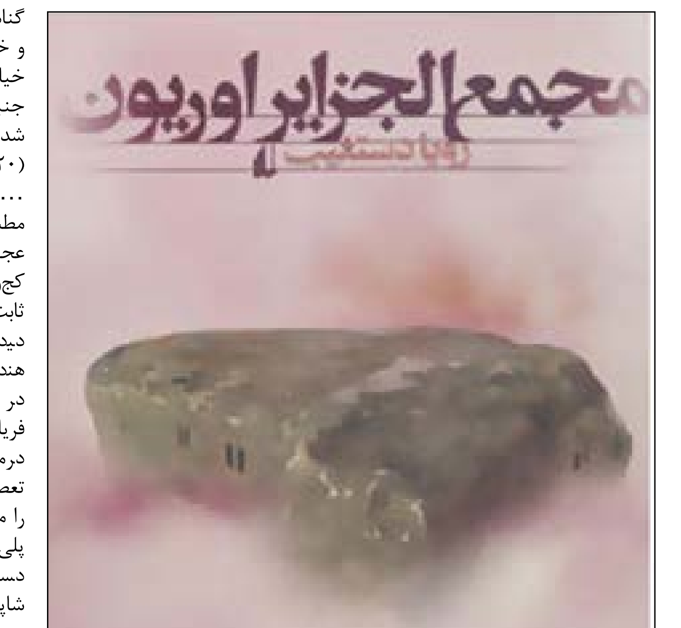
«مسافر در میان هیاهوی فروریختن امواج گیر افتاده است و دست‌وپا می‌زند. صدای فریاد دختر در گوش‌هایش می‌پیچد. با دست گوش‌هایش را می‌گیرد و دندان‌هایش را به هم فشار می‌دهد. ناله‌ای خفه از حلقش بیرون می‌آید و ذرات من به‌هم می‌ریزند و گرد تیره‌ام روی اسباب و اثاثیه و حتی روی کمد می‌نشیند. زمان از حرکت می‌ایستد و شب همه‌ی صداها را می‌بلعد. با طلوع خورشید، ذراتم با سرعتی سرسام‌آور جذب هم می‌شوند و سرآخر به شکل گلوله‌ی کوچکِ سیاهی به زیر تختخواب می‌غلتم و بی‌حرکت می‌مانم» (ص ۳۵).

اصوات، صداها، کافه‌ی کنارِدریا، کمدِ مرموز اتاق مطالعه‌ی مسافر، پرنده‌ها و پروانه‌ای که به شیوه‌ی معمایی، بزرگ و سیاه می‌شود. گل‌ها و سبزه‌ها، قایق‌ها، آبِ‌دریا، مجمع‌الجزایرِ واقع‌شده در اقیانوسی دوردست که المثنای صورتِ‌فلکی اوریون است، صدای نرم و پررطوبتِ باران، لکه‌ها و رنگ‌های گوناگون در فضایی تخیلی و حتی کابوس‌وار، شیطنت‌های پیرمردی که از آسایشگاه گریخته و در کمد اتاق مرد مسافر پنهان شده، دختر سردبیر که در جست‌وجوی «دختر راهنما»ی گم‌شده به همه جا سرمی‌کشد، مرد مسافر بازگشته از مجمع‌الجزایر اوریون با چمدانی پر از عکس‌ها و مدارک و گزارش که می‌خواهد آن‌ها را در مجله‌ی پدر دختر سردبیر چاپ کند، فضایی گسترده با این همه در بسته و بی‌درز، حوزه‌ای بی‌نظم و در همان زمان بر حسب قواعد معیّن «زبانی»، منظم بر زمینه‌ی آشوب و درهم‌ریختگی شهر، دریا، جزیره و خانه‌ها، آشنا با حال‌وهوای هوس‌بازی‌ها و پیشامدهای غیرمنتظره، خستگی و رخوت مسافر و راوی، ناپدیدشدن دختر راهنما ... همه و همه نشانه‌هایی است از عرصه‌ای در حال تعلیق و تبدیل اشیا و اشخاص به یکدیگر تا کار به‌جایی می‌رسد که نوسان‌های زندگانی گیاهی و به‌هم‌خوردن اجزا و عناصر زندگان و زندگانی اعم از پرنده، ماهی و انسان همگی مانند ترکیبی از ضرب‌آهنگ‌های نمایشی درون دانستگی به روی صحنه می‌آیند و درام غم‌انگیزی را به‌نمایش می‌گذارند. چیزی از این نمایش را حذف نمی‌توان کرد و اشخاص این درام نمی‌توانند از حریم بازی بیرون گذاشته شوند. آنچه لازم دارند از بیرون، از نقطه‌ای مرموز برای ایشان می‌آید، اما خود از صحنه بیرون نمی‌روند.

انعکاس انوار صوَر فلکی اوریون بر دریا، که مجمع‌الجزایر اوریون را پدید آورده است، مکانی که به همان اندازه که غیرواقعی است، واقعی است. جادوی طبیعت سرزمینی به‌وجود آورده که هیچ راهی جز کشیدن نقشه‌ای تازه از دنیا باقی نگذاشته است ... «بنایی باستانی، در میان دریای آرام و تیره، باشکوه سرپا ایستاده است. موسیقی به‌اوج می‌رسد» (ص ۲۲۰).

موسیقی زمینه‌ی آن ماجراها و این بنای باستانی است. پس از آن، نوازندگان دیگر نمی‌توانند آهنگی جدید خلق کنند، فقط می‌نوازند و این بار نت‌ها به صورت پروانه‌هایی رنگارنگ درمی‌آیند و در هوا بال می‌زنند. سپس، تصویر دختر راهنما و مسافر، که با جراحتی عمیق به یکدیگر دوخته شده‌اند، بر سطح دریا شناور می‌شود. نقشه‌ی جهان در آب‌های ژرف و گرم پایین می‌رود. رفته‌رفته تاریکی همه جا را فرامی‌گیرد و راوی از هم می‌پاشد.

با خواندن ماجراهایی و اوصافی از این دست وارد جهانی می‌شویم که هر دَم به صورت ساختمانی درمی‌آید با شکل‌های گوناگون اما فرّار و سیال همچون حباب که دیر یا زود مانند خود راوی از هم می‌پاشد و تعبیر حافظ آن‌گاه بر صحیفه‌ی هستی حتی رقمی نیز باقی نمی‌ماند. آیا این قسم روایت‌ها خبر از روان‌پریشی حاد اشخاص و بازیگران قصه نمی‌دهد؟ خبر از نظامی نمی‌دهد پُرنوسان و زیروبالاشونده؟ روایت‌هایی که مدام چشم‌اندازهای دگرشونده به‌نمایش می‌گذارد و فرم ثابتی نمی‌پذیرد. ذوق هنری سازنده‌ی این قسم روایت‌ها بر خلاف ذوق هنری فرمالیستی نمی‌تواند حالت یا ماجرایی یکنواخت و هم‌شکل بسازد. پیوند اشخاصِ رمان از یگانگی سرچشمه نمی‌گیرد، خبر از عصیان یا عشق نمی‌دهد، بلکه انگیزه‌ای است از درونِ اشخاص برای بازیافتنِ خود که به‌جایی نمی‌رسد و سرانجام، انفجار ناآگاهانه‌ی روانی است و متلاشی‌شدنِ. آدم‌ها از رویدادهای مکرر و بی‌معنا خسته می‌شوند، نومیدانه تصمیم



می‌گیرند از فرونشستن هوشیاری و آمادگی‌شان جلوگیری کنند و این ممکن نمی‌شود و ناچار به درون رؤیاها و کابوس‌های شبانه می‌خزند. همه آرام حرکت می‌کنند، آرام حرف می‌زنند، پچ‌پچ می‌کنند و سر به عصیان و شورش برنمی‌دارند، مبادا در حال تنش با گام‌های مضاعف اتفاقی، کل ساختمان فروریزد.

روایت از اتاق مطالعه‌ی مسافر، که پر از کاغذپاره‌های مچاله‌شده است و نور چراغی آن را روشن می‌کند، آغاز می‌شود. راوی به تاریک‌ترین گوشه‌ی اتاق چسبیده است. او پوسته‌ی سخت خود را شکافته و بیرون آمده. بدون مسافر این راوی هیچ است. راوی دقیقاً حرکات و کنش‌های مسافر و دیگران را پی‌گیری می‌کند: «مسافر می‌ایستد و به تصویر محو خود روی شیشه‌ی مغازه خیره می‌شود، اما ناگهان وحشت‌زده می‌شود. راوی قدمی به عقب برمی‌دارد و به تصویر واضح و تمام‌قد خود خیره می‌ماند. شبحی تیره و با هیبت انسانی، با این تفاوت که این بار چشمان هراسناک مسافر در جای خالی چشمان من است و روی شیشه می‌درخشد» (ص ۲۹).

در صحنه‌ای دیگر، دختر سردبیر را می‌بینیم با دختر ناز و خوشگل کوچکی و او این دخترک را «پرنده‌ی کوچولو» می‌نامد. وی دختر دوست زمان مدرسه‌ی اوست که مدام پیدا و ناپیدا می‌شود و تصویر دختر راهنما می‌افتد روی صورت دختر سردبیر و او درمانده می‌پرسد: «چرا رفتی و آن چمدان نفرین‌شده را تنها گذاشتی؟ آن همه آدم بدون کارت شناسایی، مرده حساب می‌شوند ...»

مسافر بلند می‌شود و با دست‌هایش دو طرف سرش را فشار می‌دهد و می‌گوید: «پس او را پیدا کردید. به شما ثابت شد که من او را نکشتم ...» دختر سردبیر نگاهی به نقاشی «پرنده‌ی کوچولو» می‌اندازد و می‌گوید: «نگاه کنید عکس دختری با چمدان را کشیده که روی ستاره‌ها قدم می‌زند» (ص ۸۱).

در رمان همهمه‌هایی شنیده می‌شود سوار بر نُت‌های موسیقی، چرخان در کافه. در صحنه‌ای در خیابان هیچ کس نیست. اشباح خیابان را خالی کرده‌اند. دختر سردبیر با دختر کوچولو عازم رفتن است. مرغ‌های دریایی با رفتن آن‌ها غوغایی به‌پا می‌کنند. زمان فقط در فضای تنگ ساعت می‌گذرد. در خانه‌ی مسافر ماجراها مکرر می‌شود. ملافه روی تخت مچاله و انگار از تبی عفونی هنوز گرم است. ماسک‌ها، آدم‌ها و گیاهان و حیوانات استوایی بر چوب زمخت کمد می‌خزند. بعد، مسافر در رختخواب نیست و گرد خاکستری راوی، بی‌شکل زیر پتو، ملافه را پُر کرده است. راوی ذرات خود را روی هم می‌غلتاند و مانند شن از روی تخت پایین می‌ریزد و دوباره شکل انسانی خود را می‌یابد ...

رمان پست‌مدرنیستی مجمع‌الجزایر اوریون در همان زمان اثری اکسپرسیونیستی نیز هست. بیانی پرفشار و پرتنش و پرشدت، مانند چشمه‌ای فورانی که ناگهان از دل زمین یا صخره‌ای برجوشد و همچون قطره‌های غلتان عرقی که بر چهره‌ی کسانی که از درد شدید رنج می‌برند یا در حال احتضارند، ظاهر شود. ماجراها از دل احساس گناه، درد و مردن پرشدت پدیدار می‌شود و راهی به بیرون می‌جوید. تکان‌دهنده و خشن و گاه گوش‌خراش است. می‌خواهد از دنیای آدمیان نجات یابد و جرئتی خیال‌انگیز، پرحرکت و غوغابرانگیز پیدا کند ...

جنبش هنری اکسپرسیونیسم در آغاز در آلمان در فاصله‌ی دو جنگ جهانی پدیدار شد و به‌ویژه در هنر سینما رواج گرفت. فیلم‌هایی مانند کالسکه‌ی شبح شوسترم (۱۹۲۰)، سمفونی وحشت مورنائو (۱۹۲۲)، مطب دکتر گالیگاری روبرت وینه و ...، که القاکننده‌ی فضاهای مرموز و ترس‌آفرین‌اند، بازار گرمی یافت. در فیلم مطب دکتر گالیگاری مرد دیوانه‌ای به‌نمایش درمی‌آید که پیرامون خود را به اشکال عجیب‌وغریبی می‌بیند. به تأثیر شیوه‌ی اکسپرسیونیستی، دکور (آرایش) کوچه‌ها کج‌ومعوج و خانه‌ها بی‌ریخت اما در خور توجه‌اند. سایه‌ی روی صحنه‌ها نیز به طور ثابت نقاشی شده است. در بوف کور صادق هدایت نیز چند نما از این قسم صحنه‌ها دیده می‌شود. کوه‌ها بریده‌بریده، درخت‌ها عجیب، خانه‌ها پست و بلند به اشکال هندسی است ... گرایش‌های هنری اکسپرسیونیست‌ها گونه‌گون و گاه متضاد است. در بین آن‌ها، رؤیای معصومیت را در کنار پیش‌بینی فاجعه و شور مذهبی را در کنار فریادهای خشم‌آگین مبارزه‌ی طبقاتی می‌بینیم و سرانجام هجو و طنز سرد و دقت درمانگاهی واکاوی ماجراها را در کنار انفجار نومیدی ویرانگر دادائیستی را در کنار تعصب شدید، مشاهده می‌کنیم. پرده‌ی نقاشی ادوارد مونش این قسم گرایش‌ها را ممثّل کرده است. فریاد موجودی دیوانه از خشم، لرزان در کناره‌های نرده‌های پلی مُشرف بر دریا که گویی به سبب پیچ‌وتابی بالا آمده است، گونه‌هایش را با دو دست فشار می‌دهد و زیر آسمان خونین فریاد می‌کشد. در فاصله‌ی دور، دو نفر با شاپوهای بلند، پشت به او، دور می‌شوند (رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ۱۳۷۶، ص ۲/۷۰۲).

در مجمع‌الجزایر اوریون می‌خوانیم: «ناگهان موجی از دریای طوفانی درون قاب بالا می‌آید و توی کافه هوار می‌شود. موج‌ها از پی هم می‌آیند و مسافر را مانند تکه‌ای چوب بالا و پایین می‌برند. تابلو دریای طوفانی با قاب زمختش در میان امواج سرگردان است. موج‌ها که پس می‌نشینند کافه متروک است. نور تیز روز از سوراخ بزرگی روی شیشه‌ی خاک‌آلود به درون می‌تابد و ستون نورانی پر از گرد و غبار معلق در فضای کافه رسم می‌کند ... راه‌پله‌ی چوبی پشت پیشخوان از کمر شکسته است. تکه‌کهنه‌ای چرک‌مُرد گوشه‌ی پیشخوان افتاده است» (همان، ص ۱۲۰).

تعبیر و تفسیر جامعه‌شناختی این صحنه‌ها دشوار است. به هر حال، می‌توان گفت طوفانِ وهم‌انگیز برپا شده درون کافه از طوفانی بیرونی خبر می‌دهد. در دنباله‌ی ماجراَ می‌خوانیمَ که در وسط کوچه چاله‌ای بزرگ دهان باز کرده است. مسافر از بالا داخل آن را نگاه می‌کند. ته آن تکه‌هایی باقی‌مانده از یک بمب می‌بیند (همان، ص ۱۲۰).

برخی از اوصاف کتاب مانند اوصاف آمده در بوف کور است:

«خورشید از تابیدن می‌ایستد و نورها روی برگ می‌ماسند ... ساختمان‌های ریخته، تیرهای افتاده، جسدهای پوسیده ... نگاه ما را تا دورها می‌برند. در این تل خرابی، آدم‌های لاغر با لباس‌های مندرس و چشمانی مضطرب مثل موش به این‌طرف و آن‌طرف می‌دوند» و این تجربه‌ای شخصی و عمومی از سال‌های جنگ و بمباران‌هاست که به صورت تجربه‌ی وجودی درآمده است. راوی و مسافر هر لحظه بیش‌تر احساس تنهایی و اضطراب می‌کنند. ماجراهای عجیب آمده در رمان به منظور درهم‌شکستن خطی‌بودن روایت و بازتاباندن برداشت وجودی (اگزیستانسیل) نویسنده از واقعیت و سیال‌بودن واقعیت‌ها و بی‌یقینی از کار و بارها به کار برده شده است. توصیف نویسنده توصیف شرایط بحرانی هرروزی و بربادرفتن اپیدمیک آرزوها و تخیلات شیرین آدم‌هاست.

علائمی که در رمان می‌بینیم از شگردهای فنی پست‌مدرنیسم است. مسافر عادت دارد ضربدر یا علاوه‌ای در آخر نوشته‌هایش بگذارد و در انتهای خطوطی می‌آید که از علامت‌ها تشکیل شده. علامت‌ها مانند خطی رمزی نگاشته می‌شوند. نام «مجمع‌الجزایر اوریون» روی چمدانِ او برای وی فراموشی می‌آورد. این علائم درون زندگانی سوراخی خالی و بی‌انتهای بَه‌وجود می‌آورند که او را با تمام قوا به درون می‌کشد. همه‌ی زندگانی‌اش در فرار از این خلأ می‌گذرد (همان، ص ۱۱۰).

نویسنده‌ی رمان در چینش علائم و نشانه‌ها و تنظیم فصل‌ها چیره‌دستی دارد و در مقام وصف‌کننده‌ی زمان و اشخاص بحران‌زده مهارت نشان می‌دهد. طنزهای آمده در کتاب نیش‌دار و تلخ است. دقت او در آوردن تعابیر و اوصاف در خور توجه است و او در هر سطر و هر واژه و گزاره مبهم‌ترین و بیش‌ترین بُرد و تنش را به‌حساب می‌آورد و به‌کار می‌برد. راوی در یک آن احساس می‌کند از بالای پرتگاهی به‌زیر افتاده است و این وصف شاید چکیده‌ی کل ماجرا باشد.

سفری سوررئالیستی به مجمع‌الجزایر اوریون

سید وحید جمالی

سال ۱۹۵۶، آندره برتون، رهبر جنبش سوررئالیسم، به لوئیس بونوئل، از اعضای این جنبش، می‌گوید: «دیگر هیچ فضیحت و غوغایی باقی نمانده ...» اعترافی تلخ شاید به این‌که این جنبشِ البته به‌شدت تأثیرگذار در حد آثار هنری خود به انضمام ایده‌ها و بیانیه‌ها و مقالاتَ و گزاره‌های تا حدودی فلسفی (!) باقی مانده. سوررئالیسم حداقل در عالم ادبیات نتوانست نظریه‌ی ادبی منسجمی به نام خود تدوین کند و به همین علت، پاسخ به پرسش‌های منتقد از متن با این رویکرد، معمول نیست. از طرفی، مجمع‌الجزایر اوریون رمانی است سرشار از صحنه‌ها و ایماژهای سوررئال که تکرارشان دلیلی است بر پرسشی پیشینی: چرا سوررئالیسم؟ کارکرد عناصر سوررئال در متن چیست؟ چه چیزی باعث می‌شود امروز نویسنده‌ای باز سراغ تکنیک‌های سوررئال‌ها برود؟

اولین مانیفست سوررئالیسم در سال ۱۹۲۴ می‌گوید: «انسان موجود خیال‌بافی است و زبان به این خاطر به انسان داده شده که از آن استفاده‌ی سوررئالیستی کند». سوررئالیست‌ها هنر را تشریح واقعیت نمی‌دانستند، بلکه سودای بازنمایی اوج و حضیض جهان پرآشوب درون را در سر داشتند؛ پس موضع ما هم در قبال رمان سوررئالیستی باید کمی متفاوت باشد. دیوید لاج قیاس مورد علاقه‌ی سوررئالیست‌ها را در هنرشان «رؤیا» می‌داند. فروید می‌گوید: «ضمیر ناخودآگاه، آرزوها و ترس‌های نهانی خود را در قالب رؤیا و به صورت تصویرهای واضح و صحنه‌های روایی شگفت‌انگیز آشکار می‌سازد که در قید و بند زندگی ما در عالم بیداری نیستند». همین رابطه‌ی تنگاتنگ سوررئالیسم با افشای دنیای متلاطم درون انسان در قالب وهم و رؤیا استفاده از عناصر و تکنیک‌های سوررئال را در رمان مجمع‌الجزایر اوریون توجیه می‌کند. مسافر، شخصیت اصلی داستان، انگار سفیر میان واقعیت و رؤیاست. اولین رؤیای او را راوی این‌طور تعبیر می‌کند: «خوابی عمیق و شناور در تاریکی اتاق». خواب، رؤیا و لغزیدن میان وهم و واقعیت، او را مدام روی امواج خروشان می‌برد و اعماق دریا. در همین اولین خواب هم مسافر و راوی در اقیانوس بی‌انتها فرومی‌روند که راوی با توصیفات سوررئالش می‌گوید: «رگ‌وپی مسافر از هم فاصله می‌گیرند و آب از میانشان می‌گذرد. مسافر ماهی عجیبی است که نرم و سیال در دریا غوطه می‌خورد و پیش می‌رود». این جریان‌داشتن و شناوربودن در کل رمان هست و حتی راوی، مجتمعی را که مسافر در آن زندگی می‌کند شبیه به آکواریومی می‌بیند که آدم‌ها مثل ماهی در آن این‌طرف و آن‌طرف می‌روند و دو مرد جوان هیکلی هم به دو کوسه‌ماهی تشبیه می‌شوند.

سوررئالیست‌ها آن چیزی را تخیل برتر می‌دانند که هستی‌اش زاییده‌ی خیال است: صور خیالی که آنچه نیست را هست می‌کند، ایماژهایی که از اعماق ضمیر ناخودآگاه بیرون می‌آیند ــ درهم‌آمیختن خیال و واقعیت. هر جا که قوه‌ی تخیل آزادانه و بدون ممانعت تجلی کند، واقعیت برتر ظاهر می‌شود و رمان پر است از این ایماژهای گاه درخشان: پاشیدن نت‌های همچون قیر پیانو به در و دیوار کافه که همه جا سوراخ‌های بزرگ و کوچک ایجاد می‌کند، سنگ‌های کف ساحل که تبدیل می‌شوند به چشم‌های ماهی و نقاشی‌های سالوادور دالی را به‌یاد می‌آورند. حتی در یک جامپ‌کات سوررئال، مسافر از پشت میز تحریرش بلند می‌شود و می‌رود سمت کمد و برمی‌گردد پشت میز کافه می‌نشیند! این‌ها صور خیالی هستند همسو با شعارهای سوررئال‌ها. بونوئل در شلوغی‌های مه‌ی ۶۸ در خیابان‌های پاریس همان شعارهای سوررئالیست‌ها را از زبان دانشجویان می‌شنود: «پرتوان باد تخیل!»، «ممنوعیت موقوف» که همان قانون پانصدوبیست‌وِسوم برادر بزرگ است: «پشت هیچ مرزی متوقف نشوید». سگ آندلسی، که فیلم تماماً سوررئال بونوئل است، بر اساس همین شعارها ساخته شده و به گفته‌ی خودش حاصل برخورد دو رؤیاست. ولی در رمان مجمع‌الجزایر اوریون تکرار برخی رؤیاها و ایماژهای سوررئال، داستان را گاهی از جاده‌ی روایت خارج می‌کند، مثل بارها و بارها تصویرسازی ــ البته متنوع ــ از صحنه‌ی ثابت حضور مسافر در کافه و غرق‌شدنش در رؤیا و سفر به مجمع‌الجزایر اوریون و دیدن دختر راهنما که روی آب و بین صخره‌ها گیر کرده. تکرار برخی از این دست فضاهای وهمی باعث شده به جای این‌که تشبیهات در خدمت روایت باشند، گاهی داستان وابسته به استعاره‌ها شود. تفاوت این دو را می‌شود در تأثیر فوق‌العاده‌ی تک‌صحنه‌ی محاکمه‌ی دختر صاحب‌خانه در فصل سی‌وسوم دید که یادآور فیلم‌های بونوئل است و تکراری‌شدن تصاویر یادشده‌ی داخل کافه.

برتون می‌گوید: «سوررئالیسم کاویدن سرزمین‌های بکر و دست‌نخورده‌ی خویشتن است». شناخت قلمروهایی از وجود مثل رؤیا و وهم، که کارشان یافتن مسیرهایی است به سمت «کارکرد واقعی اندیشه»، سرزمین‌هایی که شاید نامش مجمع‌الجزایر اوریون باشد و مسافری که مثل اغلب ما مدام از آن‌جا فراری است. راوی می‌گوید: «مسافر جاده‌های رفته را بارها و بارها می‌پیماید و از من و جزایر اوریون دور و دورتر می‌شود». و البته، گذشته چیزی نیست که به این سادگی بتوان از آن فرار کرد و این را در تلاشِ مسافر در خراشیدن و کندن برچسب قرمز روی چمدان می‌توان دید که طبیعتاً بی‌نتیجه می‌ماند. مسافر در خواب می‌شنود: «اوریون سرزمینی است تا آدمیان را در انتهای توهماتشان در خود نگه دارد». و می‌گوید: «اوریون از دور و در میان طوفان مانند پشت حیوان اساطیری است که انگار در مرز میان خیال و واقعیت به‌خواب رفته است». تأکید مداوم بر خیال، بر توهم و البته بر واقعیت. سوررئال‌ها برای گذر از واقعیت موجود دست‌به‌دامن واقعیتی دیگر می‌شوند: فراواقعیت. کسی که پا به دنیای سوررئالیسم می‌گذارد قدم در جهان نامکشوف فراواقعیت گذاشته که منظور از آن غیرواقعی نیست، بلکه قلب واقعیت است: چیزی که واقعیت موجود را ساخته و سرپا نگه داشته است. از نظر فروید، دنیا مظهر تمایلات ناخودآگاه ما و کشش‌های ناگفته‌ی ماست و فرد با کشف رمز آن‌ها به شناخت از خود می‌رسد و برای همین شناخت است که راوی فریاد می‌زند: «برای فراموش‌کردن باید به‌یاد بیاوری». و پروانه انگار نشانه‌ای است برای همین کشف رمز. وقتی مسافر کلمه‌ی «مجمع‌الجزایر اوریون» را با مداد پررنگ می‌کند، واژه تبدیل می‌شود به لکه‌ی سیاهی شبیه پروانه، پروانه‌ای که مدام بین گذشته و حال و حتی آینده پر می‌زند، بین خودآگاه و ناخودآگاه. یا آن‌طور که در متن آمده: «هر جای امنی را به تصویری لغزان تبدیل می‌کند». انگار دالی است که مدام مدلولش می‌لغزد.

روی نقشه‌ای که از دیوار اتاق پیرمرد آویزان است، به جای امضا، پروانه‌ای سیاه کشیده شده. مسافر با دیدن «صور فلکی اوریون» که بیرون نقشه و روی کادرِ سفید دور تابلو نوشته شده، ناگهان یاد بهشت گم‌شده‌ی میلتون می‌افتد و به‌یاد می‌آورد این ترکیب را در آن کتاب هم دیده. در اصطلاحات ادبی، صور فلکی اوریون یا جبار مظهر باد و طوفان است. در تورات، کتاب ایوب، باب سی‌وهشتم آمده: «آیا عقدِ ثریا می‌بندی یا بندهای جبار می‌گشایی؟» در رمان می‌خوانیم: «اوریون سرزمینیِ است که در میان بادهای توفنده به میان دریا پرتاب شده است». در بخشی از بهشت گم‌شده‌ی میلتون هم آمده: «لژیون‌های سرور شیاطین همچون خزه‌های پراکنده و مواج در آن هنگام که 'جبار' (صور فلکی اوریون) با سلاح بادهای خروشان بر کرانه‌های دریای احمر حمله‌ور شود ... سپاهیان شیطان پراکنده و بی‌سروسامان و گم‌گشته در کنار هم افتاده بودند و جملگی از دگرگونی ناهنجار وضع خویش دچار بهتی گران بودند». و در همین فصل، با خاطره‌ی شکستن شیشه‌ی اتاق پدر و توپی که بال‌های پروانه‌ی بنفش روی میز را له می‌کند و مسافر که شلوارش را خیس می‌کند و سیلی‌ای که پدر به مسافر می‌زندِ، انگار مقدمات طوفانی را می‌بینیم که در اوریون به‌راه خواهد افتاد. پایان فصلِ کاملاً سوررئال سیزده جایی است که بین مسافر و مجمع‌الجزایر اوریون تناظر برقرار مَی‌شود: «مجمع‌الجزایر اوریون شاید تکه‌های من است ... باز مجمع‌الجزایر خودم هستم! ...» البته، تناظرهای دیگری هم بین دختر سردبیر و دختر راهنما یا سردبیر و پدر و ... ایجاد می‌شود که شاید بهتر بود لذت کشفش بر عهده‌ی خواننده می‌ماند. به هر حال، طوفان‌های اوریون مدام مسافر را بین رؤیا و واقعیت شناور می‌کنند تا مگر کمکی باشند در شناختش از خود. در معرفت‌شناسی سوررئالیسم تنها یک معرفت وجود دارد: شناختی مبتنی بر پیوند میان واقعیت و رؤیا یا همان «شناخت بارور واقعیت». آن‌ها عالم رؤیا را ژرف‌تر از واقعیت می‌دانند، همان‌طور که فروید تجلی‌گاه ضمیر ناخودآگاه را رؤیا و توهم و هنر می‌دانست. سوررئالیست‌ها رؤیادیدن را راهی می‌دانند برای شناخت و نه تفنن ذهن و اثر خود را بازیافت همه‌ی نیروی روحی خود می‌دانند که با فرود سرگیجه‌آور در خویشتن به‌دست می‌آید، با روشن‌ساختن منظم مواضع نهفته و تاریک‌کردن روزافزون مواضع روشن. البته، در این مورد هم مسافر باز مثل اغلب ما می‌کوشد تا به خود حقه بزند، مواضع نهفته را با تکه‌ای ساختگی پر کند و به واقعیت ظاهری زندگی‌اش برسد، ولی راوی تذکر می‌دهدمان که اوریون مثل چاقویی تیز در تن مسافر فرورفته. راوی‌ای که خود رؤیاساز است و در اصطلاح داستان‌نویسی مشهور است به «راوی شگفت»؛ مرده‌ام ولی روایت می‌کنم! فرمالیست‌های روس معتقد بودند برای آن دسته از افرادی که در جاده‌ی صاف عادات روزمره افتاده‌اند آشنازدایی ذوق و حساسیت را زنده می‌کند. آشنازدایی که در این رمان مدام با آن روبه‌رو می‌شویم و نمونه‌ی اصیلش خود راوی است. سیلان زمان را مدیون او هستیم: راوی سیالی که همه جا جریان دارد و مانند وهم و رؤیا شناور است. موریس بلانشو سوررئالیسم را «شبحی حاضر و ناظر در همه جا» می‌داند، درست مثل راوی شگفت همین رمان. او برادر کوچک مسافر است که در کودکی فریبش را می‌خورد و با وجودی که ترس از ارتفاع دارد، می‌رود به لبه‌ی پرتگاه و دست‌آخر سقوط می‌کند و در دم جان می‌سپارد. راوی درباره‌ی شب بعد از مرگش می‌گوید: «در نیمه‌های شب که هیچ کس در اتاق نیست، نیرویی به شکل ذرات تیره از من به بیرون تراوش می‌کند و در برم می‌گیرد ... بعد از این‌که خوب ازم قالب می‌گیرد، جدا می‌شود و مثل سایه‌ای در کنارم می‌ایستد ...» برادر مرده تبدیل می‌شود به گرد خاکستری تیره‌ای از برخورد دو روح، دو جسم، دو برادر. به‌خوبی و به‌خصوص در مورد راوی، خیال‌پردازی‌های بی‌انتهای سوررئالیستی را شاهدیم. برتون جنبش خود را اعتقاد مطلق به رؤیا می‌داند و بازی بی‌غل‌وغش فکر، روایت‌های حقیقی از رویدادهای خیالی، ربط تنیده‌ی وهم و واقعیت. به قول دیوید لاج، اگر در رئالیسم جادویی رویدادهای محال نوعی استعاره‌اند برای نمایش تناقض‌های جامعه‌ی مدرن، در سوررئالیسم استعاره‌ها واقعی می‌شوند و دنیای عقل و فهم متعارف گم می‌شود، مثل گم‌بودن زمان در این دسته آثار. زمان هست، ولی انگار گم شده. لئونورا کارینگتن در داستان سوررئال سمعک شیپوری می‌گوید: «همان‌طور که می‌دانیم، زمان می‌گذرد، ولی این‌که همین شکلی برمی‌گردد یا نه معلوم نیست». راوی شگفت مجمع‌الجزایر اوریون هم در زمان گم شده و این را بارها می‌گوید: «از زمان عقب افتاده‌ام ...»، «زمان مرا جا گذاشته ...»، «این کوچه یا متعلق به گذشته است وقتی مغازه‌ها تازه ساخته شده بودند و رونق داشتند یا من در آینده‌ام و مغازه‌ها را بازسازی کرده‌اند ...» راوی و کاراکترها در بی‌زمانی هستند و طبیعتاً این با شکست زمان در رمان‌های مدرن بسیار تفاوت دارد. ما در زمان جلو و عقب نمی‌رویم، در هزارتوی لامکانی هستیم که زمان هر وقت می‌خواهد خود را نشان می‌دهد.

فضای نامتعین رمان ناگهان در فصل‌های ۳۴ و ۳۵ تعین می‌یابد و وعده‌ی داستان، که مدام به‌تعویق مِی‌افتاد، در این دو فصل یک‌جا تعریف می‌شود. دلیل این پایان‌بندی ناگهانی احتمالاً انتخاب مدیوم رمان است از سوی نویسنده، مدیومی که سوررئال‌ها تمایلی به آن نداشتند و منتقدش بودند و متهمش می‌کردند به پرگویی. به قول برتون، کوتاه‌ترین رؤیا کامل‌تر از کوتاه‌ترین شعر است. مهم‌ترین هنرمندان این جنبش هم شاعر بودند و نقاش: برتون، الوار، لوئی آراگون، بنژامین پره و سالوادور دالی. آن‌ها همه چیز را در زبان شاعرانه می‌دیدند و شعر. نقاشی هم ایماژی بود با زبان تک‌قاب تصویر. پاسخ نهایی به چرایی استفاده از تکنیک‌ها و عناصر سوررئالیستی در رمان مجمع‌الجزایر اوریون را شاید بتوان در ارتباط ظریف بین گفته‌ی برگسون فیلسوف و بونوئل فیلم‌ساز یافت. برگسون جهان رؤیا را در مقابل دنیای واقعیت عملی می‌داند که در آن محرک فرد سود آنی و فایده است. از نظر او، اگر ما خودمان را از این دنیا جدا کنیم، به جهانی از صور خیال و خاطرات سرکوفته منتقل می‌شویم. لوئیس بونوئل هم در کتاب با آخرین نفس‌هایم می‌گوید: «مهم‌ترین درسی که از سوررئالیسم برایم مانده امکان نفوذ آزادانه به اعماق وجود است ــ دعوت به پدیده‌های ابهام‌آمیز غیرعقلانی و رفتن به سوی همه‌ی امیال و اضطراب‌هایی که از ژرفای نهاد آدمی برمی‌خیزد».

خبر

سخنگوی شورای صنفی نمایش خبر داد:

بلیت سینماها ۲۰ روز نیم‌بها می‌شود

بخش فرهنگی- سخنگوی شورای صنفی نمایش اعلام کرد که به مناسبت روز ملی سینما، بلیت‌های تمام سینماهای کشور از ۱۹ شهریور تا پایان هفته دفاع مقدس (۷ مهر ماه) نیم بها می‌شود.

غلامرضا فرجی سخنگوی شورا درباره‌ی مصوبات جلسه‌ی ۱۳ شهریور ماه به ایسنا گفت:در این جلسه مقرر شد به مناسبت روز ملی سینما، حدود ۲۰ روز، بهای بلیت سینماهای سراسر کشور تا پایان هفته دفاع مقدس بصورت نیم بها باشد.

او همچنین درباره‌ی وضعیت اکران فیلم‌های جدید توضیح داد: فیلم «نگار» به کارگردانی رامبد جوان در سرگروه زندگی،«من و شارمین» به جای «ساعت ۵ عصر» و «ماجان» به جای «فصل نرگس» از چهارشنبه ۱۵ شهریور ماه اکران خود را در سینماها آغاز می‌کند. وی تاکید کرد: این تغییرات برای سرگروه‌های سینمایی است و اکران فیلم‌های قبلی در زیرگروه‌ها همچنان ادامه دارد.

فرجی ادامه داد: قرارداد فیلم «حقه‌باز دم دراز» برای اکران در گروه سینمایی «ماندانا» پس از فیلم «تابستان داغ» ثبت شد،همچنین مقرر شد دفاتری که برای اکران آزاد فیلم‌های خود در شش ماه دوم سال درخواست دارند،اولویت‌هایشان را اعلام کنند تا شورای صنفی نمایش برنامه ریزی کند.

مجیدی فیلم جدیدش را دوباره در هند می‌سازد

بخش فرهنگی- روزنامه هندی از ساخت جدیدترین ساخته مجید مجیدی با عنوان «معدن طلا» در این کشور خبر داد.

به گزارش ایسنا به نقل از روزنامه «مومبای میرر»، مجید مجیدی پس از تکمیل ساخته جدیدش «آن سوی ابرها» در کشور هند، قرار است مجددا برای ساخت فیلم جدیدش با عنوان «معدن طلا» به این کشور بازگردد.

بنابر گزارش‌ها، فیلم «معدن طلا» درباره موضوعی است که مجیدی در جریان سفرهای مکررش به شمال هند به آن برخورده است و اخیرا نیز از لوکیشن‌هایی برای فیلمبرداری در این مناطق بازدید کرده است. «شارین مانتری کدیا» که قرار است برای دومین بار با مجیدی همکاری کند ضمن تائید این خبر گفته است: «ما تفکر مشترکی داریم که هند معدن طلای مجازی از داستان‌های جذاب و قدرتمند با ارتباط جهانی است و خوشحالیم که هند را به جهان معرفی می‌کنیم.» همچنین «کیشور آرورا» یکی از تهیه‌کنندگان این فیلم جدید نیز گفت: مرحله انتخاب بازیگران «معدن طلا» تا دو ماه آینده آغاز می‌شود و انتظار می‌رود از اواسط سال ۲۰۱۸ این فیلم مقابل دوربین برود.

این روزنامه در ادامه می‌نویسد:مجید مجیدی نیز کاملا شیفته‌ی فضای موجود در هند شده و آن را جادویی و بی‌نظیر توصیف کرده و می‌گوید: «در اینجا رابطه فوق‌العاده‌ای میان انسان و طبیعت وجود دارد و روح فناناپذیر مردم در اینجا علی‌رغم همه سختی‌هاباور نکردنی است. همه این‌ها موجب شد که فیلم جدیدم را نیز در هند بسازم و روایتگر تلاش این مردان، زنان و کودکانی باشم که عشق آنها به زندگی مشوق آنها برای قوی ماندن و عبور از هر مانع موجود در مسیرشان است. هند با فرهنگ متنوع و با مردمانی با محیط‌های اجتماعی گوناگون، همواره داستان‌های زیادی برای روایت کردن دارد.» «آن سوی ابرها» ساخته جدید مجید مجیدی اولین نمایش جهانی خود را در بخش رقابتی شصت یکمین جشنواره فیلم لندن تجربه خواهد کرد که از تاریخ ۴ تا ۱۵ اکتبر (۱۲ تا ۲۳ مهرماه) برگزار می‌شود.

جان اشبری درگذشت

بخش فرهنگی- جان اشبری شاعر سرشناس آمریکایی در ۹۰ سالگی چشم از جهان فروبست.

به گزارش خبرآنلاین، از جان اشبری به عنوان یکی از بزرگترین شاعران قرن بیستم آمریکا یاد میشود. او یکشنبه ۱۲ شهریور در ۹۰ سالگی به مرگ طبیعی از دنیا رفت. او نخستین شاعر آمریکایی بود که کتابخانه ملی آمریکا هنگامی زندگی یک نسخه ویژه از شعرهایش را منتشر کرد. اشبری تقریبا تمام جوایز مهم ادبی آمریکا را برده بود که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به جایزه پولیتزر، جایزه ملی کتاب آمریکا و جایزه شاعران جوان ییل اشاره کرد. او که در ۵۸ سالگی برنده جایزه مک‌آرتور شده بود، سال ۱۹۲۷ در نیویورک به دنیا آمد. یکی از مشهورترین مجموعه شعرهای جان اشبری «خودنگاره در آینه‌ای کوژ» است که سال ۱۹۷۵ در رویدادی نادر سه جایزه پولیتزر، جایزه ملی کتاب آمریکا و جایزه حلقه ملی منتقدان کتاب را از آن خود کرد. نشان لژیون دنور در سال ۲۰۰۲ از طرف دولت فرانسه به اشبری اهدا شد. او سال ۲۰۱۲ از باراک اوباما رییس‌جمهور وقت آمریکا مدال ملی علوم انسانی گرفت. اشبری سال ۲۰۱۵ در گفت‌وگو با نیویورک تایمز شاعرانی چون والاس استیونز، الیزابت بیشاپ، لوییس مک‌نیس و دیلن توماس را الهام‌بخش خود در راه شعر سرودن خوانده و کتاب «در جستجوی زمان از دست رفته» را تاثیرگذارترین اثر ادبی در دوران حرفه‌ای خود نامیده بود.