ادامه از صفحه ۸

یک زندگی بس نیست

از سویی زیاده شلخته و بی‌تمرکز و بدون آداب و ترتیب نوشتن و داستان‌ها و آدم‌هایی را سرهم‌کردن و سرنوشت‌شان را صرفا به دست تصادف سپردن پیش می‌آید که اثر ادبی را به وادی‌های ارتجاعی و تمرکزگرایانه مشکوک و خطرناک بکشاند؛ یعنی همان وادی‌هایی که ظاهر متن وانمود می‌کند، از آنها به دور است. اثر بزرگ و واقعا پیشرو و هنجارشکن نه از ذوق‌ورزی‌های تکنیکی بلکه از طرز نگاه نامتعارف به جهان و موقعیت‌های انسانی پدید می‌آید. طرز نگاه هم صرفا از ایدئولوژی‌ای که چه‌بسا نویسنده‌ای آگاهانه برگزیده باشد مایه نمی‌گیرد بلکه از حسیات و تجربیات وسیع‌تر، متنوع‌تر، عمیق‌تر، قوی‌تر و پیچیده‌تری مایه می‌گیرد که ایدئولوژی هم جزئی از آن می‌تواند بود. با مواد خامی که دوس پاسوس در نگارش «ینگه‌دنیا» استفاده کرده، با استعدادی متوسط و صرفا با تکیه بر آموزه‌های کارگاهی یا تعلقات ایدئولوژیک، می‌شود یک رمان سطحی آوانگاردنما یا یک رمان شعاری و بی‌مایه نوشت، چنان‌که نوشته‌اند. دوس پاسوس شخصیت‌های رمانش را از روی ایدئولوژی مارکسیستی نمی‌سازد اگرچه خودش در دوران نگارش این رمان به چپ متمایل است و هنوز به جانب راست نرفته است. او اما در عین تعلق‌خاطر به چپ نه عضو حزب کمونیست می‌شود[۷] و نه در ساخت و پرداخت داستان و شخصیت‌های داستانی خود محدود به آموزه‌های مکتبی می‌ماند. او شخصیت‌هایش را به یاری تخیل، تجربه زیسته و درک واقعی‌اش از آنها می‌سازد و البته با رویکردی چپ‌گرایانه اما نه محدود به دریافت‌های قالبی و حزبی از این رویکرد. او در درجه اول نویسنده‌ای است با توانی بالا در خود را به‌جای بی‌شمار آدم‌گذاشتن و درک و حس‌کردن تمامی آنها؛ همان آرزویی که دیک لحظه‌ای در سر می‌پروراند، اما به نظر می‌رسد شخصیت دیگر «ینگه‌دنیا» یعنی مری فرنچ بیش از دیک توانِ محقق‌کردن آن را دارد. مری فرنچ اگرچه نمی‌تواند به‌جای همه زندگی کند اما دست‌کم می‌تواند حالِ دیگری را واقعی‌تر و صادقانه‌تر از دیک بفهمد. اوج این فهم شهودی در لحظه‌ای برق‌آسا در اواخر رمان رخ می‌دهد، آن‌جا که مری فرنچ، علی‌رغم میلش، به همراه دوست خود به مهمانی ایولین هاچینز می‌رود. مهمانی‌ای که با گروه خونی او نمی‌خواند. مری یک زن واقعا انقلابی است که به تازگی از انقلابیِ دیگری به نام استیونز سر خورده و حال چندان خوشی ندارد. او به مهمانی ایولین می‌رود اما از ایولین و مهمانی و مهمانان پرتجمل او بی‌زار است. ورطه میان آنها اما آن‌قدرها هم که در آغاز می‌نماید پُرناشدنی نیست. این دو زن، هردو به نحوی سرخورده‌اند اگرچه راه‌هایی متفاوت را انتخاب کرده‌اند. در پایان مهمانی، بانوی میزبان، ایولین، به بدرقه مری و دو مهمان دیگر تا دمِ در آمده است. هوا سرد است و مری لحظه‌ای در حالتی نیمه‌هشیار چشمش به ایولین می‌افتد که لرزان به داخل خانه بازمی‌گردد: «در آن حال که دَرِ خانه آرام‌آرام پشت سرش بسته می‌شد، مری چشم به شانه‌های باریک او دوخته بود و دید که در حین راه رفتن در راهرو تنش از سرما می‌لرزد». این لحظه اوج درک شهودی فروپاشیِ دیگری از سوی کسی است که در مشی و مرام و سبک زندگی بیگانه با او به حساب می‌آید. گویی مری و ایولین، دو قطب مخالف، در لحظه‌ای به اشتراک در حس فروپاشی رسیده‌اند. مری در لحظه‌ای که ایولین را برای آخرین‌بار در حال رفتن به داخل خانه می‌بیند هنوز نمی‌داند که آخرین لحظات زندگی ایولین را نظاره‌گر است اما چه‌بسا این را به شهود دریافته باشد و برای همین لرزش ایولین به چشمش می‌آید و از دید او در رمان ثبت می‌شود.

در پایان جلد سوم «ینگه‌دنیا» گویی همان «هرکسیِ» آغاز جلد اول، این‌بار در هیأت ولگردی ژنده‌پوش و محروم از همه فرصت‌های طلایی وعده‌داده‌شده، دوباره و این‌بار در روزگار بحرانِ اقتصادی ظاهر می‌شود. او، آواره و در اوج تهیدستی و بی‌چیزی، کنار جاده‌ای ایستاده است؛ تصویری نمادین از دوران رکود بزرگ.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ترجمه فارسی دو جلد نخست این سه‌گانه، «مدار ۴۲» و «۱۹۱۹»، در سال ۱۳۸۵ و جلد سوم با عنوان «پول کلان» در اواخر سال گذشته با ترجمه سعید باستانی در انتشارات هاشمی منتشر شده است. نقل‌قول‌های مقاله برگرفته از همین ترجمه است.

۲. درباره تأثیر دوس پاسوس از مونتاژ آیزنشتاین و نقاشی کوبیسم ر.ک سیلویا بیچ و نسل سرگشته، نوئل رایلی فیچ، ترجمه فرزانه طاهری، نشر نیلوفر، صص ۱۴۵ و ۲۵۸.

۳. دوس پاسوس خود در هنر نقاشی نیز دستی داشته است. دراین‌باره ر.ک بخش سوم کتاب ادبیات و انقلاب (از آسیا تا آمریکا)، یورگن روله، ترجمه علی‌اصغر حداد، نشر نی، ص۱۸۰.

۴. این رمان نیز همچون ینگه‌دنیا با ترجمه سعید باستانی در انتشارات هاشمی منتشر شده است.

۵. تلخیص دی. ام. لو از این کتاب با ترجمه فرنگیس شادمان (نمازی) در سه جلد در بنگاه ترجمه و نشر کتاب منتشر و بعدها در انتشارات علمی و فرهنگی تجدیدچاپ شده است.

۶. دراین‌باره ر.ک مقدمه مترجم بر جلد اول ینگه‌دنیا و همچنین ادبیات و انقلاب یورگن روله (کتاب سوم).

۷. دراین‌باره نیز ر.ک به دو منبع ذکرشده در پی‌نوشت بالا.

شکل‌های زندگی: درباره آرتور شنیتسلر به مناسبت انتشار رمان «مردن»

تظاهرات دمِ مرگ

نادر شهریوری (صدقی)

«وین» مددکار آرتور شنیتسلر بود. اگر وین نبود، شنیتسلر نمی‌توانست چنین داستان‌هایی بنویسد. وین، پایتخت امپراتوری اتریش ازجمله کانون‌های بحران و نوآوری در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود. این نوآوری خود را در عرصه‌های مختلف نمایان می‌ساخت: از طراحی‌های آگون شیله تا موسیقی آرنولد شوئنبرگ، از داستان‌ها و نمایش‌های آرتور شنیتسلر و همین‌طور در کارِ فروید که چهره شاخص آن سال‌ها بود. درباره شنیتسلر و فروید قضیه ابعاد دیگرتری هم پیدا می‌کند. این هر دو کم‌وبیش هم‌سن‌وسال بودند؛ فروید متولد ۱۸۵۶ و شنیتسلر متولد ۱۸۶۲ است. هر دو در بخش پزشکی دانشگاه وین تحصیل کردند، تخصص فروید آسیب‌شناسی اعصاب بود و شنیتسلر در امور پزشکی که با روان آدمی بیشتر مربوط بود، درس خود را به پایان رسانده بود. هردو پس از تحصیلات مطب شخصی‌شان را در وین دایر کرده بودند. گو اینکه گفته می‌شود این دو هرگز با یکدیگر ملاقاتی نداشتند اما این هیچ از خویشاوندی فکری آن دو به یکدیگر نمی‌کاهد. بعدها شنیتسلر برخلاف فروید، پزشکی را کنار گذارد و به‌طور کاملا حرفه‌ای به نویسندگی روی آورد. او در نویسندگی سبکی متفاوت پدید آورد و به ابداعاتی روانکاوانه دست زد که تا قبل از آن سابقه نداشت. «مونولوگ درونی»* ازجمله ابداعات شنیتسلر در این زمینه بود. آنچه شنیتسلر را در این زمینه معاصرتر می‌کرد، گذشته از جنبه‌های هنری آثارش، توجه او به روح و روان آدم‌های داستانش بود. اهمیت وین، گسترش به‌یکباره آن و کثرت آدم‌های شهری و تبعات ناشی از آن، روح و روان آدمی را به «مسئله» بدل کرده بود. وین در آستانه انحطاط و گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر چنان غرق در بحران و در همان حال فراموشی و لذت‌جویی بود که ظهور پدیده‌ای به‌نام روان‌شناسی و روانکاوی اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. چه‌بسا فروید تأملات خود پیرامون رانه‌های جنسی را متأثر از فضای تب‌آلود و افراطی خوش‌گذرانی و نیهیلیستی که به‌یکباره ظهور پیدا کرد، نگاشته بود. اساسا طرح مسئله ناخودآگاه بدیلی در برابر عقلانیت شسته‌ورفته‌ای بود که خود را محاط بر همه امور و ازجمله روح و روان آدمی می‌دانست. مسئله «ناخودآگاه» هیچ دسترسی حاضر و آماده‌ای بدان ندارد ازجمله دستاورد اجتناب‌ناپذیر چنین فرآیندی بود.

آرتور شنیتسلر در مقام روانکاو مبادرت به نوشتن داستان‌هایی می‌کرد که مسئله «روان» تم اصلی آنها بود. تأملات روانکاوانه شنیتسلر در ارائه آدم‌هایی که «وین» در اختیارش قرار داده بود، داستان‌هایش را مستعد بیشتر خوانده‌شدن می‌کرد. بعدها بسیاری از آثار شنیتسلر دستمایه تهیه فیلم‌های سینمایی توسط برجسته‌ترین کارگردانان معاصر جهان، ازجمله استانلی کوبریک قرار گرفت.**

شنیتسلر داستان‌های کوتاه می‌نوشت اما رمان‌نویس هم بود، رمان «مردن» نخستین تجربه داستانی بلند اوست. این رمان چنان‌که از نام آن برمی‌آید درباره مرگ جوانی به‌نام «فلیکس» است. شنیتسلر این رمان را در سی سالگی نوشت و در این سن‌وسال تجربه رویارویی با مرگ را نداشت، اما مسئله مرگ برای روانشناسی هم‌چون شنیتسلر بیشتر مقوله‌ای فلسفی و روانی بود، به‌خصوص آنکه مرگ نه به‌عنوان پدیده‌ای طبیعی بلکه به‌عنوان پدیده‌ای فلسفی، وینِ آن سال‌ها را به‌تمامی تسخیر کرده بود. «آن روزها نه‌تنها شنیتسلر بلکه تمامی وین شیدای مرگ بود. مرگ، خودکشی و مرگ به‌خاطر شکست عشقی، وین را تسخیر کرده بود... وینی‌ها شیفته آن بودند که یک «جسد زیبا» باشند»[۱]. حتی مرگ در ادبیات آن سال‌ها به مقوله‌ای مهم بدل شده بود. رمان مشهور «مرگ ایوان ایلیچ» (۱۸۸۶) شاهکار تولستوی، شش سال قبل از «مردن» شنیتسلر نوشته شد. در این رمان تولستوی به مرگ کارمندی میان‌سال (۴۵ساله) به‌نام ایوان ایلیچ توجه می‌کند. جالب آن است که مفسران به‌هنگام تفسیر «مرگ ایوان ایلیچ» آن را نیز هم‌چون وینِ آن دوره «محصول دوره‌ای سرشار از امید و هیجان در زندگی تولستوی می‌دانستند»[۲].

به‌رغم هیجاناتی که مسئله «مردن» در زمانه تولستوی و شنیتسلر به وجود آورده بود، در تلقی این دو نویسنده از مرگ تفاوت‌هایی اساسی وجود دارد. مسئله مرگ برای تولستوی در اساس کوششی برای یافتن معنا در زندگی بود، اما علاوه بر این تولستوی به‌دنبال «سود اخلاقی»[۳] بود، درحالی‌که مسئله مرگ در شنیتسلر به‌کلی روندی دیگر پیدا می‌کند. شنیتسلر درباره مرگ گرچه به جنبه جسمانی مرگ توجه دارد، اما بیشتر به جنبه روحی آن توجه می‌کند و آن را از بعدی روانکاوانه مورد بررسی قرار می‌دهد: «فلیکس» - شخصیت اصلی رمان «مردن»- مردی است که می‌داند تا یک سال دیگر می‌میرد، او جوانی است که ماری دختر مورد علاقه‌اش را تا آخرین لحظه، لحظه مرگ نهایی دوست می‌دارد، اما فرصت استمرار احساسات خویش را ندارد و سایه مرگ در زندگی‌اش حضوری دائمی دارد. بااین‌حال بیان عشقش به ماری سویه‌های عجیب و گاه غم‌انگیز پیدا می‌کند؛ اگرچه از شور و هیجان آن هیچ کم نمی‌کند. فلیکس و ماری البته احساساتی متفاوت از رابطه میان ایوان ایلیچ و همسرش، پراسکوویا فیودوروفنا تجربه می‌کنند.

زیرا ایوان ایلیچ با همسرش ازدواجی مطابق رسم و رسوم و نه عشق داشته است، «او از زندگی خانوادگی فقط رفاه، غذا، ناهار، کدبانویی و بستری گرم را که این زندگی می‌توانست برایش فراهم سازد و مهم‌تر از همه شایستگی و برازندگی شکل خارجی آن را که افکار عمومی معین می‌کند طالب بود»[۴] و هنگامی هم که در میان‌سالگی بیماری مرموز و مهلکی او را به جانب مرگ می‌برد، به گذشته‌ای که فکر می‌کند بی‌حاصل بوده می‌اندیشد و نه به همسرش پراسکوویا فیودوروفنا.

مردن

آرتور شنیتسلر

ترجمه: علی‌اصغر حداد

نشر ماهی

درحالی‌که فلیکس در همه‌حال به ماری فکر می‌کند، حتی آن هنگام هم که جسمش ضعیف می‌شود باز شیون‌کنان ماری را می‌طلبد. شوک بیماری او را به گذشته و مرور خاطرات نمی‌کشاند و در لحظه‌های حاد بیماری نیز پیش خود بارها و بارها تکرار می‌کند «ماری کجاست؟»[۵]، «کجا رفته‌ای تو؟»[۶] او در ذهن خود ماری را مجسم می‌کند که «چگونه از پله‌ها پایین رفته و با لبخند آزادی بر لب راهی جایی شده است که در آن از بیماری، نفرت و مرگ تدریجی خبری نیست... فلیکس ماری را دید که می‌رقصید، می‌چرخید و می‌چرخید و ناپدید می‌شد».[۷]

در روزهای آخر فلیکس از جمله‌ای استفاده می‌کند که ماری را سخت به فکر می‌برد، فلیکس می‌گوید: «اگر قرار باشد بمیرم، تو را با خودم می‌برم».[۸] ماری در هنگام شنیدنش دارای احساساتی متناقض و درعین‌حال هراسان می‌شود، ولی حتی این جمله فلیکس نیز از عشقش به ماری سرچشمه می‌گیرد: عشق واقعی هیچ‌گاه تعین نمی‌یابد، در هیچ چارچوبی قرار نمی‌گیرد و حتی بیشتر از زندگی مرگ را طلب می‌کند. به نظر می‌رسد هدف شنیتسلر همین است. او می‌خواهد به خوانندگان رمان خود بگوید که نهایتِ عشق مرگ است، مرگی که فلیکس آن را تجربه می‌کند. بااین حال هدف شنیتسلر ارائه روایتی رئالیستی از مردن است، او لحظات واپسین را همچون روانکاوی زبردست حکایت می‌کند. در اینجا شنیتسلر به مقوله مهم دیگری نیز توجه نشان می‌دهد و آن «تظاهرات دم مرگ» است. این نیز یکی دیگر از تفاوت‌های شنیتسلر به‌مثابه روانکاو با تولستوی به‌مثابه نویسنده‌ای بزرگ است. تظاهر به یک تعبیر از موقعیت واقعی فاصله‌گرفتن و ورود به عرصه نمادین است - مسئله‌ای که بعدها لاکان به آن می‌پردازد- فلیکس در آستانه مرگ به دوست پزشکش آلفرد از تظاهری می‌گوید که آدم‌های در آستانه مرگ از خود بروز می‌دهند، به نظر او کسی که مرگِ قریب‌الوقوعش را پیش‌بینی می‌کند مجبور به تظاهر و نقاب‌زدن است. «آدم اگر طبیعی باشد از پدیده‌های ناشناس می‌ترسد، در بهترین حالت می‌تواند ترسش را پنهان کند. من خیلی صادقانه اعتراف می‌کنم روان‌شناسی آدم‌های دم مرگ تحریف می‌شود، چون تمام مردان بزرگ تاریخ که از چگونگی مرگشان خبر داریم، احساس وظیفه می‌کردند برای دنیای بعد از خودشان نقش بازی کنند... حتی قهرمان‌ها و فیلسوف‌ها. فرقش فقط در این است که اینها خیلی خوب نقش بازی می‌کنند».[۹] به‌نظر فلیکس آدم‌ها ریاکارند و لبخندشان هم تظاهر است چون همه می‌ترسند، ترس از مرگ مثل خود مرگ طبیعی است. به تولستوی بازگردیم. در برابر روایتی چنین سرراست و رئالیستی و البته بدبینانه که شنیتسلر از مرگ ارائه می‌دهد، تولستوی در رئالیستی‌ترین اثر خود، خوش‌بینانه به مرگ ایوان ایلیچ می‌اندیشد. به‌نظر تولستوی «حتی عادی‌ترین و غیرقهرمانی‌ترین زندگی‌ها نیز در مرگ معنا و اهمیتی پیدا می‌کند».[۱۰] بااین‌حال چیزی روایت رئالیستی شنیتسلر را متمایز می‌کند و آن ظهور پدیده روانکاوی و نگاه به درون انسان‌ها در ادبیات به‌ویژه در وین در آستانه قرن بیستم است.

پی‌نوشت‌ها:

* مونولوگ درونی را اول بار شنیتسلر ارائه می‌دهد. دوشیزه الزه و ستوان گوستل نمونه‌هایی از آن است. در مونولوگ درونی، داستان در ذهن قهرمان می‌گذرد و خواننده تنها مناظری را می‌بیند که از نگاه او توصیف می‌شود. همین احساسات و هیجانات لحظه‌به‌لحظه را دوشیزه الزه و ستوان گوستل تجربه می‌کنند.

** «چشمان باز بسته» (۱۹۹۹) اثر کارگردان شهیر استانلی کوبریک. روایتی از رمان «رویا» (۱۹۲۴) از آرتور شنیتسلر است.

۱. «گریز از تاریکی»، آرتور شنیتسلر، نسرین شیخ‌نیا، به‌نقل از مقدمه مترجم

۲. «تولستوی و مرگ»، ایرج کریمی

۳، ۱۰. «تولستوی»، پاتریشیا کاردن، شهرنوش پارسی‌پور

۴. «مرگ ایوان ایلیچ»، تولستوی، محمد دادگر

۵، ۶، ۷، ۸، ۹. «مردن»، آرتور شنیتسلر، علی‌اصغر حداد

«میدل مارچ» و ناخویشتنی در جورج الیوت

داستان یک شهر

پارسا شهری: «میدل مارچ» اثر سترگِ جورج الیوت را از بزرگ‌ترین آثار ادبیات قرن نوزدهم دانسته‌اند. رمانی که خلقِ آن از اوتِ ۱۸۶۹ تا نوامبر ۱۸۷۰ طول کشید و سرانجام در ۱۸۷۳ به‌طور کامل منتشر شد. رمانِ رئالیستی جورج الیوت درباره انسان‌هایی است با زندگیِ ساده که درونیاتی پیچیده دارند. «میدل مارچ» داستانِ یک شهر و مناسبات حاکم بر آن شهر است. رضا رضایی اخیرا از این رمانِ حجیم ترجمه‌ای به دست داده که در قالب دو جلد از سوی نشر نی منتشر شده است. در کاورِ جلد این رمان نقد و نظراتی در تحسین این رمانِ بزرگ آمده است، جملاتی از جولین بارنز، تری ایگلتون و ویرجینیا وولف، که هر سه در ایران شناخته‌شده‌اند. تری ایگلتون، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی معتقد است «شناخت، احساس و اخلاق در آثار جورج الیوت به وحدت می‌رسد. جورج الیوت یکی از روشنفکرانِ ممتاز زمانه‌اش بود و شناخت جامعی از هنر، موسیقی، الهیات، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و علوم طبیعی داشت و به چندین زبان نیز مسلط بود. دستاورد شگرفش این بود که همه اینها را خمیرمایه خلاقیت ادبی‌اش می‌ساخت». ویرجینیا وولف، نویسنده مطرح نیز «میدل مارچ» را اثری سترگ از ادبیات قرن نوزدهم می‌داند. جولین بارنز هم که اخیرا رمان‌هایی از او به فارسی درآمده و برای مخاطب ایرانی خاصه به‌واسطه ترجمه «درک یک پایان» شناخته‌شده است، «میدل مارچ» را بزرگ‌ترین رمانِ انگلیسی قرن نوزدهم می‌خواند. در سرآغاز این رمان می‌خوانیم: «آیا هست کسی که به دانستن سرگذشت بشر و نحوه رفتار این معجون اسرارآمیز در آزمون‌های گوناگون زمان علاقه داشته باشد اما بر زندگی قدیسه ترسا تاملی هرچند گذرا نکند... برخی گفته‌اند که زندگی‌های خطاآمیز ثمره ابهام ناخواسته‌ای است که قادر متعال در گل زنان سرشته است. اگر ناتوانی زنان حدی می‌داشت به‌اندازه شمردن تا سه نه بیشتر، آن‌گاه سرنوشت اجتماعی زنان را می‌شد با دقت علمی بررسی کرد. اما ابهام برقرار است و حدومرز نوسان به‌راستی گسترده‌تر از آن‌که بتوان از همسانی آرایش گیسوی زنان و عشق‌نامه‌های پرطرفدار منثور و منظوم دریافت... این‌جا و آن‌جا قدیسه ترسایی پا به جهان می‌گذارد که پایه‌گذار چیزی نمی‌شود و ضربان قلب و هقهقه‌های مهربانانه‌اش برای نیکی تحقق‌نیافته به رعشه می‌افتد و در میان انواع موانع پخش و پراکنده می‌شود، به‌جای آن‌که در کاری متمرکز شود که مدت‌ها در یادها بماند». پیش از این سرآغاز و داستان، مقدمه‌ای به قلم مترجم کتاب آمده است که مختصر و مفید به معرفیِ «میدل مارچ» و جایگاهِ این رمان در ادبیات پرداخته است. رضا رضایی ابتدا بیوگرافی کوتاهی از جورج الیوت به دست می‌دهد: «جورج الیوت نام مستعار مری ان (مرین) ایوانز است که یکی از مهم‌ترین نویسندگان تاریخ ادبیات به حساب می‌آید و در میان رمان‌نویسان بزرگ مقامی رفیع دارد. او در سال ۱۸۱۹ در واریکشر انگلستان به دنیا آمد. از سال ۱۸۲۸ در مدرسه‌ای در نزدیکی خانه‌اش درس خواند و تحت‌تاثیر شخصیت و تعالیم جان ادموند جونز قرار گرفت که خطیب و واعظ برجسته مسیحی بود و بعدها در رمان‌های جورج الیوت الگوی شخصیت‌های مختلفی شد. در سال ۱۸۳۶ مادرش درگذشت و او مسئولیت اداره امور خانه پدری را برعهده گرفت، اما در اوقات فراغت به مطالعات خود ادامه داد و خودآموزی کرد». مترجم در بیوگرافی الیوت مهاجرت او به کاونتری را اتفاق مهم زندگی او می‌خواند زیرا در این مکان جدید او با روشنفکرانی پیشرو آشنا می‌شود و به تشویق آن‌ها کتاب «زندگی عیسی» اثر بحث‌برانگیز داوید فریدریش اشتراوس را از آلمانی به انگلیسی ترجمه می‌کند. رضایی می‌نویسد در سلسله‌رمان‌نویسان بزرگ انگلیسی در قرن نوزدهم، که از جین آستین و خواهران برونته آغاز می‌شود و به چارلز دیکنز و تاماس هاردی می‌رسد، جورج الیوت به سبب مهارت و ژرف‌بینی‌اش در توصیف انگیزه‌ها مقام منحصربه‌فردی دارد، به‌طوری‌که بسیاری از نقادان مدرن او را بزرگ‌ترین رمان‌نویس انگلیسی قرن نوزدهم می‌دانند. رمان «میدل مارچ» مهم‌ترین اثر جورج الیوت و شاهکارِ او خوانده می‌شود تا حدی که به تعبیر مترجم، نویسنده در نگارش آن از جان خود مایه گذاشته است. رضایی در مقدمه‌اش به یکی از نامه‌نگاری‌های الیوت اشاره می‌کند که در آن از چندوچونِ خلقِ «میدل مارچ» نوشته است؛ جان والتر کراس در کتابِ «زندگی جورج الیوت به روایت نامه‌ها و یادداشت‌های او» (چاپ ۱۸۸۴) گوشه‌ای از کار جورج الیوت را چنین توصیف کرده است: «او [جورج الیوت] به من می‌گفت در کل نوشته‌هایی که به نظر خودش بهترین نوشته‌هایش بوده‌اند، نوعی ناخویشتن وجودش را تسخیر می‌کرده و او می‌دیده که وجودش صرفا وسیله‌ای است در دست روح این ناخویشتن که عمل می‌کرده... با توجه به این نوع تسخیرشدن می‌توان به آسانی تصور کرد که او چه بهایی می‌پرداخت برای نوشتن کتاب‌هایی که هرکدام تراژدی خاص خود را داشتند». آنچه الیوت از آن با عنوانِ نیروی ناخویشتن تعبیر می‌کند به باورِ مترجم کتاب، می‌آید تا نویسنده را تسخیر کند و او را قادر سازد دنیایی پدید آورد که مخاطب خواننده را تسخیر کند و او را از دنیای عادی به در آورد، طوری که خواننده وقتی به دنیای عادی برمی‌گردد مهربان‌تر و انسان‌تر شده است، با خواندن رمان جورج الیوت، احساسات‌مان تعالی می‌یابد و حس همدلی و نوع‌دوستی در ما تقویت می‌شود. رضایی معتقد است جورج الیوت مبدع بسیاری از تکنیک‌های ادبی بوده است ازجمله رسوخ‌کردن در ذهن شخصیت‌ها و نوشتن از آنچه که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد یعنی آن چیزی که امروز به‌عنوان حدیث نفس از آن یاد می‌کنند، مونولوگ درونی، جریان سیلان ذهن و... که از شگردهای جورج الیوت بوده و او خیلی استادانه از آنها بهره می‌گرفت و بعدها این شیوه‌ها تبدیل به تکنیک می‌شود و تئوریزه می‌شود.

رضا رضایی پیش از ترجمه شاهکار دوجلدیِ جورج الیوت، «میدل مارچ» با عنوانِ فرعی «داستان یک شهر» دو اثرِ دیگر از این نویسنده مطرحِ انگلیسی را به نام‌های «ادام بید» و «سایلاس مارنر» ترجمه و در نشر نی منتشر کرده بود.

میدل‌مارچ

داستان یک شهر

ترجمه رضا رضایی

نشر نی

مرور

بدن‌های پس از ویرانی

● **شرق:** «جنگ‌ها و بدن‌ها» با عنوان فرعی «نشانه تن در فرهنگ و سینمای پساجنگ ژاپن» عنوان کتابی است از نغمه ثمینی که به تازگی در نشر نی منتشر شده است. آن‌طور که از عنوان فرعی کتاب هم برمی‌آید، این کتاب به رابطه میان سینمای ژاپن، جنگ جهانی دوم و نشانه تن مربوط است. نویسنده در مقدمه کتاب درباره اینکه چرا برای برقراری چنین ارتباطی به سراغ سینمای ژاپن رفته، نوشته: «فرهنگ سنتی ژاپن نگاهی ویژه به منحصربه‌فرد به نشانه بدن دارد. شاید کمتر فرهنگ کهنی است که همانند این فرهنگ بدن‌ها را جایگاهی بخشیده باشد هم‌پایه و هم‌سایه ذهن و روح؛ و با نظریه‌ها و آداب و آیین‌های خاص این جایگاه را نهادینه کرده باشد. بنابراین نظریه‌های غربی در باب بدن برای کشف و درک کامل مفهوم بدن در سنت ژاپنی کارآمد نیست. شاید این درک باید در فرایند جست‌وجوی نظریه‌های ژاپنی و اساطیر و الگوهای کهن در این سرزمین فراچنگ ما آید».

«جنگ‌ها و بدن‌ها» در سه فصل با این عناوین نوشته شده است: «بدن‌ها پیش از ویرانی»، «بدن‌های پس از ویرانی» و «بدن‌ها بر پرده سینما». فصل اول کتاب به ریشه‌یابی مفهوم و تعریف بدن در فرهنگ سنتی ژاپن اختصاص دارد و در اینجا توضیح داده شده که بدن ژاپنی به‌عنوان اصطلاحی خاص چه معنایی دارد: «قبل از جنگ، پیش از آن‌که تابش انفجارهای هیروشیما و ناگاساکی جای پرتو خورشید تابان کهن و نمادین ژاپن را بگیرد، نمود رسمی بدن‌ها در این سرزمین، رمزآلود و در مفهوم کلی ستایش‌آمیز بود. این بدن‌های ستوده‌شده فاصله‌ای بسیار با تعریف بدن مادی و فیزیکی داشتند. شاید برای نمایش همین تمایز بود که فرهنگ سنتی ژاپن دایره واژگانش را برای مدلول بدن گسترش داده بود و چندین واژه ساخته بود که همه تا امروز کاربرد دارند: نیکوتای، سی‌کاگو، سی‌شین، و کوکوتای». در فصل دوم کتاب کوشیده شده تا منظری از وضعیت بدن ژاپنی تحت‌تاثیر جنگ و اشغال به دست داده شود. ثمینی در مقدمه‌اش درباره این فصل نوشته: «قصد دارم نشان دهم که تعریف بدن سنتی چگونه در این دوران جدید دستخوش تغییر شد؛ به‌ویژه که در جنگ دوم جهانی، بدن‌ها در هیچ سرزمینی مانند ژاپن، ویرانی و تحقیر و درد را تجربه نکردند. برلین با خاک یکسان شد، لندن تحت بمباران شدید قرار گرفت، بلژیک اشغال شد، اما در نهایت بمب‌های اتم در هیروشیما و ناگاساکی فروریختند و این نه انتهای ویرانی، که ابرویرانی بود؛ چنان‌که تاثیرش را سال‌های‌سال پس از جنگ و حتی تا امروز می‌توان بر بدن‌های بیمار و معلول نوزادان پی گرفت. جنگ، بمب‌های اتم و اشغال هرکدام به نوعی بدن ژاپنی را همچون نشانه مورد حمله قرار دارند، و در این میان، به نظر می‌رسد سینما از معدود رسانه‌ها و امکانات جهانی بود که می‌توانست صدای این بدن‌ها را به گوش دیگران برساند. سینمای بعد از جنگ در ژاپن با وجود تمام ممیزی‌ها و موانع اقتصادی رشدی فزاینده و غیرمعمول داشت و وارد دوره‌ای طلایی شد و حتی مورد توجه جهانی قرار گرفت». در فصل پایانی کتاب به سینمای این دوره ژاپن پرداخته شده و نشان داده شده که چگونه برخی از سینماگران ژاپنی با پرداخت خودآگاهانه به نشان بدن، به اصطلاح سینمای بدن بُعد و تاریخ بخشیدند. این کتاب البته تنها به دسته فیلم‌های سینمای بدن نپرداخته چراکه به اعتقاد ثمینی حتی فیلم‌هایی که خارج از دسته سینمای بدن جای داشتند نیز تصویر قابل تحلیلی از بدن ژاپنی پس از جنگ به دست می‌دهند. او در این مورد نوشته: «اصلا گریزی از این موضوع نبود؛ چراکه سینما با پرده بزرگش بدن‌ها را لو می‌داد و بدن‌های پس از جنگ چه در روایت‌ها و چه در تصاویر حامل رنج و تغییری بودند که ژاپن در دوران جنگ و اشغال از سر گذرانده بود». در فصل سوم کتاب ابتدا به فیلم‌هایی پرداخته شده که کوشیده‌اند بدن‌های ژاپنی پیش از جنگ را همچنان در نمایش زندگی واقعی و روزمره احیا کنند و سپس به فیلم‌هایی توجه شده که بدن را در آیینه فردیت پساجنگ ژاپن آشکار می‌کنند و در آخر فیلم‌هایی تفسیر می‌شوند که بدن ژاپنی را از «اعماق ناخودآگاه پس‌رانده» ژاپن دوران جنگ و اشغال بیرون می‌کشند. کتاب در هر سه فصل‌اش فیلم‌ها را در یک بازه بیست‌ساله مورد توجه قرار داده است؛ از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۵. ثمینی درباره شیوه نوشتن این کتاب آورده: «بخشی از دریافت‌های فرهنگی‌ام در این کتاب را از پژوهش‌های دیگر گرفته‌ام و بخشی دیگر را از تجربه سفرهای متعدد به ژاپن در هفده سال اخیر و ماه‌ها زندگی در کشوری که در نظرم نه به مانند سرزمینی دیگر، که از منظر فرهنگ ویژه‌اش به سیاره‌ای دیگر مانند است».

جنگ‌ها و بدن‌ها

نشانه تن در فرهنگ و سینمای پساجنگ ژاپن

نغمه ثمینی

نشر نی