ترجمه صالح حسینی از «موبی‌دیک»

نهنگِ بَحر

رمان‌های کلاسیک بی‌مرگ‌اند و بی‌شک یکی از بی‌مرگ‌ترین این رمان‌ها «موبی‌دیک» است اثر هرمان ملویل؛ رمانی که همچون هر اثر کلاسیک دیگر مدام ما را به خود می‌خواند که اگر آن را پیش از این خوانده‌ایم دوباره و چندباره بخوانیم و هربار ظرافت‌های تازه‌ای را در آن کشف کنیم که پیش‌تر شاید بی‌توجه از کنارشان گذشته بودیم. آخاب، شخصیت اصلی این رمان، از به یادماندنی‌ترین شخصیت‌های خلق‌شده در تاریخ رمان است. ناخدایی که با سماجتی جنون‌آمیز در پی به دام‌انداختن نهنگی است که به او زخم زده است. «موبی‌دیک» پیش از این و در سال‌های دور یک‌بار با ترجمه علی‌اصغر محمدزاده و بار دیگر با ترجمه پرویز داریوش در ایران به چاپ رسیده بود، که عنوان کامل ترجمه پرویز داریوش «موبی‌دیک یا والِ سفید» بود. اکنون ترجمه تازه‌ای از این رمان به چاپ رسیده است؛ ترجمه صالح حسینی که با عنوان «موبی‌دیک یا نهنگ بَحر» از طرف نشر نیلوفر منتشر شده است. صالح حسینی در یادداشتِ خود بر این رمان که در آغاز ترجمه فارسی چاپ شده، ضمن تأکید بر اینکه ترجیح داده است در متن رمان از آوردن «نهنگ» به جای «وال» احتراز کند، درباره اینکه چرا در ترجمه عنوان فرعی این رمان «نهنگ بَحر» را آورده، با اشاره به اینکه «نهنگ بحر» را از مولانا وام گرفته، می‌نویسد:«به نظر من، حضرت مولانا از این سبب «نهنگ بحر» می‌گوید تا از «نهنگ بری» متمایزش سازد. مستندم هم سفرنامه ناصرخسرو است. در این سفرنامه ارجمند، آنجا که سخن از «وادی نهنگان» به میان می‌آید، معلوم می‌شود که منظور ناصرخسرو «نهنگ بری» یا «تمساح» است.» ترجمه صالح حسینی از موبی‌دیک، علاوه بر متن رمان و یادداشت مترجم بر ترجمه فارسی، با دو مقاله - یکی ترجمه و دیگری تألیف - درباره این رمان همراه است: مقاله ترجمه، مقاله‌ای است با عنوان «پرومته از بندرسته»، نوشته کارلوس فوئنتس و مقاله تألیفی مقاله‌ای است با عنوان «موبی‌دیک به منزله خط رحیل»، نوشته پویا رفویی. در بخشی از مقاله فوئنتس درباره این رمان می‌خوانیم: «موبی‌دیک قصه نبرد ناخدا آخاب با وال سفید است. این گفته موجز درباره فوق‌العاده‌ترین اثر قرن نوزدهمی ادبیات آمریکا، ای‌بسا گویای همه‌چیز و هیچ‌چیز باشد. موبی‌دیک چیست؟ قصه بزرگ دریاست. گزارش‌نامه بزرگی درباره صنعت والگیری. سرودنامه بزرگی درباره طبیعت و دسترنج و شأن و شوکت آدمی. اثر رمزی بزرگ درباره سرنوشت بشری. پیشگویی رویدادهای قریب‌الوقوع در دوران ما. برشی عمیق در لایه معنوی و سیاسی ایالات متحده. اما اگر بخواهیم بدین نمط فقره‌بندی کنیم، از هدف مقصود بازمی‌مانیم. موبی‌دیک، که اثر هنری قابل فهم زوال‌ناپذیری است، ارزش خود را در هر قدم بر مقیاس بی‌منتهای منظرهای معنی‌دار عیان می‌سازد. کثرت معناهایی که امروزه به ما عرضه می‌کند، چه‌بسا با دریافت گذشتگان و نامدگان فرق داشته باشد. جهد می‌کنیم تا، بی‌هیچ هیاهویی، درباره چیزی سخن بگوییم که در بطن کتاب آشکارتر از چیزهای دیگر است- نبرد آخاب با موبی‌دیک. عرصه وقوع این نبرد بیکران‌تر و بی‌قعرتر و عریان‌تر از عرصه‌های دیگر است: دریا. راوی قصه، اسماعیل، از همان ابتدا می‌گوید که آب و مراقبه به هم بازبسته‌اند. ملویل ما را در برابر منظره جاوید قرار می‌دهد، که درعین‌حال «به‌قدری جدید [است] که نگو». سنت هومر و کاموئنس که، به همراه شکسپیر پرتو زبانشان را بر نوشته ملویل می‌اندازند، در این طبیعت بی‌حصار و پرکرامتِ آغشته به نوای نیم‌پرده‌ای زمزمه تداوم یافته است. دریای ولینعمت، راه افسونگر...» همچنین در بخشی از مقاله «موبی‌دیک به منزله خط رحیل» نوشته پویا رفویی، درباره این رمان می‌خوانیم: «معاصران ملویل رغبت چندانی به خواندن موبی‌دیک نشان نمی‌داده‌اند. ویلیام پی. ترنت در کتاب تاریخ ادبیات آمریکا ۱۸۶۵-۱۶۰۷ با عباراتی نظیر «کشدار»، «حشو»، و «تقلیدی از نثر کارلایل»، شمه‌ای از تلقی مخاطبان قرن نوزدهمی این اثر را به دست می‌دهد. هرچند جانب انصاف را نگاه می‌دارد و در ادامه موبی‌دیک را بر صدر داستان‌های دریایی مکتوب تا آن زمان می‌نشاند... قریب به بیست سال بعد، دی. اچ. لارنس موبی‌دیک را «حماسه‌ی بحر» می‌خواند و به تبع ترنت آن را بر مسند رمان‌های دریایی ادبیات جهان می‌نشاند. لارنس بر این نظر است که سیالیت اقیانوس در بافت کتاب ملویل اثر کرده است و درنتیجه موبی‌دیک را نمی‌توان مطابق با معیارهای مألوف ادیبان و ناقدان از سنخ نوع خاصی از ادبیات یا روایت به‌شمار آورد. از چشم لارنس، شکار وال سفید با تقدیر «روح بزرگ سفیدفامی» مقترن است که توأمان آمریکا و روحیه ایده‌آلیستی را در برمی‌گیرد.... وی موبی‌دیک را اثری استعاری و نمادین می‌خواند. پس عجبی نیست که بسیاری بر این قیاس، ماجرای آخاب و موبی‌دیک را بازآفرینی درام ادیپ به حساب آورند. نیوتن آروین، با الهام از مقاله لارنس، وال سفید را به جلوه مادری در نظر می‌گیرد که وظایف پدری اسطوره‌ای را بر عهده گرفته است... بی‌تردید موبی‌دیک سرشار از رمز و اسطوره است، منتها موبی‌دیک صرفا در حکم گنجینه یا انبانی از اسطوره و افسانه و روایات کتاب مقدس نیست، بلکه ملویل جهد می‌کند تا در بافت این رمان اسطوره‌ای نو بیافریند...».

موبی‌دیک یا نهنگ بَحر
هرمان ملویل
ترجمه صالح حسینی
نشر نیلوفر

شکل‌های زندگی: هملت چیست؟

کلاسیک‌ها بازمی‌گردند

نادر شهریوری (صدقی)

ادبیات کلاسیک، ادبیاتی است که چیزی را که می‌خواهد بگوید هرگز تمام نمی‌کند، به همین دلیل جوان و شاداب می‌ماند. کلاسیک‌ها همواره بازمی‌گردند تا جوانی‌شان را تجدید کنند. اکنون هملت بازگشته است. شک‌آوری هملت و تأملات روان‌کاوانه‌اش که در نهایت منتهی به‌تعویق‌انداختن هر اقدامی می‌شود، ریشه در مونتنی دارد. از مونتنی به عنوان نیای اندیشه‌های پست‌مدرن نام می‌برند. مونتنی در تأملات خود شک‌آوری ریشه‌داری را پایه می‌گذارد. گفته می‌شود هنگامی که هملت شبح پدرش را روی بام کاخ السینور تعقیب می‌کرد تا حقیقت را از زبان روح بشنود، کتابی از مونتنی دستش بود. هنوز شبح ناپدید نشده که بر حاشیه کتاب می‌نویسد: می‌توان لبخند زد، لبخند زد باز رذل بود، خطاب او البته به عموجان فرومایه، کلادیوس است. علاقه هملت به مونتنی آن‌طور که یان کات می‌گوید به ایام دانشجویی هملت بازمی‌گردد. به نظر می‌رسد هملت در تمام زندگی کوتاه و به‌ویژه بعد از قتل پدرش تا هنگام خاموشی، کاملا از مونتنی متأثر بوده و از او الهام گرفته است.

در مونتنی آنچه بیشتر به چشم می‌آید اومانیست‌بودن او و همین‌طور توجه پدیدارشناسانه‌اش به انسان است، اما اومانیستی که مونتنی پیرو آن بود، بیشتر جنبه سقراطی داشت؛ زیرا بر «خودشناسی» تأکید می‌کرد. با مونتنی مقوله روان‌شناسی هم به معنای سقراطی‌اش، یعنی توجه به درون به مثابه جنبه اخلاقی موضوع و هم به معنای مدرنش: ابژه‌شدن انسان؛ اینکه انسان کیست و چیست؟ توأمان و یکجا بروز پیدا می‌کند. بااین‌حال آنچه برای مونتنی به عنوان آغازگر روان‌شناسی مدرن* اهمیت پیدا می‌کند بیشتر از هر چیز توجهش به درون انسان است، این توجه به درون خود را به صورت علاقه‌ای بروز می‌دهد که وی بر شرح حال انسان و به طور کلی بیوگرافی دارد. به همین دلیل برای مونتنی همواره بیوگرافی و فی‌الواقع تأملات روان‌کاوانه انسان بر تاریخ اجتماعی‌اش رجحان می‌یابد؛ «مثلا مونتنی ترجیح می‌دهد بداند بروتوس (سردار رومی و قاتل ژولیوس سزار) شب قبل از نبرد در خیمه خود با یکی از دوستان نزدیک خود چه می‌گفت تا آنکه بداند نطقی که روز بعد در برابر سپاهیان خود ایراد کرد چه بود و اینکه در اتاق یا خلوتخانه خود چه می‌کرد تا اینکه در میان فوروم (میدان) یا در سنا[1] چه کرد بدین‌سان مونتنی همچون اکثر روان‌شناسان کلاسیک به پروتوس در خانه بیش از بروتوس در بیرون در اجتماع و سیاست توجه می‌کند. به بیانی دیگر برای مونتنی «موقعیت» بروتوس و نقش او در حیات اجتماعی چندان اهمیتی پیدا نمی‌کند و او آن را لحاظ نمی‌کند.

جالب آن است که همین توجه به درون و نه بیرون دستمایه تأملات هملتی قرار می‌گیرد تا هملت با استفاده از این نوع شگردهای روان‌شناسانه در پی آن برود که درون شاهِ تازه به سلطنت رسیده- کلادیوس - را آشکار کند: مقولّه‌ای کاملا روان‌شناسانه که هملت متأثر از مونتنی ابتدا آن را به صورت نمایش کارگردانی می‌کند. «تله موش» نام این نمایش است. تله موش نمایشی در نمایش است که هملت آن را در حضور شاه گرترود، همسر شاه- و مادر هملت- و دیگر درباریان به اجرا درمی‌آورد. این نمایش تنها در چارچوبی روان‌شناسانه توجیه دارد. هدف عبارت است از تجزیه و تحلیل روح با رویکردی روان‌کاوانه. هملت می‌خواهد تأثیرات نمایش بر چهره شاه را آنالیز کند. درست همان‌طور که خودش گفته بود «نمایش دامی خواهد بود که با آن وجدان شاه را شکار خواهم کرد».[2] بدین‌سان به نظر می‌رسد درهرحال خلع ید از شاه که غاصب تاج و تخت پدرش است، برای هملت اهمیت به‌مراتب کمتری داشته باشد تا شرمسارکردن شاه در میان درباریان. گویی که شکار شاه یا همان خلع ید از وی که در پناه محافظان سوئیسی‌اش به این طرف و آن طرف می‌رود برای هملت هیچ آسان نخواهد بود. اما مسئله اساسا آن است که هملت با توجه به جایگاهش به عنوان ولیعهد هیچ قصد تغییر اوضاع و احیانا کسب قدرت مشروع را ندارد. او کماکان در مرحله «تخیل» متوقف می‌ماند و از اینکه در تأملات روان‌شناسانه باقی مانده، حتی ابراز تعجب می‌کند... «نمی‌دانم برای چه هنوز در این مرحله به سر می‌برم».[3] به‌تدریج انزوا، اوهام و تأملات بیش‌ازحد، هملت را دچار رنج می‌کند. این رنج آن‌گاه مضاعف می‌شود که او خود، یعنی روان خود را ابژه روان‌کاوی و کندوکاو در روح خویش قرار می‌دهد و به‌تدریج خود را شرمسار خویش می‌کند. و از اینکه شرمساری عمل‌نکردنش را تاب آورده، متعجب می‌شود؛ زیرا انگیزه برای اقدام وجود دارد. او بر این مسئله آگاه است، اما آنچه باید بشود، نمی‌شود. موضوع آن‌گاه ابعادی تراژیک‌تر پیدا می‌کند که آگاهی و اطلاع هملت از آگاهی صرف کارآگاهی، پیداکردن خائن، قاتل و مقتول فراتر می‌رود و به آگاهی عمیق‌تری بدل می‌شود. آگاهی عمیق‌تر هملت را بیشتر در بی‌عملی وامی‌نهد. این آگاهی که بهتر آن است آن را آگاهی هملتی نام دهیم، آگاهی ویژه‌ای است؛ آگاهی به ماهیت تغییرناپذیر امور. به‌تدریج هملت موضوع را از «انضمام خود» از موضوعی سیاسی به موضوعی هستی‌شناسانه می‌کشاند و با خود می‌اندیشد شاید تنها معجزه‌ای بتواند جهانی که شیرازه‌اش این‌چنین از هم گسیخته را دوباره سامان دهد. سرشت هملتی از آن‌گونه سرشتی است که انباشت آگاهی در او به عمل منتهی نمی‌شود، بلکه تنها رنج او را افزون می‌کند تا بدان حد که تحمل زندگی و تحمل هیجانات آن که به بیرون سرریز نمی‌شود تحمل زندگی و تاب‌آوردن آن را سخت و مشکل می‌کند. «بزرگی راستینی در آن نیست که مرد جز به یک انگیزه بزرگ به جنبش درنیاید، بلکه آنجا که پای شرف در میان است در پر کاهی نیز انگیزه بزرگ پرخاش ببیند پس من که پدرم کشته و مادرم آلوده شده است چگونه هیجان خون و خودم را تاب آورم».[4]

با آگاهی هملتی نوعی آگاهی به وجود می‌آید که رابطه میان «آگاهی و عمل» و به تعبیری رابطه میان «تئوری و پراتیک» را دگرگون می‌کند. معمولا بر این نکته تأکید می‌شود که هر چقدر آگاهی عمیق‌تر و بیشتر باشد، انگیزه برای عمل فراهم‌تر می‌شود. برشت در شعر «در ستایش آموختن» به اهمیت آگاهی و دورخیز برای کسب هژمونی می‌گوید. او سیاسی می‌اندیشد** و از آگاهی به عنوان سلاح استفاده می‌کند. برشت می‌گوید هرگز از کوچک‌ترین چیزها برای آموختن نباید غافل شد؛ زیرا این آگاهی است که منجر به عمل می‌شود. به نظر او سوژه با آگاهی شفاف برای خود مسلط بر کنش‌های خود می‌شود. او این تسلط را به مددآگاهی به دست می‌آورد؛ بنابراین نسبتی مستقیم میان تئوری و پراتیک شکل می‌گیرد، اما با «بازگشت» دوباره هملت در جهان پسامدرن آگاهی و به تعبیر دقیق‌تر، انباشت آگاهی به مدد شبکه‌ها و انتزاعیات غول‌آسا، امکانات کنش را سخت‌تر کرده است. به مونتنی بازگردیم، مونتنی ستایشگر سقراط بود و سقراط را فرزانه‌ترین انسان‌های تمام دوران می‌دانست. مونتنی درباره سقراط گفته بود او کسی است که زندگی نظری را برتر از زندگی علمی می‌دانست. مقصود از زندگی نظری چیزی است که سقراط آن را «هدایت درونی» نام داده بود. هدایت درونی را می‌توانیم چیزی شبیه به «خودشناسی سقراطی» تعبیر کنیم. مهم‌ترین ویژگی «خودشناسی» که سقراط این همه بر آن تأکید می‌کرد همانا تعمیم درون به بیرون و به عبارتی برتری روان‌کاوی بر سیاست است. با ظهور سقراط است که درون به بیرون هژمونی پیدا می‌کند، اما این تازه آغاز ماجراست؛ زیرا با ورود درون به بیرون به‌تدریج باب ورود دیگر چیزها گشوده می‌شود: شک، وجدان، اندوه و مقوله‌ای که هملت و روان‌شناسی با آن دست به گریبان است؛ یعنی «سرزنش‌کردن خود». اینها جملگی از درون و به یک تعبیر از وجدان دچار عذاب و سرزنش شده سرچشمه می‌گیرد. سقراط در جریان محاکمه‌اش با بذله‌گویی که البته سرشتش بود***- سقراط بذله‌گو و طعنه‌زنی قهار بود- می‌گوید: «... از کودکی انگار صدایی درون من است که وقتی می‌شنوم مرا از کاری منع می‌کند».[5] از این سخنان سقراط که افلاطون آن را در کتاب مدح سقراط آورده تفاسیر متعددی می‌شود. «صدای درون» را می‌توان در عین حال «وجدان معذب» نام داد. وجدانی که آن‌قدر میان خوب و بد تعلل می‌کند و در تردید است که صورت‌مسئله از میان می‌رود. این «وجدان معذب» در هملت همان چیزی است که او را وادار به «خودزنی» می‌کند. روان‌شناسی بنابر یک تعریف رایج، اما نه‌چندان قابل‌اعتماد، «تشریح» خود است. در این موارد هنگامی که «آگاهی» به صورت عمل به بیرون سرریز نشود؛ یعنی آنکه در نهایت «کاری» صورت نگیرد آدمی به «خود» مشغول می‌شود. حال اگر این «خود» از حساسیتی ویژه همچون هملت برخوردار باشد، او را به سرزنش خود و در نهایت به «مثله‌کردن» خود می‌کشاند. سرانجام آنچه از این «تشریح» که نام دیگر «آگاهی بدون عمل» است، حاصل می‌آید، همانا هرزرفتن نیرو و کم‌شدن آن است که خود را به صورت خستگی نمایان می‌کند. خستگی گاه نتیجه جدل دائمی آدمی با خود است. در اینجا هملت به واسطه مونتنی وجهی کاملا سقراطی پیدا می‌کند؛ زیرا او نیز «تأملات درونی»، کشف ناشناخته‌های درون و اساسا خودشناسی را مهم‌تر از هر چیز دیگر می‌دانست. هنگامی که سقراط در لحظه مرگ به دوستانش می‌گوید من به آسکلپیوس شفابخش یک خروس بدهکارم و از آنان می‌خواست نذرش را ادا کنند، منظور سقراط البته آن بود که او از بیماری‌ای که زندگی نام دارد شفا پیدا کرده و از اینکه زندگی را ترک می‌کند، خوشحال است. به همین دلیل به مبارکی خلاصی‌یافتن از زندگی، خروسی به آسکلپیوس شفابخش پیشکش می‌کند تا حسابش با زندگی صفر شود. زندگی از نظر سقراط اساسا نوعی بیماری دور و درازی است که شفایافتن از آن جز با ترک‌کردنش میسر نمی‌شود، اما این استدلالی است که سقراط می‌کند. واقعیت آن بود که سقراط از زندگی خسته شده بود، حتی وقتی کریتون، شاگرد مورداعتماد سقراط، مقدمات فرارش را از زندان فراهم می‌آورد، سقراط که کاملا در چنبره درون اسیر بود به سلسله استدلالاتی روی می‌آورد که بیشتر جنبه متافیزیکی دارد. استدلالاتی که شباهتی زیاد به مقوله «بودن یا نبودن» هملت دارد. سقراط ساعاتی قبل از فرار، فراری که هرگز رخ نمی‌دهد، به کریتون می‌گوید: «فرض کنیم که درست در همان لحظه‌ای که من دارم فرار می‌کنم، قوانین خود در برابر ما ظاهر شوند و از ما بپرسند: سقراط، بگو چه می‌خواهی بکنی؟ آیا در اندیشه نابودی ما- قانون- و تمامی شهر نیستی... زیرا تمام موجودیت انسان را قوانین نظم می‌دهند، آیا ما نبودیم که به تو حیات بخشیدیم؟»[6]

وقتی که هملت می‌گوید «باید سنجید»[7] این سنجش، زمانی به درازای یک زندگی را دربر می‌گیرد. او نیز کاری را که «ضرورت» مشخصا به انجامش حکم می‌کند در نظر نمی‌گیرد و همچون سقراط «لحظه» را درنمی‌یابد. هملت این سنجش را که در نهایت به معلق‌کردن عمل منتهی می‌شود، متأثر از مونتنی است. مونتنی جهان را شعری پرابهام می‌دانسته و هر حکمی را به تعلیق درمی‌آورد. هملت نیز همین کار را کرده بود، اما نه ازآن‌رو که جهانش پرابهام بود که اتفاقا جهان هملتی بدون ابهام بود. اساسا تراژدی از هر وهم متافیزیک بری است. مسئله چیز دیگری است. آن چیزی است که کامو در یادداشت‌هایش می‌گوید، شاید او اشاره‌ای به هملت دارد: «در زندگی زمانی می‌رسد که انسان دیگر جوشش عشق را حس نمی‌کند. آنچه می‌ماند فقط تراژدی است. زیستن برای کسی یا برای چیزی دیگر معنایی ندارد.»[8]

هنگامی که هملت به اوفلیا می‌گوید: «به صومعه برو! برای چه می‌خواهی گناهکارانی در دامن خود بپرورانی»[9] برخلاف تصور بسیاری این نه بیان بی‌مهری هملت به اوفلیا که برعکس نشانه علاقه هملت به اوفلیاست. هملت چنان از آگاهی- آگاهی از سیر و نهایت کار- اشباع بود که هر چیزی حتی عشق‌ورزیدن را نیز بیهوده تلقی می‌کرد. واقعیت اما آن بود که هملت خسته شده بود گویا «نیرو» در او به پایان رسیده بود.

پی‌نوشت‌ها:

* فروید از بانیان روان‌شناسی است؛ بنابراین دشوار نیست فهم این معنی که چرا فروید آثار مونتنی را به دقت خوانده بود (پیتر برک، اسماعیل سعادت،ص۵۲، مونتنی)

** برتولت برشت به نمایشنامه هملت، کاملا سیاسی و پراگماتیستی توجه می‌کند و در کتاب «ارغنون کوچکی برای تئاتر» می‌نویسد: ... دوران جنگ است پدر هملت- پادشاه دانمارک- در جنگی یغماگرانه بر پادشاه پیروز گشته و او را به قتل رسانیده است. اینک پسر پادشاه نروژ، مقدمات جنگ جدیدی را فراهم می‌آورد. پادشاه دانمارک نیز توسط برادرش کشته شده که اینک خود پادشاه گشته‌اند با یکدیگر مصالحه می‌نمایند. سپاه نروژ اجازه می‌یابد تا برای غارت و جنگ با لهستان از خاک دانمارک بگذرد، در همین حین روح جنگجوی پدر هملت، از هملت جوان می‌خواهد تا انتقام خونش را بگیرد» (شکسپیر معاصر ما) برشت سپس اقدام هملت در بازگشت از تبعید و به کشتن دادن مادر، عمو و خودش را تنها به نفع نروژی‌ها می‌داند؛ زیرا آنان در عبور دانمارک می‌توانند بی‌هیچ مقاومتی آن کشور را به تسخیر خود درآورند. برشت سپس می‌گوید «عقل او (هملت) از عملگرایی ناتوان می‌ماند» (شکسپیر معاصر ما). در این صورت به نظر برشت، از قضا عمل‌نکردن هملت درست و فی‌الواقع نوعی عمل‌کردن به حساب می‌آید.

*** سخره‌گری و اگر بتوان گفت طنز در هملت به‌وفور دیده می‌شود. او نیز مانند سقراط طنز را از رفتار خود بیرون می‌کشد. منظور آن است که هملت زندگی، زندگی واقعی را طنز می‌بیند. منتهی طنزی تلخ: طنزی دقیقا به تعبیر کی‌یر کگوری، طنزی که پوزتیو نیست و چیزی را مستقر و تأیید نمی‌کند.

۱) مونتنی، پیتر برک، اسماعیل سعادت
۲، ۳، ۴، ۷، ۹) هملت شکسپیر، به‌آذین
۵، ۶) فیلسوفان بزرگ یونان باستان، ترجمه عباس باقری
۸) یادداشت‌ها، جلد ۱، کامو، خشایار دیهیمی

عطف کتاب

پوارو و قتل پیرزنی تنها

«قتل خانم مک‌گینتی» نام رمانی است از آگاتا کریستی که مدتی است با ترجمه جمشید اسکندانی در نشر ثالث منتشر شده است. آگاتا کریستی از نویسندگان مشهور ژانر ادبیات جنایی است که هنوز هم داستان‌هایش جزء آثار پرفروش این ژانر به‌شمار می‌روند. «قتل خانم مک‌گینتی» از داستان‌های مشهور آگاتا کریستی به‌شمار می‌رود و پرسوناژ معروف او یعنی هرکول پوارو در این رمان حضور دارد. ماجرای رمان به قتل یک پیرزن مربوط است، پیرزن ضعیفی به نام خانم مک‌گینتی که تنها برای چند پوند کشته شده و مغزش را متلاشی کرده‌اند. شروع رمان به شبی عادی برمی‌گردد که پوارو از رستورانی خارج می‌شود و پیاده به سمت خانه‌اش حرکت می‌کند. در طول راه او به چیزهای مختلفی فکر می‌کند و به‌واسطه فکر و خیال‌های او، تصویری از ذهنیت او به دست داده می‌شود. پوارو، آدمی است که اگرچه عمری با قتل و جنایت سروکار داشته اما هیچ‌گاه خشونت جهان امروز را درک نکرده و چندان با سبک زندگی جدید همراه نیست. «به عقیده هرکول پوارو، در جوامع امروزی همه‌چیز ظاهری و سعی بر آن است که فقط زیباتر جلوه کند و در هیچ‌کجا اثری از عشق و علاقه به نظم و ترتیب و آراستگی که بسیار مورد توجه پوارو بود دیده نمی‌شود. کسی توجهی به دقت و ظرافت ندارد و به‌ندرت آن‌ها را تأیید و تحسین می‌کنند. حتی در حوادث جنایی هم خشونت و وحشیگری خاصی به چشم می‌خورد. هرکول پوارو با اینکه افسر پلیس بازنشسته قدیمی بود از این نوع خشونت و وحشیگری‌های غیرمنطقی نفرت داشت ولی ظاهرا امروزه این‌گونه حوادث جنایی رایج شده که گویای طرزفکر انسان امروز نیز هست. پوارو در اوایل خدمت شاهد ماجراهای جنایی خشونت‌آمیز بی‌شماری بوده ولی مشاهده آنها روزبه‌روز او را افسرده‌تر می‌کرده است». حالا پوارو درحالی‌که مسیر رستوران تا خانه‌اش را پیاده طی می‌کند، در کیوسک روزنامه‌فروشی توجه‌اش به خبری جلب می‌شود که درباره نتیجه دادگاه قتل خانم مک‌گینتی است. او چندروز پیش هم خبری کوتاه درباره این قتل در روزنامه خوانده بود. پوارو از کیوسک روزنامه‌فروشی می‌گذرد و به سمت خانه‌اش می‌رود و وقتی به آنجا می‌رسد می‌بیند که کمیسر اسپنس، که از دوستان قدیمی‌اش بوده در خانه منتظر اوست. پوارو در صحبت‌هایش با کمیسر از جزئیات بیشتری درباره مرگ خانم مک‌گینتی باخبر می‌شود. از جمله این‌که پیرزن بر اثر ضربه‌ای که با جسم سنگینی به پشت‌سرش اصابت کرده مرده است. اتاقش به‌هم ریخته و داروندار ناچیزش که چیزی حدود سی پوند بوده نیز سرقت شده است. خانم مک‌گینتی در خانه‌اش تنها زندگی می‌کرده است. او مستاجری داشته به نام جیمز بنتلی که از مدتی پیش بیکار بوده و دو ماه کرایه‌خانه هم بدهکار بوده و نیاز شدیدی به پول داشته است. اینها و نشانه‌های دیگر از جمله پیداشدن سی پوند در حوالی خانه، لکه خون روی آستین جیمز بنتلی و شکسته‌نشدن قفل خانه، دادگاه را به این نتیجه رسانده که جیمز بنتلی قاتل پیرزن است و او به مرگ محکوم شده است. کمیسر اما فکر نمی‌کند که بنتلی قاتل پیرزن باشد و به این‌خاطر به سراغ پوارو آمده تا از او کمک بگیرد. به‌این‌ترتیب پای پوارو به ماجرای قتل خانم مک‌گینتی باز می‌شود و او تحقیقاتش را شروع می‌کند.

قتل خانم مک‌گینتی
آگاتا کریستی
ترجمه جمشید اسکندانی
نشر ثالث

نگاه

مروری بر «سرگیجه» چارلز بار

تراژدی پیروزی

جواد لگزیان: چارلز بار در کتاب «سرگیجه» نگاهی دارد به فیلم سرگیجه (۱۹۵۸) از آلفرد هیچکاک، که در سال ۲۰۱۲ انستیتو فیلم بریتانیا آن را برترین فیلم تاریخ سینما اعلام کرد، جایگاهی که پیش از این و بیش از پنجاه‌سال به شاهکار اُرسون ولز، «همشهری کین» تعلق داشت. تحلیل موشکافانه و نمابه‌نمای چارلز بار می‌تواند پاسخی درخور برای این سؤال باشد که چرا سرگیجه به چنین جایگاهی دست یافته است. این فیلم ماجرای اسکاتی فرگوسن (استیوارت)، پلیسی است که در جریان یک تعقیب‌وگریز به‌دلیل سرگیجه نمی‌تواند مأموریتش را درست انجام دهد و درنتیجه بازنشسته می‌شود. رفیقی قدیمی از او می‌خواهد مراقب همسرش مادلن «نوواک» باشد که اخیراً رفتارش عجیب‌وغریب شده است و اسکاتی وارد ماجرایی پررمزوراز می‌شود. به نظر چارلز بار درحالی‌که نیمه اول این فیلم تناوبی از تعقیب صامت مادلین، صحبت‌کردن اسکاتی با دیگر بازیگران (میج، اِلستر و پاپ لیبل) و کشف یک راز بود، نیمه پایانی فیلم تناوبی از صحنه‌های صامت و مکالمه‌های بین اسکاتی و جودی است. دیگر مجالی برای تخلیه تنش‌ها وجود ندارد، به بیننده وقت تنفسی داده نمی‌شود و خبری از گره‌گشایی نیست، بیننده فقط منتظر خروج رابطه‌ی این دو از بن‌بست است. فیلم به درام روان‌شناختی بسیار پرحرارتی مبدل می‌شود و بیننده را به اعماق احساسات این زوج، و به‌ویژه اسکاتی می‌برد. نیمه پایانی فیلم اما در عمل بر دو روایت تمرکز می‌کند: از یک‌سو روایتی عاشقانه و نیرویی محرک برای بازیابی عشقی ازدست‌رفته، و از سوی دیگر روایتی پارانوئید و نیرویی محرک برای پرده‌برداشتن از یک توطئه. هر دو روایت با حرارت و شدت بسیار پایان می‌یابند: مانند فیلم محصول تصادفی، زن و عشق ازدست‌رفته دوباره به دست می‌آید و همچون فیلم نوآرهای کلاسیک توطئه و گناهکاربودن زن برملا می‌شود. این دو روایتِ هم‌زمان هم مستقل‌اند و هم ناسازگار: رویا تنها در صورتی به واقعیت می‌پیوندد که زن همان زن قبلی باشد، اما این مسئله به‌ناچار منجر به توضیح چگونگی زنده‌بودن این زن می‌شود، مسئله‌ای که درنهایت به نابودی این رویا منجر می‌شود. و از آنجایی‌که ما از قبل از حقیقت مطلع‌ایم، نیمه پایانی فیلم همچون تجربه مشاهده دو قطار است که روی یک ریل و با سرعتی سرسام‌آور در حال حرکت به‌سوی یکدیگرند و دو کاراکتر اصلی نیز سوار این دو قطارند.

عامل اصلی جذابیت «سرگیجه» به‌نوشته چارلز بار، روش استادانه هیچکاک است که از طریق آن از ابتدای فیلم تا انتها بر دو روایت متمرکز شده است. اینجا می‌توان به داستان دیگری که با سقوط و نجات‌یافتن معجزه‌وار آغاز می‌شود اشاره کرد: مسئله‌ی مرگ و زندگی (۱۹۴۶، مایکل پاول، اِمریک پرسبرگر). عنوان فیلم به‌وضوح مشخص می‌کند که روایت در مورد دو دنیا است، دنیایی «واقعی» و دنیایی «در ذهن» سقوط‌کننده، یعنی کاراکتر دیوید نیون. بااین‌همه، و با وجود تمایزهای بصری میان دو دنیا، مسئولان بازاریابی فیلم توانسته بودند با جمله «آیا همه‌چیز یک رویا بود یا واقعاً همه این اتفاقات رخ داده بودند» از بُعد رازگونه فیلم نهایت استفاده را ببرند. این سؤال در مورد سرگیجه نیز صادق است، فیلمی که در آن میان دو دنیا تردید وجود دارد نه تمایز. سرگیجه از یک‌سو روایتی است که استادانه خلق شده است، روایتی در لوکیشن آشنای کالیفرنیا، روایتی در مورد یک فرد، اسکاتی، و اتفاقی که برایش رخ می‌دهد و واکنشی که او نشان می‌دهد؛ از سوی دیگر فیلمی که ساختار و نحوه‌ی معرفی روایت و قهرمان در آن فوق‌العاده رؤیاگونه است. جیمز مکسفیلد با تکرار سخنان رابین وود می‌گوید «هرچه پس از صحنه آغازین فیلم رخ می‌دهد، رویا و خیالی بیش نیست» و سپس هردوی آنها بر این اساس شرح مبسوطی از این سفر روان‌شناختی اسکاتیِ عرضه می‌کنند. اگر فیلم به‌واقع هم رؤیای اسکاتی باشد، پس طبیعتاً نقشه اِلستر نیز ساخته‌وپرداخته ذهن خودش بوده و چیزی به او تحمیل نشده است. تقابل بین تصویر خیالی و دورازدسترس یک زن (مادلین) و تصویر زمینی و دردسترس زنی دیگر (جودی) به بخشی از سناریوی خود او مبدل می‌شوند. هربار که اسکاتی می‌خواهد این دو تصویر را به‌هم بیامیزد اتفاقی رخ می‌دهد.

در اینجا «بار» خاطرنشان می‌کند که: فیلم‌های هیچکاکی و غیرهیچکاکی بسیاری وجود دارند که این دو دنیای واقعی و رؤیایی را در خود جای داده‌اند و روایت را به‌شیوه‌ای کاملاً صریح و مستقیم جلو می‌برند و هم‌زمان به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که گویی بیانگر نیازها و کشمکش‌های درونی پروتاگونیست داستان هستند. اما کاراکترهای زن در فیلم‌های «خانم ناپدید می‌شود» (۱۹۳۸) و «سوءظن» (۱۹۴۱) هیچکاک و کاراکترهای مرد در فیلم‌های «سی‌ونه پله» (۱۹۳۵) و «شمال با پرواز شمال‌غربی» (۱۹۵۹) او، و به‌ویژه مسئله مرگ و زندگی، اضطراب و پریشانی خود را به‌شکلی خلاقانه و مؤثر درمان می‌کنند و برخوردی واقعی میان این دو دنیا وجود ندارد، به‌علاوه سرانجام کار مثبت است. در بین فیلم‌هایی که بر اساس این مدل ساخته شده‌اند، «سرگیجه» دارای شدیدترین ناسازگاری و بی‌ثباتی میان دو دنیا بوده است و تلخ‌ترین سرانجام یا شاید بی‌سرانجامی را به‌همراه دارد. سرگیجه، از مدل کلاسیک خلق یک زوج خوشبخت پیروی نکرده است و درعوض یک رابطه به‌شدت متزلزل و آشفته ایجاد می‌کند. در پایان اسکاتی با موفقیت بر سرگیجه خود غلبه می‌کند، اما زن را از دست می‌دهد و به‌قول وود اینجا «پیروزی و تراژدی به‌طرز غیرقابل‌تشخیصی در هم پیچیده‌اند». این جمله آخرین بخش از تحلیل سال ۱۹۶۵ وود است که در آن، او با اسکاتی و اشتیاق عاشقانه‌ی او نسبتاً همدردی کرده است و در ادامه می‌گوید: «مادلین نماد تعبیر رویا است، آن‌هم در سطحی عمیق‌تر و معتبرتر از سطحی که معمولاً توسط فیلم‌های هالیوودی عرضه می‌شود: تا این نقطه از فیلم [پریدن به داخل خلیج] او باعث شده است که میل و اشتیاقی برای چیزی فراتر از واقعیت‌های هرروزه در ما ایجاد شود و این میل در ذات همه انسان‌ها وجود دارد». تحلیل سال ۱۹۸۹ «وود» از این رمانتیسم و نیز خودِ اسکاتی، از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است: «بارزترین نماد این واپس‌روی