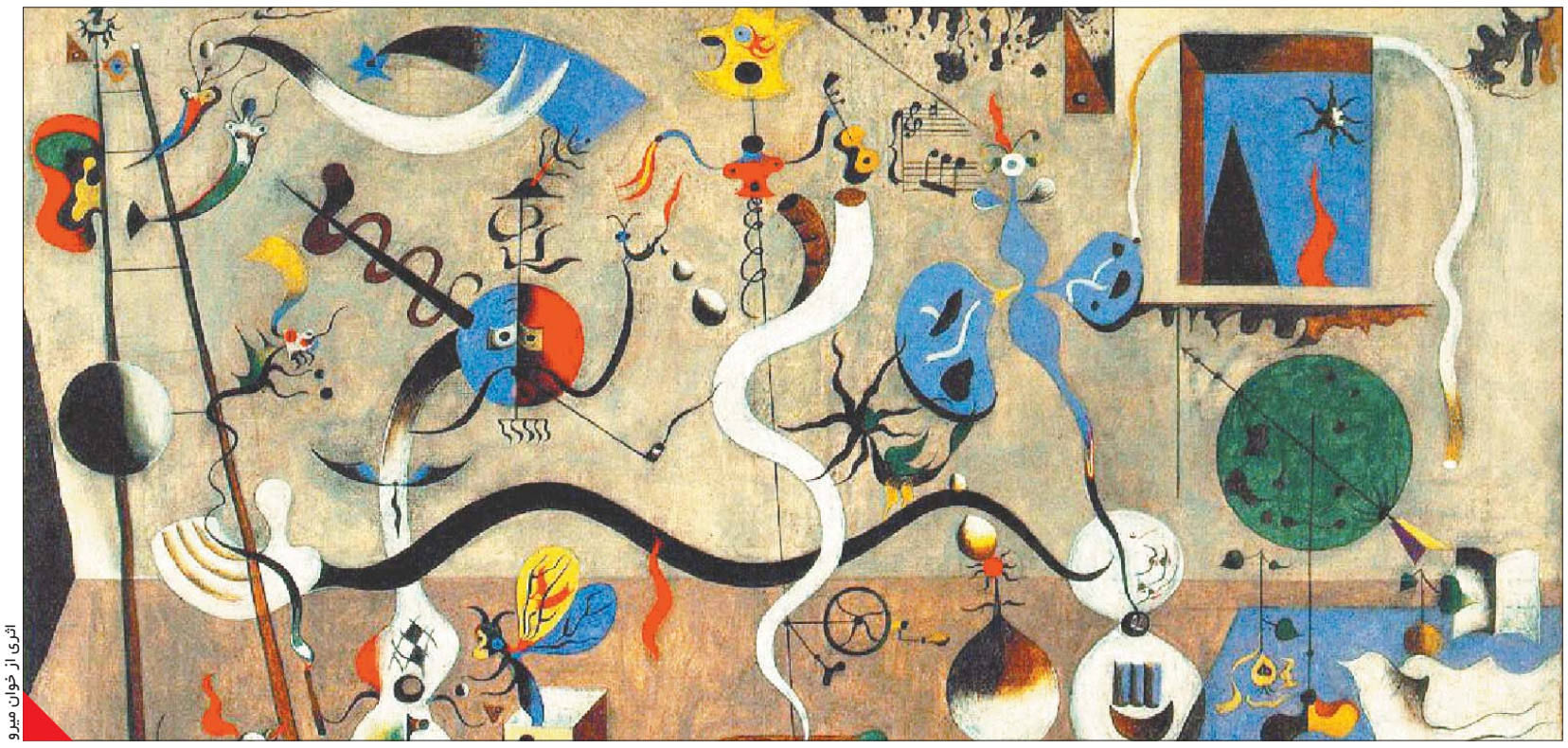
روزنامه شرق

ادبیات . علم

آشنایی با «ابولا»، علایم و روش‌های درمان آن — صفحه ۸
کابوس «ابولا» به روایت کاشف آن — صفحه ۹
روزنامه — صفحه ۱۰



اثری از خوان میرو

علی‌رغم این‌همه: سرچشمه‌های نسبت کلمه و تصویر

«اکفراسیس» چیست؟

امیر جلالی

مشهورترین سخنی که در باب نسبت کلمه و تصویر تا به امروز به سخن درآمده، شعری است از هوراس: چنان شعر که گویی تصویر/ چنان تصویر که گویی شعر. همین چند عبارت ساده و بی‌پیرایه، که در بادی امر به بازی با کلمات نیز شبیه است چنان تاثیر شگرفی ایجاد کرد که به جرات می‌توان گفت هیچ منبع معتبری در زمینه رابطه کلمه و تصویر نمی‌توان یافت که به این سخن هوراس اشارتی نداشته باشد. گذشته از اینکه در بلاغت رومی، اصطلاحی به‌نام اکفراسیس (Ekphrasis) رواج داشته که البته یکی از مهارت‌های خطیب توانمند نیز به‌شمار می‌رفته؛ اکفراسیس به‌نوعی کلام دلالت دارد که ارایه نسخه‌ای زبانی از مرجعی تصویری را مطمح‌نظر قرار می‌دهد. غایت نهایی اکفراسیس، رسیدن به مرحله‌ای تحت عنوان دیانوز (Dianose) بود، که از منظر بلاغیون روم باستان، در این مرحله، فاصله میان خطیب و مستمع از میان برداشته می‌شود. خطیب در احوال مستمع خوب نظاره می‌کند، از جایگاه و شأن منزلتش مطلع می‌شود، سپس به فراخور حال چنان داد سخن می‌دهد که مستمع به هیچ روی متوجه سخنوری خطیب نمی‌شود.

اکفراسیس یا به‌عبارت ساده‌تر، نوشتن درباره تصویر، نقش مهمی در سنت داستان‌نویسی و روایت‌گری غرب ایفا کرد و شالوده‌های آن در عین تطورات و تحولات، در طی قرون پابرجا ماند. ادیبان و نویسندگان مشهور هر دوره بر ذمه خود می‌بینند که در باب آثار تجسمی و تصویری نیز مطلب بنویسند، لیکن ممکن بود این آثار در حوزه‌های فلسفه، ادبیات، الهیات یا تاریخ به نگارش درآیند. من‌باب مثال توصیفات دانته را در کتاب دوزخ کمدی الهی از مصادیق اکفراسیس دانسته‌اند. شکسپیر نیز در نمایشنامه طوفان از این شگرد بهره برده است.

فیلسوفان عصر روشنگری، کسانی همچون دیدرو، نوشتن درباره سالن‌ها و نمایشگاه‌های نقاشی را یکی از افتخارات خود می‌دانسته‌اند. در قرن نوزدهم، شاعری چون بودلر یا رمان‌نویسانی چون زواو فلوبر، در جریان‌های هنری روزگار خود، اعمال‌نظر می‌کرده‌اند و موضع‌گیری ایشان در کیفیت شناخت آثار هنرمندانی چون مانه، سزان و دگا تاثیری خاص به‌جا می‌گذاشته است.

«نقاش زندگی مدرن» شارل بودلر، در این سنخ نوشته، از مهم‌ترین نمونه‌ها به شمار می‌آید. در این مقاله برای نخستین‌بار در کاربرد امروزی آن، کلمه «مدرنیته» به کار می‌رود. این مقاله را بودلر در ستایش و توصیف آثار کنستانتین‌گی به رشته تحریر درمی‌آورد. مدرنیته‌ای که بودلر رد آن را در آثار «گی» پی می‌گیرد، ناشی از نوعی نگرش یا حساسیت به موجودی به‌نام دندی (Dandy) است که در کافه‌ها و پیاده‌روها پرسه می‌زند، هیچ نوع نبوغ خلاقانه‌ای در خود نمی‌بیند، به ویترین مغازه‌ها سرک می‌کشد و تماشاگر صرف رهگذران خیابانی است. در عوض او به تغییرات ظواهر بسیار وسواس دارد. توصیفی که بودلر از مدرنیته در این مقاله ارایه می‌دهد، بی‌اندازه درخور تامل است و از جنبه‌ای دیگر، حاکی از رویکرد ویژه و منحصربه‌فرد بودلر نسبت به اکفراسیس در صورت‌بندی مدرن آن است: «اگر به نمایشگاه‌های نقاشی‌های مدرن خود نگاهی بیندازیم، از تماشای این گرایش همه‌گیر هنرمندان که بر تن همه سوژه‌های نقاشی خود لباس‌های قدیم را می‌پوشانند، حیرت خواهیم کرد. تقریبا همه از البسه و اسباب دوره رنسانس استفاده می‌کنند، همان‌طور که داوید در نقاشی‌هایش از البسه و اسباب روم باستان استفاده می‌کرد. با این تفاوت که داوید به علت انتخاب شخصیت‌هایی که به‌طور اخص یونانی یا رومی بودند، چاره‌ای جز پوشاندن لباس باستانی بر تن آنها نداشت، در صورتی که نقاشان امروز، اگرچه شخصیت‌هایی با طبیعتی عام‌تر را انتخاب می‌کنند، که در هر دوره می‌توان انتظار آن را داشت...»

در عرصه مباحث مربوط به نسبت کلمه-تصویر مقاله کلاسیک «نقاش زندگی مدرن» بودلر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. تیپ هنرمند مدرن که به تعبیر بودلر از نابغه به فلاتور (=ولگرد) تغییر یافته است، سرمنشأ دگرگونی کنش هنری و سلوک هنرمند شده است. دیگر هنرمندان موظف به حرمت نهادن و اقتباس از متون مکتوب و ادبی نیستند. ادبیات در مقایسه با نقاشی یا مجسمه‌سازی از هیچ ارزش برتری برخوردار نیست. هنرمند مدرن، به‌زعم بودلر به هیچ‌روی در کتب اساطیری و کلاسیک به‌دنبال سوژه‌های خود نمی‌گردد. او به خیابان می‌رود، در پارک‌ها و اماکن عمومی پرسه می‌زند، پشت ویترین مغازه‌ها وقت تلف می‌کند. به شکل لباس پوشیدن، غذا خوردن و آراستگی اندام‌ها حساسیت نشان می‌دهد و در نهایت نمایش روح را صرفا از طریق ایجاد نوعی همبستگی عینی با جسم ممکن می‌بیند.

آردن رید، ریشه‌های مطالعات کلمه-تصویری را به مدرنیسم اواخر قرن نوزدهم منتسب می‌کند. به‌زعم وی، در خلال سبک‌ها و مکتب‌های هنری مدرنیستی، مرزهای کلمه و تصویر آشفته شدند. مانه و فلوبر هر دو پیشگامان نقاشی و ادبیات مدرنیستی به شمار می‌رفتند. این دو، در ادامه رقابت تاریخی نقاشان و نویسندگان، صورت‌بندی نوینی از رابطه کلام و ادبیات ارایه کردند. این نگرش تازه، در واقع واکنشی بود به بحران هویتی که هم در عرصه هنرهای تجسمی و هم در زمینه ادبیات مشهود بود. کلمنت گرین برگ، از نخستین نظریه‌پردازانی به حساب می‌آید که مدرنیسم هنر را با مبحث کلمه-تصویر توجیه می‌کند. به‌زعم گرین برگ، برخلاف شعار هوراس که کلمه و تصویر را قابل ترجمه به یکدیگر می‌دانست، در مدرنیسم دستورالعمل نوینی طراحی می‌شود که کلمه و تصویر را منفک از یکدیگر اعلام می‌کنند. هنرها برای رسیدن به خلوص یا ناب‌بودگی باید از یکدیگر مجزا باشند. کلمه باید نشانه‌ها و رویاهای تصویر را از خود دور کند و نقاشی نیز به همین منوال باید از آلودگی کلام و ادبیات تطهیر شود. از نظر گرین برگ، مدرنیسم با مانه شروع شد. زیرا مانه نخستین کسی بود که نقاشی را از ادبیات نجات داد و به نقاشی هویتی مستقل از زبان اعطا کرد. در فاصله قرون ۱۷ تا ۱۹ ادبیات از باب هنرها محسوب می‌شده و نقاشی به‌طور سنتی در این دوران، ریزه‌خوار ادبیات بود. میل و اشتیاق نقاشان، همیشه رسیدن به مرتبه‌ای همسنگ و هم‌ارز با شاعران و نویسندگان عنوان می‌شد.

امیل زولا در مقاله‌ای که درباره آثار مانه نوشت، وجه بارز شگرد هنری او را، نقاش بودن دانست و تصریح کرد که مانه، نه نویسنده است و نه آوازه‌خوان. او فقط نقاشی می‌کند. از نظر زولا، نقاشی و ادبیات دو رقیب قدیمی هستند که هموار و مستمر با یکدیگر در حال رقابت‌اند.

در شرح آردن رید از ماجراهای کلمه و تصویر در تاریخ هنر و ادبیات غرب، نظر ژرژ باتای درباره المپیای مانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. باتای بر این باور بود که با «المپیا»، نقاشی از بوطیقا نجات پیدا کرد. مانه، مبدع آزادی بیان به شیوه نقاشانه به شمار می‌آید. باتای، نقاشی مانه را «سکوت طبیعی» نام گذاشته بود و در ادامه از آن تحت‌عنوان «سرودی برای چشم‌ها» یاد کرده بود.

در سال ۱۸۵۲، گوستاو فلوبر در نامه‌ای خطاب به لوییز کوله چنین عنوان می‌کند که زیبایی کتاب «مادام بواری» به این واسطه است که کتابی است درباره هیچ. از مادام بواری، به‌جز سبک، هیچ عامل دیگری مراقبت نمی‌کند. فلوبر، رمانش را به کره زمین تشبیه کرده بود که هیچ نگهدارنده‌ای در فضا ندارد. فلوبر، کتاب خود را بدون موضوع دانسته بود و مدام تاکید می‌کرد که موضوع مادام بواری نامریی است. در واقع، فلوبر به سراغ طرح داستانی مستعملی رفت تا مگر از این طریق، خاصیت ارجاع‌پذیری زبان را به حداقل برساند. موضوع تکراری علاقه و گرایش به موضوع را از بین می‌برد و توجه مخاطب را به جانب ساختار درونی اثر معطوف می‌کند.

ایده «تصویر شاعرانه» هوراس، ادبیات را به‌صورت نقاشی می‌خواست و نقاشی را به‌صورت ادبیات. هوراس، این دیدگاه را در برابر نگرش یونانی ماقبل خود قرار داد. در باور ادیبان و بلاغیون یونانی، ادبیات و نقاشی از اساس با یکدیگر متضاد و متعارض هستند. آردن رید بر این نظر است که تمایز کلمه و تصویر، بیش از آنکه متعلق به استتیک باشد، سیاسی و ایدئولوژیک است. زبان و کلمات با فرهنگ تجانس بیشتری دارند، زیرا مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی و دلبخواهی، مصنوعات انسانی را به صورت عناصر غیرطبیعی بر جهان، زمان، آگاهی و تاریخ، تحمیل می‌کنند. تصاویر همیشه بیشتر از مکتوبات طبیعی به نظر رسیده‌اند. همواره باور عمومی چنین بوده که تصاویر همان‌چیزی را بازنمایی می‌کنند که اشیای واقعی از خود بروز می‌دهند. تصاویر هم‌ارز واژگانی چون ماده و بدن فرض می‌شود و در جناح مقابل کلمات هم‌ارز با روح و وجدان نشانه‌گذاری می‌شوند. کلمات مردانه هستند، در کتاب مقدس نیز این «آدم» است که جانوران را نام‌گذاری می‌کند و تصاویر، زنانه‌اند و این «حوا» است که به تصویرش در آبگیر خیره می‌شود. در اساطیر اروپای شمالی، هنر نقاشی، نسب از زنی قرنطیایی دارد که گویا اسمش دبیوتاد بوده است. دبیوتاد دلتنگ، سایه معشوق خود را که در حال ترک‌کردنش بود، بر روی دیوار حک می‌کند و بنابر اسطوره بدین قرار، هنر نقاشی پدید می‌آید.

تصاویر چگونه می‌توانند مثل زبان داستان روایت کنند؟ روایت، سکانس به سکانس است و نقاشی، تصویری ثابت و مستقر است، این دو چگونه به یکدیگر تبدیل می‌شوند؟

نظریه ادبی، پیش از اینکه در پی ارایه پاسخی ثابت به این پرسش باشد، بیشتر بر نحوه امکان‌پذیرشدن چنین پرسشی در بطن تحولات تاریخی تمرکز می‌کند. رویه نسبت کلمه-تصویر همواره بر این روال نبوده که پاره‌ای خاصیت‌ها را به نظام کلمه و پاره‌ای دیگر را به نظام تصویر منتسب کنند. هیوبرت دامیش در کتاب «سرچشمه‌های پرسپکتیو» به ارایه و بسط این نظر می‌پردازد که مسبب اصلی افتراق کلمه از تصویر کشف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای است که می‌دانیم قدمت آن به رنسانس می‌رسد و البته با پرسپکتیو یونان باستان تفاوت بسیار دارد. به‌زعم دامیش رعایت پرسپکتیو، نقاشان را به بازنمایی یک لحظه معین ترغیب می‌کرد: «پرسپکتیو خطی، مفهوم بنیادین آمال فلسفی نقاشی غربی است، که اساس آن ایجاد نوعی مشارکت با سایر نظام‌های نشانه‌ای است که بر اثر آن، شکل دادن به ذهنیت ممکن شود. نقاشی پرسپکتیوی با مطرح‌کردن یک فاعل زبانی، دوم شخص و گاه سوم شخص، در نقطه فاصله، امکان بازتولید حالات درونی را ممکن می‌کند.» دامیش معتقد است که پرسپکتیو، شناخت را به مشاهده تبدیل می‌کند و نباید آن را به صورت یک تکنیک هنری به‌منظور شبیه‌سازی دنیا در نظر گرفت.

پرسپکتیو، گاه به صورت تحمیل فرهنگی درمی‌آید و گاه به‌صورت الگو یا ماشینی که ساختار ذهن را مستقل از شرایط تاریخی کشف یا کاربرد آن برای خود آشکار می‌سازد. تا زمان آلبرتینی، نقاشی نوعی قصه‌گویی به حساب می‌آمد، نقاشی روی پانل T اپیزودهای متعددی از زندگی یک فرد را به تصویر می‌کشید. اما به‌طور تدریجی، در اواخر قرون وسطی، کلمه‌های تاریخ یا داستان در زبان ایتالیایی ارجاعات نقاشانه خود را از دست داد.

سرلوحه هوراسی «چنان شعر که گویی تصویر» در هنر مدرن توسعه یافت؛ بهتر آن است که بگوییم در جریان هنر مدرن، تصویر از کلمه آزاد شد. نقاشی و ادبیات از زمزمه طوطی‌وار یکدیگر آسوده شدند. آنچه در این دوران اهمیت یافت، شناخت امکانات رسانه‌های مختلف هنری بود. از نظر آردن رید، ادبیات و نقاشی که دو رقیب قدیمی بودند، از منازعه دست برداشتند و به رابطه‌ای صمیمانه و مسالمت‌آمیز تن دادند. هر رسانه‌ای نمود عینی‌اش را با ارجاع به رسانه دیگر به منصه ظهور می‌رساند، اما این به معنی ادغام رسانه‌ها در یکدیگر نیست.

نقاشی مدرنیستی، خصیصه‌ای ادیبانه دارد، زیرا تمرکزش بر آن است که یک فرم یا مدیوم هنری نباید فرم‌ها و مدیوم‌های دیگر را نفی کند. به همین نسبت داستان‌نویسی مدرن نیز خصیصه‌ای نقاشانه دارد.

مانه و فلوبر برخلاف نظر رایج که در هنر مدرن، حرکت تاریخی نقاشی به سمت انتزاع و دورشدن هرچه بیشتر از دلالت‌های زبانی تصور می‌شود، میان ادبیات و نقاشی نقب زدند. مانه به اقتباس از عناصر روایی خاصی می‌پرداخت که فلوبر از آن عناصر حذر می‌کرد و فلوبر با توصیفاتی زبانی، صحنه‌های آثارش را نقاشی می‌کرد. او همان چیزی را به تصویر درمی‌آورد که منتقدان مانه او را به‌خاطر نپختگی آن مورد سرزنش قرار می‌دادند. تاریخ هنر جدید تا آنجا با کلمنت گرینبرگ موافق است که در توضیح مدرنیسم هنری به این اصل که «هر مدیوم خصیصه‌های بالقوه خود را کشف می‌کند» پای می‌فشرد، اما آنجا که مانه و فلوبر رسانه‌های خود را در برخورد با همدیگر موجه جلوه می‌دهند، با نظر گرینبرگ مخالفت می‌کنند و روش او را ناصواب می‌دانند. نقاشی و ادبیات از درون به یکدیگر متصل‌اند و به هیچ‌وجه نمی‌توان آنها را یکپارچه و یک شکل در نظر آورد. مساله بر سر این است که شباهت و تفاوت نقاشی و ادبیات کشف شده و هر کدام از این رسانه‌ها به کیفیت خاص خودشان اشراف پیدا کنند. فلوبر، پیشنهاد می‌کرد از صحنه‌های رمانش تصویر تهیه کنند تا به ناهمگونی و عدم تجانس کلمه و تصویر پی ببرند. آنچه فلوبر و مانه بر سر آن توافق‌نظر دارند، آن است که شعار هوراس که مبتنی بر هارمونی میان کلمه و تصویر بود نه با هنر مدرن که با زندگی مدرن جور در نمی‌آمد.

در باب سبک -۵

معاف از تبعات رنج

سوزان سانتاگ. ترجمه‌ی پویا رفویی

گفتن ندارد که ما نسبت به آثار هنری- چه به نمایش‌ها یا رمان‌ها که تصویری از کنش‌گری و گزینش‌گری موجودات انسانی به دست می‌دهند، چه به نقاشی‌های جکسون پالاک یا گلدان‌های یونانی که در مقام مقایسه به‌مراتب از وضوح کمتری برخوردارند- هیچ‌وقت پاسخ زیبایی‌شناختی نابی در اختیار نداریم (جنبه‌های اخلاقی مترتب در ویژگی‌های فرمی نقاشی را، راسکین با تیزبینی در مکتوبات خود درج کرده است). اما واکنش اخلاقی، به همان معنا که در زندگی واقعی نسبت به عملی رفتار می‌کنیم، چندان برای ما وافی به مقصود نیست. اگر یکی از آشنایان من همسرش را به قتل برساند و (از بعد روانشناختی، حقوقی) قسر در برود، بی‌تردید من از کوره در می‌روم، اما وقتی قهرمان «رویای آمریکایی» نورمن میلر همسرش را به قتل می‌رساند و هیچ عقوبتی نمی‌بیند، من هم ظاهرا مثل خیلی از منتقدان، بعید است از کوره در بروم. «غیب‌بین»، «عزیز دل» و دیگر آدم‌های «بانوی گل‌های ما»ی ژان ژنه، از آن دست اشخاصی نیستند که ما بر سر اینکه آنها را به اتاق پذیرایی‌مان دعوت کنیم یا نکنیم، مجبور به تصمیم‌گیری باشیم. آنها چهره‌هایی در چشم‌اندازهایی خیالی‌اند. در ظاهر چنین که برمی‌آید این امری است بدیهی. اما رواج داوری‌های ادب-آدابدان در نقد ادبی (و فیلم) به زحمت تکرارمکرر کردن می‌ارزد.

همان‌طور که خوزه ارتگا ای گاست در «انسان‌زدایی از هنر» خاطرنشان کرده است، در نظر غالب آدم‌ها لذت زیبایی‌شناختی وضعیتی ذهنی است که به‌هیچ‌روی نمی‌توان از واکنش‌های روزمره تمیزشان داد. فهم غالب آدم‌ها از هنر در حکم وسیله‌ای است که از طریق آن با امور درخورتوجه بشری مواجهه پیدا می‌کنند. مویه یا شادی‌کردن بر مقدرات بشری در نمایش‌ها یا فیلم‌ها یا رمان‌ها چندان با مویه‌ها و شادی‌های زندگی حقیقی توفیری نمی‌کند -به جز اینکه تجربه مقدرات بشری در عرصه هنر از ابهام کمتری برخوردار است، در مقام مقایسه بی‌غرضانه‌تر و معاف از تبعاتی رنج‌آور است. همچنین، این تجربه آشکارا به‌مراتب فشرده‌تر است. زیرا حین تجربه لذت و الم همدلانه، آدم‌ها برای اشتیاق مهیاتراند. اما همان‌طور که ارتگا استدلال می‌کند: «دلمشغولی به مضامین بشری از اساس با داوری زیبایی‌شناختی جور درنمی‌آید.»*

به‌نظرم کاملا حق با ارتگا است. ولی آنجا که او تلویحا میان واکنش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی تمایز قائل می‌شود، من نمی‌توانم فارغ‌البال از کنار این مطلب بگذرم. من باید دلایلی اقامه کنم مبنی بر اینکه هنر با اخلاق ربط دارد. یک‌دلیل آنکه این دو پیوند محکمی با هم دارند این است که هنر به لذت روی خوش نشان می‌دهد. اما طرفگی لذت اخلاقی ناشی از هنر، از سنخ لذت‌های ناشی از معاونت یا معاندت با اعمال نیست. لذت اخلاقی در هنر و در کنارش وظیفه‌ای اخلاقی که هنر عهده‌دار آن است، با سرخوشی خردمندانه از آگاهی دست می‌دهد.

* ارتگا در ادامه می‌افزاید: *«اثر هنری از منظر ناظری که در آن چیزی جز تحولات تقدیر یوحنا و مریم یا تریستان و ایزوت را جست‌وجو نمی‌کند و چشمش مطابق با همین چشم‌انداز کار می‌کند، ناپیدا است. اندوه تریستان فقط آن‌گاه اندوه است و درخور همدلی، که از زندگی واقعی اخذ شده باشد. اما اثر هنری فقط آن‌گاه اثر هنری است که واقعی نباشد... اما در شماره اندک‌اند آدم‌هایی که جهاز ادراکی خود را با آبگینه و لوح شفافی سازگار کنند که همان اثر هنری است. در عوض، مستقیما بدان چشم می‌دوزند و به متعلقات واقعیت انسانی رضا می‌دهند... در قرن نوزدهم، هنرمندان به شیوه‌ای بس ناسره روی آوردند. آنها عناصر قوام‌بخش زیبایی‌شناسی را به حداقل رساندند و کاری کردند تا اثر از صدر تا ذیل داستانی از واقعیت‌های بشری باشد. آثاری از این‌دست (اعم از رمانتیسم و ناتورالیسم) به نحوی نیم‌بند اثر هنری یا شیء هنری بودند... جای تعجبی نیست که هنر قرن نوزدهم تا این حد عوامانه است... زیرا این نه هنر که جریده‌ای از زندگی است.»*

عطف کتاب

ترکه عدالت

به‌تازگی ترجمه عبدالله کوثری از چنداستان ماشادو د آسیس با عنوان «روانکاو و داستان‌های دیگر» توسط نشر ماهی تجدید چاپ شده است. این کتاب که ۱۲داستان کوتاه را دربرگرفته، پیش از این در نشر لوح‌فکر منتشر شده بود و عناوین داستان‌هایی که در این مجموعه ترجمه شده‌اند، عبارتند از: روانکاو، بازوان آن زن، آینه، در نهانخانه دل، ترکه عدالت، بازی حیوانات، عشای نیمه‌شب، پدر در برابر مادر، آموزش جناب ازمابهتران، تعطیلات، شب دریاسالار و آخرین خواست. ژواکیم ماریا ماشادو د آسیس، از مشهورترین نویسندگان آمریکای‌لاتین است که در سال ۱۸۳۹ در برزیل متولد شد و در سال ۱۹۰۸ درگذشت. در بخشی از مقدمه کوتاه کوثری درباره اهمیت ماشادو د آسیس آمده: «اگر چنین نویسنده‌ای در فرانسه یا انگلستان به دنیا آمده بود، آثارش بی‌گمان جایگاهی والا در ادبیات غرب می‌یافت. در قاره آمریکا او همتراز ملویل، هاوثورن و پو است. در ادبیات اسپانیایی‌زبان هیچ‌کس به سبک صیقل‌خورده و نیز به اصالت او نخواهد بود. ماشادو مولاتویی از خانواده‌ای فقیر بود و در کودکی یتیم شد. زندگی را نخست با کارکردن در چاپخانه و آنگاه با روزنامه‌نگاری و سپس با نویسندگی می‌گذراند. در برزیل به شهرت و منزلت دست یافت و اولین رییس آکادمی ادبیات این کشور شد و تا پایان عمر در این سمت برجا بود.» کوثری در بخشی دیگر از مقدمه‌اش درباره ویژگی‌های داستانی ماشادو و نیز تاثیراتی که او از دیگر نویسندگان گرفته، نوشته: «ماشادو در خلق طرح‌های پیچیده روانی و آنچه مایه آزار انسان است، استادی بی‌بدیل بود. او دلبسته شکسپیر بود که به گمان او به زبان جان می‌نوشت. همچنین از داستان‌های کتاب مقدس تاثیر بسیار گرفته بود. او را می‌توان از جنبه‌های گوناگون پیشگام بورخس دانست، با این تفاوت که شکاکیت ماشادو آنچنان گزنده نیست و آمیخته با شفقت است.» سبک داستان‌نویسی ماشادو د آسیس آمیزه‌ای است از رئالیسم و روانکاوی. بنا به توضیحی که در خود کتاب آمده، داستان‌های او با زبانی آمیخته به طنزی گزنده، ارزش‌ها و عرف و عادات و ساختار اجتماعی طبقه متوسط برزیل را در نیمه‌دوم قرن‌نوزدهم که مقارن با جهشی شتاب‌آلود به سوی تمدن اروپایی بود، توصیف می‌کند و با کندوکاو در شخصیت و کردار قهرمانان داستان‌های خود و با افشای روابط فاجعه‌بار میان اقشار گوناگون آن جامعه واقعیتی را که پشت لایه‌ای از تظاهر و ریاکاری نهفته بود، پیش چشم خواننده می‌نهد. نگاه ماشادو به دوران خود و به کل بشریت مغایر با خوشبینی افراطی اغلب متفکران قرن‌نوزدهم است. اما تنوع چشم‌انداز و طنز بی‌همتای این نویسنده، داستان‌هایش را از ملال و تکرار و تیرگی دور نگه داشته است.

روانکاو و داستان‌های دیگر

ماشادو د آسیس
ترجمه عبدالله کوثری
نشر ماهی

شکل‌های زندگی

«زولا» و روزنامه‌نگاری

نادر شهریوری (صدقی)

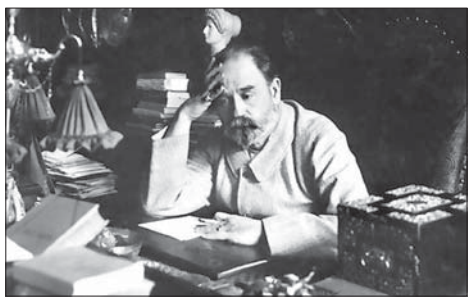
اهمیت زولا در آن بود که اهمیتی نمی‌داد در جریان بحث و مناقشه، دست‌هایش آلوده شود. این خصوصیات علاوه بر سرشت جنوبی‌اش* از طبیعت روزنامه‌نگاری‌اش نشأت می‌گرفت. بسیاری از منتقدان، کارهای داستانی‌اش را بی‌آنکه حس تحقیری در میان باشد، در ذات خود روزنامه‌نگارانه می‌دانستند، ژورنالیسم حتی در نوشتن مطالب «میدانی» جانبدارانه‌تر از مقاله‌های آکادمیک و «علمی» عمل می‌کند. ناتورالیسم زولا برخلاف آنچه در دایره‌المعارف‌ها بیان می‌شود: کنار گذاشتن تخیل، بی‌طرفی کامل و... نیست یا لااقل در بعضی از مهم‌ترین کارهایش چندان مصداقی روشن از این تعریف رایج ارایه نمی‌دهد.

رنه- شخصیت زن رمان سهم سگان شکاری- به یکباره خود را در آستانه «گلخانه‌ای» می‌بیند و محو آن می‌شود، زولا گلخانه را در ذهن رنه این‌گونه توصیف می‌کند: «در اطراف او گلخانه چون رواق کلیسایی، ستونک‌های آهنین ظریفش را راست به سقف می‌برد تا شیشه‌های رنگی هلالش را از زیر نگه دارد ... بعد در دو انتها، تورنلیای بزرگ، انبوه شاخ و برگ‌های شگفت‌انگیز، تنه‌ی خشکیده و پیچ‌وتاب‌خورده چون مارهای بیمارش را بر فراز حوض می‌آورد و ریشه‌های هوایی خود را چون تور ماهیگیران که در هوا معلق باشد می‌آویخت.»[1]

در اینجا زولا همچون ناتورالیستی کلاسیک به واقعیت واکنش آنی نشان نمی‌دهد بلکه آن را با تاخیر ادراک می‌کند تا جا برای تخیل و همین‌طور فرآیند زیبایی‌شناسیک فراهم آید؛ به بیانی دیگر در اینجا مشاهده عینی نویسنده ناتورالیست و تجربه‌گرا تحت‌الشعاع ادراکات سوبژکتیو و کاملا حسی قرار می‌گیرد و حتی وجهی رمانتیک پیدا می‌کند و این وجه رمانتیک همه‌جا به عوض پدیده‌ها صور تمثیلی و رمزی آن را مشاهده می‌کند.

از طرفی در نوشته‌های زولا نوعی همبستگی میان فرد با محیط به‌وجود می‌آید، این همبستگی در قالب شیءوارگی انسان و انسان‌وارگی شیء به‌وجود می‌آید. «انسان‌ها شیء می‌شوند و اشیا جان می‌گیرند. با جان گرفتن اشیا فضا گسترده‌تر می‌شود و تخیل برآمده از واقعیت، صور تمثیلی بیشتری را ادراک می‌کند. در رمان آسوموار به یکباره مرزهای تفکیک‌شده مغازه‌ها با جشنی که ژِ روز به مناسبت بازکردن مغازه‌اش ترتیب می‌دهد به‌هم می‌ریزد و داستان باز در زیبایی صور تمثیلی و تخیلی به بیان درمی‌آید: «بوی غاز در خیابان می‌پیچید و می‌غلتید... تمام محله از فرط بوی غذا در حال انفجار بود... ضیافت و خیابان از در دوستی درمی‌آمدند و به سلامتی عابرین می‌خوردند هرکس را که خوب و مهربان می‌دیدند به درون می‌خواندند.»[2]

از نظر هیپولت تن که گفته می‌شود زولا از او متاثر است «وراثت»، «محیط» و «لحظه» از عوامل اساسی ناتورالیسم و ملاک‌هایی برای توجیه



رفتار آدمی‌اند اما از نظر زولا محیط باز اهمیت بیشتری دارد، به باور زولا همه رفتار انسان‌ها وابسته به شرایط مادی محیطی است که در آن زندگی می‌کنند اما او در عین‌حال معتقد نیست که شرایط غیرقابل تغییراند. ویژگی ناتورالیسم زولا در آن است که او اگرچه معتقد به جبر علمی است اما به قضاوقدر چندان باوری ندارد، ممکن است تفاوت او با ناتورالیستی مانند «چوبک» در همین باشد.

چوبک نیز به تصاویر عینی از جنبه‌های مختلف زندگی آدم‌هایش می‌پردازد. او شاید با این کاری می‌خواهد به اوضاع جامعه‌ای که توصیفش می‌کند اعتراض کند اما از آنجا که به تکامل جامعه بشری و به تعبیر زولا به جبر علم آن هم در زمانه خوش‌بینی قرن نوزدهم که زولا در آن زندگی می‌کرد باوری ندارد، منادی غیرقابل تغییربودن زمانه می‌شود. ناتورالیسم از نظر چوبک اگرچه غیرانسانی‌بودن اوضاع را یادآوری می‌کند اما در نهایت همان‌طور که چوبک می‌گوید: «همین است که هست زیرا تقدیر و خواسته‌های طبیعی و بیولوژیک انسان‌ها چنین می‌خواهند.»[3]

به سرشت روزنامه‌نگاری زولا بازگردیم، ممکن است روزنامه‌نگاری برای زولا در نهایت ابزاری باشد برای آنکه حرف‌هایش را در آن بزند یا محلی باشد که در آن پاورقی‌هایش را انتشار دهد این البته چندان با الزامات و دقت ناتورالیستی جور درنمی‌آید اما ناتورالیسم زولا از نوع ویژه‌ای است، ناتورالیستی است که به‌دلیل رگه‌های مادی تند خود و اغلب به همین دلیل تصاویری از خود به نمایش می‌گذارد که گاه بیانگر اندیشه و تخیلی است که در آن اشیا و آدم‌ها در یک پیوستگی مداوم نوعی «حقیقت در حرکت»** را تجربه می‌کنند. شاید طنین همین حقیقت در حرکت است که زولا را وامی‌دارد تا باوجود تحکمات ناتورالیستی، خود را ملزم به آن بداند که در روزنامه ل‌اُوروسو مقاله‌ای در دفاع از دریفوس و ماجراهای آن انتشار دهد و خود را به‌عنوان نویسنده‌ای پایبند حقیقت و آن هم حقیقت در حرکت نشان دهد.

پانوشت‌ها:

* مهندس فرانسوا زولا پدر زولا، ایتالیایی بود.

** حقیقت در حرکت عنوان کتابی از امیل زولاست که در آن سراسر قضیه دریفوس را بررسی و تحقیق می‌کند.

۱- سهم سگان شکاری، امیل زولا، محمدتقی غیاثی، ص۶۶
۲- آسوموار، امیل زولا، فرهاد غبرایی، ص۲۳۲
۳- صدسال داستان‌نویسی ایران، حسن میرعابدینی، ص۲۴۳.