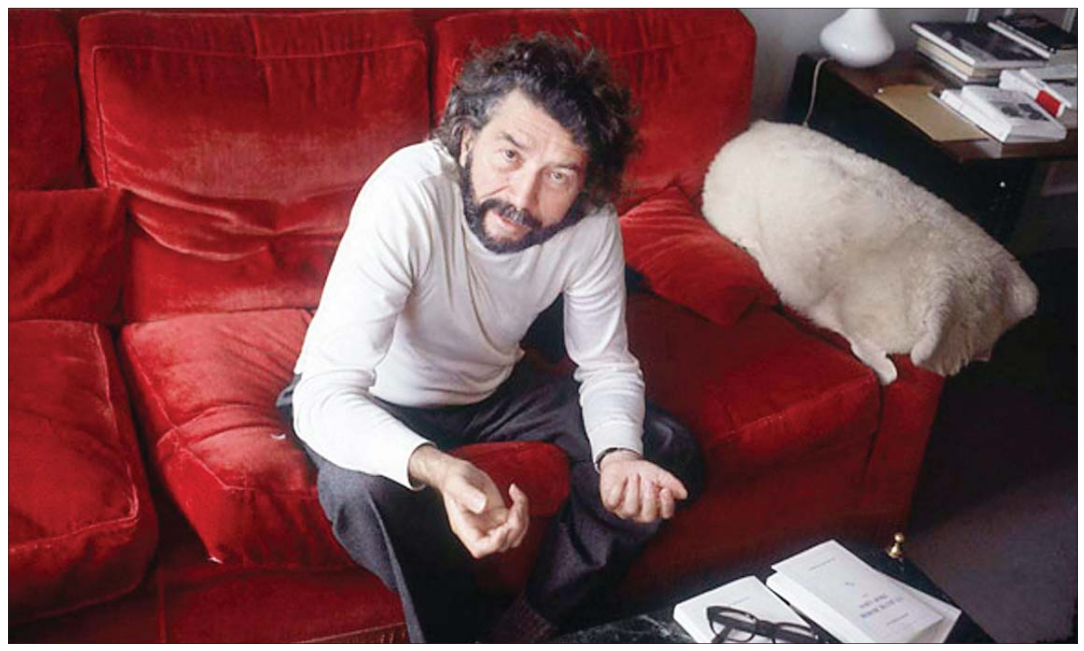
روایتی از رمان «ژلوزی» آلن روب‌گریه

# جزء و کل ژلوزی



شاپور بهیان

آلن روب‌گریه، نویسنده «ژلوزی» در ۱۹۲۲ در شهر برست فرانسه به دنیا آمد. بعد از پایان تحصیلات متوسطه در ۱۹۴۴ به دانشکده کشاورزی رفت و مهندس شد. تا سال ۱۹۴۸ در مؤسسه ملی آمار فرانسه خدمت کرد. بعد به پژوهش‌های زیست‌شناسی رو آورد. در سال‌های ۱۹۵۱- ۱۹۵۰ در سازمان «میوه‌ها و مرکبات کرمسیری» مشغول به کار شد و سفرهایی به مراکش، گینه، گوآدلوپ و مارتینیک کرد. اولین رمان خود به‌نام «پاک‌کن‌ها» را در سال ۱۹۵۳ منتشر کرد. به‌گفته محمدتقی غیاثی چند روزی هم به‌مناسبت شرکت در یک جشنواره سینمایی در ایران به‌سر برد. (غیاثی، ۱۳۷۰: ۹). روب‌گریه در سال ۲۰۰۸ از دنیا رفت. روب‌گریه همراه کلود سیمون، ناتالی ساروت، میشل بوتور، و چندتایی دیگر به جریانی در ادبیات فرانسه تعلق دارد که به «رمان نو» معروف شده است. آلن روب‌گریه اصول این جریان را در کتابی به‌نام «در دفاع از رمان نو» شرح داده است. او بسیاری از اصول تثبیت‌شده رمان کلاسیک را رد می‌کند و بسیاری از رمان‌نویسان گذشته را از بابت اهمیت‌دادن به طرح، کشمکش، شخصیت، و روایت ازمدافتاده تلقی می‌کند. روب‌گریه در مصاحبه‌ای با مصاحبه‌گر مجله «پاریس ریویو» می‌گوید او بالزاک را کشته است. نظریه‌ای که در رمان نو مطرح می‌شود، تمرکز بر اشیاء است. این ادعا سبب شده است که رمان نو را رمانی عینی‌گرا بدانند که فقط به توصیف دقیق و خنثی و پر از جزئیات آنچه به دیده می‌آید، اکتفا می‌کند. اما روب‌گریه با این حرف مخالف است و در همین مصاحبه می‌گوید: «من خود سی سال با ایده «عینیت» مخالفت کرده‌ام. گفته‌ام که من هرگز آنچه را در عالم واقع وجود دارد توصیف نمی‌کنم: این نیست که به منظره‌ای یا نقش کنده‌کاری‌شده‌ای نگاه کنم و پس از آن توصیفش کنم.» (بدیعی، ۱۳۹۲: ۴۵۳) او می‌گوید که رغبتی به توصیف اشیاء ندارد. آنچه توصیف می‌کند در مغز اوست نه در جلو چشمش. روب‌گریه تعریف بارت را می‌پذیرد وقتی می‌گوید منظور او از «اوبژکتیو»، بی‌طرف و خنثی نیست. «میکروسکوپ دو عدسی دارد، یکی به طرف چشم است و یکی به طرف شیء؛ منظور بارت از اوبژکتیو، دومی است.» (بدیعی، ۱۳۹۲: ۴۶۴).

ازجمله رمان‌های روب‌گریه که بیشترین حمله را به جهت «عینی‌گرایی» متوجه خود کرده است، رمان «ژلوزی» (۱۹۵۷) است. یکی از منتقدان او، روب‌گریه را شاگرد بارت می‌داند که فقط می‌خواهد به تعریف بارت از «رمان نو» پایبند باشد و به‌این‌ترتیب سیاهه دقیقی از اشیاء بنویسد که برگرفته از «زیورهای شهر» (نقشه‌های شهر، تابلوهای پیشه‌وران، اعلان‌های پستی، علائم راهنمایی، نرده خانه‌های ویلایی، کف‌بندی پل)، یا «زیورهای زندگی روزمره» (عینک، سوپیچ، قهوه‌جوش، آدمک خیاطی، ساندویچ‌های آماده) باشد. کسی از نقاش طبیعت بی‌جان توقع دورنما ندارد. این منتقد مدعی است که می‌شود در «پاک‌کن‌ها» چیزی از روان‌شناسی دید. شاهد هم از طبیعت خالی نبود. حتی گفتگوها هم می‌توانست سنتی باشد. اما با «ژلوزی» به باور او همه چیز عوض می‌شود. در اینجا دیگر حسابی با «رمان نو» سروکار داریم. او دقت توصیف روب‌گریه در توصیف سایه ستون ایوان را در این کتاب دست می‌اندازد. می‌گوید: «گویی کودکی است که ضمن جویدن ته مدادِ خود همه همت خود را بر آن گماشته است که تا ابدالاباد نقش چند ترکه‌ای را بکشد که طول و خمیدگی یکسانی دارند.» او بر درآمد سیمنون‌وار «پاک‌کن‌ها» افسوس می‌خورد که در آن روب‌گریه هنوز در مرحله پژوهش بود و هنوز به نظریه‌ای دست نیافته بود. اما چهار سال بعد، آن باغبانی که به آسمان چشم می‌دوخت، حال به یک متخصص کشاورزی بدل شده است که درصدد است معادله خشکی و رگبار را پیدا کند، به یک آقا معلم مکتبی بدل شده است که در مورد دیکته‌های او نه می‌توان تردید کرد نه غرولند (بدیعی، ۱۳۹۲: ۳۵۴). او به‌دقت وسواس‌آمیز مشاهده‌گرِ «ژلوزی» در وصف عنکبوت ایراد می‌گیرد و قلم خستگی‌ناپذیر نویسنده را در برشمردن جای سوراخ پونزها و سوراخ‌سنبه‌های دیوارهای چوبی و اندازه‌گیری نوار افقی سفیدی به پهنای «سه میلیمتر» دست می‌اندازد. به‌گفته او «ژلوزی»، داستان یک وجدان گرفتار نیست. حتی توصیف نوعی رفتار هم نیست. این اثر دامی است برای احمقان (بدیعی، ۱۳۹۲: ۳۵۵). در مقابل روب‌گریه معتقد است که «این رمان نوعی آزمایش اضطراب است. اضطرابی که هایدگر معتقد است که احساس آن قیمتی است که انسان باید در قبال آزادی روح بپردازد.» (بدیعی، ۱۳۹۲: ۴۶۰) این اضطراب احساسی است که به انسان هنگام رویارویی با امر ناشناخته دست می‌دهد. احساسی که هم در مشاهده‌گر- روایتگر رمان وجود دارد و هم در خواننده‌ای که کم‌کم وارد این دنیای عجیب اما ظاهرا منظم و آراسته و ساکت و بی‌ماجرا می‌شود. ما از خود عنوان این رمان است که وارد این دنیای پرابهام اضطراب‌آمیز می‌شویم. «ژلوزی» در زبان فرانسه هم به معنی «حسادت» است و هم به معنی «کرکره»؛ عنوانی که مترجم هوشیارانه «ژلوزی» ضبط کرده است و در طرح روی جلد کتاب این ابهام در معنا هم لحاظ شده است؛ یعنی با تکرار دو کلمه حسادت و کرکره این ابهام القاء شده است. داستان در یک منطقه بی‌نام‌ونشان، در یک زمان نامعلوم می‌گذرد. اما می‌شود این‌طور استنباط کرد که محل داستان یک منطقه استعماری است و مشاهده‌گر و همسرش «آ» و همسایه‌شان فرانک و همسرش کریستین از کشوری استعمارگرند و به کار مزرعه‌داری مشغول‌اند. بقیه آدم‌های بی‌نام‌ونشان داستان هم که در سلسله‌مراتب پایین‌تری قرار دارند، بومیان منطقه هستند که به‌عنوان کارگر یا خدمتکار برای آنها کار می‌کنند. توصیف‌های وسواس‌آمیز مشاهده‌گر از جزئیات مکان، مسیر نگاه‌های شخصیت‌ها، لباس‌های‌شان، کلام‌شان، کوچک‌ترین حرکت‌شان، حکایت از آن دارد که مشاهده‌گر احساس می‌کند «آ» و فرانک وارد یک رابطه نامشروع شده‌اند. مشاهده‌گر از پشت کرکره‌های پنجره رفتار آنها را زیر نظر دارد. اما نحوه توصیف‌های مشاهده‌گر ما را وامی‌دارد که صرفا به وجه صوری قضیه اکتفا نکنیم و آنها را به‌عنوان واقعیتی پنهان در نظر بگیریم. بااین‌حال در هیچ‌جای این داستان کلیدی، دستاویزی وجود ندارد که به کمک‌مان بیاید و ابهام موجود در توصیف را از بین ببرد؛ خواننده همان‌طور می‌بیند که مشاهده‌گر می‌بیند. با این تفاوت که مشاهده‌گر به‌وضوح حسود است. بر ابهام روایت همچنان که پیش می‌رود افزوده می‌شود. این ابهام مخصوصا وقتی بیشتر می‌شود که «آ» و فرانک به شهر می‌روند و مجبور می‌شوند در آنجا بمانند چون ماشین خراب می‌شود، یا آنها این‌طور می‌گویند. توصیف‌های مشاهده‌گر نشان می‌دهد که او بعد از رفتن آنها در اتاق‌های خانه می‌گردد؛ حوادثی را به‌یاد می‌آورد، یا تخیل می‌کند که «آ» و فرانک در آنها حضور دارند. با تمرکز بیشتر او بر برخی حوادث، لحن عینی و ظاهرا خنثی او در آغاز رمان، رفته‌رفته عصبی‌تر و هیستریک‌تر می‌شود و حسادت او را نمایان‌تر می‌کند. بااین‌حال توصیف‌ها همچنان وسواس‌گونه و جزیی‌نگرانه‌اند، اما اغراق موجود در آنها مشاهده‌گر را بیش از پیش غیرقابل اتکا می‌کند. به این‌ترتیب، هزارپایی که فرانک در واکنش به ترس «آ»، «قهرمانانه» می‌کشد و مشاهده‌گر مرتب به آن برمی‌گردد، اکنون به‌عنوان حشره غول‌آسایی توصیف می‌شود که شکل له‌شده و شومش، به نشانه‌ای از مرزشکنی «آ» از چشم مشاهده‌گر تبدیل می‌شود. به همین‌سان پنجره‌های نزدیک به در ورودی که مشاهده‌گر از آنجا بازگشتن فرانک و «آ» را نظاره می‌کند، سبزرنگ‌اند که نشانه سنتی حسادت و نشانه رشد عاطفی توصیف‌های مشاهده‌گر است؛ در هر صورت در هیچ‌جای رمان صریحاً اشاره‌ای به حسادت مشاهده‌گر نمی‌شود و این توصیفات ظاهراً خنثی هستند که ما را به این نتیجه می‌رسانند. رابطه مشاهده‌گر و اطرافیانش به توصیف‌های اول رمان از سایه و آفتاب شباهت دارد؛ نه چیزی کاملا در سایه است و نه چیزی هم کاملاً آفتابی می‌شود. نامشروع‌بودن رابطه فرانک و «آ» هرگز بر ما مکشوف نمی‌شود. آنچه در «ژلوزی» پایدار می‌ماند، ثبات نگاه خیره یا «gaze» است؛ چه عینی باشد چه تحریف‌شده و نظمی که براساس آن دیدارها و صداها براساس آن روایت می‌شوند. به‌این‌ترتیب تنش‌ها که ناشی از حسادت و سوءظن شوهر است از طریق آنچه می‌بیند، فکر می‌کند یا تصور می‌کند که دیده است، از طریق صداها - پرواز حشرات و فریاد حیوانات، آوازهای بومی و کلمات فرانک و «آ» و کریستین به ما منتقل می‌شوند؛ این دیدارها و صداها، صحنه را برای بروز کشاکش اصلی رمان آماده می‌کند، که همان کشمکش بین آرزوی شوهر حسود در کنترل همسرش و ناتوانی‌اش از این امر است. و واقعا کدام توصیف می‌تواند بهتر از این توصیف عجز و استیصال و خشم و حسادت شوهر را نشان دهد، بدون این‌که صراحتا از هیچ‌کدام از این‌ها بگوید؟ شب است و شوهر مدت درازی است در انتظار زنش و فرانک نشسته است که از شهر برگردند، همه صداها را می‌شنود بجز آن صدایی که باید بشنود؛ صدای ماشینی که نشان از بازگشت فرانک و زنش از شهر است: «مدت درازی است که جیرجیرک‌ها خاموش شده‌اند. مدتی از شب گذشته است. نه ستاره‌ای هست نه ماهی. یک دم باد هم نمی‌وزد. شب تیره‌ای است، آرام و گرم، مانند تمام شب‌های دیگر، فقط اینجا و آنجا جیغ تیز و کوتاه جانوران گوشت‌خوار، فش‌فش ناگهانی سوسکی، صدای برهم‌خوردن بال‌های خفاشی آن را برهم می‌زند... سپس سکوت برقرار می‌شود. صدایی خفه‌تر، شبیه خرخر، گوش‌ها را به خود می‌کشد... بی‌درنگ فرونشسته است. و باز هم صدای فس‌فس چراغ غالب می‌شود... این هم هست که آن صدا بیشتر شبیه صدای غرغر بود تا صدای موتور ماشین. آ هنوز برنگشته است. یک کمی دیر کرده‌اند، با این جاده‌های خراب دیرکردنشان کاملاً طبیعی است» (روب‌گریه، ۱۳۹۲: ۹۷). «ژلوزی» هم مثل «اولیس» جویس از یک مسئله خانوادگی می‌گوید. با این تفاوت که در «اولیس»، بلوم قهرمان رمان، خانه را ترک می‌کند تا نبیند مالی، زنش و بویلان چه خواهند کرد؛ خانه را ترک می‌کند تا به روی خود نیاورد. رو به شهر می‌آورد و با دقت در نماها و صداها و خاطره‌ها می‌خواهد این ویرِ ذهنی را فراموش کند؛ حتی وقتی در خیابان، بویلان را گل‌به‌دست می‌بیند که دارد می‌رود سراغ مالی، خود را پنهان می‌کند با او روبه‌رو نشود. در «ژلوزی» چنین اتفاقی نمی‌افتد. شوهر خانه را ترک نمی‌کند. فرانک و «آ» هستند که از خانه می‌روند تا در شهر به‌گفته خودشان خرید کنند. او در خانه می‌ماند و خانه را زیر نگاه خیره‌اش می‌گیرد. همه چیز را با تمام جزئیات نظاره می‌کند؛ انگار که بخواهد مچ‌گیری کند. انگار که بخواهد سندی، مدرکی در تأیید احساسش به دست بیاورد. در «ژلوزی» از شهر کم‌ترین نشانی می‌بینیم. جز این‌که می‌دانیم باید یک شهر استعماری باشد. در «اولیس» ذکر جزئیات برای بلوم، برای فراموش‌کردن است. در «ژلوزی» برای اثبات‌کردن است. اما ابهام «ژلوزی»، بر این فرض دیگر ما دامن می‌زند که اصلا نکند جز حسادت چیز دیگری هم پنهان شده است. «گفتن این جزئیات درباره گذراندن وقت در روزی که به شهر می‌روند زمانی طبیعی‌تر است که در پاسخ سؤال مخاطبی بیان شده باشد؛ اما امروز هیچ‌کس درباره کامیون نوی که می‌خواهد بخرد کمترین توجهی نشان نداده است. و او نزدیک بود که با صدای بلند -با صدای خیلی بلند- تقریباً تمام جزییات مربوط به اینجا و آنجا رفتن و مذاکراتش را، متر به متر و دقیقه به دقیقه به دست دهد و هر دفعه هم بر ضرورت کارهایی که می‌خواست بکند تأکید کند» (روب‌گریه، ۱۳۹۲: ۱۲۹). پیداست که از نظر مشاهده‌گر افراط فرانک در بیان جزئیات برای سفرش به شهر-که آن را با صدای بلند هم می‌گوید- به این جهت است که شوهر تصور نکند برای او و «آ» وقت دیگری هم می‌ماند تا با هم تنها باشند. فرانک جزئیات را ذکر می‌کند تا شوهر را فریب دهد. نکته نظرگیری که در کار روب‌گریه وجود دارد این است که او گویی با طرح این موضوع دارد جوابی به منتقدان خود نیز می‌دهد که ذکر این همه جزئیات برای چه؟ براستی که او همچون مشاهده‌گر رمان چیزی از ما پنهان کرده است؛ و ابهام امر پنهان آن‌قدر هست که این فرض ما را قوت ببخشد که مبادا مشاهده‌گر جز پنهان‌کردن حسادتش، چیز دیگری را نیز دارد از ما پنهان می‌کند. مبادا او «آ» را با فرانک را کشته است و با ذکر جزئیات -مثل فرانک- می‌خواهد به ما بگوید که با این همه جزئیاتی که در اختیارتان گذاشته‌ام، شما مجالی، جایی، برای انجام قتل هم می‌بینید؟ «ژلوزی»، رمانی است با ذکر جزئیات برای پنهان‌کردن چیزی دیگر؛ که البته امکان یافتن قطعی‌اش هم ممکن نیست. و اضطرابی که روب‌گریه از آن سخن می‌گوید از همین جاست. همه جزئیات در اختیار ماست، اما کلیت مفقود است. نه این‌که وجود ندارد. از دسترس ما خارج است.

**منابع:**
روب‌گریه، آلن، (۱۳۹۲) ژلوزی، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران، نیلوفر.
بدیعی، منوچهر، (۱۳۹۲) آری و نه به رمان نو، تهران، نیلوفر.
غیاثی، محمدتقی، (۱۳۷۰) قصه نو، انسان طراز نو، تهران، امیرکبیر.
c.smith.roch,(2000) understanding Robbe-Grillet, university of carolina

## کتابی در سر، کتابی در دست

رمان‌نویسی هیچ دستوری ندارد و به‌طورکلی ادبیات به قاعده و قانونی تن نمی‌دهد. کتاب «اندیشه‌های نو در رمان‌نویسی» کتابی که اخیرا در حوزه رمان‌نویسی و به‌شکل راهنما درآمده است نیز با تأکید بر این نکته، خود را از خودآموزهای داستان‌نویسی جدا می‌کند. «وقتی که حرف‌های نویسندگان را درباره فرایند نگارش کتاب‌هایشان بخوانی، خواهی دید که هر رمانی نیازها و محدودیت‌ها و امکانات خاص خود را دارد، باید با آن زندگی کرد و وقت صرفش کرد تا فهمید چگونه می‌تواند بر صفحه کاغذ جان بگیرد.» در مقدمه آمده است که هدف از خلق این کتاب آن است تا منبعی فراهم آورد برای خلق رمان. کتاب بعد از مقدمه، در هشت فصل ایده‌هایی در باب موضوعات مرتبط به رمان مطرح می‌کند: عناصر داستان، داستان، شخصیت، جهان، زمان، ساماندهی و بازنگری و بعد نوبت به گفت‌وگوها می‌رسد و فرایند آفرینشگری را با نویسندگان امروز به بحث می‌گذارد. دُروتی آلیسن، ریچارد باوش، لاری براون، مایکل شیبان، ها ژین و دیگران. در فصل نخستین کتاب؛ «کتابی در سر، کتابی در دست» سوزان فرومبرگ می‌نویسد: «در نوشتن، تخیل است که حدیث نفس می‌کند. آمیختنِ نویسنده با موضوع، بخشی از نوشتن است. در نتیجه هر رمانی که بنویسیم نفس‌گونه خواهد بود، زیرا از تجربه‌های زندگی شخصی‌مان مایه می‌گیرد. گاه رمان حدیث نفسی بی‌میانجی است و صورت و هسته اصلی، ماجرا یا ماجراهای واقعی است. حدیث نفس می‌تواند با میانجی باشد و پیشامدی واقعی به خلق داستانی یکسره متفاوت بینجامد.» او به ریشه‌داشتن بسیاری از مایه‌های داستان در تجربیات نویسنده اشاره می‌کند و ماده داستانی هر نویسنده را یگانه و مختص به خود او می‌داند و معتقد است ماده داستانی هر نویسنده بر پایه چیزی بنا می‌شود که جهان‌بینی او را ساخته است؛ ایستا نیست و با رشد و دگرگون‌شدن نویسنده رشد می‌کند و دگرگون می‌شود. «رمانی که در سرت شکل می‌گیرد و بر صفحه کاغذ نقش می‌بندد، بازتاب جنبه‌هایی از زندگی توست که به هر دلیلی به بخش آگاه ذهنت وارد شده‌اند.» لحن خطابیِ برخی مقالات کتاب ازجمله همین مقاله آغازین از نگرش کلی حاکم بر آن خبر می‌دهد. اینجا نویسندگان، نویسندگان دیگر را خطاب می‌کنند که بناست با خواندن این کتاب از تجربیات آنها بهره بگیرند و ایده‌های بیشتری برای خلق رمان‌هاشان بیابند. یکی از ایده‌ها که در همین مقاله بر آن تأکید گذاشته شده، بهره‌گیری درست و بجا از تجربیات خودِ نویسنده است که با میانجیِ ماده داستانی و جهان‌بینی نویسنده باید جامه «ادبیات» بپوشد. فرومبرگ هم‌چنین به تجربیاتی اشاره می‌کند که سالیانِ‌سال در پستوی ذهن و خاطر نویسنده پنهان شده و در هنگامِ نوشتن ناخواسته پدیدار می‌شود. او در این مقاله سعی دارد راهکارهایی ارائه دهد تا نویسنده بر ترس خود فائق آید، ازاین‌رو نویسنده را تشویق می‌کند تا صحنه‌های مختلف رمان را تا جایی که در ذهنش نقش بسته بنویسد و منتظر نماند تا همه‌چیز در ذهنش جا بگیرد و بعد روی کاغذ بیایند: «آنچه این صحنه‌ها را به‌هم می‌پیوندد، هنگام نوشتن رمان و تنها با نوشتن آشکار خواهد شد. اندیشیدن و خیال‌پروری درباره صحنه‌ها و نقش هر یک، به معنی آغاز نگارش رمان نیست. رمان با نوشتن آغاز می‌شود.» ازاین‌روست که او بین کتابی که در سر است با کتابی در دست که نوشته شده است، فرق می‌گذارد. از نکات جالب‌توجه دیگر در این کتاب این است که در پیشانی هر فصل جمله‌ای از نویسنده‌ای معروف آمده که ایده آن فصل را به‌صورت فشرده در خود دارد. برای نمونه فصلِ «عناصر داستان» به‌رغم آن‌که عنوانش با مباحث تئوریک یا کارگاهی کلیشه‌ای هم‌خوان‌تر است، سرآخر با این ایده آنده ژید سازگار است: «تنها آنچه از جنون مایه گرفته و با عقل نوشته شده زیباست.» به‌نظر می‌رسد عصاره کتاب نیز در همین جمله آمده است.

**اندیشه‌های نو در رمان‌نویسی**
**باربارا شوپ، مارگارت لاودِنمن**
**ترجمه شایسته پیران**
**نشر نی**

عطف کتاب

## نمایش هولناک واقعیت

**پارسا شهری:** «تصویرنگاری رنج قدمتی طولانی دارد.» سوزان سانتاگ در یکی از آثارش این گزاره را با میانجی هنر عکاسی تحلیل می‌کند. او از خلال تمرکز بر عکس‌های خاص تاریخی از جنگ‌ها نشان می‌دهد که ما حقیقتا نمی‌توانیم تصور کنیم جنگ شبیه چیست. نمی‌توانیم تصور کنیم چه‌قدر رعب‌آور و هراس‌انگیز است «و چه‌قدر درنهایت عادی به‌نظر می‌رسد؛ نه می‌توانیم بفهمیم، نه می‌توانیم تصور کنیم. این فهمیدن چیزی است که هر سرباز، فتوژورنالیست، امدادگر یا آدم عادی‌ای که زندگی‌اش زیر آماج جنگ بوده و شانس این را داشته است تا از مرگی برهد که دیگرانِ همین نزدیکی را دریده است، با سرسختی احساس می‌کند و فقط آنها هستند که درست احساس می‌کنند.» سانتاگ «تماشای رنج دیگران» را از ماجرای کتاب «سه‌گینی» ویرجینیا وولف آغاز می‌کند. کتابی که به‌زعم سانتاگ، حاوی اندیشه‌های جسورانه او درباره ریشه‌های جنگ بود. وولف این کتاب را در زمانه‌ای نوشت که او و بسیاری از همتایانش در شوک حکومت فاشیستی اسپانیا بودند. این کتاب درحقیقت پاسخ معوقی بود به وکیلی سرشناس از لندن که از وولف پرسیده بود «به‌نظر شما چگونه باید

## تماشای رنج دیگران

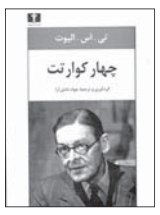
**سوزان سانتاگ**
**ترجمه زهرا درویشیان**
**نشر چشمه**

مانع وقوع جنگ شویم؟» وولف در این کتاب اندیشه جسورانه‌ای را مطرح می‌کند: «جنگ یک بازی مردانه است و ماشین کشتار جنسیت دارد و مذکر است.» بعد سانتاگ با صحه‌گذاشتن بر نوشتار جسورانه وولف درباره جنگ، باب نقد را می‌گشاید: «در حقیقت عکس‌هایی که وولف به آنها اشاره می‌کند از یک جنگ واقعی، سخن نمی‌گوید بلکه ترفندی خاص از جنگ را به نمایش می‌گذارد که در آن دوره عموما وحشیانه خوانده می‌شد و هدفش کشتار غیرنظامیان بود.» پس در نظر سانتاگ اگر اینک ما همان خوانش وولف از عکس‌ها را دنبال کنیم، تنها چیزی که انزجار عمومی از جنگ را تأیید می‌کند پشت‌کردن به اسپانیا به‌عنوان کشوری با پیشینه خشونت است و «این همانا دوری‌گزیدن از سیاست نام دارد.» بعد سانتاگ می‌رسد به تغییر و تحولات هنر عکاسی و ارتباطش با جنگ و نیستی. او عکاسی را به‌نوعی هم‌بسته با مرگ می‌داند و می‌نویسد: «از زمان اختراع دوربین (۱۸۳۹)، عکاسی همیشه با مرگ همگام بوده است؛ زیرا عکس خلق‌شده به‌وسیله دوربین ردپایی از چیزی محسوب می‌شود که زمانی پیش‌روی دوربین قرار گرفته است.» ازاین‌رو در دورانی، دست‌کم در روزگار جنگ عکاسی در قیاس با نقاشی مرتبه بالاتری داشت، از آنجاکه همواره یادمانی از گذشته دفن‌شده یا عزیزی ازدست‌رفته بود، مرتبه بالاتری را به خود اختصاص می‌دهد.» به‌لحاظ تاریخی «تماشای رنج دیگران» نشان می‌دهد که «اقتدار عکاسی توانست شنیع‌ترین واقعیات را، نه‌فقط ثبت بلکه شرح داده و بر تمام داستان‌سرایی‌ها فائق آید، بی‌شک سال ۱۹۴۵ خواهد بود؛ سالی که عکاسی نه‌فقط از جنبه مستندسازی، بلکه نمایش هولناک واقعیت، تمامی قدرت‌های پیچیده زبان را در مشت له کرد.» سانتاگ، کتاب دیگری نیز دارد با عنوان «درباره عکاسی» که در آن ایده‌هایش در باب عکاسی را به‌تفصیل شرح داده، و در کتاب اخیر با پیگیری ایده‌هایش، درک انسان از تصاویرِ مربوط به فاجعه را نشانه رفته و نمایی از درک انسان معاصر از خشونت ترسیم می‌کند. از این کتاب ترجمه دیگری نیز با عنوانِ «نظر به درد دیگران» و ترجمه احسان کیانی‌خواه در نشر گمان منتشر شده است.

مرور

تازه‌های نشر نیلوفر

## چهار کوارتت و چهار نقد



**پدرام ریاحی:** «چهار کوارتت»، از مهم‌ترین اشعار الیوت است که در دهه چهل با ترجمه مهرداد صمدی به فارسی منتشر شده بود. به‌تازگی اما، ترجمه دیگری از این شعر، به همراه نقدهایی درباره آن در کتابی با همین عنوان و با گردآوری و ترجمه جواد دانش‌آرا در نشر نیلوفر به‌چاپ رسیده است. مترجم کتاب، در یادداشت ابتدایی‌اش، «چهار کوارتت» را بعد از «سرزمین بی‌حاصل» مهم‌ترین شعر الیوت دانسته که به آن اندازه «دشوارگوی و دیریاب» هم نیست. «این شعرِ تأملی که قالب شعر- رساله و ساختار موسیقایی دارد، به‌گونه‌ای کارنامه شعری تی.اس. الیوت به‌شمار می‌رود. در سنجش این شعرِ به‌واقع خاص باید تا حد امکان از احکام جزمی عام- مخالف و موافق- پرهیز کرد.» این کتاب دو بخش دارد؛ بخش اول شعر «چهار کوارتت» است و بخش دوم شرح و نقد شعر است و خود شامل چهار بخش است: «شرح چهار کوارتت»، «تقرب به جانب معنا»، «چهار کوارتت: موسیقی، کلمه، معنا و ارزش» و «تی.اس.الیوت و سنت‌های هندی». نخستین نقد این مجموعه، «شرح چهار کوارتت»، ترجمه کتابی است از مرکوئین از سری یورک که از معتبرترین شرح‌های آثار وزین ادبی‌اند. مقاله «تقرب به جانب معنا» به قلم هلن گادنر از اولین مقالات معتبر الیوت‌شناسی است. مقاله سوم کتاب، «چهار کوارتت: موسیقی، کلمه، معنا و ارزش»، ترجمه فصلی است به قلم دیوید مودی، گردآورنده مجموعه مقالات «راهنمای کمبریج درباره تی.اس.الیوت» که از منابع مهم الیوت‌پژوهی است. «تی.اس.الیوت و سنت‌های هندی» نوشته کلی‌یو مک‌نلی کرنز است که وجه کمتر دیده شده‌ای از آثار الیوت را بررسی کرده است. در بخشی از «شرح چهار کوارتت»، درباره زمینه فکری این شعر می‌خوانیم: «از ۱۹۲۸ به بعد الیوت روزبه‌روز بیشتر به نحوه تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی بر کار هنرمند توجه پیدا می‌کرد. او واقف بود که شاعر در وضع تاریخی خاص خود زیست می‌کند، اما از آنجا که الیوت در این زمان به مسیحیت گرویده بود، فلسفه حیات از دید او با باورها و گرایش‌های معاصر جامعه غربی مغایرت داشت. سه کوارتت آخر چهار کوارتت در بحبوحه جنگ جهانی دوم و وضعی تاریخی سروده شد که الیوت درگیر آن بود و همین بر شعر او تأثیری قاطع برجا نهاد، اما تشخیص الیوت از بیماری تمدن و درمان‌های پیشنهادی او با کلمات و تعبیرات مسیحیانه عرضه شده است که البته برای او به‌هیچ‌وجه مایه سرشکستگی نبود. سرزمین بی‌حاصل از حساسیت و عقلانیت مدنیتی حکایت می‌کرد که نماینده عصر خود بود، اما چهار کوارتت در مقایسه با آن، شعری است جزم‌گرایانه که آموزه‌هایش نماینده روزگار خویش نیست. در دیدگاه چهار کوارتت، انسان آن‌گونه نبود که روان‌کاو معروف زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۶) عرضه می‌کرد. در دید فروید انسان پدیده‌ای است متعلق به قلمرو زیست‌شناسی، جزئی از طبیعت و صرفا دستخوش غرایزی که به هنگام لزوم، انسان در تطبیق خود با واقعیت، آنها را بازآرایی می‌کند».

**چهار کوارتت/ تی.اس.الیوت/ گردآوری و ترجمه جواد دانش‌آرا**

## شعر جهان مدرن

«ویرانه‌های زمان»، عنوان مجموعه مقالاتی درباره «سرزمین هرز» تی.اس.الیوت همراه با ترجمه خود شعر است که این نیز به‌تازگی با گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو در نشر نیلوفر به چاپ رسیده است. «ویرانه‌های زمان»، ده مقاله از نویسندگان مختلف را دربرگرفته و گروهی از مترجمان آنها را به فارسی برگردانده‌اند. مقالات کتاب عبارتند از: «درآمدی بر تی.اس. الیوت» از لیندال گوردون با ترجمه یونس سادات‌فخر، «مرگ اروپا» از هیو کنر با ترجمه محسن ملکی و مهدی امیرخانلو، «همکاری تی. اس.الیوت و ازرا پاوند در زمینه هیستری» از وین کوئستنبام با ترجمه نیما پرژام و مهدی امیرخانلو، «دگرگونی حس‌وحال شخصی به حماسه» از جیمز ای.میلر با ترجمه جواد گنجی، «کشف جسم» از گریگوری اس.جی با ترجمه صالح نجفی، «الیوت، کینز، امپراتوری» از النور کوک با ترجمه مهدی امیرخانلو، «مکاشفه پنهان: کارهای متقدم تی.اس.الیوت» از کرنلیا کوک با ترجمه صالح نجفی، «فانتزی‌های تبارشناسانه: تی.اس. الیوت و محدوده‌های زندگی‌نامه فکری» از الکساندر استویچ با ترجمه محسن ملکی و «از سرزمین هرز تا بهشت مصنوعی» از فرانکو مورتی با ترجمه صالح نجفی، جواد گنجی و محسن ملکی. در پایان کتاب نیز ترجمه فارسی «سرزمین هرز» آمده است. مقالات حاضر در این کتاب هریک از منظری به الیوت و شعر او پرداخته‌اند. نورتوپ فرای در مقاله‌اش مسیر زندگی الیوت را از آغاز تا پایان به‌طور مختصر شرح می‌دهد و جایگاه هریک از آثار الیوت را در این مسیر نشان می‌دهد. لیندال گوردون در مقاله‌اش، رد شاهکار الیوت را تا اولین قطعاتی که سروده شده بودند دنبال می‌کند. بررسی او یک بازه زمانی هفت‌ساله را دربر می‌گیرد. مقاله هیو کنر، تحلیل شعر الیوت است. او در خود شعر دقیق می‌شود و «قرائتی بی‌فاصله و نفس‌گیر» از آن ارائه می‌دهد. وین کوئستنبام در مقاله‌اش همکاری پاوند و الیوت را مورد توجه قرار داده و آن را با همکاری فروید و بروئر در زمینه هیستری مقایسه می‌کند. جیمز ای.میلر در مقاله‌اش، به سال‌های زندگی الیوت در آمریکا می‌پردازد و «سرزمین هرز» را در نسبت با شعر اسلاف آمریکایی الیوت می‌خواند. گرگوری اس.جی در مقاله‌اش با قرائتی بلومی به سراغ شعر الیوت رفته و پای مفاهیم روان‌کاوی و واسازی را هم‌زمان به میان می‌کشد. النور کوک، شعر الیوت را با توجه به زمینه‌های تاریخی و اقتصادی‌اش مورد بررسی قرار می‌دهد. کرنلیا کوک در مقاله‌اش اشتغال خاطر الیوت با متون مسیحی را دنبال کرده است «تا این‌بار توجه ما را به طنین مضامین کتاب مقدس در شعرهای الیوت جلب کند». الکساندر استویچ، بر پارادکسی مهم در الیوت توجه کرده است، پارادکس مناقشه‌انگیز میان سلیقه ادبی آوانگارد الیوت و عقیده سیاسی محافظه‌کار او. فرانکو مورتی در مقاله پایانی کتاب، «سرزمین هرز را بر متن آن شکافی تاریخی میان ایدئال‌های فردی و قواعد جهان بیرون می‌خواند، جهانی که در آن انطباق ارزش‌ها و واقعیت برای همیشه از دست رفته است». مهدی امیرخانلو و نیما پرژامن در بخش پایانی مقدمه‌شان نوشته‌اند: «مقالات این مجموعه سیری مشخص را می‌پیمایند. در آغاز دورنمایی از کل فعالیت ادبی مؤلف همراه با فرایند تکوین اثر ترسیم می‌شود. سپس تلاش می‌شود قرائت‌های بی‌فاصله و دقیق از اثر ارائه شوند تا وجوه ادبی مختلف آن، از جمله نسبتش با سایر آثار مؤلف و سایر سنت‌های ادبی، روشن شود...».

**ویرانه‌های زمان/ مقالاتی درباره سرزمین هرز/ گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو**