مرور

رنگ‌باختگی آزادی

• **شرق:** «من هرگز شکنجه‌گر شما نخواهم بود. ای کاش آسیبی به هیچ‌کدام‌تان نرسد و باید خدمت‌تان عرض کنم که با شما اصلا خصومتی ندارم، اصلا و ابدا. راه‌حل این مشکل خیلی ساده است؛ هرکدام از ما می‌رود توی پیله خودش و کاری به کسی ندارد. شما اینجا، شما هم این‌طرف و من هم آنجا. مثل سربازهایی که می‌روند سر پست‌شان، ما هم می‌رویم. حرف هم نباید بزنیم. دریغ از یک کلمه. اصلا هم سخت نیست، خودمان به تنهایی دل‌مشغولی داریم که می‌توانیم با خودمان باشیم. به گمانم آن‌قدر فکر در سر دارم که می‌تواند ده هزار سال مرا به خودش مشغول کند.» این یکی از دیالوگ‌های نمایش‌نامه «پشت درهای بسته» ژان پل سارتر است که مدتی پیش با ترجمه امیرحامد دولت‌آبادفراهانی در نشر کتاب پارسه منتشر شد. این نمایش‌نامه، مثل خیلی دیگر از آثار سارتر، پیش از این با نام‌های مختلف به فارسی ترجمه شده بود. سه سال پس از انتشار این اثر، مصطفی فرزانه با نام «دوزخ» این کتاب را ترجمه کرد و دهه‌ای بعد هم صدیق آذر آن را با عنوان «خلوتگاه» ترجمه و منتشر کرد. بعدتر چندین ترجمه دیگر هم از این اثر منتشر شد. مترجم کتاب در بخشی از توضیحاتش درباره عنوان این اثر، به این نکته اشاره می‌کند که ابوالحسن نجفی در «ادبیات چیست؟»، عنوان این اثر سارتر را «پشت درهای بسته» ترجمه کرده است. او نوشته: «نمی‌دانم نجفی علامت‌های جمع را آگاهانه به در افزوده است یا خیر، اما هرچه هست نشان از دقت بالای ایشان دارد. متأسفانه سایر مترجمان فضای نمایش‌نامه را فقط و فقط منحصر کرده‌اند به همان اتاق و بس و یکی آن را دوزخ نامیده و دیگری خلوتکده و گویا حواس‌شان نبوده در پرشمار اتاق دیگر هم همین اتفاق در حال رخ‌دادن است. این اتاق اصلا تن و کالبد خود آدم است که این جهنم هر لحظه در آن شکل می‌گیرد».

پشت درهای بسته

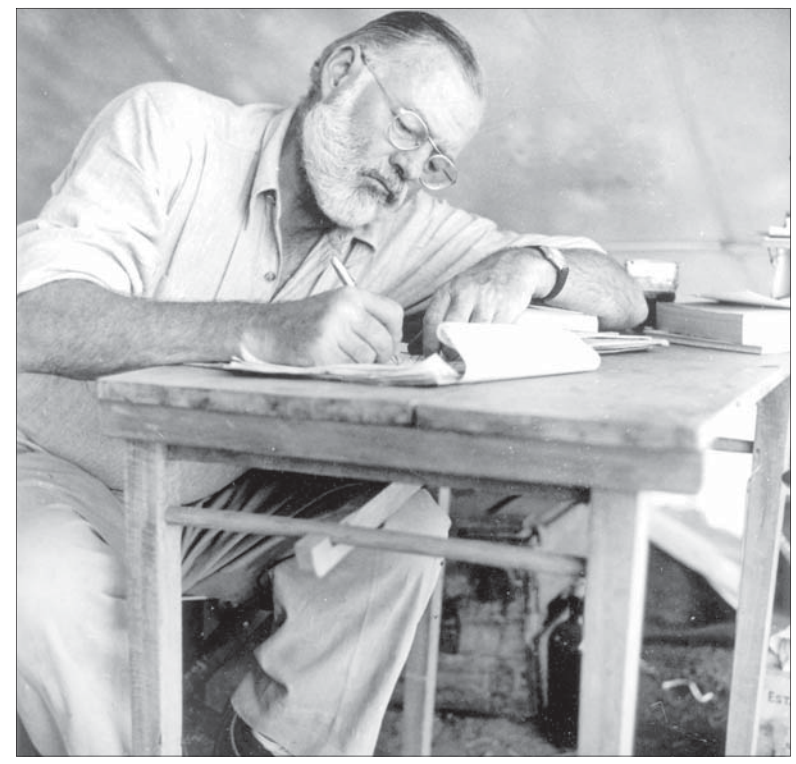
ژان پل سارتر
ترجمه امیرحامد دولت‌آبادفراهانی
نشر کتاب پارسه

«پشت درهای بسته»، از آثار مهم سارتر است که در سال ۱۹۴۵ نوشته شده است. به اعتقاد مترجم، این نمایش‌نامه جسورانه‌ترین اثر سارتر است که در آن به جهان پس از مرگ قدم می‌گذارد یعنی جایی که کمتر نویسنده‌ای به سراغش رفته است. «سارتر در این نمایش‌نامه تمامی اصول و قواعد اجتماعی را زیر پا می‌گذارد و متهورانه نوشته خویش را روی کاغذ می‌آورد. پشت درهای بسته بی‌شک از شگرف‌ترین آثار سارتر است». مترجم اثر توضیح می‌دهد که این نمایش‌نامه اثری محدود به یک اتاق خاص در جهنم نیست، بلکه سارتر کوشیده است تا این اتاق را به همه‌جا تعمیم دهد. نمایش‌نامه سه شخصیت دارد که در واقع سه انسانی هستند که هریک از گوشه‌ای از جهان به جهنم رانده شده‌اند. در میان صحبت‌های آنها، از طبقات و راهروهای مشابه دیگری حرف زده می‌شود که نشان می‌دهد وضعیت حاکم بر اتاق تنها محدود به همین اتاق نیست و در جاهای دیگر هم همین شرایط وجود دارد.

مترجم نمایش‌نامه یکی از ویژگی‌های شاخص این نمایش‌نامه را «صحنه‌سازی» می‌داند و می‌نویسد: «شگرفی دیگر اثر در همین نکته نهفته است. اگر نمایش را با دقت الوهی در نظر بگیریم مشاهده می‌کنیم که در آن وحدت نمایش -که ارسطو از آن سخن به میان آورده- حفظ شده است، کل نمایش در یک مکان و یک روز به‌خصوص اتفاق می‌افتد و اتفاقات نمایش هم به همین منوال حول یک محور می‌چرخد. اما اگر از جنبه‌ای دیگر، یعنی وقت زمینی به آن بنگریم ملاحظه می‌شود که وحدت سه‌گانه رعایت نشده است. آن یک ساعت نمایش به وقت زمینی چندین و چند ماه طول می‌کشد، مکان نمایش هم از جهنم به نقاط مختلف زمین در تغییر است و جدای از داستان کلی نمایش، چند داستانک کوتاه هم که بی‌ربط با خط مشی نیستند وارد جریان می‌شوند». مترجم درباره زبان اثر هم این توضیح را داده که سارتر در این نمایش‌نامه از زبان عامیانه و گفتاری استفاده نکرده و زبانی رسمی و تا حدی شاعرانه به کار گرفته است. او می‌گوید زبان این اثر در عین اینکه زبانی امروزی است اما زبانی نیست که مردم عادی با آن صحبت می‌کنند. تفکر سارتر در این نمایش‌نامه او نیز دیده می‌شود و در اینجا هم بحث آزادی، مسئولیت و ضرورت مطرح شده است: «نمایش پشت درهای بسته هم از این قاعده مستثنا نیست و تمام اثر، حول محور آزادی انسان می‌چرخد. او در این نمایش موقعیتی خلق می‌کند که آزادی دیگر معنایی ندارد و این رنگ‌باختگی آزادی، بیش از پیش خود را بر آدم‌های نمایش عیان می‌کند و آنها را به مرز جنون می‌رساند. سارتر در این اثر جسورانه خود، آدم‌های نمایش را به نوعی صرفا در موقعیت قرار نمی‌دهد، بلکه خود آنها را به موقعیت تبدیل کرده و کش و قوس‌های اثر را بر سر همین موقعیت‌های خلق‌شده پیاده می‌کند».

شکل‌های زندگی: یادی از نجف دریابندری

جهان تراژیک پیرمرد و دریا



نادر شهریوری (صدقی)

ازرا پاوند گفته بود «نوشته خوب چیزی است که خبر می‌ماند»؛ اشاره او به نثر ژورنالیستی همینگوی است که به رغم سبک و سیاق ژورنالیستی کهنه نمی‌شود و خواننده هربار با خواندن داستانی از همینگوی، گویی با خبری تازه روبه‌رو می‌شود. نجف دریابندری از این مسئله به‌عنوان «عنصر زمانی» در آثار همینگوی نام می‌برد «بدین معنی که آنچه ما در روزنامه می‌خوانیم و ممکن است بسیار جالب توجه و هیجان‌انگیز هم باشد به آن روز معین وابسته است و چند روز بعد غالبا خبر کهنه‌ای بیش نیست، در حالی که تمامی تلاش همینگوی بر این مسئله استوار بود که خود را از عنصر زمانی بپالاید، تا بدان اندازه که متن ادبی او نه برای یک روز و حتی بیشتر بلکه برای همیشه به عنوان خبری تازه باقی بماند[1]».

نوشتن از نظر همینگوی در اساس این مسئله به ظاهر ساده بود که چگونه می‌توان «واقعیت» را طوری روی کاغذ آورد که در همان حالی که بیانگر احساسات و عواطفی باشد که آدمی آن را حس می‌کند محدود به زمان معین نباشد بلکه یک سال، ده سال و حتی بیشتر اعتبار خود را نگه دارد و فی‌الواقع به اثری ماندگار یعنی اثر ادبی بدل شود.

تلاش همینگوی برای نوشتن متن ادبی از همان آغاز روشن بود. در وهله اول این تلاش به ارائه فرمی موردنظر معطوف بود، همینگوی می‌خواست «در نوشته‌اش هیچ حیله‌ای به کار نرفته باشد، کلماتی که بار عاطفی قراردادی دارند نیامده باشد، صفت و قید به حداقل رسیده باشد، هر آنچه خود خواننده می‌داند یا باید بداند حذف شده باشد[2]». این سبک نوشتن فرم‌گرایانه، همینگوی را در جرگه فرمالیست‌های اوایل قرن بیستم قرار می‌داد به همین دلیل همینگوی متاثر از گرترود استاین، هم‌وطن پیشکسوت خود، به آموختن تندنویسی روی آورد. گرترود استاین از جمله پیشتازان نسلی به حساب می‌آمد که با رویکردی مدرن تلاش می‌کرد سبکی نو ارائه دهد. مدرنیسم از نظر استاین بیشتر توجه به جهان گسترده درون آدمی بود. این جهان عمدتا مستقل از بیرون شکل می‌گرفت زیرا از نظر استاین آنچه واقعیت بیرونی به حساب می‌آمد در اساس چیزی جز فراهم‌آوردن انگیزه‌های بیشتر برای استمرار همان جریان ذهنی درون نبود. اساسا مدرنیسم برای استاین برخلاف مدرنیست‌هایی همچون جویس، وولف و... صرفا نوعی سیال ذهن بود که به بیانی ساده‌تر می‌توان آن را همان بازی با کلمات یا شگردهای نویسندگی تلقی کرد. استاین که با حلقه‌ای هنری از پیشروان نقاشی و از جمله پیکاسو در تماس بود حتی می‌کوشید کوبیسم یا اشکال ذهنی درون خود را در ادبیات پدید آورد. کوبیسم یا آنچه استاین نوآوری در ادبیات تلقی می‌کرد بیشتر در قالب فرم جلوه‌گر می‌شد و فرم موردنظر استاین به یک معنا ظاهری شیک و پرطمطراق داشت که خود را در مرزبندی با نثری مرسوم و عامیانه که در بیرون از ذهن استاین، در جامعه، جریان داشت نمایان می‌ساخت. آنچه غایب بود، علاوه بر روابط معمول در جامعه، انعکاس‌های بحران‌های عظیم اجتماعی مانند جنگ، قحطی، بی‌کاری و موج گسترده‌ای از نیهیلیسم برآمده از اجتماع آن زمان بود. به نظر استاین این قبیل مسائل لزوما به فرم مطلوب ربط پیدا نمی‌کند، به این ترتیب «گرترود استاین مدرنیسم ادبی را در همان گام نخست به بن‌بست فرمالیسم می‌کشاند[3]».

ادبیات برای همینگوی فقط در فرم خلاصه نمی‌شود. او اگرچه نثری گویا، ساده و مختصر ارائه می‌دهد به طوری که خواننده بنا به تعبیر فاکنر نیاز به لغت‌نامه پیدا نمی‌کند، اما همینگوی برخلاف استاین در فرم متوقف نمی‌ماند. او ایده‌های زیادی برای نوشتن در ذهن دارد، زیرا زندگی‌های پرماجرایی را تجربه کرده است. بنابراین می‌کوشد همان تجربه‌ها را به صورت متن‌های ادبی درآورد. همینگوی شخصا نویسنده پرتجربه‌ای است. او خود را در معرض تجربه‌کردن قرار می‌دهد: عشق، جنگ، سیاست، تنهایی، پوچی و... از جمله مهم‌ترین تجربه‌های زندگی همینگوی‌اند. تجربه عظیم جنگ‌های جهانی که همینگوی داوطلبانه در آن شرکت کرده بود سخت وی را تحت تاثیر قرار داد و بسیاری از ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی جامعه را از نظرش پایین آورد و پرده از دروغ‌بودن آرمان‌های جامعه بورژوایی برداشته بود. اما همین تجربه‌ها بر آگاهی همینگوی افزوده بود و توانایی‌اش را برای تجربه‌های بیشتر بالا برده بود. دریابندری در مقدمه باارزش ترجمه‌اش از «پیرمرد و دریا»، جهان همینگوی را برزخی نام می‌دهد: «جهانی بازمانده از یک فاجعه بزرگ -یا در آستانه آن- که در آن آدم‌ها از یک طرف احساسات خود را، یا دست‌کم توانایی بیان آنها را، از دست داده‌اند و از طرف دیگر هنوز به هیچ مرتبه‌ای از اندیشه و آگاهی اجتماعی نرسیده‌اند. این آدم‌ها در یک برزخ فقر اندیشه و احساس زندگی می‌کنند[4]».

با این حال همینگوی می‌کوشد با شجاعت و ماجراجویی که برای خود و شخصیت‌های داستانی‌اش قائل می‌شود، واکنشی «فردی» به جهان خالی‌شده از بار سنگین ایده‌ها نشان دهد. این «گاردی» است که همینگوی در مقابل پستی، شقاوت و بی‌معنایی زندگی می‌گیرد طرفه آنکه گاردگرفتن به خلق و خوی همینگوی می‌آید. گاردگرفتن در عین‌حال «مشت‌زنی» را به ذهن تداعی می‌کند. بوکسور در مسابقه مشت‌زنی گارد می‌گیرد تا در حین دفاع از خود فرصت حمله‌کردن پیدا کند. همینگوی برای گاردگرفتن در زندگی البته دلایلی هستی‌شناسانه ارائه می‌دهد: از نظرش زندگی در اساس بر پایه‌هایی لرزان و غیرقابل اتکا قرار دارد که آدمی هر لحظه در آستانه نابودی و یا سقوط بر کف رینگ است. بنابراین آنچه اهمیت می‌یابد اگرچه نبردی بی‌سرانجام اما مردانه در چارچوب رینگی به وسعت تمام زندگی است.

نیهیلیسم همچون هر جنبش فکری با چهره‌هایی کاملا متفاوت ظاهر می‌شود. نیهیلیسم در ادبیات با خوش‌بینی آغاز می‌شود. بازارف -شخصیت تورگینف در «پدران و پسران»- اولین نیهیلیست در ادبیات بود. به نظر تورگینف نیهیلیسم مترادف با فردی مصمم است که بیش از حد به خود باور دارد یا به تعبیر لاکان کسی است که گفتن «من» را یاد گرفته است. در جمع نیهیلیست‌هایی که دائما به تعدادشان افزوده می‌شود، سانیتاگو با«شخصیت»ترین نیهیلیست عالم ادبیات است. پیرمرد هشتادوچهار روز است که ماهی صید نکرده و بالطبع غذای کافی برای خوردن ندارد. اما به تدریج «مسئله» پیرمرد دیگر غذاخوردن نیست بلکه تلاش برای آن می‌شود که بتواند ماهی صید کند. به نظر دریابندری همینگوی با خلق شخصیت سانتیاگو در «پیرمرد و دریا» به مرتبه‌ای از آگاهی تراژیک می‌رسد. او این‌بار پیرمردی نحیف اما مصمم را روانه میدان مسابقه یا همان رینگ بوکس می‌کند. همینگوی از سرسختی یک پیرمرد ضعیف سخن می‌گوید. «اکنون قهرمانش ماهی‌گیر ساده‌ای است که هر روز به جنگ طبیعت می‌رود... سانتیاگو مدام فکر می‌کند و حتی با دریا و پرنده و ماهی حرف می‌زند[5]»؛ او دائما رجز می‌خواند.

نیچه در تعریفی غیرمعمول از نیهیلیسم می‌گوید «باور به ناباوری تا حد آمادگی برای کشته‌شدن در راه آن، خودش بیش از هر چیز بیانگر نیاز به باور است» اما نیاز به «باور» برای نیهیلیست‌هایی که پوچ‌گرا خوانده می‌شوند چه معنا دارد آن هم تا حد آمادگی برای کشته‌شدن به خاطر آن باور؟ در حالی که جهان نیهیلیستی بر بی‌باوری، پوچی و بر بنیادی بی‌بنیاد استوار است.

دریابندری رویارویی با سرنوشت به منظور اثبات هویت خود را سرنوشت تراژیک قهرمانانی همچون ادیسه، موبی‌دیک و سانتیاگو می‌داند که در روبه‌روشدن با «هستی دریا[6]» خود را جست‌وجو می‌کنند. «در ادبیات غربی از ادیسه گرفته تا موبی‌دیک دریا جایی است که واقعیت‌های ژرفی را درباره انسان و جهان دربر دارد، هیولایی است (به معنای فلسفی کلمه) که اشکال گوناگون هستی از آن بیرون می‌آید. انسان سرنوشت و هویت خود را در میان امواج این هیولا (این سیاله بی‌شکل و بی‌کران) جست‌وجو می‌کند[7]».

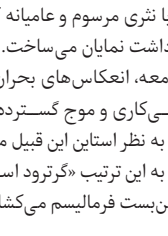
سانتیاگوی «پیرمرد و دریا» با خود می‌گوید «... آدم را برای شکست نساخته‌اند، آدم ممکنه از بین بره ولی شکست نمی‌خوره». این تلقی از شکست یا برآمده از ایده‌آلیسمی است که واقعیت را درنمی‌یابد یا نشئت‌گرفته از ماتریالیسمی چنان قدرتمند است که جز خود -به مفهوم مادی و ماتریالیستی- چیزی دیگر نمی‌بیند. آنچه برای سانتیاگو اهمیت دارد، استفاده از نیروهای درون خود است. سانتیاگو ماهیگیری است که از تمامی توان مادی بهره می‌گیرد تا در نبرد تراژیک با سرنوشت «کم» نیاورد. از نظر سانتیاگو «خوشبختی ناممکن است، بالاترین چیزی که می‌توان بدان دست یافت یک زندگی قهرمانانه است*». بدین‌سان عیار سانتیاگو دیگر شکست یا پیروزی نیست بلکه آن است که چگونه با حریف روبه‌رو شود.

پی‌نوشت‌ها:

* از نیچه

۱ تا ۷. نجف دریابندری به نقل از مقدمه‌ای بر ترجمه‌اش از «پیرمرد و دریا»

دلهره جهان مدرن



حیواندرون

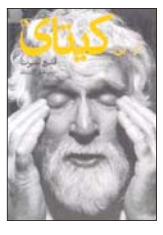
لاسکو کراسناهورکای
ترجمه نیکزاد نورپناه
نشر نظر

شرق: «او می‌خواهد خود را آزاد کند، قصد می‌کند دیوارها را بکشد و باز کند، ولی لای دیوارها به چارمیخ کشیده شده، آنجا در این کشیدگی، در این تنگنا باقی خواهد ماند و کار دیگری نمانده جز زوزه‌کشیدن، او تا ابدالدهر چیزی نخواهد بود جز همین کشیدگی و همین زوزه، هر چیزی که او بوده حالا دیگر نیست، هر چیزی که برایش ممکن بود حالا ناممکن شده، حتی دنیای موجود هم بالکل برایش ناموجود شده است. آنها او را درون این لحظه قرار داده‌اند، و با این کار از لحظه قبلی حذفش کرده‌اند، و همین‌طور از لحظه‌ای که از پی خواهد آمد، او با یک نفس زوزه‌ای می‌کشد، محذوف از زمان گیر افتاده در فضایی که با تناسباتش جور نیست...». این آغاز کتابی است با عنوان «حیواندرون» از لاسکو کراسناهورکای با که همکاری مکس نویمان منتشر شده است. «حیواندرون» مدتی پیش با ترجمه نیکزاد نورپناه در نشر نظر منتشر شد.

نویسنده کتاب، لاسکو کراسناهورکای، رمان‌نویس اهل مجارستان و برنده جایزه ادبی بوکر در سال ۲۰۱۵ است. او پس از انتشار رمان «تانگوی شیطان» در سال ۱۹۸۵ شهرتی جهانی پیدا کرد و بلاتار، فیلم‌ساز مشهور، بر اساس این کتاب فیلمی هفت ساعته ساخت. «اسب تورین» که یکی دیگر از فیلم‌های بلاتار است بر اساس فیلم‌نامه‌ای از کراسناهورکای ساخته شده است. همان‌طور که اشاره شد کراسناهورکای در کتاب «حیواندرون» با مکس نویمان همکاری کرده است. مکس نویمان هنرمندی آلمانی است که تصاویری مرتبط با متن این اثر کشیده است. از سطور ابتدایی متن هم برمی‌آید که کراسناهورکای در این اثر به روایت اضطراب و دلهره انسان مدرن پرداخته است. کراسناهورکای نویسنده‌ای است که در چند دهه اخیر بیش از هرچیز دیگری به «زوال» پرداخته و از این‌رو به قول مترجم کتاب، شاید انتخاب او توسط کمیته داوران جایزه بوکر انتخابی عجیب بوده باشد.

در بخشی دیگر از این کتاب می‌خوانیم: «هر فضایی برایم زیادی تنگ است. به اطراف حرکت می‌کنم، می‌جهم، خودم را پرت می‌کنم این‌ور آن‌ور اما کماکان درون همان فضایی‌ام که برایم زیادی تنگ است، جور غیرقابل تحملی کوچک، البته گاهی اوقات دقیقا فقط کمی برایم زیادی تنگ است، و دقیقا در همان اوقات، که دقیقا فقط کمی برایم زیادی تنگ است، غیرقابل تحمل‌ترین است؛ من می‌جهم و کماکان درون چیزی هستم، چیزی که ابعادش را می‌توان زیادی ناکافی نامید، چراکه فقط بحث ابعاد نیست بلکه موضوع بیشتر این است که وقتی می‌جهم، و درون آن فضا هستم، بلافاصله گیر می‌افتم، آن فضا مرا دربر گرفته، فضایی که بی‌دفاع داخلش جهیدم، و اصلا بحث این نیست که قدر کافی محتاط نیستم، از قضا به قدر کفایت محتاطم، حتی شاید بیش از مقدار مقتضی، اما فرقی نمی‌کند کجا بجهم، به‌طور قطع از فضایی سر درمی‌آورم که برایم زیادی تنگ است، و گاهی دقیقا برایم فقط کمی زیادی تنگ است، عجیب است ولی بیشتر اوقات دقیقا همین‌قدر، غیرقابل تحمل، احساس می‌کنم هرجا حرکت می‌کنم آن فضا مثل قفس دورم می‌پیچد، بلافاصله به انتها می‌رسم، واقعیت این است که تا بخواهم جم بخورم انتهای فضا به من می‌رسد، به نظرم، آن‌قدر شبیه درون قفس است، که انگار تنها کاری که می‌توانم بکنم جهیدن به درون یک قفس است، و هیچ کار دیگری نمی‌توانم انجام دهم، باید بجهم، بااین‌حال اگر بجهم بلافاصله از آن فضایی سر درمی‌آورم که، همان‌طور که گفتم، بیشتر اوقات به نحو دیوانه‌کننده‌ای تنگ است...».

یکی دیگر از کتاب‌هایی که نشر نظر به‌تازگی منتشر کرده، کتابی است از اندرو لمبرث با عنوان «آر.بی. کیتای» که توسط علی گلستانه به فارسی ترجمه شده است. کیتای نقاشی است که همواره برخلاف جهت حرکت کرده و در سال‌های فعالیتش جنجال‌های زیادی به خاطر آثارش به وجود آمده است. رالند بروکس کیتای از مهم‌ترین چهره‌های نسلی از نقاشان است که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم به عرصه وارد شدند. کیتای در سال ۱۹۳۲ در ایالت اوهایو متولد شد. او مدتی به‌عنوان ملوان ساده کشتی کار کرد و سپس به ارتش آمریکا پیوست. او در دانشکده هنری راسکین آموزش دید و به خاطر توانایی‌هایی که از خود نشان داد، به کالج سلطنتی هنر لندن منتقل شد. در آنجا رهبر غیررسمی هنرآموزانی همچون دیوید هاکنی، الن جونز و پتریک کول‌فیلد شد که به نسل پاپ معروف شدند.



آر.بی.کیتای

اندرو لمبرث
ترجمه علی گلستانه
نشر نظر

اندرو لمبرث، نویسنده و منتقدی است که کتاب‌های هنری متعددی نوشته و منتشر کرده است. مترجم این کتاب در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش به چهار جنبه‌ای که کیتای را به چهره‌ای مهم در نقاشی معاصر بدل کرده‌اند، اشاره کرده: «نخست برای اصرارش بر رسانه سنتی نقاشی و پرهیز وسواس‌گونه‌اش از به‌کارگیری رسانه‌های نو؛ دوم برای تاکیدش بر نقاشی فیگوراتیو در برابر دوگانه هنر جدید از یک‌سو و موج غالب انتزاع‌گرایی حاد مدرنیسم میانه قرن از سوی دیگر؛ سوم برای پایبندی وفادارانه‌اش به رکن متناقض مدرنیستی التزام به رئالیسم در عین آگاهی بر ناممکن‌بودن آن؛ و چهارم برای تاکید مداومش بر روایت و حرف‌زدن از راه نقاشی». مترجم همچنین اشاره می‌کند که کیتای با تسلط کم‌نظیرش بر «اسلوب‌های گوناگون نقاشی و مهارت شگفت‌انگیزش در سازماندهی فرم»، توانست دستور زبان تصویری چندوجهی و کنایه‌آمیزی را تدوین کند که صورت‌بندی قواعدش کار آسانی نیست: «دستور زبانی سیال، متغیر، و حیله‌گر که از یک سو به بازنمایی پیش‌پاافتاده موضوعاتی به سبکی آکادمیک راه می‌دهد و از سویی دیگر با مترقی‌ترین و رادیکال‌ترین ایده‌های مدرنیستی پیوند می‌یابد». کیتای هنر خود را هنری بیگانه می‌نامید، چراکه نقاشی او در چارچوب جهان نوین هنر نابهنگام و غریبه بود. مترجم کتاب با اشاره به این ویژگی در کار کیتای می‌گوید به همین دلیل است که او برای هنرمند ایرانی اهمیتی مضاعف می‌یابد، چراکه «ما هم بیگانگانی هستیم که قریب به هشتاد سال با تصویر مدرن کلنجار رفته‌ایم و همچنان می‌کوشیم از بیرون جریان اصلی مدرنیسم، میان این زبان نو و تاریخ زخم‌خورده و پرفرازونشیب خودمان نسبتی برقرار کنیم. اینجا، مسائلی از این دست که مواجهه ما با تصویر مدرن یک‌باره، پاره‌پاره، منقطع و ناهنجار بوده است، اینکه عوامل غیربومی بیشتر از عوامل بومی در پرتاب‌شدن ما به فرایند مدرنیته نقش داشته‌اند (فرایندی که از آن با عنوان مدرنیزاسیون یاد می‌کنند) و اینکه چگونه و چقدر توانسته‌ایم یا نتوانسته‌ایم مدرنیته (و طبعا هنر مدرن) را در چارچوب تجربه تاریخی خود درونی کنیم را نمی‌توان به احکام ساده‌ای همچون ما مدرن نیستیم یا مدرنیته را نمی‌فهمیم تقلیل داد؛ زیرا علاوه بر آنکه در چارچوب نظم جهانی سرمایه (این نیرومندترین راوی مدرنیته) حتی جنبه‌های ظاهرا ضدمدرن زیست و فرهنگ ما چیزی نیستند جز وجوهی از تناقضات مدرنیته، مسئله مدرن‌بودن بیشتر با تحول یا حتی اخلال در نحوه زیست و به تبع آن آگاهی ارتباط دارد، نه کسب دانشی درباره معنای اصلی مدرنیته و سپس خود را با آن منطبق‌کردن (آن‌هم با تزریق‌کردن عناصری از فرهنگ کهن بومی که گاه مطلقا آن را تجربه نکرده‌ایم). در این مقام، حتی این ایده که ما مدرن نیستیم خود معرف نوعی خودآگاهی مدرن است. پس مسئله ما بیگانگان در وهله نخست آموختن تصویر مدرن و بعد بومی‌کردن آن نیست؛ بلکه بازسازی و البته پرسش از تجربه متناقض اینجا و اکنونی‌مان در چارچوب آزادی بی‌حدوحصری است که تصویر مدرن برایمان به ارمغان آورده است».

عطف

کارخانه رؤیا

• **شرق:** «عصر معصومیت» با عنوان فرعی «بازخوانی سینمای استودیویی آمریکا»، عنوان کتابی است از احسان خوش‌بخت که در نشر بازتاب‌نگار منتشر شده است. این کتاب درباره چند کارگردان سینمای آمریکا از پایان عصر صامت تا زمان زوال سینمای کلاسیک آمریکا در اواخر دهه ۱۹۵۰ است. اغلب آثار سینمایی و کارگردانانی که در این کتاب به آنها پرداخته شده، به دوره‌ای سی‌ساله در فاصله دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ تعلق دارند و آثار بررسی‌شده نیز عمدتا فیلم‌های بلند سینمایی هستند.

نویسنده در بخشی از توضیحات ابتدایی‌اش می‌گوید که در این کتاب دنیای دریافت‌های درونی به دنیای عینی و مبتنی‌بر تاریخ سینما برتری داده شده است. او می‌گوید که قصد نداشته زندگی‌نامه یا اطلاعات تاریخی درباره فیلم‌سازان به خواننده ارائه کند بااین‌حال در بررسی آثار هر کارگردان به آن دسته از معلومات ابتدایی که برای درک آثارشان ضروری بوده، اشاره کرده است. این کتاب چهار فصل و یک پیوست دارد که عناوینشان عبارت‌اند از: «آدم‌های توی کافه»، «جان فورد: مرد ناآرام»، «مردان سینمای آمریکا: غول‌ها و قول‌ها»، «کارگردانان زن سینمای کلاسیک»، «کارخانه رؤیا: مروری بر نظام استودیویی فیلم‌سازی» و «پانتئون سینمایی اندرو ساریس».

در فصل اول کتاب، درباره برخی ویژگی‌ها و وجوه اهمیت کارگردانان سینمای کلاسیک آمریکا آمده است: «بعضی از کارگردان‌های سینمای کلاسیک آمریکا می‌توانند مقدمه‌ای باشند برای دوست‌داشتن و ستایش کل آن سینما، به این خاطر که مجموعه آثارشان تمام قابلیت‌ها و مرزهایی را که آن سینما می‌تواند درنوردد در خود دارد. رائول والش را در نظر بگیرید: بسیاری در جست‌وجوی جسارت در روایت و فرم خود را به ژان لوک گدار و آلن رنه محدود می‌کنند، اما کافی است نگاهی به کارنامه بلند والش بیندازیم و موزیکال‌های غیرعادی ۱۹۳۰ او را با کمدی‌های بی‌نهایت مفرح و دیوانه‌وارش از همان دهه مقایسه کنیم یا آنها را با دگرگونی فرم

عصر معصومیت

بازخوانی سینمای استودیویی آمریکا
احسان خوش‌بخت
نشر بازتاب‌نگار

در فیلم‌های گنگستری بی‌نظیرش در دهه ۱۹۴۰ یا هر وسترنی که طی ۵۵ سال کار در سینما کارگردانی کرده بسنجیم. مسئله تداوم، کلیدی است، موضوع فقط جامعیت والش نیست، بلکه تصویری است که از موجودات، پدیده‌ها و حالات انسانی ارائه می‌دهد. ظاهر کنش‌ها در دنیای او نشان از نوعی زندگی توأم با مخاطره و قهرمانی دارد، اما لایه‌های زیرین به اندازه گدار یا رنه شکست‌ها، تردیدها و بن‌بست‌های ما را در خود دارند. اگر کارگردانی مثل رائول والش بتواند داستان‌های سینمایی نفس‌گیری درباره زندگی و مرگ روایت کند و اگر سبک او با سبک بهترین نقاشان و شاعران و موزیسین‌های هم‌عصرش پهلو بزند، او شایسته جدی‌گرفتن است».

فصل چهارم کتاب؛ به کارگردانان زن سینمای کلاسیک اختصاص دارد. در ابتدای این فصل این پرسش مطرح شده که آیا اساسا چیزی با عنوان سینمای زنانه وجود دارد: «آیا هنر، آن‌گونه که بعضی نظرها تأکید می‌کنند، می‌تواند هویت یا حساسیت زنانه داشته باشد تا حدی که بتوان آن را از چند فرسخی تشخیص داد؟ به شکلی کلی‌تر، آیا هنر جنسیت دارد؟ به نظر من اینجا اشتباهی رخ داده و خیلی‌ها مردسالاری را در صنعت سینما یا موسیقی یا هنرهای دیگر -که به خاطر محدودیت‌های تاریخی تحمیل‌شده بر زنان است- با زبان مردانه آن هنر اشتباه می‌گیرند، تصورم این است که حتی اگر واقعا حساسیت‌های زنانه یا مردانه وجود داشته باشند، تشخیص‌شان آسان نیست و تأثیرشان بر لذت‌بردن از اثر هنری هم ناچیز خواهد بود». نویسنده به فیلم «مسافر بین راه» به کارگردانی آیدا لوپینو، محصول ۱۹۵۳، اشاره می‌کند؛ فیلم‌نوآر تلخ، ترسناک و زمختی که از قضا ساخته یک زن است. او همچنین به پیانیست مشهور، مری لو ویلیامز، اشاره می‌کند و می‌گوید چه کسی می‌تواند با شنیدن صدای ساز او متوجه شود که نوازنده یک زن است. او با اشاره به این مثال‌ها، سراغ جنسیت در هنرها و مشخصا سینما رفته و نوشته است: «گمان نمی‌کنم به سادگی بتوان بین فرم و جنسیت رابطه‌ای قطعی پیدا کرد و سینمای زنانه یا مردانه را بر مبنایش تعریف کرد، به خصوص در عصر کنونی که تفاوت‌های بین مرد و زن، حتی در پوشش و نحوه رفتار، کمتر از گذشته شده است. این امر به یکسان‌سازی بیان در فرم‌های هنری کمک می‌کند که البته به چشم همه خوب نمی‌آید و عده‌ای آن را مقدمه‌ای بر یک ملال کشنده در دنیای هنر می‌بینند. اگر فرض کنیم فرم اثر سینمایی جنسیت‌بردار نیست، آن‌گاه شاید بتوانیم به جست‌وجوی مردانگی یا زنانگی جاری در مضامین طرح‌شده در یک فیلم برآییم که الزاما ربطی به جنسیت سازنده‌شان ندارد. سینمای آیدا لوپینو در مسافر بین راه، فیلم‌های سام پکین‌پا و آثار تجربی جیمز براتن، همه فیلم‌هایی هستند که می‌توانند انعکاسی از نگرانی‌ها و پرسش‌های مردانه قلمداد شوند، اما فارغ از مرد یا زن بودن سازندگان فیلم، انعکاس دنیای زنان در سینما می‌تواند در گستره بزرگ‌تری کنکاش شود».