عطف

دو قله ادبیات روسیه

• **شرق:** «ن.ن داستانش را این‌جور شروع کرد. آن روزها بیست‌وچهار، پنج سال بیشتر نداشتم. می‌بینید که ماجرا قدیمی است. تازه برای خودم مستقل شده، و به سفر خارج رفته بودم. نه به‌اصطلاح آن روزها برای تکمیل تحصیلات؛ بلکه فقط برای اینکه میل سیر و سفر در دلم افتاده بود. جوان و تندرست و بانشاط بودم، بی‌چیز هم نبودم و غصه‌ها و دردسرهای زندگی هنوز به سراغم نیامده بود. بی‌هیچ برنامه‌ای، هر روزم را بر حسب احوال همان روز می‌گذراندم، هرجور که هوس می‌کردم». داستان «آسیا»ی ایوان تورگنیف این‌طور آغاز می‌شود، داستانی که به همراه داستانی دیگر از او با عنوان «عشق اول» و داستانی از داستایفسکی با نام «دلاور خردسال» در قالب یک کتاب با ترجمه سروش حبیبی در نشر فرهنگ معاصر به چاپ رسیده است.

داستان «آسیا» که شروعش را خواندید، داستانی است که تورگنیف آن را در پاریس نوشت؛ آن‌هم درحالی‌که هنگام نوشتنش اغلب بیمار بود و این مسئله مانعی برای نوشتن داستان بود. تورگنیف از هوای بد پاریس در رنج بود و دلش هوای روسیه و دوستانش را کرده بود. آن‌طور که در توضیحات کتاب آمده، این شرایط به قدری برای تورگنیف سخت بود که او چند بار می‌خواست کار نویسندگی را به طور کلی کنار بگذارد و ماجرا تا جایی پیش رفت که یک روز همه یادداشت‌ها و طرح‌هایی را که برای داستان‌هایش تهیه کرده بود، پاره کرد و دور ریخت. در آن زمان او در یکی از نامه‌هایش نوشته بود که دیگر هیچ ذوق و انگیزه‌ای برای نویسندگی ندارد. بیماری سخت تورگنیف باعث شد تا او به امید بهبود به لندن و سپس آلمان برود. تورگنیف به قصد درمان در چشمه‌های آب معدنی آلمان به شهر کوچک زین‌تسیگ در کنار راین رفت و داستان «آسیا» یادگار اقامت او در این شهر کوچک در کنار رود راین است. راوی این داستان به خود تورگنیف شباهت زیادی دارد. سروش حبیبی در توضیحاتش نوشته است که تورگنیف آسیا را از روی نمونه آنا پرداخته است و آنا در جهان واقع فرزند عموی تورگنیف بوده است.

عشق اول و دو داستان دیگر

تورگنیف، داستایفسکی

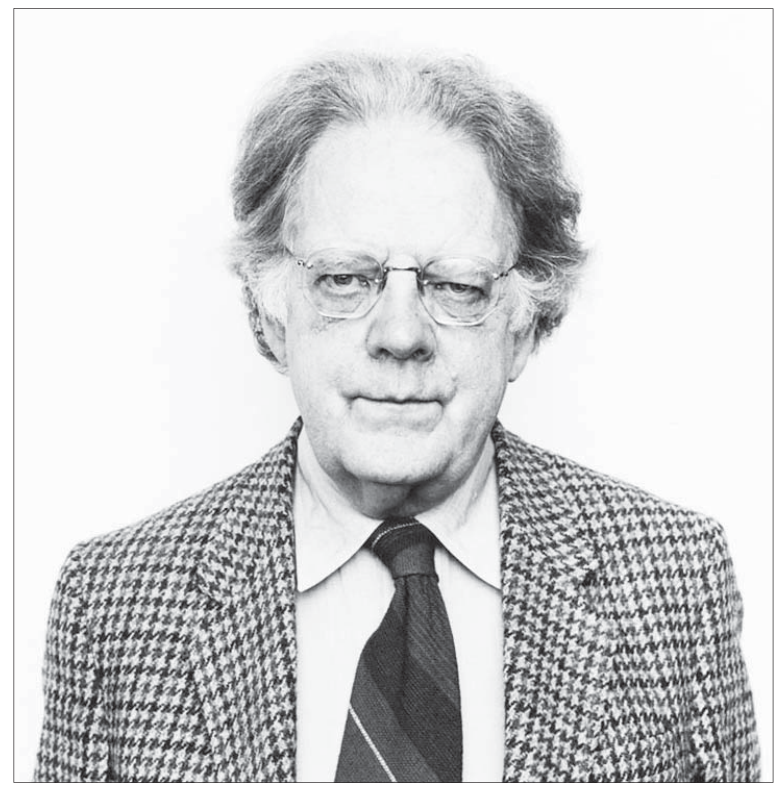
ترجمه سروش حبیبی

نشر فرهنگ معاصر

حاصل عشق این عمو به زنی ایرانی. جز این، تورگنیف در برخی جاهای این داستان به یوگنی آنیگین پوشکین هم نظر داشته است.

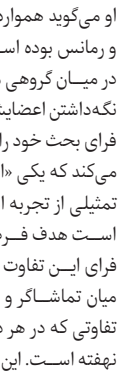
آن‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در کتاب داستان دیگری از تورگنیف هم آمده که «عشق اول» نام دارد. «عشق اول» داستانی است که از جوانی خود تورگنیف مایه گرفته و عنوان کتاب نیز برگرفته از همین داستان است. آن‌گونه که سروش حبیبی نیز در ابتدای این داستان توضیح داده، تورگنیف در اینجا ماجرای یک دلدادگی واقعی را به صورت داستان روایت کرده است. دختری که در «عشق اول» زیناییدا نام دارد در واقع یکاترینا لووونا شاخوفسکایا نام داشته و پرنسی بی‌چیز بوده است. این پرنسس دستی در شاعری داشته و شعرهایش را منتشر می‌کرده است. پدر تورگنیف معشوق این پرنسس بوده است. پدر تورگنیف مردی جذاب بوده و با مادر تورگنیف که زنی مسن‌تر بوده، به طمع پول ازدواج کرده بود. ماجرای عشق میان پدر تورگنیف و این پرنسس چیزی پنهان هم نبوده است. «عشق اول» ازجمله داستان‌های درخور توجه تورگنیف است؛ بااین‌حال برخی منتقدان از منظری متفاوت به این داستان خرده گرفته‌اند. در ابتدای داستان درباره این مسئله آمده که: «بعضی از منتقدان، البته پس از ستودن هنر داستان‌پردازی نویسنده و تحلیل زیبا و ظریف عشق یک نوجوان و توصیف احوال زیناییدا، از او عیب گرفته‌اند که نویسنده به مسائل بزرگ سیاسی و اجتماعی روز روسیه کاری نداشته است و هیچ‌یک از اشخاص داستان نیست که خواننده را به‌راستی مجذوب همت و حمیت انسانی خود کند و بر دل اثری بگذارد یا از حیث اخلاقی درخشان باشد»؛ بااین‌حال «عشق اول» از داستان‌های خواندنی تورگنیف به شمار می‌رود.

در این کتاب، در کنار دو داستان تورگنیف، داستانی هم از داستایفسکی با نام «دلاور خردسال» منتشر شده که حبیبی این را نیز از زبان اصلی به فارسی برگردانده است. سروش حبیبی بخشی از مهم‌ترین رمان‌های داستایفسکی را از زبان روسی به فارسی ترجمه کرده که همگی آنها هم ترجمه‌هایی درخور توجه هستند. در اینجا یکی از داستان‌های داستایفسکی را با ترجمه او می‌خوانیم. «دلاور خردسال» این‌طور آغاز می‌شود: «چیزی به یازده سالگی‌ام نمانده بود. تابستان بود و مرا به ملک یکی از خویشان‌مان آقای ت، در نزدیکی مسکو به مهمانی فرستاده بودند، تا ماه ژوئیه را آنجا بگذرانم. پنجاه نفری مهمان گرد آمده بودند، شاید هم بیشتر... درست یادم نیست، نشمردم. هنگامه‌ای بود: شور و سرور بود و بگو و بخند و بزن و بکوب. انگاری جشنی، که قرار نبود روزی پایان یابد. به آن می‌مانست که میزبان ما قسم خورده باشد که ثروت هنگفت خود را هر طور شده آتش بزند، و هرچه زودتر بهتر، و چندی پیش موفق شد و به مقصود خود رسید، و شنیدم که پاک به خاک سیاه نشسته و آهی برایش نمانده است که با ناله سودا کند».



در حاشیه «چشم‌انداز طبیعی» نورتروپ فرای با ترجمه رضا سرور

رمانس شکسپیری



پیام حیدرقزوینی

«لذت‌بردن» و «آموزش» شکل‌دهنده دوگانه‌ای‌اند که در تلقی دیدگاه سنتی از ادبیات وجود دارد. از یک منظر، این دوگانه‌سازی‌ها اگرچه راهی برای ساده‌سازی موضوع بحث به شمار می‌روند اما بیان‌کننده واقعیت نیستند و در مورد ادبیات می‌توان گفت که دو روی این دوگانه فوق می‌توانند هم‌زمان با هم وجود داشته باشند.

نورتروپ فرای در کتاب «چشم‌انداز طبیعی» اگرچه به ساده‌سازی موجود در دوگانه‌ها اشاره می‌کند، اما به سیاق همین تلقی و به همین شیوه بحث خود را درباب نقد ادبی با گزاره‌ای دوگانه آغاز می‌کند: تمام منتقدان ادبی یا منتقد «ایلیاد» هستند یا منتقد «ادیسه» و به عبارتی دیگر، علایق ادبی یا به تمرکز بر قلمروی تراژدی، رئالیسم و آیرونی تمایل دارند، یا بر قلمروی کمدی و رمانس متمرکز هستند.

فرای در «چشم‌اندازی طبیعی» به سراغ کمدی‌های شکسپیر رفته و از یک سو درباره اصول نقد این آثار و از سوی دیگر درباره تجربه لذت از آنها بحث کرده است. او می‌گوید همواره منتقدی ادیسه‌ای و مفتون کمدی و رمانس بوده است اما به وضوح خود را در اقلیت و در میان گروهی مخفی و گمنام یافته که برای متحد نگه‌داشتن اعضایش نظریه چندانی در اختیار ندارد.

فرای بحث خود را با تفاوت‌گذاری میان منتقدانی شروع می‌کند که یکی «اخلاق‌گرا» است و نزد او ادبیات ذاتا تمثیلی از تجربه است و دیگری منتقدی که معتقد است هدف فرم ادبی در درون خودش قرار دارد. فرای این تفاوت را همان تفاوتی می‌داند که در تئاتر میان تماشاگر و مشارکت‌کننده وجود دارد، یا همان تفاوتی که در هر دانشجوی ادبیات یا هوادار تئاتری نهفته است. این تفاوتی است که فرای می‌کوشد میان ساختار و تجربه پدید آورد. او می‌گوید که تعداد زیادی از منتقدان طراز اول مایل‌اند ادبیات را به مثابه آموزش اولیه یا به تعبیر متیو آرنولد، «نقد زندگی» قلمداد کنند: «آنها معتقدند که کارکرد اصلی ادبیات روشنگری درخصوص برخی از مسائل زندگی است، روشنگری در باب واقعیت، تجربه، یا هر چیزی که آن را جهان بی‌واسطه خارج از ادبیات می‌نامیم. بنابراین آنها، چه اقرار کنند و چه نکنند، مایل‌اند ادبیات را به مثابه یک کل و تمثیل تخیلی گسترده‌ای در نظر آورند که هدف آن فهمی بس عمیق‌تر از هسته غیرادبی تجربه است. آنها بدین‌خاطر مجذوب تراژدی، رئالیسم و آیرونی می‌شوند که در این شیوه‌های ادبی آنچه را فروید اصل واقعیت نامیده است در درخشان‌ترین بازتابش بازمی‌یابند. آنها شخصیت‌پردازی‌های شبیه زندگی واقعی را ارج می‌نهند و همچنین برای حوادثی ارزش قایل‌اند که به حد کفایت نزدیک به تجربه واقعی -و نیز به طرز خلاقانه‌ای باورپذیر- باشند؛ آنها پیش از هرچیز به جدیت والای درون‌مایه‌ها اهمیت می‌دهند، گویی منتقدان مدرن هنگام تفسیر اصطلاح متیو آرنولد از او پیشی گرفته‌اند و برای آیرونی دیدگاهی کارکردگرایانه‌تر از خود آرنولد در نظر گرفته‌اند».

او با اشاره به این تفاوت‌گذاری، می‌پرسد که این تمایز میان منتقدان چه تفاوتی در رویکردهایشان به شکسپیر پدید می‌آورد و در پاسخ می‌گوید که احتمالا در روزگار خود شکسپیر نیز «منتقدی که بیش از هرچیز به تراژدی، آیرونی و رئالیسم علاقه‌مند بود، بن جانسون را -دست‌کم در کمدی- نمایش‌نامه‌نویس جدی‌تری به حساب می‌آورد. مطمئنا خود بن جانسون نیز همین عقیده را داشت. او مجموعه نمایش‌نامه‌های چاپ‌شده‌اش را آثار نامید. این نام‌گذاری امروزه برای ما به اندازه کافی آشنا است، اما در آن روزگار تعجب کسانی را برمی‌انگیخت که گمان می‌کردند نمایش‌نامه‌نویس پدیدآورنده نمایش‌نامه‌ها -و نه آثار- است. جانسون هرگز از اصرار بر این نکته خسته نمی‌شود که کمدی جدی همان مشاهده انسان‌ها و رفتارهایشان است و این

چشم‌انداز طبیعی

نورتروپ فرای

ترجمه رضا سرور

نشر بیدگل

برخلاف کمدی‌های شکسپیر است که هم مشحون از هیولاها و هم مایل به گریز از طبیعت و اموری مانند آن هستند». فرای می‌گوید که در دوران معاصر بیشتر منتقدان بر سر برتری شکسپیر به توافق رسیده‌اند اما دیدگاه جانسونی همچنان در میان منتقدانی وجود دارد که معتقدند اوج دستاورد شکسپیر در تراژدی‌های بزرگ او است. این دسته از منتقدان، از سوی دیگر معتقدند رمانس‌هایی که شکسپیر در دوران پایانی کارش نوشته، «بازنمودی از اضمحلال شور زندگی در او یا تنزلش به فرمول‌هایی تجاری و سطحی‌تر است». جانسون دقیقا در نقطه مقابل این برداشت می‌ایستد و چرخش شکسپیر به سوی رمانس در آخرین دوره کاری‌اش را «بازنمودی از اوج واقعی» او در نمایش‌نامه‌نویسی می‌داند. فرای تاکید می‌کند که منظورش از این حرف این نیست که رمانس‌های شکسپیر جایگاه والاتری از تراژدی‌های او دارند، او از «تکاملی منطقی» در آثار شکسپیر صحبت می‌کند که به سوی رمانس میل می‌کند و در نتیجه می‌گوید که در میان آثار شکسپیر در گذر از مثلا «لیرشاه» به «پریلکس» یا «طوفان»، چه از حیث تکنیکی و چه از نظر روحی، هیچ‌گونه افتی دیده نمی‌شود.

پس از بیان تکامل منطقی در آثار شکسپیر از تراژدی‌ها به کمدی‌ها، فرای می‌گوید شکسپیر قابل تطبیق با هیچ گزاره دوگانه‌ای نیست. به اعتقاد او، شکسپیر در کمدی‌ها و رمانس‌هایش برخی از ویژگی‌های عامه‌پسند، تکنیک‌هایی شیوه‌مند و مستقل را به کار گرفته است اما به‌هیچ‌وجه نمی‌توان گفت که آثارش شبیه به یکدیگر هستند و از قواعد صلبی پیروی می‌کنند بلکه درست این است که بگوییم «شکسپیر با تکرار تمهیدات و شگردهایش برخی شباهت‌ها را به نمایش‌نامه‌هایش تحمیل می‌کند». فرای به برخی از درون‌مایه‌های تکرارشونده در تعدادی از نمایش‌نامه‌های شکسپیر اشاره می‌کند: توفانی‌شدن دریاها، دوقلوهای همزاد، دختری در لباس مبدل پسران، گریختن و عزلت‌گزینی در جنگل، زنی با پدری اسرارآمیز یا ناپدیدشدن حاکم؛ در این میان در برخی نمایش‌نامه‌ها مثل «شب دوازدهم» همه این مشخصات با هم تکرار شده‌اند. فرای با بررسی چهار نمایش‌نامه‌ای که شکسپیر در اواخر دوران کاری‌اش نوشته، نشان داده که چگونه این درون‌مایه‌ها تا جایی گسترده می‌شود که دست‌کم برخی از تراژدی‌ها را هم در برمی‌گیرد. او می‌گوید اگر این فرایند تکرار را تدبیری عامدانه در نظر بگیریم، آن‌گاه با اصلی دیگر از نقد ادیسه‌ای روبه‌رو می‌شویم: «در کمدی و رمانس، داستان به جای نگه‌داشتن آینه‌ای در برابر طبیعت به دنبال رسیدن به هدف و پایان خویش است. در نتیجه، کمدی و رمانس چنان به وضوح قاعده‌مند هستند که هرگونه توجه جدی به آنها سریعا به تأمل در خود قواعد و سنت منتهی می‌شود. این مسئله موجب می‌شود مرکز توجه ما از آثار مستقل و مجزا به دسته‌بندی گروهی و بزرگ‌تری، زیر عنوان کمدی و رمانس، تغییر یابد و بدین‌سان، توجه به قواعد تبدیل به تأمل در ژانر می‌شود. پس به دلیل همین قاعده‌مندی است که در هر کمدی و رمانسی می‌توان شماری از مضامین و شگردهایی را یافت که در داستان‌های مشابه نیز وجود دارد و بدین‌سان دامنه توجه ما از مسئله ژانر به تکنیک‌های به‌کاررفته در داستان‌های ساختارمند کشیده می‌شود. پس شاید ما در رمانس‌ها پایان علایق تکنیکی و روزافزون شکسپیر را به ساختار نمایش می‌بینیم. برای شکسپیر رمانس همان جایگاهی را دارد که قطعاتی همچون هنر فوگ و پیشکش موسیقایی برای باخ دارند: این موضوع نه به معنای بازگشت به تکلف بلکه بیان غنایی استادی و مهارت است».

فرای در «چشم‌انداز طبیعی» نشان می‌دهد که شکسپیر چگونه با به‌کارگیری زیرساخت‌های اسطوره‌ای، برکشیدن قراردادهای نمایشی و بازآفرینی روایت‌های فولکلور به اوج واقعی‌اش در به‌کارگیری مهارت‌های تکنیکی دست می‌یابد. فرای با بررسی کمدی‌های شکسپیر نشان می‌دهد که نمایش‌نامه‌های او ما را به سنت شفاهی نزدیک می‌کنند، سنتی که روایاتی متفاوت و گوناگون دارد و از مضامین و درون‌مایه‌های متغیری برخوردار است.

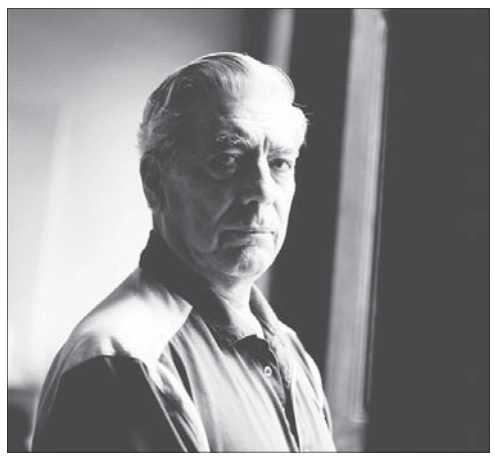
یادداشتی از ماریو بارگاس یوسا درباره حذف «بر باد رفته» به خاطر نژادپرستی و تبعات این رویکرد

برای خانم‌ها ممنوع

برگردان منوچهر یزدانی

جان ریدلی John Ridley، کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس، در مقاله‌ای در «لس‌آنجلس تایمز» از شرکت برادران وارنر می‌خواهد که فیلم «بر باد رفته» را به خاطر نژادپرستی و حمایت از برده‌داری به‌صورت علنی، از فهرست آثار خود خارج نماید و ایالات متحده را با خطر پایان‌دادن به یکی از امتیازات خوبی که داشت، یعنی آزادی بیان، مواجه کند. شرکت وارنر بلافاصله اعلام کرد که از این توصیه پیروی می‌کند و فیلم را از آن فهرست حذف و نمایش دوباره آن را مشروط به پیوست پیشگفتاری کرد که به بینندگان هشدار می‌دهد.

من بلافاصله به فکر آگهی‌هایی افتادم که در آینده برای آن فیلم تهیه خواهد شد. در آن پیشگفتار برای بینندگان توضیح داده می‌شود که: این فیلم ساخته سال ۱۹۳۹ و برنده ۱۰ جایزه اسکار است، داستان عشقی نافرجام در جنوب ایالات متحده (قدیم) را روایت می‌کند. زمینه تاریخی که در آن عرضه می‌شود و بقیه چیزهای دیگر به‌استثنای عشق بین ویویان لی زیبا و کلارک گیبلِ خوش‌سیما و خوش‌لباس، نژادپرستانه، دروغ و بدگویی است و نباید آنها را باور داشت! این آگهی سبب تحریک بسیاری از بینندگان برای دیدن آن فیلم خواهد شد؛ البته به همان اندازه هم برای فیلم‌نامه‌نویس، تهیه‌کننده و فیلم‌برداران آن فیلم عالی احمقانه خواهد بود. سانسور سینما از دوران کودکی کابوس من بود، ابتدا در پیورا و سپس در لیما (پرو). پدیده‌ای بسیار بی‌گذشت و جدی بود که در آن علاوه بر آنهایی که در سانسور منع و حذف می‌شدند، بر فیلم‌ها رده‌بندی تحمیل می‌شد که بدترینشان جمله «برای خانم‌ها ممنوع» بود و باعث بسته‌شدن درهای سینما به روی پسران در سن‌وسال من می‌شد؛ یعنی کودکان زیر پانزده یا شانزده سال. البته با دادن پاداشی خوب به مفتش ورودی، این ممنوعیت رفع می‌شد ولی در آن سال‌ها چه کسی پول برای پاداش‌دادن داشت؟ مطمئن هستم که مخالفت من با نژادپرستی کمتر از جان ریدلی نیست و به اندازه او از خشونت علیه سیاه‌پوستانی که اکنون در سراسر کشورشان اعتراض می‌کنند، نفرت دارم؛ اما بسیار شگفت‌زده‌ام که نویسنده فیلم خوبی مانند «دوازده سال برده‌داری» معتقد باشد از طریق سانسور بتوان با وحشیگریِ نژادپرستان مبارزه کرد. این‌چنین نیست، سانسور گونه دیگری از بی‌رحمی و نژادپرستی ناپخته‌تری را سبب می‌شود؛ ممکن است برای یک جامعه کمتر آگاه و کمتر آزاد عواقب وخیم‌تر به بار آورد و زمینه‌ساز فریبکاری بیشتر در مورد مسائل اخلاقی و جهان‌بینی نژادی شود. سانسور فیلم، کتاب یا مقاله در بلندمدت در میان دیگر نابهنجاری‌ها به‌جای تزریق اندیشه‌های پیشگام و پویا شهروندان را تحمیق می‌کند و بی‌احساس



بار می‌آورد و وادار به بلعیدن ناراستی‌هایی می‌کند که قدرت‌های سیاسی در پی اعمال آن‌اند. بسیار غم‌انگیز خواهد بود که ایالات متحده، علاوه بر تحمل رئیس‌جمهور ترامپ که از زمان حضورش در کاخ سفید به‌طور جدی دموکراسی آمریکا را به‌هم ریخته، از این پس (مانند دیگر نظام‌های کنترل‌گر افکار و هنرها در جهان) سانسور را متحمل شود و بکوشد خود را با این نظریه توجیه کند که از این طریق شهروندان را از دیدن یا خواندن چیزهایی که می‌توانند آداب‌ورسوم و وجدان اخلاقی آنها را ضایع کنند، «حراست» خواهد کرد.

چه کسی تعیین می‌کند که کدام مطلب مناسب آداب و اخلاق یک قوم است؟ یا آن شخصیت‌های تیره ناشناس که معمولا در زیرزمین اداراتی خاص قیچی را بر روی فیلم‌ها و کتاب‌ها قرار می‌دهند تا خوانندگان و بینندگان فقط در ارتباط با نیکی و به دور از بدی باشند؟ چه کسی تصمیم می‌گیرد که چه چیز خوب است و چه چیز بد؟ سانسور یا آقای جان ریدلی، کارگردانی که مایلم مرتبه فرهنگ و حساسیت بیشتری نسبت به میانگین شخصیت‌ها برای وی قائل باشم؟ من مطمئن هستم که اکثریت قریب‌به‌اتفاق شهروندان آمریکایی (کندذهن یا باهوش، بافرهنگ یا بی‌فرهنگ)، از هر نوع «سانسور»، از کسی که مراقب سلامتی روح آنها باشد و بنا بر سلیقه خود بخشی از فیلم یا کتابی را به خاطر آن قطع کند، منزجر هستند.

چه می‌خواهم بگویم؟ آیا در یک جامعه واقعا آزاد همه فیلم‌ها باید پذیرفته شوند؟ بله دقیقا. تنها با یک توضیح قبلی درباره فیلم مبنی بر اینکه تصاویری خاص می‌توانند حساسیت بینندگان خاصی را برانگیزند. کاری که در واقع قبلا در بعضی از کشورها بدون محدودکردن آزادی خلاقیت انجام می‌شد. این دقیقا جریانی است که در ادبیات هم رخ داد. «اولیسِ» جیمز جویس سال‌ها در انگلستان و ایالات متحده ممنوع اعلام شده بود، تا اینکه سرانجام این برخورد ناهنجار کنار گذاشته شد. همین اتفاق در فرانسه با آثار مارکی دو ساد marqués de Sade نیز رخ داد. ولی اکنون اگر کسی حوصله داشته باشد، می‌تواند چنین نوشته‌های وحشتناکی را حتی در پلِیَد (انتشارات Pleiade) بخواند. من فکر نمی‌کنم که فرانسوی‌ها به سببِ این مطالعات، از سایر ملل روی زمین بیشتر دچار شکنجه شده باشند.

هدف سانسور حراست مردم است از آنچه برای آنها مناسب نیست. کدام مسئول تصمیم می‌گیرد که برای یک جامعه چه چیز مناسب و چه چیز نامناسب است؟ به‌طور کلی افرادی را که به این حرفه ناخوشایند می‌پردازند، باید نادیده گرفت. من زمان فرانکو را هرگز فراموش نخواهم کرد که چطور کلمه «زیر بغل» را هرجا در رمان‌های دوستم خوان مارس Juan Marsé نوشته شده بود، خشمگینانه سانسور کردند. چه چیزی باعث شده بود که این واژه غیرقابل تحمل باشد؟ مطمئنا آن شخصِ سانسورچی وقتی در نوشته‌ای این کلمه را می‌دیده این‌طور فکر کرده است.

همه دیکتاتورها با استناد به دلایل مشابه دلایل مدیر روس انتشارات «نگهبان جوان» La Joven Guardia سانسور را با جدیت اعمال می‌کنند. او در سال ۱۹۶۶ در مسکو در توجیه حذف بیست صفحه اولین رمان من «شهر و سگ‌ها» به من گفت: «زوجه‌های روسی پس از خواندن آن صحنه‌ها نمی‌توانستند به چهره دیگری نگاه کنند». از او پرسیدم چه کسی تصمیم گرفت که شوهرهای روسی بدون رسوایی آن را بخوانند؟ او با تأسف خاصی به من نگریست و گفت: «همه خوانندگان نگهبان جوان دکترای ادبیات دارند!».

بنابراین شایسته است که در جامعه فیلم‌ها و کتاب‌ها را بدون سانسور نشان دهند و منتشر کنند، خوب و بد. هم کسانی که از نظریه خوب دفاع می‌کنند و هم بدها و احمق‌هایی مانند نژادپرستان، ببینند و بخوانند طوری که به لطف این تضادها، بینندگان و خوانندگان بتوانند آنچه را که مثبت یا منفی به نظر می‌رسد، انتخاب یا رد کنند. نتیجه آن پیروزی یا شکست تمایلات مبتذل یا نظریات احمقانه نخواهد بود. اگر در فیلم‌ها یا کتاب‌ها سرپیچی یا تخطی علیه اخلاق یا آداب‌ورسوم صورت گیرد، دادگاه‌ها مطابق قوانین و ضوابط موجود تصمیم بگیرند. موردی که در دموکراسی‌های پیشرفته عمل می‌شود و نمونه‌ای است برای کشورهایی که می‌خواهند به آن شیوه عمل کنند.

مسببان واقعی سانسور عاملان آن هستند؛ شهروندان را تحمیق و آسیب‌پذیرتر می‌کنند و باعث می‌شوند آنها اکاذیبی را که منتشر می‌شود بپذیرند، یا حتی فریب اطلاعیه‌های ساده‌ای را بخورند که قدرت تلاش می‌کند از آن طریق خود را توجیه و به ریشخند مخالفان بپردازد. به‌این‌ترتیب پذیرش سانسور پدیده‌ای است بس خطرناک که حتی می‌تواند در مواردی به بنیاد اخلاق حاکم و دیدگاه‌های انسان‌ها اهانت کند. من در حسن‌نیت جان ریدلیِ سینماگر که از شرکت وارنر خواست تا فیلم «بر باد رفته» را از فهرستِ کارهای خود خارج کند، تردیدی ندارم. آنچه او تصور نمی‌کرد، خطر استدلالی بود که وی برای متقاعدکردن مسئولان به کار برد که به آنها اجازه می‌دهد تا فیلم‌های بعدی وی را مثله یا ممنوع کنند.

مرور

فصل نابودی

• **شرق:** «روزها به شکل مبهم فزاینده‌ای کوتاه می‌شدند. در کمتر از ده سال، طول روز دیگر از پنج ساعت بیشتر نبود. آمار مرگ‌ومیر پرندگان و حیوانات روبه فزونی گذاشت. تولید سبزیجات، میوه‌ها و بنشن کاهش یافت. ثروتمندان به دلیل گسترش شورش کاخ‌ها و خانه‌های اشرافی خود را در اطراف شهر رها کردند و به شهرها بازگشتند. فصل‌ها درهم آمیختند و یک فصل شدند. و آشکار شد نجات جهان فقط با پیوند دولت‌هایی که هنوز به کنوانسیون لغو گذشته نپیوسته‌اند میسر است. دانشمندان به سبب ازدست‌رفتن اعتماد عمومی، برای توجیه دستاوردهای علمی، به فکر شبیه‌سازی افتادند تا نیازهای اولیه برای ادامه زندگی را تأمین کنند؛ آن‌هم در دورانی که دولت‌های قدرتمند تکنولوژی نور را احتکار کرده‌اند و فکر اساطیری دو جهان نور و ظلمت عینیت یافته است. در سایه ضعف دولت‌ها نظارت بر سیر زندگی و اداره مستقیم آن بر عهده قدرتی است به نام قلعه». این متنی است که به «جای مقدمه» در ابتدای کتاب «جنگ دوم سگ» آمده است؛ کتابی از ابراهیم نصرالله که با ترجمه عبدالله ضابطی در نشر سمام منتشر شده است.

ابراهیم نصرالله از نویسندگان معاصر فلسطینی است که داستان‌هایش فراتر از مرزهای یک کشور به مسائل کلی جهان سوم مربوط است و تصویری دقیق و درست از آن به دست می‌دهد. او مناسبات اجتماعی موجود در جهان سوم را با فاصله‌ای که برای نویسنده لازم است می‌بیند و با روایتی طنزآمیز آنها را روایت می‌کند. بااین‌حال برای او به‌عنوان نویسنده‌ای فلسطینی، فلسطین مسئله‌ای حیاتی است و به قول مترجم کتاب، او به‌عنوان یک نویسنده رئالیست، «مسئله فلسطین را -فارغ از شکل ظاهری‌اش- جزئی از اندیشه‌ای می‌داند که در تک‌تک افراد جامعه رسوخ کرده است. جامعه‌های جهان سوم را همپا با مدرن‌ترین فلسفه‌های جهانی پیش می‌برد و طرفه آنکه این جهش را ذهنیت انسان شرقی می‌شمرد».

جنگ دوم سگ

ابراهیم نصرالله

ترجمه عبدالله ضابطی

نشر سمام

«جنگ دوم سگ»، آن‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، از قدرتی به نام قلعه می‌گوید؛ چیزی که در مکان یا فرد مشخصی متمرکز نشده بلکه در همه افراد جامعه جاری است. مترجم در بخشی از متن ابتدایی که برای ترجمه‌اش نوشته، درباره این اثر نوشته است: «از نظر او، در این جوامع همگان قربانی هستند و اسیران امید استثنا ندارد. بدین‌سان سیاسیون و روشنفکران را بی‌رحمانه به یاد ضربه شلاق خود می‌گیرد. آیینه‌ای جلوی مدعیان می‌نهد و چهره آنها را فاش می‌کند. افراد و آحاد جامعه از دیدگان او مخفی نمی‌شوند. او فکری مدرن دارد و هیچ گروهی را با توجه به زیست‌جهان اکنون‌مان، تبرئه نمی‌کند. او جانی و خیانتکار و مجرم و زورگو و... را در برابر متضاد آنها قرار نمی‌دهد بلکه از نظر او همه در رسیدن جامعه به ناکجاآباد شریک و همراه‌اند و همگان ابزار و وسیله آن مهم هستند. او چرب‌دستانه هزارتوی پیچیده انسان را عریان می‌کند. بی‌نزاکتی عمومی را برملا می‌کند و در جایگاه یک روشنفکر اصیل این سؤال را مطرح می‌کند: حال که شباهت انسان‌ها پدیده‌ای عمومی است، سرنوشت بشر چه خواهد شد؟». ابراهیم نصرالله، در رمان «جنگ دوم سگ»، بر مسئله‌ای دیگر هم دست گذاشته است و آن موضوع رسانه در جهان جدید است. او همچنین از فرمی خاص برای روایت رمانش استفاده کرده که یادآور داستان هزارویک‌شب است. مترجم درباره ویژگی سبکی این اثر نوشته: «از نظر فرم، ابراهیم نصرالله بهترین شکل را انتخاب کرده و نهایت نبوغ را به کار برده است. رمان را ضمن توجه به فرهنگ بومی، به صدها قسمت مجزا تقسیم کرده است. این تقسیم‌بندی تداعی‌گر داستان هزارویک‌شب است که از رنگ بومی و پیوند فرهنگی گسیخته جوامع ما حکایت می‌کند. صد از عددهایی است که به بسیاری و فراوانی دلالت دارد. ابراهیم نصرالله هم به صدپارگی ذهن انسان جهان سوم نظر دارد و هم به صدپارگی جامعه ناپایدار و گسیختگی اجتماع». در بخشی از این رمان می‌خوانیم: «راشد هنگام تماشای فیلم از خودش خوشش می‌آید و از تصویری که در نظر دوستان و آشنایان داشت احساس سربلندی کرد. او مرد مرزهای بی‌نهایت بود که در چیزی کوتاهی نمی‌کرد. به عبارتی اصولی و آهنین بود. چنان‌که دشمنان قبل از دوستانش او را وصف می‌کردند؛ او از نسل رهبرانی بود که معنای کوتاه‌آمدن در قاموسشان نبود. از شروع فیلم این‌طور به نظر می‌آمد که هدف اصلی‌اش شناساندن نشانه‌های پیش از جنگ سگ است؛ نشانه‌هایی که به‌ظاهر ساده و گذرا می‌آمدند. از همین‌رو، برای کسانی که موضوع را نمی‌شناختند حرف‌های زیادی داشت. هیچ‌کس نمی‌داند مغز انسان چگونه صحنه‌های خشونت‌آمیز را می‌بیند و روزانه آنها را ذخیره می‌کند تا به جنگ یا قتل منجر می‌شود. مثلا قتل به علت اختلاف نظر در حق تقدم رانندگی یا کشتن دوستی به دلیل ردشدن در امتحان مدرسه یا دانشگاه یا...».