عطف

نخستین ترجمه «آلیس در سرزمین عجایب»

محاکاتِ جهان واقعی

• **شرق:** «آلیس در سرزمین عجایب» اثرِ لوییس کارول، گرچه در دسته ادبیات فانتزیِ جای می‌گیرد، اثری جدی و آینه تمام‌نمای عصر ویکتوریایی است و البته امروز هم مابازاهایی در جهان کنونی دارد. عصر ویکتوریایی به‌زعمِ برخی مورخان دورانی است که کودکان فقط نسخه‌ای کوچک‌تر از بزرگسالان بودند. آنان از خواندن داستان‌های پریان و فانتزی بر حذر می‌شدند، زیرا در این عصر ادبیات باید در خدمت درس‌های دنیای واقعی باشد، همان دنیایی که مجالی برای دیدنِ کودکان نداشت، زیرا یکی از واقعیت‌های موردپسندِ آن عصر، «تقلید» رفتار بزرگ‌ترها بود. کارول درباره فضای مسلط بر کتابش می‌گوید هرآن‌کس که بزرگ‌تر و مقتدرتر است، بر دیگران تحکم می‌کند، همان‌طورکه وقتی آلیس قدبلند و درشت می‌شود، اعتمادبه‌نفس پیدا کرده، همه‌چیز را برهم می‌زند. جهان به‌ظاهر خیالیِ آلیس تا حد زیادی نوعی محاکاتِ جهان واقعی است.

داستانِ «آلیس در سرزمین عجایب» که در سال ۱۸۶۵ منتشر شده، آن‌قدر برای همه آشناست که نیاز به بازگویی ندارد اما خلاصه آن از این قرار است دختری به نام آلیس به‌دنبال خرگوشی سفید به سوراخی در زمین می‌رود و در آنجا با ماجراهای عجیبی روبه‌رو می‌شود. آرزوهایی غریب که برآورده می‌شوند و موجودات عجیبی که در آن سرزمین حضور دارند، تخیل داستان را شکل می‌دهند اما ماجرا به همین‌جا ختم نمی‌شود. «آلیس در سرزمین عجایب» مخاطب را با مفاهیم عمیقی مواجه می‌کند «آلیس در سرزمین عجایب» (۱۸۶۵) و «آن‌سوی آیینه» (۱۸۷۲) اثر چارلز لاتویج داجسون، ریاضی‌دان، کشیش، عکاس و نویسنده انگلیسی است که آثار ادبی خود را با نام مستعار «لویس کارول» چاپ کرده. او از مهم‌ترینِ نویسندگان ادبیات فانتزی متعلق به دوره ویکتوریاست؛ ادبیاتی که با شاخصه‌هایی از جمله هنجارگریزی شناخته می‌شود.

«آلیس در سرزمین عجایب» در سراسر دنیا بارها ترجمه شده و از روی آن چندین فیلم و انیمیشن در سبک‌های مختلف ساخته شده است. در ایران نیز این کتاب بارها به فارسی برگردانده شده. بار نخست، حسن هنرمندی ترجمه‌ای از این کتاب به دست داد که در سال ۱۳۳۸ در نشر نیل منتشر شد. بعدها فخرالدین صدیق‌شریف نیز ترجمه دیگری از این کتاب ارائه کرد و ابتدای دهه ۶۰ نیز مسعود توفان این کتابِ پُرفروش را بار دیگر ترجمه کرد. یک دهه بعد ترجمه دیگری از این کتاب به قلمِ سعید درودی چاپ شد. در دهه ۷۰ هم دو ترجمه دیگر از این کتاب درآمد؛ محمدتقی بهرامی‌حرّان و زویا پیرزاد، در همین چند سالِ اخیر و نیز الهام ذوالقدر و حسین شهرابی، از این کتاب ترجمه‌هایی به دست دادند و درعین‌حال که در این سال‌ها ترجمه‌های قبلی همچنان تجدیدچاپ می‌شد و فروش می‌رفت. از این میان، ترجمه حسن هنرمندی هنوز هم ترجمه‌ای خواندنی از این کتاب است که به‌تازگی در نشر نگاه منتشر شده است.

در بخشی از کتاب به ترجمه حسن هنرمندی می‌خوانیم: «آلیس در سراشیبی لب آب، کنار خواهرش نشسته بود و کم‌کم داشت از بی‌کاری خسته می‌شد. یکی، دو بار نگاهی به کتابی که خواهرش می‌خواند انداخته بود اما آن کتاب نه عکسی داشت و نه گفت‌وشنودی و آلیس فکر کرد: کتابی که نه عکس دارد و نه گفت‌وشنودی، به چه درد می‌خورد؟ پس فکری از ذهنش گذشت آیا لذت ساختن یک تاج گل مینا به این می‌ارزد که برای چیدن گل از جایش بلند شود. در همین اندیشه بود که ناگاه یک خرگوش سفید با چشمان صورتی، دوان‌دوان از کنارش گذشت. چیز عجیب‌وغریبی در کار نبود... بااین‌حال هنگامی که خرگوش ساعتی از جلیقه‌اش بیرون آورد و به آن نگاه کرد و دوباره با عجله به راه افتاد، آلیس از جا جستی زد، زیرا ناگهان متوجه شد که تا آن وقت خرگوشی را ندیده بود که جلیقه داشته باشد و ساعتی از جیبش بیرون بیاورد. آلیس که به‌شدت کنجکاو شده بود، در میان کشتزارها به‌دنبال خرگوش به راه افتاد و خوشبختانه سر بزنگاه خرگوش را دید که ناگهان در لانه‌ای بزرگ، زیر چیری ناپدید می‌شود. لحظه‌ای بعد، آلیس بی‌آنکه در فکر آن باشد که چگونه دوباره از لانه بیرون خواهد آمد، به درون لانه خزید. لانه ابتدا مانند دالان زیرزمینی به‌طور افقی پیش می‌رفت اما ناگاه گود شد، آن‌چنان‌که آلیس پیش از آنکه کاری از دستش برآید، در گودالی عمیق سقوط کرد. یا چاه بسیار گود بود یا سقوط آلیس بسیار کند، زیرا وقت داشت تا پیرامون خود را ببیند و از صحنه بعدی شگفت‌زده شود. ابتدا کوشید به پایین نگاه کند تا ببیند به کجا می‌افتد اما درون چاه تاریک‌تر از آن بود که چیزی را بتوان به‌روشنی دید. سپس با مشاهده دیوارهای چاه متوجه شد که پر از قفسه کتاب و گنجه است و جابه‌جا نقشه‌های جغرافی و عکس آویخته شده بود...».

آلیس در سرزمین عجایب
لوییس کارول
ترجمه حسن هنرمندی
نشر نگاه

شخصیت تحت تعقیب

نادر شهریوری (صدقی)

اگرچه خبرچینی به گذشته، به گذشته‌های دور بازمی‌گردد، اما خبرچینی به‌عنوان حرفه پدیده‌ای جدید است. گفته می‌شود اولین خبرچین «حرفه‌ای»، فرانسوا اوژن ویدوک بود. او که ابتدا مجرمی با اتهامات سنگین مانند سرباز فراری، جاعل و کلاهبردار بود، در دادگاه به تبعید با اعمال شاقه محکوم می‌شود اما زیر بار حکم تبعید نمی‌رود و درعوض تضمین می‌دهد به‌عنوان خبرچین به استخدام پلیس درآید، این به ۱۸۰۹ برمی‌گردد. برای این کار ویدوک خود را به شکل‌وشمایل تبهکاران درمی‌آورد و به محل اجتماع و کافه‌های پاتوق آنان می‌رود، در همه‌جا ویدوک سعی می‌کند به برنامه‌های آنان و طرح‌های احتمالی‌شان پی ببرد و دریابد اقدامات بعدی‌شان چیست. ویدوک به تدریج کار خود را گسترش می‌دهد و در رأس شبکه‌ای از خبرچینان قرار می‌گیرد. او که در حرفه خود همواره سعی داشت به‌عنوان فردی مطمئن اعتماد تبهکاران را جلب کند، در کار خود موفق عمل می‌کند و خدمات زیادی به پلیس انجام می‌دهد. ویدوک بعدها به پاس خدمات ویژه‌اش به مقام فرماندهی و سپس ریاست نیروهای امنیتی ارتقای مقام پیدا می‌کند. جنگ «حساب‌شده» میان پلیس و مجرم به شهر و به تعبیر دقیق‌تر به کلان‌شهر ارتباط پیدا می‌کند، تا قبل از آن مجرم نمی‌توانست در شهر با خیال راحت گردش کند، زیرا شهر از چنان وسعتی برخوردار نبود که امکان اختفای مجرم را فراهم آورد. صنعتی‌شدن، ایجاد خطوط راه‌آهن، گسترش‌یافتن خیابان‌ها، بانک‌ها، بزرگراه‌ها، هتل‌ها و پانسیون‌ها شرایط لازم برای اختفای شخصیت تحت تعقیب و مطرود را فراهم می‌آورد.

بالزاک ازجمله اولین و مهم‌ترین نویسنده‌ای است که به شخصیت تحت تعقیب توجه نشان می‌دهد. «وترن»، نمونه چنین شخصیتی است. او که تحت تعقیب دائمی است با چهره‌های مختلفی ظاهر می‌شود، درحالی‌که همیشه و آگاهانه همان شخص است: شخصی که می‌داند چه می‌کند و چه می‌داند و چه می‌خواهد. «وترن» دوبار در داستان‌های بالزاک ظاهر می‌شود و هر دوبار ذیل یک «شخصیت» بار اول در رمان «باباگوریو» (۱۸۳۴) و بار دوم در نمایش‌نامه‌ای به نام «وترن» (۱۸۴۰). در رمان «باباگوریو*»، «وترن» در پانسیون مشهور «مادام وو» که اقامت می‌گزیند، در آغاز کسی به هویت وی پی نمی‌برد، زیرا خوب می‌تواند هویتش را پنهان کند، او که به دنبال به‌دست‌آوردن ثروتی کلان است با برنامه‌ریزی سعی می‌کند «اوژن»، دیگر ساکن پانسیون را مجاب به ازدواج ناخواسته با دختری به نام «ویکتورین»، ساکن همان پانسیون کند. «وترن» با خونسردی تمام به «اوژن» پیشنهاد می‌کند که پسر «تایفر» - برادر «ویکتورین»- را بکشند تا «ویکتورین» بتواند ثروت پدر را به ارث ببرد و در نتیجه همسر پرقیمتی برای «اوژن» شود و بخشی از سرمایه «تایفر» نیز نصیب «وترن» شود. «وترن» مصلحت‌گرایی - پراگماتیسم- ضداخلاقی را توصیه می‌کند که در سرتاسر آثار بالزاک توصیف شده است: «اصولی در کار نیست، فقط حوادث. قانونی در کار نیست، فقط شرایط و اوضاع و احوال. مرد برتر سیر حوادث و شرایط موجود را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد تا بر آنها مسلط شود».[1]

هنگامی که بالزاک از زبان «وترن» می‌گوید که در اساس اصولی در کار نیست و تنها حوادث است که می‌تواند جنگ بی‌پایان میان پلیس و مجرم را مشخص کند، به پراگماتیسم حاکم بر جامعه و به‌ویژه پراگماتیسم حاکم بر روابط میان پلیس و مجرم تأکید می‌کند. مقصود از پراگماتیسم، مصلحت‌گرایی، درک شرایط و محاسبه سود و زیان است. به یک تعبیر اقدامات «موردی» بر اساس آنچه شرایط اقتضا می‌کند. پراگماتیسم درهرحال قانونی نانوشته اما لازم‌الاجرائی است که پلیس و مجرم خود را ناگزیر به استفاده از آن می‌دانند تا نه‌تنها از فرصت‌ها استفاده کنند بلکه بقای خود را تضمین کنند.

در میان شخصیت‌هایی که بالزاک ارائه داده، «وترن» شخصیت موردعلاقه بالزاک است. او شخصی است که بالزاک حرف‌هایش را از زبان او می‌گوید، شاید به همین دلیل شش سال پس از نوشتن «باباگوریو» بالزاک باز نمایش‌نامه دیگری این‌بار با عنوان «وترن» (۱۸۴۰) می‌نویسد که «وترن» در آن شخصی تحت تعقیب است. «وترن، زندانی فراری، کودک ولگردی را تحت حمایت خود می‌گیرد. درواقع کودک به‌خاطر اختلاف میان پدر و مادر نجیب‌زاده‌اش رها شده است. او در میان تبهکاران و دزدان، شریف و صادق می‌باشد و در بیست‌ویک‌سالگی، مادرش را دوباره پیدا می‌کند».[2]

از دیگر شخصیت‌های تحت تعقیب، «ژان والژان» قهرمان «بینوایان» اثر ویکتور هوگو است. «ژان والژان» اول‌بار به جرم دزدی قرص نانی و بار دیگر به جرم اقدام به فرار زندانی می‌شود. او که سرانجام بر اثر حبس طولانی از زندان آزاد می‌شود با دنیایی خصمانه روبه‌رو می‌شود. اما «جان زیبا»** به‌خاطر محبت اسقفی به نام «میریل» سخت متأثر می‌شود و به‌یک‌باره از آدمی به آدم دیگر بدل می‌شود. «والژان» به‌خاطر گذشته‌اش نام خود را عوض می‌کند و اسم «مسیو مادلن» را برمی‌گزیند، اما واقعه‌ای باعث می‌شود که هویت واقعی «والژان» آشکار شود و تحت تعقیب «بازرس ژاور» قرار گیرد. «تعقیب و مراقبت»های والژان به وسیله ژاور ازجمله صحنه‌های پرهیجان «بینوایان» هوگو است. وقایع «بینوایان» در پاریس رخ می‌دهد، اگر جز این بود این رمان نوشته نمی‌شد. تنها این شهر با خیابان‌ها، کوچه‌ها، خانه‌های تودرتو و فرورفته درهم و کافه‌هایی که به سنگرهای مرسوم به «شانوروری» - محل مبارزه جمهوری‌خواهان- بدل می‌شود و همین‌طور فاضلاب‌های پیچ‌درپیچ‌اش، می‌توانست مکانی مناسب برای تعقیب و گریز باشد. والژان، «ماریوس» نامزد دخترخوانده‌اش «کوزت» را از راه فاضلاب‌های پاریس به بیرون می‌رساند، آن‌هم در شرایطی که «ژاور» بازرس منضبط و پیگیر، سایه‌به‌سایه مجرم فراری را تحت تعقیب قرار می‌دهد.

رمان «بینوایان» سی سال بعد از «باباگوریو» نوشته شده است و وقایع هر دو در شهری بزرگ می‌گذرد، هم وترن و هم ژان والژان ازجمله مجرمان درجه اولی هستند که پلیس به دنبال دستگیری‌شان است.

«راسکولنیکوف» دیگر شخصیت تحت تعقیب ادبیات درخشان قرن نوزدهم است. راسکولنیکوف شخصیت اصلی «جنایت و مکافات» است. اکسیون «جنایت و مکافات» در پترزبورگ اتفاق می‌افتد، به نظر داستایفسکی در هیچ جای دیگر، روح مکان نمی‌توانست این‌همه تب‌وتاب هولناک در جان پدید آورد و این‌همه رؤیا و هذیان عجیب‌وغریب برانگیزد. به‌گفته داستایفسکی، راسکولنیکوف تجسم حالت کلی دوره پترزبورگی است، گوانیکه قهرمان «جنایت و مکافات» می‌کوشد تجربه‌های روزمره را در قاب ایده‌های مجرد تئوری‌پردازی کند و واقعیت را محبوس خواست و اراده خویش کند. اما بخشی از این موارد می‌تواند تأثیرات «روح مکان» باشد. پترزبورگ در «جنایت و مکافات» همان نقش آشکاری را ایفا می‌کند که پاریس در «باباگوریو» و «بینوایان» بازی می‌کند، با این حال پترزبورگ همه ماجرا نیست، زیرا راسکولنیکوف خود شخصیت متمایزی است. او که می‌خواست آدمی فوق عادی باشد، مرتکب جنایتی هولناک می‌شود و پیرزن رباخوار و خواهرش را به قتل می‌رساند و پرونده‌ای بس مهم را در دایره تحقیقات جنایی اداره پلیس می‌گشاید.

داستایفسکی در «جنایت و مکافات» ابعاد تازه‌ای به رابطه میان پلیس و مجرم می‌دهد. به این ترتیب که مضامین فلسفی و روانکاوانه را نیز با چیره‌دستی به داستان خود می‌افزاید. بازرسِ پرونده راسکولنیکوف، «پورفیری پتروویچ» بیش از آنکه بازپرس باشد و نقشِ پلیس رسمی را بازی کند، روانشناس است و به موضوع جنایت با دیدی روانکاوانه و فلسفی توجه می‌کند. تأملات پلیسی بازپرس «پورفیری پتروویچ» به‌طورکلی «موردی» و براساس موقعیت فردی سوژه است. به نظر بازپرس اساسا هر پرونده‌ای مسئله خودش را دارد که باید جداگانه مورد تأمل و بررسی قرار گیرد. «... ببینید دوست عزیز، یک چیز را هم نباید از نظر دور کنیم و آن این است که موردِ کلی وجود ندارد. منظورم موردی است که کلیت داشته باشد و بشود با روش‌ها و مقررات رایج سنجیدش، سبک و سنگین کرد... چرا؟ چون هر موردی مثلا هر جنایتی، به محض اینکه اتفاق افتاد، خودش می‌شود یک مورد استثنایی و غالبا هیچ شباهتی هم به موارد قبلی ندارد.»[3]

موردِ استثنایی بازپرس پورفیری پتروویچ این‌بار موردی روانکاوانه است. پراگماتیسم حاکم بر مناسبات پلیسی ایجاب می‌کند که به‌رغم محرزبودن جنایت، بازپرس، راسکولنیکوف را این‌بار با ترفندهای روانکاوانه دستگیر کند. بازپرس پورفیری پتروویچ «دیالکتیک» میان مجرم و پلیس را دریافته است. «هیچ‌وقت شب‌پره‌ای را نزدیک شعله شمع دیده‌ای؟ خب او هم وضعش با من همین‌جور است، مثل شب‌پره کنار شمع روشن، او هم گرد من می‌چرخد و بال‌بال می‌زند، او علاقه‌اش به آزادی را از دست خواهد داد. به فکر فرو خواهد رفت و در پیله افکارش گرفتار خواهد شد... تا اینکه -پوپ! یک‌راست توی دهان من خواهد آمد و من هم درسته او را قورت خواهم داد.»[4] ترفند بازپرس کارساز می‌شود و چنان‌که خود او پیش‌بینی می‌کند راسکولنیکوف سرانجام خود را معرفی می‌کند. نقش «سونیا»، نامزد راسکولنیکوف در معرفی او به پلیس قابل تأمل است. راسکولنیکوف به خاطر توصیه‌های سونیا خودش را به پلیس معرفی می‌کند، سونیا این حکم را که «هدف وسیله را توجیه می‌کند» و در اساس حکمی پراگماتیستی است، رَد می‌کند. زیرا به اصول مطلق اخلاقی باور دارد و این را به راسکولنیکوف گوشزد می‌کند و وقتی راسکولنیکوف می‌گوید «ببین سونیا، من فقط یک شپش را کشته‌ام، یک شپش نفرت‌انگیز، بی‌مصرف و مضر! سونیا به‌سادگی پاسخ می‌دهد، اما آن شپش آدم بود و همین پاسخ راسکولنیکوف را وامی‌دارد اذعان کند آه! من هم می‌دانم که او واقعا یک شپش نبود، راستش من دارم مزخرف به هم می‌بافم، سونیا، من مدت‌هاست که فقط مزخرف سرهم می‌کنم.»[5]

پلیس اگرچه در جایگاهی مسلط و در موضع سوژه ناظر می‌خواهد بر حیطه پیرامونِ خود تسلط داشته باشد، اما گاه از یاد می‌برد که در پس مرز مشخص دکارتی که معین کرده، زنجیره‌ای از تصادفات و اتفاقات در حال شدن است که دیالکتیکی است. دیالکتیک بدین معنا که چیزی در رابطه متقابل و اجتناب‌ناپذیر میان پلیس و فرد تحت تعقیب وجود دارد که می‌تواند برهم‌زننده موازنه باشد. امری پیش‌بینی‌ناپذیر که در ذیل یک قانون کلی جای نمی‌گیرد. واقعیت آن است که پلیس و شخصِ تحت تعقیب به بخشی از دیالکتیک زندگی تعلق دارند، این دو نمی‌توانند بی‌وجود یکدیگر به حیات خود ادامه دهند.

پی‌نوشت‌ها:

* «بابا گوریو» در ۱۸۳۴ نوشته شد، ولی وقایع آن مربوط به ۱۸۱۹ است. «بینوایان» در ۱۸۶۲ نوشته شد که وقایع ۱۸۳۲ را دربر می‌گیرد و رمان «جنایت و مکافات» مدتی کوتاه بعد از «بینوایان» در ۱۸۶۴ به نگارش درآمد. این هر سه شاهکار در بازه زمانی معینی ساخته و پرداخته شده که مصادف با شکل‌گیری شهر و رشد چشمگیر تشکیلات پلیس در همان بازه زمانی بود.

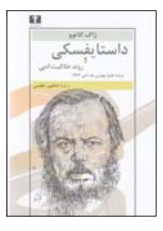
** مقصود از «جان زیبا» سرشت رمانتیک ژان والژان است که به‌خاطر حادثه‌ای به‌یکباره متأثر می‌شود و مسیری به‌کلی متفاوت از مسیر قبلی در پیش می‌گیرد. سرشت رمانتیک بیش از آنکه تابع تأملات باشد، متأثر از احساساتی است که سراپای او را تسخیر می‌کند.

۱. «بالزاک»، چارلز افرون، ترجمه سیاوش سرتیپی
۲. «خالی‌بند»، بالزاک، ترجمه پرویز احمدی‌نژاد به نقل از مقدمه
۳. «جنایت و مکافات»، داستایفسکی، ترجمه اصغر رستگار
۴، ۵. « فلسفه داستایفسکی» سوزان لی آندرسن، ترجمه خشایار دیهیمی.

بوطیقای داستایفسکی

پارسا شهری: آثار داستایفسکی از زمانِ خلق تاکنون همواره دستمایه نقد و پژوهش‌های بسیاری بوده است. مکتوبات بسیاری در واکاوی جنبه‌های مختلف آثار داستایفسکی تولید شده است و دراین‌میان، «داستایفسکی و روند خلاقیت ادبی» اثر ژاک کاتوو اثری است که نویسنده‌اش داعیه اصیل‌بودن آن را دارد. از این حیث که کار او نشان‌دادن تکنیک رمان و به‌طور عام‌تر «داستایفسکیِ هنرمند در هنگام اشتغال به کار» است. کاتوو معتقد است با اینکه در سال‌های گذشته داستایفسکی الهام‌بخش نگارش کتاب‌ها و مطالعات بی‌شماری بوده که بسیاری از آنها خارق‌العاده بوده است، رویه کارش درباره داستایفسکی خلافِ دیگر منتقدان بنام بوده است: «من رویه‌ای را که بسیاری از منتقدان ادبی مانند ویلاچسلاو ایوانف، ال پی گروسمان و میخاییل باختین اتخاذ کرده‌اند و رمان‌های به اتمام‌رسیده را مورد استفاده قرار داده‌اند تا به دیدگاه ادبی داستایفسکی اشاره کنند، معکوس کرده‌ام. با سودبردن از نوشته‌های کامل یا تقریبا کامل داستایفسکی و انتشار دست‌نوشته‌های او، توانستم با استفاده از طرح‌ها، دست‌نویس‌های ابتدایی و کیفیات مختلف آنها کارم را با اشاره به نخستین پرتوهای خلاقیت او آغاز کنم و از طریق آنچه نوشته، نویسنده را دنبال کنم و تلاش کنم تا منطق آفرینندگی او را بفهمم»؛ بنابراین، پیدایش رمان و نویسنده به‌مثابه هنرمند موضوع اصلی این کتاب است که کاتوو درباره آن می‌نویسد «ازآنجاکه هیچ تکنیکی بدون علم پیشین آن وجود ندارد، تحلیل روند آفرینندگی من را به ساختارهای بزرگ یک اثر تکمیل‌شده و به سوی بوطیقای داستایفسکی هدایت کرد».

ژاک کاتوو متولد ۱۹۵۳ در فرانسه و استاد دانشگاه سوربن و دانشگاه هنر تولوز بوده است و سال‌ها زبان و تمدن روسی تدریس می‌کرده. ازجمله آثار تألیفی این استاد زبان و ادبیات کتابِ «داستایفسکی و روند خلاقیت ادبی» است که در ۱۹۷۹ جایزه بهترین نقد ادبی فرانسه را از آنِ خود کرده و در ۱۹۸۰ نیز در آکادمی زبان فرانسه تقدیر شده است. او به ویراستاری و ترجمه ادبی نیز پرداخته؛ ازجمله مترجم کتاب «پطرزبورگ» آندره بلی بوده و آثاری از آیساک بابل و سر ویوگنی زامیاتین را به فرانسه برگردانده است. ژاک کاتوو شش سال پیش درگذشت. کتابِ مهم او، «داستایفسکی و روند خلاقیت ادبی» در سه بخش و ۲۷ فصل تدوین شده است: «محیط خلاقه»، «روند آفرینش» و «زمان و مکان در جهان رمان‌ها» سه بخشِ این کتاب هستند؛ به‌اضافه مقدمه‌ایَ از مترجم، مقدمه‌ای بر متن انگلیسی و مقدمه کلی. کتاب این‌طور آغاز می‌شود که در خوانش داستایفسکی تقریبا سه زمینه اصلی وجود دارد. اینکه نویسنده در تمام آثارش درباره پرسش‌هایی انتزاعی و ازلی بحث می‌کند: پرسش‌هایی درباره خیر و شر، سوسیالیسم و انقلاب، آزادی انسان، مسیح و از این دست. در این رویکرد، منتقدان و مفسران سعی کردند تا در نظام فکری خودشان جایی برای قهرمان‌های داستایفسکی پیدا کنند. چنان‌که باختین می‌گوید اگر حجم عظیمی از نوشته‌هایی را در نظر بگیریم که به داستایفسکی پرداخته‌اند، ممکن است به نظر برسد که از یک رمان‌نویس حرف نمی‌زنیم که رمان و داستان می‌نوشت؛ بلکه با مجموعه‌ای از مباحثی روبه‌روییم که فیلسوفانی مانند راسکولنیکوف، میشکین، استاوروگین، ایوان کارامازوف و مفتش اعظم و... جا انداخته‌اند. از نظر بسیاری از منتقدان، قهرمانان داستایفسکی هستند که بیانگر تفکراتش هستند و قهرمانان فریاد رسای نویسنده‌اند که مخاطبان با آنان وارد مباحثه می‌شوند و از آنان می‌آموزند. گرایشِ دیگری هست که زمانِ زنده‌بودن داستایفسکی به وجود آمد؛ «زمانی که خاطرات و گزارش‌های بی‌شمار او به‌تدریج به منصه ظهور رسیدند، وظیفه ادبی او به نفع تمرکز بر روی تناقضات جذاب زندگی و شخصیتش رها شدند: او مردی بود مبتلا به صرع، علیل و کسی که به اعدام محکوم شده بود، یک مجرم، قمارباز، روزنامه‌نگاری درخشان، آدمی سیاسی که تغییر مسلک داده بود...». براساس نظر منتقدان تمام این چیزها در قهرمانان داستایفسکی منعکس شده، سرانجام رویکرد سوم به آثار داستایفسکی است که با متن سروکار دارد و ساختارهای آثار این نویسنده را مورد واکاوی قرار می‌دهد؛ روش نویسندگیِ داستایفسکی را. ژاک کاتوو می‌نویسد نقد مجبور است میان فرم و محتوا، نویسنده یا اثر دست به انتخاب بزند و این باعث می‌شود تا در دام دوگانگی سنتی ایده و بیان بیفتد. هر منتقد داستایفسکی یک فیلسوف، اخلاق‌گرا یا روانشناس را در خود نهفته دارد و به طور ناخودآگاه سعی می‌کند مانع فعالیت دیگران شود؛ اما کاتوو مدعی است که او راه دیگری در نقد داستایفسکی رفته است: او منتقدی است که سعی دارد گام‌های داستایفسکی را در روند شکل‌گیری آثارش و هم‌زمان پیدایی نویسنده‌ای در قد و قامت «داستایفسکی» دنبال کند و در این راه از رویه مرسوم انتقادی که در مورد واکاوی رمان به کار می‌گیرند، تن می‌زند یا به قول خودش آن را وارونه می‌کند تا نقشه کار و تجزیه و تحلیل کلمه‌بندی آن را فهم کند. از نظر او بین یادداشت‌ها که مصالح کار اوست و رمان‌های داستایفسکی فاصله بعیدی است که این، کار را دشوار می‌کند؛ اما در ازای این دشواری «لذت حیات‌یافتن یک رمان را به چشم می‌بینیم».



داستایفسکی و روند خلاقیت ادبی
ژاک کاتوو
ترجمه شاهپور عظیمی
نشر نیلوفر

مرور

جامعه‌شناسی اعتراض در سینما

• **شرق:** «سینمای اعتراض، فیلمساز معترض» عنوان کتابی است از حسین کربلایی‌طاهر که به‌تازگی در نشر اختران منتشر شده است. این کتاب آن‌طور که در عنوان فرعی آن نیز اشاره شده به جامعه‌شناسی اعتراض در سینما مربوط است. نویسنده کتاب، فیلمساز و مدرس سینما است و سابقه استادیاری در دانشکده فیلم دانشگاه یورک را دارد. او همچنین عضو آکادمی سینما و تلویزیون کانادا است و سینمای آمریکا را در کلاس‌های رابین وود در دانشگاه یورک آموزش دیده است. «برهنه در شب» عنوان آخرین فیلم بلند کربلایی‌طاهر است که کاندیدای بهترین فیلم بلند داستانی در جشنواره بین‌المللی فلستاف انگلستان بوده و در بیست‌ونهمین جشنواره فیلم فجر نیز مورد توجه قرار گرفته بود. در «سینمای اعتراض، فیلمساز معترض»، تلاش شده تا با مروری بینامتنی بین سینما، تاریخ و هنرهای تجسمی در بستر تحولات اجتماعی و سیاسی، موضوع اعتراض در هنر و مشخصا سینمای اعتراض بررسی شود. به جز پیشگفتار و مقدمه، کتاب از دو بخش اصلی با عناوین «هنر اعتراض» و «سینمای اعتراض» تشکیل شده و در این بخش‌ها تلاش شده به چند پرسش اصلی بحث پاسخ داده شود. پرسش‌هایی نظیر اینکه: هنر اعتراضی چیست؟ فیلم‌ساز معترض کیست؟ آیا هر فیلمی که نسبت به مسئله‌ای اجتماعی، سیاسی و یا فرهنگی نقطه‌نظری ارائه دهد فیلمی معترض است؟ آیا اصلا فیلم‌ساز وظیفه‌ای دارد تا اعتراض کند؟ یا وظیفه فیلم‌ساز تنها ارائه سینماست، به همان صورتی که موسیقی کلاسیک یا جاز، موسیقی را بیان می‌کنند؟ این پرسش‌ها شکل‌دهنده بحث اصلی هستند و در ادامه کتاب به واسطه نگاهی تاریخی به سینما به چیستی و چرایی آن پرداخته و در مقایسه‌اش با عکاسی، به عنوان دیگر پدیده تصویرگرای پدیدآمده در قرن نوزدهم، به تلاش اولین نظریه‌پردازان و منتقدان سینما برای تبیین هویت آن به عنوان «فعالیتی هنری» پرداخته است. در بخش «هنر اعتراض»، تلاش شده تا با توضیح دو شاخه هنر عمل‌گرا و هنر مقاومت، به تبیین و تفهیم جایگاه و مقام فعالیت هنری در جامعه پرداخته شود. بخش «سینمای معترض» نیز از سه مبحث تشکیل شده است. در مبحث اول، «سینمای اعتراض، زمان اعتراض»، این پرسش مطرح شده که آیا تفاوتی بین اعتراض هنرمند در زمان وقوع مسئله و دوران بعد از آن نیست؟ نویسنده در پیشگفتار کتاب درباره دشواری پاسخ به این پرسش نوشته: «اگرچه پاسخ به این سوال دشوار است، اما دشواری سوال دلیل بر نپرسیدن آن نمی‌تواند باشد. البته در این مبحث به تفصیل توضیح داده می‌شود که این سخن بدان معنی نیست که برای ساخت فیلم معترض باید صبر کرد تا مسئله‌ای اعتراض‌آمیز به وقوع بپیوندد. به طور مثال معترض‌ترین فیلم ضدجنگ تاریخ سینما در زمانی که اصلا جنگی در میان نبود ساخته شد. ایده ساخت فیلم در جبهه غرب خبری نیست زمانی که هیچ جنگ عمده‌ای در هیچ جای دنیا در جریان نبود در ذهن سازندگانش خطور کرد». در مبحث دوم، «سینمای اعتراض، جامعه»، سعی شده تا با نگاهی تاریخی به این نکته پرداخته شود که سینما از بدو پیدایش به واسطه استقبال آن توسط عموم مردم در جامعه، برای طرح مسائل اجتماعی مورد توجه بوده است. در مبحث سوم، «سینمای اعتراض، ملودرام»، ضمن مروری بر مبحث ملودرام و سینمای ملودرام دهه پنجاه هالیوود به حضور سینمای اعتراض و فیلمسازان معترض در این گونه قدیمی سینما اشاره شده است. کتاب ضمیمه‌ای هم دارد که در آن فهرستی از فیلم‌هایی که ذیل سینمای اعتراض قرار می‌گیرند آمده است و البته از آنجا که گستردگی فیلم‌هایی که می‌توان آنها را ذیل سینمای اعتراض قرار داد بسیار زیاد است می‌توان گفت که این فهرست شامل نمونه‌هایی از این فیلم‌ها است. در بخشی از کتاب درباره هنر اعتراض آمده: «هنر اعتراض اگرچه در بطن جامعه شکل گرفته و ظهور می‌یابد اما نباید به هیچ وجه با هنر سیاسی یکی فرض شود. اهداف، روش و خط‌مشی هنر سیاسی اصولا با هنر اعتراض متفاوت است. تعریف و تشخیص هنر سیاسی به‌خصوص در جهان امروز که سیاست‌زدگی در پوشش فرهنگ پاپ-پولتیک بر مطالعات فرهنگی و پیدارشناسی اجتماعی سایه انداخته مقوله‌ای سخت پیچیده است. شاید این سخن ادواردو گالیانو که: همه سیاسی هستیم، حتی اگر ندانیم که سیاسی هستیم امروزه به بهترین شکل قابل تعبیر و فهم باشد. مشکل تشخیص مرز میان هنر سیاسی، هنر پروپاگاندا و هنر تاریخ‌پرداز تنها یکی از پیچیدگی‌های تعریف هنر سیاسی است. آنچه که مسلم است و در این گفتار می‌گنجد، ذکر این نکته است که صرفا ساخت اثر هنری در رابطه با یک فیگور سیاسی یا واقعه‌ای سیاسی، محصول را در زمره هنر سیاسی قرار نمی‌دهد. به عنوان مثال، ساختن فیلمی راجع به یک شخصیت سیاسی فرق چندانی با ساخت فیلمی در رابطه با شخصیتی فرهنگی یا علمی ندارد.»

سینمای اعتراض، فیلمساز معترض
حسین کربلایی‌طاهر (شاهین)
نشر اختران