مقاله‌ای از جویس کرول اوتس درباره کتابِ «کودکی مسیح» اثرِ جی.ام. کوتزی

زیبایی نجات‌بخش

ترجمه: محسن کاس‌نژاد

رمانِ تازه جی.ام. کوتزی، هم‌چون نخستین نوشته‌های به‌غایت نمادین‌اش، از جمله؛ «در انتظارِ بربرها»و «زندگی و زمانه مایکل کی»، یکباره ما را با خود به ژرفنای سرزمینی اسرارآمیز و رویایی می‌کشاند. اما درحالی‌که آن کتاب‌ها مربوط به آفریقای جنوبی، زادگاهِ کوتزی و خشمِ او از آپارتاید بودند و خواننده را در شرایطِ ستمی کمابیش طاقت‌فرسا قرار می‌دادند، «کودکی مسیح» در وضعیتی برزخی و پس-از-مرگ روی می‌دهد که در آن غباری از فراموشی غالبِ شخصیت‌ها را گویی در مه-دودی فلج‌کننده از پای درآورده است. در آغازِ داستان، به‌همراهِ مردی به‌نام سایمون که کودکی به‌نام دیوید را زیر چترِ حمایتِ خود گرفته است، با قایق به شهری به‌نام ناویلا می‌رسیم که در کشوری بی‌نام‌ونشان، اما احتمالا جایی در جنوبِ اروپا واقع شده است: «نه نوه‌ام است، نه پسرم، ولی در قبال‌اش احساسِ مسوولیت می‌کنم». در ادامه، روشن می‌شود که این دو مسافرِ پناهجوی‌اند: آنها از یک «اردوگاه» آمده‌اند، از منطقه‌ای به‌نام بلستار، که آنجا زبانِ اسپانیایی آموخته و دفترچه حساب پس‌انداز گرفته‌اند. کودک را از پدر و مادرش جدا کرده‌اند. سایمون قوم‌وخویشی ندارد و هم‌چون دیگر همراهان‌اش، در مسیرِ سفر به ناویلا، حافظه‌اش را به‌کلی از دست داده است. او از سرزمینی ناشناخته سر درآورده است و اینک باید به زندگی‌اش سروسامانی دهد؛ باید سرپناهی بیابد و برای تامین زندگی خود و پسرک کاری دست‌وپا کند. اگر در زندگی پیشین‌اش حرفه یا کسب‌وکاری داشت، اینک آن را به یاد نمی‌آوَرَد و از اینکه به‌عنوان کارگرِ بارانداز استخدام می‌شود بسیار خرسند است، زیرا آن شغل را کاملا با خودش سازگار می‌یابد. دغدغه سایمون یافتنِ مادرِ دیوید است، که البته از او ردونشانی ندارد و حتا نمی‌داند که به این ناکجاآباد عجیب آمده است یا نه.

دیر یا زود درمی‌یابیم که «سایمون» و «دیوید» نام‌هایی اختیاری‌اند؛ هیچکس در این سرزمین نامِ واقعی خودش را نمی‌داند؛ حتا سن و تاریخِ تولد نیز بختانه برگزیده می‌شوند: «نام‌هایی که به‌کار می‌بریم را خودمان روی خودمان گذاشته‌ایم، ... اما می‌بایست سنی هم برای خودمان انتخاب می‌کردیم. عددها و نام‌ها، به یک اندازه دلبخواهی‌اند، به یک اندازه تصادفی و به یک اندازه بی‌اهمیت.»

«کودکی مسیح» رُمانِ دُژستانی (یا پادآرمانی) نامعمولی‌ست که در آن قهرمانِ داستان در پذیرشِ سرنوشتِ خویش بسیار بی‌کنش است، اما سایمون در واقع هیچ‌گونه کنجکاوی‌ای برای چنین تصمیم‌ها یا اینکه چه کسانی حقِ تصمیم‌گیری بر سرنوشت‌اش را دارند، از خود نشان نمی‌دهد. اما شاید رُمانِ اسرارآمیزِ «کودکی مسیح» در اصل دُژستانی نباشد.

زبانِ رسمی کشورِ جدید اسپانیایی‌ست و زبان‌های دیگر نه به کار می‌آیند و نه آموزش داده می‌شوند. هنگامی‌که دیوید تلاش می‌کند خودش را پشتِ غُرولُندِ زیرلب و حرف‌های خصوصی و بی‌معنی پنهان کند، سایمون می‌کوشد به او توضیح دهد که: «همه به‌صورتِ غریبه به این کشور می‌آیند... ما از جاهای مختلف و با گذشته‌های مختلف به‌دنبال زندگی تازه‌ای به اینجا آمده‌ایم. اما حالا همه با هم در یک قایق هستیم. پس باید با هم پیش برویم. یکی از راه‌های پیش‌روی دوشادوش هم، صحبت کردن به زبانی مشترک است. این یک قانون است. قانونِ خوبی هم هست و باید از آن اطاعت کنیم... اگر از این قانون سرپیچی کنی، اگر نسبت به زبانِ اسپانیایی بی‌دقت باشی و به حرف زدن به زبانِ خودت ادامه بدهی، به‌ناچار در دنیای تنهای خودت باقی خواهی ماند.»

کشاکش میان دنیای شخصی، خواب‌وخیال‌های کودکانه (که دیوید از قهرمانِ رُمانِ «دُن کیشوت» الهام پذیرفته) و دنیای غیرشخصی، عمومی و بزرگ‌تری که نیازمندِ هم‌نوایی تمامی شهروندان است، تمِ اصلی «کودکی مسیح» را تشکیل می‌دهد.

در اینجا نه وحشتِ فزاینده و سردِ «۱۹۸۴» اورول حکمفرماست و نه غبارِ خواب‌آورِ «دنیای شگفت‌انگیز نو»ی هاکسلی ، بلکه وضعیتی نیمه‌سوسیالیستی که در آن هم‌نوایی، میان‌مایگی و گمنامی معیار و برترین ارزش‌ها به‌شمار می‌رود. در این داستان هیچ ترسی از مجازات به چشم نمی‌خورد – ترم «پلیس» تنها یک‌بار به‌عنوان بیمداد به‌کار برده می‌شود، آن هم وقتی‌که دیوید از رفتن به مدرسه مانندِ بچه‌های دیگر سر باز می‌زند؛ اما هرگز پای پلیس به داستان باز نمی‌شود. این جو مبهمِ رویایی که مینیمالیسم‌وار توصیف می‌شود، دربردارنده نمادهایی کافکایی یا صحنه‌های ملالت‌بارِ بکتی است. (فصلِ یکی‌مانده‌به‌آخرِ رُمانِ سال ۲۰۰۳ کوتزی، «الیزابت کاستلو» نیز به چند قطعه منثورِ داستانی از کافکا «تخصیص» داده شده است. کوتزی رساله دکترای خود را درباره ساموئل بکت نوشته و آشکارا از او تاثیر پذیرفته است.)

دیوان‌سالاری پنهان اما خوش‌خیمی زندگی افرادِ جامعه را از فاصله‌ای قابلِ ملاحظه زیرِ نظر دارد. بیش‌ترِ شهروندان از کیفیتِ تغذیه و سکونت در بلوک‌های ساختمانی هم‌شکل راضی‌اند؛ برخی فوتبال تماشا می‌کنند و دیگران به امیدِ پیشرفت در زندگی به مدرسه‌های شبانه می‌روند. به‌نظر می‌رسد همه به زندگی زیرِ خطی که هنری دیوید ثورو[1] آن را «نومیدی مطلق» خوانده، راضی‌اند. نگران چه هستید؟ دلزدگی؟ محرومیتِ جنسی؟ رنج کشیدن، جان کندن، مرگ؟ یکی از شهروندان به‌گونه‌ای نمادین اظهار می‌کند: «اگر بمیرد، در زندگی بعدی به راه‌اش ادامه خواهد داد.» سایمون از سازگارشدن با این شرایط ناتوان است. حافظه‌اش را از دست داده، اما «خاطره ناراحت‌کننده داشتنِ حافظه» را در خود نگه داشته است. گرچه می‌کوشد با جامعه مورچگانِ کارگر همساز شود، اما نسبت به اتمسفرِ کلی ناویلا احساس بیگانگی می‌کند - «خیرخواهی» عمومی، «انبوهی از نیکخواهی». در اینجا هیچ کاری ضرورت ندارد. هیچ چیزی خصوصی نیست. همه چیز همگانی، مطلق و ناشخصی است.

کوتزی در نثری یکسر بی‌آلایش، ساده و یکدست که در آن نشانی از تجملاتِ استعاری، یا کاربردِ چشمگیرِ قواعدِ دستوری، یا حتا واژه‌ای بیش از چندهجایی نیست، از هیچ‌گونه ملی‌گرایی یا آیین‌پردازی‌ای پشتیبانی نمی‌کند - در این کشورِ فرسوده نه کلیسایی هست، نه کنشتی و نه مسجدی. پیداست که منطقه‌ای سکولار و بی‌ملت است، با سیستمِ اجتماعی‌ای عمدتا سوسیالیستی و فاقدِ تاریخ. تمامی شهروندان فراموشی‌زده‌اند. عشق، آرزو، یا حتا دوستی عمیق مفاهیمی کمابیش ناشناخته‌اند.

سایمون در جمعِ زامبی‌های خیرخواه، شکایت‌اش را با پرسشی مطرح می‌کند: «هرگز از خودتان پرسیده‌اید که شاید بهایی که برای این زندگی جدید می‌پردازیم، بهای فراموشی، نباید چندان گزاف باشد؟» او تنها کسی است که علیه فقدانِ انسانیتی پررنگ‌تر به خشم می‌آید: «وقتی‌که احساسِ گرسنگی را هم در خودمان از بین بردیم، می‌گوییم، ما ثابت کرده‌ایم که می‌توانیم خودمان را با هر شرایطی سازگار کنیم و از این پس خوشبخت خواهیم بود، اما من دلم نمی‌خواهد سگِ گرسنگی‌ام از گرسنگی تلف شود، می‌خواهم سیرش کنم!» در واقع، سایمون دوست دارد گوشت بخورد - «استیکِ گاو با پوره سیب‌زمینی و سُس گوشت... استیکِ گاوی که آب گوشت از آن بچکد.» او از این موضوع به‌شدت ناراضی‌ست که رژیمِ غذایی در ناویلا اغلب بیسکوییتِ بی‌شکر، نان و یک جور خمیرِ لوبیای نیم‌گرم است؛ در این اجتماع کمابیش هیچ تنوعی وجود ندارد و مطلقا هیچ طنزی: «خیلی بی‌رمق است. هر که را می‌بینم، زیادی مودب، زیادی مهربان و دارای حُسنِ نیت است. هیچکس فحش نمی‌دهد یا عصبانی نمی‌شود. کسی مست نمی‌کند... چطور ممکن است؟ شما به زبان آدمیزاد حرف می‌زنید؟ حتا دارید به خودمان هم دروغ می‌گویید؟»

کوتزی که خودش گیاهخواری دوآتشه است، از عادتِ گوشتخواری با جمله‌هایی تند و کوبنده یاد می‌کند. در رمانِ خود سرگذشت‌نامه‌ای-اعترافی مجازی‌اش، «الیزابت کاستلو» تصریح می‌کند که هولوکاستِ قرنِ بیستمِ اروپا در اصل تفاوتی با سلاخی هرروزه حیوانات ندارد و گوشتخواران هیچ تفاوتی با نازی‌هایی ندارند که از بدنِ آدم‌ها صابون تهیه می‌کردند و از پوست‌شان به‌عنوانِ نورتابِ لامپ‌های خانه‌هاشان بهره می‌بردند. (برگرفته از سلسله سخنرانی‌های ۹۸-۱۹۹۷ کوتزی در دانشگاهِ پرینستون. این گزیده از کوتزی موجی از ناراحتی و خشم را در میان اغلبِ دانشجویانِ گوشتخوارِ حاضر در سالنِ همایش برانگیخت. اگر قصدِ کوتزی برهم‌زدنِ آرامشِ آنها بوده باشد، کاملا در این کار موفق بوده است. در ضیافتِ شامی که پس از این همایش برگزار شد، هیچ‌گونه غذای گوشتی‌ای برای میهمانان سرو نشد.) با این‌همه، در این صحنه از «کودکی مسیح»، همچون دیگر صحنه‌های کتاب، خواننده تصور می‌کند که سایمون با ابرازِ احساساتی نادر و خوشایند در رُمانی عاری از احساسات، از زبانِ نویسنده حرف می‌زند.

گرچه شاید نارضایتی سایمون ریشه در یأسِ فلسفی داشته باشد، صرفا از نوعِ شهوانی یا عشقی نیست، اما پدیده‌ای هیجانی‌ست که نیازمندِ تجربه کردن است، چنان‌که در این خطابه بهانه‌جویانه از سوی زنی «تکیده» القاء می‌شود که سایمون با او رابطه عشقی سطحی داشته است: «در گذشته فکر می‌کردیم، اندازه داشته‌ها اهمیتی ندارد، زیرا همیشه جای چیزی خالی‌است. نامی که بر این جای خالی می‌گذاریم، عشق است... این ناخشنودی بی‌پایان، این حسرتِ چیزی که جایش خالی‌است، اندیشه‌ای‌است که حالا از شرش خلاص شده‌ایم... دیگر جای چیزی خالی نیست. ناچیزی که فکر می‌کنی جای‌اش خالی‌است، توهمی بیش نیست. یعنی در خواب‌وخیال زندگی می‌کنی.»

این عبارت‌های معرفشناسی بودایی و هندو است: دنیای گذرای وابستگی و خواسته‌ها توهم است و رهانیدن خود از این چیزها رهیدن از توهم است. اما دست یافتن به این وارستگی، به بیانی چشم پوشیدن از تمامیتِ آدمیت است؛ که خود نوعی مرگ است. سایمون همچون ابلهی دم‌به‌دم سرزنش می‌شود. «این نه دنیای ممکن، بلکه تنها دنیاست.»

سایمون که از زیبایی زنانه و همچنین، استیکِ صبحانه محروم مانده است، می‌کوشد جهتِ کامجویی، در سرویسی به نامِ سالن کانفورت ثبت‌نام کند... و هنگامی‌که درخواستش رد می‌شود، بی‌هیچ ملاحظه‌ای به او گوشزد می‌کنند که: «از این چیزها صرف‌نظر کنید. دیگر به‌قدرِ کافی پیر شده‌اید.» در این مورد، وضعیتِ سایمون درست شبیه به وضعیتِ «استادِ دانشگاه» در یکی از معروف‌ترین رمان‌های کوتزی، «رسوایی»است که پذیرفته نشدنش از سوی مستخدمی که برای سالیان او را می‌شناخته، سببِ فروپاشی زندگی و علتِ بدنامی‌اش می‌شود.

«کودکی مسیح» حکایتی الهام‌گرفته از کافکا و در جست‌وجوی خود معناست: در جست‌وجوی اینکه چرا وقتی زندگی فاقد شور و هدف است، باید بر ادامه آن پای فشرد؟ تنها یک ماموریتِ بوالهوسانه به این زندگی وضوح می‌بخشد و در غیراین‌صورت، بی‌معنا و تصادفی است

روزی از روزها، ناگهان سایمون در حالتی عاری از منطق که به‌نظر نشانه خاصی هم نداشت، تصمیم می‌گیرد تا زنِ غریبه‌ای را که سرگرمِ بازی تنیس است به‌عنوان مادرِ دیوید برگزیند - «به‌محضِ اینکه به‌درونِ چشم‌هایش نگاه کردم، او را شناختم.» زن که اینس نام دارد، «باکره‌ای چشم‌وگوش‌بسته و ساده‌دل» است که سایمون می‌تواند نقشه شخصی و بسیار منحصربه‌فردِ خود را روی او پیاده سازد. فارغ از اینکه «کودکی مسیح» تنها قصه رمانی محال و غیرواقعی است، دانستن اینکه سایمون چگونه و چرا چنین رفتارِعجولانه و بی‌باکانه‌ای دارد، دشوار است. او به‌شایستگی، اینسِ «بی‌احساس و بی‌ذوق» را به زندگی کردن در آپارتمانِ خودش و در کنار دیوید ترغیب و راضی می‌کند. بدین‌ترتیب، خانواده‌ای فی‌البداهه تشکیل می‌شود؛ از هیچ.

در این نقطه، خواننده ممکن است با خودش فکر کند که اگر دیوید، به تعبیری، کودکی (عیسی) مسیح باشد، آیا اینس هم معادلِ مریمِ پاکدامن در کتابِ مقدس است؟ و در چه صورتی ممکن است سایمون تجسمی از یوسفِ انجیل باشد؟ ...

«کودکی مسیح» با کشمکشِ طولانیِ والدینِ قلابی دیوید بر سر این پسر ادامه پیدا می‌کند، که البته، چندان بی‌شباهت به دعواهای والدینِ معمولی بر سرِ کودکانِ «مشکل‌دار» نیست. اینس، دیوید را با حرف‌هایی چون «نورِ زندگی منِ» لوس می‌کند و دلش می‌خواهد او را با خودش در خانه نگه دارد، درحالی‌که سایمون می‌خواهد او را به مدرسه بفرستد. هر دو مُصرانه اطمینان دارند که دیوید کودکی «استثنایی» است.

به‌نظر می‌رسد دیوید، که کودکی نه‌چندان باوربرانگیز است، در تصورِ نویسنده نسبت به «کودکی» به مفهوم رمانتیک و وُردزوُرثی‌اش[2] (یعنی، کودک چنان به خداوند نزدیک است که «پرچمِ افتخارش برافراشته است») از جایگاهی نمادین برخوردار باشد. در نتیجه، خواننده در ترسیمِ تصویری شفاف و منطقی از او (دیوید) دچار مشکل می‌شود. گاه به‌نظر می‌رسد دیوید به‌لحاظ عاطفی آزرده است، هم‌چون کودکانِ مبتلا به اوتیسم یا شیزوفرنیای خفیف؛ در مدرسه دوستی ندارد و آموزگارش تشخیص داده که او اساسا تعلیم‌ناپذیر است، زیرا نظمِ کلاس را برهم می‌زند. با این‌همه، رفتارِ ناپخته‌اش شاید نتیجه لوس بارآمدن توسطِ والدین‌اش باشد. گاه، به‌طور نامعمول، از خودش تیزهوشی نشان می‌دهد، اما خیلی زود، دوباره به حالتِ خیره‌سرانه‌اش بازمی‌گردد و این موضوعی خشم‌برانگیز است.

اگر مقصود از شخصیتِ دیوید، واقعا مسیحِ کودک بوده باشد، کوتزی پیشینه درخوری برای مسیح قایل نشده است، چرا که دغدغه‌های دیوید تنها منحصر به خودش است و نه دیگران؛ درواقع، دیوید گویی هیچ درکی از حضورِ دیگران ندارد و لجوجانه بر این باور است که هرچه خودش فکر می‌کند مطلقا درست است. (او در پاسخ به این گفته که اشیاء باید ارزشمند باشند تا بتوان آنها را در موزه گذاشت، می‌گوید: «ارزش چیست؟» و استدلال‌اش، به بیانی، انکارناپذیر است: «برای من گران‌بهاست. موزه خودم است، نه شما.»

کودک به‌سرعت شروع می‌کند به حرف‌های گنده زدن و گزاف‌گویی: «من نه پدر دارم و نه مادر. پس متعلق به خودم هستم.» «من حقیقت هستم.» روان‌شناسِ متخصص کودکان تشخیص می‌دهد که این پسر دچارِ ناسازگاری شخصیتی است. «آن... حقیقی چیزی‌ست که دیوید در زندگی گم کرده است.

تجربه فقدانِ چیزی حقیقی، تجربه فقدانِ پدر و مادرِ حقیقی را نیز شامل می‌شود. دیوید در زندگی‌اش چیزی ندارد که او را مهار کند.» این در حالی است که در ناویلا هیچکس در زندگی‌اش برخوردار از مهار نیست، زیرا هیچکس خاطره‌ای پیش از زندگی در ناویلا ندارد. درواقع، ناویلا وجودِ خارجی ندارد، گونه‌ای وهمِ سرسری است، جایی خیالی، مانندِ صحنه‌ای لُخت از نمایشِ بکت که بازیگران بر آن متن‌هایی را می‌خوانند که درکِ کامل و درستی از آنها ندارند. میراثِ کارگردانی که همچنان دیرفهم باقی مانده و گویی از مسوولیت‌های کارگردانیِ چشم پوشیده است. در این بُن‌بستِ وجودی، حتا سایمون به فریادی از ته دل تنزل پیدا می‌کند: «زندگی‌ام برایم کافی نیست. ای‌کاش کسی، نجات‌دهنده‌ای، از آسمان نازل می‌شد.»

روشن است که «کودکی مسیح» یک تمثیل (یا شاید بشود گفت، یادآورِ «تمثیلِ سهمگین و توان‌فرسا»ی ملویل[3]) است، اما این تمثیل به‌وضوح تمثیلِ غارِ افلاطون، «سیروسلوکِ زائر» اثرِ جان بانیان[4]، یا «مزرعه حیوانات» اورول نیست. این کتاب تمثیلی احساسی، روان‌شناختی و پرچگال مانندِ «در انتظارِ بربرها» یا «زندگی و زمانه مایکل کی.» هم نیست که در کنارِ «رسوایی»، در دنیای واقعی پسا‌آپارتاید آفریقای‌جنوبی رخ داده و اصلی‌ترین آثارِ داستانی کوتزی را تشکیل می‌دهند. در این رمان، خواننده با سرنخ‌هایی معدود، انگشت‌به‌دهان می‌مانَد که: آیا ناویلا یوتوپیایی سوسیالیستی‌ست یا پارودی یوتوپیای سوسیالیستی؟ آیا درکی از پارسایی بودایی و ظفرمندی نادلبستگی روحانی بر شهوت‌های جسمانی به‌دست می‌دهد؟ یا، بر اساسِ عنوان‌اش، درباره ترکِ دنیای مسیحیت است؟ آیا ساکنانِ ناویلا پناهندگانِ سیاسی‌اند؟ آیا به‌راستی زنده‌اند، یا روح‌های سرگردانِ گمشده؟ آیا اینجا همانِ مرحله باردو (Bardo)ی پس از مرگ در «کتابِ مردگانِ تبتی» نیست؟ اما چرا آنها حافظه خود را از دست داده‌اند؟ (به‌تقلید از رمانِ تمثیلی ژوزه ساراماگو، «کوری»، که اثراتِ کوری همه‌گیر را در شهری بی‌نام‌ونشان روایت می‌کند؟)

مدتی گمان می‌کردم که «کودکی مسیح» باید رمانی باشد که در آن سکونِ روشنگری بودیسم در برابرِ جدوجهدِ رستگاری مسیحی قرار داده شده است: یکی اساسا دوره‌ای، دیگری «متوالی»؛ هدفِ یکی نابودی شخصیتِ فردی [و تبدیل آن] به‌صورتِ خلأ فراگیرِ جهانی و هدفِ دیگری «رستگاری» شخصیتِ فردی واحد و تضمینِ زندگی جاودانه و بازپیوستن به عزیزان در بهشت. محتمل‌تر آن‌که، «کودکی مسیح» حکایتی الهام‌گرفته از کافکا و در جست‌وجوی خودِ معناست: در جست‌وجوی اینکه چرا وقتی زندگی (غیرِ دینی) فاقدِ شور و هدف است، باید بر ادامه آن پای فشرد؟ تنها یک ماموریتِ بوالهوسانه (جست‌وجو برای یافتنِ مادرِ کودکی یتیم و باورداشتن به نجات‌بخشی که از آسمان نازل می‌شود) به این زندگی وضوح می‌بخشد و در غیراین‌صورت، بی‌معنا و تصادفی است.

این تصویرِ دلگیر و ناهموار یادآورِ پایانِ دردناکِ «رسوایی» است، زیرا به‌نظر می‌رسد در اینجا امکانِ «زندگی جدید» در شهری دیگر، هرچند آرمان‌گرایانه و دُن کیشوتی، تنها توهمی دیگر باشد. اما نقشِ «دُن کیشوت» در این رمان چیست؟ زیرا این «دُن کیشوتِ» سروانتس نیست، بلکه در یک پیچشِ گیج‌کننده بورخس‌وار، نویسنده «مردی‌ست به نام بننیلی» که «ردایی بلند به تن و دستاری بر سر» دارد. شاید، روزی، الیزابت کاستلو خودش ما را از این موضوع آگاه کند.

منبع: نیویورک تایمز SavingGrace –Review by JOYCE CAROL OATES, The New York Times – Aug ۲۹ ۲۰۱۳

پی‌نوشت‌ها

[۱]. Henry David Thoreau (۱۸۱۷-۱۸۶۲):
نویسنده، شاعر، فیلسوف و تاریخدان ناتورالیست و آنارشیست آمریکایی که بیشترین شهرتش را به‌واسطه کتاب «والدن» (۱۸۵۴) –در ستایش زندگی بدوی در طبیعت– و همچنین، مقاله‌ای با عنوان «نافرمانی مدنی» (۱۸۴۹) به‌دست آورده است که تاثیری شگرف بر مرام و دیدگاهِ مشاهیری چون تولستوی، گاندی، پروست، جان باروز، جی. اف. کندی و لوتر کینگ گذارد– مترجم.

[۲]. William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰):
ویلیام وُردزوُرث، از مهم‌ترین شاعران رمانتیکِ سده ۱۹ انگلستان

[۳]. منظور، رمانِ «موبی دیک» اثرِ درخشانِ هرمان ملویل (Herman Melville – ۱۸۱۹-۱۸۹۱) است.

[۴]. John Bunyan (۱۶۸۸-۱۶۲۸):
جان بانیان، نویسنده و موعظه‌گرِ مسیحی انگلیسی و مولفِ نزدیک به شصت کتابِ موعظه، که از آن میان، کتابِ «سیروسلوکِ زائر» برجسته‌ترین اثرِ تمثیلی ادبیاتِ مسیحی برشمرده می‌شود.

عطف کتاب

تازه‌های نشر مرکز

نقدهای هوشنگ گلمکانی

«از کوچه سام»، گزیده‌ای است از نقدهای هوشنگ گلمکانی بر فیلم‌های ایرانی و خارجی، که با توجه به اینکه گلمکانی سال‌های سال است که نقد فیلم می‌نویسد و یکی از چهره‌های مطرح این عرصه است و خود از بانیان مجله فیلم که یکی از بهترین مجلات سینمایی در ایران است، این گزیده، خود کتاب مفصلی است. کتاب، با یادداشتی از مصطفی مستور آغاز می‌شود و خاطره شیرین او از فیلم دونده و گفت‌وگویی که هوشنگ گلمکانی و مسعود مهرابی به مناسبت این فیلم با امیر نادری انجام دادند که در مجله فیلم چاپ شد و نامه مستور به گلمکانی و پاسخ گلمکانی به او. بعد از این یادداشت، مقدمه‌ای از خود گلمکانی آمده است. گلمکانی در این مقدمه، «ماجرای نوشتن برای سینما و درباره سینما» و «داستان شکل‌گیری این کتاب» را باز می‌گوید؛ داستانی که از سال‌های پیش از ۱۰سالگی نویسنده و دفترچه‌ای که او در آن نام فیلم‌ها و بازیگران را ثبت می‌کرده و بعد از آن آشنایی نویسنده با مجلات سینمایی و بعدتر وسوسه نوشتن به‌صورتی جدی‌تر درباره سینما و سرانجام ماجرای شکل‌گیری کتاب حاضر که به‌گفته گلمکانی، مصطفی مستور یکی از مشوقان اصلی او در گردآوری آن بوده است. بخش بعدی کتاب، با عنوان «سیاه‌مشق‌ها» شامل یادداشت‌هایی است که گلمکانی از ابتدای سال ۴۹، طی چهارسال درباره تعدادی از فیلم‌های ایرانی نوشته است. بخش بعدی شامل گزیده نقد فیلم‌های ایرانی است که از نقد فیلم «طغرل» از سیامک یاسمی آغاز و به نقد «یه حبه قند» رضا میرکریمی ختم می‌شود. در مورد فیلم‌های قدیمی‌تر، نویسنده در پایان هر نقد، «نگاه امروز» خود به آن نقد و اثر مورد نقد را هم درج کرده است. دفتر دوم کتاب، شامل گزیده نقد فیلم‌های خارجی است. این دفتر، با یادداشتی از بابک احمدی درباره گلمکانی آغاز می‌شود و بعد از آن مقدمه نویسنده بر دفتر دوم آمده است.

از کوچه سام

نقد فیلم‌های ایرانی و خارجی هوشنگ گلمکانی

روانشناسی انسان بازیگر

«نگاهی کوتاه به خلاقیت، بازیگری و آشفتگی‌های روانی» کتابی است از احمد دامود درباره روانشناسی هنرمندان و بازیگران و دنیای درون هنرمند. کتاب در سه بخش تنظیم شده است. «نگاهی به روانشناسی انسان هنرمند»، «تخیل و خلاقیت» و «بازیگری و آشفتگی‌های روانی»، عنوان هریک از بخش‌های سه‌گانه این کتاب است. کتاب، برای آنها که می‌خواهند به‌صورت حرفه‌ای در زمینه بازیگری فعالیت کنند، جنبه‌ای آموزشی دارد و دامود چنانکه در پیشگفتار بخش اول آن توضیح می‌دهد، در این کتاب به جنبه‌های روانشناسانه حرفه بازیگری پرداخته است نه جنبه‌های تکنیکی آن. او در بخشی از این پیشگفتار می‌نویسد: «تسلط به تکنیک‌های مختلف اجرا، یکی از مهم‌ترین عناصر موفقیت در بازیگری است. ولی این را هم می‌دانیم که مهارت دیگری نیز مورد احتیاج است تا بازیگر بتواند به خلاقیت واقعی و نقطه اوج کار خود برسد. و نیز می‌دانیم که اهمیت این مهارت کمتر از اهمیت اطلاعات تکنیکی نیست.»

خلاقیت بازیگری و آشفتگی‌های روانی

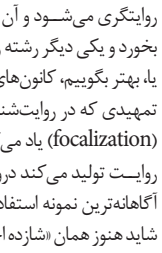
احمد دامود

مرور

درباره رمان «اینجا؛ نرسیده به پل...» آنیتا یارمحمدی

سرنوشت‌های از هم‌جدا

مهدی امیرخانلو



نویسنده وبلاگ «شمال از شمال‌غربی» زمانی در نقد یکی از فیلم‌های جشنواره فیلم فجر به‌اختصار نوشته بود: «با دیدن هر فیلمی که زمان را قطعه‌قطعه می‌کند می‌شود از خود سوال کرد که اگر زمان به‌هم‌ریخته نبود و خطی روایت می‌شد چه اتفاقی می‌افتاد؟» این سوالی است که این‌روزها در برابر قریب‌به‌اتفاق آثار ادبی می‌توانیم از خود بپرسیم، زیرا شکست زمان خطی دیگر انگار به جزیی بدیهی از فرآیند خلق داستان‌ها و رمان‌ها بدل شده است. می‌خواهیم از همین سوال بدیهی آغاز کنیم و از تقابلی که میان زمان خطی و غیرخطی گذاشته است و ببینیم که انتخاب این شیوه روایت یا این تمهید فرمال چه ارمغانی برای رمان مورد نظرمان داشته و، درعین‌حال، آن را از چه چیزهایی محروم کرده است. به‌عبارت دیگر، اگر شکست زمان و روایت خطی را، به‌ترتیب، از خصوصیات بارز نوشتار مدرن و نوشتار رئالیستی بدانیم، می‌خواهیم ببینیم که انتخاب اولی آیا نفعی به نویسنده رسانده است یا برعکس او را از رسیدن به هدفش بازداشته است.

چون‌که رمان هدف ظاهرا مهمی دارد و آن به‌دست‌دادن یک «تجربه نسلی» است. «اینجا؛ نرسیده به پل...» داستان زندگی سه‌دختر جوان دهه شصتی در برهه‌ای است که آنها در یک خانه با هم زندگی می‌کنند. رویا معلم زبان است و در یک زبانکده درس می‌دهد، مهتاب شیمی خوانده اما حالا برای کار می‌خواهد آرایشگری یاد بگیرد و آیدا دانشجوی ادبیات فارسی است اما مفیدترین اوقاتش را پای اینترنت می‌گذراند. از همین شرح مختصر هم می‌شود فهمید که رمان از روایتی چندتکه و «زمانی قطعه‌قطعه» ساخته شده است. زمان در رمان البته به پیش می‌رود تا چند ماه از زندگی این دخترها را در آن خانه حوالی پل کالج نشان بدهد، اما مدام قطع می‌شود تا از منظری دیگر روایت شود. روایت رمان به‌وضوح شکلی سینمایی دارد، به این ترتیب که هربار یکی از دخترها عهده‌دار عمل روایتگری می‌شود و آن را تا نقطه‌ای پیش می‌برد تا اینکه گفتارش کات بخورد و یکی دیگر رشته روایت را به‌دست بگیرد. با این کار نویسنده صداها یا، بهتر بگوییم، کانون‌های روایت مختلفی در رمانش ایجاد می‌کند؛ همان تمهیدی که در روایت‌شناسی از آن به‌عنوان کانون‌سازی یا کانونی‌شدن (focalization) یاد می‌کنند. در این میان، گفتاری که هر راوی یا کانون روایت تولید می‌کند درواقع همان «تجربه نسلی» است. (کامل‌ترین و آگاهانه‌ترین نمونه استفاده از کانون‌های روایت در ادبیات داستانی فارسی شاید هنوز همان «شازده احتجاب» گلشیری باشد که در آن فخرالنساءشدن فخری به‌واسطه ادغام گفتار این دو صورت گرفته است. هرچند در آنجا هدف ارایه نوعی تاریخ استحاله و زوال بوده است.) بنابراین، آنچه با آن سروکار داریم نه یک تجربه که «تجربه‌ها»ست و این ارمغان استفاده از روایت چندتکه و زمان قطعه‌قطعه‌شده است. در واقع، رمان به‌طور غیرمستقیم به‌ما می‌رساند که به‌دست‌دادن یک تجربه نسلی ناممکن است، زیرا در نهایت ما با کثرت تجربه‌ها سروکار داریم.

اما، به‌بهای این کثرت چه چیزی از دست رفته است، یا، به‌بیان دیگر، نوشتار مدرنیستی چگونه نویسنده را از رسیدن به هدفش بازداشته است. به خود رمان برگردیم. یک خانه و سه‌دختر جوان که در آن زندگی می‌کنند. هر سه نفر متولد دهه شصتند اما چیز بیشتری هست که آنها را به‌هم پیوند بزند؟ راستش، نه. هرکدام از این آدم‌ها به راه خودش می‌رود و انگار فقط دست اتفاق آنها را در یک خانه گرد آورده است. کثرت یا همان زمان قطعه‌قطعه در نهایت به سرنوشت‌های ازهم‌جدایی بدل شده است که در هیچ نقطه‌ای با هم تلاقی نمی‌کنند. حالا، با وجود این سرنوشت‌های ازهم‌جدا، اصلا می‌توان از چیزی به اسم «تجربه نسلی» حرف زد؟ اصلا، در نبود عامل مشترک یا پیوندی میان سرنوشت آدم‌ها، چه چیزی این تجربه را از لحاظ تاریخی از تجارب نسلی پیش از خود متمایز می‌کند؟ در حقیقت، آن روایت چندتکه به‌بهای ناکارشدن کلیتی به‌نام «تجربه نسلی» ساخته شده است. در عوض چه می‌توانستیم داشته باشیم؟ بیایید فرض کنیم می‌خواستیم رمان را از نو بنویسیم: شاید بد نبود به‌جای تعدد کانون‌های روایت، یک کانون محوری را بیازماییم. و این یعنی چه؟ یعنی از میان قهرمان‌های رمان دست به انتخاب بزنیم و یکی را برگزینیم. مثلا آیدا را، که دانشجوی ادبیات فارسی است و بهترین اوقاتش را پای اینترنت می‌گذراند. همه جهان رمان می‌تواند حول آیدا و زندگی او ساخته شود.

اما آیدا به‌تنهایی کافی نیست؛ آیدا بدون رابطه‌اش با آدم‌های دیگر و به‌خصوص فرهادی که توی اینترنت پیدایش کرده است. یک کانون به‌جای کانون‌ها. اما وانهادن روایت چندتکه هم بدون ترکِ زمان قطعه‌قطعه یا غیرخطی بی‌حاصل است. حالا می‌شود زمان خطی را به‌کار گرفت و آشنایی آیدا و فرهاد در اینترنت را مبدأ آن فرض کرد و آن را تا به انتهای منطقی‌اش ادامه داد. (داریم امکانی را بررسی می‌کنیم.) مهم‌ترین حاصلی که از این انتخاب جدید به‌دست می‌آید، دست‌یافتن به تمامیت یا همان کلیتی است که یک تجربه نسلی را ارایه می‌کند. کیفیت رابطه این دو و فرجام آن می‌تواند نمونه‌ای از همه روابط مانند آن باشد. یک خانه، سه‌دختر جوان و البته یک اشتراک- و این اشتراک، فراتر از دهه شصتی‌بودن‌شان، رابطه آنها با یک نفر دوم است، با یک فرهاد نوعی. در این میان، دهه شصتی‌بودن‌شان خصوصیت این رابطه را تعیین می‌کند. پس حالا، قهرمان‌های دیگر هم با داستان‌ها و مهم‌تر از آن رابطه‌هایشان می‌توانند به این جهان اضافه شوند، آن را تکمیل کنند و به آن عمق و غنا ببخشند. در اینجا آنچه اهمیت دارد این نیست که رویا معلم زبان است و مهتاب می‌خواهد آرایشگری یاد بگیرد، بل رابطه این آدم‌ها با هم و چیزی است که سرنوشت آنها را به‌هم گره می‌زند و از آنها یک کل واحد می‌سازد. پس حالا، یک کانون اصلی و چند کانون مکمل.

اما چرا رویا و نه آن دوتای دیگر؟ چون‌که هم‌اوست که اتفاقا هدف رمان را برای ارایه یک تجربه نسلی برآورده می‌کند. رویاست که بهتر از همه تجربه زیسته دهه‌شصتی‌ها را نمایندگی می‌کند. و این‌هم شاهدی از خود رمان: آنجا که می‌دود به