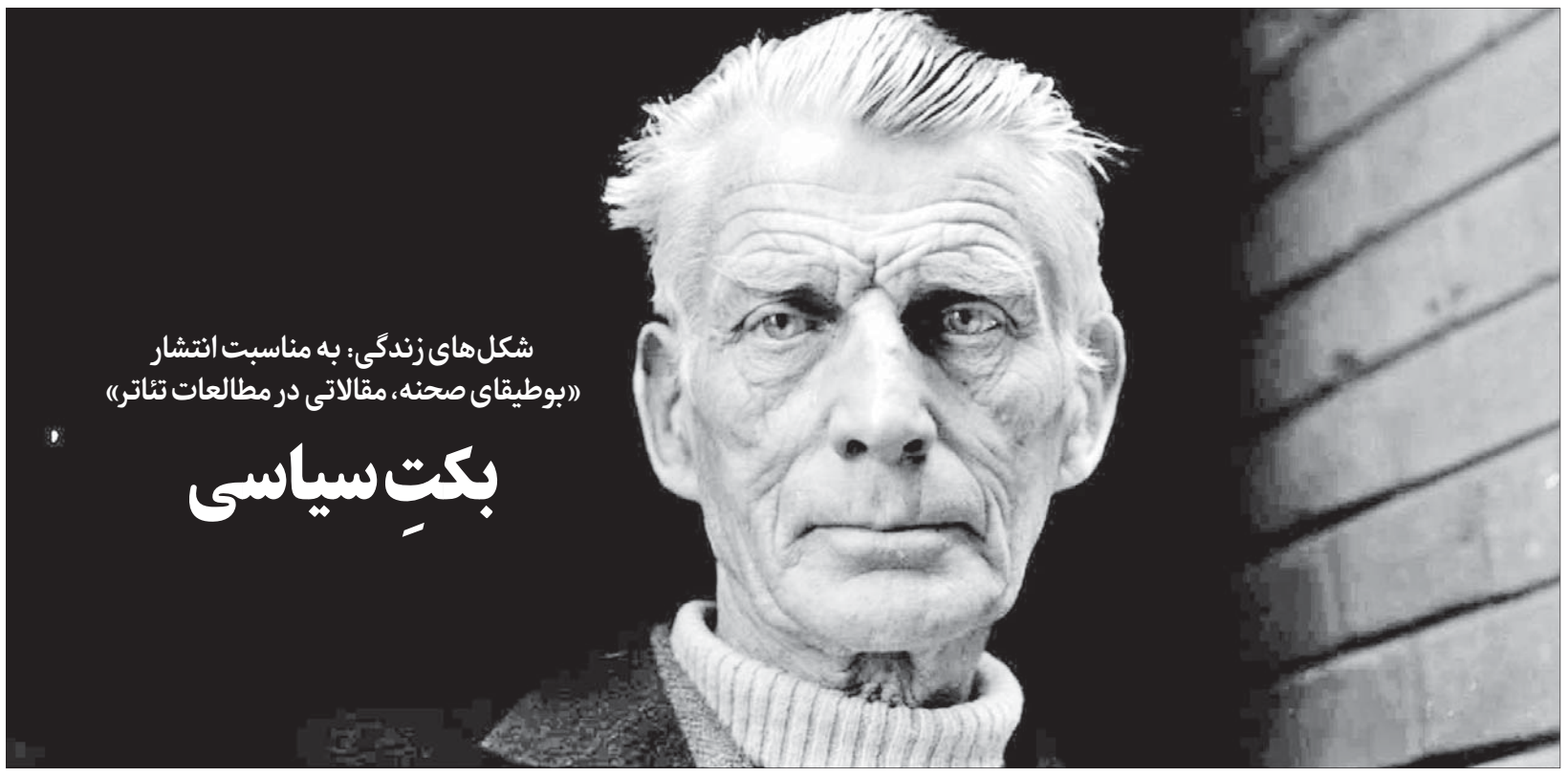

شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار «بوطیقای صحنه، مقالاتی در مطالعات تئاتر»

بکتِ سیاسی

نادر شهریوری (صدقی)

«آدمی ترجیح می‌دهد، هیچ را برگزیند تا آنکه هیچ برنگزیند».[۱]

زمانی بکت گفته بود «شاید» کلمه موردعلاقه‌اش است، این کلمه نوشته‌های او را سراسر با حسی از قطعی‌نبودن همراه می‌کند: شاید گودو بیاید، شاید نیاید، شاید انتظار برای آمدن گودو نوعی کنش باشد و شاید از فرط استیصال باشد، شاید انتخاب نام ولادیمیر برای یکی از دو قهرمان اصلی «در انتظار گودو» اشاره‌ای به نام ولادیمیر ایلیچ لنین باشد و شاید نباشد، هرچند که هیچ تشابهی میان این ولادیمیر با آن ولادیمیر وجود ندارد و شاید... .

«شاید» بکت از عدم قطعیتش نشئت می‌گیرد، عدم قطعیت بکت نشئت‌گرفته از ایده‌های او درباره جهان، زندگی و آدمی است، عدم قطعیت بکت از این ایده نشئت می‌گیرد که اصلا آدمی «ممکن بود وجود نداشته باشد».[۲] درحالی‌که وجود دارد و حال که وجود دارد زندگی‌اش به خاطر عدم قطعیت نهفته در ذات هستی، غیرقابل‌پیش‌بینی است و نه‌فقط انسان که جهان نیز با ایده عدم قطعیت گنگ و غیرقابل‌پیش‌بینی می‌شود. در این صورت و تنها در این صورت است که سایر امور جملگی مبهم، نامعین و موقت می‌شوند، درست مانند زندگی خود بکت که در یک «موقت‌بودن دائمی» سپری گردید: سرگشتگی، تبعید، گرسنگی، فرار و ... بخش‌های لاینفک زندگی بکت است. بدون زندگی‌ای چنین موقت، داستان و نمایش‌نامه‌های بکت از اساس چیز دیگری بودند «بسیاری از ویژگی‌های نوشتار و نمایش‌نامه‌های او مستقیما از همان تجربه عدم قطعیت مطلق و سرگشتگی و تبعید و گرسنگی و لاعلاجی سرچشمه گرفته است.»[۳]

تری ایگلتون در مقاله درخشان «بکت سیاسی» ضمن نگاهی به زندگی سیاسی بکت به رابطه رفتار سیاسی بکت در جنگ جهانی دوم و ایده‌های او می‌پردازد. بکت در آن سال‌های مملو از سیاست، به ظاهر غیرسیاسی‌ترین هنرمند به‌شمار می‌رفت اما این ظاهر قضیه بود. این غیرسیاسی‌ترین هنرمند به مدت بیش از چهار سال علیه فاشیسم، به‌طور فعالانه‌ای نبرد می‌کند، تا بدان حد که دولت فرانسه به‌خاطر مبارزه بی‌وقفه بکت به او نشان شجاعت می‌دهد.

مبارزه سیاسی بکت سخت به واژه «شاید» نیازمند بود، درواقع ایده «شاید» سخت به کار مبارزه‌اش می‌آمد. «شاید» یکی از پاسخ‌های بکت به مطلق‌گرایی فاشیسم بود: اگر که هیچ مطلقی می‌تواند وجود نداشته باشد، چراکه جهان از نظر بکت در گنگی، بی‌یقینی و بی‌معنایی کامل سپری می‌شود، بنابراین، این «امکان» وجود دارد که تمامیت‌ها از میان بروند، در این صورت می‌توان همواره جایی برای امید در نظر گرفت. امید همواره در پی بی‌یقینی و شک‌آوری و گنگی سر برمی‌آورد، جز این امید نمی‌تواند مبنایی داشته باشد. در بکت به‌رغم شخصیت‌های ملول، عاطل و باطل، که گویی گذر زمان را از اساس درنمی‌یابند و بودونبودشان اهمیتی ندارد و به ظاهر در نوعی بی‌زمانی به‌سر می‌برند، «زمان» می‌تواند حاوی امید باشد. گم‌شدن زمان در برهوت بکت تنها ازآن‌رو ممکن است که زمان می‌تواند با خود امید به‌همراه آورد. در بکت «امید» برخلاف «خوش‌بینی» وجود دارد، امید به این معنا که ممکن است مطلق‌گرایی فاشیسم در برابر «هستی‌شناسی شاید» سر فرود آورد.

اکنون اگر از منظری دیگر به واژه «شاید» توجه کنیم و قطعیت‌ناپذیری‌اش را در رابطه با «معنا» بررسی کنیم، در این صورت معنا دائما به تعویق می‌افتد. نفس به‌تعویق‌افتادن معنا و به تعبیر بکت نیامدن گودو آن‌گاه شرط استمرار زندگی می‌شود. در بکت ما با پارادوکسی جالب در بطن خود نمایش - کمدی تراژدی- مواجه‌ایم. عدم قطعیت ریشه‌دار بکت در نمایش خود را به صورت کمدی و تراژدی نمایان می‌کند[۴]، از طرفی همه به انتظار آمدن گودو هستند و از طرف دیگر با آمدن گودو، زندگی پایان می‌پذیرد. بااین‌حال «تردیدی نیست که آمدن گودو رویداد بسیار مهمی است»[۴] اما در صورت آمدن گودو انتظار که لازمه استمرار زندگی است[**] به پایان می‌رسد، اما اگر انتظار ادامه یابد به معنای آن است که گودو نیامده است و هیچ رویداد مهمی اتفاق نیفتاده و یا درواقع اصلا اتفاقی رخ نداده است. در این صورت از نظر بکت اگرچه زندگی تداوم دارد، اما پیش نمی‌رود.

از این ایده بکت که زندگی تداوم دارد اما پیش نمی‌رود، می‌توان این نکته را دریافت که معنا یک فرایند همواره پایان‌نیافته است، زیرا هیچ دالی به مدلولی معین منتهی نمی‌شود، به بیانی دیگر هر دال شکسته‌ای ما را به دال بعدی می‌برد و برمی‌گرداند و دقیقا به همین دلیل است که در بکت «مرگ» وجود ندارد. در بکت مرگ به مثابه یک رویداد- همچون آمدن گودو- وجود ندارد. «... مرگ در آثار بکت وجود ندارد، تنها ازهم‌پاشیدگی مداوم را می‌بینیم، آن‌گاه که جسم پیوسته پوسته‌پوسته ور می‌آید و خشک می‌شود، مرگ خبر از رویدادی می‌دهد، بزرگ‌تر از آن است که این قالب‌های تهی و پوک با آن مواجه شوند».[۵]

زندگی تداوم می‌یابد اما پیش نمی‌رود، تداوم زندگی آن را مستعد تفسیر می‌کند. تفسیر آن‌گاه شدت می‌یابد که کاری نمی‌شود کرد یا چنان‌که در اول نمایش‌نامه «در انتظار گودو» آمده چون «هیچ فایده‌ای ندارد»[۶] گو اینکه آثار بکت در مقابل تفسیر مقاومت می‌کنند تا دستخوش تفسیرهای پسامدرنی رایج که هرکدام معنای خود را دارند نشود، اما در آثار بکت ما با انباشت تفسیر روبه‌رو هستیم بااین‌حال انباشت تفسیر در بکت به‌هیچ‌رو به معنای فربه‌شدن معنا نیست. در بکت هیچ‌گاه ما با معانی پیوسته، انباشته و متعالی روبه‌رو نمی‌شویم که بالعکس با تکه‌پاره‌های معنا و تنها و رگه‌هایی از آن مواجه می‌شویم؛ چیزی که می‌توان آن را تبخیر متداوم معنای پایدار نام داد. به نظر بکت نیز معانی پایدار و پیوسته‌اند و همواره تبخیر می‌شوند. علاوه بر این در مقابل کلیت‌های فاشیستی آنچه به کار می‌آید، بدیل آن یعنی پراکندگی‌های معانی و اندک‌بودنشان است.

بوطیقای صحنه
مقالاتی در مطالعات تئاتر
گردآورنده و ویراستار: علی تدین
نشر آگاه

اندک‌بودن معنا ویژگی ادبیات بعد از آشویتش در مقابل گنده‌گویی‌های فاشیستی است؛ ادبیاتی که حتی با سکوت به مینی‌مالیسم قناعت‌گرایانه تن می‌دهد؛ ادبیاتی که بلاغت پرنخوت و مملو از معانی را به فشرده‌گویی موجز تبدیل می‌کند. «بکت در جایی گفته که دوست‌اش جیمز جویس همیشه مشغول اضافه‌کردن بر مطلب خود بوده درحالی‌که فکر می‌کنم روش من تقلیل و ندادن اطلاعات و گرفتن و کاستی به جای افزودن است».[۷]

ایهاب حسن منتقد ادبی معاصر از ادبیات بکت با عنوان ادبیات سکوت نام می‌برد. از نظرش نوشته‌های بکت در مقابل آن نوشته‌هایی قرار می‌گیرد که با گفتن همه‌چیز می‌خواهند با خلأ مبارزه کنند. گفتن همه‌چیز با دراختیارداشتن معانی، پیوسته در ید کلیت‌های تمامیت خواه است تا با انتشار وسیع و گسترده واژه‌ها به خود اعتبار دهند، درحالی‌که در بکت واژه‌ها تنها ازآن‌رو بر کاغذ پدیدار می‌شوند که خودشان را بی‌اعتبار اعلام کنند، به‌همین‌دلیل نیز در بکت ما مواجه با تبخیرشدن متداوم معانی پایدار هستیم.

تبخیرشدن متداوم معانی پایدار از جمله دلایلی است که نمایشنامه‌های بکت را نتوان در کنار تراژدی‌ها قرار داد، زیرا چنانکه گفته شد نمایش‌نامه‌های بکت از نظر مضمون و محتوای بسی نامعین‌تر از آن هستند که در کنار تراژدی‌ها قرار گیرند. در تراژدی‌ها، همواره با نوعی تعین روبه‌رو هستیم. انسان در برابر نیروی قاهری به نام سرنوشت قرار می‌گیرد که سرانجام نیز توسط همان نیرو در هم شکسته می‌شود. ضرورت تراژیک، امری اجتناب‌ناپذیر است و مرگ پایان محتوم تراژدی‌هاست. در بکت مرگ به مثابه اتفاق رخ نمی‌دهد. شخصیت‌های نمایشنامه‌اش چون ولادیمیر و استراگون در انتظارند، حتی برای مرگ اما مرگی اتفاق نمی‌افتد، گودو نمی‌آید گودو می‌تواند یک مفهوم باشد؛ مفهومی که مصادیق متنوعی را دربر می‌گیرد اما هیچ‌یک از مصداق‌های گودو ظاهر نمی‌شوند.

به بکت سیاسی بازگردیم، به شور و هیجان او برای رهایی از دست اشغالگران، اما تا آنجا که رهایی به ارزش بدل نشود، آنچه در بکت اهمیت می‌یابد همانا امر منفی است؛ امری که از هرآنچه پوزیتیو است می‌گریزد تا مبادا به ایدئولوژی بدل گردد. اکنون می‌توان علاقه بکت به واژه شاید را دریافت. شاید این کلمه نوشته‌های او را سراسر با حسی از قطعی‌نبودن و با حسی از ایدئولوژی‌نشدن همراه می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

* از نظر کمدی‌نویسان گاه هیچ‌چیز خنده‌دارتر از بی‌مورد نشان‌دادن یک یقین قطعی نیست.

** زندگی بنا به یک تعریف بسیار رایج عبارت است از انتظارکشیدن

۱) نیچه

۲، ۳، ۴، ۵، ۷) بوطیقای صحنه، مقالاتی در مطالعات تئاتر، گردآورنده و ویراستار: علی تدین، به نقل از مقاله «بکت سیاسی» تری ایگلتون، ترجمه عبدالله کوثری

۶) در انتظار گودو، بکت، ترجمه اصغر رستگار

نگاهی به رمان «دوخیاط هندی» روبین‌تن میستری

از سیاهی فقر تا رادیکالیسم گاندی

جواد لگزیان

«دو خیاط هندی» اثر روبین‌تن میستری، رمانی است که از هند می‌گوید: «ترن صبحگاهی ویژه جنوب، درحالی‌که از زور مسافر در حال ترکیدن بود، از سرعت خود کاست و سپس مثل اینکه خیال حرکت دوباره دارد ناگهان جلو پرید. این حرکت فریبکارانه مسافران را غافلگیر کرد و انبوه کسانی را که به میله و دستگیره‌های نزدیک در آویزان بودند به‌شکل خطرناکی به بیرون هل داد. توده مسافران آویزان مثل حباب صابون باد کردند و اگر به‌خاطر مهارت‌های فردی‌شان نبود بی‌تردید هریک به گوشه‌ای در فضا پرتاب شده بودند. داخل واگن، مانک کولا که به دستگیره‌ای آویزان از سقف چنگ زده بود، بعد از تکان‌های شدید بالاخره توانست تعادل خود را حفظ کند و سرپا بماند. اما کتاب‌های سنگین دانشگاهی او تاب ضربه آرنج هم‌سفر بغل‌دستی را نیاوردند و روی جوان باریک‌اندام و زردنبویی افتادند که خودش مثل سنگِ از منجنیق رهاشده، توی بغل مسافر صندلی روبرویی پرتاب شده بود. جوانک زردنبو با اولین ضربه کتاب سنگین آخ بلندی کشید و سپس با خنده و شوخی خود را از آغوش عمویش بیرون کشید. ایشوار دارجی که در گونه چپش اثر زخم کهنه‌ای دیده می‌شد، به برادرزاده خود کمک کرد و پرسید: طوری که نشدی اوم؟»تصاویر «دو خیاط هندی» میستری ما را به قعر اندوه هند روانه می‌کند، آن‌قدر که ترن را از ایستگاه اول رمان سوار می‌شویم و شهربه‌شهر با مانک می‌رویم تا بلکه روشنی بیابیم. مانک که دانشجوی جوانی است به تصادف در راه با ایشوارا و اوم، عمو و برادرزاده، دو خیاط هندو از کاست نجس‌ها، همراه می‌شود تا همسفر با یکدیگر، برای کار نزد دینا، بیوه‌زنی خودساخته، بروند. آنها به خانه دینا می‌رسند و می‌خواهند آنجا برای شرکتی کار کنند، اما این آغاز ماجراست در هند بحران‌زده زمانه ایندرا گاندی که هیولای دهشتناک اختلافات فرقه‌ای چهارنعل می‌تازد و نعره می‌کشد و ویران می‌کند. ایشوار و اوم در کار خیاطی زیاد دوام نمی‌آورند و به‌زودی گدایی پیشه می‌کنند و مانک برای کار به غربت می‌رود و در بازگشت خود را به زیر ترن می‌اندازد: «صدای غرش قطار از دور شنیده شد. مانک جلوی سکو رفت. به خطوط آهن که مانند زندگی درخشان و براق بود و به هر سو امتداد یافته بودند نگریست. نوارهای نقره‌ای که روی بستری از شن درشت خوابیده بودند و در میان خود چوب‌های سیاه و چرب را نگاه داشته بودند. بانوی میانسالی با عینک دودی سیاه درست کنار او ایستاده بود. آیا نابینا بود؟ در این صورت ایستادن در این نقطه برای او خطرناک بود. شاید بهتر بود او را عقب بکشد. بانوی میانسال لبخندی زد و گفت: قطار سریع‌السیر! بدون توقف! تابلو را ببین! و خود را عقب کشید. دست‌ها را به‌سوی مانک دراز کرد تا او را هم عقب بکشد. کور نبود. عینک سیاه را برای گریز از تابش آفتاب به چهره زده بود. مانک به او خندید ولی از جای خود تکان نخورد. جعبه شطرنج را به سینه فشرد. حالا قطار سریع‌السیر را می‌شد دید. تازه از پیچ ایستگاه گذشته بود. همانطور که نزدیک می‌شد تمام سکو به لرزه آمد. وقتی اولین واگن وارد ایستگاه شد، مانک از سکو روی نوار نقره‌ای ریل‌ها پرید. بانوی میانسال با عینک سیاه اولین کسی بود که از وحشت فریاد زد. سپس جیغ گوشخراش ترمزهای اضطراری همه صداها را خفه کردند. قطار سریع‌السیر پس از طی صدها متر سرانجام ایستاد. آخرین فکر مانک این بود که هنوز جعبه شطرنج آویناش با اوست.» اما در خانه دینا باز است و در پایان رمان گدایان داستان می‌توانند در آن نان و خورشی به قاعده بخورند، چراکه میستری تمام تلاشش را می‌کند تا نشان دهد حتی وقتی شرایط خیلی بد است بالاخره آدم‌های خوب هستند و دست‌به‌کار می‌شوند.

دوخیاط هندی
روبین‌تن میستری
ترجمه فلور طالبی
انتشارات اختران

دو خیاط هندی، اثر روبین‌تن میستری، تلاش می‌کند از آشوب هند در زمانه نخست‌وزیری ایندیرا گاندی تصویری شایسته ارائه دهد اما باید گفت او موفق شده است با نثری زیبا و دلفریب تمام شبه‌قاره را در طول دهه‌ها غرق در فلاکت افکار منحط فرقه‌ای، خرافات سیاه و فقر بنیان‌کن بیان کند.«تصویری از سه زن جوان با شلوار و بلوز محلی که از یک پنکه سقفی حلق‌آویز شده بودند. یک سر ساری هر یک به پنکه گره خورده و سر دیگر دور گردن آنها بود. سرهاشان به یک سو خمیده و بازوانشان همچون دست و پای عروسک‌های پارچه‌ای آویزان بود. مانک خبر مربوط به عکس را خواند. چشم‌هایش مدام به تصویر زنان آویزان برمی‌گشت. سه خواهر با سنین پانزده، هفده و نوزده بودند که از غیبت پدر و مادر در خانه استفاده کرده و خود را حلق‌آویز کرده بودند. در نامه‌ای از اندوهی که بر پدر و مادر خود تحمیل می‌کردند پوزش خواسته و گفته بودند از رنج پدر که نمی‌تواند برای آنها جهیزیه مناسب تهیه کند و آنها را شوهر دهد آگاهند. گفته بودند نمی‌خواهند بیش از این سبب شرم خانواده باشند و چاره‌ای جز مرگ نمی‌بینند. مانک دوباره به تصویر دختران حلق‌آویزشده نگریست. تصویری اندوهبار، ترحم‌انگیز و دیوانه‌کننده بود. در چهره آنها یأس موج می‌زد. گویی منتظر اتفاق جالبی بوده‌اند، چیزی بیشتر از مرگ. و از دیدن تنها مرگ در انتهای راه رنجیده بودند. ...»

تلخ‌ترین صحنه رمان خودکشی این سه زن است.

صحنه دیدار مانک با عارف قلابی بال بابا که از هیمالیا آمده از جالبترین صحنه‌های کتاب و کلیدی برای درک آن است. مانک بال بابا را که حقه‌بازی دوره‌گرد بود زود می‌شناسد و البته مرتاض دروغین ادعا می‌کند مانک زندگی قبلی او را دیده و اکنون همه مردم منتظر کرامات نداشته او هستند و لبخند تلخ مانک که استهزای خرافات فرقه‌ای است پایان این دیدار به‌یادماندنی است.از نگاه یک دلبسته هند می‌توان گفت که برنامه‌های ایندیرا گاندی انصافا با بلندنظری انقلابی و پیش‌آهنگی سیاسی همراه بود که تا ابد در خاطر تاریخ خواهد ماند. برنامه نابودی فقر و کنترل جمعیت او از جمله برنامه‌های پیشرواَش بود که با سد افکار ارتجاعی در هند مواجه شد و نیروهای اهریمنی و فرقه‌ای را علیه او متحد کرد. انتقادات سطحی میستری در جاهایی از رمان که اقدامات گاندی را تندروی می‌داند به‌هیچ‌وجه قابل‌قبول نیست و با تاکید بر حقانیت رادیکالیسم گاندی باید گفت فقر دهشتناک و عقب‌ماندگی که روبین‌تن میستری با هوشیاری توصیف می‌کند در حقیقت موید اقدامات ستایش‌برانگیز گاندی است و دقیقا به همین جهت این کتاب خواندنی است.

عطف

سایه‌خویش

پرنیان وقفی‌پور: «کمی بزرگ‌تر از تمام کائنات» عنوان مجموعه‌ای از اشعار فرناندو په‌سوآ است که اخیرا با ترجمه احسان مهتدی توسط نشر دیبایه منتشر شده است. فرناندو په‌سوآ، از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات قرن بیستم است که در سال ۱۸۸۸ در روز سنت‌آنتونی، روز ویژه شهر لیسبون، در لیسبون به دنیا آمد و بعدها هم به‌ندرت آنجا را ترک کرد. او در سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۶ دو شعر با عنوان یکسان «بازدید از لیسبون» نوشت که هردو از اشعار مهمش به‌شمار می‌روند. پدر په‌سوآ منتقد و حامی موسیقی و درعین‌حال کارمند رسمی دولت بود. فرناندو اولین شعرش را در تاریخ جولای ۱۸۹۵ در سن هفت‌سالگی نوشت: «به مادر عزیزم/ من اینجام در پرتغال/ سرزمینی که در آن به دنیا آمدم/ و هرچقدر آن را دوست دارم/ تو را بیشتر دوست دارم.» در این شعر تاثیر غریب سرزمین مادری بر روان په‌سوآ حتی در همان سنین نمایان است. در طی سال‌های بعد نیز په‌سوآ با همه انتقاداتی که نسبت به مواضع سیاسی رهبران کشور و سیستم اقتصادی موجود داشت، همواره نسبت به زادگاه خود وفادار ماند. در فوریه سال ۱۸۹۶ به همراه مادرش و همسر مادرش به دوربان رفتند. او ۶ سال دبیرستان و راهنمایی‌اش را آنجا گذراند و در سال ۱۹۰۳ جایزه ملکه ویکتوریا را برای بهترین نوشته انگلیسی از بین ۹۰۰ شرکت‌کننده از آن خود کرد. په‌سوآ شعرهایش را با نام‌های مستعار می‌نوشت. این نام‌های مستعار هرکدام شخصیت‌هایی بودند که په‌سوآ آن‌ها را ساخته بود و هرکدام زندگینامه، طرز فکر، دست‌خط و... خود را داشتند و برخی حتی به طور جداگانه مورد مصاحبه یا مکاتبه قرار می‌گرفتند. سه تن از شخصیت‌های په‌سوآ به مقبولیت ماندگار و اقبال جدی‌تری در زمینه شعر و در شان یک شاعر رسیدند. آلبرتو کایرو ، ریکاردو ریس و آلوارو دو کامپوس آن ۳ شخصیت بودند. په‌سوآ در نامه‌ای به تاریخ ۲۰ ژانویه ۱۹۳۵ می‌نویسد: «آنچه که من اساسا هستم پشت نقاب‌های غیرارادی شاعر، دلیل‌باف منطقی و الباقی یک نمایش‌نامه‌نویس است، گرایش غریزی من به غیرشخصی‌سازی، که در آخرین نامه‌ام برای تشریح وجود دیگر نام‌هایم به آن اشاره کردم، به‌طورطبیعی به این وضوح ختم می‌شود. پس در نتیجه من شکل نمی‌گیرم، بلکه سفر می‌کنم... من به‌طور پیوسته تغییر شخصیت می‌دهم، به افزایش ظرفیتم (و این خود گونه‌ای از تکامل و گسترش است) برای خلق کاراکترهای جدید ادامه می‌دهم، شکل‌های جدید تظاهر به این‌که جهان را می‌فهمم یا، به نقلی دقیق‌تر، این‌که جهان قابل فهم خواهد بود.» وقتی فرناندو بچه بود ادبیات زمین بازی او بود، و او هرگز تا پایان عمر آن را ترک نگفت و هرگز خود را درگیر چاپ کتاب نکرد و تنها کتاب منتشرشده‌اش «پیغام» است. بسیاری شعر په‌سوآ را شعری زمزمه‌گر، و برخی او را از پیشگامان زودرس شعر پسامدرن و حتی سوررئالیستی دانسته‌اند. در یکی از شعرهای این مجموعه می‌خوانیم: «هیچ‌کس هیچ‌کس دیگر را دوست ندارد؛/ او آنچه را که از خودش در دیگری می‌یابد دوست می‌دارد./ ناآرام نشو اگر دیگران دوستت ندارند./ آنها حس می‌کنند تو که هستی، و تو یک غریبه‌ای./ کسی باش که هستی، حتا اگر هرگز دوست داشته نشوی./ از خودت خاطرجمع اگر باشی،/ از غم و غصه‌های اندکی رنج خواهی برد.»

کمی بزرگ‌تر از تمام کائنات
فرناندو په‌سوآ
ترجمه احسان مهتدی
نشر دیبایه

مرور

سفری به قلب تاریکی

مانی سپهری: «ترس و تنفر در لاس‌وگاس» با عنوان فرعی «یک سیاحت وحشی به قلب رؤیای آمریکایی»، گزارشی داستان‌گونه است از هانتر استاکسون تامسون، نویسنده و روزنامه‌نگار آمریکایی، که با ترجمه حسام زاهدی در نشر پرسش منتشر شده است. تامسون در این کتاب خبرنگاری است که برای تهیه یک گزارش ورزشی به لاس‌وگاس رفته اما گزارش او ابعادی بس گسترده‌تر و مهیب‌تر از گزارش ساده یک رویداد را پیدا کرده است. او به قلب خشونت و ترس و توحش در لاس‌وگاس رفته و گزارش خود را به نقدی تند و تیز از جامعه آمریکا بدل کرده است؛ نقدی که در جای‌جای آن طنز سیاه تامسون رخ نموده است. طنزی که بیش از آن‌که بخنداند به وحشت می‌اندازد. تامسون حقیقت دهشتناک را از پشت زرق و برق‌های لاس‌وگاس می‌بیند، از این زرق و برق‌ها عبور می‌کند و به عمق می‌رسد. به نقاط تاریک و پرت‌افتاده و به طردشدگان رانده به حاشیه.

در بخشی از مقدمه مترجم بر این کتاب درباره تامسون و آن‌چه او در کتاب «ترس و تنفر در لاس‌وگاس» ترسیم کرده است، می‌خوانیم: «هانتر.س. تامسون، روزنامه‌نگار، نویسنده، نابغه‌ای دیوانه و دردسرسازی حرفه‌ای است که در ماموریتی شخصی جهتِ یافتنِ رؤیایی سرکوب‌شده، از مرز و از پرتگاه عبور می‌کند و تا جنون و کابوس کشیده می‌شود. او سخنگوی نسلی است اِفلیج، شکست‌خورده و عادت‌کرده به عقب‌نشینی، اما او می‌جنگد و به‌جای غمخواری در مورد مردان و زنانِ اقلیمِ خویش، فریادزنان پیش می‌رود و در هم می‌شکند، تا آنجا که سیاستمداران پشتِ قدم‌هایش قوانینی را تصویب می‌کنند تا هرگز کسی مثل او را دیگر در بازیِ خویش نبینند، هر چند شوالیه در اقلیم عدم قطعیت عمیق‌تر به قلبِ تاریکی می‌زند.» در این مقدمه درباره طرز نگاه هانتر استاکسون تامسون به موضوع گزارش خود و شیوه گزارشگری او و طنز سیاهش در کتاب «ترس و تنفر در لاس‌وگاس» آمده است: «هانتر از طرف یک روزنامه به‌دنبال گزارشی از یک واقعه ورزشی به لاس‌وگاس اعزام شده، گرچه نمی‌تواند حقیقت را نادیده گرفته و به دنیا با چشم خود و با دغدغه‌های ذهنی خود نگاه نکند. گزارش او در حقیقتِ محض ریشه دارد. وقایعی که از عینکِ هانتر مشاهده می‌شود و با فکر او بیان می‌شود، نوعی خاص از ژورنالیسم که هانتر خود خالقش است، وقایع‌نگاری به سبک گانزو. در این کتاب حقیقتِ تلخ در اوج هیاهو و تشنج، خنده‌آور جلوه‌گر می‌شود، نمایشِ تراژدی هانتر که با تکرارهایش، با لفظِ قلم سخن گفتنش در جایی و بی‌پروایی‌اش در جایی دیگر تبدیل به کمدی سیاه می‌شود.»

روایت تامسون در «ترس و تنفر در لاس‌وگاس»، روایتی است که در جاهایی خواننده را بی‌مقدمه وسط حوادث پرتاب می‌کند. روایتی که سرگیجه و دهشت و جنون و خشونت و هذیان و کابوس و انهدام محیط و آدم‌ها را به طرزی موثر به تصویر می‌کشد. مثل این سطرها: «چند شب و صبحگاهان دیگر این لعنت وحشتناک ادامه خواهد داشت؟ تا چه زمان بدن و مغز توان مدارا با این محشر فنادهنده را دارد، هجوم جنون، این به هم ساییدن دندانها،

ترس و تنفر در لاس‌وگاس
هانتر استاکسون تامسون
ترجمه حسام زاهدی
نشر پرسش

این سرریز شدنِ عرق ... رگ‌های کوچک آبی برآمده در اثر اعصابی منهدم در جلوی گوشها، شصت و هفت ساعت بی‌خوابی و حال این جعبه صفحه‌های موسیقی! بله هیچ شکی نیست و چرا که نه؟ یک ترانه بسیار معروف: مثل یک پُل بر روی آبهای مستاصل ... خود را می‌آرامم...» در بخشی دیگر از مقدمه مترجم بر کتاب «ترس و تنفر در لاس‌وگاس» درباره سبک نویسنده می‌خوانیم: «سبک نوشتن او به‌صورت گزارشی و یادآورِ سبکِ ژورنالیستیِ اصیل است؛ گاهی کوتاه و بُریده بُریده شرایط را توصیف می‌کند، حتی در نمونه برخورد فجیع پیشخدمت هتل با وکیل‌مدافع و سپس خودِ هانتر، وقایع قبل از بیدار شدن هانتر از قولِ وکیل‌مدافع (توسط نویسنده) نقل قول شده تا زمانی که هانتر خود از خواب بیدار و ماجرا را برایمان گزارش کند. اگر بخواهیم حالتِ تصویری از صحنه بسازیم، متوجه خواهیم شد به دلیل وجودِ گزارشگر در بطنِ ماجرا، میکروفن و دوربین ابتدا صحنه را نمایش داده و از توصیفِ اتاق به سوژه‌ها رسیده، حتی بیانِ مستقیم شخص قربانی را بدون واسطه در بر دارد و ما شاهدِ صحنه با عینک گانزو خواهیم بود؛ بسیار روان، جذاب و حقیقی.» اما پرسشی که درباره آثاری از این دست که مبتنی بر مستندنگاری و ژورنالیسم هستند، پیش می‌آید این است که چه‌قدر از آن‌چه در این نوع آثار روایت می‌شود وفادار به واقعیت و چه‌قدر از آن‌ها زاده تخیل نویسنده است.

مترجم کتاب در این‌باره می‌نویسد: «در خصوصِ حقیقی بودنِ داستان، وقایع و حوادث موفق شدم سفر هانتر را به صورت مجازی با نقشه‌های گوگل، آرشیوِ روزنامه‌های قدیمی و ... تعقیب کنم. تمامی مسیرها، وقایع و شواهد بیانگر آن است که هانتر سفر خود را به درستی گزارش کرده، هتل‌ها، فضاهای مجلل لاس‌وگاس، اتومبیل‌ها، خیابانها و دو واقعه اصلی که هانتر قرار بود از آنها گزارش تهیه کند، تماما حقیقت داشته و تمامیِ اشخاص این داستان حقیقی‌اند.»

آن‌چه در ادامه می‌خوانید سطرهایی دیگر است از این کتاب: «بوم! هذیان‌گویی روان‌پریشانه، کدام موش کثیف روانی این موسیقی را پخش می‌کند؟، هم‌اکنون! در اینجا! آیا کسی مرا تعقیب کرده؟ آیا زنِ پیشخدمت مرا می‌شناسد؟ آیا او مرا از پس این آینه‌ها می‌بیند؟ تمام متصدیان بار خیانتکارند و این زن میانسال چاق با بالاپوش زُمخت حتما همسر خودِ آن بیل وحشی است. یا مسیح مقدس! امواج بدیُمن پارانوئیدی، دیوانگی، ترس و انزجار - ارتعاشات تحمل‌ناپذیر این مکان، برو بیرون، پرواز کن... و ناگهان چیزی مثل یک ساطعه نهایی و موذی بر مغز یک ماه‌زده مجنون به فکرم خطور کرد. اینکه زمان قانونی تخلیه اتاقم در هتل تا حداقل دو ساعت دیگر نیست پس حدود دو ساعت رانندگی پُرسرعت زمان دارم تا قبل از آنکه به چشم قانون بزهکاری فراری باشم، شانسی شگرف! دو ساعت تا سرعت گرفتن کامل و اوج سرعت با پدال چسبیده به کف در تعقیب و گُریزی با هلیکوپترهای اف‌بی‌ای، می‌توانی بدوی ولی نمی‌توانی ولی نمی‌توانی پنهان شوی...».