نگاه

روایت اشغال و تبعید

● **شرق:** «می‌دونم که داریم تلخ‌ترین لحظات تاریخ شیلی رو تجربه می‌کنیم، ولی ایمان دارم که خیلی زود روزهای خوب دوباره به این کشور برمی‌گردن. کشور جدیدی که مردانی آزاد اون رو می‌سازن. پاینده باد شیلی، پاینده باد خلق، پاینده باد طبقه کارگر. این کلام آخرین منه...». این آغاز نمایش‌نامه‌ای است با نام «هتل پناه‌جویان» از کارمن اگیره که با ترجمه مازیار نیستانی در نشر مانیاهنر منتشر شده است. آن‌طورکه از همین چند سطر هم برمی‌آید، «هتل پناه‌جویان» نمایش‌نامه‌ای است درباره شیلی پس از کودتای پینوشه و فجایع ناشی از آن. کودتای ژنرال آگوسته پینوشه در سال ۱۹۷۳ علیه سالوادور آلنده، رئیس‌جمهور قانونی و مارکسیست شیلی، تاکنون دستمایه آثار ادبی مختلفی قرار گرفته و در شعر و داستان‌های زیادی روایت شده است. کارمن اگیره در «هتل پناه‌جویان» روایت خودش را در قالب نمایش‌نامه به دست داده است. کودتای پینوشه با دخالت و حمایت آمریکا صورت گرفت و این یکی از نمونه‌های آشکار سیاست‌های فاجعه‌بار آمریکا در قبال کشورهای دیگر است. مورد آخر سیاست‌های مداخله‌جویانه آمریکا این روزها در وضعیت فاجعه‌بار افغانستان پیش چشم است اما این تنها یکی از نمونه‌های متعدد توحشی است که زاییده جهان سرمایه‌داری است. کارمن اگیره در روایتش نمونه شیلی را به تصویر درآورده و گوشه‌هایی کمتردیده‌شده از شیلی پس از کودتا را نشان داده است.

مترجم «هتل پناه‌جویان» در بخشی از مقدمه‌اش درباره این اثر نوشته: «هتل پناه‌جویان روایت آدم‌هایی است که به‌ناگهان مجبور به ترک وطن، خانواده، فرهنگ و زبانشان شدند؛ کسانی که فرصت این را داشتند تا جان خویش را بردارند و از مهلکه بگریزند. باوجوداین، کم نبودند پناه‌جویانی که در همین فرارها به انحای مختلف بی‌نفس شدند. هرگز نباید پنداشت که فرار پناه‌جویان، از سر ترس یا یافتن امن عیشی دیگر بوده؛ بل چه بهتر است آن را نوعی ناچاری و بی‌درکجایی تلقی کنیم. چه بسیارند مهاجرانی که در کشورشان به جنبش‌های مقاومت پیوستند و جلوی رژیم مستبد نظامی ایستادگی کردند و آن‌گاه که جلای وطن کردند نیز همچنان با گروه‌های مدافع حقوق بشر به همکاری پرداختند و علیه استبداد پینوشه دست به روشنگری زدند». آن‌طورکه مترجم نوشته، کارمن اگیره خود از قربانیان و به عبارت بهتر از شاهدان کودتا و مصیبت‌های برآمده از آن بوده است. او در زمان کودتا خردسال بوده اما به‌دلیل اینکه والدینش از اعضای جنبش مقاومت علیه پینوشه بودند مجبور شده با آنها زادگاهش را ترک کند و به کانادا مهاجرت کند. او به نسلی از جامعه شیلی تعلق دارد که زندگی‌اش با تبعید و مسائل مربوط به آن همراه بوده و رد این تجربه در آثار مختلفش دیده می‌شود. او درباره سال‌های نخست زندگی‌اش در تبعید نوشته: «چندباری که درمورد حوادث شیلی با بقیه صحبت کردیم، متهممان کردند که دروغ‌گو و دیوانه‌ایم... از زمانی که برای بعضی از هم‌کلاسی‌های سال دومم تعریف کردم که

هتل‌پناه‌جویان
کارمن اگیره
ترجمه مازیار نیستانی
نشر مانیاهنر

پدرخوانده و بعضی از اعضای خانواده‌ام از ورزشگاه ملی شیلی (که تبدیل به اردوگاهی مخوف و قتلگاه بزرگ مخالفان پینوشه شده بود) جان سالم به در بردند، آنها نامم را گذاشتند کارمن دیوانه؛ و این‌گونه بود که یاد گرفتیم دیگر راجع به حوادث شیلی حرفی نزنیم».

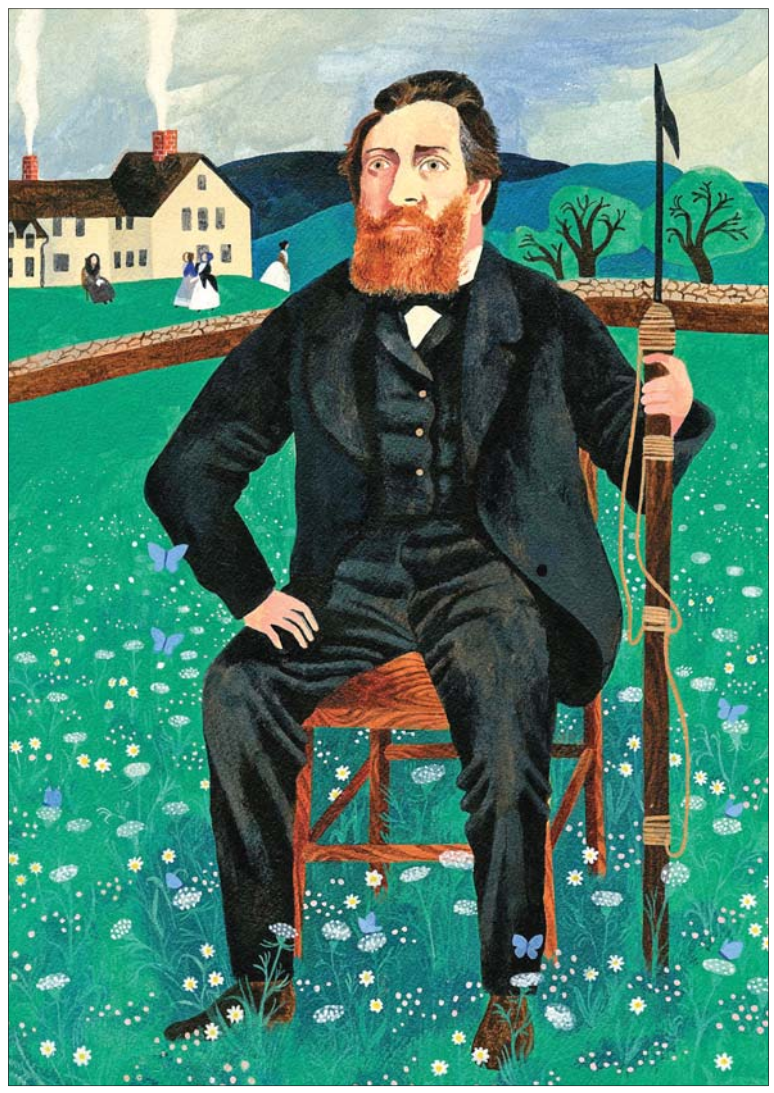
تصویر امروزی مهاجران افغان که قربانی توحش افراطی‌گری از یک‌سو و سیاست‌های کشورهای غربی از سوی دیگرند، شاید این پرسش را پیش بکشد که چرا آنها مسئولیت کشورشان را بر عهده نمی‌گیرند اما بخشی از پاسخ به این پرسش را می‌توان در روایت اگیره در «هتل پناه‌جویان» یافت. گرچه این نمایش‌نامه مربوط به زمان و مکانی دیگر است اما وضعیت جنگ و تبعید در همه‌جا اشتراکاتی دارد که روایت ادبی بهتر از هر نوع روایت دیگری می‌تواند آنها را به تصویر درآورد. نیستانی در بخشی دیگر از مقدمه‌اش نوشته: «هتل پناه‌جویان به حقایق جهانی می‌پردازد که قربانیان و بازماندگان ظلم سیاسی همچنان در همه‌جا تجربه می‌کنند: ترور، آزار و شکنجه، دستگیری، تبعید، فرار و خستگی از فرار، ترس از شروع و یادگیری دوباره، و خیانت و عذاب گذشته؛ از اینکه آیا گیاه آدمی، بعد از جداشدن از خاک اجدادی و زمینه‌های تاریخی- فرهنگی‌اش می‌تواند همچنان زنده بماند و به رشد خود ادامه دهد؟».

اگیره این نمایش‌نامه‌اش را کمدی سیاهی نامیده که به وضعیت پناه‌جویان شیلیایی که در سال ۱۹۷۴ به ونکوور کانادا مهاجرت کردند و در مدرن‌ترین هتل آنجا ساکن شدند، پرداخته است. تبعید، شکنجه، گناه و خیانت مضامین اصلی این نمایش‌نامه‌اند و به قول خود اگیره این روایتی است درباره عشق و قدرت التیام‌بخشش. «جعبه آبی»، «ماشه» و زندگی‌نامه خودنوشتی با نام «یک چیز سرسخت» از دیگر آثار کارمن اگیره هستند.

مقاله‌ای از لوئیس مامفرد درباره ملویل و آثارش

چرا هرمان ملویل در میان معاصرانش قدرنادیده ماند؟

ترجمه: پیمان چهرازی



چرا هرمان ملویل برای ما، در قیاس با معاصران خودش، خیلی معنادارتر است؟ ایده‌های او چه‌کاری برای ما کرده و نگرش او چه به ما داده است؟ تغییری که با آثار او روی داده فقط تغییری در سبک نیست که مثلا چیزهایی، از قبیل پیراهن‌های فَنَری که جناب اِدموند کِلارنس اِستِدمَن و جناب جِیمز راسل لاول [هردو از شاعران آمریکایی] را به خود مشغول می‌کرد، از مُدافتاده باشد و آنچه ذهن ملویل را به خود مشغول کرده، مثل لحاف‌ها و روتختی‌های کوبیستیِ دهه ۱۸۵۰، به‌وضوح مدرن باشد. به‌نظر جناب اِستِدمَن «تای‌پی» (۱۸۴۶) هنوز کتاب خوبی است: ما هم می‌دانیم که تای‌پی به آرایش ادبی متعارف‌تری تعلق دارد، ولی «مُوبی دیک» (۱۸۵۱)، هرچه در آن دقیق‌تر می‌شویم، به آن فلات بادگیرِ دورافتاده‌ای راه می‌بَرَد که در هوای رقیقش فقط ظریف‌ترین تخیلات می‌توانند نفَس بکشند. «مُوبی دیک» به‌وضوح به جمع «دوزخ» [دانته]، «هملت»، «شاه‌لیر»، و «برادرانِ کارامازوف» تعلق دارد و اگر این اثرْ موفق به تثبیتِ استحقاقِ خود برای حضور در این جمع نشد، به این خاطر است که بی‌تردید، در قیاس با رمان‌های موفقِ هم‌دوره خود، فضای کوچک‌تری را پوشش داده؛ «دیوید کاپرفیلد» یا «بِندِنیس» [۵۰-۱۸۴۸] اثر ویلیام میک‌پیس ساکِری]؛ کتاب‌هایی در توافقِ کامل با محدودیت‌ها و ساده‌دلی‌های رایج.

کار ملویل، در کلیت خود، بیان‌گر آن حس تراژیکِ حیات است که همیشه در اوج کامیابی در مبارزه و رقابت حضور دارد، در لحظاتِ نهایتِ استیلا و رضایت خاطر. جایی که این حس غایبِ است، زندگی در حساب‌گری‌های حقیر و منافع ناچیز خلاصه می‌شود و آن شاهکارهای برآمده از فکر و تخیل می‌پوسند که نفْسِ ماهیتِ عالَم را دگرگون می‌کنند و عزم و اراده آدمی را از این بند رها می‌کنند که، به‌خاطر ضعفِ نفْس، به‌زحمت‌کشیدن و خوردن و خوابیدن در دلِ چرخه تکراریِ بی‌معنای پوسیدگی قناعت کند؛ چیزی که جان راسکین هم حقیقت آن را دریافت وقتی، علی‌رغم باورهای صلح‌طلبانه‌اش، هنرِ جنگ‌آوری را، به‌خاطر تأثیرش بر روح آدمی، ستایش می‌کرد: زندگیِ وقتی شور و حرارتَ و هدف می‌یابد که نظیر جدالِ اَهَب [ناخدای رمان مُوبی دیک»]، مشغله و چالش متفکرانه‌ای در جدال با نیروهای طبیعت باشد و نه صرفاً انتظارِ خالی از احساسی برای یک پایان مطلقاً جسمانی. تراژدیِ زندگی، ناپایداری‌اش، ناکامی‌هایش، قیدوبندهایش درونِ محدوده‌های جسمانی‌ای تقریباً به همان تَنگیِ کُتِ مهار [برای بیماران روانی و زندانیان]، و انهدامِ نهایی‌اش، همگی در آن روزی که فرد آگاهانه تقدیر خود را پذیرا شود، به موقعیتی برای تقلایی قهرمانانه بدل می‌شود. فقط به این خاطر که این وجوهِ زندگی نیازمند آن‌اند که انسان از خدا نافرمانی کند، و تصاویری را که خود آفریده، و رابطه‌هایی را که خود قوام بخشیده، در قالب سنت یا طرز فکر، پاس بدارد، و تقلاهای خود را بر آن وجوه زندگی متمرکز کند که کم‌تر از وجوه دیگر به تغییر تن می‌دهند. برخلاف باور افلاتون، دنیای ملموس از دلِ ملکوتِ ایده‌ها استنتاج نمی‌شود، و آن چیزی که هر فرهنگی باید برایش بجنگد متضاد چنین باوری است: فرهنگ‌های انسانی نیازمند استنتاجاتی از دلِ دنیای ملموس‌اند که بتوان در قالب ملکوت ماندگارتر فرم‌ها ترجمانی از آنها به دست داد.

در دنیای این فرم‌ها زندگی جریان دارد؛ آراسته ارزش‌ها، و نه صِرفاً زیستن، با داده‌ها و بوده‌ها و عادات و نیازهای حیوانی. و این تجربه گران‌بهاست؛ خواه کسی، مثل سُوفُوکْلِس، این حس تراژیکِ حیات را در میدان جنگ تجربه کرده باشد، یا مثل ملویل در کشتیِ شکارِ وال: چون زیستن، صِرف زیستن، چنان‌که همه نویسندگانِ غیردینی از پترُونیوس آربیتِر (۶۶-۲۷ م) تا تئودور درایزر (۱۹۴۵-۱۸۷۱) نشان داده‌اند، ملال، دل‌زدگی، و ناامیدی به بار می‌آورَد؛ در حالی که زندگیْ ابدی است، و کسی که به آن ایمان دارد و در آن مشارکت می‌کند از پوچیِ عالَم و بیهودگیِ حضورِ خود در آن خلاصی می‌یابد. زندگی، برای بشَر، در اکثر قریب‌به‌اتفاق اجتماعاتِ بدَوی، از قبیل [قبایل موسوم به] وحشی‌های تنگه ماژلان یا بی‌خان‌ومان‌های زاغه‌های لیورپول یا نیویورک، شامل همین زندگی است و به آن دلالت دارد: و وقتی ملویل نژادهای مختلفِ دنیا را به‌درون قابِ کشتیِ وال‌گیریِ خود احضار می‌کند، موقعیتْ بیان‌گر ماهیت جهان‌شمولِ تقلایی است که طبیعت را با فرهنگ، وجود را با معنا، و واقعیت‌ها را با فرم‌ها یک‌کاسه می‌کند. تقلای تراژیکِ اَهَب شرط هر جدّ و جهدِ ذهنیِ والایی است؛ درحالی‌که سازگاری، تسلیم، و پذیرشِ شرایط بیرونی به‌مثابه ضرورت‌های درونی، با آن‌که ممکن است زندگی را، به‌لحاظ جسمی، طولانی‌تر کنند، در عملْ زندگی را کوتاه‌تر می‌کنند: این نگرش ازجانب معاصرانِ ملویل، نگرش جماعتِ بی‌فرهنگِ چرخه تکرار در همه زمان‌ها -که احتمالاً هیچ‌گاه به‌اندازه امروز بی‌شمار به نظر نرسیده‌اند- خیلی بیشتر از بیماری یا مرگ مُخل زندگی می‌شود؛ چون، همان‌طور که در تمامیِ هنرهای توده‌ایِ قرن نوزدهم دیده شد، موجب نَم کشیدنِ فُرم، و فروپاشی اراده آدمی می‌شود. وقتی این ماجرا روی می‌دهد، نیروی حیوانیِ والِ سفید به‌تمامی حکم‌فرما می‌شود: خودِ زندگی وانهاده می‌شود: زیستن هیچ ارزشی نمی‌زاید، و آدمیان پوچیِ خود را با باور به اهداف جعلیِ کم‌رمق می‌پوشانند.

معاصران جوان‌ترِ ملویل، که در جنگ داخلی جنگیدند، زندگی و مرگ را درک کردند؛ ولی کسانی که در سال‌های پس از آن وارد عرصه شدند، چیزی مَهیب‌تر از مرگِ صِرف را درک کردند: آن‌ها، همان‌طور که هِنری اَدَمز [مورخ آمریکایی] در کتاب «آموزش‌وپرورش» (۱۹۱۸) [خودزندگی‌نامه‌اش] به تصویر کشیده، هرج‌ومرج و بی‌هدفی را، درآمیخته با امیدِ به‌یادمانده کم‌رمقی، درک کردند. هرمان ملویل در «مُوبی دیک» عزم انسانی را، با تمرکز بر فشردگیِ کم‌وبیش جنون‌آمیز به تصویر کشید؛ و در «بِنیتُو سِرِنُو» (۱۸۵۵)، «بارتلبی» (۱۸۵۳)، و «مردِ مطمئن» (۱۸۵۷)، نتایج و پیامدهای تیره‌وتاری را به نمایش گذاشت؛ یعنی موقعیتی را که در هنر هیچ عزمی پیگیری و اجرا نمی‌شود، و معاصرانی که نه نگرش او را فهمیدند، نه اعتنایی به آن کردند، و نه وجه‌اشتراکی با آن داشتند، او را به‌خاطر تُندرَوی‌اش کنار گذاشتند. ذهنِ هیچ انسانی نمی‌تواند به‌تنهایی با تمام آن‌چه در عالَم با او ناسازگار است مقابله کند: قهرمانانِ شکسپیر، پیش از آن‌که نابود شوند، نافرمانی و اعتراضِ مختصری بُروز می‌دهند: این یگانگیِ روحی که کسی، در مقام فَیلسوف یا شاعر، می‌تواند از آن برخوردار باشد، باید در دلِ یک جماعت تداوم و استمرار یابد. یک فرهنگِ نُو که حاصل دویست‌وپنجاه سال زندگیِ باثُبات در آمریکا بود، «والدِن» (۱۸۵۴) اثر هِنری دیوید تُورو را تولید کرد، «برگ‌های علف» (۱۸۵۵) اثر والت ویتمَن، «یادداشت‌ها» (۱۸۸۲-۱۸۱۹) اثر رالف والدُو اِمرسُون، و «مُوبی‌دیک» (۱۸۵۱) را؛ ولی این فرهنگ، نتوانست این تلفیقِ انسان و طبیعت و جامعه را، که ایده اولیه‌اش در کتاب‌های مذکور طرح شده بود، تداوم و استمرار ببخشد و پیش ببرَد، چون به‌واسطه جنگِ داخلی به‌تمامی ریشه‌کن شد، و در جریان این عملِ تخریب، یک تمدنِ مادی، که از جنبه‌های زیادی در ضدیت با فرم‌ها و نمادهای یک فرهنگ انسانی بود، گسترش یافت.

دنیای هرمان ملویل همان دنیای ماست که جسمیت و ابعاد باشکوهی یافته: ترکیب ما هم باید شامل همین طلبِ قدرت باشد و آن را تعالی ببخشد؛ همان چیزی که ملویل با چنین مهارتِ منحصربه‌فردی، در قالب ترکیبِ دانش و ماجراجویی و شهامتِ روحی، در تای‌پی، مَردی و «مُوبی‌دیک»، به تصویر می‌کشد. زندگیِ ملویل به ما نَهیب می‌زند که در هیچ نقطه‌ای متوقف نشویم. انسان‌ها باید نیروی خود را در تسلیم و پیروزیِ یک‌تَنه به‌یکسان به آزمون بگذارند

دو نسل از آدم‌های آن تمدنِ مادیْ عدم تعادل، بی‌هدفی، و تقلای عظیم آن برای پوشاندن خلأ خود با توسعه جاده‌های بُتونی و خیابان‌های آسفالت‌شده و جاروبرقی‌ها به پرت‌ترین نواحی را نشان‌مان داده‌اند: انسان‌باورترین نویسندگان ما، از قبیل جناب شروود اَندرسُون، نشان داده‌اند که کل بشر چه بی‌رحمانه با این کامیابیِ تک‌بُعدی زمین‌گیر شده؛ و حیران‌ترین نویسندگان ما هم، که از کل این نیروهای معیوب به وجد آمده‌اند، از خلال همین عظیمی پُل زده بود که تا آن‌زمان میان حرفه‌های معتبرِ علمی و فرهنگی و مشاغلِ معمولی برقرار مانده بود، البته با استثنائات نادر، و از جانب معدود کسانی که خود را از طبقه و پایگاهِ اجتماعی خلاص کرده بودند، یا آن‌هایی که، مثل ولگردها، با احساسِ غرورِ عبوسِ شکننده‌ای در قبال پذیرش در میانِ آدم‌های طبقات بالا بار آمده بودند.

آمریکا همه طبقات و دسته‌بندی‌های مستقرِ اروپا را پذیرفت و گذاشت تا برمبنای ماهیت و قابلیتِ خود نظم و ترتیب بگیرند. آمریکا، با تفکیک نامتعارفِ ایده‌ها که مستلزم تخریبِ بافت اجتماعیِ قدیمی بود، ظهور مخلوق آزاد، بی‌طرف و بی‌تفاوتی؛ انسانی، را از دلِ اختلاط طبقات و منافعِ عملی امکان‌پذیر کرد. ملویل در اصل ملوان نبود؛ ماجراجو هم نبود؛ او آدمی بود که با کشتی سفر می‌کرد، آدمی که ماجراجویی می‌کرد، آدمی که فکر می‌کرد، و در اوائلِ دوران بلوغ‌اش نشان داد یک زندگیِ جامع و سالم می‌تواند عمل‌کردهای زیادی را دربر بگیرد، بدون آن‌که جامعیت و سلامت خود را فدای یکی از این عمل‌کردها کند. ویتمَن با پرستاری و نجاری‌اش، تُورو با تولیدِ مداد و باغبانی‌اش، روحاً برادران ملویل بودند: آنها زندگیِ عملی را خوار نمی‌شمردند: بلکه شجاعانه با آن رودررو می‌شدند: ولی به‌جای آن‌که هر فعالیتِ دیگری را به‌خاطر «کار و کاسبی» کنار بگذارند، دریافتند که آن‌چه کار و کاسبی نامیده می‌شود فقط بخش کوچکی از کلیت زندگی است: آن‌ها، همان‌طور که ویتمَن گفت، با کار و کاسبی به‌عنوان پدیده‌ای واقعی رودررو می‌شدند، با این دریافت که صِرف امرار معاشِ کمکِ چندانی به زندگی نمی‌کند. ملویل شخصاً وال‌گیری را سُبعانه می‌دانست، ولی وال‌گیری حسی از زندگی را به او سرایت می‌داد: در دلِ کشتیِ عظیمِ وال‌گیری نجوم و ریاضیات و تاریخِ طبیعی و هنر و دین، درست به‌اندازه دانشِ فنی و کار و کاسبی و دفترِ خاطراتِ سفر حضور داشتند.

نگرشِ برآمده از این تجربه نگرشِ جامعی بود، نه، مثل علوم زمانه‌ی او، در مرتبه مادون منافعِ عملی، یا حتی طرح‌های ظریف‌ترِ متافیزیکی. با این گسست از میراثِ ارزشی، همه‌چیز از صفر شروع شد: هیچ‌یک از اَرکان زندگی، به‌جز جنسیت، مشمول تسامح نشدند. بی‌سروسامانیِ ملویل گریزناپذیر بود، گریزناپذیر و سخت؛ ولی این سختی به‌خاطر آن نبود که این ماجراجوی بی‌قرار نمی‌توانست به زندگی رام‌تر و آرام‌تر تَن بدهد: این ماجرا به این خاطر بود که او با آن زندگیِ تمام‌وکمال و پُرورده، هرچند سبُعانه و طاقت‌فرسا، آشنا شده بود، و نمی‌توانست روزمرگیِ خشک و نامنعطف تمدن غربی، و بی‌اعتنایی‌اش به هنر، بی‌حرمتیِ آشکارش در قبال مظاهر والاترِ دانش، اکراه‌اش از مکاشفه و اِشراق، و فرمانبُرداریِ دینی‌اش را، در کنار این رویکرد بپذیرد که همه ارزش‌ها و فضایل علناً در مرتبه مادونِ ارزش و فضیلتِ رفاه قرار می‌گیرند. معاصرانِ ملویل، سوای استثنائاتِ جسته‌گریخته، نه زندگیِ تمام‌وکمالی را چنان‌که او در دریاهای جنوب زیست زیستند، و نه حتی در حد ایده قادر به فهم آن بودند. به‌زعم این معاصران، نگرشِ ملویل نمونه‌ای از ادبیات دیوانه‌خانه‌ای بود: آنها درنیافتند که دیوانه‌خانه دقیقاً همین دنیایی است که آنها در آن زندگی می‌کنند، و نگرشِ ملویل، به‌مانند نگرشِ اِمرسُون، ویتمَن، تُورو، پاره‌ای، پاره‌ی بزرگی، از کلیتی بود که به‌تدریج گسترش می‌یافت.

برهنه‌کردنِ «منِ» خود، کاری که ملویل در مَردی (Mardi) آغاز کرد و در پیر (۱۸۵۲) به آخر رساند، فارغ از برچسب‌ها، لقب‌ها، شعارهای حزبی، عادات، رسوم، و مقبولیت بود؛ این کار، پیش‌درآمدی ضروری بر شکل‌بخشی به آن منِ تازه بود، منِ مطمئن‌تر و محوری‌تر؛ کاری که وظیفه امروزِ ما، به‌لحاظ فردی و جمعی، است. جریانِ بازسازیِ فردیِ ملویل به‌واسطه وقفه‌ای در کار حرفه‌ای‌اش متوقف شد، که با وقفه اجتماعیِ جنگ داخلی ادامه یافت و به آخر رسید: او در کلِرِل (۱۸۷۶) [یک منظومه بلندِ حماسی] درپیِ تکمیلِ این طرح بود، هرچند نمی‌توان مدعی شد او کاری جز بازتابِ این روانِ بهبودیافته، این منِ هماهنگِ غنایافته، نکرده: او احتمالاً در یکی از آخرین شعرهایش، «دریاچه پانتیوسیک»، بیش از دیگر آثارش به این هدف نزدیک شده.

با این حال، حدس و گمان در این مورد که احتمالاً کدام اثرش چنین بوده بی‌حاصل است: حوادثی که برای ملویل رخ داد بخشی از تقدیرِ شرارت‌باری‌اند که او خود در «مُوبی‌دیک» به تصویر کشید، و تأثیری بر مبانی کار او نداشته‌اند. زندگیِ ملویل هرچه بود، هنر او در «موبی‌دیک» اجرای آن تفکیک و ترکیبی است که ما در جست‌وجو و طلب آن هستیم. او، از خلال هنر، از تقدیرِ بی‌ثمرِ زندگیِ خود خلاصی یافت: او زندگی را غنیمت شُمُرد؛ و ما که در جست‌وجو و طلبِ همان‌جایی هستیم که شهامتِ یگانه‌ی ملویل او را به آن‌جا رسانْد، به‌تبعیت از او، زندگی را غنیمت می‌شمریم. این شکل از غنیمت‌شماری پرثمر بوده. و در هر نسلی تبار خود را بار می‌آوَرد. روزِ نگاه هرمان ملویل تازه فرا رسیده. این روز به‌مانند ابری بر فرازِ افق در سپیده‌دم معلق است؛ و همین‌که خورشید طلوع کند، این روز درخششی بیش‌ازپیش خواهد یافت، و بیش از پیش پاره‌ای از روزِ زندگان خواهد بود.

ترکیبی که ملویل پیش‌تر در ایده‌های خود به آن اشاره کرده صرفاً یک ساختار منطقی نیست: جست‌وجوی این‌قبیل راه‌حل‌های انتزاعی برای معضلاتِ زندگی یکی از آن بُت‌های پنهان است. ترکیبِ ملویل در کنش‌ها و کَرده‌ها تجسم یافته بود. او، طی سال‌های آغازینِ بلوغ‌اش، دُور دنیا می‌گشت و زیرِ ستاره‌ها در بحرِ هستی فرومی‌رفت و به کار در کشتی مشغول بود؛ محیط او، تجربه‌ی او، و روابطِ واقعیِ زنده‌اش یک کلیت یگانه بود. او از آن‌چه کتاب‌خانه‌ها و میراث اجتماعیِ بشر عرضه می‌کرد بی‌بهره نبود؛ ولی او آنها را با فعالیت‌هایی آمیخت که کیفیاتِ ظریفی را در کتاب‌ها بازتاب می‌دهد که نمی‌تواند به صفحاتِ چاپ‌شده منتقل شود، مگر آن‌که مستقیماً از زندگی نشئت بگیرد. شاید ناقادانِ لندنی از منظره یک «ملوانِ معمولی» که تای‌پی را نوشته حسابی شُوکه شده باشند. ملویل در ادبیات بر آن شکافِ

عطف

کالبدشکافی بدن و عشقی رمانتیک

● **شرق:** «تن و دیگر تکه‌پاره‌های عشق» عنوان نمایش‌نامه‌ای است از اولین دولا شُنلی‌یر که با ترجمه مازیار نیستانی در نشر مانیاهنر منتشر شده است. اولین دولا شنلی‌یر، نمایش‌نامه‌نویس و بازیگری است که در سال ۱۹۷۵ در کبک کانادا متولد شده است. او در رشته تئاتر و همچنین ادبیات مدرن تحصیل کرده و تا امروز تعداد زیادی نمایش‌نامه منتشر کرده است. «تن و دیگر تکه‌پاره‌های عشق» در سال ۲۰۱۲ منتشر شده و در همان سال برای اولین‌بار به زبان فرانسوی به روی صحنه رفته است. این نمایش‌نامه اقتباسی است از رمانی با نام «کلمه‌هایی برای گفتنش» از نویسنده‌ای فرانسوی با نام ماری کاردینال. در پیش‌درآمد کتاب، نویسنده توضیحاتی درباره اثرش و چرایی اقتباس از رمان ماری کاردینال داده است. او پیش از آنکه به سراغ اقتباسش از رمان ماری کاردینال برود، به این نکته اشاره کرده که اقتباس از یک اثر برایش اهمیت بیشتری داشته تا نوشتن نمایش‌نامه‌ای جدید: «پیش از آن‌که به الهام‌گرفتن از تخیل، آموزش، فرهنگ و تجربیات خودم نیاز داشته باشم، به تحقیق، انتخاب گردآوری و پاسخ‌گفتن به بعضی مسائل نیاز وافر داشتم. این خود نیازی پیچیده است، زیرا مرا بر آن داشت تا پی‌جوی رویکرد دیگری برای نوشتن باشم؛ رویکردی ناآشنا که طی چند ماه گذشته کشفش کرده‌ام». او می‌گوید اقتباس از رمان برای نوشتن نمایش‌نامه سؤال‌های زیادی را پیش‌رویش قرار داد و با مسائلی روبه‌رو شد که باید پاسخی برایشان می‌یافت. از جمله اینکه نقش ادبیات و نمایش‌نامه در جامعه امروزی چیست و ترکیب و ادغام نوشته نویسنده‌ای دیگر در متن خود چه معنایی دارد؟ در اقتباس چه چیزهایی آشنا و چه چیزهایی بیگانه‌اند و چرا باید به جای نوشتن داستانی تازه داستانی دیگر را ساخت‌شکنی کنیم؟ و درنهایت این پرسش که چرا او برای اقتباس به سراغ ماری کاردینال رفته است؟ او درباره این پرسش‌ها نوشته است: «فعلا بر آن نیستم که ادعای ایده‌های جدیدی بکنم؛ بلکه ترجیح می‌دهم موضوع‌های خود را در دل ایده‌های موجود بیابم؛ مصرف‌کردن ایده‌ها، فهمیدن‌شان و بازیافت اصیل‌ترین و سطحی‌ترین معناهای لغت. باری، من بازیابی فرهنگی را به صنعت فرهنگی ترجیح می‌دهم. من خستگی تخیل‌ام را پذیرفته‌ام و در اتخاذ این رویکرد با بسیاری از نویسندگان معاصر کبک مسئله دارم. در حال حاضر، تصمیم دارم که در ازدیاد دیوانه‌وار نمایش‌نامه‌های جدید شرکت نکنم؛ نمایش‌نامه‌هایی که اکثرشان تنها یک‌بار بازتولید و تفسیر می‌شوند و جنبه دیگری ندارند. ما در توهم نسلی خودزا زندگی می‌کنیم؛ نسلی که معتقد است خود، خویشتن‌اش را به دنیا آورده». رویکرد و نگاه انتقادی شنلی‌یر در این توضیحاتش روشن است. او از هنرمندان و نویسندگانی انتقاد می‌کند که ارتباط‌شان با گذشته قطع شده و به قول خودش هیچ سلف و اصالتی ندارند. او از تولید انبوه آثار فرهنگی و هنری انتقاد می‌کند و می‌گوید به این روال پایان داده است.

تن‌ودیگر تکه‌پاره‌های‌عشق
اولین دولا شنلی‌یر
ترجمه مازیار نیستانی
نشر مانیاهنر

شنلی‌یر سپس به سراغ ماری کاردینال و دلیل اقتباس از رمان او رفته است. او می‌گوید ذهن ماری کاردینال با مضامینی درگیر بوده که او را هم به چالش کشیده‌اند. او می‌گوید درونمایه و مضامینی که ماری کاردینال به آنها پرداخته جدید و به اصطلاح همراه با مد زمانه نیستند: تجربه مادرانگی، مناظر کودکی، عاشق و فارغ‌شدن از عشق، نوستالژی، زنانگی، رشد روحی، درون‌گرایی و ادبیات. او درباره اینکه چرا برای اقتباس به سراغ نویسنده‌ای رفته که مضامینی جدید در اثرش ندارد می‌گوید به‌دنبال این بوده که باری دیگر جوهر اثر او را بیرون بکشد و قدرت و ضرورت آثارش را روشن کند و درواقع او را دوباره از حاشیه به متن بیاورد: «ماری کاردینال به عنوان نویسنده، در آثار و شیوه زندگی‌اش تلاش کرد تا زندگی زوج‌ها، خانواده‌ها و هر آن‌چه را که معنای زن‌بودن دارد، به ویژه زن خلاق روشنفکر، بازآفرینی کند. من بر این باورم که او می‌خواست ما را از قید تعاریف برهاند... با این وجود، این بدان معنا نیست که ماری کاردینال به هدفش رسیده، همچنین من؛ بل به این معناست که به ما اجازه می‌دهد هم در مقام اشخاصی منحصربه‌فرد و هم به عنوان جامعه تصور کنیم که امیال متناقض و ناسازگار می‌توانند با هم در زندگی یک زن وجود داشته باشند. این اصلا مسئله کمی نیست. شاید می ۶۸ فرانسه و انقلاب آرام کبک موفق نشدند نظام ازخودبیگانگی را دگرگون کنند یا جریان ویران‌گر سرمایه‌داری لجام‌گسیخته را براندازند. اما این انقلاب‌ها زندگی خصوصی بشر را برای همیشه متحول کردند». آن‌طور که مترجم اثر در مقدمه‌اش نوشته، این نمایش‌نامه ماجرای زوجی است که زندگی مشترک‌شان پس از سال‌ها با بحران روبه‌رو شده است و آنها در تلاش‌اند تا بحران زندگی‌شان را پشت‌سر بگذارند اما در این میان حادثه‌ای رخ می‌دهد که بر سیر ماجرا تأثیر می‌گذارد.