شیرازه

چندلر به روایت فردریک جیمسون

• **شرق:** ریموند چندلر از مشهورترین نویسندگان ادبیات پلیسی و جنایی است که از سال‌ها پیش در ایران هم شناخته می‌شده و برخی آثارش توسط کسانی چون قاسم هاشمی‌نژاد، اسماعیل فصیح و کاوه میرعباسی به فارسی ترجمه شده است. آثار چندلر مخاطبان گسترده‌ای دارد و از روی آثارش هم فیلم‌های زیادی ساخته‌اند. شاید این ویژگی آثار او باعث شود تا از نگاهی انتقادی داستان‌های او بخشی از صنعت فرهنگ در نظر گرفته شود اما فردریک جیمسون، منتقد برجسته‌ای که به سنت چپ تعلق دارد، دقیقا نظری خلاف این دارد و چندلر را نویسنده‌ای برجسته می‌داند. جیمسون کتابی دارد با عنوان «ریموند چندلر: در جست‌وجوی کلیت» که به تازگی با ترجمه شاپور بهیان به فارسی ترجمه شده است. جیمسون در این کتاب، به سراغ نویسندگان کلاسیکی نظیر بالزاک و کنراد نرفته بلکه به بررسی آثار نویسنده‌ای پرداخته که ممکن است او را عامه‌پسند تلقی کنند. اما آن‌طور که بهیان هم در مقدمه‌اش اشاره کرده، جیمسون نظری دیگر دارد: «از نظر او زبان برای چندلر مسئله است و جنبه ناخودآگاه ندارد. زبان و کلمات در آثار او طنینی غریب دارند و از این‌رو می‌توانند مثالی باشد از موقعیت نویسنده مدرن به طور کلی. اما با این‌حال از نظر جیمسون، چندلر به لحاظ شیوه روایت در سنتی جای می‌گیرد مقابل سنتی که جویس یا وولف یا فاکنر بر مبنای آن می‌نوشتند. می‌توان گفت او در سنت پروست می‌نویسد. هرچند جیمسون چنین جمله‌ای را صریحا بیان نکرده است و معنی‌اش هم این نیست که چندلر از پروست تاثیر گرفته است یا آثار پروست را خوانده است. در سنت اخیر، واقعیت برخلاف سنت پیش‌گفته بلافاصله یا در حین تجربه زیسته بر شخصیت آشکار نمی‌شود یا معنایی

ریموند چندلر: در جست‌وجوی کلیت

فردریک جیمسون

ترجمه شاپور بهیان

نشر نیلوفر

نمادین پیدا نمی‌کند. تجربه در اینجا مغشوش، در حاشیه ادراک و بی‌اهمیت است. بعد از پایان تجربه است که شخصیت یا نویسنده با نگاهی قفانگر به گذشته شروع می‌کند به درک همه آن آنات گذرنده و همگون به لحاظ اهمیت. به عنوان مثال حالا کم‌کم کارآگاه درمی‌یابد که او درواقع در استخدام خود قاتل بوده است، یا کسی که او را به کار گماشته است، تا فرد گمشده‌ای را پیدا کند، کسی است که در ناپدیدشدنش دست داشته است و غیره».

جیمسون معتقد است که شیوه بی‌شکل و انفجاری زندگی امریکایی ماده مناسبی برای داستان پلیسی امریکایی به روایت چندلر است. او نشان می‌دهد که داستان کارآگاهی چندلر تجسمی است از فرایند از توهم درآمدن و به شناخت رسیدن. درواقع پس از اتمام داستان با کلیتی سروکار داریم که پیش‌رویمان ساخته شده و شکل گرفته است. بهیان می‌گوید این کتاب جیمسون، شرح جست‌وجو و به شناخت رسیدن است. جیمسون در این اثرش نیز سنت‌های تفسیری مختلف را به کار می‌گیرد و گاهی این‌طور به نظر می‌رسد که این سنت‌ها چنان قدرت گرفته‌اند که سنت خوانش مارکسیستی به حاشیه رفته است.

«ریموند چندلر: در جست‌وجوی کلیت» شامل سه فصل با این عناوین است: خال‌بازی، مساحی فضا و حصاری در پایان عالم. در ابتدای کتاب، جیمسون به تلقی چندلر از داستان کارآگاهی اشاره می‌کند. به اینکه چندلر به این ژانر ادبی به عنوان چیزی بیش از یک محصول تجاری صرف نگاه می‌کرده است: «این‌که داستان کارآگاهی برای ریموند چندلر دلالت بر چیزی دارد بیش از یک محصول تجاری صرف که برای اهداف سرگرم‌کننده عامه‌پسند تهیه می‌شود، از این واقعیت معلوم می‌شود که او در زندگی‌اش، دیر به آن پرداخت و پشت سرش دوره‌ای طولانی و موفقیت‌آمیز (در زمینه‌های دیگر، از نظر مالی) داشت». چندلر در پنجاه‌سالگی اولین و بهترین رمانش، «خواب گران» را منتشر کرد که به قول جیمسون حدود یک دهه درباره شکل آن مطالعه کرده بود. جیمسون می‌گوید داستان‌های کوتاهی که چندلر در آن دوره نوشت، تا حد زیادی طرح‌هایی بودند برای رمان‌های او: «اپیزودهایی که بعدها لفظ به لفظ به عنوان فصل‌هایی از شکلی طولانی‌تر در رمان‌ها گنجانید: و این تکنیک را با تقلید و کار دوباره روی مدل‌هایی که نویسندگان داستان کارآگاهی نوشته بودند، توسعه داد: یک دوره کارآموزی عمدی و خودآگاه در زمانی از زندگی که بیشتر نویسندگان (برخلاف او) خودشان را تثبیت کرده بودند».

جیمسون معتقد است که رمان‌های چندلر نه یک شکل بلکه دو شکل دارند: شکلی عینی و شکلی ذهنی: «از یک طرف ساختار بیرونی صلب داستان کارآگاهی و از طرف دیگر ریتم متمایز شخصی‌تر رویدادها که چنان‌که در مورد هر رمان‌نویس اصیلی می‌بینیم، مطابق یک زنجیره مولکولی ایده‌آل در سلول‌های مغزی مرتب شده‌اند که در الگوی مغزنگاشتشان مثل اثر انگشت، شخصی‌اند و مملو از اشباح رجعت‌کننده، انواع شخصیت وسواسی، کنشگرانی در درام روانی فراموش‌شده‌ای هستند که جهان اجتماعی از طریق آن، تفسیر می‌شود».

مقاله‌ای از نوآم تیروش

چرا کافکا می‌خواست با سوزاندن دست‌نوشته‌هایش فراموش شود؟

ترجمه پیمان چهرازی

شخصیت‌های اصلی کافکا در «محاکمه» و دیگر آثارش به‌خاطر فراموشی زجر می‌کشند، ولی گاهی فراموشی عملا امکان نجات را فراهم می‌کند.

«حس می‌کند بر روی این زمین زندانی است... هیچ تسلایی نمی‌تواند او را تسلی بدهد، چراکه این صرفا تسلا است، تسلای آرامش‌بخشِ دردسرسازی که واقعیتِ بی‌رحمانه‌ی زندانی‌بودنِ را می‌پوشانَد. ولی اگر از او بپرسند واقعا چه می‌خواهد نمی‌تواند جواب بدهد، چون - یکی از قوی‌ترین دلایلش این است - هیچ درکی از آزادی ندارد».

فرانتس کافکا، «پندهای سورائو»

طی همه‌گیری ویروس کرونا همه‌ی ما «بر روی این زمین زندانی» شده‌ایم. ولی برخلاف زندانیِ کافکا، که هیچ مفهومی از آزادی ندارد، آزادی برای من شامل امکان و توان پرداختن به امور والا و هرآن چیزی است که زندگی روزمره را تعالی می‌بخشد. تلاش برای فهم لایه‌ی دیگر آثار بی‌زمان کافکا مجال کوتاهی برای آزادی ذهنی و فکری در این زمانه ایجاد می‌کند، زمانه‌ای که در آن زندگی معمول عمدتا شامل شستن ظرف‌ها، تلاش برای حفظ سلامت و اعتدال بچه‌ها و نشست‌های اجتماعی در فضای مجازی است.

تصمیم گرفتم «محاکمه» را یک‌بار دیگر بخوانم، که از طریق آن می‌توان نشان داد حافظه -و در دلِ آن فرایند یادآوری و فراموشی- نقشی محوری در آثار این نویسنده‌ی یهودی چک‌تبار ایفا می‌کند. کافکا فراموشی، و به‌طور اخص فراموشیِ خود و گذشته‌ی خود، را به‌عنوان فرصت برخورداری از مرحمت می‌فهمید؛ چه‌بسا، به تبعیت از کافکا، خودفراموشی باعث تسلای ما شود وقتی همه‌چیز از سر گذشته باشد.

به‌گفته‌ی ویلی هاس، دوست کافکا و یکی از اولین ناشران آثار او، کافکا «دیوانه‌ی حافظه» بود. وقتی آن‌ها، پس از یک وقفه‌ی هفت‌ساله، هم‌دیگر را در ۱۹۱۹ ملاقات کردند، هاس از کافکا پرسید: «چی می‌خونی؟»، و نویسنده جواب داد: «هنوز دارم کتابی رو می‌خونم که توی آخرین ملاقات‌مون پیشنهاد کردی.» و هاس جا خورد، حیران از این‌که کافکا آن پیشنهاد را به یاد دارد. به هر حال، «در این بین آن جنگ عظیم روی داده بود [ولی] او هنوز آن مطلب را در ذهن داشت».

از مَنظرِ هاس، این حکایت گویای چیزی فراتر از حافظه‌ی پدیداری کافکا بود. به‌گفته‌ی او، برای کافکا، حافظه معادل «وجدان، اخلاق، و حتی دین او» بود. هاس، در پرتو این ماجرا، توصیه کرده که «محاکمه» را به‌عنوان داستانی درباره‌ی فراموشی و تاثیر آن بر آدمی بخوانیم.

والتر بنیامین در متن تاثیرگذاری که در ۱۹۳۴، در دهمین سالگرد مرگ کافکا، درباره‌ی او نوشته نقل‌قول‌هایی از هاس را آورده، و رویکرد هاس را اتخاذ کرده است. با این حال، در کمال تعجب، این تاویل در نهایت، حتی از طرف خودِ بنیامین، کنار گذاشته شد؛ او، گذشته از تأیید فحوای اظهارات هاس، ترجیح داد بر وجوه دیگرِ آثار این نویسنده‌ی مشهور تمرکز کند.

«او باید هر حرکت و واقعه‌ی کوچک کل زندگی‌اش را به یاد می‌آوَرْد، آن‌ها را از همه‌ی جنبه‌ها وارسی می‌کرد و می‌سنجید و مورد بازنگری قرار می‌داد. که کار شاق خیلی ناامیدکننده‌ای هم بود».

کافکا، «محاکمه»

خوانشی بر مبنای وارسیِ سازوکار حافظه، یادآوری و فراموشی، در «محاکمه» نشان می‌دهد که حق با هاس بوده. در این داستان، که در اتاق خود از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که متهم است. خواننده هم، مثل خود ک.، تا رسیدن به آن فرجام تلخ، نمی‌فهمد که او چرا متهم است و چه دلایلی باعث شده در چنگال قانون مورد تعقیب و آزار دائمی قرار بگیرد و در انتها «مثل یک سگ» به قتل برسد. ک. یک‌روز صبح در دل فراموشیِ مطلق بیدار می‌شود - او نمی‌داند چه‌چیزی باعثَ شده مورد اتهام قرار بگیرد. او گذشته‌ی خود، حکایت زندگی خود، را فراموش کرده. تخطی او از همین فراموشی نشئت می‌گیرد.

ما هم، در زمانه‌ی خود، گرایش به این داریم که فراموشی را گونه‌ای قصور تلقی می‌کنیم. ما در گوشی‌های همراه خود تصاویر بی‌شماری را از لحظاتی که آرزو داریم برای همیشه به یاد بمانند ذخیره می‌کنیم. هر سال در روز یادبود هولوکاست به ما توصیه می‌شود که «به یاد بیاوریم و هیچ‌وقت فراموش نکنیم»، و کل بشر دائما درگیر صیقل‌دادن و ارتقاء ظرفیت‌های حافظه است.

از این منظر می‌توان فهمید چرا که تصمیم گرفت زندگی‌نامه‌ی خود را به‌مثابه سند دفاعیه‌ی خود بنویسد. اگر گناه او مربوط به یکی از این فراموشی‌هاست، پس بازنویسی داستان زندگی خود معادل رسیدن به جواب است. این دفاعیه‌ی مکتوب «شامل شرح کوتاهی از زندگی اوست و توضیحی دراین‌باره که چرا او در هر واقعه‌ای که به‌نوعی مهم بوده به‌شیوه‌ای که برایش ممکن بوده عمل کرده، بی‌آن‌که در آن لحظات به این‌که کار درست یا غلطی کرده، و دلایل هرکدام از آن کارها، فکر کرده باشد».

که مهار گذشته‌ی خود را از دست داده. او به یاد نمی‌آوَرد چه‌چیزی باعث دردسرهایی شده که از سر می‌گذرانَد. ازاین‌رو، سعی می‌کند به یاد بیاورد، و داستان زندگی‌اش را بازنویسی کند، تا با اتهاماتی که به او وارد شده مقابله کند و از این طریق هویت خود را بازیابی کند، و ذات خود را، که از وقتی حافظه‌اش را از دست داده از وجودش محو شده. با این حال، او خیلی زود درمی‌یابد که «بعید بود هیچ‌وقت تمام‌اش کند» .چه بی‌روح و یکنواخت خواهد بود چنین متن خودزندگی‌نامه‌ایِ مبهمی، که همه‌ی جزئیات گذشته‌ی فرد را وارسی می‌کند؛ وظیفه‌ای محال.

از آن‌جا که حافظه برای کافکا ضرورتی اخلاقی است، به نظر می‌رسد ک. مرتکب تخطی شده چون گذشته‌اش و، از این رهگذر، خودش را فراموش کرده. یوزف هایم یروشالمی، مورخ یهودی، ترس فلج‌کننده از نسیان و تأثیرات آن را «دِهشت فراموشی» نامیده. این دهشت، در واقع، ایده‌ای است که «محاکمه» را پیش می‌برد. اگر نتوانیم به یاد بیاوریم چه‌کسی هستیم، اگر گذشته‌مان را فراموش کنیم، محکوم به سفر همیشگی سخت و کاهنده‌ای در راه تلاش برای یادآوری هستیم که ضرورتا به مرگ ختم خواهد شد - خواه مرگی عینی، خواه روانی یا نمادین.

با این حال، کافکا در این رمان سازوکارِ دیگری را پیشنهاد می‌کند که تأویل فوق را کم‌رنگ می‌کند. تصور می‌کنم احتمالا فراموشی آن تخطی‌ای است که ک. به‌خاطرش مورد مزاحمت و آزار قرار می‌گیرد، ولی فراموشیِ مطلق حالتی است که در آن ک. از رنج خود خلاصی می‌یابد.

ک. گفت؛ «ولی من گناهکار نیستم. اشتباه شده. اصلاً چطور ممکن‌اه کسی گناهکار باشه؟ این‌جا همه‌مون آدمی‌زادیم، همه مثل هم».

ک. نمی‌داند اتهامش چیست. از آن‌جا که او گذشته‌اش را فراموش کرده و قادر نیست زندگی‌نامه‌ی خود را بنویسد، محکوم به محبوس شدن در یک وضعیت بغرنج غیرقابل‌درکِ قانونی است. با وجود این، در سراسر این داستان، ک. اطمینان دارد که بی‌گناه است. در اواخر داستان، وقتی ک. کشیش را در کلیسای جامع ملاقات می‌کند، در موقعیتی که می‌توان آن را به مراسم قرائت حُکم او تعبیر کرد، بر بی‌گناهی خود تاکید می‌کند و اصرار دارد که آدم‌ها نمی‌توانند به‌جرم فراموشی گناهکار باشند.

اصرار ک. بر بی‌گناهیِ خود و بر این نکته که هیچ‌کس نمی‌تواند «به‌جَرم فراموشی» گناهکار باشد در صورتی اهمیت و معنا پیدا می‌کند که تخطیِ او واقعا فراموشی گذشته‌ی خود باشد. کافکا هم می‌گوید؛ ک. واقعاً دچار فراموشی شده، ولی چه‌چیزِ این موضوع تا این حد هولناک است؟

کافکا ما را به بازاندیشی در باب نقش حافظه، یادآوری و فراموشی، در زندگی فردی و اجتماعی فرا می‌خوانَد. حافظه تا ابد در قلمروهایی که پذیرش‌شان ضرورتا مستلزم رنج و بی‌قراری است ساکن و میخکوب می‌مانَد. فراموشی، برخلاف آن، واجد نیرویی خلاق، فعال، و همیشگی است. یک فراموش‌شده، همان‌طور که والتر بنیامین می‌گوید، فردی است که زنده می‌مانَد، پذیرای خلق مجدد، شکل‌گرفته با نیروی تخیل و جَعل

واقعیت این است که فرایندِ فراموشی یکی از عوامل برسازنده‌ی فرایند یادآوری و حافظه‌ی اجتماعی است. بدون فراموشی امکان یادآوری و ادامه‌ی یک زندگی عادی وجود ندارد. (مثلا، شخصیت اصلیِ داستان بورخِس، «حافظه‌ی فونز»، همه‌چیز را به یاد می‌آورد ولی قادر نیست اطلاعات وسیعی را که به یاد می‌آورد شرح بدهد، چون نمی‌تواند هیچ‌چیز را فراموش کند.)

در خیلی از موارد، این در واقع فراموشی است که برای کلیتِ روانیِ ما، در مقام افراد یا در مقام یک جامعه، حیاتی است - ایده‌ای که چندی‌پیش در «حق فراموش‌شدن» گنجانده شده، که امروزه در قانون و مقررات اروپا به رسمیت شناخته شده (و تصریح می‌کند در شرایط معین، اطلاعاتِ شخصیِ افراد را می‌توان به‌طور قانونی از اینترنت و دیگر منابع پاک کرد.)

ولی اگر «فراموشی» گاهی ایجابی و ضروری باشد، چرا ک. متهم می‌شود، و چرا در نهایت به قتل می‌رسد؟ جواب حیرت‌آور است. تصور می‌کنم قتلِ ک. نماد گناهکاری او نیست بلکه، عملا، نماد بی‌گناهی و برائت اوست. قانون، با قتل او، فرصتی برای لطف و مرحمت به او می‌دهد: توقف کاملِ تلاشِ بی‌ثمرِ او برای به یاد آوردن و به یاد آورده شدن.

فراموشی مطلق

«یادم رفت بپرسم؛ چه‌جور برائتی می‌خوای؟ سه تا انتخاب داری؛ برائت مطلق، برائت ظاهری و تأخیری».

یکی از شخصیت‌های مسحورکننده‌ی «محاکمه» تیتُورلیِ نقاش است، که وظیفه دارد انتخاب‌های ممکنَ برای برائت را برای ک. توضیح بدهد. در مورد برائت ظاهری، فرد می‌توانسته اتهام وارد به خود را کاملا مردود بداند، ولی مهم چیز دیگری است. همان‌طور که تیتُورلی گفته؛ «اگه از بیرون نگاه کنیم، گاهی ممکن‌اه این‌طور به نظر برسه که همه‌چیز مدت‌هاست فراموش شده، مدارک معدوم شده‌ن، و برائت تمام‌وکمال‌اه. ولی هیچ‌کدوم از کَسایی که با سازوکار دادگاه آشنائن این رو باور نمی‌کنه. هیچ مدرکی هیچ‌وقت معدوم نمی‌شه، دادگاه هیچ‌چیز رو فراموش نمی‌کنه».

برخلاف آن، در برائتِ مطلق، که فقط وقتی ممکن است که متهم واقعا بی‌گناه باشد، «کل اقامه‌ی دعوا باید متوقف بشه، همه‌چیزِ این فرایند محو می‌شه، نه‌فقط کیفرخواست، بلکه محاکمه و حتی برائت محو می‌شه، همه‌چیز خیلی راحت محو می‌شه». به‌بیان دیگر، تفاوت میان برائت مطلق و برائت ظاهری در میزان مطلق‌بودن فراموشی‌ای است که دستگاه قضائی پیشنهاد می‌کند. برائتِ محدود فقط وقفه‌ای زمانی در آزمون سخت محاکمه ایجاد می‌کند، ولی برائتِ مطلق معادل فراموشی مطلق و نابودی متهم است.

ژیل دُلوز و فِلیکس گُتاری در کتاب خود، «کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت»، همین ایده را مطرح می‌کنند که «برائت مطلق» معادل مرگ است. استدلال آن‌ها این است که فراموشیِ مطلق فقط وقتی ممکن است که فرد مُرده باشَد. اگر برائت مطلق همان فراموشی مطلق، یعنی مرگ، باشد، پس چه‌بسا این برائت مطلق همان چیزی است که ک. با آن‌که به‌ظاهر اعدام می‌شود، به دست می‌آوَرَد.

تصور می‌کنم مرگ ک.، یعنی برائت مطلق او، شگرد کافکاست تا ما را متوجه پیچیدگی فراموشی کند. از یک طرف، ک. با فراموش‌کردن گذشته‌اش و حکایت زندگی‌اش مرتکب جُرم شده؛ و از طرف دیگر، فراموشی مطلق آن چیزی است که ما را از زیر بار سنگین یادآوری‌ها رها کرده. از این مَنظر فراموشی واجد نیروی رهایی‌بخش است.

به نظر می‌رسد متن‌های دیگر کافکا هم ناظر بر همین ایده‌ی نیروی فراموشی‌اند. مثلا، در «مسخ» گرِگُور سامسا در هیئتِ یک حشره‌ی غول‌پیکر در تَخت‌خواب خود بیدار می‌شود. در این داستان هم گذشته نقش مهمی دارد. سامسا شدیدا با تلاش خواهر خود مخالفت می‌کند که با خالی‌کردن اتاق از اثاثیه باعث می‌شود او، به‌عنوان یک حشره، فضای بیشتری برای گذران داشته باشد:

«آیا او واقعا می‌خواست اتاق‌اش را به یک غار تبدیل کند؟ اتاق گرمی مجهز به اثاثیه‌ی خوبی که به ارث برده بود؟ آن کار به او امکان می‌داد آزادانه در هر جهتی به اطراف بخزد، و در عین حال باعث می‌شد خیلی سریع گذشته‌ی خود را فراموش کند، زمانی که هنوز انسان بود [...] هیچ‌چیز نباید جابه‌جا شود؛ همه‌چیز باید سرِ جای خود بماند».

ناتوانی سامسا در فراموشی گذشته‌ی خود، و پذیرشِ موجودیت خود به‌عنوان یک حشره، او را در موقعیتی تحمل‌ناپذیر گرفتار می‌کند: موقعیت نیمه‌حشره، نیمه‌انسان. آزادی‌ای که به او پیشنهاد می‌شود در فراموشی خانه دارد، ولی او ترجیح می‌دهد تا آخرین لحظه به یاد بیاورد.

برخلاف سامسا، میمونِ داستان «گزارش به دانشگاه» فراموش کرده است. این میمون، که چندی‌پیش انسان شده، از گردن‌نهادن به درخواست صورت‌گرفته از جانب «آقایان محترم» دانشگاه مبنی بر شرح گذشته‌ی میمون‌وار خود امتناع می‌کند. اگر از گذشته‌اش رها نمی‌شد، و آن را فراموش نمی‌کرد نمی‌توانست انسان بشود. «اگر می‌خواستم با سماجت به ریشه‌هایم، به خاطرات جوانی‌ام بچسبم چنین دستاوردی محال بود».

گرِگُور سامسا نپذیرفته که گذشته‌ی انسانیِ خود را فراموش کند، و در نتیجه فقط به‌بهای مرگ خلاصی می‌یابد، ولی میمونِ کافکا فهمیده که اگر می‌خواهد به‌عنوان یک انسان احیا بشود رابطه‌ی او با گذشته‌اش مانعی است که او باید از میان بردارد.

اگر کافکا بر این باور بوده باشد که فراموشی معادل آزادی است، در آن صورت شاید بهتر بتوانیم بفهمیم چرا او آرزو داشت با سوزاندنِ نوشته‌هایش فراموش بشود.

«بطالت، خودفراموشیِ برای چندین روز»

کافکا، «یادداشت‌های بلو اکتاوو»

برای کافکا، به‌مانند شماری از شخصیت‌های اصلی‌اش، فراموشی منشأ فرصتی برای رضا و پذیرش، و چه‌بسا در عین حال فرصتی برای حُب نفْس بود. چه‌بسا فراموشی همان آزادی مطلق باشد. به نظر می‌رسد فراموشی برای کافکا در عین حال منشأ مشقت و یأس بوده (آیا ترس از فراموشیِ گذشته‌ی یهودی‌اش نبود که وجود او را تسخیر کرده بود؟) ولی به‌موازات آن، فراموشی منشأ آزادی از رنجی است که حافظه‌ی سِمج و یادآوری مستلزم آن‌اند.

کافکا ما را به بازاندیشی در باب نقش حافظه، یادآوری و فراموشی، در زندگی فردی و اجتماعی فرا می‌خوانَد. حافظه تا ابد در قلمروهایی که پذیرش‌شان ضرورتا مستلزم رنج و بی‌قراری است ساکن و میخکوب می‌مانَد. فراموشی، برخلاف آن، واجد نیرویی خلاق، فعال، و همیشگی است. یک فراموش‌شده، همان‌طور که والتر بنیامین می‌گوید، فردی است که زنده می‌مانَد، پذیرای خلق مجدد، شکل‌گرفته با نیروی تخیل و جَعل.

او دقیقاً پس از آن‌که فراموش بشود، می‌تواند امیدوار باشد آثارش در فضای خَلق مداوم مقیم شوند. کافکا، این «دیوانه‌ی حافظه»، از خود پرسیده که آیا ابدیت و حافظه‌ی ابدی همان فراموشیِ حقیقی نیستند. ورطه‌ای که همه‌ی به‌یادماندگان و خودآشکارگان به آن پا می‌گذارند.

برای ما هم فراموشیِ گاه‌به‌گاه مفید است. با این همه، ما به‌نام «گذشته» خطاهای امروزمان را توجیه می‌کنیم که هیچ بخشایش و جبرانی برایشان در کار نخواهد بود. و این ایده‌ای است که یهودا الکانا چند دهه پیش در جستار خود، «نیاز به فراموشی»، مطرح کرده است. ویروس همه‌گیرِ فعلی هم مسلما فراموش می‌شود. کافکا در نامه به پدرش می‌نویسد؛ «با این همه، لزومی ندارد که درست به وسط خورشید پَر بکشیم، بلکه لازم است به نقطه‌ی کوچک پاکی روی زمین بخزیم که گهگاه خورشید می‌تابد و آدم می‌تواند خودش را کمی گرم کند».

و ما باز خود را در آن نقطه‌ی کوچک گرم خواهیم کرد، خیلی زود، پس از آن‌که خُردک زمانی گذشته باشد، و فراموش می‌کنیم.

نگاه

سفر با قطار

• **شرق:** «ساختمانی را تصور کنید چهار طبقه، با راه‌پله‌ای که طبقه‌ها را از هم جدا و به هم متصل می‌کند. ساختمانی با سقفی سفالی که آن را مشرف به خیابان، در زمینی گران‌قیمت به زور میان سایر خانه‌ها چپانده‌اند. پنجره‌ها به سمت خیابان باز می‌شوند و ورودی‌اش در حیاط پشتی. در طبقه همکف کسی زندگی نمی‌کند. هیچ‌کس هرگز در این طبقه دیده نشده. در قهوه‌ای‌رنگی دارد با لاک ترک‌خورده، شیشه مشجر و پرده‌های آبی راه‌راه. کسی شاید در این طبقه زندگی نمی‌کند...». این بخشی از داستان کوتاهی با عنوان «طبقه‌های ساختمان» از پتر بیکسل است که به‌تازگی در مجموعه‌ای که شامل داستان‌های کوتاه این نویسنده است، ترجمه و منتشر شده است. مجموعه داستان‌های کوتاه پتر بیکسل با ترجمه احسان کشاورزیان در نشر آفتابکاران منتشر شده است. پتر بیکسل از نویسندگان امروز سوئیس است که در سال ۱۹۳۵ متولد شده است و پیش‌تر داستان‌هایی از او به فارسی منتشر شده بود.

کتابی که اخیرا از بیکسل به فارسی منتشر شده، شامل سه مجموعه داستان کوتاه این نویسنده است. مجموعه اول با عنوان «درواقع خانم بلوم دلش می‌خواهد با مرد شیرفروش آشنا شود» که نام کتاب نیز برگرفته از این مجموعه است، از آثار موفق و مشهور بیکسل به شمار می‌رود. مترجم کتاب در مقدمه‌اش نوشته که بیکسل در داستان‌های این مجموعه، با متنی موجز، دیدی دقیق و همراه با روشی تاثیرگذار، رویدادهای روزمره‌ای را به تصویر کشیده که هریک به شکلی، دنیاپرستی و حزن منظومه‌ای حماسی را در خود جای داده است.

«سفر با قطار» عنوان مجموعه‌ای دیگر از داستان‌های کوتاه بیکسل است. در این کتاب، او

مجموعه داستان‌های کوتاه

پتر بیکسل

ترجمه احسان کشاورزیان

نشر آفتابکاران

داستان‌هایش را حول محور قطار و راه‌آهن نوشته است: «داستان‌های او مملو از قطار و مسافر است، از کوچک و بزرگ گرفته تا چاق و لاغر. در آن به آدم‌های عجیب و غریب برخورد می‌کنیم. پروفسوری عجیب از روسیه، آدم‌های الکلی صمیمی و به‌ندرت مأمور کنترل بلیت بداخلاق. پتر بیکسل به ما اجازه می‌دهد تا او را در این داستان‌ها با خیال‌پردازی‌هایش همراهی کنیم. در بعضی از داستان‌هایش اشیا و انسان‌ها یک چرخه و ملغمه‌ای پر از یاوه‌گویی‌ها را در میان خود دارند، که بیکسل آن را به‌راحتی و به سبک و سیاق لجوجانه خودش تعریف می‌کند». داستان کوتاه «سفر با قطار» این‌طور آغاز می‌شود: «حرف‌زدن و سر صحبت را با کسی بازکردن در هواپیما، معمولا کمتر رخ می‌دهد. اگر هواپیمایی سقوط کند -اصلا اگر چنین اتفاقی بیفتد- همه با هم سقوط می‌کنند؛ اما این موضوع در تصادف قطارها صددرصد قطعی نیست. حسنش در این است که آدم تنها بازمانده حادثه نیست و دیگران هم ماجرا را برای یکدیگر تعریف می‌کنند. برای سانحه‌های خیلی بزرگ این موضوع قابل تصور است که وقتی تعداد بازمانده‌ها از کشته‌شدگان کمتر باشد، بازماندگان در مراسم خاکسپاری ازدست‌رفته‌ها شرکت می‌کنند...».

مجموعه داستان سوم این کتاب، «داستان‌های کودکانه» نام دارد که البته فقط مختص به کودکان نیست. در این داستان‌ها با کسانی مواجه می‌شویم که هنوز دست از سؤال‌کردن برنداشته‌اند، همچنین با کسی که مدعی است دیگر آمریکایی وجود ندارد یا کسی که اعتقادی به گردبودن زمین ندارد و به طور کلی در این داستان‌ها با آدم‌هایی عجیب و غریب روبه‌روییم. در این داستان‌ها خبری از دنیای واقعی نیست و با دنیایی سروکار داریم که هر چیزی در آن ممکن است. در بخشی دیگر از داستان «سفر با قطار» می‌خوانیم: «برای کسی که توان انتظارکشیدن ندارد، سفر با قطار کسل‌کننده است. جدول کلمات متقاطع سفر را طولانی‌تر می‌کند و کودکان هم هنگام انتظار مزاحمت ایجاد می‌کنند. مشکل می‌شود در قطار کسی را از خواندن رمان منصرف کرد. اینجا هرکسی خودش برای خودش تصمیم می‌گیرد. سیگاری‌ها انسان‌های خسته‌کننده‌تری هستند و به یکنواختی عادت کرده‌اند. به همین خاطر است که آدم کوپه سیگاری‌ها را ترجیح می‌دهد و اگر کوپه خالی‌ای پیدا نکرد، تنها یک همسفر مرد یا زن انتخاب می‌کند برای تماشاکردن و نه صحبت‌کردن. هر صحبتی تجربه طولانی‌مدت سفر را مخدوش می‌کند. ویکتور که پاهایش را به زور زیر صندلی چپانده بود، حالا به خودش کش و قوسی داد و دست‌های درازش را برد زیر صندلی و به طرز ناشیانه‌ای سعی کرد کفشش را درآورد. فرض مولر بر این بود که کفشش، باید کفشی بزرگ و ازمدافتاده باشد. تصورش درست بود. در ابتدا از اینکه حدسش درست از آب درآمده بود، شگفت‌زده شد؛ ولی بعد یادش آمد که کفش‌ها را باید هنگام سوارشدن برای لحظه‌ای کوتاه دیده باشد؛ اما توجه مولر را نه به‌عنوان کفش‌هایی بزرگ، بلکه به‌عنوان پاهایی بزرگ جلب کرده بود».