ناظران، حافظان و خالقان در ادبیات ما

تشکر و اعتذار

پویا رفویی

اثری از جاکومتی

۱ «هیچ چیز قدرتشان را تهدید نمی‌کرد، فقط تصویر گزینش شده‌ای که از قدرتشان داشتند، در معرض تهدید بود.» جان برگر در رمان «جی» با مبنا قرار دادن همین جملات، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا در سیر روایت اثر خود، تحول دوران‌ها را شرح دهد. از منظر او، بحران پایان قرن، پس از موفقیت در سرکوب‌های قرن نوزدهم، به جای نشاط و آرامش اضطرابی را ایجاد کرد که مفاهیم را از تصویرشان منفک ساخت. جان برگر، گذشته از رمان‌نویسی، از منتقدان سرشناس هنرهای تجسمی نیز هست. (از برگر کتاب‌های «درباره نگریستن» با ترجمه فیروزه مهاجر و اخیرا «شیوه‌های نگاه» با ترجمه هوشمند ویژه به زبان فارسی منتشر شده است.) از این رو تاکید برگر بر تناقض میان مفاهیم و تصاویر متناظر با آن مفاهیم بیش از هر چیز ریشه در اخلاق دارد. نشانه بحران در خلال حوادث رمان «جی»، دگرگون ساختن «شیوه‌های شرمسار حیات» به ساحت «نمایش» است. بر این منوال روال زندگی به جلوه شکلی از بازی‌های شدیدا قانونمند درمی‌آید. شکار، اسب سواری و ضیافت‌هایی با قواعدی به‌تدریج پیچیده، از مصادیق این دگرگونی هستند. هنر و ادبیات نیز از این قاعده مستثنا نیست. در این عرصه‌ها نیز، به جای تفکر و قاعده‌سازی‌های دوران‌های قبلی، با میانجی «نمایش»، آداب اجرا می‌نشیند و از این طریق، ناتوانی از خلاقیت و شکل دادن به وضعیتی تازه، حل و فصل می‌شود.

۲ ویلیام باروز در مقاله‌ای با عنوان «محدودیت‌های کنترل»، ادبیات را در تداوم آنچه خود سنت اُرولی می‌نامدش، کنشی رهایی بخش بر مبنای اخلال در مرزهای میان قدرت و زبان تحلیل می‌کند. به زعم او، با وجود همه تحولات فیزیک، شیمی و الکترونیک، همچنان بهترین راه کنترل توسل به زبان است. از این رو ادبیات مقاومت در اشکال مختلف کنترل زبانی است. باروز، سه تیپ مستقل را در فعل و انفعالات ادبی دوران معاصر برمی‌شمارد: ناظران، حافظان و خالقان. ناظران، برخلاف ظاهر بی‌طرفانه خود، در پی ایجاد قاب‌بندی‌ها و صحنه‌هایی هستند که در فرآیند نظارت تسهیل ایجاد کند. شیوه آنها مقایسه‌ای است. آنها هر اثر ادبی را بر مبنای ضریب خطر فرضی آن با آثار پیشین مطابقت می‌دهند و آن وقت طرز رفتار با اثر را آموزش می‌دهند. ولی گروه دوم، حافظان، شگرد دیگری دارند. مبنای کار آنها کلیشه‌هاست. آنها تصور موجود از ایده‌های نوشتن و خواندن را حفظ می‌کنند. منطق آنها کاملا هندسی است. اگر ناظران با مساحت سطوح ادبیات سروکار دارند، حافظان دغدغه‌شان محیط است. به نگهبانی از مرزها مشغول‌اند. آنها باید مواظب باشند تا هیچ عنصری از خصیصه نبوغ آمیزی برخوردار نباشد. باروز خلاقیت را ماحصل نارسایی و ناتوانی در نظارت و حفظ وضعیت تحلیل می‌کند. حافظان و ناظران به رغم اشتراک در منافع، در روش برخلاف هم عمل می‌کنند. حافظان در پی کشف و خنثی‌سازی نارسایی‌های درونی‌اند، اما ناظران با تهاجم‌های بیرونی دست و پنجه نرم می‌کنند. ناظران خود به نظارت محتاج می‌شوند. متعاقبا پای ناظران ناظران نیز وسط می‌آید. ناظران ناظران برای افزایش دقت و حساسیت خود به هیات موجوداتی بیرون از قلمرو در می‌آیند. ادامه این روال را کم و بیش می‌توان پیش‌بینی کرد. ناظران ناظران که از درون به بیرون گسیل شده‌اند، پس از مدتی به مهم‌ترین نگرانی و تهدید برای حافظان تبدیل می‌شوند. هر چه باشد حافظان بنابر وظیفه باید از خطرات بیرونی پیشگیری می‌کردند. همین تنش و التهاب است که قلمروهای تازه‌ای ایجاد می‌کند که در نهایت ادبیات را از وجه کنترلی زبان مستثنا می‌کند.

۳ هر دورانی به اقتضای محدودیت‌های خودش، روحیه‌ای را بر می‌آفریند که آن روحیه دربردارنده طرح‌ها، واژگان و تصوراتی رفتاری است. روحیه، راه‌حلی است برای فایق آمدن بر دشواری‌ها و تناقضات درونی هر وضعیت انسانی. روحیه محدودیت‌ها را آشکار نمی‌کند، بلکه آنها را به شکل شبه-آگاهی در می‌آورد. دامنه اثرگذاری روحیه، کنش‌های فردی، مستقل و خلاقانه را نیز شامل می‌شود. مثلا ادبیات خودش جلوه‌ای از روحیه است. داستان‌های کوتاه، رمان‌ها و شعرها ذاتا ادبیات نیستند. آنها در زمینه تاریخی خود ممکن است ادبیات باشند و ممکن است نباشند. چه می‌شود اگر آثار ادبی نتوانند یا نخواهند«ادبیات» باشند؟ و چه

کارگاه‌های ادبی، اثر ادبی را از «روحیه»‌ای به اسم ادبیات منتزع کردند و به جای دلایل وجودی خود از ضرورت وجودی خود حرف می‌زنند. جالب اینجاست که شاهکارهای فضای رقابتی، به چیزی جز کین‌توزی منجر نشد. برنده‌های امسال، دشمنان سال آینده‌اند. گو اینکه هنجارهای کارگاه‌ها با جوایز ادبی کم و بیش یکسان‌اند. اما اگر نویسنده‌ای حتی برنده جایزه ادبی هم باشد و به آیین‌نامه‌های حافظان و ناظران احترام کافی مبذول ننماید، بی‌شک در شمار خائنان است

می‌شود اگر «ادبیات» در هیات روحیه، آثاری را که به این نیت نوشته می‌شوند، با تهاجم یا بی‌اعتنایی به خود نپذیرد؟ اگر روحیه از عهده بدن‌های زبانی بر نیاید، یا بدن‌ها روحیه‌ای را پذیرا نباشند، آیا می‌توان علایم تولد یا مرگ دورانی را از آن مراد کرد؟

۴ شاید همه مواردی که ذکرش رفت، ناشی از رفتار هیستریکی باشد که با لفاظی در صدد ایجاد تاخیر در گفتن اصل مطلب است. یا شاید در حکم مقدماتی آیینی برای تشرف به قلمرو سکوت؛ سکوت در برابر واحدی به اسم «ادبیات ایران»؛ ادبیاتی که تا همین چند سال پیش، جز «شکوفا» صفتی برازنده قامتش نمی‌دیدند. می‌گفتند: «داستان‌نویسی ایران مطابق با استانداردهای جهانی است. ولی کاش به جای این همه داستان کوتاه خوب، در زمینه رمان‌نویسی همت می‌گماشتیم.» همت گماشتند و «استعدادهای آینده» یکی پس از دیگری به میدان در آمدند. قاعده گویا این بود که اگر کاری کنیم تا همه بنویسند، بنابر احتمال، شاهکارهای ادبی بیشتری خواهیم داشت. برای نیل به این مقصود کجا بهتر از کارگاه‌ها؟ اخیرا یکی از روزنامه‌نگاران ادبی، در مطلب مفصلی به بررسی صحت و سقم کاربست صفت«کارگاهی» برای موصوفی به اسم ادبیات پرداخته است تا آن طور که از فحوای نوشته بر می‌آید، پنبه نویسنده‌ای را بزند که ظاهرا بیرون از سنت کارگاهی می‌نویسد. حجتش هم گویا این است که ترمینولوژی ادبیات داستانی همان مقدمات و مصطلحات ادبیات کارگاهی است. پس اگر صحبت از «شخصیت» به میان می‌آید، این اصطلاح در کجا به جز ملک طلق کارگاه معنی پیدا می‌کند؟ وانگهی مساله بر سر این نیست که کارگاه‌ها به چه پرسش‌هایی پاسخ می‌دهند و چه نیازهایی را برآورده می‌کنند بلکه بر عکس، بحث اصلی حول این محور بود که این شیوه تولید ادبی کارگاهی از طرح چه پرسش‌هایی جلوگیری می‌کند و چه خطوطی را مسدود می‌سازد. کارگاه‌های ادبی چه درقالب رمان و داستان کوتاه و چه در عرصه شعر، بیش از هر چیز اثر ادبی را از «روحیه»‌ای به اسم ادبیات منتزع کردند. جالب اینجاست که به جای دلایل وجودی خود-به صواب یا به خطا- از ضرورت وجودی خود حرف می‌زنند. این شیوه استدلال یادآور اطلاعیه‌های کمپانی هند شرقی است که به جای پاسخ به حقوق حاصله از منافع، از ضرورت وجودی خود در شبه قاره داد سخن می‌داد. از قضا کارگاه‌های ادبی، در حکم ناظران به وظیفه خود عمل کردند و با معرفی چند ده نویسنده تازه نفس به ناشران، حق مطلب را در باب «شکوفا»یی مقرر ادا کردند. کار به همین جا ختم نشد، نهادهای ادبی دیگری هم بودند-و هستند- که با ایفای نقش حافظان با تزریق ایده «رقابت»، شکوفایی را از جنبه‌های دیگری محقق ساختند. شاهکارهای فضای رقابتی، به چیزی جز کین‌توزی منجر نشد. برنده‌های امسال، دشمنان سال آینده‌اند. گو اینکه هنجارهای کارگاه‌های ادبی با جوایز ادبی کم و بیش یکسان است. اما اگر نویسنده‌ای حتی برنده جایزه ادبی هم باشد و به آیین‌نامه‌های حافظان و ناظران احترام کافی مبذول ننماید، بی‌شک در شمار خائنان است. به عبارتی، حافظان و ناظران دست در دست هم، بی‌آنکه اراده از پیش مشخص یا توطئه‌ای در کار باشد، کنترل ویرانگر را تمام و کمال به انجام رسانده‌اند. اینک آثار ادبی، کم و بیش از ادبیات منفک شده‌اند. در زمانی نه خیلی دور، آنقدر از خود مطمئن بودند که داعیه تاسیس نوعی مافیای ادبی را داشتند و به صراحت در مقالات و مصاحبه‌هایشان از آن یاد می‌کردند. ظاهرا بر همه تهدیدها غالب آمدند، به جز تصویری گزینش‌شده از خودشان. و اما درباره خالقان تنها می‌توان به سکوت اکتفا کرد و بی‌صدا، صدایشان زد؛ خالقانی که نیستند ولی می‌آیند.

«استانبولِ» پاموک و حزن شهر

اینجا هرگز چیزی رخ نخواهد داد

پیام حیدرقزوینی

اگر جمله مشهور «ما در زبان متولد می‌شویم» -که اشاره به محدودیت‌ها و وابستگی تفکر و اندیشه ما به زبان دارد- را به این شکل برگردانیم که «ما در شهرها متولد می‌شویم»؛ آنگاه به نوعی بخشی از وضعیت انسان مدرن را توصیف کرده‌ایم. «تولد انسان امروزی در شهرها»، اشاره به این مساله دارد که ما از پیش با فرم و فضایی مواجهیم که خواه‌ناخواه جبرهای جغرافیایی را متوجه شیوه زندگی و تفکر ما می‌کند؛ جبرهایی که خود را بیشتر از هر جای دیگر در حوزه فرهنگ نشان می‌دهد. به این ترتیب شهر و فضای شهری، همراه با تاریخ یک ملت در ادوار مختلف به وجود می‌آید، شکل می‌گیرد و دگرگون می‌شود. ما هویت خویش را به منزله شهروند از طریق بازشناسی بخشی از خود در غیرهای متفاوتی می‌یابیم که «شهر» را تشکیل می‌دهند. این همان مساله‌ای است که پاموک در کتاب «استانبول» بر روی آن دست می‌گذارد. او برای «تعمق در خویشتن»، به اوضاع و احوال زمان تولدش رجوع می‌کند. پاموک شهرش را چنان پذیرفته که جسمش را، حتی اگر همواره با این مساله روبه‌رو باشد که تولد در این شهر اوج بداقبالی بوده است. «استانبول» با عنوان فرعی «خاطرات و شهر»، زندگینامه خودنوشت پاموک است که البته فقط تا ۲۲سالگی او، یعنی زمانی که تصمیم می‌گیرد نویسنده شود، پیش می‌رود. زندگینامه‌ای که از خلال خاطرات و پیوند آنها با شهر رقم می‌خورد. از جمله اولین خاطراتی که پاموک از دوران کودکی‌اش به یاد می‌آورد، آمیزه‌ای از تخیل و شناخت خود به واسطه «دیگری» است؛ این تصور که جایی در کوچه و خیابان‌های استانبول، خانه‌ای عین خانه ما هست که در آن «اورحان» دیگری زندگی می‌کند اما پیوند خاطرات و شهر در این کتاب بدل به روایتی می‌شوند که بسیاری از مولفه‌های فرم رمان را در خود جای داده‌اند. خود پاموک در همان ابتدای کتاب بر جنبه داستانی و روایی «استانبول» دست می‌گذارد. او از علاقه خود به زمان گذشته نقلی دور که در ترکی برای تعریف کردن خواب‌ها و قصه‌هاست سخن می‌گوید، چراکه پدران و مادران وقایع دوران کودکی را با این زمان برای فرزندانشان نقل می‌کنند. سپس به میل اعتیادگونه شنیدن «تجربیات و حتی ژرف‌ترین احساسات زندگی» از زبان دیگران و سپس از آن خود کردن این شنیده‌ها و بازگویی آنها اشاره می‌کند. در واقع علاقه به روایت دیگری از من و سپس از آن خود کردن این روایت، روندی است که در طی آن، وقایع دیگر نمی‌توانند صرفا به ما تعلق داشته باشند چراکه بدل به روایت یا خاطره‌ای می‌شوند که از خود آن رویداد مهم‌ترند و در این جاست که «حدیث شهرمان» را نیز مانند تجربیات زندگی‌مان از زبان دیگران می‌شنویم. پاموک می‌گوید زمانی که داستان‌هایی را که درباره شهرش و خودش می‌شنیده، به عنوان داستان‌های خود پذیرفته است و به این وسوسه دچار شده که بگوید: «زمانی نقاشی می‌کردم، شنیده‌ام که در استانبول به دنیا آمده‌ام و این طور که فهمیده‌ام، بچه کنجکاوی بوده‌ام. بعد، ظاهرا در ۲۲سالگی شروع به نوشتن رمان کرده‌ام.» به کاربردن واژه‌ها و عباراتی مثل «شنیده‌ام»، «این‌طور که فهمیده‌ام» و «ظاهرا»، قطعیت یک زندگینامه معمول را با اخلال روبه‌رو می‌کند و به روایتی داستانی نزدیک می‌شود. او همچنین می‌گوید: «بدم نمی‌آمد همه داستانم را به این شکل می‌نوشتم. طوری که انگار زندگی‌ام اتفاقی بوده که برای کس دیگری رخ داده است.» حتی در ادامه پاموک به شیوه رمان‌های قرن نوزدهم، با خطاب کردن مستقیم اما صمیمانه خواننده، مخاطب را به آستانه روایت می‌کشاند: «بنابراین خواننده عزیز خوب دقت کن. بگذار با تو صادق باشم و در مقابل، تو هم محبت خود را از من دریغ مدار.» در ادبیات داستانی مدرن، صدای مولف کمتر به گوش می‌رسد و گاه حتی خاموش شده است، چراکه به تخیل رئالیستی رمان آسیب می‌زند و آنجایی هم که صدای مولف شنیده می‌شود معمولا با نوعی خودآگاهی تجاهل‌آمیز صورت می‌گیرد اما گاه نویسنده با افشای چفت و بست‌های داستان، عامدانه رئالیسم مرسوم را نفی می‌کند. علاوه بر این اتفاق، پاموک با فاصله‌ای که از این طریق میان تجربه‌های واقعی و روایت خود به وجود می‌آورد، راه را برای بحث‌های بعدی درباره شهر و تاریخ آن، به‌گونه‌ای که پذیرفتنی باشند باز می‌کند. در «استانبول»، تاریخ، گزارش و تخیل بهم می‌آمیزند. به عبارتی تکنیک‌های فرم رمان به شیوه خاصی با گزارش مستندگونه پیوند می‌خورد و به چیزی جدا از تاریخ‌نویسی و گزارش‌نویسی بدل می‌شود. تاثیر روزنامه‌نگاری اولیه در شکل‌گیری رمان به مثابه یک فرم ادبی قابل‌توجه است و همچنین ارتباطی که میان رمان و تاریخ‌نویسی برقرار بوده است.

استانبول

اورحان پاموک
مترجم: شهلا طهماسبی
ناشر: نیلوفر

برای مثال والتر اسکات خود را هم رمان‌نویس می‌دانست و هم تاریخ‌نویس. به این ترتیب استانبول نیز از قالب مرسوم تاریخ‌نویسی یا زندگینامه‌نویسی خارج می‌شود. تصویری که پاموک از استانبول می‌دهد، تصویری سیاه‌وسفید است. استانبول، پس از فروپاشی امپراتوری عثمانی و زوال عظمت آن دوران، تبدیل به شهری محنت‌زده و منزوی شده که جهان، آن را به فراموشی سپرده است. وضعیت استانبول پس از فروپاشی عثمانی بحرانی است، نه فقط به دلیل فقر و رنج مردمان شهر؛ بلکه بیشتر به این دلیل که شهر در کشاکش جهان غرب و مدنیت عثمانی به سر می‌برد. پاموک حتی می‌گوید تلاش برای غربی شدن، بیش از آنکه مربوط به تجددخواهی باشد، کوششی برای رهایی از نمادهایی است که یادآور خاطرات امپراتوری فروپاشیده است. ترکیه کشوری است که نیمی از آن متعلق به شرق است و نیمی دیگر متعلق به غرب، رفت‌وآمد بین این دو جهان، ارتباطی بحرانی را پدید آورده است. در آسیا، جریان شهری شدن به شکل متفاوتی از غرب واقع می‌شود. شهری شدن آسیا با سرعت بیشتری اتفاق می‌افتد. اگر شهری شدن اروپا هیچ مدلی یا نمونه‌ای را در مقابل خود نداشت و هدف خاصی را نیز دنبال نمی‌کرد بلکه صرفا در حال طی طریق توسعه تاریخی خویش بود، در آسیا شکافی بزرگ میان وضعیت اقتصادی، اجتماعی و سیاسی با غرب وجود داشت و به همین دلیل است که آسیایی‌ها، شهرهای غربی را به مثابه یک الگو در برابر خویش می‌بینند. این مساله‌ای است که در جمهوری کمالیستی ترکیه اتفاق می‌افتد. دولتی که در سال ۱۹۲۳ در قالب جمهوری ترکیه به وجود آمد باید بر پایه جمعیتی با اقوام مختلف ساخته می‌شد که هم با فقر روبه‌رو بود و هم بخش زیادی از جمعیتش را از بین برده بودند. اریک یان زورخر در مقاله «میراث عثمانی جمهوری کمالیستی»، به خوبی نشان می‌دهد که چگونه تجربه کمالیستی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ هم نمونه کلاسیک ملت‌سازی و هم طرح جسورانه‌ای در مدرن‌سازی است. تبدیل توده مردم به ملت، ساختن شهروند از رعایا و برقراری حس میهن‌پرستی در مردم یکی از دو هدف اصلی کمالیست‌ها بود. غرب در این دوران، تنها تمدن پذیرفتنی جهان قلمداد می‌شده و این سیاست‌های حاصل از این برنامه ایدئولوژیک چنان دخالت وسیعی را در زندگی روزمره و شخصی شهروندان به همراه آورد که باعث بیزاری و مقاومت آنان شد. (دولت و فرودستان، ترجمه آرش عزیزی، ققنوس)

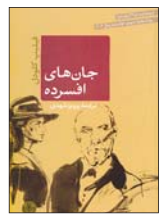
استانبول دوران کودکی پاموک شهری درگذار است و پاموک برای تحلیل این وضعیت به سراغ روزنامه‌های آن دوران و همچنین سفرنامه‌هایی که غربی‌ها درباره استانبول نوشته‌اند رفته است. به این ترتیب، شهر برای پاموک از میان ویرانه‌ها معنا می‌یابد؛ ویرانه‌هایی که با تاریخ پیوند خورده‌اند. استانبول پاموک، متعلق به گذشته است؛ گذشته‌ای که در آن می‌شد شکوه امپراتوری را یافت اما این نگاه به گذشته، در حد یک شور و شوق رمانتیک و نوستالژی ناسیونالیستی باقی نمی‌ماند. رجوع به گذشته امکانی برای نقد اکنون نیز هست. نماد استانبول کنونی، نه بناهای بازمانده از گذشته یا تاریخ آن، که حزن است؛ حزنی که امر مشترک میان مردم و فضای عمومی شهر است. پاموک زندگی‌اش را صرف مبارزه با این حزن و در عین حال مال خود ساختن این حزن کرده است. او همواره برای فرار از افکار مادرش و این کلیشه او که «در چنین جایی چیزی عمل نمی‌آید»، که به واقع کلیشه طبقه متوسط بوده است؛ به خیابان‌های محزون شهر پناه می‌برده است؛ کلیشه‌ای که یادآور بخشی از «جامعه نمایش» گی دو بور است: «شهرهای جدید با جمعیت شبه‌دهقانی تکنولوژیکی، که آشکارا گسست خود را از زمان تاریخی زیربنای خود، در این زمینه حک می‌کنند، شعارشان می‌تواند چنین باشد: اینجا، هرگز چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است.»

مرور

تازه‌های نشر کتاب پارسه

بازنمایی فاجعه

فیلیپ کلودل را به عنوان رمان‌نویس، فیلمنامه‌نویس، محقق و گزارشگر می‌شناسند. این نویسنده فرانسوی داستان‌های کوتاهی هم در کارنامه خود دارد. «جان‌های افسرده» در واقع محصول سال ۲۰۰۳ کارگاه نویسندگی این نویسنده است که در سال ۲۰۰۳ برنده جایزه رنودو به عنوان بهترین کتاب و جایزه بزرگ خوانندگان مجله «ل» شد. این کتاب تاکنون به ۲۲ زبان ترجمه شده و فیلمی هم با حضور چند هنرپیشه سرشناس سینمای فرانسه از آن ساخته شد. موضوع داستان این کتاب مجموعه چند فاجعه است، از میان عظیم‌ترین فجایع بشری تا آن زمان، یعنی جنگ‌جهانی اول؛ دورانی که زندگی همه مردم چه در جبهه جنگ و چه در پشت جبهه همراه با فاجعه است و نظم عادی زندگی به حالت تعلیق درآمده است.



جان‌های افسرده

فیلیپ کلودل
مترجم: پرویز شهدی

نکته دیگر در مورد جان‌های افسرده، نحوه روایتگری ماجراهاست. راوی داستان اگرچه روانه جبهه نشده اما با بزرگ‌ترین فاجعه‌ای که در زندگی هر انسانی می‌تواند رخ دهد روبه روست و در کنار آن شاهد فاجعه‌هایی دیگر است که در نوع روابط انسانی پیش می‌آید. این اتفاق که چگونه عده‌ای در زندگی رنج می‌برند و چگونه عده‌ای دیگر از رنج دادن دیگران لذت می‌برند در روایت داستان تصویر شده است. راوی مانند خبرنگار پرتجربه و نکته‌دان زندگی خودش و کسانی را که همراهش این راه پردرد و رنج را طی می‌کنند شرح می‌دهد. رویدادی کوچک، فاجعه‌ای کشنده را در زندگی راوی به وجود می‌آورد که عمرش را به تباهی می‌کشاند و علاوه بر درد و رنج، او را نسبت به همه‌کس و همه‌چیز بدبین می‌کند.

یک سرنوشت حزن‌انگیز

متن این کتاب نه بیان یک سرنوشت حزن‌انگیز، بلکه مبارزه یک مرد سرسخت و لجوج است که تمامی موانعی را که یا خودش بر سر راه خود قرار داده بود یا سرنوشت فرا راهش نهاده بود، از بین برد و مغلوب و مقهور خود کرد. این کتاب آدم اسرارآمیزی را به تصویر می‌کشد که خود را قادر به تسخیر دنیا، افتخار و زنان می‌دانست. نویسنده این کتاب، سعی در ارایه تصویری از بتهوون دارد که در آن نشان دهد از چه طریقی و چگونه نبوغ و سرشت او ضد یکدیگر بر می‌خاستند و یا با هم به توافق می‌رسیدند. ما با وجود حزن‌انگیزی سروکار داریم که حتی اگر هیچ شاهکاری هم به وجود نمی‌آورد، باز سرگذشتش شورانگیز می‌بود. نویسنده کتاب می‌گوید که بتهوون نمادی بزرگ و موضوعی جذاب برای تصویرسازان است. او می‌توانسته نیرو، ضعف، ناکامی و کوچک‌ترین رنج‌های خود را در دنیای اثیری هنر تحمل کند و به همین دلیل است که برای همیشه نمونه اعلای هر هنرمندی خواهد ماند. نویسنده قصد دارد تجلی روح بتهوون را، از پس مدارک، نامه‌ها، سخنان، از هر کلمه، هر نگاه، از هوس‌ها و خلسه‌ها، طغیان احساسات و از تشویش‌هایی که مدام سبب پر بودن و پرجوش‌وخروش کردن آهنگ‌ها، آهسته کردن آنها، سکوت ناگهانی و تندی بسیار آن، که تمام جهان پر از تضاد و تناقض این موسیقیدان تهییج‌کننده را تشکیل می‌داده، نشان دهد.

بتهوون

امیل لودویگ
مترجم: خسرو رضایی

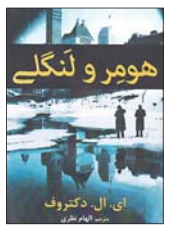
شرم نوشتن

نگاهی به رمان «هومر و لنگلی»، نوشته دکتروف

تاریخ، بادی است که می‌گذرد

مانی سپهری

در فیلم «سرگیجه» آلفرد هیچکاک، وقتی کارآگاه اسکاتی (با بازی جیمز استوارت) برای کشف هویت یک زن مرده، از دوستی سراغ کسی را می‌گیرد که نه به تاریخ رسمی و مکتوب شهر، بلکه بر جزییاتی که از چشم مورخ رسمی دور می‌مانند، اشراف داشته باشد، آن دوست نشانی مردی را به او می‌دهد که اسکاتی با رجوع به او هر آنچه را که مربوط به زندگی آن زن مرده است – از اطلاعات عادی تا جزییات پنهان و به اصطلاح خاله زنکی زندگی زن- در می‌یابد و با دست پر به تحقیقات بعدی‌اش ادامه می‌دهد تا معما را حل کند. بعید است کسی آثار ای. ال دکتروف را خوانده باشد و با دیدن فیلم سرگیجه و آن مرد آگاه به جزییات از یاد رفته مربوط به تاریخ یک شهر، به یاد این نویسنده آمریکایی نیفتد. نویسنده‌ای که شفاهیات، فولکلور، اسطوره‌ها، مد، جریان‌ها و جنبش‌های فکری و سیاسی و هنری، داستان اختراعات و همه چیز مربوط به تاریخ و سبک زندگی آمریکایی را در مشت دارد و رمان‌هایش مملو از جزییاتی است که شاید بسیاری از آنها از چشم تاریخ‌نگاران رسمی‌تر دور مانده باشد و تنها در ادبیات بتوان سراغی از آنها گرفت. جزییاتی از نوع «برادران کولیر» به نام‌های «هومر» و «لنگلی» که جسدهاشان در مارس ۱۹۴۷، میان تلی انبوه از آت‌وآشغال در خانه‌شان در نیویورک پیدا شد؛ برادرانی که در روی خلایق بسته بودند و در انزوا و میان خرت و پرت‌هایی که به‌مثابه پس‌مانده‌های زندگی شهری از کوچه و خیابان جمع می‌کردند، زندگی می‌کردند. سال‌ها بعد از این ماجرا، دکتروف به فکر روایت زندگی غریب این دو برادر در رمانی با عنوان «هومر و لنگلی» افتاد که این رمان در سال ۲۰۰۹ منتشر شد و تا امروز، آخرین اثر منتشر شده از این نویسنده آمریکایی است و اخیرا هم با ترجمه الهام نظری از طرف نشر افراز در ایران منتشر شده است. طبیعتا روایت دکتروف از «هومر و لنگلی» نه بر پایه مستندات، بلکه همانطور که دکتروف خود در مصاحبه‌ای گفته است بر پایه وجه اساطیری و فولکلوریک این دو برادر شکل گرفته است. دکتروف می‌گوید: «وقتی جنازه برادران کولیر در خانه‌شان کشف شد من نوجوان بودم. آنها خیلی سریع تبدیل به فولکلور شدند. در نتیجه آنها به دو صورت موجودیت دارند؛ یک موجودیت تاریخی و یک موجودیت اسطوره‌ای. در آن زمان هرگز فکر نمی‌کردم روزی درباره آنها بنویسم اما می‌دانستم که رازی در مورد این دو وجود دارد... چیزی زیر صدها تن آت و آشغالی که در خانه‌شان جمع کرده بودند پنهان بود. زیر انبوه کتاب‌ها و روزنامه‌ها.» رمان را هومر – برادری که کور است – روایت می‌کند. همان برادری که در جایی از رمان، وقتی برق سراسر شهر قطع می‌شود، میهمانان هیپی مسلکی را که مدتی در خانه دو برادر لنگر انداخته‌اند از تاریکی و راه لابیرنتی میان روزنامه‌های تل انبار شده عبور می‌دهد چون تنها اوست که در تاریکی می‌تواند مسیر را در آن خانه شلوغ پیدا کند و جالب اینکه دکتروف از حداکثر ظرفیت‌هایی که ویژگی جسمی برادران کولیر و طرز زندگی‌شان در اختیار او گذاشته برای ساختن طرح و توطئه رمان خود استفاده کرده؛ ضمن اینکه توانسته است عادت بیمارگون این دو برادر را به ساخت فکری حاکم بر رمان پیوند بزند. اگر برادران کولیر – در رمان دکتروف لنگلی که برادر بزرگ‌تر است – عادت به جمع‌آوری و انباشت پسمانده‌های زندگی آمریکایی دارند، رمان دکتروف نیز، روایتگر پسمانده‌های تاریخ و زایده‌های به‌جا مانده از آن است. ضمن اینکه خود لنگلی پسمانده یک جنگ ویرانگر است و آسیب دیده از این جنگ. این‌گونه است که خانه آنها در بافت رمان به دروازه تاریخ بدل می‌شود؛ دروازه‌ای که تاریخ از آن عبور می‌کند و چیزهایی را از خود به‌جا می‌گذارد. چنانکه در جایی از رمان، هومر می‌گوید: «انگار زمان مثل باد از خانه ما می‌گذشت و این چیزها از باد جنگ به جا مانده بودند. لنگلی هیچ وقت به جزییات فرصت‌های تجاری فکر نمی‌کرد. بنابراین مثل همه چیزهای دیگر، همه این کلاهخودها، چکمه‌ها و بقیه چیزها همان جا که بودند ماندند، انگار پسمانده‌های شوری در گذشته بودند، مثل اینکه ما موزه‌ای بودیم، هرچند اشیای قیمتی‌مان هنوز دسته‌بندی نشده بودند و متصدی نداشت.»



هومر و لنگلی

ای. ال. دکتروف
مترجم: الهام نظری
ناشر: افراز

در «هومر و لنگلی»، خانه آشفته برادران کولیر، به انبار اشیایی بدل می‌شود که هرکدام با یک دوره تاریخی و خبر یک اختراع جدید - که چندی بعد جای خود را به اختراع تازه‌تری خواهد داد - نشاندار شده‌اند. دکتروف این‌گونه، گذر زمان را در هیات اشیا نشان می‌دهد. اشیایی که با دور ریخته شدن و سر در آوردنشان از خانه برادران کولیر، از دور تقویمی زمان خارج می‌شوند و به یک همزمانی بی‌بندوبار می‌رسند و قانون تقویمی گذر زمان را نقض می‌کنند. همچون لنگلی فیلسوف‌مآب که می‌خواهد با مقاومت در برابر مقررات شهری، قانون را نقض کند. دیری نمی‌گذرد که پای طبقات خطرناک نظیر گانگسترها و همچنین نقض‌کنندگان سنت پدران نظیر هیپی‌ها هم به عنوان زواید زندگی آمریکایی به خانه برادران کولیر باز می‌شود و اینها همه هنرمندانه در رمان، چفت و بستی هماهنگ با منطق روایت پیدا می‌کنند. همانطور که خود گذر زمان و سیر زوال کاراکترها و آشفتگی و انهدام تدریجی خانه نیز با حوصله و وسواس روایت می‌شود و گاه فقط با تصویر کردن تکه‌ای کوچک از یک وضعیت به‌مثابه نمایی از کل آن؛ مثل کنده شدن سنگ‌های بالای پنجره و قرنیز دیوار که ویرانی تدریجی خانه را نشان می‌دهد. خانه‌ای انباشته از هر آنچه می‌آید و می‌گذرد و تکه‌هایی از خود را به جا می‌گذارد. به واقع، خانه هومر و لنگلی نه شاهراه تاریخ، بلکه در پشتی آن است؛ دری که از آن می‌توان به دخمه‌هایی نامریی وارد شد که تاریخ، پسمانده‌های خود را در آنها مخفی می‌کند تا روی آنها را با زرق و برقی می‌پوشاند که قرار است با آن همه چیز پرشکوه و بی‌زوال نموده شود. هومر و لنگلی در رمان دکتروف، خود نیز همچون اشیایی که به خانه می‌آورند جزو طردشدگانند. جزو دورریختنی‌هایی که با سبک زندگی شان با شکوه و جلال آمریکایی‌مآبانه درافتاده‌اند و به سمت فرجامی تراژیک پیش می‌روند. لنگلی می‌خواهد با انزوای خودخواسته، که دکتروف آن را به نوعی «مهاجرت» تشبیه کرده، برابر قانون مسلط بایستد. هومر – البته هومری که دکتروف خلق کرده است – به اندازه او رادیکال نیست و این یکی از نکات مثبت شخصیت‌پردازی رمان هومر و لنگلی است؛ چرا که برادر کور، که راوی هم هست، شخصیتی است که می‌تواند از فاصله وضعیت خود و برادرش را تشریح کند و روایت گذر تدریجی زمان و تحولات و دگرگونی‌های زیرپوستی و آهسته از زبان شخصیتی چون او منطقی‌تر است تا از زبان لنگلی که عصبی‌تر و عجول‌تر و تندمزاج‌تر است.