نگاه

گفت‌وگوی نیکول کراس با نیویورکر

نقاشان جوان و سقوط

مترجم: نیلوفر معتمد

■ نیکول کراوس، از نسل سوم مهاجران پس از جنگ لهستان است که به آمریکا مهاجرت کرد. در آغاز گزارشگر نیویورکر بود و به کشورهای سابق بلوک شرق سفر می‌کرد و شرح حال‌های جالبی از وضعیت سیاسی و خاطره‌های شخصی آدم‌ها تهیه می‌کرد. از نوجوانی به ادبیات علاقه‌مند بود، اما جدیت در نوشتن را جان‌آپدایک در او ایجاد کرد. پس از انتشار یک مجموعه داستان کوتاه، رمانش با نام «تاریخ عشق» منتشر شد که توجه بسیاری ازمنتقدان را برانگیخت. کوتسی، نقد ستایش‌آمیزی بر این رمان نوشت و سال گذشته در فهرست ۲۰ نویسنده زیر ۴۰ سال نیویورکر نام نیکول کراوس هم دیده می‌شد. تاریخ عشق، ساختار پیچیده‌ای دارد. از نثر آغاز می‌شود و به شعر ختم می‌شود. کتاب، ماجرای حسرت‌های سه نسل را در بر می‌گیرد که هر کدام به نحوی در معرض سیاست ناکام می‌شوند. از مشخصه‌های دیگر داستان‌های کراوس علاقه و تسلط وی به هنرهای تجسمی است. البته تحصیلات دانشگاهی او نیز در همین رشته است. شخصیت اصلی آثار او اغلب نقاشان جوانی هستند که در مواجهه با بازار یا محیط گالری‌ها و فضای آکادمی خلاقیت خود را از دست داده‌اند.

◄ متولد چه تاریخی هستی؟

۱۸ آگوست ۱۹۷۴.

◄ کجا؟

نیویورک،نیویورک.

◄ در حال حاضر کجا زندگی می‌کنی؟

بروکلین،نیویورک.

◄ اولین قطعه داستانی تاثیرگذاری که خواندی، چه بود؟

صادقانه بگویم یادم نمی‌آید. من از اول به طرز دیوانه‌واری مطالعه می‌کردم و تقریبا اصلا برایم مهم نبود که چه می‌خوانم.

◄ چقدر طول کشید تا نوشتن اولین کتابت را تمام کنی؟

یک سال.

◄ آیا هیچ‌وقت به این فکر کردی که نویسنده نشوی؟

البته، هرچند بیشتر از روی اجبار، استرس یا هر دوی آنها بود تا تمایلی حقیقی به انجام کاری دیگر.

◄ چه چیزی الهام‌بخش داستان «نقاشان جوان» که در مجموعه «۲۰ نویسنده زیر ۴۰» سال قرار دارد، بود؟

این داستان بخشی از یک رمان به نام «خانه باشکوه» است که اکتبر چاپ می‌شود. این رمان چهار راوی دارد، راوی این بخش نویسنده‌ای است به نام نادیا که قاضی‌ای یا شخص دیگری را که «عالیجناب» می‌خواند، مخاطب قرار می‌دهد. سال‌ها بود که خیال داشتم کتابی براساس یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌ام، «سه رنگ: قرمز» ساخته کیشلوفسکی بنویسم. در این فیلم قاضی بازنشسته‌ای وجود دارد که به تلفن همسایه‌هایش وصل می‌شود تا مکالمات‌شان را شنود کند. با وجودی که هرگز این کتاب را ننوشتم اما نمی‌توانستم فکر قاضی رو به زوالی را که خودخواسته خودش را در سراشیبی سقوط اخلاقی قرار می‌دهد، از ذهنم خارج کنم. چند وقت بعد کتاب «سقوط» اثر کامو را خواندم، کیشلوفسکی حتما هنگام نوشتن قرمز به این کتاب فکر می‌کرده. این کتاب درباره یک قاضی باهوش فرانسوی است، مردی سنگدل و نفرت‌انگیز که یک روز هنگام عبور از روی پلی در پاریس از کنار زنی رد می‌شود که روی لبه پل خم شده و با اندوه به پایین، به رود سن نگاه می‌کند. چند ماه بعد پشت‌سرش، صدای جیغ و افتادن چیزی در آب می‌شنود. او به راهش ادامه می‌دهد ـ بر نمی‌گردد تا به آن دختر کمک کند یا سعی کند نجاتش دهد ـ و روز بعد خبر خودکشی‌اش را در روزنامه می‌خواند. احساس گناه و ویرانی او از همان‌جا شروع می‌شود. در آن موقع نوشتن داستانی درباره قاضی‌ای رو به زوال را شروع کرده بودم اما خیلی زود تبدیل شد به داستان نویسنده‌ای رو به زوال، البته اگر بشود چنین نسبتی به او داد، با مخاطب قرار دادن قاضی – نویسنده و قاضی، حداقل در این داستان، دو روی یک سکه می‌شوند.همان موقع‌ها بود که به میهمانی شامی در خانه یکی از دوستانم رفتم. نقاشی درست مانند آنچه در داستان توصیف شده به دیوار آویزان بود. تاثیر عجیبی روی من گذاشت و قبل از ترک آنجا از دوستم پرسیدم که چه کسی آن را کشیده. گفت که بهترین دوستش و خواهر دوستش وقتی ۱۱، ۹ساله بوده‌اند با هم آن را کشیدند و چند وقت بعد مادرشان قرص خواب در چایی‌شان می‌ریزد، با ماشین آنها را به جنگل می‌برد و در حالی که همگی در ماشین بودند، آن را آتش می‌زند. آن زمان من یک بچه داشتم و بچه دیگرم را هم حامله بودم و این داستان به شدت متاثرم کرد، آن بچه‌ها و اینکه چه‌چیزی آن مادر را به این کار واداشته بود. نقاشی زیبایی که آن بچه‌ها کشیده‌بودند با من ماند و داستان گناه ـ جنایت آن مادر، گناه نویسنده‌ای که از آن داستان برای منافع خودش استفاده کرد و قاضی رو به زوال ـ همگی در ذهنم و کارم در هم پیچیدند.

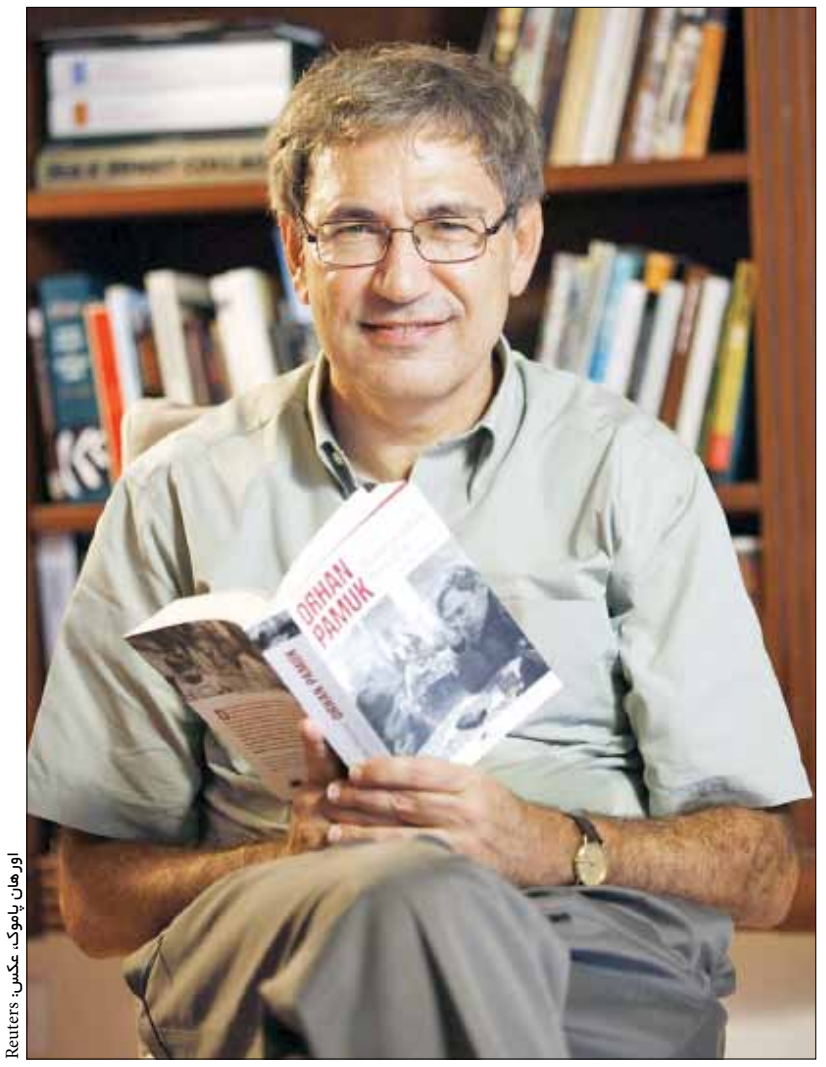
◄ در حال حاضر مشغول کار روی چه چیزی هستی؟

هنوز نمی‌دانم، یک چیز جدید.

◄ نویسنده‌های مورد علاقه‌ات که بالای ۴۰ سال سن دارند، چه کسانی هستند؟

برونو شولز، ساموئل بکت، فرانتس کافکا، توماس برنارد، دبلیو. جی سبالد، رنه ماریا ریلکه، زیبگینیوف هربرت، روبرتو بولانیو، یهودا آمیچای، دیوید گراسمن، یورام کانیوک، جنی ارپنبک، سال بلو، فیلیپ راث، خورخه لوییس بورخس، جی.ام کوتزی ، می‌توانم همین‌طور ادامه بدهم.

ماریو بارگاس یوسا. عکس: Gettyimages



اورهان پاموک. عکس: Reuters

مقاله‌ای از اورهان پاموک

یوسا و ادبیات جهان سوم

ترجمه: پویا رفویی

آیا چیزی به اسم ادبیات جهان سوم وجود دارد؟ آیا امکانش هست – بی‌آنکه به دامچاله ابتذال یا تنگ‌نظری بیفتیم – خصایصی بنیادین برای ادبیات کشورهایی وضع کرد که از آنها با نام جهان سوم یاد می‌کنیم؟ در رایج‌ترین برداشت – مثلا در نظر ادوارد سعید- انگاره ادبیات جهان سوم غنا و تنوع ادبی مناطق حاشیه‌ای و نسبت آنها را با هویت غیرغربی و ملی‌گرایی مورد تاکید قرار می‌دهد. اما وقتی کسی مثل فردریک جیمسون چنین اظهار می‌کند که «ادبیات جهان سوم در خدمت تمثیل‌های ملی است»، به سادگی بی‌اعتنایی محترمانه‌ای را در قبال برخورداری‌ها و پیچیدگی ادبیات جهان به حاشیه رفته مدنظر قرار می‌دهد. بورخس داستان کوتاه‌ها و مقاله‌هایش را در آرژانتین دهه ۱۹۳۰ می‌نوشت – در کشوری جهان سومی به تعبیر کلاسیک – منتها جایگاه او در مرکز ادبیات جهان محل هیچ مناقشه‌ای نیست.

با همه اینها وجود نوعی رمان روایی که مختص کشورهای جهان سومی باشد، بدیهی به نظر می‌آید. اصالت این نوع رمان، بیشتر از موقعیت نویسنده، ناشی از این واقعیت است که او می‌داند نوشتارش در فاصله زیادی با مراکز ادبی جهان قرار دارد و او این فاصله را در وجود خودش حس می‌کند. اگر یک چیز ادبیات جهان سوم را متمایز کند، آن نه فقر، خشونت، سیاست یا نابسامانی اجتماعی کشور مورد بحث، بلکه آگاهی نویسنده از فاصله نسبی اثرش با مراکزی است که تاریخ هنر مربوط به او – هنر رمان – را تعریف می‌کنند و او این فاصله را در اثرش بازتاب می‌دهد. آنچه در اینجا ضرورت دارد، حس تبعیدی بودن نویسنده جهان سومی از مراکز ادبی جهان است. چه‌بسا نویسنده جهان سومی کشورش را به خواست خود ترک کند و - مثل بارگاس یوسا – به یکی از مراکز فرهنگی اروپا کوچ کند. ولی حس او از خودش تغییری نمی‌کند، «تبعید» برای نویسنده جهان سومی این قدر که وضعیتی روحی، درک طرد شدن، غریبگی ابدی است، مساله‌ای مربوط به جغرافیا نیست.

در عین حال، همین حس بیگانگی او را از دغدغه اصالت خلاص می‌کند. او برای اینکه صدای خودش را پیدا کند به رقابت دلهره‌آور با پدران و پیشکسوتان نیازی ندارد. عرصه‌های تازه‌ای را برای خودش کشف می‌کند، سراغ موضوعاتی می‌رود که هیچ‌وقت در فرهنگ خودش مورد بحث قرار نگرفته‌اند و خطابش غالبا با خوانندگان نوظهور و متمایزی است که قبلا در کشور خودش سروکاری با آنها نداشته همین به نوشته‌اش اصالت و خلاقیتی خاص خود اعطا می‌کند.

در مطلبی همچنان خواندنی درباره تصاویر زیبای سیمون دوبووار، بارگاس یوسا اصول راهنمایی را پیشنهاد می‌دهد که لازمه چنین کاری است. او دوبووار را نه به خاطر نگارش رمانی درخشان، که به دلیل پرهیز از مقتضیات رمان نو که در آن زمان مد بود مورد ستایش قرار می‌دهد. بنابر نظر بارگاس یوسا، بزرگ‌ترین دستاورد دوبووار وام‌گیری از فرم‌های رمان‌نویسی و استراتژی‌های نوشتاری نویسندگانی مثل آلن‌رب گریه، ناتالی ساروت، میشل بوتور و ساموئل بکت و استفاده از آنها در جهت اهدافی کاملا متفاوت است.

بارگاس یوسا ایده‌هایش را درباره استراتژی‌ها و فرم‌های نویسندگان دیگر در مقاله‌ای در مورد سارتر تعمیم می‌دهد. طی سال‌های اخیر، بارگاس یوسا این ایراد را وارد می‌داند که رمان‌های سارتر فاقد نکته‌سنجی و رازآلودگی هستند، که مقالاتش را سرراست نوشته اما از نظر سیاسی سردرگم (یا سردرگم کننده) است و اینکه هنرش کهنه و نخ‌نماست، او نارضایتی‌اش را این‌طور ابراز می‌کند که در ایام مارکسیست بودن خودش، عمیقا متاثر، حتی مقهور سارتر بوده است. بارگاس یوسا زمان دقیق سرخوردگی‌اش از ژان پل سارتر را به مقاله‌ای نسبت می‌دهد که در لوموند ۱۹۶۴ خوانده. در این مقاله ننگ‌آور (که حتی در ترکیه هم سروصدا به‌پا کرد) سارتر ادبیات را با کودک سیاهپوست دم مرگ از فرط گرسنگی در کشوری جهان سومی مثل بیافرا کنار هم می‌گذارد، چنین اظهار می‌کند تا مادامی که چنین مصیبتی ادامه دارد، دغدغه ادبیات برای کشورهای گرسنه «تجملی» بیش نیست. او حتی تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید نویسندگان جهان سومی هیچ‌گاه نمی‌توانند با وجدانی آسوده از تجملات شناخته‌شده ادبیات لذت ببرند و به این نتیجه می‌رسد که ادبیات مشغله کشورهای ثروتمند است. بارگاس یوسا اذعان می‌کند که جنبه‌های شخصی تفکر سارتر، منطق مسنجم و اصرار او مبنی بر اینکه ادبیات مهم‌تر از آن است که بازی شمرده شود، «کارآمدی» خود را اثبات کرد – باید از سارتر ممنون بود که به بارگاس یوسا راه را از دل هزارتوی ادبیات و سیاست نشان داده – از این‌رو در پایان می‌توان گفت که سارتر دلیل راه‌کاربلدی بوده.

همیشه بر فاصله خود از مرکز اشراف داشتن، بحث و جدل بر سر سازوکار منبع الهام و همچنین شیوه‌هایی که کشفیات نویسندگان دیگر را مفید فایده می‌کند، مستلزم آن است که فرد از معصومیتی شاداب برخوردار باشد (و به زعم بارگاس یوسا، هیچ معصومانه یا ساده‌لوحانه‌ای در سارتر وجود ندارد). معصومیت شاداب خود بارگاس نه‌فقط در رمان‌هایش که در نقد، مقالات و دیگر آثارش بروز کرده.

خواه او درباره درگیری پسرش با راستا فاریان‌ها بنویسد، یا تصویری از صحنه سیاسی ساندنیست‌های نیکاراگوئه عرضه کند، یا توصیفی از جام جهانی ۱۹۹۲ به دست دهد، هیچ وقت از مداخله سرباز نمی‌زند، هیچ‌وقت خودش را کنار نمی‌کشد، به‌خصوص میانه خوبی با کامو دارد، تا جایی که یادش می‌آید جوان که بوده پراکنده آثار او را خوانده – و در آن زمان به همان اندازه سارتر تاثیرش شگفت بوده. سال‌ها بعد، که پس از جان به در بردن از حمله‌ای تروریستی در لیما، عصیانگر را می‌خواند، که مقاله‌ای مفصل از کامو درباره تاریخ و خشونت است، مصمم می‌شود کامو را بر سارتر ترجیح بدهد. با این همه، مقالات سارتر را می‌ستاید، دلیلش هم اینکه به جان کلام رخنه می‌کند و همین مطلب را در مورد مقالات بارگاس یوسا نیز می‌توان گفت.

سارتر برای بارگاس یوسا آیینه‌دق، یا شاید حتی چهره پدر باشد. جان دوس پاسوس، که او هم متاثر از سارتر است، برای بارگاس اهمیت زیادی دارد؛ او را به دلیل پرهیز از احساساتی‌گری ساده‌انگارانه و تجربه‌ورزی با فرم‌های تازه روایت ستایش می‌کند. مثل سارتر، بارگاس یوسا هم از کولاژ، بر هم‌نمایی، مونتاژ، جابه‌جایی و استراتژی‌های روایی مشابهی در تنظیم رمان‌هایش استفاده می‌کند. در مقاله‌ای دیگر، بارگاس یوسا، از دورس لسینگ به این دلیل ستایش می‌کند که او به معنای سارتری کلمه، نویسنده‌ای «متعهد» است، برای بارگاس یوسا، رمان متعهد، آن رمانی است که در جدال‌ها، افسانه‌ها و خشونت زمانه‌اش غوطه‌ور باشد و دوره نخست داستان‌نویسی چپ‌گرایانه بارگاس یوسا نمونه خوبی از همین ژانر است. منتها در رمان‌های اوایل کارش نوعی چپ‌گرایی تخیلی و بازیگوشانه را شاهد هستیم. در بین همه نویسندگانی که بارگاس یوسا در مقاله‌هایش مورد بررسی قرار می‌دهد – که جویس، همینگوی و باتای نیز در میان‌شان هست – کسی که بیش از همه به او ادای دین می‌کند، فاکنر است. آنچه یوسا را به ستایش از حریم وامی‌دارد – چینش صحنه‌ها و پرش زمان – در مورد رمان‌های خود بارگاس بروز بیشتری دارد. او از این استراتژی – یعنی برش متقاطع صداها، داستان‌ها و دیالوگ‌ها در مرگ درآند- به طرز ماهرانه‌ای استفاده می‌کند.

این رمان در شهرهای پرت و پراکنده‌ای در مناطق دور افتاده آنـد – در دره‌های خالی از سکنه، صخره‌ها، راه‌های کوهستانی و قطعه زمینی که همه چیز هست به جز برهوت – اتفاق می‌افتد و در مورد ناپاید شدن‌هایی که احتمالا جنایت هستند تحقیقاتی را پیگیری می‌کند. بازرس گروهبان لیتوما و مامور گارد شهری، توماس کارنیو هر دو برای مخاطبان دیگر رمان‌های بارگاس یوسا چهره‌هایی آشنا هستند. همین‌طور که هر دو مرد برای بازپرسی از مظنونین در کوهستان پرسه می‌زنند، با یکدیگر درباره روابط خصوصی‌شان گپ و گفت می‌کنند، در عین حال حواس‌شان به کمین چریک‌های مائوئیست راه درخشان نیز هست. آدم‌هایی که در طول مسیر می‌بینند و داستان‌هایی که آنها بازگو می‌کنند، با ماجراهای خصوصی‌شان در هم می‌آمیزد تا تابلویی بزرگ از پروی معاصر با همه فقر و فلاکتش خلق شود.

البته، مظنونین به قتل به چریک‌های راه درخشان مبدل می‌شوند و زوجی که در همان حوالی ارابه دارند و نمایش‌هایی عجیب اجرا می‌کنند، یادآور سنت‌های اینکایی می‌شوند. همین‌طور که جنایات سبعانه راه درخشان وصف می‌شود و آثار و علایمی از مناسک قربانی به شیوه اینکاهای باستانی آشکار می‌شود، فضا به تدریج تیره‌تر می‌شود. ضربه حاصل از چشم‌اندازهای وحشی آند از تندبادهای عقل‌ستیزی برمی‌خیزد. مرگ در همه جای این کتاب هست، در فقر پرو، در واقعیت‌های اندوه‌بار نبرد چریکی و همین‌طور در ناامیدی فراگیر.

اما مخاطب درمی‌ماند که آیا بارگاس یوسای مدرنیست خودش را باخته، کم و بیش چنین به نظر می‌رسد که او به مردم‌شناسی پست‌مدرن قلب ماهیت یافته، به زادبوم خود رجعت کرده تا عناصر غیرعقلانی، خشونت، ارزش‌های ماقبل روشنگری و مناسک آنها را مورد مطالعه قرار دهد. این کتاب از افسانه‌ها، خدایان کهن، ارواح کوهستان، شیاطین، اشباح و جادوگران سرشار است، خیلی بیشتر از آن چیزی که داستان اقتضا می‌کند. یکی از شخصیت‌ها چنین می‌گوید: «البته ما سخت در اشتباهیم که سعی می‌کنیم این قتل‌ها را با عقل‌مان بفهمیم، آنها هیچ توضیح معقولی ندارند.»

اگر یک چیز ادبیات جهان سوم را متمایز کند، آگاهی نویسنده از فاصله نسبی اثرش با مراکزی است که تاریخ هنر مربوط به او را تعریف می‌کنند و او این فاصله را در اثرش بازتاب می‌دهد. آنچه در اینجا ضرورت دارد، حس تبعیدی بودن نویسنده جهان سومی از مراکز ادبی جهان است

شگفت اینکه هیچ ردی از عقل‌گریزی در هیچ‌جای بافت این رمان وجود ندارد. مرگ در آند دو انگیزه را دنبال می‌کند: رمانی پلیسی که نمایان‌گر عقل و منطق دکارتی است و دیگری خلق فضایی عقل‌گریز که به ریشه‌های پنهان خشونت و سبعیت اشاره دارد. اما به دلیل اهداف جانبی برای بروز بصیرتی تازه هیچ فضایی باقی نمانده. در نهایت مرگ در آند مصداق یکی از رمان‌های تیپیک بارگاس یوساست. به‌رغم لحظه‌های آشوب، روایت کنترل‌شده است. صدای شخصیت‌ها با دقت تنظیم شده‌اند. زیبایی و قدرت رمان مرهون انسجام در شیوه نوشتار آن است.

مرگ در آند از فرضیه‌های فرسوده مدرنیستی درباره جهان سوم پرهیز می‌کند، با این حال، رمانی پست‌مدرن، چیزی شبیه به گرانیگاه رنگین‌کمان توماس پیچون، از آب درنیامده. «دیگری»، موجودی عقل‌گریز فرض می‌شود که در جست‌وجوها و زمینه‌سازی‌هایی از این دست تعبیه شده: جادوگری، مناسک اعجاب‌آور، چشم‌اندازهای وحشی و قساوت. ولی خطاست اگر آن را گزاره‌ای شق و رق در باب فرهنگ‌های ناشناخته بدانیم، زیرا با متنی رئالیستی سر و کار داریم که سرخوشانه و نکته‌سنج به زندگی روزمره در پرو نیز می‌پردازد: مخلص کلام اینکه مرگ در آند تاریخی قابل اعتماد است. فعالیت‌های چریک‌ها در شهری کوچک و محاکمات قریب‌الوقوع آنها و همین‌طور رابطه عاشقانه آن سرباز از اعتبار یک گزارش چیزی کم ندارد. اگر پروی مرگ در آند جایی است که «هیچ‌کس» از عهده فهمیدنش برنمی‌آید»، در عین حال کشوری است که همه به خوبی از حقوق پایین و حماقت به خطر انداختن جان خود به بهای چندرغاز درآمد باخبرند. بارگاس یوسا، با آنکه همواره دست به تجربه‌ورزی زده، در شمار یکی از رئالیست‌ترین رمان‌نویسان آمریکای لاتین محسوب می‌شود.

آیا قهرمان او، گروهبان لیتوما، همان شخصیت مرکزی چه کسی پالومینو مولرو را کشت، نیست؟ این کتاب هم رمانی کارآگاهی است. در «خانه سبز» هم لیتوما از زندگی دوگانه‌اش لذت می‌برد و در «خاله خولیا» و قصه‌گو نیز حرفش به میان می‌آید. بارگاس یوسا، در شخصیت لیتوما پرتره خوش‌ساخت و همدلانه‌ای از یک سرباز خلق می‌کند که تا خرخره عملگراست و حس آهسته و پیوسته وظیفه‌شناس بودن او را از افتادن به دام افراط‌گرایی مصون می‌دارد، از دوراندیشی صادقانه‌ای برخوردار است، از غریزه‌ای برای بقا و طنزی گزنده نیز بی‌بهره نیست. تعلیمات شخصی بارگاس یوسا در مدرسه نظامی لیسه در پرو به او بینشی بخشیده که او نهایت استفاده را از آن می‌برد، نمونه‌اش را در توصیف رقابت‌ها و دعواهای میان دانشجوی افسری در «سال‌های سگی» و «سروان پانتوخا» و «ماموریت ویژه» و در به طنز درآوردن بوروکراسی و جنسیت در ارتش شاهد هستیم. او به ویژه در رفاقت‌های مردانه دستی قوی دارد، نقاط شکننده را در موقعیت‌های مذکر تشخیص می‌دهد، تصاویری از مردانی سرسخت عرضه می‌کند که ناامیدانه عاشقند. جدیت او در نکته‌سنجی همیشه در خور توجه است و هیچ‌گاه بی‌هدف نیست. اگر همه رمان‌های بارگاس یوسا را- از همان اولین رمان‌ها در آغاز- خوانده باشیم، درمی‌یابیم که او رئالیست‌های شاخص را همیشه ترجیح داده و اتوپیاها و متعصب‌ها را به سخره گرفته است. سربازها، قهرمان‌های «مرگ درآند» هستند. سهم اندکی به چریک‌های راه درخشان اختصاص داده شده. آنها نمایندگان عقل‌گریزی نابالغ و شرارتی هستند که با بیهودگی پهلو به پهلو می‌شود. این قضیه با تغییرات سیاسی نویسنده در سال‌های پختگی‌اش مرتبط است. بارگاس یوسای مارکسیست و مدرنیست، جوان که بود، از انقلاب کوبا مسحور می‌شد، اما همین که به بلوغ رسید لیبرال شد و در دهه ۸۰، آنهایی را که مثل گونترگراس بر این نظر بودند که «آمریکای لاتین چاره‌ای جز این ندارد که کوبا را الگوی خود قرار بدهد»، به باد انتقاد می‌گرفت. با نیش و کنایه، بارگاس یوسا خود را یکی از دو نویسنده جهان معرفی می‌کند که مارگات تاچر را می‌ستاید و از فیدل کاسترو بیزار است. در ادامه می‌گوید: «آن نویسنده دیگر، که درست‌ترش آنکه بگوییم شاعر است، کسی نیست به جز فیلیپ لارکین.»پس از خواندن گزارش بارگاس یوسا از چریک‌های راه درخشان در «مرگ درآند» آنچه خواندنش مایه شگفتی است، خواندن یکی از مقالات دوران جوانی او در ستایش از چریک‌های مارکسیست است، این مقاله درباره دوستی است که در خلال درگیری با ارتش پرو کشته شده. سوالی که برای مخاطب ایجاد می‌شود، این است که آیا عبور از جوانی، درک انسانیت چریک‌ها را ناممکن می‌سازد یا اینکه ما بعد از پا به سن گذاشتن دیگر هیچ رفیق چریکی برای خود نداریم؟ بارگاس یوسا از آن نویسنده‌های فوق‌العاده است و حتی در موضع‌گیری‌هایی که سیاست ما را از هم جدا می‌کند، عقایدش در خور تامل‌اند. صدای او صدای صمیمانه کودکی خردسال است که هیچ کمکی از دستش برنمی‌آید، با این حال در همدلی چیزی کم نمی‌گذارد. در مقاله‌ای درباره «سباستین سالازار باندی» یکی از نویسندگان طراز اول پرو، که در سنین جوانی از پا افتاد، بارگاس یوسای جوان این سوال را طرح می‌کند: «نویسنده بودن در پرو یعنی چی؟» این پرسشی است که همه را به تاسف وامی‌دارد و دلیلش هم صرفا قلت مخاطبان ادبیات و فقدان فرهنگ نشر نیست. بارگاس یوسا وقتی از فقر، بی‌اعتنایی، نادیده انگاشتن و خصوصیت‌هایی می‌نویسد که نویسندگان پروی با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، همراهی با او کار چندان دشواری نیست، حتی اگر از عهده همه اینها بربیایند، تازه آن‌وقت زیستن در جایی بیرون از جهان واقعی برای آنها مقدر است، همین است که بارگاس یوسا را به گفتن این حرف وامی‌دارد: «در نهایت همه نویسندگان پرویی محکوم به شکست‌اند.» وقتی نوشته‌های دوران جوانی بارگاس یوسا و شرح نفرتش از بورژواهای پرویی را می‌خوانیم (که او آنها را احمق‌تر از سایر بورژواها توصیف می‌کند)، وقتی برای بی‌علاقگی تمام و کمال به کتاب‌خوانی و دون‌مایگی در انتخاب ادبیات جهان مویه سر می‌دهد، وقتی اشتهای سیری‌ناپذیرش را برای ادبیات غیربومی وصف می‌کند، اندوه پنهان در صدایش، بی‌تردید، چیزی به جز دورافتادگی از مرکز نیست، وضعیتی ذهنی که آدم‌هایی مثل ما به خوبی آن را می‌فهمند.

ادبیات و امید

چشم و امید

نادر شهریوری (صدقی)

■ ماشا: آیا معنایی وجود ندارد؟

توزنباخ: معنا: بیرون را نگاه کن برف می‌بارد، معنای آن چیست؟(۱)

شاید توزنباخ تلاش می‌کند بگوید جهان معنایی ندارد، مثل باریدن برف که هر سال در زمستان می‌بارد و یا ممکن است معتقد باشد که جهان بیهوده است یا آنکه باور داشته باشد که معنا داشتن جهان همچون حسی گذرا و ناپایدار می‌ماند، مانند آن هنگام که برف می‌بارد و سپس قطع می‌شود اما با بارش خود حسی موقت به وجود می‌آورد که با قطع شدن بارش برف آن حس نیز از بین می‌رود یا شاید توزنباخ نظری دیگر داشته باشد... .

ما به منظور توزنباخ پی نمی‌بریم اما به نظر آنتوان چخوف نویسنده این نمایشنامه پی می‌بریم زیرا که او نظر خود را با صراحت بیشتری می‌گوید. لیونز بیتستللی، منتقد ادبی درباره چخوف می‌گوید: اگر از او بپرسی زندگی چیست؟ او به شما خواهد گفت: مثل این است که بپرسی سیب چیست؟ این پرسش بی‌معنی است، سیب سیب است، زندگی هم زندگی است. این نکته به صورت حکم پذیرفته شده است مبنی بر اینکه وی را نویسنده‌ای فاقد «جهان‌بینی» بخوانند (۲) اکنون اگر از چخوف بپرسیم، معنای باریدن برف چیست؟ او پاسخ خواهد داد که هیچ! می‌پرسیم چرا؟ می‌گوید چون برف قطع می‌شود می‌گوییم خب! کمی مکث می‌کند و می‌گوید باور به معنا داشتن جهان همچون حسی گذرا و ناپایدار می‌ماند، برف می‌بارد حسی شکل می‌گیرد اما با پایان یافتن بارش برف آن حس اولیه نیز از بین می‌رود تا بار دیگر در مواجهه با یک اتفاق بیرونی حس تازه‌ای متفاوت با حس قبلی به وجود آید.

این فکر چخوف ناب‌ترین بیان خود را در فلسفه امپرسیونیسم می‌یابد اما امپرسیونیسم چیست؟ امپرسیونیسم یعنی اینکه ما به مرور زمان تغییر می‌کنیم و جهان اشیا نیز مانند ما تغییر می‌کند، مثلا واقعیتی که در ۲۰ سال پیش درست بوده امروزه دیگر درست نیست و حقیقت ندارد؛ زیرا واقعیت همچون خود ما مدام در حرکت و تغییر است، پس ما همواره با پدیده‌های تازه، غیرمنتظره و تصادفی مواجه خواهیم بود، با این تعریف در امپرسیونیسم شناخت و به طریق اولی وفاداری به چیزی غیرموجه و ممتنع خواهد بود، چون نه ما آن آدم ۲۰سال پیش هستیم و نه آن چیز. این چنین می‌شود که امپرسیونیسم آدمی را در چشم‌انداز گرایی، نسبیت‌گرایی، روان‌شناسی‌گرایی، ذهن‌گرایی و.... همچون ذره‌ای منفعل و بی‌اراده رها می‌کند. در امپرسیونیسم آدمی به تمامی چشم می‌شود و با آن تنها جهان را نگاه می‌کند البته اگر حوصله داشته باشد. می‌تواند عکسی هم به یادگار بگیرد.

اولنکا زنی است که هیچ نظری از خود ندارد زیرا کاملا جذب محیط شده، او اگرچه چیزهایی را در اطراف خود می‌بیند و حتی آنها را می‌فهمد اما عقیده ثابتی ندارد و عقیده‌اش همان عقیده آخرین نفری می‌شود که با او بوده. مثلا وقتی با مدیر تئاتر ازدواج می‌کند مثل شوهرش فکر می‌کند و دایما از بی‌فرهنگی تماشاگران تئاتر می‌گوید چون عقیده شوهرش در مورد تماشاگران این‌گونه است. وقتی شوهرش می‌میرد اولنکا با صاحب مغازه الوارفروشی ازدواج می‌کند آن وقت تمام حرف‌هایش قیمت الوار و مالیات‌هایی می‌شود که شوهرش را در آستانه ورشکستگی قرار داده است. او دیگر بی‌فرهنگی تماشاگران نمایش را فراموش کرده است.(۳)

اولنکا یک امپرسیونیست است، او بی‌هیچ مقاومتی جذب محیط شده است. در امپرسیونیسم «امید» شکل نمی‌گیرد زیرا این فلسفه حاوی تاثرات، سیالیت و لحظه است. این پراکندگی امکان تحقق هر ایده‌ای را پیشاپیش از بین می‌برد. هر ایده‌آلی آنگاه امکان وجود می‌یابد و امید می‌آفریند که آدمی فارغ از هرگونه تاثرات بیرونی در چشم‌اندازی معین مصر بماند. در امپرسیونیسم حتی امید به تعبیر نیچه‌ای آن نیز ممکن نیست- گواینکه نیچه به امید باور نداشت و آن را متافیزیک تلقی می‌کرد، زیرا حساسیت و تاثیرپذیری آنقدر حاد است که اراده به محاق می‌رود. اکنون شاید بتوان دریافت که چرا پروست از سن و سال سخن نمی‌گوید زیرا او در لحظه توقف کرده بود. او تنها با حساسیت زمان و مکان را بو می‌کشید تا مبادا از تاثرات اشیا و آدم‌ها جا بماند. از نظر این امپرسیونیست بزرگ ربط تجارب و حوادث براساس توالی زمانی آنها استوار نیست و حتی کوشش در این باره بی‌معنی است زیرا هرکسی ادراکات و تاثرات خود را دارد که موجد این تاثرات البته حوادث بیرونی است. او همچون ون‌گوگ* بی‌هیچ مقاومتی جذب محیط اطراف شده بود و با این کار مراحل نهایی افسردگی و ناامیدی را طی کرده بود.

۱) سه خواهر نمایشنامه‌ای از چخوف

۲) ص ۱۹۹ نقد ادبیات روس نیلا، ترجمه یونسی

۳) اولنکا داستانی از چخوف است

***ون‌گوگ گاه امپرسیونیست و گاه اکسپرسیونیست نامیده می‌شود**