## یادداشت

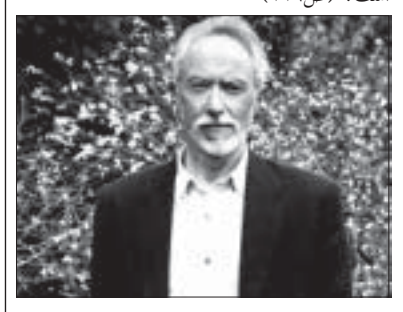
### یادداشتی درباره کودکی اثر جی ام کوتسی

# الاکلنگ سواری

فرهاد اکبرزاده

با تمام حرف‌های گفته شده در حاشیه به پایان رسیدن عصر طلایی رمان، واقعیت این است که هنوز هم شاهد بالیدن این ژانر ادبی هستیم. چیزی که هست تکثر لجام‌گسیخته شباهت‌ها در جامه زیستن در «جهان استاندارد» محدوده واقعیت را روز به روز تنگ‌تر و پاستوریزه‌تر کرده و با همین سرعت جاذبه ناب یکی شدن با دنیایی به دور از این فضای بسته و معتاد را به فرصتی بی‌بدیل بدل می‌کند تا نفسی در هوای این «دیگری» تازه کنیم. «تو فرهنگ‌نامه کودکان نوشته کودکی دوران سرخوشی معصومانه‌ای‌ست که باید تو دشت و دمن و لابه‌لای آلاله‌ها و خرگوش کوچولوها سپری شود، یا در کنار اجاق و غرق در کتاب‌های قصه. این نگاه به کودکی پاک با او بیگانه است. چیزهایی که تو ورچستر به سرش می‌آید او را به این نتیجه می‌رساند که کودکی یعنی دندان سرجگر گذاشتن و جیک نزدن.» (ص۱۹)

بله مسئله اساسی در اینجا یعنی رمان کودکی تفاوت کودکی با کودکی است. برای نشان دادن این تفاوت می‌توان به نمونه‌های تقریباً مشابه اشاره کرد. ما می‌توانیم به بخش اعظمی از رمان طبل حلبی نوشته گونترگراس که حول زندگی «اسکار ماتزارت» کوتوله عجیب‌الخلقه تنیده شده، در کنار آن قهرمان رمان پابرهنه‌های زاهاریا استانکو که به خلق دنیایی از فقر و رنج زندگی «داریه» کودک قهرمان رمان پرداخته اشاره کنیم. اولی بر مدار شرایط و بستر آلمانی، کاشوبی، لهستانی قبل و بعد از جنگ جهانی سیر می‌کند و دومی با پس‌زمینه‌ای مارکسیستی بیشتر از هر چیز به الزامات و پیرایه‌های زندگی و فقر روستازاده‌ای رومانیایی پرداخته است. در اینجا بحث بر سر راهکارهای ادبی، شگردهای نویسنده یا جنس به‌کارگیری از استعاره و کنایات نیست بلکه بیشتر به جهان‌هایی اشاره می‌شود که در ترکیب و هم‌نشینی چندگانه خود به وضعیت حاشیه‌ای، مختلط و منحصر به فرد منجر شده‌اند. برقراری ارتباط با این سه اثر به مثابه سه جهان منفرد بیش از هر چیز به دلیل برقراری نوعی حس همذات‌پندارانه، ارتباطی بی‌واسطه به نظر می‌رسد ولی آنچه در شالوده این ارتباط نادیده خود را به رخ می‌کشد از برخوردی وقوع یافته در بطن فرهنگ‌ها و بافت‌ها خبر می‌دهد که بیشتر از جغرافیای زیست، محصول کنشی زبانی است. «به خاطر اینکه تو خانه انگلیسی حرف می‌زنند، به خاطر اینکه انگلیسی‌اش تو مدرسه از همه بهتر است، خودش را انگلیسی می‌داند. با این که نام خانوادگی‌اش هلندی است. با اینکه باباش بیشتر هلندی‌ست تا انگلیسی، با اینکه او خودش هلندی را بی‌ته‌لهجه انگلیسی حرف می‌زند، اصلاً نمی‌شد گفت هلندی‌تبار است. ذخیره لغت هلندی‌اش کم و بی‌مایه است، یک عالمه لغت‌های عامیانه و پرکنایه که لغت‌های زشت تنها بخشی از آنها است – هستند که فقط بچه‌های راست راستی هلندی‌زبان بلدند و او بهشان دسترسی ندارد.» (ص ۱۳۷) جی ام کوتسی که نوبل ادبیات ۲۰۰۳ را از آن خود و آفریقای جنوبی کرد در «کودکی» به سادگی و روانی هرچه تمام‌تر از یک وضعیت حاشیه‌ای برای به دست دادن فضایی پرجاذبه و کشش استفاده می‌کند. محور کار او در کودکی به نوعی گریز از تقابل‌های رایج بین کودکی و بزرگسالی، پایتخت‌نشینی و حاشیه‌نشینی زبان اقلیت و اکثریت و . . . به سمت به دست دادن فضایی بکر و منحصر به فرد است. جهانی خارج از توصیف و تابع همان قانونی که می‌گوید: همواره چیزی در ابژه هست که تا ابد از ترجمه شدن به شبکه فرهنگی ما می‌گریزد و اگر همین منحصر به فرد بودن را راز بودن بدانیم و با درک همین لحظه به برقراری رابطه‌ای با ادبیات و تجربه مردن بپردازیم خواهیم دید که توصیف اثر ادبی در هر حالت امری محال خواهد بود. «او به این نتیجه رسیده که با بقیه فرق دارد، مخصوص به خود است. چیزی که هنوز نمی‌داند این است که چرا اصلاً به این دنیا آمده. شک دارد بتواند آرتور یا الکساندر بشود، تو زنده بودن‌اش ازش تقدیر بشود. وقتی قدرش را خواهند شناخت که دیگر مرده است.» (ص۱۱۹)



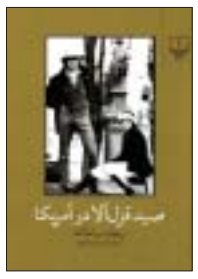
و درست در همین لحظه است که منتقدی مثل بلانشو در مورد تفسیر رمان قصر کافکا توسط مفسرانش گوشزد می‌کند که این رمان بی‌نهایت بیشتر و بی‌نهایت کمتر از تفاسیری است که درباره‌اش نوشته‌اند. در هر حال چیزی که به هیچ شکل نمی‌توان به نسبتی تمام به آن رسید جوهره تمایزی است که این اثر را بر جهان مشابهت‌ها و اینهمانی‌ها استوار می‌سازد. «می‌داند اگر بخواهد مرد بزرگی بشود باید کتاب‌های جدی بخواند. باید مثل آبراهام لینکلن و یا جیمز وات وقتی همه گرفتند خوابیدند زیر نور شمع مطالعه کند و لاتین و یونانی و اخترشناسی یاد بگیرد. او از فکر مرد بزرگی شدن دست ورنداشته، به خودش وعده می‌دهد به زودی مطالعه جدی‌اش را شروع می‌کند، ولی فعلاً دلش می‌خواهد فقط داستان بخواند.» (ص۱۱۴)

رابطه کودک روایت شده در کودکی جی ام کوتسی با پدر و مادر رابطه جالبی است. او خود را فرزند دو مادر یعنی مزرعه و مادرش می‌داند ولی خود را به هیچ پدری متعلق نمی‌داند. او با قالب‌گیری روایت‌ها در بطن تعاریف تازه از اسطوره‌ها پرده برداشته و با توصیف سرد و با فاصله به نوعی آنها را کاریکاتوریزه می‌کند: «انگلستان یعنی انجام وظیفه، در آرامش بی‌قیل و قال، گردن نهادن به سرنوشت. انگلستان یعنی جوانکی تو میدان جنگ در یوتلند که عرشه زیر پاش می‌سوخت و او از پشت سلاح‌اش جنب نمی‌خورد. انگلستان یعنی سرلنسه لوت و ریچارد شیردل و رابین هود با آن کمانش از چوب سرخ‌دار و مردان سبز جامه‌اش.» (ص۱۴۲)

### بررسی رمان صید قزل‌آلا در آمریکا اثر ریچارد براتیگان

# کودکانی که ناپدید می‌شوند

علیرضا پوردانا



**صید قزل آلا در آمریکا**
**ریچارد براتیگان**
**ترجمه: پیام یزدانجو**
**نشر چشمه**
**چاپ دوم ۱۳۸۵**
**قیمت: ۱۶۰۰ تومان**

ریچارد براتیگان در سال ۱۹۵۰ به سانفرانسیسکو رفت و در دهه ۶۰ به «جنبش بیت» پیوست. او با پیوستن به این جنبش و بهره‌گیری درست از نبوغ خود سبکی نو و بی‌همتا که زاییده ذهن خلاق و تخیل تجربی‌اش بود در ادبیات پسامدرن آفرید. نگاه براتیگان به زندگی ساده و تهی از اسطوره‌های اجتماعی است. برخلاف مارکسیست‌های دهه ۳۰ و چپ‌های نوین دهه ۶۰ او و دیگر هیپی‌ها درصدد تغییر جهان برنیامدند بلکه به تغییر و اصلاح خود پرداختند تا به رهایی و خودآگاهی برسند.

کتاب صید قزل‌آلا در آمریکا ۴۸ داستان کوتاه و جدا از هم دارد. گستردگی اطلاعات و غنای فرهنگی نویسنده در به‌کارگیری صناعات ادبی حتی پیش از ورود به صفحه اول در صید قزل‌آلا در آمریکا نمایان است. براتیگان با قرار دادن عکس خود روی بیشتر رمان‌هایش فضا، زمان و حافظه را با هم ترکیب می‌کند. عکس‌ها زمان را در مکان‌های معینی متوقف می‌کنند و ما را به فکر وامی‌دارند. جلد کتاب عکسی از براتیگان را در کنار یارش مایکلاکلارک لوگراند نشان می‌دهد که در میدان واشینگتن سانفرانسیسکو در برابر مجسمه بنجامین فرانکلین ایستاده است. او با جلیقه‌ای راه‌راه، کلاه تاجدار و سبیل آویزان ظاهر مردی شوخ‌طبع را دارد که سعی می‌کند جدی به نظر برسد. براتیگان با این شکل و شمایل آمریکایی داستان ماهی‌ای را آغاز می‌کند که نه فقط به زندگینامه نوشت بنجامین فرانکلین بلکه به یک سری نوشته‌های تخیلی آمریکایی در دو سده گذشته درباره صید ماهی و ماهیگیری در نهرها و رودها اشاره می‌کند.

صید قزل‌آلا در آمریکا سوگنامه‌ای برای آمریکا است. پوسیدگی و انحطاط در ذهن براتیگان از همان آغاز کتاب آشکار می‌شود. او با گزارش بی‌پیرایه خود جامعه آمریکا را نقد می‌کند و احساسی نوستالژیک برای آمریکایی ساده‌تر و انسانی‌تر را در داستان‌هایش باز می‌تاباند.

در فصل دیگر کتاب به نام «به چوب زدن» براتیگان تشبیه‌ها و استعاره‌های عجیب و غریب را چنان با مهارت به کار می‌برد که اشیا و اجسام را در ذهن خواننده جان می‌بخشد. یک روز در دوران کودکی او از دور آبشاری را می‌بیند که حتی می‌تواند افشانه‌های سردش را احساس کند. صبح روز بعد زود از خواب بیدار می‌شود، یک تکه نان سفید برای طعمه برمی‌دارد و راهی می‌شود. ولی نزدیک آبشار که می‌رسد می‌بیند آبشار و نهری در کار نیست و آبشار تنها یک رشته پله چوبی است که انتهاش به یک خانه بین درخت‌ها می‌رسد. بعد ضربه‌ای به نهر می‌زند و صدای چوب می‌شنود. سرانجام به ناچار خودش قزل‌آلای خودش می‌شود و آن تکه نان را می‌خورد. (صص ۱۸، ۱۹و۲۰)

صید قزل‌آلا در آمریکا نماد کودکانی است که چشم به جهان می‌گشایند و به زودی ناپدید می‌شوند. پسر الکلی دارای شخصیت مثبت و منفی است، از طرفی به مواد مخدر معتاد است و از طرف دیگر می‌تواند کل ایده مخصوص به خودش را فراهم کند. (ص۲۷) براتیگان تصاویر استعاری درباره غذا دارد. ارزش‌های از دست رفته آمریکا را تحسین و از وضعیت کنونی انتقاد می‌کند. از همان فصل اول وقتی فقرا با یک ساندویچ حاوی یک برگ اسفناج فریب داده می‌شوند تا پایان رمان که با کلمه مایونز خاتمه می‌یابد غذا در نظریه اقتصادی براتیگان فرآورده‌ای نمادین است.

در فصل «صید قزل‌آلا بین دو بلندی» تشبیه گورستان ثروتمندان به قهرمان نمایشنامه «پیترپن» که گذر زمان او را پیر نمی‌کند و علف‌های خشک گورستان فقرا به لاستیک‌های پنچر آفتاب سوخته انتقادی آشکار به فاصله طبقاتی در آمریکا است. (ص۴۱) در «درآمد فصل مایونز» براتیگان با اشاره به سه اثر وزین «یک میلیون سال نخست انسان» نوشته ام. اف. اشلی مونتگیو و «انسان در طبیعت» نوشته مارستون بیتس و «سپیده‌دم انسان» نوشته ارنست آلبرت هوتون بر نیاز انسان به خلق واژه‌ها برای گفت‌وگو تاکید دارد. (ص۱۸۱)

مثل بسیاری از انسان‌های امروزی راوی داستان می‌کوشد واقعاً آزاد زندگی کند. برای بقا او باید به صید قزل‌آلا بپردازد. اما برای خوردن قزل‌آلا باید آنها را بکشد. بنابراین فرق بین کشتار صنعتی قزل‌آلا و کشتن قزل‌آلا به وسیله ماهیگیر چیست؟ براتیگان نشان می‌دهد که متوجه این پارادوکس هست. او تحقیقی روی ۲۱ کتاب انجام می‌دهد. (ص۵۴)

راوی داستان و دوستش قزل‌آلایی می‌گیرند و آن را روی یک تخته‌سنگ بزرگ می‌گذارند. دوستش به جای شکستن گردن قزل‌آلا نوشیدنی در حلق آن می‌ریزد. قزل‌آلا دچار انقباض عضلانی می‌شود. تنش مثل تلسکوپی در هنگام زمین‌لرزه به سرعت شروع به لرزیدن می‌کند. دهنش کاملاً باز می‌ماند و دندان‌قروچه می‌کند، انگار که دندان آدمیزاد دارد و سرانجام می‌میرد. داستان‌های براتیگان ریشه در ادبیات کلاسیک آمریکا به‌ویژه در کارهای ملویل، ثورو، تواین و همینگوی دارند. این نقیضه‌ها در سنگ‌نشته جان تالبوت (ص ۴۴)، به تالبوت ملویل در فصل هفت «موبی‌دیک»، مرگ قزل‌آلا با نوشیدنی به مرگ غیرمعمول مارلین بزرگ در «پیرمرد و دریا»، شباهت‌های شخصیت‌پردازی راوی و رفیق ماهیگیرش (ص۵۸) به جیک بارنز و بیل گورتن در فصل دوازده «خورشید هم‌چنان می‌دمد» و جنگ داخلی اسپانیا در فصل «دریا، دریاداران» به «زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند» نهفته‌اند.

در فصل «آخرین باری که صید قزل‌آلا در آمریکا را دیدم» راوی درباره خودکشی همینگوی در کنار «رود بزرگ جنگلی» می‌گوید: «البته من آن وقت از مرگ او خبر نداشتم. . . صید قزل‌آلا در آمریکا فراموش کرده بود در این‌باره چیزی به من بگوید. مطمئنم خبر داشت حتماً یادش رفته بگوید.» (ص۱۴۹)

در صید قزل‌آلا در آمریکا به نظر می‌رسد بیشتر جویبارهای قزل‌آلا از بین رفته‌اند. در «اوراق‌فروشی کلیولند» یک نهر خشک به حراج گذاشته می‌شود. راوی داستان می‌گوید که هر کسی می‌تواند با بهایی ارزان یک جویبار قزل‌آلا بخرد. همه به تکه‌های کوچک تقسیم شده‌اند. فروشنده آنها را به اندازه یک فوت هم می‌فروشد به هر اندازه که شما بخواهید و یا همه آنچه را که باقی مانده است. فروشنده می‌گوید که امروز صبح مردی آمد و ۵۶۳ فوت خریداری کرد. هر فوت آبشار ۱۹ دلار به فروش می‌رسد. پرنده‌ها و حشرات در غرفه‌های دیگر عرضه می‌شوند. (ص۱۷۱)

صید قزل‌آلا در آمریکا عمیق‌تر از آن است که منتقدین اولیه تصور می‌کردند. در فصل «اتاق ۲۰۸، هتل صید قزل‌آلا در آمریکا» براتیگان کنجکاوی راوی را برمی‌انگیزد تا به جست‌وجوی بچه‌گربه موسوم به اتاق ۲۰۸ بپردازد که

ریچارد براتیگان

در هتل صید قزل‌آلا در آمریکا زندگی می‌کند اما نه در اتاق ۲۰۸ بلکه در اتاقی در طبقه سوم. این اسم ۲۰۸ از کجا می‌آید؟ چه معنایی دارد؟ او یک سال بعد خیلی تصادفی معنای واقعی اتاق ۲۰۸ را می‌فهمد: «من به دادسرا رفتم تا دوستم را به قید ضمانت آزاد کنم و کشف کردم که ۲۰۸ شماره اتاق دفتر وثیقه‌سپاری است. قضیه خیلی ساده بود.» (ص ۱۱۸)

اما این قضاوت به سبب بافت و ساختار تلمیحی صید قزل‌آلا در آمریکا زودرس است. اهمیت واقعی اتاق ۲۰۸ نه تنها تصادفی نیست بلکه مظهر کدی دیگر است که ریشه در ادبیات معاصر آمریکا دارد. شخصیت‌های براتیگان همانند شخصیت‌های ناتانیال وست در فصل دوم «روز ملخ» در هتلی زندگی می‌کنند که آکنده از بوی گند ضدعفونی‌کننده است. بنابراین براتیگان در پی ریشخند تلاش‌های حاکمیت برای پوشاندن بوی گند پوسیدگی جامعه آمریکایی با انواع مواد ضدعفونی‌کننده است. صید قزل‌آلا در آمریکا از نظر موضوعات صحنه‌آرایی و تصویرسازی به سبک وست نزدیک است اما لحنی کاملاً متفاوت دارد. «روز ملخ» با اعلان خطر آتش‌سوزی بعدی به پایان می‌رسد در حالی که براتیگان با خونسردی تمام کتابش را با کلمه مایونز خاتمه می‌دهد.

درونمایه رمان شبیه کتاب «مقدمه» اثر ویلیام وردزورث است که در آن انسان هنوز برای نزدیکی با طبیعت و نجات از نگرانی‌های شهری راه گریزی دارد حتی از آمریکای توسعه‌یافته صنعتی که فرار به سوی رستگاری به شدت سخت‌تر شده است. او اشاره می‌کند: «خیل ماشین‌ها، هواپیماها، جاروبرقی‌ها، یخچال‌ها، وسایلی که مال دهه ۱۹۲۰ بودند به نظر می‌رسیدند مال دهه ۱۹۸۰ باشند. زیبایی سرعت ما بود که این بلا را سر آنها آورده بود بلوغ زودرسی را برایشان رقم زده بود، تا به ظاهر و باطن آدم‌های قرنی دیگر درآیند.» (ص۱۳۵) براتیگان بلوغ زودرس، شتاب تکنولوژی و هر عاملی را که روال طبیعی حیات را به‌هم بزند آفت زندگی و محیط زیست می‌داند.

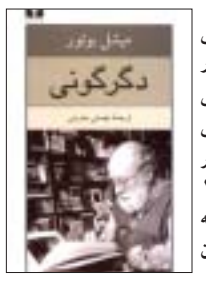
او همچنین بر این باور است که هر هنرمندی باید از الگوهای ادبی گذشته دست بکشد و به دنبال خلق روشنگری ویژه خود باشد. به کاربردن نوک قلم طلا، استعاره‌ای از مقصود هنری او است. در داستان «سرقلم صید قزل‌آلا در آمریکا» فروشنده خودنویس را نشانش می‌دهد و می‌گوید: «با این بنویس ولی خیلی بهش فشار نیار چون نوکش طلاس، و نوک طلا خیلی حساس و تاثیرپذیره. یه چن وقت که بگذره شخصیت نویسنده رو به خودش می‌گیره. هیچ‌کی دیگه نمی‌تونه باهاش بنویسه. این خودنویس عینهو سایه آدم می‌شه. تنها خودنویس یه‌که باس داشت. ولی مراقب باش.» راوی می‌گوید: «با خودم فکر کردم یک صید قزل‌آلا در آمریکا سرقلمی نازنین فقط با یک چرخش درختان سبز سردی کنار رودخانه می‌کارد، گل‌های وحشی و کفش غواصی سیاهی که به کاغذ دوخته شده‌اند.» (ص۱۸۰)

در فصل دیگر، براتیگان از یک ماهیگیر به‌نام آلونسوهیگن نام می‌برد. سنگ‌نبشته او می‌گوید: «این کارنامه من بود. من تا این زمان هفت سال است که می‌روم ماهیگیری و حتی یک قزل‌آلا هم صید نکرده‌ام. . . با همه این ناکامی‌ها، معتقدم که این تجربه جالبی از باخت کامل بود. اما سال بعد یکی دیگر باید به صید قزل‌آلا برود. یکی دیگر باید از خانه بیرون بزند.» (ص۱۴۳)

### درباره رمان دگرگونی نوشته میشل بوتور

# داستان دو شهر

شهرام رستمی



**دگرگونی**
**میشل بوتور**
**ترجمه: مهستی بحرینی**
**انتشارات نیلوفر**
**چاپ اول: ۱۳۸۵**
**تعداد: ۲۲۰۰ نسخه**
**قیمت: ۳۳۰۰ تومان**

۱- از میان رمان‌های منسوب به رمان نو، شاید «دگرگونی» خوشخوان‌ترین و ساده‌ترین رمانی باشد که تاکنون خوانده‌ایم. شکست هنجارهای معمول و متعارف رمان سنتی توسط نویسندگانی همچون کلود سیمون، ناتالی ساروت، آلن رب‌گری‌یه، مارگریت دوراس و میشل بوتور در دهه ۵۰ فرآیند خوانش داستان را با چالش‌های عمیق مواجه کرد. برخی نویسندگان این نحله، بیشتر در توضیح رفتارهای درونی و واکنش‌های شخصیت‌های داستانشان تاکید می‌کنند تا پیگیری خط و خطوط روایت. برخی دیگر، خوانندگان را روی سطوح سرد اشیا سر می‌دهند و نویسندگان دیگر این نوع رمان‌ها آنقدر از حوادث و پیرامون شخصیت‌های شبح‌وار خود می‌گویند که گاه ممکن است بسیار خسته‌کننده و کسل‌کننده به نظر برسد. این توصیف با جزئیات از مشخصه‌های اصلی رمان نو است که نوعی رئالیسم (جهان میکرو) را به ذهن متبادر می‌کند. شاید این یکی از دلایلی است که ناتالی ساروت رمان‌های خود را رمان واقع‌گرا می‌داند. چنین توصیفاتی در «دگرگونی» هم هست، آنقدر که گاه نویسنده نیز خود را از بیانش عاجز می‌یابد یا دیگر به یاد نمی‌آورد یا نمی‌خواهد که به یاد بیاورد: «. . . تفصیلش را فراموش کرده‌اید.» (ص۱۵۵)

در دگرگونی فضای دو شهر رم و پاریس مرتباً با جزئیات، تصاویر، آثار باستانی، کلیساها، میدان‌ها، نقاشی‌ها و . . . توصیف می‌شوند و از این حیث دگرگونی نمایی کاملاً اروپایی دارد. اما آنچه در این اثر به لحاظ محتوایی مورد توجه است پروسه ذهنی شخصیت اصلی داستان – لئون دلمون – است که در فکر خواننده رسوب می‌کند؛ تصمیم، تردید، خروج از تردید و تغییر عقیده و آنچه بیشتر این رمان را گیرا می‌کند، استفاده از ضمیر آشنای دوم شخص است، تو گویی نویسنده بی‌رحمانه خواننده را نشانه گرفته است. دگرگونی داستان دگرگونی تو است.

۲- داستان طرحی کاملاً سرراست و ساده است. لئون دلمون مردی میانسال سوار قطار در پاریس می‌شود تا بی‌خبر به ملاقات محبوبه‌اش – سسیل که از پدری فرانسوی و مادری ایتالیایی است– در رم برود. این دو پنهانی ماهی یک بار یکدیگر را ملاقات می‌کنند و این ملاقات‌ها در دو سال گذشته در مسافرت‌های کاری او به رم اتفاق افتاده است. اما این بار، این سفر غیرکاری است و دلمون صرفاً به قصد دیدن سسیل حرکت کرده است. او این بار تصمیم دارد سرانجام به سسیل بگوید که می‌خواهد در پاریس با او زندگی کند و حتی برای او کاری هم در پاریس دست و پا کرده و آپارتمانی هم دیده و با خودش قرار گذاشته تا پس از جدایی از همسرش – هانریت – آنجا زندگی کند. رمان و ماجرای این سفر در واقع ماجرای تغییر همین تصمیم از سوی شخصیت اصلی داستان است، دگرگونی یا تغییر عقیده. تغییر بطئی و آرام و بازگشت به همان زندگی بی‌دردسر و توام با تکرار، همراه با هانریت و بچه‌ها و پاریس. اشتیاق نخستین‌اش و امیدهای یک شروع دوباره به‌تدریج به تردید، ترس و یاس بدل می‌شود. او در نهایت تصمیم می‌گیرد که آخر هفته‌اش را در رم به تنهایی سر کند و دوشنبه آینده بدون گفتن چیزی به سسیل به پاریس بازگردد و از این موقعیت خود را خارج کند.

میشل بوتور

دگرگونی قبل از هر چیز کتاب تردید است. همان جدال همیشگی عقل و دل است. اما این بار با روایتی دیگر. فرمی دیگر. دگرگونی قصه آشنایی، عشق، رابطه، تردید، تزلزل و هبوط است. از نگاه اگزیستانسیالیستی و سارتری قصه انتخاب است و مسئولیت و دلهره. لئون بارها و بارها میان دو شهر – دو زن در رفت و آمد است، ماجرای عشقی در رم، زندگی جدید، شروع دوباره، بازگشت به شور جوانی یا زندگی در پاریس، هانریت، فرزندان و بازسازی و ترمیم یک عشق دور و زنگار گرفته، اگر بشود.

در جایی از داستان لئون یک زوج جوان – آنیس و پی‌یر – (نام‌هایی که به انتخاب خودتان به آن زوج جوان نسبت داده‌اید!) را ناامیدانه، پژواک جوانی خود و هانریت می‌یابد با همان رفتارهای عاشقانه همیشگی میان یک زوج جوان. به این ترتیب نویسنده بدبینی خود را نسبت به یکی دیگر از جنبه‌های واقعیت انسانی یعنی زندگی زناشویی ابراز می‌کند.

از طرف دیگر سیر دگرگونی به گونه‌ای است که زمانی که اولین بار صریحاً لئون تصمیم می‌گیرد و به هانریت و پاریس بازگردد ارائه تصویری دلنشین از همین زوج یعنی آنیس و پی‌یر در این تغییر عقیده صحه می‌گذارد: «. . . کار تمام شده است و تصمیمتان را گرفته‌اید، اما نه آن تصمیمی که هنگام سوار شدن به این قطار گمان می‌کردید که گرفته‌اید، بلکه تصمیمی دیگر، چشم‌پوشی از برنامه‌تان به شکلی که اول در نظر داشته‌اید و چقدر به چشمتان روشن و استوار جلوه می‌کرد، چشم‌پوشی از تصویر درخشان آینده‌ای که تصمیم گرفته بودید با این قطار به سویش بروید، یک زندگی توام با عشق و خوشبختی در پاریس با سسیل. باید اکنون در این کوپه آرام و عاقل بنشینید و دیگر به آن فکر نکنید. پی‌یر برمی‌گردد و پیش آنیس می‌نشیند. . . به دور و بر خود نگاه می‌کند، در حالی که آنیس چشم‌هایش را به زیر می‌افکند. . . » (صص ۲۳۰-۲۲۹)

تمرکز داستان بر زمان و فضا است. داستان در کمتر از ۲۴ ساعت فقط در درون قطار اتفاق می‌افتد. اما زمان در ذهن راوی، میان گذشته، حال و آینده متشتت است.

در دگرگونی، ایماژها شامل هم عناصر رئالیستی است و هم عناصر فانتزی و گاه سوررئالیستی. چشم‌اندازهای بیرون قطار، جزئیات مربوط به مسافران داخل کوپه، حرکت قطار و زندگی گذشته و پیش روی لئون از طرفی و از طرفی دیگر تصاویر و رویاهای خواب و بیدار که شخصیت داستان از سر می‌گذراند. به طور مثال زمانی که قطار از جنگل افسانه‌ای فونتن‌بلو می‌گذرد، فریادهای میرشکار مثل اینکه از درون دلمون باشد، هر بار توجه او را به خود معطوف می‌کند:

«. . . اسب‌سوار بلندبالایی با تکه‌پاره‌هایی از جامه فاخر بر تن که نوارها و یراق‌های فلزی ازهم شکافته‌اش موهایی از شعله‌هایی کدر برایش ساخته بود و بر اسبی سوار بود که استخوان‌های سیاهش همچون شاخه‌های مرطوب و نیمه‌سوخته درخت آلش، از میان گوشت‌های شلش، الیاف از هم جدا شده‌اش و پوست‌های تسمه‌وارش که صدا می‌داد و باز و بسته می‌شد، کم و بیش نمایان بود و با دیدن این میرشکار حتی احساس می‌کردید که شکوه مشهورش به گوشتان می‌رسد: «صدایم را می‌شنوید؟» و سئوال‌هایی نظیر این: «دیوانه‌اید؟» یا «به کجا می‌روید؟» و یا «در جست‌وجوی چه هستید؟» و . . . ظاهراً انعکاسی است از حالت ذهن شخصیت اصلی یا به عبارتی احساس گناه او.»

در نهایت تمام این اپیزودهای سوررئال منجر به کابوسی می‌شود که در آن لئون دلمون توسط امپراتوری‌های زوال‌یافته روم و خدایان قضاوت و بعد محکوم می‌شود: «و هنگامی که لخته نور ناپدید شد، در ته تالار پادشاه داوران نمایان می‌شود در حالی که دستش را بالا برده است و همه آن مردان غول‌پیکر، سرنگون، با چشم‌های بسته به گرداگرد طاق آویخته‌اند: کافی است تنها آهنگ سخنانم به گوشت برسد تا اعضای بدنت دچار تشنج شود، چنانکه گویی به همین زودی کرم‌ها آنها را جویده‌اند، آن که محکومت می‌کند من نیستم، بلکه همه کسانی که همراه من‌اند و نیاکانشان، محکومت می‌کنند و همه کسانی که همراه تواند و فرزندانشان.» (ص۲۹۹)

و در جایی دیگر: «ای امپراتوران و خدایان رمی، آیا به مطالعه در احوال شما نپرداخته‌ام؟ آیا گاهی موفق نشده‌ام که در سرپیچ کوچه‌ای یا ویرانه‌ای مرئی‌تان سازم؟» (ص۳۰۹) تردید در انتخاب میان رم مشرک (سسیل، محبوبه) و رم مسیحی (هانریت، همسر) از نکات مهم در این رمان است. بوتور در چند فلاش‌بک شخصیت داستان را به یولیانوس مرتد امپراتور روم ارجاع می‌دهد. این ارجاع آگاهانه به قول اس. رودیز از این مسئله ناشی می‌شود که «لئون دلمون هم همچون یولیانوس از کلیسای مسیحی بیزار است و مانند او به عنوان یک قدرت رمی در پاریس به سر می‌برد. این قدرت رمی که همان شرکت دستگاه تایپ است، صورت تحریف شده و کاریکاتوری امپراتوری روم است و این آشکارا شروع و تفسیری درباره زندگی دلمون به حساب می‌آید». (میشل بوتور، لئون اس، رودیز، ترجمه رضا رضایی، نشر ماهی)

شاید بتوان این طور گفت که او به تدریج پی می‌برد که عشق‌اش به سسیل در حقیقت با فریبندگی راز رم تحریک نمی‌شود، رازی که البته او هرگز به آن پی نخواهد برد و زندگی با او در پاریس منجر به ویرانی هر چیزی خواهد شد. به لحاظ بعد روانشناختی قضیه، می‌بینیم که در ابتدا تصمیم و اراده و اشتیاق لئون در انتخابش تزلزل‌ناپذیر است. اما جزیی‌نگری عمیق بوتور و تحلیل‌های موشکافانه و دقیقش به تردیدها، ترس و در نهایت تغییر عقیده و دگرگونی منجر می‌شود.

۳- ظاهراً جایی باید رمان نو متفاوت بودن سبک خود را نشان دهد. این بار این تفاوت در دگرگونی، انحراف از نرم روایتگری با استفاده از ضمیر دوم‌شخص است و از این حیث به نظر می‌رسد این مهم‌ترین نکته در نوع سبک روایت بوتور است.

به قول مارتین بوبر*، ضمیر دوم شخص ضمیر دوستی است (Friendship). از طرفی این ضمیر، ضمیر مباحثه هم هست و همین طور ضمیر بازپرسی. در عین حال که گفت‌وگوی درون شخصیت داستانی با خود است به نظر می‌رسد که گفت‌وگوی نویسنده با خواننده نیز باشد. روایت‌کردن با استفاده از ضمیر دوم‌شخص، عملی سخنورانه است. قصه‌گویان از هومر و ویرژیل تا جورج الیوت و کورتاسار به قدرت برانگیزاننده «تو» برای درگیر کردن مخاطب پی برده‌اند و از آن استفاده کرده‌اند. این امر باعث می‌شود تا خواننده ناخودآگاه فوراً در مرکز کنش‌ها قرار گیرد و توجه او را به مسائل و تصمیمات‌اش، جلب کند. چرا که هر خطاب «تو» به رابطه با «من»ی می‌انجامد و از این دست در متن‌هایی با این شیوه نوشتاری ما با یک رابطه میان‌ذهنی بین «من» و «تو» مواجه می‌شویم. «تو» در نوشتار همیشه یک موقعیت اشغال نشده است که می‌تواند توسط هر «من» یا شنونده‌ای جذب شود و از این نظر «تو» بسیار پرظرفیت می‌نماید. به قولی روایت دوم‌شخص نه‌تنها خواننده را در روایت درگیر می‌کند بلکه گونه‌ای واقع‌گرایی دقیقاً عینی را به متن می‌دهد. دگرگونی یک رمان دوم‌شخص است. تنها در ابتدای رمان نام شخصیت اصلی داستان – لئون دلمون – آورده می‌شود و در تمام طول داستان، نویسنده، کاراکتر اصلی را مخاطب قرار می‌دهد و در عین حال تو را به بازی می‌گیرد.

*** مارتین بوبر (۱۹۶۵ – ۱۸۷۸) فیلسوف و نویسنده اتریشی که شهرت عمده‌اش در احیای یک تفکر عرفانی با عنایت به تعالیم تورات بود. از جمله آثار مهمش کتاب «من و تو» است که به فارسی هم ترجمه شده است.**

## خبر کتاب

### تازه‌های نشر قطره

**شرق:** نشر قطره به تازگی چند کتاب در حوزه‌های ادبیات داستانی، نمایشنامه و شعر منتشر کرده است. مجموعه داستان «از سوراخ کلید» عنوان مجموعه داستانی است از سیروس ابراهیم‌زاده که نشر قطره آن را منتشر کرده است. این مجموعه شامل ۳۳ داستان کوتاه است که بسیاری از آنها را می‌توان در فرم Flash story به حساب آورد. ابراهیم‌زاده در این مجموعه فضاهایی ضربه‌زننده و تاثیرگذار روابط شهری و انسانی امروز را به تصویر کشیده است. ابراهیم‌زاده به سال ۱۳۱۶ به دنیا آمده و تاکنون چندین مجموعه داستان از او منتشر شده است. با هم قسمتی از داستان «همان» را می‌خوانیم: «من، من جز تو کسی را ندارم. . . مادرم که. . . آخر، چه بگویم. . . بریده‌بریده می‌گفت و بی‌صدا اشک می‌ریخت. صورت گردی داشت و دهانی کوچک، با لب‌های نازک پنهان. . . . نامزدی‌شان به زودی اعلام گردید. سه ماه بعد کارشان به ازدواج کشید و پس از دو ماه از یکدیگر جدا شدند. تمام.» این مجموعه داستان در ۱۱۸ صفحه و با قیمت ۱۲۰۰ تومان به بازار آمده است.

کتاب دیگر نشر قطره نمایشنامه‌ای است از گوستاو فلوبر نویسنده بزرگ فرانسوی. این نمایشنامه را که «وسوسه آنتونیوس قدیس» نام دارد، کتایون شهپرراد و آذین حسین‌زاده به فارسی برگردانده‌اند. مترجمان در مقدمه مبسوطی که در آغاز کتاب آورده‌اند توضیح داده‌اند که: «وسوسه آنتونیوس قدیس را فلوبر سه بار به رشته تحریر درآورد. نخست در سال ۱۸۵۰ – ۱۸۴۹، سپس در سال ۱۸۶۵ و در نهایت در سال ۱۸۷۲ – ۱۸۷۰ و این در حالی است که باید نگارش چهارمی را نیز برای این اثر در نظر گرفت. چه فلوبر مدت‌ها پیش از نخستین نگارش حرفه‌ای وسوسه آنتونیوس قدیس در سال ۱۸۴۹، طرحی از این داستان را در کتابی تخیلی به عنوان Smarth و هنگامی که تنها ۱۷ سال داشت و هنوز دانش‌آموز بود ارائه کرد.» این نمایشنامه که در هفت بخش و یک قسمت تصویر نوشته شده است در ۲۷۰ صفحه و با قیمت ۲۷۰۰ تومان به بازار آمده است.

کتاب دیگر نشر قطره «خاکستر به خاکستر» نام دارد که شامل ۶ نمایشنامه از هارولد پینتر نویسنده و نمایشنامه‌نویس انگلیسی و برنده جایزه نوبل ادبی