گفت‌وگو با احمد اخوت درباره ترجمه ادبیات معاصر امریکا به مناسبت انتشار مجموعه داستان «صدای سوم»

داستان‌نویسی امروز امریکا دچار تکنیک‌زدگی شده

علیرضا اکبری

ترجمه ادبیات معاصر امریکا در ایران عمر درازی دارد. نخستین ترجمه‌ها از ادبیات امریکایی در ایران در دهه ۱۳۳۰ با ترجمه آثار نویسندگانی همچون ادگار آلن پو، مارک تواین، جان اشتاین‌بک، همینگوی و ویلیام فاکنر آغاز می‌شود؛ روندی که تا به امروز نیز ادامه داشته است.

به مناسبت چاپ مجموعه داستان «صدای سوم» (نشر ماهی) با احمد اخوت درباره ترجمه ادبیات معاصر امریکا در ایران و تاثیر مکتب موسوم به داستان کاروری یا مکتب نیویورکر (که این روزها زیاد نامش را در محافل ادبی می‌شنویم) بر داستان‌نویسی معاصر فارسی گفت‌وگویی کرده‌ام که در ادامه می‌آید. از عباس عبدی دوست‌داشتنی که ما را در ارائه هر چه بهتر این گفت‌وگو یاری کرد صمیمانه سپاسگزارم.

عکس: عباس عبدی

–آقای اخوت مترجمان هم‌نسل شما معمولاً میل چندانی به ترجمه آثار ادبیات معاصر جهان نشان نمی‌دهند و از هر زبانی که ترجمه می‌کنند بیشتر مایل به ترجمه کلاسیک‌ها و آثار تثبیت‌شده آن زبان به فارسی هستند. چطور شد که شما تصمیم گرفتید مجموعه «صدای سوم» را ترجمه کنید؟

اتفاقاً من از ابتدا تعلق خاطر خاصی نسبت به ادبیات معاصر امریکا داشتم و در این زمینه هم تا جایی که از دستم برمی‌آمده کارهایی انجام داده بودم. مثلاً می‌توانم در این زمینه به رمان کوتاه «اسب‌های خالدار» اثر فاکنر اشاره کنم که در دهه ۴۰ چاپ شد و همین طور رمان «همین طور که می‌میرم» کار دیگری از فاکنر بود که ترجمه کردم و ماجراهای مفصلی را از سر گذراند که پرآب چشم هم هست و متاسفانه نشد که آن رمان چاپ بشود و هنوز هم چاپ آن به دلایل خاصی میسر نشده. بنابراین دلبستگی من به ادبیات معاصر امریکا بسیار قدیمی است و ترجمه «صدای سوم» هم در ادامه همین دلبستگی صورت گرفت منتها می‌شود این‌طور پرسید که چرا نسل سوم؟ که در جواب باید بگویم من در ترجمه این کتاب به دنبال صدای تازه‌ای در داستان‌نویسی امریکا بودم و سعی کردم گزینش آثار را در این کتاب از میان نویسندگان شاخص این جریان سوم انجام دهم. یعنی به طور مشخص از ریموند کارور به بعد. و سعی‌ام بر این بوده که این صدا را که نحله‌های مختلفی هم در آن وجود دارد منتقل کنم و تاکیدم هم بیشتر روی نویسندگان «مکتب بازگشت» یا احیا بوده یعنی کسانی که مثل ریموند کارور معتقدند داستان‌نویسی امروز دیگر حرف چندانی برای گفتن ندارد و باید سنت‌های چخوفی را دوباره در داستان‌نویسی با دید جدیدی احیا کرد. انتخاب آثار برای ترجمه در این کتاب هم با همین هدف انجام شده.

–تعریف این سنت‌های چخوفی که از آن یاد می‌کنید دقیقاً چیست؟ و وجه تمایز نویسندگان معتقد به این مکتب بازگشت نسبت به نویسندگان دیگر امریکایی (به خصوص معاصران خودشان) که به این مکتب معتقد نیستند، چیست؟

این وجه تمایز بیشتر در خط‌کشی بین این نویسندگان با نویسندگان پست‌مدرن مشخص می‌شود. یعنی کسانی که معتقد بودند تمام مولفه‌های سنتی داستان‌نویسی را باید حذف کرد. مولفه‌هایی مثل طرح (پلات) داستان‌های رئالیستی، فضاسازی و همین طور عناصر روایی مثل راوی و... که باعث می‌شود داستان امروز به «نثر» نزدیک‌تر شود. معتقدان به مکتب احیا عقیده دارند شما نمی‌توانید تمام این عناصر را زیر پا بگذارید. یعنی داستانی که نه فضاسازی داشته باشد، نه شخصیت‌پردازی داشته باشد، نه پلات مشخصی (نه لزوماً به معنای طرح خطی) داشته باشد نتیجه‌اش همین داستان‌های بدون خون و خنثای امروزی می‌شود که نمونه‌هاش هم فراوانند. بنابراین وجه تمایز نویسندگان مکتب بازگشت در همین احیای برخی از عناصر سنتی داستان‌نویسی نمود می‌یابد.

– سوال بعدی من این است که روند کلی انتخاب آثار برای این مجموعه چطور طی شد؟ چون در این مجموعه از چهره‌هایی مثل کارور یا توبیاس ولف یا بارتلمی (که اتفاقاً بیشتر به عنوان نویسنده‌ای پست‌مدرن شناخته می‌شود) سه یا چهار داستان وجود دارد و از بعضی نویسندگان فقط یک داستان و نویسندگانی مثل آپدایک هم هستند که آدم انتظار دارد در این مجموعه داستانی داشته باشند ولی اثری از آنها در کتاب نیست.

البته در مورد بارتلمی درست است که خیلی‌ها او را پست‌مدرن می‌دانند ولی خودش این را نمی‌پذیرد و من هم او را پست‌مدرن نمی‌دانم. به هر حال این کتاب حاصل یک انتخاب است و همان طور که از واژه انتخاب برمی‌آید هیچ انتخابی نمی‌تواند دربرگیرنده همه آدم‌های این حوزه باشد. مشکلی که در مساله انتخاب آثار برای ترجمه به خصوص آثار داستانی در ایران وجود دارد این است که شما حق انتخاب زیادی ندارید. یعنی داستان‌های این مجموعه که مشتمل بر آثار ۱۵ نویسنده است حاصل انتخاب من از چیزی حدود ۹۰ داستان است که خودم از منابع مختلف مثل مجله نیویورکر یا آتلانتیک یا چند مجموعه از سری Best American Short Stories انتخاب کرده‌ام و در مجموع تلاشم این بوده که داستان‌ها منعکس‌کننده خط و ربط مشترکی باشند و خب مساله تن دادن داستان به ترجمه هم در این انتخاب‌ها مطرح بوده و داستان‌های خیلی خوبی بوده که من آرزو داشتم در این مجموعه می‌بود ولی چون به نظرم داستان به ترجمه تن نمی‌داده از ترجمه آنها صرف‌نظر کرده‌ام. مثل چند داستان از امی همپل که من دوست داشتم حتماً در این مجموعه باشد ولی داستان‌ها قابل ترجمه نبود. جدا از این مساله همان طور که گفتم ترجمه نشدن بعضی از داستان‌ها هم به این دلیل بود که داستان برای چاپ دچار حذفیات زیادی می‌شد که من این کار را درست نمی‌دانم بنابراین اگر حس کنم داستانی بعد از ترجمه مجوز برای چاپ نخواهد گرفت طبیعتاً آن را ترجمه نمی‌کنم.

– شما در مقام مترجم این مجموعه و کسی که به همین واسطه تعداد زیادی از داستان‌های این نسل را به زبان اصلی مطالعه کرده چقدر در میان نویسندگان نسل سوم امریکا آن تشخص سبکی را که در نویسندگان نسل‌های قبل‌تر امریکا به چشم می‌خورد، مشاهده می‌کنید؟ منظورم در مقایسه با نویسندگانی مثل همینگوی، فاکنر و سلینجر است.

متاسفانه باید بگویم در بین نویسندگان این نسل من چنین تشخصی نمی‌بینم. من آرزو دارم دوباره بشود در ادبیات امریکا داستانی مثل «گل سرخی برای امیلی» را خواند اما متاسفانه شاهد چنین چیزی نیستیم. البته بین این نویسندگان ریموند کارور و آن بیتی خیلی متفاوتند از دیگران اما داستان‌های شاخصی که نویسندگان نسل دوم نوشته‌اند در نسل سوم تا به حال تکرار نشده و نسل چهارم هم که اصلاً کاملاً متفاوت از نسل قبلی هستند.

– شما تفاوت این نسل چهارم را در چه می‌بینید؟

ببینید مثلاً اخیراً نیویورکر مجموعه‌ای تحت عنوان «۲۰ نویسنده زیر ۴۰ سال» منتشر کرد که اگر داستان‌های این مجموعه را بخوانید متوجه یک گسست کلی بین این نسل با دو نسل قبلی می‌شوید یعنی حتی در نسل سوم شما هنوز تاثیرات فاکنر و به خصوص همینگوی را تشخیص می‌دهید اما در نسل چهارم این رنگ و بو به کلی از بین رفته و شما فی‌المثل در خیلی جاها با حذف راوی مواجه هستید. شما موقع خواندن این داستان‌ها معلوم نیست واقعاً با چه کسی طرف هستید. در واقع فقط با یک متن طرفید.

– شما می‌دانید که ژانر داستان کوتاه در امریکا اصولاً در مجلات ادبی شکل گرفت و اولین داستان‌های کوتاه برای چاپ در این مجلات نوشته می‌شد و همین باعث شده این مجلات تا به امروز هم به عنوان یک اتوریته ادبی قوی در امریکا ایفای نقش کنند. مثلاً وقتی خاطرات سیلویا پلات را می‌خوانید، متوجه می‌شوید برای مدتی طولانی مهم‌ترین دغدغه او چاپ کردن داستانی در نیویورکر بوده و خب طبیعی است که وقتی مجلات چنین اتوریته‌ای پیدا کنند و اینقدر در شکل‌دهی به آینده کاری یک نویسنده موثر باشند، نویسندگان هم خواه ناخواه پس از مدتی با دنبال کردن داستان‌های چاپ شده در این مجلات به ذائقه ادبی هیات تحریریه آن پی می‌برند و شاید همین عاملی باشد برای این یکدست شدن داستان‌ها از نظر سبکی و... نظر شما در این باره چیست؟

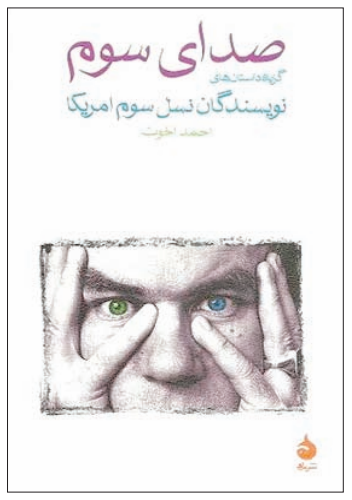
البته برای پاسخ دقیق به این سوال نیاز به تحقیق و پژوهشی جدی است ولی شکی نیست که هم منتقدان ادبی صاحب‌نام و هم مجلات ادبی در شکل‌دهی به دوره‌های مختلف ادبی در امریکا نقشی اساسی داشته‌اند. الان هم وضع به همین منوال است و در امریکا اینکه داستانی از شما در مجله‌ای مثل نیویورکر چاپ شود در آینده کاری‌تان به عنوان نویسنده نقشی اساسی دارد. به جز این مجلات، کلاس‌های داستان‌نویسی هم در این مساله موثرند یعنی تعداد این کلاس‌ها در حال حاضر در امریکا اینقدر زیاد است که باید گفت این کلاس‌ها هم در این یکسان‌سازی سهیم بوده‌اند. شاید یکی از دلایل اینکه داستان‌های امروز امریکایی کمتر از جوهره اصلی داستان برخوردارند همین باشد که در این کلاس‌ها بیشتر تاکید بر آموزش تکنیک داستان‌نویسی است و شما مشاهده می‌کنید که شاید تحت تاثیر همین کلاس‌هاست که داستان‌نویسی امروز امریکا دچار نوعی تکنیک‌زدگی شده و داستان‌های امروز امریکایی داستان‌هایی هستند که به ندرت می‌توانید از آنها اشکال تکنیکی بگیرید اما اکثراً فاقد آن روح و جوهره اصلی داستان هستند.

– ممکن است کمی واضح‌تر درباره این روح و جوهره‌ای که از آن اسم می‌برید توضیح دهید و آن را توصیف کنید.

کار سختی است... این در واقع نوعی جنم و جوشش درونی است که باید در هر نویسنده‌ای باشد. فرض کنید در داستان «آن غروب شامگاهی» یک حس و حال و فضا و آنِ خاصی هست که این «آن» را نمی‌توانید در داستان امروز پیدا کنید. یا در «انبارسوزی» فاکنر چندین آنِ مختلف در شخصیت‌پردازی، فضاسازی و حتی گفتار شخصیت‌ها می‌بینید که به نظر من امروز دیگر در داستان‌های امریکایی دیده نمی‌شود. این قطعاً چیزی درونی بوده که به غریزه نویسندگی نویسنده‌ای مثل فاکنر برمی‌گشته. اما اگر بخواهیم درباره چند و چون این غریزه صحبت کنیم نیاز به تحقیق و پژوهشی همه‌جانبه و دقیق هست. این به این معنا نیست که نویسندگی در نظر من به شم و غریزه خلاصه می‌شود اما به هر حال نمی‌شود منکر اهمیت آن در نویسندگی شد و واقعاً این یک سوال مهم است که چرا این غریزه در نویسندگان نسل اول و دوم امریکا خیلی قوی بوده، در نویسندگان نسل سوم هم تا حدی هست اما در نسل چهارم به ندرت دیده می‌شود. این موضوعی است که خیلی کم به آن پرداخته شده و جای تدقیق و تامل زیادی دارد.

–می‌خواهم مساله‌ای کلی درباره ترجمه ادبیات معاصر امریکا در ایران را طرح کنم و آن این است که اکثر کسانی که در یک دهه اخیر به سراغ ترجمه ادبیات معاصر امریکا رفته‌اند بیشتر مجموعه‌های داستان کوتاه ترجمه کرده‌اند تا رمان. حالا داستان‌های این مجموعه‌ها یا از یک نویسنده واحد بوده یا از نویسندگان مختلف. حتی در مورد بعضی از رمان‌نویسان مشهور مثل جویس کرول اوتس هم این قاعده صدق می‌کند در حالی که به نظر نمی‌رسد رمان‌نویسی در امریکا چه از نظر کیفی و چه کمی دچار رکود شده باشد. شما دلیل این مساله را چه می‌دانید؟

این نکته فقط در مورد ادبیات امریکا نیست و من فکر می‌کنم کل جریان ترجمه ادبی ما دارد به این سمت حرکت می‌کند و این هم دلایل مختلفی دارد. یکی از دلایل این است که در ترجمه رمان مترجم ممکن است به سدهای مختلفی بر بخورد و اگر مترجمی بخواهد روی ترجمه یک رمان به قدر کافی وقت بگذارد حداقل یک سال یا بیشتر از او وقت خواهد گرفت و در نهایت هیچ تضمینی هم وجود ندارد که حاصل کارش کامل یا بدون ممیزی چاپ شود و حتی ممکن است که اصولاً کار اجازه چاپ نگیرد. بنابراین به خصوص برای مترجمان حرفه‌ای زیاد توجیهی ندارد که یکی دو سال روی کتابی کار کنند که هیچ تضمینی برای چاپش وجود ندارد بنابراین ترجیح می‌دهند روی ترجمه داستان کوتاه کار کنند. دلیل بعدی شاید درک نادرستی باشد که



نسبت به ترجمه داستان کوتاه در میان مترجمان وجود دارد و بسیاری فکر می‌کنند ترجمه داستان کوتاه راحت‌تر از رمان است در صورتی که به هیچ وجه این‌طور نیست و من ترجمه داستان کوتاه را بسیار پیچیده‌تر از رمان و بسیار نزدیک به ترجمه شعر می‌دانم. منتها به هر حال چون ترجمه داستان کوتاه بسیار سریع‌تر از رمان نتیجه می‌دهد طبعاً برای مترجمان وسوسه‌برانگیزتر از رمان است. دلیل دیگر حجم بیشتر رمان است که روی قیمت تمام شده کتاب برای ناشر و قیمت روی جلد تاثیر می‌گذارد. شما فرض کنید رمانی که در زبان انگلیسی ۵۰۰ صفحه حجم داشته باشد وقتی به فارسی دربیاید ۶۰۰، ۷۰۰ صفحه خواهد شد و معمولاً کمتر ناشری چنین کاری را سفارش می‌دهد و اگر هم کار را بدون سفارش و دلی انجام داده باشید برای چاپ آن و پیدا کردن ناشر مصیبت خواهید داشت. اینها البته مسائلی است که شاید مضحک و خنده‌دار به نظر برسد اما متاسفانه واقعیت دارد. بنابراین برای ترجمه یک رمان باید تمام این حساب و کتاب‌ها را بکنید و ناشر هم همین طور. در نتیجه کمتر ناشری زیر بار چاپ چنین کتابی می‌رود و این‌طور می‌شود که رمان‌های ارزشمند زیادی ترجمه‌نشده باقی می‌مانند.

–شما جدا از کار ترجمه، داستان‌نویس و منتقد هم هستید و قاعدتاً جریان داستان‌نویسی معاصر خودمان را هم دنبال می‌کنید. عده‌ای معتقدند همان طوری که داستان‌نویسی ما در آغاز تحت تاثیر رمانتیسم فرانسوی بود و بعدها مکاتب مختلف ادبی مثل رئالیسم سوسیالیستی و ادبیات امریکای لاتین در برهه‌های مختلف بر آن تاثیرگذار بوده در یک دهه اخیر هم ما شاهد تاثیر چشمگیر آنچه بوده‌ایم که به داستان‌نویسی «کاروری» یا «نیویورکری» معروف است. شما تا چه حد این ادعا را درست می‌دانید و تایید می‌کنید؟

بله این تاثیر در تمام دوره‌ها بوده که بخشی از آن یک تعامل فرهنگی عادی است و الان هم این تاثیری که شما از آن نام می‌برید وجود دارد که نمی‌شود گفت فی‌نفسه مثبت است یا منفی. واقعیتی است که وجود دارد. و بخش تاسف‌آورش این است که بیشتر این گرایش بر مبنای درکی نادرست از این نوع داستان‌نویسی بنا شده و بیشتر تقلید است. این کار به این می‌ماند که کسی بخواهد بعد از حافظ غزل بگوید خب چنین شاعری در نهایت و در بهترین حالت می‌شود همان حافظ و کاریکاتور یا نسخه بدلی از آن. خب بخشی از این تاثیرپذیری قطعاً ناخواسته است و طبیعی هم هست که وجود داشته باشد اما آن قسمتش که تقلید صرف است به نظرم راه به جایی نخواهد برد. و شاید یکی از دلایلی که ما در ادبیات داستانی خودمان در یکی دو دهه اخیر شاهد کار چندان شاخصی نبوده‌ایم همین مساله باشد.

– مساله دیگری که در مورد ترجمه ادبیات امریکا در ایران قابل توجه است موج‌هایی است که هر از گاه در ترجمه آثار یک نویسنده راه می‌افتد که به طنز می‌شود آنها را به «نهضت» تشبیه کرد و نمونه بارزش هم پل استر بوده که در چند سال اخیر تمام آثارش به فارسی ترجمه شده و آثار اخیرش هم که تقریباً همزمان با انتشار جهانی در ایران ترجمه و منتشر می‌شوند. حرف من اصلاً این نیست که پل استر نویسنده ضعیفی است یا آثارش نباید به فارسی ترجمه می‌شده. در واقع می‌خواهم بگویم مساله‌ای نیست اگر نویسنده‌ای مثل پل استر اینقدر مهم است که در فاصله‌ای هفت هشت ساله تمام آثارش به فارسی ترجمه می‌شود پس سهم نویسندگانی مثل هنری میلر، جان آپدایک، ویلیام استایرون یا جان دوس پاسوس که مجموعه آثارشان یک میراث فرهنگی برای ادبیات امریکا به حساب می‌آید این وسط چه می‌شود؟ چرا اولین رمان آپدایک باید دو سال قبل به فارسی ترجمه شود؟ در واقع انتقاد من بیشتر به مترجمانی است که ظاهراً کمتر قدرت تصمیم‌گیری برای انتخاب کتاب دارند و بیشتر در تبعیت از همین موج‌ها، کتاب برای ترجمه انتخاب می‌کنند.

دلیل این قضیه خیلی ساده است و آن هم «مد» است. یعنی اگر به قول اصفهانی‌ها نویسنده‌ای بلیتش برد همه شروع می‌کنند به ترجمه آثار این نویسنده و پشت سر هم آثارش ترجمه و منتشر می‌شود. دلیل اصلی‌اش هم جواب دادن به بازار است که باعث می‌شود این بلا سر نویسنده‌ای مثل پل استر بیاید. که البته این هم فی‌نفسه چیز بدی نیست ولی خب ترجمه‌های ضعیف هم در این بین منتشر می‌شود و ناشران هم قطعاً استقبال می‌کنند چون در این بازار کم‌رونق کتاب در ایران داشتن تضمین نسبی برای چاپ یک کتاب امتیازی نیست که ناشر به راحتی از دست بدهد. ولی خب این کار هم حدی دارد و در نهایت ممکن است مثل بلایی که سر آثار براتیگان آمد در این مورد یا موارد مشابه هم اتفاق بیفتد و تبدیل به معضل یا چاله‌ای بشود. به هر حال این را هم در نظر بگیرید که سهل‌الوصول‌تر بودن ترجمه این آثار به نسبت آثار مثلاً آپدایک هم در این زمینه بی‌تاثیر نیست. یعنی این آثار هم از لحاظ زبانی و هم از وجوه دیگر آسان‌تر تن به ترجمه می‌دهند تا آثار نویسندگانی که نام بردید. ضمن اینکه عدم استقلال نظر و نداشتن پیشینه ادبی قوی نزد بعضی مترجمان هم قطعاً در به وجود آمدن این موج‌ها بی‌تاثیر نیست.

–آقای اخوت با توجه به علاقه‌ای که شما به ادبیات معاصر امریکا دارید حتماً کتاب‌هایی را هم که در این حوزه ترجمه می‌شوند دنبال می‌کنید، آیا در مجموع کتاب‌هایی که امروز ترجمه می‌شوند هیچ روند کلی‌ای را تشخیص می‌دهید یا انتخاب‌ها به نظرتان کاملاً تصادفی است؟

بله من هم به دلیل علاقه شخصی و هم به دلیل اینکه لازم می‌دانم از کارهای همکارانم مطلع باشم در حد توانم این ترجمه‌ها را دنبال می‌کنم و متاسفانه باید بگویم هیچ روند برنامه‌ریزی‌شده‌ای در این بین نمی‌بینم و بیشتر انتخاب‌ها سلیقه‌ای است. شما می‌بینید که مجموعه‌هایی منتشر می‌شوند که کیفیت ترجمه خوبی دارند و داستان‌ها هم خوبند اما انتخاب داستان‌های مجموعه هیچ خط و ربط مشترکی میان نویسندگان آن مجموعه را نشان نمی‌دهد. من این مجموعه‌ها را بسیار مفید می‌دانم مشروط به اینکه شکل مجموعه کمی فکرشده‌تر باشد. اگر این تشکل در مجموعه‌ها وجود داشته باشد و فکر واحدی بر آنها حاکم باشد خیلی دستاورد بهتری خواهد داشت.

–بعضی از داستان‌های این مجموعه همراه با نقدهای خود شما چاپ شده. در نوشتن این نقدها هدف‌تان روشن کردن ویژگی‌های این مکتب بازگشت بوده یا دغدغه‌های دیگری هم داشته‌اید؟

نه هدف من از نوشتن این نقدها این بوده که در مورد بعضی از داستان‌های این مجموعه به نظرم لایه‌های پنهانی وجود داشته که به نظرم می‌آمده باید برای خواننده وضوح بیشتری بیابد (مثل داستان «برف» آن بیتی) ولی در مجموع اصلاً هدف من این نبوده که یک مجموعه‌داستان-نقد داستان منتشر کنم و نقدهایی که در این مجموعه هست به اقتضا و ضرورتی بوده که خود داستان ایجاد می‌کرده.

–و سوال آخر اینکه تصمیم دارید پرداختن به نویسندگان نسل سوم را ادامه دهید یا کار بعدی‌تان اصلاً ربطی به کتاب «صدای سوم» ندارد؟

البته کار بعدی من ربطی به این کتاب ندارد ولی این تصمیم را دارم که ترجمه ادبیات معاصر امریکا را ادامه دهم و شاید در صورتی که عمری باقی بود سراغ «صدای چهارم» هم بروم چون این نسل نه‌تنها اصولاً آثارشان ربطی به نویسندگان نسل اول و دوم ندارد بلکه با نسل سوم هم بسیار متفاوتند. خیلی مایلم که اگر بشود مروری هم بر آثار این نسل داشته باشم و مجموعه‌ای از آثارشان را منتشر کنم.

نظریه ادبیات

نادر شهریوری (صدقی)

تاملی کوتاه بر ادبیات ناتورالیستی

همیشه بخشی از واقعیت فدا می‌شود

تولستوی در خاطرات روزمره خود می‌نویسد به خاطر نمی‌آورده که اتاق را گردگیری کرده یا نه؟ منظور آن است که یک کار از سر عادت در خاطر ثبت نمی‌شود اما با این همه تولستوی با ادراک واقعیت روزمره و بیان آن به صورت کلمات در واقع آن را به خاطر می‌آورد و البته با این کار منطق تکراری آن را درهم می‌ریزد. بنابر این چیزی ورای واقعیت می‌تواند وجود داشته باشد که از قضا واقعیت را یادآوری کند و همچنین منطق تکراری آن را نابود کند.

فرآیند ادراک در خودش، غایتی زیبایی‌شناختی دارد و در این کار باید تامل صورت گیرد یعنی طولانی‌تر شود. این دیگر وظیفه هنر است که با گرفتن مصالح از این منابع و دگرگون‌کردن‌شان امکان یادآوری را فراهم آورد. با طولانی شدن قضیه و دیر واکنش نشان دادن به واقعیت عملاً موجود هنر رسالت دوگانه خود را به جای می‌آورد، یعنی در عین آشنایی‌زدایی با مخاطب آن چیز را نیز یادآوری می‌کند و با این کار آن چیز را از ورطه فراموشی می‌رهاند.

ادبیات ناتورالیستی اما تلاشی است برای پاسخ بدون مکث و واکنش آنی به واقعیت عملاً موجود. این ادبیات بیشتر شبیه به نقشه و طرحی است که به منظور یک تحقیق علمی تهیه و تدوین شده است. طبق این نقشه ادبیات و حتی هنر به طور کلی در سیر تکامل خود به مرحله‌ای علمی رسیده است و نه‌تنها می‌کوشد واقعیت را موافق با دقیق‌ترین شیوه مشاهده توصیف کند بلکه بر خصلت علمی و به خصوص خصلت طبیعی مشاهده تاکید می‌کند. به این ترتیب دیگر علم نه‌تنها یار و دستیار هنر تلقی نمی‌شود بلکه بالعکس هنر در بهترین و والاترین حالت خود خدمتکار علم می‌شود.

امیل زولا در عشق و علاقه‌ای که به علوم طبیعی ابراز می‌کند تا به آنجا پیش می‌رود که ناتورالیسم را در رمان صرفاً به عنوان کاربرد روش تجربی در ادبیات تعریف می‌کند. اما این تجربه یا رویارویی چه می‌تواند باشد، به جز یک لفظ پرطنین که دیگر هیچ معنا و مفهومی ندارد یا لااقل جز مشاهده محض، معنای دقیق دیگری ندارد. زولا همچون دانشمندان با کیفی در بغل سفرهای اکتشافی خود را به درون جهان فلاکت و رنج می‌آغازد تا رسالت علمی خود را تام و تمام به انجام برساند. کل اندیشه‌ای که زولا سلسله رمان‌های خود را بر آن استوار کرده شبیه به نقشه و طرحی است که برای یک تحقیق علمی تهیه و تدوین می‌کنند. زولا کار خود را از مساله یعنی از امری می‌آغازد که چیزی درباره آن نمی‌داند یا اگر هم می‌داند آن چیزی نیست که می‌جوید به بیانی دیگر ذهن برای آن چیز خالی است بنابراین گردآوردن و از غربال گذرانیدن مواد و مصالح با «طرح مساله» آغاز می‌شود. در واقع آشنایی دقیق‌تر با آن بخش از زندگی که باید مورد مطالعه قرار گیرد با طرح مساله و نه حتی تجربه آغاز می‌شود. چیزی که او را به جانب مساله هدایت می‌کند تجربه نیست بلکه مساله است که او را به سوی تجربه سوق می‌دهد. شیوه ناتورالیست‌ها این چنین است؛ آنها جهان روشن، آشکار و حل‌شده‌ای را طلب می‌کنند.

اما چرا زولا از توصیف طبیعی ماجرا یا فلان چیز در جامعه خود را رها نمی‌کند؟ چرا او گمان می‌کند که می‌تواند تمام واقعیت را بازتاب دهد؟ شاید از آن رو که او ناتوان از اعمال استعلاست. اجبار او در پیروی از ناتورالیسم و حل مساله او را در هیئت یک دانشمند و نه یک هنرمند می‌نمایاند در حالی که تجربه‌ای که هنرمند از جهان به دست می‌آورد مبتنی بر طرح و نقشه نیست. هنرمند مواد و مصالح تجربی را گویی گذری از جایی و از چشم‌اندازی گرد می‌آورد. آنها را با خود به این سو و آن سو می‌برد، به آنها مجال رشد می‌دهد، طول می‌دهد و فاصله را رعایت می‌کند تا روزی آنها را در قالب «اثر هنری»، در قالب چیزی رازآلود و دقیقاً به همین دلیل زیبا به نمایش بگذارد.

اما با این حال زولا هنرمند است و نه یک دانشمند، هنر او زیبایی‌شناختی کردن رنج است، گویی که رنج و فلاکت هم می‌تواند زیبا باشد. اینکه زولا فلاکت را طوری به تصویر می‌کشد که آدمی دوست می‌دارد مفلوک باشد، بیانگر آن جنبه هنری موضوع است که منطق تکراری واقعیت موجود را برنمی‌تابد و آن را به ورای آن ارجاع می‌دهد زیرا در هر حال فلاکت نمی‌تواند زیبا باشد مگر آنکه آن را آنچنان که هست ندید و به عبارتی دیگر آن را از واقعیت عملاً موجودش خارج کرد و به این سان به آن جنبه‌ای هنری بخشید. واقعیت نیز آن است که هنر هرگز نخواهد توانست به تمامی در برابر وسوسه زیبایی‌شناختی کردن واقعیت مقاومت کند.

خبر

پرفروش‌ترین کتاب‌های امریکا در سال ۲۰۱۰

نشریه یواس‌ای‌تودی به عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین نشریات امریکایی فهرست ۱۰۰ کتاب پرفروش سال ۲۰۱۰ را معرفی کرد.

به گزارش ایبنا به نقل از یواس‌ای‌تودی، جای تعجب ندارد اگر در راس این فهرست با سه‌گانه استیگ لارسن نویسنده فقید سوئدی روبه‌رو شویم. «دختری با خالکوبی اژدها»، «دختری که با آتش بازی کرد» و «دختری که به لانه زنبورها لگد زد» به ترتیب جایگاه اول تا سوم این فهرست را مثل بسیاری از فهرست‌های دیگر سال ۲۰۱۰ به اشغال خود درآورده‌اند. در مکان چهارم این نشریه از کتابی سیاسی یعنی خاطرات بوش رئیس‌جمهور پیشین امریکا یاد شده که با عنوان «نقاط تصمیم» در اواخر سال ۲۰۰۰ منتشر شد و در آن به مسائل مهم سیاسی و بحران مالی پرداخته شده است. مکان پنجم از آن «آخرین ترانه» اثر نیکلاس اشپارکز است که به زندگی دختری نوجوان در شرایطی پرداخته که والدینش از هم جدا شده‌اند. مکان ششم از آن «خاطرات روزنوشت یک بچه ریقو» اثر جف کینی است که برای نوجوانان نوشته شده و از آن به عنوان هری پاتر امریکایی یاد می‌شود. از این مجموعه عنوان پنجم آن یعنی «حقیقت زشت» این جایگاه را کسب کرده است. او با یک جلد دیگر از این مجموعه که به بررسی فیلم‌هایی می‌پردازد که از روی آن ساخته شده، مکان ۲۱ را نیز در اختیار خود گرفته است. او مکان ۳۳ و ۳۸ را هم با جلدهای دیگر این مجموعه در اختیار گرفته است. الیزابت گیلبرت با کتاب «بخور، دعا کن، عشق بورز» مکان ششم این فهرست را از آن خود کرده است. این کتاب نیز در سال ۲۰۱۰ در تقریباً تمامی فهرست پرفروش‌ها جای داشت و پس از او در مکان هفتم اثری دیگر از نیکلاس اشپارکز با عنوان «جان عزیز» جای دارد. رمان موفق «کمک» که بیش از یک سال است در فهرست ۱۰ کتاب پرفروش نیویورک‌تایمز نیز جای دارد اثر کاترین استاکت مکان نهم را به خود اختصاص داده است. استفانی مه‌یر نویسنده پرفروش امریکایی با «برآمدن خورشید» چهارمین عنوان از مجموعه داستان خون‌آشام‌هایش با عنوان «گرگ و میش» در مکان دهم ایستاده است. او با «داستان کوتاه زندگی دوم بری تانر» که ادامه‌ای بر این چهارگانه است مکان یازدهم را نیز به خود اختصاص داده و بار دیگر در مکان سیزدهم با کتاب «خسوف» جلد سوم این چهارگانه قرار گرفته است. کتاب نخست این مجموعه جایگاه ۲۴ را به خود اختصاص داده است. اما موفقیت او به همین جا ختم نمی‌شود و کتاب دیگری از این نویسنده با عنوان «ماه نو» که دومین جلد این مجموعه است مکان ۲۷ را در اختیار دارد. او با کتاب «میزبان» مکان ۸۱ را نیز در اختیار گرفته است و به این ترتیب همه آثار او در چند سالی که مشغول نوشتن بوده همچنان با استقبال روبه‌رو بوده‌اند. البته بخش مهمی از این موفقیت را باید مدیون فیلم‌های سینمایی نوجوان‌پسندی دانست که از مجموعه «گرگ و میش» اقتباس شده است. ریک ریوردان با کتاب «پرسی جکسون و المپیایی‌ها» که کتابی برای بچه‌هاست در مکان دوازدهم ایستاده است. او بار دیگر با کتاب دوم این مجموعه مکان ۱۵ را به خود اختصاص داده و مکان ۱۸ تا ۲۰ نیز در اشغال جلدهای دیگر این مجموعه است. در فهرست پرفروش‌ترین کتاب‌های یواس‌ای‌تودی جان گریشام با جدیدترین کتابش با عنوان «اعتراف» مکان هفدهم را اشغال کرده است. او با یک کتاب دیگر یعنی «فورد کانتی» که مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه اوست که قبل از کتاب آخرش منتشر شده جایگاه ۵۹ را در اختیار دارد. در این فهرست دن براون با «نماد گمشده» به جایگاه ۲۵ رانده شده است. آلیس سبالد با کتاب مشهور «استخوان‌های دوست داشتنی» هنوز در فهرست برترین آثار قرار دارد و مکان ۳۰ را به خود اختصاص داده است. جاناتان فرانزن هم با رمان پرسر و صدای «آزادی» مکان ۳۹ را اشغال کرده است.

اما نام نویسنده پرفروشی مثل جیمز پترسون با کتاب «آتش کراس» تازه در مکان ۴۵ دیده می‌شود. با این حال او با چندین اثر دیگرش در مکان‌های بعدی هم دیده می‌شود.