نگاهی به داستان «دوست مرحوم من» آندره کورکوف

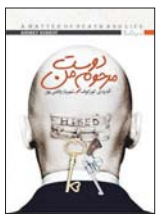
عمری دگر باید

پیام حیدرقزوینی

«دوست مرحوم من» آندره کورکوف، از سویی قصه ویرانی و نابودی زندگی شخصی یک جوان سی‌ساله اوکراینی است، اما از منظری دیگر تصویری از وضعیت اوکراین بعد از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی نیز هست و راوی داستان نماد جوانان روشنفکری است که وارث انفعال و بی‌عملی وضعیت پیشین‌اند. آنها اگرچه پیش‌ازاین به وضعیت سابق معترض بوده‌اند، اما در جامعه بعد از فروپاشی تا مغز استخوان گرفتار بی‌عملی، پوچی و ناامیدی‌اند. دیوارها فرو ریخته و از بین رفته، اما انفعال و ناامیدی مثل بختکی روی آدم‌ها افتاده و سخت جانی می‌کند.

روسیه برای مدرن‌شدن راهی متفاوت از جامعه غربی پیموده و فرهنگ و ادبیاتش هم نشانه‌های این متفاوت‌بودن را در درون خود جای داده. وضعیت جامعه روسیه و مسیر متفاوت حرکت این جامعه به سمت مدرنیزاسیون در آثار بسیاری از نویسندگان و شاعران روسی قابل مشاهده است و حتی در سال‌های بعد از انقلاب اکتبر نیز این شرایط کم‌وبیش وجود داشت؛ اما از روسیه بعد از فروپاشی و به‌طورکلی وضعیت کشورهای بلوک شرق بعد از فروپاشی شوروی، تصویری به مانند آنچه نویسندگان و شاعران قدیمی‌تر روسی ارائه می‌دادند وجود ندارد چراکه ادبیات و هنر غنی روسیه بعد از فروپاشی شوروی فاقد چهره‌های درخشان پیشینش است. در این بین داستان‌های کورکوف از نمونه‌های شاخصی است که به وضعیت بلوک شرق بعد از فروپاشی شوروی و خاصه اوکراین توجه دارد. فضای مبهم، مرموز و معماگونه وضعیت روسیه در قرن نوزدهم و همین‌طور بعد از انقلاب اکتبر که در بسیاری از داستان‌های شاخص روسی تأثیر گذاشته در «دوست مرحوم من» نیز دیده می‌شود. راوی این داستان برای فرار از تنهایی‌اش در آپارتمانی که بعد از رفتن زنش خالی شده، به خیابان‌ها و کافه‌های شهر می‌رود و وقت خود را در آنجاها می‌گذراند و وضعیت مبهم ذهنش با فضای مبهم شهر پیوند می‌خورد: «مه هیچ کم نشده بود. ماشین‌ها با نور زرد چراغ بالا راه‌شان را پیدا می‌کردند. مردم به طرز غریبی سروکله‌شان پیدا می‌شد و یک لحظه بعد در فضای شیری همه‌گیر حل می‌شدند. دنیایی متفاوت که همه چیزش خوب بود و همه آن کسانی که در دنیای قبلی نتوانسته بودند جایی برای خود دست و پا کنند، در این دنیای جدید تاوان می‌دادند». راوی «دوست مرحوم من»، در اوج جوانی‌اش به ته فلاکت‌رسیده و هر روز شاهدِ خموش خیانت زنش به زندگی زناشویی‌شان است و هیچ عملی از او سر نمی‌زند. او شاهد سیر ویرانی زندگی‌اش است تا لحظه‌ای که زنش برای همیشه ترکش می‌کند و در اینجا هم منفعل‌تر از آن است که حتی اعتراضی خشک و خالی کند. ذهن و اراده او سال‌ها است که در وضعیت بی‌عملی له شده و بعد از فروپاشی کامل زندگی شخصی‌اش تصمیم می‌گیرد جسم خود را هم نابود کند. اما او حتی توان خودکشی هم ندارد و با ترفندی برنامه مرگ خودش را توسط فردی دیگر ترتیب می‌دهد.

شروع «دوست مرحوم من» از نقاط عطف داستان است که خواننده را بی‌هیچ مقدمه‌ای به دل پوچی و ناامیدی راوی می‌کشاند. روایت اول شخص داستان به گونه‌ای است که انگار با روزنوشت‌های راوی سروکار داریم و او ماجراهایی مربوط به گذشته را شرح می‌دهد: «اگر سیگار کشیده بودم، شاید راحت‌تر می‌گذشت. اگرچه عمدتا زمان متعاقب قهرها و فوران دل‌زدگی‌های زندگی زناشویی را یکی، دو سیگاری همراهی می‌کند، دود سیگار و نیکوتینش نه چاشنی زندگی که مثل کندری که همین‌طوری برای خودش بسوزد، فقط مایه حواس‌پرتی است و شاید حتی به کمکم بیاید که سوسوی سرخوشی‌ای را تشخیص دهم که در این وجود ادامه‌یافته حضور دارد. اما شروع دودکردن برای من که از دوران نوجوانی به سیگار لب نزده‌ام، حالا که سی‌سال از عمرم گذشته است، احتمالا فقط نشانی از حماقت و بلاهت باشد». راوی بارها می‌گوید که می‌خواهد از شر گذشته و زندگی کسالت‌بارش خلاص شود اما از فرط بی‌ارادگی یا تن به خماری و خلسه می‌دهد یا با حالتی رقت‌بار و رمانتیک به مرگ فکر می‌کند: «سال‌های سال، در خواب و خیال‌بافی راهی را می‌جستم که از این وضعیت بن‌بست در زندگی‌ام به درآیم. و حالا، همه‌چیز دم دست بود - خلاصی از بن‌بست و از خود زندگی. من که آنقدر دل‌بسته زندگی بودم که نمی‌توانستم از آن دل بکنم، برای نقش قربانی ساخته شده بودم. مدل بی‌نقصی برای عمل نامنصفانه تقدیر: مرد باهوش در عنفوان جوانی به دست قاتل قراردادی از پا درآمد!».



دوست مرحوم من
آندره کورکوف
ترجمه شهریار وقفی‌پور
نشر نیماژ

جنایت و مافیاهای آدمکشی از تم‌هایی است که کورکوف در آثارش بارها به سراغش رفته و در این داستان نیز او به‌نوعی دیگر به جنایت پرداخته است. در داستان کورکوف، «قاتل قراردادی» به‌عنوان تیپی اجتماعی یا به شکل شغلی شناخته‌شده مطرح است و در اوکراین بعد از فروپاشی شوروی این شغل رواج زیادی هم یافته: «ده، دوازده سال پیش حداقل دو نفر از آنها را می‌شناختم- دو انسان شریف و اجتماعی و حتی دل‌سوز که در خدمت فرامین بودند. حقیقت آن‌که آن‌روزها قاتل‌ها حال و روز دیگری داشتند و در مورد کارشان رمانتیک‌تر از حالا بودند. حالا با پول هر رابطه‌ای را می‌شود خرید و بعضی‌ها از کشتن هم حرفه‌ای نان و آب‌دار ساخته‌اند و خود را قاتل قراردادی می‌نامند. چه اسم پرطمطراقی که سنت آمریکایی سحر تصاویر را گسترش می‌دهد، شیوه اسم‌گذاری‌ای که در آن «سوپور» به «کارگر خدمات بهداشتی شهرداری» بدل می‌شود، به این نیت که اعتماد به نفس و احترام به نفس بیشتری به آن‌ها بدهد. برای ما ساکنان اینجا، قاتل قراردادی واقعا «کارگر» بود، آدمکشی به‌شدت ماهر که منحصرا حلقه به گوش دستورات است؛ حال آن‌که قاتلی در سطح و اندازه‌های «موش‌گیر» قاتلی کهنه‌پرست، رمانتیک، اجتماعی و حاصل مستی یا چشم و هم‌چشمی بود که همیشه آن مخلوق بی‌چاره‌ای که بود، باقی می‌ماند؛ مخلوقی که دستگیر می‌شد و پدرش را درمی‌آوردند اما قاتل قراردادی مثل پرنده آزاد و رها می‌ماند».

فضای قصه‌ای که کورکوف روایت کرده، فضایی تیره و سیاه است و راوی قصه هم در تنهایی‌اش به شکستی گرفتار شده که رهایی از آن را در مرگ می‌بیند. مرگ و عشق دو روی قصه کورکوف‌اند. مرگ در سراسر قصه پخش شده و حضور قاتل‌هایی حرفه‌ای و قتل و جسد از مؤلفه‌های ادبیات پلیسی است که در قصه حضور دارند. قهرمان قصه برای راحت‌شدن از شر زندگی‌ای که چیزی جز ناامیدی برایش ندارد نقشه‌ای می‌چیند و قاتلی را استخدام می‌کند تا مخفیانه کشته شود و به‌نوعی دست به خودکشی می‌زند. اما درست در همین‌جاست که آشنایی با یک دختر او را وامی‌دارد تا از مرگ خودخواسته خود فرار کند. حالا او به دست خود بمبی ساعتی را فعال کرده که هر لحظه ممکن است منفجر شود و زندگی‌اش را به آخر برساند. او تحت تعقیب قرار گرفته و قاتلی قراردادی به‌دنبالش است تا به قتل برساندش و حضور ملموس مرگ، روزهای باقی‌مانده عمرش را ارزشمند می‌کند: «حالا که دو روز و نیم از زندگی‌ام مانده بود، این پرسش به جانم افتاده بود که چند صباح قابل محاسبه عمر را چه‌طور بگذرانم و ثانیه‌هایم را بالانس کنم، نه حتی دقیقه‌ها و ساعاتم». اما در لحظه حضور مرگ، راوی از آن تن می‌زند و برای فرار از دست قاتلی که خود استخدام کرده آدمی دیگر را برای محافظت از خود استخدام می‌کند و به محافظش دستور قتل قاتل قراردادی را می‌دهد. مرگ مثل هزارتویی فضای قصه را پر کرده و برای رهایی از مرگ چاره‌ای جز مرگ نیست.

قصه کورکوف اگرچه روایت یأس و ناامیدی است اما طنز تلخ و خاص او نیز حضوری پررنگ در داستان دارد: «وضعیتی که خودم را تویش گرفتار کرده بودم، طنزی شیطنت‌آمیز بود. حالا من زنده بودم، از روی تصادف، در حالی‌که طبق برنامه تحت تعقیب بودم و معلوم هم نبود کی تمام می‌شود». در اوکراینی که از شوروی رها شده، همچنان مرگ در تعقیب راوی قصه است چون او مرگ را تنها تقدیر زندگی بی‌حاصلش می‌داند. اگرچه در داستان چندان اشاره مستقیمی به موضع راوی درباره حکومت شوروی نمی‌شود اما بااین‌حال، گاه اینجا و آنجا اشاره‌ای جزئی به این موضوع می‌شود: «بیرون باران نم‌نم می‌آمد. اکتبر را کم‌تر از هر ماهی دوست دارم- آن از انقلاب کبیرش این هم از رطوبتش»؛ و اگرچه قصه با شرح بن‌بست زندگی شخصی راوی شروع می‌شود اما در ادامه با وضعیت کلی اجتماعی پیوند می‌خورد و بی‌مایگی زندگی و وضعیت رقت‌بار آدم‌ها با وضعیت اجتماعی درهم تنیده می‌شود: «فضای تاریک داخل هم به اندوه عمومی دامن می‌زد. بیرون، خورشید داشت از جان مایه می‌گذاشت، اگرچه در این وقت سال به‌کار هیچ احدی نمی‌آمد. اگرچه، احتمالا هنوز میلیون‌ها شهروند از آن لذت می‌بردند. لذت‌بردن از چیزی که به‌کار هیچ احدی نمی‌آید، دیگر به عادت تبدیل شده بود و همین دقیقا آن چیزی بود که دلم می‌خواست انجام دهم». شرایط کلی کشور درست مثل زندگی راوی ورشکسته و از هم پاشیده است: «بالاخره، پاییز سر رسید، اما چه دیر، رگه‌های سرخ و طلایی شاید ورای ابزار طبیعتی بودند که مثل خود کشور ورشکسته بود. درست که هوا سردتر شده بود و شب‌ها بارانی، اما هیچ اثری از تغییر رنگ تند برگ‌ها نبود. از طرف دیگر، مردم هم، به طرزی واضح داشتند رنگ‌شان را از دست می‌دادند، درست مثل خودم وقتی توی آیینه چشمم به خودم می‌افتاد». آدم‌های قصه کورکوف همگی آدم‌هایی مسئله‌دارند. آنها یا ناامید از وضعیت زندگی‌شان هستند یا آدم‌هایی حاشیه‌ای و توسری‌خورده‌ای‌اند که تنهایی نقطه مشترک آنهاست. راوی در زندگی زناشویی‌اش کاملا تنهاست و زن قاتل قراردادی‌اش هم به همان اندازه تنهاست و این تنهایی باعث پیوند این دو می‌شود. قصه در پایان با رگه‌هایی از امید و روشنایی به پایان می‌رسد. سال جدید در راه است و راوی به واسطه آشنایی‌اش با همسر قاتلی که خود استخدام کرده بود و بعد با نقشه خودش کشته شد، شور و شوقی مجدد پیدا می‌کند: «آن شب، با شور و هیجان با تراموایی نیمه‌خالی به طرف آپارتمان مارینا به راه افتادم، به شهر زمستان‌زده نگاه می‌کردم و فکر می‌کردم چه‌قدر دل‌پذیر است که آدم در چنین شهری از نو زاده شود و عین خیالش هم نباشد که ممکن است اشتباهات زندگی قبلی‌اش را تکرار کند. بیش‌تر از هر وقتی در زندگی‌ام فارغ‌البال بودم. سال جدید در راه بود. انگار داشتم به کارناوالی خیابانی می‌رفتم، یا دست‌کم به دیدن بازی‌ای ملی».

شکل‌های زندگی: فراخوان کالوینو به لاغری

وزن‌کشی در ادبیات

نادر شهریوری (صدقی)

باران می‌بارد، از ازل باران می‌بارد، بعدها نیز باران خواهد بارید، اتم‌ها مثل قطرات باران از بالا به پایین می‌بارند، مسیرهایشان همه موازی است، انبوهی از اتم‌ها عمودی می‌بارند اما روزی در میان این‌همه اتم، اتمی پیدا می‌شود که از بقیه سبک‌تر است زیرا وزن کمتری دارد، سبکی‌اش به او این امکان را می‌دهد که از ضرورت «موازی‌باریدن» بگریزد و با چالاکی به‌سوی آزادی برود، نام این اتم ایتالو کالوینو است. وزن کم‌کردن مسئله کالوینو است زیرا با آن می‌توان به چالاکی رسید و از ضرورت موازی‌باریدن گریخت، با چالاکی است که می‌توان از درخت‌ها بالا رفت، از سنگی روی سنگی پرید و بستر رودخانه‌ها را پیمود و حتی به درون غارهای کنار دریا سر کشید. کالوینو برای آنکه تصور خود از چالاکی را بیان کند، از قصه‌های دکامرونِ بوکاچو مثالی می‌آورد. داستان مربوط به کاوالکانتی، شاعر فلورانسی، است. روزی عالیجناب بتو و شوالیه‌های همراهش، کاوالکانتی را در میان گورها در قبرستان سر در تأمل می‌بینند و تصمیم می‌گیرند دوست قدیمی‌شان را با خود همراه کنند. آنان شاعر را محاصره می‌کنند و از او می‌خواهند که به آنها ملحق شود، کاوالکانتی امتناع می‌کند اما شوالیه‌ها محاصره را تنگ‌وترتنگ‌تر می‌کنند و با اسب‌هایی که در اختیار دارند راه را از هرطرف بر او می‌بندند،کاوالکانتی چاره‌ای جز تسلیم‌شدن پیدا نمی‌کند اما ناگهان فکری به ذهنش می‌رسد، دستش را روی یکی از گورهای بلندتر می‌گذارد و با چالاکی به‌سوی سنگی دیگر می‌جهد و خود را از مهلکه خلاص می‌کند. کالوینو در تمجید از کاوالکانتی می‌گوید آنچه برایش جالب بود «آن تصویری بود که بوکاچو پیش نظر ما آورد، کاوالکانتی در یک‌آن خود را رها می‌کند: مردی چالاک با سبکی بسیار».[1]

گاه سبکی در ادبیات کالوینو به تمی غالب بدل می‌شود، شارلمانی، پادشاه فرانسه، به اردوی ارتش خود می‌رود تا در همین سان‌دیدن با شوالیه‌ها و فرماندهان خوش‌وبش کند. از سربازان و افسران تحت‌فرماندهی آنها پرس‌وجو کند، از اصل و نسبشان جویا شود، درواقع خوش‌وبشی کرده باشد و با حضور خود به آنان روحیه بدهد زیرا ارتش شارلمانی در جنگ با قوای ترک است. در میان شوالیه‌های خود، پادشاه به فرماندهی برمی‌خورد که برخلاف رسم معمول کلاهخود از سر برنمی‌دارد و صورت خود را به پادشاه نشان نمی‌دهد «شارلمانی با پافشاری گفت: آهای اصیل‌زاده دلاور با شما هستم، چرا صورتتان را به پادشاه نشان نمی‌دهید؟ صدا از شکاف میان نقاب و چانه‌بند به‌وضوح شنیده شد.

- چون من وجود ندارم، اعلیحضرتا!»[2]

شوالیه آن‌قدر سبک است که ناموجود است بااین‌حال به‌خاطر سبکی‌اش از قدرت مانور خارق‌العاده‌ای برخوردار است و روابط موجود را با ظرافت فوق‌العاده‌ای توضیح می‌دهد. در ادبیات کالوینو ناموجودبودن یا به‌عبارتی سبک‌بودن فقط به شوالیه، شاعر، کوزیمو... ختم نمی‌شود بلکه شهرها را نیز دربر می‌گیرد، کالوینو در رمان «شهرهای ناپیدا» از شهرهایی می‌گوید که ناموجود بودند، شاید به آن علت که سبک‌اند!

سَبُکی در کوزیمو، قهرمان رمان «بارون درخت‌نشین» به‌صورت چالاکی ظاهر می‌شود. او با چالاکی از درخت بالا می‌رود و از شاخه‌ای به شاخه دیگر صعود می‌کند، از گیاهی به طرف گیاهی دیگر می‌رود، کوزیمو با سبکی‌اش به ضرورت گذشته پشت‌پا می‌زند تا او نیز همچون کاوالکانتی موازی نباریده باشد. هنگامی که از چالاکی صحبت می‌کنیم می‌توانیم از آن به‌سرعت نیز تعبیر کنیم. معمولا در پی سبکی، سرعت هم می‌آید زیرا آنچه سبک است، سریع نیز هست. اما این قاعده‌ای عمومی نیست مثلا پر سبک است اما سرعتی ندارد ولی پرندگان همان‌قدر که سبکند، سریع نیز هستند. کالوینو سبکی پرندگان را دوست می‌دارد. او آن سبکی را دوست می‌دارد که پل والری در شعر خود آن را به پرنده تعبیر می‌کند: «باید به مثال پرنده سبک بود و نه به مثال پر».

بااین‌حال، سرعتی که کالوینو از آن می‌گوید، سرعتی پراگماتیستی و معطوف به نتیجه‌ای صرف نیست یعنی آن سرعتی نیست که زمان را کم کند تا رسیدن به مقصد سریع‌تر شود: «کسر زمان» در سرعت پراگماتیستی تخیل، زیبایی‌شناسی و به‌طورکلی هنر را تحت‌الشعاع عوامل ابژکتیو و عینی قرار می‌دهد و بدین‌سان از مانور فعالیت ذهنی می‌کاهد درحالی‌که ادبیات و به‌طور کلی هنر به یک تعبیر بسیار رایج چیزی جز فعالیت ذهنی نیست که نه با کسر زمان که با افزایش آن و به بیانی دیگر با «خریدن زمان» معنا را به تعویق می‌اندازد.*

بااین‌حال، این سؤال کماکان به‌قوت خود باقی است که این چه سرعتی است که به زمان ربط پیدا نمی‌کند؟ کالوینو به افسانه‌ها ارجاع می‌دهد زیرا افسانه‌ها را کلیدی برای درک فهم جهان می‌پندارد این‌بار هم از دکامرون بوکاچو: قصه یک اسب است، یعنی وسیله نقلیه‌ای که شتابش، حال یورتمه یا چهارنعل بستگی به مساحت یا جاده‌ای دارد که بر آن می‌رود «اما سرعتی که بوکاچو از آن می‌گوید سرعت ذهن است».[3] آیا سرعت ذهنی که کالوینو از آن می‌گوید همان تخیل نیست و آیا تخیل، خود نوعی خط گریز- موازی‌نباریدن- نیست؟

آمیخته‌شدن سبکی با سرعت در ایده‌های کالوینو تنها امکانات گریز از ضرورت را فراهم نمی‌آورد بلکه در دل گریز از ضرورت امکانات مواجهه‌های پیاپی را می‌آفریند. این نوع سبکی و سرعت باعث خروج از انزوا نیز می‌شود، نمونه بارز آن کوزیمو است. کوزیمو در گریز از خانه و رفتن روی درخت با اتفاقات غیرقابل‌پیش‌بینی و پر از ماجرا مواجه می‌شود. او در مواجهه با تمامی این اتفاقات فعالانه برخورد می‌کند.

مهدی سحابی، مترجم رمان درخت بارون‌نشین، در مقدمه خود بر این کتاب از گشودگی افق‌های پیش‌رو بر اثر این نوع مواجهات توسط کوزیمو می‌گوید: از تلاش برای فرونشاندن جنگل تا راندن گرگ‌های گرسنه و یا تلاش برای ایجاد جمهوری درخت‌ها. گوانیکه کوزیمو- بارون درخت‌نشین- بر اثر سالیان متمادی بیش از ۵۰ سال درخت‌نشینی ظاهر مردم‌گریزی پیدا کرده بود و بیش‌تر به جانوران و درختان شبیه شده بود اما حتی بیش‌تر از قبل به جنبه‌های کوچک و بزرگ زندگی فردی و اجتماعی توجه می‌کرد. زندگی او دیگر یکنواختی سابق را نداشت و به‌کلی دور از انزوا و در متن فعالیت اجتماعی سپری می‌شد: ملاقات ناپلئون با او و تهیه پیش‌نویس قانون اساسی یک شهر-جمهوری از آن جمله‌اند کوزیمو تمامی این اقدامات اجتماعی را بعد از گریز از بارش موازی و در دوران درخت‌نشینی‌اش انجام داده بود دیالکتیک کالوینو مصداق بارز خود را در کوزیمو یافته بود: تنها راه با دیگران‌بودن جدابودن از دیگران است.

تا قبل از درخت‌نشینی کوزیمو اتم‌ها موازی می‌باریدند و اگر «خطوط گریزی» نبود تا ابد نیز موازی می‌باریدند تا آنکه روزی از روزها کوزیمو موازی نبارید و درخت‌نشینی پیشه کرد. گفته می‌شود سبکی‌اش به او این امکان را داده بود تا به‌سوی آزادی برود.

پی‌نوشت‌ها:

کالوینو باوجود حمله قلبی در شب قبل از مردنش (۱۹۸۵) با هوشیاری کامل حرف می‌زد و آخرین کلماتش را چنین به زبان آورد: خطوط موازی، خطوط موازی: خطوط موازی را بعضی از منتقدان به توازی ادبیات بورخس با کالوینو نسبت می‌دهند و آن دو را موازی‌های تاریخ ادبیات نام می‌دهند. جان بارت از روشی دیگر استفاده می‌کند. او ادبیات بورخس را اقلیدسی و ادبیات کالوینو را غیراقلیدسی معرفی می‌کند. در هندسه اقلیدس خطوط موازی به‌هم نمی‌رسند اما در هندسه غیراقلیدسی خطوط موازی در گریزگاه‌هایی یا بهتر آن است که بگوییم در خطوط گریز، در صحنه‌هایی که بعدها تاریخ‌نویسان رسمی از آن به‌عنوان صحنه‌های حساس تاریخی نام می‌برند به‌هم می‌رسند؛ درست همچون باران‌هایی که به‌خاطر سبکی‌شان گاه موازی نمی‌بارند و به‌هم می‌پیوندند.

* از نظر پل والری ادبیات چیزی نیست جز بسط و کاربردهای قابلیت خاص زبان

۱، ۳) شش یادداشت برای هزاره بعدی ایتالو کالوینو؛ لیلی گلستان

۲) شوالیه ناموجود ایتالو کالوینو، پرویز شهدی

عطف کتاب

درباب رئالیسم جادویی

«رئالیسم جادویی»، عنوان کتابی است از مگی آن‌باورز که به رئالیسم جادویی در ادبیات و هنر مربوط است و کوشیده تا با آوردن نمونه‌هایی از داستان‌هایی که در این سبک نوشته شده‌اند به توضیح این سبک بپردازد: «در این اثر مجموعه‌ای از داستان‌های جالب توجه و نوآورانه معرفی و در عین‌حال این اصطلاح از دیگر مفاهیم و اصطلاحات مرتبط متمایز خواهد شد، ضمن اینکه کتاب مروری است کلی بر گستره جغرافیایی و فرهنگی این ژانر و گونه‌های گوناگون آن از نظر منتقدان شرح داده می‌شود. در پایان، آینده پیش روی این ژانر در ارتباط با نقد پسا استعماری روشن و کتاب‌شناسی سودمندی در انتهای کار خواهد آمد.» این کتاب در ۷ فصل تدوین شده و در فصول مختلف کتاب به این موضوعات پرداخته شده: خاستگاه‌های رئالیسم جادویی، نقاط تمایز اصطلاحات، مواضع رئالیسم جادویی در جهان، رئالیسم جادویی شورشگر، گونه‌های میان‌فرهنگی رئالیسم جادویی، رئالیسم جادویی و دیگر تولیدات فرهنگی و آینده رئالیسم جادویی. کتاب در بحث ابتدایی خود به رواج اصطلاح رئالیسم جادویی در ادبیات و نقد ادبی و در عین‌حال غیرشفاف‌بودن آن اشاره کرده. پیش‌گفتار کتاب درباره دوره‌ای که رئالیسم جادویی رواج یافت می‌نویسد: «اصطلاح رئالیسم جادویی یا رئالیسم شگفت‌انگیز از دهه هشتاد به این‌سو سبکی باب روز و درعین‌حال مایه استهزاء بوده است. آشکارا، همین دو وجه متناقض نشان‌دهنده ارتباط جبری میان وجوه آشتی‌ناپذیر و ناساز این اصطلاح است. در واقع همین وجه دربرگیرندگی عناصر متناقض است که کارآمدی و محبوبیت مفاهیمی را برمی‌سازد که این اصطلاح بدان‌ها برمی‌گردد. در سال‌های اخیر رئالیسم جادویی به محبوب‌ترین اصطلاح

رئالیسم جادویی
مگی آن‌باورز
ترجمه سحر رضاسلطانی
نشر روزنه

بدل شده که برای توصیف شیوه روایی خاصی به‌کار می‌رود. این سبک خاص روایت راهی پیش‌رو می‌نهد برای طرح رویکردهای دیگر به واقعیت که با رویکرد رایج در فلسفه غرب متفاوت‌اند و در بسیاری از آثار پسااستعماری و در آثار غیرغربی داستانی معاصر نویسندگان مشهوری همچون مارکز نمود یافته‌اند. همین ویژگی است که شایسته‌ترین آثار ادبی اواخر قرن بیستم را برمی‌سازد». کتاب حاضر می‌کوشد تا به تعریف و درک درستی از رئالیسم جادویی با تمام کاربردهایش در زمینه‌های ادبیات، هنر، سینما و تلویزیون بپردازد. بر این اساس کتاب برای پرداختن به این سبک تا ۱۹۲۰ عقب می‌رود و از منتقدان آلمانی اوایل قرن بیستم شروع می‌کند و تا نقد ادبی جهانی و معاصر امروز پیش می‌آید. اگرچه غالبا رئالیسم جادویی ژانری نوظهور تلقی می‌شود و منشأ آن ادبیات آمریکای لاتین به حساب می‌آید، اما به اعتقاد نویسنده این کتاب، تاریخ رئالیسم جادویی به اوایل دهه بیست بازمی‌گردد. بر این اساس، فصل اول کتاب به ریشه‌ها و چگونگی توسعه رئالیسم جادویی از جمهوری وایمار در آلمان ۱۹۲۰ تا دهه چهل و پنجاه در آمریکای لاتین مربوط است و همچنین به سه دهه پایانی قرن بیستم در کشورهای انگلیسی زبان هم پرداخته شده است. فصل دوم به تفاوت‌های این ژانر با رئالیسم، سوررئالیسم و ژانر علمی-تخیلی پرداخته و فصل‌های بعدی کتاب به طیف‌های گوناگون رئالیسم جادویی مربوط است.

نگاه

مروری بر «درسنامه نظریه ادبی»

ادبیات و آنچه بازمی‌نمایاند

جواد لگزیان: ادبیات چیست؟ چه می‌کند، چرا اهمیت دارد و چگونه «معنا» می‌آفریند؟ اینها پرسش‌هایی اساسی هستند که «نظریه ادبی» درصدد است با تمام توان از عهده پاسخ آنها برآید. «مری کلیگز»، استاد دانشگاه کلرادو، در کتاب «درسنامه نظریه ادبی» با زبانی ساده و شیوا کوشیده است با تشریح کارآمد نظریه‌های ادبی، خوانندگان را به سوی درکی شفاف و امروزی از مفهوم و معنای ادبیات هدایت کند. کلیگز در فصل نخست با نگاهی به تجربه تخصصی خود، نظریه ادبی را نظریه‌ای جهان‌شناختی می‌داند که توضیح می‌دهند ادبیات چگونه ساخته می‌شود و چه می‌سازد و چه تأثیری بر ما و دنیای ما دارد؟ او سپس «نظریه ادبی انسان‌گرا» را از افلاطون تا متیو آرنولد بررسی می‌کند. ساختارگرایی، واسازی، روان‌کاوی، فمینیسم، ایدئولوژی و نظام نوشتار، نژاد و مطالعات پسااستعماری، پسامدرنیسم و پیوست‌های خواندنی «حالا چه» و «هرمنوتیک انجیل» عناوینی هستند که هرکدام در فصل‌های جداگانه، خواننده را با ابعاد متفاوت اندیشه‌های دنیای امروز ادبیات آشنا می‌کند. نکته مهمی که این کتاب را متمایز می‌کند، صمیمیتی شفاف و برانگیزاننده است که در سطرهای کتاب موج می‌زند و خواننده را به مشارکتی پویا برای دریافت معنای متن دعوت می‌کند، چراکه مباحث کتاب به شکلی نوآورانه علاقه‌مندان را با اطلاعاتی در زمینه زبان‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی، فلسفه، تاریخ، اقتصاد، مطالعات جنسیت، مطالعات قومی، علوم سیاسی و اجتماعی روبه‌رو می‌کند که درنهایت هر فردی بتواند با پتانسیل فکری خود، حقیقت موضوع نظریه ادبی، به‌عنوان محصول میان‌رشته‌ای علوم انسانی، را در خلال مباحث دریابد. به‌این‌ترتیب کتاب با دادن آگاهی‌های لازم درباره مباحث متفاوت علوم انسانی امروز، خواننده را به سوی درک موضوعات مدرن نظریه ادبی و همچنین برساختن مفاهیم و مباحث نو فرا می‌خواند.

در بخشی از کتاب درباره باختین می‌خوانیم که: «به گفته باختین، در هنگام استفاده از زبان در واقع دو نیرو در حال عمل هستند: نیروی مرکزگرا و نیروی مرکزگریز. نیروی مرکزگرا درصدد است همه‌چیز را به سوی نقطه‌ای مرکزی ببرد؛ نیروی مرکزگریز تلاش می‌کند همه‌چیز را از یک نقطه مرکزی دور کند و در جهت‌های گوناگون بپراکند». باختین می‌گوید تک‌زبانی براساس نیروی مرکزگرا عمل می‌کند: گوینده زبان تک‌گویانه تلاش می‌کند همه عناصر زبان و همه شیوه‌های گوناگون بلاغی آن را به یک فُرم یا گفتار واحد تبدیل کند که از یک نقطه مرکزی نشئت گیرد. نیروی مرکزگرای تک‌گویی درصدد از میان بردن تفاوت‌های موجود زبان‌ها (یا شیوه‌های بلاغی) است تا به‌این‌ترتیب زبانی یکپارچه ارائه دهد. تک‌گویی نظامی از هنجارها، نظامی از یک زبان معیار، یا یک زبان «رسمی» است، زبان معیاری که همه باید به آن صحبت و مکانیسم‌های مختلف آن را اجرا کنند، مانند «ابزارهای سرکوب‌گر ایدئولوژی» و «ابزارهای حکومتی ایدئولوژی» که آلتوسر مطرح می‌کند. از سوی دیگر، چندزبانی، زبان را به سمت تکثر پیش می‌برد -البته نه به این معنا که مد نظر سایر منتقدان پساساختارگرا است که برای واژه‌ها یا عبارات واحد از طریق جداسازی دال و مدلول تکثر معنایی می‌سازد، بلکه منظور از تکثر گوناگونی گفت‌وگو، راهبردهای

درسنامه نظریه ادبی
مری کلیگز
ترجمه جلال سخنور، الاهه دهنوی، سعید سبزیان
نشر اختران
چاپ اول: ۱۳۹۴

بلاغی و واژگان متفاوت است. به گفته باختین، زبان چندگونه‌ای و زبان یکپارچه، نیروهای مرکزگریز و مرکزگرای زبان همگی و همواره در هر گفتاری در کارند: «هر گفته مشخص از فرد متکلم همچون مکانی عمل می‌کند که در آن تمام نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز به کار می‌افتند». با این معنا، زبان همواره هم «گوینده/ ناپیدا» و هم اجتماعی است؛ چیزی است که فراتر از فرد شکل می‌گیرد، اما ملموس است و پر از مفهوم خاصی است که متکلم آن را پرداخته است. باختین استدلال می‌کند که زبانِ شعری را به‌لحاظ تاریخی مرکزگرا و زبانِ رمان را به‌لحاظ تاریخی مرکزگریز تلقی کرده‌اند. به گفته باختین، زبانِ رمان گفت‌وشنودی و چندزبانی است و به معنای دقیق کلمه عرصه مبارزه است تا گفته‌های تک‌معنا و تک‌گویانه‌ای را که مشخصه زبان رسمی و تمرکزیافته است، شکست دهد یا دستِ‌کم تقلید نقیضه‌ای آن باشد.

باختین به‌دنبال یافتن جایگزینی برای رویکرد خشک فرمالیستی یا ساختارگراست، زیرا این روش‌ها ادبیات را به‌گونه‌ای بررسی می‌کنند که «انگار اثر ادبی کلیتی نفوذناپذیر و خودبسنده است که اجزایش نظام بسته‌ای را تشکیل می‌دهند که هیچ‌چیزی فراتر از خود و هیچ گفته دیگری را محتمل نمی‌کنند». باختین می‌گوید شعر اساسا تک‌گویانه است و طوری عمل می‌کند که انگار «کلیتی نفوذناپذیر و خودبسنده» است، به‌همین‌دلیل منتقدان فرمالیست روسی، همچون منتقدان جدید آمریکایی، عمدتا شعر و نه ادبیات داستانی، را بررسی می‌کردند. بنابه گفته باختین، هر واژه شعری صرفا خودش را، موضوعش (یعنی آنچه باز می‌نمایاند) و زبان یکپارچه و واحد خود را تصدیق می‌کند؛ در شعر صرفا مسئله رابطه واژگان با مراجع آنها مطرح است و نه رابطه آنها با واژه‌های مستقل دیگر. به بیان ساده‌تر، واژه‌هایی که در شعر به کار می‌روند به خود زبان اشاره دارند، اما به زبان غیرشعری و سایر زبان‌های درون‌فرهنگی اشاره‌ای ندارند. زبان شعری -باختین آن را «خودگویانه» (خود بازتاب‌گر) می‌نامد، که به معنی «منتج از خود»، «اشاره‌گر به خود» است- فقط در خودش، یا در ارتباط با مدلولی یا به‌واسطه اینکه بر چیزی دلالت دارد، معنادار است. از نظر باختین، کارکرد واژه شعری کلا در رابطه میان واژه و مرجع خلاصه می‌شود؛ بنابراین، در شعر استفاده از واژگان بدون بُعد تاریخی است. «شعر فراتر از مرزهای بافت خود هیچ‌چیزی را مسلم فرض نمی‌کند. مگر آنکه در گنجینه خود زبان یافت شود».باختین بیشتر درباره مفاهیم گفت‌وشنودی بحث می‌کند و می‌گوید همه واژه‌ها یا گفته‌ها در پاسخ یا واکنش به امری ادا می‌شوند. در گفتار روزمره، واژه‌ها درون نظام ادراکی خودِ شنونده که پر از اشیای خاص و حالات احساسی و مرتبط با آنهاست درک می‌شوند؛ بنابراین تمام گفتار به سمت چیزی گرایش دارد که باختین آن را «افق درک» شنونده می‌نامد؛ افقْ زبان‌های اجتماعی مختلفی را در برمی‌گیرد که شنونده به کار می‌برد و در آن زندگی می‌کند. باختین می‌گوید: «نظام نوشتار در مرز میان بافت خود و بافت خارجی دیگری قرار دارد».باختین استدلال می‌کند که مفهوم محدودبودن، تاریخ‌مندی و جبرّیت اجتماعی موجود در مفاهیم گفت‌وشنودی زبان با سبک شعری بیگانه است. نویسنده نثر همواره با زبان‌خود و زبان‌های بیگانه سازگار می‌شود و «زبان چندگونه» به‌کار می‌برد تا همیشه وارد گفت‌وگو با خوانندگان شود.