مرور

تقویم شمس

● **شرق:** «می‌گفتم: من عادت به نبشتن نداشته‌ام، هرگز! چون نمی‌نویسم، در من می‌ماند، و هر لحظه، مرا، روی دگر می‌دهد. سخن در اندرون من است، هرکه خواهد سخن من شنود در اندرون من درآید. این حرف‌ها مال قبل بود. قبل از آن پنجشنبه سال ۶۴۵. روزی پاییزی مانند روزهای دیگر و من، بدون برگ، در هجرت، در اوج خزان. رفتنم ناگهانی نبود. همگی آگاهی داشتند. به آنها گفته بودم و باز گفته بودم: خواهم این‌بار آن‌چنان رفتن که نداند کسی کجایم من. قطره‌ای در دریا. در پی من خواهند آمد، از کنارم خواهند گذشت، و نخواهندم شناخت». «ملک گرسنه» با عنوان فرعی «تقویم شمس تبریزی» کتابی است از نهال تجدد که چاپ پنجم آن مدتی پیش در نشر چشمه منتشر شد. تجدد، نویسنده و محقق ایرانی و همسر ژان کلود کریر، فیلم‌نامه‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس مشهور فرانسوی است. تجدد چند اثر درباره مولانا نوشته است و در «ملک گرسنه» به حکایت کودکی شمس تا آشنایی‌اش با مولانا توجه کرده است. این کتاب در واقع حکایت کودکی شمس است و ترک خانواده، جابه‌جایی و نزدیکی به بزرگان هم‌روزگار و گسستن از آنها و دست‌آخر آشنایی و ایجاد پیوستگی با مولانا. نهال تجدد در این اثر بر اساس مقالات شمس تبریزی تقویم شمس را در واقع از زبان خود او نوشته است.

کریر پیشگفتاری برای این کتاب نوشته و در بخشی از آن آورده: «شمس تبریزی شخصیت شگفت‌انگیزی است. شفاف و تیره در جست‌وجوی دوباره زاییدن، شکل‌دادن و ساختن پیر و مرادی است که باید او را ترک، انکار و شاید فراموش کند. این مراد، این شیخ، این شهنشه بیان، این شاعر تنومند، شخص او نیست. می‌پنداشت شاید ان‌عربی باشد که نبود (ابن‌عربی بدو نیازی نداشت). و سرانجام با مولانا برخورد کرد و از این واقعه هزاران بیت نو زاییده شد. نهال تجدد، با تکیه بر مقالات شمس تبریزی، بر آن شده تا این واقعه را از دید خود شمس بیان کند. این دیدار نادری که برون از مکان و زمان، برون از عقل و منطق، برون از عاطفه و احساس، اجازه داده تا درویشی تندخو از واعظی مشهور یکی از بزرگ‌ترین شاعران و شاید بزرگ‌ترین شاعر جهان را پدید آورد. اینجا به بالاترین درجه اسرار (چگونه می‌توان به حقیقت پنهانی خود پی برد؟ آیا خداوند نیز آن را دیده و دریافته است؟) احساسات، خشم، بی‌تفاوتی و نفاق اطرافیان و ناامیدی همیشگی دست می‌یابیم؛ زیرا شمس به خوبی می‌داند زمان رهایی مولانا از بار شهرت، خویشان و شاگردان (که برخی از هند و یونان می‌آمدند)، زمان جدایی هم هست».

همان‌طور که اشاره شد، پیش از این کتاب، تجدد کتاب‌هایی درباره مولانا، ازجمله کتاب «عارف جان‌سوخته» را نوشته بود. «عارف جان‌سوخته» به نوعی زندگی‌نامه مولانا و شرح ملاقاتش با شمس تبریزی است و به جدایی‌شان و جانشینان شمس و

مَلک‌گرسنه

نهال تجدد

نشر چشمه

سرانجام مرگ او مربوط است. در «ملک گرسنه» به واسطه مقالات شمس تبریزی، کوشیده شده تا سوی دیگر مواجهه مولانا و شمس به تصویر درآید. تجدد نوشته که هنگام نوشتن این کتاب، «خطر مجالست با شمس را به جان خریدم. شمسی که از آتش است، نابهنجار، تندخو، تازنده، ترش‌رو، کناره‌گیر. اما برای دگرگونی مولانا، برای جایگزینی وعظ و علم به شع و سماع، برای تبدیل نی نیستان به نی نغمه‌سرا، شمسی لازم بود با تمام این صفات به ظاهر ناسازگار». «ملک گرسنه» به اول‌شخص‌مفرد نوشته شده و سخنان شمس را بیان می‌کند. در بخشی از کتاب می‌خوانیم: «شانزده سال از ملاقات دمشق می‌گذشت. اکنون در دسترسم بود. اما سر مقابله با اطرافیانش داشتم، آن‌هایی که خانه و کاشانه خود را رها کرده، در پی خانواده او به قونیه آمده بودند، سخنانش را می‌نوشیدند، و او را شیخ شیخ‌ها می‌نامیدند. می‌بایست او را از خودش تهی کنم، از پدرش، از شاگردانش، از علمش. هدف من این بود و بس. باقی، چون مهر و بی‌مهری دیگران، هیچ ارزشی نداشت. به قونیه رفتم، شهری که معجزه‌وار از قهر تتار مصون مانده بود. می‌گفتند حضور مولانا حکم سپری جادویی داشته. من شک داشتم. بایجو مولانا را نمی‌شناخت، و سربازانش هم نه. نه ازو می‌ترسیدند و نه ستایشش می‌کردند. تتارها از صحرا می‌آمدند، جنگجو بودند و سوارکار، همین. گویا مولانا علنا گفته بود: چندان که تربه مبارک و استخوان‌های پدرم و اولاد و اعقاب و احباب و اصحاب ما درین شهر باشد، این خطه را حطه زوال نبود و سم ستور بیگانه درنیاید و شمشیر یاغی برین قوم کشیده نشود و خون‌ریزی نکنند و خالی نماند... و از فترات روزگار و انقلابات لیل و نهار سالم و غانم باشد. قونیه مصونیت خود را از زیرکی وزیر مهذب‌الدین داشت. او توانسته بود، با تقاضای صلح و پذیرش تابعیت از مغولان، این شهر را از نابودی نجات دهد و اسباب بازگشت سلطان فراری را برقرار سازد. حقیقت این است».

طرح از گونتر رمبو

راویانِ نارامِ احمد آرام

احمد آرام و راوی اول‌شخص داستان‌هایش

محسن حاجی‌پور

احمد آرام در روایتگری سی‌وشش داستان از چهل‌ویک داستانِ آمده در هفت مجموعه داستانی که (تاکنون) نوشته (یعنی حدود نود درصد آن‌ها)، با لهجهٔ نارام و لحن مکرر «راوی اول‌شخص» که شیوهٔ او در روایت‌کردن شده، با ما در یک زاویه دید می‌نشیند برای دیدن (خواندن) داستان‌ها. گفتن (نوشتن) فعل راوی (نویسنده) و دیدن نتیجهٔ زاویه دید است. ما (خواننده) داستان را نمی‌گوییم بلکه می‌خوانیم (می‌شنویم)، اما در دیدن آن با راوی و نویسنده در یک نظرگاه جای می‌گیریم؛ جایگاهی برای خلق حقیقت، کشف معنا، ابداع واقعیت یا شاید هم تحمیل آن‌ها به خود و دیگری. راویان دانای‌کل -خدایگان روایت- صدای‌شان ندایی داشته و «خالی از جسمانیت» هستند، اما راویان اول‌شخص گاهی آن‌قدر به ما نزدیک می‌شوند که می‌توان لمس‌شان کرد. «شخصیت‌هایی که عطش و اشتیاق آن‌ها برای دوست داشته شدن، محبوب‌شدن و شناخته‌شدن، احساس غالب داستان‌ها را به وجود می‌آورد» احساسی کمیک یا تراژیک.

راوی اول‌شخص داستان یکی از شخصیت‌هاست که بر مبنای فضای حاکم بر داستان تعریف و پرداخته می‌شود. داستان‌های احمد آرام روایت‌هایی اندیشه‌گرا و رویدادمحور هستند، خاستگاهی برای درک جهان پیرامونی و فهم آن‌چه روی می‌دهد؛ گسترهٔ کنش‌ها، واکنش‌ها و کشمکش‌هایی که «به‌وسیله خصلت‌های شخصیتی که داستان از زاویه دید او روایت می‌شود، مسئله او، چگونگی تلاش او برای حل مسئله، شخصیت‌های مکمل و صحنه‌پردازی ایجاد می‌شود». داستان‌های رویدادگرا ساختار ساده‌ای دارند: «داستان زمانی آغاز می‌شود که شخصیت‌های اصلی درگیر چاره‌کردن درد جهان می‌شوند و زمانی پایان می‌یابد که یا به هدف‌شان می‌رسند یا کاملاً شکست می‌خورند». الگویی بدین‌سان: «جهان به‌گونه‌ای نابه‌سامان است، اسمش را بگذارید عدم تعادل، بی‌عدالتی، ناکامی، زوال، بیماری یا هر چیز دیگر» و این جهان نزد احمد آرام شکل‌های گونه‌گونی دارد:

گریز ناگزیر: بچه‌های داستان «آرزوهای قلب‌الاسد» سفر بزرگی را در پیش دارند حتی اگر با جیپ قورباغه‌ای پف‌کرده‌ای که تا گلگیر توی آب لجن فرورفته باشد! یا «عسل، دختر مختار» برای این‌که از روی لاعلاجی پدرش به خانه بخت نرود و بدبخت نشود، علاج را در فرار یافته و «مثل تیر شهاب» می‌گریزد.

حضور آدمی که نمی‌داند کجای جهان ایستاده: در داستان «یک نفر از ما مرده» شُکری یک بازنده است. مرده‌ای نشسته روی تخته‌سنگی همیشگی حتی اگر با تنی سنگ‌چین و پالتوپوش! و راوی «چه‌قدر به هم شبیه بودیم» ایستاده در قاب پنجره‌ای حیران، در جست‌وجوی یادگارها سرگردانِ آبادان و صلبوخ.

ظهور یک موجود مزاحم: داستان «تعادل» روایت جانبازی از جبهه بازگشته با ترکشی توی کمرگاه و در همسایگی نخاع است که باید سعی کند تعادلش به نفع فلز به هم نخورد. جنگ در راوی مانده و ترکشش به همسر او نیز اصابت کرده و تکه‌ای از خودش را توی بدن او کاشته! یا در داستان «همین حالا داشتم چیزی می‌گفتم» حلزون‌هایی مدام روی صورت و تن آقای آبایی در حرکت‌اند و او را خیس می‌کنند. وازریک هم پیش از آن‌که با کُلت هیولایی را که با دهان گشاد، دماغ عقابی و دندان‌های دشنه مانند روی صورت او «از این طرف می‌پره اون طرف، از اون طرف می‌پره این طرف» نشانه گرفته و بکشد، می‌داند که مدت‌ها پیش مرده است.

قهر طبیعت و وهم حادثه‌ها: «فانوس» روایت پیش‌روی دریا سوی خانهٔ زن ساحل‌نشینی است چشم‌به‌راه شوی نیامده‌اش در هجوم خرچنگ‌ها و حلزون‌ها. همین یورش در داستانی که آدم‌هاش گرفتار «دره‌های ماه‌زده» هستند، ابرهایی هجوم آورنده‌اند و بارانی سیل‌آسا و در داستان «شب به‌یادماندنی» زمهریری جان‌کاه است.

تسخیر دنیا با کابوس‌ها و رؤیاها: «هرگونه صحبت دربارهٔ برامس یا بروکنر اکیداً ممنوع» قصهٔ کابوس‌هایی است که به حقیقت می‌رسند در قرن کابوس‌های پسامدرن جنس مونث. راوی « رویای مدوّر مرد معلوم‌الحال در حوالی نیشابور» نیز خوابی موروثی دیده و حالا باید آن را بگردد. در داستان «نقل سفید» سهمی از خواب‌های اجدادی به آرمان ارث می‌رسد و «میم. الف. میم» به همراه «او» به کابوسی پا نهاده‌اند برای «بیدارنشدن در ساعت نمی‌دانم چند!».

جنایات و مکافات: داستان «جسدهای غوطه‌ور» روایت سفری است در چرخهٔ کهن انتقام با تبری گونی‌پوش در دست راوی. در داستان «چاه» پدر راوی از کمین وکیل حسن به چاه پناه برده و راوی «از شما چه پنهان احساس خوشی داشتم» ناپدری‌اش را کشته و خود را به دریا سپرده. «بنگ بنگ» صدای دو دوست، دو آدم‌کش، دو کُلت است، همان صدایی که در داستان «خارپشت» از دریای ناآرام به گوش می‌رسد تا وجدانی آرام بگیرد.

زوال آرزوها: تکرار «هوم...» در داستان «همین‌طور است» بازگفتن و یادآوردن آرزوهایی است رفته، و در داستانی دیگر صدای ضبط‌شدهٔ راوی نواری یادگار امیدها به شوق دیدار «آن‌ها چه کسانی بودند!؟»، زنان قلعهٔ داستان «اگه تکونم بدی بیدار می‌شم» کام‌دهندگان ناکامی هستند که به زوال رسیده‌اند.

راه بی‌برگشت رفتن به خیال و نوا گشتن از آن: در داستان «ساحره و آریستوکرات» راوی داستان‌نویسی است که شخصیتی از داستان‌های خود را دنبال کرده و آن‌قدر به او نزدیک می‌شود که ناخواسته به زندگی‌اش به‌عنوان همسر ورود می‌کند. داستان‌نویس «قبرستان دریایی» نیز درنهایت شبیه مردگان دیگر کافه دریایی می‌شود. ابوالقاسم پیانو با دخالت کردن در روایت داستانی، مایهٔ حبس و ماندگاریِ «او» و «میم. الف. میم» در داستانش می‌شود. و نویسنده داستان «من، مارلا و راسپوتین» اسیر «دهان باز لولیتای چپ‌دست» و بازی رولت روسی خودش می‌شود. آقای آریامنش در داستان «آسا» نیز نویسنده‌ای است که سرگردان و گم‌گشته به داستان خود وارد شده است. راویان احمد آرام درگیر بیماری جهان می‌شوند اما درمانی برای درد جهان ندارند و برای همین چهره‌ای نارام از آن‌ها پدیدار است. راوینی گاه نه قصه‌گو که قصه‌گریز؛ انگار آمده باشند به ویرانیِ قصه، به ویرانی خود! راوینی مبهوت و در مظان اتهام. روایت آن‌ها نه سرانجام که سرآغاز است، نه آرزو که ابزار است، ابزار درک حقیقت‌ها، سرآغازی برای دگرگونی‌ها. آرام با گزینش راویِ اول‌شخص به خود این امکان را می‌دهد که به آسانی و با آسودگی با راویانش هم‌عقیده باشد و نباشد، موافق باشد و نباشد، با تجربهٔ فکر و احساس شخصیت راوی و ورود به جهان او و نشستن در چشم‌هایش به چشم‌های ما خیره شود؛ انگار بازیگری ایستاده رودرروی تماشاگران تماشاخانه‌ای و داستان صحنهٔ نمایش بشود. آرام نه یک نویسندهٔ بازنما که یک نویسنده-بازیگر است؛ او پیش از آن‌که بنویسد بازیگر بوده، کارگردانی کرده، نمایش خوانده؛ نمایش‌نامه نوشته، و یک عشق سینماست. بی‌سبب نیست ارجاع مدام و مداوم او به فیلم‌ها، نمایش‌نامه‌ها، کارگردانان، بازیگران، موسیقی‌ها، دیالوگ‌ها. آرام بی‌قرار بازیگری است و این همان راز ورود او به بازی است؛ پس صحنه عرصه نمایش می‌شود و او بازیگری در نقش‌های نو به نو. راوی اول‌شخص به او این امکان را داده تا هر بار نقشی تازه ایفا کند و نوشتن در این زاویه دید را برای اجرای داستان بخواهد، تا یک تعریف ساده شکل بگیرد: سبک احمد آرام نمایشِ داستان است. نویسنده با بهره‌گیری از مهارت‌های نمایشی که آموخته یا بازتاب سرشت اوست، می‌کوشد داستان را به‌مثابهٔ تئاتر اجرا کند. «در اجرای یک داستان دو راه برای ایجاد ارتباط با مخاطب وجود دارد [و] تمایز این دو راه در تئاتر بارزتر است. در یک نمایش‌نامه بازنما، بازیگران طوری بازی می‌کنند که گویی دیوار چهارمی میان آن‌ها و تماشاگران وجود دارد... [و] از سوی دیگر داستان می‌تواند کاملاً نمایشی باشد» با خطاب مستقیم مخاطب از سوی بازیگران حاضر در صحنه. راویان آرام نیز همچون بازیگران یک داستانِ نمایشی در گفت‌وگوی مدام با خواننده هستند و هیچ دیواری در میان نیست؛ عبارت‌هایی چون: این را هم بگویم تا یادم نرفته، بگذارید این را هم تعریف کنم، بگذارید این را نیز اضافه کنم، این داستان را من روایت می‌کنم، خواننده محترم!، از شما که این مسیر را با عصبیت همراه من طی کرده‌اید پوزش می‌طلبم ووو همه نمودی از حضور فراداستان راوی است. حتی تغییر وضعیت در روایت چه برای رفتن به یک مکان یا زمان دیگر یا تغییر زاویه دید باشد، اغلب با سطرهای سفیدی نشان داده شده و یا شماره‌هایی که انگار پرده‌ای باز و بسته شود برای رفتن از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر. «ارائه اندیشه‌های شفاف در یک داستان نمایشی بسیار آسان‌تر است. [و] از آن‌جا که طنز و کمدی درگیری عاطفی کم‌تری را می‌طلبند، در اثر اختلالات ناشی از نگارش نمایش، کم‌تر آسیب می‌بینند... در یک داستان نمایشی خوب، مخاطب چنان از سبک و نگرش نویسنده لذت می‌برد که سطحی بودن نسبی داستان را خواهد بخشید... به طور کلی شخصیت‌ها از طریق صحنه‌ها واقعی‌تر جلوه می‌کنند تا از طریق روایت». گفت‌وگوها به شخصیت راوی جان بخشیده او را به تصویر می‌کشند، و وجه ممتاز یک داستان نمایشی محسوب می‌شوند، با این حال در داستان‌های آرام گفت و شنیدها تنها پس از دو نقطهٔ مرسوم نیامده‌اند بلکه نویسنده با روایت‌هایی قصه در قصه و بهره بردن از راویان دیگر یک گفتمان می‌سازد که هنوز هم ضمیر آن «من» است. نوشتن با «منِ» راوی بسیار دشوار است، نویسنده ناچار است راوی را در عمل داستانی درگیر و او را به همه جا بفرستد تا بتواند دیده‌های خود را گزارش کند، گزارشی که حد توان و مرز حضور او در ماجراست و همهٔ آگاهی ما از داستان. آرام برای اطلاع‌رسانی راویِ اول‌شخص به خواننده غالب ظرفیت‌های این زاویه دید را به کار می‌گیرد.

راوی برای کسی یا کسانی سخن می‌گوید: داستان‌سرایی با راویان درونی و بیرونی معمول‌ترین شیوه است، به‌طوری که صدای شخصیتی که داستان را نقل می‌کند بسته به آن‌که درون عمل داستانی قرار گرفته یا در موقعیتی بیرون از آن (تنها مشاهده‌گر است) شناسهٔ راوی است. راوی داستان «آسا» یک راوی بیرونی است که داستان آقای آریامنش و آسا را بازمی‌گوید، اما در داستان «بنگ بنگ» راوی درون ماجراست و قصهٔ خودش را نقل می‌کند.

راوی اعتراف می‌کند: در این طرز گفتن، راویِ اعترافگری قصه را بیان می‌کند. راوی «آن‌ها چه کسانی بودند!؟» گذشته‌ای را روی یک نوار ضبط (اعتراف) می‌کند. در «خرده‌روایت‌های منطقه‌البروج» نیز راوی با عبارت «به یاد می‌آرم:» در حال اعتراف است. قصهٔ گیلدا در «شب به‌یادماندنی» هم شکل دیگری از اعتراف بوده و در داستان «بزاق مار» راوی گوش سپرده به اعتراف سالار و سالور در چگونگی قتل پدر. راوی می‌نویسد: پاره‌ای از روایت‌های اول‌شخص به شکل نامه، گزارش، یادداشت روزانه و... نوشته می‌شوند. در داستان «نگاه گاو سهل‌الوصول به مینوتورهای خاکستری» راویانی با ارائه نوشتاری که گزارش کارشان شمرده می‌شود روایت را پیش می‌برند، یا بخشی از داستان‌هایی که برخی راویان داستان‌نویس می‌نویسند در داستان‌هایی چون «آسا»، «قبرستان دریایی» و «بیدارنشدن در ساعت نمی‌دانم چند».

راوی حافظه‌اش را می‌کاود: این شیوهٔ مدرن شیوع‌یافته در داستان‌نویسی، به راوی کمک می‌کند ذهن خود را بگوید، تا کنش‌ها، واکنش‌ها، کشمکش‌ها و گفت و شنیدها بازگو شوند. تک‌گویی و سیال ذهن. راویِ محتضر «همان‌گونه که داشتم می‌مردم» با تک‌گویی درونی داستانی را روایت می‌کند. داستان «همین‌طور است» نیز همین‌طور. راوی «تعادل» و «همین حالا داشتم چیزی می‌گفتم» هم سیلان ذهن‌شان را روایت می‌کنند.

راوی کودک: «دیدن دنیا از دیدگاه یک کودک باعث می‌شود دنیا به طرز معناداری ناآشنا به نظر بیاید... نگاه محدود راویان کودک به این معناست که این راویان همیشه نمی‌توانند درک منسجمی از تجربه‌شان داشته باشند». در داستان «غریبه» روایت تراژدی کمدی راویِ کودک هم‌زمان موقعیتی کمیک و تراژیک رقم می‌زند، یک فانتزی که می‌گوید: شادی بازی کودکانه‌ای با یک مردهٔ به ساحل آمده همان رنج پیوند با زندگانِ غرق زندگی‌ست! راویان کودکی نیز در داستان‌های «آرزوهای قلب‌الاسد»، «عسل، دختر مختار»، «چاه» و «فانوس» عهده‌دار روایت می‌شوند تا از نگاه آن‌ها به جهان بنگریم و بیندیشیم.

داستان در داستان: وقتی راوی اول‌شخص نمی‌تواند در همه‌جا حضور داشته باشد نویسنده می‌تواند با بهره‌بردن از روایت‌های دیگر راویان و با آفرینش روایتی «داستان در داستان» کار را پیش ببرد. یک روایت گفت‌وگومحور. این طرز گفتن در داستان‌نویسی آرام بسیار باب است. برای نمونه در داستان‌های «جسدهای غوطه‌ور»، «نگاه گاو سهل‌الوصول به مینوتورهای خاکستری»، «هرگونه صحبت درباره برامس یا بروکنر اکیداً ممنوع»، «کنتراست»، «رویای مدور مرد معلوم‌الحال در حوالی نیشابور»، «خرده‌روایت‌های منطقه‌البروج»، «راگا»، «اگه تکونم بدی بیدار می‌شم» و «بیدارنشدن در ساعت نمی‌دانم چند».

داستان‌های آرام کابوس‌اند، رؤیایی مدور که واژهٔ مرگ پربسامدترین معنی در روایت راویان سرکش اوست. راویان نارام احمد آرام تسلی‌مان نمی‌دهند، مأیوس‌مان می‌کنند، و یأس آغاز عصیان است.

منابع:

- «آثار ادبی را چگونه باید خواند»، تری ایگلتون، مترجمان: محسن ملکی و بهزاد صادقی، نشر هرمس، ۱۳۹۵.
- «شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان»، اورسون اسکات کارد، ترجمهٔ پریسا خسروی، نشر رسش، ۱۳۸۶.
- «غریبه در بخار نمک»، احمد آرام، نشر افق، ۱۳۸۷.
- «آن‌ها چه کسانی بودند!؟»، احمد آرام، نشر افق، ۱۳۸۷.
- «کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند»، احمد آرام، نشر افق، ۱۳۸۸.
- «همین حالا داشتم چیزی می‌گفتم»، احمد آرام، نشر چشمه، ۱۳۸۸.
- «به چشم‌های هم خیره شده بودیم»، احمد آرام، نشر کتابسرای تندیس،۱۳۹۰.
- «بیدارنشدن در ساعت نمی‌دانم چند»، احمد آرام، نشر نیماژ، ۱۳۹۵.
- «سگی در خانه یک آنارشیست دست دوم»، احمد آرام، نشر پیدایش، ۱۳۹۷.

عطف

رازهای سلینجر

● **شرق:** جی.دی. سلینجر، نویسنده مشهور آمریکایی که اغلب با رمان معروف و محبوب «ناطور دشت» شناخته می‌شود، زندگی سربسته‌ای داشت و اطلاعات چندان زیادی از زندگی شخصی‌اش درز نمی‌کرد و واقعیت زندگی‌اش اغلب رمزآمیز و پنهان بود. این موضوع به جذابیت او برای طرفداران و خبرنگاران اضافه می‌کرد. آنها دوست داشتند از زندگی او اطلاعات بیشتری داشته باشند و درواقع زندگی او موضوع کنجکاوی بسیاری بوده است.

درباره سلینجر و زندگی‌اش آثار مختلفی نوشته شده که برخی از آنها به فارسی هم ترجمه شده‌اند. ازجمله کتابی که زندگینامه او به قلم پاول آلکساندر است که در راستای ارضای کنجکاوی و تلاش برای به‌دست‌دادن تصویری از سلینجر واقعی نوشته شده است. این کتاب که مدتی پیش با ترجمه ژیلا فرهادی در نشر ثالث منتشر شد، روایتی از زندگی سلینجر و وجوه گوناگون این زندگی به دست داده است. آلکساندر در این کتاب حین ارائه گزارش زندگی سلینجر به آثار او نیز گریز می‌زند؛ چراکه آثار سلینجر را درهم‌تنیده با زندگی واقعی و فردی او می‌بیند.

کتاب دیگری هم درباره سلینجر با ترجمه سولماز دولت‌زاده منتشر شده که شامل گفت‌وگوهای انجام‌شده با سلینجر و ازجمله آخرین مصاحبه او است. دیوید استریتفلد در مقدمه کتاب درباره اهمیت و جایگاه سلینجر در ادبیات آمریکایی نوشته: «جی.دی. سلینجر جادوگر شهر از ادبیات آمریکایی است. مردم، روزها با این امید که او بتواند دردشان را مداوا کند، برای ملاقاتش سفر می‌کردند؛ اما توانمندی‌های سلینجر درست مثل جادوگرها محدود بود. از دست او کاری فراتر از همانی که طرفدارانش برای خودشان می‌توانستند انجام دهند، برنمی‌آمد. اگر آدم نابکاری ریسک می‌کرد و به سوی خلوتگاه بالای تپه او در دهکده نیوهمپشایر در کورنیش می‌رفت، هنگام بازگشت همان بود که بود». او می‌گوید که اسطوره سلینجر در اوایل دهه شصت زمانی که امپراتوری آمریکا در اوج پیشرفت و روشنگری پیش می‌راند و مجله تایم مجری و بانی فرهنگ‌سازی جامعه بود، شکل گرفت. استریتفلد می‌گوید این پرسش برای سردبیران تایم مطرح بود که چرا سلینجر از رسانه‌ها فرار می‌کند. مسئله این بود که «نه‌تنها رمان خارق‌العاده آمریکایی، این دد افسانه‌ای بلکه نویسنده در نقش قهرمان، خردمند و منجی در اوج می‌درخشیدند و سلینجر در این میان نقش خود را ایفا نمی‌کرد. تایم عملیات حقیقت‌یاب گسترده‌ای به راه انداخت و اساسا گروهی از کارآگاهان خصوصی را به کار گرفت تا همان‌طور که به خوانندگانش قول داده بود بدون به خطر انداختن افراطی حریم خصوصی سلینجر پرده از رازهایش بردارد».

جی.دی.سلینجر

آخرین مصاحبه‌ها و سایر گفت‌وگوها

ترجمه سولماز دولت‌زاده

نشر آفتابکاران

آنچه در این کتاب آمده، درواقع چکیده‌ای است از دوره‌های مختلف. اشخاصی که بین سال‌های ۱۹۵۰ و حدود ۱۹۸۵ به دنبال سلینجر بوده‌اند، با اطلاعات محدودی سروکار داشتند که برخی از آنها ناگزیر یا افسانه یا حداقل گمراه‌کننده بودند. این داستان‌ها تقریبا به همان شکلی که اولین‌بار منتشر شدند، در این کتاب آورده شده‌اند. جووانا اسمیت راکوف و راجر لثبری که دو مقاله آخر کتاب را نوشته‌اند، هر دو با سلینجر صحبت کرده‌اند. آنها داستانشان با آنچه مصاحبه می‌دانیم فاصله زیادی دارد و قطعات و گزارش‌های شخصی‌ای هستند از کسانی که توانسته‌اند قلعه سلینجر را از طرق دیگر فتح کنند. در بخشی از مقاله راجر لثبری با عنوان «خیانت به سلینجر» می‌خوانیم: «اولین نامه‌ای که از سلینجر به دستم رسید بسیار کوتاه بود. ۱۹۸۸ بود و من برایش نامه‌ای نوشته و پیشنهاد کرده بودم دفتر کوچک انتشارات کوچکم، ارکید رمان کوتاه او شانزدهم هپ ورث ۱۹۲۴ را چاپ کند. و با کمال تعجب سلینجر خودش پاسخ نامه‌ام را داد و گفت به پیشنهادم فکر می‌کند. هپ ورث برجسته‌ترین کتاب عرفانی سلینجر است که خیلی هم گمنام نیست. متنی است در قالب نامه در بیست‌وشش هزار لغت که سیمور گلاس شش‌ساله استثنائی و هیجان‌زده از اردوی تابستانی‌اش به خانه می‌فرستد. این رمان کوتاه بیش از پنجاه صفحه از چاپ شماره نوزدهم ژوئن ۱۹۶۵ مجله نیویورکر را به خودش اختصاص داد. من آن موقع هجده‌ساله بودم و هنوز هم یک نسخه‌اش را دارم. صرف‌نظر از اسناد دادگاه که برای توقف تجاوز به حریم خصوصی سلینجر چاپ می‌شد، این آخرین نوشته‌ای بود که او به جهان عرضه کرد و هرگز چاپ مجدد نشد. فکر کردم احتمالا انتشاراتم به خاطر کوچکی‌اش مورد توجه سلینجر قرار بگیرد... با این تصور که اداره پست خودش می‌داند چه باید بکند، آدرس را این‌طور نوشتم: جی.دی سلینجر، کورنیش نیوهمپشایر. اداره پست هم کارش را بلد بود. دو هفته بعد یادداشت کوتاهی به دستم رسید که جی دی اس پایش را امضا کرده و مضمونش این بود که به پیشنهادم فکر می‌کند...».

چرا خودکشی؟

ادامه از صفحه۶

بنابراین نمی‌تواند اغذیه خودش را دربیاورد. اجبارا کنج‌نشین شده و غصه می‌خورد. ولیکن گشنگی بهش زور می‌آورد، می‌رود سراغ مور و ملخ و مگسی که به تارعنکبوت‌های دیگر افتاده‌اند. اما هر وقت سر می‌رسد می‌بیند که فقط جلدشان مانده و عنکبوت‌های چاق و سالم هرچه خوردنی بوده تمام کرده‌اند. از زور تنهایی می‌رود به‌سراغ سوسک و خرچسونه‌ها. آنها هم بهش بی‌محلی می‌کنند».

در این شرایط هدایت خودکشی دیگری تدارک می‌بیند. از جزئیات کار معلوم است که از مدت‌ها برای به‌ثمرنشستن قطعی آن برنامه‌ریزی کرده است. او خودکشی با گاز را انتخاب کرده است و شاید در پژوهش‌هایش به این نتیجه رسیده که راه کم‌دردسر و کم‌عذابی باید باشد. ولی آپارتمانی که اجاره کرده گاز ندارد. برای اینکه سریدار را قانع کند که به او گاز بدهد، روزی چند قابلمه غذا می‌خرد و این‌طور وانمود می‌کند که هوس آشپزی دارد و سرایدار را قانع می‌کند که شیر گاز آپارتمان او را برای آشپزی‌اش باز کند. هدایت تمامی درزهای پنجره و در آشپزخانه مشرف به بیرون را با دقت تمام با پنبه و چسب پر می‌کند که گاز نتواند به بیرون نشت کند. بعد پیراهن تمیز و شلوار نونوار خود را به تن می‌کند، اصلاح می‌کند، موهایش را شانه می‌زند و شیر گاز آشپزخانه را باز می‌کند و روی کف آشپزخانه دراز می‌کشد. او این‌بار موفق می‌شود که با ظاهری آراسته به میهمانی مرگ برود و در دامن معشوق خود، مرگ بخسبد.

نباید فراموش کرد که خودکشی را در بافت، قالب و شرایط خاص تاریخی اجتماعی زمان وقوع خودش می‌بایست بررسی کرد. کسی چون هدایت که پیام کافکا و خیام را می‌نویسد، با خودکشی خود با صداقت و صراحت تمام می‌خواهد به ما بگوید که شرایط نابهنجار زندگی که دیگران به آن چسبیده‌اند و از روی عافیت‌طلبی، ترس و هراس، اقدامی در نفی آن نمی‌کنند، از جنس آن زندگی نیست که او طلب می‌کند. هدایت از مرگ نمی‌هراسد و به استقبال آن می‌رود، زیرا ارزش‌های زندگی در حضور دائمی مرگ را می‌شناسد و آن ارزش‌های نازل جاری در زندگی به قول خود رجاله‌ها و لکاته‌ها را که دیگران برای او ساخته‌اند، نمی‌پسندد و آن را با تمام وجود نفی می‌کند. او با خودکشی خود نشان می‌دهد که برای زندگی انسان بر روی زمین ارزشی بیش از آنچه در زندگی کوتاه خود تجربه کرده، قائل است. بنابراین خودکشی صادق هدایت برای نشان‌دادن پوچی یا کم‌ارزشی زندگی نبود، بلکه می‌تواند برای تأکید بر والایی ارزش‌های گمشده آن باشد. خودکشی او می‌تواند نفی زندگی ناهنجار و مقاومت تا پای جان در جست‌وجوی زندگی شایسته برای انسان آینده باشد. او نشان می‌دهد انسانی عمیقا اجتماعی است. زیراکه او در این اقدام و بی‌هراسی از مرگ، عافیتی برای خود نمی‌جوید، ولی گوشه‌چشمی به آیندگان دارد. نیروی مقاومتی که قرار است از دل ادبیات او به نسل‌های دیگر برسد و علیه همه ارزش‌های غیرانسانی به مقابله برخیزد. در دنیای او خشونت و قساوت، زورگویی و ظلم و ستم جایی ندارد. او حتی در شیوه خودکشی و پذیرایی از مرگ، تلاش دارد که کمترین خشونت را نسبت به جسم و جان خود وارد کند. از این‌رو است که او در هر دو مورد خودکشی، خفگی در آب یا با گاز را انتخاب می‌کند، که کمتر شاهد خشونت وارده بر تن و جان خود باشد، آن‌چنان که شاهد بریدن سر مرغ و خروس و گوسفند در کودکی خود بوده که باعث انزجارش از خوردن گوشت حیوانات دیگر شده است. او تا لحظه مرگ نیز دست از طنز تلخ خود نمی‌کشد که می‌نویسد: «ما رفتیم. دلتان را شکستیم. دیدار به قیامت!».