شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار کتاب «چگونه ادبیات بخوانیم»

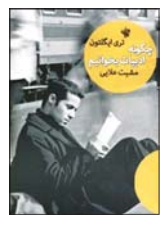
خواننده رهایی‌یافته

نادر شهریوری (صدقی)

استفان تسوایک شکسپیر را جسارت انگلستانِ گرسنه می‌داند و دیکنز را تجسم انگلستانی می‌داند که دیگر گرسنه نیست بلکه تنها میل به هضم‌کردن دارد، چون می‌خواهد آنچه را قبلا در زمان گرسنگی‌اش به‌دست آورده هضم کند. رمان‌های دیکنز دارای چنین جوی از جزم و احتیاط‌اند. دیکنز، داستان‌نویس بزرگ «دوران هضم» شخصیت‌های داستانی‌اش را اگرچه در محیطی فقیرانه و ساده - همچون زندگی خودش- به نمایش درمی‌آورد اما آنها را مطبوع و خواستنی نیز نشان می‌دهد تا به‌واسطه حضورشان در خانه‌هایی هرچند تنگ و تاریک و محله‌هایی هرچند فقیر نوعی شادی دلنشین به وجود آورد. دیکنز از آن نوع شادی‌هایی سخن می‌گوید که گویا در زیر خاکستر زندگی روزمره مدفون است و او می‌کوشد آنها را شعله‌ور سازد تا به صورت آتشی نشاط‌آور و آرام‌بخش جلوه کند، بلکه مراحل هضم به راحتی انجام پذیرد. دیکنز به واسطه شفقت به این گروه‌های اجتماعی، به آنها تعلق‌خاطر نشان می‌دهد و در نوشته‌هایش تلاش می‌کند تا موجی از همدردی با آنان به وجود آورد. او در این کار موفق عمل می‌کند. اما این تمام ماجرا نیست بلکه، تنها «استنتاج معینی» است که دیکنز و اساسا هر خالق اثر ادبی مخصوصا اگر اجتماعی‌نویس باشد از آرایش نیروهای اجتماعی زمانه خود ارائه می‌دهد و آن را به واسطه متنی زیبایی‌شناسانه انتشار می‌دهد. مسئله مهم آن است که استنتاج معین همواره معین باقی نمی‌ماند. مقصود از استنتاج معین همانی است که فی‌المثل دیکنز از نوشته‌هایش دارد و شاید احیانا تمایل داشته باشد همان استنتاج را خوانندگانش نیز داشته باشند.

به نظر تری ایگلتون نوشته‌های دیکنز، شکسپیر و به‌طورکلی آثار ادبی آن‌قدر به شرایط به‌وجودآورنده خود وابسته نیستند که بتوان از آن همواره استنتاجی معین به عمل آورد، زیرا «نوشته‌های ادبی مشخصا پرتابل‌اند (قابل حمل‌ونقل‌اند) به این معنا که می‌توان آنها را از جایی به جای دیگر انتقال داد... آثار ادبی برای اینکه افاده معنا کنند آن‌قدرها به شرایط به‌وجودآورنده خود وابسته نیستند، برعکس باز و منعطف‌اند و درنتیجه بر روی تفاسیر متعدد گشوده‌اند.»[1] در این صورت آنچه اهمیت پیدا می‌کند نه خود آثار که روشی است که به همه آنها یکجا معنا می‌بخشد، روشی گاه تا بدان حد نابهنگام که حتی «آثار» خود به‌ندرت می‌توانند انتظارش را داشته باشند. در اینجا باید متوجه شأنی شویم که ایگلتون برای ادبیات قائل می‌شود. او ادبیات را از گزارش تاریخی، خاطره‌نویسی و سایر متون مجزا می‌کند. از نظرش آثار ادبی به‌رغم شخصیت‌ها و رویدادهای مستقلی که دارند، درعین‌حال خیالی‌اند و این باعث می‌شود که متن‌های ادبی در قیاس با متن‌های غیرادبی ابهام بیشتری داشته باشند و از خود سرنخ‌های کمتری به‌دست دهند. «از آن‌جایی که آثار ادبی فاقد زمینه عینی و مشخص‌اند، سرنخ‌های کمتری در اختیار ما قرار می‌دهند تا با استناد به آنها بگوییم که فضای آثار چیست. چنین است که جملات، رویدادها و شخصیت‌های متون ادبی به قرائت‌های مختلف تن می‌دهند.»[2] وجود قرائت‌های مختلف و به‌تعبیری همگانی کردنش را به یک معنا می‌توان خلع ید از نویسنده به معنای مالک متن ادبی در نظر آورد. نظریه ادبی ایگلتون به تعبیری خلع ید تمام‌عیار از تملک نویسنده و همین‌طور نیروهایی است که متن را ملک مطلق خود به‌حساب می‌آورند. زیرا به نظر ایگلتون «در معنا، مالکیت خصوصی وجود ندارد و معنا امری همگانی است.»[3] علت مخالفت ایگلتون با آکادمیک‌کردن و جدی‌گرفتن مطالعه ادبی نیز همین است، زیرا لذت خواندن ادبیات را به‌عنوان لذتی همگانی مخدوش می‌کند. اما بااین‌حال هنگامی که ایگلتون از مردمی‌کردن معنا (همگانی‌کردنشان) سخن می‌گوید البته به معنای عامیانه‌کردن معنا نیست. در اینجا لازم است مرز میان برداشت عامیانه و برداشت مردمی مشخص‌تر شود. در برداشت عامیانه متن همواره نوعی عنصر پوپولیستی تمام‌عیار وجود دارد. پوپولیسم در ادبیات همچون سایر حوزه‌ها در پی حذف هویت مشخص و هر تمایزی در نهایت به مرکززدایی از سوبژکتیویته و نفی اینهمانی سوژه تن در می‌دهد. در این صورت سوژه ساختارزدایی شده که فاقد هویت ثابت و وحدت است، در هیاهوی پوپولیستیِ پدیدآمده قادر به تحقق هیچ‌گونه هدف رهایی‌بخش نخواهد بود. این نوع پوپولیست در عالم ادبیات به برداشت عوامانه منتهی می‌شود و درنهایت هرنوع مسئولیت اخلاقی را به محاق می‌برد و درنهایت متن را صرفا وسیله وقت‌گذرانی و سرگرمی قرار می‌دهد. اما خلع ید از تملک مالکان متنی به نظر ایگلتون در پیوند با تاریخ و سیاست رخ می‌دهد. قصد ایگلتون از همگانی‌کردن معنا نیز همین است. هنگامی که او از همگانی‌کردن معنا می‌گوید، متن را در هر موقعیت تاریخی در پیوند با سیاست قرار می‌دهد. زیرا نامعین‌بودن استنتاج هر متن و به تعبیر دقیق‌تر گشودگی‌اش تنها در پیوند با شرایط تاریخی و اجتماعی معنا و مفهوم می‌یابد. در اینجا توجه به لحظات تاریخی برای بازخوانی مکرر و بی‌پایان متن تا لحظه نهایی از اهمیت اساسی برخوردار است. به دیکنز بازگردیم، دیکنزی که از توصیف دقیق طبایعی برمی‌آمد که در خطی معین در تردد بودند. علاقه‌اش به اصلاح امور لاجرم او را به توصیه‌های مشفقانه، دلسوزانه و تربیتی می‌کشاند. نگاه واقع‌بینانه و پراگماتیستی‌اش باعث شده بود تا ادبیات را در خدمت «کاهش درد» قرار دهد. او مصلحت‌اندیشانه می‌کوشید زندگی و روایت‌هایش را در مسیرهای صعب‌العبور و پُردست‌انداز قرار ندهد. کاری که نویسندگان هم‌عصرش؛ بالزاک، ملویل و داستایفسکی انجام داده بودند. دیکنز با «نیت خیر» به راه‌حل‌های ملموس می‌اندیشید و روان‌شناسی‌اش تنها در جهان «قابل دیدن» عمل می‌کرد. او دنیای اطراف و مناسباتش را همان‌طور که بود، دیده و پذیرفته بود. مالکیت برای دیکنز امری مقدس بود و شاید به این موضوع نمی‌اندیشید و حتی تصورش را نیز نمی‌کرد که از آثارش که بیانگر مناسبات دنیایی متوسط اطراف خودش بود و آن را تحت تملک معنایی خودش می‌دانست، معنایی متنوع و گسترده و احیانا متفاوت از آنچه او استنتاج می‌کرد، استنتاج شود.

«آرزوهای بزرگ» از مهم‌ترین و مشهورترین کتاب‌های دیکنز است، داستان مربوط به ماجرای پسرکی یتیم به نام پیپ است که درگیر ماجراهای غیرقابل‌پیش‌بینی زندگی می‌شود: عشق و ثروت دو مضمون اساسی این رمان



چگونه ادبیات بخوانیم
تری ایگلتون
ترجمه مشیت علایی
نشر لاهیتا

است. عشق به استلا، دخترخوانده پیرزنی ثروتمند به‌نام هاویشام که در زندگی عشقی‌اش شکست خورده بود. همین‌طور مقوله مهمی به‌نام «ثروت» که معمولا در این رمان به آن توجهی نمی‌شود: به پیپ ثروتی هنگفت از طرف خلافکاری به‌نام مگویچ می‌رسد. ماجرای مگویچ ماجرای جالبی است: او که از زندان گریخته بود تصادفا با پیپ برخورد می‌کند و از وی می‌خواهد کمی غذا و یک اره برایش بیاورد تا بتواند با آن دست‌وپایش را از زنجیرهایی که به پایش بسته شده بود، آزاد کند. پیپ با دزدیدن غذا و اره این کمک را به مگویچ می‌کند. کمک پیپ بعدها پاسخی بسیار درخور می‌یابد. وکیلی به نام جگرز که در لندن دفتر وکالت دارد به‌سراغش می‌آید و به او اطلاع می‌دهد خیری گمنام ثروتی هنگفت به او بخشیده. پیپ بعدها درمی‌یابد این خیر کسی جز مگویچ نیست. این را مگویچ پس از فرار دوباره‌اش از زندان استرالیا به او می‌گوید و مقصودش را از این کار این می‌داند که از پیپ یک «آقا» بار آورد. آرزوهای بزرگ افت‌وخیزهای زیادی دارد و آن را از جنبه‌های مختلف می‌توان بررسی کرد. چنان‌که ایگلتون می‌کند و در پی آن به استنتاجات جالبی می‌رسد که احیانا دیکنز تصورش را نمی‌کرد. یکی از آنها مقوله ثروت و تمدن است. ایگلتون با دیدن زندگی مرفه پیپ در لندن و همین‌طور سبک زندگی اشراف‌مآبانه استلا که بعدها مشخص می‌شود دختر واقعی مگویچ است، ریشه ثروت و تمدن و دنیای پرزرق‌وبرق شهری همچون لندن را در تبهکاری و خلافکاری‌های امثال مگویچ پیدا می‌کند. ایگلتون سپس از این نیز فراتر می‌رود و اساسا پایه‌های تمدن را استوار بر سرکوب می‌یابد. در اینجا ایگلتون از منظری اجتماعی به دیدگاه‌های فروید درباره تمدن و سرکوب نزدیک می‌شود. سپس به طرح این سؤال اساسی درباره آرزوهای بزرگ می‌پردازد «که اگر تمدن ترسیم شده در این رمان از مبانی و مبادی‌اش با خبر می‌شد چگونه به حیات‌اش ادامه می‌داد»[4] در اینجا مشاهده می‌شود که چگونه دیدگاه ایگلتون در بازخوانی «آرزوهای بزرگ» رادیکال‌تر از دیکنز می‌شود. خودِ او البته بر این مسئله صحه می‌گذارد: «نگاه من به رمان دیکنز نگاهی است به غایت رادیکال به‌مراتب رادیکال‌تر از نگاه خود نویسنده و با دیدگاه‌های سیاسی واقعی او بسیار فاصله دارد. دیکنز اصلاح‌طلب بوده نه انقلابی درواقع. رمان آرزوهای بزرگ مثل برخی دیگر از رمان‌های متاخر او ما را به نکته‌ای توجه می‌دهد که پیش‌تر به آن اشاره کردیم و آن این است که افکار و عقاید واقعی نویسنده الزاما با مواضعی که در اثرش آشکار می‌شود، همخوان نیستند.»[5]

ممکن است نظرات ایگلتون به‌خاطر باورش به عدم تعین متن و اهمیتی که به خوانش متکثر خوانندگان می‌دهد با نسبی‌گرایی رایج پست‌مدرن همسو تلقی شود. اما واقعیت خلاف این است. از جمله مواردی که ایگلتون را از پست‌مدرن‌ها جدا می‌کند، مقوله «سیاست» و «تعهد» است. به نظر ایگلتون عدم تعهد سیاسی مهم‌ترین موضع پست‌مدرن‌هاست. این مسئله ریشه در اهمیتی دارد که پست‌مدرن‌ها به مقوله «فرهنگ» می‌دهند. ایگلتون پست‌مدرنیسم را شکلی از اصالت فرهنگ می‌داند و از نظرش پست‌مدرن‌ها از این حقیقت اساسی غافل‌اند که وجوه اشتراک سیاسی اجتماعی مهم‌تر از تفاوت‌های فرهنگی‌اند. هنگامی‌که سیاست مهم تلقی شود، در پی آن تلاش برای تغییر وضع موجود نیز مهم می‌شود. در حالی‌که تأکید بر مقوله فرهنگ بدون پیوند با سیاست از اساس فاقد تلاش برای تغییر وضع موجود است. در این صورت خواننده متن در بهترین حالت در فرمالیسم متن متوقف می‌ماند. در صورتی که ایگلتون با اهمیت «درک لحظه» به‌وسیله سیاسی‌کردن متن ادبی از اساس به خواننده رهایی‌یافته توجه می‌کند. از نظر ایگلتون همه‌چیز باید در خدمت درک لحظه سیاسی و عمل به‌منظور پس‌زدن اتوریته رسمی معطوف شود و دقیقا در همین‌جاست که متن‌های ادبی بیشتر از سایر متن‌ها اهمیت پیدا می‌کنند، زیرا آنان به‌طور بالقوه نسبت به سایر متن‌ها از اهمیت سیاسی بیشتری برخوردارند. «هیچ نظریه‌ای به‌مانند فرم‌های ادبی در ذات خود دارای جهت‌گیری سیاسی آشکاری نیست.»[6]

ایگلتون اگرچه با اسطوره‌زدایی از متن ادبی آنها را در جهت هدف حقیقی‌شان که تغییر وضع موجود است، قرار می‌دهد، اما به‌رغم اسطوره‌زدایی شأنِ متن ادبی را حفظ کرده و بر پتانسیل عظیم آن تأکید می‌کند. ایگلتون اهمیت سیاست و اهمیت زیبایی‌شناسی متن ادبی را توامان و یکجا لحاظ می‌کند. او در مقدمه‌ای که بر کتاب شکسپیر نوشته می‌گوید، تعجب می‌کند از اینکه شکسپیر توانسته دست مارکس و ویتگنشتاین را بخواند. در اینجا اگرچه قصد ایگلتون آن است که بگوید باید شکسپیر را از منظر مدرن مورد تأکید قرار داد، اما در عین‌حال می‌خواهد به جاودانه‌بودن متن‌های ادبی و پتانسیل آنها نیز اشاره کند. «از یک سو قصد داشتم بگویم که باید شکسپیر را از منظر این دیدگاه‌های مدرن دید و از سوی دیگر اقراری بود به اینکه او از برخی جهات بر ما پیش‌دستی کرده است. بنابراین به نظرم هر دونکته یعنی اسطوره‌زدایی از شکسپیر و بررسی اینکه هنوز چه چیزهایی می‌توانیم از او بیاموزیم، خوب در کنار یکدیگر جفت شده‌اند.»[7]

تری ایگلتون را عموما نظریه‌پرداز ادبی می‌دانند. نظریه‌پردازی به‌طور معمول همچون کلیشه‌ای تلقی می‌شود که واقعیت متن را در مرزهای خود محدود می‌کند تا از آن استنتاجی معین ارائه دهد. با ایگلتون متن از مرزهای کلیشه رهایی یافته تا در پیوند با سیاست و تاریخ اعتبار یابد، در این صورت هیچ تفسیری ابدی نخواهد بود.

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۲، ۳، ۴، ۵) چگونه ادبیات بخوانیم تری ایگلتون/ مشیت علایی

۶، ۷) اهمیت نظریه از پولیس تا پسامدرنیسم تری ایگلتون/ ترجمه امید نیک‌فرجام و نیما ملک‌محمدی

رستاخیز کلمات

یادداشتی بر مجموعه‌داستان «نوبت سگ‌ها» سروش چیت‌ساز

دو دنیا

سروش مظفرمقدم

«نوبت سگ‌ها» کتابی است شامل سیزده داستان کوتاه. خلق فضا و قصه‌گویی از نقاط برجسته «نوبت سگ‌ها» است. نویسنده آشکارا نشان می‌دهد که داستان‌گوی ماهری است چراکه خواننده را با جریان روایتش درگیر می‌کند و همه چیز به شکلی طبیعی اتفاق می‌افتد. داستان نثر ساده و روانی دارد و دغدغه اصلی‌اش بازگفتن داستانش است. در داستان‌های نخست مجموعه، خواننده با فضایی بومی روبه‌رو می‌شود. داستان‌های «کوچ» و «آستان متبرک میرزاآقا»، ما را تا حدی به یاد فضاهای داستانی غلامحسین ساعدی در «ترس و لرز» و «عزاداران بیل» می‌اندازند. وهمی که حاصل زندگی شخصیت‌ها در جغرافیایی اقلیمی و ناشناخته است. نویسنده در عین برساختن این وهم از به‌کارگیری عنصر طنز نیز غافل نمی‌شود. مشدی کجی در داستان «آستان متبرک میرزاآقا»، نمونه‌ای از شخصیت آنتی‌پاتیک و معیوب محسوب می‌شود. او که سال‌ها در مجاورت مزار شخصی به‌نام میرزاآقا زیسته و به‌نوعی خادم آن مزار است، همواره و در طول داستان با توهمات، ترس‌ها و خیالات خویش درگیر است. راوی سوم‌شخص (دانای محدود)، نمایی کامل از زندگی مشدی کجی و بخشی از گذشته‌اش را به خواننده نشان می‌دهد؛ مشدی کجی بر اثر اصابت فرغان به سر و شانه‌هایش معیوب شده و نیمی از بدنش حس ندارد. در داستان «کوچ» که توسط راوی اول‌شخص بازگفته می‌شود (راوی دختری نوجوان است)، خواننده به‌تدریج با تراژدی پنهانی روبه‌رو می‌شود که در زندگی گذشته مادرش رخ داده است. عنصر غافلگیری در کنار تداعی و بازسازی بخشی از رخدادهای زمان دور، خواننده را به پیگیری داستان وامی‌دارد. سروش چیت‌ساز در ساختن لحن و زبان ویژه شخصیت‌هایش توانست. نثر داستان به‌رغم سادگی، لحن را بازتولید می‌کند و از این درگاه، خواننده می‌تواند با شخصیت‌های داستان احساس نزدیکی بیشتری داشته باشد. تمایز داستان‌های این کتاب با سایر داستان‌های این ژانر، در تعریف استراتژی اثر است: نویسنده بدون استفاده از آرایه‌های زبانی زائد، هنجارگریزی و نحوشکنی و فضل‌فروشی‌های رایج، سعی در شکل دادن به چیزی دارد که بن‌مایه اصلی داستان‌هایش است: قصه‌گویی. بنابراین می‌توان گفت نویسنده توانسته با تاکید بر این عنصر و امتزاج آن با شگردهای داستان‌نویسی امروز، به ترکیب و زیباشناسی خویش دست یابد.

نوبت سگ‌ها
سروش چیت‌ساز
نشر مرکز

در داستان‌های بعدی مجموعه، فضاهای متفاوتی خلق شده‌اند. داستانِ «پراید سفید» داستانی سراسر حادثه است. قصه موضوع بسیار ساده و به‌تعبیری پیش‌پاافتاده دارد: ماجرای دو پسر دانشجو که با دو دختر جوان به گردش می‌روند. در ابتدا همه چیز طبیعی جلوه می‌کند اما روند حوادث داستان چنان سرعت می‌گیرد که خواننده برای درک و هضم همه این اتفاقات و پی‌بردن به وضعیت قهرمان داستان، نیاز به تمرکز بیشتری پیدا می‌کند. این داستان نمونه‌ای از یک اثر کنش‌مند و خواندنی است. شاید بزرگ‌ترین مشکل داستان‌ها، پایان‌بندی آنها باشد: گاه این پایان‌ها، جلو کامل شدن لذت خواننده را می‌گیرند. اطلاعات نسبتا زیاد و قطعیتی که در پایان داستان‌ها وجود دارد، جلو تکثیر و بازتولید فضای داستان را سد می‌کند. نویسنده سعی دارد با وارد آوردن ضربه نهایی، خواننده‌اش را ضربه فنی کند اما این تمهید علیه خودش وارد عمل می‌شود و بعضا داستان را از ریخت می‌اندازد و همه چیز را لو می‌دهد. «پراید سفید»، «کوچ» و «جن‌زدگان» نمونه‌هایی از این دست هستند. داستان‌های کوتاه‌تر این مجموعه با سایر آثار متفاوت‌اند: داستان‌های «باباجان» و «وضعیت نهایی»، در عین ایجاز و گرایش به کمینه‌گرایی، دو قطعه قابل توجه‌اند. نویسنده سعی دارد داستان‌هایی کامل ارائه دهد و با ساختن موقعیت و رودررویی نقش ویژه داستان با این موقعیت، آن را تا حد مقدور دراماتیزه کند. سایر داستان‌های این مجموعه نیز در جای خود قابل بررسی هستند اما از چهارچوب کلی ذهنیت حاکم بر کتاب خارج نمی‌شوند. شاید امتیاز مجموعه «نوبت سگ‌ها»، قصه‌پردازی و نثر روان و بی‌تکلف‌اش باشد. چیزی که در داستان‌نویسی امروز ایران با آن کمتر روبه‌رو هستیم. مجموعه داستانِ «نوبت سگ‌ها» نخستین تجربه منتشرشده نویسنده‌اش است و با همین کتاب شاید بتوان گفت که نویسنده‌ای جدی و دقیق وارد عرصه داستان ایران شده است. اگر او در داستان‌های بعدی‌اش قدری از اطناب و تطویل نوشته‌هایش بکاهد و پیرنگ پلیسی- معمایی را که نشان داده در طرح افکندن آن مهارت دارد، در داستان‌هایش تقویت کند، خواننده با آثاری جذاب‌تر و نفس‌گیرتر روبه‌رو خواهد شد. کار سروش چیت‌ساز در این مجموعه، احضار حال در زمان گذشته و یا احضار گذشته آدم‌هایش در زمان حال است. این امر به او کمک می‌کند داستان‌هایی ژرف‌تر و قابل‌تامل‌تر بنویسد.

عطف

انتشار «در راه» جک کرواک

نوشتن خودانگیخته

مطرح‌ترین رمان جک کرواک، یکی از سه ضلعِ مثلث نسل بیت اخیرا به فارسی منتشَر شده است. جک کرواک همراه ویلیام باروز و آلن گینزبرگ تاثیری مهم بر ادبیات و فضای فرهنگی اجتماعی و سیاسی امریکا و اروپا گذاشتند. «در راه» را همان‌طور که در مقدمه نیز آمده است «کتاب مقدس نسل ادبی بیت می‌دانند؛ در کنار شعر بلند زوزه‌ی الن گینزبرگ که به‌تعبیری مانیفست این گروه از نویسندگان امریکایی بعد از جنگ جهانی دوم است. نسلی که چیزی نبود جز حلقه رفقایی که خوره‌ی زندگی بودند و برخلاف نویسندگان عصاقورت‌داده معاصرشان که از آکادمی‌های ملانقطی بیرون می‌آمدند، خودآموخته‌هایی لاقید بودند و تعدادی‌شان سارق‌های حرفه‌ای محسوب می‌شدند و اتفاقا موضوع نوشته‌هاشان هم چیزی نبود جز همین ماجراهای خود و دوستان‌شان.» رمان «در راه» برمبنای خاطرات و سرنوشت نویسنده و روابط او با یکی از دوستان نزدیکش نوشته شده است و حاصل سفر پنجاه مسافر ماجراجو به مکان‌های مختلف در امریکاست. از این روست که مترجم «در راه» ابتدای رمان، نام آدم‌های واقعی را همراه با شخصیت‌های معادل آنها در رمان آورده است تا مخاطب درکِ بهتری از شخصیت‌های رمان و ارتباط آدم‌های واقعی در دوران مهمی از تاریخ پیدا کند. رمان در راه از آشنایی دین موریارتی با سل پارادایز آغاز می‌شود: «اولین باری که دین موریارتی را دیدم خیلی وقت نبود که با زنم به‌هم زده بودم. تازه از یک مرض سفت‌وسخت جان سالم به در برده بودم که فعلا بی‌خیال گفتنش می‌شوم، فقط این را بگویم که یک‌جورهایی مربوط می‌شد به طلاق پُرفلاکتم و این احساس که فاتحه همه چیز خوانده است. با آمدن دین موریارتی آن قسمتی از زندگی‌ام شروع شد که می‌توانید اسمش را بگذارید زندگی‌ام در راه. قبل از این هم خیلی وقت‌ها فکر و خیال رفتن به غرب به سرم می‌زد، همیشه نقشه‌های مبهمی هم تو سرم بود ولی هیچ‌وقت راهی نمی‌شدم. دین بهترین آدم برای راه است، چون اصلا در راه به دنیا آمده...» نخستین‌بار راوی موریارتی را از طریق یکی دیگر از دوستانش شناخته بود. چاد کینگ، نامه‌هایی از دین را به او نشان داده بود که از دارالتادیب نیومکزیکو فرستاده بود. در نامه‌ها از چاد خواسته بود که نیچه و باقی چیزهای درست‌وحسابی روشنفکری را که بلد است یادش بدهد. بعد جمع آنها شکل می‌گیرد، کل هفته‌ای را که با هم گذراندند، دین نشسته بود با چاد گپ می‌زد تا راه و رسم نوشتن را از او بیاموزد. رمان «در راه» که منتشر شد، بلافاصله در فهرست پُرفروش‌ها قرار گرفت و بعد رمان‌های دیگر کرواک چاپ شدند و جامعه فرهنگی را به واکنش واداشتند. «نسل بیت از دل هیستری زمانه‌ای بیرون آمد که در آن رفاه توأم شده بود با آگاهی از قدرت چیزی به اسمِ بمب اتم. زمانه‌ای که مصرف‌گراییِ امریکایی اوج می‌گرفت.» «در راه» را کرواک طی سه هفته نوشته است. «اوایل آوریل سال ۱۹۵۱، روی کاغذ رُلی به طول شصت‌متر، چون سبک جدیدی که کرواک بیست‌ونه ساله برای نوشتن انتخاب کرده بود مجالی برای عوض کردن کاغذ ماشین‌تحریر نمی‌گذاشت.» خودش این سبک را «نوشتن خودانگیخته» می‌خواند: «سریع، دیوانه‌وار، اعترافی». جالب اینکه رمانِ در راه سال‌ها ناشری پیدا نکرد «ولی وقتی سپتامبر ۱۹۵۷ منتشر شد برای همیشه امریکا را تغییر داد».

در راه
جک کرواک
ترجمهٔ احسان نوروزی
نشر چشمه

نگاه

مروری بر «مرد بالشیِ» مارتین مک‌دونا

جنایت در پانویس

پارسا شهری

مارتین مک‌دونا به‌ناگهان سر از صحنه‌های تئاتر ایران درآورد. درست همان‌طور که روزگاری هارولد پینتر یا نیل سایمون و دیگران صحنه‌های تئاتر ما را تسخیر کردند. اما اقبال کارگردانان تئاتر و مخاطبان به آثار پیچیده، سرکش و خشونت‌محور مک‌دونا از چه‌چیز ناشی می‌شود. این پرسشی است که جدا از صحنه تئاتر، می‌توان پاسخش را سرِ فرصت در نمایشنامه‌های او جست‌وجو کرد. یکی از این نمایشنامه‌ها «مرد بالشی» است. نمایشنامه‌ای که شاید بخش عمده‌ای از سبک و جهانِ این نمایشنامه‌نویس مطرح ایرلندی را بازتاب می‌دهد. ترجمه رسا و خواندنی امیر امجد از این نمایشنامه اکنون در اختیار مخاطبان فارسی‌زبان است. داستان نمایشنامه اما سرنوشت هولناک نوشتن است. نوشتن از آنچه انسان می‌داند و نه تخیل می‌کند. «مرد بالشی» سرگذشت نویسنده‌ای است که برادری دارد به‌نام مایکل که کم‌توان ذهنی است. در تمام مدتی که مرد نویسنده داستانش را می‌نویسد و در فکر داستان‌های تازه است، مایکل با تأثیر ناخواسته از داستان‌های او به کارهایی دست زد که عنوان مجرمانه پیدا کرده است. بلایایی که او بر سر کودکان می‌آورد درست مشابه آن چیزی است که خود در کودکی تجربه کرده است. داستان از صحنه بازجویی آغاز می‌شود: «اتاق بازجویی پلیس. کاتوریان با چشم‌های بسته پشتِ میزی وسط صحنه نشسته است. توپولسکی و آریل وارد می‌شوند و روبه‌رویش می‌نشینند، توپولسکی پرونده‌ای قطور با انبوهی کاغذ در دست دارد. توپولسکی: آقای کاتوریان، ایشون کارآگاه آریل هستن، منَم کارآگاه توپولسکی...» کاتوریان با خیال جمع می‌گوید که هیچ دلیلی برای حضور او اینجا وجود ندارد. «من هیچ‌وقت هیچ کاری نکرده‌ام.» و تأکید می‌کند که هیچ‌وقت هیچ کاری علیه پلیس یا دولت هم نکرده است. او به‌قول خودش تنها و تنها قصه می‌گوید. اصلا «تنها وظیفه قصه‌گو اینه که قصه بگه... کاری که من میکنم همینه، من قصه می‌گم.» و از قضا مسئله بر سر همین قصه‌هاست. قصه‌هایی که سرآخر به‌عنوان انگیزه مجرمانه برادر نویسنده خود به یکی از عوامل جرم بدل می‌شوند. سرآخر قصه‌ها، مقصر اصلی ماجرا می‌شوند. آخر داستان کاتوریان، به‌رغمِ آگاهی از کودک‌آزاریِ برادرش که تحت‌تأثیر داستان‌های او بوده است، تنها اعترافی که دارد این است: «من نویسنده خوبی بودم. [مکث] تنها چیزی که همیشه می‌خواستم باشم همین بود. و بودم. نویسنده خوبی بودم.» او به مرگ محکوم شده است، به‌خاطر داستان‌هایش، به‌خاطر برادری که انگیزه تمام قتل‌هایش داستان‌های او بودند و تازه از مشاعر درست و حسابی هم برخوردار نیست. «کاتوریان کاتوریان در هفت و سه‌چهارم ثانیه مهلتی که قبل از مُردن بهش دادن، سعی کرد به‌جای این‌که برای برادرش دعا کنه، آخرین داستانشو در ذهن طراحی کنه. چیزی که به ذهنش رسید بیش‌تر شبیه پانویسِ یه داستان بود و پانویسه این بود... پسر کوچولوی سالم سرحالی به اسمِ میچل کاتوریان دم‌دمای شبی که پدر مادرش می‌خواستن

مرد بالشی
مارتین مک‌دونا
ترجمهٔ امیر امجد
انتشارات نیلا

هفت سال شکنجه مداومش را شروع کنن، مردی رو دید که از بالش‌های نرم درست شده بود و دهن بزرگ خندونی داشت» مرد بالشی به میچل پیشنهاد می‌دهد که خودش را از این همه زجرِ پیش‌رو نجات دهد. اما میچل راستی‌راستی از داستان‌های برادرش خوشش می‌آید و حاضر نیست که زندگیِ تلخش زودتر تمام شود، قبل از آن‌که برادرش داستان‌هایش را بنویسد.

مک‌دونا را بیشتر با خشونت آثارش می‌شناسند؛ خشونتی صریح و بی‌پرده. خودش با تردید می‌گوید «خشونت چیزی است که من خودم با آن سر جنگ دارم. اما مادامی که نمایشنامه‌های خشن می‌نویسم، سخت است از خشونت خالی شدن. و بعد برای نمایش دیگر دوباره لبریز شدن از خشونت.» نمایشنامه‌های مک‌دونا را روانکاوانه نیز می‌دانند. اما غالبِ نمایشنامه‌های او، مثلا همین «مرد بالشی» سویه‌ای سیاسی نیز دارد. او در بسیاری از آثارش جامعه ایرلند را به نقد می‌کشد و به سردمداران ایرلند طعنه می‌زند. متن‌های کنایی او البته گاه جامعه ادبی ایرلند را نیز برآشفته است. در نمایشنامه «مرد بالشی» نیز جدا از رویکرد روانکاوانه و ارتباطِ جنایات میچل به تجربه تلخ او در کودکی، نقطه‌ای مهم ناگفته می‌ماند و آن مقوله «نوشتن» است. نوشتن، قصه‌گویی در نمایشنامه مک‌دونا امری مسئله‌زاست. امری که اگر از سوی نویسنده و بعد مخاطب جدی گرفته شود، قدرتِ ویرانگر یا برسازنده‌ای دارد. از جنایات میچل، امر اخلاقی و حتی از کندذهن بودنِ او بگذریم. میچل چنان تحت‌تأثیرِ نوشته‌های نویسنده‌ای است که ازقضا برادر او نیز هست و چنان قصه را با زندگی خود مرتبط می‌کند که نه‌تنها زندگی خود را که زندگی دیگران و حتی نویسنده را نیز به مخاطره می‌کشاند. برداشت دیگری که مخاطب آخر داستان دارد، درست منطبق با خودِ نویسنده است: کاتوریان کاتوریان نویسنده خوبی است، نویسنده خوبی بود. قصه‌های او از امکانِ زنده‌شدن در زندگی واقعی برخوردارند. از امکانِ تغییر و نشان دادن تخیلی که پسِ پشت داستان‌های او وجود دارد. در نگاهِ نخست داستان‌های او همان‌اند که نوشته است. اما در ذهن برادرش یا شاید دیگران داستان حرکت می‌کند، ساخته می‌شود و توانِ ویرانگری می‌یابد. از این‌روست که مک‌دونا نویسنده‌ای سیاسی نیز هست. زیرا در نظر او نوشتن امری مؤثر است، قصه‌ها به زندگی آدم‌ها کشانده می‌شوند و درنهایت زندگی آنها را متأثر می‌کنند. گرچه بار داستان مانند دیگر آثارِ او بر خشونتی است که به‌واسطه داستان‌ها عیان می‌شود. خشونتی که بر شخصِ میچل اعمال شده و خشونتی که او بر دیگران اعمال کرده است و خشونت‌های دیگر. از مارتین مک‌دونا آثار دیگری نیز در انتشارات نیلا منتشر شده است. «ملکه‌ی زیبایی لی‌نین» برگردانِ حمید احیاء، «چلاق آینیشمان» برگردانِ شادی فرزین و «مرد بالشی». و البته نمایشنامه «غربِ دلگیر» را نیز حمید امجد، نمایشنامه‌نویس مطرح در دست انتشار دارد. این نمایش نیز روایتِ سرگذشت دو برادر است، یکی از آنها با تفنگ سر پدرشان را نشانه رفته است، خشونت موجود میان این دو برادر و شکنجه بی‌رحمانه آن دو داستان را پیش می‌برد.