از چشم لاکان

هگل تازی باسکرویل می‌خواند – ۳

حقیقت و گفتار بیمارگونه

شهریار وقفی‌پور

■ همین رویه را می‌توان در رمان ده روز شگفت‌انگیز الری کویین دید. در اینجا، کارآگاه الری کویین با ماجرای مردی جوان به نام هاورد روبه‌رو است که پسرخوانده مردی خیر و ثروتمند به نام دیدریچ ون‌هورن است. هاورد در خانه ون‌هورن بزرگ می‌شود که هنگام وارد شدن الری کویین به ماجرا زن جوانی به نام سالی دارد که او هم مثل هاورد مدیون پیرمرد است و در خانه او بزرگ و تربیت شده است. هاورد و سالی پس از اولین ملاقات دل‌باخته یکدیگر می‌شوند در حالی که هر دو با پشیمانی و عذاب‌وجدان دست به گریبان‌اند؛ اما هاورد این گناه را با شدت بیش‌تری احساس می‌کند به طوری که گاه حملاتی به او دست می‌دهد که در طول آنها خودآگاهی‌اش را از دست می‌دهد؛ اگرچه این مانع از آن نمی‌شود که به اعمالی حساب‌شده دست نزند؛ هاورد که با کارآگاه آشنا است، او را دعوت می‌کند تا مدتی را با آنها بگذراند و در عین حال، مراقب هاورد باشد که مبادا به جنایتی دست بزند. اما سیر حوادث به زیان هاورد است: چهار نامه که قبلا به سالی نوشته بود، به دست باج‌گیری ناشناس می‌افتد که او را تهدید به افشای نامه‌ها می‌کند. هاورد برای آنکه از سالی و همچنین پدرخوانده‌اش محافظت کند، ناچار به دزدی از گاوصندوق ناپدری‌اش می‌شود. این ماجرا ادامه می‌یابد و الری کویین که تحمل درگیر شدن در این ماجرا را ندارد، شهر هاورد را به مقصد نیویورک ترک می‌کند؛ لیکن در میانه راه متوجه می‌شود که جان پیرمرد در خطر است، زیرا هاورد به شکلی ناخودآگاه در کار نقض ده فرمان یهوه است که از آن تنها قتل والدین باقی مانده است. الری کویین به سرعت بازمی‌گردد و با جسد بی‌جان سالی و هاورد گرفتار به حمله روبه‌رو می‌شود. کویین ماجرا را به پلیس می‌گوید، لیکن هاورد نیز که پی به ماجرا برده و خود را غرقه در گناه می‌بیند، پیش از دستگیر شدن خودکشی می‌کند. الری کویین ۱۱ ماه پس از این اتفاقات ناگهان مانند روان‌کاوی فرویدی عمل می‌کند: او ناخودآگاه خود را در مجموعه حساب می‌کند و متوجه می‌شود تمام ماجرا برای نگاه او چیده شده است. درواقع ون‌هورن پیر، نقشه انتقام از همسر و پسرخوانده‌اش را می‌کشد و سرنخ‌های غامض را صرفا برای نگاه الری کویین تدارک می‌بیند. در این رمان، برخلاف بیش‌تر رمان‌های معمایی، کارآگاه داخل مجموعه مظنونان و قربانیان بالقوه می‌شود؛ با ظهور قتل خواننده (جامعه) با تحقق میل خود روبه‌رو می‌شود و از همین رو، احساس گناه منتشر می‌شود. عملکرد کارآگاه این است که با پیدا کردن قاتل و نسبت دادن قتل به میل یک نفر، باقی جامعه را از گناه تخطی از قانون تبرئه کند؛ اما در این داستان، کارآگاه که نماینده قانون است، خود عامل قتل می‌شود و به این صورت، همه خود را با امیال سرکوب‌شده خود رودررو می‌بینند.

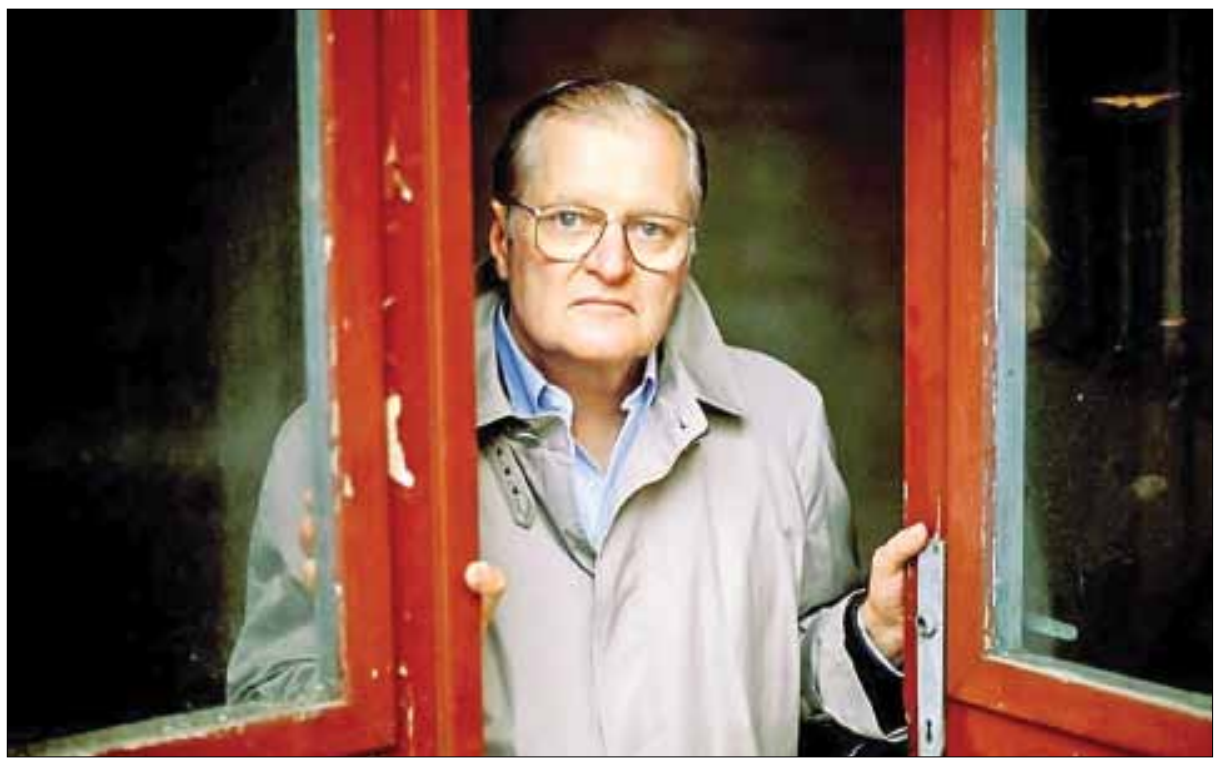
همین عدم وجود فراگفتار یا عدم وجود جایگاهی خارج از گفتار و روابط بین‌الاذهانی است که لاکان از اولین درس گفتارهایش بر آن تاکید داشت. درس گفتار در باب «نامه ربوده‌شده ادگار آلن پو» همین تز را پیش می‌کشد. پلیس‌ها نمی‌توانند در خانه وزیر نامه ربوده‌شده را پیدا کنند چون خود را خارج از موقعیت می‌نشانند، حال آنکه وزیر دقیقا نامه را در برابر نگاه آنها قرار داده است و دوپن با توجه به همین موضوع است که می‌تواند نامه را در میان کاغذهای عادی، روی میز وزیر پیدا کند. در واقع، هیچ‌گونه واقعیت عینی نابی وجود ندارد؛ از همین‌روست که خود حقیقت می‌تواند به مثابه دروغ عمل کند. لطیفه‌ای که فروید در مورد دو یهودی لهستانی تعریف می‌کند، ناظر به همین حکم است: یهودی اول به دوستش در ایستگاه قطار می‌گوید: «چرا می‌گویی به کراکو می‌روی تا من فکر کنم قصد رفتن به ورشو راداری، حال آنکه واقعا می‌خواهی به کراکو بروی؟» این لطیفه شبیه یکی از شوخی‌های برادران مارکس است، وقتی گروچو در هیات وکیل مدافع، در دادگاه رو به هیات منصفه، در مورد موکلش می‌گوید: «نگذارید چهره ابله او شما را به اشتباه بیاندازد؛ او واقعا یک ابله تمام‌عیار است.»

در اینجا باید از این نتیجه‌گیری شتاب‌زده پرهیز کرد که بدیل حقیقی «واقعیت عینی وجود ندارد» این است که «تنها واقعیت ذهنی وجود دارد» یا در فرمول پست‌مدرنی‌اش «نه یک واقعیت که واقعیت‌های متکثر وجود دارد؛ واقعیت هر کس برای خود او واقعیت حقیقی است.» لطیفه مشهوری که در میان روان‌کاوان رایج است، در مورد بیماری است که نزد روان‌کاوش از تمساحی که زیر تختش زندگی می‌کند، شکایت دارد. روان‌کاو (که احتمالا غیرفرویدی/غیرلاکانی است) مدام به بیمار گوشزد می‌کند که وجود تمساح توهم است و باید با این فکر مبارزه کند. بعد از مدتی، بیمار دیگر سر جلساتش حاضر نمی‌شود و روان‌کاو نتیجه می‌گیرد که بیمارش مداوا شده است؛ لیکن وقتی از دوستی که معرف بیمارش بود، جویای احوال بیمار می‌شود، جواب می‌شنود: «منظورت همانی است که تمساح خوردش؟» درست است که بیمار واقعا توسط تمساح خورده شده بود، به معنای واقعی بودن تصورات شخص نیست یا اینکه «واقعیت همان چیزی است که به آن باور دارید»؛ بلکه در اینجا موضوع لطیفه نه بیمار که پزشکش است؛ او قادر به تشخیص شکاف میان سوژه و جایگاه نمادینش نیست، یعنی نمی‌تواند تصور کند گفتار بیمارگونه می‌تواند معطوف به حقیقت باشد. همان‌طور که لاکان خاطرنشان می‌شود حتی اگر همسر مردی که به شکلی بیمارگونه حسود است، واقعا به او خیانت کند، باز هم سوءظن مرد بیمارگونه است.

بخشی از مصاحبه پاریس ریویو با جان اشبری

کتابی بسته و کتابی دیگر باز می‌شود

ترجمه: مسعود صدیقی



اشاره: جان اشبری در سال ۱۹۲۷ در روچستر ایالت نیویورک به دنیا آمد و تحت تربیت پدری کشاورز و مادری که معلم زیست‌شناسی بود، در ساحل دریاچه انتاریو بزرگ شد. والدین او، هر دو از علاقه فرزندشان به ادبیات و نقاشی به‌شدت سرخورده بودند و اشبری در خانواده فقط با پدربزرگ مادری‌اش که استاد فیزیک دانشگاه روچستر بود، شباهت و درنتیجه رابطه‌ای نزدیک داشت. جان اشبری در همان سال‌های دبیرستان آثار شاعرانی نظیر اودن، دیلن تامس و والاس استیونس را بادقت می‌خواند و علاقه شدیدی به اودن داشت. پس از کسب جایزه پولیتزر، جایزه ملی کتاب و جایزه منتقدان که همه یک‌جا در سال ۱۹۷۶ بابت کتاب خودنگاری در آینه محدب به اشبری اهدا شد، منتقدان او را به عنوان یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین شاعران ایالات متحده شناختند و از آن به بعد بود که سیل جوایز به سوی او جاری شد. شعر اشبری، هم در منظومه‌های بلند و هم در کارهای کوتاه، به‌شدت به تکنیک متکی است و همین شعر او را دشوار و به طرز عجیبی دیریاب می‌کند.

از همان آغاز شروع کنیم. کی و چرا تصمیم گرفتید شاعری پیشه کنید؟

فکر نکنم هیچ وقت برای انتخاب حرفه شاعری تصمیمی گرفته باشم. با نوشتن چند شعر کوتاه شروع کردم، اما آن موقع به انتشارشان فکر نمی‌کردم، چه رسد به انتشار کتاب. آن وقت‌ها دبیرستانی بودم و از شعر مدرن چیز زیادی نخوانده بودم. بعد در مسابقه‌ای شرکت کردم و برنده شدم و جایزه‌ام این بود که می‌توانستم از بین چند کتاب انتخاب کنم. تنها چیز دندان‌گیری که جلب توجه می‌کرد آنتولوژی اونترمیر بود که پنج دلار قیمت داشت و برای آن روزگار گران محسوب می‌شد. این طور شد که شروع کردم به خواندن شعر مدرن. این شعرها را در مدرسه تدریس نمی‌کردند، به خصوص در شهرهای کوچک و روستاها، که مدرسه من آنجا بود. اوایل چیز زیادی از این شعرها نمی‌فهمیدم. در آن بین اول از الینور وایلی خوشم آمد که صناعت شعری‌اش به نظرم عالی بود، اما از اودن و الیوت و استیونس چیز زیادی نمی‌فهمیدم. بعدها دوباره سراغشان رفتم و کتاب‌هاشان را از کتابخانه قرض گرفتم. فکر می‌کنم به دلیل تقلید از آنان بود که شروع کردم به نوشتن شعر، دلیل دیگری نمی‌بینم. زیاد از من می‌پرسند که چرا می‌نویسم و دلیلش را واقعا نمی‌دانم.

شاعری کی برایتان جدی شد، که به فکر انتشار شعرها افتادید؟

در دو سال آخر مدرسه به آکادمی دیرفیلد رفتم و اولین باری که شکل چاپ‌شده کارم را دیدم در گاهنامه مدرسه بود. پیش از آن نقاشی کرده و فهمیده بودم شاعری از نقاشی راحت‌تر است. فکر کنم پانزده سال داشتم. یادم هست مجله اسکولاستیک را می‌خواندم و فکر می‌کردم من می‌توانم شعرهایی بنویسم بسیار بهتر از آنچه در آن منتشر می‌شد، اما هیچ کدام از شعرهایم را قبول نکردند. بعد یکی از هم‌کلاسی‌هایم چند تا از شعرهایم را به اسم خودم فرستادم سردبیر طبعا فکر کرد با یک سارق ادبی مواجه است. خیلی غم‌انگیز بود. پوئتری جذاب‌ترین مجله‌ای بود که در آن دوران درمی‌آمد و تا مدت‌ها از قبول کار من سر باز زد. بعد به هاروارد رفتم و در سال دوم دانشگاه کنت کچ را دیدم. من زور می‌زدم در هاروارد ادووکیت جایی برای خودم دست و پا کنم و او در آن زمان عضو تحریریه بود. شعر مرا خواند و خوشش آمد و این طور شد که شروع کردیم به خواندن کارهای یکدیگر. او اولین شاعر واقعی بود که من شناختم و برای همین این ملاقات برایم بسیار مهم بود. در ادووکیت کار چاپ کردم و سال ۱۹۴۹ یکی از شعرهایم در فیوریوسو منتشر شد. این اتفاقی مهم در زندگی من بود، چون هرچند این مجله چندان مهم نبود، موجب شد از محدوده‌های کالج فراتر روم. اما کار کردن با بقیه مجلات به این راحتی نبود و تا حوالی ۳۰ سالگی‌ام وقت لازم داشتم تا چیزهایی بنویسم که بتوان آنها را در مجلات معتبر منتشر کرد.

تا به حال پیش آمده مجبور شوید بین نقد هنر و شعر یکی را انتخاب کنید، یا همیشه این دو را همراه هم می‌خواستید؟

من هیچ علاقه‌ای به نقد هنر نداشتم، حتا الان هم مطمئن نیستم خیلی علاقه‌مند باشم. در دهه ۱۹۵۰ زمانی که تامس هس سردبیر آرت‌نیوز بود، شاعران زیادی برای مجله‌اش می‌نوشتند. یکی از دلایلش این بود که تقریبا هیچ پولی نمی‌دادند و شاعران همیشه آنقدر فقیر هستند که به کمترین‌ها راضی می‌شوند. مورخان جدی هنر هرگز برای پنج دلار ریویو نمی‌نوشتند و آن زمان مجله بیشتر از این به کسی نمی‌داد. من پذیرفتم چون بسیار فقیر بودم ـ از ۱۹۵۷ می‌گویم که ۳۰ ساله شده بودم ـ و به پیشنهاد چند نفر از دوستانم که برای این مجله کار می‌کردند به آنجا رفتم. اولین مقاله‌ام درباره برادلی تاملن نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی بود، که پس از مرگش نمایشگاهی از آثارش در ویتنی برگزار شد. بعد به طور منظم ماهی یک مقاله می‌نوشتم، تا اینکه به فرانسه برگشتم. بعد در سال ۱۹۶۰ با خانمی آشنا شدم که برای هرالد تریبیون نقد هنر می‌نوشت. می‌خواست به آمریکا برگردد و دنبال کسی می‌گشت که جایش را بگیرد. آن کار هم پول زیادی نداشت، ولی کمکم کرد تا کارهای بیشتری به عنوان منتقد هنر دست و پا کنم. خیلی به انجام این کار علاقه‌ای نداشتم، ولی گویا قاعده این است که وقتی کاری را با بیزاری انجام دهی، مردم فکر می‌کنند در آن استادی. شاید اگر تصمیم می‌گرفتم به شکل حرفه‌ای منتقد هنر باشم، موفق نمی‌شدم.

در بچگی‌تان چه چیزهایی بود که می‌توانست شما را به سمت این نوع از شاعری سوق دهد؟

خودم خیلی نمی‌دانم چه نوع شاعری هستم. در بچگی منزوی بودم، دوستان زیادی نداشتم. ما در حومه شهر در یک مزرعه زندگی می‌کردیم. برادر کوچک‌تری داشتم که خیلی عمر نکرد. یادم هست که تمام وقت دعوا می‌کردیم، مثل همه بچه‌های آن سن و سال، تا اینکه در ۹ سالگی مرد. عذاب وجدان هولناکی داشتم چون به نظرم می‌آمد با او خیلی بد تا کردم. شوک وحشتناکی بود. تجربه‌هایی در زندگی دارم که برایم خیلی مهم هستند، اما نمی‌دانم آیا بر شعرم اثر گذاشته‌اند یا نه. رویای اول من این بود که نقاش شوم، برای همین از ۱۱ تا ۱۵ سالگی به کلاس هفتگی نقاشی در موزه هنر روچستر می‌رفتم. عاشق سینه‌چاک دختری شدم که او هم به همان کلاس می‌آمد اما هیچ توجهی به من نداشت. انگیزه اصلی رفتنم به کلاس کم کم بدل شد به دیدن این دختر، و چه بسا درگیر شدن با هنر به این واسطه ربطی به شاعر شدنم داشته باشد.

اینها که گفتید همگی وقایع روماتیک بود. برایم جالب است که چرا بیشتر منتقدان شعر شما را سبک‌بال و سرخوش توصیف می‌کنند. منتقدی درباره‌تان می‌گوید که «غافلگیری‌های استثنایی در خلق شادی» در کارتان هست. قبول دارید شادی در کارتان به‌وفور یافت می‌شود؟

خیلی‌ها هم قبول ندارند که شعر من سبک‌بال است. یک‌بار فرانک اهارا گفت «نمی‌دانم چرا کنت این قدر از شعر جان خوشش می‌آید، چون او فکر می‌کند همه چیز بامزه باید باشد و شعر جانی همان قدر بامزه است که قطار تصادف کرده.» در حال حاضر در زندگی آدم شادی هستم. روزهایی هم هست که نیستم، اما فکرش را که می‌کنم بیشتر روزها حال خوشی دارم. چند سال پیش فیلمی از اینگمار برگمان دیدم که خیلی بر من تاثیر گذاشت، اسمش یادم نمی‌آید. زنی داستان زندگی‌اش را تعریف می‌کرد که پر از اتفاقات تراژیک بود. محل تعریف کردن این ماجراها رختکن یک سالن تئاتر بود و او قرار بود بعد از تعریف ماجرا برای اجرای باله روی صحنه برود. حرف‌هایش که تمام شد گفت: «با این همه خوشحالم» و فیلم تمام شد.

دوست دارید خواننده‌تان را دست بیندازید یا او را به بازی بگیرید؟

جالب است که چنین سوالی می‌پرسید. یک‌بار به منتقدی که چنین سوالی پرسید به شدت حمله کردم. البته کارم اشتباه بود، چون داشت برای کتابی چند سوال مشترک از مجموعه‌ای از شاعران می‌پرسید. بستگی دارد منظورتان از «دست انداختن» چه باشد. اگر تاثیرگذار باشد که بد نیست، هرچند نمی‌دانم چطور می‌شود کسی را که نمی‌بینی دست بیندازی. من دوست دارم خواننده را راضی کنم و غافلگیری بی‌شک از عناصر تولید رضایت است و غافلگیری شباهت‌هایی با دست انداختن دارد. اما شوکه کردن خواننده بحث دیگری است. اما اگر می‌خواهی این کار را انجام بدهی بدون اینکه آزرده‌اش کنی و خواننده را برمانی، باید احتیاط بسیار به خرج دهی. این کاری است که من اصلا قبول ندارم و به‌شدت مشکل دارم با کسانی که با چنین پیش‌فرضی زندگی می‌کنند، مثلا موها را آبی می‌کنند و هزار جور سوزن و سیخ در دماغ‌شان فرو می‌کنند. در اینجا، پیام صرفا تهاجمی است: «فلانی، تو هرگز نمی‌توانی عجیب بودن مرا بفهمی»، یا چیزی مشابه این. در ادامه همین مثال، ترجیح می‌دهم لباسی بپوشم که خیلی هم عجیب و غریب نباشد تا وقتی کسی مرا می‌بیند کنجکاو شود اما حس نکند بیرون گذاشته شده و به نقایص لباس خودش فکر کند.

پس شما می‌خواهید کاری بیشتر از آزار دادن خواننده انجام دهید؟

آزاری که مشهود نباشد. نمونه‌اش آخرین جمله رمانی است که همراه با جیمز سکویلر نوشتم. این جمله آخر مال من است. می‌گوید: «این طور شد که پس از شب‌به‌خیر گفتن به پسرخاله‌هاشان به سمت محوطه پارکینگ رفتند، از پیچ آخر گذشتند و قدم گذاشتند به مرکز خرید نیمه‌کاره و فوئن حالشان را جا آورد.» فوئن باد گرمی است که در باواریا می‌وزد و مه می‌آورد. خیلی‌ها این را نمی‌دانند و خوشم می‌آید اگر بفهمم کسی پس از خواندن کتاب فرهنگ لغت را باز کرده باشد تا معنای آخرین کلمه رمان را بفهمد. این طور است که کتابی بسته و کتابی دیگر باز می‌شود.

من دوست دارم خواننده را راضی کنم و غافلگیری بی‌شک از عناصر تولید رضایت است و شباهت‌هایی با دست انداختن دارد. اما شوکه کردن خواننده بحث دیگری است. اما اگر می‌خواهی این کار را انجام بدهی، باید احتیاط بسیار به خرج دهی خوشم می‌آید اگر بفهمم کسی پس از خواندن کتاب فرهنگ لغت را باز کرده باشد تا معنای آخرین کلمه رمان را بفهمد

بین شاعران نسل‌های قبل شما با کدام ملاقات کردید، از کدام‌ها یاد گرفتید یا وقتی جوان بودید شاگردی‌اش را کردید؟

بیش از هر چیز ستاینده اودن بودم. او بیشترین تاثیر را بر کار من گذاشت، بیشتر از استیونس. من درباره کارش تز نوشتم و این بخت را داشتم که در هاروارد ملاقاتش کنم. در دوران تحصیل در هاروارد با تئودور اسپنسر هم ملاقات کردم، که این روزها کمتر او را می‌شناسند. او کارگاه شعر داشت، که در آن دوران چیز بسیار نادری بود، به خصوص در هاروارد، که هنوز هم به این چیزها خیلی راه نمی‌دهد. خیلی شیفته شعرهایش نبودم، اما او شاعری «اصیل» بود، شاعری متکی به تجربه زیسته خودش و نظرات او درباره کارم بسیار برایم باارزش بود. همان اوایل کارهای الیزابت بیشاپ را هم خواندم و یک‌بار هم ملاقاتش کردم. نامه‌ای برایش نوشتم درباره یکی از شعرهایش که خیلی دوست داشتم و او هم جوابم را داد و بعد از سفر به نیویورک به دیدنش رفتم. اما من زیادی خجالتی بودم، برای همین هیچ شاعری نیست که بتوانم بگویم به معنای دقیق کلمه با او ارتباط داشتم. کاش شاعران بیشتری را می‌دیدم. البته آن روزها هم اوضاع فرق می‌کرد، این طور نبود که شاعران جوان آثارشان را برای جاافتاده‌ها بفرستند تا مشاوره و نقد بگیرند و حتا توصیه برای انتشار. حداقل تا جایی که من می‌دانم از این خبرها نبود. این روزها همه شجاع‌تر شده‌اند. اما نتیجه‌اش غم‌انگیز است. با شاعران هم‌نسلم مثل کینل و مروین خیلی وقت‌ها حرفش را می‌زنیم. انبوهی از نامه‌های بی‌جواب درباره شعر به دستمان می‌رسد، که کینل نامش را «تپه گناه» می‌گذارد. شاعرانی هستند که کمک می‌خواستند و لیاقتش را هم داشتند، اما در جهانی که همه گرفتار تامین معاش‌اند و آدم‌ها به زور وقت شعر نوشتن پیدا می‌کنند یافتن زمان و انرژی کافی برای فراهم کردن پاسخی جدی به این همه درخواست کار دشواری است، حداقل برای من این طور است. اما این روزها غمگین‌ام از اینکه وقت کمک به دیگران را ندارم. یادم می‌آید چقدر این کمک‌ها ارزشمند بود و حالا فکر می‌کنم کمک به دیگران افتخار بزرگی است. مردم فکر می‌کنند شعرتان برای شناخت کامل شخصیت‌تان کافی است و همین می‌شود که احساس نزدیکی به آنها دست می‌دهد (نامه‌های بسیاری به دستم می‌رسد که با «جان عزیز» شروع می‌شوند) و این افتخار و لذت بزرگی است، منتها جواب همه را نمی‌شود داد. شاعری که در جوانی واقعا دوست داشتم ببینمش اودن بود. او را دو بار پس از شعرخوانی‌هایش در هاروارد دیدم و بعد ملاقاتی با او داشتم به واسطه چستر کالمن که دوست نزدیک جیمی سکویلر بود، اما نمی‌شد خیلی با او حرف زد، چون همه چیز را می‌دانست. یک‌بار به کنت کوچ گفتم: «تو به اودن چه می‌گویی؟» و جواب داد تنها حرفی که به نظرش می‌رسد می‌شود به اودن گفت این است: «خوشحالم که شما زنده‌اید.»

در اودن چه دیدید؟

برایم عجیب است که امروز می‌پرسند در اودن چه دیدی. ۴۰ سال پیش که من نوشتن شعر مدرن را آغاز کردم هیچ‌کس چنین سوالی نمی‌پرسید، چون او نماد شاعر مدرن بود. استیونس کنجکاوی آدم را برمی‌انگیخت، پاند دیگر هیولایی دور از دسترس بود و ویلیام کارلوس ویلیامز، که هنوز شعرهای خوبش را منتشر نکرده بود، به عنوان «یمازیست» شناخته می‌شد. الیوت و ییتس هم این قدر درباره‌شان گفته بودند که جذابیت‌شان از دست رفته بود. اودن را به سفارش کاترین کولر خواندم، استاد زبان انگلیسی در دانشگاه، که همسایه پدر و مادرم بود. زن مهربانی بود و وقت گذاشت و نوشته‌های اولم را خواند و سر تکان داد و پیشنهاد کرد به‌عنوان خنثاکننده طرز فکرم اودن بخوانم. چیزی که تکانم داد استفاده او از کلمات پیش پا افتاده و روزمره در شعر بود، فکر نمی‌کردم شعر جای این کلمات باشد. علاوه بر این توانایی‌اش در شعریت بخشیدن به امور انتزاعی بود: «تا به یاد چرخ فکسنی‌اش افتاد/بخت و اقبال پدال‌زنان دور شد/این کثافت نفس‌زنان روی دستمان مانده است امروز»، که برای من تجسم دهه ۳۰ است در چند تصویر کوتاه و سریع. از سوی دیگر، نوعی لحن رمانتیک داشت که می‌توانست معادن و دودکش کارخانه‌ها را هم در بر گیرد. آن چه مرا تکان داد ترکیب کودکی و پیچیدگی در کار او بود. با اغلب منتقدان مخالفم که می‌گویند کارهای آخرش هم به کیفیت کارهای آغازینش است. جز «دریا و آینه» در شعرهای پس از سفرش به آمریکا چیز خاصی ندیدم. مسلما استادانه‌اند، اما در مجموع زیادی وراج و خودپسندانه است، دیگر «شعر با حروف برجسته» که خودش می‌گفت، نمی‌نوشت. او درباره شعر من دو نظر سرا پا متفاوت داشت. از سویی می‌گفت یک خطش را هم نمی‌فهمد و از سوی دیگر چند درخت را در مجموعه شاعران جوان ییل منتشر کرد. یادتان باشد که یک‌بار اواخر عمرش گفت یکی از شعرهای آغازینش، خطابه‌ها، فقط کار دیوانه‌ای می‌تواند باشد.

از مکتب نیویورک بگویید. شما ملاقات‌های منظم داشتید، مثلا در قالب کلاس و سمینار؟ پس ذهن‌تان تاثیرگذاری بر ادبیات جهان بود؟

نه. این لقب را مردی به نام جان برنارد میرز به ما داد که صاحب گالری تیبور دوناگی بود و جزوه‌هایی از شعرهای ما را منتشر کرده بود. اخیرا یکی از شاگردانم به من گفت که میرز این اصطلاح را سال ۱۹۶۱ در مقاله‌ای که برای مجله‌ای کم‌اهمیت در کالیفرنیا به نام «نوماد» نوشت، سکه زده بود. فکر می‌کنم ایده‌اش این بود که چون همه درباره مکتب نیویورک در نقاشی حرف می‌زدند، پس اگر در شعر هم مکتب نیویورک داشته باشیم به دلیل این نام حتما کار شاعرانش می‌گیرد. آن وقت‌ها ساکن فرانسه بودم و از آن چه در نیویورک می‌گذشت خبر نداشتم. فکر نمی‌کنم ما هیچ وقت مکتبی ساخته باشیم. تفاوت‌های بین شعر من و کچ و اهارا و سکویلر و گست خیلی بیشتر از این حرف‌هاست. ما فقط چند شاعر بودیم که همدیگر را می‌شناختیم، دور هم جمع می‌شدیم و برای هم شعر می‌خواندیم و گاهی چیزهای مشترکی می‌نوشتیم. ایده تاثیرگذاری بر ادبیات جهان هرگز به ذهنمان خطور نکرد. چند سال پیش یک نفر در ضمیمه کتاب تایمز مقاله‌ای درباره مکتب نیویورک نوشت و در جواب نامه‌ای از زنی دریافت کرد که می‌پرسید چطور می‌شود در آن ثبت‌نام کرد.

مدت اقامت‌تان در پاریس چطور بود و چه رابطه‌ای با این شهر برقرار کردید، ماجرای کوکاکولا چیست؟

این سوال شما یک کتاب جواب لازم دارد. در پاریس به کوکاکولا معتاد شدم، اعتیادی غیرعادی. نمی‌دانم نوستالژی آمریکا بود یا فقط به این دلیل بود که فرانسوی‌ها خود عاشقش بودند. من عاشق شهر هستم و پاریس شهر شهرهاست. تجربه پاریس لذت‌بخش‌تر و جذاب‌تر از تجربه هر شهر دیگری است که در زندگی‌ام رفته‌ام. سفر در این شهر با مترو جذاب‌ترین کار است و هر محله‌ای جهان دیگری است با آدم‌ها و آداب و حتا لباس‌های متفاوت. عادت داشتم محله‌ای انتخاب کنم و تمام روز را به کاوش در آن می‌گذراندم که بیشتر به سینمایی ختم می‌شد که در آن فیلمی پخش می‌کردند که دوست داشتم ببینم، آن روزها بیشتر لورل هاردی بود که من شیفته‌شان بودم، با دوبله فرانسوی که برای خنداندن بیشتر لهجه آمریکایی به آن افزوده بودند. در پاریس آدم از زندگی خیلی چیزها می‌آموزد. گاهی وقت‌ها به کاوش‌های پروستی دست می‌زدم و به ساختمان‌هایی می‌رفتم که خودش یا شخصیت‌هایش در آنها زندگی کرده بودند، مثلا خانه کودکی‌اش در بولوار مالشرب یا خانه اودت در خیابان پروژ. در اولین سال‌های زندگی‌ام در آنجا دوست زیادی نداشتم، فقط نویسندگان آمریکایی مثل هری متیوز، الیوت استاین و پیر مارتوری بودند، آخری نویسنده‌ای فرانسوی بود که ۹ سال از ۱۰ سال اقامتم در پاریس را با او هم‌خانه بودم و هنوز هم دوست نزدیک من است. شعرها و رمان‌ها و داستان‌های بسیاری نوشته که نه فقط منتشر نکرده بلکه به کسی هم نشان نداده است، حتا به من. از این نظر نویسنده‌ای استثنایی است. من چند شعرش را ترجمه کرده‌ام که اصل‌شان در فرانسه منتشر نشده، با ذائقه شعری آن روزهای فرانسه نمی‌خواند. بعضی‌شان در لوکاس سولاس منتشر شده، مجله کوچکی که من و هری متیوز اداره‌اش می‌کردیم و نامش را از رمانی نوشته رمون روسل گرفته بودیم که هر دو شیفته‌اش بودیم و من قصد داشتم زمانی تحقیقی درباره‌اش انجام دهم. مدتی بعد با آن و رودریگو مونینان آشنا شدیم، زوج نقاش انگلیسی که بیشتر وقت‌شان در فرانسه می‌گذشت و مجله‌ای به نام هنر و ادبیات منتشر می‌کردند و من هم کمک‌شان می‌کردم. آن دو هم هنوز دوستان نزدیک من‌اند. به پیر برگردیم. بیشتر چیزهایی که از فرانسه و فرانسوی‌ها می‌دانم مدیون او هستم. او دایره‌المعارف زنده فرهنگ فرانسه بود، اما از زاویه‌ای به این فرهنگ می‌نگریست که بیشتر از آمریکایی‌ها انتظار داری. شش ماهی هم در نیویورک زندگی کرد و برای پاریس‌مچ کار کرد، هنوز هم همکارشان است. بعد با هم از طریق دریا به فرانسه برگشتیم. وقتی در اسکله لوهاور پا بر خاک فرانسه گذاشت گفت: «خیلی خوشحالم که به فرانسه برمی‌گردم، اما از فرانسوی‌هامتنفرم!»

ادبیات و امید

باید به‌جایی برسم

نادر شهریوری (صدقی)

■ «زندگی همین است که می‌بینند، هیچ بهتر از آشپزخانه نیست، به همان اندازه هم بدبو است، کسی که بخواهد غذا درست بکند، باید دستهایش را کثیف بکند فقط باید بعدا دست و رو را خوب شست، همه اصول اخلاقی عصر ما در همین جمله خلاصه می‌شود.»[۱] دو دنیا وجود دارد.

I) دنیای اول، دنیایی شبیه به آشپزخانه، تنگ و باریک، کم‌نور و دم‌کرده که هر کسی با عجله مشغول به‌کاری است. بیشتر اوقات به خاطر تنگی جا به همدیگر تنه می‌زنند و ناسزا می‌گویند، گاهی حتی فرصت ندارند که با هم کتک‌کاری کنند؛ فقط هر کس دوست دارد که زودتر از بقیه کارش تمام شود و از آشپزخانه حتی برای زمانی کوتاه بیرون بیاید.

II) دنیای دوم، دنیای نمایش است؛ در واقع دنیای نمادین است، دنیایی است که آدم‌ها دست و رو را خوب شسته‌اند ولباس‌های تمیز پوشیده‌اند تا برای مدتی ولو کوتاه در جایی به جز آشپزخانه با هم صحبت‌های غیرآشپزخانه‌ای کنند. در این دنیا قواعدی وجود دارد که باید آن‌را رعایت کرد. وترن اسم این قواعد و اصول را اخلاق عصر ما می‌نامد. اخلاق عصر وترن که اخلاق دنیای بورژوازی است اگرچه تنها نمایشی است که آدم‌ها در ملاءعام برای یکدیگر اجرا می‌کنند اما این نمایش ناگزیر است. آیا این نمایش تنها به دوره جدید تعلق دارد؟ پاسخ منفی است زیرا دنیا همیشه همین‌طور بوده، منتها در این دوره نقش بازی کردن پیچیده‌تر و البته مزورانه‌تر شده است. «... دنیا همیشه همین بوده است. اخلاق‌نویسان هرگز آن را عوض نخواهند کرد. انسان کامل نیست. گاه کمتر و گاه بیشتر مزور است و آن‌وقت مردم ساده می‌گویند فلانی خوب یا بد است.»[۲] با این نگاه خوب و بد جهان موضوعی علی‌السویه است که آن را باید فیلسوفان بررسی کنند که به تحلیل موضوع، بیشتر از خود موضوع علاقه دارند. اما وترن و آدم‌های بالزاکی که به نیک و بد ماجرا باور ندارند، حتی اخلاق عصر جدید را هم نادیده می‌گیرند چون به اخلاق آشپزخانه‌ای خود کماکان وفادارند؛ منتها اهمیت آنها در آن است که مصمم‌اند تا آشپزخانه را برای همیشه ترک کنند. خروج همیشگی از آشپزخانه به منظور فرمانروایی بر آشپزخانه گاه به نادیده گرفتن اخلاقیات عصر جدید منتهی می‌شود؛ در این صورت این تلاش‌های زیرزمینی، فردی و حاشیه‌ای می‌شود و این قبیل شخصیت‌ها تنها به خود اتکا می‌کنند. واقعیت وترن آن اراده و تعقلی است که به خرج می‌دهد تا بر دنیای تبهکاران و جنایتکاران، معاملات سیاه و شهوات لجام‌گسیخته فرمانروایی کند. در اینجا دیگر قدرت وترنی متفاوت با قدرت سرمایه‌داران، آریستوکرات‌ها و جاه‌طلبان جویای نام می‌شود زیرا آنان قواعد بازی نمادین را رعایت می‌کنند در حالی که وترن خود را بالای قانون قرار می‌دهد. «... در میان هر یک میلیون از این حیوانات عالی ۱۰ نفر پیدا می‌شوند که خود را بالای قانون قرار می‌دهند. من یکی از آنها هستم.»[۳] اکنون به ناگزیر باید دو مقوله مهم بالزاکی را بررسی کنیم. هیجان و شخصیت که معادل واقعیت و نمادین است. میان هیجان (اراده) و شخصیت اگرچه رابطه‌ای متقابل برقرار است، اما این دو به هیچ‌وجه یکی نیستند. هیجان نیروی محرک و رهبری‌کننده شخصیت است در حالی که شخصیت امری اخلاقی و نمادین است که متاثر از محیط، متمایز و در عین حال وابسته به آن است. در وترن این هیجان است که حکمروایی می‌کند. دقیقا به همین دلیل او اخلاق (ساخت نمادین) را به هیچ می‌انگارد. اوژنی گرانده هم همین‌طور است. او نیز واقعیت آشپزخانه را دریافته است چون از نظرش مرگ چیزی نیست، بی‌شرافتی چیزی نیست مصیبت آن است که «پول نداشته باشی»! گرانده پیر را تنها یک امید و یک هدف به تسخیر خود درآورده و آن اینکه به‌خاطر رسیدن به سرزمین موعود یعنی پول باید روح را کشت و جسم را خوار کرد. امید در گرانده لیئم، گوبسک رباخوار، وترن و... فردی، خودخواهانه و بیشتر تابع اراده است. آنان در نقطه مشترکی از محافظه‌کاری و رادیکالیسم واقع شده‌اند زیرا که می‌خواهند با حفظ جهان تنها موقعیت خود را ارتقا دهند اما مخرج مشترک آن محافظه‌کاری است زیرا به فایده‌گرایانه انگلیسی بیشتر سوق می‌یابد این تبهکاران طماع، تئوری فایده‌گرایانه بنتام اقتصاددان انگلیس را آنچنان مناسب خود می‌بینند که آن را می‌بلعند و آنچنان آن را به کار می‌گیرند که به راستی آن تئوری از صورت فرمول خشک و بی‌روح به یک‌باره بیرون می‌آید و موجودیت اجتماعی زنده‌ای می‌یابد. این جست‌وجوی معطوف به هدف از ماهیت رئالیسم سرچشمه می‌گیرد. جست‌وجوی آینده برای رسیدن به سرزمین موعود یعنی پول تنها انگیزه‌ای است که زندگی را با فایده می‌کند این انگیزه و امید ناشی از آن در اشرافیت با روابط متصلب دیگر جایی ندارد. امید در اشرافیت خفه شده و میل به عبور