روزنامه شرق

ادبیات

زندگی و سینمای اصغر فرهادی دستمایه کتابی شد — صفحه ۸

محمدمهدی عسگرپور: می‌خواستم جوانی کنم — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

مرور

تجدید چاپ ۳ کتاب از غلامحسین ساعدی

«شب‌نشینی باشکوه»، «عزاداران بیل» و «ترس و لرز» سه‌کتاب غلامحسین ساعدی‌اند که اخیرا از طرف انتشارات نگاه تجدید چاپ شده‌اند. «شب‌نشینی باشکوه» پس از مجموعه «خانه‌های شهر ری» (۱۳۳۴)، دومین مجموعه داستان غلامحسین ساعدی است. این کتاب نخستین‌بار در سال ۱۳۳۹ منتشر شد. داستان‌های شب‌نشینی باشکوه اغلب حول محور بوروکراسی اداری شکل گرفته‌اند و شخصیت‌های بیشتر این داستان‌ها کارمندان دون‌پایه ادارات هستند که ساعدی در شب‌نشینی باشکوه به زبانی طنزآمیز برش‌هایی از زندگی آنها را تصویر کرده است. گرچه مولفه‌هایی مثل وهم و فضاهای کابوس‌وار که بعدها به شاخصه سبکی ساعدی بدل شد در شب‌نشینی باشکوه هم وجود دارد، اما این مولفه‌ها در این کتاب هنوز چندان عمده و پررنگ نیستند و ساعدی چندسال بعد در مجموعه به‌هم‌پیوسته «عزاداران بیل»، که آن هم اخیرا تجدید چاپ شده، سبک خاص خود را به تمامی خلق و تثبیت کرد. اما با خواندن شب‌نشینی باشکوه رد این سبک خاص را می‌توان دید. عزاداران بیل، سومین مجموعه داستان ساعدی، در سال ۱۳۴۳ برای نخستین‌بار منتشر شد. این کتاب، مجموعه‌ای است به‌هم‌پیوسته که وقایع آن در روستایی قحطی‌زده به نام بیل می‌گذرد و فیلم «گاو» داریوش مهرجویی نیز از دل یکی از قصه‌های همین کتاب بیرون آمده است؛ قصه‌ای که پیش از تبدیل‌شدن به فیلمنامه، نمایشنامه‌ای هم براساس آن نوشته شده و روی صحنه رفته بود. سال‌ها بعد احمدشاملو در گفت‌وگو با محمد محمدعلی این کتاب ساعدی را با رئالیسم جادویی آمریکای‌لاتین قیاس کرد؛ شیوه‌ای که در زمان انتشار عزاداران‌بیل در ایران چندان شناخته‌شده نبود و گفتنی است که محمدعلی سپانلو هم در کتاب بازآفرینی واقعیت، به شباهت قصه‌های ساعدی با رئالیسم جادویی آمریکای لاتین اشاره کرده بود که البته تعبیر رئالیسم سحرشده را برای آن به کار برده بود. عزاداران بیل شامل هشت‌داستان به‌هم‌پیوسته است. مسخ و استحاله شخصیت‌ها یکی از مضامین محوری این کتاب است. این مجموعه کمی پس از اصلاحات ارضی منتشر شده است و با اینکه در سراسر کتاب هیچ اشاره‌ای به اصلاحات ارضی نمی‌شود، اما تاثیرات منفی اصلاحات ارضی بر زندگی روستاییان به‌صورت غیرمستقیم در این کتاب نشان داده شده است. در هرقصه می‌بینیم که چطور یک‌نفر از روستا کم می‌شود و روستا به‌تدریج به یک دشت تهی بدل می‌گردد. دیگر کتاب اخیرا تجدید چاپ‌شده ساعدی، مجموعه داستان به هم‌پیوسته «ترس و لرز» است. ترس و لرز هفتمین مجموعه داستان ساعدی است. در فاصله انتشار عزاداران بیل و ترس و لرز، ساعدی مجموعه داستان‌های «دندیل»، «گور و گهواره» و «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» را منتشر کرد و بعد از اینها و در ترس و لرز بار دیگر به فضای عزاداران بیل بازگشت و این‌بار همان حال و هوا را در جنوب و حاشیه دریا بازسازی کرد. ترس و لرز، در کنار تک‌نگاری «اهل هوا» ارمغان سفر ساعدی به حواشی جنوب ایران است.

نگاه

مروری بر کتاب «تئاتر و سینمای آربی اُوانسیان»

روشن‌ترین یادآورندگان

مانی سپهری: اواسط دهه۴۰ تا اواخر۵۰، آن سال‌ها که آربی اوانسیان اجراهای تجربه‌گرایانه‌اش را در تئاتر روی صحنه می‌برد، جریان غالب در تئاتر روشنفکری ایران سمت‌وسویی دیگر داشت و بیشتر حول آثاری با مضامین اجتماعی و اجراهایی با تکنیک‌های متعارف‌تر دور می‌زد و زمان می‌برد تا جامعه تئاتری به اُوانسیان و جریانی که او یکی از موسسانش بود، اقبال نشان دهد. چنان‌که اکنون پس از سال‌ها که از اجراهای متفاوت او می‌گذرد، کتاب دوجلدی «تئاتر و سینمای آربی اوانسیان» که پژوهش، تدوین و گردآوری آن را مجید لشکری انجام داده و نشر روزنه آن را منتشر کرده، همان‌طور که فرهاد مهندس‌پور در سرآغاز همین کتاب اشاره کرده «نخستین پژوهش فراگیر ویژه آربی اوانسیان است که در ایران به چاپ می‌رسد.» در پیشگفتار پیتر بروک، کارگردان بزرگ تئاتر، بر این کتاب درباره آربی اوانسیان می‌خوانیم: «اگر تئاتر ایران چراغی داشته باشد آربی یکی از روشن‌ترین و نزدیک‌ترین آنهاست به ما. او در همه زندگی‌اش، در تئاترش، دغدغه‌ای جز تئاتر نداشته است. زیاده نمی‌گویم ولی باید بدانید آربی از همه کسانی که در این کتاب گفت‌وگوهایشان را می‌خوانید بیدارترین و روشن‌ترین یادآورندگان است. کاش روزی بتوان یادداشت‌های آربی را بر این گفت‌وگوها چاپ کرد تا دریابیم که آن چه برای بسیاری گم شده و به فراموشی گراییده، برای آربی دم‌دست و تازه است، گویی آربی از دهه۴۰ و۵۰ سخن نمی‌گوید. باورکردنی نیست این همه هوشیاری و حساسیت. از همین‌جا می‌توان ریشه بسیاری از دشمنی‌های با او را دریافت. تئاتر، همه‌چیز آربی بوده، و این در آن دوران نیز باورکردنی نبوده است، همچنان که امروز.» بخش اول کتاب «تئاتر و سینمای آربی اُوانسیان» با «رویدادنگاری» و سالشمار زندگی و آثار این کارگردان تجربه‌گرای تئاتر و سینما آغاز می‌شود. این بخش با تصاویری از آربی اوانسیان و تمرین‌ها و اجراها و صحنه‌هایی از فیلم‌های او همراه است و در بخش پیوست نیز منتخبی از فعالیت‌های هنری و فرهنگی خارج از ایران اوانسیان آمده است. پس از آن دیدار و گفت‌وگوی مقدماتی مجید لشکری با اوانسیان برای گذاشتن قرارهای بعدی با او به قصد آغاز این پژوهش آمده است. بخش دوم کتاب شامل گفت‌وگو با بازیگران کارهای آربی و کسانی که به‌نحوی با او همکاری داشته‌اند و همچنین شامل یادداشت‌هایی از این افراد است. رضاقاسمی، صدرالدین زاهد، مهدی هاشمی، پرویز پورحسینی، فردوس کاویانی، هوشنگ توکلی، سوسن تسلیمی، سیاوش تهمورث و فهیمه راستکار از جمله چهره‌های نام‌آشنایی هستند که در این بخش درباره آربی اوانسیان سخن گفته‌اند. بخش سوم از جلد اول کتاب نیز تحت عنوان «گفت‌وگو با صاحب‌نظران و نوشته‌های آنها» شامل گفت‌وگوهایی است با آتیلا پسیانی، ملک جهان خزاعی، ایرج زهری و ژانت لازاریان درباره تئاتر آربی اوانسیان. در بخش‌چهارم سینمای آربی اوانسیان در گفت‌وگو با محمدرضا اصلانی، هوشنگ آزادی، سعید عقیقی و چندنفر دیگر از اهل فرهنگ بررسی شده است و جلد اول کتاب همین‌جا به پایان می‌رسد. جلد دوم با «نمونه‌هایی از نوشته‌ها و گفت‌وگوهای آربی اوانسیان» آغاز می‌شود. ابتدا نمونه‌ای از نوشته‌های اغلب کوتاه تئاتری او را می‌خوانیم از جمله نوشته‌هایش را درباره نمایشنامه‌های «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...» و «ناگهان...» از عباس نعلبندیان که هردو توسط آربی روی صحنه رفتند و همچنین یادداشت کوتاهش را درباره نمایشنامه‌های «حالت چطوره مش‌رحیم» و «گلدونه خانم» از اسماعیل‌خلج. بخش بعدی به نوشته‌های سینمایی اوانسیان اختصاص دارد که با نوشته‌اش درباره فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» فریدون رهنما آغاز می‌شود. در بخشی از این یادداشت درباره تاثیر رهنما از سینمای جهان چنین می‌خوانیم: «استادان مکتب‌دار سینمای جهان، کارل درایر، ربر برسون، ژان کوکتو، آلن رنه، هریک راه چاره‌ای برای او گشوده است. اینان هریک انگیزه‌ای بوده‌اند برای جوشش تخیل او. اما از آن‌رو که رهنما هنرمندی است با یک دیدگاه جهت‌یافته، این پشتوانه‌ها در نظر او عمیق‌تر گشته با شناخت شخصی او آمیخته و شیوه ویژه او را به وجود آورده‌اند. رهنما به جای تقلید از سینمای کلاسیک، آن را پایه جهت‌یابی خود قرار داده و با اندیشه ایرانی خود در هم آمیخته است. هریک از نماهای فیلم، بهره این ترکیب است.» همچنین در این بخش یادداشتی را می‌خوانیم بر فیلم «بدبده و داستان پسری که می‌پرسید» از محمدرضا اصلانی. پس از آن نمونه‌هایی از گفت‌وگوهای آربی اوانسیان را می‌خوانیم. از جمله گفت‌وگوی اوانسیان را درباره اجرای «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...» از نعلبندیان. اوانسیان در آغاز این گفت‌وگو درباره این کار نعلبندیان می‌گوید: «من در اثر نعلبندیان امکانات تئاتری کافی دیدم. من امکانات بیانی تئاتر نو (تئاتر جدید - بعد از ۱۹۵۰) را در نمایشنامه نعلبندیان یافتم-که به تقریب یک نوع بازگشت به اصل و جوهر تئاتر است؛ یک نوع تکرار آگاهانه و به‌جاآوردن مراسم. آگاهانه اندیشیدن، آگاهانه حرکت کردن و خلاصه: تظاهر آگاهانه. در اثر نعلبندیان همه نمایش می‌دهند، غلو می‌کنند، بازی می‌کنند، از این‌در و آن‌در حرف می‌زنند- و تماما آگاهانه.» در بخش بعدی کتاب نمونه‌هایی از گفت‌وگوهای سینمایی اوانسیان را می‌خوانیم و پس از آن نمونه‌هایی از نقدها و نظرها را درباره آثار سینمایی و تئاتری او. در پایان کتاب نیز پی‌گفتاری از خود اوانسیان آمده است.

تئاتر و سینمای آربی اوانسیان/ پژوهش و تدوین مجید لشکری/ نشر روزنه

علی‌رغم این همه: تجربه امر زیبا و امر والا در «شب‌های تهران» غزاله علیزاده

چراغ پایه‌دار شکسته

امیر جلالی

فصل دوم از بخش دوم رمان «شب‌های تهران» غزاله علیزاده، با روایت صحنه‌ای از بحث‌وجدل دانشجویان در حیاط دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران خاتمه می‌پذیرد. این صحنه مستقل از بافت کلی و سیر روایت «شب‌های تهران»، خلق هنری را در فضایی شرح می‌دهد که به‌رغم تداوم ظاهری، یکسره قلب ماهیت یافته است. در این بخش از رمان، «بهزاد» -شخصیت اصلی رمان که نقاش است- به قصد خرید رنگ به راسته کتابفروش‌های روبه‌روی دانشگاه می‌رود و در آنجا به «داود» -دانشجوی رشته حقوق سیاسی- برمی‌خورد که البته از مدتی قبل می‌شناسدش. این برخورد اتفاقی، بهانه‌ای می‌شود تا این‌دو به «چایخانه هنرهای زیبا» بروند. راوی رمان، ضمن توصیف رفتارها، شوخی‌ها و لودگی‌های دانشجویان با هم، از دل گپ‌وگفت داود و بهزاد بحثی حول‌محور مفهوم «زیبایی» را پیش می‌کشد. بهزاد که تحصیل‌کرده غرب است و متعلق به خانواده‌ای مرفه و نیمه‌اشرافی است، از تحولات و وضعیت سیاسی ایران پس از کودتای۳۲ هیچ اطلاعی ندارد. آنطور که از فحوای گفت‌وگوها برمی‌آید، او تا قبل از این دیدار حتی یک‌بار هم به هیچ دانشگاهی در ایران پا نگذاشته است. در عوض داود که متعلق به اعماق جامعه است، کاملا با وضعیت ایران پس از ۳۲ و پیش از ۵۷ گره خورده است. داود لحنی تلخ و گزنده دارد. دانشگاه را «طویله‌ای» می‌داند که در آن به آدم‌ها حالی می‌کنند «سلطنت موهبتی الهی است» و رفتار دانشجویان هنرهای زیبا را جنون‌آمیز و ابلهانه توصیف می‌کند. در مقابل بهزاد با تماشای مجسمه‌هایی «که کار بچه‌ها است»، به این نتیجه می‌رسد که آنها صاحب استعدادات و رفتار غیرمتعارفشان با باقی محصلین هنر در جاهای دیگر دنیا تفاوتی ندارد. در مقام پاسخ، داود دلیل دیگری می‌آورد: «از بچه‌های «بوزار» تقلید می‌کنند.» بهزاد جواب محکمی ندارد. در این گیرودار بی‌مقدمه تعبیر دیگری از زیبایی را برای بهزاد بازگو می‌کند: «رفتار یک‌نفر فقط برای من زیبا بود، یک پیرمردی که هیچ‌وقت او را ندیدم.» در ادامه از نقل خاطره‌های دوران کودکی داود درمی‌یابیم که منظور او از آن پیرمرد، «محمد مصدق» است. داود نگران و مردد سیر خاطره‌هایش را دنبال می‌کند و از چراغ پایه‌داری حرف می‌زند که متعلق به پیرمرد بوده است و دایی‌اش در همان روز ۲۸مرداد آن را از پیرزن چاق دندان‌طلایی خریداری می‌کند: «حباب آبی روشن داشت با بوته‌های کوچک قرمز، تا نیمه از نفت پر بود ولی گوشه‌ای از حباب شکسته بود.» دایی داود آن شب - یعنی اولین شب بعد از کودتا- چراغ را روشن می‌کند و بی‌وقفه می‌گرید. داود وقتی از دایی می‌پرسد این چراغ چیست، دایی‌اش به پایه بلوری دست می‌کشد و می‌گوید «چراغ آزادی». داود نقل خاطره‌اش را با این جملات به پایان می‌برد: «در چشم من آزادی این شکلی است. عشق هم همین‌طور.» جالب اینجا است که وقتی بهزاد نام پیرمرد را می‌پرسد، داود «پرخاشگر و سرد» می‌گوید «از من نپرس».

از منظری دیگر این بخش از رمان «شب‌های تهران» به خوبی گذاری را برجسته می‌کند که طی آن تجربه وحشت‌آفرین سیاسی به شیئی زیبا دگرگونی پیدا می‌کند. لیندا ناکلین در بین اسناد و گزارش‌های گوناگون انقلاب فرانسه به جشن اولین سالگرد انقلاب اشاره کرده است. ژاک لویی داوید، نقاش و عضو کنوانسیون انقلاب به سراغ مجسمه سرنگون‌شده لویی می‌رود، تکه‌پاره‌های مجسمه را سوراخ می‌کند و با ریسمانی دوباره قطعات ازهم‌گسیخته مجسمه شاه مخلوع را به هم وصل می‌کند. داوید این ریسمان را در معابر عمومی و خیابان‌های اصلی پاریس آویزان می‌کند. ژرژ باتای از این هم فراتر می‌رود و موزه‌شدن لوور را ناشی از وجود دستگاه گیوتین قلمداد می‌کند. به‌زعم او، این گیوتین است که با جداکردن سر از تن حاکم، «قصر» را به «موزه» تبدیل می‌کند. اما در این بین شاید هیچ‌کس به اندازه پل ویریلیو بر این ایده تاکید نکرده است که هنر در معنای مدرن آن ماحصل قاب‌بندی تجربه‌ای ترسناک و هول‌انگیز است. در روایت غزاله علیزاده، حیاط و چایخانه دانشکده هنرهای زیبا محل برخورد دانشجویان حقوق سیاسی و هنرجویان رشته‌های مجسمه‌سازی و نقاشی است و دقیقا در چنین جایی تمایز «امر زیبا» و «امر والا» مشخص و نشان‌دار می‌شود. از یک‌طرف با مجسمه‌هایی سروکار داریم که از چشم بهزاد خبر از قریحه و توانایی هنرمندان آینده به‌دست می‌دهد (فراموش نکنیم که یکی از خاطره‌های دوران مصدق و نیز یکی از اتهامات وی در محکمه نظامی، به زیرکشیدن مجسمه‌های شاه بود) و از طرف دیگر داود به چراغ پایه‌دار شکسته‌ای اشاره می‌کند که زمانی از اموال مصدق بوده است و حالا در هیات شیئی زیبا «چراغ آزادی» است. به بیان دیگر داود امر والا در برابر امر زیبا قرار می‌دهد. ناگفته نماند که اصطلاح «امر والا» معادل نادرست رایجی است که به دلیل تکرار استعمال در زبان فارسی جا افتاده است. «امر والا» که متضمن هیچ والایشی نیست معادلی است که تنی چند از مترجمان ایرانی در سال‌های اخیر برای واژه «sublime» برگزیده‌اند. این کلمه که مرکب از پیشوند «sub» و ریشه «limitation» است، بیش از والایش، معنای «پا را از حد فراتر گذاشتن» از آن مستفاد می‌شود. این اصطلاح که کانت در «نقد سوم» مفصلا به آن می‌پردازد، در زبان آلمانی «erhaben» است که در این معادل نیز بیش از معنای تلویحی حرکت عمودی (والایش) حرکتی افقی (از حد گذشتن) مدنظر است.

پیش از کانت کسی که «امر والا» را ذیل مفهومی فلسفی و استتیک دسته‌بندی کرد، سیاستمدار و نظریه‌پرداز محافظه‌کاری بود به اسم ادموند برک. ظرف پنجاه‌سال گذشته این پرسش از جانب بسیاری از نظریه‌پردازان و تحلیل‌گران مطرح شده است که میان نگرش سیاسی و زیبایی‌شناختی ادموند برک چه رابطه‌ای وجود دارد؟ آیا گرایش محافظه‌کارانه برک در «تاملاتی در باب انقلاب فرانسه» و تحلیل موشکافانه او از مقوله هنر در «پژوهش فلسفی» با هم مرتبط‌اند یا اینکه هرکدام را مستقل از دیگری باید درنظر گرفت؟ قدر مسلم آنکه برک بر این باور بود که فرانسویان پس از تجربه هراس‌آلود ترمیدور، حقارت را جایگزین ترس کرده‌اند. در گزارش او از فرانسه پس از انقلاب، هیولای وحشت از گیوتین، لباس حریر احترام به قانون را پوشیده است و شهروندان می‌کوشند ناتوانی و خواری خود را با این تمهید مخفی کنند و به شکل دیگری در بیاورند.

غزاله علیزاده، در «شب‌های تهران» محافل و جمع‌های روشنفکری و هنری ایران را پیش از انقلاب در موقعیت‌ها و مکان‌های مختلفی روایت کرده و ماجرای تقابل «مجسمه‌ها»ی دانشجویان هنرهای زیبا و «چراغ پایه‌دار مصدق» صرفا یکی از این صورت‌بندی‌ها است. چراغ پایه‌دار، فقط شیء نوستالژیکی نیست که ویرانه‌ای از گذشته را در خود پنهان می‌کند. در خاطره‌ای که داود نقل می‌کند، او نخست به زیبایی رفتار پیرمرد اشاره می‌کند (درام)، سپس صدای پیرمرد را می‌ستاید که در کودکی از رادیو می‌شنیده است (بوطیقا و ریطوریقا) و در پایان از چراغ پایه‌دار شکسته سخن به میان می‌آورد. خاطره داود از صدای پیرمرد در رادیو درست برخلاف تجربه و نظر یکی دیگر از بنیانگذاران ادبیات معاصر ایران است. در «یادداشت‌های روزانه»ی نیما یوشیج که به کوشش شراگیم یوشیج منتشر شده است، یکی از نکات تکان‌دهنده که خیلی زود نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند، مخالفت‌ها و طعنه کنایه‌های نیما به مصدقی است که در رادیو سخنرانی می‌کند. نیمای یادداشت‌های روزانه از نحوه تکلم نخست‌وزیر وقت در رادیو بیزار است. نیما بر این باور بود که مصدق به‌جای فرهیختگان سعی در تهییج دختران و پسران جوان دارد. از جنبه‌ای حق با نیما است و یکی از جوانان اغواشده با صدای پیرمرد، «داود» شخصیت تخیلی رمان علیزاده است.

اما از چه‌رو تجربه ولادت «امر والا»ی ایرانی این‌قدر در نظر غزاله علیزاده مهم و درخور تامل جلوه می‌کرد؟ این رمان که در اواخر دهه هفتاد به نگارش درآمده، مقارن با دورانی است که تدریجا مفهوم هنر و استعداد برخوردهای نابهنگام میان حوزه‌هایی مثل سیاست، حقوق، تاریخ و جامعه جای خود را به مفهوم میانجی جدیدالتاسیسی موسوم به «فرهنگ» می‌دهد. به دیگر سخن علیزاده در وضعیتی «شب‌های تهران» را نوشت که خود می‌دانست دورانش به سر آمده است، هرچند که از چندوچون دوران تازه اطلاع چندانی نداشت. از تبعات مفهوم فرهنگ، مفهومی که نه زیبا بود و نه والا، اما از ادغام زیبایی و والایی به دست می‌آمد، مفهوم دیگری پا به عرصه نهاد که می‌شود از آن به «امر خنثی» (neutre) مراد کرد. مطابق با چنین تجربه‌ای احتمالا داود خاطره دشوار کودکی‌اش را در رمانی رئالیستی بازگو خواهد کرد و از کجا که بهزاد طرح روی جلد رمان را طراحی نکند. حیاط و چایخانه‌ای هم در کار نیست. بلافاصله پس از انتشار رمان این داود فرضی، نهادها و موسسات ادبی برای کتاب جلسات نقد و بررسی دایر می‌کنند. در آنجا کاشف به عمل می‌آید که مواد داستانی داود بی‌نظیر و ناب است، اما در دیالوگ‌نویسی و انتخاب راوی ضعف‌هایی دارد. «شب‌های تهران» علیزاده جلد دومی ندارد، اما می‌شود دامنه تخیل (یا شاید توهم) را وسعت داد. کتاب داود را نشریات و سایت‌ها و فرهنگسراها نقد و بررسی می‌کنند. یکی از اساتید ادبیات در مراسم جشن رونمایی با نطقی ۱۰دقیقه‌ای، رمان را او نمونه‌ای موفق از «پسامدرنیسم ایران» معرفی می‌کند. در نهایت داود مفتخر به دریافت جایزه‌ای ادبی می‌شود و همان شب از مراسم که باز می‌گردد، برای لوح قاب‌گرفته هیات‌داوران، در کنار چراغ پایه‌دار یادگار دایی مرحومش جایی باز می‌کند.

دیالوگ ها*

در باب برتری ادبیات انگلیسی- آمریکایی (۱)

شرق حقیقی در غرب است

ژیل دلوز- کلیر پارنه . ترجمه پویا رفویی

ترک‌کردن، گریختن، همان رد خطی به‌جاگذاشتن است. به‌زعم لارنس، عالی‌ترین هدف از ادبیات، عبارت است از «ترک‌کردن، ترک‌کردن... ازافق‌گذشتن، به زندگی دیگری ورودپیداکردن... هم از این است که ملویل خود را وسط اقیانوس آرام می‌یابد. او واقعا از خط افق گذشته است.» خط گریز، همان قلمروزدایی است. فرانسوی‌ها از این مقوله چیز زیادی سر درنمی‌آورند. این قبول که آنها هم مثل هرکس دیگری فرار می‌کنند، ولی به خیالشان، فرار یعنی خروج از جهان؛ رازورزی یا هنر، یا هرچه از این‌دست تاحدی لاابالی‌گری است، زیرا ما را از تعهدات و مسوولیت‌هایمان بازمی‌دارد. ولی فرار انکار کنش نیست: هیچ‌چیز کنشگرتر از گریز نیست. گریز متضاد تخیل است. در عین حال به گریزواداشتن هم هست- نه لزوما به گریزواداشتن کسی، که به گریزواداشتن چیزی، به گریزواداشتن سیستمی مثلا ترکاندن یک تیوب. جورج جکسون از زندان نوشت: «این درست که من فراری‌ام، ولی در حین گریز، در جست‌وجوی سلاح‌ام.» و باز هم به قول لارنس: «من به شما می‌گویم، سلاح‌های قدیمی پوسیده‌اند، سلاح‌های تازه‌ای بسازید و درست شلیک کنید.» فرارکردن یعنی ردِ خط، خطوط، نقش‌های تمام‌وکمال به‌جاگذاشتن. آدمی تنها با گریز طولانی، پاره‌پاره‌جهان‌ها را کشف می‌کند. ادبیات انگلیسی- آمریکایی پیوسته نشان از چنین گسست‌هایی دارد، نشان از آدم‌هایی که خط گریز خود را خلق می‌کنند، که با خط گریز خلق می‌کنند. توماس هاردی، ملویل، استیونسن، ویرجینیا وولف، توماس ولف، لارنس، فیتزجرالد، میلر، کرواک. در اینها همه‌چیز در گرو عزیمت، شوند،گذار، جهش، شیطان و ارتباط با بیرون است. اینان زمین جدیدی خلق می‌کنند؛ ولی شاید حرکت زمین در حکم قلمروزدایی آن از خودش باشد.

ادبیات آمریکا بر طبق خطوطی جغرافیایی به کار می‌افتد: گریز به سمت غرب، یعنی کشف اینکه شرق حقیقی در غرب است، مفهوم مرزها یعنی گذشتن‌ها، پاپس‌کشیدن‌ها، پاپیش‌گذاشتن‌ها. شوند، جغرافیایی است. ماجرایی در فرانسه ندارد. فرانسوی‌ها بیش از حد، انسان‌اند، بیش از حد تاریخی‌اند، بیش از حد گرفتار آینده و گذشته‌اند. وقت خود را صرف تحلیل ژرفاها می‌کنند. به انقلاب هم که می‌رسند، به‌جای انقلابی-شدن، به آینده انقلاب می‌اندیشند. بلد نیستند رد خط‌ها را بزنند، از کانال عبور کنند. تراشیدن یا کندن دیوارها را بلد نیستند. به ریشه‌ها، درخت‌ها، مساحی، نقطه‌های شجرگون و دارایی‌ها تعلق‌خاطر بیشتری دارند. به ساختارگرایی نگاه کنید: ساختارگرایی به‌جای آنکه منبعث از ضربه‌ها و تَرَک‌ها باشد، با برش‌هایی سروکار دارد که ظاهرا دلالت دال و مدلولی دارند. ساختارگرایی به‌جای آنکه خط گریزها را در حوزه اجتماعی دنبال کند و رد بزند و امتداد بخشد، آنها را کلاف کور می‌کند. گویا این سخن نغز قطعه‌ای از آثار میشله است که در آن پادشاهان فرانسه را با پادشاهان انگلیس قیاس می‌کند: مابازای سیاست ملک، میراث، ازدواج، حقوق و حیله و ترفند در بین پادشاهان فرانسه؛ حرکت قلمروزدایی، خانه‌به‌دوشی‌ها و کناره‌گیری‌ها و خیانت‌های پادشاهان انگلیس است که با سرعتی سرسام‌آور عبور می‌کنند. آنجا که آنان سد سیلاب سرمایه‌داری را باز می‌کنند، فرانسوی‌ها آپاراتوس بورژوایی قدرتی را اختراع می‌کنند که راه بر خودشان سد می‌کند، که از آنان سرشماری می‌کند. معنای دقیق فرارکردن سفرکردن نیست، حتی حرکت‌کردن هم نیست. نخست آنکه، سفرهای فرانسوی‌مآب-آن‌قدر تاریخی، فرهنگی و سازمان‌یافته است که آنها را برای نقل‌وانتقال «من»های خود مهیا می‌سازد. دلیل دوم اینکه، گریزها در نقطه، در سفری بی‌حرکت رخ می‌دهند. توینبی نشان می‌دهد که بیابانگردها در مفهومی دقیقا جغرافیایی نه مهاجراند و نه مسافر؛ بلکه برعکس، آنها که از جای خود جم نمی‌خورند، آنها که مستظهر به استپ‌اند، آنها که با خیزی بلند بی‌حرکت‌اند، همان‌ها خط گریز را بر روی نقطه‌ای تعقیب می‌کنند، همان‌ها بزرگ‌ترین مخترعان سلاح‌های تازه‌اند. ولی تاریخ هیچ‌وقت درصدد فهم بیابانگردهایی برنیامد که نه گذشته‌ای داشتند و نه آینده‌ای. نقشه‌ها، نقشه‌های شدت‌ها هستند. جغرافیا همان‌قدر که فیزیک در حرکت است، ذهن و تنِ درحرکت نیز هست. لارنس که بر ملویل خرده می‌گیرد، انتقادش به سبب آن است که وی بیش از حد سفر را جدی گرفته است. سفر چه‌بسا رجعتی به توحش باشد، منتها چنین رجعتی درجازدن است. در سفر همیشه راهی برای بازقلمروبایی هست: همیشه آدمی پدر، مادر (یا از این دو بدتری) را در سفر بازمی‌یابد. «بازگشت به توحش، ملویل را ملول کرد... و چیزی از گریختنش نگذشته بود که او برای «بهشت» سوز و بریز راه می‌اندازد، در منتهی‌الیه سفر شکار وال، خانه و مادر جای دارند.»

*Dialogues. Gilles Deleuze and Claire Parnet. Trans. Hugh Tamlinson and Barbara Habberjam. Columbia University: New York. 1987.
Pp36-76