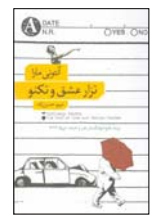
نگاه

از لنینگراد تا منظومه شمسی



تزار عشق و تکنو

آنتونی مارا

ترجمه مریم حسین‌زاده

نشر نو

● «من اول نقاشم، بعد مامور سانسور. این جمله را پیرارسال که کشان‌کشان به طبقه سوم مجتمعی از آپارتمان‌های اشتراکی می‌رفتم که بیوه برادرم و پسر چهارساله‌اش در آن زندگی می‌کردند باید به خودم متذکر می‌شدم. زنِ برادرم با اندک اخمی از سر تعجب در را باز کرد. انتظار دیدنم را نداشت. تا پیش از آن هرگز همدیگر را ندیده بودیم. گفتم: من رومن اسیوویچ مارکین هستم. برادرشوهرتان». این آغاز کتابی است با عنوان «تزار عشق و تکنو» از آنتونی مارا که به تازگی با ترجمه مریم حسین‌زاده در نشر نو منتشر شده است. آنتونی مارا، از نویسندگان معاصر آمریکایی است که در سال ۱۹۸۴ در واشینگتن‌دی‌سی متولد شد. او ابتدا در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی مدرک کارشناسی‌اش را گرفت و سپس تحصیلات تکمیلی‌اش را در دانشگاه آیووا در رشته نویسندگی خلاق ادامه داد. او همچنین دوره دوساله نویسندگی را هم در دانشگاه استنفورد گذراند و بعد در همان‌جا به تدریس مشغول شد.

اولین رمان مارا، کتابی با نام «منظومه‌ای از پدیده‌های حیاتی» نام دارد که در سال ۲۰۱۳ منتشر شد. او با همین اثر اولش با اقبال زیادی روبه‌رو شد و جوایز متعددی هم به دست آورد. «تزار عشق و تکنو» که اخیرا به فارسی منتشر شده، اثری دیگر از مارا است که در سال ۲۰۱۶ برنده جایزه فرهنگستان هنر و ادبیات آمریکا شد. آن‌طور که مترجم کتاب در مقدمه‌اش ذکر کرده، آنتونی مارا در سال ۲۰۱۷ در فهرست بهترین نویسندگان جوان آمریکایی که مجله گرانتا هر ده سال یک بار منتشر می‌کند قرار گرفت و در سال ۲۰۱۸ نیز برنده جایزه پنجاه‌هزاردلاری سیمپسون شد.

مترجم در بخشی از مقدمه‌اش نوشته: «مارا از همان سال‌های نوجوانی دریافته بود که داستان‌ها ابزاری هستند که ما به کمک آنها همدیگر را می‌فهمیم، گذشته را حفظ می‌کنیم و از دل آشفتگی‌های زندگی‌مان معنا خلق می‌کنیم. در پاسخ به این پرسش که چطور می‌شود فرزند صالحی از تباری ایتالیایی-ایرلندی درباره روسیه بنویسد، می‌گوید که همه‌چیز از پرسه‌زنی‌هایش بین قفسه‌های کتابفروشی‌ها و علاقه وافرش به ادبیات روسیه، رمان‌هایی چون جنگ و صلح، آنا کارنینا، و برادران کارامازوف شروع شد و از ادبیات قرن نوزدهم روسیه و رمان‌هایی که تا انتها خواندنشان در نوع خودش رکورد محسوب می‌شد. تاریخ غنی چخوف که نویسندگان بزرگی چون تولستوی، پوشکین، لرمانتف و دوما را به خود فراخواند و به آنها الهام بخشید».

مارا در این رمان به روایت روسیه پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی مربوط است و این روایت حاصل تجربه زیسته او در روسیه بوده است. آن‌طور که مترجم کتاب نوشته، نسخه اولیه رمان مجموعه‌ای از نه داستان کوتاه کاملا مستقل بود اما مارا در بازبینی اثر، درصدد خلق مجموعه‌ای از داستان‌های مستقل اما درهم‌تنیده‌ای برمی‌آید که حذف هرکدام از آنها کل بنا را ویران می‌کند. داستان‌های این اثر، در فاصله قرن بیستم تا بیست‌ویک در روسیه رخ می‌دهند و به قول مترجم، «همچون تجربه نوستالژیک گلچین‌کردن آهنگ‌ها برای نوار کاست، انتخاب و در کنار هم چیده می‌شوند. نوارهایی که همواره برای ما بازگوکننده روایتی بزرگ‌تر از تک‌آهنگ‌های کوچک دوست‌داشتنی‌مان بوده‌اند. نواری که الکسی، نوجوان عاشق تکنو، در لحظه خداحافظی به برادرش کولیا می‌دهد نمادی می‌شود از تمامی آنچه کولیا به آن عشق می‌ورزد و تمامی آنچه ازدست‌دادنش او را می‌ترساند. مردم غالبا بو را برانگیزنده خاطرات می‌دانند اما برای مارا موسیقی چنین نقشی دارد و او موسیقی چایکوفسکی را در جای‌جای این اثر جاری کرده است. هر روی این نوار چهار داستان دارد و داستان میانی، تزار عشق و تکنو، میان‌پرده‌ای است که دو روی نوار را به هم پیوند می‌دهد».

به این ترتیب آنتونی مارا در این کتاب، با گلچینی از داستان‌های کوتاه گستره‌ای به وسعت یک قرن را درمی‌نوردد. این داستان‌های مستقل و در عین‌حال درهم‌تنیده از تونل‌هایی در زیر لنینگراد در سال ۱۹۳۷ آغاز و به سالی نامعلوم در منظومه شمسی ختم می‌شوند. داستان‌های این کتاب در بستری از حوادث تاریخی و اجتماعی مهم روایت شده‌اند با این‌حال در آنها بیشتر با آدم‌های عادی روبه‌روییم. در بخشی دیگر از کتاب می‌خوانیم: «شب را در کیسه جنازه با زیپ بسته می‌گذرانند. صبح که می‌شود، کولیا از نهری می‌نوشد که آبش از آب تمام شیرهای لوله‌کشی‌ای که دیده، زلال‌تر است. دقیق‌تر که بررسی می‌کنند، می‌فهمند این نهر نیست بلکه یک کانال آبیاری باستانی است که هنوز یک قرن پس از آخرین کِشت‌ها، کرت‌ها را آب می‌دهد. تصمیم می‌گیرند به پایین تپه بروند و کولیا قطب‌نمای شکسته را به سمت دره می‌گیرد تا مثلا مسیر درست را تعیین کند. درخت‌های کف دره انبوه‌تر می‌شوند و همچنان که آنها از پشته دیگری بالا می‌روند درخت‌ها جای خود را به علف‌هایی تا کمر می‌دهند. رگه‌های عمودیِ سنگ‌های سفید دامنه‌های سرسبز را در فواصلِ نامرتبی قطع می‌کند...».

خلاقیت و انتقاد در نگارش داستان

داستان‌نویسی: نگارش و نقد

آماندا بولتر

ترجمه انیسا رئوفی

نشر هنوز

شرق: آیا نویسنده در همان حال که مشغول نوشتن داستانی است می‌تواند از غریزه و آنچه نیروی خلاقه نامیده می‌شود فاصله بگیرد و مثل یک منتقد آگاه به متن خود نگاه کند و داستان را با یک آگاهی نقادانه پیش ببرد یا نوشتن یک امر کاملا غریزی و شهودی است و توجه انتقادی نویسنده به آنچه خود در حال نوشتن آن است مربوط به بعد از یک‌بار نوشتن متن و مرحله بازنویسی است؟ گروهی بر این اعتقادند که حین نوشتن باید عنان به غریزه و شهود و نیروی خلاقه سپرد و بعد در مرحله بازنویسی، منتقدانه به متن نگریست و آن را حک و اصلاح کرد. گروهی حتی معتقدند نویسنده‌ای که با آگاهی یک منتقد به اثر خود نگاه کند، حاصل کارش داستانی تصنعی و بی‌روح خواهد بود که بر اساس دانش نظری ساخته شده است. بر اساس این اعتقاد دانش نظری درباره مبانی داستان‌نویسی و نوشتن بر اساس آموخته‌های تئوریک، داستان‌نویس را دچار وسواس‌هایی می‌کند که از آگاهی و اشراف فراوان او به مبانی و مباحث نظری درباره داستان‌نویسی می‌آید و این وسواس و اشراف فراوان می‌تواند مخل فرایند خلاقیت شود. همین دیدگاه است که نویسندگان را از خواندن متون نظری بازمی‌دارد. اما آماندا بولتر در کتاب «داستان‌نویسی: نگارش و نقد» نه فقط معتقد است نگاه منتقدانه نویسنده به نوشته خود سودمند است بلکه اعتقاد دارد که داستان‌نویس اگر در همان مرحله نگارش اولیه، منتقدانه به متن خود نگاه کند حاصل کار او به لحاظ کیفی بهتر خواهد بود. کتاب «داستان‌نویسی: نگارش و نقد» با ترجمه انیسا رئوفی در نشر هنوز منتشر شده است. چنان‌که در مقدمه مترجم بر ترجمه فارسی این کتاب آمده: «بولتر در سال ۲۰۰۷ کتاب حاضر را با این رویکرد نوشت که نشان دهد کارکرد ذهن ما همزمان خلاق و نقادانه است و درک تحلیلی را نمی‌توان و نباید از دریافت‌های حسی جدا کرد. او به نویسندگان می‌گوید که افزایش آگاهی بر قدرت ایده‌پردازی و خلاقیت تأثیر منفی ندارد، و با استفاده از آثار نویسندگان و نظریه‌پردازان شاخص نشان می‌دهد که بحث‌های فرهنگی و ادبی تا چه حد می‌توانند بر خلاقیت داستان‌نویسان تأثیرگذار باشند».

کتاب بولتر به‌واقع نوعی آموزش داستان‌نویسی است که به داستان‌نویسان می‌گوید چگونه با ترکیب خلاقیت و نگاه انتقادی داستان‌شان را پیش ببرند و در مراحل نگارش خلاقانه، نگاه انتقادی را نیز با خلاقیت بیامیزند و همین نگاه ترکیبی را در خواندن آثار دیگران هم به کار گیرند. بولتر چنان‌که در مقدمه کتاب توضیح می‌دهد خلاقیت را در تضاد با انتقاد نمی‌داند و معتقد است که «می‌توان منتقدانه خلاق و خلاقانه منتقد بود». او با تفکیک خلاقیت و انتقاد در فرایند نوشتن مخالف است و دراین‌باره می‌نویسد: «به اعتقاد من، نگارش را نمی‌توان به دو فرایندِ خلاق و انتقادی تفکیک کرد که اولی به طور خالص تولیدکننده (تولیدِ ایده و کلمات) و دومی به طور خالص عیب‌یاب باشد. فرایند نگارش بین مهارت‌های خلاق و انتقادی تعادل برقرار می‌کند». بولتر توضیح می‌دهد که برای ارزش‌گذاری دوباره نقش نگاه انتقادی در نگارشِ خلاق فاصله‌گرفتن از معنای اصطلاحی واژه «نقد» ضروری است. او در این کتاب چنانکه خود تأکید می‌کند «انتقاد» را به‌عنوان مکمل «خلاقیت» مطرح کرده و قصدش این است که نشان دهد «خلاقیت و انتقاد در تولید، سیر تکامل و فهمِ یک نوشته خلاق به یک اندازه نقش دارند».

کتاب «داستان‌نویسی: نگارش و نقد» از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول به مبانی اختصاص دارد. «آغاز نوشتن»، «فرم و ساختار»، «موضوع»، «صدا»، «سبک» و «پایه‌های داستان» موضوعات این بخش از کتاب هستند. در پایان این بخش تمرین‌هایی مرتبط با هرکدام از مباحث مطرح‌شده در آن آمده است.

«تعمق» عنوان بخش دوم کتاب است. «بررسی امکانات»، «فرم‌ها و ساختارها»، «موضوعات»، «صداها»، «سبک‌ها» و «تعمق در داستان» موضوعاتی است که در این بخش از کتاب به آنها پرداخته شده. این بخش نیز حاوی تمرین‌هایی است مرتبط با مباحث مطرح‌شده.

«داستان‌نویسی: نگارش و نقد» چنان‌که گفته شد کتابی است درباره فرایند نگارش داستان. این کتاب به ما می‌گوید که لازمه شکل‌دادن به طرح اولیه داستان چیست، تحقیق در نوشتن یک داستان چه نقشی دارد و این تحقیق چطور طرح اولیه را پدید می‌آورد. این کتاب همچنین به نویسنده می‌آموزد که چگونه داستان‌ها را بخواند و در فرایند خواندن داستان‌ها به چه نکاتی توجه کند. در این کتاب از تاریخچه رمان نیز سخن به میان آمده و بحث‌هایی پیرامون رئالیسم و مدرنیسم و پست‌مدرنیسم مطرح شده. چه‌بسا بسیاری از موضوعاتی را که بولتر در این کتاب مطرح می‌کند پیش از این نیز شنیده باشیم، اما بولتر می‌کوشد وارد جزئیات شود و جاهایی حتی این موضوعات را دوباره تعریف کند و به نکاتی درباره‌شان توجه دهد که شاید پیش از این توجه لازم به آنها نشده است. مثلا آنجا که درباره تحقیق به‌عنوان یکی از کارهایی که برای نوشتن داستان باید انجام داد، حرف می‌زند تصور قدیمی از تحقیق را نقد می‌کند و می‌نویسد: «بیشتر مردم وقتی به تحقیق کردن فکر می‌کنند کتابخانه، آرشیو، دفترچه یادداشت و نوشته‌های پراکنده برای‌شان تداعی می‌شود. حتی در عصر حاضر که عصر اینترنت است به نظر می‌رسد گردی از غبار بر معنای تحقیق نشسته است». بولتر توضیح می‌دهد که تحقیق تنها به معنای جمع‌آوری اطلاعات نیست «بلکه باید سعی کرد آن را فرایند خلاق و انتقادی دید: فرایند کشف و شهودی که از تعمقِ نه‌چندان نظم‌یافته، ملاحظات تفننی، سروکله زدن با کلمات و جست‌وجو برای پیدا کردن داستان استقبال می‌کند. همه این‌ها در کنار یکدیگر تحقیق را تشکیل می‌دهند و فقط در چنین فرایند تحقیقیِ چندجانبه‌ای می‌توان شالوده‌ی موردنظر را ساخت. به عبارت دیگر، وقتی برای داستان‌مان تحقیق می‌کنیم، فقط به دنبال یافتن واقعیت‌هایی که داستان را شکل می‌دهند نیستیم (هرچند واقعیت‌ها خیلی ضروری هستند) بلکه، به دنبال پیدا کردنِ حس داستان هستیم، به دنبال یافتنِ فرم، سبک و زبانی که ساختن آن دنیای خیالی شگفت‌آور را برای ما امکان‌پذیر می‌سازد، در جست‌وجوی آدم‌ها، موقعیت و وقایعی هستیم که آن دنیا را واقعی جلوه دهد و بینش و ادراکی را جست‌وجو می‌کنیم که داستان‌مان را معنادار کند».

در سراسر کتاب رویکرد انتقادی - خلاق رویکرد اصلی بولتر در بحث از موضوعات و مفاهیم مربوط به داستان‌نویسی است و بولتر می‌کوشد با این رویکرد، یعنی ترکیب خلاقیت و نگاه انتقادی، به تمام مباحث مرتبط با داستان‌نویسی بپردازد.

گفت‌وگو با النا فرانته به مناسبت انتشار جلد سوم چهارگانه ناپلی*

حقیقت ادبیات

ترجمه فریده گوینده

شرق: النا فرانته نویسنده‌ای است سرشار از ابهام. تا حدی که برخی باور دارند او با نام مستعار می‌نویسد. اما مترجم آثار او به فارسی می‌گوید درباره این نویسنده تحقیق زیادی کرده و به‌جز مصاحبه‌ها، نقدها و نظرهایی را که مربوط به او و آثارش بود نیز مطالعه کرده است و به این نتیجه رسیده که فرانته شخصیت جذابی است که روی ناشناخته‌ماندن تأکید بسیاری دارد و می‌گوید ترجیح می‌دهد ناشناخته بماند. از نظر فریده گوینده، این نویسنده خود را محو کرده و این دقیقا همان مضمونی است که در آثارش آن را دنبال می‌کند: محوشدن، طردشدن. فرانته معتقد است کتاب وقتی نوشته شد دیگر نیازی به نویسنده‌اش ندارد و اگر حرفی برای گفتن داشته باشد، خوانندگانش را پیدا می‌کند و خود کتاب کافی است و گفت‌وگوی پیش‌رو از معدود گفت‌وگوهای او با ناشرش است که در ادامه می‌خوانید. در میان آثار فرانته که با استقبال بسیاری در کشورش ایتالیا و همین‌طور خارج از آن مواجه بوده است، چهارگانه‌اش از مهم‌ترین آثار او است که تاکنون سه کتاب از آن یعنی «دوست اعجوبه من»، «داستان یک نام جدید»، «آنان که می‌روند و آنان که می‌مانند» ترجمه شده و «داستان کودک گمشده» در دست چاپ است. جلد سوم این چهارگانه؛ «آنان که می‌روند و آنان که می‌مانند» به‌تازگی با ترجمه فریده گوینده در انتشارات لگا منتشر شده است.

جیمز وود و دیگر منتقدان، نوشته‌های شما را به‌خاطر بی‌رمایی‌اش تحسین کرده‌اند. تعریف شما از بی‌رمایی در ادبیات چیست؟ آیا ارزش ویژه‌ای برایتان دارد؟

تا آنجا که من می‌دانم بی‌رمایی، هم‌زمان هم مایه دردسر و هم موتور محرکه هر پروژه ادبی است. حقیقت ادبی حقیقت شرح‌حال‌نویسی یا حقیقت گزارشگر نیست، گزارش پلیس یا حکم محکومیت کسی در دادگاه نیست. حقیقت ادبی حتی باورپذیری یک داستان قوی هم نیست. حقیقت ادبی کاملا موضوع نحوه بیان است و رابطه مستقیم دارد با انرژی‌ای که نویسنده قادر است به جمله بدهد و وقتی عمل می‌کند، هیچ ادبیات قالبی یا کلیشه‌ای عامه‌پسندی در برابرش تاب مقاومت ندارد. حقیقت، به هر چیزی که مورد نیازش باشد، حیات تازه و جان دوباره می‌بخشد و آن را مطیع خود می‌سازد.

گویا شما خواب‌هایتان را یادداشت می‌کنید؟

در موارد نادری که آنها را به یاد می‌آورم بله. از وقتی دختربچه بودم این کار را می‌کردم. این تمرینی است که آن را به همه توصیه می‌کنم.

آیا شما باید سخت‌تر از یک نویسنده مرد کار کنید فقط برای خلق اثری که به‌خاطر «برای زنان» بودن کنار گذاشته نشود؟ آیا فرقی بین نوشته مردان و زنان وجود دارد؟

جواب را با داستان زندگی خودم می‌دهم. وقتی دختربچه‌ای دوازده، سیزده ساله بودم کاملا مطمئن بودم که قهرمان یک کتاب خوب باید مرد باشد و این مرا ناراحت می‌کرد. این طرز فکر بعد از چند سال عوض شد. در پانزده سالگی شروع به نوشتن داستان‌هایی درباره دختران شجاعی کردم که درگیر مشکلاتی جدی بودند. اما آن طرز فکر هنوز با من بود- درواقع حتی شدیدتر شد- اینکه بزرگ‌ترین داستان‌نویس‌ها مرد بودند و اینکه هر کس باید یاد بگیرد مثل آنها بنویسد. در آن سن با ولع کتاب می‌خواندم و راهی برای خلاص‌شدن از آن طرز فکر نبود، الگوهای من همه مردانه بودند. در نتیجه حتی وقتی داستان‌هایی درباره دختران می‌نوشتم دلم می‌خواست به قهرمان زن داستان گنجینه‌ای از تجربه‌ها، و آزادی، عزم و اراده‌ای بدهم که سعی می‌کردم آنها را از رمان‌های بسیار خوب نویسندگان مرد تقلید کنم. دلم نمی‌خواست مثل مادام دِ لا فایته یا جین آستین یا خواهران برونته بنویسم، بلکه می‌خواستم مثل دِفوئه یا فیلدینگ، یا فلوبر یا تولستوی یا داستایوسکی یا حتی ویکتور هوگو بنویسم. درحالی‌که الگوهای ارائه‌شده توسط رمان‌نویس‌های زن انگشت‌شمار و به نظرم بیشترشان ضعیف بودند، رمان‌نویس‌های مرد بی‌شمار بودند و تقریبا همیشه درخشان. تا اینکه به اوایل دهه بیست زندگی‌ام رسیدم، آن سال‌ها اثرات عمیقی روی من به جا گذاشت.

فکر می‌کنید داستان‌های زنانه ذاتا ضعیف‌اند؟

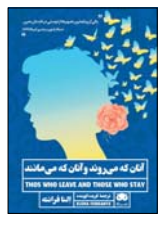
به‌هیچ‌وجه. به دلایل واضح تاریخی نوشته‌های زنان نسبت به نوشته‌های مردان ساده‌تر و از تنوع کمتری برخوردارند اما نقاط برجسته و ارزش‌های بنیادین فوق‌العاده‌ای نیز دارند. قرن بیستم، قرن تغییرات رادیکال برای زنان بود. من خود را بدون مبارزات زنان، اخبار زنان، و ادبیات زنان، یعنی چیزهایی که مرا به بلوغ رسانید، به جا نمی‌آورم. اگر قرار است ما زنان سنت داستان‌گویی‌مان را تعالی ببخشیم، این بدان معنا نیست که باید از همه تکنیک‌های موجود در پشت‌سرمان چشم‌پوشی کنیم. ما باید نشان دهیم که می‌توانیم دنیاهایی بسازیم که نه‌تنها به پهناوری و قدرتمندی و غنای دنیایی که مردان می‌سازند هستند بلکه از آنها پهناورتر، قدرتمندتر و غنی‌ترند. ما باید خوب مجهز شویم، بدون تسلیم‌شدن به دنباله‌روی ایدئولوژیکی یا دنباله‌روی کورکورانه از آثار معتبر و اصیل. نوشتن به بلندپروازی، جسارت حداکثری و سرپیچی برنامه‌ریزی‌شده نیاز دارد.

دوست دارم درباره چهارگانه ناپلی صحبت کنم. رابطه بین لی‌لا و النا به نظر ابداعی نمی‌آید، یا حتی این رابطه با استفاده از تکنیک‌های استاندارد روایت نشده است. به نظر می‌آید که باید مستقیما از ناخودآگاه برخاسته باشد.

من از شروع داستان احساسی کاملا جدید داشتم؛ احساسی که انگار همه‌چیز از قبل در جای خود قرار داشت. به طور حتم مضمون دوستی زنانه ربطی با دوست دوران بچگی خودم دارد که مدت‌ها قبل و چند سال بعد از مرگش در کوریره دلا سرا درباره‌اش نوشتم. آن مطالب اولین اثر مکتوبِ دوستی بین لی‌لا و النا است. من گالری کوچک خصوصی‌ای دارم- داستان‌های خوشبختانه چاپ‌نشده- از دختران و زنان مهارنشدنی که از سوی مردان و محیط‌شان، پس زده شده‌اند. زنانی جسور اما خسته و فرسوده و همیشه در یک‌قدمی محوشدن در فرانتومالیای[1] روحی‌شان.

چرا فکر می‌کنید بسیاری از خوانندگان با وجود سرشت‌های عمیقا متفاوتِ النا و لی‌لا، خود را هم در النا و هم در لی‌لا پیدا می‌کنند؟

بخش اعظم داستان مربوط به تفاوت‌های بین النا و لی‌لا است. این تفاوت‌ها همگی می‌توانند در وضعیت در حال تغییرِ زنان دنبال شوند. برای مثال خواندن و مطالعه‌کردن را در نظر بگیرید. النا همیشه اصرار دارد بگوید که از لی‌لا پیشی گرفته است؛ اما هرازگاهی داستانش با شکست مواجه شده و لی‌لا بسیار فعال‌تر، و از همه مهم‌تر با شدت و حدّت بیشتر- باید بگویم حتی احساسی‌تر و عاطفی‌تر- ظاهر می‌شود. سپس کاملا عقب می‌کشد و صحنه را برای دوستش ترک می‌کند. آنچه شما اسمش را تفاوت گذاشتید رفت‌وبرگشت یا نوسان ذاتی در رابطه بین دو شخصیت و در همان ساختار داستان النا است. به این دلیل است که خوانندگان زن- فکر می‌کنم حتی مردها نیز- می‌توانند با هر دو زن هم‌هویت شوند. اگر این نوسان وجود نمی‌داشت، دو زن دوگانه همدیگر می‌بودند، به نوبت مثل صدایی پنهانی، تصویری در آینه یا چیزی دیگر، ظاهر می‌شدند؛ اما این‌گونه نیست. وقتی راه‌رفتن پابه‌پای لی‌لا غیرممکن می‌شود، خواننده به النا متوسل می‌شود و بعد وقتی النا از هم می‌پاشد، خواننده به لی‌لا تکیه می‌کند.



آنان که می‌روند و آنان که می‌مانند

ترجمه فریده گوینده

انتشارات لگا

محوشدگی یکی از مضامین تکرارشدنی کتاب‌های شما است.

این احساسی است که آن را خوب می‌شناسم. فکر می‌کنم همه زن‌ها آن را خوب می‌شناسند. هر وقت بخشی از وجود که با ایده‌آل‌های زنانه آدم سازگار نیست، سر برمی‌آورد، آدم را عصبی می‌کند و دلش می‌خواهد زود از شَرش خلاص شود یا اگر شما ذاتی پرخاشگر دارید، مثل آمالیا یا لی‌لا، اگر از سربه‌راه و مطیع‌شدن خودداری کنید، خشونت وارد ذات می‌شود. خشونت دست‌کم در بین ایتالیایی‌ها، زبانی است با معنای خاص خودش. ابراز احساساتی وجود دارند که ریشه در دست‌کاری اجباری هویت و در حذف‌کردنش دارند یا همان راهی را برو که من می‌گویم یا تا حد مرگ کتکت می‌زنم تا آدم شوی.

چهارگانه ناپلی رمان بسیار پیچیده‌ای است.

من این‌طور احساس نمی‌کنم. وقتی تقریبا شش سال قبل شروع به نوشتنش کردم، داستان را از قبل در ذهن داشتم، به محض اینکه شروع به نوشتن کردم، به نظرم رسید که نوشتن به روانی پیش می‌رود.

من همیشه از کارِ ازقبل‌آماده متنفر بوده‌ام. اگر سعی کنم این کار را بکنم، اشتیاقم برای نوشتن از بین می‌رود، احساس می‌کنم دیگر نمی‌توانم خود را شگفت‌زده یا هیجان‌زده کنم. هر اتفاق مهم وقتی می‌افتد که واقعا در حال نوشتن باشم. سپس لحظه‌ای می‌رسد که نیاز دارم نفس تازه کنم. آن‌وقت دست از کار می‌کشم، متن را بازخوانی می‌کنم و سعی می‌کنم نثر را بهتر کنم. این کار برای من لذت‌بخش است. در کتاب‌های قبلی آن لحظه نفس تازه‌کردن بعد از درست نمی‌دانم دو یا سه صفحه، حداکثر ده صفحه اتفاق افتاد؛ اما در رمان‌های ناپلی توانستم پنجاه یا صد صفحه را بدون بازخوانی پیش ببرم.

چرا نوشتن چهارگانه ناپلی این‌قدر متفاوت بود؟

خوب، اولا هرگز فکر نمی‌کردم داستانی چنین طولانی بنویسم. در ثانی، تصور نمی‌کردم که چنین دوره تاریخی طولانی‌ای، با آن‌همه تغییرات، بتواند روی زندگی شخصیت‌های داستان به طرزی چنین آشکار اثر بگذارد. ثالثا هرگز خواب مدیریت این‌همه چهره‌های فرعی را هم نمی‌دیدم. در وهله چهارم از روی بی‌علاقگی شخصی، هرگز نخواستم درباره رشد و ترقی اجتماعی یا کسب منزلت فرهنگی و سیاسی یا تحمل سنگینی ریشه‌های طبقاتی بنویسم. من به خاطر بی‌علاقگی‌ام به سیاست و جامعه‌شناسی، متوجه شدم که پوششی وجود داشت که زیر آن لذت - بله، لذتِ- روایت‌کردن آنچه من آن را نوعی بیگانگی- ادغام زنانه می‌نامم، مخفی شده بود.

این به چه معناست، «بیگانگی و هم‌زمان ادغام»؟

احساس می‌کنم النا و لی‌لا با تاریخ در همه جنبه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی‌اش بیگانه بودند- باوجوداین در هرچه می‌گفتند یا می‌کردند، بخشی از تاریخ بودند. ظاهرا بیگانگی‌شان با تاریخ و هم‌زمان ادغام‌شان در آن، از چارچوب داستان بیرون بود و گنجاندنش در داستان سخت به نظر می‌رسید.

* مصاحبه‌کنندگان: ساندرو و ساندرا فِری، بهار ۲۰۱۵

۱. فرانتومالیا واژه‌ای است ساخته‌شده از فعل frantumare که به معنی تکه‌تکه‌کردن، خردکردن و شکستن و فروپاشیدن است.

شیرازه

روایتی پلیسی از «مرغ دریایی»

مرغ دریایی

باریس آکونین

ترجمه آبتین گلکار

نشر بیدگل

● **شرق:** «مرغ دریایی»؛ این عنوان قطعا مخاطبان ادبیات و به‌ویژه آشنایان با ادبیات نمایشی و نیز اهالی تئاتر را به یاد نمایش‌نامه معروف چخوف به همین نام می‌اندازد. این‌بار اما با «مرغ دریایی» دیگری مواجهیم که البته بی‌ربط با آن‌یکی «مرغ دریایی» نیست و نه فقط بی‌ربط نیست بلکه کاملا هم به آن مربوط و به نوعی ادامه آن است. این «مرغ دریایی» دوم نمایش‌نامه‌ای است از باریس آکونین که با ترجمه آبتین گلکار در نشر بیدگل منتشر شده است. باریس آکونین، چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی این نمایش‌نامه اشاره شده، نویسنده‌ای گرجی‌الاصل و «از مشهورترین نمایندگان ادبیات پست‌مدرنیستی روسیه است». آکونین همچنین یکی از پلیسی‌نویس‌های قدر ادبیات امروز روسیه است. رمان‌های پلیسی - تاریخی او که کارآگاهی به نام فاندورین شخصیت اصلی آنهاست آکونین را به‌عنوان یک پلیسی‌نویس موفق و جدی شهره خاص و عام کرده است. در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی نمایش‌نامه «مرغ دریایی» درباره تأثیرگذاری رمان‌های پلیسی آکونین بر جدی‌شدن ژانر پلیسی در روسیه آمده است: «به لطف رمان‌های آکونین، ادبیات پلیسی، که در روسیه معمولا در رده ادبیات نازل و بازاری قرار می‌گرفت، جایگاهی همپای آثار فاخر ادبی پیدا کرده است». آکونین در نمایش‌نامه «مرغ دریایی» مهارتش در پلیسی‌نویسی را به کار برده تا از «مرغ دریایی» چخوف روایتی پلیسی- جنایی و معمایی به دست دهد. «مرغ دریایی» آکونین از پایان «مرغ دریایی» چخوف و خودکشی تریپلیوف، شخصیت این نمایش‌نامه، آغاز می‌شود. در «مرغ دریایی» آکونین خودکشی تریپلیوف بدل به قتل می‌شود. در این نمایش‌نامه این فرضیه مطرح می‌شود که تریپلیوف خودکشی نکرده بلکه به قتل رسیده است و بنا بر این «مرغ دریایی» آکونین ماجرای قتل و نه خودکشی تریپلیوف و جست‌وجو برای یافتن قاتل اوست. ترجمه فارسی «مرغ دریایی» آکونین با مقاله‌ای درباره این نمایش‌نامه همراه است؛ مقاله‌ای با عنوان «قتل کاملا انگلیسی» از وِرا سالِویوا. در بخشی از این مقاله درباره «مرغ دریایی» آکونین و ارتباط آن با «مرغ دریایی» چخوف آمده است: «این اثر فقط طبع‌آزمایی‌هایی با نمایشنامه چخوف نیست. پرده چهارم مرغ دریایی چخوف با رونویسی و اصلاحاتی تبدیل به پرده نخست نمایشنامه آکونین می‌شود و سپس در پرده دوم، باز با رونویسی و تکمیل متن چخوف، کمدیِ همراه با خودکشی به کمدیِ همراه با قتل بدل می‌شود. همه ساکنان خانه مظنون به قتل تریپلیوف هستند و همگی به نوبت به این قتل اعتراف می‌کنند. معمای خودکشی تریپلیوف به معمای یافتن قاتل تبدیل می‌شود. دکتر دورن که به بقیه قبولانده بود مرگ تریپلیوف قتل بوده است، خودش وظیفه کارآگاه را برعهده می‌گیرد و می‌کوشد به کمک اصول منطق قاتل را پیدا کند». جایی دیگر از این مقدمه درباره میزان وفاداری آکونین به رفتار و گفتار شخصیت‌هایی که در اصل مخلوق چخوف بوده‌اند و در نمایش‌نامه آکونین هم ایفای نقش کرده‌اند آمده است: «آکونین در همان حال که بخشی از مرغ دریایی را بازنویسی و تکمیل می‌کند، منطق و ماهیت اساسی شخصیت‌ها و شیوه گفتار و رفتار آنان را حفظ کرده است. ولی از آنجا که نویسنده‌ای است علاقه‌مند به غلیظ نشان دادن ویژگی‌های سبکی در نوشته‌هایش، ظاهرا به عمد پا را از حد فراتر می‌گذارد و به بسیاری از شخصیت‌ها خصوصیاتی گروتسک‌وار می‌بخشد. همه قهرمانان نسبت به نمایشنامه چخوف نامتعادل‌تر می‌شوند، لحظات روان‌پریشی در رفتار تریپلیوف، نینا و ماشا شدت می‌گیرد. افسردگی تریپلیوف در مرغ دریایی دوم به جنونی خطرناک مبدل می‌شود. نگرانیِ همیشگیِ سورین از اوضاع جسمی‌اش گاه به صَحنه‌سازی و تظاهر آشکار می‌انجامد و گاه به شیدایی و بیماری روانی».

آنچه می‌خوانید قسمتی است از «مرغ دریایی» آکونین که در آن دوران فرضیه قتل تریپلیوف را مطرح می‌کند: «کانستانتین گاوریلویچ مُرده، ولی خودکشی نکرده، او را کشته‌اند (همه خشکشان می‌زند. سکوت حکم‌فرما می‌شود). دفعه پیش فرصت کافی نداشتم زخم را درست‌وحسابی بررسی کنم، می‌ترسیدم ایرینا نیکالایونا بیاید تو. فقط دیدم که کانستانتین گاوریلویچ بدون هیچ شک و شبهه‌ای مُرده است. ولی حالا چراغ را چرخاندم، سر او را بلند کردم و حفره‌ای را که گلوله از آن خارج شده بود دیدم: از چشم چپ. اول فقط به این فکر کردم که باید در تابوت دربسته بگذاریمش، ولی بعد یک‌دفعه جرقه‌ای در ذهنم زده شد: چرا کسی باید طوری به خودش شلیک کند که گلوله از گوش راست وارد شود و از چشم چپ بیاید بیرون؟ هفت‌تیر هم ساخت اسمیت اند وِسون است، با لوله دراز. با آن نمی‌توانی دستت را این‌طوری بچرخانی. نه، آقایان! واضح است که اینجا قتل اتفاق افتاده و خیلی ناشیانه خواسته‌اند آن را خودکشی جلوه بدهند. حتی اگر پلیس نیاید هم این مسئله کاملا روشن است».