روزنامه شرق

ادبیات

جوانان ایران بااستعداد اما کم‌کار — صفحه ۱۰

«مریم زندی» به روایت «ناصر تقوایی» — صفحه ۱۱

دو روایت از عکس‌های «انقلاب ۵۷»، صدانگاری — صفحه ۱۲

اثری از آنجل بولیگان

جعبه ابزار گفتمان و ادبیات ما

فرایندهای طرد

شیما بهره‌مند

«تمامی کتاب‌های من... جعبه ابزارهای کوچکی هستند... اگر مردم می‌خواهند آن‌ها را باز کنند، این جمله یا آن ایده را به عنوان یک پیچ‌گوشتی یا آچار فرانسه برای کنارنهادن، بی‌اعتبارکردن یا متلاشی‌کردن نظم مستقر، از جمله سرانجام همان‌هایی که خاستگاه کتاب‌های من هستند، به کار بگیرند... چه بهتر.»

نظم گفتمان، یکی از این ایده‌ها است که می‌توان آن را به عنوان ابزاری برای تردید یا بی‌اعتباردانستنِ جریان مستقر ادبیات ما به کار گرفت. همان‌طور که سارا میلز در کتاب «گفتمان»* می‌نویسد، آثار فوکو نقش حیاتی در انکشاف طیفی از نظریه‌های گوناگونی داشته است که همه کم‌وبیش زیر چتر اصطلاح «نظریه گفتمان» گرد می‌آیند. و در تلقی میلز از مفهوم فوکویی گفتمان -که چندان فوکویی هم نیست- یکی از مفیدترین شیوه‌های تامل در باب گفتمان این است که آن را نه به مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا قطعه‌ای از متن، بلکه رویه‌هایی بدانیم که به گونه‌ای نظام‌مند موضوعات و ابژه‌ها را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهند. «به این اعتبار گفتمان چیزی است که چیز دیگری (پاره‌گفتار، مفهوم، تاثیر) را تولید می‌کند، و نه چیزی که در خود یا برای خود وجود دارد و به صورتی جداگانه می‌توان تحلیل‌اش کرد.» به عبارتی دیگر گفتمان، چرخه یا نظام زبانی است که درباره همه‌چیز سخن می‌گوید مگر خودش، این است که گفتمان‌ها چیزی فراتر از متن‌ها هستند. نزد فوکو قدرت، عنصر کلیدی در بحث‌های مربوط به گفتمان است، ازاین‌رو میلز اشاره می‌کند که فوکو تاثیر بسزایی در بازاندیشی در باب الگوها یا مدل‌های قدرت داشته و برخلاف بیشتر اُمانیست‌های لیبرال که معتقدند قدرت نوعی مایملک است یا عبارت است از بازداشتن کسی از کنشی، فوکو قدرت را نه متمرکز که امری متناقض می‌داند که در سرتاسر روابط جامعه پراکنده شده است و در کنار محدودکردن رفتارها، شکل‌های ممکن رفتار را می‌سازد.

فوکو برای بسط ایده‌اش در نظم گفتمان شیوه‌ای را بررسی می‌کند که از طریق آن نهادها، گفتمان را به نظم درمی‌آورند تا برخی خطرات آن را خنثی کنند، و اینجا است که مکانیسم طرد، یا فرایند کنارگذاری و طرد را پیش می‌کشد، فرایندی که روی گفتمان عمل می‌کند تا آنچه را که می‌تواند گفته شود محدود سازد. به اعتقاد او نخستین رویه طرد، رویه‌های ناظر بر امر تابو یا ممنوع است؛ موضوعاتی که سخن‌گفتن از آن‌ها دشوار است. شکل دوم کنارگذاری حولِ محورکسانی متمرکز است که چندان عقل متعارفی ندارند، ازاین‌رو گفتارشان بی‌معنا به شمار می‌آید. برای نمونه «در بریتای قرن بیستم زبان اسکیزوفرنیک جدی گرفته نمی‌شد.» در هر حال خواست‌ها و نظرات برخی اقشار یا طبقات اعتباری دیگر داشت. سومین شکل اما تعیین می‌کند که چه چیزی می‌تواند گزاره و به تبع آن بخشی از یک چارچوب گفتمانی به شمار آید، و آن عبارت است از «تمایزگذاری بین دانشی که حقیقی به شمار می‌آید و دانشی که کاذب تلقی می‌شود.» سارا میلز شکل سوم طرد را در کار لنارد دیویس پیدا می‌کند و توضیح می‌دهد که با آغاز تولید خبر، یعنی متن‌هایی که وانمود می‌شد به جای بازنمایی رویدادهای فراگیر، حامل بازنمایی درست از رویدادهای درخور توجه هستند، رفته‌رفته نوعی تقسیم‌بندی بین حقیقت و کذب در حوزه عمومی شکل گرفت و «این تاثیرات دامنه‌داری روی تولید متون به طورکلی داشت، در این زمان است که تمایز بین رمان‌ها و گزارش‌های واقعی سربرمی‌آورد.» فوکو نشان می‌دهد که این ارادت به حقیقت چنان توسط نهادها حمایت می‌شود که چون‌وچراکردن درباره حقیقتِ بازنمایی‌شده یا اصل ارادت به حقیقت تقریبا ناممکن شده. این ارادت در ادبیات سال‌های اخیر ما، خاصه دو دهه اخیر به تولید و بازتولید نوشته‌هایی منجر شده که خود را به نوعی رونوشتی از واقعیت بیرونی می‌دانستند و در هر دو رویکرد، گزارشی از زندگی روزمره، یا روایتی از برهه خاصی از تاریخ (که رویکردی جدیدتر است) به راهی جز بازنمایی سراسر ایدئولوژیک از امر واقعی نرفته‌اند. کنارگذاری و طرد به نحو تناقض‌آمیزی از مهم‌ترین راه‌هایی است که طی آن‌ها گفتمان تولید می‌شود. «فوکو در عین حال فرایندهای طرد را که پیرامون نهادهایی چون ادبیات دست در کارند، و گفتمان‌های انتقادی را که برای حمایت از متون ادبی و برقرارنگه‌داشتن جریان آن ضروری‌اند، تحلیل و بررسی می‌کند. ادبیات بر مبنای ملاکی فوکویی بیش از آنکه ابزاری برای تثبیت یک فرهنگ ملی باشد، ابزاری است برای چون‌وچراکردن یا تردید در فرهنگ یا معیارهای مسلطِ جامعه. بر این مبنا ادبیات مدرن نه گزارشِ سبک زندگی غیررسمی یا همان گزارش روزمره، که نوشتن از زندگی‌های ممکن است و بر آن است تا برداشت یا ادراک تازه‌ای را به دست دهد.

صورت‌بندی دیگر مکانیسم طرد، با این پرسش ممکن می‌شود، چگونه در زبان و از طریق زبان صاحب «من» می‌شویم. گفتمان حکم به شناخت نفس می‌دهد، و این شناخت در مکانیسم طرد به سه شکل امکان‌پذیر است؛ یکی شیوه «معرفت نفس»، که در آن بدن ناگزیر است در نسبت با جامعه تعریفی از خود ارائه بدهد و بپذیرد که جامعه هم از این پس با این تعریف او را می‌شناسد، تا در مواجهه با محرومیت گزارشی از بدن خود ارائه دهد. اقرار یا اعتراف سرراست‌ترین مدل این تعریف است. «مراقبت از نفس» انتخاب دیگری است که طی آن کنش‌های ممنوعه به بیان‌های آزاد تبدیل می‌شود. نفس به‌خاطر کنش در معرض خطا و شکست است پس این وظیفه را به زبان احاله می‌دهد تا با تعریف سبکی از زندگی از نفس خود مراقبت کند. اما شکل سوم، «تربیت نفس» برخلاف این رویه‌ها، تولید نفس مساله مبنایی است. در این شیوه، نفس‌ها نه تعریف که تولید می‌شوند و از استقلال بدن از تمام گزاره‌ها و احکام زبانی سخن به میان می‌آید. تا نشان دهد مهم‌تر از سرگذشت نفس‌ها، اینکه آن‌ها چه پیشینه‌ای داشتند یا چه چیزی من بودنِ «من» را می‌سازد، تولید نفس‌ها است، ازاین‌رو خطر ادبیات، خطری که نویسنده به مصاف آن می‌رود، پذیرش مرگ و شادمانی قدرت دردناک زندگی در عرصه‌هایی به جز فردیت یا تجربه انسانی زبان است، این مسیری است که هیو کنر، نویسندگانی مثل فلوبر و جویس و بکت را از مصادیق پیشگامان آن دانسته است. هم از این‌رو است که در مسیرهای سه‌گانه، تنها مسیر سوم حامل نوعی مقاومت است و دیگر مسیرها در ظاهر نوعی مکانیسم جبرانی‌اند در برابر طرد، اما واقعیت آن است که همدست با همان گفتمان مستقر پیش می‌روند.

ناگفته پیدا است که ادبیات اخیر ما به مسیر تربیت نفس نرفته است، انبوه داستان‌های قصه‌ای این سال‌ها یا در مراقبت از نفس تعریف می‌شود، یا در معرفت نفس. زبان صرفا رسانه‌ای است تا در مسیری خطی سیر زندگی آدم‌ها را به روایت تبدیل کند. در وضعیت موجود، داستان که نه آن‌قدر تخیلی است تا کسی را برانگیزد، و نه آن‌قدر گزارشی است که شبهه‌ای ایجاد کند، بهترین وسیله است تا زندگی به تسخیر گفتمان درآید. راوی-در چنین وضعیتی- کسی است که اعمالش با نظم موجود نمی‌خواند (معرفت نفس) و از طرف دیگر گسست‌های زندگی از فضایی ایدئولوژیک به فضایی با حاکمیت منطق بازار تحمل‌ناپذیر است (مراقبت نفس)، بنابراین روایت رئالیستی تخت و کلیشه‌های کارگاهی دست به دست هم می‌دهند تا از «ادبیات» حصاری ایجاد کنند که گویی به آدم‌ها «نفس» می‌دهد؛ به بیان ساده‌تر، آدم‌ها به صرف روایت، صاحب «من» می‌شوند. اینکه در چند سال اخیر یک‌باره موجی از «دهه شصت‌نویسی» در بخش زیادی از داستان‌نویسی ایران سربرکرده، خود سمپتوم این عارضه است؛ چراکه یکی از راه‌های مواجهه نفس‌ها با تروما (اینجا وحشت ناشی از جنگ و بمباران و ...) زیبایی‌شناختی‌کردن آن است. البته ترس‌ها و وحشت‌ها در تمام تاریخ استعلا پیدا کرده و موضوع کار هنر بوده است، اما برای ادبیات ما بیانِ تروماى دهه‌شصت در داستان مابازایی است برای سیاست‌زدایی از ادبیات. ماجرا همین جا تمام نمی‌شود. این چرخه مدام برای حمایت از گفتمان برساخته‌اش، نظام‌های تشویق و تنبیه، یا توجیه به راه می‌اندازد. برگزاری مسابقه یا جایزه داستان دهه‌شصت، یکی از آخرین تلاش‌هایی است که این چرخه برای تداوم‌اش طراحی کرده است. درست همان‌طور که فوکو در نظم گفتمان مطرح کرد برخی نهادها گفتمان را به نظم درمی‌آورند.

*گفتمان/ سارا میلز/ ترجمه فتاح محمدی/ نشر هزاره سوم/ چاپ سوم ۱۳۹۲

نقدی بر «انجمن علف‌ها»، رمان شهناز فریور

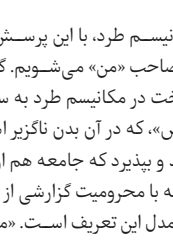
اول کتاب، بعد عروسی

دریا ارجمند

«انجمن علف‌ها»، رمان شهناز فریور که در ۲۲۹ صفحه ذیل مجموعه «رمان ایرانی» انتشارات نگاه در دسترس مخاطب قرار گرفته است، طبق معمول اکثر آثار داستانی این سال‌های ما سیر زندگی روزمره‌ای را بازگو می‌کند که با گذر از وحشت به ملال، نهایتا در کنشی به اسم «روایت» به فرجام می‌رسد. ذهن راوی در ترتیب فصول رمان، در دهه‌شصت و زمان روایت حرکتی پاندولی دارد و درست مثل مسیر رفت‌وبرگشت پاندول، هر چه جلوتر می‌رویم این دو نقطه -دهه‌شصت و زمان حال- فاصله کمتری پیدا می‌کنند تا اینکه سرانجام به هم می‌رسند و پاندول از حرکت باز می‌ایستد. به همین منوال، راوی دختر نوجوان شهرستانی جنگ زده، از ترس‌های تاریخی‌اش به ملال زن میان‌سال تهران گذار می‌کند، تا مگر با ثبت ماوقع در روایت خود، پناهی پیدا کند، بنابراین در مسیر رفت با وحشت سروکار داریم و در مسیر بازگشت با ملال و حسرت. در یک فصل ترس جنگ را شاهدیم و در فصل بعد، سرخوردگی و یکنواختی کار در بیمارستان را و شکیبایی در زندگی خانوادگی با همسر و بچه‌ای را که هر کدام وسواس‌ها و حساسیت‌های خاص خود را به دوش زن وا می‌نهند و چنین که برمی‌آید عین خیالشان هم نیست. در مسیر این حرکت رفت‌وبرگشتی، یک استاد داستان‌نویسی هم هست که گاه در زن شوری برمی‌انگیزد تا بنویسد و زندگی‌اش را به چیزی از جنس ادبیات تبدیل کند، و گاهی جا خالی می‌دهد و ناپدید می‌شود. زن بر آن است تا در اتاقک کوچکی که در جهنم زندگی خصوصی‌اش برای خود دست‌وپا کرده بنویسد و بنویسد تا به آن رمان ۱۰۷صفحه‌ای برسد که از کجا همین «انجمن علف‌ها» باشد. روایت منزل‌به‌منزل در اتفاقات «زندگی سی‌وچندساله‌اش» درنگ می‌کند. گذشته مثل امواج رادیویی در هر ایستگاه ماوقع دوره‌ای از زندگی او را بازگو می‌کند، اما فصل‌به‌فصل زندگی خصوصی از فضای عمومی فاصله بیشتری پیدا می‌کند و ملال درون و وحشت بیرون اتصال کوتاهی برقرار می‌کنند و اسکلت روایت را تشکیل می‌دهند.

«انجمن علف‌ها» نمونه‌ای است از تعهد معکوسی که چند صباحی است داستان‌نویسی ایران مسئولیت آن را تقبل کرده است. این شیوه از روایت، در درجه نخست وظیفه دارد تا از واحدی موسوم به «ادبیات» صرف نظر کند و با همه توان گسست‌های زیستی و بحران‌های زندگی را رفع و رجوع کند. باران، دختر کوچک راوی در دفتر یادداشتش مطالبی را نوشته است که خلاصه‌ای است از زندگی مادر داستان‌نویس‌اش: «... بابا می‌گوید وقتی مامان را دید مثل مامان خودش بود. اما اشتباه کرد. مامان دوست داشت کتاب بنویسد بعد عروسی کند.» (ص۷۶) یک پاراگراف بعد از مطالب دفتر خاطرات باران، راوی لپ‌تاپش را روشن می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که به بیماری کلمه دچار آمده است. اما دیری نمی‌پاید که کتابی از قفسه درمی‌آورد و محض خالی‌نبودن عریضه شعری از شاملو می‌خواند و عملا از بیماری کلمه صرف نظر می‌کند.

«انجمن علف‌ها» از منظری دیگر شرح فرسودگی است. راوی که شغلش پرستاری است در محیط بیمارستان ناآرام است. در محیط خانه با همسر پزشکش کنار نمی‌آید. با نسل بعد هیچ‌گونه ارتباطی برقرار نمی‌کند. در این رمان با هیچ امید یا دلخوشکنکی رودررو نیستیم. همه آدم‌های کتاب به حسرت دچارند. دانشگاه آن چیزی نیست که راوی خیال می‌کرده است. سوال این است که چرا داستان‌نویسان ایرانی از جمیع امکان‌های متفاوت در شکل‌دهی به روایت، فقط از یک شیوه تبعیت می‌کنند. شیوه‌ای که آمیزه‌ای است از خود- زندگینامه با ته‌رنگی از فیلمنامه‌های هالیوودی؟ سوال این است که چرا بیماری کلمه به خوبی درمان شده است و زبان، هیچ شانی در داستان ندارد؟ ثبت زندگینامه، اعم از زندگینامه شخصی حقیقی یا تخیلی بر نحوه گفتن غلبه کرده است. اتفاقا «انجمن علف‌ها» از این بابت وافی به مقصود است. در صفحه ۱۱۰ رمان، راوی دلزده از بیهودگی فعالیت‌های سیاسی یکی از گروه‌های معاند نظام جمهوری‌اسلامی، خطاب به «امین» - که ظاهرا لیدر است- انتقادات خود را چنین بیان می‌کند: «اصلش اینه که فکر می‌کنم هیچ سازمان، حزب یا دسته‌ای نمی‌تونه وضعو عوض کنه. اصلش فرهنگ مردمه که باید عوض شه. اگر کسی مردمو بشناسه، می‌فهمه که با این حرف و اعلامیه‌ها چیزی درست نمی‌شه.» در ادامه، پوچی و بیهودگی اعضای این گروه یا گروهک را دنبال می‌کنیم. امین هم ناپدید می‌شود و در تهران ازدواج می‌کند و اتوپیای خیالی‌اش را به زندگی روزمره تقدیم می‌کند. در «انجمن علف‌ها»، مخالف و موافق فرق چندانی با یکدیگر ندارند. مجید، برادر راوی هم مثل بقیه با بحران هویت دست‌وپنجه نرم می‌کند. کهنه‌سرباز جنگ، حالا مجبور است پول دربیاورد و رفاه خانواده‌اش را افزایش دهد. علاوه‌بر این باید اسرار مالی‌اش را از همسرش پنهان نگه دارد. مابقی شخصیت‌های کتاب یا از بین می‌روند یا بقا را به شرط حسرت ترجیح می‌دهند. یکی بر اثر اعتیاد می‌میرد. چند نفر در بمباران هوایی جنگ ایران و عراق جان می‌سپرند. بعضی‌ها جلای وطن می‌دهند. چند نفری هم در جریان گذار از دهه‌شصت به دهه۷۰، صحیح و سالم منویات دوران حاکمیت بازار را درک می‌کنند و یاد می‌گیرند که حتی طبابت یک نوع تجارت است. در میهمانی‌ها بحث بر سر این است که اگر پرونده هسته‌ای ایران به جنگی بینجامد، باید کشور را ترک کرد و در دوبی به سرمایه‌گذاری پرداخت.



انجمن علف‌ها

شهناز فریور

نشر نگاه

چاپ اول: ۱۳۹۳

داستان‌نویسی در چنین مدار شدیدا ایدئولوژیکی، وظیفه دارد که خلاقیت و هنر زبان را در سینی بگذارد و دو دستی تقدیم فرهنگ کند. فرهنگ صرفا در حکم بهانه‌ای است تا گذار ادبیات از «هنر» به «فرهنگ» را «جا بیندازد» و نوعی نیهیلیسم کلبی مسلک را به کرسی بنشاند. در بخشی از رمان راوی با یکی از کودکان کار آشنا می‌شود که در خانواده‌ای فقرزده، محروم از تحصیل و حداقل‌های زندگی گوشه‌ای را به اتاق خصوصی‌اش تبدیل کرده است. بچه آدامس‌فروش کف زمین را فرش کرده است و می‌خواهد قلمرو زندگی خصوصی‌اش را به راوی نشان بدهد. مادر خانواده که زنی است آبستن، می‌خواهد برای راوی چای بیاورد. هرچند که راوی در آن محیط چندش‌انگیز چای نمی‌خواهد. چند صفحه قبل‌تر خوانده‌ایم که زن از خرید اجناس کودکان کار سر باز زده است. حتی به اصرارهای دخترش «باران» وقعی نمی‌گذارد. او معتقد است که همه این بچه‌ها متعلق به باندهای تکدی‌گری هستند. همان طور که اساتید داستان‌نویسی وطنی می‌گویند: «تئوری به درد نمی‌خورد. با تئوری نمی‌توان داستان نوشت». اما ظاهرا در فقره «انجمن علف‌ها» تئوری به قصد خواندن اثر ادبی هم به درد نمی‌خورد. هیچ نیازی به ساختارشکنی نیست. تجربه چنین صحنه‌ای فی‌نفسه حاکی از این است که با فرهنگ هم نمی‌شود تغییری ایجاد کرد. با فرهنگ فقط می‌توان همه آدامس‌های کودکان کار را یکجا خرید. حال که نیهیلیسم تحت نام «کار فرهنگی» همه ابعاد زندگی را تسخیر کرده است؛ چه بهتر داستان‌نویسی را در خدمت سرگرم‌سازی قرار دهیم. مسلما این یادداشت نه نقد خوبی از آب درمی‌آید و نه به ارتقای داستان‌نویسی ایران کمکی می‌کند.

در جمع‌بندی باید گفت، مهم‌ترین وجه «انجمن علف‌ها» این است که داستانی است شیوا، خوشخوان و شهری. مخاطب را از آزار زندگی آزار نمی‌دهد. امید است که خوب بفروشد. داستان به بحران هویتی زنی می‌پردازد که می‌خواهد نویسنده شود. مهم‌تر از همه آنکه محنت، به شکل کالای نه هنوز بنجلی درآمده که بازار را تحریک می‌کند. پس زنده‌باد «رئالیسم بازار».

عطف کتاب

شکل ویران آگاهی

«مارکسیسم و نقد ادبی» ایگلتون به گفته نویسنده‌اش پژوهشی کوتاه است که در آن جز طرح چند موضوع اساسی و پاره‌ای پرسش‌های بنیادی کاری نمی‌توان کاری کرد. ایگلتون معتقد است، خطر کتاب‌هایی از این دست آن است که برای آشنایان به چنین موضوع‌هایی ملال‌آور و برای کسانی که کاملا با آن ناآشنایند، گیج‌کننده است. اما در نهایت آنچه با عنوان کتاب «مارکسیسم و نقد ادبی» امروز در دست ماست کتابی است در چهار فصل که از قضا نه ملال‌آور است و نه ابدا گیج‌کننده. ایگلتون در دیباچه‌ای بر چاپ این متن در مجموعه کلاسیک‌های راتلج نوشته است، «مارکسیسم و نقد ادبی» نخستین‌بار در سال۱۹۷۶، درست هنگامی که تاریخ غرب در حال چرخش مسیر بود، منتشر شد. و طی چندسال پس از انتشار این کتاب، سراسر فضای فرهنگی‌ای که این کتاب نیروی خود را از آن گرفته بود، از بیخ و بن تغییر کرد. نظریه در عرصه‌های فرهنگی و ادبی در سراسر دهه۱۹۸۰ همچنان روبه‌پیشروی داشت اما مارکسیسم نسبت به فمینیسم، پساساختارگرایی و بعدها

مارکسیسم و نقد ادبی

تری ایگلتون

ترجمه اکبر معصوم‌بیگی

نشر بوتیمار

پسامدرنیسم هر دم در صف بعدی قرار می‌گرفت. با این همه به تعبیر اکبر معصوم‌بیگی، مترجم این اثر کار سترگ فکری تری ایگلتون طی ۳۰ساله اخیر نشان از اندیشه‌ورزی آگاه و کوشنده دارد که دگرگونی اجتماعی ریشه‌ای را نه معجزه‌ای یک‌شبه و آسان‌یاب، که راهی پرسنگلاخ، پیچ‌پیچ، پرمرارت و سخت درازآهنگ می‌شمارد؛ همان که ریموند ویلیامز آن را «انقلاب طولانی» می‌خواند. یکی از انگیزه‌های مهم ایگلتون از تنظیم این کتاب، پرهیز از آکادمیک‌شدن این کتاب است. از این منظر نوشتن کتابی درباره مارکسیسم و نقد ادبی در معرض این خطر است که نه به مارکسیسم مربوط باشد و نه به نقد ادبی. ایگلتون تلاش کرده از افزودن یک کتاب دانشگاهی به دیگر کتاب‌های موجود آکادمیک دوری کند. از این‌رو از دوجنبه نقد مارکسیستی ادبی را در سنت فرانسوی و سنت انگلیسی، با هم پیش برده است. «مارکسیسم و نقد ادبی» در چهار فصل با عناوین «ادبیات و تاریخ»، «شکل و محتوا»، «نویسنده و تعهد» و «پدیدآورنده همچون تولیدکننده»، به رابطه مارکسیسم و نقد ادبی می‌پردازد. «اگر کارل مارکس و انگلس بیشتر در حوزه سیاست و اقتصاد شهرت دارند تا در زمینه نوشته‌های ادبی، به هیچ‌روی به این سبب نیست که آنها ادبیات را بی‌اهمیت می‌شمردند. چنانکه تروتسکی در ادبیات و انقلاب می‌گوید راست است که بسیاری از مردم جهان چون انقلاب‌گران می‌اندیشند و مانند بی‌فرهنگان احساس می‌کنند.» بخش خواندنی «ادبیات و تاریخ» با این جملات آغاز می‌شود.

رنگ‌های دیگر

روایتِ اورهان پاموک از توماس برنارد

برناردخوانی در زمانه غمزده

ترجمه‌ی افسانه رشنو

از سیه‌روزی‌ام ذله‌ام و توماس برنارد می‌خوانم. راستش، در سرم هوای خواندن او را نداشتم. اصلا هوای خواندن هیچ‌کس را نداشتم. غم امان درست فکرکردن نمی‌داد. گشودن کتابی، خواندن ورقی و ورود به رویاهای دیگری- اینها همه بهانه‌هایی بودند برای آنکه در بحر بدبختی خودم بروم، به یادم می‌آوردند که هرکسی در این دنیا به هر طریق ممکن راهی پیدا کرده برای فرار از این چاه غم که من در آن افتاده بودم. همگی پر بودند از مردمانی که به خود، به موفقیت‌هایشان، به خرده تغییراتشان، به علایقشان، به فرهنگشان و به خانواده‌شان می‌بالیدند. انگار که همه کتاب‌ها زبان حال چنین مردمانی بودند. مهم نبود که در وصف چه‌چیزی سخن می‌گویند. باله پاریسی قرن نوزدهمی، سفر مردم‌شناختی به جامایکا، حاشیه فقرزده یک شهر بزرگ، یا اراده یک مرد که زندگی‌اش را وقف هنر کرده است. کتاب‌ها به زندگی‌هایی می‌پرداختند که تجربه‌هایشان هیچ ربطی به مال من نداشت: بنابراین می‌خواستم آنها را فراموش کنم. به‌خاطر آنکه چیزی در آنها نبود که کوچک‌ترین شباهتی با از غم بال‌درآوردن من داشته باشد. هم از این کتاب‌ها و هم از خودم در خشم بودم. از خودم به‌دلیل آنکه آنقدر ابله بودم که خود را گرفتار چنین درد احمقانه‌ای کرده بودم: از کتاب‌ها به دلیل آنکه به دردی که می‌کشیدم بی‌اعتنا بودند. من چیزی غیر از آن نمی‌خواستم که از این محنت سردرگم فرار کنم. اما کتاب‌ها مرا مهیای زندگی کرده بودند، کتاب‌ها در بیشتر حالات به من جان تازه‌ای می‌دادند، بنابراین مدام به خودم می‌گفتم که اگر می‌خواهی از این ابر سیاه بیرون بیایی باید به خواندن ادامه بدهی. با این وجود هروقت که کتابی را باز می‌کردم و صدای نویسنده را می‌شنیدم که جهان را به همان حالتی که هست می‌پذیرفت، یا حتی اگر آرزوی تغییر آن را داشت باز هم با آن همذات‌پنداری می‌کرد، احساس تنهایی می‌کردم. کتاب‌ها فرسنگ‌ها از درد و رنج من به دور بودند. از آن گذشته، این کتاب‌ها بودند که باعث شده بودند این فکر به سرم بیفتد که در سیه‌روزی لنگه ندارم و بدبختِ ابلهی هستم که شبیه هیچ‌کس دیگری نیست. مرتب به خود می‌گفتم، کتاب‌ها فقط به درد خرید و فروش می‌خورند، نه خواندن. بعد از آن چند زلزله، هر وقت کتاب‌ها مرا می‌آزردند دلیلی برای دورانداختن آنها پیدا می‌کردم و به همین دلیل من مدام بر جنگ چهل ساله‌ام با کتاب‌ها با روحی سرشار از تنفر و سرخوردگی نقطه پایان می‌گذاشتم. این بود وضعیت ذهنی من موقعی که چند صفحه‌ای از توماس برنارد را ورق زدم. به این امید آنها را نمی‌خواندم که شاید نجات‌بخش من باشند. مجله‌ای می‌خواست شماره ویژه‌ای درباره برنارد دربیاورد و از من خواسته بود که چیزی بنویسم. دینی بود که باید ادا می‌کردم و روزگاری برنارد را خیلی دوست داشتم. بنابراین بنا کردم به دوباره‌خوانی برنارد و برای اولین بار ابر سیاه کنار رفت. صدایی را می‌شنیدم که می‌گفت بدبختی من که اسم غمزدگی را روی آن گذاشته‌ام آنقدرها هم که فکر می‌کنم نه بزرگ است و نه ناخوشایند. جمله یا پاراگراف به‌خصوصی نبود که مرا به این نقطه رساند؛ آنها از امور دیگری حرف به میان می‌آوردند- از شیفتگی به پیانو، تنهایی، ناشران یا گلن‌گولد- اما هنوز هم حس می‌کردم اینها صرفا بهانه‌هایی بیش نیستند؛ آنها از سیه‌روزی‌ام می‌گفتند و این برداشت روح مرا به اوج برد. مساله سیه‌روزی من نبود بلکه نگاه خاصی بود که به آن داشتم. خواندن برنارد در زمان غمزدگی مایه قوت قلب بود، اگرچه واقف بودم به اینکه این صفحات برای چنین کاری نوشته نشده‌اند، یا حتی برای آنکه مرهمی باشند برای خوانندگانی که با افسردگی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. چگونه باید همه اینها را توضیح داد؟ چه چیزی باعث می‌شود برناردخوانی در زمان غمزدگی شبیه یافتن اکسیر به نظر بیاید؟ شاید حالتی حاکی از کناره‌جویی بود. شاید من با این بینش اخلاقی تسلی پیدا کرده بودم، که از سر عقل می‌گفت بهتر است از زندگی توقع بیشتری نداشته باشیم... .

اما شاید ربطی به اخلاقیات نداشت، در نتیجه یک جرعه از برنارد روشن می‌شد که تنها امید باقی‌مانده در آن است که خویشتن خود باقی بمانیم، به عادت‌ها و به خشم‌مان پشت‌گرم بمانیم. نوشته‌های برنارد حکایت از آن دارند که بزرگ‌ترین بلاهت در آن است که شوق‌ها و عادت‌هایمان را به امید زندگی بهتر رها کنیم یا از خوشحالی حمله به حماقت‌ها و بلاهت‌های دیگران دست برداریم و چشم‌پوشی کنیم، از دانستن آنکه زندگی هیچ‌گاه نمی‌تواند چیزی باشد بیش از آنچه شوق‌ها و لجاجت‌های ما می‌سازند. اما می‌دانم که همه تلاش‌ها برای صورت‌بندی کردن بی‌ثمر از آب در می‌آید. این امر به آن دلیل نیست که یافتن تایید حرف‌های من در کلمات برنارد کار دشواری است. به این دلیل هم هست که هر وقت به کتاب‌های برنارد رجوع می‌کنم متوجه می‌شوم که آنها علیه تقلیل‌یافتن مقاومت به خرج می‌دهند. اما پیش از آنکه دوباره بنا کنم به شک‌کردن، بگذارید بگویم، لااقل این را بگویم که: چیزی که در کتاب‌های برنارد بیش از همه برایم موجب لذت است بستر آنها یا دیدگاه‌های اخلاقی آنها نیست. خوشی‌ام در آن است که آنجا باشم، درون همان صفحات، به استقبال خشم مهارناپذیرش بروم و با او سهیم شوم. ادبیات این‌گونه تسلی می‌دهد، با فراخواندن ما به تشزدن، آن‌هم به همان شدت نویسندگانی که به آنها عشق می‌ورزیم.