نگاه

یادداشتی از جی هیلیس میلر

در باب نقل قول

ترجمه: مسعود صدیقی

■ جایی در «عقلانیت و تخیل در تاریخ فرهنگ»، ام‌اچ ابرامز از وین بوت نقل می‌کند که قرائت «واسازانه» deconstructionist از یک اثر ادعشده، «به شکلی ساده و مشخص، انگلی - par sitical است». البته در قیاس با «قرائت سرراست یا تک‌صدایی.» بخش دوم عبارت نقل از ابرامز است و بخش اول از بوت. نقل قول من از نقل قولی دیگر، نمونه‌ای است از زنجیری که بخشی از قصد من در اینجا، به پرسش کشیدن آن است. چه رخ می‌دهد آن زمان که مقاله‌ای انتقادی، بخشی از یک متن را «بیرون می‌کشد» و آن را «نقل می‌کند»؟ آیا این کار با نقل قول، انعکاس یا تلمیح در شعر متفاوت است؟ آیا نقل قول انگلی است بیگانه در تن متن اصلی، یا این انگل که متن میزبان آن را احاطه و خفه کرده است، حکم متنی تفسیری را دارد؟ میزبان غذای انگل را تامین می‌کند و زندگی‌اش را ممکن می‌سازد و در عین حال به دست او کشته می‌شود، مانند همان قول مشهور که نقد، ادبیات را می‌کشد. آیا میزبان و انگل می‌توانند شادمانه در کنار هم، در منزلگاه متن اصلی زندگی کنند، غذای یکدیگر را تامین کنند یا از غذای موجود به یکسان بهره برند؟

ابرامز «پاسخی رادیکال‌تر» در سر دارد. او می‌گوید: «اگر اصول واسازی را جدی بگیریم، هر تاریخی که بر متون نوشته‌شده متکی باشد، ناممکن است.» بگذار چنین باشد. این حرف چندان مایه‌ای از استدلال در خود ندارد. برداشت قطعی از تاریخ یا تاریخ ادبی، مانند برداشتی قطعی از قرائتی تعین‌پذیر، در واقع ممکن است ناممکن باشد و اگر چنین است، بهتر است از قبل بدانیم. بدانیم که در قلمرو تفسیر، نوعی ناممکن بودن اثبات‌پذیر و نشان‌دادنی هست که در هر حال، مانع از «انجام» تفسیر نمی‌شود و وفور متون تاریخی، تاریخ ادبیات و قرائت‌های موجود گواه این مدعاست اما از سوی دیگر باید بپذیریم که ناممکن بودن قرائت را نباید دست‌کم گرفت. این ناممکن بودن تبعاتی برای مرگ و زندگی دارد؛ چرا که در تن‌های آحاد بشر حضور دارد و بخشی از سیاست تن و زندگی فرهنگی ماست.

«انگلی» ـ این واژه، چنین تصویری را به ذهن متبادر می‌کند: «قرائت سرراست یا تک‌صدایی» در مقام بلوطی استوار که ریشه در زمینی سخت دارد و عشقه‌ای واسازنده (deconstructive) حول آن رشد کرده و بلوط را به خطر انداخته است. این عشقه به نوعی زنانه، ثانویه، زیان‌آور و وابسته است. این گیاه نرم‌ساقه‌ای وابسته است و برای زنده ماندن راهی ندارد جز آنکه شیره حیات را از جان میزبانش بمکد و مانع از رسیدن نور و هوا به تن او می‌شود. به یاد همسر ـ عشقه ivy – wife تامس هاردی می‌افتم یا پایان بازار خودفروشی ویلیام تکری: «خدا رحمتت کند ویلیام راستگو! وداع، امیلیای عزیز ـ دیگر بار سبز شوای عشقه کوچک دلپذیر و بر گرد آن بلوط پیر ناهموار بپیچ که بدان چسبیده‌ای!»

آن دسته از داستان‌های عاشقانه درباره عواطف خانوادگی، که موجودی انگلی را وارد اقتصاد بسته خانه می‌کنند، بی‌شک به خوبی نحوه نگاه بعضی مردم را به رابطه تفسیر «واسازانه» با «قرائت سرراست یا تک‌صدایی» شرح می‌دهند. انگل، میزبان را ویران می‌کند. بیگانه به خانه هجوم آورده است، شاید برای آنکه پدر خانواده را در عملی به قتل برساند که چندان هم به «پدرکشی» شبیه نیست اما همان پدرکشی است. واقعا این قرائت «سرراست» تا این حد سرراست یا حتی «تک‌صدایی» است؟ نمی‌توان گفت شاید این قرائت، خود بیگانه شگرفی است که از فرط نزدیک بودن به عنوان بیگانه دیده نمی‌شود و میزبان به معنای دشمن است، نه به معنای میهمان‌نوازی گشاده‌دست و مهربان؟ آیا نمی‌توان گفت این قرائت بیش از آنکه تک‌صدایی باشد، مبهم و شک‌برانگیز است و آشنایی و قرابت نزدیک آن و توانایی‌اش در «سرراست» و تک‌صدایی جلوه دادن خود، دلیلی اصلی همین ابهام است؟

عطف

قصه‌های یک‌دقیقه‌ای

■ مجموعه داستان «قصه‌های یک‌دقیقه‌ای» نوشته «ایشتوان ارکنی» با ترجمه کمال ظاهری از سوی نشر چشمه منتشر شد. «قصه‌های یک‌دقیقه‌ای» شامل داستان‌هایی است که در کنار حجم بسیار کمی که دارند، به ندرت روایتی حقیقی را تعریف می‌کنند و معمولا شخصیت یا رویداد مشخصی در داستان‌ها دیده نمی‌شود. «ایشتوان ارکنی» در مورد این اثر می‌گوید: «برخی داستان‌های این مجموعه را باید چند بار خواند و اگر با این کار نیز مخاطب به معنای نوشته‌هایم پی نبرد، آن‌گاه من می‌پذیرم که در انتقال مفاهیم ضعیف عمل کرده‌ام.» وی از مخاطب کتابش انتظار دارد در هنگام خواندن کتاب به عناوینی که برای هر اثر برگزیده شده است، توجه کند؛ زیرا بخش زیادی از مفاهیم داستان‌هایش در عناوین نهفته شده و وی گاه به اندازه نوشتن داستان برای انتخاب بهترین نام ممکن زمان گذاشته است.

عکس: corbis

مصاحبه با نورمن مِیلر

نوشتن با غرور خودساخته

ترجمه: تینا جلالی

نورمن میلر در ۳۱ ژانویه ۱۹۲۳ در نیوجرسی آمریکا به دنیا آمد. او در بروکلین بزرگ شد و پس از آن، در سال ۱۹۳۹ وارد دانشگاه هاروارد شد و به تحصیل در رشته مهندسی هوا و فضا پرداخت. در دانشگاه بود که به نویسندگی علاقه‌مند شد و تصمیم گرفت آن را به عنوان حرفه خود انتخاب کند. میلر در جنگ جهانی دوم به عنوان سرباز ارتش آمریکا حضور داشت و پس از آن به پاریس رفت. پیش از عزیمت به پاریس کتابی را منتشر کرد که برایش شهرتی جهانی به ارمغان آورد: رمان «برهنه‌ها و مرده‌ها» که محصول تجربیات و خاطرات خود او از جنگ جهانی دوم بود. برهنه‌ها و مرده‌ها با استقبال گسترده منتقدان و خوانندگان مواجه شد و جایگاه او را به عنوان نویسنده‌ای مهم در ادبیات آمریکا تثبیت کرد و از آن روز تاکنون این رمان در اکثر رده‌بندی‌های معتبر دنیا جزو صد رمان اول قرن به شمار می‌رود. میلر چند سالی به عنوان فیلمنامه‌نویس در هالیوود کار کرد و پس از آن به نوشتن کتاب‌های غیرداستانی روی آورد. از مهم‌ترین آثار او می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد: «پارک آهو» (۱۹۵۵)، «رویای آمریکایی» (۱۹۶۵)، «ارتش شب» (۱۹۶۸)، «میامی و حصر شیکاگو» (۱۹۶۸) و آواز جلاد (۱۹۷۹). او دو بار به خاطر کتاب‌های ارتش شب و آواز جلاد برنده جایزه پولیتزر شده است.

شما همیشه به نویسنده ذاتی معروف بوده‌اید، و کمتر کسی در سن پایین توانسته کارهایی به قدرت رمان‌های دوران جوانی شما خلق کند. اخیرا جایی دیدم گفته بودید وقتی سن بسیار کمی داشتید یک داستان علمی-تخیلی نوشتید. برای من بسیار جالب بود و تصمیم گرفتم با این داستان شروع کنم. کمی بیشتر برایمان توضیح بدهید.

درست یادم نمی‌آید در هشت‌سالگی بود یا ۱۱ سالگی. احتمال زیاد در ۱۱ سالگی بوده، اما تا آنجا که به یاد می‌آورم در هشت‌سالگی نیز چیزهایی می‌نوشتم. بیشتر به این دلیل به ۱۱سالگی اعتماد دارم که وقتی ۱۰ساله بودم خانواده‌ام به واباش در نیوجرسی نقل مکان کردند؛ جایی نزدیک ساحل اقیانوس. آنجا بسیار آرام و بی‌سر و صدا بود و کار زیادی برای انجام دادن نبود، برای همین وقت قابل توجهی را به نوشتن می‌گذراندم. در دفتری با جلد آبی یک داستان علمی- تخیلی نوشتم که حجمش درست به اندازه صفحات دفتر بود و از نوشتن آن بسیار لذت بردم. به نظرم داستان بسیار خوبی می‌آمد.

اما بعد از آن، تا سال‌ها چیزی ننوشتم. به کالج که می‌رفتم، چند نفر از دوستانم بودند که می‌گفتند می‌خواهند نویسنده شوند و وقت خود را به نوشتن می‌گذراندند. کارشان به نظرم بسیار ابلهانه بود. همیشه با خودم می‌گفتم چرا اینها کاغذ و قلم را رها نمی‌کنند و مثلا فوتبال‌شان را بازی نمی‌کنند؟ اما رفتن به کالج برای من یک شوک روانی بسیار شدید بود. رفتن از بروکلین به هاروارد به معنای طی کردن هفت، هشت پله در جایگاه اجتماعی هر فرد است. آدم‌ها معمولا مراحل اجتماعی را پله به پله طی می‌کنند، معمولا در هر مرحله نیازهایی را که جامعه از آنها انتظار دارد برآورده می‌کنند و بعد به مرحله بعد می‌روند. من پنج، شش پله را با هم طی کردم، از روی چند مرحله پریدم. هاروارد کوچک‌ترین شباهتی به بروکلین نداشت.

در آن زمان ۱۶ساله بودید؟

بله، دقیقا ۱۶سال و نیم. من بسیار ساده و بی‌تجربه بودم و در عین حال غروری را داشتم که هر نویسنده‌ای باید داشته باشد. به نظر من هیچ‌کس تا وقتی که غروری خودساخته نداشته باشد، تا وقتی در خود چیز خاصی نیابد که دیگران از داشتنش محرومند، نویسنده موفقی نمی‌شود. از این طریق است که به ایده‌ای درباره توانایی‌هایتان دست می‌یابید، می‌توانید چیزهای تازه‌ای درباره خود کشف کنید و به کار بندید. در حال حاضر من فکر می‌کنم به این حد از توانایی دست یافته‌ام، فکر می‌کنم می‌دانم حد و مرز توانایی‌هایم کجاست و چگونه باید آنها را به کار گیرم. وقتی فهمیدم حد توانایی‌های من نویسنده شدن است، نتیجه‌ای را که از تامل در نفس به دست آورده بودم بسیار جدی گرفتم. البته باید بگویم شانس بزرگی که آوردم، این بود که در سن پایین به این نتیجه رسیدم. ۱۷، ۱۸ساله بودم که احساس کردم رسالتی دارم، باید در زندگی کار مشخصی انجام دهم و به نتیجه برسانم، و آن کار نویسندگی است. از آن روز به بعد حتی یک بار به ذهنم خطور نکرده که این کار را کنار بگذارم و به حرفه دیگری روی بیاورم. این تصمیم کمک بزرگی بود. شانس دوم، برنده شدن یکی از داستان‌های کوتاه من در مسابقه بین کالج‌ها بود. تا آن زمان والدینم که یهودیان سربه‌زیر و خوبی بودند، گمان می‌کردند من در آینده باید یکی از آن حرفه‌های آشنای پول‌ساز را دنبال کنم: پزشکی، وکالت، چیزی مثل این. اما بعد از اینکه دیدند داستان پسرشان در مسابقه برنده شد، به راحتی فکرشان را عوض کردند و فهمیدند این فرزندشان قرار است در آینده نویسنده شود.

اما در دانشگاه مهندسی هوا و فضا خواندید؟

بله، در سال‌های اول حضورم در هاروارد رشته هوا و فضا خواندم و دو، سه سالی بیشتر نگذشته بود که فهمیدم هیچ علاقه‌ای به مهندسی ندارم. با این وجود آنجا ماندم و مدرکم را گرفتم. پس از آن دوره‌های تاریخ هنر و نویسندگی خلاق و چیزهایی از این قبیل را گذراندم.

به کودکی‌تان برگردیم. در آن زمان چه کتاب‌هایی می‌خواندید؟ چه کتاب‌هایی بیش از همه در ذهن‌تان ماندند؟

فقط کتاب‌های رمانتیک را می‌خواندم. عاشق جفری فارنول بودم که کتاب‌هایی نظیر «جنتلمن آماتور» و «بزرگراه عریض» را نوشته است. همچنین عاشق نویسنده دیگری بودم که فکر می‌کنم ساباتینی نام داشت و اسم کتاب‌هایش یادم نمی‌آید. همچنین فیلم محبوبم را به خاطر می‌آورم، کاری از ارول فلین به نام «کاپیتان بلاد». عاشق این فیلم بودم، یادم می‌آید روزی که آن را دیدم با چه ذوق و شوقی تمام راه را تا خانه پیاده رفتم. روزی که به هاروارد رفتم و هر کسی تعریف می‌کرد چه کتاب‌هایی را خوانده، من اسم‌هایی می‌بردم که به گوش هیچ‌کس نخورده بود.

تازه در آن دوران بود که شروع کردم به خواندن «موبی‌دیک»، «جنگ و صلح» و «آنا کارنینا». تا پیش از ورود به هاروارد این کتاب‌ها و نظایر آن را نخوانده بودم. بله، بسیار آدم رمانتیکی بودم و علاقه اصلی‌ام در دوران کودکی کتاب‌های پرفروش رمانتیک بود.

بحث را از آنجا پی می‌گیریم که گفتید والدین‌تان پس از اینکه برنده جایزه داستان کوتاه شدید، با نویسنده شدن شما دیگر مشکلی نداشتند.

بله، البته این متعلق به مدتی بعد از خواندن رمان‌های رمانتیک بود؛ پس از ۱۸ سالگی. تا پیش از رفتن به هاروارد بود که آن کتاب‌های رمانتیک را می‌خواندم. یکی از آن جهش‌هایی که قبلا اشاره کردم و در اثر رفتن از بروکلین به هاروارد اتفاق افتاد، همین تحول کامل در علایق کتاب خواندنم بود. در هاروارد آدم‌های تازه‌ای پیدا کردم، کسانی که درباره شعرهای جدی می‌توانستند مدت‌ها حرف بزنند، کسانی که می‌توانستند ساعت‌ها به موسیقی کلاسیک گوش دهند. من از بروکلین آمده بودم، و در آنجا کسانی که موسیقی را بیش از حد جدی بگیرند داخل آدم حساب نمی‌شوند. آنچه بیش از هر چیز اهمیت داشت بازی‌های خیابانی بود و همه ما تا حدی از بچه‌های محله‌های دیگر گردن‌کلفت‌تر و لات‌تر بودیم. برای همین است که می‌گویم رفتن به هاروارد که در آن هیچ چیز به اندازه فرهنگ جدی نبود، شوک شدیدی بود. آنجا بود که خواندن را جدی گرفتم، شاید دلیل اصلی‌اش این بود که تمام کسانی که اطرافم بودند کتاب خواندن را جدی می‌گرفتند.

من بسیار ساده و بی‌تجربه بودم و در عین حال غروری را داشتم که هر نویسنده‌ای باید داشته باشد. به نظر من هیچ‌کس تا وقتی که غروری خودساخته نداشته باشد، تا وقتی در خود چیز خاصی نیابد که دیگران از داشتنش محرومند، نویسنده موفقی نمی‌شود.

هیچ یک از والدین‌تان از خود استعداد نویسندگی نشان داده بودند؟

پدرم. کار او به شکلی بود که باید نامه‌های جدی و مفصل زیادی می‌نوشت. اکثر این نامه‌ها بین هشت تا ۱۰صفحه بود و نوشتن‌شان واقعا غیرممکن به نظر می‌رسید. پس از انتشار رمان برهنه‌ها و مرده‌ها این نامه‌ها را که نگه داشته بود به من داد و در نامه جداگانه‌ای به عنوان مقدمه این مجموعه چنین نوشته بود: «چطور درباره پسرم حرف بزنم، پسری که نشان داده چه استعداد شگرفی در عرصه نویسندگی دارد، در حالی که خود من تا به حال چیزی منتشر نکرده‌ام.» بعد نامه ادامه پیدا می‌کرد، با چرخش‌ها و تغییر لحن‌های بسیار و عجیب و غریب. چیز عجیب این بود که نامه‌های پدرم تقریبا هیچ محتوایی نداشتند و کل‌شان را می‌شد در یک یا دو جمله خلاصه کرد، مثلا کل حرف این نامه اخیر «پسرم دوستت دارم» بود. اما نکته این است که این زواید و مقدمات را بسیار خوب می‌نوشت. ذاتا نویسنده بود. در زندگی هیچ موقعیتی برایش پیش نیامده بود، هیچ‌کس به او نگفته بود که چه استعداد خوبی برای تبدیل شدن به یک نویسنده جدی را دارد، و برای همین خود او هم تلاش چندانی نکرده بود. به علاوه بسیار آدم توداری بود و این برخلاف آنچه همه تصور می‌کنند برای نویسنده شدن ویژگی خوبی نیست، مگر اینکه فاکنر باشید.

گفتید که در هاروارد کلاس‌های نویسندگی را گذراندید. فکر می‌کنید چیزهایی که آنجا یاد گرفتید بعدها چقدر به کارتان آمد؟

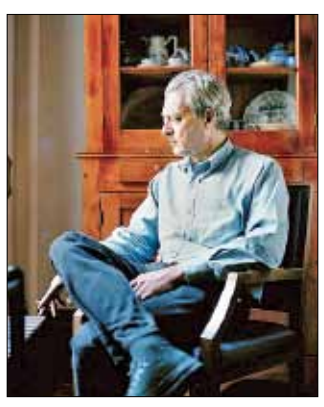
از این کلاس‌ها چیزهای بسیار زیادی آموختم. در واقع همیشه به کسانی که برایم نامه می‌نویسند یا حضوری از من سوال می‌کنند، به خصوص کسانی که با نامه‌شان داستانی چهار، پنج صفحه‌ای می‌فرستند و مشخص است استعداد نویسندگی دارند، پیشنهاد می‌کنم در کلاس نویسندگی ثبت‌نام کنند. اصلا مهم نیست معلمی که به شما درس می‌دهد چقدر کارش را بلد است و چقدر از شیوه‌های آموزش فنون نویسندگی سر درمی‌آورد. این طور چیزها را کسی قرار نیست در کلاس به شما آموزش دهد. مهم‌ترین مساله این است که شما در آنجا تعدادی مخاطب جدی دارید که قصه‌تان را برایشان می‌خوانید، و نکته اصلی‌ای که در این کلاس‌ها یاد می‌گیرید این است که داستانی که نوشته‌اید از نظر مخاطبان با چیزی که خود در ذهن داشته‌اید بسیار تفاوت دارد. متوجه می‌شوید که اگر ۱۰نفر داستان‌تان را بشنوند، در نهایت دو یا سه نفر آن چیزی را استنباط کرده‌اند که شما مدنظر داشته‌اید. همچنین از این جمع دو یا سه نفر هستند که از داستان شما بیش از حد انتظارتان لذت برده‌اند یا بدشان آمده. در این دوره‌هاست که اولین نقدهای جدی بر کارتان را می‌شنوید و این برای جوانانی که تازه کار نویسندگی را شروع کرده‌اند، بسیار لازم است. هر نویسنده تازه‌کاری پیش خود فکر می‌کند «من نویسنده بزرگی هستم» و تحمل انتقاد و حمله به کارش را ندارد. در این کلاس‌ها با چنین انتقاداتی که اتفاقا مهم‌ترین عامل پیشرفت او خواهند بود، آشنا می‌شود. نویسندگی بدون فعالیت جمعی مثل تلاش برای تبدیل شدن به یک فوتبالیست بزرگ بدون عضویت در هیچ تیمی است.

منبع: سایت wiredforbooks.org

یادداشتی از پل استر

حرف زدن با بیگانگان

ترجمه: امیر احمدی‌آریان



نمی‌دانم چرا این کار را انتخاب کرده‌ام. اگر می‌دانستم شاید دیگر نیازی به انجامش حس نمی‌کردم. چیزی که قاطعانه می‌توانم بگویم، این است که این نیاز را از همان اوایل جوانی حس کرده‌ام. از نوشتن حرف می‌زنم، به خصوص نوشتن به عنوان واسطه‌ای برای قصه‌گفتن، برای تعریف قصه‌هایی خیالی که هیچ وقت در جهانی که ما واقعی می‌خوانیم، رخ نداده‌اند. شکی نیست که انتخاب این راه برای ادامه زندگی غیرعادی است: تنها نشستن در اتاق با قلمی در دست، ساعت از پی ساعت، روز از پی روز و سال از پی سال جنگیدن برای حک کلماتی بر سفیدی کاغذ، به نیت وجود بخشیدن به آنچه جز در سر شما جای دیگری وجود ندارد. چرا کسی باید چنین کاری را انتخاب کند؟ تنها جوابی که می‌توانم بدهم، این است: چون باید این کار را کرد، چون گزینه دیگری وجود ندارد. شکی نیست که نیاز به ساختن، خلق و ابداع از تکانه‌های بنیادین وجود بشر است. اما که چی؟ هنر، به خصوص هنر داستان؟ چه هدفی را دنبال می‌کند و از جهان واقعی چه می‌خواهد؟ تا جایی که می‌دانم هیچ، حداقل چیز ملموس و مشخصی نمی‌خواهد. هیچ کتابی تا به حال بچه گرسنه‌ای را سیر نکرده، هیچ کتابی موجب نشده گلوله‌ای تغییر مسیر دهد و به تن قربانی نخورد. هیچ کتابی تا به حال نتوانسته در دوران جنگ مانع از افتادن بمبی بر سر مردم بی‌گناه شود. خیلی‌ها فکر می‌کنند ستایش از هنر، ما را آدم‌های بهتری می‌کند، مردمانی اخلاقی‌تر، حساس‌تر، فهمیده‌تر. شاید راست می‌گویند، در موارد معدود چنین اتفاقی می‌افتد اما از یاد نبریم که هیتلر، اول هنرمند بود. دیکتاتورهای بسیاری رمان‌خوان بوده‌اند. بین قاتلان زندانی تعداد زیادی کتابخوان وجود دارد. که می‌گوید آنها کمتر از ما از کتاب خواندن لذت می‌برند؟ می‌خواهم بگویم که هنر در قیاس با کار لوله‌کش، پزشک یا مهندس راه‌آهن، چیزی به کل بی‌استفاده است. اما مگر بلااستفاده بودن ضرورتا بد است؟ معنی‌اش این است که کتاب‌ها، نقاشی‌ها و کوارتت‌های زهی به خاطر فقدان هدف ملموس و عملی جز اتلاف وقت نیستند؟ خیلی‌ها چنین فکری می‌کنند. اما من معتقدم درست همین بلااستفاده بودن هنر. عامل ارزش آن است و خلق هنر درست همان چیزی است که ما را از سایر ساکنان این سیاره متمایز می‌کند، همین است که ما را انسان می‌کند. همین نفس انجام دادن کاری به خاطر لذت و زیبایی ناب. بیایید فکر کنیم به تلاش سخت و ساعات طولانی تمرین و انضباط سختی که برای پرورش یک پیانیست یا رقاص تمام‌عیار لازم است. تمام آن رنج و کار سخت را به یاد بیاوریم، تمام آن ایثارها و از خودگذشتگی‌ها را برای دست یافتن به چیزی که بی‌استفاده است. با این همه، قلمرو داستان با دیگر هنرها تا حدی تفاوت دارد. مدیوم داستان زبان است و زبان نقطه اشتراک ما با دیگران است، آن مزیتی است که همه انسان‌ها از آن بهره‌مندند. از لحظه‌ای که زبان باز می‌کنیم، عطش ما برای قصه آغاز می‌شود. کسانی که کودکی‌شان را به یاد دارند حتما ساعات انتظار برای شنیدن قصه پیش از خواب را فراموش نکرده‌اند، وقتی پدر یا مادر کنار تخت می‌نشیند و در آن فضای نیمه‌تاریک قصه پریان می‌گوید. کسانی هم که فرزند دارند حتما در چشمان فرزندان‌شان برق توجه و اشتیاق حین شنیدن یک قصه را دیده‌اند. منشأ این میل شدید چیست؟ قصه‌های پریان عموما خشن‌اند و پر از صحنه‌های سر بریدن و آدم‌خواری و استحاله‌های گروتسک و پیروزی شر. ظاهرا این چیزها برای یک بچه‌کم سن و سال خیلی ترسناک است اما آنچه این قصه‌ها به بچه می‌دهند، فرصتی است برای مواجهه او با ترس‌های درونی خویش در محیطی آرام و امن. چنین است منشاء جادوی قصه: ما را تا اعماق جهنم پایین می‌کشد و هیچ آسیبی نمی‌رساند. بزرگ‌تر شده‌ایم اما عوض نشده‌ایم. پیچیده‌تر شده‌ایم، ولی در نهایت همان نفس جوان‌مان را همراه آورده‌ایم، مشتاقانه منتظریم قصه بعدی را بشنویم و بعدی و بعدی را. سال‌هاست در تمام کشورهای غربی، مقاله از پس مقاله منتشر می‌شود و عده‌ای می‌نالند از اینکه مردم کم کتاب می‌خوانند و به عصر «پساسواد» قدم گذاشته‌ایم. شاید این حرف درست باشد اما نافی این اشتیاق جهان‌شمول برای شنیدن قصه نیست. رمان‌ها تنها منبع قصه‌گویی نیستند. سینما و تلویزیون در حجمی باورنکردنی و عظیم روایت‌های خیالی تولید می‌کنند و مردم اینها را مشتاقانه می‌بلعند. همین است که آدم‌ها محتاج قصه‌ها هستند. آنان همان قدر به قصه محتاج‌اند که به غذا. مهم نیست قصه چاپ‌شده بر کاغذ به دست‌شان می‌رسد یا بر صفحه تلویزیون. تصور زندگی بدون قصه ناممکن است. اما بحث که به آینده رمان کشیده می‌شود، من همیشه ابراز خوش‌بینی می‌کنم. جایی که پای کتاب در میان باشد، اعداد و آمار خیلی به کار نمی‌آیند. همیشه فقط یک خواننده هست، یک خواننده در هر زمان و مکان. این قدرت منحصر به فرد رمان را نشان می‌دهد و به نظر من حجتی است بر اینکه فرم رمان هرگز نخواهد مرد. هر رمانی نوعی مشارکت و همکاری بین نویسنده و خواننده است و این تنها نقطه‌ای است در جهان که دو غریبه مطلق در نهایت صمیمیت کنار هم قرار می‌گیرند. من زندگی‌ام را صرف سخن گفتن با آدم‌هایی کرده‌ام که هرگز از نزدیک ندیدم، آدم‌هایی که نمی‌شناسم و دوست دارم این کار را تا آخرین لحظه عمرم ادامه دهم. این تنها کاری است که همیشه خواسته‌ام انجام دهم.

ادبیات و امید

ماجراجویی روح

نادر شهریوری (صدقی)

■ در ساعات زودگذر اجرای تئاتر، بازیگر حرفه‌ای تمامی مسیر بن‌بستی را می‌پیماید که تماشاگر برای پیمودنش به یک عمر وقت نیاز دارد. این مسیر بن‌بست همانا ارایه یک زندگی است که در ساعاتی زودگذر روی سن ارایه می‌شود، آنگاه بازیگر در نمایش دیگر، یک زندگی دیگر را به نمایش می‌گذارد. در اینجا آنچه برای بازیگر اهمیت دارد کمیت است، کشورگشایان نیز همین‌گونه‌اند. آنها نیز جز کشورگشایی کار دیگری ندارند پس به تعداد کشورهایی که فتح می‌کنند، اهمیت می‌دهند.

آنان نیز به کمیت توجه دارند، هم هنرمندان، هم کشورگشایان و هم ماجراجویان روح آینده‌ای ندارند جز همان کاری که می‌کنند. به بیانی دیگر آنان درگیر مشغولیتی‌اند که آن مشغولیت پایانی ندارد؛ پایان مشغولیت مرگ آنان است اما آگاهی بر این موضوع برای ماجراجویان روح، موجد قدرت عظیمی است که می‌توانند کار را تا نهایت توان خود پیش برند. اینچنین است که بازیگر حرفه‌ای و کشورگشا و... تماشاگر را مبهوت خود می‌کنند. آنها زندگی‌های متفاوتی را به نمایش می‌گذارند، حال آنکه تماشاگر تنها یک نوع زندگی را سپری می‌کند. ماجراجویان روح، روان ویژه‌ای دارند. آنان کم و بیش دچار نهیلیستی شادند؛ ماجراجویانی که هرگونه امیدی را پس می‌زنند و به جای آن «بی‌تفاوتی در عین سلامت» را شیوع می‌دهند. فرمالیسم اینان تا مادامی که نمایش وجود دارد همراه با خوشی اما ناامیدانه است.

سیزیف آدمی است که به جرم «نفرت از مرگ» و «عشق به زندگی» به فرمان خدایان محکوم به آن شده است که تا ابد سنگی بزرگ را به بالای تپه برده آنگاه آن را رها کند تا به پایین‌ترین برسد؛ سپس کار از نو و از نو بیاغازد. آلبرکامو، نویسنده کتاب سیزیف لحظه‌ای را

دوست می‌دارد که سیزیف در بالای تپه آن هم یک لحظه مکث می‌کند تا دوباره عمل تکرار را به بی‌نهایت باز شروع کند. سیزیف تنها در همین لحظه است که متوجه ناامیدی خود می‌شود. در واقع او امید به رهایی را منتفی می‌داند و آن را وهم تلقی می‌کند. این آگاهی بر فرمالیسم موضوع به او چنان قدرت عظیمی می‌دهد تا کار شاق بالا و پایین آوردن سنگ را انجام دهد تا به این صورت به قهرمانی اسطوره‌ای بدل شود که وهمی ندارد. او سرنوشت خویش را می‌پذیرد حتی آن را به موضوعی زیبایی‌شناسی برای دوست داشتنش مبدل می‌کند تا شاید حاکم آن شود. سیزیف نیز طبیعتی از جنس هنرمندان و کشورگشایان دارد.

مورسو قهرمان کتاب بیگانه پس از آنکه به جرم کشتن یک نفر محکوم می‌شود و آخرین روزها را سپری می‌کند، ناامید روزها را می‌گذراند اما با این حال خود را ناشاد نمی‌بیند. او در این آخرین روزها می‌یابد که همچون بازیگران آماده است تا زندگی‌اش را از نو بزید و بازی کند.

«من هم همین‌طور، من هم حس می‌کنم حاضرم از نو زندگی کنم در برابر این شب مملو از نشانه‌ها و ستاره‌ها، انگار این خشم عظیم مرا از بدی منزه و از امید تهی کرده بود. برای اولین‌بار خودم را به دست بی‌تفاوتی پرمهر دنیا سپردم آن را بسیار شبیه خودم و بسیار برادرانه دیدم و حس کردم خوشبخت بوده‌ام و هنوز هم خوشبختم.»[1] کامو ۱۲ سال پس از انتشار بیگانه ضمن نوشتن پیشگفتاری نیمه‌طنز و آشکارا شطح‌آمیز بر آن می‌گوید: «مورسو آدم درمانده کشتی شکسته‌ای نیست، آدم بیچاره و عریانی است که عاشق آفتابی است که هیچ سایه‌ای برجای نمی‌گذارد نه اینکه حساسیتی نداشته باشد، بلکه شور و شوقی زیاد و لجوجانه هم دارد؛ شور و شوق به مطلق و حقیقت، این حقیقت هنوز سلبی است. حقیقت بودن و احساس کردن، اما بی‌آن نمی‌توان بر خود یا بر جهان چیره شد.»[2]

واقعیت آن است مورسو به دنبال حقیقت بودن و احساس کردن است که بی‌آن نمی‌تواند بر جهان چیره شود، این چیرگی که در عین حال توام با پوچی است؛ پوچ بودنی که همراه با امید نیست. پوچی تراژیک از نظر کامو از اینجا سرچشمه نمی‌گیرد که انسان در برابر مرگ قرار گرفته، بلکه از اینجاست که او در میان انبوهی از آشفتگی‌ها و بی‌منطقی‌ها و بی‌عدالتی‌ها به سر می‌برد و بر پوچی این وضع آگاه است او حتی امید به روشنایی لازم برای گریز از این حالت غیرمنطقی ندارد همین آگاهی است که حق طغیان علیه جزمیت‌ها و هنجارها را به او می‌دهد- مانند سیزیف یا مورسو- اما این آگاهی همچنین به وجودآورنده نیرویی زیاد در اوست؛ درست مشابه همان نیرویی که فاتحان و بازیگران را قدرت می‌بخشد تا خود را به تمامی در سن نمایش یا زندگی به ظهور برسانند.

۱) بیگانه، کامو، ترجمه لیلی گلستان ص ۱۷۱

۲) کامو ژرمن‌بره، ترجمه خشایار دیهیمی ص ۴۳