از چشم لاکان

هگل تازی باسکرویل می‌خواند-۲

قاتل کس دیگری است

شهریار وقفی‌پور

■ لیکن آیا روانکاوی نوعی هنر تکمیل داستان الف با داستان ب نیست؟ آنالیزان سراغ روانکاو می‌رود چون از سیمپتومش در رنج است. او حقیقت را به روانکاو می‌گوید اما آنچه می‌گوید به ظاهر بی‌معناست و در عین حال رنجش می‌دهد. تجربه روانکاوی توصیه‌ای به آنالیزان نمی‌کند، به او دارو هم نمی‌دهد، تنها روندی را برمی‌سازد که نتیجه‌اش قادر ساختن آنالیزان به تفسیر/ساختن روایت دوم است. فروید در مجموعه سخنرانی‌های درآمدی عمومی به روانکاوی در سخنرانی‌ای با عنوان «سیمپتوم‌های روان‌نژندی» گزارشی ارایه می‌دهد از یکی از بیمارانش: دختری ۱۹ساله که در خانواده‌ای به‌هنجار و فرهیخته بزرگ شده است اما چند سالی است از نوعی وسواس رنج می‌برد: دختر ناخواسته شب‌ها موقع خواب آیینی پوچ و خسته‌کننده را اجرا می‌کند که تمام نیروی روانی و جسمانی‌اش را می‌ستاند. او چندین ساعت به تدارک محیط اتاقش برای خواب می‌پردازد: ساعت‌های دیواری، رومیزی و حتی ساعت مچی‌اش را از اتاق بیرون می‌برد تا مبادا تیک‌تاک ساعت مزاحم خوابش شود (با این حال، در اتاقش را نیمه‌باز می‌گذارد). تمام گلدان‌ها را به جایی منتقل می‌کند که مبادا شکسته شوند (به دلیلی مثل زلزله از روی میز و طاقچه واژگون شوند یا چیزی رویشان بیفتد). همچنین بالشش را به‌طور اریب می‌گذارد و کوسنی را میان تشک و میله تخت قرار می‌دهد تا مبادا با یکدیگر در تماس باشند. لیکن تمام اینها معطوف به عشق سرکوب‌شده دختر نسبت به پدرش است که سرچشمه عداوت توضیح‌ناپذیر دختر نسبت به مادر بوده، همچنین ناخودآگاه در پی ایجاد مانع در برقراری رابطه میان مادر و پدر است. با این

حال، فروید که به دلیل تجربه‌اش خیلی زودتر از آنالیزان معنای ضمنی آیین وسواسی دختر را کشف می‌کند، از بیان این تفسیر خودداری می‌کند زیرا نه روشن شدن این معنا بلکه بر ساختنش توسط آنالیزان هدف روانکاوی است.

رمان پلیسی نیز سازوکاری شبیه روانکاوی دارد: صحنه قتل همان سیمپتوم وسواسی است، لیکن حقیقت همان روایت دوم است که کارآگاه باید به آن برسد. کارآگاه نیز مانند روانکاو ممکن است تمامی سرنخ‌ها را در اختیار داشته باشد، لیکن سرنخ‌ها شیوه تفسیر خود را به زبان نمی‌آورند، برخلاف ادعای هرکول پوآرو در قتل راجر آکروید که «من از اشیا سوال می‌کنم و آنها به من جواب می‌دهند.» مشخص‌ترین اشتباه پوآرو این است که خود را ناظر بی‌طرف و بیرون چارچوب می‌شمرد. در روانکاوی یکی از نخستین چیزهایی که روانکاو می‌آموزد نقش «انتقال» (transference) است؛ به عبارت دیگر، آنالیزان روانکاو را در جایگاه شخصی می‌نشاند که در زندگی شخصی از او متنفر است یا به او عشق می‌ورزد (در واقع، عشق و نفرت توامان‌اند)؛ از همین رو، آگاهانه یا ناخودآگاه، چیزهایی را می‌گوید که فکر می‌کند روانکاو از او می‌خواهد. به عبارتی، کل صحنه را برای نگاه روانکاو می‌چیند. از همین رو، روانکاو باید به شیوه‌ای انعکاسی عمل کند و خود را پیشاپیش در واقعیت روانی آنالیزان مستقر سازد، درثانی باید بداند صحنه برای نگاه او چیده شده است و تک‌تک اعمال، گفته‌ها و اشارات او واجد پیامدی است که هم خودش را شامل می‌شود و هم خارج از محاسبات اوست.

با این تفاصیل، می‌توان رمان مرگ راجر آکروید را به شیوه‌ای دیگر خواند؛ به عبارتی، داستان ب را نیز به آن افزود. در این رمان که راوی‌اش پزشکی در شهری کوچک است ماجرای مرگ یکی از اهالی، آکروید و ورود پوآرو و غیره را تعریف می‌کند؛ اما در پایان داستان، وقتی پوآرو به حقیقت ماجرا نزدیک می‌شود، راوی برملا می‌سازد که راوی‌ای معتبر نبوده، چراکه قاتل اصلی خود او بوده است؛ برای همین، در فصل پایانی حقیقت ماجرا را در نامه‌ای خطاب به پوآرو می‌نویسد، اما پوآرو وقتی به این نامه دست خواهد یافت که قاتل خودکشی کرده است. اما می‌توان داستان ب را با این واقعیت آغاز کرد که نامه نهایی راوی نیز برای گمراه ساختن کارآگاه نوشته شده است زیرا قاتل خواهر راوی است که قتل راجر آکروید را برای حمایت از برادرش انجام داده، حال او هم دین خود را ادا می‌کند و با اعتراف دروغ به قتل و سپس خودکشی از خواهرش حمایت می‌کند.

می‌توان قدمی جلوتر گذاشت و از ماجرایی سخن گفت که کلا برای نگاه کارآگاه چیده شده است. به‌عنوان مثال، می‌توان رمان تازی باسکرویل را مثال آورد و مدعی شد قاتل اصلی نه جک استپلتن که همسرش بریل است که دو قتل اول، چارلز باسکرویل و سلدن را برای جلب نگاه هولمز انجام می‌دهد تا در نهایت همسر بی‌وفای خود را که ادعا می‌شود در باتلاق‌ها غرق شده است، در برابر نگاه نابینای هولمز به قتل برساند، درحالی که آن دو قتل را به دوش او انداخته است.

مقاله‌ای از موریس بلانشو

خواب شب

شب پرستاره، وینسان ونگوک

ترجمه: پویا رفویی

در شب چه اتفاقی می‌افتد؟ عموما به خواب می‌رویم، به کمک خواب، روز شب را برای محو شب به کار می‌بندد. خواب متعلق به جهان است؛ یک جور کار است. در تطابق با قاعده‌ای عام که فعالیت روزانه را به استراحت شبانه منوط می‌کند، به خواب می‌رویم. خواب را فرامی‌خوانیم و او می‌آید. فیمابین ما و شب معاهده‌ای برقرار است، قراردادی بی‌هیچ ماده قانونی مخفیانه‌ای، مطابق با این میثاق توافقی حاصل آمده که بی‌هیچ نیروی خطرناکی و افسونگری، خواب رام می‌شود و مثل ابزار قدرت ما به خدمت درمی‌آید. ما به خواب تسلیم می‌شویم، به همان شیوه‌ای که ارباب خود را به دست برده‌ای می‌سپارد که در خدمت اوست. خواب کنش آشکاری است که به ما روز را نوید می‌دهد. خوابیدن: یعنی ستایش از همین کنش چشمگیر هوشیاری. فقط خواب عمیق به ما اجازه می‌دهد تا از آنچه در خواب عمیق است بگریزیم. خواب، رخدادی است که به تاریخ تعلق دارد، عینا همان‌طور که استراحت روز هفتم به خلقت تعلق دارد، شب، آنگاه که آدمیان به خواب ناب دگرگونش کنند، آری گویی شبانه نیست. من خوابم. حاکمیت «من» بر آن غیابی غلبه می‌کند که خود را و کردار خود را تصدیق می‌کند. من خوابم: منم که خوابم و نه غیر و مردان اهل عمل، بزرگان تاریخ به خواب نوشینی غره‌اند که از آن قبراق می‌شوند. از این رو خوابی که گاهی ما را در ضمن مشغله‌های عادی خود به ناگهان درمی‌رباید به هیچ وجه مایه رسوایی نیست. ظرفیت ما در پا پس کشیدن از هیاهوی روزانه، از دغدغه‌های روزمره، از همه چیز، از خودمان و حتی از خلأ نشانه سلطه‌گری ما و مدرکی تماما انسانی از خونسردی ماست. تو باید بخوابی: این همان اسم شبی است که آگاهی را به خودش احاله می‌دهد، و همین فرمان دست‌کشیدن از روز، یکی از نخستین قوانین روز است. خواب شب را به امکان‌پذیری دگرگون می‌کند، شب زنده‌داری یعنی خوابیدن به هنگام فرارسیدن شب. هرکس نخوابد نمی‌تواند بیدار بماند. شب زنده‌داری عبارت از: همیشه مراقب بودن نیست، زیرا که بیداری را در ذات خودش جست‌وجو می‌کند. شب‌گردی، گرایش به پرسه‌زنی وقتی جهان خفیف می‌شود و فاصله می‌گیرد، و حتی مشاغل آبرومندی که مستلزم کار شبانه‌اند، مایه سوءظن هستند. با چشمان باز خوابیدن خلاف قاعده‌ای است که به طور نمادین گویای آن است که یک چیزی با آگاهی عمومی سرسازگاری ندارد. بدخواب‌ها کم و بیش همیشه گناهکار به نظر می‌رسند. مگر چه می‌کنند؟ آنها شب را احضار می‌کنند.

برگسون می‌گفت خواب، بی‌غرضی است. شاید خواب، بی‌التفاتی به جهان باشد. اما نفی جهان به این نحو ما را برای جهان نگاه می‌دارد و جهان را تایید می‌کند. خواب، کنش وفاداری و اتحاد است. خود را به ریتم‌های شدید و طبیعی، به قوانین، به ثبات نظم تفویض می‌کنم. خواب من، تحقق همین تفویض، در حکم آری‌گویی به همین ایمان است. به معنای عاطفی کلمه، اتصالی در کار است. خودم را متصل می‌کنم، نه مثل اولیس با بندهایی به دکلی که بعدتر هرگاه خواستم خودم را رها کنم. بلکه از طریق معاهده‌ای که حاکی از تطابق حسی سرم بر بالش و بدنم با آرامش و نشاط رختخواب است. از هیبت و نابسامانی جهان پا پس می‌کشم، ولی دلیلش این است که مگر خودم را به جهانی تفویض کنم که از برکت اتصال من، در حقیقت مسلم مکانی محدود و محیط پاسخت می‌کند.

غرض مطلق من از خواب این است که خودم را از جهان مطمئن سازم. از محدودیتی که ماحصل خواب است. جهان را از طریق وجه کرانمندش به چنگ می‌آورم؛ چنان محکم به آن می‌چسبم تا مگر از حرکت باز ایستد، تا مرا در مکان تعبیه کند، تا آرامم کند. بدخوابیدن دقیقا عبارت از ناتوانی از یافتن جایگاه خویش است. بدخواب به جست‌وجوی مکانی واقعی که او خود می‌داند یگانه است، غلت و واغلت می‌زند و پهلو به پهلو می‌شود. او خود می‌داند که فقط در آن پهنه شاید جهان از هیبت نابکار خود دست بکشد. خوابگرد، آدم مشکوکی است. زیرا در خواب قرار نمی‌یابد. به خواب رفته، با این حال بی‌مکان، و چنانکه گفته‌اند، بی‌ایمان است. او از خلوص بنیادین محروم است و یا درست‌ترش آنکه خلوصش از بنیاد محروم است. او در پی موقعیت و همچنین آرامشی است که از آن محروم مانده، جایی که او خود را در ثبات پایدار غیابش تایید می‌کند چه‌بسا که حمایتش کند. آنچه برگسون در پس خواب می‌دید، تمامیت آگاهی حیات منهای تلاش برای تمرکز بود. درست برعکس، خواب در جوار مرکز به سر می‌برد، آنجا که منم، در این پهنه‌ای که جایگاه من و همان‌جایی که جهان به دلیل صلب بودن اتصالش با من، خود را مقیم می‌کند. من نه از هم‌گسیخته، که یک‌سره به هم پیوسته‌ام. جایی که من می‌خوابم خودم را و جهان را تثبیت می‌کنم. شخص من آنجاست، مصون از خطا، نه دیگر بی‌ثبات، از هم‌گسیخته و پریشان‌حال، که متمرکز شده در باریکای همین مکانی که جهان خود را به یاد می‌آورد، که تایید می‌کنم و تاییدم می‌کند. اینجا مکانی است که در من حاضر می‌شود و من خود از اثر وحدتی ذاتا وجدآور در آن غایبم. شخص من به سادگی درجایی که می‌خوابم، مستقر نمی‌شود؛ مکان همان مکان است و خوابیدن من گویای این حقیقت است که مأوای من هستی من است. این درست که در خواب این‌طور به نظر می‌آید که در خودم جمع می‌شوم، آن هم با حالتی که یادآور شور سبکسرانه خردسالی است، ممکن است چنین باشد، با این حال خودم را به تنها خودم وانمی‌گذارم. در خود یارایی نمی‌بینم، مگر در جهانی که در من باریک شده باشد و محدوده آرامش باشد. خواب به صورت عادی، لحظه ضعف نیست. این طور نیست که از سر یأس نظرگاه قاطع خود را به حال خود رها کنم. خواب به لحظه معینی اشاره دارد که به خاطر کنش داشتن، وقفه انداختن در کنش‌گری ضروری است. لحظه معینی که تا مبادا در حین پرسه‌های بی‌هدف راهم را گم کنم، باید بایستم و دلیرانه ناپایداری هزاران امکان‌پذیری را به یگانه لحظه‌ای ایستایی مبدل کنم که مرا بنیاد می‌نهد و بنیادم تازه می‌کند. وجود بیدار، در تن خفته مستحیل نمی‌شود. چیزی شبیه به آنچه در مورد اشیا صدق می‌کند؛ از نیابتی که بدان وسوسه‌اش می‌کند خود را دور نگه می‌دارد. از آنجا به تصدیقی ازلی رجعت می‌کند که وقتی بدن، نه بدنی جداافتاده که در آشتی کامل با حقیقت مکان باشد، در حکم مرجعیت بدن است. شگفتی‌زدگی از درک آنکه صبح همه‌چیز سر جای خودش باشد، ناشی از فراموش کردن آن است که هیچ چیز قطعی‌تر از خواب نیست و اینکه معنای خواب دقیقا در وجود بیداری مستتر است که بر یقین متمرکز شده، که همه امکان‌پذیری‌های نابجا را به ثبات یک اصل پیوند می‌زند و خود را با چنین یقینی ارضا می‌کند، از این است که سرزندگی صبح به خوشامدگویی می‌آید و روز نو آغاز می‌شود.

نکته

برگسون می‌گفت خواب، بی‌غرضی است. شاید خواب، بی‌التفاتی به جهان باشد. اما نفی جهان به این نحو ما را برای جهان نگاه می‌دارد و جهان را تایید می‌کند. خواب، کنش وفاداری و اتحاد است

موریس بلانشو

رویا

شب، جوهر شب، نمی‌گذارد بخوابیم. در شب هیچ پناهی در خواب پیدا نمی‌شود و اگر خوابت نبرد، فرسودگی بیمارت می‌کند. این بیماری مانع از خواب می‌شود؛ این همان بی‌خوابی است. ناممکنی خواباندن قلمرو آزاد، سماجتی آشکار و حقیقی. در شب کسی نمی‌تواند بخوابد. کسی از روز به شب نمی‌رسد. هرکس به این راه برود، فقط خواب نصیبش می‌شود. خوابی که روز را به آخر می‌رساند ولی دلیلش این است که روز دیگری را ممکن کند؛ خوابی که رو به پایین کشیده می‌شود تا به قوسی صعودی منجر شود. خوابی که بنابر فرض مسلم، فقدان است، سکوت است. ولی مملو از نیت‌هاست و از طریق وظایف، اهداف و کنش واقعی با ما حرف می‌زند. از این بابت. رویا بیش از خواب به قلمرو شبانه نزدیک است. اگر روز در شب به بقای خود ادامه می‌دهد، اگر از حدود خود تجاوز می‌کند، اگر به چیزی بدل می‌شود که وقفه‌ای در آن نیست، بنابراین روز دیگر روز نیست، چیزی است بی‌وقفه و مداوم. به رغم رخدادهایی که گویی به زمان متعلق‌اند و حتی اگر سرشار از هستی‌هایی باشد که گویی به جهان متعلق‌اند، «روز» بی‌پایان، رویکردی است به غیاب زمان. تهدیدی است از بیرون، جایی که جهان از آن محروم است.

رویا، احیای امر بی‌پایان است. حداقلش اینکه اشارتی است، چیزی است مثل ندایی خطرناک -که با پافشاری برآنچه پایان نمی‌پذیرد- بی‌طرفی فشرده در پس آغاز را خطاب قرار می‌دهد. از این بابت چنین به‌نظر می‌رسد که رویا در هر یک از ما هستی زمان‌های آغازین را فرامی‌خواند و نه فقط کودکی را که بسی پیشتر، دورترین‌ها اسطوره‌ها، خلأ و ابهامی آغازین را. کسی خواب می‌بیند که خوابیده باشد، ولی در عین حال کسی که خواب می‌بیند دیگر همان کسی نیست که به خواب رفته. او نه کسی دیگر، نه شخص دیگری، که دلهره برای دیگری است، کسی که دیگر نمی‌تواند بگوید «من»، که خود را در خود یا دیگران به جا نمی‌آورد. شکی نیست که نیروی برآمده از وجود بیدار و وفاداری خواب، و در عین حال تفسیرهای بیشتری که به ظاهر معنا، معنا می‌بخشند. از طرح‌ها و فرم‌های واقعیت شخصی حراست می‌کنند: آنکه دیگری می‌شود خود در کسی دیگر تجسد می‌یابد. رویابین بر این باور است که خود می‌داند خواب می‌بیند، و می‌داند که خواب است. آن هم درست در لحظه‌ای که شکاف میان این دو تاثیر می‌کند. خواب می‌بیند که دارد خواب می‌بیند و این پرواز از رویا او را به رویا سرنگون می‌کند، رویایی که سقوطی ابدی به همان رویاست. این تکرار که به موجب آن حقیقت شخصی بر آن است تا خودش را خلاص کند، هرچه بیشتر و بیشتر از خودش خلاص می‌شود، و چیزی است شبیه به بازگشت همان رویا یا به هجوم دهشت‌بار واقعیتی که در گریز است و آنچه نمی‌تواند بگریزد. یک‌سره شبیه به رویای شب است، رویایی که فرم رویا به یگانه محتوای آن بدل می‌شود. شاید بتوان چنین گفت که رویا هرچه بیشتر شبانه بشود، گردآگرد خودش چرخ می‌زند، که رویای خودش را می‌بیند، که به جای محتوا از امکان‌پذیری برخوردار می‌شود. شاید به جز رویا هیچ رویایی در کار نباشد. والری به وجود رویاها شک داشت. رویا شبیه به توجیهی برای این شک است و در واقع موید صدق آن است. رویا چیزی است که نمی‌تواند «واقعا» باشد. رویا مماس با قلمروی است که شباهت ناب بر آن حکمفرماست. آنجا همه‌چیز به هم شبیه است؛ هر چهره‌ای با یکی دیگر، شبیه به یکی دیگر و باز با یکی دیگر و تا آخر هنوز یکی دیگر. آنکه در پی نسخه اصلی است بر آن است تا آن را به لحظه عزیمت، به الهام آغازین ارجاع بدهد، ولی چیزی وجود ندارد. رویا شباهتی است که تا ابد به شباهت ارجاع می‌دهد.

ادبیات و امید

جهان هنوز کلام آخر را بر زبان نرانده!

نادر شهریوری (صدقی)

■ «لابد خیال می‌کنی من می‌توانم سه‌ماه در خانه دکتر بمانم تا تو شرح عشق و عاشقی‌ات را شروع کنی؟ اینکه نمی‌شود ژاک! خواهش می‌کنم لطفی در حق من بکن و نه از منزل بگو، نه از خلق دکتر، نه از خوی خانم دکتر و نه از بهبود زانویت، از همه اینها بگذر! برو سراصل مطلب! اصل مطلب را بگو حالا زانویت خوب شده، حالت خوب شده و عاشق شده‌ای آیا؟»[1]

اینها حرف‌های ارباب به خدمتکارش ژاک قضا و قدری است ارباب با صراحت از او می‌خواهد به جای آنکه چیزی تعریف کند یا آنکه آدم‌ها را روان‌شناسی کند، مستقیما برود سر اصل مطلب! با این نگاه دیدرو برای اولین بار رئالیستی را در عرصه ادبیات ارایه می‌کند که در عین حال که طرد توهم رئالیستی است به انکار آن نوع زیبایی‌شناسی‌ای نیز مبادرت می‌ورزد که به جای اصل مطلب به روانکاری روی می‌آورد. روانکاوی کردن به یک تعبیر همان تجزیه و تلاش شخصیت است زیرا تعارض احساسات را تا به آن حد برمی‌انگیزد که آدمی حتی درباره انگیزه‌های خودش نیز چندان خاطرجمع نیست. در این صورت خودش برای خودش به صورت مساله‌ای لاینحل درمی‌آید که دایما به خودش فکر می‌کند به‌طوری که از رفتن به سر اصل مطلب باز می‌ماند اما اصل مطلب چیست؟ اصل مطلب همان‌جا حضور داشتن به جای توصیف کردن چیزی است چون از نظر دیدرو «توصیف مانع حضور می‌شود» و به همین دلیل ارباب از ژاک می‌خواهد بی‌خیال شرح فراق و تحلیل خلق دکتر و روان‌شناسی خوی خانم دکتر شود و مستقیما سر اصل مطلب برود.

«زمان» دیدرویی، زمانی واقعی و کنونی است که دربرگیرنده دو چیز است؛ خاطره و امید. اهمیت یگانه رئالیسم دیدرویی در آن است که زمان را از جباریت تقویم و تمامی اسناد تئوریک رهایی می‌بخشد تا آن را به چیزی مشخص و ملموس بدل کند. بنابراین او علت‌یابی نمی‌کند، پرس‌وجو و کنجکاوی هم به خرج نمی‌دهد که چطور با هم آشنا شدند؟ اسم‌شان چیست؟ و از کجا می‌آیند؟ دیدرو در همان صفحه اول تکلیف خود را با این قبیل سوال‌ها روشن می‌کند و این‌طور پاسخ می‌دهد «چطور با هم آشنا شدند؟ اتفاقی، مثل همه، اسم‌شان چیست؟ مگر برای‌تان مهم است؟ از کجا می‌آیند؟ از همان دوروبر، کجا می‌روند؟ مگر کسی هم می‌داند کجا می‌روند؟»[2]

به‌دنبال علت و منشاء نرفتن در وهله اول ژاک را از درگیری ذهنی بیهوده، می‌رهاند. از عوارض این بیماری ذهنی فلسفه‌بافی و توصیف کردن به‌جای حضور است اما این علت‌یابی همواره با وساطت چیزی انجام می‌گیرد، در اینجا واسطه زمان است ولی هر زمانی با واسطه نیست، گاه ممکن است زندگی کردن به کمک زمانی بی‌واسطه که از قضا شهودی هم نیست چون کاملا ملموس است، همراه باشد. در این صورت آدمی و در اینجا ژاک با انبوهی از امکانات روبه‌رو می‌شود که سعی در تحقق‌شان دارد. در این شرایط استفاده از فرصت‌ها همراه با حرکت سریع و با چاشنی امکانات و البته تمنا در یک آن با هم یکی می‌شوند. امید در ژاک به «واسطه بی‌واسطگی» رنگ تمنا به خود می‌گیرد یعنی کاملا این‌جهانی و ملموس می‌شود به طوری که آدمی به خود جرأت نمی‌دهد که آن را «امید» بنامد اما ناامیدی هم نیست بنابراین نگارنده این سطور برای اثبات امیدوار بودن ژاک از برهان خلف استفاده می‌کند و فرض می‌کند که «ژاک ناامید نیست» آنگاه نتیجه می‌گیرد که «ژاک امیدوار است». اما این استدلال و فلسفه‌بافی با منش ژاک قضا و قدری جور درنمی‌آید به‌طوری که نگارنده معذب می‌شود. با این حال به خود قوت قلب می‌دهد که تناقض در ژاک قضا و قدری وجود دارد پس او هم می‌تواند تناقض بگوید.

به چه علت در ژاک قضا و قدری تناقض وجود دارد؟ به این علت که او مطلقا قضا و قدری نیست گو اینکه بارها تکرار می‌کند که «همه‌چیز آن بالا نوشته شده» و «او هیچ‌کاره است» اما ژاک راست نمی‌گوید چه‌بسا این را بیشتر از آن‌رو می‌گوید که با ماجراهای خود که همان خاطره‌گویی است، ارباب را خام کند که بتواند با استفاده از زمان و امید (یعنی همان تمنایی که در خود دارد) کارش را از پایین به انجام رساند تا داستان تمام نشود. مساله اصلا آن است که داستان تمام نشود زیراکه نه جهان و نه آدم‌هایش هنوز کلام آخر را بر زبان نرانده‌اند.

پی‌نوشت:

۱) دنی دیدرو، ترجمه مینو مشیری، ژاک قضا و قدری، ص ۱۰۲

۲) دنی دیدرو، ترجمه مینو مشیری، ژاک قضا و قدری، ص ۲

مصاحبه مجله تایم با دکتروف درباره «پیشروی»

مستقل اما با هم

ترجمه: مسعود صدیقی

ادگار لارنس داکترو (در فارسی به خاطر انتخاب نجف دریابندری نخستین مترجم او، به دکتروف مشهور شده است) سال ۱۹۳۱ در محله برانکس نیویورک به دنیا آمد. از سال ۱۹۶۹ نویسنده تمام‌وقت شد و با رمان «کتاب دانیال» در سال ۱۹۷۱ به شهرت رسید. نقطه اوج کار او «رگتایم» بود که پس از انتشار در ۱۹۷۵ برای نویسنده‌اش شهرت جهانی همراه داشت. دکتروف تا امروز ۱۱ رمان و سه مجموعه‌داستان منتشر کرده است. رمان «پیش‌روی» که به سال ۲۰۰۵ منتشر شد پس از سال‌ها دوباره نگاه اهالی ادبیات را متوجه این نویسنده بزرگ کرد. «پیش‌روی» برنده جایزه سال انجمن منتقدان کتاب و جایزه پن/فاکنر شد و در لیست نهایی جایزه پولیتزر قرار گرفت. پس از «رگتایم»، این رمان را مهم‌ترین دستاورد ادبی نویسنده‌اش دانسته‌اند. این مصاحبه را مجله تایم در فوریه ۲۰۰۶ با او انجام داده است.

■■■

خب، شما را چه صدا کنیم؟ ای. ال.؟

نام کوچک من ادگار است. پدرم شیفته کارهای ادگار آلن‌پو بود. بیشتر نویسنده‌های بد را دوست داشت. اما پو بزرگ‌ترین نویسنده بد ماست، همین کمی آرامم می‌کند.

چرا جنگ داخلی؟

اگر می‌خواهید به این کشور فکر کنید چاره‌ای جز پرداختن به جنگ داخلی ندارید؛ به اینکه چه مصایبی را پاک کرد و چه مصایبی به جایشان نشاند.

جنگ داخلی تروماى ملی ماست.

خب، شکاف درون جامعه ما سر باز کرد. شکاف هنوز سر جایش است، هنوز این وسط دارد رشد می‌کند. می‌توانید به جنگ بگویید تروما. البته که تروما بود. اما این جنگ کیفیتی حماسی هم داشت. در واقع چیزی بیشتر از تروما بود. پیش‌روی شرمن فقط یک کارزار نظامی ویرانگر نبود، عین داسی بود که کل فرهنگ ما را از ریشه درو کرد. هزاران فراری سیاه و سفید به پیش‌روی او پیوستند. واقعیت جدید، بودنی جدید شکل گرفت؛ یک جهان شناور. همه چیز واژگون شد. ثبات و امنیت از آن مردمانی بود که در حرکت بودند، نه آنان که در زمین‌هایشان زندگی می‌کردند. هویت‌ها عوض شد. چیزی شبیه این، نه قبل و نه بعد از جنگ، هرگز در این قاره رخ نداده است، شاید فقط توفان کاترینا.

خبر دارم رمان‌نویس‌هایی همین الان مشغول نوشتن درباره کاترینا هستند.

احتمالا درست است. من از این دست نویسنده‌ها نیستم. آدمی نیستم که وارد میهمانی شود، ببیند کی با کی روی هم ریخته، بعد به خانه برگردد و رمانی درباره جامعه بنویسد. این شیوه کار من نیست.

فرق بین مورخی که تاریخ می‌نویسد با رمان‌نویس چیست؟

دکتروف

مورخ به شما می‌گوید چه اتفاقی افتاد. رمان‌نویس می‌گوید آن اتفاق چطور افتاد.

موضوع داستان‌های شما حوادث واقعی است. بعد از ماجرای جیمز فری این موضوع کمی حساسیت‌برانگیز شده.

خب، من مسوول کار او که نیستم. برچسبی که به آن کتاب زدند، اشتباه بود. باید یک جور رمان خودزندگی‌نامه‌ای نام می‌گرفت. مردم می‌دانند رمان‌نویس‌ها دروغ می‌گویند و برای همین مطمئن‌اند حقیقت را از زبان آنان خواهند شنید.

اما شما نسبت به آدم‌های واقعی کتاب‌تان، مثلا ژنرال شرمن، تعهد دارید.

البته، تعهدی بسیار جدی که به آن کاملا پایبندم. شرمن مرا شگفت‌زده کرد. خاطراتش را خواندم. نویسنده درخشانی بود، هیچ چیز از گرانت کم نداشت. بین ژنرال‌هایی که نوشته‌اند، این دو از دیگران یک سر و گردن بالاترند. تلاش کردم به خاطراتش وفادار بمانم و درگیری‌های درونی‌اش را روایت کنم. او فکر می‌کرد کنفدراسیون خائن است و باید به سزای اعمالش برسد، فکر می‌کرد جنگ هیچ حد و مرزی ندارد.

شما رییس‌جمهور بوش را به بی‌اخلاقی متهم کرده‌اید. در قیاس با شرمن درباره‌اش چه فکر می‌کنید؟

جایی در کتاب به مساله درک‌ناپذیری مرگ اختصاص دارد؛ جایی که به نوعی تک‌گویی شرمن را می‌خوانیم. سربازانش پیش از ورود به ساوانا تجدید قوا می‌کنند و بر زمین کنار اجساد سربازان کنفدراسیون می‌خوابند که در دفاع از قلعه کشته شده‌اند. شرمن شراب می‌نوشد، سیگار می‌کشد و به تفاوت بین خواب و مرگ فکر می‌کند؛ به اینکه چقدر درک مرگ دشوار است. بعضی آدم‌ها برای درک مرگ تلاش می‌کنند. بعضی هم نمی‌کنند.

شما یکی از اعضای نسل طلایی رمان‌نویسی ما هستید: راث، آپدایک، موریسن. چه شباهتی به آنان دارید؟

ما مستقل از هم کار می‌کنیم. اگر هر کدام از ما کار خودش را انجام دهد، با هم موجی می‌سازیم که همه‌مان را از جایش بلند می‌کند. آنچه موجب اعتلای ما می‌شود، با هم بودن‌مان است، حتی اگر به نوعی رقیب هم باشیم.

تعجب نمی‌کنید از اینکه بعد از ۷۰سالگی هنوز می‌توانید کتاب‌های بزرگ بنویسید؟

شما چند سال دارید؟

۳۶ سال.

بله، از آن سوال‌هاست که ۳۶ساله‌ها می‌پرسند.