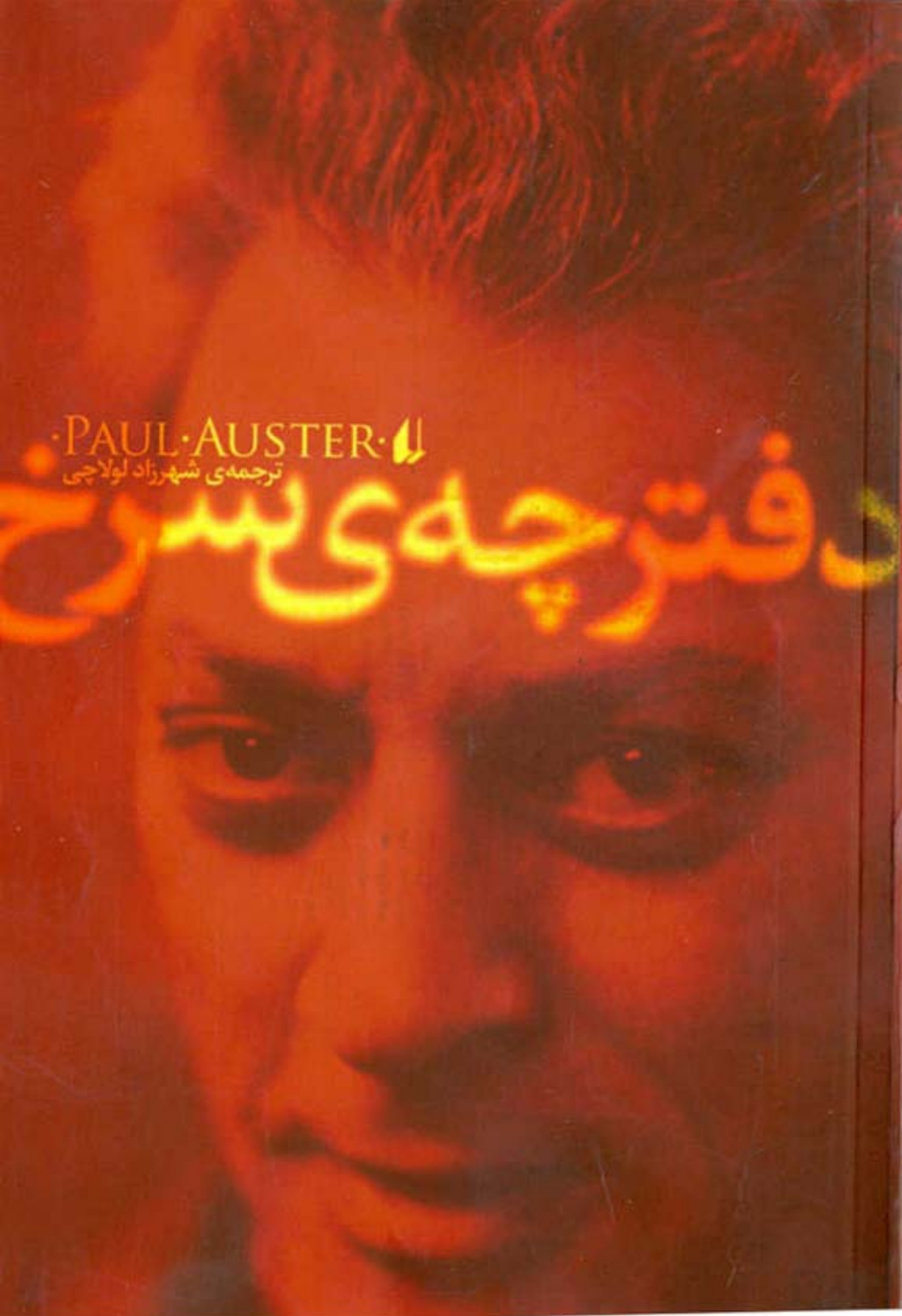

PAUL AUSTER
ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی
دفترچه‌ی سرخ

PersianPDF.com

پل اُستر/ ترجمه ی شهرزاد نولاچی

دفترچه ی سرخ

ادبیات امروز

رمان

سرشناسه:	اوستر، پل، ۱۹۴۷ ـ م. Auster, Paul.
عنوان و نام پدیدآور:	دفترچه سرخ / پل استر؛ ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی
مشخصات نشر:	تهران: افق، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری:	۱۳۶ ص
فروست:	ادبیات امروز. رمان؛ ۴۱
شابک:	978-964-369-434-0
یادداشت:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: The red notebook and other writings.
موضوع:	مصاحبه‌ها.
شناسه افزوده:	لولاچی، شهرزاد، ۱۳۵۲ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۷ ۶ ر ۲ ف / ۶۸۶۵۸ / PIR ۸۱۵۶۵۵
رده‌بندی دیویی:	۶۲۰۰۵۶ / ۱ فا ۸
شماره کتابخانه ملی:	۱۰۷۹۸۳۵

نشر افق

دفترچه سرخ

پل استر ♦ ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی

ویراستار: لیلا نبی‌فر

زیر نظر شورای ادبی

شابک: ۰ ـ ۴۳۴ ـ ۳۶۹ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

چاپ اول: ۱۳۸۷

لیتوگرافی: سیب

چاپ: طیف‌نگار، تهران

تعداد: ۲۰۰۰ نسخه

کلیه حقوق محفوظ است.

تهران، ص.پ. ۱۱۳۵ - ۱۳۱۴۵، تلفن: ۶۶۴۱۳۳۶۷

www.ofoqco.com ♦ E-mail:info@ofoqco.com

۲۰۰۰ تومان

برای پدر و مادرم و شبنم

ش. ل.

فهرست

مصاحبه‌ها ۷

استفن رَدفر ۸

جوزف مالیا ۱۲

لری مک‌گرافی و سیندا گرگوری ۲۶

داستان‌های واقعی ۳۹

به جای مؤخره ۸۳

مؤخره ۲ ..... ۹۹

مصاحبه ها

مصاحبه با استفن رَدفر

از کی ترجمه را شروع کردید؟

از وقتی نوزده بیست ساله و دانشجوی دوره‌ی کارشناسی دانشگاه کلمبیا بودم. در کلاس‌های فرانسه اشعار بسیاری به ما می‌دادند که بخوانیم؛ بودلر، رمبو، ورلن، و به نظر من فوق‌العاده خوب بودند، حتی اگر مفهوم‌شان را درک نمی‌کردم. حالت ناآشنای آن‌ها برایم رعب‌آور و هیجان‌انگیز بود، گویی متنی که به زبان خارجی نوشته شده باشد واقعی نیست و فقط با برگرداندن آن‌ها به انگلیسی می‌توانستم درک‌شان کنم. آن زمان این کاری بود که دوست نداشتم کسی از آن مطلع باشد چون روشی بود برای درک آن‌چه مشغول خواندنش بودم و اصلاً قصد نداشتم ترجمه‌هایم را چاپ کنم. به گمانم می‌گویید ترجمه را شروع کردم چون خنگ بودم. من هیچ زبانی را غیر از زبان انگلیسی درک نمی‌کردم و دلم می‌خواست این آثار را بفهمم تا بتوانم آن‌ها را به دنیای درونم اضافه کنم.

در آن زمان خودتان هم شعر می‌گفتید؟

بله. اما مثل اغلب جوان‌ها نمی‌دانستم دارم چه می‌کنم. جاه‌طلبی آدم در آن سن و سال خیلی زیاد است، اما همیشه که نمی‌توان آن را برآورده کرد. این مسئله باعث سرخوردگی و حس عمیق نقص داشتن می‌شود. در آن سال‌ها کوشش کردم تا راه خود را پیدا کنم و فهمیدم که ترجمه تمرین بسیار خوبی است. پاوند ترجمه را به شاعران جوان توصیه می‌کند و به نظر من، او درک عمیقی از این مورد داشته است. آدم باید کم‌کم شروع کند. ترجمه این امکان را فراهم می‌کند که روی چند و چون زبان خود کار کنی، بیاموزی که چه‌طور با کلمات آشنا شوی تا بهتر کار خود را درک کنی. این فایده‌ی ترجمه است، اما عیبی هم دارد. ترجمه آدم را در تألیف تنبل می‌کند. لازم نیست فوق‌العاده باشی و ایده‌های اصیل داشته باشی، لازم نیست دست به کارهایی بزنی که سرآخر می‌فهمی از تو ساخته نیست. یاد می‌گیری در نوشتن چه‌طور راحت باشی و احتمالاً این مسئله از هر چیز دیگری برای یک نویسنده‌ی جوان مهم‌تر است. خود را در خدمت اثر فرد دیگری می‌گذاری ـ کسی که حتماً از تو موفق‌تر است ـ و عمیق‌تر و هوشیارانه‌تر از پیش می‌خوانی. تجزیه و تحلیل جدی شعر موضوع مهمی است، اما تجربه‌ی ترجمه هم با هیچ چیز دیگر جایگزین شدنی نیست. یک شاعر جوان با ترجمه‌ی غزل‌های ریلکه بیش‌تر اشعار او را درک می‌کند تا این‌که مقاله‌ای تحلیلی درباره‌اش بنویسد.

ترجمه روی نویسندگی فعلی شما چه تأثیری دارد؟

در این موقعیت تقریباً اصلاً تأثیری ندارد. اوایل جای خاصی در ذهنم داشت اما رفته رفته حاشیه‌ای‌تر شد. ترجمه‌های اولیه‌ام از شعرای مدرن

فرانسوی در سال‌های پیش واقعاً فرایند کشف و شهود بود، ثمره‌ی عشق. بعد یک دوره طولانی مخارج زندگی‌ام را از درآمد ترجمه تأمین می‌کردم. آن‌که موضوع کاملاً متفاوتی بود. من در انتخاب متون دخالتی نداشتم. ناشران به من سفارش می‌دادند که چه کتاب‌هایی را ترجمه کنم و من هم آن‌ها را ترجمه می‌کردم. کار بسیار خسته‌کننده‌ای بود و هیچ ارتباطی با ادبیات مورد علاقه‌ی من یا نویسندگی من نداشت؛ کتاب‌های تاریخی، انسان‌شناسی و هنری. به اندازه‌ی صفحه‌هایی که در یک روز ترجمه می‌کنی درآمد داری. در نتیجه، برای این‌که دیوانه نشوم این کار را کنار گذاشتم. در پنج شش سال گذشته، فعالیتم را به موضوعاتی که واقعاً دوست دارم محدود کرده‌ام، آثاری که کشف‌شان کرده‌ام و می‌خواهم دیگران هم از خواندن آن‌ها لذت ببرند. مثلاً دفترچه‌های ژوبرت[1] یا قطعات آناتول اثر مالارمه. به نظرم این کتاب‌ها فوق‌العاده هستند و از هر چیزی که تا به حال خوانده‌ام متمایزند. همان‌طور هم کتاب بندبازی اثر فیلیپ پتی. این کتاب پارسال تابستان چاپ شد. آن را نوشتم چون فیلیپ دوست من است و یکی از برجسته‌ترین هنرمندانی است که می‌شناسم با این‌که آن کتاب‌ها خیلی شبیه به نوشته‌های من نیستند، ولی هنوز هم به دنیای درونی من تعلق دارند. اما ترجمه دیگر برایم مثل سابق هیجان‌انگیز نیست. امروزه مترجمان فوق‌العاده با استعدادی در آمریکا هستند، مَنهیم، راباسا، ویلبر و مندلباوم فقط چند نفر از آن‌ها هستند. اما من خودم را عضو این انجمن مترجمان نمی‌دانم. من کسی هستم که دوست دارد کار خودش را بکند و اغلب این موضوع مرا به چیزهای عجیب و غریب می‌کشاند. به ندرت به چیزی برخورد می‌کنم که وسوسه‌ام کند ترجمه‌اش

---

۱. Jacobus Joubert؛ ژنرال جنگ‌های بوئر در آفریقای جنوبی (۱۹۰۰-۱۸۳۱) ـ م.

کنم، ولی این نوشته‌ها نامتعارف و عجیب و غریب به نظر می‌رسند، آثاری که شبیه به سلیقه نامتعارف و عجیب و غریب خود من هستند!

مصاحبه با جوزف مالیا

در مجموعه مقالات‌تان با نام هنر گرسنگی از ساموئل بکت نقل قول کرده‌اید که: «شکل جدیدی ظهور خواهد کرد». آیا نوشته‌های شما نمونه‌ای از آن شکل جدید هستند؟

انگار همه چیز در کتاب‌های من کمی عجیب به نظر می‌رسند، و خیلی شبیه کتاب‌های دیگر نیستند، اما این‌که آیا به هر صورتی "جدید" هستند یا نه را من نمی‌توانم قضاوت کنم. نمی‌خواهم به این موضوع فکر کنم. بنابراین فکر می‌کنم پاسخ آن هم آری است و همه نه. حالا حتی به موضوعی فراتر از نویسندگی به طور اخص فکر نمی‌کنم این افکار به سرم می‌زند، دست خودم نیست. به نظرم، تنها چیزی که واقعاً مهم است گفتن چیزی است که باید گفته شود. اگر گفتن آن ضرورت داشته باشد، خود، شکل ابرازش را به وجود می‌آورد.

تمام کتاب‌های اولیه‌ی شما، از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد، شعر هستند. دلیل این

تغییر ژانر چیست، چه چیزی باعث شد که به نثر بنویسید؟

از خیلی وقت پیش رمان نوشتن دغدغه‌ی من بوده است. در واقع، وقتی دانشجو بودم، بیش‌تر وقتم را صرف نثرنویسی می‌کردم تا شعر. اما ایده‌ها و برنامه‌هایی داشتم که آن‌زمان از پس آن‌ها برنمی‌آمدم؛ موضوعاتی بسیار وسیع و گسترده که هرگز نمی‌توانستم از عهده‌شان برآیم. حس کردم اگر روی فرم کوچک‌تری متمرکز باشم می‌توانم بهتر پیشرفت کنم. سال‌ها گذشت و شعر نوشتن چنان وسواسی شد که به هیچ چیز دیگری فکر نکردم. اشعار تغزلی بسیار کوتاه و فشرده‌ای که می‌نوشتم ماه‌ها طول می‌کشید تا بتوانم تمام‌شان کنم. آن‌ها، مخصوصاً اوایل، خیلی فشرده بودند، به هم فشرده مثل مشت، اما طی سالیان رفته رفته راحت‌تر و طولانی‌تر شدند تا این‌که بالاخره حس کردم به روایت تبدیل می‌شوند. فکر نمی‌کنم از شعر بریده باشم. همه‌ی نوشته‌های من یک‌پارچه هستند و حرکت به سمت نثر، آخرین مرحله‌ی تحول طبیعی کار من بوده است.

به عنوان نویسنده‌ای جوان، چه نویسندگانی را دوست داشتید؟

در نثرنویسان، بی‌تردید کافکا و بکت. آن‌ها هر دو تأثیر فوق‌العاده‌ای بر من می‌گذاشتند، به‌طوری‌که تأثیر بکت بر من چنان قوی بود که فکر نمی‌کردم بتوانم بهتر از او بنویسم. در مورد شعرا، خیلی به شعر معاصر فرانسه و اُبژکتیویست‌های آمریکایی، به خصوص جورج اُپن که با هم صمیمی شدیم، علاقه‌مند بودم. و شاعر آلمانی، پل سلان، که به نظر من بهترین شاعر پس از جنگ در همه‌ی زبان‌هاست. در میان قدیمی‌ترها، هولدرلین و لئوپاردی، مقاله‌های مونتانی، و دن کیشوت سروانتس را

دوست داشتم، که هنوز هم دن کیشوت برایم منبع خوبی است.

اما در دهه‌ی ۷۰ مقاله‌های بسیاری درباره‌ی نویسندگان دیگر هم نوشته‌اید.

بله، درست است. مخصوصاً دوره‌ای در اواسط دهه‌ی ۷۰ که مشتاق بودم درباره‌ی دیگر نویسندگان مطلب بنویسم. خواندن و تحسین کردن اثر یک نویسنده با نوشتن عقاید و نظریات درباره‌ی اثر او به شکلی یک‌پارچه کاملاً متفاوت است. نویسندگانی که درباره‌شان نوشتم لورا رایدینگ، ادموند جیبس، لوئیس ولفسن، کنوت هامسون و چند نفر دیگر، نویسندگانی بودند که حس می‌کردم ضروری است چیزی در پاسخ‌شان بنویسم. من هرگز خود را منتقد ادبی ندانستم، بلکه خیلی ساده، نویسنده‌ای دیدم که سعی دارد درباره‌ی دیگر نویسندگان نظر بدهد. فکر کنم ضرورت نوشتن برای چاپ مرا عادت داد و بالاخره متقاعد شدم که می‌توانم به نثر بنویسم. پس این مقاله‌های کوتاه ادبی به نوعی برایم تمرین رمان‌نویسی شد.

اولین رمان شما اختراع انزوا[1] بود، کتابی شرح‌حال مانند.

من بیش‌تر آن را تعمق درباره‌ی سؤالات مشخصی می‌دانم که از خودم به عنوان شخصیت اصلی در آن پرسیدم. این کتاب به دو قسمت تقسیم شده است که هر دو به طور جداگانه با فاصله‌ی زمانی حدود یک سال نوشته شده بودند. اولی، سیمای مرد نامرئی، را بعد از مرگ پدرم نوشتم. او روزی خیلی ساده افتاد و مرد، خیلی غیرمنتظره، و شوک آن مرا با

---

۱. Invention Of Salitude؛ نشر افق، ترجمه‌ی بابک تبرایی - م.

سؤال‌های بی‌جواب بسیاری باقی گذاشت که حس کردم مجبورم بنشینم و افکارم را بنویسم. وقتی سعی کردم درباره‌ی او بنویسم، متوجه شدم چه سخت است فکر کنیم چیزی درباره‌ی دیگری می‌دانیم. با این‌که آن اثر پر از جزئیات دقیق و روشن است، هنوز هم به نظر من زندگی نامه‌ی شخصی نیست بلکه سعی کسی برای نوشتن درباره‌ی دیگری است، ولی در هر حال هر دو مورد ممکن است.

بخش دوم از قسمت اول ناشی شد و پاسخی به آن بود. این مورد به خصوص به خاطر ساختارش مرا دچار مشکلات بسیاری کرد. شروع کردم به نوشتن آن از زبان اول شخص مفرد، مثل بخش اول، اما اصلاً پیشرفت نمی‌کردم. این بخش حتی از اولی هم شخصی‌تر است، اما هرچه به موضوع نزدیک‌تر می‌شدم، از آن بیش‌تر فاصله می‌گرفتم. برای این‌که بتوانم درباره‌ی خود بنویسم، باید خودم را فرد دیگری تصور می‌کردم. وقتی از مخمصه بیرون آمدم که همه‌ی آن را به سوم شخص مفرد نوشتم. به نظر من، حیرت‌آور این است که وقتی واقعاً تنهایی، وقتی واقعاً وارد محدوده‌ی شخصی خود می‌شود، موقعی است که دیگر تنها نیستی، وقتی است که ارتباط خود را با دیگران حس می‌کنی. فکر کنم حتی در آن کتاب از رمبو نقل قول کرده‌ام که ـ من دیگری هستم ـ و واقعاً به این جمله باور دارم. در فرایند نوشتن یا تفکر درباره‌ی خویش، آدم در واقع کسی دیگر می‌شود.

نه‌تنها شکل روایی کتاب خاطرات متفاوت است، بلکه ساختار متفاوتی نیز دارد.

موضوع اصلی قسمت دوم، خاطرات بود، بنابراین هرچه در آن رخ می‌دهد هم‌زمان است. اما نگارش دنباله‌دار است و در طی زمان شکل

می‌گیرد. بنابراین بزرگ‌ترین مشکل من نظم و ترتیب درست مطالب بود.

مسئله این بود که در هر جمله تا حد امکان صادق باشم. می‌خواستم اثری بنویسم که کاملاً مشخص باشد. نمی‌خواستم چیزی را پنهان کنم. می‌خواستم مرز بین زندگی و امر نوشتن را تا آن‌جا که می‌توانستم برای خود از بین ببرم. منظورم این نیست که این کتاب چندان جنبه‌ی ادبی ندارد، بلکه می‌خواهم بگویم الهاماتی آنی و قوی داشته‌ام. به نظر می‌رسد هر کاری که می‌کنم خیلی در آن عمیق می‌شوم و نمی‌توانم به موضوع دیگری فکر کنم و نوشتن کتاب برایم جنبه‌ی واقعیت پیدا می‌کند. داشتم درباره‌ی خودم در کتاب خاطرات حرف می‌زدم، اما با پیگیری موارد مشخصی از فرایندهای ذهنی خودم، شاید داشتم کاری را انجام می‌دادم که دیگران هم می‌توانستند آن را درک کنند.

بله، برای من که این‌طور بود. کتاب خاطرات بر پایه‌ی اتفاقات هم‌زمان نوشته شده است؛ برخورد عجیب حوادث در دنیا. این موضوع درباره‌ی داستان‌های سه گانه‌ی نیویورک[1] هم صدق می‌کند.

بله، معتقدم که دنیا پر از وقایع عجیب است. واقعیت از آن‌چه ما می‌پنداریم بسیار اسرارآمیز است. به این ترتیب سه گانه محصول مستقیم اختراع انزوا است. شخصاً فکر می‌کنم شهر شیشه‌ای[2] بزرگداشت همسر من است. این داستان، زندگی‌نامه‌ای تخیلی است، تلاشی برای تصور زندگی‌ام در صورتی که با همسرم آشنا نمی‌شدم. به همین دلیل بود که باید در کتاب شخصیت خودم را داشته باشم، استر در همان حال کوئین

---

۱. New York Trilogy؛ نشر افق، ۱۳۸۴، ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی و خجسته کیهان ـ م.

۲. City of Glass؛ نشر افق، ۱۳۸۳، ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی ـ م.

هم هست، ولی در جهانی متفاوت.

صحنه‌ی اول کتاب واقعاً برای من رخ داده است. آن‌موقع تنها زندگی می‌کردم و آن‌طرف خط مردی می‌خواست با مؤسسه کارآگاهی پینکرتون صحبت کند. البته به او گفتم که اشتباه گرفته است، اما همان فرد شب بعد هم تلفن کرد و دوباره همان جمله را تکرار کرد. بار دوم که گوشی را گذاشتم، از خود پرسیدم اگر جواب مثبت می‌دادم چه می‌شد. آن شروع کتاب شد و از همان‌جا شروع کردم.

نقدهای این کتاب بر نکات اسرارآمیز آن تکیه و آن را درخششی در ژانر رمان معمایی معرفی کرده‌اند. خودتان فکر می‌کردید که رمانی معمایی می‌نویسید؟

اصلاً. البته در این کتاب از ویژگی‌های داستان پلیسی استفاده کرده‌ام. بالاخره، کوئین رمان پلیسی می‌نویسد و به شخصی که فکر می‌کند کارآگاه است تغییر هویت می‌دهد. اما من حس می‌کردم که از آن ویژگی‌ها برای مقصودی کاملاً متفاوت استفاده می‌کنم، برای موضوعاتی که ربط چندانی به داستان‌های پلیسی ندارند و به‌گونه‌ای از تأکید روی آن موارد خوشم نیامد. منظورم این نیست که این ژانر را دوست ندارم. بالاخره معما یکی از قدیمی‌ترین و جذاب‌ترین اشکال داستان‌گویی است و آثار زیادی را می‌توان در آن طبقه قرار دارد: ادیپس رکس، جنایت و مکافات و رمان‌های بسیاری که در قرن بیستم نوشته شده‌اند. بدون شک در آمریکا افرادی مثل ریموند چندلر و جیمز ام. کین نویسندگان برجسته‌ی این سبک هستند، نویسندگانی که خدمت مهمی به زبان کرده‌اند. نباید به دیده‌ی تحقیر به فرم‌های پرطرفدار نگاه کنیم. نباید متعصب بود، باید

آماده بود و از هر فرمی الهام گرفت؛ به همان صورتی که سروانتس از شکل داستان عاشقانه‌ی شوالیه‌ای برای نوشتن دن کیشوت استفاده کرد یا همان‌طوری‌که بکت از شکل مرسوم واریته به عنوان قالب روایی در انتظار گودو استفاده کرد، من هم سعی کردم از قواعد مرسوم در ژانرهایی به خصوص استفاده کنم تا به مقاصد دیگری برسم؛ مقاصدی کاملاً متفاوت.

مسئله‌ی هویت، درست است؟

دقیقاً این سؤال که کی، چه کسی است و این‌که آیا همان شخصی هستیم که فکر می‌کنیم هستیم. کل مراحلی که کوئین در این کتاب طی می‌کند ـ و نیز شخصیت‌های دیگر در دو داستان دیگر ـ یکی از مواردی است که باید با آن‌ها رو به رو شویم تا بفهمیم در واقع چه کسی هستیم یا چه کسی نیستیم. نتیجه‌ی هر دو موضوع یکسان است.

و کارآگاه کسی است که قرار است مشکلاتی را حل کند که در کسب هویت معمول‌مان داریم. او درگیر مسائل درهم و برهم واقعیت می‌شود. مثلاً "همسرم وظیفه‌اش را انجام نمی‌دهد."

بله، دقیقاً، یا "فردی گم شده است." بنابراین، شخصیت کارآگاه در واقع خیلی جذاب است، شخصیتی است که همه آن را می‌فهمیم. او به دنبال حقیقت است، حلال مشکلات، کسی که سعی می‌کند مسائل را روشن کند. اما اگر وقتی سعی دارد از مسائل سر در آورد متوجه رازهای دیگری هم شود، چه؟ به گمانم شاید این همان اتفاقی است که در کتاب‌ها رخ می‌دهد.

کتاب‌ها با ایده‌ی رمز و راز به‌گونه‌های متعددی رو به رو می‌شوند.

اطراف ما پر از معماهایی است که آن‌ها را نمی‌فهمیم و در کتاب‌ها، افراد بی‌مقدمه با آن‌ها رو به رو می‌شوند. این مسئله که نادانسته‌ها و چیزهایی که افراد نمی‌دانند، اطراف‌شان را پر کرده است در کتاب نمود بیش‌تری دارد. به این ترتیب حالتی روان‌شناسانه به وجود می‌آید. حتی وقتی شرایط خیلی هم واقعی نیستند ممکن است حقیقتی روان‌شناسانه را دنبال کنند. همه‌ی ما این مسائل را حس می‌کنیم، این پیچیدگی را، این‌که نمی‌دانیم چه چیزی ما را احاطه کرده است.

دیده‌ام که قهرمان داستان ناگهان در یک وضعیت اضطراری گیر می‌کند، زندگی شخصی خود را کنار می‌گذارد و با اشتیاقی فوق‌العاده درگیر آن موضوع می‌شود. این موضوع تقریباً حالتی مذهبی دارد. به خاطر دارم نقد نوشته‌ی فنی هاو را در بوستون گلوپ می‌خواندم و او گفته بود که کتاب درباره‌ی نوعی شناخت باطنی است وقار درماندگان.

شاید "مذهبی" کلمه‌ای که من استفاده می‌کنم نباشد، اما موافقم که این کتاب‌ها بیش‌تر دغدغه‌ی سؤالات معنوی را دارند و در جست و جوی وقار معنوی هستند. گاهی، همه‌ی آن سه شخصیت مورد تمسخر قرار می‌گیرند و شاید این مرحله برای کشف هویت ما ضروری باشد.

به نظرم، هر داستان در "سه‌گانه" درباره‌ی افراط در احساسات است. داستان کوئین در شهر شیشه‌ای به طور ضمنی به دن کیشوت اشاره می‌کند، و سؤالاتی که در هر دو کتاب مطرح می‌شوند خیلی شبیه به هم هستند: مرز بین دیوانگی و خلاقیت چیست، مرز میان واقعیت و خیال، آیا کوئین که چنان رفتاری دارد دیوانه است یا نه؟ مدتی در این فکر بودم که شهر شیشه‌ای را با یک نقل قول شروع کنم. نقل قولی از ویتگنشتاین: «و

این هم قابل بحث است: زندگی در متن یک کتاب»

روح تورو[۱] در ارواح[۲]، برجسته و نمایان است؛ نوعی دیگر از افراط در احساسات، ایده‌ی زندگی در انزوا، زندگی راهبانه و همه‌ی خطراتی که به دنبال دارد. والدن پاوند در مرکز شهر. هاوتورن در دفترچه‌ی آمریکایی‌اش جمله‌ای بسیار عجیب و برجسته درباره‌ی تورو نوشته است که همیشه آن را به خاطر دارم: «فکر کنم او می‌خواهد مثل سرخ‌پوستی در میان ما زندگی کند.» این جمله موضوع را بهتر از هر چیزی که تا به حال خوانده‌ام، خلاصه می‌کند؛ تصمیم به انکار زندگی روزمره‌ی آمریکایی، برخلاف جهت آب شنا کردن، کشف اصل و اساسی محکم‌تر برای خویش.... اما، نام فنشاو در اتاق دربسته[۳] اشاره‌ای مستقیم است به هاوتورن. فنشاو نام اولین رمان هاوتورن بود. او آن را وقتی خیلی جوان بود نوشت و کمی بعد از چاپ آن، به شدت از نوشتنش پشیمان شد و سعی کرد هر نسخه‌ای از آن را که پیدا کرد نابود کند. خوشبختانه تعدادی از آن‌ها باقی مانده‌اند...

در واقع، آبی در ارواح با پذیرفتن پرونده همه‌ی زندگی‌اش را نابود می‌کند، و راوی اتاق دربسته نیز در پاریس همان تجربه‌ی وحشتناک را از سر می‌گذراند.

اما بالاخره تقریباً موفق می‌شود مسئله را برای خود حل کند. در آخر

---

۱. Thoreau؛ هنری دیویدتورو (۱۸۶۲-۱۸۱۷)، فیلسوف و نویسنده‌ی ناتورالیست آمریکایی که بر اهیمت فردگرایی تأکید می‌ورزید. ـ م.

۲. Ghosts؛ نشر افق، ۱۳۸۲، ترجمه‌ی خجسته کیهان ـ م.

۳. The Looked Room؛ نشر افق، ۱۳۸۳، ترجمه‌ی شهرزاد لولاچی ـ م.

زندگی خود را می‌پذیرد، می‌فهمد که مهم نیست چه‌قدر بدشانسی آورده است، باید واقعیت را چنان‌که هست بپذیرد و تناقضات درونش را تحمل کند. این موضوعی است که در ارتباط با فنشاو برایش رخ می‌دهد. او هیولا را نکشته، بلکه اجازه داده است تا با او به خانه داخل شود. به همین دلیل در صحنه‌ی آخر آن دفترچه را نابود می‌کند.

و خواننده هم احساس او را درک می‌کند، گویی در درون اوست.

تنها کاری که سعی می‌کنم انجام بدهم این است که فضای کافی در نوشته‌هایم باقی می‌گذارم تا خواننده در آن فضا جای بگیرد. چون معتقدم در آخر، این خواننده است که کتاب را می‌نویسد نه نویسنده. در مورد خودم به عنوان خواننده (خواننده‌ای که بیش‌تر از کتاب‌هایی که نوشته کتاب خوانده است!) متوجه شدم که تقریباً همیشه صحنه و موقعیتی را از کتابی گرفته‌ام و با تجربه‌ی خود وفق داده‌ام، یا برعکس. مثلاً در خواندن کتابی مثل غرور و تعصب در شرایط خاصی متوجه شدم که محل همه‌ی اتفاقات کتاب، خانه‌ی دوران کودکی‌ام است. مهم نیست توصیف نویسنده از یک مکان چه‌قدر دقیق باشد، انگار همیشه آن را به چیزی که با آن آشنا هستم تبدیل می‌کنم. از چند نفر از دوستانم هم پرسیدم که آیا درباره‌ی آن‌ها هم همین‌طور است. برای بعضی این‌طور بود، برای بعضی نه. فکر کنم این موضوع به رابطه‌ی فرد با زبان خیلی مربوط می‌شود، این‌که چه عکس‌العملی نسبت به کلمات چاپ‌شده روی کاغذ دارد. آیا این‌که کلمات فقط نشانه هستند، یا راهی به سوی ناخودآگاه.

گاهی نویسنده می‌تواند زیاده‌روی کند و با جزئیات بسیار چنان خواننده را درگیر و مبهوت نماید که دیگر حتی فرصت نفس کشیدن

نداشته باشد. بخش مشخصی از یک رمان را به خاطر بیاورید. شخصیتی وارد اتاقی می‌شود. به عنوان نویسنده چه‌قدر می‌خواهید درباره‌ی آن اتاق توضیح دهید؟ امکانات بی‌نهایتی دارید. می‌توانید از رنگ پرده‌ها، نقش کاغذ دیواری، چیزهایی که روی میز چای‌خوری هستند و بازتاب نو روی آیینه بگویید. اما چه‌قدر از این توضیحات واقعاً ضروری هستند؟ آیا کار رمان‌نویس فقط و به خودی خود تأثیرگذاری است؟ وقتی می‌نویسم، داستان در ذهنم از همه چیز مهم‌تر است و فکر می‌کنم که همه چیز باید فدای آن شود. همه‌ی عبارت‌های پرآب و تاب، تمام جزئیات ظریف، همه‌ی آن چیزی که زیبانویسی می‌نامند، اگر واقعاً به آن‌چه می‌خواهم بیان کنم مربوط نباشند، پس باید حذف شوند. این تمام آن چیزی است که در لحن داستان وجود دارد. بالاخره، از همه چیز که بگذریم دارید داستانی تعریف می‌کنید و وظیفه دارید که چنان تأثیری روی افراد بگذارید که بخواهند داستان‌تان را دنبال کنند. درازنویسی و حاشیه‌روی باعث ملال می‌شود و تنها چیزی که همه‌مان در خواندن کتاب از آن متنفریم کمبود جذابیت کتاب و احساس ملال است و این‌که جمله‌ی بعدی برای‌مان مهم نباشد. بالاخره، آدم کتابی نمی‌نویسد که به نوشتن آن احتیاج دارد، بلکه کتابی می‌نویسد که خود رغبت خواندنش را داشته باشد.

روشی برای این کار وجود دارد؟

نه. هر چه بیش‌تر به نوشته‌هایم فکر می‌کنم، مسائل نظری برایم کم‌اهمیت‌تر می‌شوند. وقتی به کتاب‌هایی فکر کنی که تحت تأثیرت قرار داده‌اند، متوجه می‌شوی که آن‌ها هم به همان دلیل نوشته شده‌اند. چیزی

PersianPDF.com

آدم را صدا می‌کند، به سمت خود می‌کشد و باعث می‌شود به روایت گوش دهی. در نتیجه، این موضوع ارتباط چندانی با ادبیات ندارد.

ژرژ باتای درباره‌ی این مطلب در آسمان آبی[1] نوشته است: من به آن در هنر گرسنگی اشاره کردم، در مقاله‌ای راجع به "ولفسون شیزوفرنیک". او گفت که دلیل خلق کتاب‌های پرارزش لحظات خشم است، و بعد پرسید: «چه‌طور می‌شود نوشته‌هایی را بخوانیم که چنان ما را به خود جلب کرده‌اند که گریزی از خواندن‌شان نداریم؟» به نظر من او کاملاً درست می‌گوید: همیشه چیزی توصیف‌ناپذیر آدم را جلب خواندن یک اثر می‌کند، هرگز نمی‌شود به درستی گفت که آن چیست، اما همان چیزی است که تأثیرگذار است.

به عبارت دیگر، ذهن نویسنده باید پیش از نوشتن داستانش درگیر آن باشد.

در مورد من که اغلب، سال‌ها قبل از نوشتن کتاب‌هایم با ایده‌ی آن‌ها زندگی کرده‌ام کشور آخرین‌ها[2] رمانی است که نوشتن آن را از وقتی دانشجو بودم شروع کردم. ایده‌ی ناکجاآباد... در ذهنم ریشه دواند و از آن خلاصی نداشتم. پیش‌نویس را شروع کردم، مدتی روی آن کار کردم و بعد آن را کنار گذاشتم موضوع مهم پیدا کردن لحن شخصیت مؤنث داستان بود و وقتی آن را پیدا نمی‌کردم باید کار را کنار می‌گذاشتم. شاید سی بار کتاب را شروع کردم، هربار نوشته‌ام کمی با دفعه‌ی قبل متفاوت بود، اما شرایط اصلی همیشه یکسان بود.

---

1. Le Bleu du Ciel

۲. In The County of Last Thinge؛ نشر افق، ۱۳۸۱، ترجمه‌ی خجسته کیهان ـ م.

همان‌طور که بعضی از منتقدان سه گانه نیویورک را کتابی معمایی دانسته‌اند، مقاله‌های بسیاری نیز درباره‌ی این کتاب هست که آن را داستان‌های علمی ـ تخیلی فاجعه‌آمیز دانسته‌اند.

وقتی مشغول نوشتن آن بودم این موضوع را کم‌تر از همه در نظر داشتم. در واقع، عنوان آنابلوم در قرن بیستم می‌گردد برای این کتاب در ذهن من بود به نظرم این کتاب خیلی درباره‌ی زمانه‌ی ما و نسل خودمان است و بسیاری از حوادث کتاب واقعاً رخ داده‌اند. مثلاً صحنه‌ای محوری که در آن آنابلوم به کشتارگاه انسان‌ها کشانده می‌شود، برگرفته از مطلبی است که درباره‌ی محاصره‌ی لنینگراد در جنگ جهانی دوم خواندم. این حوادث واقعاً اتفاق افتاده‌اند و در بسیاری از موارد، واقعیت بسیار وحشتناک‌تر از تخیلات‌مان است. حتی سیستم زباله‌ای که با طول و تفصیل آن را توضیح دادم، بر پایه‌ی مقاله‌ای بود که درباره‌ی سیستم زباله‌ی فعلی در قاهره خواندم. باید اذعان کنم که کتاب این مسائل را از زاویه‌ای غیرمستقیم بررسی می‌کند. شاید بلافاصله کشوری که آنا به آن می‌رود را نشناسیم، اما احساس می‌کنیم این همان جایی است که در آن زندگی می‌کنیم. می‌شود گفت آن‌قدر به آن عادت کرده‌ایم که دیگر آن را تشخیص نمی‌دهیم.

الان چه کتابی می‌نویسید؟

دارم رمانی به نام مون پالاس[1] را تمام می‌کنم. این طولانی‌ترین کتابی است که تا به حال نوشته‌ام و احتمالاً بیش از هر چیزی که نوشته‌ام زمان و مکان مشخصی دارد. داستان در سال ۱۹۶۹ شروع می‌شود و تا حدود

---

۱. Moon Palace؛ نشر افق، ۱۳۸۶، ترجمه‌ی لیلا نصیری‌ها ـ م.

۱۹۷۱ طـول مـی‌کشد. در اصـل، فکـر مـی‌کنم کـه داسـتانی دربـاره‌ی خانواده‌ها و نسل‌هاست، به نوعی مـثل رمـان دیـوید کـاپرفیلد است، و مدت‌ها بود که مـی‌خواسـتم آن را بـنویسم. مـثل کـتاب آخـرم تـغییرات بسیاری در آن اعمال شـد. پـیش‌نویس‌ها را گـردآوری کـرده‌ام امـا خـدا می‌داند وقتی کتاب تمام شود چگونه خواهد بود... هر بار که کتابی را تمام می‌کنم، انزجار و تأسف شدید وجودم را فرا می‌گیرد؛ تقریباً چیزی شبیه به بحرانی فیزیکی. آن‌قدر از تلاش اندک خود ناراحت می‌شوم که باورم نمی‌شود در واقع مدت زیادی به نتیجه‌ی ناچیزی رسیده باشم. سـال‌ها طول می‌کشد تا آن‌چه را نوشته‌ام بپذیرم و این‌که متوجه شوم بهترین کاری بوده که از دستم بر می‌آمده است. اما اصلاً دوست ندارم چیزهایی را که نوشته‌ام بخوانم. گذشته گذشته است و دیگر نمی‌توانم آن را تغییر دهم. تنها چیزی که اهمیت دارد چیزی است که حالا دارم روی آن کار می‌کنم.

بکت در یکی از داستان‌هایش گفته بود: «هنوز جوهر نوشته‌ام خشک نشده که حالم را به هم می‌زند».

بهتر از این نمی‌شود این موضوع را گفت.

مصاحبه با لری مک‌گرافی و سینداگرگوری

لری مک‌گرافی: جایی در مون پالاس مارکوفاگ می‌گوید هدف هنر "رسوخ به دنیا و تشخیص جایگاه هنرمند در آن است." آیا نوشتن برای شما این کار را می‌کند؟

گاهی بله. اغلب از خود می‌پرسم که چرا می‌نویسم. فقط به خاطر خلق موضوعات جالب یا داستان‌های سرگرم‌کننده نیست. گویی کاری است که برای زنده ماندن به آن نیاز دارم. وقتی نمی‌نویسم حالم هیچ خوب نیست. نه این‌که نوشتن برایم خیلی فرح‌بخش باشد، بلکه ننوشتن از آن بدتر است.

سینداگرگوری: کتاب‌های شما اغلب برای پیش بردن داستان بیش‌تر به شانس، تصادف و هم‌زمانی تکیه دارند تا اتفاقاتی که معمولاً در اغلب آثار داستانی دیده می‌شود. این مورد حتی در دو رمان جدیدتان مون پالاس و موسیقی شانس[1]، نیز بیش‌تر به چشم می‌خورد. آیا مرکز توجه قرار دادن

---

۱. The Music Of Chauce؛ نشر افق، ترجمه‌ی خجسته کیهان ـ م.

شانس نتیجه‌ی احساس شخصی (فلسفه‌ی شخصی) شما از زندگی است یا این‌که بیش‌تر به جذاب‌تر بودن این نگاه از نظر زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود؟

احتمالاً از نظر زیبایی‌شناسی معرفی ویژگی شانس در داستان به همان اندازه مشکل‌ساز است که راه‌گشاست. به این دلیل منتقدان به من خیلی حمله کرده‌اند. من خود را شدیداً واقع‌گرا می‌دانم. شانس، بخشی از واقعیت است: نیروی تصادف و وقایع پیش‌بینی نشده‌ی بهت‌آور تقریباً آن‌قدر در زندگی همه اتفاق می‌افتد که مرتب بر وجودمان تأثیر می‌گذارد. و با این‌حال عقیده‌ی مرسوم آن است که رمان‌ها نباید در تخیل افراط کنند. هر چیزی که "باورنکردنی" به نظر می‌رسد به اجبار، مصنوعی و غیرواقعی خوانده می‌شود. نمی‌دانم این اشخاص واقعاً به چه معتقدند، اما هر چه که باشد اصلاً واقعیتی نیست که من به آن اعتقاد دارم. به نظر من، آن‌ها به طرز نامعقولی، وقت زیادی را صرف کتاب خواندن کرده‌اند. آن‌قدر در موضوعات متعارفی که واقعیت نام دارد غرق شده‌اند که درک‌شان از واقعیت آسیب دیده است. در این رمان‌ها همه چیز آسان شده، شگفتی خود را از دست داده و در دنیای پیش‌بینی شدنی عمل و عکس‌العمل محدود شده است. هر کسی که باهوش‌تر از محدوده‌ی داستان کتابش باشد و وقایع پیش رویش را بررسی کند، متوجه خواهد شد که این واقع‌گرایی حقه‌ای بیش نیست. به عبارت دیگر، حقیقت عجیب‌تر از داستان است. فکر می‌کنم، آن‌چه من جست و جو می‌کنم نوشتن داستانی است که به اندازه‌ی دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم عجیب باشد.

لری مک‌گرافی: به نظر من در کتاب‌های‌تان از وقایع هم‌زمان "باورپذیر

کردن" یا توهم درستکاری‌شده‌ی واقع‌گرایانه برای این‌که همه چیز توجیه‌پذیر باشد، استفاده نمی‌کنید. به نظر می‌رسد کتاب‌های‌تان در اصل بیش‌تر درباره‌ی "معما و اتفاقات هم‌زمان" هستند، تا اندازه‌ای که این موارد بیش‌تر به عنوان اصولی بنیادین عمل می‌کنند و به طور مداوم با اتفاقات و موضوعات عقلانی در تناقض‌اند.

دقیقاً. وقتی به اتفاق‌های هم‌زمان اشاره می‌کنم، منظورم خواستِ تغییر دادن نیست. در ادبیات کم‌مایه‌ی قرن نوزدهم و بیستم از این موارد به وفور یافت می‌شود: ترفندهای مکانیکی در طرح داستان، نیاز به ربط دادن همه چیز به‌هم، نتایج خوب داستان و ارتباط همه‌ی شخصیت‌های داستان با یکدیگر. نه، منظور من تکیه بر وجود موضوعات پیش‌بینی‌ناپذیر است، در کل طبیعت شگفت‌انگیز تجربه‌ی انسانی. از یک لحظه تا لحظه‌ی بعد هر چیزی ممکن است رخ دهد. امکان دارد باور همیشگی ما نسبت به امور دنیا در لحظه‌ای تغییر کند. به عبارت فلسفی، منظور من تأکید بر قدرت حادثه است. متوجه می‌شوید، زندگی ما واقعاً مال ما نیست، متعلق به جهان است و صرف‌نظر از تلاش‌مان برای فهمیدن آن، جهان خارج از فهم ماست. ما به طور مرتب با این معماها برخورد می‌کنیم. ممکن است نتیجه‌ی آن واقعاً ترسناک باشد اما شاید خنده‌دار هم باشد.

سیندا گرگوری: به چه چیزهایی فکر می‌کنید، به موضوع کوچکی مثل کسی که تلفن اشتباهی را پاسخ می‌دهد (که طرح داستان شهر شیشه‌ای براساس آن است) یا چیزی عجیب و غریب‌تر، مثل ملاقات اتفاقی با پدرتان که سال‌هاست مرده در مون پالاس؟

من، هم به موضوعات کوچک فکر می‌کنم همه به موضوعات بزرگ. ملاقات با سه نفر در یک روز که هر سه جورج نام دارند، یا گرفتن اتاق در هتلی با شماره‌ی پلاک خانه‌ام. هفت هشت سال پیش با همسرم به یک میهمانی شام در نیویورک دعوت شدیم و مرد فوق‌العاده جذابی را دیدیم؛ بسیار با فرهنگ، باهوش و شوخ‌طبع، که همه‌ی میهمانان مجذوب سخنان او شده بودند. همسر من در شهر کوچکی در مینه سوتا بزرگ شده بود و عملاً زمانی پیش آمد که با خود گفت به این دلیل به نیویورک آمده است تا با این‌گونه افراد ملاقات کند. بعد همان شب، همه‌مان شروع کردیم به تعریف از کودکی‌مان و این‌که کجا بزرگ شده‌ایم معلوم شد مردی که آن‌چنان او را تحت تأثیر روشنفکری نیویورکی خود قرار داده بود، اهل همان شهر کوچک در مینه سوتا بود. همان شهر! باورکردنی نبود! مثل موضوعی در داستان‌های اُ.هنری.[۱]

این‌ها اتفاق‌های هم‌زمان‌اند و نمی‌توان معنی آن‌ها را فهمید. به دوستی فکر می‌کنی، کسی که ده سال است او را ندیده‌ای و دو ساعت بعد در خیابان به او بر می‌خوردی. چنین چیزهایی مرتب برای من اتفاق می‌افتد. همین دو سه سال پیش، زنی که کتاب‌های مرا خوانده بود برای من نامه نوشت که قرار است به نیویورک بیاید و می‌خواهد مرا ببیند. مدتی بود با هم نامه‌نگاری می‌کردیم و از این‌که موقعیتی پیش آمده بود و می‌توانستیم او را ببینیم استقبال کردم. متأسفانه مشکلی پیش آمد. با شخص دیگری در همان روز قرار ملاقات داشتم و نمی‌توانستم او را ببینم. قرار بود دوستم را در رستورانی در منهتن، حدود ساعت سه یا چهار ببینم. بنابراین به آن‌جا رفتم. در آن ساعت، که نه وقت ناهار بود و نه

---

۱. O. Henry؛ ادگار آلن‌پو ـ م.

هنوز وقت شام شده بود، رستوران تقریباً خالی بود. هنوز یک ربع نگذشته بود که زنی با چهره‌ی بسیار متعجب به سمت من آمد و پرسید که آیا پل استر هستم. معلوم شد او همان خانم اهل آیواست که با هم نامه‌نگاری می‌کردیم؛ همان خانمی که نمی‌توانستم با او ملاقات کنم چون قرار بود به آن رستوران بروم. به هر حال و در هر صورت او را دیدم، درست در همان جایی که نمی‌توانستم او را ببینم!

شانس؟ قسمت؟ یا محاسبه‌ی ساده‌ی ریاضی، یا یک مثال عملی نظریه‌ی احتمالات؟ مهم نیست آن را چه می‌نامید. زندگی پر است از این اتفاقات. و هنوز منتقدانی هستند که از نویسنده ایراد می‌گیرند که چرا از آن‌ها در نوشتنش استفاده کرده است. باعث تأسف است. به عنوان رمان‌نویس، حس می‌کنم از نظر اخلاقی متعهد هستم که این وقایع را در کتاب‌هایم بیاورم و درباره‌ی دنیا همان‌طور که آن را تجربه کرده‌ام بنویسم، نه این‌که کس دیگری به من بگوید که هویت دنیا چیست. هر دقیقه با ناشناخته‌ها بمباران می‌شویم. به نظر من، وظیفه‌ی من پذیرفتن این تصادفات است، این‌که متوجه همه‌ی این راز و رمزهای زندگی باشم.

لنین مک‌گرافی: وقتی می‌گویید وظیفه‌تان به عنوان نویسنده پذیرش این‌همه تصادفاتی است که در اطراف‌تان رخ می‌دهد، آیا به این معنی است که آثارتان معمولاً به‌گونه‌ای مستقیم از راز و رمزهایی که واقعاً تجربه می‌کنید، الهام گرفته‌اند ـ یا منبع زندگی‌نامه‌ی شخصی کتاب‌های‌تان آن‌قدر هم واقعی نیست؟

در اصل، من نویسنده‌ای شهودی هستم، که این باعث می‌شود نتوانم درباره‌ی آثارم به صورتی کلی صحبت کنم. تردیدی نیست که کتاب‌هایم

پر است از اشاراتی به زندگی خودم، اما اغلب تا بعد از نوشتن مطلب به آن موضوع آگاه نیستم. مون پالاس نمونه‌ی خوبی است. این کتاب بیش‌تر از کتاب‌های دیگر من به زندگی‌نامه‌ی شخصی شبیه است، اما در حقیقت شاید در میان کتاب‌هایم کم‌ترین حالت سرگذشت‌وار را داشته باشد. با این‌همه، چند اشاره‌ی شخصی در داستان وجود دارد، اما بعد از پایان یافتن کتاب بود که متوجه آن‌ها شدم.

مثلاً شروع موضوع جعبه‌های کتاب. فاگ این کتاب‌ها را از عمویش ویکتور دریافت می‌کند و بعد از مرگ عمویش، کتاب‌ها را برای امرار معاش می‌فروشد. خوب، معلوم می‌شود که تصویر این جعبه‌ها در ذهنم به اوایل دوران کودکی‌ام مربوط می‌شود. خاله‌ام همسر آلن مندلباوم است، که حالا به عنوان مترجم دانته و ویرژیل معروف است. وقتی پنج شش ساله بودم، خاله و شوهر خاله‌ام برای زندگی به ایتالیا رفتند و دوازده سال در آن‌جا ماندگار شدند.

شوهر خاله‌ام کتابخانه‌ی بسیار بزرگی داشت و از آن‌جایی که ما در خانه‌ی بزرگی زندگی می‌کردیم، در این‌همه سال که در آمریکا نبود، کتاب‌ها را نزد ما امانت گذاشت. اوایل، کتاب‌ها در جعبه و در زیر شیروانی نگهداری شدند، اما بعد از مدتی (شاید در زمان نه یا ده سالگی من)، مادرم نگران شد که مبادا آن‌ها بپوسند، بنابراین یک روز آفتابی من و او جعبه‌ها را پایین آوردیم، باز کردیم و کتاب‌ها را در قفسه‌های اتاق نشیمن چیدیم. تا آن‌موقع، در خانه‌مان کتابی نبود. هیچ‌کدام از والدینم به دانشگاه نرفته بودند و هیچ‌کدام هم علاقه‌ی به خصوصی به کتاب خواندن نداشتند. حالا، خیلی ناگهانی، واقعاً یک شبه، کتابخانه‌ی فوق‌العاده‌ای داشتم: همه کتاب‌های کلاسیک، تمام شعرای بزرگ، همه‌ی

رمان‌های برجسته. این موضوع دنیای جدیدی را بـه رویـم گشـود. حـالا وقتی به آن فکر می‌کنم، متوجه می‌شوم که این جعبه‌های کتاب احتمالاً زندگی مرا تغییر دادند. شک دارم که بدون آن‌ها هرگز به نویسنده شدن فکر می‌کردم.

مطلب ادیسون نیز ریشه در گذشته‌ام دارد. خانه‌مان نزدیک دانشگاه ستون هال بود و هفته‌ای دو بار برای اصلاح موی سر به آرایشگاه روکو می‌رفتم، که با وجود دانشجویان و پسرهای شهر کار و بارش سکه بود. سال‌های پایانی دهه‌ی پنجاه بود و موی بسیار کوتاه سـربازی مـد بـود؛ معنی‌اش آن بود که باید زود به زود به آرایشگاه مـی‌رفتی. در هـر حـال، معلوم شد که روکو سال‌ها سلمانی توماس ادیسون بوده است، و به دیوار آرایشگاه عکس بزرگ قاب گرفته‌ی ادیسون، بـا دست‌نـوشته‌ی آن مـرد بزرگ آویزان بود. زیر عکس نوشته شده بود: «برای دوست عزیزم روکو، ۱٪ الهـام، نـبوغ و ۹۹٪ آن تـلاش است. تـوماس ای. ادیسـون.» ایـن‌که آرایشگر من همان فردی بوده که موی سر مخترع برق را کوتاه مـی‌کرده است برایم خیلی هیجان‌انگیز بود. به‌گـونه‌ای، بـاعث تشـخص مـی‌شد. این‌که دست‌هایی که سر مرا لمس می‌کنند، سر بزرگ‌ترین نابغه‌ی آمریکا را لمس کرده‌اند. فکر می‌کردم ایده‌های ادیسون به انگشتان روکو منتقل شده است، که معنی‌اش آن بود که این ایده‌ها به مغز من سرایت کرده‌اند! ادیسون قـهرمان کـودکی‌ام شـد و هـربار کـه بـه آرایشگـاه مـی‌رفتم، بـه تصویرش خیره می‌شدم، انگار که در معبدی عبادت می‌کنم.

چند سال بعد، اسطوره‌ی زیبای کودکی‌ام درهم شکست. معلوم شد که پدرم مدتی در آزمایشگاه ادیسـون در مـنلو پـارک بـه عـنوان دسـتیار مشغول به کار بوده است. در سال ۱۹۲۹ بلافاصله بعد از اتمام دبیرستان

استخدام شده بود، اما چند هفته بعد از شروع به کار، ادیسون متوجه شد که او یهودی است و او را اخراج کرد. بت من آدم رذلی بود که خیلی با پدرم بد رفتار کرده بود. البته به هیچ‌کدام از این موارد در مون پالاس اشاره نشده است، اما بی‌تردید اشاره‌ی ناخوشایند به ادیسون در کتاب به دلیل خصومت شخصی من بوده است. با اشاره به موارد دیگر سرتان را درد نمی‌آورم، اما به‌گونه‌ای تمام کتاب سرشار است از اشاراتی جزئی از این نوع. این موضوع اصلاً عجیب نیست. همه‌ی نویسنده‌ها، کم و بیش در نوشتن از زندگی خود الهام می‌گیرند، هر رمانی حالت زندگی‌نامه‌ی شخصی را دارد، ولی جالب این‌جاست که چگونه تخیل با واقعیت درهم می‌آمیزد.

سینداگرگوری: منظورتان همان احساس عجیبی است که بورخس درباره‌ی آن می‌نوشت؛ نویسنده‌ای که کشف کرد نوشته‌هایش به‌گونه‌ای در جهان به واقعیت می‌پیوندند؟ مسئولیتی مهم...

این موضوع گاهی ناراحت‌کننده و تحمل‌ناپذیر می‌شود. همان روزی که نوشتن موسیقی شانس را تمام کردم ـ کتابی درباره‌ی دیوارها و اسارت و آزادی ـ دیوار برلین تخریب شد. نمی‌شود از این مورد نتیجه‌ای گرفت، اما هربار که به آن فکر می‌کنم منقلب می‌شوم.

اما در سال ۱۹۸۴، وقتی مشغول نوشتن اتاق دربسته بودم، باید چند روزی به بوستون می‌رفتم. همان موقع هم می‌دانستم که صحنه‌ی آخر داستان در خانه‌ای در بوستون، پلاک ۹ میدان کلمبوس اتفاق می‌افتد، که معلوم شد چنین آدرسی هم وجود دارد. خانه متعلق به دوست خوبی است و در پانزده سال گذشته بارها شب را در آن سپری کرده‌ام. این بار

هم قرار بود آن‌جا بمانم و به خاطر می‌آورم که فکر می‌کردم چه عجیب است حالا که در داستانی به آن اشاره کرده‌ام و آن را به محدوده‌ی تخیلاتم وارد کرده‌ام، این خانه را دوباره می‌بینم. با قطار به بوستون رفتم، و وقتی به ایستگاه جنوب وارد شدم، تاکسی گرفتم تا به خانه‌ی پلاک ۹ میدان بوستون بروم. وقتی آدرس را به راننده گفتم، او زد زیر خنده. معلوم شد که زمانی در سال‌های ۱۹۴۰، وقتی‌که آن ساختمان خوابگاه بوده خودش هم در آن خانه زندگی می‌کرده است. فقط این موضوع نبود، بلکه او در همان اتاق زندگی می‌کرد که حالا اتاق مطالعه‌ی دوست من بود. بقیه‌ی مدتی که در ماشین بودم برایم از کسانی گفت که در آن‌جا زندگی کرده بودند، خانمی که صاحب آن بود و همه ماجراهایی که در اتاق‌هایی رخ داده بود که به خوبی می‌شناختم. فحشا، فیلم‌های مبتذل، مواد مخدر و همه نوع جرم. همه‌شان خیلی عجیب بودند و خیلی اسرارآمیز. حتی امروز هم برایم سخت است که بپذیرم این راننده تاکسی مخلوق ذهن من نبوده و در جهانی خارج از صفحه‌های کتاب من وجود داشته است، انگار که روح مکانی را که درباره‌اش می‌نوشتم دیده‌ام، روح خانه‌ی شماره‌ی ۹ میدان کلمبوس!

لنین مک‌گرافی: یک‌بار به من گفتید حس می‌کنید که همه‌ی کتاب‌های‌تان در واقع "یک کتاب" است. منظورتان چه کتابی است؟

فکر کنم منظورم داستان مشغله‌ی ذهنی من است. ماجرای دور و دراز موضوعاتی است که ذهنم درگیر آن‌هاست. در هر صورت، گویی همه‌ی کتاب‌های من حول محور چند پرسش تنگناهای متداول بشری دور می‌زنند. دیگر نوشتن برایم حرکتی ارادی نیست، بلکه حیاتم به آن

بستگی دارد. تصویری در درونم غلیان می‌کند و پس از مدتی حس می‌کنم مرا محصور کرده است، احساس می‌کنم چاره‌ای ندارم مگر این‌که به آن بپردازم. شروع شکل‌گیری یک کتاب بعد از یک سری تجربیات این‌چنینی است.

سینداگرگوری: تا حالا سعی نکرده‌اید منبع این تجربیات را پیدا کنید؟

راستش را بخواهید، واقعاً نمی‌دانم منبع آن‌ها کجاست. مطمئنم برای اغلب آن‌ها توضیحات عمیق روان‌شناسی وجود دارد، اما برایم چندان مهم نیست که منبع الهاماتم را پیدا کنم. تا حدودی، نوشتن فعالیتی است که کمکم می‌کند تا از فشار ناشی از این رازهای نگفته رها شوم. خاطرات پنهان، ضربه‌های روحی و آسیب‌های دوران کودکی؛ تردیدی نیست که رمان‌ها برآمده از این نقاط دور از دسترس روح ما هستند.

ولی، گاهی سرنخی یا شمی غیرمنتظره درباره‌ی منبع تجربیاتم پیدا می‌کنم اما همان‌طور که قبلاً هم گفتم، همیشه بعد از آن، بعد از اتمام کتاب به ذهنم می‌رسد، وقتی‌که دیگر کتاب متعلق به من نیست. همین اواخر، وقتی داشتم نسخه‌ی پیش‌نویس موسیقی شانس را تصحیح می‌کردم در مورد یکی از صحنه‌هایی که تقریباً در اواخر داستان اتفاق می‌افتد الهاماتی داشتم: وقتی نیش[1] در کاراوان را باز می‌کند و پازی[2] را دراز کشیده روی زمین پیدا می‌کند. وقتی آن فصل را خواندم ـ که خم شدن نیش روی جسد و بررسی این‌که آیا او زنده است یا مرده را توصیف می‌کند ـ متوجه شدم درباره‌ی چیزی که سال‌ها پیش به سرم آمده بود، نوشته‌ام. این یکی از وحشتناک‌ترین لحظه‌های زندگیم بود، حادثه‌ای که هنوز هم نتوانسته‌ام

---

1. Nashe
2. Pozzi

فراموشش کنم، ولی وقتی داشتم آن صحنه را می‌نوشتم از آن بی‌خبر بودم.

سیزده چهارده ساله بودم و مرا به اردویی تابستانی در شمال ایالت نیویورک فرستاده بودند. یک روز با یک گروه تقریباً بیست نفری به جنگل می‌رفتیم و یکی دو سرپرست هم ما را همراهی می‌کردند. چندین کیلومتر راه رفتیم، یادم می‌آید همه خوشحال بودیم که ناگهان باران شروع شد. یک دقیقه بعد صدای رعد را شنیدیم و دیدیم که گرفتار رگبار بی‌امانی شده‌ایم؛ توفان تابستانی که به همراه رعد و برق وحشتناکی بود. موضوع فقط چند ابر در حال حرکت نبود. توفانی همه‌گیر بود، حمله‌ی بی‌امان آسمان. صاعقه به اطراف‌مان اصابت می‌کرد و ما در جنگل گیر افتاده بودیم و هیچ پناهگاهی در دیدرس نبود. اوضاع خیلی ترسناک شده بود، انگار که در بمبارانی هوایی گیر افتاده بودیم. یکی از پسرها گفت اگر از درخت‌ها فاصله بگیریم امن‌تر است پس برگشتیم به سمت محوطه‌ی بی‌درختی که کمی پیش، از آن گذشته بودیم. البته او درست می‌گفت. در توفان همراه با رعد و برق باید به محوطه‌ی بی‌درخت رفت. مشکل این‌جا بود که برای رفتن به محوطه‌ی بی‌درخت باید از زیر نرده‌ی سیم خاردار سینه‌خیز رد می‌شدیم. پس یکی‌یکی از زیر نرده سینه‌خیز به جایی که فکر می‌کردیم امن است رفتیم. من در اواسط راه پشت پسری به نام رالف بودم. همان‌طور که او داشت از زیر نرده سینه‌خیز می‌رفت، صاعقه به سیم اصابت کرد. من کم‌تر از یک متر با او فاصله داشتم. او که معلوم بود از برق خشکش زده ایستاد. به خاطر دارم که در آن لحظه از زیر نرده سینه‌خیز رفتم و به نزدیکی رالف رسیدم. وقتی می‌گذشتم برگشتم و او را به سمت علف‌زار کشیدم تا برای پسرهایی که از پشت‌مان می‌آمدند جا باز شود.

متوجه نشدم که به سختی صدمه دیده است. فکر کردم شوکه شده و به زودی حالش خوب می‌شود. وقتی همه‌مان در محوطه بودیم توفان ادامه داشت، صاعقه‌ها مثل نیزه در اطراف‌مان به زمین اصابت می‌کردند. صاعقه به چندین نفر اصابت کرده بود و پسرها همان‌جا روی زمین دراز کشیده بودند و ناله می‌کردند. احساس وحشتناکی بود، واقعاً وحشتناک. من و یکی دیگر از پسرها در تمام این مدت کنار رالف مانده بودیم، دست‌هایش را مالش می‌دادیم تا گرم نگهش داریم، زبانش را از دهانش بیرون نگه داشتیم تا مطمئن شویم باعث خفگی‌اش نمی‌شود. لب‌هایش داشت کمبود می‌شد اما من هنوز فکر می‌کردم ممکن است هر لحظه حالش سر جا بیاید. البته، او مرده بود. او همان لحظه که صاعقه به نرده‌ی سیمی اصابت کرد، مرده بود، دچار برق گرفتگی شده بود و یک حلقه‌ی بیست سانتی در پشتش باعث سوختگی شده بود. اما من تا کمی بعد، تا بعد از پایان توفان، متوجه موضوع نشدم.

داستان های واقعی

۱

یکی از دوستان صمیمی من در سال ۱۹۷۲ درگیر یک مشکل قانونی شد. آن سال او در ایرلند در روستایی نزدیک شهر سلیگو[1] زندگی می‌کرد. اتفاقاً روزی یک کاراگاه لباس شخصی را دیدم که به کلبه‌اش می‌رفت تا احضاریه‌ی دادگاه را به او بدهد. اتهاماتش آن‌قدر جدی بود که به وکیل نیاز داشت. دوستم پرس و جو کرد. شخصی را به او معرفی کردند. صبح روز بعد با دوچرخه به شهر رفتیم تا او را ملاقات و درباره‌ی پرونده با او صحبت کنیم. چیزی که باعث تعجب من شد این بود که او برای شرکتی به اسم آرگیو اند فیبز[2] کار می‌کرد.

این داستان واقعی است. اگر کسی در این‌باره شک دارد، می‌تواند به شهر سلیگو برود و با چشم خود ببیند که راست می‌گویم یا نه. در بیست سال گذشته درباره‌ی این اسامی فکر کردم، ولی با آن‌که می‌توانم ثابت کنم

---

1. Sligo

۲. Argue and Phibbs؛ اشاره به معنی لغوی آرگیو: بحث و جدل ـ م.

آرگیو و فیبز اشخاصی حقیقی بودند، این موضوع که نام کسی با نام فرد دیگری جفت شود و نام آن‌ها معرف شغل‌شان باشد لطیفه‌ی خنده‌دار است که هنوز هم باورکردنش برایم مشکل است.

طبق آخرین اطلاعات من (تا سه چهار سال پیش)، فعالیت این شرکت ادامه داشت.

۲

در سال بعد (۱۹۷۳)، شغل نگهبانی ویلایی در جنوب فرانسه به من پیشنهاد شد. از آن‌جایی که مشکلات قانونی دوستم کاملاً حل شده بود و رابطه‌ی عاطفی نه‌چندان محکم ما نیز بهتر شده بود تصمیم گرفتیم با هم باشیم و هر دو آن شغل را قبول کنیم. تا آن زمان هیچ‌کدام آه در بساط نداشتیم و اگر این فرصت شغلی نبود هر دو مجبور بودیم به آمریکا بازگردیم، با وجود این‌که آمادگی آن را نداشتیم.

سال عجیبی بود. از طرفی، آن ویلا زیبا بود: یک خانه‌ی سنگی بزرگ قرن هجدهمی محصور در میان تاکستانی از یک طرف و جنگلی حفاظت‌شده از طرف دیگر. نزدیک‌ترین دهکده در دو کیلومتری بود و فقط چهل نفر سکنه داشت که هیچ‌کدام کم‌تر از شصت تا هفتاد سال نداشتند. آن‌جا مکانی ایده‌آل برای دو نویسنده‌ی جوان بود که یک سال در آن بمانند. من و ل. هر دو خیلی کار کردیم و در آن خانه بیش‌تر از آن‌چه فکر می‌کردیم مطلب نوشتیم.

از طرف دیگر، هر دو در آستانه‌ی فاجعه‌ای دائمی زندگی می‌کردیم. کارفرماهای ما زوجی آمریکایی بودند که در پاریس زندگی می‌کردند. آن‌ها حقوق ناچیز ماهیانه‌مان را که پنجاه دلار بود، پول بنزین و پول غذای دو سگ شکاری لابرادور را که سال‌ها بود در آن ویلا زندگی می‌کردند برای ما می‌فرستادند. روی هم رفته فرصت خوبی بود. نباید کرایه می‌دادیم و حتی اگر حقوق‌مان برای‌مان کافی نبود، می‌توانستیم در مخارج ماهیانه صرفه‌جویی کنیم. برنامه این بود که بقیه‌ی پول مورد نیازمان را از راه ترجمه تأمین کنیم. در آن سال، قبل از ترک پاریس و اقامت در روستا برای امرار معاش مشاغل دیگر هم داشتیم. به چیزی که توجه نکرده بودیم این بود که ناشران اغلب در پرداخت حق‌الزحمه تأخیر دارند. این را هم فراموش کرده بودیم که وصول چک‌هایی که از کشوری به کشور دیگر فرستاده می‌شوند هفته‌ها طول می‌کشد و وقتی وصول شدند هزینه‌های بانکی و غیره از آن کم می‌شود. چون من و ل. خرده حساب‌ها و مسائل دیگر را در نظر نگرفته بودیم اوضاع مالی بدی داشتیم.

به خاطر دارم که تمام تنم از شدت نیاز به نیکوتین درد می‌کرد، در آن حال اطراف کاناپه و بین کوسن‌ها و پشت کابینت‌ها را می‌گشتم تا چند سکه‌ای پیدا کنم با هجده سانتیم (تقریباً سه سنت و نیم) می‌شد سیگار پاریزین[1] خرید که در بسته‌های چهارتایی بود. یادم هست وقتی به سگ‌ها غذا می‌دادم فکر می‌کردم خورد و خوراک‌شان بهتر از من است. به یاد دارم وقتی یک‌بار خیلی جدی تصمیم گرفتیم یک قوطی غذای سگ باز کنیم و به جای شام بخوریم من و ل. چه حرف‌هایی زدیم.

---

1. Parisiennes

تنها منبع درآمد ما در آن سال مردی به نام جیمز شوگر[۱] بود (نمی‌خواهم بر معانی استعاری کلمات تأکید کنم اما واقعیت تغییرناپذیر است و کاری از دست من ساخته نیست) شوگر عکاس مجله‌ی نشنال جئوگرافیک بود و به خاطر همکاری با یکی از کارفرماهای ما در ارتباط با مقاله‌ای درباره‌ی آن منطقه با ما آشنا شد. او ماه‌ها عکاسی کرد، با اتومبیلی کرایه‌ای که مجله در اختیارش گذاشته بود به اطراف پرووانس[۲] رفت و هربار که در حوالی جنگل مجاور ما بود برای گذراندن شب پیش ما می‌آمد. از آن‌جایی که مجله هزینه‌ی مخارج او را هم می‌داد، با بزرگواری، آن پول را که مختص مخارج اقامت در هتل بود، به ما می‌داد. تا آن‌جا که به خاطر دارم، آن مبلغ حدود شبی پنجاه فرانک بود. در نتیجه، من و ل. مهماندار شخصی او می‌شدیم و چون خوب پول خرج می‌کرد، همیشه از دیدنش خوشحال می‌شدیم. تنها مشکل این بود که نمی‌دانستیم چه وقت می‌آید. او هیچ‌وقت قبلاً تماس نمی‌گرفت و خیلی وقت‌ها می‌شد که هفته‌ها می‌گذشت و او را نمی‌دیدیم. به این ترتیب، آموختیم که به امید آقای شوگر نباشیم. او ناگهان سر و کله‌اش پیدا می‌شد، با ماشین آبی براقش جلو خانه پارک می‌کرد، یکی دو شب می‌ماند و بعد دوباره غیبش می‌زد. هربار که می‌رفت، فکر می‌کردیم آخرین بار است که او را می‌بینیم.

وضع‌مان در اواخر زمستان و اوایل بهار از همیشه بدتر شد. چک‌ها نرسید، یکی از سگ‌ها را دزدیدند و کم‌کم ذخیره‌ی غذای آشپزخانه را تمام کردیم. بالاخره فقط یک گونی پیاز، یک شیشه روغن پخت و پز و یک

---

۱. James Sugar؛ جیمز مفید، مهربان

۲. Provence؛ استانی در جنوب شرقی فرانسه ـ م.

بسته آرد کلوچه مانده بود که از پیش از آن‌که به آن خانه برویم همان‌جا بود؛ باقی‌مانده‌ی خوردنی‌های کهنه که از تابستان پیش به جا مانده بودند. من و ل. تمام صبح را تا بعدازظهر طاقت آوردیم، اما حدود ساعت دو و نیم از گرسنگی طاقت‌مان طاق شد و به آشپزخانه رفتیم تا آخرین وعده‌ی غذای‌مان را آماده کنیم. با توجه به کمبود مواد، کلوچه‌ی پیاز تنها غذایی بود که می‌توانستیم بپزیم.

بعد از این‌که فکر کردیم معجون‌مان به مدت کافی در فر مانده، آن را بیرون آوردیم، روی میز گذاشتیم و به آن حمله‌ور شدیم. برخلاف انتظارمان، خوشمزه بود. به گمانم حتی گفتیم بهترین غذایی بوده که تا آن‌وقت چشیده‌ایم، اما دروغ بود، تلاشی بود نومیدانه برای این‌که به خود دلداری بدهیم. ولی وقتی کمی بیش‌تر از آن کلوچه خوردیم، متوجه وضع اسف‌بار خود شدیم. با بی‌میلی تمام مجبور شده بودیم بپذیریم که کلوچه خوب نپخته و وسطش هنوز خمیر است و نمی‌شود آن را خورد. چاره‌ای نداشتیم مگر این‌که ده بیست دقیقه‌ی دیگر هم آن را در فر بگذاریم. چون خیلی گرسنه بودیم و غدد بزاقی‌مان هم دیگر به کار افتاده بود دست برداشتن از کلوچه کار آسانی نبود.

برای سرکوب بی‌صبری‌مان رفتیم بیرون تا کمی قدم بزنیم، فکر کردیم اگر در آشپزخانه و در آن رایحه خوب نمانیم زمان راحت‌تر سپری می‌شود. تا آن‌جا که به خاطر دارم یک‌بار دور خانه قدم زدیم، شاید هم دو بار. شاید مشغول گفت‌وگویی جدی درباره‌ی موضوعی شدیم اما هر طور که شد و تا هر جا که رفتیم، وقتی دوباره به خانه بازگشتیم آشپزخانه پر از دود بود. به طرف فر دویدیم و کلوچه را بیرون آوردیم اما دیگر خیلی دیر شده بود. غذای مان از بین رفته بود. کلوچه جزغاله شده بود؛ توده‌ای

سیاه رنگ که حتی یک لقمه از آن هم خوردنی نبود.

حالا این موضوع داستانی خنده‌دار به نظر می‌رسد، اما در آن‌موقع اصلاً این‌طور نبود. به دام افتاده بودیم و هیچ‌کدام نمی‌دانستیم چه‌طور از آن بگریزیم. در تمام این سال‌ها که سعی کردم مثل مرد روی پای خود بایستم لحظه‌ای نبوده که من تمایلی به خندیدن و مزه‌پرانی نداشته باشم. اما این واقعاً آخر ماجرا بود، موقعیتی وحشتناک و هراس‌آور.

ساعت چهار بعدازظهر بود. یک ساعت نگذشته بود که ناگهان سر و کله‌ی آقای شوگر پیدا شد، در گرد و غباری که از خاک زیر چرخ‌های ماشینش به هوا پراکنده می‌شد، داشت به طرف خانه می‌راند. اگر خوب فکر کنم، هنوز می‌توانم چهره‌ی او را با آن لبخند مضحک و ساده‌لوحانه ببینم که از ماشین بیرون پرید و احوالپرسی کرد. معجزه بود، یک معجزه‌ی واقعی، و با چشمان خود شاهد بودم که داشت برای خودم رخ می‌داد. تا آن لحظه فکر می‌کردم چنین چیزهایی فقط در کتاب‌ها هستند.

آن شب شوگر ما را به شام در رستورانی دو ستاره دعوت کرد. با اشتها و زیاد غذا خوردیم، چند شیشه نوشیدنی سر کشیدیم و از ته دل حسابی خندیدیم. با این‌همه و با این‌که حتماً غذا خیلی خوشمزه بود چیزی از مزه‌ی آن به خاطرم نمانده است. اما هرگز مزه‌ی آن کلوچه‌ی پیاز را فراموش نمی‌کنم.

۳

کمی بعد از آن‌که به نیویورک برگشتم (جولای ۱۹۷۴)، یکی از دوستانم این داستان را برایم تعریف کرد؛ داستانی که در آخرین ماه‌های جنگ جهانی دوم در یوگسلاوی رخ داده بود.

عموی س. عضو گروه پارتیزان‌های صربی بود که با نازی‌های اشغالگر می‌جنگیدند. یک روز صبح او و هم‌رزمانش بیدار شدند و خود را در محاصره‌ی آلمانی‌ها دیدند. در کلبه‌ای روستایی گیر افتاده بودند، نیم متر برف زمین را پوشانده بود و هیچ راه فراری هم نداشتند. آن‌ها که نمی‌دانستند چه‌کار کنند تصمیم گرفتند قرعه‌کشی کنند. نقشه‌شان این بود که یکی‌یکی ناگهان از کلبه بیرون بروند و در برف شروع به دویدن کنند، شاید جان سالم به در ببرند. طبق قرعه عموی س. سومین نفر بود.

او از پنجره اولین نفر را نگاه کرد که به طرف مزرعه‌ی پوشیده از برف دوید. رگبار مسلسل از جنگل بارید و مرد را درو کرد. یک دقیقه بعد دومین نفر بیرون دوید و همین موضوع تکرار شد. مسلسل‌ها شلیک

PersianPDF.com

کردند و او هم در برف جان سپرد.

بعد نوبت عموی دوست من شد. نمی‌دانم که دم در مکث کرد یا نه، نمی‌دانم در آن لحظه به چه فکر کرد، فقط به من گفتند که شروع کرد به دویدن، با تمام قوا و سرعت در برف دوید؛ انگار داشت به سوی ابدیت می‌دوید. بعد ناگهان دردی در پایش حس کرد. یک لحظه بعد گرمای شدیدی در وجودش دوید و لحظه‌ای بعد بی‌هوش شد.

وقتی به هوش آمد، در گاری یک روستایی به پشت دراز کشیده بود. اصلاً نمی‌دانست چه مدت گذشته است و چه‌طور نجاتش دادند. فقط چشمانش را گشوده بود، و آن‌جا بود، در یک گاری که اسب یا الاغی آن را در جاده‌ای روستایی می‌برد دراز کشیده بود و داشت از پشت سر به هیئت آن روستایی نگاه می‌کرد. چند دقیقه به دقت به پشت سر او نگاه کرد و بعد صدای چند انفجار مهیب از جنگل شنیده شد. در دو هفته حرکت‌شان او فقط به پشت سر آن مرد نگاه کرد و بعد ناگهان دیگر آن را ندید. خیلی ساده سر از بدن آن روستایی جدا شد، در جایی که قبلاً هیکل کامل مردی بود حالا مردی بی‌سر قرار داشت.

سر و صداهای بیش‌تر، درگیری‌های بیش‌تر. نمی‌دانم در آن شرایط هم آن حیوان گاری را می‌کشید یا نه، اما طی چند دقیقه، شاید چند ثانیه، گروه بزرگی از سربازان روس به جاده سرازیر شدند؛ جیپ، تانک و ده‌ها سرباز. وقتی افسر فرمانده نگاهی به پای عموی س. انداخت، به سرعت او را به بهداری ارتش که در همان حوالی بود، فرستاد. بهداری، یک کلبه‌ی چوبی خرابه یا شاید یک مرغدانی یا ساختمانی اضافه در یک مزرعه بود. در آن‌جا دکتر ارتش روس گفت که آن پا دیگر به درد نمی‌خورد، گفت خیلی صدمه دیده و مجبور است آن را ببرد.

عموی دوستم بنا کرد به داد و فریاد. او ضجه زد: «پای مرا نبرید، خواهش می‌کنم، التماس می‌کنم، پای مرا نبرید!» اما هیچ‌کس به حرف او گوش نکرد. بهیارها او را به تخت جراحی بستند و دکتر اره را برداشت. درست همان موقع که اره را به پوست پای عموی دوستم نزدیک کرد، انفجار دیگری به‌گوش رسید. سقف بهداری از جاکنده شد، دیوارها فرو ریخت و آن محل کاملاً درهم کوبیده شد. یک‌بار دیگر عموی س. بی‌هوش شد.

این‌دفعه وقتی به هوش آمد در تختخوابی دراز کشیده بود. ملحفه‌ها تمیز و نرم بود، در اتاق بوی خوبی به مشام می‌رسید و هنوز پایش سرجایش بود. یک دقیقه بعد داشت به‌صورت خانمی جوان و زیبا نگاه می‌کرد. زن به او لبخند می‌زد و با قاشقی به او غذا می‌داد. بی‌آن‌که اصلاً چیزی بداند، او را دوباره نجات داده و به کلبه‌ی دیگری برده بودند. عموی س. چندین دقیقه پس از به هوش آمدن هم مطمئن نبود که مرده است یا زنده، فکر می‌کرد در بهشت چشم گشوده است.

او دوران بهبودش را در آن خانه گذراند و عاشق آن خانم جوان زیبا شد، اما آن ارتباط عاشقانه به جایی نرسید. ای‌کاش می‌دانستم چرا، اما س. هیچ‌وقت جزئیات را برایم نمی‌گفت. آن‌چه می‌دانم این است که پای عمویش قطع نشد و وقتی جنگ تمام شد به آمریکا رفت و زندگی جدیدی را شروع کرد. در هر صورت (اوضاع و احوال او چیزی نمی‌دانستم)، مأمور بیمه شد و در شیکاگو زندگی کرد.

۴

من و ل. در سال ۱۹۷۴ با هم ازدواج کردیم. پسرمان در سال ۱۹۷۷ به دنیا آمد و یک سال بعد، ازدواج‌مان به طلاق انجامید. هیچ‌کدام از این موضوع‌ها حالا دیگر به قضیه مربوط نیستند، فقط آن‌ها را می‌گویم تا اتفاقی را که در بهار سال ۱۹۸۰ افتاد شرح دهم.

آن‌وقت هر دومان در بروکلین زندگی می‌کردیم، خانه‌های‌مان سه چهار کوچه با هم فاصله داشت و پسرمان گاهی پیش من بود و گاهی پیش او. یک روز صبح مجبور شدم به خانه‌ی ل. بروم تا دنیل[1] را به مهدکودک ببرم. یادم نیست که آیا داخل خانه رفتم یا دنیل خودش از پله‌ها پایین آمد، اما درست به خاطرم هست که وقتی می‌خواستیم برویم ل. پنجره‌ی آپارتمانش در طبقه‌ی سوم را باز کرد تا برایم کمی پول بیندازد. نمی‌دانم چرا این کار را کرد. شاید می‌خواست برایش سکه در پارکومتر بیندازم یا شاید قرار بود چیزی بخرم. فقط تصویر آن پنجره‌ی گشوده و سکه‌ی ده

---

1. Daniel

سنتی که در هوا چرخ می‌زد به خاطرم مانده است. آن‌قدر این تصویر واضح است که انگار عکس‌های آن اتفاق را دیده‌ام، گویی این رؤیایی است که از آن‌موقع تا به حال بارها برایم تکرار شده است.

اما سکه به شاخه‌ی درختی برخورد کرد و حرکت چرخی آن به طرف دست‌های من به هم خورد. سکه به درخت خورد، جایی نزدیک آن افتاد و بعد ناپدید شد. به خاطر دارم که خم شدم و پیاده‌رو را گشتم، میان برگ‌ها و شاخه‌های پای درخت را هم جست و جو کردم. اما سکه آب شده و به زمین فرو رفته بود.

یادم هست که همان روز باید می‌رفتم مسابقه‌ی بیس‌بال ـ مسابقه‌ی افتتاحیه‌ی فصل ـ را در استادیوم شیا[1] ببینم، پس این اتفاق باید در اوایل بهار افتاده باشد. یکی از دوستان چند بلیت داشت و سخاوتمندانه مرا هم دعوت کرد تا با او بروم. قبلاً هرگز به دیدن مسابقه‌ی افتتاحیه نرفته بودم و آن موقعیت خوب به خاطرم مانده است.

ما زود رسیدیم، یعنی توانستیم بلیت‌ها را از همان باجه تحویل بگیریم. دوستم رفت تا آن‌ها را بگیرد و من کنار یکی از درهای ورودی استادیوم منتظرش ماندم. هیچ‌کس در اطراف نبود. به گوشه‌ای رفتم تا سیگاری روشن کنم چون آن روز باد شدیدی می‌وزید، و همان‌جا روی زمین یک سکه‌ی ده سنتی دیدم. خم شدم، آن را برداشتم و در جیبم گذاشتم. شاید خنده‌دار به نظر برسد، اما مطمئن بودم که همان سکه‌ی ده سنتی است که همان روز صبح در بروکلین گم کرده بودم.

---

1. Shea

۵

در مهدکودک پسرم، دختری بود که پدر و مادرش داشتند از هم طلاق می‌گرفتند. من مخصوصاً از پدرش خیلی خوشم می‌آمد، او نقاش زحمت‌کشی بود که با نقاشی ساختمان اموراتش را می‌گذراند. به نظرم، تابلوهایش خیلی زیبا بودند اما آن‌قدر خوش‌شانس نبود که بتواند دلال‌های هنری را متقاعد کند تا از کارهایش حمایت کنند. همان یک‌باری هم که توانست نمایشگاهی ترتیب دهد گالری ورشکست شد.

ب. دوست صمیمی من نبود اما از دیدن هم خوشحال می‌شدیم و هربار که او را می‌دیدم در راه بازگشت به خانه پایداری و آرامش درونی‌اش را تحسین می‌کردم. او از آن‌هایی نبود که غر بزند یا برای خود دل بسوزاند. شرایط ناراحت‌کننده‌ی بسیار در سال‌های اخیر مانند مشکلات پایان‌ناپذیر مالی، شکست‌های هنری، تهدید صاحب‌خانه برای تخلیه‌ی منزل و اختلاف با همسر سابق، هیچ‌کدام نمی‌توانست او را از رشته‌ی مورد علاقه‌اش دور کند. مثل سابق با علاقه نقاشی می‌کرد و

برعکس بسیاری دیگر، درباره‌ی هنرمندانی که با وجود استعداد کم‌تر اوضاع‌شان بهتر از او بود با حسادت و کینه صحبت نمی‌کرد.

وقتی مشغول نقاشی خودش نبود گاهی به موزه‌ی متروپولیتن[۱] می‌رفت و از روی نقاشی‌های استادان هنر کپی می‌کشید. به خاطر دارم یک اثر از کاراواجیو[۲] را کپی کرده بود. که خیلی روی من تأثیر گذاشت. بیش‌تر مثل نسخه‌ی اصل به نظر می‌رسید تا کپی از یک اثر هنری. یک‌بار که به موزه رفته بود یک میلیونر تگزاسی متوجه ب. شد که داشت کار می‌کرد و آن‌قدر تحت تأثیر کیفیت کارش قرار گرفت که به او سفارش کپی یکی از آثار رنوار را برای هدیه به نامزدش داد.

ب. خیلی قدبلند (صد و نود و پنج سانتی‌متر) و خوش‌قیافه بود و رفتار بسیار ملایمی داشت؛ خصوصیاتی که باعث می‌شد به نظر زنان خیلی جذاب برسد. وقتی مراحل طلاق تمام شد و دوباره زندگی اجتماعی عادی‌اش را از سر گرفت، به آسانی می‌توانست دوست پیدا کند. فقط دو سه بار در سال او را می‌دیدم، اما هربار با زنی جدید. معلوم بود همه‌ی آن‌ها خیلی عاشقش بودند. فقط باید آن‌ها را می‌دیدی که چه‌طور به ب. نگاه می‌کنند تا بفهمی چه احساسی نسبت به او دارند، اما به هر صورت هیچ‌کدام از این روابط چندان دوام نداشت.

بالاخره بعد از دو سه سال تهدید، صاحب‌خانه‌ی ب. او را از اتاق زیر شیروانی‌اش بیرون کرد. او به روستا رفت و دیگر با هم تماس نداشتیم.

چند سالی گذشت. یک شب ب. به شهر آمد تا به مهمانی شامی برود.

---

۱. موزه‌ی هنر متروپولیتن واقع در منهتن، نیویورک سیتی ـ م.

۲. Caravaggio؛ نقاش ایتالیایی (۱۶۱۰-۱۵۷۳) ـ م.

من و همسرم هم آن‌جا بودیم و چون می‌دانستیم قرار است ب. ازدواج کند از او خواستیم تا برای‌مان تعریف کند که چگونه با همسر آینده‌اش آشنا شده است.

او گفت تقریباً شش ماه قبل که با یکی از دوستانش تلفنی صحبت می‌کرد، دوستش او را سرزنش کرد که چرا دوباره ازدواج نکرده است. دوستش گفت هفت سال است که طلاق گرفته‌ای، در این مدت می‌توانستی با خیلی از خانم‌های جذاب و با شخصیت ازدواج کنی و سر و سامان بگیری اما هیچ‌کس را لایق نمی‌دانی و تنها مانده‌ای ب. چه مرگت شده، چه می‌خواهی؟

ب. گفت، هیچ چیزم نیست. فقط شخص مناسب را پیدا نکرده‌ام، همین.

دوستش پاسخ داد با این اوضاعی که در پیش گرفته‌ای هرگز او را پیدا نخواهی کرد. تا حالا زنی را پیدا کرده‌ای که کمی شبیه به آن‌چه می‌خواهی باشد؟ یکی را نام ببر. اگر جرئت داری فقط یکی را نام ببر.

ب. که از خشم دوستش تعجب کرده بود مکثی کرد تا درباره‌ی سؤالش فکر کند بالاخره گفت، بله یکی بوده. خانمی به اسم ای. که بیش از بیست سال پیش وقتی دانشجوی هاروارد بوده او را می‌شناخته. اما او آن‌وقت با مرد دیگری در ارتباط بود و دوست من هم با زن دیگری رابطه داشت (زن سابقش) و هیچ رابطه‌ای بین‌شان به وجود نیامد. او گفت، اصلاً نمی‌داند ای. حالا کجاست اما اگر بتواند کسی مثلا او را پیدا کند، تردید نمی‌کند و دوباره ازدواج می‌کند.

این ختم کلام بود. تا وقتی جریان را برای دوستش نگفته بود بیش‌تر از ده سال می‌شد که به این زن فکر نکرده بود اما حالا که او را به خاطر آورده

بود، دیگر از فکرش خارج نمی‌شد. سه چهار روز بعد را مدام به او اندیشید، این احساس که شانس خوشبختی‌اش را سال‌ها پیش از دست داده است دست از سرش بر نمی‌داشت. بعد، گویی که شدت این افکار پیامی به کائنات فرستاده باشند، یک شب تلفن زنگ زد و ای. آن طرف خط بود.

ب. با او بیش از سه ساعت صحبت کرد. درست به خاطر نداشت به او چه گفته است، اما تا نیمه‌های شب به صحبت ادامه داد، فهمید که موقعیت خارق‌العاده‌ای پیش آمده است و نباید او را از دست بدهد.

ای. بعد از فارغ‌التحصیلی به یک گروه باله پیوسته بود و در بیست سال گذشته شغلش تمام زندگی‌اش شده بود. هرگز ازدواج نکرده بود و حالا که داشت بازنشسته می‌شد با دوستان سابق تماس می‌گرفت تا دوباره با دنیا و زندگی ارتباط برقرار کند. او هیچ خانواده‌ای نداشت، وقتی دختر کوچکی بود والدینش در تصادف اتومبیل کشته شده بودند، و دو خاله‌اش که او را بزرگ کرده بودند حالا مرده بودند.

ب. قرار گذاشت که شب بعد او را ملاقات کند. بعد از این‌که هم‌دیگر را دیدند طولی نکشید که ب. متوجه شد احساسش نسبت به او به همان شدت سابق است. دوباره عاشقش شد و چند هفته بعد با هم نامزد شدند.

برای این‌که داستان حتی بهتر هم بشود معلوم شد که ای. خیلی متمول است. خاله‌هایش ثروتمند بودند و بعد از فوت آن‌ها او همه‌ی پول‌شان را به ارث برده بود ـ که معنی‌اش آن بود که نه‌تنها ب. عشق واقعی را یافته بود، بلکه مشکلاتی که مدت‌ها دست از سرش بر نمی‌داشتند هم، همه از بین رفتند. همه چیز به خوبی تمام شد.

یکی دو سال بعد از ازدواج‌شان بچه‌دار شدند. تا آن‌جا که من خبر دارم، مادر، پدر و بچه در سلامت کامل به سر می‌برند.

۶

در همان حال وهوا، ولی در مدت زمانی کوتاه‌تر، یعنی چندین ماه در مقایسه با بیست سال، دوستی دیگر به نام ر. از کتاب کمیاب به خصوصی برایم گفت که مدت‌ها بود دنبالش می‌گشت. کتاب‌فروشی‌ها و فهرست‌های کتاب را برای کتابی جست و جو می‌کرد که خیلی دوست داشت آن را بخواند، به همین دلیل یک روز بعدازظهر که به مرکز شهر می‌رفت از ایستگاه گراندسنترال میان‌بر زد و پله‌ها را بالا رفت تا به خیابان وندربیلت[1] برود و ناگهان خانم جوانی را با کتابی در برابرش دید که کنار نرده‌های مرمرین ایستاده است؛ همان کتابی که مشتاقانه در جست و جویش بود.

با این‌که او از آن اشخاصی نیست که با غریبه‌ها باب گفت وگو را باز کند، آن‌قدر از آن اتفاق تعجب کرده بود که نمی‌توانست ساکت بماند. او به آن خانم جوان گفت: «باور کردنی نیست. اما من همه‌جا را برای این کتاب

---

1. Vanderbilt

جست و جو کرده‌ام.»

خانم جوان پاسخ داد: «کتاب فوق‌العاده‌ای است، تازه تمامش کرده‌ام.»

ر. پرسید: «می‌دانید از کجا می‌توانم یک نسخه از آن را بخرم؟ خیلی برایم مهم است.»

خانم جوان گفت: «این مال شماست.»

ر. گفت: «ولی این‌که کتاب شماست.»

زن جواب داد: «مال من بود، اما تمامش کردم. امروز آمده بودم این‌جا تا آن را به شما بدهم.»

۷

دوازده سال پیش، خواهر زنم رفت تا در تایوان زندگی کند. می‌خواست زبان چینی یاد بگیرد (که حالا به طرز حیرت‌انگیزی آن را خیلی خوب صحبت می‌کند) و با تدریس انگلیسی به چینی زبان‌های تایپه مخارجش را تأمین کند؛ تقریباً یک سال قبل از آشنایی من با همسرم که آن‌وقت دانشجوی فوق‌لیسانس دانشگاه کلمبیا بود.

یک روز خواهر زن آینده‌ی من مشغول صحبت با دوست آمریکایی‌اش بود، زن جوانی که به تایپه رفته بود تا زبان چینی بخواند. آن‌ها درباره‌ی خانواده‌شان مشغول صحبت شدند که به مکالمه زیر منجر شد:

خواهر زن آینده گفت: «خواهری دارم که در نیویورک زندگی می‌کند.»

دوستش پاسخ داد: «من هم همین‌طور.»

ـ خواهرم در منطقه‌ی شمال غربی ساکن است.

ـ خواهر من هم همین‌طور.

ـ در خیابان ۱۰۹ غربی.

ـ باورت نمی‌شود، ولی خواهر من هم همین‌طور.

ـ خواهر من در پلاک ۳۰۹ در خیابان ۱۰۹ غربی ساکن است.

ـ خواهر من هم همین‌طور.

ـ خانه‌ی خواهر من در طبقه‌ی دوم پلاک ۳۰۹ خیابان ۱۰۹ غربی است.

دوستش نفس عمیقی کشید و گفت: «می‌دانم که احمقانه است، ولی خواهر من هم همین‌طور.»

به ندرت ممکن است دو شهر مثل نیویورک و تایپه آن‌قدر از هم دور باشند. آن‌ها در دو طرف دنیا هستند و بیش از شانزده هزار کیلومتر با هم فاصله دارند و وقتی در یکی از شهرها روز است در دیگری شب است. وقتی آن دو زن جوان داشتند به این تصادفات حیرت‌انگیز فکر می‌کردند متوجه شدند که احتمالاً خواهران‌شان در آن‌وقت خواب هستند، در یک خانه و طبقه‌ای واحد در شمال منهتن هرکدام در آپارتمان خود خوابیده است، بی‌خبر از گفت وگویی که درباره‌ی آن‌ها در آن‌طرف دنیا جریان دارد.

معلوم شد که آن خواهرهای ساکن نیویورک با این‌که همسایه بودند یکدیگر را نمی‌شناختند. بالاخره آن‌ها دو سال بعد هم‌دیگر را دیدند، اما دیگر هیچ‌کدام‌شان در آن ساختمان زندگی نمی‌کردند.

آن‌وقت من و شری[1] با هم ازدواج کرده بودیم. یک روز عصر سر راه‌مان به جایی، اتفاقاً به یک کتاب‌فروشی در برادوی[2] رفتیم تا چند دقیقه‌ای به کتاب‌ها نگاهی بیندازیم. حتماً به دو ردیف مختلف از کتاب‌ها

---

۱. Siri Hustvedt؛ همسر پل استر ـ م. ۲. Broadway؛ خیابانی در منهتن ـ م.

نگاه می‌کردیم یا چون شری می‌خواست چیزی را نشانم دهد، یا چون من می‌خواستم چیزی را نشانش دهم (به خاطر ندارم)، یکی از ما دیگری را بلند صدا کرد. یک لحظه بعد خانمی با عجله به سمت ما آمد. او گفت: «شما پل استر و شری هوستوت هستید، مگر نه؟» ما گفتیم: «بله، درست است. از کجا می‌دانید؟» بعد آن خانم توضیح داد که خواهر او و خواهر شری با هم در تایوان دانشجو بودند.

بالاخره آن حلقه کامل شد. از بعدازظهر آن روز ده سال پیش این خانم یکی از بهترین و باوفاترین دوستان‌مان شد.

۸

تابستان سه سال پیش نامه‌ای دریافت کردم. نامه در پاکتی سفید برای شخصی فرستاده شده بود که نامش برایم آشنا نبود: رابرت م. مورگان، سیاتل، واشنگتن. چند مهر پستی مختلف روی آن بود: بدون آدرس، غیرقابل ارسال، برگشت به فرستنده. اسم آقای مورگان خط خورده بود و در کنارش نوشته شده بود تغییر آدرس و با همان جوهر آبی، به طرف چپ بالای پاکت فلش زده شده بود، برگشت به فرستنده. فکر کردم اشتباه پستی است، نگاه کردم تا ببینم فرستنده که بوده است. در کمال تعجب آن‌جا، اسم و نشانی خودم را دیدم. فقط هم همان نبود، بلکه این موارد با برچسبی تایپی به پاکت چسبانده شده بود، (از همان برچسب‌هایی که می‌توان در تبلیغات روی قوطی کبریت در بسته‌های دویست عددی سفارش داد.) اسم من درست هجی شده بود، آدرس هم آدرس خودم بود، ولی در واقع من هرگز در زندگی‌ام برچسب آدرس تایپی نداشته‌ام و سفارش هم نداده‌ام.

نامه‌ای تایپ‌شده داخل پاکت بود که این‌طور شروع می‌شد: «رابرت عزیز، در پاسخ به نامه‌ی مورخ ۱۵ ژوئیه سال ۱۹۸۹ شما، فقط می‌توانم بگویم که مثل بقیه‌ی نویسندگان، من هم اغلب نامه‌هایی درباره‌ی آثارم دریافت می‌کنم.» بعد با سبکی مطنطن و متکلف، پر از نقل‌قول از فیلسوفان فرانسوی، پرآب و تاب و سرشار از خودبینی، نویسنده‌ی نامه از رابرت برای نظراتش راجع به یکی از کتاب‌هایم که در درس رمان معاصر دوره‌ی پیش‌دانشگاهی تدریس می‌شد تعریف کرد. نامه‌ی نفرت‌انگیزی بود، از آن نامه‌هایی که هرگز به کسی نمی‌نوشتم، با این‌همه امضای من پای آن بود. دست‌خط شبیه به دست خط من نبود، اما این نمی‌توانست مرا آرام کند. کسی می‌خواست خودش را به جای من جا بزند و تا آن‌جا که می‌دانم هنوز هم می‌خواهد.

یکی از دوستان گفت که این نمونه‌ی "هنر پست" است. نویسنده که می‌دانست نامه به رابرت مورگان نمی‌رسد ـ چون اصلاً چنین شخصی وجود نداشت ـ در واقع به من نامه نوشته و درباره‌ی من اظهار نظر کرده بود. اما این‌که فقط نشانه‌ی اعتماد بی‌پایه به سیستم پستی آمریکاست و شک دارم کسی که به خود زحمت می‌دهد تا به نام من برچسب آدرس سفارش دهد و بعد بنشیند و چنان نامه‌ی مطنطن و پرآب و تابی بنویسد، مسائل را به شانس بسپرد. یا شاید چنین آدمی هم وجود داشته باشد، یا شاید طعنه‌زنندگان زرنگ فکر می‌کنند که همه چیز همیشه به نفع آن‌ها تمام می‌شود.

اصلاً دنبال این نبودم که ته و توی این قضیه‌ی پیش پا افتاده را در آوردم. آن آدم بی‌مزه خیلی خوب ردپای خود را پنهان کرده بود، و از آن به بعد هم خبری از او نشد. آن‌چه باعث تعجب من شده رفتار خودم

است که نامه را دور نینداختم، حتی گاهی که نگاهی به آن می‌اندازم هیجان‌زده‌ام می‌کند. طبعاً یک آدم عاقل آن را در سطل آشغال می‌انداخت. در عوض نمی‌دانم چرا، سه سال است که آن را در کشوی میز تحریرم نگه داشته‌ام و آن نامه در بین قلم‌ها و دفترچه‌ها و پاک‌کن‌های من ماندگار شده است. شاید آن را به عنوان یادگار حماقت خودم نگه داشته‌ام. شاید این هم راهی است تا به خود یادآور شوم که هیچ نمی‌دانم و رموز دنیایی که در آن زندگی می‌کنم تا ابد ناگشوده خواهند ماند.

۹

یکی از صمیمی‌ترین دوستانم، شاعری فرانسوی به نام س. است. حالا بیش از بیست سال است که هم‌دیگر را می‌شناسیم و با این‌که به ندرت یکدیگر را می‌بینیم، او در پاریس زندگی می‌کند و من در نیویورک هستم، دوستی ما محکم مانده است. طوری رابطه‌مان برادرانه است، انگار در زندگی پیشین‌مان با هم برادر بوده‌ایم.

شخصیت س. نکات متعدد و متضادی دارد. هم اجتماعی است و هم منزوی، فردی است جذاب با دوستانی بسیار در نقاط مختلف (به خاطر مهربانی، حس طنز و گفت‌وگوهای جذابش معروف است) و در عین حال که از زندگی ضربه خورده است، کارهایی را که بقیه نادیده می‌گیرند به سختی انجام می‌دهد. او که شاعر و نظریه‌پردازی بسیار با استعداد است به راحتی نمی‌تواند چیزی بنویسد، در مواقعی به شدت به استعداد خود شک می‌کند و تعجب‌آور این‌که کسی که این‌قدر علو طبع دارد و اصلاً بدجنس نیست خیلی کینه‌توز است و مشاجرات را اصلاً فراموش

نمی‌کند، مشاجراتی که اغلب بر سر موضوعات جزئی یا مسائل انتزاعی است. هیچ‌کس به اندازه‌ی س. در دنیا ستایش نمی‌شود، هیچ‌کس از او بااستعدادتر نیست، هیچ‌کس مانند او به آسانی مرکز توجه واقع نمی‌شود، و با این‌همه هر کاری می‌توانسته انجام داده است تا خود را محدود کند. سال‌ها پیش پس از جدایی از همسرش در آپارتمان‌های بسیار کوچک یک اتاقه زندگی کرده و تقریباً با هیچ ساخته است. او در دوره‌های بی‌کاری، تقریباً چیزی منتشر نکرده و حتی کلمه‌ای هم نقد ننوشته، با این‌که همه چیز را می‌خواند و بیش از هر کسی درباره‌ی شعر معاصر فرانسه آگاهی دارد. ما که تعدادمان هم زیاد است، دوستش داریم و اغلب نگران او هستیم. همان‌طور که به او احترام می‌گذاریم و برایش اهمیت قائلیم، دلواپس او هم هستیم.

او دوران کودکی ناآرامی داشته است. نمی‌دانم چه‌طور بگویم که بتوانم همه چیز را توضیح دهم، اما آن وقایع را نمی‌شود فراموش کرد. این طور که پیداست وقتی س. پسر کوچکی بود پدرش با زن دیگری فرار کرد و بعد از آن مادرش دوست مرا بزرگ کرد؛ تک فرزندی بدون خانواده. من هیچ‌وقت مادر س. را ندیدم، اما از قرار معلوم آدم عجیبی است. مادرش در دوران کودکی و نوجوانی س. روابط عاشقانه‌ی بسیاری داشت و هربار با مردانی بود که از قبلی جوان‌تر بودند. در بیست و یک سالگی که س. خانه را ترک کرد تا به ارتش بپیوندد، دوست مادرش کمی از او مسن‌تر بود. در سال‌های اخیر، هم غم مادرش در زندگی تلاش برای قدیس شدن یک کشیش ایتالیایی است که حالا نامش را به خاطر ندارم. او مقامات کلیسای کاتولیک را با نامه‌های بی‌شمارش راجع به تقدس این مرد کلافه کرده است و یک‌بار حتی به هنرمندی سفارش داد که مجسمه‌ی تمام قد

این کشیش را بسازد که حالا در حیاط جلویی خانه‌اش نشانه‌ی پایدار هدفش است.

س. که خود بچه ندارد هفت یا هشت سال پیش یک‌طورهایی ناپدری شد. بعد از جدایی از دوستش (که در آن دوره با هم موقتاً قطع رابطه کرده بودند)، دوستش رابطه‌ی کوتاه مدتی با مرد دیگری داشت که منجر به حاملگی‌اش شد. آن رابطه تقریباً بلافاصله پایان یافت، اما دوستش تصمیم گرفت بچه را نگه دارد. دختر کوچکی متولد شد و با این‌که س. پدر واقعی او نبود از وقتی‌که بچه به دنیا آمده خود را وقف او کرده است و چنان او را دوست دارد که گویی دختر خودش است.

تقریباً چهار سال پیش یک روز س. اتفاقی به دیدن یکی از دوستانش رفت. در آپارتمان او یک مینی‌تل[1] بود؛ کامپیوتر کوچکی که شرکت‌های تلفن آن را مجانی می‌دهند. در اطلاعات ذخیره‌شده در مینی‌تل آدرس و شماره تلفن تمام ساکنان فرانسه هم موجود بود. وقتی س. نشست تا با دستگاه جدید دوستش بازی کند، ناگهان به فکرش رسید تا آدرس پدرش را جست و جو کند. آدرس او را در لیون پیدا کرد. همان روز وقتی به خانه برگشت، یکی از کتاب‌هایش را در پاکت گذاشت و به آن آدرس در لیون فرستاد، به این ترتیب بعد از بیش از چهل سال تماس با پدرش را شروع کرد. او مفهوم هیچ‌کدام از این‌ها را نمی‌فهمید. تا وقتی این کارها را نکرده بود هرگز به مغزش خطور نکرده بود که قصد دارد چنین کارهایی بکند.

همان شب، دوست دیگری، او را در کافه دید ـ یک خانم روانکاو ـ و درباره‌ی این رفتارهای عجیب و پیش‌بینی‌ناپذیرش با او صحبت کرد. س. گفت، گویی احساس می‌کند پدرش صدایش می‌کند، انگار نیروهای

---

1. Minitel

مرموزی در وجودش افسار گسیخته‌اند. با توجه به این‌که اصلاً هیچ خاطره‌ای از پدرش نداشت، اصلاً نمی‌دانست آخرین‌بار چه وقت یکدیگر را دیده‌اند.

آن خانم کمی فکر کرد و پرسید: «ل. چند ساله است؟» منظورش دختر دوست س. بود.

س. پاسخ داد: «سه سال و نیمه.»

زن گفت: «مطمئن نیستم، اما شرط می‌بندم سه سال و نیمه بودی که برای آخرین‌بار پدرت را دیدی. این را می‌گویم چون ل. را خیلی دوست داری. خیلی با او هم‌ذات‌پنداری می‌کنی، و تکرار زندگی‌ات را در او می‌بینی.»

چند روز بعد، جواب نامه‌اش از لیون رسید؛ نامه‌ای محبت‌آمیز و مؤدبانه از پدر س. بعد از تشکر از س. به خاطر ارسال آن کتاب نوشته بود از این‌که فهمیده پسرش نویسنده شده است افتخار می‌کند. خیلی اتفاقی اضافه کرده بود که نامه را در روز تولدش دریافت کرده و از این حرکت بسیار تحت تأثیر قرار گرفته است.

هیچ‌کدام از این‌ها با داستان‌هایی که س. در کودکی شنیده بود مطابقت نداشت. به روایت مادرش، پدرش غول خودخواهی بود که به خاطر زنی بدکاره او را ترک کرده بود و هرگز نخواسته بود کاری برای پسرش انجام دهد. س. این داستان‌ها را باور کرده بود و در نتیجه هرگز نخواسته بود با پدرش ارتباطی داشته باشد. حالا، بعد از خواندن این نامه، دیگر نمی‌دانست چه چیز را باور کند.

او تصمیم گرفت نامه را پاسخ دهد. لحن نامه‌اش محتاطانه بود، ولی در هر حال نامه را جواب داده بود. بعد از چند روز نامه‌ی دیگری دریافت

کرد. این نامه‌ی دوم هم همان‌قدر محبت‌آمیز و مؤدبانه بود. مکاتبات س. و پدرش شروع شد و یکی دو ماه ادامه یافت. بالاخره س. به این فکر افتاد که به لیوان سفر کند تا پدرش را از نزدیک ملاقات کند.

قبل از این‌که بتواند برنامه‌ریزی مشخصی بکند، نامه‌ای از همسر پدرش دریافت کرد مبنی بر آن‌که پدرش مرده است. نوشته بود، پدرش در سال‌های اخیر بیمار بود، اما نامه‌نگاری اخیر او با س. باعث شد بسیار خوشحال شود و در آخرین روزهای زندگی بسیار خوش‌بین و سرحال بود.

در این موقع بود که برای اولین بار متوجه تغییرات باورنکردنی زندگی س. شدم. او که در قطار پاریس به لیون نشسته بود تا برای اولین‌بار به ملاقات مادرخوانده‌اش برود، نامه‌ای برایم نوشت که جریان‌های ماه‌های اخیر را برایم روشن کرد. دست‌خط او نشان‌دهنده‌ی تکان‌های قطار بود، انگار که سرعت قطار نمایش دقیقی از سرعت افکار او بود. در جایی از آن نامه نوشته بود: «حس می‌کنم شخصیت یکی از رمان‌های تو شده‌ام.»

طی آن ملاقات، نامادری‌اش با او بسیار مهربان بود. در بین بقیه‌ی موارد، س. فهمید که پدرش صبح آخرین روز تولدش دچار حمله‌ی قلبی شد؛ همان روزی که س. دنبال نشانی او در مینی‌تل می‌گشت، و این‌که، بله، س. دقیقاً سه سال و نیمه بود که پدر و مادرش از هم طلاق گرفتند. بعد نامادری‌اش زندگی پدرش را از زبان او برایش تعریف کرد؛ که کاملاً با هر آن‌چه مادرش گفته بود فرق می‌کرد. در این روایت، مادرش پدر او را ترک کرده بود، مادرش بود که اجازه نداده بود پدرش او را ببیند، مادرش قلب پدر او را شکسته بود. نامادری‌اش برای س. تعریف کرد که چه‌طور پدرش وقتی او پسر کوچکی بوده به مدرسه می‌آمده تا از پشت نرده‌ها او

را ببیند. س. آن مرد را به خاطر داشت، اما چون نمی‌دانست کیست، از او ترسیده بود.

حالا س. دو نوع زندگی داشت. نوع اول و نوع دوم، و هر دو هم، داستان زندگی او بودند. هر دو آن‌ها را به تساوی از سرگذرانده بود، دو حقیقتی که یکدیگر را نقض می‌کردند، بدون آن‌که بداند گیر افتاده بود.

پدرش فروشگاه کوچک لوازم‌التحریرفروشی داشت، از آن جاهای معمولی که دفتر و کاغذ و لوازم‌التحریر می‌فروشند، با یک کتابخانه‌ی امانتی از کتاب‌های پرطرفدار. اموراتش از آن اداره می‌شد، اما درآمدش بیش‌تر از آن نبود و ارثیه‌ای که گذاشت خیلی اندک بود. در هر حال، اعداد که مهم نیستند. مهم آن است که نامادری س. که آن‌وقت زن پیری بود، اصرار کرد که ارثیه را با او نصف کند. در وصیت‌نامه چیزی نوشته نشده بود که مجبور به چنان کاری باشد، و از نظر اخلاقی هم بگوییم لزومی نداشت حتی یک شاهی از پس‌انداز شوهرش را به او ببخشد. او این کار را انجام داد چون او این‌طور می‌خواست، چون تقسیم کردن آن پول بیش‌تر خوشحالش می‌کرد.

۱۰

وقتی به دوستی فکر می‌کنم، مخصوصاً به این‌که چه‌طور بعضی از دوستی‌ها ادامه‌دار می‌شوند و بعضی نه، این موضوع را به خاطر می‌آورم که در این‌همه سال که رانندگی می‌کنم فقط دو بار لاستیک ماشینم پنچر شده است و این‌که در هر دو این موارد یک فرد به خصوص در ماشین من بود، در سه کشور متفاوت و در مدت هشت یا نه سال. جی. هم‌دانشگاهی من بود و با این‌که در روابط‌مان مشکلات و سختی‌هایی داشتیم، مدتی با هم صمیمی شده بودیم. یک روز بهاری که هنوز در دوره‌ی کارشناسی درس می‌خواندیم، استیشن واگن قدیمی پدرم را قرض کردم و با هم به طرف کبک راه افتادیم. در آن قسمت از دنیا تغییر فصل‌ها روند آهسته‌تری دارد، و زمستان هنوز تمام نشده بود. اولین پنچری مشکل چندانی به‌وجود نیاورد چون یک لاستیک یدک داشتیم، اما وقتی لاستیک دوم پنجره شد، بیش‌تر روز را در نواحی روستایی سرد و یخ‌زده سرگردان بودیم. آن‌موقع آن اتفاق را به حساب بدشانسی گذاشتم اما

چهار یا پنج سال بعد دوباره همان موضوع رخ داد. در آن زمان اوضاع اسفباری داشتیم، افسرده بودیم و به حال خود دلسوزی می‌کردیم. در همان حال جی. به خانه‌ای آمد که من و ل. از آن نگهداری می‌کردیم بی‌آن‌که بدانیم او فکر می‌کند تا هر وقت بخواهد می‌تواند پشیمان بماند. یک روز به اکس آن پرووِنس[1] رفتیم که با ماشین، دو ساعت راه بود و همان شب که از یک راه میان‌بر روستایی و تاریک برگشتیم دوباره پنچر شدیم. فکر کردم، فقط یک اتفاق است و بعد موضوع را به فراموشی سپردم. اما چهار سال بعد، در ماه‌های بروز مشکلات ازدواجم با ل.، جی. دوباره آمد تا سری به ما بزند، این‌دفعه در ایالت نیویورک بودیم و من و ل. با دنیل کوچولو زندگی می‌کردیم. یک‌بار با جی. سوار ماشین شدیم تا برای شام خرید کنیم. ماشین را از گاراژ بیرون آوردم، در محوطه‌ی خاکی جلو گاراژ دور زدم و به طرف حاشیه‌ی جاده راندم و به سمت چپ و راست نگاهی انداختم تا راه بیفتم. درست همان موقع، وقتی منتظر شدم تا ماشینی رد شود، صدای پنچر شدن لاستیک را شنیدم. یک لاستیک دیگر پنچر شده بود و این‌دفعه هنوز از جلو خانه دور نشده بودیم. البته من و جی. هر دو خنده‌مان گرفت، اما در واقع بعد از آن چهارمین لاستیک که پنچر شد دیگر هرگز دوستی‌مان به خوبی گذشته نشد. نمی‌خواهم بگویم که آن لاستیک‌های پنچر دلیل به هم خوردن دوستی ما بودند، اما به طرز عجیبی نشانه‌ی چگونگی روابط‌مان بودند، نمودی از نفرینی ناملموس. نمی‌خواهم اغراق کنم، اما حالا هم نمی‌توانم به خودم بقبولانم که آن پنچری‌ها بی‌علت بوده‌اند. چون در واقع، من و جی با هم ارتباطی نداریم و ده سال است که باهم صحبت نکرده‌ایم.

---

1. Aix - en - provence

۱۱

در سال ۱۹۹۰ دوباره چند روز به پاریس رفتم. یک روز بعدازظهر، به دفتر یکی از رفقا سر زدم و به یک خانم چهل یا پنجاه ساله‌ی چک معرفی شدم که متخصص تاریخ هنر بود و اتفاقاً معلوم شد با دوست من دوست است. به خاطر دارم که فردی جذاب و سرزنده بود، اما چون وقتی من وارد شدم می‌خواست برود، پنج شش دقیقه بیش‌تر او را ندیدم. همان‌طور که اغلب در چنین مواقعی اتفاق می‌افتد درباره‌ی موضوع مهمی با هم صحبت نکردیم، فقط درباره‌ی شهری در آمریکا که هر دو از آن اطلاع داشتیم، موضوع کتابی که او مشغول خواندنش بود و وضع هوا حرف زدیم. بعد با هم دست دادیم، او اتاق را ترک کرد و هرگز دوباره هم‌دیگر را ندیدیم.

بعد از رفتن او، دوستی که به دیدنش رفته بودم به صندلی تکیه داد و گفت: «می‌خواهی داستان خوبی برایت تعریف کنم؟»

گفتم: «البته، همیشه داستان‌های خوب برایم جالب‌اند.»

او ادامه داد: «من به دوستم خیلی علاقه‌مندم. بنابراین سوء تفاهم

PersianPDF.com

نشود. نمی‌خواهم از او بدگویی کنم. فقط فکر می‌کنم که تو باید این موضوع را بدانی.»

ـ مطمئنی؟

ـ بله، مطمئنم. اما باید قولی بدهی. اگر زمانی این داستان را نوشتی، نباید از کسی اسم ببری.

گفتم: «قول می‌دهم.»

و به این ترتیب دوستم آن راز را برایم گفت. از اول تا آخر داستانی که حالا می‌خواهم تعریف کنم بیش از سه دقیقه طول نکشید.

خانمی که دیده بودم در زمان جنگ در پراگ به دنیا آمده بود. وقتی بچه بود پدرش به اسارت ارتش آلمان درآمد و به خط مقدم جبهه‌ی روسیه فرستاده شد. او و مادرش دیگر هیچ خبری از او دریافت نکردند؛ نه نامه‌ای، نه خبری مبنی بر زنده بودن یا کشته شدن او، هیچ چیز. گویی جنگ او را به کام خود کشیده بود و بی‌هیچ ردپایی ناپدید شده بود.

سال‌ها گذشت. آن دختر بزرگ شد. تحصیلات دانشگاهی‌اش را تمام کرد و استاد تاریخ هنر شد. طبق گفته‌های دوستم، در اواخر دهه‌ی شصت میلادی و در دوره‌ی فروپاشی اتحاد شوروی با دولت مشکل پیدا کرد، اما هرگز معلوم نشد دقیقاً چه مشکلی داشته است. با توجه به چیزهایی که درباره‌ی افراد دیگر در آن دوره رخ داده بود، حدس زدنش چندان سخت نیست.

بالاخره، یک وقتی اجازه یافت دوباره تدریس کند. در یکی از کلاس‌هایش، دانشجویی از آلمان شرقی داشت. او و این مرد جوان عاشق هم شدند و بالاخره ازدواج کردند.

کمی بعد از عروسی، تلگرامی رسید مبنی بر فوت پدر شوهر او. روز

بعد او و شوهرش به آلمان شرقی رفتند تا در مراسم خاکسپاری شرکت کنند. وقتی به آن‌جا رسیدند، در هر شهر یا شهرستانی که بود، متوجه شد که پدرشوهرش متولد چکسلواکی بود، در جنگ نازی‌ها اسیر و به خط مقدم جبهه‌ی روسیه فرستاده شده بود. معجزه شده بود و او توانسته بعد زنده بماند، ولی به جای این‌که بعد از جنگ به چکسلواکی برگردد، با نامی جدید در آلمان ماندگار و با یک زن آلمانی ازدواج کرده بود و تا وقتی‌که مرد با خانواده‌ی جدیدش در آن‌جا زندگی کرد. جنگ برایش شرایطی را فراهم کرد تا همه چیز را از اول شروع کند، گویی هرگز به گذشته‌اش فکر نکرده بود.

وقتی دوستِ دوستم پرسید که نام این مرد در چکسلواکی چه بوده، فهمید که او پدرش بوده است.

که البته، از آن‌جایی که پدرش پدر شوهرش هم بود، مردی که با او ازدواج کرده بود برادرش می‌شد.

۱۲

سال‌ها پیش یک روز بعدازظهر، اتومبیل پدرم پشت چراغ قرمز ماند. توفان شدیدی بود و دقیقاً همان وقتی‌که موتورش خاموش شد، صاعقه به درخت بزرگی در کنار جاده اصابت کرد و تنه‌ی درخت به دو نیم شد. پدرم که نمی‌دانست قسمت بالای درخت در حال سقوط است تلاش می‌کرد ماشین را دوباره روشن کند اما راننده‌ی اتومبیل پشتی که شاهد ماجرا بود پا روی گاز گذاشت و ماشین پدرم را از محل تقاطع هل داد. یک لحظه بعد آن درخت به زمین کوبیده شد، درست در همان نقطه‌ای که چند لحظه پیش اتومبیل پدرم در آن قرار داشت. پدرم تقریباً نزدیک بود بمیرد اما جان سالم به در برد؛ گویی که آن حادثه هشداری بود؛ بخش کوتاهی در داستان ادامه‌دار زندگی او.

یکی دو سال بعد، پدرم مشغول به کار روی بام یکی از ساختمان‌های شهر جُرسی[1] بود که از روی لبه سر خورد و داشت روی زمین می‌افتاد.

---

1. Jersey City

من شاهد ماجرا نبودم اما می‌دانم که داشت بلایی سرش می‌آمد اما دوباره نجات یافت. بند رختی مانع از افتادنش شد و نتیجه‌ی آن اتفاق هم چند کبودی و ورم بود. حتی ضربه‌ای جدی هم به او وارد نشد و هیچ یک از استخوان‌هایش هم نشکست.

همان سال، همسایگان ما در آن‌طرف خیابان برای نقاشی خانه‌شان دو نقاش آوردند. یکی از نقاش‌ها از بام افتاد و کشته شد.

معلوم شد دخترکی که در آن خانه زندگی می‌کرد دوست صمیمی خواهرم است. یک شب زمستانی آن دو به بالماسکه رفتند (شش هفت ساله بودند و من نه یا ده سال داشتم). قرار بود پدرم بعد از میهمانی دنبال‌شان برود و من هم با او رفتم تا در ماشین تنها نباشد. آن شب سرمای گزنده‌ای داشت و جاده‌ها از لایه‌های یخ به شدت لغزنده شده بودند. پدرم با احتیاط رانندگی کرد و بدون هیچ حادثه‌ای رفتیم و برگشتیم، اما وقتی جلو خانه‌ی آن دخترک نگه داشتیم، هم‌زمان اتفاقات عجیبی رخ داد.

دوست خواهرم لباس شاهزاده‌ی پریان را پوشیده بود. برای کامل کردن ظاهرش، یک جفت کفش پاشنه بلند مادرش را پوشیده بود و چون پاهایش خیلی کوچک بود و کفش‌ها به پاهایش لق می‌زدند قدم‌ها را به سختی بر می‌داشت انگار که کاری شاق باشد. پدرم ماشین را پارک کرد و پیاده شد که تا دم در ورودی همراهش باشد. من با آن دختر پشت نشسته بودیم و برای این‌که دوست خواهرم پیاده شود، باید اول من پیاده می‌شدم. به خاطر دارم که در پیاده‌رو ایستادم تا با زحمت از ماشین بیرون بیاید و درست همان وقت که بیرون آمد، متوجه شدم که ماشین آهسته‌آهسته به عقب می‌رود؛ نمی‌دانم دلیلش یخ روی جاده بود یا این‌که

پدرم فراموش کرده بود ترمز دستی را بکشد، اما پیش از آن‌که بتوانم به پدرم اوضاع را بگویم، دوست خواهرم با کفش‌های پاشنه بلند مادرش پا به خیابان گذاشت و لیز خورد. او به زیر ماشین سر خورد که در حال حرکت بود. داشت زیر چرخ‌های شورلت پدرم خرد و خمیر می‌شد و تا آن‌جا که به خاطر دارم، صدایش در نمی‌آمد. بی‌آن‌که لحظه‌ای مکث کنم، خم شدم، دست راستش را قاپیدم و با حرکتی سریع او را به پیاده‌رو کشیدم. یک لحظه بعد، بالاخره پدرم متوجه شد که ماشین در حال حرکت است. او پرید روی صندلی راننده، پا گذاشت روی ترمز و ماشین را نگه داشت. از اول تا آخر ماجرا، تمام آن حادثه نباید بیش از هشت نه دقیقه طول کشیده باشد.

تا سال‌ها بعد، همیشه حس می‌کردم این بهترین لحظه‌ی زندگی‌ام بوده است. من واقعاً جان کسی را نجات داده بودم و در نتیجه همیشه به خاطر سرعت عمل خود متحیر می‌ماندم، از این‌که چه‌قدر در شرایط بحرانی سریع عمل کرده‌ام. بارها صحنه‌ی نجات را در ذهنم مرور کردم و بارها حس بیرون کشیدن آن دخترک از زیر اتومبیل در وجودم جان گرفت.

تقریباً دو سال بعد از آن شب به خانه‌ی دیگری رفتیم. خواهرم دیگر با آن دوستش در ارتباط نبود و من هم تا پانزده سال بعد دوباره او را ندیدم.

ماه جولای بود و من و خواهرم برای دیدار کوتاهی به خانه برگشتیم. خیلی اتفاقی به دوستش سری زد تا احوال او را بپرسد. او حالا دیگر خیلی بزرگ شده بود، زنی بیست و دو ساله که همان ماه از کالج فارغ‌التحصیل شده بود و باید اقرار کنم که از دیدن او که بعد از آن اتفاق جان سالم به در برده و بزرگ شده بود به خود مغرور شدم. خیلی اتفاقی به آن شبی اشاره کردم که او را از زیر ماشین بیرون کشیده بودم.

می‌خواستم ببینم چه‌قدر به خاطر دارد که نزدیک بوده بمیرد. وقتی این سؤال را کردم از حالت صورتش معلوم بود که هیچ چیزی به یاد نمی‌آورد؛ نگاهی خیره و بی‌تفاوت داشت، کمی اخم کرد و شانه بالا انداخت. و او هیچ چیزی به خاطر نداشت!

آن‌وقت بود که فهمیدم او نمی‌دانسته ماشین در حرکت بوده است. او حتی نمی‌دانسته که جانش در خطر بوده. تمام حادثه در چشم به هم‌زدنی رخ داد: ده ثانیه از زندگی او، مدتی بی‌اهمیت، و هیچ‌کدام از این‌ها کم‌ترین تأثیری روی او نگذاشت. از طرف دیگر، آن لحظه‌ها برای من تجربه‌ای تعیین‌کننده بود؛ رخدادی یگانه در تاریخچه‌ی زندگی شخصی من.

بیش از همه، دانستن این‌که درباره‌ی موضوعی صحبت می‌کنم که در سال ۱۹۵۶ یا ۱۹۵۷ رخ داده است مرا واقعاً متعجب می‌کند و این‌که آن دخترک حالا بیش از چهل سال دارد.

۱۳

اولین رمانم الهام گرفته از شماره‌ای اشتباه بود. یک روز بعدازظهر در آپارتمانم در بروکلین تنها نشسته بودم و سعی داشتم کار کنم که تلفن زنگ زد. اگر اشتباه نکنم، بهار سال ۱۹۸۰ بود، درست چند روزی بعد از پیدا کردن آن سکه‌ی ده سنتی در استادیوم شیا.

گوشی تلفن را برداشتم و مردی که آن طرف خط بود گفت با مؤسسه پینکرتون تماس گرفته است. جواب دادم که نه، شماره را اشتباه گرفته است و گوشی را گذاشتم. بعد دوباره مشغول به کار شدم و بلافاصله آن تماس تلفنی را فراموش کردم.

بعدازظهر روز بعد، تلفن دوباره زنگ زد. معلوم شد همان فرد است و همان سؤال روز پیش را دوباره از من پرسید: «مؤسسه‌ی پینکرتون؟» من دوباره گفتم نه و دوباره مکالمه تمام شد. اما این‌دفعه شروع کردم به فکر درباره‌ی این‌که اگر جواب مثبت می‌دادم چه می‌شد. در فکر بودم که اگر وانمود می‌کردم کارآگاهی از مؤسسه‌ی پینکرتون هستم چه؟ اگر واقعاً

پرونده را می‌پذیرفتم چه می‌شد؟

راستش را بخواهید، حس کردم فرصت بی‌نظیری را از دست دادم. فکر کردم اگر آن مرد دوباره زنگ زد حداقل کمی با او صحبت می‌کنم و سعی می‌کنم بفهمم اوضاع از چه قرار است. منتظر ماندم تا تلفن دوباره زنگ بزند، اما آن مرد هرگز برای بار سوم تماس نگرفت.

بعد از آن، فکرم به کار افتاد و کم‌کم متوجه دنیایی از امکانات شدم. وقتی یک سال بعد شروع کردم به نوشتن شهر شیشه‌ای، آن شماره تلفن اشتباه حادثه‌ی تعیین‌کننده‌ی کتابم شد؛ اشتباهی که تمام داستان را به جریان می‌اندازد. مردی به نام کوئین با کسی مکالمه‌ی تلفنی دارد که می‌خواهد با پل استر، کارآگاه خصوصی، صحبت کند. درست مثل من، کوئین به او می‌گوید که شماره را اشتباه گرفته است. شب بعد این اتفاق دوباره تکرار می‌شود و کوئین دوباره گوشی را می‌گذارد. ولی برعکس من، کوئین یک‌بار دیگر هم شانس می‌آورد. وقتی تلفن در شب سوم دوباره زنگ می‌زند او با کسی که تلفن زده همراهی می‌کند و پرونده را می‌پذیرد. بله، او می‌گوید، من پل استر هستم، و از آن‌موقع هیجان شروع می‌شود.

بیش از هر چیز، می‌خواستم به ایده‌ی اصلی خود وفادار باشم. اگر به نفس ماجرا وفادار نمی‌ماندم، حس می‌کردم نوشتن کتاب هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای ندارد؛ آن موضوع یعنی خود (یا حداقل کسی همنام یا شبیهم) را در اختیار حوادث داستان گذاشتن، و این هم نوشتن درباره‌ی کارآگاهانی بود که در حقیقت کارآگاه نبودند؛ نوشتن درباره‌ی جعل هویت و معماهایی حل‌ناشدنی. در هر حال حس کردم چاره‌ای ندارم.

همه چیز به خوبی و خوشی گذشت. ده سال پیش کتاب را تمام کردم و

از آن‌موقع تا به حال مشغول انجام کارهای دیگر هستم؛ ایده‌های جدید و کتاب‌های دیگر. ولی، کمی بیش از دو ماه قبل، فهمیدم که کتاب‌ها هرگز به پایان نمی‌رسند و این‌که ممکن است بدون وجود یک نویسنده داستان‌ها ادامه پیدا کنند.

آن روز بعدازظهر در آپارتمانم در بروکلین تنها بودم، پشت میزم نشسته بودم و سعی داشتم بنویسم که تلفن زنگ زد. این آپارتمان با آن یکی که در سال ۱۹۸۰ داشتم فرق داشت؛ آپارتمانی متفاوت با شماره تلفنی متفاوت. گوشی را برداشتم و شنیدم که مرد آن طرف خط می‌خواست با آقای کوئین صحبت کند. لهجه‌ی اسپانیایی داشت و خوب متوجه صدایش نشدم. یک دقیقه فکر کردم شاید یکی از دوستانم باشد که می‌خواهد سر به سر من بگذارد. گفتم: «آقای کوئین؟ شوخی می‌کنید یا...؟»

نه، شوخی نمی‌کرد. او در واقع خیلی جدی بود. باید با آقای کوئین صحبت می‌کرد و می‌خواست که گوشی را به او بدهم. برای اطمینان از او خواستم نام او را هجی کند. مردی که تلفن زده بود لهجه‌ی غلیظی داشت و من امیدوار بودم بخواهد با آقای کوئین صحبت کند. که شانس هم آوردم. مرد پاسخ داد: «ک ـ و ـ ی ـ ن». ناگهان ترس برم داشت و یکی دو دقیقه‌ای زبانم بند آمد. بالاخره گفتم: «ببخشید، این‌جا آقای کوئین نداریم.[1] اشتباه گرفته‌اید.» مرد عذرخواهی کرد و بعد هر دو گوشی را گذاشتیم.

این ماجرا واقعاً اتفاق افتاد. مثل بقیه‌ی چیزهای دیگری که در این دفترچه‌ی سرخ نوشته‌ام، این هم یک داستان حقیقی است.

---

۱. تلفظ هر دو واژه یکسان اما شکل نوشتاری آن‌ها به صورت Quinn و Queen است. ـ و.

به جای مؤخره

مصاحبه‌ی منتشر نشده با پل استر

نمی‌دانم چه‌طور این متن را پیدا کرده‌اید، شاید خیلی اتفاقی در دالان‌های گرافیک لابیرنت استیلمن گیر کرده‌اید، شاید در فهرست منابع، این متن را خوانده‌اید، یا شاید کس دیگری آن را برای‌تان فرستاده است. در هر حال، این متن مصاحبه‌ای منتشر نشده است که برای تهیه‌ی پایان‌نامه‌ام درباره‌ی سه گانه‌ی نیویورک با پل استر انجام داده‌ام. او در مورد انتشار این متن در اینترنت کمی حساسیت داشت، بنابراین اگر افراد بسیاری از این لینک با خبر شوند شاید مجبور شوم آن را از روی شبکه حذف کنم. در غیر این‌صورت، امیدوارم خواندن آن برای‌تان سودمند باشد.

س.پ.[1] ۲۱ فوریه ۱۹۹۳

پل استر تی‌شرت قرمز و شلوار جین مشکی به تن، دم در آپارتمان کوچکش در نیویورک‌سیتی به من دست داد و احوالپرسی کرد. رفتار آرام

---

۱. مصاحبه‌کننده هویت خود را بازگو نمی‌کند و سی‌پی مخفف حزب کمونیست است که چندان مربوط به موضوع به نظر نمی‌رسد. ـ م.

و خوشایندی داشت، اصلاً از آن روشنفکران عبوسی نبود که از پشت کتاب‌شان نگاهی می‌اندازند و آدم را تحویل نمی‌گیرند. او خیلی جوان‌تر، سرحال‌تر و قبراق‌تر از عکسش به نظر می‌رسید و دور چشمش هم گود نیفتاده بود.

آپارتمان خیلی ساده بود: یک میز تحریر، چند قفسه‌ی آهنی کتاب، یک محفظه‌ی بایگانی اسناد و یک اجاق کهنه. با این‌که نزدیک ظهر بود، کرکره‌ها کشیده و یک لامپ سقفی روشن بود. دود سیگار گِمِل او، که همیشه کنار لبش است فضای اتاق را پر کرده بود. فنجانی چای به من تعارف کرد و نشستیم تا صحبت‌مان را شروع کنیم (به دلیل مسائل فنی چند دقیقه‌ی اول ضبط نشده است.)

از نظر من سه گانه‌ی نیویورک[1] تا حدودی شبیه به رمان آتش رنگ باخته اثر ناباکوف است، چون گویی در هر دو کتاب به منتقدان یادآور شده که تفسیر آن‌ها از داستان لزوماً از تفسیر خواننده‌ای معمولی معتبرتر نیست. ناباکوف در کتابش به وضوح منتقدان را مورد تمسخر قرار داده است، در حالی‌که شما با ساختار پیچیده‌ای که تلاش یک مفسر را نشان می‌دهد به این مطلب دست یافته‌اید. در واقع، در مصاحبه‌ای که با لری مک‌گارفی از نشریه‌ی می‌سی‌سی‌پی ریویو کرده‌اید، به آن‌چه من گفته‌ام به‌گونه‌ای دیگر اشاره کرده‌اید. در اشاره به منتقدانی که به نظرشان حوادث کتاب‌های شما بیش از حد بر پایه‌ی شانس و اتفاق است، گفته‌اید: «به نظرم آن‌ها بیهوده آن‌همه وقت

---

۱. New York City؛ بزرگ‌ترین شهر آمریکا، در ساحل جنوب غربی ایالت نیویورک و شرق رودخانه‌ی هادسُن. این شهر به پنج منطقه تقسیم شده است: منهتن، برانکس، بروکلین، کوئینز و ریچموند - م.

صرف کتاب خواندن کرده‌اند، چون آن چنان درگیر قواعد مرسوم داستان واقع‌گرایانه شده‌اند که احساس‌شان از واقعیت تحریف شده است.»

شما حرف مرا می‌فهمید، مگر نه؟ البته. چون واقعیت اختراع ماست. ما برای دیدن دنیا عدسی‌های متفاوتی داریم و هر فرهنگ شیوه‌ی خود را دارد. می‌توان گفت از قرن هجدهم تا به حال ماشین منطق را برای اداره‌ی امور دنیا به راه انداخته‌ایم که این خود داستان‌های خاصی به وجود می‌آورد. و این داستان‌ها را به قول معروف رئال (واقعی) نام نهادیم که در واقع این‌طور نیستند، آن‌ها فقط تعبیری از واقعیت هستند. فکر می‌کنم برداشت من از دنیا با برداشت بقیه خیلی فرق دارد و در نتیجه داستان‌هایی که من می‌نویسم برای افرادی که به شیوه‌ی معمول تعبیر جهان عادت کرده‌اند، عجیب به نظر می‌رسد. خنده‌دار این‌که در واقع من آن‌قدر هم مجذوب ادبیات به عنوان یک شکل هنری نیستم، فقط سعی دارم که دنیای حقیقی را کشف کنم؛ دنیایی که در آن هستم و مهم نیست که این موضوع چه‌قدر خارق‌العاده یا دیوانه‌وار یا افسارگسیخته به نظر می‌رسد.

این موضوع همان چیزی است که در پایان‌نامه‌ام بررسی می‌کنم، چیزی که آن را "استبداد اثر هنری" نامیده‌ام. تلاش دارم نشان دهم نوشته‌های شما، مخصوصاً سه گانه‌ی نیویورک با ایجاد امکان برای کاراکترهای‌تان که بدانند شخصیت‌های داستان هستند از قواعد ادبیات فراتر می‌رود و به این ترتیب آن‌ها بر آن می‌شوند تا از تأثیر داستان بگریزند و به‌گونه‌ای واقعیت خود را خلق کنند. در واقع، گویی گاهی برای خوانندگان انتظار پایان به خصوص و متعارفی را نیز به وجود می‌آورید، اما در آخرین لحظه احتمال چنان پایانی را

کاملاً رد می‌کنید. مثلاً در مون پالاس همیشه در این فکر بودم که اگر آن رمان را نویسنده‌ی معمولی‌تری می‌نوشت، فاگ نقاشی‌های افینگ را در انتهای داستان پیدا می‌کرد و آن‌ها باعث وجود ساختاری ادبی می‌شدند که باعث رشد او می‌شد.

بله، متوجه‌ام.

اما آن احتمال را کاملاً از بین بردید و او دریافت غاری که نقاشی‌ها در آن است به زیر آب فرورفته است. شما نمی‌گذارید زندگی او مثل زندگی یک شخصیت داستانی باشد. او باید متوجه شود که زندگی‌اش مثل آن‌چه در اغلب کتاب‌ها نوشته شده عاقبتِ خوب و متعارفی ندارد و این‌که باید تأمل کند و از درون تغییر کند.

درست است. و به این ترتیب پایان کتاب شروع زندگی اوست. چیزی رخ داده است، خیلی سختی کشیده و آماده است که رشد کند.

درباره‌ی بیش‌تر بخش‌های سه گانه هم همین احساس را داشتم. مخصوصاً در اتاق دربسته که راوی ناشناس، گویی در آخر داستان آن را خلق می‌کند. مخصوصاً در آن بخشی که در نوشگاهی در پاریس است و شروع می‌کند به نام بردن از چیزهای مختلف، او عمل خلاقانه‌ی نام‌گذاری را به عهده می‌گیرد.

بله، اما او دیوانه هم هست. عقلش را پاک از دست داده است، و به‌گونه‌ای خلاقیتش را. به‌عبارت دیگر این خود دیوانگی است و دیگر هیچ امیدی به او نیست. می‌توانم بگویم اغلب کتاب‌های من پایانی قطعی ندارند. در واقع، داستان با آخرین جمله‌اش تمام نمی‌شود. گویی به این ترتیب خواننده به فضای جدیدی وارد می‌شود. در شهر شیشه‌ای کوئین در

کتاب ناپدید می‌شود. اما در اتاق دربسته پایان مشخصی وجود دارد، بسیار بیش‌تر از هر کتاب دیگری که نوشته‌ام. اما می‌دانید سه گانه، کشور آخرین‌ها و مون پالاس هم‌زمان با هم نوشته شده‌اند. همه از هم نشأت گرفته‌اند. سال‌ها روی مون پالاس و کشور آخرین‌ها کار کردم، آن‌ها را قبل از همه‌ی نوشته‌هایم شروع کردم، هم سن شما بودم، یک پسر جوان، اما از فکرشان بیرون نمی‌آمدم. سال‌ها روی دست‌نوشته‌ها کار کردم. آن کتاب‌ها برایم تمام نشده بود، اما دیگر هم نمی‌توانستم آن‌ها را بنویسم. در مرحله‌ی بینابین بودم. بالاخره تمامش کردم، اما دوباره هر دو را از اول شروع کردم. نسخه‌ی اصلی مون پالاس خیلی حجیم بود، سه برابر کتاب فعلی می‌شد. جزئیات بسیاری در آن بود که از آن‌ها در شهر شیشه‌ای استفاده کردم. همه چیز از اسم قهرمان ـ اسم اصلی فاگ کوئین بود ـ تا تمام آن مطالب مربوط به پله‌ها و برج بابل، همه‌ی آن‌ها در نسخه‌ی اولیه‌ی مون پالاس بودند. فکر کردم، خب، کتاب که به جایی نرسیده، پس در کتاب دیگری که مشغول نوشتنش هستم از این چند نکته‌ی خوب استفاده می‌کنم. اما همین مورد باعث می‌شود دوباره به کتاب اولم بپردازم. موضوع خیلی پیچیده است.

برداشتم از اتاق دربسته این بود که گویی راوی تحت کنترل فنشاو است و این‌که انگار بعد از نوشتن زندگی‌نامه‌ی دوستش بعد از زمان مشخصی تقریباً او نویسنده‌ی اصلی شده است. بعد از این‌که راوی دست‌نوشته را می‌گیرد، انگار فنشاو است که می‌داند چه اتفاقی می‌افتد. فنشاو در این مورد اشاراتی هم می‌کند: او می‌دانست که راوی با همسرش ازدواج می‌کند، پسرش را به فرزندی قبول می‌کند و دست‌نوشته را به جایی می‌رساند. و به این ترتیب وقتی فنشاو و

راوی برای آخرین‌بار در بوستون با هم ملاقات کردند و راوی آخرین دفترچه‌ی فنشاو را هم گرفت تا آن را نابود کند، احساس کردم که راوی کنترل امور را از فنشاو می‌گیرد. او، تا حدودی، متوجه می‌شود که خود، شخصیت داستان‌های فنشاو بوده است و بر آن می‌شود که کنترل زندگی‌اش را باز پس گیرد. شما در آن کتاب به تفصیل نوشته‌اید که چگونه زندگی‌نامه نیز یک اثر داستانی است، چون زندگی‌نامه‌نویس که نمی‌تواند تمام حقیقت را نقل کند، کسی نمی‌تواند همه‌ی مسائل اساسی زندگی فرد دیگری را درک کند. بعد از آن آخر هفته در بوستون تقریباً احساس می‌کنم که راوی در واقع برمی‌گردد و زندگی‌نامه / داستان برنامه‌ریزی‌شده‌ای درباره‌ی فنشاو می‌نویسد تا اراده‌ی مؤلف را از او باز پس گیرد. او برگشته و زندگی فنشاو را در این کتاب داستانی که حالا اتاق دربسته نام دارد، در اختیار گرفته است.

بله، یا شاید برگشته و سه‌گانه را نوشته است، همه‌ی کتاب‌ها را. اما به گمانم بالاخره او (راوی) متوجه می‌شود که هرگز بر نمی‌گردد تا معمایی را حل کند، که هیچ پاسخی برای هویت این "دوست"، آن فرد دیگر، وجود ندارد و فکر می‌کنم این واقعیت را می‌پذیرد که می‌توان با گمنامی هم زندگی کرد. بنابراین دیگر نمی‌خواهد تحت اختیار این فرد باشد، کتاب را پاره می‌کند و به نیویورک برمی‌گردد.

من تا حدود زیادی این مسائل را به تسلط نویسنده بر شخصیت‌هایش مربوط می‌دانم. آیا مقاله‌ی آلیسن راسل درباره‌ی ساختارشکنی در سه‌گانه را خوانده‌اید؟

همانی که از دریدا صحبت می‌کند؟ مقاله را برایم فرستادند و شروعش کردم و باید اذعان کنم که تنها عکس‌العمل من خنده بود.

خندیدم و چند صفحه‌ی دیگر خواندم و بیش‌تر خندیدم و بعد آن را کنار گذاشتم و دیگر نگاهش هم نکردم. چون در واقع تا به حال حتی یک کلمه هم از ژاک دریدا نخوانده‌ام، اصلاً چیزی از نوشته‌هایش نمی‌دانم. می‌دانم کیست و کلاً درباره‌ی چه می‌نویسد، اما نوشته‌هایش اصلاً برایم جذابیتی ندارد و چون آثار من خواستگاه کاملاً متفاوتی دارند خیلی تعجب کردم. اما اغلب نقدهای متعالی این‌طورند. یعنی از روش یک نفر پیروی می‌کنند، کتاب کسی را می‌گیرند و با ذره‌بین آن کتاب را می‌کاوند تا ببینند چه‌قدر صحیح است. اما این (مقاله) بیش‌تر درباره‌ی دریداست تا نوشته‌های من.

تا به حال آتش رنگ باخته اثر ناباکوف را خوانده‌اید؟

بله، سال‌ها پیش.

آن هم راجع به همین مورد است، این‌که منتقدان روش فردی خود را به اثر هنری تحمیل می‌کنند. از ایتالوکالوینو چیزی خوانده‌اید؟ او نویسنده‌ای ایتالیایی است.

بله، چند تا کتاب، آن‌چنان طرفدارش نیستم.

جالب است، چون شخصاً در رمان‌های شما موارد بسیاری مربوط به فرضیه‌ی ساختارشکنی و بررسی کالوینو در مورد طبیعت زبان و معانی پیدا کرده‌ام. این متون در کنار هم یکدیگر را توضیح می‌دهند و شفاف‌تر می‌کنند.

شاید. از نظر من او نویسنده‌ای است که بیش از حد از توصیفات بصری استفاده می‌کند. حوصله‌ام را سر می‌برد.

شما روایت را دوست دارید.

در این‌که روایت اعجازانگیز است شکی نیست. موضوع این است که حساسیت‌های او برای من جذاب نیستند. این مطلب درباره‌ی بورخس هم صدق می‌کند. این هم اسمی است که اغلب شنیده می‌شود. از او هم زیاد خوشم نمی‌آید. ناباکوف در مورد بورخس مطلب بسیار درستی گفته است: به گفته‌ی وی، خواندن آثار او مثل نزدیک شدن به خانه‌ی بسیار زیبایی است. از زیبایی آن حیرت می‌کنید و بعد درش را باز می‌کنید و می‌فهمید که فقط یک صفحه است، چیزی توخالی، نمایی که چیزی پشت آن نیست. نمی‌خواهم بگویم که دیوانه‌ی ناباکوف هستم. همه‌ی آثار او را خوانده‌ام، درباره‌ی آن‌ها فکر کرده‌ام و با او زورآزمایی ادبی کرده‌ام ـ همه‌ی این‌ها مربوط به سال‌ها پیش است ـ و بالاخره متوجه شدم که روحیه‌ای خشک و خشن دارد. فوق‌العاده است، بله. اما که چی؟ از دلیلو[1] خیلی خوشم می‌آید.

من هم خیلی از او خوشم می‌آید. فکر می‌کنم کتاب‌های او اسطوره‌ی جدیدی برای قرن بیستم به وجود می‌آورند. وقتی آن‌ها را پشت سر هم بخوانی متوجه می‌شوی که براساس آن‌چه قبلاً نوشته داستان را طرح‌ریزی می‌کند. بی‌نظیر است. دو کتاب اول او خیلی خوب هستند.

نویسنده‌ی دیگری را هم می‌پسندید؟

خب، کسانی هستند که کارهای‌شان را دوست دارم و تحسین می‌کنم، اما نه آن‌قدر که برایم خیلی مهم باشند. می‌توانم فهرستی بدهم اما... نمی‌دانم. اغلب اوقات خیلی احساس تنهایی می‌کنم. اخیراً اولین کتاب

---

1. Don Delillo

بکت به دستم رسید، آن‌که وقتی ۲۶ ساله بوده نوشته، و تا به حال هم چاپ نشده است: رؤیای زنان دلاله از بازار مکاره. تا به حال چیزی راجع به آن شنیده‌اید؟ فوق‌العاده است. خوب نیست، فوق‌العاده است، و چنان خارق‌العاده است که نفس آدم را بند می‌آورد. اما به جز آن مدت‌هاست که چیزی از بکت نخوانده‌ام... نویسنده‌ای که تأثیر عمیقی بر من گذاشت، سلین است. از سلین چیزی خوانده‌اید؟

نه، اما چیزهایی درباره‌اش می‌دانم. بالاخره نمایشنامه‌های‌تان را چاپ می‌کنید؟ می‌دانم که چند تا نمایشنامه دارید.

بله، سه چهار تا نمایشنامه دارم و نمی‌دانم چه‌کار کنم. از دهه‌ی هفتاد تا به حال دارم روی آن‌ها کار می‌کنم. بنابراین نمی‌دانم. فکر نمی‌کنم خیلی خوب باشند.

اما هنوز همه‌ی رمان‌های‌تان را قبول دارید، مگر نه؟

بله، از همه‌شان دفاع می‌کنم. اگر کاری را چاپ کنم قبولش دارم.

در مصاحبه‌ی دیگری گفتید که برای حذف و ویرایش آثارتان قبل از تحویل آن‌ها به ناشر سخت‌گیر هستید.

بله، بله... نمی‌دانم چه‌طور بگویم، آدم که نمی‌تواند به بچه‌اش پشت کند. اما به این مقاله‌ی آلیسن راسل که برگردیم، به نظر می‌رسد وقتی بعضی‌ها کارهای مرا می‌خوانند آن را یک نوع بازی روشنفکرانه فرض می‌کنند. اما موضوع خیلی عجیب این‌که همه‌ی کتاب‌های من منشأ کاملاً عاطفی دارند، اصلاً برای من مسئله‌ی روشنفکری مطرح نیست. گاهی

تعجب می‌کنم. فکر کنم موضوع این است که از زبانی بسیار ساده و مختصر استفاده می‌کنم و اگر افراد استعداد زبانی خوبی نداشته باشند نوشته‌های من به نظرشان خشک و مرده جلوه می‌کند. و انگار برای بعضی این‌طور است. آن‌هایی که می‌توانند موسیقی نوشتار را حس کنند به کتاب دلبسته می‌شوند و تجربه‌ی متفاوتی دارند.

در مصاحبه با مک‌گافری و گرگوری هم گفتید: «متن محملی برای تخیل است و نه بیش.» فکر کنم با استفاده از شخصیت‌هایی که گویی همه در آخر کتاب از ساختار هنری می‌گریزند خواننده‌ها را تشویق می‌کنید نسبت به ساختاری که جامعه، فرهنگ و زبان آن را تحمیل کرده است هوشیارتر باشند و آن‌ها نیز با هوشیاری کامل می‌توانند مثل شخصیت‌ها از ساختار اثر هنری بگریزند یا حداقل تسلط بیش‌تری بر آن (و در نتیجه بر داستان زندگی خود داشته باشند.) به این ترتیب متن، محمل خلق داستان خواننده می‌شود، به عبارت دیگر کتاب‌های‌تان خواننده‌ها را تشویق می‌کند به جای این‌که در اثر هنری (مخصوصاً از نظر متعارف) نویسنده‌ها گیر کنند، داستان خود را بنویسند.

خب، فکر نمی‌کنم این‌چنین صریح مردم را تشویق کنم که کتاب خود را بنویسند، اما واقعاً می‌خواهم کسانی که کتاب مرا می‌خوانند با من به کنه آن نفوذ کنند.

به نظر می‌رسد که قدم بعدی این پیشرفت نیز توانایی خوانندگان نسبت به درک خلاقیت خود است، نه فقط به شکل کتاب نوشتن بلکه شکل دادن آگاهانه واقعیت شخصی خود از طریق خلاقیت شخصی‌شان. مثلاً وقتی کتابی

می‌خوانید به اندازه‌ی نویسنده در ایجاد آن نقش دارید، اما بیش‌تر مردم از این موضوع آگاه نیستند.

دقیقاً. خواننده کتاب را می‌آفریند. چند سال پیش این مطلب را هنگام خواندن رمانی به وضوح دیدم. فکر کنم کتابی از جین‌آستن را می‌خواندم ـ نویسنده‌ای که خیلی دوستش دارم و به نظرم او یکی از بهترین‌هاست ـ همان‌طور که می‌خواندم متوجه شدم که اصلاً متوجه مکان وقوع حوادث نیستم. همه‌ی صحنه‌ها و مکالمات را مجسم می‌کردم، انگار همه‌ی فصل‌های کتاب در خانه‌ای که در آن بزرگ شده بودم رخ داده بود؛ خانه‌ی پدری‌ام. و همه‌ی شخصیت‌ها از آن‌جا آمده بودند. و به این ترتیب درباره‌اش فکر کردم: خب، عجیب است که چه‌طور یک کتاب را به خود ربط می‌دهی، یعنی مگر جین آستن از نیوجرسی چه می‌دانست؟ و با این‌همه، دیگر آن کتاب اثر خود من بود، این شخصیت‌ها وارد زندگی‌ام شده بودند. نه این‌که به انگلستان قرن هجدهم رجعت کرده باشم، کلبه جین آستن را با خودم به قرن بیستم آورده بودم و به این ترتیب بعد فکر کردم «خب، وقتی توصیفی در یک کتاب می‌خوانی، واقعاً چه می‌بینی؟» فکر کنم بعضی‌ها تخیل بصری خیلی خوبی دارند و واقعاً آن‌چه را نوشته شده می‌بینند، مثل یک عکس. مثلاً توصیف جایی را می‌خوانید که هرگز در آن نبوده‌اید. شخصیت‌ها در خیابان‌های توکیو یا کاتماندو راه می‌روند، و چه می‌بینید؟ عکس‌هایی را می‌بینید که در مجله‌ای دیده بودید، چند فیلم توریستی در تلویزیون یا چنین چیزهایی، اما نمی‌توانید واقعاً به آن نفوذ کنید. بنابراین آن نکته‌های جزیی را در نظر می‌گیرید و بعد با تجربه‌ی خود تطبیق می‌دهید و چیز کاملاً متفاوتی از آن می‌سازید. به

همین دلیل است که درک یک آمریکایی از ملویل[1] با درک یک ژاپنی خیلی فرق دارد، اما هر دو آن‌ها به اندازه هم درست و باارزش هستند.

دقیقاً. سه گانه‌ی نیویورک و چند کتاب دیگر شما برایم کاملاً نقش بازآفرینی داشته‌اند چون ماه پیش برای اولین بار به نیویورک آمدم و حالا که در محل اصلی وقوع برخی از وقایع رمان‌های‌تان هستم متوجه می‌شوم وقتی این کتاب‌ها را می‌خوانم آن‌چه را قبلاً در نیویورک دیده بودم به جای تصاویر فیلم‌ها می‌بینم.

درست است. به خاطر فیلم‌ها و تلویزیون و مجله‌ها مغزمان پر شده است از تصاویر به طوری‌که در نسل‌های پیش از ما چنین نبوده است و مطمئنم که این مسئله بر خواندن ما هم تأثیر گذاشته است.

من هم همین‌طور فکر می‌کنم. به گمانم دان دلیلو نیز خیلی درباره‌ی این مطلب می‌نویسد. همه‌ی این‌ها بر می‌گردد به استبداد اثر هنری در کتاب‌های‌تان، به خصوص سه گانه. گویی در همه کتاب‌های‌تان دارید به مردم می‌گویید که باید تخیل‌شان را پس بگیرند، که نباید تصاویری که فردی دیگر، یا واقعیتی را که شخصی دیگر در رمان با یک نقاشی برای‌شان ساخته است بپذیرند. آن‌ها باید به روش یگانه‌ی خود دنیا را ترک کنند و نگذارند دیگران بیش از این واقعیت را برای‌شان بسازند. چون با فیلم‌ها و تلویزیون و مجلات، چیزهای بسیاری می‌بینیم که واقعاً نمی‌توانیم آن‌ها را ببینیم. می‌توانیم کپی هر نقاشی در دنیا را ببینیم و می‌توانیم فکر کنیم که آن نقاشی را درک می‌کنیم، اما این‌طور نیست، این هیچ نیست.

---

1. Herman Melville

هیچ نیست، حق با شماست. و با مزه است که چند هفته پیش همسرم برای اولین‌بار به آمستردام رفت ـ او درک خوبی از نقاشی دارد؛ یک حافظه‌ی بصری دقیق و موشکاف ـ و توانست چند اثر معروف رامبراند را ببیند که فقط کپی آن‌ها را دیده بود. وقتی برگشت از این‌که دیدن نقاشی واقعی چه‌قدر فوق‌العاده و متفاوت است صحبت کرد و این‌که در هیچ کپی‌ای هرگز نمی‌توان آن را دوباره به وجود آورد، که همه‌اش درست است.

نوشتن در مقام منتقد درباره‌ی شما واقعاً سخت است، یکی از دلایلی که آثار شما را خیلی دوست دارم این است که گویی از مکاتب نقدی که افراد را بسته‌بندی و دسته‌بندی می‌کنند، می‌گریزید و در واقع سعی دارید این مسلک‌های غیرقابل بحث را به موضوعی بی‌کم و کاست تبدیل کنید. جمله‌ی کتاب وینزبورگ، اوهایو[1] چه بود؟ «به محض این‌که کسی ادعا کند حقیقتی به او تعلق دارد، آن را حقیقت خود بنامد و سعی کند زندگی‌اش براساس آن باشد، آن حقیقت، مسخره می‌شود و به این ترتیب آن‌چه که از آن دفاع کرده است دروغی بیش نیست.» به نظر می‌رسد که مخصوصاً در دنیای مدرن، فقط می‌توانیم با چندگانگی حقایق زندگی کنیم، حتی اگر گاهی هم‌دیگر را هم نقض کنند. باید نسبت به چندگانگی تفاسیر نیز آگاه باشیم و در موقعیتی زندگی کنیم که ونه‌گات آن را در آژیرهای تایتان "همایندی بی‌نهایت" نامید. و به این ترتیب نوشتن مقاله درباره‌ی آثار شما برایم سخت است، چون می‌خواهم بالاخره به این نتیجه برسم که بعداً می‌توانم نظرم نسبت به همه‌ی آن را تغییر دهم، چون روش‌های گوناگون بسیاری برای بررسی آن‌ها وجود دارد.

---

۱. Winesburg, Ohio؛ اثر شروود اندرسن ـ م.

این‌که معادله‌ی ریاضی نیست. آدم امیدوار است که نظرش تغییرناپذیر باشد و درباره‌اش فکر می‌کنی و عکس‌العمل خود را می‌سنجی و به موارد تازه‌ای می‌رسی.

در لویاتان[1] گفته‌اید کتاب فقط شما را با سؤالات بدون جواب رو به رو می‌کند، سؤالات متناقضی که سال‌ها در خاطر می‌ماند.

خب، چیزی مثل این‌که "تنها کتاب‌هایی مهم هستند که درک‌شدنی نیستند. و واژه‌ها لزوماً کارساز نیستند و امکان دارد آن‌چه را باید بگویند پنهان کنند.[2]" این فرمول متناقضی است، اما حقیقت دارد. کتاب است که در وجود آدم نفوذ می‌کند، این‌که بلافاصله نمی‌توان آن را درک کرد، که در ذهنت می‌ماند و باعث تعمق و تفکر و اضطراب و تصور درباره‌ی جهان می‌شود. چیزی که هرگز نمی‌توانی کاملاً آن را بفهمی.

شاید بعد از دبیرستان ده پانزده بار سه گانه را خوانده باشم و گاهی با خود می‌گویم «این مهم‌ترین بخش کتاب است» و بعد یک‌بار دیگر فکر می‌کنم «نه، این یکی مهم‌تر است.» خارق‌العاده این‌جاست که چند بار کتابی در مدتی کوتاه برای من متفاوت به نظر می‌رسد. البته، این هم نشان‌دهنده‌ی نقش اساسی خواننده در تفسیر داستان است.

درست است. (مکث) نمی‌توانم بگویم که صحبت با شما چه‌قدر برایم عجیب است. فقط این‌جا نشسته‌ام و می‌نویسم و نمی‌دانم کسی وجود دارد که پانزده دفعه این کتاب را می‌خواند. اما می‌دانید، خیلی

---

۱. Leviathan؛ هیولا، نشر افق، ۱۳۸۳، ترجمه‌ی خجسته کیهان ـ م.

۲. رجوع شود به کتاب فوق ـ م.

PersianPDF.com

خوب و مفید است. اگر من هم نباشم، فرد دیگری هست. این روند پرسش و گفت‌وگوست که جهان را بر مدار می‌گرداند، جدی گرفتن آن و نه فقط سرسری خواندنش و به گوشه‌ای انداختنش.

این خصوصیت کتاب‌های‌تان است که می‌پسندم، این موضوع که پیوسته مسائل را زیر سؤال می‌برید و بعد درباره‌ی سؤال‌ها هم سؤال می‌کنید. کتاب‌های‌تان به پاسخ یا راه‌حلی اشاره نمی‌کنند، به نظرم به همین خاطر از ژانر رمان کارآگاهی استفاده می‌کنید، چون این قبیل رمان‌ها فرم متعارف بسیار مشخصی دارند که در پی راه‌حل است. در اغلب کتاب‌های‌تان راه‌حلی وجود ندارد، در آخر، فقط رفته رفته متوجه می‌شوید که سؤال چیست.

بله. می‌خواهم چیزی را نشان‌تان دهم. بعد از نوشتن لویاتان، کارهای خنده‌داری کردم. فیلمنامه‌ای نوشتم و هم‌چنین دفترچه‌ی سرخ را که قرار است در گرانتا[1] چاپ شود و همه‌ی داستان‌هایش حقیقی هستند، کاملاً حقیقی.

---

۱. Granta؛ نشریه‌ی ادبی - م.

مؤخره ۲

روایت پست مدرن استر
شالوده‌شکنی نظریه‌ی ادبی (بوطیقای) ارسطو
دراگانا نیکولیک

پل استر داستان‌سراست. او در گفت وگویی با استفن ردفر می‌گوید: «موقع نوشتن، همیشه داستان از همه چیز برایم مهم‌تر است و حس می‌کنم همه چیز باید در خدمت آن باشد.» با تأکید بر تقدم منطقی داستان، استر نظر ارسطو را تکرار می‌کند ولی روایت پست مدرن او هرگونه مفهوم غایت‌نگر هنر را منکر می‌شود. هنر غایت‌گرا با ساختار خشک و واضحی مرتب شده است که شامل شروع، میانه و پایان است. ترتیب موارد مشخص در ساختار روایت آن براساس قانونی کلی است که همه چیز باید مطابق آن باشد. در نظریه‌ی ادبی ارسطو، هدف از تراژدی، ترس و ترحم و هدف کمدی مضحکه شمرده شده است. این بررسی همین مفهوم هنر غایت‌گرا در متون کلاسیک را در نظر دارد، که به عنوان ایده‌ای خارج از متن تعریف شده و به وقایع متن نظمی منطقی می‌دهد. به خصوص بر

مواردی تأکید شده است که به نظر می‌رسد متون استر با پیش‌بینی‌پذیری این نوشته‌ها چالش دارد. استر دقیقاً با مژده‌ی روایتی آسان فهم و عوام‌پسند خواننده را به داستان‌هایش جذب می‌کند و مثل شهرزادی امروزی شبکه‌ای از داستان‌ها را در هم می‌تند. با این‌همه، او از قواعد داستان‌های عامه‌پسند برای نقش بر آب کردن‌شان بهره می‌جوید. بدون ساختار اصلی و راوی کل که به وقایع معنی می‌بخشد، ترتیب منطقی روایت در داستان‌های استر مخدوش می‌شود. در دنیای از هم گسیخته‌ی پل استر هر جزء موجودیتی مجزا دارد. در فقدان هرگونه نظم اتفاقی که وقایع را به هم مربوط کند، تکه‌های روایت تحت کنترل قواعد اتفاق و شانس پیش‌بینی‌ناپذیر ترتیب داده می‌شوند.

به نظر می‌رسد روایت پست مدرن حاکی از خستگی نویسنده از تلاش برای تفسیر دنیایی بی‌قاعده است. پیتر بروکز می‌گوید: «حال که تفسیر نظام کلی جهان از نظر ایدئولوژیکی با شکست مواجه شده است روایت کلاسیک به وسیله‌ای ضروری در نظام‌بخشی و تفسیر جهان تبدیل شده است.»

اما استر در تلاش برای رویارویی با مسئله‌ای نامربوط با ساختار و توضیح است؛ موضوعی که بیش‌تر درباره‌ی چگونگی ثبت هرج و مرج غیرقابل فهم دنیا در روایت او سؤال می‌کند، مانند بکت که در گفت‌وگویی اشاره کرد: «آن‌چه می‌گویم فقدان غایی هرگونه فرم (شکل) در هنر نیست. فقط می‌خواهم بگویم که فرمی جدید به وجود خواهد آمد به‌گونه‌ای که با هرج و مرج مطابقت دارد و آن را موضوعی متفاوت عرضه نمی‌کند (...) وظیفه‌ی هنرمند یافتن فرمی جدید است که این به‌هم‌ریختگی را در بر داشته باشد.»

امبرتواکو در "اُپرا اُپرتا" هنر مدرن را "استعاره‌ای معرفت‌شناختی"

تعریف می‌کند که نه‌تنها جنبه‌های فلسفه و علم مدرن را منعکس می‌کند، بلکه با فقدان معنی و تربیت معمولی، حس بی‌نظمی و نافرجامی را که دنیای مدرن در همه‌ی ما به وجود آورده نشان می‌دهد. این بهترین تعریف برای روایت پل استر است.

داستان

استر در هنر گرسنگی تأکید می‌کند که داستان‌های پریان و سنت شفاهی قصه‌گویی بزرگ‌ترین تأثیر را بر کار او داشته است. آن‌چه او در این داستان‌ها و افسانه‌ها می‌پسندد خلاصه‌گویی و اختصار در جزیی‌پردازی است که باعث می‌شود خواننده با آن‌ها انس بگیرد. متن مثل "سکوی پرتاب تخیل" می‌شود و خواننده خود، قصه را تمام می‌کند. به همین ترتیب کوئین در سه گانه‌ی نیویورک می‌گوید: «در داستان خوب هیچ چیز به هدر نمی‌رود، همه‌ی کلمات و جملات مهم هستند.» راوی کل ترتیب‌دهنده‌ی اصلی وقایع است و با وعده‌ی "آگاهی خواننده" در پایان داستان که همه‌ی گره‌ها گشوده می‌شود، حتی کم اهمیت‌ترین جزئیات را نیز نادیده نمی‌گیرد. به عنوان نوع دیگری از هنر کلاسیک غایت‌گرا، داستان کارآگاهی درگیر پایان متن است، پایان متن نه‌تنها خلاصی خواننده است بلکه اطمینانی است بر این‌که قرار نیست خواننده در هرج و مرج نشانه‌های نامفهوم سرگردان بماند. هر چه در داستان کارآگاهی رخ می‌دهد باید در خدمت گره‌گشایی نهایی باشد. کارآگاه و خواننده زیر نظر مراقب نویسنده که کلید معما را دارد متن را تفسیر می‌کنند. کارآگاه با استفاده از اصول منطقی حقیقت را پی می‌گیرد. مادلین سوراپور[1] می‌گوید

---

1. Madeleind Sorapure

موفقیت کارآگاه به اندازه‌ای است که "ایده‌ی متعالی نویسنده" را نمایان می‌کند. او با معنی بخشیدن به عنصر اتفاق و تجزیه و تحلیل آن، قدرت خود را در وصل کردن جزئیات پراکنده و تبدیل آن‌ها به یک کل هماهنگ و منظم نشان می‌دهد. اما در شهر شیشه‌ای تعقیب حقیقت به وسیله‌ی کارآگاه به جایی نمی‌رسد. در بازی بی‌انتهای آیینه‌ها، کوئین ناتوانی خود را در حل معما نشان می‌دهد؛ همان‌طور که راوی از تفسیر نوشته‌های دفترچه‌ی سرخ کوئین باز می‌ماند و سرگذشت قهرمان را روایت می‌کند: «این‌جاست که داستان نامفهوم می‌شود. اطلاعات دیگری به دست نیامده است و نمی‌توان از اتفاقات بعد از این جمله‌ی پایانی آگاه شد. حتی حدس و گمان هم احمقانه است.»

این‌جاست که میل خواننده به تفسیر و توضیح راه به جایی نمی‌برد زیرا کارآگاه از تفسیر رموز باز می‌ماند و راوی نیز دیگر قادر نیست تا داستان را با هماهنگی تعریف کند. فرمالیسم روسی بین فابیولا (داستان) و سوبژه، داستانی که روایت به آن اشاره دارد و ساختار داستان که راوی آن را عرضه می‌کند، تفاوت قائل می‌شود. در مورد شهر شیشه‌ای فابیولا همان داستان کارآگاهی عامه‌پسند است. در چنین داستانی خواننده بیش‌ترین اهمیت را دارد: خصیصه‌ی اصلی چنین داستانی توانایی در تعلیق نگاه‌داشتن خواننده یا شنونده به مدت طولانی و بعد از آن غافلگیر کردن او با موضوعی کاملاً غیرمنتظره است. میل برای یافتن جسد، مدرک جرم یا کلید حل معما هدف اصلی داستان کارآگاهی عامه‌پسند می‌شود. سوبژه‌ی شهر شیشه‌ای ساختار داستانی آن را درهم می‌شکند و اجازه نمی‌دهد که این متن به داستان کارآگاهی عامه‌پسند تبدیل شود. در واقع هر چه داستان ادامه می‌یابد فرم رمان بیش‌تر از هم می‌گسلد و به این

ترتیب خواننده به جای یافتن حل معما بیش‌تر به سردرگمی کشیده می‌شود. ویلیام جی‌لیتل می‌گوید داستان‌های استر فاقد طرح یا ساختار اصلی نیستند بلکه ساختار آن‌ها مرتب خنثی می‌شود. در داستانی که هیچ حادثه‌ی به خصوصی رخ نمی‌دهد، انتظار برای نشانه یا پیام نیز بیهوده است، مثل در انتظار گودو. در همین حال حوادث داستان رفته رفته بی‌معنی می‌شوند، شخصیت‌ها بدون هیچ توضیحی از متن داستان خارج می‌شوند و متن تعابیر مختلفی می‌یابد. این‌جاست که خواننده خیلی زود متوجه می‌شود که اصلاً داستانی در کار نیست.

تعبیر ارسطویی طرح داستان در ساختار مشخص و نظم خلاصه می‌شود: کوتاهی و بلندی داستان و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن از موارد تعیین‌کننده‌ی زیبایی داستان است. تراژدی تقلید کنشی کامل و یک‌پارچه است. «اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن‌چنان به هم مربوط و متصل هستند که اگر محل وقوع یکی از آن‌ها تغییر کند نظم و ترتیب کل داستان به مخاطره می‌افتد» (نظریه‌ی ادبی.) از آن گذشته ارسطو اصرار دارد که داستان شروع مشخصی دارد: داستان‌هایی که پی‌رنگ خوبی دارند به صورت اتفاقی آغاز نمی‌شوند و پایان نمی‌یابند. طرح داستان باید چنان شالوده‌ی مستحکمی داشته باشد که رابطه‌ای منطقی ـ اتفاقی بین اجزای آن برقرار باشد. اگر هدف اصلی تراژدی ایجاد ترس و ترحم است، پس هر رخداد غیرمنطقی که شاید حتی در حقیقت رخ داده باشد باید از آن حذف شود، چون در غیر این‌صورت ترس و ترحم که هدف تراژدی است ایجاد نمی‌شود. همان‌طور که ارسطو می‌گوید درک خردمندانه از متن باعث جذابیت آن می‌شود. او با این نظریه که نویسنده باعث تفکر منطقی می‌شود نه احساسات غیرمنطقی، با افلاطون در تعارض است. وظیفه‌ی

نویسنده تعریف آن‌چه رخ داده نیست، بلکه "تعریف آن‌چه ممکن است رخ دهد" است (نظریه‌ی ادبی). حوادث را نباید مطابق با وقایع زندگی تعریف کرد، بلکه باید براساس قواعد الزام و احتمال روایت شوند. بهترین تقلید تراژیک از رخدادهایی است که ترسناک و رقت‌انگیز هستند و بهترین موقع رخ دادن این حوادث وقتی است که غیرمنتظره و در عین حال منطقی باشند، یعنی یکی پس از دیگری. با توجه به همین قواعد است که ارسطو شعر را از نظر زیبایی‌شناسی آفرینشی بی‌انتها می‌داند که با موضوعات جهانی بیش‌تری سروکار دارد تا روایت تاریخی که فقط حوادث را به ترتیب نقل می‌کند. اما در زندگی رویدادها ترتیب منطقی ندارند. ارسطو فقط رویدادهای غیرمنطقی را در واقعیت ممکن می‌داند. در جایی که نویسنده فقط بر یک موضوع تمرکز دارد، وظیفه‌ی تاریخ‌نویس توضیح وقایع همان‌گونه که رخ داده‌اند، است. ساموئل‌فار در کشور آخرین‌ها تلاش دارد کتابی بنویسد که شامل داستان‌های بی‌شمار مبنی بر گفت وگوهایش با مردم راجع به زندگی در شهر است. او که می‌خواهد چشم‌انداز تاریخی گسترده‌ای از زندگی در شهر نشان دهد تمام داستان‌ها را بدون تمرکز بر یکی از آن‌ها نقل می‌کند. نتیجه داستانی چنان عظیم است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را روایت کند، چه رسد به آن‌که آن را بخواند.

با این‌حال، نمی‌توان قواعد ارسطویی را در روایت پست مدرن آشفته‌ی استر به کار برد. داستان‌های او از همه طرف ادامه می‌یابند و رشد می‌کنند و شروع و پایان و میانه‌ی مشخصی ندارند، درست مثل "ریزوم‌های" بی‌قاعده و ساختار... که نوعاً "در غیبت قدرت برتر پوچی بنیادین" را نشان می‌دهند. غیبت حقیقت نهایی که مانند فقدان اصل و

اساس نظم‌دهنده است کثرت بی‌قاعده‌ی مفاهیم یک متن را ممکن می‌سازد. او که نویسنده‌ی قطعاتی با موجودیت مستقل جداگانه است "که هیچ آغاز و پایانی" ندارند، ساختار خطی داستان را در هم می‌ریزد و به شانس برای پیشبرد ساختار داستان بسنده می‌کند. بنابراین در داستان‌های او پیچیدگی در مقابل ساختار خطی قدیمی علت و معلولی قرار می‌گیرد. شانس، الهه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر و هوسباز است که در ادبیات "بازاری" هم‌چون وسیله‌ای است که دست نویسنده را برای امکانات و ترکیبات بی‌شمار باز می‌گذارد. اما در روایت استر، شانس روشی برای فروپاشی عقل و منطق است. او در هنر گرسنگی اعلام می‌کند که «حوادث غیرمنتظره با سرعتی تقریباً بی‌حس‌کننده در زندگی‌مان رخ می‌دهند.» همان‌طور که غیرممکن‌ها در واقعیت رخ می‌دهند، وظیفه‌ی نویسنده‌ای واقع‌گرا مثل پل استر، همان‌طور که در هنر گرسنگی عنوان می‌کند، استفاده از آن به عنوان منبع الهام و نشان دادن آن در روایت خویش است. از طرف دیگر، ارسطو به نویسنده نصیحت می‌کند حوادثی را برگزینند که با این‌که غیرممکن هستند محتمل باشند و نه برعکس چون طرح داستان باید توجیه‌ناپذیر باشد (نظریه‌ی ادبی). به نظر می‌رسد که اتفاقات توجیه‌ناپذیر، روایت استر را شکل می‌دهند؛ انسان سردرگم و حیرت‌زده موضوعات قطعی و مسلم زندگی را به چالش می‌کشد. استر در اختراع انزو اشاره می‌کند که زنگی‌اش چنان گسیخته و پراکنده است که هر بار رابطه‌ای بین دو تکه می‌بیند وسوسه می‌شود تا معنی آن را دریابد و در جست و جوی نیروهایی غیرمادی در حیات خود باشد. کوئین در شهر شیشه‌ای می‌گوید: هیچ چیز غیر از شانس، حقیقی نیست. متون استر حول محور نتایج احتمالی شانس شکل می‌گیرند. همان‌طور که مارکوفاگ در

موسیقی شانس اشاره می‌کند، در کائناتی پیش‌بینی‌ناپذیر، اتفاق دیگر نیروی پنهان مسلط بر جهان نیست، در جایی که همه چیز زیر و زبر و پس و پیش شده است، تغییر تنها حقیقت ابدی است. گفته‌ی استفن ویزنبرگر از این منظر است که مارکوفاگ به احتمال رهایی خود از تقدیر محتوم امیدوار است. بودریار در شانس، فرهنگ و متن ادبی عنوان کرد که واقعیات به خصوصی خارج از کنترل ما رخ می‌دهند و بنابراین به خاطر وجود شانس، احتمال فرار از چنین مواردی نیز حتمی است. در این‌که استر بیش‌تر درگیر دغدغه‌ی مسئولیت است یا تمایل به ابراز حیرت از عنصر اتفاق، که از وجود آن در زندگی خود بی‌اطلاعیم، بحثی نیست.

استر تلاش دارد تا خواننده را با پرسش احتمال وجود الگویی خاص مسلط بر کلاف در هم‌پیچیده‌ی وقایع مختلف رو به رو کند: کاری شبیه به کوشش کوئین در تعقیب استیلمن پدر تا فقط دریابد که جای قدم‌های این پیرمرد حروف "باغ بابل" را بر زمین نقش می‌کند، که حاکی از قطعه‌قطعه شدن، گیجی و هرج و مرج است. بعدها کوئین به فکر می‌افتد که ردپاهای خودش در زندگی چه کلمه‌ای درست می‌کنند. این دقیقاً همان چیزی است که استر نمی‌خواهد به آن پی ببریم. او قدرت تعقل منطقی ما را به چالش می‌کشد. در داستان استر اصلاً امکان دستیابی به آگاهی یا راه‌حل وجود ندارد. این واقعیت که بالاخره نیش حقیقت را درخواهد یافت او را به عمل وادار می‌کند، و این در حالی است که او و خواننده از امکان دریافت آن محروم می‌شوند. بنابراین استر با تأکید بر امکان‌ناپذیری آگاهی آن‌چه لیوتار یکی از بزرگ‌ترین اسطوره‌های کهن الگوی روایت می‌نامد، یعنی وحدت نظری، آگاهی را به چالش می‌کشد. با ارائه‌ی موضوعی کنترل‌ناپذیر، چیزی خارج از محدوده‌ی منظم علت و معلول، (یعنی)

شانس، ساختار در هم تنیده‌ی این ذهنیات مطلقاً آگاه در هم می‌شکنند.

نِیش و پاتزی بعد از باخت در بازی پوکر دلایل شکست خویش را بررسی می‌کنند. پاتزی که پوکرباز است به شانس اعتقاد دارد و باور دارد که بالاخره وقتی در جایی برنده‌ی انتخابی خواهد بود. در سطحی متافیزیکی، او وجود جهانی بر مبنای هماهنگی ظریفی را باور دارد که از حفظ استادانه‌ی تعادل آن به وجود می‌آید و نِیش را به خاطر بر هم زدن این تعادل و ارتکاب به گناه "خشمگین کردن" کائنات سرزنش می‌کند. او با ترک اتاق در موقعی نامناسب ضرب‌آهنگ بازی برنده‌شان را بر هم زد. عاقبت دو قهرمان، موسیقی شانس فاجعه‌بار است. آن‌ها نه‌تنها بازی را باختند، بلکه به کار اجباری محکوم و مجبور شدند آن دیوار را به عنوان پرداخت قبض‌های قمار خود بسازند. روایت از حس آزادی و امکان حرکت به جهانی برساخته از موسیقی شانس و انزوای مطلق و سکون می‌رسد. برخورد نِیش با عاقبت کارش تقدیرگرایانه است: او می‌پذیرد که با ساخت آن دیوار به عنوان تاوان، آزادی وی از او سلب شده است. او باور پاتزی را به وجود نیرویی پنهانی که ساختار جهان را توجیه می‌کند به سخره می‌گیرد، فرقی نمی‌کند که این نیرو شانس و اقبال، نیرویی برتر یا تعادل باشد. وقتی از دنیای شانس و اقبال با امکانات بی‌شمار زندگی آمریکایی رها شد، صبورانه وضع بحرانی خود را تحمل می‌کند. به نظر می‌رسد که موسیقی شانس تضاد این دو دنیای کاملاً متفاوت را نشان می‌دهد: جهان نامحتمل شانس و اقبال و جهان معین و قطعی قانون. حیات نِیش در گستره‌ی جهان شانس "نقطه‌ی ثابتی در گرداب تغییرات است". در جهان قانونمند و محدود، وجود تحت بررسی همه جانبه است و باید با قواعد و قوانین انطباق داشته باشد. چالشی که نیش و پاتزی باید

با آن رو به رو و در آن برنده شوند ساختن دیوار است. این دیوار، که تقلید پست مدرنی از خاستگاه‌های آن یعنی قلعه‌ای ایرلندی برای تولید چیزی جدید است، روشی برای جدایی این دو دنیاست. هر چه آن‌ها به پایان آن نزدیک می‌شوند از آزادی خویش بیش‌تر فاصله می‌گیرند، تا این‌که در آخر این دیوار به حصار وحشتی که دور زندگی‌شان تنیده‌اند تبدیل می‌شود، انگار که دنیای تقدیرگرای علت و معلولی برای حفاظت خود از آزادی و شانس و اقبال که اموری نامحتمل هستند، به این دیوار نیاز دارد؛ دیوار به عنوان مفهوم محدودیت، همان‌طور که دیوار دریا در کشور آخرین‌ها تبلور آن است، این هم برای جلوگیری از فرار عوامل مأیوس ساخته شده است.

پل استر در گفت وگویی در هنر گرسنگی می‌گوید: «واقعیت یک جعبه‌ی چینی است، ظروف بی‌شماری داخل هم.» انگار هربار که توانسته ارتباطی بین موارد مجزا پیدا کند حس کرده باید جشن بگیرد: داستان استر پر است از نقل‌قول‌های کوتاهی که پیش‌بینی‌ناپذیری حیات را نشان می‌دهند. منبع تخیل استر در این وقایع توجیه‌ناپذیر نهفته است و اشاره به این دارد که زندگی ما از آن‌چه ما به آن امیدواریم پیچیده‌تر است. در هنر گرسنگی استر داستانی است به نام اولین نظریه در باب طبیعت شانس: «این‌طور شروع شد. در دوران جنگ پدر م. برای فرار از نازی‌ها در اتاقکی در پاریس پنهان شده بود. بالاخره فرار کرد، خود را به آمریکا رساند و زندگی جدیدی را شروع کرد. بیش از بیست سال گذشت، م. به دنیا آمد، بزرگ شد و رفت که در پاریس تحصیل کند. در پاریس هفته‌ها به دنبال محلی برای سکونت گشت. وقتی دیگر داشت ناامید می‌شد، اتاق کوچکی پیدا کرد. بلافاصله بعد از نقل مکان به آن نامه‌ای برای

پدرش نوشت تا این خبر خوش را به او اطلاع دهد. یکی دو هفته بعد جواب نامه‌اش رسید: پدر م. نوشته بود این همان ساختمانی است که در دوران جنگ در آن پنهان شده بودم.»

منبع نوشته‌های استر این است بازی نوشتن که "وقتی دیگر چیزی قابل توضیح نیست" شروع می‌شود، چون تجربه‌ی سرگشتگی، فرد را به سکوت می‌رساند. سکوت باعث نوشتن می‌شود. تخیل برگرفته از واقعیت غیرعادی او را احاطه و وادار می‌کند تا خاطرات خود را بکاود تا دنیایی گسترده در درونش بیابد. برای استر خاطره، اسطوره‌ای درونی است که از داستان زندگی‌های بی‌شماری تشکیل شده که ناخودآگاه به یاد می‌آورد، چون نمی‌توان خاطره را خودآگاهانه فراخواند. این‌ها همان داستان‌های دوران کودکی او و نقل قول‌ها هستند. در داستان استر خاطره به محدودیت تاریخ نیز تبدیل می‌شود: ورود به زندگی دیگران. خاطره‌ی یهودی بودن و هولوکاست که بیان شدنی نیست، استر را رها نمی‌کند. علاوه بر این، خاطره جایی تعریف شده است که حوادث دوباره در آن رخ می‌دهند. هم‌چنین آن را یک پیکره، جمجمه، اتاق، مکان یا یک ساختمان نیز تعریف کرده‌اند. استر هم مثل سنت آگوستین فکر می‌کند خاطره "محرابی گسترده و بی‌کران" است که در اعماق روح آدمی نهفته و برای درک فرد مهم‌ترین موضوع است. به گفته‌ی استر خاطره همان صدای ذهن فرد است که لزوماً نباید از آن خود فرد هم باشد؛ «این صدایی است که با او حرف می‌زند همان‌طور که ممکن است برای کودکی داستان بگویند، اما گاهی این صدا مسخره‌اش هم می‌کند» (اختراع انزوا). این همان صدای جن زدگانی است که با رسولان به همراه استر هستند: ارمیا که نتوانست در حضور حق کلمه‌ای بر زبان آورد و بنابراین خداوند

دست در دهان او برد و آن‌چه را می‌خواست بگوید در دهان او گذاشت. خاطره‌ی "من" که از خویش به در شد و غیر از صدای دیگری قابل شنیده شدن نسیت. این اسطوره مخصوص طرح داستان ارسطو است، خاطره نیز مختص داستان استر. این اسطوره که در انزوا سرشته شده آن‌چنان‌که ارسطو دوست می‌داشت مبنای سنتی ندارد، بلکه براساس کاوش بی‌رحمانه‌ی خویش به وجود آمده است. آن‌چه استر را به ثورو و هاوتورن نزدیک می‌سازد باور به این است که ادبیات در انزوا و درون‌گرایی خلق می‌شود. بنابراین، خاطره اسطوره‌ی روح است، که تمام داستان‌هایی را که ذهن‌مان می‌سازد در بر می‌گیرد. در همین حال، خاطره چنان‌که در کشور آخرین‌ها می‌بینیم مبدأ زبان نیز هست. خاطره صرف‌نظر از ضمیر خودآگاه وجود دارد، ما نمی‌توانیم آن‌چه را که می‌خواهیم به یادآوردیم یا فراموش کنیم: بنابراین در شهری که همه‌ی چیزها پیوسته ناپدید می‌شود اسامی آن‌ها نیز از یاد برده می‌شوند. مسئله این است که همه، چیز واحدی را فراموش نمی‌کنند: وقتی آنا از نگهبان درباره‌ی هواپیما سؤال می‌کند او نمی‌داند آنا از چه صحبت می‌کند. او حتی آنا را به داستان‌سرایی و خیال‌بافی متهم می‌کند. ممکن است آنا به دردسر بیفتد چون حکومت داستان‌سرایی را ممنوع کرده است. در فقدان موضوع مشترکی که مردم شهر را به هم پیوند دهد، ممکن است افراد در زبان شخصی خود محصور بمانند.

ଔ

پل استر همان داستان‌سرایی نیست که والتر بنیامین در ذهن داشت. بنا به تعریف والتر بنیامین از هنر قصه‌گویی موضوع داستان ناشی از منبع روایات سنت شفاهی و تجربیات روایت شده است. در این‌حال راوی

راهنمای شنونده است و راهنمایی‌اش حکمت اوست. خاطره در انتقال پیام راوی نقشی اساسی دارد: باید به یادآورده شود تا دوباره روایت گردد. چنین خاطره‌ای شبیه به روایات سرخ‌پوستان کاشیناهواست که لیوتارد در "فقط بازی" اشاره می‌کند، که فقط مثالی دیگر از نقش جمع در توانایی انتقال پیام است. اما مورد پل استر متفاوت است: منبع داستان‌های او انزواست، خلوت هنرمندی که در اتاقی تنهاست و بدون منظور خاصی به غیر از اشتیاقی مقاومت‌ناپذیر در ذهن می‌نویسد، نویسنده‌ای که به قصد آفرینش ادبیات عزلت گزیده است. داستان تجربه‌ی درونی استر که رنگ و بوی خاطره دارد، شنیدنی است. با این‌که تجربه‌ی اوست که داستان را شکل می‌دهد، جزئیاتی که مؤلف ارائه کرده به عنوان جزئیات زندگی شخصیت داستان، که آن هم یکی از راویان داستان است، مطرح می‌شوند. استر اغلب تمایل دارد از وجود مؤلف در داستان زیاد استفاده کند، حتی همان‌طور که در متون او دیده می‌شود، خود را مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد، به طوری‌که خود را در میان پرسپکتیوهای مختلف گفتارهای چندوجهی به خواننده معرفی می‌کند. استر در هنر گرسنگی می‌گوید: «آن کس که نامش به عنوان نویسنده‌ی کتاب آمده همانی نیست که کتاب را می‌نویسد». جزئیات خیالی زندگی استر را به سادگی نمی‌توان با رویدادهای واقعی زندگی او مساوی دانست. خود نویسنده چنان فاصله‌ای را به وجود می‌آورد، بنابراین بلانشو درست می‌گوید که این فاصله، پیشاپیش هر مفهوم یا فقدان آن را بی‌اثر می‌کند. این همان فاصله‌ی هنرمند است که برای خلق اثر هنری وجود خویش را تجزیه کرده است تا داستانش را تجزیه‌ناپذیر بنمایاند، تا «با لحنی فاقد جنسیت روایت گردد».

تم پدر غایب در آثار استر تکرار می‌شود. اولین نوشته‌ی منثور او اختراع انزوا که پس از مرگ پدرش نوشته شده، تلاشی است در پر کردن جای خالی او. استر به نحو دردناکی از پوچی چنین عملی آگاه است، از کار غیرممکن ورود به خلوت دیگری: فرد تا آن‌جا که خودش بخواهد به تو اجازه‌ی پیشروی می‌دهد. پدر استر نمونه‌ی کاراکتر (شخصیت داستانی) پست مدرن است: «فضایی رسوخ‌ناپذیر در برهه‌ای از زمان» (اختراع انزوا). شبح پدر در پس زمینه‌ی داستان استر احساس می‌شود. در شهر شیشه‌ای رابطه‌ی پدر و پسر به صورت حکایت دردناک پسران بی‌گناه و پدران پلیدشان نمود می‌یابد. استیلمن پدر، آزمایشی زبانی - گفتاری روی فرزندش انجام می‌دهد: او می‌خواهد زبان خدا را در فرزندش به وجود آورد و برای دستیابی به آن پسرش را از یادگیری زبان انسان‌ها محروم می‌سازد. او پسرش را سال‌ها در اتاقی تاریک زندانی می‌کند و او را با خشونت وادار به تسلیم می‌کند. فرزند باید از فرمان پدر اطاعت کند. درست مثل "محاکمه" کافکا که آقای بندمان با طراحی، حکم مرگ را اعلام می‌کند، حکمی که پسرش بلافاصله آن را گردن می‌نهد. اما آزمایش زبانی پدر در شهر شیشه‌ای با شکست مواجه می‌شود و حاصل آن یک عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌هویت است. اطاعت از قدرت باعث می‌شود که وجود انسانی وسیله‌ی ابراز خویش را از دست بدهد: «شاید من پیتر استیلمن هستم، شاید هم نه. اسم واقعی من پیتر نوبادی (هیچ‌کس) است» (شهر شیشه‌ای). در این منظر، همان‌طور که کریس تیش توضیح می‌دهد تم قطع رابطه روشی برای فرار از تنگنای حقیقت الهی یا سلطه‌ی ظالمانه‌ی پدر است. شهر شیشه‌ای با شکستن ساختار زبان الهی پدر واژه‌ی بابل را به پیچیدگی و فساد تعبیر می‌کند. و این در حالی است

که مون پالاس صورت دیگری از حکایتی اسطوره‌ای را ارائه می‌دهد. در این داستان که حول محور سه نسل کاملاً غریبه اما متعلق به یک خانواده روایت می‌شود، ملاقات‌های اتفاقی تغییراتی پیش‌بینی نشدنی در زندگی آن‌ها به وجود می‌آورد: در مرکز گروه این خانواده‌ی از هم گسیخته شخصیت فربه و مضحک جولیان باربر است که بعدها متوجه می‌شویم پدر مارکو است. از نظر ارسطو این موارد نه‌تنها ارزش دراماتیک چندانی ندارند، بلکه محدودیت درام را نشان می‌دهند. در مورد استر این تنها داستان دیگری است که به چند فرصت تلف شده کاهش می‌یابد. تکه‌های پازل از همان ابتدای داستان هم موجود بودند اما هیچ‌کس به خود زحمت نداد تا آن‌ها را کنار هم بچیند. تمام وقایع رمان چرخه‌ای هستند؛ به محض این‌که مارکوفاگ یک چرخه‌ی زندگی خود را به پایان می‌رساند چرخه‌ای دیگر را آغاز می‌کند، تا این‌که حقیقتاً به آخر دنیا می‌رسد که بعد از آن چیزی غیر از خلأ موجود نیست. وقتی مون (ماه) راهش را در تاریکی آسمان می‌جوید، مارکو هم به شروعی تازه می‌اندیشد. طبیعت ماه، مؤنث و تکرار شونده است. اُبژه‌ی آرزو است، شوق به تصاحب آن به پیشرفت تعبیر می‌شود. هم‌چنین، همان‌طور که بایرون در داستان می‌گوید، وضعیت انسان را در دنیا نشان می‌دهد. مارکو که در نیویورک سرگردان است، مثل آدم وانهاده که حیاتش به هرج و مرج و زوال تقلیل یافته، سخنان رئیس جمهور آمریکا را می‌شنود که اولین قدم‌های انسان بر ماه را مهم‌ترین دستاورد بشر قلمداد می‌کند.

گرسنگی یکی دیگر از مشخصه‌های داستان‌های استر است. تصویر هنرمند گرسنه او را به کنوت هامسون و کافکا شبیه می‌سازد. این همان گرسنگی هنرمندی است که نوشتن برای او به وسواس تبدیل شده و

موضوع مرگ و زندگی است. گرسنگی برای استر ابراز نیاز هنرمند به نوشتن برای ادامه‌ی زندگی است. هنرمند به نوشتن محتاج است، در طلب آن است و برایش الزام حیاتی دارد. هنر گرسنگی کتاب مجموعه مقالات ادبی استر است. هنرمندی که هنر گرسنگی را می‌آفریند برای خلق اثر ادبی تا سر حد مرگ می‌رود. سام فار برای نوشتن داستانش درباره‌ی آن شهر باید از خیلی چیزها بگذرد: پولش باید صرف پرداخت به افرادی شود که برایش حرف می‌زنند. او می‌داند که اگر دست از نوشتن بردارد نابود خواهد شد، چون نوشتن کتابش تنها چیزی است که باعث زنده ماندنش می‌شود. برای زندگی در آن شهر باید بنویسد، برای نوشتن مدام باید گرسنگی بکشد. استر در مقاله‌اش درباره‌ی لوئیس وُلفسن به موضوع مهم دیگری که نوشتن و روایت شفاهی را به هم مربوط می‌سازد، اشاره کرده است. امتیاز نام‌گذاری موجودات باغ بهشت به حضرت آدم عطا شده است و بالاخره به دلیل چشیدن میوه‌ی درخت دانش از آن‌جا اخراج می‌شود. عارفان برای اطاعت از امر خداوند روزه می‌گیرند. استر می‌گوید، بدن مسیح، جسم او که به صورت سمبلیک نشانه‌ی کلمه است، در مراسم عشای ربانی خورده می‌شود. به همین ترتیب غذا موضوع مورد علاقه در مکالمات رمان کشور آخرین‌هاست. داستان‌های مربوط به خوردنی‌ها طبق قاعده‌ی خاصی روایت می‌شوند. هیچ‌کس نباید بخندد و بر اثر گرسنگی عنان اختیار را از دست بدهد. آنابلوم این داستان‌ها را "داستان ارواح" می‌خواند.

از طرف دیگر بی‌اشتهایی مفرط مارکوفاگ نیز شکلی از مقاومت است. این اعتراض به اجتماع به شکل نیهیلیسم زیباشناسانه درآمده است. او مطمئن است که وقتی پولش تمام شود از گرسنگی خواهد مرد

اما در اعتراض به دنیای پیرامونش هیچ کاری نمی‌کند. او تصمیم دارد مثال زنده‌ی این باشد که در کشور فراوانی چیزی می‌گندد. به همین ترتیب در داستانی از کافکا، زیبایی‌شناسی گرسنگی با شرح و تفصیل فراوان آمده است. داستان شومن گرسنه حول شخصیت هنرمندی گرسنه است که در قفسی خود را زندانی کرده و هنر گرسنگی خویش را نمایش می‌دهد. اشتیاق او برای نمایش مهارتش باعث می‌شود دستانش را از لای میله‌ها به بیرون دراز کند تا به مردم نشان دهد چه‌قدر لاغر شده است. او به طرز دردناکی تلاش می‌کند تا نشان دهد گرسنگی او حقیقی است، با این‌که شبانه‌روز از او نگهبانی می‌شود در حضور نگهبانانش سوت می‌زند تا آن‌ها را مطمئن کند که پنهانی چیزی نمی‌خورد. او گرسنگی می‌کشد تا تشویقش کنند، اما مردم رفته رفته اشتیاق‌شان را به هنر او از دست می‌دهند و او در عزلت قفس متروک خویش جان می‌سپرد.

موضوع گرسنگی و قحطی در متون مدرن نیز دیده می‌شود. مارک اندرسن در مقاله‌ی "بی‌اشتهایی و مدرنیسم" یا در "چگونه آموختم که در هر حال بمیرم" مدعی است متن به دلیل «انسداد هرمنوتیک که در مینیمالیسم قرن بیستم رایج است» به هیچ تقلیل می‌یابد. این برداشت زیباشناسانه از متن پاسخی مدرنیستی به چندپارگی، طبیعت ناپایدار و لحظه‌ای زندگی مدرن و هم‌چنین نفی زبان مرسوم رمان کلاسیک است. پل استر در هنر گرسنگی نویسندگانی را نقد و نکوهش می‌کند که خیلی سعی می‌کنند تا «خواننده را با جزئیات بسیاری تحت تأثیر قرار دهند که دیگر فضایی برای تنفس و تفکر درباره‌ی متن برای‌شان باقی نمی‌گذارند.» پل استر می‌پرسد: «کاراکتر به اتاقی وارد می‌شود، چه‌قدر می‌خواهید درباره‌ی آن اتاق توضیح دهید؟ (هنر گرسنگی).» نویسندگان

پست مدرن برای تازه کردن متن باید زبان پرگوی قدیمی داستان‌های روایی کلاسیک را کنار بگذارند. با تقلیل "پیکره‌ی زبان" داستان تجزیه می‌شود و خواننده را سردرگم می‌کند، حالا دیگر به هم پیوستن تکه‌های گسسته‌ی داستان و معنی بخشیدن به آن‌ها وظیفه‌ی خواننده است. به این ترتیب متن از نویسنده به سوی خواننده گذر می‌کند. ارسطو پالایش فاجعه‌بار متن را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد، اما استر به قوه‌ی تعقل خواننده اعتماد می‌کند تا خود دریابد که در متن او چه رخ می‌دهد. با این‌حال، قانون گرسنگی دادن به خویش که بر پهنه‌ی کم‌حجم داستان پست مدرن استر حاکم است، باعث می‌شود قدرت تفسیر خواننده از وی سلب شود. خواننده هر چه بیش‌تر در تفسیر متن تلاش می‌کند، پیکره‌ی لخت و فاقد توضیحات داستان بیش‌تر از او می‌گریزد تا این‌که با این احساس بر جای می‌ماند که هیچ چیز قطعی و پیش‌بینی شدنی نیست.

شخصیت داستانی

ارسطو در "نظریه‌ی ادبی" چنان اهمیتی برای طرح داستان قائل است که به نظر او تراژدی بدون وجود آن امکان‌پذیر نمی‌شود، اما بدون وجود کاراکتر ممکن است. طرح، تقلید کنش است که توسط افرادی که آن کنش‌ها را انجام می‌دهند، بازسازی می‌شود. طرح داستان مبنی بر وحدت شخصیت نیست. هومر در اودیسه همه‌ی حوادثی را که برای قهرمانش رخ داد روایت نمی‌کند، چون در آن‌صورت باید رخدادهای بی‌شماری را که ممکن بود برای هر شخصی رخ دهد، روایت کند. تقلید ادبی اقتضا می‌کرد که داستان خویش را حول محور یک رخداد یک‌پارچه روایت کند. ارسطو اشاره می‌کند هدف تراژدی ساخت پلات است که از همه چیز

مهم‌تر است. تعریف ارسطو از کاراکتر در "نظریه‌ی ادبی" اخلاقی است: تعریف کاراکتر بر مبنای یک انتخاب اخلاقی است، انتخابی که بر پایه‌ی تأملاتی بسیار دقیق است. شخصیت ادبی در نظریه‌ی ادبی بر مبنای «انتخاب کلمات و لحنی که به وضوح اخلاقیات او را نشان می‌دهد» توصیف می‌شود، بنابراین نتیجه می‌گیرد کلامی که در آن گوینده چیزی را انتخاب یا رد نمی‌کند اصلاً نشان‌دهنده‌ی خصوصیات شخصیت نیست.

اگر داستان پست مدرن استر را با نظریه‌ی ارسطو بسنجیم، در می‌یابیم که در رمان او هیچ شخصیتی وجود ندارد. در داستان استر که زبان پایدار نیست و غیر از شانس و تصادف هیچ حقیقتی وجود ندارد متن حول محور کاراکتر پیش نمی‌رود. استر می‌گوید این‌که کوئین کیست، از کجا آمده و چه کرده است اهمیت چندانی ندارد. اما در متن ارسطو به اندازه‌ی کافی بر اهمیت شخصیت داستانی تأکید شده است. تراژدی، تقلید رفتار افرادی است که باید جدی تلقی شوند. لازم است بینندگان بتوانند با کاراکترها هم‌ذات‌پنداری کنند و برای آن‌ها دل بسوزانند تا بتوانند وقتی تقدیر آن‌ها رو به بدی می‌گذارد پالایش تراژیک را به خوبی درک کنند. به همین ترتیب، شانس افراد نیک‌سیرت نباید از خوبی به بدی تغییر کند و افراد سیه‌دل نیز نباید خوش‌شانسی بیاورند. قهرمان ایده‌آل باید در میان این سرحد قرار گیرد: او نه انسانی کاملاً پاک و منزه است و نه مخلوقی دیوسیرت. تغییر سرنوشت او از شادی به غم به خاطر بدی‌های او نیست، بلکه به دلیل اشتباه است. ارسطو به درستی نتیجه‌گیری می‌کند که ادراک و قضاوت بیننده از فاجعه بر این مبنی است که قربانی مستحق چنین بلایایی نبوده است، بنابراین چنین اتفاقاتی ممکن است برای هر کسی رخ دهند. اگر شخصیت داستانی نیک‌سیرت باشد، رفتار او باید نشان‌دهنده‌ی

قضاوت اخلاقی بی‌عیب و نقصی باشد. گذشته از آن، رفتارهای آن‌ها باید مناسب و با هم هماهنگ باشند. این همان خاصیتی است که بعدها قانون ادبی دکوروم (تناسب) نام گرفت. رفتارهای کاراکتری که مناسب و به‌جا انتخاب شده و با مرتبه‌ی اجتماعی و جنسیت او هماهنگ است: اگر نویسنده زنی را تصویر می‌کند «او نباید شجاع یا زیرک باشد» (نظریه‌ی ادبی). هم‌چنین رفتار کاراکترها باید همسان و ثابت باشد، آن‌ها باید چنان واقعی به نظر برسند که به راحتی بتوان «تشابه آن را با افراد واقعی» حس کرد (نظریه‌ی ادبی).

احساس ترحم بیننده در مواجهه‌ی او با کسی شبیه به خود جلب می‌شود، چون در واقع او نگران است که مبادا دچار بلایی شود. اگر شخصیت داستان در سنت یونانی تازگی دارد باید رفتار او مشابه کهن الگویی مشخص شده باشد. ثبات شخصیت داستانی باید بر مبنای قوانین احتمالات و الزامات باشد: (یعنی) کنش‌های او همیشه باید منطقی باشند.

اگر شخصیت داستانی دلالت ضمنی دارد که محور داستان حوزه‌ای منطقی و مسلط است و بر مبنای توضیحی رئالیستی، روان‌شناختی یا چیزی اتفاقی بنا شده است، واضح است که با توجه به این توضیح داستان‌های استر فاقد شخصیت داستانی هستند. هانس برتن در کاوش پست مدرنیته ثابت می‌کند شخصیت‌پردازی پست مدرنیستی، کاراکتر را ناشناس نمایش می‌دهد. استر مفهوم شخصیت به عنوان هویتی دست‌نخورده را که در اعماق هر فرد پنهان است به چالش می‌کشد. او هم‌چنین فرایند دائمی تغییر و تکامل فردی را که حاصل تلاش طاقت‌فرسای خودشناسی است انکار می‌کند. در دنیایی تکه‌تکه شده که زبان نشان‌دهنده‌ی تفاوت ظریف بین دال‌ها و مدلول‌هاست، شخصیت

داستانی در بازی بی‌پایان دلالت‌ها متلاشی می‌شود. سوبژه‌ی دربه‌در نمی‌تواند در دنیایی تحت کنترل نیروهای اتفاق و با زبانی همیشه در حال تغییر، جایگاهی مشخص بیابد. کوئین در بازگشت از دیدار با پیتر استیلمن درختی را می‌بیند و فکر می‌کند که آیا این درخت همان معنایی را برای پیتر استیلمن دارد که برای او دارد. کوئین از خود می‌پرسد، اگر این درخت برای پیتر همین نیست، پس واقعاً چیست؟ دال‌ها و مدلول‌های کنترل‌ناپذیری هستند که باعث می‌شوند شخصیت داستان نتواند خود را تثبیت کند. به نظر می‌رسد کاراکترهای استر از مبدأ و قدرت می‌گریزند و به فراموشی دیونیسوسی خویش تمایل دارند. نمی‌توان رفتارهای آن‌ها را پیش‌بینی کرد: آن‌ها هیچ مبدأ و هویت ثابتی ندارند. تنها تسلی سوبژه‌ی استر بازآفرینی هویت خویشتن است: عمو ویکتور در مون پالاس می‌گوید هر کس خالق زندگی خویش است. شخصیت‌های داستان استر خیلی ساده هویت دیگری را اختیار می‌کنند. پل استر می‌شود کارآگاهی که برای حل معما به او تلفن زده شده است. تبدیل شدن به شخصی دیگر برای کوئین گونه‌ای تسلی است. در حالی‌که فشار خودآگاه فرد به فراموشی سپرده می‌شود، این کار سبکی و فراغت دیگری شدن را برایش به همراه دارد، در سطح بودن و هیچ ذهنیتی نداشتن. هم‌چنین او داستان‌های کارآگاهی‌اش را با اسم مستعار ویلیام ویلسون می‌نویسد. با این‌که دانیل کوئین به دنیا آمده است، شخصیت‌های بسیاری را می‌آفریند؛ بنابراین ویلسون فردی دیگر با وجودی مستقل از خودآگاه وی است. کوئین گاهی ویلسون را تأیید می‌کند و گاهی به خواسته‌هایش تسلیم می‌شود. او می‌داند که ویلسون زندگی جداگانه‌ای دارد، در واقع کوئین دیگر خویش را حقیقی نمی‌پندارد، اصلاً شک دارد که آیا واقعاً زنده

است یا نه، او در زندگی تخیلی ماکس ورک، کارآگاه قهرمان رمان‌هایش، زیسته است. هر چه ورک بیش‌تر در دنیا بماند، کوئین بیش‌تر از آن حذف می‌شود. به نظر می‌رسد که او در فضای وجود سحرآمیز خویش ناپدید شده است. این‌جاست که این مراحل برعکس می‌شوند: ورک شخصیتی واقعی می‌یابد و این در حالی است که کوئین به شخصیتی داستانی بدل می‌شود. سام‌فار در کشور آخرین‌ها هویت پزشکی را در خانه‌ی سالمندان وُبُرن اتخاذ می‌کند. در این‌حال، به عنوان دکتر فار موقعیت او انعکاس زندگی‌اش در کتابخانه است، او بار دیگر به داستان‌های افراد گوش می‌سپارد. او با این هویت خیرخواهانه به افکار خصوصی دیگران آگاهی می‌یابد و به عنوان شخصی که روپوش سفید به تن می‌کند با حالتی حاکی از احساس هم‌دردی راهی می‌یابد تا داستان‌های افراد را بشنود بدون این‌که ضربه‌ی آن‌ها را تحمل کند: او اشاره می‌کند: «بهتر است که خودم نباشم.»

پرسش هویت همان چیزی است که شخصیت داستان‌های استر را به سوبژه‌ای تبدیل می‌کند که هدف اصلی هستی او "یافتن پاسخ" شده است تا بتواند هستی خویش را در دنیایی اتکاناپذیر تثبیت کند (شهر شیشه‌ای). استر درگیر «این سؤال که هر کس کیست و آیا ما همان هستیم که فکر می‌کنیم هستیم» است (هنر گرسنگی). سوبژه‌ی داستان‌های او درگیر تأیید مراحل تفکر منطقی خویش است و این در حالی است که نویسنده هیچ امکانی برای دانستن این موضوع برایش قائل نیست. اشتیاق کوئین برای حل پرونده‌اش راه به جایی نمی‌برد و برای یافتن پاسخ به پرسش‌هایش همه‌ی مدارکش را از دست می‌دهد. وقتی شواهد پرونده بی‌ردپایی ناپدید می‌شوند و خود پرونده مبهم و نامفهوم می‌شود جست و جوی وی

به تلاشی برای یافتن واقعیت تبدیل می‌شود. مشغله‌ی وسواس‌آمیز او درباره‌ی پرونده باعث نابودی‌اش می‌شود: بالاخره مثل پیکره‌ی هامپتی دامپتی در داستان آلیس در سرزمین عجایب می‌افتد و متلاشی می‌شود. بنابراین هامپتی دامپتی نه‌تنها سمبل سقوط سوبژه است بلکه تلاش آن را نیز ابراز می‌کند و قطعه‌قطعه شدگی در مون پالاس بازنمود تقلیل حجم به معنی واقعی کلمه است: «(...) بعد سرم را در خیال دیدم که شکافته می‌شود، مثل تخم‌مرغ‌هایی که روی کف اتاق می‌افتند و متلاشی می‌شوند. حس کردم که مغزم از سرم به بیرون پرتاب می‌شود. تکه‌های خودم را دیدم.»

تم از هم‌پاشیدگی سوبژه‌ها در آثار استر در پی فقدان هویت آن‌ها مطرح می‌شود که متلاشی شدن جسم صورت فیزیکی آن است. فاگ در مون پالاس در طول یک سال همیشه کت و شلوار عمویش را در دانشگاه به تن می‌کند. در خیال او این کت و شلوار جسم او را نگه می‌دارد و اگر آن را نپوشد بدنش متلاشی می‌شود. در کشور آخرین‌ها ایزابل از بیماری موروثی‌ای جان می‌سپارد که باعث می‌شود بدن انسانی تقلیل یابد. فقدان اصل و مبدأ دلیل بی‌قراری سوبژه‌های استر است. این مطلب باعث می‌شود ارتباط‌شان را با وجود خویش از دست بدهند و به موجوداتی در همه حال غریبه با حیات خویش بدل گردند. مارکوفاگ حس می‌کرد که دور خود چرخشی دورانی دارد رفته رفته شعاع این دوایر بزرگ‌تر می‌شوند تا این‌که از مدار به بیرون پرتاب شود. پرتره‌ی پدر استر که در استودیویی در آتلانتیک سیتی گرفته شده صورت مثالی تلاشی هویت در آثار استر است: تصویر پدر استر از زاویه‌های متعدد باعث می‌شود بیننده فکر کند که چندین مرد دور میز نشسته‌اند و خیره شده‌اند. استر این

PersianPDF.com

تصویر را پرتره‌ی مردی نامرئی می‌نامد. هم‌چنین این تصویر نشان می‌دهد که ممکن نیست چیزی را بیان کرد مگر این‌که در همان حال آن را کتمان نمود: «او همان‌قدر خوب بود که بد بود. او هم این بود هم آن. همه‌شان درست است. من در آن واحد حس می‌کنم که راجع به سه یا چهار فرد مختلف می‌نویسم، که هر کدام وجودی جدا هستند، و هر یک با دیگری تناقض دارد» (اختراع انزوا). تم تقلیل در مورد نویسنده‌ی متن نیز کاربرد دارد. استر در هنر گرسنگی می‌گوید برای این‌که بتواند بنویسد باید خود را دیگری در نظر می‌گرفت. بنابراین، همان‌طور که بارت می‌گوید، نوشتن، تخریب همه‌ی خاستگاه‌هاست. تقلیل در سطح متافیزیکی باعث انهدام خودآگاه متحدکننده‌ی مؤلف به عنوان منشأ و قانون‌گذار حقیقت می‌شود. همه‌ی متون استر سرشار از چند صدایی است و این در حالی است که هیچ‌کدام از آن‌ها به عنوان لحن یکه‌ی مؤلف مشخص نشده‌اند.

در دنیای متغیر، نامعلوم و پراکنده‌ی داستان پل استر سوبژه فقط از طریق دیگری قادر به شناخت وجود خویش است. پاییدن و تعقیب دیگران، همان کاری که آبی در ارواح انجام می‌دهد، فقط شخص را به وجود خود نزدیک‌تر می‌سازد. دنیا به پنجره‌ای بدل شده که از آن سیاه را تماشا و با تعقیب او هر حرکتش را گزارش می‌کند. او از دشواری کار خویش آگاه است: همیشه باید مراقب باشد چون حتی اگر لحظه‌ای غفلت کند ممکن است تمام تصویر تغییر کند. با این‌حال، نباید دیده‌ها را باور کرد، هماهنگی آن‌چه "به نظر" آبی می‌رسد او را قانع نمی‌کند. با این‌که بسیار تلاش می‌کند تا با پاییدن سیاه بیش‌تر درباره‌ی او اطلاع یابد، اصلاً حقیقت را در نمی‌یابد. آبی رفته رفته به مسائلی می‌اندیشد که قبلاً به آن‌ها

نمی‌اندیشیده است: با پاییدن دیگران، دقت در عمل خویش را آغاز می‌کند. قبل از آن حتی به مسائل درونی‌اش فکر هم نکرده بود؛ دنیای درونش، قلمرویی تاریک و دست‌نخورده بود. رفته رفته چنان درگیر داستان شده بود که خود را فراموش کرده بود. اما کتاب اصلاً به دردش نخورد. سؤالی که سعی می‌کند پاسخش را دریابد، در حالی‌که همه‌ی امور زندگی‌اش به تعویق افتاده‌اند، این است که چه‌طور می‌تواند از وسواس مراقبت سیاه رها شود. موقعیت آبی شبیه به موقعیت نویسنده است؛ همان عزلت و همان اشتیاق را نیز لازم دارد. با این‌حال، دریافت‌های او باعث شفافیت موضوع نمی‌شود، چنین ادراکی باعث آگاهی از سازوکار امور دنیا نمی‌شود. هر چه آبی بیش‌تر سیاه را تحت نظر بگیرد از عادات او اطلاع بیش‌تری خواهد داشت و بیش‌تر متوجه می‌شود که او را نمی‌شناسد. آبی باید گزارشی درباره‌ی سیاه بنویسد. او حتی اضافه کردن داستان‌هایی را نیز که خود ساخته و پرداخته است در نظر می‌گیرد، اما بعد تصمیم می‌گیرد که چنین نکند، چون این داستان زندگی او نیست. در عوض به این نتیجه می‌رسد که به واقعیت وفادار بماند: خود را به ناظر وقایع تقلیل می‌دهد. به زودی بیهودگی وظیفه‌اش را درک می‌کند: کلمات دقیقاً واقعیت را منعکس نمی‌کنند، بلکه آن‌چه را که باید ابراز کنند پیچیده‌تر وانمود می‌کنند. آبی آن‌قدر سیاه را در نظر می‌گیرد تا بالاخره در می‌یابد که دیگر نمی‌تواند به دیده‌هایش اعتماد کند و به فکر فرو می‌رود که آیا ممکن است چنین فردی، که فقط نمودی از خودآگاه ماست، یک تک‌گویی بی‌پایان، همان داستانی را که خود درونی‌مان به هم می‌بافد روایت کند. این همان چیزی است که استیلمن پدر با اختراع زبان ناب در تلاش برای دست‌یابی به آن است: احیای

جهانی پراکنده و بازیافت هماهنگی پیشین آن از راه نزدیک کردن دال‌ها و مدلول‌ها. برای وصول به این مقصود او زباله‌های نیویورک را می‌کاود، فهرستی از اشیای شکسته تهیه می‌کند و اسامی تازه‌ای برای‌شان بر می‌گزیند، درست شبیه به تقلید طنزآمیزی از آدم در باغ بهشت. راحتی مکان‌های بسته، عزلت را نیز به همراه دارد، اتاق خانه‌ی پلاک ۶ خیابان وارویک در کتاب خاطرات، جایی که مردی از دنیا کناره می‌گیرد تا به نگارش مشغول شود. فصل زمستان است، «فصلی اسرارآمیز، زمانی طولانی برای درون‌گرایی.» این اتاق کالبد ثانی فرد می‌شود. این اتاق پر است از افکار او و دیوارهایش به پایه‌های خودآگاه او تبدیل می‌شوند. تنها در این وحدت ارسطویی زمان و مکان است که سوبژه احساس راحتی می‌کند. درست مثل همان حس راحتی وقتی‌که دنیای کوئین به اتاقی در آپارتمان استیلمن تقلیل می‌یابد. تنها چیزی که او از آن اطمینان دارد این است که توالی روشنایی و تاریکی تا ابد ادامه خواهد یافت، چرا که از پنجره آن را مشاهده می‌کند. او به زندگی‌اش پیش از شروع داستان فکر می‌کند. با ویلیام ویلسون و مکس ورک وداع می‌کند. بالاخره می‌تواند مشاهدات خود را به نام خویش در دفترچه‌ی سرخ بنویسد. او از ستاره‌ها، زمین و آرزوهایش برای بشریت می‌نویسد و حس می‌کند حالاکلمات وی بخشی از دنیا شده‌اند "به همان واقعیت و تجسم یک سنگ، یا یک دریاچه یا یک گل" (شهر شیشه‌ای). عزلت دیگر فقط انزواطلبی نیست، بلکه تنهایی فردی است که از رویارویی با آن‌چه در درون او می‌گذرد یا دیگران متوجه‌اش می‌شوند سر باز می‌زند. استر پدر خود را نیز هم‌چون فردی نامرئی و ناشناخته برای خویش و دیگران تصویر می‌کند، مردی سرگشته که «مسافر حیات خویش بود» (اختراع انزوا).

سوبژه‌های استر همه تمایل دارند تا به مبدأ؛ «زهدان ذهنی فضایی بسته» رجوع کنند تا دوباره متولد شوند. اشارات متناوب به یونس که برای رهایی از اندرون نهنگ دعا می‌کرد، در کارهای استر سمبل عزلت است. عزلت نِیش که «از تنهایی دیوانه شده بود» و در تلاش یافتن پاسخ پرسش‌های خویش بود، و باور داشت که بی‌تردید حقیقت را درخواهد یافت، از این نمونه است. عزلت مارکوفاگ که پشت به دنیا کرد و به نشانه‌ی اعتراض گرسنگی کشید. تنهایی کوئین که انبوه اشیا را می‌کاوید تا ارتباطی بین آن‌ها بیابد. عزلت انسان پست مدرن که "تسکین هویت" را در جهانی ناپایدار بر نمی‌تابد. تنها تسکین سوبژه‌ی استر ماندن در فضای بسته‌ی یک اتاق است، چون تنها در یک اتاق است که می‌تواند هویت حقیقی‌اش را داشته باشد، می‌تواند خود را بکاود تا جهانی را کشف کند. در داستان‌های استر مکان و سوبژه تفکیک‌ناپذیرند. در هر حال، تنها در فضایی بسته است که سوبژه‌ی پل استر احساس راحتی می‌کند چون فقط در آن‌جاست که می‌تواند هویت خویش را هم‌چون وحدتی دکارتی که می‌اندیشد و بنابراین وجود دارد، حس کند.

«زندگی برایش به اندازه‌ی یک اتاق تقلیل یافت» و تا وقتی‌که بتواند آن را درک کند باید همان‌جا که هست بماند. تنها یک موضوع قطعی است: تا وقتی‌که او این‌جاست نمی‌تواند جای دیگری باشد. و اگر نتواند این فضا را دریابد جست و جوی جایی دیگر بی‌معنی خواهد بود.»

فضای بسته استعاره‌ی نوشتن است. در این مکان بسیار خصوصی و پنهان است که نویسنده داستان‌هایش را می‌نویسد (مثل فنشاو که آخرین دست‌نوشته‌هایش را پشت درهای بسته به جا می‌گذارد.) وقتی مارکوفاگ در مون پالاس مجبور می‌شود اتاقش را ترک کند، دخمه‌ای در سنترال

پارک[۱] برای ماندن پیدا می‌کند. فضای بسته تنها حفاظ سوبژه‌ی تکه‌تکه شده است. چنین حفاظی است که از غصب شدن فضای مقدس درون توسط دنیای خارج جلوگیری می‌کند. فضای بیرونی به شکل شهر ترسیم می‌شود، که سوبژه برای محفوظ ماندن در آن باید علامت‌ها را بفهمد. شهر مکان ایده‌آلی برای نویسنده است. استر در هنر گرسنگی می‌گوید: «اگر مهم‌ترین وظیفه‌ی نویسنده دیدن و درک کردن باشد، وظیفه‌ی مشابه اما نه‌چندان واضح دیگری هم بر عهده‌ی اوست؛ این‌که دیده نشود. برای این‌که نویسنده بتواند همه چیز را در نظر داشته باشد باید ناپیدا باشد. او باید ناپدید شود، در گمنامی پنهان شود.»

سپس استر ثابت می‌کند تنها در شهری مدرن است که فردی که می‌خواهد از انظار پنهان بماند، می‌تواند جای خود را پیدا کند. با این‌حال، حتی اگر وجودش در شهر حل شود، نویسنده همیشه بیگانه خواهد بود. شهر همان‌جایی نیز هست که سوبژه‌های استر سلوک خویش را در آرزوی بی‌سرانجام درک آن و یافتن معنایی برای وجود خویش از سر می‌گیرند. در کشور آخرین‌ها شهر یعنی معنی و مفهوم که ساکنان خویش را به وفاداری بی‌چون و چرا وامی‌دارد، باید خویشتن را نابود کرد تا زنده ماند. فهم آنابلوم از زندگی در شهر هیچ‌وقت کافی نیست؛ به نظر می‌رسد که هیچ‌کس فهم درستی از زندگی در شهر ندارد. همان‌طور که معمای ناپدیدشدن برادرش، که او برای حل آن به شهر آمده، هم‌چنان حل نشده باقی می‌ماند؛ وحشت زندگی در آن شهر به این دلیل است که هیچ چیز مشخص نیست و هیچ‌کس چیزی را به درستی نمی‌داند. در کشور آخرین‌ها فضا به شهری بدل می‌شود که در آن فرد محدود می‌شود:

---

۱. Central Park؛ پارک بسیار بزرگی در منهتن، نیویورک ـ م.

ساکنان آن نه می‌توانند آن را ترک کنند و نه در آن دفن شوند، از اجساد به عنوان سوخت استفاده می‌شود تا زندگی در شهر امکان‌پذیر باشد. مفهوم فضا به عنوان سوخت استفاده می‌شود تا زندگی در شهر امکان‌پذیر باشد. مفهوم فضا به عنوان یک ساختار اجتماعی به خصوص هنگامی مشخص می‌شود که شهر ساکنان گرسنه‌ی خود را کنترل می‌کند.

مفهوم

قصد پل استر از معنی و مفهوم اصلاً نویسنده‌گونه نیست: او در شهر شیشه‌ای می‌گوید: «مسئله خودِ داستان است و بیان معنی آن بر عهده‌ی قصه نیست.» با این‌حال، در اختراع انزوا اضافه می‌کند عملکرد داستان، قادر ساختن فرد به فهم آن چیزی است که مشاهده می‌کند و برای این کار موضوع تازه‌ای را به او نشان می‌دهد و با این کار او را به حس تازه‌ای از حیات رهنمون می‌شود. بنابراین همان‌طور که استر می‌گوید، عمل نوشتن تبدیل می‌شود به کشف و مبارزه برای نجات هر لحظه از اغتشاش به وسیله‌ی خلوص برداشت. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، برای دست‌یابی به هدف استفهام، نویسنده باید در گمنامی ناپدید شود. او باید به آواره‌ای تنها تبدیل شود، همان‌طور که اشعارش "تجسم تنهایی" می‌شوند خود به نویسنده‌ای گمنام بدل گردد (هنر گرسنگی). برای رهنمون شدن خواننده به حس تازه‌ای از حیات، نویسنده جهان را هم‌چون دنیایی دیگر نظاره می‌کند.

هر چه نویسنده بیش‌تر دنیا را نظاره کند، بیش‌تر در می‌یابد که جهان با ساختار آزموده‌های از پیش تعیین شده سازگار نیست. معنی به آن چیزی تبدیل شده که فرد می‌خواهد و نتیجه‌ی بازی بی‌نهایت دلالت‌هاست.

رابطه‌ی دال و مدلول وحدت خارج از متن نیست، بلکه هم‌چون رابطه‌ی قراردادی بین کلمه و مفهوم آن نشان داده می‌شود. استیلمن می‌خواهد فاصله‌ی بین دال و مدلول را از بین ببرد و مأموریتش این است که وحدت ازلی دال و مدلول را بازگرداند و به این ترتیب روح بشر را نجات دهد.

براساس تعریف ارسطو در نظریه‌ی ادبی، نویسنده با استفاده از متون آشنای اسطوره‌های یونانی ساختار داستان را می‌سازد. بنابراین خلاقیت نویسنده به این ترتیب به شدت محدود می‌شود: خلاقیت او از طریق آفرینش وقایع در ساختار داستان نمود می‌یابد، این‌که چه عناصری در داستان گنجانده شده‌اند و حضور کدام‌یک از آن‌ها به قوه‌ی تخیل تماشاگر بستگی دارد. نویسنده نباید تغییری بنیادین در داستان اسطوره‌ای اعمال کند. هم‌چنین ارسطو به نویسنده توصیه می‌کند که «به هیچ‌وجه به ساختارهای سنتی تراژدی‌ها وابسته نباشد.» بنابراین، نویسنده تا زمانی که از قوانین احتمالات و امکانات پیروی می‌کند می‌تواند طرح داستانی تازه‌ای خلق کند. ساختار داستان باید چنان طرح شده باشد که ترس و ترحم ایجاد کند. برای دست‌یابی به این حس‌ها خواننده باید با مقصود نویسنده موافق باشد. متنی جهانی می‌شود که در آن مقاصد نویسنده و انتظارات خواننده حاصل شود؛ خواننده باید مفهوم مورد نظر نویسنده را دریابد. ارسطو معتقد است تراژدی بدون پالایش هنری ایجاد نمی‌شود. به این ترتیب، متن کلاسیک نشان‌دهنده‌ی قرارداد مشخصی بین نویسنده به عنوان مولد متن و خواننده به عنوان مصرف‌کننده‌ی آن است. این قرار داد، نویسنده را متعهد می‌سازد که هنگام نظم وقایع از قواعد احتمالات پیروی کند. آزادی خواننده به عنوان مفسر متن به همان حدی که نویسنده در نظر دارد محدود می‌شود. پیام نویسنده به خواننده‌ی مفهوم تلقی

می‌شود. در معیارهای ارسطویی متن نباید و نمی‌تواند هرگونه لذتی ایجاد کند. تأثیر ساختار طرح داستان در جهت ایجاد حس ترس و ترحم مبنای معیار زیبایی‌شناسی او در مورد تراژدی است.

از سوی دیگر، فاصله‌ی میان ارائه و نمایش و واقعیت مبنای معیارهای پست مدرن است. استر بیش از پیش در می‌یابد که فاصله‌ای بین تفکر و نوشتار وجود دارد، این‌که داستانی که قرار است نویسنده برای‌مان روایت کند به‌گونه‌ای از زبان فراتر می‌رود: «قبلاً هرگز این‌قدر از فاصله‌ی تفکر و نوشتار آگاه نبودم. در واقع، این چند روز اخیر حس کردم داستانی را که می‌خواهم روایت کنم با زبان، بیان‌کردنی نیست، داستان تا آن‌جا زبان را بر نمی‌تابد که وقتی من به ابراز مطلبی مهم نزدیک شده‌ام و موقعش رسید که آن موضوع واقعاً مهم را بیان کنم، از بیان آن عاجز می‌شوم.» (اختراع انزوا)

زیبایی‌شناسی کمال، "آن‌چه عرضه‌ناشدنی است" بر مبنای نظریه‌ی کانت درباره‌ی تفاوت توانایی ما در عرضه و نمایش و درک استوار است. کمال در متون استر همان واقعیتی است که استر را به‌گونه‌ای عجیب‌تر از آن‌چه می‌پنداشتیم متأثر می‌سازد، و او در تلاش است تا این حوادث توجیه‌ناپذیر را در داستان‌هایش عرضه کند. بنابراین همان‌طور که قبلاً اشاره شد وی در تلاش است تا توالی خطی حوادث را با عنصر شانس در هم شکند، هم‌چنین از راه انکار احتمال دست‌یابی سوبژه‌اش به حقیقت و تلاشی مفهوم خودآگاه یک‌پارچه‌ی نویسنده که متن بر آن استوار است. ارسطو هم مثل استر عقیده دارد که ممکن است حوادث واقعی، نظم منطقی نداشته باشند. به این ترتیب او نیز وقوع حوادث غیرمنطقی را فقط در دنیای واقعی ممکن می‌شمارد و نه در متن ادبی. به این ترتیب متن

ادبی از متن تاریخی جهان شمول‌تر است. تاریخ، حوادث به خصوصی را که بدون هیچ نظمی و به طور تصادفی رخ داده‌اند گزارش می‌کند، در حالی‌که متون ادبی وقایعی را عرضه می‌دارند که بر طبق قوانین منطق احتمالات و اضطرار به هم مرتبط هستند. ارسطو متون ادبی را نیز مشمول معیارهای زیبایی‌شناسی می‌داند و مدعی است که متن ادبی نیز همانند فلسفه جهان شمول است و بنابراین از متن تاریخی ارزشمندتر است.

داستان پست مدرن پل استر بر این مبنا استوار است که متن، مفهوم منحصر به فردی ندارد. در حالی‌که منطق فراروایی بر مفهوم ارسطویی نوشتار حکم‌فرماست (یعنی ترتیب وقایع داستانی بر طبق ایده‌ای فراتر از متن)، در متون پست مدرن استر محل تلاقی خواننده و نویسنده مشخص نمی‌شود. وقتی معانی، مرتب تغییر می‌کنند، کلمات به هیچ چیز مگر نفس زبان اشاره نمی‌کنند، و معنی آن‌ها از تلاقی و ترکیب پایان‌ناپذیر آن‌ها حاصل می‌شود. وقتی متن از نویسنده فاصله می‌گیرد معنی آن به عمل خواندن تبدیل می‌شود؛ موضوعی متکی بر تفسیر. استر در هنر گرسنگی می‌گوید: «بالاخره معتقدم این خواننده است که کتاب را می‌نویسد نه نویسنده.» به همین ترتیب بارت می‌گوید که معنی متن براساس روند خوانش شکل می‌گیرد. معنی براساس رمزگان "آن‌چه خوانده‌ام"، همان که "خوانده شد" به وجود می‌آید. این "آن‌چه خوانده شد" (که در این‌جا به عنوان روایت پیش‌بینی شدنی متن درهم تنیده شده به کار می‌رود) همان چیزی است که داستان‌های استر وقتی خواننده را به این مطلب رهنمون می‌شود که یکی دیگر از متون معمولی و متداول هستند، اغلب به آن اشاره دارند. نوشتار استر بر "آن‌چه خوانده شده" تکیه دارد، که همان‌طور که متن از روایت سنتی و متداول و کلاسیک

فاصله می‌گیرد شالوده‌شکنی می‌شود (این مطلب بیش‌تر در این مقاله به عنوان تفاوت بین فابیولا و سوبژه تفسیر شد.)

متن استر به عنوان متنی پست مدرن، نتیجه و پایان را بر نمی‌تابد. ایده‌ی ساختار روایت براساس آگاهی از نتیجه و پایان آن در متن استر انکار می‌شود. نتیجه و پایان به عنوان آن‌چه معنی براساس آن استوار است، جمله‌ی پایانی که نمودار معنی نهایی است: «هر چه به پایان نزدیک‌تر می‌شوی، ناگفته‌های بیش‌تری مانده است. پایان فقط موضوعی خیالی است، مقصدی که خلق کرده‌ای تا به رفتن ادامه دهی، اما به جایی می‌رسی که در می‌یابی هرگز به مقصد نخواهی رسید. شاید مجبور شوی تمامش کنی، اما تنها دلیلش آن است که دیگر وقت نداری. توقف می‌کنی، اما معنی‌اش این نیست که به نتیجه رسیده‌ای» (کشور آخرین‌ها). در داستان از هم گسیخته‌ی استر، مثل کشور آخرین‌ها خواننده "شکارچی اشیا" می‌شود. شکارچی اشیا باید زندگی خویش را از جمع‌آوری اشیا دور ریخته شده تأمین کند، اشیا را نجات دهد تا کاملاً نابود نشوند. شکارچی هرگز نمی‌تواند از پیدا کردن چیزی بی‌عیب و نقص مطمئن باشد، چون در آن‌صورت کسی که آن را گم کرده خطا کرده است. در رمان "فاقد داستان" (مثل داستان پست مدرن که از مفهوم روایت خطی وقایع فاصله می‌گیرد)، مثل رمان‌های استر، خواننده همان شکارچی اشیا می‌شود که تلاش می‌کند تا تکه‌های مجزا و با معنی روایت را به هم مربوط سازد تا معنی کلی متن را دریابد. خواننده به شدت تلاش می‌کند تا معنی داستان را درک کند، اما هر چه تلاش کند، مفهوم متن همیشه از او می‌گریزد. چند معنایی متن پست مدرن محصول تخریب وحدت "مقدس" خواننده و نویسنده است. متن از نویسنده گرفته می‌شود و

هم‌چون یک بطری به دریا پرتاب می‌شود. لیوتارد به این تصویر در بازی مطلق اشاره می‌کند تا این مطلب را بیان کند که نویسنده بدون آن‌که مخاطب خود را بشناسد، می‌نویسد.

می‌توان با بارت به توافق رسید که، خوانش متن کلاسیک به عملی اسطوره‌ای تبدیل شده است: پیش‌بینی‌پذیری چنین متنی به این معنی است که خواننده مطمئن است پیام نویسنده را درخواهد یافت.

پیام متن پست مدرن که هم‌چون شیشه‌ای به دریا پرتاب شده است یادآور داستانی از کافکا است با عنوان پیغام امپراتور: خلاصه داستان به این ترتیب است که «امپراتور پیغامی برایت فرستاده است، فردی تنها، حقیرترین رعایا، همان سایه‌ای که از درخشش انوار سلطنتی ایجاد می‌شود و تا دوردست‌ها ادامه می‌یابد، امپراتور فقط برای تو از بستر مرگ پیامی فرستاده است.»

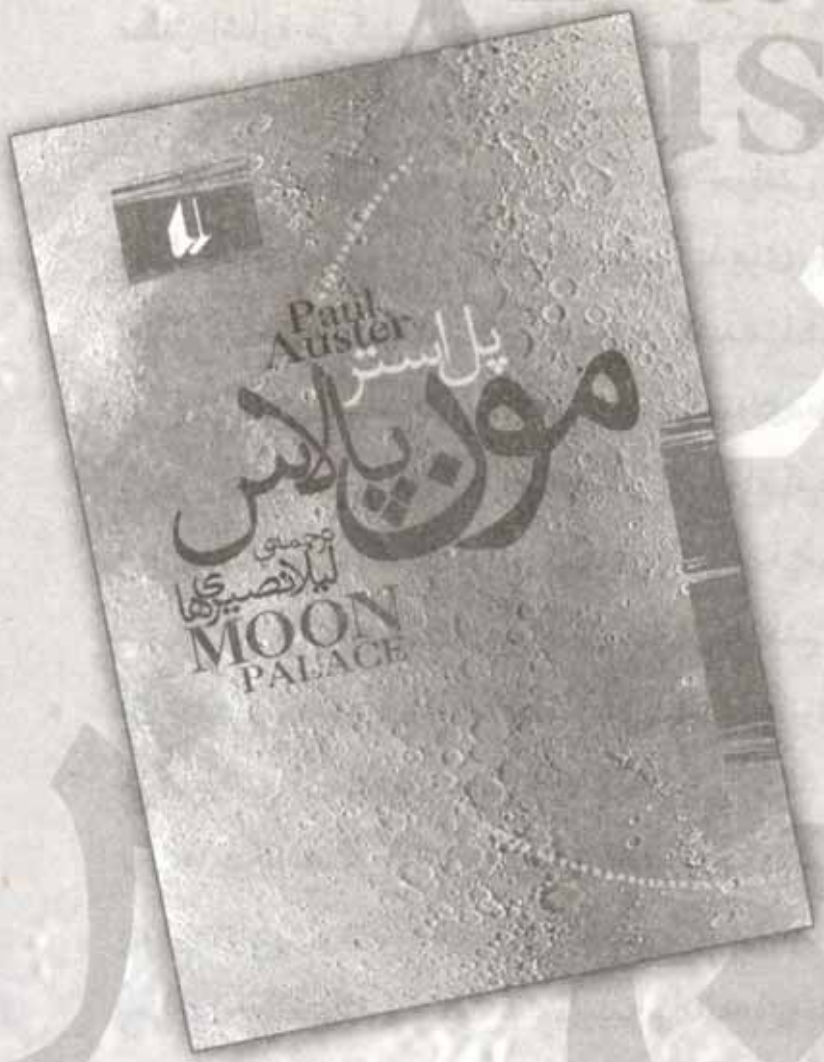
اما پیک هرگز از هزار توهای قصر به بیرون راه نمی‌یابد، حتی اگر بتواند از دروازه‌ی داخلی به در آید، باید از پایتخت بیرون شود و بعد از "مرکز جهان"، که لبریز است از پس‌مانده‌های بشری. پیام هرگز به کسی نمی‌رسد چون قرار نبوده چنین شود.

معنی متن پست مدرن چندگانگی زبان را هم‌چون گسستگی زبان‌ها در برج بابل منعکس می‌کند. کلمات نویسنده، همان‌طور که استر در هنر گرسنگی توصیف می‌کند، یادآور کلمات کاساندرا[1] است. پیشگویی‌های کاساندرا سمبل سخنان نویسنده است، که بارها و بارها تکرار می‌شود تا هیچ نگوید.

---

۱. Cassandra؛ دختر شاه پریام (شاه المپ) که آپولو موهبت پیشگویی را به او عطا کرد، اما سپس نفرینش کرد و هیچ‌کس پیشگویی‌هایش را باور نداشت. اساطیر یونان ـ م.

مون‌پالاس



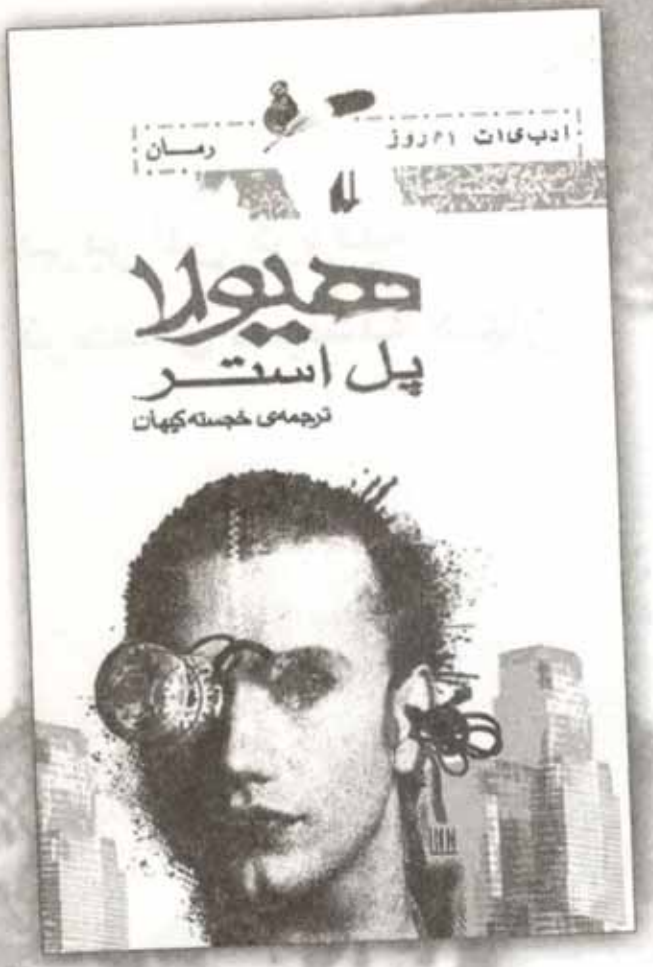
پل استر

ترجمه‌ی لیلا نصیری‌ها

مون‌پالاس هم‌زمان با فرود انسان بر کره‌ی ماه آغاز می‌شود و در زمان پس و پیش می‌رود تا سه نسل قرن بیستمی را به تصویر بکشد.

مارکو استنلی فاگ کس‌وکاری ندارد و از جمله آدم‌های بی‌قراری است که مدام گذشته‌شان را زیر و رو می‌کنند تا کلید معمای سرنوشت‌شان را به چنگ بیاورند. استر در این رمان مهارت قصه‌گویی‌اش را در خدمت رمان مدرن به‌کار می‌گیرد.

هیولا



پل استر

ترجمه‌ی خجسته کیهان

حوادثی شگفت‌انگیز و تصادف‌هایی غریب زندگی انسان‌های بسیاری را زیر و رو می‌کند. در هیولا نیز مثل جریان زندگی اغلب وقایع غیرمنتظره است. **بنیامین ساچز** بر اثر انفجار بمبی دست‌ساز آن‌چنان متلاشی می‌شود که دیگر قابل شناسایی نیست و سازمان‌های امنیتی در پی کشف هویت او هستند.

من قهرمان نیستم

پی‌یر اُتن گرونیه
ترجمه‌ی خجسته کیهان

با این‌که به گفته‌ی بوفن، هر مورچه‌ای قادر است باری دوازده برابر وزن خود را حمل کند، این حشرات پرکار تمام بعدازظهر را زیر آفتاب عرق ریختند تا توانستند اعضای پراکنده‌ی بدن مرا به لانه‌ی زیرزمینی خود ببرند، و تنها پس از رسیدن شب بود که توانستم، اکنون که بدنم به کمک آن‌ها یکپارچه شده بود، بی‌زحمت زیاد خاک‌ها را بتکانم و در این فکر به‌سوی خانه بروم که: خب، امروز هم جان به در بردم.

ادبیات امروز
مجموعه داستان، گفت وگو/ ۴۱

داستان‌های واقعی و مصاحبه هایی از نویسنده ی «سه‌گانه‌ی نیویورک» همراه با یادداشتی بر آثار استر

دفترچه‌ی سرخ مجموعه‌ی مصاحبه‌هایی است موشکافانه با پل استر که عمق اندیشه‌های این نویسنده‌ی پست مدرن را می‌کاود. او در این گفت و گوها برداشت‌های متعارف درباره‌ی ادبیات را به سخره می گیرد نیاز به آفرینش ادبی را تحلیل می‌کند و درعین حال فهم مسایل بحرانی ادبیات را آسان‌تر می‌سازد.
دربخشی دیگر، حوادثی واقعی چون وقایع منتشره در روزنامه ها، دستمایه‌ی آفرینش داستان‌هایی نامنتظره شده‌اند.

«دفترچه‌ی سرخ شاهدی درست بر حس متافیزیکی متعالی استر از زندگی و هنر است.» Literary Review

«این مجموعه‌ی بی نظیر به همراه بخش هایی از زندگی نامه‌ی خود نوشت استر، سرشار از حکمت طنز آمیز است.» Observer

نشر افق
www.ofoqco.com
ISBN 978-964-369-434-0

دفتر مرکزی و فروشگاه شماره‌ی ۱:
خ انقلاب، خ فروردین، خ شهید نظری (غربی)،
شماره‌ی ۱۸۱ و ۱۸۳، تهران ۱۳۱۴۶۷۵۳۵۱
ص.پ. ۱۳۱۴۵-۱۱۳۵
تلفن: ۶۶۴۱۲۲۶۷، تلفکس: ۶۶۴۱۴۲۸۵
فروشگاه شماره‌ی ۲:
تهران، قلکه‌ی دوم صادقیه، نبش ستارخان،
برج گلدیس، شهرکتاب گلدیس
تلفن: ۴۴۲۸۹۲۲۰