

کذاب کبیر

مقالاتی در باب نقد چند کتاب و نویسنده

انتخاب و ترجمه: گلی امامی



انتشارات نیلوفر

ixilia
la main
oit 2 maille
8 mailles en
envers, gli
arrière le tr
maille de
isser les 4 maille
avant le travail, tric
s de l'aiguille au
maille endroit, 4
maille endroit. 2
antes sur l'aiguille
l'envers la maille
l'endroit. 8 mail
uxiliaire que l'on
mailles suivantes
1 maille envers.
nvers, glisser les 4
on place devant le travail, tricoter à l'envers la maille suivante, p
s 4 mailles de l'aiguille auxiliaire à l'endroit, 6 mailles envers, g
er la maille suivante sur l'aiguille auxiliaire que l'on place derri
travail, tricoter à l'endroit les 4 mailles suivantes, puis la ma
e l'aiguille auxiliaire à l'envers et 2 mailles envers. 32° rang : com
24°. 33° rang : 3 mailles envers, glisser les 4 premières mail
ur l'aiguille auxiliaire que l'on place devant le travail, tricoter à l'
ers la maille suivante, puis les 4 mailles de l'aiguille auxiliaire
endroit, 4 mailles envers, glisser la maille suivante sur l'aigu
uxiliaire que l'on place derrière le travail, tricoter à l'endroit
mailles suivantes, puis la maille de l'aiguille auxiliaire à l'env
t 3 mailles envers. 34° rang : comme le 2° rang. 35° rang : repre



کذابِ کبیر

مقالاتی در باب نقد چند کتاب و نویسنده

کذابِ کبیر

مقالاتی درباب نقد چند کتاب و نویسنده

انتخاب و ترجمه

گلی امامی



انتشارات نیلوفر

سرشناسه	: امامی، گلی، ۱۳۲۱ - ، گردآورنده، مترجم Emami, Goli
عنوان و نام پدیدآور	: کذاب کبیر: مقالاتی در باب نقد چند کتاب / انتخاب و ترجمه گلی امامی.
مشخصات نشر	: تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	: ۲۴۸ ص.
شابک	: 978-622-6654-67-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا	
موضوع	: نقد کتاب
موضوع	: Book reviewing
موضوع	: نویسندگان - نقد و تفسیر
موضوع	: Authors - Criticism and interpretation
رده‌بندی کنگره	: PN ۹۸
رده‌بندی دیویی	: ۰۲۸ / ۱
شماره کتابشناسی ملی	: ۷۳۹۹۸۹۹۹



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

کذاب کبیر (مقالاتی در باب نقد چند کتاب و نویسنده)

انتخاب و ترجمه: گلی امامی

حروفچینی: شبستری

چاپ دیبا

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۹

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

همه‌ی حقوق محفوظ است.

فروش اینترنتی: niloofarpublications.com

فهرست

- یادداشت ۷
- رمان و دوربین ۹
- سالشمار رویدادهای ادبی و انتشاراتی بزرگ قرن بیستم ۲۷
- نگاهی به کتاب‌های برگزیدهٔ یک قرن ۳۱
- کرم ضد آفتاب بمالید! ۳۷
- ولادیمیر و وینوویچ ۴۵
- یکی بود، دو تا نبود ۵۱
- حکایت تو، حکایت من ۵۷
- جاذبهٔ مهلک ۶۳
- یک روز در زندگی فرانک مک کورت ۷۱
- من با مردن قدری خرده حساب دارم ۷۹
- بازگشت بزرگ ۹۳
- نمرهٔ بیست گرفتن از ناباکوف ۱۲۵
- یادداشت‌های زیرزمینی ۱۲۹
- مهاجرت تحمل‌ناپذیر ۱۴۱
- برونگهبانی بگمار ۱۵۵
- «ظلمت در نیمروز»ی متفاوت ۱۷۱
- گرنیکا چگونه آفریده شد؟ ۱۸۷
- آیا فلسفه در مانگراست؟ ۱۹۹
- جعل هویت مردانه ۲۱۵
- کذاب کبیر ۲۳۱

یادداشت

من مترجم «دلی» ام. وقتی چیزی می‌خوانم که به دلم می‌نشیند و از آن می‌آموزم، واکنش نخستینم این است که با دوستان در میان بگذارم (پس از هیجده سال کتابفروشی و با وجود نزدیک به دو دهه جدایی از این حرفه، هنوز همچنان عادتِ معرفی مقاله و کتاب را از دست نداده‌ام.) مرحلهٔ بعد شوق در اختیار گذاشتن این مطلبِ خواندنی با گروهی بیش از دوستان نزدیک است، نتیجه‌اش ترجمهٔ آن کتاب است. البته اگر کتاب «مورد» نداشته باشد، که معمولاً هم دارد و قابل ترجمه نیست. خوشبختانه آنها که «نداشته» اند و منتشر شده‌اند، مورد قبول قرار گرفته‌اند.

در مورد مقاله وضعیت فرق می‌کند. هر از گاه دوستان و فامیل از آن طرف مرزها، لطف می‌کنند و مجلاتی را که مربوط به معرفی و نقد کتاب است برایم می‌فرستند، و برگزیده‌هایی را، اگر «مورد» نداشته باشد، ترجمه می‌کنم و البته مقولهٔ مقولهٔ «مورد» در اینجا هم گاه مانع است.

این ترجمه‌ها بیشتر در مجلات مربوط به بررسی و نقد کتاب منتشر شده‌اند، و بیش از همه در مجلهٔ وزین و وفادار «جهان کتاب». اعتراف می‌کنم که علی‌رغم شور و شوق خودم دربارهٔ مقالهٔ ترجمه‌شده، به ندرت، و گاه هرگز باز خوردی دربارهٔ آنها نداشته‌ام که برایم جای تعجب دارد.

از آنجا که همچنان معتقدم هر کدام از این مقالات، قاعدتاً باید دست کم نظری یکی دو نفر «کتاب خوان» (بیشتر و بیش از همه جوانان نقدنویس) را به خود جلب کند، و نیز هر چند تیراژ کتاب به مراتب از مجله کمتر است، ولی باز خورد بیشتری برمی انگیزد، تصمیم گرفتم مجموعه‌ای از این مقالات را به صورت کتاب منتشر کنم به امید آن که به درد اهلش بخورد.

توالی انتخاب مقالات برحسب تاریخ انتشار آنهاست. نخستین آنها تاریخ ۱۳۷۶ و آخری ۱۳۹۸ را دارد. سعی کرده‌ام مقالات منتخب بیشتر درباره نویسنده یا کتابی باشد که خواننده ایرانی با آن آشناست.

با تقدیر و امتنان از آقایان سعید شبستری (حروفچین) و حسین کریمی (ناشر) برای همکاری بی وقفه‌اشان.

و ختم کلام این که تصور می‌کنم این آخرین کتابی باشد که نام مرا به عنوان مترجم خواهد داشت.

گلی امامی

تهران، آبان ۱۳۹۹

رمان و دوربین*

لئون ادل^۱

رمان‌نویس‌ها کمابیش از ابتدا کوشیده‌اند که نقش دوربین را داشته باشند. آن‌هم نه دوربینی ثابت، بلکه وسیله‌ای با قابلیت حرکت در فضا و زمان، یعنی همانا دستاوردی که دوربین سینما در عصر ما داشته است. ما به دنبال بالزاک به درون موضوع‌هایش حرکت می‌کنیم، از شهری به کوچهای، از کوچهای به خانه‌ای می‌رویم و درحالی‌که او ما را از اتاقی به اتاق دیگر می‌برد، بی‌صبرانه پشت سرش پابه‌پا می‌کنیم. احساس می‌کنیم که این استاد «واقعگرایی»، سینما را پیش‌بینی می‌کرده است. یک دوربین سینما همین موضوع را در یک تدوین چندثانیه‌ای «می‌گیرد». آنچه را که ما در این سیر از دست می‌دهیم البته قدرت «کلام» است. در عوض اما، با قدرت «تصویر» رودررو می‌شویم.

در قرن نوزدهم، به هر کجا رو کنیم رمان‌نویسی را می‌یابیم که چشم دوربین و حرکت دوربین را پرورش می‌دهد - از همه بهتر تولستوی است، آن «فرازها»ی درخشان و سریع صفحات آغازین آنا کارنینا را به یاد بیاورید، با آن حس فوق‌العاده تدوین (مونتاز). صحنه بازار مکاره مادام بواری که دیگر جای خود دارد. «سینمای» فلورنسیا ممبرانه بود - پن می‌کرد،

1. Leon Edel

نمای درشت می‌گرفت، از جمعیت، از افراد مستقل، از لهجه‌ها، و نه تنها برای چشم که برای گوش هم خوراک فراهم می‌کرد. مگر نه وقتی که «اما» و «رودلف» روی ایوان به سخنرانی بادآوردهٔ اعطای جوایز گوش می‌دهند، جملات قراردادی سخنران با جمله‌های قلبی عاشقانهٔ رودلف در هم می‌آمیزند؟ آنها حتی نقش ویراستار را هم انجام می‌دهند، آنجا که لفظ merde (مدفوع) با d'mour (از عشق)، لفظی بیش از حد پیش‌پافتاده، تداخل می‌کند. هنری جیمز نیز زیر لباس مبدل «تصویر» و «صحنه» اش یک چشم دوربینی داشت. پس دیدگاه (Point of View) چه معنی دیگری دارد؟ ماریا گوستری^۱ (در رمان سفیران) چشمانش را روی صورت استرتر^۲ می‌گرداند، و برعکس (مانند حرکت دوربین)؛ خواننده ماریا می‌شود و سپس استرتر. آنگاه به او اجازه داده می‌شود که چند قدم به عقب برود تا بتواند هر دو را با هم ببیند، رودرروی هم. نکتهٔ غیرمتعارف در تاریخ نقاشی و داستان‌نویسی این است که نقاشی سعی بسیار کرد تا از دوربین دوری بگزیند، حال آنکه رمان‌نویس، به هر وسیله‌ای متوسل شد تا هرچه بیشتر به آن نزدیک شود. با وجود این، گفتن این حرف البته ساده کردن و اغراق در مطلبی است که به پالودن بسیار نیاز دارد. آنچه برای ما روشن است این است که «واقعگرایی» توسط بالزاک، به رمان راه یافت، و رمان‌ها آن زمان چنان مورد بحث قرار می‌گرفتند – هنوز نیز می‌گیرند – که گویی «واقعی» هستند (بیش از همه توسط روانکاوان، که از اما بواری چنان سخن می‌گویند که گویی در مطب خصوصی شان او را روانکاوی می‌کرده‌اند. یا از آنا کارنینا که انگار سال‌ها به عنوان یک روانپزشک تحت نظر بوده است). شخصیت‌های این رمان‌های قرن نوزدهم به حدی قوی هستند که ما اغلب فراموش می‌کنیم آنها هرگز زندگی نکرده‌اند: که آنها نمونه‌های اولیهٔ شخصیت‌های

1. Maria Gostrey

2. Lambert Strether

به شعر درآمده هستند، که زاییدهٔ تخیل اند. واقعی و واقعی تخیلی درهم آمیخته اند. یولیسز (جیمز جویس) سینمایی است - بخصوص نایت تاوون با آن دیزالوها (درهم محوشدن‌ها)ی وهم‌انگیزش، با قطع‌های پی‌درپی‌اش، و آن ترسیم وفادارانه‌اش از دوبلین واقعی به عوض دوبلین تخیلی. مگر جویس نبود که به خواهر یا خاله‌ای نامه نوشت تا تعداد پله‌های ورودی یک ساختمان مشخص را برایش بشمرند تا کلام-تصویرش به دقتِ عکس باشد؟ اگر جویس وولت^۱ را آفرید تا از نیاز به جزئیات پرهیز کند، هم او از ثبت دقیق علائم و تابلوهای دوبلین، نام‌ها و انسان‌های واقعی مفتخر بود.

یولیسز سراسر دوربین و نوار صداست. و این درهم‌پیچیدگی واقعیت و واقعیت تخیلی در زمان ما درآمیخته تر هم شده است؛ چه با یورش‌های آقای نورمن میلر به سینما، و چه با بازی خانم سوزان زونتاک با رمان، و سپس رفتنش به سراغ داستان بصری. پیش از آنها رُب گریه کوشید تا رمانش را به یک رشته نماهای دوربین تبدیل و تأثیر زبان را از آن حذف کند (تو گویی امکان‌پذیر است). درعین حال او یک فیلمنامه هم به ما عرضه کرد: «سال گذشته در مارین باد».



دوربین با چنان فاصلهٔ اندکی پس از رمان اختراع شد که هر دو مثل دو نوزاد شیرخوار در دامان ما افتادند؛ که هر یک می‌کوشید خود را بیشتر از دیگری در دل‌ها جا کند و توجه جهان را به خود معطوف دارد. ریچارد استانگ در کتابش دربارهٔ فرضیه‌های داستان‌نویسی قرن نوزدهم نقل‌قولی از مجلهٔ وست مینیستر ریویو (۱۸۴۱) - ببینید از چه زمانی - می‌آورد. مقایسه‌ای است میان دوربین و داستان:

«در هر ذهن معقول غریزه‌ای هست که حقیقت را به فانتزی و تخیل ترجیح می‌دهد، و یک تصویر عکاسی حتی اگر از یک بچه‌گربه یا خرمن گندم باشد، در مقابل چشم بسیاری آدم‌ها موضوع دلپذیرتری است تا بسیاری شکل‌های اساطیری.

منتقدین اولیهٔ واقعگرایی اغلب در مقایسه پای دوربین عکاسی را هم به میان می‌کشیدند، که قابل درک است؛ در عین حال می‌دانیم که طرفداران پروپاقرص واقعگرایی در رمان، خود را به مراتب با استعدادتر و پربرتر از آن جعبهٔ سیاه کوچک به حساب می‌آوردند، که محتاج کلی دستکاری بود و پیش از آنکه عکسی بگیرد باید مدت‌ها بی حرکت جلوی آن می‌نشستی. دوربین برای برخی حضور داشت و برای گروهی تهدیدی محسوب می‌شد؛ بی تردید برای نقاش‌ها تهدیدی بود، چون مسئلهٔ نوعی تصویر در مقابل نوعی دیگر بود. ولیکن حتی امپرسیونیست‌ها که در جستجوی نور و سایه روشن بودند و با موضوع‌هایشان برخورد رودررو داشتند – و با این هدف، به جای کارگاه نقاشی، در حاشیهٔ رودخانه‌ها و مزارع به نقاشی پرداختند – به نحوی با دوربین رقابت می‌کردند. کلود مونه زمانی که نمای کلیسای «روان»^۱ را در ساعات مختلف روز نقاشی می‌کند چه نقشی را اجرا می‌کند؟ نتیجه همان است که یک رشته عکس رنگی را به روی بوم گذاشته باشی. در اینجا نیز، با شناخت این نکته، باید مشکل‌مان را تعدیل کنیم. قضیه فراتر و پیچیده‌تر از رقابت سادهٔ میان دو ابزار ثبت‌کننده است. بی‌آنکه بخواهیم تاریخچهٔ نسبتاً کوتاه رمان را مرور کنیم، می‌دانیم که اوج «واقعگرایی» در رمان، در قرن نوزدهم به دست آمد، با فلوربر در جهت هنر و با تولستوی در جهت «واقعیت» – تفاوت در واقعیت «شکل‌گرفته» و شکل‌نگرفته بود. روس‌ها که اصولاً در پدید آوردن نوعی ادبیات رسمی

کندتر هستند، به شکل رمان کمالی والا بخشیدند، آن را به زندگی شبیه کردند و قدرت عاطفی خارق‌العاده‌ای به آن عرضه کردند. فرانسوی‌ها در جهتی که تکاملی منطقی به نظر می‌رسد از واقعگرایی بالزاکمی به واقعگرایی مستند و گسترده‌ناتورالیست‌ها حرکت کردند - و از آنجا به ضدانقلاب سمبلیست‌ها رسیدند که بی‌شبهت به انقلاب امپرسیونیست‌ها در نقاشی نبود. در انگلستان، رمان با تصویرهای پرتحرک و پرشور زندگی آغاز کرد، سرشار از طنز و شوخ‌طبعی، در جستجوی مایه‌های اجتماعی و اخلاقی، با بی‌توجهی شاخصی به «تکنیک». رمان‌نویس‌های انگلیسی بیشتر روش آماتوری سرخوشی را، که داستان خوبی تعریف می‌کند، پرورش دادند. وظیفه مهم بنیادگذاران «پی‌اصلی» یا روش‌های اساسی این هنر و به‌دست آوردن دانش آن بر دوش یک آمریکایی گذاشته شد که در جوانی پیچ و مهره‌های رمان را از هم گشود؛ همان‌گونه که کودکان قطارها و اتومبیل‌های اسباب‌بازی‌شان را از هم جدا می‌کنند. طرفه آنکه این آمریکایی‌ترین جنبه هنری هنری جیمز بود، او رمان را از هم گسیخت و آنگاه با هوشیاری به ورای آن صعود کرد؛ به عرصه‌ای از آزادی که از آن خود او بود. با شور و جذبه‌ای کاملاً مستقل و درعین حال پیگیر، هنر رمان را نوشت، همان‌گونه که باخ در اواخر عمر «هنر فوگ» را به تحریر درآورد. هرگاه هنری در مسیر تاریخش به این نقطه برسد - به ایجاز - می‌توانیم فرض کنیم که به فرجامش نزدیک می‌شود. کجا دارد که برود؟ می‌تواند شکل‌های دیگری به خود بگیرد، ولی عمرش را کرده است. اکثر دگرگونی‌ها و ترکیب‌ها را آزموده است. رمان سمبلیستی برای ما دو اثر افراطی و پریپیچ‌وخم جویس را به ارمغان آورد که بی‌تردید از سیر تکامل رمان خارج‌اند و آثار غریبی هستند، شبیه به کتاب‌های رابله (گو اینکه شور زندگی آثار رابله را ندارند). یا آثار جاناناتان سویفت و فقط به این دلیل رمان

خواننده می‌شوند که به نثر (بولیسز) و مخلوطی از نظم و نثر (بیداری فینیگان) نوشته شده‌اند. در زمینه تکنیک رمان، دوران ما از «جریان سیال ذهن» فراتر نرفته است، جز چند تلاش در مقولهٔ عدم تداوم سوررئالیسم یا «آثار تصادفی» (Chance effects). ویرجینیا وولف و ویلیام فاکنر آخرین نویسندگان اصیل روایت ذهنی بودند و به این ترتیب رمان زبان انگلیسی را به حوالی جایی رساندند که گوته گفته بود باید از آنجا آغاز کند. بی آنکه گفته‌اش تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تحول رمان در مملکت خودش داشته باشد. گوته از ابتدا تشخیص داده بود که در رمان باید «حادثه و واکنش طرح بشود؛ و در نمایش شخصیت و نقش». او افزوده بود که رمان باید جریانی کند داشته باشد و «سیر فکری شخصیت اصلی باید به هر وسیله‌ای که ممکن است تحول کل کار را حفظ کند». توماس مان با آن هوشیاری فوق‌العاده آلمانی در این کار موفق شد؛ اما سرانجام مارسل پروست بود که بزرگترین «رمان حساسیت» را خلق و همزمان تصویر یک جامعهٔ کامل را نیز عرضه کرد.



تحولات زمان ما در جهت ساده‌تر کردن شکل یا موضوع محتوای رمان بوده است. پوچی، بیگانگی، عدم تداعی. این مسئله در رمان بدون تداوم، یا در جهت عکس آن رمانی با خصوصیات فردی درون‌گرایانه شدید، منعکس است. و نتیجه‌اش آثار متفاوتی است چون بیگانه (آلبر کامو) یا گرایش‌های ناتالی ساروت، مرد نامریی رالف الیسون یا رجزخوانی‌های (نورمن) میلرگونه که تقلیدی بود از رجزخوانی‌های همینگوی، که رمان و داستان‌نویسی را به عرصهٔ دیگری از واقعیت سوق داده است، به عبارت دیگر رپرتاژنویسی؛ همان‌گونه که ترومن کاپوتی در ناهمگن‌ترین اثر ممکن (در کمال خونسردی)^۱ کوشیده است حقیقت را گزارش کند و آن را

رمان بنامد. سرانجام به ساده‌تر کردن، تقلید کردن یا به صورت فیلم درآوردن رسیدیم.

رمان‌نویس‌ها اکنون به همان نقطه‌ای رسیده‌اند که نقاش‌ها مدت‌ها پیش به آن رسیده بودند. نقاش‌ها خیلی سریع با بحران دوربین روبه‌رو شدند؛ چه بسا بحران آگاهانه یا مشخصی هم نبود، لیکن دوربین یکی از شاخصه‌های مسیری بود که نقاشی در زمان ماطی کرده است. از آنجا که هنرِ قلم‌مو هنری بصری است، چاره‌ای جز ستیز با عینیت مستقیم و بصری دوربین ندارد؛ و البته راه‌حل خود را نیز این‌گونه یافت که به نقاش هشدار بدهد که هرگز قادر نیست یک دوربین باشد.

هنری جیمز (فرضیه‌پرداز) همیشگی (در کتابش) از واژگان نقاشی استفاده می‌کند. اصل «ترکیب‌بندی» و «تصویر» از اصطلاحات اساسی در مبحث رمان هستند، و واژه «دورنمایی» مستقیماً از فرهنگ واژگان نقاشی برگرفته شده است. او نوشت «بنیادی‌ترین و کلی‌ترین علامت رمان از یک تجربه ناموفق به تجربه‌ای دیگر، در همه حال تلاشی است برای «عرضه کردن» (به نمایش گذاشتن) و افزودن که این نکته «آغاز و انجام آن است». و در جایی دیگر، «می‌دانم که این هنر قلم‌مو رودرروی هنر قلم است؛ لیکن رمان باید به هنر قلم‌مو بازگردد». جیمز احتمالاً امروز مجبور می‌شد در این حکم تجدیدنظر کند. و احتمالاً واژه دوربین را جایگزین قلم‌مو می‌کرد و بحث می‌کرد که چگونه رمان‌نویس باید به هنر کلام بازگردد. او به آینده رمان باور داشت چراکه احساس کرده بود که انعطاف‌پذیرترین شکل ادبیات است، و در میان ابزارهای زیبا و بی‌مصرف هنری‌ای که انسان به‌گونه‌ای از آنها استفاده می‌کند و سپس دورشان می‌افکند، رمان دورنمنداختنی‌ترین آنهاست، زیرا دربرگیرنده بنیادی‌ترین نیاز انسان یعنی قصه‌گفتن است. اما قصه‌ها، قصه‌هایی با کلام بودند؛ و فراموش نکرده‌ایم

که جیمز تا چه حد به تصاویر حسادت می‌کرد، و چگونه داستان مصور را هتک حرمت آفرینش هنری می‌دانست. ما در عین حال داستان کوتاه او را با عنوان «چیز واقعی»، تمثیلی واقعی برای هنر به یاد می‌آوریم — که در آن نقاش هنگام روبه‌رو شدن با «مدل‌ها» که واقعی هستند، قادر به کشیدن آنها نیست؛ زیرا چیزی برای تخیل باقی نمانده است. اما مدل‌هایی را که در رقابت با واقعیت هستند می‌توان با استفادهٔ جسورانه و آزاد از امپرسیونیسم و نمادگرایی در هنر بازسازی کرد.

هنری جیمز در مرز اختراع سینما می‌نوشت. حتی به تماشای پروژکتورهای اولیهٔ سینما هم رفت، لیکن هرگز به ذهنش نگذشت که چنین چیزی می‌تواند تهدیدی برای هنر کلامی باشد — انسان‌های عصر ادوارد (پادشاه وقت انگلستان) این چنین در سنگر واژه‌هایشان احساس امنیت می‌کردند. خود را این‌گونه صاحب‌نظر و تا این حد در برابر آینده محفوظ می‌دانستند. جیمز جذابیت تکنیک سینما را شناخته بود؛ چنین تصویری را در یکی از آخرین داستان‌هایش تحت عنوان Crapy Cornilia شرح می‌دهد، و آن لحظه‌ای است که شخصیت داستان، وایت میسون، به سر زنی نگاه می‌کند که «با کلاه کم‌پَر و سیاهی مزین شده بود» و «بزرگ و بزرگتر شد، نزدیک و نزدیکتر آمد تا چشمش به چشمان او افتاد، شبیه تصویرهای سینماتوگراف». اما جیمز جويس، نه تنها این تکنیک را شرح می‌داد، بلکه از آن تقلید هم می‌کرد. دلش هم می‌خواست در دوبلین یک سالن سینما باز کند؛ و یولیسز، همان‌گونه که قبلاً هم اشاره کردیم، در وفادار بودنش به زوایای دید و صحنه‌های ساخته‌شده‌اش کمابیش تمام سینماست. به این ترتیب دوروتی ریچاردسون که همزمان با جويس می‌نوشت، آموخت تا در جهت یا به طرف دوربین حرکت کند، در حالی که ما را همچنان در ذهنیت فشردهٔ قهرمان داستان‌ش نگاه می‌دارد. به یاد بیاوریم که

در آثار اولیه‌اش، چگونه با دقت ساختمان‌های لندن را که به طرف مسافر طبقه بالای اتوبوس می‌آمدند، تصویر می‌کرد؛ یا نگاه کوتاه‌مان از قهرمان داستانی پس از سوارشدنش به قطار آلمانی، و دیدن دورشدن سکو از او — منظره‌ای که بارها و بارها در فیلم‌ها دیده‌ایم. خانم ریچاردسون در رمانش، بی‌آنکه نام ببرد، خود را مدیون سبک سفیران می‌داند، اما چیزی نمی‌گذرد که خود او منتقد سینما می‌شود، و از «سینما»ی اولیه پرداخته رمان، به تجربه واقعی تصویر عکاسی دست می‌یازد. و چیزی نگذشت که زمان «چشم- دوربین» سوررئالیست‌ها و دوس پاسوس (نویسنده آمریکایی متولد ۱۸۹۶ در شیکاگو) از راه رسید.

از آن سال‌ها تاکنون ما شاهد حرکت به سوی پیش‌بین یا تقلید از ابزار عکسبرداری و سپس خود دوربین و سرانجام سوءاستفاده مستقیم رمان‌نویس‌ها از تصویر و دوربین بوده‌ایم. رمان‌نویسی که معتاد جهان-واژه خویش است ممکن است با خود بیندیشد که رمان و دوربین، ورای روش‌هایی که از یکدیگر استفاده کرده‌اند، چگونه در هم ادغام می‌شوند. با ابداع سینمای ناطق، به عبارت دیگر استفاده همزمان از صدا و تصویر — و با بعد سومی که بعدها اختراع شد این رسانه‌ها دیگر با شکل‌های کلامی قادر به رقابت نیستند. روایتگری به سکانس تصویری تبدیل می‌شود و اغلب رمان را برای فیلم ساختن انتخاب می‌کنند. به عقیده من رمان در موقعیت بدی قرار دارد، نه به این دلیل که نویسندگان قابل نداریم، بلکه به آن سبب که توسط تکنولوژی به کنار رانده شده است، به سان موسیقی — که قبلاً در تالارها و صحنه‌ها اجرا می‌شد — و اکنون جای خود را به ضبط صوت و استریو داده است، و چاپ نیز بتدریج تأثیر زیراکس و کامپیوتر و سایر وسایل تکثیر را احساس می‌کند.

گفتن تمام این حرف‌ها، حتی به این شکل کلی و اغراق‌آمیز، به هیچ وجه بدان معنا نیست که حرف آخر را زده باشیم. ما باید تکنولوژی‌های چندوجهی الکترونیکی را، با شرطی شدن نسل جدیدمان در نظر بگیریم. نسلی که با هنر بصری رشد کرده است و به حروف چاپی گرایش کمتری نشان می‌دهد؛ تصویر بعدی مستلزم درگیری بیشتر است، و این احساس را پیدا می‌کنی که گویی «داخل» چیزی هستی؛ خواندن به تخیل بیشتری نیاز دارد. دید دوربینی کاربرد چشم ذهنی را فلج می‌کند. کودکان ما دارند این چشم را از دست می‌دهند، چشم درک افسون واژه‌ها را. آنها با بطری شیر خشکشان و دوربین همزمان آشنا شده‌اند. البته منظور من تنها بخشی از کودکان امروزی است و گرنه با جمعیتی چنین انبوه همچنان هستند کسانی که با واژه‌ها سروکار پیدا می‌کنند، گرچه در اقلیت‌اند، لیکن نفوذی متعادل‌کننده دارند. و در تمام این جریان باید به طبیعت تلویزیون جدی‌تر بیندیشیم.

آنچه در تلویزیون حایز اهمیت است – منظور فیلم‌های تلویزیونی داستانی است نه فیلم‌های مستند آموزشی – این است که ما با واقعیت مطلق و وهم و خیال مطلق رودررو هستیم – واقعیت مطلق مورد استفاده قرار می‌گیرد تا داستانی که برای ما جعل شده ساخته شود. ادبیات هرگز این نوع واقعیت را نمی‌آفریند، ممکن است بالزاک را یک دوربین به حساب بیاوریم، با وجود این هنگامی که ما را از شهر به خیابان، از خیابان به خانه، از خانه به اتاق‌های شخصی، و سپس به شخصیت‌هایش سوق می‌دهد، این کار را همیشه با کیفیت و کمیت پیشنهادهای گفتاری انجام می‌دهد که ما هم به نوبه خود به سبب طبیعت خواندن، آن را به تصویرهای ذهنی ترجمه می‌کنیم. اتاق‌ها، آدم‌ها، صندلی‌ها و حتی کاغذدیواری، بخشی از چشم ذهنی ما می‌شود. حال دوربین که از شهر به خیابان به خانه به اتاق به فرد

حرکت می‌کند، با چنان سرعتی عمل می‌کند که تنها خواستار سرعت چشم در رابطه با تصویر است، همه چیز جلوی چشم ماست، به تخیل احتیاجی نیست؛ تنها چشم ما، به ندرت چشم ذهن ماست که باید سریع باشد، و معمولاً هم بیش از اندازه خوراک برای جذب دریافت می‌کند. بی‌تردید نسل‌های جدید خواهند آموخت که چگونه دریافت‌های ذهنی را با فعالیت‌های بصری تطبیق دهند - اما تخیلات ما را برای وظایف دیگری است که فرامی‌خوانند. رمان زمان ما، با «مونتاز» کلامی سروکله زده است، با عوامل بلافاصله بودن و عدم تداوم، ولی در فراترین اوج رؤیایش از «واقعگرایی»، هرگز قادر نبوده مثل دوربین متحرک، واقعیت دوربینی به دست دهد. و اینجاست که به تفاوت مهم میان داستانی که با تصویر بیان می‌شود و داستان کلامی می‌رسیم. خانم ماریان مور مدت‌ها پیش کلام نغزی گفت که می‌تواند راهنمای ما باشد. او گفت که شعر عبارت است از «باغ‌های خیالی با وزغ‌های واقعی در درون آنها». ما می‌توانیم بگوییم که سینمای داستانی، عبارت است از باغ‌هایی واقعی با وزغ‌هایی واقعی - نوعی مطلق‌گرایی تصویر آنی، و آنی‌بودنی که عملکردش بکلی با آنی‌بودن رمان - کلامی متفاوت است. این تصویرها مثل موسیقی در زمان رخ می‌دهند، و نه مثل چاپ در فضا. ما کمابیش «داخل» آن عکس (تصویر) هستیم: با آدم‌هایی که در نماهای نزدیک می‌بینیم حرکت می‌کنیم، آن هم به گونه‌ای که در «واقعگرایی» روزمره زندگی مان غیرممکن است. فاصله وجود دارد، اما فاصله کانونی دوربین است. ما به ندرت این‌گونه نزدیکی در صفحات یک کتاب می‌یابیم.

نه تنها باغ‌های واقعی و وزغ‌های واقعی را تماشا می‌کنیم، بلکه این واقعیت در عین حال، یک داستان ساختگی مطلق است. و با وجود آن که به نظر می‌رسد دوربین کل واقعیت را به ما نشان می‌دهد، این واقعیت در

اساس داستانی‌تر از کتاب رمان است که چنین ادعایی ندارد و در نتیجه در مرزهای محدود بیانش از واقعیت، واقعی‌تر از واقعگرایی متظاهرانه دوربین است. و این همانا وجه دوشخصیتی واقعگرایی دوربین است. واقعیت و داستان با چنان میزانی درهم می‌آمیزند که داستان عملاً ناپدید می‌شود؛ لیکن بنا بر فرمول جیمز جویس، نویسنده، در پشت ورای تخیل واقعی شده حضور دارد. اما، در انکار عوامل داستانی‌اش، نوعی حس شعبده و اعجاب را از دست می‌دهد - تأثیرش چنان است که گویی دوربین دهان باز کرده تا ادعا کند می‌تواند به جای آگاهی بیرونی و غیرطبیعی، از انسان‌ها آگاهی درونی و ذاتی به ما بدهد. ارزیابی تأثیر این نکته بر تماشاگران، وظیفه جامعه‌شناسان و روانکاوان است. من تنها می‌توانم بگویم که هنر پاپ و نحوه عجیب و غریب لباس پوشیدن امریکاییان متأثر از جذب کامل تصاویر سینمایی است و می‌تواند هشدار می‌باشد بر قدرت و واقعیت تبلیغاتی باغ‌های واقعی و وزغ‌های واقعی درون آنها.

*

بیاید به رمان بازگردیم، آن فرم زیبای گمشده، آنچنان رها و با عرصه‌ای چنان گسترده، آنچنان انعطاف‌پذیر و سرشار از تخیلات ما، درآمیخته با تخیلات رمان‌نویس. ما اکنون درگیر کشمکشی هستیم که از درگیری نقاشی که متوجه شد باید واقعیت‌ها را در واقعیت‌های جدیدی محو (دیزالو) کند، در دسرها کمتر نیست؛ چون او کشف کرد که «کلیک» یک دوربین قادر است منظره‌ای را بنمایاند که از آنچه او قادر به انجام آن است «قابلیت نمایش» بیشتری دارد. نقاش بلافاصله تلاش کرد تا از این واقعگرایی دوربین نجات بیابد. جالب توجه است که همیشه هنرمندان عکاسی وجود داشته‌اند که کوشیده‌اند عدسی‌هایشان را به گونه‌ای به کار

بگیرند که گویی قلم‌موست و آنها نقاش‌اند. آلوین لنگدون کوبورن^۱ در اوایل با موفقیت به ایجاد چنین حال‌وهوایی دست زد؛ اما خود او هم از این کار راضی نبود و بعدها در زمینه شکل‌ها و رنگ‌های انتزاعی تجربیاتی کرد. در زمان ما برخی از عکاسان در جهت دیگری از افراط گام برداشته‌اند. به جای تصویرهایی محو و با سایه‌روشن، خطوط قاطع و مشخص تصویر را منعکس می‌کنند، درحقیقت در جستجوی نوعی طبیعت بی‌جان هستند که لحظه سیال زمان را منجمد می‌کند، گویی در حین «کلیک» دوربین زمان متوقف شده است. به نظر می‌رسد آنها احساس کرده‌اند هرچه عکس واقعی‌تر و «منجمد»تر باشد، به رسانه دوربین وفادارتر مانده‌اند. در بعضی عکس‌ها اما، بیننده، به چشم پشت دوربین آگاه است، چشمی که از طریق عدسی در جستجوی طرح و آنیت و از آن بیشتر نمای نزدیک بوده است – چیزهایی که رمان به میزان محدود و با خطر کردن‌های زیاد به دست آورد. معمولاً در عکاسی شانس و اقبال در ضبط لحظه و فرم فرار زن یا مردی با چهره‌ای گویا، فعال، با اداو اطوار و درگیرکننده، بهترین یار است. بعضی از عکاس‌ها حقیقتاً چنان از موضوع عکس می‌گیرند که گویی یک دست ورق را بُر می‌زنند. منظورم عکس ثابت است و نه تصویر متحرک. آنها یک رشته پیاپی و سریع می‌گیرند، با دست‌ودلبازی تمام در مصرف فیلم، لمحّه به لمحّه را ضبط می‌کنند، تا اینکه سرانجام اقبالشان می‌زند و به آنها یک تکه تصویر عرضه می‌کند که سرشار از شور و نیروی زندگی است، عکسی که مورد قبول سردبیر واقع می‌شود – و بیانگر این واقعیت که در لحظه‌ای مهم گرفته شده است. تماشاگر هنر دوربین می‌تواند با چشمان خودش به زندگی بنگرد و بعد به عکس‌هایی از زندگی عکس‌شده. آن هم از چنان فاصله نزدیکی که در

زندگی امکان ندارد. از این رو بسیاری از رمان‌های ما بسادگی این کار را تقلید کردند. من شخصاً در مقابل رمان‌هایی که چنین آغاز می‌شوند بسیار مقاومم: «آلفرد آمبر، در حین باز کردن دگمه‌های پیراهنش با انگشتانی عصبی و لرزان، طول اتاق را پیمود؛ سیگاری از لب‌هایش آویزان بود؛ پک می‌زد؛ دود را بیرون می‌داد و در ابری از دود سیگار خودش گام برمی‌داشت. نور از لای درزهای پنجره به داخل می‌تابید، و چشمان خمار آلفرد آمبر خیره به بدنی که مقابلش روی تخت بود.»

کیست که دنباله این ماجرا را، تا آخرین جمله فرسوده و قالبی‌اش حدس نزنند؟ در رمان‌های جدید این‌گونه اندام‌های مکانیکی نمی‌دانند چگونه عمل کنند، زیرا نویسندگان، آنها را نه با اعمال انسانی که با حرکات دوربین فیلمبرداری وصف می‌کنند؛ از آنجا که محصول عصر دوربین هستند، صحنه‌هایشان را نه به صورت چند عکس بلکه به صورت «عکس یادگاری» عرضه می‌کنند. شخصیت‌ها سیگارهای‌شان را در ابری از دود خاموش یا روشن می‌کنند. بدن‌ها از روی صندلی به بیرون می‌جهند. اندام روی تخت نقش برجسته‌ای افقی است. چیزی جز اعمال آنها شرح داده نمی‌شود، یک رشته اعمال، درست مثل سینما. دوربین این کار را بهتر از رمان انجام می‌دهد. ما هرگز چنان به پوست بدن کسی نزدیک نمی‌شویم که سیخ شدن موهای تنش را ببینیم. زمانی که فیلم یا رمان به طرف یک نمای نزدیک پیش می‌رود، ما درگیر یک رشته اعمال انسانی متداوم و مقطع هستیم. فیلمبرداران خبری، وقتی بدجنسی‌شان گل می‌کند، کسی را در حین جویدن چیزی می‌گیرند؛ دهان باز و دندان‌ها را هدفگیری می‌کنند، تا سبعیت جویدن را عرضه کنند، چیزی که ما معمولاً نمی‌بینیم؛ در زندگی واقعی ما به دهانی در حال جویدن لقمه خیره نمی‌شویم. قبول، می‌توانیم بگوییم، به این ترتیب دوربین لحظه‌هایی را به ما عرضه می‌کند که در غیر

این صورت به ما عرضه نمی‌شود. جوزف کنراد دوست داشت دندان‌ها را وصف کند؛ ولی هرگز عملکرد خالص آنها را نمی‌خوانیم. دیدن عمل جویدن، به‌سادگی القای تصویری است که ممکن است آن را آدم‌خواری بنامیم. در نوشته‌های کنراد، دندان‌ها بخشی از وجود یک انسان‌اند و حالت یک جفت دندان مصنوعی را در قالب گچی یا مومی در مطب دندانپزشک ندارند. لیکن رمان‌های امروزه می‌کشند چنین نمای نزدیکی را به ما بدهند، رمان‌ها می‌کشند خود را در جایگاه دوربین قرار بدهند، عوض آنکه مثل نقاش‌ها بکشند خود را از قساوت‌های دوربین نجات دهند. رُب‌گریه که اصلاً یک بذرشناس بود و بنا بر حرفه‌اش عادت داشت گیاهان را زیر میکروسکوپ مشاهده کند، کوشیده است واژه‌هایی به کار برد که بی‌احساس‌اند، همان‌گونه که دوربین احساسی ندارد، و تنها چیزی را ضبط می‌کند که عدسی می‌بیند. بینندهٔ عکس است که دارای احساس است. ممکن است عکاس احساس داشته باشد، ولی احساس او در تنش شدید کارش از بین می‌رود — حال آنکه نقاش دچار چنین تنشی نیست یا حداقل تنش کمتری دارد. احساسات عکاس تنها در انتخاب موضوعش بیان می‌شود، زاویهٔ طبیعت بی‌جان، یا فضایی که در عکس گرفته است، او باغ‌های واقعی و وزغ‌های واقعی را می‌گیرد. رمان‌نویس یا نقاش درگیر کاربرد و منتقل کردن احساسات به هر کلام نوشته‌شده، یا هر حرکت قلم‌مو است؛ و هرچه رُب‌گریه سخت بکوشد تا واژه‌هایی بی‌احساس را پیدا کند، در واقعیت قادر به کشف آنها نیست. باوجود این «رمان نو» در فرانسه درگیر تلاشی است تا از واقعگرایی دوربین، به رغم عینیت آن، بگسلد؛ ولی ویرجینیا وولف در بیانیه‌اش که در آن رمان‌نویس‌ها را فراخواند تا به زندگی بدون پس‌و‌پیش کردن پردازند، و «آن» را ثبت کنند، در واقع به عبارتی عصر دوربین را به رسمیت می‌شناخت، درعین حال که در

جستجوی راه‌حلی برای فرار از قاطعیتش بود. او معتقد بود که زندگی عبارت است از «هاله‌ای نورانی، و پوششی نیمه‌شفاف که از لحظه خود آگاهی تا پایان آن، ما را در خود می‌پوشاند.» و وظیفهٔ رمان‌نویس را انتقال این شفافیت و درخشندگی می‌دانست. او خواستار رمانی بود که از بردگی سنت‌های خودش، از روش‌های قدیمی شرح حقایق، روابط عاشقانه، شخصیت‌پردازی یا طنز، هزل‌های تخیلی یا روانکاوانه و شاعرانه رها شده باشد؛ هرچند خود او می‌دانست که رمان‌های بزرگ همگی با تمام این روش‌ها نوشته شده‌اند. او در اصل خواستار تخیل، رهایی، حس و ادراک بود. البته هرگز به ذهن او خطور نکرد که آنچه او خواستارش بود تصویری بصری بود. خانم وولف خیلی زود با مکتب «پست‌امپرسیونیسم» آشنا شد و رهایی و حملهٔ آنها را به واقعیت، و واقعیت‌های بازسازی‌شده و بازترکیب‌شده، تحسین می‌کرد. او طرفدار رمانی بود که «خلاصه و مشروح» باشد. به عوض یک رشته عکس‌های یکنواخت و نماهای درشت از شخصیت‌های قالبی که از صفحه‌ای به صفحهٔ دیگر کتاب در حرکت‌اند و اگر امروز زنده بود احتمالاً می‌گفت، همان‌گونه که بر صفحهٔ تلویزیون‌ها حرکت می‌کنند.

آقای سائول بلو هنگامی که دربارهٔ انسان‌های توخالی ساکن رمان‌های ما اظهار نظر می‌کند، همان گفتهٔ خانم وولف را بازگو می‌کند، گرچه او با واژگانی متفاوت و در محتوای تاریخی دیگری سخن می‌گوید. شاید ما بیش از حد رمان داشته‌ایم. ظاهراً مردم دیگر نیاز چندانی به آنها ندارند. از طرف دیگر، خودزندگی‌نامهٔ مصور — عکس‌های واقعی از زندگی‌های واقعی — به‌وفور یافت می‌شود و در سال‌های آینده بر تعدادشان افزوده هم خواهد شد. دوربین همه‌جا حضور دارد.

تصویری‌شدن در زمان ما فی‌نفسه نکتهٔ مثبتی است. هرکدام از ما مجهز به یک جفت عضوی هستیم که قادر است جهان اطراف ما را ضبط کند و آن

را توسط حس‌های دیگرمان جذب کند. آیا قابل درک نیست که رمان‌نویس‌ها بخواهند این قابلیت دیدن را با کلام بیان کنند، به‌رغم آنکه دوربین با جانشینی سحرآمیزش در مقام چشم انسان، تمام آن را ضبط کرده است، آن نیز به شیوه‌ای که به عکس‌های زندگی دوام همیشگی می‌بخشد؟

پاسخ بی‌شک مثبت است؛ و همه رمان‌نویس‌های بزرگ ما در کاربردشان از کلام بشدت «بصری» بوده‌اند. دوربین بخشی از زندگی متمدن امروز است. گاه توریست‌ها آنچنان سرگرم عکسبرداری هستند که وقت ندارند از منظره روبه‌رویشان لذت ببرند. فقط وقت دارند که از منظره‌یاب دوربین با یک چشم به آن بنگرند. و هر قدر کسانی در میان ما باشند که احساس کنند، ساعتی که صرف تماشای یک منظره می‌شود، بمراتب پراچتر است از ضبط دوربینی یک دوجین منظره، محدود در قالب کوچک و یا به صورت نمای نزدیک، باید بپذیریم که درک احساسی افراد متفاوت است، و هر کسی توانایی تفکر و ادراک و حس یک منظره و یا خواندن کتابی را ندارد.

با وجود این، نکته مورد بحث ما این نیست. من قصد ندارم دوربین‌شکنی را تبلیغ کنم. اما نکته مورد بحث این است که رمان در تلاش مذبحانه‌اش برای دوربین‌شدن در واقع چیز دیگری نشده است، ولی دیگر رمان هم نیست. به توفقی مرگبار رسیده است — و فراموش کرده که انسان نه تنها عمل می‌کند بلکه می‌اندیشد، که دارای تخیل و الهام است، که تنها حیوان متفکر موجود است، و زمانی که یک رمان به ما انسانی متفکر و درعین حال فعال عرضه می‌کند، عرصه زندگی را برایمان به گونه‌ای خارق‌العاده گسترده‌تر می‌کند. ما فقط به افکار خود آگاهیم و نه افکار دیگران. رمان، بازنده کردن نیاز تخیل کلامی — به عبارت دیگر با به‌وجود آوردن

کتابخوانی فعال و پرتخیل از ما، به عوض عده‌ای بینندهٔ عکس بی‌تحرک— این احساس سحرانگیز را به ما می‌دهد که با جهان و ابنای بشر به شیوه‌هایی ارتباط برقرار کنیم که به ندرت امکان‌پذیر است، حتی اگر در اتاقی تنها با کتابی خلوت کرده باشیم.

شهریور ۱۳۷۶

* توجه داشته باشیم که این نقد سال‌ها پیش از اختراع تلفن همراه نوشته شده.