

کفتوگو با دکتر

دعا خواندن برای جامعه وقتی که آینده در تردید است

وقتی به رمان «کتاب دانه‌ها»، شما نگاه می‌کنم به نظرم می‌رسد که این رمان از سال‌های جنگ سرد گرفته تا مسافه ویتنام را دربرمی‌گیرد. آیا تغییرات سیاسی متأخرتر بر روی آثار شما هیچ تأثیری داشته؟

جنگ سرد خیلی طولانی شد، آن قدر طولانی که زندگی حرفه‌ای تمام کسانی که امروزه مشغول انتشار کتاب هستند به‌وسیله آن محدود شده است و البته در این مورد نسل نویسندگانی را که در دهه هفتاد سالگی عمر خود هستند یا در حال نزدیک شدن به دهه هفتاد سالگی هستند باید استثناء کرد. خب این یک عمر است. پایان جنگ سرد هیچ شعب مان ایجاد نکرد. از نظر ذهنی شاید هنوز تا حدودی با آن درگیر هستیم. و آیا آن بمب‌ها هنوز در اطراف ما کینند؟ جمعیت کره زمین در پنجاه سال اخیر دو برابر شده و در سی سال بعد با دو برابر خواهد شد. نوعی سرزوشب فرانسازگرایانه هنوز غیرممکن است. آب آشامیدنی در چین روبه‌انجام است. روسیه در استفسار انارشیزم قرار دارد. و تعداد

زیادی افراطی خشمگین در اروپا و خاورمیانه در حال فعالیت‌اند. منظوم افراطی‌های کمونیست نیست بلکه افراطی‌هایی که از کشورهای لبردرت سیتزموچی و جنگ‌طلبی را آموختند. بنابراین سیتزموچی و دشمنی هم‌جا بخش شده. شاید تأثیر تمام این‌ها بر آثار داستانی هر نویسنده‌ای شلرگ حداقل مشکلاتمان باشد.

در سال ۱۹۸۸ پیل مویرز Bill Moyers را شما پرچید چرا بیشتر رمان‌های سیاسی مطرح معاصر از امریکای لاین و آفریقای جنوبی نوشته می‌شوند. و نه در ایالات متحده. شما در جواب گفتید: «امروزه هیچ انجمن نقد ادبی در امریکانست که به رمان سیاسی اهمیت بدهد. سوآلی که برای من مطرح است این است که آیا این عدم واکنش منتقدان در قبال رمان سیاسی که نظر شما است، با حضور غالب نقد نویین در سال‌های معلقاً ۱۹۶۰ تا اواسط و اواخر سال‌های ۱۹۷۰ ارتباط دارد؟ به بیان دیگر، آیا احتمال دارد این رخوت سیاسی که شما به آن توجه خاص دارید، گسسته‌ها حفا، بکه ۷

اساساً با همانند جست‌وجوهای انتقادی ادبی در یک دوره خاص از تاریخ ادبیات باشد؟

البسته من تمام تقصیرها را به گردن نقد نویین نمی‌انگارم. من خودم به‌عنوان یک منتقد نویین دانشکده کن یین رشد کردم. در واقع آن پایش من واکنشی تاریخی بود. در قبال یک فقدان جدی از طرفت در فکر انتقادی. آن پسخ از این نظر که توجه را به متن معطوف می‌کرد دارای ارزش بود. و این فرض را در خود داشت که متن خود می‌تواند تمام آن‌چه را که آدم نیاز دارد در مورد آن بنیاید بسپازد. به نظرم آن‌چه شما آن را رخصوت می‌نامید، بیشتر با این واقعیت مرتبط است که به دلیل جنگ سرد تمام کشور، از جمله بخش بزرگی از جامعه روشنفکری، به راست گرایش پیدا کرد. از نظر داخلی، جنگ سرد در بدترین حالتش نوعی «کیش مندی» بود. با سیستم‌های آشکار بیوزین مردم دچار ترس شده بودند. راست است که در دهه ۱۹۶۰ یک نسل با اندیشه مخالفت با ایندولوزی رشد



چقدر سخت است نوشتن یک یادداشت ساده!

مصاحبه کننده: جورج پلیستون

سلام آقای داکتور، می‌خواهم قبل از شروع مصاحبه از شما تشکر کنم که در مقابل جمعی از حضار این مصاحبه را انجام می‌دهید چون کار دشواری است، و شما حضار می‌توانید در این جا ببینید که مصاحبه چگونه انجام می‌شود، یک واقعیتهای را باید یادآور بشوم و آن این‌که ما وقتی با نویسنده‌ای، شخص مهمی مصاحبه می‌کنیم آن شخصی می‌تواند حتی پنجاه مورد حرف مضحک بزند، اما او بعد حرف‌های خود را ویرایش می‌کند، بنابراین مصاحبه‌ای را که شما در مجله پاریس رویو خواهید خواند ممکن است دقیقاً همین مصاحبه‌یی که در این جا شاهد آن هستید نباشد. در کل می‌خواهم بگویم که می‌توانید مرتباً اشتباهاتی بشوید و این اشکالی ندارد.

به نظر من این کار، بیش از هر چیز دیگری، یک تجربه خطرناک است. [خنده مصاحبه‌کننده و حضار] یک‌بار به من گفتید که مشکل‌ترین کار برای نویسنده نوشتن یک یادداشت ساده برای کسی است که نباید لباس‌های شسته را برای شست‌وشو ببرد یا نوشتن یادداشت‌های برای آشپز، یا چیزی مثل این، آیا این حقیقت دارد؟

کرد، اما در سال‌های هفتاد آن‌ها به‌خوبی پاک‌سازی شدند. صفوف منتقدان عمومی کاهش یافت. نسل‌هایی که پشت سر اموند ویلسون و ایزنک هو و آلفرد کازین قرار داشتند ناپدید و به فعالیت‌های دانشگاهی محدود شدند. شاید بشود گفت، بربراد رفتند به‌طور کلی به نظر می‌رسید که یک جور سیاست‌زدایی از زندگی فرهنگی دارد انجام می‌گیرد. واضح بود که اتحاد جماهیر شوروی یک اشتباه وحشتناک است. اما ارتباط نویسنده با این قضیه این بود که هر کس در آمریکا رمان سیاسی می‌نوشت در واقع دناست به طرز احمقانه‌یی یک رمان خصمانه می‌نوشت. طبق ارتدوکسی جنگ سرد تحسین رمان‌نویسان سیاسی نظیر کوندر را چک یا کوتلتزی یا گوردیمیر از آفریقای جنوبی امکان‌پذیر بود اما رمان سیاسی امریکایی یک اشتباه هنری بسیار وحشتناک محسوب می‌شد. رمانی درباره‌ی یک مأمور مخفی شجاع همیشه می‌توانست داستانی خوبی باشد. اما رمانی درباره‌ی یک مخالف باوجدان، رساله‌ی سیاسی به حساب می‌آمد.

می‌توانید توضیح بدهید؟ منظور من نوشتن یادداشتی بود برای معلم یکی از بچه‌هایم که یک روز از مدرسه غیبت کرده بود، یعنی دخترم کارولین که آن موقع کلاس دوم یا سوم بود. صبح روز بعد آماده رفتن به مدرسه آن‌جا ایستاده بود با جعبه نهار و بارانی و باقی چیزهایش! گفت که به یک یادداشت در مورد غیبت خود احتیاج دارد. یادداشتی برای عذرخواهی بابت غیبتش که به معلم خود نشان دهد، و گفت که (توبوس) سرویس مدرسه تا چند لحظه دیگر می‌آید. یک زیردستی و یک خودکار به من داد. بچه خیلی بااعتمادی بود. تاریخ آن روز را نوشتم و بعد نوشتم باسلام خدمت سرکار خاتم فلان؛ نام معلم. دخترم کارولین، [خنده شدید مصاحبه‌کننده و حضار]، گفت نه، این درست نیست، معلوم است که کارولین دختر من است، بنابراین آن کاغذ را پاره کردم و دوباره شروع کردم، «دیروز، فرزندم، نه، این هم نشد. این وضع همین‌طور ادامه بدهم کرد تا این‌که صدای بوق اتوبوس مدرسه را از بیرون شنیدم، بچام سرسایم و دستپاچه آن‌جا ایستاده بود و کف اتاق پر شده از کاغذهای مجاله شده. دانشم سعی می‌کردم یادداشتی برای غیبت دخترم بنویسم. [خنده مصاحبه‌کننده و حضار].

نوستالژی و مطرح کردن - یعنی جایگزینی زندگی تجربه شده یا چند تصویر گنجانده یا دروغ‌های نوستالژیک، که معنای واقعی گذشته را زایل می‌کند، اما من باید این مقاله را که شما از آن نقل قول می‌کنید و این چنین با یقین در آن ابزار عقیده شده بخوانم.

به نظرم می‌رسد که در یک صدسال گذشته در ادبیات ما این دو شاخگی کثی غالب بوده است: اول مدرنیسم را داریم که دوره قبل از جنگ جهانی دوم است، و بعد پست‌مدرنیسم را که، اگر تقریباً بگویم، دوره بعد از جنگ دوم، آیا اصطلاح مدرنیسم یا پست‌مدرنیسم در ارتباط با شما یا کارهای شما کاربرد دارد؟ خودتان را در کدام این طیف قرار می‌دهید؟

شما تاریخی از بابت مرتکب‌نشدی که واسطه بین جامعه و دانشمندی و عاقله مردم است ابزار تأسف کرده‌اید. یک منتقدی پرنفوذ - فردریک چیمسن - یک زمانی (در نسخه اولیه مقاله‌یی که بعداً آن را ویرایش کرد) اظهار کرده بود که آن چه مشخصه فرهنگ معاصر است ده حاشیه رفتن تدریجی تاریخ‌مندی Historioly و از بین رفتن هرگونه تصور حیاتی از گذشته است، با تمام تفاوت‌های بسیار آن با ما، و چیمسن این پدیده را با محصولات فرهنگ توده، مثل فیلم‌های نوستالژیک، و همین‌طور با رمان رگتایم مرتبط می‌داند. او می‌گوید که رگتایم بهتر از هر رمان متأخر دیگری به‌طور چشمگیری استعمال گذشته را تعجب پست‌مدرنیسم، با مبالغه به تصاویر و قالب‌های رایجی Stereotypes محض از گذشته تبدیل می‌کند و این یعنی جایگزینی گذشته، به عنوان مرجع referent، با یک تجربه جدید از گذشته، به‌عنوان شباهت simulacrum و به‌عنوان شیء گذشته به چنین آله‌ای چگونه پاسخ می‌دهید؟

این اتهام است؟ من این مقاله را خواندم. نمی‌توانم باور کنم که یک خواننده معقول و دقیق، حال باشد که منتقد حرفه‌یی هم باشد، محتوای جورنال آن کتاب را بد تعبیر کند. آن چه آن را پیچیده می‌کند، در رمانی و کتابت دنبال، که قبل از رگتایم، نوشته شده در قالب تحلیل دقیق‌ال از دیسی‌لند نقد

من جواب این سؤال را نمی‌دانم، واقعاً نمی‌دانم.

وقتی آدم دختیاره جوانایی که در دورمهایی در گذشته ادبیات داستانی بسیار زیاد تولید کردند، فکر می‌کنند می‌بینند که آن جوانان خیلی کوچکتر بودند و به عنوان جوانان طبقاتی قابل رویت نبودند، طوری که، مثلاً وقتی چارلز دیکنز در مورد لندن می‌نوشت می‌نوشت بر جنبه‌های مشخصی تکیه کند که برای همه شناخته شده بود. جنبه‌های مشخص، طبقه متوسط، طبقه بازرگانان، طبقه کارگر، و طبقه بالای جامعه، با الگوهای سخن‌گویی واضح برای هر طبقه آمریکا کشور پهنای است و ادعا دارد که طبقات اجتماعی در آن وجود ندارد، به دلیل هجوم هزارگانه جمعیت‌های مهاجر از جاهای مختلف دنیا، وضع متغیری دارد. جامعه آمریکا جامعه‌ی کثرت‌گرا است، نقاط اشتراک‌مان بسیار فندک است. اما اگر از یک زاویه دیدمان مثل وسترن استفاده کنی که من کرده‌ام، یا افسانه‌های تاریخی را که همه در ذهن خودشان حمل می‌کنند به بازی بگیري، شبیه‌پوستی به ارتباط‌های معنی‌داری برسی. نمی‌توانی این حرف‌ها درست است یا نه اما به عنوان ایده‌ی برای بررسی آن را پیشنهاد می‌کنم.

«بدنام» واژه‌ی کلیدی است. «به هارد تایمز خوش آمدید» البته تنها رمانی نیست که این واژه را هجو می‌کند. رمان دوم شما، که کمتر مورد پسند خودتان است، یعنی Big as Life، نوعی رمان علمی است، و «دینی باتکیت» رمانی است که واژه جنایی را به‌یاز می‌گیرد، واژه‌ی که آن را هم می‌توان «بدنام» دانست. چه چیزی باعث می‌شود به این فرم‌های «طرد» در

داستان‌نویسی جذب شوید؟
 خوب، به‌ساز جواب قبلی، استفاده از فرهنگ عامه‌یمند همیشه برایم جذابیت داشته چون رفرهای عامه‌یمند معنی دارند و منبعی هستند برای تحلیل این‌که ما که هستیم و چه می‌کنیم. بنظرم می‌رسد داستانیست امریکایی‌ها به گانگسترها نوعاً حسرتی امریکایی است. آن‌غده از ما که مالیات‌مان را می‌پردازیم و سرعت مجاز را رعایت می‌کنیم آدم‌های قانون‌شکن را تحسین می‌کنیم؛ و آن افسانه‌ی عملی «فردگرایی» در این کشور، تا حد غیرقابل تحملی در فرهنگ گانگستری بیان می‌شود. ما دوست داریم که گانگسترهای ما رفتارهای ضداجتماعی گستاخانه خود را نمایش دهند و بعد هم دوست داریم ببینیم که در اندیشه می‌شوند. افسانه غرب البته از آن ما است و فقط از

عبارتی است که خود او به کار می‌برد. اما در عین حال درمی‌یابید که هر تجربه‌ی کلامی همیشه پیشاپیش یک ساختار constitution است. بنظرم می‌رسد که چنین ادعاهایی را برای «کتاب دانیال» و «رگنایب» و Loon Lake نیز می‌توان مطرح کرد. آیا منصفانه است بگوییم این نوع، اسامی را عملاً بگذاریم «رگنایب صاعقه» - یعنی نقاب برداشتن از یک حقیقت دریافت شده و آن را به صورت افسانه درآوردن و در فرایند معنی‌سازی قرار دادن - یک عنصر اساسی در رمان‌های شماست.

حالا که شما این موضوع را به این خوبی بیان کردید، من هم می‌گویم چرا منصفانه نباشد؟ چیزی که مرا در ارتباط با کلی آثارتان متعجب می‌کند متعجب فرسودنی هر یک از کتاب‌های شماست. هر رمان جدید شما با رمان قبلی تفاوت بسیار دارد، هر کتابی صدای متمایز خود را دارد، و شما، البته همیشه در برابر منتقدان استنادی کرده‌اید که می‌گویند سبک شما سبکی شخصی است و، اگر این عبارات را می‌پسندید، نوعی «الفاظ خودتان است. گذشته از همه این‌ها، آیا در پس تمام آثار شما یک «داکتوری» اساسی وجود دارد؟ یک نوع دلمشغولی سبکی یا مضمونی که بیشتر، اگر نه تمام، آثار شما را به هم پیوند دهد؟

من البته این حس را دارم که هر کتاب‌نام دارای هویت خاص خود است و این‌که من در آن‌ها پنهان هستم. مثل آن پازل‌های تصویری که به تصویر درخت نگاه می‌کنی و به تو می‌گویند که گرگ‌های در میان برگ‌های درخت پیدا کن. چیزی توی این مابه‌ها. علاوه بر این، بنظرم می‌رسد که شخص، تنها با تغییر کاتون توجه، می‌تواند دلمشغولی‌های خاص، دغدغه‌های بضمونی، و وسواس‌های خاصی را در کتاب من برجسته کند. بنابراین این قضیه را هم باید برعهده منتقد گذاشت. آدم‌های مختلف چیزهای مختلفی را می‌پسندند. در کتاب‌های شما همیشه بجه‌ها حضور دارند، بله، شما درست می‌گویید، بجه‌های زیادی در کتاب‌های من حضور دارند یا شما افسانه‌ها و فرهنگ‌ها و تاریخ عامه‌یمند را به بازی می‌گیرید، بله، من این کار را می‌کنم. کتاب‌های شما همه دارای صداهای متفاوت هستند، بله، درست است. خص، می‌دانید کسی باید چنین مسأله‌ی را بشکافد و گمان نمی‌کنم که این وظیفه من باشد.

بچه‌ها، البته، نقش خیلی بزرگی در ادبیات امریکا

هیستوری اگر بود
 با یک زندگی
 شما را از اتاق بیرون
 می‌انداخت.
 آن‌ها حرف شما را
 نمی‌پسندیدند، هر حالی که
 من می‌فهمم.
 ما احتیاطاً در مورد «هی» از
 آن‌ها لوری ادبی بسیار
 می‌داریم، هر دو وقتی که در
 آن نویسندگان کسی
 بلسوا دارندند،
 کسی خود را گمانه‌و
 می‌دانند که
 کتاب‌هایشان
 باشی است به کتاب‌های
 دیگر

آن ما جز وقتی آدم تصمیم می‌گیرد از چنین مصالحی برای کارش استفاده کند، در واقع دارد به نوع مشخصی از موسیقی زمین‌می تکیه می‌کند که خواننده در ذهن خود آن را به یاد دارد، و نو هم این فرصت را می‌یابی که کنتری پونی بنویسی.
 رمان اول شما، «به هارد تایمز خوش آمدید»، بنظرم می‌رسد دو مسأله را مد نظر قرار می‌دهد که ظاهراً در بیشتر کارهای شما به‌طور ثابت وجود دارند. اول پلو Blue که افسانه‌ی غرب امریکایی را به زیر سؤال می‌برد، و دوم او در مسأله‌ی شناخت‌شناسانه epistemological «گنجاندن تجربه در زبان» نیز مذاقه می‌کند. او درمی‌یابد که نگهداری دفتر حساب اجازه نمی‌دهد که حقیقت را «تعمیر کند» - این



چقدر سخت است نوشتن یک یادداشت ساده!

مصاحبه کننده: جورج پلیستون

سلام آقای داکتور، می‌خواهم قبل از شروع مصاحبه از شما تشکر کنم که در مقابل جمعی از حضار این مصاحبه را انجام می‌دهید چون کار دشواری است. و شما حضار می‌توانید در این جا ببینید که مصاحبه چگونه انجام می‌شود. یک واقعیتی را باید یادآور بشوم و آن این است که ما وقتی با نویسنده‌ی، شخص مهمی مصاحبه می‌کنیم آن شخص می‌تواند حتی پنجاه مورد حرفی مضحک بزند. اما او بعد حرف‌های خود را ویرایش می‌کند، بنابراین مصاحبه‌ی ما که شما در مجله پاریس ریویو خواهید خواند ممکن است دقیقاً همین مصاحبه‌ی که در این جا شاهد آن هستید نباشد. در کل می‌خواهم بگویم که می‌توانید مرتکب اشتباهاتی بشوید و این اشکالی ندارد.

به نظر من این کار، بیش از هر چیز دیگری، یک تجربه خطرناک است [خنده مصاحبه‌کننده و حضار] یک‌بار به من گفتید که مشکل‌ترین کار برای نویسنده نوشتن یک یادداشت ساده برای کسی است که نباید لباس‌های نشسته را برای شست‌وشو ببرد یا نوشتن یادداشت‌های آشپزی، یا چیزی مثل این. آیا این حقیقت‌داره؟

بله.

می‌توانید توضیح بدهید؟

منظور من نوشتن یادداشتی بود برای معلم یکی از بچه‌هایم که یک روز از مدرسه فبیت کرده بود، یعنی دخترم کارولین که آن موقع کلاس دوم یا سوم بود. صبح روز بعد آماده رفتن به مدرسه آن‌جا ایستاده بود با جیمبه نهار و بارانی و باقی چیزهایش؛ گفت که به یک یادداشت در مورد فبیت خود احتیاج دارد. یادداشتی برای دخترخواهی بابی غیبتاش که به معلم خود نشان دهد، و گفت که (اتوبوس) سرویس مدرسه تا چند لحظه دیگر می‌آید یک زبردستی می‌کند و سرکارگر به من داد. بچه خیلی باادبانه‌ست می‌بود. تاریخ آن روز را نوشتم و بعد نوشتیم ما سلام خدمت سرکار ختم فلان، نام معلم دخترم کارولین، [خنده شدید مصاحبه‌کننده و حضار]. گفتم نه، این درست نیست، معلوم است که کارولین دختر من است، بنابراین آن کلمه را پاره کردم و دوباره شروع کردم، «دبیروز، فردنزه، نه، این هم نشد. این وضع همین‌طور ادامه پیدا کرد تا این‌که صدای بوق اتوبوس مدرسه را از بیرون شنیدم، پنجم سراسیمه و دستپاچه آن‌جا ایستاده بود و کتاب اتکاپ پر شده بود از کلماتهای مجاله شده. داشتیم سعی می‌کردم یادداشتی برای غیبت دخترم بنویسم. [خنده مصاحبه‌کننده و حضار].

نوشتاری را مطرح کردم. یعنی جایگزینی زانگی تجربه شده با چند تصویر گاهنده یا دروغ‌های نوشتاری، که معانی واقعی گذشته را زایل می‌کند. اما من باید این مقاله را که شما از آن نقل قول می‌کنید و این چنین با یقین در آن ابزار عقیده شده بخوانم.

به نظرم می‌رسد که در یک صدسال گذشته در ادبیات ما این دو شاخگی کثی غالب بوده است؛ اول مدرنیسم را داریم که دوره قبل از جنگ جهانی دوم است، و بعد پست‌مدرنیسم را که، اگر تقریبی بگویم، دوره بعد از جنگ دوم. آیا اصطلاح مدرنیسم یا پست‌مدرنیسم در ارتباط با شما یا کارهای شما کاربرد دارد؟ خودتان در کارهای این طیف قرار می‌دهید؟

می‌دهید؟

من جواب این سؤال را نمی‌دانم. واقعاً نمی‌دانم.

کرد، اما در سال‌های هفتاد آن‌ها به‌خوبی پاکسازی شدند. صفوف منتقدان عمومی کاهش یافت. نسل‌هایی که پشت سر آدموند ویلسون و ایزوبل هیز و آلبر کاترین تراز با منضم ماپیید و به فرانسوی‌مانی دانشگاه محدود شدند. شاید بشود گفت فریاد رفتنده به‌طور کلی به نظر می‌رسد که یک جور سیاست‌زدایی از زندگی فرهنگی دارد انجام می‌گیرد. واضح بود که اتحاد جماعی شوروی یک اشتباه و حشتناک است. اما ارتباط نویسنده با این قضیه این بود که هر کس در آمریکا زمان سیاسی می‌نوشت در واقع داشت به طرز اسمفله‌یی یک زمان خصمانه می‌نوشت. طبق آرتو کسکی جنگ سرد تحسین زمان نویسان سیاسی نظیر گونترا یا چک یا کوئزتی یا گوردیمر از آفریقای جنوبی امکان‌پذیر بود اما زمان سیاسی امریکایی یک اشتباه هنری بسیار و حشتناک محسوب می‌شد. زمانی درباره یک مأمور مخفی شجاع سیاه می‌نوشت داستان خوبی باشد. اما زمانی درباره یک مخالف باوجدان، رساله سیاسی به‌جانب می‌آمد.

شما تاریخی از بابت مرگ‌منفندی که واسطه بین جامعه دانشگاهی و عامه مردم است ابراز تأسف کرده‌اید. یک منتقد پرفروش - فردریک چیمستن - یک زمانی (در نسخه اولیه مقاله‌یی که بعداً آن را ویرایش کرد) اظهار کرده بود که آن‌چه مشخصه فرهنگ معاصر است «به حاشیه رفتن تعریفی تاریخ‌نویسی و Historicity و از بین رفتن هرگونه تصور حیاتی از گذشته است، با تمام تفاوت‌های بسیار آن با ما» و چیمستن این پدیده را با محسولات فرهنگی توده، مثل فیلم‌های نوستالژیک، و همین‌طور با زمان رنگتایم مرتبط می‌داند. او می‌گوید که رنگتایم بهتر از هر زمان متاخر دیگری به‌طور چشمگیری استعمال‌کننده را تحت پست‌مدرنیسم، با مبالغه به تصاویر قالب‌واره‌یی Stereotypes معضی از گذشته تبدیل می‌کند و این یعنی جایگزینی گذشته، به عنوان مرجع referent یا یک تجربه جدید از گذشته، به‌عنوان شباهت simulacrum و به‌عنوان شیوه گذشته به چنین اتهامی چگونه پاسخ می‌دهید؟

این اتهام است؟ من این مقاله را خوانده‌ام نمی‌توانم باور کنم که یک خواننده معقول و دقیق، حال بماند که منتقد حرفه‌یی هم باشد، محتوای جورانی آن کتاب را بدیهه‌تر کند. آن‌چه آن را پیچیده می‌کند. در زمان و کتابت انبیا، که قبل از رنگتایم نوشته شد، در قالب تحلیلی دقیق‌الی از دیسی‌لند نقد

عبارتی است که خود او به کار می‌برد. اما در عین حال درمی‌یابد که هر تجربه کلامی همیشه پیشاپیش یک ساختار constitution است. به نظر می‌رسد که چنین ادعاهایی را برای «کتاب دانبال» و «رگتایم» و Loon Lake نیز می‌توان مطرح کرد. آیا منصفانه است بگوییم این نوع اسپاش را مثلاً بکناریم «رگتایم مضاعف» - یعنی نقاب برداشتن از یک حقیقت دریافت شده و آن را به صورت افسانه درآوردن و در فرایند معنی‌سازی قرار دادن - یک عنصر اساسی در رمان‌های شعاست.

حالا که شما این موضوع را به این خوبی بیان کردید، من هم می‌گویم چرا منصفانه نباشد؟ چیزی که مرا در ارتباط با کلی آثارتان متعجب می‌کند، منحصر به فردی هر یک از کتاب‌های شعاست. فرمان جدید شما با رمان قبلی تفاوت بسیار دارد. هر کتابی صدای متمایز خود را دارد، و شما البته همیشه در برابر منتقدان ایستادگی کرده‌اید که می‌گویند سبک شما سبک شخصی است. اگر این عبارت را می‌پسندید، نوعی افسانه خودتان است. گذشته از همه این‌ها، آیا در پس تمام آثار شما یک «دکتوری» اساسی وجود دارد؟ یک نوع دلمشغولی سبکی یا مضامونی که بیشتر، اگر نه تمام، آثار شما را به هم پیوند دهد؟

من البته این جس را دارم که هر کتاب‌نام دارای هویت خاص خود است و این‌که من در آن‌ها پنهان هستم. مثل آن بابل‌های تصویری که به تصویر درخت نگاه می‌کنی و به تو می‌گویند که درگه‌هایی را در میان برگ‌های درخت پنهان کن - چیزی توی این مایه‌ها. علاوه بر این، به نظر می‌رسد که شخص، تنها با تغییر کانون توجه، می‌تواند دلمشغولی‌های خاص، دغدغه‌های مضمونی، و سوسای‌های خاصی را در هر کتاب من برجسته کند. بنابراین این قضیه را هم باید برعهده منتقد گذاشت. آدم‌های مختلف چیزهای مختلفی را می‌بینند. «در کتاب‌های شما همیشه بچه‌ها حضور دارند، پله، شما درست می‌گویید، بچه‌های زیادی در کتاب‌های من حضور دارند یا شما افسانه‌ها و فربه‌نگ‌ها و تاریخ عامه‌پسند را به بازی می‌گیرید بله، من این کار را می‌کنم. «کتاب‌های شما همه دارای صدهای متفاوت هستند، پله، درست است خوب، می‌دانید کسی باید چنین مسأله‌ای را بشکافد و گمان نمی‌کنم که این وظیفه من باشد.

بچه‌ها، البته، نقش خیلی بزرگی در ادبیات آمریکا

هنگامی که پرونده
شما را از آثار بیرون
می‌انداخت،
آن‌ها حرف می‌زدند
من می‌فهمیدم، در حالی که
من می‌فهمیدم
ما احتیاطاً در دوره‌های از
اکولوژی ادبی با سایر
می‌ریزیم، دور نمی‌ماند که
آن نویسنده‌ها کسی
بنا بر او نماندند
کسی خود را گمراه
می‌دانند که
کتاب‌هایشان
بالنسی است نه کتاب‌های
دفتر

آن ما خوب وقتی آدم تصمیم می‌گیرد از چنین مسائل برای کارش استفاده کند، در واقع دارد به نوع مشخصی از موسیقی زمینی تکیه می‌کند که خواننده در ذهن خود آن را به یاد دارد، و زود من این فرصت را می‌بایی که کمترینی بنویسی.
رمان اول شما، «به هارد» یا «مهر حوض امید»، به نظر می‌رسد دو ساله را مد نظر قرار می‌دهد که ظاهراً در بیشتر کارهای شما به‌طور ثابت وجود دارند. اول بلو Blue که افسانه غرب آمریکایی را به زیر سؤال می‌برد، و دوم او در مسأله شناخت‌شناسانه epistemological، گنجانیدن تجربه در زبان، نیز مذاقه می‌کند. او درمی‌یابد که نگهداری دفتر حساب اجازه نمی‌دهد که حقیقت را «تعمیر کند» - این

وقتی آدم درباره جوانمی که در دوره‌هایی در گذشته ادبیات داستانی بسیار زیاد تولید کردند، فکر می‌کند می‌بیند که آن جوانم خیلی کوچک‌تر بودند و به عنوان جوانم طبقاتی قابل رویت‌شو بودند، طوری که، مثلاً وقتی چارلز دیکنز در مورد لندن می‌نوشت می‌توانست زیر چیزهای مشخصی تکیه کند که برای همه شناخته شده بود. تپه‌های مشخص، طبقه متوسط، طبقه بازرگانان، طبقه کارگر، و طبقه بالای جامعه، با الگوهای سخن‌گویی واضح برای هر طبقه آمریکا کشور پهناوری است و ادعا دارد که طبقات اجتماعی در آن وجود ندارد و به دلیل هجوم هزارگانه جمعیت‌های مهاجر از جاهای مختلف دنیا، وضع متعری دارد. جامعه آمریکا جمعیتی کثرت‌نگرا است نقاط اشتراک‌ها بسیار اندک است. اما اگر از یک راس بدنام مثل وسترن استفاده کنی که من کردم، یا افسانه‌های تاریخی را که همه در ذهن خودشان حمل می‌کنند به بازی بگیری، شاید بتوانی به ارتباط‌های معنی‌داری برسی. نمی‌دانم آیا این حرف‌ها درست است یا نه اما به‌عنوان ابتدایی برای بررسی آن را پیشنهاد می‌کنم.

«بدنام» واژه‌ی کلیدی است. «به هارد» یا «مهر حوض امید» البته تنها زمانی نیست که این ژانر را به‌جای می‌کند. رمان دوم شما، که کمتر مورد پسند خودتان است، یعنی Big as Life، نوعی رمان علمی است. و «پلی باتیک» زمانی است که ژانر جنایی را به‌بازی می‌گیرد، ژانری که آن را هم می‌توان «بدنام» دانست. چه چیزی باعث می‌شود به این فرم‌های «مفروده» در داستان‌نویسی جذب شوید؟

خوب، یار مثل جواب قبلی، استفاده از هر رنگ علم‌پسند همیشه برایم جذابیت داشته چون ژانرهای علم‌پسند معنی دارند و منبسط هستند برای تحلیل این‌که ما کجا هستیم و چه می‌کنیم. به نظر می‌رسد دلبستگی آمریکایی‌ها به گالگت‌ها نوعاً خصالتی آمریکایی است. آن‌عده از ما که مایاتمان را می‌پروریم و سرعت مجاز را رعایت می‌کنیم آدم‌های قانون‌شکن را تحسین می‌کنیم؛ و آن افسانه عملی «فرگرای» در این کشور، تاجحد غیرقابل تحملی در فرهنگ گالگستری بیان می‌شود. ما دوست داریم که گالگست‌های ما رفتارهای ضداجتماعی گستاخانه خود را نمایش دهند و بعد هم دوست داریم ببینیم که دارند تکیه می‌شوند. افسانه غرب البته از آن ماست و فقط:

بازی می‌کنند، و این فقط خاصی این نسل از نویسندگان نیست، تقریباً در بیشتر داستان‌های امریکایی از بچه‌ها استفاده شده. آیا می‌توانید در مورد نقش بچه‌ها در داستان‌های تان و این که آیا این مرکزیت حضور بچه‌ها در ادبیات داستانی متأخر امریکا با لحظه تاریخی خاصی در این قرن در پیوند است، توضیح بدهید؟

خب، جواب به بخش اول سؤال شما آسان است. بچه‌ها راوی دو رمان خیلی بانگنیکه و دؤزلند فربه هستند. تجربه جمع‌هاست که «کتاب دتال» را خلق می‌کند و نظم می‌دهد. راوی پنهان رنگتایی احتمالاً همان پسر بچه مراحل بعدی داستان است.

می‌بخشید که صحبت‌تان را قطع می‌کنم. چرا می‌گویید «احتمالاً»؟ به تازگی این مسأله در جامعه منتقدان تا حدودی مورد توجه قرار گرفته. این که آیا آن پسر بچه راوی داستان هست یا نه.

چون تا بخش اعظم داستان او از من پنهان بود در یک نقطه مشخص تقریباً در پایان داستان، او به وسیله یک ارتباط شخص تمام چیزهایی را که روایت کرده بر ما می‌کند و به نظر می‌رسد که پسر «مادر» و «دبیر» باشد، یعنی همان پسر بچه مطمئن‌ام که راوی هم او است، اما مطمئن نیستم که برای خوانش این رمان دانستن این نکته ضروری باشد. حالا برگردیم به همان قسمت اول سؤال شما. به نظر می‌رسد که نویسندگان همیشه از بچه‌ها استفاده کرده‌اند، مطمئن نیستم که این فقط خاصی

دوران ما باشد. دیکنز، مارک توین، ایزرت لوئیس استیونسن، جی.دی. سالینجر، نوشتن از دیدگاه یک بچه دارای مجلس بسیار است. آدم به این وسیله حس شگفتی را که در بزرگسالی، خود کنار گذاشته یا از دست داده، بازی می‌یابد. آدم می‌تواند در قالب کودک مسائل عادی و معمولی را تحسین کند، و این به نویسنده قدرت می‌دهد. علاوه بر این، ادبیات ما دوزخ و بی‌عالتی و آدم‌هایی که زیر فشار زندگی خم می‌شوند، سروکار دارد، و «کودک» نماد یک ذهن کاملاً حساس و هوشیار و کسی است که نمی‌تواند تجارب را در کنترل داشته باشد. کودکی یعنی قدرت ادراک و هوشیاری توأم با ناتوانی، که اکثر افراد بالغ در این دنیا احتمالاً نمی‌توانند درک کنند.

در مقاله‌تان با عنوان «اسناد جعلی» Falso Documents به این نکته پرداخته‌اید که مفاهیم سنتی بی که ما در زمینه «واقعیت» و «تخیل» داریم اساساً نفوذپذیرند. این مقاله بی است درباره

من
دارای انباری پر از
شخصیت‌ها هستم
و مدام لباس
و دلباختگان را تغییر
می‌دهم،
و حتی شاید رولپشتان را
هم تغییر بدهم.
اما
این‌ها باز یگران من هستند
و نقش‌های متفاوتی را
بازی می‌کنند، اما کم‌کم
دارند
به شکل سپاهی وفادار
به نظرم می‌رسند.

●
در کتابچه «دوره بی فراز»
دارد که صنعت تولید
توسیل تازه در ادبیات
روایی خود بود، پیاوهای
خودکار تولید می‌شود،
مخصوصاً لاطفانه به طور
انبوه تولید می‌شدند.
پیشامین فیلسوفی برای
لنم این خاصیت،
رمان نویس‌ها فیلسوف
نیستند، به قدرت پستی
می‌آید که منتقدانی اصیل
باشند، اما به طور غریزی
نکاتی و آزار نظر می‌گیرند
که به عنوان ایده و آفرینش
نویسنده در ذهن بجز بیان
می‌شوند.

فروپاشی یا ساختار شکنی محدودیت‌ها، درباره شباهت هستی‌شناسانه ontological واقعیت و تخیل. این مقاله همچنین پایه‌های آن چه را که شما «قدرت رژیم» می‌خوانید، متزلزل می‌کند - اعتقاد دلبای غرب به سلطه استبداد برای تفسیر واقعیت. این مقاله شما مرا به یاد کارهای گابریل گارسیمارکز می‌اندازد، چون او هم دلبای را در روایت‌هایش تصویر می‌کند که در آن واقعیت و تخیل به شکل عجیبی با هم ادغام می‌شوند. آیا بین کارهای خودتان و کارهای مارکز هیچ شباهتی می‌بینید؟

نه، شباهتی نمی‌بینم. از نظر من کارهای او حاصل یک حساسیت مذهبی است که به‌طور اعجاب‌انگیزی از مسیر عادی منحرف می‌شود و خیلی راحت دلبای فیزیکی را تصرف می‌کند. من کارهای او را بسیار تحسین می‌کنم. او یک شاعر نثرنویس بی‌نظیر است. و این گونه نوشتن خاص او است. اما من ارتباط نزدیکی با او حس نمی‌کنم.

تکرار و معکوس‌سازی به‌طور آشکارا نقش بزرگی را در «درون» بسیاری از رمان‌های شما بازی می‌کنند. سؤالی که برای من مطرح می‌گردد این است که آیا می‌توان از تکرار صحنه یا شخصیت‌های خاصی در محدوده‌های یک متن خاص سخن گفت؟ من در این سبامه پوست، یعنی «ویلیامز» رمان «کتاب دتال»، فکر می‌کنم که با نام «اسمیت» در رمان «دؤزلند فربه» دوباره ظاهر می‌شود؛ دارم به مادر دیوانه «راچل نیساکشن فکر می‌کنم که دچار آسم است می‌ترسد که سموم‌اش کنند و بارها دست به فرار می‌زند، و این زن به‌عنوان هفتای مجازی در رمان بعدی، یعنی «دؤزلند فربه» ظاهر می‌شود. این زن طی یک حادثه مرکباً ماشینی به او می‌زند و او را به دیواره توری یک مدرسه می‌کوبد و له می‌کند و دتالال و ادگار هر دو شاهد این صحنه هستند؛ و هر دو این راوی‌ها در واقع مثل مادر بزرگشان دچار آسم هستند. آیا شما به‌لوسی با یافتن بهمان‌متنی پرداخته‌اید؟

به نظرم به این کار را کرده، اما آن زمانی که داشتم این‌کار را می‌کردم چنین تعبیری برای آن نمی‌آوردم. یکی از چیزهایی که من به آن پی برده‌ام تقریباً این حس است که من دارای انباری پر از شخصیت‌ها هستم، و مدام لباس و دلباختگان را تغییر می‌دهم، و حتی شاید رولپشتان را هم تغییر بدهم. اما این‌ها باز یگران من هستند و نقش‌های متفاوتی را بازی می‌کنند، اما کم‌کم دارند به شکل سپاهی وفادار به‌نظرم می‌رسند. کارهای مشخصی



مکمل را مطرح کند، یکی از ثابت‌ترین خوشه‌های تصویری رمان Ragtime خوشه تصویری پارچه‌های کهنه rag است، که در اشکال گوناگون ظاهر می‌شود، که برجسته‌ترین آن‌ها همان موسیقی است که عنوان داستان نیز از آن می‌آید. به این گفته چگونه پاسخ می‌دهید که رکتایم هم به لحاظ مضمونی و هم نگارشی ردیف کردن یک سری «پارچه‌های روایتی» است، «لحاف‌دوزی دیوانه‌وار انسانیت»؟ آیا چنین ریه‌افلت «چهل تکه»ی در مورد نگارش به تجربه شما به عنوان رمان‌نویس نزدیک است؟ و آیا چنین الگوی نگارشی تصادفی بودن از پیش طراحی شدهٔ رمان وارد خود می‌کنند؟

تولید این کمی به حقیقت نزدیک‌تر است. با خط خوب همه چیز از پیش طراحی شده است. rag هم موسیقی است و هم تکه‌ی پارچهٔ کهنه آن چه در این‌جا مطرح شده فقر نوشتاری است. تصویر نویسنده به شکل یک «کهنه خرو» که در خیابان‌ها سرگردان است، بنام بودن او و عدم امنیتش - و من این را می‌بینم، به این معنی که مواد و مصالح تمام رمان‌ها همان زنگی‌هایی است که نویسنده خود تجربه یا مشاهده کرده، یا در موردشان شنیده است، مصالحی که متشکل از تکه‌پارچه‌های کهنه است، تکه‌های نخ، مغایب و موادی که آن‌ها را با هم می‌آمیزد و درون چیزی قرار می‌دهد که قبلاً وجود نداشت. آن چیز را می‌نمان پوشید یا برای گرم شدن استفاده کرد.

زندگی شاعران، اولین اثر شما نیست که عنوان‌اش یادآور یک اثر دیگر در ادبیات باشد، و در این مورد، البته یادآور کتاب ساموئل جانسون با همین عنوان است. من اشارات دیگری در عنوان ده به هارد تامپرز خوش آمده‌ی و تلمیحات انجیلی در عنوان «کتاب دانیال» مدنظر است. هدف شما از چنین اشاراتی چیست؟

خوب، این کار شاید نشان بدهد که من رمان‌نویس متفاوتی هستم، متفاوت با نویسندگانی که من با خواندن آثارشان بزرگ شدم و از آن‌ها آموختم. کاملاً مشخص است که شما نمی‌توانستید چنین گفت‌وگویی را با رابرتز انجام بدهید. همین‌گوی اگر بود با یک ارتگی شما را از اتاق بیرون می‌انداخت.

آن‌ها حرف شما را نمی‌فهمیدند، در حالی که من می‌فهمم. ما احتمالاً در دوره‌ی از اکولوژی ادبی بصری می‌بریم، دوره‌ی که در آن نویسندگان کمی بسوادترند، کمی خودآگاه‌تر، و می‌دانند که

آینده در تردید است. شما در مقاله‌ها و مصاحبه‌ها تا به والتر بنیامین فیلسوف استناد کرده‌اید. چگونه به این گفته پاسخ می‌دهید که بنیامین در بیشتر نوشته‌های دهه هفتاد شما حضور دارد، و این که او تقریباً نوعی «میرسلسک» است. من هم اکنون مخصوصاً تأملات عالی بنیامین در مورد آثار نیوکولای لنگف، یعنی «قصه کوه» و مقاله‌اش با عنوان «تارکوز هنر در عصر تولیدات مکانیکی» را منظر دارم. به نظر می‌رسد هر دو این مقاله‌ها یکسری مسائل را مطرح می‌کنند - مانند از دست رفتن یک سنن شفاهی و موابق همانند سازی‌های تکنولوژیک. که در بعضی از کارهای شما وجود دارند. کسان دیگر هم در مورد چنین مسائلی صحبت کرده‌اند. مثلاً الیوت اینشتین مردم زمانی پیاده یا با اسب به سفر می‌رفتند، بعدها با قطار توانستند سریع‌تر مسافت کنند؛ خوب، مسافرت با قطار چه تأثیری بر دیدگاه انسان‌ها نسبت به محیط گذشت؟ این‌که شما بوتلونی با فشار دادن یک دکمه موسیقی‌ری، یا بارها و بارها گوش بدهی بجای این‌که صبر کنی تا دغعه بعد ارگستر یا پیانیست مورد نظر به شهر بیاید چه تأثیری بر دیدگاه شما نسبت به موسیقی دارد؟ این‌ها سؤال‌های مهمی هستند. رکتایم، فر دوره‌ی فرار دارد که صنعت تولیدی اتومبیل تازه در ابتدای رونق خود بود، پدیده‌های خودکار تولید می‌شد، و محصولات قابل‌مد به‌طور انبوه تولید می‌شدند. بنیامین فیلسوفی برای تمام این‌ها اسم رمان‌نویس‌ها فیلسوف نیستند، به‌دلت پیش می‌آید که متفکرانی اصیل باشند، اما به‌طور غریزی نکاتی را زیر نظر می‌گیرند که به‌عنوان ایده و اندیشه توسط دیگران بهتر بیان می‌شوند.

شما بارها گفته‌اید که نوشتن شما بیشتر نتیجه فرایند «آژومو و خطا» است، و این‌که هرگونه دلیل منطقی برای نگارش یک کتاب اساساً محمول است. یکی از خودشان را در بازنگری تمجیل می‌کنند، یکی از خوانندگان آثار شما گفته است که رکتایم ظاهراً محصول آن چیزی است که او «خط تولید روایتی» می‌نامد، که اشاره دارد به اختراع هنری فورد در متن و سرعت روایت رمان. حال این سؤال برای من مطرح است که آیا چنین الگوی «زیچرپوار» و «خط تولیدی» نشان‌دهنده نوعی طرح و «خطاستی» Linearity است که این البته با روند نگارش شما در تضاد است. من دیوانه استعاره نیستم.

اجازه بدهید یک الگوی نگارشی متفاوت با شاید

هست که آدم انجام می‌دهد، و بعد در واقع باز نیاز دارد که انجام‌شان بدهد. این موضوع به‌طور واضح در آثار نویسنده‌ی چون «دی. ایچ. لاژونس» دیده می‌شود. اگر هر صفحه‌ی از The Rainbow (رتگین:رمان) را بخوانی، اصلاً کتاب را از هر کجا که باز کنی، می‌بینی که شیوه نگارش خیلی واضح به‌جسم می‌آید. برای مثال، به راه افتادن یک سبیل را توصیف می‌کند. در کتاب The Rainbow به راه افتادن یک سبیل، بزرگ را توصیف می‌کند و یک پاراگراف را به سبب اختصاص می‌دهد. بعد می‌بیند که قانع نشده، احساس می‌کند آن قدر که باید به سبیل نیرداخته بنیامین در یک پاراگراف دیگر دوباره همان اتفاق را توصیف می‌کند، اما این توصیف تکنیکی بیشتر است، چند تغییر اندک در پاراگراف اصلی انجام می‌دهد، و بعد پاراگراف سوم و همین‌طور ادامه می‌یابد، تا چندین صفحه - و آدم متوجه «تکرار می‌شود، اما این تکرار نیست. مسأله فقط این است که نویسنده می‌خواهد آن قدر به این کار ادامه دهد تا این‌که احساس کند کار خود را به پایان رسانده و قضیه باز یافت شخصیت‌های داستانی از یک کتاب به کتاب دیگر نیز همین است. همهٔ نویسندگانی کار را می‌کنند. آهنگ سازها هم این‌کار را می‌کنند. بخ از تکه‌های مخصوصی خوش می‌آمده شما یک تم را در کنسرت و پیولون می‌شنوید. دوباره در یک کنسرت پیانو دوباره می‌شنوید و باز در یک سوئیت ارگستر هم می‌شنوید. سوئیت‌ها هم همین‌طور. هنرمندها از چیزهای خاصی خوششان می‌آید. هنرمندی که با رنگ سررنگز دارد از رنگ‌های خاصی خوششان می‌آید یا این‌که همان مزه‌زه را همان اشیاء بی‌جان را یا همان انام را بارها و بارها رنگ‌آمیزی می‌کند. این تقریباً است از سوی هنرمند مبتدی به این‌که هنوز به نقطه کمال نرسیده. اگر آدم به کمال برسد هیچ دلیلی ندارد که کاری را دوباره انجام دهد.

قسمت‌های پایانی «کتاب دانیال» و «وژلدز فر» در محیط ساختگی و فوق‌مدرن رخ می‌دهد - «وژلدز فر» و «دیزی لنده» سال ۱۹۲۹ - در حالی که «زمان حال تاریخی» هر دو این رمان‌ها تحت‌الشعاع یک جنگ است، در یکی جنگ جهانی دوم، و در دیگری، جنگ ویتنام. دلیل این «هم‌نگاری» Juxtaposition «آینده تکنوکرات» و «واقعیت تاریخی تلخ» چیست؟ دقیق نمی‌دانم. شاید این دعاخوانی یک جامعه برای ساختن آینده باشد وقتی که احتمال وجود یک

کتاب‌های‌شان پاسخی است به کتاب‌های دیگر. هر کتاب ناگزیر پاسخی است به کتابی دیگر. در دوره‌ی که نویسندگان ما عموماً کپی‌سواد بودند و از روزنامه‌ها درسی آموختند، به‌جای آن‌که از دانشگاه‌ها در بیایند، شاید ادبیات بهتری داشتیم. می‌توانیم تصور کنیم چنین صاحب‌بومی جقدر می‌توانست برای سام کلمتش جالب باشد.

شما در گذشته به‌طور پررنگه داستان کوتاه چاپ کرده‌اید. اما «زندگی شاعران» اولین مجموعه چاپ‌شده داستان‌های کوتاه شماست. چرا از رمان در مفهوم سنتی‌اش به یک سری فرم روایی کوتاه‌تر روی آوردید؟

خب من توضیحی در این مورد ندارم. من نوشتن این داستان‌های کوتاه را شروع کردم و دلیل‌اش را هم نمی‌دانستم چرا و چون من داستان کوتاه‌نویس نیستم بلکه رمان‌نویس‌ام و به دنبال پیدا کردن رابطه‌ی بین این‌ها هستم و رابطه‌ی که من یافته‌ام همان نویسنده‌ی است که آن داستان‌ها را نوشته و این مرا به رمان کوتاه رساند. به نظر من می‌توان گفت که «زندگی شاعران»، رمان است.

رمان «ژولدنزیره» تصویر واضحی از زمانی ارائه می‌دهد که رادیو وسیله اصلی تفریح بود، و ما می‌توانستیم تخیل ادگار چگونه سیگنال‌های شنیداری را به تصاویر تبدیل می‌کند. تخیل او فرهنگ‌گوش کردن و

تصور کردن بود. نه دیدن از تلویزیون و جذب کردن. رمان شما به‌نظر می‌رسد این نوع از تخیل از راه‌گوش کردن به برنامه‌های رادیویی را تحسین می‌کند. آیا رادیو از دید شما آخرین مرحله فرهنگ شنیداری است که انتقال شفاهی کلمات اساسی آن است؟ و در ادامه این سؤال، بین کار خودتان به‌عنوان «رمان نویس» یا «داستان‌نویس» و «ادبی» ارتباطی می‌بینید؟

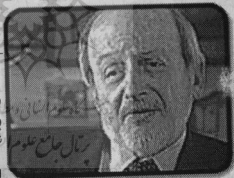
من با‌گوش کردن به رادیو بزرگ شدم، رادیو جا برای فعالیت ذهن باقی می‌گذاشت. همان‌طور که به‌گام‌گام «ژولدنزیره» می‌گویم، اگر صدای به‌کار افتادن یک موتور را می‌شنیدید، از عمق صدای فهمیدید که آن چه نوع موتوری است آدم می‌بایست همیشه صحنه مربوطه و قیافه شخصیت‌ها را در ذهن مجسم کند. حتی قیافه شخصیت‌های معروف و محبوب را. علاوه بر این‌که این شکلی از داستان‌گویی شفاهی است. در مراحل از زندگی‌ام وقتی بسریجه بودم پیش خودم فکر می‌کردم که هیچ‌چیز در زندگی نمی‌تواند بهتر از این باشد که بعلوم مسئول جلودهای صوتی برنامه‌های رادیویی تصور چنین کاری لذت‌بخش بود، هجلی‌نگیز بود قبل از آن‌که تلویزیون را از نزدیک ببینم. در برنامه‌های شنیده بودم و پیش خودم فکر می‌کردم که باید چیز فوق‌العاده‌یی باشد! جمع‌بندی را روشن می‌کنی و تصویری را

می‌بینی. اوایل واکنش من نامشخصی کامل بود. تصویر، مسطح و بدون منفذ و ظالمانه بود. من آن موقع خیلی جوان بودم از تصویر تلویزیونی در ذهن‌ام انتظار همان عمقی را داشتم که از برنامه‌های رادیویی. اما این‌گونه نبود. در تلویزیون همه چیز حاضر و آماده بود همه چیز یک وجهی بود و محدودکننده. هیچ وقت فراموش نمی‌کنم که تلویزیون اولین بار چه حسی در من ایجاد کرد. مسطح بودن و تقریباً نرسش حقیقتان او را تصویر تلویزیونی به صحنه تلویزیون فشار می‌آورد. بلکه رادیو فرهنگ شفاهی است و با داستان‌گویی ارتباط دارد. به‌منظرم در این شکلی نیست، زیرا آدم این فرهنگ شفاهی را چه از راه امواج رادیویی بشنود و چه به شکل نمایش‌آمیزی در قالب صدهای مختلف با در قالب صدای یک نفر که می‌شنیند و داستان را برایت تعریف می‌کند و جایی همه شخصیت‌ها حرف می‌زنند. شما هنوز آن را در ذهن‌ات داری. ذهن فاقد عمق و شما کارگردان و طراح لباس و گریمور و نورپرداز خودت هستی. نرسش تشخیص با تصویر بعضی تفاوت بسیار دارد. مثل روایی است که در آن امور از یک شکل به شکل دیگر دگرگون می‌شوند و شما هم اهمیت نمی‌دهی. در واقع این دگرگونی‌ها منطقی و طبیعی به‌نظر می‌رسند.

داکتور: خواننده را دست‌کم نگیر با روایت گسسته بیگانه نیست

نویسنده و ویکتور اس ناواسکی

Victor S. Navasky



می‌گیری، و به این طریق می‌توانی به تأثیرگذاری مورد نظرت برسی، می‌گویند قبلی که براساس این کتاب ساخته شده، «رتبه دوم بدترین فیلم ساخته شده تاکنون را دارد» (اگر بپرسید به‌شما خواهد گفت که رتبه اول بدترین فیلم از آن Swamp Fire با بازی جانی وینس مولر است.)

نام این ویراستار جدیدی. ای. داکتور بود و نام این رمان هم هارد تایمز خوش آمدید، که معلوم شد آن قدرها هم وسترن نیست، بلکه این رمان را به بازی می‌گرفت. داکتور توضیح می‌دهد: «وقتی از ژانری استفاده می‌کنی در واقع داری موسیقی‌تی‌را که خودکننده از قبیل در ذهن خود دارد، به بازی

اولین باری که نام‌ش. ای. داکتور و شنیدم سال ۱۹۶۴ بود، هنگامی که یکی از دوستان‌ام که آن موقع در انتشارات دایال کار می‌کرد، به من گفت که یک ویراستار ارشد جدید را استخدام کرده‌اند که یک رمان نوشته است، یک رمان وسترن که به فیلم تبدیل شد با بازی هنری فوندا.

دومین زمان، او **Big as Life** راثر علمی را به بازی می‌گرفت و داکتوز به معنای اعتراف می‌کند که آن رمان یک شکست بوده می‌گوید. موسیقی خوبی نبود البته چیزهای خوبی هم در آن رمان هست. اما مؤثر واقع نشد. نورمن میلر [که داکتوز در انتشارات دایال کارهای او را ویراستاری می‌کرد] یکجایر به من گفته بود که در آن کتاب تا آن‌جا که مانده پیش می‌رفتد نرفت، و بمنظر من حق با اوست. من آن رمان را زیادی در کنترل خود گرفتم؛ این حداقل، حرفی است که داکتوز اکنون می‌زند. در آن زمان، او نویسنده‌ای بود که به کتابش اعتقاد داشت و ویراستاری که وقتی دریافت نآشروش، سایمون و شوستر، اعتقادی به کتابش ندارد. چند نشرش کردم.

او که به هنگام روز در انتشارات دایال به‌عنوان ویراستار کار می‌کرد و به هنگام شب در انتشارات راندم هُوس به‌عنوان نویسنده، شش ماه بعدی را مشغول نگارش ۱۵۰ صفحه از نسخه اولیه کتابی بود که بعدها شد «کتاب دایال»، منبع الهام این کتاب جرمیات مربوط به جنونیوس و ایل زرنسک بود. مشکل این بود که داکتوز نوشته خود را که یک روایت زمان‌مند بود، هیچ‌کس نمی‌بستند و از خود برسید که آیا اصلاً نویسنده هست یا نه.

می‌گوید: «کم آورده بودم. به آخر خط رسیده بودم. در حقیقت واداده بودم با لایقیدی و بی‌مسئولیتی پشت ماشین تحریریم می‌نشستم. پر از خشم و تاکنلی و ناامیدی. فقط به خاطر این‌که کاری انجام داده باشم، برای این‌که ادای نوشتن را دربارم، شروع کردم به تایپ کردن یک چیزهایی. اصلاً نمی‌دانستم چه دارم می‌نویسم. البته مثلاً فرار بود کتابی باشد که به‌دنبال‌اش بودم و سخت تلاش می‌کردم که به آن دست بیاوم. داشتیم صدای کسی را

به روی کاغذ می‌آوردم که منعاباً در ایفتم صدای دایال است. پسر آن زن و شوهر، کتاب را از ژانیه دید او نوشتم. این کشفی بود که به‌هنگام نویسدیم حاصل شد. من نه، بلکه دایال می‌بایست این کتاب را می‌نوشت، و عمل نگاشتن از سوی من بخشی ناگزیر از داستان بوده.

بعد از «کتاب دایال»، «ارکتایم» پر فروش منتشر شد. و باز از داکتوز می‌شنویم که تعریف می‌کند، پشت ماشین تحریرش در خانه‌اش واقع در نیویورک که در سال ۱۹۰۶ ساخته شده بود، نشسته بود و در این حین یا به دیوار رول می‌زد یا صفحه سفید که ناگهان الهام به‌صراغ‌اش آمد نوشت: «من در خانه‌ی که سال ۱۹۰۶ ساخته شد، زندگی می‌کنم.» و در حالی‌که این اولین جمله رمان بلگی‌مانند به تایپ کردن خود ادامه داد.

حالا هم **Loon Lake** منتشر شده. وقتی مصاحبه‌کنندگان از داکتوز می‌پرسند که فکر این رمان را از کجا آورده او با صراحت پاسخ می‌دهد که یک روز یکشنبه در آدیسون راکس، داشت با آسمویل می‌رفت که تابلویی را دید که روی آن نوشته شده بود **Loon Lake** (دریاچه لون) و همان‌جا فکر آن رمان به ذهن‌اش رسید. آدم باید در معرض اتفاق فرار گیرد تا در موردش نویسنده به‌تازگی، او برای جمعی از کتابداران سخنوری کرده و به‌طور خصوصی یکی از ماجراهای مورد علاقه‌اش را برای آن‌ها تعریف کرده: تجربه‌ی در کلاس روزنامه‌نگاری در دبیرستان علوم پرئکس که می‌گوید نقشش دو پیشرفت او به‌عنوان نویسنده «حیاتی» بود.

معلم روزنامه‌نگاری به ما گفته بود که به‌عنوان تکلیف باید با کسی مصاحبه‌ی انجام بدهیم. من بستن کوشایی بودم. بنابراین با درباری در سالی

کارکنانی مصاحبه کردم. و سرگشت زندگی او هم واقعاً جالب بود. او یک بنامنده بود، پیرمردی که جلوتر از دوران حکومت هیتلر از آلمان فرار کرده بود. یک کب سرزه پوشیده بود و شلوار بگی قهوه‌یی رنگ، و با لهجه‌ی غلیظ صحبت می‌کرد. با پولی بسیار کم در تنهایی زندگی می‌کرد، و ناهارش را در یک پانت به‌همراه یک فلاسک جای با خود به‌سرکار می‌آورد. زندگی‌اش نابود شده بود، اما روحی‌اش بالا بود، و بعد مشخص شد که درباراً موسیقی خیلی اطلاعات دارد. با تمام رپرتواژ کلاسیک آشنایی داشت. تمام نوازندگانی را که در سالی کارکنی اهنگ می‌نواختند می‌شناخت. بعد از گذشت سال‌ها او در آن‌جا به آدمی قدیمی تبدیل شده بود، و تمام تکنواها، نظیر هورروپتزر، رویسنستاین^۱ و یلنا هافز^۲ او را می‌شناختند و با اسم اول‌اش کارل **Carl** صدایش می‌زدند. و معلم روزنامه‌نگاری گفت: «این بهترین مصاحبه‌ی است که من در تمام سال‌های تدریس‌ام در این کلاس خوانده‌ام. می‌خواهم در روزنامه‌ی مدرسه چاپ‌اش کنم. تنها کاری که مانده این است که یکی از بچه‌های کلاس را بفرستیم مرکز شهر تا از این بارو عکس بگیرد، کمی این یا و آن بگیرد و سرانجام اعتراف کرده که این کار غیرممکن است. او اجازه نمی‌دهد که ازش عکس بگیرند. معلم گفت: «منظورت چیست؟»، گفت: «منظورم این است که اصلاً شخصی به نام کارل در بیان وجود ندارد. او ساخته ذهن من است. شخصاً یک کلمه از این‌ها را بیاور نمی‌کنم. گزارش داکتوز از زندگی‌اش به‌معنای دانش‌آموز روزنامه‌نگاری به‌منظرم یک استعاره است. گزارش او بیشتر شاعرانه است تا حقیقی، و توصیف او در مورد چگونگی شکل‌گیری کتاب‌های‌اش مانند... است که بر روی سر نیوتن افتاد. حرف‌های او به‌احاط اسطورشناسی جالب است، اما به‌عنوان یک راه‌نما برای چگونگی پیچیدگی‌های مربوط به فرایند خلق‌شده آرزو محدودی دارد، مخصوصاً آن فرایندی که آثار به‌دقت طرح‌ریزی شده‌ی چون «کتاب دایال» و «ارکتایم» و اکنون **Loon Lake** به‌وجود آورده است. نظر خود من این است که داکتوز تاحدودی به این دلیل این‌گونه در مورد کتاب‌های‌اش صحبت می‌کند که می‌خواهد یک سری از افراد را از اشتباه دربارم، افرادی که «کتاب دایال» را به‌خاطر مبالغه در بیان تأثیر یک مرحله مهم تاریخی تحسین می‌کنند یا معتقدند که تأثیر

دناژکی رکتایم در این نود که

از شخصیت‌هایی استانده می‌گردد که به لحاظ تاریخی ابیات شدنی بودند.

چیز غیر هادی برای من دور بودن،

روایت بود. خالی چیز می‌نه که مثل داستان از دیگ باشد

و نه مثل تاریخ دور،

بلکه صدایی که تاریخی سبده‌تنگ کتاب باشد.



من از نوشتن بیش برهن برنامه‌های سیاسی است فکر می‌ریختی است. امروزه اگر زمانی سیاسی نامیده شود، بمعنی برجسب زدن بر آن است. و برجسب زدن بر آن به معنی خودداری از پرداختن به آن چیزی است که زمان به آن می‌پردازد. به گمان من از زمان سیاست نمی‌تواند پیچیدگی تحویل را. که به‌عنوان یک شیوه تفکر، شهودی و مناقیزکی و اسطوره‌دینی است. در خود جای دهد.

جو ییلر Catch-22 را نوشته، و وقتی منتشر شد بعضی از منتقدان گفتند که این دیدی غیرمنصفانه نسبت به جنگ است. جنگ جهانی دوم این‌گونه که این کتاب می‌گوید نبود، ما ناشنیم یا ناشنیده‌ها می‌چنگیدیم. بعد هم نوبت ویتنام شد. در آن هنگام معلوم شد جنگی که هیلر در موردش نوشته بود جنگ ویتنام بوده آن‌هایی که در مورد زمانی از روی عقیده‌های سیاسی نسبت داده شده به آن فضاوت می‌کنند می‌خواهند در جمهوری ادبیات کسب‌ساری راه بیندازند این‌ها عضو چیزی هستند که من به آن‌ها می‌گویم منتقدان مکتب فلان رمان را یا دوست‌داشته یاش یا ره‌اش کن، که در پوشش تعصیبت زبانی‌شاختی، فضول‌های سیاسی می‌کنند.

منتقدی اخیراً هرکتب تشبیه‌ی شد و آن این‌که انوماپیک‌گوار یک دیدگاه سیاسی خاص را که از آن «تالیار» زوای داستان بود به داکتوز نسبت داد اتفاقاً عقیده سیاسی داکتوز، دستکم آن‌گونه که خود در موردشان توضیح می‌دهد، حمله به بی‌عدالتی است در مفهوم لیست‌گفندی، و یکی از بی‌عدالتی‌هایی که به واسطه آن احتمالاً مورد حمله قرار خواهد گرفت دقیقاً همین آشفتگی است، با توجه به حساسیت بسیار زیاد او نسبت به انتخاب صدای زوای، او اصرار می‌ورزد: «تازگی رگتایم در این نمود که از شخصیت‌هایی استفاده می‌کرد که به لحاظ تاریخی اثبات‌شده بودند. چیز غیرعادی برای من در «در بودن» روایت بود. خلق چیزی که نه مثل داستان نزدیک باشد و نه مثل تاریخ دور، بلکه صدایی که تاریخی - پدلتیک کاذب باشد.

داکتوز می‌گوید: در کتاب دتالیار لای در همان ابتدای کار خود را معرفی می‌کند. در *Loon Lake* زاوی صدای خود را آشکار می‌کند و خواننده باید پیبرد که او کیست و چه کاره است. سبب روایت‌معام و قایل‌شناسایی، یکی از آخرین سته‌هایی است که می‌توان به آن حمله برد، و به نظر من حالا دیگر با

متمایز رگتایم این بود که شخصیت‌هایی را به ادبیات داستانی معرفی کرد که به لحاظ تاریخی قابل اثبات هستند او می‌گوید: اصلی که برایم جالب است این است که واقعیت خارج از وجود ما نیست، چیزی است که ما هر لحظه آن را می‌سازیم. فرضی نفوذپذیری واقعیت و تخیل در یکدیگر چیزی است که همه انجامش می‌دهند. و کلا، جامعه‌شناسان، افرادی پلیس خوب حال چزارمان‌نویس‌ها باید از آن محروم باشند؟ سخن او به خوبی قابل درک است. اما باعث از بین رفتن این شکایت من نمی‌شود که او در *عزت‌وگرمایش* (صتی یا دوستی مثل من) و سخنرانی‌هایش در مورد عادات نویسندگی‌اش همان فرضیاتی را مطرح می‌کند که در رمان‌هایش وارد می‌کنند؛ یعنی درهم آمیزی واقعیت و تخیل، عینی و ذهنی، برای همه ما بهترین راه در یافتن این است که بدانیم چه می‌خواهیم بگوییم.

یک سربخ دیگر برای جزیایی چنین سخنانی از سوی داکتوز را می‌توان در سال‌های تحصیلات کارشناسی ارشد در دانشکده کین ین یافت. «دزدتد نو» (در آن جاگرو زنیسم شاعر اعنفقد از استادانش بود)، طبق تئوری فشد نو، متن است که گایون مناسب برای نقد جدی ادبی محسوب می‌شود و نه قصه نویسنده بنابراین وقتی در مورد مضمون «دریاجه لون» صحبت می‌کند یا دقت کلام‌اش را با عباراتی نظیر بی‌محرال، این نظر من است؛ یا در دید من، شروع می‌کند یا به پایان می‌برد داکتوز قضیه را کاملاً روشن می‌کند که تا آن جا که به او مربوط است، نظرات او در مورد دتالیار-هایش از نظرات هیچ کس دیگر صالمت نیست او، اگر بخواهد. در کلمات درست استفاده کنیم، یک اعلال‌کننده زنده مغلط‌های عمدی است.

بنابراین طعنه‌آمیز است که منتقدان مخالف داکتوز را به نوشتن رمان‌های سیاسی متهم می‌کنند او می‌گوید: معظفر می‌رسد اسن اناظران‌ها را به در دوره زنده‌ما است تا در مورد چیزهایی که من نوشته‌ام؛ این‌که به زمانی که در آن نگرانی از بابت جامعه مطرح شد به دیده غیرعادی بودن نگریستند. شوبد *Moby Dick* رمان سیاسی است. *The Scarlet Letter* رمان سیاسی است داستانی‌پوستکی و کسنراد رمان‌های سیاسی می‌نوشدند. هرچند وقتی به آن‌ها آموزش داده شود، توجه چندانی به مغلط‌های سیاسی محافله کارانه نکرد نمی‌کنند. اما این فکر که هدف

از در به‌ان حمله برده شده. برای اولین بار من بدون ایجاد قرارداد اساسی بین زاوی و خواننده، چیزی نانشیرنگار خلق کرده و به لحاظ تکنیک داستان‌نویسی خرسندم از این‌که توانستم یک داستان به مفهوم سنتی و مرسوم آن را حفظ کنم علی‌رغم این‌که آن امنیت را از دست می‌دادم.

وقتی رگتایم برای اولین بار منتشر شد از داکتوز نقل شد که می‌خواهد اثبات در دسترس تعداد زیادی از رأی دهندگان باشد. که می‌خواهد متصدیان پمپ بنزین را یا بخوانند حالا که او زمانی نوشته که عمداً فاقد روایت به شیوه سنتی است، چگونه این را با آرمایی که موجب شد یک روزنامه‌نگار بریتانیایی به او لقب «الاباک پمپ‌بنزین» بدهد، منطبق کند؟

همیشه کسی هست که به تو بگوید چه کاری را نباید انجام بدی. نباید از شخصیت‌های تاریخی استفاده کنی نباید به قولتین، کارگرددگان بپردازد. نباید صدای شخصیت‌ها را جلوه‌جا کنی. در دتالیار، زاوی در «زمان ساعتی» و «زمان دستور زمانی» به این سو و آن سو می‌پرد. در این‌جا نمی‌دانی که چه کسی دارد حرف می‌زند بنابراین این یک سنت دیگر است که از پنجره بیرون نگاهت می‌شود خوانندگان را دستکم بگیر. مردم باهوش‌ند و بنا روایت «گسته» بگانه نیستند. پارچه‌ها کردن روایت و جهش به درون صداها و زمان‌ها و شخصیت‌های مختلف مقدار معتدلهایی تفرزی در خود دارد، و به خلق داستان می‌انجامد و به خواننده اجازه می‌دهد که مراقب خود باشد. روایتی است نزدیک به تیزترین، گسته و هیجان‌آور.

تیزسیدم اگر نه جای آن‌که از کنار تابلوی «دریاجه لون» عبور می‌کردند از کنار تابلوی عبور می‌کردید که روی آن نوشته شده بود: «دریاجه پلی‌سید *Placid* چه اتفاقی می‌افتاد؟

جواب داد: «اتفاق از کنار این تابلو هم عبور کرد، اما متوجه‌اش نشد»

چانی ویس مولر شاعر آمریکایی که نخستین نقاش تازران در سیمانی هالیوود بازی کرد

پانویس‌ها:

1. (1904-1980) Vladimir Horowitz پیانو آمریکایی

2. (1901-1983) Arthur Schnitzler نویسنده آلمانی-یهودی

3. (1901-87) Jessica Hahn نویسنده آمریکایی

4. جون زاوی را دتالیار «ماتور» (مسطور) و *Scarlet Letter* حرف اول کلمه *Astoria* در جزایر پورتلند زمانی که به شوهر خود خیانت می‌کردند نوشته می‌شد. این زمان در ایران به نایک دانگ شناخته می‌شود)