• گفتگو با جان آپدایک

چه چیزی در داستان مهمتر است؟

• چارلز تامس ساموئلز

• ترجمهٔ محسن سلیمانی

دربارهٔ آپدایک

جان آپدایک[1] شاعر و داستان‌نویس آمریکایی در سال ۱۹۳۲ در شهر شیلینگتن[2] پنسیلوانیا به دنیا آمد و در سال ۱۹۵۴ از دانشگاه هاروارد[3] فارغ‌التحصیل شد. و سپس بعداز گذراندن یك دورهٔ یك ساله در یکی از مدارس هنرهای زیبای انگلستان، به آمریکا بازگشت و دو سال عضو هیأت تحریرهٔ مجلهٔ نیویورکر[4] بود. بسیاری از داستانها و اشعار وی نیز به تدریج درهمین مجله چاپ شده است.

مجموعهٔ داستانهای او عبارت است از: همان در[5] (۱۹۵۹)، داستانهای اولینجر[6] (۱۹۶۴)، مدرسهٔ موسیقی[7] (۱۹۶۶)، موزه‌ها و زنها[8] (۱۹۷۲). برخی از رمانهای وی نیز از این قرار است: بازار نوانخانه[9] (۱۹۵۹)، رابیت، بدو[10] (۱۹۶۰)، سانتور[11] (۱۹۶۳)، از مزرعه[12] (۱۹۶۵)، زوجها[13] (۱۹۶۸) و ماه یکشنبه‌ها[14] (۱۹۷۵). اما درمیان رمانهای او، سه رمان بازار نوانخانه (داستانی بلند دربارهٔ شورش سالخوردگان یك نوانخانه علیه مدیر آن)، رابیت، بدو (رمانی طولانی دربارهٔ جوان متزلزل و خامی که هنوز مشتاق آن افسون و تشویقهای دورانی است که در دبیرستان قهرمان ورزش بوده است و به همین دلیل زن و بچه‌اش را ترك می کند) و سانتور (رمانی دربارهٔ زندگی جوان و پدرش: معلم علوم دبیرستان، که به ترتیب نمایانگر دو شخصیت اساطیری یونان یعنی پرومته و کیرون[15]: معلم قهرمانان یونانی، هستند) از بقیه مشهورتر است.

آپدایك یکی از نویسندگان سبك‌گرا و زبان آثارش فاخر و پیچیده است و گاه به تکلف پهلو می‌زند. (مترجم)

○ ادبستان: مسایل مطرح شده از سوی آپدایك در گفتگوی زیر، پیرامون جامعهٔ غرب ـ و بخصوص آمریکا ـ است و بعضی از آنها طبیعتاً نمی‌توانند قابل تعمیم به تمامی سایر جوامع باشند.

□ به نظر می‌رسد شما از جامعهٔ ادبی گریزانید. چرا؟

■ نه، گریزان نیستم، هستم؟ برای همین هم اینجا هستم و دارم با شما صحبت می‌کنم. اما در سال ۱۹۷۵ که از نیویورك رفتم، از این که کارگزاران عقب‌افتاده ادبی حال و آینده را که نقشی در اجتماع ندارند ترك کردم، تأسف نخوردم. به‌نظرم دنیای ادبی نیویورك جامعه‌ای کم‌مایه و فضول است. همینگ وی آن را به یك بطری پر از کرم کدو که سعی دارند از همدیگر تغذیه کنند تشبیه کرده است. وقتی من می‌نویسم در ذهنم و مخاطبم نیویورك نیست بلکه جای مبهمی نزدیك شرق کانزاس است. به کتابها البته بدون درنظر گرفتن جلدهایشان، که سالها بعد روی قفسهٔ کتابخانه است فکر می‌کنم که پسر جوان روستایی آنها را می‌یابد و کتابها با او سخن می‌گویند. نقد و بررسی‌ها و قفسه‌های کتابخانهٔ «برنتانو» موانعی هستند که باید از روی آنها پرید و کتابها را در قفسه گذاشت. به هرحال در سال ۱۹۵۷ من مایه‌های «پنسیلوینیایی» برای گفتن، زیاد داشتم و «ایپسویچ»[17] جایی بود که می‌توانستم آنها را بنویسم و به خوبی در آن زندگی و بچه‌هایم را بزرگ کنم و دوستانی شخصی ـ و نه د ارتباط با کار نویسندگی‌ام ـ هم داشته باشم.

□ آیا وقتی همسایه‌های کنونی شما در «ایپسویچ و همسایه‌های قبلیتان در «شیلینگتن» گمان می‌کنند ک شما در داستانهایتان از وجود آنها استفاده کرده‌اید مضطرب می‌شوند؟

■ باید بگویم نه. من مطمئنم که مردم عموماً مسلماً فرق بین زندگی و داستان را می‌فهمند. من د «شیلینگتن» خیلی از شهر دور بودم و خیلی بیشتر ا آنچه به‌نظر می‌رسد، شخصیتها را تغییر داده یا ا استفاده از آنها پرهیز کرده‌ام، مثلاً تعداد افرادی که

«داستانهای اولینجر» از وجودشان استفاده کرده‌ام آنقدر کم است که بعید است برنجند. راجع به «ایمسویچ» هم زیاد ننوشته‌ام. در «زوجها» نمایی از ناحیهٔ مردابی آنجا آمده؛ اما خود «زوجها» جوانانی هستند که در همه جای شرق [آمریکا] کم و بیش به آنها برمی‌خوریم. و شهر

با وجود اینکه در وهلهٔ اول با دیدن کتاب کمی متوحش شد، اما فکر می‌کنم با خواندن آن قوت قلبی دوباره پیدا کرد. یك هفته پس از چاپ کتاب یعنی همان موقعی که روزنامه‌های «بوستون» عکس کتاب را چاپ می‌کردند و در باره آن با سبکی ساده چیز می‌نوشتند و برایش هورا می‌کشیدند و بعد از آن جیغ شوم و از سرخشم «دایانا تریلینگ»[۱۸] در نشریهٔ آتلانتیك، کسانی مثل مأمور پمپ بنزین و زن عجیب و غریبی توی زمین بازی گلف جلویم را گرفتند و تسلایم دادند و چیزهایی در تعریف از کتابم گفتند. دفتر کار من در پایین شهر و در بالای یك رستوران است و اکثراً مردم صبحها که قدم زنان به سرکارم می‌روم مرا می‌بینند و فکر می‌کنم که اهالی «ایمسویچ» وقتی می‌بینند که من از راه این کار طاقتفرسا و بی‌سود امرار معاش می‌کنم دلشان به حالم می‌سوزد. به علاوه من در امور اجتماعی شهر نیز شرکت می‌کنم. اما این دوشهری که من برحسب اتفاق دوران کوچکی و بزرگی‌ام را در آنها گذرانده‌ام در ذهنم یکی نیستند. تفاوت بین «اولینجر» و «تاراباکس»[۱۹] بیشتر شبیه تفاوت بین دوران کودکی و بزرگسالی است تا فرق بین دو مکان جغرافیایی. و این دو، نشانگر دو مرحله از سیر و سلوك اند تا دونقطه از یك نقشه.

□ در بارهٔ والدینتان چه می‌گویید؟ گویا در داستانهایتان اغلب از شخصیت آنها استفاده می‌کنید. آیا واکنش آنها در برابر آثار اولیه‌تان روی آثار بعدیتان تأثیر گذاشته است؟

□ والدین مرا نباید دقیقاً به جای یکی از پدرها یا مادرهای داستانهایم گرفت. اما در ضمن برایم مهم نیست که بپذیرم شخصیت «جورج کالدول»[۲۰] ترکیبی از اَدا و حرکات زنده و حالتهای ویژهٔ وسلی آپدایك[۲۱] است. یك بار بعد از اینکه «سانتور» منتشر شد و من داشتم به «پلوویل»[۲۲] برمی‌گشتم، دانش آموزان مدرسهٔ روز یکشنبه‌های پدرم مرا به خاطر تصویر خشنی که از او ارائه داده‌ام سرزنش می‌کردند و پدرم با آن قداست خاصش وساطت می‌کرد و می‌گفت: «نه حق با اوست بچه‌ام مرا درست تصویر کرده.» و مادرم نوع متفاوتی از قدیسان و خواننده‌ای دلخواه، و مادری کاملا باب طبع نویسنده‌هاست. هردوی آنها تاحدودی برعکس افراد طبقه متوسط، میل و رغبت زیادی نسبت به حقیقت تلخ و نشاط‌انگیز دارند. و پس از آنکه به زندگی دوران کودکی‌ام رنگی دادند و بدان گرمابخشیدند و هنگام بزرگسالی بدون اینکه درکارم دخالت کنند، گذاشتند به راه خودم بروم. موضوع کارم زخمهای کهنه بود و در چاپ تلقّیهایی از دید یك بچه، زیادی دستم را بازگذاشته‌ام؛ اما آنها بیش از هرچیز مشوقم بوده‌اند. من بدون هراس از طرد شدن از طرف آنها، قلم زده‌ام.

□ داستان اکثر آثار شما در مکانی واحد یعنی در «اولینجر» می‌گذرد. به همین دلیل هم برای همه خیلی جالب بود که می‌دیدند شما در مقدمه «داستانهای اولینجر» با چنین دنیایی وداع می‌گویید. با این حال سال بعد شما کتاب «از مزرعه» را منتشر کردید. فکر می‌کنید علت اینکه به طرف چنین مایه‌هایی کشیده می‌شوید چیست؟

□ اما «مزرعه» راجع به «فایرتاون»[۲۳] است. آنها فقط از فروشگاه بزرگ «اولینجر» دیدن می‌کنند. علت کششی که من نسبت به جنوب شرقی پنسیلوینیا دارم این است که می‌دانم حوادث در آنجا چه طور اتفاق می‌افتد یا حداقل چه طور اتفاق می‌افتاد. وقتی شما ذاتاً با امکانات اساسی یك مکان آشنا باشید، می‌توانید به راحتی آنجا را در ذهنتان مجسم کنید.

□ منظور من این نبود. منظورم این نبود که چرا مشخصاً راجع به «اولینجر» می‌نویسید. بلکه می‌خواستم بپرسم که چرا این همه راجع به شخصیتهایی می‌نویسید که همه گمان می‌کنند افراد خانواده و دوران جوانی خودتان هستند. مثلاً بسیاری از منتقدان روی شباهتهای رمان «از مزرعه» و «سانتور» دست گذاشته‌اند و یا به نظر می‌رسد داستانهای «انگشتانهٔ مادربزرگم»[۲۴] و «پرواز»[۲۵] به نوعی اَشکال اولیه‌ی رمان «از مزرعه»ی شماست.

□ گمان می‌کنم این مسأله اجتناب ناپذیر بوده است. انگار من به دوران جوانی‌ام علاقه‌مندم. از یك نظر می‌شود گفت والدین من هر دو بازیگران برجسته‌ای بودند که به جوانی من شکلی نمایشی می‌دادند و وقتی من پا به بزرگسالی گذاشتم کوله باری ازمطالب نیمه شکل گرفته داشتم. بله، درست است.

نُخی از درون، برخی از داستانهای مرا به هم مربوط می‌کند و این نخ به نظرم شرح احوال شخصی من است. به این معنی که اگرچه نام فامیل شخصیت «از مزرعه» همان نام فامیل شخصیت داستان «سانتور» نیست، اما مکان جغرافیایی آنها با هم فرق زیادی ندارد و اسم شخصیت در هر دو مورد جورج است. و باز «از مزرعه» تا حدودی، نگاهی به جهان «سانتور» ـ منتها پس از مرگ واقعی «سانتور» ـ است.

درضمن باید این نکته را تکرار کنم که من نمی‌خواستم «کالدول» در «سانتور» بمیرد. او زندگی‌اش مرگبار است، به خاطر اینکه به سر کارش برمی‌گردد و پناهگاه پسرش است. اما وقتی «جوی رابینسن»[۲۶] ۳۵ سالش بشود، پدرش مرده. به علاوه، چیز غریبی از («رانینگ هورس ریور»[۲۷] در «رابیت، بدو» دوباره به شکل «آلتن» در «سانتور» ظاهر می‌شود. می‌شود گفت «رانینگ هورس» تا حدودی بین دو کتاب پل می‌زند و آنها را به هم ربط می‌دهد. من در دوران کودکی‌ام عادت داشتم چیزهای مختلفی مثل نان برشته کن، توپ بیس‌بال، انواع و اقسام گلها و جاکتابی را روی یك صفحه کاغذ بکشم و بعد با خطی آنها را به هم وصل کنم. اما هر داستان واقعاً برای من شروع تازه‌ای است و این ارتباطهای جزئی مثل تکرار اسامی یا مثلاً این شیوه که «پیت هانما»[۲۸] در اثر بی‌خوابی به یاد دوران دبیرستان که «جان نورد هوم»[۲۹] و «دیوید کرن»[۳۰] و «آلن داو»[۳۱] هم در آن بودند می‌افتد، نوعی انسجام غیرمستقیم و پیوسته را می‌رساند. ضمن اینکه وقتی من اسمی را ابداع می‌کنم، احساس می‌کنم کاملا پشت آن صورتك مخفی شده‌ام و

چیزهایی را که به یاد می‌آورم یا در ذهنم مجسم می‌کنم غیرقابل تمیز از یکدیگرند. فکر می‌کنم من تعهدی در برابر خاطرات گذشته ندارم، باید آنچه را که من خلق می‌کنم و به روی کاغذ می‌آورم فارغ از واقعیتهای گذشته باشد؛ که در مورد من این جور است. منظورم را که می‌فهمید.

□ تا حدودی.

■ به عبارت دیگر، من هرگونه ارتباط اساسی بین

نوشته‌ها و زندگی‌ام را رد می‌کنم. به نظر من این تعلق خاطر اگرچه طبیعی است اما از جمله علایق نامناسب و بیمارگون است (چرا که بسیاری از علایق ناسالم، طبیعی است). اما اثر نویسنده و کلمات روی کاغذ باید جدای از طرز زندگی او باشد. ما پشت میزمان می‌نشینیم و صرفا وسیله‌ای می‌شویم برای درآوردن و کنار گذاشتن پوششهایمان. اما در این سه رمان و مجموعه داستان «پرهای کبوتر»[۳۲] سوای آن ارتباطهای جزئی و تا حدودی آزار دهنده، تصویر اصلی پرواز یا فرار یا خسران و نحوهٔ گریختنها از گذشته و احساس گناه هست، که من سعی کردم در داستانی یا تصویری سه بعدی و عنوانی طولانی: «مرد مقدس بوستون، انگشتانه مادربزرگم و جزیره بادخیز»[۳۳] که ضمن آن، راوی بدل به فردی پولینزی[۳۴] می‌شود و آن فضا را ترك می‌کند، بیان کنم. یعنی این احساس را که گاهی و در برخی جاها ما از افراد انگار به طور ارادی جدا و در نتیجه گناهی مرتکب و به آنها (مرده‌ها و فراموش شده‌ها) مدیون می‌شویم یا حداقل احساس می‌کنیم باید نسبت به آنها ادای احترام کنیم. برداشت من از ضربهٔ روحی یا پیام «اولینجر» این است که این داستانها به دردی سرکوفته و ایثار زیادی که زندگی متمدن طبقه متوسطه به آن نیاز دارد می‌پردازد. پدر هرچه می‌خواهد اسمش باشد، آزادی فعالیتهایش را فدا می‌کند و مادر نیز به نحوی دیگر ـ غنای جسمی‌اش را ـ ایثار می‌کند. آنها همه با هم مرتبط اند. و وقتی من مجددا به آنها رجوع و در آنها دقت می‌کنم (و می‌دانید که چقدر این داستانها برایم عزیزند و اگر قرار باشد که یکی از کتابهایم را به کسی اهدا کنم مجموعه «داستانهای اولینجر» را خواهم داد.) به طور اخص به آن لحظه‌ای در داستان «پرواز» که پسر تمایل به فرار دارد و از مواجهه با «مولی بینگامن»[۳۵] نیروی تازه‌ای گرفته است و احساس مردی ـ هرچند نه به طور کامل ـ می‌کند مادرش را می‌بیند که خوابیده و غرق در خبرهای خاص خودش از دوردست و جاز «نتواورلئان» است و صدای لرزان پدربزرگ از بالای پله‌ها شنیده می‌شود که آواز می‌خواند: سرزمین شادی در دوردست‌هاست. بله این جوری بود یا هست. در زندگی من هیچ چیز تا این حد سرکوفته و درضمن بیانگر قدرت، ارزش و غم لاعلاج روزمره‌ام نبوده است.

در حقیقت فکر نمی‌کنم من تنها نویسنده‌ای باشم که تجربیات ۱۸ سال اول زندگی برایش مهم است. فکر می‌کنم همینگ وی به حق، به داستانهای ◀

«میشیگان»[۳۶] خیلی علاقه داشت. یا نگاه کنید به «توین» یا «جویس». اتفاقاتی که پس از بیست سالگی در زندگی ما نویسنده‌ها رخ می‌دهد زیر سلطهٔ خودآگاهی ماست چون شغل ما نویسندگی است.

زندگی نویسنده به دو بخش تقسیم می‌شود: به محض اینکه شغل کسی نویسندگی می‌شود، قدرت کسب تجربه‌اش هم کم می‌شود. نویسندگی او نوعی حفاظ یا وسیلهٔ اختفاست. شیوه‌ای است که با آن دردهای تلخش را قوری شیرین می‌کند. حال آنکه وقتی کسی جوان است آنقدر ناتوان است که چاره‌ای جز مشاهده و احساس ندارد.

□ عکس‌العمل همسرتان خانم آبدایك، در برابر آثار شما چیست؟ مجلهٔ تایم به نقل از شما نوشته بود که تا حالا هرگز رمانهای شما به طور کامل راضیشان نکرده است.

■ «مری» خواننده‌ای بی‌نهایت حسّاس است و اکثراً هم نظریاتش صحیح است. و اگر هم من گاهگاهی علی‌الخصوص در رمان‌نویسی، بدون موهبت نظریات قاطع او به کارم ادامه می‌دهم به خاطر این است که کسی در من هست ـ یك آدم شوخ طبع، متعصب و گستاخ ـ که باید بگذارم حرفش را بزند. من معمولاً تا اثری را تمام نکنم یا در آن گیر نکنم به او نشانش نمی‌دهم. و هیچ‌وقت هم نظریات او را نادیده نمی‌گیرم. او داستانهای مرا ماهرانه پیش می‌برد.

□ موقع بررسی «نامه‌هایی به پدر فلای»[۳۷] نوشتهٔ «جیمز ایجی»[۳۸] از حرفه‌ای بودن نویسندگی دفاع کرده بودید. با این حال آیا از اینکه مجبورید برای امرار معاش بنویسید، ناراحت نیستید؟

■ نه، من همیشه می‌خواستم برای امرار معاش بنویسم و طراحی کنم. تدریس که یکی دیگر از راههای معمول امرار معاش است در نظر من واقعاً تهی کننده و تباه کننده است. من روی هم رفته تاکنون توانسته‌ام با اشکال مورد احترام ادبی ـ شعر، داستان کوتاه و رمان ـ زندگی‌ام را تأمین کنم و آن مقدار هم که کار روزنامه‌نگاری کرده‌ام برایم مفید بود. حتی اگر مجبور می‌شدم برای مواد گندزدا هم آگهی یا مطالب روی برچسبهای شیشه‌های سُس را می‌نوشتم. هیچ وقت اعجاز تبدیل اشارات به افکار، و افکار به کلمات، و کلمات به حروف سُربی و چاپ و مرکب جذابیتش را برای من از دست نمی‌دهد. من علاقهٔ زیادی به جنبه‌های فنی نشر کتاب از نوع حروف گرفته تا چسب صحافی دارم.

□ شما زیاد نقد ادبی می‌نویسید. چرا؟

■ من موقعی نقد می‌نویسم که اولاً نویسنده‌ای مثل «اسپارك»[۳۹] یا «بورخس»[۴۰] مرا بر سر شوق بیاورد و من بخواهم این خبر خوش را اعلام کنم. ثانیاً موقعی که بخواهم مقاله‌ای دربارهٔ عشقی رمانتیك یا الهیات بارت[۴۱] بنویسم. و ثالثاً موقعی که از چیزی مثلاً ادبیات داستانی نوگرای فرانسوی بی‌خبر باشم و بخواهم با نوشتن نقد خودم را مجبور کنم تا در آن مورد مطالبی بخوانم و چیزی یاد بگیرم.

□ آیا نقدنویسی به کار داستان نویسی شما کمکی هم می‌کند؟

■ فکر می‌کنم نقدنویسی برای نویسنده از این جهت که از نقد بی‌پردهٔ خودش حیرت زده می‌شود و پی می‌برد چقدر فن نقدنویسی سرکش است و چقدر خلاصه کردن طرح داستان و طرح آزادانهٔ واکنش حسی صادقانه ناقد در برابر اثر سخت است، مفید باشد. اما نقدنویسی نباید به صورت عادت در بیاید. چون کم‌کم نویسنده را ملا لغتی می‌کند و او را ترغیب می‌کند که فکر کند داستان، کاری جمعی و یکی از انواع چیزهای فنی، و تخیل یك فعالیت عقلانی و اجتماعی است، که همهٔ این تصورات مخرب است.

□ می‌خواهم اگر اجازه بدهید چند سؤالی هم راجع به عادات نوشتنتان بکنم. برنامهٔ کاری شما چیست؟

■ من صبحها می‌نویسم. موقع کار هم برای تنوع شعر می‌گویم که خیلی مفید است. اگر سرگرم نوشتن چیز مفصلی باشم حتی روزهایی هم که آسمان گرفته به کارم ادامه می‌دهم. اما به تعداد رمانهایی که منتشر کرده‌ام، رمانهای نیمه‌کاره یا دور ریخته دارم. برخی از داستانهای کوتا هم مثل «مأمور نجات غریق»[۴۲] و «انگشتانهٔ مادربزرگم» تکه‌هایی از رمانها بوده که از خطر نابودی نجات یافته و شکل جدیدی به خود گرفته است. اکثر اینها همان بار اول به راحتی تبدیل به داستان کوتاه می‌شدند. اما اگر داستان نجوشد و در نوشتنش گیر کنم، ترجیح می‌دهم دست از کار بکشم و گشتی بزنم.

نوشتن داستان باید توأم با لذتی غیرقابل کنترل و فی‌البداهه باشد، مثل آواز خواندن، تك‌تك یا چیزی شبیه آن. من سعی می‌کنم بلافاصله داستان را در سراشیبی شك و انتظار یا کنجکاوی به حرکت درآورم و در آخر داستان یا رمان، با هموار کردن این سراشیبی داستان را به مقصدش برسانم.

□ آیا وقتی دست از کار روزانه‌تان می‌کشید، می‌توانید در بقیهٔ آن روز، نوشتن را فراموش کنید، یا بعدازظهرها هم دائم به نوشتن فکر می‌کنید؟

■ خوب، فکر می‌کنم ذهن نیمه هشیار دائم از نوشته ایراد می‌گیرد و گاهگاهی شکل درست یك جمله یا تصویر آزاردهنده به ذهن نویسنده می‌رسد و او آن را یادداشت می‌کند. اگر موقع نوشتن گیر کنم، سعی می‌کنم قبل از اینکه دوباره بنشینم و بنویسم، مجدداً طبعم روان بشود. چون موقعی که اطراف آدم مردم، صدای موسیقی و هوا باشد، ذهن فعالتر از موقعی است که آدم در یك اتاق و در حالت ترس از فضای سربسته، پشت ماشین تحریر نشسته است. البته نمی‌شود تمام نوشته را به خاطر سپرد. این است وقتی پشت میز می‌نشینید تازه می‌فهمید که راه‌حلی را که موقع بی‌خوابی به ذهنتان رسیده با نه‌شته جور درنمی‌آید به نظرم هیچگاه ذهن «من» نویسنده در حالت ناخودآگاهی نسبت به کاری که در دست دارم نیست. برخی از مکانهای عمومی مثل کلیسا و ماشینها بسیار الهام‌بخش‌اند. مثلاً من طرح «زوجها» را تقریباً به طوری کامل در کلیسا ریختم.

□ یکی از چیزهایی که من همیشه فکر می‌کنم برای نویسنده‌های مشهور ایجاد مشکل می‌کند این است که علاقه‌مندان غیرحرفه‌ای نویسندگی، دائم دستنوشته‌هایشان را برای آنها می‌فرستند. آیا شما هم با همچین مشکلی مواجه هستید، و اگر هستید با آن چه می‌کنید؟

■ بیشتر مایلم نبینم. دستنوشته‌ها را. یادم می‌آید وقتی که خود من به نویسندگی علاقه داشتم هیچ وقت این کار را نمی‌کردم. و تصور می‌کنم خود نویسنده‌ها هم سخت کار کرده‌اند تا نوشته‌هایشان قابل چاپ شده است. و باز تصور می‌کنم تنها راهش هم همین است. وقتی می‌بینم نویسندهٔ جوانی نامهٔ جذابی برایم می‌نویسد و پیشنهاد می‌کند که یك دورهٔ مقدماتی نویسندگی تدریس کنم یك کم گیج می‌شوم. من فقط چیزهایی را می‌خوانم که بتوانم با آنها بار نویسندگی خودم را ببندم.

□ برگردیم به «سانتور». می‌خواستم بپرسم که اگر این عقیدهٔ من، که این رمان به لحاظ شکلی فاقد ویژگی مشخصی است درست باشد، چرا شما این رمان را به بقیهٔ رمانهایتان ترجیح می‌دهید؟

■ خوب تا آنجا که یادم مانده به نظرم این کتاب شادترین و راست‌ترین کتاب من است. من کتاب برمی‌دارم و چند صفحه از آن را ـ مثلاً صفحاتی که در آن «کالدول» مصرانه تملق ولگردی را با لباسها بیدزده که در حقیقت دیونیزوسِ الهه[۴۳] است می‌گوید ـ می‌خوانم و بی‌اختیار می‌خندم.

□ چه شد که تصمیم گرفتید از نوعی اسطوره موازی استفاده کنید؟

■ اول بار تحت تأثیر اسطورهٔ «کیرون» که به اسطورهٔ هرکول[۴۴] و اسمش به گونهٔ عجیبی به اسم مسیح[۴۵] شبیه است قرار گرفتم. کتاب از همان آغاز تلاشی بود جهت تبلیغ این اسطوره. اساطیر در این کتاب به چند طریق عمل می‌کنند: از طریق پیوند، تأثیر قوی نوستالژی (حسرت گذشته) بطرس[۴۶] نمایشی کردن حس محرومیت و مرموز پیرامون «کالدول»، تقابل کمال مطلوب با سطح کسل‌کنندهٔ واقعیت، پهانه شدن آن برای گفتن چند لطیفه و بیان جدی حسّم: مردمی که ما می‌بینیم همهٔ صورتکها بیش نیستند و همه، چیزی اسطوره‌مانند یا الگوها اصلی یا آرزوهای ذهنیمان را مخفی می‌کنند. به نظر از پیش مقدّر بوده که ما بعضی از زنها را بیشتر از بقیه دوست بداریم.

□ پس اما چرا آثار بیشتری به این شیوه ننوشتید

■ اما من جای دیگر هم از شیوهٔ اسطوره استفاده کرده‌ام. مثلاً از داستان کوتاهم در «تریستان و ایزوت»[۴۷] که بگذریم، داستان «قدیس اصطفن»[۴۸] در رمان «بازار نوانخانه» و داستان «خرگوش رابیت»[۴۹] در رمان «رابیت، بدو» مستتر است. گاهی این کار نیمه خودآگاه بوده؛ مثلاً اخیراً فهمیدم که بروئر[۵۰] نام همان گلدانی است که «مگ رگز»[۵۱] روی «پیتر رابیت» می‌اندازد.

و در زوجها پیت نه تنها هانما / مادینهٔ روان / زندگی است، بلکه «لوط»[۵۲] است که همسرش را می‌گذارد و با دو دختر باکره‌اش به «سدوم» می‌گریزد.

□ بله، البته داستان «تریستان» شبیه «سانتور» است، اما حتی اگر هم مایه‌های اساطیری و مذهبی رمانهای دیگرتان مستتر باشد، وجودشان در «سانتور» بارز نیست. بنابراین بگذارید حضورشان سؤالم را این طور مطرح کنم که چرا از اساطیر

موازی به شکلی آشکارتر در رُمانهای دیگرتان استفاده نکرده اید؟

■ آه، فکر می کنم که این اساطیر موازی اساساً نباید هم آشکار باشند. کتابها هم باید مثل آدمها برای خودشان اسراری داشته باشند. اینها به منزلهٔ نوعی تحریر ناخودآگاه یا پاداشی به خوانندگان حساس در کتاب آمده است. و گمان هم نمی کنم وظیفهٔ داستان نویس قرن بیستمی صرفاً نقل داستانهای قدیمی باشد. من همیشه از خودم می پرسیدم که منظور «الیوت»[۵۴] از نوشتن آن مقاله های مشهور دربارهٔ «اولیس»[۵۵] چه بوده؟ آیا منظور او این بوده که ما آنقدر تهی از نیروی روانی یا مذهبی و باستانی هستیم که کار چندانی غیر از نقل داستانهای قدیمی از دستمان برنمی آید؟ یا منظورش این بوده که آثار کلاسیک قبلاً به حوادث انسانی، عشق، مرگ، سرگردانی و برخی نزاعها که به پیروزی و برخی که به شکست انجامیده، شکلی روایی داده است؟ به هر حال دقیقاً نمی دانم منظور «الیوت» چه بوده، اما این را می دانم که مسلماً در همهٔ ما کششی نسبت به داستانهای قدیمی وجود دارد. نسل من نسلی است که با انجیل بزرگ نشده است و ظاهراً داستانهای یونانی بین عموم سکهٔ رایجتری است. و ازلحاظ مالی آفرینش آثار نوین را بیشتر از داستانهای عبری تأمین کرده است. (اگر چه باید حتماً گاهگاهی نقل درخشان «کی یرکه گور»[۵۶] از داستان ابراهیم و اسحاق در «ترس و لرز»[۵۷] خواند). مثلاً «فروید» اسم بسیاری از حالتهای ذهنی را از همین داستانها گرفته است.

من بسیاری از قصه های حماسی قدیمی را مثل «بیاوولف»[۵۸] و «مبینوژن»[۵۹] خوانده و سعی کرده ام به داستان در ابتدایی ترین شکل خود دست بیابم و بفهمم که داستان چیست و چرا مردم ازشنیدن آن لذت می برند؟ آیا داستان نوعی تاریخ یا هیأت مبدل است؟ یا بیشتر به نظرم وسیله ای برای راحت شدن از اضطرابها یا منتقل کردن آنها به یك قصه جعلی و یالودن روان از طریقه تزکیه (Catharsis) است. در هر حال فکر می کنم لازم است ما به سرچشمه های روایت متوسل شویم. شاید تلمیحهای جزئی و پوشیدهٔ آثارم نشانگر اعتراف به این نکته است. خیلی بامزه است که شما به طور ناخودآگاه کاری را انجام دهید. مثلاً من می دانستم که «پیت» همان «لوط» است و «پیت» و «فاکسی»[۶۰] به نوعی، «تریستان» و «ایزوت» هستند، اما نمی دانستم «پیت»، «دون خوان»[۶۱] هم هست. اما چند روز پیش نامهٔ مفصل وجالبی از شخصی به نام «وزلیان»[۶۲] به دستم رسید که رمانم را براساس افسانهٔ «دون خوان» تشریح، و قیاسهای زیاد و روشنگری راتبیین کرده بود. به نظر او «دون خوان» به لحاظ تاریخی درست موقعی که ورق برمی گردد، در کشورهای امپریالیست ظهور می کند: دون خوان کلاسیك هم در اسپانیا موقعی که اسپانیا هلند را از دست داده بود ظهور کرد و فعالیت «پیت» به نحوی مقارن با شکست مأ در «ویتنام» است. همهٔ اینها برایم تازگی داشت اما به محض اینکه شنیدم، به نظرم درست آمد. باید نامه را دوباره بخوانم. و این برمن معلوم کرد که رمانم یك نوع هماهنگی و تناسب با الگوهای اصلی ذهن خودآگاه غربی دارد.

□ عقیده تان دربارهٔ خشونت چیست؟ بسیاری از منتقدان گله می کنند که جای خشونت در آثار شما خالی است و این جای ایراد دارد چون خشونت در این جهان وجود دارد. با این حساب چرا خشونت در آثار شما این قدر کم است؟

■ در زندگی خود من هم خشونت کم بوده. مثلاً من تاکنون در هیچ جنگی شرکت نکرده ام و به تماشای چند تا مسابقه مشت زنی بیشتر نرفته ام. فکر هم نمی کنم که آدمی که زندگی آرامی داشته باید موقع نوشتن داستان تظاهر به خشونت کند. مثلاً اعمال خونین آثار «نابکوف»[۶۳] بیشتر به نظرم ادبی می آید تا زنده. آدمکشیهای «میوریل اسهارك» مثل ترورهایی است که همهٔ ما در ذهنمان انجام می دهیم. خشونتهای زرق و برق دار اخیر آثار «میلر»[۶۴] هم درست مثل گریه های «لزلی فیلدرز» برای چیزهای بیشتر است. من دلم برای شخصیتهایم می سوزد و همین مانع می شود تا از آنها استفاده خشونت آمیز کنم. به طور کلی قارهٔ آمریکای شمالی در قرن حاضر از فاجعه دور مانده است و باز دیده ام زندگی افراد مرگ واقعی را به تأخیر انداخته است. همهٔ رمانهای من با مرگ کاذب یا ناقص تمام می شود. اما اگر احیاناً به همین زودیها آتش سوزی مهیبی رخ بدهد و من هم زنده بمانم، مطمئنم تواناییهای بیانی ام زیادتر می شود. در ضمن اجازه بدهید ما که دستی درمطبوعات داریم به خاطر اوهام مدروز، از این امتیاز استفادهٔ بدنکنیم.

□ اما من مطمئنم که یك چیز داستانهای شما همه را تحت تأثیر قرار می دهد و آن اطلاعات دقیق آنهاست. مثلاً اطلاعاتی را که دربارهٔ فتوسنتز جمع آوری کرده اید تا «کن وایتمن»[۶۵] درباره اش صحبت کند و یا صحبتهایی که «بیت» دربارهٔ مرمت بنا می کند. آیا تحقیقی جدی دربارهٔ این مسائل کرده اید یا با تکیه براطلاعاتی که قبلاً داشتید، اینها را نوشته اید؟

■ عرض کنم تقریباً هر دو. و خوشحالم که می بینم قانع کننده است. چون مطمئن نبودم این طور باشد. آدمی که درتمام طول زندگی اش باشیمی حیاتی (بیوشیمی) یا ساختمان سازی سروکار داشته، ذهنش شکل خاصی به خود گرفته. وقتی از متخصصها سؤالهای تقریباً زیرکانه ای می کردم فکر می کنم برایشان خیلی مشکل بود که ظرایف دقیق ذهنیشان را برایم بیان کنند. بازسازی ذهن کسانی که بیست سال بارشتهٔ خاصی سروکار داشته اند درذهن خودم، برایم بسیار مشکل بود. با این حال به نظرم آدم باید تلاش خودش را بکند. داستان معاصر دربیان فعالیتهای مختلف جهان غیراز البته جهان دانشگاهی، سست وکم مایه است. من علی الخصوص دراین رمان سعی کردم شخصیتهایم حرفهٔ خاصی داشته باشند. نمایشنامه های «شاو»[۶۶] پراز تیپهای شغلی مختلف است. به نظرم ادراك «شاو» از روند اقتصادی جامعه به او کمك می کرد که به رمز و راز دودکش پاك کن یا وزیر بودن افراد علاقه مند بشود وخودش را دراین مسأله غرق کند وبتواند به خوبی آن را به نمایش بگذارد. حداقل درخواست خواننده از کتاب این است که اطلاعاتش دقیق باشد، همان طور که دوست دارد از لحاظ چاپی چشم نواز و بی غلط باشد. اصول اولیهٔ نویسندگی حکم می کند که حداقل سعی کنیم به کمك تخیل، جزئیات فنی را درست مثل احساسها وگفتگوها، دقیق بیان کنیم.

□ شما بجزدرزمینهٔ نمایشنامه نویسی، درزمینهٔ همهٔ اشکال ادبی آثاری منتشر کرده اید. چرا تاکنون نمایشنامه ننوشته اید؟

■ خودمن چندان رغبتی به رفتن به تئاتر ندارم. همیشه به نظرم می آید که یك پرده را کش داده و طولانی کرده اند و اغلب صدای بازیگران رانمی شنوم یادم می آید آخرین باری که به دیدن نمایش رفتم نمایشی بود به نام تعادل ظریف. من کنار دیوار نشسته بودم و درآن طرف دیوار کامیونها دائم دنده عوض می کردند و به همین دلیل هم بیشتر گفتگوهارا نشنیدم. من نمی توانم از کنار اعمال تصنعی آدمهای گریم کرده ای که روی یك سکو ایستاده اند و چیزهایی را که ماهها تمرین کرده اند به هم می گویند، بگذرم به علاوه فکر می کنم تئاتر ریگ روانی است که پول و آدمها را می بلعد. نویسندهٔ متبحری مثل «هارولد برادکی»[۶۸] پنج سال از وقتش را صرف نمایشنامه ای کرد که هرگز اجرا نشد. از دوران «توین» و «جیمز» تا «فاکنر» و «بلو»، تاریخ رمان نویسان نمایشنامه نویس، تاریخی غم انگیز بوده است. توانایی رمان نویسی که نمایشنامه می نویسد معادل توانایی دوندهٔ دوی استقامتی است که باله می رقصد. نمایشنامه، بالهٔ لفظی است و اگر خیلی خوب اجرا نشود بسیار ملال آور است. درنمایشنامه فقط بخشی از نظریهٔ تقلید ارسطو به منصهٔ ظهور می رسد ولی دررمان همهٔ آن، «شکسپیر» و «شاو» نیز تا حدودی نمایشنامه هایشان را برای تمرین واجرای بازیگران می نوشتند که می شناختند. در واقع بدون «ویل کمپ»، «فالستافی»[۶۹] وجود ندارد. وبدون این آشنایی زندگی اقبال چندانی برای ورود به نمایشنامه ندارد.

□ اما اگر اشتباه نکنم یك بار گفته بودید که می خواهید فیلمنامه بنویسید و به نظرم «رابیت، بدو» به طوراخص رمانی کاملاً سینمایی است. آیا هنوز هم قصد دارید بنویسید؟

■ در ابتدا زیر عنوان «رابیت، بدو» نوشته بودم: یك فیلم. وغرضم از به کارگیری زمان حال تقریباً استفاده از همان شیوهٔ روایت سینمایی بود. آن چند پسر هم که درشروع داستان دارند بسکتبال بازی می کنند، برای اینکه تیتراژ روی آنها بیاید، تصویری بیان شده اند. البته منظورم این نیست که واقعاً می خواستم چیزی برای سینما بنویسم. بلکه می خواستم فیلم بسازم. اما به جای رفتن به هالیوود توانستم از طریق نوشتن کتاب، به این هدف نزدیك شوم.

□ به نظر شما آیا رمان نویس می تواند چیزی از سینما یاد بگیرد؟

■ در این مورد مطمئن نیستم. فکر می کنم که ما در عصری چشمگرا زندگی می کنیم و ما اصحاب کلمه دائم با سینما و هنرهای تجسمی سروکار داریم. من در نقدی راجع به «رب گرینه»[۷۱] و نظریاتش چیزهایی دربارهٔ حسادتمان نوشته ام. اما اجمالاً ما حسودیم

چون هنرهای تجسمی قلوب آدمهای جذاب: اغنیا و جوانان را تسخیر کرده است.

□ آیا احتمال دارد وقتی رمان‌نویس این وضع نامطلوب را حس کرد بالاجبار درصدد برآید تا به آن فوریت و جامعیت تصویر دست پیدا کند؟ آیا تا به حال خودتان این را حس کرده‌اید؟

■ آه، بله. ما نسبت به موفقیت و عمق جاذبهٔ اثرمان حریصیم. فیلم سینمایی نیازی ندارد تا تلاش زیادی کند. در حقیقت در ما ریخته می‌شود و مثل وقتی که در لیوانی شیر می‌ریزند، ما را پر می‌کند. در صورتی که برای تبدیل یك دسته علائم مکانیکی روی صفحه، به تصاویر متحرك و زنده نیروی زیادی باید صرف کرد. بنابراین بله، قدرت سینما، قدرت عظیم سینما و آن شیوهٔ تبدیل یك سیك مغز به یك نابغه، ما را مسحور و هیپنوتیزم می‌کند. اما نمی‌دانم که سعی در تقلید از این فوریت و تحرك تصاویر در سینما، چقدر به هنر رمان‌نویسی ربط دارد. به نظر من سرچشمهٔ رمان دو چیز است: گزارشهای تاریخی و نامه‌ها. نامه‌های شخصی: رمان مکاتبه‌ای یعنی همان رمانهای «ریچاردسن»[۷۱] که امروزه صرفاً به عنوان آثاری که حداعلای هنرنمایی ریچاردسن را می‌رساند دوباره رواج پیدا کرده، این ویژگی فوریت سینما را دارد و اتفاقها دارند همزمان روی صفحاتش رخ می‌دهند. اما این جریان در رمان معاصر در اقلیت است. ما اسیر رمان به عنوان تاریخ و گزارش از وقایعی که یك بار اتفاق افتاده، هستیم. اما شاید گزارش وقایع گذشته حتی بدون اینکه نویسنده در آن حاکم، وراج، رازگو و فضل‌فروش باشد رسم تقریباً منسوخی است. بدین معنی که به من هم مثل همهٔ نویسنده‌هایی که به یکی از شیوه‌ها می‌نویسند، گفته‌اند که چقدر این شیوه که نویسنده ـ مثل دیکنز ـ از بالای سر شخصیتهایش با خواننده ارتباط برقرار می‌کند کهنه و مزخرف است. با این حال فکر می‌کنم نویسنده‌ها آن اقتدار گذشته را از دست داده‌اند و دیگر احساس نمی‌کنند خدای ثانوی ناطق و پرحرف هستند و باید تمام جهان رمان را اشغال کنند. الان زمان گذشته، در داستان شیوهٔ بی‌روحی شده که الزامی هم نمی‌آورد: خدایی که ناخنهایش را می‌گیرد. شاید ما داریم در هر دو جهان شکست می‌خوریم.

«زوجها» از برخی از جهات رمانی به سبك قدیم است. به نظرم سی صفحهٔ آخر کتاب ـ همان جمع‌بندی و مشخص کردن سرنوشت آدمها به طرز عجیبی رضایتبخش و مطبوع می‌آمد. وقتی از یك شخصیت به شخصیت دیگر می‌پرداختم احساس می‌کردم دارم پرواز می‌کنم و فضا را درمی‌نوردم. در «رابیت، بدو» دوست داشتم به شیوهٔ زمان حال بنویسم. در این شیوه نویسنده می‌تواند بین ذهنها، افکار، اشیا و حوادث به راحتی عجیبی که در شیوهٔ زمان گذشته ممکن نیست در تردد باشد. البته مطمئن نیستم آنقدر که اینها برای نویسنده روشن است برای خواننده هم باشد. اما زمان حال نوعی شعر است و نویسنده می‌تواند با آن نوعی موسیقی بنوازد. نمی‌دانم چرا دیگر رمان کاملی به این شیوه ننوشتم. من به طور آزمایشی رمان را به این شیوه نوشتم، اما در یکی از صفحات که عمیقاً در بحر کتاب فرو رفته بودم این شیوه به نظرم بسیار طبیعی و متناسب آمد؛ تا آنجا که وقتی «سانتور» را می‌نوشتم این شیوه ذهنم را به خود مشغول کرده بود و سرانجام یك فصل را به طور کامل به این شیوه نوشتم.

□ شما با حسرت گفتید که نویسنده‌ها تمایلی ندارند تا از بالای سر شخصیتهایشان با خواننده ارتباط برقرار کنند. اما من می‌خواستم عقیده‌تان را دربارهٔ موفقیت برخی از نویسنده‌ها که به گمانم هنوز هم مستقیماً با خواننده‌هایشان ارتباط برقرار می‌کنند بدانم. مثلاً «بلو»؟

■ در آثار بلو پروفسورکی یا پروفسور کوته‌ای هست که بالا سر شخصیتهایش پرواز می‌کند. ولی مطمئن نیستم این «بلو» و این صدا همان صدای مورد علاقهٔ من است. اما او تقریباً همیشه آنجا هست و بعد از جمله‌ها علامت تعجب می‌گذارد و جملاتی می‌پراند و از ما می‌خواهد تا در تصمیم‌گیری‌های اخلاقی رمان شرکت کنیم. این شخص ـ که تصور می‌کنم نویسنده است ـ همّتش را مصروف پایانهای ملایم آثار «بلو» می‌کند. البته وسطهای آثارش از لحاظ جزئیات، جذابیت و عشق به زندگی بسیار غنی است. مثلاً در «هندرسن شاه باران[۷۲]» او یادش می‌آید که چطور روی شکم زن حامله‌اش مرهم مالیده تا علائم کشیدگی روی پوستش را برطرف کند. و این پروفسور جدی جامعه‌شناس که به نحوی سعی می‌کند بهتر از ما باشد، پایان داستانها را سرهم بندی می‌کند؛ البته نه دقیقاً با پایانی خوش، بلکه با پایانی که راه را نشان می‌دهد. بله او تمایل به چنین چیزی دارد: یعنی به شیوه‌ای که «بلو» می‌تواند شخصیتهای فرعی‌اش را احضار کند و افتان و خیزان در طول پاراگراف پیش ببرد.

اما راجع به مسألهٔ کلی حضور نویسنده: حضور نویسنده در آثارش اگر به حد شهرت برسد ملال‌آور است. «سالینجر» در آثار اخیرش و در اکثر آثار «میلر» نویسنده در قالب یك حسابگر یا کسی که عده‌ای از جوانان نشسته‌اند و به حرفهایش گوش می‌کنند در داستان ظاهر می‌شود. من این نوع تغییر هویت را در برابر کسی چون «چخوف» مفید نمی‌دانم. اگر چه نامرئی بودن نویسنده هم یك زُست است. شاید وضعیت درست همان حالت شاعرانه «هومر» است که حضورش چندان اهمیتی ندارد؛ یعنی وجودش در کنار شاه وجودی غیر لازم است.

□ چه نویسندگانی بر شما تأثیر گذاشته‌اند: سالینجر؟ نابکوف؟

■ من از داستانهای کوتاه «سالینجر» چیزهای زیادی آموختم. او روایت کوتاه را از داستانهای کوتاه برش زندگی گونه با آن ظاهر غلط اندازش در دههٔ سی و چهل جدا کرد و مثل بسیاری از هنرمندان ابداعگر جای تازه‌ای برای بی‌شکلی و زندگی ـ همان طور که هست ـ باز کرد. منظورم داستانی مثل قبل از «جنگ با اسکیموها[۷۳]» است نه «به ازمی»[۷۴] که داستانی به شدت احساساتی است، من «نابکوف» را تحسین می‌کنم، اما رقابت من با او فقط در این مورد است که او تمام وجودش را وقف نوشتن کتابهایی می‌کند که درهم و برهم نیست و می‌شود دوباره آنها را خواند. به نظر من الگوهای زیبایی شناسانه، جدولهای شطرنجی و رنگ‌آمیزی‌های استتاری او در «لولیتا»[۷۵] خاص خود اوست.

□ هنری گرین[۷۶] چه؟

■ ویژگی «گرین» در لحن، اثر حقیقت و پرداختن به هیچ چیز ولی همه چیز را دانستن، است و من اگر بتوانم، دوست دارم به این ویژگیهای او دست بیابم. شفافیت چشم و گوش او در میان نویسندگان کنونی بی‌نظیر است. اما افسوس که او دهسالی از نوشتن سر باز زد و به گمانم در این مدت نهایت وفاداری‌اش را به خود زندگی نشان داد. تصور می‌کنم آثار هنری خوب باید ما را مجدداً به سوی واقعیت برگردانند.

□ عقیده‌تان در بارهٔ «کرواس»[۷۷] چیست؟

■ یك موقعی شیوهٔ کسانی مثل «کرواس» که به سرعت با تله‌تایپ (ماشین تحریر از راه دور) می‌نویسند یك کم مرا مضطرب می‌کرد. اما الان با نظر بهتری به آن نگاه می‌کنم. اساساً به دلایلی می‌توان در بارهٔ این فکر تناسب و دقت در نویسندگی، شك کرد. شاید در بی‌ترتیب نویسی چیزی باشد که در دقیق نویسی نیست. در واقع خود من هم زیاد دقیق نمی‌نویسم. و اگر روی غلتك بیفتم نسبتاً سریع می‌نویسم و زیاد هم در نوشته‌ام دست نمی‌برم. هیچ وقت هم از قبل رئوس مطالب را نمی‌نویسم یا کل بندها (پاراگرافها) را حذف نمی‌کنم و خودم را زیاد عذاب نمی‌دهم. اگر کار پیش برود که بخت یارم بوده و اگر پیش نرود، سرانجام دست از کار می‌کشم و خلاص.

□ فکر می‌کنید در بی‌ترتیب نویسی چه چیزی هست که در دقیق نویسی نیست؟

■ کل این مسأله بر می‌گردد به این که بفهمیم زبان چیست؟ تا حالا یعنی تا این عصر سو همگانی زبان، زبان گفتار بوده، سرعت گفتار کمتری کندی را دارد. اگر کلمات را همان طور که با قل کننده کاری می‌کنند به کار ببرید این خطر هست نوشته‌تان ویژگی، آهنگ و نشاط زبان گفتار را نداشته باشد. مثلاً «مارك توین» در عبارتی وقتی برخورد کل را با بل توصیف می‌کند، می‌گوید کلك خرد شد و مت قوطی کبریتی که آذرخش آن را به آتش کشیده باش

پخش و پلا شد. کلمهٔ زیبای پخش و پ (Scatteration) فقط به ذهن یك آدم پرحرف می‌ر یعنی کسی که بین مردم حراف بزرگ شده باشد خودش هم عاشق حرف زدن باشد. البته من می‌دانم گاهی این منبع و این مخزن زبان گفتار، خشك اس یك بار یك رومانیایی به من می‌گفت که امریکاییها د داستان می‌گویند. اما مطمئن نیستم که این گفته ه هم صحت داشته باشد. چون الان ما درست در ه جایی که روزگاری داستان می‌گفتیم جلوی تلویز می‌نشینیم و فیلم تماشا می‌کنیم. حتی تردید دارم نسل جوان ما عرضهٔ شایعه سا هم داشته باشد. اما اگر نویسنده داستانی برای گ داشته باشد احتمالاً باید بتواند به همان سرعتی حرف می‌زند، آن را ماشین کند. ما باید در جو ارگانیك و نه غیرارگانیك، دنبال استعاره بگردیم. ه طور که جهان ارگانیك متناوباً گاهی درحالت آرامش گاهی به سرعت مشغول فعالیت و ورزش است، ر

کار یك نویسنده هم به نظرم به طور ارگانیك متغیر است. اما نویسنده چه کند و چه سریع حلقهٔ فیلم را کش بدهد، در هر صورت باید خودش یك نوع ترتیب درونی را حس کند.

□ شما در مقالهٔ دریا همه جا آبی است[۷۸] منکر این شده‌اید که هدف اصلی داستان شخصیت پردازی و روانشناسی است. فکر می‌کنید چه چیزی در داستان مهمتر است؟

■ من سال پیش «دریا همه جا آبی است» را نوشتم و منظورم این بود که عیناً مثل وقتی که در کلوچه کشمش هم هست، اگر چه روانشناسی هم جزئی از داستان روایی است اما داستان نباید عمدتاً بسته‌ای برای روانکاوی باشد. و این خمیرمایه است که اشتهای داستانگو را برای حرکت، تعلیق و گره گشایی داستان سیر می‌کند. آن طور که من تجربه کرده‌ام افتخار نویسنده به خود تصادفی‌اش نیست بلکه به توانایی‌اش در به حرکت درآوردن انبوهی از تصاویر سامان یافته و حیات بخشیدن از طریق داستان، به زندگی است. ولی بی‌شك داستان یك نوع شیوهٔ تجسس نیز هست. ما آن را می‌خوانیم تا از پنجره دید بزنیم یا به غیبت پشت سرکسی گوش کنیم و بفهمیم دیگران چه می‌کنند. باید از هر نوع روانکاوی‌یی استقبال کرد، اما هیچ خردی نمی‌تواند جای شم حادثه پردازی و الگویابی را بگیرد. و نمی‌تواند جانشین میل وحشی‌یی بشود که روح دیگری را از طریق صدای خود، بنده می‌کند.

□ با توجه به این مسأله و گرایشی که به **عدم التزام به واقعیت مشخص** دارید فکر نمی‌کنید بیشتر رمان نویس «موج نویی» هستید؟

■ **«بازار نوانخانه»** را نیز به عنوان ضد رمان نوشتم. توضیحات **«ناتالی ساروت»**[۷۹] دربارهٔ مقولهٔ رمان نو برایم بسیار مفید بود. من شیفتهٔ ظاهر خونسرد برخی از رمانهای فرانسوی هستم و می‌خواهم مثل آنها در دموکراسی روایت به حضور بی‌جان و صرفاً جسمانی رأی بدهم. گو اینکه اساساً من اشیاء را به خاطر اینکه لال و گنگی شان ذهنیت ما را مسخره می‌کنند توصیف نمی‌کنم بلکه به این خاطر که ظاهراً صورتکهای خدا هستند وصفشان می‌کنم. و باید اضافه کنم که در داستان، کارکرد یك تصویر سازی مهمتر از کارکرد تصویرهای تکراری است. مثلاً خلق شخص جهانی و زمختی مثل **«تارزان»** از برخی جهات مهمتر از خلق رمانهای **«هنری جیمز»** گونه است.

□ در مقام یك متخصص فن داستان نویسی، فکر می‌کنید تا چه حد برخلاف رسوم متعارف عمل کرده‌اید؟

■ تا آنجا که لازم بوده. نویسنده روی کاغذ سفید آزادی مطلق دارد. پس باید از آن استفاده کند. اما من از همان ابتدا در ابداع کردن و ناخودآگاه نوشتن محتاط بودم. سعی کرده‌ام چیزی را به ادراکم از زندگی مبهم و چندلایه، تحمیل نکنم و با اینکه در ذهنم به نوعی معامله فکر می‌کرده‌ام، ادراکم را مجبور به جوش دادن معامله بین خوانندهٔ دلخواه و خودم نکرده‌ام. برخی از مضامین کارم هم چیزهایی مثل سبعیت خانوادگی طبقه متوسط، معماهای حیوان متفکر: مرگ و مسائل جنسی، خوشیها و پاداشهای غیرمنتظره و ایثار حیات اجتماعی، فساد به عنوان نوعی تکامل و... بوده. ضمن اینکه سعی کرده‌ام در شکل روایت به عینیت دست بیابم. اثر من تأملات است نه خطابه. کتابهای من مواعظ و امریه‌های جنگِ عقاید نیست بلکه اشیایی باشکل و شمایل گوناگون و رمز و رازی از چیزهای موجود است. وقتی بچه بودم نخستین فکری که دربارهٔ هنر می‌کردم این بود که هنرمند چیزی را در این جهان خلق می‌کند که قبلاً وجود نداشته است و البته این کار را بدون نابود کردن چیز دیگری انجام می‌دهد. هنوز هم فکر می‌کنم جادوی اصلی و اساس لذّت هنر در همین است.

---

۱. John Updike
۲. Shillington
۳. Harvard
۴. The New Yorker
۵. The Same Door
۶. Olinger Stories
۷. The Music School
۸. Museums and women
۹. The poor house fair
۱۰. Rabbit, Run
۱۱. The Centaur
۱۲. of the farm
۱۳. Couples
۱۴. A Month of Sundays
۱۵. Chiron
۱۶. Brentano
۱۷. Ipswich (شهری در شمال شرقی ایالت ماساچوست امریکا).
۱۸. Diana Trilling
۱۹. Tarbox
۲۰. George Caldwell
۲۱. Wesley
۲۲. Plowville
۲۳. Firetown
۲۴. My Grand mother's Thimble
۲۵. flight
۲۶. Joey Robinson
۲۷. Running Horse River
۲۸. Piet Hanema
۲۹. John Nordholm
۳۰. David Kern
۳۱. Allen Dow
۳۲. Pigeon feathers
۳۳. The Blessed Man of Boston, My Grand mother's Thimble and Fanning Island.
۳۴. Polynesian
۳۵. Molly Binjaman
۳۶. Michigan
۳۷. Letters to father Flye
۳۸. James Agee (نمایشنامه‌نویس، نقاد و داستان‌نویس امریکایی (۱۹۰۹ ـ ۱۹۵۵).
۳۹. Spark
۴۰. J. Borges. اشاعر، نویسنده و منتقد آرژانتینی (۱۸۹۹ ـ)
۴۱. Karl Bart حکیم سوئیسی و اصلاحگر الهیات (۱۸۸۶ ـ ۱۹۶۸).
۴۲. Life guard
۴۳. Diony sius خدای تاکستان، شراب و جذبهٔ عارفانه.
۴۴. Hercules قهرمان معروف آثار کلاسیك
۴۵. Christ
۴۶. از حواریون حضرت مسیح(ع).
۴۷. Tristan and Iseuit داستانی حماسی از گتفرید استراسبورگی (در ح ۱۲۱۰م) در باب عشق تریستان به ایزوت زیبارو.
۴۸. St. Stephen از مدافعان سرسخت و نخستین شهید مسیحیت (۳۶م).
۴۹. Peter Rabbit
۵۰. Brewer
۵۱. MCGregor
۵۲. Lot
۵۳. Sodom
۵۴. T. S. Eliote شاعر و نقاد انگلیسی (۱۹۶۵ ـ ۱۸۸۸).
۵۵. Ulysses
۵۶. Kierkegaard فیلسوف و نویسنده دانمارکی (۱۸۵۵ـ۱۸۱۳).
۵۷. Fear and Trembling
۵۸. Beowulf
۵۹. Mabinogion
۶۰. Foxy
۶۱. Don Juan یا دون ژوان شخصیت مشهور زن‌پسند قرن چهاردهم اسپانیا که قهرمان بسیاری از داستانها و نمایشنامه‌های غربی است.
۶۲. Wesleyan
۶۳. Nabokov نویسندهٔ روسی‌الاصل امریکایی (۱۸۹۹ ـ ۱۹۷۷).
۶۴. N. Mailer نویسندهٔ امریکایی (۱۹۲۳م.).
۶۵. Ken Whitman
۶۶. B. Shaw رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۵۶ ـ ۱۹۵۰).
۶۷. Delicate Balance
۶۸. Harold Brodkey
۶۹. Falstaff مشهورترین شخصیت کمیك شکسپیر که در نمایشنامه‌های «همسران شاد ونیزی» و «هنری چهارم» ایفای نقش می‌کند.
۷۰. A. Robbe-G rillet رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۲م.).
۷۱. S. Richardson رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹ ـ ۱۷۶۱).
۷۲. Henderson the Rainking
۷۳. Just Before the war with the Eskimo
۷۴. For Esmé
۷۵. Lepidoptera
۷۶. Henry Green
۷۷. Kerouac
۷۸. The Sea's Green Sameness
۷۹. Nathalie Sarraute رمان و نمایشنامه نویس و نقاد فرانسوی (۱۹۰۲م.).