کی از ویرجینیا وولف می ترسد؟

قسمت دوم

O مهدی یوسفی

ژانرها و علم‌ها

«آقای کرپسلی گفت: نه، حالش خوب می‌شود. البته کمی احساس سفتی در بدنش دارد و شاید چند بار هم به راحتی سرما بخورد. ولی غیر از این، مشکلی نخواهد داشت و مثل قبل می‌تواند به زندگی‌اش ادامه بدهد.» (ص ۲۰۵)

گفتیم که ژانر ترس، بر دو عنصر کش دادن تعلیق و پرداخت جزء به جزء استوار است و امروزه این شیوه پرداخت، دیگر چندان قابل اعتنا نیست، زیرا پیوند میان رمانس و ادبیات متکی به ژانر و نیز تغییرات نو، این ادبیات را از چنین شیوه پرداختی دور می‌کند، اما باز همان‌طور که پیش از این اشاره شد، این شیوه ادبی حذف نشده است. بگذارید حالا نگاهی به وضعیت این ژانر بیندازیم. مشخصات ژانر ترس چه چیزهایی هستند؟

۱ـ دارا نبودن مؤلفه‌های ادبیات ترس
۲ـ تغییر مفهوم توانایی نویسنده
۳ـ طبقه‌بندی به جای توصیف
۴ـ حشو ناشی از طبقه‌بندی
۵ـ انفعال مبتنی بر حذف
۶ـ تأکید بر ارزش‌های غیرپنهان‌کارانه
۷ـ نوع جدیدی از تأثیرگذاری
۸ـ ادبیات متناسب با فرهنگ جدید جهانی
۹ـ ادبیات آینده‌نگر
۱۰ـ ادبیاتی که نام ژانر ترس را یدک می‌کشد

عامل وهم، به نوعی آزارنده است و عامل هفتم، با آن‌که اشاره‌ای به آن شد، اما هنوز باید بیشتر مورد بحث قرار گیرد. گفتیم که نوع تأثیرگذاری اثر، به گونه دیگری است و به نحوی موازی با شیوه اخلاقی اثر پیش می‌رود، (شیوه‌ای که در آن اطلاعات آگاهی و در عین حال هدایتی پنهان نهفته است) و هیچ علاقه‌ای نداریم آن را به نظام‌های سایبرنتیک بچسبانیم. نوعی است که چندان مبتنی بر قراردادهای ژانری نیست. در ژانر ترس، بیش از هر ژانر دیگری ـ البته شاید بتوان آثار شهوانی را مجزا کرد ـ خصوصیات ژانری، برای تأثیرگذاری مستقیم و درگیری همذات‌پندارانه تعبیر شده‌اند. به همین دلیل، تغییرات ژانر نو مشهودتر و به حدی بنیادی‌اند که بسیاری از ما این آثار را از دایره ادبیات ترسناک خارج می‌کنیم. اما این ادبیات ترس است و عناصر، عناصر ترس هستند: شبح‌ها، خون‌آشامان و آدم‌های غیرعادی، آدم‌هایی مناسب با نام The Saga of daren Shan مخاطب در انتظار ترس است و می‌خواهد بترسد، اما شیوه تأثیرگذاری دیگر شیوه قدیم نیست. این شیوه، شیوه‌ای است که همان‌طور که بیشتر توضیح خواهیم داد، دست مخاطب را در پرداخت اجزای صحنه باز می‌گذارد و تنها از گزاره اصلی یاد می‌کند. باقی صحنه، باقی اتفاقات و شخصیت‌ها در تعامل عمیق مخاطب و اثر ساخته می‌شوند. به همین دلیل، این اثر مانند یک رشته اصلی است که اطراف آن را خواننده می‌سازد. حذف جزئیات در جهت مشارکت مخاطب در ساخت آن‌ها شکل گرفته و این شیوه، شیوه‌ای است که به همذات‌پنداری بیشتر مخاطب با اثر منجر می‌شود.

این تغییر، همان تغییر اصلی ژانرهاست که در جهت قواعد دنیای خارج شکل گرفته، اما خلاف هدف ادبیات ژانر (تأثیرگذاری و جذب) نیست، بلکه با کم‌تر کردن نقش مؤلف در این زمینه، در پی تأثیرگذاری بیشتر است. گفتیم که این شیوه، طبقه‌بندی را بیشتر از توصیف می‌پذیرد. طبقه‌بندی، نوعی کدگذاری است. مسیری است که نشان داده می‌شود تا خواننده خود اطراف آن را بسازد. هم‌چنین متکی بر نام است و مثل «پاپ آرت»، این شیوه هم بیش از هر چیز به نام آشنا توجه دارد و به همین دلیل، نام شبح اثر را وارد حیطه ادبیات ترس می‌کند. خواننده فضای خالی را از ترس پر می‌کند، اما منتقد زبده و در عین حال کهنه، این ترس را حس نمی‌کند. آن‌چه این روند را تقویت می‌کند و باعث می‌شود مخاطب دست خود را بیش از همیشه باز ببیند، دو نکته و دو شیوه است: اول، حشو ناشی از طبقه‌بندی و دوم، انفعال مبتنی بر حذف که هر دو سازنده اکت‌های خنثی و قابل بازپرداختی هستند که سرانجام، باعث می‌شوند مخاطب نقش بیشتری در ساختن فضای اثر ایفا کند. به این ترتیب، شاید نویسنده موفق و توانا، نویسنده‌ای است که سنتز این

برخورد را دریافته و از این شیوه‌های به ظاهر مخالف با هدف، استفاده‌ای به جا می‌کند؛ استفاده‌ای که شاید بهترین روش نام‌گذاری برای آن، استفاده از یک پارودی باشد. به این ترتیب، ادبیاتی شکل می‌گیرد که مؤلفه‌های سنتی ادبیات ترس را ندارد و حتی آن‌ها را ضعف می‌شمارد، اما ادبیات ژانری (در پی تأثیرگذاری بر مبنای توافق بر سر موضوع از سوی خواننده و نویسنده) است و آن هم ادبیات ترسناک.

اما نگاهی به عوامل دهگانه می‌اندازیم و چهار عنصر را برای رسیدن به بحثی دیگر درباره ژانرها، انتخاب می‌کنیم:

۱ـ طبقه‌بندی به جای توصیف
۲ـ تأکید بر ارزش‌های غیرپنهان کارانه
۳ـ ادبیات متناسب با فرهنگ جدید جهانی
۴ـ ادبیات آینده‌نگر

بین این چهار عامل، نکته مشترکی هست که می‌تواند پاسخی باشد به سؤال پایانی بخش پنجم این مقاله: چرا ادبیات علمی ـ تخیلی، چنین اقبالی دارد؟

به جمله‌هایی که در ابتدای این بخش، از کتاب نقل شد، نگاهی بیندازید. چرا کرپسلی می‌گوید: «شاید چند بار هم به راحتی سرما بخورد»؟ درست است که این هم نوعی حشو است ناشی از طبقه‌بندی، احتمال مریضی استیو و نام سرماخوردگی می‌تواند طبقه‌بندی‌ای باشد که جایگزین توصیف‌های کهنه در چنین نقاطی شده است. اما نکته جای دیگری است: طبقه‌بندی به این شکل، میل عمیقی به رمزشکافی دارد، به راززدایی. وقتی چیزی طبقه‌بندی می‌شود، از حالت اصلی و رازآمیز خود دور و به‌راحتی شناخته می‌شود. هم‌چنین، قابل بررسی است و این چیزی است که حتی با اشاره به همان مثال‌های فرانکشتاین و دراکولا می‌توان یادآور شد:

ادبیات ترس همواره با این رازآمیزی اخت بوده است. اما این اثر به شیوه‌ای غیرقابل انکار، سعی در پاک کردن این هاله‌های رازآمیز بر گرد جهان ترسناک و اسطوره‌ای دارد. نگاه کنیم:

«دستم را در جیبم فرو بردم، کتاب دعا و شیشه آب متبرک را درآوردم و گفتم: «با این‌ها کاری می‌کنم که پشیمان بشوی» انتظار داشتم فوری ساکت بشود یا ازترس سرجایش میخکوب بشود، ولی هیچ کدام از این اتفاق‌ها نیفتاد. او فقط به من لبخند زد و انگشتش را به طرف کتاب و شیشه آب گرفت. در همان لحظه آن‌ها دیگر دست من نبودند. دست او بودند.

کرپسلی نگاهی به کتاب دعا انداخت و با دهان

بسته خندید. به طوری که انگار می‌خواست بگوید این فقط یک تکه کاغذ است. بعد هم چوب‌پنبه در بطری را برداشت و آب آن را تا ته خورد.» (ص ۱۸۷)

«گفتم... همه اشباح شیطانی و شرورند.»

گفت: تو نباید هر چیزی را که می‌شنوی، باور کنی. قبول دارم که اشتهای ما به نظر شما عجیب و غریب است، ولی این‌که ما خون می‌خوریم، دلیل نمی‌شود که شرور هم باشیم. این‌که اشباح کمی از خون اسب‌ها و گاوها را بخورند، خیلی بد است؟» (ص ۱۸۸)

«پرسیدم: حالا من با این قدرت تازه‌ام چه کارهایی می‌توانم انجام بدهم؟ می‌توانم خودم را به یک خفاش تبدیل کنم. صدای خنده‌اش اتاق را پر کرد. بعد گفت: یک خفاش؟ تو که این قصه‌های احمقانه را باور نمی‌کنی، می‌کنی؟ چه طور آدمی به هیکل تو یا من می‌تواند به یک خفاش کوچک تبدیل بشود؟ مغزت را به کار بینداز پسر!. ما نه می‌توانیم به موش و خفاش و قورباغه تبدیل بشویم و نه به کشتی و هواپیما یا میمون!» (ص ۱۹۹)

به این ترتیب، نویسنده درست بر سه حیطه اصلی زندگی اشباح دست می‌گذارد: آسیب‌پذیری در برابر دعا، خونخواری و تبدیل شدن به خفاش و آن‌ها را از کار می‌اندازد. کار او به نوعی رمزشکافی قصه‌های کهنه است. او با طبقه‌بندی و تشریح و توجیه، این قصه‌ها را واقعی و دارای قواعد منظم نشان می‌دهد. این رمزشکافی که به نوعی در همه ژانرهای امروزی قابل تجربه و دفاع است، بیش از هر چیز به سنت ادبیات علمی ـ تخیلی تعلق دارد و در اصل، ژانرهای امروزی به نوعی تلفیق از ژانر اصلی با ژانر علمی ـ تخیلی هستند (یا به این شیوه هم می‌توانند موفق باشند). برای این شباهت، نمونه آشکار دیگری هم داریم: «هری پاتر». همان‌طور که رویا شاپوری، بسیار پیش‌تر از من و بسیار منظم‌تر اشاره کرده،[1] هری پاتر به نوعی نظام ارزشی موازی با نظام علم دارد و جادو و علم در آن همسان هستند. با کمی تغییر در این نتیجه‌گیری، می‌توانیم به چند نکته قبلی مقاله برسیم. هری پاتر در پی رمزشکافی ژانر جادو بود و قواعد منظمی برای دنیای جادو پیدا کرد. البته شیوه پرداخت هر دو نویسنده، شباهت‌های غیرقابل انکاری با هم دارد. علاوه بر این تلفیق، اشتراکات دیگری هم بین دو اثر هست؛ اشتراکاتی که بخشی به همان ایده طبقه‌بندی مربوط می‌شوند و بعضی دیگر به اجزای دیگر همان طبقه‌بندی و علاوه بر همه آن‌ها، تشابه این دو اثر در پرداخت سینمایی (دراماتیک) آن‌هاست. پیش از رفتن به فصل بعد، یک بار به چهار عامل قبلی نظر بیندازیم: آیا همه آن‌ها به نوعی مؤید این ایده نیستند؟

نویسنده درست بر سه حیطه اصلی زندگی اشباح دست می‌گذارد: آسیب‌پذیری در برابر دعا، خونخواری و تبدیل شدن به خفاش و آن‌ها را از کار می‌اندازد. کار او به نوعی رمزشکافی قصه‌های کهنه است. او با طبقه‌بندی و تشریح و توجیه، این قصه‌ها را واقعی و دارای قواعد منظم نشان می‌دهد. این رمزشکافی که به نوعی در همه ژانرهای امروزی قابل تجربه و دفاع است، بیش از هر چیز به سنت ادبیات علمی ـ تخیلی تعلق دارد و در اصل، ژانرهای امروزی به نوعی تلفیق از ژانر اصلی با ژانر علمی ـ تخیلی هستند

رمان نو و آینده ادبیات

«پرسید: حاضری برویم؟

گفتم: یک دقیقه صبر کن.

روی یک سنگ قبر بلند پریدم و نگاهی به اطراف انداختم. این آخرین نگاه به شهر محل تولدم بود. تمام کوچه‌هایش را مثل کف دستم می‌شناختم.

آقای کرپسلی گفت: تا چند وقت دیگر، یاد می‌گیری که از هر چیزی راحت دل بکنی.» (ص ۲۵۷)

گفتیم که درام بر چه چیزهایی استوار است. عینیت و عدم صحنه‌پردازی. دوری از ذهنیت، گفتن موارد عینی مبتنی بر طبقه‌بندی و دوری جستن از صحنه‌پردازی، همان عوامل اصلی مشارکت دادن خواننده در ساخت اثر هستند. در این اثر، خانه دارن توصیف نمی‌شود و ما آن را در ذهن خود می‌سازیم. حتی خلاف آن‌چه فکر می‌کنیم، صحنه‌های ترسناک هم پرداخت نشده‌اند. به فصل هشتم نگاهی بیندازید. بچه‌ها وارد فضایی می‌شوند، هوا

سرد است (همنشینی کهنه سرما و ترس را به یاد داشته باشیم؛ قصه نوشته شدن فرانکشتاین و لفظ Saga).

ساختمان مخروبه قدیمی که کسی در آن مرده، تاریک است. ناگهان مرد بلندقدی آن دو را از پشت صدا می‌کند. بلیت آن‌ها را می‌گیرد و اسم دارن را بی‌این‌که به او بگویند، می‌داند. همه این عناصر، عناصر ادبیات ترسناک هستند، اما شیوه پرداخت، به هیچ وجه بچه‌ها از هیچ گربه‌ای نمی‌ترسند و یا مثلاً توصیفی از نور نیست، فقط کلمه تاریکی. اشاره‌های مکرر به ترس (مثل نمونه فرانکشتاین) وجود ندارد و صحنه برخورد بچه‌ها با تال، اگر با صحنه دیدار راوی و کنت دراکولا مقایسه شود، صحنه‌ای است که به هیچ وجه تکیه بر آن نوع پرداخت ـ رازآمیزی ـ ندارد، بلکه مبتنی بر رمزشکافی است. اطلاعات اصلی داده می‌شوند. تاریکی، سرما، مرد بلند (بلندترین مرد جهان) و... این شیوه بر تأثیرگذاری از راه تکرار و تهییج تکیه ندارد، بلکه به تأثیرگذاری بر پایه اطلاعات اصلی صحنه و پرداخت صحنه توسط خود مخاطب متکی است. توصیف کنت دراکولا چندین سطر طول می‌کشد، دست‌ها، موها، لباس و... همه به شکل رمزآمیز و عجیبی توصیف می‌شوند، اما در این نمونه چنین می‌خوانیم:

«او دست‌های استخوانی خیلی بزرگ و چشم‌های تیره‌ای داشت؛ مثل دو تکه ذغال بزرگ که وسط صورتش چسبانده باشند.» (ص ۵۶). همین. این توصیف می‌تواند توصیف اغراق‌آمیز هر فردی باشد و یا توصیف بدون اغراق یک آدم برفی. در دراکولا نکته‌ای درباره لهجه انگلیسی اشرافی کنت گفته می‌شود تا فضا رمزآمیز شود، اما در این‌جا نویسنده می‌گوید: «صدایش درست شبیه صدای وزغ بود. نه، اصلاً خود صدای وزغ بود.» (ص ۵۶)

تشبیه در این‌جا جای توصیف را می‌گیرد و این تشبیه در واقع نوعی از همان طبقه‌بندی است. در چند سطر قبل هم صدای باز شدن در، تنها به صدای باز شدن در تابوت تشبیه شده که مقایسه آن با مثال دراکولا می‌تواند تفاوت را بهتر نمایان کند. به این طریق، اثر با اتکا به دو اصل هنر دراماتیک، اثر ذهنی پشت می‌کند و به این شکل درمی‌آید. در این شکل از عینیت‌گرایی، همان ایده گفتن گزاره اصلی نهفته است. زیرا در شرح درام، توصیف فضا به عهده پیش‌فرض‌های برون متنی (مثل قواعد و حیطه ژانر) گذاشته می‌شود. اما این آثار، حتی پا را بر پله‌ای، بالاتر نگذاشته‌اند؟ هری‌پاتر و سیرک عجایب، هر دو مخلوق دوره‌ای هستند که ادبیات تحت تأثیر فنون سینمایی روایتگری قرار گرفته است.

اگر چه همه می‌دانیم که نویسندگان رمان نو چندان تشابه قابل دفاعی با هم ندارند و «وجه اشتراک‌شان همان وجه افتراق‌شان است»[۳] شاید فصل مشترک همه آن‌ها برخورد عمیق‌شان با مقوله سینما باشد. بعضی به کلی به سینما رو می‌آورند، مانند دوراس یا رب‌گریه و بعضی دیگر هم با شیوه‌های دیگر هنر دراماتیک پیوند می‌خورند. بیش از هر چیز مسئله رمان نو و ارتباط آن با دیالوگ مهم است. این شیوه فرانسوی، بدون شک نمایانگر واقعی دیالوگ ـ سکوت، شیء و توصیف دراماتیک است. ناتالی ساروت که یکی از تئوریسین‌های این جنبش هم بود، در کتاب «عصر بدگمانی» درتوضیح شیوه خود می‌گوید:

«برای من ممکن نبود آنها [حالات تعریف‌ناپذیر] را جز با تصاویر به خواننده انتقال دهم. وانگهی لازم بود ...آن‌ها را مانند فیلمی با دور آهسته در برابر آگاهی خواننده بگشایم ... از گشایش آن‌ها «درام»هایی حقیقی به وجود می‌آید که در پس متعارف‌ترین گفت‌وگوها و عادی‌ترین حرکات پنهان می‌شوند و هر لحظه از پس این ظواهر... رخ می‌نمایند.»[۴]

به طور کلی، رمان نو ورود شیوه‌های سینمایی ـ روایی به عرصه داستان بود؛ زیرا عمیقاً بر علیه ذهنیت‌گرایی و وولف در حرکت بود.[۴]

در این شیوه‌ها اگر چه در این مقاله یقیناً به تشریح و طبقه‌بندی آن‌ها نخواهیم پرداخت، «دکوپاژ» تأثیر عمیقی بر «پاساژ» می‌گذارد و صداگذاری و نورپردازی و طراحی صحنه هم در شیوه‌های روایی داستانی اثر می‌گذارند. اگر چه مهم‌ترین نقش را دوربین و فیلمبرداری در این میان بازی می‌کند یا بد نیست به چند نمونه اصلی توجه کنیم.

در همین کتاب، در لحظه‌ای که دارن روی دوش کرپسلی می‌نشیند، صحنه‌ای که توصیف می‌شود، حرکت سریع خانه‌هاست. اما آیا این تجربه در یک اثر قدیمی‌تر هم قابل رؤیت است؟ نه. در اثر قدیمی، تکان‌های کرپسلی و یا نوع حرکت پاهای او روایت می‌شد. در حالی که در این‌جا دوربینی در جلو راوی هست که دید او را بر دور دست متمرکز کرده و این دوربین در صحنه قبلی، با تنظیم دیگری (پلانی دیگر) بر دمپایی کرپسلی متمرکز است. به عنوان مثالی دیگر، چند سطر بعد، کرپسلی دارن را زمین می‌گذارد و دستی به لباس قرمزش می‌کشد و درپناه دیواری می‌ایستد تا دیده نشوند. همه اکت‌ها عینی (غیرذهنی) و سینمایی هستند. ایستادن در پناه دیوار، یک کلیشه سینمایی است و در روایت زبانی، دلیلی برای تأکید بر آن وجود ندارد، زیرا تصور مکان آن‌قدر قوی نیست که خواننده متوجه پناه دیوار شود. هم‌چنین در ابتدای همین صفحه، در توصیف کرپسلی در تاریکی، دارن می‌گوید که چشم‌هایش خوب می‌دیدند که او از پله‌ها بالا رفت و این به دلیل خون شبح و یا عادت چشم به تاریکی هم نیست. نورپردازی خوب است.

برای نمونه در هری‌پاتر می‌توان به صحنه بازی «کوییدیچ» و نافرمانی توپ‌ها اشاره کرد[۵] توصیف صداها و باران که بر شیشه عینک می‌خورد و بعد باز هم تکیه روی صداها، گنگی تصویر، نشنیدن، ندیدن، صدای ناگهانی توپ که به دست هری می‌خورد، واکنش‌های، «لغوی» و لحظهٔ بیهوشی و بیش از همه این‌ها صحنه به هوش آمدن هری، همه به نوعی از پرداختی سینمایی برخوردارند. اما حسن این پرداخت چیست؟

این پرداخت با درگیر کردن ساده مخاطب و تأکید روی شیوه درک رایج او، روایت عینی، ساده و در عین حال قابل پردازش توسط نویسنده و از جهتی با ریتم مناسب و دیالوگ‌نویسی خلاقانه و امکان ورود «متعارف‌ترین گفت‌وگوها»، به گفته ساروت یا طبق عبارات این مقاله «حشو ناشی از طبقه‌بندی»، برای نزدیک شدن به شرایط جدید سبکی، می‌تواند شیوه موفق و زیبایی برای پرداخت‌های نیمه ژانری، نیمه علمی باشد. البته که این تداخل ژانر و سطح تحلیل علمی ـ تخیلی هم خود به دو دلیل سینمایی است. اول این‌که قابلیت اصلی سینما، جلوه‌های ویژه صوتی و تصویری است. آن‌چه باعث رونق سینمای علمی ـ تخیلی می‌شود. در ادبیات هم همین شیوه‌ها می‌توانند اثری علمی ـ تخیلی اما واقع‌نما بسازند. چیزی که شاید به سبب علاقه نویسندگان ژانری جدید به واقع نمایی دراماتیک، برایشان ناگزیر باشد.

شاید آینده ادبیات در سایه تغییرات منتج از رمان نو، دور از روند تکامل سینما نباشد و شاید قدرت نویسندگی بتواند در آینده، ربط قوی‌تر با شیوه روایت‌گری سینمایی پیدا کند. بنابراین، بد نیست که نویسندگان توجهی به این تفاوت‌های تاریخی ادبیات بیندازند و از ارزش‌های کهن خود دل بکنند. البته این امر به معنی فراموش کردن ارزش‌های کهن نویسندگی نیست، بلکه فقط نوعی همراهی با جریان ادبی است. چندان هم سخت نیست و به قول دارن: «فقط باید خودم را به جریان حوادث می‌سپردم، اتفاقات گذشته را فراموش می‌کردم و به آینده چشم می‌دوختم

از سوی دیگر، این نوع پرداخت متکی به راوی است، راوی اول شخص و یکی از عوامل رمز شکافی و یکی از اشتراکات مهم و واضح سیرک عجایب و هری پاتر، همین راوی اول شخص است که وارد مناسبات دنیای ناشناخته می‌شود و آن را تحلیل می‌کند و توضیح می‌دهد.

به این ترتیب، شاید آینده ادبیات در سایه تغییرات منتج از رمان نو، دور از روند تکامل سینما نباشد و شاید قدرت نویسندگی بتواند در آینده، ربط قوی‌تر با شیوه روایت‌گری سینمایی پیدا کند. بنابراین، بد نیست که نویسندگان توجهی به این تفاوت‌های تاریخی ادبیات بیندازند و از ارزش‌های کهن خود دل بکنند. البته این امر به معنی فراموش کردن ارزش‌های کهن نویسندگی نیست، بلکه فقط نوعی همراهی با جریان ادبی است. چندان هم سخت نیست و به قول دارن: «فقط باید خودم را به جریان حوادث می‌سپردم، اتفاقات گذشته را فراموش می‌کردم و به آینده چشم می‌دوختم.» (ص ۲۴۴)

در پایان این بخش، نگاهی هم به آغاز قصه می‌اندازیم. آغاز همه قصه‌ها به نوعی بر ژانر تأکید دارند، اما این کتاب با گفت‌وگویی کالونیو ـ وار و آگاهانه، از آغاز کهن می‌گریزد و از آغازی در شب تیره و صدای جغد و... (شاید به این دلیل که سینمایی نیست) و به آغازی جدید رو می‌آورد؛ آغاز در دست‌شویی و بعد توصیف چند شوخی تصویری بین دارن و استیو؛ توصیف‌ها و نوع طنزی که بی‌شک سینمایی هستند.

بیل را بکش (Kill Bill)

«در حالی که مرا در آن چاله تنگ و تاریک می‌گذاشتند. صداها هر لحظه برایم محوتر و گنگ‌تر می‌شد. وقتی تابوت به ته چاله رسید، انگار یک ضربه شدید به تابوت خورد. بعد صدایی شبیه باران شنیده شد، هر کدام از حاضران برای آخرین وداع یک مشت خاک روی تابوت می‌ریختند.

و بعد سکوتی سنگین برقرار شد.... سکوت محض.

در تاریکی مطلق دراز کشیده بودم و احساس می‌کردم که صدای جانورهای داخل خاک را می‌شنوم. قبلاً فکر می‌کردم که چنین جایی خیلی ترسناک است، ولی آن روز فهمیدم که آن‌جا آرامش کامل برقرار است. آنجا احساس امنیت می‌کردم؛ چون ازهر آسیبی در امان بودم.» (صص ۲۴۴ ـ ۲۴۳)

البته «بیل را بکش»، اثری است پارودیک؛ آن هم یک پارودی ژانر و مبتنی بر اغراق و شاید تا حدود زیادی با آنچه در این مقاله، به عنوان خصوصیت سیرک عجایب گفته شد، همخوانی داشته باشد، اما جزو این آثار قرار نمی‌گیرد. زیرا تفاوت این آثار با نمونه‌های قبلی، رمزشکافی و شیوه سینمایی است که به کل بیشتر در ادبیات قابل رؤیت خواهد بود.

در عین حال، این دو اثر شباهت‌هایی صوری به هم دارند. البته منظور شباهت‌روایی یا عناصر نیست، به شکلی که هری پاتر و جنگ ستارگان به هم شبیه هستند و این همیشه مرا برمی‌انگیزد تا هری‌پاتر را نمونه ضعیف و تقلیدی بی‌ثمر از جنگ ستارگان بدانم. شباهت در یک نماد و یک نظام است. نماد را شاید باید طور دیگری توضیح داد. روایتگری مدرن ایران و اروپا (منظور سنت ژانری است در آمریکا و انگلیس)، هر دو با اثری آغاز می‌شوند که در آن یک صحنه قتل وجود دارد: «بوف کور» هدایت و «قلب رازگوی» آلن یو. دلیل قتل در این آثار، چشم‌های عجیب و کهنه است و نتیجه هر دو قتل، مثله کردن جنازه. بدین ترتیب، چشم‌های کهنه و رازآمیز، به تکه‌تکه شدن به جزئیات، به ریزپردازی پازل‌وار می‌انجامند.

در بیل را بکش و سیرک عجایب اما عضو دیگری مشترک است: شصت پای راست! و در هر دو اثر هم تکان خوردن آن بعد از مدتی بی‌هوشی مسئله است. شست پا عضوی جنبی، جزئی و تا به حال به حساب نیامده و در عین حال، نمادی از جزءپردازی است؛ دقت به آنچه سرکوب شده و دقت به یک مسئله حاشیه‌ای شده (Marginalized) که بعد از سال‌ها از کما بیرون می‌آید.

از سوی دیگر، این آثار نظم جدیدی از خانواده را به ما نشان می‌دهند. در کتاب‌های دارن شان، برخورد کرپسلی با دارن برخوردی عمیقاً پدرانه است. در همه گفت‌وگوها، کرپسلی نقش پدر دارن را دارد. حمایت، قوت قلب و... دارن به عهده اوست، مانند پدر (بیل) در فیلم بیل را بکش که در واقع تا پایان فیلم (لااقل) شخصیت منفی باقی می‌ماند. و نکته مهم‌تر در آموزش‌های این پدرهاست، آموزش‌هایی که منطبق بر همان نظام اخلاقی نو است. پدر در بیل را بکش، به فرزند خود یاد داده که ماهی را بکشد و چندان هم برای پدر مهم نیست و شاید تنها یک طعمه باشد. در سیرک عجایب هم مرگ دارن برای کرپسلی مهم نیست. دارن می‌فهمد و پاهایش را از خشم و شکایت به زمین می‌کوبد (چرا؟ زیرا شبح در نقش پدر وظایفی دارد) و شبح پند اصلی را به او می‌دهد: «یاد می‌گیری که از هر چیزی راحت دل بکنی.» (ص ۲۵۷)

هنگام اکران بیل را بکش، عده‌ای از دلسوزان عالم سینمای کودک، از این فیلم به عنوان فیلم کودک انتقاد کردند و آن را با محدودیت سنی به اکران سپردند. همان‌طور که هنگام چاپ کتاب‌های هری پاتر، کلیسا واکنش نشان داد و حالا باز عده‌ای دیگر که نه تعلقی به شیوه تربیتی پدرانه جدید (و در واقع شیوه تربیتی خودشان) دارند و نه نگاهی به این‌که امروزه آگاهی غیرقابل پنهان شدن است، چنین واکنشی نشان می‌دهند شاید تأسف داشته باشد؛ اگر چه راه مناسبی نیست و راه‌های دیگری هست که به ما ربطی ندارد. چیزی که به ما ربط دارد، این است که اثری که مخاطب خود را جذب کرده، حتماً عناصری برای موفقیت دارد که قابل شناخت و بررسی‌اند.

نگاهی به همان توصیف سینمایی ابتدای بخش می‌اندازیم؛ به صحنه‌ای که باز بیل را بکش مشترک است. البته جمله‌های پایانی هم مهم هستند. جایی هست که همیشه فکر می‌کنیم ترسناک است (اثر ترسناک / اخلاق جدید)، اما وقتی آن را تجربه می‌کنیم، می‌فهمیم که آن‌جا احساس امنیت می‌کنیم؛ چون از هر آسیبی (عقب افتادگی/ محافظه‌کاری) در امان هستیم.

پی نوشت

۱ـ شاپوری، افسانه: جایی که علم و جادو همسان می‌شوند، کتاب ماه کودک و نوجوان (۳۹) سال چهارم، شماره سوم، ۳۰ دی ۱۳۷۹، صص ۴۲ ـ ۴۱

۲ـ بوتور، میشل: جستارهایی در باب (رمان، سعید شهرتاش، سروش) ۱۳۷۹، ص ۷

۳ـ ساروت، ناتالی: عصر بدگمانی، اسماعیل سعادت، کتاب پرواز، ۱۳۸۱، ص ۱۶

۴ـ وولف با ساده‌لوحی غبطه‌انگیزی می‌نویسد: «...هنر کنونی رمان بر هنر قدیمی آن پیشی گرفته» و از آن ساده‌لوحانه‌تر این سخن غرورآمیز است که می‌گوید: «برای نویسندگان امروزی جاذبیت در نقاط تاریک روان نهفته است.» (همان ص ۷۴)

۵ـ جی. کی. رولینگ: هری پاتر و حفره اسرارآمیز، ویدا اسلامیه، کتابسرای تندیس، ۱۳۸۰، (صص ۱۹۷ ـ ۱۹۳)