

ادبیات (دیپیکو)

چگونه مثل تامس فاستر ادبیات بخوانیم

ادبیات خوانی

چگونه مثل تامس سی. فاستر ادبیات بخوانیم

نویسنده: تامس سی. فاستر

مترجم: محمدسیاف جلالی زاده

سرشناسه	: فاستر، تامس سی.
عنوان و نام پدیدآور	: ادبیات خوانی: چگونه مثل توماس فاستر ادبیات بخوانیم
مشخصات نشر	: تهران: انتشارات غنچه، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری	: ۲۴۸ص.
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۷۷۲۱-۳۳-۹
وضعیت فهرست نویسی	: فیبای مختصر
یادداشت	: فهرست نویسی کامل این اثر در نشانی: http://opac.nlai.ir قابل دسترسی است.
یادداشت	: عنوان اصلی: How to read literature...
شناسه افزوده	: جلالی زاده، محمد سیاف، ۱۳۶۸ - مترجم
شماره کتابشناسی ملی	: ۳۸۰۲۷۵۳

ادبیات خوانی

نویسنده: تامس سی. فاستر

مترجم: محمدسیاف جلالی زاده

گروه ویراستاری: عباد شعبانیان، حمیدرضا ذوالفقاری

صفحه آرا: حسین کشتی کار

طراح جلد: آرمان کلهری

چاپ اول: ۱۳۹۵

شمارگان: ۱۰۰۰ جلد

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۷۲۱-۳۳-۹

قیمت: ۲۰۰۰۰۰ ریال



تهران، خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، کوچه ی الوندی،

پلاک ۱۶، واحد ۴ تلفن: ۶۶۴۸۰۳۶۳ - ۶۶۴۸۴۳۹۱

www.ghoncheh-pub.com

Instagram:Ghoncheh-Pub



فهرست

۷	مقدمه
	فصل اول
۱۴	سفر، جستجو، خودشناسی
	فصل دوّم
۱۹	آیین عشای ربانی
	فصل سوم
۲۷	کسب و کار خون آشام‌ها
	فصل چهارم
۳۵	شکل هندسی شعر انگلیسی
	فصل پنجم
۴۱	کهن‌الگوها
	فصل ششم
۵۰	شکسپیر
	فصل هفتم
۵۹	عهد جدید
	فصل هشتم
۶۸	هانس و گرتل
	فصل نهم
۷۵	افسانه‌ها و اساطیر یونانی
	فصل دهم
۸۳	این فقط یک باران یا برف ساده نیست
	میان پرده
۹۰	خوانش خواننده و معنای نویسنده
	فصل یازدهم
۹۴	در باب خشونت
	فصل دوازدهم
۱۰۳	آیا این یک نماد است؟
	فصل سیزدهم
۱۱۳	سیاست در ادبیات

	فصل چهاردهم
۱۲۲	کتب مقدس
	فصل پانزدهم
۱۲۹	بال‌های خیال
	فصل شانزدهم
۱۳۸	نمادگرایی جنسی
	فصل هفدهم
۱۴۵	نمادگرایی جنسی (۲)
	فصل هجدهم
۱۵۱	غسل تعمید
	فصل نوزدهم
۱۶۱	موقعیت مکانی
	فصل بیستم
۱۷۱	فصل‌ها
۱۷۹	استراحت میان دو پرده- یک داستان
	فصل بیست و یکم
۱۸۶	نقص‌های فیزیکی (۱)
	فصل بیست و دوم
۱۹۴	نقص‌های فیزیکی (۲)
	فصل بیست و سوم
۱۹۹	بیماری شاعرانه
	فصل بیست و چهارم
۲۰۴	اهمیت تمثیلی بیماری‌ها
	فصل بیست و پنجم
۲۱۴	با چشمانتان کتاب نخوانید
	فصل بیست و ششم
۲۲۱	کنایه‌ها و موقعیت‌های کنایی
	مورد آزمایشگاهی
۲۳۱	(گاردن پارتی اثر کاترین منسفیلد)
۲۴۳	سخن آخر
۲۴۶	ضمیمه

مقدمه

- دانشجو: منظور شما آقای لیندر است؟ همان مردک بزدل؟
بله، منظورم آقای لیندر بزدل است. خب، به نظر شما شیطان چه شکلی است؟ طبیعتاً
اگر پوست تنش قرمز بود و دم و شاخ و سم داشت هر احمقی می‌توانست او را بشناسد
و به او نه بگوید.

من و دانشجویانم مشغول بحث راجع به یکی از بهترین نمایشنامه‌های آمریکایی به
اسم مویزی در آفتاب^۱ (۱۹۵۰) نوشته‌ی لورن هنزبری^۲ بودیم. بعد از اینکه من با حالتی
کاملاً معصومانه به این نکته اشاره کردم که شاید آقای لیندر شیطان باشد، شاگردانم
مثل همیشه سؤالاتی کردند که نشان می‌داد حرف من را قبول ندارند. مویزی در آفتاب
داستان خانواده‌ای آفریقایی-آمریکایی به اسم یانگر است که در ابتدای نمایشنامه،
پیش‌قسط خریدخانه‌ای در محله‌ی سفیدپوست‌نشین شهر شیکاگو را پرداخت می‌کنند.
آقای لیندر از طرف شورای محل با چکی در دست، مأمور خرید سهم خانواده‌ی یانگر از
آن خانه می‌شود. آقای لیندر کوتاه‌قد و در ظاهر انسانی فروتن است و دائماً عذرخواهی
می‌کند. در ابتدای نمایشنامه والترلی، قهرمان داستان، با اطمینان از پولی که قرار است
بعد از مرگ پدرش از شرکت بیمه بگیرد، این پیشنهاد را رد می‌کند. اما کمی بعد والتر
متوجه می‌شود که دو سوم پول بیمه دزدیده شده است. ناگهان پیشنهادی که در ابتدا
توهین‌آمیز به نظر می‌رسید تبدیل به تنها راه نجات این خانواده می‌شود.

چک‌وچانه زدن با شیطان در فرهنگ‌های اروپایی تاریخچه‌ای طولانی دارد. در تمام
نسخه‌های مختلفی که از افسانه‌ی فاوست به‌عنوان سرآمد این نوع داستان وجود دارد،

1. A Raisin in the sun

2. Lorraine Hansberry

شخصیت اصلی در ازای بخشیدن روح خود چیزی را که نومیدانه به دنبالش می‌گردد (قدرت یا علم) به دست می‌آورد. این ساختار در داستان‌های مشابه دیگری هم وجود دارد که از آن‌ها می‌شود به دکتر فاستوس^۱ اثر کریستوفر مارلو^۲ (عصر الیزابت)، فاوست^۳ اثر گوته^۴ (قرن ۱۹)، شیطان و دانیل وبستر^۵ اثر استفن وینسنت بنه^۶ (قرن ۲۰) و نفرین بر یانکی‌ها اشاره کرد. در نسخه‌ی هنزبری، آقای لیندندر قصد خرید روح والترلی را ندارد، چون در حقیقت خود آقای لیندندر از اینکه دارد نقش شیطان را بازی می‌کند بی‌خبر است.

آقای لیندندر در عوض پولی که می‌خواهد بدهد، از والترلی توقع دارد تا قبول کند که از بقیه‌ی ساکنان سفیدپوست محله پست‌تر است. ساکنانی که هیچ‌کدامشان از آمدن والترلی و خانواده‌اش به آن محله راضی نیستند. او باید قبول کند که می‌شود غرور، عزت نفس و هویت‌اش را خرید. اگر اسم این کار فروختن روح والترلی نیست، پس اسم آن را چه باید گذاشت؟

تنها تفاوت مهم بین داستان هنزبری و داستان‌های فاوستی در این نکته است که نهایتاً والترلی در برابر این وسوسه‌ی شیطانی مقاومت می‌کند. ما در موارد قبلی، با در نظر گرفتن موفقیت شیطان در به دست آوردن روح قهرمان داستان، با پایانی تراژیک یا گاه کمیک روبرو بودیم. در این داستان شخصیت اصلی از لحاظ ذهنی آماده‌ی پذیرفتن شرط آقای لیندندر هست، اما با نگاه به خود و بهایی که با قبول این شرط پرداخت می‌کند، به پیشنهاد آقای لیندندر نه می‌گوید. این نمایشنامه با وجود اشک و آه فراوانی که در آن هست، ساختار کلی کمیک و بامزه‌ای دارد. دست‌آخروم والترلی بعد از دست‌وپنجه‌نرم کردن و پیروزی بر شیاطین درونی و بیرونی (آقای لیندندر) در جایگاه یک قهرمان قرار می‌گیرد.

هر کدام از ما بعد از ردوبدل کردن نظراتمان در کلاس به یکدیگر زل می‌زنیم. نگاه من این سؤال را مطرح می‌کند که چه شد؟ توضیحات من را نفهمیدید؟ و نگاه آن‌ها این پاسخ را می‌دهد که ما حرف‌های شما را نفهمیدیم و فکر می‌کنیم همه‌اش را از خودتان درآوردید! این پرسش و پاسخ نشان می‌دهد که ما در برقراری ارتباط با یکدیگر مشکل داریم. ما همه یک داستان واحد را خواندیم ولی با متر و معیارهای متفاوت خودمان آن

1. Doctor Faustus

2. Christopher Marlowe

3. Faust

4. Goethe

5. The Devil and Daniel Webster

6. Stephen Vincent Bene't

را تحلیل کردیم. اگر تا حالا برای شما پیش آمده باشد که در مقام استاد یا شاگرد در کلاس ادبیات حضور داشته باشید، حتماً چنین لحظه‌ای را تجربه کرده‌اید. بعضی وقت‌ها ممکن است این‌طور به‌نظر برسد که استاد شما دارد برداشت‌های من‌درآوردی‌اش از داستان‌ها را به‌خورد شما می‌دهد یا دارد تردستی‌های تحلیلی‌اش را انجام می‌دهد. در حقیقت هیچ‌کدام از گزینه‌های بالا درست نیست؛ چون استاد شما با پشتوانه‌ی سال‌ها مطالعه و به‌عنوان خواننده‌ای با تجربه‌ی بیشتر، قدرت استفاده از زبان مطالعه را به‌دست آورده است. این زبان چیزی است که شاگردها به‌تدریج با آن آشنا می‌شوند. چیزی که از آن حرف می‌زنم دستور زبان مطالعه (ادبیات) یا به‌عبارت‌دیگر مجموعه‌ی الگوها، قواعد و قوانینی است که ما یاد می‌گیریم و از آن‌ها در خواندن آثار ادبی استفاده می‌کنیم. هر دستور زبانی در دنیا شامل مجموعه‌ای از قوانین است که استفاده و برداشت معنا از آن زبان خاص را کنترل می‌کند. این قوانین و محدودیت‌ها شامل زبان ادبیات هم می‌شود. قوانین زبان ادبیات مانند قوانین زبان‌های دیگر قراردادی است. این قوانین وجود دارد؛ چون گروهی در گذشته تصمیم گرفتند تا مثلاً آن‌ها در زبان انگلیسی این کارکردهای مشخص را داشته باشند. نکاتی که از آن‌ها حرف زده شد شامل هنرهای دیگر هم می‌شود. مثلاً ما پرسپکتیو یا مجموعه کارهایی که هنرمند برای عمق بخشیدن به اثرش باید انجام بدهد را برای نقاشی، خوب و ضروری می‌دانیم. اعتقاد به پرسپکتیو در هنر دوره‌ی رنسانس و در اروپا به‌وجود آمد، اما وقتی هنر غرب و شرق در ژاپن با یکدیگر آشنا شدند، هیچ‌کس از نبود پرسپکتیو در نقاشی‌های ژاپنی ناراحت نشد و احساس نکرد که وجود آن برای لذت‌بردن از هنرهای تجسمی ضروری است.

همان‌طور که می‌دانید، ادبیات هم دستور زبان خاص خود را دارد. حتی اگر این نکته را نمی‌دانستید، با دقت در ساختار پاراگراف قبلی می‌توانید آن را حدس بزنید. چطور؟ شما به‌خاطر دستور زبانی که در این متن استفاده شده است می‌توانید این متن را بخوانید و قسمتی از فرآیند خواندن متون مختلف، دانستن قواعد، شناختن آن‌ها و پیش‌بینی کردن نتیجه است. وقتی کسی شروع به صحبت درباره‌ی موضوعی می‌کند (دستور زبان ادبیات) و بعد گریزی به موضوعات دیگر می‌زند (زبان، هنر، موسیقی یا هر مثال دیگری) شما متوجه می‌شوید که او از موضوعات مطرح‌شده استفاده می‌کند تا به نتیجه‌گیری درباره‌ی موضوع اصلی برسد. حالا همه‌ی ما از اینکه این قواعد توسط چند نفر مشاهده، ضبط، پیش‌بینی و دست‌آخر عملی شده‌اند راضی هستیم. ما می‌توانیم چه

انتظار دیگری از یک پاراگراف داشته باشیم؟

قبل از آنکه چنین بی‌ادبانه از موضوع اصلی منحرف شوم می‌خواستم به این نکته اشاره کنم، این قواعد در دنیای ادبیات هم وجود دارد. داستان‌ها و رمان‌ها قواعد و دسته‌بندی‌های متعددی دارند که برای مثال می‌توان به انواع شخصیت‌ها، ریتم داستان، ساختار فصل‌ها و محدودیت‌های زاویه‌ی دید اشاره کرد. اشعار هم ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارند که شامل فرم، ساختار، وزن و قافیه می‌شود. نمایشنامه‌ها هم از این قاعده مستثنی نیستند. در ضمن قواعدی هم وجود دارد که گونه‌های ادبی را از یکدیگر جدا می‌کند. فصل بهار مثل برف، تاریکی و خواب پدیده‌ای است که در همه‌جای دنیا وجود دارد. وقتی از فصل بهار در یک داستان، شعر یا نمایشنامه استفاده می‌شود، در ذهن و تخیل ما سروکله‌ی چیزهای دیگری هم پیدا می‌شود که یا به فصل بهار ارتباط دارند یا به فصل بهار اشاره می‌کنند: چیزهایی مانند جوانی، امید، بره‌های کوچولو، بچه‌هایی که ورجه‌ورجه می‌کنند و خیلی چیزهای دیگر. اگر ما به دنبال چیزهای بیشتری بگردیم که به فصل بهار ربط پیدا می‌کنند، ممکن است دست‌آخر به مفاهیم انتزاعی مثل تولد دوباره، باروری و نوشدن هم برسیم.

- دانشجو: حرف شما قبول. فرض را بر این می‌گذاریم که حق با شماست و قواعد و قوانینی که از آن‌ها حرف می‌زنید وجود دارند و کلید خواندن آثار ادبی‌اند، سؤال من این است که ما چطور می‌توانیم آن‌ها را پیدا کنیم؟

همان‌طوری که یک نوازنده می‌تواند در تالار کارنگی کنسرت بدهد: با تمرین بسیار. وقتی کتاب‌خوان‌های کم‌تجربه شروع به خواندن داستانی می‌کنند، به درستی روی خط داستانی، پیرنگ و شخصیت‌ها متمرکز می‌شوند: این آدم‌ها چه کسانی هستند؟ آن‌ها چه کار می‌کنند؟ چه چیز وحشتناک یا فوق‌العاده‌ای قرار است در زندگی آن‌ها اتفاق بیافتد؟ این دسته از خوانندگان اول از همه یا کلاً، برای تنها چیزی که اهمیت قائل می‌شوند خوانش احساسی است که از متن دارند. اثر ادبی روی آن‌ها تأثیر می‌گذارد و احساساتی مثل شور و انزجار و خنده و غم و اضطراب و سرخوشی در آن‌ها به وجود می‌آورد؛ به عبارت دیگر، این خوانندگان به صورت احساسی یا غریزی با یک اثر ادبی برخورد می‌کنند. این نوع واکنش خوانندگان به متن چیزی است که هر نویسنده‌ای که روزی دست به قلم برده یا دکمه‌های صفحه کلیدی را فشار داده، موقع فرستادن رمانش به ناشر با راز و نیاز از خدا طلب کرده است. وقتی یک استاد ادبیات شروع به خواندن

داستانی می‌کند، واکنش‌های احساسی را که داستان در او به‌وجود می‌آورد قبول می‌کند (ما هم بدمان نمی‌آید وقتی نل کوچولو می‌میرد کمی گریه کنیم) ولی هم‌زمان ذهنش درگیر بسیاری از اجزای دیگر داستان هم می‌شود: دلیل این تأثیرگذاری چه می‌تواند باشد؟ این شخصیت شبیه به چه کسی است؟ من این موقعیت داستانی را قبلاً کجا دیده‌ام؟ آیا دانت، چاسر یا مرل هگارد^۱ قبلاً این حرف را زده بودند؟ اگر شما یاد بگیرید که این پرسش‌ها را از خود یا شخص دیگری بکنید یا به آثار ادبی از این زاویه نگاه کنید، می‌توانید آثار ادبی را به شیوه‌ای جدید بخوانید، آن‌ها را یاد بگیرید و فرآیند مطالعه را برای خودتان مفیدتر و هیجان‌انگیزتر بکنید.

سه عامل حافظه^۲، نماد^۳ و ساختار^۴ بیشتر از هر چیز دیگری کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای را از دیگران متمایز می‌کند. استادان ادبیات محکوم به داشتن حافظه‌ی قوی هستند. هروقت من کتاب جدیدی می‌خوانم دنبال پیدا کردن پاسخ این پرسش‌ها می‌گردم: من این آدم را قبلاً کجا دیده‌ام؟ آیا من این تم یا درون‌مایه را قبلاً جایی خوانده‌ام؟ اگرچه من خیلی از اوقات نمی‌خواهم از این روش استفاده کنم اما نمی‌توانم جلوی اتفاق افتادن‌اش را هم بگیرم. نیم ساعت از فیلم سوار سرنوشت (۱۹۸۵) ساخته‌ی کلینت ایستوود نگذشته بود که به خودم گفتم: اینکه همان فیلم شین (۱۹۵۳) اثر جرج استیونس است. از آن لحظه به بعد دیگر نتوانستم حتی یکی از فریم‌های فیلم را بدون تصورکردن آلن لد در نقشی ببینم که کلینت ایستوود بازی می‌کرد. این توانایی لزوماً باعث لذت‌بردن بیشتر از فیلم نمی‌شود.

می‌شود این‌طور گفت که دغدغه‌ی اکثر استادان ادبیات، مطالعه و بررسی نمادها در آثار ادبی است. هرچیزی نماد یک چیز دیگر است، مگر اینکه خلاف آن ثابت شود. ما از خودمان می‌پرسیم: آیا این چیزی که می‌بینیم می‌تواند نوعی استعاره باشد؟ این چیز چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ ذهنی که در کلاس‌های لیسانس یا فوق لیسانس ادبیات و نقد ادبی رشد کند، یاد می‌گیرد تا دو کار را به‌صورت هم‌زمان انجام دهد: اول اینکه چیزها را آن‌طوری که به‌نظر می‌رسند ببیند و دوم اینکه به معانی دیگر آن چیزها فکر کند. گرندل^۵، غول افسانه‌ی قرون وسطایی بیوولف^۶ (نسخه‌ی ابتدایی این افسانه به قرن هشتم قبل از میلاد برمی‌گردد)، هم‌زمان هم یک موجود واقعی و هم نمادی از

1. Merle Haggard

2. Memory

3. Symbol

4. Structure

5. Grendel

6. Beowulf

دشمنی دنیا با هستی بشر و تاریکی درون انسان‌هاست. این موجود واقعی یا نمادین را فقط ایرانسانی مثل قهرمان این داستان (بیوولف) می‌تواند شکست دهد. سال‌ها مطالعه‌ی آثار ادبی مختلف، باعث افزایش میل به تماشا و درک دنیا با استفاده از عینک نمادگرایی می‌شود.

شناخت ساختارها به‌نوعی شبیه مطالعه‌ی نمادها در آثار ادبی است. بیشتر دانشجویهای کاربرد ادبیات یاد گرفته‌اند تا هم به جزئیات پیش‌زمینه‌ی داستان‌ها توجه کنند و هم به ساختارهایی که با دقت در جزئیات آشکار می‌شوند. این ساختارها را می‌توان مثل نمادها به دو شیوه در آثار ادبی تجزیه و تحلیل کرد: اول با فاصله‌گرفتن احساسی از داستان و بعد با بررسی درام، شخصیت‌ها و پیرنگ (البته بدون در نظر گرفتن تأثیر احساسی که پیرنگ داستان روی خوانندگان می‌گذارد). تجربه به این دانشجویها ثابت کرده است که این مهارت فقط مخصوص استادان ادبیات نیست. یادمان نرود که ساختارهای مشابه و مشترکی در دنیای ادبیات وجود دارد. مکانیک‌های خوب کسانی بودند که قبل از اختراع دستگاه‌های عیب‌یاب الکترونیکی و تنها با تکیه بر شناختی که از مشکلات مشابه داشتند، عیب و اشکال ماشین‌ها را تشخیص می‌دادند. به قول این مکانیک‌ها، اگر این دو قسمت ماشین مشکل دارند پس آن قسمت دیگر را هم باید بررسی کرد. ادبیات پر از ساختارهای متفاوت است و اگر شما بتوانید بین خود و اثر ادبی فاصله‌ی احساسی بگذارید، تجربه‌ی شما به‌عنوان خواننده بسیار پربرتر می‌شود. شما باید این کار را هنگام مطالعه یا زمانی انجام دهید که به دنبال پیدا کردن ساختارها هستید.

وقتی بچه‌های کوچک برای شما داستانی تعریف می‌کنند، از تمامی جزئیاتی که به‌خاطر می‌آورند استفاده می‌کنند و به ترتیب گفتن آن‌ها هیچ توجهی نمی‌کنند. این بچه‌ها وقتی بزرگ‌تر می‌شوند، شناخت بهتری از ساختار داستان به‌دست می‌آورند و یاد می‌گیرند که بیان چه جنبه‌هایی از یک داستان به هیجان‌انگیزتر شدن یا نشدن آن کمک می‌کند. جزئیات بسیار زیاد بعضی از داستان‌ها دانشجویهای تازه‌کار را کلافه می‌کند. مهم‌ترین تجربه‌ای که از خواندن دکتر ژویاگو (۱۹۵۷) در کلاس به‌دست آوردم این بود که دانشجویانم نتوانستند تمام جزئیات آن را به‌خاطر بسپارند. در این مواقع کاری که دانشجویان کاربرد می‌کنند این است: جزئیات داستان را می‌خوانند یا حتی ممکن است از خواندن آن‌ها چشم‌پوشی کنند تا بتوانند ساختارها، کلیشه‌ها یا کهن‌الگوها را در پس‌زمینه‌ی داستان‌ها پیدا کنند.

بیاید به مثالی نگاه کنیم که در آن سه عنصر حافظه‌ی قوی، ذهن نمادین و نگاه جستجوگر در ساختارها با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا خوانشی از یک موقعیت غیرداستانی داشته باشند. فرض کنید شخصی برای درمان به شما مراجعه می‌کند که رفتار خصمانه‌ای با پدرش دارد، ولی هم‌زمان مادرش را بسیار دوست می‌دارد و حتی می‌توان گفت که به او وابسته است. مورد این بیمار، خاص است و این اتفاق لزوماً ویژه‌ای نیست، اما شما متوجه می‌شوید که این حالت روحی در چند نفر دیگر هم وجود دارد. شما با خود فکر می‌کنید شاید این یک الگوی رفتاری است و بعد از خود می‌پرسید که من چنین چیزی را قبلاً کجا دیده‌ام؟ حافظه‌ی شما ممکن است چیزی را از پستوی ذهن تان بیرون بکشد و این چیز مثلاً می‌تواند یک نمایشنامه درباره‌ی مرد جوانی باشد که پدر خود را به قتل می‌رساند و با مادرش ازدواج می‌کند. اگرچه مورد بیمار شما هیچ ربطی به نمایشنامه‌ای ندارد که مدت‌ها قبل خوانده‌اید، اما ذهن نمادین به شما این اجازه را می‌دهد تا به دنبال حلقه‌ی ارتباطی بین این ساختار داستانی با اتفاقی بگردید که راجع به آن حرف زدیم. شما با کمک استعداد ادبی که دارید اسم عقده‌ی ادیپ را روی این الگوی رفتاری می‌گذارید.

فقط استادان ادبیات نیستند که از این توانایی‌ها استفاده می‌کنند. همان‌طور که یک دانشجوی ادبیات، متون ادبی را بررسی و مطالعه می‌کند، زیگموند فروید هم بیمارانش را بررسی و یک جورهایی مطالعه می‌کرد. فروید، همان‌طور که ما سعی می‌کنیم رمان‌ها و شعرها و نمایشنامه‌ها را تجزیه و تحلیل کنیم، بیمارانش را تجزیه و تحلیل می‌کرد. شناسایی عقده‌ی ادیپ توسط او به یکی از بزرگترین لحظه‌های تاریخ تفکر بشر تبدیل شد و به یک اندازه ارزش روانکاوانه و ارزش ادبی داشت.

من امیدوارم در این کتاب بتوانم همان کاری را انجام بدهم که در کلاس‌های درسم انجام می‌دهم: می‌خواهم به خوانندگان این کتاب کمک کنم تا بتوانند مثل دانشجویان خبره‌ی ادبیات، آثار ادبی را مطالعه کنند؛ در حقیقت کاری که من انجام می‌دهم آشنا کردن شما با مجموعه‌ای از قواعد و دستورالعمل‌هایی است که به ما در مطالعه‌ی هرچه بهتر آثار ادبی کمک می‌کنند. من از دانشجویانم توقع ندارم با من در مورد شیطانی بودن پیشنهاد فاستی آقای لیندرن به والترلی موافقت کنند، بلکه از آن‌ها می‌خواهم تا بدون راهنمایی من به نتیجه‌گیری مشابهی برسند. من می‌دانم که آن‌ها می‌توانند با صبر و تلاش و کمی راهنمایی، موفق به انجام این کار بشوند. شما هم می‌توانید این کار را انجام بدهید.

فصل اول

سفر، جستجو، خودشناسی

خب، این کاری است که باید انجام بدهیم: بیایید فرض کنیم شما دارید کتابی در مورد یک پسر بچه‌ی شانزده‌ساله‌ی معمولی و اتفاقاتی می‌خوانید که در تابستان ۱۹۶۸ برای او پیش آمده است. این پسر بچه که ما او را کیپ صدا می‌زنیم امیدوار است تا جوش‌های روی صورتش قبل از رفتن به سر بازی محو شود. دو چرخه‌ی کیپ معمولی و ترمزش هم تعریفی ندارد، به همین سبب او دو چرخه‌اش را مایه‌ی آبروریزی می‌داند. تازه وقتی کیپ مجبور می‌شود برای انجام خریدهای مادرش از این دو چرخه استفاده کند اوضاع بدتر هم می‌شود. در مسیر خانه تا فروشگاه برای کیپ چند اتفاق بد می‌افتد: او با یک چوپان آلمانی دعوا می‌کند و در پارکینگ فروشگاه زمین می‌خورد. کیپ در پارکینگ فروشگاه و جلوی کرن زمین می‌خورد. کرن که از قضا دختر رؤیاهای کیپ است، در همان لحظه دارد به چیز دیگری می‌خندد و دوروبر ماشین تازه‌ی تونی واکس‌هال می‌پلکد. کیپ از تونی متنفر است؛ چون نام خانوادگی او به جای اسمیت (نام خانوادگی مورد علاقه کیپ) واکس‌هال است. تازه ماشین جدید تونی سبزرنگ است و با سرعت نور حرکت می‌کند. دست‌آخر اینکه تونی مجبور نبوده حتی برای یک روز هم در زندگی‌اش کار کند. حالا کرن که دائماً می‌خندد و خوش می‌گذراند، بعد از زمین خوردن کیپ، به تونی که همین چند روز پیش از او خواسته بود با هم بیرون بروند نگاه معناداری می‌اندازد و به خندیدن ادامه می‌دهد (از لحاظ ساختاری، کرن مجبور نیست که دائماً بخندد، اما خب در داستان ما او یکریز می‌خندد).

کیپ وارد فروشگاه می‌شود تا نانی را بخرد که مادرش سفارش داده بود، ولی همین

که می‌خواهد نان را بردارد فکری به سرش می‌زند. او تصمیم می‌گیرد تا راجع به سن واقعی‌اش به مأمور جذب نیروی ارتش دروغ بگوید و به ویتنام برود. او با خودش فکر می‌کند در شهری که تنها ملاک، پول است، قرار نیست برای او هیچ اتفاق خاصی بیافتد. این فکر می‌تواند دلیل واقعی تصمیم تونی باشد، یا شاید هم دلیل واقعی تصمیم تونی، دیدن تصویر ایلارد قدیس روی بادکنک‌های زرد و قرمز و آبی فروشگاه باشد (تصویر هر قدیس دیگری هم می‌تواند روی بادکنک‌ها باشد اما نویسنده‌ی خیالی ما تصمیم می‌گیرد تا از این قدیس کمتر شناخته‌شده استفاده کند). برای هدف ما، ذات این تصمیم به اندازه‌ی رنگ بادکنک‌ها یا تمام‌شدن خنده‌های کرن بی‌اهمیت است.

- دانشجو: الان اینجا دقیقاً چه اتفاقی افتاد؟

اگر شما یک استاد ادبیات و نه لزوماً یک استاد عجیب‌وغریب ادبیات بودید، حتماً می‌فهمیدید که در این قسمت از داستان شاهد مواجهه و رویارویی یک شوالیه با دشمن اصلی‌اش هستید. به عبارت دیگر اتفاقات قدم یا مرحله‌ی اول یک جستجو هستند.

- دانشجو: اما به نظر من این بیشتر شبیه رفتن به فروشگاه برای خرید نان بود تا جستجو برای چیزی.

حرف تو درست است، اما بیا به جستجو هم فکر کنیم. جستجوی مورد نظر من شامل چه چیزهایی می‌شود؟ یک شوالیه، یک مسیر خطرناک، جام مقدس (یا چیزی شبیه به آن)، حداقل یک اژدها، یک شوالیه‌ی بدذات و یک شاهزاده. من می‌توانم ادعا کنم در مقایسه‌ی مورد به مورد این لیست با داستانی که برای شما تعریف کردم همه‌چیز جور درمی‌آید: یک شوالیه (کیپ)، یک مسیر خطرناک (عبور از مقابل چوپان آلمانی کریمه‌المنظر)، جام مقدس (نان) حداقل یک اژدها (ماشین تونی)، یک شوالیه‌ی بدذات (تونی) و یک شاهزاده که می‌تواند بخندد یا نخندد (کرن).

- دانشجو: به نظر من که درست نیست.

در ظاهر بله، ولی بیا به ساختارشان نگاه کنیم. جستجو برای هرهدفی شامل پنج عنصر می‌شود: ۱. جستجوگر؛ ۲. جایی برای رفتن؛ ۳. دلیل بیان‌شده در داستان یا دلیل ظاهری برای شروع جستجو؛ ۴. چالش‌ها و امتحان‌هایی که در مسیر جستجو قرار دارد و ۵. دلیل واقعی شروع این جستجو. جستجوگر کسی است که آگاهانه یا ناآگاهانه دست به انجام این کار می‌زند.

مکان و دلیل رفتن با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند. یک نفر به قهرمان ما، که لزومی

ندارد خیلی شبیه به قهرمان‌ها باشد، می‌گوید باید برای انجام کاری به مکان مشخصی برود. قهرمان داستان می‌تواند سفر خود را برای پیدا کردن جام مقدس یا برای خرید نان یا حتی برای ناکار کردن یک نفر در لاس‌وگاس شروع کند. این کارها با یکدیگر فرق دارند، اما از لحاظ ساختاری یکسانند و ساختار همه‌ی آن‌ها **برو آنجا و آن کار را انجام بده** می‌باشد. ما برای شروع جستجو به یک دلیل احتیاج داریم. دلیل اصلی هیچ‌وقت با دلیلی که در داستان گفته می‌شود یکی نیست. در حقیقت، در اغلب مواقع قهرمان داستان موفق به رسیدن به مقصد و انجام کاری نمی‌شود که به او محول شده است.

- دانشجو: پس چرا این شخصیت‌ها سفر و جستجوی‌شان را شروع می‌کنند و اصلاً

چرا این چیزها باید برای ما مهم باشند؟

چون به اشتباه فکر می‌کنند کاری که به آن‌ها محول شده مأموریت اصلی آن‌هاست. با این حال ما می‌دانیم که هدف اصلی از این سفر و جستجو، تربیت و آموزش این شخصیت‌هاست. آن‌ها از تنها چیزی که واقعاً اهمیت دارد بی‌خبراند: خودشان. دلیل اصلی شروع هر جستجویی به دست آوردن شناخت از خود است. به همین دلیل در بیشتر مواقع فرد جستجوگر، جوان و بی‌تجربه و نابالغ است. یک فرد ۴۵ ساله یا به شناخت از خود رسیده است یا دیگر هیچ‌وقت این شناخت را به دست نمی‌آورد. در حالی که یک نوجوان شانزده‌ساله‌ی معمولی برای شناخت خود راه درازی پیش رو دارد. بیایید به این مثال نگاه کنیم: من همیشه کلاس رمان اواخر قرن بیستم را با بزرگترین رمان جستجو محور قرن گذشته شروع می‌کنم: اعلان مزایده‌ی جنس شماره ۱۴۹ اثر تامس پینچن^۲ (۱۹۶۵). در نظر کتاب‌خوان‌های تازه کار ممکن است این کتاب راز آلود، آزاردهنده و به شدت خاص بیاید. البته آن‌ها کمی هم حق دارند؛ چون این رمان جنبه‌های کاریکاتوروار و هجوآمیزی دارد که می‌تواند مثل نقابی، ساختار اصلی داستان را، که همان جستجوست، بپوشاند. دو نمونه از داستان‌های بزرگ با محور جستجو در ادبیات انگلیسی، سر گوین و شوالیه‌ی سبز^۳ (قرن ۱۴) و فری کویین^۴ (۱۵۹۶ اثر ادموند اسپنسر) هستند که خواننده‌ی معاصر می‌تواند در آن‌ها هم عناصری هجوآمیز بیاید. حالا بیایید راجع به ساختار اعلان مزایده‌ی جنس شماره ۴۹ صحبت کنیم:

۱. جستجوگر: زنی جوان که از زندگی شخصی و زناشویی‌اش ناراضی است و آن قدر هم پیر نیست که برای خودشناسی‌اش دیر شده باشد. در ضمن او در حوزه‌ی

1. The Crying of Lot 49

2. Thomas Pynchon

3. Sir Gawain and the Green Knight

4. The Faerie Queene

شناخت مردها هیچ ادعایی ندارد.

۲. جایی برای رفتن: او برای انجام کارهایش مجبور است هر روز به کالیفرنیا جنوبی برود و آخر شب به خانه‌اش در سن‌فرانسیسکو برگردد. زندگی او در رفت و آمد در این مسیر و در گذشته و آینده‌ی نامعلومش می‌گذرد. گذشته‌ی او شامل شوهری می‌شود که شخصیتی در حال اضمحلال و گسیخته دارد؛ ال. اس. دی مصرف می‌کند و روان‌درمانگر سابق نازی‌ها بوده است.

۳. دلیل گفته‌شده در داستان یا دلیل ظاهری برای شروع جستجو: او مأمور اجرای اوامر دلدادگی سابقش می‌شود که حالا آدمی پولدار و به‌شدت نامتعارف شده است و تمبر جمع می‌کند.

۴. چالش‌ها و آزمون‌هایی که در مسیر قرار دارد: قهرمان زن این داستان در مسیرش با آدم‌هایی عجیب، ترسناک و گاه خیلی خطرناک روبرو می‌شود. او به‌خاطر سفرهای شبانه‌اش از سن‌فرانسیسکو مجبور است با آدم‌هایی برخورد کند که از جامعه طرد شده‌اند و چیزی برای از دست دادن ندارند. در قسمتی از داستان او به مطب روانپزشک‌اش می‌رود تا اجازه ندهد روانپزشک‌اش با سلاحی که دارد کار احماقانه‌ای انجام بدهد. آخر سر هم پای او به یک توطئه‌ی قدیمی باز می‌شود.

۵. دلیل واقعی شروع این جستجو: راستی اصلاً من به اسم این زن اشاره کردم؟ اسم کامل او ادیپا ماس^۱ است و این اسم با الهام از اسم شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی ادیپ شهریار نوشته‌ی سوفوکل (۵ قبل از میلاد) انتخاب شده است. مصیبت اصلی ادیپ شهریار این بود که خود را شناخت. در رمان پینچن، همه‌ی تکیه‌گاه‌های قهرمان داستان، مرد هستند و یکی بعد از دیگری ثابت می‌کنند که پوشالی‌اند و نمی‌شود روی آن‌ها حساب کرد. ادیپا یا باید زیر همه‌ی این فشارها بشکند یا باید کمر صاف کند و یاد بگیرد که به خودش تکیه کند. او در آخر داستان از همه‌ی مردانی که در زندگی‌اش حضور دارند قطع امید می‌کند و ما به جرئت می‌توانیم بگوییم که ادیپا در نهایت خود واقعی‌اش را می‌شناسد.

- دانشجو: اما . . .

چیزی شده؟ هنوز حرفم را باور نمی‌کنی؟ پس چرا هرچقدر داستان پیش می‌رود دلیل (ظاهری) سفر ادیپا کم‌رنگ‌تر و آخر سر هم فراموش می‌شود؟ در انتهای رمان، ادیپا در مراسم حراج تمبرهای نیایی شرکت می‌کند که می‌توان پاسخ همه‌ی معماهای مطرح شده

در داستان را در آنجا پیدا کرد. ما هم مثل ادیپا می‌دانیم که ترک شوهر و درک این نکته که نمی‌شود روی او حساب کرد، آخر دنیا نیست. دست‌آخروم ادیپا تبدیل به یک انسان کامل می‌شود. خوب، حالا فهمیدید چرا به‌نظر استادان ادبیات، این رمان معرکه است؟ در نگاه اول این رمان عجیب و تجربه‌گرا به‌نظر می‌رسد، اما وقتی قلق این رمان دستتان بیاید می‌بینید که از قواعد داستان‌های جستجو محور پیروی می‌کند. اکثر داستان‌ها با موضوع آدمی که قصد رفتن به جایی دارد از این قواعد پیروی می‌کنند، مخصوصاً داستان‌هایی که در آن‌ها قهرمان در ابتدا از انجام وظیفه‌ای که به او محول می‌شود سر باز می‌زند: داستان‌های هاکلبری فین، ارباب حلقه‌ها، شمال از شمال غربی و جنگ‌های ستاره‌ای.

صدور حکم قطعی در مورد مسائل مختلف ادبی بی‌معنی است. اگر من در این فصل یا در فصل‌های بعدی، ناخواسته از دو قید همیشه و هیچ‌وقت استفاده کردم، پیشاپیش از شما عذرخواهی می‌کنم؛ چون به‌محض اینکه ما در مورد قطعیت چیزی مطمئن شویم آدم تیزبین و نکته‌سنجی پیدا می‌شود که خلاف آن را ثابت می‌کند. برای مثال اگرچه خیلی از افراد ادبیات را حوزه‌ای مردانه می‌دانند، اما رمان نویسی مثل آنجلا کارتر^۱ فقید و شاعری معاصر مثل ایوان بولند^۲ به نویسندگان و خوانندگان، اشتباه‌بودن این فرضیه را ثابت می‌کنند. یا اگر خوانندگان بخواهند مثل دهه‌های ۶۰ و ۷۰ نویسندگان آفریقایی آمریکایی تبار را طبقه‌بندی کنند، ناگهان نویسنده‌ی زیرکی مثل ایشمیل رید^۳ پیدا می‌شود که او را نمی‌شود در هیچ‌کدام از این طبقه‌بندی‌ها قرار داد.

بیا بید دوباره کمی به سفر فکر کنیم. بعضی وقت‌ها شخصیت اصلی در جستجو و وظیفه‌ای که به او محول می‌شود شکست می‌خورد یا کلاً تصمیم می‌گیرد بی‌خیال انجام دادن آن کار بشود. اصلاً بیا بید به این فکر کنیم که آیا همه‌ی مسافرت‌ها در ذات خود یک نوع جستجو به حساب می‌آیند؟ به‌نظر من که بستگی به نوع مسافرتش دارد. بعضی وقت‌ها من فقط دارم به محل کارم می‌روم که هیچ هیجان و رشد فکری در این کار وجود ندارد. من مطمئنم که این جمله در نویسندگی هم مصداق دارد. بعضی وقت‌ها داستان نیاز دارد که نویسنده شخصیت اصلی را به محل کارش ببرد و بعد به خانه‌اش برگرداند. بنابراین وقتی که یکی از شخصیت‌های داستان قدم در جاده می‌گذارد، ما باید با دقت او را دنبال کنیم و ببینیم که آیا اتفاق خاصی برای او می‌افتد یا نه. وقتی که شما مطمئن شدید این سفر یک جستجوست، بقیه‌ی کار برای شما خیلی آسان‌تر می‌شود.

1. Angela Carter

2. Eavan Boland

3. Ishmael Reed

فصل دوم

آیین عشای ربانی

احتمالاً شما این داستان را درباره‌ی زیگموند فروید شنیده‌اید که روزی یکی از شاگردان یا دستیاران او علاقه‌ی فروید به سیگار کشیدن را مسخره می‌کند و دائم به شباهت شکل ظاهری سیگارها و نمادهای قضیبی اشاره می‌کند. این مرد بزرگ در پاسخ فقط به گفتن این نکته اکتفا می‌کند که: بعضی وقت‌ها یک سیگار فقط یک سیگار است و نه چیز دیگری. برای من واقعی بودن این داستان اصلاً مهم نیست، در عوض من ترجیح می‌دهم این ماجرا غیرواقعی باشد؛ چون پشت حکایت‌های من درآوردی هم حقیقتی نهفته است. اگرچه سیگارها فقط سیگاراند ولی گاهی اوقات معانی دیگری هم پیدا می‌کنند.

این فرض شامل خوردن غذا در زندگی واقعی و در ادبیات هم می‌شود. بعضی وقت‌ها غذا فقط غذاست و غذاخوردن با بقیه فقط دسته‌جمعی غذاخوردن است و نه هیچ‌چیز دیگری. البته در بیشتر مواقع قضیه به این سادگی‌ها هم نیست. من حداقل یک یا دوبار در طول ترم وقتی که درباره‌ی داستان یا نمایشنامه‌ای بحث می‌کنم، ناگهان با لحنی جدی و با صدایی رسا به شاگردانم می‌گویم: «وقتی که مردم با یکدیگر غذا می‌خورند یا چیزی می‌نوشند در حقیقت دارند مراسم عشای ربانی را به جا می‌آورند.» البته ناگفته نماند که دانشجویانم در اغلب مواقع با بهت و حیرت به این جمله‌ی من واکنش نشان می‌دهند. عشای ربانی برای بسیاری از خوانندگان فقط و فقط یک معنی دارد. اگرچه آن معنی (مراسم مذهبی) خیلی مهم است، ولی تنها معنی این ترکیب اسمی نیست؛ در ضمن، به‌جا آوردن این عمل در انحصار کلیسا هم نیست. تقریباً همه‌ی مذاهب،

آیین‌های عبادی اجتماعی خاص خود را دارند که شامل گردهمایی پیروان آن دین و نشستن بر سر یک سفره می‌شود. مثل هر عمل دیگری که می‌تواند نقطه‌ی تقارن منفی داشته باشد، بعضی از عشاها ی ربانی یا دورهم جمع‌شدن‌ها هم می‌تواند اهدافی غیردینی و غیرمقدس داشته باشد. در حقیقت از دورهم جمع‌شدن‌هایی که در آثار ادبی وجود دارد، تفسیرهای بسیار متفاوتی از دنیا ارائه می‌شود. چیزی که باید راجع به این نوع از مراسم‌ها بدانید این است که در دنیای واقعی تقسیم کردن نان و غذا با دیگری نشان‌دهنده‌ی بخشش و صلح است. چون منطقاً اگر شما در حال تعارف کردن تکه‌های نان به یکدیگر باشید، پس در حال تکه‌تکه کردن هموعان خود نیستید.

آدم‌ها معمولاً دوستان‌شان را به مهمانی‌ها دعوت می‌کنند، البته در بعضی مواقع دشمنان و کارمندانشان را هم به منظور جلب حمایت آن‌ها به مهمانی‌ها دعوت می‌کنند. ما غذای خود را با آدم‌هایی که برای ما از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند شریک می‌شویم؛ برای مثال امکان دارد ما دعوت شام کسی را قبول نکنیم که برای ما هیچ اهمیتی ندارد. از آنجایی که غذا خوردن امری به شدت شخصی است، ما دوست داریم با کسانی غذا بخوریم که با آن‌ها احساس راحتی می‌کنیم. این عمل مثل هر عرف دیگری می‌تواند نقض شود. دون کورلثونه، سر دسته‌ی مافیا، ممکن است دشمنانش را به شام دعوت کند و دست‌آخر همه‌ی آن‌ها را بکشد. البته ناگفته نماند که در اکثر مناطق دنیا این کار را بسیار بد و ناشایست می‌دانند. در کل، غذا خوردن با دیگری حامل این پیغام است که من با تو هستم، از تو خوشم می‌آید و ما با هم می‌توانیم یک جمع را تشکیل بدهیم. این دورهم جمع‌شدن‌ها نوعی مشارکت اجتماعی به حساب می‌آید. در ادبیات نوشتن صحنه‌ای که در آن یک‌عده آدم دور هم جمع می‌شوند و شام می‌خورند خیلی سخت و به‌طور ذاتی خسته‌کننده است. چرا؟ چون ما باید دلیل قانع‌کننده‌ای برای داشتن این صحنه یا صحنه‌های مشابه آن در داستان‌مان داشته باشیم. دلیل ما باید به رابطه‌ی شخصیت‌ها با یکدیگر ربط داشته باشد.

- دانشجو: بی‌خیال استاد، غذا همان غذاست و نه چیز دیگری. ما راجع به مرغ سوخاری که نه دیده‌ایم، نه بهش فکر کرده‌ایم و نه مزه‌اش را چشیده‌ایم چه می‌توانیم بگوییم؟ و غذا خوردن هم همان غذا خوردن است، فقط آداب غذا خوردن است که در جاهای مختلف فرق دارد.

پس باتوجه به نظر تو و مجموع حرف‌هایی که زدم، برای قراردادن شخصیت‌های

داستانی در این موقعیت معمولی و خسته‌کننده و بسیار استفاده شده باید چیزهای بیشتری از چندتا چنگال و لیوان و غذا وجود داشته باشد. بیا بید به مثالی فکر کنیم که هیچ‌وقت با مراسم مذهبی عشای ربانی اشتباه گرفته نمی‌شود. به قول یکی از شاگردانم، در فصل غذا خوردن در رمان تام جونز (۱۷۴۹) اثر هنری فیلدینگ، کوچک‌ترین نشانه‌ای از کلیسا دیده نمی‌شود. در این صحنه تام و دوستش خانم واترز در یک مسافرخانه‌ی بین‌راهی مشغول غذا خوردن‌اند. شما می‌توانید در نوع غذا خوردن آن‌ها، کارهایی که در حین صرف غذا انجام می‌دهند و نگاههایی که سر میز به یکدیگر می‌اندازند اشارات جنسی فراوانی ببینید. این در حالی است که این اتفاق از لحاظ درون‌مایه‌ای به نظر زیاد مهم نمی‌آید و این نوع شام خوردن هیچ ربطی به عشای ربانی سنتی ندارد. حال اگر شام خوردن این دو شخصیت به معنای چشیدن طعم تن نفر مقابل نباشد، پس چه معنای دیگری می‌توان از این حرکت استنباط کرد؟ گرسنگی این شخصیت‌ها بیشتر به شهوت و عطش جنسی برای تن نفر مقابل شباهت دارد. اگر نگاهی هم به نسخه‌ی سینمایی تام جونز (۱۹۶۳) با بازی آلبرت فینی بیندازیم می‌توانیم دلیل دیگری برای صحنه‌ی شام دونفره پیدا کنیم. تابو به حساب آمدن نمایش همبستر شدن مرد و زن در فیلم‌ها در دهه‌ی ۱۹۶۰، تونی ریچاردسن کارگردان این فیلم را به تکاپو انداخت تا به راه‌حل دیگری فکر کند که همان صحنه‌ی شام دونفره بود. این صحنه در فیلم آن‌قدر خوب از کار درآمده است که بعداز دیدن شدت شهوت و ولع این دو شخصیت در هنگام غذا خوردن، تماشاگران فیلم می‌خواهند به صندلی‌هایشان کامل تکیه بدهند و سیگاری روشن کنند. این جمع کوچک خصوصی پر از شهوت و به طرز آگاهانه‌ای عاری از هرگونه اشارات مذهبی است. پیام این صحنه بیشتر شبیه این جمله است که من می‌خواهم با تو باشم و تو هم می‌خواهی با من باشی، پس بیا این تجربه را با یکدیگر شریک شویم. نکته‌ی مورد نظر من این است که جمع شدن و دور هم غذا خوردن لزوماً عملی مذهبی یا اخلاقی نیست.

بیا بید به این مثال که کمی از مورد قبلی ملایم‌تر است نگاه کنیم. ریموند کارور فقید در سال ۱۹۸۱ داستان کوتاهی به نام کلیسای جامع نوشت. این داستان درباره‌ی مردی است که بابت چیزهای زیادی در زندگی‌اش احساس ترس و شرمندگی می‌کند. او از چیزهای زیادی مانند آدم‌های از کار افتاده و ناتوان، اقلیت‌های مختلف، هرکسی که با او فرق دارد و تمام گذشته‌ی زنش که در آن هیچ سهمی ندارد بدش می‌آید. تنها دلیلی

که نویسنده، این احساسات را در وجود این شخصیت قرار داده این است که شانس رستگاری و پیدا کردن راه‌حلی برای آن‌ها را به او بدهد. او ممکن است در این مسیر شکست بخورد ولی حداقل تلاش خود را کرده است. این شانس و تلاش در فرهنگ و ادبیات مغرب‌زمین یک نوع قانون به حساب می‌آید. راوی بی‌نام قصه در اولین فرصت به ما می‌گوید که قرار است یکی از دوستان زن شخصیت اصلی به خانه‌ی آن‌ها بیاید. از قضا این مهمان نابینا است و نابینا بودن مهمان باعث ناراحتی و پکشدن شخصیت اصلی داستان ما می‌شود. ما می‌دانیم که بالاخره این شخصیت باید بر احساس انزجارش نسبت به آدم‌هایی که با او فرق دارند غلبه کند. در انتهای قصه او به مهمان نابینایش کمک می‌کند تا با کشیدن طرح کلیسای جامع بتواند ساختمان این کلیسا را در ذهنش مجسم کند. اتفاقاً همین موضوع باعث تغییر عقیده‌ی او درباره‌ی مهمانش می‌شود. برای انجام این کار این دو نفر باید دست‌های یکدیگر را می‌گرفتند و این خود عملی بود که این شخصیت در ابتدای قصه به هیچ‌وجه انجام نمی‌داد. مشکل اصلی کارور چگونه نشان دادن و باورپذیر کردن تغییر این شخصیت از آدمی کثیف و متعصب و کوتاه‌فکر در ابتدای داستان، به آدمی بود که در انتهای داستان دست مردی نابینا را در دست خود می‌گیرد و به او کمک می‌کند. راه‌حل این مشکل خیلی ساده است: غذا. وقتی من در نوجوانی در مقابل حریمی قدر قرار می‌گرفتم، مربیان به من می‌گفتند: نترس! او هم یک آدم معمولی مثل بقیه است. مربیان می‌توانستند این مفهوم را به این شکل بیان کنند: نترس! آن به‌ظاهر ابرمرد هم مثل همه‌ی مردم ماکارونی و پاستا می‌خورد و از جنس خودمان است (یا در نسخه‌ی داستانی کارور گوشت می‌خورد). وقتی شخصیت اصلی این داستان می‌بیند که مهمانش مثل بقیه‌ی مردم غذا می‌خورد، دید جدیدی همراه با احترام به او پیدا می‌کند. هر سه نفری که سر میز شام نشسته‌اند با اشتهای فراوان شروع به خوردن گوشت سرخ‌شده، سیب زمینی و سبزیجاتی می‌کنند که برای شام آماده شده بود. بعد از این تجربه‌ی جدید، حس بی‌زاری او نسبت به مهمان نابینایش از بین می‌رود. او احساس می‌کند که با این فرد غریبه نقاط مشترکی دارد که مثل زنجیر آن‌ها را به یکدیگر وصل می‌کند. یکی از این چیزهای مشترک، غذا خوردن آن‌ها به‌عنوان یکی از ارکان بنیادی زندگی انسان‌هاست.

- دانشجو: استاد، سیگاری هم که بعد از شام با هم می‌کشند شامل این چیزهایی که گفتید می‌شود؟

مواد مخدر خیلی شبیه نان فطیر و پیاله‌ی شرابی نیست که در مراسم عشا ربانی خورده و نوشیده می‌شوند؟ اگر به صورت نمادین به این قضیه نگاه کنیم متوجه می‌شویم که تفاوت آن‌چنانی بین این چیزها وجود ندارد. لازم به ذکر است که من به هیچ‌عنوان استفاده از مواد مخدر را به منظور شکستن محدودیت‌های اجتماعی توصیه نمی‌کنم؛ در ضمن، آن‌ها در این تجربه‌ی آیینی چیز دیگری را هم با یکدیگر شریک می‌شوند. پیام این مراسم این جمله است: من همراه تو هستم، این لحظه را با تو شریک می‌شوم و احساس می‌کنم با تو عضو یک اجتماع هستم. شخصیت این داستان بعد از مصرف الکل و ماری‌جوآنا به آرامش می‌رسد و از تمام نیروی درونی‌اش برای سهمیم شدن در کشیدن طرح کلیسای جامع استفاده می‌کند. کلیسایی که به نوعی محل جمع شدن آدم‌هاست. دانشجو: اما اگر آن‌ها این کارها را انجام ندهند چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر شامی در کار نباشد یا نتیجه‌ی مطلوب به دست نیاید چه؟

به نظر من آن‌ها با استفاده از منطقی مشابه به نتیجه‌ای متفاوت می‌رسند. اگر غذایی خوشمزه و دورهمی دلنشین از نشانه‌های یک جمع خوب و درک بالاست، پس یک وعده‌ی غذایی ناخوشایند هم می‌تواند نشانه‌ی بدی باشد. این چیزی است که همیشه در برنامه‌های تلویزیونی نشان داده می‌شود؛ برای مثال دو نفر مشغول خوردن شام‌اند که نفر سوم یا یک مهمان ناخوانده به جمع‌شان اضافه می‌شود. از قضا، حضور این مهمان ناخوانده زیاد خوشایند این جمع دونفره نیست. اتفاق بعدی این است که یکی از آن‌ها یا هر دوی آن‌ها دست از غذا خوردن می‌کشند. آن‌ها دستمال سفره را روی بشقاب می‌اندازند، توضیحی راجع به بی‌اشتهاشدن ناگهانی‌شان می‌دهند یا اصلاً خیلی ساده از سر میز شام بلند می‌شوند و از آنجا بیرون می‌روند. ما با دیدن این حرکت خیلی زود از نظر آن‌ها نسبت به این فرد مزاحم آگاه می‌شویم. همه‌ی آن فیلم‌هایی را بیاد بیاورید که در آن‌ها، سربازها جیره‌ی غذای خود را با دوستان‌شان تقسیم می‌کنند یا پسر بچه‌ای تکه‌ای از ساندویچش را به یک سگ ولگرد می‌دهد. ما با دیدن این صحنه‌های تأثیرگذار که نشان‌دهنده‌ی وفاداری، احساس نزدیکی و بخشندگی است به این نتیجه می‌رسیم که چقدر رفاقت‌های شکل گرفته سر میز غذا یا هنگام غذا خوردن دسته‌جمعی برای ما ارزشمند است.

حالا چه اتفاقی می‌افتد اگر ما کسی را ببینیم که موقع غذا خوردن علیه طرف مقابلش دسیسه‌چینی می‌کند یا او را می‌کشد؟ در این حالت حس انزجار ما از این قتل چند

برابر می‌شود، چون ما اعتقاد داریم هیچ‌کس نباید همسفره‌اش را به قتل برساند و به این قانون بی‌احترامی کند. بیایید به داستان شام در رستوران دلتنگی^۱ (۱۹۸۲) نوشته‌ی آن تیلر^۲ نگاه کنیم. شخصیت مادر در این داستان دائماً برای جمع کردن اعضای خانواده و دورهم غذا خوردن‌شان تلاش می‌کند، اما موقع خوردن شام: یکی از آن‌ها نمی‌تواند خود را به موقع به مهمانی برساند، دیگری تلفن می‌زند و می‌گوید که نمی‌تواند به آن‌ها ملحق شود و دست‌آخر چند خرابکاری کوچک هم سر میز شام اتفاق می‌افتد. فقط بعد از مرگ مادر است که همه‌ی بچه‌ها می‌توانند در یک رستوران دورهم جمع شوند. در آن لحظه، شام به طرزی نمادین یادآور خون و جسم مسیح است که مسیحیان در مراسم عشاء ربانی می‌نوشند و می‌خورند. زندگی و مرگ مادر تبدیل به قسمتی از تجربه‌ی مشترک همه‌ی این شخصیت‌ها می‌شود. اگر می‌خواهید یکی از تأثیرگذارترین استفاده‌ها از عمل غذا خوردن در تاریخ ادبیات را ببینید، باید داستان مردگان^۳ (۱۹۱۴) اثر جیمز جویس را بخوانید. این داستان فوق‌العاده درباره‌ی مهمانی شامی است که در شب ظهور عیسی مسیح یا همان دوازدهمین روز کریسمس برگزار می‌شود. در مراسم شام و رقص پس از آن، دشمنی‌ها، دوستی‌ها و نیات متفاوت شخصیت‌ها برای خوانندگان آشکار می‌شود. گابریل کنروی، شخصیت اصلی این داستان باید در این شب یاد بگیرد که از بقیه بهتر و سرترا نیست. در نتیجه‌ی حوادث به‌ظاهر کم‌اهمیت ولی تکان‌دهنده‌ای که در آن شب اتفاق می‌افتد، گابریل متوجه می‌شود که او هم مثل بقیه جزئی از بافت معمولی جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. جویس با توصیفاتی که از غذاها و ظروف غذا می‌کند، به خواننده این امکان را می‌دهد تا به راحتی وارد فضای داستان بشود. بخشی از توصیفات جویس به این صورت است:

روی یک‌سر میز یک غاز چاق و روی سر دیگر میز یک دیس ران درسته و نمک‌زده با کلی مخلفات جورواجور گذاشته بودند، پوست ران خوب کنده شده بود و با نان خردشده روی آن را تزیین کرده بودند، کنار آن دیس یک ردیف تکه‌های گوشت گاو چیده بودند که خوب به آن‌ها ادویه زده شده بود؛ بین این دو سر متخاصم میز که برای جذب آدم‌های گرسنه‌ی بیشتری با یکدیگر رقابت می‌کردند، پیش‌غذا و دسرهای زیادی را به موازات یکدیگر چیده بودند: ژله‌های زرد و قرمز، یک دیس بزرگ پر از دسرهای مختلف و مربا، یک بشقاب

1. Dinner at the Homesick Restaurant

2. Anne Tyler

3. The Dead

به شکل برگ درخت با دسته‌ی ساقه‌شکل که پر از کشمش‌های بنفش و مغز بادام بود، ظرف چهارگوش کناری پر بود از انجیرهای ازمیری، ظرف فرنی با لایه‌ای از ادویه‌ی رنده‌شده‌ی درخت جوز کاملاً پوشانده شده بود، یک کاسه پر از شیرینی‌ها و شکلات‌هایی که در زورق‌های طلایی و نقره‌ای پیچیده شده بود، در کنار یک ظرف شیشه‌ای پر از کرفس قرار داشت. در وسط میز دو تنگ بلوری قدیمی پر از شراب شیرین قرار داشت که مثل دو سرباز نگهبان کنار اهرام سیب‌های آمریکایی و پرتقال‌ها ایستاده بودند. روی پیانوی چهارگوشی که کسی از آن استفاده نمی‌کرد، یک بشقاب بزرگ زرد رنگ پر از دسر پودینگ قرار داشت و پشت سرش بطری‌های آبجو، آبجوی انگلیسی و آب معدنی قرار داشت، بطری‌ها با توجه به رنگ‌شان چیده شده بودند، دو بطری اول سیاه با برچسپ‌های قهوه‌ای و قرمز و بطری سوم که کوچک‌ترین بطری هم بود، سفید با خط‌های اریب سبزرنگ بود.

هیچ نویسنده‌ای موقع نوشتن درباره‌ی غذاها و نوشیدنی‌های مختلف تا این اندازه دقت به خرج نداده یا سفره‌ی شام را این‌گونه مثل میدان جنگ توصیف نکرده است: دو سر متخاصم میز، صف‌آرایی و تنگ‌های نگهبان. چون نبوغ جیمز جویس برای نوشتن چیزی فقط به یک دلیل اکتفا نمی‌کند، قطعاً برای نوشتن چنین پاراگرافی باید دلیل و انگیزه‌ی پنهانی هم وجود داشته باشد. او می‌تواند برای این کار پنج دلیل داشته باشد. دلیل اصلی جویس این است که می‌خواهد ما را به درون آن لحظه بکشد و پشت میز شام قرار دهد و به‌این‌ترتیب این مراسم را برای ما هرچه واقعی‌تر و باورپذیرتر بکند. او هم‌زمان می‌خواهد به طریقی تنش و درگیری‌هایی را که در مراسم بین چند نفر از مهمان‌ها به‌وجود می‌آید به ما منتقل کند. این داستان پر از لحظاتی است که اصطلاحاً به آن‌ها می‌گوییم: تو با من مشکل داری یا ما علیه آن‌ها. این تنش‌ها با مناسبت شب مهمانی و شام مجللی که مثلاً قرار است آدم‌ها را دور هم جمع کند، کاملاً در تضاد قرار می‌گیرد.

دلیل جویس برای خلق این بخش از داستان، ساده و درعین حال قانع‌کننده است: ما باید جزئی از یک اجتماع باشیم. برای ما هیچ زحمتی ندارد که به فردی مالینز و مادر خل‌وضعش بخندیم، راجع به اپراها و خوانندگانی که تا حالا صدایشان را نشنیده‌ایم بحث کنیم، به جوان‌ترهایی بخندیم که در مهمانی وقتشان را با لاس‌زدن می‌گذرانند