هاروکی موراکامی مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین نویسنده ژاپنی معاصر است. بعد پروزی - چهارمین رمانش - از وقت انتشار در سال ۱۹۸۷ تا به امروز، بیش از دومیلیون نسخه؛ و کافکا در ساحل در فاصله چند ماه، دویست‌هزار نسخه فروخت و دو ماهی نیز در صدر پرفروش‌ترین کتاب‌های ژاپنی قرار داشت. موراکامی در سال ۱۹۴۹ در کیوتو به‌دنیا آمد و در هجده سالگی به توکیو رفت تا در دانشگاه وازه‌دا تحصیل کند. سپس به اروپا و آمریکا رفت و پس از چند سالی تجربه‌اندوزی، در سال ۱۹۹۵ به ژاپن بازگشت. از سال ۱۹۷۹ و نخستین رمانش به اوازه‌ا گوشی گی، بیش از سی رمان و کتاب غیرتخیلی به زبان ژاپنی نوشته و بیش از سی کتاب را از انگلیسی به ژاپنی برگردانده است. کتاب‌های خودش به شانزده زبان مختلف ترجمه شده و ده‌دوازده‌تایی از آن‌ها به زبان انگلیسی در دسترس است. موراکامی در ۵۶ سالگی به‌طرز رعب‌آوری برکار است و مثل درختی بالابلند، سلامت و سرحال. شنا می‌کند و هر روز به پیاده‌روی می‌رود و در نیویورک، بوستن و سانپورو در مسابقات ماراتن شرکت کرده است.

ده‌یازده شب به بستر می‌رود و شش صبح از خواب بیدار می‌شود. به‌قول خودش «برای آن‌که نویسنده خوبی باشید، به نیرو و انرژی نیازمندید.»

کتاب تازه‌اش، بعد از زلزله، مجموعه‌قصه‌ای‌ست که به‌گونه‌ای صمیمانه با خواننده‌اش درباره دنیای پس از یازدهم سپتامبر صحبت می‌کند. این شش قصه به‌واسطهٔ زلزلهٔ بزرگ هانشین در سال ۱۹۹۵ بر سر ساکنان کوبه - محل زندگی موراکامی در کودکی - و اطرافش نازل شد و حمله با گاز سمی به مسافران مترو توکیو توسط اعضای فرقهٔ شین ریکیو، به یکدیگر پیوند خورده است. موراکامی به اتفاق همسرش یوکو در اوبزو، ساحلی نقریحی نزدیک توکیو زندگی می‌کند، ولی معمولا در آپارتمانی در داخل شهر کتاب‌هایش را می‌نویسد. وی برخلاف بسیاری از مشاهیر، قابل‌دسترس است و سایت اینترنتی دارد. (WWW Kafka on the shore com) و از طریق e-mail پاسخ طرفدارانش را می‌دهد.

جی روبین، استاد دانشگاه هاروارد و مترجم کتاب‌های موراکامی به انگلیسی، کتابی نیز دربارهٔ وی نوشته است تحت‌عنوان هاروکی موراکامی و موسیقی کلام.

گفت‌وگو با
هاروکی موراکامی

ترجمهٔ سعید خاموش

دیو در تن

Haruki

Murakami

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در اکثر شرح حال‌های‌تان آمده که چند سالی، صاحب یک باشگاه جاز بوده‌اید؛ و خب، ارجاع به موسیقی جاز هم مدام لابه‌لای داستان‌های‌تان به‌چشم می‌خورد. موسیقی جاز تأثیری هم روی سبک نوشتاری‌تان گذاشته؟

آگاهانه، خیر. جاز صرفاً سرگرمی اوقات فراغتم است. البته درست است که چند سالی روزی ده‌ساعتی، جاز گوش می‌کردم و بنابراین احتمالاً این نوع موسیقی - از لحاظ ضرباهنگ، بداهه‌پردازی، صداوسبک - عمیقاً رویم تأثیر گذاشته. ولی مدیریت آن باشگاه جاز است که مستقیماً در تصمیم به نوشتن تأثیر داشته؛ یک شب، به‌طرف بار باشگاه که نگاه کردم، چشمم به تعدادی سرباز سیاهپوست آمریکایی افتاد که از دلتنگی و غم دوری از وطن اشک می‌ریختند. تا آن وقت و از دوازده‌سالگی، به‌شدت در فرهنگ غربی - آن هم نه‌فقط جاز، در موسیقی الویس و نوشته‌های ونه‌گات و غیره - غوطه می‌خوردم. فکر می‌کنم علاقه‌ام به این چیزها، تا حدودی، از شوریدگی علیه پدرم - که معلم ادبیات ژاپنی بود - و دهن‌کجی به سایر قیدوبندها و آئین‌های سنتی ژاپنی، سرچشمه می‌گرفت. به همین جهت، از شانزده سالگی خواندن رمان‌های ژاپنی را کنار گذاشتم و شروع کردم به مطالعهٔ ترجمهٔ رمان‌های نویسندگان روسی و فرانسوی - مثل داستایفسکی و بالزاک. پس از چهار سالی آموختن زبان انگلیسی در دبیرستان، شروع به خواندن کتاب‌های آمریکایی کردم که در دست‌دوم‌فروشی‌ها گیر می‌آوردم. با خواندن رمان‌های آمریکایی می‌توانستم از تنهایی و تک‌افتادگی‌ام نقبی بزنم به دنیایی متفاوت. ابتدا حس و حال سرزدن به کرهٔ مریخ را داشت: همان غربت، همان بیگانگی، ولی رفته‌رفته در آن دنیا احساس راحتی کردم. شبی که آن آمریکایی‌ها را گریان دیدم، پی بردم که هر چه‌قدر هم فرهنگ غربی را دوست داشته باشم، برای این سربازها معنایی دارد که هرگز برای من نخواهد داشت. واقعاً به همین خاطر بود که نوشتن را شروع کردم.

در دههٔ ۱۹۶۰ در ایالات متحده، خیلی از نویسنده‌های پسامدرن - مثل تامس پینچون، تحت تأثیر جاز و به‌خصوص شیوهٔ بداهه‌پردازانه‌اش بودند. در مورد سبک نوشتاری خودتان، اصولاً «بداهه‌پردازانه» تلقی‌اش می‌کنید یا خیر؟

ضرباهنگ بیش از مفهوم بداهه‌پردازی برایم اهمیت دارد. وقتی می‌نویسم همیشه به ضرباهنگ فکر می‌کنم. «بی‌اون ناز و عشوه، دوزار ارزش نداره.» [ترجیع‌بند معروف یکی از ترانه‌های جاز.]

فلاش‌بک تعریف می‌شود؛ بنابراین ابتدا کتاب‌تان را با آن فصل شروع نکرده بوده‌اید؟

درست است؛ رمان را درواقع با آن صحنه شروع نکردم. نخستین صفحهٔ داستان، قطعهٔ کوتاهی‌ست که با سوسک‌های شب‌تاب آغاز می‌شود. **بیشهٔ نروژی** صورت گسترش یافتهٔ آن حکایت کوتاه است؛ نوشتن این رمان به من اجازه داد دریابم چه بر سر شش شخصیت کتاب آمده است. سه نفرشان می‌میرند و سه تن زنده می‌مانند، ولی پیشاپیش نمی‌دانستم کدام می‌میرد و کدام زنده می‌ماند. یکی از بزرگ‌ترین لذت‌های نوشتن، همین است که بفهمم بعداً چه اتفاقی می‌افتد. بدون چنین لذتی، نوشتن ذره‌ای ارزش پیدا نمی‌کند.

تعدادی دیگر از کتاب‌های شما، شکل گسترش‌یافتهٔ قصه‌های کوتاه‌تان هستند. وقتی آن قصه‌ها را تمام می‌کردید، این احساس را هم داشتید که چیزی آن وسط تمام نشده، که هنوز چیزی برای نوشتن باقی مانده؟ یا این‌که زمان سپری شده و حالا به‌ترتیبی به آن قصه سری زده‌اید و فکر کرده‌اید: «خب، حالا که فکرش رو می‌کنم، شاید بتونم با این مصالح کار بزرگ‌تری تحویل بدم»؟

طول می‌کشد که متوجه شوم قصه‌ای هنوز جای کار دارد - سه، چهار گاهی هم شش هفت سال. فقط در آن وقت، یعنی زمانی که حس می‌کنم قصه‌ای ناقص است، ورسیون مفصل‌ترش را می‌نویسم. ولی همهٔ کتاب‌هایم این‌طوری شروع نمی‌شوند. مثلاً نوشتن **A Wild Sheep Chase** را از همان ابتدا به‌عنوان یک رمان شروع کردم.

و البته چند سال بعد، دنبالهٔ ...A Wild را هم تحت عنوان رقص، رقص، رقص نوشتید. وقتی اولی را نوشتید فکر می‌کردید تمام شده یا این‌که از همان ابتدا می‌دانستید دنباله‌ای هم دارد؟

وقتی اولی را نوشتم فکر نمی‌کردم دنباله‌ای هم برایش بنویسم. فکر می‌کردم تمام شده. اما پس از گذشت چند سال، پی بردم که دلم می‌خواهد بفهمم چه بر سر چوپان آمده. می‌دانستم که چوپان برایم شخصیت مهمی‌ست و بنابراین می‌خواستم از غرض و منظورش بیش‌تر سر دربیاورم. به‌همین خاطر نوشتن **رقص**... را شروع کردم.

در رمان‌تان، Hard-Boiled Wonderland سبک جالبی اتخاذ کرده‌اید که یادآور سبک رمان‌های پلیسی‌ست، چه عنصری در این سبک برای‌تان جذابیت داشته؟

اصالتش، ولی واقعاً نمی‌خواستم یک داستان پرمعمای پلیسی بنویسم، ساختارش برایم اهمیت داشته. همیشه از سایر ساختارهای فرهنگ «پاپ» - مثلاً ساختارهای علمی‌تخیلی - در نوشته‌هایم استفاده کرده‌ام. از ساختار داستان‌های عشقی یا رمانتیک هم استفاده می‌کنم، ولی در باب آن‌چه به نگرشم نسبت به سبک داستان‌های پلیسی مربوط می‌شود، مسئله جالب برایم، گرایش خیلی فردگرایانه‌شان است. قهرمان داستان‌های پلیسی، یک آدم تنها و تک‌رو است. این موضوع به این خاطر برایم جالب است که زندگی در ژاپن به‌عنوان یک آدم فردگرا و تنها، چندان آسان نیست. همیشه به این موضوع فکر کرده‌ام. من یک نویسنده‌ام و در عین حال فردی هستم تک‌رو و فردگرا. و فکر می‌کنم به همین خاطر چند سالی در آمریکا زندگی کردم. رویای من نوشتن داستان‌های معمایی پلیسی جنایی‌ست.

یکی از قواعد داستان‌های پلیسی، داشتن قهرمانی‌ست تنها و فردگرا که در دوره‌ای از زندگی‌اش ضربهٔ سختی خورده؛ موقع خواندن این‌گونه داستان‌ها، معمولاً احساس می‌کنیم این آدم به‌هر حال، سعی دارد یک‌جوری با درد و رنج‌اش کنار بیاید، ولی معمولاً دربارهٔ آن با کسی صحبت نمی‌کند. این را در کار نویسنده‌ای چون ریموند چندلر می‌بینید؛ دقیقاً نمی‌دانید چه اتفاقی برای فیلیپ مارلو افتاده که از او آدمی را ساخته که در حال حاضر هست - فقط حس می‌کنید که اتفاق بدی قبلاً برایش افتاده و حالا سعی دارد با آن کنار بیاید. و من فکر کردم چنان ساختاری به درد شما می‌خورد، چون خیلی از شخصیت‌های شما از درد و اضطرابی مشابه رنج می‌برند. طوری که می‌توانید شخصیت‌هایی خلق کنید که زندگی‌شان در حال‌حاضر، واکنشی‌ست به ضربه و لطمه‌ای که خورده‌اند بی‌آن‌که حالا در باب مشخصه‌ها و جزئیات درهم‌گره‌خوردهٔ آن ضربه، کنکاشی بشود. با این وجود این درد و رنج سرجایش است ولی شما به‌عنوان نویسنده در آن غوطه نمی‌خورید.

فکر می‌کنم درست می‌گویید. جوان‌تر که بودم علاقهٔ زیادی به داستان‌های پلیسی‌نویسندگانی چون ریموند چندلر و راس مک‌دانلد داشتم؛ شاید به این خاطر که کارآگاه‌های‌شان خیلی تنها و تک‌افتاده به‌نظرم می‌رسیدند. مهم هم نبود چه اتفاقی برای‌شان می‌افتد، چون به‌هر حال راه خودشان را می‌رفتند، طوری که دوست داشتند کار می‌کردند و هیچ‌وقت دربارهٔ بدبیاری‌های‌شان شکوه نمی‌کردند. این را خیلی دوست دارم. خودم شخصاً هیچ‌وقت مستقیماً دربارهٔ این‌گونه درد و رنج‌ها و غیره نمی‌نویسم. البته با آن‌ها آشنایم، ولی معمولاً زیاد دربارهٔ خودم حرف نمی‌زنم، و یکی از دلایلی که این کار را نمی‌کنم این است که کتاب‌های زیادی خوانده‌ام که اتفاقاً این دردها برای‌شان اهمیت داشته و به‌طور مفصل به آن پرداخته‌اند و - جانم را به لبم رسانده‌اند! بنابراین در این‌باره نمی‌نویسم.

اگر اشتباه نکنم همهٔ رمان‌های‌تان از زبان اول‌شخص تعریف شده‌اند؛ به این صرافت افتاده‌اید که طور دیگری بنویسید؟

بله، مدتی سعی کردم از زبان سوم‌شخص بنویسم، ولی کارگر نیفتاد.

مشکل چه بود؟ به اندازهٔ «اول‌شخص» جالب نیست؟ نکند صدای راوی برای‌تان اهمیت دارد؟

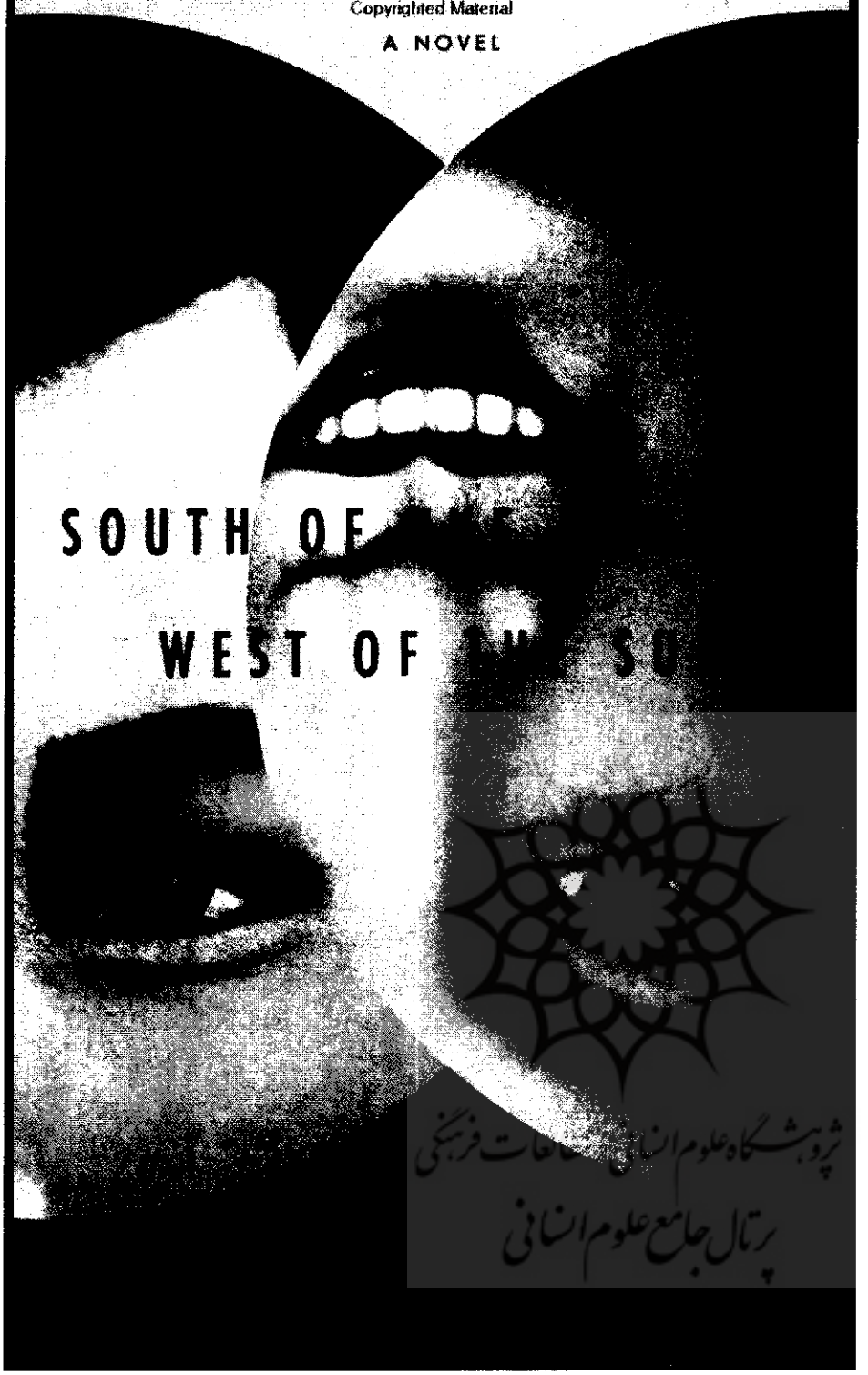
وقتی سعی داشتم از زبان سوم‌شخص بنویسم، احساس می‌کردم دانای کل شده‌ام. ولی نمی‌خواهم دانای کل باشم. من که چیزی نمی‌دانم. نمی‌توانم دربارهٔ همه‌چیز بنویسم. من خودم هستم. چیزی را که فقط خودم می‌دانم و هستم، می‌نویسم. منظورم این نیست که شخصیت اصلی خودم هستم، فقط می‌توانم تصور کنم که قهرمانم چه می‌بیند و چه تجربه‌هایی می‌کند. نوشتن اجازه می‌دهد به ناخودآگاهم سرک بکشم؛ این فرایندی‌ست که برای نقل داستان‌هایم از آن استفاده می‌کنم. و این، هیجان‌انگیزترین کاری‌ست که در زندگی انجام داده‌ام. برایم، تعریف کردن یک داستان خوب، حکم اتفاقی را دارد که موقع پیاده‌روی برایم می‌افتد. عاشق پیاده‌روی در کوچه و خیابان‌ام و بنابراین وقتی راه می‌روم به همه‌چیز و همه‌جا نگاه می‌کنم، همه‌چیز را بو می‌کشم، به همهٔ

از دوازده‌سالگی، به‌شدت در فرهنگ غربی - آن‌هم نه‌فقط جاز، در موسیقی الویس و نوشته‌های ونه‌گات و غیره - غوطه می‌خوردم. فکر می‌کنم علاقه‌ام به این چیزها، تا حدودی، از شوریدگی علیه پدرم - که معلم ادبیات ژاپنی بود - و دهن‌کجی به سایر آئین‌های سنتی ژاپنی، سرچشمه می‌گرفت.

موقع نوشتن، کارتان را براساس یک طرح کلی جلو می‌برید؟ از همان ابتدا می‌دانید که داستان شما را به کجا می‌برد؟

خیر، به‌ندرت. معمولاً کار را طوری شروع کرده‌ام که نمی‌دانسته‌ام چه‌طور جلویش ببرم. بنابراین، فصلی را می‌نویسم و سپس فصلی دیگر را و همین‌طور الی آخر. خودم هم نمی‌دانم چه اتفاقی خواهد افتاد؛ گویی همه‌چیز به‌طور خودجوش روی کاغذ می‌ریزد.

نخستین صحنهٔ بیشهٔ نروژی مردی را در هواپیمایی توصیف می‌کند و بعد باقی رمان، به‌صورت



صداها گوش می‌کنم. وقتی چنین می‌کنید، دنیا در نظرتان تغییر می‌کند - همه‌چیز را به روش جدیدی تجربه می‌کنید. از نور و صدا گرفته تا احساسات‌تان. نوشتن برای من چنین حالتی دارد. پنجاه‌وشش ساله و متأهلم ولی موقع نوشتن می‌توانم بیست‌وپنج ساله و مجرد شوم. می‌توانم پایم را توی کفش دیگری بگذارم و در این دنیا پرسه بزنم و - آن کفش‌ها را حس کنم. نوشتن، زندگی دوم شما می‌شود. این احساس را خیلی دوست دارم.

در کتاب‌هایی چون Hard-Boiled Wonderland و رقص... انتقادات تندی از سرمایه‌داری مصرف‌گرا می‌کنید. نکته‌ای که در آن‌جا رویش انگشت می‌گذارید برایم جالب است. می‌گویید که در دهۀ ۱۹۶۰ هنرمندها و اصولاً مردم، تکلیف‌شان با این دنیا روشن بود و راحت آدم‌های بد را از آدم‌های خوب تمیز می‌دادند. بنابراین برای شورش و سرکشی‌شان دلایل روشنی داشتید. ولی تمامی این مرزبندی‌های روشن، امروزه، ظاهراً دیگر برای هنرمند قابل تشخیص نیست. حتی خود کیفیت «اپوزیسیون» یا سرکشی، توسط خود «سیستم» به‌عنوان یک ابزار بازاریابی و برای تعامل با بدنۀ اصلی جامعه، پذیرفته شده. بنابراین پرسشی که مطرح می‌شود این است که نکند کل مفهوم هنر مخالف یا آوانگارد به‌واسطۀ قابلیت سرمایه‌داری به تصاحب تمامی فرم‌های مخالف‌خوانی، از بین رفته است؟

بله فکر می‌کنم تا اندازۀ زیادی چنین شده باشد. سال ۱۹۶۸ دوران قبل و بعدش، نقطه‌عطفی برای مردم ژاپن، به‌خصوص جوان‌ترها و آرمان‌گراها بود. احساس می‌کردیم که اگر کار را درست انجام دهیم، دوران خوبی فرا خواهد رسید. یک‌جور آرمان‌شهر. بنابراین حس سرکشی و مخالفت برای ما اهمیت داشت، چون واقعاً اعتقاد داشتیم که می‌توانیم دنیا را تغییر دهیم. ولی حالا اصلاً چنین اعتماد به‌نفس و اعتقادی را نداریم. خود من از وقتی نوشتن را شروع کرده‌ام مدام «نه» گفته‌ام. وقتی نوشتن را شروع کردم به چیزی اعتقاد نداشتم. به کشف و شهود اعتقادی نداشتم - از آن خوشم نمی‌آمد... بنابراین می‌بایستی ساختاری ادبی برای نوشتار خودم سر هم کنم که به من اجازه دهد به چنان چیزی «نه» بگویم. جوان که بودم، **مستر اوئه** (Mr.Oe) یک قهرمان محسوب می‌شد. خیلی مخالف‌خوان بود و خیلی هم آوانگارد به‌نظر می‌رسید. ولی فکر کردم از همان‌هاست که به آئین‌های رمزی اعتقاد دارند. بنابراین، می‌بایستی به او «نه» بگویم و گفتم. در حال حاضر نمی‌دانم به بدنۀ اصلی تعلق دارم یا خیر، ولی در عوض خود را آدم مطرودی تلقی می‌کنم که هنوز «نه» می‌گوید.

اواخر دهۀ ۱۹۶۰ و موقع شورش‌های دانشجویی در توکیو، شما هم به آن‌ها پیوسته بودید؟

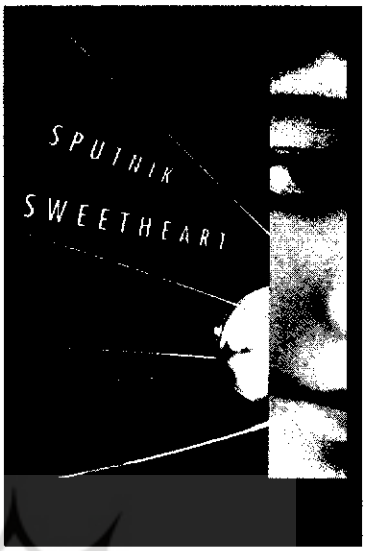
خیر، خودم یک فعال دانشجویی نشدم. اما حس می‌کردم چیزی جدید در راه است و هیجان‌زده بودم، ولی از سازمان و گروه خوشم نمی‌آید و به همین خاطر هم به آدم‌ها ملحق نشدم. البته با آن دانشجوهای رادیکال احساس همدلی داشتم. در جست‌وجوی چیزی جدید بودم، یک‌جور روش زندگی بهتر، به روش خودم، ولی نتوانستم پیدایش کنم. هجده‌نوزده سالی بیش‌تر نداشتم، بچه بودم و هنوز چیزی نمی‌دانستم.

همان‌طور که می‌دانید، در آمریکای دهۀ ۱۹۶۰، مکتبی حرکتی آغاز شد، که امروزه مردم از آن به‌عنوان «پسامدرنیسم» یاد می‌کنند. این اصطلاح پیش‌تر، از ادبیات سرچشمه گرفت (مثلاً از نوشته‌های تامس پینچون، دانالد بارتلمی، ونه‌گات، رابرت کوور و غیره) و از سایر فرم‌های هنری، ولی درواقع ریشه در مقوله‌های فرهنگی گسترده‌تر دیگری داشت؛ ضمن آن‌که از معضلات اجتماعی حاکم و نارضایی‌ها و جنگ ویتنام نشأت می‌گرفت و این حس کلی که باید تمامی روش‌های فکری جاافتاده دربارۀ همه‌چیز را مورد بازنگری قرار داد. آیا اتفاقی مشابه، در ژاپن اواخر دهۀ ۱۹۶۰ هم رخ داد؟ به‌عبارت دیگر، آیا نویسنده‌های نسل شما احساس می‌کردند که نسل جدیدی با طرز تفکری جدید در راه است؟

فکر نمی‌کنم. در آن دوره، اصولاً چنین نویسندگانی نداشتیم. همان‌طور که به شما گفتم، در جوانی، «مستر اوئه» یکی از قهرمان‌هایم بود. اوئه نویسنده‌ای‌ست که روحیه می‌دهد و دلگرم می‌کند، نگاهش خیلی انتقادی و پیشرو است ولی درنهایت متوجه شدم که آثارش را دوست ندارم، چون دنبال چیز دیگری بودم. در دوران دانشجویی‌ام، در رشتۀ زبان انگلیسی نمرات بالایی نمی‌گرفتم، ولی عاشق انگلیسی خواندن بودم. وقتی به دانشگاه وازه‌دا می‌رفتم، خود را غرق ادبیات غربی کردم. از تراژدی‌های یونانی تا رمان‌های دیکنز و آثار «بلیسی‌نویس»ها، همه را مطالعه می‌کردم. در همان دوران،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یعنی در نوزده‌بیست سالگی بود که دلم هوای یک‌جور ادبیات زنده و «جوانانه» را کرد - قهرمانانم در آن وقت، ریچارد بروتیگمان و کورت ونه‌گات بودند. به‌نظرم معرکه می‌رسیدند -مدرن و تروتازه جلوه می‌کردند و با هر چه در ژاپن می‌شد پیدا کرد، تفاوت داشتند. تصمیم گرفتم خودم هم یکی از همان‌ها بشوم، و این مسئله زمانی اتفاق افتاد که تصمیم‌ام را گرفته بودم که نویسنده شوم. ولی در آن زمان، یعنی در بیست‌ودو سالگی، دیدم نمی‌توانم. از خیرش گذشتم چون خیلی راحت دیدم از دستم برنمی‌آید. تجربه‌ای نداشتم. و از این‌رو در این زمینه مدتی دست به سیاه و سفید نزدم. ضمناً نمی‌خواستم کارمند اداره یا شرکتی شوم. به همین جهت باشگاه جاز را راه انداختم. می‌خواستم خودم کاری کرده باشم، کاری که ابتکار خودم باشد و مالکیت آن باشگاه به مدت هفت سال به من اجازه داد این کار را انجام دهم. بعد یک روز رسید که پی بردم دوباره دلم می‌خواهد چیزی بنویسم. بنابراین شب‌ها، دیروقت، پس از بسته‌شدن باشگاه شروع به نوشتن کردم. روی میز آشپزخانه هم می‌نوشتم. ولی احساس خوبی داشتم.



برخی از منتقدها چه در ژاپن و چه در آمریکا، گفته‌اند که کار شما واقعاً ژاپنی نیست. خودتان واقعاً فکر می‌کنید حساسیت‌های مشخصاً ژاپنی دارید - یا این‌که به‌جای نوشتن درباب تجربیاتی جهان‌شمول، صرفاً دربارهٔ تجربیاتی ژاپنی می‌نویسید؟

این عقیده که کتاب‌هایم واقعاً ژاپنی نیستند، خیلی سطحی و بی‌پایه به‌نظرم می‌رسد. قطعاً خود را نویسنده‌ای ژاپنی تلقی می‌کنم. سبک نوشتاری‌ام متفاوت است و احتمالاً با مصالحی متفاوت سروکار دارم، ولی به ژاپنی و برای جامعه و مردم ژاپن می‌نویسم. بنابراین فکر می‌کنم مردم اشتباه می‌کنند وقتی می‌گویند که سبکم اساساً تحت تأثیر ادبیات غربی‌ست. همان‌طور که گفتم، ابتدا می‌خواستم یک نویسندهٔ بین‌المللی باشم، ولی درنهایت متوجه شدم که چیزی نیستم مگر یک نویسندهٔ ژاپنی. ولی حتی در شروع کارم نیز صرفاً از سبک‌ها و قواعد غربی وام نمی‌گرفتم. می‌خواستم ادبیات ژاپنی را از درون تغییر دهم نه از بیرون. از این‌رو، اصولاً قواعد خاص خودم را پدید آورده‌ام.

امکان دارد در این زمینه، نمونه‌هایی در اختیار ما بگذارید؟

غالب ناب‌گرایان ادبی ژاپنی، عاشق زبان پُرکرشمه‌اند و به‌جای انرژی و کوبندگی کلام، دوستدار حساسیت در کلام‌اند. زیبایی کلام را صرفاً به‌خاطر زیبایی‌اش دوست دارند و از این‌رو در سبک نگارش‌شان از مقدار زیادی استعاره‌های فرمی ثقیل استفاده می‌کنند که به‌هیچ‌وجه طبیعی و خودجوش جلوه نمی‌کند. این سبک‌های نوشتاری چنان پُرادا و اطوار شده‌اند که بیش‌تر و بیش‌تر حالتی تزئینی پیدا کرده‌اند. این نوع فرم‌های سنتی‌نوشتن را دوست ندارم؛ حالا شاید زیبا باشد ولی امکان دارد نتواند پیامش را به خواننده منتقل کند. از این گذشته چه کسی می‌داند زیبایی چیست؟ بنابراین در نوشته‌هایم سعی کردم این موضوع را تغییر دهم. خوش دارم آزادانه‌تر بنویسم و به همین جهت از استعاره‌هایی خاص و طولانی استفاده می‌کنم که به‌نظرم تروتازه می‌رسند.

فکر می‌کنم «تروتازگی»، همان چیزی‌ست که کتاب‌های‌تان را برای خوانندهٔ غربی جذاب کرده؛ ضمن آن‌که حدس می‌زنم یکی از دلایلی که خوانندهٔ آمریکایی به‌سمت کتاب‌های شما کشیده می‌شود، اشاره‌های خیلی زیادی‌ست که به فرهنگ پاپ می‌کنید که برایش آشناست - و درواقع همان چیزهایی‌ست که در آثار غربی پیدا می‌کند. از سوی دیگر، مسئلهٔ جالب این است که وقتی مردم کشورهای غیرغربی با فرهنگ پاپ ما روبه‌رو می‌شوند، غالباً تلقی خیلی متفاوتی از آن دارند.

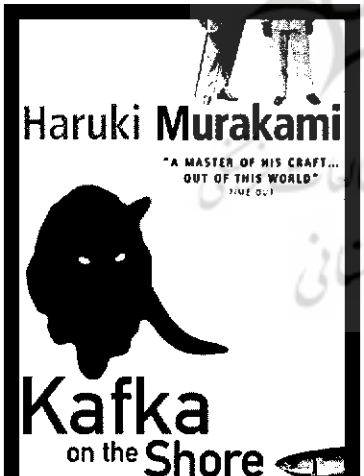
بله، بدیهی‌ست که وقتی آن چیزها را از متن و بطن اصلی‌شان بیرون می‌کشید، چیزهای خیلی متفاوتی معنی می‌دهند. سال‌ها در کتاب‌هایم اشاره‌های زیادی به فرهنگ غربی کردم. چون فرهنگی بود که با آن بزرگ شده بودم و دوستش داشتم. من از نسل الویس پرسلی، بیچ بویز و برنامه‌های تلویزیونی مثل **پیتر گان** هستم. اکثر ژاپنی‌ها در دههٔ ۱۹۶۰ به‌خاطر آن‌چه از تلویزیون می‌دیدیم، مبهوت فرهنگ آمریکایی شده بودند. در بچگی، به‌خصوص تحت تأثیر شوهای تلویزیونی آمریکا، مثل **پدر بهتر می‌داند** بودم. روش زندگی آن آدم‌ها برای مردم ژاپن در آن زمان، به‌طرز غیرقابل تصوری، غنی جلوه می‌کرد. آن آمریکایی‌ها، اتومبیل‌های بزرگ، تلویزیون و خیلی چیزهای لوکس دیگر داشتند. آمریکا بهشت به‌نظر می‌رسید. موسیقی جاز، داستان‌های پلیسی، تلویزیون، موسیقی راک، بخشی از دنیایی‌اند که خیلی خوب با آن آشنایم؛ و بنابراین شروع به نوشتن کردم و طبیعی‌ست که به آن‌ها ارجاع دادم. ولی چنین اشاره‌هایی در کتاب‌های من چندان پیچیده هم نیست. وقتی می‌نویسم، حالت ترانه‌ای از بروس اسپرینگستین را دارد - حس می‌کنیم که معنای کلام درست در دسترس قرار دارد و بنابراین می‌دانیم که از چه صحبت می‌شود. این حس سهل‌الوصول‌بودن، البته، اذیتم می‌کند. ولی راستش را بخواهید، حالا دیگر پی برده‌ام که دیگر به این ارجاعات «پاپ» در نوشته‌هایم نیازی نیست. می‌توانم کارم را بدون آن‌ها پیش ببرم. بنابراین، روش‌هایم را تغییر داده‌ام.

واکنش خوانندهٔ آمریکایی به آثار شما چه بوده؟ منظورم به‌خصوص، خواننده‌های جوان است.

موضوعی که موقع دیدارم از دانشگاه‌های آمریکا جلب‌نظرم کرد این بود که خیلی از دانشجوها به فرهنگ و ادبیات ژاپن علاقه دارند. ولی جالب‌تر این‌که به‌نظر می‌رسید کتاب‌های ژاپنی معاصر را خیلی ساده، به‌عنوان «رمان» می‌خوانند، نه «رمان‌های ژاپنی». آن‌ها همان‌طور شروع به خواندن کتاب‌های من یا ایمی یاماداپا یا بانانا یوشیموتو کرده بودند که کتاب‌های گارسیا مارکز یا وارگاس یوسا یا سایر نویسنده‌های آمریکای لاتینی را، چند سال پیش. مدتی طول می‌کشد که چنین تغییراتی جابیفتند. نویسنده‌هایی از کشورهای مختلف، جای یکدیگر را می‌گیرند و راحت‌تر خوانندهٔ خود را در چهار گوشهٔ دنیا پیدا می‌کنند؛ دنیای کوچکی‌ست که هر روز کوچک‌تر هم می‌شود. و فکر می‌کنم خیلی هم خوب است که چنین می‌شود.

وقتی در سال ۱۹۹۲ ژاپن بودیم، متوجه شدیم همه دل‌شان می‌خواهد با ما دربارهٔ جنگ خلیج فارس صحبت کنند؛ گویی پس از سال‌ها بی‌تفاوتی و حتی بی‌غیرتی دربارهٔ تغییرات سیاسی، ناگهان مردم - از جمله خیلی از نویسنده‌های جوان - راغب بودند دوباره دربارهٔ این چیزها صحبت کنند و این، علامت امیدوارکننده‌ای بود.

بله، نخستین جنگ آمریکا و عراق، بحث و گفت‌وگوهای فراوانی بین جوان‌ها ایجاد کرد. وقتی جنگ آغاز شد، مردم مدام از من سؤال می‌کردند که دربارهٔ نقش احتمالی ژاپن در جنگ چه فکر می‌کنم. پاسخی نداشتم - دولت و مردم ژاپن نیز پاسخی نداشتند - و بنابراین مدتی، دغدغهٔ ذهنی‌ام همین مقوله بود. واقعاً هم به‌نظرم می‌رسد که اگر جنگ دیگری پیش آید - که آمد - هیچ قاعدهٔ فکری و اخلاقی‌ای نداریم که ما را در چنین تصمیم‌گیری‌هایی راهنمایی کند. و این موضوع در عین جالب و شورانگیزبودن، خیلی هم خطرناک است. تمامی این رسوایی‌های سیاسی و ناپایداری‌های اقتصادی، همراه با شکست حزب لیبرال‌دموکرات، بی‌شک به این آشفتگی ذهنی دامن زده؛ ضمن آن‌که این فرصت را در اختیار ژاپن گذاشته‌اند که برای پرسش‌هایی که در دههٔ ۱۹۶۰ مطرح شده بود، پاسخی بیابد.



مطرح‌کردن چنان پرسش‌هایی ظاهراً کلید پیوند نسل دههٔ ۱۹۶۰ ژاپن با نسل فعلی‌ست. به این مسئله اشاره کردید که در دههٔ ۱۹۶۰ واقعاً یک جنبش ادبی منسجم وجود نداشت که واکنش‌های رادیکال سیاسی و جوان‌ها را منعکس کند. با تغییر اوضاع، آیا در حال حاضر، نسل جوان نویسنده‌ای ظهور کرده که با ایشان احساس قرابتی بکنید.

بله، در حال حاضر نسل جوان نویسنده‌ای وجود دارد که شامل نویسنده‌هایی است که سبک و محتوای رمان ژاپنی را دارند تغییر می‌دهند. کتاب‌های نویسندگانی چون بانانا یوشیموتو یا ریو موراکامی به سبک تازه‌ای نوشته شده‌اند که حتی با آن‌چه ده سال پیش در ژاپن نوشته می‌شد، تفاوت دارد و تمایز خود را نشان می‌دهد، چه رسد به نوشته‌های نویسنده‌های نسلی که -مثل اونه - پس از

جنگ پدیدار شدند. این نسل جدید، نویسندگان جوانی هستند که البته من هر چه را می‌نویسند دوست ندارم؛ ولی معلوم است خیلی صادقانه کارشان را انجام می‌دهند و از صمیم قلب حرف‌شان را می‌زنند و دربارهٔ دنیای جدیدی که ژاپنی‌ها درش زندگی می‌کنند، خیلی صمیمانه می‌نویسند. نوجوانی این نسل، مصادف شد با ثروتمندشدن ژاپن و آن‌ها اطمینانی ندارند که اوضاع بهتر بشود. نگران‌اند مبادا خطایی رخ دهد. آشکار است که خیلی از خواننده‌های ژاپنی که خود را در چنین طرز تفکری می‌یابند، سبک نوشتاری جدید را انتخاب کرده‌اند.

از نخستین کتاب‌های شما تا بیشهٔ نروژی، همگی بر دغدغه‌های نسل ۱۹۶۰ می‌پرداختند. در توصیف‌های شما از این آدم‌ها، آرمان‌گرایی و فقدان شکم‌سیری را ـ که با زمانهٔ فعلی نمی‌خواند ـ می‌شود حس کرد؛ حالا جای آن آرمان‌گرایی را طعنه و بدبینی گرفته است.

همان‌طور که قبلاً نیز گفتم، در دههٔ ۱۹۶۰ زندگی خیلی ساده‌تر بود. آرمان‌گرا بودن آسان‌تر بود. من به نسلی از ژاپنی‌ها تعلق دارم که در دوران ضدفرهنگ و شورش‌های انقلابی سال‌های ۱۹۶۸، ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ بزرگ شده است. ژاپنی که من در آن پرورش یافتم، فقیر بود و همه، کار می‌کردند و امیدوار بودند که اوضاع بهتر و بهتر خواهد شد. حال آن‌که نشد. بچه که بودیم، کشوری فقیر ولی آرمان‌گرا داشتیم. این چیزها در دههٔ ۱۹۶۰ تغییر کرد؛ برخی ثروتمند شدند در حالی که تلاش می‌کردند تا آرمان‌گرایی‌شان را زنده نگه دارند و بعضی‌ها ثروتمند شدند و آرمان‌های خود را فراموش کردند. در آن دوران، بسیاری از ما خیالی «سیاسی» بودیم و برای مدتی، واقعاً هم به‌نظر می‌رسید که همه‌چیز دارد تغییر می‌کند؛ امیدی به آینده بود و مردم خوش‌بین بودند. سپس خیلی زود، همهٔ این چیزها ناپدید شد. شورش‌ها توسط پلیس سرکوب و حال‌وهوای کشورمان تیره شد. در چشم‌به‌هم‌زدنی تمامی آن حس شورش ضدفرهنگ، تمام‌شده به‌نظر می‌رسید.

فکر می‌کنید چرا این کتاب جدیدتان پس از زلزله، این‌چنین با خواننده‌های پس از یازده سپتامبر ارتباط برقرار کرده؟

وقتی این قصه‌ها را می‌نوشتم به‌وقوع زلزله و حملهٔ گاز سارین توسط فرقهٔ اوم شینریکیو فکر می‌کردم. ولی به گمانم، حملهٔ یازده سپتامبر نیز به‌طور مستقیم رویم تأثیر گذاشته - فاجعه‌ای عظیم که این‌بار توسط انسان به‌وقوع پیوسته بود. فکر می‌کنم به همین خاطر است که خوانندهٔ آمریکایی با درونمایهٔ کتاب احساس همدلی دارد. اگر فقط راجع به زلزله بود، همدلی ضعیف‌تر بود، ولی آن کتاب دربارهٔ وجود خشونت در طبیعت و در وجود بشر است. از این‌رو کتاب غم‌انگیزی نیز هست. شوکی که موقع گفت‌وگو با قربانیان حملهٔ سارین [برای نوشتن کتاب غیرتخیلی **زیرزمین** چاپ ۲۰۰۰] حس کردم، زندگی، نگرش و حتی سبک نوشتاری‌ام را نیز دگرگون کرد. تصورش را هم نمی‌کردم که وقوع چنین فاجعه‌ای امکان‌پذیر باشد. انجام این گفت‌وگوها یک سالی طول کشید و طی آن با شصت نفری صحبت کردم. در دنیای زندگی و مرگ سر می‌کردم. آدم‌هایی که در آن روز در قطار بودند، امکان داشت بمیرند. گاز را استنشاق کرده بودند. **زیرزمین** نقطه‌عطفی در زندگی‌ام به‌عنوان یک نویسنده بود. مسئلهٔ دیگری که این روزها فکرم را مشغول داشته، «تعصب» است. ما واقعاً شاهد درگیری سیستم‌های بسته و باز در جامعه‌مان هستیم. در این سال‌ها سیستم‌های بسته - بنیادگراها، فرقه‌ها یا نظامی‌ها - قوی‌تر شده‌اند. قوی‌تر و خطرناک‌تر شده‌اند. ولی این نباید باعث متعصب‌شدن ما بشود. نمی‌توان سیستم‌های بسته را با اسلحه نابود کرد. آن‌ها جان سالم به در می‌برند. شما می‌توانید همهٔ سربازهای القاعده را بکشید ولی خود آن سیستم زنده می‌ماند. فقط جای فعالیت‌شان را تغییر می‌دهند.

چرا سیستم‌های بسته این روزها قوی‌تر شده‌اند؟

دنیا آشفته‌تر شده است. فکر آدم هر روز، به حل ده‌ها مشکل و گرفتاری معطوف شده. فقط در ژاپن، پنجاه و هشت شبکهٔ زمینی تلویزیونی وجود دارد. حالا بگذریم از هزاران شبکهٔ ماهواره‌ای، از طریق اینترنت هر اطلاعاتی که احتیاج دارید، کسب می‌کنید. دنیا پیچیده‌تر و پیچیده‌تر شده و شما حکم آدم سرگشته‌ای را پیدا کرده‌اید. ولی وقتی وارد سیستم بسته‌ای بشوید، دیگر نیازی نیست به چیزی فکر کنید - مرشد یا دیکتاتور به شما می‌گوید که چه‌کار کنید یا چه‌طور فکر کنید. همه‌چیز خیلی ساده به‌نظرتان می‌رسد. بنابراین بعضی‌ها دوست دارند به این سیستم‌های بسته و کوچک بپیوندند - درست مثل همان آدم‌های خیلی باهوشی که به فرقهٔ اوم شینریکو در ژاپن پیوسته بودند. ولی به محض آن‌که وارد چنین سیستمی شدید دیگر راه گریزی ندارید. در به روی‌تان بسته می‌شود.

دنیا خشن‌تر شده است؟

نه واقعاً، فقط جنس خشونت از جنگ سرد به این‌سو، فرق کرده. در دوران جنگ سرد، راحت می‌شد خشونت را پیدا کرد. شکلش ایستا بود. ولی پس از فروپاشی دیوار برلین، شکل خشونت نیز تنوع پیدا کرد و راحت چهره عوض کرد. گاهی وجود اهریمن را در طبیعت نمی‌توانیم تشخیص دهیم. به موجوداتی «ناراحت» و آشفته تبدیل می‌شویم.

با این وجود، در بعضی از داستان‌های‌تان مثل کرم در مجموعهٔ سوپرقورباغه توکیو را نجات می‌دهد، ریشه‌های این شر را شناسایی کرده‌اید.

بله، ولی در زندگی روزمره، آدم‌ها انگشت اتهام به‌سوی آدم‌های دیگر دراز می‌کنند: «کار عرب‌ها یا چینی‌هاست و غیره.» «کرم» نمادی‌ست از وجود شر در درون خود ما. قضیه ربطی به القاعده یا (فرقهٔ) «اوم» یا روس‌ها ندارد، دیو، در تن است.

ولی حالا اگر «دیو» یا شر در خارج از وجود ما باشد، از جنگ علیه‌اش حمایت می‌کنید؟

من نویسنده‌ام. از هیچ جنگی حمایت نمی‌کنم. این اصل اخلاقی من است. نمی‌خواهم عقیده‌ام را در قبال سیاست‌های روز بیان کنم. چون اگر چنین کنم، باید مسئولیت تصمیمی را که گرفته‌ام، بپذیرم. لااقل در حال حاضر، کتاب‌های من در اولویت قرار دارند. کاری که باید انجام دهم، روایت زمانه‌ام است. این کار را بهتر از خیلی‌های دیگر انجام می‌دهم، وقتی دربارهٔ «سوپرقورباغه» و کرم اهریمنی می‌نویسم، برخی می‌گویند این «کرم» چیست؟ القاعده است یا صدام‌حسین؟ و من پاسخ می‌دهم؛ صرفاً شر است.

در حال حاضر مشغول چه کاری هستید؟

ناتور دشت را ترجمه می‌کردم (که در بهار ۲۰۰۳ در ژاپن منتشر شد.) خیلی‌ها تصور می‌کنند که این کتاب توصیف پسربچه‌ای‌ست در ضدیت با جامعه‌اش، حال آن‌که قضیه به این سادگی‌ها نیست. **ناتور دشت** درواقع دربارهٔ مرضی ذهنی‌ست. جی.د. سلینجر کتابش را دربارهٔ «لطمهٔ معنوی» نوشته است. و ما حالا می‌دانیم که چه بر سر سلینجر آمده و این واقعاً یک تراژدی‌ست. کتابش الهام‌بخش بعضی از جنایت‌کارها شد - مردی که جان لنون را به قتل رساند یا مردی که سعی کرد رونالد ریگان را بکشد. کتاب ربط دارد با ذهن تیره‌وتار آدم‌ها. **ناتور دشت** کتاب مهمی‌ست، ولی در عین حال، سلینجر در درون خود به آن سیستم بسته در وجودش خیلی نزدیک بود. او به‌عنوان یک نویسنده در سیستم باز زندگی می‌کند، ولی به اعتقاد من، کتاب‌اش دربارهٔ این دو سیستم، موضع مبهم و دوپهلویی دارد و فکر می‌کنم یکی از دلایل کوبندگی‌اش نیز از همین‌جا ریشه می‌گیرد.

شهرتی که در ژاپن دارید با شهرت‌تان در غرب تفاوت دارد. فکر می‌کنید علتش چیست؟

یکی از دلایل‌اش این است که **بیشهٔ نروژی** در ژاپن بیش از دومیلیون نسخه فروخت و بیش‌تر منتقدها، نویسنده‌های محبوب را دوست ندارند. اگر آن کتاب نبود از نقطه‌نظر محافل ادبی در جایگاه بهتری قرار می‌گرفتم. ولی خوشبختانه یا بدبختانه مثل نقل‌ونبات به فروش رفت. مشکل من در ژاپن همین است. اما در غرب، خوشبختانه یا بدبختانه کتاب‌هایم فروشی خیلی معقول دارند؛ و بنابراین خوانندهٔ غربی مرا یک‌جور نویسندهٔ «کالت» تلقی می‌کند. قبل از **بیشهٔ نروژی**، در ژاپن هم نویسنده‌ای «کالت» محسوب می‌شدم. آن کتاب شهرت‌ام را ضایع کرد، ولی این دردسری بود که با رسانه‌ها ایجاد شد. حال آن‌که همیشه خواننده‌های وفادار خود را داشته‌ام و فکر می‌کنم آن‌ها درک می‌کنند که من سعی دارم چه بنویسم. ◀

آثار موراکامی

1973 - Pinball
1979 - Hear The Wind Sing
1987 - Norwegian Wood
1982 - A Wild Sheep Chase
1985 - End of The World
1988 - Dance, Dance, Dance
1992 - South of the Border, West of The Sun
1993 - Elephant Vanishes
1994 - The Wind-Up Bird Chronicle
1998 - The Place That Was Promised
1999 - Sputnik Sweetheart
2002 - After The Quake
2005 - Kafka on The Shore