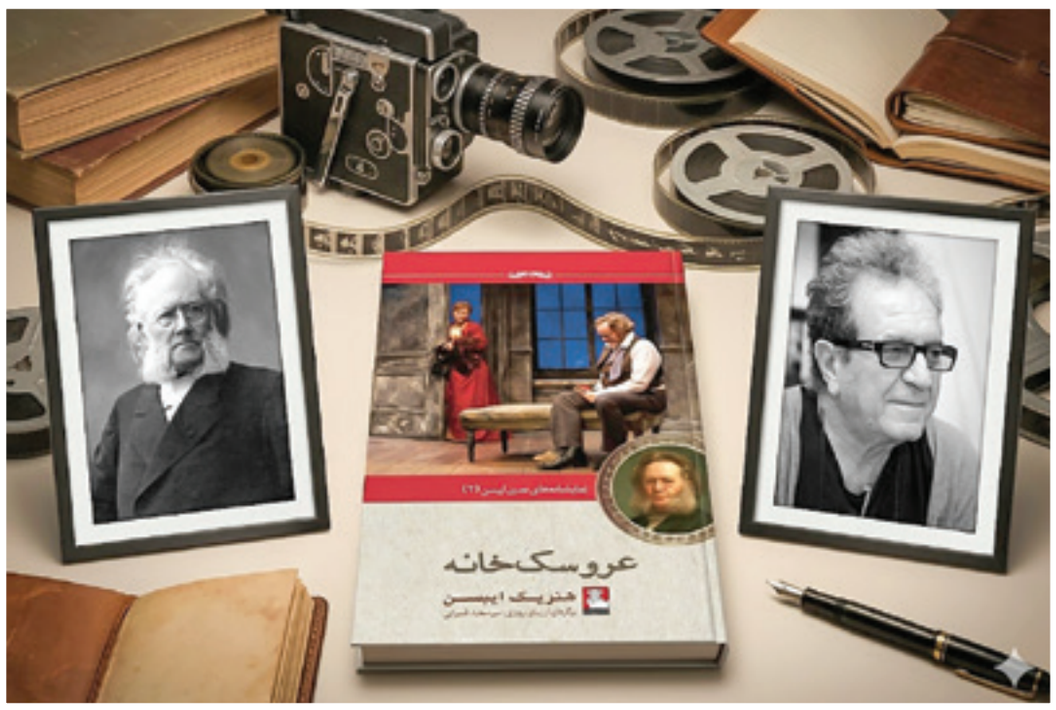
نگاهی به نمایشنامه «خانه عروسک» و اقتباس داریوش مهرجویی از آن

«ایبسن» و فروپاشی آرام خانواده مدرن



ایبسن برخلاف بسیاری از نمایشنامه‌نویسان پیش از خود، به جای قهرمانان اشرافی و اتفاقات اغراق آمیز، سراغ زندگی روزمره طبقه متوسط رفت. طبقه‌ای که ظاهراً آرام و اخلاق‌مدار بود اما در زیر این ظاهر، سرشار از دروغ، سرکوب، پنهان‌کاری و بحران هویت بود. آثار او بیش از هر چیز درباره حقیقت هستند؛ حقیقتی که انسان‌ها از خود و دیگران پنهان می‌کنند

Close ups
نمای نزدیک

نقد نمایش
احمد محمدتبریزی

وقتی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان تاریخ تئاتر سخن می‌گوییم، نام هنریک ایبسن بی‌تردید در کنار بزرگانی چون ویلیام شکسپیر و آنتون چخوف قرار می‌گیرد. ایبسن را به خاطر نوآوری‌های بنیادینش در ساختار، محتوا و سبک نمایشی «پدر درام مدرن» می‌نامند. نویسنده‌ای که همزمان با دگرگون کردن ساختار نمایشنامه‌نویسی، نگاه تازه‌ای به انسان، خانواده، جامعه و حقیقت در ادبیات نمایشی به وجود آورد. او پس از شکسپیر یکی از پرمخاطب‌ترین نمایشنامه‌نویسان جهان به شمار می‌رود و تأثیرش بر ادبیات نمایشی قرن بیستم انکارناپذیر است.

آثار ایبسن الهام‌بخش برنارد شاو، آرتور میلر، تنسی ویلیامز و بسیاری دیگر بود و زمینه‌ساز جریان‌هایی چون تئاتر تحلیلی، درام روانشناختی و حتی تئاتر پوچ‌گرا شد. نویسندگانی که خودشان ستون‌های اصلی درام مدرن محسوب می‌شوند، در نمایشنامه‌نویسی از ایبسن نروژی الهام گرفته‌اند. همین مسئله نشان می‌دهد ایبسن تا چه اندازه در تاریخ تئاتر چهره‌ای تعیین کننده بوده است.

ایبسن در سال ۱۸۲۸ در نروژ به دنیا آمد؛ در قرن نوزدهم میلادی که ادبیات جهان شاهد ظهور نویسندگان بزرگی چون فئودور داستایفسکی، لئو تولستوی و ویکتور هوگو بود. خانواده ایبسن تا هفت‌سالگی از وضعیت مالی مناسبی برخوردار بودند، اما ورشکستگی پدرش زندگی‌شان را دگرگون کرد. تجربه فقر، فروپاشی اجتماعی و احساس طردشدگی بعدها در بسیاری از آثار ایبسن بازتاب پیدا کرد. شخصیت‌هایی که در ظاهر زندگی آرامی دارند اما در درون دچار بحران، شکست و تنهایی‌اند، از همین تجربه‌های زیسته سرچشمه می‌گیرند.

از سوی دیگر اروپا در قرن نوزدهم در حال تجربه تحولات عظیم اجتماعی بود؛ رشد بورژوازی، انقلاب صنعتی، تغییر ساختار خانواده و شکل‌گیری طبقه متوسط شهری. خانواده در ظاهر به نهادی اخلاقی و امن تبدیل شده بود اما در پس این ظاهر، روابط قدرت، سرکوب زنان، پنهان‌کاری و بحران هویت جریان داشت. ایبسن دقیقاً به قلب همین تناقض‌ها حمله کرد و به همین دلیل آثارش تا این اندازه مدرن و ماندگار شدند. او در حدود ۵۰ سال فعالیت ادبی، ۲۵ نمایشنامه نوشت؛ آثاری که به‌طور کلی به سه دوره رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم تقسیم می‌شوند. این دوره‌ها در ظاهر متفاوت‌اند اما در امتداد یکدیگر قرار می‌گیرند و روند تکامل فکری ایبسن را نشان می‌دهند. از نمایشنامه‌های منظوم و تاریخی اولیه تا شاهکارهای رئالیستی مانند «خانه عروسک»، «دشمن مردم» و «هدا گابلر»، ایبسن همواره به بحران‌های اخلاقی و اجتماعی انسان مدرن توجه داشت.

ایبسن و بحران حقیقت در خانواده

ایبسن برخلاف بسیاری از نمایشنامه‌نویسان پیش از خود، به جای قهرمانان اشرافی و اتفاقات اغراق‌آمیز، سراغ زندگی روزمره طبقه متوسط رفت. طبقه‌ای که ظاهراً آرام و اخلاق‌مدار اما در زیر این ظاهر، سرشار از دروغ، سرکوب، پنهان‌کاری و بحران هویت بود. آثار او بیش از هر چیز درباره حقیقت هستند؛ حقیقتی که انسان‌ها از خود و دیگران پنهان می‌کنند.

در همین زمینه جمله معروف فریدریش میلر درباره هنر به خوبی با جهان ایبسن همخوانی دارد: «معاصر باشید اما شبیه هم‌دوره‌هایتان نباشید؛ آنچه می‌نویسید باید ضروری باشد نه مردم‌پسند.» این نگاه را می‌توان در تمام آثار ایبسن دید. نویسنده‌ای که به جای سرگرم‌کردن صرف مخاطب، او را وادار به مواجهه با بحران‌های درونی و اجتماعی می‌کرد.

نمایشنامه «خانه عروسک» که ایبسن آن را در حدود ۵۰ سالگی نوشت، مهم‌ترین نمونه این جهان‌بینی است. اثری که بسیاری آن را آغازگر درام مدرن می‌دانند. نمایشی که همچون «باد شمال» بر تئاتر اروپا وزید و شکل کلاسیک نمایشنامه‌نویسی قرن نوزدهم را تغییر داد. در این نمایش دیگر از آن پایان‌های خوش همیشگی در نمایش‌ها خبری نبود و ذائقه تماشاگران اروپایی برای همیشه تغییر کرد. «باد شمال» ایبسن در حال وزیدن در سراسر اروپا بود. اهمیت «خانه عروسک» در مضمون و شیوه روایتش بود. ایبسن برخلاف نمایشنامه‌های کلاسیک، اطلاعات را آرام‌آرام آشکار می‌کرد. گذشته شخصیت‌ها بر اکنون سایه می‌انداخت، گفت‌وگوها طبیعی و روزمره بودند و بحران اصلی از جنگ و حادثه نمی‌آمد و از درون خانواده شکل می‌گرفت. تعلیق روانی جای حادثه‌های بزرگ را گرفته بود و همین ساختار تازه، راه را برای درام مدرن باز کرد.

جنجال‌های خانه عروسک در اروپا

نمایشنامه «خانه عروسک» هنگام انتشار جنجال بزرگی به پا کرد. بسیاری از سالن‌های تئاتر اروپا حاضر نبودند پایان اصلی آن را اجرا کنند. پایان نمایش برای جامعه اروپای قرن نوزدهم شوکه‌کننده بود: زنی که خانه، شوهر و فرزندانش را ترک می‌کند تا خودش را بشناسد. ایبسن حتی مجبور شد برای اجرای آلمانی نمایش، پایان دیگری بنویسد؛ پایانی که بعدها خودش آن را «عملی وحشیانه» توصیف کرد. در آن نسخه نورا پس از دیدن فرزندانش از رفتن منصرف می‌شود. با این حال همان پایان اصلی بود که در تاریخ ماندگار شد، به‌قدری که منتقدان درباره‌اش چنین گفتند: «صدای بسته‌شدن در خانه به‌دست نورا، در سراسر اروپا شنیده شد.» در نمایشنامه «خانه عروسک» نورا در ظاهر زنی خوشبخت و آرام است که در خانه‌ای مرفه زندگی می‌کند، اما به‌تدریج درمی‌یابد تمام زندگی‌اش بر پایه نقش بازی کردن بنا شده است. شوهرش هلمر با او مانند کودکی زیبا و بی‌خطر رفتار می‌کند؛ زنی که باید مطیع، سرگرم‌کننده و وابسته باشد. خطاب‌هایی مانند «چکاوک من» یا «پرنده کوچکم» در ظاهر عاشقانه‌اند اما در عمق خود، نوعی نگاه تحقیرآمیز و مالکانه را پنهان می‌کنند.

دیالوگ‌های پایانی نورا به خوبی نشان می‌دهد او دیگر آن آدم مطیع نیست و انقلابی در درونش اتفاق افتاده است. رفتن از خانه و ترک شوهر، اوج این اعتراض، نارضایتی و خودآگاهی است. همسری که تا پیش از این کسی در خانه او را جدی نمی‌گرفت، حالا خانه و شوهرش را ترک می‌کند.

همین پایان تکان‌دهنده بود که تماشاگران قرن نوزدهم را شوکه کرد. مخاطبانی که به پایان‌های خوش و اخلاق‌گرایانه عادت داشتند، ناگهان با زنی روبه‌رو شدند که خانه و زندگی‌اش را ترک می‌کند تا خودش را بشناسد. این پایان نه فقط در تئاتر، بلکه در نگاه به زن، خانواده و فردیت نیز نقطه عطفی تاریخی بود.

وقتی ایبسن به تهران دهه ۷۰ آمد

در ایران، نام ایبسن برای بسیاری از مخاطبان سینما و تئاتر با فیلم «سارا» داریوش مهرجویی گره خورده است. فیلمی که اقتباسی درخشان از «خانه عروسک» به شمار می‌رود و باعث شد محبوبیت ایبسن در ایران چند برابر شود. مهرجویی یکی از مهم‌ترین فیلمسازان اقتباس‌گر تاریخ سینمای ایران است. کارگردانی که با آثاری چون «گاو»، «درخت گلابی»، «سارا»، «پری» و «دایره مینا» نشان داد چگونه می‌توان متون ادبی را به شکلی خلاقانه و بومی وارد سینما کرد.

«سارا» در سال ۱۳۷۱ ساخته شد و مهرجویی برای فیلمنامه آن سیمرغ بلورین جشنواره فیلم فجر را دریافت کرد. فیلم در اکران عمومی نیز موفق بود و به یکی از آثار مهم سینمای اجتماع تبدیل شد.

این فیلم نخستین بخش از سه‌گانه زنانه مهرجویی محسوب می‌شود؛ سه‌گانه‌ای که بعدتر با «پری» و «لیلا» ادامه یافت. زن در این سه فیلم در مرکز بحران‌های خانوادگی، اجتماعی و هویتی قرار دارد.

نکته مهم در اقتباس مهرجویی، وفاداری کامل او به متن ایبسن نیست. مهرجویی با درکی درست از نمایشنامه به خوبی توانسته جهان شخصیت‌ها را بومی و ایرانی کند. داستانی که در نروژ قرن نوزدهم رخ می‌دهد، این‌بار به تهران دهه ۷۰ منتقل می‌شود؛ دوره‌ای که طبقه متوسط ایرانی پس از جنگ در حال تجربه مدرنیزاسیون، تغییرات اقتصادی و بحران هویت بود. نورا متعلق به بورژوازی رو به رشد اروپاست اما سارا در مرز سنت و مدرنیته گیر کرده است؛ زنی از طبقه متوسط شهری که برای نجات جان شوهرش پول قرض گرفته و پنهانی کار خیاطی انجام می‌دهد. خانه‌های ویلایی شمال تهران، ماشین پیکان و دغدغه ارتقای شغلی، فضای فیلم را کاملاً ایرانی و ملموس می‌کند.

ویژگی‌های زن شرقی در فیلم سارا

مهرجویی برخلاف متن اصلی، با ایده و ابتکاراتی ویژگی‌های یک زن شرقی را به شخصیت «سارا» می‌دهد. سارا در فیلم مهرجویی معصومیت و مظلومیتی به مراتب پررنگ‌تر از نورا دارد. رنج جسمی و فرسودگی سارا کاملاً متفاوت‌تر از نوراست. سارا برای پرداخت بدهی شبانه‌روز خیاطی می‌کند، چشم‌هایش ضعیف می‌شود و حتی دستش آسیب می‌بیند. این جزئیات باعث می‌شود شخصیت سارا بیش از نورای ایبسن، رنگ‌وبوی زن ایرانی پیدا کند.

همچنین در پایان فیلم، سارا به جای دیالوگ‌های فلسفی نورا، سکوت می‌کند و اشک می‌ریزد. این سکوت، تراژیک‌تر و ایرانی‌تر از دیالوگ‌های بلند نمایشنامه است. اعتراض نورا آشکار و فلسفی است اما اعتراض سارا درونی، عاطفی و خاموش است. سکوتی که به فرهنگ و روحیات زن ایرانی نزدیک‌تر به نظر می‌رسد. مهرجویی با هوشمندی متوجه شده بود اصل داستان برای اقتباس تابوشکنی در خانواده است، نه دغدغه‌های یک زن نروژی در قرن نوزدهم. بنابراین با تغییر وفادارانه جزئیات شخصیت‌ها هم روح اثر را حفظ کرد و هم توانست آن را بومی و ایرانی کند.

موفقیت «سارا» نشان داد اقتباس، اگر با شناخت درست از ادبیات و جامعه همراه باشد، می‌تواند به خلق آثاری کاملاً مستقل و بومی منجر شود. مهرجویی با اقتباس درست خود از «خانه عروسک» روح اثر ایبسن را وارد زندگی ایرانی کرد؛ روحی که هنوز هم برای مخاطب امروز قابل لمس و معاصر است.

دیدگاه

محمدرضا مقدسیان، مدرس و منتقد سینما:

منتقدی که کتاب نخواند نمی‌تواند به رشد سینما کمک کند

محمدرضا مقدسیان از نبود مطالعه و کتابخوانی در بین منتقدان گلایه کرد و بیان کرد که منتقدان بدون دانش کمکی به سینمای ایران نمی‌کنند.

محمدرضا مقدسیان، منتقد و مدرس سینما، در گفت‌وگو با برنامه «قاب کتاب» رادیو نمایش درباره اهمیت مطالعه و نقش کتاب در ارتقای دانش سینمایی بیان کرد: در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ برای یادگیری دقیق‌تر سینما ناچار بودیم بسیار بخوانیم. من به دلیل غیرسینمایی بودن رشته تحصیلی‌ام در مقطع کارشناسی همواره احساس می‌کردم باید خود را به فضای آکادمیک سینما و تئاتر نزدیک کنم و همین مسئله من را به مطالعه بیشتر سوق می‌داد. مقدسیان افزود: بعدها مشخص شد که فضای دانشگاهی به جای پرورش استعدادهای کنجکاو گاه دانشجویان را به افرادی تبدیل می‌کند که تنها به پاس کردن درس‌ها فکر می‌کنند. با این حال امروز دسترسی به کتاب‌های متنوع در حوزه شناخت سینما، تحلیل فیلم، گونه‌شناسی سینما، فیلمنامه‌نویسی و نقد فیلم بسیار گسترده‌تر شده است.

مقدسیان با اشاره به وضعیت نقد فیلم در ایران گفت: منتقدان آثار را بر اساس میزان دانشی که دارند تحلیل می‌کنند و اگر اهل مطالعه و آشنایی با نظریه‌ها و رویکردهای مختلف نباشند نمی‌توانند به رشد سینما کمک کنند. فیلم‌سازان نیز بدون مطالعه در حوزه‌هایی مانند فیلمنامه‌نویسی، بازیگردانی، کارگردانی و مطالعات میان‌رشته‌ای نمی‌توانند ارتباط عمیقی با جامعه، تاریخ و فضای سیاسی پیرامون خود برقرار کنند. وی ادامه داد: در سال‌های اخیر کتاب‌های متعددی منتشر شده که می‌تواند بخشی از خلأ دانشی موجود را پر کند اما مسئله اصلی نبود اراده برای مطالعه است. در ساختار غیرمطالبه‌گر فرهنگ و هنر به‌ویژه در سینما بسیاری احساس ضرورتی برای ارتقای دانش خود نمی‌کنند. این منتقد سینما درباره وضعیت نقد در رسانه‌ها نیز اظهار کرد: چون تعریف دقیقی از مفهوم نقد و تحلیل در فضای سینمایی ما وجود ندارد، نقد نمی‌تواند نقش واقعی خود را در ارتقای سینما ایفا کند. حتی در دانشگاه‌های تخصصی سینما نیز نظام آموزشی بیش از آنکه پژوهش‌محور باشد جزوه‌محور شده و همین مسئله انگیزه مطالعه را کاهش داده است.

مقدسیان با اشاره به فضای شبکه‌های اجتماعی و ورود سرمایه‌های بی‌هویت به سینما گفت: امروز در بسیاری از موارد خودِ سینما اهمیتش را از دست داده و بیشتر بهانه‌ای برای گردش سرمایه و شکل‌گیری یک چرخه ظاهری شده است. وی در ادامه افزود: وقتی ساختار مطالبه‌گر نباشد نه منتقد و نه فیلم‌ساز ضرورتی برای ارتقای مداوم دانش و کیفیت کار خود احساس نمی‌کنند. مقدسیان تأکید کرد: تنها راه نجات در دوره بمباران اطلاعات رجوع به کتاب‌ها و منابع معتبر و مستند است. امروز کتاب‌های ارزشمند زیادی در حوزه سینما در دسترس قرار دارد اما پرسش اصلی این است که آیا اراده‌ای برای مطالعه و خروج از این چرخه باطل وجود دارد یا نه.

مقدسیان در بخش دیگری از این گفت‌وگو به مفهوم «دراماتولوژی» اشاره کرد و گفت: این مفهوم سال‌ها در هنرهای نمایشی وجود داشته و از دهه ۷۰ میلادی به بعد در سینما نیز جدی‌تر مطرح شده است. کتاب‌های متعددی در این زمینه منتشر شده که می‌توانند به پیوند دانش‌های میان‌رشته‌ای با سینما و تئاتر کمک کنند.

وی همچنین درباره آثار تألیفی خود گفت: تمرکز اصلی‌ام بر نسبت روانکاوی و سینما بوده و تلاش کردم نشان دهم آثار بزرگ سینمایی جهان دارای لایه‌های عمیق روانشناختی هستند.

تأملی بر بازنشستگی نویسندگان

ارنست همینگوی زمانی گفته بود: «بازنشستگی زشت‌ترین واژه در زبان است.» نویسندگان مانند بسیاری از هنرمندان به ندرت خود را بازنشسته می‌دانند. مایکل فراین، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس بریتانیایی و روزنامه‌نگار پیشین گاردین دودهه پیش با طنز گفته بود: «در این حرفه کسی نمی‌آید و با دادن یک ساعت یادگاری اعلام کند زمان بازنشستگی رسیده است.»

به گزارش ایبنا، فراین آن زمان ۷۲سال داشت اما پس از آن نیز دست از نوشتن نکشید: رمان «اسکیوس»، نمایشنامه «زندگی پس از مرگ» و دو کتاب خاطرات به کارنامه او افزوده شد؛ کارنامه‌ای که نمایشنامه‌های موفق «هیاهوی بیهوده» و «کپنهاگ» نیز در آن قرار دارند. اکنون در ۹۲سالگی او به رادیو ۴ گفته است: «متأسفانه دیگر تمام شده است. نوشتن تمام زندگی من بوده است.»

جولیان بارنز نیز امسال در هشتادمین سالروز تولدش اعلام کرد رمان تازه‌اش «عزیمت» آخرین کتاب او خواهد بود. او گفت: «همه آهنگ‌هایم را نواخته‌ام.» بارنز مانند فراین با مشکلات سلامتی روبه‌رو بوده است. با این حال «حس پایان» برای بسیاری از نویسندگان بیش از آنکه جسمانی باشد حالتی وجودی دارد؛ تعبیری که یادآور رمان برنده بوکر بارنز در سال ۲۰۱۱، «درک یک پایان» است. اعلام پایان کار البته در ادبیات سابقه‌ای طولانی دارد. فیلیپ راث پس از دوره‌ای پربار در سال‌های پایانی فعالیتش در ۲۰۱۲ اعلام کرد «کارم تمام شده است». پیش از او نیز چارلز دیکنز در سال‌های پایانی عمر تور خداحافظی برای خواندن آثارش برگزار کرد هرچند هنگام مرگ همچنان مشغول نوشتن رمان «ادوین درود» بود. با این حال تجربه نشان داده است رمان‌نویسان چندان هم قابل پیش‌بینی نیستند. میو بینچی در ۶۰سالگی از بازنشستگی سخن گفت اما تا پیش از مرگش شش‌رمان دیگر نوشت. استیون کینگ نیز در ۲۰۰۲ اعلام کرد کنار می‌کشد اما همچنان تقریباً هر سال رمانی تازه منتشر می‌کند. حتی شخصیت‌هایی مانند شرلوک هولمز نیز با فشار خوانندگان دوباره به صحنه بازگشته‌اند. لی چایلد نیز به جای پایان دادن به مجموعه «جک ریچر» ادامه آن را به برادرش اندرو گرنت سپرده است. نگرانی از تکرار، از دست‌دادن تازگی یا کاهش توان جسمی می‌تواند دلایل معقولی برای کنار گذاشتن قلم باشد. با این حال نویسندگان را نمی‌توان با ورزشکاران مقایسه کرد. بسیاری از آنان در سال‌های پایانی عمر نیز به نوشتن ادامه می‌دهند.

این تصور که شاهکارهای ادبی تنها در جوانی نوشته می‌شوند نیز چندان استوار نیست. کازوئو ایشی‌گورو زمانی گفته بود رمان‌های بزرگ معمولاً از سوی نویسندگانی زیر ۴۰سال

نوشته می‌شوند اما تجربه ادبیات معاصر چیز دیگری نشان می‌دهد. زیدی اسمیت گفته است بیشتر آثار نویسندگان زن مسن‌تر را به دلیل خرد و تجربه آنان می‌خواند و از هلن گارنر ۸۳ساله به عنوان یکی از نویسندگان محبوب خود نام برده است. آنی ارنو، آنه تایلر و مارگارت اتوود نیز همچنان در دهه ۸۰ زندگی خود می‌نویسند. برای بسیاری از نویسندگان، نوشتن عادتی است که به سادگی کنار گذاشته نمی‌شود. گفته می‌شود در لحظه‌های پایانی زندگی هنری جیمز دست او روی روتختی حرکت می‌کرد؛ گویی هنوز در حال نوشتن است. مایکل فراین نیز می‌گوید از زمانی که توانسته مداد به دست بگیرد می‌نویسد. شش‌دهه پیش او گزارشی کوتاه از کنفرانس خبری نیکیتا خروشچف در اوج جنگ سرد نوشت؛ گزارشی کمتر از ۴۰۰کلمه که نمونه‌ای درخشان از مهارت در نوشتار مطبوعاتی به شمار می‌آید. در سنت قدیمی روزنامه‌نگاری فلیت استریت هنگام خداحافظی یک روزنامه‌نگار باسابقه، همکاران با کوبیدن به ماشین‌های تحریر او را بدرقه می‌کنند. شاید کسی ساعتی به فراین ندهد اما او بی‌تردید سزاوار چنین بدرقه‌ای است.

مروری بر کتاب «حرفه رمان‌نویس» هاروکی موراکامی

در جست‌وجوی راز نوشتن

احمد جوان

وقتی نام هاروکی موراکامی به میان می‌آید، اغلب مخاطبان یاد جهان‌های وهم‌آلود، گربه‌های ناپدیدشونده، موسیقی جاز، تنهایی و شخصیت‌هایی می‌افتند که در مرز خواب و بیداری زندگی می‌کنند. نویسنده‌ای که با آثاری چون «کافکا در کرانه» و «جنگل نروژی» به یکی از مهم‌ترین چهره‌های ادبیات معاصر جهان تبدیل شد. اما موراکامی در کتاب «حرفه رمان‌نویس» چهره‌ای متفاوت از خود نشان می‌دهد؛ نه رمان‌نویسی رازآلود و سورئال، بلکه نویسنده‌ای آرام، دقیق و گاهی حتی بیش از حد ساده‌گو که تلاش می‌کند درباره فرایند نوشتن، زیستن و دوام‌آوردن در جهان ادبیات حرف بزند.

کتاب که با عنوان انگلیسی Novelist as a Vocation منتشر شده، مجموعه‌ای از جستارها و یادداشت‌های شخصی موراکامی درباره حرفه نویسندگی است؛ اثری میان خاطره‌نگاری، مانیفست ادبی و درس‌گفتارهای پراکنده درباره نوشتن. این کتاب نخستین‌بار در ژاپن در سال ۲۰۱۵ منتشر شد و ترجمه انگلیسی آن در سال ۲۰۲۲ در دسترس مخاطبان جهانی قرار گرفت.

آنچه «حرفه رمان‌نویس» را از بسیاری کتاب‌های آموزشی نویسندگی جدا می‌کند این است که موراکامی هرگز تلاش نمی‌کند نقش استاد یا مرشد ادبی را بازی کند. او نه مانند کتاب‌های کلاسیک آموزش نویسندگی فرمول ارائه می‌دهد و نه قصد دارد نسخه‌ای قطعی برای خلق رمان بنویسد. برعکس، بارها تأکید می‌کند که مسیر نویسنده‌شدن برای هر فرد کاملاً شخصی است و نمی‌توان آن را به قواعدی جهان‌شمول تبدیل کرد. همین ویژگی باعث می‌شود کتاب بیش از آنکه شبیه یک راهنمای آموزشی باشد، به نوعی گفت‌وگوی صمیمی با نویسنده‌ای بزرگ تبدیل شود.

موراکامی در فصل‌های مختلف کتاب از آغاز غیرمنتظره نویسندگی‌اش سخن می‌گوید؛ لحظه‌ای معروف که هنگام تماشای مسابقه بیسبال ناگهان احساس می‌کند می‌تواند رمان بنویسد. او در آن زمان صاحب یک کافه جاز بود و هیچ پیشینه جدی ادبی نداشت. این روایت برای بسیاری از مخاطبان جذاب است، زیرا برخلاف تصویر رایج از نویسندگان نابغه و دانشگاهی، موراکامی نویسندگی را نتیجه نوعی شهود و استمرار می‌داند، نه صرفاً محصول آموزش آکادمیک. یکی از مهم‌ترین ایده‌های کتاب، نگاه موراکامی به رمان‌نویسی به‌عنوان «استقامت» است. او برخلاف تصور رمانتیک از نویسنده الهام‌گرفته، نوشتن را کاری روزانه و فرسایشی می‌داند؛ شغلی که بیش از استعداد به انضباط و تداوم احتیاج دارد. موراکامی از برنامه سخت روزانه‌اش حرف می‌زند؛ ساعت‌های طولانی نوشتن، دویدن، تکرار و انزوا. برای او نویسندگی نوعی ماراتن است نه دوی سرعت. همین نگاه، کتاب را به اثری متفاوت تبدیل می‌کند، زیرا نویسنده اسطوره «الهام ناگهانی» را کنار می‌زند و از نوشتن به‌عنوان تمرینی مداوم یاد می‌کند. در بخش‌های مختلف کتاب، موراکامی بارها به مفهوم «مشاهده کردن» اشاره می‌کند. او معتقد است نویسنده باید جهان را بدون قضاوت تماشا کند؛ آدم‌ها، رفتارها، جزئیات و حتی عادت‌های کوچک را ثبت کند و اجازه دهد این تصاویر بعدها وارد داستان شوند. این نگاه، کلید فهم بسیاری از رمان‌های خود موراکامی نیز هست؛ آثاری که در آنها جزئیات روزمره ناگهان حالتی رازآلود پیدا می‌کنند. یکی از کاربران ردیت درباره کتاب نوشته بود موراکامی به نویسنده یاد می‌دهد «مشاهده‌گر بودن بدون قضاوت» چگونه می‌تواند به خلق شخصیت‌های زنده منجر شود. «حرفه رمان‌نویس» البته فقط درباره تکنیک نوشتن نیست. کتاب در لایه‌ای عمیق‌تر درباره تنهایی نویسنده نیز هست. موراکامی بارها توضیح می‌دهد که رمان‌نویسی شغلی انزواطلبانه است و نویسنده باید بتواند ساعت‌های طولانی با جهان درونی خودش زندگی کند. او حتی از فاصله‌گرفتن آگاهانه‌اش از محافل ادبی سخن می‌گوید؛ تصمیمی که باعث شد به نویسنده‌ای مستقل تبدیل شود. این بخش‌ها، کتاب را به نوعی اتوبیوگرافی فکری تبدیل می‌کند؛ روایتی از اینکه موراکامی چگونه جهان شخصی‌اش را ساخته است.

نکته جالب اینجاست که کتاب، درست مانند رمان‌های موراکامی، لحنی آرام و مینیمال دارد. او از زبان پیچیده یا نظریه‌پردازی‌های سنگین پرهیز می‌کند و همین سادگی،

بخشی از جذابیت اثر است. موراکامی حتی وقتی درباره مفاهیم پیچیده‌ای مثل خلاقیت، حافظه یا نقش ناخودآگاه در نوشتن حرف می‌زند، لحنش شبیه گفت‌وگویی روزمره باقی می‌ماند. منتقدان نیز بارها به همین ویژگی اشاره کرده‌اند؛ اینکه کتاب بیش از هر چیز، دریچه‌ای به ذهن نویسنده‌ای مشهور است.

با این حال «حرفه رمان‌نویس» کتابی بی‌نقص نیست. برخی منتقدان معتقد بودند کتاب بیش از حد پراکنده و تکرارشونده است و توصیه‌های موراکامی گاهی بیش از اندازه ساده به نظر می‌رسند. حتی بعضی مخاطبان در شبکه‌های اجتماعی نوشته‌اند که انتظار داشتند موراکامی تحلیل‌های عمیق‌تری از فرایند نوشتن ارائه دهد. اما شاید همین سادگی، بخشی از جهان‌بینی او باشد. موراکامی اساساً نویسنده‌ای ضدتئوری است؛ کسی که به جای تعریف کردن ادبیات، آن را زندگی می‌کند. در بسیاری از بخش‌های کتاب می‌توان ردپای همان جهان داستانی موراکامی را دید. او از موسیقی جاز، دویدن، ترجمه، خواب، حافظه و تنهایی حرف می‌زند؛ عناصری که سال‌هاست در رمان‌هایش حضور دارند. به همین دلیل «حرفه رمان‌نویس» فقط برای کسانی که می‌خواهند نویسنده شوند جذاب نیست، بلکه برای مخاطبان آثار موراکامی نیز حکم نوعی پشت‌صحنه ادبی را دارد؛ فرصتی برای دیدن اینکه این جهان عجیب و مالیخولیایی چگونه شکل گرفته است.

کتاب همچنین تصویری مهم از نسبت ادبیات و جامعه ارائه می‌دهد. موراکامی معتقد است رمان هنوز می‌تواند در جهانی پر از اطلاعات سطحی و اخبار جعلی به انسان کمک کند حقیقت را بهتر ببیند. او در گفت‌وگوهای مختلف نیز تأکید کرده که ادبیات می‌تواند انسان را در برابر دروغ و خشونت حساس‌تر کند. این نگاه «حرفه رمان‌نویس» را از یک کتاب صرفاً آموزشی فراتر می‌برد و آن را به تأملی درباره جایگاه ادبیات در جهان معاصر تبدیل می‌کند. در نهایت مهم‌ترین ویژگی «حرفه رمان‌نویس» شاید این باشد که تصویری انسانی از نویسنده ارائه می‌دهد. موراکامی در این کتاب نه نابغه‌ای دور از دسترس، بلکه انسانی منظم، تنها و پیگیر است که سال‌ها هر روز پشت میز نشسته و نوشته است. او راز نویسندگی را نه در نبوغ خارق‌العاده، بلکه در استمرار، مشاهده و صبوری می‌بیند. شاید به همین دلیل است که کتاب، حتی برای کسانی که قصد نویسنده‌شدن ندارند، الهام‌بخش به نظر می‌رسد. «حرفه رمان‌نویس» بیش از آنکه درباره ادبیات باشد، درباره شکل خاصی از زندگی کردن است؛ زندگی‌ای مبتنی بر تمرکز، انزوا، تکرار و ایمان به نیروی تخیل. کتابی آرام، شخصی و تأمل‌برانگیز که خواننده را نه با فرمول‌های موفقیت، بلکه با ذهنیت یک نویسنده واقعی روبه‌رو می‌کند.