سه‌گانه نیویورکی،معمای هویت در هزارتوی شهر مدرن

دلیر

دقیقه مطالعه · ۴,۲۱۴ کلمه · ۱۲ آبان ۱۴۰۵ ۲۲

سه‌گانه نیویورکی مجموعه‌ای از سه داستان به‌هم‌پیوسته و در عین حال مستقل است: «شهر شیشه‌ای»، «ارواح» و «اتاق دربسته». پل استر در این سه داستان از الگوی آشنای روایت معمایی استفاده می‌کند، اما به‌تدریج اجزای آن را از کارکرد معمولشان خارج می‌سازد. معما به جای آنکه مسئله‌ای روشن با پاسخی نهایی باشد، به وضعیتی وجودی تبدیل می‌شود؛ کارآگاه به جای آنکه بر آشفتگی جهان غلبه کند، در آن گم می‌شود؛ و جست‌وجوی دیگری سرانجام به جست‌وجوی خود بدل می‌گردد. در چنین جهانی، کشف حقیقت لزوماً به شناخت نمی‌انجامد و گاهی هرچه شخصیت بیشتر می‌بیند و ثبت می‌کند، از فهم آنچه در برابرش قرار دارد دورتر می‌شود.

ورود مدرنیته به ادبیات را نمی‌توان تنها تغییر در موضوع داستان‌ها دانست؛ این تحول، شیوه نگاه کردن به جهان و امکان روایت کردن آن را نیز دگرگون کرد. در الگوهای روایی سنتی، معمولاً نوعی نظم نسبتاً پایدار میان شخصیت، جهان و معنای رخدادها وجود دارد. حوادث، هرچند پیچیده، در نهایت در شبکه‌ای از علت‌ها و معلول‌ها قرار می‌گیرند و خواننده انتظار دارد که پایان داستان بخشی از این نظم را آشکار کند. اما ادبیات مدرن به این اطمینان

بدگمان است. جهان دیگر لزوماً کلیتی منسجم و قابل توضیح نیست و انسان نیز همیشه به شناختی روشن از .انگیزه‌ها و هویت خویش دسترسی ندارد

در این وضعیت، زبان از وسیله‌ای برای انتقال داستان فراتر می‌رود و خود به یکی از مسائل اصلی ادبیات تبدیل می‌شود. روایت فقط درباره رخدادها نیست؛ درباره امکان روایت کردن رخدادها نیز هست. راوی چه چیزی را می‌داند؟ از کجا می‌داند؟ آیا مشاهده دقیق به معنای فهمیدن است؟ آیا واژه‌ها می‌توانند واقعیت را همان‌گونه که هست بازنمایی کنند؟ این پرسش‌ها در سه‌گانه نیویورکی حضوری بنیادی دارند. شخصیت‌ها پیوسته می‌کوشند از نشانه‌ها، نوشته‌ها، حرکات و گفت‌وگوها معنایی استخراج کنند، اما میان داده‌های پراکنده و حقیقت نهایی .فاصله‌ای باقی می‌ماند که با تلاش بیشتر همیشه از میان نمی‌رود

تغییرات شهر مدرن نیز در این دگرگونی نقش مهمی دارد. شهر، با جمعیت متراکم، روابط گذرا، تکثر فرهنگی و شبکه پیچیده خیابان‌ها و ساختمان‌هایش، فضایی می‌سازد که در آن افراد می‌توانند هر روز از کنار یکدیگر بگذرند، بی‌آنکه واقعاً یکدیگر را بشناسند. شهر هم امکان برخورد و ارتباط را فراهم می‌کند و هم ناشناختگی را افزایش می‌دهد. در چنین محیطی، هویت دیگر فقط محصول گذشته و پیوندهای ثابت نیست؛ در برخوردهای تصادفی، .نقش‌های موقت و نگاه دیگران نیز شکل می‌گیرد

پل استر، راوی شهر نیویورک

نیویورک؛ پس‌زمینه یا شخصیت؟

در سه‌گانه نیویورکی، نیویورک صرفاً مکانی نیست که حوادث در آن اتفاق می‌افتند. شهر در شکل دادن به منطق روایت و سرنوشت شخصیت‌ها دخالت می‌کند. خیابان‌ها محل عبور، تصادف، تعقیب، مشاهده و گم‌شدن‌اند؛ ساختمان‌ها امکان فاصله گرفتن و هم‌زمان زیر نظر گرفتن دیگری را فراهم می‌کنند؛ و آپارتمان‌های روبه‌رو به صحنه‌ای بدل می‌شوند که در آن زندگی یک انسان به منظره‌ای برای انسان دیگر تبدیل می‌شود. معماری شهر نه فقط فضای فیزیکی داستان، بلکه الگویی برای روابط میان شخصیت‌هاست: نزدیک‌اند، اما به یکدیگر دسترسی .کامل ندارند

نیویورکِ استر شهری متکثر و چندلایه است؛ شهری که در آن آدم‌ها با گذشته‌ها و زبان‌ها و عادت‌های متفاوت کنار هم زندگی می‌کنند، اما هم‌جواری الزاماً به همدلی یا شناخت نمی‌انجامد. همین ویژگی، آن را به تصویری مناسب از انسان مدرن تبدیل می‌کند. شخصیت‌ها در میان انبوه آدم‌ها حرکت می‌کنند و در عین حال ممکن است از نظر اجتماعی و روانی منزوی باشند. شهر به آن‌ها مسیر می‌دهد، اما مقصد را تضمین نمی‌کند. می‌توان ساعت‌ها در خیابان‌هایش قدم زد و همچنان ندانست به دنبال چه چیزی هستیم.

از این منظر، می‌توان میان نگاه استر به نیویورک و نگاه جیمز جویس به دوبلین در «دوبلینی‌ها» نسبتی برقرار کرد: شهر در هر دو مورد از یک نشانی جغرافیایی فراتر می‌رود و به بخشی از تجربه انسانی و ساختار ادبی اثر تبدیل می‌شود. با این حال، در سه‌گانه استر، شهر علاوه بر ثبت زندگی روزمره، نقشی فعال در تولید معما دارد. خیابان‌ها مسیر جست‌وجو را تعیین می‌کنند و در همان حال آن را به بیراهه می‌برند؛ برخوردهای اتفاقی می‌توانند زندگی شخصیت‌ها را تغییر دهند، اما معنای این تغییرات اغلب روشن نیست.

سه داستان و سه شکل از یک معما

شهر شیشه‌ای: مشاهده‌ای که به محوشدن می‌انجامد

در «شهر شیشه‌ای»، دانیل کوئین نویسنده‌ای است که پس از تجربه ادبیات جدی‌تر، به نوشتن داستان‌های کارآگاهی با نام مستعار ویلیام ویلسون روی آورده است. تماس تلفنی اشتباهی او را وارد ماجرایی می‌کند که در آن باید خود را به جای کارآگاهی به نام پل استر جا بزند و مردی به نام استیلمن را زیر نظر بگیرد؛ مردی که از زندان آزاد شده و احتمال می‌رود خطری برای پسرش داشته باشد. این آغاز، ظاهراً همان الگوی آشنای داستان کارآگاهی است: مأموریتی مبهم، فردی مشکوک، مراقبت و تلاش برای کشف نقشه‌ای پنهان. اما هرچه کوئین بیشتر در پرونده فرو می‌رود، مرز میان تحقیق و وسواس کم‌رنگ‌تر می‌شود.

کوئین می‌کوشد حرکات استیلمن را با دقت ثبت کند. او مسیرهای روزانه مرد را دنبال می‌کند، رفتارهایش را می‌سنجد و از نشانه‌های پراکنده معنایی می‌سازد. در نگاه نخست، این روش یادآور کارآگاه کلاسیک است؛ کسی

که از جزئیات ظاهراً بی‌اهمیت، الگویی پنهان استخراج می‌کند. اما تفاوت اساسی آنجاست که در داستان استر، مشاهده دقیق الزاماً به شناخت دقیق منجر نمی‌شود. کوئین ممکن است آنچه را دیده با وسواس یادداشت کند، اما از ثبت حرکت‌ها نمی‌تواند با اطمینان به نیت و معای آن‌ها برسد. او به‌تدریج به جای آنکه شواهد را در خدمت فرضیه‌ای قابل آزمون قرار دهد، درون شبکه‌ای از تفسیرهای شخصی گرفتار می‌شود.

استیلمن نیز در جست‌وجوی نوعی بهشت گمشده و زبان آغازین است؛ آرمانی که قرار است از طریق بازسازی رابطه میان واژه و جهان، امکان دسترسی به حقیقتی اولیه را فراهم کند. جست‌وجوی او و جست‌وجوی کوئین از دو جهت متفاوت، ساختاری مشابه دارند: هر دو می‌خواهند از آشفتگی نشانه‌ها به نظمی نهایی برسند. یکی در پی زبانی است که جهان را دوباره یکپارچه کند و دیگری در پی معنایی است که رفتارهای مرد را توضیح دهد. با این حال، هر دو در برابر فاصله میان نشانه و معنا درمانده می‌شوند. ممکن است ذهن انسان از حرکات پراکنده الگویی بسازد، اما ساخته شدن الگو به‌خودی‌خود ثابت نمی‌کند که الگویی واقعی در جهان وجود داشته است.

در این داستان، هویت کوئین نیز به‌تدریج متزلزل می‌شود. او ابتدا فقط نقش یک کارآگاه را می‌پذیرد، اما نقش به‌تدریج از یک پوشش موقت فراتر می‌رود و زندگی واقعی او را می‌بلعد. نام پل استر به جای آنکه صرفاً نامی جعلی باشد، به نشانه‌ای از امکان لغزش هویت تبدیل می‌شود: اگر فردی در موقعیتی خاص نام دیگری را بپذیرد و مطابق آن رفتار کند، چه چیزی مانع از آن می‌شود که مرز میان نقش و خود واقعی‌اش از میان برود؟ جمله استیلمن درباره تغییر انسان‌ها ــ اینکه افراد در یک لحظه چیزی هستند و لحظه‌ای بعد چیز دیگر ــ در اینجا فقط توضیحی درباره شخصیت‌ها نیست؛ بیانگر جهانی است که در آن هویت امری ثابت و تضمین‌شده به نظر نمی‌رسد.

عنوان «شهر شیشه‌ای» نیز قابلیت خوانشی نمادین دارد. شیشه هم امکان دیدن را فراهم می‌کند و هم مرزی میان ناظر و موضوع مشاهده می‌سازد. ناظر تصور می‌کند به آنچه پشت شیشه است دسترسی دارد، اما دیدن با لمس کردن و فهمیدن یکسان نیست. کوئین جهان را به سطحی برای مشاهده تبدیل می‌کند، ولی همین فاصله گرفتن از زندگی و تقلیل خود به چشم ناظر، او را از زندگی عادی دور می‌سازد. در پایان، پرسش اصلی دیر فقط این

نیست که استیلمن چه می‌کند؛ مسئله این است که کوئین در فرایند مشاهده به چه کسی تبدیل شده و چه چیزی از هویت پیشینش باقی مانده است.

ارواح: زندگی در نگاه دیگری

در «ارواح»، ساختار داستان به شکلی ساده و تقریباً هندسی طراحی شده است. آبی، کارآگاهی جوان، از سوی مردی به نام سفید مأمور می‌شود که سیاه را زیر نظر بگیرد. او باید در آپارتمانی روبه‌روی محل زندگی سیاه مستقر شود و به‌طور منظم گزارش بنویسد. نام‌های رنگی شخصیت‌ها آن‌ها را از هویت فردی و گذشته مشخص دور می‌کند و به جای آن، نوعی نظام انتزاعی می‌سازد؛ گویی شخصیت‌ها نه افراد کامل، بلکه جایگاه‌هایی در یک بازی‌اند. همین نام‌گذاری، از آغاز بر امکان جابه‌جایی نقش‌ها و محوشدن مرزهای فردی تأکید می‌کند.

آبی مأموریت خود را آغاز می‌کند، اما هدف آن برایش روشن نیست. سیاه بیشتر وقتش را به مطالعه و نوشتن می‌گذراند و زندگی‌اش ظاهراً رخداد چشمگیری ندارد. از آنجا که آبی اطلاعات کافی در اختیار ندارد، ذهنش خلأ را با فرضیه‌سازی پر می‌کند. او از رفتارهای روزمره سیاه داستان می‌سازد و تلاش می‌کند انگیزه‌ای پنهان برای مأموریت پیدا کند. اما هر فرضیه پرسش تازه‌ای به وجود می‌آورد و هیچ‌کدام نمی‌تواند کل وضعیت را توضیح دهد. آبی به‌جای آنکه پرونده را حل کند، کم‌کم اسیر آن می‌شود؛ کار به جایی می‌رسد که مأموریت، زمان و توجه و سرانجام زندگی او را تصرف می‌کند.

نکته مهم این است که مشاهده در این داستان رابطه‌ای یک‌طرفه باقی نمی‌ماند. آبی تصور می‌کند سوژه‌ای فعال است که سیاه را می‌بیند، اما زندگی خودش نیز به سیاه وابسته می‌شود. او هر روز برای دیدن دیگری به جایگاه خود بازمی‌گردد و در نتیجه، وجودش حول همان چیزی سازمان می‌یابد که قرار بوده فقط موضوع کارش باشد. از سوی دیگر، می‌توان رابطه را چنین خواند که سیاه نیز به نگاه آبی نیاز دارد؛ حضور ناظر به او نوعی تأیید وجود می‌دهد. گویی انسان نه فقط با آگاهی از خود، بلکه با دیده شدن از سوی دیگری نیز احساس می‌کند که هست.

این وابستگی، پرسشی مهم درباره هویت مطرح می‌کند: آیا ما مستقل از نگاه دیگران همان کسی هستیم که تصور می‌کنیم؟ نگاه دیگری می‌تواند ما را محدود و به موضوعی برای قضاوت تبدیل کند، اما می‌تواند وجود ما را نیز تأیید

کند. در «ارواح»، ناظر و موضوع مشاهده به دو قطب جدا و مستقل تبدیل نمی‌شوند؛ هر یک به شکلی در ساختن دیگری نقش دارد. آبی برای شناخت سیاه به او خیره می‌شود، اما این خیره‌ماندن، هویت آبی را نیز تغییر می‌دهد. در نهایت، او کمتر شبیه کارآگاهی است که بر پرونده مسلط است و بیشتر شبیه کسی است که در رابطه‌ای بی‌پایان .گرفتار شده است

عنوان «ارواح» نیز با این وضعیت تناسب دارد. شخصیت‌ها گویی از زندگی پرمایه و پیوندهای عادی خود فاصله گرفته‌اند و به سایه‌هایی بدل شده‌اند که وجودشان با مشاهده و نوشتن و گزارش دادن تعریف می‌شود. آبی به جای زندگی کردن، زندگی دیگری را تماشا می‌کند؛ و همین تماشا، زندگی خودش را تهی می‌سازد. در چنین وضعی، مسئله فقط تنهایی نیست، بلکه نوعی حضور غایب است: فرد حضور دارد، کار می‌کند و می‌نویسد، اما به‌تدریج از .تجربه مستقیم زندگی فاصله می‌گیرد

اتاق دربسته: دیگری به‌مثابه نسخه‌ای از خود

اتاق دربسته» در مقایسه با دو داستان دیگر، با رابطه‌ای شخصی‌تر و گذشته‌محور آغاز می‌شود. راوی با خبر » ناپدید شدن فنشاو، دوست دوران کودکی‌اش، روبه‌رو می‌شود. سوفی، همسر فنشاو، از راوی می‌خواهد درباره دست‌نوشته‌های او تصمیم بگیرد. آثار منتشرنشده فنشاو موفقیت ادبی به دست می‌آورند و راوی به‌تدریج وارد جایگاهی می‌شود که پیش‌ت به دوست غایبش تعلق داشته است. در اینجا مسئله هویت نه از راه تعقیب یک .غریبه، بلکه از طریق جانشینی و تصاحب تدریجی جایگاه دیگری مطرح می‌شود

فنشاو در ذهن راوی شخصیتی استثنایی و تقریباً دست‌نیافتنی است؛ کسی که نبوغ و ویژگی‌های نامتعارفش از دوران کودکی او را از دیگران متمایز کرده است. غیبت فنشاو، به جای آنکه رابطه را پایان دهد، امکان حضور او را در ذهن راوی گسترده‌تر می‌کند. راوی آثارش را می‌خواند، درباره زندگی‌اش می‌اندیشد و در مسیر انتشار آن‌ها نقش واسطه را بر عهده می‌گیرد. اما این واسطه‌گری به‌تدریج به رابطه‌ای پیچیده تبدیل می‌شود: راوی در حالی که آثار فنشاو را به جهان معرفی می‌کند، خود نیز از موفقیت و جایگاه او تأثیر می‌پذیرد و بخشی از زندگی‌اش را بر اساس .غیبت او بازسازمان می‌دهد

در این داستان، مرز میان ادای احترام به دیگری و جایگزین شدن به جای او روشن نیست. راوی ممکن است تصور کند صرفاً وظیفه‌ای را انجام می‌دهد که فنشاو به او سپرده است، اما هرچه بیشتر در زندگی دوست غایبش دخالت می‌کند، بیشتر در جایگاه او قرار می‌گیرد. هویت راوی در خلأ شکل نمی‌گیرد؛ او خود را از خلال مقایسه با فنشاو می‌فهمد و به‌تدریج درمی‌یابد که شناختن دیگری می‌تواند به تغییر دادن خود بینجامد. این رابطه، در عین حال، با حسادت، تحسین، رقابت و میل به نزدیکی آمیخته است؛ احساساتی که همیشه به‌آسانی از یکدیگر جدا نمی‌شوند.

جمله‌ای که راوی درباره محو شدن فنشاو می‌گوید ــ اینکه وقتی او رفت، خود راوی نیز همراهش رفته بود ــ فشرده‌ترین بیان این وابستگی است. غیبت دیگری می‌تواند چیزی از خود فرد را نیز با خود ببرد، زیرا بخشی از هویت ما در رابطه‌هایی شکل گرفته که با دیگران داریم. اگر کسی که معیار مقایسه، موضوع تحسین یا مرکز توجه ما بوده از صحنه بیرون برود، ممکن است دیگر ندانیم خودمان چه جایگاهی داریم. در «اتاق دربسته»، ناپدید شدن فنشاو صرفاً یک معمای بیرونی نیست؛ خلأیی است که راوی را وادار می‌کند درباره مرزهای شخصیت خودش تردید کند.

عنوان داستان را نیز می‌توان فراتر از معنای مکانی آن خواند. اتاق دربسته فضایی است که دسترسی به درون آن محدود شده و همین محدودیت میل به دانستن را افزایش می‌دهد. زندگی دیگری نیز می‌تواند چنین اتاقی باشد: هر اندازه به نوشته‌ها، خاطرات و نشانه‌هایش نزدیک شویم، بخشی از او همچنان بیرون از دسترس باقی می‌ماند. راوی می‌تواند آثار فنشاو را بخواند و درباره‌اش روایت بسازد، اما این دسترسی لزوماً به تصاحب حقیقت او نمی‌انجامد. دیگری هرگز به‌طور کامل در تصویری که از او می‌سازیم حل نمی‌شود.

هویت؛ چیزی ثابت یا رابطه‌ای در حال تغییر؟

سه داستان در سطح پیرنگ متفاوت‌اند، اما در عمق به مسئله‌ای مشترک می‌رسند: هویت چگونه شکل می‌گیرد و تا چه اندازه می‌توان آن را ثابت دانست؟ کوئین با پذیرفتن نام و نقش کارآگاه، از خود فاصله می‌گیرد؛ آبی با نظاره سیاه، زندگی‌اش را حول موضوع مشاهده سازمان می‌دهد؛ و راوی «اتاق دربسته» با ورود به زندگی فنشاو، بخشی

از جایگاه و هویت او را به خود منتقل می‌کند. در هر سه مورد، دیگری فقط موضوع شناخت نیست، بلکه نیرویی است که جست‌وجوگر را تغییر می‌دهد.

این تغییر را نباید صرفاً به معنای آن دانست که شخصیت‌ها به‌سادگی شبیه یکدیگر می‌شوند. مسئله عمیق‌تر است: خودشناسی نیز از مسیر رابطه با دیگری می‌گذرد و همین مسیر می‌تواند مرز میان دو فرد را ناپایدار کند. ما برای شناختن دیگری از تجربه‌ها، خواسته‌ها و فرضیه‌های خود استفاده می‌کنیم؛ بنابراین هیچ مشاهده‌ای کاملاً خنثی نیست. در همان حال، دیگری نیز با مقاومت، سکوت یا رفتارهایش تصور ما را تغییر می‌دهد. نتیجه، رابطه‌ای دوسویه است که در آن ناظر و موضوع مشاهده از ابتدا تا انتها ثابت نمی‌مانند.

از همین‌جا می‌توان فهمید چرا جست‌وجو در این سه داستان به نوعی زندان تبدیل می‌شود. شخصیت‌ها در آغاز فکر می‌کنند مسئله‌ای بیرونی را حل خواهند کرد، اما کم‌کم تمام توجه و زندگی‌شان به همان مسئله گره می‌خورد. معما به جای آنکه چیزی باشد که فرد آن را حل می‌کند، به ساختاری بدل می‌شود که فرد را شکل می‌دهد و در اختیار می‌گیرد. در این نقطه، تفاوت میان تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده کم‌رنگ می‌شود: جست‌وجوگر در پی دیگری حرکت می‌کند، اما در واقع در مسیر جست‌وجو با بخش‌هایی از خود روبه‌رو می‌شود که پیش‌تر نمی‌شناخته یا نمی‌خواسته ببیند.

معمایی بدون پاسخ قطعی

پل استر از عناصر داستان کارآگاهی بهره می‌گیرد، اما به قراردادهای آن وفادار نمی‌ماند. در الگوی کلاسیک، معما معمولاً به‌عنوان مسئله‌ای تعریف‌شده عرضه می‌شود و کارآگاه با کنار هم گذاشتن شواهد، توضیحی منسجم ارائه می‌کند. حتی اگر حقیقت تلخ یا تکان‌دهنده باشد، پایان داستان به خواننده امکان می‌دهد رویدادها را در نظمی قابل فهم قرار دهد. در سه‌گانه نیویورکی، این اطمینان از میان می‌رود. شخصیت‌ها به دنبال چیزی هستند که تعریف روشنی ندارد؛ گاهی حتی نمی‌توان مطمئن بود که کارفرما یا فردی که مأموریت را آغاز کرده، خود از هدف نهایی آن آگاه است.

در نتیجه، خواننده نیز از جایگاه ناظر دانای کل محروم می‌شود. اطلاعات ناقص‌اند، روایت‌ها در دل یکدیگر قرار می‌گیرند و معنای رخدادها با تفسیر شخصیت‌ها تغییر می‌کند. این ابهام را نباید به‌سادگی نقصی در حل معما دانست؛ در بسیاری از لحظات، خودِ ناممکن بودن رسیدن به پاسخ نهایی موضوع اثر است. استر نشان می‌دهد که انسان ممکن است به نظم و معنا نیاز داشته باشد، اما نیاز روانی ما به معنا تضمین نمی‌کند که جهان همواره پاسخی روشن در اختیارمان بگذارد.

البته این شیوه خطرهایی هم دارد. وقتی معماها از پاسخ قطعی فاصله می‌گیرند و پایان‌ها باز می‌مانند، ممکن است برخی خوانندگان احساس کنند داستان از وعده اولیه خود عدول کرده است. اگر خواننده انتظار داشته باشد هر نشانه سرانجام در جای مشخصی قرار بگیرد، تعلیق‌های استر می‌توانند ناامیدکننده باشند. اما همین نارضایتی بخشی از تجربه‌ای است که اثر طراحی می‌کند: خواننده در موقعیتی مشابه شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و مجبور می‌شود با میل خود به توضیح نهایی روبه‌رو شود. با این همه، ابهام زمانی ثمربخش است که پرسش‌های معنادار ایجاد کند؛ صرف حل‌نشده ماندن هر رشته داستانی به‌تنهایی فضیلت ادبی محسوب نمی‌شود.

تصادف، سرنوشت و منطق زندگی شهری

تصادف در هر سه داستان نقشی تعیین‌کننده دارد. یک تماس تلفنی اشتباه، یک مأموریت با هدف نامعلوم یا بازگشت ناگهانی گذشته می‌تواند زندگی شخصیت‌ها را از مسیر معمول خارج کند. این حوادث نقطه آغاز روایت‌اند، اما اهمیتشان به آغاز کردن داستان محدود نمی‌شود. تصادف در جهان استر نشان می‌دهد که زندگی انسان همیشه بر اساس برنامه‌ای روشن پیش نمی‌رود. ما ممکن است تصمیم بگیریم، هدفی تعیین کنیم و برای رسیدن به آن تلاش کنیم، اما رخدادهایی که پیش‌بینی نکرده‌ایم مسیر و حتی تعریف هدفمان را تغییر می‌دهند.

با این حال، تصادف در این آثار به معنای آن نیست که همه چیز بی‌معناست. مسئله این است که معنای رخدادها همیشه از پیش تعیین نشده و ممکن است بعداً، در ذهن شخصیت‌ها، ساخته شود. کوئین از حرکت‌های استیلمن الگویی می‌سازد؛ آبی از رفتارهای سیاه روایت می‌پردازد؛ و راوی «اتاق دربسته» از ناپدید شدن دوستش مسیری تازه برای زندگی خود استخراج می‌کند. اما معنایی که از دل رخدادها ساخته می‌شود، لزوماً همان معنایی نیست

که خود رخادها دارند. انسان در برابر تصادف نه فقط با ناتوانی در پیش‌بینی، بلکه با خطر تفسیر بیش از اندازه نیز روبه‌روست.

زبان، نوشتن و ساختن واقعیت

نویسنده بودن شخصیت‌ها تصادفی نیست. کوئین نویسنده داستان‌های کارآگاهی است؛ سیاه در «ارواح» بیشتر وقت خود را به خواندن و نوشتن می‌گذراند؛ و در «اتاق دربسته»، دست‌نوشته‌های فنشاو محرک اصلی ماجرا هستند. نوشتن در این سه داستان هم راهی برای ثبت جهان است و هم راهی برای فاصله گرفتن از آن. شخصیت‌ها می‌خواهند با مشاهده و نوشتن به واقعیت نزدیک شوند، اما نوشته‌ها خود به بخشی از معما تبدیل می‌شوند.

یادداشت‌های کوئین قرار است شواهد را حفظ کنند، اما ثبت دقیق، تفسیر او را از میان نمی‌برد. گزارش‌های آبی نیز به جای روشن کردن مأموریت، او را بیشتر به آن وابسته می‌کنند. آثار فنشاو امکان حضور او را پس از ناپدید شدن فراهم می‌آورند، اما همین حضور نوشتاری، راوی را به جایگاهی می‌کشاند که با هویت خودش درگیر می‌شود. نوشته می‌تواند غیبت را پر کند، اما نمی‌تواند آن را کاملاً از میان ببرد. متن، به جای آنکه همیشه دریچه‌ای شفاف به واقعیت باشد، ممکن است پرده‌ای تازه میان فرد و جهان ایجاد کند.

در این معنا، سه‌گانه نیویورکی فقط درباره بحران هویت شخصیت‌ها نیست؛ درباره بحران روایت نیز هست. چه کسی داستان را می‌گوید؟ روایت بر اساس کدام اطلاعات شکل گرفته؟ آیا نوشته‌ها حقیقت را حفظ می‌کنند یا نسخه‌ای از آن را می‌سازند؟ این پرسش‌ها باعث می‌شوند خواننده به خودِ عمل داستان‌گویی حساس شود. استر به ما یادآوری می‌کند که واقعیت و روایت از یکدیگر جدا نیستند، اما یکی هم نیستند: ما جهان را از خلال روایت‌ها درک می‌کنیم، بی‌آنکه بتوانیم مطمئن باشیم روایت ما تمام جهان را در بر گرفته است.

تکرار، ساختار و پایان‌های باز

شباهت میان سه داستان، صرفاً در مضمون مشترک آن‌ها خلاصه نمی‌شود. هر سه از الگویی تکرارشونده بهره می‌گیرند: شخصیتی مأمور یا متمایل به جست‌وجو می‌شود؛ موضوع جست‌وجو به کانون زندگی او بدل می‌گردد؛

مرز میان دو طرف رابطه تغییر می‌کند؛ و در پایان، آنچه به دست آمده با هدف اولیه فاصله دارد. این تکرار، سه‌گانه را به مجموعه‌ای یکپارچه تبدیل می‌کند. هر داستان انگار آزمایشی تازه برای بررسی یک مسئله است: در یک مورد .هویت از راه نام و نقش تغییر می‌کند، در دیگری از طریق نگاه و مراقبت، و در سومی از راه خاطره و جانشینی

تکرار در اینجا می‌تواند یادآور ساختار زندگی روزمره نیز باشد. انسان بارها به دنبال پاسخ می‌رود، الگوهایی را تشخیص می‌دهد و می‌کوشد تجربه‌های پراکنده را به داستانی منسجم تبدیل کند. اما زندگی همیشه به نقطه اوج و پایان‌بندی روشن نمی‌رسد. برخی مسیرها نیمه‌تمام می‌مانند و بعضی پرسش‌ها با تغییر شکل دوباره بازمی‌گردند. پایان‌های باز استر این تجربه را به فرم ادبی منتقل می‌کنند. خواننده با بسته شدن کامل پرونده روبه‌رو نمی‌شود، .بلکه با خلأیی مواجه می‌ماند که باید آن را تحمل کند یا خودش برایش معنا بسازد

این انتخاب فرمی نقطه قوت و در عین حال یکی از دشواری‌های اثر است. پایان باز می‌تواند خواننده را به بازاندیشی وادارد و تجربه‌ای ماندگار ایجاد کند، اما اگر ارتباط آن با مسیر پیشین داستان به‌اندازه کافی شکل نگرفته باشد، خطر دارد به نوعی ناتمامی صرف تبدیل شود. ارزش سه‌گانه در آن است که بازماندن پرسش‌ها با مضمون مرکزی آن پیوند دارد: اگر هویت و واقعیت ثابت و کاملاً قابل شناخت نیستند، پایان قطعی نیز ممکن است وعده‌ای ناممکن باشد. با این حال، خواننده حق دارد بپرسد که آیا همه ابهام‌های اثر به یک اندازه مولد و ضروی‌اند یا برخی از آن‌ها .بیش از آنکه عمق ایجاد کنند، فاصله عاطفی می‌سازند

نقاط قوت و محدودیت‌های سه‌گانه

مهم‌ترین نقطه قوت اثر، تبدیل یک قالب شناخته‌شده به ابزاری برای پرسشگری فلسفی است. استر از جذابیت داستان معمایی استفاده می‌کند تا خواننده را به مسئله‌هایی چون هویت، تنهایی، مشاهده، زبان و امکان شناخت نزدیک کند. او به جای آنکه این موضوعات را در قالب بحثی نظری عرضه کند، آن‌ها را در تجربه شخصیت‌ها قرار می‌دهد. خواننده بحران را از بیرون تماشا نمی‌کند؛ همراه شخصیت‌ها در مسیری قدم می‌زند که هرچه جلوتر .می‌رود، مقصد آن نامطمئن‌تر می‌شود

نثر نسبتاً ساده و روان اثر نیز با این ساختار هماهنگ است. زبان به‌جای آنکه با پیچیدگی لفظی خودنمایی کند، اجازه می‌دهد موقعیت‌های روایی و تکرارهای معنایی برجسته شوند. همچنین، پیوند میان سه داستان به خواننده فرصت می‌دهد یک مسئله را از زاویه‌های مختلف ببیند. در «شهر شیشه‌ای» جست‌وجو به محوشدن فردی می‌انجامد؛ در «ارواح» مشاهده به وابستگی و تهی‌شدن زندگی منجر می‌شود؛ و در «اتاق دربسته» شناخت دیگری با جانشینی و تغییر خود پیوند می‌خورد. این تفاوت‌ها مانع می‌شوند که وحدت مجموعه به یکنواختی کامل تبدیل شود.

در سوی دیگر، همین تأکید بر ابهام و ایده ممکن است فاصله‌ای میان خواننده و شخصیت‌ها ایجاد کند. شخصیت‌های نام‌گذاری‌شده با رنگ‌ها در «ارواح» بیش از آنکه زندگی‌نامه و گذشته‌ای مفصل داشته باشند، کارکردی مفهومی پیدا می‌کنند؛ این ویژگی برای ساختار تمثیلی داستان مفید است، اما می‌تواند از پیچیدگی روان‌شناختی آن‌ها بکاهد. در بخش‌هایی از سه‌گانه نیز حرکت شخصیت‌ها به سمت فروپاشی یا انزوا چنان تدریجی و انتزاعی است که ممکن است اثرگذاری عاطفی آن از نیروی فکری‌اش کمتر شود.

محدودیت دیگر آن است که خواننده‌ای که از داستان کارآگاهی انتظار حل مسئله دارد، ممکن است پایان‌ها را ناکافی بداند. استر قرارداد ژانر را فعال می‌کند و سپس بخشی از پاداش متعارف آن را پس می‌گیرد. این تصمیم از نظر هنری قابل دفاع است، اما به معنای آن نیست که هر خواننده‌ای الزاماً آن را موفق خواهد یافت. گاهی می‌توان پرسید آیا ابهام موجود از دل ضرورت‌های درونی داستان برخاسته یا صرفاً برای حفظ فضای رازآلود ادامه یافته است. نقد منصفانه باید هر دو سوی ماجرا را ببیند: گشودگی اثر امکان تفسیر می‌سازد، اما می‌تواند انسجام روایی و رضایت عاطفی را نیز محدود کند.

جمع‌بندی: در جست‌وجوی دیگری، در جست‌وجوی خود

سه‌گانه نیویورکی را می‌توان روایتی از انسان مدرن دانست که در شهری پر از مسیر، نشانه و امکان زندگی می‌کند، اما به‌رغم انبوه اطلاعات و برخوردها، از شناخت کامل خود و دیگران ناتوان می‌ماند. نیویورک در این مجموعه تصویری از جهان معاصر است: فضایی که آدم‌ها را به هم نزدیک می‌کند، بی‌آنکه لزوماً رابطه‌ای پایدار میان آن‌ها

بسازد؛ فضایی که تصادف در آن سرنوشت‌ساز است و هر برخورد می‌تواند زندگی را به مسیر دیگری ببرد. شهر، به‌جای آنکه صرفاً محل وقوع حوادث باشد، به نیرویی تبدیل می‌شود که تنهایی، ناشناختگی و بی‌ثباتی هویت را تشدید می‌کند.

در هر سه داستان، شخصیت‌ها با این تصور آغاز می‌کنند که چیزی بیرون از خود را خواهند شناخت. اما جست‌وجو به‌تدریج به فرایندی بدل می‌شود که خودِ جست‌وجوگر را تغییر می‌دهد. کوئین در نقش کارآگاه گم می‌شود؛ آبی در نگاه کردن به سیاه، زندگی خود را از دسترس خارج می‌کند؛ و راوی «اتاق دربسته» درمی‌یابد که غیبت فنشاو فقط فقدان یک دوست نیست، بلکه خلأیی در تعریف خود اوست. جست‌وجوی دیگری به جست‌وجوی خویش تبدیل می‌شود، اما این خودشناسی لزوماً به پاسخ نهایی نمی‌رسد.

شاید مهم‌ترین دستاورد استر این باشد که نشان می‌دهد میل به کشف معنا، هم نیروی پیش‌برنده زندگی است و هم می‌تواند ما را به دام بیندازد. ما بدون تفسیر و روایت نمی‌توانیم در جهان حرکت کنیم، اما هر تفسیری ممکن است بخشی از واقعیت را حذف کند یا چیزی را به آن تحمیل کند که از ابتدا در آن نبوده است. به همین دلیل، مسئله فقط پیدا کردن پاسخ نیست؛ باید درباره شیوه پرسیدن، نگاه کردن و روایت کردن نیز تردید کنیم.

سه‌گانه نیویورکی در نهایت وعده نمی‌دهد که پشت هر معما حقیقتی روشن و در انتظار کشف وجود دارد. به‌جای آن، خواننده را با پرسشی دشوارتر روبه‌رو می‌کند: اگر دیگری هرگز به‌طور کامل شناختنی نیست و خود ما نیز در جریان رابطه با او تغییر می‌کنیم، پس هویت را چگونه باید فهمید؟ شاید پاسخ قطعی در کار نباشد. آنچه باقی می‌ماند، تجربه جست‌وجو و آگاهی از محدودیت‌های آن است؛ تجربه‌ای که در هیاهوی شهر، میان خیابان‌ها و پنجره‌ها و اتاق‌های بسته، همچنان ادامه پیدا می‌کند. از همین رو، سه‌گانه نیویورکی بیش از آنکه مجموعه‌ای از معماهای حل‌نشده باشد، تأملی ادبی درباره انسان‌هایی است که برای شناخت جهان قدم برمی‌دارند و در پایان، با ناشناختگی خویش روبه‌رو می‌شوند.