مروری بر رمان «کلکسیونر» اثر جان فاولز

به دنبال بهترین پروانه

محمدمعین شرقاتی: رمان «کلکسیونر» نوشته جان فاولز یکی از شاخص‌ترین آثار این نویسنده به شمار می‌آید؛ این رمان ملغمه‌ای از مباحث مختلفی مانند زانرها و زیرزانرهایی است که وحشت، جنایت و روان‌شناسی را به چالش می‌کشد؛ در سمت دیگر شخصیت‌پردازی این اثر خواننده را با یکی از پیش‌بینی‌ناپذیرترین جانی‌های داستانی روبه‌رو می‌سازد. در نشانه‌های موجود این اثر، جان فاولز برداشت‌ها، معنای اختصاصی و تعبیر شخصی خودش را نسبت به موضوعاتی مثل پروانه ارائه کرده است. پروانه به‌عنوان نماد کل‌درشت این اثر در معنای همیشگی آن یعنی دگردیسی به کار برده نمی‌شود و دقیقاً از این دست نکات در رمان «کلکسیونر» باعث شده است با رمانی خاص که مفاهیم بوطیقای را زیر سؤال می‌برد روبه‌رو شویم.

قصه رمان درباره مرد جوانی به نام فردریک کلگ است که مجموعه‌دار زبردستی در جمع‌آوری پروانه‌های ناباب و زیباست؛ او یک روز تصمیم می‌گیرد بهترین پروانه عمرش را شکار کند و به نوعی کلکسیونش را تکمیل کند. این عدم حس ارضا در یافتن پروانه‌ای خاص و زیبا، موضوع را به سمت زنی به نام میراندا می‌کشاند. میراندا دختر جوانی است که زندگی آرامی دارد. مشغول به کار است و به قول معروف آرازش به موزچه هم نمی‌رسد و در نهایت روزی در دام کلکسیونر پروانه‌ها می‌افتد. فردریک کلگ که تعداد زیادی پروانه‌های ناباب را شکار کرده، شکار دختر جوان و زیبایی به اسم میراندا کار سختی برایش به حساب نمی‌آید؛ اما مهم‌ترین چالشی که شخصیت‌های اصلی این رمان با آن مواجه می‌شوند، جنگیدن برای بقا است. از یک سو سردرگمی و گیجی فردریک که نمی‌داند با میراندا چه کند و از سوی دیگر میراندا که به دنبال راهی برای فرار می‌گردد. در اواسط قصه فردریک متکل روحی و جسمی‌اش را فاش می‌کند و میراندا در بلاتکلیفی فرو می‌رود که مسیری برای خروج جز مرگ نمی‌بیند.

اگر بخواهیم رمان را در یک طیف مشخصی قرار بدهیم، یقیناً به مشکل برخواهیم خورد. جان فاولز با زیرکی تمام موضوعات مهمی را به چالش می‌کشد و با پارادوکس‌ها و مفاهیمی که به کار می‌گیرد این اثر را تبدیل به کمدی سیاه می‌کند. رمان «کلکسیونر» اثری ظریف با جزئیات مهمی است که بررسی هر جزء آن، اصل مجموع قصه را آشکار می‌کند.

شخصیت اصلی رمان، فردریک قبل از آنکه میراندا را به وسیله داروی بیهوشی شکار کند، خانه‌ای می‌خرد که بخش اعظم رمان در آن می‌گذرد و مهم‌ترین اتفاقات در آن رخ می‌دهد. خانه قدیمی و باستانی است. این خانه سه طبقه دارد که بخش وسیع آن طبقه همکف با همان طبقه دوم است و دو بخش کوچک‌تر خانه زیرزمین یعنی، طبقه اول جایی که میراندا در آنجا زندانی می‌شود و طبقه سوم که اتاق فردریک است. در طول رمان چند بار بیشتر داخلش نمی‌رود و زود بیرون می‌آید. به گفته فروید درباره شخصیت‌شناسی انسان‌ها، می‌توان ابد، ایگو و سوپرایگو را برای هر طبقه در نظر گرفت. ابد با همان نهاد بخشی است که مشابهت آن با زیرزمین خانه کلگ است، ایگو یا خود طبقه همکف و فراخود طبقه سوم خانه است. طبق آنچه که فروید و دیگر روان‌شناسان پیرو توضیح داده‌اند، ابد همان تشنه‌ای است که همه چیز را می‌خواهد و به شکل اسطوره‌ای آن مسبب عقده ادیب شده است. هر گاه

کلکسیونر
جان فاولز
ترجمه پیمان خاکسار
نشر چشمه

رمان به زیرزمین خانه می‌رود، زن و اساساً موقعیت آن در نظر کلگ محترمانه‌تر و زیباتر جلوه می‌کند مثل همان شبی که میراندا از زیرزمین به طبقه همکف می‌آید که در نظر کلگ زیبا و جذاب‌تر شده است. اگر بخواهیم به شکل دیگری به این موضوع نگاه کنیم کلگ به دنبال همان چیزی که ابد او طلب می‌کند و به زیرزمین می‌رود است. اید می‌گوید می‌خواهم و به زیرزمین می‌رود و هر وقت به طبقه دوم، همکف یا ایگو می‌آید شبه‌هایی از پشیمانی، محبت و گاه برقراری تعادل در آن خوانده می‌شود و در کمتر موردی که در طول رمان با آن روبه‌رو می‌شویم، کلگ وقتی به طبقه سوم می‌رود اصلاً آن شخصیتی که قبل و بعد می‌خوانیم نیست و حتی احساس عذاب وجدان که به‌سختی بر او غلبه می‌کند به سراغش می‌آید. همان‌طور که گفته شد جان فاولز با برخی از مفاهیم به شکل بازیگوشانه‌ای برخورد داشته؛ مثلاً در جای دیگری از رمان به عمد این مفاهیم به‌هم می‌ریزد و دوباره درست می‌شود. انکار شخصیت روانی و البته مهربان و دل‌نازک رمان کاری می‌کند که حتی مفاهیم بنیادین روان‌شناسی عوض می‌شود. البته این عدم انسجام در طول قصه همیشه نیست و فقط در جند جا نویسنده این نکته را می‌رساند که کلگ حتی اگر بخواهد مفاهیم را جابه‌جا کند می‌تواند، چون او مریض است و مشکل روانی دارد.

رمان «کلکسیونر» در ژانر جنایی هم قرار می‌گیرد و خواننده لحظه‌به‌لحظه با وقایع روبه‌رو است اما روند روان‌شناختی از شاخصه‌های جنایی و وحشت آن می‌کاهد. فاولز با اول شخص قراردادن شخصیت و رفتن به ذهن آن، برداشت‌ها و نماهای نقطه شخصی را به خوبی پوشش می‌دهد و همین نکته در نظر ساده باز سنگین احساسات را کنترل می‌کند؛ اما بی‌شک می‌توان این رمان را از منظر پست‌مدرنیستی مورد بررسی قرار داد.

به طور کلی سه شاخصه از آثار پست‌مدرنیستی مثل افول قهرمان و لیوتار اساساً آن را بنا گذاشته در این رمان وجود دارد. فصل اول رمان کاملاً از دید فردریک کلگ بیان می‌شود اما در فصل دوم با یادداشت‌های میراندا را می‌خوانیم که در زمان اسارت نوشته است و در فصل سوم و چهارم باز هم به شخصیت اول برمی‌گردیم و حتی در پایان کتاب با چندگانگی روبه‌رو می‌شویم که عملاً پایان مشخصی را در نظر نمی‌گیرد. در این اثر حتی زاویه به‌مثابه نقیضه‌ای عمل کرده است که فاولز آن را نقد می‌کند و به استهزا می‌گیرد.

آخرین نکته‌ای که می‌توان در مورد این رمان مطرح کرد برخورد دو شخصیت با یکدیگر است، تقابل‌ها و نوع رفتارهای موجود در هر دو اثر که اشاره به زندانی و زندان‌بان دارد در مقاطعی از رمان فاولز حتی این موقعیت را به طنز می‌گیرد و نشان می‌دهد که در اوج اسارت و عدم فرار میراندا، این فردریک است که به اسارت درآمده است و مرگ را اگر به‌عنوان حالتی از خروج یا از نظر فردریک برای نسخه تکمیل کلکسیون پروانه‌ها در نظر بگیریم، در صفحه‌های پایانی این رمان می‌خوانیم که تخمرغ دزد. شترمرغ دزد می‌شود و انگار پروانه‌ها که تعبیر شخصی فاولز را دارد نشانه‌ای می‌شود که فردریک حالا به دنبال جمع‌آوری کلکسیون دیگری است. این بار نه از پروانه‌ها، بلکه از آدم‌ها.

سونات ونتوی؛ تکرار و تغییر در «در جستجوی زمان از دست‌رفته»

شاپور بهمان

ظاهرا کلمهٔ موتیف در میان اصطلاحات ادبی، از همه «غریب‌تر» و «بی‌اهمیت‌تر» تلقی شده است؛ فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، از جمله فرهنگ کادن و یا فرهنگ آدامز، چندان توجهی به آن نکرده‌اند و با چند خط آن را از سر باز کرده‌اند. در کتاب‌های مربوط به عناصر داستان یا فنون داستان‌نویسی هم خبر چندانی از بررسی موتیف نیست. با این‌حال همه این منابع، به‌طور کلی موتیف را اصطلاحی می‌دانند برگرفته از حوزه موسیقی، که ویژگی اصلی‌اش تکرار همراه با تغییر است. البته توماشفسکی فرمالیست هم دراین‌میان کار را بیچیده‌تر می‌کند و موتیف را کوچک‌ترین عنصر درونمایه‌ای در نظر می‌گیرد که دیگر نمی‌توان آن را بیش از این تقلیل داد.

ما در این جستار برای اجتناب از ورود به این پیچیدگی‌ها، همان تعریف مورد اجماع و دم‌دستی را به‌کار می‌گیریم و موتیف را عنصری در نظر می‌گیریم که هم تکرار می‌شود و هم تغییر می‌کند. با این تعریف با شگفتی درمی‌یابیم که تعریف ادوارد مورگان فورستر از «جنبه‌های رمان» از ریتم سازگار است با تعریف موتیف. مثال او در این مورد، سونات ونتوی در رمان «در جست‌وجوی زمان‌های از دست‌رفته» است. تودور کودمو هم در کتاب خود «داستان‌نویسی»، سونات ونتوی را موتیف می‌داند. خود پروست هم در این رمان از سونات ونتوی به‌عنوان موتیف یاد می‌کند. بنابراین با اتکا به تعریف فورستر بحث خود را آغاز می‌کنیم که می‌گوید شیرخانگی یا ریتم (به زعم ما همان موتیف) کارایی خاص سادگی است؛ به‌عنوان مثال موسیقی بنجم بتهوون یا ریتم «دی دی دی دام» آغاز می‌شود. اما خود سمفونی به‌عنوان یک کل و به‌طور عمده به سبب رابطه بین موماني‌های خود، ریتمی دارد که بعضی کسان می‌توانند بشنوند. اما نمی‌توانند با آهنگ آن ضرب بگیرند. این ریتم چیز دشواری است و فقط موسیقی‌دان می‌تواند آن را بفهمد که در اساس با ریتم نوع اول یکی است با نه. به نظر فورستر ریتم نوع دوم را به‌سختی می‌توان در آثار داستانی یافت. به نظر او ریتم رمان بروست از نوع اول است. البته فورستر این حرف را زمانی می‌زند که رمان بروست در زمان فورستر هنوز به‌طور کامل منتشر نشده بود. اما حالا که کل این اثر منتشر شده است به‌نظر می‌رسد که می‌توانیم طنین همان ریتم نوع دوم را در این اثر بشنویم.

آنچه در سونات ونتوی اهمیت دارد، قطعه‌ای است که در رمان با عنوان «جملهٔ کوچک» از آن یاد می‌شود. به نظر فورستر این جملهٔ کوچک زندگی خاص وجود دارد که با زندگی شنوندگانش پیوند می‌زند. چنان‌که در داستان، مردی که آن را ساخته است، پیوندی ندارد. تقریباً خلوا بازیگری است، اما نه کاملاً و این سخن به این معنی است که نیروی آن صرف کود زمن و به‌هم پیوستن کتابٔ از درون شده است. و نیز صرف استقرار زیبایی و شیفتن و تسخیر ذهن خواننده. (جنبه‌های رمان، ص ۱۷۳). این جمله کوچک را ابتدا اودت برای سوان می‌زند. بعدها اودت آن را برای مارسل می‌زند. بعد مارسل می‌شنود که آن را در خانه سن‌لوران می‌زند. بعد هم خودش آن را برای آلبرتین می‌زند. آثار ونتوی، به‌خصوص جملهٔ کوچک، تکامل روانی قهرمانان رمان بروست را برجسته می‌کند؛ این وضع را هم در رابطهٔ عاشقانه سوان و اودت، و نیز مارسل و آلبرتین مشاهده می‌کنیم. در نهایت، این آثار مراحلی را نشان‌کار می‌کنند که طی آن سوان درمی‌یابد که باید اودت را رها کند و مارسل در می‌یابد که باید نویسنده شود. (جان جیکوز تائزر، «بروست به‌عنوان موسیقی‌دان»، ص ۸). عجالتاً فقط به مورد نسبت میان او با سونات می‌پردازیم.

نام ونتوی را نخست در گفت‌وگوی میان اعضای خانواده مارسل در جلد اول رمان پروست، «طرف خانه سوان» می‌شنویم. ونتوی ارکستار موزیک است که با دختر «مسئله‌دار»اش در بلبک زندگی می‌کند. در نخستین اشاره‌ای که به او می‌شنویم، بی‌اهمیت بودن او آشکار است. تودور کودمو در «در خانهٔ آقای ونتوی و دانشمند پیری آشنا شدیم که مویان را خیلی خوب می‌شناخت» یعنی اگر به او اشاره می‌شود، فقط به خاطر این است که کوبندهٔ کسی را در خانهٔ ونتوی دیده که کسی دیگر را می‌شناسد. و تا حدود صد صفحه، خبری از ونتوی ذکری نمی‌شود. تا زمانی که مارسل، برای مراسم «ماه مریم» به کلیسا می‌رود، می‌گوید در این مراسم اغلب به آقای ونتوی برمی‌خورد که «از نوع جوان‌های دلنگار پیر و افکار این دور و زمانه» بسیار بدش می‌آمد. سپس مارسل او و دخترش را به ما معرفی می‌کند. متوجه می‌شویم آقای ونتوی معلم پیانوی خواهران مادربزرگ مارسل است. در کومبره زندگی می‌کنند. قبلاً به خانهٔ خانواده مارسل رفت‌وآمد می‌کرد. اما بعد جای برای آنکه مبادا مسائل را در آنجا ببیند که «وضعش نامناسب به سلیقهٔ امروزی‌ها بود» دیگر به آنجا نمی‌رود.

یک بار خانوادهٔ مارسل به پیشنهاد مادر مارسل به دیدن ونتوی می‌روند تا برای‌شان قطعه‌ای از ساخته‌های خودش را بنوازد. مارسل فرصتی پیدا می‌کند تا قبل از ورود اعضای خانواده، از پشتِ پنجرهٔ خانه، آقای ونتوی را ببیند که با شتاب دفترچه نُتی را روی پیانو می‌گذارد. اما بعد از آنکه آنها وارد می‌شوند دفترچه را برمی‌دارد و گوشه‌ای می‌گذارد و چند بار می‌گوید: «نمی‌دانم کی این را گذاشته بود. روی پیانو. جایش اینجا نیست.» مارسل می‌گوید تنها عشق ونتوی، «دختر» بود که بیشتر به پسر می‌مانست؛ قوی‌بنیه بود و مراقبت‌های پدرش از او، که همیشه شال‌هایی اضافی داشت، تا روی دوش او بیندازد، بیننده را ناخواسته به خنده می‌انداخت.

بعد از این ما دیگر حرفی از ونتوی نمی‌شنویم تا وقتی مارسل صحبت از رفتن خانواده به طرف مزگلیز می‌کند؛ یعنی حدود سی صفحه بعد؛ حال می‌فهمیم آقای ونتوی در اینجا در خانه‌ای به نام موتوژن، سکونت دارد که شهرت بدی دارد. معلوم می‌شود دختر بزرگ‌تری هم که دوستِ دختر ونتوی است با آنها زندگی می‌کند؛ مردم می‌گویند: «جرا باید محبتُ این‌قدر چشم آقای ونتوی بنوا را کور کرده باشد که متوجه حرف‌های این و آن نشود و در حالی که خودش از یک کلمهٔ نابجا ناراحت می‌شود اجازه بدهد همچو زنی در خانه‌اش بنشیند. می‌گوید زن برجسته‌ای است. که خیلی مهربان است و استعداد خارق‌العاده‌ای برای موسیقی دارد که اگر در این رشته کار می‌کرد به جایی می‌رسید.». مارسل می‌گوید شگفت‌آور است که چگونه آدم ستایش‌برگسی را برای فضائل معنوی خود برمی‌انگیزد که با او - با دختر آن پدر- سروسّری دارد. مردم لبخِرا می‌گویند که گویا آن دختر با مادمازل ونتوی ساز می‌زند. «گویا مادمازل ونتوی، با دوست دختری موسیقی کار می‌کند. شاید کمی زیادی موسیقی کار می‌کنند». معلوم است که ونتوی این حرف‌ها را می‌شنود. او یکباره برپا می‌شود. بیشتر وقتش را سر قبر زنش می‌گذراند و دارد از غصه ذق می‌کند. مارسل می‌گوید شاید هیچ کسی را نتوان یافت که با همهٔ شرایط روزی، برای او تر بیچیدگی شرایط انسانی، تأثیرِ از همراهی با کاهی حتی که بینش از همه طردش می‌کند. البته او نمی‌تواند همهٔ ویژگی‌های این کناه را بازشناسد. اما لابد حرکتی نامفهوم می‌بیند. حرفی عجیب می‌شنود که او را موقوه قضیه می‌کند. برای آقای ونتوی کنار آمدن با این وضعیت ابتدا دختر به آن زن؛ بیش از همه دردناک بود. اما شاید آنچه آقای ونتوی از رفقار دختری می‌دانست، از هر مسئلهٔ‌ای آمیزش نگاست. «وقتیها به نمایی اعتقادات ما رایی نداریند. بدبودنِ‌ا آنها نبوده‌اند. پس نمی‌توانند خرابشان کنند». اما هنگامی که آقای ونتوی دربارهٔ دختر و خودش از دیدگاه دیگران، از دیدگاه آبرویش می‌اندیشد، هنگامی که می‌کوشد خودش و او را در سلسله‌مراتب احترام خانوادگی در نظر آورد، این داوری اجتماعی با دقیقاً از دیدگاه کسی از اهالی کومبره می‌کند که بیش از همه با او دشمن است. او خود و دختر را بسترترین جایگاه اجتماعی می‌بیند. از این لحاظ رفتارش با سافرکندی و احترام نسبت به کسانی مبه می‌کند فرادست‌تر از او هستند و او از بابین نگاه‌شان می‌گند. یک روز مارسل و سوان که همراه هم‌اند در راه به ونتوی برمی‌خورند. ونتوی راه فرار نمی‌بیند. سوان با دلسوزی آدمی که بدامی آدمی دیگر را انگیزه‌ای می‌بیند برای ابراز احساس با این ترتیب حس خودستایی خود را ارضا کرده باشد. بنا را خوش‌بویش می‌کند، و مدت درازی با ونتوی حال‌واحوال می‌کند. در حالی‌که قلبا چنین نمی‌کرد. سوان حتی دختر آقای ونتوی را دعوت می‌کند که برای بازی به تئاتر نیوبول برود؛ دعوتی که اگر دو سال پیش می‌شد به آقای ونتوی برمی‌خورد. اما حالا او را از خوشامدی سرشار می‌کند و بعد از این‌که سوان آنها را ترک می‌کند، شروع می‌کند به تعریف و تمجید کردن از سوان. هرچند همچنان معتقد است که ازدواج او ناموافب بوده است. سوان هر بار که از آقای ونتوی حیا می‌دهد، افسوس می‌خورد که چرا از او در باره کسی که همنام اوست سؤال نکرده است و هربار با خود عهد می‌کند دفعه بعد حتما این سؤال را بپرسد. البته سوان تا آخرش هم نمی‌فهمد که این ونتوی که او دنبالش است همین آقای ونتوی بی‌اوست. چند صفحه بعد، مارسل دوباره به موتیف ونتوی بازمی‌گردد؛ با این موتیف دوباره به روایت او وارد می‌شود. این‌بار به مارسل اجازه داده‌اند بیرون بماند، سر راهش برمی‌خورد به خانه ونتوی. حال چند سالی گذشته ونتوی همه مرده است؛ دختر بزرگ شده است و آن دوستش هم با او زندگی می‌کند. مارسل می‌تواند آنها را از توی پنجره دید بزند. مارسل به یاد مادرش می‌افتد و بغض می‌کند. مارب باب پایان غم‌انگیز ونتوی می‌افتد؛ مردی که زندگی‌اش را صرف مراقبت و نگهداری از دختری کند. که دست از تنظیم آثارش کشید؛ قطعه‌های بدفرجام آموزگار پیر پیانو؛ یک ارکستار سابق روستا که «خیال می‌کردیم به خودی خود ارزشی ندارند. اما برای خودش ارزشمندند». قطعاتی که هنوز برخی را به روی کاغذ نیاورده بود و در ذهنش بودند و برخی دیگر را روی اوراقی به صورتی ناخوانا و پراکنده نوشته بود. مادر مارسل برای او غصه می‌خورد و فکر می‌کرد او برای این دق درد که فکر می‌کرد دخترش آینده خوش و خوشبختی نخواهد داشت. مادر مارسل امیدوار بود که دختر ونتوی اقلاً این موضوع را بفهمد و جبران کند. مارسل در حال نظاره دختر ونتوی و دوستش می‌بیند دختر ونتوی چشمش می‌افتد به عکس پدرش روی میز، می‌گوید: «نمی‌دانم کی این را گذاشته اینجا». درست مثل جمله پدرش. در این هنگام دوست او شروع می‌کند به بد و بیراه گفتن به پدر او و می‌گوید می‌تواند به این عکس نف هم بکند. دختر ونتوی به گفته مارسل مقاومتی مهربانانه می‌کند. «این‌حال بزرگ‌ترین کسی که با مردهٔ بی‌دفاعی آن‌چنان بی‌رحمی می‌کرد. برایش لذتی داشت که نتوانست در برابر آن مقاومت کند». بعد هم دوستش آقای ونتوی را بیرسک خطاب می‌کند.

از اینجا به بعد دیگر اسمی از ونتوی و دختر نمی‌شنویم تا می‌رسیم به بخش دوم، یعنی «عشق سوان». در محفل خانم وردورن، که سوان هم مهمان آن است، پیانونواز اثری می‌نوازد که تأثیر بی‌حدی بر سوان می‌گذارد. سوان سال پیش هم اثری با اجرای پیانو و ویلن شنیده بود. ابتدا کیفیت مادی اصوات بر او تأثیرگذاشته، اما بعد یکباره افسون شده بود؛ دچار یکی از آن تأثیرهایی شد که در هیچ دسته‌ای از برداشت ما نمی‌گنجد و از عالم ماده بیرون است. حالا سروکارش با چیزی بود که دیگر موسیقی خالص نیست، بلکه طرح و معماری و اندیشه است و امکان می‌دهد موسیقی را به یاد بیاوریم. در نتیجه سوان به جمله موسیقی، عشقی ناشناخته پیدا می‌کند. حتی لحظه‌ای به نظر می‌رسد که این عشق به یک جمله موسیقی بتواند امکان جوانی دوباره‌ای در سوان برانگیزد که «مدتی طولانی بود که دیگر آرمانی در زندگی نداشت و زندگی‌اش را به جستن خوشی‌های روزانه محدود کرده بود. هیچ اندیشه والایی در ذهن نداشت و باور هم به آنها نداشت. در هنگام گفت‌وگو هم قلبش جز فنجانی ماتیو را مطرح می‌کرد درباره این‌که چطور یک خوراک را می‌پزند. تاریخ تولد و مرگ افلاطون را نمی‌دانست و فهرست آثارش چیست. واگر هم دلی به دیا می‌زد، نظرش در دلیری می‌گفت که انگار خودش که انگار خودش را می‌گذارد و دارد از غصه ذق می‌کند. مارسل می‌گوید شاید هیچ کسی را نتوان یافت که با همهٔ آن که در زوج‌های درونش پنهان کند. گول خورده از آن پرتو ناگهانی عشقی که به بینش از همه طردش می‌کند. البته او نمی‌تواند همهٔ ویژگی‌های این کناه را بازشناسد. اما لابد حرکتی نامفهوم می‌بیند. حرفی عجیب می‌شنود که او را موقوه قضیه می‌کند. برای آقای ونتوی کنار آمدن با این وضعیت ابتدا دختر به آن زن؛ بیش از همه دردناک بود. اما شاید آنچه آقای ونتوی از رفقار دختری می‌دانست، از هر مسئلهٔ‌ای آمیزش نگاست. «وقتیها به نمایی اعتقادات ما رایی نداریند. بدبودنِ‌ا آنها نبوده‌اند. پس نمی‌توانند خرابشان کنند». اما هنگامی که آقای ونتوی دربارهٔ دختر و خودش از دیدگاه دیگران، از دیدگاه آبرویش می‌اندیشد، هنگامی که می‌کوشد خودش و او را در سلسله‌مراتب احترام خانوادگی در نظر آورد، این داوری اجتماعی با دقیقاً از دیدگاه کسی از اهالی کومبره می‌کند که بیش از همه با او دشمن است. او خود و دختر را بسترترین جایگاه اجتماعی می‌بیند. از این لحاظ رفتارش با سافرکندی و احترام نسبت به کسانی مبه می‌کند فرادست‌تر از او هستند و او از بابین نگاه‌شان می‌گند. یک روز مارسل و سوان که همراه هم‌اند در راه به ونتوی برمی‌خورند. ونتوی راه فرار نمی‌بیند. سوان با دلسوزی آدمی که بدامی آدمی دیگر را انگیزه‌ای می‌بیند برای ابراز احساس با این ترتیب حس خودستایی خود را ارضا کرده باشد. بنا را خوش‌بویش می‌کند، و مدت درازی با ونتوی حال‌واحوال می‌کند. در حالی‌که قلبا چنین نمی‌کرد. سوان حتی دختر آقای ونتوی را دعوت می‌کند که برای بازی به تئاتنوبول برود؛ دعوتی که اگر دو سال پیش می‌شد به آقای ونتوی برمی‌خورد. اما حالا او را از خوشامدی سرشار می‌کند و بعد از این‌که سوان آنها را ترک می‌کند، شروع می‌کند به تعریف و تمجید کردن از سوان. هرچند همچنان معتقد است که ازدواج او ناموافب بوده است. سوان هر بار که از آقای ونتوی حیا می‌دهد، افسوس می‌خورد که چرا از او در باره کسی که همنام اوست سؤال نکرده است و هربار با خود عهد می‌کند دفعه بعد حتما این سؤال را بپرسد. البته سوان تا آخرش هم نمی‌فهمد که این ونتوی که او دنبالش است همین آقای ونتوی بی‌اوست. چند صفحه بعد، مارسل دوباره به موتیف ونتوی بازمی‌گردد؛ با این موتیف دوباره به روایت او وارد می‌شود. این‌بار به مارسل اجازه داده‌اند بیرون بماند، سر راهش برمی‌خورد به خانه ونتوی. حال چند سالی گذشته ونتوی همه مرده است؛ دختر بزرگ شده است و آن دوستش هم با او زندگی می‌کند. مارسل می‌تواند آنها را از توی پنجره دید بزند. مارسل به یاد مادرش می‌افتد و بغض می‌کند. مارب باب پایان غم‌انگیز ونتوی می‌افتد؛ مردی که زندگی‌اش را صرف مراقبت و نگهداری از دختری کند. که دست از تنظیم آثارش کشید؛ قطعه‌های بدفرجام آموزگار پیر پیانو؛ یک ارکستار سابق روستا که «خیال می‌کردیم به خودی خود ارزشی ندارند. اما برای خودش ارزشمندند». قطعاتی که هنوز برخی را به روی کاغذ نیاورده بود و در ذهنش بودند و برخی دیگر را روی اوراقی به صورتی ناخوانا و پراکنده نوشته بود. مادر مارسل برای او غصه می‌خورد و فکر می‌کرد او برای این دق درد که فکر می‌کرد دخترش آینده خوش و خوشبختی نخواهد داشت. مادر مارسل امیدوار بود که دختر ونتوی اقلاً این موضوع را

است. «و چون در جمله دنبال مفهومی بود که هوشش نمی‌توانست به آن برسد. از این‌که زُرهای جانش، از هرگونه کمک عقل تهی می‌شد، سرمست می‌شد. کم‌کم در پس شیرینی جمله، امری دردناک و حتی تسکین‌ناپذیر می‌یافت. اما از آن پروایی نداشت. باکی نداشت که جملهٔ از شکندگی عشق می‌گفت. در عوض عشق او سخت استوار بود. سوان با اندوه ناشی از جمله بازی می‌کرد. آن را چون نوازشی احساس می‌کرد که به شادکامی او، شیرینی و عمق بیشتری می‌داد».

اما این شیرینی چندان نمی‌پاید. اودت شروع می‌کند به کم‌محلی کردن به او و تحقیرش. اودت سرسختانه از پاسخ دادن به هرگونه پرسشی دربارهٔ این‌که روزها چه می‌کند و «حساب پس‌دادن» پرهیز می‌کند. از دوستی دیگر می‌گوید که به خانه‌اش دعوت کرده است و «اتاقش همه اصل بود». بعد از کسی به نام دوفورشل سخن به میان می‌آید که وردورن‌ها او را با اودت آشنا می‌کنند؛ آدمی اسنوب که سوان را از چشم اودت می‌اندازد. نیاز به اودت، با این‌که از نظر سوان برجستگی خاصی ندارد و حتی عامی است، اکنون که خواهان دیگری هم دارد، برای سوان شدیدتر می‌شود. حس حسادت نیز در او برانگیخته می‌شود. اما اودت او را دست‌به‌سر می‌کند. به او دروغ می‌گوید. محفل هم مانع دیدار آن دو باهم می‌شود. به مهمانی‌هایی که اودت دعوت است، دعوت نمی‌شود. اودت حتی او را جلو دوفورشل دست می‌اندازد.

شبی سوان به یک مهمانی دعوت می‌شود. آنجا خبری از اودت نیست و این برایش دردناک است حالی بابد که اودت نباشد. اما گویی جمله کوچک ناکهان پدایش شد و سرسپندش چنان سوز و دردی به سان نشاند که ناگزیر دستش را روی قلبش گذاشت. چون آوای ویلون به نت‌هایی بالا رسیده و انگار به انتظاری، همچنان بر آنها مانده بود، انتظاری که همراه با تداوم آنها به دراز می‌کشید. سوان شبی خود می‌گوید. «جملهٔ کوچک سونات ونتوی است. کوش نکن» همهٔ بادهای زمانی که اودت دوستش داشت و او توانسته بود تا آن روز، آنها را در زوج‌های درونش پنهان کند. گول خورده از آن پرتو ناکهانی عشقی که به پندارشان دوباره سرزده بود، بیدار شده و ویرکنان سر برآورده بودند و بی هیچ دلسوزی برای نامرادی اکنون، ترانه‌های از بادرفتهٔ خوشبختی را در قوسش به‌سرودگیت گذاشت؟ پاسخ گوناه این است که کوژو. هگل با افلاطون فرق دارد با روشن‌رکدن یکی از عناصر حیاتی کار او: میل. کوژو انکار کرد که او خواننی از هگل است، بلکه می‌گفت که مارتن را نخبه می‌دهد.

تفسیر او از «خلاقانه» و «غیرمتعارف» توصیف کرده‌اند. محور سخنرانی‌های کوژو این سؤال بود: «انسان هگلی چگونه است؟» این سؤال را با بحث در مورد میل بشری پاسخ داد. با محور قراردادن این بخش نوشته‌های از کای ۶۲۰صفحه‌ای، کوژو به خوانندگان راه درک مبتی مبهم را آموخت.

نوشته هگل، با ابهامی شاعرانه و اصطلاح‌سازی گیج‌کننده، درکی از خودآگاهی بشر ارائه می‌دهد که در آن ذهن متناهی به حاملی (تجسمی) برای امر مطلق دنل می‌شود. اما این یعنی چه؟ کوژو نثر فخیم هگل را از بهشت برداشت و در دستش بنر گذاشت. آن را ترجمه کرد. این کتابی است در مورد میل بشر و خودآگاهی. همان‌گونه که رابرت بیفین می‌نویسد: «کوژو که این بخش را تا حد یک انسان‌شناسی فلسفی مستقل و تمام‌عیار بزرگ کرده، این نکته را رسانده با ادعای اینکه برای هگل تمایز میل انسانی این است که ایژه‌ای در زمانی می‌تواند میل‌ها و سوت جامعه‌ای برابر و عادلانه تکامل می‌یابد، به محدودترین تز «پایان تاریخ» بدل شده است. این ایده که لیبرال دموکراسی غرب به‌عنوان آخرین شکل پیشرفتهٔ حکومت بشر در جهان پساجنگ است. جهان پساجنگی که میل‌ها و سوت‌های کوژو در سال ۱۶۸۶ کوشید ایجاد کند. در نهایت، تز فوکویاما تفاوت میان هگل و هگل کوژو را مستحض می‌کند: هگل کوژو، ایده‌آل بزرگی برای جهانی که از ظهور پایان تاریخ بی‌پایان برای شناخته‌شدن به دست می‌آید همیشه مفهومی فردگرایانه بوده که در مواجهه با مقاومت بودن بنا غالب باشد. اما برای هگل، آزادی بنر فقط به‌صورت جمعی به دست می‌آید. از طریق پذیرش ابهام مقاومت‌بودن که ما پیوسته را از آن در خودمان و در جهان با دیگران مواجه می‌شویم. پذیرش این حقیقت است که سوت خویش بودن همیشه توهم باقی می‌ماند.

وقتی کوژو ۱۵ساله بود، به خاطر فروختن مشروب در بازار سیاه مسکو دستگیر و محکوم به مرگ شد. اما همچون داستایوفسکی در آخرین لحظهٔ از خوابیدن تا جوخهٔ آتش نجات یافت چون دایی‌اش که پزشک شخصی لنین بود به درخواست مقامات وساطت کرد. نمی‌توان تجسم کرد که چه اتفاقی می‌افتد لحظه‌ای که یک مرد دارد به استقبال مرگ می‌رود، وقتی به تزیسته می‌شود و اسلحه‌ها بالا می‌رود. این داستان تقریباً جعلی به نظر می‌رسد. اکثر نوشته شده تا نشان بدهد کوژو عمیقاً نُبرد میل بود اراده بپای به قدرت رسیدن تا پای مرگ را درک کرده است. شاید با نگاهی کمتر خیال‌بافانه، این داستان چیزی را نشان می‌دهد که در دل کار کوژو وجود دارد - گسی هرگز از بینش نمی‌داند جهل تواریخ آشکار می‌شود، اگر اصلاً آشکار می‌شود، و توانایی همهٔ ما انسان‌ها، سوژه‌هایی که میل می‌ورزند، عمل‌کردن در چارچوب زمینهٔ تاریخی است.

◆ The scar of identity

1. What Remains: The Collected Poems of Hannah Arendt

2. Stormtroopers

زخم هویت*

الکساندر کوژو تأثیر عظیمی بر بسیاری از اندیشمندان فرانسوی گذاشت. سخنرانی‌های او در مورد هگل، چرا تا این حد جذاب بود؟

ساماتا رز هیل، ترجمه: مریم محمدی‌سرشت

درباره نویسنده: ساماتا رز هیل، نویسندهٔ «هانا آرنت» (۲۰۲۱) و ویراستار و مترجم «آنچه باقی می‌ماند: مجموعه اشعار هانا آرنت»[1] (۲۰۲۳) است. او دانشیار مؤسسهٔ بروکلین در بخش تحقیقات اجتماعی نیویورک‌سِنتی است. آثار او در «لس‌آنجلس ریویو آ بوکس»، «لیت‌هاب»، «اوپن دموکراسی» و مجلات «بابلیک سمینار»، «کانتمپری پولیتیکال تئوری» و «تئوری اند ایونت» منتشر شده است.

◆◆◆

ممکن است آیندهٔ جهان و از پی‌آن درک اکنون و اهمیت گذشته، بستگی داشته باشد به آخرین تحلیل‌ها از تفسیرهای معاصر از آثار هگل.

«مقدمه‌ای بر خوانش هگل» (۱۹۴۷)، الکساندر کوژو

امر نامفهوم در هگل زخمی است که از همسان-اندیشی بر جا مانده است.

«هگل: سه تحقیق» (۱۹۶۳)، تئودور آدورنو

پاریس، فرانسه، ۱۹۳۳. روزنامهٔ فرانسوی «لو فیگارو» با تیتر «هیتلر ارباب تازهٔ آلمان است» می‌نویسد: «قبیلهٔ بشکهٔ باروت است». وحشت حاکم می‌شود. راست افراطی رو به گسترش است. اوضاع اقتصاد وخیم است. بی‌کاری موج می‌زند. کارگران اعتصاب کرده‌اند. فاشیسم برای طبقهٔ متوسط دارد جذاب می‌شود. در برلین، خط‌شکن‌ها (نیروی شبه‌نظامی نازی‌ها)[2] در خیابان‌ها کتک می‌زنند. کشتاتیو مردم را دستگیر می‌کند و آنها را در سرداب‌ها می‌کشد. هر روز یانهدهها از آلمان با قطار در جست‌وجوی پناهگاه از راه می‌رسند. از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۸ بیش از هشتاد هزار سیاستمدار، فیلسوف، کمونیست و لیبرال از آلمان به فرانسه می‌گریزند. احساسات ضد آلمانی پدید آمده. اعتراضات ضدمهاجری درگرفته. اما زندگی روشنفکری در کافه