صدای پس از مرگ و حضور باقیمانده در رمان «بادی آرتیست» دن دلیلو

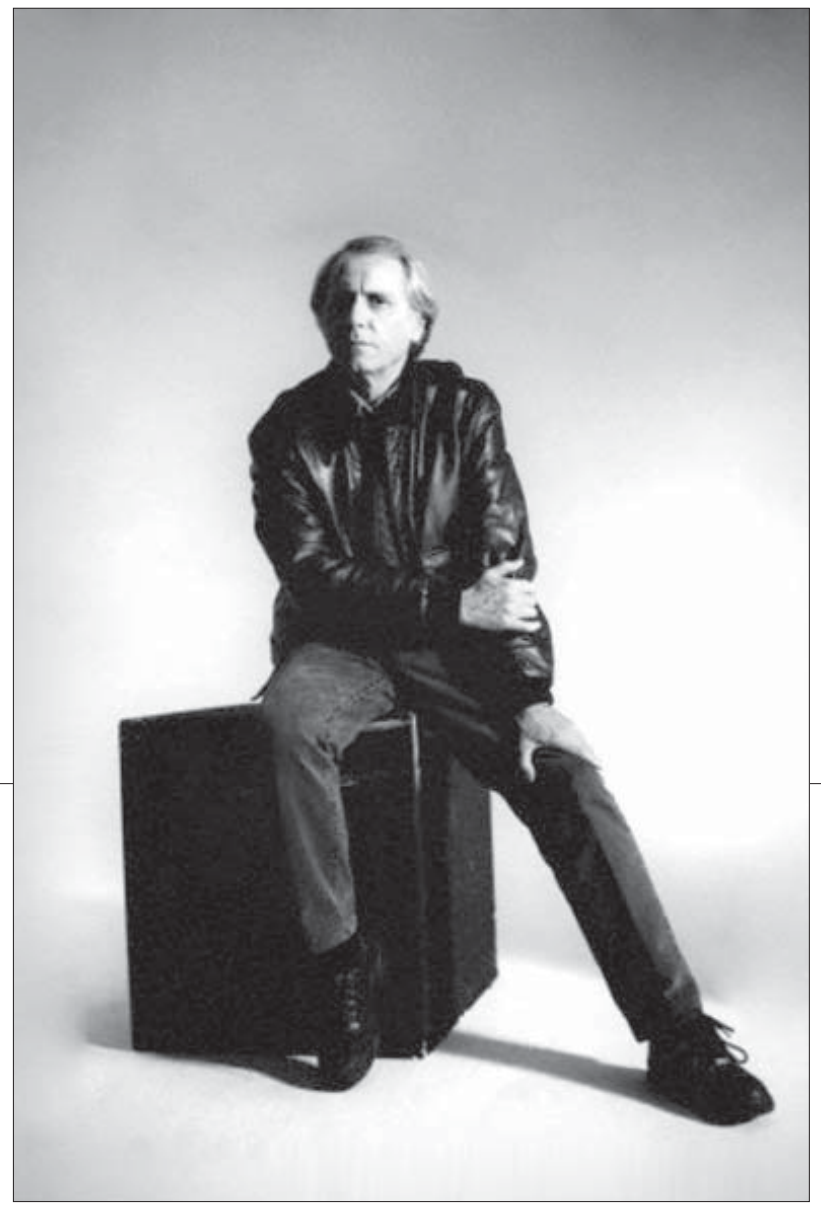
شبح در دستگاه ضبط‌صوت

نیکو کیسکینن . ترجمه: امیر جلالی

در زندگی حقیقی یا داستانی، چه چیزی از مرگ غایی‌تر است؟ شاید حیات پس از مرگ، حضور باقیمانده‌ای حاکی از غیابی به کلام درنیامدنی. همه داستان‌ها شـخصیت‌هایی غایب را جعل می‌کنند، به آنها حیات می‌بخشند، به آنها تداوم می‌دهند، در ته نشست‌های نوشتار، به جز گزارش مرگ یا نا-وجودی ابدی چیز دیگری به جا نمی‌ماند. داستان‌های اشباح این ترفندهای جعلی ادبیات را به اجرا درمی‌آورند، اما خانه داسـتان همواره شـبح‌زده است. طبیعت داستان در هیات خیالپردازی به‌شدت فراطبیعی است، مخاطب خودخواسته بی‌باوری‌اش به جهان شبح باور ادبیات را به تعلیق درمی‌آورد. موضع عادی خوانش داستان همچنان از بیرون‌غایت‌گراست.

«بادی آرتیسـت» دن دلیلو را می‌تـوان به صورت دلالت بـه اجرا درآمده بعد تکنولوژیک، روحی، روحانی و داسـتانی اشباح دانست. بادی آرتیستی که عنوان رمان به آن ارجاع می‌دهد کسی نیست به جز لورن هارتکه که با شوهر مسن‌ترش، ری، در خانه‌ای اجاره‌ای حوالی ساحل نیوانگلند به‌سر می‌برند. پس از صحنه آغازین صرف صبحانه، ری افسـرده به طرف همسر سابقش می‌رود و در آپارتمانی واقع در منهتن با گلوله خودش را می‌کشـد. لورن در همان خانه می‌ماند و چیزی نمی‌گذرد که با مرد کوچک‌اندامی در یکی از پرت‌ترین اتاق‌های خانه روبه‌رو می‌شود. مرد از بعد جسمانی از ریخت افتاده و از بعد ذهنی موجودی کودن است، او بی‌وقفه با جملاتی فاقد رعایت اصول دستور زبان حرف می‌زند یا اینکه حرف‌هـای لورن را برای خودش تکـرار می‌کند. لورن او را با یادآوری خاطره معلم علوم دوران دبیرستانش، «آقای توتل» خطاب می‌کند. لورن درمی‌یابد که مرد ادایش را درنمی‌آورد، بلکه مکالمات پیشین او و همسرش را مثل ضبط‌صوت تکرار می‌کند. لورن مکالمات خود با آقای توتل را ضبط می‌کند و در اوقاتی که او حضور ندارد دوباره به آنها گوش می‌دهد. در پایان رمان آقای توتل همان‌طور که ناگهانی سروکله‌اش پیدا شده بود، ناپدید می‌شود. لورن بر مبنای تجربه برخوردی که با وی داشته تصمیم به اجرای بادی آرتی از حضور او می‌افتد. در پایان، هم به طرزی واقعی و هم از منظری استعاری لورن موفق می‌شـود تا پنجره‌ای رو به بیرون باز کند. او نمی‌تواند از مرحله سـوگواری عبور کند، بلکه فقط بـا آن وارد رابطه می‌شود. با به حال رها کردن شبح لورن به معنای دقیق کلمه درمی‌یابد که هنوز زنده اسـت. حین خواندن بادی آرتیست، شـخصیت آقای توتل ما را با مساله ذات حقیقی این موجود درگیر می‌کند. مقدمتا ما از سه انتخاب برخورداریم. نخست قبول گفتمان راوی و متعاقب آن لورن اسـت که بنابرآن ما تماما به راوی باور پیدا می‌کنیم. دومین انتخاب این است که آقای توتل را محصول توهمات و ذهنیت پس از ضربه روحی لورن در نظر بگیریم و سـومین ترکیبـی از ماده و غیرماده، جسـمانی و ذهنی است. وسوسه می‌شـویم تا آقای توتل را نوعی شبح تصور کنیم، موجودی که در جهان داسـتان به‌سر می‌برد اما از نظر طبیعی فرانرمال است. با قبول هریک از این امکان‌های انتخاب، یک نکته محرز است و آن اینکه آقای توتل ماهیتا واجد کیفیاتی فانتاستیک است. تردید شخصیت اصلی رمان و به دنبالـش تردید مخاطب، در انتخاب بین امر طبیعی و ماورای‌طبیعی، امر معقول غیرعقلانی، همان مولفه‌ای است که تزوتان تودوروف به صورت شناسه فانتاستیک ذکر می‌کند. چنانچه آقای توتل را توهم لورن فرض بگیریم، به مفهوم

«بادی آرتیست» دن دلیلو را می‌توان به صورت دلالت به اجرا درآمده بعد تکنولوژیک، روحی، روحانی و داستانی اشباح دانست. بادی آرتیستی که عنوان رمان به آن ارجاع می‌دهد کسی نیست به جز لورن هارتکه که با شوهرش، ری، در خانه‌ای اجاره‌ای حوالی ساحل نیوانگلند به‌سر می‌برند. پس از صحنه آغازین صرف صبحانه، ری افسرده به طرف همسر سابقش می‌رود و با گلوله خودش را می‌کشد



«امر غریب» فروید نزدیک می‌شویم. حضور مرد در لحظه شبح‌شدگی به بهانه‌ای برای شـگفتی مبدل می‌شود. در سـیر رمان، با قرینه‌هایی آقای توتل جلوه‌ای از شـبح است. موازی با این اتفاق سبک نوشـتن دن دلیلو عمل خواندن را به شبح‌زدگی نزدیک می‌کند. پیوند درونی رئال و سوررئال، طبیعی و ماورای‌طبیعی یکی از رهیافت‌های اصلی بادی آرتیست است. آقای توتل خود را مردی با موهای شنی وصف می‌کند که به نظر خودش انگار از خوابی طولانی بیدار شده باشد. می‌توان چنین تصور کرد که او مرده‌ای است برخاسته از دل گور و رنگ موهایش دانه‌های شـنی است که روی موهایش نشسته است. در آغاز حضور آقای توتل مایه سـرگرمی لورن است. او فکر می‌کند که توتل، سایبراسپیس است. مردی اسـت که در ظلمات شب از صفحه مانیتور کامپیوتر بیرون پریده است. ادراک لورن از حضور جسمانی آقای توتل، ادراکی دوبعدی است. در سرتاسر رمان میان دریافت بصری و لامسه‌ای از آقای توتل نوعی گسست وجود دارد. توتل، حضوری است که به چشم می‌آید، ولی نمی‌توان به او دست زد. لورن هیچ‌وقت نمی‌تواند از حضور فیزیکی او مطمئن باشد. در نظر توتل، هر چه در پیگیری ماجراهای رمان پیش می‌رویم، حضور مترادف با لمس کردن می‌شود. آقای توتل، هرگاه بیرون از میدان دید اسـت، از میدان ذهن نیز بیرون است. به بیان دیگر، توتل را می‌توان شنید و دید، ولی حس لامسه از ادراک او عاجز است. لورن، به دلیل رنجی که پس از وارد آمدن ضربه روحی تحمل می‌کند، توتل را به صورت تجسمی از توهم خود خلق می‌کند. لورن بر آن می‌شود تا با بادی آرت تن خود را از تجربه مرگ جسمانی مرد عبور بدهد. اما برای خواننده معلوم نمی‌شـود که آیا این ری است که به هیات شبح در زندگی لـورن خودنمایی می‌کند، یا اینکه لورن خود به خلق او برای جبران غیاب ری دسـت زده است. آنچه از ری برای لورن به جا مانده، چیزی بیشتر از دود سیگارها یا خاکستر جسد مرد اسـت. آقای توتل، در پاسخ به پرسش‌های لورن حول محور دلیل حضورش در خانه و مبهم بودن رفتارها و سکوت‌هایش به پاسخ «می‌توانم» قناعت می‌کند. آقای توتل ردی شاعرانه و فاخر از بارتلبی، شخصیت مینی‌مال ملویل به همراه دارد.

از جنبه‌ای دیگر، آقای توتل یک ضبط‌صوت زنده است. صداهای بسیاری را ایجاد می‌کند. دن دلیلو شبح را در دستگاه ضبط‌صوت قرار می‌دهد تا از این طریق خاطره فراموش‌شـده آنهایی را که در دهه ۵۰ با ضبط‌صوت سعی در احضار ارواح مردگان داشته‌اند، دوباره زنده کند. در نتیجه، نویسنده رسانه (مدیوم) را وسیله‌ای برای ارتباط میان زنده‌ها و مرده‌ها وصف می‌کند. بیشتر مکالمات لورن و توتل در دو سوی یک میز و با وجود یک دستگاه ضبط‌صوت صورت می‌گیرد. طبیعت با رسانه (مدیوم) به نحوی غیرطبیعی روایت می‌شود، ولی عکس این قضیه اصلا درست نیست. امر ماورای‌طبیعی با کمک هیچ رسانه‌ای طبیعی بازگو نمی‌شود.

هوای خانه‌ای که روزگاری ری هم ساکن آن بوده. لارن پی صدا را می‌گیرد و مردی را «در اتاق‌خواب کوچک چسبیده به اتاق بزرگ و خالی ته راهروی طبقه سـوم» پیدا می‌کند. هیچ‌کدام‌شان یکه نمی‌خورند، انگار که از پیش همدیگر را می‌شـناخته‌اند، پیش از مرگ ری، خیلی پیشتر، در زمانی مجـزا از این مـکان، زمانی که فقط مرد می‌شناسـد، انگار مرد همیشـه آنجا بوده، شـاهد همه رفت‌وآمدها، شـاهد گفت‌وگوهای لارن و ری. زن اسمش را می‌گذارد آقای توتِل. آقای توتِل بی‌زمان اسـت، بیگانه بـا زمان، در زمان حرکت می‌کند، برای همین از زبان و واژه‌ها سـر درنمی‌آورد، مثل کسـی اسـت که از زمان دیگری آمده و تازه دارد زبان یاد می‌گیـرد، جمله‌های زن را تکرار می‌کند، با تته‌پته. ناگهان مثل ری حرف می‌زند، درسـت عین جملات ری، با همان صدا، بدون لکنت، صدای توتِل همزمان می‌شـود با صدای ری پیـش از مرگش، زمان را در صدای ری از گذشـته به حال می‌آورد. صدای ری در همین خانه: «من با تو خودم را پیدا می‌کنم، حالا مثل خودم فکر می‌کنم، نه مثل مردی که شده بودم. مثل خودم می‌خورم و می‌خوابم، بده، بد باشه، اما مثل خودمه، وقتی خودم بودم و آن یکی مَرده نبودم.» توتِل درک‌ناپذیر اسـت، ری نیست، شبح ری است، مابه‌التفاوت ری، چیزی که حافظه نمی‌تواند ثبت کند.

درک‌ناپذیری توتل، بی‌زمانی‌اش، تغییر صدا و کلامش، حامل زمان و رفت و برگشت در آن است. او با حضورش در خانه، با صدای ری زمان دیگری را به زمان خانه اضافه می‌کند، انباشت زمان، زمان غلیظ شده. حرکات بادی‌آرتیست در غلظت زمان، در کندی ناشـی از همین غلظت شکل می‌گیرد. روایت کند پیش می‌رود. زن می‌خواهد چیزی از زمان را از دست ندهد، می‌خواهد زمان ثبت‌ناپذیر، همین غلظت، را ثبت کند. وقت و بی‌وقت از توتل می‌خواهد مثل ری حرف بزند و صدایش را با ضبط صوت ری ضبط می‌کند. تلاش برای ثبت زمان ضرورتی ندارد. زمان در صدای زن سکنی گزیده.

بالاخـره یک‌روز آقای توتِل غیبش می‌زند، مرد «به تمامی» می‌رود. زمان برای لارن واقعیت خدشـه‌ناپذیر اسـت، او متفاوت بودن مرد و حضور ری در صدایش را پذیرفته. از نظر لارن مرد نه شبح بوده و نه دیوانه، فقط «نحوه بیان و درک مطلبش ناجور» بوده. شبح‌شـدگی از لارن شـروع شده، پس لارن با اشباح بیگانه نیست. حرکت زمان در صدا ادامه دارد. لارن پشت تلفن با صدای مرد حرف می‌زند، صدایی «خشک و سوت‌سوتی، توخالی، انگار پرنده‌ای روی زبان زن صدا کند.» بادی‌آرتیست دیگر نیازی به ضبط صوت، به آقای توتل، به خاطره ری و به حافظه ندارد. او صدای حامل زمان را با خود به مکان‌های دیگر می‌برد، به صحنه تئاتر، نوعی ایستادگی در برابر مرگ.

بادی آرتیسـت نمایشـش را می‌برد روی صحنه. زنی ۳۶ساله، با حرکاتی غریـب. به قدری غریب که انگار تنی در کار نیسـت یا تنی اسـت به‌تمامی یکی‌شده با زمان، تنی که گذشته و آینده درباره‌اش صدق نمی‌کند و در اکنون، ساکن نمی‌ماند. تنی فاقد جنسیت، سیالیت زمان از صدا بیرون‌زده و زن را فاقد جنسیت کرده. کسی نمی‌داند که او چطور، حین اجرای نمایش، صدا و تنش را عوض می‌کند. او «بارها زنانگی را چنان اسرارآمیز و پرقوت ارایه می‌کند که هـر دو جنس را در برمی‌گیرد و حالت‌های بی‌نام زیـادی را.» لارن در اجرای نمایشـش زمان غلیظ‌شـده، کش‌دار و کند و آدم‌ها و اشـباح، ری و توتل، را در حرکاتش ماوا داده. به نظر می‌رسـد از ابتدا هم تنها شخصیت روایت لارِن بادی‌آرتیسـت بوده، لارن یک‌تنه آدم‌ها و اشـباح روایت را در خودش حمل می‌کند. لارن، ری پیش از خودکشـی و پس از خودکشـی است، آقای توتل اسـت، لارن شبح است؛ شبحی که از یک سـر زمان می‌رود و از سر دیگر آن بیرون می‌آید.

درباره نقش زمان در رمان «بادی آرتیست»

زمان تغلیظ شده

سپیده کوتی

زمان. آخرین صبح، جداکردن صفحات یکشنبه روزنامه و حضور همزمان زن در دو مـکان، «جایی در کلمات»، «واقعیت غریب کاغذ و جوهر درون آن» و نیز جایی که آدم‌ها را در آن سر دنیا شکنجه می‌کنند. زن، در سیالیت زمان، شبح می‌شود و در هیچ مکانی آرام نمی‌گیرد، می‌رود و برمی‌گردد و به خودش که می‌آید دارد با آدم‌ها به زبانی دیگر حرف می‌زند. شروع شبح‌شدگی از خود لارن است.

خانه اجاره‌ای مال زن بود. پس برگشته بود همین‌جا، گوشه دنج خودش و ری. بادی‌آرتیست گوشه‌نشین، تنها، با اشیا، «غذاها، وظیفه‌ها، خرده‌کاری‌ها»، بدون مرد، بی‌وحشت، تنها مشکل این بود که حضور ری بخشی از زمان بود، بخشی از زمان همین خانه، بدون حضور او زمان از جایش درآمده بود، غیاب ری زمـان تازه‌ای را اقتضا می‌کرد، زمانی که جـای غیاب، جای اندوه مرگبار

حرکات بادی‌آرتیست در غلظت زمان، در کندی ناشی از همین غلظت شکل می‌گیرد. روایت کند پیش می‌رود. زن می‌خواهد چیزی از زمان را از دست ندهد، می‌خواهد زمان ثبت‌ناپذیر، همین غلظت، را ثبت کند. وقت و بی‌وقت از توتل می‌خواهد مثل ری حرف بزند و صدایش را با ضبط صوت ری ضبط می‌کند. تلاش برای ثبت زمان ضرورتی ندارد. زمان در صدای زن سکنی گزیده

ناشـی از غیاب را پر کند، «برنامه‌اش این بود که زمان را تنظیم کند تا بتواند به زندگی برگردد.»

لارن یادآوری نمی‌کند. یادآوری، بازنمایی دستکاری‌شـده گذشته است، قرض‌گرفتن گذشته از زمان و دوباره پس‌دادنش. یادآوری چیزی به زمان اضافه نمی‌کند. فقط کمک می‌کند اکنون سپری شود. گول‌مان می‌زند، سرگرم‌مان می‌کند. در عوض، توهم، زمان چروک‌خورده است. تاخوردگی گذشته و حال و آینده. آغاز توهم از هر جایی می‌تواند باشـد. از خود لارن، از جایی که لارن «یک‌جورهایـی صدای خودش را از جاهای دیگر خانه می‌شـنید»، می‌تواند حضور منتشر لارن در خانه باشد، شبح لارن و یا فقط صدای او.

توهم صدا به همین‌جا ختم نمی‌شود، صدای دیگری هم هست، صداهایی شاید حاصل اندوه و تنهایی، وهمی برای امکان‌پذیری گذران وقت و دم‌زدن در

چه اندوه و آرامش نابهنگامـی وقتی آینده امتداد حال نیست و حال امتداد گذشته، وقتی زمان خودت را در مکان خودت می‌آفرینی، زمانی بر لبه مکان، در آسـتانه سقوط، زمانی که آن‌قدر کش می‌آید و همه مکان را پر می‌کند که می‌شود نادیده‌اش گرفت. زمانی در دل روایت، حاصل روایت، توامان بیرون‌زده از روایت و مماس با آن، زمانی مجزا، زمانی که به دنبال سکنی می‌گردد، در همه مکان‌ها، همه مکان‌ها را از آن خـود می‌کند، همه‌جا سـکنی می‌گزیند، در عین حال در هیچ مکانی جا نمی‌گیرد. زمان سکنی‌گزیده در زن بادی‌آرتیست، در کش‌آمدن‌ها و اطوارش، در پیغام‌گیر، ضبط صوت، صحنه تئاتر، خانه بیرون شهر، مکان زندگی لارِن و شوهرش که بعدها خودکشی می‌کند، جایی که لارن تراژدی شادش را با همدستی زمان و مکان می‌آفریند. زمان ثبت‌شده در بزرگراه دوطرفه‌ای از روزنه نمایشـگری دیجیتالی. اصلا مگر می‌شـود زمان را ثبت کرد؟ زمـان ناگهان ظهور پیدا می‌کند در صدای لارن، زن بادی‌آرتیست که صدایش صدای دیگری می‌شود، صدای مرد، شبح، صدایی از جنسی دیگر، حاصل زمان، گذشـته یا آینده فرقی نمی‌کند. «زمان تنها روایت اسـت که اهمیت دارد. وقایع را امتداد می‌دهد و رنج کشیدن، بیرون آمدن از آن و دیدن مرگ را برایمان ممکن می‌سـازد.» صبحانه آخر زن و مرد در یـک زمان، در خانه بیرون شـهر. صبحانه‌ای کش‌دار که تکلیف خیلی چیزها، یا دست‌کم بعضی چیزها، را روشن می‌کند. «ان تست مال مرد بود و گزارش وضع هوا مال زن.»، «روزنامه مال زن بود، تلفن مال مرد، مگر وقتی زن وضع هوا را می‌گرفت. هر دو از کامپیوتر استفاده می‌کردند، اما در اصل مال زن بود.» خانه اجاره‌ای بیرون شـهر مال هیچ‌کدام‌شان نبود. مال کسـی بود که زمانِ از کار افتاده را در آن به‌کار بیندازد. روزنامه تاریخ‌گذشته و اینکه زن به مرد می‌گوید: «کاری به تقویم نداریم. اینجا جمعه نباید معنی داشته باشد.» یعنی زمان از کار افتاده. مرد برای زمانِ از کار افتاده کاری از دسـتش ساخته نیست. او در دیالوگ‌هایی کش‌دار زمانِ روایت را پیش‌می‌برد و «وحشتش از یک روز معمولی دیگر» را به رخ زن می‌کشد. زن، ضمن همدستی‌اش با مرد در پیش‌بردن زمان روایت، پای زمان دیگری را به متن، به خانه بیرون شهر و به زمان روایت باز می‌کند؛ پس خانه بیرون شـهر مال زن است و برای زن «هیچ چیزش خسته‌کننده نیست» زن می‌ماند و مرد، بیرون‌افتاده از زمان، می‌رود تا در مکانی دیگر، در آپارتمان زن سابقش، کار خودش را، با شلیک گلوله‌ای، یکسره کند.

وقفه‌ای در زمان کش‌آمده در دیالوگ زن و مرد. دیالوگی که بعدها با کس دیگری، نه دقیقا با مرد، با توهم مرد، با شـبح مرد، ادامه پیدا می‌کند. غیاب ناگهانی مرد با حضور زندگینامه پر می‌شود، زندگینامه توضیح غیاب مرد است. اینکه مثلا ری روبلز در بارسلونا به‌دنیا آمده و هنگام مرگ ۶۴ سال داشته، اینکه مرد چطور پله‌های ترقی را طی کرده و بلیتش برده و با «دو فیلم مطرح جهانی» کارگردانی پر آوازه شده و بعد به قهقرا رفته و باقی فیلم‌هایش دستاوردی جز شکست تجاری نداشـته و بالاخره اینکه «جسد ری روبلز کارگردان دو فیلم مطرح جهانی اواخر دهه ۱۹۷۰، صبح روز یکشـنبه، در مانهاتان، در آپارتمان همسر اولش ایزابل کورالس، طراح لباس، پیدا شد.» زندگینامه بازسازی خاطره است، بازسازی زمان، زمان منجمد، زمانی که تنها مکانش روایت است و روایت پذیرای زندگینامه نیست. زندگینامه خودش را به روایت تحمیل می‌کند و بر لبه روایت، جدای از آن می‌ماند. زن زیر بار نقطه پایانی که زندگینامه بر زندگی مرد می‌گذارد نمی‌رود. صدا و تن مرد را از زمانی دیگر، زمانی پیش از این وقفه، شاید از صبح آخرین روز و شاید از پیش از آن، خیلی پیش‌تر، می‌کشد بیرون و شبح مرد را می‌آورد توی خانه. از اول هم کار زن همین بوده، احضار اشباح یا کشاندن شبح خودش، در لحظه، به جایی دیگر. کندن از حال، شبح‌شدن تنِ سیال در

معنا و صدای منحصر به فرد خود در رمان می‌آیند که به محض اینکه زن یا مرد یا نویسنده کمی از کادر بیرون می‌زند و از دنیای درونی خویش خارج می‌شود و به ارتباط با بخشی دیگر از این دنیا و نه چیزی که شخصیت در صدا و رنگ و بویش غرق شده هست می‌پردازد بی‌نظمی جدید می‌آید که هر حرکت اضافی را دارای معنایی ناشناخته می‌کند و حرکتی که انگار باید یک معنی بدهد اما بی‌جا و در سـکوت و سریع و گذرا اتفاق می‌افتد. ولی این بیرون از کادر زدن آن هم ناگهانی در این ریتم خلسـه‌گون روزمره و اجازه ورود به کار معمولی دیگری دادن باعث این می‌شـود که فرصت این را داشته باشیم که این اتفاق را حالا از پس این بی‌نظمی تماشا کنیم. مثل حضور بی‌موقع زاغی در دسته پرندگانی که غرق در توصیف خاص آنیم و زاغ آنقدر نزدیک است که با اینکه واقعا معنای اینکه دارد او هم ما را نگاه می‌کند را نمی‌دانیم فرصت تماشای آن را این‌طور نداشته‌ایم. انگار با عناصر زنده رمانش رمان‌نویس در جاهایی از رمان ناگهان به زبان دیگری حرف بزند. مثل کارگردان تئاتری که به بازیگران تئاترش وسـط اجرا وقتی از کادرش خارج می‌شـوند یا از شدت زنده بودن از دستش در می‌رونـد با زبـان دیگری حرف بزند که مخاطب متوجه نشـود و درعین حال تئاتر درحال اجرا باشـد اما همین زبان ناشناس و حرکت بعدی که بعد از زبان گنگ کارگردان انجام می‌شود حرکت بعدی را مهم و در عین حال پر از معناهای مشـکوک کند. دلیلو از پس این دست در عکس برنمی‌آید. حتی جاهایی با زبانی دیگر که ما متوجه نشـویم چیزهایی به آن می‌گوید. اما این زبان همین دست است. زبانی‌است که دقیقا به خیلی از کارهای زندگی روزمره معنی می‌دهد حتی اگر برای ما ناشـناخته باشند فرصت تماشا کردن آنها را پیدا می‌کنیم. و درست ناشناخته بودن این زبان به ما یادآوری می‌کند که این کارها می‌توانند چه قدر مهم و بی‌شمار معنی باشند. در واقع آدم‌های دلیلو در رمان آنقدر درون این هویت اشیای پیرامونشان غرق می‌شوند که خودشان در آنها تبدیل به صدا و بو و رنگ می‌شوند اما باز هم کاری انسانی می‌کنند که با این فرم رمان این کار انسانی در این فضای تازه می‌تواند معنایی ناشناخته پیدا می‌کند. مثل وقتی که مرد مدام قوطی پر از آب پرتغال ذره‌دار را تکان می‌دهد بیش از حد تکان می‌دهد و این حرکت را باز با چیزی دیگر زن می‌کند. وقتی زنی ژاپنی باغچه را درست قبل از باریدن آب می‌دهد. مثل وقتی که ماشین‌ها ناگهان آرام راه می‌روند و باز به سرعت قبلشان برمی‌گردند. این نقطه‌های خاص تخیـل دلیلو دقیقا در همین‌جاسـت که ما را در وجه دیگـری از رمان تکان می‌دهد. اما آنچه در این رمان این قدرت دلیلو را کامل می‌کند توجه به این نکته است که کاراکتر زن دوست دارد به دیدن بخش‌های دیگری از دنیا بپردازد. با آدمی دوردست در دنیا گفت‌وگو کند. درباره اتفاقاتی که در جایی خیلی دورتر همان موقع می‌افتد خیالپردازی کند. روزنامه را می‌خواند و در مورد اتفاقات آن خیالپردازی می‌کند یا از وب‌کم‌های اینترنتی جاده‌ای خالی را در کشوری دیگر می‌بیند که در آن تک و توک ماشـینی رد می‌شـوند. در واقع او که در دنیای داسـتانی که دلیلو برایش سـاخته آنقدر بی‌مکان شده که حتی بعد از مرگ شوهرش با همه تعجب دیگران باز به همان خانه زهوار رفته برمی‌گردد و درآنجا هم آنقدر خود جزیی از پیرامون است و هنوز در حال سهیم شدن چیزهاست، انگار دوست دارد خودش را در این‌گونه جاها اقامت دهد.

نگاه

اشباح و ماشین‌ها

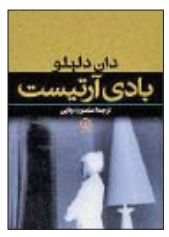
از برکت اثر مشترک گیلبرت رایل و آرتور کوستلر، «شبحی در ماشین»، اصطلاحـی را در اختیـار داریم که می‌توانیم با آن روابـط میان ذهن و بـدن را در تفکر غرب تحلیل کنیم. رایل در آغاز کتاب مفهوم ذهن خود، می‌نویسد: با استثنا قایل شدن میان کودکان و دیوانگان، می‌توان ادعا کرد که همه ابنا بشـر بدن و ذهن دارند. بدن و ذهن هر دو یکدیگر را تجهیز می‌کنند، اما پس از مرگ بدن، ذهن به کار و حیات تداوم می‌بخشد.» در قیاس با توصیفات رایل، آقای توتل، شبح رمان بادی آرتیست دن دلیلو، همزمان کـودک و کودن اسـت. او طوطی‌وار صـدای دیگران را تقلید و زمزمه می‌کند.

لورن بـا او مثل بچه‌هـا برخورد می‌کند. آقای توتل فقـط بدن دارد و فاقد ذهن اسـت. همین خصیصه در واقع مکانیسـم جبرانی موجودی اسـت که صرفـا ذهـن و روح باید باشـد. آقای توتل شـبحی است که پس از مرگ ری، شـوهر لورن پا به صحنه می‌گذارد. رایل در «شـبحی در ماشـین»، برای هر فرد دو تاریخ جداگانـه اما موازی با هـم را در نظر می‌گیـرد. یکـی زندگـی در بدن و دیگری زندگی ذهنی. به همین روال، حیـات اولیه جمعی اسـت و دومی، خصوصی. زندگـی خصوصی را رایل زندگی شبح‌وار رابینسـون کروزوئه می‌داند. اما زبان پدیده‌ای اسـت که این دو حیات را به هم متصل می‌کند. در بازنگری دکارت، رایل ذهن را مثل ساعت و بدن پدیداری غیرزمان‌مند می‌دانـد. اگر با این داده‌ها به سـراغ شخصیت آقای توتل در اثر دن دلیلو برویم، نقش زبانـی تماما خصوصی شـده را ادراکی بدنی تصـور کنیم. زبانی که یکسره خصوصی شده باشد، همه چیز هست به جز زبان. شبح در چنین مواقعی واسطه‌ای مناسب برای موقعیتی است که زبان ذهن را از بدن جدا می‌سازد.

لـورن در حین اجـرای هنر خود موفق می‌شـد تا فقدان بـدن خود نمایش دهد. او از بیهودگی و خلأیی حـرف می‌زند که لازمـه کار بازیگر است. با همین بیهودگی است که او درمی‌یابد کلمات از کجا می‌آیند. خلأ، لازمه تشخص و بدنمندی است.

لـورن بـا اجـرای خـود، بـدن آدم‌های دیگر را عیـن بدن خودش تقلیـد می‌کند. بـا رفتـن در جلد دیگـران، ذهن‌هـای آنهـا را نیز به تسـخیر درمـی‌آورد. بعـد می‌تواند صـدای آنها را تصاحب کند. مسـاله لـورن نـه دگردیسـی که تجسـد است. زبان‌پریشـی لورن بدن او را به مصداق «امر غریب» تبدیل می‌کند. بادی آرتیسـت، یکـی از نمونه‌های رمان‌نویسی معاصر است که روایت بر خلاف قانون علیت پیش می‌برد. در صحنه‌ای از رمان وقتی لورن پاسـخ به سوال‌های مصاحبه‌اش را با صدای توتل ارایه می‌کند، ماریلا خاطرنشان می‌کند که کسـی بـا او دارد حرف می‌زند و در پی چهره دوستش است، اما نمی‌تواند او را ببیند.

بادی آرتیسـت برآیند سه نیروی هم‌متنافر با جهت‌های متفاوت است. نیروی اول شگرد داستان‌های اشباح و قواعـد رعایت‌شـده در آنهاسـت. نیروی دوم، تکنولـوژی و وانمودگی اصوات و تصویرهایی است که مرجع آنها را نمی‌توان تشـخیص داد. حتی شـاید هیچ مرجعی نداشته باشند. دسـت آخر نوشتار ادبی دن دلیلو به منزله نیروی سـومی اسـت که فهم ادبیات در قرن تازه را متکی بر پیوند جنبه‌های غیرعقلانی نوشته در قرن نوزدهـم و بازتولید مکانیکی در قرن بیستم می‌بینند.



بادی‌آرتیست
رمان
دن دلیلو
ترجمه: منصوره وفایی
نشر: نی

نظم اشیا

وقتی رمان نویسنده را رها نمی‌کند

آرمان صالحی

دلیلو فضاهایی را خلق می‌کند که وقتی آرام‌آرام توصیف می‌شوند مخاطب فکر می‌کند نویسنده مجبور است آن را مدام توضیح بدهد چون اینقدر این فضا قدرتمند و عمیق و سمج ریشه دوانده در فضای رمان و آدم‌ها مدام در تنش با آنند که نویسـنده بدون آنکه بخواهد انگار مجبور است معرفی‌اش کند تا قصه خودش را هم بگوید. فضا مدام خود را در همه کنش‌های آدم‌ها تاثیرگذار می‌کند. مثل وقتی که بخواهید از دو انسان عکس بگیرید. هر عکسی که می‌گیرید مدام یک دست عجیب و غریب بلافاصله که چیک را می‌زنید بیاید توی کادر و دوربین عکاسی مجبور باشـد آن دست را هم حساب کند. دستی غریب و تازه. دستی که حتی آدم‌ها مدام می‌خواهند آن را پس بزنند یا کنارش بکشند یا با آن کاری بکنند. دلیلو چرا از پس دستی که خودش خلق کرده بر نمی‌آید؟

اولین چیـزی که در رمان دلیلو توجه ما را جلب می‌کند اهمیت بیش از حد به صدا و بو و جزییات اشیایی دم‌دستی و حتی ریشه بعضی از مارک‌های پیرامون است یا اینکه کارخانه آنها کجاست و نحوه باز کردن و... این اهمیت و پرداخت به حدی‌است که باعث می‌شود اجسام آنقدر در صدا و بوی خودشان محو شوند که دیگر سرانجام و علت حضورشان یا اینکه کاربردشان و رابطه آنها با زمینه داستان چیست بی‌اهمیت شود. در واقع زوم بیش از حد بر صدا و بو و رفتارهای بازیگوشانه با جزییات حسی (نه با ریتمی کسل‌کننده) به‌قدری است که همه چیز مانند رویکردش درمقابل دسته پرنده‌ای‌است که آنقدر به تنش واداشته می‌شود که فقط از آن صدای گنگی و باد‌پا بودن و نوافشان بودنشان در رمان باقی می‌ماند. این توصیف آنقدر وابسته در واکنش شخصیت‌ها می‌شود که خود نویسنده در اوایل رمان می‌گوید چه چیزی مال کاراکتر زن داستان است و چه چیزی مال کاراکتر مرد داستان. مانند یک کتری قدیمی که آنچه از آن در رمان دلیلو ساخته شده وابسته به واکنش زن است. پس حتی اگر مال مرد هم باشد باید بگوییم در واقع مال زن است! چون مالکیت در کلمات رمان دلیلو انگار معنایی دیگر می‌یابد. اما نکته مهم‌تر در این تقسیم‌بندی دن دلیلو اینست که همین طعم‌ها و بوها و صداهای پیرامون با چنین هویتی، در شرف تقسیم شدن بین این دو هستند. زن از صبحانه مرد می‌خورد. کلمات روزنامه مرد زن را در بر می‌گیرد. زن توجه مرد را به کلاغ جلب می‌کند. حتی صدای حرف‌زدنشان با خود را به عنوان جوابی به دیگری می‌گویند. صداهایی از توی دیوار آنجا را همانطور که کبوترها را به توده‌ای از صدا و نور تبدیل می‌کند، توصیف دلیلو آن را به توده‌ای از صدا و موجودات ناشناس تبدیل می‌کند. و پس از این جزییات به کلیت سهیم شدن در خانه‌ای قدیمی و زوار در رفته می‌رسیم. اما وقتی به این سهیم شدن با چنین روندی و جزییاتی می‌رسیم دیگر مفهوم عادی زندگی مشـترکانه یک زن و مرد را نمی‌توانیم برداشت کنیم. این شراکت با لایه‌های منحصر به فرد دیگری توسـط دلیلو به ما می‌رسد. اما این سهیم شدن دقیقا در صحنـه اول رمان در جزییات ناکام می‌ماند. هر دو گویی همدیگر را غارت می‌کنند. اما ناکامی دقیقا در لحظه ولع در به تنهایی صدای چیزی را درآوردن یا بوی آن را یا حتی رنگ آن را مثل انجیری له شده اتفاق می‌افتد و نه در لحظه ولع به تنها مصرف کردن چیزها. ولع به این‌کار تا حد تبدیل پرندگان به صدایی عجیب و مشتی نور و رنگ. در واقع شخصیت‌ها در این کار فقط صدای شخصی خود را از دل اشیا بیرون می‌کشند. از هر واکنشی که برای ما هر روز حتما اتفاق می‌افتد و شیء دم‌دستی در رمان و هر صحنه معمولی که دیگر از فرط آشنایی کامل می‌فهمیمش جوری استفاده می‌شود که انگار فقط بخشی از حضور آن چیز توسـط شخصیت حس شده است. در واقع آنقدر تک کارها و جزییات با