مقاله‌ای از ژاک رانسیر
درباره روانکاوی و شورش ادبیات

شوک فرویدی

از اینکه فروید اصلا دکتر پاسکال را خوانده باشد، اطلاعی ندارم. ولی بی‌تردید و با دقت آثار یکی از معاصرین زولا، ایبسن، اسوه وقایع‌نگار محذورات روحی و رازهای کودکی، معالجات، اعتراف‌ها و شفاها را خوانده است. فروید تحلیلی از نمایشنامه «روسمرسهلم» در مقاله «برخی شخصیت – نوع‌ها در اثر روان – تحلیلی دیده می‌شوند» ارایه می‌دهد. این متن گروه پارادکسیکالی از بیمارانی را مورد بررسی قرار می‌دهد که به عقلانی بودن معالجه –روان– تحلیلی مخالف بودند: برخی از آنها از چشم پوشی از کامیابی و تسلیم کردن اصل لذت به اصل واقعیت سرباز می‌زدند؛ مابقی آنها، برعکس، از موفقیت خودشان می گریختند و درست در لحظه‌ای که توان به چنگ آوردن کامیابی را داشتند، یعنی در بزنگاهی که دیگر توسط مهر عدم امکان یااصل تخطی برقرار نبود، از آن دست می‌شستند. در زمره این گروه، بانوی جوانی را می‌توان نام بردکه مدت زیادی برای ازدواجش نقشه کشیده و پروفسوری که در پی کسب کرسی‌ای است که مدت مدیدی زمینه‌سازی کرده و نیز شخصی که از توفیق دادوستدش می گریزد. تفسیر فروید عبارت است از اینکه امکان‌پذیری موفقیت باعث هجوم احساس غیرقابل کنترل گناه می‌شود. در این مقام مثال‌هایی برگرفته از دو نمایشنامه می‌آورد. «مکبث» و همچنین «روسمرسهلم». از آنجایی که نمایشنامه ایبسن از نمایشنامه شکسپیر کمتر شناخته شده است خلاصه کردن طرح آن مفید است. محل وقوع داستان قلعه‌ای اربابی است که ته آبدره‌ای در حومه شهری کوچک در نروژ قرار دارد. در این عمارت اربابی که پل عابر پیاده‌ای آن را با باقی جهان وصل می‌کند، روسمر کشیش سابق، وارث خانواده قدیمی و سرشناس محلی سکونت دارد. یک سال قبل از اتفاق نمایشنامه، همسر او که از بیماری روحی در عذاب بوده خودش را غرق می‌کند. در همان خانه، ربکا معلم سرخانه‌ای زندگی می‌کند که بعد از مرگ ناپدری‌اش، دکتر وست به آنجا آمده است. این مرد آزاداندیش ربکا را بعد از مرگ مادرش آموزش داده و او را پیرو مرام لیبرال خود کرده است. هم خانگی روسمر با زن جوان دارای دو پیامد است، نخست کشیش سابق پیرو ایده‌های لیبرال که جامعه بر آن مهر تایید می‌زند، مجبور می‌شود به فضاحت عظیم کرول برادرزنش که مدیر مدرسه و رهبر حزب محلی انضباط است، نیز مهر تایید بزند. ثانیا، اشتراک فکری با ربکا به احساس عاشقانه تبدیل شده و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. اما ربکا بعد از واکنش آنی شادی اعلام می‌کند که ازدواج محال است. سپس مدیر مدرسه کرول برای برملا کردن این موضوع به شوهر خواهرش که همسرش را به خودکشی واداشته است به ربکا متوسل می‌شود: او در واقع فرزند «ناپدری»‌اش است، ربکا به شدت از قبول این موضوع سر باز می‌زند. به هر حال او پذیرفت که باعث شده ایده‌هایی در ذهن زن مرده شکل بگیرد که او را به خودکشی بکشاند. پس از آن در مقطعی که مهیا می‌شد تا عمارت اربابی را ترک کند، روسمر مجددا از او می خواهد تا همسرش شود. او یک‌بار دیگر با گفتن اینکه دیگر آن زن جوان جاه‌طلبی نیست که به این خانه نقل‌مکان کرده و به آرامی از شر زنی که در سر راهش ایستاده بود خلاص شده است، پیشنهاد او را رد می‌کند. اگر شناختن آن زن، روسمر را به آزاداندیشی سوق داد، در نقطه مقابل، زن از ارتباط با او نجیب‌تر شده است. او دیگر نمی‌تواند از موفقیتی که به دست آورده بود لذت ببرد.

همین جاست که فروید یک‌بار دیگر با هدف اصلاح توضیحاتی که نویسنده ارایه می‌دهد در تبیین مجدد علیت‌شناسی صحیح پرونده دخالت می‌کند. طبق نظر فروید دلیل اخلاقی مورد استناد ربکا صرفا یک موضوع اخلاقی است. زن جوان خودش به دلیل محکم‌تری اشاره می‌کند. او «گذشته‌ای» دارد. با تحلیل واکنش او به رازگشایی تولدش این گذشته را به آسانی می‌توان درک کرد. اگر او همچنان با تمام قوا از اقرار به اینکه دختر وست است سر باز می‌زند و اگر نتیجه این رازگشایی بایستی اعتراف او را به جلوه نیرنگ جنایی‌اش درآورد، بدین دلیل است که او علاقه‌مند این به اصطلاح ناپدری است. همین تشخیص است که احساس گناه را بیشتر علنی می‌کند. این موضوع در مسیر موفقیت ربکا قرار می‌گیرد و نه تحول اخلاقی او. برای فهم رفتار او بایستی مجددا حقیقتی را به اثبات برسانیم که نمایشنامه بیان نمی‌کند و جز با اشاره‌هایی مبهم بدان نمی‌پردازد.

لیکن زمانی که او این دلیل نهانی «حقیقت» را در تقابل با «موعظه‌گری» ابرازی قهرمان قرار می‌دهد، فروید آنچه را که در نظر ایبسن معنای نهایی رفتار ربکا است از یاد می‌برد. او پایان نمایشنامه را فراموش می‌کند جایی که نه تحول اخلاقی نه بار خردکننده گناه، کاری از پیش نمی‌برد. استحاله ربکا فراسوی خیر و شر قرار گرفته و آنچه از خود بروز می‌دهد نه تحول اخلاقی، بلکه ناتوانی از کنش است. داستان برای ربکا که دیگر نمی‌خواهد دست به کاری بزند و روسمر هم نمی‌خواهد بداند، داستان در رازآلودگی منحصر به فردی به پایان می‌رسد. آنها با هم یکی شده و شادمانه به سمت پل عابر پیاده می‌روند جایی که با هم در آب خروشان غرق می‌شوند. این پیوند نهایی دانش و نادانش، فعالیت و انفعال، به‌طور کامل منطق ناخودآگاه استتیک را بیان می‌کند. معالجه واقعی، شفای واقعی عبارت است از انکار شوپنهاوری اراده معطوف به زندگی، خود – وانهادگی به دریای اصیل عدم اشتیاق [خواست]، «وجد والا» هبوط‌یافتگان در ایزوت واگنر و نیچه جوان مجذوب در پیروزی دیونیزوس جدید.

چنین وجدی همان است که فروید انکار می‌کند. در عوض، او طرح مناسب علی یعنی عقلانیت احساس گناه آزاد شده را به نیت معالجه مدیر مدرسه کرول عنوان می‌کند. این تبیین اخلاق جز در مورد«غفلت» غرق شدن در دریای جاودان که او با آن مخالف است، به هیچ روی از بعدی اخلاقی برخوردار نیست. اینجا مجددا ابهام ارتباط فروید با ناخودآگاه استتیک در رهایی محض معلوم می‌شود: در تقابل با نهیلیسم، این همانی رادیکال پاتوس و لوگوس که در عصر ایبسن، استریندبرگ و واگنریسم، به حقیقتی رادیکال و «اخلاق» ناخودآگاه استتیک تبدیل شده است، فروید به چیزی رجعت می‌کند که در نهایت، وضعیت منتخب کورنی و ولتر به هنگام مواجهه با خشم ادیپ است. او در جست‌وجوی برقراری مجدد به هم پیوستگی خوب علمی و فضیلت مطلوب که معلول دانش است در برابر پاتوس می‌گیرد. نیروی آنچه در اینجا در معرض خطر است برای فروید می‌تواند در ارجاع کوتاه به نمایش نامه‌های روانکاوانه دیگر ایبسن «بانویی از دریا» که در آن زندگی دکتر وانگل به وسیله صدای وسوسه‌انگیز دریا تسخیر شده احساس می‌شود. زمانی که همسرش او را به‌دلیل تعقیب ملوان در حال عبور که در او تجسم این صدا را می‌شناسد، رها می‌کند، الیدا از میل او چشم می‌پوشد. همان طور که ربکا مدعی است که ارتباط با روسمر او را متحول کرده، الیدا مدعی است با حق انتخابی که شوهرش به او داده، به حال خود رها شده است. بعد از آنکه می‌تواند انتخاب کند، با او خواهد ماند. هرچند این بار رابطه بین دلایل نویسنده و همسر دریک ارتباط معکوس نمایان می‌شود. فروید تفسیر شخصیت نمایشنامه را تایید و آن را به عنوان «معالجه» موفق انجام شده به وسیله دکتر وانگل در نظر می‌گیرد.

به هر حال یادداشت‌های اولیه ایبسن، این آزادی را به یک وضعیت وهمی تقلیل می‌دهد. خلاصه طرحی که ارایه می‌دهد به شدت شوپنهاوری است: زندگی آشکارا چیزی شاد، راحت و سرزنده، آن بالا در سایه کوهستان و در یکنواختی ملامت بار این عزلت است. پس راه چاره، چیزی جز این نیست که این نوع زندگی، زندگی سایه‌هاست. نه خلاقیتی، نه مبارزه‌ای برای آزادی. تنها آرزوها و امیال. همین است که چگونه زندگی در تابستان کوتاه ملایم ادامه می‌یابد. و بعد از آن در تاریکی. سپس آرزوهـا برای زندگی جهان بزرگ بیرون جان می‌گیرند. اما از آن چه حاصل خواهد شد؟ در کنار محیط تغییر یافته پیرامون و ذهن رشد یافته شخص، فزونی در تمناها و آرزوها و امیال شخص به بار می‌آید.

محدودیت در همه جا مثل سوگنامه‌ای برای کل ابنای بشر و همه کردارهای آدمی بر این وضعیت مالیخولیایی اعمال می‌شود. یک روز تابناک تابستانی با تاریکی گسترده بعد از آن. تمام قضیه این است. قدرت جذب دریا. اشتیاق به دریا. مردم همجنس دریا هستند، فریفته دریایند. وابسته به دریا. بایستی به آن برگردند راز بزرگ عبارت است از وابستگی اراده انسان بر عدم خواستن است.

بنابراین چرخه فصل‌ها در شمال با محو توهم بازنمایی در عدم اراده که هیچ را می‌خواهد، قرین می‌شود. در این مورد فروید، اخلاق دکتر وانگل و بانوی دریا در تقابل با آنچه نویسنده مطرح کرده بود، قرار می‌دهد.

ممکن است این مورد را به عنوان موضوعی «تاریخی» ملاحظه کنیم، اما این به آن معنی نیست که هیچ جزییاتی درمورد آن اهمیت ندارد. فروید در مبارزه با ایدئولوژی موجود در روح دوران – دورانی که تدریجا به گذشته بدل می‌شد، هیچ مشارکتی نداشت. موضع درگیری، بین دو نوع ناخودآگاه بود، دو ایده از چیزی که در بطن جوامع ظاهر الصلاح و با نزاکت به وجود آمده بود، دو ایده از

نکته

روانکاوی فرویدی انقلاب استتیکی و نظم علل بازنمایی کلاسیک را ملغی کرده و قدرت هنر را با این همانی به واسطه تضادها یعنی لوگوس و پاتوس مرتبط می‌کند. ادبیات مبتنی بر قدرت دو گانه سکوت است. اما فروید در این دوگانگی، دست به انتخاب می‌زند. او در چارچوب رژیم بازنمایی هنر، فیگورها و ساختارهای طرح داستان که این رژیم کهن رد کرده بود و انقلاب استتیکی را جایگزینی برای آن برداشت باستانی در نظر گرفته بود

ناخوشی‌های تمدن و شیوه التیام دادن آنها. از آنجایی که درباره دوران‌ها صحبت می‌کنیم، اجازه دهید دقیقا زمانی را مورد توجه قرار دهیم که یک مورد خاص اتفاق افتاد. موسای میکل آنژ در ۱۹۱۴ نوشته شد. «امر غریب» و متن کوتاه در مورد ایبسن هر دو در ۱۹۱۵نوشته شدند. بنابراین چندان از نقطه عطف کار فروید که با معرفی رانه مرگ در فراسوی اصل لذت شکل می‌گیرد، فاصله نداریم. فروید خودش این چرخش در کارش را با عطف توجه به استنتاج رانه مرگ از مطالعه معضل «روان نژندی تروماتیک» توضیح می‌دهد. اما شناخت آن همچنان با ضربه‌ای که جنگ ۱۹۱۴ به دیدگاه خوش‌بینانه وارد کرد، گره خورده است. دیدگاهی که اولین دوره روانکاوی و تقابل ساده بین اصل لذت واقعیت را مد نظر قرار می‌داد. به هر حال دلایلی برای تردید وجود دارد که مطابق با این توضیح، اهمیت این لحظه را نادیده نمی‌گیرد. کشف رانه مرگ رویدادی در زمان فروید بود و اغلب در مواجهه با مضمون وسواسی دوران که در آن روانکاوی شکل گرفته بود، تغییر ماهیت می‌یافت: ناخودآگاه شیء فی‌نفسه شوپنهاوری و داستان‌های ادبی بزرگ بازگشت به این ناخودآگاه. راز نهایی کل سنت رمان از وهم‌های ناشی از اراده، که خلاصه ادبیات یک قرن بود، ادبیات عصر استتیک عبارت از این است که آن چه غریزه حفظ حیات نهایتا به سمت آن حرکت می‌کند، حرکت زندگی به سمت مرگ است و «نگهبانان زندگی» در واقع «جان برکفان مرگ» هستند. فروید هرگز دست از مبارزه با این راز نکشید. البته تفسیر «اصل واقعیت» در بطن اصلاحات فروید در طرح‌های ایبسن، هوفمان یا ایبسن آمده است. این مواجه با منطق ناخودآگاه استتیک عبارتست از آنچه او را به برقراری مجدد علیت‌شناسی دقیق هانولد یا مورد ناتانییل و پایان مناسب برای روسمرسهلم و همچنین نگرش دقیق موسی مجبور ساخت، که به بیان بهتر همان پیروزی آرام عقل بر شور مقدس است. هر چیزی اتفاق می‌افتد، انگار که این تحلیل‌ها، شیوه‌هایی با شعار مقاومت آنتروپی نهیلیستی بودند که فروید به کشف آنها پرداخت و در آثار رژیم استیتک هنر انکارشان می‌کرد، ولیدر نظریه‌پردازی خود درباره غریزه مرگ به آنها مشروعیت مجدد خواهد بخشید.

اکنون در موقعیت درک ارتباط پارادکسیکال بین تحلیل‌های استتیک فروید و آن گروهی هستیم که بعدا مدعی حمایت او شدند. تعهد این گروه رد تذکره‌گرایی فروید و بی‌کفایتی او به «فرم» هنری است

فروید در صفحات نخستین موسی شوکی را ایجاد می‌کند که خود ماحصل شوک ناشی از آثار هنری است و در صدد ارایه تفکری است که در مواجهه با این شوک باشد. «شاید، در واقع آنچه برخی نویسندگان حوزه استتیک دریافته‌اند در باب حالت سرگشتگی ذهنی دریافته‌اند، وضعیت ضروری برای یک اثر بزرگ هنری هنگامی به هدف خود نایل می‌آید که بیشترین تاثیر را گذاشته باشد. این امر، صرفا با اکراه فوق‌العاده‌ای است که خودم می‌توانم به یک چنین الزامی باور داشته باشم انگیزه اساسی تحلیل‌های فرویدی، دلیلی که برای ترجیحی که به طرح زندگینامه نویسانه می‌دهد، چه زندگینامه شخصیت داستانی باشد یا هنرمند، مبنا در واقعیتی دارد که او نسبت دادن قدرت نقاشی، مجسمه‌سازی یا ادبیات به این نوع سرگشتگی را رد می‌کند. برای ابطال نظریه این زیبایی‌شناس مفروض، فروید آماده برای مرور هر داستان و در صورت لزوم حتی بازنویسی متن مقدس می‌باشد. اما استتیک که برای فروید درحد یک فرض بود امروزه فیگور واقعی در زمینه تفکر استتیک است. به عنوان قاعده کلی او [زیبایی‌شناس] دقیقا با اتکا به فروید جهت ایجاد مبنایی برای نظر ما است که حامی او [فروید] درصدد ابطال آن بود، نظری که قدرت اثر را به تاثیر حیرت‌آور آن پیوند می‌زند. اینجا به طور خاص تحلیل‌هایی را در ذهن دارم که ژان فرانسوا لیوتار در مراحل پایانی زندگی‌اش، تحت عنوان استتیک امر والا را شرح وبسط داد و سه پایه آن بورک، کانت و فروید بودند. لیوتار استتیک را با قدرت ارتباط بصری در برابر هم قرار می‌دهد. سوژه، همه تن تسلیم در برابر امر محسوس، امر محسوسی که روح عریان را تحت تاثیر قرار می‌دهد در مواجهه با قدرت دیگری بزرگ است که هیچ‌کس نمی‌تواند به او نظر اندازد و تماشاگر را در موقعیت موسای قبل از آتش گرفتن درخت آتشین قرار می‌دهد. برخلاف کاتارسیس فرویدی، لیوتار این نقش را به امر والا محول می‌کند، به پیروزی رساندن پاتوسی که به لوگوس تقلیل نیابد و در تحلیل نهایی پاتوسی که با قدرت دیگری بزرگ هم گوهری پیدا کند.

ارتباط بین دو نوع ناخودآگاه شکل خطوط نامتقاطع یکتایی را می‌گیرد. روانکاوی فرویدی انقلاب استتیکی و نظم علل بازنمایی کلاسیک را ملغی کرده و قدرت هنر را با این همانی به واسطه تضادها یعنی لوگوس و پاتوس مرتبط می‌کند. ادبیات مبتنی بر قدرت دو گانه سکوت است. اما فروید در این دوگانگی، دست به انتخاب می‌زند. فروید بر خلاف انتروپی نهیلیستی جداناپذیر از قدرت کلام بی‌صدا، فرم دیگری از کلام صامت، هیروگلیف آماده برای کار تفسیر و امید التیام یافتن را بر می‌گزیند. بنابراین او در چارچوب رژیم بازنمایی هنر، فیگورها وانقلاب استتیکی و ساختارهای طرح داستان راکه این رژیم کهن رد کرده بود، جایگزینی برای آن برداشت باستانی در نظر گرفته بود.

امـروزه فرویدگرایی بـه نحو متفاوتـی علیه این بازگشـت بحـث می‌کند. بیوگرافی‌نویسـی فرویدی را مورد سوال قرار داده‌اند و مدعی وجاهت بیشتری برای خاص بودگی هنر هستند. خودرا به عنوان فرویدگرایی رادیکال‌تر از فروید معرفی می‌کنند که از پیامدهای سنت بازنمایی رها شده و با رژیم جدید هنر مطابقت دارد که ادیپ را به موجودی در دسترس مبدل می‌کند، رژیم جدیدی که فعالیت و انفعال را با تایید خودمختاری ضد بازنمایانه هنر و ماهیت به شدت دگر سالار آن و نیزارزش آن به مثابه گواهی بر کنش نیروهایی که فرا سوی شور رفته و آن را از خودش جدا می‌کند، مترادف فرض می‌گیرد. البته چنین برداشتی، که مختص به فراسوی اصل لذت و برخی متون دهه‌های ۲۰ و ۳۰ است، یکسره به انکار فاصله‌گیری از ینسن، ایبسن و هوفمان از فرویدی می‌پردازد که موسی را برای رهانیدن خودش از خشم مقدس تحسین می‌کرد. این پروژه مستلزم تصمیمی در منطق متناقض ناخودآگاه استتیک است، که در قطب‌بندی کلام صامت نقطه مقابل طرز تلقی فروید است. این نیروی بی‌صدای کلام دیگری بزرگ بایستی به عنوان چیزی غیرقابل تقلیل به هر هرمنوتیکی ارزش‌گذاری شود.

بنابراین، این فرویدگرایی حرکت چرخشـی مول نظریه فروید را فعال می‌کند، برگرداندن نهیلیسـم به نام فرویدی و علیه او، که تحلیل‌های استتیکی او هرگز از مبارزه علیه آن باز نایسـتاد. این حرکت چرخشـی خودش را به مثابه انکار سـنت اسـتتیکی اعلام می‌کرد. امـا این در واقع آخرین تیر ترکش اسـت: این ناخودآگاه استتیک بود، که ناخودآگاه فرویدی را برانگیخت.

یادداشت

برشی از کتاب «ناخودآگاه استتیک»

میراث فروید

ژاک رانسـیر در کتاب ناخودآگاه اسـتتیک بر آن است تا نسبت میان مفاهیم فرویدی و انقلاب اسـتتیک قـرن نوزدهـم را مشـخص کنـد. بخش وسـیعی از این کتاب در واقع گفت‌وگویی انتقادی با لیوتار اسـت. رانسـیر برخلاف نظر لیوتـار، میراث فروید را در مسـیری معکوس پروژه فروید تحلیـل می‌کند. میراث فروید حاکـی از غلبـه پاتوس بـر لوگوس است. پاتوس در تلقی رانسیر، شکلی از تجربه حسـی است که به سادگی در قلمرو بیان جایـی پیدا نمی‌کند. در طـرف مقابل، لوگـوس عبارت از بیان‌های برسـاخته‌ای اسـت که بر تجربه‌های حسـی نظـارت می‌کند. صورت‌بنـدی رانسـیر از پاتـوس و لوگوس از جنبه‌هایـی با طنین این دو مفهـوم در متون فلسـفی تفاوت می‌کند. امـا انقلاب اسـتتیک قرن نوزدهـم به زعم رانسـیر فرآیندی را رقم می‌زند که رانسـیر از آن با تعبیر «توزیع حسـی» نام می‌برد. در کتاب ناخودآگاه استتیک، پیدایش روانکاوی پابه‌پـای انقلاب اسـتتیکی بازنگری می‌شـود. سـعی فروید -که چندان قرابتی با برداشت فرویدی‌ها از ادبیات ندارد- فراهم آوردن زمینه‌ای اسـت تا پاتوس و لوگوس در همزیسـتی با هم به سربرند. حتی از این هم فراتر، شکل‌دادن به تصوری از روان که این دو را متصل و جدایی‌ناپذیر با یکدیگر پیش ببرد. رانسـیر جلوه پاتوس در آثار فروید را مترادف با بیماری فرض می‌گیرد و در ادامه، درمان را معادلی برای لوگوس تحلیل می‌کند.

با ایـن حال رانسـیر به خوانش فرویـدی و روانکاوانـه از متون ادبی شـدیدا مشـکوک اسـت. روانکاوی نمی‌تواند به شـیوه‌ای بـرای تحلیل آثـار ادبی در بیاید، زیرا خود ماحصل نوعی بازی تفسـیرگرانه و شـکلی از بیوگرافی‌نویسی قرن نوزدهمی است. از تبعـات جنبی خوانش رانسـیر از فرویـد یکی هـم اینکه ناخـودآگاه اسـتتیک قابل انطباق بـا ناخودآگاه فرویدی نیسـت و البتـه ناخودآگاه اسـتتیک گذشـته از تقدم تاریخی نسبت به کار فروید متضمن کنشی سیاسی نیز هست که روانکاوی در بدو امر فاقد آن است.

رانسیر به سراغ یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم فروید یعنی عقده ادیپ می‌رود و آن را بیـش از هـر چیـز مخلـوق باسـتان‌گرایی رمانتیک‌های آثار درام یونانـی در نظر می‌گیـرد. قبل فروید کلاسیک‌های متاخر رمانتیک‌هابودند که ادیپ را به موضوع خلق هنری خود مبدل کردنـد. کورنی یکی از اولین‌ها

در بازنگـری و حتی دسـتکاری درام یونانی اسـت. در نظر رانسیر بازگشت به ادیـپ، حامل ایده‌ای بود که بعدها به یکی از اهرم‌های انقلاب اسـتتیکی شـکل می‌دهد. ادیپ، حاکی از قدرت تفکری است که خود فکر نمی‌کند و در تـوازی با آن قـدرت کلامی را نیز دربردارد که خود سخن نمی‌گوید. در زمینه چنین تحلیلی رانسـیر یکی از مفاهیم کلیدی خود یعنی کلام صامت را مجددا تعریف می‌کند. اما فروید، با دستکاری مفاهیم انقلاب استتیکی به تلویح، سـعی در سیاست‌زدایی از آنها دارد. کار به همین‌جا ختم نمی‌شـود، رانسـیر، فروید را بـه دو فروید قبل و بعد از جنگ جهانی اول تقسیم می‌کند و معتقد است تعارض‌ها و گسست‌ها میان آثار فروید در این دو دوره تاریخی محسوس و چشمگیر است. اتفاقا فروید در فاصله این دو دوره است که به سراغ ادبیات می‌رود و بـا ارایه تحلیل‌هایی از هوفمـان، ایبسـن و تنـی چند از نویسـندگان معاصر با خود راه را برای فراسوی اصل لذت باز می‌کند.

خیابان یک‌طرفه

۲۵ فرضیه داستانی

ریچارد کاستلانتز . ترجمه: دریا ارجمند

هم اینک هنگام طرح این پرسش کلیدی است که چگونه می‌شود نوشتاری روشنفکرانه (و نویسنده‌ای مصمم) در همان بدو کار از این وضعیت ناگوار جان سـالم به در برد؟ حقیقت دشـوار عبارت از این اسـت که ما، گذشته از اینکه به نوشـتن ادبیاتی محتاجیم که بارهـا بخوانندش، به خلق موقعیت‌هایی نیز محتاجیم که تضمین دهند چنین آثاری در دسترس باشند و در یادها بمانند.

۱) داستان: ۱- ساختن اتفاقاتی خیالی؛ جعل. ۲- هر چیز برساخته یا تخیلی، از قبیل عبارت، قصه و غیره. ۳- الف) هر اثر ادبی که تصویری از شخصیت‌ها یا رخدادهایی تخیلی به دست دهد. ب) مجموعه آثاری از این سنخ؛ به خصوص رمان‌ها و قصه‌ها- لغتنامه وبستر.

۲) داسـتان: ۱- کردار یا آفرینش تازگی‌ها یا تقلید- (۱۷۸۴) ۲- جعل، فریب، کتمان، تظاهر- (۱۶۰۹) ۳-الف) کردار جعل یا ساختن موجودات، وقایع، حالات خیالی- (۱۶۰۵) ب) هر آنچه ساختگی یا جعلی باشد، ساختگی مقابل واقعی پ) گزارشی محضا تصنعی؛ مجموعه گزارش‌هایی از این سنخ – (۱۶۱۱) ۴- نگارش روایی. هم اکنون به کلیت رمان‌ها و داستان‌های منثور، یا نگارش چنین آثاری اطلاق می‌شود. (۱۵۹۹). لغتنامه آکسفورد.

۳) هیچ محدودیت مشـخصی بر مواد بیرونی در دسترس برای قصه‌گو اعمال نمی‌شود؛ محدودیت‌های عملی که بر امکانات داستانی اعمال می‌شود درعرصه تخیل خلاق و رسانه انتخاب شده، امری درونی‌اند.

۴) از آنجا که مواد داستان تصنعی‌اند، داستان از صناعت ماده ناشی می‌شود- این نگره حکایت از آن دارد که نویسندگان به ندرت همه شیوه‌های پروپیمان کردن داستان‌ها را آزموده‌اند.

۵) بـه اینکه کلمات کوچه‌های داسـتان، یا جملات سـریش، یـا پاراگراف‌ها چارچوب، یا موجودات انسانی «شخصیت» باشند هیچ احتیاجی نیست؛ داستانی تحقق یافته، با ماده خامی هر قدر غیرمترقبه، جز با موضوعی خاص خود، سبکی خاص خود، «رخداد»هایی خاص خود و حیاتی خاص خود خلق نمی‌شود.

۶) عامل اولیه بهترین نمونه‌های ادبیات مکتوب همواره متضمن استعدادی ذاتی در رسـانه بوده است؛ تاثیراتی که از زبانی خاص یا از ورق زدن صفحات ناشی می‌شده است؛ ولی از آنجا که نه صفحه‌ها و نه نشر ضرورت مطلق نیستند، تاکید بر رسانه امکان‌پذیری یا ارزش ارجاعات بیرونی را نفی نمی‌کند.

۷) حتی نوآورترین داسـتان‌ها حامل دست‌کم یکی از عناصر ادبیات کلاسیک هسـتند، خـواه از جنبه زبـان فاخر، ظاهـر روایی، جزییات اقناعی باشـد یا شـخصیت‌پردازی بسط‌یافته؛ ولی اگر نه غیرممکن، بس بعید به نظر می‌رسد داستانی متشکل از همه این عناصر بی‌چون و چرا چیز تازه‌ای از آب دربیاید.

۸) شـاید از منظر واحدهای داستان، سطر بر کلمه، صفحه بر جمله، فصل بر پاراگراف، شیرازه بر فصل تقدم بیابد؛ یا شاید هم برعکس، کلمه بر سطر، جمله بر صفحه و الی آخر؛ اما به رغم تغییراتی از این دست در مقیاس، نقل داستانی تازه باید برآیند اینها و در عین حال قائم به ذات باشد.

۹) داستانی که در هیات زنجیره‌ای از صفحات مکتوب خلق می‌شود در رقابتی تنگاتنگ با وجه غالب ابزار ارتباطی دوران به سر می‌برد که در زمانه ما روزنامه‌ها، فیلم، تلویزیون و... از مصادیق آن است؛ با این حال بهترین نمونه‌های ادبی ضرورتا از گرایش به محتواهای آشنا با این رسانه‌های جدید پرهیز می‌کنند.

۱۰) داستان‌ها به تنهایی نمی‌توانند جهان را تغییر دهند، گرچه در تخیل آنهایی کـه می‌خواهند و می‌توانند، رخنه می‌کنند؛ اما رهایی‌بخش نیسـتند؛ و با آنکه هنرمندان به روشنی مدیون هنرهای عامه‌پسند هستند، در نهایت این رسانه‌های گروهی (و اعوان و انصار آنها) است که به مراتب بیشتر از هنر بزرگ متاثر می‌شوند.

۱۱) داسـتان‌های چشـمگیر همواره با مضامینی بنیادین دست و پنجه نرم کرده‌انـد؛ مضامینی از قبیل تاریخ، طبیعت، ظهور و سـقوط، ارتباط و رابطه، واقعیت و توهم، تخیـل، تقدیر و غیره؛ اما آثار خارق‌العاده غالبا میان معناها و مخاطبان سر به‌هوا یا فراموش‌کار سدی عبورناپذیر را حایل می‌کنند.

۱۲) هم اینک اشـتیاق به نفس رسانه و چشم‌اندازهای کاربست‌های احتمالی دلایل اولیه خلق داستان‌ها هستند؛ اموری دیگر مثلا روایت‌گری لاجرم در درجه دوم اهمیت‌اند.

۱۳) استفاده از تکلفات تحمیلی، مثل قالب‌های شعر سنتی، تخیل خلاق را به مقاومت در برابر شـیوه‌های آسـان و نیز کلیشه‌ها وا می‌دارد و اشتیاق برای حل مساله و سایر فرآیندهای بازی را تحریک می‌کند. علاوه براین در مخاطب تکاپو برای فهم و درایت اموری را علنی می‌کند که در بادی امر ناشناخته به نظر می‌آید.

۱۴) برخی آثار اخیر چنان اصیل‌اند که به سـختی با آنچه به اسـم «داسـتان» می‌شناسیم شـباهت دارند، ولی از آنجا که فقط هنرناشناسـان جرات دارند آثار غیرمتعارف را «غیرداستانی» بنامند، هنر باردیگر ما را به تجدیدنظر در استانداردهای خود در زمینه قراردادهای ادبی و تمهیدات زیبایی‌شناختی وا می‌دارد.

۱۵) پیشرفت‌های فرمی در هنری خاص غالبا از تطابق ایده‌ها و راهبردهای توسعه‌یافته در حوزه‌ای دیگر دست می‌دهد؛ و گاهی ماحصل پیوندزنی نه فقط به گامی پیشتر در عرصه هنر که به دورگه‌ای حقیقی میان ادبیات و چیزی دیگر می‌انجامد.

۱۶) آیا می‌توان با ارایه آثار یک نقاش به ترتیب توالی زمانی داسـتان زندگی هنری وی - داستان‌هایی از آنچه او نقش کرده- را آنقدر تمام و کمال بازگو کرد که دیگر هیچ نیازی به نوشـتن نباشد؛ در این صورت آیا هرکس «خود- زندگینامه» او را به سهولت در ذهن نخواهد داشت؟

۱۷) تخصصی شدن نشانه پایان هنر و آغاز ژورنالیسم، تاریخ، جامعه‌شناسی یا هر فرم دیگری از «داستان» است، داستان در بهترین حالت نه واقعی است، نه آشنا، بلکه ساختگی است.

۱۸) مشخصه داستان ادبی، عبارت از باقیمانده‌های مواجهه هوش داستان‌پرداز و صفحه مسود است؛ اما همین صفحه چهارگوش کاغذ چه سرسختانه با تخیلی که برآن است تا در صفحه منفجر شود، سر ناسازگاری دارد.

۱۹) هیچ ختمی برای داستان نیست، مگر با وفات خیال. به عبارتی مادام که آدمی بقا دارد، قالب‌های تازه داستان‌پردازی نیز هست؛ گیریم که برای آن قالب تاریخی که «رمان» می‌نامندش «جواز دفن» صادر شده باشد، ولی نه برای داستان.

۲۰) عیار هنر در داستان‌نویسـی، «آن» فردی است، آنقدر که درباره شخص نویسـنده نیازی به هیچ توضیحی نباشد؛ پرسش مبنایی این است: آیا کسی می‌تواند- یا حتی جرات دارد- پای چنین اثری امضا بزند؟

۲۱) قله‌های داسـتان مدرن- اسـتاین، لیسیسـتکی، فاکنـر، جویس، بکت، بورخس- که «امر نو» باید با هنر از «اکنون» پیشی بگیرد.

۲۲) دلیلی ندارد داستان تازه امروز با قدیم فرق زیادی داشته باشد، آن طور که مثلا دهه ۵۰ از ۶۰ با ماشین‌ها، لباس‌ها، مدل مو، تبلیغات و ابزاری که در موزه‌ها و سمساری‌هاست، متفاوت دانسته می‌شود.

۲۳) یگانه گواه جنون حقیقی در هنر خلاق، پیشرفت است، زیرا بسیاری از آنچه مدعی اصالت اسـت، صرفا ادا و اصولی دمدمی یا دلقک بازی‌ای جاه‌طلبانه به شمار می‌آید؛ هر چند جنون در نفس خود، عموما ضدتولید است.

۲۴) هنـر مدرن در بهترین نمونه‌هایش ربط زیادی بـا وضع قراردادها ندارد، بلکه آشکارا آنها را نادیده می‌گیرد، زیرا فرم‌های آشنا دم‌دستی‌ترین چیز در پیشخوان دکان‌هاست. محک هنر واقعی محض، حتی همین امروز، مقاومتش در برابر فروش فوری است.

۲۵) داسـتان جدید از شباهت‌های سطحی ناچیزی با داستان قدیم برخوردار است، حال آنکه تجربه «خوانش» از اساس شدیدا تغییر کرده است؛ تغییراتی آن قدراساسی که به ناچار استانداردها را دگرگون می‌کند و شاید زبان نقد ادبی را نیز عوض کند.