نگاه

درباره کتاب فرشتگان

فرشتگان بورخس بازگشتند

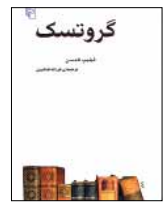
■ آثار بسیاری از نویسندگان مطرح دنیا به دلایل مختلف ناتمام مانده؛ یا نویسنده پیش از پایان بردن کتاب به قول بورخس به دنیای سایه‌ها رفته و نوشته ناگزیر نیمه‌کاره مانده است، یا دست‌نوشته‌های نویسنده نابود شده، در مواردی هم خود نویسنده اثرش را نیمه‌کاره رها کرده است. به هرحال بسیاری از نوشته‌ها بعدها به همان صورت ناتمام منتشر و خوانده شده‌اند. و قطعا مخاطب به خصوص اگر نویسنده هم باشد در ذهنش پایانی برای متن تصور کرده است. «کتاب فرشتگان» نوشته‌های پراکنده خورخه لوییس بورخس یکی از این کتاب‌هاست که احمد اخوت نویسنده، مترجم و منتقد ادبی آن را ترجمه کرده و ادامه داده یا به گفته خودش احیا کرده است. اخوت می‌نویسد: «هرچند برایم عجیب بود (و هنوز هم تا حدودی

هست) که چرا بورخس فرشته‌هایش را پراکنده و نوشتن کتاب فرشتگان را متوقف کرد، اما تصمیم گرفتم من این کتاب را احیا کنم، به خصوص حالا که دیگر نویسنده‌اش از این جهان به قول خودش به دنیای سایه‌ها رفته.» احمد اخوت کتاب فرشتگان را با نقل قولی از سودنبرگ آغاز می‌کند: «تاریخ جهان چیزی نیست مگر کتاب مقدسی گشوده که به ما ارزانی داشته‌اند؛ اثری که پیوسته خوانده و بازنوشته می‌شود.» سودنبرگ یکی از استادان بورخس بوده است که بر این نویسنده تاثیری عمیق گذاشته و بورخس به گفته خود او «سبب خیر شده» که با فرشته‌شناسی آشنا شود؛ پیوندی که حاصلش کتاب فرشتگان می‌شود. پرونده آشنایی بورخس با فرشتگان از انتشار مقاله‌ای با عنوان سرگذشت فرشته‌ها گشوده شد و بعدها با چاپ کتاب «گلچین ادبیات تخیلی» ادامه پیدا کرد. بورخس بعد از نوشتن مقاله مطالبی در وصف‌شان نوشت و اینها را در قالب جزوه لاغری در ۱۵ صفحه، پیوست کتاب حیوان‌شناسی تخیلی کرد. گرچه بعدها به قول احمد اخوت ظاهرا فرشته‌های بورخس نتوانستند با هیولاهای کتاب حیوان‌شناسی تخیلی کنار بیایند، این شد که بورخس تصمیم گرفت فرشته‌ها را به جای دیگری منتقل کند. اخوت اشاره می‌کند که پس از خواندن سرگذشت فرشته‌ها توجهش به این موجودات خیال‌انگیز بیشتر شده و یادداشت‌های بورخس را هر جا که می‌دیده نوشته است. به جز ترجمه نوشته‌های بورخس از فرشتگان: بیت‌المعمور، حاملان عرش، فرشته باران، سرافیل... و مطالبی درباره سرگذشت فرشتگان، سلسله‌مراتب فرشتگان، شمار و ظهور فرشتگان که ابتدای کتاب آمده، احمد اخوت در پیوست کتاب فرشتگان را با سه روایت: اسطوره پرواز، امانوئل سودنبرگ، پر پرواز را ادامه داده است.

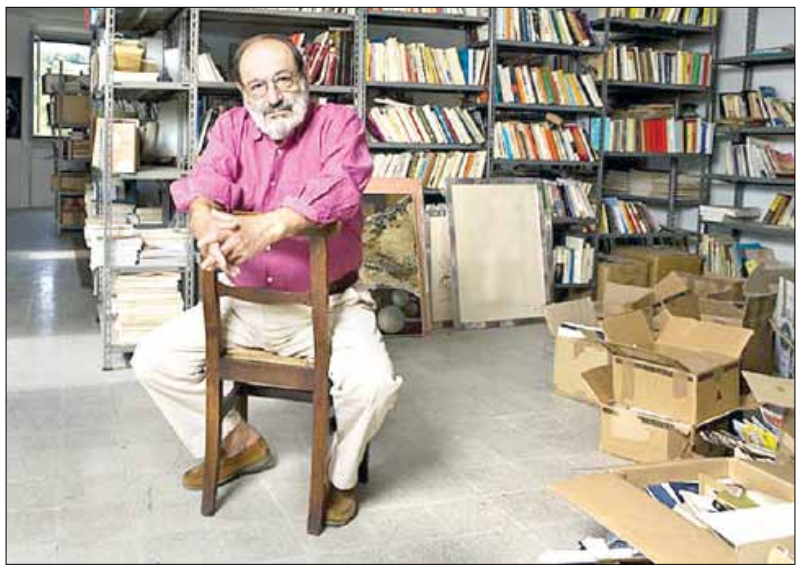
درباره کتاب گروتسک

تحمل گروتسک دشوار است

■ گروتسک، نوشته فیلیپ تامسن، تازه‌ترین کتاب مجموعه «مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری» است. تامسن در این کتاب در کنار توضیح مفهوم گروتسک و ارایه پیشینه تاریخی آن، مدام درصدد رفع تلقی‌ها و تصورات نادرست از این مفهوم است. چنان‌که در همان مقدمه کتاب نیز پس از آوردن نمونه‌ای از رمان‌وات، اثر ساموئل بکت، به احساس ناخوشایندی که گروتسک برمی‌انگیزد اشاره می‌کند و همچنین به مکانیسم‌هایی که خواننده برای فرار از این احساس به آنها متوسل می‌شود؛ مکانیسم‌هایی که یا زهر گروتسک را می‌گیرند و آن را به شوخی پیش‌پاافتاده‌ای بدل می‌کنند یا خشمگینانه متن را از اساس تخطئه می‌کنند. تامسن با اشاره به آن تکه از متن بکت که به عنوان نمونه در آغاز کتاب آورده است،



می‌نویسد: «به‌احتمال زیاد خواننده یکی از این دو واکنش را [به متن بکت] نشان خواهد داد: ممکن است نتیجه بگیرد که این تکه بیشتر مضحک است تا وحشتناک و قضیه را به خنده برگزار کند یا اصلا آن را شوخی تلقی کند؛ یا اینکه ممکن است به خشم بیاید که چرا چنین مسایلی با این لحن شوخ‌طبعانه ارایه شده‌اند و آن را اهانتی به حساسیت اخلاقی خود ببیند. هردو این پاسخ‌های ثانوی، اگر که بتوان چنین تعبیری را برایشان به کار برد، از لحاظ روان‌شناسی بسیار جالب‌اند و بعدا در جای خود به آنها خواهیم پرداخت. فعلا همین کفایت می‌کند که بگوییم در هردو آنها دلیل‌تراشی و مکانیسم‌های دفاعی دخالت دارند که خود گواهی است بر اینکه تحمل گروتسک (اگر فرض کنیم با متنی گروتسک روبه‌روییم) دشوار است و معمولا تلاش می‌کنیم از آن احساس ناخوشایندی که در ما بیدار می‌کند فرار کنیم.» تامسن آن گاه به تصور نادرست دیگری از گروتسک اشاره می‌کند: اینکه گروتسک صرفا برای تزیین متن و به قصد تفننی ادبی در اثر به کار رفته باشد یا «هدفی جز سردرگم کردن خواننده نداشته باشد.» تامسن بلافاصله هشدار می‌دهد: «ممکن است در برخی از موارد گروتسک چنین باشد، اما تعمیم آن به تمامی موارد خطرناک است.» و آن گاه از سوییفت مثال می‌آورد تا نشان دهد که گروتسک نه یک تفنن حاشیه‌ای و تزیینی که اغلب یکی از عناصر بنیادین و برسازنده اثری است که در آن گروتسک به کار رفته است. گروتسک با ترجمه فرزانه طاهری، توسط نشر مرکز منتشر شده است. مجموعه مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری که کتاب گروتسک هم یکی‌از آنهاست، شامل کتاب‌هایی است که از مجموعه The Critical Idiom انتخاب و ترجمه شده است.



مقاله‌ای از «امبر تو اکو» درباره حقیقت و داستان

هیتلر و آناکارنینا

ترجمه: اثمار موسوی‌نیا

دقیقا از آن رو که با ما از امور ساختگی سخن گفته می‌شود، که به هر تقدیر در جهان واقعی هرگز به اثبات نرسیده‌اند، یک حکم داستانی می‌تواند همواره کذب باشد. باوجود این ما، هومر و سروانتس را متهم نمی‌کنیم که دروغگو بوده‌اند. حین قرائت یک متن روایی ما پنهانی با نویسنده قراردادی می‌بندیم، نویسنده وانمود می‌کند چیزی واقعی را بازگو می‌کند و ما وانمود می‌کنیم حرفش را باور کرده‌ایم، دقیقا مانند کودکان، که ضمن به کار بردن ماضی استمراری داستانی و شگفت‌انگیزشان، بازی می‌کنند و می‌گویند «من دزد بودم و تو پلیس بودی.» با این وصف هرگونه حکم داستانی جهانی ممکن را ترسیم می‌کند و برمی‌سازد و تمامی قضاوت‌های ما در باب حقیقت یا دروغ نه به جهان واقعی بلکه به جهان ممکن آن داستان اشاره خواهند داشت. بنابراین در جهان ممکنِ آرتور کونان دویل اینکه شرلوک هولمز در حاشیه رودخانه اسپون زندگی می‌کند کذب خواهد بود و در جهان ممکنِ تولستوی اینکه آناکارنینا در خیابان بیکر زندگی می‌کند کذب خواهد بود.

ما عمدتا می‌پذیریم این حکم که آناکارنینا با پرت کردن خود زیر یک قطار خودکشی کرده است به اندازه صحت این حکم تاریخی که آدولف هیتلر در یک انبار زغال در برلین خودکشی کرده است، صحیح است. با وجود این چگونه است که نه تنها دانش‌آموزی را که در امتحان تاریخ بنویسد هیتلر در دریاچه کومو به ضرب گلوله کشته شد رد خواهیم کرد بلکه هرکسی را که در امتحان ادبیات روسی بنویسد آناکارنینا به همراه آلیوشا کارامازوف به سیبری گریخت رد خواهیم کرد؟ مساله به آسانی قابل حل است با بازشناختن این امر که صحیح است که آناکارنینا با پرت کردن خود زیر یک قطار خودکشی می‌کند صرفا یک نوع روش قراردادی سریع‌تری برای گفتن [این عبارت] است که صحیح است که در جهان واقعی تولستوی نوشته است که آناکارنینا با پرت کردن خود زیر یک قطار خودکشی می‌کند. بنابراین این تولستوی و هیتلر هستند که به یک جهان تعلق دارند، نه هیتلر و آناکارنینا.

برای آنکه این مساله را بهتر شرح دهیم، ما می‌توانیم در رابطه با شخصیت‌های روایی اثبات و تصدیقی واقعی انجام دهیم به همان شیوه‌ای که می‌توانیم بگوییم که صحیح است سمفونی پنجم بتهوون در دومینور (و نه در فاماژور مانند سمفونی ششم) و با «سل سل سل، می‌بمول» آغاز می‌شود. اگر در آغاز رمان آناکارنینا می‌خوانیم «در خانه اوبلونسکی همه چیز زیرورو شده بود» نباید بپرسیم که آیا صحیح است که در خانه اوبلونسکی همه چیز زیرورو شده بود بلکه آیا صحیح است که ما به این دلیل متاثر می‌شویم که آناکارنینا خود را زیر یک قطار پرت کرده است و نه به این دلیل که تولستوی نوشته است که آناکارنینا خود را زیر یک قطار پرت کرده است.

صحیح است که آن کتاب تقطیع‌بندی‌شده که کتاب مقدس نام دارد با عبارت در آغاز (Bereshit) شروع می‌شود، لیکن هنگامی که می‌گوییم ابراهیم بر آن بود تا پسرش را قربانی کند به متن اولیه [بخش عهد عتیق] (که ۹۹درصد کسانی که از ابراهیم سخن می‌گویند آن را نمی‌شناسند) اشاره نمی‌کنیم بلکه ـ چه باور داشته باشیم که انجیل چیزهایی واقعی را حکایت می‌کند چه باور نداشته باشیم ـ آماده‌ایم تصدیق کنیم که صحیح است ابراهیم بر آن بود تا پسرش اسحاق را قربانی کند و اینکه او را قربانی نکرد، زیرا فرشته‌ای از جانب خدا مداخله کرد و الی آخر.

اگر بتوان تایید و تصدیق‌هایی واقعی را در رابطه با شخصیت‌های خیالی انجام داد، می‌بینیم که مساله هیچ ربطی به مساله واژه‌های استعمال‌شده برای معرفی آنها به ما ندارد. احتمالا بسیاری از معاصران ما در کودکی کتاب‌های بسیار زیبا و چندجلدی پلکان طلایی را، که خلاصه‌شده‌ای از آثار بزرگ ادبی نویسندگان خوب برای کودکان بودند، مطالعه کرده‌اند. روشن است که رمان آناکارنینا جزو آن کتاب‌ها نبود، زیرا خلاصه کردن این اثر برای نوجوانان کاری بس دشوار بود، اما به عنوان مثال آثاری چون بینوایان یا کاپیتان فراکاسا در آن بین بودند. به لطف این کتاب‌ها شمار زیادی از ایتالیایی‌ها می‌دانند که ژان والژان یا بارون سیگونیاک که بودند بی‌آنکه هرگز متون اصلی [اولیه] را دیده باشند. این شخصیت‌ها چگونه توانسته‌اند، خارج از آن متنی که آنها را برساخته بود، به این خوبی دوام بیاورند؟ هیچ‌کس قادر نیست به طرزی منطقی انکار کند که هیتلر و آناکارنینا دارای دو نوع هویت متفاوت هستند، با یک وضعیت زیست‌شناختی متفاوت. لیکن باید اقرار کنیم که دفعات بی‌شماری احکام تاریخیِ ما نیز دقیقا به احکام ما درباره شخصیت‌های داستانی شباهت پیدا می‌کنند: دانش‌آموزانی که در درس تاریخ معاصر می‌نویسند که هیتلر در یک انبار زغال در برلین خودکشی کرده است به چیزی اشاره نمی‌کنند که از روی تجربه شخصی به آن رسیده‌اند بلکه به سادگی اقرار می‌کنند که در کتاب‌های تاریخ‌شان این‌طور نوشته شده است. به عبارت دیگر، به جز قضاوت‌هایی که به تجربه شخصی من (از نوع دارد باران می‌بارد) مربوط می‌شوند قضاوت‌هایی که می‌توانم بر پایه و اساس شناخت‌های فرهنگی‌ام انجام دهم به اطلاعات ثبت‌شده در یک دایره‌المعارف بستگی دارند، که می‌توان خواه فاصله خورشید از زمین و خواه این مورد را که هیتلر در یک انبار زغال در برلین مرد، از آن آموخت. با توجه به اینکه من آنجا نبودم تا بررسی کنم که این امر صحیح است یا نه، به این اطلاعات اطمینان می‌کنم زیرا خواه تحقیق درباره خورشید و خواه تحقیق درباره هیتلر را برعهده پژوهشگران متخصص گذاشته‌ام. افزون بر این هرگونه حقیقت موجود در دایره‌المعارف بر بازنگری گشوده است. اگر از یک ذهن علمی روشنگری برخوردار باشیم باید آماده باشیم روزی اسناد جدیدی کشف کنیم که نشان می‌دهند هیتلر در انبار زغال نمرده بلکه به آرژانتین گریخته است، که خبر خودکشی او به دلایلی تبلیغاتی نقشه روس‌ها بود یا اینکه به صراحت آن انبار زغال اصلا وجود نداشته است. در عوض در این مساله که آناکارنینا با پرت کردن خود زیر یک قطار خودکشی کرده است هیچ جای شک و تردیدی نیست و هرگز نخواهد بود. شخصیت‌های خیالی نسبت به شخصیت‌های تاریخی از یک امتیاز دیگر نیز برخوردارند. در تاریخ ما همیشه در رابطه با نقاب آهنین، یا کاسپار هاوزر شک و تردید داریم. مطمئن نیستیم که آناستازیا نیکولایونا رومانوا به همراه خانواده واقعی روسی به قتل رسیده باشد یا اینکه نجات یافته باشد و بعدها نقش جذاب او را اینگرید برگمان اجرا کرده است. برعکس ما آرتور کونان دویل را مطالعه می‌کنیم زیرا مطمئنیم وقتی شرلوک هولمز به واتسون اشاره می‌کند، همیشه یک شخص را به تصویر می‌کشد، مطمئنیم که در لندن دو شخص همنام و با مشخصه‌هایی یکسان وجود ندارند و اینکه شخصی که از او در هر داستان صحبت می‌شود همیشه همان شخصی خواهد بود که در داستان مطالعه‌ای در جامه سرخ برای نخستین بار واتسون از استامفورد نامیده می‌شود. ممکن است دویل در یک داستان منتشرنشده برایمان حکایت کند که واتسون هنگامی که گفت در پیکار میوند طی جنگ افغانستان زخمی شده است، یا اینکه در رشته پزشکی فارغ‌التحصیل شده است دروغ گفته است، ولی در این صورت نیز آن کسی که به عنوان یک لافزن نقاب از چهره‌اش برداشته خواهد شد همان شخصی خواهد بود که در داستان مطالعه‌ای در جامه سرخ واتسون از استامفورد نامیده شده است. مساله هویت مستحکم شخصیت‌های خیالی بی‌نهایت حایزاهمیت است. دو سال پیش رمانی از فیلیپ دومنک (Philippe Doumenc) منتشر شد که در آن از یک بازجویی پلیسی حکایت می‌شود که از خلال آن نشان می‌دهد مادام بوواری با آرسنیک خودکشی نکرده است بلکه به قتل رسیده است. بازی سرگرم‌کننده‌ای است، اما صرفا به این دلیل بامزه می‌شود که خوانندگان می‌دانند که در واقع اما بوواری خودش را مسموم کرد. اگر از این حقیقت انکارناپذیر مطلع نباشند از این ضداستان نیز لذت نخواهند برد، دقیقا همان گونه که در داستان‌های تخیلی تاریخی به اصطلاح تناوبی برای اثبات ارزشمندی داستانی که طبق آن ناپلئون در واترلو پیروز شده است ضروری است بدانیم که این حقیقتی مدون در دایره‌المعارف است که برعکس ناپلئون شکست خورده است. به این قرار، حتی اگر یک تفاوت زیست‌شناختی قطعی میان هیتلر و آناکارنینا وجود دارد، احکام داستانی، بسته به شیوه‌ای که به آن احکام باور می‌آوریم، به آنها اشاره می‌کنیم و در زندگی روزمره‌مان به آنها ارجاع می‌دهیم، برای روشن کردن این امر که مقصودمان از حقیقت انکارناپذیر چیست اجتناب‌ناپذیر می‌نمایند. اگر کسی از ما بپرسد که صدق بودن یک حکم به چه معناست، می‌توانیم به همراه تارسکی (Tarsky) پاسخ دهیم که حکم «برف سفید است» اگر و تنها اگر برف سفید باشد صحیح است، یعنی اگر برف از نحوه‌ای که آن را تعریف می‌کنیم اینچنین مستقل باشد و کفایت کند. به هر تقدیر اگر این تعبیر دانشمندان منطق را راضی می‌کند مردم عادی را راضی نمی‌کند. من ترجیح می‌دهم بگویم که یک حکم بدون شک هنگامی صدق است که به اندازه حکم «سوپرمن کلارک کنت است» (و برعکس) غیرقابل تردید باشد. پاپ و دالای لاما می‌توانند سالیان سال در رابطه با حقیقت این حکم که عیسی مسیح به راستی پسر خداست بحث کنند و حتی در رابطه با این واقعه که ششم مارس ۱۹۹۹ در رم باران باریده یا نه، ولی اگر اشخاصی واجد عقل سلیم (و مطلع از وقایع) باشند، نمی‌توانند در رابطه با این امر که سوپرمن همان شخص کلارک کنت است شک و تردید داشته باشند. بنابراین برای آنکه بدانیم اینکه هیتلر در یک انبار زغال در برلین مرده است بی‌شک صحیح است باید بررسی کنیم که این حکم که آناکارنینا با پرت کردن خود زیر قطار خودکشی کرده است نیز به همان اندازه و به طرزی غیرقابل‌تردید صحیح است. به این‌ترتیب کارکرد معناشناختی احکام داستانی در این است که می‌توانند به عنوان کاغذ تورنسل و به منظور اثبات انکارناپذیری هر حکم دیگر عمل کنند. [احکام داستانی] تنها دلیل و مصداقی هستند که ما برای تشخیص این امر که حقیقت چیست، در اختیار داریم.

درباره رمان «دفتر بزرگ» نوشته آگوتا کریستف

شر کودکانه و تروما

ترجمه نورا موسوی‌نیا

وقتی کسی راجع به شر حرف می‌زند به‌راحتی هزاران تصویر به ذهن خطور می‌کند. برای بعضی‌ها، شر به‌وسیله نمادی از ظلم و ستم نشان داده می‌شود: به‌وسیله یک صلیب شکسته، یک پرچم، یک چهره یا تمامی حالت‌های چشم؛ برای بعضی‌ها شر از خلال تصاویر فوری خاطرات و وقایع جمعی، از خلال قطعاتی از نوشته یا صداهای هماهنگ و برای بعضی دیگر، شر یک قدرت ناشناخته است که شکلی اسرارآمیز، غیرقابل درک و تهدیدآمیز به خود می‌گیرد. تمثال‌های بی‌شماری در جامعه ما بوده و اغلب ادبیات، قالبی معمولی برای تجسم بخشیدن به شر بوده است که به‌جای ترس متافیزیکی‌اش در قالبی دیگر به تحقق درمی‌آید. یک نمونه از نمایش شر و به علاوه شر کودکان، رمان «دفتر بزرگ» اثر آگوتا کریستوف است. در این رمان، مادر دو برادر دوقلو، پسرانش را برای حمایت از آنان نزد مادربزرگ نامحبوب‌شان می‌برد تا تغییرات و مصائب دوران جنگ را در یک شهر بی‌نام‌ونشان تجربه کنند؛ به‌نظر می‌رسد که پرده‌برداری پیوسته آنان از وقایع تروماتیک غریب‌ترین و مکانیکی‌ترین واکنش‌ها را در آنان برمی‌انگیزد: عقلانیت بنیادین، شقاوت و غیرانسانی بودن. در ادامه مقاله، هدف من تحلیل این واکنش بی‌حدوحصر به‌وسیله درک این امر است که شقاوت و غیرانسانی بودن به‌منزله مشخصه شر ذاتی این کودکان نیست، بلکه همان‌قدر به‌منزله یک واکنش عقلانی و منطقی سربرمی‌آورد که به‌منزله یک مکانیسم دفاعی نسبت به موقعیت تروماتیکی که خودشان را در آن می‌یابند. در این راستا، به مساله کودکان و شر می‌پردازم، برای این منظور به عقاید زیگموند فروید درباره تروما تکیه می‌کنم. تنها یک مساله قطعی آنها را به مفهوم شر پیوند داده، که به طریقی، معنایش در جریان قالب ادبی تغییر می‌کند: موتیف شر کودکانه؛ کودک زیبایی در هیات شیطان. طبق آرای مارتین دی. استرینگر در مقاله خود تحت‌عنوان «جشن قتل‌عام معصومیت» این موتیف به شکل یک سیر تکاملی از آغاز قابل ملاحظه بوده است؛ از دنیای قصه‌های پریان گرفته تا آن دست از روایت‌های مدرن: «در میانه عصر ملکه ویکتوریا، کودک به هیچ‌وجه به عنوان منبعی از شر مطلق تصور نمی‌شد و به آن به منزله جانشینی برای معصومیت تعبیر می‌شد.» این اندیشه برای ما با یک تغییر در الگوی ساختاری کودک شر به نمایش درآمد، همان‌طور که در روایت‌هالی فولکلور عامه‌پسندانه و قصه‌های پریان دیده می‌شود، نظیر آن دست از قصه‌های برادران گریم که به‌نظر می‌رسد کودکان در آنها به‌طور ذاتی شر هستند، به عنوان مثال جادوگر را در آتش پرت می‌کنند (هانسل و گرتل)؛ از طرف دیگر در دوره ملکه ویکتوریا مفهوم معصومیت به عنوان چیزی جدایی‌ناپذیر از کودک تلقی می‌شد، کیفیتی که «می‌بایست... هنگام رشد در بزرگسالی از دست برود» استرینگر استدلال می‌کند که برای یک ذهنیت دوره ویکتوریایی که در شرف انقلاب صنعتی نیز بود، «گناه از بیرون می‌آید، از دنیای آدم‌های بالغ و گناه معصومیت کودک را تباه می‌کند» به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که شر از تباهی معصومیت سربر می‌آورد. با این‌وجود، همان‌طور که نویسنده در فصل بعدی تصدیق می‌کند، با وجود مفهوم و محتوای جامع، معصومیت بالاتر از همه ساختارهای اجتماعی و ایده انتقادی است؛ به‌این‌ترتیب، یک کنش (عمل) و پیامدهایش مخصوصا اگر در رابطه با کودکان باشد هرقدر که آنان از محدوده ساختارهای اجتماعی تخطی کنند و آن را به مبارزه بطلبند، شیطانی محسوب می‌شود، به عبارت دیگر باید گفت، از محدوده‌های اخلاقی تخطی می‌کنند. اگر این مساله را از چنین حیطه‌ای تحلیل کنیم؛ ممکن است ببینیم که تباهی معصومیت در رمان «دفتر بزرگ» اولین گام از مجموعه تجربیات تروماتیک است که جهان راوی‌ها را تغییر می‌دهد و آنها را از داشتن یک واکنش طبیعی و عاطفی که احاطه‌شان کرده است، بازمی‌دارد. آنها، در بسیاری جاها، به‌واسطه نخستین حمله از دنیای بیرون برخلاف ماهیت‌شان از نظر عاطفی آسیب می‌بینند. اگرچه، این ایده به‌طور روشن در کتاب بیان نمی‌شود: خواننده می‌داند که مادر بچه‌ها آنها را ترک کرده است، به طوری که قادر نیست برای مدتی طولانی به آنها غذا بدهد و از آنها در جایی که زندگی می‌کنند حمایت کند. خواننده در ۲۰ صفحه اول می‌داند که رفتار مادربزرگ با آنها چقدر شریرانه است، همچنین قید و بندهای مهیب زندگی آنجا را می‌داند، اما در خلال سطرهای رمان یک اقرار قابل‌توجه و شخصی از اینکه تجربه مهیب چگونه است، وجود ندارد؛ روایت به‌گونه‌ای است که انگار آن را یک دستگاه ماشینی خلق کرده است. به‌این‌ترتیب این پرسش وجود دارد: آیا این دو بچه کوچک به‌طور ذاتی شر هستند، یا اینکه ما به‌عنوان خواننده با نتایج پرده‌برداری از آسیب جنگ، با رویدادهای بسیار دردناک و محنت‌باری مواجهیم که یک ذهن جوان قادر به درک آن نیست؟ شکی نیست که درجه معینی از شرارت در تصمیم‌ها و تمرین‌های آن دو برادر نهفته است؛ تصور شر به‌عنوان یک ساختار تغییریافته در جامعه امکاناتی را به روی کودکان باز می‌کند که صرفا خودشان را با محیط تجاوزکارانه‌شان وفق دهند. به‌این‌ترتیب، کارهایی نظیر گذاشتن یک بمب برای آسیب رساندن به خدمتکار کشیش (چون طبق معیارهای آنان او بیرحمانه عمل کرده است) یا امتناع از کمک کردن به همسایه‌شان [لب‌شکری] وقتی بچه‌های دیگر او را آزار می‌دهند، به‌نظر می‌رسد که یک واکنش منطقی در ذهن‌شان است: پسرها به‌منظور حمایت از خودشان در مقابل ماهیت سنگدل‌شان، به تفکر عقلانی پناه می‌برند. آنها به خدمتکار آسیب می‌رسانند چون نان را از اسیرهای جنگی دریغ و مسخره‌شان می‌کند و تخطی ناگهانی او از معیارهای خوب و بد آنها سبب می‌شود که دیگر موجود مفید و ارزنده‌ای نباشد و در نتیجه باید مجازات شود. به‌علاوه مثال برخورد با لب‌شکری، ذهنیت عملی و منطقی آنان را نمایان می‌کند:

از ما می‌پرسد:

«چرا همان اول کمکم نکردید؟»

«می‌خواستیم ببینیم چطور از خودت دفاع می‌کنی؟»

«چیکار می‌توانستم بکنم جلوی آن سه گنده‌بک؟»

«می‌توانستی سطلت را پرت کنی روی سرشان، صورت‌شان را چنگ بیندازی، بهشان لگد بزنی، داد بزنی، نعره بکشی، یا اینکه فرار کنی و بعد برگردی.» کودکان بلافاصله به کمک او نمی‌روند و سرجایشان می‌مانند و او را تماشا می‌کنند تا ببینند چه واکنشی از خود نشان می‌دهد و زمانی پادرمیانی می‌کنند که می‌بینند او قادر به دفاع از خودش نیست.

این فرآیند کاملا علمی مشاهده و درک مسایلی که در خلال روایت به عنوان تلاشی برای درک رفتار آدم‌های در تنگنا تکرار می‌شود؛ نظیر نمایش «تمرین گدایی»، که کودکان یک روز خود را با گدایی می‌گذرانند ـ انگار از قبل تعیین‌شده است؛ شیوه‌ای برای حمایت از خود و کنترل ماهیت‌شان. ایده سازش کودکان در مقاله هریس و شاو تحت عنوان «کودکان جنگ و کودکان در جنگ» شرح داده شده است. آنها در این مقاله توضیح می‌دهند که «بی‌تجربگی، شکل‌پذیری و ظرفیت سازش کودک اغلب تاثیر جنگ را پشت نقابی از ابهام پنهان کرده است.» این مساله «شگفت‌انگیز است که چطور کودکان و نوجوانان سازش خودشان را با وضعیت‌های جنگ به‌واسطه بروز نشانه‌های مختصری از روان‌رنجوری نشان می‌دهند» با وجود این، این نشانه‌های مختصر از روان‌رنجوری همان جایی است که ترومای حقیقی یا زخم پنهان شده است. درهرحال، این مساله تنها در اعمال پسرها که تاثیرات حقیقی تروما را نشان می‌دهد، آشکار نمی‌شود، بلکه به‌نظر می‌رسد چیزی فراتر از معنا باشد، این مساله در فرم و سکوت‌هایی که در خلال سطرهای رمان دیده می‌شود، مستتر است و درواقع، نشانه‌های واقعی تروما به‌واسطه همان‌ها نشان داده می‌شود. در صورتی که به دیدگاه فروید راجع به تروما در کتابش تحت‌عنوان «ورای اصل لذت» مراجعه کنیم، این امر که تجربه‌ای که در اوایل دوران کودکی رخ داده است بدون اینکه در لحظه‌ای که به وقوع پیوسته، به‌طور کامل به مرتبه آگاهی رسیده باشد، ممکن است این‌گونه بیان شود که این اتفاق آثارش را در ساختار ویژه روایت و زبانش به‌جا گذاشته است، که باید گفت این امر به‌وسیله تکرار طرح معینی از ساختاری نامعمول نشان داده می‌شود که نشانه‌هایی از تروما است. به این ترتیب، رمان کریستوف از فصل‌های کوتاهی تشکیل شده با عنوان‌هایی نظیر «رسیدن به خانه مادربزرگ»، «سیب‌های مادربزرگ»، «بازجویی» که هم سنگین‌اند و در عین حال عنوان‌هایی معصومانه به‌نظر می‌رسند که نقطه شروعی برای وقایع تروماتیک دو پسر است که آنها را در دفتر ثبت می‌کنند. البته، مقررات دایمی و تمرینات پسرها که به اختیار و اراده خودشان است چیزی نیست مگر ایجاد سپری از طریق تکرار، که باید گفت تلاشی است برای پاک کردن حافظه یا موانع ذهنی که تجربه تحمل‌ناپذیر را از خود جدا می‌کند، تا جایی که خودآگاهی دو برادر را از بین می‌برد و آنها را به منزله یک اتحاد کاری یگانه علیه جهان بیرون معرفی می‌کند: «ما روی نیمکت کنج آشپزخانه می‌خوابیم. سرهایمان به هم می‌خورد. هنوز خواب‌مان نبرده، اما چشم‌هایمان بسته است. یک نفر در را هل می‌دهد. چشم‌هایمان را باز می‌کنیم.»

همین نوع از اندیشه در اساسی‌ترین نمونه‌های این نوع تمرینات یعنی فصل‌های «تمرین مقاوم کردن روح» و «تحصیلات ما» وجود دارد. در فصل اول، راوی‌ها توضیح می‌دهند که چون آدم‌بزرگ‌ها به آنها فحش و ناسزا می‌گویند، آنها تمرین می‌کنند که به یکدیگر فحش بدهند، تا موقع شنیدن این فحش‌ها از خجالت سرخ نشوند یا به خود نلرزند و آن‌طور که دوست دارند خود را به ناسزاها و کلمات زشت عادت دهند؛ این درحالی است که همزمان کلمات محبت‌آمیز مادرشان را که همیشه به آنها می‌گفت، تکرار می‌کنند تا فراموش‌شان شود چرا که «بار سنگین خاطره این کلمات را نمی‌توانیم تحمل کنیم» و به این ترتیب به‌قدری این کلمات را تکرار می‌کنند تا اینکه «کم‌کم مفهوم‌شان را از دست می‌دهند و رنجی که به بار می‌آورند، کم می‌شود.» به‌علاوه، در فصل «تحصیلات ما»، بچه‌ها شیوه منطقی تفکر و مشاهده دنیای خود را تقویت می‌کنند؛ برای تصمیم‌گیری اینکه انشایی خوب است یا بد قانون ساده‌ای وضع می‌کنند؛ انشا باید واقعی باشد؛ به این ترتیب آنها از نوشتن کلمه دوست داشتن خودداری می‌کنند، چون کلمه مطمئنی نیست، دقت و عینیت ندارد. به نظر می‌رسد که هدف نهایی روایت این تمرینات به‌طور منطقی، از پیش تعیین شده است، تا راوی‌ها در مقابل ماهیت دردناک‌شان از خود دفاع کنند. از این رو، می‌توان دید که این اعمال شریرانه - آسیب رساندن به یک زن، خودداری کردن از کمک، کشتن پدرشان چیزی نیست مگر یک واکنش منطقی که به عنوان یک روش دفاعی در مقابل درون‌شان به‌کار می‌گیرند. آنها پدرشان را می‌کشند چون تنها از این راه می‌توان از مرز عبور کرد و به مادربزرگ در خودکشی‌اش کمک می‌کنند چون او از آنان خواسته بود که این کار را بکنند، هر دو قتل به‌واسطه نوعی تفکر منطقی هدایت می‌شود. دست‌آخر، این دو عمل آخر این فرضیه را تقویت می‌کند که شر مطلق آن چیزی نیست که آنان را هدایت می‌کند؛ حتی اگر کاملا جنون‌آمیزانه باشد؛ این سیستم دفاع از خودشان است که به‌وسیله ترومای جنگ خود را نشان می‌دهد و کریستوف از آن کاملا ماهرانه استفاده کرده است، نه‌تنها در کنش‌ها و گفته‌های بچه‌ها، بلکه به‌طور صادقانه حتی در فرم و زبانی که رمان با آن روایت می‌شود. در نهایت، تروما در چیزی نهفته است که راوی‌ها آن را در انشایشان پنهان و اصلاح می‌کنند و این وظیفه خواننده است که معمای این پازل را حل کند.

نکته

تباهی معصومیت در رمان «دفتر بزرگ» اولین گام از مجموعه تجربیات تروماتیک است که جهان راوی‌ها را تغییر می‌دهد و آنها را از داشتن یک واکنش طبیعی و عاطفی که احاطه‌شان کرده است، بازمی‌دارد

شگردهای رهایی

ادبیات آمریکای لاتین

خاطرات پس از مرگ

نادر شهریوری (صدقی)

■ «... من در ساعت دو بعدازظهر جمعه‌ای از ماه آگوست سال ۱۸۶۹، در خانه ییلاقی زیبای خودم واقع در کاتومبی، جان به جان آفرین تسلیم کردم. مردی بودم ۶۴ساله، تنومند، مرفه، مجرد، به ارزش ۳۰۰ کونتو (هر کونتو معادل ۵۰۰دلار) و ۱۱ دوست تا گورستان مشایعتم کردند. فقط ۱۱ نفر؟ درست است. نه دعوتی در کار بود و نه اعلانی در روزنامه‌ها، علاوه بر این بارانکی هم نم‌نم می‌بارید.»[1]

ماشادو د آسیس نویسنده قرن نوزدهمی برزیل در رمان «خاطرات پس از مرگ براس کوباس» روایت زندگی آدمی به نام براس کوباس را از زبان خودش می‌نویسد. براس کوباس در شرایطی راوی ماجراهای زندگی خود شده که مرده است و به قول خودش از گوری که در آن آرام گرفته، به شرح ماجرای زندگی خود می‌پردازد. «این نوشته آدمی است که دیگر مرده. من این کتاب را با قلم نشاط و مرکب مالیخولیا نوشتم و خودتان می‌توانید حدس بزنید که از این پیوند چه معجونی به بار می‌آید.»[2] اما سوالی که مطرح می‌شود آن است که یک مرده اساسا چه حرفی برای گفتن می‌تواند داشته باشد؟ علاوه بر آن در شرایطی که به تعبیر سوزان سانتاگ حتی یک روز از زندگی را نمی‌توان به‌طور کامل بازگفت، چگونه می‌شود که براس کوباس مرحوم تمامی زندگی، کامیابی، ناکامی‌ها، عشق‌ها و جاه‌طلبی‌های خود را به یکباره و کامل بیان می‌کند؟

زندگی تاریخی یعنی زیستن به قصد جست‌وجوی معنای آنچه بر ما رخ می‌دهد اما زندگی تنها آنگاه که به نقطه نهایی یعنی پایان خود رسیده باشد، می‌تواند تمامی شکل و معنایی را که به خود گرفته آشکار کند. به تعبیر ساده‌تر راز و افسون جهان تنها در پایان جهان خود را آشکار می‌کند، اما راه دیگری هم وجود دارد و آن اینکه در همان حال که زندگی می‌کنیم به خارج از زندگی خود نیز قدم بگذاریم تا در همان حال مشاهده‌گر موفقیت خود نیز باشیم. این کار البته که توسط آدمی ممکن نیست، تنها خداوند در خارج از وجود انسانی می‌تواند به بررسی کلیت و در همان حال به تبیین موقعیت و معنای زندگی آدمی مبادرت ورزد. بنابراین هرگونه تعریف یا حتی داستان‌سرایی نیز به ناگزیر می‌تواند تنها بخشی از زندگی را در چارچوب کلی آن که همواره نامکشوف است بیان کند زیرا حتی هر داستان و روایتی نیز خود بخشی از واقعیت خواهد بود (و نه امری خارجی و اضافی)؛ واقعیتی که هنوز پایان تام و تمام نیافته است. به این ترتیب ادبیات به مثابه ام