



ادبیات و تجربه مدرنیته

صحنه خالی



شهریار وقفی‌پور

■ سوزه در تعقیب میل خویش، ایزهای را که یافته‌است، لژه میلش می‌نامد و حکم «این همان است» مضمَر در این حالت برساننده قطب ششیدایی‌اش است که بنا به ماهیت میل، چندان نمی‌پاید و در ادامه‌اش افسردگی غالب خواهد شد که نتیجه حکم «این آن نیست» است که سوزه را با وسوسه غیاب یا پس زدن میل رویارو می‌سازد که چاره آن یا خودکشی است یا چنگ زدن به خود-میل که چرخه مذکور را نو به راه خواهد انداخت. با توجه به این توضیح، می‌توان دلیلی یافت برای توضیح دوقطبی تعدد باورناپذیر روابط عاشقانه در زندگی خصوصی و شمار خارق‌العاده آثار ادبی در زندگی حرفه‌ای برخی نویسندگان مدرن که گرین و سیمنون دو نمونه از آن‌هايند. افسردگی با نوشتار پیوند می‌خورد چراکه نوشتار نشانه غیاب است و زن نشانه‌ی ششیدایی، چراکه زن بدوا واجد همان چیزی دانسته می‌شود که غیابش موتور خلاقیت است. می‌توان وجه یا مدولاسیون دیگری از مدرنیسم ادبی را توضیح داد که همان تعدد پرسوناها است که در نزد کسانی چون امیل آژار (رومن گاری)، رابرت زمیرن (باب دیلن) و فرناندو پسوا تجسد می‌یابد. مارشال برمن در کتاب مشهور خویش، تجربه مدرنیته (با عنوان اصلی هر آنچه سخت است و استوار، دود می‌شود و به هوا می‌رود)، این حالت را به شیوه‌ای جذاب توصیف می‌کند و دوقطبی شیدایی افسردگی را درونی تجربه مدرنیته برمی‌شمرد. مدرنیته به دلیل ارتباط نزدیکش با تحریم، نفی و نابود کردن گذشته منشا شماری از تولیدات مرتبط با نوسازی شده است. تجربه مدرنیته به دلیل مشغولیتش با سنت و خرابه‌های گذشته، مساله تفسیر را عمده می‌سازد که خود منبیه برای مضمون خبثات است، چراکه بنا به گفته لاکان ساختار دانش بشر، در کل و تفسیر، به طور خاص، به شکل درمان‌ناپذیری پارانوایی است؛ البته روابط خود او با «مدرسه» اکمنیتا و شاگردان وفادارش منحون از وسواسی بیمارگون با موضوع وفاداری یا بی‌وفایی آنها بود. علاوه بر لاکان، این وسواس ذهنی در هنرمندان و متفکران مدرن چنان مبالغه است که حتی می‌توان ادبیات مدرن را تاملی همه‌جانبه در باب خبثات و حرام‌زادگی دانست؛ پولیسس جویس چه مرکز مفهومی دیگری جز این موضوع دارد؟ حتی ژر هولد بلوم مبتنی بر اضطراب تأثیر و عقده ادیپ شاعر مدرن را نمی‌توان به مثابه چنین وسواسی تفسیر کرد؟

لیکن آنچه در اینجا مهم است، بهریز از گرفتار شدن به سوبرباشت‌هایی از آن نوع است که در تفاسیر سلطی و خوش‌باشانه از وسازی دریدا و پساساختار گرابی دلوز است که سرخوشانه خود را وقت ستایش نکتو، روند بی‌انتهای تفسیر و بدن بدون اندام می‌سازند؛ چراکه توقف و برش در این روند بی‌انتهاست که معنا و تفکر را برمی‌سازد، نه تن دادن به وسواس روان‌نچوره‌انه اجبار به تکرار و گرفتار شدن در چرخه باطل میل از همین‌رو است که بر خورد با هر اثر هنری، رسالت منتقد نه پرداختن به تفسیر متن بلکه پرداختن به استراتژی خود آن در تولید معناسخت، استراتژی‌هایی که در سطح رخ می‌دهند نه در عمق. در هر گونه روایتی که متکی به شخصیت است، فرب عبق در شکل روان‌شناختی کردن امور رخ می‌نماید و وظیفه هنرمندی که با روایت سروکار دارد، یافتن راهی برای باطل ساختن درون یا روان‌شناسی شخصیت‌هاست.روش سرشت‌نمای شماری از بزرگ‌ترین نویسندگان مدرن در این زمینه، بی‌موضوع ساختن گذشته قهرمان‌هاست. وسواس چنین نویسندگانی در پنهان نگه داشتن وقایع زندگی‌های خویش به عنوان مرکز معناده و آثارشان نیز تجلی دیگری از همین بی‌موضوع ساختن گذشته است؛ چراکه برای مدرنیسم نه تحلیل که کنش (درمان تاریخ، به مفهومی دلوزی) اولویت اساسی دارد؛ از همین‌رو است که شخصیت‌های لغت و بی‌مکان‌آزمان، یعنی عاری از خصوصیات روان‌شناختی شخصیت‌ها، یکی از صحنه‌های سرشت‌نمای ادبیات مدرن است. صحنه خالی امکانی است تا ایده ادبیات جواهرگر شود. لذت نمایش ساختارهای روایی، پردازش لحن جدا از شخصیت. به دلیل چنین رویکردی، برخی منتقدان این آثار را غیرمدرنیستی می‌شمرند چون این رمان‌ها بی‌اعتنا به تکنیکی هستند که آنها وجه مشخصه رمان مدرنیستی می‌شمرند، یعنی جریان آگاهی یا وجود آنکه لوچ این تکنیک در آثار جویس تجلی می‌یابد، تفسیر رایج از عملکرد و معنای آن، معطوف به نوشته‌های ویرجینیا وولف و ویلیام فاکنر است و از همین رو، گاه توهم واقع‌گرایی و بازنمایی طابق‌النقل بالنگل درون شخصیت را جوهره مدرنیسم معرفی می‌کنند؛ حال آنکه این تمهید نیز معنایی صرفا ادبی دارد و چنان که در احیای فین‌اگ‌ها مشهود است، عمل و کارکرد آن مستقل از ذهن یا درون شخصیت‌هاست. از همین رو، خلاف آنچه منتقدان متأثر از نقد نو آمریکایی مدعی‌اند، ادبیات مدرنیستی نه‌تنها دغدغه کاوش در ذهنیت و زندگی درونی انسان‌ها را ندارد، در پی ایجاد شیوه‌ها و راه‌های برای افشا و نابود کردن توهماتی از این دست و تأکید بر سنت ادبی و استفاده از ژانرهای ادبی به شیوه‌ای است که تناقضات درونی‌شان آشکار شود و توهمی و اسطوره‌ای بودن آرمان‌های چون «ضروری بودن بستر» و «کلیت خودبندشه» افشا گردد؛ چراکه ضرورت هر پایان و رابطه‌مندی‌ای به صورت پسینی و قلندرانه برساخته می‌شود. به عبارت دیگر، اثر همواره می‌توانست پایان دیگری داشته باشد و فقط پایان یافتن آن توسط نویسنده، این شکل حادث را ضروری می‌سازد، نه اینکه در خود روایت یا ژانر یا شکل اثر ضروری پیشینی وجود داشته باشد.

«در روایی، که بعدها فراموشش کرد، خود را در محل تجمع و دفع زباله‌های شهری دوران کودکی‌اش یافت و از میان کوهی عظیم از پس‌مانده‌ها می‌گذشت.»

یکی از دغدغه‌های ادبی نو و رایج در رمان‌های پل استر بر مبنای علاقه او به خرده‌ریزهای زندگی روزمره شهری شکل گرفته است. چیزهایی چون اشیای شکسته، قطعاتی از اشیای غیر قابل تشخیص، مواد کهنه و بی‌مصرف از هر قسم و دور ریختنی‌های زندگی شهری که برای نویسنده نیویورکی از سحر و جاذبه‌ای جادویی برخوردارند. مضمونی چنین خاص و چنانکه خواهیم دید، مملو از پیچ‌وخم‌های جالب‌توجه، پیش از هر چیز نیازمند شرح و توضیحی از جانب خود نویسنده است، ولی به دست آوردن اطلاعات در رابطه با مضمون اشیای از پل استر کاری بس دشوار است، که حتی صاحب‌کندهای باتجربه و زیرک چون ژرار دو کورتانز (Gerard de Cortanze) به این کار توفیق نیافته است: «هر حرفی درباره این موضوع دارم در کتاب‌هایم گنجهام نمی‌توانم توضیحی برای این شیفتگی پیدا کنم. نمی‌دانم چرا این اشیای خرده‌ریز و توده‌شده جذیم می‌کنند. اما درست است، این یک واقعیت است.» در پس سکوتی که نویسنده درونش پیدا جسته است خواه کوشش در حفظ فضای خصوصی به دور از نظرات و دیدگاه‌های منتقدان و خواه، حتی به شیوه‌ای حادث، مشکل بدیهی آشکار کردن پیوندهای ذهنی و مسیرهای فرهنگی که نویسنده‌های چون پل استر را به نوشتن مملوم درباره این موضوع پیچیده واداشته قابل تشخیص است. به این ترتیب مساله به دستمایه‌ای مربوط می‌شود که اغلب در روایت‌پردازی استر مشاهده می‌شود و به‌خصوص در این دو مانش ابعادی قابل توجه به خود می‌گیرد: اولین رمان شهر شیشه‌ای است، داستانی که در سال ۱۹۸۵ سرآغازی برای سه‌گانه نیویورک شد و دومین رمان کشور آخرین‌هاست، رمانی که دو سال بعد نگاشته شد و از برخی لحاظه، به شهر شیشه‌ای بسیار نزدیک است. در مرکز رمان اول کالانشهر نیویورک به عنوان قهرمان مطلق بر فضای رمان حاکم است شهری ذهنی و هزار تو مانند که لایه‌ای صفحات ظاهر و ناپدید می‌شود، همان‌گونه که نهانیا برای شخصیت‌هایی که جمعیت شهر را تشکیل می‌دهند، اتفاق می‌افتد. دومین رمان در عوض ماجراهای نومیدانه دخترتری را روایت می‌کند که در دوزخ کالانشهری رو به ویرانی گیر افتاده است. مکتلی بخالدی که در آن خاطره‌های شهری که نویسنده واقف از آن تزیین کرده با بازتاب‌های ادبی که مستقیما به سرزمین هرز الیوت اشاره دارند درهم آمیخته می‌شوند، در عین حال که نیویورک به منزله ساختار ذهنی روایت در درونما باقی می‌ماند، ماجرای شهر شیشه‌ای حول تعقیب پیرمردی، به نام استیلمن، از سوی نویسندای شکست‌خورده شکل می‌گیرد که کمالا به طور نامعناد، نقش یک کارآگاه خصوصی را به عهده می‌گیرد. استیلمن پیر که هر روز توسط کارآگاه‌های نیویورک تعقیب می‌شود، به پرسه‌زنی‌های عجیب‌وغریبی در منطقه‌ای مشخص از نیویورک دست می‌زند. آنچه خیابان گردی‌های آن مرد را به وضوح پوچ و بیهوده می‌نماید این است که وی هر بار با یک اسکال دستی بزرگ بیرون می‌آید و قدم‌به‌قدم، هر جور مواد و اشیای مصرفی را که از روی زمین جمع می‌کند در آن سبک می‌گذارد. «آ جایی که کوپین می‌توانست در این مورد چیزی بگوید، اشیایی که استیلمن جمع می‌کرد فاقد ارزش بودند. به نظر، صرفا خرده‌ریز، اشیای دور ریختنی و تکه‌هایی از مواد بی‌مصرف می‌رسیدند. کوپین در روزهای بعد، اشیایی مثل یک چتر قابل باز شدن و بدون روکش، سر یک عروسک پلاستیکی، یک دستکش سیاه، سر یک لامپ شکسته، تکه‌های مختلفی از مجلات خسیس و روزنامه‌های پاره، یک قطعه عکس پاره، بخش‌های غیرقابل تشخیص و ابزار و قطعات پراکنده دیگری از اشیای جمع‌آوری شده نامعلوم را تشخیص داد.» کشف این فعالیت اسرارآمیز و تألام پیرمرد آغزای است برای کار واقعی کارآگاهی کوپین. خصیصه طنزآمیز و تجسس‌آمیز ماجرا در این واقعیت نهفته است که پیرمرد، به دور از هرگونه طرح‌های توطئه‌آمیز، صرفا غرضاتک، همه روزهایش را به تعمق در آنچه همه نادیده می‌گیرند یا تظاهر به نادیده گرفتن می‌کنند می‌گذراند:

اشغال و زباله. کوپین که همه مسیرهایی را که پیرمرد طی کرده می‌شود که اغلب در روایت‌پردازی استر مشاهده می‌شود و به‌خصوص در این دو مانش ابعادی قابل توجه به خود می‌گیرد: اولین رمان شهر شیشه‌ای است، داستانی که در سال ۱۹۸۵ سرآغازی برای سه‌گانه نیویورک شد و دومین رمان کشور آخرین‌هاست، رمانی که دو سال بعد نگاشته شد و از برخی لحاظه، به شهر شیشه‌ای بسیار نزدیک است. در مرکز رمان اول کالانشهر نیویورک به عنوان قهرمان مطلق بر فضای رمان حاکم است شهری ذهنی و هزار تو مانند که لایه‌ای صفحات ظاهر و ناپدید می‌شود، همان‌گونه که نهانیا برای شخصیت‌هایی که جمعیت شهر را تشکیل می‌دهند، اتفاق می‌افتد. دومین رمان در عوض ماجراهای نومیدانه دخترتری را روایت می‌کند که در دوزخ کالانشهری رو به ویرانی گیر افتاده است. مکتلی بخالدی که در آن خاطره‌های شهری که نویسنده واقف از آن تزیین کرده با بازتاب‌های ادبی که مستقیما به سرزمین هرز الیوت اشاره دارند درهم آمیخته می‌شوند، در عین حال که نیویورک به منزله ساختار ذهنی روایت در درونما باقی می‌ماند، ماجرای شهر شیشه‌ای حول تعقیب پیرمردی، به نام استیلمن، از سوی نویسندای شکست‌خورده شکل می‌گیرد که کمالا به طور نامعناد، نقش یک کارآگاه خصوصی را به عهده می‌گیرد. استیلمن پیر که هر روز توسط کارآگاه‌های نیویورک تعقیب می‌شود، به پرسه‌زنی‌های عجیب‌وغریبی در منطقه‌ای مشخص از نیویورک دست می‌زند. آنچه خیابان گردی‌های آن مرد را به وضوح پوچ و بیهوده می‌نماید این است که وی هر بار با یک اسکال دستی بزرگ بیرون می‌آید و قدم‌به‌قدم، هر جور مواد و اشیای مصرفی را که از روی زمین جمع می‌کند در آن سبک می‌گذارد. «آ جایی که کوپین می‌توانست در این مورد چیزی بگوید، اشیایی که استیلمن جمع می‌کرد فاقد ارزش بودند. به نظر، صرفا خرده‌ریز، اشیای دور ریختنی و تکه‌هایی از مواد بی‌مصرف می‌رسیدند. کوپین در روزهای بعد، اشیایی مثل یک چتر قابل باز شدن و بدون روکش، سر یک عروسک پلاستیکی، یک دستکش سیاه، سر یک لامپ شکسته، تکه‌های مختلفی از مجلات خسیس و روزنامه‌های پاره، یک قطعه عکس پاره، بخش‌های غیرقابل تشخیص و ابزار و قطعات پراکنده دیگری از اشیای جمع‌آوری شده نامعلوم را تشخیص داد.» کشف این فعالیت اسرارآمیز و تألام پیرمرد آغزای است برای کار واقعی کارآگاهی کوپین. خصیصه طنزآمیز و تجسس‌آمیز ماجرا در این واقعیت نهفته است که پیرمرد، به دور از هرگونه طرح‌های توطئه‌آمیز، صرفا غرضاتک، همه روزهایش را به تعمق در آنچه همه نادیده می‌گیرند یا تظاهر به نادیده گرفتن می‌کنند می‌گذراند:

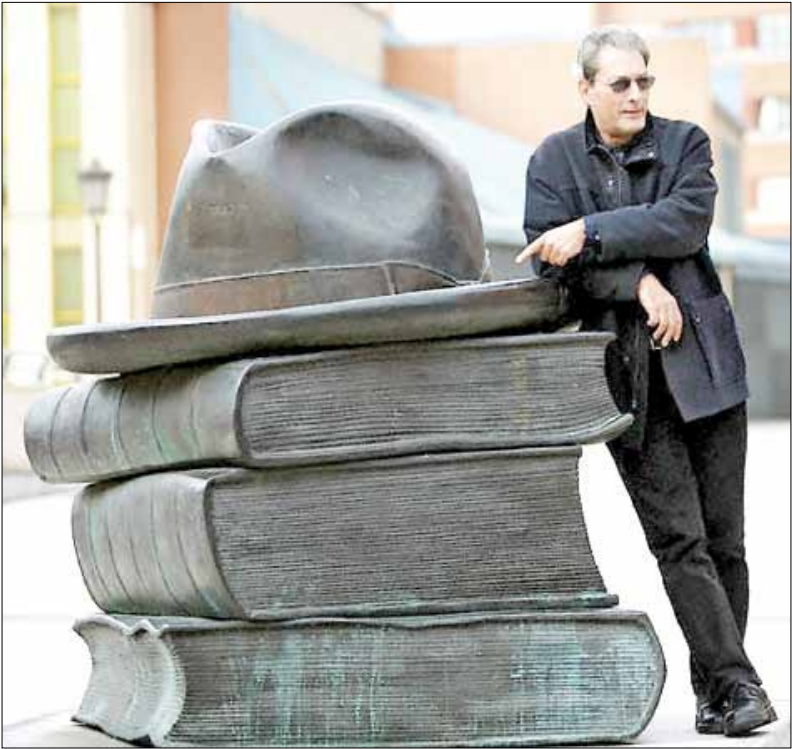
همان‌گونه که ایتالو کالوینو ادعان داشته بود، دیگر ممکن نیست نظم و ترتیب مغازه‌بشريت را حفظ کرد. ترکیبات مختلف رسوبات فرهنگی صرفا عامل مشکلات طبقه‌بندی نبوده است،

ادبیات جهان

مقاله‌ای از «الساندرو دی‌مورو»، درباره «پل استر» و جهان پس‌مانده‌ها

مسیری از میان کلانشهر پست‌مدرن

ترجمه: ائمار موسوی‌نیا



بلکه خود ابزار طبقه‌بندی چندی است که دچار بحران شده‌اند. شاید لازم است در برابر این حقیقت تسلیم شد که «نه یک علت خارجی برای وجود آن اشیاء، بلکه تنها این واقعیت که چنین اشیایی در آن نقطه وجود دارند هر آنچه را برای گفتن بود بازگو می‌کند.» عقیده جانی چلاتی (Gianni Celati) بازتاب‌دهنده عقیده کالوینو است، به زعم او باستان‌شناسی، سندروم فرهنگی جهان معاصر قطعه‌وار شده، نه تنها به دانش بر تب بدل شده، بلکه انگاره ادبی بدیهی‌تری نیز شده است:

«از رمبو تا دادا تا سوررئالیست‌ها، دستور مطلق در باب ضرورت مدرن بودن با شوروشعش به قطعات، اشیاء، ویرانه‌های تاریخی گمشده در بطن تاریخ پیوندی تنگاتنگ دارد: سکوت‌هایی نو که آنجایی سربرمی‌آورند که اندکی پیش زبانی وجود داشته که بر سخن گفتن از تجربه زانی و دلیل وجود آن اشیا قادر بود.»[انگاره] که دقیقا در ستر یکی از اصلی‌ترین مفسران‌ش در میان روایت‌پردازان پست‌مدرن یافته‌است. تمایل به اشاره کامبیش مستقیم، از جاعات متنی پیاپی، به نمونه‌های

ادبی مورد علاقه اسرانتس، یو، پورخس و همچنین کافکا، تورو و الیوت)، امتزاج موضوعی دوباره ساختارهای واقعی‌روایی به دست سنت دگرگون شده‌اند؛ قطعا از استر نویسندای با مولفه‌های معطوف به بینامتنیت می‌سازد، از همین‌رو پیوندی نزدیک، شاید هم استعاری و به عبارت بهتر فرامتنی، میان علاقه به مضمون پس‌مانده‌ها و تمهد و شیفتگی نویسنده نیویورکی به هم مباد و عناصر ادبی رایج یا منسوخ به دست سنت

شکل می‌گیرد. نوشتار به مثابه «هوزه چرخه مجدد از یادرفته‌ها و ویرانه‌ها که مدرنیته بر آنها بنا شده است» برساننده هسته معناشناختی شعر ستایش‌انگیز تی.اس. الیوت، سرزمین هرز بود. به نظر می‌رسد که استر در کشور آخرین‌ها همانطور که اشاره شد، دقیقا به فضاهای آخرازمانی سرزمین هرز و برهوتی اشیاء چشم دوخته است. قهرمان جوان این رمان، آنابولم، به ناچار باید به امید بازیافتن برادرش، به مبارزه‌های روزانه وحشتناکی در یک کلانشهر دوزخی تن بدهد. او ناچار می‌شود با هر نوع بی‌عدالتی و وحشیگری بشری مواجه شود و برای مبارزه کند، آن‌ا از سر ضرورت به جست‌وجوگر اشیا بدل می‌شود. کار روزانه او، با توجه به کمبود تقریبا عمومی ذخایر غذایی، در این خلاصه می‌شود که با یک چرخ‌دستی به جست‌وجوی قطعاتی از هر

راه رسیده‌اند تا تمام جاه‌طلبی‌ها، آرزوها و خواسته‌های او را به بادش بیابورند و با ظاهر شدن در خواب‌هایی که هر شب می‌بیند زندگی واقعی او را مغشوش کنند

«دستان گره‌خورده» یکی دیگر از داستان‌های بلند این مجموعه است. این داستان روایت یک استاد دانشگاه و دانشیار نویسنده به نام ادیت گانشاک است که یک روز وکیلی به سراغش می‌آید و از او سراغ شخصی به نام راجر کنینگ را می‌گیرد که در اواسط دهه ۱۹۷۰ دانشجوی او بوده است. این اسم خاطره غم‌انگیزی را برای او تناعی می‌کند. اما نمی‌تواند چهره او را به یاد بیآورد، وکیل عکسی از راجر کنینگ را به ادیت نشان می‌دهد. حالا ادیت او را به طور کامل به خاطر می‌آورد. وکیل دست‌نوشته‌هایی در اختیار ادیت می‌گذارد و به او اطلاع می‌دهد که راجر کنینگ جوان چند هفته پیش طی یک عمل ساده فثق شکمی به خاطر اشتباه متخصص بیپوشنی روی تخت جراحی درگذشت. یک مورد مسلم از بی‌توجهی و کوتاهی پزشکی، وکیل به ادیت می‌گوید که پدر و مادر راجر شدیدا معتقدند که پسر آنها نویسنده‌ای با آینده درخشان می‌شده و اینکه دوره زندگی ادبی او پیش از اینکه

نوع در حاشیه‌های خیابان‌ها بگذرد، می‌توان برای ترسیم کمبود دراماتیک ذخایر غذایی و حیاتی در این رمان، از وجود «مراکز بازتبدیل» مثال زد، که دهشت و هراس گوردهای آدم‌سوزی نازی‌ها را به ذهن متبادر می‌کند. از سوی دیگر، خود سیمای قهرمان جوان، همنام آنافرلنک که همچون نویسنده یادداشت‌ها، بهودوی است، به منزله آگاهی‌ای در قبال تکرار وحشیگری تاریخ به نظر می‌رسد. در شهری که چرخه زاد و ولد در آن متوقف شده است و پس‌مانده‌ها اهمیت اساسی را کسب کرده‌اند، حتی زبان متحمل همان فرایند اشیا می‌شود. «کلمات معمولا به طور نامحسوس از تداوم و بقایی طولانی‌تر از اشیاء برخوردارند، اما سرانجام آنها نیز به همراه بازنمایی‌هایی که زمانی برمی‌انگیختند بهیوط می‌کنند. فهرستی کامل از اشیا ناپدید می‌شود – برای مثال گلان‌های گل، یا فیلتر سیگار – و برای مقطعی خاص از زمان این کلمات را بازمی‌شناسی حتی اگر نمایششان را به خاطر نمی‌آوری. اما بعد، رفته‌رفته، کلمات به آهنتی صرف بدل می‌شوند [...] و دست‌آمر همه چیز به گفت‌وگوهایی بی‌معنا می‌تجامد.» بدین‌ترتیب کلبوسی که استیلمن پیر را در شهر شیشه‌ای وسوسه می‌کرد دوباره شکل می‌گیرد، او هم مثل آنابولم جست‌وجوگر اشیا (وکلمات) بود.

در هر دو رمان مضمون پس‌مانده‌های شهری، اگرچه رنگ‌مایه‌هایی متفاوت به خود می‌گیرد، به نظر صحنه‌هایی تیره و کم‌فروغ را پیشاپیش برای تمدن غرب اعلام می‌کند، تمدنی که از گذشته‌اش جدا شده و قادر نیست پیوندی نو میان اشیا و زبان ایجاد کند. بدین مفهوم، همان‌گونه که روملو (Romano) ادعان داشته است، قلم استر قطعا وابسته به کلمات و اشیا است، اثری که در آن فوکو فیلسوف فرانسوی جدایی روزافزون اشیا و کلمات را ترسیم می‌کرد و دورنمای نقش تفسیری زبان را ارایه می‌داد. در هر حال، خواه در شهر شیشه‌ای خواه در کشور آخرین‌ها، فضاهای تیره و پارانوئیک (چنانکه همواره، در آثار استر اتفاق می‌افتد) فضایی اندک را برای امید به تغییری مثبت – که به طور کلی وابسته به خلاقیت است – باقی می‌گذراند. در پایان عجیب‌ماجرا با کارآگاهی کوپین، در شهر شیشه‌ای هستیم، آنجا که کارآگاه دروغین و نویسنده بحران‌زده، کارش به زندگی در سطل حلبی مخصوص زباله می‌کشد تا بهتر بتواند رفتارهای استیلمن را زیرنظر بگیرد و درست همانجاست که شخصیت، که تا آن لحظه از زندگی‌اش ناراضی بود، موفق می‌شود از خلال گرسنگی‌های اجباری و شب‌بیداری‌های درازمدت، به طریز تناقش‌آمیز به زندگی‌اش ریمتی حیات‌بخش بیخشد و حتی گوشه‌ای آمیخته به صلح‌وصفا را بیابد.

بر همین قیاس، در کشور آخرین‌ها، برای شخصیت‌هایی همچون فردیناند فضایی وجود دارد، شخصیتی که قادر است حتی در صورت دیوانگی مېمېش، مواد کوچک بی‌مصرف از هر نوع را به مجموعه‌ای از کشتی‌های کوچک و شگفت‌انگیز تبدیل کند و در صورتی که مواد مناسب هم یافت نشود، با شکار موش اجزای جدیدی را برای هنر عجیب‌وغریب مهندسی‌اش تأمین می‌کند. «هوش را از دمش می‌گرفت و بعد، خیلی دقیق و منظم، آن را روی آتش بخاری کباب می‌کرد. منظره وحشتناکی بود، با بدین آن موش که چطور با همه توان به خودش می‌پیچید و صدایی از خودش درمی‌آورد، اما فرדיناند خونسردی‌اش را در دست نمی‌داد و محاسنش کمالا به کارش بود، ضمن اینکه غرولند کرد و به شادی آن غذا آهسته با خوردن درخت‌ها، وقتی غذای کباب‌شده آماده می‌شد اعلام می‌کرد. – ضیافت اول صبح به افتخار کاپیتان – بعد، با آب دهان آویزان و نیشخندی شیطانی بر صورت، آن موجود را درسته با پوست پزدارش می‌بلعید، در حالی که استخوان‌ها را با دقت تف می‌کرد. بعد آنها را روی لبه پتجره می‌گذاشت تا خشک بشوند و سرانجام از آنها به عنوان قطعات یکی از غذا آهسته با خوردن درخت‌ها، دسته پرچم‌ها یا نيزه‌های ماهیگیری استفاده می‌کرد. یک بار، یسادم می‌آید، که تعدادی دنده را جدا کرد و از آنها به عنوان قاق پارویی استفاده کرد. یکبار دیگر، از ججمه یک موش به عنوان یادبود استفاده کرد و آن را بر عرشه یک کشتی مخصوص درزان دریایی نصب کرد. باید اقرار کنم، که یک شاهکار کوچک بود، با آنکه موقع نگاه کردن به آن، دست‌خوش نفرت و نیزیاری می‌شدم.»

فرصت اثبات خودش را پیدا کند، به پایان رسیده است، وکیل به ادیت گانشاک می‌گوید که تنها مشوق اصلی راجر او بوده و راجر به خاطر او ترک تحصیل کرد و به نوشتن روی آورد. وکیل از ادیت می‌خواهد که دست‌نوشته‌های او را بخواند و برای او جایگاهی تعیین کند. ادیت در این موضوع از کمک به وکیل و خوانده راجر امتناع می‌کند. ادیت در دهشت به جست‌وجوی چهره و شخصیت راجر می‌پردازد و از آن پس ذهنش تنها درگیر راجر کنینگ، دست‌نوشته نیمه‌تمام رمان و مرگ وی می‌شود. ادیت احساس گناه می‌کند. افکار و خاطرات گذشته و حال با هر درمی آمیزد و احساسات غریبی ادیت را احاطه می‌کنند. ادیت که در جوانی یکبار دیگر اقدام به خودکشی کرده اما ناکام شده است، یکبار دیگر هم شانشین را امتحان می‌کند و سعی می‌کند رگ چشش را بزند اما باز موفق به این کار نمی‌شود و پیش از آنکه اجازه دهد شهورش بویی ببرد از این کار منصرف می‌شود. شخصیت راجر کنینگ از دل گذشته بیرون می‌آید و تمامی زندگی ادیت را به هم می‌ریزد. راجر کنینگ مانند یک درد تا ابد به ادیت گره می‌خورد. این یکی از تمهای آشای دنیای داستانی اوتس است که در این داستان به خوبی نمود پیدا کرده است. تمامی داستان‌های این مجموعه کمابیش چنین موضوعاتی دارند. رازها، گذشته، خواب‌ها، رویاهای، آرزوها.. و همه شخصیت‌ها در خلوت خود در سایه‌روشن خاطرات و رازهایشان زندگی می‌کنند. قابل ذکر است که ترجمه خوب و روان فریده اشرفی نیز بر لذت خواندن این مجموعه داستان می‌افزاید.

خوب شد شناختمت و داستان‌های دیگر، جویس کرول اوتس، ترجمه فریده اشرفی، نشر مروارید، ۱۳۹۰

شگردهای رهایی

ادبیات آمریکای لاتین

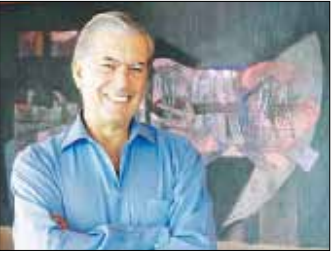
آنچه یوسا نمی‌گوید



نادر شهریوری (صدقی)

■ نویسنده فرانسوی می‌گوید که فلان شاهزاده خاتم به قدری سفیدپوست بود که وقتی آبی می‌نوشتید می‌شد جرعه‌های آب را که از گلویش سررازیر می‌شد دید. او چیزی را می‌گوید که در عالم واقع محال است اما اثر بهم با طلسمی که می‌آفریند ممکن است از نظر خواننده حقیقتی فناپذیر به نظر آید.

از نظر یوسا بدون «وهم» و «خیال» رمانی وجود نخواهد داشت و چون آدمی تنها با واقعیت زندگی نمی‌کند پس به وهم هم نیاز دارد، وهم آدمسی را از قید و بند زندگی روزمره می‌رهاند و او را به دنیای غنی‌تر، تری پیچیده‌تر، شامانه‌تر و کامل‌تر می‌برد، آدمی تنها آن هنگام که از دنیای رمان به دنیای واقعی روزمره قدم می‌گذارد متوجه تفاوت عظیم این دو دنیا می‌شود و چه بسا باز سرخورده طلب آن دنیای خیالی، متنوع و وهم‌آلود را می‌کند. بنابراین به یک تعبیر از نظر یوسا رمان خوب رمانی ناراضی، عصیانگر و تسلیم‌ناپذیر است زیرا زندگی روزمره را نمی‌پذیرد اما از طرفی دیگر در تقسیم‌بندی رمان، یوسا می‌گوید «هر رمان خوب رمانی است و گوید و هر رمان بد دروغ می‌گوید اما راست و دروغ در اینجا باری اخلاقی ندارد بلکه بالعکس منظور از راست‌گویی در رمان یعنی واداشتن خواننده به زیستن در توهم و دروغ‌گویی به معنای ناتوانی در نیل به این حيله است. حاصل کار اینکه رمان دروغ می‌گوید – کار دیگری ندارد که بکند – اما این فقط یک روی سکه است، روی دیگر آن است که با دروغ گفتن، حقیقت غریبی را بیان می‌کند که فقط می‌توان نهایی و پوشیده و هیات چیزی را که وجود بیرونی ندارد بیان کرد ... اما در واقع مطلب خیلی ساده است بشر به قسمت خود راضی نیست و تقریبا همه – فقیر و غنی، بر جست‌ه و معمولی،



مشهور و گمنام – زندگی‌ای متفاوت از زندگی خود می‌خواهند، رمان برای فرو نشاندن این گرسنگی نوشته می‌شود.»(۱)

با این همه خواننده هر چیزی را نمی‌پسندند و برای آنکه خواننده آماده و متقاعد پذیرش رمانی شود تا عیش گرسنگی‌اش فرونشیند، لازم است نویسنده – و به طور کلی هنرمند – از نیروی خیال‌پرداز و مهارت داستان‌پرداز و سحرآسایی بهره‌مند باشد، فی الواقع او باید با صحنه‌ها وهم خواننده را بی‌مقاصد کند که بی‌هیچ اجباری و در نهایت بی‌طرفی جذب حقیقتی فناپذیر گشته است که آن حقیقت در زندگی روزمره وجود ندارد. اما اساسا در همه این شعدیمازی‌های جذب خواننده یا تماشاگر است زیرا دیگر این طرز تلقی از رمان اساسا بستگی به میزان جذب مخاطب پیدا می‌کند.

زمانی که کالت امر زیبا را از هر علاقه‌ای حتی علایق اخلاقی متمایز می‌کند فی‌الواقع همان کاری را اتمام داده بود که یوسا دو قرن بعد اتمام می‌دهد و آن اینکه هنر را در نظرگاه واکنش‌های یک تماشاگر قرار می‌دهد. تماشاگرش که شاید بهره‌ای از ذوق و کنش انسانیت بدی بیابان ندارد مگر نگاه بی‌طرف و بی‌نظر. اما چه‌بسا همین نگاه بی‌طرف مخاطب نقطه آغاز نوشتن رمانی می‌گردد تا صرفا مورد پسند واقع شود.

اما پرسش نینچای کماکان به قوت خود باقی است و آن اینکه چرا اساسا هنر باید مورد پسند واقع شود؟ و اینکه چه کسی امر زیبا را به هم شیوه‌ای بی‌طرفانه می‌نگرد؟ و اینکه حتی اگر بی‌طرفی امکان‌پذیر باشد، چرا هنر، همواره باید از دیدگاه مخاطب قضاوت شود؟ در ابتدا اگر چه نگاه نینچای با یوسا همراه است، یعنی آنکه جهان واقعی را جهانی زیاکار، متناقض و بی‌رحم می‌داند و هنر را به تعبیر خودش دروغی مقدس نام می‌نهد اما سپس از نگاه کالتی می‌گذرد و آنچه را که یوسا نمی‌گوید تکمیل می‌کند و آن نگاه کنش‌گرایانه و جانبدارانه برای هنر است که از یک آری‌گویی ژرف به زندگی نشأت می‌گیرد. به نظر نینچه – برخلاف یوسا – هنر یا رمان دقیقا دروغ‌هایی را ابداع می‌کند نه از آن رو که به زندگی نه بگوید بلکه بالعکس از آن رو که به زندگی آری بگوید، هنر کنش‌گرانه‌ای است که بی‌توجه به نگاه خنثای مخاطب قدرت کتمان کردن، مجذوب کردن و اغوا کردن را به منظور خلق و آفرینش امکان‌های جدید زندگی فی‌الواقع می‌آفریند، این طرز تلقی از هنر البته ممکن است باعث ناراحتی مخاطب شود.

دیوژن هنگامی که فیلسوفی را در حضور او ستوندند اعتراض کرد: کاتون چه کار بزرگی کرده است او که دیرزمانی هم خود را مصروف فلسفه کرده است بی‌آنکه حتی یک نفر را ناراحت کرده باشد؛ در واقع باید روی سنگ قبر فلسفه‌اش نوشت: او هیچ‌کس را ناراحت نکرد.

(۱) موج آفرینی یوسا، مهدی غبرانی