داستایفسکی، گوگول و «مدرنیسم توسعه‌نیافتگی»

اشباح پترزبورگ

علی شروقی

مارشال برمن در «تجربه مدرنیته» درباره شیوه جبارانه بنای پترزبورگ به فرمان پطر کبیر می‌نویسد: «طی سه سال شهر جدید سپاهی متشکل از ۱۵۰ هزار کارگر را- که مرده یا جسما نابود شده بودند - فروبلعید و دولت ناچار شد برای نیروی کار بیشتر از منابع پایان‌ناپذیر نواحی مرکزی‌تر روسیه سود جوید. پطر از لحاظ عزم و قدرتش برای نابود ساختن کلیه اتباع خویش به قصد بنای این شهر، بیشتر شبیه جباران شرقی اعصار کهن-برای مثال، فراعنه مصر باستان و اهرام‌شان- بود تا پادشاهان معاصر خود در غرب که با قدرت مطلقه فرمانروایی می‌کردند. هزینه انسانی و دهشتناک ساخت پترزبورگ، انبوه استخوان‌های کارگران مرده که با بناهای پرشکوه آن در آمیخته بود، بلافاصله حتی در چشم کسانی که بیش از همه بدان عشق می‌ورزیدند، به عنصر مرکزی اسطوره‌ها و فرهنگ عامیانه این شهر بدل شد.» برمن در ادامه، ادبیات قرن نوزدهم روسیه را از همین منظر و با توجه به این شیوه جبارانه تاسیس یک شهر مدرن - که از آن با عنوان «مدرنیسم توسعه نیافتگی» یاد کرده - تحلیل می‌کند. اگر نیکلای گوگول را به تعبیر بلینسکی، «پدر نثر روسی» بدانیم و به قولی همه نویسندگان قرن نوزدهم روسیه را «بیرون آمده از زیر شنل گوگول» بیراه نیست که بگوییم، نطفه قصه‌نویسی قرن نوزدهم روسیه با اشباحی بسته شده است که از لابه‌لای بناهای پترزبورگ بیرون آمده و در سوراخ‌وسنبه‌های شهر، به کمین شهروندان نشسته‌اند. همان اشباحی که در پایان قصه «شنل»، گویی که شهر را تسخیر می‌کنند و بعدها در آثار داستایفسکی به زندگی زیرزمینی خود ادامه می‌دهند. گالیادکین رمان «همزاد» و راوی «یادداشت‌های زیرزمینی» از زمره این اشباحند. انسان‌هایی شبح‌گون که تحت‌فشار سلسله مراتب قدرت- فشاری از جنس فشار سنگ‌های پترزبورگ بر استخوان‌های کارگرانی که شهر را می‌ساختند- استخوان‌هاشان خرد شده است و آنچه در رمان‌هایی نظیر همزاد و یادداشت‌های زیرزمینی روایت می‌شود، به واقع صدای خرد شدن استخوان‌های اینهاست. اینها طردشدگان شهر مدرنند؛ طردشدگانی که در هیات شبح به شهر باز گشته‌اند و تمام شهر را از ورای نگاه مالیخولیایی خود شبح‌گون می‌کرده‌اند. چنانکه گالیادکین به عنوان سوم شخص محدود با قرار گرفتن در مرکز روایت همزاد، از همه شخصیت‌های رمان، طرحی شبح‌گون ارایه داده است؛ به نحوی که انگار آنچه می‌خوانیم نه واقعیت که کابوس واقعیت است. یعنی همان چیزی که واقعیت مسلط می‌کوشد آن را به مثابه زائده‌ای شرم‌آور در پس پشت بناهای با شکوه شهر مخفی کند و به اصطلاح دم‌اش را در نیاورد، اما این زائده طرد و تحقیر شده در هیات شبح‌باز می‌گردد و روح فاتحان را تسخیر می‌کند. در همزاد، نه تنها گالیادکین و همزاد او شبح‌گونه‌اند، که تمام شخصیت‌های رمان، انگار از یک کابوس بیرون پریده‌اند یا شاید بالعکس از دنیای امن و تثبیت شده‌شان، به کابوس گالیادکین احضار شده و به هیاتی شبح‌گون در آمده‌اند. هر چند دست آخر، این اداره‌کنندگان و کارگزاران نظم مسلط می‌کوشند با بردن گالیادکین به دیوانه خانه و در واقع با اخراج و تبعید قاطعانه او از دنیای امن‌شان بار دیگر سر راحت زمین بگذارند، اما تضمینی نیست که این آسایش، آسایشی ابدی باشد. در جایی از همین رمان می‌بینیم که اشباح چطور قابلیت تکثیر شدن دارند. پس شاید با مهار شدن گالیادکین، بی‌شمار گالیادکین- آن هم این‌بار از جنس گالیادکین مهتر و طرد شده نه گالیادکین متملق همپالکی روسا - باز گردند و دوباره خواب را بر شهروندان آرام گرفته حرام کنند. مثل شبح آکاکی آکاکیویچ در شنل گوگول که در اندازه‌ها و شکل‌های مختلف تکثیر می‌شود و شهروندان بی‌دغدغه پترزبورگ را از خواب و آرام می‌اندازد.

کلاسیک‌ها کهنه نمی‌شوند

ادامه از صفحه ۷

این بحث فقط محدود به انتقال لحن نیست. درباره واژگان و به‌طور کلی در انتقال مفهوم از طریق واژه‌ها بیشتر مطرح است. شما صحبت از فیلتر و عینک کردید. من با گفته شما بسیار موافقم. هر یک از ما، یک جور صافی یا عینک ذهنی داریم که خاص خودمان است و تابع آن چیزی است که هنگام تولد بوده‌ایم و بعد، در اثر آموزش و تجربه‌هامان طی زندگی شده‌ایم. یعنی پیشینه فرهنگی ما و اینها هیچ یک برای دو نفر یکسان نیست. ما مفاهیم را، چه هنگام پذیرش، یعنی وقتی چیزی می‌خوانیم یا می‌شنویم یا می‌بینیم و چه در وقت صدور، یعنی وقتی آنچه در ضمیر داریم به راه‌های مختلف به دیگران ابلاغ می‌کنیم، از آن صافی می‌گذرانیم. چنانکه در جای دیگر هم گفته‌ام مثلا واژه برف، که از نظر فیزیکی معنایی مشخص دارد و برای همه یکی است، در هر یک از ما تصویری عاطفی پدید می‌آورد که خاص هر یک از ماست. برای کسی که اهل ورزش‌های زمستانی است با لذت و تفریح و خاطرات شیرین همراه است و اگر خدانکرده این شخص در ضمن اسکی دست و پایش شکسته باشد، یا مثلا خبر بدی شنیده یا شاهد منظره جانخراشی بوده باشد، این تصویر رنگی تیره می‌گیرد و با احساس‌های ناخوشایندی متداعی است. حال آنکه برای تهیدستی که پول زغال برای گرم کردن کرسی زن و بچه‌اش ندارد حتی سفید هم نیست و در چشم او رنگ زغال دارد. یا واژه شتر، به عربی «جمل» و به انگلیسی «کمل»، که در میان اعراب جای خاصی دارد و برای رنگ پشم یا شیوه حرکت یا انواع غریدنش و خلاصه همه چیزش لغات بسیار وجود دارد. اما همین لغت، «کمل» برای یک ساکن آلاسکا فقط با سیگارش متداعی است که تصویر این جانور روی پاکت آن نقش شده است! غیر از آن حامل هیچ پیامی نیست. زیاد حاشیه رفتم و این تفاوت‌ها را زیر ذره‌بین بردم. خلاصه اینکه هرکس ضمن خواندن رمان از واژه‌ها تعبیری خاص خود می‌کند. البته مترجم نیز از این قاعده برکنار نیست. او، برای اینکه تعبیرش از رمانی که می‌خواهد ترجمه کند تا ممکن است به حقیقت، یعنی به آنچه نویسنده می‌خواسته بگوید، نزدیک باشد باید گذشته از تسلط کافی بر زبان‌های مبداء و مقصد به احوال نویسنده و اوضاع اجتماعی کشور او و تاریخ آن نیز آشنا باشد. از این راه تعبیرش از واژه‌های به کار رفته، به آنچه منظور نویسنده بوده نزدیک‌تر خواهد بود. البته طبیعی است که ترجمه دو مترجم از متن واحد (البته اگر لغزش‌هایی را که به علل مختلف ممکن است روی دهد و از مقوله اشتباه است کنار بگذاریم) با هم یکسان نباشد. علت اینکه ترجمه فلان مترجم، مثلا ترجمه فرانسه ژرار دو نروال از فاوست گوته به زبان فرانسه از دیگر ترجمه‌هایی که از این اثر شده بهتر و معروف‌تر است، به‌طوری که خود گوته آن را بسیار پسندیده است، از آنجاست که اولا او خود شاعر بوده و دوم اینکه از نظر احساس و ادراک مطالب به گوته نزدیک و تعبیرش از اشعار او، به آنچه گوینده احساس می‌کرده و می‌کوشیده ابلاغ کند نزدیک‌تر از دیگران است. خلاصه اینکه در کار ترجمه، که انتقال معانی است میان اشخاص و این انتقال تابع صافی‌های مختلف فرهنگی و شخصی است، نمی‌توان از ترجمه کاملا درست مفاهیم و الحان حرف زد. درستی ترجمه امری بسیار نسبی است.

مترجمانی هم هستند که لحن و زبان اثر را چنان ایرانی می‌کنند که خواننده دیگر حس نمی‌کند که اثری خارجی را می‌خواند. این را مثلا درباره ترجمه شاملو از «دن آرام» شولوخف می‌گویند. به نظر شما مترجم تا چه حد می‌تواند اثری خارجی را به اصطلاح ایرانیزه کند؟

بله، این نکته بسیار حساسی است. درک درست متن و انتخاب واژه‌ها و رعایت سبک نوشته و مراعات فضای داستان مسایل مهمی است که کیفیت ترجمه به آنها بستگی دارد. بنده معتقدم که ترجمه باید طوری باشد که اگر فرض کنیم نویسنده فارسی زبان می‌بود، آن جور می‌نوشت. این فرض البته فقط در مورد دو شق اول، یعنی انتخاب واژه‌ها و سبک نوشته وارد است و شامل فضای داستان نمی‌شود. فلان کلیسا یا زیارتگاه فرنگی را نمی‌توان امامزاده یا سقاخانه ترجمه کرد. گرچه اماکن مقدس فرنگیان از نظر جایی که در دل مومنان مسیحی دارند با امامزاده‌های خودمان بسیار شبیه‌اند و آرزومندان خواهش‌های خود را به آنجا می‌برند و بر هر دو دخیل می‌بندند. یا مثلا یک بیت حافظ را نمی‌توان در دهان یک فرنگی گذاشت، هرچند که مفهومی که منظور است با بیت حافظ بسیار نزدیک باشد. ولی مثلا در مورد فحش‌ها ناگزیر باید معادلی در میان دشنام‌های فارسی برایشان پیدا کرد. زیرا فحش را اگر لغت به لغت ترجمه کنیم هرگز تیزی و زهری که طبعا فحش باید دارای آن باشد نخواهد داشت و احتمالا فحش به حساب نخواهد آمد. مساله دیگر به‌کار بردن زبان‌واره عامیانه در مکالمات اشخاص داستان است البته یک مارکیز یا کنت هنگام مکالمه هم زبانی شسته و رفته و سلیس، که با لفظ قلم نزدیک است به‌کار می‌برند. ولی یک کارگر معدن یا دهقان شیوه گفتار خود را دارد و اگر لفظ قلم بر زبانش بگذاریم زنگی غیرعادی خواهد داشت. چون از شادروان شاملو و ترجمه رمان شولوخف را نام بردید. باید بگویم که کار او، از امانت ترجمه که بگذریم، (البته منظورم این نیست که او امانت لازم را در ترجمه رعایت نکرده‌ا‌ست‌نده در این‌باره نمی‌توانم چیزی بگویم زیرا متن ترجمه او را با اصل مقایسه نکرده‌ام و قضاوتی نمی‌کنم.) اما به کار بردن تعبیرهای عامیانه را در مکالمه، که او در آن استاد است بسیار می‌پسندم. و هنگام خواندن آنها احساس نمی‌کردم که فضا فضای روستای روسیه نیست. خاصه که شاملو در به کار بردن این تعبیرها استاد بود و آنها را بجا به کار می‌برد. اما آنچه در این زمینه گفتنی است این است که بهتر است که این تعبیرهای عامیانه و شکستن کلمات که در مکالمه بسیار دلنشین است به همان مکالمه محدود بماند و به سخنان راوی سرایت نکند. وقتی طبیعت را وصف می‌کند یا درباره مثلا طلوع خورشید حرفی می‌زند نباید این لحن را به کار ببرد یا واژه‌ها را بشکند و این چیزی است که شاملو در اثر مزبور همیشه رعایت نکرده است. اینجا اجازه بدهید یک نکته را ذکر کنم. به کاربردن تعبیرات و ترکیب‌های شیوه بیان عامیانه، در صورتی که با رعایت امانت ترجمه ممکن باشد کار خوبی است و به پیشرفت زبان رمان کمک می‌کند. این کاری‌است که در میان داستان‌نویسان ما از صادق هدایت و جمالزاده به بعد رایج‌شده و به تکامل و رنگینی زبان رمان کمک‌کرده است. این زبان، (اگر بشود برای این شیوه نوشتار واژه زبان را به کار برد) رنگین و بسیار گویاست. مثلا «ولو شدن» (به معنی لمیدن) یا «تلپی افتادن» یا «به پهنای صورت اشک ریختن» یا «توی دست و پای کسی پیچیدن» و... تصویر را کامل‌تر می‌رساند.

به همزاد برگردیم. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این رمان تحول و تکامل شخصیت رمان در طول داستان است. گالیادکین در طول داستان بنا به اتفاقات و احساساتی که برایش به وجودمی‌آید با جنون مواجه می‌شود و در طول داستان این جنون تکوین می‌یابد و شخصیت خود گالیادکین ناچار استحاله می‌شود. ممکن است قدری در مورد تکامل شخصیت رمان در طول داستان توضیح دهید؟

همزاد
فیودور داستا یفسکی
مترجم: سروش حبیبی
ناشر: ماهی

آقای گالیادکین از اول هم مشاعر چندان سالمی نداشت وگرنه کارهایی را که در جواب سوال چهارم ذکرش رفت نمی‌کرد. و با وجود تندرستی جسمانی به دیدن پزشکش نمی‌رفت و وقت او را نمی‌گرفت و پرت و پلاهایی را که گفت نمی‌گفت. یا در کافه برای همکاران جوانش که دستش انداخته بودند سخنرانی نمی‌کرد. اما بعد با ضربه شدیدی که در آستانه در خانه مدیرکل سابقش، به او خورد و وقتی از پلکان خدمتکاران پنهانی به جایی، که در دل خانه خود می‌شمرد وارد شد و او را با رسوایی بیرون انداختند، چنانکه از شدت تلخکامی خرد شد، در درونش انفجاری پدید آمد و در آن شب توفانی، کنار کانال منجر به جدایی بخشی از او گردید. با این حال ابتدا درصدد دوستی با این نیمه دیگر خود برآمد. با او صیغه برادری خواند و او را به خانه خود دعوت کرد و به او پناه داد و خیال داشت برای همیشه با او هم‌خانه شود و با او زندگی کند، که تیرش به سنگ خورد و جدایی از او کم‌کم صورت دشمنی شدیدی به خود گرفت، تا همزادش روانه تیمارستانش کرد.

داستایفسکی در این داستان تحت‌تاثیر گوگول بوده و همان‌گونه که در پیشگفتار کتاب هم اشاره شده در زمان نوشتن همزاد به گوگول نظر داشته است. گذشته از شباهت‌ها، به نظر شما در این رمان وجه تمایز داستایفسکی با گوگول کجاست؟

گوگول در آسمان داستان روس از ستارگان قدر اول است و طبیعی است که داستایفسکی جوان بکوشد از او پیروی کند. اما در این کار از معلم خود پیشی گرفته است و خود نیز از این بابت احساس غرور می‌کرده است و از همین جاست که مورد توجه و محبت فوق‌العاده بیلینسکی، منتقد بزرگ روس قرار گرفته است. مساله شقه‌شدن شخصیت نزد گوگول به صورت جدا شدن بینی قهرمان داستان و اعلام استقلال او صورت گرفته است. حال آنکه این انشقاق در همزاد به صورت جدا شدن دو شخص کاملا ناهمسان نمایان می‌شود، که در قالب گالیادکین همزیستی می‌کرده‌اند و هر یک خصوصیات ویژه و با هم متضادی دارند و طبیعی‌تر و معقول‌تر می‌نماید، خاصه اینکه علل این انشقاق با هنرمندی بیان شده است، یعنی سنگینی محیط اداری و نظام نرمی‌ناپذیر و جبار دیوانسالار پترزبورگ که کارمندان را به صورت عروسک‌های مسکین نمایان می‌سازد. همین شباهت میان آکاکی آکاکی‌یویچ داستان «پالتو» و ماکار دیووشکین «مردم فقیر»، چنانکه میان بسیاری از اشخاص داستان‌های این دو نویسنده موجود است.

در همزاد نخستین نشانه‌های تحلیل روانشناختی شخصیت‌ها، چنان‌که بعدها در «یادداشت‌های زیرزمین» به شکل پخته‌تری اتفاق افتاده دیده می‌شود. این‌طور نیست؟

بله، ولی ما از همان داستان اول داستایفسکی، یعنی «مردم فقیر» با این نمونه کارمند مسکین پترزبورگی آشنا می‌شویم. وصف این سرنمون بعدها، همان‌طور که گفتید، در «یادداشت‌های زیرزمین» ادامه‌یافته و به کمال رسیده‌است. در این داستان کارمند از جامعه مطرود، درمانده مثل موشی به سوراخ خود در زیرزمین پناه می‌برد و در فلاکت اخلاقی می‌پوسد تا جایی که از کارهای شرم‌آور خود، از ناکامی‌های تلخ خود به گونه‌ای لذت می‌برد.

تاثیر بالزاک در داستایفسکی غیرقابل انکار است. خاصه آنکه آغاز فعالیت ادبی داستایفسکی همراه با ترجمه آثاری از ادبیات فرانسه از جمله بالزاک بوده است. می‌توان آثار بالزاک را نمونه‌ای نخستین از وضعیت شخصیت‌های تحقیر شده و مطرود آثار داستایفسکی دانست. در مورد تاثیراتی که داستایفسکی از او گرفته‌است نظرتان چیست؟

بله، داستایفسکی از بالزاک تاثیر بسیار پذیرفته است. به قدری در جهان اشخاص داستان‌های بالزاک غرقه بوده، که مدتی خود را در قالب یکی از اشخاص داستان‌های او، یعنی لوسین دو روبمپره در نظر می‌آورده است، که روزنامه‌نگاری موفق و عیاش بوده و در جامعه بورژوای آن روزگار فرانسه می‌درخشیده و بانوان بسیاری را واله و شیدای خود می‌ساخته است. داستایفسکی بعد از موفقیت درخشان داستان «مردم فقیر» به تقلید از او چندی به همسر دوستش، پانایف دل می‌بازد و می‌خواهد دل او را اسیر خود سازد.

چنان‌که می‌دانیم، بالزاک جامعه عصر خود را با باریک‌بینی عجیبی وصف کرده و عرصه بررسی‌اش به یک یا چند نمونه محدود نبوده است. در تمام لایه‌ها و شوون اجتماعی آینه گردانده و مجموعه عظیم کمدی انسانی‌اش را به وجود آورده است. بالزاک در ژانویه ۱۸۴۴ سفری به روسیه کرد و سه ماهی در پترزبورگ ماند. روزنامه‌ها همه در ستایش او از هم پیشی می‌جستند. در این جو بود که داستایفسکی تصمیم‌گرفت شاهکار بزرگ بالزاک، «اوژنی گرانده» را به روسی ترجمه کند و به قدری در این داستان غرقه بود که حتی بعضی تکیه‌کلام‌های او را، مثل «on verra» (خواهیم دید) در نامه‌اش به برادر خود میخاییل به فرانسه می‌آورد. اما نفوذ شاعران و نویسندگان آلمانی نیز بر او کمتر از نفوذ بالزاک نیست. او در دوران تحصیل در مدرسه مهندسی ارتش شب‌ها وقت خود را صرف خواندن شیللر می‌کرد و حتی اشعار او را از بر می‌کرد. بعدها به برادرش تکلیف کرد که «راهزنان» و «دن کارلوس» او را به روسی ترجمه‌کند و خود می‌خواست یک مجموعه آثار شیللر را به روسی عرضه کند. یان پاول و هوفمان نیز در او نفوذ بسیار داشتند.

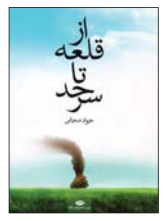
مواجهه منتقدان با اولین کارهای داستایفسکی؛ «مردم فقیر» و «همزاد» چگونه بود؟

اولین اثر داستایفسکی با استقبالی که از آن شد موجب شهرت داستایفسکی گردید و توجه بیلینسکی را به او جلب‌کرد؛ به طوری که این منتقد بزرگ بی‌صبرانه منتظر داستان دوم او، یعنی «همزاد» بود. داستایفسکی خود معتقد بود که همزاد از «مردم فقیر» بسیار موفق‌تر خواهد بود. می‌گفت که دوستانم «همزاد» را بعد از «نفوس مرده» گوگول بزرگ‌ترین رمان روسی می‌دانند. داستایفسکی در دسامبر ۱۸۴۵ چند فصل از کتابش را در خانه بیلینسکی برای گروهی از منتقدان و نویسندگان، خواند. تورگنیف نیز در آن مجلس حضور داشت. به قول گریگوروویچ، بیلینسکی شرح داستایفسکی را با لذت و حرص بسیار، می‌شود گفت می‌بلعید. و نمی‌توانست از تحسین او خودداری کند.

خاصه سبک نگارش نوشته و موضوعی که داستایفسکی انتخاب کرده بود نظرش را جلب‌کرده بود و تکرار می‌کرد که فقط داستایفسکی است که می‌تواند دقایق روان‌شناختی را به این استادی بیان کند. با وجود این به او خاطرنشان می‌کرد که باید به قول معروف دستش را نرم کند. منتقدان نیز همه این اثر را پسندیدند اما بعد از انتشار اثر خرده‌هایی بر آن گرفتند. خاصه آن را زیاده طویل یافتند و همین طولانی بودن اثر را موجب کسالت خواننده دانستند و داستایفسکی تغییراتی در آن داد و اصلاحاتی کرد.

عطف کتاب

فصل فرار



از قلعه تا سرحد
نویسنده: جواد مجابی
ناشر: نگاه
چاپ اول ۱۳۹۱

جواد مجابی در بسیاری از آثارش تاریخ را عرصه روایت داستان‌های خود قرار می‌دهد و این مساله در تازه‌ترین کتاب‌های منتشر شده او، یعنی دو کتاب «عبید بازمی‌گردد» و «از قلعه تا سرحد» هم دیده می‌شود. از قلعه تا سرحد، رمانی در ۱۲ فصل است که در عناوین برخی از فصل‌ها زمان تاریخی‌ای که داستان در آن تاریخ روایت شده دیده می‌شود، از جمله سال ۳۲ و شهریور ۱۳۲۰. بخش‌هایی از فصل هشتم این رمان با نام «شهاب ۱۳۲۰» در ادامه می‌آید: «وقتی شهریور ۲۰ رسید، آخان بابا پس از آن همه بگومگو که یک فصل ادامه داشت، ما را رها کرد. جونی ما را به آن شهر برد، فصل فرار بود. یک گاری بزرگ نقاشی شده پیدا کردیم، جزو اولین خانواده‌هایی بودیم که از تهران فرار می‌کردیم. مادر قوم‌وخویش دوری در شهر صفوی داشت که باغدار بود، گاهی برایمان پسته و انگور و تحفه می‌فرستاد. جونی توی راه وسط تابستان سرفه و عطسه زمستانی می‌زد، می‌گفت از کوفتگی راه است. دایم گریه می‌کرد آب دماغش را بالا می‌کشید، غر می‌زد که پس کی می‌رسیم. گاریچی می‌غرید: دلخورید پیاده بروید، اسب من از این تندتر نمی‌رود. اثاثه‌مان مختصر بود. جونی تمام خانه و زندگی را در عرض یک هفته به پول نقد تبدیل کرده بود، لیره‌ها پیش من بود با هر حرکت نابجایم سروصدا راه می‌انداخت. جونی نیشگونم می‌گرفت، آهسته و با غیظ می‌گفت: جوان‌مرده! تکان نخور. لیره‌ها را توی کیسه‌ای توی شلوارم آویزان کرده بود. شب جایی نزدیک کرج خوابیدیم. هوا گرم بود، جونی در خواب گریه می‌کرد. سهراب بیدار نشسته بود، آن موقع چهار سال داشت، از سنش هوشیارتر بود، دانسته بود که این مکافاتی است که همه باید تحملش کنیم...»

دغدغه‌های زنانه

زیر چراغ‌های تاریک
نویسنده: راشین مختاری
ناشر: نگاه
چاپ اول ۱۳۹۱

«زیر چراغ‌های تاریک»، دومین رمان راشین مختاری است که توسط انتشارات نگاه منتشر شده‌است. اولین رمان مختاری در دهه ۷۰ با نام «تنهایی» منتشر شده بود. زیر چراغ‌های تاریک، به زندگی زنی پرداخته که با بحران‌های روحی روبه‌رو شده و روند عادی زندگی‌اش مختل شده است. با سپری شدن این دوران و زمانی که دکتر به او می‌گوید بحران روحی را پشت سر گذاشته و می‌تواند به زندگی عادی برگردد، اتفاقات دیگری رخ می‌دهد که زندگی این زن را تحت تاثیر قرار می‌دهد. تمام جریانات این رمان در طول تعطیلات سال نو و سفر به شمال کشور اتفاق می‌افتد. این رمان از نگاه دانای کل روایت می‌شود و نویسنده علاقه داشته تا در داستان به دغدغه‌های درونی و روحی زن‌ها بپردازد. قسمتی از رمان در ادامه می‌آید: «نمی‌خواست از اتاق بیرون رود. سعی کرد یکی از کتاب‌هایی را که با خود آورده بود بخواند و خودش را مشغول کند. اما ارتباطی بین جمله‌های کتاب برقرار نمی‌شد. چشمش روی خط‌ها می‌لغزید و سر درنمی‌آورد... کلافه بود. کتاب را بست و به دیوار روبه‌رو خیره شد. تابلو نقاشی کج نصب شده بود. از رنگ‌های تند و گل‌های درهم پیچیده نقاشی خوشش نمی‌آمد... به نظرش کمدهای اتاق، با آن چوب روسی، به رنگ دیوارها نمی‌خورد. حال خودش را نمی‌فهمید. دلتنگ نبود. خواب و میل به تو رختخواب ماندن هم سراغش نیامده بود. احساس غم و اندوه هم نمی‌کرد ولی بی‌قرار بود. انگار یک چیزی گم کرده بود.»

شکل‌های زندگی

شعر و شیدایی

نادر شهریوری (صدقی)

«پیش آی، زانو بزن، تو ایمان خواهی آورد». اینها کلماتی هستند که پاسکال در گوش یاری گرفتار شک و تردید زمزمه می‌کند. مقصود پاسکال البته آن است که یار را از هر شک و تردید رهایی بخشد و او را بی‌واسطه وارد عمل کند. عمل کردن به نظر پاسکال هیچ نیست جز گرفتار شدن به آن. ژولیا کریستوا به تأسی از پاسکال همین نظر را دارد. کریستوا می‌گوید: «عشق همان اقدام به عشق است و دست زدن به آن، هیچ ارتباط پیش‌بینی - الگوی از پیش موجود با شرایط خاصی نیست - که معیاری به وجود آورد.»

در شرایطی که هرچه هست آگاهی پیش‌بینی یا الگوی از پیش موجود است و هیچ چیز دیگری نیست که سیکل تکرار و کسالت تحمل‌ناپذیر انباشت آگاهی و تحلیل را درهم بشکند. در شاعر شیدایی زندگی تنها در «عمل کردن» است که معنا می‌یابد و جز آن یعنی بیرون از عمل کردن زندگی دیگر شایسته زندگی کردن نیست. در این صورت اقدام کردن به جاذبه‌ای زیباشناختی بدل می‌شود که شاعر شیدایی در رویای تحقق آن شعری شیدایی و بی‌واسطه می‌سراید. در اینجا آنقدر شعر به واقعیت نزدیک می‌شود که تطابق شعر و زندگی صورت می‌پذیرد و دیگر برای شاعر شیفته شعر «شعری که زندگی است می‌شود.» *

شعری که بی‌واسطه زندگی می‌شود، شعری است که در واقعیت حل می‌شود و آن را زیبایی‌شناسی می‌کند. در این شرایط شعر کمی عریان می‌شود و بعد متعالی آن به بیانی مستقیم‌تر و آشکارتر محدود می‌شود. در این شعر دیگر مدلول‌ها فرصت تاویل شعری پیدا نمی‌کنند و معنا دگرگون نمی‌شود.**

«و هر انسان
برای هر انسان
برادری است
روزی که دیگر درهای خانه را نمی‌بندند
قفل
افسانه‌ای است...»[1]

در اینجا بیان شاعر مستقیم است و شعرفرصتی برای آشنایی‌زدایی نمی‌یابد زیرا معنای شعر عریان است یا به عبارت دیگر از پیش لو رفته است و آشکارا از فرمالیسم شعر برای شعر دور شده است. شاعر این موضوع را البته انکار نمی‌کند. او شیدایی‌تر از آن است که انسان و روابط انسانی را آنگونه که خود می‌خواهد انتزاعی تصور نکند.

مفهوم انسان در شعر شاعر جایگاهی ویژه دارد. منظور توجه به توانایی گسترده و قدرت بیکرانی است که در آدمی وجود دارد. به نظر شاعر انسان حتی آن هنگام که شکست می‌خورد و حتی تحقیر می‌شود باز در او نیرویی متعالی و شکل‌دهنده وجود دارد که در خود توان بازسازی دوباره را دارد. بنابراین با این نگاه دیگر این شعر نیست که متعالی است بلکه این انسان است که متعالی می‌شود.

«بر شانه من کبوتری است که از دهان تو آب می‌خورد
که با من از روشنی سخن می‌گوید
راز انسان که رب‌النوع همه خداهاست»[2]

هنگامی که از نظر شاعر انسان متعالی می‌شود که «انسان غایت باشد.» مراد از «غایت بودن انسان»نه به مفهوم کانتی آن بلکه دقیقا به مفهوم نیچه‌ای آن است به این معنا که آنچه در انسان بارز می‌شود و همه چیز را پوشش می‌دهد دیگر همانا خواست یا اراده‌اش است. به بیانی ساده‌تر مقصود آن است که اگر آدمی همه چیز است بنابراین جایی برای تنهایی‌اش وجود ندارد و بیرون از او دنیایی نیست که او را به وحشت بیندازد. انسانی چنین خودشیفته دیگر نمی‌تواند وجود چیزها و دیگر انسان‌ها را دریابد. وجود او، اکنون دیگر در هیئت یک قهرمان توانایی آن را پیدا می‌کند که فقدان همه ضرورت‌ها و علت‌ها را توجیه و حتی جبران کند و شور رمانتیکش آن‌قدر الو بگیرد که انتزاعی بودن تصوراتش را کاملا پوشش دهد.***

به‌این‌سان شعر شیدایی همه این تنش‌ها را به نفع آدمی حل می‌کند تا او بتواند زندگی را در غنای بی‌حدش تجربه کند. تنها در این صورت است که آدمی قهرمان اصلی شعر شیدایی می‌شود. شعر شیدایی تماما نه در وصف آدم‌های معمولی بلکه قهرمانانی است که با عمل بی‌واسطه و خودانگیخته خود تنها درصدد آن هستند که زندگی را تا حد نهایی‌اش تجربه کنند. تنها در این صورت انسان منتزع یا همان انسانیت مطلق موردنظر شاعر در شعر شیدایی‌اش پدید می‌آید و شاعر در وصف حتی هر تپش از زندگی‌اش شعر بسراید.

«انسان هر قطره
که از آن هر قطره، هر تپش
که از آن تپش، هر زندگی
یک انسانیت مطلق است»[3]

اما به‌راستی آیا ممکن است که بتوان زندگی را در «همه چیز یا هیچ چیز»**** یا در همان حد نهایی‌اش تجربه کرد؟ آیا این تجربه از حد نهایی باعث آن نمی‌شود که انسان خود را در همان از جهان بیرونی کاملا جدا سازد؟

پی‌نوشت:
(۱)و (۲)هوای تازه از احمد شاملو
(۳) قطعنامه از احمد شاملو
*«شعری که زندگی است می‌شود»عنوان شعری در هوای تازه است.
**نقطه مقابل این شعر، شعری است که با زدودن همه ارزش‌های غیرزیبایی‌شناختی آن را صرفا به فرمالیسمی سترون تبدیل می‌کند.
***تفاوتی میان قهرمان مورد نظر شاملو و قهرمان نیچه‌ای وجود دارد. قهرمان نیچه همواره تنهاست و میل به پراکندگی دارد اما قهرمان شاملو در هیئت منجی میل به همبستگی دارد.
****«همه‌چیز و هیچ‌چیز» عنوان نیچه‌ای است که بعضی قهرمانان شعرهای شاملو نیز خود را در موقعیت همه‌چیز یا هیچ‌چیز قرار می‌دهند. به عبارت دیگر گاه آنان یا تمام خوشبختی (حدنهایی تجربه) را طلب می‌کنند یا آنکه چیزی طلب نمی‌کنند.