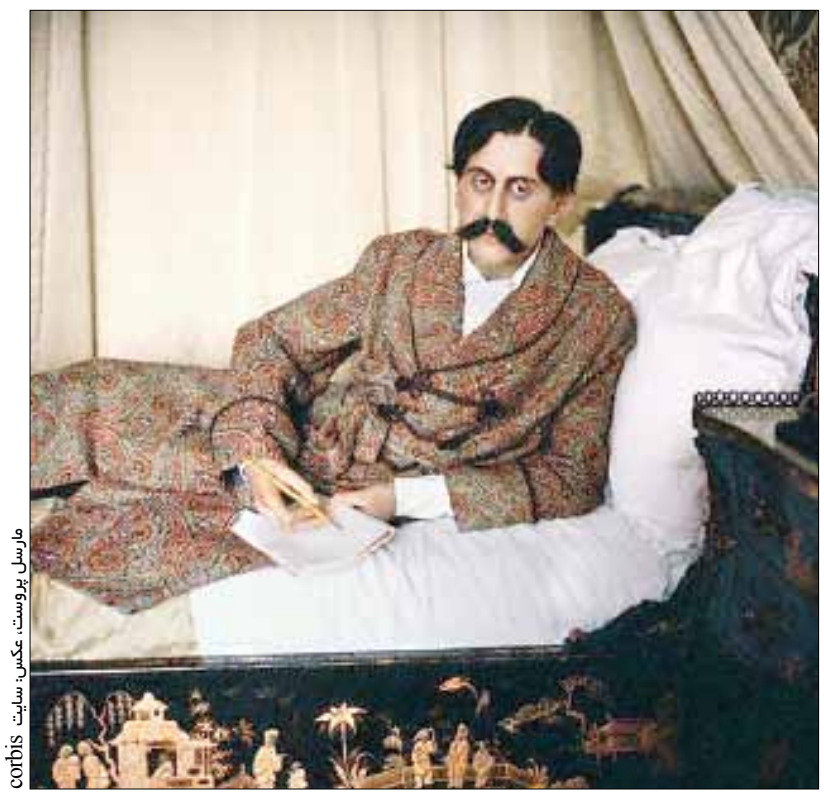
رمان

بخشی از رمان ترجمه‌نشده چینو آچه‌به
مرد مردمی
ترجمه: پویا رفویی

■ چینوآ آچه‌به با انتشار رمان «مرد مردمی» در ژانویه ۱۹۶۶ در شمار نسل اول رمان‌نویسان آفریقایی قرار گرفت که مورد توجه جهان و به خصوص مخاطبان اروپایی و آمریکایی واقع شد. پس از کودتا و جنگ که به فاصله کمی پس از انتشار «مرد مردمی» به وقوع پیوست آچه‌به نیجریه را ترک کرد و به آمریکا رفت.

هیچ‌کس منکر این نیست که عالیجناب رییس ام. ای.ناگا، نماینده پارلمان خوش‌برخوردترین سیاستمدار مملکت بود. چه در شهر این سوال را می‌پرسیدی، چه در روستای زادبومش، آباتا، جوابت را این‌طور می‌دادند که او مرد مردمی بود. این مطلبی است که از همین اول باید بدان اذعان کنم والا ماجرایی که نقل می‌کنم بی‌معنی خواهد شد. آن بعدازظهر او بر آن بود تا برای کادر علمی دانش‌آموزان مدرسه گرامر آناتا سخنرانی کند، در آن زمان من آنجا تدریس می‌کردم. منتها طبق معمول، برحسب شرایط حساس سیاسی، دهاتی‌ها راه افتادند و عملا صحنه‌گردان شدند. سالن اجتماعات، شیرین سه برابر ظرفیتش جا داده بود. خیلی از دهاتی‌ها کف زمین درست پای سکو نشستند. سرکی کشیدم و به این نتیجه رسیدم همان بهتر که ما بیرون بایستیم، دست‌کم در این اوضاع و احوال. با آن همه هیاهو، صدای رسای تکخوان آنها که در مقام تحسین به او «صدای گرامر» می‌گفتند هنوز صاف صاف به گوش می‌رسد. ورود اعضای رسمی صنف شکارچیان در لباس رسمی کامل، قشقرقی به راه انداخت. حتی صدای گرامر هم کم آورد – دست‌کم برای چند لحظه. این جماعت جز در مراسم تشییع جنازه یکی از اعضا یا در اوان رخدادی آن چنان خاص و منحصر به فرد، هیچ‌وقت در انظار ظاهر نمی‌شد. یادم نیست آخرین بار کی آنها را دیدم. تفنگ‌های پرشان را طوری در دست داشتند که انگار بازیچه‌شان بود. هر از گاهی دو نفر از آنها سلام رزمی می‌داد و لوله تفنگ‌هایشان را از چپ به راست و دوباره از راست به چپ به هم می‌کوبیدند. مادرها بچه‌هایشان را قاپ زدند و آنها را از معرکه دور کردند. گاه‌گداری یکی از شکارچی‌ها از دور شاخه نخلی را نشانه می‌رفت و میانبرگ‌هایش را می‌شکست. جمعیت کف می‌زد. منتها از این شلیک‌ها به تعداد بسیار کمی بود اغلب شکارچی‌ها باروتشان را برای خیرمقدم به وزیر ذخیره می‌کردند. قیمت باروت هم مثل هر متاع دیگری ظرف چهار سال از زمانی که دولت قدرت را قبضه کرد، دوباره و دوباره دوبرابر شده بود. همان‌طور ایستاده در گوشه‌ای از آن بلوای بی‌سر و ته، چشم‌انتظار تشریف‌فرمایی وزیر، حس کردم تلخی شرنگی از دهانم بالا می‌آید. در هوای معجزه‌ای، غرش صاعقه‌ای بودم تا مگر این الم‌شنگه مضحکه را خفه می‌کرد و به این خلق فرومایه بیچاره یکی، دو کلام حرف حساب می‌گفت. منتها گفتن نداشت که هیچ اجابتی در کار نبود. آنها نه فقط از همه‌جا بی‌خبر که منفعت‌طلب هم بودند. در آن زمان تازه وارد دانشگاه شده بودم و در شاخه دانشجویی «حزب تشکل مردم» بسیار فعال بودم. بعدها در ۱۹۶۰ گند حزب بالا آمد و من حسابی از خواب و خیال بیرون آمدم. در آن زمان آقای نانگا پشت صحن‌نشینی گمنام در هیات رییسه ح.ت.م بود. دم‌دمای انتخابات سراسری بود. در روستاها بخت با ح.ت.م یار بود و از بابت رای نیاوردن هیچ ترسی به دل نداشت. جناح مخالف، حزب وحدت توسعه، ضعیف و از هم پاشیده بود. پشت‌بندش بازار بین‌المللی قهوه دچار رکود شد. یک‌شبه (یا این طور به نظر ما آمد که) دولت بحرانی مالی خطرناکی روی دستش باد کرد. قهوه همان‌قدر پشتوانه اقتصادی ما بود که قهوه‌کاران مدافع ح.ت.م بودند. در آن زمان وزیر اقتصاد، اقتصاددانی درجه یک با مدرک دکترا در اقتصاد عمومی بود. او برای کابینه طرح جامعی به منظور مواجهه با وضعیت ارایه کرد. نخست‌وزیر به طرح نه گفت، نمی‌خواست خطر شکست در انتخابات را با تنزل نرخ پرداختی به قهوه‌کاران در آن شرایط خطیر به جان بخرد، دستور چاپ ۱۵ میلیون پاوند به بانک مرکزی ابلاغ شد، دوسوم کابینه از وزیر پشتیبانی کردند. صبح روز بعد نخست‌وزیر عذرشان را خواست و غروب در برنامه‌ای تلویزیونی با ملت صحبت کرد. او گفت که وزرای معزول، توطئه‌چینان و خائنانی بوده‌اند که با خرابکاران بیگانه به منظور براندازی ملت جدید دست به یکی کرده بودند. این نمایش تلویزیونی را خیلی خوب یادم می‌آید. البته در آن زمان هیچ‌کس از حقیقت ماجرا باخبر نبود. روزنامه‌ها و رادیو به نقل روایت نخست‌وزیر از ماجرا می‌پرداختند. ما حسابی به خشم آمدیم. «اتحادیه دانشجویان ما» جلسه اضطراری تشکیل داد و به رهبر رای اعتماد داد و برای برخورد با متخلفان درخواست بازداشت قضایی کرد. تظاهرات و راهپیمایی‌های اعتراضی از صدر تا ذیل کشور برگزار می‌شد. در این برهه بود که اولین بار یادداشتی تازه، خطرناک و شرارت‌آمیز نظرم را جلب کرد. دیلی کرونیکل، ارگان رسمی ح.ت.م در سرمقاله‌ای خاطرنشان کرده بود آشوب‌گران که حالا در آن زمان به وزرای معزول اطلاق می‌شد، همگی دانشگاهی و حرفه‌ای‌های برخوردار از تحصیلات عالیه بودند (بریده روزنامه آن سرمقاله را نگه داشته‌ام.) بیایید همان‌طور که دندان‌پزشک‌ها دندان پوسیده را می‌کشند، یک بار برای همیشه شامورتی‌های منحطی را که مطالب کتاب‌های درسی علم اقتصاد را صغری‌کبری می‌کند و ادا و اطوار و انشر و منشر سفیدها شده‌اند از بدنه سیاست خود بیرون بکشیم. ما مفتخریم به آفریقایی بودن. رهبران حقیقی ما نه آنهایی که مدارج اکسفورد، کمبریج و هاروارد مسمومشان کرده، بلکه آنهایی هستند که به زبان مردم حرف می‌زنند. ننگ بر آن تحصیلات دانشگاهی پرخرج و نحوست‌باری که فقط آفریقایی را از فرهنگ غنی و قدیمی‌اش بیگانه می‌کند و او را بر صدر مردمش می‌نشاند.


مارسل پروست، عکس: سایت corbis

پروست برای غیرفرانسوی زبان‌ها
زیستن در آستانه عصری پر آشوب
جولیا کریستوا، مترجم: دریا ارجمند

جولیا کریستوا با عنوان کلی «پروست برای غیرفرانسوی زبان‌ها» به ایراد شش سخنرانی در دانشگاه‌های انگلیس می‌پردازد. پروژه اصلی وی در این سخنرانی‌ها که در آینده به صورت کتاب مستقلی منتشر می‌شوند، ارایه چارچوبی برای بازنگری در بحران روایت در دوران معاصر است. مبنای بحث وی تحلیل و موشکافی تعبیری از پروست با عنوان «قانون بی‌رحم هنر» است. رویداد نوشتن از منظر کریستوا، تجربه مردنی مکرر و پیاپی است. در این فرآیند حافظه‌ای از هم‌گسیخته به زمان بازیافته مبدل می‌شود. گورستان کودکان مرده، برهوت حسرت‌های ناکام و نابهنگامی تاریخ‌های متلاشی به باغ لذت‌های دیر یافته دگرگون می‌شود. کریستوا توأمان می‌کوشد تا با الهام از تخیل پروستی تا حد ممکن از نگره‌ها و تحلیل‌ها فرهنگ‌گرایانه فاصله بگیرد و شیوه‌ای را پیشنهاد بدهد که پروست با نوشتن کودکی دردناک و اسارت حقارت بار مخاطبان خود را ملغی می‌کند.

می‌خواهم با طرح یک سوال از شما و همین‌طور از خودم شروع بکنم. شما به چه معیاری از زمان متعلق هستید؟ از کدام زمان شما سخن می‌گویید؟ در جهان مدرن، می‌توانید همان تاثیر تفتیش عقاید قرون وسطایی را از دیکتاتوری ناسیونالیستی کسب کنید که زود اشاعه پیام ادغام‌گرایانه‌اش خاتمه یافت. (اشاره‌ام به جنگ خلیج است) سپس ممکن است با گذشت ۱۵۰ یا ۲۰۰ سال دوباره جوان شوید، آن هم به کمک رییس‌جمهوری دیکتاتوریایی که نگرش‌های شداد و غلاظ و پیوریتانی‌اش متعلق به دوران عظیم ظفریافتن پروتستان‌ها بر دنیای جدید است که احترامات قرن هجدهمی به حقوق بشر، خونش را به جوش آورد. اما شما، وقتی مردم بازگشت به طفولیت خود را با خشونت‌های مدنی، همانند حوادث اخیر لس‌آنجلس، به منصه ظهور می‌رسانند، اگر نگوییم شریک، همچنان ناظر هستید؛ شما شاهد سرآغازهای آینده‌نگرانه‌ای از انواع نوین موسیقی مثل رپ هستید، بی آنکه شرح کشاف گفتمان‌هایی را از یاد ببرید که با روزنامه و دانشگاه‌ها، می‌کوشند این مقوله را تشریح کنند. به هر روی، روزنامه‌ها و دانشگاه‌ها نیز، که به ایفای نقش خود در انتقال و دست به دست کردن دانش ادامه می‌دهند، متعلق به معیار زمانی کاملا متفاوتی هستند. بله، ما در گاهشماری از جادو رفته‌ای به سر می‌بریم، و هنوز هیچ مفهومی وجود ندارد که این تجربه زمانمند از جا در رفته و مدرن را معنی کند.

زمان روانی به مثابه فضای آشتی

زیسته در آستانه عصری پرآشوب، پروست به سر هم کردن تکه‌هایی از هم گسیخته در قالب حیات راوی‌اش همت گماشت، همو که عشق و جامعه را در تطابق با مضامینی تجربه می‌کرد که چه‌بسا ما آنها را کهن فرض کنیم، اما به دلیل منطق ناپیوسته و قطب‌بندی شده‌شان، در واقع آنها از آن خود ما هستند. در نظر پروست زمان، زمان روانی است، و متعاقبا عاملی است که زندگی جسمانی ما را تعیین می‌کند. به این بحث خواهم پرداخت که در واقع اصرار بر زمان در مقام تنها ارزش تخیلی جان به در برده‌ای است که در زمان به کار گرفته می‌شود تا با آن کل جامعه مخاطبان را برانگیخته کنند.

اشیا، آن گاه معنادار می‌شوند که من نویسنده احساساتی را که شالوده آنهاست از نو کشف کند، که همیشه هم در دسته‌های حداقل دوتایی به یکدیگر متصل می‌شوند. (در وضعی که [بیسکویت] مادلن را مادرم به من تعارف می‌کند و آن یکی را عمه لئونی؛ سنگفرش‌های حیاط گرامانت، و آنهایی که در سنت مارک، در ونیز هستند) زمان، همانا در یکجا جمع شدن در احساس‌هایی است که از نشانه‌ها فوران می‌کنند و خود را من عرضه می‌دارند اما از آنجا که در یکجا جمع آمدن اشیا، استعاره است، و احساس دال بر وجود بدن؛ زمان پروستی که احساس‌های حک شده بر نشانه‌ها را در یکجا جمع می‌کند، دگردیسی محسوب می‌شود. متوسل شدن به فقط یک واژه از عنوان و به این نتیجه رسیدن که رمان به زمان می‌پردازد، بسیار ساده است. پروست، زمان را به منزله میانجی در جست‌وجو (Ala recherché) با نیت تخیلی بدن‌مند به کار می‌برد: می‌توان گفت، تجلیات ناخودآگاه، برای فضایی که همان کلمات و تاریکی‌شان است، در سامان دادن به تن چموش جهان، که «من» جزیی از آن است، سهیم می‌شود. من به منزله نویسنده. من به منزله مخاطب؛ من زنده، عاشق و میرنده.

از هومر تا بالزاک، داستان، با تفویض خود به کسانی که آن را حوزه‌ای خاص از مشارکت، گونه‌ای مشخص از عشای ربانی تلقی می‌کنند، تقدیر خود را خلق و تعدیل می‌کند: داستان به ما نشان می‌دهد که تمنیات آدمی با پیش‌بینی‌ناپذیری طبیعت و زمختی جامعه در هم گره خورده است. انسان، جامعه و هستی، برای داستان، ناآمیزگارند، این است که از رابله و شکسپیر، تا بالزاک، داستان، جدیت و مضحکه را به هم آمیخته است، و از حوزه‌ای گزینش‌شده به استخراج ایده‌ای از زمان همت گماشته که مختص به فردیت است- همه فردیت کذایی مدرن که زندگی درونی‌اش در تمامی مراحل غم، شادی و مضحکه، به فرم پیوستاری‌اش، که همان رشته تقدیر باشد، پیوند می‌خورد.

پروست، به هیچ روی از اهتمام بالزاک و هومر- که به طور ضمنی جامعه‌شناسی است- رویگردان نشد، اما غایتی استعلایی را در پای‌بست مخفی نگه داشت. دغدغه او تاسیس جهانی است که خوانندگانش بدان قدم بگذارند و به مراوده بپردازند، گویی که به مکانی مقدس درآمده‌اند: مکانی که در آن انسجام میان زمان و مکان را باز یابند و رویاهایشان تعبیر بشود، مکانی که به طور غمباری واقعیت مدرن از آن محروم است. Faubourg سن‌ژرمن ساخته و پرداخته او (که با Faubourg سن‌اونوره قرابت بیشتری دارد)- همین هدف تاسیس فضایی اجتماعی، که در ادبیات از آن به امر قدسی مراد می‌شود، جامه عمل می‌پوشاند. اینجاست که هر قدر به افولش نزدیک بشود، ابهت می‌یابد، توأمان شکوهمند و مسخره است، صفحات آغازین در شروع هر مجلد در قیاس با آنچه در صحنه پایانی به انحراف می‌رود و تحمل‌ناپذیر می‌شود، چندان دلخواسته نیست... (پاراگراف اصلاح شده)

Faubourg فوبورگ سن‌ژرمن ساخته و پرداخته او (که با Faubourg فوبورگ سن‌اونوره قرابت بیشتری دارد)، به قصد جامه عمل پوشاندن برای تاسیس فضایی اجتماعی است، که در ادبیات از آن به امر قدسی مراد می‌شود. اینجاست که با فرارسیدن افول خود به ابهت می‌رسد، توأمان شکوهمند و مسخره می‌شود، وقتی می‌بینیم هر انگیزه‌ای با این ادعا که الهام‌بخش باشد پا به عرصه می‌گذارد، «مفهوم زمان بازیافته (Temps Retyouve) به دایره‌ای کامل می‌رسد، صفحات آغازین در شروع هر مجلد، در قیاس با آنچه در صحنه پایانی به انحراف می‌رود و تحمل‌ناپذیر می‌شود، چندان دلخواسته نیست. از ابتدا، زندگی اجتماعی خود را همچون محل نظر عرضه می‌کند. ما نباید چشم‌مان را به روی آن ببندیم، اما با استراتژی که قادرمان سازد تا از امر اجتماعی فرا(تر) برویم، می‌توانیم بر آن فایق آییم، این استراتژی منوط به غور کردن در ژرفاهای خودمان است، با باز یافتن زمان زندگی‌های درونی خودمان، که اینک در این زمان آنقدر نامحسوس نظم مجدد یافته که گویی تنها حقیقتی است که ارزش گزارش کردن دارد.

بنابراین پروست از وسواس نویسندگان، از هومر گرفته تا بالزاک، عدول نمی‌کند. منتها با مرتبط کردن آن به پروژه‌ای که به طور سنتی متعلق بر شعر است، آن را تعدیل می‌کند: چنین است کشف حافظه، به همراه من آشکاره‌گر ایده‌ها و ایماژها، به یاد آوردن مزه‌ها، بوها، لمس کردن‌ها، طنین‌ها، احساس‌ها، حسادت‌ها، از کوره در رفتن‌ها، غم‌ها و شادی‌ها مشروط بر آنکه در بیان آنها توفیقی حاصل آید. منتها پروست تا بدان درجه پیش می‌رود که فضای حافظه را- به مثابه ساحتی به‌جا مانده از ارزشی مبنایی که فراتر از مضحکه حیات دنیوی در درام اوست- به ما عرضه می‌دارد. همچنین او خود را همسو با گرایشی در فلسفه معاصر قرار می‌دهد: گرایشی که، از برگسون تا هایدگر، به روش‌های متفاوت ولی با نقاط مشترکی خاص، در پی فهم هستی از طریق کشف ابهامات زمان است. در واقع پروست جلوتر می‌رود، زیرا او کلمات را ذیل مقوله زمان محسوسی قرار می‌دهد که از دل مقولات متافیزیکی رخنه می‌کند، از جمع اضدادی مثل ایده، دیرش و فضا، از یک‌سو، و نیرو، ادراک، احساس و میل، از سوی دیگر، جمالی‌ترین درجه از پیچیدگی کیهانی روانی را به جلوه موقعیتی دلپذیر طرح می‌افکند- مکانی متعلق به جماعتی مقدس- جایی که عشاق خوانش می‌توانند یکدیگر را ملاقات کنند

قوه حافظه که این دوگانگی بی‌عیب و نقص را برای ما بازگو می‌کند، در «قلمروی ناشناخته»، در «تمامیت تجربه تن‌هایمان» مقیم می‌شود، آن هم به همراه تاثیری که حاصل بر هم‌نمایی مجموعه‌ای متفاوت و موازی از حالات «من» است، و در نتیجه آن «من» امروز، «من» ماقبل را دست‌نخورده از نو کشف می‌کند، تنها به این شرط که احساس‌های بنیادین از خصیصه «تناوب» برخوردار باشند

ما خواهان چه حکایاتی هستیم؟ شهوت؟ پول؟ جنگ؟ مرگ و زندگی؟ بی‌شک، از اینها آنقدر در پروست برخورداریم که در رقابت با آمارهای رسمی شانه به شانه شود. اما به گونه‌ای کاملا متفاوت. اگر چنان خبره باشید که یادهای شما از زمان زیسته، شکوفا شود، آن‌گاه کلیسای جامع تازه‌ای سربلند می‌کند. برفراز پاستون‌های پروژه‌ای که بنا بر سنتی غیردینی و ستون به یونانیان است، رمان‌های پروست، به نیابت از آنها، عمارتی عظیم بنا می‌کند که ریشه در انجیل و عهدین دارد. و از درون این شبکه پایان‌ناپذیر از رخدادهای اجتماعی، از طرح‌های بی‌پایان، طرح‌هایی بیشتر و بیشتر، او به تعیین وضعیت یک شخص می‌پرداخت، من، سوژه‌ای که نمی‌شد حافظه‌اش را به باد انتقاد گرفت، کسی که اینجاست تا حقیقتی تشنج‌بار این به ظاهر تاریخ را شکوفان کند، تا «صد صورتک از او بردَرَد». من تو را فرا می‌خواند تا تو کاری کنی که گویی من کاری می‌کند، مرا بخوان، و تو جزیی از جهان‌خواهی بود، بی‌آنکه در حصر آن باشی، من به تو کمدی الهی زندگی روانی را اعطا می‌کنم، که فقط از آن من نیست، از آن تو نیز هست، از آن ماست، یعنی اینکه مطلق است.

در خلق چنین نشری، در استفاده از حافظه برای ساختن در جست‌وجوی بدین روال، پروست موضعی اخلاقی اتخاذ می‌کند. او با جست‌وجوی بی‌پایان، که همان معبد گمشده است، که همان معبد نامرئی است، که زمان محسوس حافظه‌های سوبژکتیو ماست، میان نابه‌آهنگی جهان و نفس، تضاد ایجاد می‌کند. او با مطرح کردن نظرگاه زیبایی‌شناختی خود، موضعی اخلاق‌گرایانه نیز اتخاذ می‌کند که در تقابل با جرگه انحطاط‌گرایانی است که او از آن عبور کرده می‌توان گفت تا حد زیادی، از میان ایشان سربرآورده؛ بنابراین پروست، مبادی اخلاق است، منتها مبادی به اخلاق انزجار. زمان محسوسی که او ما را بدان فرا می‌خواند مشارکت در یکی از اشکال مازادهای جسمانی و افراط‌های اروتیکی است، مشارکت در خدعه‌ها و خیانت‌هاست، قداست او، قداست بدنامی است. از طریق افشا کردنی که، به همراه اشارات نفری از فلان سن سیمون یا بهمان مادموازل Sevigne سونی است، پروست پرسه‌زن متعلق به روزگار زیبا (helle epogue)، با وسوسه‌های معاصر، و در عین حال جاودانه ما، پهلو به پهلو می‌شود. اینها دل‌مشغولی‌هایی معاصر، و در عین حال بی در زمان، بوده‌اند از زمان پروست به بعد، کسان بسیاری برای امتداد بخشیدن بر قطعه‌ای از زمان محسوس همت کرده‌اند- نویسندگان رمان نو، این قطعه‌ها را چنان توسعه داده‌اند که گویی آنها را بر «شیشه‌بندی منقوش»(۱) تعبیه کرده‌اند ممکن است کار آنها مدرن‌تر، موجزتر، حساس‌تر و سرکش‌تر به نظر آید. اما پروست در حکم تنها کسی باقی می‌ماند که تعادل بیان خشونت مطلق را میان وضعیت حاشیه‌ای شخصیت اصلی (و نویسنده) در جست‌وجو و ظرفیت فیاض آفریدن جهان، مکانی برای جمع شدن در زمانی این جهانی، حفظ می‌کند. همان تعادل شکننده‌ای که فکر می‌کنیم از دست داده‌ایم. شاید همین دلیل دیگری باشد برای آنکه چرا پروست، معاصر ما، در دسترسی به زندگی خصوصی‌اش اینقدر دشوار است.

گیاه و دانه‌ها: کشش طبیعی

یادداشت‌های پروست، و «علیه سنت بوو» بود (نگاشته‌شده به سال ۱۹۰۵ و ۱۹۰۹)، گویای آن است که طرح در جست‌وجو حوالی سال‌های ۹-۱۹۰۸ تثبیت شده. متن بعدی، از دل جرح و تعدیل‌ها و تنظیم‌های متوالی، در فاصله سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۱ سر بر می‌آورد، پس از آن از ۱۹۱۶ به بعد دستنویس نهایی یادداشت ظاهر می‌شوند. آنها تا زمان مرگ پروست در سال ۱۹۲۲ حروفچینی نمی‌شوند. در نامه‌ای به تاریخ ۱۶ آگوست ۱۹۰۸، خطاب به خانم اشتراوس اعتراف می‌کند:

«شروع کرده‌ام، و پایان داده‌ام، همه کتاب را. شوربختانه، عزیمت به کابورگ، در کارم وقفه انداخته. فقط باید به آن باز گردم. احتمالا قسمتی از آن در فرمی مسلسل‌وار در فیگارو درخواهد آمد، اما فقط قسمتی از آن، زیرا برای انتشار آن در هیات کلی‌اش بسیار طولانی و نامناسب خواهد. اما من برآنم تا تمامش کنم، تا به آخر برسانمش. همه چیز نوشته شده، فقط»

«نامناسب»، «طولانی» - پروست می‌داند چگونه کارش را شروع کند و به پایان برساند، و می‌داند خصیصه‌های اصلی آن چه خواهد بود – محتوایی هولناک و سبکی نامتقارن. جنگ جهانی اول و بیماری‌اش طرح اصلی او را به وقفه و دگرگونی دچار می‌کند: به‌طور قطع پروست در سال ۱۹۰۹ از تغییرات متعددی که به مرور زمان با آنها آشنا می‌شود، اطلاعی نداشته است. اما شمای مرکزی – رویکرد و نگرش، همان‌طور که بعدها وقتی از سبکش سخن می‌گفت به آنها ارجاع می‌داد – در جای خود قرار داشته‌اند در اتاق‌خوابی عایق‌شده با چوب پنبه، واقع در بلوار اوسمان در جولای ۱۹۰۹، دگردیسی علیه سنت بود به نقطه عزیمت در جست‌وجو که بعدها تبدیل شد به طرف خانه‌ی سوان، آغاز می‌گردد. دفترچه شماره سه، که تاریخ آن به همین مرحله باز می‌گردد – در واقع مشتمل بر هشت ورسیون از صحنه مشهور بیدار شدن راوی است – ذهنش در هجوم احساس‌های بی‌شکلی است که به نظر می‌رسد از اتاق مجاور می‌آیند، آن هم قبل از بروز صداها و نورهای آشنایی که او را به هوشیاری کامل می‌رسانند. «حافظه غیرارادی» آنجاست، پر شده از گدازه‌های جوشان یادها و میل‌هایی از گذشته، که هر چند ناچیز، هر چند فشرده، گرداگرد احساس اکنون لخته می‌شوند.

بر این منوال در فاصله بدایت علیه سنت بود و ظهور این پروژه تماما مهیا برای پرواز – در فاصله سال‌های ۱۹۰۵ و ۱۹۰۹ چه اتفاقی افتاده است؟

اپیزودی ضروری

تعبیه مرگ مادر (-بزرگ)، در فصلی تحت عنوان «تناوب‌های قلب»، گذشته از این که بخت یادآوری خاطرات کودکی (پوتین‌ها و لباس‌خواب) را در اختیار راوی قرار می‌دهد، همچنین درباره دو مضمون بنیادین در جست‌وجو به تفصیل گفت‌وگو می‌شود. از یک‌سو، تجربه لذت‌بخش اشتیاق پیوسته با حس هیچ بودن، میرندگی و طبیعت بیگانه معشوق تداوم می‌شود، همان آمیزه‌ای که به فرم‌های فرح‌بخش رنج منجر می‌شود. از سوی دیگر، قوه حافظه که این دوگانگی بی‌عیب و نقص را برای ما بازگو می‌کند، در «قلمروی ناشناخته»، در «تمامیت تجربه تن‌هایمان» مقیم می‌شود، آن هم به همراه تاثیری که حاصل بر هم‌نمایی مجموعه‌ای متفاوت و موازی از حالات «من» است، و در نتیجه آن «من» امروز، «من» ماقبل را دست‌نخورده از نو کشف می‌کند، تنها به این شرط که احساس‌های بنیادین از خصیصه «تناوب» برخوردار باشند: به‌قدر کافی خشونت داشتن و همزمان بیهوده بودن، لطافت و ملال، آمیزه‌ای از شادی که با اندوه و پشیمانی ملازم است:

«زیرا آشوب‌های حافظه با تناوب‌های دل در رابطه است... اما اگر بر چارچوب احساس‌هایی که آنها را درون خود تعبیه کرده‌اند دوباره دست پیدا کنیم، در پاسخ آنها هم از همین نیرو برخوردارند تا هر چه را که ناسازگار باشد پس بزنند، و درون ما تنها آن «منی» مستقر می‌شود که از آغاز با آنها زندگی کرده‌ایم.» ... بی هیچ انقطاعی در زمان، بلافاصله اولین شب ورودمان به بعلبک را به دقیقه‌ای ربط دادم که مادربزرگم روی من خسته خم شد. «منی» که در آن زمان بودم، که دیرزمانی ناپدید شده بود، دوباره به من چنان نزدیک شد، که گمان می‌بردم هنوز واژه‌گان به زبان درآمده در آن لحظه را، که حالا دیگر چیزی به جز رؤیا نبود، با گوشم می‌رسد. [تاکیدها از نویسنده]

تفسیر من از این قسمت همان است که ما از آن به مستوره حافظه مراد کرده‌ایم، ترکیبی از حالات متوالی «من»، زمان بازیافته، و حتی احساس‌های صرف: اندوه، شور و حتی آن بی‌تفاوتی که راوی در همنوایی با درام‌های جسمی تجربه می‌کند، در دو شهر مندرج در کتاب مقدس تجلی یافته. این بدان معناست که مرگ مادر(بزرگ ها، خشونت و ندامتی را امکان‌پذیر کرده که در قلب احساسات کودک – راوی راه پیدا کرده، و هم‌زمان بدان معنی است که بی‌رحمی در همه جا، حتی در خلوص کودکی حضور دارد. زمان در صورتی حقیقتا زمان بازیافته خواهد بود که فرم خاص خشونت از نوکشف بود – خشونتی، که در آغاز، یکی از اقسام انتقام‌ها و فقدان‌های باستانی بود. هر آنچه سرخوشم می‌سازد و خلاصم می‌کند، همان نیز می‌کشدم، اما من از عهده به کار مرگ فرستادن سرخوشی‌هایم برمی‌آیم.

در این سال سرنوشت‌ساز، ۱۹۰۵، وقتی پروست در تدارک و در واقع طرح زدن از مضمون انتقال (در ژان سانتوی و خوشی‌ها و روزها) بوده است، ظاهرا ارتباط نزدیکی میان انتقال و ظرفیت چشمگیر حافظه در بازیافتن احساس‌ها از طریق نشانه برقرار نمی‌کرده. او حتی میان این جنبه چشمگیر حافظه و شوک ناشی از فقدان مادر – خواه با مرگ او، خواه با به کام مرگ سپردن او – ربطی نمی‌یافته است. بیان پیشیمانی‌اش، در نهایت فشردگی موکول می‌شود به سال ۱۹۲۱، سال انتشار سدوم و عموره. و با این همه حس گناه‌آلودش در سرتاسر گزارش احوال شخصی‌اش طنین می‌اندازد، و در مجلات آغازین، از طریق برخی اشخاص آن را برملا می‌کند، از طریق آدم‌هایی که همان‌جا گیرشان آورده، کسانی از قماش مادموازل ونتویی، پیش‌تر از آنکه در نهایت، و با تلاشی ناچیز برای ظاهرسازی، نقش مادر را در دل همه «تناوب‌های دل» حک کند؛ مادری که در دل ساده مازوخیسم اولیه جای گرفته است.

جولیا کریستوا، عکس: سایت corbis

ادبیات و امید

خنده و امید
نادر شهریوری (صدقی)

■ ناپلئون هر وقت می‌خواست به روان‌شناسی تمام‌عیار بدل شود، «می‌نشست» در واقع او متوجه این موضوع بود که گذر از تراژدی به کمدی صرفا نتیجه «نشستن» است.

نشستن ناپلئون به مثابه حرکتی جسمی و نه روحی به هنگام گذر از تراژدی به کمدی یادآور ایده محوری برگسون است آنجا که می‌گوید آنچه در مقوله خندیدن رخ می‌دهد، آن است که «جسم بر روح پیشی می‌گیرد.»*

خنده در ادبیات رابله موقعیت مرکزی دارد. این خنده تا بدان حد است که حتی مرگ را به مقوله خنده‌دار ارتقا می‌دهد و آن دو را به دو مقوله جدایی‌ناپذیر مبدل می‌کند. «او در کتاب خود مجموعه‌ای از مرگ‌های شگفت‌آور و خنده‌دار ارایه می‌دهد. جریان مرگ آناکرئون که گفته شده است هسته انگوری او را خفه کرده یا آنکه فابیوس حاکم نیز به سبب موی بزی جان باخت که در درون لیوان شیر افتاده بود... در داستان کراکوس نقل می‌کند که وقتی خری را در حال بلعیدن یک بوته خار قرمز دید، از شدت خنده جان باخت و همچنین فیلمون که او نیز با مشاهده خری که با ولع مشغول خوردن انجیر بود، از خنده روده بر شد و مرد...

... یا آنکه پانورگ و همسرفرانش شاعر رو به موتی را ملاقات می‌کنند که در چند قدمی مرگ است اما به نظر شادمانه می‌آمد، صورتش می‌درخشید و چشمانش برق می‌زد.» (۱)

با این حال مقوله مرگ در رابله به هیچ‌وجه برجسته و مهم تلقی نمی‌شود. مرگ تحت‌الشعاع زندگی قرار می‌گیرد، به همین خاطر هیچ تکاپویی در جهت مرگ صورت نمی‌گیرد و البته هیچ مرگ رمانتیکی نیز مشاهده نمی‌شود. بدین‌سان از نیست شدن تنها جنبه خنده آن، که تابع امور زندگی است، عمده می‌شود. رابله نیز همچون ناپلئون در گذر از روح به جسم بود که کمدی‌نویس می‌شود.

«چرخه زندگی» مساله اساسی رابله است به این معنا که همه چیز باز دوباره به چرخه زندگی باز می‌گردد. «در آثارش نیروی خارق‌العاده» خنده و بنیادشکنی آن را عمدتا ناشی از شالوده فرهنگ عامه‌ای عمیق این خنده و ارتباط آن با عناصر مجموعه باستانی- مرگ، زندگی مجدد، باروری و رشد می‌داند. این خنده، خنده‌ای جهانشمول و واقعی است که می‌تواند همه مقولات جهان را از مهم‌ترین، بزرگ‌ترین و دور از دسترس‌ترین امور تا دم‌دستی‌ترین مسایل را به بازی می‌گیرد.» (۲)

با این تعریف از خنده به نظر نمی‌رسد که «امید» چندان جایی در آن داشته باشد. لااقل بدان خاطر که امید میل به گذشتن از جسم و استعلا از آن را دارد. امید طلب چیزی است کم‌وبیش فراتر از وضع موجود. از این‌رو برخلاف ناپلئون میل به نشستن ندارد.

جنبه دیگر خنده حالت مسری بودن آن است به این معنا که خنده نیاز به پاژواک دارد که به خود بازگردد و سپس شعله‌ور شده به انفجار ختم بشود. این موضوع به خصوص در کارناوال‌های رابله‌ای اهمیت دارد. در این جشن عمومی خنده خود تمسخرکنندگان را نیز در برمی‌گیرد. خنده کارناوالی با دیگر نوع خندیدن‌ها تفاوت‌هایی نیز دارد. در کارناوال همگان می‌خندند، این خنده، خنده‌ای است عمومی و فراگیر که همه افراد در کارناوال را دربرمی‌گیرد زیرا تمام دنیا خنده‌آور می‌شود. با این حال در کنار نشاط‌انگیز بودن آن جنبه تمسخرآمیز و نیش‌دار را نیز دارد و همزمان به نفی و اثبات، به تدفین و احیا می‌پردازد، در حالی که امید، فراگیری خنده کارناوالی را ندارد و گاه فراگیر بودنش به خواسته‌ای بدل می‌شود که امیدواران را انگیزه می‌دهد تا آن را تعین بخشند و به واقعیتی مادی، جسمی مبدل کنند.

تفاوت میان خنده و امید را به‌خصوص می‌توان در طنز بکت سراغ گرفت به این معنا که بکت در ابتدا آدمی را به خنده وامی‌دارد، آنگاه ما را با علامت سوال روبه‌رو می‌کند تا مبادا با نشئگی خنده همه چیز را از یاد ببریم، در این شرایط آدمی دچار شوک می‌شود، انتظار ندارد خنده‌اش با سوالی به چالش کشیده شود، پس مکث می‌کند از خود فاصله می‌گیرد تا موضوع خنده را حلاجی کند، هر چه بیشتر می‌گردد، بیشتر چیزی نمی‌یابد، آنگاه منفجر می‌شود و می‌خندد و به تعبیر کی‌یرکگور همچنان می‌خندد، خنده خنده‌ها! عالی‌ترین خنده، خنده‌ای است که به خنده می‌خندد، خنده‌ای که به آنچه ناشاد است، می‌خندد، حقیقتا که این خنده، خنده غریبی است، چیزی برای خندیدن وجود ندارد اما اجبار به خندیدن در عین ناامیدی وجود دارد. یورک تیندال گویی در اشاره به همین موقعیت ناامیدی است که می‌گوید «بکت گریان به انسانی که درون آشفتگی گرفتار آمده است، می‌خندد». (۳)

۱- منطق مکالمه‌ای، میخائیل باختین، رویا پورآذر، صفحه ۲ - ۳۷۱

۲- منطق مکالمه‌ای، میخائیل باختین، رویا پورآذر، صفحه ۳۱۷

۳- مانوئل بکت، ویلیام یورک تیندال، احمد گلشیری، صفحه ۱۵

* در امید برخلاف خنده این روح است که بر جسم پیشی می‌گیرد.