نگاه

زندگی دوگانه ولادیمیر ناباکوف

جوزف رادوفسکی، ترجمه: تینا جلالی

■ ناباکوف را همگان نویسنده‌ای راست‌گرا و محافظه‌کار می‌شناسند و کمتر کسی تا به حال به تفاوت ناباکوف سخنران و منتقد، با ناباکوف نویسنده توجه کرده است. ناباکوف را راست‌گرا می‌دانند بیشتر به این دلیل که منتقد سرسخت انقلاب اکتبر بود. در بسیاری از داستان‌های ناباکوف، به خصوص در رمان‌های دوره اول او که به روسی نوشته است، نیش و کنایه‌های بسیاری به انقلاب اکتبر دیده می‌شود. ناباکوف صریح‌ترین و تندترین انتقادها را به زبان خاص خود و با طنز بسیار سرد و تلخی که خود استاد پرداختن آن است، نثار اشتباهات لنین و جنایات استالین می‌کند. لنین برای توضیح دیالکتیک به زبان ساده، از مثال ساده لیوان استفاده می‌کند. آن چیزی که به سادگی لیوانش می‌نامیم، ممکن است آنقدر سنگین باشد که منجر به قتل کسی شود و ممکن است از ورق کاغذی سبک‌تر باشد. کارکرد اصلی لیوان نوشیدن آب است، اما اگر لیوان لب را زخم کند یا ته آن سوراخ باشد، با وجود اینکه هنوز لیوان است به کار نوشیدن نمی‌آید و الی آخر. آن نگاه دیالکتیکی در نگاه ناباکوف سخنران و مدرس ادبیات غایب است. ناباکوف در شوروی پس از انقلاب جز این اشتباهات و جنایات چیز دیگری نمی‌بیند و آن نگاه دیالکتیکی به سرزمین مادری‌اش را باید در رمان‌های او جست‌وجو کرد. ناباکوف در رمان‌هایش است که آن نگاه یک‌جانبه را کنار می‌گذارد و به عمق تاریخ روسیه نقب می‌زند. او خود در مصاحبه‌ای گفته است حقیرترین آدم‌ها از نظر او آنان‌اند که به خاطر از دست رفتن مال و منال‌شان در انقلاب اکتبر به شوروی فحش می‌دهند و تنها دغدغه‌شان اسکناس‌هایی است که بلشویک‌ها از چنگ‌شان درآوردند. ناباکوف آنقدر منصف هست که بین مخالفان انقلاب نیز تفاوت قایل شود و آنقدر شرافت دارد که به خاطر از دست دادن مشتی اسکناس به همه چیز و همه کس پشت نکند. خود او بلشویسم را عامل تباهی نوجوانی‌اش می‌داند و به همین دلیل از بلشویک‌ها کینه‌ای دیرین دارد و هیچ چیز در شوروی نیست که رضایت او را جلب کند، اما این حرف‌ها به این معنا نیست که ناباکوف را راست‌گرا بدانیم.

هر چند ناباکوف در مصاحبه‌ها و گفتارهای گوناگونش خود را یک آمریکایی علاقه‌مند به این کشور معرفی کرده و از ۴۰ سالگی به بعد همیشه آمریکا را سرزمین خود معرفی کرده است، اما در رمان‌هایش به هیچ‌وجه چنین نیست. ناباکوف در رمان‌هایش از آمریکا به همان اندازه متنفر است که از شوروی. شخصیت‌های اصلی داستان‌های ناباکوف در آمریکا، اغلب انسان‌هایی تک‌افتاده، از همه جا رانده و بی‌دست و پا هستند که هیولای زندگی آمریکایی آنان را در خود فرو می‌برد و به مرز جنون می‌کشاند. در کارهای او، در برابر ساده‌لوحی و صداقت روسی، جهان غرب جهان مردم سالوس و دورو است که از هر فرصتی برای دست انداختن و آزار رساندن به این قهرمان ساده‌لوح بهره می‌برند. «پنین» شاید بهترین نمونه چنین فضایی در بین آثار ناباکوف است. آن دسته از دشمنان ناباکوف که او را آمریکازده‌ای ابله می‌پندارند، بعید است این رمان را بخوانند و تجدید نظر نکنند. میلان کوندرا جایی نقل کرده است که روزی یکی از آن زنان میانسال ابلهی که به ادبیات عشق می‌ورزند و همیشه دور و بر نویسندگان بزرگ می‌پلکند، به گوستاو فلوبر پیله کرد که «مادام بواری کیست؟» و جواب شنید: «مادام بواری خود من است.» این جواب زن را به فکر فرو برد. او به عقل فلوبر شک کرد که خود را با یک زن یکی می‌گیرد و نفهمید که «مادام بواری خود من است» حتما معنای دیگری غیر از آن سطحی‌ترین معنای لغوی جمله نیز دارد. ولادیمیر ناباکوف نیز در جواب خبرنگاری که از او پرسیده بود: «پنین کیست؟» همان جواب فلوبر را تکرار کرد: «پنین خود من است.» ناباکوف نه درباره هامبرت، نه سباستین نایت، نه جان شید شاعر شگفت‌انگیز «آتش پریده‌رنگ» و نه هیچ کدام از شخصیت‌های دیگر آثارش چنین حرفی نزده است و ماجرا وقتی جدی‌تر می‌شود که بدانیم «پنین» شاید ضدآمریکایی‌ترین رمان ناباکوف است و همان کسی که ناباکوف او را «خود من» خوانده، بیشترین تحقیر و آزار را در ینگه دنیا متحمل شده است.

تیموفی پنین، شخصیت اصلی رمان ناباکوف، نمونه عالی شخصیت‌های ساده‌لوح اوست. در این رمان، ناباکوف به سه گروه به شدت حمله می‌کند: انقلابی‌های شوروی و کسانی که در این کشور قدرت را در دست دارند، روس‌های ساکن آمریکا، آن دسته از روس‌های بی‌بخاری که مخالف انقلاب‌اند، شیفته آمریکا هستند و منتظرند شوروی از بین برود و با عزت و افتخار به روسیه‌شان برگردند و آمریکایی‌هایی که هر چند استاد دانشگاه هستند و از فرهیختگان جامعه به شمار می‌روند، به زعم ناباکوف در بلاهت و سطحی‌نگری کم از دو گروه قبل ندارند. در این میان قربانی اصلی خود پنین است؛ مردی که در بین این سه دسته گرفتار شده و راهی ندارد جز آنکه در جنگل آمریکا به مرز جنون برسد. مساله زبان در رمان «پنین» خود نیاز به بحثی مفصل دارد. در همان ابتدای رمان، شاید اگر آن دره عظیم بین زبان روسی و انگلیسی وجود نداشت، آن بلا در سفر با اتوبوس بر سر پنین نمی‌آمد. تیموفی پنین شیفته زبان روسی است و با چنان وجد و ستایشی کلمات این زبان را تلفظ می‌کند که گویی در حال خواندن اپرایی از موتزارت است اما این تسلط پنین بر روسی و شیفتگی او به این زبان، دقیقا همان چیزی است که موضوع خنده و مضحکه شاگردان انگلیسی‌زبان اوست. این واکنش‌های تند ناباکوف به محیط اطراف به نوعی نتیجه همین سرگشتگی بین این سه گروه در ینگه دنیا است و ناباکوف در بسیاری از مواقع از این حمله‌ها به‌عنوان سپر دفاعی استفاده می‌کند. بهترین راه نفوذ به جهان پیچیده ناباکوف رمان‌های اوست و در این راه باید این جمله ناباکوف را در پس ذهن داشت که «پنین خود من است.»

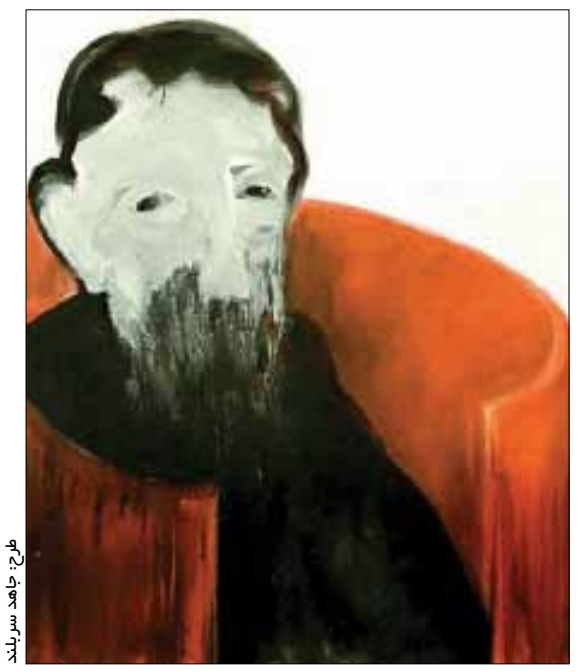
داستان‌های بادآورده- ۱۵

دکتر یادش رفته بود، بیاید

احمد غلامی

دولت‌خان را توی یکی از شهرهای مرزی دیدم. توی مسافرخانه‌ای درب و داغون و پر از مگس. کولر ۶۰۰۰ را بدون کانال و دریچه گذاشته بودند توی اتاق و لخ‌لخ موتورش مخ آدم را از کار می‌انداخت و حیرت‌انگیز این بود که کولر باد گرم می‌زد چون آبی که روی پوشال‌ها می‌ریخت داغ‌داغ بود. آنقدر داغ که اگر می‌خواستی با آن دوش بگیری می‌سوختی. دو نفر توی یک اتاق بودیم. اتاق شش تخته بود اما توی این گرما سگ هم نمی‌آمد اینجا، چه برسد به مسافر. دو، سه روز بود که دولت‌خان تب‌ولرز کرده بود و با اینکه دوتا پتو رویش بود و به شدت عرق می‌کرد، باز می‌لرزید. رفتم بالای سرش دندان‌هایش به هم می‌خورد. چمدانی که از روز اول در کنارش بود زیر تخت افتاده بود. با بادبزن، مگس‌ها را از صورتش پراندم. گفتم: «برم دنبال دکتر؟» با اشاره سر گفت: «نه!» اصرار نکردم. آدم‌هایی مثل ما که گذرشان به اینجا، می‌افتاد یا از مرز رد می‌شدند یا نه! راه دیگری وجود نداشت. چند روزی که با هم بودیم توی کار هم فضولی نمی‌کردیم. قاعده اینجا این بود؛ کمتر بدانی هم به نفع خودت هست و هم دیگری! کولر را خاموش کردم اما گرما چنان طاقت‌فرسا بود که دوباره روشنش کردم. گفتم: «اگه بخوای میرم اتاق دیگه!» گفت: «نه!» عرق‌هایش را با حوله چرکی که مال مسافرخانه بود پاک کردم. باز گفتم: «برم دنبال دکتر؟» گفت: «نه!» گفتم: «می‌خوای بلیت بگیرم برگردی شهرتون؟» گفت: «نه!» گفتم: «طاقت نمیاری تلف می‌شی!» رنگش مثل گچ سفید بود.

لبخند بی‌جان و بی‌رمقی گوشه لبش نشست. بعد چشم‌هایش را دوخت به پنکه سقفی که روی پرهای آن مگس سیاهی می‌زد. چندبار وسوسه شده بود پنکه را روشن کند تا مگس‌ها را بتاراند اما نکرده بود. گفتم: «این همه مگس چکار داره توی این بروبیابون؟!» بعضی از مگس‌ها روی پنکه مرده بودند. دل به دریا زدم و گفتم: «واسه چی می‌خوای از مرز رد بشی؟!» سرش را تکان داد. نای حرف‌زدن نداشت. مشتی قند برداشتم و ریختم توی کاسه آب‌یخ. نمک هم ریختم بعد با قاشق شربت را آرام‌آرام ریختم توی حلقش. گفتم: «سیاسی هستی؟» جوابم را نداد. گفتم: «قصد فضولی ندارم، می‌خوام کمکت کنم!» سکوت کرد. چشم‌هایش را به پنکه سقفی دوخته بود. گفتم: «کسی‌رو تهرون‌داری، زنگ بزنم؟» سرش را به علامت منفی تکان داد. گفتم: «بذار دکتر خبر کنم! مگه آدم کشتی؟ مگه تحت تعقیبی؟» سکوت کرد. دلش نمی‌خواست حرف بزند. آب‌قند و نمک اندکی حالش را جا آورده بود. سرش را بلند کردم و زیر آن بالش گذاشتم تا راحت‌تر نفس بکشد. یقه پیراهنش خیس عرق بود و چرک روی آن ضخیم شده بود. پلک‌هایش را بست، انگار تشکر می‌کرد. گفتم: «ورشکسته شدی؟ بارت زمین افتاده؟» سکوت کرد. قیافه‌اش هم به سیاسی می‌خورد، هم نه! به ورشکسته‌ای فراری هم بی‌شباهت نبود. واقعا قابل حدس نبود کارش برای چی به اینجا کشیده. هردوتایمان بیشتر پول‌هایمان را داده بودیم به واسطه‌ای که قرار بود از مرز ردمان کنند. اگر سروکله‌اش امروز و فردا پیدا می‌شد، نمی‌دانم چطوری می‌خواست برود. دوباره لرزش گرفت. گفتم: «میرم دکتر میارم!» دستم را گرفت، دست‌هایش لاغر و نحیف شده بودند. گفت: «نه!» از خودم گفتم تا اعتمادش را جلب کنم. گفتم، اگر شناسایی بشوم تا پای چوبه‌دار هم می‌روم. فقط لحظه‌ای چشم از پنکه سقفی برداشت و زل زد توی چشم‌هایم انگار باور نکرد. گفتم: «بزار لباس‌هایت را عوض کنم!» گفت: «نه!» گفتم: «اذیت میشی خودت در چمدان را بازکن!» لبخند زد از حرفم تعجب کرده بود و معنی لبخندش این بود که توی چمدان چیزی نیست. بلند شدم و توی اتاق بین تخت‌ها قدم زدم، کاش هوای بیرون قابل تحمل بود و می‌زدم بیرون. اما گرما پیر آدم را درمی‌آورد. مثل مجسمه مومیایی افتاده بود روی تخت و اگر از سرما نمی‌لرزید، فکر می‌کردم مرده! این بار جدی‌تر گفتم: «اگه طوریت بشه باید کی‌رو خبر کنم؟» دستش را به طرف پنکه سقفی دراز کرد و لبخند زد یعنی مگس‌ها! دیگر با او حرفی نداشتم. هیچ‌جوری نمی‌شد از زیر زبانش حرف کشید. بلند شدم و گفتم: «میرم دکتر بیارم.» سکوت کرد. از در زدم بیرون. مسافرخانه‌چی روی شکم گنده‌اش دمر افتاده بود. توی شهر همه مغازه‌ها تعطیل بودند. اغلب آنها در و پنجره‌های چوبی داشتند.



طرح: جاهد سربلند

هیچ‌کس توی خیابان نبود. فقط سگی زیر درخت کنار نشسته بود و چنان له‌له می‌زد که انگار در حال مرگ است. از بازار پیچیدم سمت شمال شهر، سر اولین کوچه تابلو مطب بود. بالا رفتم. پله‌های مطب تاریک و خنک بود. روی پله نشستم و با دستمال یزدی صورت و گردنم را خشک کردم و دوباره رفتم بالا، در بسته بود ولی صدای لخ‌لخ کولر می‌آمد حتما کسی بود. در زدم. کسی جواب نداد. دوباره و دوباره زدم. پیرمردی آشفته با مو و روپوش چرک که بیشتر شبیه دلاک‌های قدیمی بود در را باز کرد. گفتم: «دکتر، مریض داریم»، گفت: «بیارش تو»، گفتم: «نمی‌تونه راه بیاد، تو مسافرخونه هست، شما باید بیاین لطفا!» سرش را خاراند و گفت: «شونی‌اش رو بنویس!» مداد و کاغذی از جیب روپوشش درآورد. گفتم: «نزدیکه». نوشتم: «دکتر فوری، مریض در حال مرگ است فراموش نشود. مسافرخانه آفتاب شرق.» زود زدم بیرون. نگران دولت‌خان بودم. با اینکه تند نمی‌رفتم تمام بدنم خیس عرق شد. تا در اتاق را باز کردم، دیدم پنکه سقفی روشن است و اتاق از مگس سیاهی می‌زند. مشتی مگس توی دهان دولت‌خان نشسته بود. پنکه را خاموش کردم. بالای سرش رفتم. چشم‌هایش همان‌طور مثل وقتی که رفته بودم به پنکه سقفی خیره بود.

نفس‌های آخرش را می‌کشید. اگر دکتر می‌آمد شاید اندک امیدی بود. تا قبل از اینکه او بیاید چمدان را از زیر تخت بیرون کشیدم تا چیزی از او و خانواده‌اش بدانم. توی چمدان به جز چند لباس کهنه، قاب عکس خانوادگی و چند کتاب و بسته‌ای کاغذ A4 که با مداد و خطی خوش روی آنها مطالبی نوشته شده بود چیز دیگری نبود. کاغذها را برداشتم. سطر اول نوشته این‌طور شروع می‌شد: «در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به‌دنیا آمدم. تقارن تولد من با کودتا، تقارن بدشگونی...»

صدای پا آمد. وسایل را ریختم توی چمدان و گذاشتم زیر تخت. در را باز کردم. مسافرخانه‌چی روی پاگرد پله‌ها گوش خوابانده بود. در را بستم و آمدم بالای سر دولت‌خان نشستم. بدنش خیس عرق بود. حتی دیگر توان لرزیدن نداشت. لبخند محوی روی لبانش بود. به انتظار نشستم تا دکتر بیاید، اما نیامد. حتما یادش رفته بود مریض دارد.

نام: پندار، فامیلی: نیک‌سرشت، ارسالی از پراگ

ژاک رانسیر و سیاست ادبیات

مسعود صدیقی

هایدگر معتقد بود متفکر واقعی آن کسی است که یک فکر و فقط یک فکر را تا انتها دنبال کند، زندگی‌اش را وقف آن کند و تمام آثارش به نوعی تکرار همان فکر باشند. این گزاره هایدگری کاملا پذیرفتنی است و با نگاهی گذرا به کار متفکران و حتی رمان‌نویسان بزرگ چنین تکراری را به وضوح می‌توان دید و ژاک رانسیر، حداقل در کتاب‌ها و مقالاتی که در باب ادبیات منتشر کرده به همان فکر اولیه‌اش همواره وفادار بوده است. رانسیر در مورد ادبیات یک ایده کلی دارد که البته ایده‌ای است پیچیده و محل بحث بسیار؛ رانسیر به دنبال شرح رابطه نوشتار با بدن است.

کتاب اصلی رانسیر درباره ادبیات «جسم کلمات» نام دارد؛ عنوانی که به خوبی گویای دغدغه اصلی رانسیر در مواجهه با متن ادبی است. در این کتاب رانسیر طی پرداختن به گستره وسیعی از متون، از کتاب مقدس و شعر وردزورث و ماندلشتام گرفته تا دن کیشوت و رمان‌های بالزاک و ملویل «سیاست ادبیات» خود را که می‌توان گفت مهم‌ترین دستاورد او در عرصه تفکر ادبی است، شرح و بسط می‌دهد. اما «سیاست ادبیات» خود نام مقاله‌ای است که مهم‌ترین ایده‌های رانسیر درباره ادبیات را به شکلی فشرده در خود گنجانده است.

از عنوان مقاله شروع کنیم: رانسیر از همان ابتدا به صراحت اعلام می‌کند که درباره عبارت «سیاست ادبیات» برداشت‌های رایج را باید کنار گذاشت. رانسیر نه به تعهد شخصی نویسندگان کار دارد و نه به محتوای متن‌شان. از نظر رانسیر «سیاست ادبیات» به هیچ‌وجه ربطی ندارد به رمان‌هایی که محتوای سیاسی دارند یا به ایدئولوژی سیاسی خاصی وابسته‌اند و آن را بازنمایی می‌کنند. نکته اصلی مدنظر رانسیر مساله «عمل» است. رانسیر می‌گوید که ادبیات توان «عمل کردن» دارد، ادبیات شکلی از عمل سیاسی یا «سیاست‌ورزی» است و از این منظر است که باید آن را خواند. سیاست طبق برداشت رانسیر نحوه توزیع امر محسوس است و ادبیات یکی از راه‌هایی است که می‌توان از طریق آن، منطق رایج توزیع امر محسوس را دگرگون کرد. چنین است که ادبیات دست به عمل می‌زند و شأن متن ادبی را باید در تاثیر آن بر عرصه توزیع محسوسات جست. از نظر رانسیر، در واقع مشکل اصلی کتاب مهم «ادبیات چیست» سارتر، در همین غفلت سارتر از توانایی «عمل» در ادبیات است. سارتر در «ادبیات چیست» از همان آغاز طبق قراردادی خودساخته، عرصه شعر و نثر را با تمایزی نسبتا سفت و سخت از هم جدا می‌کند. زبان شعر را زبانی کدر می‌داند و به درون خود ارجاع می‌دهد؛ زبانی متمرکز که معنا را محدود می‌کند و هدفش صرفا گزارش واقعیت نیست و زبان نثر را، درست نقطه مقابل شعر می‌داند؛ زبانی شفاف که جهت حرکتش به بیرون است، در آن کلمات، خود هدف نیستند و وظیفه‌شان صرفا انتقال پیام یا معنایی است که نویسنده مد نظر داشته است. البته از همان آغاز منطق سارتر می‌لنگد، چون بلافاصله باید با نویسندگانی نظیر جویس و فلوبر تعیین تکلیف کند که طبق تقسیم‌بندی سارتر، کلمات را همچون شاعران به کار می‌گیرند. خلاصه اینکه سارتر، به دلیل غفلت از قدرت عمل ادبیات، خواه ناخواه سیاست را چیزی بیرون از ادبیات می‌بیند و به تعهد سیاسی نویسنده و محتوای متن تقلیل می‌دهد. مثالی که رانسیر بیشتر به آن می‌پردازد فلوبر است.

سارتر، فلوبر را محافظه‌کار می‌داند، به این دلیل که فلوبر، که از کارگران و مبارزات‌شان نفرت داشت، به گفته سارتر، استراتژی نوشتنش را بر این مبنا بنیان نهاده بود که کلمات را از چنگ کارگران و انقلابیون درآورد، نیرویی را که نوشتار مبارزان به کلمه می‌بخشید از آن سلب کند و از طریق «سنگ کردن» کلمات آنان را بی‌فایده کند. رانسیر نشان می‌دهد که منتقدان عصر فلوبر به طرز عجیبی از این نویسنده بدعت‌گذار می‌ترسیدند و دلیل‌شان این بود که فلوبر از طریق زدودن مرزهای بین اشخاص مهم و معمولی، موضوعات مهم و بی‌اهمیت و نظایر آن یا بهتر است بگوییم از طریق نوشتاری بی‌تفاوت، حرمت‌ها را می‌شکند و به «دموکراسی» میدان می‌دهد. در واقع فلوبر کلمات را «یتیم» می‌کند و فراموش کردن پدر خود حرکتی به سوی دموکراسی زبانی در متن ادبی است. پس مهم نیست فلوبر چه در سر داشت و چه می‌خواست بکند، نثر او تجسم دموکراسی است. به این ترتیب است که رمان‌های فلوبر «عمل می‌کنند» توزیع امر محسوس را به هم می‌ریزند و از این قرار، سیاست ادبیات فلوبر سیاستی رادیکال است، بسیار رادیکال‌تر از نویسندگان هم‌عصر او که در شیپور انقلابیون می‌دمیدند اما متن‌شان فاقد توان عمل کردن بود. اما این ایجاد تغییر در توزیع محسوسات، تبعات دیگری دارد که مهم‌ترین‌شان خطاب حذف‌شدگان است، همان مفهومی که به نوعی محوریت نظریه سیاسی رانسیر را نیز برمی‌سازد. آن متنی که توزیع امر محسوس را به هم می‌زند، بالطبع به عرصه بخش‌بندی‌شده خوانندگان نیز هجوم می‌آورد و کسانی را خطاب قرار می‌دهد که پیش از آن مخاطب ادبیات نبوده‌اند، کسانی که «قرار نبود» بخوانند. بسیاری از رمان‌های قرن نوزدهم درباره قدرت متن نوشته شده‌اند رمان‌هایی که موضوع‌شان قدرت ادبیات است، که شاید مشهورترین‌شان «سرخ و سیاه» استاندال باشد. برای رانسیر، رمان «کشیش دهکده» بالزاک روایت آن چیزی است که او «دموکراسی به مثابه ادبیات» می‌نامد. رمان، حکایت دختر جوانی است به نام ورونیک که پدرش آهن‌فروش است. او در فقیرنشین‌ترین محله شهرستان کوچکی به نام لیموژ زندگی می‌کند در فضایی اشباع‌شده از کار، مذهب و پرهیزگاری. یک‌روز که ورونیک به همراه والدینش قدم می‌زند، در پیشخوان کتاب‌فروشی، طرح جلد کتابی توجهش را جلب می‌کند. کتاب «پل و باکره» نام دارد، رمانی که به دلیل معصومیت کودکانه‌اش شهرت یافته است. دختر کتاب را می‌خرد و می‌خواند. همه چیز زیر و رو می‌شود: آن کتاب پاک و زاهدانه در دست و ذهن آن دختر پاک و زاهد همچون مرگبارترین سم عمل می‌کند. از آن روز به بعد ورونیک قدم به زندگی تازه‌ای می‌گذارد و آن چه را بالزاک «آیین ایده‌آل بودن، مذهب مرگ‌آور» می‌نامد، کنار می‌نهد. دختر با رویای دیدن «پل» زندگی می‌کند و در رویا، زندگی پاک و زاهدانه‌ای را در کنار پل ادامه می‌دهد. فاجعه ادامه دارد. ورونیک به ازدواجی خالی از عشق با بانکدار ثروتمند شهر تن می‌دهد و پول‌دار می‌شود. این بار در جایگاه اربابی ثروتمند، با جوان کارگر هوشمند و متدینی آشنا می‌شود. عاشق هم می‌شوند. جوان به دلیل این عشق بی‌سرانجام به ورطه جنون می‌افتد و برای آنکه بتواند با دختر فرار کند، پیرمرد را می‌کشد و اموالش را به سرقت می‌برد. جوان دستگیر، محکوم به قصاص و در نهایت اعدام می‌شود، بی‌آنکه نامی از ورونیک بر زبان بیاورد. باقی ماجرا، حکایت پناه‌بردن زن به صومعه است و نکته اینجاست که به جای راهبه، او بدل به زنی تجارت‌پیشه و موفق در زندگی روزمره می‌شود؛ زنی بسیار فعال که در «واقعیت» زندگی انسان‌ها نقش ایفا می‌کند.

نکته اصلی مدنظر رانسیر مساله «عمل» است. رانسیر می‌گوید که ادبیات توان «عمل کردن» دارد، ادبیات شکلی از عمل سیاسی یا «سیاست‌ورزی» است و از این منظر است که باید آن را خواند. سیاست طبق برداشت رانسیر نحوه توزیع امر محسوس است

پس شاید پایان کتاب، که کشیش پس از شنیدن اعترافات زن به این نتیجه می‌رسد که بهتر است او در واقعیت مداخله کند و واقعیت را تغییر دهد، نقطه تمایز این رمان بالزاک با دیگر رمان‌هایی است که حول محور چنین موضوعی نوشته می‌شوند. بالزاک به صراحت اعلام می‌کند که عامل رفع شری که داستان به جان دختر انداخته بود، مداخله او در عالم واقعیت و در واقع «عمل کردن» اوست. برای دفع شر نوعی فرآیند والایش رخ می‌دهد و کسی که از طریق رمان خطاب قرار گرفت و به این ترتیب، توزیع امر محسوس را به هم ریخت، برای جبران باید لیبیدوی خود را معطوف به تغییر واقعیت و مداخله در محسوسات جهان کند. به این معنا که ادبیات بی‌تردید مهم‌ترین دستاورد زیباشناختی قرن ۱۹ است. قوی‌ترین و رساترین خطاب به حذف‌شدگان، آنانی که در توزیع امر محسوس به عنوان مخاطب ادبیات به حساب نیامده بودند، در همین دوران رخ داد و بی‌جهت نیست که واژه «ادبیات» literature در آغاز قرن ۱۹، در سال ۱۸۰۰ جعل شد. مادام دواستال، اعلام کرد که شکل جدیدی از نوشتار هنری جایگزین «بلس لترس» یا همان نوشته زیبا خواهد شد، که ویژگی‌اش پیوند دادن ادبیات خیالی به جوامع است. همین خود منشأ نظام نوینی از نوشتار شد که تا زمان ما ادامه دارد و به نام ادبیات مشهور شده است. در این نظام نوین نوشتاری، ادبیات بیشتر از طریق عیان ساختن شخصیت یک دوره زمانی یا یک جامعه عمل می‌کند تا از طریق بیان ایده‌ها و اراده‌ها. در این زمینه، ادبیات در آن واحد هم مانند نظام نوشتاری نوینی نمود می‌یابد و هم به منزله راه دیگری برای ارتباط با سیاست و بر مبنای این اصل، نوشتار دیگر تحمیل اراده یکی به دیگری، همانند سخنرانی ژنرال یا کشیش، نیست. به قول رانسیر «ادبیات، رمزگشایی و آشکار کردن سیمپتوم‌های وضعیت چیزهاست. ادبیات نشانه‌های تاریخ را فاش می‌کند، به همان شیوه‌ای که زمین‌شناس می‌کند: ادبیات سطح گفتار سخنوران و سیاستمداران را می‌خراشد و قشرها و لایه‌های زیرین آن را که بنیان حرف سخنوران است، می‌کاود.» به این ترتیب، سیاست ادبیات رانسیر، مبتنی بر «عمل» است. متن سیاست «ندارد» بلکه سیاست «می‌ورزد» و در این راه نویسنده محافظه‌کار ممکن است بسیار بیشتر از نویسنده رادیکال قادر به عمل باشد. عمل در اینجا دگرگون ساختن توزیع امر محسوس است و این از دید رانسیر، چه بسا مهم‌ترین غایت ساحت زیباشناسی است.

شگردهای رهایی

همینگوی و رواقیون

نادر شهریوری (صدقی)

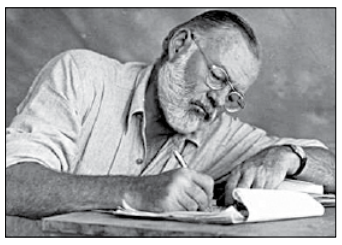
■ فرناندا پی‌وانو سوت زدن برای غلبه بر درد را آموزه‌ای می‌داند که پدر همینگوی آن را از اردوگاه سرخ‌پوستان یاد گرفته و به فرزند خود ارنست همینگوی تلقین می‌کرده «وقتی در دهکده یک سطل شیر را به تنهایی به مزرعه مجاور مزرعه پدرش می‌برد لغزید و ترکه‌ای در گلویش فرو رفت و لوزه‌هایش را زخمی کرد، کودک بی‌آنکه از خونریزی بترسد، این قدرت را داشت تا به خانه برود، در آن هنگام بود که پدر به او یاد داد تا برای غلبه بر درد سوت بزند. (۱)»

«سوت زدن برای غلبه بر درد» تم اصلی داستان‌های همینگوی است. در سوت زدن برای غلبه بر درد یا سوت زدن برای غلبه بر ترس- اتفاقی که گهگاه در کوچه‌پس‌کوچه‌های ناآشنا می‌افتد- حکمتی کم‌وبیش رواقی نهفته است؛ رواقی با پنهان کردن حس واقعی خود یا بی‌میلی به ابراز احساسات سعی دارد که خود را مشغول نشان دهد تا در عین حال عیارانه شجاعت خود را به رخ کشد.

در رواقی‌گری همینگوی همچون اردوگاه سرخ‌پوستان حسی بدوی و پاکبازانه وجود دارد که حتی مرگ را مانند عبور از کوچه‌های ناآشنا می‌داند که می‌توان هنگام عبور از آن همچون عیاران سوت زد و آواز خواند. «بیدار که می‌شد آواز می‌خواند، شب خودکشی هم قبل از خوابیدن آواز خواند(۲)». در مرحله رواقی آدمی در شوق و تلاشی که برای آزادی به خرج می‌دهد، خودش را از پروای آسایش می‌رهاند و به اصطلاح از هرچه رنگ تعلق دارد، می‌گسلد؛ از این رو دیگر از هیچ چیز چندان آزاری نمی‌بیند چون خود را آزاد حس می‌کند. اما آیا این آزادی واقعی است؟

آزادی آدم‌های همینگوی از آن نظر اهمیت می‌یابد که تقریبا همگی دچار زخمی عمیق‌اند، اساسا زخمی بودن صفت ویژه همه این آدم‌ها و خود همینگوی است، هری در «برف‌های کلیمانجارو» قانقاریا گرفت، جیک بارنز قهرمان «خورشید باز هم می‌دمد» در جنگ زخمی شد و فردریک هنری در پایان وداع با اسلحه بعد از آنکه کاترین می‌میرد با زخمی عمیق در روحش به هتل برمی‌گردد.

ایمان همینگوی به قهرمانان رمان‌هایش بیشتر به خاطر تسلیم نشدن‌شان بود؛ اینکه آدمی باید همه



رنج‌ها را با وقاری صبورانه و محکم پذیرا شود. «او همیشه از کسانی که خودشان را در برابر حوادث می‌بازند، نفرت داشت... . خود او همیشه عقیده داشت که می‌تواند هر ضربتی را تحمل کند و خم به ابرو نیاورد زیرا تا آن وقت که همه چیز برایش علی‌السویه بود، هیچ چیز قدرت آن را که در او تاثیر می‌کند نداشت(۳)» به همین دلیل همه قهرمانان همینگوی خودشان مسایل‌شان را حل می‌کردند. رابرت جردن در رمان «زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند» راه زندگی‌اش را یافته و در اجرای آن مصر است. او بی‌هیچ تاسفی بارقه‌ای از خوشبینی رواقی را در شرایطی به همراه دارد که در آستانه نابودی است. او در این شرایط عیارانه سوت می‌زند و سخت نمی‌گیرد.

-«شاید اگه مهمه بهتره بگی.

- فکر می‌کنی مهمه؟

- آره.

- پیلار بهم گفت فردا همه ما می‌میریم و تو هم این را میدونی منتها بهش اهمیت نمیدی.

رابرت جردن گفت:

- او این را گفت.

- آره.

- اون خرافاتیه، بیا از مادرید صحبت کنیم.

- پس تو از این چیزها خبر نداری؟

-... از این حرف‌ها نزن(۴)»

رابرت جردن گویا می‌داند که تنها حاکم قدرتمند مرگ است و او هم چندان اختیاری ندارد اما در این لحظات می‌خواهد خود را آزاد بداند. او چه بسا مانند همینگوی تصاویری از اردو سرخ‌پوستی در ذهن دارد که در آن شاهد صحنه‌های قهرمانانه رواقی‌گرانی است که هرگز پایان خوشی ندارد. با این حال او همچون یک رواقی خود را آزاد می‌پندارد اما آیا این آزادی واقعی است؟ یعنی آنکه تنها جنبه ذهنی ندارد؟ مقصود به بیان ساده‌تر آن است که آیا این آزادی و این وارستگی و عیاری در عمل می‌تواند آدمی را از قید فرمانبرداری جهان برهاند؟

پی‌نوشت‌ها:

۱) همینگوی، فرناندا پی وانو، ترجمه رضا قیصریه، ص۳۲

۲) همینگوی، فرناندا پی وانو، ترجمه رضا قیصریه، ص۲۰

۳) برف‌های کلیمانجارو همینگوی، ترجمه شفا، ص۶۴

۴) زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند همینگوی، ترجمه علی سلیمی، ص ۸-۴۲۷