نگاه

یک عمر در یک روز

• جیمز جویس در دوم فوریه ۱۸۸۲ در شهر دابلین ایرلند به دنیا آمد. پدرش آن‌قدر دستش به دهانش می‌رسید که او را به مدرسه شبانه‌روزی یسوعیان بفرستند و آن‌قدر ولخرج بود که چند سال بعد آه در بساطش نماند. از این‌روست که به‌طور دقیق نمی‌توان گفت جویس به کدام طبقه اجتماعی وابسته بوده است و چگونه زندگی کرده است. گویا وضع مالی خانواده جویس روز به روز وخیم‌تر شده و این امر را دلیلی می‌دانند که جویس بی‌میل به مخدوش‌کردن شواهد مربوط به زندگینامه‌اش نبوده است. به این ترتیب آنچه می‌توان درباره آن محکم سخن گفت این است که تزلزل رتبه ممتازی که جویس در جامعه داشت و فقر فرهنگی پیرامونش در او سخت تأثیر گذاشت. مغرور و گوشه‌گیر بار آمد و به پیشنهادهای مربوط به احیای وطن خواه سیاسی خواه هنری، به دیده تحقیر نگاه می‌کرد و به دانش خود از ادبیات اروپای قاره‌ای می‌بالید. از فرقه کاتولیک روگردان شد و سرانجام در ۱۹۰۴ همراه با نورا بارناکل که بعدها با او ازدواج کرد، برای همیشه از ایرلند رفت. جویس برای درآوردن هزینه زندگی و نان زن و بچه‌اش سال‌ها در تریست و زوریخ زبان انگلیسی درس داد و در اواخر عمرش بود که با اعانه‌ها و نخستین حق‌التالیف‌های عمده توانست به زندگی‌اش سر و سامانی بدهد و دیگر نگران نان شب و فقر مدام نباشد. او در تمام دوران سخت زندگی‌اش در برابر فقر و بی‌اعتنایی جامعه هنری و ادبی آن دوره، سانسور آثارش و بیماری حاد چشم‌هایش تاب آورد و در این میان، شاهکارهایش را نوشت تا اینکه در ۱۹۴۱ درگذشت، زمانی که دیگر به یکی از مهم‌ترین نویسندگان قرن تبدیل شده بود. همین روزها علاوه بر زادروز جویس، سالروز انتشار شاهکارش «اولیس» در پاریس به سال ۱۹۲۲، نیز بود.

جیمز جویس معتقد است: «ایرلندی‌ها که محکومند به زبانی جز زبان خود حرف بزنند مُهر نبوغ خود را بر آن زدند و برای رسیدن به سربلندی با ملت‌های متمدن رقابت می‌کنند». از همین چند خط سخنرانی او پیداست که در جست‌وجوی راهی برای رقابت یا بهتر بگوییم حضور در صحنه رقابت ادبی بوده است. صحنه‌ای که نویسندگان بتوانند پیوند خود را با الگوی ملی زبان قطع کنند تا با اختراع شرایط استقلال، به آزادی برسند. نسل نویسندگانی همچون جویس سراغ قوانین ادبی بین‌المللی رفتند تا همچنان در سطح ملی نوع دیگری از ادبیات یا به‌تعبیر کازانووا «سرمایه ادبی» («جمهوری جهانی ادبیات»، پاسکال کازانووا، ترجمه شاپور اعتماد)، را به وجود بیاورند. هدف ادبی جویس مخالفت با ادبیات ملی بود و او در این راه تمام دار و ندارش را وسط گذاشت و سرانجام در سال ۱۹۰۴ ناگزیر شد زادگاهش دابلین را ترک کند.

شهری که آن را چنان در «اولیس» ثبت کرد، که بسیاری می‌گویند این رمان نوعی نقشه‌نگاری دابلین است. «اولیس» ایده ساده‌ای دارد اما انبوه معما و اساطیر و تاریخ و جغرافیا و افسانه‌های ایرلند و مناسک مسیحیت و اشارات ادبی و فلسفی و آوردن تکه‌هایی از زندگینامه خود و خانواده‌اش، آن را به رمانی تبدیل می‌کند که خواندن و ترجمه‌اش به زبان دیگر دشوار است. با وجود این، «اولیس» را کیمیاگری جویس در تبدیل زندگی روزمره نکبت‌بار به طلای ادبی می‌خوانند: «اولیس نشان داد که نه‌تنها می‌توان پس‌ماند امور روزمره و نکبت‌بار را وارد گنجینه ادبی کرد بلکه افزون بر این نشان می‌دهد که چگونه باید این کار را کرد». جویس در رمانش به زندگی افراد عادی و معمولی دابلین سرک می‌کشد و از تفاله‌های فقر و فلاکت می‌نویسد. مگر در شهر ملال‌آوری چون دابلین -که بلوم و ددالوس (شخصیت‌های رمان اولیس) دائم از این سر آن به آن سر آن می‌رفتند- چه بود که با ملال‌آوری دیگر شهرها و محلات تفاوت داشته باشد! این است که جویس سرمشق نویسندگان دیگر در نوشتن از روح و جسم شهرهایشان شد: «یک عالم بدی، نکبت، فساد، فلاکت... آیا این همه جان نمی‌داد برای یک استحاله کیمیاگری؟» («اولیس جویس: عصاره داستانی» هری بلامایزر- ماتیو هاجارت- دان گیفورد، ترجمه منوچهر بدیعی). این در عرصه ادبیات ثروت بالقوه‌ای بود که با جویس به طلا بدل شد. جویس در این رمان زندگی یک روز «لئوپولد بلوم» و دو شخصیت اصلی دیگر کتاب را روایت می‌کند: «یک عمر در یک روز». رمان بر اساس یک ایده ساده شکل می‌گیرد: یک روز از زندگی یک شهر. اما بلوم در این یک روز چنان سفر کرده که انگار سفر از «عالم بیداری به عالم رؤیا» باشد: «این همه یاد گذشته نشان‌دهنده عالم ذهن خود جویس است که گویی به طرزی نامتعارف در دابلین دوران جوانی خود جا خوش کرده است؛ در هیچ جا قادر، یا دست‌کم مایل نیست که در مقام اکتشاف گذشته برآید. جویس گذشته را همراه با خود در ذهن خود این سو و آن سو برده است -مانند روزنامه‌ها و بلیت‌های تراموای آن که چنان‌که می‌گویند، همراه خود در صندوق‌هایش این سو و آن سو می‌برد».

مقاله‌ای از س. ف. مَک‌لارِن

غرابتِ اولیسِ جویس

ترجمه‌ی پیمان چهرازی

جیمز جویس زمانی به دوست خود فرانک باجِن گفت: «اگر هرگونه دشواری در خواندنِ چیزهایی که می‌نویسم وجود دارد به‌خاطرِ مَصالحی است که به کار می‌گیرم. ایده‌های من همیشه ساده‌اند».

تعبیر «دشوار» در مورد «اولیس» معادل دست‌کم‌گرفتن تجربه‌ی سردرگمی خواننده با این اثر است؛ با سبُک و فرم تجربیِ انگشت‌نمایَش، با زبانِ پرداخته‌ی غریب‌اش، و رویکردی که در آن هیچ‌چیز «احمقانه توضیح داده نمی‌شود»، مُوضعی که جویسِ جوان در بُتِ خود، هنریک ایبسن، نمایش‌نامه‌نویس نروژی، ستایش می‌کرد.

کتابِ دِکلان کیبِرد: «اولیس و ما: هنرِ زندگیِ روزمره»، این ایده‌ی به‌نوعی جامع و بسیط را شرح می‌دهد که اولیس یک «کتابِ حکمت» درباره‌ی دنیای روزمره است. تصور می‌کنم کلیدِ فهم نبوغ و غنای موجود در اولیس همان فکرِ «ساده»‌ای است که در این «یک روز از زندگی» یک شهر وارد می‌شود -بوها و صداهایش، تبلیغات‌چی‌های تابلوگردان‌اش (sandwichboard)، جرینگ‌جرینگِ بَسته‌های حلقه‌ایِ برنجیِ تخت‌خواب، پنیرِ گُورگُونزُولا و شرابِ بورگوندی، تراموا‌ها و بارهایَش- یک دَم وُ دستگاه حَماسیِ تناظرات که ما را به کندوکاو در بومِ عظیم و پهناورِ این اثر می‌کشانَد.

منظور از «تناظرات» مواردی است که یک عامل - مثلاً یک شیء، یک حس، یک ادراک- در عاملِ دیگری طنین‌انداز می‌شود، و رابطه‌ی معناداری را شکل می‌دهد. عیان‌ترین شکلِ این سازوکارْ ارجاع به اودیسه‌ی هومر در تمام ۱۸ بخشِ این رمان است. هومر قصه‌ی اودیسئوس، جنگجوی ترفندباز یونانی، را بازگو می‌کند (اسمی یونانی که شکل لاتین‌اش «اولیس» است)، و ماجراهای حماسی او در گذر از نواحیِ مدیترانه‌ای در راه بازگشت به سرزمین‌اش ایتاکا، و مَلحق‌شدن به پادشاهی‌اش، همسر وفادارش پِنِلُوپه (که فضائل‌اش خواستگارانی را به دورش گِرد آورده)، و پسرش تِلماخوس.

تناظراتِ میانِ این قصه و یک روزِ کم‌وبیش بی‌حادثه و یکنواخت در دابلین به‌هیچ‌رو عیان نیستند. همتای اودیسئوس در «اولیس»، لئوپُولد (پُولْدی) بلوم، یک متصدیِ آگهی‌های تجاری است که برای شرکت در یک مراسمِ خاک‌سپاری، و سپس کار، از خانه بیرون می‌رود، با عِلم به این‌که همسرش مالی (پِنِلُوپه) خیال دارد آن‌روز با کسی به‌اسم بِلزِس بُوی‌لِن دیداری داشته باشد. در این بین، استیونِ دِدالوس شاعر و روشنفکر زندگیِ کم‌وبیش کولی‌واری را در برجِ مارتِلو به‌همراه باک مالیگِنِ کُفرگو، وَرّاج، و شوخ‌طبع می‌گذرانَد. مسیرهای دِدالوس و بلوم در طولِ این روز و شب با هم تلاقی پیدا می‌کند تا آن‌که با هم ملاقات می‌کنند و مکالمه‌ی مفصلی میان‌شان درمی‌گیرد. بلوم از استیونِ مست مراقبت می‌کند، و از او دعوت می‌کند شب را در خانه‌اش بماند.

پس تناظراتِ مذکور لزوماً با یافتنِ تشابهاتی میان زندگیِ روزمره و آن حماسه همراه نیستند، ولی می‌توانند رابطه‌ها و مطابقت‌هایی را به یاد بیاورند که ما را به تأمل وادارند. تأثیرها غالباً مضحک و خنده‌دارند (اودیسئوس، که در محاصره‌ی عظیم تروا شرکت دارد، به مقام بلوم تنزل می‌کند که در محاصره‌ی تبلیغات‌چی‌های توان‌مندِ آگهی‌های تجاری گرفتار شده)، در کتابی که جویس درباره‌اش گفته؛ «حتی یک خطاش هم جدی نیست»، و البته تناظرات عمیقی در آن طنین‌انداز است.

به‌عنوان نمونه، پُولدی پسرِ تَنی خود، رودی، را از دست می‌دهد، که مرگ‌اش تأثیر بدی بر زندگی مشترکِ او می‌گذارد. استیون (در تناظر با تِلماخوس، پسرِ اودیسئوس) بی‌اندازه به پدرِ شناسنامه‌ای‌اش شبیه است: سایمِن دِدالوس، مردی با نبوغ کلامی، و یک باده‌نوشِ افراطی. احتمالاً استیون توانسته از مراقبت گرمابخشِ بلومِ اهلِ عمل بهره‌مند شود. در زمانی که حتی برای یک ازدواجِ لطمه‌دیده از بی‌وفایی هم ضیافتی برپا می‌شود. آموختنِ نحوه‌ی خواندنِ اولیس در عین حال ما را وامی‌دارد تجربه‌ی بشری را به شیوه‌ای بخوانیم که توقعات مرسوم را زیر پا می‌گذارد.

پذیرش اولیس

بداعتِ بُهت‌انگیز اولیس از همان ابتدا نظراتِ متضادی را برانگیخت. پس از آن‌که این رمان در ۱۹۲۲ به‌همت سیلویا بیچ منتشر شد، ت. س. الیوت آن را چنین خواند: «مهم‌ترین قالب بیانی که عصر حاضر به خود دیده؛ این کتابی است که همه‌ی ما مدیونِ آن‌ایم، و هیچ‌کدام‌مان از آن خلاصی نداریم».

خیلی از خوانندگان برای مواجهه با زبان تُندوتیز این اثر آمادگی نداشتند، که توجه جزئی‌نگرانه‌ای به عمل‌کردهای تَنانه دارد و گفتار بی‌قیدوبندِ مالی بلوم. این پِنِلُوپه‌ی امروزی، نه‌فقط فضیلتِ وفاداریِ هومری را زیر پا می‌گذارد، بلکه از تَخطی‌های خود لذت می‌بَرَد: این کتاب، برای خیلی‌ها، از جمله آن‌هایی که فقط بخش‌هایی از آن را خوانده‌اند یا آن را کامل نخوانده‌اند، کتابی پُرهرج‌ومرج، فاقد فرم، یا آن‌گونه که جوزف بروکِر اشاره می‌کند، برای خیلی‌ها یک «دفترچه تلفن» است، برهوتی «چنان خشک که بوی تعفن می‌دهد».

این رمان، که اولین‌بار توسط انتشاراتِ لیتِل ریویو، در قالب یک مجموعه‌ی دنباله‌دار، به چاپ رسید، با اتهامِ «هرزگی» مواجه شد و در آمریکا، و سپس در انگلستان توقیف شد. با این حال، در ۱۹۳۳، بنا به حُکمِ قاضی وولسی در آمریکا اعلام شد که اولیس «به‌خاطرِ هرزگی هرزه» نیست. در استرالیا، اعلام هرزه بودن یا نبودنِ این رمان برای مدت طولانی‌تری معلق ماند. روزنامه‌ی کُوریرِ میلِ شهرِ بریزبِنِ استرالیا در ۱۹ سپتامبر ۱۹۴۱ اعلام کرد که رمان اولیس «بعد از آن‌که در ۲۰ سال گذشته آزادانه در دسترس عموم مردم استرالیا قرار داشته، به‌دستور وزیرِ گمرک توقیف شد». این توقیف تا زمان نخست‌وزیریِ گاف ویتلام در ۱۹۷۲ برجا ماند. (گاف زمانی یک کُپی از این کتابِ ممنوع را به همسرش داد.)

یک لاوِاستوریِ معیوب

یکی از ابداعات ماندگار جویس ابداع اجتماعی از مردم سراسر دنیاست که سالانه در ۱۶ ژوئن همدیگر را ملاقات می‌کنند تا اولیس بخوانند، درباره‌اش بحث بکنند، یا اجرایی نمایشی از آن ترتیب بدهند. اولیس نه‌فقط فشرده‌ی زمانیِ جویس از دابلین در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ است، بلکه بنای یادبودی برای شریکِ زندگیِ محبوب او، نُورا بارنِکِل است. نُورا در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ برای اولین‌بار با جویس «به گشت‌وگذار رفت»، و چیزی را به اجرا گذاشت که او در نامه‌ای به نورا آن را یک «آیین» توصیف می‌کند. اواخر همان سال آن‌ها در جریان یک تبعیدِ خودخواسته به اروپای قاره‌ای می‌گریزند.

با این حال، پنج سال بعد در بازگشتِ غیرمنتظره‌ی جویس به دابلین؛ دوست او، وینسنت کاس‌گریو، اظهار داشت که او قبل از جویس از لطفِ نورا بهره‌مند بوده. جویس، مَعذب از تردید، در هم شکست. هرچند نهایتاً یک دوست خوب، ج. ف. بِرن، به او اطمینان داد که این قصه حقیقت ندارد. سال‌ها بعد، در «اولیس»، جویس آدرس بِرن را به بلوم اختصاص داد: خیابان اِکلس، شماره‌ی ۷. بحرانِ اعتمادِ جویس به وفاداریِ نورا، به‌نحوی خودآزارانه، الهام‌بخش وقایعِ اصلیِ اولیس بود. و زندگی‌نامه‌ی دقیق جویس به‌قلم پیتر کاستِلو هم این‌گونه القا می‌کند که نمی‌توان با قاطعیت گفت ادعای کاس‌گریو توخالی بوده است.

طرحِ داستانیِ اثر حماسیِ جویس به‌نوعی فقط دو خط سیر دارد؛ گذرِ متداخل و متقاطعِ بلوم و استیون دِدالوس، همزاد جویس. دِدالوس به‌شخصه بر این باور است که هم‌خانه‌اش، باک مالیگن، او را از بُرجِ مارتِلو

اولیس کتاب ضیافت است. دیوارها و خیابان‌ها پُر از طنین خنده، آواز و شوخی و متلک‌اند. زندگی در مغازه و بار و محل کار می‌گذرد؛ تزئینات، لباس‌ها، و نشان‌ها و وسایلِ تبلیغاتیِ حاضر در صفحاتِ این کتاب به زندگی ارجاع می‌دهند، و از صافیِ ذهنِ هنرمندِ استیون، و ذهنِ علمی و در عین حال «شگفت‌زده‌ی» بلوم می‌گذرند. «شگفتی» یکی از کلماتِ محبوبِ بلوم است؛ خیلی چیزها برای شگفت‌زدگی وجود دارد

اخراج کرده، و او کلید را به باک تحویل می‌دهد. بلوم هم کلیدش را جا می‌گذارد. مکانِ هردوی آن‌ها به‌طرز نمادینی غصب شده؛ دِدالوس نمی‌داند شب را کجا خواهد گذراند.

شش بخشِ اولِ اولیس ابتدا صبحِ دِدالوس، و سپس صبحِ بلوم را دنبال می‌کند، و قالب تک‌گوییِ درونی را برای افشای افکارِ شخصیت‌های اصلی به کار می‌گیرد. در بخش‌های بعدی، ساختار، زبان و منطقِ نوشتارْ به‌خودیِ‌خود دستخوش مجموعه‌ای از تجربه‌های گیج‌کننده می‌شود. این تحولاتْ «اودیسه‌ی سبُکیِ» جویس را پایه‌گذاری می‌کنند، که خواننده را حسابی به دردسر می‌اندازد. مثلاً بخش انفجاریِ هفتم، «آئولوس»، در دفاترِ روزنامه‌های فِریمَنز جورنال و ایونینگ تِلِگراف [از روزنامه‌های دابلین] می‌گذرد. آئولوس خدای بادِ یونان باستان است، که جویس موذیانه هنرِ بلاغتِ را به او نسبت می‌دهد. این نکته در جدولی درج شده که جویس در باب تناظراتِ موجود در هریک از بخش‌های این رمان، در نسخه‌ی استوارت گیلبرت از اولیس (۱۹۳۰)، برای فهماندنِ طرحِ خود به خوانندگانِ سردرگم تنظیم کرده بود. در «آئولوس»، در کنار سِطَره‌ی حرف‌های خاله‌زنک و شایعات و متلک‌ها، فن خطابه‌ی چشمگیر و نوشتارِ متکلفِ آزاردهنده هم به‌نحو دامنه‌داری جلب توجه می‌کند -و این نثرِ فاخر به‌خاطر تأثیرِ مضحک و خنده‌دارِ خود؛ چون سایمِن دِدالوس و دیگر تَن‌لَش‌های بی‌عار قبلاً با کلافگی و تُرش‌رویی آن را به باد فحش و بدوبیراه گرفته‌اند، و تشنه از تقلای خود، به‌ناچار راهیِ بار (pub) شده‌اند.

تمهیدات بلاغیِ پُروُپیمانی که در این بخش به کار گرفته می‌شود، با مجموعه‌ای از زیرعنوان‌ها یا عنوان‌های فرعیِ روزنامه‌وار، شامل ارجاعات متعددی به جریانِ هوا، قطع می‌شود، در حالی که آدم‌هایِ وِراجِ مختلفی در ادارات پشت سرِ دیگران حرف می‌زنند یا مثل ج. ج. اُمُولُوی، وکیلِ رو به زوال، دنبالِ آن‌اند که «چیزی دست‌شان را بگیرد»؛ یعنی، پولی قرض بگیرند.

ولی تأثیرگذارترین نکته‌ی این بخش نحوه‌ی استخراج معنا توسط جویس از دلِ زنجیره‌ی تناظراتی است که با زیرکی و مهارت برقرار شده‌اند و، در فضای سیاسیِ سال ۱۹۰۴، رابطه‌ی کنایه‌آمیزی میان تاریخ انقیادِ ایرلند (که در قالب ستونِ یادبودِ [هُوراشیُو] نِلسُون و اداره‌ی پُستِ مرکزی (GPO) نمادپردازی می‌شود، که «قطار پُستِ شخصیِ قرمزِ پادشاه» از آن‌جا به راه می‌افتد)، و آرمان‌های ملی‌گرایانه‌ی این سرزمین برقرار می‌کند. این بخش، به‌نحو تکان‌دهنده‌ای، دقیقاً در زمان (۱۲ ظهر) و مکانِ قیام عید پاکِ ۱۹۱۶ می‌گذرد. اظهارات دل‌واپسانه‌ی مایلز کرافُورد، ویراستارِ روزنامه‌ی فریمَنز جورنال؛ «ما گوشتِ قربانی هستیم»، پیشگویانه از کار درمی‌آید. در عالَم واقع، دفترِ این روزنامه در ۱۹۱۶ سوزانده شد. جویس طرحِ این بخش را در ۱۹۱۷ آغاز کرد.

بخش‌هایَ بعدی شامل نقیضه‌ای بر تاریخ ادبیات انگلیسی‌زبان («گاوانِ خدای خورشید» [بخش ۱۴]) و نَمایشِ معناباخته‌ی توهّم‌نگارانه‌ای که در «شهرِ شب» بدنام می‌گذرد («سیرسه» [بخش ۱۵])، جایی که حتی اشیایی از قبیل زنگ‌ها، صابون، و شیرهای گاز هم حرف می‌زنند. جویس، به‌نحو تأثیرگذاری، شعر و زیبایی را حتی از دلِ یک توضیح‌المسائلِ ساختگیِ به‌ظاهر فنی و علمی بیرون می‌کشد («ایتاکا» [بخش ۱۷])، که شامل فهرستی از همه‌ی چیزهایی است که ظاهراً دارایی‌های بلوم محسوب می‌شوند. در پایان، اوج قدرت هنریِ به‌حق پُرآوازه‌ی این رمان در تک‌گوییِ مالی در قالب جَریانِ سیالِ ذهن رخ می‌نماید که فاقد علائم سجاوندی است («پِنِلوپه» [بخش ۱۸])؛ یکی از مطالبِ خواندنیِ به‌یادماندنی که در میانِ مشغله‌های بلومْزْدِی [روز بلوم]۱ بارها بازگو می‌شود. «پِنِلوپه» به‌طور مستقل و به‌خودیِ‌خود یک حماسه است، که طی آن مالیِ روزِ خود، عشاقِ پیشینِ خود، و خودِ پُولدی [بلوم] را از ذهن می‌گذرانَد. آخرین کلمات بر زبانِ مالی جاری می‌شود.

اولیس از خلال تناظرات

احتمالاً تناظرات جویس از منابع مختلفِ متفاوتی سرچشمه گرفته‌اند، منتها او آن‌ها را با مقاصد خود هم‌خوان کرده است. علاقه‌ی قدیمیِ او به فلسفه‌ی عرفان و کیمیاگری برآمده از افول ایمانِ کاتولیکِ پُرشورشوق او بود. دو چهره‌ی تأثیرگذارِ اولیه بر جویس یکی ویلیام بِلیکِ شاعر و فیلسوف، و دیگری امانوئل سویدنبِرگ، فیلسوف و متأله سوئدی، بودند. هردوی آن‌ها مجذوب ایده‌ی تناظراتِ میان قلمروهای مادی و الهی بودند، و این اصلِ روحانی که موقعیتِ زمینی بازتابی از قلمروِ متعالی است.

بلوم در فرازی از «کالیپسُو» [بخش ۴]، جایی که سراغ قصابِ خوک می‌رود تا قُلوه‌ای برای صبحانه بخرد، ایده‌ای مبتنی بر تناظر را مطرح می‌کند. او، در حال ترکِ قصابی، در واکنش به یک منظره‌ی روزمره می‌گوید: «ارابه‌ی آب‌پاش. برای تحریک باران. روی زمین به همان شکلی که در آسمان است». دقیقاً در سطر بعد، به‌نحو رازآلودی، آمده که: «یک‌تکّه ابر شروع به پوشاندن خورشید می‌کند، به‌آرامی، به‌تمامی. خاکستری. دور».

تجربه‌های جسمانیِ صِرف لزوماً بی‌معنا نیستند. مثلاً ارجاعاتی را که در «کالیپسُو» به گوشت می‌شود در نظر بگیرید. در اثرِ هومر، کالیپسُو الهه‌ای است که برای لذت خود اُودیسئوس را سال‌ها در جزیره‌اش نگه می‌دارد. واکنش ذهنیِ بلوم به منظره‌ی سوسیس‌ها در ویترین قصابی در قالب کِشِشِ بلوم به دخترِ خانه‌ی بغلی نمودار می‌شود، که به‌تناوب با تصویرِ پوششِ ژنده‌پاره‌ای همراه می‌شود، «که او را پوشش می‌داد». برای جویس، کلیسا و نظارتِ پلیسی در پیوندی تنگاتنگ‌اند؛ هردوی آن‌ها در کارِ اعتراف‌گیری‌اند. بلوم در ادامه تسلیم یاد یا خیالِ آن دختر می‌شود که با پلیسی در خیابانِ اِکلس لِین خوش می‌گذرانَد: بعدتر، افکار او درباره‌ی گوشت به مضامین عامِ جنسیت، مرگ و تبلیغات گره می‌خورَد.

جویس، در جوانی، کتابِ «ماجراهای اولیس» چارلز لَمب را خوانده بود و مجذوب عناصرِ مافوق‌طبیعیِ آن شده بود. اولیس با تناظراتِ غریبی میان بلوم و دِدالوس، و در عین حال با هم‌زمانی‌های متنوعی نشانه‌گذاری شده است: پُولدی[بلوم] به بِلزِس بُوی‌لِن فکر می‌کند، و او بلافاصله ظاهر می‌شود؛ استیون، که در حال شکوه و شکایت از سه اربابِ ایرلند [کلیسای کاتولیک، پادشاهی بریتانیا، و ملی‌گرایی ایرلندی] بوده، در صحنه‌ی بعدی به‌یکباره سرش را برمی‌گرداند تا یک کشتیِ سه‌دَکَله را تماشا کند. این‌ها انطباق‌های طراحی‌شده‌ی دیکنزی نیستند، بلکه تجربه‌های مبتنی بر واقعیت‌اند، که در غرابتِ نابِ خود مورد توجه قرار گرفته‌اند.

بلوم در سرزمین عجایب

اولیس کتاب ضیافت است. دیوارها و خیابان‌ها پُر از طنین خنده، آواز و شوخی و متلک‌اند. زندگی در مغازه و بار و محل کار می‌گذرد؛ تزئینات، لباس‌ها، و نشان‌ها و وسایلِ تبلیغاتیِ حاضر در صفحاتِ این کتاب به زندگی ارجاع می‌دهند، و از صافیِ ذهنِ هنرمندِ استیون، و ذهنِ علمی و در عین حال «شگفت‌زده‌ی» بلوم می‌گذرند. «شگفتی» یکی از کلماتِ محبوبِ بلوم است؛ خیلی چیزها برای شگفت‌زدگی وجود دارد.

در بخشِ اول، استیون در قسمتِ فوقانیِ پله‌های برج ایستاده، و با خیالِ مادرِ مُرده‌ی خود تسخیر شده:

«صدایِ باک مالیگِن از درون برج درآمد. با ندای دوباره، از پله‌ها رو به بالا نزدیک شد. استیون، هنوز لرزان از فغانِ روحِ خود، صدای آفتابِ گرمِ دَوان را شنید، و در هوای پشت سرِ خود کلامی دوستانه را».

آیا این توهم صِرف است، محصولِ یک شبِ پُرفشار، یا تداومِ اندوهِ لاینحل مرگ مادر استیون؟ و از تجربه‌ی متناظرِ صبحِ همان روزِ بلوم چه برداشتی می‌توانیم بکنیم؟:

«آفتابِ گرمِ چابُک دَوان‌دَوان از جاده‌ی برکلی می‌آمد، فرز، با صَندل‌های باریک، در طولِ پیاده‌روی روشن. می‌دَوَد، می‌دَوَد تا مرا ملاقات کند، دختری با موهای طلایی در باد».

از آن‌جا که ابر تازه شروع به پوشاندن خورشید کرده، می‌شود احتمال داد تصورات استیون در زمانی مشابه بلوم روی می‌دهد. حدسِ زیبای دِکلان کیبِرد، که این «منظرِ هومریِ» بلوم است، حدس جالب‌توجهی است. او، به همان اندازه، می‌توانسته دچار اوهامِ دخترِ ازدست‌رفته‌اش میلی باشد، ولی در این صورت مَنظرِ مشابهِ استیون را چطور باید توضیح بدهیم؟ که لزوماً به جوابی قطعی دست نخواهیم یافت.

اثر حماسیِ جویس، هر برداشتی از آن بکنیم، شبیه «اثرِ گشوده»‌ای است که اومبرتو اِکو از آن حرف می‌زند: اثری که ما را دعوت می‌کند تا هریک به‌نوبه‌ی خود و شخصاً آن را کشف کنیم. فضیلتِ متعالیِ اولیس در این است که جدّ و جهدِ شایان توجه‌ای را که از ما طلب می‌کند به‌نحو پُرمایه و غنایافته‌ای پاداش می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بلومْزْدِی (Bloomsday) روز ۱۶ ژوئن هر سال، که در دابلین و دیگر شهرهای جهان مراسم جشنِ یادبود و گرامیداشتی برای جیمز جویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) برگزار می‌شود، و طی آن وقایع رمان «اولیس» (که تماماً در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ روی می‌دهد) بازسازی و از نو اجرا می‌شود. جویس ۱۶ ژوئن را انتخاب کرد، چراکه در آن روز، او برای اولین بار با همسر آینده‌اش، نورا بارنِکل، برای گشت‌وگذار در حومه‌ی دابلین از شهر بیرون رفت. نام این روز از شخصیت اصلیِ این رمان، لئوپُولد بلوم، گرفته شده است.

منبع:

https://theconversation.com/friday-essay-the-wonder-of-joyces-ulysses-79417

عطف

انجمن مردگان

• **شرق:** «چرا یک فرد نامه‌ای را که نمی‌خواهد تا پایان عمرش بخواند، یک عمر نزد خود نگه می‌دارد؟ عثمان در این کوشک قدیمی که پرده‌های کشیده و کرکره‌های بسته‌ای داشت، گوش سپرده به صدای بادهای بی‌وقفه‌ای که بر حسب فصل و روز تغییر می‌کرد، از راه گفت‌وگو با مرده‌های پراکنده در سراسر یک قرن از خانواده وسیعی که با تمام جنگ‌ها، قیام‌ها، کودتاها، جنایت‌ها و عشق‌های رنج‌بار آمیخته بود دنبال پاسخ این پرسش می‌گشت»؛ این آغاز رمانی است با عنوان «مردن آسان‌تر از دوست‌داشتن است» از احمد آلتان که با ترجمه علیرضا سیف‌الدینی در نشر نو منتشر شده است.

احمد خسرو آلتان، نویسنده، روزنامه‌نگار و رمان‌نویسی است که در سال ۱۹۵۰ در آنکارا متولد شد. او در رشته اقتصاد تحصیل کرده و اولین اثر ادبی‌اش را در ۲۷ سالگی نوشت که نمایش‌نامه‌ای با دو شخصیت بود. در سال ۱۹۸۲ رمانی با عنوان «هر چهار فصل، پاییز» را نوشت که با اقبال خوبی روبه‌رو شد. اما رمان دیگر او با نام «ردی بر آب» سرنوشت عجیبی پیدا کرد؛ این اثر پس از انتشار در صدر فهرست پرفروش‌ها قرار گرفت و در هفته اول به چاپ دوم رسید و در مدت سه ماه، ۹ بار و در مجموع در ۴۵ هزار نسخه تجدیدچاپ شد. اما ۹ ماه بعد کتاب بر اساس حکمی که صادر شده بود، جمع‌آوری شد. محاکمه دو سال طول کشید و دست آخر دادگاه رأی به ازبین‌بردن کتاب داد. اما سپس حکم تغییر کرد و بنا شد رمان پس از انجام تغییرات و اعمال سانسور دوباره منتشر شود. آلتان همچنین به دلیل انتقادهای سیاسی‌اش در برنامه‌ای تلویزیونی به یک‌سال‌ونیم زندان محکوم شد. آلتان تاکنون آثار زیادی منتشر کرده که برخی از آنها بسیار پرفروش بوده‌اند و برخی جوایز متعددی به دست آورده‌اند.

مردن آسان‌تر از دوست‌داشتن است

احمد آلتان

ترجمه علیرضا سیف‌الدینی

نشر نو

«مردن آسان‌تر از دوست‌داشتن است» رمانی است که در سال ۲۰۱۵ منتشر شد. در پیشانی کتاب، سطوری از لویی آراگون آمده که عنوان کتاب نیز برگرفته از آن است: «با تو راز بزرگی خواهم گفت/ درها را ببند/ مردن آسان‌تر از دوست‌داشتن است/ از این است که من قادرم زندگی را تحمل کنم». این رمان، روایت مردگانی است که در کوشکی قدیمی دور هم جمع شده‌اند و ماجراهای زندگی خود و زمانه‌شان را به یکدیگر می‌گویند. رمان روایت انسان‌هایی است که «شرمگینانه و منفعلانه از ابراز عشقشان به یکدیگر، و بنابراین از هرگونه شکل‌دادن به رابطه‌ای سالم و نشاط‌بخش عاجزند». این عجز ناشی از شرم که برآمده از سنت‌های فرهنگی آمیخته‌شده با وجود آدم‌هاست، به‌گونه‌ای ذهن و زندگی آنها را در سلطه خود گرفته که حتی پس از مرگ هم رهایشان نمی‌کند. آنها اکنون و در روایت این رمان مرده‌اند. مرده‌های این داستان اما حتی پس از مرگ هم آنچه را در دل دارند، نمی‌توانند به دیگری و حتی به خود بازگویند.

در بخشی از رمان می‌خوانیم: «رنجی را که برده بود، حسرتی را که احساس کرده بود، مثل توهینی به مردانگی و غرور و موجودیتش می‌دید. این احساس تحقیرشدگی او را خرد می‌کرد و نفسش را بند می‌آورد. بدتر از اینها، در درونش حسرتی وجود داشت که به نظرش بسیار زنانه می‌آمد و او را به طرزی متفاوت زخمی می‌کرد؛ میل به دیدن دل‌آرا خانم تقریبا به دردی جسمانی بدل می‌شد. گاهی نامه‌ها را درمی‌آورد و مدتی طولانی در دستش به آنها خیره می‌شد، کاغذهایشان را بو می‌کرد، گاهی به سرش می‌افتاد که آنها را مچاله کند و به آتش بیندازد، اما در آن لحظات با عجله نامه‌ها را در جیبش می‌گذاشت و از خودش پنهان می‌کرد. با خود می‌گفت، مثل موش گرفتار شدم. چهره، لبخند، صدا و بعضی از حرف‌های دل‌آرا خانم در پیچ‌وخم حافظه‌اش به میل خودشان می‌گشتند، گاهی ناپدید و گاهی هم در زمانی دور از انتظار ظاهر می‌شدند و هرآنچه را در آن لحظه تجربه کرده بود تماما پاک می‌کردند. دلش می‌خواست آنها ناپدید شوند اما درعین‌حال، از ناپدیدشدنشان می‌ترسید. این خواسته‌ها و احساس‌های متناقض ناآشنا، اعتمادبه‌نفس یا بدتر از آن، احترامی را که برای خودش قائل بود از میان می‌برد و به این باورش می‌رساند که ناتوان و ضعیف شده است؛ باور به این خصوصیاتی که در درونش بود و او ابدا نمی‌توانست آنها را تحمل کند و تحقیرشان می‌کرد، به معنای واقعی بدتر از مرگ بود». روایت این رمان در بستری تاریخی پیش می‌رود و در آن با دوره‌ای بحرانی و کوتاه از تاریخ ترکیه در اواخر دوره امپراتوری عثمانی مواجه می‌شویم؛ دوره‌ای که امپراتوری دچار زوالی درونی شده و این نقطه آغاز بحرانی دیگر است.