نگاه

نگاهی به «لبخند پای نردبان*» هنری میلر

میدان فراموشی

پیام حیدرقزوینی

■ هنری میلر در داستان کوتاه «لبخند پای نردبان»، سرگذشت دلقکی را به تصویر می‌کشد که بی‌شباهت به‌هزاران دلقکی که در دنیای واقعی و زیست اجتماعی از خود جدا می‌شوند تا در جایی حضور یابند که تراژدی محتوم آنان از آنجا آغاز می‌شود، نیست. «آگوست»، قهرمان داستان در واقع از دنیایی به دنیایی دیگر کوچ می‌کند تا محکومیت ناگریز انسان عصر خود را در برابر تماشاچیان به نمایش بگذارد یا به عبارت دیگر از فاجعه‌ای به فاجعه دیگر پرتاب می‌شود. خاصه زمانی که تلاش می‌کند تا شهرت و اعتبار از دست رفته دلقکی را که همتای او است با آمدن بر روی صحنه و تجسم بخشیدن به شخصیت هنری او، به او بازگرداند. در طول نمایش، «مهم نبود که فک‌ها مجبور به انجام چه کاری بودند، آنها همچنان فک باقی می‌ماندند. اسب، اسب می‌ماند، میز، همان میز. حال آنکه آگوست در عین انسان ماندن، باید به چیزی دیگر بدل می‌شد: باید وانمود می‌کرد که از توانایی‌های منحصربه‌فرد و استعدادی بی‌نظیر برخوردار است.» خنداندن یا گریاندن مخاطبان همین توانایی و استعدادی بود که آگوست به خوبی از آن برخوردار بود. اما آگوست می‌خواست چیزی ورای شادی و خندیدن معمولی به تماشاچیان بدهد؛ «با این وصف، آرزوی بزرگ‌تری داشت- می‌خواست شادی پایدار به تماشاگرانش ببخشد.» اما همه چیز آن گونه که او می‌خواست پیش نمی‌رود و نه تنها «شادی متعالی» در تماشاگران ایجاد نشد، بلکه «یک شب، خنده به هو کردن و سوت کشیدن تبدیل شد و به دنبال آن پرتاب کلاه، آشغال و اجسام سخت. شبی بود که آگوست دیگر نتوانست به صحنه برگردد.» بعد از این ماجرا آگوست اخراج می‌شود و پس از مدتی از یک گروه سیرک دوره‌گرد سر درمی‌آورد. در آنجا به پادویی مشغول می‌شود و خود را فراموش می‌کند. او از خودش به عنوان دلقک فاصله می‌گیرد و این راهی است به جهان واقعی و دست یافتن به آنچه در پی‌اش بوده است. «در این حالت، حسی از رهایی در او جان می‌گرفت، حسی که در موقعیت یک بازیگر آن را قربانی کرده بود. بیرون آمدن از نقش کار خوبی بود، غرق شدن در زندگی عادی»؛ این وضعیت برای او رضایت‌بخش بود چراکه «او دوباره انسان شناخته می‌شد، به خاطر وجود خودش.» اما در همین حین «آنتوان»، دلقک سیرک دوره‌گرد بیمار می‌شود و این اتفاق آگوست را وسوسه می‌کند که باز به عنوان دلقک و این بار به جای آنتوان روی صحنه برود. اما وضعیت او این بار پیچیده‌تر است. او دلقک بزرگی است که باید به جای دلقکی کوچک روی صحنه ظاهر شود. نمایش او آنچنان موفق است که مدیر سیرک نگران می‌شود بعد از آن چگونه باز آنتوان را به صحنه بفرستد. از سوی دیگر آنتوان در وجود آگوست بزرگ می‌شود و آنتوان کوچک می‌میرد. اما آگوست میان آنتوان و آگوست بودن مانده است و سرانجام بیرون از این هر دو با مرگ روبه‌رو می‌شود.

آگوست زمانی که به دیدن آنتوان بیمار می‌رود، با لبخندی حسرت‌بار به او می‌گوید: «چند دقیقه پیش درست به همین فکر می‌کردم. مضحک نیست؟ کمی رنگ روغنی، یک کیسه هوا، یک لباس مسخره -چه زود آدم را به هیچ‌کس تبدیل می‌کنند! چیزی که ما هستیم- هیچ‌کس و با این حال همه‌کس.» هنری میلر می‌کوشد تا به خواننده واقعیتی را بنمایاند که این ناگریزی سرانجام به مرگ شخصیت و زوال مادی جهان او می‌انجامد. از این‌رو آگوست با به روی صحنه آمدن، هم خود را در مرکز این فاجعه می‌بیند هم تماشاچیان را از سرنوشتی که در انتظارشان هست آگاه می‌سازد. آگوست در پایان نمایش ضمن اعاده ارزش‌های همتای خود-آنتوان-و بر مرگ او از درون گریستن؛ پیش از آنکه تسلیم مرگ شود بر مرگ محتوم خویش مویه می‌کند. هنری میلر این حقیقت را با مضحکه‌ها و مطایبه‌ها و ریشخند قهرمان داستان و مخاطب، با بیانی که از عمق هستی او برمی‌خیزد به روشنی به تصویر می‌کشد. میلر خود در پی‌نوشتی که بر این داستان تحریر کرده، گفته است: «دلقک‌ها به شدت برایم جالب‌اند، اگرچه همیشه این را نمی‌دانستم که آنها با خنده از جهان تفکیک می‌شوند. نه خنده‌ای هومری، خنده‌ای بی‌صدا که ما نامش را تصنعی می‌گذاریم. آنها یادمان می‌دهند که به خودمان بخندیم. و این خنده، از اشک‌هایمان زاده می‌شود.» هرچند داستان با مرگ آگوست به پایان می‌رسد، اما میلر این مرگ را آغازی دیگر می‌داند: «می خواستم قهرمان داستانم، آگوست، مثل نور از صحنه خارج شود، اما نه با مرگ؟ می‌خواستم مرگ او روشنی‌بخش راه باشد. آغاز باشد، نه پایان. آغاز زندگی زمانی است که آگوست خودش می‌شود- نه فقط آگوست، بلکه همه انسان‌ها.»

*** لبخند پای نردبان، هنری میلر، ترجمه فهیمه زاهدی، انتشارات نیلوفر، چاپ اول ۱۳۹۱.**

پیشگفتار «مایکل هولکوییست» بر «رابله و جهانش» اثر «میخاییل باختین»

خنده کارناوال

ترجمه: مهدی امیرخانلو

«میخاییل باختین» (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، متفکر و نظریه‌پرداز روس است که در نقد ادبی، بیش از همه او را با مفاهیمی چون «مکالمه‌گرایی»، «چندصدایی» و «رمان‌گونگی» می‌شناسند. عصری که باختین در آن زیست، عصری پر از رویدادها و فراز و فرودهای سیاسی و اجتماعی بود که بر کار او نیز تاثیری غیرقابل انکار داشتند. از آثار او می‌توان به «مسایل بوطیقای داستایوفسکی»، «رابله و جهانش» و «تخیل مکالمه‌ای» (مقالاتی درباره رمان) اشاره کرد که تنها همین آخری به فارسی ترجمه شده است. نویسنده این پیشگفتار، مایکل هولکوییست، باختین‌شناس برجسته و استاد بازنشسته ادبیات تطبیقی در دانشگاه ییل است که کتاب «مکالمه‌گرایی»، در تشریح آرای باختین، از آثار اوست. در این پیشگفتار، هولکوییست می‌کوشد اثر باختین (و از این طریق کل پروژه ادبی او) را در متن حوادث سیاسی و فرهنگی زمانه‌اش به خوانندگان معرفی کند.

■■■

با آنکه «اینتلجنتسیا» در اصل واژه‌ای روسی است، اما بهترین تعریف از آن را «کارل مانهایم» ارایه داده است. او در کتاب «ایدئولوژی و اتوپیا» می‌نویسد: «در تمام جوامع، گروه‌های اجتماعی‌ای هستند که رسالت اصلی‌شان فراهم‌آوردن تفسیری از جهان برای افراد آن جامعه است. این گروه‌ها را «اینتلجنتسیا» می‌نامیم.» چنین رسالتی در هر زمان رسالتی دشوار است، اما دوره‌هایی هستند که وقایع تاریخی در آنها به‌سادگی به تفسیر درنمی‌آیند. لابد چینی‌ها چنین دوره‌هایی را به خاطر داشتند وقتی از روی ادب برای دوستان‌شان آرزو می‌کردند که «مبادا در چنین روزگار دلپذیری زندگی کنی.» انقلاب روسیه یکی از همین روزگاران دلپذیر بود. واژگونگی‌های بسیاری همزمان رخ دادند که سرنگونی نظام حاکم تنها آشکارترین آنها بود؛ واژگونگی‌هایی که «۱۹۱۷» را به استعاره‌ای برای یکدست‌سازی مبدل کردند. کسانی که در آن سال‌ها می‌زیستند خواه‌ناخواه به درون سازوکار تاریخ پرتاب شده بودند. کسی را مجال آن نبود که نقش شیک یک تماشاگر را ایفا کند. آنها که از روی عادت امنیت و گمنامی بالکن‌ها را می‌جستند تا شاهان، افسران، پیامبران و سایر چهره‌های عمومی را تماشا کنند که چگونه مرکز صحنه را اشغال کرده‌اند و پیش می‌آیند تا خون خود را بر آنچه هگل «تخته قصابی تاریخ» می‌نامید اهدا کنند؛ کسانی چون دهقانان، کارگران و - شاید بیش از همه - روشنفکران، دریافتند که دیگر نمی‌توانند آن عقب بنشینند و پاپ‌کرن بخورند، یا کتاب بخوانند. انقلاب، تعبیر روسی خاص خود را به این جمله جویس بخشید: «همه آمده‌اند.» [عبارتی در «بیداری فینگان‌ها» که همچون ترجیع‌بندی در لابه‌لای داستان تکرار می‌شود.]

آن گونه یگانه از وقایع تاریخی که انقلابش می‌نامیم زمانی رخ می‌دهد که همه‌چیز به یک‌باره تغییر کند؛ همه‌چیز، حتی همان معیارهایی که برای سنجیدن و شکل‌دادن به تغییر به‌کار می‌رفتند. در طول دهه‌های نخست این سده (سده بیستم) کل نظام فرهنگی روسیه تجربه‌ای را در بحران هویت از سر گذراند. نسل‌هایی که در آن سال‌ها می‌زیستند باید معیارهایی تازه برای خود دست و پا می‌کردند تا به یاری آنها بتوانند جهان سرگیجه‌آور و سراسر جدیدی را که به درون آن هُل داده شده بودند، به تعریف درآورند. ماهیت انقلاب این است که کسی نمی‌تواند شهروند آزموده نظم جدیدی باشد که خود به‌وجود آورده است. چه آنها که برای تغییر جنگیدند چه آنها که در برابرش ایستادند، پس از سرنگونی با قیمومیتی مواجه می‌شوند که تحت فرمان آن باید عمرشان را بدون گذشته‌ای کارآمد بگذرانند. در میان تمام کارهایی که میخاییل باختین کوشید در «رابله و جهانش» به انجام رساند، کاری است که او در مقام یک روشنفکر معاصر روس از سوی تاریخ برای انجام آن فراخوانده شده بود: تفسیر جهان برای افراد جامعه‌اش. در کتاب رابله باختین، براساس تجربیات شخصی‌اش از انقلاب، همّ خود را بر فراهم‌آوردن معیارهایی مفهومی گذاشت که به دیگران یاری رساند تا جایگاه‌شان را در شکافی مشابه میان دو جهان پیدا کنند. شبیه به هر آن چیزی که باختین نوشت، این کتاب نیز دوصدایی است: به‌طور همزمان دو کار انجام می‌دهد (دست‌کم دو کار)، تا برای انبوهی از واحدهای ازهم‌پاشیده که آن را انقلاب می‌نامیم متونی حاوی فرم‌های بدیع یکپارچگی به ارمغان آورد. در یک سطح، «رابله و جهانش» کتاب راهنما و تمثیلی از زمانه خود است، البته به‌نحوی گنگ و بدون اشاره به ارتباط نزدیک وقایع آنچه باختین درباره‌اش می‌نوشت با تاریخ سیاسی و روشنفکری شوروی. در سطح دیگر، کتاب رو به جانب تمام محققان در هر زمان و در هر گوشه از جهان دارد، از این منظر تکمله‌ای بر «بوطیقای تاریخی» است و اشاراتی نظری در خود دارد که اساسا محدود به زمان و مکانی خاص نیستند. فراتر از تفاوت‌های مشهودی که باختین و رابله، منتقد روس و رمان‌نویس فرانسوی، با یکدیگر دارند، در یک خصیصه بنیادی مشترک‌اند: هر دو نوعی ویژه از «متن گشوده» را آفریدند و برای ثبت‌نام خود در زمانه‌ای که می‌زیستند، امکانات آن را مورد کاوش قرار دادند.

باختین و رابله هردو می‌دانستند که در زمانه‌ای نامعمول زندگی می‌کنند؛ زمانه‌ای که در آن عملا هر آنچه در دوره‌های کم‌دردسرتر قبلی پذیرفته فرض می‌شد، قطعیت خود را از دست داده بود و دستخوش نزاع و تغییر دایم شده بود. برخلاف دیکنز در افتتاحیه مشهور «داستان دو شهر»، باختین می‌دانست که تمام دوره‌های تاریخی ماهیتا یکسان نیستند. دوره‌هایی بودند، نظیر دوره خود او، که نسل‌ها با فرصت‌ها و تهدیدهایی استثنایی و نامعمول روبه‌رو شده بودند. او عمیقا دل‌مشغول رنسانس شده بود زیرا در آن تصویری از حوادث انقلابی دوران خود را می‌یافت و نیز معنای دقیق جهانی که می‌میرد و جهان دیگری که زاده می‌شود. از همین روست که باختین، با وجود میانه‌روی معمولش، خود را بر ذکر این مدعا محق می‌بیند که در کتاب او رابله، پس از ۴۰۰ سال نافهمی، سرانجام فهمیده شده است. تنها بر پایه شباهت منحصربه‌فرد «رابله و جهانش» با «گارگانتوا» [رمان رابله] است که باختین می‌تواند چنین ادعای گزافی کند. هر دو از عصر انقلاب برآمده‌اند و هر دو معنایی بدیع از گشودگی متن را عرضه می‌دارند. باختین، برخلاف خیلی‌های دیگر که با «گارگانتوا» سروکار داشتند، توانست صدای خنده رابله را بشنود زیرا او می‌دانست رابله چگونه کتابش را نوشت و در حقیقت کتابی بسیار شبیه به آن نوشت. «رابله و جهانش» قطعا درباره گشودگی براندازانه رمان رابله‌ای است، اما به نوبه خود نیز کتابی است که به‌نحوی براندازانه گشوده است.

یکی از موضوعاتی که به‌طور ویژه در این کتاب درباره آن تحقیق شده است خاصگی رمان در میان سایر ژانرهای ادبی است. چنین درونمایه‌ای در آن زمان فوریتی ویژه داشت، زیرا رمان در کانون توجه تلاش‌های دولتی برای به‌راه‌آوردن نهادهای روشنفکری شوروی قرار گرفته بود. در سال ۱۹۳۲ تمام نویسندگان را فارغ از سبک یا خط مشی سیاسی‌شان، واداشتند که به عضویت شورای تازه‌تاسیس نویسندگان درآیند. دو سال بعد تلاشی همه‌جانبه آغاز شد تا بر این وحدتِ نهادی سرپوش وحدتی سبکی نیز گذاشته شود؛ در اینجا رمان رئالیست سوسیالیستی معرفی شد: یک پیشوا، یک حزب، یک زیباشناسی. آکادمی کمونیستی به‌عنوان بخشی از ستادی که در ۱۹۳۴ برای پیشبرد رئالیسم سوسیالیستی به راه افتاد، مباحثی راجع به ماهیت رمان را به جریان انداخت. در آن هنگام، رمان به عنوان مهم‌ترین ژانر برای معرفی سبک اجباری جدید تلقی می‌شد. پیش‌نویس این مباحث که در آن شماری از روشنفکران پیشرو (از جمله «گئورگ لوکاچ» که بعد از آن مقیم اتحاد شوروی شد) شرکت داشتند، در ۱۹۳۵ در ژورنال نظریِ ستاد، با نام «نقد ادبی»، منتشر شد. در واقع تصادفی نبود که اشتغال ذهنی جدید باختین به رمان، با سال‌های ۱۹۳۵-۱۹۳۴ مقارن شده است.

اگرچه هم‌اکنون باختین را بیش از همه به‌عنوان یک نظریه‌پرداز رمان می‌شناسند، اما او پیش از سال‌های دهه ۳۰ کار اندکی در این حوزه انجام داده بود - البته به استثنای کتابش درباره «داستایوفسکی» (۱۹۲۹). قاطبه تولیدات تاثیرگذار او در دهه ۱۹۲۰ نه تنها به موضوعاتی غیراز رمان اختصاص داشتند، بلکه اساسا دخلی به نقد ادبی نداشتند. تنها پس از ۱۹۳۴ بود که رمان بدل به دلمشغولی اصلی باختین شد. او عملا بینش خود از ژانر رمان را در برابر بینش سخنگویان رسمی دولت شوروی علم کرده بود: تنوع سبکی و زبانی در برابر فرمول‌های تمرکزگرای سفت و سخت برای رمان (و برای ژانرهای دیگر و حتی رسانه‌های دیگری همچون فیلم یا نقاشی). «ژالیسم گروتسک»ای که در این کتاب بسیار مورد بحث قرار گرفته است، جزو به جزو وارونه‌ای از معیارهایی است که در دهه ۱۹۳۰ برای تعریف رئالیسم سوسیالیستی به‌کار آمده بودند.

کارناوال، سازنده‌ترین مفهومی که در این کتاب مطرح شده است، نزد باختین نه تنها مانعی در برابر تغییرات انقلابی نیست که خود اساسا انقلابی است. نباید کارناوال را با تعطیلات آخر هفته یا، از آن‌هم کمتر، با جشنواره‌هایی که دولت‌ها به آن میدان می‌دهند اشتباه گرفت. جواز کارناوال، در نهایت، از دل تقویمی که کلیسا یا دولت تنظیم کرده‌اند بیرون نمی‌آید، بلکه به‌واسطه زوری که بر خواست شاهان و کشیشان سبقت جُسته صادر می‌شود. بله، به زور، زیرا تمام این قدرت‌های بالادستی هنگامی که پای مجوزدادن به میان آمده آن را پشت گوش انداخته‌اند.

بحث درباره کارناوال به‌ناچار موضوع دیگری را که در دهه ۱۹۳۰ بحث‌های داغی پیرامون آن درگرفت به پیش می‌کشد؛ ماهیت توده بی‌هویت یا عامه، در طول تاریخ. «رابله و جهانش» سرودی در وصف انسان عادی است؛ بارها در آن به نفع مردم موضع‌گیری شده است. اما دید اتوپیایی باختین به مردم عادی، تنها دیدگاه شایع به عامه در آن زمان نبود. و برای آنکه جایگاه واقعی دیدگاه باختین را در میان نظرات موجود دریابیم باید به یاد آوریم که دیدگاه او تنها یک سوی دیالوگی بود که پیرامون ماهیت عامه درگرفته بود. لازم به ذکر نیست که باختین در سمت غیررسمی آن بود. سویه رسمی را عضو ارشد و قدرقدرت فرهنگ شوروی، «ماکسیم گورکی»، نمایندگی می‌کرد. در نخستین اجلاس سراسری اتحادیه‌های نویسندگان در ۱۹۳۴ (که اجلاسی سرنوشت‌ساز بود)، این گورکی بود که از «کارگران فرهنگی» گردآمده در مجلس خواست تا قهرمانان نیک خود را از میان قهرمانان فرهنگ عامه برگزینند. از آن تاریخ می‌توانیم شاهد استالینی‌شدن فوری فرهنگ عامه روس باشیم: هنرمندان بومی پالخ را واداشتند که گلدان‌های لعابی خود را طبق همان سبک سنتی نقش بزنند، منتها این بار مرغان انجیرخوار و اسب‌های بالدار به‌جای قهرمانان حماسه‌های روسی، شمایل‌های لنین و استالین را به دوش بکشند. نقالان گیج و سردرگم را از توندرا به مسکو کشاندند و دور هم جمع کردند تا حماسه‌های جدیدی در وصف رانندگان تراکتور و خلبانان قطب شمال بسرایند. در فیلم‌هایی با شرکت لیوبُف اُرلوا، هنرپیشه زن محبوب استالین، دهقانانی را نشان دادند که از روستا می‌آمدند و در مسابقات استعدادهای درخشان بر بچه‌شهری‌های غرب‌زده پیروز می‌شدند؛ مسابقاتی که در مسکو برگزار می‌شد اما مسکویی که به‌نحوی استیلیزه همچون کیتژ ثانی به نمایش درمی‌آمد؛ همان شهر عجایب در زیر آب که سادکو در افسانه‌های قدیمی آن را دیده بود.

تصویری که باختین از عامه نشان می‌دهد نیز خالی از ایده‌آل‌سازی نیست، اما او گرم‌ترین رنگ‌هایش را صرف برجسته‌کردن خصایص مردمی‌ای می‌کند یکسر مخالف با خصایصی که فرهنگ عامه شوروی آنها را گرامی می‌داشت. عامه‌ای که او به تصویر می‌کشد بیشتر ناسزاگویند تا مدیحه‌گو، رند و حقه‌بازند تا باهوش؛ زمخت، کثیف و به‌نحوی افراطی جسمانی‌اند. در جهان موقرِ تزکیه استالینی، آن جهان پرده‌های توری، تنگ آب‌های نقش و نگاردار و آداب‌دانی نظامی؛ بله، در یک چنین جهانی، ادعای باختین مبنی بر اینکه عامه نه تنها دماغ‌شان را می‌گرفتند بلکه از این کار لذت هم می‌بردند، مشخصا ادعایی اصلاح‌نشده به‌شمار می‌آمد. تقابل، صرفا میان دو مفهوم متفاوت از انسان عادی نیست بلکه میان دو جهان‌بینی اساسا متضاد است که هیچ نقطه اشتراکی با هم ندارند جز آنکه هر دو استعاره معناساز خود را در «عامه» می‌یابند.

تصویری که باختین از عامه نشان می‌دهد خالی از ایده‌آل‌سازی نیست، اما او گرم‌ترین رنگ‌هایش را صرف برجسته‌کردن خصایص مردمی‌ای می‌کند یکسر مخالف با خصایصی که فرهنگ عامه شوروی آنها را گرامی می‌داشت. عامه‌ای که او به تصویر می‌کشد بیشتر ناسزاگویند تا مدیحه‌گو، رند و حقه‌بازند تا باهوش؛ زمخت، کثیف و به‌نحوی افراطی جسمانی‌اند. در جهان موقرِ تزکیه استالینی، آن جهان پرده‌های توری، تنگِ آب‌های نقش و نگاردار و آداب‌دانی نظامی؛ بله، در یک چنین جهانی، ادعای باختین مبنی بر اینکه عامه نه تنها دماغ‌شان را می‌گرفتند بلکه از این کار لذت هم می‌بردند، مشخصا ادعایی اصلاح‌نشده به‌شمار می‌آمد. تقابل، صرفا میان دو مفهوم متفاوت از انسان عادی نیست بلکه میان دو جهان‌بینی اساسا متضاد است که هیچ نقطه اشتراکی با هم ندارند جز آنکه هر دو استعاره معناساز خود را در «عامه» می‌یابند.

از تصویرسازی‌های گوستاو دوره برای کتاب «گارگانتوا» اثر فرانسوا رابله

اما اگر این کتاب تا به این حد مخالف فرهنگ رسمی در زمان و مکان خود بود، پرسش این است که چگونه روی چاپ به خود دید؟ پاسخ این است: تقریبا ندید. باختین در ۱۹۴۰ دفترچه یادداشت‌های فراوانی را که در طول سال‌های آخر دهه ۳۰ پیرامون رابله از مطلب پر کرده بود، در مجلدی یک‌جا جمع کرد و آن را در قالب رساله‌ای به «بنیاد ادبیات جهان گورکی» در مسکو تقدیم کرد. دفاع از رساله به سبب برخی علل و عوامل (مهم‌تر از همه به‌دلیل وقفه جنگ) به تاخیر افتاد. زمانی که در ۱۹۴۷ سرانجام باختین فراخوان بنیاد را دریافت کرد (نوشته بودند که باید برای دفاع از رساله‌اش حاضر شود)، لحن این نامه که از سوی کمیسیون دولتی مسوول در امر مراتب علمی به دست او رسید، بسیار سرد و مخوف بود و معلوم می‌کرد که دفاع در این مورد چیزی فراتر از یک جلسه صوری آکادمیک است. درحقیقت، چیزی فراتر از تعیین سطح ساده در پی مردی بود که پیش از این یک‌بار به‌دلیل غیرقابل اعتماد بودنش بازداشت شده بود. جلسه دفاع در اوج فعالیتِ ستاد «ضدیت با جهانشهرگرایی» برگزار شد؛ سیاستی جنون‌آمیز در راستای بیگانه‌هراسی پس از جنگ که هدف از تشکیل آن، فهماندن این مطلب به روشنفکران شوروی بود که آزادی‌های نسبی دوران جنگ به پایان رسیده است. در ۱۴ آگوست ۱۹۴۶ کمیته مرکزی ستاد، قطعنامه‌ای در محکومیت لاقیدی ایدئولوژیک در ادبیات و پژوهش شوروی صادر کرد. به‌طور ویژه، سر فرود آوردن بر آستان بورژوازی غرب مورد تهاجم قرار گرفت و بر آن برچسب Veselovskyism زدند. آلکساندر وسلووسکی، یکی از پژوهشگران درجه اول روسیه و محققی بادانش در زمینه ادبشناسی رمانس و یکی از پایه‌گذاران مطالعات نوین در زمینه ادبیات تطبیقی بود. با آنکه در ۱۹۰۶ مُرد ولی هنوز نزد بسیاری از روشنفکران روس نمونه‌ای مثالی و الهام‌بخش بود؛ همان‌ها که اینک دست‌شان به‌عنوان عوامل انحطاط غربی رو شده بود. یکی از مهم‌ترین چهره‌هایی که در صف مقدم تهاجم به وسِلووسکی گرایی قرار داشت، نظریه‌پرداز رئالیسم سوسیالیستی و متخصص پیشین داستایوسکی، والری کیرپوتین، بود. حال، نه تنها رساله باختین درباره یک نویسنده فرانسوی بود و نه تنها به سبب بدعت «فرمالیسم» گناهکار بود، بلکه به‌علاوه نام کی‌یرپوتین نیز در میان داوران حاضر در جلسه دفاع نوشته شده بود. همه اینها خیلی بد به‌نظر می‌رسیدند. اما در روز حادثه، باختین با چنان بلاغت رندانه و ماهرانه‌ای از رساله دفاع کرد که کمیته آزمون تقاضا کرد نه فقط سطح معمول عضویت به او اعطا شود، بلکه همچنین او به عنوان دکترا نیز نایل آید. محافظه‌کارانی که در آن سوی میز، به‌رهبری کی‌یرپوتین، نشسته بودند به‌نحوی قضایا را مدیریت کردند که این حرکت سر نگیرد. به این ترتیب تنها در ۱۹۵۱ بود که باختین، آن هم به سطح نازل‌تر، دست یافت. پس از «کشف» باختین در اوایل دهه ۱۹۶۰ توسط گروهی از محققان جوانِ «بنیاد گورکی»، کمپینی از سوی وادیم کوژینف و سایر ستایندگان باختین به راه افتاد تا رساله رابله در قالب کتابی به چاپ برسد. تاکتیک‌ها بسیار حساب‌شده اتخاذ شده بودند: باختین برای دومین بار باید ابتدا در نقش مولف ویراستی جدید از کتاب داستایوفسکی ظاهر می‌شد - کتابی که یک‌بار در ۱۹۲۹ منتشر شده بود. دوستان باختین، به‌درستی، می‌اندیشیدند آسان‌تر این است که ابتدا همین کتاب منتشر شود و بعد، با سودجستن از هیجانی که چاپ آن به‌همراه می‌آورَد، رساله قدیمی او را رو کنند، تا اینکه بخواهند برای انتشار فوری دومی بجنگند. با وجود این، ماجراهای فراوانی بین سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۵ پیش آمد تا کتاب «رابله و جهانش» سرانجام روشنایی روز را به‌خود ببیند. با اینکه کتاب به‌طور وسیعی در غرب توسط پژوهشگران فرهنگ عامه، منتقدان ادبی و مورخان اندیشمند پاس داشته شده است، اما بینش باختین در مورد کارناوال اهمیتی بس گران‌بارتر از هرکدام از کاربست‌های جزیی کتاب در این شاخه‌ها دارد زیرا این کتاب در نهایت درباره «آزادی» است: اینکه چه شجاعتی برای استقرار آن لازم است، چه مهارتی برای نگهداری آن لازم است و، بالاتر از همه اینکه، به چه آسانی می‌تواند از کف برود. آنچه چنین کتابی در پاسداشت آزادی را از خطر افت و ابتذال نجات می‌دهد، معقول و پذیرفتنی بودنِ عاجلِ روابط جدیدی است که میان بدن، زبان و کنش سیاسی عیان می‌کند. زوال آزادی در رنسانس زمانی نمایان می‌شود که از آن به‌عنوان نمودار اوج‌گیری هماهنگ اقداماتی تازه برای سرکوب وجوه معین بدن و بلکه حتی زبان یاد می‌کنند. باختین به این دلیل رابله را انتخاب کرده است که در او، برای آخرین بار، امکان بیان ادبی کشش مردمی و زیرزمینی کارناوال پدیدار شده است. بعد از آن، «سنت گروتسک خاص کوچه و بازار و سنت ادبی دانشگاهی راه‌شان از هم جدا شد و نتوانستند بیش از این گرد هم آیند... حلقه اتصال با وجوه ذاتی حیات، با نظام اندام‌وار تصویرهای مردمی-جشنواره‌ای گسسته شده است. هرزگی، با دیدی کوته‌بینانه، جنسی، منزوی و فردی شده و دیگر هیچ جایگاهی در نظام رسمی جدیدِ فلسفه و تصویرسازی ندارد.» چنین زوالی، بالاتر از همه، سیاسیِ است: جدال نیروهای رسمی با نیروهای غیررسمی (آن‌هم نه فقط در سطح نمادها) یکسره شده است. باختین شکی به‌جا نمی‌گذارد که بازی موش و گربه میان کلیسا/ دولتِ قرون وسطایی در یک سو و کارناوال در سوی دیگر، جنگ قدرتی بسیار واقعی بود. دولت مرزهای زمانی و مکانی خودش را داشت و کارناوال مال خودش را. کتاب باختین تصادم‌های مرزی این دو قلمرو متخاصم را به توصیف درمی‌آورد. خنده کارناوال «جهان خود را در مقابل جهان رسمی، کلیسای خود را در مقابل کلیسای رسمی و دولت خود را در مقابل دولت رسمی بنا می‌نهد.» و واضح است که کدام شکل از حکمرانی خاص هرکدام از آنهاست. همان‌گونه که باختین در فصل آغازین کتاب می‌گوید، او بر خاصگی شایان توجه خنده کارناوال «می‌بایست تاکید کند» و نیز «ارتباط ذاتی و ناگسستنی آن با آزادی».

از این دریچه، اهمیت رابله تنها در جایگاهی نیست که در ادبیات اشغال می‌کند بلکه علاوه بر آن در درس‌هایی است که او برای تاریخ سیاسی فراهم می‌آورد: «هدف اصلی رابله ویران‌کردن تصویر رسمی از حوادث بود... و تمام منابع جدی تصویرسازی مردمی را فراخواند تا به‌مدد آنها فریب‌ها و جدیت تنگ و ترشی را که طبقات حاکم دیکته می‌کردند در هم شکند. رابله کورکورانه به آنچه زمانه او «درباره خود می‌گفت و به تصویر می‌کشید» باور نداشت؛ او می‌کوشید تا معنای درست آن را برای مردمش برملا کند.» باختین کتاب خود را با نقل‌قولی از «بوریس گودونف» اثر پوشکین به پایان می‌کند. جایی که دیمیتری، مدعی دروغین تاج و تخت در روسیه باستان، کابوسی می‌بیند که در آن:

مردم در میدان شهر ازدحام کرده بودند / و با خنده مرا به انگشت نشان می‌دادند، / و شرم و ترس سراپای مرا فراگرفته بود.

باختین تاکید می‌کند که نسبت سرنوشت آن مدعی با تلاش‌های رابله برای خندیدن به سرکوب، در بیرون از صحنه تاریخ، «صرفا استعاری نیست»؛ و با این کار، این نکته را نیز روشن می‌کند که کتاب شخص او نیز تنها یک فعالیت پژوهشی در زمینه «بوطیقای رمان» نیست، هرچند بی‌شک به‌نحو درخشانی همان هم هست. ولیکن کتاب او تلاش برای نشان‌دادن مسیری است که در آن انقلاب روسیه تماس خود را با ریشه‌های مردمی‌اش از دست داده است.

تاریخ جهان، از منظر باختین، نوعی درام است که در آن «هر کنشی با یک گروه خندان همسرایان همراهی می‌شود.» او اضافه می‌کند که هر عصری این شانس را نداشته است که رابله‌ای داشته باشد تا بر قدرت این خنده تمرکز کند. رهبر همسرایانِ یونانی در زمان خود این نقش را ایفا کرد و باختین هم در حال ایفای همین نقش است وقتی به ما یادآوری می‌کند که رابله «زبان دشوار و بدیع مردمان خندان را چنان تمام و کمال آشکار کرد که اثر او پرتو خود را بر فرهنگ و شوخ‌طبعی عامه سایر اعصار نیز می‌افکند.» به این ترتیب، کتاب باختین زمان حال را کارناوالی می‌کند، زیرا در خود امیدی به آینده دارد: اشکال کارناوال «پیروزی این آینده را بر گذشته عرضه می‌دارند... زایش نو... به‌همان اندازه حتمی و چاره‌ناپذیر است که مرگ کهنه... در تمام جهان و در درون جهانِ مردمان هیچ اتاق وحشتی وجود ندارد زیرا وحشت تنها از جایی می‌تواند وارد شود که از کل جدا شده است، حلقه مرده‌ای که از حلقه در حال زاده‌شدن کنده شده است.» در این کلمات که در بحبوحه وحشت عظیم رژیم استالینی نوشته شده‌اند، شاید نتوان صدایی از همسرایی مردم شنید، ولی به‌یقین می‌توان دست‌کم تک‌صدایی را در آن تمییز داد که هنوز آنجاست تا به دیگران یادآوری کند که شهامت خندیدن تا چه حد برای طلب آزادی ضروری است.

شگردهای رهایی

ادبیات آمریکای لاتین

فوئنتس و عبور از مرز

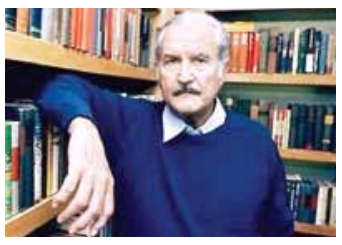
نادر شهریوری (صدقی)

■ «لوئیس بونوئل» در مرز بین اتاق نشیمن و نوشیدنگاه ایستاد و با صدای بلند پرسید: اگر می‌توانستیم در حال گذشتن از آستانه‌ای جوانی خود را بازیابیم، اگر می‌توانستیم در این سوی در، پیر و همین که پا به آن سوی می‌گذاشتیم جوان باشیم آن‌وقت چه می‌شد؟

عبور از مرز برای دیگرشدن مفهوم اساسی نوشته‌های «فوئنتس» است اما برای دیگرشدن بایستی پوست انداخت و نقش عوض کرد، مثل کاری که گرنیگوی پیر هنگام عبور از مرز انجام می‌دهد تا به مکزیک آشوب‌زده بپیوندد یا کاری که کونسوئلوی ۱۰۹ ساله در آئورا می‌کند تا که بدل به دختری جوان شود. در رمان پوست‌انداختن هم فوئنتس همین کار را می‌کند زیرا خواننده به تدریج درمی‌یابد که الیزابت و ایزابل درواقع یکی هستند، همان‌طور که خاویر و فرانتس یکی هستند، فقط در جریان رمان در حال تبدیل‌شدن به یکدیگرند.

آنچه در فوئنتس اهمیتی ویژه می‌یابد آن است که آدم‌های رمان‌هایش همچون توریست‌های جهان پسامدرن صرفا در جست‌وجوی کشف تفاوت‌ها یا تمایز بین خود و دیگری نیستند بلکه آنان در جست‌وجوی تمنای خویش به سوی دیگر می‌روند و دقیقا در همین‌جاست که سوژگی می‌کنند. در روانکاوی سوژه براساس مفهوم تمنا - میل - یا همان نقطه پنهان و درونی هر فرد تعریف می‌شود، میلی که نمی‌توان آن را بیان کرد یا به صورت معرفت سنجید اما می‌توان آن را به دور از تایید و تکذیب دیگری در نقطه‌ای پنهان درون خویش داشت و همواره به آن وفادار ماند.

این وفاداری به تمنای خویش را به‌خصوص در رمان گرینگوی پیر می‌بینیم؛ پیرمرد پای به خاک مکزیک می‌گذارد تا آزادی و رهایی را چنان که خود آن را می‌فهمد، در دنیایی دیگر، دنیایی که چندان معرفتی به آن ندارد و به دنبال کشف آن هم نیست بازیابد. او نیز همچون بونوئل می‌خواهد که از آستانه مرز بگذرد تا جوانی را بیابد شاید که سوژگی آدمی را جوان و جاودانه کند. به همین دلیل گرینگو از مرز آمریکا می‌گذرد و به مکزیک قدم می‌گذارد زیرا مکزیک مرز جدیدی است که گرینگو باید از آن بگذرد. «... او هم به این دلیل به جنوب آمده بود که در مملکت خودش مرزی نمانده



بود که از آن بگذرد.»[1] با این حال و باوجود آنکه مکزیک مرز جدیدی است او می‌داند که مرز واقعی در واقع همان نقطه‌ای است که او آن را درون خود دارد و تنها «ضرورتی» او را وامی‌دارد تا داوطلبانه قدم به جنوب یعنی مکزیک ب