نگاه

مروری بر «تریستان و تونیوکروگر» نوشته توماس مان

هنرمند و مردم معمولی

مانی سپهری

■ تریستان و تونیوکروگر، دو نوول است از توماس مان که با ترجمه محمود حدادی منتشر شده است. تمام وقایع تریستان در یک آسایشگاه اتفاق می‌افتد؛ آسایشگاهی که اسپینل، نویسنده منزوی، در آن به سر می‌برد. هیچ کدام از بیماران آسایشگاه با اسپینل مراوده‌ای ندارند و بی‌دلیل نیست که راوی که همان اول همه شخصیت‌های داستان را معرفی می‌کند، به اسپینل که می‌رسد، نخست از او تنها به صورت نویسنده‌ای که نامش شبیه سنگی قیمتی است یاد می‌کند و دیرتر نام او را می‌گوید تا تمایز او از دیگران را با این شگرد روایی برجسته کند. اسپینل با قواعد زیبایی‌شناسانه انتزاعی زندگی می‌کند. او رمانی قطور نوشته که آنها که خوانده‌اند مودبانه بر ملال‌آور بودن آن تاکید می‌کنند. تلقی زیبایی‌شناسانه اسپینل را به ویژه آنجا می‌توان به خوبی دریافت که می‌بینیم او ترجیح می‌دهد به جای آنچه واقعا به عنوان موجود زیبا وجود دارد، در ذهن، زیبایی آرمانی خود را در وجود آن موجود بسازد. به همین دلیل است که از واقعیت رو می‌گرداند و از هرآنچه هم که عرف به عنوان واقعیت موجود پذیرفته است. اسپینل واقع‌بین نیست و همین او را منزوی کرده است. او همچنین ناتوان از عمل است و تنها از طریق ادبیات و نوشتن نامه‌هایی بدون پاسخ دست به عمل می‌زند. این طرز نگاه اما تا پیش از ورود یک بیمار زن به آسایشگاه برای اسپینل چالش و بحرانی جدی را به وجود نیاورده است. بحران از جایی آغاز می‌شود که زن یک تاجر ثروتمند و اهل عمل در بیمارستان بستری می‌شود و اسپینل وقتی می‌بیند که آن زن، زنی با قریحه هنری بوده و اکنون زندگی روزمره به مرگ آن قریحه و ظرافت هنری منجر شده نامه تندی به شوهر زن می‌نویسد و شوهر زن هم به اتاق اسپینل می‌آید و او را سکه یک پول می‌کند و می‌رود. در این مواجهه است که دو تلقی از بنیان متفاوت و متضاد رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند و طنزی تلخ را شکل می‌دهند و می‌بینیم که در پایان این اسپینل است که مطرود جهان واقعی باقی می‌ماند. توماس مان در تونیوکروگر نیز همچون تریستان به مساله تقابل هنر و هنرمند با زندگی روزمره پرداخته است، چنان‌که در مقدمه ترجمه فارسی کتاب، درباره تونیوکروگر و جایگاه هنر و هنرمند در این نوول می‌خوانید: «موضوع و مشغله کانونی و بنیادین این نوول نیز، در خویشاوندی نزدیک با نوول تریستان، مساله هنر و هنرمند است؛ هنرمند به عنوان نماینده معنویت و اخلاقی آرمان‌خواه در جامعه‌ای که مناسبات اقتصادی حاکم بر روزمره آحاد آن چندان هم سویی و هم سرشتی با این مفاهیم ندارد و در نتیجه میان هنرمند و مردم معمولی و متعارف، یا به عبارتی شهروند شکافی بیگانگی‌آور می‌اندازد.» تریستان و تونیوکروگر را نشر افق منتشر کرده است.

عطف

پلیسی‌های جهان کتاب

از میان مردگان

■ مجموعه نقاب، مجموعه‌ای است از رمان‌های پلیسی که مدتی است از طرف انتشارات جهان‌کتاب منتشر می‌شود. «سرگیجه» نوشته پی‌یر بوالو و توماس نارسژاک و ترجمه عباس آگاهی و «تلفن به مرد مرده»، نوشته جان لوکاره و ترجمه فرزاد فربد از تازه‌ترین کتاب‌های مجموعه نقاب هستند. سرگیجه همان رمانی است که آلفرد هیچکاک فیلم مشهور خود را بر اساس آن ساخت و هم او بود که نام «سرگیجه» را بر آن نهاد. عنوان اصلی رمان اما «از میان مردگان» بود. مترجم در مقدمه کوتاهش بر این رمان می‌نویسد: «[هیچکاک] شش ماه قبل از اکران شدن فیلم تصمیم به تغییر نام آن گرفت و اثر خود را در ژوئن ۱۹۵۸ با عنوان سرگیجه به بازار عرضه کرد.» سرگیجه با ملاقات ژوینی و فلاوی‌یر آغاز می‌شود. آشنایی این دو به ۱۵سال قبل از این دیدار باز می‌گردد. حالا هر دو بسیار تغییر کرده‌اند و دیگر همان آدم‌های قبلی نیستند. ژوینی از فلاوی‌یر می‌خواهد که مراقب زنش باشد. فلاوی‌یر می‌پرسد چرا و ژوینی، اول جواب نمی‌دهد و کمی بعد... انتشارات جهان‌کتاب، پیش از این پنج رمان دیگر بوالو و نارسژاک را نیز در مجموعه نقاب منتشر کرده است. «تلفن به مرد مرده» دیگر رمان پلیسی مجموعه نقاب انتشارات جهان‌کتاب است. رمان شروعی جذاب دارد و با توصیف جرج اسمایلی آغاز می‌شود. طنز زیر پوستی روایت یکی از ویژگی‌های رمان «تلفن به مرد مرده» است. و دیگر ویژگی رمان را می‌توان ظرافت‌هایی دانست که نویسنده در شخصیت‌پردازی و روان‌شناسی شخصیت به خرج داده است. چنانکه در همان فصل‌های اول با جملات و تعبیراتی ظریف به توصیف اسمایلی و بیان حسیات درونی او و کلنجارهای ذهنی و نگرانی‌هایش می‌پردازد: «کار تازه‌ای بود، تهدید مبهم بود و در ابتدا از کار لذت می‌برد. اما مردان جوان‌تر داشتند وارد کار می‌شدند، چه بسا با ذهنی شاداب‌تر. اسمایلی پیشرفت نمی‌کرد و کم‌کم این فکر به ذهن‌اش خطور کرد که بدون جوانی کردن وارد میانسالی شده و به ظریف‌ترین شکل ممکن بی‌استفاده شده است.»

مقاله‌ای از «ادوارد سعید» درباره کتاب «نقشه بدخوانی» اثر «هارولد بلوم»

شاعر در مقام «ادیپ»

ترجمه: مهدی امیرخانلو

«هارولد بلوم» در ۱۱ جولای ۱۹۳۰ در شهر نیویورک به دنیا آمده و مدرک دکترای خود را در ۱۹۵۵ از دانشگاه «ییل» دریافت کرده است. پس از آن در همین دانشگاه به تدریس مشغول شده و در ۱۹۸۳ استاد تمام علوم انسانی در ییل شده است. آثار بلوم در تغییر نگرش منتقدان به مفهوم «سنت ادبی» بسیار موثر افتاده‌اند و منظری تازه بر تاریخ ادبیات و نیز کتاب مقدس گشوده‌اند، به‌ویژه کتاب «اضطراب تاثیر» (The Anxiety of Influence) که در آن بلوم نظریه‌ای درباره تطور ادبی را طرح انداخته است. کتاب‌های دیگر او، که شمارشان به بیش از ۲۰ مورد می‌رسد، عبارتند از: نقشه بدخوانی، کانون غربی، شکسپیر: ابداع بشر و آناتومی تاثیر که آخرین اثر اوست. غیراز این، بلوم دبیر تعداد قابل توجهی از مجموعه مقالات درباره شخصیت‌ها، مفاهیم و آثار ادبی بوده است که از «هومر» تا «دیوید ممت» و از «هملت» تا «بادبادک‌باز» خالد حسینی را دربر می‌گیرد. نویسنده این مقاله، ادوارد سعید، استاد سابق ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه کلمبیا و یکی از نظریه‌پردازان «نقد پسااستعماری» است که کتاب‌های شرق‌شناسی، جهان، متن و منتقد و بی‌در کجا از او به فارسی ترجمه شده‌اند.

■■■

برای تولید و مطالعه ادبیات و لذت بردن از آن چند فرض محوری در کارند که به ندرت آزموده می‌شوند، نه همیشه به این سبب که برای آزمودن آنها صرف توان انتقادی لازم است، بل به سبب اینکه این فرض‌ها به نظر دلایلی برخاسته از عقل سلیم می‌آیند. «میلتون» را برای نمونه در نظر بگیرید. او مولف «بهشت گمشده» است؛ متن این شعر موجود است، خوانده شده، درباره‌اش نوشته شده و خود شعر «درباره» برخی وقایع عظیم روی زمین، در بهشت و نیز دوزخ است. خوانندگان میلتون فرض می‌کنند کتابی که آنها به عنوان «اثر» میلتون می‌خوانند روی کاغذ و پیش چشم آنها زنده و خلل‌ناپذیر است. تاریخ تولد و مرگ میلتون، تاریخی که او اثرش را در آن نگاشته، شهرت و جایگاه او در ادبیات، حتی معنای حماسه او: جمله اینها به کمک روش‌های تفسیری قابل راستی آزمایی‌اند؛ همان روش‌هایی که در سیر تکوین فرهنگ غرب کامل شده‌اند و متکی بر حضور نویسنده در عرصه فرهنگ‌اند. تمام مسوولیت ادبیات و نقد ادبی، تثبیت جایگاه مولفینی همچون میلتون و متن او و تامین امنیت آن جایگاه تا همیشه در عرصه فرهنگ است: مولف و متن او منابعی دارند، مولف و متن او بر شاعران بعدی تاثیر می‌گذارند، با این حال، ما همواره برای مولفین بزرگ که آثاری بزرگ تولید کرده‌اند حضوری جاودانه فرض می‌کنیم.

از پی این حضور سلسله‌مراتب نیز می‌آید. «توماس گری» تحت‌تاثیر میلتون بود هرچند به اندازه او شاعر بزرگی نبود. با این حال، گری و متنش آنجا حاضرند. او نیز منابع و تاثیرات خود را دارد. هرچه خواننده بیشتر می‌شود متن‌ها و مولفین پردامنه‌تر می‌شوند و حاضرتر و ثابت‌قدم‌تر و تفاوت‌ها (در کیفیت) میان آنها پیراسته‌تر و پالوده‌تر. تفسیر معنا را کمابیش به نحو دقیقی تثبیت می‌کند و همچون شرح‌هایی که بر کتب مقدس نوشته شده، بر امنیت حضور متن و مولف می‌افزاید. عقل سلیم که خطا در کارش نیست خواننده و نویسنده را در باور اینکه نظم وسیع سازنده‌ای پشتیبان مولفین و متون است یاری می‌رساند. حال، در سلسله‌مراتب یادشده، برخی بزرگ‌اند، برخی کوچک‌ترند و از پی آنها شارحان و اوضاع و احوال تاریخی و تفاسیر و منابع و تاثیرات و درون‌مایه‌ها و موضوعات و صناعات می‌آیند. طی اغمایی که اخیرا حادث شد، شاید در اعتبار این چیزها چون و چرا رفته باشد و ارزش و معناشان نسبی شده باشد اما هنوز، فرض ما این است که سر جای خود هستند و سر جای خود خواهند بود تا وقتی ما می‌خوانیم یا شاعران می‌نویسند، یا پیکارهای انتقادی پابرجا هستند.

زمین ادبیات متن است و مولف پدر آن – استعاره درهم‌آمیخته «پدر» در اینجا ناگزیر است و هر نویسنده‌ای که تاکنون نوشته نیز بر آن دامن زده است. بین تصور همان دژ راست‌کیشی ادبی (literary orthodoxy) است. نویسنده بزرگ آن است که به مصاف این دژ قطعیت برود. پس او خواهد دید که هر پدری به نوبه خود یک پسر است؛ نیز خواهد دید که اثر خود او نه فقط از جانب نویسندگانی که از پی می‌آیند، بلکه همچنین از جانب نویسندگان قدرتمندی که در پس اویند نیز باید حمایت شود، یعنی همان نویسندگانی که حضور خود را به واسطه نیرویی که از فضل تقدم خود و مرتبه فرزندی او می‌گیرند به او یادآوری می‌کنند.

چنین بینشی بی‌درنگ خوره‌ای در جان ثبات متن‌ها و مولفین و در کل نظم فرهنگ می‌اندازد. اینک گذشته فعالانه در زمان حال دخالت می‌کند و آینده نیز به نحو مضحکی نقشی از گذشته در زمان حال خواهد بود. هیچ متنی نمی‌تواند کامل باشد زیرا از یک سو تلاشی است برای رهیدن از بند متن‌های پیشین که بر آن چنبره زده‌اند و از سوی دیگر آمادگی است برای حمله بردنی وحشیانه بر متن‌هایی که هنوز نوشته نشده‌اند از نویسندگانی که هنوز به دنیا نیامده‌اند. هیچ متن و نویسنده‌ای خودش نیست – نمی‌تواند باشد – و دیگر از آن هویت اُس و قس‌دار ارسطویی بهره ندارد. در عوض، متن‌ها و مولفان اراده‌هایی در حال نزاع برای غلبه بر اراده‌های دیگرند. تناقض این جریان پدرکشی و پسرکشی در این است که اگرچه شعر خود آشکارا زاده چنین خشونتی نیست، دست‌کم بی‌وقفه بر وجود آن دلالت می‌کند.

بینشی که یاد شد، در این قالب درام روان‌شناختی، پرشور و تاراج‌گر ادیپی‌اش، چنان شوق‌انگیز می‌نماید که آدم از خود می‌پرسد که چرا پیش از این موضوع یک مطالعه انتقادی نبوده است. اما حالا موضوع کتاب قدرتمند هارولد بلوم، «نقشه بدخوانی»، شده است. بلوم در این کتاب مرزهای بینش بینامتنی‌ای را که در کتاب پیشین خود، «اضطراب تاثیر»، از آن عزیمت کرده بود ژرفا می‌بخشد و گسترش می‌دهد.

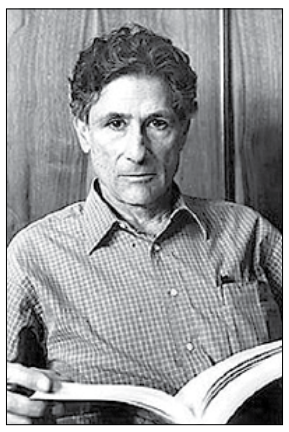
بلوم یکی از نادرترین منتقدان روزگار ماست. این‌طور به نظر می‌رسد که او جریان شعر انگلیسی‌زبان و پژوهش‌های مرتبط با آن را در مشت خود دارد. مضاف بر اینکه بر نظریات انتقادی آوانگارد ربع قرن اخیر نیز اشراف کامل دارد. (او استاد علوم انسانی در دانشگاه ییل است.) اما چنین ساز و برگ عظیمی که با نظریه «فروید» و آموزه‌های کابالیستی «اسحاق لوریا» (عارف یهودی قرن شانزدهم) درآمیخته است، برای بلوم تنها ادواتی آکادمیک نیستند. این در ذات بینش بلوم پیرامون شعر است که هر شعری حاصل یک عمل انتقادی است که در آن شعر دیگر، شعر پیشین، آگاهانه و تعمدی بدخوانی شده است، که یعنی بازنویسی شده. به نظر می‌رسد درک بلوم از شعرهایی که خوانده است نیز عمیقا جنگی و مبارزه‌جویانه، مداوما تجربی و درگیرانه و جدا احساسی بوده است.

چنین نقدی، نقد جدلی یا، اگر بلوم ترجیح می‌دهد، نقد برابر نهادی (آنتی‌تزی) در بی‌امان‌ترین و درخشان‌ترین صورت آن است. به علاوه، کار بلوم نه فقط نوعی تجدیدنظرطلبی تمام‌عیار، بلکه فراتر از هر چیز پرکاری است، که بر محدودیت‌های گفتمانی خود و محدودیت‌هایی که معمولا بر سر راه نقد ظاهر می‌شوند فایق می‌آید و در این روش بافتار متون را، مبدأها و مقصدها را و نیز حصارهای موجود میان شاعر و منتقد و تاریخ‌نگار و خواننده «صرف» را جاکن می‌کند تا شعر را به آن دشواری متکبرانه‌ای که شلی آرزو داشت، بازگرداند.

واضح‌تر بگویم: هرآنچه از ایده‌های معیار که هم‌اکنون بر تاریخ ادبیات و نقد عملی، هر دو، حکمفرمایند، بلوم همه را در اثرش به هیچ گرفته است. شبیه همان پروژه واسازی که در نقد پساساختارگرایانه فرانسوی (ژاک دریدا، ژیل دلوز، میشل فوکو) می‌بینیم و نیز در میان محققان آمریکایی (از آنها که بلوم برگزیده، جفری هارتسن، پل دومان، جی. هیلیس میلر و انگوس فلچر). هرچند بلوم نیرو و بینش خود را از ایشان می‌گیرد اما گامی از آنها فراتر می‌گذارد. او با زبانی که هم الهام‌بخش است، چنان که گاهی با ناممکنی‌اش و گاه با اصطلاحاتی که خود ساخته است و عمیقا تاثیرگذارند مو بر تن آدم سیخ می‌کند و هم از گریزهای سرگیجه‌آور به مراجعش انباشته است، نظریه‌ای در باب ترکیب شعری یا تفسیر شعری و، بیش از آن، در باب زیست (یا دقیق‌تر بگویم، هم‌زیستی نامسالمت‌آمیز) شعری سر و شکل داده که از ریشه مردمَدار است.

از این رو بلوم می‌نویسد: «شاعر برای آنکه زنده بماند باید پدر [ادبی خود] را سوءتفسیر کند، با کمک عمل خطیر پنهانکاری که همانا بازنویسی پدر است.» در نتیجه شاعر آن نیست که با دیگری سخن می‌گوید بلکه «آن است که سر می‌پیچد از آن‌که طرف صحبت مردی مُرده (همان سلفش) باشد که به نحو بی‌شرمانه‌ای از او زنده‌تر است.» آرمان والای شاعری که تنها نیرومندترین شاعران به آن دست می‌یابند سرپرست خود و ولی خود شدن است که یعنی نه فقط رهایی از بند پدر، که علاوه بر آن رهایی از بند پدر پدر که بلوم به زیبایی آن را در مورد میلتون نشان می‌دهد (همو که مثال شخص بلوم از شاعر نیرومند است). این آخرین «جابه‌جایی» در نیل به پادشاهی شاعرانه را بلوم metalepsis می‌خواند: «میلتون کاری را می‌کند که بیکن در آرزوی آن بود؛ میلتون و گالیله باستانی می‌شوند و هومر، ویرژیل، اُوید، دانته، تاسو و اسپنسر می‌شوند متاخرین مدرن.»

بگذارید از کمی نزدیک‌تر به تبدیلات و دگرگونی‌هایی که بلوم در مفاهیم راست‌کیشی نقد ادبی پدید آورده است نگاه کنیم. اول در مورد زمان. بلوم بر آن است که شعر به پیش نمی‌رود بلکه شاعر همواره با اضطراب به پس می‌نگرد در حالی که آرزو دارد دست‌کم جانشین سلف خود شود و دست بالا او را به پسری بدل کند و به قتل برساند. دوم در مورد کیفیت و تاثیر. شاعر اقتدار دارد و نیرومند است – به نظر من این یکی از ساده‌ترین و در عین حال تاثیرگذارترین مفاهیم بلوم است – چراکه او می‌تواند به طور فیزیکی با گذشته / سلف درگیر شود و تاثیرش بر آینده نیز بیولوژیکی است، آینده مولود (از پشت) اوست همان‌گونه که حال خود او زاییده سرایش مضطربانه اوست. سومی، که از همه محوری‌تر است، ایده خلق و مترتب بر آن، ایده تفسیر است. همین‌جاست که بلوم از نظریه کابالیستی لوریا سود جسته است و سود جستن او از این نظریه نقشه بدخوانی را به لحاظ مهارت و باریک‌بینی در مرتبه‌ای بالاتر از اضطراب تاثیر جای می‌دهد.



آنچه نظریه بلوم کشف کرده است تکرارهایی غلیظ بلکه مرثیه‌گون و نفسانی در سرتاسر تاریخ شعر است و نیز الگوهایی برای نقد شعر که به نحو فزاینده‌ای همگون‌شونده پس‌رونده و پیشگویانه‌اند. برخی از بغرنج‌های این نظریه شاید به پرهیز بلوم از روایت مربوط باشند

درباره نظریه «لوریا»، در ساده‌ترین وجه آن، باید گفت که نظریه‌ای پس‌رونده است که براساس آن نخستین مرحله از آفرینش (Zimzum) نه به منزله بسط و انبساط بلکه به منزله انقباض و به منزله تحدید نگریسته می‌شود. پس از آن، چنان‌که لوریا می‌گوید، از هم گسیختن آوندها رخ می‌دهد که سپس با احیا و ترمیم همراه می‌شود. آفرینشی که توام با انقباض است از طریق خلق فاجعه و جبران خسارات به شکل رشته‌ای از برساختن‌ها ظاهر می‌شود که به نحوی معکوس و منفی از عمق یافتن آغاز می‌شوند و نه از پیش رفتن.

هنگامی که بلوم این ایده را برای توصیف آفرینش شعری به کار می‌گیرد، می‌گوید که شاعر باید ابتدا از زیر فشار سلف خود خارج شود و آنگاه اثرش را بیرون از آن بنا نهد. پس نخستین قدم شعری clinamen است؛ اصطلاحی که بلوم از «لوکرتیوس» وام می‌گیرد و معنایش این است که شاعر متاخر از مسیر شاعر سلف/پدرش «منحرف می‌شود.» سپس شاعر و شعر او خود را به شکل رشته‌ای از موومان‌های دیالکتیکی تصنیف می‌کنند که گسست و وقفه اساسی‌شان با تداوم فرمال ساختار شعر پوشیده می‌شود. بعد از آن دیگر پیشه شاعر و ساختار شعری مبتنی بر ضعف یا فقدان یا تقلیل اصالت شاعر پیشین است؛ و همچنان‌که شاعر جدید یا به قول بلوم «طفل» («ephebe») اثر خود را برمی‌سازد سوءتفسیر و تحدید رو به فزونی می‌گذارد. و همین امر در مورد منتقد نیز صادق است؛ کسی که کار واقعی‌اش، باز بنا به سخن بلوم، درگیر شدن با چالش‌های فقدان است.

اگر سرمشق بلوم در مورد سلف نیرومند میلتون باشد، سرمشق او برای شعر متاخر نیز لاجرم شعر رمانتیک خواهد بود. پس از میلتون شاعران ساختار تاثیر را در اثر خود درونی کرده‌اند و به آن فرم داده‌اند. در پس اضطراب هر شاعری راجع به اصالت خود یک «صحنه معرفی / افتتاحیه» [فرویدی] برپا شده که در آن «اصیل اعظم» در کنار الهگان شعر غنوده است و در آن حالت طفل از چشم دیرآمده‌ای در او می‌نگرد که تنها یارای تکرار، به یاد سپردن و پذیرفتن مرتبه فرزندی خود را دارد.

اما از آنجا که ابزار کار شاعر زبان است او ناگزیر است که تجدیدنظرهای خود را در فرمی والایش‌یافته به رمز یا «مجاز» درآورد؛ فرمی که معنای نهفته‌اش علی‌القاعده در «نقشه بدخوانی» خوانده می‌شود، نقشه‌ای بس دشوار و دوزخی که بلوم در میانه کتابش تولید کرده است. در این نقطه که ما تا پای سطح سوم درونی‌کردن آمده‌ایم، بلوم به زبانی نوشته است که دیگر نمی‌توان آن را رمزگشایی کرد. (مثلا: ««برگشتن به سمت مخالف» نوعی tessera یا پایانی بر دوگانگی است، زیرا فرآیندی است که در آن چرخش از فعالیت به انفعال، نیت غریزی را به مخالف آن بدل می‌کند، همان‌گونه که یک فرد سادیست به فردی مازوخیست تبدیل می‌شود.»)

این لحظات البته در اثر بلوم کم‌شمارند و اگر، در مقام خواننده یا منتقد عملی، لازم باشد که اثر بلوم قضاوت شود، باید گفت که به خاطر نظریه پرشور و سراسر گیرای او، خوانش‌هایش از حیث مهارت و نوانس تماتیک تقریبا بی‌رقیب‌اند. او با میلتون آغاز می‌کند و بعد به سراغ وردزورث، شلی، کیتس، امرسون، استیونز، رابرت پن وارن و جان اشبری می‌رود و در این مسیر ما استدلالات و توضیحات دقیق و بسیار زنده‌ای دریافت می‌کنیم همچون اینکه «شعرها هنگامی زنده می‌مانند که شعرهای دیگری را بار می‌دهند، هرچند با مقاومت، رنجش یا سوءتفسیر؛ و هنگامی بی‌مرگ می‌شوند که اولادشان نیز در عوض شعرهای جانداری به بار می‌آورند. از نیرومند است که نیرو پدید می‌آید حتی اگر حلاوتی در کار نباشد و پس از آنکه نیرو خود را برای زمانی طولانی تحمیل کرد، ما یاد می‌گیریم که آن را سنت بخوانیم، چه دوستش داشته باشیم، چه دوستش نداشته باشیم.»

لالاصه بگویم، نیرو نوعی دوگانگی (ambivalence) پدید می‌آورد که بلوم آن را مقاومت‌ناپذیر می‌یابد. اما او درست می‌گوید و من قانع شده‌ام و همین است که او را به ذهن اصیلی بدل می‌کند که هست. نگریستن به ادبیات صرفا از منظری واقع‌گرایانه یا به دیده تحسین و ستایش یا با اعتقاد به پیشرفت و بهبود، موجب غفلت از خصایص ضدطبیعی و پس‌رونده آفرینش زیباشناختی می‌شود. بلوم با موشکافی این خصیصه‌ها را خُرد و از هم تفکیک می‌کند و قدرت ذاتی آنها را برای سکنی‌گزیدن در درون سنت و نه در حاشیه آن، بلکه در میانه آن و در سویه‌های برابرنهادی آن پیدا می‌کند. اینجاست که مثلا آدم به یاد زشتی حیات تولستوی از زبان گورکی می‌افتد یا، به عنوان یک مثال دیگر که کتاب بلوم از آن پرهیز می‌کند، به یاد تمثیل دیکنز از بارآوری، مرگ در عین زندگی و حیات خانوادگی در دوست مشترک ما.

خوانندگان بلوم احیانا باید متوجه شده باشند که کار او در واقع فراهم‌آوردن پیرنگی درونی برای شعر است. من پیشتر طرحی از آن به دست داده‌ام. این پیرنگ شباهت‌های بسیاری با پیرنگ مرسوم رمان‌های رئالیستی کلاسیک دارد: برای هر دوی آنها، هم داستان کلاسیک و هم تاریخ شعر بلوم، خانواده در مقام مساله و نیز منبع حیات هنری امری خطیر و محوری است. با این حال، بلوم خواننده شعر را به نحوی در فرآیند مذکور مشارکت می‌دهد که معمولا در مورد رمان انجام نمی‌شود، او خواننده را نیز همچون سوءتفسیرگر متأخری می‌بیند که فعالیت‌اش بر روش بدخوانی مورد نظر بلوم (که «همگون‌شده با ناپایداری» است) می‌افزاید، ولو اینکه از نیروی حقیقی معنا در متن متأخر مفروضی بکاهد.

این بدبینی دوزخی – که گاه به بدبینی سارتر پهلو می‌زند – آن حلقه شاد و خوشی را که نورتروپ فرای در کتاب تاثیرگذارش آناتومی نقد خلق کرده بود از هم می‌گسلد. حال، در برابر منظومه ادبی سابق که در آن رپرتوار دایما تکمیل‌شونده‌ای از فرم‌ها و تصاویر با نقدی «خوش‌خلق» مواجه می‌شوند که از متانت و باور فرای برخوردار است (باور به اینکه عمل نقد می‌تواند حلقه ادبی را کامل کند و ببندد)، نظریه بلوم قد علم کرده که کار شاعران و ناقدان پیشین خود – در میان آنها فرای و ویکو – را بی‌اثر می‌کند.

آنچه نظریه بلوم کشف کرده است تکرارهایی غلیظ بلکه مرثیه‌گون و نفسانی در سرتاسر تاریخ شعر است و نیز الگوهایی برای نقد شعر که به نحو فزاینده‌ای همگون‌شونده (assimilative)، پس‌رونده و پیشگویانه‌اند. برخی از بغرنج‌های این نظریه شاید به پرهیز بلوم از روایت مربوط باشند؛ همان پیرنگی که، چنانکه ویکو می‌دید، در طول زمان گشوده می‌شود و الزامات و اجبارهایی را بر وقایع تحمیل می‌کند و آنها را از خطر اینکه رونوشت‌های بی‌ارزشی از یکدیگر باشند مصون می‌دارد. اما اینکه چرا بلوم نباید در حال حاضر به موضوع روایت علاقه‌مند باشد احتمالا چیزی نیست که خواننده او حق پرسیدن آن را داشته باشد. تا وقتی چنان لحظه‌ای فرا برسد بینش‌های نظری و فصاحت شعری به قدر کفایت در اختیار خواننده او قرار گرفته است و بلکه بیش از کفایت.

نیویورک تایمز، ۱۳ آوریل ۱۹۷۵

شگردهای رهایی

ادبیات آمریکای لاتین

کولی، دلقک، رویابین

نادر شهریوری (صدقی)

■ «رابله» در آستانه عصر نو، خوانندگان اومانیستش را به عالم خیالی مملو از کولی‌ها، دلقک‌ها و ابلهان فرامی‌خواند تا به دنیای ادبی بی‌همتایی سفر کنند که در آن نام و بدنامی، خندیدن و خندیده‌شدن، بازی‌دادن و بازی‌داده‌شدن، تواما و در یک‌جا، آن هم در جهانی به وسعت کارناوال خواننده را به شگفتی و هیجان وا می‌دارد.

«مارکز» از این جنبه به رابله شباهت دارد، او هم، مرز معین «دکارتی» را می‌شکند، فاصله واقعیت و خیال را از بین می‌برد تا آنها را در کنار هم و در یک همزیستی کامل قرار دهد. زندگی به نظر مارکز تنها سلسله‌ای از وقایعی قابل پیش‌بینی یا صرفا تکلیفی انجام‌دادنی نیست، زندگی می‌تواند از قضا همان چیزی باشد که آدمیان آن را در خواب و خیال می‌بینند و آن را در تخیلات خود پروبال می‌دهند. مارکز در «صد سال تنهایی» واقعیت و خیال را در هم می‌تند تا هر آنچه واقعی و جادویی است در شهری تخیلی به نام «ماکوندو» به منصه ظهور برسد. اما «با این حال جهان خیالی ماکوندو مکانی است که در آن واقعیت حاکم است؛ جهانی است که در آن اتفاقات روزمره، رویدادهای شگفت‌آور، تراژدی محض و مسخرگی افسارگسیخته در کنار یکدیگر چون واقعیت‌های مطلق قرار می‌گیرند.»(۱)

«کارناوال» در دنیای لاتین ازجمله نمادهای فرهنگی است که در آن کولی‌ها، رویابین‌ها و دلقک‌ها با لباس‌های بدلی مثل لباس سرباز خشت یا ژوکر یا ... با آتش‌بازی و آکروبات به آن جلوه‌ای جادویی می‌بخشند. در صد سال تنهایی، کارناوالی به مناسبت انتخاب زیباترین زن جهان به «ماکوندو» وارد می‌شود تا مردمی که شیفته شگفتی و هیجان‌اند با محوشدن در زیبایی از فاجعه‌ای که در انتظارشان است در امان بمانند.

اهمیت کارناوال به روایت رابله‌ای و مارکزی در آن است که بیننده به تماشاگری سترون تبدیل نمی‌شود، که ویژگی کارناوال «دوسویه‌بودن» آن است و خواننده خود خوانده می‌شود بنابراین خواننده با مراجعه به نسب‌نامه‌های ماکوندونی به دنبال اجداد اولیه خود، مادربزرگ‌ها، نامزدها، برادران و خواهران و دایه‌های خود می‌گردد تا صرفا تماشاگری خنثی نباشد. جهان جادویی صد سال تنهایی دیگر حد و مرزی نمی‌شناسد و زمان و مکان درهم نوردیده می‌شود. در اینجا مارکز فی‌الواقع جادو می‌کند. «آئورلیانو» خود را در اتاق ملکیادس رویابین حبس می‌کند تا همانجا، سرپا، زیر نور کورکننده ظهر به کشف رمز نوشته‌های روپوست بپردازد تا به سرچشمه اسطوره‌ای خود پی ببرد. «... آن‌وقت بود که باد شروع شد، بادی گرم و تازه، سرشار از صداهای گذشته و زمزمه گل‌های شمعدانی و آه‌های نومیدانه که قبل از دلتنگی‌ها شروع شده بود. او متوجه باد شده بود زیرا در آن لحظه داشت اولین علایم منشاء خود را در پدربزرگی عیاش کشف می‌کرد که به دنبال هواوهوس خود، در دشت‌های شگفت‌انگیز به جست‌وجوی زیبایی رفته بود که وی را سعادتمند نکرده بود، آئورلیانو او را شناخت.»(۲)

نبوغ مارکز در داستان‌سرایی و به‌خصوص در رمان صد سال تنهایی ناشی از به‌هم‌آمیختن رویا و واقعیت است، چیزی که به آن رئالیسم جادویی می‌گویند. اما در این رئالیسم جادویی در عین حال رگه‌هایی از رویابینی یا همان پیشگویی وجود دارد که به این کتاب حتی باورهای آرمانی می‌بخشد اما این فقط رویابین‌ها نیستند که در کارناوال حضور دارند بلکه دلقک‌ها و کولی‌ها نیز بر جادوی آن می‌افزایند تا هم خود و هم خواننده را به زیستنی متفاوت از معمول سوق دهند.

به نظر «باختین» سه شخصیت در مسیر توسعه رمان در اروپا تاثیری بسزا داشته‌اند. این سه شخصیت، ولگرد، دلقک و ابله بوده‌اند که در اطراف خود دنیای کوچک و زمانی متفاوت پدید آورده بودند زیرا هویت و جایگاه نامتعین‌شان طوری بود که وجودشان معنایی مستقیم به ذهن متبادر نمی‌کرد و معمولی‌بودنشان از فرط عادی‌بودن به چشم نمی‌آمد. با این حال حق «دیگری بودن» و حق «یکی نشدن» با اجتماع، آنان را از مزایایی ویژه بهره‌مند کرده بود تا به دنیای ادبیات بی‌همتای جادویی قدم بگذارند که با نمایش خود زیبایی کارناوال را چند چندان کنند.

در صد سال تنهایی مارکز هم سه شخصیت تیپیک وجود دارند که تصوری متفاوت از زمان ارایه می‌دهند. این سه شخصیت، کولی، دلقک و رویابین هستند که تصور متفاوت از زمان، آنان را جادویی می‌کند.* درست مثل ملکیادس که رویابین است و وقتی در آستانه مردن است سیمایی نورانی می‌یابد، او که در واپسین لحظه حیات برای شست‌وشو به رودخانه رفته بود دیگر بازنمی‌گردد اما او قبل از این هم مرده بود، فقط می‌خواست با تکرار خود، خود را جاودانه کند.

پی‌نوشت:

۱- مارکز، مک ماری، مینو مشیری، ص ۲۶

۲- صد سال تنهایی، مارکز، بهمن فرزانه، ص ۳۵۱

*زمان جاودانه، زمان اسطوره، طبیعت و جادو است که هم واره خود را تکرار می‌کند. در صد سال تنهایی همه‌چیز، نسل در نسل، تکرار می‌شود مثل اسم و خصوصیات آدم‌ها.