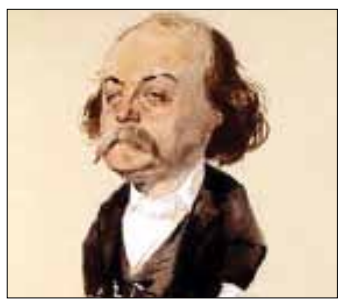
نگاه

اشیای بیش از حد زیاد و فرم‌های ناکافی

دریا ارجمند

■ پایان طنزآلود و در عین حال دردناک مکاتبات فلوبر با دوستانش ـ ژرژ ساندولوییز کوله ـ غالبا به چنین جملاتی ختم می‌شود: «به‌این نتیجه رسیده‌ام که نوشتن غیرممکن است.» نوشتن از این رو برای او ناممکن بود که هیچ تجانسی میان جهان زبان و روال زندگی عادی نمی‌یافت. بلانشو نوشتار را مازاد زندگی تلقی می‌کند و با این مبنا سعی در احیای کوشش جانفرسای فلوبر در مصاف با عرصه‌ای به نام ادبیات دارد. هنر دقیقا از لحظه هرز رفتن زندگی و تباهی حاصل از ناکامی در ایده پیش‌ساخته پیشرفت آغاز می‌شود. بلانشو به شیوه‌ای شبیه با خوانش همزمانی که میان یادداشت‌های روزانه و رمان‌های کافکا ارائه می‌دهد، این بار در سطحی محدود همان رفتار را با نامه‌ها و رمان‌های فلوبر تکرار می‌کند. فلوبر در نامه‌هایش به لوییز کوله، نوشتن را مانع بزرگ بر سر راه شادی و باعث خمودگی و خستگی معرفی می‌کند. در ادامه دلیلش را توضیح می‌دهد: «نوشتن هرگز تمام نمی‌شود.» به همین دلیل رمان‌های فلوبر، پروژه‌هایی حجیم و دهشتناک‌اند که بلانشو از آنها با تعابیری مثل شوری بیهوده یا بی‌عقلی ناشی از مشغله‌ای نامیسر یاد می‌کند. در جایی دیگر از نامه‌های فلوبر می‌خوانیم که او در حین نوشتن، مرتبا خود را شماتت می‌کرده: «باید کاملا به سرم زده باشد که چنین کتابی را دست گرفته‌ام. از هر جنبه که بررسی می‌کنم این کار مطلقا ناممکن است.» مدلی که فلوبر برای نویسنده در نظر داشت در نامه‌ای به تاریخ ۲۷ مارس ۱۸۷۵ خطاب به ژرژ ساند، این طور توصیف می‌شود: «من همزمان بیابان،مسافر و شترم».

در لابه‌لای نامه‌های فلوبر نکته چشمگیر دیگری که در خور تامل است پرهیز او از اطلاق فعل نوشتن برای کتاب‌هاست. فلوبر بر این باور بود که



کتاب‌ها ساخته می‌شوند و نویسنده فقط جمله‌ها را می‌نویسد. نوشتن به چیزی فراتر از جمله سرایت نمی‌کند. کتاب‌ها ساخته می‌شوند. کسی آنها را نمی‌سازد. اساس فعل نوشتن، فعلی لازم و نه متعدی است. در حقیقت آنچه بعدها رولان بارت تئوریزه می‌کند، به دفعات در خلال مکاتبات ژرژ ساند و فلوبر مطرح شده است. نوشتن، در حوزه ادبیات، حاوی دو حالت متفاوت و گسسته است. یک بار فرد می‌نویسد و بار دیگر فرد جمله‌ای را می‌نویسد. محصول هر دو حالت نوشتن، یعنی جمله‌ها و کتاب‌ها، در تحلیل نهایی ربط زیادی به کنش نوشتار ندارد.

یکی از مسایلی که بلانشو در فلوبر برجسته می‌کند، بی‌خبری و ابهام نویسنده از نتیجه کارش است. منتقد، از این وضعیت، با تعبیر دلهره فرم یاد می‌کند. فرم صرفا تعیین بیرونی کتاب نیست، بلکه در حکم روشی است که هر نویسنده‌ای در ساحت ادبیات به مصاف امر ناممکن می‌رود. بلانشو فرم را در ادبیات، با قانون مقایسه می‌کند. مبنای اولیه هر دو، فاقد هر دلیل عقلانی است. ذات مساله‌دار قانون، به لحظه تصادفی آغاز مربوط است. در آغاز، هر قانونی می‌تواند جای قانونی دیگر را بگیرد. اما همین که وضع قوانین صورت می‌پذیرد، دیگر هیچ جایی برای تصادف و خطرکردن باقی نمی‌ماند.

وجه جدلی مقاله بلانشو درباره فلوبر، حمله به انگاره‌ای هگلی است که عقل آینده را از چنان استحکام و اقتداری برخوردار می‌یابد که همه ابهامات گذشته را حل و فصل می‌کند. نتیجه تعمیم چنین طرز تلقی‌ای، خودبنیاد شدن ادبیات بدون در نظر گرفتن میانجی پدیدآورنده آن است. بلانشو به سادگی بر این امر تاکید می‌گذارد که آنچه به وجود نیامده، کتابی که هنوز نوشته نشده،از امکان خوانده شدن برخوردار نیست. به عبارتی، تاریخ حضورها کفایت لازم برای تشریح تاریخ غیاب‌ها را ندارد. اتفاقا معضل ابهام‌گویی‌ها و تردیدهای فلوبر، فقر در تئوری‌های زمانه اوست. او نمی‌تواند مقصودش را با الفاظی درست بیان کند. دقیقا به همین دلیل باید بنویست تا ناممکنی نوشتن را علنی کند. فلوبر، مخاطبان نامه‌اش را به سوءتفاهم و کژفهمی متهم می‌کند. با این حال دست‌بردار نیست. فلوبر در نامه‌ای به لوییز کوله می‌نویسد: «وجه تجسمی سبک به وسعت یک ایده تام نیست. ولی این تقصیر از کجا ناشی می‌شود؟ این تقصیر به زبان مربوط است. ما از اشیای زیادی برخورداریم ولی فرم‌ها به اندازه کافی نیستند. این همان چیزی است که هر آدم باوجدانی را شکنجه می‌دهد.»

اشیای بیش از حد زیاد و فرم‌های ناکافی، در توازی با «نگره‌های پیچیده در لفاف سنت و مستور در شرایط خاص اجتماع» شبح قدرت را در مریی شدن جمله و نامریی ماندن نوشتار مهارشده، محذوف و مطرود احضار می‌کند. از این بابت فلوبر، به زعم بلانشو، آن طور که مورخان ادبیات می‌گویند، بی‌طرف نیست.

داستان‌های بادآورده – ۱۰

شکارچی

طرح: وحید جعفرنژاد

احمد غلامی

شپش ته جیبم سه‌قاب می‌انداخت. بیکار و بی‌پول بودم و سربار خانواده بی‌درآمدی بودم که خودشان واسه تهیه خرج زندگی لنگ می زدند. پدرم بازنشسته دخانیات بود و تنها افتخارش این بود که بعد از ۳۰ سال کارگری در دخانیات لب به سیگار نزده و هروقت لنگ پول سیگار می‌شدم پدرم با این چماق افتخار توی کله‌ام می‌زد و می‌گفت: «من واسه چی باید خرج این لنگ‌دراز رو بدم!» لنگ‌هایم اصلا دراز نبود، من به مادرم رفته بودم که پاهایش کوتاه بود. شبیه اسب‌های استرالیایی بودم که پاهای کوتاه و بالاتنه‌ای کشیده دارند. شاید پدرم داشت، فحش به پسری می‌داد که در رویاهایش ساخته بود. قد بلند رشید با پاهای کشیده. من تک‌فرزند خانواده‌ای بودم که با هزاران نذر و دعا به دنیا آمده بود. مادرم دایم قربان‌صدقه‌ام می‌رفت و هرچه دم دستش بود، می‌چپاند توی حلقم و پدرم این وقت‌ها چنان شاکی می‌شد که می‌گفت: «آخدا نمیشد این یه دعای مارو هم مثل هزارتای دیگه مستجاب نمی‌کردی!؟» پدرم قدکوتاه بود و سبیل هیتلری داشت و یکی از مشکلات جدی من با پدرم این بود که اغلب کراوات می‌زد اما از طرف دیگر هم نمی‌توانست از راحتی پیژامه سنتی صرف‌نظر کند و گاه با کراوات و پیژامه می‌رفت توی خیابان. لازم نبود این اتفاق زیاد تکرار شود تا همه دستت بیندازند. دعوای من و پدرم که باعث شد از خانه قهر کنم از همین‌جا بود. پدرم با کراوات و پیژامه رفت که از سنگکی محل نان بخرد که گفتم: «بابا این‌طوری نرو توی خیابون که پاک آبروی مارو می‌بری!» این را که گفتم پدر سرخ شد و چنان فحش‌هایی به من و اهالی محل داد که از یادآوری آنها لاله گوش‌هایم سرخ می‌شود. بعد جلو آمد و یقه‌ام را گرفت و گفت: «لنگ‌دراز به جای اینکه از پدرت دفاع کنی با غریبه همراه میشی؟» گفتم: «آخه!» نگذاشت ادامه بدهم. زد توی گوشم و گفت: «ترەخر!» بعد ساکت شد. مادرم بهت‌زده ما را نگاه می‌کرد. پدرم هم از کار خودش حیرت کرد و پشیمان شد. اما دیگر فایده‌ای نداشت. از خانه زدم بیرون و از همین‌جا بود آغاز دوستی نافرجام من با یدالله زورگیر. یدالله زورگیر با رفقاش کنار پیاده‌رو نشسته بودند. خود یدالله در وانت را باز گذاشته و روی صندلی نشسته بود. صدای ضبط بلند بود. اجرای تازه‌ای از آهنگ جواد یساری بود. هیچ‌وقت کنار آنها نمی‌ایستادم اما نمی‌دانم چی شد، شاید شنیدن ترانه باعث شد پا شل کنم. یدالله گفت: «آقا دمقی خدا بد نده!» گفتم: «بی‌خیال!» اما ول‌کن نبود تا ته و توی قضیه را درنیاورد خیالش راحت نشد. گفت: «اینکه ناراحتی نداره بیا واسه خودم کار کن!» شگفت‌زده شدم. محال بود، چنین کاری بکنم. نمی‌توانستم پول حرام بخورم. اگر خودم را به خوردن پول حرام راضی می‌کردم از اینکه جلو آدم‌های ضعیف را توی جاده بگیرم و لختشان کنم، از من برنمی‌آمد. گفتم: «ول‌کن بابا ما این کاره نیستیم!» یدالله گفت: «می‌دونم جنم هیچ کاری رو نداری پیه!» گفتم: «جلو مردم رو گرفتن که جنم نمی‌خواد!» گفت: «وجودش رو داری ثابت کن!» ماندم چه بگویم. دوتا از رفقاش زل زل نگاهم می‌کردند. یکی‌شان گفت: «شوخی می‌کنه به دل نگیر برو رد کارت!» گفتم: «این کار وجود نمی‌خواد!» یدالله گفت: «پس چی می‌خوادا!» گفتم: «...» هیچی نگفتم. یدالله گفت: «لاف نزن برو گورت‌رو گم کن!» می‌دانستم چی می‌خواستم بگویم که نگفتم. عصبانی نشد. یکی دیگر از رفقای یدالله با نوک پا زد به ساق پایم و گفت: «برو برو رد کارت بذار باد بیاد!» بهم برخورد. یک‌قدم برداشتم که بروم اما شیطان رفت توی گوشم و چیزی خواند که بی‌خودی گفتم: «میام! پولش رو برنمی‌دارم فقط واسه اینکه ثابت کنم می‌تونم!» یدالله گفت: «مرد نیستی نیایی!» گفتم: «تامرده کسی که نیاد!» شب رفتیم، اتوبان تهران – قم. من کنار جاده ایستادم. باید سوار ماشین می‌شدم و آنها با وانت از پشت سرم می‌آمدند و من با چاقو راننده را تهدید می‌کردم و در جایی خلوت پول‌هایش را می‌گرفتیم و می‌زدیم به چاک! چند ماشین جلو پایم ترمز زدند. اغلب کسانی که می‌خواستند اتوبان را تنها نروند مسافر سوار می‌کردند. نه برای پولش برای اینکه یکنواختی جاده کسل‌شان نکند. هر ماشینی جلو پام ترمز می‌زد به داخل وانت یدالله نگاه می‌کردم که اشاره کند سوار بشوم یا نه! یک داتسون قهوه‌ای‌رنگ قدیمی آمد. پیرمردی پشت فرمان بود. کلاه شکار به سر داشت، جلو پام ترمز زد، یدالله با ایما و اشاره طوری که نمی‌توانست خوشحالی‌اش را پنهان کند، گفت: «سوار شو!» سوار شدم. پیرمرد فلاسک چای را گذاشت صندلی عقب و گفت: «بیا بالا جانم!» نشستم روی صندلی و نگاهی به عقب انداختم. یدالله از پشت سر می‌آمد. یک پتو هم روی صندلی عقب افتاده بود. گفتم: «از سفر می‌یای!» گفت: «نه دارم میرم شکار!» گفتم: «شکار!» گفت: «آره می‌رم اطراف محلات شکار!» گفت: «تو کجا میری!» گفتم: «والله.» گفت: «حتما میری قم زیارت!» گفتم: «بله! بله!» گفت: «واقعا صفایی داره زیارت!» توی دلم گفتم: «برشانس بد لعنت! وسط این همه حرف ما از کجا شروع کردیم!» گفتم: «هی!» و جواب ندادم. گفتم: «شکار بیشتر حال میده!» دست کردم تو جیب کاپشن و چاقوی ضامن‌داری را که یدالله داده بود، لمس کردم. گفت: «شکار خوبه ولی می‌دونی همه شکارچی‌ها عاقبت به خیر نمی‌شن!» گفتم: «نه!» گفت: «پیشتر رفقای ما یه جوری نفله شدن!» گفتم: «تو هرکاری بالاخره آدم یه روزی می‌میره!» گفت: «نه این کار، کار بدیه حیوون بی‌گناه و بی‌خبر از همه جا داره آب یا علف می‌خورده تق یه گلوله می‌زنی تو مخش. آخه واسه چی!» ناراحت شدم. گفتم: «خب آخه واسه چی؟» گفت: «واسه اینکه به کشتن عادت می‌کنی!» گفتم: «واقعا؟» گفت: «آره بابا مگه این همه شکارچی می‌زنن به کوه و دشت تو تا حالا دیدی کسی گوشت شکار بفروشه!» گفتم: «نه، پس واسه چی این زبون بسته‌ها را می‌کشن؟» گفت: «عادته!» گفتم: «عادت؟» گفت: «آره!» گفتم: «عادت به چی؟» گفت: «به بوی خون! بوی خون تا حالا شنیدی!» گفتم: «نه!» گفت: «من بوی خون شکار که به دماغم می‌خوره مست می‌شم.» گفتم: «شوخی می‌کنی؟» گفت: «شوخیم چیه.» چاقو را آنقدر توی مشتم فشار داده بودم که دستم خیس عرق شده بود. گفت: «چرا دستت‌رو از جیبت در نمیاری؟» ترسیدم. با تعجب گفتم: «عادته!» گفت: «عادت بدیه آدم همه‌اش دستش رو چاقو باشه، می‌ترسی مگه ازم!» گفتم: «نه واسه چی بترسم اگر می‌ترسیدم سوار نمی‌شدم.» داشت حالم به هم می‌خورد از خودم. شانس و جرأت هیچ‌کاری را نداشتم. حالا هم که آمده‌ام یک چیزی را به خود ثابت کنم، خوردم به تور آدمی که معلوم نیست ته آن چی از آب درمی‌آید. گفت: «تو شکار رفتی؟» گفتم: «شکار!» گفت: «آره دیگه!» گفتم: «نه اصلا!» گفت: «مطمئنی!» گفتم: «بله!» گفت: «دروغ نمیگی؟» گفتم: «دروغم چیه!» زانوهایم می‌لرزید. کلاهش را از سر برداشت و گذاشت صندلی عقب، موهایش یکدست سفید و فرفری بود. توی آینه به وانت که از فاصله معقولی می‌آمد، نگاه کرد و گفت: «آدما تو دنیا یا شکارند یا شکارچی!» خواستم دست کنم توی جیبم که ترسیدم. شاید هم خجالت کشیدم. شاید هم هردوتاش! گفتم: «من از شکار و...» خواستم بگویم شکارچی بیزارم که دیدم حرف خیلی بدی است. حرفم را قطع کردم. گفت: «ببین من ترجیح می‌دم، شکارچی باشم تا شکار! تو چی؟» گفتم: «نمی‌دونم!» گفت: «می‌دونی اما دوس نداری باور کنی!» دلم می‌خواست پیاده شوم. چندبار به زبان آمدم که بگویم: «مرا اینجا پیاده کن!» ولی نمی‌دانستم وسط بیابان به چه بهانه‌ای پیاده شوم. با خودم گفتم نگه دارد تا خودم را سبک کنم! بعد پا بگذارم به فرار. آن‌وقت آبرویم می‌رفت. کراوات و پیژامه پدرم پرونده کمی نبود که من هم بخواهم کاری بکنم که در آن خیابان تاریخی بشوم. دندان روی جگر گذاشتم و خودم را سپردم به سرنوشت. پیرمرد گفت: «یه روز با هم بریم شکار! حتما خوشت میاد، تو آدمش هستی!» گفتم: «نه ولی بدم نمیاد تماشا بکنم!» گفت: «فرقی نداره وقتی خوشت بیاد تماشا کنی، حتما خوشت میاد گلوله هم بندازی!» گفتم: «نه! اصلا.» گفت: «امتحان کردی، ببینی چه حالی می‌ده! وقتی حیوون دست و پا میزنه و تقدیرش دست توئه!» گفتم: «نه اصلا!» یکدفعه پیچید تو جاده خاکی کنار اتوبان گفت: «اشکال نداره یه‌سر بریم حسن‌آباد و برگردیم!» با وحشت گفتم: «منو پیاده کن من خودم میرم!» خندید و گفت: «ترسیدی؟» گفتم: «نه!» وانت یدالله در دوردست ایستاده بود و چراغ می‌زد و چراغ می‌زد، انگار فحش خواهر و مادر می‌داد و می‌گفت چرا معطل می‌کنی! گفت: «پس اگه نترسیدی می‌ریم زود برمی‌گردیم.» افتاد توی جاده خاکی. یدالله از پشت‌سر می‌آمد. پیرمرد توی آینه نگاه کرد و گفت: «این وانت مال این روستا نیست!» گفتم: «کدام وانت!» گفت: «متوجه نشدی از وقتی راه افتادیم. پشت‌سر ما بود!» گفتم: «نه!» ماشین تند می‌رفت و گردوخاک به پا کرده بود. وانت یدالله توی گرد و خاک دیگر دیده نمی‌شد. پیرمرد گفت: «اولین‌بارته میایی این‌طرفا؟» گفتم: «نه!» گفت: «دروغ میگی چون اینجا اصلا حسن‌آباد نداره!» گفتم: «کجا میریم پس!» گفت: «می‌فهمی!» آفتاب توی سرمان می‌زد و از وانت یدالله هم خبری نبود. انگار برگشته بودند. زانوهایم می‌لرزید. پرنده پر نمی‌زد و روبه‌رویم تا چشم کار می‌کرد سفیدی بود. گفت: «می‌دونی اونجا کجاست؟» گفتم: «کجا؟» گفت: «اون سفیدی‌رو میگم!» گفتم: «نه!» گفت: «دریاچه نمکه!» گفتم: «میری اونجا؟» گفت: «رفتم‌اهر شکارچی باید یه‌بار دریاچه نمک بره!» گفتم: «چرا؟» گفت: «خودت می‌فهمی!» ماشین را نگه داشت. دست کرد و از زیر پتو، تفنگ شکاری‌اش را درآورد و گفت: «برو پایین!» باورم نمی‌شد. رفتم پایین. فکر می‌کردم هر لحظه ماشه را می‌چکاند. در را بست آن را قفل کرد و دور زد. وقتی می‌رفت سرش را از شیشه بیرون آورد و گفت: «خداحافظ شکارچی!» وسط دریاچه نمک بودم. خورشید و انعکاس آن روی بلورهای نمک چشم‌هایم را می‌سوزاند. پرنده پر نمی‌زد و گوشم پر از سکوت بود. کوچک و کوچک بودم و تحقیر شده. چاقو را انداختم توی دریاچه نمک. از گوشه چشم‌هایم اشکی پایین آمد. نمی‌دانم مال تابش خورشید بود، یا گریه می‌کردم. ولی وقتی یاد کراوات و پیژامه پدرم افتادم، چنان از ته دل قهقهه زدم که اگر کسی مرا می‌دید فکر می‌کرد، من مجنونم!

اسم: حمید، فامیلی: قیامتی، ارسالی از: تهران- خیابان شهباز

مقاله‌ای از موریس بلانشو

فلوبر

ترجمه: پویا رفویی

برای هیچ‌کس جای شکی نیست که فلوبر مشخصه دورانی در تاریخ نوشتار است- مشروط بر اینکه بپذیریم پیگیری کنش نوشتار، این اهریمن آرام، غایب و منحرف که از نویسنده عصر مدرن فاوستی بدون جادو می‌سازد، می‌تواند فرمی تاریخی پیدا کند.

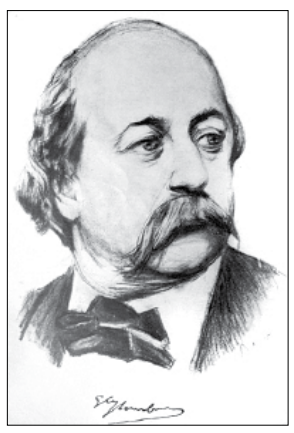
و با این وجود توضیحی که او کم و بیش همیشه برای دغدغه‌های نظری خود ارایه می‌کند، مبتنی بر تعالی هنر منوط به تایید فرم و انحلال نفس در دل کار است. از آنچه او می‌گوید تواماَن شیفته و دلزده می‌شویم: گویی در فحوای آنچه می‌خواست بگوید، چیز دیگری در کار بود؛ چیزی بس اساسی که گرچه مدون نبود، به دلیل همان بود که شوق‌ها و شکنجه‌ها را بر خود روا می‌داشت. از این‌رو همیشه بر این باور بود که مخاطبان نامه‌هایش به سوءتفاهم دچارند، از این‌رو خودش را به ناچار نقض می‌کرد و تکرار می‌کرد تا اینکه دست آخر تنها چیزی که گویای خود به جا ماند ناسازگی شوری بیهوده و بی‌عقلی ناشی از مشغله‌ای نامیسر بود. بر این اساس او به ستایش از نثر می‌پرداخت، که این یکی از کشف‌های مهم اوست. او می‌گوید نثر از شعر دشوارتر است زیرا اوج هنر است و نثر فرانسه به چنان زیبایی می‌تواند نایل آید که در خیال نمی‌گنجد. اما مراد او از نثر چیست؟ مقصودش نه فقط فضای رمان (که حتی بعد از بالزاک تا حد نوعی وجود مطلق اعتلا می‌یابد)، بلکه راز زبان به هیات آنچه مکتوب است، نقل‌قول مستقیمی تغییر مسیر داده بر اثر پیچی ضروری، و انحراف نوشتار مدنظر اوست. در مورد فرم هم وضع به همین منوال است: او نثری زیبا می‌خواهد، می‌خواهد که خوب بنویسد، در جملاتش تکرارها و ناهماهنگی‌ها را می گردد و پیدا می‌کند و بر این باور است که نثر دقیق خودش حرف می‌زند؛ ایده‌آلی که ما بسی از آن دور افتاده‌ایم. در ادامه به ناگهان خودش را تصحیح می‌کند: فرم چیزی به جز ایده نیست- و اینجا او این مطلب را در معنایی کلاسیک درک می‌کند، شبیه به کسی که پیش بوآلو تعلیم دیده باشد: خوب نوشتن به قصد خوب اندیشیدن، زیرا فرم و جوهر تفکیک‌ناپذیر، حتی تشخیص‌ناپذیرند. در ادامه او دوباره تفسیرش را در مسیر دیگری منحرف می‌کند: «می‌کوشم خوب بیندیشم به این قصد که خوب بنویسم. منتها هدف من خوب نوشتن است، منکرش نیستم.» و خوب نوشتن به چه معناست؟ وقتی ژرژ ساند به او خرده می‌گیرد که او یکسره خود را وقف جملاتی زیبا، پرطنین، و خوش‌ساخت کرده، بلافاصله جواب می‌دهد: «جلوه کمال‌یافته جمله هیچ نیست، ولی خوب نوشتن همه چیز است»- و در ادامه دوباره او با توضیحاتی که از بوفون وام می‌گیرد، سخنانی دوپهلو می‌گوید: «خوب نوشتن توامان خوب حس کردن، خوب فکر کردن و خوب حرف زدن است.» (شایان ذکر است که نوشتار در هیات تمامیتی که بیان صرفا یکی از جلوه‌ها یا مولفه‌های آن باشد، شاید تعینی ثانویه باشد.) دست آخر، مطابق معمول همیشه، وسوسه کلماتی با حروف بزرگ کارش را به افلاطون‌گرایی تمام‌عیاری می‌کشاند که رستگاری به مدد فرم، به گشایش در ملکوتی تازه می‌انجامد: «واقعیت در فرم تقطیر می‌شود و مثل عصاره‌ای ناب روح را به جانب ابدیت، تغییرناپذیری، امر مطلق و مُثُل برمی‌کشد.»

جلوه ناب تجسمی، به این نیت است که جمله هم از بعد دیداری و هم شنیداری چیزی زیبا باشد: عبارت‌پردازی‌ها یا مجددا ابزار مطمئنی برای غلبه بر بی‌فرمی‌هایی که تهدیدگرند. هنر، تقلیل‌یافته به ارزش‌های فرمی، یکسر هدایت‌شده به خوش‌آوایی، نزد ما کاملا غریبه با آن قدرتی است که مالارمه درصدد کشف آن است و آنچه در نسبت با زبان متداول، به صورت زبانی دیگر طرح‌ریزی می‌شود، بیشتر از آنکه خالص باشد، محو شده است و مستعد تبدیل شدن به بازی است – تا مگر در آن ناپدید شود- یعنی همان «دیگری» همه زبان‌ها؛ دیگری‌ای که در عین حال چیزی نیست به جز زبانی برخوردار از دیگری‌ای که در پی امحای آن است – و یکسره وضع به همین منوال ادامه دارد. از این‌رو از چنین منظری، برآنیم تا بگوییم فلوبر، هنوز مالارمه نیست و با خواندن مجموعه‌ای از متونی که از مکاتبات وی اخذ شده‌اند، برآنیم تا دریابیم، برای یک نویسنده، گو اینکه از خود و آنچه وجهه همت خود قرار داده به تمامی آگاه باشد، چقدر دشوار است تا به تجربه‌ای نایل آید که در کشاکش آن بکوشد از طریق ارجاع به نگره‌هایی همچنان پیچیده در لفاف سنت و مستور در شرایط خاص اجتماع به فهمی از آن دست یابد.

در فرآیندی که در این کلمه‌های نامتعین برای ما توصیف می‌شود، همه چیز روشن است، چه بسا بیش از اندازه روشن باشد. ما شتابزده گذشته مبهم را با بهره گرفتن از عقل آینده از نو تفسیر می‌کنیم و به شیوه‌ای هگلی، میان تجربه نویسنده برای خودش و همان تجربه به جلوه‌ای که برای ما حضور می‌یابد، تمایز قایل می‌شویم. از این‌رو چنین به نظر می‌رسد که ادبیات فی‌نفسه در حقیقت بنیادین خود در این مسیر پیش می‌رود، و خودش به خلاصی و پدیداری خود دست می‌زند، در غیر این صورت در مرکز خود جمع می‌شود؛ مرکزی که بیش از پیش درونی، پنهان و غایب است. اما آیا واقعا روال کار این است؟ آیا ما به توهمی بیش تمسک نمی‌جوییم؟ آیا ما آنچه را هنوز به نگارش درنیامده، به صورت مطلبی خواندنی فرض نمی‌گیریم؟ آیا فراموش نمی‌کنیم همان‌قدر که فلوبر بی‌شک در معرض نقطه‌عطف قرار داشت ما نیز در معرض منویات «نقطه عطف» هستیم؟ این حرکت عقب‌گرد با دوری گزیدن از آنچه هنوز از ابزار نظری کافی برای تبیین برخوردار نیست در پاره‌ای موارد به حرکت صیرورت تاریخی تعبیر می‌شود و در مواردی دیگر به آگاهی از ساختارها و شناسایی معمای درون آن تعبیر می‌شود که به عبارتی در نهایت همان زبان است.

آنچه در فلوبر اهمیت دارد دلهره فرم است، و نه دلالتی که او به آن منتسب می‌کند. به بیان دقیق‌تر این دلهره‌ای است تمام‌نشدنی. متناسب با تجربه‌ای است که فلوبر خود را طرف درگیر با آن حس می‌کند، و فقط با نقاط ارجاعی کاملا نامطمئن است که او مسیر آن را محدود می‌کند. تعهد فلوبر نویسنده تعهد – مسوولیت- نسبت به زبان هنوز ناشناخته‌ای است که وامی‌داردش تا خدایگان یا بنده نوع خاصی از عقل باشد (که به ارزش، زیبایی و حقیقت متعلق است.) تن دادن به نیروی دهشتناکی که همان امر ناشناخته در این زبان باشد، او را وادار به مواجهه می‌کرد. چنین نبود که او از همه چیز آن بی‌خبر باشد. با دقت نظری زیاد جست‌وجویش برای فرم را نوعی روش معرفی می‌کند («دغدغه‌ام برای زیبایی بیرونی که تو مرا به خاطر آن شماتت می‌کنی، برای من به منزله نوعی روش است») که بی‌شک به این معناست که فرم از ارزش قانون برخوردار است؛ قانونی که برحسب تصادف وضع شده، منتها در عین حال به آنچه تصادفی است- به بخت، خطر- و یک کلام به وجه ذاتا مساله‌دار قانون واکنش نشان می‌دهد.

آنچه در فلوبر اهمیت دارد دلهره فرم است، و نه دلالتی که او به آن منتسب می‌کند. به بیان دقیق‌تر این دلهره‌ای است تمام‌نشدنی. متناسب با تجربه‌ای است که فلوبر خود را طرف درگیر با آن حس می‌کند، و فقط با نقاط ارجاعی کاملا نامطمئن است که او مسیر آن را محدود می‌کند



هنر هرقدر فاخرتر، شکوهمندتر و درخشان‌تر باشد، خودش را در آثار منفرد بیرونی بیشتر جلوه می‌دهد، و هرقدر با این تظاهر بس مجلل، خلأ پنهان در خود را ملغا کند، بیشتر در جست‌وجوی یکی شدن با امحای خود برخواهد آمد. مطمئنا این تمایل فلوبری با خاطرجمعی به فرجام نمی‌رسد اما در آخرین کتابش حاکی از معنای ویران‌شده آن است. مساله دیگر وقوف یافتن بر سر این نیست که بووار و پکوشه «احمق‌هایی تمام‌عیار» هستند، یا برعکس، موجوداتی به تمامی انسانی، موجوداتی توأمان میان‌مایه و فرهیخته‌اند، که کوشیدن و شکست تقدیر ایشان است. که از اجداد لئوپولد بلوم‌اند و از نوادگان اولیس. مساله بر سر این است که چگونه بیهودگی به اثر منجر می‌شود و چگونه در عرصه ادبیات، جامعیت دانش دایره‌المعارفی (و به تبع آن حداکثر جوهر) با هیچی قرین می‌شود که بدون آن بعید بود فلوبر به توفیقی نایل آید. (بنابراین بووار و پکوشه، به نحو ناسازواری به امید فلوبر جوان تحقق می‌بخشند. «آنچه برایم زیبا به نظر می‌رسد، آنچه دلخواه من است، چه بسا کتابی درباره هیچ باشد؛ کتابی بدون هیچ اتصال بیرونی»). پس از اقتضای آنکه بر سبک، قانون اعداد حاکم می‌شود، که به خاطر کیفیت‌های موسیقایی‌اش (در مفهومی حسی کاملا بیرونی) برای گوش دلنشین خواهد بود، علاوه بر این فلوبر به درستی و در تضاد با خودش می‌داند که «هنر باید رفیق خوش‌مشربی باشد»: نباید خودش را جلو چشم بگذارد، از هر چیز لذت‌آفرین باید دوری گزیند، و خود را به ریاضت ترک حضور مناقد کند. جایی که «بوطیقایی امی‌وار» قالبی وحی‌گونه بر آن حکم‌فرماست. این قضیه در مورد «کار» نیز مصداق دارد. هیچ نویسنده‌ای سخت‌تر از آن که نوشتن را هرچه بیشتر و بیشتر به وضعیت «کارگران وحشتناک» تحویل می‌کند کار نکرده و نمی‌کند. از شنیدن و دیدن جان کندن او، به این نتیجه می‌رسیم که کتاب به همان شیوه‌ای ساخته می‌شود که شیئی زیبا در اعصار گذشته ساخته می‌شد: با وسواس، با مهارت و با صرف وقت. اما این نکته نیز مثل روز روشن است که کار فلوبر هیچ تجانسی با بوآلو ندارد؛ کار فلوبر، مشغله شرافتمندانه و بی‌دغدغه هنروری نیست که صاحب تجارتی است و از دانشی فنی برخوردار است؛ کسی که کار را در هماهنگی با سنت و مطابق با الگو به کمال می‌رساند. تا هر زمان که کار نشانه‌ای دال برای همه ارزش‌ها باشد، آنچه اینجا هست فاقد هر ارزش و برازنده تراژدی است. چیزی از مازاد، نوعی جنون: مواجهه با وحشت، دیدار با امری غیرانسانی، تمرین ناممکن و شکنجه به کار راه باز می‌کنند. و به چه دلیل کسی دست به این کار می‌زند؟ کاری که وجود ندارد، کتابی ناواقع و زیبا؟ همین هم حتی نه. یک جمله، جمله‌ای که نمی‌شود نوشتش. «ساده‌ترین جمله‌ها مثل «در را بست» یا «بیرون رفت» مستلزم تردستی‌هایی شگفت و هنرمندانه است» که بی‌شک به معنای آن است که عادی‌ترین کنش‌ها به مراتب سخت‌تر تن به قالب‌بندی می‌دهند، منتها در مفهومی دقیق‌تر، در عرصه ادبیات، جمله «در را بست» به معنای دقیق کلمه، ناممکن است.

شگردهای رهایی

آیا امپرسیونیسم ریسک می‌کند؟

نادر شهریوری (صدقی)

■ «در خاموشی و سکوت، صدای زن را شنید، به صورتش نگاه نکرد، فقط گفت:

- راستی تا یک‌ساعت دیگر با تو عروسی می‌کنم.

- مثل گذشته؟

- مثل گذشته.

اما زن به طرف در برگشت. سرش را به علامت خاتمه گفت‌وگو تکان داد و گفت:

- ما هرگز دیگر مثل گذشته نخواهیم بود.»۱

اینکه ما دیگر مثل گذشته نخواهیم بود، اینکه همه چیز ممکن است اتفاق بیفتد، اینکه زندگی به یک‌باره تمام آن معنایی را که برایش تصور می‌کردیم از دست بدهد، اینکه واقعیت نه «بودن» بلکه «شدن» است، اینکه زندگی رودی است که در آن آدمی نمی‌تواند دو بار پا بگذارد، این حسی که لحظه گذران من شاید سرنوشت ناشناخته و آدم‌هایی باشد که هیچ‌گاه آنها را نخواهم شناخت، این «حس» آری این حس که همه چیز تصادفی، لحظه‌ای و نامکرر است که حس متکثر است و از منطقی تبعیت نمی‌کند، اینکه امر تصادفی، امری ضروری می‌شود و خود لحظه و تصادف به قانونی جهانشمول بدل می‌شود، اسم این متافیزیک، امپرسیونیسم است.

امپرسیونیسم از جنبه‌هایی نماینده رشد و بسط منطقی ناتورالیسم است. اگرچه ناتورالیسم به معنی تجربه‌ای تابع زمان و مکان که از کلی به جزیی و از اندیشه انتزاعی به عینیت است اما امپرسیونیسم با تاکید بر لحظه و اتفاق نامکرر –یگانه- در همان حالی‌که دستاوردی ناتورالیستی است ولی سعی آن دارد که در لحظه بودن را از دل لحظه بیرون بکشد.

«می‌خواهی بگویم چه چیز برایت خوب است؟ خودت را آزار نده.

- تصور می‌کنم مقصودت این باشد که تو را آزار ندهم.

-چنین کاری نمی‌توانی بکنی، من مصونیت دارم، سخت نگیر، اینقدر از خودت نپرس که فلان چیز خوب است یا بد، اینقدر وجدانت را استنطاق نکن وگرنه مثل پیانویی که به بزنند از کوک می‌افتد.»۲ رالف در گفت‌وگو با ایزابل سرخوشانه می‌گوید من مصونیت دارم، اما مساله آن است که آدمی چگونه می‌تواند مصونیت داشته باشد؟

توماس مان درباره یکی از قهرمانانش از باب ستایش گفته بود دانش‌آموز بد در «ته کلاس» می‌نشیند. در واقع او دانش‌آموز محبوب خود را وادار کرده بود که صحنه عمومی تنازع را ترک کند. به‌طوری که قلدرمآبانه اما بی‌هیچ مزاحمتی در ردیف ته کلاس باقی بماند. مصونیت رالف دقیقا حکم همان دانش‌آموزی را دارد که اساسا وارد کوران زندگی نشده، یعنی آنکه حاضر به ریسک نشده بلکه تنها به حاشیه‌نشینی بسنده کرده است. این دیدگاه اکیدا بورژوایی همچون نگاه امپرسیونیستی هنری جیمز – نویسنده کتاب تصویر یک زن – تنها می‌تواند واکنشی از سر انفعال به جریان – کوران- زندگی باشد؛ واکنش هنرمندی که پرگویانه اما در عین حال با پزی قلدرمآبانه نشستن در ته کلاس را انتخاب کرد تا ناگزیز از ریسک کردن نشود.

اما امپرسیونیسم که به تصادفی بودن چیزها باور دارد که می‌خواهد تصادف را به ضرورت تبدیل کند تا کجا قادر به ریسک است؟ هنری جیمز (۱۹۱۶-۱۸۴۳) نویسنده بزرگ پیشاپیش امکان هرگونه ریسکی را در امپرسیونیسم منتفی می‌داند، چون به نقطه‌های متکثر باور دارد. او در نامه‌ای به لوییس استیونسن می‌نویسد که می‌خواهد «... نقطه‌های هرچه بیشتری را در قاب کوچک گرد خود نمای