روزنامه شرق

ادبیات

بازنمایی شهر در سینما — صفحه ۱۰

درباره اجرای موفق این روزها: اسکارلت دهه ۶۰ — صفحه ۱۱

سه نکته درباره نویسنده مرزی به مناسبت انتشار «رنگ‌های دیگر» — صفحه ۱۲

دگرگونی ادبیات به فرهنگ از منظر مارسل پروست

در آداب ادیبندگی

امیر جلالی

مارسل پروست در جلد دوم «در جستجوی زمان از دست رفته»، وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن مفهوم جدیدالتاسیس و انتزاعی «فرهنگ»، بر کنش خلاقانه «ادبیات» سبقت می‌گیرد و در مقام حامی و در ظاهر پشتیبان، به‌شکل مانعی برای هنرمند و به‌خصوص نویسنده در می‌آید. فارغ از این پرسش که آیا چنین تحولی -گذار از ادبیات به فرهنگ- در عرصه ادبیات ایران نیز روی داده است یا نه، دست‌کم می‌شود به طرح این پرسش پرداخت که در رمان پروست صورت‌بندی این فرایند به چه نحوی است. در صفحات آغازین «در سایه دوشیزگان شکوفا»، جلد دوم «در جستجو»، وقتی راوی تصمیم می‌گیرد تا نویسنده شود با نگرانی و مخالفت نسبی پدرش مواجه می‌شود. به تلویح از خلال گفتگوها و صحنه‌های رمان در می‌یابیم که پدر مارسل، با تصمیم او موافق نیست. به همین دلیل پدر در مقام مشورت، به یکی از همکارانش، دیپلمات محافظه‌کار و فرهیخته‌ای موسوم به «دونورپوآ» متوسل می‌شود تا مگر از درستی یا نادرستی تصمیم فرزندش آگاهی بیشتری کسب کند. در پس‌زمینه فضای حاکم بر محافل، دلایل این نگرانی از نویسنده‌شدن را آشکار می‌کند. از یک طرف، ماجرای دریفوس و دخالت زولای رمان‌نویس، نویسندگی را خطرناک و دردسرساز جلوه می‌دهد و احتمالا پیش‌فرض پدر راوی این است که دونورپوآی دیپلمات به‌خوبی می‌تواند، در تصمیم راوی تزلزل ایجاد کند. به‌عبارتی، پدر به دنبال همفکری است تا راوی را از سودای نوشتن دور کند. از طرفی دیگر، نویسندگی یادآور سرنوشت تراژیک روبامپر بالزاک در «آرزوهای بر باد رفته» نیز هست. لب کلام این‌که، در عالم ادبیات نمی‌توان صرفا با تکیه بر استعداد و علاقه به توفیقی نائل آمد. شهر با محافل، تماشاخانه‌ها و روزنامه‌هایش مثل حیوانی درنده‌خو در کمین است تا هر آن، نبوغ شعری را به ژورنالیسمی میان‌مایه مبدل کند. اما برخلاف تصور پدر راوی، آقای دونورپوآ کاملا با تصمیم مارسل موافقت می‌کند و نویسندگی را پیشه‌ای با آتیه موفق توصیف می‌کند. از چشم آقای دونورپوآ، دیپلمات فرهیخته رمان پروست، نویسندگی نه مثل دوران بالزاک بی‌واسطه با اقتصادی نوظهور پیوند می‌خورد و نه به شیوه زولا در تماس و اصطکاک پیوسته با سیاست قرار دارد. پروست نویسنده به‌خوبی برای ما شرح می‌دهد که از چه‌رو دونورپوآ به دفاع از پیشه نویسندگی بر می‌خیزد. در صحنه‌ای از «در سایه دوشیزگان شکوفا»، دونورپوآ به مارسل رو می‌کند و می‌گوید: «ملاحظه می‌کنید که ادبیات حتی در دیپلماسی، حتی برای شاه، هیچ ضرری ندارد. اذعان می‌کنم که از چندی پیش به این طرف، وقوف بر این امر حاصل آمده بود، و مناسبات دو قدرت عالی بود. اما لازم بود تا مطرحش کنند. صحبت‌ها همانی بودکه همه انتظارش را داشتند، به نحو احسن مطرح شد، تبعاتش را خودتان ملاحظه می‌کنید. من یکی که به قولی گفتنی با هر دو دست کف زدم.» آقای دونورپوآ با اشاره به سفر اخیر پادشاه روسیه به فرانسه، خطابه و چیره‌دستی روس‌ها را ناشی از توانایی آنها در ادبیات تحلیل می‌کند و معتقد است که ادبیات، به پیشبرد و تحکیم روابط دیپلماتیک کمک شایانی می‌کند. حال دیگر فرانسه در برابر آلمان‌ها تنها نیست و متحد قدرتمندی را در کنار خود دارد. البته در ادامه در می‌یابیم که دونورپوآ با خلق ادبیات هیچ سروکاری ندارد، بلکه بیشتر دلبسته فرهنگ است. دونورپوآ با زبان خاصی منظورش را به دیگران القا می‌کند. مثلا او به جای دولت‌ها، اسم پایتخت‌ها را به کار می‌برد. یا به جای آن‌که وزارت خارجه کشورها را ذکر کند، محل و آدرس ساختمان آنها را در گفته‌هایش می‌آورد. شیوه تکلم دونورپوآ، دقیقا مصداق نوعی کاربست زبانی است که جورج ارول در مقاله مشهور «سیاست و زبان انگلیسی» به شدت بر آن خرده می‌گیرد. راوی پروست هم به طرز تکلم دونورپوآ ایراد می‌گیرد: «آقای دونورپوآ اصطلاحاتی راکه در روزنامه‌ها ولو بود، طوری استعمال می‌کرد که انگار به این خاطر رسمیت می‌یافتند که چون اویی آنها را استعمال می‌کرد.» راوی به شدت در رفتار و سکنات دونورپوآ دقت می‌کند تا دریابد که او از چه منظری به زبان نگاه می‌کند. در نهایت، متوجه می‌شود که فرهنگ برای او در حکم حائلی است بین ادبیات و سیاست. پروست برای معرفی آقای دونورپوآ و تصور همتایان او از ادبیات، با کلمه «فرهنگ» (culture) بازی زبانی کنایه‌آمیزی به راه می‌اندازد و این کلمه را در هر دو معنای مصطلح در زبان فرانسه - «culture» هم به معنای «فرهنگ» و هم به معنای «زراعت»- به کار می‌برد: «...آقای دونورپوآ پس از ضرب‌المثل‌گفتن، سکوت کرد و وراندازکنان می‌خواست تأثیر آن را در ما ببیند. چه عظیم تأثیری بود، ضرب‌المثل را بلد بودیم: همان سال در نظر شخصیت‌های متنفذ، بدیل ضرب‌المثل دیگری شده بود که لازم بود مدتی به مرخصی برود، چون به نشاط و قبراقی ضرب‌المثل تازه نبود. «فرهنگ» این آدم‌های متنفذ، «فرهنگی» نوبت به نوبت بود و آیِش آن معمولا سه سالانه بود.» پروست، عرصه فرهنگ را با جالیزی مقایسه کرده است که به منظور حفظ حاصلخیزی‌اش، هر سه سال یک بار نوع محصول در آن تغییر می‌کند. آقای دونورپوآ برخلاف عاشق‌های کتاب پروست، نه از اسم‌ها به مکان‌ها می‌رسد و نه به شیوه هنرمندها، از مکان‌ها به اسم خاصی جهش می‌کند. برای او اسم‌ها و مکان‌ها منطبق بر هم‌اند و هر یک، دیگری را در ذهن القا می‌کند.

چه مؤلفه‌هایی گذار از ادبیات به فرهنگ را ممکن می‌سازند؟ برای پاسخ به چنین پرسشی لازم است با زمینه‌چینی پروست بیشتر آشنا شویم. نخستین مولفه برای چنین گذاری، محیطی است به اسم «محفل». درباره محفل‌نشینان رمان پروست، بسیار نوشته‌اند و گفته‌اند. اما اصطلاح «محفل‌نشین» برای القای نیت پروست چندان وافی به مقصود نیست. پروست از تعبیر «demi-monde» استفاده کرده است که به صورت تحت‌اللفظی، «شبه جامعه» یا «جهان کاذب» یا «جهان جعلی» نیز معنی می‌دهد. کلمه «monde» (=دنیا)، با پسوند «demi» حاکی از آن است که این محفل‌ها آن‌قدرها هم که ظاهرشان نشان می‌دهد محفل نیستند، بلکه تصوری دستکاری‌شده از زندگی اشراف را به دیگران القا می‌کنند. «دِمی‌موند»ها بر خلاف «خلقیات اشرافی» (یا -mon daine) پدیده‌ای نوظهور است که در آن اشراف قدیم جای خود را به تیپ تازه‌ای داده‌اند. این تیپ تازه که روحیات اشراف را احیا می‌کنند، خاستگاه متفاوتی دارند. میشل زرافا به‌روشنی شرح می‌دهد که «دمی‌موند»ها هیچ نسبتی با نجیب‌زادگان و دارندگان القاب رسمی ندارد و ماحصل ائتلاف بانکداران و بورس‌بازان تازه به دوران رسیده‌ای است که تنها پوسته‌ای از اخلاقیات حاکم بر اشراف را در بین خود رواج می‌دهند و در عمل، نه با سیاست رابطه بی‌واسطه‌ای دارند و نه با هنر. این طیف اجتماعی نوظهور بیش از هر چیز از موقعیت تازه اقتصادی‌شان به منزلتی نمادین دست یافته‌اند. به همین دلیل شاید مترجم فارسی پروست، «دمی‌موند»ها را «بیکاره‌های محفل‌نشین» معرفی می‌کند.

«دمی‌موند» خانم وردورن در «عشق سوآن»، طیف‌بندی خاصی دارد. سه گروه متمایز چنین محیطی را شکل می‌دهند. گروه اول، اعضای ثابت‌اند که دوازده ماه سال در ضیافت‌ها حضور پیدا می‌کنند و به ضیافت مشابه یا رقیب نمی‌روند. گروه دوم، شامل «پکری»ها است. پکری‌ها، هنرمندانی هستند که به هنرشان بیشتر از نفس گرد هم آمدن جمع اهمیت می‌دهند. در «عشق سوآن»، گاه یک نوازنده و گاه نویسنده یا نقاشی نقش پکری را ایفا می‌کند. همین موجودات ملال‌آور و تحمل‌ناپذیراند که به «دمی‌موند»ها ماهیت فرهنگی می‌بخشند. اما رابطه بین پکری‌ها و اعضای ثابت محفل به همین سادگی برقرار نمی‌شود. به کاتالیزوری نیاز است تا هنر را با ارباب نوظهور ثروت مرتبط کند. بدون وجود این طیف سوم، ثروتمندان از موقعیت نمادین برخوردار نمی‌شوند. این طیف خاص را پروست با الهام از اصطلاحی که بالزاک ساخته است، «ادیندگان» (gendelettere) می‌نامد. ادیندگان، تنها در صورتی می‌توانند ادیبندگی کنند که با هنرمند سرشناس و صاحب آوازه‌ای رابطه داشته باشند. در غیر این صورت، متعلق به جماعت پکری‌ها خواهند بود. لازم به توضیح است که پکری‌ها ضرورتا موجوداتی بیرون از محفل نیستند، بلکه در زمره اعضای دائم «دمی‌موند» به حساب نمی‌آیند.

ژیل دلوز در «پروست و نشانه‌ها» با تحلیل طبقاتی و یا توضیح جامعه‌شناختی «دمی‌موند» قاطعانه مخالفت می‌کند. اولین جهان کتاب «در جستجو» به «دمی‌موند»ها اختصاص دارد، خصیصه چنین محیطی این است که در محیطی محدود و توام با سرعتی زیاد، «نشانه» تولید می‌کنند. به زعم دلوز، «دمی‌موند» را نمی‌توان به طبقه یا قشر اجتماعی خاصی نسبت داد، زیرا نشانه‌های دمی‌موندها شباهتی با هم ندارند. ماهیت این نشانه‌ها را خلقیات خانوادگی معین می‌کند. همین ویژگی منحصربه‌فرد «دمی‌موند» است که برای مخاطب فارسی‌زبان و حتی انگلیسی‌زبان دردسرساز می‌شود و معادل‌گزینی را به سوءتفاهم‌هایی منجر می‌کند که مخاطب را به تحلیل طبقاتی و یا جامعه‌شناختی وا می‌دارد. معادل‌هایی مثل «سرخوشانه»، «اشرافی» (در ترجمه فارسی) و یا «دنیوی» (=worldly در ترجمه‌های انگلیسی) هیچ‌کدام هاله‌های معنایی «دمی‌موند» را به مخاطب القا نمی‌کنند. از منظر دلوز، «دمی‌موند» خود جهانی است که در آن نشانه‌ها در حرکت‌اند و درست به همین دلیل است که یکی پکری می‌شود و دیگری به جلوه عضو ثابت در می‌آید. برحسب جابه‌جایی این نشانه‌ها است که مثلا سوآن در محفل خانم وردورن در ذیل پکری‌ها قرار می‌گیرد. اما در جلد دوم کتاب می‌بینیم که او خود صاحب محفل خاص خود شده است. به عبارتی «دمی‌موند»، از قانونگذاران و کاهنان مرموزی برخوردار است که برای فهم راز و رمز آن باید شبیه به مصرشناسان، هیروگلیف آنها را دانست. این نشانه‌ها حاوی محتوای خاصی نیستند. مساله بر سر فرستادن و دریافت کردن این نشانه‌ها است. اگرکسی در فرایند ارسال نشانه‌ها، فرستند یا گیرنده خوبی باشد، به عضویت دائم محفل در می‌آید، و اگر تعلل کند و یا در مدار این پیام‌های تهی قرار نگیرد، آن وقت در گروه «پکری‌ها» قرار می‌گیرد و چه بسا در بهترین حالت بتواند «ادیننده‌ای» موقت باشد. نشانه‌های «دمی‌موند»ها معنادار نیستند، زیرا به چیزی ارجاع نمی‌یابند. نشانه به صرف نشانه‌بودنش از هر ارجاع یا مرجعی مستغنی است. مثلا خانم وردورن نشانه‌های هنردوستی از خود صادر می‌کند، ولی به معنای آن نیست که هنرشناس است یا از حساسیت و ملزومات درک هنری برخوردار است. نشانه هنردوستی خانم وردورن در این است که در لحظه اجرای قطعه‌ای موسیقی تمارض می‌کند. سرش درد می‌گیرد و غش می‌کند. رفتار و سکنات خانم وردورن نشانه هنردوستی است و نه هنردوستی ارجاع‌دهنده به چیزی. دلوز معتقد است که در چنین جهانی نشانه‌ها به تفکر شباهت پیدا می‌کنند، زیرا در هر دو ساحت نیازی به کنش وجود ندارد. تفکر هم مثل نشانه‌های متداول در «دمی‌موند»ها، از حد کنش فراتر می‌رود. همین که نشانه‌ای به مدار ارتباط وارد می‌شود کافی است تا معنادار هم باشد. در واقع، چنین نشانه‌ای نیازی به معنا ندارد. ولی چه اتفاقی می‌افتد که در جلد دوم «در جستجو» آقای دونورپوآ در قامت دیپلماتی کارکشته و مجرب به سخنگوی فرهنگ تبدیل می‌شود؟ «آن هانری» در کتاب «پروست رمان‌نویس: مزار مصری»، دونورپوآ را محل تلاقی سیاست و زبان معرفی می‌کند. دونورپوآی پروست حرف تازه‌ای نمی‌زند. در هیچ زمینه‌ای موضع‌گیری نمی‌کند. اما تا می‌تواند از اصطلاحات فنی و کارشناسانه استفاده می‌کند. به زعم آن هانری، دونورپوآ مظهر شخصیتی است که بر هیچ اتفاقی تأثیر نمی‌گذارد، حتی از جهان اطراف درک درستی هم ندارد، اما در عوض به جای کلنجار رفتن با جهان و مقتضیات حاکم بر آن، زبان را جایگزین جهان می‌کند و به دنبالش ادبیات را با فرهنگ معاوضه می‌کند. دونورپوآ، نویسندگان و هنرمندان اروپایی را نه در جهان هنر، که به عنوان مهمانان سفارتخانه متبوعش می‌شناسد. از چشم او هنرمندان مهمانان بی‌خطر، مطمئن و جالبی برای سفارتخانه به شمار می‌آیند. احتمالا به همین دلیل است که پروست، فرهنگ را در نظر او نوعی کشاورزی در شهر قلمداد می‌کند.

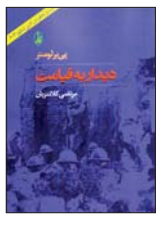
کشاورزان شهرنشین برخلاف همتایان روستانشین خود، هیچ ثمری ندارند. همان‌طور که گفتیم آنها صرفا نشانه‌هایی را ارسال می‌کنند و جهان را بر حسب دامنه نفوذ و تأثیرگذاری نشانه‌هایشان علامت‌گذاری می‌کنند. طول موج این نشانه‌ها است که اهالی فرهنگ، ادیبندگان و پکری‌ها را از هم متمایز می‌کند. می‌توان به میدان برهم‌کنش این نیروها وسعت بیشتری بخشید و چنین نتیجه گرفت که «فرهنگ» از دل محفل بیرون می‌آید و نه بر اثر نیروهای موجود در هنر و ادبیات. فاصله بین ادبیات و فرهنگ را چه نیروهایی معین می‌کند؟ در رمان پروست پاسخ صریحی برای این پرسش پیدا نمی‌کنیم، اما در «علیه سنت بوو» تمایز جالبی این حرکت را علامت‌گذاری کرده است: «ما همگی بر این امر بس واقفیم که آگاهی ما از جایی آغاز می‌شود که آگاهی نویسنده خاتمه می‌یابد، و در موقعی که دوست داریم او به سوالات ما جواب بدهد، او فقط به ما میل می‌بخشد. و این میل‌ها را او فقط زمانی در ما تحریک می‌کند، که توانسته باشد زیبایی والا، دستاورد آخرین تلاش‌هایش را به ما نشان دهد. اما بر حسب قانون عجیب علم آگاهی-بینی (قانونی که احتمالا معنایش این است که حقیقت را، جز آن‌که خود بیافرینیمش، از هیچ کس نمی‌توان اخذ کرد)، آن‌جا که نقطه نهایی آگاهی نویسنده است، برای ما تنها نقطه آگاهی خودمان جلوه می‌کند، به نحوی که درست در لحظه‌ای که نویسنده همه حرف‌هایش را با ما در میان می‌گذارد، ما چنین خیال می‌کنیم که گویی او همچنان هیچ به ما نگفته است.» از منظر پروست، هنر را نمی‌توان به شکل سوالی مطرح کرد که فرهنگ به آن پاسخ می‌دهد. گذشته از این، هنر به مدار ارتباطی هم وارد نمی‌شود. در برابر «دمی‌موند»ها که سیگنال‌های بدون ارجاع برای یکدیگر صادر می‌کنند، در ادبیات با اشیائی سروکار داریم که رابطه‌ای با هم برقرار نمی‌کنند. ادبیات، مدام بسط پیدا می‌کند و به تحریک شادمانه دست می‌زند. و این متفاوت با قاعده حاکم بر «دمی‌موند» است که هیجان‌ها و عواطف را بر حسب مدار پیوندها و روابط محدود می‌کند. اگر با مفاهیم پیش‌ساخته‌ای مثل طبقه یا قشر اجتماعی نمی‌توان فرهنگ را از ادبیات تشخیص داد، اساسا چنین تمایزی به چه کار می‌آید و یا بهتر است بپرسیم که چگونه کار می‌کند؟ با آن‌که پروست درصدد پاسخ‌گویی به سوالاتی از این دست نیست، پاسخ را سربسته در هیات شخصیتی موسوم به دونورپوآ در اختیار ما قرار می‌دهد. برای آن‌که «دمی‌موند» به فرهنگ تغییر شکل بدهد و استقلال بیشتری پیدا کند، تنها جلسات هفتگی، سفرهای توریست‌مآبانه و حضور پیوسته در محفلی تعیین‌کننده نیست؛ بیش از هر چیز لازم است که «ادیندگان» و موسمان «دمی‌موند»ها یعنی بانکداران و بورس‌بازان رمان پروست به هم نزدیک شوند و این نزدیکی آن‌قدر افزایش پیدا کند که نتوانیم این دو را از هم باز شناسیم. دونورپوآ، در آغاز جلد دوم «در جستجو»، این ادغام را در شخصیت خود تجسد می‌بخشد. پروست به صراحت بین دونورپوآ -دیپلمات فرهنگی- و منتقد تفاوتی معنادار قائل می‌شود. منتقد با نشانه‌هایی سروکار دارد که «موقعیتی ذهنی» به وجود آورده است. این نشانه‌ها، با آن‌که مادی‌اند و ارجاع مشخصی دارند، اما مدام نو به نو می‌شوند و تعمیم می‌یابند. حد این نشانه‌ها را نمی‌توان معین کرد. علاوه بر این، بر حسب قانون «آگاهی-بینی» منتقد همه را به چشم هیچ می‌بیند و به جمع‌بندی پاره‌های هنری نمی‌پردازد. درست بر خلاف دونورپوآ، دیپلمات اهل فرهنگی که کلامش را از ادیبندگان و سکوتش را از اعضای ثابت محفل وام گرفته است.

پروست در جلد دوم «در جستجوی زمان از دست رفته»، وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن مفهوم انتزاعی «فرهنگ»، بر کنش خلاقانه «ادبیات» سبقت می‌گیرد و در مقام حامی، به‌شکل مانعی برای هنرمند و نویسنده در می‌آید. فارغ از اینکه چنین تحولی در عرصه ادبیات ایران نیز روی داده یا نه، می‌شود به طرح این پرسش پرداخت که در رمان پروست این فرایند به چه نحوی است

عطف کتاب

مزایده مرگ

«انتخابِ» درست اثری برای ترجمه، امروز در حوزه ادبیات دست‌کم حلقه مفقوده‌ای است که در سال‌های اخیر موضوع بحث‌ها و نشست‌هایی نیز بوده است. در این میان اما هستند مترجمانی چون مرتضی کلانتریان که از قدیم تاکنون دست به انتخاب آثاری ماندنی زده‌اند و ترجمه‌هایی خواندنی به ادبیات ما عرضه داشتند. «دیدار به قیامت» نوشته پی‌یر لومتر، از مهم‌ترین رمان‌های مربوط به جنگ بزرگ است که اخیرا با ترجمه کلانتریان به چاپ رسیده است. این مترجم چند سال پیش درباره ترجمه و انتخاب‌هایش گفته بود: «از وقتی شروع به ترجمه کردم تا همین امروز، در انتخاب کتاب‌ها چند پارامتر برایم مهم بوده و هست. انسانی‌بودن و برای انسان ارزش قائل‌بودن، دوتا از مهم‌ترین این پارامترها است». براستی که «دیدار به قیامت» یکی از انسانی‌ترین آثاری است که بعد از جنگ‌های ۱۹۱۸-۱۹۱۴ نوشته شده است. «جنگ برای تجارت بسیار سودآور است، حتا پس از پایان آن» این جمله کلیدی رمان باشکوه دیدار به قیامت است که در سال ۲۰۱۳، جایزه ادبی معتبر گنکور را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. رمان روایت روزگار دو سرباز جنگ است که از بزرگ‌ترین کشتار قرن بیستم در جنگ اول، جان سالم به‌در برده‌اند. ماجرا اما از آنجا آغاز شد که دولت تصمیم گرفته بود کار از گور درآوردن پیکرهای سربازان کشته‌شده در جنگ را که نزدیکی‌های جبهه به خاک سپرده شده بود، به شرکت‌های خصوصی واگذار کند. «طرح دولت این بود که همه مرده‌ها را در گورستان‌های نظامی وسیعی جمع کند. در تصویب‌نامه هیئت وزیران قید شده بود: تشکیل بزرگ‌ترین گورستان‌های ممکن با برچیدن کوچک‌ترین گورستان‌ها. چون جسدهای سربازان همه جا پخش و پلا بود». این اقدام بزرگ اخلاقی و میهنی جمع‌کردن مرده‌ها در گورستان‌های بزرگ زمینه‌ساز کسب‌وکاری پرسود و زنجیره‌ای از عملیات سودآور شد: صدهاهزار تابوت باید ساخته شود، زیرا نعش‌های بیش‌تر سربازها بدون تابوت، زیر لایه نازکی از خاک پنهان است و در مواردی فقط در پالتو سربازی سرباز پیچیده شده است. صدها هزار نبش قبر با ضربه بیل، همان اندازه کامیون برای نقل‌وانتقال پیکرهای در تابوت گذاشته شده و حمل آنها به ایستگاه‌های راه‌آهن، صدهاهزار قبر کنده‌شده در مقصد. حالا اگر پرادل، ستوان پرادلِ از خودراضی که در جنگ تنها در سه سال به درجه ستوانی رسیده بود و زنده مانده بود، قسمتی از مزایده را می‌بُرد، برای هر جسد چهار سانتیم به او می‌رسید. معامله قرن: جنگ برای تجارت خیلی سودآور است، حتا پس از پایان آن.



دیدار به قیامت

پی‌یر لومتر

ترجمه مرتضی کلانتریان

نشر آگاه

نگاه

مروری بر کتابِ هنری میلر درباره رمبو، «عصر آدمکش‌ها»

فصلی در جهنم

نخستین‌بار که هنری میلر، نویسنده مطرح آمریکایی، نام رمبو شاعر مطرح فرانسوی را شنید، به سال ۱۹۲۷ در زیرزمین یکی از خانه‌های کبره‌بسته بروکلین بود. «در سی‌وشش سالگی، هنوز زندانی فصل پایان‌ناپذیر جهنم خویش بودم. کتابی گیرا درباره رمبو در خانه افتاده بود، اما من حتی کرم ننموده بودم که نگاهی بر آن بیفکنم. تنها به این علت که از زنی که آن روزها با ما می‌زیست و صاحب این کتاب بود، نفرت داشتم.» هنری میلر در کتاب خود، «عصر آدمکش‌ها» که شاید تنها کتابی باشد که در این حجم و اعتبار درباره آرتور رمبو نوشته شده است، اعتراف می‌کند در دورانی که رمبو را به‌واسطه همان «کتاب گیرا» شناخت، این شاعر برایش مظهر دیوی می‌نمود که ندانسته، باعث شکنجه‌ها و همه بدبختی‌هایش شده بود. و همه چیز دست به دست هم داد تا میلر نام شاعر را، نفوذ او را، و حتی هستی او را نفی کند. خودش می‌نویسد که در آن روزها در پست‌ترین مرحله زندگی‌اش بوده است، روزهایی که تمام همت‌اش رو به تباهی می‌رفت. «خویشتن را می‌بینم که در زیرزمین مرطوب و یخ‌زده نشسته‌ام و کوشش دارم که در پرتو لرزان شمع، با مداد چیزهایی بنویسم. درصدد نوشتن قطعه شعری برمی‌آمدم که وصف فاجعه خودم باشد و هرگز نمی‌توانستم به اتمام چیزی جز نخستین پرده فاجعه توفیق بیابم...» و بعد در همین حالتِ «نومیدی، نازایی» درباره نبوغ شاعرِ هفده‌ساله (رمبو) به شبهه افتاده بود. هنری میلر می‌نویسد «رمبو ادبیات را به زندگی بازآورد. من جهد کردم تا زندگی را در ادبیات جای دهم. هر دومان تمایلی شدید به اعتراف داریم و عوالم معنوی و روحانی را ترجیح می‌دهیم. استعداد زبان، استعداد موسیقی - بیشتر از استعداد ادبیات- یکی دیگر از نقطه‌های التقای ماست. من در وجود او به فطرتی راه برده‌ام که آغشته روح ابتدایی و آراسته به نقش‌ونگار ابتدایی است و قدرت تظاهرها و تجلی‌های شگرف دارد. کلودل رمبو را عارف وحشی‌صفت می‌گفت. چیزی نمی‌تواند وی را نیکوتر از این توصیف و تعریف کند.» به اعتقاد میلر وجوه اشتراک آنها با هم بی‌شمار بود. از این‌رو در کتابش می‌کوشد تا این مشابهت‌ها را از میان نامه‌ها و زندگی‌نامه‌ها بیرون بکشد و نشان دهد که «در این دنیا انبوهی رمبو هست که روز به‌روز شمارشان بیشتر خواهد شد. گمان می‌برم که نمونه‌هایی چون رمبو در آینده جانشین نمونه‌هایی چون هاملت و نمونه‌هایی چون فاوست خواهند شد.» بعد از «قیاس‌ها، مناسبت‌ها، رابطه‌ها و نتیجه‌ها»، میلر به منظومه کلیدی رمبو، «فصلی در جهنم» می‌پردازد و بند موسوم به «غیرممکنِ» آن. که در میلر «کلید آن تراژدی جگرخراش را که توصیف زندگی رمبو است، به دست می‌دهد.» خود همین قضیه که «فصلی در جهنم»، واپسین اثر رمبو - در هجده‌سالگی- بوده است، در نظر میلر اهمیت بسزایی دارد. «از اینجا زندگیش به دو بخش همسان قسمت می‌شود، یا به‌تعبیر دیگر کمال می‌پذیرد. رمبو، از همان آغاز کار، سربه‌سر سرنوشت گذاشت و با آن درافتاد.» آن‌طور که میلر هم نوشته است، زندگی آرتور رمبو، با تمام چیزهایی که درباره‌اش می‌دانیم، به اندازه نبوغش مرموز مانده است. میلر معتقد است زبانِ شاعر در دومین بخش زندگی‌اش، مفهومی چنان محسوس و ملموس به دست می‌آورد که لرزه بر تن می‌اندازد. و همان چیزی می‌شود که پیشگویی کرده بود، همان چیزی می‌شود که برایش موجب وحشت بود، همان چیزی که دیوانه‌وار به خشمش می‌آورد. «خشونتی که برای رهایی خود از چنگ زنجیرهایی که به دست انسان ساخته شده بود، برای زیر پا نهادن سنن، قوانین، قراردادها، و خرافه‌ها به کار می‌برد، وی را به هیچ‌جا نمی‌رساند. برده جنون‌ها و هوس‌های خود می‌شود، بازیچه‌ای چون بازیچه‌های خیمه‌شب‌بازی می‌شود که کاری نیکوتر از این ندارد که در سفرنامه ملعنت خود، چند فقره مقاطعه بی‌رنگ و بی‌فروغ دیگر به حساب بستانکاریش بنگارد.» میلر که معتقد بود «من یکی دیگر است»، در سرآغاز شغل نویسندگی‌اش به تأکید گفته بود که «باید غیب‌بین بود، غیب‌بین شد.» و آن‌گاه، به‌ناگهان نویسندگی از میان رفت و آنچه ماند، نفرت از شعر و ادب و از جمله آثار خودش بود. و بعد یکباره از پسِ ملال و خشم دیوانه‌وار و برهوت و درد و شکست و تنهایی «در این بیابان تاثرهای ضدونقیض، در این آوردگاهی که از تن فناپذیر خود ساخته بود، اکنون در دم واپسین گل ایمان می‌شکفت... ایمان یکی از نومیدترین روح‌هایی که تا دنیا دنیا بوده است، عطش زندگی داشته‌اند.» شاعری که باایمان سرود «هر بار که خروس سرزمین گل بانگ بردارد/ درود بر او باد/ آه! من دیگر حسرتی نخواهم داشت:/ زیرا که او کفیل زندگی من شده است.» هنری میلر معتقد است که رمبو در اقدام به درهم‌کوفتن دیو خود - آن فرشته‌ای که به کسوت دیگر درآمده بود- زندگی‌ای در پیش گرفت که هر آینه بدترین دشمنش ممکن بود به‌عنوان کیفر اقدام به فرار بر گرده او بگذارد. «در آن واحد، جوهر و عرض زندگی خیالیش بود که در پاکی و بی‌گناهی پاگرفته بود. فطرت پاک روحش بود که ناسازگارش کرده بود و به طریقه ممیزه، وی را به شکل تازه‌ای از جنون سوق داد: و آن، هوس تطابق کامل، همبستگی و هماهنگی کامل بود.» آن‌طور که در مقدمه کتاب آمده است، اگر رمبو زنده می‌ماند، در اکتبر گذشته (۱۹۵۵) درست صد سال داشت. اما تا هنوز، هر کجا که هنوز انسان مفتونِ شعر و حادثه آسمانی باشد، نام وی در حکم تعویذ است. روایتِ هنری میلر از شاعری که «پدر بسیاری از مکتب‌هاست اما با هیچ‌یک قرابت ندارد» در کتاب «عصر آدمکش‌ها» با ترجمه عبدالله توکل سال‌ها پیش در نشر زمان منتشر شد و اینک پس از مدت‌ها در نشر دوستان بازنشر شده است.