چرا نوشتن

مقاله‌ای از جان اپدایک
درخت اشیا

ترجمه: مسعود صدیقی

■ چرا نوشتن؟ چرا با قلم؟ انواع تصادف‌های شخصی ممکن است ما را به تصرف آن کس که قلم به دست دارد سوق دهد؛ تصادف‌هایی که پیش‌تر رخ داده‌اند. سلاحی به نام قلم وجود دارد و ما شیفته‌اش هستیم. به مداد فکر کنید. چه کارگر آرام، ظریف، متواضع، باریک و سرسخت و فعالی است این مداد! به ضرب حرکت او جهانی به وجود می‌آید. ببری است بی‌خطر، بولدوزری است بی‌وزن، قصری است که مفت به چنگ می‌آید. تمام بچه‌ها اسیر طلسم مداد و مدادرنگی‌اند، طلسم خلق چیزی از هیچ. اما تعداد اندکی از این بچه‌ها تا آخر تحت این طلسم می‌مانند و هنرمند می‌شوند. من زمانی پسربچه شیطانی بودم که روی میز ناهارخوری خانه‌مان نقاشی می‌کشیدم و به‌وضوح چلچراغی را به یاد دارم که همچون کلاهی پرنور فضای هیجان مرا روشن می‌کرد. چه چیز این بچه را، که در زمان و مکان چنین دور از ما به نظر می‌رسد، هیجان‌زده می‌کرد؟ اگر از زاویه دید تخته‌شستی‌ای نگاه کنیم که او کاغذش را بر آن می‌گذاشت، به دو ادراک فلسفی دست خواهیم یافت.

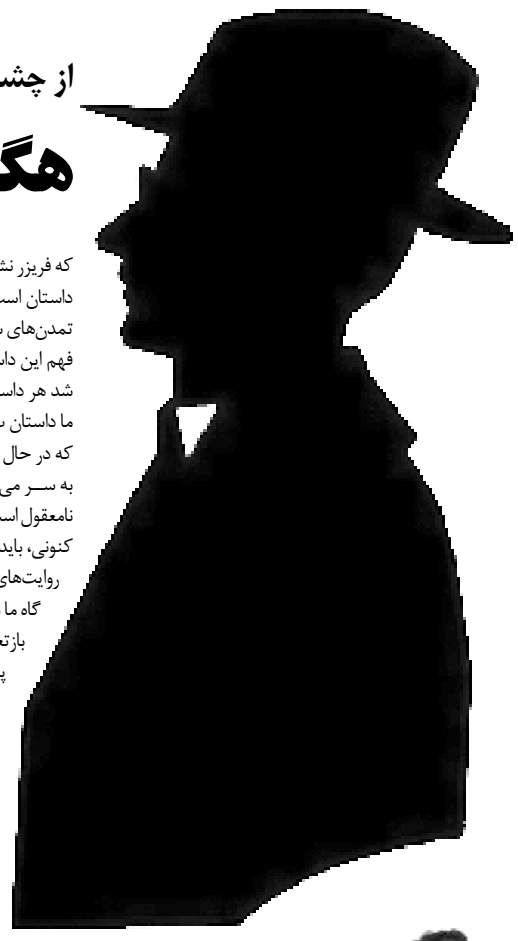
نخست اینکه محاکات به تغییر مکان نیاز ندارد. گربه‌ای که من می‌کشم برای ادامه حیات نیازی به مبارزه برای غذا یا عشق ورزیدن به گربه‌ای واقعی که پشت شیشه پیدایش می‌شود، ندارد. با نقاشی من چیزی به جهان «می‌افزایم». آن اشیای محدود موجود در آن را از نو نظم نمی‌دهم. در دوران رکود اقتصادی ما خانواده‌ای فقیر بودیم که برای درآوردن نان شب می‌جنگیدیم. به‌شدت محتاج ابزاری برای گریز از داد و فریادهای پدر و درگیر نشدن در رقابت سختی بودم که او برای بقا در پیش گرفته بود. کاغذ و قلم، برخلاف دیگر اسباب‌بازی‌ها، چیز ارزانی بود.

ادراک دوم اینکه، جهانی که مداد و کاغذ خلق می‌کنند، روابط درونی خویش را دارد. یکی از تمرین‌های اولیه من، که هنوز هم وقتی شعری یا داستانی می‌نویسم لذتش زیر زبانم می‌آید، این بود که چند تصویر می‌کشیدم که در کنار هم داستانی می‌ساخت. روش

کارم چنین بود: روی ورق کاغذی مشتی شی می‌کشیدم ـ گل، حیوان، ستاره، توستر نان، صندلی، مخلوقات فضایی، شبح، دماغ ـ و اینها را با خطوطی به هم متصل می‌کردم. دو خط در وسط و خطوطی در کنار که به این اشیا برسد و به این ترتیب کاری می‌کردم میوه‌های یک درخت به نظر برسند. یادم نیست دقیقا در چه سنی این کار را انجام می‌دادم، ولی امروز می‌دانم که میل ساختن کلکسیون، نظم بخشیدن به انواع مجموعه‌ها، یکی از مهم‌ترین اشتیاق‌های ذهن انسان است اگر وجه بازیگوشانه هنری‌اش فعال باشد. چه‌بسا به همان میزان، اشتیاق شنیدن داستانی از ابتدا تا انتها، یا بیرون کشیدن شباهتی از دل چیزهای مختلف، قوی باشد. بدون شک پروست مهم‌ترین و محکم‌ترین نمونه را برای این نظریه زیباشناختی به دست داده است و افلاطون، اگر او را درست فهمیده باشم، حس کرد این مجموعه از اشیا که به این ترتیب، به هر دلیلی، کنار هم می‌نشینند، باید موجودیتی جدا و مستقل داشته باشند، مثل ایده‌ای که یاری‌مان می‌کند در دریافت‌مان از جهان، از کابوس نام‌گرایی خلاصی یابیم. به هر حال، ساختن انسانی از قلم و کاغذ هنوز همان‌قدر عجیب و جادویی است که نقاشی گاوی بر دیواره غاری با خون. اینجا بچه‌ای شکننده و غرق در اوهام و خیالات که می‌خواهد راه زندگی‌اش را بیابد، چیزی را، ایده‌ای را به چنگ می‌آورد و بر صفحه کاغذ می‌نشاند. این مبادله هنری را به گونه‌ای توصیف کرده‌ام گویی بین «من» بیدارشده فرد و جهان مادی‌ای که این «من» در دل آن بیدار شده صورت می‌گیرد، اما شکی نیست که جلب رضایت والدین از همان گام نخست وارد کار می‌شود و در تمام طول زندگی هنرمند همراه او می‌ماند. هرقدر هم این رفتار نامناسب به نظر برسد و هرقدر هم که در ظاهر هدف از انجام کار فقط رضایت نفس باشد. شاید تعجب کنیم اگر بدانیم مهم‌ترین هدف هنری جیمز از نوشتن کسب درآمد بود و جیمز جویس پرت‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین ریویوها درباره آثارش را می‌خواند. شخصیت هنرمند بی‌ثباتی و توقع عجیبی دارد: او غارپیمایی است که توقع دارد دیگران هم همراهش قدم به غار بگذارند. نیاز او به تنهایی، با نیازش به دیده شدن درآمیخته است: آسیب‌پذیری همه کودکان به نوعی بیانی از همین وضعیت است؛ واکنشی است شبیه به واکنش من به نامه‌هایی که دریافت می‌کنم: من مشتاق رسیدن نامه‌ای از دیگرانم و از جواب دادن به نامه‌ها متنفر. یا بگذارید ارجاعی دهم به نویسنده‌ای که خوب می‌شناسمش: تقابل عجیبی وجود دارد بین گرمای زیبا و چه‌بسا نفسگیر داستان‌های سال بلو، که ما را عاشق خود می‌کند و به هر جمله‌اش نزدیک‌مان می‌کند و شخصیت بسیار تلخ و دماغ بالای خود او. جی دی سلینجر را به یاد بیاورید، که شاهکاری همچون «ناتور دشت» را نوشت و موجب شد انبوه خوانندگانی که از این کتاب به وجد آمده بودند به سراغش بیایند و او درعوض باقی عمر را دور از تلفن زندگی کرد. تکرار می‌کنم که نویسنده اندامی غارمانند می‌سازد؛ چیزی تاریک و توخالی که بیشتر به دهان می‌ماند تا گوش، چرا که با گشودنش می‌تواند رابطه‌ای ناگهانی با جهان برقرار کند.

از چشم لاکان - ۱

هگل «تازی باسکرویل» می‌خواند



شهریار وقفی‌پور

نشان دادن صریح و بی‌پیرایه خشونت برسازنده جامعه سیاسی یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های اندیشه انتقادی است و در این مسیر، نقد اسطوره یکی از اشکال اصلی پاسخ به این دغدغه است؛ چه به شکلی که رولان بارت در اسطوره‌ها محقق می‌سازد و نقد ایدئولوژی را از رهگذر تعریف اسطوره به‌مثابه امر برساخته (فرهنگی)ای که خود را امر طبیعی نشان می‌دهد، پی می‌گیرد؛ چه به شکلی که رنه ژیرار در کتاب خشونت و امر مقدس برمی‌نهد، آن هم با برملا ساختن نقش ایدئولوژیک اسطوره در مخفی کردن تعارضات جامعه که در عمل قربانی کردن تجسم می‌یابد و فی‌المثل از تفسیر اسطوره «ادیپ» فرآیند برساختن قهرمان از قربانی بلاگردان توسط جامعه را به نقد می‌کشد و در مقابل اسطوره بر کارکرد انتقادی اسطوره اصرار می‌ورزد: تراژدی‌های «ادیپ شهریار و ادیپ در کلنوس» مناسک، اِعمال خشونت به شکلی عمومی و توجیه‌شده، را عریان می‌سازند، حال آنکه اسطوره ادیپ به قصد پنهان ساختن این خشونت ساخته شده بود. به زعم ژیرار، این دو نمایشنامه سوفوکل نشان می‌دهند که چگونه امر مقدس تکوین امر ناپاک است؛ به عبارتی جامعه در رویارویی با بحران‌های ریشه‌ای و ممانعت از آشکار شدن گناه‌های جمعی، سوژه‌ای، چه فردی و چه جمعی، را به طور اتفاقی برمی‌گیرد و او را به‌عنوان جنایتکاری بزرگ معرفی می‌کند و به‌مثابه بلاگردان قربانی‌اش می‌کند و بعدها، در صورت زنده ماندن خاطره قربانی، برای توجیه اقدام خود، از قربانی قهرمانی می‌سازد که جانش را برای جامعه و حتی نوع بشریت، قربانی کرد.

آیا نمی‌توان تفسیر ژیرار را ادامه داد و سرگذشت مسیح را نیز بر اساس دیالکتیک خشونت و امر مقدس، به این روایت، تفسیر کرد: مسیح با قربانی کردن جان خود، گناهان نوع بشر را خرید و بدین گونه رستگار شد؟ از این منظر، فیلم «آخرین وسوسه مسیح» نیز روایت مردی عادی و شکننده و بیمار است که در برابر خطاب خداوند، پرسش هیستریک «چرا من؟» را پیش می‌کشد و با نمایش افراطی عادی بودن و گناهکاری خویش، قصد دارد خدا را راضی کند که احتمالا این بار اشتباه کرده است و او، این مرد گناهکار و عادی، نمی‌تواند مخاطب او باشد.

با این همه، ژیرار که در کتاب‌های بعدی‌اش، «بلاگردان» و «امور پنهان از هنگام پیدایش جهان»، اسطوره‌ها را متونی در توجیه خشونت و شکنجه می‌داند نگرش انجیل را ضد منطق اسطوره‌ای قربانی می‌شمرد، زیرا تصلیب مسیح پایانی بر این رویه است؛ به طریقی مشابه، کریستوا نیز منهیات شریعت یهود (خوراک‌های حرام و حلال ذکرشده در «سفر لاویان») را جانشین قربانی می‌داند، نه به مفهوم تداوم و تشدید خشونت آیینی (منحصربه‌فرد) از طریق انتشارش در آداب (فرهنگ) زندگی روزمره، بلکه پایان خشونت از طریق تاسیس قانون.

از اینجا پیوند درونی و دوطرفه الهیات و سیاست مشخص می‌شود؛ لیکن بحث در این زمینه را به بعد می‌سپاریم و دوباره به شاخه زرین فریزر بازمی‌گردیم. چنان که فریزر نشان می‌دهد، اسطوره/آیین تمدن مشتمل بر دو داستان است: الف) آیین باروری؛ ب) آیین قتل پادشاه. در تمدن‌های ساختاریافته ما با داستان ب طرفیم؛ لیکن برای فهم این داستان، روایت الف الزامی است. می‌توان مدعی شد هر داستانی مشتمل بر این دو بخش است؛ به عبارتی ما داستان ب را داریم که معاصر راوی (یا در واقع، داستانی که در حال روایی رخ می‌دهد) و وضعیتی که اکنون در آن به سر می‌برد و واقعه‌ای در حال وقوع است که به ظاهر نامعقول است و برای یافتن علت و انگیزه آن و دلیل وضعیت کنونی، باید به داستان متقدم، داستان الف، رجوع کرد. در روایت‌های خطی ما با ساختار الف—ب روبه‌روییم؛ لیکن گاه ما بخشی از روایت ب را می‌شنویم، بعد روایت الف بازتعریف/به یاد آورده می‌شود و بعد روایت ب تا پایان ادامه می‌یابد؛ گاه جزیی از روایت ب نقل می‌شود و بعد جزیی از الف و بعد ب و در نهایت پایان ب با پایان الف مقارن می‌شود و قس‌علی‌هذا.

بورخس داستانی از چخوف را برمی‌گزیند و آن را به این صورت خلاصه می‌کند: «مردی به کازینویی در مونت‌کارلو می‌رود، در بازی (قمار) یک میلیون فرانک می‌برد؛ به اتاقش بازمی‌گردد و خودکشی می‌کند.» ژاک_آلن میلر همین فرمول را برمی‌گیرد و تفسیرش می‌کند:

هسته داستان خلاصه‌ای است که بورخس به دست می‌دهد؛ برای تفسیر یا روایت کامل این هسته، باید این قصه پیچ‌خورده را به دو قصه تقسیم کنیم: اول، قصه بازی؛ دوم، قصه خودکشی. این موضوع را می‌توان در باب هر داستانی صادق دانست: هر دو داستان در یک داستان ادغام می‌شود که به دو سطح الف و ب قابل تقسیم است. هر دو سطح روایتی آنتاگونیستیک و متعارض‌اند؛ سطح الف به خودی خود مازادی را شامل می‌شود که تنها با تکمیل سطح ب است که این مازاد در ساختمان کلیت‌یافته داستان ترکیبی ادغام می‌شود و بستاری خودبسنده شکل می‌یابد. به عبارتی، شگفتی و تعلیق حاصل نابسندگی هر یک از این بخش‌هاست که در داستان پیشامدرن با پایان هر دو سطح در فرجام کلیت ترکیبی یا سنتز این دو در سطح والاتر داستانی کامل حل‌وفصل می‌شود. در داستان مدرن ساختار نهایی حل‌کننده و غایت‌بخش حذف می‌شود و حاصل بستاری بی‌پایان و مسایل حل‌ناشده است؛ یعنی تنش میان دو سطح باقی می‌ماند و لنگر فرجامین یا نقطه آجیدن (point de caption) از کلیت کسر می‌شود.

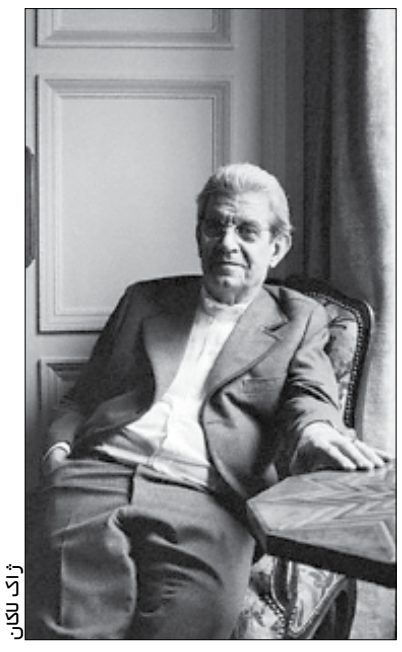
می‌توان یکی از مثال‌های محبوب ژیژک را به‌عنوان نمونه آورد: فیلم روانی هیچکاک، در تقابل با منبع مکتوب خود، یعنی رمان روانی رابرت بلاچ، روایتی مدرن و دوپاره است: فیلم روانی ترکیب دو بخشی است که فی‌نفسه کامل می‌بودند: الف) ماریون دختر کارمندی که پول شرکت را به جای تحویل به بانک، می‌دزدد و راهی شهری دیگر می‌شود؛ در میان راه، پس از دو برخورد با پلیسی واحد و گذراندن شبی در ماشین خود، به میهمان‌خانه فراموش‌شده‌ای می‌رسد؛ با نورمن، پسر جوان صاحب میهمان‌خانه، روبه‌رو می‌شود و آینده فلاکت‌بار خود را در زندگی ملالت‌بار و سرگرمی پوچ او (تاکسیدرمی پرندگان) می‌بیند؛ تصمیم می‌گیرد از کج‌راهه به صراط مستقیم بازگردد. پایان این داستان با حرکت تمثیلی حمام کردن (پاک شدن از گناه) مشخص می‌شود؛ ب) نورمن قاتل زنجیره‌ای روان‌پریشی است که قادر به کنار آمدن با ترومای مرگ مادر گناهکار خود نیست. او دختری معصوم را که شب در میهمان‌خانه او منزل می‌کند، به قتل می‌رساند. خواهر و دوست‌پسر مقتول برای یافتن او دست به کار می‌شوند و کاراگاهی را که در جست‌وجوی ماریون و بازگرداندن پول‌های مسروقه است، مجاب به همکاری می‌کنند. کاراگاه در جست‌وجوی ماریون به میهمان‌خانه نورمن می‌رسد، لیکن قبل از حل معما، توسط نورمن/شبح مادر کشته می‌شود و در نهایت، قاتل زنجیره‌ای دستگیر می‌شود و معمای مرگ و شبح مادر حل می‌شود. توضیح پایانی روان‌پزشکی که به شکلی شبه‌فرویدی انگیزه قاتل روان‌پریش را توضیح می‌دهد، پایان منطقی داستان است.

چنان که مشخص می‌شود، هر دو داستان الف و ب، فی‌نفسه، خودبسنده و کلیشه‌ای/اخلاقی هستند، لیکن مجاورت‌شان در کنار یکدیگر، تنش کلیت فیلم را سبب می‌شود. به عبارتی، در اینجا با عکس فرمول کلاسیک روبه‌روییم که معطوف به سنتز کلیتی خودبسنده است که تنش‌های دو سطح را در ترکیبی نهایی مرتفع می‌سازد.

مثال بعدی داستان کوتاه «قاتلان» همینگوی است. دو قاتل وارد رستورانی در شهری کوچک می‌شوند و منتظر سوئد نام مرموزی‌اند که به قتلش برسانند. پسربچه‌ای که سوئد را می‌شناسد، خبر ورود قاتلان و مقصودشان را به اطلاع سوئد می‌رساند، به این امید که جان دوستش را نجات دهد؛ لیکن سوئد به دلیل حادثه‌ای چنان دلسرد و افسرده است که به جای گریز یا تغییر سرنوشت، منتظر مرگ می‌ماند. در اینجا، ما با داستان ب روبه‌روییم که بنا به فرمول سنتی، باید داستان الف علت این افسردگی ریشه‌ای را توضیح دهد؛ مع‌الوصف، همینگوی از نقل داستان الف تن می‌زند. می‌توان داستان‌های مشهور کافکا را تجسمی دیگر از این فرمول دانست. مسخ با استحاله ناگهانی گره‌گوار زامزا به سوسکی بزرگ شروع می‌شود و با روایت سرگذشت زامزای سوسک‌شده تا مرگ دردناک نهایی ادامه می‌یابد. منشأ اصلی دلسردی خوانندگان سنتی از این داستان، حذف داستان یا سطح الف است. خواننده سنتی داستان را تا پایان می‌خواند تا علت/توجیه این مسخ را دریابد؛ لیکن در نهایت، دست خالی رها می‌شود.

می‌توان گفت تنش و ترومای روایات مدرن ناشی از مازاد/پس‌مانده‌ای است که سوراخی را در عالم روایی/غایت‌شناختی می‌گشاید و همین سوراخ یا شکاف آنتاگونیسم ذاتی داستان را برمی‌سازد و موجد بی‌معنایی تام آن می‌شود. در اکثر این داستان‌ها، حول این سوراخ نمادین (امر واقعی لاکان) موجودی مسکن دارد که تجسم علت_ابژه میل (objet petite a) است و تجسد خیالی/داستانی آن هیولا (monster) است: سوسک/اگره‌گوار مسخ‌شده در مسخ و نورمن روان‌پریش/شبح مادر قاتل در روانی.

به همین منوال، رمان بوف کور نیز قدرت، رازآمیزی و سحر خود را از همین برساختن یا (عدم) بازنمایی سوراخ/هیولا می‌گیرد: الف) داستانی گوتیک، الگوگرفته از ادگار آلن پو، در مورد هنرمند شکست‌خورده/افیونی‌ای که خارج شهر، دور از جماعت، روزگار می‌گذراند و زندگی ملالت‌بار و مرده‌اش را ورود زنی زیبا و اثیری روشن می‌کند؛ لیکن پس از وصال این دو، زن می‌میرد و هنرمند به زندگی پیشین خود بازمی‌گردد، درحالی که خاطره زن اثیری و تجسم او در نقاشی هنرمند از چشمان زن زندگی‌اش را به مراتب دردناک‌تر از پیش ساخته است؛ ب) داستانی شگرف یا فانتاستیک مربوط به قرن‌ها پیش که در آن، راوی زندگی نکبت‌بار خانوادگی و افکار بیمارگونه‌اش در باب زن خیانتکارش را روایت می‌کند. در نهایت، راوی که مدعی است با زنش رابطه نداشته است، خود را به شکل پیرمرد خنزرپنزری، درمی‌آورد و حین رابطه، او را می‌کشد و در حال انتظار برای رسیدن داروغه، شرابی زهردار را می‌نوشد و داستان حاضر، داستان ب، را می‌نویسد، درحالی که به پیرمرد خنزرپنزری بدل شده است.



ژاک لاکان

در اینجا نیز با دو داستان فی‌نفسه کامل روبه‌روییم که مجاورت آنها مساله‌ساز و تنش‌زا شده است. البته بوف کور صرف مجاورت این دو داستان نیست، بلکه دو میان‌پرده یا متن کوتاه را نیز شامل می‌شود که اولی لولای بین الف و ب است و دومی، به‌مثابه نتیجه‌گیری، داستان را از ب به الف بازمی‌گرداند؛ از طرف دیگر، این دو سطح یا داستان، گویا دو واریاسیون بر یک تم هستند، در ضمن شامل عناصری‌اند که در هر دو سطح به یک شکل ظاهر می‌شوند که بنا به مفاهیم لاکانی تکه‌هایی از امر واقعی‌اند که در هر جهان ممکن ثابت باقی می‌مانند چرا که هسته‌های محال یا نمادینه‌ناشدنی‌اند و در واقع برسازنده سوراخ نظام نمادین‌اند که حول آنها علت_ابژه میل واقع است که تجسم خیالی آنها همان هیولاست؛ به‌این‌ترتیب خنده پیرمرد خنزرپنزری، شراب زهرناک، تصویر زنی زیبا در کنار پیرمرد نشسته زیر درخت و گلدان راغه از این جمله‌اند. با این تفاصیل، مساله بر سر این نیست که کدام یک از این دو داستان حادثه واقعی و دیگری رویاست، چراکه بنا به صورت‌بندی‌های لاکان، واقعیت (و نه امر واقعی) صرفا از پنجره فانتزی دیده می‌شود. این به معنای همسانی رویا و واقعیت نیست، بلکه منظور دو صورت‌بندی درون نظام نمادین است که هر دو با شکست در نمادینه‌سازی امر واقعی مشخص می‌شوند.

نظایر ساختار بوف کور هم در تولیدات فرهنگ عامه و هم در آثار هنری نمونه‌های بسیاری وجود دارد که از آن میان می‌توان به بزرگراه گمشده دیوید لینچ اشاره کرد. داستان الف زندگی بیداری آهنگسازی به اسم فرد است که به ناتوانی گرفتار است و به زن موطلایی خود (با بازی پاتریشیا آرکوئت) مشکوک است و در نهایت او را به انتقام ناتوانی خود یا بی‌وفایی موهوم زن می‌کشد و دستگیر می‌شود و دوران پیش از اعدام را در سلول زندان می‌گذراند؛ ب) داستان پسری پرشور و سرزنده است که با زن مرموز موسیاهی (همان پاتریشیا آرکوئت) که معشوقه مرد قدرتمند و خشنی به اسم دیک لورانت است، رابطه برقرار می‌کند، مجبور به قتل خدمه دیک لورانت و خود دیک می‌شود و با زن موسیاه فرار می‌کند، لیکن قبل از اتمام رابطه با او، زن ناپدید می‌شود.

در اینجا نیز با لولاهای واسط و بازگداننده و تکه‌هایی از امر واقعی روبه‌روییم. پسر پرشور داستان ب همان آهنگساز است که بدون توضیحی، در سلول فرد پیدا می‌شود و پلیس به‌ناچار آزادش می‌کند؛ کل فیلم دایره‌ای است که با پیغامی از اف. اف (دیک لورانت مرده است) مشخص می‌شود و همچنین زن یا شریک راوی در هر دو داستان یکی است، با این تفاوت که در اولی موطلایی و در دیگری موسیاه است. آنچه معرف قرابت بوف کور و بزرگراه گمشده است، امر واقعی «عدم وجود رابطه» است که تمامی کوشش‌های نظام نمادین برای نمادینه‌سازی خود را عقیم می‌گذارد و موجد عدم انسجام این نظام می‌شود. رویارویی با امر واقعی همان چیزی است که در روان‌کاوی «ترومای بنیادین» خوانده می‌شود و کل زندگی سوژه سلسله تلاش‌های عقیم یا روایاتی است که به هدف نمادینه‌سازی یا تفسیر ترومای بنیادین صورت می‌گیرد که در نهایت ناکام می‌ماند. رویارویی یا نزدیک شدن این تکه از امر واقعی یا تروما بحرانی را در زندگی موجب می‌شود که انواع اضطراب‌ها و سیمپتوم‌ها نشانه این نزدیک شدن هستند و به‌مثابه هشدار عمل می‌کنند؛ چون در صورت نزدیکی بیش از حد امر واقعی فروپاشی روانی، روان‌پریشی و مرگ به بار می‌آید.

ترومای بنیادین یا صحنه اولیه، صحنه (یا فانتزی) سرکوب‌شده‌ای است که در نظام نمادین مورد سرکوب اولیه قرار گرفته است و بازگشت آن در امر واقعی مستلزم مواجهه‌ای مرگبار (و حادث) با ابژه‌ای مهلک است: روان‌پریشی قاضی شربر ساختار سوژه‌یابی او بود ولیکن نهفته (یا بالقوه) باقی مانده بود و حادثه‌ای (ترفیع مقام در نظام قضایی) این روان‌پریشی را فعلیت بخشید، حادثه‌ای که قاضی شربر را با نام_پدر مواجه ساخت و خلع ملکیت (foreclosure) نام_پدر در این واقعه، امکان تحقق یافت.

نمونه‌هایی از این‌گونه مواجهه یا ملاقات مرگبار را می‌توان در حوزه‌ای دیگر یافت: در خواب یا رویا. شرح فروید از رویای پدری که پسرش را در حال سوختن می‌بیند و نکوهشش می‌کند که «پدر، مگر نمی‌بینی من دارم می‌سوزم؟» از این‌گونه است. البته فروید در شرح این رویا، نقل می‌کند که پدر در اتاقی به خواب رفته بود که جنازه پسرش قرار داشت و او مشغول شب‌زنده‌داری در برابر جنازه پسر محبوبش بوده که خواب او را در ربوده است. در این میان، شمع روشن کنار جسد واژگون می‌شود و شروع به سوزاندن تابوت می‌کند. در اینجا، مکانیزمی طبیعی به کار می‌افتد: فردی که در حال خواب‌وبیداری است با واقعه‌ای مزاحم روبه‌رو می‌شود و برای ادامه دادن به خواب، به سناریویی متوسل می‌شود که این واقعه مزاحم را به واقعه‌ای طبیعی در رویایش بدل سازد و بدین طریق بتواند به خوابش ادامه دهد. پدر نیز به همین مکانیزم ناخودآگاه متوسل می‌شود، اما این سناریو او را با میل حقیقی خودش مواجه می‌سازد و از همین رو، به واقعیت چنگ می‌اندازد تا از این مواجهه مرگبار فرار کند: پدر از خواب می‌پرد و شعله‌های آتش را خاموش می‌کند.

نکته‌ای در باب «کتاب اوهام» پل استر

پلی از کلمات

مارتین ایرین/مترجم: بیتا جعفری

تاریخ ادبیات نشان داده است بزرگ‌ترین نویسندگان آمریکا، آنان بوده‌اند که نخستین‌بار در اروپا مطرح شده‌اند و راه شهرت یافتن در سرزمین مادری‌شان را از مسیر عکس پیموده‌اند. ملویل، دوس پاسوس، فاکنر، همینگوی و هنری میلر مشتی از خروار این نویسندگان مطرح قرن بیستم هستند. توانایی اصلی آنها، که از خیل نویسندگان هموطن متمایزشان می‌کرد، در این بود که می‌توانستند آن پل جادویی از جنس کلمات را بر فراز اقیانوس اطلس بنا کنند. می‌توانستند جاده‌ای نامریی به طول هزاران کیلومتر از جنس کلمه بسازند و پیوندی محکم بین خوانندگان رمان در دو قاره برقرار کنند. این توانایی فراتر رفتن از مرزها و این استادی در معماری آن پل عظیم از جنس کلمه بود که به تعدادی انگشت‌شمار از نویسندگان آمریکا شأن و منزلتی دیگر می‌بخشد و موجب می‌شود سروگردنی از دیگران بالاتر باشند. پل استر، نویسنده‌ای که بسیاری از خوانندگانش در فرانسه به سر می‌برند، یکی از آخرین نماینده‌های این غول‌هاست. مساله فقط تعداد خواننده و محبوبیت در یک محدوده جغرافیایی خاص نیست. این خصلت باید درونی آثار نویسنده نیز شده باشد. او باید توانسته باشد این پل نامریی را به وسیله نوشته‌هایش برقرار کند تا به گروه نویسندگان بزرگ بپیوندد. در رمان‌های استر این خصلت به‌وضوح مشهود است، حتی بسیار مشخص‌تر از کار دیگر نویسندگانی که از آنان نام بردیم. استر همان‌قدر که از ساموئل بکت و کنت هامسن تاثیر پذیرفته، تحت تاثیر ریموند چندلر و دشیل همت نیز هست و این ترکیب در تاثیرپذیری در همه آثار او به چشم می‌خورد. استر با رویکردی التقاطی به سنت ادبی پشت سر خود، تعادل استادانه‌ای در رمان‌هایش برقرار می‌کند. رمان‌های او مجموعه‌ای است به دقت پرداخت‌شده از تاملات فلسفی و فضاهای راکد و سیاه برگرفته از سنت اروپایی و صحنه‌های

اکشن و پرهیجان و تکان‌دهنده برگرفته از سنت آمریکایی، به‌خصوص سنت رمان جنایی. به این ترتیب، استر با استادی یک تدوینگر بزرگ، هرکدام از این سطوح را به موقع وارد کتابش می‌کند. زمانی که احساس خستگی از فلسفه‌بافی و سکون روایت به خواننده دست می‌دهد، ناگهان اسلحه‌ای ظاهر می‌شود و صدای شلیک گلوله‌ای چرت او را پاره می‌کند و هر زمان که صحنه‌های اکشن و مهیج به حد افراط میل می‌کند، روایتی ساکن سر برمی‌آورد و خواننده را به مکث و تامل وامی‌دارد. رمان «کتاب اوهام» نمونه درخشان چنین رویکردی به روایت است. در این کتاب، پل استر در قالب زندگی نامتعارف یک کارگردان سینما، بهترین نمونه‌های این فضاهای تلفیقی‌اش را خلق می‌کند و در این راه تکنیک استفاده از قصه‌های تودرتو را به اوج می‌رساند؛ استاد دانشگاهی سرخورده از مرگ زن و فرزندانش، دنبال راهی برای خودکشی تدریجی می‌گردد. او ذره‌ذره خود را از بین می‌برد و در یأسی عمیق و کشنده غوطه‌ور است، تا اینکه ناگهان کمدینی قدم به زندگی‌اش می‌گذارد و او را درگیر دهه‌های نخست قرن و سینمای صامت آمریکا می‌کند. فضایی اروپایی، چه‌بسا روسی، ناگهان تلفیق می‌شود با فضایی کاملا آمریکایی و این تنش تا انتهای رمان به شکل‌های مختلف حضور دارد. نمونه دیگرش صحنه سفر هکتور مان برای دیدن پدر دختری است که در مرگش مقصر بوده و سر گرفتن ماجرای عاشقانه‌ای با خواهر مقتول، که همراه می‌شود با ماجرای سرقت بانک که صحنه‌ای است پرهیجان و نفسگیر به سبک سینمای آمریکا. هر خرده‌روایت کتاب را می‌توان نزدیک به یکی از سنت‌هایی دانست که استر از آنها تاثیر پذیرفته است و در نهایت ترکیب این روایت‌ها، کلیتی تودرتو و پیچیده را پدید می‌آورد که خواننده را میخکوب می‌کند.

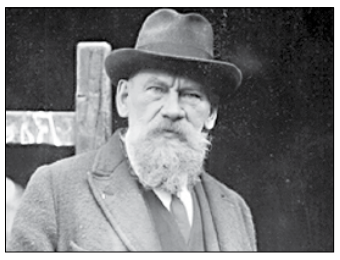
ادبیات و امید

زیبایی یک مرگ

نادر شهریوری (صدقی)

■ «چند پله پایین می‌رود و به نزدیکی خطوط آهن می‌رسد. قطار کاملا نزدیک می‌شود، حسی او را فرا گرفت، مانند آنچه قبلا نزدیک ساحل وقتی می‌خواست وارد آب شود در وجودش می‌گذشت. شمعی است که پیش از خاموش شدن به‌سختی می‌درخشد. بار اول که نور لرزان شمع را می‌بیند، بی‌دلیل آن را نشانه واقعه‌ای شوم تلقی می‌کند و درحالی‌که قلبش به تپش افتاده است به‌سرعت شمع دیگری را می‌افروزد گویی در برابر تاریکی‌های مرگ از خود دفاع می‌کند. بار دیگر لحظه‌ای که زیر چرخ‌های واگن از هوش می‌رود گویی همان شمع به او کمک می‌کرده تا کتاب آکنده از سرگردانی اندوه و وحشت زندگی را مطالعه کند، همان شمع با نوری که سابقه نداشته می‌درخشد تا صفحاتی را که تا آن روز در تاریکی مانده را روشن کند. سپس پت‌پت می‌کند می‌لرزد و برای همیشه خاموش می‌شود». آنا کارنینا در لحظه خودکشی از راه تراژیک ادیپ که خود را کور و زشت می‌کند، فاصله می‌گیرد و راه اسرارآمیز زیبایی را پیشه می‌کند اما این زیبایی چه معمایی است که در لحظه مرگ نیز به خود نمی‌آید و آنجا نیز می‌کوشد تا مرگ را زیبا به نمایش گذارد؟ «سر را راست نگه داشت، دست‌ها را بالا گرفت و به زیر واگن سقوط کرد».

زیبایی حتی صاحب خود را نیز فریب می‌دهد. «زشت است با پیشانی‌ای کوچک و فرورفته، بینی‌ای کوتاه و نوک برگشته و بسیار بزرگ... به قدری چاق که اگر بیش از آن می‌بود بدریخت‌ترین انسان می‌شد...»۱. اما بعد، صاحب اثر یعنی لئون تولستوی حتی برخلاف میل خود به آفریده‌اش علاقه‌مند می‌شود به‌طوری‌که پیگیرانه مراقب وضع حالش می‌شود کم‌کم متوجه ظرافت رازگونه‌اش می‌گردد اما با وجود زشتی چهره‌اش در او چیزی وجود دارد که سبب می‌شود هر کسی



او را دوست بدارد».۲ اما علاقه‌مندی تولستوی به قهرمان داستان خود چگونه رخ می‌دهد؟ با زیبا دیدن هر آنچه در آناکارنینا ضرورت می‌یابد. اما این ضرورت چیست و چگونه محقق می‌شود؟ آن هنگام که آناکارنینا زندگی‌اش را با یک اقدام به خطر می‌اندازد، با این خطرکردن است که واقعیت انسانی آشکار می‌شود که همچون واقعیتی که ذاتا از واقعیت حیوانی متفاوت است خود را محقق می‌کند، یعنی خود را به نمایش می‌گذارد، ثابت و محرز می‌کند و بر حقانیت خویش دلیلی می‌آورد.

اما لازمه این کار آن است که واقعیت انکار شود؛ آناکارنینا این کار را می‌کند او با زشت دیدن واقعیت آن را انکار می‌کند و در عین حال خود درگیرودار این واقعیت، جویای آزادی و آرامش است. «از کالسکه پیاده می‌شود و در قطار می‌نشیند، حالا نیروی تازه‌ای وارد صحنه می‌شود، زشتی، از پنجره کوپه زن ناقص‌الخلقه‌ای را در حال دویدن می‌بیند با احساس وحشت از زشتی زن... دختر کوچکی به دنبال زن می‌آید که با محبت می‌خندد اما گویی دهن‌کجی می‌کند و ادا درمی‌آورد. مردی ظاهر می‌شود، کثیف و زشت با کاسکتی بر سرش. در آخر یک زن و مرد مقابلش می‌نشینند حال او را به هم می‌زنند، آقا برای خانمش چیزهای مبتذل نقل می‌کند. دیگر در ذهن آنا هیچ اندیشه منطقی جریان ندارد، نسبت به جنبه ظاهری و فقدان زیبایی بیش از حد حساس شده است، نیم ساعت پیش از اینکه خود جهان را ترک کند می‌بیند که زیبایی از آن رخت بربسته است».۳

آنا جهان را ترک می‌کند چون‌که در آن دیگر زیبایی نمی‌بیند باید همه چیز جهان معما باشد تا جهان ارزش زندگی کردن داشته باشد، حال که زیبایی از آن رخت بربسته است، دیگر رازی وجود ندارد. بنابراین جهان سرد، عریان و بی‌معنی می‌شود و البته زندگی کردن خفقان‌آور! «سر را راست نگه داشت، دست‌ها را بالا گرفت و به زیر واگن سقوط کرد.» اگر که آنا کارنینا به مرگی چنین زیبا نمی‌مرد، آنگاه شیفتگی دوستداران و آفریننده‌اش دیگر چه توجیهی می‌داشت. اما مرگ زیبا را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ به هنگام مردن! درست همان‌گونه که در نمایشی یا قطعه‌ای از موسیقی حکم می‌شود که در نقطه‌ای مشخص پایان پذیرد و نه همچون سیب معرفت که دیرزمانی بر شاخه آویزان باشد، تنها این مرگ است که گذشته‌ای را تماما تطهیر می‌کند. اکنون به مقوله امید در آناکارنینا بازگردیم، مقصود آن است که آیا در آنا امید وجود دارد؟ این دقیقا مثل آن است که بپرسیم آیا در زیبایی امید وجود دارد؟ یعنی آنکه آیا زیبایی دست خود را رو می‌کند؟

۱) تولستوی هانری تراوایا محمدرضا سمیعی، ص ۴۷۷
۲) تولستوی هانری تراوایا محمدرضا سمیعی، ص ۴۷۸
۳) رمان، حافظه، فراموشی کوندرا ترجمه خجسته کیهان، ص ۲۸