از چشم لاکان

ناممکنی‌واقعگرایی

شهریار وقفی‌پور

■ در داستان حکم کافکا، لحظه‌ای هست که پدر پیر و درهم‌شکسته، قد راست می‌کند، پتو را کنار می‌زند و غضبناک یادآوری می‌کند که هنوز پیر نشده است. درنهایت پدر حکمش را اعلام می‌کند و پسر در آب جان می‌سپارد که تمثیلی از «قدرت باروری» پدر است و از آنجا که پدری که متناظر با عالم زراعی است همچنان از قدرت زایندگی برخوردار است. قتل او موضوعیتی ندارد، از همین‌رو است که پسر باید بمیرد. لیکن آیا واقعا واقعیت از همین قرار است؟ کافی است این داستان را در پس‌زمینه شعر «برهوت الیوت» بخوانیم تا نادرستی تفسیر پیش‌نهادی عیان شود: سترونی همه‌جا را فرا گرفته است؛ از همین‌رو نیز هیولاهای مدرن نه مینوتور و ابوالهول که موجودات تاثربرانگیزی‌اند چون اودرادک یا جانور میراث پدر که نیمی گربه و نیمی بره است و کشتن آن هیچ شکوهی برای قهرمان بار نمی‌آورد. اینک تراژدی پایان پذیرفته و به حکم مارکس نوبت کمدی فرا رسیده است. با این همه «پایان»ی در کار نیست: تاریخ، روایت روان‌نژندی عالم است که «اجبار به تکرار» به قوتی بیش از پیش بر جاست. از همین‌رو است که همه‌چیز رنگ نمایش به خود می‌گیرد. از همین‌رو است که ما زندگی خود را طوری پیش می‌بریم که گویی در نمایشی نقش بازی می‌کنیم. یکی از جذابیت‌های رمان‌های قرن نوزدهم در این واقعیت است که رمان در آن واحد هم شرح حال زندگی است و هم نمایشنامه؛ چه بسیار صفحاتی که خرج توصیف مثلا راه رفتنِ شخصیت می‌شد اگر امروزه رمانی قطور از آن دوران باشکوهِ ادبیاتِ رئالیستی مدرن را بخوانیم، از این موضوع شگفت‌زده می‌شویم که گویا شخصیت‌ها متوجه نگاه خواننده‌اند. از همین‌رو است که شاید با تولد سینما از حجم رمان‌ها کاسته می‌شود. مردم نمایش را در سینماها تماشا می‌کنند و آن چیزی را که سینما قادر به بازنمایی‌اش نیست، از رمان می‌جویند. سینمای صامت هم این وظیفه را به گردن گرفته بود، از همین‌رو است که فیلم‌های صامت بیش از حد تصنعی می‌نمایند. و البته پس از مدتی گویا همه فراموش کردند شخصیت‌ها واقعی نیستند بلکه نسخه بدل نمایش‌های یونانی‌اند. اما حقیقت چیزی دیگر است: مردم برای نمایش دیگر به هنر نیاز نداشتند، خودِ زندگی به نمایش بدل شد. مفهوم «جامعه سراسربین» فوکو و «جامعه نمایش» گی دوبور تنها دو صورت‌بندی نظری از این واقعیت‌اند. حتی «دیگری بزرگ» لاکان را نیز باید تحت همین مقوله گنجاند: در اینجا به راه‌حل فروید بازمی‌گردیم که در تقابل با «زیباشناختی کردن زندگی روزمره» است. زیباشناختی کردن امور، راه‌حلی است که سرمایه‌داری پیش می‌نهد که به جنون «مبادله نمادین» دامن می‌زند. در این راه‌حل، همگان به قهرمان بدل می‌شوند، اما قهرمان حکایت «جام مقدس»، جامی که در صورت تلویزیون و یخچال و ماشین و نظایر آن ظاهر می‌شود و سرانجام قهرمان همان «انسان ناخودآگاه» بالا رد می‌شود که در جهانی زندگی می‌کند که «سعادت» محاسبه‌پذیر می‌شود و لاجرم چهره نوعی‌اش «مامور بیمه» است. حالا به راه‌حل فروید بازمی‌گردیم: فروید، اودیپ را به تمثیلی برای سوژه بدل می‌کند و به این صورت، تک‌تک انسان‌ها به قهرمانی بدل می‌شوند که هیولا (ابوالهول) را می‌کشد. اما قصه قتل ابوالهول در هیچ‌یک از متون نیامده است، بلکه اودیپ تنها به معمای او پاسخ می‌گوید، لیکن از آنجا که هیولا با معمایش یکی شده بود، پاسخ به معما و گشودن یا تحلیل آن برابر است با تحلیل هیولا. اما معمای هیولا چه بود؟ «آن چیست که چهار پا و بعد دو پا و بعد سه پا دارد؟» اودیپ شهریار پاسخ می‌دهد «انسان» حال آنکه پاسخ درست خود «اودیپ» بوده است، چراکه در کودکی خانواده‌اش رهایش کردند و او مجبور شد مثل حیوانات به صورت چهار پا زندگی کند، بعد نام «اودیپ» به او داده شد و «دو پا» شد و در نهایت، وقتی «نابینا» و «رانده از شهر» شده بود، با پای عاریتی یا عصای دخترانش زندگی می‌کرد. به عبارتی، فروید قهرمانی را به تک‌تک انسان‌ها عرضه داشت، اما انسان‌ها مجبور شدند غرامت آن را هم بپردازند، غرامتی که خود فروید از آن با عنوان «زخم سوم بر خودشیفتگی بشر» نام می‌برد و لاکان نام «اختگی» را بر آن نهاد. با این همه، راه‌حل فروید، راه‌حلی هگلی بود، یعنی قهرمان تنها از طریق نفی قهرمان می‌تواند قهرمان شود: حکایت قهرمانی به حکایت ناتوانی در نقل حکایت قهرمانی بدل شد. روانکاوی، یعنی راه‌حل فروید، چیزی نیست جز شرح ناتوانی در نقل حکایتی بامعنا. رمان مدرن نیز از همین سازوکار تبعیت می‌کند؛ چراکه چیزی نیست جز حکایت ناممکن بودنِ ارایه حکایتی رئالیستی از سرگذشت قهرمان. روانکاوی حکایتی است که بر الگوی «جست‌وجو» سامان یافته است، همان الگویی که رمان مدرنیستی از آن تبعیت می‌کند: حتی منظومه سرزمین هرز از همین الگوی جست‌وجوی جام مقدس پیروی می‌کند. اما آنچه این آثار مدرن را از همتایان اسطوره‌ای‌شان متمایز می‌کند، اذعان به محال بودن این جست‌وجوست. چرا خشم و هیاهو چنین نوشته شده است؟ سارتر که در نوشته‌های فلسفی‌اش به ارایه جوابی صریح شهره است، در رویارویی با ادبیات تیزهوشی مدرن «قبول شکست» را به نمایش می‌گذارد: «چرا فاکنر زمان قصه خود را شکسته و قطعات آن را در هم ریخته است؟ ... در رمان مرسوم گذشته ماجرا متضمن گرهی است. آیا گره داستان در اخته شدن بنجی است؟ یا در ماجرای عاشقانه حقیر کدی؟ یا در خودکشی کوئنتین؟ یا در نفرت جیسن از دختر خواهرش؟» در مزه یک شیرینی چه چیزی هست که مارسل پروست رمانی هفت جلدی را در جواب به این سوال نوشت تا درنهایت محال بودن رئالیسم را نشان دهد؟

داستان‌های بادآورده - ۴

زمستان سگی قهوه‌چی

احمد غلامی

با یک قمه دنبالم افتاده بود. آمده بود بالای سرم. می‌خواست ساک را بردارد که از خواب پریدم و با هم گلاویز شدیم. زهره و بچه‌ها از خستگی غش کرده بودند. عمری از تهران زده بودیم بیرون. وقتی پادگان‌ها را گرفتند، هراسان آمدم خانه و به زهره گفتم باید فرار کنیم. باورش نمی‌شد. نمی‌خواست بیاید. گفت پیش خانواده‌اش می‌ماند. گفتم نمی‌آید، نیاید اما من بچه‌ها را می‌برم. مستاصل شد. گریه کرد. قبول نکردم. التماس می‌کرد، قبول نکردم. بچه‌ها که فکر می‌کردند می‌خواهیم برویم سفر طرف من را گرفتند. زهره گفت خانه، زندگی، وسایل. گفتم گور بابای همه‌اش، پول و طلاها را جمع کن با پاسپورت و شناسنامه‌ها. زهره گفت پدر و مادرم. خداحافظی، گفتم زود برمی‌گردیم. طلاها و پول‌ها و مدارک را ریختیم توی ساک و سوار ماشین پژو ۵۰۴ نقره‌ای‌رنگی شدیم که از ارتش قسطی خریده بودم. توی خیابان‌های تهران دود و آتش بود و صدای گلوله می‌آمد. قدم به قدم ایست بازرسی بود و ما وحشت‌زده فقط آدم‌هایی را که توی خیابان می‌دویدند نگاه می‌کردیم. هرجا جلویم را می‌گرفتند، ترس را توی چشم‌های زهره می‌دیدم. اگر چادر سرش نبود که حتما لو می‌رفتیم. وقتی افتادیم توی جاده کرج، نفس راحتی کشیدم. می‌خواستیم برویم تبریز. از آنجا هرطور شده بود، می‌رفتیم ترکیه با یکی از ماشین‌های ترانزیت. از تهران تلفنی هماهنگش کرده بودم. وقتی زنجان را پشت سر گذاشتیم از خستگی داشتم می‌مردم. اضطراب و نگرانی بیش از جاده خسته‌ام کرده بود. نمی‌توانستیم توی شهری برویم یا توی هتلی بمانیم. خیلی خطر داشت. سعی می‌کردیم از جاده‌ها خارج نشویم. بچه‌ها گریه‌شان گرفته بود. نق می‌زدند. زهره می‌گفت اسیری می‌بری ما را. زدم روی ترمز و گفتم می‌خواهی برگرد هنوز دیر نشده. ساکت شد. جاده تاریک و خلوت بود و چنان سوزی از درزهای ماشین تو می‌زد که استخوان‌ها را می‌سوزاند. بخاری ماشین هم کمکی نبود. در ۵۰۰ قدمی جاده چراغی روشن بود. نگه داشتم. قهوه‌خانه‌ای سرراهی بود. بچه‌ها پریدند پایین. انگار کسی توی قهوه‌خانه نبود. من و زهره همه رفتیم طرف پنجره دری که روشن بود. سگی از تاریکی پارس‌کنان جلو آمد. سارا و رضا دویدند طرف مادرشان. سگ چندقدمی ما ایستاد و پارس کرد. صورت آشفته و خواب‌آلود یک نفر پشت پنجره پیدا شد. تا ما را دید در را باز کرد. سوز سرما با ما هجوم آورد توی قهوه‌خانه. هیچ‌کس داخل قهوه‌خانه نبود اما گرم بود. همه رفتیم روی تخت چوبی وسط قهوه‌خانه نشستیم. بچه‌ها زل زده بودند به در و دیوار قهوه‌خانه. صدای پارس سگ هنوز از بیرون می‌آمد. قهوه‌چی آدم قلچماقی بود. صورتش گوشتالود و پر از لک و پیس بود. زهره انگار که از او بدش آمده باشد، گفت شام می‌خوریم و می‌رویم. این را به بچه‌ها گفت. اما می‌دانستم باید استراحت کنیم، چون دیگر توان رانندگی نداشتم. املت درست کرد. چیزی از ما نپرسید. انگار که لال باشد. برف بیرون باریدن گرفته بود. گفتم شب می‌خوابیم. قهوه‌چی چیزی نگفت. زهره می‌خواست چیزی بگوید که گفتم، خسته‌ام نمی‌توانم رانندگی کنم. زهره و بچه‌ها توی اتاقکی کوچک کنج قهوه‌خانه که انگار نمازخانه بود خوابیدند. من هم توی قهوه‌خانه ساک را گذاشتم زیر سرم و همان دم نمازخانه خواب و بیدار بودم که قهوه‌چی آمد بالای سرم. تا چشم‌هایم را باز کردم بالش گذاشت روی دهنم. نفسم توی سینه حبس شده بود. شش‌هایم داشت منفجر می‌شد. دست و پا می‌زدم. با لگد به پشت قهوه‌چی کوبیدم اما انگار سنگ بود. یاد چاقو افتادم؛ چاقویی که توی جیبم بود. ضامنش را زدم. نمی‌دانم به کجا زدم فقط فریاد زد و لحظه‌ای دست‌هایش شل شد. با لگد انداختمش کنار. بلند شد و رفت انتهای قهوه‌خانه. می‌دانستم می‌رود وسیله‌ای بیاورد تا کارم را بسازد. بلند شدم و با ساک از قهوه‌خانه بیرون زدم. رسیدم کنار جاده. برف آرام‌آرام می‌بارید و روی جاده می‌نشست. قطر برف نشان می‌داد ماشین رد نشده است و ماندنم فایده‌ای ندارد. دنبال سوییچ گشتم. آن را توی قهوه‌خانه جا گذاشته بودم. ماندنم فایده‌ای نداشت و برگشتم خطرناک‌تر بود. دویدم و از جاده گذشتم. می‌خواستم به طرف چراغ‌هایی بروم که از دور سوسو می‌زدند. قهوه‌چی را در آستانه در قهوه‌خانه دیدم. رفت طرف ماشینی و بعد با سگش دنبالم دویدند. سگ پارس می‌کرد و قهوه‌چی با قمه‌ای در دست دنبالم بود. نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد. خوردم زمین. ساک افتاد آن طرف‌تر. قهوه‌چی با شتاب رفت سراغ ساک که پریدم و قمه را برداشتم و دیگر نفهمیدم چی شد. تمام دست‌هایم پر از خون بود. سگ که بوی خون شنیده بود پارس می‌کرد. با یک ضربه زوزه‌اش کم و کمتر شد و ناله کرد و روی برف‌ها افتاد. برایم اهمیت نداشت. جنازه قهوه‌چی چه می‌شود. همان‌طور زیر برف رهایش کردم. به طرف قهوه‌خانه راه افتادم. باید زودتر می‌رفتیم. دست‌هایم را شستم. لباس‌هایم را تمیز کردم. رفتم زهره و بچه‌ها را بیدار کنم اما آنها نبودند. دویدم بیرون قهوه‌خانه. ماشین نبود فقط ردی از چراغ‌های ماشین روی برف بود که آرام‌آرام با برف پر شده بود.

نام: سهراب، فامیلی: تهامی، ارسالی از: تگزاس

نظریه رمان آلن رب‌گریه

تقلیل پدیده‌شناختی در رمان نو

رضا تعلیمی

آلن رب‌گریه

«رمان نو» فرانسه چه بسا آخرین جنبش جدی ادبیات فرانسه تا عصر ما است. پس از آن فرانسوی‌ها به نوعی رخوت فکری در عرصه ادبیات فرو رفتند و میدان را به دیگران وانهادند. نویسندگان فرانسوی در برابر تازه‌نفس‌های آمریکای لاتین و نوآوران انگلوساکسون عقب نشستند و مدت‌هاست که از دور به تحولات جدی عرصه رمان‌نویسی با حسرت می‌نگرند. در باب علل رکود ادبیات داستانی فرانسه در نیمه دوم قرن بیستم بحث زیاد شده است. یکی از دلایل را فاصله‌گیری نویسندگان فرانسوی از فکر خلاق و انتزاع فلسفی و درآویختن آنان به مسایل جنسی و اشتیاق نفس، به خصوص ادبیات اعترافی مبتنی بر هرزه‌نگاری دانسته‌اند، که درنهایت حتی نسبت به نمونه‌های مشابه معاصر در سطحی نازل‌تر باقی مانده و به هیچ‌وجه شکوه قرن نوزدهمی فرانسویان را یادآوری نمی‌کند. در این مقاله قرائتی فلسفی از کار نظری آلن رب‌گریه، آخرین نویسنده فرانسوی که خود در نظریه‌پردازی و تامل ادبی دستی داشت و از توان انتزاع بالایی برخوردار بود، ارایه می‌دهیم، شاید کلیدی باشد برای درک آنچه فرانسویان از دست دادند. آرای رب‌گریه درباره رمان را به مدد پدیدارشناسی هوسرل قرائت می‌کنیم، چراکه این سنت فلسفی مهم‌ترین حضور و تجلی را در کار نظری او داشته است و تاثیرپذیری رب‌گریه از آرای سنتی که ادموند هوسرل بنیان نهاد و بدل به یکی از شاخه‌های جدی تفلسف در قرن بیستم شد، مشهود است. برای شروع، چند کلمه‌ای در توضیح ایده اصلی ادموند هوسرل در پدیدارشناسی ضروری می‌نماید. در می۱۹۰۷، ادموند هوسرل پنج سخنرانی در گوتینگن ایراد کرد که به نوعی توضیح موجز و دقیقی از بنیان‌های پدیده‌شناسی به زعم او بود. بین این سخنرانی‌ها، سخنرانی سوم به مفهوم تقلیل پدیدارشناختی یا اپوخه کردن و در پرانتز نهادن اختصاص دارد. هدف هوسرل از پیش کشیدن این مفهوم، دست یافتن به «داده محض» است، به آن چیزی که نتیجه ادامه منطق شک دکارتی خواهد بود. هوسرل می‌خواست منطق تفکر دکارت را بسط دهد و در این راه ابزار اصلی او کاهش پدیدارشناختی بود. کاهش پدیدارشناختی به معنای به تعلیق درآوردن و کنار گذاشتن هر چیزی است که ناشی از رویکرد عقل سلیم، رویکرد طبیعی یا علمی و به طور کلی، رویکرد «غیریقینی» باشد. مثلا اعتقاد ما در مورد میزی که می‌بینیم، این است که یک میز «آنجا بیرون از ما» حاضر است. اما این اعتقاد به خودی خود نه صادق است و نه کاذب و به همین دلیل ضروری است که در فرآیند تقلیل پدیدارشناختی به حال تعلیق درآید. به عبارت دیگر، به هنگام اندیشیدن به میز نباید این پیش‌فرض را لحاظ کنیم که میز از وجودی عینی و فیزیکی برخوردار است. نزد هوسرل، امر متعال هر آن چیزی است که مثل یک واقعیت متفاوت در «خارج از من» وجود دارد و هدف کاهش پدیدارشناختی، بیش از هر چیز به تعلیق درآوردن امر متعال است. به این ترتیب، کار هوسرل در راستای تدوین نظریه پدیدارشناسی و ابداع اپوخه، به نوعی در این جهت است که مشکل خود را با امر متعال حل کند، چرا که در صورت پذیرفتن ایده او، پرسش «چگونه امور متعالی به شناخت درمی‌آیند» معنای خود را از دست می‌دهد و بی‌معنا شدن این پرسش در آن لحظه‌ای رخ می‌دهد که خود شناخت یا ابژه متعالی به پرسش کشیده شود. در ادامه سخنرانی سوم، هوسرل می‌گوید که دلیل روی آوردن به کاهش پدیدارشناختی، این است که وجود عمل فکر، وجود خود کنش فکر کردن، با وجود فکر «من»، با وجود موجود فکور خلط نشود. هدف هوسرل دست یافتن به پدیده محض است و به همین دلیل به‌شدت علیه پدیده روان‌شناختی موضع می‌گیرد. روان‌شناسی بر محور «من» ego استوار است و در تلقی‌ای که هوسرل از شناخت دارد، من و حیات ذهنی، در محدوده امور متعالی قرار می‌گیرند و به همین دلیل در فرآیند شناخت به کل بی‌ارزش‌اند. به این ترتیب، برای رسیدن به پدیده محض به عنوان موضوع شناخت، راه دشواری در پیش است و پیمودن این راه جز به طریق تقلیل پدیده‌شناختی ممکن نیست. هوسرل به دنبال شکل تازه‌ای از مشاهده ادراک است، در پی آن است که به ادراک همان گونه که هست نگاه کند و رابطه آن را با من نادیده بگیرد. چنین ادراکی است که از هر امر متعالی مجزا می‌شود. در چنین صورتی، در شناخت هر پدیده‌ای دیگر نه به آن چیزهایی که پدیده در ماورای خود به آنها اشاره می‌کند، بلکه به پدیده فی‌نفسه، پدیده آن گونه که هست، پرداخته‌ایم. به بیانی ساده‌تر، می‌توان گفت تقلیل پدیده‌شناختی از همه گونه انتزاع، نظریه‌پردازی و کلیت بخشیدن صرف‌نظر می‌کند. تقلیل پدیده‌شناختی حتی به وجود آنچه به زعم ما «واقعی» یا «غیرواقعی» است نیز باور ندارد. رویکرد هوسرل به نوعی خالی کردن زیر پای نظریه نیز هست و تلویحا به این معناست که نظریه در دست یافتن به غنای پدیده‌ها همیشه شکست می‌خورد. نخستین گام در تقلیل پدیده‌شناختی چیزی نیست جز کنار زدن پرده‌هایی که مفهوم‌پردازی‌ها و نظریه‌سازی‌های علمی و فلسفی بر آن پدیده‌ای می‌کشند که قرار است مورد مطالعه قرار گیرد. تجربه مواجهه با جهان بدون پیش‌فرض و معرفت پیشینی، مسلما تجربه‌ای غافلگیرکننده است و ادراکی که از طریق این مواجهه به دست می‌آید بدون شک سراپا متفاوت است با ادراکی که در زندگی روزمره در دسترس انسان قرار می‌گیرد. در واقع، می‌توان گفت تقلیل پدیده‌شناختی در حکم توصیف روشی است برای گردن نهادن به نیروی شوک‌آور و حتی به نوعی رهایی‌بخش همین غافلگیری و راهی است برای ایجاد دگرگونی در زندگی روزمره. رویکرد هوسرل نه‌تنها انتزاعی و صرفا برای افزودن به انبارهای مفاهیم فلسفی آکادمیک نیست، بلکه قابلیت فراوانی برای تاثیر در زندگی انسان‌ها دارد. درواقع، می‌توان گفت برای ایجاد هر نوع دگرگونی در زندگی روزمره راهی جز همین تقلیل پدیده‌شناختی وجود ندارد. به بیان دیگر، تقلیل پدیده‌شناختی نظامی است که در آن، فیلسوف و دانشمند تبدیل به پدیده‌شناس می‌شود و در ساختارهای ادراک او تحولی صورت می‌گیرد که در نتیجه آن، می‌تواند جهان را به عنوان یک پدیده ادراک کند. هوسرل دریافته بود که بنیانی که در عصر ما تحقیق و شناخت علمی بر آن استوار است، همواره چارچوبی از پیش معین را در خود دارد، همیشه قوانینی از پیش حاضرند تا محدودیت‌هایی برای شناخت ایجاد کنند و به نوعی ساختار هر گونه ادراک، از پیش معین است. به اینها باید روان‌شناسی فرد دانشمند را نیز افزود.

با نگاهی اجمالی به نظریه‌های آلن رب‌گریه درباره رمان، می‌توان بنیان کار او را نوعی تقلیل پدیدارشناختی در عرصه ادبیات دانست. رب‌گریه را پدر رمان نو دانسته‌اند و این امر نه به این خاطر است که نخستین رمان نو را او نوشت (به لحاظ تاریخی، اولین رمان نو را «تروپیسم» ناتالی ساروت دانسته‌اند)، بلکه به این دلیل که مقالات و نظریه‌های ادبی او به نوعی بنیان نظری این جنبش را قوام بخشیده‌اند، هرچند که خود او همیشه با اطلاق لفظ «جنبش» به کار آن گروه از رمان‌نویسان مخالف بود. مقالات نظری رب‌گریه درباره ادبیات، به لحاظ اهمیت تاریخی شاید حتی از خود رمان‌های او مهم‌تر باشد. این نوشته‌ها، درواقع مهم‌ترین اسناد تئوریکی هستند که یکی از نویسندگان رمان نو در شرح شیوه‌های روایی و اصول کاری خود برجا نهاده است. این مقالات را باید سندی ارزشمند دانست که نویسنده‌ای آگاه از شیوه کار خود به یادگار گذاشته، نویسنده‌ای که از هر نظر آگاهانه می‌نوشت و برخلاف تصورات رایج و اسطوره‌های معاصر، چندان به الهام و خلاقیت ناخودآگاه وقعی نمی‌نهاد.

رب‌گریه در مقاله «آینده‌ای برای رمان»، به شکلی موجز و جامع استراتژی‌ها و رویکردهای خود به رمان‌نویسی را شرح می‌دهد و با اتکا به این مقاله که یکی از مهم‌ترین مقالات اوست، می‌توان نشان داد رب‌گریه در نظریه ادبی تا چه حد تحت تاثیر پدیده‌شناسی، به خصوص کاهش پدیده‌شناختی هوسرلی بوده است. در آغاز مقاله، رب‌گریه تقریبا همان راهی را می‌رود که نویسندگان و منتقدان ادبی پس از جنگ جهانی دوم می‌رفتند: پرداختن به ایده مرگ رمان. پس از آنکه پروست و جویس رمان مدرن را به نهایت رساندند و از تمام ظرفیت‌های آن در به هم ریختن روایت و بازی با زبان و زمان استفاده کردند، ساموئل بکت با رمان‌های منحصربه‌فردش به نوعی مرگ رمان مدرن را اعلام کرد. سه‌گانه مولوی، مالون می‌میرد و نام‌ناپذیر، چیزی نبود جز نشان دادن این نکته که دوران درخشان رمان مدرن به ته رسیده و دیگر چیزی برای گفتن باقی نمانده است. داستان‌های بکت کلکسیونی است از شخصیت‌هایی که مفهوم پیشرفت برایشان بی‌معناست، شخصیت‌هایی که به آخر راه رسیده‌اند و زندگی مطلقا برایشان بی‌معنا شده و جز مجموعه‌ای از اعمال پوچ و بی‌معنا کار دیگری برای انجام دادن ندارند و تنها نتیجه ادامه دادشان به زندگی، مجموعه‌ای از شکست‌های بیشتر است. در چنین عصری، که بکت را باید پیامبر تباهی آن دانست، بحث بر سر مرگ رمان به شدت بالا گرفته بود و نویسندگان به دنبال راه برون‌رفتی از بحران رمان مدرن بودند. سال‌ها مانده بود تا «صد سال تنهایی» به عنوان نماد شروع دوران تازه‌ای از داستان‌نویسی منتشر شود و ادبیات آمریکای لاتین راه‌های تازه‌ای پیش پای نویسندگان بگذارد. در این فاصله، جنبش رمان نو فرانسه را باید یکی از مهم‌ترین تلاش‌ها برای رهایی از بحران رمان مدرن دانست و بی‌تردید از آن گروه هیچ کدام به اندازه رب‌گریه در این راه نکوشید. رب‌گریه به دنبال ایجاد تحولی ریشه‌ای در هنر رمان است، ایده مرگ رمان را به‌راحتی نمی‌پذیرد و راه‌هایی برای احیای رمان مدرن پیشنهاد می‌کند. در بخش پیشنهاد برای یافتن راه‌های برون‌رفت از بحران رمان مدرن است که زبان رب‌گریه به زبان هوسرل نزدیک می‌شود، تا حدی که گاه به نظر می‌رسد رب‌گریه مستقیما از بحث‌های هوسرل درباره «تقلیل پدیدارشناختی» نقل‌قول می‌کند.

داستان‌های کوتاه ویلیام فاکنر

تکرارهای خلاق

سروش لسانی: آثار فاکنر، همیشه مساله مکان را در دل خود گنجانده‌اند حتی اگر مستقیما به آن ارجاع نداده باشند. فاکنر، همان طور که همه می‌دانند، منطقه‌ای خیالی ساخت به نام یوکناپاتافا که پایتختش جفرسن بود. جمعیتش را معین کرد و نقشه‌اش را کشید و بالغ بر ۱۵ رمان نوشت که در این منطقه چندصدهزار نفری می‌گذشت. یوکناپاتافای فاکنر، نسخه‌ای است به دقت پرداخت‌شده از جنوب آمریکا و آدم‌های یوکناپاتافا مابه‌ازاهایی بسیار در ایالات جنوبی آمریکا در نیمه نخست قرن بیستم داشتند. مسایل نیز همان‌ها بود؛ نژادپرستی، تبعات جنگ داخلی، خشونت و امثالهم که، حداقل به زعم عامه مردم، مشخصه‌های کلی جنوب آمریکا هستند. آدم‌های سرزمین فاکنر اغلب کشاورزانی ساده‌اند، یا کهنه‌سربازانی که زخم جنگ بر وجودشان کهنه شده، یا سیاهان و نکته مهم این است که شخصیت‌های عجیب و غریب در آثار او کمتر یافت می‌شوند. نه از روشنفکران سال‌بلو در آنها خبری هست، نه از ماجراجویان همینگوی و به خصوص جوزف کنراد، که فاکنر به شدت تحت تاثیرش بود و نه از جنایتکاران و کاراگاهان جذاب ریموند چندلر. پس ابزار کار فاکنر بسیار ساده می‌نماید: او سرزمینی ساده را که مجموعه‌ای از کشاورزان و روستاییان ساکنش هستند به عنوان بستر کارش برگزیده و همان آدم‌های ساده را که اغلب‌شان تمام عمر ساکن همین سرزمین بوده‌اند، شخصیت‌های کارش قرار داده است و با این ماده اولیه دهها داستان و ۱۴، ۱۵ رمان عظیم خلق کرده است. داستان‌نویسی فاکنر سندی است عالی برای نشان دادن اینکه چطور حقیرترین و پیش‌پاافتاده‌ترین «جزو» می‌تواند در فرآیندی خلاقانه، مستقیما به «کل» اصابت کند. فاکنر با آن چیزی سر و کار دارد که به ظاهر تخت‌ترین و ساده‌ترین جزو جامعه آمریکاست: سرزمینی متروک در جنوب با مردمانی ساده، که همه از محذوفان و طردشدگان‌اند؛ مردمانی که نسل به نسل می‌آیند و می‌روند بی‌آنکه نامی از آنان در حافظه‌ها باقی بمانند؛ مردمانی که هیچ چیز از خود به جا نمی‌گذارند. اینها به نسبت ساکنان کلانشهرهای آمریکا پرت‌افتاده‌ترین اجزایند و هنر فاکنر دقیقا همین است که می‌تواند با ارایه روایتی شگفت‌انگیز از زندگی‌های آنان، کل را به لرزه درآورد. فاکنر اصراری عجیب و بیمارگونه بر امر «محلی» local دارد؛ اصراری که حتی تصورش برای بسیاری از دیگر نویسندگان، از جمله نویسنده ایرانی، محال است. پیش از فاکنر، گمان کنم کسی توانسته باشد این حجم از آثار موفق و عالی را درباره مکانی چنین محدود بنویسد. فاکنر اما با قدرت به پیشواز چنین ریسکی می‌رود، چون از دیالکتیک امر محلی/ امر جهانشمول \local universal به خوبی آگاه است. هیچ نویسنده‌ای مانند فاکنر به این بصیرت دست نیافته بود که «هر چه محلی‌تر، جهانشمول‌تر» و این شاید بزرگ‌ترین دستاورد فاکنر برای ادبیات باشد. گویی همه چیز در حال تکرار شدن است: شخصیت‌ها، مکان‌ها، روابط انسان‌ها، معضلات اجتماعی، همه در داستان‌ها مشترک‌اند و با این حال داستان‌ها کاملا مستقل از یکدیگرند و به هیچ‌وجه نمی‌توان انگ تکرار به نویسنده‌شان زد. فاکنر به تک‌تک ذرات خاک جنوب آمریکا رخنه کرده است و درست همین است که موجب می‌شود داستان‌هایش بیش از نیم‌قرن بعد، برای ما خوانندگان فارسی‌زبان که در جهانی سراپا متفاوت از جهان او به سر می‌برد، چنین خواندنی و تاثیرگذار باشد.

شگردهای رهایی

اگزیستانسیالیسم و لاغری

نادر شهریوری (صدقی)

■ «...آن‌وقت بود که متوجه شدم آدمی که حتی فقط یک روز زندگی کرده باشد، می‌تواند صد سال را راحت در زندان بگذراند. آنقدر یاد و خاطره خواهد داشت که حوصله‌اش سر نرود. از جهتی این خودش یک مزیت بود.»[1]

«در خود» بودن به مثابه یک مزیت اگزیستانسیالیستی به فرد این امکان را می‌دهد که بتواند در دایره تصورات، خاطرات و خیالات خود تا به آن حد باقی بماند که حوصله‌اش سر نرود و نیازی به گذشتن از خود پیدا نکند. با این نگاه «فرد» موقعیتی مجزا می‌یابد که هیچ ارتباطی با دیگران ندارد و تنهایی‌اش باید حکم پناهگاهی را بیابد که او را از تاخت و تازهای بیرون مصون دارد.

آندره مالرو در رمان فاتحان، زندگی کردن «در خود» را در قالب گارین قهرمان داستانش به نمایش می‌گذارد. در این باره مالرو می‌گوید «گارین را از آن‌رو دوست می‌دارم که بیانگر روح تراژیک تنهایی انسان است.» حقیقتا هم گارین تنهاست هرچند در جمعی‌ترین کار ممکن یعنی انقلاب شرکت می‌کند، حتی به کمیسری در کومینگ تانگ می‌رسد اما آنگاه که انقلاب پیروز می‌شود راهی سفری تازه می‌شود زیرا گمان می‌برد فعالیت در بعد از پیروزی او را به یک کارگزار تبدیل می‌کند و این به آزادی‌اش لطمه می‌زند و «خودش» را از او می‌گیرد، درحالی‌که او تنها پروای خود دارد «آدم خیال می‌کند چیزی که باید بجنگد چیزی است خارجی اما نه، بیماری خودش است خودش.»[2] این بیماری همان آزاد بودن یا به تعبیری رهایی به شیوه اگزیستانسیالیستی است اما آیا رهایی به این شیوه ممکن است؟

شکسپیر در نمایشنامه تروئیلوس و کرسیدا جدال میان یک اگزیستانسیالیست با غیراگزیستانسیالیست را این‌گونه به نمایش می‌گذارد: «تروئیلوس: چیست هر آنچه هست، جز ارزشی که بر آن نهاده می‌شود؟

هکتور: اما ارزش به یک اراده خاص وابسته نیست بلکه ارزیابی و منزلت خود را دارد و همان‌قدر ارزش ذاتی دارد که ارزیاب بر آن ارزش می‌گذارد.»

تروئیلوس اگزیستانسیالیست است زیرا چیزها را فی‌نفسه بی‌معنا می‌داند که تنها بر اثر حضور وجود آدمی معنا می‌یابند. از نظرش هلن تروایی ارزشمند است زیرا علت وقوع جنگی شکوهمند بوده، نه آنکه به دلیل ارزشمند بودن ذاتی‌اش – فی‌نفسه- باعث وقوع جنگ شده باشد.

همین تم را سیمون دوبوار در رمان مهمان مطرح می‌کند «فرانسواز با حضور – وجود- خود اشیای خفته را بیدار می‌کند و رنگ و بویشان را باز می‌بخشد». پس این فرد است که آفریننده ارزش می‌شود که با حضور خود می‌تواند در ماهیت چیزها دخل و تصرف کند، آنها را برانگیزاند، تراش بدهد یا اصطلاحا چاق و لاغرشان کند که البته بیشتر چیزها- اشیا- را لاغر می‌کند اما چرا اگزیستانسیالیسم چیزها را بیشتر لاغر می‌کند؟

برای پاسخ دادن به این سوال به ناگزیر به یکی از اساسی‌ترین ایده‌های محوری اگزیستانسیالیستی می‌رسیم اما برای این کار لازم است وجود فرد را بسط دهیم زیرا فرد به تدریج آنقدر اهمیت می‌یابد که حضور دیگری باعث ناخرسندی‌اش می‌شود به طوری که او را درگیر تنش و اضطرابی دایمی می‌کند. حکم مشهور سارتر مبنی بر اینکه «دیگری جهنم است» دقیقا در همین اضطراب پذیرش دیگری توجیه می‌پذیرد. سارتر اگرچه دیگری را منکر نمی‌شود اما حضورش را به ناگزیر می‌پذیرد.

اکنون شاید بهتر بتوان دریافت که چرا اگزیستانسیالیسم می‌خواهد اشیا را لاغرتر کند. زیرا شی‌ها به منزله دیگرها هرچقدر کم‌وزن‌تر باشند جای کمتری می‌گیرند و آنگاه فرد به مفهوم اگزیستانسیالیستی‌اش امکان آزادی عمل بیشتری می‌یابد. مساله حتی عمیق‌تر است. اصلا واقعیت باید به گونه‌ای دل‌بخواه، رادیکال و نامعین پیش‌بینی شود زیرا تنها در این صورت به چیزی انعطاف‌پذیرتر بدل خواهد شد که می‌توان آن را به هر شکل دلخواهی درآورد.

آیا به راستی واقعیت همین‌گونه است؟ منظور آن است که واقعیت در واقع تا به آن حد انعطاف دارد که بتوان آن را همچون خمیربازی به هر شکلی درآورد؟ از طرفی دیگر مگر فرد می‌تواند آنقدر به تعبیر سارتر آزادی داشته باشد که بتواند در هر موقعیتی دست به هر کاری بزند؟ مقصود به بیانی ساده‌تر آن است که آیا آدم می‌تواند آنقدر چاق شود که واقعیت از فرط لاغری اصلا به چشم نیاید؟ آیا خود این نیز نوعی شگرد نیست که به خود و دیگران بقبولانیم که اشیا همان‌گونه‌اند که ما می‌بینیم و اگر هم بخواهیم قادر به رهایی از آن نیستیم؟

پی نوشت‌ها:

۱- ص ۸۲، بیگانه آلبرکامو، ترجمه خشایار دیهیمی

۲- ص ۱۷۲، فاتحان آندره مالرو، ترجمه قاسم صنعوی