روزنامه شرق

ادبیات

استاد محمد یگانه: مرده هنرمندان عزیز است — صفحه ۸

سامی یوسف: برگزاری کنسرت در ایران رویای من است — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

اثری از خوان میرو

علی‌رغم این‌همه: یادداشتی درباره رمان «ابن‌الوقتِ» یوسف انصاری

صدا به صدا نمی‌رسد

امیر جلالی

یکی از عوارض زیستن در وضعیت رکود، همسان‌پنداری اکنون و گذشته بر حسب تناظر جزء به جزء لحظه‌ها است. ضعف فضای عمومی و ناتوانی از ایجاد تغییرات مطلوب در زندگی خصوصی، آدم‌های این زمانه را دست به دامان گذشته کرده است. واقعیتش این است که زندگی روزمره بر خلاف سابق محمل مناسبی برای خلق روایت نیست. از این رو «ماجرا» در بازنمایی محیط پیرامونی بروز نمی‌کند. در نتیجه، گفتمان غالب، با تکیه بر محافظه‌کاری پرهیاهوی خود، ماموریت تازه‌ای برای خود تعریف کرده است: گفتنی کردن همه ناگفته‌های گذشته. از سریال‌های تاریخی تلویزیونی گرفته تا پرونده‌های تاریخی- تقویمی زردهایی که «بیهده قرمز شدند» و افشاگری‌های شگفت نیم قرن پیش، در کنار صنعت نوستالژیا که گذشته را به شکل بتواره‌ای از اشیایی شبه‌عتیقه پشت ویترین‌ها جا می‌دهد، جملگی در تکاپوی تملک‌پذیر کردن زمان‌اند. چنین وانمود می‌کنند که گذشته یکپارچه تسلیم نیروهای اکنون شده است و عجبا که جز بلاهت چیزی در آن به چشم نمی‌خورد. به عبارت دیگر، در وضعیت موجود ظاهرا چاره‌ای نیست جز اینکه هرکس در حد وسع خود گذشته‌اش را «از آن خود کند.» سیل رمان‌هایی با مضامین تاریخی نیم قرن اخیر، سمتوم این ماجراست. این شکل نوشتن از گذشته که ربط زیادی با نمونه‌های قبلی رمان‌های تاریخی ندارد، محملی است برای خصوصی‌سازی گذشته. از آنجا که خطوط حافظه و تاریخ در هیچ جا یکدیگر را قطع نمی‌کنند، با رویایی ساختن محتواهای حافظه خط‌چین‌هایی فرضی پدید می‌آید که به کمک آنها آدم‌ها زمانه خود را کشف می‌کنند. ظاهرا تاریخ هیچ نقشی در تالیف و تدوین حافظه ندارد.

«ابن‌الوقت» یوسف انصاری در زمره یکی از همین رمان‌های حافظه-محور است. راوی در هیات نویسنده‌ای که به شرح پرسه‌زنی‌هایش می‌پردازد، ماجرا را با پرانتزی آغاز می‌کند که نقل قولی از ادگار آلن‌پو است: «از کشورم و خانواده‌ام، چیزی ندارم که بگویم. رفتار ناشایست و گذشت سال‌ها، مرا از اولی طرد کرد و از دومی بیزار.» در ادامه، با سیر پیچ‌وخم‌های زندگی راوی را در سه مکان متفاوت شهر، شهرستان و روستا دنبال می‌کنیم. جوانی و نوجوانی در تبریز با واگرایی‌ها و از هم‌گسیختگی‌های خانوادگی و اجتماعی توام است. در تهران رابطه نسبی شکست‌خورده و تجربه تلخ مرگ برادر جای خود را به رابطه سببی امید بخش و تدارک برای مهاجرت به سرزمینی دیگر را فراهم می‌کند. در فاصله تجربه شهرستان و تهران، راوی در رفتاری مناسک‌گونه از روستایی سر در می‌آورد که آدم‌ها و اتفاقات وقوع‌یافته در آن روستا تاثیر مهمی در او به جای می‌گذارد. اما لازم به توضیح است که راوی در هریک از این سه مکان، سه شکست را تجربه می‌کند. در تبریز ضمن برخورد با مانع خانواده‌ای سنتی، از امکان کسب‌وکار در شغل فروش لوازم و ادوات موسیقی محرومش می‌کنند. علاوه بر این، بابک برادر کر و لالش را نیز که از جنبه‌هایی بی‌شباهت به بنجی «خشم و هیاهو»ی فاکنر نیست، از دست می‌دهد. بابک، به‌رغم شرایط جسمی‌اش در نشریه‌ای محلی کار می‌کند که پس از چندی به دلایلی معلوم و مسبوق به سابقه تعطیل می‌شود. در تهران تلاش برای جدی گرفتن ادبیات و نویسنده شدن به شغل ویراستاری در موسسه‌ای انتشاراتی می‌انجامد. راوی در خانه کلنگی پیرزنی سکنی می‌گزیند که او نیز از شنوایی مطلوبی برخوردار نیست. زندگی در تهران با آتش‌سوزی خانه پیرزن کم و بیش به بن‌بست می‌خورد. سفر به روستا و تلاش برای رابطه با آدم‌های آنجا و حتی حس همکاری راوی در دوشیدن شیر از گاو، به ضربه مهلک جسمی و هراس‌های ذهنی منجر می‌شود. در این بین چند ماجرای فرعی نیز پیش می‌آید که مهم‌ترین آنها رابطه/نارابطه خاموش راوی با سایه زنی است در همسایگی خانه پیرزن سنگین گوش.

یوسف انصاری طرح دقیقی برای رمانش تنظیم کرده است. فصل‌بندی کتاب حاکی از دقت و وسواسی چشمگیر در چینش ماوقع است. مثلا اگر به روابط راوی و برادرش آرش دقت کنیم، در می‌یابیم که آرش در نقش برادر بزرگتر او در دوره‌ای خاص فرمان بر پدر و مادر است و سعی می‌کند تا راوی را به خانه بازگرداند. در این دوره راوی سخت به استقلال خود دلبسته است. در دوره بعدی پس از مرگ پدر و مادر آرش دیگر سراغی از او نمی‌گیرد. راوی موفق شده است سایه برادر را از سر زندگی‌اش کم کند. در دوره سوم، راوی به مغازه پیتزافروشی آرش مراجعه می‌کند تا شاید مقدمات وداع برای جلای وطن فراهم‌آید. اما آرش او را به‌جا نمی‌آورد. در پایان رمان دقیقا نمی‌فهمیم که آرش به دلیل کدورت راوی را به‌جا نمی‌آورد یا اینکه واقعا او را از خاطر برده است. جالب اینجا است که راوی برای آماده‌سازی ذهن مخاطب، ماجرایی فرعی را به موازات پیش می‌برد. در تبریز به هتلی می‌رود و با مردی مواجهه پیدا می‌کند که مدعی است او را قبلا دیده است. راوی با مراجعه به حافظه‌اش به یاد همکلاسی قدیمش، اصلانی می‌افتد. در آغاز سعی می‌کند تا از او فرار کند. اما وقتی نظرش تغییر می‌کند و به او آشنایی می‌دهد، معلوم می‌شود که او اصلانی نیست و همه این گریزها و جاعوض‌کردن‌ها توهمی بیش نبوده است.

در دو فصل جداگانه نویسنده مستقل از سیر روایت بی‌واسطه با مخاطب حرف می‌زند. فصل دوم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. اگر در فصل نخست از تکلم بی‌واسطه با راوی به چنین جملاتی بر می‌خوریم: «مولف (یعنی خودم) به مشکلی اساسی پی برده است. نوعی ناکامی در میان است. او متوجه شده است هیچ پایانی در کار نیست...»، در فصل دوم نویسنده با ارجاع به چند رمان شاخص ادبیات مدرن فارسی مثلا «بوف کور» و «شازده احتجاب» و... در نهایت اقرار می‌کند که «... ولی نمی‌تونم. مریض شدم. دیگه صدام مثل سابق جون نداره. خیلی زود کم میارم.»

در عرصه ادبیات مدرن تبعید با تجربه سه شکست در هم تنیده است که چه بسا بهترین گزارش از روال آن را استفن ددالوس «چهره مرد هنرمند در جوانی» جویس شرح داده باشد. در ایستگاه نخست تبعید با ناامیدی از خانواده شکل می‌گیرد و در قدم بعدی به ناامیدی از وطن، با ورود به قلمروی هولناک‌تر و صعب‌تر، یعنی ناامیدی از زبان به اوج خود می‌رسد. با توجه به نقل قول آغازین کتاب از آلن پو راوی به دو صورت اولیه تبعید اشراف دارد و در رجوع به حافظه‌اش تبار هر یک از این تبعیدها را با پرسه‌زنی و پریشان‌حالی بیرون می‌کشد. اما تبعید سوم نه در مکنونات ذهنی او که در بافت روایت پنهان است. آدم‌های رمان یوسف انصاری زبان‌بریده‌اند. «ابن‌الوقت» به معنای دقیق کلمه رمان زبان‌بریدگان است. نزدیک‌ترین نوع رابطه، با نوشتار اتفاق می‌افتد. در فصلی از رمان که به متن ای‌میل آهو اختصاص دارد کامل‌ترین و طولانی‌ترین رابطه کلامی آدم‌های رمان را تجربه می‌کنیم. در باقی موارد یا مکالمه‌ها با سکوت یکی از طرفین همراه است یا اساسا طرف دیگر مکالمه کر و لال یا ناشنوا است. همان ای‌میل آهو هم آن طور که از فحوای رمان بر می‌آید پس از تماس‌های مکرر و بی‌جواب به موبایل راوی به نگارش درآمده است. راوی «ابن‌الوقت» بیش و پیش از همه اینها خود را از زبان تبعید کرده است. فارسی او دیگر به کار مکالمه نمی‌آید. به فارسی نمی‌توان حرف زد. فقط می‌توان نوشت.

بدن‌های روایی «ابن‌الوقت» هیچ‌گونه تماسی با هم ندارند. می‌توان در دو محور تجربه‌های روایی را دسته‌بندی کرد. در محور همزمانی، وجه غالب تماس‌ها تماس با اشیا است. موبایل، ساک سفری، شمع، سازهای مستعمل و... نمونه‌هایی از اشیایی هستند که راوی در همزمانی‌های روایتش موقعیت خود را با آنها تعیین می‌کند. اما در محور در زمانی همه چیز ماخوذ از حافظه است. آن هم حافظه‌ای که هرقدر بیشتر به آن اتکا می‌کند حجم و سهم فراموشی افزایش می‌یابد. تنها شکل مداوم در روابط بین آدم توسل به قوه باصره است. شخصیت‌های این رمان بیش از هر چیز یکدیگر را می‌بینند. دیدن در فقدان مکالمه به فراموشی مضاعفی مجال می‌دهد که هر یک از دیگری به گزارشی ابتر و ناتمام قناعت می‌کند. بی‌درزبانی «ابن‌الوقت» برحسب مکان -تهران، شهرستان، روستا- شکل عوض می‌کند، ولی همواره پا برجا است. اگر راوی در تبریز با برادری ناتوان از تکلم سروکله می‌زند؛ در تهران صاحبخانه‌ای دارد که گوش‌هایش سنگین است. در روستا هم که به برقراری تماس با تلفن سعی می‌کند، موبایلش آنتن نمی‌دهد. به بیان ساده‌تر، راوی زبان بریدگی و ناتوانی از تماس با دیگران را به ضعف دیگران حواله می‌دهد. فانتزی «ابن‌الوقت» زندگی انسانی را به دور از رابطه زبانی تجسم می‌بخشد. در عین حال این راوی زبان‌بریده، در ارجاع به حافظه‌اش ید طولایی دارد. اتفاقا «ابن‌الوقت» از این بابت که استراتژی حافظه-نویسان را افشا می‌کند نمونه درخور تاملی است. این همه ارجاع به گذشته ذهنی مابازای ناتوانی از ارتباط و تکلم با محیط پیرامون است. این است که جریان غالب داستان‌نویسی ایران با آثاری پرشمار از اواخر سال ۹۲ و تا همین اکنون در میانه سال ۹۳، سعی در ادغام حافظه و تاریخ دارد. بحران تاریخی را در نوسانات حافظه‌ها حل و فصل می‌کند. ظاهرا دوران بازنمایی زندگی روزمره شکل عوض کرده است. اما این تحول بیش از آنکه حاصل انتخابی آگاهانه یا تغییر رویه باشد، ناشی از نوعی ناتوانی است. از آنجا که رکود مانع بازنمایی است وآدم‌ها از تدارک برای اتفاقات روایی در محیط پیرامونی خود ناتوان شده‌اند اینک به‌ناچار باید با سنگین‌تر کردن کفه گذشته راه روایت را در مسیر دستکاری گذشته هموار کرد. در تمام خاطره‌های پراکنده‌ای که راوی «ابن‌الوقت» کنار هم می‌چینند، هیچ اتفاقی که مبنای تداعی را توجیه کند پیش نمی‌آید. ظاهرا تعبیر کلیشه‌ای «ما ایرانی‌ها حافظه تاریخی نداریم» جای خود را به کلیشه نوظهوری داده است که «حافظه داریم، ولی تاریخ نداریم.» یا به بیانی روشن‌تر از آنجا که حافظه داریم تاریخ نداریم. و اساسا عمل تاریخی در گذشته‌ای تا همین اواخر متعلق به جماعتی بوده است که حافظه نداشته‌اند. در نتیجه حافظه به شکل ماده خام کالایی در آمده است که در عرصه ادبیات و هنرهای تجسمی از مسیری کاملا فردی و در انزوای محض گذشته را به ماده‌ای تملک‌پذیر مبدل می‌کند. در «ابن‌الوقت» با چیزی افزون بر این فرآیند مواجهیم. بازار داغ تداعی‌ها حاکی از ناتوانی رابطه بدن‌ها با یکدیگر است. درست به دلیل آنکه آدم‌ها نمی‌توانند با هم در یک زمان زندگی کنند، هر یک دیگری را به زمانی مجزا سوق می‌دهد. روایت در عین ناتوانی و زبان‌بریدگی از تالیف و خلق زمانی که به بدن‌ها زمانی ممتاز اهدا کند، مسیر عکس را طی می‌کند. حافظه‌ای را تعریف و تعبیر می‌کنند که بر طبق آن آدم‌ها یکدیگر را نظاره می‌کنند، ولی هیچ نیازی به مکالمه با یکدیگر ندارند. یوسف انصاری در «ابن‌الوقت» بر وضعیتی تاکید کرده است که دلیل رجوع به حافظه را در درجه اول میل به فراموشی تلقی می‌کند. هم اینک با روایتی روبه‌رو هستیم که با حافظه آغاز می‌کند تا با سهولت بیشتری فراموشی را صورت‌بندی کند. این همان گفتمان پیچیده‌ای است که گی دبور در این جملات خلاصه‌اش می‌کرد: «می‌کوشند تا حافظه‌ای را رقم زنند که در آن واقعیت امروز، دروغ‌های آینده باشد.»

در باب سبک - ۱

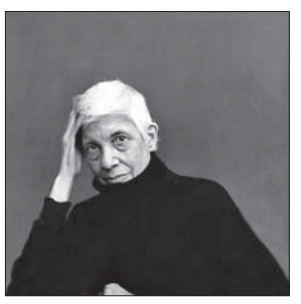
استعاره‌ها ره به بیراهه می‌برند

سوزان سانتاگ . ترجمه: پویا رفویی

امروزه به دشواری، منتقد ادبی سرشناسی گیر می‌آید که دلش بخواهد حین دفاع از تضادی قدیمی، «ایده‌ای موسوم» به سبک علیه محتوا، مچش را بگیرند. در این فقره، اجماعی ظاهرپرست حکمفرماست. همگان دست به نقد اذعان می‌کنند که سبک و محتوا به هم آمیخته‌اند، که قویا سبک خاص هر نویسنده مهمی، جنبه‌ای از گوشت و خون اثر او است و هرگز مقوله‌ای صرفا «تزیینی» نیست.

با این همه، در «عمل» نقد، تضاد قدیمی کم و بیش بی‌هیچ خدشه‌ای، به قوت خود باقی است. اغلب منتقدانی از این دست که منکراند سبک فرع بر محتواست، هر وقت خود به سر وقت آثار ادبی خاصی می‌روند، از این ثنویت صیانت می‌کنند. در کل، کار چندان ساده‌ای نیست، خلاصی از تمایزی که عملا تاروپود گفتمان انتقادی را درهم‌تنیده است و به تداوم اهداف فکری مشخصی خدمت می‌کند و به اقتضای مصلحتی است که مو لای درزش نمی‌رود و بدون وجود بدیلی در دسترس که حق مطلب را ادا کند، به سختی می‌توان از آن صرف‌نظر کرد.

در واقع سخن‌گفتن از سبک رمان یا شعری خاص که در کل، خواهی‌نخواهی، مراد از «سبک»، سبکی صرفا تزیینی، فرعی نباشد، کاری است بس صعب. نفس توسل به این نگره، ولو به تلویح، مستلزم استناد به تضاد بین سبک و چیزی دیگر است. چنین که برمی‌آید بسیاری از منتقدان بر این امر وقوف ندارند. گمان می‌برند با استنکافی نظری، خود را به‌قدر کفایت از غربال عوامانه سبک و محتوا مصون نگه می‌دارند، حال آنکه جملگی داوری‌های ایشان در ادامه به قوام همانی می‌انجامد که در عرصه نظریه به انکار آن مشتاق‌اند. یکی از شیوه‌هایی که در نقد عملی، در داوری‌های انضمامی به ثنویت قدیم تداوم می‌بخشد، رواج شیوه‌ای است که بر حسب آن، از محاسن آثار هنری درخور ستایش دفاع می‌کنند، هرچند با تلقی نادرست از سبک آنها، زمینه را برای تقدیر از نپختگی و شلختگی فراهم می‌کنند. یکی دیگر از شیوه‌های رایج، سبک بسیار پیچیده را به صورت آسمانی ریسمانی بی‌سروته جا می‌زند. نویسندگان و سایر هنرمندان معاصری که از سبکی ظریف، دیریاب، توان‌فرسا-مستغنی از «زیبایی»- برخوردار باشند، ستایشی بی‌دریغ به نصیب می‌برند. با این همه گفتن ندارد که سبک را در این معنی به نوعی ریا مراد می‌کنند؛ که یعنی گواهی دال بر دخالت هنرمند در مصالح کارش، که ای کاش مجالی فراهم می‌کرد تا آنها خود در حالتی ناب به زبان می‌آمدند. والت ویتمن، در مقدمه چاپ ۱۸۵۵ «برگ‌های علف»، در مقام انکار با «سبکی» برمی‌آید که از قرن گذشته تا آن زمان، در وجه غالب هنرها مستمسک متداولی است تا در مجموعه‌ای از اوصاف، نگره هنر بدون سبک شفاف، یکی از اوهام مستدام فرهنگ مدرن است. هنرمندان و منتقدان دلخوش به این باورانند که دیگر محال است از هنر مهارتی در بیاید، مگر اینکه فرد فردیتش را از دست بدهد. با آنکه الهام درجا می‌زند- ناخرسندی مدام از هنر مدرن، به همراه سرعت سرسام‌آور سبک‌هایش «تغییر می‌کند» سخن گفتن از سبک یکی از راه‌های سخن گفتن از تمامیت اثر هنری است. مثل تمام گفتمان‌های تمامیت، حرف زدن از سبک مستلزم اتکا به استعاره‌هاست. و استعاره‌ها ره به بیراهه می‌برند. مثلا همین استعاره مصرحه ویتمن را در نظر بگیرید. با تشبیه سبک به پرده، گفتن ندارد که او سبک را با تزیین خلط کرده است و همین چه بسا شتابزده از جانب اکثر منتقدان به خطا بینجامد. با تلقی از سبک به‌منزله حائلی زینتی بر مصالح اثر، چنین بر می‌آید که پرده فصل می‌کند و مصالح اثر وصل می‌کند؛ یا با اندکی دستکاری استعاره چنین بر می‌آید که چه بسا پرده محمل شفافیت باشد. ولی استنباط مغلوط از استعاره فقط به همین ختم نمی‌شود. استعاره حاکی از این نیز هست که سبک ماده‌ای است کثیر یا قلیل (حائز کمیت)، رقیق یا غلیظ (حائز تراکم). و اگرچه چندان به چشم نمی‌آید، این خیال خام که هنرمندان در گزینه‌ای حقیقی به سبک داشتن یا نداشتن مخیرانند، عینا به همین میزان خطاست. سبک تابع کمیت نیست، گلی نیست که به سبزه اضافه‌اش کنند. شگرد سبک‌گرایانه متکلف - مثلا کسی که در نثر از سیاق و ضرباهنگ‌های کلام روزمره پا را بس فراتر می‌گذارد- متضمن این نیست که اثر از سبکی «بیشتر» برخوردار است.



واژگان سبک‌شناختی نوین جا باز کند. «اعظم شعرا، صاحب سبکی آنچنان نشان‌کرده نیست، جویباری است بس رها در خود»، که یعنی شاعر بزرگ و شاعر اهل صناعت آبشان در یک جوی نمی‌رود. «شاعر بزرگ خطاب به هنرش می‌گوید قصد من مداخله نیست، نمی‌خواهم در نوشته‌ام هیچ آراستگی، یا تاثیر، یا اصالتی مثل پرده‌ای بر سر راه من و ما سوا آویزان باشد. آنچه می‌گویم دقیقا همین است که می‌گویم.» البته، همان‌طور که همه می‌دانند یا مدعی آنند که می‌دانند، هیچ سبک خنثای مطلقا شفافی وجود ندارد. سارتر در مطلب درخشانش درباره «بیگانه» نشان داده است که «سبک سفید» کامو که به غیرشخصی بودن، توضیح واضحات، زلالی، بی‌پیرایگی زبانزد است، خود محمل تصور مورسو است از جهان (که ماحصل لحظه‌هایی است ابزورد، نابگاه). آنچه رولان بارت «درجه صفر نوشتار» می‌نامد، دقیقا به سبب ضداستعاری بودن و انسان‌زدودگی، مثل هر سبک سنتی نوشتار، گزینش‌شده و تصنعی است. با همه این

مرور

نقبی به جهان «کافکا» از پس نامه‌هایش

به‌جز زندگینامه‌های خودنوشت و خاطرات، نامه‌های نویسندگان نیز می‌تواند بر سویه‌های مختلف و گاه نامکشوفی از زندگی و تفکر نویسندگان نور بتاباند و تصویری سرراست‌تر از نظرات آنها به دست دهد. در ادبیات آلمان خاصه نامه‌های فرانتس کافکا نمونه‌ای قابل توجه‌اند و از پس آنها می‌توان به درک روشن‌تری از داستان‌ها و تمثیل‌های او دست یافت. اکنون چیزی حدود هزارو۵۰۰ نامه و کارت‌پستال از کافکا خطاب به اشخاص مختلف در دست است که ۵۱۱تای آنها خطاب به فلیسه باوئر است. کافکا در سال۱۹۱۲ در پراگ با فلیسه آشنا می‌شود و یک‌ماه بعد از این آشنایی اولین نامه‌اش را به او می‌نویسد. فلیسه بعدها و در سال ۱۹۵۰، از سر ناچاری ناشی از فقر، این نامه‌ها را به فروش می‌رساند، نامه‌هایی که برای اولین‌بار در سال۱۹۶۷ با عنوان «فرانتس کافکا-نامه به فلیسه» منتشر شدند. الیاس کانه‌تی، نویسنده مشهور آلمانی زبان و برنده نوبل ادبی ۱۹۸۱، در کتابی با عنوان «محاکمه دیگر» به سراغ نامه‌های کافکا به فلیسه رفته و برخی وجوه جهان کافکا را به واسطه این نامه‌ها واکاویده است. کانه‌تی در بخش اول کتاب به روایت و بررسی روند رابطه کافکا و فلیسه از اولین آشنایی تا نامزدیشان و بعد، از به‌هم‌خوردن نامزدی تا قطع رابطه‌شان پرداخته و در بخش دوم کتاب به بازتاب و تاثیر این رابطه بر شکل و محتوای رمان «محاکمه» توجه داشته است.

محاکمه دیگر

الیاس کانه‌تی

ترجمه ناصر غیاثی

نشر نو

کانه‌تی در بخشی از بخش دوم «محاکمه دیگر» درباره کافکا نوشته: «چه‌بسا که آدم‌هایی با حساسیت کافکا کم نباشند اما آنچه نایاب است و به شکل ویژه‌ای نزد کافکا یافت می‌شود، میزان کندی تمامی واکنش‌های متقابل است. اغلب از حافظه بدش می‌گوید اما در واقع چیزی از چشمش پنهان نمی‌ماند. دقت حافظه او وقتی عیان می‌شود که خاطره‌های فلیسه از سال‌های گذشته را که چندان دقیق بیان نمی‌شوند، اصلاح و تکمیل می‌کند. اینکه خاطره‌های او همیشه در دسترس نیستند، امر دیگری است. عناد او خاطره‌هایش را از او دریغ می‌دارد. کافکا نمی‌تواند مانند دیگر نویسندگان با بی‌مسوولیتی با خاطره‌ها بازی کند. این عناد تابع قانون خاص و سخت خودش است و باید گفت به او کمک می‌کند تا از نیروی دفاعی آن بهره ببرد. عناد برای او این امکان را فراهم می‌سازد که به فوریت از فرمان‌ها اطاعت نکند و با وجود این، تیغ آنها را طوری حس کند که انگار ازشان اطاعت کرده است و سپس در جهت قوت‌بخشیدن به مقاومتش از آنها بهره ببرد. زمانی هم که سرانجام ازشان اطاعت می‌کند، آنها دیگر فرمان‌های پیشین نیستند، چراکه کافکا آنها را از چهارچوب زمان‌مندشان رهانیده، سبک‌سنگین‌شان کرده، با توسل به تعمق درباره آن فرمان‌ها تضعیف‌شان کرده و از این طریق خصلت خطرناک‌شان را ستانده است».

شکل‌های زندگی

اما زمانه فرق می‌کند

نادر شهریوری (صدقی)

ضرب‌المثلی می‌گوید یک دهقان دوران انقلاب فرانسه بسیار بیشتر از یک دهقان دوران لوئی‌چهاردهم (قبل از انقلاب فرانسه) عمر می‌کند. زمان برای آدمی می‌تواند پارامتری متغیر باشد. رویدادها نقشی تعیین‌کننده در مفهوم زمان دارند. روح آدمی بدون رویداد فقیر، سترون و بینواست. او در این شرایط یک خود، فقط خودش را تجربه می‌کند. «خودی معین» و البته بیولوژیک که سرفصل‌های معین دارد: کودکی، جوانی، میانسالی و پیری.

ویرجینیا وولف در اوایل اکتبر۱۹۲۷ در دفترچه روزانه‌اش می‌نویسد که «فعلا از فعالیت‌های ژورنالیستی فارغ شده و طرح‌های هیجان‌انگیز به ذهنش خطور کرده.»[1] یکی از این طرح‌های هیجان‌انگیز نوشتن رمان ارلاندو است. او سپس «از زندگینامه‌ای می‌گوید که از سال ۱۵۰۰میلادی شروع شده و تا امروز ادامه یافته است.»[2] ارلاندو، قهرمان کتاب ارلاندو آدمی صدهاساله است که در قرن شانزدهم به دنیا آمده و تا عصر وولف (قرن بیستم) به زندگی‌اش ادامه داده، او که عمری طولانی دارد دوره‌های گوناگون و سبک‌های مختلف زندگی را تجربه می‌کند. مثل آدمی که چندبار به دنیا می‌آید - درازای عمر او به درازای انقلاب بورژوازی انگلستان است اما با این حال و به‌رغم آنکه ارلاندو ۴۰۰سال عمر می‌کند به لحاظ بیولوژیک ۳۶ساله باقی می‌ماند. سوژه اصلی رمان ارلاندو زمان است، زمان بسته به اتفاقاتی که می‌افتد و نمی‌افتد نقش‌هایی کاملا متفاوت برای آدمی بازی می‌کند «... پس از صرف صبحانه چون مردی ۳۰ساله بیرون می‌رفت و هنگام بازگشت به خانه برای شام دست‌کم ۵۵ساله بود. گاه چند هفته یک قرن بر سن او می‌افزود، گاه هفته‌های دیگر نهایتا بیش از سه‌ثانیه نبود... زیرا در یک لحظه می‌پنداریم سال‌ها گذشته است و بعد یادمان می‌آورند که آن لحظه کوتاه‌تر از سقوط برگ گل سرخی بر زمین بوده است.»[3]

زمان در بی‌رویدادی به مرگ شباهت پیدا می‌کند، چیزی شبیه به غروب جمعه که رخوتی ناشی از کسالت گریبان آدمی را می‌گیرد زیرا اتفاق‌ها سپری شده و آدمی به‌دور از هر مشغولیتی تنها خودش را تجربه می‌کند، به بیانی دیگر آدمی در سیطره زمان خطی یا به تعبیر وولف «زمان ساعتی»* تنها خودش - یک خود - را تجربه می‌کند. دیگر «خودهای» او از سر بی‌حادثه‌گی غمناک می‌پژمرند (بر لب جوی نشین و گذر عمر ببین)به این سان بخش‌های عمده‌ای از زندگی آدمی و به‌طور کلی تاریخ بشری سرد، بی‌روح و بی‌اهمیت سپری می‌شود. وولف از فرط بی‌اهمیتی این زمان تلف‌شده آن را به اندک غباری تشبیه می‌کند که با رفت‌وروبی سریع از بین می‌رود و اثری در خود به‌جا نمی‌گذارد زیرا که چیزی رخ نداده «... چگونه شب از پس روز و روز از پس شب می‌آید، چگونه نخست هوا طوفانی می‌شود و سپس آفتابی و روشن، چگونه همه‌چیز به همان‌گونه که ۲۰۰ یا ۳۰۰سال و یا پیش‌تر جلو می‌رود تا آنچه به‌جای می‌ماند اندکی غبار باشد و تار عنکبوتی که پیرزنی می‌تواند در نیم‌ساعت آن را بروبد و این‌همه نتیجه اجتناب‌ناپذیر این عبارت ساده است که زمان می‌گذشت و هیچ رخ نمی‌داد.»[4] با این حال زمان، آبستن حادثه است، زمان بدون رویداد- حادثه- معنایی ندارد، اساسا زمان با اثری که رویداد بر ذهن می‌گذارد مفهوم می‌یابد، به بیانی دیگر این رویدادها هستند که تاریخ زندگی شخصی و به‌طور کلی تاریخ جوامع را فصل‌بندی می‌کنند با این تعبیر از رویدادها می‌توان به‌عنوان نقاط عطف تاریخی نام برد، اگرچه زمان همواره آبستن رویداد نیست «بسیار رویدادها/ که در بطن زمان نهفته شده/ که داده خواهد شد.»[5] وقوع رخداد یا همان رویداد که تحققش به‌هرحال اجتناب‌ناپذیر می‌نماید، تصور آدمی از زمان را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد، در اینجا زمان تحت‌الشعاع رخدادها نقشی نسبی‌کننده برعهده می‌گیرد. این نقش را رخداد بر دوش زمان می‌گذارد و متعاقب آن سرعت زمان تابع وقوع یا عدم وقوع تحولات اجتماعی می‌شود. از طرفی دیگر حس آدمی نسبت به زمان در هنگامه تحولات و رخدادها تغییر می‌کند و آدمی در این بحبوحه فی‌الواقع تولدی دیگر را تجربه می‌کند و از خود تعین‌یافته دور و با زمانه پرتلاطم آمیخته می‌شود و به‌ناگزیر خودهای تنوع‌یافته‌تری از خود بروز می‌دهد. توفان تحولات به‌ناگزیر «کودکان ناهمگون» می‌زاید. ارلاندوی ویرجینیا وولف یکی از کودکان ناهمگون است. ۴۰۰ساله برآمده از توفان انقلاب بورژوازی انگلستان آن خوشبختی را می‌یابد که به خویشتن‌های متنوع خود و نه یک خود امکان تحقق دهد. استاندال زمانی گفته بود آدمی دو روح در بدن دارد اما از نظر وولف آدمی در زمانه پرحادثه واجد روح‌ها (خویشتن‌ها)ی تنوع‌یافته‌تری است که در یک مکان نمی‌گنجند. ارلاندو یکی از این ارواح است «چراکه او خویشتن‌های بسیاری داشت که فرابخواند، خیلی بیش از آن‌که بتوانیم در یک مکان جایشان دهیم.»[6] اهمیت وولف در آن است که پتانسیل وجود آدمی را کشف می‌کند. بخش‌های مهمی از رمان او کشف و نمایش خویشتن‌های متنوع ارلاندو است. این خویشتن‌ها ملموس و زمینی‌اند. در آخر هم ارلاندو خود دیگری از خودش را کشف می‌کند و به آن امکان تحقق می‌دهد. شهرت «شهرت! (می‌خندد) هفت چاپ، یک جایزه، عکس‌هایی در روزنامه‌های عصر.»[7] نسبی‌بودن زمان و پیوندش با رخداد لاجرم این سوال را پیش می‌آورد که به‌راستی ارلاندو ۳۶ساله‌ای است که ۴۰۰ساله نشان می‌دهد یا آنکه ارلاندو ۴۰۰ساله‌ای است که ۳۶ساله می‌نماید؟ اما علاوه‌بر رخداد گویی چیز دیگری نیز در میان است و آن سرشت و شخصیت آدمی است؛ سرشتی که می‌تواند نیرومند باشد و ضربات زندگی او را نیرومندتر کند و به تعبیر وولف روحش را صیقل دهد. وولف گویی این پرسش را در ضمیر خوانندگانش درمی‌یابد که پیشاپیش پاسخ خود را همان ابتدای رمان به خوانندگانش یادآوری می‌کند «خوشبختانه ارلاندو سرشتی نیرومند داشته و بیماری هرگز او را مثل دیگر هم‌ردیفانش در هم نشکست اما همان‌طور که در ادامه می‌بینیم عمیقا صیقل خورد.»[8]

پانوشت‌ها:

* وولف دو زمان خطی و غیرخطی را زمان ساعتی و زمان ذهنی می‌نامد و به تقابل این دو تاکید می‌کند. تضاد میان واقعیت جهان قابل مشاهده و واقعیت ناملموس که وجودش صرفا احساس می‌شود. با این حال به نظر او واقعیت و تخیل در نهایت به یکدیگر وابسته‌اند (ص ۸ مقدمه خانم دالاوی – ویرجینیا وولف- خجسته کیهان)/ ۱،۲. یادداشت‌های روزانه، ویرجینیا وولف، خجسته کیهان/ ۳، ۴، ۶، ۷، ۸. ارلاندو، ویرجینیا وولف، فرزانه قوجلو/ ۵.اتللو، شکسپیر