

خیالپردازی‌های هوفمانی استفاده می‌شود و نه اشاره‌ای به آثار «رنالیسم جادویی» سده بیستم دارد، بلکه نمونه‌نمایی (مثال‌واره‌ای)^۱ است برای رنالیسم تقلیدگرایانه خویش قدیمی، با همه جزئیات زمانی و مکانی آن. به علاوه، این قیاس به شکل درخشانی عمل ساحری عبدالقادر را (که برای ساختن آینه جهان‌بین خود کمی جوهر کف دست خویش می‌ریخت) به قطره جوهر نوک قلم نویسنده منتقل می‌کند که روی صفحه کاغذ به کلماتی که در آن لحظه می‌خوانیم شکل می‌دهد. می‌توان گفت این کلمات آینه‌ای است، آن‌هم به مفهوم کارولی (مقصود کارول نویسنده کتاب‌های آلیس است) آن؛ به عبارت دیگر، آینه‌ای نیست که بازتاب چیزی را گه‌گاه در آن ببینیم، بلکه آینه‌ای است که خواننده به درون آن فرو می‌رود و وارد واقعیت تازه‌ای در آن سوی آینه می‌شود، واقعیتی که در دوردستِ زمان و مکان قرار دارد: کارگاه آقای جاناناتان بورگ در دهکده‌ی اسلوب روز ۱۸ ژوئن ۱۷۹۹. جملات البوت هم قطعی^۲ اند و هم گنشی.^۳ این جملات از کارگاه جادار جاناناتان بورگ به صورتی قطعی یاد می‌کنند. این جملات وعده می‌دهند که کارگاه را «به همان صورتی که هست» به خواننده «نشان دهند.» با دادن این وعده، کلمات به این وعده وفا می‌کنند. «کارگاه جادار» جلوی چشم ذهن خواننده «به شکلی جادویی» سربرمی‌آورد و به تدریج که خواننده شرح استادانه کارگاه را که بعد از این کلمات آغازین^۴ می‌آید می‌خواند، به تدریج هم، جزئیات بیشتری در برابر او ظاهر می‌شود.

ادبیات به منزله واقعیت مجازی

دو

«بگشای سزای»

جملات آغازین (گشاینده) آثار ادبی برای من از قدرت ویژه‌ای برخوردارند. آنها همان «بگشای سزای‌هایی»^۱ هستند که دز را بر قلمروی افسانه‌ای هر اثر خاصی می‌گشایند. چند کلمه کافی است، و من به مردی مؤمن، به مکاشفه‌گری تبدیل می‌شوم. من شاهد افسون‌شده واقعیت مجازی تازه‌ای می‌شوم. دقیق‌تر بگویم، من نظاره‌گری می‌شوم در اندرون آن واقعیت، نظاره‌گری که از قید تن رها شده است. «روزگاری پسرکی بود؛ شما خوب می‌شناختیدش، ای صخره‌ها / و ای جزایر ویناندر!»^۲ همین چند کلمه دروازه

۱. بگشای سزای (Open Sesame)، کلمه رمز باز شدن در غاز در علی‌بابا و چهل دزد بغداد است. چیزی مثل اجی مجی؛ نویسنده کلمه «open» را با تأکید به کار می‌برد، از آن جمله برای سرآغاز و گشوده شدن و فتح باب متن و ورود به دنیای نویسنده. - م.

1. Paradigm (Paradigmatic example) 2. constative

3. Performative

۴. opening، گشاینده، افتتاح‌کننده، سرآغاز؛ فصل بعد همه پیرامون همین opening words یا opening sentence است. - م.

کتاب حاضر نیامده است. مترجم.] و همین دو سطر دروازه ورود به قلمروی بر بال باد اثر جرارد منلی هاپکینز را بر من می‌گشاید. «به میز کوییدم و فریاد کشیدم: بس است.» و من با همین کلمات است که وارد قلمروی شعر طوق اثر جورج هربرت^۱ می‌شوم.

شاه اودیپ سوفوکل با پرسشی آغاز می‌شود که بوی شوم ناخوشی می‌دهد؛ اودیپ از دسته کاهنان و شهروندان تب که در حال عبورند می‌پرسد: «پسران من! ای آخرین نسل شهر کهن تب! چرا اینجا بیاید؟» نخستین کلمات اودیپ مسئله نسل، مسئله پدری و پسری را طرح می‌کنند. در داستان اودیپ که داستان پدرکشی و زنا با محارم است، این‌گونه مضمون‌ها، مضمون‌های بنیادی‌اند. اودیپ عادت به سؤال کردن دارد و عادت دارد تا جواب پرسش خود را پیدا نکند راضی نشود؛ و چنانچه نخواهیم تند برویم باید بگوییم این عادت اودیپ به پرسش باعث دردسر فراوان وی می‌شود. در همان گفتار آغازین اودیپ می‌گوید: «و این منم، من، اودیپ که شهره جهان است.» احتمالاً اودیپ اشاره به شهرتی می‌کند که با حل معمای سفینکس^۲ به دست آورده بود. اودیپ به راستی شهرت جهانی کسب می‌کند، اما این شهرت دقیقاً به دلایلی نیست که خود او تصور می‌کند. همه این نمایشنامه به صورتی کاملاً مختصر در همان گفتار نخست اودیپ گنجانده شده است.

در همه این مواردی که بدان اشاره کرده‌ام، کلمات آغازین اثر در آنی مرا به جهانی تازه می‌برند. در هر اثر همه کلماتی که بعد از این کلمات آغازین می‌آیند، کاری نمی‌کنند جز آنکه پیرامون قلمرویی که پیشاپیش قدم بدان نهاده‌ام اطلاعات بیشتری به من می‌دهند. کلمات آغازین نقش افتتاحی بزرگی دارند. این کلمات در مورد هر اثری آفرینشگر عالمی تازه و جانسین هستند. این کلمات روایت دیگری از این کلام خداوند در سیفر تکوین [تورات] است:

1. George Herbert

۲. Sphynx، در اساطیر یونان نام هیولای ماده‌ای است با سر و سینه زنان، بدن شیر و بال‌های عقاب. وقتی اودیپ پاسخ معمای او را داد، سفینکس خود را کشت. - م.

قلمروی پسرک اهل ویتاندر اثر وردزورث را بر من می‌گشایند. «خانم دلروی گفت، گل‌ها را خودش می‌خرد.»، و این نیز برای ورود من به قلمروی افسانه‌ای خانم دلروی^۱ اثر ویرجینیا وولف کافی است. «مرد، دو یا چهار سانتیمتر زیر صدوهشتاد بود، با هیکلی نیرومند؛ و یگراست به طرف شما پیش می‌آمد، با شانه‌هایی که به جلو خم می‌شدند، سر به جلو، با نگاهی خیره که زیر چشم شما را می‌پایید و شما را به یاد نزه‌گاو می‌انداخت که سر حمله دارد.» و با همین کلمات است که به درون دنیای لرد جیم گتراد فرو می‌روم.

«I caught this morning morning's minion, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon
in his riding.»

[زیبایی این شعر اساساً به ضرب‌آهنگ (ریتم) سحرآمیز آن است، که شاعر - جرارد منلی هاپکینز^۲ - می‌کوشد با تکرار و کشش صداها پرواز بدون بال‌زدن شاهینی را در بامدادان تصویر کند. مصوت‌های /o/ و /i/ در سطر اول، غیر مصوت‌های /m/ در همان سطر؛ پنج غیر مصوت /d/ در سطر دوم؛ و...؛ شعر را باید یک نفس خواند و تکیه‌ها را به دقت رعایت کرد، و آن جا که نصف کلمه kingdom یعنی king- در آخر سطر اول و نصف دیگر، dom در سطر دوم آمده است، باید هر دو را با کشیدن مصوت /i/ به هم چسباند؛ انگار این شعر یا بعضی دیگر از شعرهای هاپکینز صرفاً برای بلند خواندن و از برخواندن سرود شده‌اند. گمان نکنم بشود سطرهای اول این شعر را به فارسی «ترجمه» کرد؛ معنی این دو سطر چیزی شبیه به این است: «من امروز بامداد، خادم بامداد، سلطان قلمروی آفتاب را - شاهین را - که سایه روشن پگاه به آسمانش کشانده بود، به هنگام راندن [بر هوای استوار] دیدم.» در ضمن «هوای استوار» متعلق به سطر بعدی شعر است که در متن

1. Mrs. Dalloway

2. Gerard Manley Hopkins

«روشنایی بشود»، اما البته روایتی در ابعاد بسیار کوچک و غیرروحانی که صرفاً جنبه بشری دارد.

تهلیل بلندی از این سرآغازها را می‌توان سرداد. برای آنکه نشان دهم هر کدام از این سرآغازها برای خود تکوین کوچکی است و به دلیل آنکه قدرت زایندهگی و آفرینش آنها را سخت می‌ستایم، چند سرآغاز دیگر را نیز می‌آورم. این سرآغازها را بی‌هیچ ترتیب خاصی به همان ترتیبی که از سراتفاق به ذهنم آمده‌اند، این‌جا می‌آورم. این سرآغازها در بخش‌های مجزایی درون آن‌ها در ایو زنده و عجیبی که حافظه من باشد، انبار شده‌اند. درباره هر کدام از آنها حرف‌هایی دارم که هم‌اکنون یا بعداً می‌زنم:

اوایل ماه ژوئیه، در یکی از آن روزهایی که هوا به شدت گرم است، چیزی به شب نمانده، مرد جوانی از اتاق کوچکی که در یکی از ساختمان‌های استیجاری در کسوچه س... ی داشت بیرون آمد، قدم‌زنان به خیابان رفت و آهسته‌آهسته انگار بی‌هدف باشد به سمت پل ک... ن به راه افتاد.

(فیودور داستایفسکی، جنایت و مکافات)

حتماً کسی به ژوزف کا تهمت زده بود، زیرا یک روز صبح بی‌آنکه کار به راستی خطایی از او سرزده باشد، دستگیرش کردند.

(فرانتس کافکا، محاکمه)

از نخستین نافرمانی آدم و میوه

درخت ممنوع، که طعم قتال آن

مرگ را به جهان آورد، و همه اندهان ما را...

(جان میلتون، بهشت گمشده)

درخت هلو نرم و نرود،
شکوفه‌هایت چه برقی می‌زنند!
عروس به خانه بخت می‌رود،
و چه پرازنده این خانه است.

(شعر کلاسیک چینی، ۶)

«درخت هلو نرم و نرود»

لنا کنار جاده نشسته، گاری را تماشا می‌کند که از تپه بالا و به طرف او می‌آید، فکر می‌کند: «از آلاباما اومدم: چه راهی. از آلاباما تا این‌جا پیاده اومدم: چه راهی.»

(ویلیام فاکنر، روشنایی (سبکی) در اوت)

ضررتی ناگهانی: بال‌های عظیم همچنان
بر فراز سر دختر می‌کوبیدند که تلوتلو می‌خورد
شبکه سیاه [پرها] ران‌هایش را نوازش کرد...

(و. ب. بیتس، لدا و قو)

من مردی مریضم... من مردی کینه‌جویم، من مردی زشتم، گمان می‌کنم
کبدم خراب است.

(داستایفسکی، یادداشت‌های زیرزمینی)

این لحظه‌های افتتاحیه (گشاینده) دارای جنبه‌ها و مشخصه‌هایی هستند. گرایش به بی‌مقدمه بودن یا انفجاری بودن دارند. وقتی خواننده کتاب را باز می‌کند هرکجا که باشد، موجی بر او هجوم می‌آورد. به تحکم توجه خواننده را می‌طلبند. پس از خواندن این کلمات افتتاحیه، خواننده دیگر میل دارد به خواندن ادامه دهد. این کلمات در چشم به هم‌زدنی خواننده را به مکان تازه‌ای می‌برند. خواننده در دمی افسون می‌شود و می‌خواهد در این جهان پرتلاطم تازه بیشتر کند و کاو کند. و این کار تنها به یک طریق میسر است و آن‌هم

خواندن بیشتر است، و این جاست که خواننده دیگر «گرفتار» شده است. به علاوه این لحظات آغازین به نحوی خشونت آمیزند. و این صرفاً بدین دلیل نیست که سبب گسیخته شدن رشته افکار و کارهای خواننده می شوند، افکار و کارهایی که خواننده تا پیش از بازکردن کتاب در پی آن بوده است. این لحظات آغازین می توانند سرآغازهایی خشونت بار برای قصه هایی باشند که بیانگر خشونت هستند. این خشونت می تواند خشونت بالنسبه توجیه شده و مطبوع موجود در رابطه خداوند با خود^۱ در شعرهای هاپکینز و هربرت باشد، یا خشونت جنسیت در روشنائی در اوت و لدا و قو باشد، یا داستان های خشونت بار قانون شکنی که در آثاری نظیر لرد جیم آمده اند، یا خشونت روان شناختی شخصیت به راستی غریبی که در یادداشت های زیرزمینی حرف می زند. من یادداشت های زیرزمینی را نخستین بار زمانی خواندم که دانشجوی سال دوم بودم. به یاد دارم با همان حال و هوای سال دومی ها به خود می گفتم، «بالاخره کسی هم پیدا شد که مثل من باشد، کسی که با من از حس پنهان خودم می گوید.» خشونت انفجاری و مرزشکنانه موجود در این سرآغازها اغلب جنبه تصور نخستین^۲ یا حالت جزء به مفهوم کل^۳ اثری را دارد که در پی سرآغاز می آید. اوج خشونت لرد جیم برای مثال آن جاست که قهرمان داستان اجازه می دهد او را با تیر بزنند، که توانی است که سرانجام برای شرکت بی میلانه خود در اعمال ضد اجتماعی می پردازد و چنین می نماید که این اقدام جیم پیش از این در همان انگاره وی به عنوان نزه گاو در حال حمله [در سرآغاز رمان] عنوان شده است. خشونت در ادبیات به طور کلی یا به جنسیت مربوط می شود، یا به مرگ، یا به هر دو.

درباره خشونت در خانواده رابینسون سویسی کمی بعد خواهم گفت. اما همین جا به عنوان نکته ای که دارای اهمیت خاصی است اضافه می کنم که تجربه خواننده از این خشونت تجربه لذت بخشی است. و این پدیده واقعیت

دارد، هر چند امکان دارد از کسب لذت خشوتی عاریتی که آثار ادبی به ما می بخشند، احساس شرمساری هم بکنیم. ادبیات خشوتی لذت بخش در خود دارد، هر چند ممکن است این خشونت چیزی بیش از خنده ای نباشد که از بازی عجیب و غریب با کلمات ناشی می شود، مثل کاری که کارول در آلیس در سرزمین عجایب کرده است. مثلاً در این اثر فصلی است به نام «خرگوش یک بیل^۱ کوچولو می فرستد.» که بعد کاشف به عمل می آید این «بیل» هیچ ربطی به بیل به معنی صورت حساب مالی ندارد، بلکه مارمولکی است به اسم بیل. خرگوش بیل را از دودکش بخاری می فرستد تو و آلیس او را با لگد از راه همان دودکش می اندازد بیرون. در نسخه مصور تینیل^۲ مارمولک مثل موشک از دودکش بیرون می پرد. در ایسود دیگری از همین کتاب، آلیس و جانوران بعد از آنکه در اشک های آلیس شنا کرده اند با شنیدن روایت تاریخی بی نهایت خشکی که موش با صدای بلند نقل می کند، خشک می شوند. این گونه جناس ها دست کم مرا قاه قاه به خنده می اندازند. همان گونه که پیتس^۳ و فروید نیز می دانستند، خنده نیز خشونت آمیز است. در همه آثار ادبی چیزی وجود دارد که از نوع غرابت خنده آفرین خواب هایی است که آدمی می بیند. خنده تکرارکننده مرز شکنی ای^۴ است که ما را در مقابل خشونت حفظ می کند، و در عین حال میان ما و مرز شکنی ها فاصله می اندازد.

ادبیات چرا خشن است؟

این همه خشونت در ادبیات از کجا ناشی می شود؟ چرا این خشونت لذت بخش است؟ به نظر می رسد انگار ادبیات نه تنها میل ما را برای ورود به

۱. مثل شیر در بادیه. - م.

2. Tenniel

3. William Butler Yeats

4. Trasgression

1. self

2. Proleptic

3. Synecdochic

سرآغازها^۱ در مقام احضار اشباح

نمایشنامه‌های شکسپیر را تا حدودی می‌توان به‌عنوان مدرکی در رد چیزهایی که من گفته‌ام عنوان کرد. نمایشنامه‌های شکسپیر نوعاً با گفتار شخصیت‌های اصلی افتتاح نمی‌شوند، بلکه با گفت‌وگوی اشخاص فرعی شروع می‌شوند. نمایشنامه‌های شکسپیر اغلب با شخصیت‌های فرعی آغاز می‌شوند، و این شخصیت‌های فرعی رابطه اجتماعی‌ای را برقرار می‌کنند که نمایش اصلی بعداً دور آن اجرا می‌شود. برای مثال، هملت با ظهور شیخ آغاز نمی‌شود، بلکه با گفت‌وگوی میان دو نگهبان یعنی برناردو و فرانچسکو (که در ضمن اسم‌های مناسبی هم برای دانمارکی‌ها نیستند) شروع می‌شود که روی باروی قلعهٔ اِلسینور^۲ پاسداری می‌دهند. اِتَللو با خود اِتَللو شروع نمی‌شود، با حرف‌های رودریگو، «مرد محترم فریب خورده» ای گشایش می‌یابد که قربانی خیانت یا گو شده است. با این همه، سرآغازهای شکسپیر از همان قانونی پیروی می‌کنند که من آن را شروع انفجاری در میانهٔ رویدادها خوانده‌ام. سرآغازهای شکسپیر، بی‌درنگ فضای اجتماعی تازه‌ای ایجاد می‌کنند، فضایی که هملت یا اِتَللو درون آن تقدیر تراژیک خویش را به‌انجام می‌رسانند.

سرآغاز بازگشت بومی اثر هاردی صحنه‌ای برپا می‌کند که خلنگ‌زار اِگدون^۳ باشد. این خلنگ‌زار، به‌گفتهٔ عنوان آن فصل کتاب، «چهره‌ای [است] که زمان ردی اندک بر آن می‌گذارد»: «یکی از بعدازظهرهای شبانهٔ ماه نوامبر نرم‌نرم به‌گرگ و میش شامگاه نزدیک می‌شد و پهنهٔ وسیع گستردهٔ وحشی بازی که خلنگ‌زار اِگدون نام داشت لحظه‌به‌لحظه به تیرگی فرو می‌شد.» اما سرآغازهای خانم دلووی، لرد جیم، جنایت و مکافات، طوق اثر هربرت،

واقعیت‌های مجازی ارضا می‌کند، بلکه آن واقعیت‌های مجازی هم، هر چند به‌صورتی نهفته، می‌خواهند به خشونت‌های اغراق‌آمیز مرگ، جنسیت و ویرانگری‌ای نزدیک شوند که در بی‌منطقی‌ها (خردناپذیری‌ها)ی زبان نهفته است. و در همان حال ادبیات به‌اشکال مختلف ما را از همان خشونت‌ها در امان می‌دارد.

همان‌گونه که پل گوردون در تراژدی بعد از نیچه نشان داده است، از منظر نیچه تراژدی در اساس خود سرمستی (شوریدگی)^۱ وافر است و نیز آنکه هنر اساساً تراژیک است. نیچه در شامگان بتان می‌نویسد: «برای آنکه هنر به‌وجود آید، برای آنکه هر نوع فعالیت یا درک زیبایی‌شناختی به‌وجود آید، یک پیش‌شرط فیزیولوژیکی ضروری است: شوریدگی.» معادل انگلیسی سرمستی یا شوریدگی، «rapture»^۲ یعنی به‌اجبار از خود بیرون‌شدن و به قلمروی دیگری درون‌شدن. آن قلمروی دیگر به‌هیچ‌روی قلمروی آرام و مسالمت‌آمیز نیست. این قلمرو به‌نحوی از انحنا با آن چیزهای مفرطی ملازمت دارد که من چنین خوانده‌ام: مرگ، جنسیت و بعد غیرمنطقی زبان. ادبیات مرا تسخیر می‌کند و به‌مکانی می‌کشاند که لذت و درد به‌هم آمیخته‌اند. می‌گویم من «مسحور» واقعیت‌های مجازی‌ای می‌شوم که آثار ادبی مرا بدان‌جا می‌کشانند؛ یعنی به‌شیوهٔ ملایم‌تری می‌خواهم بگویم که با خواندن این آثار، شوریده‌سر شده‌ام. آثار ادبی به‌نحوی از انحنا، وحشی و لگام‌گسیخته‌اند. و این همان چیزی است که به اثر ادبی قدرت شوریده‌حال‌کردن می‌دهد.

1. Rausch

۲. در یکی دیگر از ترجمه‌های انگلیسی شامگاه بتان به‌جای rapture در مقابل Rausch آلمانی intoxication آمده است. - م.

1. openings

2. Elsinore Castle

3. Egdon Heath

روشنایی (سبکی) در اوت اثر فاکتر و بسیاری از آثار دیگر تنها در یک جمله یکی از شخصیت‌ها را که اغلب شخص اول است، مشخص می‌کنند. برای من شخصیت اثر با همین جمله به ناگاه جان می‌گیرد. از آن به بعد، این شخصیت جایی در تخیل من جا خوش می‌کند، مثل نوعی شیخ است که نه مرده او را می‌توان از جسم راند و نه زنده او را. این اشباح نه مادی‌اند و نه غیرمادی. این اشباح در کلمات تک‌تک صفحه‌های همه آن کتاب‌هایی که در قفسه‌ها چیده شده‌اند، حضور دارند و در انتظار آن‌اند تا کسی این کتاب‌ها را از قفسه بردارد و بخواند تا آنها هم بار دیگر احضار و حاضر شوند.

گاهی اتفاق می‌افتد که در همان جمله نخست در شخصیت اثر جان دمیده نمی‌شود. برای من جمله آغازین فصل دوم یادداشت‌های پیک‌ویک است که به آقای پیک‌ویک حیات می‌بخشد، آن هم همراه با صدای مشخص و طناز و نظیره‌پردازانه تمسخرآمیز^۱ خود دیکنز که خوش دارد خود را «باز فناپذیر»^۲ بخواند. در این مورد آنچه نظیره‌پردازی شده است، همانا وجود جزئیات زمان و مکان است که انتظار می‌رود در یک اثر «رنالیستی» آمده باشند. جمله افتتاحیه فصل دوم تداوم پژواک روشنایی بشود^۳ جمله نخست رمان است. بخشی از جمله اول چنین است: «نخستین پرتو نور، تیرگی‌ای را روشن می‌کند، ظلمتی (ابهامی) را به روشنایی پرتلاوویی بدل می‌سازد که تاریخچه اوایل زندگی پیک‌ویک فناپذیر به ظاهر در آن گرفتار بوده است...» این سرآغاز نه تنها نقیضه سفر تکوین تورات است، بلکه نقیضه گنده‌گری‌هایی نیز هست که در زندگی نامه‌های رسمی «مردان بزرگ» به چشم می‌خورند. به علاوه، این سرآغاز نشان‌دهنده توانایی افتتاح‌گری خود دیکنز در مقام مؤلف یا روشنایی‌بخش (آورنده نور) هم هست. پژواک این توانایی که در آغاز فصل دوم می‌بینیم، پیک‌ویک را به همان هیئت نوربخش درمی‌آورد و او را برای ظهور در یک صبح زیبا آماده می‌کند:

۱. Parody, Parodic, نقیضه‌پردازی

۲. «Immortal Boz»

۳. fiat lux

خادم وقت شناس همه امور، خورشید، تازه سر برآورده بود و آغاز به نورافشانی کرد، صبح روز سیزدهم ماه مه سال یک‌هزار و هشتصد و بیست و هفت بود، به زمانی که آقای سمونل پیک‌ویک به ناگهان همچون خورشیدی دیگر سر از خواب برداشت، پنجره حجره خویش را با حرکتی از هم گشود، و جهان زیر پنجره را نظاره کرد. خیابان گاس‌ول بود که زیرپای او افتاده بود، خیابان گاس‌ول در سمت چپ وی بود - تا آن جا که چشم کار می‌کرد، خیابان گاس‌ول در سمت راست وی گسترده بود؛ و سمت مقابل خیابان گاس‌ول آن طرف دیگر مسیر بود.

مثال دیگری که برای سرآغاز به تعویق افتاده می‌توانم بیاورم دوروتیا بروک^۱ جورج الیوت در رمان میدل‌مارچ^۲ است. در این جا نیز دوروتیا بروک در همان جملات آغازین رمان برایم کاملاً جان نمی‌گیرد. رمان میدل‌مارچ چنین آغاز می‌شود: «زیبایی دوشیزه بروک از آن زیبایی‌هایی بود که به نظر می‌آید با لباس فقیرانه برجسته می‌شود و خود را بیشتر نشان می‌دهد. دست و مچ دستش چنان شکیل بود که بروک می‌توانست جامه‌ای با آستین‌های کوتاه مثل آستین‌های باکره مقدس در نقش‌های نقاشان ایتالیایی به تن کند...» این جمله به اندازه کافی دربرگیرنده جزئیات است، اما آنچه به راستی دوروتیا را در چشم ذهن من جان می‌بخشد، لحظه‌ای در صحنه افتتاحیه است، آن جا که دوروتیا با خواهرش سیلیا^۳ با هم‌اند و دوروتیا برخلاف اصول معتقدات خود از جواهراتی که از مادرشان به ارث برده‌اند، تعریف می‌کند: «دوروتیا تحت تأثیر موج تازه‌ای از احساسات که همچون برقی [که خورشید در آن لحظه از جواهرات منعکس کرده بود] ناگهانی بود، گفت: «این گوهرها چقدر زیبايند!» خواننده‌ای که دقت کرده باشد، متوجه می‌شود که اغلب این گشایش‌ها

1. Dorothea Brooke

2. Middlemarch

3. Celia

چند کلمه راویِ طنّازی را می‌آفریند که با راویِ طنّازِ کافکا به کلی متفاوت است. قصه‌گوی آستین با عینیتی سرد و خشک تصورات ایدئولوژیکی جمع آدم‌های حاضر در رمان را گزارش می‌کند. این قصه‌گو میان خود و این تصورات کاملاً فاصله نمی‌اندازد: «حقیقتی است که همگان بدان اذعان دارند که مرد مجردی که صاحب مال است باید در پی همسر باشد.»

به‌رغم تنوع عظیم این جملاتِ آغازین، کارکرد همه آنها آفرینش آنی جهانی تخیلی است. در همه مواردی که آمد، نخستین جمله آنها عمیقاً جنبه آغازگرایانه (پاگشایانه)^۱ دارند. همه این جملات بیانگر آفرینش‌اند، بیانگر تولدی نو، شروعی تازه‌اند. یکی از لذات اصلی خواندن آثار ادبی، قدرتی است که به مای خواننده می‌دهند، تا دل مشغولی‌های واقعی مان را به کناری نهیم و قدم به سرزمین دیگری بگذاریم.

غرابت ادبیات

کدام‌اند مشخصه‌های اصلی این واقعیت‌های مجازی که اثر ادبی می‌خوانیم؟ مشخصه نخست: با یکدیگر قیاس‌ناپذیرند. هریک از آنها منحصر به فرد است، یگانه است، عجیب و یگانه‌نوازانه (فردی)^۲ و ناهمگن است. صورت‌بندی جرارد منلی هاپکینز را به عاریت می‌گیرم و می‌گویم آثار ادبی «منایر، اصیل، کم و غریب» هستند. این غراب همه آنها را نسبت به هم غریبه می‌کند. شاید بتوان همه آنها را به چشم مونادهای (جوهر فردی)^۳ در بسته لایب‌نیتس^۴ نگاه کرد، یا به چشم «ناهم‌امکان»^۵ لایب‌نیتسی نگاه کرد، یعنی جهان‌هایی که از نظر منطقی نمی‌توانند در فضایی واحد همزیستی کنند.

1. initiatory
3. monad
5. impossible

2. idiosyncratic
4. Leibniz

(سرآغازها)، هر چند همه را کم‌وبیش بی‌هیچ نظم و ترتیبی از میان آنها می‌که در ذهنم ته‌نشین شده‌اند انتخاب کرده‌ام، به نحوی یا به خورشید ارتباط دارند یا به بازکردن پنجره. گه‌گاه در بعضی آثار مثل یادداشت‌های پیک‌ویک هر دو این نقش تکرارها (موتیف‌ها)^۱ حضور دارند. آخرین مثالی که می‌آورم از خانم دلویی است. چند جمله بعد از جمله آغازینی که پیش از این آورده‌ام، کلاریسا را می‌بینیم که یکی از تجربیات دوران کودکی خود را به یاد می‌آورد:

چه چکاوکی! چه پرشی! زیرا همیشه به چشم او [زن] چنین آمده بود، هنگامی که با غرغر ضعیف لولاها که هم‌اکنون می‌توانست بشنود، زن در شیشه‌ای را ناگهان به قوت باز کرده و به سوی بورتون^۲ پریده بود.

به نظر می‌رسد مشخصه سرآغاز جهان، حتی سرآغاز همین جهان‌های تخیلی ادبی نیز به‌طور طبیعی برآمدن خورشید است یا پنجره‌ای که از درون به بیرون باز می‌شود.

به علاوه این‌گونه گشایش‌ها را که روایت سوم شخص‌اند، صدای دیگری نیز که صدای راوی باشد، نقل می‌کند. حتی روایت‌های اول شخص هم دوگانه‌اند. «من» در مقام راوی از یک «من» گذشته می‌گوید که تجربه‌هایش به‌زمان گذشته روایت می‌شوند: «به میز کوبیدم...» این‌گونه جمله‌های آغازین این توهم را در مورد گوینده ایجاد می‌کنند که این گوینده صرفاً از واژگان سربرآورده است و نه چیز دیگری. مثال خوبی که می‌توان آورد صدای روایتگر کافکاست که کوتاهی طنزآمیز و دوبهلویی در بیان حقیقت است. صدای کافکا هولناک‌ترین و نامعقول‌ترین رویدادها را با لحنی سرد و عادی بیان می‌کند، انگار دارد یک رویداد عادی روزمره را روایت می‌کند. سرآغاز بهشت گمشده وقتی شاعر الهه شعر را فرامی‌خواند (احضار می‌کند) مشخص می‌کند که صدا صدای شاعر است، درست مثل جمله اولِ غرور و تعصب که با

1. motifs

2. Bourton

هرکدام از آنها تحقق تخیلی یک امکان جانشین (آلترناتیو) اند که در «جهان واقعی» قابل تحقق نیست. هریک از آنها مکمل با ارزش و بی نظیر دنیای واقعی است.

تأکید بر غرابت ادبیات از نکات حایز اهمیت است، چراکه یکی از کارکردهای اصلی بخش بزرگی از مطالعات ادبی (قسمت اعظم بررسی‌های ژورنالیستی به کنار) پرده کشیدن بر همین غرابت است، مثل همان کاری که خانواده رابینسون سوئی در جزیره خود می‌کردند، یعنی دست به کشتن یا اهلی کردن جانوران و پرندگان و ماهیان جزیره خود می‌زدند. مطالعات ادبی خصلت غیرعادی زبان ادبی را پنهان می‌کنند و برای این کار زبان ادبی را توجیه می‌کنند، خنثی می‌کنند و آن را به چیزی آشنا بدل می‌کنند. و این، خود معمولاً به مفهوم دیدن صورتی از باز نمود جهان واقعی در زبان ادبی است. ممکن است برای توجیه این خصلت غریب، غرابت اثر را به نویسنده نسبت دهیم، یا بکوشیم نشان دهیم که مشخصه زمان یا مکان تاریخی آن چنین است، یا مربوط به خصیصه طبقاتی و جنسیت و نژاد نویسنده اثر است، یا آن را به چشم بازتاب جهان مادی و اجتماعی بنگریم، یا آن را به کلیت بخشی‌های مفهومی در زمینه شیوه عملکرد زبان ادبی نسبت دهیم؛ به هر حال، هرچه کنیم، هدف ناگفته همانا فرو نشانیدن ترس آگاهانه یا ناخود آگاهانه‌ای است که مردم از غرابت راستین ادبیات دارند. هر اثر ادبی یگانه و غیر قابل مقایسه است و ما از کیفیت همین حالت ادبیات می‌ترسیم.

وقتی تصریح می‌کنم که هر اثر حقیقت ویژه خود را دارد، حقیقتی که با حقیقت هر اثر دیگر متفاوت است، گذشته از آنکه حرف‌های مرا در تقابل با تعاریف تقلیدگرایانه یا اشارت‌گرایانه (ارجاعی) ادبیات قرار می‌دهد، حرف‌های من در تقابل با برداشت‌های هایدگری از ادبیات یا از «شعر» نیز قرار می‌گیرد، مقصود آن چیزی که هایدگر «ارائه - حقیقت - در - اثر» می‌خواند. از دیدگاه هایدگر حقیقتی که در ادبیات عرضه می‌شود جهانشمول

1. Universal
3. Grimm

2. Being
4. specificity

«جهان واقعی» نیز مجزاست و نیز مجزا از هر جهان والای متحد و یکپارچه‌ای است که ممکن است تصور رود همه آثار ادبی را به جریان می‌اندازد.

بی‌تردید این جا هم من با تحلیل استنباطی ادبیات، دوباره در مورد چیزی دچار خطا می‌شوم که نسبت به آن هشدار داده‌ام. این نکته را نمی‌توان انکار کرد که نظریه ادبی به مرگ ادبیات کمک می‌کند، همان مرگی که در اولین جمله این کتاب اعلام کرده‌ام. نظریه ادبی به شکل معاصر آن درست زمانی سربرآورد که نقش اجتماعی ادبیات رو به ضعف نهاده بود. واکنش پوشیده‌ای به همان ضعف بود. اگر برایمان واضح و مسلم بود که قدرت و نقش ادبیات در کمال خویش است، به نظریه پردازان درباره آن نیازی نبود. بزرگ‌ترین رساله دنیای کهن در باب آنچه امروز ادبیات می‌نامیم، یعنی بوطیقای^۱ ارسطو، زمانی به وجود آمد که تراژدی یونانی، غیر از حماسه (مثال‌های اصلی ارسطو از «شعر» است) رو به افول داشت. به همین طریق نیز در سده بیستم اندیشه‌های نظری برجسته در باب ماهیت ادبیات درست زمانی پدید آمدند که ادبیات به مفهوم نوین کلمه، و در مقام قدرت اصلی در فرهنگ مغرب‌زمین وارد فرایند افول شده بود. منظور من نظریه پردازانی مثل سارتر، بنیامین، لوکاچ، بلانشو، دو مان، دریدا، جیمسون، باتلر و دیگران است؛ و اینها سوای گفته‌های نویسندگان خلاق نظیر مالارمه و پروست هستند که اندیشه‌های نظریه پردازان اواخر سده بیستم را در باب جوهره ادبیات پیش‌بینی کرده بودند.

✓ شکوفایی نظریه ادبی از مرگ ادبیات خبر می‌دهد. صرف همین که مدیران مؤسسه راتلج^۲ از من دعوت کرده‌اند تا کتابی «پیرامون ادبیات» بنویسم خود نشانه این مرگ است. چنانچه همگان ادبیات را به چشم پدیده‌ای که مسئله‌دار شده است نمی‌دیدند، مدیران راتلج هم به فکر چنین درخواستی نمی‌افتادند. بسیاری از مردم تصور می‌کنند که احتمالاً ادبیات به مخاطره مرگباری افتاده است، ادبیات را دیگر چیزی صرفاً مسلم و بدیهی نمی‌پندارند. نظریه از یک

سو خیر از مرگ قریب‌الوقوع ادبیات می‌دهد، که البته ممکن نیست بمیرد، و در عین حال کمک می‌کند که این مرگ - بدون - مرگ روی دهد.

و این واقعه براساس قانونی سرسخت و عمیق روی می‌دهد که می‌گوید تنها زمانی می‌توانید چیزی را که ریشه‌های عمیق در فرهنگ شما دارد به‌وضوح ببینید که آن چیز در کار دورشدن از شما و فرورفتن در دوردست تاریخی باشد. مورس بلانشو پیش از این به سال ۱۹۵۹ این محوشدن و دلیل اصلی آن را بی‌سروصدا درک کرده و در مقاله‌ای باز نموده است، مقاله «آواز سیرن‌ها^۱: رویارویی با تخیلات». ^۲ بلانشو در باب رمان در مقام قالب اصلی ادبی نوین چنین می‌نویسد:

وقت آدمی را به بازی و سرگرمی تبدیل کردن کار خردی نیست و از این بازی اشتغالی آزاد آفریدن کم‌کاری نیست، اشتغالی که فاقد هرگونه کشش و فایده آنی است، اشتغالی که دراساس بی‌مایه و سطحی است و در عین حال با حرکت سطحی خود توانایی جذب همه هستی را داراست. اما روشن این است که اگر امروزه رمان از ایفای این نقش عاجز است، دلیل آن این است که امروزه فنون^۳ وقت آدمیان و شیوه‌های سرگرمی آنان را دگرگون کرده‌اند.

در فصل سوم برمی‌گردم و به این مسئله «فتون» می‌پردازم. به‌علاوه به برداشت بلانشو از شیوه عملکرد récit نقل یا روایت^۴ در تقابل با رمان نیز می‌پردازم؛ بدین ترتیب که هدف از «récit» رسیدن به سرگرمی نیست، بلکه هدف چیزی

۱. Sirens، در اساطیر یونان از طایفه پریان دریایی‌اند؛ نیمی زن و نیمی پرنده که با آواز خود ملوانان را از راه به‌در می‌برند و نابودشان می‌کنند. - م.

2. The imaginary

3. Technics

۴. «récit» فرانسه را به tale ترجمه کرده‌اند که به‌نظر میلر (فصل سوم) ترجمه مناسبی نیست. فرهنگ فرانسه - انگلیسی آکسفورد به‌ازای آن «narrative» را آورده است که با توجه به مطالب فصل سوم «نقل» یا «روایت» کم‌وبیش معادل فارسی مناسبی است. - م.

است که بلانشو به آن «تخیلیات» یا «فضای ادبی»^۱ می‌گوید. عبارت «فضای ادبی» اسم یکی از کتاب‌های بلانشوست.

انسان به هیچ طریقی نمی‌تواند وارد «فضای ادبی» مثلاً وارد فضای جنایت و مکافات یا غرور و تعصب شود مگر با خواندن خود اثر. درست است که انسان با مطالعه در دنیای تاریخ روس یا انگلیس یا دنیای زندگی‌نامه‌های داستایفسکی یا آستین، یا نظریه ادبی به اطلاعاتی با ارزش دست می‌یابد، اما هیچ‌کدام از اینها خواننده را برای آنچه اساسی‌ترین یعنی فردی‌ترین وجه این آثار است، آماده نمی‌کنند. هنری جیمز با بیان رسای خود در بخش مشهور پیشگفتار تصویر یک بانواز یگانه‌بودن اثر هر نویسنده می‌گوید:

خلاصه آنکه خانه داستان یک دریچه تنها ندارد، هزار هزار دریچه دارد - یا بهتر است بگوییم شمارش دریچه‌هایی که ممکن است اثر داشته باشد، میسر نیست. نیاز رؤیاهای فردی و فشار اراده فردی هر یک از این روزنه‌ها را با شکافتن دیوار ایجاد کرده‌اند، و با جبهه وسیعی که دارد هنوز هم امکان شکافته شدن وجود دارد. این شکاف‌ها و رخنه‌ها که از نظر شکل و اندازه با هم شبیه نیستند، چنان با هم بر فراز صحنه انسانی آویخته‌اند که ممکن است انتظار داشته باشیم گزارشی به دست دهند که از آنچه خود می‌بینیم همسانی بیشتری داشته باشند. اینها در بهترین حالت خود دریچه‌اند، روزنه‌هایی در دیوار بی‌جان‌اند، از هم گسیخته‌اند، بر آن فراز جا خوش کرده‌اند؛ اینها درهای لولاداری نیستند که یگراست رو به زندگی باز شوند. اما نشانه خاص آنها این است که دم هر یک از آنها هیكلی با یک جفت چشم، یا دست‌کم با یک دوربین ایستاده است، و این هیكل برای نظاره بارهای بار ابزار منحصر به فردی درست می‌کند و به هر کسی که از این ابزار استفاده کند، اطمینان می‌دهد به حالی دست می‌یابد که با حال دیگران متفاوت است.

ادبیات گفتار کنشی است

مشخصه دوم: از آن‌جا که اثر ادبی به واقعیت تخیلی دلالت می‌کند، نتیجه آنکه ادبیات از کلمات بیشتر استفاده کنشی می‌کند تا قطعی. «کنشی» و «قطعی» از اصطلاحات نظریه کنش گفتاری^۲ اند. از یک سو، جمله قطعی از وضع موجود یاد می‌کند، مثل این گفته که «بیرون دارد باران می‌آید». چنین جمله‌ای را دست‌کم از نظر اصولی می‌توان ثابت کرد که راست است یا دروغ. از سوی دیگر، گفتار کنشی طریقه‌ای برای انجام امور یا کلمات است. از وضع موجود یاد نمی‌کند، بلکه سبب وقوع چیزی می‌شود که از آن یاد می‌کند. برای مثال، در شرایط مناسب زمانی یک زوج زن و شوهر به حساب می‌آیند که کشیش یا شخص دیگری که برای این کار برگزیده شده است بگوید: «من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم.» در آثار ادبی جملات، نظیر جملات افتتاحیه‌ای که پیش از این آورده‌ام مثلاً، «زن، کیت کوری، منتظر ورود پدرش بود...»، به جملات قطعی مانده‌اند که وضعی را شرح می‌دهند که امکان دارد درست باشد. اما از آن‌جا که آن وضع وجود ندارد، یا به هر صورت تنها از طریق کلمات قابل دسترسی است، آن کلمات عملاً کنشی (زبانی - کرداری) هستند. این کلمات کیت کوری را درحالی که با دلخوری منتظر پدر است، برای خواننده به وجود می‌آورند. در اثر ادبی، هر جمله جزئی از زنجیره‌ای از گفتارهای کنشی (زبانی - کرداری) است و بیش از پیش بر وسعت قلمرو تخیلی‌ای می‌افزاید که با جمله نخست اثر، گشایش یافته است. کلمات است که آن قلمرو را در دسترس خواننده قرار می‌دهند. این کلمات با حرکات کلامی‌ای که پیوسته مکرر می‌شوند و گسترش می‌یابند در آن واحد آن جهان خیالی را هم اختراع می‌کنند و هم در عین حال کشف می‌کنند (کشف به مفهوم «آشکارکردن»). اما قلمروی خیالی‌ای که توسط اثر ادبی گشوده می‌شود، صرفاً در

1. speech act theory

1. literary space

دسترس [خواننده] قرار نمی‌گیرد. بُعد کنشی واژگان اثر از خواننده واکنش می‌طلبد. درست خواندن یک مشغله پویاست. به یک تصمیم تلویحی نیاز دارد تا فرد همه قدرت خود را به کار بندد و اثر را به صورت یک فضای تخیلی درون خود به وجود آورد. خواننده باید در پاسخ به فراخوانی اثر کار - گفت کنشی دیگری به زبان آورد: «قول می‌دهم باورت کنم». جمله آغازین مشهور موبی دیک، اثر هرمان ملویل با فراخواندن واکنش خواننده آن، ضرورت کنشی دوگانه را تصریح می‌کند. به علاوه این جمله از آن جملاتی است که در یک شخصیت خیالی حیات می‌دمد: «به من بگوید اسماعیل». هر چند می‌توان این جمله را به عنوان یک اجازه خواند: «اگر خوش دارید می‌توانید به من اسماعیل بگویید» یا طفره رفتن: «اسم من در اصل اسماعیل نیست، اما از شما می‌خواهم مرا به این اسم بخوانید» با قرائت بسیار غلیظ آن، این جمله به صورت یک فرمان تحکم‌آمیز درمی‌آید: «به شما دستور می‌دهم مرا اسماعیل بخوانید» تنها کاری که از خواننده برمی‌آید تن دادن به، یا سرپیچی از این فرمان است. خواننده باید بگوید: «می‌پذیرم به شما اسماعیل بگویم» یا «چنین کاری نمی‌کنم. ابلهانه می‌نماید». ادای تلویحی جمله کنشی - واکنشی، نخست پذیرش رسمی یک قرارداد است. همین گفتن «آری» همان «بگشای سزامی» است که به خواننده امکان می‌دهد به کل باقی اثر عظیم ملویل دست یابد. اگر موافقت کنید و راوی را اسماعیل بخوانید، آن وقت می‌توانید وارد اثر شوید. در غیر این صورت، خیر. نشان دادن این‌گونه واکنش‌ها به خواست راوی که خواننده قواعد خاص اثر مشخصی را می‌پذیرد، هر جا به خواندن مربوط می‌شود، ضروری است.

۳ ادبیات اسرار خود را حفظ می‌کند

اما یکی از وجوه آثار ادبی از این شرط ناشی می‌شود که تنها با خواندن واژگان روی صفحه کتاب است که می‌توان به جهان یگانه‌ای که هر اثر آشکار

می‌سازد، دست یافت. ما فقط از طریق چیزهایی که کلمات می‌گویند است که می‌توانیم آن جهان را بشناسیم. هیچ جای دیگری وجود ندارد که برای کسب اطلاعات بیشتر بتوانیم به آن مراجعه کنیم. هر رمان، هر شعر، هر نمایشنامه نوعی شهادت است. اثر شهادت می‌دهد، شاهد است. هر چه صدای روایی می‌گوید با ادعای ضمنی (و گاهی حتی صریح) همراه است: «سوگند می‌خورم این همان چیزی است که به چشم دیده‌ام؛ این ماجرا به راستی اتفاق افتاده است». تفاوت میان شهادت ادبی و شهادت «واقعی» در آن است که برای تحقیق درباره آن یا تکمیل آنچه راوی خیالی می‌گوید هیچ راهی وجود ندارد. شاهد واقعی در جایگاه شهود حرف‌هایی می‌زند که دست‌کم از نظر اصول می‌توانیم صحت و سقم آن حرف‌ها را با مقایسه با شهادت شاهدان دیگر یا با شیوه‌های دیگر تحقیق بررسی و تبیین کنیم. اما این‌گونه بازبینی‌ها سبب از اعتبار افتادن ادعاهای شاهد نمی‌شود که گفته است این همانی است که به چشم خود دیده است. وقتی شاهد می‌گوید این همان چیزی است که آن جا بود و به چشم خود دیدم؛ ممکن است راست گفته باشد، حتی اگر آن چیز آن جا نبوده است. اما با این همه اغلب می‌توان شکاف‌ها و افتادگی‌های موجود در شهادت جهان واقعی را پر کرد. اما ادبیات برعکس اسرار خود را حفظ می‌کند.

برای مثال وقتی در تصویر یک بانو اثر هنری جیمز، گیلبرت آرموند^۱ از ایزابل آرچر تقاضای ازدواج می‌کند و تقاضایش پذیرفته می‌شود، خواننده هرگز نمی‌تواند بفهمد موقع خواستگاری آن دو به هم چه گفته‌اند. دلیل آن این است که راوی جیمز این رویداد را به صورت مستقیم نقل نمی‌کند. به علاوه راوی به خواننده نمی‌گوید در ورای پایان رمان وقتی ایزابل بار دیگر در رم نزد همسر خود رفت بر او چه گذشت. در بال‌های کیوتر، اثر جیمز هم خواننده هرگز نمی‌تواند بفهمد مضمون نامه‌ای که میلی تیل^۲ در بستر مرگ برای مرتون

1. Gilbert Osmond

2. Milly Theale

سیرن‌ها ممکن است مرگبار باشد. در این مقاله، آواز سیرن‌ها تمثیلی برای تخیلیات است و نیز آنچه جنبه خطرناک ادبیات در کلیت آن است. چنانچه آواز سیرن‌ها را می‌شنیدید، امکان داشت چنان مسحور شوید که به‌طور دائم از جهان روزمره مسئولیت‌های مادی به دور بمانید. خود آثار ادبی پُر است از سخنانی که بیانگر هراس از قدرت سحرآمیز ادبیات‌اند، آنقدر که می‌توان از این سخنان تاریخ بلندی پرداخت. بعداً به برخی از این سخنان اشاره می‌کنم.

ع ادبیات از زبان استعاره استفاده می‌کند

قدرت خلاقه آثار ادبی وابسته به استعاره است و این خود نشانه آن است که زبان مورد استفاده آثار ادبی جنبه کنشی دارد، تا جنبه قطعی صرف. این استعاره‌ها شباهت میان یک چیز و چیز دیگری را نشان می‌دهند. این شباهت اغلب زاده و برآمده از خود کلمات است و کمتر وجهی از وجوه خود چیزهاست. نمونه‌هایی از گونه‌های متنوع این پدیده در مثال‌هایی که در باب جمله‌های آغازین متن نقل کرده‌ام به‌فراوانی وجود دارند. در شعری که از شعر کلاسیک چین نقل کرده‌ام، عروسی که به‌خانه تازه خود می‌رود در کنار شکوفه‌های هلو قرار گرفته و با آن مقایسه شده است. شعر چینی اغلب یک انگاره مادی را به‌صورت همکناری کنایی^۱ پهلوپه‌پلوی یک انگاره انسانی قرار می‌دهد، بی‌آنکه از ارتباط آنها چیزی بگوید. گذشته از شخص‌نمایی^۲ آشکار کلمه «صورت» در عنوان فصل اول بازگشت بومی، انسان‌انگاری پنهان خلنگ‌زار اگدون در عبارت «خود را قهوه‌ای می‌کرد» مقدمه‌ای است برای انسان‌انگاری^۳ مبالغه‌آمیز خلنگ‌زار در باقی پاراگراف همین اثر. در جنایت و مکافات، راسکولنیکوف به‌شکل کنایی دیگری با استفاده از اتاق کوچک زیر

دنشر^۱ نوشته بود، چیست. دلیل آن هم این است که کیت کروی نامه را می‌سوزاند، و راوی محتویات نامه را افشا نمی‌کند. هنری جیمز رمان کوتاهی به‌نام اوراق اسپرن^۲ دارد که در آن نیز خواننده هرگز از محتویات نوشته‌های اسپرن آگاه نمی‌شود، زیرا پیش از آنکه راوی اول شخص فرصت خواندن نوشته‌ها را پیدا کند، دوشیزه تینا همه را می‌سوزاند. به‌شبهه‌ای مشابه، بودلر نیز، در نمونه‌ای که ژاک دریدا به آن می‌پردازد، به خواننده نمی‌گوید که آیا شخص اول شعر منثور (شعر - نش)^۳ «سکه قلب» سکه تقلبی را به‌گدای شعر منثور می‌دهد یا نه.

من ادعا می‌کنم یکی از مشخصه‌های اساسی ادبیات همانا مخفی کردن اسراری است که امکان دارد هرگز برملا نشوند. مثالی که سر توماس براون در این مورد می‌زند، ماجرای اولیس با سیرن‌ها در اودیسه است، یعنی دانستن اینکه سیرن‌ها واقعاً می‌خواسته‌اند چه آوازی برای اولیس بسخوانند مطلقاً غیرممکن است. دلیل آن هم این است که هومر فقط آوازی را نقل می‌کند که خبر از آوازی مقاومت‌ناپذیر می‌دهد، اما این آواز خود آن آوازی نیست که اولیس در صورت تسلیم شدن به وسوسه سیرن‌ها می‌شنید. به‌علاوه این اسرار، نمونه‌هایی که تا این‌جا ذکر کرده‌ام، پیش‌پا افتاده و بی‌اهمیت نیستند. کل مفهوم این آثار مورد بحث بر اساس چیزی است که تا ابد برای آگاهی خواننده ممنوع می‌ماند. خواننده برای درک کامل اثر می‌خواهد بداند، لازم است بداند. یکی از عواطفی که با خواندن هر اثر ادبی در خواننده برانگیخته می‌شود گونه‌ای کنجکاوی سیرآب‌ناشده است، اما ادبیات اسرار خود را حفظ می‌کند. مای خواننده صرفاً می‌خواهیم بدانیم آواز سیرن‌ها چگونه آوازی است. تنها یک راه دارد که بفهمیم اولیس در گفته خود غلو کرده است یا نه و آن هم چیزی نیست جز اینکه خودمان آواز سیرن‌ها را بشنویم. اما همان‌گونه که مورس بلانشو در «آواز سیرن‌ها» اظهار می‌دارد، دانستن آواز

1. metonymical juxtaposition

2. Prosopopoeia

3. Personification

1. Merton Densher

2. *Aspern Papers*

3. Prose-Poem

طبیعت نه استعاره‌ای پیدا می‌شود، نه تشبیهی وجود دارد، نه کنایه‌ای، نه شخص‌نمایی و نه انسان‌انگاری؛ اینها تنها و تنها در ترکیب^۱ واژگان وجود دارند. وقتی می‌گوییم لرد جیم به هیئت شخصی وجود دارد که سر به پایین مثل نره‌گاو در حال حمله به سوی شما می‌آید، حاکی از آن است که لرد جیم تنها در زبان وجود دارد و بس. هرچه هم توصیف کنراد از شبه‌جهانی که در آن ساکن است دارای جزئیات باشد، باز هم لرد جیم را نمی‌توان در هیچ کجای جهان محسوس (پدیداری) پیدا کرد.

دوم آنکه، این چهره‌ها نشان‌دهنده قدرت خارق‌العاده مجازهاست که می‌توانند به ظرافت و با ایجاز در پرسوناژهای خیالی قصه روح بدمند. نمونه این قدرت، همکناری جذاب شکوفه‌های هلو و نوعروس شعر چینی است. نوعروس و لرد جیم و خیل اشباح ادبی همه معلول زبان هستند. در این جمله که جیم سر به‌زیر افکنده، مثل نره‌گاو در حال حمله به سوی شما می‌آید، چندین مجاز مختلف با شیوه‌ای که خصیصه زبان ادبی است یکجا به هم درآمیخته‌اند. این سبک بیان گونه‌ای فراخوانی است که روح لرد جیم را احضار می‌کند، درست مثل اولیس که ارواح جنگجویان مرده را در اودیسه فرامی‌خواند. بیان اینکه جیم مثل یک نره‌گاو در حال حمله است، التفات یا شخص‌نمایی پوشیده‌ای است که جیم را در مقام یکی از غایبان، یا موجودات تخیلی متعلق به عالم تخیلیات یا مردگان با حرمت ندا می‌دهد یا از وی مؤاخذه می‌کند، و بدین شیوه به وی تشخص می‌بخشد. و این خود از موارد کاربرد غلط یا تصنعی^۲ کلمات است که یک اسم را («نره‌گاو در حال حمله» را) به چیزی تبدیل می‌کند که اسم خاصی ندارد، یعنی درونبود خیالی جیم در مقام شخص.

در مورد زمان لرد جیم نیز مثل بسیاری از آثار ادبی دیگر، وقتی راوی داستان خویش را نقل می‌کند، شخصیت اصلی اثر مرده است حتی اگر این

شیروانی که محل سکونت اوست تعریف و تبیین می‌شود و نیز با استفاده از هوای گرمی که راوی ماسجرا بدان اشاره می‌کند. خودشیفتگی (نارسیسیسم)^۱ اکت کروری زمانی مشخص می‌شود که در آینه خود را نگاه می‌کند. بلندمرتبگی مضحک پیک ویک با شیوه بلندشدن او که به طلوع خورشید می‌ماند تبیین می‌شود، و درعین حال، خورشید به مقام نوکروی تنزل پیدا می‌کند و هنگام طلوع برای پیک ویک «چراغ می‌افروزد». نیروی حیاتی خاموش‌ناشدنی لناگروو^۲ بدین صورت نشان داده می‌شود که مدام در جنب‌وجوش است. وقتی خواننده نخستین بار با لناگروو دیدار می‌کند، لنا پیشاپیش یک عالمه راه از آلاباما آمده و در همان حال بچه نامشروعی را که در شکم دارد نیز با خود آورده است. پسرک اهل ویناندر بدین صورت تعریف و تبیین می‌شود که خرسنگ‌ها و جزایر ویناندر که انسان‌انگاری دیگری است، وی را «می‌شناختند». شعر با یک التفات^۳ مبالغه‌آمیز شروع می‌شود. التفات [در علم بدیع] عبارت از مجازی^۴ است که در آن گوینده به کسی یا چیزی روی می‌آورد و به آن ادای احترام می‌کند. در مورد التفات‌هایی که به طبیعت بی‌جان مربوط می‌شوند، خود فراخوانی^۵ جنبه انسان‌انگاری نیز دارد. گفتن اینکه «شما می‌شناسیدش، ای خرسنگ‌ها و ای جزایر ویناندر!» به معنای حیات‌بخشیدن به خرسنگ‌ها و جزیره‌هاست، و غیرمستقیم دلالت بر آن دارد که احتمالاً این خرسنگ‌ها و جزیره‌ها برمی‌گردند و پاسخ می‌دهند، درست مثل جغدها که در باقی شعر به صدای پسر که از «هوهوی» جغد تقلید می‌کند، پاسخ می‌دهند.

در مورد فراگیربودن (متداول‌بودن) زبان استعاری در جملات افتتاحیه فوق چه می‌توان گفت؟ نخست آنکه، همچنان‌که گفته‌ام، این جملات نشان‌دهنده آن‌اند که این زایش‌های تازه به وسیله زبان انجام می‌گیرند. در

1. narcissism
3. apostrophe
5. invocation

2. Lena Grove
4. Trope

۴. آیا ادبیات اختراع می‌کند یا اکتشاف؟

و اکنون می‌رسیم به آخرین مشخصه زبان ادبی: دیدیم هر اثر ادبی معین یا کلمات، یک جهان جایگزین (آلترناتیو) می‌گشاید؛ در این مورد از همه مهم‌تر آن است که بدانیم آیا کلمات اثر این جهان جایگزین را خلق می‌کنند یا صرفاً این جهان را آشکار می‌سازند. هر چند کسب چنین آگاهی‌ای غیرممکن است. دلیل غیرممکن بودن کسب این آگاهی از آن جا ناشی می‌شود که در هر دو مورد کلمات بی‌کم‌وکاست عین هم می‌نمایند. در دهه‌های اخیر ادبیات را اغلب با توجه به خود-انعکاسی بودن^۱ یا خود-ارجاعی بودن^۲ آن تعریف می‌کنند. گفته می‌شود دلیل شاخص بودن ادبیات آن است که ادبیات به خود و به شیوه کارکرد خود ارجاع می‌دهد. برای مثال زبان‌شناس بزرگ، ژمان یا کوپسن^۳ در تمایز زبان ادبی با کاربردهای دیگر زبان می‌گوید زبان ادبی «مجموعه زبان را به سوی خود» متجلی می‌کند. به نظر من در مورد این جنبه از ادبیات بسیار مبالغه شده است. با توسل به وجه تمایز جنسیت‌گرایانه^۴ پنهان ادبیات، بسیاری از خوانندگان گمراه شده، ادبیات را به دلیل خود-انعکاسی بودن عقیم و مادینه و کسالت‌بار آن واگذاشته‌اند. تصور بر این است که ادبیات شبیه کیت کروی است که خود را در آینه نگاه می‌کند، که با کاربرد مردانه و نیرومند زبان که به چیزهای واقعی در جهان واقعی دلالت می‌کند، در تعارض است. گفتن اینکه ادبیات «خود-انعکاس» است به منزله آن است که بگوییم ادبیات ناتوان است.

برعکس، بیشتر آثار ادبی به ندرت اعتراف می‌کنند که دست‌پخت نویسنده‌اند و ساختگی‌اند. و به همین دلیل بود که من در دوران کودکی در ذهن خود می‌توانستم خانواده رابینسون سوئیسی را به چشم ارجاع به یک مکان

شخصیت‌های اصلی در پایان داستان نمرده باشند، وقتی کتاب وی منتشر می‌شود هر کدام از این شخصیت‌های اصلی، دیگر به گذشته‌ای مطلق تعلق دارند. اشباح و همناکی آنان در مغز و احساسات ما خانه کرده‌اند، درست همان‌گونه که خاطره لرد جیم در ذهن مارلو،^۱ راوی داستان لرد جیم خانه کرده است، درست همان‌گونه که مارلو در ذهن کنراد خانه کرده بود و در چند رمان دیگر باز می‌گشت، و درست همان‌گونه که مارلو در تخیل خوانندگان کنراد که من و شما باشیم خانه می‌کند.

سوم: واقعیت آن است که استعاره یکی از وجوه همیشه حاضر زبانی است که به شیوه ارجاعی معمولی به کار می‌رود، مثلاً در تیترو روزنامه‌ها که امروزه اغلب به نویسنده امکان می‌دهند دست به بازی‌های زیرکانه با کلمات بزنند. چند مثال واقعی می‌آورم؛ اولین مثال از روزنامه چینا دیلی^۲ است و بقیه از یکی از شماره‌های یواس‌ای تودی^۳: «بیمه پزشکی تن به جراحی می‌دهد»؛ [این نوع ترکیب‌های انگلیسی به ترجمه فارسی تن نمی‌دهند، ولی زبان فارسی پر از این ترکیب‌هاست: نون و القلم، اثر آل‌احمد؛ تسخیر کیهان که داستان علمی-تخیلی نیست؛ «نویل هم به ایران آمد» (کارنامه)؛ «ابره‌های خانه نیما» (کارنامه)؛ برای نمونه یکی از تیتروهای انگلیسی را نقل می‌کنم] «Green Power gets second wind» یعنی «قدرت سبز دوباره جان می‌گیرد، یا نفس تازه می‌کند» [مقاله درباره قدرت آسیای بادی است.] با این همه، تقریباً در همه جمله‌های آغازین من، گونه‌ای مجاز حضور دارد، و هر مجاز برای خواننده خبره نشانه‌ای است حاکی از آنکه ممکن است خواننده در آستانه خواندن چیزی باشد که در فرهنگ ما تحت عنوان «ادبیات» تعریف شده است. جناس‌های حاضر در عنوان‌ها هرفی است، که همه آن را درک می‌کنند. اما به دلیل این کیفیت، به چشم بسیاری از مردم شعر نیستند، هر چند شاید جای بحث باقی باشد.

1. self-reflexivity
3. Roman Jakobson

2. self-referentiality
4. sexist

1. Marlow
3. USA Today

2. China Daily

واقعی نگاه کنم که جایی وجود دارد. بیشتر آثار ادبی یکراست طوری سرِ مطلب می‌روند و طوری حرف می‌زنند انگار واقعیت‌های مجازی‌ای که توصیف می‌کنند، آن‌هم با آن‌همه محتوا و رویداد، وجودی مستقل دارند و صرفاً نویسنده آنها را توصیف کرده است، نه آنکه اختراع شده باشد. چه کسی است که بگوید چنین نیست، که همه آن جهان‌های جایگزین جایی به انتظار نشسته بوده‌اند تا نویسنده‌ای برای توصیف آنها واژه‌هایی درخور پیدا کند؟ اگر چنین باشد، این جهان‌های جایگزین همچنان وجود خواهند داشت، حتی اگر نویسنده‌ای هرگز برای ثبت و ضبط آنها پیدا نشود.

من به فکر همه آن رمان‌هایی هستم که گفته می‌شود فیودور داستایفسکی در ذهن خود داشته است، که بی‌تردید آثاری فوق‌العاده بوده‌اند. فقط داستایفسکی هرگز نرسید تا آنها را روی کاغذ بیاورد. هیچ‌کس نمی‌تواند قاطعانه بگوید آن رمان‌های نانوشته وجود نداشته‌اند. اما نحوه وجود آنها بی‌اندازه غریب است. کلمات آن دسته از آثاری که عملاً روی کاغذ می‌آیند کاملاً همان کلماتی هستند که باید باشند، و فرق نمی‌کند که ارجاع‌های آنها قبل از کلمات وجود داشته‌اند یا نه. از این رو، ادبیات را می‌توان چنین تعریف کرد: کاربرد عجیب کلمات برای ارجاع به چیزها، به آدم‌ها و رویدادها، چیزها، آدم‌ها و رویدادهایی که هرگز نمی‌توان قاطعانه فهمید که جایی وجود (هستی) پنهان دارند یا نه. این نهفتگی یک واقعیت بی‌کلمه می‌ماند، واقعیتی که تنها برای نویسنده قابل شناخت است، واقعیتی که منتظر است تا به قالب کلمات درآید (به کلمه تبدیل شود).

رز دییات

سه

ادبیات به مثابه تمثیل رؤیایی غیرروحانی (سکولار)

تعریفی که در پایان فصل پیشین از ادبیات به دست داده‌ام بی‌تردید این روزها چندان رایج نیست. اما در سنت قرون وسطایی، تمثیل رؤیایی^۱ به شکل دیگری به صورتی گسترده رایج بوده است. این تمثیل رؤیایی در کمدی الهی (۱۳۰۰ به بعد) اثر دانته (۱۲۶۵-۱۳۲۱) بیش از هر جای دیگر به بیان آمده

۱. dream allegory یا dream vision، یکی از شگردهایی است که در شعر روایی به‌ویژه در قرون وسطا به کار می‌رفته است. داستان را کسی روایت می‌کند که به خواب رفته بوده است و دارد خواب خود را نقل می‌کند. بهترین نمونه تمثیل رؤیایی در زبان فارسی ارداویراف‌نامه است، و جالب آنکه براساس تحقیقات یک کشیش اسپانیایی به نام میگوئل پلاتسبوس، کمدی الهی دانته با یک واسطه (معراج‌نامه ابن‌هریر) از ارداویراف‌نامه تأثیر وسیعی پذیرفته است. در ضمن مفهوم کمدی در کمدی الهی ممکن است برای بعضی‌ها جالب باشد. کمدی به مفهوم اثر خنده‌دار، کاربرد تازه‌ای از این کلمه است. تا زمان دانته کمدی یا کمدیا به اثری می‌گفته‌اند که دارای چند شخصیت و نتیجه اخلاقی بوده است. -م.