بکت و نگارش مدرنیستی*. پیتر چایلدز. ترجمهٔ رضا رضایی

در عرصهٔ ادبیات، مدرنیسم را در کار نویسندگانی می‌توان بهتر درک کرد که در دهه‌های قبل و بعد آغاز قرن بیستم قلم زده‌اند. مدرنیسم اصطلاحی است مورد اختلاف که نباید بدون توجه به مباحثات ادبی، تاریخی و سیاسی که با کاربرد این لفظ همراه بوده است، از آن بحث کرد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های نگارش مدرنیستی برای تأثیرگذاری بر خوانندگان عبارت است از نحوهٔ عمل این نوع رمان‌ها، داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و شعرها برای غرق کردن خواننده در دنیای ناآشنایی که زمینه‌چینی‌ها و توصیف‌های خاص اکثر نویسندگان رئالیست، مانند جین آستین، چارلز دیکنز و جورج الیوت، در آن‌ها کمتر یافت می‌شود. به عبارت دیگر، نگارش مدرنیستی خواننده را در چشم‌انداز ذهنی گیج کننده و دشواری «غرق می‌کند» که نمی‌توان آن را به سرعت درک کرد، بلکه خواننده برای دریافتن مرزها و معناهای آن باید خودش راهش را بگشاید و علامت گذاری کند.

بهتر است به سراغ یک روایت داستانی برویم و ببینیم در شروع یک متن مدرنیستی، که از جهات بسیار حالت نمونه دارد، چه می‌گذرد. مرفی اثر سمیوئل بکت در سال ۱۹۳۸ منتشر شد، یعنی ظاهراً هشت سال بعد از آغاز ضعف مدرنیسم و جایگزینی‌اش با نئورئالیسمِ نویسندگانی

* سامونل بکت در سال ۱۹۶۴.

هفت شال او را سر جایش نگه می‌داشت. دو تا از شال‌ها ساق پایش را به پایهٔ صندلی بسته بود. یکی رانش را به نشیمن صندلی بسته بود. دو تا از آن‌ها سینه و شکمش را به پشتی صندلی بسته بود و یکی هم مچ دست‌هایش را به پشت‌بند صندلی بسته بود. فقط امکان حرکت‌های خیلی جزئی وجود داشت.

۱۳۴ مانند گراهام گرین، جورج اورول و ایولین وو. این متن در عین حال به قلم نویسنده‌ای است که خیلی وقت‌ها او را اولین پست مدرنیست دانسته‌اند. با این حال، عناصر شک مذهبی، درون‌نگری عمیق، آزمایشگری فنی و فرمی، بازی کردن‌های ذهنی، نوآوری‌های زبانی، یأس خودمحورانه و مردم‌گریزانهٔ آغشته به طنز و کنایه، نظرپردازی فلسفی، از دست دادن ایمان، و تهی‌شدگی فرهنگی، همه و همه مشغله‌های نگارش مدرنیستی را نشان می‌دهند. صفحهٔ اول رمان را ببینیم تا رنگ و بوی نگارش مدرنیستی را حس کنیم؛ سپس به تفسیر آن می‌پردازیم.

زیر آفتاب، که چاره‌ای جز تابیدن نداشت، هیچ چیز تازه نبود. مرفی، انگار آزاد باشد، در محلهٔ کوچکی در وست برامتن، بیرون آفتاب می‌نشست. در این جا احتمالاً شش ماهی می‌شد که در آلونک متوسطی در ضلع شمال غربی، مشرف بر منظرهٔ ناشکستهٔ آلونک‌های متوسط ضلع شمال شرقی، خورده و نوشیده و خوابیده و پوشیده و کنده بود. به زودی می‌بایست فکر دیگری بکند، زیرا محله از رده خارج شده بود. به زودی می‌بایست دست به کار شود و در محیط کاملاً غریبه‌ای شروع کند به خوردن و نوشیدن و خوابیدن و پوشیدن و کندن.
لخت روی صندلی گهواره‌ای‌اش نشست که جنسش چوب ساج بود و قرار نبود ترک بخورد، تاب بردارد، آب برود، خراب بشود یا شب‌ها صدا کند: گوشه‌ای که در آن نشسته بود با پرده از آفتاب جدا می‌شد، و خورشید بیچارهٔ پیر برای دفعهٔ میلیاردم باز در بکارت قرار می‌گرفت. هفت شال او را سر جایش نگه می‌داشت. دو تا از شال‌ها ساق پایش را به پایهٔ صندلی بسته بود، یکی رانش را به نشیمن صندلی بسته بود، دو تا از آن‌ها سینه و شکمش را به پشتی صندلی بسته بود و یکی هم مچ دست‌هایش را به پشت‌بند صندلی بسته بود. فقط امکان حرکت‌های خیلی جزئی وجود داشت. عرق می‌ریخت و بندها را محکم‌تر می‌کرد.

عکس از جان میتهان.

نفس کشیدن محسوس نبود. چشم ها، سرد و بی حرکت مثل چشم مرغ نوروزی، به بالا خیره شده بود و به قوس و قزحی که روی گچبری زیر سقف افتاده بود و کوچک تر و محو می شد. در جایی، یک ساعت کوکو بعد از آن که بین بیست و سی را نواخت به پژواک یک داد توی خیابان تبدیل شد که حالا با ورود به آلونک، مستقیماً شنیده می شد کاسه بشقابی!

این ها منظره ها و صداهایی بودند که او دوست نداشت. این ها او را در جهانی که خود به آن تعلق داشتند نگه می داشتند، اما او، به عکس، همان طور که صمیمانه امید داشت، به این جهان تعلق نداشت. اندکی با حیرت از خودش می پرسید که چه چیزی دارد آفتاب او را می شکند، چه ظروف و وسایلی را دارند داد می زنند. مبهم، خیلی مبهم.

به این صورت روی صندلی اش می نشست زیرا به او لذت می داد! اول به او لذت بدنی می داد. جسمش را ارضا می کرد. بعد او را در ذهنش آزاد می کرد. آخر، همان طور که در بخش شش توضیح داده می شود، تا بدنش ارضا نمی شد خودش در ذهنش جان نمی گرفت. و زندگی در ذهنش به او لذت می داد، چنان لذتی که لفظ لذت برای آن کفایت نمی کرد.

سمیوئل بکت. مرفی (۱۹۳۸)

(London: Calder Publications Ltd, 1993, pp. 5-6)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موقعی که می خواهیم این سطور را تفسیر یا رمزگشایی کنیم، باید به یاد داشته باشیم که نثر مدرنیستی بسیار موجز و فشرده است، و از این رو باید آن را با همان توجه و دقتی قرائت کنیم که معمولاً شعر یا فلسفه را قرائت می کنیم. در سطور موجز ایده های بغرنج مطرح می شوند، قطعه های کمیک تئوری های فلسفی را باز می تابند و کلاً تلاش چندانی صورت نمی گیرد تا موقعیت های حاد و وضعیت های ذهنی درون رمان به چیزهایی ربط پیدا کنند که خواننده آن ها را بازنمایی «حالت متعارف» تلقی کند. شروع این رمان حاوی بسیاری از ویژگی هایی

است که به سبک و سیاق مدرنیستی و دغدغه‌های آن مربوط می‌شود: چشم‌انداز ذهنی خودمحورانه، راوی غیرقابل اعتماد، تکرار و رجعت روان شناسانه و زبانی، وسواس زبان، جست (پُرس) و جوی «واقعیت»، عدم اطمینان به عالم بدون خدا، قید و بندهای قراردادی در برابر محرک‌های شورانگیز و سودایی، و طنز سیاه.

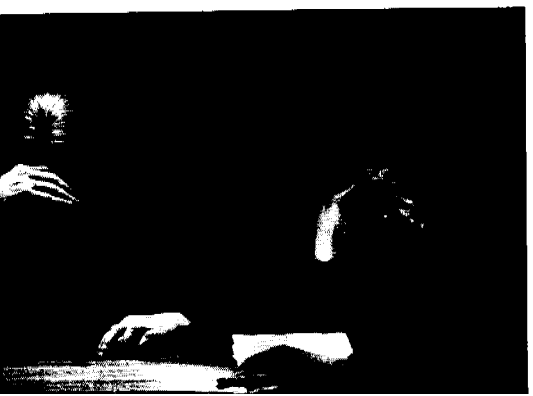
مرفی، دوبلینی مقیم لندن، یک (ضد) قهرمان کاملاً تیپیک بکتی است. لااقل، به تعبیری، تابع ایدهٔ سمیوئل بکت از وضعیت انسان است. در نتیجه، ذهن منعطفی دارد که در قید و بند یک جسم ناکامل و دست و پاگیر قرار گرفته است: اولی محرابی است که دوست دارد در کنج آن پناه بگیرد، دومی هاویه‌ای است که او می خواهد کنترلش کند. به این دلیل است که او در آغاز رمان عملاً طناب پیچ است و می کوشد با رسیدن به نوعی نیروانا از طریق تأمل و مراقبه، جسم را نفی کند و به درون ذهن خود بگریزد. از نظر ما، این نشانهٔ بی واسطهٔ توجه بیشتر به سازوکار ذهن در قیاس با سازوکار جسم است؛ این یک ویژگی مدرنیسم محسوب می شود. همان طور که در مطالب بعدی بحث خواهیم کرد، این نکته در عین حال نقطهٔ آغازی است برای این که ببینیم ذهن چه گونه کار می کند و بخصوص، ذهن در حالت‌های حادّ چه گونه کار می کند.

به روال معمول روایت‌های مدرنیستی، این رمان نیز به صورت نوعی جست و جو برای صعود به درون ذهن و دوری از نیازها و خواست‌های جسم قرائت شده است. در سطح ظاهری، مرفی مرد جوانی است با چشم‌هایی شبیه مرغ نوروزی و قیافه زرد که حمله‌های قلبی شدیدی به سراغش می آید. دوست دخترش، سلیا، یک روسپی است که با یک فهرست سرسری از اندازه‌های وزن و قد و مشخصات شناسنامه‌ای، در آغاز فصل دوم توصیف می شود، اما از همهٔ کاراکترها - که بکت آن‌ها را عروسک‌های خیمه شب بازی می خواند - در رمان‌های بکت دوست داشتنی‌تر تصویر شده است. گرفتاری مرفی این است که تک تک کاراکترهای رمان باید دنبال او بگردند در حالی که خود او فقط آرزو دارد از خودش بگریزد.

کاترلاوت در بازی بی کلام ۱ (۱۹۹۹).

مرفی می خواهد از جهان فیزیکی بگریزد و به جهان ذهنی لایتجزا، غیربسیط و بدون درد پناه ببرد، و همین یکی از دلایلی است که سبب می شود بعداً در یک آسایشگاه روانی صاحب شغل شود. بکت به مسئلهٔ ثنویت دکارتی توجه دارد: ذهن و جسم چه تعاملی با یکدیگر دارند؟ مانند سفیده و زردهٔ تخم مرغ با هم وجود دارند اما کسی نمی داند چه ارتباطی بین آن ها برقرار است. بکت برای آن که این معما را نشان دهد با چند تئوری بازی می کند: از جمله این اعتقاد دکارت که به واسطهٔ غدهٔ صنوبری نوعی ارتباط بین ذهن و جسم وجود دارد، و همچنین این تبیین الهیاتی در باب مسئلهٔ اراده که طبق آن هرگاه فرد اراده کند که جسمش حرکت کند خداوند کاری می کند که این عمل انجام گیرد. وجود چنین دغدغه هایی، هر چند که با مشغله های خاص بکت غلظت بیشتری می یابد، نمونه ای است از توجه بسیار زیاد مدرنیسم به نحوهٔ تبدیل و تحول و تصویر کردن ذهنی واقعیتی که فرد را احاطه می کند اما خیلی وقت ها بیگانه ساز و سرکوبگر است.

رمان به تبیین های مذهبی عالم و نیز مسائلی از این قبیل توجه دارد که با خدا یا بی خدا بودن انسان به چه معناست. جملهٔ اول این نخستین رمان بکت به ما یادآور می شود که زیر آفتاب هیچ چیزِ تازه نیست (کتاب جامعه، ۱:۹) و اشاره دارد به این اعتقاد که هیچ ارادهٔ مختاری در عالم وجود ندارد. خورشید چاره ای جز تابیدن ندارد، و در جملهٔ دوم می بینیم که مرفی، «انگار آزاد باشد»، بیرونِ آفتاب نشسته است، یعنی او نیز مانند خورشید عملاً تابع طبیعت خود است و انگیزه های زیست شناسانه و روان شناسانه ای او را به حرکت درمی آورند که خودش چندان چیزی از آن ها نمی داند. این محدودیت در پاراگراف بعدی حالت مجسم تری پیدا می کند، زیرا درمی یابیم که مرفی به یک صندلی بسته شده است و این گیر و بند به احتمال زیاد تقلیدی است از لودویگ ویتگنشتاینِ فیلسوف که معروف است روی یک صندلی راحتی زیر یک پنکه توی اتاق خالی اش در کیمبریج می نشست. جملهٔ سوم، دربارهٔ راوی نیز



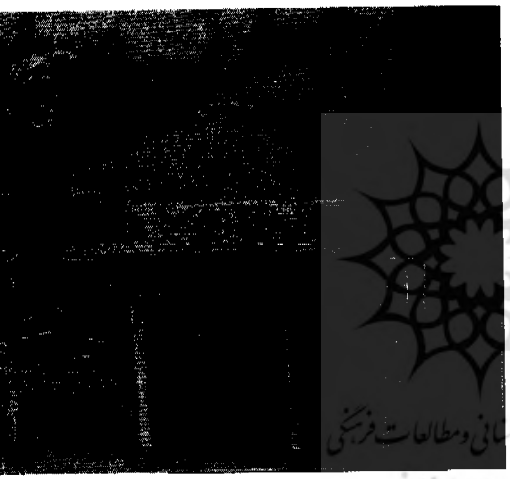
از چپ به راست: رابرت اومهانی و جانی مرفی در فی البداهه لو هیو.

به اندازهٔ مرفی به ما اطلاعات می دهد. راوی، که بعدها به صورت دانای کل ظاهر می شود، در این جا در مورد مدت زمانی که مرفی در وست برامتن بوده است اطمینان کافی ندارد: «احتمالاً شش ماهی می شد» (جملهٔ ۳). این یکی از اولین نشانه هاست دال بر این که راوی - که دیگر فهمیده ایم بازیگوش است - قصد ندارد از قراردادهای معمول داستان گویی تبعیت کند، بلکه بیشتر ادای آن را درمی آورد. به این ترتیب، فرصت چندانی برای شرح و وصف متعارف و رئالیستی خانه ها ندارد و قناعت می کند به این که بگوید محلهٔ از رده خارج شدهٔ مرفی «آلونک متوسطی در ضلع شمال غربی» است. جملهٔ آخر پاراگراف، یکی دیگر از تکنیک های مورد علاقهٔ بکت را نشان می دهد: تکرار و رجعت. خوردن و نوشیدن و خوابیدن و پوشیدن و کندن در جمله های چهارم و پنجم تکرار می شوند. در این جا، پژواک تأکیدی است بر این نکته که هرچند مرفی به زودی باید کوچ کند باز هم هیچ چیز تازه نیست که خورشید بر آن بتابد. این مشغله ای مدرنیستی است در مورد زمان مکرر و متناوب به جای زمان تقویمی و فرجام دار، که بعداً درباره اش بحث خواهیم کرد.

مرفی، دوبلینی مقیم لندن، یک (ضد) قهرمان کاملاً تیپیک بکتی است... در نتیجه، ذهن منعطفی دارد که در قید و بند یک جسم ناکامل و دست و پاگیر قرار گرفته است: اولی محرابی است که دوست دارد در کنج آن پناه بگیرد. دومی هاویه ای است که او می خواهد کنترلش کند. به این دلیل است که او در آغاز رمان عملاً طناب پیچ است و می کوشد با رسیدن به نوعی نیروانا از طریق تأمل و مراقبه، جسم را نفی کند و به درون ذهن خود بگریزد.

پاراگراف دوم بلافاصله بدن بی لباس مرفی را با چوب لخت صندلی گهواره ای مرتبط می سازد که وسیلهٔ متحرک کاملی است و در آن می توان مدام حرکت کرد بی آن که به جایی رسید. تفاوت در این است که بدن مرفی ممکن است «ترک بخورد، تاب بردارد، آب برود، خراب بشود یا شب ها صدا کند» (جملهٔ ۶). سپس با «خورشید بیچارهٔ پیر [که] برای دفعهٔ میلیاردم باز در بکارت قرار می گرفت» (جملهٔ ۷) خواننده بار دیگر به یاد چرخه های بی پایان طبیعت در سطح کیهانی و همچنین به یاد جنبه های جنسی حیوانی می افتد. اهمیتش در این است که بکت برای مرفی علم احکام نجوم را به عنوان یک نظام اعتقادی جانشین خدا می کند. جمله های بعدی دربارهٔ بسته شدن مرفی یک صحنه پردازی

مقدماتی مخصوص بکت به شمار می‌آیند، زیرا شامل توضیحات مفصل اما خطاآمیزی از یک موقعیتِ توأم با جابه‌جایی هاست. مرفی با هفت شال بسته شده است: دو تا به ساق هایش، یکی دور ران هایش، دو تا دور نیم تنه‌اش و یکی به مچ هایش. راوی، که بیشتر غافل یا خطاکار است تا غیرقابل اطمینان، خواننده را با دو پرسش بی جواب به حال خود باقی می‌گذارد: شال هفتم کجاست، و چه طور مرفی توانسته خودش این وضعیت شعبده‌بازانهٔ هودینی‌وار را ایجاد کند که در آن دست هایش بسته شده‌اند و «فقط امکان حرکت‌های خیلی جزئی» وجود دارد؟ (جملهٔ ۱۰) اشارهٔ بکت در این جا این است که اولاً ریاضیات، این خالص‌ترینِ علوم، به قدر کافی نمی‌تواند جهان را نمایش دهد (مثلاً اگر تعداد روزهای سال (۳۶۵) را به تعداد روزهای هفته (۷) تقسیم کنید تا تعداد دقیق هفته‌های سال را به دست آورید، تا جایی که تصورش را بکنید رقم اعشاری در این تقسیم وجود خواهد داشت)، و ثانیاً ذهن مرفی همیشه گرفتار است و نمی‌تواند از جسمش بگریزد و به همین خاطر همیشه «بسته» است. با توجه به این دو نکته بعداً درمی‌یابیم که چرا مرفی کاراکتر دیگری را «شُمای گنگ» می‌خواند (ص ۴۷). گنگ یا اصم به عددی غیرطبیعی گفته می‌شود، مانند جذرِ منهای یک. نمایش ریاضیاتی این اعداد موهومی، که فقط در تئوری وجود دارند، عبارت است از i که در کمال تعجب وقتی به صورت کاپیتال نوشته شود به ضمیر اول شخص مفرد تبدیل می‌شود (I) که در داستان خیالی بکت همیشه موجودی غیرطبیعی و غیرمنطقی و گنگ و اصم است و در آن ویژگی‌های نامعمول، نوروتیک و پریشان فکرانهٔ مدرنیسم به طور کامل تجلی می‌یابد.



تصویر بر گزیدهٔ بکت برای روی جلد مرفی.

مرفی می‌نشیند، عرق می‌کند و به بازی آفتاب روی سقف نگاه می‌کند. یک ساعت کوکو زمان نامحتمل بین بیست و سی را می‌نوازد و صدای فریاد کاسه بشقابی! (معاوضهٔ جنس با جنس) یک کاسب اهل دادوستد را پژواک می‌دهد. این فریاد کاسبی، که تفاوت بین

مشغله‌های تجاری جهان کاپیتالیستی را با آزادی هنری نشان می‌دهد (که مدرنیست‌ها در حسرت آن به سر می‌برند)، در واقع صدای یکی از تم‌های فلسفی و نظری مهم رمان است: مقدار رنج در جهان همیشه ثابت است، هرچند که شکل آن ممکن است تغییر کند. دلیلش این است که زندگی سیستم بسته‌ای است: «هر عارضه‌ای که تسکین پیدا کند عارضه‌ای دیگر به وخامت می‌گراید... بشر یک چاه است با دو سطل... یکی پایین می‌رود تا پُر شود، دیگری بالا می‌آید تا خالی شود» (ص ۳۶-۳۷). تسلای این تئوری این است که با آن که چیزها نمی‌توانند روی هم رفته بهتر شوند بدتر هم نمی‌شوند. همه‌ی چیزها «همیشه همان خواهند بود که همیشه بوده‌اند» (ص ۳۶)؛ یا، اگر به آغاز کتاب برگردیم، زیر آفتاب «هیچ چیزِ تازه» نیست، فقط تقسیم مجدد است: کاسه بشقابی. بکت می‌گوید که در سطح آسمانی هم این طور عمل می‌شود و اشاره می‌کند که در یکی از اناجیل نقل شده که یکی از دزدان بالای صلیب در کنار عیسی نجات پیدا کرده است و دزدی دیگر لعن شده است، و نتیجهٔ اخلاقی این که فرد باید نه مأیوس باشد نه امیدوار. این اشاره‌ای است به وجود عالمی که هرچند غیرقابل توضیح و ظالمانه است اما موازنه دارد، و این نکته‌ای است که بکت توجه ما را به آن زیاد جلب می‌کند؛ با عبارتی که در کتاب‌های مختلفش آمده است، از جمله در صفحهٔ ۱۲۰ مرفی: «یادتان نرود که یک دزد نجات پیدا کرد» (از قدیس آئوگوستینوس).

۱۴۰

پاراگراف سوم به ما می‌فهماند که مرفی دوست ندارد این نوع مزاحمت‌ها وارد ذهن خودآگاهش بشوند زیرا از لذتش، همان لذتی که «او را در ذهنش آزاد می‌کرد»، می‌کاهند؛ و باز هم مسئلهٔ ارادهٔ مختار مطرح می‌شود. مرفی معتقد است که آزادی ذهن به ارضای جسم بستگی دارد؛ راوی، که باز هم چارچوب روایت را می‌شکند، به ما می‌گوید که تا بخش شش باید صبر کنیم تا این امر توضیح داده شود. این اظهارنظرهای غیرداستانی پیش درآمد بسیاری از تکنیک‌های پست‌مدرنیستی است. آخرین جمله به ما می‌گوید که «لفظ لذت» برای لذتی که ذهن مرفی می‌برد «کفایت نمی‌کند» و این بازی لفظی در کتاب تکرار می‌شود (مثلاً «لفظ ناقص» در ص ۲۱، «لفظ نه چندان درست» در ص ۳۹، و باز هم «لفظ لذت برای آن کفایت نمی‌کرد» در ص ۶۶). این پرسشی است هم دربارهٔ توانایی زبان در بازنمایی کافی جهان، و هم دربارهٔ مرزها و حدود: آیا لذت می‌تواند تا جایی پیش برود که به چیز دیگری تبدیل شود، مانند درد، و اصلاً این پرسش از موضوعیت بیفتد که آیا لذت را جسم احساس می‌کند یا ذهن؟

فصل اول با رجعت به آغاز تمام می‌شود: راوی به «بیشتر چیزهای زیر مهتاب» فکر می‌کند در

حالی که مرفی در صندلی گهواره‌ای‌اش لمیده است: «به زودی بدنش آرام می‌شود، به زودی آزاد می‌شود» (ص ۹). مرفی سرانجام از امیال خود آزاد می‌شود، زیرا همان طور که روی صندلی گهواره‌ای‌اش نشسته است، گاز که نشت کرده است آتش می‌گیرد و مرفی سرانجام به نسیانی می‌رسد که در یک «مه بانگ» واپسین جست و جویش می‌کرد. با توجه به جملهٔ تقدیرگرایانهٔ اول کتاب، این فرجامی است ناگزیر در دنیایی که «همهٔ چیزها لنگ لنگان باهم به سوی یگانه چیز ممکن می‌روند» (ص ۱۲۷ و ص ۱۳۱). مرفی رمان بسیار مفرّح اما عمیقاً بدبینانه‌ای است و کاملاً مناسبت دارد که مرفی در وصیت‌نامه‌اش تقاضا می‌کند خاکستر جنازه‌اش را در مستراح تئاتر ابی در دوبلین بریزند، «جایی که شادترین ساعاتش را سپری کرده» بود. قضیه با این حس طنز و بی‌ثمری زندگی نیز در نزد بکت جور درمی‌آید که خاکسترها به دلیل یک دعوا عملاً در کف یک میخانه پخش و پلا می‌شوند. ◆◆◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* بخشی از کتاب مدرنیسم نوشتهٔ پیتر چایلدز، ترجمهٔ رضا رضایی، نشر ماهی، چاپ اول، تابستان ۱۳۸۳.