نظم در هزیمت

ژان ریکاردو
ترجمه: منوچهر بدیعی

«جادهٔ فلاندر» آخرین رمان کلود سیمون، محل ظهور پدیدهٔ غریبی است. نوعی حالت ضدّ نوشته در آن تجلی می‌کند. با این‌همه، اگر بخواهیم در دفاع از عمل نوشتن، کاری را که به این وضوح هماهنگی دارد ردکنیم شتابزدگی به خرج داده‌ایم. شاید فشردگی نوشته خاص نویسندگان بزرگ باشد که هر کدام به شیوه خود به آن می‌رسند. اما آیا نوعی لاقیدی کلامی، در مواردی که به روش کار تبدیل شود، مجالی فراهم نمی‌آورد که نوشته‌ای در ضد خود یا به وسیله ضد خود تجلی کند؟ اما چگونه؟ هر مجموعهٔ ادبی درهم‌پیچیده‌ای از نوعی انسجام هدایت‌کننده پیروی می‌کند و بدین طریق از ناهمواری دوری می‌جوید ــ این نکته را نخست یادآور شویم که در این رمان، خواه در رویدادهایی که وصف می‌کند و خواه از لحاظ زبان، دو جریان همزمان طی می‌شود که پویش هر کدام در جهت عکس دیگری است.

اول ــ ازهم‌گسیختگی

وقتی محور اصلی اغلب صحنه‌های رمان را دنبال می‌کنیم می‌بینیم که یکی از این دو جریان، جریان ازهم‌گسیختگی است. برای آنکه میزان پیچیدگی این رمان و اهمیت این حرکت مفهومتر شود باید پاره‌ای از شکلهای این جریان را بررسی کنیم.

رویدادی که بیشترین تصویرها را در ذهن پدید می‌آورد هزیمت قشون فرانسه در سال ۱۹۴۰ است که ژرژ راوی رمان، خویشاوند او سروان رایشاک، ایگلسیا که گماشتهٔ سروان است و پیش از آن سوارکار اسبهای مسابقهٔ او بوده است، بلوم، واک و اسبهایشان در این هزیمت درگیر

هستند. برای آنکه بتوانیم تصورات ثابت و مشخصی داشته باشیم، می‌توان این ازهم‌گسیختگی همگانی را که به سبب آن پریشانی پدید آمده است به پنج جنبه برگرداند.

بر اثر کشته شدن و پراکنده شدن هنگها و واحدهای نظامی[1] و بر اثر از بین رفتن انضباط[2] که ملاط آنها بوده است، تمام نظم نظامی یکسره درهم می‌ریزد. اما این وضع خود سبب می‌شود که نظم اجتماعی نیز از هم گسیخته شود. نه‌تنها غیرنظامیان که بر جاده‌ها سرگردان هستند منش اجتماعی ذاتی خود، یعنی کار را، از دست داده‌اند بلکه وقتی یکی از روستاییان در حضور سروان با تفنگ شکاری خود معاون شهرداری را تهدید می‌کند معلوم می‌شود که نظم موجود یکسره واژگون شده است. از این گذشته، ازهم‌پاشیدگی ارابه‌ها[3] و ازکارافتادن موتورها نیز این حالت ازهم‌گسیختگی همگانی را در نظم مکانیکی نشان می‌دهد.

اما مکان نظامی سنتی، یعنی نظم مکانی که به صورت جبهه جلودار و صفوف عقبدار مرتب شده و دارای سمت معینی بوده است بر اثر محو شدن خط نبردها و بر اثر درهم‌برهم شدن دو قشون، قطب معین خود را از دست داده است. مکان هزیمت در این دشت مسطح، یا با پستی و بلندی یکنواخت، که «فلاندر» نام دارد و هیچ نشانهٔ طبیعی در آن دیده نمی‌شود ــ همه‌جای آن، در پشت کوچکترین پرچینها ممکن است کمینگاهی باشد ــ مکانی است که از جنبهٔ ایستا هیچ جهتی ندارد و از جنبهٔ پویا ــ با آن سربازان شکست‌خورده و گم‌شده که دور دایره‌ای می‌چرخند ــ به صورت یک مکان هزارتو نمایان می‌شود.

با این ازهم‌گسیختگی مکانی نوعی درهم‌ریختگی نظم زمانی و زمانبندی متناظر است. سربازان که بر اثر اسب‌سواریهای بی‌وقفه توش و توان خود را از دست داده‌اند[4] در لحظات درازی دچار «حواس‌پرتی» می‌شوند؛ اما خط سیر آنها، علی‌الخصوص، نقش اساسی دارد. خط سیر سربازان به صورت حلقه‌هایی است که در مکان پیچ و واپیچ می‌خورد و چند بار آنان را به جلو یک منظره (مثلاً منظرهٔ اسب مرده) می‌کشاند. فاصلهٔ زمانی بین دو دفعه‌ای که منظره پیدا می‌شود رفته‌رفته فشرده‌تر می‌شود و محو می‌گردد[5]. بر خلاف، شباهت منظره‌ها (بر جاده بیش از یک اسب مرده افتاده است اما باز هم از همان اسب، آن قبلی سخن می‌رود) بر فاصلهٔ زمانی بین دو دفعه‌ای که منظره پیدا می‌شود می‌افزاید. سربازان که در این زمان درهم ریخته و ناموزون به سر می‌برند ــ «ولی من پیش از این،این را جایی دیده‌ام. این را می‌شناسم. اما کی؟ آخر کجا؟...» (ص ۱۲۳) ــ سرانجام هر تصوری از مکان و زمان را از دست می‌دهند.

با این‌همه این پنج نوع بی‌ترتیبی ممکن است فقط معلول اوضاع و احوال ناشی از یک واقعهٔ کوچک تاریخی، یعنی هزیمت قشون، باشد. اگر این ازهم‌گسیختگی با عمقی بیشتر از لایهٔ زبانی خاصی ناشی شده باشد، رمان باید نمونه‌های تازه‌ای از بی‌ترتیبی به دست دهد که ربطی به این هزیمت نداشته باشد.

خصوصیت نظم همواره آن است که به نحوی از انحاء قالبی دارد. باران می‌تواند چیزهای جامد را به مایع تبدیل کند ــ مثلاً خاک را به گل ــ و با این کار در نظم کیهانی[6] نوعی ازهم‌گسیختگی پدید می‌آورد که دما به دو صورت آن‌را تشدید می‌کند. یکی با هزیمت پاره‌های یخ[7] ــ که ما را به یاد نبرد «الکساندر ــ نوسکی» آیزنشتاین می‌اندازد: هزیمتی دوگانه، هزیمت

پاره‌های یخ و هزیمت قشون ــ و دیگری در تأثیر آن بر شتاب بخشیدن به روند گندیدن[8].

اما در زمینه‌ای یکسره متفاوت و به طرزی عجیب‌تر نظم نسبی درهم می‌ریزد، یعنی نظم نسبی خانوادهٔ رایشاک که اجداد آن اجداد مشترک سروان و راوی هستند. سرگذشت این خانواده را سابین، مادر راوی، حکایت می‌کند. اما سابین فقط پرت و پلاهایی در خاطر دارد، وقایع درهم‌برهمی که معلوم است تا چه اندازه می‌تواند همه چیز را در این زمینه درهم بریزد[9]. این احتمال هم هست که زن عضو کنوانسیون که مأمور قشون شده است به شوهر خود خیانت می‌کرده است. نه‌تنها این زن زناکار نشان‌دهندهٔ ازهم‌گسیختگی نظم روابط زناشویی و خانوادگی است بلکه ــ از آنجا که احتمال می‌رود بچه‌های زنازاده‌ای به دنیا آمده باشند ــ پاکی نسب را خدشه‌دار می‌سازد. از این‌رو است که اصالت نسب پدری و مادری رایشاک و ژرژ، راوی رمان، به نحوی لطمه می‌بیند.

مرگ و مخصوصاً خودکشی ــ که شکست و پیروزی هر دو در آن تلألو دارد، شکست خوردن در آن شرط پیروزی نسبی است و پیروزی در آن دلیل شکست است ــ بارزترین امری است که با آن پدیدهٔ فاجعه، که سراسر کتاب را دربر گرفته است، تحقق می‌یابد. فرض دو خودکشی در واقع بر اساس این طرح پیش کشیده می‌شود که شکستها درونی شده است و نیروهای گریز از مرکز به درون رو کرده است که منجر به انفجار می‌شود. آن رایشاک که عضو کنوانسیون بوده است[10] پس از شکست [در جنگ] خودکشی می‌کند و با این خودکشی بی‌نظمی نظامی و ازهم‌گسیختگی روابط زناشویی و بی‌سامانی تند و تیزتر شخصیت را که بر اثر **اندیشه‌های تقلیدی**[11] پیش آمده است درونی می‌کند (می‌دانیم که شخصیت نیرویی سامان‌بخش است). بر حسب طرح مشابهی، احتمال می‌رود مرگ سروان رایشاک در کمینگاه نیز خودکشی باشد و این نشان می‌دهد که نیروهای درهم‌ریزنده آدمی به نیروی سامان‌بخش او تجاوز کرده است و در اینجا آن نیروهای درهم‌ریزنده عبارتند از هزیمت سال ۱۹۴۰، زنای کورین با ایگلسیای سوارکار، تصورات تقلیدی ــ ذهنی به خطا افتاده از «سومور» [مدرسه نظام فرانسه] یا از «آزنکور» [محلی که هنری پنجم قشون فرانسه را شکست داد] که در آن افتخار در این است که آدم بی‌حفاظ باشد و بگذارد تا او را بکشند. و این فنا شدن یک دنیا و شخصیتی که به آن جهت می‌داده است با ازهم‌گسیختگی جسمی نیز مضاعف می‌شود.

با این‌همه، این تجربه که از همهٔ جهات نوعی ازهم‌گسیختگی به بار می‌آورد، یک بعد تکمیلی متافیزیکی نیز دارد. این لحظهٔ دقیق گذار از حالی به حال دیگر، این جهشی که «مونتنی» آرزو داشت بتواند از آن بهره‌مند شود، این مدت بسیار اندکی که در آن هر موجودی خود را چنان می‌بیند که گویی مانند اسب‌سواران[12] بین دو حالت قرار گرفته است، شاید تا آن اندازه که موجود می‌تواند همهٔ اشکال گوناگون ازهم‌گسیختگی را فقط در یک نقطه جمع کند بتواند از راه جهش متناظر ذهن، کلید و معنای این عالم درهم‌ریخته را به دست دهد[13].

با این‌همه، هر چه باشد، اینها فقط فرض راوی است. این فرض، از آن جهت که نه می‌توان آن‌را اثبات کرد و نه می‌توان از آن بهره برد، منفی است اما در همان عرصهٔ کنش‌پذیری طرحی از بازپیوستگی را در عین بی‌نظمی نشان می‌دهد که بعداً در این مقاله شکل کنشگر آن‌را بررسی

خواهیم کرد.

اما پیش از آن بهتر است ببینیم این درهم‌ریختگی کلی با آن مادهٔ لفظی که به سوی ازهم‌گسیختگی می‌رود و زبان «جادهٔ فلاندر» را می‌سازد چه ربطی دارد.

نخست آنکه واژه، این ذرهٔ ناشکافتنی پیکر زبان، بر اثر کاربرد بسیار غریب بازی با کلمات به وضوح تکه‌پاره می‌شود و به هوا می‌رود. راوی در ضمن آنکه هزیمت را به یاد می‌آورد و از عادتهای سروان رایشاک حرف می‌زند چنین می‌گوید: «از همین بازتابها و سنتهایی که جد اندر جد کمابیش در سومور Saumur خوابانده‌اند» (ص ۲۴). این جملهٔ قالبی که چه‌بسا جانبداران پاکی زبان را از جا بپراند به عقیدهٔ ما نمونهٔ ممتازی از همین تکه‌پاره شدن زبان است. از نزدیک بررسی کنیم. در اینجا دو جزء معنایی واژهٔ «سومور» ــ نمک، مدرسهٔ نظام ــ دو بردار مختلف‌الجهت است. در واقع اگر بردار ثانوی ــ که مدرسه نظام است ــ بالقوه درجهٔ پایین‌تری از بردار اولی ــ یعنی تصور نمک ــ داشت آن جمله می‌توانست شاهدی بر این نکته باشد و بر آن تأکید ورزد. اما، بر خلاف، هر دو بردار با یکدیگر برابرند و تمام تازگی این بازی لفظی پیش‌پا افتاده نیز در همین است. این جملهٔ دوپهلو که پیرامون لولایی که همان کلمهٔ «سومور» باشد قرار گرفته است با یک قرینه‌سازی ساده و بی‌آنکه واسطه‌ای در کار باشد از موضوعی به موضوع دیگر می‌رسد یعنی این نکته را یادآوری می‌کند که کورین رایشاک را وادار کرده است از کار ارتش ــ که دنبالهٔ سومور است ــ کناره‌گیری کند. جالب‌تر از این شاید این باشد که در جای دیگری این جمله‌های دوپهلو می‌آید: «... لحظه‌ای نور خیره‌کننده خورشید به آن پولاد بکر آویزان شد (...) چنانکه گویی برای دمی از ثانیه همهٔ نور و افتخار را به سوی خود کشیده باشد... منتها دیرزمانی بود که او دیگر بکر نبود...» (ص ۲۵)

این پدیدهٔ ریشه‌کن شدن مطلب با استفاده از برابری دو برداری که جزء معنایی این واژه‌های ممتاز به شمار می‌آیند نشان می‌دهد که ما با زبانی روبرو هستیم که با شدت و حدت به آن جهتی خارج از خود آن داده نشده است، نشان می‌دهد که ما با زبانی روبرو هستیم که اهلی نشده است. در این حالت، زبان که صاحب اختیار خود است بر حسب تصادفی که امکانات خود زبان پیش می‌آورند پرورانده می‌شود. هر صناعتی که بر اساس ایجاد رابطه بین دو اصطلاح استوار باشد به سبب برابری تام و تمام این دو اصطلاح به محل بروز پدیدهٔ واگرایی تبدیل می‌شود. عواملی که سبب عمق و استحکام مطلب می‌گردد و در کاربرد سنتی بر قیاس (واژهٔ «مانند»)، دقت بیشتر (واژهٔ «بلکه» یا «بهتر بگوییم»)، یادآوری جزئیات (برقراری رابطه بین مرتبهٔ کلیات و مرتبهٔ جزئیات) و پرانتزها در اینجا به عامل انفصال نیز تبدیل می‌شوند. این عوامل لفظی چنان راه بر تغییر مسیر باز می‌کنند و چنان موضوعهای فرعی بدلی پیش می‌آورند که صرف فراوانی آنها سبب پیدایش موضوعهای اصلی تازه‌ای می‌گردد. اما غریب‌ترین طرز استعمال «معکوس» این‌گونه پیوندها استعمال واژهٔ «پس» است. این حرف ربط، این سدی که منظور از آن ایجاد مانع در برابر انحراف از موضوع برای بازگشت به مطلب اصلی است، اغلب به دنبال مواردی آمده است که موضوع انحرافی خود به موضوعی اصلی بدل شده است. این موضوع اصلی تازه نیز به چند قسمت تقسیم می‌شود. اما موضوع اولی که واژهٔ «پس» به آن راجع می‌شود آن‌قدر دور است و

آن‌قدر با موضوع فرعی درهم‌برهم و دگرگون شده است که مطلب تازه، که بدین‌گونه مطرح می‌شود، به هیچ‌وجه در دست گرفتن سررشتهٔ موضوع به شمار نمی‌آید بلکه فقط نوعی دوراهی تازه است[۱۴].

این درهم‌ریختگی هم‌آهنگ جمله که با استعمال خلاف رسم متداول قیدها و حرفهای ربط پدید آمده است مجالی فراهم می‌آورد تا اهمیت استعمال نامرسوم نقطه‌گذاری درک شود هر چند کسی که این طرز استعمال را به طور سطحی بررسی می‌کند آن‌را هوسکارانه می‌خواند.

از تکرار این سخن واضح پوزش می‌طلبم اما برای پایان دادن به جمله هیچ چیز مثل نقطه نیست. با این‌همه غالباً در این رمان نقطه در وسط جمله نهاده شده است، گویی که اشتباهی رخ داده است و حرکت جمله پس از نقطه ادامه می‌یابد. ممکن است در رد این نکته بگویند که ساده‌ترین کار در این موارد آن است که نقطه حذف شود چنانکه در متن شگفت‌آور ایتالیایی به فرانسه قدیمی در صفحه‌های ۷۲ و ۷۳ شده است[۱۵]. اما این بی‌نظمی که نبودن نقطه‌گذاری آن‌را آشکار می‌کند تا آنجا کم‌اثر می‌شود که مبنای وحدت‌بخش آگاهی را وارد عرصه می‌کند و این آگاهی ثمرهٔ یقین در داوری است. اوج بی‌نظمی، بدان سبب که درونی می‌شود، شک است، بی‌ثباتی است، تذبذب است. بهتر آن است که از این جنبه و چنانکه پیش از این در مورد حروف ربط نیز صورت گرفته است، به جای حذف این عوامل نظم که به شکل اجزای نقطه‌گذاری ظاهر می‌گردد امکانات بنیادی آنها را به آنها بازگردانیم. روایت داستان با محرز کردن این‌که نقطه برای پایان دادن به یک جمله کافی نیست در نزد خواننده به این طرز نقطه‌گذاری ناخالص نوعی حساسیت خاص، شکلی از انعکاس شرطی می‌بخشد. اگر در پاره‌ای موارد نقطه برای پایان دادن به جمله کافی نیست، آیا حق نداریم فکر کنیم که وقتی که به نظر می‌رسد نقطه جمله‌ای را پایان داده است این پایان موهوم است؟

بررسی به کار بردن ویرگول[۱۶]، رفتن سر سطر و حتی آغاز فصل تازه نیز نشان می‌دهد که در این رمان با چیزی سروکار داریم که می‌توان آن‌را «استعمال استهزائی» خواند.

در این حالات ــ از آنجا که نقطه به نحوی از انحاء حد و مرز جمله یا «پوست» پیکر جمله به شمار می‌آید می‌توانیم اصطلاح «پوست کندن» را که در کتاب پخش شده است در نظر داشته باشیم ــ جمله که از وضع ثابت آن دو حد نهایی محروم است دیگر مانند پیکرها بسته نیست بلکه بی‌شکل است.

از این گذشته درازی جمله نیز که گاه به چندین صفحه می‌رسد در مرحلهٔ خواندن رمان سردرگمی را کامل می‌کند. در موقع خواندن هر جمله‌ای توجه خواننده نوعی چیز متحرک است که از لحاظ بالیستیک (پرتاب‌شناسی) محل آن با توجه به حرف بزرگ کلمه اول جمله و نقطه پایانی تعیین می‌شود. این دو حد فاصل که با یکدیگر نسبت معکوس دارند، جای جزء را در کل و لحظه را در زمان تعیین می‌کنند و با این کار در ادراک کلی جمله و ادراک وزن آن و همچنین ــ تا جایی که وزن، جایگاه تجلی تنوع یک واحد است ــ در ادراک وحدت جمله تأثیر اساسی دارند. اما در این رمان، به صرف آنکه دو حد فاصل «قطبی» جمله به معنی مادی کلمه از یکدیگر دور شده‌اند خواننده با گم کردن آن دو حد فاصل هر نوع تصور و مفهوم سمت و جهت را از دست

می‌دهد.

بدین‌ترتیب زبان به نحوی از انحاء بر حسب امکانات خاصی که دارد، خود را ایجاد می‌کند و با گذر بی‌واسطه از واقعیت به خیال، در عین آشفتگی کامل مطلب و در عین «زمان‌زدایی» کامل پرورانده می‌شود. زبان که به خود واگذاشته شده است، حتی رفته‌رفته به سمت آن می‌رود که کسی را که قرار است آن‌را ایجاد کند از میدان بدر کند. مثلاً طرز ارائهٔ پاره‌ای از گفت‌وگوها مورد توجه قرار گرفته و با طرز ارائهٔ شعر منثور قیاس شده است. اما این طرز ارائه ناشی از آن است که تیره از گفت‌وگوها حذف شده است. حذف این علامت رسم‌الخط که مراد از آن نشان دادن تعویض گوینده و مخاطب است خود نیک نشان می‌دهد که تعویض گوینده و مخاطب دیگر در کار نیست زیرا گوینده و مخاطبی در کار نیست. گفت‌وگو خود به خود پشت سر هم می‌آید و بر حسب سازوکار خود پشت سر هم می‌آید و این سازوکار را هیچ چیز نمی‌تواند دقیقاً نشان دهد مگر کلیشه‌هایی که به کار رفته است و جمله‌های قالبی مکانیکی.

وقتی که دوگانگی، که اساس پیکر هر گونه گفت‌وگو است، در یگانگی آشفتهٔ تک‌گویی خود زبان تحلیل می‌رود، یگانگی آشفتهٔ روایت وارونه در چند راوی پخش می‌شود بی‌آنکه از یکی به دیگری رود. خود روایت در واقع هم راوی را تغییر می‌دهد و هم شخص را. از راوی اول شخص (ژرژ) به راوی ــ ژرژ، از ژرژ به بلوم، رفیق ژرژ، می‌رسد و در این شکی نیست اما مخصوصاً به زبان بی‌زبانی در همین کوششی که برای پراکنده ساختن مطلب صورت گرفته است وجود دارد[۱۷].

آیا این ریشه‌کن شدن مطلب ــ این شیوه سخن نگفتن ــ شرط قطعی آن نیست که حرفی زده شود؟ یا، از این دقیقتر، آیا در این خودمختاری آمیخته به هرج و مرجی که نام آن زبان است امکان وجود صورتی از بازپیوستگی وجود ندارد؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲ ــ بازپیوستگی

چنانکه دیدیم، فرض مکاشفهٔ متافیزیکی که مرگ آن‌را پیش می‌آورد ــ تا جایی که شرط پدید آمدن نظم در عین حال شرط از میان رفتن آن نیز هست ــ جنبهٔ منفی این بازگشتی است که از پیش حس می‌شده است یا در حالتی که همه چیز در حد افراط به بی‌نظمی کشانده شده باشد نظم نوینی یافت می‌شود.

اما این واژگونی حتی در خود وقایع هم دیده می‌شود. در واقع اگر رشته‌ای در کار نباشد که وقایع را به ترتیبی یکنواخت سامان بخشد خود وقایع هم بی‌معنی خواهند شد. اما وقتی از معنی عاری شدند بار دیگر تمامیت صوری خود را پیدا می‌کنند و صورت قوه بی‌نهایتی برای قبول معانی دارد. آنچه که وقایع از این امکان انطباق با یکدیگر بر طبق الگوهای تازه به ارث می‌برند بر ساختن نظمی ثانوی است که به صورت مشبک در ریشه‌کن شدن نظم اولی مستتر است.

در این پدیده، «زمان‌زدایی» نقش عمده‌ای دارد. وقتی که وقایع از ترتیب زمانی رها شدند[۱۸] ــ ترتیب زمانی که وقایع را فقط با یکی از جنبه‌هایشان در مجموعه‌ای با یکدیگر مرتبط

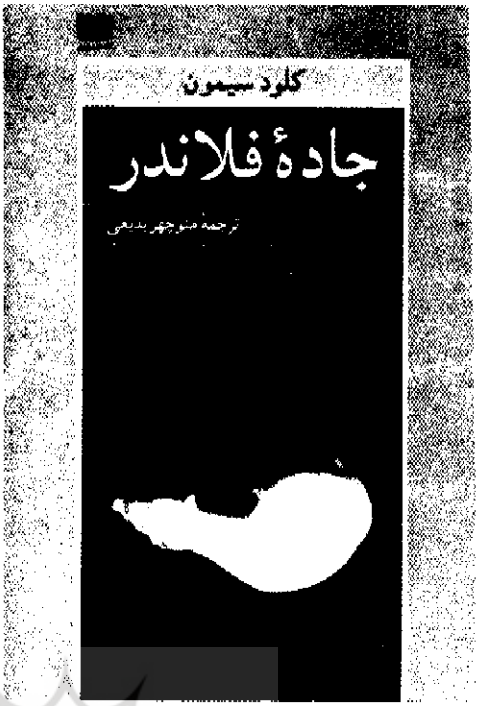
می‌ساخت ــ با یکدیگر باز نزدیک می‌شوند و در یک نوع زمان حال ابدی در حال قرار داده می‌شوند که در این صورت نظمی که معنای زمانی دارد جای خود را به نظم دیگری می‌دهد که می‌توان آن‌را «نظم معنایی ریختشناختی» نامید.

اگر این نظم تازه که به سمت آن می‌رود تا از نو تکوین یابد از نوع حسی و، از این‌رو، شهوانی باشد شک نیست که مرهون وقایع فرعی و جزئی است ــ سربازان که در یک واگن چپانده شده‌اند، روی هم سوارند، به اسارت درآمده‌اند و به زن دسترسی ندارند ــ اما بویژه مرهون خصوصیات شهوت است که خود آن تجلی اعلایی در نظم وضعیت ریختشناختی است. در عین آنکه وقتی معنایی را بر قالبی بار می‌کنیم به نحوی از انحاء قالب را محو می‌کند و شیء را به صورت ابزار ساده‌ای درمی‌آورد (و حتی: در زیر واژهٔ درخت، درست «این درخت» است که ناپیدا می‌شود)، بر خلاف، شهوت که به هیچ‌وجه از قالب ــ بگوییم قالبها ــ استفاده نمی‌کند نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر در مرتبهٔ همین قالب، مگر در خود این قالب. در اینجا قالب به جای آنکه نوعی تخته پرش رهاشده و محل جداسری و واگرایی باشد، محل همگرایی است. قالب در اینجا از قوهٔ دوگانه آهنربایی برخوردار است: آهنربایی قالبها بین خودشان بر حسب طرح شهوانی و آهنربایی میل و هوس از راه قالب.

«جهت‌زدایی» از مکان ــ این‌که اندازه‌گیری فاصله‌های مؤثر ناممکن می‌شود ــ نقشی شبیه به نقش «زمان‌زدایی» دارد. ریشه‌کن شدن مکان مفید ابزارها، در واقع، مکان ممتازی را آزاد می‌سازد که در آن عناصر شهوانی، که پیش از آن از انزوای زمانی خود رها شده بودند به همجواری می‌رسند و برجستگی بیشتری می‌یابند و مشابهتهای خود را با یکدیگر هماهنگ می‌کنند بدین‌ترتیب، سلسله‌های همگرایی تشکیل می‌دهند که با برقرارکردن روابط فرعی در میان خود، که خود سرچشمه مایه‌دار کردن متقابل و انسجام است، چیزی درست می‌کنند که آدم دلش می‌خواهد آن‌را «چنبره‌های شهوانی» بنامد.

به عنوان مثال اشاره می‌کنیم به آن دسته پارچه‌های گلی‌رنگ که رنگی است که کورین برای سواران اسبهای مسابقه رایشاک انتخاب کرده است[۱۹]؛ اما این رنگ در عین حال رنگ لباسهای زیر زنانه است[۲۰]، و مانند اینها... که در میان آنها مناسب است به مجموعهٔ دختر جوان خانه دهاتی و مجموعهٔ تصویر باسمه‌ای مردان زنباره اشاره کنیم. می‌بینیم که این عوامل در این قطبی شدن شهوانی نقش تحریک‌کننده دارند. اینها همه بدیلهای یکدیگر هستند ــ یعنی این حیله‌ها و دلالتها ــ که به نحوی از انحاء مرحله‌های ریختشناختی را تشکیل می‌دهند و می‌توان آنها را، مثلاً، به چیزهایی قیاس کرد.

مسلم است که مباشرت به نحوی نوعی تجربه است که می‌توان آن‌را قرینهٔ مرگ دانست. البته با عمل مباشرت حرکتی خلاف حرکت ریشه‌کن شدن صورت می‌گیرد که همان جفت شدن باشد اما علی‌الخصوص نوعی جهش هم صورت می‌گیرد. عمل زاد و ولد عناصر اولیه را بر حسب الگوی پیکر تازه‌ای از نو سامان می‌دهد. فرض آن است که لحظهٔ دقیق ویرانی



زندگی مکاشفه‌ای به بار می‌آورد و در اینجا امید آن است که این مکاشفه درست در لحظهٔ آفرینش زندگی و از این حرکت دوگانه‌ای به بار آید که یک حرکت آن به سوی مبداء زندگی است که با عمل زاد و ولد نشان داده می‌شود و حرکت دیگر آن بازگشت نمادین تن به داخل زهدان و به دوران جنینی است.

اما این تجربه هیچ‌گونه مکاشفهٔ متافیزیکی مثبتی به بار نمی‌آورد. آگاهی در ورطه‌ای حیوانی گم می‌شود و این شکست نیز از اوضاع و احوال جداگانه و جزئی ناشی می‌شود. از این گذشته هیچ حقیقت ثابتی اکتساب نمی‌شود. این روند بازپیوستگی تا آنجاکه موجب سکون و فنای خود اوست به همان آشفتگی اولیه برمی‌گردد.

چنانکه دیدیم زبان «جاده فلاندر» ابزاری نیست که با به کارگرفتن آن نوعی دلالت تک‌بعدی فراهم شود. بر خلاف مطالب پشت سر هم رمان سنتی که بر حسب قاعدهٔ تقسیم کار در میان جمله‌های خاص سازمانبندی شده است[۲۳] (توصیف، گفت‌وگو، تحلیل روانشناختی و غیره)، زبان در اینجا تقطیع‌ناشده است و واژه‌ها را از پیروی نظم برتر دلالت رها می‌کند. از این‌رو، واژه‌ها به کانونهای پرتوافکنی معنایی بدل می‌شوند که در زیر قشر از جاکنده‌شدهٔ معنایی اخص خود، در بین خود هر چه پکیده‌تر لایه‌های زبان مرتبه دومی راکه جنبان و آزاد است بازسازی می‌کنند که در آن لایه معانی مشتق و اشتقاق معانی جلوه می‌کنند.

ما در این‌جا به مثالهای بسیار واضح بسنده می‌کنیم. اما خواننده می‌تواند مثالهای ظریفتر و پیچیده‌تر را پیداکند. در زمینهٔ شهوی بازپیوستگی که به آن اشاره‌کردیم، زبان لاتی با قوت اشتقاق نمادی مستقیمی که دارد این زبان مرتبه دوم، این زبان «سبز*» را بر زبان روزمره بارکند. بلوم وقتی دربارهٔ آن روستایی که با تفنگ خود معاون شهردار را تهدید می‌کند سخن می‌گوید، چنین

می‌گوید: «بالاخره در این دنیایی که هر کس را می‌بینی همه‌جا تفنگ فزرتی خودش را توی هوا تکان می‌دهد این بابا هم حق دارد تیر درکند بالاخره جنگ است.» (ص ۳۰۹ ترجمه فارسی با تغییر کلمهٔ «لکنتی» به «فزرتی»).

اما در این نوع از همزیستی معنایی واضح، پیدایش این دلالت اشتقاقی همیشه بر حسب این بار کردن صورت نمی‌پذیرد. به شکلی که کمتر سطحی است هر دو دلالت، ابتدائی و اشتقاقی، باب تعارضی را بین خود می‌گشایند که در آن معنای دوگانهٔ ایستا جای به نوعی پویایی می‌دهد که ناشی از اشتباه است و بر اثر آن موضوعها با یکدیگر در حرکتی که می‌توان آن‌را «سنفونی معانی» نامید به نبرد می‌پردازند، جای یکدیگر را می‌گیرند و یکدیگر را تقویت می‌کنند: «... خودش هم می‌خواست سوار این اسب کرند بشود، یعنی رامش کند، شاید از بس دیده بود که یک سوارکار لات جلنبری کاری می‌کند که این اسب ببرد گمان می‌کرد سوار آن شدن همان و رام کردن همان، برای اینکه شاید با خودش فکر می‌کرد که اون...

وقتی واژه‌ها از حالت ابزار خارج شدند، نه‌فقط معنای اشتقاقی، کلاسیک، لاتی، نمادی خود را می‌نمایانند بلکه اشتقاقهای حقیقی معنایی را که به هماوایی‌ها پیوند زده شده است می‌نمایانند. بدین‌سان است که در سلسله واژه‌های زیر:

خود را می‌نمایانند.بدین‌سان‌است که در سلسله واژه‌های «Hirson herisson hirsute» (هیرسون نظیر هریسون [خارپشت] هیرسوت [خشن] ـ ص ۳۴۱**) در میان سلسله‌های دیگر،خود سجع و شباهت صورت واژه نوعی تقویت (رله) معنایی است[۲۲]. اما غریب‌ترین نمونهٔ قدرت برانگیزنده هماوایی‌ها (سجعها) در این سلسلهٔ ظریفتر آمده است: «... در آن پیراهن قرمز به رنگ آب‌نبات انگلیسی (اما شاید این را هم از خودش درآورده بود، یعنی آن رنگ را، آن رنگ قرمز تند را، شاید فقط از آن‌رو که آن زن چیزی بود که روح او در فکرش نبود بلکه لبانش و دهانش در فکر او بود، شاید هم اسم «کورین» آدم را به یاد «کورای» [مرجان] می‌انداخت؟ ...)» (ص ۲۶۷ ــ ۲۶۸).

زبان «جادهٔ فلاندر» که از زنجیر دلالت تک‌ظرفیتی، که آن‌را به بردگی می‌کشاند، آزاد شده است نوعی امکان بی‌نهایت دلالت را در اختیار ما می‌گذارد و آن‌را هم در حد نهایت. همان‌گونه که شهوت فقط در حرکت به سوی خود معنا دارد و درست در همان زمان اوج لذت دیگر عاملی برای سامان‌بندی و بازآفرینی نخواهد بود، زیرا حرکت آن، این تحرک فرضی در یک حالت ابدی شبه‌حقیقت توقف می‌کند ــ زبان هم در اینجا حرکتی است که دلالت خود را در یک حالت فرضی پیدا می‌کند. به عقیده ما معنای بازپیوستگی این نظم در هزیمت، یعنی معنای نهایی این رمان، همین است.

۳ ــ نوشتن، خواندن

با آزاد ساختن زبان از کارکرد ابزاری محض، این نوشتن وارونه به صورت یکی از شیوه‌هایی ظاهر می‌شود که در آن زبان به شکل نوشته درمی‌آید. وقتی می‌گوییم نوشتن، مرادمان چیست؟ ساده‌تر بگوییم: ادبیات شاید این دو چیز را می‌طلبد: حد اعلای واقعیت را به امر واقع عطا

نمی‌کند بلکه به سبب امتداد معنایی آن برمی‌گزیند. البته این امتدادها همانهایی هستند که لیتره احصاء کرده است. اما، بویژه، امکاناتی فرضی هستند، حتی می‌توان گفت امکاناتی خیالی هستند، که هر واژه به سبب بعد صوتی، حتی بعد رسم‌الخطی[۲۵]، به سبب «صورت» خود دربر دارد.

پس نوشتن مقتضی نوعی عمق صوری ــ فرضی است. وقتی واژه را نوعی صورت، نوعی کانون پرتوافکنی معنایی بدانیم، انتخاب و چیدن آن در جمله به ترتیبی خواهد بود که با کلمات دیگر با بیشترین رویه‌های خود پیوند داشته باشد. بدین‌ترتیب واژه‌ها، یکی با دیگری، مراتب گوناگون غنای معنایی خود را نشان می‌دهند. نوشتن که چندظرفیتی است خواندن و حساسیت نسبت به واژه را برمی‌انگیزد. خواندن نیز که حساس شده و چندظرفیتی است به جای خود، بر حسب نوعی تفسیر فرضی، امکانات هر واژه را برمی‌انگیزد. خلاصه، خواندن از نوشته این مأموریت را می‌پذیرد که پیوسته نوشته را با بعد تخیلی، که نظم نوشته آن‌را پنهان می‌کند، غنی سازد.

اما این وارونهٔ نوشته، این ویران ساختن هماهنگ نظم تک‌ظرفیتی که «جادهٔ فلاندر» نمونهٔ بارز آن است محل بروز پدیده‌ای مشابه نیز هست. واژه که از قید یک مطلب پشت سر هم آزاد شده است و در فضای ریشه کندهٔ جمله‌ای با ساختار شل و ول جدا افتاده است وقتی صورت خود را باز به دست می‌آورد، در دسترس است اما این در دسترس بودن در قید آن حالت کنش‌پذیری نیست که بر واژه‌های لغتنامه عارض می‌شود. بلکه ندایی است که هر واژه، در جریان ویران‌کننده‌ای که آن‌را آزاد می‌سازد و به سبب این جریان، برمی‌دارد. خواندن در این‌جا پاسخ به این ندا است. خواندن که نسبت به صورت واژه‌ها حساس شده است از در دسترس بودن نهان آنها بهره می‌برد و از نزدیک به نزدیک و دور به دور آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد و در بعدی فرضی یک نظم ثانوی، نوشته‌ای مضمر می‌آفریند.

نوشته به راستی نوشته نمی‌شود مگر تا آن حد که نوشته‌ای خیالی را در خود پنهان داشته باشد، نوشته‌ای خیالی که خواندن یک‌ظرفیتی، به عبارت دقیقتر، خواندنی که به دلالت مستقیم واژه‌ها چسبیده است ــ همان‌گونه که روزنامه خوانده می‌شود ــ نمی‌تواند آن‌را برانگیزد. به گمان ما، در «جاده فلاندر» شیوه خاصی از نوشتن به کار رفته است که در این شیوه نوشته با فشردگی و صرفه‌جویی در وسایل خود متجلی نمی‌شود بلکه اسراف و افراطی آشکارکننده در آن به کار رفته است ــ و این شیوه تا جایی خاص است که ویرانی هماهنگ مطلب پشتیبان و شرط یک نوشتهٔ خیالی باشد و خواننده‌ای که نسبت به صورت ظاهر واژه‌ها حساس شده باشد، خواننده‌ای که آن‌را به طرز ادبی بخواند وظیفه دارد آن نوشتهٔ خیالی را آشکار کند و از نو بیافریند.

در تحلیل نهایی دربارهٔ ارزش هر نوشته و هر کتاب می‌توان از روی مرتبهٔ خواندن که مجاز می‌دارد و طلب می‌کند داوری کرد. به نظر من «جادهٔ فلاندر» سزاوار خوانندگان خبره است.

* در زبان فرانسه به زبان عامیانه لاتی، «زبان سبز» می‌گویند.

** نویسندهٔ مقاله واژه‌های فرانسه را برای نشان دادن هماوایی و سجع آورده است. در ترجمهٔ فارسی حفظ این هماوایی میسر نشده است. نمونه‌ای که از ترجمه فارسی می‌توان آورد واژه‌های «خاییده و جاییده و ساییده» در صفحهٔ ۳۰۷ ترجمه فارسی است.

۱ ــ «... خود این اسواران هم تقریباً تنها چیزی بود که از تمام هنگ باقی مانده بود شاید چندتایی سوار از اسب افتاده هم بودند که این‌جا و آن‌جا در طبیعت گم شده بودند...» (ص ۲۹ ترجمه فارسی) (در نقل قولهایی که از رمان شده است تأکیدها همه از ژان ریکاردو است).

۲ ــ «بعد از آن فقط دلم را به این خوش کردم که قضیه را حتی بیش از پیش دست‌کم بگیرم (...) دیگر کاری نداشتم جز این‌که کهنه‌ای به سلاحهایم بمالم و گاهی هم که راستی‌راستی زنگ گرفته بودند مختصری سمباده به آنها بکشم...» (صص ۲۵ ــ ۲۶).

۳ ــ «ارابه‌های کهنه‌ای... که ورقه‌های آهنی و قطعه‌های زنگ‌زده آنها ترق‌توق می‌کند و با چند تکه سیم آنها را به هم چسبانده‌اند و هر لحظه بیم آن می‌رود که اوراق شوند...» (صص ۴۵ ــ ۴۶)

۴ ــ و از طرف دیگر، سربازان درازمدتی در یک واگن مخصوص جابه‌جا کردن حیوانها روی هم تلنبار شده می‌مانند که این نیز همان تأثیر را در آنان دارد.

۵ ــ پدیده‌ای در همین ردیف در عالم رمان اندک‌اندک نمودار می‌شود و آن در رمان «مداد پاک‌کن‌ها» اثر آلن رُب ــ گری‌یه است.

۶ ــ «باران از نو آغاز شده بود یا بهتر بگوییم، ده و جاده و باغ از نو شروع کردند به آب شدن و خاموش و آرام تجزیه می‌شدند، و در غبار نازکی از آب حل می‌شدند که بی‌سروصدا می‌لغزید و درختها و خانه‌ها را خیس می‌کرد...» (ص ۷۷ ــ با تصحیح).

۷ ــ «... مانند قشونی که به هنگام راهپیمایی، طوفانی عظیم آن‌را غافلگیر کرده باشد و صدهزار یا دویست‌هزار سال بعد یخچال کوهستان که کند قوام می‌یابد و پیشرفتی نامرئی دارد آنها را بازپس دهد و بالا بیاورد (...) با خود گفت به شرط اینکه همهٔ اینها مثل آن ماموتها بلافاصله شروع به گندیدن و بو دادن نکنند...» (ص ۴۶)

۸ ــ «... تابستانی که گندآور بود و چیزی در آن حتماً فاسد می‌شد و به بوی گند افتاده بود...» (ص ۵۲)

۹ ــ «... با نقل این ماجراهای رسوا، یا خنده‌آور یا ننگ‌آور یا کورنی‌وار می‌خواهد اشرافیت و لقبی را که خود به ارث نبرده بود خوار کند...» (ص ۷۴)

۱۰ ــ ضمناً به این نکته اشاره می‌کنیم که ترک‌خوردگی نقاشی صورت این جد اعلا خود نشان‌دهندهٔ درهم‌ریختگی نظم هنری است.

۱۱ ــ تقلید از روسو: «... پرگوییهای آتش‌افروز آن ولگرد همه کارهٔ موسیقیدان عورت‌نمای گریان را درهم و برهم می‌بلعد که سرانجام او را وادار کرد به شقیقهٔ خود دهانهٔ منحوس و یخزدهٔ این...» (ص ۱۰۴)

۱۲ ــ در این زمینه می‌توان گفت که وضع سوارکار نوعی تعادل ناپایدار است.

۱۳ ــ «... چنانکه گویی در آخرین لحظه چیزی بر آنها آشکار شده که در تمام عمرشان هرگز به اندیشه‌شان خطور نکرده است یعنی شاید چیزی که کاملاً بر خلاف چیزهایی باشد که اندیشه آنها را فرامی‌گیرد، چیزی چنان حیرت‌آور، چنان...» (ص ۹۴ ــ با تصحیح) و در جای دیگر: «... چنانکه گویی اسب تماشای این عالم را

ترک گفته و از آن دست شسته بود تا نگاه خود را برگرداند و به منظره‌ای درونی بدوزد که از تلاطم بی‌وقفهٔ زندگی آرام‌بخش‌تر است، به واقعیتی واقعی‌تر از هستی واقعی...» (ص ۱۵۶)

۱۴ ــ طنز دوپهلوی بازی با کلمهٔ «سومور» نشان‌دهندهٔ ریشه‌کن شدن زبان است اما، برعکس، همین ریشه‌کن شدن زبان با کاربرد خلاف رسم متداول واژهٔ «پس» به نحوی طرز عالیتری از طنز به بار می‌آورد.

۱۵ ــ در این رمان باید به بی‌ثباتی شکل واژه‌ها که ناشی از رسم‌الخط ناثابت است نیز توجه کرد. واژه‌های pertinetadme را باید از همین مقوله دانست زیرا این نیز طرز دیگری از «آبکی کردن» شکل واژه‌ها است. همچنین است فرق بین طرز نوشتن «رایکساش» و تلفظ آن به صورت «دورایشاک».

۱۶ ــ در این رمان تقریباً نقطه و ویرگولی نیست اما اگر هم بود ابهام آن در چاپ ده‌برابر می‌شد.

۱۷ ــ «... و بلوم (یا ژرژ) گفت: «تمام شد؟» و ژرژ (یا بلوم) گفت: «می‌توانم باز هم بگویم» و بلوم (یا ژرژ) گفت...» (ص ۲۱۸)

۱۸ ــ عرف عام ترتیب زمانی را مانند ترتیب منطقی می‌داند. حال آنکه منطق به خودی‌خود از هرگونه تصور زمانی عاری است.

۱۹ ــ «... و همان جبهٔ پشت‌گلی براق را به تن داشت که رنگ گل کاسنی می‌زد و کورین هر جور بود هر دو را (ایگلسیا و دورایشاک را) مجبور کرده بود آن‌را مانند نشانه‌ای از هوس و شهوت به تن کنند (مانند رنگهایی که علامت صنفی است یا چه‌بسا علامتهای کارهایی که به اصطلاح به بارآوری و بارداری مربوط می‌شوند...» (ص ۱۸۱ ترجمهٔ فارسی با تغییر واژهٔ «گلی‌رنگ» به «پشت‌گلی»)

۲۰ ــ «... آن جبهٔ ابریشمی براقش که کورین خود رنگهایش را انتخاب کرده بود و (از همان پارچهٔ براق و اطلسی بود که لباسهای زیر زنانه ...

۲۱ ــ «... و صلیب بلند مسی در شیپورک چرمی جمایل فرو رفته ...

۲۲ ــ «... شاید آن ساز و برگ مودانهٔ شکار ــ آن تفنگ...» (ص ۱۰۱)

۲۳ ــ و به بیان دقیق می‌توان گفت که نویسندگان بزرگ با همین مشخص می‌شوند: این تقسیم کار نوعی تقسیم کار صوری است. در نوشته چیزی می‌آید که می‌توان آن‌را تقسیم مصنوعی نامید.

۲۴ ــ اگر این فرض درست باشد، خصوصیت عنوان کتاب ناشی از آن است که «جادهٔ فلاندر» را به نحوی می‌توان «جاده فلان» خواند («فلان» در فرانسه به معنای «تهیگاه» است).

۲۵ ــ آوردن دلیل برای اثبات این نکته خارج از موضوع این مقاله است. با این‌همه می‌توان از جمله به این نوشته‌ها استناد کرد: «نوشتن چیست؟» مقاله‌ای از ژان پل سارتر در جلد دوم Situations، بویژه در صفحهٔ ۶۶ و این جمله: «خصوصیت صوتی واژه، حروف آخر آن که مشخص مؤنث یا مذکر بودن واژه است و جنبهٔ بصری آن چهره‌ای ظاهری برای آن می‌سازند که معنی را بیش از آنچه بیان کند عیان می‌کند.» و نیز فرانسیس پونژ در «عمل ادبیات» (مرکور دوفرانس، ژوئیه ۱۹۶۰) بویژه صفحه‌های ۳۹۵، ۴۰۱ و ۴۰۲: «واژه‌ها به طرز حیرت‌آوری مشخص هستند... مسلم است که دو بعد دارند یکی بعد بصری و دیگری بعد سمعی و شاید بعد سومی هم داشته باشد و آن چیزی است که ظاهراً دلالت آنها به شمار می‌آید.»