آمیزه‌ای از صداها

هانری گدار[1]
ترجمهٔ زهره میرشریف

سفر به انتهای شب

نقش صداهای مختلف در «سفر» از آنارشیست آشوبگر تا کودک سر به راه

اولین سطر سفر به انتهای شب با جملهٔ آغازین «ماجرا این طور شروع شد»، گوش ما خوانندگان را با صدای جدیدی در عالم ادبیات آشنا می‌کند که از آن پس میان هزاران صدا قابل تشخیص است. البته باید این صدا را با همهٔ زیر و بمش شنید. چرا که (این صدا) در نکوهش و ملامت نوع بشر چنان لحن پر شدتی به خود می‌گیرد و چنان بی‌وقفه می‌تازد که اغلب آن را در این سرزنش خلاصه می‌دانند. سلین دست به قلم برده است تا به انسانها حقیقتشان را بنمایاند: حقیقت جامعه‌ای که ساخته‌اند، حقیقت شرط ماوراء طبیعی هستی که بنا بر آن زندگی هرگز از مرگ جدا نیست، حقیقت خودشان را، دقیق‌تر بگوییم، حقیقت آنچه در درون همهٔ انسانهاست، بدون استثناء، حتی برای بیچارگان که «بدطینت‌ترین آنهایند». («سفر»، نشر فولیو، صفحه ۳۸)

این حقایق هزاران بار گفته شده‌اند از پاسکال (که «ای انسان تو خالی و پر از کثافت است) تا فروید (سادومازوخیسم[2]). اما سلین به زبانی چنان خودمانی‌تر، ملموس‌تر و نزدیکتر به جسم و کاربرد ما می‌نویسد که این حقایق با این زبان جلوه تازه‌ای می‌گیرند و

---

۱. Henri Godard، استاد ادبیات فرانسه در دانشگاه پاریس ـ سوربن.

۲. اختلاط غرایز پرخاشگرایانه‌ای که متوجه دیگران (سادیسم) و یا خود (مازوخیسم) می‌گردد و طبق نظر روانکاوان، هر دو با هم می‌توانند در یک فرد وجود داشته باشند. (م)

همان مطالبی که در آثار دیگران با بی‌تفاوتی می‌خوانیم، در اینجا ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند. اما سلین از این هم فراتر می‌رود. او به مشکل دیرینهٔ شر، فعلیتی جدید می‌دهد، به این ترتیب که آن را خارج از هر مرجع دینی، در عبارات و الفاظ دال بر همدستی محتمل با مرگ می‌گنجاند: این سوءظن تایید نشده دربارهٔ وجود میل دوگانهٔ کشتن و مردن در بشر، هیچ گاه قابل بررسی نیست، اما هرگز هم از بین نمی‌رود. به ویژه آنکه سلین، به طریقی موهوم منشاء این حقایق را در همان بیولوژی انسانی جستجو می‌کند که نژادپرستی‌اش هم در آن ریشه دارد و این چیزی است که ما نمی‌توانیم فراموش کنیم. لذا این حقایق تقریباً به طریقی اجتناب‌ناپذیر، نمادی از نوعی انسان ستیزی تهاجمی و حتی برای برخی، کفرآمیز و حرمت‌شکن به نظر می‌آیند. واکنش خوانندگان نسبت به سلین غالباً پیرامون تصویر مردی می‌چرخد که یکسره ساز منفی می‌زند و این تنها در مورد واکنشهای خودانگیخته و غیرارادی نیست: حتی برخی مطالعات منتقدانه (ای وجود دارند که) تنها همین صدای ملامت و کدورت را مد نظر می‌گیرند.

ولی موضوع این قدرها هم ساده نیست. اگر به قدر کافی به متن «سفر» توجه کنیم، متوجه می‌شویم که صداهای دیگری هم برای شنیدن هست. درست است که این صداها در مقایسه با صدای اول و تحت تأثیر آن چندان به گوش نمی‌رسند، ولی بر روی دیگر خوانندگان بی‌تأثیر هم نیستند حتی اگر آنها را از هم تشخیص ندهند. به کمک این صداها، «سفر» برای این خوانندگان علی‌رغم تمام بار سرزنش و نکوهشش، آوای آشتی با زندگی را نیز در خود دارد که بدون آن سفر به انتهای شب، نمی‌توانست چنین کتاب بزرگی باشد. (آنچنانکه هست کتاب بزرگی باشد). بنا بر آنچه باردامو به ما می‌گوید، چیزی که در مورد زنان سرایدار پاریسی ردخور ندارد، این است که در وجود آنها، در غیبتها و بدگوییهایشان «آنقدر نفرت هست که می‌شود با آن دنیایی را زیر و رو کرد.» (ص ۲۷۱) به آسانی می‌توان تصور کرد که این لُب مطلب سلین است. اما در تقابل با این جمله، کمی قبل‌تر، جملهٔ مشابه‌ای وجود دارد که می‌گوید در وجود السید (Alcide) «آنقدر محبت بود که می‌شد با آن دنیایی را از نو آغاز کرد.» (ص ۲۰۸) و پس از آن، در وجود به‌بر (Bébert)، سخن از «شادی برای جهان» است (ص ۳۰۹). با این وجود چنانکه تروتسکی (Trotski) قبلاً گفته است: «شدت بدبینی سلین، پادزهرش را هم در خود دارد.»[1] در خود متن «سفر» هم علائم و نشانه‌ها کم نیستند. باردامو خود اولین کسی

۱. «سلین و پرآنکاره»، در ۷۰ نقد از سفر به انتهای شب، گردآوری و معرفی متون از آندره دروال

است که پیشاپیش فلسفه (چگونگی) این بدبینی را خاطرنشان می‌کند. «باید یاد بگیری که آنها را (آدمها را) همانطور که هستند ببینی؛ بدتر از آنچه که هستند [...] به این ترتیب راه باز می‌شود؛ بندهایت برداشته می‌شود و احساس امنیت می‌کنی [...]» (ص ۸۵). اما پس از آن، از اینکه آنقدر تند رفته پشیمان می‌شود.» در عین حال خجالت می‌کشیم [...] که بشر را خیلی پست‌تر از چیزی که هست در نظر گرفته‌ایم.» (ص ۲۹۹). آیا این موجی از ضعف است که از ورود مالی (Molly) به ماجرا ناشی می‌شود؟ ولی دربارهٔ مونتی (Montaigne) هم بعد از اینکه بی‌احساس بودنش را مسخره می‌کند، همین را می‌گوید: «وقتی که پای قضاوت دربارهٔ احساسات آدمهای دیگر در بین است، شاید همیشه اشتباه از ماست. شاید هم ته‌دلشان واقعاً غصه‌دار بودند» (ص ۳۶۸). بعید است این پشیمانی‌ها استثنایی بر قاعدهٔ کلی باشند، ولی این نظر چنان در ذهن باردامو جا افتاده است که با گریزی به شیوهٔ راوی دانای کل، آن را به روبنسون (Robinson) محتضر که در کما فرو رفته است نسبت می‌دهد: «بیچاره بدبخت داشت توی ذهنش بررسی می‌کرد که ببیند آیا در مدتی که زندگی کرده آدمها بهتر از قبل شده‌اند یا نه، آیا گاهی بدون اینکه تعمدی داشته باشد نسبت به آنها بی‌انصافی کرده یا نه...» (ص ۶۲۶). این تصمیم قبلی برای گفتن حقیقت انسانها به آنها و حتی در صورت لزوم اتخاذ تدابیری برای اطمینان از اینکه حرف خود را به گوششان رسانده و قطعاً آنان را از رضایت باطنی و خوشبینی‌شان بیرون کشیده‌ای، به خودی خود مستلزم نفرت از انسانها و یا پوچ گرایی نیست. آنچه که تقریباً وسوسه‌کننده است آن است که این تصویر ساده شده را با تصویر دیگری از باردامو، غیر از زمانی که از خود می‌پرسد آیا زیاده‌روی کرده است یا نه، در تقابل قرار دهیم، تصویر باردامویی که با ناامیدی در جستجوی بهانه‌ای است که با آن رذالتهایی را که به اجبار مشاهده می‌کند، توجیه نماید. در این میان فرضیه‌ها هر کدام به نوبه خود مطرح می‌شوند. «اگر آدم‌ها خبیثند، شاید فقط به این خاطر است که رنج می‌برند [...]» (ص ۱۰۰)، مگر اینکه مسئله ارتباط در میان باشد؛ نمی‌توان گفت که مردم بی‌احساسند، «فقط بدبختی است که مردم با این همه ذخیره عشق، گاو باقی می‌مانند. درست از آب درنمی‌آید، همین». (ص ۴۹۷).

آیا برژ (Borges) مثالش را تصادفاً انتخاب کرده بود زمانی که در ۱۹۳۹، در مجلهٔ «فیکسیون»[1] در آخرین خط از متن «پیر منار، نویسندهٔ کیشوت»[2] این سؤال را پیش

(André Derval)، انتشارات IMEC، ص ۲۱۷.

1. Fictions

می‌کشد که: «آیا منسوب کردن کتاب "تقلید از مسیح"[3] به لویی فردینان سلین یا به جیمز جویس به معنی تجدید آموزه‌های ناچیز معنوی این اثر نیست؟» این موضوع حتی در مورد سلین هم چندان قطعی نیست. شاید این نکته از نظر برژ (Berges) پنهان نمانده باشد که باردامو در پایان سفرش «عشق به زندگی دیگران» (ص ۶۲۷) را به عنوان «آرمان بزرگ بشری» و به عبارت دیگر «آنچه که انسان را از حیطهٔ زندگی عادی‌اش فراتر می‌برد» تعریف می‌کند. او این مطلب را در صفحات پایانی رمان می‌گوید، یعنی در زمانی که دیگر این مفهوم چندان جلب توجه نمی‌کند، گویی اغلب خوانندگان در اثر بالا بودن میزان سیاهی (که به خوردشان داده شده) از هوش رفته‌اند و دیگر در وضعیتی نیستند که بتوانند این عبارات را دریابند. ولی لحظهٔ ناب حقیقت درست همین زمان احتضار یکی از نزدیکان است، وقتی که جز دانستن اینکه آیا قادریم به او کمک کنیم تا بمیرد هیچ چیز دیگری اهمیت ندارد. در این لحظه باردامو خود را در حدی نمی‌بیند که بتواند این تکلیف را در حق دوستش به جا آورد، تکلیفی که از نظر سلین حد کمال انسانیت است. اما خود تصریح می‌کند که این ضعف تنها به دلیل آن است که توانایی همدردی را در طی مسیر از دست داده است. در حقیقت در نیمهٔ راه هنوز این توانایی در او هست، زمانی که مالی (Molly) را ترک می‌کند تا خود را با او در خوشبختی خودخواهانه‌ای که او را از دیگران جدا می‌کند حبس نکرده باشد، عذاب او در آخرین لحظه تنها برای خودش نیست، حتی برای مالی (Molly) هم نیست، بلکه برای رنج زندگی دیگران است: «من عذاب می‌کشیدم، عذاب واقعی، برای یکبار هم که شده، برای همه، برای خودم، برای او، برای همهٔ انسانها» (ص ۳۰۱). در حقیقت این عقیده بسیار فراتر از تجدید «آموزه‌های ناچیز» توماس (Thomas) به کامپی (Kempis) است. این عقیده حتی بسیار بالاتر از اخلاق مسیحیت، در سطح نگرش شوپنهاور و یا بودا قرار می‌گیرد.

کافیست صفحه‌ای از کتاب را (به تصادف) دوباره بگشاییم تا در آن اظهاراتی بیابیم که تاییدات قبلی را نفی می‌کنند و یا تا حد امکان با آنان منافات دارند. این اظهارات گرچه تعدادشان کمتر است، ولی آنقدر واضح و منسجم هستند که به تنهایی مضمون دیگری سازکنند، مضمون دیگری که صدای قبلی را محو نمی‌کند ولی خود هم نباید در آن صدا محو شود. علی‌رغم برخی ظواهر، این رمان گفتاری یک دست در توصیف ذلت و فرومایگی بشر نیست. بلکه ملغمه‌ای است ضد و نقیض از زبان مردی که ظاهراً تجربه او را ناگزیر، به تماشای مکرر ذلت نشانده است، پس فریاد رسایی در نکوهش و ملامت

2. Pierre Ménard, auteur du Quichotte 3. Imitation de Jésus-Christ

سر می‌دهد، ولی در برهه‌هایی از زمان، و تا آخر، خود را از این سوءظن (به انسانها) رها می‌بیند و آوای همدردی را باز می‌یابد.

بعید است که چنین آمیزه‌ای از صداها تنها به همین یک فلسفه انسانی محدود شود. شاید این آمیختگی، هم ذات جوهر رمان باشد. در فضای رمان، برای همهٔ صداها جای کافی هست و هر کدام از ما، در باطن به این صداها تقسیم می‌شویم. زندگی ما را وادار می‌کند، ولو به قیمت تناقض گویی، سعی کنیم که تنها با یک صدا حرف بزنیم، حتی اگر زیر و بم‌های بیش از حد ضد و نقیضش را تعدیل کنیم و سپس آنها را با تنهای دیگری تصحیح نماییم. اما رمان با اصل عدم تناقض آشنایی ندارد. در رمان هر نت زیر و بمی می‌تواند جان بگیرد تا آنجا که خود به آوایی جداگانه تبدیل شود. هیچ کس به اندازهٔ سلین از این قابلیت در رمانهایش استفاده نکرده است. این همان چیزی است که رمانهای سلین را از نوشته‌های جدلی‌اش، که به دلیل داشتن دغدغهٔ تاثیرگذاری، لزوماً تک‌صدایی هستند، متمایز می‌کند: صدای واحد برای بیان عقیدهٔ ثابت. اما در مورد رمان کاملاً برعکس است. گویی برای سلین رمان تنها از زمانی آغاز می‌شود که بتواند آمیزه‌ای از صداها را به گوش برساند.

این نکته را می‌توان از تغییر خارق‌العاده‌ای که سلین در فصل اول «سفر»، بین نسخهٔ اولیه و نسخهٔ نهایی کتاب ایجاد کرده است دریافت[۱]. در نسخهٔ اولیه دو هم‌صحبت را می‌بینیم که یکی مصالحه‌کاری به نام آرتور گانات (Arthur Ganate) و دیگری آنارشیستی به نام باردامو (Bardamu) است. ولی نفر اول است که نقش «من» راوی را به عهده دارد و در آخر این اولین فصل به دنبال هنگ سربازان راه می‌افتد. در واقع وی با این کار کاملاً مطابق عقایدش عمل می‌کند، هر چند که برای لحظه‌ای مجذوب طرز فکر حریف مقابل شده باشد. «من اصلاً دهن وانکرده بودم. باردامو کوکم کرد.» پس این «من» است که تحت نام آرتور گانات (Arthur Ganate) از وجود قوم فرانسوی دفاع و از احترام به اجداد، به عشق و به مذهب، در مقابل «او»یی که همهٔ اینها را زیر سؤال می‌برد، حمایت می‌کند. چیزی نمانده است که آرتور قانع شود و بگذارد که آن دیگری به اصطلاح گوشی را دستش بدهد: «آشتی جویانه مقر آمدم: درست است، در واقع حق با توست، همه‌مان روی یک کشتی نشسته‌ایم و با تمام قدرت بازو پارومان را می‌زنیم.» دیگری که (می‌بیند) با ادعاهای آنارشیستی خود نزدیک است چریکی را قانع کند، تنها کار دیگری که باید بکند، تضمین این اعتقاد است: «باردامو در تأیید حرف من گفت:

---

۱. نسخهٔ اولیه به صورت جداگانه برای کتاب دوستان توسط انتشارات بلبک (Balbec) منتشر شده است.

دقیقاً همین طور است که می‌گویی!» اما هنوز برای خوشحال شدن خیلی زود است. شخصیت راوی هنوز آنقدر در عقاید قبلی‌اش متزلزل نشده که بتواند در مقابل واکنش غیرارادی ناشی از موزیک و رژه نظامی مقاومت کند. با این حال، وی با این نیت عازم جنگ می‌شود که عقاید جدیدش را در آزمون واقعیت امتحان کند. «با فریاد رو به باردامو گفتم: من می‌روم ببینم همین‌طور است یا نه!» باردامو، ضمن محکوم شمردن این تصمیم حتی علی‌رغم حسن نیتی که آرتور نوآیین از خود نشان داده، کاملاً در موضع آنارشیستی خود باقی می‌ماند. «در جوابم فریاد زد: کله خر بازی درنیار، آرتور!» این وضعیت بیان و منطق داستان در نسخهٔ اولیه است. در این حالت است که مقایسه با «کاندید»[1] کاملاً معنا پیدا می‌کند. آرتور گاناتِ اسیر عقاید اکتسابی که در ضمن ثابت کرده است می‌تواند چشمش را به روی حقیقت باز کند (آمادگی پذیرش حقیقت را دارد)، باید علی‌رغم انحراف مجددش از مسیر، با عبور از سختی‌ها و مصائب دریابد که تا چه حد واقعاً «همین طور است».

در متن نهایی منتشر شدهٔ «سفر»، مسائل بسیار پیچیده‌ترند و دلیل آن، پیش از هر چیز، همین جابه‌جایی قابل توجه دیدگاه دو شخصیت است که در پایان آن، این باردامو‌ی آنارشیست است که به دنبال هنگ سربازان راه می‌افتد و وارد جنگ و تمام ماجراهای ناشی از آن می‌شود که بعداً تعریف می‌کند. حاصل آنکه به این ترتیب کمدی تکمیل می‌شود: عضویت باردامو در ارتش که با عقایدش جور درنمی‌آید، تعویض موضع با آرتور گانات و قبل از آن، اصطحکاک‌هایی (برخوردهایی) در جزییات منطق گفتگو که قطعاً جزء نقشه هنری سلین قرار دارند. ولی باز هم هست. در قسمت عمدهٔ این گفتگو از صفحهٔ دوم به بعد، باردامو که به «من» تبدیل شده است، عقاید انسان رها شده‌ای را دارد که می‌کوشد به نوبهٔ خود همکلاسی‌اش را، که همچنان اسیر تربیت خویش است، آزاد کند. ولی قبل از آن در صفحهٔ اول، باردامو برای توجیه شروع گفتگو، ضمن بی‌گناه شمردن خود، تقصیر اعتراض اولیه را به گردن آرتور می‌اندازد و برعکس این آرتور گانات است که ایراد سخنرانی روشنگرانه‌ای را در مورد چند کلیشه متقبل می‌شود. در حالیکه در ادامهٔ گفتگو، تنها تعویض جای «من» و «او» (چنانکه دیدیم) کافی بوده است، در این صفحهٔ اول، برای حفظ انسجام صدای هر یک از دو هم‌صحبت، لازم بود که آغاز داستان مجدداً نوشته شود.

سلین از این کار اجتناب می‌کند و، چنانکه می‌توان حدس زد، اجتنابش به این دلیل

---

۱. Candide، اثر ولتر.

است که از این طریق به تأثیری مسلم و بی‌چون و چرا دست می‌یابد. این باردامو که کمی بعد به عنوان مردی رهایی یافته حرف می‌زند، سخن خود را در این ابتدا با لحن خجالت زدهٔ کودکی آغاز می‌کند که متهم به اشتباهی شده و سعی می‌کند خود را از آن تبرئه کند. از همین ابتدا صدای او آمیزه‌ای از صداهاست و تا آخر هم هیچ گاه کاملاً یک دست نیست. صدای او مابین واژگان و لحن تهاجمی کسی که واقعیت امور را کشف کرده و (از سوی دیگر) لحن ترسو، مطیع و ساده‌لوحانهٔ کسی که بنا بر موقعیت اجتماعی‌اش در موضع خاص خود باقی مانده، تقسیم می‌شود و تا انتها نیز هرگز به طور کامل از این وضع خارج نمی‌شود. گویی غیر ممکن است که از کارهای قبلی دست بردارد و آدم دیگری شود. تناقض میان دو صدا در جملات اولیه آشکارتر است چرا که لحن کودک سر به راه در ادامهٔ داستان، حاصل تجربیات باردامو به عنوان راوی است، در حالیکه در اولین کلمات، او به عنوان شخصیت آنارشیست آشوبگر، با این لحن (لحن کودک مطیع) حرف می‌زند. شکی نیست که به مدد این آمیزش گفتارهای اجتماعی و بینشهای فلسفی ضد و نقیض، ارتعاشی در صدا پدید می‌آید که از همان ابتدا موجب گیرایی آن می‌شود.

منتشر شد:

شیللر
برای معاصران

مانفردمای
ترجمهٔ علی عبداللهی

نشر مرکز ـ خیابان دکتر فاطمی ـ روبروی هتل لاله ـ خیابان باباطاهر ـ شمارهٔ ۸
تلفن ۳ ـ ۸۸۹۷۰۴۶۲

لوئی فردینان سلین

سفر به انتهای شب

ترجمهٔ فرهاد غبرایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی