روایت مرگ مضاعف

نگاهی به رمان «زندگی نو» نوشته‌ی اورهان پاموک ۱
ترجمه ارسلان فصیحی . ـ تهران : انتشارات ققنوس ، چاپ اول ۱۳۸۱ .

علیرضا سیف‌الدینی

دورهٔ دوم ، شمارهٔ
ششم ، هفتم ، هشتم
هزار و سیصد و هشتاد و دو

رمان «زندگی نو» با عبارت «روزی کتابی خواندم و کلّ زندگی‌ام عوض شد» آغاز و در طول کتاب این عبارت بارها تکرار می‌شود ، و حتی بعدها به عبارت «زندگی‌ام از مسیر خارج شد» یا «کتابی که زندگی‌ام را از ریل خارج کرد» تغییر می‌یابد. اما با وجود این ، هیچ یک از عبارت‌ها به لحاظ معنایی وضوح نمی‌یابند. به عبارت دیگر ، ما با خواندن این جمله‌ها نه تنها به خوب و بدشان پی نمی‌بریم ، بلکه از آنچه خوانده‌ایم دچار سردرگمی می‌شویم . به این معنی که آیا «عوض شدن» یا «از مسیر خارج شدن» یا «از ریل خارج شدن» وقایعی مبارکند یا نامبارک ؟ با این حال ، عنصر دیگری را می‌یابیم که تا حدودی ما را از سردرگمی نجات می‌دهد ، و آن نوری است که از درون کتاب فوران می‌کند. گویی صفتی است که برای موصوف ؛ و مانند برخی از عناصر دیگر موجود در رمان به‌طور مداوم در طول کتاب تکرار می‌شود.

نور در شرق ، به خصوص در حکمت اشراق ، موثر حقیقی وجود به شمار می‌آید. از طرفی در غرب نیز از جانب اکثریت قریب به اتفاق نویسندگان ، شاعران و اندیشمندان پدیده‌ای قابل ستایش است . حتی نویسنده‌ای مانند نووالیس ۲ ـ که نویسنده در ابتدای کتاب سخنی از او را بر پیشانی صفحه حک کرده است ـ نور و حرارت و گرما را می‌ستاید؛ چندان که گاستون باشلار در خصوص «گل آبی رنگ» او چنین می‌گوید: «اگر به‌کنه و غور ناخودآگاهی برسید ، و همراه شاعر ، خواب و خیال ابتدایی را بیابید ، این حقیقت را به روشنی خواهید دید که گل کوچک آبی ، قرمز رنگ است !۳»

راوی «زندگی نو» از راه همین نور وارد فضای کتاب می‌شود. رمان ، راوی را شیفته‌ی خود می‌کند و در عین حال وامی‌داردش تا سفر کند. «سفر بود ، سفر مدام ؛ همه چیز سفر بود...» (ص ۱۰). «بایست زندگی نو را با بیرون آمدن از آن اتاق شروع می‌کردم ...» (ص ۵۳). و به این ترتیب راویِ «زندگی نو» نیز همانند هنریش ، شخصیت رمان ۴ نووالیس ـ که پس از دیدن رویای گل آبی رنگ به قصد یافتنش به سفر می‌رود ـ راه سفر در پیش می‌گیرد تا دنیای نو را بشناسد. «مقبول‌ترین راه به دست آوردن کتاب ، نوشتن آن و بهترین راه فهمیدنش ورود به فضای آن است ...»۵

راوی توضیح می‌دهد که کتاب از او می‌گوید و یکی پیش از او چیزهایی را که فکرش را می‌کرد ، فکر کرده و نوشته است .

آیا راوی ، درعین حال خوانندهٔ کتابی است که از زندگی‌اش می‌گوید؟ آیا او شیفته‌ی حرف‌ها و افکار آشنای موجود در کتاب شده است ؟ به نظر می‌رسد که پاسخ هر دو سوال مثبت است . او حتی وقتی وارد دنیای نو می‌شود به دنبال خود به راه می‌افتد. چنین اقدامی تنها از جانب کسانی سر می‌زند که هنوز به دنیایی که پیش‌رو دارند خو نکرده‌اند. راوی از چه دنیایی پا به دنیای دیگر ، یا به قول خودش ، نو می‌گذارد ؟ دنیای او چگونه جایی است که مصمم به ترک آن می‌شود؟ اگر این دنیا و زندگی برایش آشناست ، چرا آن را ترک می‌کند تا مجبور شود به دنبال افراد مشابه بگردد؟ مهم‌تر این که آیا زندگی نو یا دنیای نو ، خوبی محض است ؟ آیا نو بودن همان خوب بودن است ؟ آیا کهنه بودن همان بد بودن است ؟ آیا هر نویی خوب است و هر کهنه‌ای بد است ؟ راوی هنوز این سوال‌ها را نمی‌کند و گویی قرار نیست چنین پرسش‌هایی بکند. یا بهتر است بگوییم اعمالش نشان می‌دهد که او نو بودن را همچون دکتر نارینِ کتاب یک انحراف می‌داند «یکی مثل من را پیدا می‌کنید ، کتابی می‌دهید دستش و مجبورش می‌کنید بخواندش ، بعد خانه خرابش می‌کنید.» (ص ۲۶۹). راوی اگرچه با میل خود وارد دنیای نو می‌شود ، اما به نظر می‌رسد که نه می‌بیند و نه دیده می‌شود. «برای دیدن آن‌ها باید دیدن را بلد بود.» (ص ۸۶). راوی اما دیدن را بلد نیست . او حتی دیده شدن را نیز بلند نیست ؛ تنها آنچه را که در اطراف دیده می‌شود بازگو می‌کند؛ تعاریف و گزارش‌هایی بدون تحلیل و تفسیر ارایه می‌دهد که از یک سو این نقشی است که به او سپرده شده است و از سوی دیگر یک محدودیت فنی به حساب می‌آید که به انتخاب زاویه‌ی

دید بر می گردد. همین دو نکته نشانگر آن است که راوی توانایی چندانی در تحلیل مسایل ندارد؛ اغلب از احساس هایش می گوید، و از پیشانی تکیه داده شده به شیشه ی سرد. چرا مثل اشباح، مدام در حال تکاپو است؟ چون دنیایی که در آن زندگی می کند او را در آن حال می خواهد. این نوعی بی قراری است.

نباید ببیند (دیدن به معنای یافتن ارتباط میان مسایل سرنوشت ساز زندگی) نباید دیده شود (دیده شدن به معنای حادثه آفریدن) پس چرا باید کسی از او بگوید؟ او چه نقشی در این دنیا ایفا می کند؟ «کتاب می گوید که برای چه در این دنیا هستم.» (ص ۱۸).

راوی برای راه یافتن به دنیای کتاب و آغاز سفر بایستی تنها باشد. «درماندگیِ ناشی از این حسِ تنهایی در یک آن مرا هرچه بیشتر به کتاب پیوند داد...» (ص ۸). با بروز این احساس، سفر آغاز می شود. سفر آغاز می شود، در حالی که تنهایی قابل تحمل نیست: «برای رهایی از احساس تحمل ناپذیر تنهایی در این عالم نو که داخلش افتاده بودم، باید دیگران را، شبیه هایم را پیدا می کردم.» (ص ۲۳). در این جا این سوال مطرح می شود که آیا به صرف گفتن احساس تنهایی کردم یا تنهایی ام تحمل ناپذیر بود می توان به عمق تنهایی شخصیت پی برد؟ این ها، همه توصیف اند، با این حال، ما تنهاییِ راوی را احساس می کنیم. چرا؟ آیا به این دلیل که مرگ خود را می بیند؟ اما مشاهده ی مرگی که در آینده رخ خواهد داد آن هم بدون هیچ واکنشی از طرف بیننده بیش از آن که غم انگیز باشد مضحک است. این طرز رفتار مختص دنیای نو با عناصر اساسی بشری نظیر مرگ و عشق و... است. در دنیای نو مرگ عنصری متحول شده و تغییر یافته است؛ و در چنین دنیایی تصادف شوخی ای بیش نیست:

(زندگی پر از ملاقات های مشخص و حتی عمدی بود که بعضی احمق های بی فراست به آن می گویند «تصادف».) (ص ۸۲).

آیا چون ترس از مرگ تا حدود زیادی تقلیل یافته است، اهمیت مرگ هم تا حدودی از میان رفته است؟ آیا ترس همان حرمت و احترام و تقدس است... به هر طریق، اگر تنهاییِ راوی را احساس می کنیم، به این دلیل است که افعال روایت ـ روایت تکرار شونده ۶ ـ افعال استمراری است. این است که تنهایی را دوچندان می نمایاند. از طرفی، این تنهایی به دلیل قرار گرفتن در آغاز زمان حضوری چند برابر و آزار دهنده می یابد؛ زیرا هرچه زمان پیش می رود همین افعال به جای شدت بخشیدن به غم غربت، فضا را طنزآلود می سازد. از این رو، آن نوری که در ابتدای رمان از داخل کتاب فوران می کند با نوری که در طول رمان از درون کتاب فوران می کند، به لحاظ تاثیرگذاری، تفاوت دارد؛ نور مرگ است. (ص ۲۶۱). آیا از مشاهده ی چنین رفتاری با زبان نمی توان به این نتیجه رسید که زبان موافق جهت جریانی پیش می رود که عناصر با وجود آن متحول می شود؟ برای مثال:

«عشق برای پوست خوب است.» در همان حال، گویی این راوی نیست که راه می افتد و مدام در حرکت است، بلکه جهان است که همواره از کنار او می گذرد. جهانی که زیرمجموعه ی جهانی است که همه را به بازی گرفته، و بازیگران استعداد بازی با آن را ندارند. مهم تر این که، هرچند «اگر به طرف جایی می روی، زندگی زیباست.» (ص ۹۹)، اما در این عرصه معلوم نیست چه کسی می رود و چه کسی می ماند. آیا می توان به تفاوتی میان رفتن راوی و نرفتن دکتر نارین معتقد بود؟

بخشی از سفر راوی در جستجو برای یافتن جانان سپری می شود. جانان به طور «تصادف»ی ناگهان سرراه راوی قرار می گیرد و ناگهان از هدف سفر به همراه مبدل می شود. (ص ۷۵). در ص ۸۳ متوجه می شویم که جای جانان را در سفر (هدف سفر) «کتاب» گرفته است. در ص ۱۰۶ هدف سفر از «کتاب» به «دکتر نارین» تغییر می یابد. در این سیروسفرهاست که اسامی گوناگونی مطرح می شود: علی کارا و افسون کارا، مری و علی، پرتو و پیتر. نویسنده با آوردن این اسامی ـ که کم و بیش حوادث مشابهی را از سر می گذارنند ـ گویی دست به قرینه سازی می زند و از طریق این قرینه سازی و تکرار می کوشد روند مینیاتوریزه شدن عناصر و پدیده ها را نمایش دهد که نه از سوی ذات های ساختاردهنده ی جهانی که از جانب اداره کنندگان بازی صادر می گردد: در چنین دنیایی هم کتاب و هم شکلات نامی واحد می توانند داشته باشند: زندگی نو، محصول همان جهانی است که همه چیز را به صورت کالا می بیند و می خواهد. برای همین، در چنین دنیایی «عشق برای پوست خوب است.» (ص ۲۸۶). یا می توان گفت: به دختر سه ساله ام گفتم: «فرشته ها را جمع کن. می رویم به ایستگاه، قطارها را نگاه کنیم.» (ص ۳۰۷).

اکنون راوی در کتابی زندگی می کند که از یک طرف زندگی او را می نویسد یا نوشته است، و از طرف دیگر، او، راوی زندگی خویش است. برهمین اساس، نقش او از خود او جدا می شود. شاید به این دلیل است که در صفحه ی ۱۱ می گوید:

«این شد که فهمیدم کلمه ها حتماً از چیزهایی که برایم تعریف می کنند کاملاً جدایند. چون از همان اول متوجه شده بودم که کتاب را برای من نوشته اند...»، و در صص ۱۱ و ۱۲ می افزاید: «وقتی کاملاً به دنیایی وارد شدم که

اما مشاهده ی مرگی که در آینده رخ خواهد داد آن هم بدون هیچ واکنشی از طرف بیننده بیش از آن که غم انگیز باشد مضحک است.

کتاب تعریف می کرد، مرگ را دیدم که مثل فرشته‌ای از درون تاریکی و تاریک روشن در می‌آید؛ مرگ خودم را...».

با وجود این، هیچ‌یک از جمله‌های بالا نشان از آگاهی و قدرت و تحلیل راوی ندارند. او احساس می‌کند. فقط احساس می‌کند، بدون آن‌که علت اصلی را بازگو کند. او حتی کنجکاوی نمی‌کند. اگرچه «میزان معنا در نسبت مستقیم است با حضور مرگ و نیروی زوال»[۷] اما راوی از معنا نمی‌گوید و فقط امور واقع را گزارش می‌کند. او حتی دیدن مرگ خودش را گزارش می‌کند، چنان که گویی از مرگ دیگری می‌گوید. شاید به این دلیل که در مدرنیسم و مدرنیزاسیون «ثبات فقط به‌معنی انتروپی و احتضار آرام است و شوق به‌پیشرفت و توسعه یگانه راه اطمینان ما از زنده بودنمان است. اگر بگوییم جامعه‌ی ما "پراکنده می‌شود" در واقع گفته‌ایم که زنده و سالم است.[۸]» اما پرسش این است که آیا نویسنده‌ی رمانِ «زندگی نو» قصد گفتن و بازشمردن پیامدهای مدرنیسم و مدرنیزاسیون را داشته است؟ با اندکی تامل می‌توان دریافت که اگر چنین می‌بود، او «چشم‌ها» را نیز می‌نوشت؛ چشم‌های شگفت‌زده و کنجکاو در برابر تحولات زندگی را. اما هیچ‌چیز تکان‌دهنده نیست؛ زیرا همه به همه‌چیز عادت کرده‌اند. بیشتر آن‌ها، در اصل «نه زندگی نو می‌خواهند، نه دنیای نو» و برای همین نویسنده‌ی کتاب را می‌کشند (ص ۸۷). اما آیا این رفتاری متناقض نیست؟ چه‌چیز باعث شوریدن آن‌ها و بروز چنین فاجعه‌ای می‌شود؟ آیا به‌این دلیل نیست کسی که راوی را می‌نویسد یا نوشته است، آن‌ها را نیز نوشته است؟ آن‌ها را که در تاریکی سفر می‌کنند و از «بودن» می‌هراسند... هراس از «بودن» است که راوی را به‌طرف جنایت سوق می‌دهد؛ او بدون آن‌که خم به ابرو بیاورد، محمد را که نه نویسنده بلکه خواننده‌ی کتاب است، در سینما به قتل می‌رساند:

برای این که مطمئن شوم او را می‌زنم، از نزدیک به سینه‌اش و صورتش که نمی‌توانستم ببینمش، سه بار شلیک کردم. صدای والترم که خاموش شد، به تماشاچی که توی تاریکی بود، گفتم:

«من آدم کشتم.»

سایه‌ام را روی پرده و «شب‌های بی‌پایان» را در اطرافش نگاه می‌کردم و از سالن بیرون آمدم که یکی داد زد:

«آپاراتچی، آپاراتچی!»

رفتم به گاراژ و سوار اولین اتوبوس شدم؛ توی اتوبوس، در کنار خیل سوال‌های جنایتکارانه، این را هم از خودم پرسیدم که چرا در مملکت ما برای صدا کردن آدمی که قطار را به‌حرکت در می‌آورد و آدمی که فیلم را به‌حرکت در می‌آورد، از یک کلمه‌ی فرنگی استفاده می‌کنند. (ماکینیست). (ص ۲۶۹)

آیا این اشاره‌ی هوشمندانه به‌این حقیقت نیست که راوی، خود در این کشور ماکینیستی بیش نیست؟ او یک اجیر شده است؛ کسی است که همزمان علت اعمالش را پنهان می‌کند و صورت اعمالش را گزارش می‌کند. آن که پنهان می‌کند خود را در اختیار دکتر نارین قرار داده است، و آن که گزارش می‌کند (و هم از این طریق ما سرنخ‌ها را به‌هم گره می‌زنیم تا حقیقت روشن شود)، ناخواسته با نویسنده همکاری می‌کند. هم از این‌روست که می‌گوییم او قربانی است. حتی وقتی که می‌گوید:

«... پول چای و نوشابه را با ژستی آرتیستی انداختم روی میز. برگشتم و راه افتادم. نمی‌دانستم که این حرکت را از کدام فیلم کش رفته‌ام...» (ص ۲۱۷).

همان‌گونه که قبلاً هم گفته شد راوی به‌سفری در دل تاریکی می‌رود. در این سفر افراد مختلفی را می‌بیند که به‌لحاظ فکری تفاوت‌هایی باهم دارند و در دو حوزه‌ی مختلف قرار گرفته‌اند. این دو حوزه نه در جای دیگر که در خود زندگی راوی قرار دارد: عثمان قبل از قتل، عثمان بعد از قتل. جانان، محمد، عمو رفقی و دکتر نارین قبل از قتل و بعد از قتل. و سرآخر آقای پروین... دکتر نارین که به دکتر فاوست کوچکی شباهت دارد به‌تصویر خود از شیطان احتراز می‌کند و قصد دارد، برخلاف دکتر فاوست، دنیای پیرامونش را به‌طرف فلاح و رستگاری هدایت کند. او «ساعت»هایش را برای زیرنظر گرفتن اوضاع به‌نقاط مختلفی می‌فرستد. از طرفی کتاب از مردی به نام «پروین» می‌گوید که تحلیل نسبتاً خوبی از وقایع و مسایل روز ارائه می‌دهد، و عثمان ـ راوی ـ بعداً متوجه می‌شود که او نابیناست. طرز نگارش این نابینایی به‌گونه‌ای است که گویی نویسنده تاکیدش بر نمادین بودن آن است تا نابینایی طبیعی یک فرد. چرا؟ چون تحلیلش سرشار از هوشیاری است؛ و از آن جا که ما این تحلیل را در گزارش راوی می‌خوانیم، او بایستی کور باشد؛ چون راوی نمی‌بیند. اگر او نیز مثل دکتر نارین می‌بود و کور بود، معنایش این بود که راوی به گونه‌ای دیگر می‌اندیشد، حال آن که راوی چون دیدن بلد نیست آقای پروین کور است. در واقع راوی مجسمه‌ی کوری است، و نویسنده‌ی «زندگی نو» در اصل، کوری را می‌نویسد که یکی از نماینده‌هایش خود دکتر نارین است که نمی‌داند این «بودن» است که ما را به‌مخاطره می‌اندازد. مهم‌تر این که «هر موجودی تا آن‌جا که مخاطره شده

بماند، هست.»۹ دکتر نارین، غافل از همه‌جا، تمامی مخاطرات «بودن» را به مدرنیسم و مدرنیزاسیون نسبت می‌دهد و سعی دارد از آنچه به تصور خود فرزندان کشور را به انحراف می‌کشاند، انتقام بگیرد، اما شیوه‌ی برخورد و طرزعمل را نمی‌داند.

همان گونه که خود نویسنده در خصوص رمان می‌گوید:

«... بازی با بازیچه‌ی مدرنی که رمان نام دارد، این بزرگ‌ترین کشف تمدن غرب، کار ما نیست. این که خواننده توی این صفحات صدای زمخت مرا می‌شنود، به‌این سبب نیست که می‌خواهم بالای منبر بروم، به‌این خاطر است که هنوز درست نفهمیده‌ام توی این بازیچه‌ی خارجی چه‌طور باید گشت.» (ص ۲۸۵)

با این همه، چیزی هم‌چنان باقی می‌ماند، و آن عدم قطعیت مرگ محمد ـ که حضور و غیابی نمادین دارد ـ است. آیا باید امیدوار بود که عثمان در خصوص اعمال خود تجدیدنظر می‌کند؟ آیا تردید او نسبت به مرگ محمد به منزله‌ی خروج او از جهل است؟ در غیر این صورت مردن در جهل، مرگِ مضاعف خواهد بود.

امیدوار باشیم که عثمان نسبت به مرگ او با تردید نگاه کند و امیدوار باشیم که وقتی می‌گوید: «زندگی من هم اُوف شده و نیمه‌های شب به مشروب پناه می‌برم مبادا تصور کنند خودم را به‌دست سرنوشت سپرده‌ام. من هم مثل اکثر مردهای این طرف دنیا هنوز به سی‌وپنج سالگی نرسیده شکسته شده بودم...» (ص ۲۸۳)، می‌فهمد چه می‌گوید. آن‌وقت، این‌بار برای او عبارت‌هایی نظیر «روزی کتابی خواندم و کلّ زندگی‌ام عوض شد»، «از مسیر خارج شد» و «از ریل خارج کرد» معنایی دقیق خواهند یافت.

دورهٔ دوم، شمارهٔ ششم، هفتم، هشتم
هزاروسیصدوهشتادو دو

از این نویسنده و مترجم کتاب قلعه سفید نیز به‌وسیله‌ی انتشارات ققنوس به چاپ رسیده.

ar-seifaddiny@yahoo.com

پانوشت:

1- Othan Pamuk.

2- Novalis.

۳- روانکاوی آتش / گاستون باشلار؛ ترجمه جلال ستاری. ـ تهران: انتشارات توس، چاپ اول ۶۴، ص ۱۲۶.

4- Heinrich von ofterdingen.

۵- خیابان یک‌طرفه / والتر بنیامین؛ ترجمه حمید فرازنده. ـ تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل ۸۰، ص ۱۰۶.

۶- اصطلاحی از تزوتان تودوروف.

۷- خیابان یک طرفه، ص ۱۰۷.

۸- تجربه‌ی مدرنیته، مارشال برمن؛ ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: انتشارات طرح نو، چاپ دوم ۸۰، ص ۱۱۸.

۹- از نظرات هایدگر در خصوص شعری از ریلکه.