۱۲- روزمره

از این پس چقدر لعن و نفرین رمان نویسی که از زمان دست یافتن به چهرهٔ «واقع گرا»ی خود، برای سخن گفتن از لحظه های عادی، از شخصیتها و محیطهای گمنام، آن هم با واژه های مخصوص به خود، پافشاری می کند، وسوسه انگیز است.

بالزاك مخالفت را چنان خوب احساس می کند که در ابتدای «باباگوریو» می گوید:

«پس از خواندن بدبختیهای نهان «بابا گوریو» شما در حالی که بی احساسی خود را به حساب نویسنده می گذارید و او را محکوم به مبالغه و متهم به شعرگویی می کنید، با اشتها غذا خواهید خورد. آه! بدانید: این درام نه داستانی تخیلی است و نه رمان. همه چیز آنقدر واقعی است که هرکس می تواند عناصر آن را در اطراف خود، شاید در قلب خود بازشناسد».

نثر منهم به نظم می شود. زندگی روزمره با بیان روزمره. برای شاعر، این مسأله گناه اوّلین رمان است زیرا اگر بتوان تصور کرد که شاعرها جایگزین شدنی نیستند و ارزش دارد که زحمت مطالعه هر شعر را فقط برای خود آن شعر بخود بدهیم و چنانچه رمان بخواهد به طور مؤثر هر حادثه ای را با هر زبانی برایمان بیان کند، در نتیجه تعداد بی شماری رمان گمنام وجود خواهد داشت. یعنی رمانهایی که بدون تفاوت می توانند جایگزین یکدیگر گردند و در نتیجه ارزشی ندارد که زحمت خواندن آنها را، مگر به «صورت انبوه» به خود بدهیم؛ و در این صورت مسأله فوق اجتناب ناپذیر است.

رمان در قالب کنونی روزی شروع شد که کشف چاپ اجازه داد تا کتاب به شیء کارخانه ای با نسخه های بی شمار کاملاً هم ارزش و همسان تبدیل شود.

این انبوه رمانسک همانند کود، خاك برگی است که به رویشان حوادث رمانهای بزرگ می توانند جوانه زنند و رشد کنند. در جریان حوادث مبتذلی که همه ما از آن گذر می کنیم، گهگاهی یک شخصیت از بقیه جدا می شود. به همین سان، در رمان، هنگام برخورد این افراد هر روزی، فلان شخصیت به طبع مجزا و مشخص خواهد شد، کسی که اغلب با همانندش برخورد نمی شود، و صفحاتی نیز که در آنها ظاهر می شود، از بقیّه صفحات مجزا و مشخص می شوند؛ او با زبانی متفاوت سخن می گوید.

هر کس به خوبی می داند و *برتون* بهتر از همه که در یک رمان می تواند قطعات شاعرانه وجود داشته باشد. قطعاتی که توسط قیچی جُنگ انتخاب شده است و همانند نثر شعرگونه و یا نظم تجلی می کند. *بودلر* خطاب به *آرسن هووسی* [Arsene Hussaye] در کتاب اهدایی «اندوه پاریس» می گوید: «خواست سرکش، خواننده اش را به رشتهٔ پایان ناپذیر یک سیسهٔ بی فایده و زائد نمی آویزد». باید گفت که در کتابش رمانی وجود دارد، امّا او همهٔ آنچه را که به وضوح شاعرانه نبوده است حذف کرده است. ما در این جمله احساسی را باز می یابیم: «اجازه بدهید که از این توصیف اتاق همراه با چیزهای دیگر بگذریم».

این نقل قول از *داستایفسکی* از ترجمه ای قدیمی است. تیزهوشی عالی *برتون* موجب می شود که مراجعه به ترجمه ای دقیقتر مثال را در ظاهر برای منظورش مناسبتر و برای ما عمیقتر کند. مثل این است که از متن اصلی نوری غیر عادی عبور کرده است، افکار غیر ارادی *راسکلنیکف* در ذیل بخش اصلاح شدهٔ ترجمهٔ *ژان شوزویل* [Jean Chuzville] را می خوانیم:

«*راسکلنیکف* بی اراده به خود گفت: «پس خورشید بی شک همچنان خواهد درخشید!» و با نگاهی سریع همهٔ اتاق را از زیر نظر گذراند تا آن را آن قدر که امکان داشت در

رمان تیپ

بخش دوم

نویسنده: میشل بوتور

مترجم: هاله مرزبان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حافظه اش ثبت کند. امّا در این اتاق چیز خاصی وجود نداشت. اثاثیهٔ اتاق از چوب زرد ساخته شده بود. یک نیمکت با تکیه گاه بزرگ از چوب برجسته کاری شده، میزی بیضی شکل که کنار آن قرار گرفته بود، یک میز آرایشی با آیینه ای که به دیوار آویزان بود، چند صندلی که در امتداد دیوار چیده شده بود، دو یا سه تابلوی بی ارزش که در چارچوب رنگ و رو رفتهٔ شان، دوشیزگان آلمانی، با پرندگانی در دست دیده می شدند. اینها همهٔ اثاثیه اتاق بود. چراغ خوابی در گوشه ای، در مقابل تمثال کوچک حضرت مریم می سوخت».

و هنگامی که گلهای شمعدانی، که خورشید آنها را درخشان می کرد دوباره در «اعترافات استاوروگین» [Les Confessions de Stavroguine] ظاهر می شوند، همان

تأثرات را در قلب جنایتکار با خود به همراه دارد:

«بعد از یک دقیقه، به ساعتم نگریستم و ساعت را به طور دقیق، تا آنجا که امکان داشت، به خاطر سپردم. چرا به این همه دقّت نیاز داشتم؟ ـ نمی دانم، امّا این قدرت را داشتم که این کار را انجام دهم و، در آن لحظه، میل داشتم همه چیز را با دقت بررسی کنم...

کتابی را که بعد پرت کردم، برداشتم و به عنکبوت ریز قرمزی بر یک برگ گل شمعدانی خیره شدم، در این تماشا غرق شدم و خود را فراموش کردم...

لحظه ای که روی پنجهٔ پا بلند می شدم، یادم آمد که مقابل پنجره نشسته بودم و به عنکبوت قرمز می نگریستم و در رؤیاهایم غرق شده بودم، من دقیقاً به طرز بلند شدن روی پنجهٔ پایم فکر می کردم تا بعد چشمم را به این درز دیوار بدوزم».

عنکبوت قرمز روی گلهای شمعدانی، خورشید کوچک بی رحم، که «همچنان خواهد درخشید» تا خورشید پیشین را ناپدید کند، نور دوران طلایی، در بیداری وحشتناکی که به دنبال رؤیای آسیس [Acis] و گالاته [Galatee] می آید:

«من خوابی دیدم که برایم کاملاً غیر منتظره بود، زیرا هرگز چنین خوابی ندیده بودم. در درست [Dresde] در موزه، تابلویی از *کلود لورن* [Claude Lorrain] وجود دارد... آسیس و گالاته. من آن را «دوران طلایی» می نامیدم... این تابلو را در خواب دیدم...

خورشید، درحالی که کاملاً از فرزندان زیبایش شادمان و خرسند بود، این جزایر و این دریا را در شعاعهایش غوطه ور می ساخت... به طور دقیق نمی دانم خواب چه چیزی را دیدم، امّا هنگامی که بیدار شدم گمان کردم که صخره ها، دریا و شعاعهای مورّب خورشید را دیده ام و برای اوّلین بار در زندگی ام، چشمانم از اشک نمناک شده بود... از پنجرهٔ اتاق کوچکم، از ورای گیاهانی که در آنجا گل می دادند، انبوه درخشان شعاعهای مورّب خورشید غروب مرا در نور خود غرق می کرد. با عجله چشمهایم را بستم، حریص بودم که رؤیای از دست رفته را باز یابم. اما ناگهان، درمرکز نور درخشان، نقطهٔ کوچکی را مشاهده کردم. این نقطه کم کم به خود شکل گرفت و ناگهان، به وضوح، عنکبوت قرمز کوچکی مقابلم ظاهر شد. این عنکبوت مرا به یاد عنکبوتی انداخت که روی برگ گل شمعدانی دیده بودم، در حالی که در آن لحظه نیز شعاعهای خورشید مغرب پخش می شد، به نظرم رسید که چیزی در قلبم فرو رفت، بلند شدم و روی تختم نشستم. بدین ترتیب بود که هرچیز در گذشته پیش آمده بود».

۱۳ـ عروضی عمومی

اما فقط توسط بعضی قطعات نیست که رمان می تواند و باید شاعرانه باشد، بلکه در کل باید چنین باشد. می دانیم که در آثار رمان نویسان بزرگ، این قطعات «شاعرانه» چه در آثار *بالزاک* و چه در آثار *استاندال* یا *داستایفسکی*، به صورت منسجم به دیگر قطعات متصل شده اند و اگر جدا شوند مقدار زیادی از شعر خود را از دست می دهند. در مرحلهٔ اوّل این قطعات توسط «عنصری» به دیگر قطعات وصل شده اند که از زمانهای طولانی به عنوان سبک شناخته شده اند، یعنی دقیقاً چیزی که می توانیم با آن نویسنده ای را تشخیص دهیم و بشناسیم. اصل انتخاب در درون امکانات زبان، واژه، قالب دستوری صورت می گیرد که گاهی به قدری محکم است که می تواند توسط اعداد تفسیر شود و به عنوان مثال تکرار برخی از واژه ها را مستقر سازد و تکامل آنها را دنبال کند (این یکی از راههایی است که با آن می توانیم اندکی نظم و ترتیب به سلسله مراتب مکالمات *افلاطون* بدهیم).

مالارمه می گوید: «قالبی که شعر نامیده می شود در واقع ادبیات است؛ یعنی هنگامی که عبارات تشدید شود شعر است و سبک بیانگر وزن است».

هنگامی که این برداشت آگاهانه می شود و نویسنده، به عنوان مثال، به دنبال وزن خاصی است، نقش معادل یک عروض را با آنچه در برمی گیرد، بازی می کند.

امّا سبک، فقط انتخاب واژه ها در درون جمله ها نیست، بلکه طرز به دنبال هم آمدن جمله ها (یکی پس از دیگری) و بندها و فصلهاست. در هر مرحلهٔ این بنای عظیم که رمان نامیده می شود، سبک نیز می تواند وجود داشته باشد، یعنی قالب، فکر دربارهٔ قالب، و در نتیجه عروض. این چیزی است که در زمان معاصر، روش (تکنیک) خوانده می شود.

اکنون ما در مقابل یک عروض عمومی شده هستیم که در اثر حوادث ناشنیده حجیم شده است و «قوانین» کهن در مقایسه با آن فقط نوعی لکنت زبان است.

شاعر برای متبلور کردن هنر خارق العاده اش، از واژه های روزمره استفاده می کند و موضوع شعر، عمل آن نیز، نجات زبان روزمره است. هنگامی که از زبان روزمره جدا شود، در مقابل یک انقلاب ادبی قرار گرفته ایم (*مالربه* Malherbe *وردز ورث* Words Worth، «من شبکلاه قرمزی بر روی فرهنگ قدیمی» هوگو گذاشته ام) و در آنجا شعر، همانند *آنته* Antee در تماس با مادرش زمین، در این حمام چشمهٔ آب حیات که صدای کوچه و بازار است، قدرت می یابد. و به لطف «متونی» که واژه ها در آنها شکلی چنین قطعی می گیرند، شاعر به این واژه های روزمره معنی می بخشد و به آنها مفهومی نو می دهد.

چرا خود را به واژه ها محدود کنیم؟ چرا از این کار دربارهٔ جمله های روزمره استفاده نکنیم؟ اگر قادر باشیم آنها را در درون قالبهای محکم به یکدیگر پیوند دهیم، این جمله ها، که در دید اول بسیار مبتذل هستند، دارای مفاهیمی می شوند که فراموش کرده بودیم و یا متوجه آنها نشده بودیم.

در مرحلهٔ ساده تر، این شعرهای مکالمه گونهٔ *آپولینر* را که این اندازه نظر *برتون* را جلب کرده بودند، می توان نمونه آورد:

زنان

ـ قهوه، کره، برشهای نان را بیاور

مارمالاد ژامبون پارچ شیر
ـ باز هم کمی قهوه لانشن خواهش می کنم
ـ به نظر می آید که باد جملات لاتینی می گوید
ـ باز هم کمی قهوه لانشن خواهش می کنم
ـ لوت [Lolte] اوه قلب کوچک تو غمگین است ـ گمار می کنم که عاشق است.
ـ خدا حفظت کند ـ من فقط خودم را دوست دارم
ـ هیس حالا مادربزرگ ذکر می گوید

واضح است که عروض نوع سوررئالیسم جایگزین عروض کلاسیک شده است، امّا در زمینهٔ برخورد جمله ها نقش بازی می کند و نه در زمینهٔ برخورد واژه ها. وانگهی چیزی که قابل ملاحظه است این است که کنار هم قرار گرفتن واژه ها به گونه ای چنین، ابداً استثنایی نیستند، فقط چون غرق در مکالمه ای که قطعات آن در اینجا جمع شده اند، هستیم معمولاً به آن توجهی نداریم.

افزون بر جمله ها، مکالمات کامل نیز می توانند کم کم به نظرمان کاملاً متفاوت از آنچه در ابتدا بوده اند، بیایند. به این ترتیب، این تکه های کامل چیزهای مبتذل، واقعیتهای روزمره، که با نور قالبهای محکم تغییر شکل داده اند، با نوعی تابندگی غیر منتظره خواهند درخشید.

۱۴ـ شعر رمانسک

تفاوت میان قطعه هایی که آشکارا شاعرانه هستند، یعنی لغات در آن با قدرت به یکدیگر پیوسته اند، حتی اگر آنها را از کل جدا کنیم، مثل شعرهای انتخابی یک رمان ناشناس که «غم پاریس» را تشکیل می دهد و قطعاتی که در دید اول عروضی هستند، شعرهایی که به همهٔ حسنها و فضیلتهای خود ملبّس نیستند مگر در مطالعه «ممتد» ـ چه خط به خط و چه حرفه ای، چه ممتد، چه منقطع ـ تفاوتی که هیچ چیز نمی تواند مانع آن شود؛ این تفاوت مشابه تفاوتی است که اثر را از رمانهای معمولی، از انبوه رمان گونه، یا چیزهای مبتذل روزمره متمایز می سازد.

یعنی رمان قادر است در درون خود نشان دهد که چگونه به وجود آمده است، چگونه در دل واقعیت تولید شده است. شعر رمان گونه، و یا ترجیحاً رمان به عنوان شعر که از رمان درس بگیرد، شعری خواهد بود که قادر است خود را روشن سازد، خودی نشان دهد که موقعیتش چیست و می تواند تفسیر خود را دربر داشته باشد.

رمان بزرگ، غیر قابل جایگزین است. همهٔ حوادث معمولی ای که در آن بیان شده است به علّت فضیلت آن، واجد هویتی جایگزین نشدنی می شود. امّا تجزیه صورت می گیرد. ولی این تجزیه ابداً توسط حصاری خارجی صورت نمی گیرد چنان که مانع ورود بعضی از حوادث عادی، بعضی صحنه های کسل کننده و مبتذل به این فضای محصور شوند، بلکه توسط ساختاری صورت می گیرد که تمام آنچه را که در ابتدا فکر می کردیم بدون فایده است وارد رمان می کند. جریان جایگیری درونی عروض که طرحی از آن دادیم در آن ادامه می یابد.

اما اگر از طرفی یک ساختار وجود داشت و از سوی دیگر نوعی «ابتذال» که کاملاً به آن بی اعتناست، این دو قطعه هرگز نمی توانند در اثر، در کنار هم قرار گیرند و ساختار رمان قادر نیست این قطعات مختلف را به هم پیوند دهد.

شعر رمانسک ممکن نیست مگر اینکه ابتذال، یعنی آنچه به نظر اکثر مردم معمولاً به عنوان چیزی ساده در میان چیزهای دیگر است، چیزی «هم ارزش» فقط برای کسی که کتاب را نخوانده است مبتذل باقی بماند، و در نتیجه طی مطالعه ای دقیق یا مطالعه ای دوباره به عنوان چیزی مطرح شود که این حسن خاص و عجیب را داشته باشد که نشان دهد، یک مثال باشد، یک «واژه» در مقایسه با دیگر چیزها باشد که به لطف آن بتوان از آن سخن گفت و آن را درک کرد.

پس باید ساختار درونی رمان مرتبط با ساختار واقعیتی باشد که در آن ظاهر می شود؛ ارزش دهنده به بی ارزشیها.

در این صورت رمان نویس کسی است که مشاهده می کند که ساختاری در آنچه احاطه اش می کند، در حال شکل گرفتن است و به دنبال این ساختار است و موجب رشد آن می شود، آن را به کمال می رساند و آن را مطالعه می کند، تا لحظه ای که قابل خواندن برای همه باشد.

انسان، هرچه بیشتر وارد جریان اثری که دارای مفهوم است، شود، این ابتذال که با زندگی «جاری» ادامه رمان است، خود را بیشتر آشکار می کند و به این ترتیب این ابتذال چیزهای اطراف، به گونه ای واژگون می شود، تغییر شکل می دهد بی آنکه تبعید سیستماتیک یک قسمت از آن که مشخصهٔ «شعر کلاسیک» است. (شعر هوراس Horace یا برتون Breton) پیش بیاید.

شعر رمانسک چیزی است که توسط آن واقعیت در کل خود می تواند به خود آگاه شود تا ازخود انتقاد کند و تغییر شکل دهد.

امّا این جاه طلبی به نوعی فروتنی وابسته است. زیرا رمان نویس می داند که از دنیای خارج الهام نمی گیرد، و شاعر به مفهوم «خالص» به این باور تمایل دارد؛ نویسنده می داند که منبع الهام او همین دنیای در حال تغییر است، و او یک لحظه، یک قطعهٔ قرارگرفته در مکانی برتر است که ارتقای چیزها به کلام، توسط او، توسط این جهان ممکن خواهد بود.