پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسکار وایلد دربارهٔ راوی اول شخص «مائده‌های زمینی» به آندره ژید می‌گوید: «مائده‌های زمینی خوب است، اما به من قول بدهید که دیگر هیچ وقت «من» ننویسید... می‌دانید در هنر «اول شخص» وجود ندارد.[1]» آشکار است که توصیهٔ اسکار وایلد هیچ‌گاه از سوی زنان نویسنده‌ای که با گذشت زمان از ادبیات مردانه فاصله گرفته و به بیانی زنانه رسیده‌اند، جدی گرفته نشده است. زنان بیشترین کاربران اول شخص در ادبیات قرن بیستم‌اند. با مرور دوبارهٔ ویژگیهای رمان زنانه (گونهٔ ادبی زنانه female form) می‌توان حضور پررنگ «من» را در آثار نویسندگان زن توجیه کرد.

ویرجینیا وولف نمایندهٔ همان «سبک غریزی زنانه» است که برای نویسنده چشم‌اندازی محدود، ذهنی و متمرکز بر جزئیات قائل است. بدیهی است که این چشم‌انداز به یک روایت‌کنندهٔ اول شخص نیاز دارد. محدودیت زاویهٔ دید و توصیف تجربه‌های درونی و تحولات ذهنی با روایت یک جانبه و گزارش گونهٔ «من» سازگارتر است. این سازگاری در متن رمان **تولدی دیگر*** با حضور یک راوی که روایتی روانکاوانه از خاطره‌ای کابوس گونه می‌آفریند، به چشم می‌آید.

زن (راوی) خاطرهٔ عجیبی را تعریف می‌کند که مربوط به ده سال پیش است. شوهر زن برای خریدن نان از خانه بیرون می‌رود و دیگر هیچ‌گاه باز نمی‌گردد. اتفاق مهم رمان گم شدن شوهر است؛ و البته این اتفاق «بیرونی» ماجراست. حادثهٔ هولناک دیگری که از زبان زن توصیف می‌شود، فاجعه‌ای ذهنی است. زن، اضطراب و ناباوری خود را، از ساعات نخستین گم شدن شوهر تا روزهای پس از آن، با بیانی داستانی و اغراق‌آمیز شرح می‌دهد. خاطرهٔ بازنگشتن شوهر که به یک کابوس می‌ماند، با زبانی توصیف می‌شود که گاه شاعرانه است و گاه وهم‌آلود و خیال‌انگیز.

کابوسهای هزارتوی بورخس در ادبیات داستانی

شهلا زرلکی

معروف‌اند. بسیاری از داستانهای بورخس همان کابوسها و رؤیاهای شبانهٔ نویسنده‌اند که ساختاری داستانی یافته‌اند. بورخس، کابوس را گونه‌ای رؤیا می‌داند که با حس عمیق وحشت همراه است. بنابراین در تعریف کابوس، تصاویر ترسناکِ فراواقعی اهمیت ندارند. برای کابوس نامیدن یک رؤیا، وجود همان حس ترس و وحشت کافی است. چه بسا رؤیایی که هیچ‌یک از نشانه‌های ملموس، واقعی و منطقی «ترس» را آشکار نمی‌کند اما رؤیابین، آن را کابوسی نفس‌گیر و جهنمی می‌نامد. از سوی دیگر، روایت داستان‌گونهٔ کابوسها و رؤیاها مرزهای مشترکی با رئالیسم جادویی دارد. واقعیتهای روزانه در رؤیا جلوه‌ای فراواقعی دارند. این ماهیت واقعی که ظهور آن به عناصری غیرواقعی وابسته است، فصل مشترک تصاویر کابوسها و رؤیاها با رئالیسم جادویی است. رمان **تولدی دیگر** که نام اصلی آن **تولد اشباح** است، بستر مناسبی است تا نویسنده‌اش مجموعهٔ پراکندهٔ اوهام و کابوسهای بی‌سرانجام و هول‌انگیز خود را به یاری منطق داستانی، در آن جاری سازد. ماری داریوسک در **تولدی دیگر**، نشانه‌ها و ویژگیهای «سبک غریزی زنانه» را با اغراق‌آمیزترین شیوهٔ توصیف و تشریح، به کار می‌گیرد. نگاه نزدیک‌بین خود را بر جزئیات تجربه‌های ذهنی متمرکز می‌کند و به جای پرداختن به واقعیات هماهنگ با منطق عینی، حضور اشیاء را در فضایی

مه‌آلود و ناشناخته بزرگ‌نمایی می‌کند. نویسنده در این مسیر وهم‌انگیز تا نقطه‌ای پیش می‌رود که می‌توان آن را محدودهٔ ممنوعهٔ اوهام حاصل از مصرف مواد مخدر و توهم‌زا نامید. رئالیسم جادویی، همسایه و هم مرزِ کابوس و توهم است. اضطراب نیز اگر از حد و حدودِ متعارف خود بگذرد، توهم‌زاست. ترشح ناگهانی آدرنالین در بدن، نگاه فردِ مضطرب را به تصاویر جهان اطراف، دگرگون می‌کند. اینَ دگرگونی، با شکستن زاویهٔ دید، دور و نزدیک شدن مکان مادی اشیاء و صداها و جابه‌جایی موقعیتها و پدیده‌های عینی آغاز می‌شود و پس از گذشتن از مرز ناباوری و پذیرش کامل واقعیتی که منبع اضطراب است، به دگرگونی دیدگاه و جهان‌بینی زیربنایی فرد می‌انجامد.

فضای وهم‌آلود و کابوس‌گونهٔ رمان **تولدی دیگر** آشکارترین ویژگی و تنها نشانه‌ای است که در خوانش نخستین، خواننده را به فضای نیمه تاریک و مه‌آلود کابوس واقعی راوی، نزدیک می‌کند. راوی در بیداری کابوس دیده است و اکنون از همهٔ ابزارهایی که برای توصیف یک کابوس لازم است، استفاده می‌کند تا اضطراب و انتظار کشندهٔ خود را برای مخاطب، باورپذیر و قابل لمس کند: «فضایی که بین پنجره و تختخواب بود این‌قدر تنگ شد که به نظر می‌رسید که خیابان درست از زیر ملافه‌های من شروع می‌شود... احساس می‌کردم که هوا زیر بالشم فشار می‌آورد، زیر تختخواب پیچ و تاب می‌خورد... به نظرم می‌رسید که سقفها با شیب تند روی من خم شده‌اند، و ممکن است که مثل تخت کفشهای بزرگی از ساختمانها جدا شوند و مرا همچون کرمی در زیر خود له کنند.» (ص ۹۰ و ص ۱۴۲)

اضطراب زن از مسیرهای مختلفی عبور می‌کند تا سرانجام به مقصد (پذیرش واقعیت از دست دادن شوهر) برسد. حضور همزمان ناامیدی و ناباوَری، تضاد دیوانه‌کننده‌ای است که تعادل و سلامت روحی و جسمی زن را بر هم می‌زند. تنها حسِ خوشایندی که او را در روایت پر فراز و نشیب خود یاری می‌کند، «انتظار» است. در بخشهای آغازین، زن می‌گوید که قرار است «داستان انتظار» خود را تعریف کند. «انتظار شوهر» نیز ترکیبی است که چندین بار تکرار می‌شود. زن میان دو احساس ناهمگون ناامیدی و وحشت حاصل از پذیرش واقعیت و ناباوری و انکار همان واقعیت، با ناتوانی دست و پا می‌زند. در گذر از این برزخ بلاتکلیفی، توصیفهای لطیف و شاعرانه نیز دچار دگرگونی می‌شوند. آسمان و خورشید و پرستوها در نگاه زنی که ترس را پذیرفته است، جلوهٔ چند ساعت پیش را ندارد، توصیفهای ظریف و زیبا به تشبیه‌های زشت و خشنی تبدیل می‌شوند تا شاید زشتی و زمختی‌شان همچون دشنامی خشم راوی را بیرون بریزد: «هوا خود را از پرنده‌ها تخلیه کرد، تخلیه‌ای که همچون گرداب توالتی بزرگ بود.»

در بخشهایی از رمان، رئالیسم جادویی نویسنده به گرایشهای هستی‌گرایانه (ص ۱۰) (اگزیستانسیالیسم) پیوند می‌خورد. حادثهٔ «نبودن» شوهر، زن را نیز دچار وسوسه‌های تاریخی «بودن یا نبودن» می‌کند. باریک شدن و تعمق در ابعاد گستردهٔ غیبت مرد، سبب می‌شود زن، «بودن» خویش را با وسواسی بدبینانه توصیف کند. تنهایی، فرصتی است برای رو به رو شدن با واقعیتهای جسمانی آشکاری که در پس پرده‌های تکرار و عادت فراموش شده‌اند. از سوی دیگر تکرار مراسم روزمره و عادت به روزها و سالهایی که از فرط تکرار شبیه هم شده‌اند، بهترین گریزگاه برای گریز از ضربه‌های مصیبت است. «نظم روزمره»، انسان حادثه دیده را بر لبهٔ پرتگاه زندگی نگه می‌دارد. پس زنی که قرار است تولد یا مرگی دیگر را تجربه کند، نمی‌تواند مدت زیادی از زندگی در آشپزخانه و اتاق خواب دور بماند. تنهایی، او را به لحظه‌های «بودن» در همین قالب متعارف زمینی محتاج‌تر می‌کند. کنار نیامدن با تنهایی و مصیبتی که واقعی‌تر از هر کابوسی به نظر می‌رسد، به ناباوری زن دامن می‌زند و او همچنان بر آستانهٔ زندگی منتظر می‌ماند. انتظار، وابستگی می‌زاید و وابستگی راه را بر آزادی می‌بندد. شوهرِ غایب زن که حضورش بر فضای رمان، سنگینی می‌کند، باید مثل همیشه، با لبخندی شوهروار از سر کار برگردد تا زن احساس امنیت گمشدهٔ خود را در رُفت و روب و خرید روزانه، بازیابد.

رمان **تولدی دیگر** در حقیقت بیانیهٔ زیرکانه‌ای است در توصیف اهمیت حیاتی «شوهر» به عنوان ضرورتی که زندگی یک زن بدون آن، کابوس است. مرد فضای بزرگی را در هستی زن اشغال کرده است: «شب معمولاً صدای تنفس شوهرم صداهای دیگر را می‌تاراند. من درون نفسهایش می‌خوابیدم... نفسهایش کوچه را فرا می‌گرفت، شهر را فرا می‌گرفت، دنیا را پر می‌کرد و به من اجازه می‌داد که با وجود تاریکی، جایی در دنیا پیدا کنم.» (ص ۳۱)

لحن و روایت اغراق‌آمیز نویسنده در پردازش موضوع رمان (گم شدن شوهر) کنایی و دوپهلو به نظر می‌رسد. از طرفی می‌توان تأکید مکرر او را بر اهمیت شوهر جدی گرفت و از سوی دیگر می‌توان این توصیفهای مبالغه‌آمیز را یک شوخیِ فمینیستی فرض کرد. در واقع معیاری برای تمیز و تشخیصِ این دو برداشت وجود ندارد. نویسنده، جایگاه خود را در دسته‌بندیهای معترضانهٔ جنبشهای زنانه، بر خواننده آشکار نمی‌سازد.

ماری داریوسک از ویژگیهای ادبیات داستانی زنانه بهره می‌گیرد. وسواس در توصیف و تشریح دقیق و جزئی‌نگرانهٔ حسهای متضادی که به طور همزمان، زن را در انتخاب وضعیتی پایدار، دچار سرگردانی کرده است، یکی از همان ویژگیهاست. رزالیند مایلز با صراحت اعلام می‌کند که «رمان از آغاز پیدایش، فرم نگارش زنانه بوده و اکنون نیز چنین است[۲]» انگیزه‌هایی که زنان نویسنده را به این فرم نگارش علاقه‌مند ساخته است، همان امکانات گسترده و متنوعی است که بی‌تردید، دیگر انواع نگارش، از آن بی‌بهره‌اند. گزارش موشکافانه و دقیق از وضعیت اشیاء و موقعیت آدمهایی که در پس زمینهٔ فضای اصلی داستان قرار دارند، مرزهای نزدیکی با «اطناب» دارد و اطناب شاید رایج‌ترین ضعف ادبی در شیوه‌های گفتاری زنان در گفت و شنودهای روزانه باشد. ظرف بزرگ رمان به زن نویسنده اجازه می‌دهد، همهٔ حرفهای ناگفتهٔ خود

را در آن بریزد. و لازم نیست این حرفها همیشه ادیبانه و متفکرانه باشد. این حرفها در بیشتر رمانهای زنانه، روایت باحوصله و دقیقی است از وظایف یک زن ـ مادر ـ وظایفی که چنان پیش پا افتاده و بی‌اهمیت به نظر می‌رسند که جایی در ادبیات مردانه ندارند. برای زن خانه‌داری که نویسنده هم هست، رمان ابزار یا فرصت دیر یافته‌ای است که او را آزاد می‌گذارد با صبر و حوصله و ظرافتی خاص یک قلم زنانه، گرد و غبار و ذرات ریز موذیانه‌ای را توصیف (شاعرانه) کند که هنگام گردگیری وسایل و جارو کردن فرشها، به رقص در می‌آیند.

ماری داریوسک نیز همچون دیگر نویسندگان همجنس خود، به این گونه توصیفها نزدیک شده است. هرچند به خوبی معلوم نیست نگاهش به نظافت روزانهٔ خانه ـ به عنوان یک وظیفهٔ زنانه ـ نگاهی انتقادی است یا نگاهی تأیید کننده. جارو

کردن، واقعیتی است که هم می‌تواند زن را دربند عادتها از گزند حقایق مصیبت‌بار دور نگه دارد و هم یک اسارت اجباری است که آزادی را از او دریغ می‌کند: «در آن لحظه‌ای که از فکر جارو منصرف شدم (و لحظهٔ خیلی کوتاهی بود) آزادی را مثل صدای ویژ مانندی احساس کردم.» (ص ۳۶) اما انگار این آزادی طعم چندان آشنا و خوشایندی ندارد که زن ناگزیر می‌شود باز به مُسکّن خانه‌تکانی و کدبانوگری پناه ببرد: «در یخچال را باز کردم تا هوایش عوض شود، به دیوارها اسفنج کشیدم، به جایخیها، حفره‌های تخم مرغ، قفسهٔ بطریها، به تمامی جاهایی که آدم معمولاً به آنها توجه نمی‌کند... همین طور ملافه‌ها و روبالشیها و رواندازها را درآوردم و توی سبد انداختم، و این باعث شد که گرد و غباری برخاسته و برخورد ذراتش تق تقی راه بیندازد که نگو، آفتاب که تازه طلوع کرده بود در شیشه‌ها تکه تکه می‌شد، گرد و غبار چرخ می‌خورد.» (ص ۸۹ و ۸۸)

راوی رمان **تولدی دیگر** رابطهٔ صادقانه و صمیمانه‌ای با مادر، مادر شوهر و دوست نزدیکش ندارد. تأکید بر این بی‌مهری متقابل، همزمان با تمرکز بر نقش حیاتی شوهر، نمی‌گذارد به آسانی بپذیریم که ماری داریوسک یک نویسندهٔ فمینیست است.

نویسنده با صراحتِ بیان کنایی خود اعلام می‌کند که وجود شوهر برای یک زن ضروری‌تر از حضور دلجویانهٔ همجنسان اوست، چرا که دلجویی گروه همجنسان چه در نقش مادر و چه در هیئت یک رفیق شفیق، خالی از کینه‌جویی نیست: «می‌دیدم که زور می‌زند تا با من همدردی کند... اما چهره‌اش به طرز عجیبی منقبض شده بود و شاید هم زیادی از خودش مایه می‌گذاشت، اما اگر تمام جوانب را در نظر می‌گرفتی، دوستی‌اش از نوع همان دوستیهای اجباری بود...» (ص ۶۷)

دور باطلِ رؤیاها و کابوسهای زن با بازگشت اثیری مرد از پنجره، تکمیل می‌شود. آمیختن وهم و واقعیت به اوج می‌رسد؛ تا آنجا که زن نیز در قالبی نیمه اثیری می‌تواند حتی «چند قدم» با مرد پرواز کند!

با این همه، مخاطب آزاد است این رمان را هجویه‌ای فمینیستی بداند در مذمت زنی که در رثای شوهر به اندازهٔ یک رمان صد و پنجاه صفحه‌ای، هذیان می‌گوید؛ یا می‌تواند غم‌انگیزی و دردناکی این حادثه را جدی بگیرد و با سرود مردستایانهٔ نویسنده هم‌آوا شود... مخاطب کاملاً آزاد است!

بورخس معتقد است کابوس و رؤیا به دلیل ساختار فراواقعی‌شان نمی‌توانند در قالب یک توصیف مادی و روایت واقعی بگنجند. در واقع «ساختار داستان گونه‌ای» که راوی رؤیا به تصاویر پراکنده و موهوم رؤیا یا کابوس خود می‌بخشد، آن را قابل توصیف می‌کند. کنار هم چیدن واژه‌هایی که ناگزیرند، بار توصیف کابوس را به دوش بکشند، دشوار است. کابوس وهم‌انگیز راوی رمان **تولدی دیگر** و شعروارگی نثر توصیف‌گرایانهٔ نویسنده، پیچیدگی زبان او را دو چندان کرده است و این دشواری و پیچیدگی در انتقال واژه‌های این نثر شاعرانه به زبانی دیگر، نمود بیشتری می‌یابد. تبدیل کابوس به واژه‌های قابل لمس دشوار است و دشوارتر از آن، انتقال آن واژه‌های دیریافته به زبانی دیگر است. در متن ترجمه شدهٔ رمان **تولدی دیگر**، تلاش مترجم و دشواری فرایند انتقال واژه‌ها بیش از هر چیز، به چشم می‌آید.

پانوشتها:

* **تولدی دیگر**، ماری داریوسک، عباس پژمان، نشر افق، چاپ اول، ۱۳۸۱.

۱- **بهانه‌ها و بهانه‌های تازه**، آندره ژید، ترجمه رضا سیدحسینی، انتشارات نیلوفر، ص ۱۰۴.

۲- **زنان و رمان**، رزالیند مایلز، ترجمه علی آذرنگ، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ص ۵۲.