از نوشتن دست برداری

نگاهی به دوراس / جواد شریفی

پایانی و آغازی ـ در این میان، راهی.

من سایه‌ای دارم و تو سایه‌ای. کسی با کسی جمع بسته نمی‌شود. هولناک است. نمی‌توانم تصور کنم نیستم. نه، شکی نیست. در آغاز صفر بوده، در پایان هم. سِفرِ آغاز و سِفر پایان. به راه افتاده‌ایم و جاده برفی است. نمی‌دانیم. شاید هم جاده‌ای نیست. نه ردّی، نه کلمه‌ای. فکر می‌کنیم شاید روزی برگردیم. قدم اول را برنمی‌داریم. خم می‌شویم و با انگشت می‌نویسیم صفر، رویِ برف. پایمان را رویِ کلمه می‌گذاریم. صفری دیگر، پای دیگر. قدم‌ها، کلمه‌ها. و جاده همچنان تمام نمی‌شود. باید برگشت. سالها رفته‌ای، قدم به قدم، رویِ صفر، کلمه. برمی‌گردی. چند قدم به عقب. راهی نیست. برف آب شده، صفرها آب شده‌اند.

هیچ یادم نیست چه وقت اینها را نوشته‌ام. ولی می‌دانم که چنین کاری را کرده‌ام، که نویسندهٔ اینها من بوده‌ام. خط خودم را می‌شناسم، و به جزئیات آنچه شرح داده‌ام واقفم. مکانِ وقایع، ایستگاه راه آهنِ «اودسای» و مسیر و مسافتها یادم هست؛ ولی خودم را در حالِ نوشتن این روزنگاریها اصلاً به یاد ندارم.

(درد، ص ۷)

مدتی مکث کرده‌ام. نمی‌دانم چند وقت است. در ذهنم چیزی نمی‌گذشته یا اگر می‌گذشته فراموش کرده‌ام. شاید بهتر

باشد برگردم. بله، بهتر است. چاره‌ای نیست. برمی‌گردم. قدم اول. باید پایم را روی صفرهایِ نوشته شده بگذارم. بله، صفرهای نوشته شده. صفری نیست؛ برفی، ردّی، کلمه‌ای. شروع می‌کنم به دویدن. فریاد هم می‌زنم. می‌دوم. فریاد می‌زنم. می‌دوم. چرا خسته نمی‌شوم؟ چرا نمی‌توانم خسته شوم؟ زمان نمی‌گذرد. فراموش شده یا شاید فراموش کرده. زمان جوانی مرا فراموش کرده. احتمالاً قربانگاهی است پشت هر لحظه‌ای.

معلوم نیست چه طور توانسته‌ام چیزی را بنویسم که هنوز نمی‌دانم چه عنوانی برای آن انتخاب کنم. دهشتناک بودنِ بازخوانی‌اش هم مزید بر علت است. واصلاً چه طور توانسته‌ام این نوشته‌ها را سالها در آن خانهٔ حومهٔ شهر که مرتب دستخوش سیلابهای زمستانی است به فراموشی بسپارم.

(همان، ص ۷)

نوشتن به تعویق انداختنِ مرگ است. فریادی شاید. نوشته که می‌شود، حافظه از زمانِ حال پُر می‌شود. آیا حافظه همان قربانگاهی نیست که پشت هر لحظه‌ای، لحظهٔ بعد را می‌مکد، در خود حل می‌کند، از صافیهای بی‌شمار می‌گذراند، بازنمایی می‌کند، به فراموشی می‌سپارد و بیرونش می‌دهد؟ نامِ این کنشهای محکوم به نوشتن روایت نیست آیا؟ روایت ـ بله، مشمول زمان شدنِ اتفاقی، انتظاری، مرگی، عشقی، سکوتی. و:

کتابِ گشوده مثل شب است.

(نوشتن / همین تمام، ص ۲۳)

شب: اتاقِ پهناورِ حافظه.

نمی‌دانم چرا بیانِ عبارت بالا به گریه‌ام می‌اندازد.

(همان، ص ۲۳)

شب، فراموشی، دست کشیدن به پوستهٔ چیزها برای پیدا کردن راه. گم شدن، گریستن، دفن.

آدم هیچ وقت تنها نیست، به لحاظ جسمی هیچ وقت تنها نیست، در هیچ جا.

(همان، ص ۳۰)

صدایی شنیده نمی‌شود. وقت آن رسیده که شروع کنی به نوشتن. روبر «ل» مضمون خوبی است برای لحظه‌ای فنا شدن. نه غار غار کلاغی، نه آواهای فرو مرده در سکوتی. صدای مداد روی کاغذ. زمان، زمان نوشتن و فراموشی؛ زمانِ به دست باد سپردن شدن.

۱

مسئلهٔ ابدیِ دوراس: نوشتن و آگاهی به لحظه‌ای که نوشته می‌شود. حتی درد نمی‌تواند مانعی باشد. نه، مانعی نیست. چرا باید اینکه او خواهد آمد یک شگفتی باشد؟ اینکه من دارم می‌نویسم یک شگفتی است. شاید رؤیایی. شاید فناپذیریِ لحظه‌ای. شاید سکوتی درون گفت و گویی.

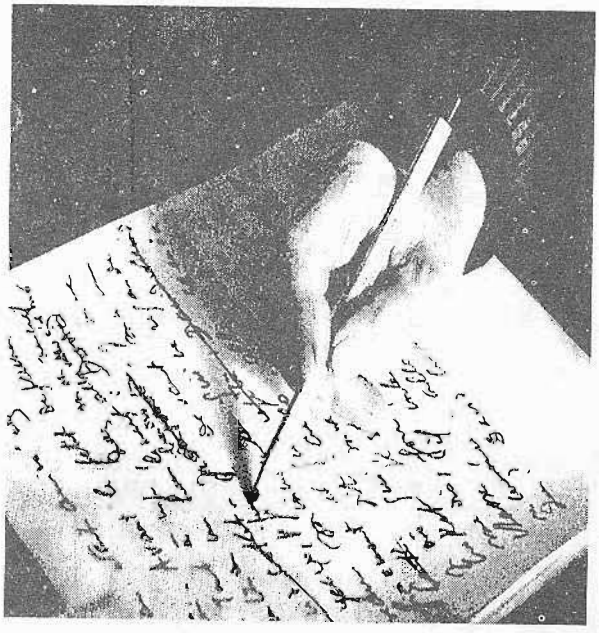
۲

اولین جمله: «روبروی شومینه، تلفن در کنارم است» (درد، ص ۸)

بیانِ وضعیت.

شومینه که عمق فضا را تجسد می‌بخشد و تلفن که سایهٔ انتظار است روی هستی یک زن.

او درد را می‌داند و برای همین هم هست تا بنویسد و دارد می‌نویسد که همین را بنویسد. اما تنها پس از این ایجاد فضا است که تک‌گویی درونی‌اش را شروع می‌کند. و پیش از این من باید وجه مشترکی با او پیدا کنم تا بتواند خودش را در من و مرا در خودش به حس برساند.



۳

در ورودی.

دری که پیش از آنکه بشاید شاید به روی تو باز شود، باید به روی من باز باشد. چرا که نیامدن تو فقط یک دلهره است؛ آمدنت هم. آنچه شگفت‌انگیز می‌تواند باشد این است که تو بخواهی بیایی یا بمیری و هرگز نیایی اما انتظارت وجود نداشته باشد.

نوشتن و به کمپوزیسیون تهی و بی‌رنگ ابژه‌های سوبژکتیو تن دادن.

و این تن دادن، تن دادن به تاریکی است.

شاید آنچه می‌بیند چشم باشد؛ اما آن چه دیدن را از چشم پُر می‌کند ندیدن چیزی است در تاریک.

اگر نوشتن نباشد، نه آمدنت و نه حتی نیامدنت چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد؟

سمت راست دری که به سالن و راهرو باز می‌شود؛ و در انتهای راهرو، در ورودی... باید متوجه باشم که: بازگشتِ او چیز چندان شگفت‌آوری نخواهد بود؛ یک امر عادی است. خیلی باید مواظب بود تا از این موضوع یک واقعهٔ شگفت‌آور ساخته نشود. شگفتی دور از انتظار است. می‌باید منطقی باشم.

(همان، ص ۸)

منطقی؟ در چه مورد؟

۴

من منتظر روبر «ل» هستم که باید برگردد.

(همان، ص ۸)

منتظر و قربانیِ «باید برگشتنِ» او که خواستِ من است.

چه می‌خواهم من؟

۵

دلیل خاصی وجود ندارد که نیاید، برای آمدنش هم همین طور. امکانِ آمدنش هست.

(همان، ص ۸)

اما او فقط می‌تواند یا حتماً بیاید، یا حتماً نیاید. این وقتی معلوم می‌شود که او بیاید؛ یا وقتی که دیگر هرگز نیاید. و هرگز نیامدن در ذاتِ خود امکانِ آمدن را نیز می‌پروراند. انتظار؛ چیزی که همواره محض است.

تراژدی آنجا شکل می‌گیرد که نوشتن شکل می‌گیرد. چرا که تنها چیزی که ممکن است و همواره و همیشه ممکن می‌ماند این است که چیزها نوشته شوند، نوشته شده باشند، یا روزی فکر کنم که نوشته‌ام، من:

که نمی‌دانم چه طور توانسته‌ام چیزی را بنویسم که هنوز نمی‌دانم چه عنوانی برای آن انتخاب کنم.

(همان، ص ۷)

آدم نمی‌داند چطور ممکن می‌شود. شهرهایی وجود دارند، روستاها و جاده‌هایی. گاهی عاشق می‌شوی، گاهی می‌خندی؛ گاهی آری، گاهی نه. ممکن است ازدواج هم کرده باشی؛ کودکی که از تو است، از تنِ شرمزده‌ات. نامش را انتخاب می‌کنی و مالکش می‌شوی. عصرها چای خوردن لذتی دارد. سینما رفتن هم می‌تواند یکی از افتخاراتِ فناناپذیر بشری باشد. تئاتر؟ ـ قطعاً ـ گفت وگو، شرکت در مراسم ختم، مراسم عروسی، انقلاب، جنگ، مشارکت در کشتن، به خبرهای بامدادی و شامگاهی با ولع گوش دادن. حجم عظیمی از اطلاعات، کنشها، گاهی خودآگاه، گاهی ناخودآگاه. آدم نمی‌داند در هر لحظه‌ای دقیقاً چه کار می‌کند، مشغول چه کاری است، یا حتی چه کاری ممکن است بکند. هیچ کاری نوشتن نمی‌شود اما. تنها ماندن و بی‌بدیل شدن. لحظه‌هایی که در آن اتفاقها، کنشها، رفتارها و اشاره‌ها در حافظه به جنب و جوش در می‌آیند. نوشتن فراموشی‌ای است که در آن چیزهای فراموش شده به یاد آورده می‌شوند. آدم می‌تواند ادعا کند که گذشته را ـ دست کم به طور نسبی ـ می‌شناسد؛ می‌تواند آینده را پیش‌بینی کند؛ اما محکوم است به نفهمیدنِ حال. موقع نوشتن، نوشتن فراموش می‌شود: کارخانهٔ بیدارسازی.

وقتی کتابی نوشته شد و پایان یافت، منظورم کتابی است که آدم خودش نوشته باشد. هنگام بازخوانی‌اش اصلاً نمی‌شود باور کرد که این همان کتابی است که خودمان نوشته‌ایم. به یاد نمی‌آوریم که چه چیزهایی در آن نوشته‌ایم، همراه با کدام سعادت، سعادتی که نصیبمان شده بود یا سعادتِ از دست رفته در سراسرِ زندگی. در پایانِ کتاب نشانه‌ای از چیزها مشهود نیست. نوشته‌ها به نوعی همشکل‌اند، و به قاعده. هر کتابی پایان که یافت و توزیع شد، دیگر تمام. کتاب به معصومیتِ بیان نشدنیِ بدوِ تولدش می‌پیوندد.

(نوشتن / همین و تمام، ص ۲۴)

٧

می‌کوشم مضمونی دست و پا کنم که بشود درباره‌شان کلیاتی صرفاً اصیل ـ و البته ذهنی ـ بافت: مجالی برای بروز مفهومها و ایده‌های خودم.

نمی‌توانم.

نوشتن دربارهٔ نوشتن کاری است شاق؛ کاری در شمارِ اعمالِ شاقه در اردوگاههای دوران جنگ.

نوشتن دربارهٔ روایت؟ دربارهٔ شخصیت‌پردازی؟ ماجرا؟ اندیشه‌ها و جستارها؟ زاویهٔ دید؟ ساختار دستوری؟ گفت و گو؟ زن بودن دوراس؟ مرد بودن بِکِت؟ عشق؟ جنگ؟ Individualism?

این همه چه اهمیتی می‌توانند داشته باشند؟

به عوضِ همهٔ اینها: نوشتن. و دربارهٔ نوشتن، نوشتن.

همین که بخواهی اتفاق می‌افتد. کافی است بدَوی در پی باد.

همین که بخواهی بنویسی، حتی از هیچ، چیزی می‌آغازد. همیشه خانه‌ای، اسبی، عشقی، سایه‌ای، دردی پیدا می‌شود.

حالا می‌خواهم از هیچ بگویم.

از هیچ.

تمام خانه‌های نوفل‌لوشاتو مسکونی‌اند. البته در زمستان تقریباً کمتر؛ به هر حال مسکونی‌اند. ولی نه اینکه مختص تابستان باشند، تمام سال مسکونی‌اند. گشوده باب‌اند.

(همان، ص ۳۶)

«اتفاق» آن لحظه‌ای از دو نشان نقل قول، « »، پر می‌کشد و بیرون می‌زند و بدل به صورتی اتفاقی می‌شود که آدم تصمیم می‌گیرد تن به ضرورتی دهد که در ذات خود هولناک است و کاهنده؛ تن به دردی دور، باطل.

باطلِ اباطیل. جامعه می‌گوید باطلِ اباطیل.

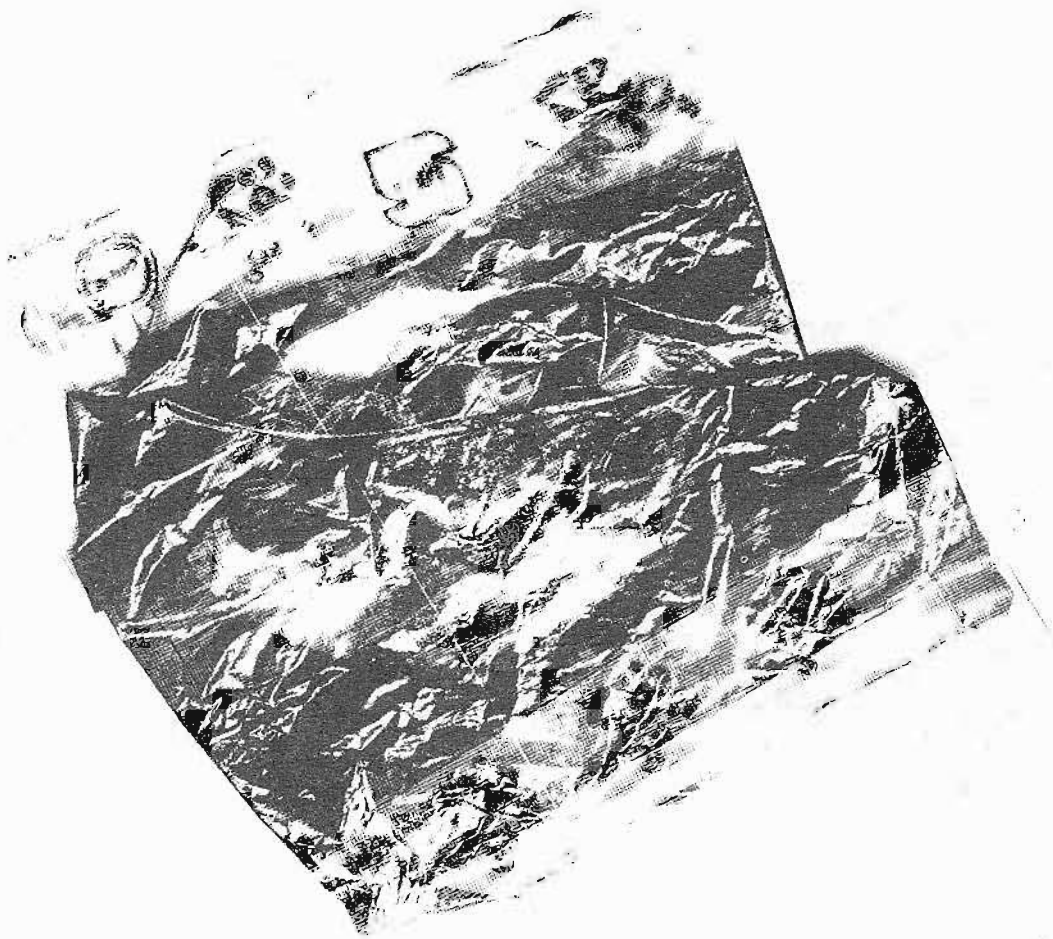
(کتابِ جامعه، باب اول)

و اینکه سنگ هم می‌میرد، زندگی هستی دیگری جز مرگ ندارد، و کود شدن حتمی است.

روشنایی درخشان لازم نیست، برای اینکه آدم در بیگانگی زندگی کند فقط یک فتیله کافی است، به شرطِ اینکه صادقانه بسوزد.

(بکت، مالون می‌میرد، ص ۲۴)

در آلفاویل (نوشتهٔ گُدار) آدمها نمی‌پرسند «چرا» می‌گویند «چون». بپرسیم و رها کنیم پرسش را به حال خود و بچرخیم در زوزهٔ بادی که درونِ سنگ را از صدا و خلا پر می‌کند و می‌پراکند. لازم نیست کسی بداند به چه فکر می‌کنی، زیر سایهٔ کدام درخت خودت را دفن کرده‌ای، و نظرت دربارهٔ پست مدرنیسم، پفک نمکی، یا خوردن عصرانه در بعداز ظهری خنک و آفتابی چیست؟ در نوشتن «چون» معنی ندارد چرا که شهود معنی ندارد. فقط مکاشفه است. آدم در مقیاسی از خلا (زمان؟) پنهان می‌شود تا آن لحظهٔ ناگهانی و اتفاقی خِفتش را بچسبد، سیبی از شاخه‌ای جدا شود و تصادفاً بخورد وسط کله‌اش. بعد آدم می‌بیند که زمین به دلخواه خودش می‌چرخیده



و خورشید چیزی نیست جز فتیله‌ای که نصفه و نیمه می‌سوزد. بیگانگی حد و مرز ندارد، مقوله‌ای است کیهانی؛ و آن قدر عظیم که در عقل ناقص ما، همان آفرینندگان بلاواسطهٔ بیگانگی، نمی‌گنجد. آن لحظه که به خودت بگویی:

وقتی کسی چیزی نمی‌داند، این تنها چیزی است که می‌توان دانست، من این را می‌دانم.

(درد، ص ۱۰)

انتظار آمدن یا نیامدنِ روبر «ل» یا گودو تباه می‌شود. تباه می‌شود تا نوشته شود؛ نوشته می‌شود تا کلمه آن چیز تباه شده را بخواهد و بخواند تا بارور شود و بشکوفد و بعد کس دیگری پیدا شود، تباه کند، بنویساند، بارور کند در کلمه و بشکوفاند و...؛ هر بار به دلیلی و هر بار در ساحت و شکلی اندوهبارتر، الزام‌آورتر، مضحکتر.

۹

چه می‌توان گفت دربارهٔ زمان، یا فضا، مثلاً. همین که تعریفی به دست دهی، بیرون از آن قرار گرفته‌ای. بیرون از چیزی قرار گرفتن و صورتبندی‌اش در قالبی استنتاجی. نوشتنِ داستان اما از هر نوع مسّاحی و شسته‌رفتگیِ تلقین شده می‌گریزد. عمدی در کار نیست، اما ممکن است در جریان آفرینش زیبایی، اختلالهایی ایجاد شود که وحدتِ نظام یافتهٔ نوشته را به عنوان شیئی زیبا به مسخره گیرد.

حقیقت این است که معلوم نیست کِی، چه کاری را انجام می‌دهیم. نمی‌توان گفت نظمی وجود ندارد. حوزهٔ رفتارها وکردارها آنقدر وسیع است که احاطه بر آنها برای توضیح دادنِ نوعی نظم آشکار غیرممکن است. چاره‌ای نمی‌ماند جز تفسیر بر اساسِ خواست. و این خواست، خواستِ قدرت، دقیقاً بازتابی است از ناتوانی همراه با آگاهی. حتی در خانه‌ای کوچک و در حومهٔ شهری مثل «ویتری» نظم خاصی مشاهده نمی‌شود. دست آخر هم که معلوم نیست چه بر سر «ارنستو» می‌آید. شاید به عنوان استاد کرسی ریاضیات در یکی از دانشگاههای امریکا مشغول به کار شده باشد. «شده باشد»ی که می‌تواند تا ابد ادامه یابد. هیچ چیز «ارنستو» (محصور در « ») یا به زبان مادر، گهگاه البته، «ولادیمیر» (آن هم محصور؛ « ») اینجا زندانِ خاطرهٔ نژادی مادر است) زاغه‌های وتیری، همان ارنستویِ عقل کلّ اما امّی را به استاد دانشگاه در رشتهٔ ریاضیات، آن هم در یکی از دانشگاههای امریکا ربط نمی‌دهد. ما امروز این جاییم اما معلوم نیست فردا سر از کدام بیغوله یا پستو در آوریم. این تناقضِ ساختاری به طور خلاصه در جملهٔ ذاتاً متناقضِ «ارنستو» به صورت گزین گویه‌ای مهمل بروز می‌کند:

نمی‌خواهم به مدرسه بروم چون در آنجا چیزی یاد می‌دهند که بلد نیستم.

(بارانِ تابستان، ص ۲۰ـ ۱۹)

حقیقت دارد، چون نوشته شده. چرا نباید نوشته شود؟ وقتی بتوانی کتابِ نیم‌سوخته‌ای را بخوانی که زیر بارانِ تابستان، بارانِ ناگهانی و معجزه‌آسایِ تابستان، رهیده از به تمامی سوختن، دیگر چه نیازی است به دانستنِ مجهولاتِ چند منظورهٔ فروکاسته شده؟ شاید، اما ارنستو نمی‌داند چیزی را که نیچه می‌دانست:

داشتنِ استعداد کافی نیست: جوازش را هم از شما می‌خواهند ـ چطور؟ دوست من؟

(نیچه، فراسوی نیک و بد، ص ۱۲۶)

و با این همه آدم نمی‌تواند قطعاً بگوید این گزارهٔ مهمل فاقد معنا است: نه صرفاً به این دلیل تقریباً قطعی که جملهٔ فاقدِ معنا وجود ندارد؛ به این دلیلِ بنیادی که از شکّی بنیادی مایه می‌گیرد: نکند یک جملهٔ به لحاظِ دستوری یا معنایی به هم ریخته و این سان مهمل حقیقت مشخصتری (ترکیب بهتری پیدا نکردم) باشد از همان جمله با شکل و بیان و معنایی به لحاظ زیبایی‌شناختی مشخصتر و بر مبنای اصول تزیینی ساختِ جمله، وحدت‌یافته‌تر؟

۱۰

از آن چه عظیم است، یا باید هیچ نگفت، یا با عظمت سخن گفت و با عظمت سخن گفتن یعنی بی‌آلایش و بی‌آرایش.

(نیچه، ارادهٔ قدرت، ص ۱۹)

در دنیای متنِ نوشتاری خطِ مستقیمی وجود ندارد. کلمه‌ها در شبکهٔ پیچیده‌ای از منحنی‌های درهم تنیده همدیگر را قطع می‌کنند. در این دنیای پر آشوب و ولوله، کلمه‌ها مدام در حال دزدیدن اشیاء و اشیاء در حال دزدیدن کلمه‌هایند. سخنِ عظیم حتی وقتی بی‌آرایش و بی‌آلایش گفته شود، آن چنان فهم‌ناپذیر می‌نماید که به زحمت افتادن برایِ فهمش ارزش خود را از دست می‌دهد. اینکه «ارنستو» نمی‌خواهد به مدرسه برود چون در آنجا چیزی به او یاد می‌دهند که بلد نیست، تا حدّ یک گزارهٔ صرفاً عظیم سقوط می‌کند. گاهی این سقوط طوری نمود

می‌یابد که اساسِ حقیقتِ نهفته در جمله مهمل تلقی شده نفی می‌شود.

نوع دیگری از برخورد هم وجود دارد: افزودنِ پیوستهای تفسیری و تحلیلی با عناوینِ خدشه‌ناپذیر و روده‌درازیهایِ ملال‌آور، همراه با تاباندنِ سبیل به نشانهٔ قدرت، در بابِ مفهومِ عظمایِ جمله. غافل که تنها مفهوم عظمایِ این جمله، خودِ آن است در همان شکل و قالبِ ارائه شده. آنچه با عظمت گفته شده تفسیرناپذیر است اما بی‌معنا نیست. معنای جملهٔ تفسیرناپذیر در واقع خودِ همان جمله است، بدون کم و کاست.

۱۱

باران تابستان: روایتِ سمّی.

باران تابستان رمانی است با روایتی عکّاسانه. کندی حرکتِ همراه با تأمل راوی، (راوی در واقع سینماگری است که فیلمِ آخرش نتوانسته همهٔ حرفهای او را کاملاً بیان کند: دوراس. رک *بارانِ تابستان*، ص ۱۵۵ـ۱۵۳) کُندیی که همراه است با مرور خاطره‌ای که شاید یک درخت آن را به جنب در می‌آورد، از همین منشِ عکاسانه روایت مایه می‌گیرد. درخت، وتیری و آدمهایِ بیگانه‌اش. برخلافِ تصور اولیه، تصاویر با سرعتِ ثابت و از قبل تعیین شده، فیلمیک، روی پرده نمی‌افتند؛ اصلاً روی پرده نمی‌افتند. عکسها ظاهر شده‌اند، خیلی دیر اما. انگار نگاتیوها سالها در اتاق تاریک عکاسی رها شده‌اند و راوی رفته است که دوباره عکس بگیرد و اصلاً فراموش کرده این عکسهای ظاهرنشده را.

البته این باغچه هیچ تنوعی نداشت، نه کرت‌بندی داشت، نه گل، نه گیاه و نه هیچ پشته‌ای. فقط همین درخت را داشت، همین تک درخت را. ***باغچه عبارت از همین درخت بود.***

(*همان*، ص ۱۱ ـ *تأکید از من*)

راوی بیرون از متن قرار دارد و این طبیعی است. در جریان روایتِ سوم شخص، «سوم شخص» آنقدر به راوی نزدیک می‌شود که از خود می‌رهد و می‌شود خود راوی؛ همان سینماگر. او صرفاً یک تماشاگر است. کنشِ او نوشتن است، روایت کردن و تن دادن به هیچِ بزرگِ ارنستو. عکسهایی هستند که یا گرفته شده‌اند ـ به طور عینی ـ یا نه. فرقی هم نمی‌کند. در

هر حال می‌توان حدس زد که عکسها وجود دارند و حتی فیلمی از ویتری، فراموش شده. درهم‌شدگی این عکسها با تصاویر بایگانی شده در تاریکخانهٔ جمجمهٔ راوی حرکتِ نوشته را به سوی روایت سامان می‌دهد. در بعضی مواقع یک جمله دقیقاً توصیف یک عکس می‌شود. گاهی هم عکسی در کار نیست و راوی، توضیح می‌دهد بعد می‌رود عکس می‌گیرد. نظمی که شکل می‌گیرد یادآور آن نوع نظمی است که به بحر مکتوب موجودیت بخشیده بود. باغچه عبارت از همین درخت بود. پاراگراف بعدی خود توضیح دهنده است:

*بچه‌ها هیچ وقت چنین درختی را ندیده بودند. مشابه آن در ویتری نبود، در تمام فرانسه هم نبود. در عین حال می‌شد یک درخت معمولی قلمدادش کرد، می‌شد نادیده‌اش گرفت. ولی نمی‌شد. **با همان یک بار دیدن هم در ذهن می‌ماند...***

(همان، ص ۱۱ ـ تأکید از من)

دیدن، ثبت شدن، عکس شدن، نوشتن.

ممکن است دور باغچه دیوار کشیده باشند. ممکن است کلّ شهر تغییر پیدا کرده باشد. ممکن است حتی زلزله‌ای آمده باشد و دیگر ویتری‌ای وجود نداشته باشد؛ اما درخت همان درخت است. عکسی هست که بر آن دلالت می‌کند. همین که دلالتِ چیزی پیدا شود هستی‌اش شروع به خزیدن می‌کند در ذهن.

۱۲

چگونگی خواندن کتاب سوخته، روشی که به کار می‌گیرد ارنستو، و بی‌خبراش از درستی یا نادرستی خواندنش؛ حتی از خودِ امکانِ وجودِ امرِ درست و امرِ نادرست، می‌تواند نمایانگر نوع روایت دوراس در باران تابستان و اساساً کل کارهایش باشد. بند مورد نظرم را به طور کامل اینجا می‌آورم:

ارنستو دریافته که در آن مرحله از زندگی‌اش هنوز نمی‌تواند کتاب رابخواند، با این حال گفته بوده که چیزهایی از کتابِ سوخته را خوانده است. با این حساب، به گفتهٔ خودش، نه به آن فکر می‌کرده و نه حتی می‌دانسته که چه می‌کند. بعد هم، باری، بعد هم اینکه اصلاً برای خودش هم مطرح نبوده، نمی‌دانسته که دارد خودش را گول می‌زند یا به واقع می‌خواند، حتی نمی‌دانسته که خواندن یعنی چه، در واقع نمی‌دانسته کاری که می‌کند اسمش خواندن است یا خواندن چیزِ دیگری است. در اوایل، به گفتهٔ خودش، شیوهٔ خاصی را پیش گرفته بوده، یعنی به هر واژه‌ای که برمی‌خورده، بسته به شکل و شمایل واژه و کاملاً به طورِ دلبخواهی، مفهومی در خورِ آن واژه پیدا می‌کرده، و بعد برای واژهٔ دوم، به تبع مفهومی که برای واژهٔ اول در نظر گرفته بوده، مفهومِ دیگری تا اینکه تمامی جمله معنی پیدا کند ـ بعد هم به این نتیجه رسیده بوده که خواندن عبارت است از نشوونمایِ پیوسته‌ای با شکل و ظاهری فراخور، از ماجرایی ابداعی...

(همان، ص ۱۴ـ۱۳)

و نوشتن؟ روایت کردن؟ارنستو دقیقاً همان طور که دوراس روایت می‌کند، می‌خواند. با این تفاوت که دوراس برای عکسها، و به فراخور وضعیت آنها، کلمه انتخاب می‌کند و ارنستو به فراخورِ شکلِ کلمه‌ها برایشان معنی می‌آفریند.

۱۳

این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.
(سه گفت‌وگو: ساموئل بکت و ژرژ دوتویی)

برای بیان دنیای مسموم نایب کنسول فرانسه در لاهور، نوشتن از او در زمان اقامتش در کلکته ابزاری است به واقع غیرمتعارف.

نایب کنسول مدام نعره می‌زده، آن هم در مکانی که برای من مقدس است. نعره می‌زند همان طور که دیگران عبادت هر روزه‌شان را به جا می‌آورند. بله، فریاد می‌زده، بلند و در دل شبهای لاهور، به طرف باغهای شالیمار شلیک می‌کرده تا بکشد، چه کسی را مهم نبوده.
(نوشتن / همین و تمام ص ۱۷)

زندگی نایب کنسول در لاهور بیان‌نشدنی است یا حتی می‌شود گفت، صعب. در عین حال اجبار به بیان کردنِ او، اجبار به چیره شدن بر بی‌میلی، ناتوانی، عمل ویرانگرانهٔ نوشتن را سامان می‌دهد. مهم، دست کم برای دوراس، لاهور است و شلیک نایب کنسول در تاریکی. بنابراین زیاد دور از ذهن نمی‌بود اگر مکان وقایع داستان لاهور بود. عشقی که ممکن است شکل گرفته باشد یا نه صرفاً به عنوان تبعاتِ رفتار نایب کنسول در لاهور می‌تواند مورد نظر قرار گیرد. (آنماری اشترتر). دنیای کلکته و دنیای زن دیوانهٔ آوازخوان درهم

می‌آمیزد تا زمینهٔ بیان‌نشدنی، یعنی دنیای ذهنی نایب کنسول قرائت شود. کاملاً روشن است که دو روایت وجود دارد، چرا که دو سرگذشت وجود دارد. سرگذشت نایب کنسول را داریم و سرگذشت آن زن آسمان جلّ وحشی را. پیترمورگان راوی ماجرای آن زن است؛ اما راوی ماجرای نایب کنسول در لاهور کیست؟ و راوی کنش پیتر مورگان؟ راوی نایب کنسول کسی است که خود روایت نمی‌شود؛ اگر چنین نبود قطعاً می‌توانستیم او را تصور نکنیم. او غیبش زده و این غیاب او است که جریانِ سیالِ روایت را به راه می‌اندازد.

۱۴

روی جلد: نایب کنسول، نوشتهٔ مارگریت دوراس. طرح: زمینه‌ای سفید، عکسی از دوراس.

نویسندهٔ کتاب مارگریت دوراس است. در این هیچ شکی نیست، تقریباً. اگر جایزه‌ای داده شود، به او داده می‌شود، اگر به کتابفروشی بروی و بگویی نایب کنسول را می‌خواهی باید بگویی: نوشته دوراس. در فهرستِ کتابخانه‌ها، اگر بر اساس نام مؤلف تنظیم شده باشد باید به سراغ حرفِ «د» بروی. ممکن است استادی در رشتهٔ دیپلماسی و رفتار سیاسی کتابی نوشته باشد در باب وظایفِ «نایب کنسول». شاید هم مورخی، ماجرای نایب کنسولِ فلان کشور را در عهد بوق به رشتهٔ تحریر درآورده باشد، آن هم با عنوان کلی *نایب کنسول*.

نایب کنسول اما، نوشتهٔ مارگریت دوراس، حتماً یک رمان است، برای اینکه دوراس یک رمان‌نویس است. با این قید البته که ناشری کتاب کسِ دیگری را به نام دوراس و برای بالا بردنِ تیراژ کتاب چاپ نکرده باشد. این البته بعید نیست. باید مشکوک بود. آنها نویسنده می‌سازند، نویسنده‌های اضطراری. شکل حرفها و نوعشان را تعیین می‌کنند، جایزه می‌دهند و موضوع سخنرانی را مشخص می‌کنند. هیچ چیز بعید نیست. کسانی هم هستند که دائم تئوری می‌بافند؛ تئوریهایی که جای هر نوع تحریفی را باز می‌گذارند: مرگ مؤلف؟ بله. او باید مرده باشد، تفسیر او اصلاً مهم نیست. او حق ندارد در موردِ تراوشاتی که در باب کالای ادبی تولید شده‌اش بافته می‌شود نظر بدهد، او مرده. و جالب است که مؤلف خودش هم این را باور دارد؛ این یک پُز جدید است، یک بازی، یک پذیرش. متن معناهای بی‌شمار دارد؟ بله دوست من، اما معنایی که من می‌گویم درست است. چرا؟ برای اینکه من قویترم، دستم باز است. متوجه که هستی؟ با این حال به تو حق می‌دهم که معناهایِ خودت را بیافرینی. و معنای ادبیات چیست؟ اینکه معناهای بی‌شمار وجود دارد. بازی شطرنجی درمی‌گیرد بدون شاه: دموکراسی توده‌ای. بعد از هر انقلابی همه شاه می‌شوند. شاه که بر ضد شاه نمی‌شورد.

و دوراس نمی‌خواهد بپذیرد که نویسندهٔ، نه، ببخشید راویِ نایب کنسول اوست. جملهٔ اول: «پیتر مورگان می‌نویسد که دختر راه می‌رود.»(نایب کنسول، ص ۵)

چرا دوراس می‌گوید «پیتر مورگان می‌نویسد»؟ از همان اول مشخص است که داستان زن وحشی را پیتر مورگان روایت می‌کند. اما راوی داستان *نایب کنسول* لزوماً پیتر مورگان نیست. تعیین دقیقِ راوی نایب کنسول از طریق تعیین خواستِ دوراس از نوشتن این کتاب تنها راه ممکن است. پرسش اساسی این است: پیتر مورگان را چه کسی روایت می‌کند؟ سر نخ را پیدا می‌کنیم اما در کلافِ درهم پیچیده‌ای گرفتار می‌شویم.

۱۵

آدم می‌نویسد تا ببیند چرا می‌نویسد. من که می‌نویسم تمام آدمهایی که به دنیا آمده‌اند یا به دنیا خواهند آمد، تمام آدمهایی که روزی بوده‌اند، روی دیوارهٔ غارها نقاشی کرده‌اند، روی پاپیروس،روی پوست، روی لوحهای گلی، روی کاغذ، روی دیسکتهای کامپیوتری، همهٔ آدمهایی که چیزی نوشته‌اند، کلمه‌ها را روی سلولهای مغز خود حک کرده‌اند و صدا شده‌اند، با قلمم همراه می‌شوند. سکوتی ژرف به کار است، هنگام نوشتن. و «نویسنده کسی است که نداند نویسنده است.» (امیلی ال، ص ۴۶)

۱۶

نوشتن و آگاهی به لحظه‌ای که نوشته می‌شود.

آگاهی، حضور ترس را تضمین می‌کند و این ترس زایندهٔ همان نفرتی است که اسطورهٔ شر را سامان می‌دهد.

نوشتن دربارهٔ رمانهای دوراس بدون دریافتی از شکلهای کنش مستقیم یا غیرمستقیم او در روایتهایش اصولاً غیرممکن است. در اینجا ما با موردی دوسویه روبروییم. مرز میان واقعیت و رؤیا آنقدر محو می‌شود که امکانِ ارائهٔ هر نوع حکمی را به کل منتفی می‌کند. می‌دانیم که مرزی هست و به همین دلیل است که برای حالتی واحد دو «کلمه» وجود دارد. حتماً تفکیکی در کار بوده. و این تفکیک در ذات این تمایز و متفاوت بودنِ تؤامان نمایان است. آنچه نمی‌دانیم مکانِ استقرار این مرز است.

در *امیلی ال* زنی هست که دارد می‌نویسد، نوشته، یا خواهد نوشت. این زنی که داردمی‌نویسد بی‌شک دوراس است. آنچه

اثباتش غیرممکن می‌نماید این است که راوی داستان هم دوراس است. در واقع دوراس نویسنده سامان دهندهٔ مونولوگی است که راوی‌اش دوراس را روایت می‌کند. تنها وقتی می‌توانیم منطق یا بی‌منطقی پلی‌فونیکِ داستان را کشف کنیم که معنایِ اساسیِ نوشتن دوراسی به مثابهٔ کشفی خودآگاه در لحظهٔ نوشتن را کشف کرده باشیم.

هیچ کس تا به حال با دو صدا ننوشته است. آواز را دوصدایی می‌توان اجرا کرد، نوازندگی یا بازی تنیس را مثلاً؛ ولی نوشتن را نه. هیچ وقت.
(نوشتن/ همین و تمام، ص ۱۸)

در واقع هیچ امکانی برای بروز روایتهای چند صدایی وجود ندارد. همه چیز در نهایت به ذهنی واحد، صدایی واحد و بنابراین نویسنده‌ای واحد مربوط می‌شود. چنین رویکردی در نهایت به ویرانی آن نوع واقع‌گرایی جزم‌اندیشانه‌ای خواهد انجامید که از واقعیت همچون اسلوبی جامد و صامت بهره‌برداری یا به عبارتی گرته‌برداری می‌کند. این واقع‌گرایی همطراز با روانشناسی به منطقِ بی‌چون‌وچرای دانای کل سامان می‌دهد. در رمانهای دوراس اما نوعی تردید بنیادی همیشه به کار است. دوراس آدمهایش را از زبان راوی‌هایی که خود به شکلی محو در حال روایت شدن‌اند، روایت می‌کند چرا که او این را صادقانه می‌داند که در نهایت این اوست که دارد کسی را از زبان خودش روایت می‌کند. تنها کسی که می‌تواند خودش را روایت کند دوراس است؛ چرا که این او است که دارد می‌نویسد و این صدای او است ـ و نه صدای کس دیگری ـ که بی‌کلمه‌ای، حتی آوایی، نعره می‌کشد در شبِ بی‌انتهای نوشتن. کلمه وقتی کلمه می‌شود که من می‌شنوم صدای تو را. صدای من برای خودم دست بالا فقط آوایی می‌تواند باشد؛ خش‌خشی شاید. تک‌گویی درونی من، همین نویسنده‌ای که دارید متنی را با نام او می‌خوانید، در صورتی می‌تواند کلمه شود که «او» شوم من در تاریکی مطلقِ درونِ کاسهٔ سوم. در واقع من بیان‌کنندهٔ چیزی می‌توانم باشم که ممکن است شخصیتی در وضعیتی ضروری بیان کند یا بیان کرده باشد.

۱۷

در *امیلی ال* راوی به روایتی می‌پردازد که خود در ایجادِ آن نقشی ندارد. خیلی باید دقت کنیم تا بفهمیم راوی هم دارد روایت می‌شود. زن و مردی که با هم حرف می‌زنند راویان روایتِ زن و مردی دیگر هستند با خصلتهای مشابهِ همین زن و مرد گفت و گو کننده. زن دچار افسردگی و عصبیتی هولناک است. مرد می‌کوشد او را آرام کند. و در این بین، آنها، گاهی از زبانِ زن و گاهی از زبان مرد، زن و مرد انگلیسی را روایت می‌کنند. نکتهٔ جالب تصادفی بودن همهٔ اتفاقهای روزمره است. فرض کنیم کسی با اتومبیلش از شهری در غرب، مثلاً تبریز، راه بیفتد به طرف تهران. کس دیگری هم از شرق، مثلاً از مشهد، آن هم برای کاری که صرفاً به خودش مربوط است، بیاید به طرف تهران. رأس ساعت مشخص ـ و بهتر است بگوییم مقرر ـ هر دو اتومبیل در نقطه‌ای از تهران با هم برخورد کنند و تصادف آنقدر شدید باشد که هر دو بمیرند. چه اتفاقی افتاده است؟ دو نفر برای کاری که صرفاً از دید خودشان ضروری است، بدون اینکه کوچکترین ربطی به هم داشته باشند راه می‌افتند، مسیری طولانی را در بی‌خبری طی می‌کنند، در راه اتفاقهای جانبی زیادی برایشان می‌افتد و درست در جایی که باید رابطه‌شان با هم مشخص شود، با هم تصادف می‌کنند و می‌میرند. چیزی که آنها را به هم ربط می‌دهد مرگ است در واقع.

در *امیلی ال* چیزی که دو زن را به هم ربط می‌دهد، با توجه به اینکه آنها هم همچون مثال بالا از حضور هم در آن مکان خاص بی‌خبر بوده‌اند، زیستن با مرگ است. مرگی که همچون همسانی عامل یکی‌کنندهٔ همهٔ کنشهای متفاوت آدمهای متفاوت است. دو مرد هم که نمی‌دانند چه کاره‌اند؛ احتمالاً احمقهایی عاشق. ولی عشق چیست؟

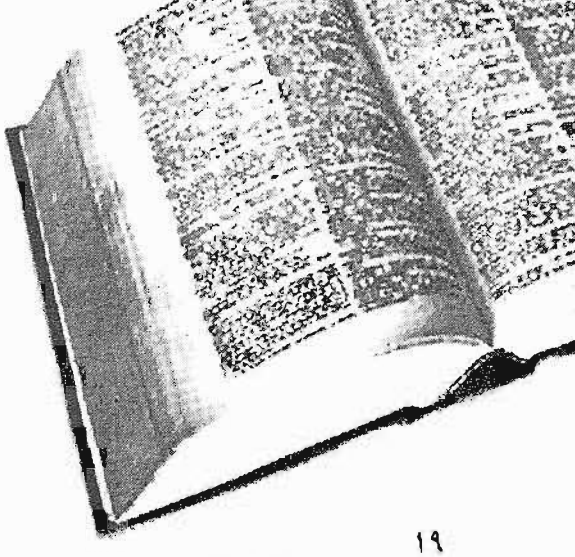
۱۸

شما از این محل خوشتان می‌آید. روزی در کتابی خواهد آمد، این میدانگاه، این گرما، این رودخانه.
(*امیلی‌ال*، ص ۱۲)

این گفتهٔ مرد است. احتمالاً همین چیزها را گفته بوده. زن این را می‌گوید. و چه کسی همهٔ اینها را می‌گوید؟

: من، زن این روایت، زنی که غروب امروز در کیبوف همراه شما است، همراهِ مردی که نگاهم می‌کند.
(*همان*، ص ۱۴)

مشخص نبودنِ این «من» گشایندهٔ راهی است به ابهامی ناگشودنی که هر چه بیشتر به کشفش نزدیک می‌شوی بیشتر می‌خواهی کشفش نکنی.



۱۹

از هیچ نوشتن آیا امکان دارد؟

چیزی می‌گویی و می‌گذری. آدم نمی‌داند که هر حرفی هر گزاره‌ای هر حکمی چه زرد تبدیل به کلیشه می‌شود. و چقدر استعداد کلیشه شدن و کلیشه کردن در آدم بالا است. کافی است نویسندهٔ نامداری باشی، هر چه بگویی سوگند است. و همیشه موجی از کلاّشان یا ابلهان ادبی به راه می‌افتد که مثلاً من می‌خواهم از هیچ بگویم. چه هست این از هیچ گفتن؟ تا سؤال کنی می‌افتند به جانت. آنقدر در باب از هیچ گفتن جفنگ سر هم می‌کنند که بیچاره تو، با خود می‌اندیشی: چه معجونِ درهم جوشی است این «هیچ»! غافل که در دنیای ادبیات یک حکم، یک حرف، یک گزاره فقط یک بار می‌تواند اتفاق بیفتد و به وجود آمدنِ یک موج از یک ابداع ضرورت آن را مخدوش می‌کند.

در محیطی شروع به نوشتن کردم که مرا سخت به پاکدامنی سوق می‌داد. نوشتن در نظر آنها مقوله‌ای اخلاقی بود. حالا اغلب به نظر می‌رسد که نوشتن می‌تواند هیچ باشد. البته گاهی می‌دانم چرا، می‌فهمم که وقتی چنین است، وقتی همه چیز به هم ریخته است، بیهوده نوشتن و خود را به دست باد سپردن نوشتن نیست، هیچ است. می‌دانم که هر بار وقتی همه چیز به هم ریخته باشد و به صورت چیزی واحد و اساساً بی‌مقدار درآید، دیگر نوشته نیست، چیزی است در حد تبلیغات. البته من همیشه چنین نظری ندارم. به عقیدهٔ من همهٔ راهها باز است، مانعی نمی‌تواند وجود داشته باشد، نوشته نمی‌تواند در پرده صورت بندد یا خوانده نشود. غیرمتعارف بودن ذاتی نوشته دیگر نادیده گرفته نخواهد شد.

(عاشق، ص ۱۲)

۲۰

عاشق رمانی است که بیش از رمانهای دیگر دوراس دربارهٔ زنی است به نام دوراس.

وارد حریم حافظه می‌شویم و کودکی‌مان در حال روایت می‌شود. اولش پیری است و عکسی که ما را از جا، جاستی Da-sein، می‌کند، می‌برد به سلولی محتضر در اعماق تاریک مغز و می‌پراکند زمان را و آدم را در تاریکی.

با این حال، این دوراسی‌ترین رمان دوراس هم، در همان فضای مه‌آلودِ درهم‌تنیدگیِ ناگزیر رؤیا و واقعیت شکل می‌گیرد. روایت هرگز ساکن نمی‌ماند، نمی‌تواند بماند. کلمه‌ای که نتواند خود را به فهم برساند فرصتِ بروزش را از دست می‌دهد. هر کلمه‌ای که بخواهد نوشته شود باید خودش را با تقاضاهایِ ذهنی من و با شدت و ضعف خواسته‌هایم هماهنگ کند. در غیر این صورت کاری از دست من ساخته نیست. من نمی‌توانم منتظر کلمه بمانم؛ این کلمه است که باید سرعتِ خود را با سرعتِ سکوتِ ذهنی من همگام کند.

۲۱

در مصاحبه‌ای با آلی‌یت آرمل به یکباره همه چیز فرو می‌ریزد؛ کلمهٔ رؤیا قدم به حریم انتزاعِ عینیِ امرِ روزمره می‌نهد و جمله‌ها توان معنادهی خود را از دست می‌دهند. می‌دانیم که معنایی وجود دارد؛ برای اینکه حرفی، کلمه‌ای، جمله‌ای و متنی وجود دارد؛ اما برای تفسیر آن نیاز به سِفری دیگر داریم؛ قدم گذاشتنی دیگر روی صفرهای نوشته شده بر برف و آفرینشی دیگر؛ سَفر دیگری در راهی دیگر.

تجاوز آن کوبایی‌تبار به او، روی تخت بیمارستان، درون اغمایی نه ماه. و بعد تجاوز مرد به دختر خودش. صداهای وحشیانه‌ای که می‌شنود دوراس و می‌شنویم ما از اعماق: چه فاجعه‌ای! اما فریب، نه نمی‌شود گفت فریب، کابوسی بوده است این. (نوشتن / همین و تمام، ص ۱۸ـ ۲۱۶)

چرا این کابوس توانسته خود را تا حد یک امر مشخص، انضمامی، و طبعاً اتفاق افتاده آشکار و بیان کند؟

نگاهی به نوع روایت و رابطه‌اش با شکل نگرش دوراس به زمان در رمان *عاشق* می‌تواند راهی بگشاید به پاسخ نهفته در این پرسش.

پاراگراف اول با این جمله آغاز می‌شود: «روزی که دیگر عمری از من گذشته بود...» (عاشق، ص ۷)

پاراگراف دوم: «اغلب به تصویری می‌اندیشم که فقط خودم آن را می‌بینم...» (همان، ص ۷)

پاراگراف سوم: «در زندگی‌ام خیلی زود دیر شد؛ در هجده‌سالگی دیگر دیر شده بود...» (همان، ص ۷)

پاراگراف چهارم: (شوک):

باری برایتان بگویم که پانزده سال و نیمه‌ام. به هنگام گذر از رودخانهٔ مکونگ، سوار بر کرجی. و تصویر طی گذر از رود، در ذهنم می‌ماند.

(همان، ص ۸)

گذشته و حال درهم می‌آمیزند و شکلی گسسته اما در عین حال واحد از زمان را پیش رویمان می‌گیرند. در پاراگرافِ چهارم است که به یکباره گذشته می‌دراند پردهٔ حافظه را و همچون اتفاقی در حالِ شدن به خود تشخص می‌دهد. و آیا گذشته همان رؤیایی نیست که چون حالا دیگر نیست فاقد عنصر رویدادگی شده و در حال مکیدنِ تن در حال وانهادهٔ حالایِ من است؟ ـ پاراگراف اول و سوم در واقع، در آیندهٔ پاراگرافِ چهارم قرار می‌گیرند اما به لحاظ دستوری چیزی را روایت می‌کنند در گذشته. پیچیدگی مسئله آنگاه به اوج می‌رسد که کسی همهٔ این درهم‌شدگی را تفکیک کند از هم اما آگاه باشد به اینکه دارد همین حالا می‌نویسد و این صدای خش خش ممتد صدای رازگونهٔ حرکت قلم است روی کاغذ.

و دوراس این را می‌داند: آگاهی به لحظه‌ای که نوشته می‌شود.

روایت تا به آخر به همین (ترتیب؟) ادامه پیدا می‌کند. هیچ کوششی برای منظم کردن این هیچ‌های انباشه در حافظه نمی‌شود. دقیقاً به همان شکلی که ما به هنگام تعریف داستان زندگی خود، یا دادن گزارشی از سفری، به طور شفاهی، حرف می‌زنیم و گوش می‌دهیم به آری و نه‌ای که شنونده باید بگوید و سر تکان دادنها واشاره‌هایش موقع روایت ما.

۲۲

تنهایی.

حرف زدن را اختراع کرده‌ایم، نوشتن را، عشق را، دیگری را ـ

اما این بلور سخت‌تر از آن است که ترک بردارد حتی.

روبروی هم می‌نشینند آدمهای دوراس؛ یا نمی‌شینند روبروی هم و دورند از تنِ هم؛ از تنِ خود حتی. فاجعه که به سراغشان بیاید حس عاشق شدنشان گل می‌کند. تا مدتی فکر می‌کنیم که عشقی صورت بسته شاید. خودمان را به شبکهٔ پیچیده‌ای از گفت وگوهای مبهم و بی‌انتها، چون کلمه‌ای سرگردان، می‌سپریم به خیال اینکه آری، عشق است این، یا که همین باید باشد عشق: به خیالی مه‌آلود سپرده شدن، کلمه‌ها را ذره ذره بیرون دادن، انباشته شدن حس از تهی، و شرمساری رو به زوال.

عشق دوراسی محکوم است همیشه به فنا شدن، فنا زیستن، مسیر فنا شدن و فنا زیستن را تدریجاً طی کردن و به طور ناگهانی فرو ریختن.

در می‌گوید ویران کن، آدمهایی هستند که همدیگر را می‌بینند، صدای هم را می‌شنوند، عاشق می‌شوند و سرانجام رنگ می‌بازند و محو می‌شوند. پیش از عشق داستانی وجود ندارد برای نوشتن؛ عاشق که شود کسی و عشق که جان بگیرد در کلام، هستی بخار می‌شود. نوشتن چیزی نیست جز به جنبش درآوردن تاریخ شخصیِ زوال؛ تاریخ بخار شدنِ کلمه‌های نوشته شده. دیگری؟ نه. این دیگر دیوانگی است. آدمهای دوراسی «دیگری» را وقتی می‌خواهند که نباشد اینجا، در جاستی Da-sein؛ اینجا که من حضور دارم:

مرا بکَش تا در عقب تو بدویم.

(غزل غزلهای سلیمان، باب اول)

«نایب کنسول» همین که پا به ساحت دیگری می‌گذارد، به گفت وگو با خود پایان می‌دهد و دقیقاً همین گسست است که پایانِ تابناک فاجعهٔ او را رقم می‌زند. «آن دبارد» مدراتوکانتابیله (فراموش نکرده‌ایم: مدراتو کانتابیله یعنی ملایم و آوازی) موجودی است داستانی که تنها در دورهٔ مشخصی از زندگی‌اش وجود دارد: دورهٔ داستانی شدنِ زندگی‌اش؛ فرم محض. هیچ چیز گذشتهٔ او را به حال و حالِ او را به آینده و گذشته‌اش ربط نمی‌دهد. فرم در واقع چیزی نیست جز حذف شدنِ مفهوم شوند از هستیِ فعال یک زندگی. هر شکل غایت‌اندیشانهٔ ادبی‌ای فاقدِ فرم است چون عنصر شناسایِ کل معطوف است به نوعی سازش متعهدانه با ضرورت آنچه هست و آنچه باید باشد همچون امری مشروع، تضمین شده و واقع.

۲۳

مهم این نیست که وقتی می‌اندیشم من، به چه می‌اندیشم. مهم این است که اندیشیدن در من چگونه به گفت‌وگو در می‌آید، بروز می‌کند، خوانده و نقادی می‌شود و سرانجام به بایگانیِ حماقتهای بشری سپرده می‌شود. آنچه به شکلی کنشمند در هر نوع نوشتار ادبی‌ای به کار است، به ظهور در آمدنِ

گفت‌وگوی درونی من با شکلها، مضمونها، آواها، حرکتها، ماجراها و معناهای نهفته در آنهاست.

پس از خواندنِ گفت‌وگوی دوراس با آلی‌یت آرمل این حس به آدم دست می‌دهد که چیزی گفته نشده؛ این همه کلمه، در مجموعهٔ پیچیده‌ای از انرژیهای آزاد شده به حرکت درآمده‌اند و نیروی بالقوهٔ گفتن، بدون اینکه کاملاً از بالقوگی گسسته باشد، به فعل درآمد که چیزی گفته نشود هنوز و در بند بی‌کرانگیِ گفته نشدن و بالقوه ماندن تنیده باشد. آنچه به این گفت‌وگو صورتی تراژیک می‌بخشد، موزیکال شدن صرفِ کلمه‌ها در شکل ظهوریافتهٔ آنهاست. اینکه دوراس با تمام وجود می‌کوشد چیزی را به ما بگوید، برای آن این همه کلمه مصرف می‌کند و دست آخر چیزی گفته نمی‌شود، صحنهٔ نمایشی‌ای را پیش چشم می‌آورد که در آن کسی در حال احتضار می‌کوشد نکتهٔ مهمی به ما بگوید اما نفسش بالا نمی‌آید؛ چند کلمهٔ خورده خورده و نامفهوم و بعد بند آمدن نفس؛ تیرگی و مرگ. بی‌آنکه فهمیده باشیم ما آنچه را که نتوانسته بگوید او. این حس که چه بر سرمان خواهد آمد، چه هشداری می‌خواست بدهد او نیست که آزارمان می‌دهد؛ اینکه او، حالا که نیست، و در موقع نگفتن، در نیستی‌اش، چه دردی می‌کشد از اینکه نتوانسته حرفش را بزند دیوانه کننده است.

دوراس دچار مردگی‌ای دائمی است؛ گفت‌وگوهای آدمهای داستانش نیز در این مرگ تنیده به پوستهٔ زندگی، در این ورطهٔ اضمحلال نظام‌یافته اسیرند.

به یاد می‌آورم نمایش سه **گفت‌وگو** با ژرژ دوتویی را؛ نمایش واقعی گفت‌وگوی بکت با ژرژ دوتویی دربارهٔ هیچ. در صحنه‌ای، بکت گریان خارج می‌شود: آخر بازی. جایی هست که آدم دیگر نمی‌کِشد و بی‌هیچ سخنی گریان خروج می‌کند از صحنه / بهشتِ مزین به داس و پول و الکل. در صحنهٔ دیگری و در پاسخ به پرسشی دیگر دو هفته بعد می‌گوید: بله. چه اتفاقی افتاده؟ ـ «هیچ» قاطعانه از « » بیرون آمده و این بار برخلاف عادتِ ما آری گفته به ایجابِ درونیِ امرِ در زمان محصور.

بی‌پرده بگویم، برخوردهایِ احتمالی نهایی ما با زندگی آشتی‌ناپذیرند و از همین رو مبارزهٔ آنها را هرگز نمی‌توان به نتیجهٔ نهایی رساند. بنابراین، باید قاطعانه یکی از آنها را بر دیگران ترجیح داد.

(ماکس وبر، علم چونان حرفه)

۲۲

دلم می‌خواهد بنویسم همچنان تا گوشت تا پوست تا استخوانم بخار شود، کلمه شود. خواسته‌ام چیزی بگویم. فکر می‌کرده‌ام باید گفته شود. حالا که برگشته‌ام و نگاه کرده‌ام به انبوهِ کلمه‌های چیده شده کنار هم چیزی دستگیرم نمی‌شود. توانش را دارم اما حوصله‌اش نیست. شاید هم اساساً چیزی نبوده؛ در هر حال جایش خالی است. این را حس می‌کنم.

... ـ نه، وجود ندارد. منتها جایش خالی است، اینجا، این خلاء...

ـ آیا شما خلف نیچه نیستید؟

ـ می‌توانید این طور تصور کنید. من بر این باورم که موجودِ زیستهٔ فعلی ما با «ماورا» سازگاری ندارد. چیزی از تقدس برجا نمانده...

(نوشتن / همین و تمام، ص ۲۳ـ ۲۲۲)

آدم تاریک است. ادامه دادن؟

ـ بله.

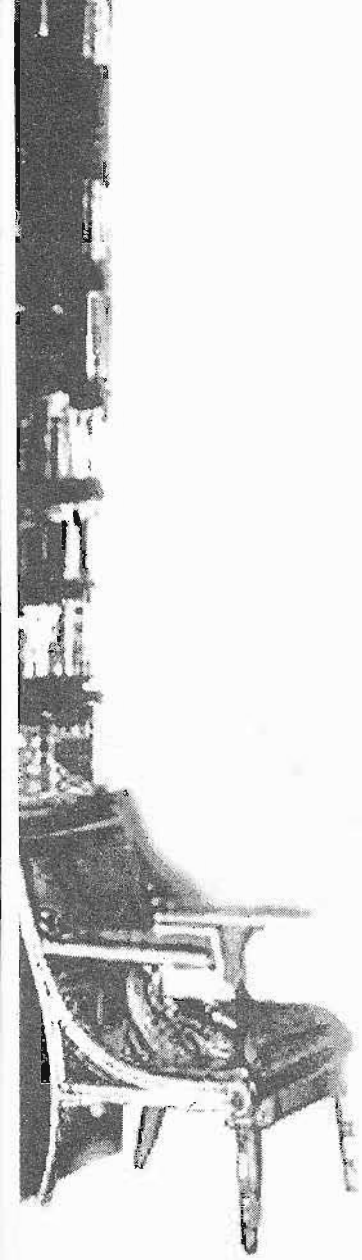
ـ به...؟

ـ بله.

ـ ادامه می‌دهیم به هیچ...

ـ ... چرا که تمام دارایی ما...

ـ ... هیچ است



مذابع و مآخذ

- درد، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران، پاپیروس، ۱۳۶۵.
- نوشتن / همین و تمام، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۶.
- باران تابستان، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران، چکامه، ۱۳۷۰.
- نایب کنسول، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۷.
- امیلی ال، مارگریت دوراس، ترجمهٔ شیرین بنی احمد، تهران، چکامه، ۱۳۷۰.
- عاشق، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران، نیلوفر ۱۳۷۶.
- می‌گوید ویران کن، مارگریت دوراس، ترجمهٔ فریده زندیه، تهران، به نگار، ۱۳۶۸.
- مدراتور کانتابیله، مارگریت دوراس، ترجمهٔ رضا سید حسینی، تهران، زمان ۱۳۵۲.
- بحر مکتوب، مارگریت دوراس، ترجمهٔ قاسم روبین، (فصلنامهٔ زنده رود، ش ۱۶ و ۱۵و ۱۴، اصفهان، زمستان ۷۴، بهار و تابستان ۷۵)
- کتاب مقدس
- مالون می‌میرد، ساموئل بکت، ترجمهٔ محمود کیانوش، تهران، نیل، ۱۳۴۹.
- فراسوی نیک و بد، فردریش نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران، خوارزمی، چ ۲، ۱۳۷۳.
- ارادهٔ قدرت، فردریش نیچه، ترجمهٔ مجید شریف، تهران، جامی، ۱۳۷۷.
- سه گفت وگو: ساموئل بکت و ژرژ دوتویی، ترجمهٔ مراد فرهادپور. ضمایم، بکت، آ. آلوارز، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴).
- نقل قول وبر را از این کتاب گرفته‌ام: هیچ انگار تمام عیار، کیت انسل-پیرسون، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران، خجسته، ۱۳۷۵، ص ۲۳.

دعوت از نویسندگان نوپا

پس از چاپ موفق برگزیده‌ای از شعر شاعران نوپای امروز، تحت عنوان «*شاعران امروز*» و به چاپ دوم رسیدن این مجموعه، **انتشارات رود** اقدام به گردآوری داستان‌های نویسندگان نوپا کرده است؛ که تحت نام «*داستان امروز*» به چاپ خواهد رسید. علاقه‌مندان می‌توانند با انتشارات رود تماس بگیرند.

تلفن ۶۴۳۱۴۷۹

مترجمان، مؤلفان و شاعران محترم

انتشارات رود آمادگی خود را جهت همکاری با شما اعلام می‌دارد. ترجمهٔ آثار ادبیات داستانی از نویسندگان بزرگ جهان، در اولویت قرار دارد.

تلفن ۶۴۳۱۴۷۹