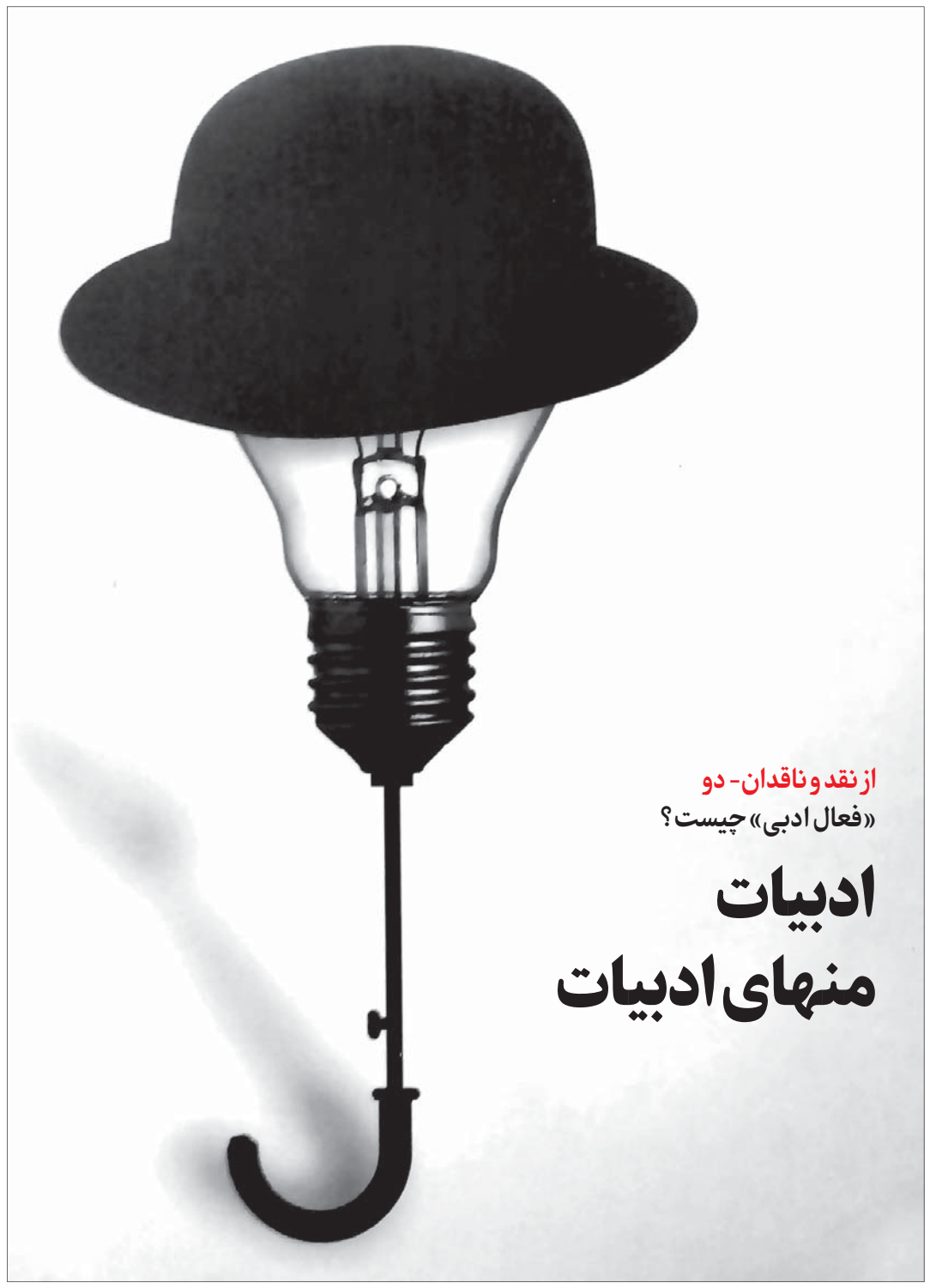
روزنامه شرق



از نقد و ناقدان- دو
«فعال ادبی» چیست؟
ادبیات منهای ادبیات

خلیل درمنکی

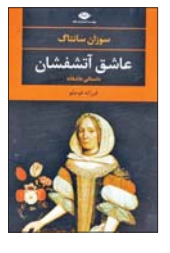
چندسالی است، علی‌الخصوص، از پس رخدادهای سیاسی سال‌های پایانی دهه هشتاد، از یک آدم نو و ادبی چهره‌گشایی شده است. از «فعال ادبی». او به تنهایی بر نیامده است. رخ‌نمونی‌اش، هم‌پیوند با رخ‌نمونی «فعال زنان»، «فعال کارگری»، «فعال حقوق‌بشر»، «فعال سیاسی»، «فعال محیط‌زیست» و... است. آری او ترجمان تمام‌عیار «اکتیویست» است. در همین آغاز ناگفته نگذاریم، فعال ادبی، سیمپتوم و درد-نشانه‌ای از «نافعالیت» است. او چهره‌ای ژانوسی و رخ‌ساری شقه‌شده دارد. نیم‌رخی فعال و نیم‌رخی نافعال. گفته شد این چهره، علی‌الخصوص از پس سال‌های پایانی دهه هشتاد، بر آمده است. چرا؟ چگونه شد که چهره‌اش در چنین جوی از پرده برون افتاد و در دیدرس، در روشنا قرار گرفت. برای پاسخ‌دادن به این پرسش لازم است تا پرسشی چالش‌برانگیزتر را در پیش نهاد. جایگاه نوشتارشناسانه «فعال ادبی» کجاست؟ «فعال ادبی» پای چه متنی را امضاء می‌کند؟ توقع او از ادبیات چیست؟ در اینجا، توقع او، تمام، توقیع (امضاء) است. او می‌خواهد چیزی را امضاء کند. اما چه چیزی را؟ فعال ادبی نیروی خود را از «نافعالیت ادبی» می‌گیرد. او نمی‌نویسد، یا سرسری می‌نویسد. توقع او تمام توقیع است. هرچه باشد، باشد، مسئله امضاء است، افتاده پای متنی. یا بر پای متنی که خود سرسری نوشته‌ام یا پای متنی که دیگران نوشته‌اند. اما، حتی اگر چنین باشد، اگر تمام مسئله صرفا بر سر امضایی از آن «فعال ادبی» است، باز، هم‌چنان پرسش پابرجاست: جایگاه نوشتارشناسانه «فعال ادبی» کجاست؟ الف- یادداشت‌ها و کامنت‌های کوتاه و قلم‌انداز نوشته‌شده در قلمرو مجازی و حالیا و هم‌اکنون در تلگرام، آن‌گاه که فعال ادبی سرسری می‌نویسد. ب- امضای افتاده پای بیانیه آن‌گاه که «فعال ادبی» نمی‌نویسد. اما به‌راستی «فعال ادبی» پای بیانیه را امضاء می‌کند؟ از قضا باید گفت، «فعال ادبی» از درون «نافعالیتی» بر آمده است که یکی از نشانه‌های آن، به‌ویژه یکی از نشانه‌های سیاست زدودگی آن، بخارشدن «بیانیه»ها است. بیانیه ادبی، به کار ادبی وا می‌دارد. بیانیه ادبی شیوه نوینی از تولید ادبی، شیوه نوینی از نوشتن و تکنیک‌های نوشتن، شیوه نوینی از مواجهه ادبی و نیروگذاری ادبی و شیوه نوینی از تجربه‌کردن جهان را در پیش می‌گذارد و پیش از هر چیز نویسنده را به نوشتن در چارچوب بیانیه ملزم و متعهد می‌کند. بیانیه ادبی، سیاست‌گذاری ادبی می‌کند. دقیق‌تر: سیاست‌های ادبی حاکم را برمی‌آشوبد. انتشار بیانیه ادبی، اعلان یک جنگ تمام‌عیار ادبی است، اما بیانیه‌ها بخار شده‌اند. رد و نشانی از بیانیه‌هایی چون «بیانیه شعر حجم» و بیانیه ادبی خروس جنگی «سلاخ بلبل» به‌چشم نمی‌آید. بیانیه ادبی و نیروی ویرانگر اعلان آن که ره‌آورد علنی‌کردن یک وضعیت جدید است، جای خود را به نامه جمعی و درخواست و تقاضا و شکوه و ناله و دست بالا اعتراض داده است. آنچه فعال ادبی توقیع می‌کند، نامه‌ای جمعی است، خطاب به فلان و بهمان نهاد سیاسی و قضایی و گاه خطاب به جامعه مدنی و بسیار کمتر خطاب به جامعه ادبی. بی‌گمان، فعال ادبی، اعتراض‌هایی دارد، می‌تواند پای نامه‌ای را در باب سانسور امضاء کند، حتی اگر خود سطری هم ننوشته باشد، اما بی‌گمان او نمی‌نویسد. او کاری به «شیوه‌های تولید» ادبی ندارد. درکی از تحول ادبی ندارد. دقیق‌تر: از انقلاب ادبی. او انقلاب ادبی را با دورهمی ادبی و جشن ادبی جابه‌جا می‌کند، هرچند بیش‌تر از ختم ادبی سر در می‌آورد و در سوگواری‌ها و خاکسپاری این و آن نویسنده ادبی سروکله‌اش پیدا می‌شود. او دست‌کم، نیروی انقلابی اتصالات و پیوندهای ادبی را به مناسک ادبی فرو می‌کاهد. «فعال ادبی» ذیل این نامه‌های جمعی، ذیل این نوشتارها عنوان یافته است.

نامه سرگشاده، جایگاه نوشتارشناسانه، فعال ادبی است. امضاءکنندگان این نامه... نویسنده، شاعر، منتقد، مترجم و ایضا «فعال ادبی». فعال ادبی چیست؟ یک مازاد ادبی؟ فعال ادبی تا آن‌جا که صرفا فعال ادبی است یا فعالیت‌هایش بر نوشتن‌اش می‌چربد، هستی‌اش وام‌دار عدم فعل ادبی است، یا دست‌کم رو به سوی عدم فعل ادبی دارد. فعال ادبی خواستار «ادبیات منهای ادبیات» است. «فعال ادبی» مشدد نیست. نباید این فعال را مشدد خواند. او عاری و بری از هرگونه «شدت» است. نه شدت ادبی دارد نه شدت سیاسی. او رژیم ادبی و سیاسی سراسر بهداشتی دارد. سر سلامت است. اسلاوی ژیژک در «چگونه لاکان بخوانیم» می‌نویسد: «در بازار امروز، انواع و اقسام فرآورده‌هایی را می‌بینیم که خواص زیان‌آور خود را از دست داده‌اند: قهوه بدون کافئین، خامه بی‌چربی، آبجوی بی‌الکل و همین‌طور بگیرید و بروید تا... آموزه کالین پاول مبنی بر جنگ بدون تلفات به‌مثابه جنگ بدون جنگ... همه‌چیز روا و مجاز است، می‌توانید از هر چیزی لذت ببرید، به شرط آن‌که آن‌چیز فاقد جوهره‌ای باشد که آن را خطرناک می‌گرداند». فعال ادبی با کم‌کردن، با کسر ادبیات از ادبیات، از ادبیات «شدت‌زدایی» می‌کند و از سوی دیگر، با اضافه‌کردن امر ادبی به امر سیاسی، با افزودن ماده نگاه‌دارنده ادبی به امر سیاسی، امر سیاسی را کنسرو می‌کند. مسئله این است: ادبیات را نباید به سیاست افزود، بل باید سیاست را به ادبیات افزود. ادبیات به‌مثابه مازاد امر سیاسی، هم‌زمان از شدت امر ادبی و امر سیاسی می‌کاهد، اما سیاست به‌مثابه مازاد امر ادبی، هر دو را مشدد می‌کند: ادبی‌یات و سی‌یاست. اما مساله به هیچ روی، تشخص‌یابی با دستیابی به لهجه‌ای سی‌یاسی-ادب‌بی نیست. مسئله این است: تولید زمان-مکان ادب‌بی-سی‌یاسی. نامه سرگشاده، لهجه سیاسی دارد اما تولید زمان- مکان سیاسی نمی‌کند. این کار، کار «بیانیه»، کار «مانیفست» و به‌ویژه «بیانیه ادبی» است. به این باز می‌گردیم. اگر بخواهیم به‌سیاقی فوکویی «گزاره»هایی را که فعال ادبی به‌کار می‌گیرد و «نهاد»هایی را که در آن به‌کار می‌افتد، چفت‌وبست گزاره‌ها و نهادها را وارسی کنیم، اگر در جست‌وجوی یک «نهاد» باشیم که «امضاء» به‌مثابه یک گزاره و در چارچوب نوشتارشناسانه نامه سرگشاده روی آن «تا» می‌خورد، سخت خواهد بود تا چشم از نهادهای صنفی برگیریم. در سال‌های گذشته این نهادها، روزبه‌روز از نویسندگان خالی‌تر و از آدم‌هایی که رواست آن‌ها را «فعال ادبی» خواند، پرتر شده است و بدل به جایگاه نهادی «ادبیات منهای ادبیات» شده و گزاره‌ای که آن را به پیش می‌راند توقیع و امضاء است و بدل به کارخانه تولید «نامه سرگشاده» شده است. این نهادهای صنفی لهجه‌ای سیاسی- ادبی دارد، اما از تولید زمان- مکان سی‌یاسی- ادب‌بی ناتوان است. اما چرا؟ چگونه چنین شده است؟ خیلی ساده: ادبیات تولید جهان (مکان و زمان) می‌کند، اما این جهان را با سیاقی صرفا خیالی نمی‌سازد. ادبیات جهان را از نو «سرهم‌بندی» می‌کند، اتصالات تازه‌ای می‌آفریند و «روابط» و «مناسبات» آلترناتیو خلق می‌کند. مسئله ادبیات تولید «جهان‌های ممکن» است. مثلا، ایدئولوژی لیبرال، بر وجهی «لایب‌نیتسی» جهان موجود را بهترین «جهان ممکن» می‌داند (نزد لایب‌نیتس خداوند از میان جهان‌های ممکن بهترین جهان را آفریده است) و جایگزین بهتری برای نظام نمایندگی پارلمانی، انتخابات آزاد، بازار آزاد و... نمی‌شناسد. دقیق‌تر: ایدئولوژی لیبرال با آویختن در دامن «بهترین جهان ممکن»، نیروی ویران‌گر، خلاق و نویدبخش «جهان‌های ممکن» را طرد می‌کند. تولید «جهان‌های ممکن» مسئله‌ای سی‌یاسی- ادب‌بی است. اما ادبیات صرفا مکان‌هایی دیگر تولید نمی‌کند، بل هم‌زمان زمان‌هایی دیگر نیز می‌آفریند و یک ریتم تازه، یک ضرباهنگ تازه، یک سرعت تازه و یک حرکت تازه نیز در پیش می‌گذارد. مسئله صرفا مشدد‌سازی ادبیات و سیاست نیست. مسئله لهجه سیاسی- ادبی نیست. مسئله کشدارکردن، تغییر ریتم و ضرباهنگ و سرعت خواندن سی‌یاست و ادبی‌یات است. سیاست جهان موجود (بهترین جهان یا حتی بدترین جهان) از نیروی ادبیات می‌کاهد، ادبیات جهان‌های ممکن نیز از نیروی سیاست روز می‌کاهد و آن را به تحلیل می‌برد، اما در کنار آن و از درون جهان‌های ممکن، سیاست‌های ممکنی خلق می‌کند که همواره بدل به «مازاد سیاسی» می‌شود. ادبیات با زمان‌های آینده، با مکان‌های آینده، با مردمی که می‌آیند سروکار دارد. آن‌ها در ادبیت و ابدیتی دوردست و در فراسوها قرار ندارند، همین‌جایند، در دل روابط موجود. آن‌ها ممکن‌اند. ادبیات چگونه زمان سیاسی تولید می‌کند؟ ادبیات زمان درون‌ماندگار خودش را دارد. عقربه‌های ادبیات، با عقربه‌های ساعت سیاسی نمی‌جنبند. اما «فعال ادبی» پیوسته گوش‌به‌زنگ دینگ‌دانگ ساعت سیاسی است، گوش‌به‌زنگ انتخابات، اعتصابات، اعتراض‌ها، جشن‌ها و جشنواره‌ها، جایزه‌ها، علی‌الخصوص، علی‌الخصوص، گوش‌به‌زنگ ناقوس کلیسا تا ببیند کی مرده؟ کی بجاست؟ او تخته‌بند، ضرباهنگ، ریتم و نوسانات جهان سیاسی روز است و پادو بهترین جهان ممکن واقعا موجود است. اگر «فعال ادبی» یکسر گوش‌به‌راه و گوش‌به‌زنگ دینگ‌دانگ ساعت سیاسی است، نویسنده دینگ‌دانگ خودش را دارد. دقیق‌تر: او خودش دینگ‌دانگ می‌کند، مثل ساعتی که اشتباه کوک شده است در وقتی که اصلا توقع نمی‌رود، زنگ می‌زند. اگر می‌خواهید رمانی بنویسید با دو شخصیت اصلی، یکی «فعال ادبی» و دیگری «نویسنده»، و صدالبته دلگرمی‌تان می‌دهم تا چنین رمانی بنویسید، خواهم‌تان گفت، ویژگی بی‌بروبرگرد هر یک از آن‌ها این است: الف - فعال ادبی: گوش‌به‌زنگ است. ب- نویسنده: خروس بی‌محل است. متن «ما نویسنده‌ایم» وقتی منتشر شد، خود بدل به دقیقه‌ای سیاسی شد. دینگ‌دانگی بود برخاسته از درون مسائل درون‌ماندگار ادبی و وام‌دار نگاه‌داری به گردش عقربه‌های ساعت سیاسی نبود. ره‌آورد گوش‌به‌زنگ‌داشتن رخدادی سیاسی در بیرون نبود. واکنش نبود. کنش بود. این متن اگر بر ضد سانسور بود، نیروی خود را از فشار بی‌پایان انرژی درونی که سرریز می‌کرد و خواستار نوشتن بود، می‌گرفت، واژه‌ها روی لب شاعر و نویسنده پرپر می‌زدند. ازهمین‌رو ناگهان، مثل ساعتی که درست کوک نشده باشد، نابه‌هنگام صدا کرد. «ما نویسنده‌ایم» آخرین‌باری بود که ادبیات ایران زمان سیاسی خاص خودش را وضع و خلق کرد. «ما نویسنده‌ایم» بر «حق نوشتن» انگشت گذاشته بود. در این متن آمده است: «اگرچه توضیح واضحات است، باز می‌گوییم ما نویسنده‌ایم. ما را نویسنده ببینید...». چه شده بود؟ آیا این نویسندگان محافظه‌کاری به خرج می‌دادند؟ آیا می‌خواستند بگویند ما صرفا و صرفا نویسنده‌ایم و در امر سیاسی مداخله نمی‌کنیم؟ یا آن‌ها نیک می‌دانستند نوشتن خود کنشی سیاسی است؟ «ما نویسنده‌ایم» نامی بسیاربسیار گویا است. اگر در ذیل «ما نویسنده‌ایم» هیچ نیز نمی‌نوشتند و تنهاوتنها زیر همین عنوان را امضاء می‌کردند، نه‌تنها چیزی کم نمی‌داشت، بل بسنده‌تر بود. دقیق‌تر: رادیکال‌تر. در زمانه‌ای که به هر سوی می‌نگری، یک «فعال ادبی» می‌بینی که سقراط‌وار بی‌آن‌که چیزی بنویسد از در استنطاقت برآمده است، آن نام ما را بس است. ما فعال ادبی نیستیم. ما نویسنده‌ایم.

آنچه می‌خواهم نجاتش دهم

مانی سپهری: سوزان سانتاگ را در ایران بیشتر با نوشته‌های نظری‌اش درباره هنر و ادبیات می‌شناسند، چراکه بیشترِ آن‌چه از این نویسنده و نظریه‌پرداز آمریکایی در ایران ترجمه شده و به چاپ رسیده است، نوشته‌های نظری او بوده است؛ اما «عاشق آتشفشان» که اخیرا با ترجمه فرزانه قوجلو در نشر نگاه منتشر شده، نه یک متن نظری بلکه از آثار داستانی سوزان سانتاگ است. در «عاشق آتشفشان» یک ماجرای عاشقانه در پس‌زمینه‌ای تاریخی روایت شده است. سانتاگ در این رمان، چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی آن آمده «زندگی سِر ویلیام همیلتون و همسر جوانش، اِما همیلتون و سپس دلباختگی اِما به لرد نلسون را روایت می‌کند.» چنان‌که در همین توضیح آمده است «سانتاگ این رمان را در اواخر دهه‌ی چهارم زندگی‌اش نوشت» و رمان او «نه‌فقط روایتی است از این ماجرای عاشقانه که در گیرودار جمهوری ناپل می‌گذرد بلکه آن‌چه سانتاگ در بازگویی رویدادهای تاریخی و نیز روایت شیفتگی سِر همیلتون به آتشفشان به کار می‌گیرد طنزی است زنده و جاندار و بسیار ویژه که از مختصات قلم اوست.»

رمان با صحنه‌ای آغاز می‌شود که ما را برای ورود به جهانی که در ادامه قرار است با آن مواجه شویم آماده می‌کند. صحنه‌ای از بازار کهنه‌فروش‌ها و پرسه‌زدن راوی در آن؛ پرسه‌زدن در بازاری پر از خرت‌وپرت‌های متعلق به گذشته؛ هنوز اما وارد تاریخ گذشته نشده‌ایم و راوی در آغاز رمان، در نسبت با گذشته‌ای که حوادث رمان در آن رخ می‌دهد، در آینده قرار دارد؛ آینده‌ای که اشیاء به‌جامانده از آن سایه‌هایی از گذشته را حمل می‌کنند و تکه‌هایی از گذشته به این اشیاء چسبیده و به خورد آن‌ها رفته است. از همین روست که این شروع مدخل مناسبی است برای ورود به جهان رمان «عاشق آتشفشان». این شروع، استراتژی رمان و طرز مواجهه سانتاگ رمان‌نویس با تاریخ و آن‌چه را از گذشته به‌جا مانده به‌خوبی می‌نمایاند و پیشاپیش به ما می‌گوید که رمان قرار است از چه منظری به روایت تاریخ گذشته و داستانی که در متن این تاریخ اتفاق افتاده است بپردازد. رمان این‌گونه آغاز می‌شود: «اینجا بازار کهنه‌فروش‌هاست. ورود مجانی است. ورود برای همه آزاد است. ناقلاها خوش می‌گذرانند. چرا داخل می‌شوی؟ توقع داری چی ببینی؟ من تماشا می‌کنم. چهارچشمی می‌پایم که چه اتفاقی در دنیا می‌افتد. چی باقی می‌ماند. چی را همینطوری به حال خودش ول می‌کنند. چی دیگر عزیز نیست. چی را باید قربانی کرد. چی بود که کسی فکر کرد برای دیگران جالب است. اما این، اگر قبلا زیر و رویش را وارسی کرده باشند، چرند است. ولی شاید چیز باارزشی باقی مانده باشد. نه اصلا چیز باارزشی وجود ندارد. اما چیزی هست که من می‌خواهم نجاتش بدهم. چیزی که با من حرف می‌زند. با شیفتگی‌های من. با من حرف می‌زند، از آن حرف می‌زند. آه... چرا وارد می‌شوی؟ یعنی این‌قدر وقت اضافی داری؟ تو تماشا می‌کنی. پرسه می‌زنی. گذر زمان را از دست می‌دهی. فکر می‌کنی به حد کافی وقت داری. همیشه بیشتر از آن چیزی که فکر می‌کنی وقت می‌گیرد. بعد دیرت می‌شود. از دست خودت کلافه می‌شوی. میخواهی بمانی. اغوا می‌شوی. منزجر می‌شوی. همه چیز به هم ریخته. همه چیز شکسته. بد بسته‌بندی شده یا اصلا بسته‌بندی نشده. برای من از سوداها و خیال‌هایی می‌گویند که لازم نیست بدانم. لازم است. آه، نه. به هیچ‌کدام از این‌ها نیازی ندارم. چیزی را با نگاهم می‌بلعم. باید چیزی را بردارم، بغل کنم. همان‌موقع که فروشنده‌اش مرا زیرچشمی می‌پاید. من دزد نیستم. به احتمال خیلی قوی خریدار هم نیستم. پس چرا وارد می‌شوم؟ فقط برای آن که بازی کنم. بازی قایم باشک. بدانم چی بود و قیمتش چقدر بود، چقدر باید می‌بود و چقدر باید در آینده باشد. اما شاید قیمت نکنم، چانه نزنم، خرید نکنم. فقط تماشا کنم. فقط ول بگردم. احساس می‌کنم سبکبالم. ذهنم خالی است. پس چرا وارد می‌شوم؟» راوی آن‌گاه باز هم پرسه می‌زند. اشیاء کهنه به‌جامانده از گذشته را تماشا می‌کند و گویی ناگهان قصه‌ای در گذشته‌ای دور پدیدار می‌شود و راوی را با خود به این گذشته می‌برد و رمان، با جمله «داخل می‌شوم» ما را به لندنِ قرن هجدهم پرتاب می‌کند. به حراج تابلوهای نقاشی در لندن، در پاییز ۱۷۷۲؛ جایی که داستان آغاز می‌شود و پیش می‌رود.



عاشق آتشفشان
سوزان سانتاگ
ترجمه فرزانه قوجلو
نشر نگاه

عطف

از جنگ و دیگر چیزها

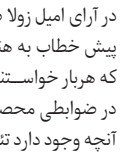
«اورلیا پاریس» مجموعه‌داستانی از مارگریت دوراس اخیرا منتشر شده است. دو داستان اول این مجموعه حول مضمون جنگ گردش می‌کنند و به سال‌های جنگ جهانی دوم اختصاص دارند. داستان اول با عنوان «اورلیا پاریس» که عنوان کتاب نیز هست، داستان دختری است که گویا پدر و مادرش را در گیرودار جنگ از دست داده و بانویی از او نگهداری می‌کند. بانویی که تمام‌وقت تپانچه‌به‌دست منتظر آمدن گشتاپو نشسته است و در طول داستان هواپیماهای بمب‌افکن نیز مدام عبور می‌کنند. «اورلیا پاریس» داستانی است که از خلال سکوتی که بر فضای آن حاکم است، وحشت و هراس جنگ و عواقب آن را به تصویر می‌کشد؛ جنگی که آدم‌ها را جاکن و بی‌هویت کرده است. این داستان، آن‌طور که دوراس در آغاز آن شرح داده است، روی صحنه تئاتر هم اجرا شده است. دوراس می‌نویسد: «همیشه دغدغه‌ام این بود که اورلیا پاریس را روی صحنه ببرم. تا این‌که برای خاطر ژرار دزارت این کار را کردم. او در ژانویه‌ی ۱۹۸۴ برای دو هفته در سالن کوچک تئاتر روی پوآن آن را به شکلی خیره‌کننده روخوانی کرد.» داستان دوم کتاب با عنوان «میلیسیایی به نام تر»، باز هم در حال‌وهوای جنگ دوم جهانی است و داستان سوم کتاب، به‌نام «گزنهشکسته»، در دورانی نوشته شده که دوراس عضو حزب کمونیست فرانسه بوده. دوراس در آغاز این داستان نوشته است که این داستان در زمان نوشته‌شدنش غیرقابل‌چاپ بوده و بعد از چهل سال که امکان چاپ پیدا کرده، دوراس آن را بازنویسی کرده است. او می‌نویسد: «حال دیگر نمی‌دانم چرا آن را نوشته بودم. به‌هرحال نوشته‌ای است که رو به افق‌های بدیع دیگری گشوده می‌شود و شاید هم متنی درخور سینما باشد.»

داستان آخرِ «اورلیا پاریس»، داستانی است به نام «انبارها». این داستان، بلندترین داستان کتاب است و به ضمیمه ما مقاله‌ای هم منتشر شده؛ مقاله‌ای از رابرت هاروی با عنوان «انبار میل، کارکردِ امر والا». آن‌چه می‌خوانید قسمتی است از داستان «اورلیا پاریس» از این مجموعه: «امروز جنگل از پشت پنجره‌ها پیداست و باد وزیدن گرفته است. گل‌های سرخ در کشورِ دیگری از شمال می‌رویید. دخترک از گل‌های سرخ چیزی نمی‌داند. پیش از این هرگز نه دشت و دریا را دیده است و نه گل‌های سرخی که حالا پژمرده است. دخترک پشت پنجره‌ی برج نشسته است. پرده‌های سیاه را کمی کنار زده و جنگل را تماشا می‌کند. باران بند آمده است. چیزی به شب نمانده اما از پنجره آسمان هنوز آبی است. برج از جنس سیمان سیاه، چهارگوش و بسیار بلند است. دخترک در آخرین طبقه‌ی برج نشسته و برج‌های سیاه دیگر را از دور می‌بیند. هیچ‌وقت پا به جنگل نگذاشته است. دخترک از لب پنجره کنار می‌رود و شروع می‌کند به خواندن ترانه‌ای ناآشنا که... ساختمان بزرگ و کمابیش خالی است. تقریبا همه چیز را فروخته‌اند. بانو پشت در ورودی روی یک صندلی نشسته است. کنارش یک تپانچه است. دخترک همیشه بانو را در همان وضعیت می‌بیند که منتظر است پلیس آلمان سر برسد.»

اورلیاپاریس
مارگریت دوراس
ترجمه نگار یونس‌زاده
نشر نی

دست آخر

ادبیات وجود ندارد



شیما بهره‌مند

«شاید آنچه به‌گمان خود می‌شناسیم، همان باشد که مانع آموختن‌مان است.»
کلود برنار، فیلسوف فرانسوی

دردناک‌ترین تراژدی‌ها هم که به آخر می‌رسند، اجساد دوباره جان می‌گیرند و برای ادای احترام به تماشاگران پیش می‌آیند. این همان جوهره هنر است که نامیرا است و بناست از پس تلخ‌ترینِ تراژدی‌ها نوید رستاخیز دیگر بدهد، «این همان فریادی است که تئاتر خَطاب به ما برمی‌کشد.» پس از هر دقیقه تاریخی و رخداد سیاسی اجسادی برمی‌خیزند تا به بازی در نقشِ خود ادامه دهند. ادبیات نیز هم‌چون دیگر هنرها از پس دوران‌ها دستخوش تغییر و تحولاتی چشمگیر شده است. ادبیات ما در دوران معاصر این تغییر را یک‌بار از حوالی دهه هشتاد به این طرف تجربه کرد. دورانی که خود را در عناد با ادبیات متعهد یا سیاسی تعریف می‌کرد و داعیه تکثرگرایی داشت. «حق نوشتن برای همه»، شعار جعلی این دارودسته نورسیده بود، چه‌آنکه «همه» از نظر اینان کارگاه‌نشینان و اهل محافلی بودند که پیشاپیش به سازوکار چرخه تازه نشر و طبع کتاب، لبیک گفتند. آنچه بعد از تراژدی فرهنگ ظاهر شد و به تکثر رأی می‌داد، روی دیگر حذف و ادغام نویسنده بود در این چرخه تازه‌ای که اگر نه همدست، که هم‌ساز با سیاست فرهنگی حاکم بود و به‌قدر کفایت انعطاف داشت تا خود را به ظرف و قالب نظم موجود دربیاورد و ردای قدرت را به تن خود اندازه کند. دیگر از پیش‌آمدن اجساد و ادای احترام‌شان خبری نبود، کارِ این دستگاه ادبی امتداد نقش اجساد بود. ژاک نیشه، در خطابه‌ای[1] به چهل سال دگرگونی تئاتر اشاره می‌کند و اینکه این دگرگونی‌های جسورانه، سنت‌های هنر تئاتر را سراسر تغییر دادند و زیر و زبر کردند. او کثرت شیوه‌های دگرگونی و رویاهای ناشناخته‌ای را سراغ می‌گیرد که این تئاترها برمبنای آن‌ها خلق شدند. نیشه از این بحث آغاز می‌کند که در افواهِ هنرمندان و منتقدان است: اصلا این‌ها تئاترند؟ برخی این تئاترها را واقعه‌ای مهم یا رخداد ادبی تعبیر می‌کردند و برخی هنر میرا می‌خواندند. ازقضا نیشه پاسخ را در آرای امیل زولا صاحب مکتبی در ادبیات می‌یابد: زولا بیش از یک قرن پیش خطاب به هنرمندانی که در دعواهای آن زمان وارد می‌شدند گفت که هربار خواستند با گفتن اینکه این تئاتر است آن یکی نیست، شما را در ضوابطی محصور کنند، قاطعانه پاسخ دهید: «تئاتر وجود ندارد بلکه آنچه وجود دارد تئاترهاست و من در جست‌وجوی تئاتر خویشم.» رأی قاطعانه زولا این است «مطلق وجود ندارد، هرگز! هیچ هنری! اگر تئاتری هست، بدین معنی است که دیروز مطابق سبکی آفریده شده است و فردا مطابق سبکی دیگر از میان خواهد رفت!» اما از پس از تخریب و نفی،

سبکی باید و شیوه خلق نویی. ادبیات اخیر ما در سه دهه پیش جز عملیات تخریبی و نوستالژیک‌خواندن و ردِ ادبیات گذشته کاری از پیش نبرده است. با نگاهی سردستی به پشت سر خود خواهیم دید که ادبیات ما در همان قله‌های خود معارضانی داشته است، شاهد این ادعا آنتاگونیسمی که در فضای موجود از بحث‌وجدال امثال هوشنگ گلشیری با رضا براهنی شکل می‌گرفت و ادبیات را به پیش می‌راند. در این دوران بحث دست‌کم بر سر «دو» تفسیر از ادبیات بود نه ماجرای طنابی دوسر که هواداران طیف‌ها از دو طرف بکشند و سرآخر طنابِ پوسیده پاره شود و هرکس به ناکجایی پرتاب شود. طناب دوسر تمثیلی است از بدنه ادبی حاکم که داعیه تکثر داشت و به یکدست‌شدن تن داد و به ناکجایی رسید که حتا زیر یک عنوان نمی‌توان آن را صورت‌بندی کرد یا از جریانی غالب سخن گفت. «ادبیات‌ها» چنان‌که زولا می‌گفت در دورانی محقق شد که نویسندگان کنش‌گر بودند، نه واکنش‌گر. آن دقایق و رخدادهای ادبی، که تا هنوز در روزشمار نانوشته تاریخ ادبی ما «رخداد»های اخیرند، از سر این حساسیت به امور و مداخلات بجا در وضعیت برساخته شدند: به‌دست‌گرفتن سرنوشت ادبیات با صداهایی متفاوت اما خیره در یک چشم‌انداز: آزادی نوشتن و نوشتن از آزادی. امری که در دوران اخیر حتا دیگر به رویا نیز نمی‌ماند. ادبیاتِ اخیر از «نمایش باشکوه رستاخیز اجساد» به «دورهمی تدفین اجساد» بدل شد. زیرا نه گذار از تراژدی را تجربه کرد و نه به «ها»ی ادبیات (سبک‌های متفاوت که ماحصل تأمل فردی است) باور داشت و دست‌آخر های ادبیات را با های‌وهوی ادبی معاوضه کرد. نیشه در خطابه‌اش یکی از کلیشه‌ها، یعنی جدال متن و اجرا را پیش می‌کشد و اینکه غالب اهالی تئاتر روش متعارف موازنه متن و اجرا را به‌کار می‌گیرند اما روش نامتعارف، تأکید بر این عدم توازن است با ندیدگرفتن یکی از اطراف این دوگانه. ژاک نیشه اجرای شگفت‌آور گروه «فلامان» از «دشمن مردم» ایبسن را نمونه می‌آورد تا نشان دهد انفعالِ اجرا گاه چطور حقیقتَ را عیان می‌کند. در این اجرا بازیگران متن را موبه‌مو می‌خوانند: «مترجمان که گویی با بداقبالی روبه‌رو شده‌اند نگران ورود و خروج و جابه‌جاشدن برطبق راهنمایی‌های نویسنده‌اند.» صحنه یکسر تهی است چنان‌که نویسنده در متن خواسته است. صفی از بازیگران رو به تماشاگران ایستاده‌اند و گفت‌وگوهای مربوط به نقش خود را ردوبدل می‌کنند، یا تماشاگران را مستقیم خطاب می‌کنند. هر بازیگر به‌محض ورود دیگری نام نقش او را اعلام می‌کند و این‌گونه برخی از بازیگران نقش‌های دیگری را عهده‌دار می‌شوند. بازیگران به‌جای بازی نقش‌ها، نقش‌ها را می‌خوانند و این به‌عهده تماشاگران است که تخیل خود را به‌کار بیاندازند و نمایش غایب را بازسازی کنند. ناهنجاری این موقعیت، برهم‌زدن قواعد نُرم بازی، مایه وضوح متن می‌شود و این‌گونه اجرا، آن سویه طنز سیاهِ ایبسن را به او بازمی‌گرداند. از پس این عقب‌نشینی نمایش -که خود را تا حدِ یک طرح کلی یا چرک‌نویس تخفیف می‌دهد- حقیقت نمایشنامه پدیدار می‌شود. صحنه ادبیات اخیر ما، بازسازی دیگری از این اجراست. انفعال نویسندگان و منتقدانی که در قامت تماشاگرانِ این صحنه ایستاده‌اند تا از ادبیات غایب دَم بزنند. و نویسندگانی که به‌طرزی واکنشی و در پاسخ به نقدها مبنی‌بر غیاب تاریخ یا شهر در ادبیات یا فقدان ژانر، سراسیمه به پُرکردن فضای خالی دست می‌زنند و نقش‌ها را می‌خوانند، ناخواسته حقیقت این صحنه را آشکار می‌کنند. مخاطبان برای بازسازی نقش‌ها در تخیل خود نیازمندِ رجعت به متن‌اند، متنی که این‌بار موجود نیست، این است طنز دوران ما.

۱. تئاتر وجود ندارد، ژاک نیشه، ترجمه مهستی بحرینی، نشر فرهنگ جاوید