عطف

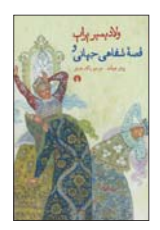
دنیای شگفت قصه‌های شفاهی

● افسانه‌ها و قصه‌های شفاهی منابعی غنی برای شناخت فرهنگ و ساخت اجتماعی و تاریخی و روان‌شناسی جوامع بشری‌اند. در این قصه‌ها همچنین ظرفیت‌های بی‌پایانی برای روایتگری و داستان‌پردازی نهفته است و در ادبیات مدرن جهان از این ظرفیت‌ها به صورت‌های گوناگون استفاده شده است. همچنین این قصه‌ها با رویکردهای گوناگون مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته‌اند که از آن جمله رویکردهای ساختارگرایانه به این قصه‌هاست؛ ولادیمیر پراپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» با همین رویکرد به بخشی از افسانه‌های کهن پرداخته است و پیتر جیلت نیز در کتاب «ولادیمیر پراپ و قصه شفاهی جهانی» با وام‌گیری از رویکرد پراپ به سراغ قصه‌های شفاهی و تحلیل ساختاری آن‌ها رفته است. ترجمه فارسی این کتاب امسال با ترجمه پگاه خدیش در انتشارات علمی و فرهنگی منتشر شده است. کتاب چنان‌که در پیش‌گفتار مترجم آمده است «ماجرای کشف حقیقتِ پنهان در قصه‌هاست.» در این مقدمه در معرفی پیتر جیلت، موضوع کتاب او و رویکرد و شیوه کارش در این کتاب و نحوه استفاده‌اش از الگوی پراپ و آن‌چه با استفاده از این الگو به دست داده، آمده است: «پیتر جیلت، محقق و استاد دانشگاه غرب استرالیا، سال‌هاست که در حوزه قصه‌ها و افسانه‌ها مطالعه و تحقیق می‌کند. وی در جست‌وجوی ساختار قصه شفاهی، به‌خصوص قصه شگفت و همچنین پیوند میان متن و بافت این قصه‌ها، از الگوی ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان روسی بهره گرفته و با تعدیل و دستکاری الگوی وی، ساختاری جامع طراحی کرده که به ادعای او، می‌توان تمام قصه‌های شفاهی جهان را با آن مطابقت داد. جیلت برای رسیدن به هدفش، کارکردهای مورد بحث پراپ را به پنج کارکرد کاهش داده است: موقعیت نخستین که متضمن یک خطا یا کمبود است و داستان را به حرکت می‌اندازد؛ تعامل با یاریگر؛ تعامل با شاهزاده/شاهبانو؛ تعامل با دشمن؛ و بازگشت قهرمان. شخصیت‌های قصه را نیز محدود کرده است به قهرمان، یاریگر، شاهزاده/شاهبانو، دشمن، قهرمان دروغین و بدل.»

پیتر جیلت در مقدمه کتاب انگیزه خود را از تألیف چنین کتابی قصه‌ای آشنا عنوان می‌کند که همه در دوران کودکی آن را شنیده‌اند: قصه کودکی بی‌سرپناه که در جنگل آواره شده و در معرض خطر گرسنگی و هجوم دیوها و حیوانات وحشی قرار می‌گیرد و آن‌گاه به شیوه‌ای غیرمنتظره با موجودی غریب ملاقات می‌کند و این موجود نشانی قصر یا قلعه‌ای را در همان نزدیکی به او می‌دهد؛ این قلعه یا قصر اگرچه می‌تواند کودک را از آوارگی نجات دهد اما خطری هم در آن نهفته است. جیلت به روایت‌های مختلف این قصه، از جمله قصه‌های هانسل و گرتل و شنل‌قرمزی، اشاره می‌کند و به ویژگی‌های تغییرناپذیری که در تمام این روایت‌ها هست؛ این ویژگی‌ها عبارتند از: «کودک، آوارگی و سرگردانی، قلعه دیو، حیوانات سخنگو، موجودات غریب یاریگر... و همیشه پس از ماجراهای بسیار، کودک به خانه بازمی‌گشت تا از آن پس با استفاده از غنائم و جادوی آن سرزمین خیلی شگفت، به شادی زندگی کند.» جیلت آن‌گاه نتیجه می‌گیرد که در پس تمام این روایت‌های مختلف تنها یک قصه حضور دارد. او می‌نویسد: «انگیزه من در انجام این پژوهش در واقع از همان داستان نیمه‌فراموش‌شده دوران کودکی‌ام سرچشمه می‌گیرد و از احساسی که مدت‌ها داشتم و می‌پنداشتم که ورای تمام ترکیب‌ها و دستکاری‌های عناصر قصه، سرانجام فقط یک قصه باقی است، نه چند تا و اینکه آن قصه واحد به راستی قصه بسیار مهمی است.» به گفته جیلت این همان قصه‌ای است که ولادیمیر پراپ آن را «قصه شگفت» نامیده است. او در بخشی دیگر از همین مقدمه توضیح مفصلی می‌دهد درباره دلیل انتخاب ساختار پراپی برای بررسی و مطالعه قصه‌های شفاهی. جیلت دشواری بررسی و مطالعه قصه‌های شفاهی را دسته‌بندی نظری میان نگره‌های شکل‌محور و معنامحور در این زمینه می‌داند و می‌گوید پراپ در بررسی این قصه‌ها ساختاری را یافته که به رفع این مشکل کمک می‌کند و به همین دلیل او ساختار پراپی را «پس از دستکاری‌های لازم و مناسب» به‌عنوان نقطه شروع تحقیق خود برگزیده است.

کتاب «ولادیمیر پراپ و قصه شفاهی جهانی» شامل شش بخش است. در بخش اول با عنوان «نظریه‌های پیشین»، مروری تاریخی بر رویکردهای مختلف نظری به روایت‌های شفاهی انجام شده است. جیلت در بخش بعدی کتاب با عنوان «گزینش یک نظریه متنی» ابزاری برای تجزیه و تحلیل قصه‌های شفاهی ارائه می‌دهد و چنان‌که خود در آغاز این بخش می‌نویسد هدف‌اش «یافتن یک ساختِ زیربنایی مشترک برای قصه شگفت است؛ ساختی که به بررسی متن یک قصه، نه بافت آن می‌پردازد.»

بخش سوم کتاب شامل تجزیه و تحلیل قصه‌هاست و بخش چهارم تجزیه و تحلیل مجموعه گسترده‌تری از قصه‌ها. قصه شگفت و سایر ساختارها و پیوند نظریه‌های متنی و بافتی عنوان بخش‌های بعدی کتاب است.



ولادیمیر پراپ و قصه شفاهی جهانی
پیتر جیلت
ترجمه پگاه خدیش
نشر علمی و فرهنگی

گفت‌وگو با امیرهوشنگ افتخاری‌راد درباره مجموعه شعر «بیم ققنوس» و «کتاب مخلوقات یا ماین‌کامپف»

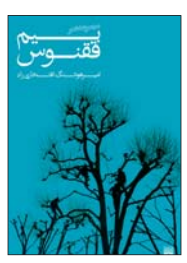
شاعر نمی‌تواند بی‌طرف باشد

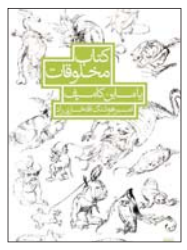
علی شروقی

«بیم ققنوس» و «کتاب مخلوقات یا ماین‌کامپف» دو کتاب تازه‌اند از امیرهوشنگ افتخاری‌راد که در نشر پیدایش منتشر شده‌اند. «بیم ققنوس» شامل دو دفتر شعر است و «کتاب مخلوقات یا ماین‌کامپف» مجموعه قطعاتی است داستان‌گونه. آن‌چه می‌خوانید گفت‌وگویی است با امیرهوشنگ افتخاری‌راد درباره این دو کتابِ تازه‌اش.

در شعرهای «بیم ققنوس» یکی از چیزهایی که توجهم را جلب کرد تکرارها و تأکیدها بر برخی عبارات و کلمات و وضعیت‌هاست؛ مثلا سطرهایی در شعرهای مختلف، حالا البته گاهی با تفاوت‌های جزئی، تکرار می‌شوند. یا مثلا تاریکی، اشاره‌هایی به مقوله زمان و مرگ و مانند این‌ها. این تکرارها معلوم است که تعمدی بوده. البته هر شاعری زبان مشخص خود را دارد که به نوعی امضای اوست و این طبیعی است؛ اما در مورد شعرهای تو منظور من چیزی متفاوت با این امضا است. منظورم این است که خواننده گاهی ممکن است حس کند با تعداد محدودی واژه و ترکیب سر و کار دارد که مدام سر و کله‌شان پیدا می‌شود...

شاید هر شاعری چندان دوست نداشته باشد که شگردها و فوت و فن‌های خودش را تشریح و تفسیر کند، اما گاهی لاجرم ضروری‌ست. باید بتوان درباره شگردها و توجیهات نظری یک اثر صحبت کرد. برای پاسخ به سوالت باید برگردم به گذشته‌ای که آن شعرها نوشته شدند، شعرهایی که اکنون حَی‌وحاضرند پیش ما. طی سال‌های ۸۸ تا ۸۹، تعدادی شعر نوشتم که در قالب سه مجموعه شکل گرفت: «هوا از جسم‌ام عبور می‌کند اما تو عبور نمی‌کنی یا چگونه آگاهی خون داد»؛ «راه‌رفتن مرد مرده در دقایق ثانویه یا حرفه: رستگاری» و دفتر اول «بیم ققنوس». به‌واقع اسم راستین این مجموعه‌شعرها، منظومه است در معنای وسیع کلمه. هر شاعری در نوشتن شعر، تجربیاتی دارد. گاهی بدون اعلام قبلی شعری خود را تحمیل می‌کند و تو می‌نویسی. فاصله زمانی این نوع شعرنوشتن از هیچ نظم و قاعده‌ای پیروی نمی‌کند، گاه نزدیک به‌هم است و گاه تا مدت‌ها هیچ خط و خبری نیست. گاهی شاعر احساس می‌کند نوشتن شعر تداوم دارد و با یک، دو قطعه کار تمام شدنی نیست و دچار فوران کلمات می‌شوی. گاهی هم خاری در روحت می‌خلد اما نمی‌دانی دقیقا چیست و کجاست و کلمات بازیگوش یا بدقلق می‌شوند؛ کج‌خلق و کلافه می‌شوی، اما مادیان پرغرور رام نمی‌شود و بیشتر دوست دارد در دوردست عشوه‌ای ساز کند و تو را در حسرت و کلنجار با خود نگه دارد. در این مواقع گاهی مادیان به‌تاخت از منظر دور می‌شود و تو هم خسته به کنجات بازمی‌گردی، شاید بنشینی پشت میز و با کلمات وَر بروی یا شروع کنی کتاب‌های مورد علاقات را ورق بزنی، مثلا حافظ یا نرودا را. شاید آن کلمه اول یا سطر اول پدیدار شود. در خصوص آن سه مجموعه، باید بگویم چیزی از نوع دوم بود. در شرایطی خاص، زندگی روی پیش‌بینی‌ناپذیری از خود به تو نشان می‌دهد که تو در یک وضعیت «خشمندوه» پرتاب می‌شوی. احساس استیصال و در عین حال روحیه جنگندگی برای ادامه‌دادن پیدا می‌کنی. این شعرها مرتب خودشان را در این وضعیت به من تحمیل کردند. اولین سطر را که نوشتم هیچ ایده‌ای نداشتم که آیا ادامه پیدا خواهد کرد. یادم هست صبحی از خانه راه افتادم، و در مسیر محل کار شروع شد و به‌محض رسیدن به اتاقم در تحریریه روزنامه تا ماه‌ها ادامه یافت. من هیچ قالب پیشینی برای آنها در نظر نداشتم. بعدها دریافتم لحنی در شعرها شکل گرفته بود و مرا به یکی از سرچشمه‌های خود می‌کشاند؛ آن حالت تکراری و به نظر خودم دواری و مارپیچی ماحصل شرایط خاص تاریخی و نیز محصول زندگی خودم؛ اندوه و خشمی که در مرثیه‌ها باید سراغ گرفت. انسان به سوگ نشسته از خودبیخود می‌شود، در سوگواری به همه چیز چنگ می‌اندازد، مرتب کلمات را تکرار می‌کند. این حالات را حتما در سوگواری آدم‌ها دیده‌ای! اگر دقت کرده باشی، یکسری کارها و کلمات را مرتب ادا می‌کنند. این چیزی نیست که آگاهانه یا عامدانه از خودم درآورده باشم. به مرثیه‌ها نگاه کن، به وقت‌هایی که از شدت اندوه مستأصل هستی، کلمات را تکرار می‌کنی، حرکت‌های آدمی تکراری می‌شود، شاید مثل قوافی. یا مثل وقتی که می‌خواهی درسی را از حفظ کنی خودت را تکان تکان می‌دهی. در زندگی روزمره تکان‌دادن پا پشت میز در حالی‌که درگیر مسئله‌ای هستی، از جنس این حرکات تکراری بدن است. این تجربه بدنی و آرمونی آن با کلمات است. فکر می‌کنم خیلی‌ها تجربه کرده‌اند. مایاکوفسکی هم در «شعر چگونه ساخته می‌شود» اشاره‌ای به ریتم و ضرب‌آهنگ کلمات و بدن کرده است. این ضرب‌آهنگ بدن و کلمات ماحصل آن شرایط است و گفت‌وگو ندارد که ماحصل رسوب و ته‌نشین‌شدنِ تجربه زندگی، کلمات و خواندن‌هایی است که سرانجام مانند آتش‌فشانی فعال می‌شود و سرریز می‌کند. این تکرار ادعایی تو جزوی از من بوده است، در من بدل به دُرد شده؛ البته در این مجموعه‌ها که نام بردم. کم‌کم دریافتم که لحن آنها به لحن کتاب‌های مقدس نزدیک است. کتاب‌های مقدس، ازلحاظ زیباشناسیک و نوع روایت‌شان که برخی جاها بی‌نظیر است. این بود که بعد از شکل‌گیری اولیه لحن شعرها، در زمانی که شعر نمی‌نوشتم، این کتاب‌ها را ورق می‌زدم، حافظ را یا شاعران یا نثرهایی که دوست داشتم. نیاز به‌نوعی یادآوری داشتم. دایره واژگانی داشت بیدار می‌شد. این شعرها یک منظومه بودند با ستارگان و سیارک‌های خودش، با کانون‌های خودش. روزگار بس سخت بود و بی‌رحم و بی‌مروّت. بی‌اغراق نوشتن شعرها مرا به زندگی متصل می‌کرد. اگر بگویم نوعی به‌تأخیرانداختن شهرزادی، اغراق نکرده‌ام. می‌خواستم ببینم صبح که برمی‌خیزم چه شعر و کدام شعر است که باید بنویسم. اگر از منظر دیگری به سوالت جواب بدهم، چیزی می‌شود در این حدود: تو خودت رمان‌نویس هستی، می‌دانی که چیزی یا چیزهایی هست که باید انسجام رمانت را (خواه در معنای سنتی خواه مدرنش) نگه دارد، نشان و نشانه‌هایی باید باشد وگرنه در طول رمان خوانده‌ات سردرگم می‌شود. منظومه در شعر همین کارکرد را دارد. متوجه شدم که این شعرها، پایان‌ناپذیرند و مرتب حول کانون‌هایی می‌گردند. به‌طوری که تبدیل شدند به یک شعر بلندِ بلند به‌صورت تریلوژی. در غیر این صورت می‌شد، مثل هر مجموعه شعر مستقلی که شاعری هر چند سال جمع‌آوری و چاپ می‌کند. البته که این تریلوژی باید با هم چاپ می‌شد اما این دیگر به سازوکار مجوز در مملکت ما برمی‌گردد که همیشه بر یک پاشنه چرخیده است. بنابراین، بله، این شعر-زمان واجد واژگانی است که مرتب یادآوری همدیگر است، پنج شعر آن‌طرف‌تر برمی‌گردد و «تذکر» می‌دهد. این شگرد کلی این شعرهاست، حلقوی است، برمی‌گردد و دوباره از مسیر دیگر حرکت را آغاز می‌کند نه آن‌که خودش را تکرار کند. بگذار بگویم نوعی شعر اعترافی‌ست. در تاریخ شعر مدرن خودمان هم، به اندک موارد از این نوع برمی‌خوریم. مثلا در دو دفتر شعر آخر فروغ می‌توان این نوع را سراغ گرفت. شعرهایی‌ست بافته‌ی خون و رویا و رنج و اندوه و خشم. مثل افعی که به دور طعمه‌اش بپیچد طوری که نتوان شکارچی و شکار را از یکدیگر تشخیص داد، شعرها به دور شرایط تاریخی پیچیدند و به خود فشردند. نه‌تنها از دُرد زمانه برخاستند بلکه تاریخ را از آنِ خود کردند. نمی‌توان به ماندگاریش باور نداشت. اینکه می‌گویی واژگانی هستند که سروکله‌شان پیدا می‌شود باید در همین شرایط تاریخی جستجو کرد. راست این است که واژگانند که شاعر را برمی‌گزینند؛ واژگانی که انتزاعی نیستند، از دل تاریخ فوران می‌کنند و مدعیِ نمایندگی تاریخ را دارند. پس این ضرب‌آهنگ و تکرار را باید تاریخی نگاه کرد. عمد به‌معنای بازسازی در کار نبود.





اما یک نکته دیگر امضاء شاعر؛ خسرو گلسرخی می‌گفت برخی زور می‌زنند که مثلا یک جاسیگاری را وارد شعرشان کنند تا زبان خاص خودشان را بسازند. دور باد از من! اما راستش اخیرا دارم به این حرف منتقدها که مرتب از زبان خاص شاعر حرف می‌زنند، قدری مشکوک می‌شوم. این را باید در مقاله‌ای جداگانه بنویسم. این‌جا همین‌قدر بگویم که در مکرر خواندن «هوای تازه» دریافتم که آیا زندگی در این مقیاس می‌تواند به زبان خاص تقلیل یابد؟ من از خود شاملوی بزرگ وام می‌گیرم که از تناسب حالات شعری با مضامینش می‌گفت. «هوای تازه» شاملو از امکانات زبانی متنوعی بهره‌مند است. مضامین، ریتم‌های متفاوت دارند، حتی مضمون زندگی و مرگ و عشق هم در هر مورد ریتم و حالت خاص خودش را دارد. همه مضامین را نمی‌شود در یک امکان زبانی گنجاند و به یک زبان خاص رسید. هر مضمون باید لحن و بیان خود را پیدا کند و «بیان‌پذیر» شود. به هر جای زندگی که نگاه کنی پُر از مضامین شعری است اما این مضامین برای تبدیل شدن به شعر باید قابل «بیان» شوند.

تاریکی را به‌عنوان یکی از وضعیت‌های تکرارشونده در شعرهای کتاب مثال آوردم؛ روی این می‌خواستم کمی بیشتر مکث کنم چون تاریکی در این شعرها انگار به‌نحوی با مفهوم غیاب نسبت پیدا می‌کند و این نقشی تعیین‌کننده در رویکرد فرمی و زبانی شعرها ایفا کرده؛ یعنی وقتی تاریکی در مرکز این شعرها قرار می‌گیرد خودبه‌خود می‌بینیم که شعرها از حالت تصویری به حالت کلامی میل پیدا می‌کنند و خود کلمه و رفتار با کلمه از تصاویری که با کلمات ساخته می‌شوند عمده‌تر می‌شود. یعنی آن‌چه بیشتر ذهن خواننده این شعرها را درگیر می‌کند شکستن نحو و رفتار عادی با زبان است تا تصاویر شعری. انگار به‌واسطه تاریکی و غیاب تصویر، حضور کلمات پررنگ‌تر می‌شود.

راستش نمی‌توانم حرفت را تأیید یا تکذیب کنم، مگر اینکه از من بخواهی پوستین شاعری را به دَر آرم و در مقام منتقد به آنها نگاه کنم. نمی‌دانم تاریکی یا کلمات دیگر چقدر خود را تحمیل کرده‌اند. اما می‌دانم تاریکی را باید تاریخی خواند. شکستن نحو هیچ‌گاه هدف نبوده. تمام نوشته‌هایم درباره شعر، قاطعانه زبان‌بازی را رد کرده است، اگر هدف برخی را از این عمل، دستیابی به شعر ناب تلقی کنیم. من همیشه به ناب‌بودن مشکوک بودم. آخر چگونه می‌شود در جهانی که بی‌طرف نیست، بی‌طرف بود. هیچ‌چیز نابی وجود ندارد. شعر همیشه یک پای معرکه است و شاعر بی‌طرف نمی‌تواند باشد؛ و شعری که از صافی تاریخ نگذشته باشد، قافیه را باخته است. آدمی زندگیش را می‌فشرد و افشره آن، چیزیست که بهش می‌گوییم شعر، هنر. پس هیچ عمدی در شکستن نحو نبوده البته نه‌اینکه پیش از اینها بهش فکر نکرده باشم، اگر در شعر، زبان تکوین پیدا نکند و شعر از امکان‌پذیری‌های زبان پرده‌برداری نکند، پس کجا قرار است زنده‌بودن خود را عیان کند؟ اما این نکته فرق دارد با این‌که من بردارم به‌طور مکانیکی با زبان رفتار کنم، مثل پوشاندن کفش سیندرلا در پای خواهر ناتنی‌اش. مضامین مرگ، تاریکی، تنهایی، عشق و قس‌علی‌هذا هر کدام از متن تاریخی خود برخاسته‌اند، تور شاعر اینها را گرفته است. اگر این حرف تو درست باشد که تصاویر شعری مفقودند و کلمات برجسته شده‌اند که تو این را رفتار با زبان تعبیر کرده‌ای، شاید شعرها نمی‌خواستند توصیف‌گر واقعه باشند، بلکه می‌خواستند خود واقعه باشند. و این تنش بین خود واقعه و تصویر آنها، بین مفهوم کلمه و شیء به شعر منتقل شده و در نظر تو تعبیر رفتار با زبان گرفته. تاکید کنم این تنش فرق دارد با اینکه من از پیش فکر کنم، از اسم، فعل بسازم، یا صفت‌ها را مصدر کنم. اگر نوشته‌ام «تاریکی می‌کنم» لابد شیءِ تاریکی خودش را تحمیل می‌کند به توصیف آن، در اینجا دیگر شاعر با تاریکی طرف نیست که مثل شب است. تاریکی خودش فعل می‌طلبد. حقیقتا من چیزی را به شعر تحمیل نکردم، آن واقعه تاریکی و شکست خودش را به شعر تحمیل کرد، زبان خودش را می‌طلبید نه چیزی نوشداروی مشابه آن. نمی‌توانست خودش را با چیزی قیاس کند. یک‌بار منتقدی بهم گفت در این شعرها، فعل‌ها انضمامی شده‌اند. فکر کنم از این منظر درست می‌گوید. شدتِ واقعه وصف شدنی نبود و اندوه من، اجازه توصیف به من نمی‌داد. حتی از پس سال‌ها، قادر نیستم کلماتی برای توصیف واقعه برگزینم. همین حالا هم که با تو درباره‌اش حرف می‌زنم، نه تنها سخت کدر می‌شوم، بلکه نمی‌توانم گفت چه گذشت. برای دیدن تاریکی باید به شعرها برگشت. اندوه، کلمات را برای وصف خود برنمی‌گزید بلکه جوهریّت خودش را در آنها می‌دمید. متوجه‌ای؟ این را نباید با ساختارشکنی در دستورزبان خلط کرد.

بسیاری از شعرهای این کتاب در عین این‌که حال‌وهوایی غنایی دارند و گویی به خاطره‌های شخصی راوی شعرها ارجاع می‌دهند، واجد پس‌زمینه‌ای عمومی و تاریخی هم هستند؛ نه به این صورت که در شعرهای امروز مُد شده که مثلا شاعر بیشتر برای جورکردن جنس شعرش اسمی از ماجرایی تاریخی یا شخصیتی تاریخی می‌برد؛ نه، در این شعرها بیشتر گویی با روح تاریخ سروکار داریم و درواقع مواجهه نوعی تاریخ شخصی با تاریخ رسمی. این تاریخ شخصی که می‌گویم منظورم نوعی تاریخ درونی‌شده است که از تکه‌پاره‌های بیرون‌ماندهَ از تاریخ رسمی و چه‌بسا نمودهای تاریخی به‌چشم‌نیامدنی شکل می‌گیرد.

بله، با این حرفت موافقم. شعر، جای شخصی‌شدن چیزها نیست. البته که تفرّد لازم است اما غالبا دیده‌ام شاعرانی به بهانه عدول از امر کلی و جهان‌شمول، و اینکه دوره، دوره فرد است و دیگر نمی‌توان از انسان به‌منزله امرکلی حرف زد، گفته‌اند شعر باید به شخص تقلیل یابد، منتقدانی که خودشان خوب حلاجی نکرده بودند این تخم لق را به دهان شاعران انداختند. فرض اینکه نق می‌زدند که شاملو از انسان کلی حرف زده، یک انسان حماسی یا اسطوره‌ای، بلکه الان از خود باید حرف زد. این شاعران، همان‌اند که گلسرخی گفت و به زور می‌خواستند زیرسیگاری‌شان و پاپیون مورد علاقه‌شان را در شعر بچپانند. البته که بعد از فروپاشی شوروی یک امر کلی به‌شدت مخدوش شد، اما مشکل از آن امر کلی نبود که با ذوق‌زدگی خودمان هم دو لگد بهش بزنیم. نه. من یکی از دغدغه‌هام همین رابطه انسان کلی و انسان جزئی بوده، اما شعر را به دومی تقلیل ندادم. اگر حرفت این است که این تاریخ درونی، نتیجه جدال این دغدغه بوده، با تو موافقم. من چیز شخصی نداشتم که در شعر سوار کنم، وقایع تاریخی چیزی نیستند که از زندگی شخصی فرد منفک باشند، البته که می‌توانند تفرّد پیدا کنند. یعنی همین که می‌گویی تاریکی؛ درست است که نوشتن این شعرها، واقعه تلخی بود که در زندگی پیش آمد، اما فکر می‌کنم شعرها تسلیم و مرعوب واقعه شخصی نشدند، تاریخ را به درون خودشان کشاندند و از این طریق خود را برکشیدند، زیرا منتزع از تاریخ نبودند. و اگر احساس «تکه‌پاره» شدن در آنها می‌بینی، خب، این فکر می‌کنم ماحصل همان کلنجار همیشگی است که بین انسان کلی و انسان جزئی داشتم. درست است که ساختار به‌معنای سابق نداریم، ساختاری بدون درز و یکپارچه، اما باور ندارم که همه‌چیز «کاملا» پودرشده؛ ساختار کنونیِ جهانی ساختاریست که تکه‌پاره بهم متصل است، نوعی بخیه‌شده به‌هم. و به‌قول خودت، تکه‌پاره‌ها یا قطعات مدفون، این‌بار امکان بروز پیدا کردند. این را باور دارم اما جزئی‌گراییِ پست‌مدرنی، هرگز. در «جریده‌های دی و بهمن» هم اینَ نکته مبرهن است. شعرهایی که مثل یادداشت روزانه از خلال تاریخِ خود ثبت شدند.

و موضوع دیگر مسئله زمان است که با همان قضیه تاریخ نسبت دارد. نوعی مواجهه با زمان تقویمی در شعرهای تو هست که حرکت ماشین زمان را کویی می‌خواهد مختل کند و آن را متوقف کند و چرخ‌دنده‌هایش را از کار بیندازد. یعنی آن زمانی را که گذشته و خاطره را زیر چرخ‌های خود لِه می‌کند و می‌گذرد از کار می‌اندازد تا در برابر فراموشی، یادآوری را بگذارد و نگاه به پشت سر را، نه البته به قصد بازگشت و پس‌گرایانه به آن بلکه به جهت جستجوی دوباره در آن چه در گذشته مغفول مانده و به‌قول معروف در سوراخ سنبه‌های گذشته جا مانده و چه‌بسا حال و آینده را رستگار کند. من به‌نوعی ارجاعاتی را هم که در این شعرها به متون شعری و غیرشعری گذشتگان و شاعران معاصر و قدیمی‌تر وجود دارد در همین راستا می‌بینم.

بله، اینکه می‌گویی روح حاکم بر شعرهاست. نوعی مقاومت و جدال با زمان رسمی و معمول، و احیای زمانی که نهفته در آن است. کلیّت این برداشت درست است و به نظرم ریشه آن هم ته‌نشینی آن چیزیست که چندین سال درباره زمان، سیاست، زندگی روزمره و از این دست فکر کردم و خواندم و احیانا در جایی از ذهنم انباشت شده بود و بخشی از خودش را در شعر سرریز کرد. بعدها، این شعرها ثابت کردند، که مسئله فراموشی چگونه در جامعه ما، چهره نمایاند و چقدر تذکر و یادآوری آنچه مدفون در گذشته است، می‌تواند علیه آن قد علم کند. گفت‌وگو ندارد که مسئله فراموشی و بیدار نگه داشتن ذهن از طریق یادآوری، ابتدائا از مسئله شخصی پیش آمد: مدام فرمان فراموش نکن، صادر می‌شد اما فقط به من نهیب نمی‌زد، به جامعه هم نهیب می‌زد. خطاب تاریخی بود. فرازی بر تاریخ وجود ندارد. استعلاء هست اما درون خود تاریخ که دست‌برقضا خود تاریخ را هم برمی‌کشد.

ادامه در صفحه ۹

عطف

مبانی نظریه روایت

● «روایت‌شناسی» کتابی است از مانفرد یان که با ترجمه محمد راغب که در نشر ققنوس منتشر شده است. کتاب چنان‌که از عنوانش پیداست و در عنوان فرعی آن نیز ذکر شده به مبانی نظریه روایت می‌پردازد. یان مصداق‌های خود را برای توضیح مبانی روایت از رمان‌ها انتخاب کرده است. چنان‌که او خود در فصل اول کتاب بیان می‌کند دلیل انتخاب رمان به عنوان عرصه‌ای برای طرح مباحث مربوط به روایت از سوی او این بوده است که در رمان انواع دیگر روایت نیز وجود دارد. یان در این مورد می‌نویسد: «بسیاری از نظریه‌پردازان ترجیح می‌دهند با گونه‌های بنیادی‌تر روایت‌ها - روایت‌های دنیای واقعی مانند حکایت‌ها، گزارش‌های خبری و ... - شروع کنند و سپس به داستان برسند. به‌هرحال، در این‌جا پیشنهاد می‌دهم برعکس عمل کنیم. رمان‌ها رسانه‌های بسیار غنی و متنوعی هستند: هر چیزی را که در گونه‌های دیگر روایت بتوان یافت در رمان نیز می‌توان مشاهده کرد و اغلب آنچه در رمان وجود دارد در گونه‌های دیگر روایت مانند ناداستان، روایت طبیعی، نمایش، فیلم و ... هم می‌توان یافت».

فصل اول کتاب به کلیدواژه‌های اصلی روایت‌شناسی اختصاص دارد و چنان‌که یان اشاره می‌کند درواقع «این فصل در حکم جعبه‌ابزار مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی است و چگونگی استفاده از آن‌ها را در تحلیل داستان نشان می‌دهد». کلیدواژه‌ها هم بنا به آن‌چه یان توضیح داده است بر اساس تعاریفی که ژنت، چتمن، لنسر، استنزل و بال از آن‌ها به دست داده‌اند در این متن به‌کار رفته‌اند. نخستین مثالی که یان می‌آورد از آغاز رمان «ناطور دشت» سلینجر است. یان با ارجاع به آغاز این رمان مشهور درباره راوی و آوای راوی عناصری که آوای راوی را در متن القا می‌کنند توضیح داده است و همچنین درباره مخاطب راوی و ارتباط روایی داستانی. او آن‌گاه گفتمان روایی «ناطور دشت» را با گفتمان روایی رمان «درمان تن» نوشته جیمز گولد کازنز مقایسه کرده است و بعد به آغازهایی از رمان‌هایی دیگر می‌پردازد، از جمله آغاز «زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند» همینگوی و «ادام بید» جورج الیوت. ازهمین‌رو این بخش از کتاب را چنان‌که یان نیز اشاره کرده است به نوعی «بررسی سرآغازها (شروع‌ها)ی منتخب» هم هست.

فصل دوم کتاب به چهارچوب روایت‌شناسی اختصاص دارد. این فصل با توضیحی درباره زمینه‌ها و بنیادهای روایت‌شناسی و شکل‌گیری آن به عنوان یک رشته آغاز می‌شود. یان همچنین در این بخش به گونه‌های روایت، ارتباط روایی و سطوح روایت پرداخته است. فصل سوم کتاب درباره روایتگری، کانونی‌سازی و وضعیت‌های روایی است. یان در این بخش چنان‌که خود در آغاز آن توضیح داده نظریه‌های ژرار ژنت و فرانتس کی. استنزل را تلفیق کرده و همچنین تجدیدنظرها و اصلاحات مختلف پیشنهادی چتمن، لنسر، لینتولت، کوهن، بال و فلودرنیک را بررسی کرده است.

در فصل چهارم کتاب به کنش، تحلیل داستان و نقل‌پذیری پرداخته شده است و زمان در روایت نیز موضوع فصل پنجم کتاب است. یان در این فصل به زمان‌های دستوری روایی، تحلیل زمان و شیوه‌های روایی پرداخته است. صحنه و فضای داستانی موضوع فصل ششم کتاب است. یان در آغاز این فصل می‌نویسد: «تاکنون با همان دقتی که زمان، زمان دستوری و زمان‌مندی بررسی شده، بازنمایی‌های ادبی از فضا مورد مطالعه قرار نگرفته است. مدت‌ها، پژوهشگران به سادگی گفته لسینگ را دنبال می‌کردند که ادبیات هنری زمانی است در برابر هنرهای فضایی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی. بنابراین، برای زمانی طولانی، این فرض، که صحنه روایتِ زبانی به اندازه چهارچوب زمانی و زمان‌مندی اهمیت ندارد، عمومیت داشت». یان آن‌گاه به باختین به عنوان نظریه‌پردازی که به ارتباط زمان و فضا در متون روایی توجه نشان داده بود، اشاره می‌کند و بعد از آن بحث فضا در روایت را پی می‌گیرد. فصل هفتم کتاب به شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی اختصاص دارد. یان در این فصل به سه معیار اساسی در تحلیل شخصیت‌پردازی اشاره کرده و آن‌ها را توضیح داده است. این سه معیار عبارتند از: شخصیت‌پردازی راویانه در برابر ناظر، شخصیت‌پردازی صریح در برابر ضمنی و خودشخصیت‌پردازی (خویش‌شخصیت‌پردازی) در برابر دیگرشخصیت‌پردازی. «گفتمان‌ها: بازنمایی‌های گفتار، اندیشه و آگاهی» عنوان فصل هشتم کتاب است. در این فصل به گفتمان‌های روایی پرداخته شده است. یان در تعریف گفتمان روایی می‌نویسد: «با توجه به روایت‌های کلامی، گفتمان روایی متنی شفاهی یا نوشتاری است که با کنش روایت کردن تولید شده است».

در فصل نهم نیز که فصل پایانی کتاب است به مطالعه موردی «تابلوی قایق ماهیگیری» آلن سیلیتو پرداخته شده است که چنان‌که در توضیح آغاز فصل آمده یک «خودزندگی‌نامه داستانی» است و راوی آن، هری، «راوی بالغی است که به زندگی گذشته‌اش می‌نگرد».

روایت‌شناسی
مانفرد یان
ترجمه محمد راغب
نشر ققنوس