تبصره ۲۲

اپیدمی ملال

پویا رفویی

■ حتی از منظری کمی، بخش چشمگیری از داستان‌نویسی اخیر ایران، به‌خصوص ظرف یک دهه گذشته، به مضمون ملال می‌پردازد. تصوری که از ملال در اکثر رمان و مجموعه داستان‌های کوتاه شکل می‌گیرد غالبا به تجربه‌ای ارجاع می‌دهد که خود منشاء روایت است. به عبارتی ملال‌زدگی، در زمره مهم‌ترین صفات راوی معاصر است. نقطه عزیمت ساخت و خلق قصه، در گذار از وضعیت دردسرساز به وضعیت ملال شکل می‌گیرد. ملال پس از به پایان رسیدن ناگهانی نوجوانی و جوانی، ملال زندگی در آپارتمان، ملال ناشی از اتمام رابطه‌های انسانی، و انواع دیگری از ملال‌ها را می‌توان به این فهرست اضافه کرد. گویی هیچ دلیلی برای پی‌ریزی و تاسیس ادبیات، موجه‌تر از دچار شدن به حس ملال وجود ندارد. گفتن ندارد که نوشتن و بازسازی ملال پدیده نوظهوری نیست. علاوه بر این نفس ملال‌زدگی و مبنا قرار دادن آن برای اقدام به روایت از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های قصه‌نویسی محسوب نمی‌شود. بنابراین خواهان تجویز یا حذف چنین تجربه‌ای از جهان داستانی نیستیم. روایت ملال، در صورت‌بندی فعلی خود، از کلیشه‌ای دفاع می‌کند که با تکیه بر حافظه و کنش تداعی، گذشته و اکنون راوی یا شخصیت اصلی داستان را با هم مقایسه می‌کند و بنابراین ملال نه در حکم تجربه، حسی مشترک یا حالتی انسانی، بلکه به هیات واسطه‌ای درآمده تا حتی بر تجربه شکست غلبه کند. روایت ملال، ملال را به روایت و به بافت زبانی داستان سرایت نمی‌دهد بلکه به اشکال مختلف سعی بر آن است تا هرچه بیشتر موجز و جذاب باشد. از این رو، ما با ملال‌هایی از آنچه مثلا در «ببیت» سینکلرلوییس یا «مرد بدون مضمون» رابرت موزیل می‌بینیم، مواجه نیستیم. همان‌طور که اشاره شد ملال به استعاره‌ای برای چشم‌پوشی و مخفی گذاشتن تجربه شکست مبدل شده. می‌توان به فرمول ثابتی رسید که بر طبق آن، پنهانکاری‌ها و رفتارهای ریاکارانه در مجاورت ملال به اعتراضی منجر می‌شود که تدریجا چارچوب داستان را سازمان می‌دهد. بدین‌سان، تجربه معاصر «سرکوب» را به نوعی «سرپوش» استحاله می‌دهد. در کنارش ملال کارکرد دیگری هم دارد، تخیل را حذف می‌کند و داستان‌نویسی را به شیوه رسمی «مدیریت تخیل» تقلیل می‌دهد. تعبیر مدیریت تخیل را لئو لونتال در تشریح کارکردهای نهادهای رسمی ادبیات به کار می‌برد. مدیریت تخیل به فرآیندی تاکید می‌کند که مخاطب و نویسنده در پیمانی ناگفته و نانوشته شکست‌هایشان را با یکدیگر شریک می‌شوند. بر اثر این فرآیند، وضعیت موجود اسطوره‌ای می‌شود. اعتراض توأم با تسلیم جای مقاومت آمیخته با سکوت را می‌گیرد و به دنبال آن ارجاع به گذشته، منادی یکپارچگی آینده و همه لحظه‌های نیامده می‌شود. خلاصه‌اش اینکه: همین است که هست.

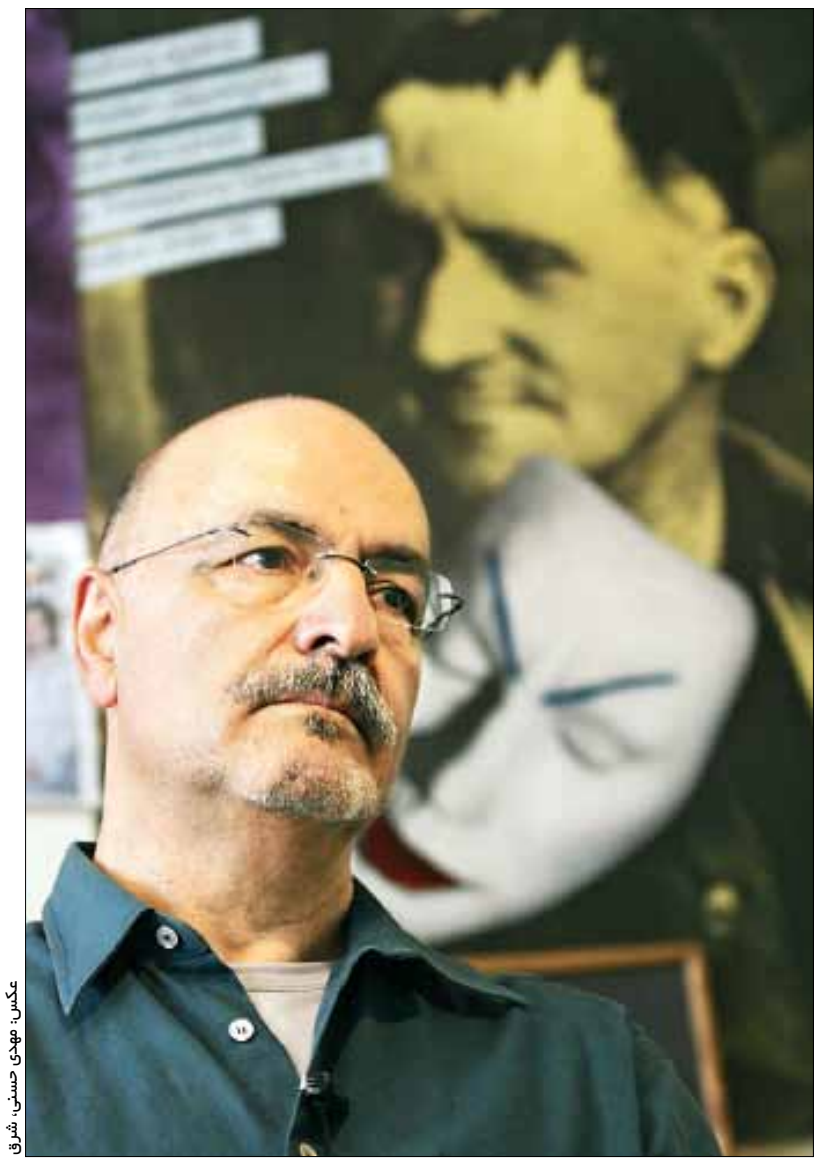
ادبیات ملال، آناکارنینای تولستوی، یا مادام بواری فلوبر و رمان‌های سلین را به‌صورت نمونه‌های مصداق‌گونه شیوه روایت‌پردازی معرفی می‌کند. در اهمیت و عظمت هیچ‌یک از آثار نامبرده شکی نیست. ولی محصول کار شباهتی به منابع اولیه ندارد. آناکارنینا بیش از حد توصیفات و صحنه‌های زاید دارد. یک کلام، قرن نوزدهمی است. مادام بواری، شخصیت ملال‌زده باشکوهی است ولی خواندنش حوصله را سر می‌برد و کاسه صبر مخاطب را لبریز می‌کند و سلین بیش از حد به جهان داستانی‌اش تاکید می‌کند. اینها تعبیراتی است که در نگاهی کارشناسانه، بافت‌ها و پس‌زمینه‌ها را دستکاری می‌کند تا به اپیدمی ملال، جلوه طاعونی مصیبت‌بار و درمان‌ناپذیر ببخشد.

در شمایی کلی، ادبیات فارغ از ادعایی که مطرح می‌کند میعادگاه شکست‌های «من» و دیگری است. مبادله ناکامی، ادامه زندگی را ممکن‌تر و قابل‌قبول‌تر می‌کند. به همین دلیل کاربست تاریخی راوی اول شخص رمان نیز تغییر شکل می‌دهد و تجربه خاص یا رویداد منحصر به فرد، جای خود را به بازگویی موقعیت‌هایی می‌دهد که بلافاصله همدلی و همنوایی مخاطب را برمی‌انگیزد.

گزاره دیگری که ادبیات ملال مطرح می‌کند معاوضه حافظه و یادواره‌های فردیت‌های شکست‌خورده با چیزی به اسم «تاریخ» است. تاریخ در این انگاره چیزی نیست مگر جمع جبری حافظه‌های بدون فردیت. مجموعه‌های داستان کوتاه شبیه به خاطره‌هایی شده‌اند که در جمعی دوستانه هرکس برای باقی حضار بازگو می‌کند. رضایت مخاطب، به طور تلویحی، تاییدیه‌ای بر مطالب بازگوشده در اثر داستانی است. ضرورت وجودی ادبیات در مقام یکی از امکان‌پذیری‌های انسانی بنابر منویات اصل ملال، به محیطی دلگرم‌کننده و فضایی تسکین‌بخش قلب ماهیت یافته است. تعداد آثار و همین‌طور نویسنده‌ها بیشتر و بیشتر می‌شود ولی در درونمایه چیزی اضافه می‌شود و نه حتی خلأ و گسستی شکل می‌گیرد. زبان، دیگر محیطی برای برخورد و مواجهه نیروهای آینده و گذشته نیست. بیشتر شبیه به اسکله‌ای است که اجناس قاچاق حافظه در آن تخلیه می‌شود و البته کشتی‌های بیشتری در راهند. در دوره‌های قبلی اگر داستان زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا فردیتی کاذب بروز کند یا امکان‌های محقق نشده فردیت جلوه‌گر شود، ادبیات ملال غالبا ماجرای اضمحلال شخصیت را مدنظر قرار می‌دهد. با این حال شخصیت محو نمی‌شود، یادآوری یگانه امکانی است که بر تداوم حیات گواهی می‌دهد.

گزارش به نسل بی‌سن فردا: گفت‌وگو با محمود حسینی‌زاد درباره ژورنالیسم ادبی

منتقدها داستان تعریف می‌کنند



عکس: مهدی حسنی، شرق

علی شروقی

محمود حسینی‌زاد، نویسنده و مترجمی است در ارتباط مداوم با مطبوعات. چه به عنوان یک خواننده و مخاطب پر و پا قرص و چه به عنوان نویسنده ستون و یادداشت و مقاله برای روزنامه‌ها و مجلات. از حرف‌هایش در این گفت‌وگو و آنچه پیش از این گفته و نوشته معلوم است که نه تنها از جوانی، خواننده پیگیر مجلات ادبی بوده که هنوز هم صفحات ادبی مطبوعات را با دقت و علاقه می‌خواند و بیشتر از هر کس منتقدِ منتقدانی است که به جای نقد، داستان می‌گویند و زندگینامه می‌نویسند. از دهه ۴۰ و دعوای سپانلو و براهنی در مجله «فردوسی» می‌گوید و از ژورنالیسم تاثیرگذار آن دوران و همچنین از دوران جدید و روزنامه «شرق». مثل بسیاری از همنسلانش معتقد است که دهه ۴۰ دوران طلایی ژورنالیسم ادبی بوده و دلیلش هم ادبیات آن دوره است. دوره‌ای که به اعتقاد حسینی‌زاد هنوز هم بهترین نویسندگان ایران به آن تعلق دارند. همان نویسندگانی که حسینی‌زاد معتقد است نسل جدید مقابل‌شان حرمت نگه می‌دارد. حرمتی که اگر هم به پدرکشی نسل جدید معتقد نباشیم، روی دیگر سکه پدرکشی است، چرا که نتیجه‌اش نادیده‌انگاشتن آن نویسندگان و مخفی نگه‌داشتن پتانسیل‌های واقعی‌شان از طریق ستایش صرف آنها با ادبیاتی حماسی یا تغزلی به جای مواجهه انتقادی دقیق با آثارشان است. نوعی بی‌اثر کردن آن ادبیات با پیچیدنش در لفاف تعارف و اغراق و بزرگداشت. حسینی‌زاد در این گفت‌وگو که چهارمین گفت‌وگو از مجموعه گفت‌وگوهای «گزارش به نسل بی‌سن فردا» است، «جشن‌نامه» را «چیز بی‌مزه»‌ای می‌داند که حاصل فقدان الگوهای درست برای کار ژورنالیستی است.

شما از نسلی هستید که جوانی‌تان در دهه ۴۰ گذشته و طبیعتا مطبوعات ادبی آن دوره را به یاد می‌آورید. الان هم می‌دانم که صفحات ادبی روزنامه‌ها را دنبال می‌کنید و از برخی یادداشت‌هایتان هم می‌شود فهمید که نسبت به این صفحات موضع انتقادی دارید. به نظرتان مهم‌ترین تفاوت ژورنالیسم ادبی این دوره با دهه ۴۰ که خیلی‌ها از آن به عنوان دوران طلایی ژورنالیسم ادبی یاد می‌کنند در کجاست؟

واقعیت این است که آن زمان، مجلات ادبی نقش زیادی داشتند. مثلا همان «فردوسی» معروف یا مجله «اندیشه و هنر» که شمیم بهار مسوول صفحات ادب و هنرش بود، نشریات بسیار تاثیرگذار و مهمی بودند. یادم است اواسط دهه ۴۰ که به آلمان رفتم یکی از چیزهایی که گفتم خانواده‌ام برایم بفرستند، مجله «فردوسی» بود. می‌خواهم بگویم که آن زمان آدم تا این حد مجلات ادبی را دنبال می‌کرد...

«فردوسی» که گفتید مثال خیلی خوبی برای موضوعی است که می‌خواهم به آن برسم. چون «فردوسی» با مقاله‌های انتقادی صریح و تند و تیز براهنی و جدل‌هایش با نویسندگان و شاعران دیگر معروف بود. با این همه این اعتقاد وجود دارد که نقدهای آن زمان به تندی آنچه نسل جدید روزنامه‌نگاران درباره نسل قبل از خود نوشته‌اند نبوده است و نسل جدید درصدد پدرکشی و حذف نسل قبل از خود برآمده، در حالی که روزنامه‌نگاران دهه ۴۰ در نوشته‌های انتقادی‌شان رویکرد حذفی نداشته‌اند.

نه، آن زمان هم این دعواها بود. مثل دعوای سپانلو و براهنی در همان مجله «فردوسی» که خیلی هم معروف بود و حتی کار به جایی رسیده بود که به هم ناسزا می‌گفتند. منتها تفاوتی که بین این دو دوره هست، این است که در دهه ۴۰ روی نقد، بیشتر کار می‌شد. یعنی آنچه نوشته می‌شد واقعا نقد کتاب بود. اما در دوران جدید شاید نقد ادبی ما به این دلیل یک مقدار لطمه خورد که جوان‌ها خواستند به راه دیگری بروند یا شاید واقعا آن بضاعت را نداشتند و نتیجه‌اش هم این شد که هنوز هم نقدهایی که نوشته می‌شود، بیشتر تعریف داستان است و شمه‌ای از زندگی نویسنده و قدری هم قرض‌گرفتن از کتاب‌های ترجمه‌شده و یکی از مشکلات اصلی ژورنالیسم ادبی این سال‌ها در مقایسه با ژورنالیسم دهه ۴۰، همین نبودن نقد درست است وگرنه آن زمان هم دعوا و جار و جنجال بود و هنوز هم هست...

بخشی از دعوا هم البته از صراحتی می‌آمد که در نقدها بود و الان دست‌کم در وجه غالب ژورنالیسم این دوره، این صراحت خیلی کم شده و رودربایستی‌ها بیشتر شده. یعنی نه فقط پدرکشی به آن شکلی که عنوان می‌کنند، اتفاق نیفتاده بلکه نوعی ستایش افراطی از نسل قبل و رعب و وحشت از آن نسل هم وجود دارد...

الان این صراحت در اینترنت بیشتر است، یعنی در آنجا می‌بینم که یک رمانی را می‌کوبند ولی در مطبوعات کم دیده‌ام که بخواهند از رمانی بد بگویند. معمولا اول خوبی‌هایش را می‌گویند و بعد می‌گویند کاش این‌جوری بود. من حتی یک‌بار به یکی از منتقدان تقریبا معروف ایمیل زدم و گفتم: تو از همه کتاب‌ها تعریف می‌کنی. از نظر تو اصلا رمان بد در ایران وجود دارد؟ ... درست است، الان آن صراحت لهجه کم شده و دلیلش همان رودربایستی است که نسل جدید با نسل قدیم پیدا کرده. به نظر من نسل جدید اصلا نخواست پدرکشی کند، بلکه قضیه به این صورت بود که واقعا بین دو نسل یک گسست به‌وجود آمد و در این هیچ شکی نیست. چون از قدیمی‌ها یک گروه دیگر نمی‌خواستند کار کنند. یک گروه کنار گذاشته شدند. یک گروه هم رفتند خارج و دیگر نیامدند. از طرفی انتشاراتی‌های بزرگ مثل امیرکبیر و خوارزمی و... هم دیگر به آن صورت کار نمی‌کردند، خب در این میان جنگ هم موضوع مهمی بود و با وجود جنگ دیگر کسی حال و حوصله ادبیات را نداشت. این قضیه بود تا اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ که ادبیات و مطبوعات ادبی دوباره یک جانی گرفت. این را هم بگویم که یکی از عواملی که به‌نظر من در ژورنالیسم ادبی در دوره جدید خیلی تاثیرگذار بود، روزنامه شرق و احمد غلامی به عنوان دبیر بخش ادب و هنر آن روزنامه بود. من فکر می‌کنم بودن احمد غلامی در شرق، در پاگرفتن منتقدان جوان و تربیت ژورنالیست‌های جوان خیلی تاثیرگذار بود. الان یک‌سری از ژورنالیست‌ها، همه بچه‌های شرق هستند و همه به نوعی در شرق کار کرده‌اند و این رونق گرفتن صفحات ادبی در شرق باعث شد ناشران هم احساس کنند کسی هست که از آنها پشتیبانی کند. البته شرق نقش منفی هم داشت و به نظر من انبوه این جوانان منتقد، باعث شد که یک‌مقدار سستی و سطحی‌گری هم در کار به‌وجود بیاید. اما باز هم تاکید می‌کنم که اینها اصلا نمی‌خواستند پدرکشی کنند، بلکه بچه‌های جوانی بودند که اسم‌های آن زمان هنوز برایشان بزرگ بود و با یک احترام زیادی از آن نسل یاد می‌کردند. از طرف دیگر آن نسل این جوان‌ها را زیاد جدی نمی‌گرفت. این شد که دور هم جمع شدند و از هم‌نسلان خودشان حمایت کردند و این، هنوز هم ادامه دارد. یعنی هنوز هم اگر یک نویسنده ۲۵ساله کتابی چاپ کند ۸۰۰ تا نقد برایش می‌نویسند اما یک نویسنده قدیمی که کتاب چاپ کند باید بنشیند و ببیند چه کسی برایش نقد می‌نویسد. هنوز متاسفانه این هست و آن جوان‌ها هنوز هوای همدیگر را دارند.

شما معتقدید یک دلیل حمایت جوان‌ها از هم این بوده که آن نسل هم این نسل را زیاد جدی نمی‌گرفت؟

آن نسل، جوان‌ها را جدی نمی‌گرفت و جوان‌ها هم از روی حرمت اصلا جلو نمی‌رفتند و خودشان دور هم جمع می‌شدند. من هیچ‌وقت یادم نمی‌رود که شرق درمورد کتاب یکی از نویسندگان جوان، نقدی نوشت که از خود کتاب طولانی‌تر بود. یعنی حمایت جوان‌ها از هم تا این حد بود.

یکی از انتقادهایی که گروهی به نقدهایی که این روزها در مطبوعات نوشته می‌شود دارند، طرح مباحث تئوریک در این نقدهاست. می‌گویند جای طرح این بحث‌ها در روزنامه نیست. شما با این عقیده موافقید؟

مطرح‌شدن بحث‌های تئوریک در مطبوعات یک امر طبیعی است و این را ما در خارج هم داریم. ولی به نظر من در ایران در زمینه آوردن مباحث تئوریک در داخل نقد یک اثر، کمی زیاده‌روی می‌شود. من چندین‌بار به شوخی گفته‌ام که نقدهای ادبی ما شده مقداری تعریف کتاب، مقداری تعریف از نویسنده و ۵۰۰تا ایسم که آخرش اضافه می‌شود و می‌شود نقد. دیگر آنقدر این رولان بارت و باختین در نقدها تکرار شده‌اند که آدم واقعا کلافه می‌شود. برای همین من می‌خواستم تعدادی از نقدهای خارجی را که بر کتاب‌هایی که ترجمه کرده‌ام، نوشته شده، ترجمه و چاپ کنم. نقد باید یک استراتژی داشته باشد، نه اینکه از همه آدم‌ها کمک بگیری و آنها را وارد نقدت بکنی. مساله این است که ترجمه‌هایی که در ایران می‌شود نه جدید است و نه ترجمه‌های خیلی دقیقی است. تئوری‌های جدید ادبی ترجمه نمی‌شود و همه همان اسامی قدیمی معروفی را که همه می‌دانیم برای هزارمین بار ترجمه می‌کنند. یادم است یک‌بار که هلمینگر، نویسنده آلمانی، آمده بود ایران با هم رفته بودیم اصفهان و او در حوزه هنری اصفهان داستانش را خواند. بعد گفتند اگر سوال دارید بپرسید. یکی پرسید نظر شما راجع به فمینیسم چیست؟ یکی راجع به پست‌مدرن سوال کرد و یکی راجع به یک ایسم دیگر. باور کنید او اصلا متوجه نمی‌شد و آخرش گفت اصلا دغدغه ما در ادبیات آلمان این چیزها نیست. ما اصلا نه به پست‌مدرنیسم فکر می‌کنیم نه به فمینیسم. کتاب‌مان را می‌نویسیم و نقد می‌شود. من عقیده دارم که در طرح این بحث‌های تئوریک در نقد، در ایران زیاده‌روی می‌شود وگرنه نوشتن مقاله درباره تئوری‌های ادبی اشکالی ندارد. اما این مباحث نباید داخل نقد یک اثر بیاید و نقد با این ایسم‌ها پر شود.

قبول دارید که در این سال‌ها ژورنالیسم ادبی ما در وجه غالبش در برخورد با نویسنده‌های قدیمی تثبیت شده، بیشتر حرمت نگه داشته و مواجهه انتقادی با آن نسل نداشته و به جایگاه واقعی نویسنده نپرداخته و بیشتر به در آوردن «جشن‌نامه»های پر طمطراق برای نسل قدیم اکتفا کرده است؟

من فکر می‌کنم ما یک اشکال کلی داریم و آن این است که با وجود اینکه شش، هفت میلیون ایرانی خارج از کشورند و اینترنت و... هم هست باز هم از جریان ادبی خارج از کشور دور هستیم و معمولا از راه ترجمه‌های ناقص با آن جریان آشنا می‌شویم. من نمی‌دانم ژورنالیست‌های ما واقعا چه قدر می‌نشینند و یک مجله خارجی را ورق می‌زنند. می‌خواهم بگویم ما الگویی برای خودمان نداریم و آن چیزی که به عقل‌مان رسیده همین «جشن‌نامه» است که با اینکه خودم هم برای یکی، دوتا از این «جشن‌نامه»ها نوشته‌ام اما به نظر من هم خیلی بی‌مزه است و فکر می‌کنم این الگو باید عوض شود. بهتر است به جای «جشن‌نامه» درآوردن بنشینند و تمام کتاب‌های یک نویسنده را نقد کنند. یعنی به هر منتقد یک کتاب بدهند و بگویند این کتاب را بخوان و نقد کن و با نویسنده هم یک مصاحبه دقیق انجام دهند نه اینکه به تعارف برگزار کنند.

یک تصوری هم که به‌وجود آمده این است که انگار روزنامه‌نگار کارمندی است که باید به عنوان واسطه، صدای نویسنده بزرگ و تثبیت‌شده را به گوش مخاطبان برساند.

یک دلیلش این است که تقریبا کمترین تحمل نقد وجود ندارد و به همین دلیل روزنامه‌نگارها می‌ترسند. مثلا من یک‌بار یادداشتی برای تئاتر یک نفر نوشتم و بعد بچه‌ها با من تماس گرفتند و گفتند ما با کارگردانش قرار مصاحبه گذاشته بودیم اما مطلب تو را که خواند مصاحبه را لغو کرد و گفت من مصاحبه نمی‌کنم. شاید همین برخوردهای تند است که باعث به وجود نیامدن مواجهه انتقادی می‌شود و بخشی از آن هم متاسفانه به همان تعارفات ایرانی برمی‌گردد. حتی بزرگان ما هم وقتی می‌خواهند نقد منفی بنویسند آنقدر با زبان پیچیده می‌نویسند که حتی خود نویسنده هم نمی‌فهمد که ازش بد می‌گویند.

شما خودتان به اینکه دهه ۴۰ دوره طلایی ژورنالیسم ادبی بوده معتقدید؟

بله، دلیلش هم این است که ادبیات ما در آن دوره ادبیات پرباری بود و طبعا ژورنالیسمش هم بهتر بود. بین براهنی و سپانلو که آن زمان می‌نوشتند و کسانی که الان می‌نویسند تفاوت بسیار است. ژورنالیسم ادبی و ادبیات، مکمل هم هستند و چون آن دوره واقعا دوره طلایی ادبیات بود و هنوز هم بهترین نویسنده‌های ما متعلق به آن دوره‌اند. طبیعی است که این بر ژورنالیسم ادبی هم تاثیری مثبت می‌گذاشت. ضمن اینکه الان متاسفانه یک جدایی‌هایی افتاده که باید برطرف شود. مثلا من به یکی از ناشران می‌گفتم تو که امکانش را داری چرا کتابخوانی در شهرستان راه نمی‌اندازی. هیچ خرجی هم برایت ندارد. هر دو، سه ماه یک‌بار سه، چهار تا از نویسنده‌هایت را بردار و برو توی شهرستان‌ها و کتابخوانی بگذار. مثل کاری که در خارج می‌کنند. اما متاسفانه الان در اینجا این کارها را نمی‌کنند. در دهه ۴۰، نویسندگانی بودند که هم نوطلب بودند و هم زبان خارجی بلد بودند و در کنارشان پاتوق‌های خیلی مشهور را هم داشتیم. طبیعی است که در کنار این عوامل، ژورنالیسم ادبی هم رشد می‌کند.

دقایق

مکان‌های مسقف

امیر احمدی‌آریان

■ بخش اعظم ماجراهای داستان‌های فارسی سال‌های اخیر زیر سقف اتفاق می‌افتد: در اتاق‌ها، آپارتمان‌ها، کافه‌ها و دیگر جاهایی که افراد در آنها می‌توانند بی‌مزاحمت دیگران، با خیالی آسوده حرف بزنند، فکر کنند و آنچه را که در درون‌شان می‌گذرد، عیان کنند. بیشتر داستان‌های این سال‌ها رجعتی است به عرصه خصوصی، به زندگی خانوادگی و کنش متقابل اعضای خانواده و اقوام و نزدیکان. نویسندگان ما بیشتر به دنبال مجموعه‌ای از شخصیت‌ها رفته‌اند که رابطه خونی یا عاطفی با هم دارند.

در رمان «برایتون راک» گراهام گرین، بخش اعظم حوادثی که در شهر کوچک برایتون می‌گذرد، ناشی از گره خوردن نگاه شخصیت‌های رمان با یکدیگر در خیابان است. تلاقی نگاه‌های عابرانی که از کنار هم می‌گذرند بارها موجب قتل و فاجعه می‌شود و گرین شهر ساحلی برایتون را تبدیل به جهنمی کوچک از جنگ‌های اوباش می‌کند. هر کدام از اعضای گروه‌های اوباش در روز بارها آن لحظه هولناک گره خوردن چشمان‌شان را در چشم عابری که از روبه‌رو می‌آید تجربه می‌کنند، در شهر همیشه با نشانه‌های مرموزی از ترس و خطر و تحت تعقیب بودن مواجه می‌شوند و به دلیل زندگی در دل خیابان‌ها و رو در رو شدن با صدها غریبه در طول روز، دایما در فضای التهاب و نگرانی و ترس از مرگ به سر می‌برند. چنین فضایی یا چیزی مشابه آن که متکی بر امکانات روایت در فضای شهر باشد، در رمان فارسی کمتر پدید آمده است، به خصوص در سال‌های اخیر. از هیاهوی شهرهای بزرگ، لحظات گره خوردن نگاه یک شخصیت در چشمان عابری که در خیابان از کنارش می‌گذرد و تاثیر این نگاه بر زندگی او، برخوردهای تصادفی در خیابان و دیگر فضاهای عمومی و تاثیر آن بر زندگی شخصیت‌ها، مثلا به سبک رمان‌های پل استر، در رمان فارسی کم خوانده‌ایم. در ادبیات متاخر ما، کمتر نویسنده‌ای به سمت خلق فضایی حرکت کرده که رب گریه در دو رمان ترجمه‌شده‌اش، «پاک‌کن‌ها» و «جن» خلق کرده است، به این معنا که زندگی شخصیت را به ید قدرت شهر بسپارد، اجازه دهد جزییات عجیب و برخوردهای متعارف در فضاهای باز به منزله موتور محرکه رمان عمل کند و روایت را پیش برد؛ به خصوص در سال‌های اخیر مکان رمان فارسی به مکان‌های مسقف تقلیل یافته و بلندپروازی رمان و داستان فارسی را ارتفاع همین سقف حد می‌زند.

اما پناه بردن دسته‌جمعی نویسندگان ایرانی به فضای مسقف تصادف محض نیست و علل خاصی دارد که مهم‌ترین‌شان را باید مفهوم «نظارت» دانست. در رمان‌های بزرگ اغلب حکایت نقاط اوج زندگی شخصیت‌ها محوریت دارد؛ لحظات پرتنش و غیرعادی‌ای که شخصیت‌ها در آن از مرز روابط معمول فراتر می‌روند و در واقع رمان روایت نوعی گسست در زندگی روزمره شخصیت‌هاست. پیامد این گسست‌ها آن دسته کنش‌های فردی است که اغلب در چارچوب قوانین روزمره نمی‌گنجد و برای باورپذیر ساختن‌شان باید به نحوی شخصیت را از چشم قانون پنهان کرد. در جامعه‌ای مانند ما نویسنده برای نجات دادن روایتش مجبور است شخصیت‌ها را به فضاهای مسقف هدایت کند، به حریم‌های خصوصی که از چشم ناظر قانون دور است و به این ترتیب هر نوع کنشی که در خیابان ممنوع باشد در خانه فرد مجاز می‌شود، به این دلیل که هر فرد، حداقل تا حد زیادی، قانون خانه خود را تعیین می‌کند. بنابراین، یکی از عواملی که نویسنده را وادار می‌کند شخصیت‌هایش را به فضاهای بسته براند، همین چشم قانون است که هم محسوس و هم نامحسوس افراد را در فضای عمومی زیر نظر می‌گیرد. در زمینه رمان فارسی، در محیط مسقف است که می‌توان شخصیت را رها کرد، می‌توان حرف‌هایی را در دهان او گذاشت که در خیابان ممکن نیست، می‌توان لباسی بر تن او کرد که در فضای عمومی امکان ندارد.

وقایع اصلی داستان‌هایمان در جایی می‌گذرد که چشم کسی به آن نمی‌افتد. خانه محیطی امن و دور از نظارت دیگران است که هر کاری می‌توان در آن کرد.

این راه حل پیامدهای مهلکی برای ادبیات ما دارد. بخش اعظم امکانات زندگی در محیط شهری از دسترس نویسنده دور می‌ماند، تجربه‌های شگفت‌انگیزی که هر شخصیتی در خیابان‌های شهری چون تهران می‌تواند از سر بگذراند از این روایت‌ها محو می‌شوند و سقف بلندپروازی‌های نویسنده و خطر کردن‌های او بسیار پایین می‌آید. بی‌سبب نیست که بسیاری از این کتاب‌ها بعد روان‌شناختی مهمی دارند. به علت همین محدودیت امکانات محیطی و مکان‌های در دسترس برای روایت، درونیات شخصیت نقشی کلیدی پیدا می‌کند. آدم‌ها در این رمان‌ها بسیار از خودشان می‌گویند، عقایدشان را درباره دیگر آدم‌ها در صفحات متعدد شرح می‌دهند و در آن بین نویسنده تمام تلاشش را می‌کند تا از طریق گره‌های درونی شخصیت‌ها روایت را پیش ببرد. چنین رویکردی، ناگزیر از وارد کردن حجم عظیمی ناله و شکایت و عقده‌گشایی فردی است که حتی بهترین نمونه‌های آن نیز سطح داستان را به شدت تنزل خواهد داد.

تأملاتی در باب شعر - ۲

پایان فرشته، تولد هیولای شعر

شهریار وقفی‌پور

موزها آوازی نرم و دلکش داشتند که به شنونده توانایی خلق اثر هنری می‌بخشید. موزها حاصل رابطه زئوس و منوموزین (به معنای حافظه) بودند؛ از همین‌رو است که افلاطون اندیشه و هنر را که ملهم از آواز موزهاست، یادآوری چیزهایی می‌داند که در عالم مثل آموخته بودیم و پس از تولد، به فراموشی سپرده‌ایم. به عبارتی، آواز موزها وعده دانش و معرفت در نظام نمادین را می‌دهد؛ حال آنکه آواز سیرن‌ها وعده دانش محال، دانش به امر واقعی، دانش به صحنه‌ای اولیه و یادآوری چیزی است که سرکوب اولیه سانسور کرده است. از این منظر، پس از فروید، آواز سیرن‌ها به سکوت روانکاو بدل شده است؛ به عبارت دیگر، موزها از آن رو الاهه‌های هنر و الهام هستند که قلمرویی که اجازه فرمان‌روایی بر آن را دارند، قلمرو حافظه است. در مقابل، لاکان حافظه را توانایی فراموش کردن ترومای بنیادینی می‌شمرد که سوژه حول آن هستی می‌یابد؛ از این رو، آواز سیرن‌ها دانش امر واقعی بوده که در تضاد با فراموشی ترومای بنیادین است. در تمامی گفته‌های ما نقطه‌ای است که کلمات نمی‌توانند با آن تماس پیدا کنند و اگرچه هر گاه به آن نزدیک می‌شوند، به لکنت می‌افتند و بد کار می‌کنند؛ همیشه به آن نقطه، به آن تروما بازمی‌گردند؛ به گفته لاکان: «سوژه، فی‌نفسه، یادآوری زندگینامه خود است که در کل همواره در حدی مشخص بازمی‌ماند و از پیشروی بازمی‌ماند، حدی که امر واقعی خوانده می‌شود... . اندیشه مقتضی، به ماهو اندیشه، در آن سطحی که ما در آن هستیم، همیشه از چیزی واحد دوری می‌کند ــ اگر بر آن باشد که بعدتر بتواند خود را در همه‌چیز بازیابد. از همین رو، امر واقعی همان چیزی است که همواره به مکانی واحد بازمی‌گردد ــ به آن مکانی که در آنجا، سوژه تا جایی که می‌اندیشد، تا جایی که res cogitans [چیز اندیشنده] است، با آن ملاقات نمی‌کند.» سوژه حافظه را به این دلیل شکل می‌دهد که انسجام بیابد، تا داستانی را بپردازد که قادرش سازد از امر واقعی تروماتیک بگریزد. از سوی دیگر، آواز سیرن‌ها که به اودیسئوس وعده نقل حماسه خودش را می‌دهد، به عبارتی، در اینجا، آنچه مطرح است وعده نقل سرگذشت سوژه است: سرگذشت سوژه در کلیتش، سرنوشت به‌مثابه کلیت، در یاد آوردن کاملش. آواز سیرن‌ها که چیزی نیست جز صرف آوازی در مورد آواز؛ به اودیسئوس وعده شنیدن کلیت سرگذشت حماسی شاهکارهایش است. سیرن‌ها عملا به اودیسئوس چشم‌اندازی تمامیت‌یافته به زندگی را عرضه می‌کنند، چیزی شبیه شنیدن صدای زنده سوژه از سوی سوژه است؛ اما این امر تنها پس از مرگ ممکن می‌شود.

اودیسئوس چگونه می‌توانست در حالی که زنده بود، آواز خودش را بشنود (برای شنیدن قصه حقیقی خودت ــ تمام قصه ــ باید کسی غیر از خودت باشی؛ به عبارت دقیق‌تر، باید مرده باشی!). از این منظر، آیا آواز سیرن‌ها دعوت اودیسئوس به مراسم تدفین خویش نیست؟ آیا ایده‌آل هنر مدرن تبدیل شدن به آواز سیرن‌ها نیست؟ تجربه هنر وارد شدن به این وقفه یا فاصله «غیرانسانی یا هیولایی» است که نه نوعی «اینک» بلکه رخدادی است که آن چیزی را مختل می‌کند که به آن شیوه‌ای رخ می‌دهد که به‌خوابی، تجربه شب را از گذران در خواب باز می‌دارد یا به آن شیوه‌ای که شب‌زنده‌داری یا اَحیای مسیحایی پایان تاریخ را به تاخیر می‌اندازد یا (چنان که در بوطیقای بلانشو رخ می‌دهد) به شیوه‌ای که احتضار محال بودنِ مرگ است:

مرگ من حیث نیستی مرگ دیگری است، مرگ برای آنانی که بازمی‌مانند. زمان نفسِ احتضار نمی‌تواند به خویش پایه‌ای برای برپاماندن ببخشد. آنچه در این دم [احتضار] یگانه و تاثرانگیز است، بسته به این واقعیت است که این دم گذشتنی نیست [یعنی ابدی است]. در احتضار افق آینده داده شده است، اما این آینده به‌مثابه وعده اکنونی جدید طرد می‌شود، اکنونی که در این وقفه است؛ وقفه‌ای که برای همیشه وقفه می‌ماند. به زعم لویناس همین وقفه است که توضیح می‌دهد چرا ناکاملی، کامل نشدن، به شکلی ناسازه‌گون یا به گفته ژرژ باتای، نوعی «تجربه حدی»، مفهوم بنیادین هنر مدرن است.

همین‌جا، شاید بد نباشد به استعاره بلانشو در باب اثر هنری به عنوان «تبعید» و «بی‌خانمانی» اشاره کنیم. در این بافت و زمینه، آواز سیرن‌ها پیش‌الگوی هنر مدرن است، آوازی که تهدیدی برای «بازگشت به خانه» به شمار می‌رود و از همین‌رو است که اودیسئوس از آن می‌گریزد. اشاره به این نکته راهگشاست که اودیسئوس طی آوارگی یا سفر ۲۰ساله‌اش با زنان دیگری نیز روبه‌رو شده بود، با سیرسه و کالیپسو و نظایرشان و حتی مدتی را با آنها گذرانده بود، اما تهدید سیرن‌ها از خطر همه آن زنان بسی فراتر است و از همین‌رو است که اودیسئوس به هیچ‌وجه نباید به آنها نزدیک شود. بنابراین آیا الاهه الهام شعر امروز نه یک فرشته (یکی از موزها) که یک هیولا (یکی از سیرن‌ها) نیست؟ در اینجاست که پاسخ به پرسش هولدرلین که شاعران در زمانه عسرت، در زمانه غیبت فرشتگان و موجودات روحانی، باید چه کنند؟