روزنامه شرق

ادبیات

محسن تنابنده: به قطارِ در حال حرکت سنگ می‌زنند — صفحه ۱۰

برزو نیک‌نژاد: تلویزیون جای اشتباه نیست — صفحه ۱۱

تأملی بر شعرهای آخرِ شاملو در آستانه سالمرگش — صفحه ۱۲

تحشیه‌ای بر داستان‌های کوتاه کوروش اسدی

طفره‌روی از رودررویی مستقیم با چیزها

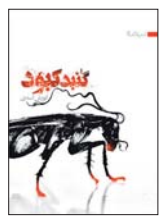
خلیل درمنکی

«داستان‌های کوروش اسدی، چگونه بدل به نقدی بر هوشنگ گلشیری می‌شوند؟». هوشنگ گلشیری مانند راعیانی که بر بدن دام‌های خود داغ می‌نهند تا از دیگر دام‌ها بازشناخته شوند، بر سیمای آدم‌های خود داغ می‌گذارد. گاه با خال و گاه با چالی بر روی گونه. او آناتی از یک چهره را برمی‌گیرد و تا آن «آنات» نگریزند، آن را به‌مثابه سیماچه‌ای، به یاری یک خال بر روی چهره پرچ می‌کند. مسئله این است: تثبیت و ظهور یک چهره فرار در یک چارچوب پایدار. اما مسئله بیش‌وپیش از آنکه مسئله‌ای عکاسانه باشد، مسئله‌ای چلنگرانه است. پرچ‌کردن، میخ‌کوبی و خال‌کوبی. مسئله این است: «خال-میخ». او به یاری کوبیدن یک خال-میخ روی چهره، آن را به درجه‌ای از تثبیت می‌رساند تا بتواند نگاه خیره خود را برآن بدوزد. او کلیت چهره را در نزد خود حاضر ندارد، اما با خال‌زنی به‌مثابه گونه‌ای پرچ‌کوبی، با تولید یک نقطه آجیدن و یک نقطه‌جوش، از نوسان‌های چهره می‌کاهد و به آن‌گونه‌ای از پایداری می بخشد. راوی داستان «خوابگرد» می‌نویسد: «مهم‌تر از همه... آن خال بود... آن را چون چیزی می‌دید که خاطر پریشانش را مجموع می‌کرد.»[1] شازده احتجاب خطاب به فخری می‌گوید: «تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می فهمی؟ تازه این خال صاحب‌مرده را باید گوشه چپ لپ‌هات گذاشته باشی، نه روی پوزه دهاتی‌ات».[2] اما مسئله صرفا شیوه بزک کردن و جای درست خال روی چهره نیست. مسئله چندان پیچیده نیست. این را حتی فخری که کلفتی ساده بیش نیست، می‌داند. چهره فخرالنساء بیش از هر چیز با یک عینک بر زمینه خود پرچ شده است. فخری می‌گوید: «اگه شازده می‌گذاشت این عینکو بگذارم به چشمم».[3]

چهره‌ها مانند شبکه‌های فلزی ضریحی هستند که خال‌ها، چال گونه‌ها و گاه چیزی چون همین عینک، چونان قفل‌های حاجت بر آن آویخته می‌شوند. شبکه‌های فلزی که بیش‌وپیش از آنکه به‌مثابه نورگیر یا حفاظ عمل کنند، به‌مثابه گونه‌ای از داربست و صفحه اتصال کار می‌کنند. اما کوروش اسدی از پرچ‌کردن یک «آن» از چهره بر روی زمینه مواج چهره ناتوان است. دقیق‌تر، نگاه او به‌درستی روی چهره پرچ نمی‌شود. نگاه او مدام از روی چهره سر می‌خورد، می‌لغزد و در جایی پشت چهره، به چیزی در پشت چهره آویخته می‌شود. «نقطه‌آجیدن» نگاه او، نقطه جوش‌خوردن نگاه او در بیرون از چهره است. در اطراف چهره. گونه‌ای طفره‌روی از چهره. طفره‌روی از رودررویی با چهره. گویی او از اینکه رک و راست در سیمایی چشم بدوزد، می‌هراسد و به دور جایی در کنار چهره زن داستان‌های خود نگاه می‌کند. «به کنار صورت زن خیره می‌شود به کلاغ که کنار صورت زن، پشت شیشه کافه، آن دور، روی نک سرو نشسته است و برای خودش خوش‌خوش لق می‌خورد». «زیر گوشواره چپ زن، آن دورها، قایقی بود با بادبان سفید». «زن با پشت دست طره گیسو را از روی گوش کنار زد و ماه و نخل را {که در پشت چهره زن قرار گرفته‌اند} پریشان کرد». این سه پاره که از داستان‌های «گوشه غراب»، «گردنبند» و «باغ سوخته» و از مجموعه‌های «گنبد کبود»، «پوکه‌باز» و «باغ ملی» نقل شدند، این نگاه لغزان و سرخورده از روی چهره و پرچ‌شده در دوردست‌ها را به‌خوبی در روشنا قرار می‌دهند.

اگر کارل پولانی در «دگرگونی بزرگ»[4] از «حک‌شدگیِ» اقتصاد در جامعه و محیط‌زیست پیش از تأسیس نظام بازار خودتنظیم‌گر و «فک‌شدگیِ» اقتصاد از جامعه و محیط‌زیست پس از تأسیس این نظام سخن می‌گوید و فَک‌شدگی اقتصاد از جامعه و محیط‌زیست را ره‌آورد یک دیدگاه آرمان‌شهری می‌داند، اقتصادی که به‌خودی خود و با یک منطق درونی تنظیم می‌شود و از آنجا که از سوی دیگر سپهرهای اجتماعی کنترل و بازتنظیم نمی‌شود، وجهی ویرانگر می‌یابد، می‌توان در حوزه نقد ادبی نیز از این مفهوم‌ها یاری گرفت و درباره حک‌شدگی و فک‌شدگی چهره‌ها سخن گفت. اما باید افزود فک‌شدگی یک امر، و جداسازی آن از سایر زمینه‌ها، ره‌آورد پرچ‌کردن آن درون یک چارچوب خودبسنده و گونه‌ای از «درون‌حک‌شدگی» است، اما حک‌شدگی آن در سایر زمینه‌ها ره‌آورد جابه‌جاکردن نقطه پرچ و نقطه آجیدن آن از درون چارچوب خود به بیرون و «برون‌حک‌شدگی» است. چهره‌های گلشیری با پرچ‌شدگی چهره بر روی خود چهره، به‌مثابه گونه‌ای از درون‌حک‌شدگی، از یک زمینه بیرونی فک شده‌اند، اما چهره‌های اسدی، چهره‌هایی برون‌حک‌شده هستند. اسدی از فک کردن چهره ناتوان است. همواره چیزی هست که در چهره نیست و چهره را به‌سوی چیزهای دیگر پرتاب می‌کند. اگر رمان‌های گلشیری بیشتر تباری روشنفکرانه دارند و اگر از سپهر سیاسی و اجتماعی فک شده‌اند، اگر رمان‌های احمد محمود در این سپهرها حک شده‌اند، داستان‌های اسدی در موقعیتی بینابین قرار دارند. داستان‌هایی خواستار حک‌شدن در سپهر سیاسی و اجتماعی، اما ناتوان از این حک‌شدگی. اما برای اینکه این امر در روشنای بیشتری قرار گیرد، هنوز باید گامی فراپیش نهاد. مسئله فقط لغزیدن نگاه از روی چهره‌ها نیست. این یک استراتژی راهبردی است: استراتژی قصوی روی‌برگردانی از رودررویی مستقیم با چیزها. راوی به‌جای آنکه به خود چیزها نگاه کند، سودایی انعکاس چیزها است. «عکس پنکه سقفی، کوچک شده، در قعر قاشق استیل می‌گردد» (پیاده، گنبد کبود). «برق قرص محو خورشید مثل برق یک سکه دو ریالی افتاده بود بر لجن ته جوی کنار باجه تلفن » (پوکه‌باز). در داستان «سان‌شاین» در مجموعه «باغ ملی»، راوی که دربند خط خالی روی ابروی چپ یاری شده، هنگامی‌که می‌خواهد از او عکس بیاندازد، دستش می‌لغزد و به‌جای آنکه فقط از خط خالی روی ابرو و دست بالا از چهره یار عکس بگیرد، از چهره و تن او هم‌زمان عکس می‌گیرد. در این داستان نقطه آجیدنِ نگاه راوی هنوز روی چهره زن است و از این دیدگاه هنوز در موقعیت قصوی که از آنِ گلشیری است، قرار دارد. اما این داستان چیز بیشتری دارد تا با ما بگوید: «لغزش دست». مسئله نوشتن برای اسدی با مسئله لغزش دست گره خورده است. لغزش دوربین. آیا کوروش اسدی با سبک «دوربین روی دست» می‌نویسد؟ او هیچ‌گاه به‌طور مستقیم از چیزی نمی‌نویسد. هنگام خواندن داستان‌های کوروش اسدی مدام احساس می‌کنید نویسنده از چیزی که دارد می‌نویسد دور می‌شود و به‌جای آنکه به اصل داستان بپردازد، از چیزهای دیگر می‌نویسد. گویی نویسنده تمرکز ندارد. گویی دست نویسنده لغزیده است و به‌جای آنکه از آن‌چیزی که می‌خواسته بنویسد، بنویسد از چیز دیگری نوشته که هرچند به آن خیلی خیلی نزدیک است، اما خود خود آن نیست. و این صرفا یک درد نشانه روانکاوانه نیست. این هراس، هراسی سیاسی نیز هست. خیره‌شدن به امر واقع، خیره‌شدن به خود چیزها ممنوع است. راوی در داستان «سان‌شاین» با بازی زبردستانه‌ای که با گزاره «عکس‌برداری ممنوع» می‌کند، گزاره‌ای که هم از سوی زن -وقتی که راوی دارد از او عکس می‌اندازد- بر زبان رانده می‌شود و هم بر دیوار یک پادگان درج شده است، به‌خوبی مسئله لغزش دست با مسئله عکس‌برداری ممنوع را در یک سطح مفهومی قرار می‌دهد و پیوند آن‌دو را آشکار می‌کند. پس مسئله این است: عکس‌برداری مستقیم از چیزها ممنوع است. دقیق‌تر: نوشتن مستقیم از چیزها ممنوع است. دست در هنگام عکس‌گرفتن می‌لغزد. دست در هنگام‌نوشتن می‌لغزد. این‌گونه است که یک سیاست قصوی تولید می‌شود: طفره‌روی از رودررویی مستقیم با چیزها.

اسدی داستان‌هایش را در یک جهان سیاسی مولکولی حک می‌کند. درباره کامجویی نمی‌توان نوشت. غمی نیست. نویسنده از طنین مولکولی آن سخن می‌گوید. صدای کلاغ‌ها همواره در داستان‌های او شنیده می‌شود و اگرنه صدایشان، سایه‌شان دست‌کم. پر بی‌راه نخواهد بود اگر این کلاغ‌ها چون نشانه‌ای نمادین خوانده و ارزیابی شوند. اما با بند قطع‌شده سر انگشتان چه باید کرد؟ آنها، بی‌گمان از یک قرائت نمادین می‌گریزند. نمادها مانند گل‌های آفتابگردان، مانند پلاکاردی، از درون متن سر برمی‌آورند . دقیق‌تر اینکه: مانند یک جوش روی سطح متن، روی پوست متن سرباز می‌کنند. اما بند قطع‌شده سرانگشتان در داستان‌های اسدی، آن‌چنان در لابه‌لای داستان‌ها گم‌وگور و پراکنده‌اند، آن‌چنان آنی می‌درخشند و آنی ناپدید می‌شوند که تعیین موضع دقیق آن تقریبا ناممکن است. پیدایی و ناپیدایی آنها شبیه تیرکشیدن اندام است. آنها نقطه‌هایی هستند که تنها وقتی روی یک نمودار قرار گیرند و درهم دویده شوند و انرژی‌هایشان را به هم برسانند و بر هم اثر بگذارند، معنایی می‌یابند. آنها به تنهایی هیچ‌اند. در داستان «سان‌شاین» راننده‌ای که پشت فرمان نشسته است و با انگشت روی فرمان می‌زند، یک بند انگشتش قطع شده: «فقط داشتم به انگشترش، به انگشتش نگاه می‌کردم. انگشتش یک بند نداشت و هی می‌زدش روی



گنبدکبود
کورش اسدی
نشر نیماژ
چاپ اول ۱۳۹۴

فرمان». اما این نشانه آن‌چنان خرد، گذرا و بی‌چفت‌وبست‌های لازم در داستان «سان شاین» می‌درخشد و ناپدید می‌شود که به هیچ‌وجه کارکردی نمادین نمی‌یابد. نشانه‌ای وانهاده برای خود. اما وقتی بندهای قطع‌شده سرانگشتان در دیگر داستان‌ها نیز از راه می‌رسند، بند قطع‌شده انگشت دوست راوی در داستان «وادی وهم» و با «نک انگشت وسطی دست راستی که از فشار قلم پینه بسته است» در داستان «گورستان» (از مجموعه پوکه‌باز) نیز هم‌جوار می‌شوند، تازه چیزی چون رعشه، چیزی چون تیرکشیدن، از درون همه آنها می‌گذرد و بند قطع‌شده انگشت حاجی حسی را که باید تولید کند، تولید می‌کند. نک انگشت‌ها، به‌مثابه اندام‌واره‌هایی قطع‌شده از اندام‌های خود، گویی از بدن‌ها فصل و به بدن انتخابات وصل می‌شوند. نک انگشت قطع‌شده، نموداری را می‌سازد که نقطه‌هایی از جنگ، سیاست و نوشتن را قطع می‌کند. حک کردن ادبیات در یک جهان سیاسی مولکولی.

اگر گلشیری با خال‌کوبی بر سیمای آدم‌های داستان‌های خود داغ می‌نهد، آیا اسدی با قطع نک انگشتان پاره‌ای از آدم‌هایش، به‌گونه‌ای دیگر بر پیکر آنها داغ نمی‌نهد؟ آیا ما در کار بدل‌کردن نقادی ژنریک به چیزی، چونان نقادی ژنتیک هستیم. آن «تفاوت»های بسیار بسیار ریزی که در آرایش DNAها رخ می‌دهد و پسر را از پدر جدا می‌کند، کدام‌اند؟ داستان‌های کوروش اسدی، چگونه بدل به نقدی بر هوشنگ گلشیری می‌شوند؟ DNAهایی که چهره‌پردازی و DNAهایی که مسئله انگشت‌ها را کنترل می‌کنند، چه آرایش متفاوتی در نوشته‌های اسدی دارند؟ چگونه می‌شود که «شصت ششم» پا در داستان «نمازخانه کوچک من»، بدل به بند قطع‌شده انگشتان در داستان‌های کوروش اسدی می‌شود؟ گلشیری هرگاه و در پاره‌ای از بهترین داستان‌های کوتاهش، و نه در رمان‌هایش، امر داستانی را در امر سیاسی حک می‌کند، داستان‌هایی چون «فتح‌نامه مغان» و «انفجار بزرگ»، امر ادبی را در یک سپهر سیاسی خرد حک می‌کند. مسئله صرفا بر سر درج ادبیات در سیاستی کلان یا درج ادبیات در یک سیاست خرد نیست. مسئله این است: در دوره‌ای که حکاکی امر ادبی در امر سیاسی ناممکن شده است، بسیاری به «ادبیات تمثیلی» روی آورده‌اند. (وقت تقصیر از محمدرضا کاتب و رود راوی از ابوتراب خسروی)، اما کوروش اسدی به‌جای آن، حک‌کردن امر ادبی در یک جهان سیاسی بسیار خرد و مولکولی را سرلوحه استراتژی قصوی خود قرار داده است. اما کوروش اسدی چگونه آتش را از هوشنگ گلشیری می‌رباید و داغ‌زدن را به‌مثابه سوزاندن از آن خود می‌کند؟ رضا براهنی در «آزاده خانم» بین قلم نویسنده و تعلیمی «تیمسار شادان» گونه‌ای پیوند یافته و از زبان آزاده خانم نقل می‌کند، اگر تیمسار شادان، به شکنجه و تعذیب، تعلیمی‌اش را در گوشت تن او فرو می‌کند، خود نویسنده رمان «آزاده خانم» نیز وقتی دارد از او می‌نویسد، قلمش را در گوشت تنش فرو می‌کند. قلم چونان تعلیمی بر گوشت تن شخصیت‌ها فشار می‌آورد. تعلیمی، قلم و خال-میخ. شیوه‌هایی برای پرچ‌کردن چهره، برای پرچ‌کردن تن. یکی از مهم‌ترین داغ‌هایی که گلشیری بر بدن آدم‌های داستانی خود نهاده است، «انگشت ششم» و اضافه راوی داستان «نمازخانه کوچک من» است. اما واژه «داغ» را باید به سود واژه «قفل» کنار گذاشت.

اگر نقاشان «مکتب سقاخانه» نقش‌های خود را از راه حک‌کردن امر مدرن در موتیف‌های برگرفته از سنت خلق می‌کردند، از راه درج و حک هنر آبستره و منطق انتزاعی حرکت خط‌ها و رنگ در خطاطی، از راه آفرینش نقاشی- خط، گلشیری نیز رمان «معصوم پنجم» را به‌مثابه روایتی مدرن در سنت حک کرده است. «معصوم‌ها »ی گلشیری از همان جهانی می‌آیند که آثار نقاشان و پیکره‌سازان مکتب سقاخانه. این پیوندیابی، پرتوی نوین بر چهره‌شناسی و پیکرشناسی آدم‌ها در داستان‌های او خواهد افکند. در بین نقاشان و پیکره‌سازان مکتب سقاخانه، گلشیری را به‌ویژه با پرویز تناولی باید خواند. اگر پیکره‌های تناولی آکنده از شبکه‌های فلزی هستند که جابه‌جا قفل‌ها، کلیدها و دیگر چیزها در آنها درهم پیچیده‌اند، باید گفت آدم‌های هوشنگ گلشیری نیز بیش و پیش از آنکه پیکر باشند، «پیکر- ضریح»اند. خال‌ها و چال گونه‌ها و عینک و شست ششم پا چون قفل‌هایی بر ضریح پیکرها. نام‌گذاری داستان «نمازخانه کوچک من» به این نام، که در آن شست ششم، چون قفلی بر پیکر راوی سنگینی می‌کند، خود به تنهایی گواهی بر این امر است. قفلی که «قادریِ» عارف‌پیشه در داستان «گیاهی در قرنطینه»[5] نوشته بیژن نجدی از درون پوست و کتف «طاهر» رد کرده و بعد زبانه قفل را در قفل چفت کرده است، قفلی که در پوست و استخوان طاهر جوش خورده است، قفلی که به‌مثابه یک تعویذ در نبرد با بیماری «داءالصدف» در بدن او پرچ شده است، بهترین شمایلی است که به یاری آن می‌توان کارکرد تعویذی خال‌ها و انگشت ششم پا در کارهای هوشنگ گلشیری را بازخواند و دریافت. در داستان‌های گلشیری امر مازاد پرچ‌شده بر بدن، نشانه دوختگی بدن به یک وضعیت است، اما به نظر می‌رسد در داستان‌های کوروش اسدی، بند انگشت قطع‌شده نشانه بریدگی بدن از وضعیتی است که پیش‌تر به آن دوخته بوده است. گویی تعویذی، قفلی، خالی بر سر انگشت‌ها بوده که بریده شده است. آدم‌ها در داستان‌های اسدی گویی این انگشت اضافه را از تن خود کنده‌اند و به کناری انداخته‌اند و جای خالی یک بند انگشت بر سر دستان آنها، حفره‌ای است که پس از بیرون کشیدن یک میخ، یک پیچ و یا یک قفل برجا مانده است. اما باید پیش‌تر رفت. کوروش اسدی در نقش‌زدن داستان‌هایش از تکنیک سوزاندن استفاده کرده است. دقیق‌تر: نک انگشت‌ها قطع نشده است، بلکه سوخته است. خاکستر سیگار ماسیده سر انگشت‌ها نشانه‌ای از سوختن انگشت‌ها است. «سیگار را توی زیر سیگاری له می‌کند. خاکستر سیگار می‌چسبد به نک انگشتش. می‌مالدش به مانتو. مانتو لک می‌افتد» (گوشه غروب، گنبد کبود). «نک همان انگشت خاکستری‌شده‌اش {به خاکستر سیگار} را روی مسلسل می‌گذارد» (گورستان، پوکه‌باز). در داستان «برزخ» که دومین داستان از مجموعه‌داستان «پوکه‌باز» است، فرزند مرد نقاشی‌ای کشیده است و به او می دهد تا نگاهش کند. «مرد کاغذ را گرفت. پک محکمی به سیگار زد و از پشت لایه‌های دود، خانه را نگاه کرد. بعد با انگشت ضربه‌ای به سیگار زد و خاکستر که افتاد زمین، نک سرخ سیگار را آهسته نزدیک خانه برد و درست گذاشتش وسط پنجره. پنجره اول کمی دود کرد و بعد بی‌آنکه آتش بگیرد سیاه شد و دود کرد و سوخت و نک سرخ سیگار از آن طرف کاغذ بیرون آمد». سوزاندن تصویر که در داستان «برزخ» و در سرآغاز کار داستان‌نویسی کوروش اسدی، به روایت درآمده است، به هیچ‌روی از جهان داستان‌نویسی او رخت بر نبسته و بدل به سوختن انگشت‌ها شده است. اسدی خال‌کوبی را بدل به خال‌سوزی کرده است. انگشت اضافه سوزانده شده است. وقتی تغییر نقطه آجیدن چهره از درون چهره به بیرون چهره واکاویده می‌شود، به‌ویژه، وقتی شست ششم و اضافه با بند قطع‌شده سر انگشتان در داستان‌های اسدی قیاس می‌شود، نقاد وسوسه می‌شود تا دست‌کم در پیوند بین نقاشی و پیکره‌سازی و ادبیات، از گونه‌ای گذار سخن بگوید. گذار از مکتب سقاخانه به مکتب زیرو. از تناولی به اتو پینه. از بستن قفل‌ها بر شبکه‌های فلزی چون داغ‌گذاری به کشف تکنیک‌های سوزاندن اثر و تلفیق آفرینش و سوزاندن.

اگر خال‌کوبی و داغ‌نهادن بر چهره‌ها و قفل‌زدن بر شبکه‌های فلزی پیکره‌ها را چونان آیین‌های چلنگرانه‌ای در نظر آوریم که بدن‌ها را به بند و انقیاد درمی‌آورند، سوزاندن انگشت‌ها، در اینجا گونه‌ای دعوت به مراسم بازخوانی تناولی و گلشیری نیز هست.

پی‌نوشت‌ها:

یک: گلشیری هوشنگ، خوابگرد و داستان‌های دیگر، انتشارات پویا، ص ۱۴.

دو: گلشیری هوشنگ، شازده احتجاب، نشر زمان، ص ۲۸.

سه: همان، ص ۵۱ .

چهار: پولانی کارل، دگرگونی بزرگ، ترجمه محمد مالجو، نشر پردیس‌دانش.

پنج: نجدی، بیژن، یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، نشر مرکز، ص ۷۹.

عطف کتاب

حفره‌های خالی

«شب نبود. روز نبود. هیچ‌کس نبود. بوی هوای خواب بود. بوته‌ها خرت‌خرت می‌کردند. آن دورها، از بام خانه دود باریکی می‌رفت سمت آسمان و همین‌جور که بالا می‌رفت خم برمی‌داشت کمانه می‌کشید سمت کوه. چند سیاه، بیل بر دوش، گذشتند. دوید لای بوته‌ها. زیر پایش خالی شد افتاد توی گودال. از بوی خاک به سرفه افتاد. یکی داشت نگاه‌اش می‌کرد از توی خاک- چشم‌هایش گود بود و تاریک بود و انتها نداشت. خودش را از گودال بیرون کشید. سراسیمه دوید. پرید توی یک سواری. مردم داشتند دسته‌دسته مخالف می‌آمدند. یک دست‌شان روی دهان‌شان بود. «این مردم کجا می‌روند؟» راننده گفت: کتل... می‌روند کتلِ‌کبود می‌نشینند ریگ را تق‌تق هی می‌کوبند به سنگ آرامگاه می‌گویند ووی... ووی... ووی...». داستان گنبد کبود، از مجموعه‌داستانی به همین نام در مکانی وهم‌آلود آغاز می‌شود. جایی که «گنبد کبود بود و بر گنبد خراشه‌های زخم بود و چند قطره خون میان خراش‌ها بود». مجموعه داستان «گنبد کبود» نوشته کورش اسدی هشت داستان دارد. گوشه غراب، گنبد کبود، پیاده، برج، خیابان کهنه، شهرزاد، فرشته نیستم و وادی وهم نام‌های این داستان‌ها است. داستان‌هایی که هر کدام زبان، فضا و موقعیت‌هایی خاص خود دارند و در عین‌حال سایه‌ای از یکدیگرند. از میان این داستان‌ها، داستان «گنبد کبود» شاید بیشتر از دیگر داستان‌ها خصیصه‌های روایی مجموعه را در خود جای داده است و بعد از آن هم داستان «وادی وهم»، که روایتِ خیال یا وهمی است که در قامت واقعیت ظاهر می‌شود. «چند باری دیده بودمش. چند وقت بود مدام در خیال می‌دیدش که زیر قوس بلندی ایستاده است. جای خلوت و تاریکی بود. فقط همین را می‌دید و تا دو قدم به سویش برمی‌داشت خیالش آشفته می‌شد و ناگهان غیب می‌شود جوری که انگار هرگز نبوده است. ولی بود...» و داستان در این تردیدها و یقین‌ها پیش می‌رود. «شب شده بود و زمین می‌لرزید در ضرب پوتین‌ها. لاستیک‌های آتش‌گرفته. توی آتش هزار زن و مرد زبانه می‌کشیدند. حوالی خاکستان، کلاغ تنهاترین پرنده دنیا بود. بالای لاشه‌ها می‌چرخید - قارقارقار و آن یکی که روی جمجمه نشسته بود، منقارش را می‌چرخاند در حفره‌های چشم. کنار حفره‌های خالیِ خاک».

کورش اسدی حالا پس از نزدیک به یک دهه، مجموعه‌داستان «گنبد کبود» را با همان مؤلفه‌ها و خصایص همیشگی داستان‌هایش منتشر کرده است. داستان‌نویسی که از آخرین روزهای روشن ادبیات ما می‌آید. روزهایی که ادبیات هنوز با گذشته خود پیوند داشت، و داستان‌هایی که گرچه متفاوت بود اما در امتداد ایده‌ای شکل می‌گرفت، که ادبیات را در نسبت با سیاست و جامعه تعریف می‌کرد و هنوز در فکر جداسازی ادبیات و حرفه‌ای‌کردن و همه‌گیرشدنش نبود. از این‌روست که مجموعه‌داستانِ اسدی علاوه‌بر ویژگی‌های خاص و فردی‌اش، نماینده‌ای از روزهای روشن ادبیات ما نیز هست.

تن کلمه

سیاست ادبیات (۲)

رهایی از بردگی بازنمایی

ژاک رانسیر . ترجمه‌ی پویا رفویی

اثر مادام دواستال، «در باب سنجش ادبیات برحسب روابط آن با نهادهای اجتماعی» را که در سال ۱۸۰۰ منتشر شد، غالبا به‌منزله مانیفستی به‌منظور اطلاق تازه‌ای از ادبیات به‌شمار می‌آورند. با این‌همه بسیاری از منتقدان رفتاری را پیش گرفته‌اند که گویی صرفا یک اسم با اسمی دیگر جا عوض می‌کند و بر این منوال برآنند تا میان رویدادها و جریان‌های سیاسی، به معنای تاریخی‌شان از یک‌سو و مفهوم غیرزمانمند ادبیات از سوی دیگر رابطه‌ای برقرار کنند. مابقی کوشیده‌اند تا شرحی از تاریخ‌مندی مفهوم ادبیات به دست دهند، اما عموما در چارچوب پارادایمی مدرنیستی به این امر مبادرت ورزیده‌اند. تلقی این پارادایم از مدرنیته هنرمندانه، رهایی همه انواع هنر از بردگی بازنمایی بود که باعث می‌شد تا هنرها جملگی ابزار بیان مرجع بیرونی باشند و در ازایش، به تمرکز هنر بر مادیت متناسب با آن منجر می‌شد. ازاین‌رو، مدرنیته ادبی با تحقق‌بخشیدن به کاربست بی‌واسطه‌ای از زبان که در تباین با کاربست ارتباطی آن قرار دارد، به شکل سبک درآمده است. در تعیین رابطه بین سیاست و ادبیات، جنبه‌ای که بیشتر از سایر جنبه‌ها پرولماتیک بود، جنبه‌ای که بلافاصله به تنگنای دوراهه‌ای منجر شد، عبارت از این بود که یا خودمداری ادبی زبان با برخی کاربست‌های سیاسی، که به‌منزله ابزاری‌شدن ادبیات بود، در تضاد قرار می‌گرفت؛ و یا اینکه همبستگی میان بی‌واسطگی ادبی، که به‌منزله تأیید اولویت ماتریالیستی دال‌ها به نظر می‌آمد، همراه با عقلانیت ماتریالیستی کنش انقلابی به‌جد مورد تأکید قرار می‌گرفت. سارتر در «ادبیات چیست؟» با تضاد قائل‌شدن بین بی‌واسطگی شاعرانه و واسطه‌مندی ادبی، نوعی توافق مسالمت‌آمیز را پیشنهاد می‌داد. به‌زعم وی، شاعران کلمات را شبیه اشیا به کار می‌بردند. وقتی رمبو می‌نوشت: «کدام روح است که بی‌نقص باشد؟»، به‌روشنی پرسشی استفهامی را مطرح نمی‌کرد، بلکه از لفظ، جوهر مبهمی، شبیه به آسمان‌های زرد «تینتورتو» به دست می‌داد. بنابراین سخن‌گفتن از تعهد به شق شاعرانه هیچ محلی ندارد. از طرف دیگر، این نویسندگان‌اند که به کار تولید معناها اشتغال دارند. آنها واژه‌ها را به‌منزله ابزاری ارتباطی به‌کار می‌برند و در نتیجه، چه بخواهند چه نخواهند، در کار بنای جهانی مشترک خود را متعهد می‌یابند. شوربختانه، این توافق مسالمت‌آمیز مطلقا هیچ‌چیزی را حل نمی‌کرد. به محض اینکه سارتر به تعهد ادبی نثر با همان کاربست زبانی خاص خودش رأی داد، مجبور شد شرح بدهد که از چه‌رو نویسندگانی مثل فلوبر، شفافیت زبان منثور را در ربوده بودند و وسیله ارتباط ادبی را به هدفی فی‌نفسه دگرگون ساخته بودند. چاره‌ای نداشت جز اینکه دلیل این امر را در پیوند میان روان‌نژندی فلوبر جوان و واقعیت‌های اندوه‌بار جدال طبقاتی دوران فلوبر جست‌وجو کند. و ازاین‌رو مجبور بود سرشت ذاتا سیاسی ادبیات را در جایی خارج از ادبیات جست‌وجو کند، در «سیاست‌مندی» آن، که مدعی مبنای آن کاربست مشخصی از زبان بود. این دور تسلسل خطایی شخصی نیست. به میلی مربوط می‌شود که خصیصه ادبیات را در زبان تثبیت می‌کند. چنین میلی فی‌نفسه به ساده‌سازی‌های پارادایم مدرنیستی هنرها مربوط است. سعی بر این است تا در این پارادایم خودمداری هنرها را در مادیت خاص آنها تثبیت کنند. متعاقبا لازمه آن، ادعایی است ناظر بر خصیصه مادی زبان ادبی. ولی اثبات این خصیصه مادی از محالات است. کاربردهای ارتباطی و کاربردهای شعری زبان هیچ‌گاه از هم‌پوشانی خلاصی ندارند، چندان‌که ارتباطات روزمره، همان‌قدر مالامال از صناعات ادبی است که کنشی شاعرانه مستعد آن است تا بیانی کاملا شفاف را در جهت نیل به مقصود خود دگرگون کند. چه حاجت به بیان که این سطر رمبو، «کدام روح است که بی‌نقص باشد؟» پاسخ‌گویی عده‌ای از ارواح را طلب نمی‌کند. با این‌همه نمی‌توانیم همراه با سارتر به این نتیجه برسیم که این پرسش«نه معنا، بلکه جوهر» را مطرح می‌کند. این پرسش بدون محمل و کنش‌های زبانی روزمره، در خصلت‌های عام متعددی با هم اشتراک دارند. علاوه‌براینکه از قوانین نحو متابعت می‌کنند، تابعی هستند از کاربست بلاغت روزمره گزاره‌های تعجبی و استفهامی، خاصه به روال بلاغتی مذهبی که در آثار رمبو بس چشمگیر است: «در میان ما کیست آن‌که بی‌گناه باشد؟»، «در میان ما آنکه بی‌گناه است، اولین سنگ را بزند». اگر شعر از ارتباط عادی سر باز می‌زند، دلیلش کاربست‌های بی‌واسطه‌ای از زبان نیست که معنی را زائل می‌کند. دلیلش به‌هم‌پیوستگی دو نظام معنایی است؛ از یک‌سو «کدام روح است که بی‌نقص باشد؟» تعبیری است «عادی»، که برحسب جایگاهش در شعر، به شکل ابتلای وجدان درمی‌آید. وانگهی، از طنین «ای فصل‌ها،ای قصرها» چنین نیز برمی‌آید، که چیستانی در کار است، چیزی در مایه‌های «ترجیع‌بندی بی‌معنا» شبیه به شعرهای کودکانه یا ترانه‌های عامیانه؛ علاوه‌براین، «صدای ویلنی» که نوازنده‌اش بر شکوفایی ذهن «شهادت» می‌دهد، در دل عبارات مستعمل زبان و طنطنه بی‌معنای شعرهای کودکانه، تجلی «کمیت ناشناخته»ای است که سر آن دارد تا از زندگی جمعی، معنا و آهنگ تازه‌ای برآورد.

تکینگی این سطر از شعر رمبو از پاره‌ای ویژگی‌ها، از کاربست غیرارتباطی ناشی نمی‌شود. از ارتباط تازه میان متمایز و نامتمایز، بجا و نابجا، شعر و نثر ناشی می‌شود. تمایزیافتگی تاریخی ادبیات، نه به سبب وضعیت یا کاربست مشخص زبان، که به سبب توازن تازه‌ای است میان نیروهای زبان، به سبب شیوه تازه‌ای از زبان است که به موجب دیدنی یا شنیدنی‌کردن چیزها فعلیت می‌یابد.