وقت تقصیر

«دن‌کیشوت» و اطرافیانش در ادبیات ما

باید از موفقیت بپرهیزی

شیما بهره‌مند

■ تاریخ «رمان» از همان آغاز پیدایش، شخصیتی را خلق می‌کند، که به جایگاهش در نظم نمادین زمانه‌اش تن نمی‌دهد. از این‌رو «دن‌کیشوت» با نادیده گرفتن کتاب‌هایی که او را خطاب نکرده‌اند؛ کتاب‌هایی که به گمان دیگران دوره‌شان سر آمده است، در تخیل خود جهانی را می‌سازد که جهان بیرون را مختل می‌کند. پس از آنکه دن‌کیشوت پول چندین جریب زمین را بالای کتاب‌های سلحشوری می‌دهد، دوستان و آشنایانش به این نتیجه می‌رسند که برای علاج مشکلش کتاب‌های او را بسوزانند، اطرافیان و به‌خصوص خدمتکارش گلایه می‌کنند که او مدام مشغول خواندن این کتاب‌هاست. آنقدر که «مغز آن بیچاره از فرط کم خوابیدن و زیاد خواندن خشک شد و کارش به جایی رسید که عقلش را از دست داد.» درست مانند این تعبیر ژرژ باتای که «ادبیات» حاصل مواجهه با جنونِ اضطراب و شرارت است. جریان غالب ادبیات امروز اما، نوشتن را به امری معقول بدل کرده. اینجاست که پارادوکس درونی عقلانی کردن ادبیات، خود را با نابودی ادبیات نشان می‌دهد. و حالا در غیاب «ادبیات» نهادهای ادبی موجود با ترفندهای تبلیغاتی، نویسندگان جریان غالب را پیشاپیش فاتحان عرصه نوشتار جلوه می‌دهند، چراکه جامعه نمایش و نهادها، همواره آماده‌اند تا خلأ این ادبیات را به طور کاذب پر کنند. در چنین گفتمانی جوایز ادبی نیز ساز و کاری می‌شوند تا وضعیت موجود را طبیعی و حتی رو به شکوفایی نشان دهند. این نهادها با تسلیم در برابر گفتمانِ ادبیات کارگاهی، با ارایه دستورالعمل، پیش از خلق ادبیات، تقدیر آن را رقم می‌زنند. این گفتمان برای بقای خود مدام دست به صورت‌بندی‌های مختلف می‌زند که از قضا در جایگاه پسینی معدود «نقد»های موجود قرار می‌گیرد. اگر منتقدان امروز ما با اتصال به منابع نقد ادبی جهان، ترجمه آن و تلاش برای اتصال آن به وضعیت، سعی دارند راهی برای گشودگی فضای ادبی پیدا کنند، در مقابل فضای غالب ادبی ما نیز با برخوردی واکنشی گویی درصدد پاسخ به آن برآمده است. وقتی در چند سال اخیر نقدهای ادبی ما بر عطف‌های کوچک کتاب (حجم کم مجموعه‌ها) و البته بی‌محتوایی آنها دست گذاشتند، نهادهای ادبی نویسندگان جوان را به رمان‌نویسی توصیه کردند. و منتقدان که از آپارتمانی‌شدن ادبیات و رانده شدن آن «زیرِ سقف» گفتند و آن را نشانه پایین آمدن سطح خطر کردن نویسنده گرفتند یا بر اهمیت مکان و حضور شهر در داستان‌های اخیر تاکید کردند، انواع و اقسام نام خیابان‌ها و کوچه‌ها و پاساژها و المان‌های شهری (که برساخته نظم نمادین است)، به کتاب‌ها فرا خوانده شد. و با جا زدن خود به عنوان ادبیات شهری، خود را ادامه جریانی خواند که حقیقتا تجسم زمانه‌اش بود. در حالی که ادبیات معاصر ایران، بی‌شک در خلق «مکان» به مثابه یک کاراکتر، با ادبیات امروز ما، فاصله‌ای آشکار دارد. داستان‌های بسیاری از نویسندگان بزرگ چون «غلامحسین ساعدی» نمودی از این گسست است، آنجا که ساعدی مثلا در «عزاداران بیل» روستای «بیل» را به تمثیلی از جامعه ما بدل می‌کند. از این‌رو نقدهایی از این‌دست در فضای غالب به دستورالعمل ادبیات استحاله پیدا کرده است. در چنین وضعیتی است که «دن‌کیشوت»، می‌تواند نماد «منتقدِ» امروز ما باشد: سوژه‌ای بی‌خواب، که نظم موجود را برنتافته و آن را بحرانی اعلام می‌کند. وگرنه منتقدانی که امروز بیش از کنش انتقادی، به عمل سازشکارانه «داوری» روی آورده‌اند، یا منتقدان دیگری که نقد را همواره در جایگاهی پسین (بعد از انتشار کتاب) تعریف کرده و شکارچیان در کمین‌اند تا کتاب را دربند کرده یا اهلی کنند، خود بخشی از ساز و کار گفتمان غالب‌اند که تنها با اتخاذ رویه‌ای محافظه‌کارانه عرصه‌های بی‌خطر را نشانه می‌روند و با جعل واژگان نقد ادبی کنش‌گر، خود را با عناوینی چون نقد رادیکال یا درون‌ماندگار صورت‌بندی می‌کنند، پس پیشاپیش در جایگاه «کین توزی» قرار می‌گیرند. مانند دن‌کیشوت (منتقد) که وقتی تنها کتاب‌های پهلوانی را می‌خرد و ساعت‌های طولانی آنها را می‌خواند، دیگران تنها ملامتش می‌کنند.

«دن‌کیشوت» اما آن‌هنگام که بر مبنای کتاب‌ها دست به عمل زده، به ساحت نمادین حمله می‌کند، اطرافیانش را به عمل وامی‌دارد: کتاب‌هایش را ممیزی کرده و می‌سوزانند چراکه برخی «منتقدا» دیگر از جایگاه پسینی فاصله گرفته و وضعیت موجود را برملا کرده است. از این‌رو داوری ادبی - در وضعیتی که جوایز از ساز و کاری صرف فراتر نرفته و در وضعیت مداخله‌ای ندارند- صرفا عملی است، که بیش از ترازوهای عدالت، صدای کلیشه‌ای چکشی را به یاد می‌آورد که باید در پیشگاهش از جا برخاست و به نظمی سازشکارانه تن داد. این سازشکاری بیش از پیش خود را در خطابه نویسندگانی که هنگام برنده شدن خود را آرزومند دریافت جایزه از بدو نوشتن می‌دانند و تشکر و تقدیرشان از انواع کارگاه‌های یکدست‌سازی (یا سری‌دوزی) ادبیات نشان می‌دهد.

در فضای ادبی حاکم هرکسی بالقوه نویسنده است. کافی است که به منطق جریان غالب ادبی تن دهد. اینجاست که استثنای نوشتن، به قاعده بدل می‌شود. و در بستر جلسات و جوایز ادبی و فارغ از هرگونه گفتمان مقاومت، «موفقیت» را در برابر خود می‌بینند. درست معکوس آنچه کافکا می‌نویسد: «همچنان که بر دشت‌های پربرف نظاره می‌کردم، با خودم گفتم: باید از موفقیت بپرهیزی.»

اثری از پیتر بروگل

فرضیه‌هایی درباره نسبت‌های نقد ادبی و ادبیات

زمانه از لولا در آمده

پویا رفویی

ظاهرا در وضعیت فعلی نهاد مستقر ادبیات، منتقد وظیفه‌ای جز این ندارد که به تحلیل، تفسیر، دسته‌بندی و در نهایت اتخاذ موضع‌گیری‌های مخالف یا موافق، تند یا ملایم در قبال آثار ادبی واقعا موجود، مرئی و در دسترس بپردازد. به عبارت بهتر، محدوده خط‌کشی شده و از پیش معین نقد، تامل در وقوع ادبیات است. بدین منوال نقد در قیاس با اثر ادبی همواره از جایگاهی پسین برخوردار می‌شود و آغاز کار منتقد با خاتمه اثر ادبی معنا و کارکرد پیدا می‌کند. از جنبه‌ای دیگر، تامل در نحوه امکان‌پذیری ادبیات عملا به خروج یا اخراج از محدوده نقد منجر می‌شود. از قرائن امر چنین برمی‌آید که منتقدان و مولدان آثار ادبی، هر دو این صورت‌بندی را پذیرفته‌اند.

همزمان با تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی سال‌های اخیر، شور رمان‌نویسی و افزایش کمی رمان‌ها از مصادیق بارزی است که گویا نقد حاضر به مداخله در آنها نیست و آیا افزایش کمی، خود به خود و به صورت تدریجی به ارتقای کیفی ادبیات می‌انجامد؟ حتی با یک نگاه سرسری روی جلد رمان‌های منتشرشده می‌توان خالقان آنها را شناخت. ولی چه کسی و تحت چه شرایطی این خالقان را خلق می‌کند؟ پاسخ به این پرسش‌ها از منظر جامعه‌شناسی ادبیات مسبوق به سابقه است، ولی نقد ادبی به تقریب حرف مهمی برای گفتن ندارد زیرا سرخوشانه و با اتکا به فرهنگ کین‌توزی در جایگاه پسین وقوع اثر ادبی را تنها مبنای نقد فرض گرفته‌ایم. در عرصه خلق ادبی، کتاب مکان بیانگری است و موازی با آن مطبوعات را اعم از مجلات و روزنامه‌ها به محل نمادین برای نقد اختصاص داده‌ایم. دلیل این نحوه از توزیع حسی شاید این باشد که کتاب‌ها ابدی‌تر از مطبوعات هستند. بنابراین اثر ادبی و نقد از منظر تاثیرگذاری قلمرو خود را در دو حوزه پایدار و موقتی تقسیم کرده‌اند. اثر ادبی، «مدت» را هدف قرار می‌دهد و نقد، «لحظه» را.

مساله این نیست که منتقدان ادبی بر دوراهی تامل در «وقوع» یا «امکان‌پذیری» ادبیات مخیرند بلکه برعکس، هیچ انتخابی در کار نیست. نقد ادبی دیگر نمی‌تواند به طور بی‌واسطه با اثر ادبی تماس برقرار کند. به تاسی از «ژیل دلوز» و «فلیکس گتاری» در «فلسفه چیست؟» می‌توان به طرح این پرسش‌ها پرداخت که چه می‌شود اگر اثر ادبی، نقد را به خود نپذیرد؟ و چنانچه با توسل به برخوردهای هیستریک یا فرهنگ کین‌توزی، اثر ادبی، نقد را قبول کرد، حال چه می‌شود اگر نقد، اثر ادبی را به خود نپذیرد؟ به بیان دیگر، مهم‌ترین ربط اثر ادبی و نقد همین بی‌ربطی است. دلیل این پدیده را پیشتر شرح دادیم. زمان و تمایز پیشین و پسین تمامی مفصل‌های اثر ادبی و نقد را جاکن کرده است.

افزایش کمی رمان و شور سیری‌ناپذیر برای رمان‌نویسی، با تزلزل زندگی طبقه متوسط در موازنه به‌سر می‌برد. ظرف چند سال اخیر، به‌خصوص با طرح هدفمندی یارانه‌ها، طبقه متوسط کوچک و کوچک‌تر شده است. افرادی که متعلق به این طبقه‌اند، از آنجا که شیوه حیات خود را در معرض خطر می‌بینند به ناچار به قصد دفاع از خاطره جمعی خود در دو صورت فتیش و نوستالژیا زندگی روزمره خود را ثبت و یادواره‌ای می‌کنند. وجه غالب رمان‌های فارسی را بازنمایی همین فتیش‌ها و نوستالژیاها تشکیل می‌دهد. این روحیه را برخلاف نظر رایج نمی‌توان به فوران ناگهانی رمان تعبیر کرد. هم‌اینک شرایطی پیش آمده که هر رمانی توامان دو رمان است. به نحوی صریح‌تر، جامعه به اسطوره رمان نیازمند است. مساله اقتصادی، به توجیه همه جوانب نمی‌پردازد. از این‌رو که رمان، دم به دم خصایص جشنواره‌ای بیشتری را علنی می‌کند. فیلیپ سولرز در مقاله «رمان و تجربه محدودیت» - در مجله «تل کل» دسامبر ۱۹۶۵ با طرح مساله مشابه فوران و ازدیاد رمان در فرانسه آن زمان – رمان را استعاره جامعه‌ای توصیف می‌کند که می‌خواهد به ساده‌ترین و ارزان‌ترین شکل نفس ادبیات را تحت‌کنترل دربیاورد. در نظر سولرز، پیوند میان جشنواره‌ای شدن رمان و برگزاری سالیانه جایزه‌های ادبی، از علایم این تغییر و تحول بطئی است. در ادامه سولرز، رمان را آخرین امکان برای جامعه‌ای تحلیل می‌کند که آحاد آن با بیان زندگی عادی خود به احساس فردیت دچار می‌شوند. جمع‌بندی وی از صراحت کم‌نظیری برخوردار است: «رمان وسیله‌ای است تا جامعه با خودش حرف بزند.» در چنین اوضاع و احوالی کار زیادی از دست نقد ادبی به شیوه فعلی برنمی‌آید. به دفعات می‌خوانیم و می‌شنویم که داستان‌نویسان سیر فعالیت خود را نه تفکر، بلکه نفس زندگی قلمداد می‌کنند. «نه تفکر، بلکه زندگی» را فیلیپ سولرز نمود بیرونی «نه پرسش، بلکه نمایش» می‌داند.

جونوسوکه یوشیوکی- رمان‌نویس ژاپنی- در «اتاق تاریک» رمان جنجال‌برانگیزش وضعیت داستان‌نویسان معاصر خود را با اصطلاح «تسوبوشی» شرح داده است. کوه اوسوری (=ترس) واقع در شمالی‌ترین نقطه ژاپن پس از فوران آتشفشان جزیره را با خاکسترهای سفیدرنگ، یکدست می‌پوشاند. ترکیبات گوگردی تمام سطح جزیره را مثل برف فرامی‌گیرد. در نظر مردم ژاپن، پس از مدتی این جزیره به محلی برای تجمع ارواح مردگان تلقی می‌شود. هرساله در روزی به‌خصوص اشخاص بسیاری به این جزیره روانه می‌شوند تا با مردگان خود گفت‌وگو کنند. مدیوم‌ها یا همان احضارکنندگان ارواح، همگی از ساکنان بومی جزیره‌اند، اما جالب اینجاست که اکثر مدیوم‌ها، کور مادرزادند و همین به شگفتی‌های جزیره اضافه می‌کند. راوی رمان یوشیوکی در نقش مجری تلویزیون کانال ۱۲ ژاپن برای تهیه گزارشی در محل حاضر می‌شود. در خلال تحقیقات و کنجکاوی‌های وی درمی‌یابیم که اکثر اهالی جزیره فاقد شغل هستند و از طرفی فقر و افزایش زاد و ولد خانواده‌ها را مجبور به تحمل شدید بسیار کرده است. مادران این جزیره با تمرینات بدنی خاصی موسوم به «تسوبوشی» سعی می‌کنند تا نوزادان خود را حین تولد خفه کنند. با این حال بسیاری از نوزادان که جان سالم به در می‌برند به دلیل کمبود اکسیژن در اولین دم بی‌بازدم زندگی‌شان بینایی خود را از دست می‌دهند. درواقع احضارکنندگان روح همین نوادگان تسوبوشی‌اند که این ماهیت جادویی و اسرارآمیز را به شکل هاله‌ای در اطراف و اکناف جزیره پراکنده‌اند.

دو دهه بعد از جنگ، کودکان تسوبوشی به استعاره‌ای برای رمان‌نویس بدل می‌شود. از این منظر شاید نقد ادبی را بتوان مابه‌ازایی برای اشباح مردگانی در نظر گرفت که نوادگان تسوبوشی را طرف خطاب خود قرار می‌دهند. ارتباط بی‌واسطه اثر ادبی و نقد تنها در شرایطی امکان‌پذیر بود که عقل سلیم همچنان مبنای تفکر فرض می‌شد. عقل سلیم که به تعبیر ژیل دلوز، پرسونای تفکر کلاسیک بود، نظرگاه انسان ابله را مبنا می‌گرفت و عمل نقد را با حل‌وفصل خطاها و اشتباهات یکسان می‌پنداشت. اما از زمان خاتمه جنگ دوم جهانی به بعد بالاجبار عقل سلیم از موضع خلق حقیقت کنار کشید و دیگر نمی‌توانست مبنای غیرفلسفی فلسفه باشد. تعابیر رسانه‌ای «همه می‌دانند» و «به سمع و نظر عموم رسیده است»، خود گویای آن است که تفکر چیزی متفاوت از به آگاهی رسیدن و حل‌وفصل اشتباهات است. به‌زعم دلوز ابله مدرن به هیچ روی فرزند طبیعت نیست، بلکه او موجودی است که یا فریب می‌خورد یا فریب می‌دهد. دست بر قضا، ابله مدرن بلاهت را جعل می‌کند تا به اهدافش دست یابد و بتواند اقتدار و بی‌اعتنایی را به‌هم گره بزند. دلوز در مقاله دیگری با عنوان «افلاطون و وانمودگی شر» به خوبی نشان می‌دهد که تصویر کلاسیک شر با ایده نهایت و غایت‌مندی قرین هستند. در وضعیت معاصر شرارت با خطای طبیعی مترادف واقع می‌شود و در ادامه ابله نوینی پا به عرصه وجود می‌گذارد که دیگر با احمق‌های آتنی مندرج در کتاب نفس ارسطو اندک شباهتی ندارد. ابله مدرن از دل آثار شکسپیر متولد می‌شود. به جای کودکان سر به هوا و کودکانگی بلاهت طبیعی، جهان ما به ناگهان انباشته از شخصیت‌ها و چهره‌هایی می‌شود که اراده به بلاهت و میل به فریب خوردن دارند. شاه لیر و هملت با استعداد خبیثانه خود در فریب خوردن به حیات خود ادامه می‌دهند. در طرف مقابل مکبث‌ها، ادموندها و یاگوهایی را شاهد هستیم که یک آن از فریب دادن دست نمی‌کشند. از این منظر، نمایشنامه‌های شکسپیر حاکی از آن‌اند که در چنین هنگامه‌ای متفکر پای‌بند به عقل سلیم به دلقک دربار بدل می‌شود. از این بابت عقل سلیم مبنای تفکر نیست و تفکر با بیرون زدن از عقل سلیم ممکن می‌شود. متقابلا بحران بازنمایی از کشاکش با وضعیتی شروع می‌شود که مرزهای تفکر به ملاقات تفکر نمی‌آیند. از تل آوار ویرانه‌های عقل سلیم، نقد اخلاقی پا به میدان می‌گذارد تا مگر با پاسداری از ارزش‌ها بقایا را حفظ کند. اما همه ارزش‌های اخلاقی در معرض این خطرند که به کژراهه یا به عکس خود تبدیل شوند.

ابله مدرن با ترکیب شرارت و غایت، فریب را جایگزین خطا می‌کند. فریب دادن و فریب خوردن را آنقدر ادامه می‌دهد تا به جنون دگردیسی یابد. اساسی‌ترین رهیافت تفکر از همان جایی آغاز می‌شود که تفکر از مسیر خود منحرف شده، همین جاست که «امر نو» از فریب و جنون شروع می‌کند تا بی‌ربطی بالفعل را به ربط بالقوه فکر با حقیقت تبدیل سازد. از دیگر منویات ابله مدرن، یکی هم این است که پرسش‌های «چه خبر شده؟» و «چه اتفاقی دارد می‌افتد؟» را جایگزین گذشته و آینده می‌کند. این دو پرسش حاکی از آن است که برخلاف تلقی کانت، زمان یگانه جوهری نیست که معرف صورت سوبژکتیو شهود باشد. به عبارت دیگر، سوژه مدرن از فراچنگ آوردن درونیت خود عاجز است. درست در موقعیتی که عقل سلیم پا پس می‌کشد و از وعده دیدار آگاهان و جاهلان هیچ حقیقت تازه‌ای متولد نمی‌شود، ادبیات و به تبع آن رمان پا به عرصه می‌نهند. رمان در آستانه پیدایش خود شرایطی را زمینه‌چینی می‌کرد که تفکر میل به حقیقت نداشت (دن‌کیشوت) و در کنارش حقیقت نیز میل به تفکر نداشت (سانچو). ولی عقل سلیم به سادگی استعفا نمی‌دهد و همواره خواهان بازگشت به صحنه است. «ادبیات برای ادبیات» عینی‌ترین تمایل عقل سلیم برای بازگشت به شمار می‌آید. «مارکی دوساد» در مقاله کلاسیک خود موسوم به «ایده‌هایی در باب رمان» از وضعیتی سخن به میان می‌آورد که همه انحراف‌ها به خطای مطالعاتی و محاسباتی تعبیر می‌شوند. رمان‌نویس، از این رو ریاکاری فرهنگ را علنی می‌کند و همه آنچه را که زاید و فحل فرض می‌شده به صحنه بازمی‌گرداند. شیوه رمان‌نویسی «ساد»، برخلاف شهرتش، نه از بازنمایی صحنه‌های جنسی و خشونت‌آمیز، که از این جمله جسورانه‌اش آشکار می‌شود: «آنچه آدمیان در برابرش به رعشه می‌افتند، فیلسوفان موظفند همه‌اش را بگویند.» و در ادامه متوجه می‌شویم که رمان از نظر وی، فلسفه‌ای است که در«همه‌اش را می‌گوید.» و هر گاه رمان‌ها فقط خود را بازگو کنند یا به «چه خبر شده؟» و «چه اتفاقی دارد می‌افتد؟» قناعت کنند، پیداست که یک جای کار می‌لنگد. «همه‌اش را گفتن»، وسوسه‌ای است که دست از سر رمان‌نویس برنمی‌دارد و در نیمه دوم قرن نوزدهم با برآمدن فلوبر به اوج می‌رسد.

ظرف سال‌های دولت اصلاحات تلاش‌های بسیاری شد تا فرهنگ و کار فرهنگی شبح عقل سلیم را به صحنه احضار کند. تاریخ مدرنیته جهان سومی با تاریخ شکست در تاسیس عقل سلیم هم‌ارز است. (مارسال هناف) نقد دقیقا به همین دلیل همواره در معرض آن است که به کاری زاید و پاره‌وقت مبدل شود. در موعد مقرر عقل سلیمِ قریب‌الوقوع جای خود را به عملیات «تسوبوشی» می‌دهد و نتیجتا اثر ادبی و نقد نمی‌توانند در حوزه‌ای به نام فرهنگ یکدیگر را ملاقات کنند. حتی گفت‌وگویی هم میان آنها درنمی‌گیرد زیرا از سهم زمانی مساوی برخوردار نیستند. ادبیات، ابدیت را فراراه خود قرار می‌دهد و نقد هر قدر هم که هیستریک و عصبی‌تر بشود، از موقتی بودن خود فاصله نمی‌گیرد.

حمله به نویسندگان و دیگر فعالان و مولدان حوزه ادبیات تحت نام نقد ادبی از این رو در زیر شنزارهای سکوت و بی‌اعتنایی دفن می‌شود که ما ترجیح داده‌ایم زندگی را در شرایط داستانی قبول کنیم. رمان‌های وجه غالب ادبیات امروز، ضمانتنامه‌های واقعیت تداوم زندگی روزمره‌اند. رمان‌نویس و منتقد ادبی، خود شخصیت‌های رمان بزرگ‌تری هستند که هنوز به جلوه مکتوب در نیامده است و گویا از آنجا که هنوز نانوشته است، نمی‌شود نقدش کرد. نباید نقدش کرد.

حمله به نویسندگان و دیگر فعالان حوزه ادبیات تحت نام نقد ادبی از این رو در زیر شنزارهای سکوت و بی‌اعتنایی دفن می‌شود که ما ترجیح داده‌ایم زندگی را در شرایط داستانی قبول کنیم. رمان‌های وجه غالب ادبیات امروز، ضمانتنامه‌های واقعیت تداوم زندگی روزمره‌اند. رمان‌نویس و منتقد ادبی، خود شخصیت‌های رمان بزرگ‌تری هستند که هنوز به جلوه مکتوب در نیامده است

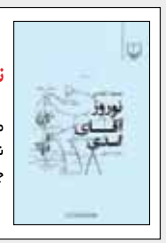
نگاهی به «نوروز آقای اسدی» محمد کلباسی

زندگی در کوچه‌ای بن‌بست

پیام حیدرقزوینی

«نوروز آقای اسدی» محمد کلباسی را می‌توان اثری متمایز از جریان غالب داستان نویسی این سال‌ها دانست، نه فقط به این دلیل که کلباسی بازمانده نسل دیگری از داستان نویسان است، بلکه به این دلیل هم، که داستان‌های این مجموعه بر آن چیزهایی دست گذاشته‌اند که در واقع سویه غایب داستان‌های این سال‌هایند. به تصویر کشیدن روزمرگی و تخیل در مرزهایی از پیش تعیین شده، وجه مشترک داستان‌نویسی‌های سال‌های اخیر ما بوده است و تبعید داستان‌نویسی به حیطه زندگی شخصی، داستان نویسی را بدل به کنشی منفعلانه در برابر «هر آنچه هست» کرده است. به گونه‌ای که گویی، این وظیفه ادبیات است که آنچه هست را در قالبی مالوف به تصویر کشد و هیچ‌گاه پا را «بیرون» از مرزهای موجود نگذارد. در این میان کلباسی هنوز بر داستان به مثابه هنر اجتماعی تاکید دارد و این احتمالا مهم‌ترین بارزه‌ای است که داستان‌های او را متفاوت از داستان‌های این دوران می‌کند

نوروز آقای اسدی شامل شش داستان است و در واقع تنها بخشی از مجموعه داستانی است که قرار بوده با این عنوان منتشر شود. این کتاب در آغاز ۱۵ داستان را دربرمی‌گرفته که اکنون فقط شش داستان از این مجموعه منتشر شده‌اند و حتی نام کتاب برگرفته از یکی از آن داستان‌هایی است که هم اینک در کتاب وجود ندارد. داستان‌های این مجموعه عمدتا در یک دهه اخیر نوشته شده‌اند و برخی از آنها برای انتشار بازنویسی شده‌اند. کتاب با توصیفی عجیب آغاز می‌شود: «من مرگ را می‌شناسم. مرگ را، وقتی گیاه چسب بر دیوار خانه‌ای در این بن‌بست می‌میرد. بر تنه خشک دیوار، مرگ که می‌رسد، گیاه چسب خاک می‌شود و برگ‌هایش سبک با باد می‌رود. باد سرخ آن بالا چرخ می‌زند و از تنه مرده گیاه دود بر می‌خیزد.» این جملات آغاز کتاب و در واقع شروع داستانی با نام «بازگشت آناهیتا» است. آب کوچه‌ای بن‌بست قطع شده است و ته‌مانده زندگی ته این کوچه، آخرین نفس‌ها را می‌کشد. این را انگار کسی از پشت خط تلفن به ساکنان کوچه خبر می‌دهد: «آب نیست و تلفن که زنگ می‌زند، ساکنان کوچه، گوشی را برداشته و برنداشته، می‌شنوند که صدایی از آن سوی خط می‌گوید: «جوی سیمانی کور شده است و دیگر رنگ آب نخواهد دید.» دکتری پیر که ساکن خانه آخر کوچه بن‌بست است و از قضا سال‌ها است که «خانه نشین» است، به صدایی که پشت تلفن هست (و نیست) پاسخ می‌دهد: «خبر دارید دخترم بعد از این همه سال برمی‌گردد؟» اما هیچکس پشت تلفن حرف دکتر پیر را نمی‌شنود یا جدی نمی‌گیرد؛ «مدتی است که خط تلفن قطع و وصل می‌شود.» در تماسی دیگر صدا از آمدن دختر دکتر می‌پرسد و دکتر پیر در جواب می‌گوید: «طفلک اگر بیاید از بی‌آبی و این هوای گند بیمار می‌شود.» اما واکنش پشت خط جز خنده‌ای نیست. پس دکتر گویی با خود می‌گوید: «هوا سنگین است و خشک و داغ و آلودگی حد ندارد. گوینده رادیو گفته، بیماران از خانه خارج نشوند و آنها که ناچارند از خانه خارج شوند، چتر بردارند و ماسک بزنند. کودکان بهتر است اصلا بیرون نروند...» اما باز هم ارتباط قطع شده است. در حالی که کوچه‌ها و خیابان‌های شهر بوی قیر داغ و زباله گندیده گرفته‌اند، پیرمرد با شهرداری تماس می‌گیرد و تاکید می‌کند که «آقا، من باید خانه‌ام را تمیز کنم و این خاک سیاه را، که همه جا نشسته، بشویم.» اما از آن سوی خط باز هم جز صداهایی نامفهوم و آمیخته با خنده چیز دیگری شنیده نمی‌شود، تمسخر تنها پاسخی است که دکتر دریافت می‌کند. از این رو دکتر پیر مجبور می‌شود تا مستقیم به سراغ شهردار منطقه برود و به محض ورود به اتاق شهردار فریاد می‌زند: «چرا نمی‌خندید تا با همین عصا سرتان را خرد کنم؟» کارمندان همه پشت در اتاق جمع می‌شوند و در حالی که کسی جرات خندیدن ندارد، «فکر می‌کنند اگر فی‌الواقع پیرمرد عصا را به فرق شهردار بکوبد چه می‌شود؟» و در نهایت از هم می‌پرسند: «راستی چرا خانه دکتر پیر آب ندارد؟» در واقع فریاد و تهدید دکتر، در یک آن، همه چیز را «جدی» کرده است و وضعیت «توضیح‌ناپذیر» شده است. دست آخر در روز هفتم پس از این اتفاق، «صدای مکینه آب را ساکنان کوچه، پس از احساس بوی آب، می‌شنوند. همه چیز به رویا شبیه شده است... اهالی، ناباورانه، از خانه بیرون می‌ریزند و به خط نقره‌ای آب خیره می‌مانند. یکی می‌گوید: آری حقیقت دارد...»



نوروز آقای اسدی
مجموعه داستان
محمد کلباسی
نشر چشمه
چاپ اول ۱۳۹۱

ساعت بیست و پنج

حاشیه‌ای بر جوایز ادبی

اداره ادبیات

علی شروقی

■ چندسالی است که پافشاری بر سر برگزاری جوایز ادبی خصوصی، به تلاش برای برپا نگه داشتن ادبیات در شرایط سخت انتشار آثار ادبی و انتظارهای طولانی برای گرفتن مجوز انتشار تعبیر می‌شود. در این تعبیر، آنچه نادیده انگاشته می‌شود مفهوم حقیقی «ادبیات» و «نقد ادبی» است و حاصل این پافشاری، مطرح شدن آثاری است که اغلب با هیچ معیاری در مقوله ادبیات نمی‌گنجند. این است که با توجیه پاسداری از ادبیات و برپا نگه داشتن آن، گزارش‌هایی خنثی و فاقد تخیل از زندگی روزمره، به عنوان ادبیات، داوری و تقدیر می‌شوند. بی‌دلیل نیست که سال‌هاست ادبیات داستانی ما در وجه غالب، حتی یک آغاز به‌یادماندنی هم ندارد؛ آغازی که به چیزی نامحسوس و لمس‌ناشدنی در اعماق خواننده چنگ بزند، گیر بدهد یا همزمان چند حس را در جمله یا عبارتی فشرده کند. آغازهایی از این دست: «راست می‌گویند که خواب دم صبح چرسی سنگین است...» «از انتری که لوطیش مرده بود چوبک» و صدها نمونه دیگر از ادبیات دهه ۴۰. قصه ایرانی سال‌هاست که از چنین آغازهایی تهی است و در برابر این تهی‌بودگی، اصرار نهادهای ادبی بر معرفی آثار برگزیده هر سال، جز با پذیرش اینکه واحدی به نام نقد ادبی به «اداره ادبیات» تقلیل یافته، قابل درک نیست. وقتی عملا ادبیاتی وجود ندارد، حفظ ادبیات، تنها با اتکا به خصوصی بودن نهادهای برگزارکننده جوایز ادبی تحقق نمی‌یابد. اینکه هر سال طبق بخشنامه جایزه‌ای به نفرات برگزیده اهدا شود، کمکی به حفظ ادبیات که نمی‌کند هیچ، بلکه ادبیات را هر چه بیشتر به ساختاری اداری و بوروکراتیک بدل می‌کند و نویسندگان را تشویق به اینکه برای ثبت‌نام در این اداره بشتابند. اینجاست که منتقد ادبی نیز به داور ادبی و در واقع به کارمند اداره ادبیات بدل می‌شود و حساسیت انتقادی و دقت و تیزبینی و رندی و طنز شکاکانه‌اش را با سمتی اداری یعنی داوری آثار ادبی معاوضه می‌کند و خود را موظف می‌بیند که هر سال فارغ از اینکه واقعا قصه‌ای در خور وجود دارد یا نه، اثری را به عنوان برگزیده انتخاب کند. اینجاست که نوعی دلسوزی و ترحم بر ادبیاتی رو به احتضار، جای مواجهه انتقادی را می‌گیرد و اداره ادبیات، به جای مقاومت در برابر موانع موجود بر سر راه تولید ادبی، آن گونه که خود ادعای آن را دارد، در واقع آن موانع را تثبیت می‌کند. پس چندان عجیب نیست نوعی دوگانگی حاکم بر فضای ادبی که نشانه‌اش سفارش گرفتن نویسندگان از همان نهادهایی است که از طرف خود نویسندگان سفارش‌گیرنده، عامل اصلی وضعیت بحرانی حاکم بر ادبیات معرفی می‌شوند. مساله در نفس سفارش گرفتن نیست. می‌توان سفارش گرفت و ایده‌های مستقل خود را در اثر سفارشی هم وارد کرد. اما جالب است که سفارش‌گیرندگان گرچه با عضویت در نهادهای مستقل ادبی داعیه حفظ ادبیات مستقل را دارند اما نمی‌توانند در آثار به سفارش نوشته، ذره‌ای استقلال خود را حفظ کنند چرا که در معنای واقعی مستقل نیستند. در سویه دیگر این جریان، اما جریانی وجود دارد که سخت داعیه‌دار رادیکال بودن است و با این همه، این جریان نیز رادیکال بودن را به حکم‌هایی که از فرط تکرار، به دستورالعمل و بخشنامه‌های اداری بدل شده‌اند، تقلیل داده است. حکم‌هایی مثل اینکه «نقد یک اثر باید تنها در یک نقطه با اثری که قرار است مورد نقد قرار گیرد، مماس شود نه اینکه به تحلیل خود متن بپردازد.» منتقد رادیکال، با ارایه این حکم شبه‌هندسی، از متن فرار می‌کند و بیشتر به غوغا به راه انداختن و برجسته کردن حواشی بی‌ربط به خود اثر می‌پردازد و به این‌ترتیب غوغا و جنجال، آن هم پیرامون آن عرصه‌هایی از ادبیات که منتقد مجبور نیست بابت نقدشان هزینه‌ای بپردازد، جای نقد حقیقتا رادیکال را می‌گیرد. به نوعی در هر دو رویکرد – چه رویکرد مبتنی بر اولویت داوری ادبیات بر نقد حقیقی آن و چه رویکرد مدعی نقد رادیکال برپایه احکام از فرط تکرار، به دستورالعمل بدل شده - با تبدیل شدن میدان ادبیات به «اداره ادبیات» مواجهیم. دم و دستگاهی که عده‌ای در آن استخدام می‌شوند و باید بر حسب وظیفه هر سال به کتابی هرچند ضعیف با توجیه اینکه فعلا «بضاعت‌مان این است» و «با همین بضاعت باید ادبیات را نگه داریم»، جایزه بدهند. این‌گونه است که نقد ادبی نیز به دعواهای شبه‌اداری تقلیل می‌یابد و خود ادبیات در این میان محلی از اعراب ندارد. گفته خواهد شد که «چنین انتقادهایی، اقداماتی مشکوک برای منحرف کردن حواس از ممیزی که اساسی‌ترین مشکل ادبیات این روزهای ماست، به سمت حواشی بی‌اهمیت است.» اما آیا عکس این گزاره نیز نمی‌تواند صادق باشد؟ اینکه «اداره ادبیات» برای سرپوش نهادن بر بی‌بضاعتی خود و ادبیات جلوه دادن آنچه واقعا ادبیات نیست، از ممیزی مدد می‌گیرد، چرا که آنان حواس را از آنچه به بهانه حمایت از ادبیات رخ می‌دهد به سمتی دیگر منحرف می‌کنند زیرا سخت نیازمند و وامدار وضعیت استثنایی است. در غیر این صورت ضرورت واکاوی ریشه‌ای بحران حاکم بر ادبیات این روزها، هر چه بیشتر آشکار خواهد شد و این واکاوی قطعا عرصه را بر آنها که ادبیات را به عرصه‌ای خصوصی برای اهدای امتیاز به یکدیگر بدل کرده‌اند، هرچه تنگ‌تر خواهد کرد.