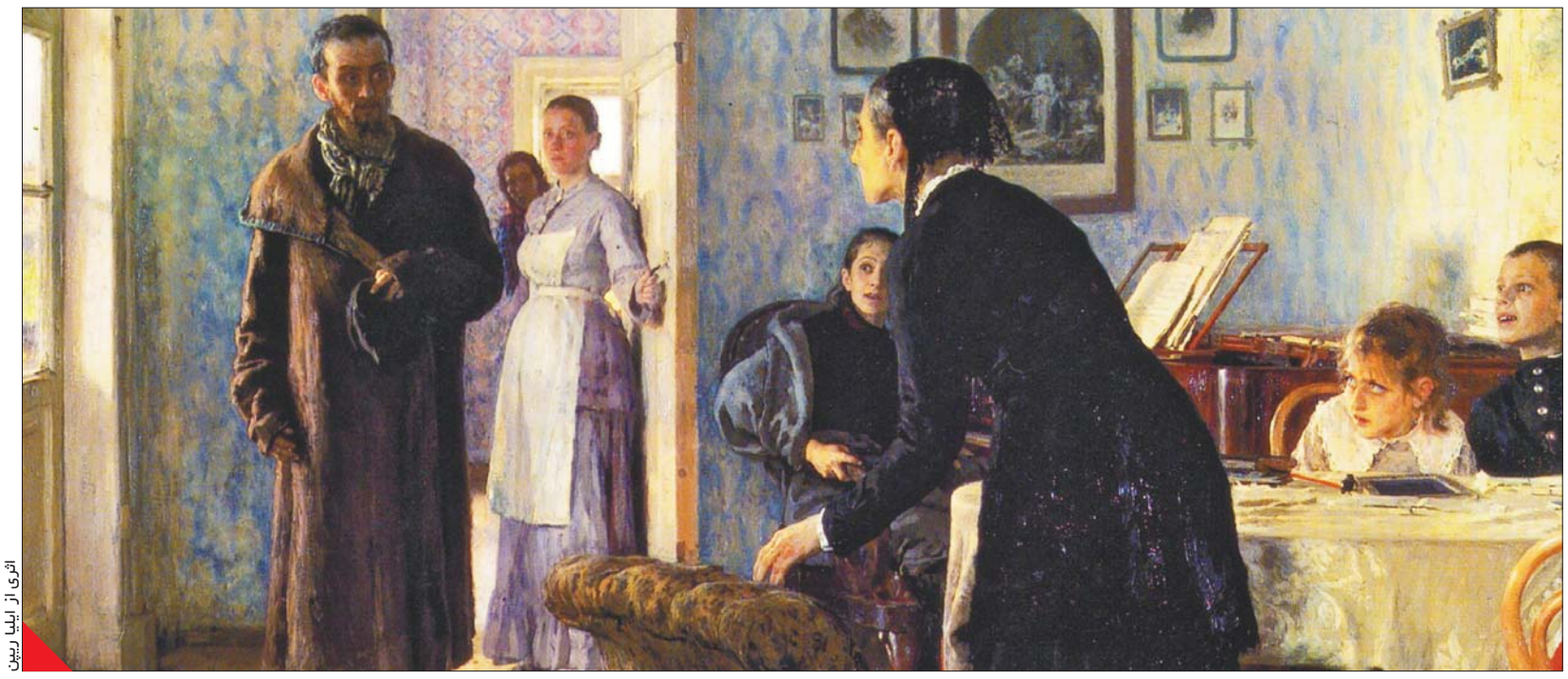
روزنامه شرق

ادبیات

محمد چرمشیر: با بخشنامه نیامدیم که با بخشنامه برویم — صفحه ۸

نقد نمایش «بالاخره این زندگی مال کیه؟» — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰



اثری از ایلیا رپین

قهرمانی که به اسم کوچک صدایش می‌زنند

علی‌رغم این همه: مروری بر مقدمه انتقادی «آن هروسکا» بر ترجمه «ابله» داستایوسکی

امیر جلالی

در ماه‌می ۲۰۰۳، یکی از شبکه‌های تلویزیونی روسیه موسوم به «رسیا»، با پخش سریالی اقتباس‌شده از رمان «ابله» داستایوسکی، هیاهویی به پا کرد و به مدت چندهفته افکارعمومی این کشور دستخوش تلاطمی نابهنگام شد. داستایوسکی، «ابله» را در ۱۸۶۸ نوشته بود و برای هیچ‌کس باورکردنی نبود که رمانی متعلق به بیش از یک‌قرن پیش تا این حد فکر آدم‌ها را به خود مشغول کند. «آن هروسکا» می‌نویسد در زمان پخش هر قسمت از سریال، عده‌ای از مردم به‌شور می‌آمدند و برخی نیز از پخش آن خشمگین بودند. اما ظاهرا همه در زمره بینندگان بودند. به‌خصوص آن بخش‌هایی از رمان که به مکالمه‌های ردوبدل‌شده در ضیافت‌های شام اختصاص داشت نقل محافل بود و بینندگان را به موضع‌گیری‌های صریح سیاسی وامی‌داشت. کارگردان این سریال- ولادیمیر بورتکو- اقتباسی از «ابله» ارایه کرده بود که تا حد ممکن به اصل رمان وفادار بود. تقریبا دخل‌وتصرفی در صحنه‌ها، ترتیب وقایع و دیالوگ‌ها صورت نگرفته بود. به‌زعم «آن هروسکا» مساله بر سر نسخه تلویزیونی «ابله» نبود، زیرا به‌ناگهان سیلی از مشتاقان، متقاضی «ابله» شدند و به کتاب‌فروشی‌ها هجوم آوردند. تا هفته‌ها در اماکن عمومی بسیاری با «ابله» در محل ظاهر می‌شدند و بحث درباره رمان دغدغه‌ای کم‌وبیش همگانی بود. معلوم نبود چه اتفاقی افتاده که رمانی قرن‌نوزدهمی این‌قدر غوغا به پا کرده بود. تا آن زمان، «ابله» در بین روس‌زبان‌ها مشهورترین رمان داستایوسکی به‌شمار نمی‌آمد. آن «هروسکا»، معتقد است که معضلات و شرایط روسیه پس از شوروی، با فضای «ابله» آنچنان جفت‌وجور بود که سریال را به حدیث‌نفس اکثر بینندگان شبیه کرده بود. جالب اینجاست که پیش از این همین شبکه تلویزیونی اقتباس‌هایی از «بدران و پسران»، «جنگ و صلح» و «مرشد و مارگریتا» تهیه کرده بود که چندان توجه مخاطبان را جلب نکرده بود. به عبارتی «ابله» در نیمه قرن‌نوزدهم مظهر نگرانی‌هایی بود که جامعه روسیه در آستانه قرن بیست‌ویکم مجددا با آن دست‌به‌گریبان بود.

ساختار اجتماعی روسیه در «ابله» در ضمن احترامات فائقه و لاف‌وگزاف‌های اخلاقی، ویرانه‌ای بیش نیست. در تمام ۶۰۰صفحه رمان داستایوسکی سبعیت و ریاکاری موج می‌زند. حتی یک خانواده از مصیبت عظامای روسیه در امان نیست. شخصیت‌های رمان بجاوبیجا از احتمال قریب‌الوقوع آخرالزمان داد سخن می‌دهند. عده‌ای هم راه نجات را در ویرانی کامل می‌بینند. در روایت تیزبینانه داستایوسکی همه این نگرانی‌ها و نظریه‌ها صرفا لفافی است تا حاکمیت بلامنازع پول را مخفی نگه دارد. اما پول به شکل پدیده‌ای منفرد و انتزاعی ظهور نیافته است. از چشم داستایوسکی، «پول تزاری» همزاد خشونت است. آدم‌ها در زیر خروارخروارها حرف‌های دهان‌پرکن خریدوفروش می‌شوند و نکته مهم‌تر اینکه تقریبا هیچ‌یک از شخصیت‌های این رمان موجود شریری نیست. هرکس به فراخور موقعیتش در منگنه خودخواهی و فضایل اخلاقی گیر کرده است. هیچ‌کس به صراحت مسوولیت فساد و رذالت محیط پیرامون را تقبل نمی‌کند. هرکس تقصیر را به گردن دیگری می‌اندازد. نظام سلسله‌مراتبی تزار، قدرتمندانی بی‌رحم و در عین‌حال ذلیل پرورش داده است که «توتسکی» نمونه اعلای آن است. در روایت داستایوسکی «ناستازیا فیلیپوونا»، زنی که از چشم اکثریت آدم‌های رمان، شریر و خطرناک است در واقع بی‌پناه و مطرودی است که نظام حاکم بر جامعه او را قربانی کرده است. همه به الگوهای شرافت و کرامت انسانی متوسل شده‌اند و هرکس به دیگری پند اخلاقی می‌دهد. اما شاید حرف آخر را «لبدیف» میخواره بر زبان می‌آورد: «در واقع، انگار که همه گرایش‌های این چندقرن اخیر، در تمامیت مادی و علمی‌شان نفرین شده‌اند.»

داستایوسکی در «ابله» داستان روسیه‌ای را نوشت که از ساختاری تبعیض‌آمیز به ساختاری خشن گذار می‌کرد. فصل اول رمانش را در ۱۹۶۸ تمام کرد. یک سال قبل‌تر، تزار همه قوانین خرید و فروش رعیت را ملغی اعلام کرده بود. داستایوسکی که خود از مخالفان و منتقدان نظام خرید و فروش رعیت بود، حالا پیروزی آرمان دیرینه‌اش را در صحنه واقعی جامعه تماشا می‌کرد. او را دقیقا به همین دلیل به چهارحبس با اعمال شاقه محکوم کرده بودند. از ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۴ که در حال گذران مدت محکومیت خود بود با همه چیز کنار آمد جز نظام سیاسی کشوری که آدم‌ها را به بردگی یکدیگر وامی‌داشت. با مرگ نیکلای اول و جانشینی الکساندر دوم ظاهرا اوضاع رو به بهبود می‌رفت. الکساندر درصدد اصلاح برآمد و در ۱۸۶۱ طرح آغازین الغای نظام خریدوفروش رعیت را مطرح کرد. آنچه ۱۰سال قبل‌تر داستایوسکی را به زندان کشاند، حالا به قانون رسمی مملکت بود. نظام اجتماعی ارباب و رعیتی تغییر کرد، اما چه چیز جای آن را پر کرد؟ این همان پرسشی است که «ابله» حول محور آن شکل گرفته است. در چشم‌انداز راوی «ابله» نیمی از جامعه دلخوش به «امید و رستگاری» فقط «تهدید و تحقیر» را تاب می‌آورند و فرادستان ورد زبانشان «روبل» است و یک مشت نصایح اخلاقی. کار به همین‌جا ختم نشد، غول بزرگ هنوز از چراغ در نیامده است: نهیلیسم. در ۱۸۶۳ نیکلای چرنیشفسکی رساله‌ای موسوم به «چه باید کرد؟» منتشر کرد که از قرار معلوم داستایوسکی با خواندن آن سخت به خشم آمد. به یک معنی «ابله» پاسخی است به این رساله. چرنیشفسکی در این کتاب فایده‌محوری و منفعت شخصی را شرط عقل قلمداد می‌کرد و با مبنا شدن منافع فردی اوضاع کل جامعه را بهتر از قبل تحلیل می‌کرد. او معتقد بود که روس‌ها باید همه رفتار و سکناتشان را به خود-رایی و فایده‌مندی تجهیز کنند. به‌زعم او خود-رایی معادل صداقت و راست‌کرداری است. داستایوسکی در نقد چنین نگره‌ای عقلانیت چرنیشفسکی را مترادف با صدور جواز به شرارت و خشونت می‌دید. «ابله» در واقع شامل مجموعه‌ای از نهیلیست‌های جدیدالتاسیس است که همه رفتارهای خود را به زیور خود-رایی آراسته‌اند. آنها وعده هیچ پیشرفتی را محقق نمی‌کنند، بلکه در لوای پیشرفت به ویرانی فرمان می‌دهند.

در یک کلام فضای «ابله» حاکی از آن است که شیرازه روسیه از هم پاشیده است. الغای نظام ارباب-رعیتی جای خود را به نهیلیسم هولناکی بخشید. درست در این لحظه است که «شاهزاده میشکین» به صحنه پا می‌گذارد. «میشکین» یا همان ابله وجه تسمیه رمان، مدل ذهنی ساده اما نافذی دارد. او مسیح را جایگزین مسیحیت می‌کند. ارزش‌های مسیحی از تحول اجتماعی روسیه در امان نمانده است. این ارزش‌ها نیز گذار از حکومتی سرکوبگر به نظامی فاسد و فرسوده را بازنمایی می‌کنند. اما میشکین منادی ارزش‌های مسیحی نیست. او می‌خواهد عینا مثل مسیح عمل کند. بازخوانی و اقبال عمومی به «ابله» بر نقد ادبیات معاصر روسیه نیز تاثیر گذاشت. مساله بر سر جذابیت بصری یا روایی سریالی تلویزیونی نبود. حال سوال تازه‌ای مطرح بود. در بافت تاریخی روسیه پس از شوروی خوانش ادبیات چه تغییری می‌کند؟ تغییر موقعیت تاریخی، نحوه خوانش و ارزیابی ادبیات کلاسیک را نیز دگرگون کرده است. یک نمونه‌اش، تلقی نابا‌کف از آثار داستایوسکی است که «آن هروسکا» در مقاله مفصل خود به بازنگری آن می‌پردازد. در کتاب «درس‌هایی از ادبیات روس»، ضمن آنکه نابا‌کف، داستایوسکی را به باد انتقاد می‌گیرد، مدعی آن است که داستایوسکی نویسنده‌ای بازاری یا باسمه‌نویسی بود که غرضش از نوشتن صرفا سرگرم ساختن مخاطبانش بوده است. نابا‌کف مخالفتی با این رویکرد داستایوسکی ندارد، بلکه انتقاد اصلی خود را ذیل «بی‌اطلاعی داستایوسکی از هنر داستان» طرح می‌کند. ایراد اصلی نابا‌کف به داستایوسکی، ضعف در شخصیت‌پردازی است. داستان‌های راز‌آلود داستایوسکی فاقد شخصیت‌هایی است که در طول روایت به تحول یا دگرگونی ذهنی یا روانی دچار شوند. رفتار شخصیت‌ها در آثار داستایوسکی یکدست و بدون تغییر باقی می‌ماند. نابا‌کف، شخصیت‌های داستایوسکی را به شطرنج‌بازی تشبیه می‌کند که با قواعدی مشخص و ثابت و حرکت مشابه مهره‌ها، هیچ پیچ‌وتابی در روایت را تاب نمی‌آورند. خلاصه‌اش اینکه آثار داستایوسکی را فقط یک‌بار می‌توان خواند و تعلیق‌های کشدار و فاقد جاذبه آنها ما را از بازخوانی این آثار باز می‌دارد.

«آن هروسکا»، در مقام مخالفت با نابا‌کف، رمان «ابله» را ناقض همه این ادعاها می‌داند. «ابله» نه رمان کارآگاهی است نه رمانسی احساساتی. اتفاقا برعکس، در این رمان با تخطی از قوانین حاکم بر ژانرهای رایج، میان شخصیت‌ها و خلقیات شاکله هر شخصیت نوعی دینامیسم ذهنی شکل می‌گیرد. نابا‌کف خواهان رمانی است که با «تحرک طرح» یا «دستکاری طرح روایی» نوشته از حدود انتظارات مخاطب فرضی‌اش فراتر برود و در برابر رویدادها یا روحیات شخصیت داستانی رفتار متفاوتی پیش بگیرد. به بیان ساده‌تر، نابا‌کف در مقام یکی از سردمداران روایت پست‌مدرن انگیزه یا واکنش مخاطب را مبنا قرار می‌دهد. حال آنکه داستایوسکی در «ابله» به تلقی دیگری از هنر داستان صحه می‌گذارد. به‌زعم «هروسکا»، او رمان را مابالتفاوت شخصیت‌ها و ایده‌های روایت قلمداد می‌کند. مساله بر سر افشای شخصیت نیست؛ بلکه وضعیت یا روحیه‌ای که شخصیت را امکان‌پذیر می‌کند به‌مراتب از سیر روایت مهم‌تر است. طرح داستانی از این بابت چیزی نیست مگر شکاف میان شخصیت و ایده شکل‌دهنده به آن شخصیت.

اهمیت رمان در ادبیات فعلی جهان نه ایجاد روایت‌های بدیع یا طرح‌های روایی پیچیده، بلکه افشای ایده‌هایی است که شخصیت‌ها را در ساختار «جا می‌اندازد». «ابله» داستایوسکی از این‌رو برای مخاطبان روس جذابیتی تازه پیدا کرد که آنها را به سمت کشف و شناسایی ایده‌های حاکم بر روسیه پس از شوروی سوق داد. ولی جاذبه شگفت‌تر داستایوسکی در «ابله» آن بود که روایت درست برخلاف طرز داستان‌نویسی نابا‌کف تن به تبلیغات سیاسی نمی‌داد. به تعبیر «هروسکا»، داستایوسکی به مخاطبش یاد می‌دهد که می‌شود عالم و آدم را به سخره گرفت، اما نمی‌توان صدای هیچ‌کس را خفه کرد. شاهزاده میشکینِ او شتاب‌زده و هراسان به هرجا که بخواهد برود مجبور است به حرف تک‌تک آدم‌ها گوش بدهد. در بخش دوم -فصل چهارم- میشکین، رگوژین را با نام کوچکش صدا می‌زند، این اتفاق در سرتاسر کتاب، فقط یک‌بار پیش می‌آید. همه امید میشکین این است که بالاخره با کسی صمیمانه و به‌دور از رعایت آداب معاشرت حرف دلش را بزند. او تا آخر به همه امید بسته است و در پایان خودش این وظیفه را به عهده می‌گیرد. وظیفه‌ای که چندان به شکل وظیفه نیست. میشکین قهرمانی است که می‌شود او را با اسم کوچکش صدا زد.

دست‌آخر: «خانه‌ی کاغذی» و حکایت ستاره‌های محو و کم‌سوی ادبیات ما

آینده از آن ما نیست

شیما بهره‌مند

درست در زمانی که ستاره‌های محو و کم‌سویی در آسمان ادبیات آرژانتین پدید آمدند که کتاب‌های افتضاح‌شان به کمک ناشرها، منتقدان، بازاریاب‌ها، جایزه‌های بی‌خودادبی و جلوه‌فروشی در پشت ویترین‌ها فروخته می‌شد و تنها یک‌ماهی روی میزهای فروش می‌درخشید و بعد همچون شهابی ناپدید می‌شد، نویسنده‌ای چون کارلوس براوئر، با طرز زندگی‌اش، یک‌تنه در برابر این جریان و جریان آکادمیک ادبی و دست‌آخر شیءوارگی ادبیات می‌ایستد. براوئر، شخصیت اصلی رمان «خانه‌ی کاغذی» ماریادومینگس است. نویسنده‌ای از تبار نویسندگانِ «پساپست‌بوم» آمریکای‌لاتین، که کارلوس ماریادومینگس در رمانش او را متناظر با این‌دست نویسندگان خلق کرده است. نویسندگانی که پس از دوران شکوفایی رمان آمریکای‌لاتین، «بوم»، زاده شده‌اند؛ پس از انتشار شاهکارهایی از خولیو سزار، ماریو بارگاس یوسا، کارلوس فوئنتس یا گابریل گارسیا مارکز. و به‌طور قطع هیچ شباهتی به نویسندگان کلاسیک ندارند و از سنخی دیگرند. همان‌طور که میشی استراوسفلد، در مقدمه مجموعه‌داستانِ «قایق‌هایی از آتش» می‌نویسد، این نویسندگان حالا «در مانیفست خود خواستار آزادی تام برای آثار خود شدند و جوزف کنراد، فرانس کافکا و مارسل پروست را سرمشق خود نامیدند و آگاهانه رفتار و سلوکی گشوده بر جهان برگزیدند. » آنها همه گونه‌های سبک مسلط؛ رئالیسم‌جادویی را کنار گذاشتند و این‌طور خلق جهان‌های تازه، مستقل و رها از بومیت آمریکای‌لاتین، به خواست مقدم‌شان تبدیل شد. جهان آنها از رنگ دیگر بود، چون دیگر نمی‌خواستند چیزی از جنس رئالیسم‌جادویی یا واقعیت شگفت‌انگیز بنویسند. آنها گزیده‌ای از داستان‌های‌شان را با عنوان «آینده از آن ما نیست» منتشر کردند، چون فعالیت سیاسی برای آنها نه یک امر لوکس و روشن‌فکرانه، بلکه مراقبت و دفاع از هستی خویشتن است. «خانه‌ی کاغذی» به‌نوعی موضع‌گیری در برابر ادبیات بومی و بازار این ادبیات است. رمان با مرگ بلوما لنون، استاد ادبیات دانشگاه کمبریج، آغاز می‌شود: «بهار سال ۱۹۹۸ بلوما لنون در یکی از کتابفروشی‌های سوهو، نسخه قدیمی اشعار امیلی دیکنسون را خرید و تازه به قرائت شعر دوم رسیده بود که در نبش اولین خیابان، ماشین او را زیر گرفت.» و این‌طور شد که بلوما لنون، زنی که در یکی از سمینارهای ادبی با کالوس براوئر آشنا شده بود و گویی در همان چند روز آشنایی، خاطرات خوشی با او داشته، «زندگی خود را وقف ادبیات کرد، بی‌آنکه بداند ادبیات جان‌اش را خواهد گرفت». اما ماجرای اصلی رمان بعد از مرگ لنون، آغاز می‌شود: وقتی راوی «خانه‌ی کاغذی» -که حالا کرسی لنون در گروه ادبیات اسپانیایی به او واگذار شده و در دفتر کار لنون نشسته است- یک روز صبح پاکتی را دریافت می‌کند همراه با آدرس لنون، نام فرستنده و تمبری از اروگوئه. «توی پاکت کتاب بود، ولی نه از آن کتاب‌ها که آدم انتظار داشت. تا جلد کتاب را باز کردم، انگار چیزی به دل‌ام برات شد. به طرف در دفترم رفتم، در را بستم و نسخه قدیمی و کهنه رمان خط سایه از جوزف کنراد جلوی چشم‌ام بود. می‌دانستم که رساله دکتـرای بلوما درباره کنراد بود. تعجبم از این بود که روکشی چرک و چروک به جلد کتاب چسبیده بود و لبه صفحات آن را ذرات سیمان گرفتـه بود و غباری ریز از آن روی میز چوبی براق من می‌ریخت». و بعد راوی با تقدیم‌نامه بلوما در صفحه اول رمان مواجه می‌شود: «برای کارلوس به یاد روزهای جنون‌آمیز در مونتری». کتاب را کارلوس براوئر پس فرسـتاده بود. اما شکل‌وشـمایل رازگونه کتاب، رسیدن کتاب پس از مرگ لنون، راوی را به سفری همچون سفر «خط سایه»ی کنراد می‌کشاند و از این مسیر شخصیت و تقدیر کارلوس براوئر، نویسنده غایب در رمان ترسیم می‌شود. تقدیری که بی‌شک تقدیر نویسندگان جهان‌سومی است که به ترکیب «نویسـنده حرفه‌ای» -که ترکیبی است محصول بازار- تن نداده است حتی اگر ادبیات به بهای زندگی‌اش تمام شود. اما جوزف کنراد حضورش در رمان یکی به‌واسطه رمان «خط سایه» است و یکی هم شاید به‌خاطر تقدیم‌نامه خانه‌ی کاغذی: با یاد جوزف بزرگ. اما بیش از آن کنراد، یکی از آن نویسندگانی است که نویسندگان تازه آمریکای‌لاتین، به‌جای اسلافِ بزرگ خود، انتخاب کرده‌اند تا نافرمانی خود را از ادامه مسیر ادبیات بومی اعلام کنند. پس اگر رمان «خط سایه‌ای کنراد سفری است از اروپا به آمریکای‌لاتین، «خانه‌ی کاغذی» سـفری است از آمریکای‌لاتین به اروپا. ادبیات که از اروپا به آمریکا آمد حالا مسیر معکوس را طی می‌کند، اما دیگر نه از طریق نوشتن از هویت قاره و همه آنچه به گذشته تعلق دارد. ماریادومینگس این مسیر را به‌واسطه راوی «خانه‌ی کاغذی» طی می‌کند و به مونته‌ویدیو می‌رسد، جایی که راوی، برای پیداکردن رد و نشانی از براوئر توقف می‌کند. حالا در یکی از فروشگاه‌های قدیمی شهر اسـت، جایی که خورخه دینارلی، مالک کتابفروشی با گنجینه‌ای بزرگ از کتاب‌های عتیقه منتظرش اسـت تـا از براوئـر برایش بگوید. او براوئر را سال‌هاسـت که می‌شناسد البته به‌واسطه شغلش، مثل دیگران. او معتقد اسـت آدم‌های خوره‌کتاب دو نوعند. نوع اول کلکسـیونرند، دنبال آثار نایاب یا کتاب‌های امضاشـده. اما نوع دوم مثـل براوئر به معنای مطلق کلمـه کتابخوانند. و بعد دینارلی راوی را می‌فرستد سراغ دلگادو در آپارتمانی بزرگ با سرسـرایی پر از قفسه‌های نفیس با درهای شیشـه‌ای و لبالب از کتاب. همین‌جاست که راوی ماجرای زندگی براوئر را می‌شنود. نویسـنده‌ای که تمام زندگی‌اش کتـاب بـود و بالاخـره روزی پولش ته کشـید و دیگر در حراجی‌های کتاب دسـت بلند نکـرد و یک چیز دیگر، زن سابقش بعد از سال‌ها جدایی وکیل گرفت و از او پول مطالبه کرد و براوئر به‌ناچار خانه‌اش را فروخت و او ماند با کتاب‌هایی که زندگی‌اش را پایشان گذاشته بود. تمام خانه براوئر کتاب بـود، راهروها، اتاق‌ها، حمام و حتی زیر تختخواب، کتاب‌ها وجب‌به‌وجب خانه‌اش را تسـخیر کرده بودند. و دسـت‌آخر براوئر مـی‌رود در لاپالوما، کنار دریـا و با کتاب‌هایش، تنها ثمـره زندگـی‌اش، خانه‌ای می‌سـازد. با روی‌هم‌گذاشـتن صفحه‌به‌صفحه، کتاب روی کتاب و لایه‌ای سیمان و ملاط. حالا خانه‌ی کاغذی سـاخته شـده. و برخلاف تصور از قرار حاصـل رنج صحاف‌ها مقـاوم از کار درمی‌آید. تا اینکه یک روز براوئر با دنگ به جان خانه می‌افتد و با دسـت خودش خانـه را ویران می‌کند تا کتابی را از میان دیوارهای کاغذی بیابد. آخر، بلوما نامه نوشته بود که می‌خواهد کتاب را پس بگیرد تا رسـاله‌اش را تمام کند. ادبیات برای براوئر، یا همان جهان‌سومی‌ها خانه‌ی کاغذی است که به بهای زندگی‌شان تمام می‌شـود. اینطور «مردی با خشونت خود، با استیصال خـود و با قاطعیت خود از خط سـایه خویش عبور کرد» تا تن به بازار ادبیات ندهد و با کالاشدگی ادبیات مواجه شود.

خانه‌ی کاغذی

کارلوس ماریا دومینگس

ترجمه بیوک بوداغی

نشر آگه

ترجمه و انتشـار «خانه‌ی کاغـذی» در وضعیت اخیر ادبیـات ما، چیزی بیـش از ترجمه یک رمان اسـت. این رمان ترکیب نویسنده حرفه‌ای را پیش می‌کشد و ادبیاتی که بازار تقدیرش را رقم می‌زند، درسـت همان اتفاقی که ادبیات ما با آن مواجه اسـت. فضای ادبی ما مدت‌هاسـت که امر شـفاهی را جایگزین امر مکتـوب و نقد ادبی را به تعارفات در رونمایی‌های نشـرها بدل کرده اسـت و تنها «سـتاره‌های محو و کم‌سـویی» تولید کرده که کتاب‌های ناچیز و کم‌مایه‌ای نوشتند و چاپ کردند. درست همان‌طور که راوی «خانه‌ی کاغذی» در مواجهه با بخشـی از ادبیات آمریکای‌لاتیـن در رمان تصویـر می‌کند: «همین کتاب‌ها بودند که میز کافه‌ها را به میدان جنگ‌وجدل تبدیل کردند و به‌طور مرتب نویسـنده‌ای تازه‌رسیده، وارد کارزار درهم و آشفته می‌شد؛ آنها به‌جای فکرکردن به ماجرای داستانشان از همان ابتدای کار فکر و ذکرشـان دنبال این‌جور حقه‌ها بود. ناشـرها از فقدان کتاب خوب می‌نالیدند و نویسنده‌ها از چـاپ کتاب‌های جفنگ و هر دو طرف بسـیار طلبکار بودنـد و برای ناکامی خود کلی عذر و بهانه می‌آوردند و به جاه‌طلبی‌های توهم‌آلودشـان امیدوار بودند. آنجا کتاب‌ها موضـوع هیجان‌انگیزی برای جنگ قـدرت بودند جنگی استراتژیک و حضور بلافصل در بازار.»

روییداد

چاپ هفتم «آدم‌ها» منتشر شد

تجربه‌نوشتن

ادبیات ما در گذشته نسبت بیشتری با ژورنالیسم داشته است و نویسندگان بیشـتری مجلات و مطبوعات ادبی را عرصـه‌ای برای نوشـتن و محلی برای «تجربه» می‌دانسـتند و این نویسـنده بود که به یک نشریه هویت و تشخص مـی‌داد. درسـت برخـلاف امـروز که نویسـندگان جریان‌غالب می‌کوشـند تا هویت خود را از نشـریات و رسانه‌ها بگیرند. این است که در وضعیت فعلی ادبیات ما، «تجربه نوشـتن» جای خود را به «نوشـتنِ تجربه» داده اسـت. نام نویسندگان بسیاری از طریق نوشتن در مطبوعات و حتی راه‌انداختن مجله‌ای ادبی با مطبوعات گره خـورد. «زیارت» اولین داسـتان جلال آل‌احمد، با تایید صـادق هدایت در مجله سـخن چاپ شـد. بهرام صادقی، ساعدی و بسیاری دیگر از داستان‌نویسـان این دوران هم داسـتان‌هایی در مجلات و مطبوعات چاپ کردنـد. که البته تنها نوشـتن، سـپردن داسـتان به مجلـه موردنظر نیست، که در همین دوران هم مجلاتی دولتـی و نیمه‌دولتـی پاگرفتنـد که داسـتان‌هایی هم چاپ کردند. مساله، نسـبت خلاقانه ادبیات با ژورنالیسـم ادبی اسـت وگرنه این مجلات هم خود بخشی از سازوکار ادبیات غالب ماست که همه این‌روزها از وضعیت نامساعد آن سخن می‌گویند. اما یکی از این تجربه‌ها، «تجربه نوشتن» داستان در روزنامه‌ها، در سال‌های اخیر مجموعه داستان «آدم‌ها»

آدم‌ها

احمد غلامی

نشر ثالث

چاپ هفتم ۱۳۹۳

اسـت؛ داسـتان‌هایی کوتاه که هرروز در روزنامه منتشـر می‌شد، با تمرکز و تاکید بر عنصر غایـب ادبیات آن‌روزها؛ «شخصیت‌پردازی در داستان». و بعدها در قالب کتابی به همین عنوان منتشر و به‌عنوان بهترین مجموعه‌داستان سال ۹۰ در جایزه ادبی هوشـنگ گلشیری انتخـاب شـد و به‌تازگـی هـم چاپ هفتم آن منتشـر شده اسـت. «آدم‌ها» نوشته احمد غلامی، ۶۲ داستان کوتاه دارد. «سـلطان»، «گوزن‌هـا»، «برادران کارامازوف»، «مسـافر»، «هادی امامی»، «بلوچ»، «شـطرنج‌باز»، «اصغر سیاست»، «بازنـده»، «شـرط‌بندی»، «شـاهی» و «رییس» عناوین برخی از داسـتان‌های ایـن مجموعه‌انـد. تمام داسـتان‌های ایـن مجموعه بـا محورقـراردادن یک شـخصیت و بر اساس برشـی کوتاه از زندگی این شخصیت شکل گرفته است؛ شخصیت‌هایی که در عین ملموس‌بودن، متفاوت و غریبند. عناوین بیشـتر این داسـتان‌ها نام فردی است؛ شخصیتی که در داسـتانی کوتاه روایت می‌شـود و بیشترشـان هم لقبـی دارند که خود بخشی از بار روایت را به دوش می‌کشد. «آدم‌هـا»، شـاید از مطرح‌ترین کارهای احمـد غلامـی - دسـت‌کم از حیـث مخاطب - تا به امروز اسـت، زیرا دامنه مخاطب آن نسـبت به دیگـر آثار این نویسنده گسترده‌تر بوده است. نوشتن روزانه این داسـتان‌ها و چاپ‌شدنشـان در روزنامه، بی‌شک یکی از دلایل اقبال «آدم‌ها»ست؛ داستان‌هایی که نمونه‌ای موفق از نسبت ادبیات و ژورنالیسم‌اند.

در باب سبک- ۸

این فهم ملازم با عیش

سوزان سانتاگ . ترجمه: پویا رفویی

به‌دفعات اسـتعاره‌ای از نحوه تغذیه را برای اثر هنری به کار برده‌ام. پهلوبه‌پهلو شـدن با اثر هنری، به‌یقین مستلزم تجربه جدایی از جهان است. اما اثر هنری فی‌نفسه شیئی است تپنده، سحرانگیز و مساله‌آموز که ما را چه‌بسا گشوده‌تر و گشاده‌دست‌تر به جهان رجعت می‌دهد.

ریموند بایر نوشته است: «باری که ابژه‌های زیبایی‌شناختی هریک بـا ضرباهنگی بـه فراخور، بـر دوش ما می‌نهد، طریقه‌ای اسـت از به جریان‌انداختن نیروی حیات... هر اثر هنری تجسمی است از فتح‌باب، سکته، تقطیع، که یعنی ایماژهایی از نیروی حیات یا رخوت، سرانگشت نوازش یا دسـت ویرانگر تنها از آن هنرمند است.» این همانی است که ما از آن به قیافه‌شناسی اثر یا ضرباهنگ آن یا، چنان‌که رفت، به سبک آن مراد می‌کنیم.

بدیهی است که وقتی ما با تلقی تاریخی از نگره سبک، آثار هنری را در مکتب‌ها و دوره‌ها مجموع می‌کنیم، برآنیم تا فردیت چهره سبک‌ها را بزداییم. اما از منظر زیبایی‌شناسی (برخلاف منظری عقلی) تجربه ما از هنر چیزی جز این است. از این‌رو، تا مادامی‌که اثر هنری قرین توفیق است و همچنان از قدرت برقراری ارتباط با ما برخوردار باشد، ما همواره فردیت و وقوع سبک را تجربه می‌کنیم.

زندگی خود ما نیز همین‌طور اسـت. اگر زندگی را از بیرون مدنظر قرار دهیم – چندان‌که گسـترش فراگیر و عوام‌پسند علوم اجتماعی و روانکاوی خیل عظیمی از آدم‌ها را بدین‌کار واداشته است- خود را مثل لحظه‌های عمومیت‌یافته می‌بینیم و بر این منوال تجربه‌ها و انسانیت ما به ازخودبیگانگی دردناک و شدیدی دچار می‌شود.

همان‌طور که «ویلیام ارل» همین اواخر خاطرنشان کرده است، اگر نمایشنامه هملت «درباره»ی چیزی باشـد، درباره هملت است، درباره موقعیتی خاص خود او اسـت، نه درباره سرنوشت بشری. هر اثر هنری در حکم نوعی نمایش، ثبت و گواهی بر شکل ملموسی از آگاهی است؛ ابژه‌شدن آن در دل اشیا، صراحتی بی‌بدیل ایجاد می‌کند. اگر بپذیریم، تا وقتی تعمیم ندهیم نمی‌توانیم (از منظری اخلاقی، عقلی) دست به قضـاوت بزنیم، به تبع آن، این مطلب را نیز باید بپذیریم که تجربه اثر هنری و بازنمایی‌ها در اثر هنری از قضاوت فراتر می‌رود – با این همه اثر راه را برای قضاوت آن به منزله هنر باز می‌گذارد. آیا در آثار سترگ هنری مثل «ایلیاد»، رمان‌های تالستوی و نمایشنامه‌های شکسپیر تنها با همین خصیصه سروکار نداریم؟ آیا هنری ازاین‌دست داوری‌های تنگ‌نظرانه را، برچسـب دم‌دسـتی خوب و بد فلان کس و بهمـان کار را به هیچ نمی‌گیرد؟ و از کجا که وقوع چنین اتفاقی به صلاح همه باشـد (حتی منازعه اخلاقی مندرج در آن نیز سودمند است).

اخلاق، برخلاف هنر، برحسـب سـودمندی‌اش توجیه «می‌شود»؛ اخلاق کاری می‌کند یا فرض بر این اسـت که کاری می‌کند تا زندگی برای همه ما به‌مراتب انسانی‌تر و زیستنی‌تر شود. اما آگاهی – که تا حدی مغرضانه بنا به عرف، از آن به «قوه تعقل» تعبیر می‌کنند- به احتمال در آینده و به حتم در اکنون دامنه‌ای وسـیع‌تر و متنوع‌تر از کنش را دربر می‌گیـرد. کنش‌هایی که آنها را یا با توجیهی ذاتی یا مسـتغنی از هر توجیه توصیف می‌کنند، از هنـر و تفکری صوری تغذیه می‌کنند. اثر هنری با ما کاری می‌کند تا به جای قضاوت یا تعمیم، وجه منحصربه‌فرد امور را ببینیم و بفهمیم. این فهم ملازم با عیش تنها هدف معتبر و یگانه توجیه وافی به مقصود اثر هنری است.

شاید در تبیین ذات تجربه ما از آثار هنری و نسبت میان هنر و سایر عواطف و اعمال بشـری، شیوه برتر توسل به نگره اراده باشد. این نگره مفید فایده است، زیرا اراده نه موقعیت آگاهی، که آگاهی جان‌یافته است. علاوه بر این رویکردی است به جهان، رویکرد سوژه‌ای است رو به جهان. نوع بغرنجی از اراده‌ای که در اثر هنری تجسم می‌یابد و با آن مرتبط است، توامان هم جهان را منسوخ می‌کند و هم به شیوه‌ای بس فشرده و مختص خود، به مصاف آن می‌رود.

اراده ذووجهیـن به هنر را «بایر» در کلام موجز خود چنین شـرح می‌دهـد: «آثـار هنری جملگی، خاطـره‌ای از اراده‌ای طراحی‌شـده و جداافتاده را در اختیار ما قرار می‌دهند.» هرقدر که خاطره طراحی‌شده و جداافتاده باشـد، به همین میزان اراده درگیر با هنر نیز میان خود و جهان فاصله می‌اندازد. اینها همه طنینی است از جمله مشهور نیچه در «زایش تراژدی»: «هنر نه تقلید از طبیعت که مکمل متافیزیکی آن است، از این‌رو در جوار طبیعت پرورش می‌یابد که در پی غلبه بر آن است.»