تبصره ۲۲

به من بگو، ولی نه مثل همیشه

پویا رفویی

■ از ملزومات ضروری و شاید دلیل وجودی روایت در ادبیات مدرن، یکی هم این بود که تخیل از حالتی فعالانه خارج شود و به وضعیت انفعال در آید. رمان، عالی‌ترین نمونه از نوع کلامی است که تخیل نویسنده را تقلیل می‌دهد و شرایطی فراهم می‌کند تا اثر خودش، خود را تخیل کند. در عمل، برخلاف تصور رایج، رمان‌نویس‌ها کمتر از سایر آدم‌های اطراف و اکناف خود خیال‌پردازی می‌کنند. آنها همان‌طور که رومن اینگاردن شرح می‌دهد، موجودات نیرنگ‌بازی هستند که می‌توانند چارچوب‌ها و کادرهایی برای جداسازی تخیل از خود ایجاد کنند. حاصل کار آنها، محیطی روایی است. جایی که عناصر و مولفه‌های داستان با یکدیگر مواجه می‌شوند و بر هم نیروهایی اعمال می‌کنند که در تجربه خواندن، چنین به ذهن متبادر می‌شود که داستان خودش خود را تخیل می‌کند. به عبارتی، نویسنده با انفعالی که بر تخیلش حاکم می‌کند، راه را برای فعال شدن تخیل‌های اتفاقی باز می‌کند. به همین دلیل است که در اغلب موارد نویسنده‌ها، منتقدهای خوبی برای آثارشان نیستند. حتی گاه با خواندن یک نقد خوب، این سوال در ذهن بسیاری شکل می‌گیرد که این مطالب چطور از جانب نویسنده در اثر، جریان یافته است.

آنچه این روزها در داستان‌نویسی ایران شاهدش هستیم، اشتیاقی سرمستانه برای طی کردن عکس این مسیر است. یعنی اینکه، نویسنده با تخیلی بسیار فعالانه دست به اقداماتی می‌زند که اثرش را به انفعال هرچه بیشتر دچار کند. به همین دلیل، تصویری که از ادبیات شایع شده، شبیه به قحطی‌زدگان خشکسالی‌های اخیر است که به‌طور اضطراری به کمک‌های بشردوستانه محتاج‌اند. داستان‌نویسی را باید به اشکال مختلف حمایت کرد. برای نویسندگان تازه‌کار نباید نقدهای اصطلاحا «تند» نوشت. به ضرب و زور هزارجور ستون روزنامه، جلسات نقد و بررسی پیش از آن که اثر خوانده شود و مورد تحلیل قرار بگیرد، باید حضور فیزیکی‌اش را به اطلاع همگان رساند. از این بابت بیلبوردهایی که در سطح شهر می‌بینیم، صراحت لهجه بیشتری دارند: «پدر! ظاهرم را نمی‌پسندی، به من بگو، ولی نه مثل همیشه!» پس‌زمینه‌ای که وجود چنین بیلبوردی را امکان‌پذیر می‌کند، شرایطی را مفروض قرار داده که پدران و پسران را از مواجهه با یکدیگر معاف می‌کند. دیگر لازم نیست آدم‌ها یکدیگر را ببینند و بعد به قضاوت در ظاهر بپردازند. به جای آن‌که در فضای خصوصی، مکالمه‌ای شکل بگیرد و اشخاص نظرشان را ابراز کنند، در خیابان حین عبور یا وقت تلف کردن در ترافیک، حرف‌هایشان را نیابتا رد و بدل می‌کنند. پدران به این شیوه صدای فرزندان‌شان را می‌شنوند و فرزندان نیز بالاخره از امکان گفت‌وگو برخوردار می‌شوند. حالا موقعیتی را تخیل کنید که یک روز صبح از خانه بیرون بیایید و مکالمات ایوان و کارامازوف پدر را بر بیلبوردهای شهر بخوانید! جملات تبلیغی- تعلیمی بیلبورد مذکور، می‌تواند در حکم استعاره‌ای برای رابطه میان اثر و نویسنده فرض شود. لازم نیست آثار ادبی، مخاطبان خود را میخکوب و مسحور کنند. اساسا آنچه در کتاب می‌خوانیم توفیر زیادی با تجربه‌های عادی و عادت شده تک‌تک ما ندارد، بلکه از این پس هر مخاطبی موظف است دوشادوش نویسنده از اثر حمایت کند. به عبارتی، به همان اندازه که مضامین و فرم‌های داستان‌نویسی منفعل شده، به همان میزان نویسنده، منتقد، روزنامه‌نگار و ناشر به فعالیت‌های کاذب بیشتری روی آورده‌اند. خاص بودن داستان کوتاه و رمان به محاق رفته است، معلوم نیست تفاوت نظرگاه‌ها و شیوه روایت‌پردازی نویسندگان چه فرقی با هم دارند. یکی دیگر از فرض‌های پس‌زمینه‌ای آن بیلبورد این است که همه پدرها از ظاهر همه فرزندها ناراضی هستند. به همین قیاس نویسنده باید ظاهر ناپسند اثرش را با روشی متفاوت، «نه مثل همیشه!»، اصلاح کند و این مهم، نیازمند فعالیت‌های مجدانه‌ای است که بر طبق موازین آن، نویسنده خودش را کشف می‌کند، اعتماد به نفس کافی پیدا می‌کند و امید آینده ادبیات می‌شود و البته برای درک نتیجه واقعی زحماتش، حالا حالاها باید صبر کرد. «مثل همیشه»، که از قضا عنوان اولین کتاب گلشیری نیز هست، به زمانی ارجاع می‌دهد که نویسندگان، آثار داستانی را خلق می‌کردند. اینک اوضاع عوض شده. در بر پاشنه دیگری می‌چرخد. این داستان‌ها و رمان‌ها هستند که نویسندگان خود را خلق می‌کنند. زمانی اسکار وایلد گفته بود که «ابله کسی است که از ظاهر قضاوت نمی‌کند»، اما میان «از ظاهر قضاوت کردن» با «قضاوت ظاهری» کردن تفاوتی ماهوی وجود دارد که شاید حروف درشت بیلبورد بزرگراه‌ها حفره‌های خالی آن را پر کند. اما فارغ از همه بحث‌ها بر سر یک مطلب می‌توان به توافق رسید و آن این‌که مطابق قاعده انگار همه پدران با همه فرزندان بر سر ظاهر اختلاف‌نظر دارند!

داستان‌های بادآورده - ۳

کسی نمی‌دونه اون بیرون چه خبره

احمد غلامی

توی محله ما بیشتر آدم‌ها دزد هستند، صبح که از خواب بیدار می‌شوند، صبحانه خورده نخورده از خانه می‌زنند بیرون و هر کس بستگی دارد به شانس و اقبالش که آن روز چقدر پول و پله به جیب بزند و برگردد سر خانه و زندگیش. اهالی محل در بدترین شرایط هم از هم نمی‌دزدند. قرض می‌گیرند از هم، گدایی می‌کنند، سر هم کلاه می‌گذارند اما دزدی نمی‌کنند. هر کسی از همسایه‌اش چیزی بدزدد و دعوا بشود مال‌باخته حق دارد توی فحش و فحش‌کاری‌هایش او را دزد خطاب کند و این از هر فحشی بدتر است. گفتن اینکه تو دزدی یا «دستت کجه» صاحب حق را ناحق و ناحق را حق جلوه می‌دهد. توی محله ما تقریبا همه با هم فک و فامیل هستند با غریبه وصلت نمی‌کنند، یعنی غریبه داخل خودشان راه نمی‌دهند و کسی هم دخترش را به غریبه نمی‌دهد که ببرد. یک‌بار نوه عمویم که دختر زبر و زرنگی بود و خیلی هم خوشگل بود موقع دزدی از دخل مغازه‌داری دستگیر شد. می‌خواستند ببرندش کلانتری که پسر صاحب‌مغازه چشمش او را گرفت و گفت: «دختر خانم واسه چی دزدی می‌کنی؟» پسره انگار از این آدم‌های تحصیلکرده بود و نوه عموی من که دندان‌های مردک را شمرده بود قیافه مظلومی به خود گرفت و گفت: «گرسنه‌ام». پسرک پا در میانی کرد و پدرش از خیر کلانتری و بگیر و ببند گذشت. حتی یک شیر و یک کیک بزرگ هم به نوه عمویم داد و با او تا دم در مغازه رفت و شماره‌اش را به او داد و گفت، هر وقت خواست جایی کاری کند به او زنگ بزند. نوه عمویم می‌آید آن طرف‌تر و کاغذ را ندیده می‌جود و قورت می‌دهد. این تنها موردی است که نشان می‌دهد او هم عاشق پسرک شده است چون هر کس دیگری جای او بود حداقل تا دو سال پسرک را تیغ می‌زد. اما او این کار را نکرد. اسم واقعی نوه عمویم بتول است اما همه او را بتی صدا می‌زنند. من هم عاشق او هستم. با اینکه او هم مرا دوست دارد اما وقتی رفتیم خواستگاریش عمویم گفت: «دخترم را به سگ بدم به تو نمی‌دم!» فکر نکنید او حرف بدی به من زده است. اصلا فحش‌های بدتر از این هم توی محله ما وقتی می‌خواهند خواستگاری را رد کنند می‌دهند. حرف‌هایی که داماد می‌رود و دیگر پشت سرش را هم نگاه نمی‌کند. مثلا یکی گفته بود: «من دخترم رو به این ... بدهم؟ مگر از روی جنازه‌ام رد بشوی!» هرکس توی محله ما عاشق بشود مسخره‌اش می‌کنند. فکر نکنید کسی عاشق نمی‌شود، عاشق می‌شوند اما کارهای عشق و عاشقی نمی‌کنند. زود می‌روند خواستگاری یا دختر را به او می‌دهند یا نمی‌دهند، خلاص! هرمزخان نامرد ۵۱ سال سن دارد، کله‌اش کچل است، دهانش گشاد است و دندان‌هایش رو به بیرون است. وقتی حرف می‌زند انگار دندان‌هایش مصنوعی‌اند و الان است که از دهانش بیفتند، بگذریم که حالا یک عالمه تف می‌پاشد توی صورت آدم مقابلش.

همین هرمزخان نامرد. این لقب را من به او ندادم. از زمانی که او را می‌شناسم با همین لقب می‌شناسم. معلوم نیست کی و چرا بهش نامرد گفته‌اند. خلاصه همین آدم با اینکه زن داشت عاشق نوه عموی من شد. اما آنقدر زرنگ بود که خواستگاری نرفت. خودش را طوری بهش نزدیک کرد که حتی زنش هم بویی نبرد. آرام‌آرام مثل مار خزید و چند تا نقشه دزدی کشید که احتیاج به یک دختر بود. بعضی‌ها بحق معتقد بودند که هرمزخان نامرد این نقشه‌ها را محض خاطر نوه عموی من کشیده بود. تا اینجای کار اشکالی در ماجرا نیست. گور بابای او. اشکال از آنجا شروع شد که من در یک صبح دل‌انگیز بهاری عاشق نوه عمویم شده بودم و قطع به یقین این عشق و عاشقی با وضعیتی که من در محله داشتم به سرانجام نمی‌رسید و من هم آدمی نبودم که با هرمزخان نامرد در بیفتم. خانه‌های ما اغلب قوطی کبریتی تو در تو است. همه‌شان قدیمی هستند و کلنگی اغلب دستشویی‌هایشان توی بالکن است و آب آنها مستقیم می‌رود توی کوچه. خانه هرمزخان نامرد سمت راست ما و خانه عمویم سمت چپ است. خانه ما خیلی خیلی نقلی است. مثل یک ته سیگار بین خانه عمویم و هرمزخان نامرد قرار دارد. صبح‌ها که هرمزخان نامرد می‌رود دستشویی چنان فین‌هایی می‌کند که سقف خانه ما می‌لرزد. اما عمویم هرگز کم نمی‌آورد و پا به پای او فین می‌کند تا حالش را بگیرد. صبح‌ها این فین می‌کند و آن جوابش را می‌دهد، چنان سر و صدایی راه می‌اندازند که بیشتر شبیه یک مجادله سیاسی بی‌سرانجام است. البته بعد از همکاری بتی و هرمزخان نامرد یک تفاهم ناگفته بین آنها به وجود آمد و آتش‌بس اعلام شد. ما هیچ وقت حق اعتراض نداشتیم. یعنی جرات نداشتیم، ما بیچاره‌ترین دزدهای آن محل هستیم. مادرم دستش به دزدی نمی‌رود و پدرم هم چیزهایی می‌دزد که حتی دستگیر هم بشود کسی دلش نمی‌آید او را بازداشت کند. من هم که شیشه‌های ماشین را سر چهارراه‌ها پاک می‌کنم. درآمد بدی ندارد اما عزت و احترام نه. عزت و احترام هر آدمی در این محله به خلافی است که می‌کند. هر چقدر گنده‌تر بهتر. خیلی از بچه‌های محل ما در سرقت مسلحانه دستگیر شده و اعدام شده‌اند. خانواده‌های آنها نه تنها ناراحت نیستند بلکه به آنها می‌بالند. برگردیم به عشق و عاشقی خودمان. وقتی فهمیدیم هرمزخان نامرد عاشق نوه عمویم شده، خیلی آرام پای خودم را کنار کشیدم تا این وصلت نامیمون هرچه زودتر اتفاق بیفتد و شرش گردن من را نگیرد. اما این‌گونه نشد و زن عمویم که از رفتار هرمزخان نامرد بو برده بود چشم طمع به بتی دارد، بوی تهوع‌آور توالت آنها را که درست مجاور بالکن ما بود بهانه کرد و چنان جنگی راه انداخت که همه محله ماست‌ها را کیسه کردند. زن عمویم از شکم گنده و دهان گشاد هرمزخان نامرد و دندان‌های گرازیش گفت و اینکه بی‌خود دلش را صابون نزند و اینکه دیگر اجازه نمی‌دهد بتول -بتی- پایش را خانه آنها بگذارد و غیره. هرمزخان نامرد که آفتابه به دست هاج واج خشکش زده بود، شروع کرد به داد و بیداد کردن که انگار نوبرش را آوردند، چیزی که برای او فراوان است زن و دختر است و غیره. خانه فسقلی ما زیر رکیک‌ترین فحش له می‌شد و ما سعی می‌کردیم نقطه صفر مرزی باشیم، اگرچه به ظاهر، من از این ماجرا سود می‌بردم اما زن هرمزخان نامرد که گوشه‌ای ساکت ایستاده بود بیشتر از همه سود می‌برد. همان روز که آتش فتنه خوابید، نوه عمویم درآمد گفت: «دیدی ننه‌ام چه فیلمی راه انداخت! بجنب یه کار مهم بکن بیا خواستگاری!» خواستم بگویم از خیر عشق و عاشقی گذشتم و حاضر نیستم با هرمزخان نامرد در بیفتم که خجالت کشیدم بی‌حیشت‌تر از آن چیزی بشوم که بودم. بتی گفت: «یه کاری بکن لامصب، آخه!» گفتم: «چکار کنم؟» گفت: «یه دزدی بکن نقشه‌اش را کشیدم.» گفتم: «دزدی!؟» گفت: «آره دیگه یه طلافروشی رو خالی کن! جون زورگیری که نداری!» نقشه‌اش درست بود با دستبرد به یک طلافروشی درجا شهرتی به هم می‌زدم که نگو و نپرس. بعد از آن هر کسی حاضر بود دخترش را به من بدهد. اما می‌دانستم این ماجرا ختم به خیر نمی‌شود. فرض که طلافروشی را هم زدم که محال بود با این بتی چه کنم.

توی دلم به خودم و احساسم لعنت می‌فرستادم و می‌گفتم: «لال بشه زبونی که به دختری بگه دوستت دارم!» اما کار از کار گذشته بود و جرات نداشتم بتی را دست به سر کنم و مهم‌تر از همه نمی‌دانستم چرا او این قدر کشته و مرده‌ام شده است. سرقت مسلحانه با اسلحه پلاستیکی می‌توانست مرا از خاک به افلاک برساند. راستش خودم هم بدم نمی‌آمد از این وضعیت افتضاح در بیایم. با این انگیزه رفتم دزدی وقتی صاحب مغازه اسلحه و قیافه ریقوی مرا دید از پشت ویترین آمد بیرون اسلحه را گرفت انداخت توی جوی آب، دو تا سیلی زد توی گوشم و تحویلم داد کلانتری. آدم خیلی خوبی بود و گفت، شکایتی ندارد فقط ادبش کنید. از ماجرای هفت‌تیر هم حرفی نزد. چون سنم کم بود مرا به زندان نبردند. توی محل‌مان قیامت شده بود. بتی چنان داستان‌هایی از شجاعت و جسارت من ساخته بود که قرار بود وقتی آزادم کردند جلوی پایم گوسفند قربانی کنند. نقشه بتی گرفته بود و دیگر پدرش جرات نداشت او را به من ندهد. اما من دیگر نمی‌خواستم به آنجا برگردم. برمی‌گشتم باید وارد کارهای خلاف گنده‌تری می‌شدم و این آشی بود که بتی برایم پخته بود که بیشتر شبیه آش پشت‌پا بود. یک روز بتی آمد ملاقاتم، گفتم: «چرا این کارو کردی؟» گفت: «مگه منو دوس نداری؟» گفتم: «چرا ولی خودت می‌دونی من این‌کاره نیستم!» گفت: «بی‌خیال من یه شوهر بی‌عرضه می‌خواهم که دکورش خوب باشه!» حالا هر وقت به روز آزادی‌ام نزدیک می‌شوم بامبولی در می‌آورم تا باز نگهم دارند. همه می‌گویند: «دیوونه واسه چی این کار رو می‌کنی؟!»من جوابشان را نمی‌دهم اما با خودم می‌گویم: «کسی نمی‌دونه اون بیرون چه خبره!»

نام: احمد، نام فامیل: رفعت، ارسالی از: کانون اصلاح و تربیت ورامین

تاملاتی در باب شعر

چگونه «ایده شعر» محقق می‌شود

شهریار وقفی‌پور

رضا براهنی در رساله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» که بنا به اشاره مقدمه کتاب بحران رهبری نقد ادبی حاصل عمل نظری وی در فاصله سال‌های ۶۸ تا ۷۳ است؛ در عین حال بنا به قرائت خود او هم پایان دوران شعر نیمایی و هم پایان طلا و کیمیای نقدنویسی مدرنیستی بر مس و خاک ارتجاع ادبی است و هم آغاز دوران شعر زبانی (شعر خطاب به پروانه‌ها) و دوران بنیاد گذاشتن نظریه ادبی پسامدرنیستی است. براهنی با چاپ رساله فوق کار را یکسره کرد و امید هرگونه مصالحه‌ای را بر باد «تارانیدن گرفت». اما کار چه کس یکسره شد و امید چه گیسویی بنیادش بر باد رفت؟ کار اگزیستانسیالیسم سارتری و مارکسیسم غربی (هم لوکاچ هگلی و هم مارکوزه فرویدیست) یکسره شد و بنیاد فرمالیسم روسی و ساختارگرایی لوی‌استروسی با تندباد دریدا و لیوتار بر زمین نیچه و آسمان زبانی هایدگر فروافتاد. شعر عصبی اسماعیل که «بیان تاریخ و شرح مبارزات آزادی‌خواهانه درونی‌شده توسط شاعر» بود، در سرخوشی «از هوش می» یا در بیان تکه‌تکه شکستن در ۱۴ قطعه که «بیان زبانیت زبان و شعریت درونی‌شده سنت شعر فارسی و شعر مدرن نیما و شاملو» بود، رستگار شد.

اگرچه ۱۵ سال از چاپ این رساله می‌گذرد، هنوز برای بحث دقیق و جزءبه‌جزء در باب راه‌حل پارادایم پسامدرنیستی شعر فارسی تنها مرجع مکتوب (به معنای کتاب‌شده) است؛ اگرچه از تصدیق این حکم تلخ گریزی نیست که حقیقت این بیان نظری آکادمیک و دقیق را باید شلختگی مقالات و گزارش‌های شفاهی (یعنی عرضه‌شده در نشریات و سخنرانی‌ها) آن گروه دیگر، یعنی نظریه‌پردازان آوانگارد، شمرد؛ به عبارت دیگر، اگرچه در نظر اول، برای نقد این‌گونه از نظریه‌پردازی شعری لازم می‌نماید که روش تحلیل احکام و قرائت تنگاتنگ استدلالات و برهان‌آوری‌های «چرا من... » پی گرفته شود؛ در حقیقت کافی است تنها به استراتژی گفتاری و ایده‌های برسازنده آن اشاره شود. برای ورود به این نقد پارتیزانی، مچ‌گیری مطایبه‌آمیزی عرضه می‌شود تا جدل بعدی تروماتیک نشود و به مانند زمینه‌سازی هیچکاک در فیلم روانی (یعنی پردازش تعلیق سکانس ورود کارآگاه به خانه نورمن بیتس و مادرش)، صحنه بی‌رحمانه کشته شدن قربانی دوم، معقول بنماید و از عقیم ماندن انتظارات فرمال بیننده جلوگیری شود: براهنی تاریخ شعر امروز ایران را در سه چهره به لحاظ مفهومی، سریالی یا متوالی مفصل‌بندی می‌کند: نیمای مدرنیست، شاملوی مدرنیست و براهنی پسامدرن؛ از طرف دیگر، شعر پسامدرن براهنی نقیض یا «نه»ی شعر نیماست: اما اگر هگلی نگاه کنیم، آیا منطقا نباید جای شاملو و براهنی عوض می‌شد؛ یعنی شعر سپید شاملویی به‌مثابه نفی انضمامی شعر نیمایی، مرحله‌ای پس از نفی انتزاعی شعر غیرنیمایی براهنی نیست و دقیقا از همین رو است که شعر شاملویی نیز مدرنیستی است که تحقق کلی (universal) مدرنیسم شعر نیما به وساطت نفی انضمامی وزن نیمایی است؟ به سیاق شاملو، این شوخی دیالکتیکی را بگذارید و بروید.

براهنی بحران شعر معاصر را بحران بازنمایی یا بحران مدرنیسم می‌شمرد و سرچشمه و در عین حال، حقیقت مدرنیسم را کوگیتوی دکارتی و با ارجاع به نام‌های نیچه و هایدگر و دریدا، معضل مدرنیسم را شقاق درون و برون می‌نامد که نتیجه شقاق سوژه و ابژه است که اصل اولیه برقراری سوژه خودآگاه خودبنیاد است. این معضل دوگانگی در شعر مدرنیستی نیما شکل ابژکتیو یافته، به این معنا که شعر باید بیان طبیعت یا جهان خارج باشد و در شعر مدرنیستی شاملو شکل سوبژکتیو که به زعم شاملو شعر باید بیان جهان درون یا من شاعر یا انسان باشد. پیشنهاد براهنی در این سطح، رفتن به فراسوی شقاق ابژه و سوژه، گذر از دوگانگی درون و بیرون است که نتیجه‌اش می‌شود خودبنیادی شعر یا تحقق شعریت شعر که شعر تنها بیان خودش باشد.

براهنی در ادامه، سماع‌کنان معادل دیگری را هم برای این درونیت ناب شعر می‌آورد که می‌توانست به مانند زنگ هشداری، او را به تعمق بیشتر در نظریه‌اش بخواند: براهنی می‌گوید این شعر رها از دوگانگی دکارتی سوژه/ابژه یا متافیزیک مدرنیستی، ناخودآگاه شاعر و ناخودآگاه جهان، هر دو را در ناخودآگاه شعر یا زبان بیان می‌کند. براهنی که به حکم لاکان اشاره می‌کند که «ناخودآگاه ساختاری چون ساختار زبان دارد»، اگر کمی پیش‌تر می‌رفت، حتما این جمله را هم می‌خواند که لاکان سوژه روانکاوی را که سوژه ناخودآگاه است، همان کوگیتوی دکارتی می‌داند. توصیف دکارت از کوگیتو توصیفی هولناک است، زیرا کوگیتو چیزی است که از جهان کسر شده است، جوهری که چیزی جز یک شکاف یا خلأ در جهان نیست، و این برداشت از کوگیتو بسیار دور از اتهامات فیلسوفان پسامدرن به کوگیتوی دکارتی به مثابه جوهری پر و شفاف است.

موضوع نقد هایدگر و دریدا (از منظر کسی در حد و اندازه خودشان) به کنار؛ درونیت ناب ضرورتا به تولید برونیتی ناب می‌انجامد که براهنی تلویحا آن را برونی بودن «شاعر» و «جهان» می‌نامد و آن را با «بیان زبان» یا «زبانیت شعر» معادل می‌گیرد؛ اما این را که چگونه چنین ناسازه‌ای ممکن می‌شود، ناگفته می‌گذارد، سهل است؛ متوجهش هم نمی‌شود. اگر در مساله شرح رابطه زبان با بازنمایی چیزی دیگر، چنان گل‌وگشاد و ناشیانه عمل کنیم که دیگری زبان را جهان بگیریم، به جایی نخواهیم رسید چراکه زبان جزیی از جهان (در مقام کلیت) است و از همین رو، در بازنمایی (یا با بیان براهنی: بیان) جهان توسط زبان، همیشه جهان مازادی نسبت به زبان دارد، زیرا زبان نام مجموعه‌ای است که همواره زیرمجموعه جهان خواهد ماند. حال اگر جهان را خط بزنیم و به جایش هستی یا وجود بگذاریم، با این ناسازه روبه‌رو می‌شویم که مازاد هستی به زبان با کمبودی در هستی/مازادی در زبان همراه است که همان «هیچ» است و امر محال، مازاد حاصل از اشتراک یا تقاطع این دو کمبود، همان کوگیتوی دکارتی یا سوژه ناخودآگاه خواهد بود. بنابراین، سوژه و شعر واجد رابطه‌ای از درونیت ناب/برونیت ناب با شخص شاعر و هستی خواهند بود که در عین حال، استعلایی نیز نیست؛ چراکه در این صورت، شعر باید استعلای هستی می‌بود و هیچ موجودی (نه فقط من و شما، بلکه حتی چهره ازلی پیر مغان) نیز نمی‌توانست با آن ارتباطی داشته باشد و اصلا از آن خبر شود. از طرف دیگر، آیا سوژه و شعر ناب یک و فقط یکی هستند یا دو امر متفاوت‌اند و آن وقت، جواب این همه اتهام به دکارت و روشنگری و نیما و شاملو چه می‌شود؟

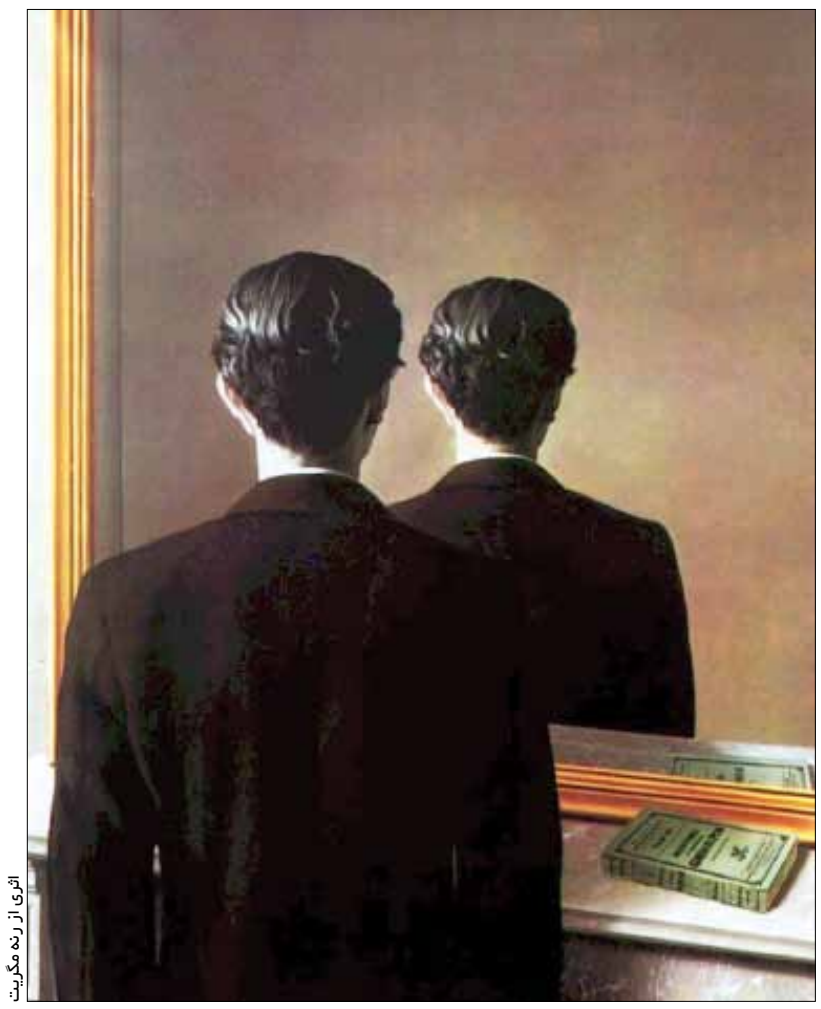
بنیامین می‌گوید ضربه نهایی باید با مشت چپ نواخته شود. اما قبل از آنکه زمانش برسد که این یک مشت چپ در زمانی بعد از رساله «چرا من... » بلند شود، باید بر این واقعیت صحه گذاشت که در ضربه نخست به خودشیفتگی بشر، یعنی انقلاب حاصل از کشف کوپرنیک که «خورشید دور زمین نمی‌چرخد، بلکه برعکس»، نتیجه مشت کپلر بود، چون کپرنیک فقط آیینه‌ای روبه‌روی حکم بطلمیوسی قرار داده بود و اسم دو جرم سماوی را جابه‌جا کرده بود؛ حال آنکه انقلاب نجومی نتیجه این بود که «این (مثلا زمین) هم می‌چرخد.»

چرا براهنی از «شاعر» غیرنیمایی سخن می‌گوید نه از شعر غیرنیمایی؟ آیا معضل بیان و بازنمایی است یا فلان بیان و فلان بازنمایی؟ آیا اگر بحران در دوگانگی سوژه/ابژه است، یعنی در گزاره «یا سوژه یا ابژه»، پس آن وقت، مگر نباید حل بحران به شکل گزاره «هم سوژه و هم ابژه» باشد و نه به شکل «نه ابژه و نه سوژه»؟

از طرف دیگر، براهنی در اعلام برنامه نظری شعر زبان یا شعریت شعر آن را با کارکرد حذف همسان می‌شمرد: حذف موسیقی غیرزبانی چه حاصل از وزن عروضی، چه وزن نیمایی و چه طنین موسیقایی شاملویی، حذف تشبیه و استعاره و روایت و خلاصه حذف هر چیزی که ذاتی شعر نیست. اما مگر این دقیقا همان تعریف مدرنیسم هنری نیست؟

صناعت بر سازنده مدرنیسم هنری صناعتی مبتنی بر «کسر کردن» است، فرآیندی که در روند حصول به عناصر بر سازنده و خاص (یا ضروری به مفهومی فلسفی) آن رسانه‌ای که مجال بروز به اثر هنری خاص را می‌دهد، زدودن و کسر کردن آن عناصری را هدف می‌گیرد که برای آن رسانه غیرضروری یا «زیادی»اند. به عبارت دیگر، برای هر اثر هنری، مثلا یک نقاشی، سوال اساسی این است که این رسانه خاص، مثلا نقاشی، چیست؛ یعنی چه چیزهایی ضروری نقاشی‌اند که آن را از ادبیات، تئاتر و موسیقی متمایز می‌کند. این نگره از هنر مدرنیستی برآمده از صورت‌بندی کانتی هنر است که اصل اساسی آن خودمختاری مقولات بنیادین عقل نظری، اخلاق و هنر است که نتیجه خودمختاری حکم است. این سنت زیباشناسی همچنان با قوت برقرار است و در بحبوحه جنبش‌های مدرن متأخر از طریق کسانی چون گرینبرگ تأثیر بالفعل خود را نهاده است، گرینبرگی که با تعریف «سطح» و «رنگ» به عنوان تنها عناصر اختصاصا نقاشانه، پایه‌ای نظری برای جنبش‌هایی چون «انتزاع پسانقاشانه» فراهم آورد. به عقیده گرینبرگ «به زودی مشخص شد که قابلیت‌های منحصر به‌فرد و خاص هر هنر در همان چیزی نهفته است که خاص و منحصر به ماهیت رسانه آن است. به این رسالت «خود_نقادی» مورد بحث [یعنی مختص هنر مدرن] تفکیک و حذف ویژگی‌هایی بود که ممکن بود یک هنر از رسانه یا محیط پرورش دیگر هنرها به وام گرفته باشد. به این واسطه، هر هنری «خالص» می‌شد و به واسطه این نوع «خلوص»، معیارهای کیفیت و همین‌طور استقلال یا خودمختاری آن تضمین می‌شد.»

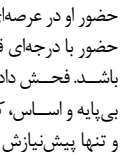
در باب تفصیل این مفهوم از هنر مدرنیستی، باید به فلسفه هگل، به خصوص پدیدارشناسی جان او، رجوع کرد و اینکه حقیقت یا همان امر کلی چیزی جز تحقق ایده نیست؛ از همین رو، مثلا غایت یک شعر تحقق حقیقت آن است که در واقع با تحقق ایده «شعر» مشخص می‌شود. حال قبل از آنکه به تفصیل «ایده شعر» در مدرنیسم و «شعریت» نظریه شاعر غیرنیمایی برسیم؛ آیا اگر ذات شعر را زبان بدانیم، می‌توانیم به نظریه‌ای در باب ایده شعر برسیم. وقتی مالارمه می‌گوید: «شعر با کلمات ساخته می‌شود»، جزیی از یک کلیت را مشخص می‌کند که دقیقا برابر با کل است و دیگر اجزا را هم در خود گرد می‌آورد. اما اگر مثلا سپانلو به جای اینکه بگوید؛ «نام همه مردگان یحیی است»، می‌گفت: «نام همه یحیاهای مرده یحیی است»، باز هم این شعر را در گزینه‌های اشعار معاصر می‌یافتیم؟



اثری از رنه مگریت

دقایق

سلیقه شخصی در عرصه عمومی



امیر احمدی‌آریان

■ به‌خصوص از دو سال پیش به این سو، که پس از سال‌ها چیزی به اسم «عرصه عمومی» جان گرفت و معنا یافت، دعوت از اهالی ادبیات برای ورود به «عرصه عمومی» بیشتر شده است، که فی‌نفسه حادثه جذاب و قابل اعتنایی بود. فضایی به وجود آمد برای مداخله نویسندگان و شاعران ما در عرصه عمومی، برای احیای «جسارت نویسنده بودن» که مدت‌ها فراموش شده بود و جایش را داده بود به تخصص و نویسندگی حرفه‌ای، به معنای عدم مداخله نویسنده در حوزه‌های غیرکاری او، از فرهنگ گرفته تا سیاست و هنر. بگذریم که از این فضای بازشده برای احیای این جسارت چقدر بهره بردیم و آیا مداخله‌ای انتقادی از جانب نویسندگان در وضعیت ما صورت گرفت یا خیر، اما آن روی سکه را نباید از یاد برد.

این دعوت خطری هم در دل دارد، که باید بسیار به آن واقف بود و اثرات منفی‌اش را درک کرد. دعوت فعالان عرصه ادبیات، اعم از نویسنده و شاعر و منتقد و نمایشنامه‌نویس، به افزودن فعالیت روشن‌فکری به حوزه کارشان، به هیچ‌وجه به معنای پهن کردن سفره نذری و فراخواندن هر کس با هر درجه‌ای از سواد و آگاهی نیست. به بیان دیگر اعتبار و شهرتی که کسی در حوزه‌ای مشخص دارد، اصلا به معنای مشروعیت حضور او در عرصه‌ای دیگر نیست، مگر زمانی که این حضور با درجه‌ای قابل اعتنا از درون‌ماندگاری همراه باشد. فحش دادن و رد کردن، یا تقدیر و تمجید بی‌پایه و اساس، کاری است آسان و از سویی جذاب و تنها پیش‌نیازش اعتماد به نفس بالا و شاید قدری پررویی باشد، به خصوص برای کسی که جایی دیگر اعتباری دست و پا کرده و شهرتی دارد و برو بیایی.

ساده‌ترین کار برای ورود به هر ساحتی، اعم از سیاسی و اجتماعی گرفته تا هنری و فرهنگی، قضاوت از بیرون است و خرج اعتباری که فرد در بیرون از آن حوزه کسب کرده است، برای مشروعیت بخشیدن به قضاوت‌های اغلب نادقیق و تخصصی. چقدر زیاد می‌بینیم آدم‌هایی را که از فیلمی یا کتابی یا تئاتری خوش‌شان نیامده و این «خوشم نیامد» را با چنان صراحت و فراغ بالی بر زبان می‌آورند گویی حقیقت ناب است و وحی منزل، صرفا به این دلیل که سینماگری صاحب‌نام‌اند یا سیاستمداری مشهور یا نمایشنامه‌نویسی معتبر. در چنین شرایطی، که اعتبار ساحت نمادین به یاری فرد می‌رسد، کمتر کسی برای توجیه خوش آمدن‌ها و خوش نیامدن‌هایش دلیل و منطق محکمی دارد، کمتر کسی به خود زحمت همراه شدن با موضوع را می‌دهد یا تلاش می‌کند در آن سوی گود چه خبر است. آنقدر برایمان تکرار شده که طبیعی به نظر می‌رسد، اما عجیب است که کسی از چیزی بدش بیاید چون آن را نفهمیده است و در عین حال نتواند همین نفهمیدنش را صورت‌بندی کند و توضیح دهد و نظرش را توجیه کند.

از این منظر کل مشکل مداخله بیرونی روشنفکر ایرانی را، که وقتی به ساحت غیرتخصصی ورود می‌کند به خود اجازه هر نوع قضاوتی می‌دهد، در یک کلام می‌توان خلاصه کرد: «فقدان درون‌ماندگاری.» آماتوریسم ما، در همان لحظاتی هم که برای بر جا نهادن تاثیری تلاش کرده، درون‌ماندگار نبوده است. به همین دلیل است که مقالاتی که شاعران راجع به نقاشان نوشته‌اند و فیلمسازان راجع به نویسندگان و هنرمندان راجع به شعرا و همه اینها راجع به سیاست، در اکثر موارد چیز دندان‌گیری از آب درنیامده است. این توهم که تخصص در حوزه‌ای مجوز اظهار فضل در حوزه‌های دیگر هم هست، مهلک است و واکنش همه کسانی را می‌طلبد که توانایی نقد درون‌ماندگار آن حوزه را دارند. نقدی که واجد درجه‌ای از درون‌ماندگاری نباشد، عملا به هیچ دردی نمی‌خورد. نقد باید نطفه‌اش را درون ابژه‌اش بکارد، باید درون ابژه‌اش بنشیند و آن را از درون متلاشی کند. حمله بیرونی و از موضع برتر به ابژه نقد صرفا موجب مستحکم‌تر شدن روابط اجزای درونی ابژه می‌شود، حمله‌ای است سطحی و کم‌مایه از جنس تبلیغات دو بلوک قدرت جهان در عصر جنگ سرد، که بیشتر به کار استحکام قدرت درونی بلوک دیگر می‌آمد تا تخریب آن. نقد درون‌ماندگار سخت است و مطالعه و عذاب می‌خواهد، درگیری درونی نویسنده را می‌طلبد با موضوعی که باید درباره‌اش حرف بزند. اگر کسی می‌خواهد درباره فیلمی اظهارنظر کند باید حداقلی از تاریخ سینما و اصول فیلمسازی و نقد فیلم بداند، اگر کسی به دنبال اظهارنظر در باب شعری است باید شعر خوانده باشد و مقدماتی از نقد ادبی بداند، اگر کسی به دنبال نوشتن نقد هنر است باید تصوری از سیر تکوین تاریخ هنر داشته باشد و هر آنچه را که نمی‌فهمد زیر پا نیندازد. این حرف‌ها در ظاهر بدیهیات است، ولی آنچه در مطبوعات و اینترنت می‌خوانیم و در سطح جامعه می‌شنویم نشان‌مان می‌دهد که چنین نیست. حمله بیرونی، بدون پشتوانه فکری و سواد کافی، باب روز آماتوریسم شده و محتوای رادیکالش را از آن گرفته است. آماتوریسم نیاز به تجدید نظر و احیایی تمام‌عیار دارد و احیای آماتوریسم به منزله شوکی ناگهانی به کل فضای فرهنگی و روشنفکری ما خواهد بود. فعالیت آماتوری نویسندگان و هنرمندان و روشنفکران ما در حوزه‌های گوناگون و دخالت اینها در کار هم می‌تواند فضای راکد و دل‌مرده فرهنگ ما را تکانی بدهد و متصل شد