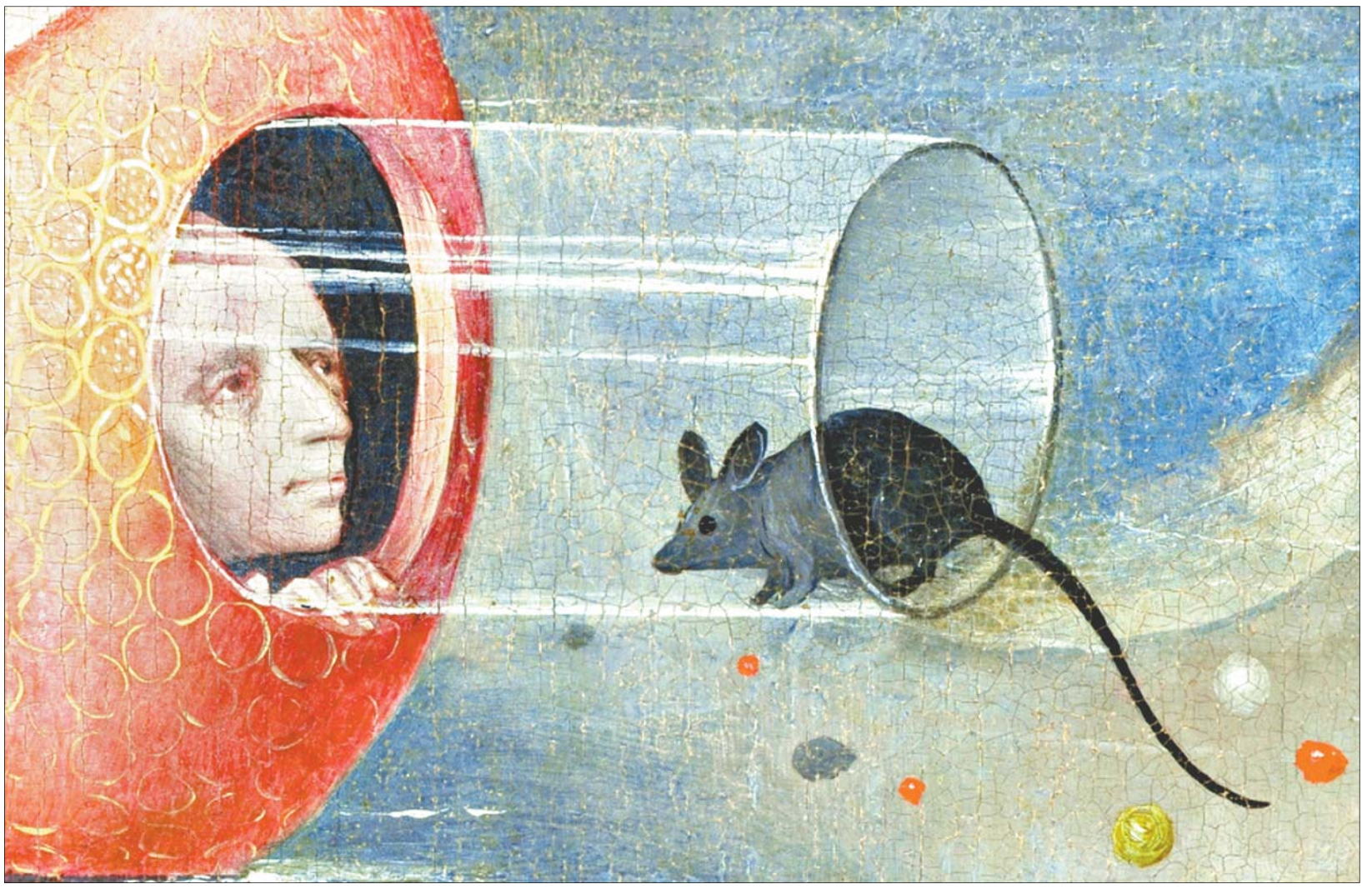
روزنامه شرق

ادبیات . هنر

فاطمه معتمد آریا: دلبسته «پاسپورت» کشور دیگری نیستم — صفحه ۸

نگاهی به کارنامه و جایگاه فاطمه معتمدآریا — صفحه ۸

روزنامه — صفحه ۱۰



ادبیات، رویکردی آزمایشگاهی یا کارگاهی

خلیل درمنکی

اگر ادبیات ما در ایستایی مردابی چنین ساکن، درجا می‌زند و اگر امکان هرگونه برون‌رفتی از این موقعیت به حال تعلیق درآمده و یک‌سر ناممکن شده، شاید این از آن‌رو است که توان سرپیچی و خطرکردن را یک‌سر از دست داده‌ایم، توان در دست‌گرفتن و لمس‌کردن چیزی ناشناس را چیزی خطیر را به کبریت‌ها مطلقا دست نخواهیم زد. مساله صرفا آتش‌افروزی نیست. مساله رویای آزمایش‌کردن است. در دهه ۷۰ چنان نوشتارهای عجیب‌وغریب و بدترکیب و ناقص‌الخلقه‌ای از سوی خیل بسیاری از شاعران و نویسندگان تولید می‌شد، که دود را از سر هر خواننده‌ای بلند می‌کرد. دودهایی که البته بسیار مهم بودند. مساله صرفا، آتش‌افروزی نیست. مساله رویای آزمایش‌کردن است. این دودها، نشانگر وجود یک آزمایشگاه ادبی بسیار بزرگ در سراسر دهه ۷۰ است. دودها، بخارها، لرزش و جیرینگ‌جیرینگ شیشه‌ها و لوله‌های آزمایشگاهی که هر آن ممکن است بشکنند، بریزند یا منفجر شوند، انفجارهای کوچک و گاه بزرگ و سوت دودهایی که با فشار از دهانه لوله‌ها خارج می‌شوند. وضعیت ادبیات ایران در دهه ۷۰ این‌گونه است. همه‌چیز در حال لرزش و لغزش، انفجارهای ادبی پی‌درپی کوچک و ترس از فروریزی ناگهانی ادبیات. اضطراب انفجار ادبیات. برای نمونه: «این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی» از رزا جمالی، «دارم دوباره کلاغ می‌شوم» از مهرداد فلاح، «نقطه پشت فعل خراب یا فرانتس کافکای پشت‌جلد» از علی قنبری، «تشنگی از وسط» از محمدحسن نجفی، «کادنس» از پگاه احمدی، «عقل عذابم می‌دهد» از علی باباچاهی و... در شعر، «آزاده‌خانم یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی» از رضا براهنی، «ضمیر چهارم شخص مفرد» از لیلا صادقی، «رساله بازگشت یا انتقام سیمه‌ئون» از هادی تقی‌زاده، «عاشقیت در پاورقی» از مهسا محب‌علی (اولین‌بار در جنگ راوی ۱۳۸۰)، «ده مرده» ازشهریار وقفی‌پور، «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از محمدرضا صفدری، «عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان» از حسین مرتضاییان‌آبکنار (از این دو آخری، اولی در ۱۳۸۱ و دومی در ۱۳۸۵ منتشر شده‌اند، اما فرآیند تولید آنها ریشه در کردوکارهای ادبی دهه ۷۰ دارد، به‌ویژه کار صفدری که احتمالا بخش زیادی از آن در دهه ۷۰ نوشته شده است) و... در داستان کوتاه و رمان، «افسانه رنگ‌های دونادون» از فرهاد حیدری‌گوران یک آشوب ژنریک شعر- داستان، «به سوی خواننده مطلوب مبتلا به بی‌خوابی مطلوب» از حسین رسول‌زاده و... در نقد، حتی «باد اسب است» از محمد چرمشیر در نمایشنامه. نام‌ها خود بازگوکننده بخشی از تلاطم‌های ادبی این دوره هستند. هر چند بیشتر نمونه‌هایی که برشمردیم، آزمایش‌های موفقی از آب درآمده‌اند اما انبوهی اثر ادبی ضایع‌شده، شاهکار شره کرده، آزمایش‌های ادبی بی‌سرانجام و گاه بدفرجام هم هست که چون تلی از «ایده‌های بکر» بر فراز دهه ۷۰ می‌درخشد. دهه ۷۰، دهه «ناقص‌الخلقه»هاست. دهه اثرهای آزمایشگاهی، کارهایی که در فرآیند کیمیاگری، بدل به طلا نشده‌اند و مس مانده‌اند. ضایعات ادبی و آزمایشگاهی. در برابر «آزمایشگاه ادبی» دهه ۷۰، دهه ۸۰ یک‌سر به «کارگاه ادبی» تن سپرده است. آزمایشگاه ادبی، جایگاه آزمون‌های پی‌درپی اما بسیار بی‌نتیجه، آزمون‌های شکست‌خورده و تن سپردن به خطاست. آزمون و خطا. آزمایشگر ادبی ناچار از انجام آزمون‌های بسیار و خطاهای بسیار است. اما کارگاه ادبی تلاش دارد تا نویسندگان را از خطاکردن باز دارد. نویسندگان برای آن‌که به سختی شکست نخورند، برای آن‌که چنان خطاهایی نکنند که استخوان‌های آنها را خرد کند، برای اینکه اثر ناقص‌الخلقه‌ای خلق نکنند، برای دستیابی به اطمینان از صحت و سلامت در نوشتارشان، برای یادگیری و درست‌نویسی، راهی کارگاه‌های ادبی می‌شوند. کارگاه‌ها نویسندگان جوان را از بازی با آتش و کبریت بر حذر می‌دارند. هرچند شاعرانه، استعاری و اغراق‌آمیز به‌نظر آید و در شأن سخن‌پردازی نقادانه نباشد اما باید بگویم بزرگ‌ترین تفاوت دهه ۸۰ با دهه ۷۰، همین غیاب «دود» است. غیاب دود در دهه ۸۰. دیگر در برخورد با هیچ اثر ادبی دود از سر کسی بلند نمی‌شود. می‌توان گفت «دود» جای خود را به «آه» داده است. آه و افسوس بر ادبی که دیگر خطیر و خاطره‌برانگیز نیست. خطا، آموختنی نیست. نمی‌شود از کسی آموخت که چگونه می‌توان خطا کرد. هرکس سبک خطاکردن خاص خودش را دارد. نوشتن بدون خطاکردن ناممکن است و خطاکردن آموختنی نیست. اینگونه است که تا صدسال دیگر هم از دل این کارگاه‌های ادبی، نویسنده بیرون نخواهد آمد. اما سرچشمه پیدایی کارگاه ادبی در ایران در کجاست؟ بی‌درنگ «کارگاه شعر و قصه» براهنی در پایان دهه ۶۰ و آغاز دهه ۷۰ به یاد می‌آید. اما باید کمی عقب‌تر رفت. در سراسر دهه ۶۰ حلقه گلشیری و حلقه، براهنی در کار یارگیری، برگزاری جلسه، آموزش، تولید ادبی و پشتیبانی ادبی و همچنین تئوریک مجله‌های ادبی و گاه رهبری آنها بوده‌اند. این دو حلقه، بنیانگذار کارگاه ادبی در این شکل خود، در ایران بوده‌اند. با آن‌که این حلقه براهنی بوده است که به‌طور گسترده‌ای از نام «کارگاه» استفاده کرده و بیشتر شاعران و نویسندگان این حلقه هستند که با نام شاگردان کارگاه براهنی شناخته می‌شوند، اما باید گفت «کارگاه شعر و قصه» رضا براهنی بیشتر یک آزمایشگاه ادبی بوده است و این حلقه گلشیری است که بیشترین همجواری و هم‌ارزی را با مفهوم کارگاه ادبی دارد. کارگاه‌های ادبی هم که امروز در ایران کار می‌کنند، بیش از آن‌که نگاه‌دار روش‌های تولید آزمایشگاهی ادبیات در کارگاه شعر و قصه رضا براهنی باشند، بیشتر به کردوکارهای ادبی به‌کار گرفته‌شده در حلقه گلشیری گرایش دارند. «کارگاه‌های مینیاتور». آموزش بی‌وقفه سوهان‌کاری، جلا دادن، تذهیب، روش‌های تکمیل، رنگ‌سازی و رنگ‌آمیزی، جزیی‌نگری و تولید انبوه. نسخه‌برداری. نسخه‌سازی. اگر از هم‌کناری کارگاه ادبی و کارگاه‌های مینیاتور بگذریم، باید بگویم نقادی ادبی در نزد گلشیری گونه‌ای از «جواهرسازی» است. این در حالی است که نقادی در نزد براهنی پیوسته با «کیمیاگری» همراه و آغشته بوده است. از دیدگاه گلشیری «ماده ادبیات» ازپیش موجود است و تنها کاری که نویسنده و یا نقاد باید بکند، کار بر روی این ماده است. سفتن، صیقل و جلادادن این ماده. «وسواس زبانی» که نزد گلشیری هست ره‌آورد همین امر است. اما برای براهنی خودخود «ماده ادبیات»، مساله است. از نظر او نویسنده و نقاد باید دست به خلق ماده ادبیات بزنند. وقتی او در «کیمیا و خاک» از «ادبیت» سخن می‌گوید، در جست‌وجوی همین ماده ادبیات است. آشکار است اینجا دو رویکرد به ماده ادبیات وجود دارد: ۱- سفتن و صیقل‌دادن ماده ۲- خلق ماده. درست در همین‌جاست که رویکرد جواهرساز از رویکرد کیمیاگر جدا می‌شود. فرم در نظر گلشیری چیزی است که پرداخته می‌شود، اما در نظر براهنی فرم خلق خواهد شد. مساله، مساله پردازش و آفرینش است. نگاهی به نام پاره‌ای از نقدهایی که براهنی و گلشیری نوشته‌اند، بسیار گویاست: «طلا در مس»، «کیمیا و خاک» و «رویای بیدار» از رضا براهنی و «باغ در باغ» از هوشنگ گلشیری. نام نقدهای براهنی برآمده از یک سنت جادوگرانه، کیمیاگرانه و آزمایشگاهی است و نام مجموعه مقالات انتقادی هوشنگ گلشیری، «باغ در باغ» حاکی از جست‌وجوی یک نظم هندسی، اسلیمی و تزیینی است. کارگاه، مکان جواهرساز است و آزمایشگاه، مکان کیمیاگر. ادبیات ما به ماده ادبیات نیاز دارد. با سفتن و جلادادن بیش از این کاری از پیش نخواهیم برد. در روزی از روزها، هادی تقی‌زاده، پیام یزدانجو و شهریار وقفی‌پور که در جایی گرد آمده بوده‌اند، به پیشنهاد یکی تصمیم می‌گیرند با بهره‌گیری از «لطفا سیفون را بکشید!» که در دستشویی نوشته شده بوده، داستانی بنویسند. سه‌داستان نوشته می‌شود. «سیفون» در داستان هادی تقی‌زاده بدل به «سیمون» می‌شود و این داستان با داستان قتل گریبایدوف گره می‌خورد. در میان میهمانی و جشن، دستمالی به دست یکی از

خطا، آموختنی نیست. نمی‌شود از کسی آموخت که چگونه می‌توان خطا کرد. هرکس سبک خطاکردن خاص خودش را دارد. نوشتن بدون خطاکردن ناممکن است و خطاکردن آموختنی نیست. اینگونه است که تا صدسال دیگر هم از دل این کارگاه‌های ادبی، نویسنده بیرون نخواهد آمد.

میهمانان می‌رسد که روی آن نوشته شده است: «سیمون را بکشید!». ۱- سیفون بدل به سیمون می‌شود. ۲ – واژه سیمون روی دستمال نوشته می‌شود. همزمان گونه‌ای از جابه‌جایی و بدل‌شدن سیفون به سیمون را داریم و همزمان گونه‌ای از فشردگی و درهم فروررفتن سیمون (سیفون) با دستمال را. سوای آن‌که این داستان یکی از دل‌انگیزترین داستان‌های آزمایشگاهی آن دهه است، باید یادآور شد این هر سه‌نفر، بیش از آن‌که با براهنی حشرونشر داشته باشند و تحت‌تاثیر ایده‌های برآمده از کارگاه او باشند با گلشیری نشست‌وبرخاست داشته‌اند و تحت‌تاثیر او بوده‌اند. اما طرفه اینجاست، چنان دهه ۷۰ در دود و بخار یک آزمایشگاه ادبی غرق‌شده که اینان نیز بیش از آن‌که به نسخه‌برداری از روی دست گلشیری بپردازند، دست به یک آزمایش ادبی در تولید اثر ادبی می‌زنند. یکی از ویژگی‌های ناب دهه ۷۰ این بود که جوانان بسیاری می‌خواستند با بهره‌گیری از نظریه‌های ادبی، دست به یک آزمایش ادبی بزنند و مساله این بود، چگونه می‌توان یک نظریه ادبی را بدل به ماده ادبیات کرد؟ از سپیدخوانی و مرگ مولف دهه‌ها گونه اجرای ادبی وجود داشت. دهه‌ها گونه آزمایش ادبی درباره سپیدخوانی و مرگ مولف. دهه‌ها گونه آزمایش ادبی و اجرای ادبی درباره چندصدایی‌کردن شعر و داستان، چندمرکزی‌کردن اثر ادبی، درباره خود مفهوم «اجرا» و... . کسی در دهه ۷۰ به کسی یاد نمی‌داد چگونه باید یک شعر یا یک رمان چندصدایی نوشت. همه در حال آزمایش ادبی در این‌باره بودند. پیوند تولید ادبی با نظریه ادبی و فلسفه ادبیات در دهه ۷۰، یک پیوند بسیار زنده و ارگانیک بود، پیوندی که در دهه ۸۰ یک‌سر از دست شد. در دهه ۷۰ اندازه زیادی نوشته نقادانه و توصیفی درباره ادبیات هست که از آن ویژگی من‌درآوردی و ناقص‌الخلقگی برخوردارند. بسیاری از متون نظری ترجمه‌نشده و در دسترس نبودند و آگاهی کمی درباره آنها وجود داشت. این کار نقادی را به گونه‌ای از کیمیاگری، «خلق از هیچ» و کشف رازآمیز و خلاقانه این متون، خیال‌پردازی درباره آنها و آزمایش‌های من‌عندی درباره آنها وامی‌داشت. مساله، مساله مادیت این متون بود، خلق این متون در ساحتی خیال‌ورزانه و کیمیاگرانه. اما با ترجمه پاره‌ای از این متن‌ها، با دسترسی به آنها و برگزاری کلاس‌ها و دوره‌های گوناگون در گوشه و کنار درباره آنها، تا اندازه زیادی مساله مادیت این متن‌ها، پسرفت و مساله کار بر روی ماده حاضر این متن‌ها، سفتن و جلادادن در ترجمه آنها و کار کارگاهی روی آنها پیش آمد. باری حتی ترجمه رفته‌رفته از مداری آزمایشگاهی، وارد مداری کارگاهی شد. اگر در کیمیاگری مساله بدل‌کردن سنگ‌های گوناگون به طلاست، باید گفت در دهه ۷۰ یکی از دغدغه‌های مهم پاره‌ای از شاعران بدل‌کردن واژه‌ها به‌گونه‌ای از «رفتار» و «اجرا» است. واژه‌ها به‌جای آن‌که بازگوکننده چیزی باشند، باید به‌گونه‌ای با هم تلفیق و ترکیب شوند و چنان هماهنگی رفتاری و اجرایی به‌دست آورند که خود بدل به آن چیز، رفتار آن‌چیز و یا دست‌کم گونه‌ای از تاثیر آن‌چیز شوند. برای نمونه محمد آزرم در دفتر «عکس‌های منتشرنشده» شعری دارد که در آن از قطع‌شدن درختان در خودخود شعر سخن می‌گوید. در این شعر بارها به جای «درختان» با واژه «درختا» روبه‌رو می‌شویم که همزمان هم گونه‌ای از ضبط گفتاری «درختان» است و هم با افتادن «نون» جمع آن، بدل به‌گونه‌ای از اجرای زبانی قطع‌شدن خودخود واژه «درختان» در شعر می‌شود. واژه چیزی از عین واقعه را در خود دارد. شاعران گویی به طور ناخودآگاه در جست‌وجوی گونه‌ای از تاثیر جادویی زبان و واژه هم هستند. اما مهم‌ترین جایی که از بدل‌شدن واژه به عین خودخود واقعه سخن گفته می‌شود، بی‌گمان آغاز رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی است. او از «محشر صغرایی» سخن می‌گوید که در هنگام قرائت و عمل خواندن رخ می‌دهد و واژه‌ها بدل به خود واقعه می‌شوند. به‌طورکلی در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه ابوتراب خسروی تلاش برای روایت بدل‌شدن واژه به واقعه، «تجسد کلمه» و ساختن یک جهان خودبسنده از واژه‌ها، سبب پیدایش یک رویکرد آزمایشگاهی به قصه، زبان و روایت هم شده است. برای نمونه در داستان «دیوان سومنات» که در آن «طبیب هندی» در سیاهچالی محبوس است و در آنجا می‌کوشد تا در دل تاریکی و درون ظلمات با خیال‌پردازی و به یاری واژه‌ها زنی را از نیستی به هستی درآورد. این روایت آن‌چنان به جادو، کیمیا و پاره‌ای از کردوکارهای آزمایشگاهی درهم می‌پیچد که می‌توان گفت آن محبس بیش از آن‌که یک محبس باشد، یک آزمایشگاه است. همچنین می‌توان گفت «دارالشفا» در «رونیز دارالمفتاح» در رمان «رود راوی» و همچنین «سردابه‌ها»ی رمان «ملکان عذاب» هم بیش و پیش از آن‌که یک دارالشفا و یا یک سردابه باشند، یک آزمایشگاه هستند. می‌توان گفت در داستان‌های ابوتراب خسروی، فرآیند آزمایش برای دستیابی به ماده ادبیات، بدل به مضمون و تم اصلی خود روایت هم شده است و از این دیدگاه مهم‌ترین برزنگاه «ادبیات آزمایشگاهی» در دهه ۷۰ است. از سوی دیگر، یک آزمایشگاه ادبی، همواره دارای یک سرشت سیاسی رادیکال است. آزمایشگاه ادبی جای پیوندهای نامشروع، سرهم‌بندی چیزهای بی‌ربط، اتصال و درهم فروررفتن مرزهای مانعه‌الجمع، فرو ریختن تابوها و سرانجام اینکه جایگاه ابدی مونتاژ است. در آزمایشگاه هیچ تابویی وجود ندارد، هر آنچه که تا پیش از این وجود نداشته است، در آزمایشگاه می‌تواند هستی بیابد. هر آزمایشگاهی پیشاپیش در درون خود دارای یک هسته نهانی است. چرا؟ چون اگر آن مهم‌ترین آزمایشی که در هر آزمایشگاهی در حال انجام است، موفق شود و به سرانجام رسد، چه چیزی جزو یک دگرگونی بزرگ خواهد بود؟

فرجام مهمترین آزمایش‌ها در هر آزمایشگاهی، فرجامی دگرگون‌کننده خواهد بود. فرجامی زیروزبرکننده. هر چند ادبیات دهه ۷۰ تحت‌تاثیر گزاره‌های پسامدرنیستی اخذشده در آن دوره، ادبیاتی سیاست‌گریز است، اما ادبیات آزمایشگاهی آن توان سیاسی بیشتری از ادبیات کارگاهی دهه ۸۰ در درون خود دارد. اما باید به پرسشی سخت که پیش‌رویمان قرار دارد پاسخ داد. اگر نقادی براهنی، نقادی به سوی کیمیاگری و سنت‌های آزمایشگاهی است، چگونه است که «شعر زبان» که از درون کارگاه شعر و قصه او زاده می‌شود، پس از چندی از توش و توان می‌افتد و خود دچار نسخه‌سازی، تولید انبوه و انباشت مزخرفات، تزیین‌گرایی و گونه‌ای از روکوکوی ادبی می‌شود؟ به‌راستی چه ممکن است بر سر یک آزمایشگاه ادبی بیاید؟ مشخص‌تر: یک آزمایشگاه ادبی چگونه می‌تواند سرشت سیاسی و انقلابی خود را حفظ کند؟ ممکن است باز یک‌بار دیگر و در اینجا هم شاعرانه و استعاری به نظر برسد. اما طوری نیست. مساله این است: همواره ممکن است در یک آزمایش که خواست فرجامین آن تولید اژدها است، تنها و تنها یک خرگوش سفید کوچولو تولید شود. همواره این ممکن است. چه بسیار که بسیار پیش بیاید. مساله این نیست. مساله این است: در یک آزمایشگاه ادبی همواره باید امکان تولید اژدها وجود داشته باشد. زایش اژدها باید ممکن‌الوقوع و بل اینکه قریب‌الوقوع باشد. آزمایشگاه ادبی که پیوسته خرگوش‌های سفید کوچولو تولید کند، سرانجام کیمیاگری را به شعبده‌بازی و از آن بدتر به دلقک‌بازی بدل خواهد کرد. براهنی در یک سیر چندهه‌های دربرسازی نظریه‌ای برای رمان فارسی، در گرایشش به‌سوی چندصدایی‌کردن رمان فارسی تحت‌تاثیر باختین، همواره نگاه خوشبینانه و تاییدآمیزی به رمان «سنگ صبور» صادق چوبک داشته است و در کنار آن «بوف کور» صادق هدایت را نقد کرده است. اگر روایت‌های براهنی درباره حرام‌زادگی در رمان «سنگ صبور» را به یاد داشته باشیم، اگر یک آزمایشگاه ادبی جایگاه خلق ماده ادبیات از طریق سرهم‌بندی چیزهای بی‌ربط، اتصال‌های ممنوع، زایشگاه ژانرها و قانون‌های ادبی حرامزاده باشد، آن‌چنان‌که رمان «سنگ صبور» گونه‌ای از سرهم‌بندی چیزهای بی‌ربط است، اگر همچنان فریاد داشته باشیم، «سنگ صبور» یک رمان ناقص‌الخلقه است، اگر بپذیریم که نوشتن آن، تولید آن ره‌آورد یک آزمایش ادبی ناموفق بوده است (به‌زعم بسیاران)، آنگاه خواهیم دید، خواهیم گفت، «سنگ صبور» مهم‌ترین خروجی آزمایشگاه ادبی در ایران در صدسال گذشته است.

عطف کتاب

بار دیگر «آتش از آتش»

«آتش از آتش» چهارمین رمان جمال میرصادقی - نویسنده نام‌آشنای معاصر - است. از چاپ نخست این رمان در دهه ۶۰ سال‌ها می‌گذرد اما میرصادقی بعدها ویرایشی تازه از آن رمان منتشر کرد و آنچه هم اکنون از طرف انتشارات نگاه به چاپ رسیده است، به گفته خود میرصادقی، نسخه تغییریافته این رمان است. میرصادقی چنانکه خود گفته است برای چاپ مجدد این رمان، آن را به لحاظ ساختاری تغییر داده است. چندی پیش او درباره نخستین چاپ این رمان و تغییرات ساختاری که برای چاپ‌های بعدی در آن داده است به خبرگزاری «مهر» گفته بود: «این رمان را سال ۶۳ برای انتشار به ارشاد دادم و با اصلاحاتی مواجه و در نهایت با آن اصلاحات منتشر شد. اما از همان موقع، انتشار آن من را راضی نکرد و به همین خاطر برای چاپ دوم رمان، دست به تغییر کل داستان از نظر ساختار زدم. در شکل تازه رمان، من هر قسمت آن را جدا کرده‌ام. فصل‌های آن را به اقتضای داستان، کوتاه‌تر و از نظر تعداد بیشتر کردم. این اتفاق باعث شد از نظر معنایی چیزی به داستان اضافه شود.» بنا به تاریخی که در پایان رمان آمده، ویرایشی که پس از چاپ اول این رمان توسط خود میرصادقی انجام شده مربوط به مردادماه سال ۱۳۶۹ بوده است. «آتش از آتش» رمانی است در

آتش از آتش
جمال میرصادقی
نشر نگاه

سبک رئالیسم اجتماعی که اوضاع سیاسی ایران در اواخر دوران رژیم شاه و بگیروببندهای حکومت شاه و مبارزات انقلابی مردم با آن حکومت از پس‌زمینه‌های اصلی آن است و شخصیت‌های این رمان آدم‌هایی هستند که در جریان آنچه به انقلاب منجر می‌شود، دستخوش تحول می‌شوند. آنچه در پی می‌آید قسمتی است از این رمان: « باران ایستاده بود، دلم می‌خواست ببارد، همان طور یک‌ریز ببارد. صدای باریدنش را از تو کافه شنیده بودم، بعد تو سر و صداهای مشتری‌های کافه گمش کرده بودم. بیرون تاریک بود. فکر می‌کردم مهدی مرده و ما هنوز زنده‌ایم و دیگر او را نمی‌بینیم. فکرش چشم‌ها را تر می‌کرد. احمد حق داشت که مضطرب باشد. من بی‌خودی امیدوار بودم. چه راحت او را کشته بودند. اگر مریض شده و مرده بود، اگر مرگ او را از میان ما به آهستگی دور کرده و به ما فرصت داده بود که رفتن او را کم کم قبول کنیم، موضوع خیلی فرق می‌کرد، اما حالا یادش به دلم چنگ می‌زد. تو صندلی نشسته بودم، پشت بطری‌های نیم‌پر و ظرف‌های نیم‌خورده. چیزی نمی‌دیدم جز تاریکی، چرا او را کشته بودند؟ گیرم که دستش تو کاری بود، باید او را می‌کشتند؟ طفلی چه شاد بود، هیچ وقت مثل روزهای آخر او را شاد ندیده بودم، داشت زندگی را قطره قطره می‌مکید. واقعیت همین بود، کشته می‌شوی و نمی‌دانی برای چه. هیچ وقت فرصت پیدا نمی‌کنی که بدانی.»

نگاه

نقد و نهادهای ادبی

فرشید فرهمندنیا

نقادی، نامگذاری است، مجالی برای درخشش نیروی نام‌ها. نیروی نام‌ها؟ این پرسشی بااهمیت است چراکه هر نام، چیزی فراتر از یک نام است. در کتاب مقدس، نام‌ها معانی پیشگویانه‌ای دارند: نامی که به کودکی تازه تولدیافته داده می‌شود بر تقدیر او دلالت می‌کند و ردی از آینده‌اش را در خود نهفته دارد. نام بخشی از آینده او را در زمان حال افشا می‌کند و گویی به واسطه نام‌ها می‌توان به آینده هر موجودی نظر افکند. بر این اساس ساختار نام، همان ساختار امر هنوز نیامده است و حضور نام با صدای بلند، غیبت ساختار را اعلام می‌کند. نقادی هم اعلام مکرر نیامدن‌هاست.

اما آیا نام فقط آینده را پیشگویی می‌کند یا در ساختن آن هم نقشی دارد؟ آیا نام‌ها با پیشگویی‌کردن بخشی از آینده پیش از زمان مقرر، با نظرافکندن بر بخش‌هایی از آینده در زمان حال، عملا آینده را نمی‌سازند؟ آیا این همان شعبده‌ای نیست که نقادی راستین هم در آستین دارد؟ نقادی آیا آفرینش آینده نیست؟ در سپهر کتاب مقدس گویا تقدیر بیش از آنکه با گردش افلاک و ستارگان ربط داشته باشد، با نامگذاری پیوند دارد. در «سفر آفرینش» می‌خوانیم که حضرت آدم همه موجودات فناپذیر روی زمین را نام‌گذاری می‌کند: حیوانات، پرندگان، گیاهان و... اما موجودات ازلی- ابدی همچون روز، شب، ستاره، دریا، آسمان و زمین نام خود را مستقیما از خداوند دریافت می‌کنند نه از آدم. خداوند بیرون زبان ایستاده است و کلمه «خداوند» نامی است برای امری نام‌ناپذیر، آنچه که نمی‌توان نامی بر آن نهاد، چیزی فراسوی همه اشکال وجود. نام خداوند گرچه برای ما غیرقابل بیان است، ولی او خود قادر است خویشتن را بنامد (آنجا که در سفر خروج و در هنگام تجلی بر حضرت موسی، در پاسخ به پرسشی درباره نام خود می‌گوید: هستم آن که هستم. به ایشان بگو «هستم» مرا نزد شما فرستاده است) در جایی دیگر نام ابرام، پیامبر بزرگ خدا همزمان با وعده تولد اسحاق در ۹۹سالگی به ابراهیم (یعنی پدر همه اقوام) تغییر یافت. تا پیش از آن «ابراهیم» برای او نامی کاملا ناآشنا بود اما او سال‌ها با امری ناشناخته در درون خویش و حک شده بر پیشانی تقدیر خویش زیسته بود. نام ابراهیم به یکباره از سوی خداوند تغییر داده شد. این اقدام چه معنایی داشت؟ آیا چیزی در تقدیر او دچار تغییر شده بود که نام قبلی دیگر نمی‌توانست آن را بیان کند و نیاز به نام‌گذاری تازه داشت؟ آیا زمانی هم خواهد رسید که به‌واسطه نقادی و نیروی آن، هر اثر نیاز به نام‌گذاری دوباره پیدا کند؟

ابراهیم پس از تغییر نام خود به فردی سراپا متفاوت بدل می‌شود: او همان شخص است اما به فرد دیگری بدل شده است. ابرام نام تولد اول او بود و ابراهیم نام تولد دیگرش. او با پایبندی و ایمان خود به وعده الهی شایسته عنوان «پدر همه ملت‌ها» (پدر سه دین بزرگ توحیدی) شد. اما این عنوان و لقب به تنهایی برای بیان آنچه که در تقدیر او تغییر یافته کافی نبود. پس باید نام او و همچنین نام همسر او (از سارای به ساراه) تغییر می‌یافت.

در رابطه با نیروی نام، ژاک دریدا به جمله‌ای از یک نامه ارسال‌نشده از گرشوم شولم به فرانتس روزنتسوایگ اشاره کرده است: «نیروی زبان در نام‌ها به ودیعه گذاشته شده است، مغاک زبان نیز در نام‌ها نهفته است.» این اشارت فقط به سنت عرفان یهودی که شولم به آن تعلق داشت محدود نمی‌شود بلکه در دیگر سنت‌ها نیز نمونه‌های مشابه فراوان دارد. در روایات نقل می‌کنند نام عیسی‌مسیح به حواریون او امکان می‌داد که بیماران را شفا دهند، شیاطین را برانند و معجزه کنند و نیز چه بسیار متون و نوشتار در سنت‌های ادبی فراموش شده که به‌واسطه نیروی نقادی دوباره نام‌گذاری شده و رستاخیز یافته‌اند. با این همه پرسش پیرامون نام، پیرامون نیروی نام، پرسشی فراسوی مرزهای هرمنوتیک است. پس باید پذیرفت که دیگر اهمیتی ندارد که نام چه معنایی دارد یا بر چه چیزی دلالت می‌کند بلکه آنچه مهم است همراهی ما با نام، سهم ما از نام است. نحوه قسمت‌کردن نام میان ماست که اهمیت دارد چرا که هر نام به همان اندازه که نام دارنده‌اش هست نام همه ما نیز هست. از این‌رو اساسا پرسش از نام، یک پرسش نیست، یک فراخوان است؛ فراخوانی به گفت‌وگو، به همراهی، به گام‌زدن در مسیرهای آینده. ژاک دریدا در مقاله‌ای در کتاب «میدراش و ادبیات» نقل کرده است ضمن مطالعه «کتاب داوران» در یکی از روایت‌های فرعی داستان یفتاح، با حکایت جنگ میان قوم جلعاد با قوم افرایم و تسلط‌یافتن جلعادی‌ها بر سرزمین افرایمی‌ها مواجه شده است. در این حکایت می‌خوانیم که سربازان جلعادی پس از فتح منطقه، تمام گذرگاه‌های رود اردن را بستند تا از فرار افرایمی‌ها جلوگیری کنند. هر گاه کسی می‌خواست از رود اردن عبور کند مردان جلعاد راه را بر او می‌بستند و از او می‌خواستند واژه‌ای را بر زبان بیاورد: «شبولت». از آنجا که افرایمی‌ها قادر نبودند حرف شین را تلفظ کنند و به جای آن سین می‌گفتند لاجرم شبولت را سبولت تلفظ می‌کردند و به این طریق معلوم می‌شد افرایمی هستند؛ پس آنها را گرفته و می‌کشتند. شبولت «ضد نام» است؛ ضد نامی که علیه نیروی نام و برضد پویش نقادانه‌ای که منبع نیروی همه نام‌هاست؛ عمل می‌کند، اسم رمزی است که میان «خودی» و «غیرخودی» مرز می‌کشد و دایما بر تمایز میان این دو تاکید می‌کند. شبولت برخلاف نام، بر خلاف نقادی، واجد نیرویی منفی است که در مهلکه میان حیات و مرگ به‌مثابه کلمه عبوری انحصاری ظاهر می‌شود. شبولت همزمان می‌خواهد تقدیر، هویت، قومیت، زبان، حیات و مرگ همه کسانی را که می‌خواهند از گذرگاه بگذرند، رقم بزند. شبولت می‌خواهد نامی باشد برای همه نام‌ها، نام تمامی نام‌ها. اما در خود نام‌گذاری، در نقادی، چه چیزی هست که برخی اهالی فرهنگ، نویسندگان، شاعران، ناشران، روزنامه‌نگاران و... را هراسان می‌کند و به واکنش وامی‌دارد؟ گویی نقادی یک فرای افرایمی است و نهادهای مستقر ادبی همان سربازان جلعادی که گذرگاه ادبیات را می‌پایند و مدام رمز عبور می‌پرسند تا مبادا بیگانه یا نااهلی از آن عبور کند. مگر نام نقادی چه تفاوتی با دیگر نام‌ها دارد که هر روز نوشته و خوانده و نشر می‌شوند؟ تفاوت آیا این است که این نام، این مغاک، در کنه خود بر تصمیم‌ناپذیری و عدم قطعیت دلالت دارد؟ عدم قطعیتی که در حکم جوهره آن است و همزمان که پایه همه اطمینان‌ها را می‌لرزاند، تمامی مرزبندی‌ها را هم فرومی‌پاشد. حتی مرز میان افرایمی‌ها و جلعادی‌ها را و به‌این ترتیب از شکل‌گیری یک تقابل دوتایی دیگر، یک شبولت/سبولت مرگبار دیگر جلوگیری می‌کند.