شرم نوشتن

لمپن‌نگاری در ادبیات امروز ما

مشکل جای دیگری است

علی شروقی

■ در سال‌های اخیر ادبیات موسوم به ادبیات شهری و آپارتمانی با پرداختن به دغدغه‌های خصوصی طبقه متوسط، با خصوصی نگه داشتن تنش و تقلیل آن به وضعیتی استثنایی و برطرف شدنی و همچنین با خصوصی کردن شهر و حوزه عمومی و تقلیل دادن آن به همان محدوده‌های آپارتمانی، ادبیات داستانی ایران را چنان از رمق انداخته که انتشار دو، سه رمان درباره ته‌خطی‌ها و تبهکاران و لمپن‌ها، عده‌ای را به دفاعی سفت و سخت از آثار دسته اخیر واداشته است؛ دفاعی که به نظر می‌رسد بیشتر وجه سلبی دارد تا ایجابی. هرچند مدافعان کوشیده‌اند با دادن صفاتی به این ادبیات، آن را واجد خصوصیات زیبایی‌شناختی و مفهومی‌ای معرفی کنند که در عمل در اثر وجود ندارد و حتی با نگاهی دقیق‌تر به این آثار نوشته‌شده حول محور زندگی تبهکاران و ته‌خطی‌ها درمی‌یابیم که هرچند در این آثار زمینه و کاراکتر و محیط و لحن گفت‌وگوها عوض شده اما در نهایت این ادبیات نیز به همان بن‌بست و مشکل بنیادین ادبیات آپارتمانی گرفتار است و این مشکل هم چیزی نیست جز بیرون ماندن موضوع از ادبیات و طرح آن به‌عنوان یک معضل اجتماعی به قصد پالایش اجتماع از آن معضل.

برای رسیدن به چنین مقصودی نخست باید خود ادبیات را از معضل طرح‌شده پالود. یعنی معضل را بیرون از زبان و ادبیات نگه داشت و به رسمی‌ترین و استانداردترین و خنثی‌ترین شیوه‌ها به بیان آن پرداخت تا ادبیات به بحران و معضل طرح‌شده آغشته و آلوده نشود. نباید خطر کرد و باید مرز میان روایت و آنچه را که روایت می‌شود نگه داشت و برای رسیدن به این مقصود چه چیز بهتر از توسل به بازنمایی دسته چندم آنچه در بستری متفاوت به‌عنوان زبان لمپن‌ها و تبهکاران و ته خطی‌ها تولید شده است. یعنی تقلید از سریال‌های تلویزیونی پخش‌شده در سال‌های اخیر که در آنها به جاهل‌ها و لمپن‌ها پرداخته می‌شد. تقلیدِ تقلید که حاصلش کند شدن لبه‌های تیز نمونه‌های اصلی است. بنابراین آنچه در دهه ۴۰ خلاقانه و خرق‌عادت بود، اکنون معنای خود را از دست داده و به عادت بدل شده است و در آثار تازه نوشته‌شده به آن سیاق، وجهی رسمی و محافظه‌کارانه یافته است. لمپن‌نگاران ادبیات امروز ما نه در جست‌وجوی نقطه‌های کور و پتانسیل‌های بالقوه لمپن‌ها و ته‌خطی‌ها و ایجاد ادبیاتی پیش از این ناموجود که در کار تکرار مکررات‌اند.

در یکی از بخش‌های رمان «پنجاه درجه بالای صفر» قهرمان خلافکار رمان می‌گوید: «نگاه کن زنیکه! گاله تو همچین کیپ تا کیپ نگه می‌داری یا نه؟» و در جایی دیگر از همین رمان: «بهش گفتم البت زن تون راست می‌گه.» گاله... البت... و نظیر اینها، دیگر جزیی از فرهنگ رسمی ادبیات جاهلی است و استفاده از آنها هیچ جنبه خلاقانه‌ای ندارد. در سراسر همین رمان، تبهکارها، بیرون از زبان و ادبیات قرار گرفته‌اند و گویا راوی، حریم خود و ادبیاتش را با آنها نگه داشته است. حال، مثالی می‌آورم از گفت‌وگوهای نمایشنامه «قمر در عقرب» اسماعیل خلج: «مرد سوم: بو گرفته.» «مرد چهارم: بوگرفته بود. اون موقع که من دیدم مرده بو گرفته بود.» «مرد اول: لو می‌دم.» «مرد دوم: اگه ابر نبود شاید می‌شد.» «مرد چهارم: جاش رو که بلد نیستی. لو می‌دم! هر کاری می‌تونی بکن! لو می‌دم! اول خر خودت رو می‌گیرند. لو می‌دم! جیبات رو می‌گردند. همچین سیر می‌زننت. اگه دو روز بندازنت توی حلفدونی دوات رو چه کار می‌کنی؟ لو می‌دم! می‌گن کجاست؟ بریم. می‌گی چی؟ می‌زننت. می‌گن ما رو مسخره کردی؟ مگه ما مسخره توییم؟ مسخره جد و آبادته. نشئه‌ای؟ کجا کشیدی؟ باید جاش رو نشون بدی. محمود؟ می‌رند می‌گیرنش. خیال کردی ولت می‌کنن؟ می‌گن بفرما؟ به همین سادگی؟ شریک جرم محمودی. لو می‌دم!» گفت‌وگو، گفت‌وگوی عادی چند ولگرد است که در آن در عین عادی بودن و به رخ نکشیدن اصطلاحات، می‌توان نوعی ضرباهنگ را که از طریق تکرار ایجاد شده است تشخیص داد. در ادبیات داستانی ایران، «علویه خانم» هدایت یکی از نمونه‌های موفق لمپن‌نگاری است و البته تنها یکی از نمونه‌ها.

اما لمپن‌نگاری‌های امروز حتی تقلید این نمونه‌های موفق هم نیستند و همان‌طور که گفتم، بیشتر از سریال‌های جاهلی مایه گرفته‌اند. تقلیدهایی از این دست، توان نجات ادبیات ایران از بن‌بستی که به آن گرفتار است را ندارد مگر اینکه بخواهیم با نوشتن از خلاقانه و امیدوارکننده بودن این ادبیات، هم خودمان و هم نویسنده را فریب دهیم. سخن کوتاه: اگر گفتمان ادبیات موسوم به ادبیات شهری و آپارتمانی این سال‌ها در وجه غالب گفتمانی محافظه‌کارانه و عاری از تنش و بحران بود، اکنون تغییر این گفتمان به گفتمان ادبیات جاهلی و آوردن چند زد و خورد فیزیکی و بانک‌زنی و هفت‌تیرکشی و صحنه‌های خشن هم نتوانسته است گفتمان ادبیات ما را به گفتمانی تنش‌آفرین بدل کند و از آن محافظه‌کاری بکاهد اگر نگوییم که به آن افزوده است. نه... مشکل جای دیگری است.

داستان‌های بادآورده- ۱۹

فقط من شبیه پدرم بودم

احمد غلامی

من با ماری زندگی می‌کنم که اگر نیشم بزند در جا کبود می‌شوم و بعید است زنده بمانم. اما این مار همیشه در آپارتمانم است؛ ماری به اندازه یک تکه شلنگ کلفت. تختم مثل ننو است که مار موقع خواب نتواند نیشم بزند. شب‌ها که روی ننو دراز می‌کشم و تلویزیون نگاه می‌کنم مار می‌آید وسط هال کوچک خانه گردنش را صاف می‌کند و زل می‌زند، به تلویزیون. نگاهش می‌کنم. پوست تنش براق است و انگار آن را واکس زده‌اند. اصلا مرسوم نیست کسی توی آپارتمان آن هم در شهر تهران مار نگه دارد. گربه و سگ اغلب در بعضی از خانه‌ها هست. حتی شنیده‌ام میمون، خرگوش، سنجاب و همستر را هم بعضی‌ها نگه می‌دارند. آدم‌هایی که به حیوانات عشق می‌ورزند کم نیستند. اما کسی مار را دوست ندارد یا کم‌اند آدم‌هایی که مار دوست داشته باشند. من هم از روی علاقه مار را نگه نمی‌دارم. بودن مار توی زندگی‌ام حال خوشی بهم می‌دهد که هیچ چیز نمی‌تواند جای آن را بگیرد. حتی الکل یا مواد مخدر. دو بار خودکشی ناموفق داشته‌ام. بار سوم تصمیم گرفتم زندگی کنم با هیجان و اضطرابی عمیق. وقتی از مرگ نمی‌ترسم و به استقبالش می‌روم چه دلیلی دارد، چیزهایی را تجربه نکنم که دیگران قادر به تجربه‌اش نیستند. وقتی از بیرون می‌آیم، در آپارتمان را آرام باز می‌کنم. هرگز به سرعت وارد آپارتمان نمی‌شوم. چون امکان دارد در آن لحظه مار پشت در باشد یا خزیده باشد زیر کف‌پوش دم در و تا پایم را ببیند با جستی سریع نیشش را در پایم فرو کند. تا حالا پیش نیامده مار زیر کف‌پوش یا پشت در باشد. اما هرگز به او اعتماد نمی‌کنم. وقتی وارد می‌شوم کار پیدا کردن مار شروع می‌شود. تا مار را پیدا نکنم خیالم راحت نمی‌شود. وقتی ماری توی خانه پنهان است، نفس راحت نمی‌شوم کشید و باید قید استراحت را زد چون هر لحظه امکان دارد، پشت مبل یا شوفاژ، زیر میز تلویزیون، زیر کوسن کمین کرده باشد تا زهرش را بریزد. پیدا کردن مار توی خانه هیجان‌انگیزترین اتفاق زندگی‌ام است. سروصدا نمی‌کنم. آرام قدم برمی‌دارم. هرجا می‌تواند باشد. حتی توی زباله‌ها. زیر کابینت‌های آشپزخانه. اما بیشتر وقت‌ها می‌رود زیر کوسن‌ها و روی مبل یله می‌شود. اول برای پیدا کردنش آنجا را می‌گردم. چنبره می‌زند روی مبل. هر وقت او را می‌بینم دلم هری می‌ریزد. هیچ وقت ترس از مار عادی نمی‌شود. بعضی وقت‌ها دراز به دراز زیر شوفاژ می‌خوابد و بعضی وقت‌ها توی کمد. خطرناک‌ترین جا توی کمد لای لباس‌هاست. چون هزار تا چیز وجود دارد که می‌تواند داخل آنها مخفی شود. مثل جیب اورکت. وقتی پیدایش می‌کنم، دیگر ترس ندارد. با چوبی که در دست دارم و کف آن مثل خط‌کش صاف است، می‌گذارم روی کله‌اش و نمی‌گذارم تکان بخورد و آن وقت از دمش می‌گیرم و می‌اندازمش توی هال. عجیب‌ترین چیز دنیا برای مار تلویزیون است. به‌خصوص ماهواره. وقتی موسیقی پخش می‌کند زل می‌زند به تلویزیون و تکان نمی‌خورد. انگار کمین کرده است تا خواننده‌ای را که می‌خواند یا بدنش را پیچ‌وتاب می‌دهد، نیش بزند. بارها خواب مار دیده‌ام. خواب دیده‌ام آمده روی سینه‌ام نشسته و زل زده توی چشم‌هایم. خواب می‌بینم که چشم‌هایم را باز کرده‌ام و او صاف دارد به من نگاه می‌کند. نفس توی سینه‌ام جمع شده بود، انگار می‌خواست قلبم منفجر شود. آرام دست بردم تا او را از روی سینه‌ام پایین بیندازم که چشمم را نیش زد. مثل بچه‌گربه‌ای که آوردم خانه تا ببینم مار با او چه‌کار می‌کند. بچه گربه خواست با او بازی کند اما خیلی زود فهمید او طناب نیست و بوی مار و بوی مرگ می‌دهد. میومیو کرد و خودش را کنج دیوار مچاله کرد. مار رفت سراغش. بچه گربه کنج دیوار هی توی هوا چنگ می‌انداخت و میومیو می‌کرد. زل زده بودم به آنها و فکر می‌کردم بچه‌گربه مثل فنر از جا می‌جهد و مار نمی‌تواند کوچک‌ترین واکنشی نشان بدهد. اما بچه‌گربه انگار بی‌حس شده بود. مار فقط نگاهش می‌کرد و بچه‌گربه گلوله کاموایی بود که دو تاچشم داشت. شاید اگر بی‌دلیل پنجه‌اش را بالا نمی‌آورد تا صورتش را پاک کند الان زنده بود. اما تا پنجه‌اش را بالا آورد مار چشمش را نیش زد. بچه‌گربه میو خفه‌ای کرد و انگار نه انگار اتفاقی افتاده زانوهایش کمی خم شد و بیشتر تکیه داد به دیوار و خوابش برد. یاد بچگی خودم افتادم. مادرم تکه‌ای شلنگ بریده بود و هر وقت می‌خواست ما را ادب کند با آن ما را می‌زد. می‌رفتم کنج دیوار تا نتواند هر جا را که دلش می‌خواهد کبود کند. کنج دیوار برای کتک نخوردن جای خوبی است به‌خصوص اگر دست‌هایت را بگذاری روی سرت، مادر مجبور بود با شلنگ به پاهایم بزند. پا قوی است و زیاد درد نمی‌گیرد، فقط نباید شلنگ به ساق پایت بگیرد وگرنه دلت ضعف می‌رود. من از همه برادرهایم بیشتر کتک می‌خوردم. نه اینکه از آنها شیطان‌تر بودم اتفاقا خیلی آرام بودم و ساکت. آنها می‌گفتند: «امیر موذی‌اس!» موقعی کتک خوردن‌هایم اوج گرفت که مادرم فهمید پدرم زن دیگری گرفته است. تقریبا دیگر برادرهایم کتک نمی‌خوردند، سهمیه کتک آنها را هم من می‌خوردم. به‌خصوص اگر شب‌ها پدر می‌آمد خانه و سعی می‌کرد توی اتاق مادر بخوابد و با زور کتک و فحش عاقبت آنجا می‌خوابید، فردایش من بیشتر از هر روز دیگر کتک می‌خوردم. اول‌ها هیچ‌کدام نمی‌فهمیدیم چرا بعضی روزها کتک من مفصل‌تر از دیگر روزها می‌شود. محسن جان این را فهمید، گفت: «امیر شبی که بابا می‌یاد خونه صبح زود از خونه بزن بیرون!» محسن را خیلی دوست داشتم. در واقع تنها کسی بود که توی آن خانه بعد از مادرم دوستش داشتم، برای همین همیشه به او می‌گفتم محسن جان. رفت جبهه و شهید شد. او زندگی با مار را توی مخم انداخت. گفت: «یک‌بار توی جبهه مار گرفته است.» گفتم: «نترسیدی نیشت بزنه!» گفت: «نه حتی یک هفته توی سنگر نگهش داشتم. وقتی همه را بردند خط مقدم ولش کردم!» گفتم: «نمی‌ترسیدی نیشت بزنه!» گفت: «نه، مارم یه حیوونه، مثل حیوونای دیگه اگه حواست باشه خطری نداره.» چشم‌هایم گرد شده بود. گفتم: «محسن جان عجب کارهایی می‌کنی تو!» گفت: «دیوونه مار که از دشمنی که شب و روز رو سرت خمپاره می‌ریزه خطرناک‌تر نیس!» راست می‌گفت. مار که محسن‌جان را نکشت. دشمن با همان خمپاره‌ها و ترکش‌هایش او را کشت! مادرم می‌گفت: «برنگردی خونه می‌کشمت.» داشتم از دستش فرار می‌کردم که پشیمان شدم. چون بالاخره باید برمی‌گشتم. مادرم با شلنگی در دست دم در بود تا رسیدم، گفتم: «مادرجون نزن می‌یام!» و دست‌هایم را گذاشتم روی سرم تا شلنگ به سرم نخورد. دویدم و از در رفتم تو. گوشه راهرو توی کنج دیوار قایم شدم. مادرم گفت: «فرار می‌کنی؟ لات شدی هر روز کله سحر کجا می‌ری!»

آماده بودم. دست‌هایم را گذاشتم روی سرم. جمله بعدی را حفظ بودم: «تو آخر مثه پدرت می‌شی!» بعد از این جمله ضربه‌های شلنگ مثل باران به پشت و دست و پایم می‌خورد. خودم را مچاله کردم. مادرم خواست بزند توی سرم که دست‌هایم را حایل کردم. زد و خورد روی ساعدم. زد، خورد روی بازویم که کبود شد. خواست بزند توی سرم که دستش گرفت به دیوار و النگوهایش مچش را جر دادند. شلنگ را انداخت و نشست روی زمین و های‌های گریه کرد: «خدای من چه گناهی کردم که دست اینا گیر افتادم!» دلم برایش سوخت. شلنگ را برداشتم و دادم به دستش. اشک روی گونه‌هایش را پاک کردم و گفتم: «بیا، بیا مادرجون منو بزن!» اما اعتنایی نکرد. پا شد و رفت توی آشپزخانه دستش را شست و مثل آدمی که سبک شده باشد برای خودش چای ریخت، برای من هم. تا حالا این کار را نکرده بود. گفت: «می‌دونی فقط تو شکل پدرتی؟» گفتم: «نه!» گفت: «ولی وقتی میری کنج دیوار مثه یه بچه گربه نازنازی می‌شی!» باورم نمی‌شد او با من اینجور حرف بزند. بعد از آن روز دیگر مرا نزد. حتی شب‌ها که پدرم می‌رفت توی اتاقش دعوا نمی‌کرد، فقط بعضی وقت‌ها ما صدای گریه‌های آرامش را می‌شنیدیم.

بچه گربه نازنازی کز کرده بود کنج دیوار و از خواب بلند نمی‌شد. مار زل زده بود به او و تکان نمی‌خورد. نوک چوب را گذاشتم روی گردنش، می‌خواستم بلندش کنم و بیندازمش توی جعبه اما کمی که گردنش را فشار دادم خوشم آمد. دهانش را باز کرد. مادرم گفت: «تو مثل یه بچه گربه نازنازی هستی!» بیشتر فشارش دادم. بچه گربه کنج دیوار خوابیده بود. با تمام قدرت فشار دادم. دیگر مار تکان نمی‌خورد.

نام: امیر، نام خانوادگی: توکلی، ارسالی: از تهران

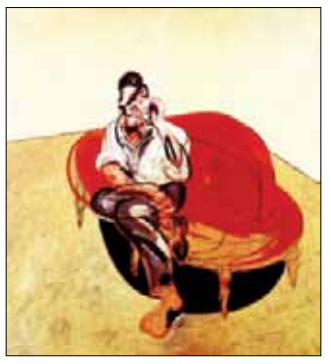
در باب بازنمایی لمپنیسم در ادبیات این روزهای ما

کتاب‌های ضامن‌دار

شیما بهره‌مند – اردلان شهری

«ادبیات» همواره بیانی است برای انسانی اقلیتی یا اقلیت‌شده، که بیان خود را از طریق نویسنده پیدا می‌کند. این نویسنده - روشنفکر است که فراموش‌شدگان را در هر دوره تاریخی، شناسایی و نامگذاری می‌کند. مثلا فیگور لمپن یا جاهل که در ادبیات و سینمایمان، روایت‌های متفاوتی از آن را سراغ داریم. ادبیات اخیر ما نشان داده که با ناتوانی در ساخت شخصیت‌های ماندگار، به روایت کلیشه‌ای فیگورهای تکراری بسنده کرده است.

مثلا فیگور «لمپن‌ها» به عنوان فیگوری متفاوت با فضای حاکم بر جریان غالب ادبیات، قرار است این فضا را بحرانی کند. اما خود بدل به نمونه‌ای از تقلید کلیشه‌واری می‌شود که سیمپتوم یا دردنشانه ادبیاتی است که قدرت تولید شک یا مساله را ندارد، پس با بازنمایی کلیشه‌ای از یک موقعیت یا فیگور خواسته یا ناخواسته مهر تایید بر نظم موجود می‌زند. این است که نویسنده جریان غالب ادبیات ما، همزمان با فرهنگی شدن ادبیات، متن را رها کرده و با کلیشه‌های رایج و مبتذل سریال‌های تلویزیونی هم‌داستان می‌شود. چنان که این هم‌داستانی گاهی به صورت نوستالژی فیلم‌های «فردین و بهروز» خود را نشان می‌دهد. این دوری گزیدن از جهان «متن» و به نوعی خود «ادبیات»، نشانه‌ای است از بحرانی عمیق و فراگیر. جهان چندپاره متن، دیگر رها شده است تا نوشتن داستان بدل به قسمی کار فرهنگی شود. این دست ادبیات بیش از هر چیز در دیالوگ‌هایش نمود پیدا می‌کند. دیالوگ‌هایی که بیش از آنکه زبان قشر خاصی باشد و چیزی فراتر از باورها و دانسته‌های مخاطب به او بدهد، رونوشتی عجولانه از اصطلاحاتی است که بیشتر در سریال‌های سطحی شنیده شده. و حتی همین زبان هم از اصطلاحات خاص به ترکیب مشتی فحش و ناسزا بدل می‌شود. در روایت داستان نیز نویسنده از بازتولید روابط‌دار و دسته‌های خلافکاران فیلم‌های هالیوودی فراتر نمی‌رود. و این‌گونه نویسنده همدست با گفتمان غالب جامعه، به بازتولید گفتمان رسمی لمپن‌ها، در ادبیات دست می‌زند. و گاه هژمونی این گفتمان، چنان بر نویسنده غالب شده که زبان روایت رمان نیز، حتی غیر از دیالوگ‌ها در توصیفاتش هم لمپنی می‌شود. در آغاز یکی از فصل‌های رمان «لب بر تیغ» سناپور توصیف اینگونه است: «یک خیابان مامانی به قاعده یک کف دست...» که البته راوی دانای کل محدود می‌توانست از همین امکان به طور خلاقانه‌ای بهره بگیرد اما هرگاه به طور پراکنده و اتفاقی توصیفات لمپنی می‌شود، از آن زبان کلیشه‌ای فراتر نمی‌رود. این نویسندگان حالا در غیاب «متن» به تصویر فکر می‌کنند و حتی گاه با اتکا بر شیوه‌های فیلمنامه‌نویسی، رمان می‌نویسند و آموزش می‌دهند. این است که ادبیات اخیر ما دیگر پدیده‌ای مستقل نیست و به هیات موجودی مختصر درآمده است.



البته ادبیات و سینمای ما پیش از این با شناسایی لمپن‌ها، به‌عنوان فیگوری تنش‌زا و مساله‌ساز، روایتی از آنها ساخته است که گفتارهای حاکم و رسمی را برهم‌زده و موقعیت‌های بحرانی خلق کرده است. سال‌ها پیش وقتی منتقدی با اعتراض به روایت فیلم «قیصر» مسعود کیمیایی نوشت که قیصر باید به قانون مراجعه می‌کرد، کیمیایی در پاسخی هوشمندانه گفت: من می‌خواستم زندگی شخصی را روایت کنم که با چنین مساله‌ای در زندگی‌اش مواجه می‌شود اما به قانون مراجعه نمی‌کند. این پاسخ فارغ از آنکه انگاره «نقد» به مثابه نوشتن متنی کامل - یا دوباره‌نویسی متن برای پر کردن شکاف‌های آن- را رد می‌کند، نشان می‌دهد که مولف بر آن است تا با روایتی متفاوت از آدم‌های نامریی جامعه، نظم حاکم را به چالش بکشد. کیمیایی، شاخص‌ترین روایتگر قشری است که به لمپن‌ها یا جاهلان موسوم‌اند. از این روست که به ویژه کاراکترهای او در فیلم‌های پیش از انقلابش، درحاشیه‌مانده‌هایی را روی پرده می‌آورد که ویژگی‌شان «عصیانگری» است. و یا اسماعیل خلج، درام‌نویس ما، به حاشیه‌نشینان و واماندگانی صدا می‌بخشد که زندگی‌شان در قهوه‌خانه‌های ته شهر می‌گذرد. این ته شهری‌ها اما ویژگی‌شان شوریدن بر درون خود است.

نگاه کنیم به تصویر مردانی ناتمام و تنها، در آستانه خودویرانگری که در کنج قهوه‌خانه‌های ته شهر روی استکان‌های چای و قلیان چنبره زدند، خیره مانده به چیزی که انگار از دست رفته است. این تصویر اسماعیل خلج است از لمپن‌هایی (یا ته شهری‌هایی) که در نمایشنامه‌هایش نام و صدا یافته‌اند. جدا از این تصویر یگانه، هر کدام از این ته شهری‌ها علاوه بر مختصات کلی یک لایه یا طبقه، که تجسد یک مفهوم است، مختصات ویژه و متفاوتی نیز دارند. و همین آنها را از یک تیپ فراتر برده و شخصیت و فیگوری را برساخته است. مثلا مش‌رحیم، دربان گاراژ در «حالت چطوره مش‌رحیم» عمیقا به مفهوم مرگ می‌اندیشد، یا احمد آقا در «احمد آقا بر سکو» از ترس‌هایش در مورد مرگ می‌گوید. و مردان «جمعه‌کشی» که با هر پک به قلیان‌هایشان، غم ناشناخته‌ای را دود کرده و به هوا می‌فرستند. روایت لمپن‌ها در ادبیات اخیر ما، روایتی از زبان اقلیت جامعه نیست که در پی صدایی مقاوم در برابر زبان رسمی باشد. زبان پاکیزه و عاری از هرگونه سکوت گفتار غالب، برای بقای خود نیازمند یک استثنای خودساخته است: فحاشی. این‌چنین زبان تهیدستان شهری بدل به فحش و ناسزا می‌شود تا سویه‌های برآشوبنده‌اش حذف شود و بدل به روی دیگر سکه زبان رسمی شود. از اینجا به بعد ما با دو لحظه مواجه‌ایم. در ساحت فرم، تنها آلترناتیو زبان رسمی، ناسزاگویی کلیشه‌وار لمپن‌ها روایت می‌شود و در ساحت معنا، تنها کنش حقیقی در برابر واقعیت موجود، مشتی اعمال کورکورانه است. هرج و مرجی که در بهترین حالت هالیوودی، تنها بر یک نکته تاکید دارد: واقعیت دست‌نخورده باقی می‌ماند. از این دو لحظه می‌توان به نتیجه واحدی رسید آنتاگونیسم طبقاتی به هر شکلش در متن باید کنار گذاشته شود، تا یک توهم ایدئولوژیک برساخته شود و بحرانی در فرم ایجاد نشود. استیلای کلیشه بر متن، که خود ناشی از فرهنگی‌شدن ادبیات است باعث می‌شود تا آنتاگونیسم و شکاف طبقاتی متن، به شکل ایدئولوژیکی «دوخته» شود. بنابراین این هجوم لمپن‌ها به ادبیات اخیر ما بیشتر حالتی کمیک دارد، چرا که برخلاف فیگورهای تراژیک اسماعیل خلج و کیمیایی پیش از انقلاب، بیشتر در سطح همان میان برنامه‌های تلویزیونی‌اند که راننده‌شدگان را لمپن‌هایی جلوه می‌دهند که راهی جز بازگشت به آغوش جامعه ندارند.

مایه منتقد میانه‌رو و شاعر میانه‌طلب

شهریار وقفی‌پور

روند شخصی شدن سیاست در هزاره جدید، اوج زیباشناختی کردن زندگی روزمره است و پیروزی‌ای دیگر برای آوانگاردهایی که هنرشان را زندگی‌شان می‌دانند چون زندگی هنرشان است. نمایش فردیت به عنوان اصل مشروعیت‌بخش در تمامی حوزه‌های انسانی وجه هنری جهانی‌شدن است: در «دهکده» (و نه شهر) جهانی همه باید همدیگر را بشناسند و وقت‌شان را به کنجکاوی در زندگی یکدیگر بگذرانند. از همین رو، نباید تعجب کرد اگر منتقدان مطبوعاتی ترجیح دهند به جای «نظریه‌بافی» یا حتی ارجاعات ناشیانه به هنرمندان و نویسندگان تاریخی، احساسات خود در مواجهه با متون ادبی و آثار هنری را گزارش دهند، آن هم بدون میانجی‌گری هیچ‌گونه امر کلی یا حتی اصول عام: «من هرگز از خواندن شعرهای شاعری بی‌استعداد عصبانی نمی‌شوم... برای من قابل هضم نیست... برای من که قابل هضم نیست... چه بگویم که عصبانی‌ام از دستت...»؛ «من شعرهای این شاعر را پسندیده و پذیرنده می‌دانم... کتاب را با بی‌میلی خواندم»؛ «دارم به روشنی می‌بینم مجتبی مینوی جوجه‌کباب را از گلو پایین می‌دهد»؛ «مهم‌ترین بازخوانی‌ای که من از فاشیسم ادبی در ذهن دارم... مگر ما فرزندان هگل نیستیم؟» در حالی که در میان شاعران و منتقدان پست‌مدرنیستی که با متون نظری بیگانه نیستند، شعار «حمله به زبان معیار و هنجارشکنی از گفتار» کارکرد اصل موضوعه را یافته است؛ رگه‌ای از گفتار و عمل شعری در ایران، با ژستی حکیمانه‌تر و با ارجاع به پروژه «احیای نوآورانه سنت دهه ۴۰» و «بازخوانی انتقادی میراث شاعران مدرن»، دغدغه سویه جادویی-ارتباطی هنر ملی را همساز خواب و خوراک‌شان کرده‌اند. مفهوم طلایی این نگرش «زندگی انسان امروز» است؛ یعنی «زندگی فی‌نفسه ارزش مطلق است»: چه فاجعه بزرگی اگر نشود شعری را از حفظ خواند یا در نامه‌های عاشقانه نوجوان‌ها نفوذ نکرد؛ «انسان بالاتر از فلسفه و سیاست است». آنها که به جای گشتن در خیابان‌ها، چیزهایی درک‌ناپذیر به السنه غریبه بلاد کفر می‌خوانند، همان‌هایی‌اند که به توهم ساختن بهشت روی زمین، جهنم ساختند؛ «شعر یعنی بیان تخیلی‌عاطفی هرچه امروز دیده می‌شود»:

همان‌گونه که حساسیت روانکاو فرویدی به دو مورد حدی امر ورای معنا و امر معمول، تحریفات محتوایی و معکوس‌گردانی‌های سامان ایدئولوژی را در معصومیت و سطح ظاهری توقیف می‌کند، فرمول «زندگی کینه‌توزانه آدم میان‌مایه غیرامروزی» حقیقتِ ادبیاتی است که مکان نظری یا کارگاه ایدئولوژیکش، «کارگاه ادبی» و وجه تولیدش «صنایع دستی» یا «اقتصاد محلی مبتنی بر گردشگری» است: تمهید یا مدولاسیون انتولوژیک «حد وسط» یا دستور مطلق «کلی دروغ است» سازنده کل دستگاه ادبیاتِ «با چهره انسان‌دوستانه» است: الف) نحوشکنی که نه، فقط پیچاندن عبارات برای غنی ساختن زبان: صنعت کنایه یا وارونه‌گویی یا به قول معروف، رندی. با ایستادن در میانه گفتن و نگفتن، نه با تعلیق مرگبار نگفتن، با گفتنِ هیچ: دفاع از جهان‌بینی انتقادی و انقلاب علمی روشن‌نگری: از طرفی مصالحه‌گرانه دعوت به سکوت می‌کند که نه افراط در نظریه‌هراسی نه افراط در اولویت نظریه ادبی؛ اما بلادرنگ می‌گوید بیایید به کل تاریخ نقد معاصر نگاه کنیم، اما تاریخ این داور اعتدال‌طلب معجونی از ردیف کردن عناوین و اخباری از بدیهیات و فریب‌های ایدئولوژیک برگرفته از جامعه‌شناسی و تاریخ تولد و مرگ چهره‌های شناخته‌شده ادبی، به همراه شعارهای فلسفی باب روز است که به تناسب روز و مخاطب، از دفاع آنارشیستی از فاشیسم تا سوسیالیسم لیبرال مدیران تبلیغاتی یا ملی‌گرایی مصلحان دوتابعیتی جمهوری‌های عربی را با هم آشتی می‌دهد. جای شگفتی ندارد که کلید واژه این گرایش «خلاقیت» باشد، خلاقیت به معنای کشکول، به معنای تداعی آزاد «هر چه دل تنگت بخواهد» بدون رسیدن به سنتز یا کلیت معنادار. متونِ نظری منسجم و صورت‌بندی‌های منطقی را بدون درگیریِ با مفاهیم و دیالکتیک فرمال محتوایشان، به شکلی کلی با استمداد از بلاغت یا رتوریک برچسب «نظریه‌بازی» زده، از مباحثه بیرون می‌راند، اما مدرس ثابت آکادمی «کارگاه» است: علم بدون پارادایم و نوشتار نوعی مهندسی‌بازی با فن «نظر مکمل» گویی طب عرفان و هندسه بوعلی چاره کار است. دنبال نظریه‌ای است که مستقیما عمل باشد، اما عملی که نخراشیدگی «باور» نداشته باشد: نیما یوشیج و فروغ فرخزاد چهره‌های ایده‌آل هستند؛ چون اولی چهره بنیادگزار است و ایراد به فرمول‌های سطحی‌ای چون «شعر مدرن ابژکتیو است»، برای نظریه‌پرداز به معنای حماقت «لفظ‌گرایی» است و شاهد آوردن یک جمله از نامه‌های احساسی آن دیگری که اصلا در پی صورت‌بندی کلیت نظری برنیامد، برخورداری از رویین‌تنی «امثال عامه» است. صناعت دیگر، گرفتن مفهومی از دلوز یا رانسیر است و بازترجمه‌اش به اصطلاحات تذکره‌نویسی یا ترکیب دو جزء برگرفته از دو اصطلاح متمایز اما ناآشنا برای اکثریت مخاطبان، متخصص یا عام، به تناسب موقعیت. اگر باید مدرن بود، «کامیکازه» و اگر سنتی، آماده «هاراگیری»اند: پیش از مات‌شدن، طومار ادبیات را «تراژیک» در هم می‌پیچند و دستی می‌شود در خدمت زیبایی «رویا»ی تخریب ادبیات؛ اگر دیر به خود بیایند و حتی نام و نبرد نمادین تادیه‌ناشدنی باشد، «شجاعانه» روده‌ها و رنج خود را به نمایش می‌گذارند و «منزوی» می‌میرند: هدف ثابت است: تولید شرم در دیگری و نشان دادن دست‌هایی که اگر خونی است، از رنج است: هم در بیرون خوردن و هم در درون خوردن: همیشه طلبکار بودن، حتی اگر چند نشریه و انتشاراتی زیر دستش باشد، می‌نالد که جایی برای او نمی‌گذارند و قربانی توطئه است. باج می‌گیرد، اما از نهاد ادبیات چون با وجود نشست با انجمن‌های جوانان و کانون حاشیه‌ای‌ها، ادب را رعایت می‌کند و اعتبار رسمیت‌یافته‌ها را منکر نمی‌شود، اگرچه اما می‌آورد: «شاملو راه را برای شعر امروز گشود اما خودش به خطا رفت و فروغ پیام «شعری که زندگی است» را گرفت»؛ مشروعیت طلب می‌کند، اما از سوژه چون به هر حال مورد قبول برنده‌هاست، اما یواشکی، برای درد دل بازنده‌ها سر تکان می‌دهد: «چون می‌گویند نقد شعر بحرانی است، کارنامه‌اش قابل قبول نیست اما نمی‌شود منکر سواد آن نسبت به دیروزی‌ها شد.»

این آونگ‌وارگی اگرچه در هیچ‌یک از دو قطب نهاد (دیگری) و سوژه ساکن نمی‌ماند، محتاج اتصالی است که او را در حرکت رو به مرکز ثابت نگه دارد و مانع از سقوط در مغاک روان‌پریشی ضدادبیات زیرزمینی شود: فانتزی یوتوپیایی که فرافکنی قانون دیگری روی فانتزی سوژه یا سراب ابژه به موازات مجاز مرسل میل باشد: دهه ۴۰، نیمای آشنا با شعر کلاسیک و شعر غرب، رویایی شاعر منتقد، شاملوی روزنامه‌نگار ادبی یا جمع تاکتیک شعر شاملو با استراتژی فروغ و همچنین مطلقیت «پول را نشان بده!»

دقایق

مواجهات رمان با شهر

امیر احمدی‌آریان

■ درصد بالایی از آثار داستایفسکی در سنت‌پترزبورگ می‌گذرد. اما کم نیستند کسانی که درصد بیشتری از آثارشان در یک شهر واحد می‌گذرد و با این حال نام‌شان تداعی‌کننده نام آن شهر نیست. این لزوما به معنای ضعفی در کار نویسنده نیست، کسانی چون امیل زولای کبیر نیز چنین خصلتی دارند. از آثار نفسگیر و عالی زولا نیز درصد بالایی در پاریس رخ می‌دهد، اما هر گاه بحث رابطه پاریس با ادبیات داستانی پیش می‌آید بی‌درنگ به یاد بالزاک می‌افتیم. چرا چنین است؟ چرا پاریس زولا چندان به گوش آشنا نمی‌آید، اما پاریس بالزاک از کفر ابلیس مشهورتر است؟ چرا تا در هنگامه بحثی ادبی پای پاریس به وسط کشیده می‌شود اغلب اذهان بالزاک را به خاطر می‌آورند اما از زولا حرف چندانی به میان نمی‌آید؟

تفاوت ظریف، اما قاطع است: زولا شهر را «ظرف» رمانش می‌داند و بالزاک «محتوای» آن. شهر برای زولا «مکان» است و برای بالزاک «مفهوم». شهر زولا ملموس است و عینی و قابل درک، شهر بالزاک انتزاعی است و مبهم و نامتعین.

پاریس برای زولا نوعی نگه‌دارنده است، بهانه یا فرصتی است برای انجام کاری، امکانی است برای گرد هم آوردن شخصیت‌های گوناگون. زولا به دنبال بررسی علمی روان انسان‌ها بود، می‌خواست شخصیت‌هایش را زیر میکروسکوپ نبوغش شرحه شرحه کند و به مدد علوم طبیعی، که در عصر او ارج و قربی بی‌حد و حصر و اقتداری مهارناپذیر کسب کرده بود، گزارشی دقیق و بی‌حرف و حدیث از ساز و کار رفتار شخصیت‌هایش به دست دهد. نیاز به مثال نیست، هر رمانی از او را که باز کنیم بی‌شک از توان او در پرداخت شخص