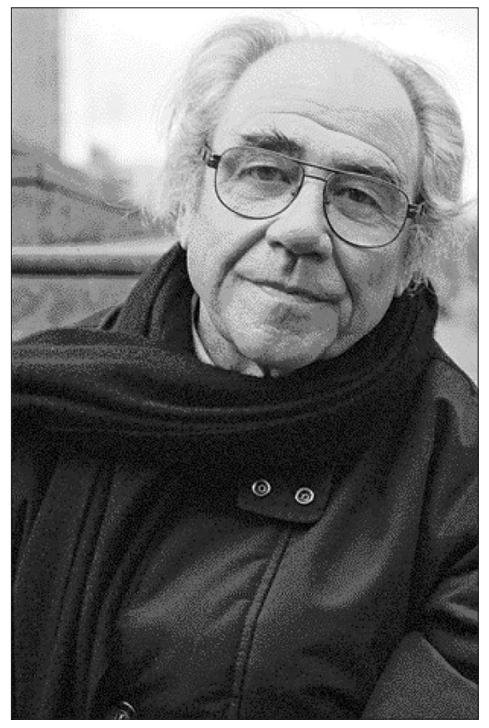
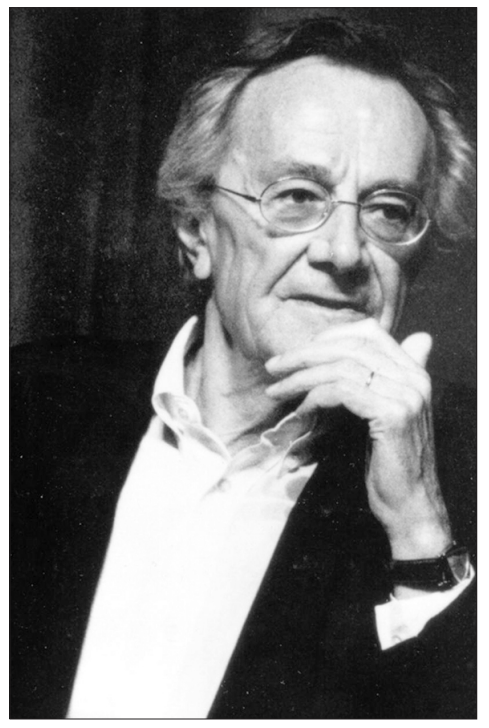
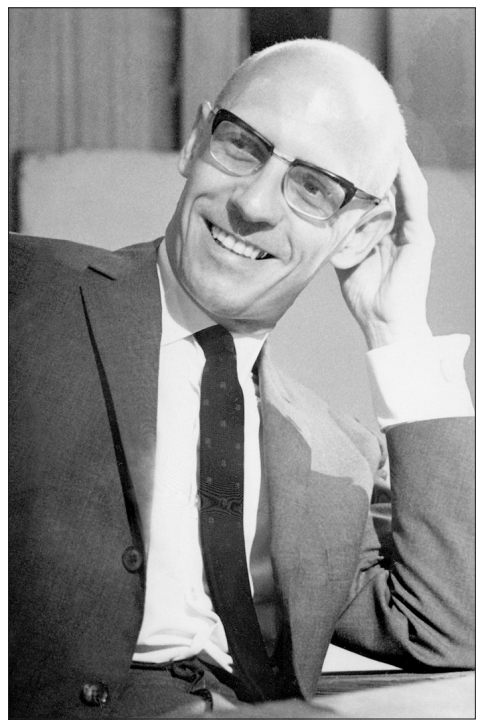
نگاهی به «شرایط مدرن، مناقشه‌های پست‌مدرن» نوشته بری اسمارت

جدا کردن بزهای گر از گله

روزبه صدرآرا







مارشال برمن در رساله «تجربه مدرنیته»، ویلیام باروز- نویسنده نامتعارف امریکایی- را بز گر مناقشات ضدمدرنیستی می‌خواند؛ حالا حکایت بری اسمارت در رساله «شرایط مدرن، مناقشه‌های پست‌مدرن» است که عملاً چنین تصویر و تصوری را از اندیشه‌گران رادیکال پست‌مدرن ارائه داده است. پیشتر باید اشاره کرد که اسمارت در دنیای انگلیسی‌زبان در حوزه نظریه اجتماعی به فوکوشناس اشتهار دارد و سلسله کتاب‌های «ارزیابی انتقادی از فوکو» را در هفت جلد ویرایش و منتشر کرده است. او را می‌توان هم‌سخن و هم‌سنت نظریه‌پردازان اجتماعی چون یان کرایب و تد بنتون دانست که در راه فهم نومارکسیستی علم مدرن جامعه‌شناسی قلم می‌زنند و نیز با وجوه افراط‌گرایانه پست‌مدرنیسم که در آثار متفکرانی چون لیوتار و بودریار دیده می‌شود، علم مخالفت برمی‌افرازند. اسمارت گرچه بیشتر یک عنصر چپگرای آکادمیک محسوب می‌شود اما در رساله مذکور کوشیده علاوه بر این، نقش یک روشنفکر را نیز در مناقشه‌های پست‌مدرن بر عهده گیرد لذا این رساله او لحنی جدلی و تند و تیز به خود گرفته است. حال بازمی‌گردیم به استعاره «بز گر» یا «بزهای گر» مناقشه‌های پست‌مدرنیستی که نوک پیکان حمله اسمارت است. وی با صراحت اذعان می‌کند که «روایت‌های کبیر و قدیمی فلسفه و نظریه اجتماعی مدرن از کار افتاده‌اند، و اعتبار و وجهه آنها از دست رفت است. تحلیلی از این دست که روایت‌های رهایی‌بخش را در معرض تردید قرار می‌دهد، شاید به نظر برسد امکان انتقاد، مخالفت و مقاومت را از ریشه قطع می‌کند. مسلماً نتیجه‌گیری تحلیلگرانی که پست‌مدرنیسم و پست‌مدرنیته را با شکلی از سیاست نومحافظه‌کار یکی می‌دانند، همین است.» (ص ۲۳۰) شکی نیست که آماج نقادی اسمارت مشخصاً لیوتار در رساله «وضعیت پست‌مدرن» و از آن دردناک‌تر (برای اسمارت) ژان بودریار- (نا) جامعه‌شناس فرانسوی- است که بالکل زیرآب امر اجتماعی را می‌زند. اسمارت همنوا و هم‌آوا با تری ایگلتون (در مقاله‌های ایگلتون، «پست‌مدرنیستم مقاومت و ارتجاع» و «از پولیس تا پست‌مدرنیسم») این سنخ از پست‌مدرنیسم را پست‌مدرنیسم ارتجاع می‌داند و البته باز هم شکی نیست که مقصود وی از روایت‌هایی رهایی‌بخش تلویحاً مارکسیسم غربی و شعبش است. این پست‌مدرنیست‌های مرتجع و نومحافظه‌کار (که این آخری تعبیر هابرماس است) استعاره بزهای گر را در اتمسفر پست‌مدرن برای اسمارت و هم‌سلکانش تداعی می‌کند، و البته باید بر حسب نظر وی حساب این جماعت را از متفکران ذیل پست‌مدرنیسم مقاومت نظیر فردریک جیمسون جدا کرد. البته باز هم نباید این نکته را فراموش کرد که مدرنیته برای اسمارت و سنت پشتیبانش، خود حاوی روایت‌های رهایی‌بخش و پیش‌برنده‌ای است که امکان نقد و مقاومت را افزایش می‌دهد. این رساله به زعم من «جنگ‌های علم» اسمارت و هم‌مسلکانش در برابر ناهمجوری‌ها و ناهمگونی‌های پست‌مدرنیسم است چرا که اساساً اسمارت در این کتاب می‌کوشد با طراحی و توصیف دقیق مواضع معرفت‌شناختی خود، توامان سیاست رادیکالی را نیز ترتیب بدهد و تبیین کند. چه بسا او بر پیشانی رساله‌اش به ضرس قاطع اعلام می‌کند: «سرمایه‌داری همچنان به ایجاد صورت‌های غیرقابل پذیرش نابرابری و بهره‌کشی، به برانگیختن منافع فردی یا خصوصی به زیان دارایی‌های عمومی و اجتماعی و به از هم گسستن سازمان اجتماعات و آسیب زدن به محیط زیست ادامه می‌دهد.» (ص۱۲) اما سیاست رادیکال اسمارت تقاطع و بزنگاهی است میان نومارکسیسم و نظریه اجتماعی فوکو که دامنه بحث اسمارت را جذاب‌تر و استدلال‌های او را گرم‌تر و گیراتر نشان می‌دهد. حتی می‌توانیم تا اینجا پیش برویم که گویی اسمارت سر آن دارد که امکانات فوکویی نومارکسیسم را به عنوان بدیل سیاسی در قالب پروبلماتیک‌های معرفت‌شناختی ارائه دهد. شاید این شبیه همین پروژه‌ای باشد که تونی بنت در حوزه مطالعات فرهنگی سعی می‌کرد به آن جامه عمل بپوشاند. اما همین فوکویی بودن چیدمان استدلال‌ها و مفروضات اسمارت او را مجدداً در بزنگاه دیگری قرار می‌دهد که آن، تقاطع نومارکسیسم و پست‌مارکسیسم است. کلید استدلال اسمارت دقیقاً همین جاست: «حضور همیشگی حس بحران در مارکسیسم چندان شگفت‌آور نیست، در واقع این بحران را می‌توان خصیصه‌ای ضروری، و حتی نشانه‌ای مثبت تلقی کرد. تاریخ مارکسیسم آکنده از مشاجره‌های آتشین، نقاط عطف، فراخوان‌های مکرر به توضیح و بازنگری، و همچنین بازتفسیرها و بازتقدیرهایی بوده است که در پی تاملات انتقادی روی تغییر اوضاع اقتصادی، اجتماعی و دستاوردهای نظری و تحلیلی پیش می‌آمد. تصور مارکسیسم پست‌مدرن یا پسامارکسیسم به همین متن و زمینه کلی تعلق دارد، مادامی که آن را پاسخی به تغییرات اوضاع اجتماعی، سیاسی و نظری محسوب کنیم.» (ص ۲۶۹) پذیرش پست‌مارکسیسم از سوی اسمارت چنان که می‌بینیم، مشروط است؛ مشروط به زمینه‌خوانی و زمینه‌یابی بحران مارکسیسم در شکل ایجابی‌اش که فی‌المثل در شکل گسست در آثار لیوتار دیده می‌شود و در وجه وفاداری نقادانه به مارکسیسم در کار هبدایگ و البته جیمسون به مثابه صورت مثالی چنین وفاداری پیش‌گفته‌ای. به واقع پست‌مارکسیسم برای اسمارت بازیابی مشروعیت روایت کبیری در زمانه خرده‌روایت‌ها و خرده‌سیاست‌ها با در نظر گرفتن وجوه اثباتی بحران‌های موجود در مارکسیسم است که عملاً هسته سخت یا قلب تپنده پست‌مدرنیسم مقاومت را شکل می‌دهد.

از این منظر می‌توان به زعم من خط یا خطوطی همگرا میان بوردیو، جیمسون، بنت، نگری، ویریلیو، لاکلائو- موفه و حتی مارکسیست‌های ارتدوکس‌تری چون ایگلتون و کالینیکوس رسم کرد و همگی را در نقشه‌نگاری پست‌مارکسیسم سهیم دانست. آیا هدف غایی اسمارت تشکیل یک جبهه نظری- سیاسی رادیکال در کسوت پست‌مارکسیسم است؟ شاید، و البته با اندکی قاطعیت می‌توان گفت چرا که نه. اساساً اسمارت در این رساله با بصیرت نظری مثال‌زدنی‌ای فصل پسین رساله‌اش را با گونه‌ای بی‌پروایی سیاسی، به بازتفسیر و صورت‌بندی مجدد پست‌مدرنیسم و مارکسیسم (و پست‌مارکسیسم) اختصاص داده است که حاکی از دلمشغولی وی به طرح دوباره سیاست رادیکال در زمانه سیادت نولیبرالیسم و کاپیتالیسم متاخر است. تنها چیزی که نگرانی و سوءظن اسمارت را در این رساله برمی‌انگیزد، رسوخ استعاره بزهای گر به دامن و دامنه سیاست پست‌مدرن به طور عام و پست‌مارکسیسم به صورت خاص است که می‌تواند این فوج را متلاشی و عقیم کند. اسمارت برای دور زدن خیل بزهای گر اذعان می‌کند: «این پروژه [پیوند سوسیالیسم و دموکراسی در عصر پست‌مدرن] مستلزم بازسازی شکل‌های اتوپیایی در حوزه سیاسی است، البته مقصود من نه شکل‌هایی از زندگی است که مستقیماً تحقق‌پذیر دانسته شوند و نه بازگشت به نظریه‌های رهایی‌بخش روایت‌های کبیری که از گور برخاسته‌اند بلکه من شکل‌های اتوپیایی را منابعی انتقادی برای چالش با شکل‌های رایج و مسلط زندگی اجتماعی و ایفای سهمی در فرآیند پیچیده تحقق یافتن بدیل‌های ممکن می‌دانم.»(ص ۲۸۴) پرواضح است که اسمارت در این پاره متن برای برون‌رفت از دور باطل سیاست‌های عقیم کلبی‌مسلکانه و مخالفت هرگونه استراتژی چینی برای نیل به یوتوپیایی ممکن (همان بزهای گر) دورنمایی را ترسیم می‌کند که بسیار شبیه آن چیزی است که هانری لوفور در سر می‌پروراند: «به نظرم این واژه [یوتوپیایی] متضمن هیچ تحقیری نیست زیرا اجبار، هنجارها، قوانین و قواعدی را تایید نمی‌کنم، زیرا بر انطباق تاکید تمام دارم، زیرا واقعیت را رد می‌کنم و به نظرم چیزی که امکان‌پذیر است تا حدی از پیش واقعی است، فی‌الواقع من یوتوپیایی و آرمانی هستم. یک یوتوپیایی، بله، طرفدار امکان‌ها. اما سوای شما، ما همه یوتوپیایی نیستیم؟» (تروریسم و زندگی روزمره، رخداد نو، ص ۱۲۶) رساله اسمارت اگر با عدول از مواضع صرفاً آکادمیک و چپ دانشگاهی خوانده شود، قطعاً می‌تواند لذتی دیرپا و ماندگار به خوانندگانش بدهد، اگر در ذهن‌شان تحقق بدیل‌های امکان‌پذیر را خواستار و دوستدار باشند.

شرایط مدرن
مناقشه‌های پست‌مدرن
بری اسمارت
ترجمه: حسن چاوشیان
نشر: کتاب آمه

کتاب/شعر

امید بلاغتی

درباره «سطرهای پنهانی» مجموعه شعر حافظ موسوی

من فقط به خودم شباهت دارم

بدون تو/ تهران/ نقشه‌ای است/ که فلش‌های بی‌پایانش مرا نمی‌رساند به گنج/ و لذتی ندارد گم شدن/ در خیابان‌هایی/ که حق ندارم دست بزنم به شانه‌ای/ لطفاً! و ببخشم که مرا به جا نمی‌آورید/ بدون تو/ تهران/ بزرگ نمی‌شود اصلاً! (بهزاد زرین‌پور)

بودلر می‌گوید: هنری که آمیخته با تپش زندگی مردم کوچه و خیابان نیست، مدرن نیست. این سخن کلیدی را بودلر در قرن نوزدهم بیان کرد؛ آن زمان که هنوز مدرنیته قرن بیستم تمام ساختارهای کلاسیک شهر و مناسبات انسانی را به هم نزده بود. قرون بیستم و بیست و یکم اما بی‌تردید قرون شهرها هستند. نیویورک، توکیو، هنگ‌کنگ و... مظاهر بی‌چون و چرای این دو قرن شدند و مناسبات حاکم بر این کلانشهرها سرتاسر جهان را زیر سیطره خود برد. هم از این روست که شعر مدرن شعری شهری است چرا که مدرنیزاسیون و مدرنیسم در حوزه عمومی ابتدا شهرها را متحول کردند و انسان معاصر، درگیر با شهر و پدیده‌های شهری است. شعر مدرن جهان هیچ‌گاه نسبت به شهر موضع منفعل نداشته است. یا در جدل و کشاکش مستقیم با شهر مدرن و جلوه‌های آن بوده است یا حدیث نفسی نوشته است که ارتباط تنگاتنگی با شهر مدرن و روابط انسانی حاکم بر آن داشته یا گریزان از شهر مدرن یکسره به نکوهش آن پرداخته است...

پتو را از روی تختخواب کنار زدی،/ بر پشت خوابیدی و چشم به راه ماندی،/ چرت زدی و به شب چشم دوختی/ که هزاران تصویر نکبت‌بار را پدیدار می‌کرد،/ تصاویری که روح تو را شکل داده بودند./ تصویرها روی سقف اتاقت سوسو می‌زدند. (الیوت)

صدای پاهایم در این خیابان می‌پیچد/ در آن خیابان/ که در آن/ می‌شنوم صدای پاهایم را/ که می‌گذرد از این خیابان/ که در آن/ فقط مِه واقعی است(اکتاویو پاز)

اما شعر معاصر ما مسیر دیگری را طی کرده است. آغازگران شعر نو در ایران (نیما، اخوان، شاملو) درگیر نو کردن زبان شعر فارسی و ایجاد ساختار زیبایی‌شناسی دیگرگونه‌ای در شعر فارسی بودند. به همین دلیل به ندرت شعری نوشتند که ربطی به شهر چه به لحاظ مضمون و چه به لحاظ زبان داشته باشد. زبان روزمره مردم کوچه و خیابان و ایده‌های شهری (آن هم شهر تهران که مدرنیته را به شکل عجیبی در حال تجربه کردن بود) به شعر آغازگران شعر نو در ایران راهی نیافت. چنان که شاملو همیشه از انسان کلی سخن گفت و انسان مدرن را با آن رنگ خاکستری‌اش با خوبی‌ها و بدی‌ها، زیبایی‌ها و پلشتی‌هایش ندید. در دهه ۴۰ (اوج شعر معاصر ایران) تنها دو شاعر فروغ و احمدرضا احمدی هر کدام به سبک و سیاق خودشان شهر (تهران) را در شعرهایشان به تصویر کشیدند.

احمدرضا احمدی از دهه ۴۰ تا به امروز پیگیرانه خودش را در دوره‌های مختلف زندگی تهران (تنها شهر مدرن ایران) روایت کرده است. اندوه، مرگ، حسرت، شور، فقر و... در شعر احمدی در اشیا و بر بستر وقایعی جان می‌گیرند که رنگ و بویی کاملاً شهری دارند و روز و روزگار تهران معاصر را به تصویر می‌کشند. احمدی بیش از سه دهه است که نثر شاعرانه می‌نویسد که به گفته بودلر زبان شهر مدرن است.

دیگر نمی‌پرسیدم از عابران/ که چرا مرا مخاطب می‌دانند/ به عابران گفتم/ از من گذشت/ من از رودخانه و از حرمان به تنهایی عبور کردم/ پس از عبور از رودخانه و حرمان/ دانستم/ که من فقط به خودم شباهت دارم... (احمدرضا احمدی)

رابطه فروغ با شهر مدرن رابطه‌ای درونی و ویژه است. شعر او فردیت دارد و فردیت جوهره شهر مدرن است. فروغ از انسان جزیی سخن می‌گوید. شعر فروغ شعر شهری است نه به دلیل آنکه عناصری شهری همچون روزنامه، توپخانه، شربت سیاه‌سرفه یا سینمای فردی در آن است، رابطه شعر فروغ با شهر مدرن درونی‌تر است و از پاره‌پاره بودن، سیلان، تداعی معانی، تناقض، سردی و ملال حاکم بر شهر مدرن(تهران) در شعر او جاری است.

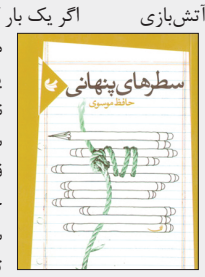
کسی از آسمان توپخانه در شب آتش‌بازی می‌آید/ و سفره را می‌اندازد/ و نان را قسمت می‌کند/ و پپسی را قسمت می‌کند/ و باغ ملی را قسمت می‌کند/ و شربت سیاه‌سرفه را قسمت می‌کند/ و روز اسم‌نویسی را قسمت می‌کند/ و نمره مریضخانه را قسمت می‌کند/ و چکمه‌های لاستیکی را قسمت می‌کند / و سینمای فردین را قسمت می‌کند/ درخت‌های دختر سیدجواد را قسمت می‌کند/ و هر آنچه را باد کرده باشد قسمت می‌کند/ و سهم ما را هم می‌دهد... (فروغ فرخزاد)

پروژه شعر شهری اما در دهه ۴۰ تا پایان دهه ۶۰ نمایندگان کمی دارد. اما در دهه ۷۰ با شروع خوانش‌های تازه از تئوری‌های ادبی و تقابل جدی زیبایی‌شناسیک این شعر با شعر دهه ۴۰ به شعر شهری جان تازه‌ای می‌بخشد. حافظ موسوی یکی از شاعران دهه ۷۰ است که شهر مدرن و پدیده‌های جاری در شهر شعرش را شکل داده است... او در سطرهای پنهانی، شعرهای جمهوری، خرده‌ریز خاطرات و شعرهای خاورمیانه و زن، تاریکی، کلمات مستقیم و غیرمستقیم به شهر مدرن می‌پردازد. در سطرهای بعد تنها به بررسی شعر چطور بگوییم؟ از مجموعه سطرهای پنهانی خواهم پرداخت که از نظر نگارنده یکی از شاخص‌ترین شعرهای شهری دهه ۷۰ است.

در آشپزخانه می‌نشینیم/ و چیزی پنهان مانده در گلو را/ دود می‌کنیم./ دهن‌کجی قندان بهانه است/ و تیزی براق کارد/ هیچ ارتباطی با وسوسه سمج رگ‌ها/ نمی‌تواند داشته باشد/ چطور بگوییم؟!/ ما/ با سیگارهایمان دود می‌شویم/ و جهان را از این که هست/ تاریک‌تر می‌کنیم. چطور بگوییم؟! / سطرهای پنهانی.

اگر یک بار کلیت شعر را مرور کنیم احساس می‌کنیم در آشپزخانه‌ای آشنا در یکی از خانه‌های کلانشهر تهران نشسته‌ایم. عناصر شهری در تمام شعر جریان دارند. آشپزخانه، قندان، کارد و سیگار.... اتمسفر حاکم بر شعر یک اتمسفر کاملاً شهری است و ایده‌هایی که در تمامیت این شعر پراکنده شده‌اند کاملاً شهری‌اند. شعر با آشپزخانه آغاز می‌شود. تصورمان از آشپزخانه باید تصوری تازه و امروزی باشد. قرار نیست خانواده‌ای دور یک میز نشسته باشند و با هم غذا بخورند، نه این تصویری از آشپزخانه‌ای در تهران نیست. شخصی تنها در این آشپزخانه نشسته است و ضمیر ما که در کل شعر جریان دارد تنها وسیله‌ای برای تعمیم‌پذیری شعر به تمامی آدم‌های شهر مدرن است. ایده ابتدایی شعر تنهایی است. حضور منفرد شخصی را در این آشپزخانه حس می‌کنیم. نکته بعدی را که حس می‌کنیم غیاب است؛ غیاب انسانی دیگر... این اولین ویژگی انسان شهر مدرن است؛ فقدان رابطه با انسانی دیگر.

در آشپزخانه می‌نشینیم/ و چیزی پنهان مانده در گلو را/ دود می‌کنیم.



سطرهای پنهانی
حافظ موسوی

رابطه انسان در شهر مدرن با اشیاست و این خصیصه تشکیل‌دهنده سطرهای بعدی شعر است. اما جنس این رابطه با اشیا نیز تلخ، بدبینانه و توهم‌زده است. انسان شهر مدرن هیچ خلاصی از دست اشیا ندارد برای همین اشیا برای او هویتی آزاردهنده و بدبینانه پیدا می‌کنند. اشیا او را احاطه کرده‌اند و حضور مداوم آنها و جایگزینی حضور اشیا به جای حضور انسانی دیگر ذهن انسان شهر مدرن را توهم‌زده می‌کند.

دهن‌کجی قندان بهانه است/ و تیزی براق کارد/ هیچ ارتباطی با وسوسه سمج رگ‌ها/ نمی‌تواند داشته باشد.

اما سطرهای پایانی این شعر درخشانند.

چطور بگوییم؟!/ ما/ با سیگارهایمان دود می‌شویم/ و جهان را از این که هست/ تاریک‌تر می‌کنیم.

این سطرها با جمله چطور بگوییم؟ آغاز می‌شوند. پرسشی که مخاطب را در این انتظار می‌گذارد که شاید قرار است شاعر حرف تازه‌ای از شهر مدرن برایش بزند. شاید قرار است اتفاق تازه‌ای در این آشپزخانه بیفتد اما سطرهای بعد به این فرضیات پاسخ منفی می‌دهند. نه تنها اتفاق تازه‌ای در کار نیست که هیچ اتفاقی قرار نیست بیفتد حتی تیزی براق کارد نمی‌خواهد وسوسه سمج رگ‌ها را پایان دهد. همان اتفاق همیشگی پایان یک روز زندگی شهری است. شخصی در آشپزخانه تنها نشسته است و سیگار می‌کشد. مثل تمام آشپزخانه‌های دیگر این شهر. و تنها اتفاقی که می‌افتد تاریک‌تر شدن جهان است...

شعر چطور بگوییم؟ از نمونه‌های درخشان و تاثیرگذار شعر شهری در دهه ۷۰ است و شعر شهری نیاز امروز شعر ماست؛ شعری که چه در ساخت ایده‌هایش و چه در برخورد با زبان به دنبال رابطه با شهر مدرن است. شهری (تهران) که آینه تمام‌نمای جامعه (تاریخ، فرهنگ و تفکر) ماست و شعر امروز ما برای ادامه حیاتش بیشتر از همیشه نیاز به برقراری ارتباطی درست و دقیق، عمیق و هوشمندانه و نه مبتذل، سطحی و ساده‌انگارانه با جامعه دارد.

نگاه

علیرضا عباسی

نگاهی به «ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده» نوشته مرجان نعمت‌طاوسی

چند روایت ساده

آزمودن شیوه‌های نو و حرکت به سوی تجربه‌های غیرتکراری یا لااقل غیرمتداول در ادبیات داستانی می‌تواند راهگشای خروج از وضعیتی معمول و معطوف به تجربه‌های تکراری باشد. اگرچه در جامعه ادبی ایرانی به دلیل مستولی شدن آشناپذیری و رواج عادت‌گرایی در هر دو طیف مولف و مخاطب، ممکن است آزمودن تجربه‌های جدید یا واقع شدن یک وضعیت ناآشنا با ذهن معمول با واکنشی دقیق، واقعی و تحلیلی روبه‌رو نشود.

این واقعیت وجود دارد که عادت‌زدایی در بدو امر با واکنش‌هایی از قبیل مقاومت و اصرار یا بی‌تفاوتی و انکار مواجه خواهد شد.

در جریان داستان‌نویسی ایران نیز با توجه به سیر معمول و رایج در آن، آزمودن تجربه‌های غیرتکراری ممکن است از همان ابتدا دچار مخالفت‌های اذهان عادت‌پذیر شود. اما مسلم است که نمی‌توان پذیرفت وضعیتی تکراری در ادبیات یک جامعه می‌تواند عمری همیشگی داشته باشد و به طور قطع شرایط موجود در این حوزه نیز باید متناسب با تغییر سایر شرایط، دستخوش تغییر شود.

هنر نوشتاری و به طور خاص ادبیات داستانی به دلیل امکان جهانشمولی‌اش در وجوه مختلف متاثر از پیشنهادات یا اتفاقات جهان پیرامون خود خواهد بود. تغییر وضعیت‌های اجتماعی و فردی، تنوع در شیوه زندگی و حتی دگرگونی مناسبات انسانی و روابط بشر می‌توانند عوامل موثری باشند برای اینکه نیاز به عادت‌زدایی و تغییر روش‌های متداول برای هنرمند (داستان‌نویس) به صورت امری ضروری احساس شود.

چنین نیازی که به صورت بالقوه وجود دارد، در مقاطع زمانی مختلف ممکن است فعلیت یابد و باعث زدودن یکنواختی و ایجاد طراوت در فضایی متداول شود.

باید توجه داشت بسیاری از تجربه‌ها و پیشنهادات موجود در ادبیات جهانی و تکراری شده در آن، هنوز در ادبیات ایرانی جایگاهی نیافته و به همین دلیل استفاده از این نوع پیشنهادات خود می‌تواند آزمودن تجربه‌ای نو در ادبیات ایران تلقی شود.

این موضوع مهم نباید فراموش شود که توفیق یافتن یک تجربه نو در گرو مستدل بودن مختصات قابل دفاعش و نیز استمرار بر آن است و راضی شدن یا عدم رضایت جامعه ادبی پیرامون، منطبق بر رعایت عادات، نمی‌تواند شرط لازم و کافی برای رد یا تاییدش به حساب آید.

ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده نوشته مرجان نعمت‌طاوسی داستان بلندی است با ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد و برخوردار از تجربه‌ای غیرتکراری. ویژگی‌های مورد اشاره هم در شکل نوشتاری (فرم بیرونی) و هم در وجه محتوایی (طرح و فرم درونی) قابل تشخیص است. روایت‌های منقطع در جهان متن این داستان فرافکنی‌های روانکاوانه و مستقلی را می‌سازند که راوی مشترک‌شان آنها را به مسیر یک روایت سراسری در طول داستان هدایت کرده است.

این گونه روایت که خود مشتمل بر چندروایتی است، همان گونه که از نام داستان برمی‌آید ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده را رقم می‌زند. شخصیت‌دهی هدفمند اما غیرنمادین و غیرسمبلیک عناصر داستانی، نامگذاری مکان‌ها، تاریخ‌گذاری‌های موجود در متن و نشانه‌های فلسفی- روانشناختی درون‌متنی با ظرفیت ارجاعات بیرونی، همگی از ویژگی‌هایی است که این داستان بلند را منحصربه‌فرد ساخته‌اند. ذهن راوی این داستان برخوردار از فضای سیالی است که به صورت مواج در روایت اصلی حرکت دارد و برگشت‌های درون‌متنی باعث می‌شود رگه‌های انسجام روایت علاوه بر لایه‌های درونی‌تر به سطح ساختاری نیز هدایت شوند. همان گونه که نشانه‌هایی برجسته از توجه روانکاوانه مولف به مفاهیمی نظیر زندگی، مرگ، غم، شادی، احساسات و مناسبات انسانی از طریق شخصیت‌هایی که با وجود انسانی فاصله دارند، در جهان داستانی‌اش به وفور یافت می‌شود، به میزان زیادی مخاطب نیز در این توجه روانکاوانه مشارکت داده می‌شود. گویی مخاطب در این داستان به مثابه یک روانشناس یا روانکاو، به مشارکت و مشاوره فکری فراخوانده می‌شود. به عنوان نمونه نویسنده با نسبت دادن یک نام خاص (آقای پی) به یکی از شخصیت‌های داستانی‌اش از ابتدا به مخاطب القا می‌کند که هدف خاصی از چنین نامگذاری دارد و این هدف یعنی تمرکز بر گنگ بودن سرنوشت، تسلسل انسان و نیز تکرار آلام انسانی در طول روایت محقق می‌شود.

ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده
مرجان نعمت‌طاوسی
نشر: آگه
چاپ اول: پاییز ۱۳۸۹

در سایر نامگذاری‌ها هم چنین هدفی محسوس است اما به این دلیل که نویسنده اصرار و علاقه‌ای به سمبلیک یا نمادین بودن عناصر روایتش ندارد، ویژگی‌های بارز و هدفمند وجود شخصیت‌ها را در این داستان باید از موقعیت‌شان در روایت جست‌وجو کرد.

شخصیت‌ها در این داستان به طور چشمگیری از سرشت یکدیگر تاثیر می‌پذیرند و نقطه عطف پیوستگی روایت در داستان همین تاثیرگذاری و تاثیرپذیری است. راوی نیز در مقاطعی از روایت خود را متاثر و مرتبط با شخصیت‌های خاصی می‌داند که در حال روایت کردن آنهاست. و نکته جالب اینجاست که تقریباً هیچ‌کدام از شخصیت‌ها به طور عمده، محوریت روایی داستان را بر عهده ندارند.

نویسنده از زبان راوی در جایی از داستان (هنر گزافه‌گویی من، ص۹۲) اشاره می‌کند که خوزه با وجود انسانی فاصله دارد. در عین حال مخاطب خود در طول داستان درمی‌یابد که سایر شخصیت‌ها نیز از همین قاعده پیروی می‌کنند اما او همچنان می‌تواند نسبتی دقیق و انسانی برای آنها متصور شود. نویسنده (در قالب راوی- یکی دیگر از شخصیت‌ها) در حکم نامه‌ای به سروتونین خود مواضع شخصیت‌ها را روشن می‌سازد. (من نویسنده تو هستم، کسی که تو و تمام آدم‌های اطرافت را خلق کردم، خلق شما همان بازی بود که به آن اشاره می‌کردم. من هر کدام از شما را که حتی همدیگر را خیلی درست نمی‌شناسید با هدفی و با خصوصیات خاصی آفریدم.) (قسمتی از داستان فصل پنجم، سروتونین عزیزم، ص۱۳) اما این بخش نیز که با بخش خودآگاه ذهن نویسنده رابطه مستقیم و بی‌واسطه دارد، به نوع قابل توجهی در جریان روایت قرار می‌گیرد. این نامه هرگز به دست زامبی نمی‌رسد و سروتونین سفارش نویسنده را در مورد آقای پی که اصرار کرده بود باید به صورت دایره بخوابد تا از جاودانگی رهایی یابد، فراموش می‌کند و نیز درباره سایر شخصیت‌های داستانی، تا بخش پایانی داستان شکل بگیرد. این نوع نوشتاری شامل وجوه ساختاری، محتوایی و جهان خاص داستانی که متاثر از فضای سیال ذهن، انقطاع روایت و سپس انسجام آن در طول داستان و متوجه علوم خاصی نظیر فلسفه و روانکاوی است، در ادبیات داستانی ایران و بین داستان‌نویسان ایرانی کمتر تجربه شده و به همین دلیل ممکن است برای خواننده علاقه‌مند به شیوه معمول داستان‌نویسی ایرانی، از طرفی ایجاد هیجان و از طرف دیگر ایجاد واکنش موضع‌گیرانه کند. اما واقعیت انکارنشدنی این است که حوزه داستان‌نویسی ایران همانند بسیاری دیگر از حوزه‌های منشعب از هنر نیاز به آزمودن تجربه‌های غیرتکراری و واکنش نشان دادن به پیشنهادات نو دارد و این نیاز همواره به صورت بالقوه و البته به صورت یک ضرورت ادامه خواهد داشت.

ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده نمونه قابل توجهی از تجربه‌ای غیرتکراری است که در آن سعی و تلاش برای حرکت به سوی مسیری باطراوت در داستان‌نویسی ایرانی به چشم می‌خورد. این موضوع می‌تواند مورد توجه داستان‌نویسان و مخاطبان این حوزه در جامعه ادبی ایران قرار گیرد.

فروش اینترنتی کتاب‌های
نشر چشمه
www.cheshmeh.ir
نشر چشمه