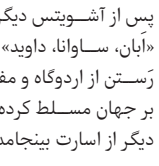
نوشتن، همین و تمام

مستطیل سفید مرگ

● **پارسا شهری:** «شب فرا می‌رسد. همراه سرما. در جاده‌ای سفید از یخ، زن و مردی جوان، مانده در راه، به خانه کنار راه نگاه می‌کنند. خانه لُخت است، هم از بیرون، هم از تو. هنوز هیچ چراغی توی خانه روشن نیست. در پس پنجره مردی بلندقامت و باریک، با موهای سفید روی شقیقه، چشم به جاده دوخته است. تاریکی بیشتر می‌شود؛ همراه سرما. زن و مرد مقابل خانه ایستاده‌اند. نگاهی به اطراف می‌اندازند. جاده خالی است، آسمانِ انتهای جاده تیره است. پیداست که منتظر چیزی نیستند...» این فضای تاریک و سرد ابتدای کتابی است از مارگریت دوراس با عنوان «اَبان، ساوانا، داوید». از مارگریت دوراس که آثارش در ایران بیش از همه با ترجمه قاسم روبین شناخته‌شده است، چندی‌پیش کتابِ «اَبان، ساوانا، داوید» در نشر اختران منتشر شده است. این نویسنده در دهه هفتاد بسیار مطرح شد و مخاطبان خود را پیدا کرد. اما در دهه گذشته چندان خبری از دوراس نبود تا همین یکی دو سال پیش که چند اثر از او با ترجمه درخور قاسم روبین منتشر شد: «کامیون» که متعلق به سنتی است که از دهه پنجاه، در ادبیات فرانسه رواج پیدا می‌کند و با عنوان «فیلم-رمان» یا «سینما-رمان» شناخته می‌شود و شاملِ ناگفته‌های دوراس از ۶۸ است، «ساوانابای» و گفت‌وگویی با میشل پرت با عنوانِ «مکان‌های مارگریت دوراس» و نیز همین کتابِ اخیر که مانندِ رمانِ معروفش، «درد» حکایتی است از روزگار اردوگاه‌های نازی. روایتِ آدم‌های جان‌به‌دربرده از اردوگاه‌های کار آلمان که البته از پس این جان سالم به‌دربردن، به آسایشی نرسیده‌اند و بعد از آشوبتس، گرفتار «حصار تنگ کمونیسم روسی» شدند. دوراس هم‌چنان دغدغه خود از آن روزگار را می‌نویسد، این‌بار در فاصله‌ای از تجربه مرگ و ماندن در اردوگاه‌های مرگِ نازی. دوراس خودْ درباره این روایت می‌نویسد: «قصه‌ام را بر سطح سفید کاغذ می‌نویسم، همان مستطیل سفید مرگ، نقش‌شده بر لباس اسرا.»

پشت جلدِ کتاب آمده است که «گرینگوی توی کتاب سایه شومِ غولی‌ست که سودای سرمایه در سر دارد و در پی تسخیر هستی رفقای دیروز.» سابای کتاب هم محروم از میل و مهر، همراه دیگران همگی بقایا و بازماندگانِ اردوگاه‌های نازی هستند و با فردیتی سرکوب‌شده و گرفتار در سرگشتگی که ناشی از رنج و دشواریِ زیستن آنان بوده است. «گرینگو نظرش این بود که زَن بنویسد: دروغ فاجعه‌آمیز. ولی زن نوشت: آزادی فاجعه‌آمیز. گرینگو نظرش این بود: مزدورِ قدرت بزرگ سوداگر. زَن نوشت: انحراف از ایدئولوژی. گرینگو سرش داد کشید... زن نوشت: آزادی.» و حالا رفقا نگرانند که زن هم یک روز مثل داوید و دیگران سربه‌نیست شود. «آنها در اینجا فقط خواهان سگ نگهبان هستند. از این‌جور سگ‌ها در دشت مُردگان زیاد است...» رفقا سرخورده و نگران از آینده خود و دیگران راهِ گریزی نمی‌یابند: «هرجا که می‌رفت همین نتیجه عایدش می‌شد: گرینگوها یا فروشنده‌ها، سرانجام می‌کُشندش. پس اینجا یا جای دیگر، این گرینگو یا گرینگوی دیگر فرقی نمی‌کند.» در اشتات جایی که رمان در آن اتفاق می‌افتد، گرینگو آدم متنفذی است. رضایت فروشنده‌ها را جلب کرده است. جای خود را در میان آنان پیدا کرده و برای خودش صاحبِ موسسات بزرگ و کوچک است، پلیسِ مخصوص خود را دارد، ارتش و مهمات دارد و حالا انگار حزبی به نام حزب گرینگو پیدا شده باشد، همه مرعوب او هستند یا باید باشند. سراسر رمان سگ‌ها زوزه می‌کشند و این زوزه‌هاست که فضای هولناکِ رمان را می‌سازد. «از نو زوزه خفه سگ‌ها شنیده می‌شود، زوزه‌های درهم، و هم‌چنان از همان سمتی که سابانا اشاره کرده بود...» و به‌تعبیر سابانا، زوزه سگ‌های دشت مُردگان بود. «اَبان: تعداد مرده‌ها زیاد است؟ سابانا حدس می‌زند: - بیست میلیون، در کل. تعداد دقیقش را نمی‌دانم.» سگ‌ها هم‌چنان زوزه می‌کشند و در خلالِ تمام مکالمات که سراسر رمان را شکل می‌دهد صدایی دور یا نزدیک از زوزه سگ به‌گوش می‌رسد. گرینگو به همه گفته است کاری به این کارها نداشته باشند و فقط اطاعت کنند و این وضعیتی را به‌وجود آورده که هیچ کم از اردوگاه کار ندارد. «فروشنده، غیرفروشنده، یهودی‌ها، گرینگوها، همه مثلِ هم‌اند، همانندند.» از این‌روست که شخصیت‌های رمان، ابان و زن و سابانا و دیگران که بازماندگانِ مرگ‌اند، فکر می‌کنند نجات‌یافتن یا رفتن به جاهای دیگر هیچ دردی از آنان دوا نمی‌کند. مارگریت دوراس وضعیتی اردوگاهی را در فضایی پس از اردوگاه‌ها می‌سازد تا نشان دهد جهانِ پس از آشوبتس دیگر جهانِ رهایی نیست. او در «اَبان، ساوانا، داوید» به‌خوبی نشان می‌دهد که رَستن از اردوگاه و مفاهیمی که آلمانِ آن دوران بر جهان مسلط کرده بود، ممکن است به نوعی دیگر از اسارت بینجامد.



اَبان، ساوانا، داویدِ
مارگریت دوراس
ترجمه قاسم روبین
نشر اختران

ترس از دفن‌شدن

احمد غلامی

بالاخره کسی باید زیر تابوت آدم را بگیرد، آن‌هم در سرزمینی که حرمتِ مرگ اگر از زندگی بیشتر نباشد، کمتر نیست. حتا رسم بر این است غریبه‌ها به‌وقتِ دیدن جسدی که در کوچه‌وبازار تشییع می‌شود، چند قدمی پشت‌سرِ تابوت بردارند. این تصویرِ احترام‌برانگیز برای جسد بی‌جانی است که در واپسین لحظات زندگی نیز به‌همتِ زندگان دَمی روی صحنه باقی می‌مانَد. از این‌رو مشایعتِ مُردگان شهیر طرفداران بسیاری دارد. این اجساد کسانی را همراهِ خود روی صحنه می‌آورند که در قیدِ حیات نه می‌توانستند و نه شاید دل‌شان می‌خواست که آنان روی صحنه باشند. این وسوسه همواره درصحنه‌بودن، وسوسه‌ای به درازای قرن‌هاست. اوجِ این روی‌صحنه‌بودن، نمایشی‌شدنِ خود و زندگی در هنرهایی هم‌چون سینما و تئاتر نمودِ عینی دارد. به‌قولی آخرش است. این روی صحنه‌بودن در عرصه ادبیات کمتر دیده می‌شد، منظورم در دوردست‌هاست که نویسنده با ژستی از خضوع و فروتنی درگیر بود؛ ژستی که گاه انزوا یا تفرعن معنا می‌دهد. اما این روزها دیگر همه بی‌محابا روی صحنه آمده‌اند و برای ماندن روی صحنه جدالی درگرفته است که پیش‌پاافتاده‌ترینِ آن رونمایی از کتاب‌های نویسندگانی است که تیراژی اندک دارند و واجدِ هیچ خصیصه‌ای نیستند تا رونمایی‌شان توجیه شود. اما این فرصت مغتنمی است تا چند ساعتی نویسنده فارغ از ارزشِ محتوای کتابش روی صحنه بماند، خوش‌وبش کند؛ احساسِ درخشانی است این احساس کاذبِ بودن. مثلِ شب عروسی که همه بی‌دلیل آدم را ستایش می‌کنند؛ چه برازنده هستی! این‌ها تمجیداتی است که تلخیِ هستی را قابل‌تحمل می‌کند. این در صحنه‌بودن از ترسِ دفن‌شدن در قید حیات است. آدم‌ها مایلند تا زنده‌اند، زندگی کنند و دیده شوند و اینکه روی‌صحنه‌بودن تا چه‌حد معنای زنده‌بودن دارد، چندان اهمیتی ندارد. تقریبا بیشتر کنش‌های ادبی ما ازجمله داستان‌نویسی، داستان‌خواندن و نقدِ ادبی از این قاعده پیروی می‌کند که دیگر نوعی سبکِ زندگی شده است. روزی از یکی از نخستین مترجمان میلان کوندرا درخواست گفت‌وگو کردم. زیر بار نرفت. دلش نمی‌خواست روی صحنه بیاید. سال‌ها او را زیر چشم داشتم تا روزی روی صحنه بیاید، اما هرگز نیامد. کوندرا در یادداشتی با عنوانِ «مرگ و های‌وهوی...»[1] که روایتی است از رمانِ «قصر به قصر» سلین، به نکته حیرت‌آوری اشاره می‌کند. بخشی از این یادداشت را بخوانید:

رمان «قصر به قصر» سلین داستان یک سگ است؛ او شمال پوشیده از یخ دانمارک را ترک می‌کند و برای ماجراجویی‌ای طولانی در جنگل‌ها ناپدید می‌شود. هنگامی که با سلین به فرانسه می‌رسد، روزهای ول‌گشتن‌اش به پایان می‌رسد. و آن‌گاه، روزی، سرطان: «سعی کردم روی کاه‌ها بخوابانم‌اش... دلش نمی‌خواست آنجا بگذارمش... دلش می‌خواست یک‌جای دیگر باشد... روی سنگ‌ریزه‌های سردترین جای خانه آن‌جا با ظرافت دراز کشید... لرزش گرفت... پایان کار بود... بهم گفته بودند، باورم نمی‌شد، اما حقیقت داشت، او روی به مکانی داشت که به‌یاد می‌آورد، رویش به‌طرف سرزمین خودش، پوزه‌اش روبه شمال بود، به‌طرف شمال بود... این سگ بسیار باوفا... وفادار به جنگل کوروسور که معمولا از آن فرار می‌کرد و در آن راه می‌رفت... و وفادار به زندگی تلخ‌اش در آنجا... دو سه لرزه کوچک دیگر و بعد مرد... آه، خیلی آرام... بی‌هیچ شکوه‌وشکایتی...».

«اشکال مرگ بشر این است که یکسره های‌وهو است». عجب جمله‌ای! و «بشر همیشه یک‌جورهایی روی صحنه است». آیا همه‌مان نمایش معروف هراس‌انگیز «آخرین کلمات» در بستر مرگ را به‌یاد نمی‌آوریم؟ همین است که هست: بشر همیشه، حتی در سکرات مرگ هم روی صحنه است. این حتی در مورد «معمولی‌ترین» و جلوه‌نافروش‌ترین آدم‌ها هم مصداق دارد، چون همیشه این خودِ آدم نیست که روی صحنه می‌رود. اگر خودش هم نرود، یک‌کس دیگر می‌بردش. این سرنوشت او به‌عنوان بشر است. و آن «های‌وهو»! مرگ همیشه به‌مثابه امری قهرمانانه، پایان یک نمایش‌نامه و فرجام یک نبرد مطرح می‌شود.

بسیاری از نویسندگان بزرگِ نسل سلین هم مثل او با مرگ، جنگ، وحشت، شکنجه، تبعید و سربه‌نیست‌شدن آشنا بودند، اما آنها این تجربه‌های وحشتناک را در آن‌سوی دیواری که او بود، از سر گذراندند؛ در سمت‌وسوی پیروزمندانِ عادلِ آینده یا در سمت‌وسوی قربانیانی که هاله‌شان بی‌عدالتی‌هایی بود که متحمل می‌شدند و خلاصه کلام، در سمت‌وسوی افتخار بودند. آن «های‌وهو»ی ازخودممنونِ رضایتِ از خود، به‌گونه‌ای چنان طبیعی بخشی از تمام رفتارهاشان شده بود که دیگر نمی‌توانستند ببینندش، یا درباره‌اش قضاوت کنند. اما سلین که به‌دلیل همکاری با نازی‌ها محاکمه شد، بیست‌سال آزگار، تحقیرشده، مانند گناهکاری میان گناهکاران، در توده آت‌وآشغال‌های تاریخ، میان محکوم‌شدگان زندگی کرد. تمام اطرافیان او را مجبور به سکوت کردند. فقط خودش این تجربه استثنایی را بیان کرد: تجربه یک زندگی بی‌نهایت عاری از های‌وهو را. این تجربه به او اجازه داد خودبینی را نه به‌مثابه مفسده، بلکه به‌مثابه خصلتی ببیند که ذاتی بشر است؛ خصلتی که هیچ‌گاه او را ترک نمی‌کند، حتی به‌هنگام سکراتِ مرگ. و آن تجربه در برابر پس‌زمینه آن های‌وهوی همیشه ماندنی، به او امکان داد که شکوه‌مندی مرگ یک سگ را ببیند.

۱- «مواجهه»، میلان کوندرا، ترجمه فروغ پوریاوری، نشر آگه

«ساختار روان‌شناختی فاشیسمِ» ژرژ باتای و وضعیت «پاتِ» ادبی ما

منتقدانِ فاشیست

شیما بهره‌مند

تعارف را کنار بگذاریم، ادبیات و فرهنگِ ما در وضعیتِ وخیمی است که می‌توان به‌تمثیل آن را «وضعیتِ پات» خواند. وضعیتی در شطرنج که حریفان به بن‌بست می‌رسند، نوعی قفل‌شدگی که ادبیاتِ ما به تبع شرایط سیاسی و نیز درونی خود به آن مبتلاست. رودررویی جریان غالبِ ادبی که چرخه تولیدِ کتاب را در دست داشت با جریان نقد ادبی که بر تئوری تکیه داشت و دست‌برقضا با اخلال در این چرخه با شتابِ بیشتر به‌کار افتاد، اگر تا پیش از این می‌توانست وضعیتِ تراژیک «مات» را رقم بزند، دیگر توانِ چنین کاری را هم ندارد. این است که در چنین وضعیتی حریفْ مات‌نشده بر جا می‌مانَد و امکان هیچ حرکتی ندارد. قوانینِ شطرنج برای جلوگیری از بازی بی‌انتها و عبث، در مواردی از این دست حکم به تساوی حریفان می‌دهد. چه‌بسا در اوضاعِ ایستای ادبیات ما نیز بتوان حُکم به تساوی طرفین داد. گیرم این تساوی نه منطبق بر خودِ مفهوم «تساوی»، که چیزی هم‌چون «در حکم» تساوی باشد. تساوی فرضی برای خاتمه‌دادن به بازی بی‌انتهایی که دیگر «دوری» شده است و گرفتار تسلسل. حریفانِ ادبیات ما نیز گویا ناخواسته وضعیتِ پات را پذیرفته‌اند و هریک بر سَر کار خویش‌اند. مولدانِ کتاب در کارِ چاپ و طبع مطابقِ اقتضای نظم بازارند، و منتقدانِ مدعی تغییر در این چرخه نیز، بی‌سروصدا در یک چرخش یا عقب‌گردِ استراتژیک به تئوری محض و دوری از هرگونه تفکر انضمامی روی آورده‌اند و در نگرشی خوشبینانه می‌توان گفت به تولیدِ متن‌هایی بسنده کرده‌اند که شاید امکانِ خلق «ادبیات» را چشم‌انداز خود قرار داده، اما از هرگونه مواجهه با وضعیت طفره می‌رود و از این‌رو محافظه‌کار شده است.

وضعیتِ اخیر را شاید بتوان با دوگانه‌ی ژرژ باتای یعنی «همسان» و «دگرسان» شرح و بسط داد. فیلسوفی نامتعارف، نظریه‌پردازِ ادبی و رمان‌نویسی که از قراری هر دو طیفِ ادبی ما -جریان غالب و منتقدان- در هویت‌بخشی به خود، پای او را به‌میان کشیده‌اند. باتای در کتابِ کوچک «ساختار روان‌شناختی فاشیسم» از جامعه «همسان» و «دگرسان» سخن می‌گوید و دو سَر طیفِ جامعه که در نسبتی تنگاتنگ با هم قرار دارند. او توصیفِ روان‌شناختی جامعه را از بخشِ همسان آغاز می‌کند که از قرار معلوم، «بنیادی‌ترین بخش جامعه»اند، «بخشی که خصلت بارز آن همسانی جهت‌مند است.» در بخش همسانِ جامعه، قواعدی ثابت برقرارند مبتنی بر آگاهی از این‌همانی افراد و موقعیت‌هایی که بناست حفظ شود تا نظم موجود ادامه پیدا کند. خصلتِ بارزِ طیفِ همسان پدیده «تولید» است. به‌تعبیر باتای «جامعه همسان جامعه تولیدی است؛ یعنی همان جامعه سودمند» و هر عنصر به‌دردنخور که به کارِ چرخه تولید در جامعه سرمایه‌داری نیاید از بخشِ همسانِ جامعه طرد می‌شود. پس، عنصرِ همسان در جامعه تابعی است از تولید جمعی، سازمان‌یافته در محدوده‌ای قابل ارزش‌گذاری. در این بخش همه‌چیز ارزشِ مبادله دارد و اشخاص، از مالکان ابزار تولید تا وابستگان و ابواب‌جمعی آنان، بازتابی از این اشیای همسان‌اند. در یک اتصال کوتاه با وضعیت مستقر ادبیات ما، می‌توان ناشران به‌عنوان مالکان ابزار تولید را همراه ابواب‌جمعی‌شان اعم از کارشناس نشر و نویسنده‌ی حقوق‌بگیرش، در طیف «همسانان» جامعه ادبی جای داد، گرچه آنان برآنند تا خود را «دگرسان» یا همان فاشیسم ادبی جا بزنند. پیش از بسط این تلقی، گریزی بزنیم به مفهوم «دگرسان» باتای که آن را بدیلِ «همسان» آورده است تا به شاخه‌ای از آن یعنی «فاشیسم» و روان‌شناختی فاشیسم برسد. دگرسانِ باتای یا نا-همسان، عناصری از جامعه را در بر دارد که همگون‌سازی آنان ناممکن است. اما شناختِ اشکال دگرسان در نظرِ باتای بسیار دشوار است. چون دگرسانان با برانگیختنِ احساسات جامعه، «چیزی دیگر» می‌نمایند و خاصه در جامعه‌ی دچار انسداد، این چیزدیگربودن رادیکال و جذاب خواهد بود. «تخطی، مازاد، هذیان و دیوانگی هریک معرف عناصر دگرسان‌اند.» همان مفاهیمی که در نظرِ ژرژ باتای و هم‌مسلکان او و نویسندگان بزرگ، همواره با ادبیات نسبت داشته‌اند. نزدِ باتای اشخاصِ دگرسان در جامعه هم‌چون اوباشی هستند که قوانینِ همسانی جامعه را زیر پا گذاشته‌اند. «واقعیت دگرسان واقعیتِ یک نیرو یا شوک» است و این واقعیت خودْ را به‌مثابهِ نوعی ارزش آشکار می‌سازد و سرانجام، هستی دگرسان در قیاس با زندگی روزمره به‌عنوان «چیز دیگر، چیزِ سنجش‌ناپذیر یا بار معنایی مثبت» بازنموده می‌شود. باتای بعد از این صورت‌بندی در مونتاژِ دوگانه‌اش با واقعیت تاریخی، پیشوایانِ فاشیست را بخشی از هستی دگرسان می‌خوانَد.

اینک بازمی‌گردیم به شبیه‌سازی دستگاه فکری باتای با وضعیت اخیر ادبیات ما. طیفی که خود را «فاشیسم ادبی» می‌خواند و بر وجوهِ آوانگاردِ فاشیسم ازجمله برهم‌زدن ساختارها و ویرانی مولد تاکید می‌کند، هیچ نسبتی با فاشیسم در این معنا ندارد که هیچ، ازقضا مصداقِ بارز جامعه «همسان» باتای است که در نشرها یا کارگاه‌های تولیدِ کتاب و انبوه‌سازانِ ادبی، خیمه زده و از منافعِ همسانی خود برخوردارند. دورتر از رویکرد جامعه‌شناختی ادبیات، با نگاهی به رمان‌ها و آثار سردمداران این جریان نیز می‌توان از طرفِ نقد ادبی نیز بر همسانی این طیف گواهی داد. رمان‌هایی که با اتکا بر نقاط عطف تاریخ ما روایتی همسان با دیگر روایاتِ رسمی و نارسمی به‌دست می‌دهند و واجدِ هیچ سویه آوانگاردی نیستند. مگر می‌شود یکی از چرخ‌دنده‌های دستگاهِ عریض‌وطویل تولید کتاب بود و از «جنون» یا «تفکر دوزخی» سخن گفت! این‌همانی‌ها و رواجِ کلیشه‌ها و مُدهایی که تنهاوتنها برمبنای «بازار» شکلَ می‌گیرند دستور کارِ این طیف است که ماحصلی جز همسان‌سازی جامعه ادبی و غالبِ رمان‌ها و داستان‌های ادبیات چه تالیف و چه ترجمه ندارد. بازتولیدِ جامعه همسانِ ادبی، رسالتِ این طیف است تا چرخه تولید کتاب به سودِ مالکان ابزار تولید و مواجب‌بگیران‌شان بچرخد.

در طرفِ دیگر طیفِ منتقدانی هستند که با داعیه تغییر این دم‌ودستگاه سالیانی نوشتند و کاغذ سیاه کردند، اما کار به جایی نبردند. قدرتی که نقد ادبی ما در اثرِ شکاف‌برداشتن رویکرد طیف همسان ادبی، یا همدستی‌شان با نظم بازار، به‌چنگ آورده بود چند سالی بعد، به شکلِ نیروی یک پیشوا درآمد، نیرویی که باتای آن را مشابهِ نیرویی می‌داند که در «هینوتیزم» به‌کار می‌افتد. این طیف با تسلط بر تئوری و نظریه ادبی، صحنه را از آنِ خود کرد و به صورتِ یکسره متفاوتی ظهور کرد و خود را در مفاهیمی چون طردشدگان و امر دگرسان شناساند. باتای برای درک طرزِ کار جریان دگرسان تا کنهِ آن پیش می‌رود و چنین رأی می‌دهد که «فرایندهای دگرسان به‌مثابه یک کل، تنها زمانی می‌توانند به جریان درآیند که همسانی بنیادین جامعه (سازوبرگ تولید) به‌موجب تناقضات داخلی‌اش دچار گسست شده باشد.» آن‌زمان که بازار از رمق افتاد، به‌واسطه تغییراتِ اقتصادی و برهم‌خوردن مناسبات اقتصادی جامعه در حوزه فرهنگ و افتِ تیراژ و فروش کتاب، نقدهای ادبی نیز رونق بیشتر گرفت. نقدهایی که البته پیش‌تر با رَد داعیه شکوفایی ادبیات این چشم‌انداز بی‌رمق را برای ادبیات ما پیش‌بینی کرده بود و اینک، واپس نشسته است تا مگر قدرتِ دگرسان خود را حفظ کند. سرانجام اینکه، برخلافِ تصور و با اتکا بر تلقی باتای، فاشیست‌های ادبی ما جعلی از کار درآمدند و اتفاقا جریان نقد ما می‌رود تا در مفهومِ فاشیسم استحاله یابد.

به‌نظر می‌رسد در وضعیتِ خمود و پات ادبی، تمام مفاهیم قلب شده‌اند: دست‌کم این بلا بر سر ژرژ باتای که آمده است. شَری که باتای در ادبیات سراغ می‌کرد، هیچ ربطی به شَر خونین رمان‌های طیفِ همسان ندارد. گویی شرِ باتای از درون ادبیات رخ بربسته، به فضای ادبی ما کوچ کرده است. شروران ادبی در دو طیف همسان و دگرسان مشغولِ حاشیه‌ها و کین‌توزی‌اند و در این میان تنها سَر «ادبیات» بی‌کلاه مانده است. جمع‌ها و داروده‌های ادبی که مدام جابه‌جا می‌شوند و از این کانون به آن انجمن و از این نشریه به آن پاتوق ادبی آمدوشد دارند، نشان می‌دهند ائتلاف‌های ادبی ما نسبت وثیقی با شَر دارد اما خودِ ادبیاتِ همسان‌شده در سازشی خاموش با دستگاهِ ممیزی و آپاراتوسِ حاکم از این ورطه رخت خویش بیرون می‌کشد و دیگر هیچ.

به باتای برگردیم که هر دو طیف از ارادتمندانِ او هستند و دریغا از نسبتی با مفاهیم او یا آثارش. به‌تعبیر ژرژ باتای «ادبیات همواره با اضطراب سروکار دارد و اضطراب همیشه مبتنی بر چیزی است؛ چیزی که درست اداره نمی‌شود یا خاطر ما را برآشفته است و به‌زودی به یک امر شرارت‌بار بدل می‌شود. ادبیات، مخاطب را با شرارت تنش‌زا مواجه می‌کند و هر داستانی با شرارت خاتمه می‌یابد؛ شرارت شخصیت‌های داستان.» گویا وضعیت ما و نه داستان‌های ما از جنس‌وجَنم ادبیات باتایی است، که با شرارت شخصیت‌هایش تمام می‌شود. ناگزیریم بدیلِ این وضعیت را از تاریخ ادبی‌مان احضار کنیم و پیشاپیش نزدِ دست‌اندرکارانِ چرخه تولید ادبی اقرار کنیم که این بازگشت نه حاملِ سویه‌ای نوستالژیک است و نه ارتجاعی، که برعکس گاه «معاصران» به‌زعمِ جورجو آگامبن در جایی دورتر از روزگار ما زیسته‌اند.

رضا براهنی، از سه نویسنده معاصر، هدایت و چوبک و آل‌احمد یاد می‌کند که مردم را با فراخواندنِ زبان و زندگی آنان به قصه‌هاشان صاحب روایت و صدا کردند. براهنی از «تخیل دوزخی» چوبک می‌گوید، که با محیط زندگی و روزگارِ دوزخی چوبک نسبت داشت که آتش طمع و فقر و وحشت و گرسنگی دَمار از انسان درآورده بود. چوبک اما از پسِ تفکر دوزخی‌اش شیفته مردم بود چنان‌که خودْ درباره هدایت گفت، «قبله او بشریت بود.» دوزخِ ادبیات ما اما چندان نسبتی با صدای خاموشان یا مردمانی ندارد که امثالِ چوبک و نویسندگانی از سنخ او در قصه‌هاشان آنان را صاحب صدا کردند. انبوهِ گزارش‌های ادبی در قالب رمان و قصه، و نظریه‌هایی که هیچ ربطِ وثیقی با وضعیت ندارند، آن‌هم در تیراژهایی کم و مخاطبانِ کمتر، دیگر حتا توانِ صدادارکردنِ خودِ منتقد یا نویسنده را هم ندارند، چه برسد به صاحب‌صداکردنِ مردم.

این روایتِ سردستی از ایده ساختار روان‌شناختی فاشیسم نیز به کارِ بازگرداندنِ دو طیف بر سر جای واقعی خود نمی‌آید. طیف همسان و دگرسان جابه‌جا هم بشوند، وضعیت در همان نقطه پات خواهد ماند. این دو طیف بدونِ دیگری ممکن نخواهند شد و برخاستن هر طیف از سر جای خودش تا اطلاع ثانوی، به نشستن در طرفِ دیگر منجر می‌شود. واقعیت سختِ نقد که بنا بود دستِ طیف همسان را رو کند خودْ ترک برداشته است اما اینرسی حاکم بر ادبیات هر دو طیف را از کنشی واقعی بازداشته است. چه باید کرد؟ پرسش بنیادی درست جایی مطرح می‌شود که متن به خاتمه رسیده است اما به‌قولِ باتای هر مدخل می‌تواند تنها قطعه‌ای باشد از یک کل بزرگ که ابتدا موضعِ خود را روشن می‌سازد و ایده‌ای را طرح می‌اندازد تا وضعیتی را به تصویر بکشد و این امر مستلزمِ ارائه توصیفی از وضع موجود است.

ساختارروان‌شناختی فاشیسم
ژرژباتای
ترجمه سمانه مرادیانی
نشر بیدگل

دوراس/ گدار

تصویرها و کلمات در گفت‌وگوی دوراس و گدار

● **مانی سپهری:** وقتی دو هنرمند روبه‌روی هم به گفت‌وگو می‌نشینند که یکی‌شان هم نویسنده است و هم فیلمساز و دیگری فیلمسازی است شیفته ادبیات، چندان عجیب نیست که ادبیات و نوشتار به یکی از اصلی‌ترین موضوعات صحبت‌شان بدل شود. این اتفاقی است که در گفت‌وگوهای میانِ مارگریت دوراسِ نویسنده و فیلمساز و ژان لوکَ گدارِ فیلمساز و شیفته ادبیات اتفاق افتاده است. آن‌ها در گفت‌وگویی که در سال‌های ۱۹۷۹، ۱۹۸۰ و ۱۹۸۷ یعنی در سه مرحله با یکدیگر انجام داده‌اند از جای نوشتار و کلام در فیلم و رابطه تصویر و نوشته و نویسندگی و فیلمسازی سخن گفته‌اند و در صحبت‌هایشان به آثار ادبی نیز گریز زده‌اند. این گفت‌وگو توسط سیریل بِکَن گردآوری و به‌صورت کتابی منتشر شده. ترجمه فارسی این کتاب با عنوان «گفت‌وگوی دوراس/گدار» با ترجمه قاسم روبین در نشر مرکز به چاپ رسیده است. چنانکه سیریل بِکَن در پیش‌گفتار این کتاب اشاره کرده است نخستین گفت‌وگوی کتاب در سپتامبر ۱۹۷۹ و زمانی انجام شده است که گدار مشغول ساختن فیلم «توان نجات (زندگی)» بوده است. گفت‌وگوی دوم کتاب در سپتامبر و اکتبر ۱۹۸۰ و سومین گفت‌وگو در دسامبر ۱۹۸۷ برای برنامه‌ای تلویزیونی انجام شده است. موضوع این گفت‌وگو هم نویسنده - فیلمساز و نویسندگی - فیلمسازی است. گدار چنان‌که گفته شد شیفته ادبیات بود و این شیفتگی او را به اندیشیدن حول مسئله رابطه ادبیات و سینما وامی‌داشت. رابطه‌ای نه لزوما به معنای اقتباس سینمایی از آثار ادبی بلکه به معنای نقش نوشتار و کلام در تصویر و رابطه نویسندگی و فیلمسازی. این مسئله دوراس هم بود، به‌ویژه که دوراس به هر دو کارِ نویسندگی و فیلمسازی می‌پرداخت. در پیش‌گفتارِ سیریل بِکَن این دغدغه مشترک و نگاه هر یک از این دو به نوشتار و فیلم به خوبی با این عبارات توضیح داده شده است: «دوراسِ نویسنده فیلم هم می‌سازد، گدارِ فیلمساز هم از همان اولین فیلم‌هایش آشکارا با ادبیات و کلام و نوشتار درگیر بوده، بنابراین مصداق‌ها آشناست: در بین فیلمسازها، گدار بیشتر از بقیه به نوشتن گرایش دارد؛ پای نوشتن که به میان بیاید همه چیز پس رانده می‌شود. در فیلمسازی می‌کوشد تا تسلیم تصویر نشود، در ترکیب متن - تصویر، حضور و توانایی‌های متن عمدتا غالب است بر تصویر، وجه تصویرپردازی در نماها به حداقل رسیده، اعمال و حرکات ظریف و حداقلی‌اند، و البته غیرتسلسلی، به همین دلیل فاصله بین صدا و نما - تأکیدِ همیشه دوراس- نمود بیشتری پیدا می‌کند، تصویرها اغلب خالی و برهوتی‌اند، و گاهی پیاپی و به روالی مکرر، و در مواردی در غیاب تصویر (تصویر سیاه) همراه با صدای خارج از کادر، از جمله در فیلم مرد آتلانتیک - ۱۹۸۱. براین‌اساس، تصویر کاملا آماده است برای پذیرفتن متن و فحوای متن؛ اینجاست که عبارت دوراس معنای واقعی پیدا می‌کند: در تصویر می‌شود نوشت، در حد کمال، تمام فضای تصویر به قالب نوشته درمی‌آید، صدبرابر گسترده‌تر از فضای کتاب.

گدار در پی این است که چه‌طور می‌توان به درستی تصویر را با کلام پیوند داد، یا مثلا نام و عنوان و حضور را از چیزها زدود، و عینا نام و لقب را از آدم و نیز تأثیر فیلمنامه را از فیلم».

در بخشی از گفت‌وگو دوراس این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا می‌شود فیلمی بدون کلام ساخت؟» و گدار پاسخ می‌دهد: «بله، شدنی است، می‌شود توفیق هم کسب کرد. منتها به نمایش درنمی‌آید. گارِل همین کار را می‌کند، جسارتش را هم دارد. این‌طور فیلم‌ها از نظر من در رده فیلم‌های صامت قلمداد می‌شود، البته با کلی صدا، و متن هم در نهایت از سکه می‌افتد. سعی من در حفظ کلام است. نویسنده‌ها در من رغبت برمی‌انگیزند؛ نویسنده‌ها جسارتِ نوشتن دارند. من هیچ‌وقت برای نوشتن جسارت به خرج نداده‌ام. البته خوشحالم از این‌که یک ابزه مکانیکی به دست آورده‌ام، گرچه باید گفت که با آن نمی‌شود کاری کرد کارستان». دوراس می‌گوید: «ولی بلدی چه رفتاری با آن بکنی، سرشار از صدا و کلمه». گدار پاسخ می‌دهد: «خب بله، دلبندم من به کلمه. کلمات به جن می‌مانند، جن‌زاده‌های شکسپیر... در آثار تو، یا مثلا بکت، شهریارند کلمات».

کتاب همچنین موخره‌ای دارد باز هم از سیریل بگن با عنوان «نرم/ سخت». بگن در آغاز این موخره گفت‌وگوی دوراس و گدار را «رویارویی دو تنهایی» نامیده است. او درباره تنهاییِ مدنظر در این گفت‌وگو می‌نویسد: «تنهاییِ مدنظر در اینجا همانی است که این دو در آثار تحسین‌برانگیزشان یادآور می‌شوند و درعین‌حال مدام آن را پس می‌زنند».

در بخش پیوست کتاب نیز نامه‌ای از گدار به دوراس چاپ شده است.

گفت‌وگوی دوراس/ گدار
سیریل بِکَن
ترجمه قاسم روبین
نشر مرکز