راه پنجم

درباره کتاب «در محاق» نوشته سهیلا بسکی

دست چپ بازنمایی

حسین ایمانیان

■ «در محاق» شکل‌گرفته از دو قصه بلند است، یکی ۱۶۰ و دیگری ۶۲ صفحه؛ اما چرا این دو قصه چنین، در کنار هم، عرضه شده‌اند؟ آن‌هم در شرایطی که قصه‌های بلند ۸۰-۷۰ صفحه‌ای به عنوان رمان عرضه می‌شوند و اتفاقا بازار خوبی هم دارند و نویسنده و ناشر با انتشار دو کتاب مجزا می‌توانستند، بخت هر دویشان را برای بیشتر خوانده/ مصرف‌شدن بالا ببرند. اما پیوند قصه‌های کتاب، دلیلی جز حدس وگمان‌های برآمده از نیت‌خوانی ناشر و نویسنده، یا هر مقوله بیرونی دیگر، بیرونی نسبت به ماهیت قصه‌ها، دارد. آنچه این دو قصه بلند را یک‌کاسه می‌کند و این یک‌کاسه‌گی در کالا بودگی دو متن یا جسمیت کتاب هم عینیت یافته، مشابهت در پیش‌گذاشتن یا نمایش یک کناره‌گیری است؛ نوعی فاصله‌گیری از منطق عام قصه‌نویسی فارسی در ۱۰، ۱۵ سال اخیر: منطق بازنمایی. هر دو متن ساختار تکنیکی مشابهی دارند؛ بنابر یک مکانیزم واحد، وقایع مختلف زندگی شخصیت اصلی پشت سر هم تداعی و بازگو می‌شود تا در نهایت کلیت زندگی او، یا بهتر، سرگذشتش، برای خواننده عرضه/ روایت شود. در قصه اول انتقال شماره تلفن‌ها از تقویم/ دفترچه سال کهنه به دفترچه سال نو و به این ترتیب تداعی آدم‌ها، موقعیت‌ها و وقایع مختلف مربوط به گذشته راوی به بهانه رسیدن به شماره‌تلفن‌های مربوط به آنها و در دومی ورق‌زدن آلبوم و عینا تداعی‌های پشت سر هم به بهانه نگاه‌کردن به عکس‌های مختلف. نثر هردو داستان نیز از نثر بی‌چیز روزنامه‌ای، یکی دیگر از بیماری‌های همه‌گیر قصه‌نویسی ایران در حال حاضر، فاصله می‌گیرد و هنرمندانه، نویسندگی نویسنده را عیان و به ادبیاتی مشخص دست پیدا می‌کند. انشایی کم‌چگالی‌تر از میزان معنارسانی نرمال زبان فارسی (چگالی: نسبت میزان بیان‌گری یا بار معنایی یک عبارت به حجم کلمه‌های آن)، ترکیب‌های واژگانی خوش‌تراش، هم‌خوانی ترکیب‌بندی نحوی و موسیقایی جمله‌ها با موقعیت حسی و عاطفی خاطره تداعی‌شده و از همه مهم‌تر پیش‌بردن مسیر محتوم زبان قصه‌نویسی فارسی: حرکت به سوی جملات بلند و مرکب؛ همه اینها برسازنده نثری تکنیکی هستند. چنین نثری در کنار تکنیک کلی یا تمهید روایی هر دو قصه، «در محاق» و «گذشته‌ای که هست که نمی‌گذرد» را به متن‌هایی تکنیکی، یا بهتر، تکنیک‌بنیاد بدل کرده است. اما هر قصه تکنیکی‌ای قصه‌ای مدرنیستی، یا بهتر، قصه‌ای رادیکال است؟ هرگز. روح ادبیات مدرن، کنارگذاشتن منطق بازنمایی، به عنوان بنیادی‌ترین مولفه برسازنده و ارزش‌گذار ادبیات کلاسیک، است. محافظه‌کارانه‌ترین شکل بازنمایی در ادبیات داستانی، سطحی‌ترین صورت‌بندی منطق بازنمایی راست‌نمایانه (شبه‌رئالیستی) و طبعا عام‌ترین عنصر هویت‌ساز فراگیر قصه‌نویسی امروز ایران، بی‌داستانی یا فقدان طرح و توطئه‌ای استخوان‌دار از یک‌سو و وانمایی یا جعل یک موقعیت زیستی باورپذیر از سوبی دیگر است. چنین قصه‌هایی، یک زندگی شناخته‌شده قابل‌تصور، تیپیک و باورپذیر را بازمی‌نمایانند و بس. سراسر متن، سرگرم چینش سلسله‌وقایعی است که موقعیت زیستی مدنظر را بسازند و شهوت دید زدن زندگی دیگری در خواننده را ارضا و او را سرگرم کنند.

مفهوم «دست چپ دولت» پیر بوردیو، برای توضیح قصه‌هایی که می‌خواهند با تمرکز بر تکنیک از بازنمایی فاصله بگیرند و ظاهرا به ادبیاتی مخالف بدل شوند، به «کار» می‌آید. او این ترکیب را برای نهادها و حقوق‌بگیرانی از دولت(حاکمیت)سرمایه‌داری برمی‌گیرد که دست‌اندرکار «عدالت»اند؛ نهادهایی چون دادگستری، سازمان‌های دولتی حقوق بشر و اقلیت‌ها، مددکاری و رفاه اجتماعی و کارمندهایی مثل قاضی‌ها، وکلای حقوق بشر و مددکاران اجتماعی. اینان به استخدام دولت درآمده‌اند تا به‌ظاهر با ظلم و جور مبارزه کنند اما همه ماجرا نوعی نمایش است و هرگز موفق نمی‌شوند، چرا که ابزار واقعی مبارزه با ظلم، یعنی عدالت را در اختیار ندارند. عدالت با نفس حاکمیت سرمایه‌داری، که این نهادها متعلق بدان و این کارمندها حقوق‌بگیر آن هستند، در تضاد است و روی کار آمدن چنان دولتی، پیشاپیش امکان برقراری عدالت را از بین برده است. بنابر صورت‌بندی بوردیو می‌توان گفت «تکنیک»، یا بهتر، «تکنیک‌سالاری» نیز چیزی جز «دست چپ» بازنمایی نیست. وقتی غایت قصه، غایتی بازنمایانه است، امر تکنیکی عملا ناکارا و صرفا نقابی بر چهره صنعت سرگرمی است. امر تکنیکی تا جایی حقیقی است که معطوف به شکل‌گیری بوتیقایی مدرن و طبعا غیربازنمایانه باشد؛ وگرنه، چیزی جز تزیین «ناکارآمد» متن نیست و صرفا فاصله‌ای جعلی را، از اپیدمی بیمارگون بازنمایی یک موقعیت زیستی، وامی‌نماید. امر تکنیکی یکسره معطوف به «آشنایی‌زدایی» است و این اساسا با منطق بازنمایی که همه‌همغمش «آشناپردازی» است، در تضاد قرار می‌گیرد. البته آشنایی‌زدایی را نباید صرفا در چارچوب یک فرمالیسم سترون و تمهیدات ریتوریقایی محض، جست‌وجو کرد. آشنایی‌زدایی در متن ادبی، پیش از هر چیز، زخمی‌کردن چهره حق‌به‌جانب واقعیت و به این ترتیب برساختن «جهانی» دیگر، به‌مثابه آلترناتیوی برای وضع موجود است. تکنیک‌پردازی رادیکال نیاز به ابزاری برای پیکار با فرهنگ مسلط، که می‌توان فورا این ابزار را «سرپیچی» نامید، دارد و منطق بازنمایی، از پیش، هر نوع سرپیچی را خلع‌سلاح کرده است. بی‌دلیل نیست که بخش اعظم جست‌وخیزهای آوانگاردیستی ادبیات ایران منتهی به نوعی فتیشیسم تکنیکی می‌شوند که متن‌ها را یکسره «تعطیل» می‌کند؛ این متن‌ها بی‌آنکه از منطق بازنمایی سرپیچی کنند، در جست‌وجوی برساختن نوعی رادیکالیسم هستند، انگار بی‌جست‌وجوی عدالت، آزادی را از دولت‌های مدنظر بوردیو، طلب کنیم.

تبصره۲۲: بازخوانی «باغ‌های شنی»، نوشته حمیدرضا نجفی

در فاصله سه ردیف سیم خاردار

پویا رفویی

«باغ‌های شنی»، نوشته حمیدرضا نجفی، مجموعه کم‌وبیش به هم پیوسته شش داستان کوتاه، پس از گذشت شش سال از زمان انتشارش، شاید از این بابت درخور بازخوانی باشد که گواه رویکرد و روحیه تازه‌ای در سوژه روایتگر داستان‌نویسی ایران است. رویکردی که از آن پس به انحای مختلف در زیر شنزارهای این همان‌گویی‌های هیستریک شیوه داستان‌نویسی اخیر دفن می‌شود. در مواجهه اولیه، باغ‌های شنی را دو خصیصه متمایز و ممتاز می‌کند. نخست اینکه راوی، به سبب زندانی بودنش، با زبان ویژه‌ای جهان پیرامون و مکنونات ذهنی‌اش را توصیف و بازگو می‌کند و دوم، موقعیت خاصی است که او برای رصد کردن محل استقرار خود و سایرین برگزیده است. چنانچه این دو را مستقل از یکدیگر بررسی کنیم، چه‌بسا به نتیجه‌گیری‌های متضاد و حتی ویرانگر اصل وجودی داستان بینجامد. باغ‌های شنی، گذشته از مقتضیات ژانر (داستان کوتاه) و تلاش برای پایبندی به قواعد ادبیات مدرن، از جنبه‌ای دیگر در گسستی معرفت‌شناختی با سنت حبسیه‌نویسی شعر فارسی قرار دارد. اگر حبسیه‌های کلاسیک، به طور همزمان دستگیری و حبس شاعر را به اطلاع می‌رساندند، و در عین حال، دال بر بی‌گناهی وی بودند، در باغ‌های‌شنی راوی هیچ تمایلی به بیرون آمدن، آزاد شدن و بازگشت به زندگی بیرون از چهاردیوار زندان ندارد. حبسیه‌های کلاسیک فارسی عمدتا از فرم پیام یا نامه پیروی می‌کنند. حال آنکه راوی داستان‌های نجفی تـوان خواندن نامه‌های از بیرون ارسال شده را نیز ندارد. چنین برخوردی در داستان «گمشده در آفریقا» به اوج می‌رسد؛ با وکیل بند بی‌سوادی سروکار داریم که نمی‌خواهد از فحوای نامه ارسالی کسی به جز خودش سردربیاورد، سعی می‌کند دنبال سواد برود و خواندن یاد بگیرد، ولی تلاش‌هایش به جایی نمی‌رسد، در نهایت: «کاغذ را تپاندم تو جیبم. انگار دمبل پنج کیلویی بود از زور سنگینی...» در صورت‌بندی کلی، به جای آنکه حبس، وضعیتی غیرعادی و نابجا فرض شود و به جای آنکه به موجودی قبلا- آزاد و امیدوار به بعدا- آزاد تعبیر شود؛ برعکس، آزادی به وقفه‌ای تحمل‌ناپذیر و بی‌معنی در فاصله دو حبس جلوه می‌کند. ظاهرا تفاوت چندانی میان این دو صورت‌بندی نیست، اما بدون امید و میل به بیرون آمدن از حبس، نفس نوشتن از زندان چه ارزشی دارد؟ باغ‌های شنی تمایز میان زندان و بیرون از زندان را نه براساس فضا و تعریفی معمارانه، بلکه براساس گرایش به نوعی بوطیقای مکان و سیاستی زبان‌شناختی پیش می‌برد. زندان با زبان زندان نمادین می‌شود، چندان که زندانی با حکم، چند جمله، مجموعه‌ای از کلمات با سایرین، با به اصطلاح آزادی و بی‌گناه‌های آن سوی دیوارها نامگذاری و شناسایی می‌شود. از این رو زندان خاصیتی تراوا و با قابلیت جذب و دفع زیاد پیدا می‌کند. در داستان اول «دو، دوسر» و هرجا که لابه‌لای داستان‌های دیگر ارجاعی، بیرون داده می‌شود، باز هم عنصر زبان پایدار و گویا محیط را طور دیگری درک می‌کند. به عبارت بهتر، زندان براساس نوعی بیان معنی‌دار و مکان‌مند می‌شود و در عین حال، مکانیت زندان ناشی از نوعی زبان است. سوژه قبل از اینکه مبادرت به روایت کند پیشاپیش یا زبان زندان را آموخته است یا نه. بنابراین او تجربه وقوع‌یافته را برای مخاطب فرضی‌اش به گونه‌ای بازگو می‌کند که انگار مخاطب نیز به زودی پایش به چنین مکانی باز می‌شود و صریح‌ترش آنکه مخاطب، زندانی بالقوه است. زیرا خاصیت اسمزی زندان، همه مکان‌ها و همه آدم‌ها را دربرمی‌گیرد. زمانی خاقانی در قصیده ترسائیه خود، با همان فخامت و تصنع مشهود در آثار دیگرش، عباسیان و سلجوقیان را خطاب قرار می‌داد و از دانایی و زبان‌آوری‌اش داد سخن می‌داد و مدام یادآور می‌شد که برای کسی چون او، زندان مکان مناسبی نیست. همین رویه در حبسیه طنزآلود ملک‌الشعرای بهار نیز دیده می‌شود. بهار، در ضمن دردناکی و دشواری زندان، زندانبانان را به سخره می‌گیرد. از چشم شاعر، زندانبانان، جنون‌زدگانی نادان هستند که در کتاب به دنبال نردبام هستند و در جوف بادمجان، نامه‌ای محرمانه را جست‌وجو می‌کنند. تظلم و اعلام بی‌گناهی، ویژگی مشترک سخنی است که به طور تاریخی از زندان به بیرون درز می‌کند. در اینجا قصد بررسی سیر تاریخی حبسیه را نداریم. اما همین اشاره‌ها برای برجسته ساختن کنتراست نحوه بیان باغ‌های شنی در مقایسه با آثاری مشابه در مورد زندان به خوبی گویاست. هامپتی دامپتی لوییس کارول در «آلیس در سرزمین عجایب» نام اشیا را با مرجع آنها تغییر می‌دهد، مثلا به میز می‌گوید صندلی. پس از مدتی وقتی اسم‌های زیادی را جابه‌جا می‌کند در ارتباط با دیگران دچار سردرگمی کشنده‌ای می‌شود. او نه اسم‌ها را به شیوه سابق به خاطر دارد و نه می‌تواند اسم‌های تازه را به توالی و به درستی ادا کند. مخاطب باغ‌های شنی در وضعیت هامپتی دامپتی قرار دارد. از این بابت که با تعبیرات، جملات و الفاظی روبه‌روست که با تکرار در داستان‌ها به معنای ضمنی آنها پی می‌برد. اما سیل این تعبیرات و چینش چیره‌دستانه آنها همواره او را در میان دو ارجاع متفاوت قرار می‌دهد. به همین دلیل، باغ‌های شنی صرفا به بازنمایی نوعی لحن مصطلح در مکانی معین نمی‌پردازد، بلکه زبانی را در برابر زبان مخاطب قرار می‌دهد و این چیزی بیشتر از آشنایی‌زدایی است، ویکتور شکلوفسکی در مقاله «هنر به مثابه تکنیک» و سه مقاله به هم پیوسته‌اش «در باب آشنایی‌زدایی»، فرم، کنش و محتوا را مشمول آشنایی‌زدایی قلمداد می‌کند. به زعم وی، زبان را نمی‌توان آشنایی‌زدایی کرد. حال سوالی که پیش می‌آید این است که آیا زبانی که در باغ‌های شنی به کار رفته، حقیقتا متعلق و منتسب به مکانی خاص به اسم زندان است؟ شوک حاصل از خواندن صحنه‌ها و برخورد با شخصیت‌ها و ماجراهای هر یک از داستان‌ها حاکی از آن است که این زبان به سمت «سبک» شدن حرکت می‌کند و غلظت آن به طور عامدانه‌ای افزایش یافته. دلیل به زندان افتادن آدم‌ها چندان مورد تاکید قرار نمی‌گیرد، امید به رهایی و آزادی هم برخلاف انتظار مخاطب، مساله داستان‌ها و شخصیت‌های آنها نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌بینیم که تفاوت اصلی زندان با فضای بیرون، تغییر کارکردهای خشونت، جنسیت و پول در مقایسه با زندگی روزمره است. همه قواعد و عادات محیط خارج از زندان به هم ریخته شده، و در سیر روایت‌ها این سه مولفه آرایش تازه‌ای پیدا می‌کنند. بهترین نمونه از اجرای این سبک، داستان «پیش» است که حول محور شخصی معتاد است. در پایان داستان متوجه می‌شویم که این فرد را مادرش لو داده و از آنجا که مواد زیادی در خانه نگه می‌داشته، به ۳۰ سال حبس و جریمه نقدی محکوم شده. راوی داستان ماجرا را برای کسی که ساکن همان محیط باشد بازگو می‌کند اما از زاویه‌ای دیگر داستان دو بار گفته می‌شود آنچه مخاطب از برخورد با قصه دستگیرش می‌شود درست عکس حالت و مضمون مدنظر روایتگر است. تفاوت در شگفتی و توقع از پیش تعیین شده مخاطب است. برای آدم‌های باغ‌های شنی، آزادی مضمون خوبی برای تشخیص و تمیز بیرون و درون زندان نیست. آن سه ردیف سیم خاردار، اصالتا هیچ بیرون- درون هندسی و معمارانه‌ای را بازنمایی نمی‌کنند. زندان در جلوه نهایی خود مرز و حصاری بیش نیست هیچ‌کس دقیقا نه داخل زندان است نه خارج از آن. برای همین تصمیم برای ماندن، گریختن یا رفتن، صبر کردن تا زمان آزادی بیهوده و دروغین است. داخل زندان، در عمل مکانی است بیرون از بیرون زندان. به زندان افتادن در این معنی بیرون‌شدگی مضاعف است. تمایز زبان‌ها، میزان فاصله لحظه رخداد روایی را از لحظه روایت دستکاری می‌کند. در زندان، فاصله رخداد روایی از نفس روایت بسیار کوتاه و تقریبا بلافاصله صورت می‌گیرد اما برای مخاطب این فاصله روایی بیشتر و بیشتر می‌شود. دشواری و غرابت باغ‌های شنی نیز از همین امر ناشی می‌شود مثلا در یکی از صحنه‌های درخشان کتاب محکوم خودش را با سیاستمردان مقایسه می‌کند و همین منوال نگهبانان و زندان‌بانانش به هیات محافظان او درمی‌آیند. اتفاقات و قوانین حاکم بر زندگی زندانی هیچ ربطی با محیط بیرون ندارد و کلیشه‌های فرهنگی و توصیه به عبرت‌آموزی از بازنمایی مابه‌التفاوت بر سازنده زندان عاجز هستند. آزادی به دو مفهوم جداگانه، درست به شیوه هامپتی دامپتی لوئیس کارول تجربه می‌شود. آزادی نخست دال بر منتفی کردن و پشت سر گذاشتن موانع و محدودیت‌هاست اما آزادی طرد شده‌ها، حاشیه‌نشین‌ها و لمپن‌های باغ‌های شنی، به همراه شناسایی، نادیده انگاشتن محدودیت‌هاست. به عبارتی آنها از برتری محیط بیرون نسبت به داخل زندان چندان مطمئن نیستند و هر چه بیشتر پیش می‌روند شک‌شان قوی‌تر می‌شود.

حمیدرضا نجفی، به جای پیروی از کلیشه مسلط سنجیدن امکان‌های زندگی با محدوده‌ها و مرزبندی‌های نمادین زندگی روزمره به جای گزاره عادی و عادت شده زندگی مثل زندان شده، قاعده را معکوس می‌کند: «زندان، مثل زندگی است.» بنابراین تلاش خستگی‌ناپذیر برای تخلیه عناصر نامطلوب از محیط پیرامون- چیزی که داستان‌نویسی این چند سال اخیر با شتاب به سمت آن تاخت- جای خود را به تخلیه فانتزی زندگی مطلوب و همه شورها و لیبیدوهای ناتمام می‌دهد. کلام زندان، تا حد ممکن از خطاب قرار دادن آزادها، یا همان موجودات بیرون از زندان پرهیز می‌کند. در واقع این آدم‌های آن‌سوی سه ردیف سیم خاردار هستند که مجبورند آنها را مورد خطاب قرار بدهند. در نهایت، زندان و زندانی خود موضوع کلام هستند و نه آفریننده کلام. وجه پنهان محکوم بودن، اعمال زبان بر بدن دیگری است. حکم، زمان گشوده و نامحدود را به مدت محکومیت تغییر می‌دهد. اما در تمام داستان‌های باغ‌های شنی، راوی طوری قصه را آغاز می‌کند که گویی با بغل‌دستی‌اش حرف می‌زند. این تمهید که براساس نوعی خطای روایی بنیاد گذاشته شده، شرایطی را فراهم می‌کند تا موضوع کلام به گوینده کلام مبدل شود و به جای آمار بودن و آمار دادن، داستان‌گو باشد. قضیه به همین جا ختم نمی‌شود برای ورود به عرصه روایت، تجربه محکومیت به صورت یک پیش نیاز درمی‌آید. درست در نقطه مقابل حبسیه‌ها که زندانی مکررا بر بی‌گناهی‌اش صحه می‌گذارد و تظلم می‌طلبد، قصه‌های نجفی در این مساله سکوت و بی‌اعتنایی را ترجیح می‌دهد. برای آدم‌های داستان «دم آخر» درک همین یک نکته کفایت می‌کند که همه مجرم‌ها زندانی نیستند. به هر حال عده‌ای، کم یا زیاد، قسر در می‌روند. علاوه بر این، زندان جایی است که نفس تجربه‌کردنش اصالت محیط بیرون و آزادی یکدست و یکپارچه را بی‌اعتبار می‌کند. در این بین، تنها چیزی که می‌ماند سخن و بیان تازه‌ای شکل می‌گیرد که از مرزهای برائت طلبیدن و خودشیفته‌وار رهایی و نجات را تجربه کردن فراتر می‌رود.

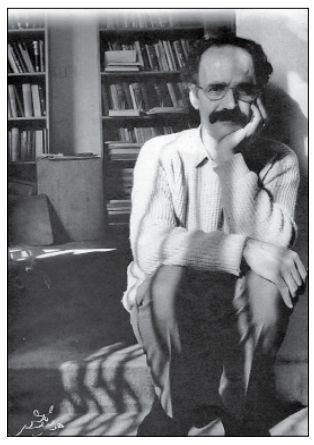
گلشیری و امید

انشای من می‌رقصد

نادر شهریوری (صدقی)

«دست بالا، اگر محکوم به حرف بیفتد و وراجی کند، خفیه‌نویس چطور می‌تواند که آن همه را به ذهن بسپارد، یا بنویسد و به عرض برساند، با گردآوردن این جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظه وقوع دارای ارزش است، چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت.»(شازده احتجاب) با این نگاه البته نه می‌توان به عمق گوشت و رگ و عصب یک آدم یعنی همان واقعیت ملموس رسید و نه می‌شود چیزی یا کسی را از سر نو ساخت چون اگر خفیه‌نویس هم که باشی موضوع را از یاد خواهی برد و جمله‌های سر راست را هم فراموش می‌کنی، چه برسد جمله‌های نامربوط و گسسته را. باز هم با این نگاه حرکات یا واقعیت تنها در لحظه وقوع دارای ارزش‌اند و لحظات دیگر همانی نیستند که بوده‌اند چون همه‌چیز گسسته و ناپیوسته است و جهان تنها از منظر زیبایی‌شناسی دریافت می‌شود که سراپا ذهنی است و واقعیت نه موضوعی معین، بلکه نهایتا به صورت قصه یا همان داستان‌سرایی است؛ داستانی که نهایتا به پیشروی ذهن در زبان منتهی می‌شود. در این صورت «کلمه» «بر شی» ترجیح داده می‌شود و این دقیقا همان کاری است که گلشیری می‌کند و بر آن صحه می‌گذارد «ارزش کلمه بیشتر از شی است؛ چرا که کلمه دستاورد تلاش انسان‌ها و شیء دستاورد طبیعت کور است. که بی‌برداشت انسان همچون شی است و لاشعور در معرض جبر گردشی به گرد خورشید(شازده احتجاب) ماحصل آنکه واقعیت کماکان دژی تسخیرناپذیر به جا می‌ماند زیرا که نه می‌شود آن را تسخیر کرد و نه می‌توان ارزشی برای محتوای آن تعیین کرد. اصلا محتوا در اینجا تحت اثر کامل سبک یا همان فرم واقع می‌شود و واقعیت در دهلیزهای پیچ در پیچ فرم عینیت می‌یابد و هر چقدر فرمی مملو از استعاره‌ها با چاشنی سیال ذهن و تو در تویی زمان گسسته، تکه و تکه و دیریاب‌تر باشد، زیبایی بیشتری می‌یابد و باز هم این همان کاری است که گلشیری می‌کند.سمبولیست مالارمه حتی از نام‌گذاری بر اشیا پرهیز داشت، چون از نظرش نام‌گذاری روی هر شی سه چهارم لذتی را که از حدس تدریجی ماهیت حقیقی آن به شنونده دست می‌دهد، از بین می‌برد و گلشیری می‌گوید که جذابیت سمبل در شعر به خاطر آن است که هیچ‌گاه خواننده عمیق را قانع نمی‌کند چون همیشه چیزی دارد ناملموس و دور از دسترس و محتاج کشف. بنابراین موضوع نهایتا به پیچیدگی‌های سبک و روایت‌های پرپیچ و خم منتهی می‌شود که گلشیری از ارایه و پرداخت آن به خوبی برمی‌آید چون از نظرش بخش اساسی و مهم هر شعر و داستان سبک آن است و سطحی‌ترین شعر آن است که فاقد کوچک‌ترین سمبل، استعاره و راز و رمز باشد گلشیری در شازده احتجاب دیریابی متن و بالطبع جذابیت آن را با دهلیزهای پیچ در پیچ ارایه می‌دهد. او در این داستان با استمداد از صناعت سیال، روایت سفری درونی و البته استفاده از صناعت‌های نوین داستان‌نویسی جهان، تا حدود زیادی محتوای آن را تحت‌الشعاع جذابیت فرم قرار می‌دهد تا خواننده را مجذوب انشای رقصان خود کند. این فرم که ویژگی آن چیزی نیست جز تحمیل ذهنیت بر واقعیت زیرا که کلمه بر شی رجحان دارد. گلشیری را وامی‌دارد که به تخیلات شخصی خود آنچنان مانوری دهد تا به تعبیر نیچه از هر چیز کوچک و پیش پاافتاده متنی هنری بیافریند.»

مقوله فرم – هر فرمی که باشد – با زیبایی ارتباطی ناگسستنی دارد؛ منظور آن است که مثلا فرمی ادبی بی‌استفاده از دهلیزهای پیچ در پیچ، تشبیهات، استعاره‌ها یا صناعت سیال، یعنی بدون استفاده از هرگونه آرایه و زیوری دیگر نه زیباست و نه فرم است. راز پراهمیت زیبایی در اینکه چه چیز بازنمود می‌شود، نهفته نیست بلکه در این است که چگونه آن چیز بازنموده می‌شود زیرا زیبایی کشف نمی‌شود بلکه نمایش داده می‌شود به همین دلیل باز نمودش به خلاقیت هنرمند ارتباط می‌یابد و نه به چیز، تنها در این حال است که کلمه بر شی برتری می‌یابد.

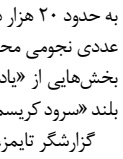


نیچه می‌گوید: «.. لذت بردن از زیبا همانا سرخوش شدن از صورت‌های زیباست» زیبایی هوش از سر آدمی می‌رباید و آدمی سرخوش از صورت‌های زیبا به چیزی جز زیبایی خیره نمی‌شود. از قضا در همین‌جاست که زیبایی خود را از محتوا جدا می‌سازد و بیننده را مبهوت به حالت تعلیق درمی‌آورد. در اینجا محتوای کم‌رمق و بی‌جان اگر هم که زنده بماند، تحت‌الشعاع فرم یا حداکثر ضمیمه آن قرار می‌گیرد.اکنون به گلشیری بازگردیم تا ببینیم که از نظر او فرم و ادبیات چون دیگر فرقی با هم ندارند چه معنی‌ای می‌تواند داشته باشد. گلشیری در گفت‌وگوی باغ در باغ خود در این‌باره می‌گوید: «... درست گفتی آدم درونی‌ترین مختصه‌هایش را در خلوت خود... مثلا وقتی توی اتوبوس یا تاکسی یک خانمی در کیفش را باز می‌کند، تند توی آیینه‌اش نگاه می‌کند ممکن است بزک‌تندی بکند یا نه همین‌جوری نگاهی به آن بیندازد... چارقدش را درست می‌کند یا... این لحظه یک لحظه خیلی غریبی برای من است. لحظه‌ای است که می‌خواهد برود کسی را ببیند و می‌خواهد مطمئن شود که زشت نشده است یا جلوه‌اش برای دیگری چیست، یا مثلا ما مردها توی آینه نگاه می‌کنیم، می‌بینیم لاغر شده‌ایم، درب و داغان شده‌ایم، پیر شده‌ایم یا فکر می‌کنیم که هزاران تصویرمان در این آینه کجاست؟ یک جوری باید آیینه‌ها را حفظ کرد. آن را می‌بندیم، معنای ادبیات همین است... آیینه دردار، پس آیینه را می‌بندی تا که آن تصویر را نگه داری.»(باغ در باغ)گلشیری آیینه را می‌بندد تا که تصویر را نگه دارد تا مبادا خدشه‌ای به زیبایی آن وارد آید، اگر که هر عبارتی از شازده احتجاب او آنقدر زیباست که تقدس دارد که نمی‌توان به آن نزدیک شد که آن را احیانا دستمایه کاری قرار داد، بهتر آن است که آن را در همان آیینه دردار جای داد و با فاصله و ادب به آن نگریست. به این ترتیب فرمالیسم گلشیری تا به آن حد پیش می‌رود که از نظرش «نوشتن تقدس می‌یابد»(باغ در باغ) در خود می‌ماند، مجذوب خود می‌شود و فی‌النفسه غایت می‌گردد. در «امید» این روح است که برجسم پیشی می‌گیرد و قصد آن می‌کند که در خود نماند و به ماورای جسم ارتقا یابد اما آن هنگام که زیبایی غایت می‌شود امید در چنبره طنازی‌های فرم زیبا می‌پژمرد و چون آرزو طلب نمی‌کند می‌میرد. زیبایی آدمی را همواره به حالت تعلیق وامی‌دارد، یعنی آنکه پای آدمی را سست می‌کند و توان عبور کردن را می‌گیرد. این ناتوانی از عبور کردن تا مراحل تخریب سوژه – به تعبیر کی‌یرکگور – نهایی می‌شود. در اینجا سوژه فلج‌شده مفتون ابژه زیبا می‌شود و ابژه خود صحنه‌گردان یعنی سوژه می‌شود، بیننده مفتون می‌پندارد که در پشت زیبایی چیز دیگری وجود ندارد پس همچون گلشیری در آیینه دردار را می‌بندد تا مبادا زیبایی خدشه‌ایی ببیند.

این موضوع را گلشیری در رمان آیینه‌های دردار به بهترین شکل به نمایش می‌گذارد. در این رمان ما مواجه با تکه‌تکه شدن و تخریب شخصیت اصلی رمان و بالطبع آن نابودی امید هستیم. ابراهیم شخصیت اصلی داستان‌نویسی است که به خارج سفر کرده و در آنجا تکه‌هایی از داستان‌هایش را می‌خواند. در این رمان ما از همان ابتدا مواجه با سوال‌های اساسی و تکه‌تکه می‌شویم اینکه «کجایی بود؟» «راستی که بود؟»، «کجایی‌ام من؟» ابراهیم در این رمان ناتوان از عمر کردن از خود است پس در خود می‌ماند و به دنیای درون خود امکان می‌دهد تا هر چقدر که می‌تواند ترکتازی کند، چون بنا نیست هیچ اتفاقی بیفتد زیرا همه چیز ذهنی است و دنیا همین است که هست «گفت بله، ما غمگینیم، یا من غمگینم، می‌دانم ولی همین است که هست. شاید نسل بعد بتوانند از چیزهای شاد هم بگویند، از علف هم بگویند از خود علف که ما به‌ازای هیچ نباشد. اینکه چیزی –علف – نتواند ما به‌ازای هیچ چیز دیگری نباشد. مقصود البته آن است که علف، علف باشد تا روح نتواند از جسم پیشی گیرد.ابراهیم همچون گلشیری در ردیف کسانی است که ذهنیت خود را بر واقعیت تحمیل می‌کند اما ذهن او ذهنی است پراکنده، ذهنی است اینجا و آنجا، آسمان و زمین، گاه نزد صنم و گاه پیش مینا، او این پراکندگی را در ریشه‌های خود می‌یابد «من همین چیزها را می‌خواهم بنویسم، از همین ارزش‌ها گویی که کهنه می‌خواهم دفاع کنم، چون می‌دانم این دوپارگی، اینجا و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست» بدین‌سان در زندگی او و بی‌شمار آدمیانی مثل او وحدتی شکل نمی‌گیرد به نظر کی‌یرکگور – فیلسوف دینی – این سنخ آدم‌ها خواه و ناخواه غرق نومیدی‌اند زیرا خواهش‌های پراکنده آنان را چندپاره می‌کند، دوان دوان از اینجا به آنجا، از این کار به آن کار می‌روند چون چیزی واحد نمی‌یابند که حاضر باشند به خاطرش زندگی کنند و بمیرند، چون می‌ترسند به چیزی حقیقتا دل بسپارند. بنابراین راهی برای رویاروشدن با نومیدی‌شان و پایان دادن به آن پیدا نمی‌کنند پس در مشغولیت پناه می‌گیرند گاه محو فرمالیستی می‌شوند تا زیبایی فرم آنان را از قید محتوا برهاند و گاه محور زیبایی تو می‌شوند به شرط آنکه پشت آن چیزی نباشد «من این‌طور می‌خواهم بنویسم، طوری که پشت تو هیچ‌چیز نباشد.»ابراهیم پیامبر از آتش می‌گذرد و بت را می‌شکند زیرا از درون گرم است، آنقدر گرم که آتش سوزان در برابرش به سردی می‌زند اما ابراهیم آیینه دردار نمی‌خواهد و نمی‌تواند بتش را بشکند او این را با صراحت به «صنم» می‌گوید «نمی‌خواهم تو بشکنی.»آن سبک از زیستن ابراهیم در آتش در هر حال قرین برد است و این سبک از زیستن – ابراهیم آیینه دردار – قرین باخت، این باخت محتوم در آخر داستان به‌وسیله ابراهیم اعلام می‌شود: «صنم گفت: پس هردوتامان باخته‌ایم؟ - بله، اما - اما چی؟ -اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم برد نبود فقط شاید معالجه بود. باختی دیگر.

دقایق

داستان‌خوانی چارلز دیکنز



امیر احمدی‌آریان

■ در روزنامه نیویورک تایمز به تاریخ دسامبر سال ۱۸۶۷، گزارشی جذاب از یکی از داستان‌خوانی‌های چارلز دیکنز منتشر شد که برای نویسنده عصر ما رشک‌برانگیز است و باورنکردنی.

یکی از نقاط عطف زندگی چارلز دیکنز، بی‌گمان جلسه مشهور داستان‌خوانی او در شهر نیویورک است. روز هفتم دسامبر، دیکنز ۵۵ ساله بوستن را به مقصد نیویورک ترک کرد و چند روز بعد، دوشنبه صبح، جلسه داستان‌خوانی او برگزار شد. مردم از شب قبل جلو در تالار محل برگزاری سخنرانی صف بسته بودند و خیلی‌ها شب قبل را پشت در خوابیدند. مردم تشک و پتو آورده بودند تا در سرمای پاییز بتوانند تا صبح دوام بیاورند، اما به قدری درگیری بر سر جا و نوبت شدید بود که هیچ‌کس فرصت نکرد زیر پتو بخزد. باجه فروش بلیت ساعت ۹ باز می‌شد و در آن ساعت مردمی که جلو باجه ایستاده بودند دو صف تشکیل داده بودند که در هر کدام نزدیک به هزارنفر ایستاده بود. کم‌کم جمعیت اضافه شد، تا حدی که پنج‌هزار نفر برای ورود به محل برگزاری مراسم سر و دست می‌شکستند. کار به جایی رسید که حتی جایی در وسط صف را می‌شد به قیمت بیش از ۲۰ دلار فروخت. عواید حاصل از فروش بلیت در آن روز به حدود ۲۰ هزار دلار رسید که به نرخ آن زمان عددی نجومی محسوب می‌شد. دیکنز در آن روز بخش‌هایی از «یادداشت‌های پیک‌ویک» و داستان بلند «سرود کریسمس» را خواند.

گزارشگر تایمز، به شدت از این سیل جمعیت تعجب می‌کند و معتقد است در تاریخ نیویورک چنین صفی مشاهده نشده است. طبق قول او، انواع و اقسام افراد از مشاغل و رده‌های اجتماعی گوناگون، «وکلا، پزشکان، بانکداران، تجار، شاعران، هنرمندان، مدیران تئاتر و بازیگران مشهور» در سالن به چشم می‌خوردند. پیش از شروع مراسم، تقریبا تمام سالن در حال تعریف کردن نحوه خرید بلیت برای هم بودند و همه، از وکیل و وزیر گرفته تا کارگر، ماجراهای زیادی را پشت سر گذاشته بودند تا بتوانند جزو دو هزار و ۵۰۰ خوش‌شانسی باشند که به سالن راه یافته‌اند. کمی بعد، چارلز دیکنز قدم به صحنه می‌گذارد. او لباس رسمی به تن دارد با جلیقه‌ای بنفش و زنجیر ساعتش از دور می‌درخشد. پشت میز می‌ایستد و مخاطبانش را نگاه می‌کند. به شدت تشویقش می‌کنند. آرام و از خود مطمئن است و در طول دست زدن جمعیت واکنشی نشان نمی‌دهد. پ