تبصره ۲۲

لوسین‌های زمانه

قیافه‌شناسی الگوی نویسنده موفق

پویا رفویی

■ لوسین دوروبامپر، شخصیت محوری آرزوهای بربادرفته بالزاک را می‌توان مدل تیپیک مواجهه تجربه جوانی واشتیاق برای نویسنده شدن دانست. شاید تامل دوباره در احوال او، ما را با لوسین‌های زمانه بیشتر آشنا کند. لوکاچ او را بهترین نمونه از شخصیت ژانری خاص در ادبیات قرن نوزدهم می‌دانست که از آن با عنوان «رمان‌آرمان‌زدایی» یاد می‌کرد. لئوبرسانی، از جنبه‌ای دیگر، مشخصه لوسین را با تعبیر «شخصیت‌متلاشی» برجسته می‌کند.

در عرصه داستان‌نویسی مدرن چگونه می‌توان اشتیاق را به مهارت بدل کرد. لوسین، جوانی شهرستانی است که به پاریس پناه می‌آورد تا در کلانشهر پسا انقلابی قرن نوزدهم، استعدادهایش را بروز بدهد و نبوغش را آشکار کند.

اما هرچه سعی می‌کند، هر قدر خودش را به ناشران، منتقدان، نویسندگان صاحب‌نام و محافل ادبی نزدیک‌تر می‌کند، بیشتر و بیشتر شکست می‌خورد. اما شکست او به جلوه موفقیت و خرسندی بروز می‌کند. او خیلی زود می‌فهمد که باید اشتیاق و «معنای سعادت» را با مهارت معاوضه کرد. لئوبرسانی، برآمدن لوسین دوروبامپر را در مقام پیوستاری تجربه جوانی و نویسندگی، ماحصل غیاب‌ها و سرخوردگی‌هایی می‌داند که از محو و هدر شدن نگره‌های آرمانگرایانه انقلاب فرانسه ناشی می‌شود.

وضعیتی که لوسین در آن گیر افتاده، عبارت از میل به تجربه موفقیت و رضایت به جای بیانگری و عبور از جهنم ناگفته‌ها و ناگفتنی‌هاست. به‌بیان دیگر، لوسین در معرض شکاف‌های عینی وضعیتی قرار گرفته که ماندن در آن غیرقابل‌تحمل و تغییر آن ناممکن است. در این شرایط دو راهکار بیشتر پیش پای او نیست، یا خودش را در شرایط ادغام کند و سلیقه زمانه را بپذیرد و یا اینکه به پیشواز انهدام و تجزیه شخصیت پیش‌ساخته‌اش برود.

لئوبرسانی تداوم وضعیت لوسین را در بافت ادبیات رمانتیک و شخصیت‌های عاطفی رمان قرن نوزدهم پیگیری می‌کند. وقتی پذیرش وضعیت، تحمل‌ناپذیر و کشنده باشد و درعین‌حال تلاش برای تغییر آن غیرممکن به نظر برسد، فرمولی برای زندگی خصوصی و تجربه‌های عاشقانه سر بر می‌کند که به صورت «با تو نمی‌توان، بی‌تو نمی‌توانم» تلخیص می‌شود. «با تو نمی‌توان» خود را به هیات امکان‌پذیری زندگی روزمره جلوه می‌دهد و «بی‌تو نمی‌توانم» به شکل ضرورت حیات بازنمایی می‌شود.

حاصل جمع این دو می‌شود وضعیت ناسازگون «ضرورت ناممکن». اما اهمیت لوسین در رمان بالزاک شاید از این جنبه است که او ضرورت ناممکن را در معرض ادبیات و فرآیند نویسنده شدن تجربه می‌کند. لوسین خیلی زود می‌فهمد که نویسندگان صاحب‌نام حمایتش نمی‌کنند زیرا پیشاپیش او را رقیب خود می‌دانند. ناشران روی کتابش سرمایه‌گذاری نمی‌کنند چون معیاری برای شناسایی استعدادهایش ندارند و منتقدان هم هیچ کمکی به او نمی‌کنند زیرا نگران از دست رفتن حیثیت شغلی و اعتبار خود در عرصه روزنامه‌ها و محافل ادبی هستند.

در بافت رمان بالزاک، لوسین ناخواسته با وضعیت پیرامون خود انطباق می‌یابد و در نهایت راه خروج از بحران را پیدا می‌کند. باید از نوشتن شاهکار چشم‌پوشی کرد و ضمن ستایش و ابراز ارادت از آنچه هست، نوشته‌ها را دوباره نوشت. الگوی ظاهرا رهایی‌بخش و نجات‌دهنده‌ای که پیش پای او قرار می‌گیرد بازنویسی نوشته‌های قبلی و جایگزینی منطق احترام به جای نوآوری و دگرگونی است.

البته لوسین هر قدر موفق می‌شود و به‌اصطلاح جا می‌افتد، به شکست نهایی نزدیک‌تر می‌شود. در خاتمه، او موجودی است که در ازای تباهی آنچه می‌خواسته باشد، چندصباحی محافل را قبضه می‌کند و بعد جای خود را به نفر بعدی می‌دهد. از قضا، نفر بعدی نیز یکی دیگر از جوانان مستعد و خوش‌آتیه‌ای است که در آینده‌ای نه‌چندان دور استعدادهایش شکوفا می‌شود و جهان ادبیات را دگرگون می‌کند.

لوسین بالاخره یاد می‌گیرد تا از محفوظات و خاطراتش بنویسد، یاد می‌گیرد تا خوب و متعارف قصه درست کند، به ابزاری دست پیدا می‌کند که او را نویسنده‌ای ماهر معرفی می‌کند. اما نه می‌تواند از حافظه‌اش جدا بشود، نه شخصیت تازه‌ای خلق کند و نه عدم کفایت زندگی و وضعیت زیسته‌اش را آشکار می‌کند. او به جای نویسنده موفق، تمثال موفقیت در نویسندگی است.

حضور یا عدم حضور او نه چیزی به ادبیات اضافه می‌کند نه کم. با انحلال شخصیتش در معنایی ناپایدار از موفقیت به محافظ و نگهبان کلیشه‌های کاسب‌کارانه و شهرت‌آفرین تبدیل می‌شود. چنین است که موفق بودن و خوب نوشتن از نویسنده بودن و قبل از نوشته نوشتن مهم‌تر قلمداد می‌شود.

راه پنجم - صفر

سیاست نقد

حسین ایمانیان

۱ اگر به تقسیم‌بندی ادوارد سعید در مقدمه درخشان کتاب «جهان، متن و منتقد»[1] قایل باشیم، به طور عام چهار نوع نقد ادبی نوشته می‌شود. دسته نخست نقدهای متداول روزنامه‌ای است که معمولا به مرور و معرفی کتاب‌های جدید اختصاص می‌یابد. دسته دوم نقدهای آموزشی است که قصد دارند، اهمیت و ارزش آثار کلاسیک و پذیرفته‌شده ادبی را برای عموم تبیین کنند؛ چیزی شبیه کتاب‌های درس ادبیات‌عمومی. دسته سوم پژوهش‌های آکادمیک است و آخری هم نظریه ادبی. آنچه سعید مد نظر دارد اما، جدا از هر چهار گروه شناخته‌شده نقد ادبی است. «نقد عرفی» یا «نقد سکولار» متن انتقادی خلاقانه‌ای است که نه مشابه مرورهای روزنامه‌ای سطحی و آسان‌یاب، نه به سترونی نقد آکادمیک و نه مثل نظریه ادبی ناب، انتزاعی است. مهم‌ترین خصوصیت این رویکرد به نقد ادبی مقاومت آن در مقابل وضع موجود و مبارزه علیه فرهنگ مسلط، آن هم به شیوه‌ای انضمامی است. چنین نقدهایی همیشه در حاشیه متن‌هایی که برمی‌رسند باقی‌می‌مانند و در عین حال در پیچ و خم‌های انتزاعی تئوری‌های مختلف نیز دست‌وپا نمی‌زنند. آنچه در هفته‌های آینده تحت عنوان «راه پنجم» می‌خوانید، حاشیه‌نویسی‌هایی است بر کتاب‌های تازه منتشرشده؛ یادداشت‌هایی که به تولیدات ادبی فارسی‌زبانان به‌مثابه دریچه‌ای می‌پردازد که از آن، وضعیت کلی حاکم بر ادبیات ایران رصد شود و به بهانه انتشار یک کتاب تازه و بنا بر مهم‌ترین مولفه‌های آن کتاب، سویه‌های مختلفی از ادبیات ایران مورد خطاب قرار بگیرد.

۲ اما مولفه‌های عام وضعیت موجود ادبیات امروز چیست؟ در همه گپ‌وگفت‌های دوستانه و نیز در سایه کلمات همه نقدهای کلی‌نگری که در چند سال اخیر نوشته شده‌اند، شبحی وجود دارد که خبر از فاجعه‌ای بزرگ می‌دهد. عیان‌ترین مصداق این فاجعه تنزل معنی‌دار کیفیت آثاری است که نوشته یا دست‌کم منتشر می‌شود. آثار مایه‌دار آنقدر نایاب و کتاب‌هایی که خواندن‌شان حداقل اتلاف وقت نباشد، چنان کمیاب‌اند که عرصه تولید ادبیات به برهوتی تبدیل شده که در تاریخ ۸۰ساله ادبیات مدرن فارسی بی‌سابقه است. آدم‌های جامعه ادبیات اما، سرخوشانه مشغول برگزاری مناسک و آیین‌های فرهنگی- رسانه‌ای‌اند بی‌آنکه بدانند آنچه برایش جشن می‌گیرند و جایزه‌اش می‌دهند، حرکاتی است توخالی که چیزی نیست جز نشانه‌ای بر مرگ مغزی ادبیات فارسی. علایم دال بر مرگ مغزی مذکور بیشتر در مقاله‌های متعدد پیش نهاده شده، اما برای استقلال این یادداشت شمای کلی‌ای از چهره ادبیات امروز ترسیم می‌شود تا سمت و سویی نشان داده شود که اکثریت شاعران و قصه‌نویسان در پیش گرفته‌اند. دستورالعمل عام قصه‌نویسی را بازار صادر کرده است؛ یک دهه است که نوع خاصی از بازاری‌نویسی، شکل و شمایل تازه‌ای از داستان عامه‌پسند، از سوی بازار و ساز و برگ‌های رسانه‌ای و جشنواره‌ای‌اش سفارش داده شده و به‌مثابه یک نرم‌افزار در بطن قصه‌نویسی فارسی مستقر شده است. انبوهی از نویسنده‌های پیر و جوان خلاقیت ادبی را تعطیل کرده، این نرم‌افزار را به‌کار گرفته‌اند و مشغول عینیت‌بخشیدن به سفارش بازارند. دو لاشه بی‌خاصیتی از پیشنهادهای فرهنگی سرمایه‌داری متاخر تحت عنوان پست‌مدرنیسم، تبدیل به نقابی شده که بخشی از محصولات «بازار» را آوانگارد بنامد و به اصطلاح جنس بازار جور شود. اوضاع شعر نیز کم و بیش همین‌گونه است؛ فقط بازار به تازگی وارد عمل شده و بر موج سانتیمانتالیسم عوامانه روی‌گردانی پوپولیستی از هر نوع نوجویی و نظریه‌ورزی، بر موج بلاهتی که شعر را پدیده‌ای ماقبل تاریخی و تفکرگریز می‌پندارد، سوار شده است. وجه اشتراک همه طیف‌های رنگین‌کمانی که شرح داده شد، غالب‌ترین مشخصه مرگ ادبیات جدی در مملکت ما، دیواری است که بین ادبیات و سیاست کشیده‌اند. سیاست نه به مثابه اقداماتی که برای کسب قدرت صورت می‌گیرد که به معنای کنشی که مفهوم و وضعیت انسان و جامعه را بازمی‌یابد و دگرگون می‌کند، همان چیزی که به لفظ حیوان افزوده می‌شود و انسان را «حیوان سیاسی» می‌خواند. سیاست‌زدایی از ادبیات گفتمان غالب دهه‌ای بود که پشت سر گذاشته‌ایم و اکنون با سردخانه برساخته آن مواجهیم؛ یک قدم بیشتر با گورستان فاصله نیست.

برساختن «ژورنالیسم انتقادی»، ژورنالیسمی صریح و مداخله‌گر، تنها شیوه ممکن برای مقاومت است. در آنچه پیش روی نقد ادبی است، جزییات‌پردازی، موشکافی و مفهوم تا مغز استخوان محافظه‌کارانه «رعایت انصاف»، که می‌خواهد منتقد را وادارد در ارتجاعی‌ترین متن‌ها نیز به «نقاط‌قوت» اثر اشاره کند، بازدارنده است

۳ ادبی‌ترین علت ایجاد چنین فضایی حذف منتقد از جریان تولید و عرضه کتاب است؛ هرچند که این حذف خود از سوی بازار سامان داده شده است. کنارگذاشته‌شدن منتقد از تاثیرگذاری بر زندگی کتاب‌ها کار را به جایی رسانده که موفقیت یا شکست کتاب‌ها هیچ ارتباطی با نقد ادبی ندارد. آنچه سرنوشت تولیدات ادبی جامعه ما را رقم می‌زند چیزی نیست جز حاصل جمع مواضع «ژورنالیسم پوپولیستی» نسبت به آن کتاب با تعدادی نمایش فرهنگی مثل جایزه و جشنواره. از میانه‌های دهه ۷۰ به‌بعد، روندی پیش آمد که در نهایت به «نقدزدایی» از ژورنالیسم ادبی منجر شد. کوچ‌دادن بحث‌های انتقادی پیرامون ادبیات از مجله‌های مستقل ادبی به روزنامه‌ها، نخستین مرحله بود. در این مرحله با ایجاد فضایی وسیع، بنابر فضایی که در صفحات ادبیات روزنامه‌های متعدد دوران اصلاحات به وجود آمده بود، چهره‌های جدید بسیاری وارد عرصه ژورنالیسم ادبی شدند که قطعا برخی از آنها صلاحیت این کار را نداشتند. همین مساله باعث شد که تاثیرگذاری و هژمونی چهره‌های شناخته‌شده نقد ادبی به شدت ضعیف شده و بخش زیادی از آن در اختیار جوانان قرار بگیرد. بعدها با به حداقل‌رسیدن روزنامه‌های اصلاح‌طلب از یک سو و توقف انتشار مجلات جدی ادبی از سویی دیگر، دوباره محدودیت فضا ایجاد شد و اتفاقا هم منتقدان شناخته‌شده نسل‌های قبل از مطبوعات بیرون ماندند و هم بخش مهمی از جوانان مایه‌داری که در دهه ۷۰ چهره شده بودند. آنهایی که در مطبوعات ماندند، کسانی بودند که شرایط دشوار و محدودیت‌زای بقای یکی، دو روزنامه باقیمانده را می‌پذیرفتند و کم‌کم به اعضای سازمان احزاب صاحب روزنامه بدل می‌شدند. به این ترتیب، ژورنالیسم ادبی به کلی از سنت روشنفکری سابق نقد ادبی گسست و به شاخه‌ای از گفتمان اصلاح‌طلبانه برآمده از دوم خرداد محدود شد. این پروسه، کاری‌ترین ضربه را به ژورنالیسم ادبی وارد کرد و تک‌تک منتقدان باصلاحیت و بادانش ادبیات و پدیده‌ای به نام نقد ادبی را از مطبوعات زدود. با این تفاصیل، روشن است که می‌توان وضع موجود را مستقیما نتیجه فقدان «ژورنالیسم‌انتقادی» در فضای ادبیات یک دهه اخیر و فربه‌گی جریانی شبه‌حزبی به جای آن دانست؛ جریانی که همزمان با آلودگی عیان بازاری و محفلی، از ابتذالی نو-سیما در ادبیات فارسی حمایت می‌کرد.

۴ همه اینها اما یک‌سوی قضیه است؛ انفعال عجیب و غریب منتقدان، خود اهمیت بسیاری در برقراری این وضعیت دارد. نه در پی برساختن رسانه‌ای مستقل برای مقابله با وضعیت موجود برآمدند و نه به شکلی سازمان‌یافته در فضاهای موجود دخالت کردند. برخی ناامیدانه ژورنالیسم را رها کردند و برخی، بی‌آنکه علنا با کلیت موقعیت درگیر شوند، قدم‌های لاک‌پشتی خویش را ادامه دادند و برخی دیگر نیز ذوب و خود به یکی از چرخ‌دنده‌های آن بدل شدند. آنان که به کنج خانه‌هایشان پناه بردند تا کتاب‌های قطور بنویسند و افق‌های دوردست را تحت تاثیر قرار دهند، به مرگی زودرس دچار شدند و اگر کتابی هم منتشر کردند یا تالیف-ترجمه‌ای (بخوانید رونویسی) از نظریه ادبی غرب بود یا چنان رنگ و بوی اختگی آکادمیک به خود گرفته بود که حاصل کارشان جز تاثیر بر نابودی جنگل‌ها، جز گندیدگی بحث‌ها و نظرگاه‌های فرسوده نبود. دسته دوم هم دست را زیر چانه گذاشته بود تا بلکه کتابی نسبتا متفاوت منتشر شود، آن‌گاه کتاب مذکور را به مقاله‌ای میهمان می‌کردند؛ مقاله‌ای که قطعا با سکوت «ژورنالیسم پوپولیستی» مواجه می‌شد و در انبوه یادداشت‌های رو به بازار، ناخوانده می‌ماند. ادوارد سعید در همان مقاله اشاره می‌کند که منتقدان رادیکال باید تالیف کتاب‌های آن‌چنانی را به دایناسورهای آکادمی بسپارند و خود به نوشتن مقاله، به دخالت در وضعیت موجود با اضطرار و چابکی خاص کنش‌گری در قالب «ژورنالیسم انتقادی»، مشغول شوند. جالب اینجاست که در این سوی جهان، در مملکت خودمان هم، مراد فرهادپور به نتیجه‌ای مشابه می‌رسد؛ او نیز تنها شیوه ممکن اندیشیدن را در زمانه ما، تالیف مقاله می‌داند. او در مقدمه «پاره‌های فکر»، اشاره می‌کند که به کتاب‌های قطور، مشکوک است؛ چنین شکی در جامعه ما با وضعیت حاکم بر دانشگاه‌ها، دوچندان می‌شود. برساختن «ژورنالیسم انتقادی»، ژورنالیسمی صریح، چابک، سختگیر و مداخله‌گر، تنها شیوه ممکن برای مقاومت است. در آنچه پیش روی نقد ادبی است، جزییات‌پردازی، موشکافی و مفهوم تا مغز استخوان محافظه‌کارانه «رعایت انصاف»، مفهومی که می‌خواهد منتقد را وادارد که در ارتجاعی‌ترین متن‌ها نیز به «نقاط قوت» اثر اشاره کند، بازدارنده و در مقابل، تمرکزی وفادارانه بر «امر کلی»، راه‌گشا خواهد بود. ادوارد سعید در این مورد نیز پیشنهادی در آستین دارد: باید حرفه‌ای‌گری و تخصص‌محوری را به حقوق‌بگیران نهادهای رسمی سپرد و تماما ذوق‌ورزانه (آماتور) با کتاب‌ها مواجه شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱) ترجمه فارسی این کتاب، همچون دو کتاب مهم دیگر از همین نویسنده، به قلم اکبر افسری توسط انتشارات توس منتشر شده است. مقدمه این کتاب با عنوان «نقد عرفی» یادداشت درخشانی است که مواضع رادیکال ادوارد سعید را درباره نقد ادبی روشن می‌کند. سعید به بهانه توضیح مقاله‌های کتابش، مفهومی به نام «نقد عرفی» را تاسیس می‌کند و چگونگی آن را نشان می‌دهد.

یادداشتی بر آثار داستانی بلقیس سلیمانی به خاطر انتشار «پسری که مرا دوست داشت»

خاطرات پس از مرگ خانم نویسنده*

سید حسن فرامرزی

اغلب منتقدانی که پیرامون آثار داستانی بلقیس سلیمانی نوشته‌اند، متفق‌القول‌اند که نویسنده با حضور دیرهنگام‌اش در عرصه قصه نویسی ضرر کرده است. سلیمانی متولد سال ۱۳۴۲ نخستین اثر داستانی‌اش، رمان بازی آخر بانو را در سال ۱۳۸۴ چاپ کرد. یعنی در چهارمین دهه زندگی. پس این مساله که نویسنده دیر به جمع قصه‌نویس‌ها پیوسته، بیراه نیست اما اینکه این تاخیر ضرر و زیانی هم در پی داشته، به نظر درست نمی‌آید.

نباید فراموش کنیم که بلقیس سلیمانی تا پیش از چاپ رمان بازی آخر بانو در عرصه ادبیات و در واقع نقد، چهره‌ای کاملا متعهد داشت. در محافل و جلسات ادبی متعهدها شرکت می‌کرد ولی نام‌اش در نشریه‌های روشنفکری برده نمی‌شد و اگر هم نامی از او برده می‌شد، کم و کیفش اصلا و ابدا مثل حالا نبود. در واقع بلقیس سلیمانی تا پیش از چاپ نخستین اثرش از اعضای ثابت جریان ادبیات متعهد پس از انقلاب‌اسلامی به‌حساب می‌آمد اما خانم نویسنده به محض چاپ بازی آخر بانو با سخت‌گیری‌ها و سهل‌گیری‌هایی از طرف دو جریان متعهد و روشنفکر به بازی دیگری فراخوانده شد و در واقع بازی دوم خودش را آغاز کرد. بازی‌ای که برای متعهدها ناخوشایند بود و برای روشنفکرها خوشایند. یعنی همان اتفاقی که برای احمد دهقان یا مجید قیصری پیش آمد. از طرف دیگر حتما به یاد داریم کیفیت آثار تولید شده به وسیله نویسندگان و هنرمندان جریان متعهد را به‌خصوص در سال‌های اول انقلاب. اگر کسی آثار داستانی احساسی ضعیف آرمانی و شعاری نویسندگان این جریان را نخوانده باشد، بعید می‌دانم آثار سینمایی این جریان را ندیده باشد و این مساله با مراجعه به آثار تولید شده این جریان قابل مشاهده است. بنابراین بلقیس سلیمانی در سال‌های پیش از بازی آخر بانو، قلم به دستی است با چارچوب فکری متعهد که فعالیت رشد و بالیدنش را در همین بستر شروع کرده، در همین بستر ادامه داده و بنابراین به آن مدیون است. بستری که ادبیات و هنری ضعیف را تولید می‌کرد. (فعلا کاری به بعد از بازی آخر بانو نداریم)

و حالا سوال اصلی را دوباره مطرح می‌کنیم:

آیا بلقیس سلیمانی با تاخیری که در قصه نویسی‌اش پیش‌آمده، دچار ضرر شده است؟

به نظر نه تنها سلیمانی ضرر نکرده که اصلا می‌توان این تاخیر را جزو شانس‌های زندگی ادبی او به حساب آورد. چه شانسی بزرگ‌تر از اینکه نویسنده اگر سال‌ها قبل شروع به چاپ قصه‌هایش می‌کرد، چیزهایی را می‌نوشت که حالا در آثار خود به خصوص رمان‌هایش آنها را به شدت نقد و نفی می‌کند؟ مگر نه اینکه سلیمانی در آن سال‌ها در اتمسفری نفس می‌کشید که مملو بود از شعار احساس آرمان و... . مگر نه اینکه نویسنده همراه با کسانی ادبیات را شروع کرد و همدوش کسانی دست به قلم برد که اگر می‌خواستند واقعیت را بنویسند، مثلا جانفشانی شهید بزرگ حسین فهمیده یا قهرمانی بزرگمردی چون شهید محمد جهان‌آرا طوری می‌نوشتند که خواننده از فرط سانتی مانتالیسم به جای روبه‌رو شدن با یک عظمت دچار ملال می‌شد. پس سلیمانی نه تنها ضرر نکرده که اصلا شانس هم آورده. چه بسا او همان سال‌ها می‌نوشت و پشت سرش به جای بازی آخر بانو چند اثر فراموش شدنی و شعاری باقی‌می‌گذاشت.

اما شانس سلیمانی اصلا در روی خوش نشان دادن روشنفکرها به آثارش نیست، هر چند با چاپ آثاری چون بازی آخر بانو، خاله بازی و به هادس خوش آمدید، خوانناخواه توانسته دل روشنفکرها را نیز به دست آورد، بلکه خوش‌اقبالی نویسنده در این است که توانسته با مراجعه به زندگی شخصی و تجربه‌های منحصربه‌فرد خود و با دور شدن از دغدغه‌های هنرمندان متعهد قصه‌های خودش را بنویسد. (یادآوری می‌کنم که آثار نویسنده از جمله رمان‌هایش و به خصوص بازی آخر بانو دقیقا بر اساس زندگی واقعی و تجربه‌های شخصی او نوشته شده به طوری که می‌توان آن را یک اتوبیوگرافی مستند آمیخته به خیال دانست یا در مورد موتیف مرگ در آثار این نویسنده باید دانست که نویسنده به گفته خودش مرگ را به شکل خاصی و با همه وجود تجربه کرده است[نوار مصاحبه، آرشیو شخصی]. نوشتن فارغ از جریان‌ها، مُدها و شعارهای موجود در یک فضای ادبی مطمئنا آرزوی هر نویسنده‌ای است. بلقیس سلیمانی تا به حال سه رمان بازی آخر بانو (۱۳۸۴، ققنوس)، خاله بازی (ققنوس، ۱۳۸۷) [که ظاهرا این دو اثر دو مجلد از سه گانه‌ای است که عنوان مجلد سوم آن نارسیده ترنج است]و به هادس خوش آمدید (چشمه ۱۳۸۸) و دو مجموعه داستان بازی عروس و داماد (چشمه ۱۳۸۶) و پسری که مرا دوست داشت (ققنوس ۱۳۸۹) را نوشته که اثر اخیر آخرین و تازه‌ترین اثر داستانی او است. در یک کلام بلقیس سلیمانی یک رمان نویس موفق است و نه یک کوتاه‌نویس موفق. دو مجموعه داستان نویسنده یعنی بازی عروس و داماد و پسری که مرا دوست داشت، صرفا وقت خواننده را تلف می‌کند. شاید سرجمع در این دو مجموعه داستان که روی هم شامل ۱۰۶ داستان خیلی کوتاه است، یکی دو داستان قابل‌توجه دیده شود. داستان‌های این دو مجموعه موضوع‌های متنوعی دارد با حجم‌هایی از یک پاراگراف تا سه، چهار صفحه. این دو کتاب هر چند برخاسته از اضطراب‌ها و نگرانی‌های قابل‌احترام نویسنده هستند اما آثاری شکست خورده‌اند. چرا که به ضرس قاطع می‌توان گفت نه تنها هیچ‌گونه خاستگاه ادبی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی... ندارند، بلکه تنها بر پایه یک مد ادبی کاملا غلط نوشته شده‌اند. خاطرمان باشد زمانی ادبیات چپ مد بود و بعد مثل سارتر فکر کردن و زمانی مثل گلشیری نوشتن و شبیه براهنی سرودن و بعد تئوری‌های دریدا در شعر و داستان پیاده شد و الی آخر. کوتاه نویسی هم یک مد ادبی است. مینی مالیسم، فلش یا دیگر زیر مجموعه‌های متنوع کوتاه‌نویسی که فقط زرق‌وبرق و کج فهمی‌هایش نصیب ما شده، یکی از بختک‌های حال حاضر ادبیات ماست. اینکه عده زیادی می‌گویند«چون ما در حال توسعه هستیم، چون جهان حالا جهان دیجیتال است، چون همه چیز ماشینی و سریع و فرصت‌ها محدود شده، پس دیگر زمانی برای مطالعه و نوشتن باقی نمی‌ماند و بنابراین ما حرف‌هایمان را در یک پاراگراف می‌نویسیم تا فلان و بهمان شود» هیچ خاستگاه عقلانی و قابل توجیهی ندارد و چیزی جز توهم نیست. پاسخ به این افراد فقط یک کلام است: اگر وقت خواندن ندارید، نخوانید و اگر وقت نوشتن ندارید، ننویسید. چرا ناتوانی‌هایمان را باید از طریق ادبیات فرافکنی کنیم. نوشتن یک قصه مینی مال همان‌قدر سخت است که سرودن یک هایکو و خواندن یک داستان مینی مال همان‌قدر زمان نیاز دارد که خواندن یک شعر هایکو. آیا چون شعر هایکو کوتاه است باید سرودنش ۱۰ثانیه وقت بگیرد و خواندنش دو ثانیه؟ اگر قرار باشد پشت میز کارمان در صدا و سیما بنشینیم و تند تند داستان‌های مثلا مینی مال بنویسیم، این می‌شود تخلیه روح و فرار از اضطراب‌ها و یک جور بساز و بفروش نه نویسندگی.

پسری که مرا دوست داشت
بلقیس سلیمانی
انتشارات ققنوس
چاپ اول: ۱۳۸۹

اما اگر قرار بر تاثیرگذاری و ماندگاری باشد، نویسنده باید به رمان‌های‌اش امید ببندد. هر سه رمان نویسنده در بستری تاریخی، سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرند. یعنی سال‌های ۶۰ بعد از انقلاب‌اسلامی و زمان جنگ که اتفاق‌ها تا زمان حال حاضر جلو می‌آیند. در این رمان‌هاست که نویسنده توانسته به خوبی اوج بگیرد و دغدغه‌هایش را فارغ از دغدغه‌های بستر متعهد بیان کند و با نگاهی خاص به توصیف و انتقاد از برخی مسایل بپردازد. سلیمانی با نخستین رمان خود بازی آخر بانو یعنی در همان گام اول خودش را تثبیت کرد و نشان داد چه در ساختار و چه در محتوا حرف‌ها برای گفتن دارد. بازی آخر بانو با ساختاری شکیل و قابل توجه در صدر آثار سلیمانی نام او را بر سر زبان‌ها انداخت و همین رمان بود که باعث شد متعهدها از او دلخور شوند و روشنفکرها او را تحسین کنند. دو رمان بعدی نویسنده نیز در همین راستا و با همان دغدغه‌ها نوشته شدند، هر چند نتوانستند موفقیت بازی آخر بانو را تکرار کنند اما در تار و پود خود نشان از نویسنده‌ای آگاه به فن رمان نویسی دارند. بازی آخر بانو نه تنها بهترین رمان نویسنده که بهترین اثر او است. خاله بازی همانطور که از نام‌اش و طرح جلد اکلیلی و عوامانه‌اش پیداست، محتوایی «خاله‌بازی»گرایانه دارد و در آن بیشتر می‌توان دغدغه‌های زنانه سلیمانی، از نوع کلیشه‌ای و زردشان را سراغ گرفت. هر چند نویسنده سعی دارد از دل این خاله بازی‌ها نیز تولید مفهوم کند. به هادس خوش آمدید، نیز رمانی است با اسمی کاملا بی‌ربط که یک پله از بازی آخر بانو پایین‌تر و یک پله از خاله بازی بالاتر است.

شاید بزرگ‌ترین ایرادی که می‌توان در رمان‌های سلیمانی و نویسندگی او مشاهده کرد، تکرار یک تیپ شخصیتی خاص است که خواننده را به یاد ادبیات‌های تبلیغاتی و حزبی می‌اندازد. در رمان‌های سلیمانی همواره شاهد حضور کلان و تاثیرگذار دختری روستایی هستیم که خواننده پر و پا قرص ادبیات و تاریخ و فلسفه است. از همان دخترهای همه فن حریف و همه چیزدانی که در حال دوشیدن شیر گاو هگل می‌خواند. این تیپ شخصیتی ملال‌انگیز و فوق‌العاده کلیشه‌ای که بیشتر در ادبیات‌های حزبی متعهد و تبلیغاتی کاربرد دارد، می‌تواند ارثیه‌ای باشد از طرف ادبیات و هنر متعهد به ادبیات و ذهن سلیمانی. شاید هم نویسنده نتوانسته از زیر بار سنگین واقعیت زندگی شخصی‌اش بیرون بیاید. این تیپ شخصیتی شاید یک بار آن هم در بازی آخر بانو با آن شکل و محتوای خاص قابل هضم باشد اما تکرار آن در دو رمان دیگر نویسنده و چه بسا در رمان‌های بعدی او یکی از آسیب‌های جدی ادبیات او است. آسیبی که باعث می‌شود، بگوییم سلیمانی رمان‌نویسی است خوب اما فوق‌العاده بد سلیقه.

*عنوان یادداشت برگرفته از رمانی اثر ماشادو دآسیس ترجمه عبدالله کوثری.

دقایق

رمان و ایده

امیر احمدی آریان

■ وقتی از رابطه رمان با ایده حرف می‌زنیم، دقیقا به چه اشاره می‌کنیم؟ بسیار گفته‌ایم و گفته‌اند که داستان فارسی از فقدان ایده رنج می‌برد، رمانی که به تفکر گره خورده باشد، کم داریم و ادبیات ما اسیر منطق بازنمایی است و حرف‌هایی از این دست. اما در ماهیت این رابطه کمتر گفته‌اند و نوشته‌اند. فقدان ایده به انحای گوناگون حس می‌شود و قلم‌های گوناگون از نسل‌ها و با نگاه‌های گوناگون مدام می‌نالند که نویسندگان ما ایده ندارند و رمان ما از تفکر تهی شده است اما اتفاقی که نمی‌افتد، تبیین ضرورت حضور ایده در ادبیات داستانی است. گشایش و پیگیری بحث در این ضرورت واجب به نظر می‌رسد.

سوال‌های بسیاری در این بین پیش کشیده می‌شود که همه محتاج جواب‌اند. بی‌شک اول از همه، مساله رابطه فلسفه و ادبیات پیش می‌آید. مگر نه اینکه تمام هم و غم فیلسوفان درگیری با مساله ایده، یا دقیق‌تر بگوییم، مساله مفهوم است، مگر نه اینکه خرورها متن از انواع و اقسام فیلسوف‌های ریز و درشت منتشر می‌شود که دغدغه‌شان درگیری با مسایلی انتزاعی از این دست است، پس ادبیات در این بین چه می‌کند و چه می‌خواهد؟ چرا رمان‌نویس باید وقتش را پای کاری بگذارد که فیلسوفان تمام وقت به انجامش اشتغال دارند؟ وقتی انواع و اقسام امکانات برای نوشتن هست، وقتی فضاهایی وجود دارد که نوشتن و بازنمایی و حتی تولیدشان فقط از عهده رمان‌نویس برمی‌آید، چرا باید به کاری روی آورد که دیگرانی هستند که انجامش می‌دهند؟ درگیر شدن با ساحت ایده رمان را انتزاعی‌تر می‌کند و شور و کنشی را که اغلب خوانندگان انتظار دارند از رمان می‌گیرد. وقتی متون فلسفی به راحتی نهایت انتزاع و مفهوم‌پردازی را فراچنگ می‌آورند، چرا نویسنده‌ای باید در آن مسیر زور بزند و اندرخم کوچه‌ای گیر کند که فیلسوفان مدت‌ها قبل هفت شهرش را گشته‌اند؟

دو حالت پیش رو است: یا ادبیات در این راه پا در جای پای فلسفه می‌گذارد و همان مسیر را می‌پیماید که در این صورت بی‌شک شکست خورده است و مضحک می‌نماید. رمانی‌که در آن شخصیت‌هایش حرف‌هایی بزنند که مستقیم از مقالات گرفته شده است، رمانی پر از اسم فیلسوف و نقل قول از آثار فلسفی و نقد بی‌واسطه فلان نحله فکری، چیزی جز تقلید خنک و بی‌مزه‌ای از اصل نیست و بی‌شک ارزش لحظه‌ای صرف وقت را ندارد.

اما دفاع از گره خوردن ایده و رمان، بی‌شک در جهت فوق نیست. رمان در ساحت ایده‌پردازی، نوعی «مکمل» به معنای دریدایی است، مکملی که حفره‌ای را پر می‌کند که فلسفه هرگز قادر به پرکردن آن نخواهد بود.

باختین این وضعیت را به خوبی در کتاب «مسایل بوتیقای داستایوفسکی» شرح داده است. فصل سوم کتاب که «ایده نزد داستایوفسکی» نام دارد، اصالت نحوه ایده‌پردازی نزد داستایوفسکی را به شکلی عالی باز می‌کند و تفاوت آن را با انتزاع فلسفی نشان می‌دهد.

خلاصه فصل سوم کتاب باختین، این است که داستایوفسکی ایده‌ها را به زندگی شخصیت‌ها گره می‌زند و در بسط هر ایده‌ای به تجربه زیسته افراد اولویت اول را می‌بخشد؛ کاری که در فلسفه هرگز رخ نمی‌دهد. ایده‌های هگل در پدیدارشناسی روح را هر کسی می‌تواند بگوید، اگر در رمانی بخواهیم مطرح‌شان کنیم در دهان هر کسی جا می‌شوند، به این دلیل که مستقل از تجربه زیسته فیلسوف تولید شده‌اند، یا حداقل نقش تجربه فردی در ساخته شدن‌شان پنهان شده است اما در آثار داستایوفسکی مسیر عکس پیموده می‌شود: ایده‌ها رابطه مستقیم با تجربه زیسته دارند و از دل زندگی روزمره سر برمی‌آورند. هنگام حرف زدن از آثار داستایوفسکی، اغلب ناخودآگاه نام شخصیت‌ها را بر زبان می‌آوریم نه نام نویسنده را. از آنچه در سر راسکولنیکوف می‌گذرد حرف می‌زنیم، نگاه پرنس میشکین به جهان را توضیح می‌دهیم، سعی می‌کنیم دلیل اعتراف استاورگین را بفهمیم و در این موارد نام داستایوفسکی را کنار می‌گذاریم و ایده را از خلال شخصیت درک می‌کنیم. چرا چنین است؟ چون داستایوفسکی توانسته است ایده را به زندگی فردی، به تجربه زیسته شخصیت‌ها مستقیما گره بزند و رابطه تفکر و تجربه را بهتر از هر فیلسوف دیگری مفهوم‌پردازی کند.

داستایوفسکی در نوسانی دایمی بین ایده و زندگی