بخشی از کتاب «فضای ادبیات» موریس بلانشو

نگاهِ اورفه[1]

ترجمه: امیرحسین افراسیابی

نوشته زیر ترجمه چند صفحه از کتاب مهم موریس بلانشو[2] به نام «فضای ادبیات» است.[3] در این چند صفحه (از اواسط و مهم‌ترین بخش کتاب) بلانشو از اسطوره اورفه استفاده کرده است تا اندیشه‌هایش را در مورد کار (اثر هنری و به‌خصوص شعر که همان «آواز» است، آوازی که خوانده می‌شود و نیز آوازی که نواخته می‌شود و در فارسی به آن «آهنگ» می‌گوییم)، الهام و نکته‌های ظریف دیگری که کار یا اثر با آن درگیر است، بیان کند. او خود در یادداشت آغاز کتاب به اهمیت این چند صفحه اشاره می‌کند. و آن یادداشت این است:

کتاب، حتا یک کتاب پراکنده، دارای مرکزی است که آن را به سوی خود می‌کشد. این مرکز ثابت نیست، بل که تحت فشار کتاب و چه گونگی ترکیب آن، دچار آوارگی است. با این همه مرکزی است ثابت که، اگر اصیل باشد، خود را آواره می‌کند، اگرچه همان که هست می‌ماند و همیشه مرکزی‌تر، پنهان‌تر، نامطمئن‌تر و سلطه‌جوتر می‌شود. کسی که کتاب را می‌نویسد، آن را از سر اشتیاق به این مرکز و از سر بی‌خبری می‌نویسد. احساس اینکه لمسش کرده‌ای به راحتی می‌تواند تنها این خیال باطل باشد که به آن دست یافته‌ای. هنگامی که کتاب مورد بحث کتابی باشد که قصدش روشن کردن است، گفتن اینکه رو به سمت کدام نقطه دارد، نوعی نیت خیر روشن‌شناختی است: این جا، به سمت صفحه‌هایی که عنوانشان «نگاه اورفه» است.

آنگاه که اورفه به سوی یوریدیسه[4] سرازیر می‌شود، نیروی هنر است که شب را می‌گشاید. از آنجا که هنر نیرومند است، شب به او خوش آمد می‌گوید؛ خلوتی پذیرا می‌شود، هم‌سازی و توافق نخستین شب. اما به سوی یوریدیسه است که اورفه سرازیر شده است. یوریدیسه برای او نهایتی است که هنر می‌تواند رسید. زیر لوای نامی که او را پنهان می‌کند و پرده‌ای که او را می‌پوشاند، نقطه به‌شدّت تیره‌ای است او، که هنر و اشتیاق، مرگ و شب، گویی به سویش کشیده می‌شوند. لحظه‌ای است که گوهرشب به آن شبِ دیگر می‌رسد.

در هر حال، کار اورفه در سرازیرشدن به ژرفنا، نزدیک‌شدن به این نقطه نیست. کار او این است که به روشنایی روز بازش گرداند و در روز به او شکل، قالب و واقعیت دهد. اورفه به هر کاری توانا است، مگر نگاه‌کردن به چهره این نقطه، مگر در شب نگاه‌کردن به مرکز شب. می‌تواند به سویش سرازیر شود؛ می‌تواند- و این از توان هم نیرومندتر است- به سمت خود بکشاند و رو به بالا هدایتش کند، اما تنها با روی‌گرداندن از او. این روی‌گردانی تنها راه نزدیک‌شدن به او است. این همان معنای نهان‌گاه است هنگامی که خود را در شب آشکار می‌کند. اما اورفه، در جابه‌جایی کوچ، کاری را که باید به اتمام رساند فراموش می‌کند و ناگزیر آن را فراموش می‌کند، زیرا خواست نهایی حرکتش تحقق کار نیست، تنها این است که کسی با این نقطه روبه‌رو شود، بر گوهرش چنگ اندازد، آنجا که آشکار شود بر آن چنگ اندازد، جایی که گوهرین است و به‌گونه‌ای گوهرین پیدایی است: در دل شب.

اسطوره یونانی می‌گوید: کار تنها زمانی می‌تواند تولید شود که تجربه بی‌کران ژرفا - که یونانیان آن را برای کار ضروری می‌دانستند و به‌عنوان آنچه کار با آن بی‌کرانگی‌اش را دوام می‌آورد، می‌شناختند - به خاطر خودش تعقیب نشود. ژرفا به گونه‌ای یک راست خود را آشکار نمی‌کند؛ تنها به گونه پنهان در کار پیداست. این امری بنیادین است، پاسخی بی‌چون و چرا. با این همه، اسطوره چنان می‌نماید که سرنوشت اورفه گردن‌نهادن به قانون نهایی نیست. و، البته، اورفه با سر برگرداندن به سوی یوریدیسه، کار را، که بی‌درنگ ناکرده می‌شود، ویران می‌کند و یوریدیسه به میان سایه‌ها باز می‌گردد. آنگاه که او به پشت سر نگاه می‌کند، گوهر شب چون چیزی غیرضروری نموده می‌شود. چنین است که او به کار، به یوریدیسه و به شب خیانت می‌کند. اما روی‌برنگرداندن به سوی یوریدیسه هم کم‌تر نادرست نیست. نگاه‌نکردن، بی‌وفایی نسبت به بی‌کرانه است، نیروی نسنجیده حرکت، که یوریدیسه را نه در حقیقت روز و خواهش هر روزه، بل که در ابهام شبانه می‌خواهد، در فاصله، با تنی بسته و چهره‌ای مهر و موم- می‌خواهد او را هنگامی که پنهان است ببیند، نه هنگامی که پیداست و نه در صمیمیت یک زندگی آشنا، بل که چون بی‌گانگی‌ای که مانع نزدیکی است و می‌خواهد در سرشاری مرگ او زندگی کند، نه اینکه او را زنده سازد.

تنها چیزی که اورفه به جست‌وجویش به جهان زیرین آمد، همین است. تمام شکوه کارش، تمام نیروی هنرش و حتا اشتیاق به یک زندگی شاد در روشنی شفاف و دوست داشتنی روز، برای این مقصد قربانی شده‌اند: نگاه‌کردن در شب به آن چه شب پنهان می‌کند، شبِ دیگر، نیرنگی که آشکار می‌شود.

این حرکتی بی‌نهایت مشکل‌ساز است که روز، آن را چون نوعی جنون توجیه‌ناپذیر، یا چون زیادتی تبری‌جو، محکوم می‌کند. از چشم‌انداز روز، نزول به جهان زیرین، پایین‌رفتن در اعماق واهی، به خودی خود زیاده‌روی است. شکستن قانونی که اورفه را از «بازپس نگریستن» منع می‌کند، اجتناب‌ناپذیر است، زیرا که او با نخستین گام‌ها به سوی سایه‌ها آن را از پیش شکسته است. این نکته اشارتی است بر اینکه در واقع هیچ‌گاه اورفه از بازگشتن به سوی یوریدیسه دست نکشیده است: او را نادیدنی دید، دست نخورده لمس کرد، در غیبت سایه‌وارش، درآن حضور پوشیده که غیبتش را پنهان نمی‌کرد، که حضور غیبت بی‌پایانش بود. اگر نگاهش نکرده بود، نمی‌توانست او را به سوی خود بکشد؛ و درست است که یوریدیسه نیست، اما در این نگاه به پشت سر، اورفه خود غایب است. او کم‌تر از یوریدیسه نمرده است- مرده، نه از آن گونه مرگ نفسانی که آرمیدن است، خاموشی است و پایان است، بل که از گونه آن مرگ دیگر که مرگ بی‌انتها است، عذاب فقدان پایان است.

روز، با داوری‌کردن بر کار اورفه، بی‌صبری او را هم سرزنش می‌کند. گویا اشتباه اورفه که سرنوشتش تنها آوازخواندن از یوریدیسه است، در اشتیاقی ریشه دارد که او را به دیدن و تملک یوریدیسه وامی‌دارد. او تنها در آواز، اورفه است: هیچ رابطه‌ای با یوریدیسه نمی‌تواند داشته باشد مگر در محدوده سرود ستایش. او تنها پس از شعر و به‌خاطر شعر است که زندگی و حقیقت می‌یابد و یوریدیسه چیزی به جز بیان‌گر این وابستگی جادویی نیست که بیرون از شعر، اورفه را تبدیل به سایه‌ای می‌کند و تنها در فضای اورفه‌ای و با معیار اورفه‌ای، آزاد، زنده و فرمانروایش می‌سازد. آری، این درست است: اورفه تنها در آواز، به یقین بر یوریدیسه تسلط دارد. اما در آواز هم، یوریدیسه از پیش از دست رفته است و خود اورفه، اورفه تجزیه شده است؛ آواز بلافاصله از او «مرده ابدی» می‌سازد. او یوریدیسه را از دست می‌دهد چون که فراتر از حدود حساب شده آواز، مشتاق او است و خود را از دست می‌دهد، اما این اشتیاق و از دست رفتن یوریدیسه و تجزیه‌شدن اورفه لازمه آوازند، درست به همان‌گونه که عذاب سکون ابدی برای کار لازم است.

اورفه به خاطر بی‌صبری مجرم است. اشتباهش این است که می‌خواهد به جای پی‌گیری بی‌وقفه همان عمل اشتباهش، لایتناهی را به اتمام برساند، برای تمام‌ناشدنی پایان قایل شود. بی‌صبری، شکست کسی است که می‌خواهد از غیبت زمان پا پس کشد؛ صبر ترفندی است که با ساختن دیگر زمانی از این غیبت که به‌نوعی دیگر سنجیده شود، در پی تسلط بر آن است. اما صبر حقیقی بی‌صبری را نادیده نمی‌گیرد، با بی‌صبری - بی‌صبری تاب آورده و به گونه‌ای بی‌انتها تحمل شده - رابطه نزدیک دارد. بنا بر این بی‌صبری اورفه در عین حال نه‌تنها خود را، نه‌تنها واقعیت روز را؛ بل که گوهر شب را. این قطعی است، استثناناپذیر است. الهام، حکم ویرانی اورفه و قطعیت این ویرانی را صادر می‌کند، بی‌آن که، بابت غرامت این ویرانی، موفقیت کار را وعده دهد یا در کار، پیروزی آرمانی اورفه یا بقای یوریدیسه را به ثبوت رساند. الهام، همان قدر که اورفه را تهدید می‌کند، کار را در خطر سازش و مصالحه قرار می‌دهد. کار در آن لحظه به حدّ نهایی تردید خود می‌رسد. از همین‌رو است که چنین به کرّات و به شدت در برابر آن چه به آن الهام می‌بخشد مقاومت می‌کند. و نیز به همین دلیل است که به حمایت از خود به اورفه می‌گوید: تنها زمانی می‌توانی مرا داشته باشی که از نگاه به او خودداری کنی. اما آن حرکت ممنوع، درست همانی است که اورفه باید انجام دهد تا کار را از آن چه به آن اطمینان می‌بخشد فراتر ببرد. این حرکتی است که نمی‌تواند، مگر با فراموش‌کردن کار و فریفته اشتیاقی شدن که از شب مایه می‌گیرد و این همان قدر با شب پیوند دارد که با خاست‌گاه شب. در این نگاه است که کار از دست می‌رود. این نگریستن، تنها لحظه‌ای است که کار به تمامی از دست می‌رود. چیزی مهم‌تر از کار، که بیش از کار از اهمیت محروم است، حضور خود را به تاکید اعلام می‌کند. کار برای اورفه مهم‌تر از هرچیز است مگر آن نگاه مورد اشتیاقی که موجب از دست رفتن کار می‌شود. پس تنها در آن نگاه است که کار می‌تواند از خود پیشی گیرد، به اصل خویش بپیوندد و در عدم امکان تقدیس شود.

نگاه اورفه هدیه نهایی اورفه به کار است. هدیه‌ای است که با آن رد می‌کند، با آن کار را قربانی می‌کند و خود را متناسب با حرکت سنجش‌ناپذیر اشتیاق به سوی اصل می‌کشاند- و با این کار نادانسته هنوز به سمت کار، به سمت اصل کار حرکت می‌کند.

سپس همه‌چیز برای اورفه در تردید شکست فرو می‌ریزد و تنها تردید کار، به‌عنوان غرامت، باقی می‌ماند، زیرا کار، هرگز آیا وجود دارد؟ در برابر به‌ترین شاه‌کاری که مهارت و تصمیم آغاز در آن جلوه‌گر است، پیش می‌آید که با چیزی محو شده روبه‌رو شویم: کار ناگهان دوباره نادیدنی می‌شود، که نیست، هرگز نبوده است. این خسوف ناگهانی، خاطره دور نگاه اورفه است؛ بازگشتی از روی دل‌تنگی به سوی تردید اصل است.

هدیه و قربانی

اگر بر آنچه چنان لحظه‌ای، به ظاهر، از الهام می‌گوید اصرار بورزیم، باید بگوییم: الهام را به اشتیاق می‌پیوندد.

تمایل «بی‌مراقبتی» را که باعث قربانی‌شدن کار می‌شود، در مراقبت از کار می‌گنجاند: قانون نهایی کار شکسته می‌شود؛ به سود یوریدیسه، به سود سایه، به کار خیانت می‌شود. بی‌قیدی، عمل قربانی‌کردن است- قربانی‌کردنی که تنها می‌تواند سبُک و بی‌قید باشد. شاید گناه باشد. به راستی هم، غرامتش بلافاصله چون کفاره گناه پرداخته می‌شود، اما بنیادش سبک‌سری، بی‌مراقبتی و بی‌گناهی است. این قربانی‌کردنی بدون تشریفات است، که در آن خود تقدیس شده یعنی شب با تمام ژرفای دست‌نیافتنی‌اش- از طریق نگاه بی‌قیدی که حتا بی‌حرمتی نیست و به هیچ روی سنگینی کفر را ندارد- به غیر ضروری، که کفرآمیز نیست بل که کمتر از هر مقوله‌ای از آن دست است، باز گردانده می‌شود.

بسیار خوب، شب بنیادینی که اورفه را، پیش از نگاه بی‌قیدش، پی می‌گیرد- شب مقدسی که او در شیفتگی آواز تسخیر می‌کند و سپس در محدوده آواز و فضای سنجیده آن ادامه می‌دهد- این شب به یقین غنی‌تر و شکوه‌مندتر از آن بی‌هودگی تهی‌ای است که نگاه اورفه از آن می‌سازد. شب مقدس، یوریدیسه را محصور می‌کند؛ آنچه را که از آواز پیشی می‌گیرد در آواز محصور می‌کند. اما خود نیز محصور است. وابسته است، پی می‌گیرد، تقدیس‌شده‌ای است در تسلط نیروهای مناسک، یعنی نظم، درستی، قانون، طریق تائو و محور دارما. نگاه اورفه شب را آزاد می‌کند، مرزها را می‌شکند، قانونی را که شامل بنیاد بود و آن را مهار می‌کرد می‌شکند. پس نگاه او آن لحظه نهایی آزادی است، لحظه‌ای که او خود را از خود آزاد می‌کند و، مهم‌تر از آن، کار را از مراقبت خود آزاد می‌کند، تقدیس‌شده‌ای را که در کنترل کار است آزاد می‌کند، تقدیس‌شده را به خود او می‌بخشد، به آزادی بنیادش. (چنین است که الهام هدیه‌ای تمام عیار است.) پس در تصمیم به نگریستن همه چیز به خطر می‌افتد. در این تصمیم است که نیروی نگاهی که بنیاد شب را آزاد می‌کند، مراقبت را لغو می‌کند، بی‌وقفه را از طریق کشف‌کردنش دچار وقفه می‌کند، به اصل نزدیک می‌شود. این لحظه اشتیاق، بی‌خیالی و اقتدار است.

نگاه اورفه الهام را به «اشتیاق» می‌پیوندد. بی‌صبری اشتیاق را به «بی‌قیدی» می‌پیوندد. کسی که بی‌صبر نیست هرگز به بی‌قیدی نمی‌رسد، به لحظه‌ای که مراقبت، با شفافیت خود متحد می‌شود. اما کسی که تنها بی‌صبر است هرگز قادر به بی‌قیدی، به داشتن نگاه بی‌وزن اورفه، نخواهد بود. چنین است که بی‌صبری باید هسته صبر بنیادین باشد، برق خالصی که انتظاری بی‌پایان، سکوت و ذخیره‌کردن مراقبت، باعث پریدنش از مرکز خود می‌شود، نه‌تنها چون جرقه‌ای که از تنشی شدید بر جهد، بل که چون نقطه‌ای تابناک که از این انتظار مراقبت گرایانه گریخته است- اتفاق شاد، بی‌قیدی.

جهش

نوشتن با نگاه اورفه آغاز می‌شود. و این نگاه، حرکت اشتیاق است که سرنوشت آواز را تباه می‌کند، دلواپسی برای آن را مختل می‌کند و در این تصمیم الهام‌شده و بی‌قید به اصل می‌رسد، آواز را تقدیس می‌کند. اما برای نزول به این لحظه، اورفه باید از پیش نیروی هنر را در اختیار داشته باشد. یعنی: آدم تنها زمانی می‌تواند بنویسد که به آن لحظه‌ای برسد که درعین حال تنها در فضایی که با حرکت نوشتن گشوده می‌شود می‌توان به آن نزدیک شد. برای نوشتن، باید از پیش بنویسی. دراین تضاد است که گوهر نوشتن، گرفتاری تجربه و جهش الهام خانه کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Orpheus

اورفه، شاعر، آوازخوان و نوازنده‌ای چنان استثنایی بود که آوازش و صدای چنگش نه‌تنها جانداران را مسحور می‌کرد، که درختان نیز با شنیدنش خود را از ریشه برمی‌کندند و به دنبالش راه می‌افتادند. اورفه عاشق ایزد دختی به نام یوریدیسه شد. یوریدیسه، به روایتی هنگام گردش در چمنزار، با همراهانش و به روایتی دیگر در فرار از دست یکی از پسرهای آپولو، به غفلت پا روی ماری گذاشت و در اثر نیش او فوت کرد. اورفه پس از زاری بسیار، سرانجام راهی به جهان مردگان پیدا کرد و از طریق هنرش، یعنی شعر و موسیقی، دل سنگ ملکه و پادشاه دنیای زیرین را چنان نرم کرد که اجازه دادند محبوبش را به جهان زندگان بازگرداند، به یک شرط و آن اینکه تا وقتی هنوز از جهان مردگان بیرون نرفته‌اند، اورفه به یوریدیسه نگاه نکند. اورفه نتوانست طاقت بیاورد و در آخرین لحظه‌ها برگشت و یوریدیسه را نگاه کرد و در نتیجه برای همیشه او را از دست داد. اورفه سوگند یاد کرد که هرگز کسی دیگر را دوست نخواهد داشت و همین باعث شد که زن‌های وحشی تراس (Thrace) در طغیانی از حسادت او را تکه‌تکه کنند. آنان سر او را در رودی انداختند و آن سر همچنان به خواندن ادامه داد.

2- Maurice Blanchot

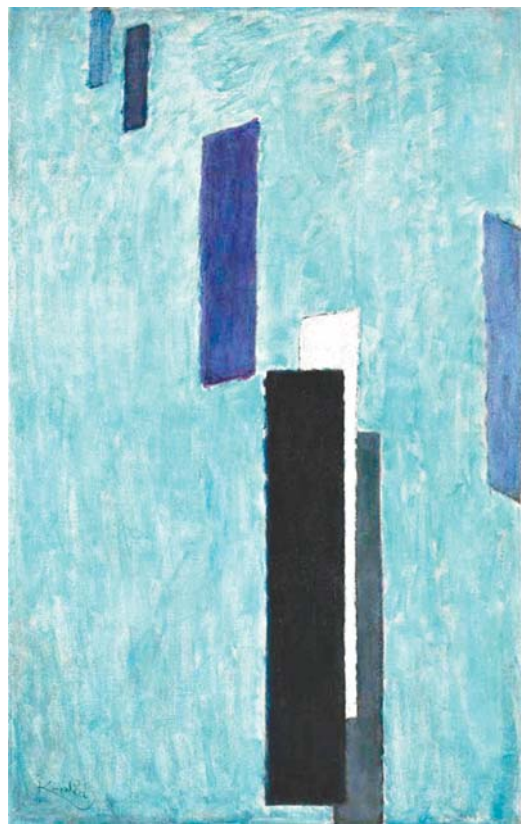
3- THE SPACE OF LITERATURE, translated by Ann Smock, University of Nebreska Press, Lincoln, London, 1982

4- Eurydice

آدم تنها زمانی می‌تواند بنویسد
که به آن لحظه‌ای برسد که درعین حال تنها
در فضایی که با حرکت نوشتن گشوده می‌شود
می‌توان به آن نزدیک شد.
برای نوشتن، باید از پیش بنویسی. دراین تضاد است
که گوهر نوشتن، گرفتاری تجربه و جهش الهام خانه کرده‌اند

نگریستن به یوریدیسه، بی‌توجه به آواز، در بی‌صبری و بی‌حیایی اشتیاق، که قانون را از یاد می‌برد: «این الهام است». پس آیا الهام، زیبایی شب را به فریبندگی تهی‌گی (خلأ) تبدیل می‌کند؟ آیا یوریدیسه را تبدیل به سایه‌ای می‌کند و از اورفه «مرده ابدی» می‌سازد؟ پس آیا الهام آن لحظه بحرانی است که گوهر شب ضرورتش را در آن از دست می‌دهد و آشنایی دوستانه نخستین شب، دام فریبنده یا شب دیگر می‌شود؟ نمی‌توان گفت غیر از این است. از الهام، تنها، حس شکست را می‌گیریم، تنها، خشونت آشفته را باز می‌شناسیم. اما اگر الهام، شکست اورفه را اعلام می‌دارد و به گم شدن یوریدیسه، نه یک‌بار که دوبار اعتراف می‌کند- اگر بی‌معنایی و تهی‌گی شب را بیان می‌دارد- این هم هست که اورفه را بر می‌گرداند و به گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر او را به سوی آن شکست و آن بی‌معنایی سوق می‌دهد، گویی انکار شکست بسیار ناگوارتر از انکار موفقیت بوده است، گویی آن چه را بی‌معنا، غیرضروری و اشتباه می‌نامیم، می‌توانست، برای کسی که خطر را می‌پذیرد و بی‌مقاومتی به آن تسلیم می‌شود، خود را چون سرچشمه تمام اصالت‌ها آشکار کند.

نگاه الهام شده ممنوع، از دست دادن هر چیز را برای اورفه مقدّر می‌کند:



عطف کتاب

قیام‌سرخپوستان

به اعتقاد پست‌مدرن‌ها زندگی فاقد هرنوع نظم، پیوستگی و انسجام است و از این‌رو آنها معتقدند تنها آن شکلی از ادبیات می‌تواند بازنمایی درستی از زندگی باشد که گسیختگی و ناپیوستگی زندگی در آن تصویر شده باشد. داستان‌های دونالد بارتلمی نمونه‌ای از این نوع ادبیات است. در آثار او ابهام، پیچیدگی و گسیختگی به روشنی دیده می‌شود و خط زمانی مشخصی در آنها وجود ندارد و خواننده باید قطعات پازل داستان را کنارهم قرار دهد. به تازگی کتابی با عنوان «پیشگفتاری بر هیچ» از بارتلمی با ترجمه مزدک بلوری و توسط نشر نی منتشر شده است. مترجم این کتاب مقدمه‌ای نسبتا مفصل برای آن نوشته و در بخشی از آن با اشاره به ویژگی‌های داستان‌نویسی بارتلمی آورده: «بارتلمی، مانند بسیاری از نویسندگان پست‌مدرن، داستان را باز نگاه می‌دارد و اجازه می‌دهد برداشت‌های متکثری از روایت در ذهن خواننده نقش ببندد. داستان‌های او در نگاه اول درک‌ناشدنی به نظر می‌آیند، رویدادها باورنکردنی‌اند و فضای کلی داستان خارج از تصور خواننده و دور از انتظارات اوست. اما او داستان را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد و صحنه‌ها را با چنان دقتی توصیف و رنگ‌آمیزی می‌کند که خواننده را مسحور جذابیت ناشناخته تصویرهایش می‌کند، به نحوی که خواننده، به رغم باورناپذیر بودن داستان، این صحنه‌های پراکنده را می‌پذیرد و گاه نیز خود را در آنها می‌یابد». مترجم در ادامه می‌گوید که یکی از ابزارهای بارتلمی برای بازنمایی گسستگی و انقطاع جریان زندگی در داستان‌هایش، استفاده از «کلاژ» یا «تکه‌گذاری» است. او استفاده از کلاژ در ادبیات را هم به این معنا می‌داند که در متنی تکه‌هایی را از متون دیگر مثل داستان‌های سایر نویسندگان، فیلم‌های سینمایی، سخنرانی‌های سیاسی، تلمیح‌های ادبی، آگهی‌های تبلیغاتی و امثال آنها بگنجانند و متن را به صورت ترکیبی از سبک‌های نگارشی مختلف بنویسند. بارتلمی با کنار هم

پیشگفتاری بر هیچ

دونالد بارتلمی
ترجمه مزدک بلوری
نشر نی

قرار دادن این تکه‌ها و چسباندن‌شان در پیش‌زمینه داستان، تصویری متفاوت و دیگرگون خلق می‌کند. او واژگان، نحو، زمان و جریان روایت را به بازی می‌گیرد و کلاژی از تصویرهای پراکنده می‌آفریند و از آن به جای ساختار منظم داستان‌های سنتی بهره می‌جوید و با کمک آن حس بی‌نظمی و آشفتگی را در روایت بیش‌تر و بیش‌تر به نمایش می‌گذارد. مترجم در توضیح سبک داستان‌نویسی بارتلمی، داستان «قیام سرخپوستان» از همین کتاب را به صورت کوتاه بررسی کرده و می‌گوید که در این داستان، به جای استفاده از طرحی یکپارچه، از روایتی غیرخطی و گسسته که ساختار مشخصی را دنبال نمی‌کند بهره می‌گیرد و کلاژی از صحنه‌های پراکنده و ناپیوسته خلق می‌کند. داستان فاقد هرگونه انتظام سنتی است و خواننده اطلاعات چندانی درباره زمان و مکان داستان، سیر وقایع آن یا پیشینه شخصیت‌ها به دست نمی‌آورد. در بخشی از داستان قیام سرخپوستان می‌خوانیم: «از شهر تا آنجا که در توان داشتیم دفاع کردیم. انبوه تیرهای کمانچی‌ها از آسمان فرو میریخت. گرزهای جنگی‌شان در پیاده‌روهای نرم و زردرنگ ترق توروق صدا می‌کرد. خاکریزهایی در بلوار مارک کلارک حفر شده بود و پرچین‌ها را به سیم‌های خاردار تابناک آراسته بودند. مردم می‌کوشیدند که درک کنند. من با سیلویا صحبت می‌کردم: فکر می‌کنی این زندگی خوبی است؟ روی میز سیب، کتاب و صفحه‌های ۳۳ دور بود. سیلویا سرش را بلند کرد: نه. گشتی‌های یگان چترباز و داوطلبانی که بازوبند بسته بودند از ساختمان‌های بلند و مسطح محافظت کردند.»

نگاه

نگاهی به رمان‌های اخیر قاسم شکری
«زخمی روزگار» و «گانگستری از دیار حافظ»

غریزه‌نوشتن

فرشید فرهمندنیا

اولین نکته‌ای که در رابطه با آثار تازه انتشاریافته از قاسم شکری به ذهن می‌رسد این است که او نویسنده‌ای ذاتا قصه‌گو و روایت‌پرداز است و نوشتاری غریزی با ضرباهنگی طبیعی بازتولید می‌کند که گویی قبلا در ناخودآگاه فردی و قومی او شکل گرفته است و حالا با مایه‌گذاری از مخزن جوشان و سرشار باورهای محلی، آداب و رسوم، مناسک و آیین‌های بومی، مثل‌ها و قصه‌های فولکلور و... به طرزی انفجاری و پایان‌ناپذیر بیرون می‌ریزد.

او بی‌مقدمه در مقام همان قصه‌گویی ظاهر می‌شود که به قول والتر بنیامین توانایی و امکان تبادل تجربه‌ها را میسر می‌سازد و در زمانه‌ای که ادبیات داستانی محصور و کارگاه‌زده ما بیش از هر زمان دیگر از فقر تجربه رنج می‌برد، او می‌کوشد تجربیات زنده و بی‌واسطه خود را در درون معنای زندگی، در درون روایت خود از زندگی جای دهد تا نظاره‌گر صرف آنها نباشد و بتواند به سهم خود آنها را به عرصه عمومی و تجربه جمعی پیوند زند. چراکه همین ترجمه‌پذیری رویدادها به تجربه‌های قابل‌انتقال و تبادل‌پذیر است که روایت را ممکن کرده و زندگی روزمره را تحمل‌پذیر می‌کند.

بر همین اساس او قادر است ماجراهای عینی و جریان‌های ذهنی شخصیت‌های داستان‌هایش را بی‌وقفه و سلسله‌وار پشت‌سر هم تعریف کند و جلو ببرد بی‌آنکه در زنجیره روایت اصلی و خرده‌روایت‌هایی که در خلال آنها گنجانده است، وقفه یا خللی ایجاد شود. آنچه که زمینه‌ساز چنین قابلیتی در کار این نویسنده می‌شود، برخورداری از طیف گسترده تجربیات زیسته است که باعث می‌شود به صورت بی‌واسطه و حضوری با موضوعات داستان و مضامین کار خود اتحاد پیدا کند و همان‌گونه که انتظار می‌رود، روایتی مستقیم و همدلانه عرضه کند که به لحاظ شیوه‌های بیان گویی به قلمرو پیشازبان تعلق دارد.

این اتکای عمیق و بنیادین نویسنده به تجربه زیسته باعث می‌شود که آثار او (خصوصا هنگامی که نقاط تمایز مهم میان تجربه زیسته (Erlebnis) و تجربه با واسطه (Erfehrung) را در نظر آوریم) بیشتر به آن‌گونه از ادبیات داستانی که مبتنی بر نقالی یا به عبارتی روابط بین‌الاذهانی است نزدیک‌تر باشد تا آن نوع ادبیات اندیشنده و روشنفکرانه که در کنه خود برساخته از گفت‌وگوی درونی با تاریخ و فرهنگ و برآمده از دل شبکه‌ای از روابط بینامتنی است و در آنها می‌توان ارجاعات مکرری به تاریخ ادبیات و سایر متون را ردیابی و کشف کرد. شکری خود در جاهایی از داستانش، بر پیوند و اتصال میان تجربه مستقیم و بی‌واسطه نویسنده با کیفیت نهایی اثر انگشت گذاشته و اشاره می‌کند: «به گمونم داستان خوبی بشه، چون

گانگستری از دیار حافظ

قاسم شکری
نشر ققنوس

زندگی‌ام خیلی بالا و پایین داشته» (زخمی روزگار، صفحه ۸)

اما در حین مطالعه رمان‌های شکری در می‌یابیم که او اگرچه در عرصه بیانگری و بلاغت (rethorics) دارای توانمندی بالایی است اما در سطح آفرینش ادبی (poetics) یعنی پرداختن روایت‌های بدیع، روایت چندلایه و غیرخطی، شخصیت‌پردازی چند بعدی و رسوخ به درون شخصیت‌ها و در یک کلام خلاقیت ادبی دچار ضعف و کاستی است. برای مثال در کتاب «زخمی روزگار» با انبوه اسامی خاص و ارجاعات به خارج از متن اعم از اسامی بازیگران سینما و تلویزیون، فوتبالیست‌ها و... مواجه هستیم که فقط در حد تعدادی آیکون، بیرون از دنیای داستان باقی مانده‌اند و هیچ‌گاه تبدیل به واقعیت‌های داستانی نمی‌شوند و در چارچوب قصه پا نمی‌گیرند. این اشارات مکرر به اسامی خاص افراد، شخصیت‌ها، مکان‌های جغرافیایی و... سرجمع باعث می‌شوند که نوشتار خیلی خصلت محلی (local) پیدا کند و به دشواری بتواند با امر کلی پیوندی برقرار کند و مخاطب نیز برای فهم رخدادهای متن مدام بایستی به فرا متن مراجعه کند.

اما آنچه که در این میان نمود خوبی دارد این است که مسایل و دغدغه‌های مورد توجه قاسم شکری در این آثار، مسایلی از جنس امروز هستند و نوشته‌هایش اغلب در حال‌وهوایی معاصر شکل می‌گیرند و او توانسته است برخلاف نویسندگانی که آموزه‌های ارتجاعی را ترویج می‌کنند و آثارشان کمترین ارتباطی با وضعیت جاری برقرار نمی‌کند، ساعت خود را با افق زمان حال تنظیم کند.

همچنین لازم به یادآوری است که قاسم شکری در دو کتاب تازه انتشاریافته خود، بار دیگر به برخی از مشخصه‌ها و تکنیک‌های مورد استفاده در آثار قبلی خود بازگشته است:

۱- به‌کارگیری راویان غیرقابل اعتماد در قالب شخصیت‌های ساده‌دل، کندذهن و شیرین‌عقل هر دو به شکلی غیرمنتظره و بدون برخورداری از پیش‌زمینه‌های لازم، ناگهان تصمیم می‌گیرند شرح حال خود را به صورت داستان بنویسند و بدین‌ترتیب محصول کارشان به‌عنوان آدم‌هایی پریشان‌حال و مشکل‌دار، روایتی است پراکنده، پر از تشتت و بی‌نظمی و انباشته از حرف‌های ضدونقیض که مخاطب را به تجدیدنظر در اظهارات ایشان و تلاش برای راستی‌آزمایی بر می‌انگیزد. اما این طرز استفاده از راوی غیرقابل اعتماد در عین اینکه منجر به گشودن دایره امکانات گسترده پیش‌روی نویسنده شده و به‌عنوان ابزاری برای توسعه روایت عمل می‌کند اما گاهی احساس می‌شود که این تکنیک پرتکرار در آثار قاسم شکری، تعمدا به‌عنوان سرپوش یا راه درّ رویی برای پوشش‌دادن ضعف تالیف‌ها و عدم انسجام‌های متن و نابسندگی‌های روایت داستانی استفاده می‌شود.

۲- پرداخت گروتسک صحنه‌های رویا و خیالات نیز میراثی است که شکری از رمان نخست خود «بوی خوش تاریکی» تا اینجا حمل کرده است و یکی از جالب‌ترین نمودهای آن صحنه مربوط به رویای تبدیل‌شدن راوی و معشوقه‌اش به کفشدوزک در صفحات پایانی رمان «زخمی روزگار» است که رویای شیرین راوی رفته‌رفته با تصاویر و تشبیه‌هایی از کثافت و آلودگی ترکیب می‌شود تا آنجا که گویی خیالات لطیف راوی نیز از گزند کژتابی‌های ذهن پریشان او برکنار نیستند: «همه جا سرک می‌کشیدیم. از گل و خار و دار و درخت گرفته تا تپاله گاوهایی که توی یونجه‌های اطراف زمین فوتبال نشخوار می‌کردند. همه چیز هم می‌خوردیم: شهد گل، آب باران، شاش بز. کرم هم می‌خوردیم....» (ص۱۵۲)

زخمی روزگار

قاسم شکری
نشر بامدادنو