روزنامه شرق

مواجهه نیروهای بَری و بحری در ادبیات مدرن ایران

غرق‌شدن در خشکی

پویا رفویی

سرود دوازدهم «اودیسه» را هومر به سرزمین سیرن‌ها اختصاص داده است. اولیس که پیشاپیش از زبان سیرسه به معضل آتی وقوف دارد، ملوانان و همراهان خود را از سیرن‌ها مطلع می‌کند. سیرن‌ها، آدمخواران اغواگری هستند که با سرودهای دلنشین و چمنزارهای سرسبزشان دریانوردان را به قتلگاه می‌کشانند و آنها را به کام می‌کشند. اولیس محض گذار بی‌گزند از این خطر، دستور می‌دهد تا همه خدمه کشتی، گوش‌های خود را فروپوشند. البته تنها کسی که می‌تواند آواز سیرن‌ها را بشنود خود او است و برای آن‌که در امان بماند، چاره‌ای جز این نیست که او را با طناب محکم به دکل کشتی ببندند. پیشگویی‌ها تحقق پیدا می‌کنند و اولیس با سیرن‌ها رو در رو می‌شود و آواز آنها را می‌شنود. هومر سخن سیرن‌ها را چنین نقل کرده است: «اینک، ای اولیس، که آن‌همه به خود می‌نازی، ای مایه سرفرازی و نیک‌نامی مردم آخایی، به اینجا بیا؛ کشتی خود را نگاه بدار، تا بانگ ما را بشنوی.» (اودیسه. ترجمه سعید نفیسی: ۲۷۲) اما اولیس از قبل خود را آماده کرده است و مفتون سیرن‌ها نمی‌شود. سرانجام او و دریانوردان همراهش به سلامت از سرزمین سیرن‌ها عبور می‌کنند و به مسیر خود ادامه می‌دهند. هرچند در ادامه همین سرود درمی‌یابیم که خطر بزرگ‌تر و جدی‌تر نه سیرن‌ها که توفان خشم زئوس است.

از منظر موریس بلانشو در مقاله مفصل «سرود سیرن‌ها: مواجهه با امر خیالی»، این سرود منشأ روایت‌پردازی و قصه‌نویسی در ادبیات غرب به شمار می‌آید و نسبت مشخص میان شعر و داستان را در بطن خود مستتر دارد. نخست آن‌که سرود سیرن‌ها در دریا به گوش می‌رسد، اما شنونده آن در خشکی، در مغاک ناپدید می‌شود. سیرن‌ها سرود و موسیقی خود را تنها برای دریانوردان عرضه می‌کنند، زیرا دریانوردان آماده‌اند تا جان خود را به خطر بیندازند، علاوه بر این سرود شباهت زیادی به سفر دریایی دارد. بلانشو به طرح این فرضیه می‌پردازد که موسیقی هنری است که از فاصله‌ای معین تاثیر می‌کند. از نزدیک‌شدن به منشأ موسیقی، چیزی به‌جز سکوت و ناپدیدشدن صدا دستگیر کسی نمی‌شود. از سرود هومر چنین بر می‌آید که اولیس بر سیرن‌ها فائق آمده است. دوراندیشی و زیرکی او را از خطر مهلک رهانده است، اما به چه بهایی؟ چنین که پیدا است اولیس اوج هنرنمایی سیرن‌ها را درک نکرده است و صرفا به لذتی متوسط و ناچیز بسنده کرده است. به‌زعم بلانشو، چنین لذتی برازنده یونانیان شکست‌خورده‌ای است که در عصر انحطاط به‌سر می‌برند. اولیس آن‌قدر قهرمان لایق و باکفایتی نبوده تا نامش ذیل نام‌آوران «ایلیاد» درج شود. او در ردیف کسانی مثل هکتور و آشیل قرار نمی‌گیرد. بزدلی شادمانه و عافیت‌طلبی از صفات اولیس یا اولیس‌هایی است که از ننگ و نامَ قهرمانی دست کشیده‌اند و وضعیت موجود را پذیرفته‌اند. درعین‌حال اولیس -این بازمانده و نجات‌یافته از جنگ تروا- حق شنیدن سرود سیرن‌ها را از دیگران دریغ می‌کند. تنها خود او محق است تا از این شادمانی اندک بهره ببرد. اما دریانوردان و همراهان اولیس در نتیجه نزدیک‌شدن به سیرن‌ها از فرصتی ناب برخوردار می‌شوند. آنها می‌توانند بر ارباب خود، اربابی کنند. فرصتی می‌یابند تا او را طناب‌پیچ کنند و از دستوراتش پیروی نکنند. اولیس از خدمه کشتی درخواست می‌کند تا حین عبور از قلمرو سیرن‌ها به سخنانش وقعی ننهند. همان‌طور که گفتیم سیرن‌ها نیروهای اغواگری هستند که قهرمان را به سرزمینی برهوت و مرگ‌آور هدایت می‌کنند. قهرمان برای چنین سفری آمادگی قبلی ندارد و از این‌رو، بلانشو چنین سفری را «سفر حکایت» نام‌گذاری کرده است. سفر حکایت، متضمن آن است که سرود بی‌واسطه به گوش کسی نمی‌رسد و نتیجتا برای انتقال سرود به میانجی «روایت» نیاز می‌افتد. اما اولیس با لجاجت و سرسختی از سیرن‌ها پرهیز می‌کند و عملا سرود را تا انتها نمی‌شنود. به بیان دیگر، ماجرای اولیس ناتمامی سرود سیرن‌ها را به غیاب حکایت مبدل می‌کند. از چشم بلانشو، رمان از دل این فرایند متولد می‌شود. رمان برخلاف «حکایت» در محدوده زمان انسان‌ها به وقوع می‌پیوندد. از آن زمان که حکایت جای خود را به رمان می‌دهد، با آن‌که ظاهرا به مسائلی کم‌ارزش‌تر و حتی سخیف‌تر می‌پردازد، اما غنا و سرشاری کشف دریایی را حفظ می‌کند. رمان‌ها از این بابت سه دسته‌اند: یکی آن دسته از رمان‌هایی است که عظمت سفر دریایی را روایت می‌کند و دیگری رمان‌هایی هستند که به زندگی ملال‌آور بر عرشه می‌پردازند. دسته سوم، رمان‌هایی هستند که از سطح مماس بدنه کشتی با سطح آب، روایتی رازآلود را رقم می‌زنند. رمان در قیاس با حکایت، دو خصیصه مهم دیگر نیز دارد. رمان‌ها بازنمایی هیچ ارزش انتزاعی و از قبل مدونی نیستند. رمان‌ها، هدایتگر آدم‌ها نیستند. خصیصه دیگر رمان، جذبه آن است. راوی رمان برخلاف راوی حکایت‌های کلاسیک روحیه متفاوتی دارد. روحیه راوی آمیزه‌ای است از سکوت، پرده‌پوشی و فراموشکاری. رمان‌ها در قبال ارزش‌های حاکم بر زندگی سکوت‌پیشه‌اند. رمان‌ها، همه واقعیات حاکم بر جهان را مو به مو شرح و تفصیل نمی‌کنند. و دست آخر آن‌که، رمان‌ها منادی فراموشی‌اند. زیرا همه امور مهم و بنیادین در عرصه رمان، کنار می‌روند. رمان وظیفه‌شناسی نمی‌طلبد، بلکه از جهانی سخن به میان می‌آورد که آدم‌ها یا موجودات ساکن آن، ولو برای لحظاتی، وظایف و مأموریت خود را از یاد برده‌اند. اگر ماجرای اولیس و سیرن‌ها، الگوی نخستین موقعیت رمان‌گونه ادبیات باشد، می‌توان به بسط این مفروض پرداخت و چنین نتیجه گرفت که رمان، درست مثل سفری دریایی با امواج، طوفان و تغییر مسیرهای بسیاری دست‌وپنجه نرم می‌کند. لازم به تأکید است که رمان‌ها از پذیرش اهداف و غایت‌های زندگی روزمره سر باز می‌زنند، اما همچنان در ساحت زمان انسانی و تجربه زندگی روزمره باقی می‌مانند. رمان، زندگی انسانی را به سخره می‌گیرد و فارغ از مفیدبودن یا مفیدبودن، حرکتی در سطح را زمینه‌چینی می‌کند؛ بااین‌همه، بلانشو در پایان مقاله «سرود سیرن‌ها: مواجهه با امر خیالی»، بحران مهمی را مطرح می‌کند و آن، اینکه رمان دیگر نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد. این تعبیر به‌منزله پایان رمان یا ناتوانی از رمان‌نوشتن نیست؛ بلکه بلانشو بر این نظر است که تکنیک، زمان انسانی و شیوه‌های سرخوشی انسان‌ها را دگرگون کرده است.

حال می‌توان به طرح این پرسش پرداخت که آیا با اتکا به رویکرد «تاریخی‌گرایان جدید» می‌توان از ظهور اولیس‌های فارسی‌زبانی سخن گفت که با شنیدن سرود سیرن‌ها، رمان و روایت مدرن ایرانی را جانشین طرز قصه‌گویی قدیم کردند. در تاریخ‌گرایی کلاسیک یا سنتی، همه رویدادهای ادبیات با «اسطوره خاستگاه» آغاز می‌شود. به‌عبارتی، ما با مجموعه اطلاعاتی رودررو می‌شویم که از «اولین»ها و «اصیل»ها سخن به میان می‌آورد. مثلا، مکررا خوانده‌ایم و نقل کرده‌اند که اولین داستان مدرن ایران را جمالزاده در سال ۱۳۰۰ در مجموعه‌ای تحت‌عنوان «یکی بود، یکی نبود» منتشر کرده است. یا به تاریخ انتشار «افسانه» نیما ارجاع می‌دهیم و در ادامه بر «اولین»های هر نوع نوشته‌ای صحه می‌گذاریم و ویژگی‌ها و مشترکاتی را برمی‌گزینیم. این انگاره در عین آنکه از بسیاری جنبه‌ها، کارا و مفید به نظر می‌رسد، «رویداد» ادبیات را مخفی می‌کند و حتی راه‌ها و روزنه‌های مواجهه با آن را نیز مسدود می‌کند. چنانچه از اسطوره خاستگاه صرف نظر کنیم، می‌توان از شرایطی سخن گفت که اولیس‌های پارسی‌گوی در سفری دریایی به دیدار سیرن‌ها نائل می‌آیند و ازآن‌پس به‌جای سرود ناتمام و ناشنیده سیرن‌ها، سخنی دیگرگونه را شکل می‌دهند. پرسش نخست را می‌توان به‌نحو دیگری نیز مطرح کرد: آیا نیما و هدایت را نمی‌توان به چشم اولیس‌هایی در نظر گرفت که در خشکی، راهی سفری دریایی می‌شوند و متعاقب آن، سرود سیرن‌ها را به گوش می‌شنوند؟ نیما در مقدمه «مانلی» به مراوده قلمی خود با هدایت اشاره کرده است: «... من اولین کسی نیستم که از پی‌پیکری دریایی حرف می‌زنم؛ مثل اینکه هیچ‌کس اول کسی نیست که اسم از عنقا و هما می‌برد. جز اینکه من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم. این داستان را من پیش از ۱۳۲۴ کم‌وبیش روبه‌راه کرده بودم. درست دو، سه سال پیش از ترجمه «اوراشیما»ی یکی از دوستان من.» در ادامه، نیما پس از اشاره به صادق هدایت، ادعای جالبی را مطرح می‌کند: «چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد، موضوع فکری در این داستان است. من درباره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم. این داستان درواقع از نظر من معنی جواب به اوراشیمای همان دوست من است. آن که اکنون زنده نیست؛ یعنی برومندترین کسی که من در بین همه دوستانم نسبت به آب و خاک خود در قلمرو کار نویسندگی دیده‌ام.» نیما میان «پری‌پیکر دریایی» هدایت و خودش خط‌کشی می‌کند و فصل ممیزه عنقا و هما را با پری‌پیکر برجسته می‌کند. پری‌پیکر نیما و هدایت، ترجمه‌ای است از سیرنِ اولیس‌هایی شرقی که راه خانه را گم کرده‌اند و هرکدام به شیوه خود می‌کوشد تا راه تازه‌ای خلق کند. نیما به تفاوت مهمی اشاره می‌کند. تفاوت سیرنِ مدرن ایران با عنقا و هما، در این است که «گوشت و پوست» دارد. گوشت و پوست دادن به موجود کلامی یادآور معضل الهیاتی کِرکگور است که به اختلاف بین ایماژ الوهیت در بین ادیان ابراهیمی و یونانیان می‌پردازد: الوهیت یونانی، نوعی تشخص بعضی از صفات و خصایص است؛ حال آنکه این تصور با تصور مسیحیان از تجسد کاملا متفاوت است.» در اینجا تنها به همین اکتفا می‌کنیم که تشخص یونانی تقسیم‌ناپذیر است و نمی‌توان آن را انتقال داد؛ حال آنکه تجسد را می‌توان در مناسک تناول‌القربان به غیر انتقال داد و در میان امت تقسیم کرد. نیما به هدایت جواب می‌دهد. به‌زعم نیما، دوستی بین این دو یا همان «فیلونِ» یونانی، در برومندی نسبت به آب و خاک و قلمرو کار نویسندگی محاط است. نیما به جغرافیای نوشتن اشاره کرده است. او و هدایت هر دو در دریای زبان پارو می‌کشند. همین‌جا است که گسست هستی‌شناختی مهمی در مفهوم تعهد به چشم می‌آید. نیما تعهد را مقوله‌ای در قلمرو نویسندگی معرفی می‌کند. نیما و هدایت، هر دو در پری‌پیکر دریایی خود تعهدی متقابل به قلمرو زبان می‌دهند و درعین‌حال متعهد نمی‌شوند. تأکید بر این نسبت از این بابت درخور تأمل است که شعر اخیر ایران به‌خصوص از دهه هفتاد شمسی به بعد، درست عکس این مسیر را طی می‌کند. در این دوران شعر به نظریه و انواع و اشکال گوناگون متافیزیک‌های خلاقانه تعهد می‌دهد و دیگر شاهد هیچ خلاقیت تعهدگذاری نیستیم. نیما در «مانلی» تصور خود از «تعهد» به کلام را چنین سروده است: «کار آید دشوار/ عمر مگذار بدان/ زاره کم کن در کار!/ ما همه بار به دوشان هم‌ایم؛/ هر که در بارش کالاست به رنگی کان هست./ تا نباشد کششی،/ تن جاندار نگردد پابست،/ به هم این‌ها همه را مردم هشیاری نتواند یافت/ باید از چیزی کاست،/ گر بخواهیم به چیزی افزود./ هرکس آید به رهی سوی کمال./ تا کمالی آید،/ از دگرگونه کمالی باید/ چشم خواهد بستن./ زندگانی این است، وین چنین باید رستن.» مانیفست نیما را شاید بتوان در این دو جمله خلاصه کرد که «باید از چیزی کاست/ گر بخواهیم به چیزی افزود.» این جمله شرطی، فیلونِ نیما و هدایت را نیز توضیح می‌دهد. هر دو برای افزودن به چیزی از چیزی کاسته‌اند. نیما و هدایت هیچ‌کدام از عهده تماشای پری‌پیکر دریایی خود بر نمی‌آیند. ایماژ نهایی شعر در نظر نیما، «ری‌را»، و یا اصوات زنانه‌ای است که هر شب صدایش می‌کند. پیوند نیما و هدایت را شعری از نیما موسوم به «نیما» نیز افشا می‌کند. جالب است که نیما، تخلص شعری خودش را برای عنوان این شعر برگزیده است. در آغاز نیما خود را این‌چنین معرفی می‌کند: «از بر این بی‌هنر گردنده بی‌نور/ هست نیما اسم یک پروانه مهجور/ مانده از فصل بهاران دور/ در خزان زرد غم جا می‌گزیند»، اما در پایان همین شعر ایماژ پروانه دگردیسی پیدا می‌کند و به شکل جغد پیری در می‌آید که همان «بوفِ» هدایت است: «آن زمان که بر بساط بینوای خود درآید/ خواهدش از دیده خون بارد ولیکن/ آورد شرم از وقار پهلوانی/ دائما در پیش روی او بدان‌سانی که او باشد نشسته/ همچو کله جغد پیری سر فرود آید از او/ در کنار صفحه‌ای در وی خطوطی تیره/ با وی این پیمان کند که هیچ وقتی/ نه به ترک راه و رسم خود بگوید.» از همین سطرهای شعر نیما به‌خوبی پیدا است که شاعر، بوف کور را در کمین خود می‌بیند، اما وقار پهلوانی به او اجازه نمی‌دهد تا از راهِ رفته برگردد. از دیده خون می‌بارد و کله جغد پیر حی و حاضر بر شاخه نشسته است، ولی نیما اجازه نمی‌دهد تا دیده خون‌بار، بوفش را کور کند. با این همه بر سر عهد و پیمان است و به راه و رسم خود، نَه نمی‌گوید.

ظاهرا نخستین‌بار «سَنت جروم» است که در «وولگات» - ترجمه کتاب مقدس به زبان لاتین- کلمه سیرن را معادل عبری کلمه «جغد» بر می‌گزیند و آن را استعاره‌ای برای همه وسوسه‌های دنیوی و جسمانی در نظر می‌گیرد. با این زمینه‌چینی می‌توان از تجربه دریانوردی خشکی‌نشینانی سخن گفت که تجدد را نه با «اسطوره خاستگاه» و تاریخ تولدها و وفات، بلکه با شنیدن سرود سیرن‌ها تجربه می‌کنند.

مراد بلانشو از «حکایت» با معنای متعارف این اصطلاح تفاوت دارد. حکایت، شرح لحظه‌ای است که اولیس به این نتیجه می‌رسد که نفس شنیدن سرود کفاف نمی‌دهد و بر آن می‌شود که خود را همه تن تسلیم سیرن‌ها کند. به‌عبارتی، حکایت، یعنی این‌که پس از وقوع رویدادی منحصربه‌فرد، شوری در می‌گیرد تا یکی آن را برای دیگری بازگو کند. اولیس چاره‌ای ندارد جز این‌که رویدادی را تجربه کند و جان سالم به در ببرد و به دنبال این‌ها است که او به هیات هومر در می‌آید. اولیس به هومر صیرورت می‌یابد و پس از شنیدن صدای سیرن‌ها دگردیسی پیدا می‌کند. در عمل این هومر است که ماجرای سیرن‌ها را بازگو می‌کند. بدیهی است که هر حکایتی بازگفت رویدادی استثنایی است. در نقل حکایت، سرود سیرن‌ها در زمان انسانی و روال زندگی روزمره نقل می‌شود. بنابراین حکایت، قصه به‌هم بافتن نیست. برخلاف رمان، حکایت همواره باید باورپذیر، عادت‌واره و روزمره باشد. با این اوصاف، حکایت نمی‌تواند خود ایستاده است.» ساعت یک بعدازظهر است. کارمندان، بعد از ساعت ناهار، به کار برمی‌گردند، شلوغی‌های نیم‌روز خیابان فروکش کرده است. صحنه نمایش نیز دو قسمت دارد: یکی جایی که به آن اتاق گروه موسیقی می‌گویند و دیگری استودیوی ضبط. اتاق گروه موسیقی سمت چپ صحنه قرار دارد، در زیرزمین یک ساختمان. و درست در همان رستوران و پای میز قمار و اتاق‌های کرایه‌ای تاریک در کنار سیاه‌پوستان داستان شکل می‌گیرد. «بیش از همه چیز در کنار ارزش‌ها، گرایش‌ها و به‌خصوص موسیقی‌شان.»

دست آخر

«دوران تحقیر»[1] و سیاست ادبیاتِ مالرو

با دیگران انسان بودن

شیما بهره‌مند

از یاد برده‌ایم که آندره مالرو نخستین کسی بود که در رمان‌هایش انسانی را خلق کرد که در کار آمدن بود، انسانِ مقاومت، انسانِ اتاق‌های گاز و قربانی طلوع صبح.[2] مالرو در «دوران تحقیر» نیز بیش از آنکه به توصیف نازی‌ها و رفتارشان دست بزند، به ساختِ وضعیت اردوگاهی پرداخته است. «آنچه در اینجا مطرح است اردوگاه‌های مرگ است.» داستان «دوران تحقیر» را صریح‌ترین موضع‌گیری مالرو نسبت به ظهور فاشیسم در اروپا می‌دانند، اما نویسندهٔ «انسانِ مقاومت» پا را از این فراتر می‌گذارد تا وضعیتی را تصویر کند که در آن اردوگاه دیگر یک فاکت تاریخی هولناکِ مربوط به گذشته نیست. از این‌رو مالرو بیش از هرچیز چیستیِ اردوگاه را نشانه می‌رود و ساختاری را که اردوگاه در آن ممکن می‌شود. امر نادیده‌مانده‌ای که مالرو را به نوشتنِ مقاله‌ای بر دوران تحقیر واداشت، متنی که نوعی دفاعیه مالرو از واقعیتِ اثر است. در زمان انتشار این داستان در مجله مقالاتی منتشر شد و بحث‌ها و جدل‌هایی به‌راه انداخت. وجه غالب آنها انتقادی بود مبنی بر اینکه اسناد و مدارک مالرو ناکافی بوده است. مالرو نیز در مقدمه خود که بعدها مقاله‌ای بنیادی در تعریف وضعیت و ناممکنی‌های ادبیات قرن بیستم شد، نخست منتقدان را به مقررات رسمی اردوگاه‌های مرگ ارجاع داد و بعد تعریفی از ادبیات به‌دست داد. «خرد رمان‌نویسانه» به ما یادآور می‌شود که ادبیات همچون فلسفه مبتنی بر ایده نیست، و پدیده‌ای است که در چینش دریافت‌های حسی ممکن می‌شود. این میراث فلوبر است. از این‌رو مالرو پیش از هرگونه مواجهه با مفهوم ادبیات در دوران خودش سراغ میراث فلوبر می‌رود و از ناممکنی تلقیِ او در ادبیات معاصر پرده برمی‌دارد. او معتقد است مورد الگو مانند فلوبر بیش از دیگر رویکردها شبهه پیش می‌آورد. فلوبر معتقد بود رمان نباید در خدمت ارزش‌های اخلاقی یا سیاسی قرار بگیرد، بلکه باید درخدمت ارزش‌های هنری باشد. خودبنیاد باشد و با میدان‌های نیروی خود حرکت کند. تا اینجای کار تقابلی در کار نیست. اما بحث به توزیع ادراک‌پذیری‌ها از طریق «دموکراسیِ رادیکال سخن» یا همان ادبیت دموکراتیک می‌رسد. امری که فلوبر با توصیفات برابر در آثارش انجام می‌دهد. شخصیت‌های فلوبر با اشیا در توصیف، سهمِ برابر دارند. برهم‌زدن نظام سلسله‌مراتبی در آثار فلوبر از همین راه ممکن شده است. همان چیزی که رانسیر آن را «سنگ‌شدن ادبی» می‌خواند: «کلامی که خطاب به هیچ‌کس نبود، میل به معنابخشی را بی‌پاسخ می‌گذاشت و در عوض حقیقت اشیا را به همان نحو بیان می‌کرد که فسیل‌ها یا خطوط صخره‌ها محمل تاریخ مکتوب خود می‌شدند. مفهوم ثانویه سنگ‌شدن ادبی یعنی همین. جملات فلوبر مصداق سنگ‌های خاموش بودند.» اما مالرو معتقد است: «فلوبر با آفریدن شخصیت‌هایی متضاد با ذوق و آرمان خود، تا آنجا پیش می‌رفت که بگوید: همه‌شان را از یک گل می‌آفرینم و حق هم داشت.» مالرو با پس‌زدن این تلقی از ادبیات، دنیای آثارش را همسنخ با دنیای تراژدی باستانی می‌داند که آنجا دنیا در دو شخصیت خلاصه می‌شود: قهرمان و معنای زندگی او. اینجا دیگر از تضادها و اختلافات فردی که پیچیدگی‌های رمان را به‌وجود می‌آورند، خبری نیست. هم از این‌روست که مالرو زیر بار برابریِ توصیف «کاسنر» - قهرمان دوران تحقیر، از اعضای مهم حزب کمونیست آلمان- با نازی‌ها نمی‌رود. «اگر بنا بود من همان اهمیتی که برای کاسنر قائل شده‌ام برای نازی‌ها قائل شوم، البته این کار را با درنظرگرفتن آرمان واقعی آنها یعنی ملی‌گرایی‌شان انجام می‌دادم.» او این کار را انجام نداده است، نه به‌خاطر اینکه به «جابه‌جاشدن ارزش‌های حساسیت» یا همان توزیع ادراکات حسی و پدیدآوردن احساس‌های تازه از گذرِ ادبیات، اعتقاد نداشته باشد. برعکس، مالرو معتقد است ارزش اثر هنری حاصل هم‌آهنگی و وفاق موجود بین چیزی است که بیان می‌دارد با وسایلی که به‌کار می‌گیرد، اما تأثیر اثر هنری یا ادبی از طریق نوعی جابه‌جاشدن ارزش‌های حساسیت صورت می‌گیرد و شکی نیست که بدون احساس مبهم این ضرورت جابه‌جایی ارزش‌ها، اصلا اثری خلق نمی‌شود. و بعد مالرو روی نقطه‌ای مهم دست می‌گذارد: «سرگذشت حساسیت‌های هنر در پنجاه سال اخیر در فرانسه، احتضار برادری مردانه بوده است.» در نظر مالرو اصل تساوی فلوبری، و این دریافت حسی در نیم‌قرن گذشته به انهدام یکی از مهم‌ترین آرمان‌های انقلاب فرانسه انجامید. انهدام اخوت در ازای چسبیدن به فردیتی که در پهنه قرن نوزدهم پراکنده بود و بیشتر از تعصب‌ورزی در تفاوت‌ها آمده بود تا از اراده معطوف به خلق انسان کامل. چیستی اردوگاه، در نسبت با همین تعصب‌ها آشکار می‌شود. انسانِ اردوگاهی نه به‌خاطر جرم و نه اعمال و افکار که به‌خاطر تفاوتش با دیگران، یا صرفِ بدن داشتن چنین تقدیری پیدا می‌کند. اردوگاه، زندان نیست. تفاوتِ ما راستین نیست. قهرمانِ تراژدی معاصر، یکی از ما است، در جهان ما به‌سر می‌برد، اما از سر اتفاق در موقعیتی گرفتار شده است. همین. مالرو از زبانِ کاسنر به سخن درمی‌آید. «در نظر کاسنر همچون بسیاری از روشنفکران کمونیست، مرام زایابودن انسان را به او بازمی‌گرداند.» قهرمانِ معاصر انسانی است مثل هر انسان دیگر، وابسته به مردمی که اطرافش را فراگرفته‌اند. و «اگر انسان ناوابسته به مردمی باشد که بعدا خواهند آمد، بیان اساسی‌اش نمی‌تواند قهرمانی باشد.» آن‌گاه مالرو از «دشواری انسان‌بودن» می‌گوید: از «انسان‌بودن»، از «انسان بودن با دیگران» و از آخری دفاع می‌کند. «از تعمیق همبستگی خود با دیگران، به‌جای تشدید تفاوت‌ها»، تا انسان از خود فراتر رود، خلق کند و خویشتن را درک کند. سویه انتقادی مقاله مالرو در ادبیات ما نیز کارایی بسیار دارد. ادبیات ما نیز در چند دهه اخیر با خطزدن ادبیاتِ ایدئولوژیک یا آرامانگرا، از بیان آزادانه دم می‌زند. اما چنان‌که مالرو نشان می‌دهد بیانِ آزادانه همواره معادل آزادیِ بیان نخواهد بود. ادبیات ما در ازای آرمانگرایی به منطق بازار تن داد و بر تفاوت‌های هویتی تأکید گذاشت. گزاره‌هایی از این‌دست که «همه حق روایت دارند»، جوانان، حاشیه‌نشین‌ها، شهرستانی‌ها، زنان، شهری‌ها، روستایی‌ها و اخیرا هم سی و چهل ساله‌ها باید روایت کنند، نشان می‌دهد که ادبیات ما بیش از هر چیز مفهومی هویتی شده است. در توزیع مجدد بیان‌ها، امر بیان‌ناپذیر به قوت خود باقی می‌ماند. از این‌رو ناتوان از خلق «مردم» است، تقدیر زندگی انسان معاصر را جز در مواردی استثنایی تشخیص نمی‌دهد و تنها «انبوه‌های تنها» پرورده است.

۱. دوران تحقیر، آندره مالرو، ترجمه سیروس ذکا، نشر ناهید
۲. از مقاله «آندره مالرو یا شرف انسان‌بودن» نوشته رومن گاری

ریشه سیاهِ مارینی

آگوست ویلسون
ترجمه زهرا ماحوزی
نشر بیدگل

اجتماعی را به خود ندیده بودند... جامعه آنها را پس می‌زد». رهایی در نوشته‌های ویلسون مفهوم کلیدی است، رهایی برای حرکت به‌سوی خودسازی و تمامیت فرهنگی تنها با مصالحه با روحمان محقق می‌شود. شخصیت‌های او پشت نقاب‌های فریبنده پنهان نمی‌شوند، رها هستند و در کار رهایی دیگران. از مهم‌ترین خصیصه‌های آثار او این است که جهان زبانی سیاه‌پوستان آمریکایی را بازآفرینی می‌کند. در همان حال که تسلسل روایی و مکالمه اعترافی به‌عنوان ابزار اصلی ساختاری در آثار او به‌کار گرفته می‌شوند. «ریشه سیاه مارینی» در دو پرده روایت می‌شود. داستان آن در شیکاگو اتفاق می‌افتد. «زمستان آشکارا رخت کشیده است، اما باد سردی که از سمت دریاچه می‌وزد مژده بهار ندارد. مردم در شهر گروه‌گروه از شر قساوت هوا به حصار خانه‌هایشان شتافته‌اند و اقتصاد شهر بی‌هیچ خللی بر جای خود ایستاده است.» ساعت یک بعدازظهر است. کارمندان، بعد از ساعت ناهار، به کار برمی‌گردند، شلوغی‌های نیم‌روز خیابان فروکش کرده است. صحنه نمایش نیز دو قسمت دارد: یکی جایی که به آن اتاق گروه موسیقی می‌گویند و دیگری استودیوی ضبط. اتاق گروه موسیقی سمت چپ صحنه قرار دارد، در زیرزمین یک ساختمان. و درست در همان رستوران و پای میز قمار و اتاق‌های کرایه‌ای تاریک در کنار سیاه‌پوستان داستان شکل می‌گیرد. «بیش از همه چیز در کنار ارزش‌ها، گرایش‌ها و به‌خصوص موسیقی‌شان.»