تبصره ۲۲

صورت‌بندی‌های رمان و قانون در کاربست زبان مکتوب

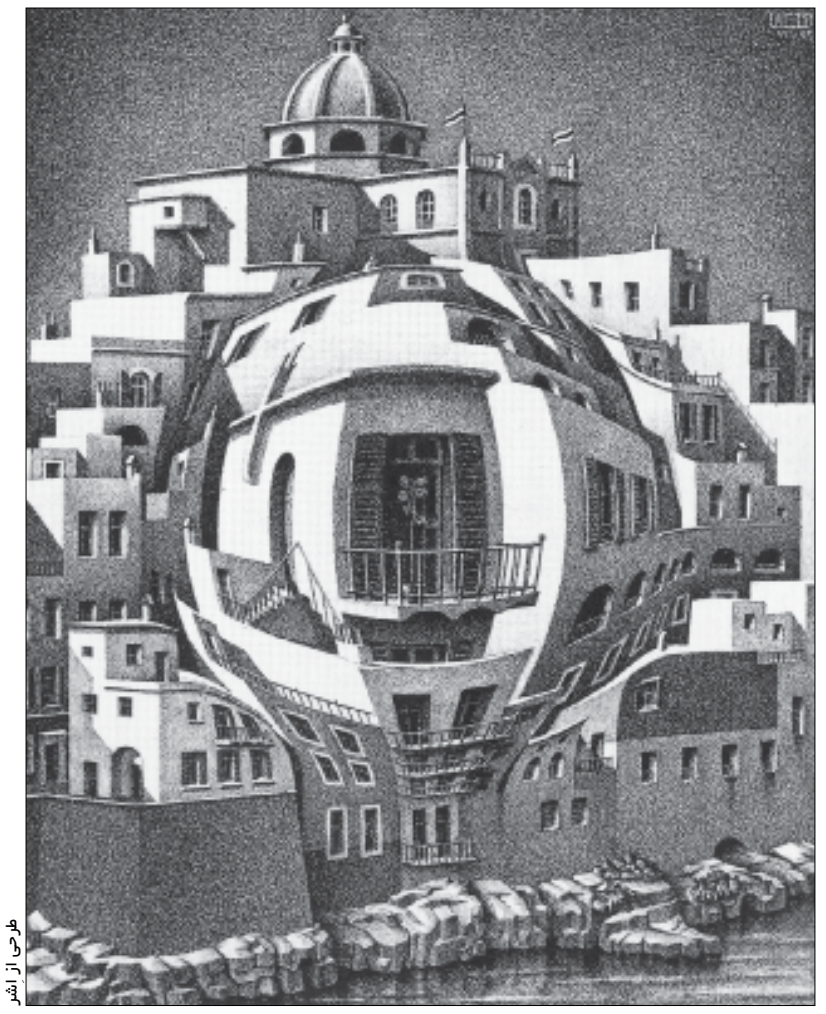
ترس و سلیقه

پویا رفویی

■ قانون و رمان، در دوران مدرن، دو صورت‌بندی از متن مکتوبی هستند که برخلاف آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد، چندان از یکدیگر گسسته و بی‌ربط نیستند. این دو به جلوه قطب‌هایی در می‌آیند که در حدفاصل آنها تن آدم‌ها به شخصیت یا تفرد میل می‌کند. قانون، در نفس مکتوب بودنش، آن‌طور که آنری لوفور تحلیل می‌کند، عبارت از پوشاندن و تلطیف قدرت دهشتبار و خشونت زورمدارانه که لفاف کلمه‌ها و جمله‌هاست. در نقطه مقابل، رمان در بطن خود کوششی را سازمان‌دهی می‌کند تا همه پرده‌ها و ضربه‌گیرها کنار بروند و شکاف و دوپارگی بنیادین عیان بشود. قانون باید طوری تدوین و تنظیم شده باشد که همه وحشت‌های ناشی از قدرت سیاسی عریان را به نوعی آرامش شیرین و امنیت مطبوع مبدل کند. در عوض رمان، در بستر تاریخی تکوین خود پذیرش بی‌چون و چرای امر مکتوب را به حالت تعلیق در می‌آورد و با ترس، خشونت، جنایت و مرگ‌های فجیع بدن‌ها را قیمومت متن‌ها رها می‌کند. انسان قانونی، سمت زندگی روزمره گرایش پیدا می‌کند. اما این دو شقگی در منویات زندگی روزمره نیز نشت می‌یابد. آنری لوفور در پروژه بزرگ خود، فرهنگ زندگی روزمره، از تثلیث‌های مضاعف شده فرهنگ عامه‌پسند سخن به میان می‌آورد. زندگی زیر سایه قوانینی که مثل اسطوره‌ها حقیقت محض و لایتغیر تلقی می‌شوند، در سه ضلع رفتارهای تکراری، حرکت‌های بدون ریتم و ایستایی جبری خود را بروز می‌دهد. به کارهای یکنواخت دست زدن، در یک مسیر معین سفرهای کوتاه‌مدت داشتن و سکونت در خانه سه صفت افسردگی، سرکوب و حبس‌شدگی به کیفیت‌های زندگی متصل می‌کند. اما برخلاف آنچه کلیشه‌وار بروز می‌کند، نوعی خلق موذیانه در زیر پوست این نحو از بازنمایی زندگی روزمره مخفی است. تفریح، امنیت و پناهگاه، همزادهای آن سه صفت اولیه می‌شوند. فرهنگ هرگاه خود را مستقل و خودبنیاد بپندارد، در خطر احتمالی تسلیم شدن به ریاکاری زندگی روزمره است.

در قطب دیگر، آنچه در قانون حذف و یا طرد شده، در رمان با وساطت تخیل مبنا قرار می‌گیرد. از این‌روست که در جهشی ناگهانی و شوک‌آور زندگی روزمره پوست می‌اندازد و هیبت ناپایداری و ترور مخفی در روابط انسانی خودنمایی می‌کند. ایوان کارامازوف با نقل حکایتی از شکاربان ظالم، کسی که بچه‌ای خردسال را طعمه شکار خود می‌کند، آلیوشا برادر زهدپیشه خود را به بحران دچار می‌کند و برای یک لحظه شعله شفقت انسانی در او خاموش می‌شود. فردریک در تربیت احساسات فلوبر، درست در لحظه‌ای که همه جاه‌طلبی‌ها و طمع‌های عادی و عادت شده‌اش در معرض کامیابی است، با آشوب‌های سیاسی و صاعقه‌های تاریخی مواجه می‌شود و تغییر مسیر می‌دهد. از این دست نمونه‌ها در تاریخ رمان به وفور پیدا می‌شود. به عبارتی می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که قانون، طبق سنت هابزی، با تحقیر نفس آدم‌ها و در تنگنا قرار دادن تمایلات‌شان، امنیت را به آنها عرضه می‌کند و رمان، ماجرایی را طرح‌ریزی می‌کند که شخص از تحقیر سر باز می‌زند و به مداری وارد می‌شود که کلیت نفسانی‌اش را در ازای از دست دادن امنیت، اعتبار و حتی جانش اعاده می‌کند. ویلیام واتکین در ضمن تشریح این تقابل، به تمایز میان ترور و سلیقه اشاره می‌کند. هر آنچه مربوط به متن مکتوب قانون باشد، نوعی خوف و ترس را در وجود افراد سرایت می‌دهد و هر متنی که فاقد شأن قانونی باشد، صرفا در حد سلیقه‌ورزی به کار می‌آید. سلیقه، حتی در معنای کانتی آن، که همراه با خصیصه بی‌غرضی است، ناظر بر پنهان کردن و مخفی نگه داشتن محدودیت رعب‌آفرین بدن در برابر قانون است. هر یک دیگری را بازتولید می‌کند، هرچند ممکن است در ظاهر نافی یکدیگر به نظر برسند. ژان- با تلیست کلمانس، قهرمان سقوط کامو به خوبی این تعامل موذیانه و دوپهلو را در هیات قاضی دیگران و وکیل مدافع خود برجسته می‌کند. شکاف بین قانون/ رمان در حاشیه‌نشینان مدرنیته، آنها که در تحول آن سهم خلاقانه‌ای نداشته‌اند، به صورت بحران یا کلیشه خود را نشان می‌دهد. چینوآ آچه به، رمان‌نویس آفریقایی از وضعیتی سخن به میان می‌آورد که ماموران پلیس به دانشگاه حمله کرده و رمان‌نویس را از سر کلاس روانه بازداشتگاه می‌کنند. سلول نویسنده حدفاصل بند اعدامیان و بند دیوانگان قرار گرفته. فریادها و هذیان‌ها از دو دیوار مجاور به او هجوم می‌آورند و در تنهایی هر تصوری از آرامش را ناممکن می‌کنند. بعد نویسنده می‌پرسد رمان از کجا شروع می‌شود؟ و به خودش این‌طور جواب می‌دهد: «از همین‌جا. رمان یعنی در فاصله مرگ و جنون بودن»

اگر قانون، خود را به صورت ترسی دگردیسی‌یافته نمایان می‌کند، در سویه دیگر رمان، مطابق با کلیشه‌ای که از آن می‌سازند، ماوای سلیقه‌ها و قریحه‌ها فرض می‌شود. حال آنکه رمان‌نویس سوءتعبیرها را معکوس می‌کند. قانون در نظر او سلیقه‌ای است که به حقیقت قلب ماهیت یافته و رمان حقیقتی است که حجاب سلیقه را از چهره خود کنار می‌زند.



طرحی از اشر

سه ضربه در دو لحظه

دلایل محکمه‌پسند

شیما بهره‌مند

سزار لمبروزو، پزشک ایتالیایی که به پدر جرم‌شناسی معروف است، مجرمان را به سه گروه دسته‌بندی می‌کند: مجرمان ذاتی یا بالفطره، مجرمان اتفاقی و مجرمان عاطفی یا آنچه بعدها شاگرد او انریکوفری جامعه‌شناس آنها را به مجرمان به عادت تعبیر کرد.

مجرم بالفطره در تعریف جرم‌شناسی‌اش، بزهکاری است که ذاتا و به دلایل جبری مجرم بوده است و در نتیجه بر تاثیر عوامل اجتماعی و محیطی و حتی فردی اکتسابی در ارتکاب این‌گونه جرم کمتر تصور و تاکید می‌شود. در تطبیق این مدل با نویسنده بالفطره می‌توان گفت که نویسنده بالفطره از نظر میزان خطرناک بودن، همسان با مجرم ذاتی است، اما از نظر برتری، معکوس این مدل است، چرا که مجرمان ذاتی از بدترین گروه‌های مجرمان تصور می‌شوند و برعکس، نویسندگان ذاتی از بهترین و اصیل‌ترین‌شان. اما از نظر خطرناک بودن و کنترل مجرم و نویسنده بالفطره، هر دو نظم حاکم حقوقی و ادبی را با مساله مواجه می‌کنند.

نویسنده بالفطره با ایجاد مساله و نه صرفا واکنش به مسایل محیطی و اجتماعی، نظم نمادین و ثبات‌یافته جامعه را بر هم زده و مخدوش می‌کند. به عبارتی دیگر اثری نه متفاوت بلکه تکین می‌آفریند که جامعه نمایش آن را سرکوب می‌کند. از این رو همان طور که لمبروزو با اعتقادی رادیکال معتقد به تبعید و دور کردن این گروه مجرمان از جامعه بود، نظم ادبی حاکم نیز درصدد به حاشیه راندن این نویسندگان بر خواهد آمد البته لمبروزو بعد از مواجهه با انتقادات جامعه‌شناسان و جرم‌شناسان آن روزگار و تحت تاثیر افکار و مکاتب جامعه‌شناسی که آن زمان فراگیر می‌شد، از سرسختی درباره نظریات و اعتقاداتش دست کشید و این دست مجرمان را در مواردی قابل اصلاح یا حداقل مانند شدن به دیگر مجرمان دانست. مجرمانی که نظم حاکم، داوری‌شان می‌کند و در نهایت حکمی می‌گیرند و راهی به همرنگ شدن و هضم شدن در جامعه می‌یابند. همان طور که نویسنده ذاتی (مستقل) یا به نویسنده‌ای حاشیه‌نشین، طردشده و فراموش‌شده بدل می‌شود یا قاعده حاکم را با حضور در جامعه نمایش می‌پذیرد: پذیرفتن منطق بازار و بازنمایی صرف تجربه زیسته از طریق تحمیل فرمی به آن یا برپایی کارگاه‌ها و پیوستن به خط تولید نوشته‌هایی متفاوت و در عین حال مانند هم و حضور در انواع رونمایی‌ها و جلسات نقد بدون انتقاد. نویسنده مستقل با تن ندادن به این قراردادها، ناگریز به حاشیه رانده می‌شود و البته «نوشتن» با همین شکست نمادین در صحنه ادبی ممکن می‌شود.

اینها، نویسندگان نابهنگامی هستند که به تعبیر آگامبن یک معاصر واقعی‌اند که «به تمامی هم‌آیند با زمانه خویش نیست و به تظاهرات و ادعاهای آنان نمی‌چسبد و خود را نابهنگام معرفی می‌کند.» در حالی که دیگر نویسندگان که بیش از حد با دوران خود هم‌آیند هستند معاصر نیستند زیرا نمی‌توانند نگاهی را که به سوی آن می‌گردانند، بر آن بدوزند. این است که به سیاست بازنمایی غالب می‌چسبند، و از هرگونه مواجهه انتقادی با آن طفره می‌روند، و از دل همین طفره رفتن است که هویت نمادین آنها شکل می‌گیرد: بازتولید منطق بازنمایی، آن هم به محافظه‌کارانه‌ترین و خنثی‌ترین شکل ممکن.

به تعبیر 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 به زودی به یک امر شرارت‌بار تبدیل می‌شود. ادبیات، مخاطب را با شرارت اضطراب‌آفرین و تنش‌زا مواجه می‌کند یا دست‌کم او را در معرض امکان‌پذیری شرارت قرار می‌دهد. پس هر داستانی با شرارت خاتمه می‌یابد؛ شرارت شخصیت‌های داستان. اینجاست که مواجهه مخاطب با وضعیتی تنش‌زا و ناپسند به کشمکشی درونی بدل می‌شود که ادبیات را از ملال زندگی روزمره دور می‌کند.» ادبیاتی که همواره برای نظم نمادین و وضعیت غالب ادبی دردسرساز شده است. کافکا، نویسنده مساله‌ساز عصر ما نیز اضطراب را بهترین چیزی می‌خواند که در اختیار دارد: «پایداری من از اضطراب است. من از آن ساخته شده‌ام.»

گروه دوم مجرمان به عادت یا به تکرارند. همان طور که این مجرمان با عنصر «تکرار» شناخته می‌شوند، نویسنده به‌تکرار نیز با تاکید بر مداوم نوشتن و انتشار هر آنچه می‌نویسد، در غیاب متنی مساله‌ساز و اخلال‌گر، شناسایی می‌شود. این دست نویسندگان برای تکرار و مداوم‌سازی نوشتن به برگزاری کارگاه‌ها مبادرت می‌کنند تا با تولید نوشته‌هایی متفاوت و مکرر جریان ادبی‌ای به راه افتد که هرچند کاذب، آنها را در جایگاه نویسنده/ مدرس حفظ کرده و هویت نویسنده بودن‌شان مخدوش نشود. همان طور که مجرمان به تکرار تنها با حصول شرایط و عوامل اجتماعی مجرم خواهند بود، این نویسندگان نیز با ایجاد یک جامعه نمایش امکان حضور دارند و در صورت هر گونه اخلال در این نمایش و حذف شرایط، جایی برای حضور نمی‌یابند. غالب این مجرمان در ارتکاب جرم، گروهی عمل می‌کنند، همان طور که این دست نویسندگان نیز برای بقا نیازمند گروه و دسته هستند. و به طور کاذب خلأهایی را در وضعیت ادبی کشف کرده و با فراخوان عمومی درصدد پرکردن این حفره‌ها برمی‌آیند تا ادبیات را که به تعبیر باتای حاصل مواجهه با جنون اضطراب و شرارت است، به صورت امری معقول درآورند: همان «عقلانی کردن امر نامعقول»، پارادوکس درونی عقلانی کردن ادبیات به بهای از بین رفتن آن. همان طور که بنیامین گفته: «این واقعیت که هیچ چیز تغییر نمی‌کند، خود همان فاجعه است» و اینجا فاجعه حقیقی چیزی نیست، جز اصرار این دست نویسندگان هویت‌گرا به ادامه همین شرایط عادی و طفره رفتن از تغییر در شیوه‌های تولید و مصرف ادبیات. این دست نویسندگان، دست خالی یا ورشکستگی «روزمره» را بهانه نوشتن می‌کنند تا از این راه فقر خود را به عنوان غنا به نمایش بگذارند و این بی‌معنایی را چنان بازنمایی می‌کنند که انگار خودش حامل معانی بسیار است. این است که بی‌شک چنین ادبیاتی جز بازنمایی و تمایل به صنعت فرهنگ‌سازی و «بساط ادبیات‌بازی» کاری از پیش نمی‌برد.

ادبیات همواره با اضطراب سروکار دارد ادبیات مخاطب را با شرارت اضطراب‌آفرین و تنش‌زا مواجه می‌کند. پس هر داستانی با شرارت خاتمه می‌یابد؛ شرارت شخصیت‌های داستان. اینجاست که مواجهه مخاطب با وضعیتی تنش‌زا و ناپسند به کشمکشی درونی بدل می‌شود که ادبیات را از ملال زندگی روزمره دور می‌کند

نویسنده بودن با احساس گناه آغاز می‌شود؛ با آگاهی از گناهکار بودن. باتای، بودلر و کافکا را نمونه نویسندگانی می‌داند که نوشتن را با احساس گناهکار بودن آغاز کرده‌اند: «هر دو می‌دانستند که هنگام نوشتن باید در جناح شیطان بود. به همین دلیل با احساس گناهکاری می‌نوشتند. درباره بودلر چندان نیاز به گفتن نیست، چرا که نام کتابش، گل‌های شر خود گویاست. درباره کافکا نیز این احساس کاملا آشکار است. نوشتن او در تقابل با آرزوهای خانواده‌اش قرار گرفته، پس گناهکار است، چرا که به جای «کار کردن» زندگی‌اش را وقف نوشتن کرده است. در حالی که خانواده از او انتظار دارد با کار واقعی- وکالت کردن- به موفقیت‌های عرفی و تجاری دست یابد. اما در هر لحظه تاریخ، «نوشتن» با «کار کردن» در تقابل است. به همین دلیل تمام آثار درخشان تاریخ ادبیات، تلاش‌هایی است که در تقابل با کار واقعی صورت گرفته است.» کافکا می‌نویسد: «طی یک شب بی خوابی این اندیشه میان شقیقه های دردناکم می رفت و می آمد، بار دیگر متوجه همان چیزی شدم که این روزهای آرام اخیر تقریبا فراموش کرده بودم: بر کدام خاک سست یا حتی ناموجودی زندگی می کنم، نوشتن پاداش شگفت انگیزی است اما بهای چه چیزی است؟ شب هنگام به وضوح دیدم که نوشتن خدمت به شیطان است... نوشتن هر آینه بیرون زندگی قرار گرفتن است و لذت بردن از مرگ خود، من واقعیِ بیچاره ای که عملا در زیر ضربات شیطان در عذاب قرار می گیرد و خرد می شود؛ زین پس دنیا ممنوع است و زندگی ناممکن و تنهایی ناگزیر...»

نویسندگان به تکرار یا به عادت، خود را نویسندگان «حرفه‌ای» می‌دانند؛ نویسندگانی که نوشتن را به مثابه کار کردن درک کرده‌اند. در حالی که این نوشته تکین است که با اخلال در نظم، حضور «نویسنده» را اعلام می‌کند. همان طور که یک مجرم با بر هم زدن قاعده، استثنایی را به سیستم وارد کرده و در آن اخلال می‌کند. (اثر- نوشته- نویسنده) نویسندگان حرفه‌ای اما به واسطه کار کردن نویسنده شده و حالا به واسطه نویسنده بودن‌شان، نوشته‌ای به جریان ادبی اضافه می‌کنند؛ نوشته‌هایی که از پس هم می‌آیند روی هم را می‌پوشانند و در نهایت در خدمت سیستم حاکم و منطق بازارند. همان طور که فرد با کار کردن، (وکالت کردن کافکا) یک رفتار قانونی و در خدمت سیستم را انجام می‌دهد. این‌گونه است که در وضعیت ادبی غالب از سوی نهادهای مستقر مورد تشویق قرار گرفته و جایزه می‌گیرد. (کار- نویسنده- نوشته)

همان طور که باتای گفته است: «نام دیگر ادبیات مواجهه با خطر است و اگر کسی می‌خواهد با چیزی جز این با ادبیات مواجه شود، بهتر است برود دنبال زندگی‌اش، هر کس وارد صحنه ادبیات می‌شود، تصمیم گرفته که غلبه کند.» آخرین گروه، مجرمان اتفاقی هستند. این گروه مجرمان به دلیل نوع زیست یا نگاه‌شان یا یک کیفیت خاص و استثنایی دست به ارتکاب جرم نمی‌زنند بلکه به طور کاملا اتفاقی و تحت تاثیر محیط، تسلیم شرایط جرم‌زا می‌شوند. از این رو اصل حقوقی برائت که هیچ‌کس مجرم نیست مگر به حکم قانون مرتکب جرمی شود، درباره این گروه بیش از دیگر مجرمان اهمیت پیدا می‌کند. اما نویسندگان اتفاقی مسیری عکس اصل برائت را طی می‌کنند، چرا که در فضای ادبی حاکم هر کسی بالقوه نویسنده است. کافی است که به منطق جریان غالب ادبی تن دهد. اینجاست که استثنای نوشتن، به قاعده تبدیل می‌شود و حالا حضور یک استثنا - نویسنده بالفطره - در بیرون این جریان، از طریق ایجاد شکاف و تنش در کل، موجودیت آن را به مثابه یک کل برمی‌سازد و از این راه می‌توان جریان غالب کلیشه‌ای را بازشناخت که حذف یا فقدان عنصر استثنا یا تکین از آن، زخمی سرگشوده در بدنه آن برجا می‌گذارد.

این دست نویسندگان با حمایت نویسنده/مدرسان (یا همان نویسندگان به تکرار) ادبیاتی را بازتولید می‌کنند که در غیاب «ادبیات» با ترفندهای تبلیغاتی و ایدئولوژیک، نویسندگی به مثابه کار کردن را به نمایش می‌گذارد. در حالی که بیان‌کردن به گفته بکت مستلزم شکست خوردن است: «هنرمند بودن یعنی شکست خوردن؛ آن هم شکستی که هیچ‌کس دیگر جرات تجربه آن را ندارد.» با قاعده نشان دادنِ نوشتن، توسط نهادهای موجود، این نویسندگان گویا پیشاپیش فاتحان عرصه نوشتارند، چرا که جامعه نمایش و نهادها، پرکردن کاذب خلأ احتمالی این ادبیات را برعهده خواهندگرفت. پس گفتمان شکستِ بیان و در عین حال ضرورت آن، با بازتولیدی که نویسندگان به تکرار، به راه می‌اندازند، مجالی برای بروز پیدا نمی‌کند. اما اساسا بیان کردن با شکست ممکن می‌شود. «پس اجبار به بیان کردن با عجز از بیان کردن در هم می‌آمیزد تا چیزی بیان شود و حقیقت چیزی نیست جز این فرآیند اجبار و شکست، نه تلاشی بیمارگونه برای بیشتر و بهتر بیان کردن.»

مالاپارته و ادبیات ما

دست به تبر نزن*

علی شروقی

در یکی از فصل‌های رمان «پوست»، نوشته کورتزیو مالاپارته، لشکر متفقین در جنگلی در نزدیکی رم برای ناهار اطراق می‌کنند. هنگام ناهار، ژنرال گیوم- فرمانده لشکر- از بی‌احتیاطی سربازان مراکشی‌اش در مواجهه با مین‌هایی که سربازان آلمانی در جنگل کاشته‌اند سخن می‌گوید و از اینکه مراکشی‌ها همین‌طور که در جنگل می‌گردند، ناغافل روی مین می‌روند و منفجر می‌شوند. گفت‌وگو در این‌باره انگار مکالمه‌ای درباره رویدادهای پیش‌پا افتاده زندگی روزمره باشد، با چاشنی طنزی بی‌نمک ادامه می‌یابد. ژنرال گیوم می‌گوید: «خوب شد. خوب شد که این بار مرده نداریم. فقط یک مجروح است.» مجروحی که ژنرال از او سخن می‌گوید، سربازی مراکشی است که مین یک دستش را قطع کرده است. موضوع بحث عوض می‌شود و کشیده می‌شود به خود غذا. غذای مراکشی که بهانه‌ای می‌شود تا یکی از افسران، به مالاپارته و نوشته‌هایش متلکی بیندازد. مالاپارته ساکت است و به بشقابش نگاه می‌کند. اما متلک‌ها تمامی ندارد. گویا افسران، فرصتی پیدا کرده‌اند که از مالاپارته و زهری که همیشه هنگام سخن گفتن با آنها در کلامش هست، انتقام بگیرند. (مالاپارته در جنگ جهانی دوم رابط میان متفقین و پارتیزان‌های ایتالیایی بود)، بحث به داستان‌های مالاپارته کشیده می‌شود و اینکه هنگام خواندن نوشته‌های او خواننده از اینکه چه قدر از آنچه مالاپارته روایت می‌کند واقعی و چه قدرش، ساخته و پرداخته خیال است، گیج می‌شود. ژنرال گیوم می‌گوید: «با مالاپارته نمی‌خواهم بی‌ادب باشم چرا که میهمان من است ولی گمان می‌کنم او در Kaputt [قربانی] خوانندگانش را مسخره می‌کند.» مالاپارته سرانجام به حرف می‌آید و حادثه‌ای را برای ژنرال گیوم نقل می‌کند که در همان لحظه که آنها مشغول دست انداختنش بوده‌اند، هنگام ناهار برایش اتفاق افتاده است. ابتدا از تبار و خاستگاه جغرافیایی غذاهایی که خورده با جزییات سخن می‌گوید تا به غذای اصلی می‌رسد. به همان غذای مراکشی که کوش کوش نام دارد. مالاپارته می‌گوید: «آه اگر وقت خوردن این کوش کوش چشمم را می‌بستم! چرا که در مزه زنده گوشت گوسفند ناگهان متوجه مزه‌ای شیرین شدم و در زیر دندانم گوشتی سرد و نرم را حس کردم. به بشقاب با نفرت نگاه کردم. از میان دانه‌ها، اول یک انگشت بیرون زد و بعد دو تا، بعد پنج تا و سرانجام یک دست با ناخن‌های رنگ پریده؛ دست آدمی بود.» دست، همان دست قطع شده سرباز مراکشی است. مالاپارته می‌گوید دست را خورده است چون «در مدرسه شبانه‌روزی چی کونینی تربیت شدم که بهترین شبانه‌روزی ایتالیاست و از کودکی به من آموخته‌اند که هرگز به هیچ دلیلی نباید رقص، جشن، میهمانی و خوشحالی همگانی را به هم زد. سعی کردم که رنگ نبازم و فریاد نزنم و با راحتی دست را خوردم. گوشتش کمی سخت بود چرا که خوب نپخته بود.» ژنرال گیوم بیش از این تاب نمی‌آورد و به مالاپارته می‌گوید ساکت شود. مالاپارته با همان خونسردی که ادامه می‌دهد. با همان خونسردی که خود ژنرال لحظاتی پیش، از روی مین رفتن مراکشی‌ها را تعریف کرده بود اما با یک تفاوت بزرگ: مالاپارته روی مین رفتن را مثل یک گزارش عادی بازنمایی نمی‌کند بلکه آن را تا آخرین حدش پیش می‌برد. تا حدی که شوکه می‌کند و انزجار می‌انگیزد و عیش فاتحان را بر هم می‌زند. روایت او تبری است که به صورت عمودی بر گفت‌وگوی شادمانه لشکر متفقین که روی خط افقی حرکت می‌کند، فرود می‌آید و جان زیبای فاتحان را خراش می‌دهد. تبری که از حس شکست، عذاب وجدان، احساس گناه و تحقیر تراشیده شده است. یعنی از همه آن حس‌هایی که نویسنده ایرانی مدت‌هاست آنها را از تخیل خود دور کرده و به جایشان صلح، صفا و همدلی دروغین را نشانده است. نویسنده ایرانی، اضطراب، رنج شکست، احساس گناه و تحقیر شدگی را با آسودگی، ساده‌انگاری، رضایت و رخوت پیروزی معاوضه کرده و زبانش را از تمام متلک‌ها و نیش و کنایه‌ها و شوخی‌های زهردار و زخم زننده خاص جهان مغلوبان، پالوده است. مالاپارته درباره رمان «پوست» و انگیزه نوشتن آن می‌نویسد: «نمی‌دانم شغل فاتح مشکل‌تر است یا مغلوب. ولی مطمئنم که ارزش انسان مغلوب از پیروز زیادتر است. کوشیدم تا تمام ایمان مسیحیتم را که در این اطمینان است با کتاب پوست به دیگران بازگو کنم ولی عده زیادی- بی‌شک به علت غرور و افتخار احمقانه- نفهمیدند یا ترجیح دادند برای آرامش وجدان‌شان نفهمند.» آرامش وجدان؛ این گویا همان چیزی است که نوشته‌های ما به سودش و در راه رسیدن به آن خنثی و بی‌اثر شده است. آرامش وجدان تنها با بودن در صف فاتحان است که به دست می‌آید. فاتح، نگران نیست. چرا که در روایتی منسجم که مو لای درزش نمی‌رود، پناه گرفته است. نویسندگان ما مدت‌هاست ترجیح داده‌اند به جای نوشتن به شیوه مغلوبان، شغل فاتحان را برگزینند یا طوری بنویسند که حتما از نهادهای ادبی که خود نماینده ساز و کاری متعلق به گفتمان غالب‌اند، جایزه بگیرند یا خود به سلک داوران و استادان داستان‌نویسی درآیند که این هر دو به معنای روی صحنه آمدن به جای نوشتن است. نویسنده مغلوب، نامریی و پشت صحنه باقی می‌ماند. نامریی ماندن مغلوب این امکان را به او می‌دهد که فاتح را، شریرانه و با شیطنت زیر ذره بین قرار دهد. این‌گونه است که فاتح به ابژه مغلوب نامریی بدل می‌شود و این جاست که تبر شیطانی مغلوب، ناغافل فرود می‌آید. این تبر در دست نویسنده‌ای است که از منطق و گفتمان غالب فاصله بگیرد و گفتمان مطرود و به حاشیه رانده‌شده را بر گزیند. گفتمانی که گویا مدت‌هاست نویسندگان ما علاقه‌ای به آن ندارند و اگر هم گاه به سراغ آن می‌روند، با قرار دادنش در منطق غالب، بی‌اثرش می‌کنند. تحقیر شدگی، احساس گناه و شکست و هر آنچه به گفتمان مغلوب تعلق دارد به دقت در نوشته‌ها مخفی می‌شود یا از منظری توریستی به آن نگاه می‌شود؛ در بهترین حالت از این منظر که شکست هم تجربه‌ای گذرا و موقتی است. یکی از رمان‌های سال‌های اخیر که مورد استقبال داوران ادبی و گفتمان ادبی غالب هم قرار گرفته رمانی است برساخته این منطق که بعضی روزها هم در سیر زندگی روزمره اخلال‌هایی موقتی ایجاد می‌شود و این اخلال‌ها خود باعث بیرون آمدن زندگی روزمره از یکنواختی هستند. (چیزی شبیه ستایش و توجیه فقر در گنج قارون) نویسنده با طرح اخلال‌های جزیی و موقتی از روایت تاریخ به مثابه تجربه‌ای شوک‌آور طفره می‌رود. چرا که روایت غالب ملکه ذهنش شده و روایت غالب همواره یکپارچه است. کار نویسنده راستین، بر هم زدن این یکپارچگی است. کار او نه پر کردن حفره‌های به جا مانده از شکست و احساس گناه و تحقیر، از انبوه کلمات پر طنین، بلکه به جا گذاشتن این حفره‌ها و ایجادشان به قصد مقاومت و بر هم زدن انسجام کاذب است. این انسجام گاه همچون حکایت دست قطع شده مالاپارته، با ادامه همان روایت غالب تا حد نهایی و ناممکن آن به دست می‌آید. مالاپارته با آن حکایت، راه را بر منطق پیش رونده فاتحان می‌بندد و حقیقتی پنهان شده را پیش چشم‌شان می‌آورد. حقیقتی که تنها احساس گناه می‌تواند آن را از مخفیگاهش بیرون بکشد. این احساس مدت‌هاست که از ادبیات ما رخت بربسته و جای خود را به رضایتی رخوتناک داده؛ رخوت ناشی از فقدان حس گناه و شکست که فضای ادبی را به طرز خفقان‌آوری پر کرده است.

نمی‌دانم شغل فاتح مشکل‌تر است یا مغلوب. ولی مطمئنم که ارزش انسان مغلوب از پیروز زیادتر است. کوشیدم تا تمام ایمان مسیحیتم را که در این اطمینان است با کتاب پوست به دیگران بازگو کنم ولی عده زیادی- بی‌شک به علت غرور و افتخار احمقانه- نفهمیدند یا ترجیح دادند برای آرامش وجدان‌شان نفهمند

* نام فیلمی از ژاک ریوت

دقایق

احمد شاملو و موسیقی کلام

امیر احمدی‌آریان

■ به نظر می‌رسد در ادبیات عریض و طویلی که حول شعر احمد شاملو در ایران نوشته شده، نقطه مهمی از قلم افتاده و آن توضیح موسیقی کلام در شعر شاملوست. براهنی درست می‌گفت که شاملو کاشف فضاهای کور در شعر فارسی است اما نه او و نه منتقدان دیگر به فضاهای کور خود شعر شاملو چندان نپرداخته‌اند. نوعی تلقی عوامانه از دستاوردهای شعری شاملو بدل به گفتار اصلی شده است، اینکه شاملو وزن را از شعر گرفت و شعر را از قید و بند عروض برای همیشه رها کرد. این حرف البته به لحاظ تاریخی درست نیست و چندین نفر قبل از شاملو شعر رها از عروض نوشته‌اند، اما شکی نیست در اینکه هیچ یک جایگاه و تاثیرگذاری شاملو را نداشته‌اند. کسانی مثل هوشنگ ایرانی و تندرکیا شاعران «سنت‌ساز» زبان فارسی نبوده‌اند، آنان در شعر فارسی چیزی بنیان ننهاده‌اند و هرچند قبل از شاملو به چنین افقی دست یافتند اما جایگاه شاملو به عنوان نماد و تجلی اصلی این جریان محفوظ است و باقی خواهد ماند.

به تبع شعر شاملو، گفتار شعر سپید قوام یافت و از دهه ۵۰ به بعد شاعران رها شده از قید عروض خود را در نوشتن هر نوع متن تقطیع‌شده‌ای که نام شعر بر پیشانی‌اش بنشیند، مختار فرض کردند. نتیجه‌اش میلیون‌ها نثر تقطیع‌شده‌ای است که حداکثر یک تصویر بدیع یا یک حرکت ساده زبانی در آنها قابل مشاهده است و گاه همین‌ها را هم ندارد و صرفا تخلیه احساسات آبکی شاعر بر کاغذ است و نام شعر بر خود می‌گیرد و ادعای شعر معاصر دارد.

بین شاعران سنت‌ساز زبان فارسی در صد سال اخیر که نیما، اخوان، شاملو، فروغ فرخزاد، سپهری، رویایی و در رده بعد آتشی، سپانلو، براهنی و شاید یکی، دو نفر دیگر باشند (این انتخاب تصادفی یا بر اساس شهرت شاعر یا علاقه نویسنده یا توجیه مدعای این مقاله نیست. اینها شاعران گفتارساز شعر فارسی در این قرن اخیر بوده‌اند و با دلیل و حجت می‌توان مولفه‌های فکری و گفتاری شعرشان را نشان داد)، فقط شاملو به کل از عروض کنده است و چه بسا یکی از دلایل محبوبیت غیرعادی او بین شاعران نسل‌های بعد همین باشد. حتی براهنی و رویایی، که رادیکال‌ترین چهره‌های این مجموعه‌اند به وضوح با عروض و موسیقی کلام دست به گریبانند و در طول سال‌های طولانی شاعریشان شعر مطلقا سفید ننوشته‌اند. این ادعا حتی در مورد علی باباچاهی هم، اگر او را شاعر بنیان‌گذار نسل بعدی نام‌بردگان لحاظ کنیم، صدق می‌کند. اما نکته مغفول‌مانده در شعر شاملو این است که او با کندن از عروض به سمت شعر سپید به معنای امروزی‌اش حرکت نکرد، بلکه نظام موسیقایی کاملی را جایگزین نظام عروضی کرد که هنوز توضیح داده نشده است. ذهن او که تحت سیطره موسیقی غربی بود، به حساسیت‌های کلامی، مهارت و جسارت حیرت‌انگیزش در استفاده از ظرفیت‌های زبان فارسی گره خورد و حاصلش نوعی موسیقی کلامی برای شعر شد که به جای عروض نشست و در شعر خود او از هر نظر جواب داد. توضیح این نظام جایگزین احتمالا به سواد موسیقی در حد بالا و آشنایی عمیق با شعر فارسی نیاز دارد که منتقدان ما یا از این مجموعه بی‌بهره بوده‌اند یا کلا توجهی به این وجه از شعر شاملو نکرده‌اند. به این ترتیب وجه سلبی کار شاملو با شعر که حذف عروض باشد، محبوبیتی بی‌انتها یافت چون کار را ساده می‌کرد و برای شعر نامیده شدن هر متنی توجیهی به دست شاعر می‌داد اما وجه ایجابی آن که جایگزین کردن نوعی نظام موسیقایی نو به جای نظام عروضی بود، مغفول ماند و تا به امروز هم توضیح داده نشده است. حداکثر موسیقی شعر شاملو را به فخامت کلام او و تاثیرپذیری‌اش از تاریخ بیهقی و عهد عتیق ربط داده‌اند و نوعی نثر آهنگین را در شعر ردیابی کرده‌اند، که به هیچ‌وجه توضیح‌دهنده دستاوردهای غنی او نیست.

نتیجه این بی‌توجهی به توضیح دستاوردهای ایجابی شاملو نوعی گشاده‌دستی مخرب در خرج کلمات و جملات برای نوشتن شعر بوده است. امروزه خلاقیت متعین، خلاقیت مرزخورده‌ای که تاثیرگذاری‌اش محصول سروکله زدن با مرزهای خود باشد، در شعر ما چندان محلی از اعراب ندارد. اکثریتی قاطع از شاعران ما دست خود را در خرج راحت و بی‌رویه زبان و نوشتن نثرهایی منقطع و شعر نامیدن آنها بی‌توجه به هر شکلی از موسیقی کلام باز گذاشته‌اند و اگر هم تلاشی تعین زدن زبانی متون‌شان داشته باشند، با تکنیک‌هایی دم دستی و ساده نظیر تکرار سطر یا جدا کردن حروف کلمات و نظایر آن برای شعرشان تولید مرز می‌کنند. اما باور عام شعر عصر ما، که خصلتی ایدئولوژیک نیز یافته، همین است که شعر به لحاظ کلامی هیچ نوع تعین موسیقایی ندارد و به اعتبار تقطیع با هر متنی هر کاری می‌شود، کرد.

بخشی از این باور از دل فقدان توضیح موسیقی شعر شاملو برخاسته است. شاید اگر کسی پیدا شود و خصایل ایجابی موسیقی کلام شعر شاملو را شرح دهد و تبیین کند، چیزی شبیه به کار اخوان ثالث در «بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج»، تکانی بزرگ‌تر از حد تصور به شعر ما بدهد.