تبصره ۲۲

به پیانیست شلیک کنید

پویا رفویی

■ بی‌شک، آثار تحلیلی و تئوریکی که داستان‌نویسان به خصوص ظرف یک دهه اخیر نوشته‌اند، اقدامی است درخور توجه و ارزشمند. غالبا نیت‌شان، سهولت در امر آموزش و از میان برداشتن موانعی است که سد راه نویسنده آینده می‌شود. موفقیت‌شان را در این زمینه نمی‌توان نادیده گرفت. این روزها نویسنده‌شدن کار ساده‌تری نسبت به ۱۰ یا ۲۰ سال پیش است. گذشته از اینکه تجربه داستان‌نویسی، قابل انتقال و پدیده‌ای منسجم فرض می‌شود، پیش‌فرض عمده این آثار با حداقل تئوری به حداکثر تاثیر و بازدهی رسیدن است، از جنبه‌های دیگری نیز چنین کوششی اهمیت مواجهه با فرآیند خلق ادبیات را برجسته می‌سازد. از شأن تاریخی گرایش به تالیف و تدوین کتاب‌های آموزشی در عرصه روایت نمی‌توان گذشت. مستقل از اینکه پوسته بیرونی این کتاب‌ها، تحلیلی و در مواردی تجویزی است، از منظری دیگر داستان‌نویسان ایرانی روایت‌هایی فراهم آورده‌اند که مضمون اصلی آنها شکست روایت و ناتوانی از قصه‌گویی در بازه زمانی محدود و مشخص است. موقتا می‌توان از شأن آموزشی، انتقادی و تحلیلی این نسخ کتاب‌ها چشم‌پوشی کرد و آنها را در زمره داستان‌هایی سبک‌گرایانه در نظر گرفت که موتیف اصلی حول محور آرمان‌زدایی از داستان‌نویسی و نویسنده بودن است. به عبارت بهتر، شاید تاریخ ادبیات بعدها از آنها در مقام اسنادی برای بازشناسی فترت و سترونی ادبیات ما در وضع موجود استفاده کند.

به عنوان مثال، یکی از خصیصه‌های موج تازه آثار آموزشی در زمینه داستان‌نویسی شباهت قایل‌شدن میان فیلمنامه‌نویسی و نوشتن رمان یا داستان کوتاه است که خیلی بدیهی و گذرا، گاه با تک‌جمله‌ای در پرانتز و گاه به صورت گزاره‌ای بی‌بدیل و ناب به آن اشاره می‌شود و بعد در ادامه مورد پیگیری قرار می‌گیرد. اگر زمانی فیلمنامه‌نویسی، هنر و مهارتی فرض می‌شد که از طریق آن تبدیل روایت مکتوب به اثری سینمایی امکان‌پذیر می‌شد، اینک قاعده واژگون شده. آثار ادبی، به اقتباس‌هایی دستکاری‌شده از فیلمنامه‌هایی ذهنی مبدل شده‌اند. در اینکه سینما امکانات و شگردهای مهمی در اختیار داستان‌نویس می‌گذارد، هیچ بحثی نیست. حتی می‌توان ادعا کرد سینما یکی از منابع غنی در بارورکردن ادبیات در جهان معاصر است اما مساله بر سر نگره‌ای است که این دو- سینما و ادبیات- را در هم ادغام می‌کند. زمانی هورکهایمر نوشته بود: «رساله‌هایی درباره چگونه سخن بگوییم، چگونه موسیقی را درک کنیم و چگونه رستگار شویم به سبک بروشورهایی نوشته می‌شوند که مزیت داروهای گوارشی را می‌ستایند...» کسی که می‌خواهد نویسنده شود به موسسه‌ای مراجعه می‌کند و ترکیب‌های داستانی متعددی را می‌آموزد که می‌توان از سیاهه معینی از مضامین، داستان فراهم آورد. این مضمون‌ها همگام با اقتضائات صنعت فیلم پی‌ریزی شده‌اند، ظاهرا هورکهایمر با اشاره‌ای تلویحی به شباهت میان ادبیات و سینما از منظر نگره‌ای آموزشی، راهی باز می‌کند تا توضیحی انتقادی برای عادی و عادت شدن تخیل مکتوب در وضعیت موجود ارایه دهد.

در عین حال، پیش‌انگاشت دیگری نیز وجود دارد که رسانه‌های سمعی- بصری را توانمندتر از رسانه زبان یعنی ادبیات در نظر می‌گیرد. گمان می‌رود ادبیات از سینما عقب افتاده و از کارایی کمتری برخوردار است. به همین دلیل راه‌حل در این است که اصول مستقر در رسانه‌های سمعی- بصری را به فرآیند خلق ادبیات سرایت دهیم. در واقع این نوعی نگره مارشال مک لوهانی است که طبق آن قابلیت تصویر از قابلیت‌های زبان بسیار بیشتر و متنوع‌تر است. در واقع حکمی که صادر می‌شود، این است که همه قابلیت‌های ادبیات در سینما قابل اعمال است، اما عکس این مطلب به هیچ‌وجه درست نیست، مخالفان طرز تلقی مک لوهان، کسانی مثل بودریار، ویریلیو و دلوز بر این مساله تاکید می‌کنند که هیچ دلیل یا مدرک ملموس و موجودی مبنی بر این استعداد خاص سینما وجود ندارد. در عوض نکته‌ای که در این مقایسه مخفی و مکتوم باقی می‌ماند، مواجهه نیروهای خلاقه و نیروهای اهلی‌کننده در هر دو رسانه است. برتری سینما نسبت به ادبیات نه در عنصر خلاقیت که در دستیابی به بازار و سهولت دستیابی آسان به محصول فرهنگی است. کتاب‌های آموزش داستان‌نویسی پدیده‌ای خاص ایران یا زبان فارسی نیست؛ در همه جای دنیا کم‌وبیش نوشته می‌شوند، همان‌طور که کلاس‌های ادبیات خلاقه نیز در همه‌جا جاری و ساری است. اما از یاد نباید برد که مخاطبان و متقاضیان آنها لزوما در پی تبدیل شدن به نویسنده‌ای خلاق یا موثر در عرصه ادبیات نیستند. از طرفی، نفی دستاوردهای نقد ادبی و تئوری‌هراسی نه فقط کار نوشتن را برای کسی که می‌نویسد، ساده‌تر و آماده‌تر نمی‌کند، بلکه گزاره‌های تجویزی پراکنده در این آثار را در جهشی گفتمانی به هیات گزارش‌هایی روایی از ماجرای شکست ادبیات در منازعه میان نیروهای خلاقه و نیروهای اهلی‌کننده در می‌آورد و چنین است که تعلیم داستان‌نویسی خود به داستانی دگردیسی می‌یابد که در صحنه پایانی دست به انتحار خودش می‌زند.

***عنوان فیلمی از فرانسوا تروفو**

مقاله‌ای از جواد مجابی

ما همه دن کیشوتیم

رندان در ادراک دگرگونی مدام

عکس: آیدین رهبر، شرق

«مهناج اسراج» نویسنده کتاب طبقات ناصری که خود شاهد یورش مغولان بوده، می‌نویسد: «یکی از اکابر خراسان که او را قاضی وحیدالدین پوشنجی می‌نامیدند به‌واسطه‌ای به خدمت چنگیز در می‌آید... به خدمت خان تقرب تام یافتم و مدام ملازم درگاه بودم و پیوسته از من اخبار انبیا و سلاطین عجم و ملوک ماضی می‌پرسید و می‌گفت محمد یلواج (پیامبر ص) از ظهور من و جهانگیری من هیچ خبر داده بود؟ عرضه داشتم احادیثی در خروج ترک روایت کرده‌اند. بر لفظ او رفت که دل من گواهی می‌دهد که تو راست می‌گویی تا روزی در میان کلمات فرمود: «از من نامی بزرگ خواهد ماند در گیتی؟»... گفتم اگر خان مرا به جان امان دهد یک کلمه عرض دارم. فرمود ترا امان دادم. گفتم: نام جایی باقی خواهد ماند که خلق باقی مانده باشند چون بندگان خان جمله خلق را بکشند نام چگونه باقی ماند؟ چون من این کلمه تمام کردم تیر و کمان در دست داشت بینداخت و سخت در غضب شد... چون ساعتی برآمد روی به من کرد و گفت: من ترا مردی عاقل و هوشیار می‌دانستم. بدین سخن معلوم شد که ترا عقلی کامل نیست. پادشهان در جهان بسیارند. هر کجا پای اسب لشگر محمد اغر (سلطان محمد خوارزمشاه) آمده است من آنجا خرابی و کشتار کردم. باقی خلق که در اطراف دنیا و ممالک دیگر پادشاهانند حکایت من ایشان گویند.»

شهامت حقیقت‌گویی پوشنجی اهمیت دارد، داوری‌اش انسانی و عادلانه است اما حقیقت بیان‌شده توسط او می‌ایستد در برابر واقع‌گرایی چنگیز که انگار از همان موقع به عیان می‌بیند که نام جباران نیز – در این تاریخ سراسر ستم و نیرنگ – به جا خواهد ماند، چنان که نام ضحاک و تیمور و هیتلر باقی مانده است. ماجرای خوفناک این است که حقیقت اخلاقی پوشنجی در برابر واقعیت تاریخی چنگیز انگار چیزی کم می‌آورد. از نظر اصول اخلاقی و معیارهای انسانگرایانه نمی‌توانیم بپذیریم که این جدال به زیان مرد پارسی حقیقت‌گو تمام شده باشد اما چرخ تاریخ شوربختانه بر مدار اخلاق عقلانی نمی‌چرخد.

ادراک دگرگونی

یکی از هدف‌های نقد اجتماعی، فهم، ارزیابی یک وضعیت و بررسی سمت و سوی دگرگونی احتمالی آن است. برای نقد یک موضوع باید نخست آن را خوب ببینیم، با آگاهی و بی‌غرض آن را بررسی کنیم، سپس مشخص کنیم که آن وضعیت چه نسبتی با تاریخ جریان اجتماعی دارد و در تناسب با هستی پیرامونی، چه حد سازگار یا ناسازوار است.

نظریه‌پرداز و منتقد انقلابی یا اصلاح‌گرا به هنگام مشاهده و تحلیل وضعیت موجود، به جست‌وجوی کشف و بیان روندی است که به بهتر شدن و برتر شدن حالت آن می‌انجامد. اگرچه گاهی خود را با یک وضعیت یخ‌زده یا واپس‌گراینده روبه‌رو می‌بینند.

دگرگونی ظاهرا به معنای پیشتر رفتن و بالاتر بردن چند و چونی یک موقعیت است، در تحرک واقعی یک وضع، شاهد هستیم که جامعه با رشد کمی یا توسعه کیفی از مرحله‌ای به مرحله دیگر فرا می‌رود. انجماد در وضعیت موجود یا واپس رفتن، با ذات تغییر سازگار نیست. اما جماعت در شرایط نامطمئن، به رسوم و رفتارهای خوگرشده‌شان کاهلانه تسلیم می‌شوند و در برابر تغییراتی که به علت تازگی‌اش، آن را نمی شناسند مقاومت می‌کنند. از بیم رویارویی با ناشناخته‌های پیش‌رو، از پیش رفتن ناگزیر تن می‌زنند، همان‌گونه ماندن یا واپس چرخیدن را – به خاطر اطمینان‌بخشی تاریخی و تجربی‌اش – راحت‌تر می‌یابند. البته این تن‌آسانی گاه همراه با شرایط عقب‌ماندگی بدانان تحمیل می‌شود. نظریه‌پردازان، یا دگرگون‌سازان انقلابی رفورمیست در یک جامعه، موقعیتی آرمانی را به عنوان مقصد تغییرات در نظر می‌گیرند و برای رسیدن به آن وجه موعود، می‌کوشند.

وضعیت آرمانی کجاست؟ این حقیقت آرزوشده در افق انتظارات ما مکان دارد که باید با عبور در زمان با جوشش یکباره، یا کوشش گام‌به‌گام به آن برسیم. تعیین یک هدف آرمانی برای جامعه توسط فرزانگان اجتماعی و نیروهای منتقد جامعه، غالبا تفاوت دارد با توان واقعی اجتماع که چه حد از تغییرات را به‌طور طبیعی می‌تواند تاب آورد. چنین است که منتقد یک وضعیت در برابر قدرت مسلط بر آن وضعیت قرار می‌گیرد. او می‌گوید آن مکان که می‌جویی و زمانی را که می‌گویی، مگر نمی‌بینی بدان رسیده‌ایم، حد همین است و البته بهتر نیز خواهمش کرد. منتقد ناباورانه می‌گوید آن چشم‌انداز جایی فراتر است، آفاقش این نیست. اصلا شکل و معنایش با آن چه تو آن را قالب گرفته‌ای فرق دارد.

کار منتقد تنها فهم تغییرات صورت‌گرفته و تحلیل آن نیست. بلکه ادراک ضرورتی است که جامعه را نهادی زنده در مسیر دگرگونی مدام می‌بیند. فهمیدن یک وضعیت، واکاوی گنج و گستره آن، توجه به آن وضع در شبکه درهم‌تنیده وضعیت‌های دیگر، ادراک طیفی از احتمالات توسعه و تکامل و درنهایت خلق مدام شرایط و موقعیت بهتر در این جهان به سود بهروزی آدمیان است که یک منتقد پویا را درگیر مشغله‌ای پایان‌ناپذیر می‌کند. انتقاد خلاق، کوشش خردورزانه دایمی یک معترض است برای بازنمایی وضعیت موجود و پیشنهاد دیگرشدنی برتر برای رسیدن به حالتی بهتر، با این تاکید که هیچ وضعیت مطلوبی نقطه رسیدن نیست و نقطه‌ای برای رسیدن در کار نیست تنها حرکت رو به جلو است که مقصد را نزدیک- دورتر می‌کند.

نقد خلاقانه یک وضعیت، واکاوی حقیقت یک واقعیت، دو گونه صورت می‌پذیرد: نخست به صورت جدی، چرا که به گمان بسیار کسان امور جهان جدی است، در وجه دیگرش انتقاد اجتماعی، به شهد ظرافت، شوخ‌چشمانه بیان می‌شود چرا که به گمان رندان، امور این جهان چندان هم جدی نیست، اگر هیچ در هیچ و یاوه و ژاژ نباشد، دستکم می‌توان به بسیاری از این روابط ظاهرا عبوسانه خندید از آن‌رو که این روابط در باطن خود چه خنده‌انگیزند.

طنز آن نقد خلاق دایمی است که هر وضعیتی را سکویی برای پرتاب شدن به مراتب بالاتر می‌شمارد بی‌آنکه هیچ مرتبه‌ای را مرحله نهایی تلقی کند و تغییرات را جایی متوقف ببینید. شک آگاهانه او نسبت به ثبات اوضاع و تثبیت امور، زنهار می‌دهدش که کوشش آدمیان را بی‌انتها ببینند و در عین حال عبث و بی‌مقصد؛ چرا که طناز از قبل برای جهان معنایی ثابت در ذهن ندارد و می‌پندارد دنیا به ازای هر عصر معنایی اعتباری و مجازی می‌یابد. دو عده دگرگونی را برنمی‌تابند، یک عده به طور طبیعی حاکمانند و دیگری به‌طور غیر طبیعی مردمانند. مردمی که دگرگونی به سود آنهاست، اما امر بر آنها مشتبه است یا آنها را به عمد در اشتباه انداخته‌اند و آنها به این موقعیت اشتباه‌آمیز، خوگر شده‌اند. اما عامه نیز در حفظ رسوم و آداب خویش به همان صورتی که از پیشینیان خود به ارث برده‌اند پافشاری می‌کنند و هر نوآوری و ابداع را خللی در سازوکار فرهنگ و جامعه می‌بینند و زیان‌کاری به حال آداب و رسوم خود می‌دانند. در چنین وضعی منتقد اجتماعی رویارویی دو نیرو قرار می‌گیرد: اقتدار و افکار عمومی. وضعی تحمل‌ناپذیر است از دو سو، مگر آنکه با ظرافت بیان و شوخ‌زبانی، این انتقاد به ظاهر نرم‌تر و به باطن برنده‌تر شود. طنز اینجا ضرورت و کاربرد می‌یابد.

کار منتقد تنها فهم تغییرات صورت‌گرفته و تحلیل آن نیست. بلکه ادراک ضرورتی است که جامعه را نهادی زنده در مسیر دگرگونی مدام می‌بیند. فهمیدن یک وضعیت، واکاوی گنج و گستره آن، درنهایت خلق مدام شرایط و موقعیت بهتر در این جهان به سود بهروزی آدمیان است که یک منتقد پویا را درگیر مشغله‌ای پایان‌ناپذیر می‌کند

هنرمند رویارو با واقعیت

راویان دنیای قدیم (شاعران، حکایت‌نویسان، مقاله‌پردازان، تاریخ‌نگاران) عموما به «حقایق» توجه داشته‌اند تا به «واقعیت‌ها»، هرچند برای بیان آن حقایق ناچار از ذکر وقایع بوده‌اند. حقایق که حاوی مجموعه‌ای از نظام اخلاقی و آیینی است، فضیلت‌های ازلی را در برابر رذیلت‌های ابدی می‌نهد، این بسته‌بندی فضایل و رذایل بشری از طریق فلسفه، اخلاق و آداب و سنن از زمانی قدیم‌تر، از نیاکان یک جامعه به بعدی‌ها ارث رسیده و معیاری برای تشخیص هر درستی از هر نادرست است و صحتش ردخور ندارد. روایتگر اگرچه ناقدی تندذهن و تلخ‌زبان باشد با ملایم‌ترین کلمات نصیحتی هم به مصادر امور می‌کند یا به کنایه و استعاره طعنه‌ای در حد عشوه بدانان می‌زند. در تاریخ ایران کمتر کتابی می‌یابید که صریحا و بادقت به نقد واقعیت جاری پرداخته باشد، مقصودم از واقعیت جاری وضع روزانه مردم در ارتباط با ستمگران و یورشگران بر آنهاست. این کار خطر دارد، مگر اینکه خیلی کلی و در قالب نصیحت و عرضه‌داشت به خاکپای خلیفه و امیر باشد. راویان عصر، در بهترین شکلش وقایع را به مثابه حقایق محتوم بشری در قالبی اخلاقی ارزیابی کرده‌اند (از سنایی و بیهقی بگیر تا سعدی و جامی).

در صدسال اخیر با ظهور تجدد و نشر کتب و مطبوعات، در مسیر آشنایی با قانون و عدالت و آزادی، رعیت (یعنی توده بی‌شکل بی‌اعتبار که از منظر ظل‌اللهی، تنها به درد مالیات دادن و جنگ کردن و کار و بیگاری می‌خوردند) تبدیل شدند به مردم و ملت و شهروند. ناگزیر نویسندگان و شاعران و هنرمندان که بخشی از راویان دنیای جدیدند این توان را یافتند که از عرصه حقایق ازلی و ابدی فاصله بگیرند تا واقعیت را- نه چون مشیت و سرنوشت ناگزیر- بنگرند و چندوچون آن را چون پدیده‌ای مادی بازبینی کنند، در عین حال در ذات حقایق اندکی تردید روادارند و اصول ظاهرا بدیهی را، اعتباری و نسبی بینگارند.

در زمان ما نویسنده هم به واقعیت امور می‌نگرد هم به حقایق بشری، هم به وضعیت فراتری که در آن حقیقت و واقعیت جاری است، خواه آشکاره باشد یا پنهان. راوی تا از مطلق‌نگری فاصله نگیرد اسیر باید و نبایدهای موروثی است و اسیر تربیت عشیره‌ای. با رسیدن به طیف احتمالات در هر امری، نسبتی دیدن آنها و سنجیدنشان در شبکه‌ای از عقلانیت و عواطف و قواعد، فرد قادر به ارتباط‌گیری معقولی با پدیده می‌شود. پس از شناخت پدیده‌ها و کشف روابط و درک تجربه‌ها، نویسنده یا همان هنرمند ذخیره‌ای دارد از آگاهی‌های فردی و اجتماعی. اما انبار اطلاعات باعث خلق آثار هنری نمی‌شود. اثر هنری از ناخودآگاه نویسنده با قریحه، از ساختار ذهنی پرتخیل خردورز او، از عمقی ناشناخته حتی برای هنرمند، به صورتی ناگریز و فورانی سرریز می‌کند به سطح آگاهی مهارت‌های او در آن حرفه هنری. این سازوکار خلاقه دارای مضمون و قالبی است که نا به خود از واقعیت زمانه و حقایق تاریخی بهره دارد. هنرمند پیشرو، به بدنه فرهنگ بومی و میراث جهانی متصل است. دایم مدد می‌رسد بدو از واقعیت‌ها و وقایع و حقایق، از جوشش‌های فردی و کوشش‌های جمعی. راوی جهانی یگانه خلق می‌کند، خلق بدیع او در جهان پیرامون، معنایی چندساحتی می‌یابد که درگیر می‌شود با زمان، با انسان، با جهان. با یک منظومه مجازی، واقعیت دور از دست و چشم دیگران، در دیدرس این و آن می‌آید تا در فضای ذهن‌های فعال تاویل شود، تا به صورت واقعیتی فراتر، بتواند از متن واقعه‌ها و خیال‌های زودگذر برآید و تاب بیاورد. یک واقعیت چیست و حقیقت آن کدام است؟ واقعیت به هر چشمی دیدنی است، یا حقیقت نزد همه‌کس یک معنا دارد؟ یک واقعیت مگر انتزاعی است و جدا از واقعیت‌های دیگر؟ معنای این واقعیت‌ها چیست و چرا هنرمند به خود حق می‌دهد حقیقت آن را برای ما بیان کند همان‌طور که پیش از او ارزش‌گذاران کهن می‌کردند و ما بر آنها شوریدیم؟ نمی‌توان آیا در واقعی بودن این واقعیت، در حقیقی بودن این حقیقت تردید کرد؟ پرسش‌ها را می‌شود باز هم ادامه داد، اما پاسخ ساده این است که می‌توان تمامی این پرسش‌های گفته و ناگفته را جدی گرفت و در تمامی این موارد که بدان یقین کرده‌ایم شک کرد.

کار هنرمند برای رسیدن به واقعیت‌های زمانه‌اش، برای درک روابط حقیقی بین آدم‌ها، از همین سرگشتگی در برابر واقعیت‌ها و حقایق آنها، از ناشناخته ماندن تمامی شناخته‌ها و کندوکاو در چیستی و چرایی وضعیت‌های گوناگون بشری، شروع می‌شود.

انگیزه یافتن پاسخ نیست، طرح درست پرسش‌هایی است که هرکس پاسخی برایش بجوید.

کودکی در جزیره «کرس» زاده می‌شود، یک واقعه کم‌اهمیت چون هزار واقعه مشابهش. این کودک «ناپلئون» می‌شود با جنگ‌ها، توطئه‌ها، عشق‌ها و رنج‌هایش. به ازای تصور هرکسی که ناپلئون را در زندگی و پس از مرگش دیده یا شنیده و از او خوانده است ناپلئونی متفاوت در ذهن او زاده و درگیر زندگی می‌شود، موجودی به ظاهر واحد، در خیال هزاران هزار آدم متکثر می‌شود، همین‌طور به ازای آن همه نقاش و شاعر و نویسنده که بدو پرداخته‌اند صدها تصویر متفاوت و گاه متناقض از ناپلئون داریم، نه زندگی و نه مرگش این هزاران حقیقت متفاوت را آشتی نمی‌دهد. موجودات دایم فزاینده‌ای که زیر یک نام، حرکتی واگرا دارند. عکس این ماجرا را هم داریم دن‌کیشوتی که سروانتس می‌سازد، خیالی است که خود را بر صدها شخصیت شناخته و میلیون‌ها آدم ناشناخته قالب می‌زند. این حرف چندان گزاف نیست که هریک از ما اندکی تا بسیار دن‌کیشوتیم. سحابی واقعیت موجود یا خیالی، در ذهن مردم یا اثر هنری منفجر می‌شود به هزاران ستاره که هیچ‌گاه بدان شکل نخستین سحابی بازنمی‌گردند... آیا «ژوکوند» موجودیتی در یک زن زیبا یا پسر محبوب داشته که مایه آفرینش «داوینچی» شده و اگر هرچه بوده حالا چه اهمیتی دارد؟ این اثر است که در ذهن میلیون‌ها نفر که آن را دیده‌اند به حقایق زیبایی‌شناسی متکثری تجزیه شده و با آن خیال‌ها ترکیب گشته است. آیا «گوئرنیکای پیکاسو» از خود آن دهکده اسپانیایی بمباران شده مهم‌تر نیست و شناخته‌تر از نام و نشان آن همه نفوس برباد‌شده؟

یک واقعیت که کودک یا جنگ یا شخصیت داستانی می‌تواند باشد با قرار رفتن در مدار آفرینشگری هنری، بدل به انبوهی از سلول‌های همان واقعیت می‌شود که در ذهن مخاطبان حقایق متحولی را می‌سازد. بده بستان بین ذهن آفرینشگر و مخاطبش از هر اثر تعدادی آثار پدید می‌آورد به ازای دانندگانش. دیوان حافظ در نوجوانی برای من یک دنیا می‌سازد و این دنیا با دگرگونی من، متحول و دگرگون می‌شود، در هر سنی و دوره‌ای از آگاهی‌ها آن کتاب پرده‌ای دیگر از رخ اندیشه و خیال ذاتی‌اش بر می‌کشد. در پایان اگر فرزانه‌ای باشم به من یادآوری می‌کند که من یک اثر نیستم، هزاران هزار اثرم که تو و توها هرگز در درازنای زمان به معنای کامل آن پی نخواهید برد. آیا معنای کاملی وجود داشت و شاعر آن را در شعرها به ودیعه نهاده بود، مثل کیسه زری بر طاقچه. من می‌گویم نه! آن شعرها و تصویرها و دنیاهای آفریده‌شده حتی برای شاعر هم همان قدر اعجاب و دگرگونی داشت که برای خوانندگانش او نیز چون ما سهمی- شاید اندکی بیشتر- از آن آفریده می‌یافت. این شعر از کجا و چگونه این ظرفیت را یافته بود که بتواند قرن‌ها با ذهن مخاطب بازی کند، یک بازی بی‌پایان جادویی؟ با این پرسش به طرف شعر برویم.

اثری از اشر

دقایق

زبان، رودخانه است

امیر احمدی‌آریان

■ ژیل دلوز و فلیکس گتاری، در فصل اول کتاب «هزار فلات» در بین سیل مهارناپذیر ایده‌ها و مثال‌هایی که برای بسط مفهوم ریزوم ارایه می‌کنند، حین سیلان ریزوم‌وارشان از نقطه‌ای به نقطه دیگر، پاراگرافی را به مساله زبان اختصاص می‌دهند. در همان چند سطر، نویسندگان به کل برداشت‌های مبتنی بر عقل سلیم در باب زبان حمله می‌کنند و گستره وسیعی از مفروضات ما را زیر سوال می‌برند. خلاصه حرف‌هاشان این است که زبان در خود وجود ندارد، آنچه هست مجموعه‌ای است نامنسجم و تکه‌تکه از لهجه‌ها، اصطلاحات، زبان‌های خاص و دیگر وجوه زبان. گوینده و شنونده ایده‌ال نیز وجود ندارد، زبان ذاتا امری ناهمگن است. چیزی به نام زبان مادری معنا ندارد، آنچه زبان مادری را شکل می‌دهد قدرتی است که در این تکثر سیاسی بر زبانی خاص متکی است و آن را به مردم تحت سلطه‌اش تحمیل می‌کند. زبان مادری همان زبان مرکزیت سیاسی است. زبان به واسطه انسجامش سر پا نمی‌ایستد، برعکس، آنچه زبان را قوام می‌بخشد، تکثر و عدم انسجام است. ثبات زبان با ثبات یک حباب قابل قیاس است. زبان از طریق شاخه‌ها و جریان‌های زیرزمینی است که بسط می‌یابد و جاری می‌شود، از طریق نفوذ به هر شیب و هر خاک نرمی که ذره‌ای اجازه رخنه به این جریان پرخروش را بدهد. زبان، رودی است که راه خود را از دره باز می‌کند، قطاری است که کرم‌وار بر سطح زمین در مسیر مارپیچ ریل‌ها پیش می‌رود و به همین دلیل است که می‌توان زبان را شکست و خرد کرد و عناصرش را بیرون کشید. زبان چه بسا منعطف‌ترین پدیده هستی است، هزار بار آن را روی خود تا کنید و به حال اول بازگردانید، به هر نقطه‌ای و از هر ارتفاعی پرتش کنید و برش دارید. آسیب که نمی‌بیند هیچ، با هر ضربه قوی‌تر می‌شود. زبان ریشه ندارد، در سطح جاری است. بنابراین شیوه ریزومی تحلیل زبان مرکززدایی از آن و ادغام آن با ابعاد و حوزه‌های دیگر است. زبان هرگز نمی‌تواند در را به روی خود ببندد، مگر زمانی که به کل از کار افتاده باشد. این انعطاف حیرت‌انگیز در یک صورت به سوی مرگ می‌رود، اینکه کسی

پرتش نکند و تایش نکند و اجازه نفوذ به مناطق ممنوعه را از آن بگیرند. هر شکلی از سره‌سازی و ناب کردن زبان نزدیک کردن آن به مرگ و کشتن ظرفیت‌هایش است.

بنابراین الگوی جریان یافتن و زنده ماندن زبان از دید دلوز و گتاری، پیوند زدنش با حوزه‌های دیگر و باز کردن مسیرهای جدید برای حرکت آن است. زبان در صورتی زنده می‌ماند و امکاناتش افزایش می‌یابد که مسیر حرکت آن متوقف نشود. نثرنویسان متکی به زینت‌آلات، آنان که سنت را صلب و دست‌نخورده می‌خواهند و هر گونه تعرض به ساحت نثر پدران را هم‌ارز با کفر ابلیس، درست عکس الگوی ریزومی را باور دارند. آنان زبان را پدیده‌ای درختی می‌بینند که ریشه در خاکی استوار دارد و برای زنده نگه داشتن‌اش، باید به این ریشه دست یافت و آبیاری‌اش کرد. اما زبان ریشه ندارد، زبان بر سطح جاری است و در صورتی به حیات خود ادامه می‌دهد که جاری بودنش با دیوارها و سدهای تحجر و فقر فکری متوقف نشود. امکانات این ساختار درختی محدود است و خیلی زود ته می‌کشد، کما اینکه حداقل در داستان فارسی زبان سال‌هاست به مرزهای این محدوده دست یافته و در جا زدن پشت این مرزها جز انحطاط زبان ادبی دستاوردی ندارد. برای جاری ماندن باید ابعاد جدیدی به نثر فارسی افزود، باید آن را به فضاهای دیگر گره زد تا سیر حرکتش متوقف نشود.

به این ترتیب، می‌توان گفت رمان خلاق نه در دل ساختار متعارف زبان ادبیات داستانی، که در آن سوی مرزهایش اتفاق می‌افتد. رمان بزرگ نتیجه خطر کردن نویسنده بزرگ است و خطر کردن به معنای تن سپردن به فضای ناشناخته است، به معنای شکستن سدهایی است که در مسیر جاری شدن زبان وجود دارند و به معنای کشف فضاهای کور برای زبان و گره زدنش به وجوه و گفتارهای دیگر است. داستان‌هایی که به چنین خطری دست نمی‌زنند و در برابر سیلان زبان و نفوذش به حوزه‌های دیگر مقاومت نشان می‌دهند مقیم حرم امن ادبیات داستانی‌اند، بخشی از آن منطقه تثبیت‌شده و بی‌خطر هستند که دیگر اتفاقی در آن نمی‌افتد. اتفاق ادبی در خارج از ادبیات رخ می‌دهد و هر آن کس که خارج از ادبیات را به زبان ادبی گره بزند، بستری عالی برای خلق اثری بزرگ فراهم آورده است.