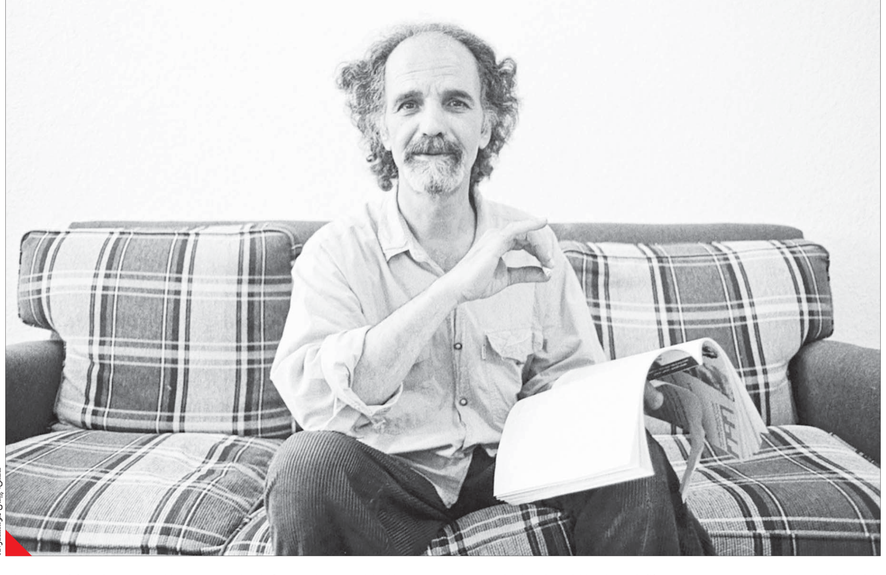
یک کتاب، دو نویسنده: شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، به‌روایت احمد غلامی و امیرهوشنگ افتخاری‌راد

تاریخِ جنون



عکس: پیمان عبدزاده

رئالیسم علیه رئالیسم

شیما بهره‌مند

اینک در زمانه‌ای ایستاده‌ایم که دفاع تمام‌عیار و بی‌تبصره از رئالیسم ادبی ناممکن به نظر می‌رسد. گرچه ارتباط و اتصال با واقعیت جان به اصل اساسی در ادبیات بدل شده که حتی نویسندگان مکتب «رمان نو» که در تاریخ ادبیات مدرن از متهمان ردیف اول طرد واقعیت به شمار می‌آیند نیز بر وفاداری خود به رئالیسم اعتراف می‌کنند. ناتالی ساروت و آلن رب‌گریه، از شاخص‌ترین نویسندگان این مکتب در سخنرانی که تا حد بسیاری موجب چرخش فکری لوسین گلدمن نسبت به رمان نو شد، به درک دیگرگونه خود از واقعیت پرداخته و آثارشان را «کوشش سرخط‌ناپذیر برای درک اساسی‌ترین وجوه واقعیت روزگار» خود خوانده‌اند. از منظر گلدمن اینکه این نویسندگان فرمی متفاوت با رمان‌نویسان قرن نوزدهم برگزیده‌اند بدان سبب است که با توصیف و تشریح یک واقعیت انسانی با واقعیت اجتماعی سروکار دارند که با واقعیت دوران رمان‌نویسان قرن نوزدهم تفاوتی اساسی دارد. ازآنجاکه هر مکتبی بر مبنای ضرورت زمانه خود و در واکنش به قواعد مسلط پدید می‌آید، مکتب رمان نو نیز برای تناسب با ریختِ مناسبات جامعه خود و واقعیت زمانه‌اش در تقابل با رمان کلاسیک واقع‌گرا و رئالیسم سوسیالیستی شکل گرفت گرچه با برچسب ضدرمان، آزمایشگاه و اوانگارد نواخته شد. با آوار نقدهای تندوتیز و طرد و انکار این نوع ادبی به‌عنوان «رمان»، رب‌گریه خود آستین بالا زد و در مقام نظریه‌پرداز دفاعی از دید جند مقاله نوشت تا کارِ خود و همسلکانش را تفسیر کند. دریکی از این مقالات[1] او دغالته رهایی از هر خودآیین را برهم می‌زند و به‌نوعی آن را سیر ادبیات سوسیالیستی می‌داند که از خطر بوده و فلرد ادبی غالب این آثار را پیش می‌کشد که ربطی به تعهدش ندارد. با عاریت‌گرفتن از ریکوری می‌توان مسئله ادبیات اخیر ما را نیز به فقر و بی‌بضاعتی آن منتسب دانست نه وابستگی‌اش به مکتب و رویه خاص ادبی. اینکه برخی منتقدان انحراف ادبیات ما را امتداد مسئله و اسلوب نویسندگانی همچون صادق هدایت و هوشنگ گلشیری می‌دانند و در تقابل با این نوع نوشتار نسخه وفاداری به رئالیسم برای ادبیات می‌بیچند، راه به جایی نمی‌برد، زیرا نه این ادبیات ندار امتداد آثاری چون «بوف کور» و «شازده احتجاب» است و نه درمانِ رئالیستی. چاره درد تورم تولیدات ادبی کجمایه اخیرا است. مسئله همچنان به همان قدر ادبی بازمی‌گردد که در بحث و نقدهای اخیر جندان مورد واکاوی قرار نمی‌گیرد. روی‌دادنمن از رئالیسم نزد نویسندگانی همچون گلشیری واکنشی علیه رئالیسم سوسیالیستی مسلط دوران بود که نسخه دیگری از رئالیسم نمی‌شناخت و عجیب است که دکمای چپ اطراحی که با ادعای اعتقاد به مفهوم انقلاب شناخته می‌شود، چندان باوری به ادبیات ندارند و صرفاً الگوی کلیشه‌ای رئالیسم سوسیالیستی را در دستور کار خود قرار داده و بر ببللان هر نوع دیگری از ادبیات بافشاری کرده است. البته از حق نگذریم همین ادبیات سوسیالیستی در کشور ما از مهلهای متنوعی برخوردار بود و در دورانی نمونه‌های درخور ادبیات معاصر ما را پدید آورد. اما همین گلشیری با اینکه به ادبیات متعهد باور داشت با اصرار بر مخالفتش با رئالیسم سوسیالیستی عملا به نماد ضدیت با رئالیسم بدل شد[2]. او که به‌درستی بر رمان مدرن تاکید داشت تا حدی به وظه فرمالیسم افتاد و وصف «فرمالیست» در دوران او هیچ کم از دشنام نداشت. به هر تقدیر، تجربه تلخ گلشیری در رمان‌نویسی با رئالیسم بدل شد[3]. او که به‌درستی بر رمان مدرن تاکید داشت تا حدی به وظه واقعیت مدرن می‌کند و در عین‌حال به رمان نو تن نمی‌دهد، گشنده آن اینکه می‌توان از «رئالیسم جدید» جریان سیال ذهن را به کار گیرد و با قواعد و مناسبات نظام بازار منطبق می‌شود. در ایران مصداق «رئالیسم جدید» نیز دلو نیز همت که از خلق ادبیات خوب ناتوان است و از نشانه‌شناسی، ظظرفرض از موجاحت با رمان است و اینکه به توصیف جهان اطراف با زبان بندمه می‌کند. «ادبیات با یروکراسی خلق حکم می‌کند و به رسالای تلویزیونی و صورت‌های جدید شباهت می‌برد. در رئالیزمی نویسندگان ما در امتداد ادبیات پافشاری می‌کردند. انگار نویسندگان ما به خوراک سریال‌های کمیته نمایش بدل شده‌اند و فراتر از این، بیشایش با منطق سریال‌های تلویزیونی نوشته شده‌اند. و از فضای روزگار. گلشیری یکی از این نویسندگان بود که به فیلمنتس آثارش چندان ویژگی خوش نشان نبود. بهمن فرامرز اما خاطره‌ای از گلشیری نقل می‌کند که این روحیه او به‌خوبی در آن پیداست: «به هوشنگ گلشیری گفتم شازده احتجاب را دوست دارم؛ چون بی‌نهایت سیمائی است. اصلا خوش نشین. بعد هم که به‌کمشده راهش را پیدا نکرد، صفحه خال کشی به خواره فرستاد. نتیجه: تقدیم به دوست عزیزم، بهمن فرامارز اگه اگر راست می‌گوید. این را فیلم بکنند. به‌ناز بر این اصرار بر حوقایتی کنید که گلشیری با این کلمه‌ها بر کرگاری داستان‌نویسی او گذاشت. که گلشیری فارغ از خوشایند ما و افراطش بر زبان. هیچ داستانی را بی‌حساب‌وکتاب ننوشته است.

اما گذشته از نقد و تفسیر گلشیری و جست‌وجوی خط‌ربط داستان‌هایش با واقعیت، اینک چندان نمی‌توان با قاطعیت و سرراست از واقعیت و رئالیسم ادبی سخن گفت و واقعیت را مفهومی نوپو و مهیا دانست که همچون غذای مدِ روز نمه‌بخت و آماده طبخ است وبدن نیاز به فراهم‌آوردن مصالح و مواد لازم و فارغ از هرگونه پرداخت و آرایش. این مواد در معنای ادبی‌اش به نفی رئالیسم و دستگرد تبدیل شده که حتی تا شاید از بختک واقعیت، بازنمایی و خشی‌سازی ادبیات در امان ماند. از منظر ادبی واقعیت چونین نیست که جز به‌واسطه مناسبات و مناسبات حاکم است و اساسا مناسبات ادبی می‌تواند ادبی باشد. از باز شرنامهای واقعیت برهاند. آنچه مورد معتقد است هیچ ادبی مستقل از زمینه اجتماعی تولید آن با چهانی نیست که در آن خلق می‌شود، بنابراین استقلال آثار و خودایی هنر نامعنکن است و بیشتر به یک توهم می‌ماند. آن دست از آثار هم که در نقد و واکنش به واقعیت خلق شده‌اند، از نبوهای مصائب واقعیت تبعیت می‌کنند که به سبب دارد خود را از آن رها سازند. از همین‌جاست که باید مفهوم کلیدی آدورنو «صنعت فرهنگ‌سازی»[4] به میان می‌آید. صنعت فرهنگ‌سازی فرایند انتقال هنر به حوزه مصرف را با شتاب بیشتری تحقق می‌بخشد و با همدستی سلطه تکنولوژی و فاداختن این تلقی که بسیاری از مردم در این صنعت مشارکت دارند، نیز وظیفه خود را بشارت ضروری است. بر این واقعیت می‌گذارند که اساس فرم و سلطه تکنولوژی به جراهه قدرت همان کسانی است که تسلط اقتصادی‌اش بر جامعه از همه بیشتر است. استاندارسازی و تولید انبوه در ادبیات و هنر – چه‌های که درست بر قلمنا مکان خلاقیت و تکنیکی است- ادبیات را به نوعی کالا بدل کرده که طبق قواعد بازار ساخته‌وپرداخته می‌شود و به دست مصرف‌کنندگان می‌رسد. صنعت فرهنگ‌سازی با تحمیل ذوق خود تا این هم فراتر و علاوه بر کنترل مصرف، دست به تولید مصرف‌کنندگان می‌زند. سرکوبی که صنعت فرهنگ‌سازی وعده می‌دهد، دست همان رهایی از قید تفکر است و به تعبیر آدورنو نانی که این صنعت به آدمی عرضه می‌کند، همان سنگ سخت کلیشه است. در چنین وضعیتی هنر، خاصه هنر مدرن در دیدِ آدورنو آنی از اجتماعی ساختمه است و تا حدی با واقعیت سروکار دارد که جهان‌بودن آن را حفظ کند تا به تعبیر دیگر از امکان‌های تازه‌ای در برابر واقعیت موجود پرده بردارد. هنر از طرفی در واقعیتی زیسته رشد کرده که از بطن آن سر برآورده و از طرف دیگر، کسیره آن را در خود نمی‌پذیرد. در یکی از این مقالات[5] او دغالته از این مقالات[6] او دغالته و فلرد ادبی غالب این آثار را پیش می‌کشد که ربطی به تعهدش ندارد. با عاریت‌گرفتن از ریکوری می‌توان مسئله ادبیات اخیر ما را نیز به فقر و بی‌بضاعتی آن منتسب دانست نه وابستگی‌اش به مکتب و رویه خاص ادبی. اینکه برخی منتقدان انحراف ادبیات ما را امتداد مسئله و اسلوب نویسندگانی همچون صادق هدایت و هوشنگ گلشیری می‌دانند و در تقابل با این نوع نوشتار نسخه وفاداری به رئالیسم برای ادبیات می‌بیچند، راه به جایی نمی‌برد، زیرا نه این ادبیات ندار امتداد آثاری چون «بوف کور» و «شازده احتجاب» است و نه درمانِ رئالیستی. چاره درد تورم تولیدات ادبی کجمایه اخیر ما است. مسئله همچنان به همان فلرد ادبی بازمی‌گردد که در بحث و نقدهای اخیر چندان مورد واکاوی قرار نمی‌گیرد. روی‌دادنمن از رئالیسم نزد نویسندگانی همچون گلشیری واکنشی علیه رئالیسم سوسیالیستی مسلط دوران بود که نسخه دیگری از رئالیسم نمی‌شناخت و عجیب است که دکمای چپ اطراحی که با ادعای اعتقاد به مفهوم انقلاب شناخته می‌شود، چندان باوری به ادبیات ندارند و صرفاً الگوی کلیشه‌ای رئالیسم سوسیالیستی را در دستور کار خود قرار داده و بر ببللان هر نوع دیگری از ادبیات بافشاری کرده است. البته از حق نگذریم همین ادبیات سوسیالیستی در کشور ما از مهلهای متنوعی برخوردار بود و در دورانی نمونه‌های درخور ادبیات معاصر ما را پدید آورد. اما همین گلشیری با اینکه به ادبیات متعهد باور داشت با اصرار بر مخالفتش با رئالیسم سوسیالیستی عملا به نماد ضدیت با رئالیسم بدل شد[7]. او که به‌درستی بر رمان مدرن تاکید داشت تا حدی به وظه فرمالیسم افتاد و وصف «فرمالیست» در دوران او هیچ کم از دشنام نداشت. به هر تقدیر، تجربه تلخ گلشیری در رمان‌نویسی با رئالیسم بدل شد[8]. او که به‌درستی بر رمان مدرن تاکید داشت تا حدی به وظه واقعیت مدرن می‌کند و در عین‌حال به رمان نو تن نمی‌دهد، گشنده آن اینکه می‌توان از «رئالیسم جدید» جریان سیال ذهن را به کار گیرد و با قواعد و مناسبات نظام بازار منطبق می‌شود. در ایران مصداق «رئالیسم جدید» نیز دلو نیز همت که از خلق ادبیات خوب ناتوان است و از نشانه‌شناسی، ظظرفرض از موجاحت با رمان است و اینکه به توصیف جهان اطراف با زبان بندمه می‌کند. «ادبیات با یروکراسی خلق حکم می‌کند و به رسالای تلویزیونی و صورت‌های جدید شباهت می‌برد. در رئالیزمی نویسندگان ما در امتداد ادبیات پافشاری می‌کردند. انگار نویسندگان ما به خوراک سریال‌های کمیته نمایش بدل شده‌اند و فراتر از این، بیشایش با منطق سریال‌های تلویزیونی نوشته شده‌اند. و از فضای روزگار. گلشیری یکی از این نویسندگان بود که به فیلمنتس آثارش چندان ویژگی خوش نشان نبود. بهمن فرامارز اما خاطره‌ای از گلشیری نقل می‌کند که این روحیه او به‌خوبی در آن پیداست: «به هوشنگ گلشیری گفتم شازده احتجاب را دوست دارم؛ چون بی‌نهایت سیمائی است. اصلا خوش نشین. بعد هم که به‌کمشده راهش را پیدا نکرد، صفحه خال کشی به خواره فرستاد. نتیجه: تقدیم به دوست عزیزم، بهمن فرامارز اگه اگر راست می‌گوید. این را فیلم بکنند. به‌ناز بر این اصرار بر حوقایتی کنید که گلشیری با این کلمه‌ها بر کرگاری داستان‌نویسی او گذاشت. که گلشیری فارغ از خوشایند ما و افراطش بر زبان. هیچ داستانی را بی‌حساب‌وکتاب ننوشته است.

جریان آزاد اضطراب

● **شرق:** همیشه آسان‌تر بوده که فیلم نوار را تشخیص دهیم تا اینکه بخواهیم خود عیارت را تعریف کنیم. با این‌همه کتاب «اضطراب‌های نوار» (جنس، نژاد و مادری در فیلم نوار) نوشته کلی الیور و بنیو تریگو، در ۱۰ فصل سعی دارد این اثر جذاب را با دامنه معنایی گسترده شرح دهد و با بررسی و واکاوی نمونه‌های مشهور نوار در سینمای جهان مختصات این ژانر، کارکرد و جایگاه آن را مشخص کند. کتاب علاوه بر مقدمه مترجمان، پیشگفتار مفصلی دارد با چهار بخش اضطراب سیاسی نوار، تراکم و جابه‌جایی در فیلم نوار، ارتکسی و مرزهای گم‌شده فرهنگی و گرفته. کتاب هم به این قرار است: نوار سیاه و سفید، جواهرات سمی در «بکش محبوبم»، کلیشه و صدا در «بانویی از شانگهای»، زیبای خفته و همزادهایش، از غریب آن سوی در، دیوانه نوار: «سرکوچه‌ی هیچکاک، منطقه‌ی مرزی «شانی از شر»، چوک‌ها در «محله چینی‌ها»، مسئله‌ای درباره مکان، نوار جدید فرانکلین: «شیطان در لباسی آبی»، به واقعیت تبدیلش کن: «خروجی باوند» و فضای نوار. مترجمان در مقدمه خود برکتاب به عناصر همیشه حاضر در فیلم نوار اشاره می‌کنند که از جمله آنها ساده‌روش‌ها، صدای خارج از تصویر، فلاش‌بک، کارآگاه خسته، مافیا تقدیر، روایت چندخوکرانه و فمفتال است. و محبوبت نوار را در اضطرابی جست‌وجو می‌کنند که فیلم‌های این ژانر را انباشته است. «شاید دلیل اصلی محبوبیت آن در میان خورهای فیلم، فیلمسازان و منتقدان، حس اضطرابی باشد که در تمام این فیلم‌ها حاضر است.» و البته این حس اضطراب ریشه در زمینه و زمانه‌ای دارد که فیلم‌های نوار را پدید آورده و به ژانری محبوب بدل کرده است. «از آن‌جایی که این ژانر در سایه جنگ جهانی دوم ظاهر شد، اکثرا این تاراحی روانی یا فلسفی را به ترس‌های پس از جنگ در مورد بمب اتم یا بازگشت سربازان امریکایی به یک نظم اجتماعی جدید نسبت می‌دهند.» اما نویسندگان کتاب «اضطراب‌های نوار» این جریان ژانر و فراگیر اضطراب را در فیلم نوار، هراسی اتضمامی می‌دانند که هم در روایت و هم سبک نوار با اضطراب‌هایی بر سر نژاد و جنس نسبت دارد. از این رو آنان سراغ مفاهیم فروبدی تراکم و جابه‌جایی می‌روند و با تاکید بر اجزای حاشیه‌ای این ژانر مفاهیمی از زوایا کریستوا را نیز مطرح می‌کنند که نشان می‌دهد چگونه نژاد و قومیت و جنسیت در فیلم نوار مولد و حامل اضطراب‌های سرکوب‌شده‌ای هستند که مرزهای هویت را مخدوش و مستلزم‌ار می‌کنند. به این ترتیب: «اضطراب‌های نوار بیش از با ناخودآگاه نوار سروکار دارد و نشان می‌دهد که این عوامل پنهان موتسور مولد روایت و سبک نوار را تشکیل می‌دهند و همانند رؤیا، ترس‌ها و دغدغه‌های فرد را در عین حال که پنهان می‌کنند، افشا می‌سازند». چنان‌که مترجمان نیز در مقدمه اشاره کرده‌اند از نکات جالب توجه کتاب این است که نویسندگان نوار را به عنوان نشان بیماری خوانش‌شده «اما مؤلفان خود فیلم را قربانی روان‌کاوی یا فلسفه نکرده‌اند؛ برعکس می‌توان به دقایقی از متن کتاب توجه کرد که خود فیلم به‌مثابه فلسفه سر بر می‌آورد و حتی به روان‌کاوی کلاسیک فروبد می‌تازد».

کلی الیور و بنیو تریگو، خود با وفور به نقد و نظراتی که پیرامون فیلم‌های نوار مطرح شده است، سعی دارند با پس‌زدن کلیشه‌ها به اساس جدیدی از نوار دست پیدا کنند که سویه‌های دیگری از این ژانر را فاش می‌کند. به همین منظور پیشگفتار خود را این‌طور آغاز می‌کنند: «با توجه به اینکه ژانر فیلم نوار بر پایان جنگ جهانی دوم متولد شد، منتقدان اغلب اضطراب‌ها و تقدیرگرایی آن را به آشفتگی دوران پس از جنگ نسبت می‌دهند. برخی منتقدان به تغییراتی در ساختار اجتماعی اشاره می‌کنند که راه را برای مشارکت گسترده‌تر زنان و سیاه‌پوستان امریکا در نهادهای اجتماعی گوناگون هموار کرد». آنان می‌نویسند که برخی دیگر از منتقدان بر این باورند که فیلم نوار گونه‌ای اضطراب وجودی فراتر را بازنمایی می‌کند که هم می‌تواند آن را بخشی از وضعیت بشری دانست و هم بخشی از ابهام اخلاقی موجود در آن دوران. این طیف با فلسفه اگزیستانسیالیستی دوران بعد از جنگ همچون سارتر و آلبر کامو، به سوی جست‌وجوی اضطراب و دلهره وجودی در مورد تقدیر ذاتی نهفته در وضعیت بشری می‌پردازند. اما نویسندگان «اضطراب‌های نوار» معتقدند اضطراب‌های نوار را نه می‌توان بازتاب طرز تفکیرات پس از جنگ دانست و نه نمونه ساده‌ای از جهان‌بینی نیهیلیستی و دلهره وجودی. آنان در مقام تفسیر آن چیزی برمی‌آیند که برخی منتقدان «سبک چمگیر» نوار خوانده‌اند و از بررددگوی و طرح‌های خلاقانه و حال‌وهوای نیهیلیستی نوار را نشانه‌های بیماری موجود در اضطراب‌های نوار دانسته‌اند که به نژاد و خاستگاه ملی و جنسیت بازمی‌گردد. آنان با قراردادن اضطراب‌های نوار در قلب خود مسئله شکل‌گیری هویت. هر دو تفسیر تاریخ‌باورانه و اگزیستانسیالیستی را مورد تردید قرار می‌دهند و با تکیه به ایده‌های فروید سعی دارند سازوکارهایی را شناسایی کنند که فراتر از این دو تلقی، ژانر نوار را برمی‌سازد.

اضطراب‌های نوار. کلی الیور و بنیو تریگو. ترجمه بویا غلامی و کیوان مهندی. نشر یان

ژانر زیرزمینی تناتار

«اثر هنری در تناتر دیگر متن نمایش‌نامه‌نویس نیست بلکه عکس‌برنده سطحی از اندامینه‌ی می‌پردازد و «تناتر از بند رسانه» اعتقاد خود را می‌گوید. کتاب «کارگردانی و دراماتورژی» (سوزانن خانه) اثر بوچیو بارا با این نقل قول از لوئیجی پیرانلو آغاز می‌شود که به‌نوعی بر اهمیت کارگردانی و دراماتورژی و اجرا صحه می‌گذارد. این کتاب در مقدمه، پنج بخش دارد: «آیین تهی»، «عنوان بخش نشست است و در سه بخش بعدی نویسنده به انواع دراماتورژی اندامگانی، روایی و احضارگرایانه می‌پردازد. سرانجام در بخش پایانی، روایی و احضارگرایانه به‌مثابه سطحی از اندامینه‌ی می‌پردازد و «تناتر از بند رسانه» مطرح می‌شود. این کتاب آن‌طور که در ابتدای آن آمده است با مباحثت بوچیو بارا به‌عنوان یک نویسنده آشنا است. بارا در پی‌گیری از کتاب از «لحظه حقیقت» سخن می‌گوید و از مدار کرانی که صحنه را با مشارکت بازیگران می‌سازد. «بازیگران آنچه بودند تا به طریقی خیلی مودبانه، مواد خام خود را تحت کنترل کنند و زنده نگه‌شان دارند. این توانایی معیار استقلال خلاقه‌شان بود که بازی دراماتورژی بازیگری‌شان بود. بارا لحظه حقیقت را لحظه موجوده یا بازیگران می‌نامد و می‌نویسد هر کارگردان تجربه‌گرایی می‌داند چگونه بازیگر می‌کند، «همان‌گونه که وظیفه‌اش ایجاب می‌کرد، فیلمی و سوزنی در دست داشتم اما آن‌چه می‌بردیم و می‌دوختم نوشت و پوست انسان بود. باید دقیقا می‌دانستم سوزن را کجا قرار دهم و نخ از کجا باید زد. شوق کجاها به هم وصل و کجاها بریده شود. لذت‌های بریده‌شده را به کجا ببرم... با دست‌خالیم مشغول اعمال تجربی زیبا و بودم... در لحظه حقیقت دیگری که دخل و تصرف، تحریف و ترکیب می‌کردم، بازیگر خطر آزمنده‌اش ریشه‌های زنده بداهه‌سازی‌ها و موارد خاص را به جای می‌خرید و به‌سمت هدفی محتوا آنها درون آرا و عقلانیت بود و احساس می‌کرد همه این‌ها از اوسلب می‌شود و به تاکید بر اجزای حاشیه‌ای این ژانر مفاهیمی از زوایا کریستوا را نیز مطرح می‌کنند که نشان می‌دهد چگونه نژاد و قومیت و جنسیت در فیلم نوار مولد و حامل اضطراب‌های سرکوب‌شده‌ای هستند که مرزهای هویت را مخدوش و مستلزم‌ار می‌کنند. به این ترتیب: «اضطراب‌های نوار بیش‌تر با ناخودآگاه نوار سروکار دارد و نشان می‌دهد که این عوامل پنهان موتسور مولد روایت و سبک نوار را تشکیل می‌دهند و همانند رؤیا، ترس‌ها و دغدغه‌های فرد را در عین حال که پنهان می‌کنند، افشا می‌سازند». چنان‌که مترجمان نیز در مقدمه اشاره کرده‌اند از نکات جالب توجه کتاب این است که نویسندگان نوار را به عنوان نشان بیماری خوانش‌شده «اما مؤلفان خود فیلم را قربانی روان‌کاوی یا فلسفه نکرده‌اند؛ برعکس می‌توان به دقایقی از متن کتاب توجه کرد که خود فیلم به‌مثابه فلسفه سر بر می‌آورد و حتی به روان‌کاوی کلاسیک فروبد می‌تازد».

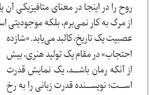
اضطراب‌های نوار. کلی الیور و بنیو تریگو. ترجمه بویا غلامی و کیوان مهندی. نشر یان

ژانر زیرزمینی تناتار

«اثر هنری در تناتر دیگر متن نمایش‌نامه‌نویس نیست بلکه عکس‌برنده سطحی از اندامینه‌ی می‌پردازد و «تناتر از بند رسانه» اعتقاد خود را می‌گوید. کتاب «کارگردانی و دراماتورژی» (سوزانن خانه) اثر بوچیو بارا با این نقل قول از لوئیجی پیرانلو آغاز می‌شود که به‌نوعی بر اهمیت کارگردانی و دراماتورژی و اجرا صحه می‌گذارد. این کتاب در مقدمه، پنج بخش دارد: «آیین تهی»، «عنوان بخش نشست است و در سه بخش بعدی نویسنده به انواع دراماتورژی اندامگانی، روایی و احضارگرایانه می‌پردازد. سرانجام در بخش پایانی، روایی و احضارگرایانه به‌مثابه سطحی از اندامینه‌ی می‌پردازد و «تناتر از بند رسانه» مطرح می‌شود. این کتاب آن‌طور که در ابتدای آن آمده است با مباحثت بوچیو بارا به‌عنوان یک نویسنده آشنا است. بارا در پی‌گیری از کتاب از «لحظه حقیقت» سخن می‌گوید و از مدار کرانی که صحنه را با مشارکت بازیگران می‌سازد. «بازیگران آنچه بودند تا به طریقی خیلی مودبانه، مواد خام خود را تحت کنترل کنند و زنده نگه‌شان دارند. این توانایی معیار استقلال خلاقه‌شان بود که بازی دراماتورژی بازیگری‌شان بود. بارا لحظه حقیقت را لحظه موجوده یا بازیگران می‌نامد و می‌نویسد هر کارگردان تجربه‌گرایی می‌داند چگونه بازیگر می‌کند، «همان‌گونه که وظیفه‌اش ایجاب می‌کرد، فیلمی و سوزنی در دست داشتم اما آن‌چه می‌بردیم و می‌دوختم نوشت و پوست انسان بود. باید دقیقا می‌دانستم سوزن را کجا قرار دهم و نخ از کجا باید زد. شوق کجاها به هم وصل و کجاها بریده شود. لذت‌های بریده‌شده را به کجا ببرم... با دست‌خالیم مشغول اعمال تجربی زیبا و بودم... در لحظه حقیقت دیگری که دخل و تصرف، تحریف و ترکیب می‌کردم، بازیگر خطر آزمنده‌اش ریشه‌های زنده بداهه‌سازی‌ها و موارد خاص را به جای می‌خرید و به‌سمت هدفی محتوا آنها درون آرا و عقلانیت بود و احساس می‌کرد همه این‌ها از اوسلب می‌شود و به تاکید بر اجزای حاشیه‌ای این ژانر مفاهیمی از زوایا کریستوا را نیز مطرح می‌کنند که نشان می‌دهد چگونه نژاد و قومیت و جنسیت در فیلم نوار مولد و حامل اضطراب‌های سرکوب‌شده‌ای هستند که مرزهای هویت را مخدوش و مستلزم‌ار می‌کنند. به این ترتیب: «اضطراب‌های نوار بیش‌تر با ناخودآگاه نوار سروکار دارد و نشان می‌دهد که این عوامل پنهان موتسور مولد روایت و سبک نوار را تشکیل می‌دهند و همانند رؤیا، ترس‌ها و دغدغه‌های فرد را در عین حال که پنهان می‌کنند، افشا می‌سازند». چنان‌که مترجمان نیز در مقدمه اشاره کرده‌اند از نکات جالب توجه کتاب این است که نویسندگان نوار را به عنوان نشان بیماری خوانش‌شده «اما مؤلفان خود فیلم را قربانی روان‌کاوی یا فلسفه نکرده‌اند؛ برعکس می‌توان به دقایقی از متن کتاب توجه کرد که خود فیلم به‌مثابه فلسفه سر بر می‌آورد و حتی به روان‌کاوی کلاسیک فروبد می‌تازد».

اضطراب‌های نوار. کلی الیور و بنیو تریگو. ترجمه بویا غلامی و کیوان مهندی. نشر یان

«شازده احتجاب» رمان بی‌بدیلی است؛ رمانی که نه‌تنها بعد از گذشت سال‌ها فرسوده نشده، بلکه مخاطبان تازه‌تری نسبت به زمان خودش پیدا کرده است. درزمان انتشار، این رمان برای خواننده‌ای فارسی‌زبان که به دنبال‌های خطی (منظورم از خطی داستان رئالیستی نیست) خود بوده بودند، دریاب و دشوار بود و آنان را پس می‌زد. جای تعجب است که برخی از نویسندگان و روشنفکران آن زمان نیز آزبه زبان آوردن اهمیت این رمان سرباز می‌زنند. شاید یکی از دلایل آن کینه‌ای بود که از هوشنگ گلشیری و حتی به دل داشتند و از سویی دیگر درک و دریافتی درست از سبک و سیاق: «شازده احتجاب» نداشتند و آن را نوعی مغلق‌گویی و اغراق در به‌کارگیری زبان می‌دانستند. اما با گذشت زمان و باپرچالی کتاب‌هایی همچون «شازده احتجاب» و «بوف کور» و «ملکوت» معلوم شد که اظهارنظرهای شتاب‌زده چه هزینه‌های سنگینی روی دست ما می‌گذارد. ازاین‌رو با اینکه ما با نگاهی انتقادی به سمت «شازده احتجاب» رفته‌ایم، نیک می‌دانیم که «دوروبری» ها «شازده احتجاب» بیش از هر چیز فکرکردن از طریق ادبیات است واغلبر هوشنگ گلشیری از هر کلمه در فضای آن دوران با او زبسته‌اند چهره‌ای بی‌همتا است که منش و روش و زیست نوشنگرانه‌اش درکنار آثارش درسی‌آموزست.



احمد غلامی

احمد غلامی: شاید تعبیر تجربی‌گرا بهتر باشد برای مدح و ذم کتاب «شازده احتجاب». گلشیری یکی از دوران‌های پرآشوب و متشتت تاریخ ما را در دوره فاجار سرآغاز آشنایی جدی دوره فاجار با غرب بود. متفاوت، جوره دوره فاجار سرآغاز آشنایی جدی صاحب‌منصبان و روشنفکران با مفاهیم غربی است. دقیقا در همین دوران است که مواجهه این مفاهیم با سنت اتفاق می‌افتد. سنتی که هنوز ریشه‌های بس عمیق در جامعه دارد. اگرچه گلشیری در رمان، اصلا با این مواجهه کاری ندارد، اما می‌توان در رمان این آشوب تمادها را با آدم‌های داستان نشان داد. رمان «شازده احتجاب» بر چند مفهوم کلیدی استوار است. یکی «قدرت» و دیگری «زوال»، که این دو را می‌توان به مفهوم سومی گره زد که نام زوال قدرت». مفهوم دیگری که می‌توان روی آن اکشنت گذاشت «بدن» است خاصه بدن زن. بدنی که با آنیما و درده‌های خود- تاریخی می‌شود از اعمال سلطه به بدن. این اعمال سلطه یا خودبه‌خودی است یا از طریق دیگری. اما همه این مفاهیم در حاله‌ای از «جنون» رخ می‌دهد. جنونی که کویا بر زندگی و تقدیر آدم‌ها فرمان می‌راند. دیگری «عشق» است، گوهر کمشده آدم‌ها در رمان «شازده احتجاب». قصد دارم تا آنجا که می‌توانم به شکلی مختصر این مفاهیم را در رمان آشکار کنم. اما قبل از هر چیز می‌خواهم بدانم رمان را چطور می‌بینی.

امیرهوشنگ افتخاری‌راد: پیش از تمرکز بر مختصاتی که در «شازده احتجاب» برشمردی، خاصه قدرت و زوال و بدن، نگاه اجمالی خودم را بگویم. که زمینه ادامه بحث است. با دستکم از نقطه‌نظری که من به این رمان نگاه می‌کنم. طبیعا ما وقتی از ادبیات داستانی حرف می‌زنیم، فقط محدود به چارچوب‌ها و روش‌های آن نمی‌شویم. هر اثر ادبی اعم از شعر، داستان یا نقد در مقام تفکر، حاسله‌های فکری- اجتماعی مردمانی را در خود گنجانده است. یا به آن شکلی که تو از نقدت در این رمان خود گنجانده است، یا به آن شکلی که تو از نقدت در این رمان با دکردی. به عبارتی، هر تولید ادبی اصیل، اجمالی است از روح تاریخ یک مردم؛ عبارتی، روح دوران یا دورانی را احضار می‌کند. «شازده احتجاب» این ویژگی را دارد و درست به همین دلیل است که حاملِ تمادها و نکته‌رهای روح مردمان روزگار خود است. روح را در ایجاد و معنای متافیزیکی آن با «نا-موجودی» پس از مرگ به کار می‌برند. یعنی یک موجودیت است که در دنکانش و عصیت یک تاریخ، کالبد می‌یابد. «شازده احتجاب» در مقام یک تولید هنری، بیش از آنکه رمان باشد، یک نشانی قدرت است؛ نوبسنده قدرت زمانی را به رخ می‌کشد. بس! تعریف بسیار ابتدایی از رمان چیست؟ با نمی‌گویند «داستانه» یا «ادبیه» و امثالهم رمان است. رمان (آن‌طور که امروزه باب شده) یکی از مظاهر مدرنیته- است. معنای آن بدرآمدن صورت آدمی از کلیات اسطوره‌ای و سپس فرد و تشخص‌یافتن است. برخی معتقدند که «دیکنس» نخستین رمان است. کاری به این ندارم که آیا هست یا نیست و آیا متنباید نیست آن بیش از آن وجود داشته. مسئله این است که اگر قرار است مرکز برخاک قبلی ادبیات، از فاصله با واقعیت موجود ساخته می‌شود. جدلیت آثار ادبی میان همچون داستان‌های کافکا و بکت نیز نزد آدورنو ریشه در فاصله آنها با واقعیت دارد. اما این فاصله برای شناختن واقعیتهای دیگر به‌معنایی جدید بسازد. اینکه برای ادبیات تنوان با واقعیت موازنه‌ای برقرار کند و با ویکردی انتقادی بدیلی از واقعیت بسازد، امکان هرگونه مقاومت در برابر واقعیت موجود را از دست می‌دهد و فرقی با تبلیغاتی ندارد که بتاست با دسکتری ذهن مطالعات محصول خود در کنار آثارش در آخرت تولید و عرضه کند.

**سخن‌گفتن از رئالیسم ادبی بدون درنظرگرفتن این تنش‌ها در جهان مدرن ناممکن به نظر می‌رسد. از این رو است که گلشیری از جایگاه قصه‌گو و سرگذشت‌ساز و سبک‌دار با شکرهای زبانی و روایی این تنش را به ادبیات منتقل کند تا از بازنمایی واقعیت ناراست بر بازرند. از طرفی دیگر جرانی غایت ادبیات ما مدت‌هاست که از حدیث نفس و جریان سیال ذهن که برخی آن را از تجلیات موجود عاریت و گلشیری می‌داند، دست کشیده و بدنی رئالیسم را در دستور کار خود قرار داده که از قصد ادعیه قصه‌گویی دارد و خود را وامدار رمان کلاسیک می‌داند. در کنار این، برخی از منتقدان کوته‌بین که هر چقدر از ادبیات داستانی دور می‌شوند، مثلی بزرگ‌تر از ادبیات داستانی‌شان با واقعیت می‌سازند و با دستکشان کوته‌بینی بازار می‌آیند و در آنها واقعیت خصمه‌ای است و توهمانی که به نام واقعیت صرف می‌شوند. وصف «فرمالیست» در دوران او هیچ کم از دشنام نداشت. به هر تقدیر، تجربه تلخ گلشیری در رمان‌نویسی با رئالیسم بدل شد[9]. او که به‌درستی بر رمان مدرن تاکید داشت تا حدی به وظه واقعیت مدرن می‌کند و در عین‌حال به رمان نو تن نمی‌دهد، گشنده آن اینکه می‌توان از «رئالیسم جدید» جریان سیال ذهن را به کار گیرد و با قواعد و مناسبات نظام بازار منطبق می‌شود. در ایران مصداق «رئالیسم جدید» نیز دلو نیز همت که از خلق ادبیات خوب ناتوان است و از نشانه‌شناسی، ظظرفرض از موجاحت با رمان است و اینکه به توصیف جهان اطراف با زبان بندمه می‌کند. «ادبیات با یروکراسی خلق حکم می‌کند و به رسالای تلویزیونی و صورت‌های جدید شباهت می‌برد. در ر