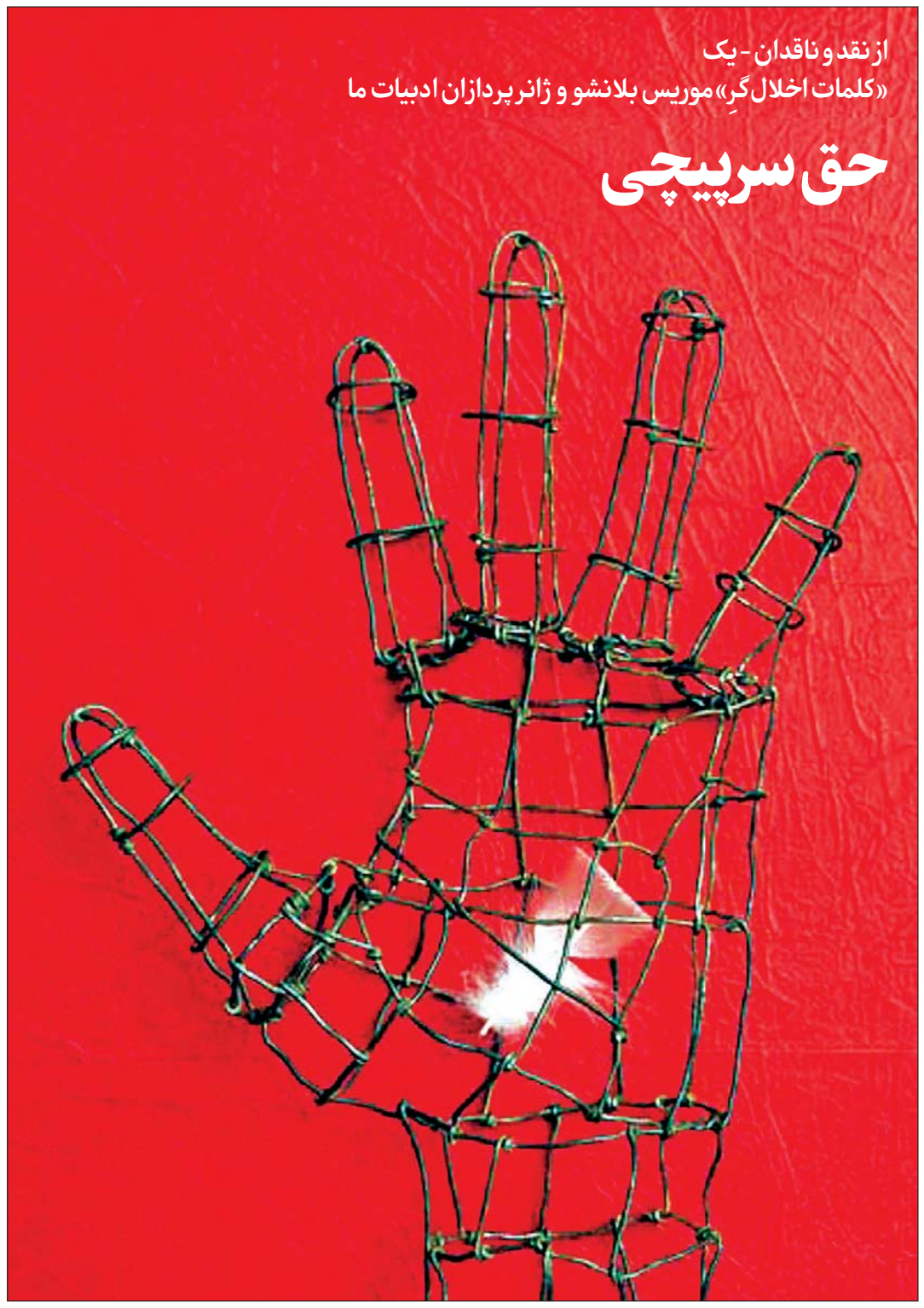
روزنامه شرق

از نقد و ناقدان - یک

«کلمات اخلال‌گرِ» موریس بلانشو و ژانر پردازان ادبیات ما

حق سرپیچی



شیما بهره‌مند

«فردا، مه بود: قدرتِ بی‌نهایتِ تخریب-ساختن.»

۱ تمـام زورِ «متن»ها، از نص قانون تا ادبیات در امکانِ تعلیق یا برهم‌زدن آن در وضعیت‌هایی اسـت که نظم دموکراتیک تخریب شـده یا از کار افتاده اسـت و این قدرت اخلال خود را در یک کلمه یعنی «امتناع» بیان می‌کند. همان چیزی که موریس بلانشو آن را «حق سرپیچی» می‌خواند، ترکیبی متناقض‌نما از دو کلمه «حق» و «سـرپیچی». که یکی به نظم مستقر ارجاع می‌دهد و دیگری یادآور برهم‌زدنِ نظم اسـت. بلانشو در میان دوگانه‌هایی که عالمان علمِ حقوق و اخلاق و سیاسـت، ردیف می‌کنند در تعریف و شـرح «حـق»، این کلمه را در برابر «وظیفه» می‌نشـاند و باور دارد که «حق قدرتی آزاد اسـت که شـخص را کاملا و به‌شکلی آزادانه، مقید و موظف می‌سازد: هیچ‌چیز چنین نیرومند و چنین باشـکوه نیست.» بلانشـو حق سرپیچی را در شرح «مانیفسـت ۱۲۱ نفر» به کار می‌گیرد، بیانیه‌ای که ۱۲۱ روشـنفکر فرانسوی در ششم سپتامبر ۱۹۶۰ با امضای آن بر حق مردم الجزایر در مبارزه برای اسـتقلال و تعیین سرنوشت خود تاکید، و استفاده از ترور ازسوی دولت فرانسه را محکوم کردند. البته مفهوم «امتناع» در تفکر بلانشو سابقه‌ای بیش از این داشـته است. او حق سرپیچی را در این مورد در حکم امتناعی می‌داند که پیش‌تر آن را هدف غایی خوانده بود: «به گسسـت آری بگویید.» گسست از هر آن چیزی که در سیطره قدرت درآمده و نیز از مفهوم قدرت و از هرجا که قدرتی در چنگ گرفته اسـت و مصداق آن در نظر بلانشـو دانشـگاه، ایده دانش، مناسـبات زبانی موجود در تدریس است و بیش از این‌ها در گسسـت از شیوه فهم خود ما صادق است. ما همیشه و همه‌جا در وضعیت معارضه با چیزها آن‌طور که هستند، به‌سر می‌بریم. ما محصور در روابطی هستیم که به‌رسمیت نمی‌شناسیم و فراتر از آن، به‌هیچ‌وجه حتا به‌طرز تاکتیکی با آن از دَر مصالحه و سازش درنمی‌آییم. نقد ادبی را می‌توان در چنین وضعیتی تعریف کرد. نقد، در ذاتِ خود با نوعی امتناع سـروکار دارد و درسـت همین‌جاست که ایده امتناع بلانشـو به‌کار می‌آید. او از امتناعی فعال سـخن می‌گوید که در یک دقیقه منفَی نماند. این امتناع نوعی آری‌گویی است به امکان‌های دیگری که نظم موجود روی آن‌ها سایه انداخته است. آری‌گویی با امتناع با آری‌گفتن به گسست آغاز می‌شود اما حاملان این گسسـت صرفا به جداکردن نیروهای ادغام‌شده در نظم مسـتقر بسـنده نمی‌کنند. امتناع فعال، خصیصه‌ای تکین دارد زیرا به هیچ ترتیب و آرایشـی تن نمی‌دهد، بلکه ترتیب و آرایش چیزهای موجود را ازجمله ترتیب و آرایـش خود را باطل می‌کند، ازآنجاکه اساسـا در رابطه با عدم ترتیب و تعین قطعی تعریف می‌شـود. نقد ادبی نیز در افواه و کلیشـه موجود فضای ادبی غالب یکی دو دهه اخیر، امری سـلبی و نافی ادبیات گرفته شـده اسـت حـال آن‌که با مونتاژ ایده امتناع بلانشـو با مفهوم نقد ادبی، می‌توان نشـان داد که نقد ادبی ازقضا همان آری‌گفتن به گسسـتی اسـت که در ضدیت با بسـاط فرهنگ‌سـازی و ادبیات‌بازی شکل می‌گیرد. نظام ادبی موجود از حوالی دو دهه پیش، با چرخش گفتمانی از ادبیات سیاسـی به ادبیاتی کـه داعیه آزادی از هر محتوا و فُرم ازپیش‌موجودی را داشـت، خـود را «ادبیات حرفه‌ای» خواند و به سمت‌وسویی سوق پیدا کرد که با پدیده نقد ادبی دَر افتاد. نقد ادبی در وضعیت اخیر می‌بایسـت خود به یکی از پیچ‌ومهره‌های ماشـینی بدل می‌شد که ادبیات را تولید می‌کرد و به بازار می‌فرسـتاد. در این فرایند نقد ادبی کارکردی هم‌چون بسـته‌بندی یا کادوپیچی کالای فرهنگی -که اینجا کتاب باشد، از رمان و داستان کوتاه و شـعر- پیدا کرد و آپاراتوسِ حاکم خود دسـت‌به‌کارِ ساختن بسته‌بندها و تعریفِ مناصب و مناسـکی شـد که ایـن تولیدات را راهی بـازار می‌کرد و به هر ضرب‌وزور به فروش می‌رسـاند. نقد ادبی نیز در این چرخه به ریویونویسـی و «نوشـتن درباره...» بدل شد و وضعیت موجود خواسـته و ناخواسته نقد را از ماهیت خود دور و دورتر کرد. روزگار اما بر وفق مراد نگشت و دیری نپایید ادبیاتی که داعیه حرفه‌ای‌شـدن داشـت و خود را با بازار و فروش معنا می‌کرد و از تکثر و تنوع آثار سـخن می‌گفت، به تیراژی رقت‌بار رسید و به سری‌دوزی افتاد. ازقضا در همین ایام بود که نویسندگانِ این چرخه، از نبود سنت نقد ادبی و نداشتن نقد درسـت‌ودرمان گلایه کردند و تمام کاسـه‌کوزه‌ها بر سر «نقد ادبی» شکسته شد که اگر نقد داشـتیم و مجله داشتیم و ژورنالیسـم ادبی پای کار و چنین و چنان، ادبیات‌مان هم درخور قَدر ما بود و چه‌بسـا جهانی هم شده بود و تیراژش هزار یا پانصد نسخه نبود با جمعیتِ چندین‌میلیونی باسواد. اما «نقد ادبی» نیم‌بندِ ما کار خودش را می‌کرد. هر اثر ادبی را بررسی می‌کرد و سری‌دوزی‌ها که روی دور افتاد مفاهیمی چون ادبیات گلخانه‌ای و آپارتمانی و رنجموره‌ای و جریان غالب و بازنمایی و حدیث‌نفس‌نویسی را طرح کرد تا وضعیتِ مِه‌گرفته ادبی را ترسیم کند. از آنجاکه مفهوم نقد در سـنت ادبی و فرهنگی ما هرگز جا نیفتاد، خودِ این نقدها و مفهوم‌سازی‌ها چندی بعد، مصادره و در چرخه مُد و کارگاهِ کتاب‌سازی به‌کار گرفته شـد. تاریخ‌پردازی و ژانردرمانی از پدیده‌های مؤخری هستند که در پاسخی خاموش به نقدهایی نوشته شد که امتناع از مواجهه با تاریخ و غفلت از درک نسـبت انسان مدرن با شهر و فقدان ژانر را از دلایلِ کم‌مایگی و بی‌بضاعتی ادبیات اخیر می‌دانسـت. غافل از آن‌که ادبیات شهری و نوشتن از تاریخ، الزاماتی دارد که غالب نویسندگانِ این جریان چندان بهره‌ای از آن نبرده، جز فهرست‌کردن وقایع برهه مهمی از تاریخ معاصر در میان خرده‌داستانی عاشقانه کاری از پیش نبردند. از سـوی دیگر ژانرهای ادبی، زمینه‌هایی تاریخی دارند و پیدایی هریک از آن‌هـا در وضعیت سیاسـی و اجتماعی خاصی ممکن می‌شـود که جوامع مختلف در طول تاریخ تجربه کرده‌اند و می‌کنند، وگرنه بدونِ تجربه وضعیت‌ها و جوشیدن نوعی از ادبیات از دلِ جامعه‌ای که وضعیتی بر آن بار شده و تجربه‌ای را از سر گذرانده است، ژانرنویسی چیزی جز رونویسی از روی دست دیگران نیست و ازاین‌روست که ادبیاتِ ترجمه‌ای در ایران و در همین وضعِ اسف‌بار کتابخوانی، هنوز هواخواه دارد. تا اصل هسـت چه حاجت به رونوشت. ناگفته پیداست که کارِ ادبیات نسـخه‌برداری از نص و مسـوده نیسـت که برعکس، ادبیات درست هنگامی خلق می‌شـود که متن‌های فرادستی را فسخ کند، ورنه سیاهه‌نویسان و عریضه‌نویسان بزرگ‌ترین نویسندگان عالم بودند.

آن‌هنگام که نیروهایی به گسسـت میل کنند و نظـم ادبی موجود را نپذیرند درست همان دقیقه‌ای است که امکانی پدیدار می‌شود که انتزاعی نیست، بلکه تاریخی و انضمامی است و خبر از تغییری واقعی و گشودن فضا برای امکان‌های نـو می‌دهد. برخلافِ ایده جاافتاده‌ای که ادبیـات موجود را در ضدیت با ادبیات سیاسی، حامل تکثر می‌دانست و تکثرگرایی را راهی برای رسیدن به دموکراسی ادبی، این نقد ادبی برسازنده است که با نفی وضعیت ادبی حاضر، امکانی برای نظم دموکراتیک فراهم می‌آورد. ادبیاتی که داعیه تکثر داشـت، امروز به چنگ محفل و دارودسـته و مافیا و گروهک‌هایی درآمده اسـت که به‌طرزی صلب و فروبسته در خود، ادبیات را معنا می‌کنند و پیش می‌رانند. اما حاملان گسست که از راه برسند این نظمِ به‌ظاهر مورد اجماع برهم خواهد خورد.

۲ تراکت‌ها، پوسترها، بولتن‌ها؛ کلمات خیابانی، کلمات بی‌پایان. کلماتی رها از گفتمـان. کلماتی که فرامی‌خوانند، برمی‌آشـوبند و نظم به‌ظاهر ابدی چیزها را برهم می‌زنند، و موریس بلانشـو آنان را «کلمـات اخلال‌گر» می‌نامد. بلانشـو ایده خود درباره «کلمات اخلال‌گر» را از فُرمِ تراکت‌ها، پوسترها، بولتن‌ها اخذ می‌کند. او «نوشـتن دربـاره...» را از هر نظر نابَسـنده می‌دانـد و به‌طرزی رادیکال چنین رأی می‌دهد که حتا نوشـتن از رخداد که مقدر اسـت ما را دقیقا از همین «نوشـتن درباره...» نجات دهد، معـادل از پیش تحریف‌کردن رخداد و همواره ازدسـت‌دادنِ پیشاپیش آن است. بلانشـو با نمونه‌گرفتن رخداد ماه مه ۶۸، می‌نویسد «نباید هرگز در این باره چیزی بنویسیم که در ماه مه چه رخ داد یا رخ نداد: نه از روی احترام، و نه حتا با داشـتن این دغدغه که با احاطه بر رخداد، بر آن محدودیت اعمال نکنیم.» بلکه به این دلیل که امتناع از نوشـتن از نقاطی اسـت که نوشتار و تصمیم بر گسسـت بر هم منطبق می‌شوند. او دوجین کتاب درباره مه ۶۸ را در تقابل با نوشـتار روی دیوارها؛ تراکت‌ها و پوسترها و بولتن‌ها و بیانیه‌ها می‌گذارد تا از خصیصه اخلال‌گر آنان بگوید. «تراکت‌هایی که شـتابان در خیابان‌ها توزیع می‌شـوند»، «پوسـترهایی که نیازی به خواندن‌شان نیسـت»، کلمات اخلال‌گر، که ریتم گام‌های ما را همراهی می‌کنند و هیچ‌کدام در قطعیتی آرام نمی‌گیرند و در کتاب‌ها محبوس نمی‌مانند. آن‌ها پدیدار و ناپدید می‌شـوند. همه‌چیز را نمی‌گویند، قرار هم نیسـت که بگوینـد، آن‌ها بیرون از همه‌چیزند و بدون به‌جاگذاشـتن ردی از خود کنش‌گری می‌کنند. در ناامنی نوشته می‌شوند و خود حاملان خطرند. کارِ نقد ادبی نیز همین اخلال در پیوستاری است که ادبیات اخیر آن را مداوم و ابدی جا می‌زند. که «مرگ» - نفی یا تخریب، که کار نقد ادبی است- در معنای بلانشـویی آن «امکان غیریت» است، عملِ نفی امکان دیگری است. همان‌چیزی که نویسندگان اخیر آن را معادل سلبیتِ نقد یا ماهیت مخرب آن می‌خوانند، به این‌خاطر که امکان پدیدآمدن «دیگری» را فراهم می‌کند و این دیگری چه‌بسا بساط ژانرپردازان و صنف‌بازان را برهم بزند.

کلمات اخلال‌گر
موریس بلانشو
ترجمه ایمان گنجی و محدثه زارع

حاشیه‌ای بر ژانر و ژانرنویسی در ادبیاتِ این روزهای ایران

سودای تولید و سودای نوشتن

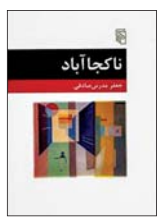
علی شروقی

هیچ داستانی تصنعی‌تر و بی‌روح‌تر از داستانی نیست که از سـرِ احساس مسئولیت نسـبت به «چیزی» بیرونِ حسـیات و تاثرات و تخیلِ نویسنده‌اش نوشته شده باشد. چه این احساس مسئولیت نسـبت به بشریت باشد، چه نسبت به جامعه و چه نسبت به یک تکنیک، شیوه نوشتار و ... بگذریـم که داسـتان اگر به آن حسـیات و تاثرات، و به تخیلِ نویسـنده‌اش وفادار باشد، حتما هم تصویری از جامعه ترسـیم خواهد کرد، هم به اساسـی‌ترین مسائل بشـری خواهد پرداخت و هم تکنیک و سـبک را در اوج خود یا دسـت‌کم - بسـته به میزان نبوغ و اندوخته‌های نویسنده - در حد قابل‌قبولی به نمایش خواهد گذاشت. قضیه ژانرنویسـی و تولید ژانـر نیز که ایـن روزها برای گروهی از نویسـندگان ایرانی گویی اهمیتی حیاتی یافته اسـت، از این قاعده مستثنا نیسـت و این نشان می‌دهد داستان‌نویسـی ما همچنان به‌جای کشف جهان و کشف موقعیـت پیرامون خـود و خلق ادبیاتی برآمـده از این کشـف و به‌جای تلاش برای عمق‌بخشیدن به طرز نگاه و وسـیع‌کردن میدان دید و مواجهه بی‌پرده با حسیات و تاثرات و تخیلات خود، مونتاژکاری و از روی دست دیگران نوشتن را ترجیح می‌دهد. بدیهی است که از دستاوردهای بزرگ ادبیات غرب نمی‌توان چشـم پوشید و این مختص ما هم نیسـت و نویسـندگان سراسـر جهان هم که در رمان‌نویسـی بسـیار از ما پیش افتاده‌اند همچنان از این دسـتاوردها تغذیه می‌کنند و از قضا درست به این دلیل که در کشـف دوباره این دستاوردها نشانی را درست‌تر از ما می‌روند از ما موفق‌تر بوده‌اند. در عامه‌پسـندترین آثار ادبیات جهان - آن‌هاشان که موفق‌ترند - رد پیشینه‌های درخشان و درجه اول ادبیات جهان را می‌توان پیدا کرد و ادبیات ما زمانی می‌تواند به توفیق حقیقی دست پیدا کند که اگر هم می‌خواهد ژانر تولید کند و ادبیات عامه‌پسـند را رواج دهد، به آن سرچشمه‌های بزرگ ادبیات جهان و پشتوانه‌های ادبیات کلاسیک ایران چشم داشته باشد نه به شاخه‌های فرعی که سایه‌هایی محو از آن سرچشمه‌ها هستند. بگذریم که همان‌طور که اولِ بحث اشاره شد، ژانر را مثل هـر آن‌چه به خلاقیت ربط پیدا می‌کند، نمی‌توان آگاهانه و ارادی «تولید» کرد. حتی آثار ژانری موفق ادبیات جهان هم نقاط اوج‌شان در مرحله‌هایی بوده که هنوز به تولید انبوه و کارخانه‌ای و به‌اصطلاح «آب‌بستن به کار»، نیفتاده بودند. نمونـه‌اش را در جهان امروز در رمان‌های عامه‌پسندی می‌بینیم که سریال شده‌اند و از جایی به‌بعد، نویسنده عنان تخیل خود را به دست سریال‌سازها سپرده و خود را به خواسـتِ تماشـاگرانش و چه‌بسـا به آنچه سازندگان سـریال، به پیروی از صنعت فرهنگ، تماشاگر را با آن شـکل داده‌اند، محدود کرده اسـت. به ماجرای ژانرنویسـی در ادبیـات این روزهای خودمـان بازگردیم؛ لابد بخشـی از این ماجرا واکنشی اسـت به قصه‌زدایی از رمـان که روزگاری باب شـد و در ایـران در حالی باب شـد که هنوز رمانِ قصه‌گو و ماجرامحور آن‌چنان ریشه ندوانده و پا سـفت نکرده بـود. بله، می‌تـوان از این‌که ادبیات داسـتانی ما از قصه و حادثه و تعلیق دور افتاده است سخن گفت، اما این‌که بعد از این سخن‌گفتن، بیاییم و دست‌به‌کار شـویم و بخواهیم مسئولانه خلاءِ قصه را در داستان ایرانی پر کنیم معمولا به شکست می‌انجامد. شاید همین‌جا این یادآوری بد نباشد که در داستان‌نویسی ایران پیش از آن‌که نویسندگان امروزمان آگاهانه به فکرِ ژانر و ژانرنویسـی بیفتند، نویسـنده‌ای مانند اسـماعیل فصیـح ظهور کرده بود که رمان‌هایـی نزدیک به قواعد ژانر پلیسی و معمایی نوشت و رمان‌هایی ماجرامحور و مبتنی‌بر تعلیق و انتظارِ این‌که «بعد چه خواهد شـد؟» فارغ از این‌کـه از بین آثار فصیح کدام‌هـا موفق بودند، کدام‌ها کمتر موفـق بودند و کدام‌ها هیچ موفق نبودند، بعید به نظر می‌رسـد فصیح نشسـته و تصمیم گرفته باشد قصه‌هایی این‌گونه بنویسد. او به شیوه‌ای نوشت که بلد بود. رمان برای فصیح همان‌گونه تعریف می‌شد که می‌نوشـت. او به تخیل خود، به حسیات خود و به طرزِ مواجهه‌اش با واقعیت وفادار بود. البته شاید می‌توانست با وسعت‌بخشـیدن به میدان دید خود و وسواسِ بیشتر به‌خرج‌دادن در نوشـتن، آثارِ ماندگار بیشتری در ادبیات ایـران از خود به‌جا بگـذارد، اما از یاد نبریـم که او یک شـخصیت ماندگار بـه نام «جـلال آریـان» در ادبیات داستانی ایران خلق کرد و با تکرار او در رمان‌های مختلف خود و شـخصیت‌پردازی ماهرانه او، این آدم را به‌عنوان یک شـخصیت «تیپیکال» در حافظه داستان‌خوان‌های ایرانی حک کرد. جلال آریان اما یک فرآورده گل‌خانه‌ای نبود. او از طبیعت تخیل فصیح، از غوطه‌ورشـدنش در رمان نوآر آمریکایی و از تجربه زیسته‌اش سر برآورده بود. حال آن‌که در بیشـتر آثاری که این روزها با تصمیم قبلی و از سرِ آن احساسِ مسئولیت‌های کذایی که به آن اشاره شد، با دغدغه ژانرنویسی و شـعار آشتی‌دادن مخاطب با رمان ایرانی تولید می‌شـوند به چنان شخصیت‌هایی برنمی‌خوریـم و بـا داسـتانی مواجـه نمی‌شـویم که حس انتظـارِ «بعد چه می‌شـود؟» را در ما پدید آورد و اسـتثناهای موفقی هم اگر در بین آثارِ این سال‌ها یافت شود، آنهایی است که بی‌اعتنا به چنین دغدغه‌هایی پدید آمده‌اند و زاده طبیعت تخیل نویسندگانشان هستند. اما در مورد آن دسـته از آثار ژانری که براسـاس پروژه‌های ازپیش‌معین‌شده تولید می‌شوند، جای این نگرانی هست که تولیدی این‌چنین نه‌فقـط مخاطب ادبیات را با رمانِ ایرانی آشـتی ندهد بلکه این مخاطـب را بیش از پیش از رمانِ ایرانی گریزان کند. متاسـفانه واقعیت این است که مخاطب کاری به نیت نویسنده ندارد. او با اثر مواجه اسـت. فصیح سودای آشتی مخاطب با رمان را نداشت؛ او سودای نوشتن داشت.

عطف

جایی که این جا نیست

«ناکجـا آبـاد» رمانـی اسـت از جعفر مدرس‌صادقـی که اخیرا پس از سال‌ها در نشـر مرکز تجدید چاپ شده اسـت. ناکجا آباد با نقل راوی از ملاقاتش با مادر مردی به نام اردشیر آغاز می‌شـود. ماجرا از این قرار است که اردشیر در غیاب خود، ملکش را به راوی سپرده است و حالا مادر اردشیر آمـده و راوی باید ملک را تخلیه کند. آن‌گاه وارد سرگذشت راوی می‌شویم که مردی اسـت عتیقه‌فـروش که با مـادرش زندگـی می‌کـرده. یک روز مادر او را بـرای وصول طلبی از یکی از مسـتاجرهایش، راهیِ شهرستانی می‌کند. راوی به شهرسـتان می‌رود و هنـگام بازگشـت، وقتـی اتومبیل کرایه‌ای که راوی و مسـافرانی دیگر را به مقصدشـان می‌برد بنزین تمام می‌کند، سـر از جایـی در می‌آورد که گویی بـه روزگاران خیلی قدیم تعلق دارد و آدم‌هـای آن نیز انگار متعلق به گذشـته‌ای دور هسـتند. این جای عجیب و غریب درواقع قصری است که پشـت تپه‌ای قـرار دارد و راوی با ورود به آن از زمان حال خارج می‌شود و به یک زمان دیگر پـا می‌گذارد و از این‌جا به بعـد داسـتان وارد حال و هوایی فراواقعی و وهمناک می‌شود که البته زمینـه آن از همان صفحات آغازیـن رمـان چیده شـده اسـت؛ به‌تدریج گره داستان گشوده می‌شود و در می‌یابیم که این آدم‌ها کیسـتند و این‌جـا چه می‌کنند و چه‌طور سـر از ایـن «نا کجا آبـاد» درآورده‌اند که در آن، به گفته یکی از شخصیت‌های داسـتان، آدم از همـه چیـز بی‌نیاز اسـت. آن‌چه در ادامـه می‌خوانید



ناکجا آباد

جعفر مدرس‌صادقی
نشر مرکز

قسمتی اسـت از این رمان، آن‌جا که اتومبیل بنزین تمام کـرده و راوی در جسـتجوی یکی از همسـفرانش به پشت تپه‌ها رفته و راه بازگشت را گم کرده و به‌سـوی «ناکجا آباد» می‌رود: «از سراشیبی خاکریز کنار جاده دویدم پاییـن و از دامنه‌ی تپه‌ی کوچکی که نزدیک جاده بود، گذشـتم و از پُشت بلندی‌ها سـر درآوردم. نزدیک جاده، بلندی‌هـای به‌هم‌پیوسـته‌ای بود و بعد از این بلندی‌ها، صحرای وسـیع برهوتی و تا چشـم کار می‌کرد چیزی نبود - نه کوهی، نه تپه‌ای، و نه هیچ موجود زنده‌ای: فقط بُته‌های خشکِ تیغدار. از بلندی‌ها دور شـدم و چند بار ایسـتادم و دوروبـرم را نگاه کردم و داد زدم. هرچـه از بلندی‌ها دورتر می‌شدم، صدای داد کمتر می‌پیچید. باد صدا را با خـودش می‌برد و خفه می‌کـرد. دور خودم چـرخ می‌زدم و چشـم می‌انداختم. به موازات تپه‌ها پیش می‌رفتم. به حسـاب من، جاده پُشت تپه‌ها بود. اما نمی‌دانستم تپه‌ها سمت مشرق بود یا مغرب. جهت‌ها را گُم کرده بـودم. تصمیم گرفتم رو به جاده برگردم و به بیابان آن سـوی جاده هـم نگاهی بیندازم. اصلن چرا باید به دنبال این همسـفرم بگردم؟ شـاید پیش از این که به جاده برسم، پیداش شـده باشـد. هوا روشن بود و ابـری بود و خورشـید پیـدا نبود تا دست‌کم از روی آن بتوانم جهت‌ها را پیدا کنم. به دامنه‌ی تپه‌ها که رسیدم، باد شدیدی وزیدن گرفت. باد از پُشت سـرم می‌وزید و به جلو هُلم می‌داد. سبک شده بودم. همراه باد بنا کردم به دویدن. تا سر اولین تپه‌ای که روبه‌روم بود، یکنفس دویدم. پُشـت تپه، جاده پیدا نبود. پایین‌تر رفتم و برگشتم روی تپه‌ها و از روی تپه‌ها دویدم و چشـم انداختم. از جاده اثری نبود.»

شکل‌های زندگی

صدسال پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷

ستاره‌های اکتبر

نادر شهریوری (صدقی)

«افق چه روشـن اسـت؟!/ و نور به پیش می‌شتابد/ من اما بیم از آن دارم/ که تو در سیمایت دست ببری...»[1]

ولادیمیر مایاکوفسـکی، در واکنش به شاعر هم‌نسل خویش سرگئی یسـه‌نین که خودکشـی کرده بود می‌گوید: «در این زندگی/ مردن دشوار نیست/ ساختن زندگی بسیار دشوارتر است.» اما خود در پنج سال بعد در ۱۹۳۰ بـا گلوله‌ای به قلب خویش مردن در این جهان را انتخاب می‌کند. آنچه مایاکوفسـکی را به زندگی‌کردن، سرودن و مردن وامی‌دارد، دردی درعین‌حال ملموس بود که حتی به قالب اسـتعاره نیز درنمی‌آمد. گویا شاعر با فراست خویش دریافته بود که جهان آسایشگاه روح نیست.

یورگن رولە از سـه شاعر آن دوره، الکسـاندر بلوک، سرگئی یسه‌نین و ولادیمیر مایاکوفسکی به عنوان ستاره‌هایی در آسمان اکتبر نام می‌برد. «در همان سال‌های پرآشوب اولیه سه شاعر تمام عظمت و تراژدی انقلاب را تجربه کردند: بلوک، یسه‌نین و مایاکوفسکی.»[2] این سه شاعر از هنرمندانی بودنـد که انقلاب اکتبر را تجربه کردند امـا آنان با وجود همدلی با اکتبر، دغدغه‌های خود را نیز نمایان می‌سـاختند. الکساندر بلوک در اکتبر ۱۹۱۷ با نگاهـی موعودگرایانه خیزش ازلی مردم را دریافته بود. او پیشـاپیش وقـوع رخدادی را پیش‌بینی کرده و نوشـته بود که اگرچه همه چیزها را نمی‌توان پیش‌بینی کرد اما درست وقتی کسی انتظارش را ندارد بار دیگر پدیدار می‌شـوند. شـاعر تقدیرگرایانه تاکید کرده بود که وقوع یک رویداد اجتناب‌ناپذیر اسـت. او در آغاز ۱۹۰۸ نوشـته بود: آری ما در آستانه یک طغیان تازه هسـتیم. ما در آسـتانه رویدادها هستیم و آنچه که نخستین، دومین و سومین‌بار پیروز نشد، بار چهارم سرانجام پیروز می‌شود. بلوک از لحظات تقدیر گفته بود، لحظاتی که آدمی به انتظار می‌ایسـتد و گرچه از نزدیک‌شدن لحظه موعود دچار دلهره می‌شود، اما در همان حال عظمت تراژیکش را نیز درمی‌یابد. تصور او از اکتبر ۱۹۱۷ که وقوعش را با شهودی شـاعرانه پیش‌بینی کرده بود، فی‌الواقع همین بود. کنشی همدلانه که با بلاتکلیفی متافیزیکی همراه است: لحظه‌ای که انسان یک راه زندگی را به پایان می‌رساند و هنوز مسیر جدیدی را برنگزیده و حتی درباره‌اش چیزی نمی‌داند، ازاین‌رو در نوعی عذاب متافیزیکی و بلاتکلیفی تام‌وتمام به‌سـر می‌برد. شاید شاعر سمبولیسـت با این تلقی موعودگرایانه بود که از لاک تنهایی خویش به درآمده و به خیل عظیم شورشیان پیوسته بود. «دوازده تن» عنوان شـعری حماسی از بلوک اسـت که آن را در بحبوحه انقلاب و در ژانویه ۱۹۱۸ سـروده بـود. یورگن رولە «دوازده تن» را مکاشـفه‌ای می‌داند پر از سـمبول (نماد) با تغییر ریتم ناگهانی درباره پتروگرادی که گرفتار قتل، غارت و درگیری خیابانی است. انقلاب مثل طوفان برف از راه می‌رسد: «شب سیاه، برف سفید.»[3] «دوازده تن»، اشاره‌ای به دوازده حواری مسـیح دارد، اما دوازده تنی که بلوک از آنان می‌گوید، دوازده تنی هستند کـه در کوران انقلاب و در کوچه و خیابان‌های شـهر حضور دارند. گویی حواریون درصددند تا در یک اقدام جمعی بسـاط سـتمگران را برچینند. شـاعر در این مکاشـفه، شـک و تردیدهای خود را نمایان می‌کند. «بنگر چگونه باد/ پیچ‌وتاب می‌خورد/ و سـفیدی برف/ که شـلاق می‌کشد/ در زیر پوسـت برف/ یخ در سفر است/ خطر لبخند می‌زند/ و در پای عابران/ بیم لغزش‌ها/ می‌لرزد/ در پای عابران/ هرکدام/ مخلوق نگون‌بختی.»[4] در سمبولیسـم هرچیز کنایه‌ای از چیز دیگر است و اساسا چیزها برای چیزی دیگر به سر می‌برند. این تعریفی نه چندان دقیق از سمبولیسم است. شعر بلوک ترکیبی از سمبولیسـم و زیبایی‌شناختی است. یخ در سفر، علاوه بر آنکه نشـانه‌ای از رفتن و پیشروی است، نشـان از سقوط نیز دارد، آن‌هم سـقوط در هر برهه‌ای از زمان، زیرا خطر لبخند می‌زند. شـاید این اشاره سمبولیک شـاعر به اکتبر و پیامدهای آن باشد. رابطه میان موعودگرایی با سمبولیسم قابل تامل است. به نظر می‌رسد مسیانیسم (موعودگرایی) بیشتر نیازمند سمبول‌ها باشد، زیرا سـمبول‌ها و نشانه‌ها می‌توانند شعر را از قـدرت جهانـی‌اش آگاه سـازند و خـود را با عناصـر خلاق جهان تطبیق دهند. شـاعر به کمک نشـانه‌ها می‌تواند با هوشیاری توجه خود را بـه رخدادهایی تمرکز دهد که در پرتو فروغ تابناک آینده می‌درخشـد. در این صورت تحقق آینده در اسـاس به تصورات شـاعرانه از نشانه‌های رمزآلودی که بشارت آینده می‌دهند بستگی پیدا می‌کند و از این نظر شاعر می‌تواند چگونگی وقوع رخدادها را در کسـوت وزن‌های شعری خویش لحاظ کند. فوتوریسـت‌ها و در رأس آنها مایاکوفسـکی نیز اگرچه با اکتبر به‌ویژه در سـال‌های نخسـتینش همراه بودند اما علایق آنان از اساس با سمبولیسـت‌هایی همچون بلوک تفاوت داشت. فوتوریست‌ها به نیروی ازلی مردم روسـیه، به لحاظ تقدیرگرایانه و به رستاخیز موعودگرایانه که به جریان تاریخ شتاب می‌بخشیدند، باور نداشتند. زیرا آنان در پی ساختن «انسانی نوین» و به‌اصطلاح «طراز نوین» بودند که سرنمون جهان باشد. این انسـان نوین و به یک تعبیر انسـان ماشینی چه‌بسا نسبتی با طبیعت و تاریخ نداشـته باشد چون از اسـاس پدیده تازه‌ای است. شاید همراهی مایاکوفسکی به عنوان شـاخص‌ترین چهره فوتوریستی با بخش‌هایی از ایده‌های حاکم بر شوروی، در اصل این بود که هر دو، دست‌اندرکار ساختن انسـانی نوین و به تعبیر شاعر سرگرم سـاختن خوشبختی در کارخانه‌ای تازه‌تأسیس بودند. «خود را یک/ کارخانه شوروی/ می‌دانم/ سرگرم ساختن خوشبختی/ نمی‌خواهم چیده شوم/ مانند گلی در چمنی/ برای آسایش بعد از کار/ می‌خواهم/ کمیسیون برنامه دولتی/ عرق بریزد در جروبحث/ بر سـر تکلیف هر ساله.»[5] «کارخانه تازه‌تأسـیس» تلقی مایاکوفسکی از ایده انقلاب اسـت. کارخانه‌ای که با بولدوزرهای تازه، جهان گذشـته را شـخم می‌زند تا محصولی جدید تولید کند. اکنون شـاید بتوان به قضیه پوشـکین که به چالشی میان فوتوریسـت‌ها و در رأس آنها مایاکوفسکی با پوشـکین‌گراها بدل شده بود پی بود. مایاکوفسکی در چندساله نخست پس از انقلاب، خواستار به دریاافکندن پوشکین از «کشتی امروزین» شده بود. شعار مایاکوفسکی «از پوشکین‌گراها بپرهیزید»[6] بود. مایاکوفسکی این شـعار را به نام روح فوتوریستی انقلاب سر می‌داد، حال که انقلاب در پی تأسیس انسـانی نوین است به پوشکین زنده بسی بیشتر از پوشکین مرده نیاز است: نبش قبر نباید کرد.

ادامه در صفحه ۱۲