روزنامه شرق

ادبیات

طراحی فرش به روایت «رضی میری» صفحه ۸

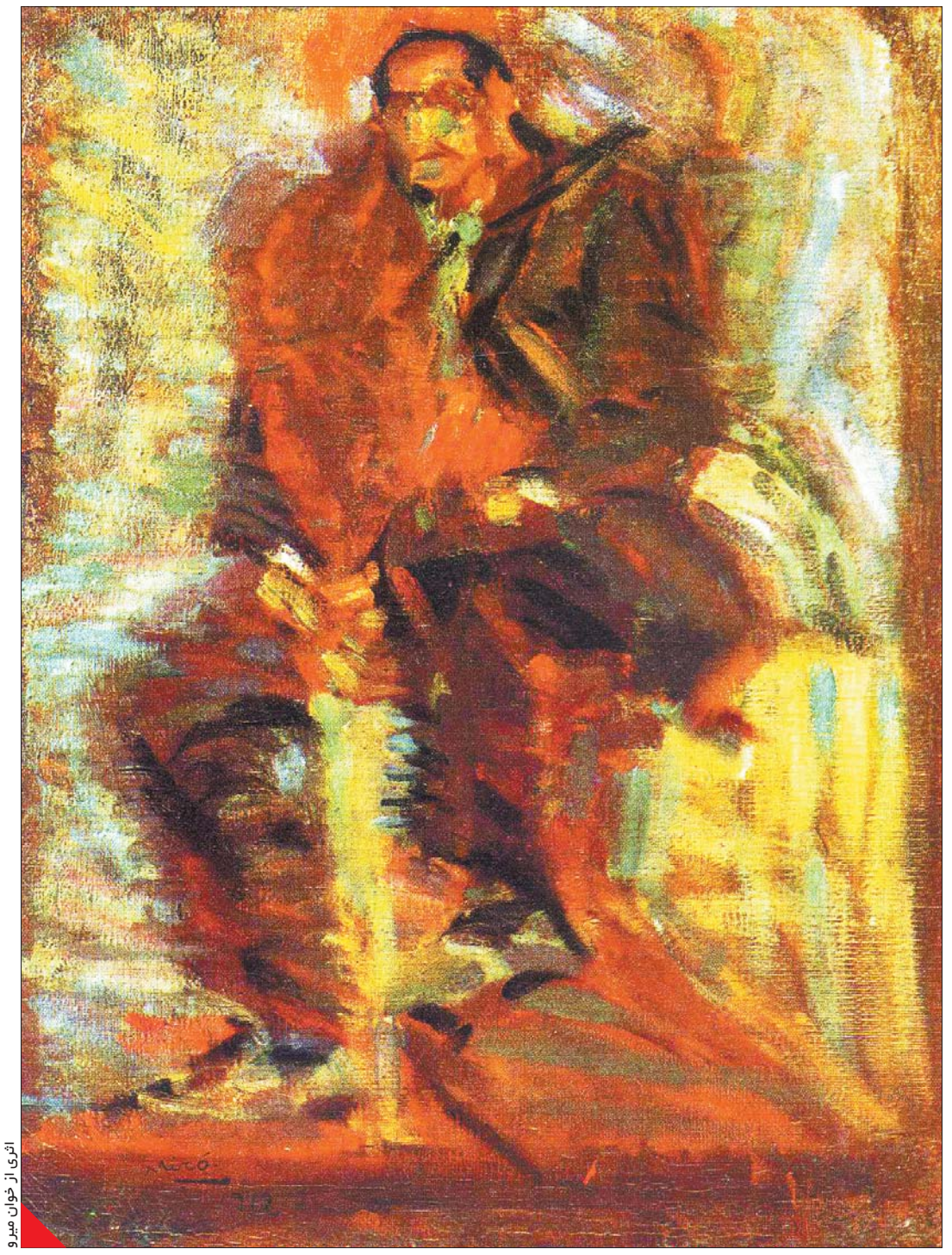
سیمای سینمای کودک و نوجوان در گفت‌وگو با ابراهیم فروزش صفحه ۹

روزنامه صفحه ۱۰

علی‌رغم این همه: نقدی بر «ترکیب‌بندی در سرخ» مهام میقانی

ادبیات به درد نمی‌خورد

امیر جلالی



اثری از خوان میرو

«می‌توانم خون و عشق را بدون بلاغت اجرا کنم و می‌توانم خون و بلاغت را بدون عشق اجرا کنم و می‌توانم هر سه را با هم یا یکی‌یکی اجرا کنم، ولی نمی‌توانم عشق و بلاغت را بدون خون اجرا کنم. خون، اجباری است، همه‌اش خون، خودتان که می‌بینید.» این جملات، برگرفته از نمایشنامه «رزانکرنتز و گیلدنسترن مرده‌اند» تام استاپارد، شاید فتح باب مناسبی برای مطالبی باشد که در اثر خواندن «ترکیب‌بندی در سرخ» مهام میقانی به یکی از مخاطبان احتمالی دست می‌دهد. رمان میقانی هم آمیزه‌ای از خون و عشق و بلاغت است. در فصل‌های نه‌گانه کتاب ترکیب‌بندی این سه را مطابق با نقل‌قول استاپارد تجربه می‌کنیم. به هر حال، خون پای ثابت روایت است.

«ترکیب‌بندی در سرخ» کتاب شلوغی است. از تنوع صحنه‌ها، تمایز شخصیت‌ها و جهش‌های روایی چشمگیری برخوردار است. شاید یکی از مهم‌ترین جلوه‌های کتاب تاکید و توجه جدی نویسنده به مشاغل معاصر است. از سردوزامی و فریدون داورهای فوتبال گرفته تا اسفندیار، کارگر کوره‌پزخانه و بهادر، گوینده رادیو. «ترکیب‌بندی در سرخ» از جنبه دیگری نیز جالب توجه است: وقوع جرم در اشکال مختلف آن. به عبارتی دینامیسم رمان از دل برخورد شغل و جرم سربر می‌کند. فریدون و سردوزامی، دو داور فوتبال، به مغازه‌های خواروبارفروشی و لبنیاتی حمله می‌کنند و با صاحبان مغازه‌ها درگیر می‌شوند. اسفندیار، کارگر سختکوش کوره‌پزخانه، متهم به تجاوزی جنسی است و در رمان می‌خوانیم که تحت تعقیب است. بهادر، گوینده رادیو که احتمالا به زودی اخراجش می‌کنند به همراه همسرش، در سفری تفریحی به شمال با زورگیری و ضرب‌وشتم مواجه می‌شود.

در این رمان هم، مثل «ابن‌الوقتِ» یوسف انصاری با سه‌فضای پایتخت، شهرستان و شهر روبه‌روییم. تنوع مکان‌ها به‌دلیل بازنمایی آدم‌های گرفتار در قلمرو ادراکی آن مکان است مثلا اسفندیار که کارگر کوره‌پزخانه‌ای روستایی است قبل از مبادرت به جرم صحنه اعدام خود را تجسم می‌کند. در محیطی شهرستانی دزدی از لبنیاتی به درگیری فیزیکی و ضرب‌وشتم می‌انجامد. بهادر در سفر به آمل سرخط اخبار را ویرایش می‌کند. بهادر نمی‌تواند حین گویندگی مثل مجری‌های با نشاط و سرزنده باشد و همین، امنیت شغلی‌اش را به خطر انداخته است. بهادر بر حسب اتفاق در کشوی میز اتاق هتل روزنامه‌ای را پیدا می‌کند که در آن از مخاطبان خواسته‌اند تا متهمی متواری را شناسایی کنند. آن متهم اسفندیار است که به ظن بهادر در آمل کارگر مغازه است. درست در شرایطی که بهادر به شخصیت کارآگاه نزدیک می‌شود، خودش طعمه خشونتی از نوع دیگر قرار می‌گیرد. مدار خشونت منتشر در تمام کتاب پیوسته در حرکت است. آدم‌های رمان به اشکال مختلف به یکدیگر خشونت اعمال می‌کنند و بهتر است بگوییم جنایت و جنحه را مدام دست‌به‌دست می‌کنند.

مهام میقانی قطعاتی از زندگی معاصر را برای روایت رمان خود برگزیده است. روی روزنامه‌ای که بهادر در اتاق هتل پیدا می‌کند تاریخ اسفندماه سال هشتادوهشت به چشم می‌خورد. در ادامه تا اشاره به اینکه زمان وقوع جنایت اسفندیار به نه ماه قبل بازمی‌گردد، در می‌یابیم که حوادث یا به قول گوینده خبر «سوانح» رمان در دوره زمانی خاصی پیش آمده است. با الهام از تثلیث تام استاپارد -خون و عشق و بلاغت- می‌شود چنین گفت که «ترکیب‌بندی در سرخ» کمتر از همه با بلاغت سروکار دارد. یکنواختی نثر و خونسردی راوی در بخش‌های مختلف گاه ملال‌آور و گاه دلنشین است. اما اینها فی‌نفسه عیب یا حسن رمان نیست. راوی با برش‌های نابهنگامی که شبیه به جامپ‌کات‌هایی سینمایی است با تسلط صحنه‌ها را تغییر می‌دهد و با لحنی روشنفکرانه مونولوگ‌هایی تحلیلی را در دل ماجراها جا می‌دهد. این مطالب دامنه متنوعی دارند. تحلیل فضای مجازی و نسبت آن با رمان‌نویسی، نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی، رابطه بین نویسندگی و دیگر مشاغل، فرآیند وقت‌گذرانی در زندگی روزمره و... نمونه‌هایی از مضامینی هستند که راوی به فراخور وضعیت در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

فرض بگیریم که وجه تسمیه «ترکیب‌بندی در سرخ»، روایت‌های منقطع و پراکنده‌ای باشد که ظاهرا از هیچ نظم اولیه‌ای برخوردار نیستند و درست مثل نقاشی‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی با کنش عصبی نقاش خلق شده‌اند. شیوه نویسنده در تنظیم فصل‌های کتاب شبیه به طرز استفاده جکسون پالاک از رنگ‌ها است که بوم را به حالت افقی کف زمین قرار می‌داد و رنگ‌ها را با هیجان روی هم می‌ریخت. در فصل کوره‌پزخانه با آدم‌ها و بدن‌هایی روبه‌رو هستیم که یادآور نقاشی‌های دکونینگ است و البته در دورنما مزرعه‌های رنگ مارک روتکو با ترکیب‌بندی سرخ سخت به چشم می‌آید.

اکسپرسیونیسم انتزاعی -اصطلاحی که کلمنت گرینبرگ خاصه برای آثار پالاک وضع کرد- یا نقاشی کنشی -که هرولد روزنبرگ مظهر آن را در «نقاشی کنشی» مارک روتکو پیدا می‌کرد- آن طورها هم که در کتاب‌های تحلیلی و انتقادی دهه شصت و هفتاد میلادی به تبلیغ آن می‌پرداختند، وجه بارز هنر معاصر نبود. واقعیتش این است که مستندهای به جامانده از نحوه نقاشی کردن پالاک در ایجاد جذابیت و شهرت او تاثیری به مراتب فراتر از مواجهه با آثار او در موزه پگی گوگنهایم در پی داشت. آرتور دانتو در کتاب «هنر پس از پایان تاریخ هنر» به تفصیل شرح می‌دهد که کلمنت گرینبرگ در دهه هفتاد در شور و جنونی حیرت‌آور مدعی آن بود که در نقد به چنان مقامی رسیده است که می‌تواند آثار هنری را از پشت‌سر، بی‌آنکه ببیند ارزیابی کند. جالب‌تر از همه آنکه پس از سقوط بلوک شرق، از فحوای اسناد آزاد شده چنین بر می‌آمد که دولت آمریکا مبالغ هنگفتی صرف برجسته‌سازی این جنبش هنری کرده است. گزارش چسلتو میلوش از حالت هنرمندان و روشنفکران اروپای شرقی حین تماشای آثار نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی بس شگفت و خواندنی است. آنها با دیدن آن تابلوها کاملا قافیه را می‌باخته‌اند و حس می‌کرده‌اند که پاک از مرحله پرت افتاده‌اند. در موزه هنرهای معاصر تهران هم مجموعه قابل‌توجهی از اکسپرسیونیسم انتزاعی به چشم می‌خورد که گواهی است بر این مدعا. واقعیت این است که تا سال‌ها، اکسپرسیونیسم انتزاعی مهم‌ترین گرایش مدرنیستی هنر

ترکیب‌بندی در سرخ
مهام میقانی
نشر چشمه
چاپ اول ۱۳۹۳

آمریکا بود. پس از جنگ عملا پایتخت هنرهای تجسمی از پاریس به نیویورک نقل مکان کرد و با کمک یارانه‌های دولتی و سرمایه‌گذاری‌های مخفیانه دولتی خطر هنرمندان آوانگارد از فراز شهرهای اروپای جنگ‌زده دور شد و به جایش اکسپرسیونیسم انتزاعی ظهور کرد.

این گریز شتابزده به اکسپرسیونیسم انتزاعی محملی ندارد جز این فرض که «ترکیب‌بندی در سرخ» نمونه‌ای از داستان‌نویسی با الهام از این جنبش هنری است. «ترکیب‌بندی در سرخ» از این بابت شبیه به نقاشی‌های پالاک است که قطعات روایت هر کدام جداگانه و مستقل، مثل داستان کوتاه، شکل می‌گیرند. در ادامه با برخوردهای تصادفی و بدون نظم علی، نظم یا کمپوزیسیون تازه‌ای را ایجاد می‌کنند. بخش‌هایی از رمان که به صحنه‌هایی از داوری مسابقات فوتبال اختصاص دارد، یکسره از چشم شخصیت‌ها -فریدون و سردوزامی- روایت شده است. حال آنکه راوی در فصل کوره‌پزخانه و سقف ناایمن بالای سر کارگرها به این قاعده وفادار نیست و سیاستش را تغییر می‌دهد. از جنبه‌ای دیگر، این قطعات ناگهانی روایت همه از قبل در خدمت عقاید و تفکرات راوی قرار دارند. رمان مهام میقانی از این بابت که یکسره وقف «نشان‌دادن» نیست و به فراخور، هر جا مجال باشد «گفتنی‌ها» را نیز مطرح می‌کند، جسورانه و حساب‌شده شکل گرفته است. اما تحلیل‌ها و ابراز عقاید از دل ماجراها، برخوردها یا عوالم شخصیت‌ها بروز نمی‌کنند. بلکه از قبل حاضر- آماده و در مواردی بسته‌بندی شده‌اند. بازهم شبیه به نقاشی‌های پالاک، همان طور که نقاشی با اتکا به تجسم وضعیت نقاش نمود پیدا می‌کند، در «ترکیب‌بندی سرخ» نیز راوی چیزی اضافه‌تر از محفوظات ذهنی مخاطب در اختیار ندارد. مسلما رمان، کتاب متفکرانه‌ای از آب درآمده است، منتها این تفکر، حامل هیچ خرد رمان‌نویسانه‌ای نیست.

در تمامی فصل‌های رمان دلیل خشونت و جذابیت آن معلوم نیست. هرچند راوی با این تمهید هم مجالی برای تامل مخاطب فراهم آورده است و هم به فصل‌های داوری مسابقات فوتبال وجهی تمثیلی بخشیده است. فریدون در پایان رمان خود طعمه یکی از هواداران حاضر در ورزشگاه می‌شود و آسیب می‌بیند. همان طور که در قسمت‌های مختلف رمان شاهد آن هستیم جرم نسبت به مجرم از تقدم وجودی برخوردار است. داور، برای خلاصی از دشواری داوری با داوری‌هایی در صحنه‌های دیگر حیات به رقابت می‌پردازد.

اما آنچه در همه این آشفتگی ظاهری، مخفی می‌ماند بیشتر از همه چیز جلوی چشم است. نوشتن به منزله شغل و سعی در فایده‌مند ساختن ادبیات، فرآیندی است که خط سیر اصلی رمان را شکل می‌دهد. حالا دیگر دیرگاهی است که ادبیات گرفتار در چنبره اصل فایده‌مندی، نویسندگان را مجبور می‌کند تا از خود چهره‌ای مفید به حال اجتماع عرضه کنند. ترس عمیقا ایدئولوژیک و وجه استیضاح‌گر حاکم بر زندگی معاصر مدام از فایده همه امور سوال می‌کند. و از این‌رو، همه امور به درد نخور لازم است مفید بودنشان را به اطلاع عموم برسانند. ادبیات هم مثل جنبه‌های بسیار دیگری در زندگی تابع اصل فایده‌مندی نیست. اساسا با این منطق انسان موجود به دردبخوری نیست و تداوم وجودش مقرون به صرفه در نمی‌آید. اتفاقا هیستری تامل در مشاغل و خشونت‌های شناور در زندگی روزمره، سرپوشی است تا ترس‌های ناشی از به درد نخوربودن ادبیات را پنهان کند. در نهایت ادبیات چیزی از زندگی را تبیین نمی‌کند. ولی می‌تواند از ما به اشکال مختلف آدم‌های دیگری بسازد. این است که همه شخصیت‌های «ترکیب‌بندی در سرخ» انسجام شخصیتی دارند، اما به نویسنده که می‌رسیم پادرهوا است. آدم‌های روایت‌گر فقط وقتی روایت می‌کنند که شاغل نیستند. ایام روایت به قبل یا بعد از اشتغال اختصاص دارد. اگر با این تعبیر آر. دی لنگ موافق باشیم که وضعیت تنها زمانی وضعیت است که ما در برابر آن آسیب‌پذیر باشیم، باید قبول کنیم که ادبیات داستانی ایران به سختی به «وضعیت» در می‌آید. هم اینک به جای وضعیت تغییر ماهیت نویسنده از شاغلی پاره‌وقت به تمام‌وقت در صدر امور ادبی قرار دارد.

مرور

راه میانه‌ای وجود ندارد

«سه پرسش. آیا اصلا امکان دارد پیوند از دست‌رفته میان ادبیات و تاریخ و جهان را احیا و از نو تثبیت کرد بدون آنکه معنای تمام و کمال تکینه‌گی تقلیل‌ناپذیر متون ادبی را قربانی کنیم؟ دوم، آیا می‌توان خودِ ادبیات را هم‌چون یک جهان تصور کرد؟» اینها مباحثی است که پاسکال کازانووا در مقاله «ادبیات به مثابه جهان» مطرح می‌کند. کتاب «ادبیات و جهان»، مقالات دیگری نیز در این مورد دارد. جز پاسکال کازانووا که در کتاب «جمهوری ادبیات»، به تفصیل از ادبیات به عنوان پدیده‌ای اخیر و جهانی می‌نویسد، در «ادبیات و جهان» فرانکو مورتی و آنتونیو خانجیدو نیز مقالاتی دارند. «ادبیات و جهان» که به نوعی در ادامه کتاب مهم «جمهوری ادبیات» با ترجمه شاپور اعتماد، مترجم/متفکر مطرح ما انتخاب و منتشر شده است، پنج‌مقاله را دربرمی‌گیرد: «یک. ادبیات به مثابه یک جهان» نوشته پاسکال کازانووا، دو. مقاله «دو. چند حدس در باب ادبیات جهانی» و «سه. منحنی، نقشه، درخت: مدل‌های مجردی برای تاریخ ادبیات» نوشته فرانکو مورتی، «چهار. ادبیات و جامعه» و «پنج. وحشت و حقیقت» نوشته آنتونیو خانجیدو. همین‌طور مقدمه‌ای کوتاه و دقیق از شاپور اعتماد، که درست و بهنگام این دو کتاب مهم را انتخاب و ترجمه کرده است. در کتاب «ادبیات و جهان»، همان‌طور که در مقدمه آمده «دو رهیافت به ادبیات جهانی ارایه شده است که هر دو، اصطلاح ادبیات جهانی را برای درک ادبیات ملی احیا می‌کنند. برای رسیدن به این هدف هر دو، مثل گوته و مارکس، به استعاره‌های اقتصادی متوسل می‌شوند، برای مورتی ادبیات جهانی مثل نظام جهانی والرشتاین نظامی واحد ولی نابرابر است. از سوی دیگر، کازانووا مفهوم اقتصاد-جهان برودل را فرض می‌گیرد و معتقد است که این نابرابری مرکز-پیرامون ساختار درونی نظام واحد مورتی را تعریف می‌کند، در دید کازانووا نوعی مکانیسم قدرت عامل اصلی است، به طوری که عدم تقارن آن ساختار سلطه فرهنگی را تعیین می‌کند -زیر سلطه بودن معادل است با محروم بودن از دسترس ادبی در مقیاس جهانی.» فرانکو مورتی، مقاله دوم این کتاب، را این‌طور آغاز می‌کند: «امروزه دیگر ادبیات ملی معنای چندانی ندارد: آغاز عصر ادبیات جهان است و همه باید برای تسریع ظهور آن مشارکت کنند.» بعد توضیح می‌دهد که این حرفی است که گوته می‌زند و هم حرف مارکس و انگلس، بیست سال بعد. خانجیدو هم در دو مقاله خود با ارجاعات مشخص و دقیق به آثار ادبی و آرای نویسندگان بحث ادبیات جهانی را پیش می‌کشد. مقالات این کتاب، همگی تلاشی است برای مواجهه با مفهوم «ادبیات جهانی»، زیرا همان‌طور که مورتی می‌گوید «هیچ دلیل موجهی برای مطالعه و بررسی ادبیات جهانی وجود ندارد، جز این: در حاشیه ماندن و خار چشم بودن، چالش دایمی معنوی برای ادبیات‌های ملی. استاندال از قول شخصیت محبوب‌اش می‌نویسد: «خودت را گول نزن برای تو دیگر هیچ راه میانه‌ای وجود ندارد».

ادبیات و جهان
پاسکال کازانووا
فرانکو مورتی، آنتونیو خانجیدو
ترجمه شاپور اعتماد
نشر آگه

سرخط

حاشیه‌ای بر «سنگی برای زنده‌گی سنگی برای مرگِ» شیدایی

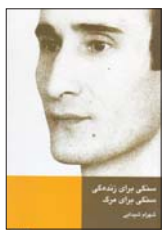
سماجت ما بی‌فایده است

شیما بهره‌مند

«هنوز از دری که باز مانده/ آدم‌ها می‌آیند و می‌روند/ هنوز هم «یک فرصتِ استثنایی» / در تبلیغات و حراجی‌ها به چشم می‌خورَد/... / چه‌قدر همه‌چیز جدی گرفته می‌شود/ چه‌قدر خوب است که هنوز این آدم‌ها / مشغولیت‌هایی برای خود دارند/ چه‌قدر خوب است که این آدم‌ها / این همه مساله جدی برای ادامه‌دادن/ چه‌قدر خوب است که با اینها می‌خوابند و / بیدار می‌شوند و وقت ندارند پشت خالی زنده‌گی را ببینند»

اما «سنگی برای زنده‌گی سنگی برای مرگ» ناگفته‌های شاعری است که پشت‌خالی زنده‌گی را می‌بیند و از آن می‌نویسد. این کتاب که گویا آخرین شعرهای شهرام شیدایی هم است یک شعر بلند است اما در واقع تکه‌شعرهایی است که شاعر حتا فرصت دوباره خواندنش را نداشته. با این همه شاعر در این تکه‌شعرها هم مانند دیگر شعرهایش از ناممکنی دیگری در روزگار ما سخن می‌گوید. از «تکرار و بطالت»، از شکاف زندگی با ادبیات.

شیدایی در تمام این شعرها زمانه‌ای را افشا می‌کند که دیگر شعر را به خود نمی‌پذیرد، ادبیات را به خود نمی‌پذیرد. ادبیات دیگر دارد به پدیده‌ای زائد، چیزی اضافی بدل می‌شود و از این روست که شاعر از «خیانت نویسنده‌ها به مردم» می‌نویسد، از «ادبیات متجاوز». ادبیاتی که دیگر برای این آدم‌ها -که هنوز مشغولیت‌هایی برای خود دارند و وقتی برای دیدن پشت خالی زنده‌گی یا همان وضعیت ندارند- پدیده‌ای به دردنخور است. «من به خود هشدار می‌دهم که نویسنده شعر و ادبیات و هنر / بدترین تجاوزها را به مردم می‌کنند/ آن‌ها مشغولند می‌خندند می‌گریند می‌خوابند بیدار می‌شوند/ ادبیاتِ متجاوز آن‌ها را گاهی بیدار می‌کند از خوابِ زنده‌گی/ آن‌ها جدیت‌شان را انگیزه‌شان را از دست می‌دهند/ این بیماری قداستِ نویسنده بودن شاعر بودن/ این بیماری قداستِ روشنفکری‌ست/ من به خود هشدار می‌دهم که نویسنده‌ها به مردم خیانت می‌کنند و / باید دیگر خفه شویم» شیدایی در یکی دیگر از این تکه‌شعرها، از حقوق مرده‌گان سخن می‌گوید. از شعر که صدای بلند است و خواب مرده‌گانِ در کار زیستن و روزمره را برهم می‌زند. «آیا من وقتی صدایم را بالا می‌بردم، طبقِ ماده فلان و بندِ فلان، / حقوق مرده‌ها را زیر پا نمی‌گذاشته‌ام؟» اما با همه این ناممکنی نوشتن، نوشتن خطاب به کسانی که نیستند، شاعر از مسوولیت سنگینی می‌گوید که گردنش افتاده تا شاید بتواند کاری کند. «ولی مگر من جز برچسبم شاعر، انگل خودارجاع/ که در سن قانونی‌ام رسما و قانونا به من ابلاغ شده/ کار دیگری از دستم برمی‌آمده که از آن تخطی کرده باشم؟» شیدایی در واپسین شعرهایش هم بر «ناتوانی»، «ناممکنی» و «ناتمامی» شعر تاکید می‌گذارد، که گویی از مهم‌ترین دلایل وجودی شعر بوده و هست. همین ناتوانی است که در شعر شیدایی به هیات امکان درمی‌آید: امکانی برای «شعر» گفتن. که از ناممکنی شاعر و وضعیت شاعر نشات می‌گیرد. اما غالب شاعران و نویسندگان اخیر ما، برای آن که لابد مردم جدیت یا انگیزه‌شان را برای زندگی به شیوه موجود از دست ندهند، هر ناممکنی را خط زدند. دیگر هیچ چیز شاعر و نویسنده ایرانی را از نوشتن باز نمی‌دارد. از این رو دیگر ناممکنی در زبان ممکن نمی‌شود، که تمام ناممکن‌ها، امروز در ادبیات ما ممکن شده‌اند.



شیدایی خود را شاعری می‌دانست که برخلاف دیگران، وقت‌اش «خیلی وقت است که آزاد شده است و مثل یک کابوس همه‌چیز جلوی چشمش است» او به خود هشدار می‌داد که حق بدبینی را نمی‌تواند به دیگران تسری بدهد و آن را تنها می‌تواند برای خودش داشته باشد. اما غالب شاعران اخیر ما، کابوس‌هاشان را فراموش کرده‌اند یا کابوس‌هایی همرده دیگران دارند. دیگر ادبیات به قول شیدایی، مردم را فریب نمی‌دهد. آن‌ها را به جاهایی پرتاب نمی‌کند که نتوانند برگردند. «آن‌ها زحمت کشیده‌اند برای آن‌ها زحمت کشیده شده که فقط مشغول باشند/ فراموش کنند چه اتفاق‌هایی افتاده و می‌افتد سرشان را پایین بیندازند و کارشان را بکنند...» اگر شهرام شیدایی تا سال هشتادوهشت که هنوز زنده بود تا از ناممکن‌های نوشتن بنویسد، هشدار بدهد و از ادبیاتی بگوید که می‌توانست زندگی را مختل کند، مردم را به جاهای دیگری پرتاب کند، امروز ادبیات ما می‌رود تا فراموش کند چه اتفاق‌هایی افتاده و می‌افتد، سرش را پایین بیندازد و کارش را بکند. انبوه کتاب‌هایی که از همان سال تا هنوز، با روایت گذشته، بیش از هر چیز اکنونِ خالی از مساله را نشانه می‌رود، گوبای همین ادبیات رام‌شده است. شخصیت‌های رمان‌های قفسه‌ای همه بر گذشته مسلط شده‌اند. گذشته، یکپارچه در سیطره نیروهای اکنون قرار گرفته است. این دست رمان‌ها که در لحظه اول خود را در زمره رمان‌های تاریخی جا می‌زنند، در نهایت هیچ برخوردی با «تاریخ» ندارند و جملگی در کار گفتن از ناگفته‌های گذشته‌اند. انبوه کتاب‌هایی که تحت عنوان «ادبیات»، در سال‌های اخیر چاپ شده و می‌شود، برخلاف تلقی شیدایی دیگر «ادبیاتِ متجاوز» نیست. زیرا دیگر هیچ وقفه یا شوکی در فضای ادبی ایجاد نمی‌کند. این وضعیت جز در وضعیت فرهنگی اخیر معنا نمی‌شود. وضعیتی که در آن همه امور، خاصه امور گذشته به شکل بیانگری در می‌آید. و حالا تمام امور ناگفته و مسکوتی که در مدار نظم موجود جا نگرفته، با رویایی شدنش به نوعی حل و فصل می‌شود. دیگر کابوس‌های نویسنده نیست که ادبیات را خلق می‌کند، بلکه این متن‌ها هستند که نویسنده‌ها را می‌سازند، متن‌هایی که پیشاپیش در این مدار نامریی ساخته شده‌اند و در هیات ادبیات در قفسه‌ها جا می‌گیرند. اگر آگون یا وجه مستمر کار شهرام شیدایی در این چند سال نوشتن و شاعری، تاکید بر ناممکنی نوشتن و نوشتن با ناممکن‌ها، بود و گفتن از ادبیاتِ متجاوز یا به درد نخور برای زندگی موجود و دوگانه‌ای ساخت بین زندگی روزمره با ادبیات و هنر، حالا خالقان ادبیات اخیر این دوگانه را به کلی بر هم زده‌اند. اگر به‌زعم «شاعر»، زندگی از ادبیات سر باز می‌زد تا به روال معمول ادامه یابد، امروز ادبیات یکسره به سیطره زندگی جاری درآمده است. «ادبیات خیلی وقت‌ها تلخ است / من به خود هشدار می‌دهم که نسلِ ما را نسل نویسنده‌گان و شاعران را / چرخ‌های مریی و نامریی گردش خرپول‌ها منقرض کرده است و سماجت ما بی‌فایده است.»

در باب سبک - ۲

هیچ هنری، بدون سبک نیست

سوزان سانتاگ . ترجمه: پویا رفویی

درواقع، عملا همه استعاره‌های سبک به یکسان، مضمون را در درون، سبک را در بیرون جایابی می‌کنند. چه‌بسا وارونه‌کردن استعاره‌ها به مراتب به مقصود نزدیک‌تر باشد. مضمون‌ها، موضوع‌ها وجه بیرونی‌اند؛ سبک‌ها، وجهی درونی. همان‌طور که کوکتو می‌نویسد: «سبک، روح است و از شوربختی ماست که روح شکل بدن را به خود می‌گیرد.» حتی اگر سبک را به منزله طرز بروز خود تعریف کنیم، میان سبکی که آدمی پذیرای آن است و «هستی» حقیقی‌اش لاجرم هیچ تضادی شرط ضروری نیست. در حقیقت، چنین گسستی به‌ندرت پیش می‌آید. کم‌وبیش در اکثر موارد شیوه بروز مترادف با شیوه هستی است. نقاب همان چهره است.

با این همه تصریح می‌کنم که توسل به استعاره‌های محدود و انضمامی به‌منظور توصیف آثار سبکی خاص، استثنایی بر قاعده‌ای نیست که در مورد استعاره‌های مشکل‌ساز وضع کرده‌ام. سخن‌گفتن از سبک با اخذ تعابیری خام‌دستانه از قبیل «پرسروصدا» یا «سنگین» یا «تیره‌وتار» یا «بی‌مزه» که کاربست آنها القای احساساتی جسمانی است، یا با تعبیر «نامنسجم» که منوط به تشابه‌سازی با برهان منطقی است، در ظاهر امر هیچ ایرادی به آن وارد نیست.

اکراه از سبک، همواره اکراه از سبکی مشخص است. هیچ اثری هنری، بدون سبک نیست. همه آثار هنری کم‌وبیش به سنت‌ها و رسوم سبک‌شناختی کم‌وبیش پیچیده‌ای تعلق دارند که با یکدیگر متفاوت‌اند.

این بدان معنا است که نگره سبک، در مفهوم موسع آن، از معنایی تاریخی برخوردار است. بگذریم از اینکه سبک‌ها به زمان و مکان متعلق‌اند، درک ما از سبک هر اثر هنری خاصی مستلزم اشراف به شأن تاریخی اثر، یعنی جایگاه آن در سیر وقایع است. علاوه بر این، تجلی سبک فی‌نفسه ماحصل آگاهی تاریخی است. نه مگر اینکه بدون کشف یا تجربه هنجارهای هنری پیشین، که از قبل با آنها اخت هستیم، هیچ‌وقت از عهده تشخیص حلول سبکی نو برنمی‌آییم. از این هم بیشتر: همه تلقی‌ها از سبک مستلزم بررسی‌هایی تاریخی است. شناخت مخاطبان هنر از سبک، به منزله عنصری پروبلماتیک و جدایی‌پذیر فقط در لحظه‌های تاریخی خاصی سر بر کرده است -که با صرف‌نظر از سایر امور، در نهایت سرنخ بحث به اموری اخلاقی و سیاسی ختم می‌شود. نگره «سبک‌داشتن» یکی از راه‌حل‌های منبعث از بحران‌هایی است که از زمان رنسانس به بعد ایده‌های کهن حقیقت، صدق اخلاقی و نیز طبیعت-مداری را تهدید کرده است. ولی فرض بگیریم که همه این حرف‌ها دربست مورد قبول واقع شود. بپذیریم که همه بازنمایی‌ها در سبکی خاص تجسم پیدا می‌کنند (که گفتنش به حرف، ساده است). بپذیریم که به معنای دقیق کلمه، چیزی به اسم رئالیسم وجود ندارد، مگر آنکه فی‌نفسه آن را به شگرد سبک‌گرایانه خاصی تعبیر کنیم (که این اندکی دشوارتر است). با همه این اوصاف، سبک‌ها که یکی دوتا نیستند. از جنبش‌های هنری معرف حضور همگان، دو نمونه را مثال می‌آوریم: یکی هنر شیوه‌گرای اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم و دیگری «آر نوو» در نقاشی، معماری، وسایل منزل و اشیاء خانگی -که هیچ‌کدام سبک سهل‌الوصولی نداشتند. هنرمندانی از قبیل پارامیجیانو، پونترومو، روسو، برونزینو در مثال اول، به همراه گائودی، گوبیمار، بردزلی و تیفانی در مثال دوم به شیوه‌ای خاص سبک‌ورزی می‌کردند و در واقع بیشتر از فحوای بیان به طرز بیان تاکید می‌کردند. در مواجهه با هنری از این دست، به اصطلاحی شبیه به «سبک‌بارگی» یا معادلی نظیر آن نیازمندیم که ظاهرا همان تمایزی است که من به نفی آن اصرار کرده‌ام. «سبک‌بارگی» دقیقا زمانی در اثر هنری بروز پیدا می‌کند که هنرمند میان ماده و شیوه، میان مضمون و فرم تمایزی را ایجاد می‌کند که از هر بابت غیرضروری است. در صورت وقوع چنین اتفاقی، هرگاه سبک و مضمون چنان از یکدیگر متمایز باشند که گویی یکی سایه دیگری را با تیر می‌زند، به حق می‌توان از مضامینی سخن گفت که در سبکی خاص، بهنجار (یا نابهنجار) به کار می‌رود. نابهنجاری خلاقانه حساب و کتابی ندارد. از این‌رو، هرگاه مصالح هنری را به چشم «مضمون- ماده» ببینند، در ادامه مستعد زوال‌پذیری نیز تجربه‌اش می‌کنند. عینا به همان میزان که مضمون از فرآیند زوال بدور است، مدام بیشتر و بیشتر در معرض «سبک‌بارگی» قرار می‌گیرند.