شیما بهره‌مند

در سالمرگ کاظم رضا که دریچه‌ای به آزادگی بود

فرمول گلستان

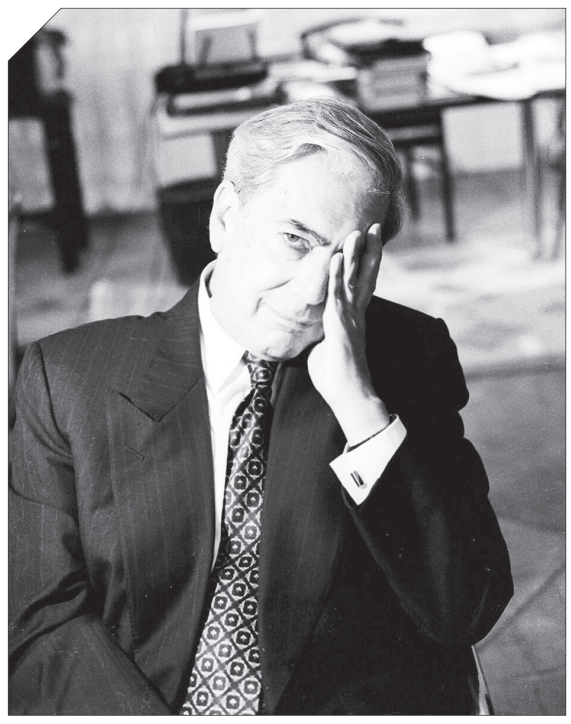
کاظم رضا، نویسنده صاحب‌سبک را بیش از همه با نشریه آوانگارد «لوح» می‌شناسند. او که از نویسندگان مشتاقِ جریان مدرنیزم دهه چهل بود، به طرفداری از «جامعیت فرهنگی»، در نشریه خود آثاری از ادبیات کلاسیک تا مدرن را نشر می‌داد، از نوول‌های عطار و نوول‌های همینگوی تا آثاری منتسب به رئالیسم سوسیالیستی، و آثار فرم‌گرای نوپدید آن دوران. شاید به این سبب می‌شود کاظم رضا را مصداقی از مفهوم «مدارا»ی محمد مختاری دانست، که رضا هیچ بی‌طرف نبود و از قضا در دورانِ خودش خلافِ مُد زمانه می‌نوشت؛ اما در نشریه‌اش راه را بر هر عقیده و نوشتارِ نوگرایی نمی‌بست. از این است شاید که محمدرضا اصلانی، از «وسعت بینش» کاظم رضا سخن می‌گوید و معتقد است که وسعت بینش در آن سال‌ها، «دریچه‌ای به آزادگی بود»، در دورانی که «سخن پرشور از آزادی بود؛ اما از آزادگی کمتر سراغ و مصداقی می‌شد داشت». در عین حال، «این وسعت بینش در جهت‌دادن به جامعیتِ فرهنگی، در متنِ مدرنیسم جهانی، بی‌که بر آن نظریه مدونی باشد، خود یک بینش فرهنگی بود که کسانی چون گلستان از سویی، و رهنما از سوی دیگر - شاخص‌تر از دیگران- واگشای این جریان بودند». پس بیراه نیست که کاظم رضا را بیش از همه به ابراهیم گلستان منتسب کرده‌اند، که رضا در نوول‌نویسی و سایر نوشتارِ خود به‌نوعی وامدار و متأثر از نثر گلستان بود. نویسنده بود میان نویسندگانِ مهجورمانده از دهه چهل، صاحبِ سبک و مکتب نوشتاری که ترکیبی است از نثر ادبی مسجع اما بی‌تصنع، و روایت منقطع از زندگی‌های متصل، که خود رویکرد شیوه‌ای است، که احیای مدرنِ روایت ایرانی می‌تواند بود». کاظم رضا جز آنکه در نثر به گلستان نگاه داشت، درست مصداقِ طرز فکر گلستان درمورد داستان‌نویسی بود و باز شاید ازهمین‌رو در مقدمه کتابِ «داستان کوتاه»، قول‌هایی از گلستان نقل می‌کند در بابِ ضرورت امر نو در داستان و بعد داستان‌هایی را می‌آورد که از جمله آنها، یکی، داستانِ «نیما در خانه ما» نوشته خودِ کاظم رضا است. ابراهیم گلستان در این مقدمه که از مصاحبه او با «آیندگان» و سخنرانی او برای دانشجویان شیراز اخذ شده، از ساختمان قصه سخن می‌گوید، از اینکه «چه‌جور بچینیم پهلوی هم و چه‌جور بچینیم با قیچی سلمانی؛ با چه توالی و ترتیبی بیاوریمشان، از چه دیدی نگاهشان کنیم که هر چیزی را که می‌خواهیم بگوییم زیر نظم و انضباط آن بگوییم، بی‌کم‌وکاست». از دیدِ گلستان اگرچه اجزای ساختمانِ قصه با زبان بیان می‌شوند، اما ساختِ داستان تنها در حیطه زبان نیست بلکه به قوتِ صحنه‌آرایی ربط دارد. گلستان اما همین‌جا مسئله‌ای مهم و اساسی مطرح می‌کند، اینکه هیچ فرمولی برای قصه‌نویسی در کار نیست. یا به تعبیر خودِ گلستان، «فرمول این است که فرمولی نیست. فرمول این است که فرمولی نباید». با این فرمول، خواندنِ ادبیات قدیم و جدید و مکتوبات ادبی و تئوریکِ دیگران، از سر تقلید نیست؛ بلکه برای دستیابی به افق‌های تازه به کار می‌آید یا به قولِ گلستان نیفتادن در چاله‌هایی که دیگران پیش‌تر در آنها افتاده‌اند. فرمولِ سرراستِ دیگر گلستان برای نویسنده‌شدن این است که «هر فرد باید چیزی برای گفتن داشته باشد که به گفته‌شدنش بیرزد». همین و بس. تأکید در تمام این نقل‌قول‌ها، بر نو شدن و امر نو در قصه‌نویسی است. گلستان قصه «فارسی شکر است» نوشته جمالزاده را حکایتِ این نو شدن و چرخش در داستان‌نویسی ما می‌خواند و معتقد است: «جمالزاده در این قصه کولاک راه می‌اندازد. در این قصه دو دنیای کهنه و نو روبه‌روی هم هستند. برخورد و دیدن برخورد است که این قصه را می‌گذارد بالای قصه‌ها و داستان‌نویسی روزگار نو». قصه‌ای که تاریخ ادبیات را یکسر دگرگون کرد، همان‌طورکه نیما انقلاب در شعر را رقم زد و همین تاریخ‌سازی سَر از قصه کاظم رضا درآورد که در سراسر نوشته‌ها، داستان‌ها و کارهای ادبی‌اش، دنبالِ امر نو و گسستن از کهنه بود. داستان «نیما در جمع ما»، حکایتِ جماعتی است که به وضع حال و منفعتِ خود از اوضاع خو کردند و در شعر و شاعری جز وزن و تساوی ارکان و افاعیل نمی‌شناسند، جماعتی که «سرشان هم اگر می‌شکست، رخنه در نرخ‌شان نمی‌شد کرد». داستان از این قرار است که جمعی از شعرا که آنان را با عنوانِ «جمع دوشنبه» می‌شناختند، هر هفته در خانه پدرِ راوی گرد هم می‌آیند تا پای بساط «شیرین و شعرین» بنشینند. راوی که از نزدیک شاهد بحث و فحص این جماعت است، چندی بعد خود صاحبِ نظر شده و اینک رسم این جماعتِ مرتجع را به‌خوبی درک می‌کند، جماعتی که در برابر هر تغییر و نوشُدنی موضع دارند و بعد از سالیانی که شعر نو پدید آمده و در جامعه ادبی پا گرفته و جا افتاده، هنوز به افکار پوسیده خود چسبیده و «از لحاظ خلوت و رخوت و رخت و ریخت، جمع‌شان جز به جذامیان به جمع دیگری شباهت نداشت». این جماعت هنوز در محفلی گرد هم می‌آیند و همان حرف‌ها، شعرها و بحث‌ها را دوره می‌کنند و از فرطِ تکرار مکررات به «هیئت دوره‌گردان» درآمده‌اند، «عده‌ای خنزر نخ‌نما، چُرتو و پیر و گر، گرد چند میز نشسته بودند. یک مرد عینکی تار می‌زد، و یکی به صدایی شکسته، از ته چاه، آواز سر داده بود».

راوی از جماعتِ شاعر در دورانی آغاز می‌کند که هنوز شعر نو قد علم نکرده و در محافل ادبی به رسمت شناخته نشده بود. «وقتی پدرم اثری از بی‌بصری را چاپ کرد جمع دوشنبه جنب کار کتابت پا گرفت. جمع تشکیل می‌شد از شمس‌الاشراق و عادلی با چند دانشجو و محصل سال‌های آخر دبیرستان که اوقات فراغت‌شان را، چند روز در هفته، هر روز چند ساعت، به خانه ما می‌آمدند و حکم چشم برای پدرم را داشتند. کتاب‌هایی را که می‌خواست برایش از کتابخانه درمی‌آوردند و می‌خواندند». تا اینکه بساطِ شعر قدیم و کهنه و تکرار برهم خورد. شاعری با نامِ غریبِ نیما یوشیج برخاسته بود که بی‌سروصدا و ادعا بساط شاعریِ جماعتی همچون شاعرانِ دوشنبه را به هم ریخته و از ضرورتِ زمانه نو سخن گفته بود و خیلِ مشتاقانِ «نو» و خستگان از مکرراتِ قدیم و نخوت و رخوتِ جامعه ادبی، امر نو را به هر مشقت و سختی اشاعه داده بودند تا حدی که «یکصدوبیست‌وچهار شاعر نو» پدید آمده و کهنه، خود عقب نشسته بود. اما عده‌ای از قافله جامانده که کاظم رضا «جمع دوشنبه» خطاب‌شان می‌کند و دست بر قضا خصلتِ آنان معاصر ما است، این تغییر و دگرگونیِ اساسی را مغایر با منافع و درکِ خود دانسته و آن را تاب نمی‌آورند. اما «نو» زاده شده و کهنه دیگر رمقی برای ماندن ندارد. «جمع دوشنبه» اقتراحِ مجله‌ای با عنوان «شعر قدیم یا شعر نو، کدام؟» را محور بحثِ خود قرار می‌دهد و به‌رَغمِ مخالفت و حتی خصمِ شدید با شعر نو، دیری نمی‌پاید که تمام بحث و حدیثِ «جمعِ دوشنبه» در موضوعِ شعر نو خلاصه می‌شود. اکنون «شعر نو»، نامِ دیگر انقلابی شده بود که نیما نمایندهٔ آن بود، انقلابی در شعر که همه‌چیز را یکسر نو کرد و بنیان‌های این فُرم ادبی را از سَر ساخت. چراکه «موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود...» و اینک نیما و خیلِ معاصران و اخلافِ او از «زندگی» می‌سرودند، از «شعری که زندگی‌ست». کاظم رضا در این داستان به‌نوعی حکایتِ حال خود و همفکران معاصرش را نیز بازگفته است. آنان که در میان جماعتِ غالب کهنه‌گرا و مُدپرست نوشتند درحالی‌که آنان ضرورتِ تغییر زمانه را درنیافتند، ازاین‌رو در خود مانده و عقیم از صحنه تاریخ حذف شدند، گیرم با تلفاتِ بی‌شماری که در ادبیات و فرهنگ و سیاستِ ما به جا گذاشتند.

یادداشتی از ماریو بارگاس یوسا درباره خوآن اویه، مرد تئاتر

حقیقت دروغ‌ها

برگردان منوچهر یزدانی



به لطف خوان کروز[1]، خوان اویه[2] را بیست سال پیش، در مادرید شناختم. من به‌تازگی برای تدریس در مدرسه داستان‌نویسی‌ای که نویسندهٔ ایتالیایی، الساندرو باریکو[3] در تورین داشت ساکن شده بودم و مشتاق اجرای تئاتر این نویسنده بودم که به همراه یک بازیگر زن، راجع به داستان‌های جاری در تئاتر بحث و گفت‌وگو می‌کردند. فکر می‌کردم که آیا امکان دارد چنین نمایشی را با آثار کلاسیک اسپانیایی و آمریکای لاتینی در تئاترهای اسپانیا روی صحنه برد؟ خوان کروز، بدون اطلاع از این موضوع که این طرح الهام‌بخش شهرداری شهر بارسلون شده، حمایت و بودجه آن را به دست آورد. خوان اویه، که در زمان خوبی کارگردان انتخابی این مؤسسه شده بود، پذیرفت، با همکاری خانم آیتانا سانچز[4] (هنرپیشه بسیار خوبی که من هم اگر می‌بودم، به دلیل بازی فوق‌العادهٔ او در «گربه روی شیروانی داغ» اثر تنسی ویلیامز، که به‌تازگی در تئاتر اسپانیا دیده بودم، ایشان را انتخاب می‌کردم)، آن را روی صحنه بیاورد، به همین دلیل همه در آنجا جمع بودند. چه کسی می‌توانست حدس بزند که ما سه نفر در آینده دوستانی صمیمی خواهیم شد؟

برنامه را برایشان تشریح کردم و گفتم که من نمایش‌نامه‌ها را خواهم نوشت و بعضی از آنها را برایشان خواندم. وقتی خوآن اویه آنها را شنید، گفت: «به این شکل خیلی بد است، چرا سعی نمی‌کنید بدون نوشتن آنها را تعریف کنید؟» و من این کار را کردم. به این ترتیب، «حقیقت دروغ‌ها»، که برای چند سال تمام وقت و کارهای نمایشی من را تسخیر کرده بود، هستی یافت.

خوآن اویه، مردی اندیشمند و سرشار از نظریه‌های تازه بود که تقریباً تمام وقت خود را به تئاتر اختصاص داده بود. او همیشه می‌گفت: «تئاتر زندگی نیست، اگرچه ادراک و خلوصی که از آن در تمام زبان‌های دنیا به نظر می‌رسد شبیه زندگی باشد. در تئاتر می‌توان هزار و یک ماجرا را بیان کرد، همان‌طور که نویسندگان بزرگ، به‌ویژه کلاسیک‌ها کرده‌اند. بازیگران با اجرای خود در خدمت آثار تئاتری هستند، ولی از آنها بهره نمی‌برند. برای خدمت به تئاتر، راهی جز فروتنی و سخت‌کوشی نیست. تئاتر نه به سینما ربط دارد و نه به نمایش‌های موسیقایی؛ آن مداهنه‌ها یا تعریف‌ها احیاناً سبب خدشه‌دارشدن و انحراف حتی از خود تئاتر می‌شود. بنابراین، باید قطعات کلاسیک را خواند و از آنها اصول تئاتر را آموخت. همه‌چیز آنجا جمع است و وظیفهٔ ما کشف آنهاست. در متون افکار و اندیشه‌ها نهفته‌اند و باید آنها را بی‌هیچ کاستی و با اشتیاق بیابیم، زیرا بهترین اجرا اجرایی است که بیشتر به متون وفادار باشد». جالب است یکی از مشهورترین نویسندگانی که به سبب طنزهایش شهرت دارد، تا این حد به متون کلاسیک وفادار باشد.

او در شصت‌وشش‌سالگی، بر اثر سکته قلبی‌ای که در خانه‌اش او را غافلگیر کرد، در کنار همسر و پسرش و استر (دستیارش در اجرای چندین نمایش) درگذشت. او در نمایش‌ها نسبت به بازیگرانش بسیار سخت‌گیر بود، زیرا با آنها بسیار زیاد کار می‌کرد؛ مثلا به یاد دارم وقتی که خودش را برای یکی از داستان‌های بوکاچیو[5] آماده می‌کرد، سفری به فلورانس رفت و نسخه‌های اصلی و کتاب‌های بسیاری مطالعه کرد و با هیجان بازگشت و به ما گفت: «اکنون پاسخ را در دست دارم». به این ترتیب، با سفر به نقاطی که الهام‌بخش آثارش بودند، با پژوهش دربارهٔ کتاب‌ها و فضای آن نقاط، دیدن مناظر و غوطه‌ورشدن در آنها، همیشه پاسخ را در دست داشت. همیشه پس از پایان کارگردانی هر اثری مجددا از ابتدا شروع و آن را بازسازی می‌کرد.

او همچنین برنامه‌هایی رادیویی با خوآن بارّیل[6]، که او را گرامی می‌داشت و محترم می‌شمرد، اجرا کرده بود و معتقد بود که تئاتر و رادیو پیوندهای نهانی دارند که می‌بایست هر بار با کار زیاد آنها را کشف کرد. در سال ۲۰۰۵، او و خوآن بارّیل به‌صورت مشترک برنده یک جایزهٔ تلویزیونی شده بودند.

یکی از تضادهای عجیب این مرد بزرگ تئاتر، که آثار کلاسیک را آن‌قدر محترم می‌شمرد، دلبستگی فوق‌العاده‌ای است که به رادیو داشت، ولی به تلویزیون و به سینما علاقه‌ای نشان نمی‌داد.

او شخصی وسواسی و بسیار کمال‌گرا بود و چیزی را به حال خود واگذار نمی‌کرد. او با هر یک از بازیگران جداگانه ملاقات می‌کرد و توصیه‌هایی می‌کرد که هریک دستوری بودند. می‌بایست صدایت را تغییر می‌دادی که طبیعی به نظر برسد و مانند کسی باشد که با دوست یا آشنا صحبت می‌کند، بار دیگر، برعکس، باید صدا را بلند می‌کردی تا مانند کسی باشد که در یک میدان عمومی برای هزاران نفر سخنرانی می‌کند. این تلاش‌ها یا کارهای نمایشی پرشور و حال برای آن بود که شخصیتی را برجسته یا آن را تا حد نامرئی‌شدن کم‌رنگ کند. هر دستور آموزه‌ای بود که باید اعمال می‌شد، زیرا در آن دستورات هر چیز معنایی داشت، دقتی نزدیک به وسواس‌های او که لازمه اجرای یک نمایش کامل بود. شما باید او را در زمان شام می‌دیدید و حرف‌هایش را می‌شنیدید، که تئاترهای بزرگی را که دیده بود به یاد می‌آورد؛ این نمایش‌ها همیشه آنهایی نبودند که از آنها استقبال عمومی شده بود، بلکه آنهایی بودند که به سبب وابستگی و عشق به تئاتر در ذهن داشت. من هرگز کسی را ندیده‌ام که هر پدیده‌ای را تا این حد با حرفهٔ خود یکی بداند.

جدایی‌خواهان کاتالونیا او را نمی‌خواستند و من احساس می‌کنم رسوایی‌ای که در ماه‌های آخر زندگی برای او حادث شده بود هم مربوط به همین استقلال فکری‌اش بود، آن نگرش شجاعانه‌ای که سبب می‌شد در مقابل مسائل مهم یا بی‌اهمیتی که با آنها مواجه می‌شد، همیشه متکی به خود باشد. خوان اویه، به دلیل استقلال و شجاعتش، همچنان مورد تحسین همه ما بود که او را می‌شناختیم و به او عشق می‌ورزیدیم.

مانند همه هنرمندان واقعی، بداقبالی او را دنبال می‌کرد. اثری از وی که در جوانی مورد استقبال قرار گرفته و گذشته از اینکه اثری بدیع و نشان از قریحه او داشت تا پایان با او همراه نبود. خبردار شدیم که چند ماه پیش، در مؤسسه تئاتر بارسلون، که چندین سال در آنجا تدریس می‌کرد، از او شکایت شده است. برخی از دانشجویان دختر از او، به سبب اینکه مرتکب جسارت یا بی‌احترامی به آنها شده بود، شکایت کردند و یک روزنامه بارسلونی، بر اساس این شایعه و افترا، خواستار ممیزی و لغو قراردادش شد. ولی دانشگاه، به دلیل وجود نداشتن مدارک کافی، او را تبرئه کرد. پس از آن، او اعلام کرد: «در این کشور، پیش‌فرض بی‌گناهی دیگر وجود ندارد». این جریان زندگی او را بسیار تلخ کرد. او همیشه در این فکر بود که وکلایش بتوانند از او رفع اتهام کنند و خوش‌نامی خود را بازیابد. مرگ ناگهانی، بدون حل‌وفصل ماجراها، او را غافلگیر کرد. آیتانا سانچز، با چشمانی غرق اشک، مرا از این حادثه آگاه کرد. من نیز به‌اندازهٔ او نسبت به مرگ غیرمنتظره‌اش، پیش از رسیدن حکمی که بی‌صبرانه در انتظارش بود، احساس بدی داشتم. او بدون هیچ‌گونه وقفه‌ای در کارش برای بازگشت به زندگی تئاتری، با ماجراهای جدید بسیاری که بار دیگر هوش و پرکاری وی را نشان می‌داد، به صحنه بازگشت و امیدوار بود که بار دیگر به شهرت سال‌های جوانی‌اش بازگردد که داگول داگوم[7] را خلق کرده بود که او را بسیار مشهور کرد. خوآن اویه نسبت به سن خود بی‌تفاوت بود؛ به نظر می‌رسید محکوم به جوانی ابدی است، تا اینکه زندگی او را با خود برد. آخرین باری که تلفنی صحبت کردیم، در مورد محلی که در زادگاهش، بارسلون، کشف کرده بود هیجان‌زده شده بود، جایی که قصد داشت آن را به مکانی برای جذب جوانان بااستعداد تبدیل کند تا عشق خود را به تئاتر با آنها به اشتراک بگذارد. خوآن اویه برنامه‌های زیادی در این زمینه داشت و به من گفت موضوع برای گفت‌وگو طولانی است و مانند همان برنامه‌هایی خواهد بود که بارها در مادرید داشته‌ایم. زندگی به او اجازه نداد، اما دوستانی که تا آخر با او همراه بودیم می‌دانیم که آن برنامه‌ها آنجا بودند و قرار شد در دیدارهای بعدی تماما، به همان شیوه‌ای که او همیشه برنامه‌های خود را عرضه می‌کرد، عرضه شوند. او مرد تئاتر بود و همیشه بود، تا آخر.

خوآن اویه عزیز؛ آسوده بخواب.

پی‌نوشت‌ها:

1. Juan Cruz
2. Joan Ollé
3. Alessandro Baricco
4. Aitana Sánchez
5. Boccaccio Giovanni؛ (زاده سرتالدو یا فلورانس، ۱۳۱۳؛ درگذشته سرتالدو، ۲۱ دسامبر ۱۳۷۵) نویسنده و اومانیست ایتالیایی. از او بیش از هر چیز به‌عنوان نویسنده «دکامرون» یاد می‌شود.
6. Joan Barril
7. Dagoll Dagom؛ یک شرکت تئاتر اسپانیایی است که در سال ۱۹۷۴ توسط کارگردان و شاعر خوآن اویه تأسیس شد و تخصص آن در ژانر کمدی موزیکال است.

شکل‌های زندگی: درباره دیالکتیک تنهایی

عشق جهانشمول

نادر شهریوری (صدقی)

«دیالکتیک تنهایی» اثر اوکتاویو پاز (۱۹۹۸-۱۹۱۴)، در اصل نوشته‌ای کوتاه از فصل پایانی کتابی با نام «هزارتوی تنهایی» است، پاز در این نوشته کوتاه به آسیب‌شناسی مردم مکزیک می‌پردازد. او مهم‌ترین آسیب کشور را انزوا یا چنان‌که می‌گوید هزارتوی تنهایی می‌داند که ریشه‌های آن به تاریخ مکزیک و باورهای اسطوره‌ای مردم آن کشور بازمی‌گردد. راه‌حل پاز برای عبور از تنهایی، گشودگی نسبت به دیگران است. این گشودگی به وساطت «عشق» رخ می‌دهد، به نظر پاز عشق آن روی سکه تنهایی است. پاز میان تنهایی و عشق، رابطه‌ای متقابل می‌بیند که موتور محرکه‌اش دیالکتیک* است. نوشته کوتاه پاز، اگرچه آسیب‌شناسی مکزیک است اما موضوع چنان جهانشمول و کلی است که برای هر انسان در هر کجا تجربه‌ای ملموس است.

به نظر پاز، «تنهایی» عمیق‌ترین واقعیت بشری است و در میان همه موجودات، انسان یگانه موجودی است که می‌داند «تنها» است، او به تنهایی خود آگاه است اما تنهایی لزوما مجازات و نفرینی برای او نیست، زیرا در تنهایی نیروی عظیمی از حسرت، آرزو، کامیابی، و ناکامی‌ها نهفته شده که او را مستعد تلاش برای رهایی از تنهایی می‌کند. از این نظر، تنهایی موقعیتی دوسویه است: «تنهایی هم جرم ما و هم بخشودگی ماست. مجازات ماست اما در عین حال بشارتی است برای اینکه هجران ما را پایانی است، این دیالکتیک بر همه زندگی بشر حکم‌فرماست».[1]

آدمی اگرچه موجودی طبیعی است اما در همان حال موجودی غیرطبیعی است، زیرا می‌تواند عشق ورزد: «عشق‌ورزیدن» تمایز اساسی میان انسان با دیگر موجودات است. به نظر پاز «عشق امری طبیعی نیست، عشق امری بشری است، بشری‌ترین رگه در شخصیت انسان، چیزی است که ما از خود ساخته‌ایم و در طبیعت وجود ندارد. چیزی که ما هر روز خلق می‌کنیم و منهدم می‌کنیم».[2]

عشق ازجمله مهم‌ترین کنش‌های انسانی است که اگرچه از درون فرد برمی‌خیزد اما آن‌گاه رنگ به خود می‌گیرد که خود را در دیگری تحقق بخشد. به بیانی دقیق‌تر، عشق می‌خواهد فراتر از طبیعت -غریزه- عمل کند تا بُعد برتر روح آدمی را به نمایش درآورد. در اینجا ما با دو پدیده عشق و غریزه روبه‌رو می‌شویم که در مقابل هم قرار می‌گیرند، به این معنا که در عشق نوعی همبستگی ولو موقت رخ می‌دهد، در حالی که غریزه بنا بر طبیعت خود همواره در انزوا و دوری از دیگری به حیات بیولوژیک خود ادامه می‌دهد. عشق در بارزترین تجلی خود مستلزم بیشترین دوسویگی است، در حالی که غریزه یک‌سونگر در درون خود محبوس باقی می‌ماند، بدون آن‌که راهی به بیرون از خود پیدا کند. تری ایگلتون، معادل‌هایی برای عشق و غریزه در نظر می‌گیرد و آن دو را زمینه‌ساز دو سویه متفاوت از زندگی تلقی می‌کند. ایگلتون عشق را راهی به سوی خوشبختی می‌داند، او خوشبختی را امری متقابل و جمعی در نظر می‌گیرد، در حالی که غریزه را موجد لذت می‌داند. لذت از نظر ایگلتون امری شخصی است که در انزوا محقق می‌شود، در حالی که «خوشبختی در تنهایی محقق نمی‌شود و این یکی از فرق‌های آن با لذت‌جویی است».[3]

پاز به «تنهایی» بُعدی گسترده‌تر می‌دهد. به نظر او تنهایی صرفا خود را شامل نمی‌شود، بلکه تاریخ - تاریخ هر کشور- را نیز می‌تواند در بر بگیرد. در این صورت سرنوشت آن کشور یا هر کشوری مانند سرنوشتِ «فرد» در ناتمامی خویش به سرانجام نمی‌رسد، «درست مثل زندگی در عصر جدید که ناتمام است و آن تنهایی که از آن پدید می‌آید... ابتلا و محنتی نیست که روح را تقویت کند... نفرین‌شدگی محض است که دنیایی بی‌راه خروج را نشان می‌دهد».[4]

نفرین‌شدگی را می‌توان باوری اسطوره‌ای در نظر گرفت که چه‌بسا به تعبیر شاعر معاصر ما، اخوان، از لعنتی آغازین سرچشمه گرفته است، اما از منظر پاز آن را می‌توان ناشی از انزوا دانست. انسان نفرین‌شده یا جامعه نفرین‌شده در تنهایی دوزخی خویش ناتوان از عشق‌ورزیدن، راه گشودگی به جهان دیگر را مسدود می‌کند. پاز به عشق بُعدی جهانشمول می‌دهد، از نظرش اگرچه نقطه عزیمت عشق از فرد نشئت می‌گیرد اما استمرار آن جهان را دگرگون می‌کند، در حالی که غریزه یا آن بُعد طبیعی انسان در انزوا می‌پوسد و در نهایت به بیزاری از دیگری و سپس از خود منتهی می‌شود. خودشیفتگی فردی و ناسیونالیسم از نظر پاز، نه برآمده از صفات ویژه یا فضیلت‌های منحصربه‌فرد که ناشی از انزوای مزمن و بیمارگونه است که در خود باقی می‌ماند و «تشخص» پیدا نمی‌کند، درحالی‌که عشق بنا بر ماهیت خود تشخص می‌دهد. عشق و شخصیت به معنایی دقیق دو بُعد از یک پدیده‌اند زیرا تنها به‌واسطهٔ عشق است که شخصیت شکل می‌گیرد و جهانشمول می‌شود.

پاز از عشق می‌آغازد و سپس به تاریخ می‌رسد، گویی این دو سرشتی مشترک دارند و آن نجات‌بخشی‌شان است، «هر جامعه محتضر یا عقیم می‌کوشد با خلق اسطوره رستگاری و نجاتی که اسطوره باروری هم هست، با خلق اسطوره خلقت و آفرینش خود را نجات دهد».[5]

«اسطوره رستگاری» عبارتی قابل تأمل است، به نظر پاز اسطوره‌ها به خودی خود رستگار نمی‌کنند، آنها تنها خود را تکرار می‌کنند، اما اسطوره رستگاری آنگاه نجات‌بخش می‌شود که وارد تاریخ گردد، تنها در این صورت است که از چرخه تکرار رهایی یافته، سمت‌وسویی گشاده به خود می‌گیرد. پاز نیز متأثر از ایده‌ای کلاسیک درباره رستگاری در پی تاریخی‌کردن اسطوره‌هاست تا آنها را بارور کند. به نظر پاز تنها در این شرایط است که انزوا یا چنان‌که گفته می‌شود «تعطیلات در تاریخ» پایان می‌پذیرد و «تنهایی و گناه در وصل و باروری از میان می‌روند».[6]

پی‌نوشت‌ها:

* از دیالکتیک می‌توان تعابیر متفاوت داشت. در ابتدا آن را معادل دیالوگ تعریف می‌کردند مانند دیالوگ‌های سقراطی. اما دیالکتیک همچون هر مفهومی که در سیر تاریخی خود متحول شده، مصادیق متنوع‌تری پیدا می‌کند. آنچه در اینجا مد نظر پاز است تلقی هگلی از دیالکتیک است که به‌واسطه آن تنش‌ها و تناقضات جامعه در تاریخ هر کشور بسط یافته و جامعه تحولی نو به نو را تجربه می‌کند.

۱، ۲، ۴، ۵، ۶. «دیالکتیک تنهایی»، اوکتاویو پاز، ترجمه خشایار دیهیمی

۳. «معنای زندگی»، تری ایگلتون، ترجمه عباس مخبر