شکل‌های زندگی: پابلو نرودا و شعرِ ضدرئالیسم

اعترافات شاعر

نادر شهریوری (صدقی)

«آنها با من از ونزوئلاها/ شیلی‌ها و پاراگوئه‌ها گفته‌اند/ من از سخنان آنان سر در نمی‌آرم/ من فقط پوسته‌ی زمین را می‌شناسم/ و می‌دانم که این پوسته را نامی نیست».[1]

پابلو نرودا (۱۹۷۳-۱۹۰۴) به یک تعبیر نه شاعری اهل شیلی، نه شاعرِ آمریکای‌لاتین و نه شاعر «سرزمینی» معین، که شاعرِ زمین است. زمین اسمی مؤنث همچون اسم مادری است که بر فراز همه نام‌ها ایستاده است. شاعر خود را در گستردگی مهر بی‌پایان زمین کوچک می‌بیند و حس می‌کند در نقطه‌ای دور از تاریخ آن قرار گرفته است، بااین‌حال او شاعری است که شعر خود را به اندازه جهان بی‌انتها می‌گستراند. شعر او شعر زمین، طبیعت و ساکنان ساده آن است، چنان‌که خود می‌گوید: «نمی‌نویسم که اسیر کتاب‌ها شوم/ بلکه می‌خواهم اسیر ساکنان ساده خاک شوم».

اسیر ساکنان خاک‌شدن به یک معنا اسیر انسان‌شدن به معنای «عام» آن است، چون شاعر، تمایزی میان ساکنان خاک قائل نمی‌شود. «هیچ‌کس نمی‌تواند مدعی نام «پدرو» باشد/ هیچ‌کس «رزا» یا «ماریا» نیست/ همه ما غبار روشن ریزه‌ایم/ همه ما باران زیر بارانیم».[2]

«انسان عام» و نه «انسان خاص» همچون پدرو، رزا، ماریا و یا هر اسم خاص دیگر به شعر نرودا معنایی انترناسیونال- جهان‌وطنی- می‌دهد. تصویر نرودا از زندگی، شعر و سیاست تصوری انترناسیونال است. «عشق‌هامان به تمامی جهان تعلق دارد».[3] این درک از دلی طبیعی که میان همه انسان‌ها مشترک است، برمی‌خیزد و توجیه آن از درون آن نشأت می‌گیرد. درکِ انترناسیونال از زندگی و جهان را نرودا در خاطره‌ای جالب در کتاب خاطراتش، «اعتراف به زندگی» بیان می‌کند. در آنجا نرودا از شاعری اندلسی به‌نام پدرو گافیاس می‌گوید که به قصر لردی در اسکاتلند تبعید شده بود. قصر همیشه خالی بود و شاعر همیشه تنها، شاعر برای خوردن و نوشیدن هر روز به کافه‌ای در آن نزدیکی می‌رفت، بی‌آنکه کلمه‌ای انگلیسی بداند. روزی صاحب کافه از شاعر دعوت می‌کند بماند تا با هم چیزی بخورند و این دعوت سپس به عادت بدل می‌شود. از آن پس شاعر و صاحب کافه هر بار با هم صحبت می‌کنند، مسئله اما این بود که هیچ‌کدام زبان دیگری را نمی‌دانست. نرودا می‌گوید: «اغلب از شاعر می‌پرسیدم پدرو فکر می‌کنی به تو چه می‌گفت؟ - هیچ‌وقت نفهمیدم، اما همیشه وقتی به حرف‌هایش گوش می‌دادم مطمئن بودم که حرف‌هایش را فهمیده‌ام، وقتی من صحبت می‌کردم شکی نداشتم که او هم حرف‌های مرا می‌فهمید».[4]

اینکه شاعرِ تبعیدی و صاحب کافه زبان هم را نمی‌فهمند اما حرف هم را می‌فهمند، می‌تواند درعین‌حال ریشه در نگرش غیررئالیستی نرودا به جهان و هستی داشته باشد. در عالمِ رئال معمولا زبان مشترک باعث فهم مشترک می‌شود اما گویا این دو با زبانی دیگر، زبانی طبیعی و یا به‌تعبیری با زبان دل حرف هم را می‌فهمند. به‌نظر نرودا نوعی درک پیشینی، درک همگانی یکسان، میان همه انسان‌ها وجود دارد که تعلق آنها به یکدیگر و فهم از هم را میسر می‌سازد. این تعلق به‌واسطه «دل» و یا «حس مشترک» دقیقا به معنای روسویی آن است که رخ می‌دهد، تنها در این صورت است که هم را می‌فهمند و درک می‌کنند. شاید به همین دلیل باشد که نرودا با درک رئالیستی به‌معنای مرسوم آن عمیقا مخالف بود، زیرا رئالیسم به‌معنای مرسوم آن مانع از درک انترناسیونالیستی یکدیگر می‌شود. «درباره رئالیسم باید بگویم من از رئالیسم در شعر نفرت دارم. علاوه‌بر این حتما لازم نیست شعر سورئالیستی یا شبه‌رئالیستی باشد، اما باید تا آنجا که می‌تواند ضدرئالیستی شود و این ضدرئالیسم چه با دلیل و چه بدون آن، در شعرها وجود دارد... من کتاب را بدون مکتب‌ها و بدون طبقه‌بندی می‌خواهم، درست مانند زندگی».[5]

معمولا نرودا را شاعری سیاسی تصور می‌کنند، این تصور البته پر بیراه نیست. مبارزه و سیاست او همچون شعرش وجهی انترناسیونال دارد، بخشی از مبارزه نرودا مؤید همین مسئله است. تلاش او برای مبارزه جهانی علیه آلمانِ هیتلری، کمک به جنگجویان اسپانیایی و همکاری تنگاتنگ با شاعران همه کَشورها، وجهی از تلاش‌های نرودا به‌مثابه شاعری انترناسیونال است. بدین‌سان سیاست نرودا از زندگی‌اش و یا دقیق‌تر بگوییم از «طبیعت» زندگی‌اش نشأت می‌گیرد. او خود را به‌نام طبیعت مشترک همه انسان‌ها، زندگی و عشق به مبارزه فرا می‌خواند. مبارزه‌اش همچون شعرش توجیه خود را از درون زندگی و نشانه‌های آن پیدا می‌کند. «و به من می‌گوید: مردم تو/ مردم شوربخت تو/ میان کوه و رود/ با اندوه و گرسنگی/ نمی‌خواهند تنها بیکار کنند/ آنان در انتظار توانند، ای دوست/ و تو ای تنها محبوب من/ ای دانه سرخ و کوچک گندم».[6]

در این میانه تصور نرودا از شعر، همچون تصوری است که وی از زندگی دارد: تصوری متناقض، زاینده و دائما نوبه‌نوشونده. همچون رودی طغیانگر که گرچه طغیان می‌کند اما زایندگی‌اش مانع از آن می‌شود که خرابی به‌بار آورد. طرفه آنکه طغیان به زندگی شکوه می‌دهد. «شعر یعنی طغیان، شاعر رنجشی از ویرانگر نامیده‌شدن ندارد. زندگی بالاتر از همه ساختارهاست و روح قوانین، رفتار دیگرگونه‌ای را دنبال می‌کند. از همه‌جا دانه‌ها سر می‌زنند، تمامی باورهای انسانی جالب و تازه‌اند. هر روز در انتظار دگرگونی‌های عظیم هستیم، با اشتیاق در میانه جهش نظم انسانی زندگی می‌کنیم: بهار طغیانگر است».[7]

در چشم‌انداز «مبارزه طبیعی» که نرودا آن را در آن سال‌های پرامید توصیف می‌کند، شکوه و جاودانگی انسان ناگزیر است. او این شکوه را به زبان طبیعی بیان می‌کند: «خورشید از بذر خود زاده می‌شود/ تا به شکوه ناگزیرش درآید».[8]

اکنون شاید بتوان برداشتی ساده از دیدگاه نرودا نسبت به سیاست ارائه داد. این دیدگاه از سیاست متکی به انسان عام است. در مفهوم انسان عام نوعی برابری طبیعی نهفته است. در این برابری تمایزی میان انسان‌ها وجود ندارد. نرودا برابری طبیعی را «جوهر اصلی» می‌گیرد و نابرابری را که نتیجه تفوق «انسان خاص» یا گروه خاص بر «انسان عام» است، فرع ماجرا یا عارضه‌ای تلقی می‌کند که بر روند طبیعی تحمیل شده است. فرعی که می‌خواهد خود را به‌جای نسخه اصل به زندگی تحمیل کند. حال اگر تلاش شاعر آن باشد که به شعرش رنگ‌وبویی از طبیعت و برابری اولیه بدهد، تلاشش لاجرم رنگ‌وبویی سیاسی می‌گیرد. زیرا تفوق انسان خاص مانع از گسترش برابری در میان انسان‌ها و همین‌طور مانع از اعاده برابری اولیه می‌شود. این تعارض در اجتماع همچون هر تعارض دیگر آغاز «سیاست» است، به این معنا نرودا را می‌توان شاعری سیاسی تلقی کرد. نرودا خواست بازگشت را در شعرهایش بازتاب دهد: «زمین، هدیه‌های بکرت را به من بازگردان/ آن برج‌های سکوت/ که از وقار ریشه‌هاشان برآمدند/ می‌خواهم به آنچه نبوده‌ام بازگردم/ می‌خواهم بازآمدن از چنان اعماقی را بیاموزم».[9]

هنگامی که از شاعر زمین می‌گوییم نمی‌توانیم از شاعر دیگر زمین، والت دیتمن (۱۸۹۲-۱۸۱۹) نامی نبریم. نرودا در «اعتراف به زندگی» چندبار از ویتمن می‌گوید و خود را وامدار وی می‌داند: «من قهرمان مثبت در شعر والت ویتمن و مایاکوفسکی را دوست دارم، این دو شاعر زندگی را بدون زحمتی و دردی به خلوت زندگی زمین آورده‌اند و در نان و رویای‌مان شریکش کردند».[10]

ویتمن، اولین شاعر غربی است که شعر را به زبان مردم سرود و آن را به خلوت زندگی آنان آورد. آنچه نرودا در توصیف رافائل آلبرتی، شاعر اسپانیایی می‌گوید همانی است که می‌توان آن را در توصیف ویتمن و خود نرودا به‌کار برد: «شعر او -رافائل- برای منافع اکثریت بر پایه قدرت، ظرافت، شادی و طبیعت انسان استوار است، بدون آن ممکن است شعر صدایی داشته باشد اما همه‌خوان نیست. شعر آلبرتی همیشه نغمه بر لب دارد».[11]

سرود «راه گشاده» از ویتمن، شعری است که با ستایش از زندگی و طبیعت آغاز می‌شود: «آزاد و پرشور همچون طبیعت».[12] مقصود از «راه گشاده» که ویتمن می‌گوید گشودگی بیکران زندگی، طبیعت و هوای تازه است که شاعر اساسا تنفس شعر خود را از آن می‌گیرد. شعر ویتمن، شعری است که طبیعت و زندگی توأمان می‌سرایند. با این تعبیر شعر او در هر حال اولین کوششی است در راه تجربی‌کردن و ملموس‌کردن شعر. شعر از نظر ویتمن تلاش برای زمینی‌کردن آن و همه‌خوان‌کردنش است. «من که به شکایت‌های درون سراها و کتابخانه‌ها و انتقادهای شکوه‌آمیز پشت پا زده‌ام/ نیرومند و خوشنود راه گشاده را درمی‌نوردم/ زمین مرا بس است/ اختران را نزدیک‌تر نمی‌خواهم».[13]

ویتمن به یک معنا آغازگر راهی است که به نرودا منتهی می‌شود. این راه از پیوند بی‌واسطه و صمیمانه شعر با زندگی، طبیعت و محیطی که شاعر در آن زندگی می‌کند نشأت می‌گیرد. همه‌چیز از جزئی‌ترین و شخصی‌ترین تا عمومی‌ترین چیزها می‌تواند منبع الهام شاعر شود. آنچه در این نوع شعر اهمیت می‌یابد توجه به ملموس‌ترین چیزهای زندگی و نه خیالات و یا اوهام دوردست است: «جوشیدن و قوام‌گرفتن شعر در همان ظرفی که غذای روزانه شاعر در آن پخته می‌شود و برآمدن آن به‌همراه بخاری که از اجاق متصاعد است و نه فرودآمدنش از لابه‌لای ابرهای وهم‌آلودی که در افق‌های دوردست خیال پراکنده است».[14]

نرودا در آخرین برگ‌های خاطرات خود از «زندگی»، «عشق» و «سیاست» می‌گوید، شاعر در ماهیت میان آنها تفاوتی نمی‌بیند. او در خاطراتش از بازگشتش به شیلی و بهار زیبای آن می‌گوید و همین‌طور از سقوط دولت دوست و همرزمش، آلنده می‌نویسد. هنگامی که نرودا این خاطره‌ها را می‌نویسد سه روز از سقوط آلنده گذشته است و تا مرگش در ۲۳ سپتامبر، تنها نُه روز باقی است. چنان‌که از آخرین سطر نوشته‌هایش برمی‌آید، نرودا تا آخرین روزها نیز وفادار است و اگرچه شاعر در آن روزهای بعد از کودتا بسیار غمگین به نظر می‌رسد اما آخرین اعترافاتش هیچ به یأس منتهی نمی‌شود. «پیکار ما دشوار است/ زندگی دشوار/ اما تو با من خواهی آمد».[15]

پی‌نوشت‌ها:

۱،۲. «دریا»/ پابلو نرودا/ احمد محیط

۳. «انگیزه نیکسون‌کشی و جشن انقلاب شیلی»/ پابلو نرودا/ فرامرز سلیمانی، احمد کریمی‌حکاک

۴، ۵، ۷، ۱۰، ۱۱. اعتراف به زندگی/ پابلو نرودا/ احمد پوری

۶، ۱۵. «هوا را از من بگیر خنده‌ات را نه»/ پابلو نرودا/ احمد پوری

۸. پایان جهان/ پابلو نرودا/ فرهاد غبرایی

۹. دفتر پرسش‌ها/ پابلو نرودا/ نازی عظیما

۱۲، ۱۳، ۱۴. گزیده اشعار والت ویتمن/ سیروس پرهام

چاپ بیستم «مکتب‌های ادبی» رضا سیدحسینی در نشر نگاه

و اینک پس از پنجاه‌ودو سال

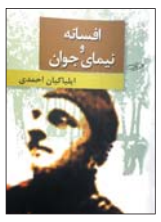
نسیم آصف: بعد از چاپ نخست «مکتب‌های ادبی» رضا سیدحسینی، در فروردین سال ۱۳۴۳، تنها یک ماه زمان لازم بود تا تمام نسخه‌های چاپ‌شده به فروش برود و کتاب به اثری نایاب بدل شود. از آن سال تا همین حالا، یعنی چیزی بیش از پنج دهه، «مکتب‌های ادبی» هنوز و همچنان اثری مرجع به‌شمار می‌رود و در طول این مدت کم نبوده‌اند کسانی که اولین‌بار با این کتاب با مکتب‌های ادبی آشنا شدند. در باب اهمیت «مکتب‌های ادبی» کم نگفته و کم ننوشته‌اند. در دوره‌ای که اشتیاقی وافر به خلاصه‌کردن و تقلیل‌دادن و فست‌فودی‌کردن همه چیز و از جمله ادبیات وجود دارد، چاپ بیستم کتاب دوجلدی سیدحسینی هم نشان‌دهنده اهمیت آن است و هم نشانه‌ای از این‌که در این سال‌ها کم‌تر کسی حوصله یا دانشش را داشته تا اثری جامع‌تر و به‌روزتر درباره مکتب‌های ادبی منتشر کند. خود سیدحسینی سی‌ودو سال بعد از انتشار کتابش درباره آن نوشته بود: «من این کتاب را در آغاز به‌عنوان راهنمای ساده و فهرست‌وار برای آشنایی با ایسم‌های گوناگون ادبی نوشته بودم به این امید که در آینده، اساتید متخصص و نویسندگان و محققان آثار کامل‌تر و بهتری در این مورد ارائه کنند، اما چنین نشد و کتاب به‌عنوان یگانه منبع و حتی کتاب درسی درباره مکتب‌ها باقی ماند»؛ و همچنان هم باقی مانده است. چاپ بیستم «مکتب‌های ادبی» به‌تازگی در نشر نگاه به‌چاپ رسیده و این چاپ براساس آخرین ویراستی است که در آن انجام شده است. سیدحسینی بعد از چاپ اول کتاب، تصمیم داشت تا در چاپ‌های بعدی کتابش را با تجدیدنظر و مطالبی بیشتر منتشر کند اما او برای ادبیات به‌طور عام و اثری که منتشر می‌کند به‌طور خاص چنان ارزشی قایل بود که چند سال از عمرش را صرف ویرایش کتابش کرد: «همان‌طور که به خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم را با تجدیدنظر و مطالب بیشتری منتشر کنم. و این کار سه سال تمام به طول انجامید». وسواس و دقت سیدحسینی در ویراست کتابش به‌قدری بوده که می‌توان ویراست تازه را کتابی دیگر دانست. خود او درباره این موضوع نوشته بود: «...چاپ دوم کتاب که گمان می‌کردم بیش از یکی دو ماه طول نکشد به تجدیدنگارش کتاب دیگری مبدل شد که نه‌تنها مکمل کتاب نخستین است، بلکه از بسیاری لحاظ تفاوت‌های بارزی با آن دارد، چنان‌که می‌توان چاپ نخستین را مقدمه و فتح باب کتاب حاضر دانست». او در توضیحاتش نوشته که در همان اوان چندین کتاب و نشریه تازه از مطبوعات اروپایی به دستش می‌رسد که با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث و تحلیل قرار داده‌اند و در نتیجه او ناچار می‌شود در چاپ دوم کتاب علاوه بر شرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز به کتاب اضافه کند. و نهایتا او در بیستم مرداد ۱۳۷۱ درباره متن نهایی کتابش نوشته بود: «اینک آن متن نهایی که در چاپ پیش وعده‌اش را داده بودم: به مقاله‌های اصلی، مطالبی که گفتن آن‌ها ضروری به نظر می‌رسید افزوده شده و در بخش نمونه‌های هر مقاله، گذشته از آن‌که نمونه‌های اساسی‌تری آورده شده است، اصرار داشته‌ام که در مورد هر مکتب قسمت‌هایی از آثار نظریه‌پردازان آن مکتب را هم ترجمه و نقل کنم تا فهم آن جریان فکری را که به ظهور مکتب انجامیده است تسهیل کند». او در بخشی دیگر از این یادداشتش درباره نقد ادبی و مکتب‌های ادبی نوشته: «مسئله نقد امروز که خوشبختانه در سال‌های اخیر به آن توجه شده و دوستان پژوهشگرمان به بحث درباره آن پرداخته‌اند، در اینجا فقط به صورت یک مقاله مطرح شده است. اما بهتر است در مورد این مباحث نیز مانند بحث مکتب‌های ادبی دچار خوش‌باوری نشویم و یکبار برای همیشه بدانیم که هیچ ادبیاتی با تقلید از دیگران به وجود نمی‌آید، اگر ما در گذشته ادبیات پرباری داشته‌ایم به سبب پشتوانه قوی تئوریک آن بوده است که امروزه با اینکه مورد توجه پژوهشگران غربی است، خود ما از آن غافلیم و تا این تئوری‌ها امروزی نشود و ما پابه‌پای پیشرفت مطالعات ادبی در غرب، به فطرت خویشتن بازنگردیم و آثار امروزی، از پشتوانه قوی فرهنگی(چه در قالب و چه در محتوا) برخوردار نباشد، نمی‌توانیم منتظر باشیم که تنها با تقلید از دیگران و به‌طور تصادفی به رشد ادبی دست یابیم.» سیدحسینی در «مکتب‌های ادبی»، تنها به توضیح و توصیف هر مکتب اکتفا نکرده بلکه ترجمه‌های نمونه از آثار شاعران و نویسندگان هر مکتب را نیز آورده تا خوانندگان اثر درک درست‌تری از موضوع مورد بحث داشته باشند. در پایان جلد دوم کتاب، بخشی با عنوان «پایان سخن و دعوت به آغازی دیگر» آمده که این‌طور شروع می‌شود: «آنچه تاکنون گفته شد درواقع نوعی تاریخ ادبیات غرب بود با تقسیم‌بندی دیگر، و فصلی که درباره رمان نوشته شد هرچند به رمان‌هایی پرداخت که ما هنوز فرصت آشنایی با اغلب آنها را پیدا نکرده‌ایم، اما صریحا باید گفت که سرآغازی بود بر تحولی که در سه دهه اخیر در کار روایت‌شناسی روی داده است. می‌توان گفت که رمان‌نویسان، ولو در نیمه اول قرن بیستم، سروکاری با تئوری رمان نداشتند، اما باید گفت که خود آنان نظریه‌پرداز بودند و شاهکارهایی که خلق کردند و تحولی که به وجود آوردند به کارشناسان ادبیات داستانی امکان داد که با بررسی این تحولات به قانونمندکردن روایت داستانی بپردازند».

مکتب‌های ادبی
رضا سیدحسینی
نشر نگاه

عطف کتاب

داستانی از خیالی پریشان

«افسانه»، این منظومه بلند و دوران‌ساز نیما که به سال ۱۳۰۱ به‌چاپ رسید، از چند حیث حایز اهمیت است و یکی از وجوه اهمیتش این‌که آغازی است بر دورانی جدید در شعر فارسی. بااین‌حال اما هنوز آن‌طور که باید به این شعر تاثیرگذار پرداخته نشده و شاید از میان شعرهای نیما، «افسانه» کمتر از دیگر شعرهای شاعر خوانده شده باشد. «افسانه»، زنجیره‌ای از ۱۲۷ قطعه یا بند پنج‌مصرعی است که این قطعات گاه به‌تنهایی و گاه به‌صورت گروهی، داستان یا مضمونی را نقل می‌کنند و همزمان از آغاز تا پایان، منظومه محتوا و درونی منسجم و یکدست دارد. به‌تازگی کتابی با عنوان «افسانه و نیمای جوان» نوشته ایلیاکیان احمدی در انتشارات کتاب فرزانه منتشر شده که در آن تلاش شده با نگاهی ریزبین به «افسانه» پرداخته شود. این کتاب در چهار فصل نوشته شده و عناوین فصل‌ها عبارتند از: «نیمای جوان»، «پسران و پدران»، «مشکل نیمای جوان با خانم‌ها» و «یک بچه کوهی». کتاب مقدمه‌ای نسبتا مفصل هم دارد که در آن به تاریخ و سیر انتشار «افسانه» اشاره شده و همچنین به‌طور اجمالی مروری بر نظر دیگران درباره این شعر شده است. نویسنده در بخشی از مقدمه‌اش درباره شیوه کارش در این کتاب نوشته: «برای خواندن نزدیک و دقیق افسانه از نیمای جوان آغاز می‌کنیم و بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر او و نیز عناصر اصلی اندیشه او را از خلال نوشته‌هایش به دست خواهیم داد. سپس همه این عناصر را در خوانشی که یکپارچگی اثر را حفظ می‌کند در متن افسانه نشان خواهیم داد تا این شاهکار نیمای جوان از حالت تعلیق درآید و ابهامات و آشفته‌گویی‌ها کنار گذاشته شوند. پس از این همه به نقد نیمای جوان و افسانه می‌پردازیم. متاسفانه از آنجا که نیما به یکی از بتهای فرهنگی ما بدل شده است، اغلب به‌جای نقد اشعار او شاهد نقالی و یا تکرار حرف‌های خود او هستیم.» بعد از بخش اول کتاب که درباره جهان‌بینی نیمای جوان است، در سه بخش بعدی به خود «افسانه» پرداخته شده است. در بخش «پدران و پسران»، نویسنده با استفاده از متدولوژی هارولد بلوم در نقد شاعران رمانتیک، نیمای جوان را در چهارچوب تاریخی شعر ایران و براساس نگاهش به شعر خود و گذشته شعری ایران ارزیابی کرده است. او درباره این بخش نوشته: «مطمئن هستم این تحلیل برای همه کسانی که سعی دارند جاذبه و دافعه همزمان بین شاملو و نیمای دهه‌های بعد را بفهمند، چهارچوب‌های تازه‌ای را مطرح خواهد کرد و ما را در درک و رفتار و گفتارهای هر دو شاعر نسبت به هم یاری خواهد داد». در فصل بعدی کتاب، نویسنده سعی کرده ریشه‌های غیبت زنان و تمایلات نفسی را در شعر نیمای جوان و نیز رویه خاص او در رویارویی با عشق بررسی کند. طبق توضیح مقدمه، این بخش کتاب بیش از آن‌که جنبه فمنیستی داشته باشد، بر تجزیه و تحلیل ادبی سمبولیست‌های اروپایی و به‌خصوص روسی متکی است. سرانجام کتاب در بخش پایانی‌اش به نقد «ادبیات شبانی ایران» پرداخته است: «در ادبیات معاصر ما اگر شعر نو و قصه‌نویسی از حوالی سال‌های ۱۳۰۰ آغاز می‌شود، نیما بدون شک از پایه‌گذاران شعر شبانی مدرن و دیدگاه فرهنگی ادبیات شبانی است و من تلاش کرده‌ام رابطه آن را با فرهنگ غالب روشنفکری نسل او و نسل بعد از او روشن کنم و نیز تکامل این دیدگاه را در جریانات فرهنگی و اجتماعی آن روزگار نشان دهم».



افسانه و نیمای جوان
ایلیاکیان احمدی
نشر کتاب فرزانه

ایده‌هایی درباره نوشتن

تولد دوباره مؤلف در قرن بیست‌ویکم

ویروسِ نوشتن

دانیال حقیقی

«زبان، ویروسی است از کهکشانی دیگر.»
ویلیام لی[1]

۱ کلاژکردن و برش/پرش(cut-up) تکنیک‌هایی هستند که ظرفیت بی‌پایانی برای دگرسانی در مسئله فرم پدید آورده‌اند. سوای این امر علاقه‌ی روزافزونی که به نوشتن خلاق به‌مثابه یک کنش انتقادی و تجربی در جریان است برگرفته از تکنولوژی‌ای است که در بستر پست‌مدرنیته پرورش یافته و از دل این روش از نوشتن بیرون جسته است. درواقع این تکنولوژی خود حاصل از یک خرابکاری است که روی پلات انجام شده. واریخت‌کردن هرشکل از پلات، گونه تجربی و جدیدی از برش/پرش، فرم و زبان را پدید می‌آورد و اینجاست که ما متوجه ظرفیت عظیم این تکنیک در رمان می‌شویم. بیل باروز[2] مبدع برش/پرش، این تکنیک را روشی برای استفاده‌کردن از حداکثر ظرفیت نهفته در یک نظرگاه می‌داند. این کار به‌تعبیری وارد یک گفتمان انتقادی‌شدن با ایده مرکزی ادبیات است. ایده ادبیات، واردشدن در کار ساخت خودآگاه مخاطب است. «کار من، برخوردی انتقادی با کلمات و ایماژهاست به‌گونه‌ای که خودآگاه خواننده دچار دگرسانی شود.» ژاک دریدا این شکل از ساخته و پرداختن را رجعتی به ذات زبان می‌داند و آن را «فرم پارازیتی زبان» می‌نامد «فرم پارازیتی است که از نقب‌زدن‌های انحرافی، ریشه‌گرفتن از تفاوت‌ها، تفاوط‌ها، ناخودمختاری و خودمختاری‌ها، روی‌هم‌ریزی‌ها، ریشه‌گرفتن‌های نامعقول و این‌ها پرداخته می‌شود.» برخی این تعریف از فرم پارازیتی در زبان را با ایده «زبان به‌مثابه ویروس» باروز مترادف می‌دانند. اگر با این ایده‌ها درباره پارازیتی‌بودن و ویروسی‌بودن زبان موافق باشیم، نیاز به یک تسکین‌دهنده، درمان و دست‌کم یک دارو بدیهی جلوه می‌کند. اینجاست که ایده «فارماکون» به‌طور مشترک در اندیشه دریدا و باروز به دو شکل مختلف بروز پیدا می‌کند، هرچند در هردوی این نقطه‌نظرات، فارماکون یا داروی تسکین‌دهنده این ویروس (زبان) نوشتن است. نوشتن، کلنجاررفتن با این ویروس است برای آنکه مارا از پا درنیاورد. فارماکون در اندیشه انتقادی امروز روز، یک مفهوم بسیار کلیدی تلقی می‌شود که ریشه در پذیرش خاصیت تخریب‌گر زبان در ابعاد شیزوفرنیک و شیزوکالچری‌اش[3] دارد. منتها تفاوتی که در نگاه به این درمان (فارماکون) وجود دارد این است که برای دریدا دوا، چگونگی نوشتن است و برای باروز چگونگی خواندن. باروز می‌نویسد تا بعد بخواند. باروز چیزی را می‌نویسد که بعد با خواندن آن تسکین یابد درحالی که دریدا احتمالا کمتر می‌توانسته فرایند سلسله انفجارهای بصیرت ذهنی‌اش را مجددا دنبال کند. برای دریدا فارماکون در محتوا است و برای باروز، در شخصیت‌پردازی. به این معنی که رمان از آنجا که به شخصیت‌پردازی و گاه شخصیت‌محوری لاجرم گوشه چشم دارد، می‌بایست در خدمت ملموس‌کردن شخصیت فرم بگیرد. این گرانیگاه، برای دریدا، گاهی ایده‌ها، گاهی تفاوط‌ها، تفاوت‌ها، روی هم‌ریزی‌ها و گاهی چیزهای دیگر است. درواقع، لزوم درنظرداشتن یک هسته به تعبیر دریدا برای متن، یا یک گرانیگاه آن‌طور که مکتب پاریس و آنری لوفور مطرح می‌کند، از چنین مسئله‌ای در ذات زبان نشات می‌گیرد.

علاوه‌براین، از آنجا که خواندن به‌مثابه فارماکون، برای باروز مطرح بود او معتقد بود، یک متن باید بتواند معنیِ واحدی را و حسی روشن و مشخص را به مخاطب بدهد، حتی وقتی که مثلا از ته به سر خوانده می‌شود. او این انگاره را که خواندن‌شدن هرمتنی به‌شکلی قراردادی از اول به آخر در نظر گرفته می‌شود، مورد پرسش قرار داد. از این بابت می‌توانیم باروز را متولدکننده‌ی دوباره‌ی مؤلف در هیئتی جدید بدانیم، آن هم پس از آنکه سال‌ها پیش رولان بارت او را در نوشتارش با عنوان «مرگ مولف» کشته بود، چراکه بنابر این نظرگاه، ویلیام لی، نقشی فراتر از یک ناخدا یا کاربر صرف سوار بر کشتی روان بر بستری از بی‌نهایت بینامتنیت برای نویسنده قائل می‌شود و همین‌طور به‌خاطر این ایده که باروز، نویسنده و خواننده را یک نفر درنظر می‌گیرد. (از این منظر به‌جرأت می‌توانیم صادق هدایت را اولین کسی بدانیم که چنین ایده‌هایی را در ادبیات مطرح کرده است، آنجا که عنوان می‌کند او برای سایه‌اش روی دیوار می‌نویسد. هرچند به این جنبه از اندیشه‌های هدایت کمتر پرداخته شده است، ظرفیتی که در آنها برای نقب‌زدن‌شان به اندیشه و نظریه انتقادی وجود دارد حیرت‌انگیز و درعین‌حال تأسف‌برانگیز است).

۲ یک تعریف از کلاژ در ادبیات و نوشتار به‌طور کلی، آن را «رویارویی گفتمان‌هایی چندگانه برمبنای تمایلات انحرافی‌شان»، می‌داند. چنین ظرفیتی در نیمه دوم قرن بیستم، در کار برخی از آرتیست‌ها به‌زیبایی نمود پیدا کرده است. هرچند که ریشه این ایده‌ها، همگی از جنبش دادا برخاسته بود، و بعدتر از دل کارهای کسانی چون، فرانک اوهارا و آنائیس نین.

اوهارا با خلق شعرهایی که به کلاژهایی می‌مانست حاصل ترکیب ایده‌ها، ایماژها، وضعیت‌ها، نقل‌قول‌ها، افکار، احساسات، حس‌آمیزی‌ها و مانند اینها، مواجهه‌ای انتقادی با مفهوم مضمون در ادبیات پدید آورد. درواقع، کلاژکردن در ادبیات صرفا کنار هم قراردادن برخی پراکنده‌گزینی‌ها نیست که این درواقع سطحی‌ترین شکل کلاژکردن است. کلاژ یعنی کلنجاررفتن با مضمون راوی، روایت و انگیزه‌های آن، پشت صحنه و پی‌آمدهای آن در یک آینده احتمالی. یک نمونه از اجرای چنین چیزی در قسمتی از شعر «چرا من نقاش نیستم»، از اوهارا قابل لمس است. «روزی از روزها، من درباره یک رنگ به فکر فرو رفتم:/ نارنجی. بعد یک خط نوشتم/ درباره‌ی نارنجی. بعد خیلی مجلسی/ طوماری از کلمات (و نه جملات) ردیف کردم/ صفحاتی از پی هم نوشتم / راجع به اینکه، نه که نارنجی چیست/ که در زندگی کجاست و در قالب کلمه/ اینکه زندگی و نارنجی هردو هراس‌انگیزند/ روزها گذشتند. من در نثر هم/ یک شاعر واقعی هستم./ دست آخر شعرها تمام شدند/ دوازده تا، که اسمشان را مجموعه‌ی نارنجی گذاشتم/ منتها هنوز چیزی درباره نارنجی ننوشتم.»

آنائیس نین، نویسنده کوبایی‌تبار فرانسوی در رمان کلاژها یک اجرای شاهکار از این روش ترکیب‌کردن، واسازی و درعین‌حال، ایجاد همگونی در متن را ارائه کرده است. او این کار را با استفاده از تعدد شخصیت‌ها در کارهایش به‌طور کلی انجام می‌دهد، اما با کم‌کردن از تعداد شخصیت‌ها در «کلاژها»، و افزودن بر صحنه‌ها و رویارویی اینها در وضعیت‌های مختلف، بنابر تعریفی که خود او از وضعیت در اول کتابش می‌دهد (آنها در خیابان‌ها قدم می‌زنند، نوک برج‌ها می‌ایستند، روی نیمکت‌ها لم می‌دهند، روی اسب‌ها سوار می‌شوند، می‌رقصند، به شکار می‌روند، می‌نویسند و مطالعه می‌کنند. اینها وضعیت‌های شهری هستند.) این اثر که آخرین کتابش نیز هست، کیفیتی خاص پیدا کرده.

پی‌نوشت‌ها:

۱،۲. ویلیام لی و بیل باروز، هردو از اسامی مستعار ویلیام باروز هستند.

۳. نگاه کنید به شیزوفرهنگ چیست؟ مصاحبه با ویلیام باروز، پرونده ادبیات و فرم‌های روان‌گردان، منتشرشده در www.51na.net