شیرازه

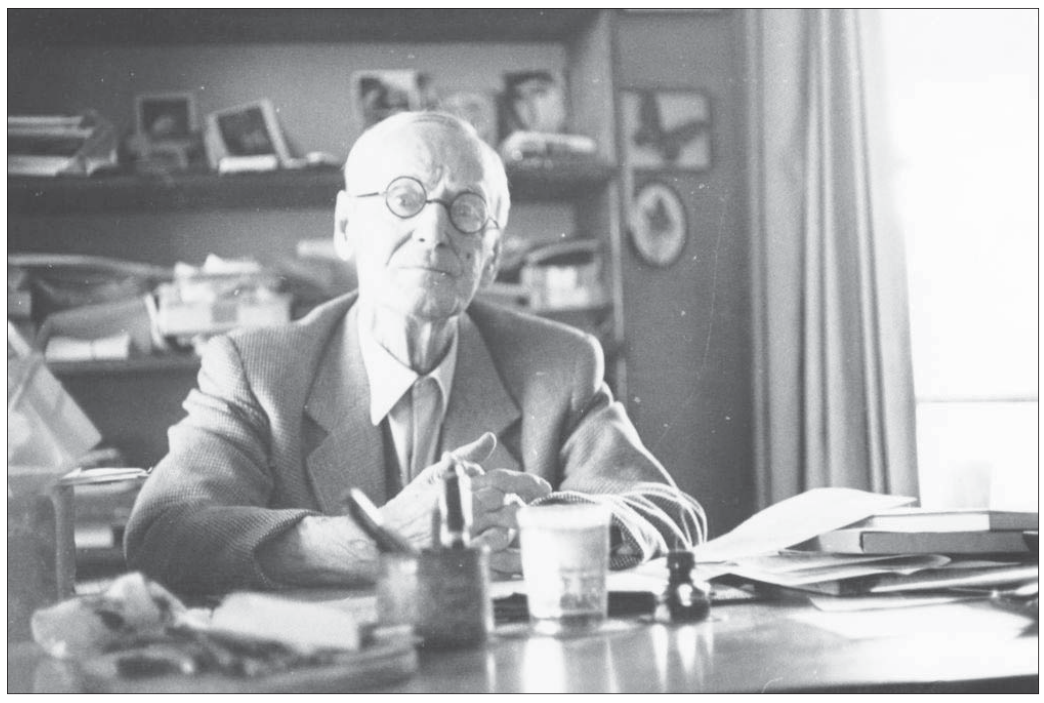
لحظه‌های شهود هاردی

● **شرق:** رمان «تس دوربرویل» از آثار مهم تامس هاردی است که آن را رمانی تکان‌دهنده خوانده‌اند. داستانی که ویرجینیا وولف، نویسنده مطرح در نقد و تفسیر خود خلقِ آن را به لحظه‌های شهودی هاردی مربوط می‌داند که البته در نظر وولف هم‌زمان سرچشمه قدرت و ضعف اوست. وولف معتقد است بعضی نویسندگان ذاتا از همه چیز آگاه‌اند؛ دیگران از بسیاری چیزها ناآگاه‌اند. عده‌ای همچون هنری جیمز و فلوبر، هم می‌توانند از مزایایی که استعدادشان به ارمغان می‌آورد بهترین بهره را ببرند و هم نبوغ‌شان را در طی خلق اثر مهار کنند؛ اینان از همه امکانات هر موقعیتی آگاه‌اند و هرگز غافلگیر نمی‌شوند. اما از سوی دیگر دسته دیگری از نویسندگان هستند که وولف باور دارد نویسندگاه ناآگاه‌اند، امثال دیکنز و اسکات که ناگهان و بی‌رضایت خودشان برکشیده و به پیش رانده می‌شوند و موج که فرومی‌نشیند، آنان نمی‌دانند چه رخ داده است یا چرا رخ داده است، «هاردی را باید در میان اینان قرار داد و این سرچشمه قدرت و ضعف اوست». ویرجینیا وولف با اشاره به قولِ خود تامس هاردی درمورد «لحظه‌های شهود»، می‌نویسد این لحظه‌ها دقیقا آن قطعه‌های حاوی زیبایی و قدرت شگرف را توصیف می‌کند که در تمام کتاب‌های هاردی یافت می‌شود. «با فعال‌شدن ناگهانی قدرتی که نه ما می‌توانیم پیش‌بینی‌اش کنیم و نه چنین می‌نماید که مهارش به دست اوست، صحنه‌ای از بقیه صحنه‌ها جدا می‌شود. کاری حامل جسد فنی را می‌بینیم که در جاده زیر درختان خیس پیش می‌رود، گویی که همیشه و تک و تنها وجود داشته است؛ گوسفندان بادکرده را می‌بینیم که در میان شبدرها تقلا می‌کنند...». از دید وولف «درکِ چنین صحنه‌هایی برای چشم واضح است -اما نه‌فقط برای چشم، چون همه حواس درگیر است- به‌تدریج در ما آغاز می‌شود ولی زیبایی‌شان برجای می‌ماند. اما قدرت همان‌گونه که می‌آید به همان‌گونه هم می‌رود. در پی لحظه شهود دوره‌های طولانی

تس‌دوبرویل
تامس هاردی
ترجمه ابراهیم یونسی
نشر نو

روز روشن می‌آید، و باور هم نمی‌کنیم که هیچ استادی یا مهارتی توانسته باشد قدرتی سرکش را مهار کند و از آن بهره بهتر ببرد... به این دلایل، نبوغ هاردی هنگام بروز نامشخص و هنگام تحقق متغیر بود، اما وقتی که آن لحظه فرامی‌رسید تحققی شکوهمند داشت. آن لحظه در غایت خود و به تمام معنا و به دور از مردم شوریده فرارسید. موضوع مناسب بود، روش مناسب بود؛ شاعر و روستایی، مرد شهوت‌پرست، مرد اندیشمند ملول، مرد فرهیخته، همگی به خدمت گرفته می‌شوند تا کتابی به وجود آید که هرقدر که سلیقه‌ها به یک حال نماند، باید جایگاهش را در میان رمان‌های بزرگ انگلیسی حفظ کند». وولف اشاره می‌کند که در وهله نخست، آن حس دنیای مادی است که هاردی بیش از هر رمان‌نویس دیگری می‌تواند آن را پیش چشمانمان بیاورد؛ این حس که اندک مایه امیدواری به هستی انسان را چشم‌اندازی احاطه کرده است که به‌رغم هستی جداگانه‌اش زیبایی ژرفی به شور و هیجان او می‌بخشد.

در کتابِ «تس دوبرویل»، جز نقد ویرجینیا وولف، بیوگرافی مختصری هم درباره نویسنده آمده است. تامس هاردی، شاعر و نویسنده انگلیسی در دوم ژوئن ۱۸۴۰به دنیا آمد، هاردی شیفتگی به موسیقی و معماری را از پدرش آموخت که از بنایان بنام بود و علاقه به ادبیات را از مادرش به ارث برد. او سال‌ها به کارآموزی در رشته معماری اشتغال داشت و کم‌کم به سرودن شعر پرداخت اما در انتشارشان توفیق نداشت، تا اینکه در سال ۱۸۶۵ توانست شعری را با عنوان «چگونه سرایی برای خود ساخت» در مجله «چمبرز جرنال» به چاپ برساند و جالب اینکه چون مدیران مجلات تمایل چندانی به سروده‌های او نشان نمی‌دادند ناگزیر به داستان‌نویسی روی آورد و داستان «مرد بینوا و بانو» را نوشت که البته تلاشش برای انتشار این رمان طنزآلود هم به جایی نرسید و آن را کنار گذاشت. در سال ۱۸۷۱ هاردی بار دیگر بخت خود را به آزمون گذاشت و داستانی پلیسی با عنوان «راه چاره‌های نومیدانه» نوشت و به هزینه خود منتشر کرد که اقبال چندانی نیافت. ماجرای ناکامی‌های هاردی تا سال ۱۸۷۳ ادامه داشت تا اینکه رمان «یک جفت چشم آبی» نخستین بارقه‌های امید را زنده کرد و چندی بعد از انتشارش در لندن، در نیویورک هم به چاپ رسید و استقبال آمریکایی‌ها موجب دلخوشی او شد. با انتشار «به دور از مردم شوریده» در ۱۸۷۴ تامس هاردی وارد دوران تازه‌ای از زندگی خود شد؛ فکر معمارشدن را از سر بیرون کرد و نوشتن با نام مستعار را هم کنار گذاشت و در مدت ۲۰ سال بعد از آن ۱۰ رمان نوشت. او در رمان «جنگل‌نشینان» به این ایده رسید که بدبختی و بیچارگی آدمی اغلب نتیجه قوانینی است که ساخته و پرداخته خود اوست و این برداشت را در رمان «تس دوبرویل» بسط داد و تکرار کرد.



شکل‌های زندگی؛ صد سال پس از نوشتن سیدارتا

لبخند بودا

نادر شهریوری (صدقی)

از نظر سیدارتا چهار چیز به طور طبیعی آدمی را رنج می‌دهد: بیماری، پیری، مرگ و فقر. او می‌خواست با ترک قصری که در آن زندگی می‌کرد با رنج روبه‌رو شود تا بر آن غلبه کند. راه‌حل سیدارتا برای غلبه بر رنج به‌مثابه امر طبیعی، غیرطبیعی بود زیرا می‌خواست خود را از طبیعت خویش؛ خواهش‌ها و آرزوها خالی کند تا از رنج تهی شود.

بسیاری کتاب «سیدارتا»ی هرمان هسه (۱۹۶۲-۱۸۷۷) را اگرنه مهم‌ترین اما مشهورترین کتاب وی به شمار می‌آورند، سیدارتا داستان پسر برهمنی است که تا جوانی به مراقبه از خویش می‌پردازد و نسبت به عقاید رایج شک می‌کند اما به‌رغم شک به اتمن از خدایان هندی، اعتمادی جاودانه پیدا می‌کند و حیات او را در وجود خویش جست‌وجو می‌کند. او به کاوش در درون خود می‌پردازد تا به ژرفای آن برسد و پس از طی راه و مشقت رنج، به آرامش به لبخند بودا، لبخندی که اثری از رنج در آن نباشد، برسد. هسه در این داستان در پی آن است در راهی طی طریق کند که تمامی تنش بیرون را به آرامش درون برساند، آرامشی که در آن از رنج خبری نباشد. آرامش درونی. اگرچه ایده مسیحی است اما آموزه‌ای بودایی نیز هست، با این حال میان آن آرامش مسیحی با این آرامش بودایی تفاوتی اساسی وجود دارد. نیچه در تفاوت میان این دو، آن را به واقع‌گرایی بودیسم ربط می‌دهد و می‌گوید «بودیسم هزار بار واقع‌گراتر از مسیحیت است، بودیسم پوزتیویستی‌ترین آیینی است که تاریخ به ما نشان داده است، بودیسم دیگر نه از «نبرد با گناه» بلکه با واقع‌بینی بیشتر از «نبرد با رنج» سخن می‌گوید. بودیسم خودفریبی بر مفهوم اخلاق را پیش‌تر کنار گذاشته است و اکنون در جایگاهی فراسوی نیک و بد قرار گرفته است».[1]

پوزتیویسم‌بودن بودیسم، مطلبی قابل تأمل است. مقصود از پوزیتیویسم چیزی ملموس و قابل تجربه است و از این نظر بودیسم پوزیتیویست‌تر از مسیحیت است، چون بر رنج متکی است و رنج در همه اشکال آن حسی ساده و قابل تجربه است که آدمی از بدو تولد تا مرگ آن را تجربه می‌کند، در حالی که گناه حسی مبهم است که بر اثر تکرار یک روایت از مسیحیت ساخته شده و بر وجدان آدمی سنگینی می‌کند، حس گناه اگرچه حسی مسیحی است، اما اکنون در شکلی دیگر به صورت تمدن و فرهنگ به حیات خود ادامه می‌دهد. به نظر نیچه تمدن کنونی فی‌الواقع استمرار مسیحیت و در نهایت ادامه ایده سقراطی درباره اخلاق به مثابه امر نیک و بد است. شهروند متمدن همچون مؤمن مسیحی همواره وظیفه‌ای را بر دوش خود یا باری را بر وجدان خود حس می‌کند که می‌بایست آن را مانند یک بدهی* دائمی پرداخت کند، در حالی که آموزه بودایی «صورت مسئله» را عوض کرده و به جهان از منظری دیگر که رنج محور آن است می‌نگرد.

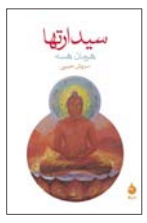
حس گناه، بدهکاری و در پی آن وجدان معذب که دائما خود را سرزنش می‌کند یا به بیانی دقیق‌تر خود را بازخواست می‌کند، در نهایت آدمی را خسته و نیرویش را تضعیف می‌کند. خستگی از تمدن در عین حال نشانه‌ای از حس بدهکاری است، این خستگی همان ناخشنودی است که فروید آن را پیامد تمدن می‌داند، خستگی آدمی را منزوی کرده و او را به دنیای درون می‌کشاند. خستگی از خصیصه‌های سیدارتا و همین‌طور بودا است. بودا نیز خسته بود و عصیان او درواقع علیه خستگی بود، وانگهی او می‌خواست با تکیه بر درون از راز جهان آگاه شود و به همین دلیل می‌کوشید «کتاب عالم و کتاب وجود خود را بخواند».[2] بودا می‌کوشید با تکیه بر «درون» سرشار شود تا پس از شناخت خود از خویشتن رهایی یابد و خستگی را از وجود خویش بزداید.

فلسفه بودیسم همسویی با طبیعت- طبیعت درون و بیرون- اگرچه می‌توانست کاملا ساده و قابل فهم باشد اما راه‌حل نبود، زیرا نابسامانی، بی‌سرانجامی و... به طور کلی رنج‌هایی که انسان تجربه می‌کند، صرفا اموری طبیعی نیستند. در بسیاری موارد رنج‌های آدمی برآمده از تنش‌های اجتماعی، جنگ، فلاکت اقتصادی، آوارگی و... است که آموزه‌های پوزتیویستی بودیسم -انتزاعی ذهن- به رفع آن کمکی نمی‌کند و در بهترین حالت می‌تواند مسکنی باشد که شرایط عینی رنج را نادیده می‌گیرد. در حالی که رنج عینیت‌یافته «مسئله» است و نه انتزاع درون. اشرافیت سیدارتا و رفاه ناشی از آن به وی کمکی نمی‌کند. او نیز به تدریج متوجه شرایط عینی رنج می‌شود و همین‌طور تنهایی پدر و فقدان فرزند. «گوش به رود سپرد، آوای بسیار آهنگ رود به نرمی به گوش می‌رسید. سیذارتها (سیدارتا) در آب روان نگریست و پیش چشمش صورت‌هایی نقش بست، صورت پدرش را دید که تنها بود، در ماتم پسرش پیر شده و صورت خود را دید، او نیز در بند اشتیاق فرزند دورشده‌اش اسیر. پسرش را دید که او نیز تنها بود و با شوری بسیار بر راه گذران امیال جوانی خویش می‌شتابید. هر یک از آنها روی به سوی مقصود داشتند و مقهور آن بودند و هر یک در رنج. رود با آوای رنج می‌نالید».[3]

هنگامی که سیدارتا به رود به عنوان نمادی از طبیعت می‌نگرد که با آوای خود همه احساسات بشری را یک‌جا به همراه می‌آورد، درمی‌یابد که چیزها یا همان احساسات آدمی در اصل به هم وابسته‌اند و همچون رود با آوای رنج جاری می‌شوند. «رنج» مقوله‌ای بس قابل تأمل است که آن را می‌توان مانعی در برابر خود یا همان خواست خود قلمداد کرد، آدمی در هر حال چه به لحاظ فردی و چه در موقعیتی اجتماعی رنج می‌کشد، رنج به مثابه امری طبیعی، اجتناب‌ناپذیر است. از طرفی دیگر آدمی می‌تواند با تلاش خود بر رنج چیره گردد. چیرگی بر رنج به مثابه مانع آدمی را سرشار از قدرت می‌کند، زیرا انسان تنها در برابر مانع -رنج- می‌تواند از قدرت خویش آگاه گردد.** این اما تمامی «حقیقت رنج» نیست، ابعاد رنج چنان گسترده و اشکال آن چنان متنوع است که در همه حال نمی‌توان بر آن چیره شد. اما این نیز بدان معنا نخواهد بود که آدمی مقهور رنج گردد و از فرط استیصال و ناچاری به دنبال حقیقت رنج برود.

«حقیقت رنج» عبارتی متناقض است، اگر رنج امری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است که طبیعتی آدمی و ذات زندگی است، در این صورت حقیقت رنج چه معنایی خواهد داشت؟ سیدارتا اما با تلاشی مداوم که توأم با زهد و انزوایی خودخواسته است در پی حقیقت رنج می‌رود، حقیقتی که تنها خود آن را تجربه می‌کند، تجربه‌ای که به لحاظ مشخص‌بودن نمی‌توان آن را به تجربه‌ای مشترک بدل کرد. «بصیرت را نمی‌توان برای غیر بیان کرد. اگر خردمندی بخواهد بصیرت خود را برای دیگری شرح دهد گفته‌اش نابخردانه می‌نماید».[4] رنج به مثابه امری طبیعی و در پی راه و رسم و سلوکی فردی چه بسا می‌تواند فاقد هر نوع حقیقتی باشد. اگرچه فرد می‌خواهد و غالبا می‌کوشد که به رنج معنا دهد و به توجیهی رازورزانه از آن برسد اما این به آن معنا نیست که رنج واجد حقیقتی نهفته در خود است.

هرمان هسه «سیدارتا» را صد سال قبل در ۱۹۲۲ به نگارش درآورد اگرچه این کتاب و سایر آثار هسه دهه‌ها بعد با استقبال بیشتری روبه‌رو شد و به الگویی برای سلوک فردی توأم با آرامش درون بدل گردید اما زمان انتشار «سیذارتا» قابل تأمل است. «سیدارتا» در فاصله زمانی میان دو جنگ جهانی خانمان‌سوز- جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) و جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹) به نگارش درآمد. نوشتن «سیدارتا» واکنشی درونی به توحشی بود که در بیرون از انتزاع ذهن بیداد می‌کرد و همین‌طور ارائه آئینی بود که می‌کوشید «خوشبختی شخصی» فراهم آورد.



سیدارتا
هرمان هسه
سروش حبیبی
نشر ماهی

پی‌نوشت‌ها:

*نیچه به عنوان زبان‌شناس، ریشه کلمه گناه را بدهی می‌داند.

** از نظر نیچه رنج لازم است تا خواست قدرت که همان خواست چیره‌شدن بر مانع است حسی از شادکامی بر چیره‌شونده به وجود آورد. از نگاه فیزیولوژیک نیچه رنج، سختی، مانع و... به عنوان جزئی لاینفک از خواست قدرت ارزش می‌یابد.

۱. نقل قول از نیچه

۲، ۳، ۴. سیدارتا، هرمان هسه، سروش حبیبی، نشر ماهی

«تو می‌گی من اونو کشتم؟»، چهار داستان در موقعیت صفر مرزی

طاقت حرف راست

شرق: مجموعه‌داستان «تو می‌گی من اونو کشتم؟» از داستان‌های شاخص احمد غلامی است که جز ریتم تند روایت که شاخصه سبک داستانی اوست، به دلیل دیالوگ‌محوربودن بسیار مورد توجه قرار گرفت و به‌عنوان تک‌داستان منتخب دوره پنجم جایزه ادبی هوشنگ گلشیری شناخته شد. این مجموعه که با چهار داستان «طاقت حرف راستو داری»، «در امتداد پل»، «فنجان آبی» و «تو می‌گی من اونو کشتم؟» اخیرا در نشر پیدایش به چاپ رسیده است، سال ۱۳۸۴ در نشر افق منتشر شده بود و در این سال‌ها چندین بار تجدیدچاپ شده است. دیالوگ‌ها در هر چهار داستان این مجموعه نقشِ کلیدی دارند و تا حد بسیاری بار روایت را بر دوشِ می‌کشند و سه داستان این مجموعه به‌تمامی از خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها ساخته شده‌اند. اصرار بر این فرمِ نوشتار در هر چهار داستان این مجموعه، نوعی اندیشه جدلی را تداعی می‌کند که در قطعیت امور شک می‌اندازد و واقعیتِ تکه‌پاره مدرن را به رخ مخاطب می‌کشاند. در این نوع روایت، دانای کل یا راوی مسلط بر واقعه‌ای وجود ندارد که یک داستان را با خرده‌ماجراهایش تعریف کند و یک واقعیت محض از آن بسازد. از رفت‌وبرگشت‌های ذهن هم خبری نیست که مخاطب را با شک و تردید در حدوث واقعه‌ای در ذهن یا عینیت مواجه کند. بلکه واقعه‌ای به‌ظاهر طبیعی و قابل پیش‌بینی در شرایطی خاص و بحرانی پیش آمده که عینی است اما مواجهه با آن یک واقعیت سرراست را نشان نمی‌دهد. داستان آخر مجموعه که مورد توجه منتقدان نیز بوده است یک موقعیت ساده را در میانه جنگ روایت می‌کند که در روند روایت معلوم می‌شود چندان هم ساده نیست و در واقع سادگی و بداهتِ آن زیر سؤال می‌رود، چنان‌که در داستان آخر این مجموعه، «تو می‌گی من اونو کشتم؟» اتفاق افتاده است:

«-پلاکم را انداختم تو آب. مث یه ماهی پیچ‌وتاب خورد و رفت تا ته برکه! خم شدم آب بخورم که آب زلال و یخ وسوسه‌ام کرد، صورتم را کامل بکنم توی آب. زیر آب چشم‌هایم رو باز کردم. ماهیه رفت طرف یه صخره که گوشه برکه بود. کنار صخره، زیر آب، یه بچه نشسته بود. دست کرد پلاک من رو برداشت و گرفت تو مشتش، بعد سرش رو بلند کرد و بهم نگاه کرد. مث من بود، یعنی مث بچگی من بود. لباسم رو درآوردم برم ته آب که یه خمپاره خورد تو برکه. موج من رو برداشت دو سه متری انداخت اون‌طرف‌تر. بلند شدم و دویدم طرف برکه. ولی گل‌آلود شده بود. ترسیدم یه خمپاره دیگه بزنن. زدم تو کانال تا برگردم. بچه‌ها فهمیده بودن جیم شدم. به روم نیاوردن. گفتن حالا که دیر اومدی اون جنازه‌ها رو خاک کن. یکی یه کپه خاک ریختم روشون، یه صدایی از نیزار اومد برگشتم و رگبار بستم. ترسیدم دست به خونش بزنم داغ باشه، می‌فهمی که...

- کاش صبح خاکش کرده بودی.

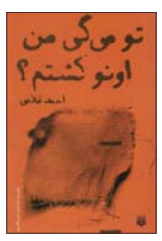
- تو بودی چی کار می‌کردی؟

- این جنازه توئه، خودت هم باید خاکش کنی.

- این برکه که می‌گفتی واقعا وجود داره؟

- ببینم، یعنی تو می‌گی من اونو کشتم؟»

احمد غلامی که در دیگر داستان‌هایش نیز توجه خاصی به دیالوگ داشته است، درباره این مجموعه‌داستان گفت‌وگومدار می‌گوید هیچ‌یک از عناصر داستان به اندازه دیالوگ برایم اهمیت ندارد و معتقد است دیالوگ امکان‌های بسیاری در اختیار داستان‌نویس قرار می‌دهد. در توصیفِ مجموعه «تو می‌گی من اونو کشتم؟» آمده است این داستان‌ها درباره آدم‌هایی است که در جست‌وجوی رستگاری نیستند بلکه در پی رهایی از موقعیت‌های بحرانی‌اند که ناخواسته در آن گرفتار شده‌اند. موقعیت‌هایی که گرچه آدم‌های داستان با آن دست به گریبان‌اند اما موقعیتی پیچیده و بحرانی است که در حافظه جمعی ما معنایی بیشتر دارد. به بیان دیگر هر داستان بر موقعیتی بحرانی استوار است که شخصیتی را گرفتار کرده و او می‌خواهد به هر ترتیب از آن رها شود. اما مخاطب هرچه در داستان پیش می‌رود، این موقعیت را در تاریخ مختصر زندگی‌اش می‌شناسد و می‌تواند آن را درک کند. مخصمه آدم‌های داستان همه از حافظه جمعی جامعه‌ای برخاسته که در دورانی جنگ را از سر گذرانده و با مرگ و نیستی سر و کار داشته‌اند.



تو می‌گی من اونو کشتم؟
احمد غلامی
نشر پیدایش

اما آنچه می‌توان موتیف یا همان بن‌مایه محتوایی داستان‌ها دانست مفهوم کشتن دیگری است که در تمام داستان‌ها برجسته می‌شود. به تعبیر دیگر می‌توان گفت مردگان در این داستان‌ها از شخصیت‌های اصلی به شمار می‌روند و بازیگردانِ داستان‌ها هستند. این مفهوم و دید نویسنده درباره آن، به‌طور دقیق در داستان «در امتداد پل» ساخته شده است: «با جنازه‌های خودی می‌شدند سه نفر. با جنازه‌های عراقی دور و بر رودخانه دورج و روی پل شش نفر. با شش نفر می‌شد تا صبح پل را نگه داشت. الماس تیربار را آورد گذاشت انتهای پل و با خودش گفت: ته پل بهتره. و بعد شک کرد اینجایی که تیربار را گذاشته اول پل است یا ته پل، ولی برای زنده‌ماندن فرصت این فکرها را نداشت. الماس می‌دانست تا منور نزده‌اند باید دسته‌اش را سروسامان بدهد. روبه‌راه‌کردن شش نفر کار ساده‌ای نبود. نوار فشنگ تیربار را گذاشت و از پل رفت پایین. با اینکه هنوز پاییز بود، اما سوز سردی می‌وزید و گونه‌های الماس را می‌تراشید. کنار رودخانه را بوی ماهی و رطوبت خاک و بوی جنازه برداشته بود. پاهای الماس توی شن ساحل رودخانه فرومی‌رفت و جای پایش نقش می‌شد روی ماسه‌ها. یک بار که الماس برگشت و پشت سرش را نگاه کرد وحشت‌زده خودش را انداخت پشت گونی‌ها و چشم دوخت به رد پایی که دنبال او کشیده شده بود. اما خیلی طول نکشید که فهمید تنهاست. خنده روی لب‌هایش نشست. باید می‌رفت سر رودخانه و از همان‌جا دسته را سر پست می‌گذاشت. اولِ رودخانه یک استوار عراقی افتاده بود، چاق بود. الماس پاهای او را گرفت. بوی زهمی بالا زد، چندشش شد. پاهای جنازه را ول کرد و رفت کنار آب و بالا آورد. وقتی آبی زد به صورتش، حالش جا آمد. چیزی توی بوته‌ها تکان خورد. الماس وحشت‌زده دوید طرف تفنگ. آن را برداشت. شلیک نکرد. قورباغه‌ای پرید توی آب. چاره‌ای نبود، الماس برگشت سراغ استوار، پاهایش را گرفت و به‌سختی روی ماسه‌ها کشید. هرچه می‌کشید، استوار بیشتر در ماسه‌ها فرو رفت. او را رساند به لبه گونی‌های سنگر. رفت پشتش و شانه‌های او را گرفت و رو به بالا فشار داد، اما زورش نمی‌رسید. از پاهایش کمک گرفت و کپل‌های استوار را فشار داد تا رسید به گونی‌های لب رودخانه، هلش داد روی آنها. استوار مثل آدمی که غرق خواب است ولو شد روی گونی‌ها. الماس با نارضایتی جلو رفت و گفت: نه استوار این‌جور نه، تن لشت را بالا بیاور...» و بعد الماس می‌رود سراغ جنازه بعدی و همین‌طور ادامه می‌دهد تا همه را سر پست‌شان می‌نشاند و دسته شش نفری را آماده می‌کند تا در نهایت تا صبح پل را نگه دارد، آن‌هم با جنازه‌هایی که مثل یک صحنه تئاتر روی پل می‌چینند. مجموعه داستان «تو می‌گی من اونو کشتم؟» روایتی است از آدم‌هایی که دست‌وپا می‌زنند تا از موقعیت‌های سخت و غیرطبیعی سر سالم به در ببرند یا دست‌کم از آن رها شوند.

نگاه

جستارهای اولیه باختین

● **شرق:** میخاییل باختین متفکر و نظریه‌پرداز مشهور روس است که در ایران هم شناخته می‌شود و آثاری از او به فارسی منتشر شده است. باختین بیش از هر چیز با مفاهیمی چون مکالمه‌گرایی و چندصدایی شناخته می‌شود و آرای او تاثیر بسزایی در نقد و نظریه ادبی داشته‌اند. به‌تازگی کتابی از باختین با عنوان «هنر و پاسخ‌گویی» با ترجمه سعید صلح‌جو در نشر نیلوفر منتشر شده که از چند حیث اثری متمایز با دیگر آثار باختین است. مایکل هولکوییست در پیش‌گفتار کتاب به وجه تمایز این کتاب با دیگر آثار باختین اشاره کرده و می‌گوید شاید همین موضوع باعث شود خواننده آشنا با باختین در گام اول مواجهه با این کتاب احساس کند با باختین دیگری روبه‌رو است.

جستارهای گردآمده در این کتاب همگی از نوشته‌های اولیه باختین به شمار می‌روند و همان‌طور که گفته شد در برخی جوانب با دیگر آثار باختین متمایزند. هولکوییست درباره وجه تمایز این جستارها نوشته: «چه‌بسا خوانندگان نخست چنین گمان برند که به علت سبک این جستارها با یک باختین جدید رویارو شده‌اند. یکی از دلایل محبوبیت آنی باختین نزد طیف وسیع و گوناگونی از خوانندگان این است که او را -حداقل در قیاس با دیگر نظریه‌پردازانی که اکنون برای جلب توجهات رقابت می‌کنند- مؤلفی آسان‌خوان یافته‌اند. اما متن‌های این مجلد بس دشوارند و چنان قدرت سنتز و دانشوری و بردباری عمیقی از خوانندگان طلب می‌کنند که در آثار پیشین او نیاز چندانی به آنان نبوده است». هولکوییست همچنین می‌گوید بسیاری از اصطلاحات و مفاهیمی که باختین در این جستارها به کار گرفته، امروز دیگر از رواج افتاده‌اند. «در زمانه‌ای که دیرزمانی‌ست مؤلف را مرده می‌پندارند و واژه‌های قهرمان و زیبایی‌شناسی با طنین زمان‌سرآمده‌ای در گوش‌ها زنگ می‌زنند، تک‌نگاری طول و دراز مؤلف و قهرمان در جریان کنشگری زیباشناختی، قوه تخیل و همدلی افزون‌تری را از خوانندگان طلب می‌کند». بااین‌حال، خواننده‌ای که دشواری خواندن این جستارها را تاب بیاورد،

هنر و پاسخ‌گویی
میخاییل باختین
ترجمه سعید صلح‌جو
نشر نیلوفر

فهمی عمیق‌تر و دقیق‌تر از باختین به دست خواهد آورد.

هولکوییست می‌گوید موضوع اصلی این آثار عبارت است از آرشیتکتونیک، اصطلاحی که در اندیشه باختین و در بافتارهایی که به کار گرفته می‌شود مدام معنایی جدید به خود می‌گیرد. اما در قدم‌های آغازین آرشیتکتونیک را به عنوان پرسش‌های مرتبط با ساختمان و شیوه سازمندی یک چیز دانست. درواقع آرشیتکتونیک در این جستارها زمینه‌ای برای باختین فراهم می‌آورد تا از دو موضوع مرتبط بحث کند. نخست اینکه نسبت‌های بین سوژه‌های زنده چگونه تحت مقولات «من» و «دیگری» سامان می‌یابد. دوم اینکه مؤلفان چگونه از دل نسبتی که با قهرمانان خود می‌سازند نوعی کلیت آزمایشی را شکل می‌دهند که متن نام می‌گیرد. هولکوییست همچنین می‌گوید زیبایی‌شناسی دیگر مبحث اصلی این جستارهاست و باختین زیبایی‌شناسی را زیرمجموعه آرشیتکتونیک تلقی می‌کند: «آرشیتکتونیک یعنی مطالعه کلی چگونگی ارتباط باشنده‌ها با یکدیگر، اما زیبایی‌شناسی به مسئله کمال‌بخشی یا چگونگی تشکل‌یافتگی جزءها در قالب کل‌ها مربوط می‌شود. کلیت یا کمال‌بخشی همواره اینجا همچون یک اصطلاح نسبی فهمیده می‌شود: کمال‌بخشی از منظر باختین، دقیقا کمال‌بخشی از دید یک ناظر است. در ادامه آشکار خواهد شد که کلیت داستانی‌ست که تنها می‌تواند از یک دیدگاه خاص و جزئی‌نگر آفریده شود».

در کتاب، نخستین متن منتشرشده باختین با عنوان «هنر و پاسخ‌گویی» هم آمده که در بخشی از آن می‌خوانیم: «آنگاه که انسان در وادی هنر است، از وادی حیات به دور می‌افتد و آنگاه که در وادی حیات، از وادی هنر. هیچ نشانی از وحدت این دو عرصه و هیچ نشانی از هم‌آمیزی آنان در قالب وحدت یک شخص واحد نیست. پیوند درونی بن‌مایه‌های سازنده یک شخص را چه تضمین می‌کند؟ تنها وحدت پاسخ‌گویی. من باید در قبال آنچه در هنر تجربه کرده‌ام و دریافته‌ام به حیات خویشتن پاسخ دهم، تا تجربه‌ها و دریافته‌هایم در حیات من بی‌اثر نمانند. اما پاسخ‌گویی، تقصیر یا پذیرش کوتاهی را نیز دربردارد. هنر و حیات نه فقط پاسخ‌گویی متقابل، که باید قصور و کوتاهیِ متقابلِ خود را نیز گردن بگیرند. شاعر نباید از یاد ببرد که شعرش مقصر ملال و ابتذال حیات است، و انسانِ حیات روزمره نیز باید بداند که میل او به غیر انتقادی بودن و عدم جدیت دل‌مشغولی‌های حیات او، سترونی هنر را سبب می‌شود. انسان باید سراپا پاسخ‌گو شود: همه مؤلفه‌های سازنده او، نه‌تنها باید در زنجیره زمانی حیات او در کنار یکدیگر بگنجند، بلکه باید در وحدت تقصیر و پاسخ‌گویی نیز متقابلا در هم نفوذ کنند. آویختن به الهام برای توجیه گریز از پاسخ‌گویی نیز ره به جایی نمی‌برد. الهامی که حیات را نادیده انگارد و خود نیز به چشم حیات نیاید دیگر الهام نیست، بلکه حالتی از جادوزدگی و تسخیرشدگی است».