روزنامه شرق

ادبیات

رضا دادویی از شورای نظارت و ارزشیابی می‌گوید — صفحه ۸

محمود دینی: قرار بود در سال ۱۰فیلم سینمایی تولید کنیم — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

طرحی از موریس‌اشر

تحشیه‌ای بر «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» امیر احمدی‌آریان

پاساژ ایده‌ها

جامعه‌شناسی، تمثیل و اتوبیوگرافی

خلیل درمنکی

«بنیامین در یکی از مهم‌ترین مقالات خود یعنی مقاله‌ای که درباره «پیوندهای گزیده» اثر گوته نوشته، نشان داد که تفسیر هر متنی، درست به دلیل زندگی مستقل اثر از آفریننده‌اش نیازمند عنصری تازه و باطنی یعنی تمثیل است: «نقد حقیقت درونی هر اثر هنری را از دست فرومی‌گذارد و تفسیر موضوع آن را.» پس بنیامین نقد را نمی‌پذیرد، چون از موضعی برتر، با نظام ارزش‌هایی نامشخص (و چه‌بسا یکسر متضاد با متن) می‌کوشد که آن را تعالی دهد و به انجام این کار موفق نمی‌شود. تفسیر را نیز نمی‌پذیرد زیرا در چارچوب «پندارهای متن» باقی می‌ماند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنهاست و با تاویل‌گرایی نیز خواناست. تمثیل در چارچوب متن باقی می‌ماند (زیرا احکامی برآمده از نظام ارزش‌هایی جداگانه را بدان تحمیل نمی‌کند) و از آن فرا می‌رود (زیرا متن را همچون یک امکان نمایان می‌کند). تاویل‌گرایی بنیامین به یاری تمثیل حقیقت را که همواره در سطح آشکار می‌شود با موضوع اثر هنری که همواره در تکامل زمان خود را پنهان می‌کند به یکدیگر نزدیک می‌نماید یا به زبان خود بنیامین آنها را به یکدیگر می‌شناساند.»

نشانه به رهایی، مقاله‌هایی از والتر بنیامین، بابک احمدی، مقدمه، ص ۴۵، نشر تندر

۱ هنگام آن رسیده است، شاید هنگام آن رسیده باشد که برای فهم و دریافت ویژگی‌های سبک‌شناختی «نقد ادبی»، به شمارش واژه‌ها و تعداد کلمات روی بیاوریم. جست‌وجویی در باب کوتاهی و بلندی نقدها، درباب پیامدهای سبک‌شناختی و بلاغی این کوتاهی و بلندی‌ها. چگونه «تمثیل» راه خود را به درون متن‌های نقادانه باز می‌کند؟ آیا «تمثیل‌گرایی» در نقد با کوتاهی و بلندی متن‌ها پیوندی دارد؟ می‌خواهم بی‌درنگ، یک طبقه‌بندی بسیار بسیار ساده درباره نقد انجام دهم. نقد کوتاه، نقد بلند، رساله و سرانجام «کتاب‌های نقد.» همان‌گونه که از داستان کوتاه، داستان بلند و رمان سخن می‌گوییم، با همه تفاوت‌های سبک‌شناختی و هستی‌شناسانه‌شان. در اینجا نقد کوتاه را در معنایی ویژه به کار می‌اندازم و به هیچ روی ریویو، یادداشت و معرفی کتاب را در نظر نمی‌گیرم. «نقد کوتاه،» نقدی است که هرچند کوتاه است اما بلندپرواز است و در سودای دیدار با نظریه ادبی، فلسفه ادبیات و گفت‌وگو با مفهوم‌ها است. همه اینها با واژه‌هایی بسیار اندک. تعداد واژه‌ها، همواره پیامدهای سبک‌شناختی و بلاغی داشته است. اما، اگر برای ما نقادان فارسی، تعداد واژه‌ها در جایی، در سال‌های گذشته بدل به مساله شده باشد، آنجا، «صفحه‌های ادبی روزنامه‌ها» پس از دوم خرداد ۷۶ بوده است. نوشتن نقد، آن هم نقدی آن‌چنان که گفته شد، نگاه‌دار به فلسفه ادبیات و نظریه ادبی، با تعداد واژه‌هایی بسیار محدود، بسیار بسنده. برای ستون‌ها بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه، برای نیم‌صفحه ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ واژه و برای یک صفحه کامل از ۲۸۰۰ تا ۳۵۰۰ واژه. امیر احمدی‌آریان در «شعار نویسی بر دیوار کاغذی» می‌نویسد: «برخلاف اغلب کشورهای دنیا، در تاریخ ادبیات ایران داستان کوتاه گوی سبقت از رمان را ربوده است. حجم داستان‌های کوتاه قوی و قابل‌اعتنای نویسندگان فارسی زبان در این یک قرن اخیر، که عملا قدمت حیات ادبی داستان مدرن ما بوده، به‌مراتب بیشتر از رمان‌های ماندگار است.» سبب هرچه باشد، می‌توان این انگاره را گسترش داد و با بهره‌گیری از آن در باب حوزه‌های دیگر هم سخن گفت. ما کتاب‌های نقد و رساله‌های نقادانه درخوری نداشته‌ایم، اما نقدهای کوتاه درخشانی نوشته‌ایم. امیر احمدی‌آریان در مقدمه «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» در باب نقدنویسی در صفحه‌های ادبی روزنامه‌ها پس از دوم‌خرداد ۷۶ سخن می‌گوید. در باب گشایش‌ها، پیمایش‌ها و چالش‌های نقد در این صفحه‌ها. صفحه‌هایی که «پرورش یافت و رشد کرد و کم‌کم از تجمل به ضرورت بدل شد.» اما، جستاری که در پیش‌رو است، بیش از آن، در جست‌وجوی ضرورت‌های سبک‌شناختی نوشتن در چنین فضایی است. اما بازهم، پیش‌تر، باید گفت نقد کوتاه در این سال‌ها از دیدگاه کمی و کیفی گسترش چشمگیری یافت و اکنون بی‌آنکه دستم بلرزد، با جرات می‌توان گفت درخشان‌ترین نقدهای کوتاه در ایران، در صدسال گذشته را نقادان هم‌نسل من نوشته‌اند. این ره‌آورد یک فشردگی سبک‌شناختی، یک درهم‌شدن، یک جوشش و پیوند مولفه‌های بسیار گوناگون در یک نوشتار کوتاه بوده است. یک «بحران نوشتارشناسانه‌ی» تمام‌عیار. از دیدگاه نگارنده، کسانی که در این سال‌ها در زمینه نوشتن نقد کوتاه قلم‌فرسایی نکرده‌اند، کمتر می‌توانند بخش بزرگی از چالش‌ها و پیمایش‌های سبک‌شناختی و بلاغی نقد روزگار ما را درک کنند. شیوه آغاز نقد، شیوه نامگذاری بر روی نقد، شیوه آوردن نمونه و شاهد مثال از متن، شیوه نقل‌قول از حوزه‌های گوناگون نظریه ادبی، فلسفه، جامعه‌شناسی و...، شیوه طرح مساله، شیوه گسترش و پیشروی نقد و... در نقد کوتاه تفاوت‌های چشمگیری با به‌کارگیری این شیوه‌ها در نوشتن یک نقد بلند، یک رساله یا یک کتاب دارد. برای درک و دریافت سبک نقادانه احمدی‌آریان همواره باید گوشه‌چشمی به کتاب «نشانه‌ای به رهایی» داشت، در جست‌وجوی ریشه‌های بنیامینی. او دست‌کم از دو دیدگاه، به بنیامین نسب می‌برد: ۱- پیوند سخن نقادانه با تمثیل ۲- ناسوگواری بر از دست‌رفتن «هاله» اثر هنری و نگریستن به آن به مثابه یک امکان. بسیاری از کسانی که «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» را خوانده‌اند، از نثر روزنامه‌ای، شتابزدگی و نافریبایی سبک نقادانه او نالیده‌اند. اما او هیچ‌گاه شیدا و واله چنین هاله‌هایی نبوده است و همواره از دست شدن «هاله»های سبک‌شناختی را به مثابه یک امکان و گونه‌ای از گشایش، تفسیر و تاویل کرده است. او در جای دیگری می‌نویسد: «مقالات بسیاری در نقد مجموعه شعری یا رمانی نوشته شده‌اند که درک هر سطر از آنها نیاز به رمل و اسطرلاب دارد. در واقع حکایت اینگونه نقدها حکایت جسدی است که آرایش شده باشد. این آرایش‌ها و زینت‌آلات در نقدهای این دسته از منتقدان همان نثر متکلف و پرطمطراق است که به دور خود می‌پیچد، در دل خود مدام کلمه می‌سازد و این کلمه‌های تازه ساخته‌شده را متلاشی می‌کند و در نهایت هیچ نمی‌گوید». نگاه او به نثر رمان نیز همین‌گونه است. هرچند، شیوه روایی بسیاری از نقدهایی که بنیامین نوشته است، دارای پیچیدگی‌های بنیادین روایت‌شناسانه است، اما نقدهای او با نگاه‌داری به مقاله «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی،» در جست‌وجوی بازسازی گونه‌ای از نقادی سیاسی است که ره‌آورد تبخیر هاله متن‌ها است. بنیامین در همین مقاله می‌نویسد: «با از میان رفتن اصالت در مورد تولید هنری کارکرد هنر نیز به‌طور کامل دگرگون و معکوس می‌شود. به‌جای آنکه استوار به مناسک آیینی باشد، استوار به کنش دیگری یعنی سیاست می‌گردد.» ایده نقد در نزد احمدی‌آریان پیشاپیش با ایده تکثیر پیوند خورده است. با رسانه، رسانایی، رسیدن به دست مخاطب و به ویژه با روزنامه. یا دست‌کم با مطبوعات. او از آن دسته نقادان این نسل است که بر «ایده کتاب» شوریده‌اند و نیروی سیاسی نقد را نقدا، فورا در فضای ادبی ما آزاد ساخته‌اند. اینها تظاهر به نقد نیستند، بلکه چیزی بیش‌تر، یعنی تظاهرات نقداند. عنوان کتاب خود گویای اسلوب نقادی نقاد است. نویسنده خود در مقدمه با قیاس بین «مکالمات افلاتون» و «المقابسات» تالیف ابوحیان توحیدی کوشش می‌کند نشان دهد کوتاهی، خلق‌الساعگی، شتابزدگی و عدم انسجام نقدهایی که در روزنامه نوشته شده‌اند چگونه به گونه‌ای از «بوطیقای جدل» و «بوطیقای سیاسی» راه می‌برد: «المقابسات سازمان‌یافتگی و عمق مکالمات افلاتون را ندارد و حاصل خواندنش، جز در چند مورد بخصوص در مباحثات مربوط به شعر و زبان، بیشتر مجموعه‌ای از ایده‌های پراکنده و سطحی است تا مواجهه با فکر عمیق. اما چیزی در این کتاب هست که در مکالمات نیست. شور جدل.» «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» که سرهم‌بندی و مفصل‌بندی از نقدهای گوناگون نقاد است، در برابر کتاب شدن مقاومت می‌کند. این کتابی ضدکتاب است. اما اینها که گفتیم، ویژگی راهبردی سبک نقادی او نیستند. این ویژگی همانا پیوند نقادی با تمثیل است. در یک نقد کوتاه مجال چندانی برای آوردن نقل‌قول، ارجاع به زمینه‌های نظری و فلسفی، توضیح و تبیین مفهوم‌ها و آوردن نمونه از خود خود متنی که نقد می‌شود نیست. بنابراین، یکی از کردوکارهایی که ممکن است نقاد در پیش بگیرد روی آوردن به تمثیل است. تمثیل امکان بیان فشرده‌ای از نظر نقاد، پیوند متن و نظریه و همچنین یاری رساندن به انسجام بیانی و ساختاری یک نقد کوتاه را فراهم می‌کند. از این‌رو نوشتن نقد کوتاه بدون یاری گرفتن از تمثیل تقریبا ناممکن است. بیجا نیست که دو تن از نظریه‌پردازان و فیلسوفانی که در کوتاه‌نویسی و گزین‌گویه‌نویسی چیره‌دست بوده‌اند، همزمان تمثیل‌پردازان بزرگی نیز بوده‌اند. نیچه و بنیامین. احمدی‌آریان در «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» از تمثیل بسیار بهره گرفته است. نویسنده به مثابه صخره‌ای پابرجا در برابر امواج خروشان یا چون قایقرانی سوار بر امواج. نویسنده چون ویروس. شهر چون ظرف رخ دادها یا شهر چون گونه‌ای از جوهر، گونه‌ای از فعل‌وانفعال شیمیایی، نوشتن از شهر چونان واکنشی شیمیایی. تمثیل «سراسر بین» از جرجی بنتام درباره ایده‌ها و روش‌های نظارت بر شهروندان، بهره‌گیری از محفظه شیشه‌ای که دمین هرست با نام «هزار سال» ساخته است، برای بررسی چرخه تولید و زیست ادبی در ایران. بهره‌گیری از نمایشنامه رادیویی «جنگ جهان‌ها»ی اورسن ولز برای واکاوی فضای ترس‌خورده ادبی و سرانجام تصویر درخشان از نویسنده‌ای که در این سال‌ها در برابر بن‌بست، در برابر دیواری بلندی که در برابر او قد برافراشته است، کاری نمی‌تواند بکند و دیوانه‌وار سر خود را به دیوار سخت می‌کوبد تا بلکه راهی از میان آن باز کند اما سوای این، تمثیل‌پردازی رفته‌رفته، سبب پیش‌روی به سوی گونه‌ای از مفهوم‌سازی نیز می‌شود. دست‌کم پیش‌روی به سوی پیش مفهوم‌ها. در فضای ادبی مانند فضای ادبی ایران که نظریه ادبی بسیار بی‌رمق و بی‌توش‌وتوان است، نقاد در راه مفهوم‌سازی با دشواری‌های گوناگونی چون غیاب سنت مفهوم‌سازی، ناشفاف بودن ترم و واژه‌ها، نامشخص بودن تاریخ تحولات و زایش ترم‌ها، فقدان تاریخ مدون نقد و همچنین ناآشنایی گسترده مخاطبان ادبیات با این مفهوم‌ها روبه‌رو است. از این‌رو تمثیل‌پردازی به نقاد این یاری را می‌رساند که بتواند یک ایده کلی را بر سر متن برنهد و سپس به جست‌وجو و واکاوی در آن بپردازد. وفاداری به تمثیل‌ها و پیگیری آنها، کوشش برای توضیح و تبیین آنها، رفته‌رفته نقاد را در آستانه پیش‌مفهوم‌سازی و در راه مفهوم‌سازی قرار می‌دهد. با نگاه‌داری با آنچه که از مقدمه «نشانه‌ای به رهایی» و در باب تمثیل از والتر

شعارنویسی بر دیوار کاغذی
امیر احمدی‌آریان
نشر چشمه
چاپ اول ۱۳۹۳

بنیامین نقل شد، نقد برای به «تحلیل بردن» متن ناگزیر است تا چیزی را از «بیرون» بردارد و در چارچوب متن جا دهد، نقاد همواره ناگزیر است تا با زبانی غیراز زبان متن درباره متن سخن گوید، او ناچار از ابدع یک زبان برای سخن‌گویی درباره متن است، اما مفهوم‌ها در چارچوب یک نقد کوتاه بیش از آنچه که باید بیرونی می‌مانند، به دقیقه ابداع نمی‌رسند، حتی به دقیقه اتصال، حتی مفصل‌بندی نمی‌شوند، چون امکان گسترش، پیرایش و تخریب آنها وجود ندارد، اما تمثیل در اینجا یک راه میان‌بر است. یک ضرورت سبک‌شناسانه. با توجه به آنچه که بابک احمدی درباره بنیامین نوشته است، می‌توان گفت، مفهوم‌ها همواره در بیرون نمی‌مانند، بلکه مفهوم‌ها در چارچوب یک نقد کوتاه همواره بیرون می‌مانند. استراتژی گفته‌شده یک استراتژی عام نیست، نمی‌تواند باشد. این استراتژی سبک نقادانه بنیامین، سبک‌شناسی نقد کوتاه و هرگونه گزین‌گویه‌ای را خیلی‌خوب توضیح می‌دهد، اما لزوما درباره یک نقد بلند، یک رساله یا یک کتاب نقد کارایی ندارد. آریان در «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» از سه‌گونه نقد سخن می‌گوید. «نقد محافظه‌کارانه،» «نقد کینه‌توزانه» و «نقد مولد.» از دیدگاه او نقد مولد، نقدی است که به مفهوم‌سازی روی بیاورد. آریان که دست‌کم از یک دهه پیش، به‌همراه چند تن دیگر همواره در جست‌وجوی مفهوم‌سازی در حوزه نقد ادبی در ایران بوده است، خواسته-ناخواسته با دشواری‌های گفته‌شده روبه‌رو شده و کمتر در این باب کامیاب بوده است، بنابراین به‌ناگزیر چنین دست گشوده به تمثیل‌پردازی روی آورده است. «نقدهای کوتاه» اگر خوب نوشته شوند، شورمند، پرخون، تاثیرگذار و راه‌گشایند. اما نقد کوتاه همواره با یک دشواری ژنریک روبه‌رو است. در یک نقد کوتاه ویران کردن، به پرسش گرفتن و خط زدن تمثیل‌ها و مفهوم‌هایی که نقاد به کار گرفته است، به دست خود نقاد ناممکن است. مفهوم‌های به‌کار گرفته‌شده در یک نقد کوتاه مفهوم‌هایی ایستا هستند و امکان آزمون و کاربست آنها در موقعیت‌های گوناگون، زیروزبر کردن آنها، به چالش گرفتن آنها و گسترش آنها و حتی بدل کردن آنها به چیزی برعلیه خود وجود ندارد. تمثیل‌پردازی ضامن این ایستایی و انسجام است، تمثیل کلید انسجام، تشکل و پایایی نقد کوتاه است. تمثیل ما را به خوبی به سوی نظریه‌پردازی پیش می‌برد، اما در مجالی چنین کوتاه، با دشنه‌ای در دست، هم‌زمان نظریه ادبی را از پای در می‌آورد. اما یک‌بار دیگر تاکید می‌کنم از دیدگاه نگارنده، این تنهاوتنها «زخم‌خوردگان» نظریه ادبی، زخم‌خوردگانی که نقد کوتاه نوشته‌اند هستند که می‌توانند چالش‌های سبک‌شناختی و بلاغی نقد ادبی روزگار ما را درک و دریافت کنند و آن را به پیش برانند.

۲ احمدی‌آریان در آغاز بخش دوم، درباره بخش نخست نوشته است: «آنچه را گذشت با تسامح شاید بشود آسیب‌شناسی اجتماعی این سال‌ها نامید.» او با تمام کوششی می‌کند در بخش دوم، یک‌بار دیگر و با آنکه می‌خواهد از نزدیکتر به متون ادبی بپردازد و بوطیقای ادبی دوران را واکاود، اما با نوشتن درباره «رمان شهری،» «رمان آپارتمانی» و «زندگی روزمره» که بالمره امرهایی جامعه‌شناختی‌اند، از پنجره باز می‌گردد و از نو در جغرافیای «جامعه‌شناسی ادبی» استقرار می‌یابد. اما برخورد، درهم فرو رفت و سرهم‌بندی تمثیل و جامعه‌شناسی پیامدهایی دیگری را برای نقد او دارد. «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» بیش از آنکه یک کتاب باشد، یا حتی یک‌یک رساله یا نقد بلند، سرهم‌بندی و مفصل‌بندی نقدهای کوتاهی است که نقاد در سال‌های گذشته در روزنامه و مجله‌های ادبی نوشته است. نویسنده چون زائری در حال راهپیمایی طولانی در سراسر دهه گذشته است. هرچند نام کتاب در بردارنده «دیوار کاغذی» است و بر منطق دیوارها دلالت می‌کند، اما می‌توان آن را جابه‌جا و دستکاری کرد و از «منطق راه‌ها» هم سخن گفت. نقاد در جست‌وجوی راهی برای برون‌رفت از بن‌بست و ایستایی ادب دوران، راهپیمایی می‌کند و از دیده‌های خود سخن می‌گوید. او به یاری تمثیل این داده‌ها و طی‌طریق را وارد مداری از «تامل،» «تاویل» و «تجربه ذهنی» خویش می‌کند. برای یک زائر تجربه درونی طی طریق، رنج‌ها و تبدیل و تبدل‌های روحی و ذهنی و مکاشفات شخصی در راهپیمایی است، که خود راه را بدل به یک «زیارت» می‌کند. نقش اتوبیوگرافی‌نویسی در سبک نقادانه امیر احمدی‌آریان چیست؟ چه می‌تواند باشد؟ او در بخش‌های گوناگون، در لابه‌لای تصویرها، تمثیل‌ها و مفهوم‌هایی که در پیش می‌نهد و در لابه‌لا و هم‌زمان با مفصل‌بندی این نقدهای کوتاه، از تجربه‌های خود در نوشتن نقد، در روزنامه‌نگاری ادبی، در دانشگاه، در ترجمه، در فضای سیاسی پس از دوم خرداد و... سخن می‌گوید. سبک نقادانه او آغشته به اتوبیوگرافی‌نویسی است. این نوشتن از خود، این تامل در خود در پیوند با تمثیل‌پردازی، بدل به تاملات و مکاشفات زائر در طی طریق در ادب دوران می‌شود. می‌توان بر «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» نامی دیگر هم نهاد: «مکاشفات امیر احمدی‌آریان.» یا دقیق‌تر: «راه‌پیمایی یک منتقد در جست‌وجوی ادب دوران.» تمثیل‌های به‌کار گرفته‌شده از سوی نقاد، تنهاوتنها در پیوند با گونه‌ای از اتوبیوگرافی‌نویسی است که بدل به مکاشفات نقاد می‌شود. قرار دادن تمثیل در افقی از تجربه‌های شخصی و دریافت‌های خاص دریافت‌کننده. احمدی‌آریان منتقدی به تمام معنا عرفی است. دور از پیرایه‌های رازورزانه و دور از هاله‌گرایی. اما رویکرد او به آسیب‌شناسی ادبی و اجتماعی، جامعه‌شناسی ادبی و تمثیل‌پردازی او را از سوی «بوطیقای جدل» که دربردارنده شورسیاسی است، به سوی «بوطیقای احتضار» می‌راند، به سوی یک «آخرالزمان ادبی». آریان در قرائت آخرالزمانی از ادبیات ایران به هیچ روی تنها نیست. اما پیوند تمثیل با این روایت آخرالزمانی آن را بی‌درنگ در یک چارچوب الاهیاتی قرار می‌دهد. تمثیل‌های بنیامین نیز هم‌زمان، سویه‌ای عرفی، مدرن، افشاکننده و هم سویه‌ای الاهیاتی دارند. تمثیل، تصویر، شمایل و آیکون پیشاپیش و همواره در یک بوطیقای الاهیاتی درج و حک‌شده است. نقدهای آریان مانند نوشته‌های بنیامین هم‌زمان عرفی و هاله‌گریز و همچنین الاهیاتی‌اند. این ناسازه خود ره‌آورد یک تناقض دیگر است. سبک نوشتاری آریان از درون یک ناسازه، از دل یک ناهمگونی زاده می‌شود: آسودگی و رنج. در میان دوستان بسیار شنیده می‌شود که یکی از ویژگی‌های امیر این است که خیلی راحت از کنار چیزها می‌گذرد، آشفته نمی‌شود، خونسرد است و خیلی سرد با داغ‌ترین چیزها و رخدادها روبه‌رو می‌شود. بسیاری «نثر» این کتاب را دوست نداشته‌اند. بیشتر: نثر آنها را دلزده و مایوس کرده است. او آسوده، بی‌تکلف، سرد و در فاصله می‌نویسد اما با اتوبیوگرافی‌نویسی، با گزارش از بن‌بست‌های ادب دوران، با پرده‌دری از ابتذال، هم‌زمان رنجی بسیار بزرگ را هم به نمایش می‌گذارد. اوج این رنج در آن تصویری از کتاب آشکار می‌شود که در آن نقاد می‌گوید تنها راه شکافتن دیوارها، تنها راه برون‌رفت از بن‌بست موجود، سر کوبیدن بی‌پایان و دیوانه‌وار به دیوار است. نشانگر کوششی عبث اما همراه با اندکی امید. تنهاوتنها اندکی امید. این پیوند سبک‌شناسانه آسودگی و رنج در بافت نوشته‌های بنیامین هم وجود دارد و به نظر می‌رسد احمدی‌آریان این را از آنجا برگرفته باشد که چنین تاثیری مطلقا بد نیست و نشانه گفت‌وگوی ژرف نقاد با سنتی در پشت سر خویش است. اما مساله صرفا نثر آریان نیست. نثر او بی‌روح نیست. نقد و نثر او بی‌روح نیست. او زائری در جست‌وجوی روح دوران، یا دست‌کم شمایل دوران، یا شمایل‌های دوران است. نوشته‌های او اتفاقا یک سر روح است و گوشت و پوست ندارد. او در لایه‌ها، گوشت و درون هیچ متن ادبی نمی‌پیچد و در آن رسوخ نمی‌کند. آریان از نزدیک شدن به متن‌های ادبی امتناع می‌کند. آیا این امتناع یک امتناع سبک‌شناختی است؟ اگر بتوانیم، ما هم در اینجا از یک تمثیل برای بررسی «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» بهره‌گیریم، باید بگوییم نوشتن برای احمدی‌آریان به‌مثابه گونه‌ای از پرواز شناسایی است. او بر فراز دو دهه می‌چرخد، پی‌درپی عکس‌ها و فریم‌های گوناگون می‌گیرد و از کنار هم قراردادن این تصویرها کوشش می‌کند، موقعیت کلی ادبیات ایران در سال‌های گذشته را رصد کند. این کتاب، مونتاژی از ده الی بیست نوشته گوناگون است. گونه‌ای از پرسه‌زنی نگاه‌دار به منطق «پاساژها.» درباره بسیاری از چیزها سخن گفته می‌شود، بی‌آنکه نقاد در سودای آن باشد که به درون یکی یا چند تا از این متن‌ها شیرجه زند. او در فاصله می‌نویسد. در فضای نقادی ادبی می‌توان این «فاصله» را «فاصله جامعه‌شناختی» نامید. این پاره‌نقدها، چونان عکس‌های پی‌درپی و فریم‌هایی است که یک هواپیما از ارتفاع بالا گرفته است.

عطف کتاب

خاطرات غمناک زندگی

«یکی آمده بود دنبال بابا. مرد مسنی بود که چندسالی از بابا کوچک‌تر به‌نظر می‌رسید. می‌خورد ۱۰سالی از او کوچک‌تر باشد. ترکه‌ای بود و لباس معمولی به تن داشت. یک کت‌وشلوار طوسی آفتاب‌خورده که به تنش زار می‌زد با کفش‌هایی که خاک گرفته بود. انگار همین الان از کویر برگشته بود. صورتش چروکیده بود و مرا به یاد بابا انداخت در سال‌آخری که بیمارستان خوابیده بود و قیافه‌ای که تا وقت مردن با او ماند. ته‌ریش زبر، دانه‌های ریزودرشت قهوه‌ای و خاکستری روی صورت، گونه‌های بیرون‌زده و ابروهایی که تنک شده بود...». داستان «گاهی وقت‌ها حالم را بپرس» با این سطرها شروع می‌شود. «گاهی وقت‌ها حالم را بپرس»، قصه اول مجموعه داستان «در هوای گرگ‌ومیش» محسن عباسی است که در نشر رخ‌دادنو منتشر شده است. داستان «گاهی وقت‌ها حالم را بپرس»، در همان شروعش با مرگ پیونده خورده، مرگ پدر راوی؛ که چند سالی از مرگش می‌گذرد و حالا پیرمردی که او نیز چهره‌ای مرگ‌زده دارد، به‌دنبال او آمده تا با هم بروند به پارک. حضور ناگهانی پیرمرد همه درد و رنج مرگ پدر را به یاد راوی می‌آورد و خاطره‌ای فراموش شده را برای او احضار می‌کند و بعد راوی سر پیرمرد داد می‌زند و خبر مرگ پدرش را به او می‌دهد و از برخورد پیرمرد برمی‌آید که انگار چندان تعجبی هم نکرده است: «انگار

در هوای گرگ‌ومیش
محسن عباسی
نشر رخ‌دادنو

قبل از این‌که زنگ بزند پیش خودش فکر کرده بود ممکن است همچو جوابی بشنود یا چه می‌دانم؛ شاید مرگ کابوس همه آدم‌های بالای ۶۰سال است و شب و روز با آن سر می‌کنند و این حس را به دیگران هم منتقل می‌کنند». حضور پیرمرد آن هم بعد از شش‌سالی که از مرگ پدر راوی گذشته، سیر معمولی زندگی آنها را لحظه‌ای متوقف می‌کند و نظم امور را تغییر می‌دهد: «در زندگی ما که به روال خودش می‌گذشت، پیداشدن آزموده یک‌جور بی‌نظمی و ناهماهنگی بود. یک موج درست کرده بود. یک‌نقطه سیاه روی یک تابلوی نقاشی بود که مدام آدم از خودش می‌پرسد کار این نقطه این وسط چیست؟» راوی از همان لحظه اول مواجهه با پیرمرد حس خوشایندی به او ندارد و پیرمرد بی‌اعتنا به این بی‌اعتنایی راوی، باز در خانه آنها ظاهر می‌شود و داستان اینگونه پیش می‌رود.

«در هوای گرگ‌ومیش»، شامل هشت‌قصه با این عناوین است: گاهی وقت‌ها حالم را بپرس، قضاوت درباره عشق، در هوای گرگ‌ومیش، آن بیرون در تاریکی، مرغ دریایی، مسافر، مهمانی خانوادگی، خاطرات غمناک زندگی. داستان «در هوای گرگ‌ومیش» که عنوان مجموعه هم برگرفته از نام این قصه است، به ماجرای دعواهای همیشگی پدر و مادر دختری با نام «مهشید» برمی‌گردد. مادر مهشید زنی است که بی‌نظمی از مهم‌ترین ویژگی‌هایش است و قبلا حسابدار یک شرکت بوده و پدرش هم با کارکردن او مخالف بوده و دعواهای میان آن دو از کودکی مهشید همیشه در جریان بوده است.

در باب سبک - ۷

جهان، همه‌اش یکجا

سوزان سانتاگ، ترجمه پویا رفویی

با این‌همه ولو اینکه در پس‌زمینه بروزات هنرمند نشانی از فرآیند بیان تجربه نباشد (که در غالب موارد چنین است)، باز هم همین فراوری تجربه است که توجه ما را به خود جلب می‌کند. اینکه ما در زندگی واقعی خود، شخصیت‌های ژنه‌ای تحویل نگیریم پشیزی اهمیت ندارد. این حرف در مورد بسیاری از شخصیت‌های «شاه‌لیر» نیز صدق می‌کند. کشش آثار ژنه زاییده شیوه‌ای است که بر اثر صفا و ذکاوت قوه خیال، «سوژه» معدوم می‌گردد.

ستایش یا نکوهش اخلاقی «گفته»های اثر هنری، همان‌قدر نابجا است که با اثر هنری به تحریک جسمانی‌دچارآمدن (گفتن ندارد که هر دو بازار گرمی دارند.) دلایلی که علیه شایستگی و برازندگی اثری اقامه می‌کنند، بر آثار دیگر نیز مصداق پیدا می‌کند. حال آنکه چه‌بسا همین نگره «معدوم‌کردن» سوژه، تنها معیاری باشد که در تمیز میان ادبیات، فیلم و نقاشی تنانه‌ای که هنر است و آن دسته از آثاری (که سر در پی تعبیری مناسب‌تر) به‌ناچار «هرزه‌نگاری» می‌نامیمشان؛ در اختیار ما قرار دارد. «هرزه‌نگاری» از «محتوا» برخوردار است و به این نیت طرح‌ریزی‌اش می‌کنند تا ما (از سر نفرت، از سر رغبت) با چنین «محتوا»یی ارتباط برقرار کنیم. بدیلی برای زندگی. حال آنکه هنر تهییج نمی‌کند؛ یا اگر هم تهییج کند، تهییجی است که در وضعیت تجربه‌ای زیبایی‌شناختی ارضا می‌شود. اعاظم هنرها، جملگی به تامل وامی‌دارند، آن‌هم تاملی پویشگر. با آنکه کم نیستند مخاطبان، یا شنوندگان، یا بینندگانی که از این‌همانی اثر هنری و زندگی واقعی عجالتا به تحریک دچار می‌آیند، واکنش نهایی آن‌ها- چنانچه اثر هنری را به‌منزله اثری هنری مورد واکنش قرار دهند- فارغ از تحسین و تقبیح واکنشی است بی‌تعصب، آسوده‌خاطر، تامل‌برانگیز، رها از احساسات. جالب اینجا است که ژنه خود همین اواخر اظهار کرده است که تازگی‌ها چنین می‌پندارد که اگر کتاب‌هایش مخاطبان را تحریک کنند، «اشکال از نوشته است، زیرا شور شاعرانه باید از چنان قدرتی برخوردار باشد، که هیچ مخاطبی را تحریک نکند. آنقدر که اگر کتاب‌هایم را هرزه‌نگاری به‌شمار آورند، در مقام انکار برنمی‌آیم، به صراحت عرض می‌کنم که از لطف سخن محرومم.»

چه‌بسا اثر هنری حاوی اطلاعات متنوعی باشد و آموزه‌هایی نوین (و غالبا ستایش‌انگیز) را ترویج کند. چه‌بسا ما از دانته، مطالبی در باب الهیات قرون وسطی و تاریخ فلورانس بیاموزیم؛ چه‌بسا از آثار شوپن در نخستین تجربه خود به ملالی سودایی دچار بیاییم، چه‌بسا آثار «گیا» سبعیت جنگ را و «تراژدی آمریکایی» وجه خشن مجازات اعدام را به ما بقبولاند. ولی به مجرد این ما آثار هنری را به‌منزله آثاری هنری مدنظر قرار دهیم، رضایت از تاثیری که برمی‌انگیزند بر نسق دیگری رقم می‌خورد. این رضایت عبارت است از کیفیت‌ها یا فرم‌های آگاهی بشری.

اعتراض به اینکه چنین نگره‌ای هنر را به «فرمالیسم» محض تقلیل می‌دهد، اعتراض واردی نیست (این تعبیر برازنده آن دسته از آثاری است که اسلوب‌های نخنما یا ازریخت‌افتاده زیبایی‌شناسی را نسنجیده ابدمدت می‌پندارند.) مطابق با این نگره، آثاری هنری زنده‌اند، از قرار معلوم، مادامی که ما از تشبث به تمایزی بی‌اس‌واساس میان فرم و محتوا دست نکشیم، مدل‌های خودانگیخته آگاهی در معرض اعتراض‌اند. رای به اینکه اثر هنری هیچ محتوایی ندارد با رای به آنکه جهان هیچ محتوایی ندارد، هیچ فرقی نمی‌کند. هردو نه به توجیهی نیاز دارند، نه از چنین امکانی برخوردارند.

توسعه معیوب سبک، مثلا در «نقاشی منریستی» و «آر نوو»، در حکم فرمی تجویزی از تجربه جهان به شکل پدیده‌ای زیبایی‌شناختی است. اما مشخصا این فقط یکی از فرم‌های تجویزی است که از واکنش به سبک صلب سرکوبگر رئالیسم نشات می‌گیرد. همه سبک‌ها -به‌عبارتی، همه هنرها- بر این امر گواهی می‌دهند. و در نهایت، جهان پدیده‌ای است زیبایی‌شناختی. گفتنی است که جهان (همه‌اش یکجا) در نهایت، توجیه‌پذیر نیست. توجیه، فعلی است ذهنی، فقط آن‌گاه از عهده‌اش برمی‌آییم که جزیی از جهان را در نسبت با جزیی دیگر مدنظر قرار بدهیم - نه اینکه همه‌اش را یکجا مدنظر قرار بدهیم.

اثر هنری، به همان اندازه که ما خود را به آن تفویض می‌کنیم، تمکین تام و مطلق ما را می‌طلبد. غرض از اثر هنری، حمایت از حقیقت نیست، خواه حقیقتی مشخص و تاریخی باشد خواه حقیقتی ابدی. همان‌طور که آلن رب-گریه نوشته است «اگر هنر مشروط به شرطی باشد، همه‌چیز به این شرط هنر است که لاجرم خود- بسنده باشد و به‌جز این هیچ نباشد.» ولی از این موضع، به‌سادگی مضحکه‌ای به بار می‌آید، زیرا ما در جهان به‌سر می‌بریم و خلق و لذت از اشیا هنری مستلزم درجهان‌بودن است. این ادعا که من محض خود-بسندگی هنر - معافیت آن از «معنا»- دست به خلق می‌زنم در بررسی تاثیرگذاری یا تاثیرپذیری یا کارکرد هنر هیچ محلی ندارد، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، شیء هنری به‌منزله شیئی هنری کاربردش منوط به آن است که افتراق بین زیبایی‌شناسی و اخلاق بی‌معنا باشد.