۳۰۰۰ ریال

بوطیقای نو

- وظیفهٔ ما / منصور کوشان
- نظریهٔ زیباشناسی تئودور آدورنو
- سحنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع
- نظر لوکاچ و باختین دربارهٔ رمان
- جستجوی دلیوانهٔ حوزه‌های هنر و قرن ما
- تفسیر متن واقع‌گرا / دیوید لاج
- زیباشناسی و نظریهٔ رمان

با آثاری از:

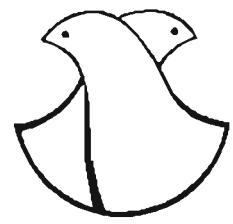
تئودور آدورنو
غلامحسین آذرهوشنگ
میشل آکوتوریه
احمد ابومحبوب
شهرام اسلامی
غزاله افسون
گیزلا السنر
اسداله امرایی
کاظم امیری
کنزابورو او
و. ه. اودن
شوزو اوفالین
میخاییل باختین
دونالد بارتلمی
منوچهر بشیری‌راد
سیمین بهروزی
پیتر بیکسل
محمد پوینده
پرویز حسینی

روی جلد:
بزرگ‌مرد ادبیات امروز ایران
صادق هدایت
۲۸ بهمن ۱۲۸۱ / ۱۸ فروردین ۱۳۳۰

بوطیقای نو

شناخت / ۳

مجموعه‌ی آرست / ۲۶



شرکت فرهنگی ـ هنری آرست

بوطیقای نو

جلد ۱

زیر نظر منصور کوشان

بهار ۱۳۷۴

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

آرست ARABT

بوطیقای نو

جلد ۱

زیر نظر منصور کوشان

چاپ یکم: بهار ۱۳۷۴
طراح و امور هنری: هایده عامری ماهانی
حروفچین: مهرافروز فراکیش
حروفچینی، نظارت و امورفنی: آرست
لیتوگرافی: فام/ چاپ و صحافی: بهرام

نسخه الکترونیکی: خرداد ماه ۱۳۹۱

تمام حقوق برای شرکت فرهنگی ـ هنری آرست محفوظ است

تلفن: ۶۴۱۳۷۵۵
صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵

○ سرآهنگ

۶/ وظیفهٔ ما: منصور کوشان

○ نظریهٔ ادبی

۱۰/ نظریهٔ زیباشناسی تئودور آدورنو:
شهرام اسلامی/ کاظم امیری

۲۲/ سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع: تئودور آدورنو/ م. کاشیگر

۳۱/ ژاپن، سرزمین ابهام و من: /کنزابورو او/
ترجمهٔ غلامحسین آذرهوشنگ

۳۲/ زیباشناسی و نظریهٔ رمان:
میخاییل باختین/ محمد پوینده

۴۰/ نظریهٔ رمان در روسیهٔ دههٔ سی: لوکاچ و باختین: میشل آکوتوریه/
اسداله امرایی

۴۸/ نیلوپَرک‌های شهرزاد: شهریار مندنی‌پور

۵۴/ رهیافت‌های معنایی شعر:
محمدرضا محمدی آملی

○ شعر

۵۹/ موزهٔ هنرهای زیبا: و. ه. اودن/
غزاله افسون

۶۰/ سه شعر تازه: محمد حقوقی

۶۳/ بیمارستان‌های ما:
نازنین نظام‌شهیدی

○ نقد شعر

۶۶/ حقیقتی از رؤیا تا واقعیت:
کاظم کریمیان
(نقد سال‌های شبنم و ابریشم)

○ داستان

۷۲/ در معرفی کوتاه‌ترین داستان:
/ ناصر غیاثی

۷۳/ تابستان ۱۹۴۵، صحنه‌ای در برلین:
ماکس فریش

۷۳/ کارمندان: پیتر بیکسل

۷۵/ نادان: گیزلا السنر

۷۶/ چند نفر از ما دوست‌مان...:
دونالد بارتلمی/ کاظم فیروزمند

۷۸/ معصومیت: شون اوفالین/ سیمین بهروزی

۸۲/ گربه زیر باران: ارنست همینگوی/
حسین سلیمانی

۸۴/ بیرون کافه جلو در: اصغر عبداللهی

○ نقد داستان

۹۶/ تحلیل و تفسیر متن واقع‌گرا:
دیوید لاج/ احمد ابومحبوب
(نقد گربه زیر باران)

۱۰۲/ جستجوی دلیرانهٔ خودبینی‌ها و فریب‌ها: رابرت کولز/ علی معصومی
(نقد داستان پنجم)

۱۰۶/ تمامش کنید: علی‌اشرف درویشیان/
رضا خندان (نقد مرده‌ها جوان می‌مانند)

○ معرفی کتاب

۱۱۲/ رولان بارت و عقدهٔ رابینسون بودن:
ژاک مونیه/ منوچهر بشیری‌راد

۱۱۴/ «چشم دوم»...: پرویز حسینی

۱۱۵/ دیگری او را به خواب می‌دیده است: محمدحسین عابدی

○ کتاب‌های فصل:

۱۱۶/ ۲۲ اثر تازه: حافظ موسوی

منصور کوشان

وظیفهٔ ما

یک: اشاره‌ای به ناگزیر

نویسنده‌ای را به‌خاطر بیاورید یا در خیال بپرورانید که در خلوت، انسان آگاه عصر خویش است. و از این رو، با وجدان ناآرامی به سر می‌برد. وجدانی که سرانجام، او را به سوی ادبیت رهنمون می‌شود و از شخصیتش گواه آزادی می‌سازد. حال به خیال‌پروری‌تان ادامه بدهید و همین نویسندهٔ گواه آزادی را بیاورید در چارچوب انتشار و به بررسی و تحلیل اثر او و در نتیجه، شخصیت او بنشینید. آیا آثاری از آن شخصیت محبوب، انسان آگاه، گواه آزادی در آن مانده است؟ اگر مانده است که هیچ. حتا اگر رگه‌هایی از آن ویژگی‌یِ منحصر به فرد در آن می‌بینید، باز امیدوار باشید که در عصر و زمانه‌ای تحمل‌پذیر به‌سر می‌برید. اما اگر هم چنان خیال‌پرور بمانید، حوصله کنید و به عنوان انسان کنجکاو ژرف‌اندیشی همین شخصیت را در شرایط خاصی، شبیه به دوران ما، دنبال کنید و راه بجویید به زندگی خصوصی، زندگی اجتماعی و به‌ویژه به محفل‌ها و حلقه‌های شخصی، درمی‌یابید که ماندن و حوصله‌کردن و دیدن چه خون جگری دارد. درمی‌یابید آگاه بر وضعیت روز این و آن شدن، پی بردن به شخصیت نویسندهٔ بدون آفرینش، چه رنجی همراه می‌آورد و چه کابوس‌هایی در خود دارد. در این صورت است که این مقدمه را هم لازم می‌دانید و تا حدودی، دست‌کم، تا حدودی به این قلم حق می‌دهید. چراکه در عمر کوتاه فرهنگی ـ ادبی خود، دریافت که نه‌تنها این شخص نویسنده، دیگر محبوب و آگاه با ویژگی‌های منحصر به فرد نیست، که موجودی است دست‌بسته.

دو: دفاع از خود

وظیفهٔ ما چیست؟ وظیفهٔ هر نویسنده چیست؟

نه‌تنها من، که هیچ‌کس نمی‌تواند وظیفه‌ای مشخص و معین در چارچوبی از پیش تعیین‌شده برای نویسنده‌ای قایل باشد و از او بخواهد که در آن چارچوب عمل کند، بیندیشد، بنویسد و منتشر کند.

اگر بپذیریم که هر نویسنده‌ای، به شکل‌های گوناگون و در انواع فرم‌های ادبی، در جستجوی راهی است تا بتواند خود را منتشر کند، شاید تا حدودی از این وظیفه شناخت پیدا کنیم. بتوانیم در مسیر آن، تنها در مسیر آن، گام برداریم. (مسیری که امیدواریم بوطیقای نو بپیماید.)

اگر قرار باشد هر نویسنده‌ای خود را منتشر کند، این خود به ناگزیر، همراه است با ویژگی‌هایی از انسان عصر خود. خودی که کسی نیست جز واکنش طبیعی‌یِ انسانِ آگاهِ عصری که در آن زندگی می‌کند. یا (در دوران ما) می‌کوشد

زندگی کند. به روایت دیگر، نویسندهٔ منتشر، همانا انسانِ آگاه عصر خود است. از این رو، کسی که آگاهی را منتشر می‌کند، درواقع عارف با معرفتی است که به ضرورت زمانه منتشر می‌شود. به کلام دیگر اعتراض می‌کند، معترض می‌شود تا بتواند به سهم خود، بخشی از تاریکی و جهالت زمانه‌اش را زایل گرداند. پس، هر متن منتشرشدهٔ انسان آگاه و با اندیشه‌ای، به تعریفی دیگر، همان نویسندهٔ منتشر است که می‌شود به آن گفت: متن معترض یا نویسندهٔ معترض یا اعتراضنامهٔ انسان معاصر.

بنابراین، اگر متنی، کتابی، اثر منتشرشده‌ای، دارای این ویژگی، همانا آگاهی منحصر به فرد شخص اندیشه‌مندی نباشد، نه‌تنها آن اثر نویسندهٔ منتشر نیست که به همین معنا هم، آفرینش نیافته و به تولیدکنندهٔ آن هم دیگر نمی‌شود گفت نویسنده. چنین شخصی، دست‌کم به تعریف رولان بارت، نویساست. یعنی کسی که عمل نوشتن را بدون اندیشه و آفرینش انجام داده است. به سخن دیگر، چنین فردی، از مسیر موردنظر دور افتاده، خارج شده و به وظیفه‌اش عمل نکرده است. نتوانسته یا نخواسته است. در حقیقت، به چنین شخصی نمی‌شود گفت: وجدان آگاه جامعه.

با این مقدمه، شاید بشود به حدود تعریفی از وظیفهٔ نویسنده نزدیک شد و گفت:

وظیفهٔ نویسنده وجدان آگاه جامعه بودن است.

اما اگر این تعریف را بپذیریم، به ناگزیر باید از خودمان بپرسیم وجدان آگاه جامعه‌بودن یعنی چه؟ و بعد از آن در جستجوی پاسخ برای هزاران سؤال دیگر برآییم. مانند: حال چه کسی وجدان آگاه دارد و چه کسی ندارد؟ از کجا و چگونه می‌توان به این آگاهی رسید؟ معیارمان برای شناخت چیست؟ و...

آیا حق‌شناسی و غرور می‌تواند وجدان آگاه باشد؟

آیا خشنودبودن، از خود، پیرامون خود، ننگ نداشتن، می‌تواند وجدان آگاه بپروراند؟

آیا دوست‌داشتن، عشق‌ورزیدن نشان وجدان آگاه نیست؟

به گمان من، این آیاها و هزاران آیای دیگر، همه می‌توانند دارای هر دو جواب باشند. چنان‌چه، یک سردار فاتح جنگ هم می‌تواند و هم نمی‌تواند نمادی از وجدان آگاه باشد.

وجدان آگاه است چراکه از سرزمینش و آرمان‌های خود و هم‌وطنانش دفاع کرده است و سربلند بیرون آمده. وجدان آگاه نیست چراکه برای راضی نگه‌داشتن خود و مردمان سرزمینش از کشتار مردمان دیگر نگذشته است. آن‌چه مسلم است، این شخص، این سردار فاتح، و یا افرادی هم‌چون او، نمی‌توانند شخصیت

منتشر یا نویسندهٔ منتشر باشند و به هیچ‌وجه در چارچوب یا الگوی رفتار و کردار یا وظیفهٔ نویسنده نمی‌گنجند و در تعریف ما از وجدان آگاه جامعه جای نمی‌گیرند. بنابراین اگر نتوانیم تعریف دقیق و روشنی از وظیفهٔ خود، وظیفهٔ نویسنده ارائه دهیم، به یقین می‌توانیم مشخص کنیم که چه کسانی در تعریف ما نمی‌گنجند یا وجدان آگاه یا نویسنده منتشر چه اعمالی را انجام نمی‌دهد یا در راستای آن قرار نمی‌گیرد و اجازه نمی‌دهد به هر شکل، و هر وسیله‌ای، کارش، اثرش یا حضورش عامل یا اهرمی جهت عکس خواست‌هایش قرار بگیرد. خواست‌هایی که در چارچوب بیداری وجدان آگاه جامعه جای می‌گیرد و نویسنده را از خطا مبرا می‌سازد.

همان‌طور که نمی‌شود به فاتح جنگ گفت وجدان آگاه جامعه به یقین به بسیاری از نویسندگان، شاعران و به‌طورکلی فاتحان ــ دست‌کم فاتحان اشغال ذهن مخاطبان ــ رشته‌های دیگر هم نمی‌توان گفت وجدان آگاه جامعه یا شخص منتشر.

موشکافی در شناخت تفاوت‌ها نه در حوصلهٔ این مقال است و نه کار درستی است. چنان‌که در آغاز هم اشاره کردم تعیین و مشخص‌کردن چارچوب، به‌ویژه در این مقوله، به هیچ عنوان پسندیده و درست نیست.

همهٔ این پرسش‌ها و پاسخ‌ها و هزاران پرسش و پاسخ دیگر، می‌آیند و می‌روند نه برای این‌که ما به الگو و چارچوبی مشخص برسیم یا بتوانیم برای هر چیز، دلیل و برهان مشخصی بیاوریم. درست برعکس، این پرسش و پاسخ‌ها درهم تنیده می‌شوند، از دل خود پرسش و پاسخ‌های دیگری تا بی‌نهایت به وجود می‌آورند، تا دریابیم که هیچ الگو و چارچوبی نمی‌تواند ابدی باشد و درنتیجه نمی‌توانسته هم ازلی بوده باشد. اگر هم، به ضرورتی در این مقال جای گرفتند، همانا از برای رسیدن به کورسویی است که وظیفهٔ ما را، وظیفهٔ نویسنده را، وظیفهٔ همکاران **بوطیقای نو** را، در این زمان، در این مکان تا اندازه‌ای روشن می‌کند. تا شاید، روزگاری، روزگاری نه چندان دور، بتوانیم پاسخ‌های کوچک روشنی به گذشته، تنها به پندار و کردار و گفتار گذشته‌مان داشته باشیم و دست‌کم، وظیفهٔ نویسنده را تا حدودی روشن کنیم. شاید بشود بر مبنای شناخت وجدان آگاه جامعه در گذشته، راهی هر چند ناچیز، به آیندهٔ روشن باز کرد و به حافظه‌ای رسید که کمتر، کمتر به خطا تن در دهیم. به‌ویژه به خطاهای فاحش، که تاریخ گذشتهٔ ما کم ندارد. تاریخی که نشان می‌دهد جز در مقاطع کوتاه‌مدت، نویسندگان ما، شاعران ما، هنرمندان ما، به‌ویژه آنان که بیشتر خود را منتشر کرده‌اند، اغلب از وظیفه‌شان دور بوده‌اند، دور افتاده‌اند. نشان می‌دهد، عشق، به‌ویژه عشق فردی، که وحدت واقعی را شکل می‌دهد، مرده بوده است و

متأسفانه هنوز هم در بسیاری‌شان مرده است. به همین خاطر هم، وجدان عصر خود که هیچ، وجدان عصر ما را هم ناآرام کرده‌اند. این گروه نه‌تنها به عصر خود، که به خود و حرفهٔ خود نیز خیانت کرده‌اند و این خیانت را تا به امروز آورده‌اند و لاشهٔ متعفنش، ناخواسته، بر دوش ما افتاده است.

چرا؟ همان‌طور که اشاره کردم، نه‌تنها چرا بسیار است که پاسخ نیز بسیار است. شاید یکی از علت‌های آن، این بوده باشد که بخشی از کارنامهٔ شخصیت‌های ادبی ما، کارنامهٔ ایدئولوژی‌هاست، جناح‌بندی‌هاست. قیل و قال‌های شخصی و منیّت‌های بدون اندیشه، بدون هویت است. اگر زمان را دادگاه صالحی بدانیم، همین دادگاه نویسندگان بسیاری را هم که اکنون بر لبهٔ تیغ این عدالت ایستاده‌اند و چند دهه است متهم شده‌اند، اگر به دفاع از خویش نایستند، محکوم می‌کند. چنان‌چه بسیاری هم تا امروز محکوم شده‌اند و دریافته‌اند که قیل و قال‌هایشان راه به جایی نمی‌برد. دیر یا زود، فراموش می‌شوند و به ناگزیر جایشان را به نویسندگان راستینی می‌دهند که به حق گواه آزادی زمانهٔ خود هستند، بوده‌اند و خواهند بود. نویسندهٔ چند دههٔ پیش، حتا با وظیفهٔ نویسندهٔ چند دههٔ پیش هم مرده است. سال‌ها است که مرده است. چنان‌چه هر انسان بدون کنش و واکنشی مرده است. هر نشریه و هر کتاب منفعلی، مرده است.

۳ ـ بوطیقای نو، تکاپوی راه نو

اکنون، این مجلد از مجلدهای بسیار بوطیقای نو، پیش روی شما است. راه چند و چون آن هم با شماست. می‌تواند بسیار پربارتر و مشخص‌تر باشد. این جلد گواه بخشی از تلاش ما و وظیفهٔ ما است. به یقین به کمک شما، این نیرو چندان خواهد بود که هم همهٔ ما را خرسند خواهد کرد و هم وظیفهٔ ما را روشن.

با این امید که نویسندهٔ امروز بتواند از خود و حرفهٔ خود، دفاع کند. اجازه ندهد منش‌ها، رفتارها و سیاست‌های روز، گمراهش کنند. از صف اول تحلیل‌ها، انتقادها و شناخت شرایط دورش کنند. اجازه ندهد از او نویسایی بیافرینند در صف تفریحات و سرگرمی‌های اوقات فراغت.

امید که چنین نشود و نویسندهٔ امروز به دور از دشنام‌ها، کینه‌ها، بغض‌ها، حسدها، بیافریند و با تمام ویژگی فردی‌اش منتشر شود.

با سپاس از همهٔ کسانی که بی‌شائبه با من بوده‌اند و در این راه، همیشه همراهند. ▣

فروردین ۱۳۷۴

شهرام اسلامی / کاظم امیری

نظریهٔ زیباشناسی تئودور آدورنو

۱ زیباشناسی ـ دست‌کم از سدهٔ هیجدهم ـ همیشه برای متفکران آلمانی مهم بوده است. شیلر راه‌حل مشکل **علت چیست که ما هنوز بربر هستیم؟** را در **تربیت زیباشناسانهٔ انسان‌ها** جست.[1] فریدریش شلگل خواستار **انقلاب زیباشناسانه** شد. نیچه امیدوار بود که زیباشناسی جای علم و اخلاق را بگیرد و بدین‌طریق نظامی را که مبین سوداگری، غایت‌ها و ارزش‌های متحجر است، پس زند، تا فرهنگ‌گزیدگان رخ نماید. اکسپرسیونیست‌ها با شورش علیه جادوزدگی جهان کالایی و ماشینی، علیه بی‌روحی و شیی‌گونه‌شدگی زندگی اجتماعی امید داشتند که هنر به زایش **انسان نو** و **طلوع انسانی** راهبر شود. این خط اندیشه‌ای با صورگوناگونش تا زمان کنونی ادامه می‌یابد. امروز هم از یک سو بسیاری از اندیشمندان هنر را تنها اپوزیسیون علم، تکنیک و قدرت می‌بینند، از سوی دیگر برخی مانند ترانس آوانگارد آن را تنها **مکان بقا تحت شرایط غیرقابل زندگی** می‌دانند.[2]

در این میان در حوزهٔ زیباشناسی دوگرایش نظری در آلمان پس از جنگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند: ۱ ـ هرمنوتیک، که بر حول نظرات مارتین هیدگر شکل گرفته و با گئورگ گادامر، ولفگانگ آیزر و هانس روبرت یاوس رشد و تکامل یافته است. ۲ ـ نظریهٔ انتقادی هنر و با نقد زیباشناسانه که نظرات والتر بنیامین و تئودور ـ و ـ آدورنو را شامل می‌شود. برای این‌دو هنر با مقولهٔ حقیقت پیوند دارد و فلسفه را با محدودیت‌هایش آشنا می‌سازد و نیز «کانونی منفی» است که با ناراستی ایدئولوژی و یکسان‌سازی اجتماعی مقابله می‌کند.

آدورنو همانند بسیارانی دیگر از فلاسفهٔ سدهٔ هیجدهم (به‌طور مشخص ایده‌آلیسم آلمانی و رمانتیک) و هم‌چنین دوست و هم‌فکر خود بنیامین و قطب مخالف خود هیدگر به درهم‌تنیدگی هنر و حقیقت اصرار می‌ورزد، و اگرچه تنها از «محتوای حقیقت» (Wahrheistsgehelt) در آثار هنری یاد می‌کند ولی به اصل مطلب که درواقع قبول مسئله شناخت در اثر هنری است، تردیدی ندارد. درک او از هنر نه‌تنها باید به مثابه پلی میان نظریهٔ شناخت و زیباشناسی ارزیابی شود، بلکه در محور اصلی انتقال نظریهٔ شناخت در بطن زیباشناسی است. ارزش‌شناختی اثر هنری در کنار ارزش اخلاقی و زیباشناسانهٔ آن قرار می‌گیرد و تقسیم‌بندی سنتی فلسفه در سه حوزهٔ اخلاق‌شناسی (= اتیک)، منطق، زیباشناسی (= استتیک) دچار خانه‌تکانی شدید می‌شود.

گرچه آدورنو در اروپا (به ناحق) به عنوان موسیقی‌دان (هنرمند) چندان شهره‌ای ندارد، بلکه او به عنوان منتقدی با شناخت دقیق از موسیقی و ادبیات پایه‌های نظریهٔ جدیدی را در حوزهٔ زیباشناسی بنیان گذاشت. امروز کمتر نظریهٔ جدی در حوزهٔ زیباشناسی موجود است که به نظرات او نپرداخته و یا به‌طور مستقیم از آن تغذیه نکرده باشد. با کمی احتیاط می‌توان ادعا کرد که نظریهٔ زیباشناسی با و بعد از آدورنو وارد فاز جدیدی می‌شود.

با توجه به جایگاه ادبیات در عرصهٔ هنر ایرانی و گسترش آن در سال‌های اخیر، فقدان نظریه‌های زیباشناسی که برای درک پدیدهٔ ادبی ضرورت دارد، بیشتر و بیشتر به چشم می‌خورد. در کنار کمبود و ضعف نظریه‌های فلسفی به نظریه‌های زیباشناسی نیز توجهی نگشته است. با افزایش کمی و کیفی کارهای ادبی، نقد و تفسیر این آثار به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر برای جامعهٔ ادبی ایران مبدل گشته است. خوشبختانه در سال‌های اخیر برخی از اندیشگران به نقصان موجود پی برده و درصدد رفع آن برآمده‌اند، ولی مطالعهٔ این آثار گواه این امر است که به جایگاه و نقش آدورنو به عنوان یکی از مهم‌ترین زیباشناسان سدهٔ اخیر یا کمتر توجه شده و یا به‌کلی فراموش شده است. این نوشته تلاش می‌کند گوشه‌هایی از نظریهٔ زیباشناسی آدورنو را معرفی کند. از آن‌جا که کتاب‌های این فرزانهٔ سدهٔ بیستم هنوز به فارسی برگردانده نشده‌اند، ما راه غیرمستقیم و نامأنوس را برگزیده‌ایم. برای معرفی آدورنو از نقد و تفسیر او دربارهٔ کافکا و بکت که در ایران نویسندگان آشنایی هستند، سود جسته‌ایم.

اگرچه این روش مشروع دچار محدودیت‌های معینی نیز هست، درواقع آن‌چه در این‌جا می‌آید خصیصهٔ پاورقی‌های پرسش‌وار را دارد تا متنی منسجم؛ و گستردگی آثار آدورنو نیز به گسیختگی و شیوهٔ نگارش این متن تأثیر معین خود را گذاشته است. کوتاه سخن، آماج این نوشته تنها فراهم ساختن امکاناتِ درگیری و آشنایی بیشتر با اندیشهٔ آدورنو است.

● هنر مدافع فرد در مقابل جامعه است. برای آدورنو هنر اپوزیسیون صنعت

فرهنگ است. هنر تناقض‌ها را برملا می‌سازد و از نقش فرد و ویژه در مقابل عموم و یکسان‌شدگی دفاع می‌کند. هنر این وظیفه را از طریق نفی انجام می‌دهد.

۲ آدورنو در کنار دوست و هم‌کارش ماکس هورکهایمر مبتکر نظریهٔ «صنعت فرهنگ» (Kulturindustrie) است. صنعت فرهنگ کارگاه سطحی‌گرایی عمومی است، فردیت را می‌کشد و بیننده، شنونده و خواننده را به «سرگرم‌شونده» تنزل می‌دهد. صنعت فرهنگ تناقض‌های اجتماعی را پنهان می‌سازد و از جامعه تصویر وحدت هارمونیک ارائه می‌دهد، و با شکل‌دادن به یک سلیقه و ذائقهٔ عمومی فرد را با جامعه هم‌نوا می‌کند. هدف اولیهٔ صنعت فرهنگ نه گسترش فراست و دانش‌پویا بلکه گسترش سرمایه و کسب سود بیشتر است. سرمایه‌داری اگر در حوزهٔ اجتماعی - اقتصادی اختلافات طبقاتی را کاهش می‌دهد و بدین‌طریق از انقلاب جلوگیری می‌کند، در حوزهٔ ذهن این امر را توسط صنعت فرهنگ عملی می‌سازد. صنعت فرهنگ، تفاوت‌های فرهنگی و اختلاف‌هایی فکری را تنزل می‌دهد و بدین‌وسیله به رضایت فرد از جامعه دست می‌یابد. اگر برای نظام‌های سیاسی در دورهٔ پیشین سازمان‌ها و تشکیلات مهم بود، امروز روابط عمومی (Public Relations) اساسی است. به باور آدورنو و هورکهایمر فرهنگ خود کم‌کم به روابط عمومی تبدیل می‌شود. وظیفهٔ آن دیگر گسترش نگرش انتقادی، شکل‌دادن و حفظ ارزش‌های والا و انسانی نیست بلکه دفاع از منافع مؤسسات در بیرون و سامان‌دادن به خط‌مشی‌ها و مقاصد مدیران، کارشناسان و سیاستمداران در جامعه است. آن‌دو در **دیالکتیک روشنگری** از این گزاره حرکت می‌کنند که فیلم، رادیو و تلویزیون، روزنامه‌ها و مجله‌ها... یک «سیستم» می‌سازند، سیستمی که ذهنیت فرودستی را شکل و قوام می‌دهد.[۳] در سخن از عوارض مونوپل فرهنگی به نقل از توکوویل (A. Tocqueville) می‌نویسند: «جبار [امروز] تن را آزاد می‌گذارد و مستقیم به روح حمله می‌برد. حاکم دیگر نمی‌گوید: تو باید مثل من فکر کنی و بمیری. او می‌گوید: زندگی، مال و منال و هر آن‌چه داری مال توست، اما از این روز به بعد تو بیگانه‌ای در میان ما هستی.»[۴]

در این سیستم تولیدهای فرهنگی به کالا بدل می‌شوند و قصدشان نه روشنگری و حساس کردن مردم، بلکه مشغول داشتن آن‌هاست و به این مفهوم بیان قدرت حاکم‌اند. درواقع امروز «عقلانیت صنعتی خود عقلانیتِ حاکمیت است»،[۵] به هرکسی چیزی برای سرگرمی داده شده تا امکان مخالفت نداشته باشد.

به همین خاطر هم، هنر و فرهنگ برای آدورنو یک پارادکس است. از یک سو، هم‌چون بخشی از سیستم، ذهنیت فرد را دستکاری می‌کند و با تبدیل‌شدن به «فرهنگ توده‌ای» به سرکوب دگراندیشی می‌پردازد. **همهٔ دنیا از فیلتر صنعت فرهنگ می‌گذرد،**[۶] جریانی که ایدئولوژی‌اش تجارت است و در ارتباط مستقیم با سیاست قرار دارد. از نظر آدورنو تکثیر مکانیکی هنر آن را به کالا و شیئی تبدیل کرده، امری که انتخاب و دریافت هنر را سخت دگرگون ساخته است. امروز شنوندهٔ یک کنسرت، خریدار رمانی... قبل از آن‌که از محتوای اثر مطلع باشد آن را برحسب قیمتِ خرید انتخاب می‌کند. آدورنو این نوع دریافتِ هنری را «فهقرایی» می‌داند.[۷] او برای خروج از این بن‌بست خواهان استقلال هنر و هنر اصیل است.

از سوی دیگر، هنر مدافع فرد در مقابل جامعه است برای آدورنو هنر اپوزیسیون صنعت فرهنگ است. هنر تناقض‌ها را برملا می‌سازد و از نقش فرد و ویژه (Das Besondere) در مقابل عموم و یکسان‌شدگی دفاع می‌کند. هنر این وظیفه را از طریق نفی انجام می‌دهد. اگر نظام‌های سیاسی برای یک‌دستی و یگانگی (بگوییم کاذب) تلاش می‌کنند، کارِ هنر در کنار آشتی‌دادن انسان با طبیعت و طبیعت دوم (خویشتن)، برجسته‌کردن تمایزات و اختلافات است. آدورنو به رغم یأس فراوانش هنوز در هنر، امکانات نفی و دگرگونی را می‌بیند. علاقهٔ او به بکت و کافکا از همین نظرگاه دستکاری است. **آشنایی‌زدایی هنرمندانهٔ کافکا، روشی که از خودبیگانگیِ عینی را علنی می‌سازد، مشروعیت‌اش را از محتوا می‌گیرد. آثار او مکانی می‌سازند که از آن‌جا آفرینش چنان ظهور درب و داغانی می‌یابد که انگار جهنم به معنای واقعی باشد. در قرون وسطی شکنجه و اعدام یهودیان وارونه انجام می‌گرفت و حتا در بخش معروفی از تاسیتو (Tacitus) مذهب آن‌ها به عنوان وارونه نفرین شده است. منافقین و گناهکاران را با سر به پایین آویزان می‌کردند. آن‌طور که دنیا بر این قربانیان در ساعات بی‌پایان مرگ‌شان ظاهر شده است، همان‌طور که هم آن را مساح کافکا عکاسی کرده است. نگرش (Optik) رستگاری برای او کمتر از این عذاب‌دهنده نیست. این‌که او را جزء مأیوسان و اگزیستانسیالیست‌های مرد و مأیوس می‌دانند همان‌قدر خطاست که او را معلم علاج بدانیم. او کلام نیچه را در مورد خوشبینی و ناامیدی آموخته است. منبع نور که اعماق جهان را هم‌چون دوزخی روشن کند، خوشبینانه است.**[۸]

می‌توان جهت توضیح این نگرش از داستان «سقوط در توفان» اثر ادگارد آلن پو کمک گرفت. آدورنو، آلن‌پو را در کنار بودلر، کیرکه‌گور و بنیامین جزء معدود کسانی می‌داند که روح و نبض دوران مُدرن را درک کرده است. در این داستان ماهیگیری با برادرش گرفتار توفان می‌شوند. او خود را به آب می‌زند. کم‌کم ترس «اولیه» ماهیگیری به

کنجکاوی بدل می‌شود، او سرعت موج‌ها، شکستن قطعات کشتی را موشکافانه بررسی می‌کند، و در این ارزیابی دقیق در میان فاجعه به موضع «فرامرگ» دست می‌یابد. وقتی درمی‌یابد که دیگر امیدی نیست، بخش زیادی از ترس و دلهره‌اش می‌ریزد و می‌فهمد که تردید و اضطراب و ترس از مرگ، این نیروی اهریمنی مسلط بود، که او را فلج کرده بود. به‌تدریج کنجکاوی او جنبهٔ زیباشناسانه به خود می‌گیرد. او مسئله را همه‌جانبه دریافت و بررسی می‌کند، می‌بیند بخشی از بدنش در توفان سبک‌تر می‌شود، جهت‌های مناسب شنا را کشف می‌کند و درمی‌یابد که به کمک تخته چوبی می‌توان نجات یافت. ماهیگیر در میان توفان از طریق تعمق نجات می‌یابد، برادرش که از ترس در کشتی مانده بود، غرق می‌شود. اگر «فرشته نو» اثر پاول کله در اندیشهٔ بنیامین نقش محوری بازی می‌کند، تصویر «توفان» تأثیر تعیین‌کننده بر نگرش به‌طورکلی و نظریهٔ زیباشناسی او به‌طور اخص دارد. هنر اگر به جای امیددادن واهی، فاجعه را بپذیرد، و آن را همه‌جانبه ارزیابی کند، می‌تواند نشانه‌ای به رهایی‌اش باشد.

● به زعم دیالکتیک روشنگری سلطهٔ انسان بر انسان وقتی قابل انحلال است که سلطه به‌طور کامل محو شود و خودابزاری جایش را به خودانتقادی دهد و اقالیم مختلف هستی، به‌ویژه دو قلمرو علم و معنویت با هم «آشتی» کنند.

۳ یکی از موضوعاتِ مهم کتابِ **دیالکتیک روشنگری** نقد خودابزاری است. پروسهٔ روشنگری که می‌خواست تسلط انسان بر انسان را امحاء کند، خود نوع جدیدی از چیرگی آفریده است: تسلط خودابزاری. به زعم آن‌دو فرایند شناخت ابزاری شده است. انسان از نظرگاه سودرسانی و منفعت در سیستمی از مفاهیم شناخت و چیزها را توضیح می‌دهد و بدین‌طریق بر چیز تشریح‌شده چیرگی می‌یابد، ولی این چیرگی به عکس خود بدل می‌شود و همین تزِ اساسی و جدید در **دیالکتیک روشنگری** است: سلطه بر علیه طبیعت به سلطه علیه خود و هم‌نوعان تبدیل شده است. عقل دیگر منشاء آفرینش اعمال نیک نیست بلکه خصیصهٔ کارکردی دارد و چیزها را از زاویهٔ سودرسانی و موفقیت می‌بیند. برخلاف آرمان‌های «روشنگری» مسئله دیگر تنها بهتر و راحت زیستن است و نه نیک زیستن بر اساس اخلاق آگاهانه که حق فرد را محترم می‌شمارد.

به زعم **دیالکتیک روشنگری** سلطهٔ انسان بر انسان وقتی قابل انحلال است که سلطه به‌طور کامل محو شود و خودابزاری جایش را به خودانتقادی دهد و اقالیم مختلف هستی، به‌ویژه دو قلمرو علم و معنویت با هم «آشتی» کنند. از نظر آدورنو هنر، اقلیمی است که پنجره‌ای به نادیدنی‌ها، ناگفتنی‌ها، به فضاهای دور دارد، ـ اقلیمی که خود در آن ناتوان است ـ تا به نهایی حضور یابد و بتواند بشناسدش. **خوشبختی در آثار هنری همان فرارکردگی** (Entronnensein) است،[9] فرار از محدودیت خرد که راه را بر عواطف و خلجان‌های روح می‌بندد. گاهْ حقیقی در هنر، در سودمندی ـ آن‌سان‌که خردابزاری می‌پندارد ـ نیست بلکه در بی‌هدفی است. آدورنو در همین رابطه «زیباشناسی برین» (Asthetik des Erhabenen) کانت را دوباره جان می‌بخشد و بازبینی می‌کند. در این زیباشناسی دو لحظهٔ «میل یا بی‌میلی» یا «لذت و درد»، دو لحظهٔ آفرینش هنری، به هم تنگاتنگ عجین‌اند. آدورنو رابطهٔ این زیباشناسی با قدرت را زیر سئوال می‌برد و سعی می‌کند آن را از چیرگی نفس و غیرآگاه برهاند. این امر ممکن است وقتی که هنر احترام به تن (یا دقیق‌تر بگوییم ضمن اعادهٔ حیثیتِ تن) خود را اسیر احساسات و عواطف نکند و خرد حصیصهٔ شوریده ـ شورشی به خود گیرد. به عبارتی ساده‌تر، آدورنو به رغم اهمیت دادن به حوزهٔ ناآگاه در کار هنری به اهمیت تعقل بازتابنده تأکید می‌ورزد: نه نفی انتزاعی خِرَد، نشانهٔ فراست است و نه پذیرش خشونت و زور خِرَدگرایی که می‌خواهد به امیال و نیازهای تن صورت اخلاقی و سنجیده بدهد. رفتار زیباشناسانه نه تقلید بلافصل است و نه سرکوفت. بل فرآشدی است که در آن «عشق» (Eros) و شناخت یکی می‌شوند.[10] کافکا جزء معدود هنرمندانی است که داده‌های عینی را با ترنمات عاطفی ـ حسی ماهرانه می‌آمیزد. این را می‌توان در خاطرات دوستش ماکس برود خواند. ماکس برود به رغم اعتقاد به زیبایی **ورتر** (Werther) اثر مشهور گونه احساساتی‌بودن آن را به طعنه نکوهش می‌کند. کافکا در نامه‌ای به او جواب می‌دهد: **تو می‌گویی، ورتر چه‌قدر زیباست. من می‌گویم: اگر مایل به گفتن حقیقت هستیم، در آن صورت هیجان‌هایی عاطفی در آن فراوان‌ست.**[11]

● در تحلیل نمایشنامهٔ بکت به فقر فلسفه اشاره می‌کند که در فقر و نکبت شخصیت‌های نمایشنامه نهفته است. و این سوای خواست و ارادهٔ بکت (به عنوان نویسنده) در اثر هنری جستجو و دنبال می‌شود.

۴ آدورنو با اشاره به نیچه به درستیِ انتقادِ او از

نظریهٔ فلسفی دربارهٔ حقیقت می‌پردازد. بحث پیرامون حقیقت، جایگاه ویژه‌ای را در دستگاه مفاهیم او به خود اختصاص می‌دهد. هرچند که مسئلهٔ حقیقت جدا از مقولات فلسفی همه‌جانبه قابل بحث نیست. لیکن می‌توان در رابطه با هنر، نکاتی چند از نظریهٔ زیباشناسیِ آدورنو را حول و حوش مفهوم «حقیقت» یادآور شد.

آدورنو با انتقاد به سنت فلسفی که درصدد توضیح «علمی» دنیا، از فلسفه تنها سیستم و نظام مفاهیم را استنباط می‌کرد، به امری جامعه‌شناسانه انگشت گذاشت. او به ناتوانی فلسفه در شکل گذشتهٔ خود، یعنی به مثابه سیستم‌های فلسفی و دستگاه نظریه‌ها می‌رسد و با انتقاد به سیستم‌سازی که درواقع شکل هرم اجتماعی قدرت را در خود منعکس می‌کند، جایگاه جدیدی را برای حقیقت در نظریهٔ خود جستجو می‌کند. در این رابطه آدورنو در اثر هنری چیزی بیش از لذت و تفریح و سرگرمی را جویا می‌شود. اثر هنری برای او تبدیل به هیروگلیف می‌شود که در نقد و تفسیر مکمل خود را می‌یابد و بر «محتوای حقیقت» بدین‌سان پرتو می‌افکند. حقیقت و یا محتوای حقیقت (آدورنو معمولاً از محتوای حقیقت در این رابطه نام می‌برد) به واسطه هنرمند نیست که در اثر هنری گذاشته می‌شود، بلکه مواد و مصالح زیباشناسانه، حقیقت را از یک سو در خود پاسداری و حمل می‌کنند و از سوی دیگر کلید نقد اثر هنری را فراهم می‌سازند. آدورنو از اثر هنری به عنوان «گاوصندوق» یاد می‌کند و مواد و مصالح زیباشناسانه را همانند شمارهٔ رمزگاو صندوق می‌داند. با آگاهی به این رمز و ترکیبِ درستِ شماره امکان گشایش اثر هنری فراهم می‌آید.

نظریهٔ زیباشناسانهٔ حقیقت در بستر «تولید» اثر هنری است که قابل تبیین است و این‌جاست که عینیت اثر هنری سوای دریافت گیرنده مقبولیت پیدا می‌کند. آدورنو نه‌تنها به پیچیدگی دریافتِ زیباشناسانه اذعان دارد بلکه به سرانجام تبیین و تفسیر هنری در این هزارتو نیز توجه می‌کند و در راه نجات اثر هنری از خودرأیی دریافت‌کننده بر جنبهٔ تولید اثر هنری پافشاری می‌کند. او در تحلیل نمایشنامهٔ بکت به فقر فلسفه اشاره می‌کند که در فقر و نکبت شخصیت‌های نمایشنامه نهفته است. و این سوای خواست و ارادهٔ بکت (به عنوان نویسنده) در اثر هنری جستجو و دنبال می‌شود. اثر هنری تبدیل به ساعت آفتابی می‌شود که در هر دوره و زمانی معیار سنجشی برای روابط پیچیده و به ظاهر ناروشنِ جامعه می‌شود.

ارزشِ (جامعه)شناختی اثر هنری نه با پرداختن مستقیم به موضوع‌های گوناگون بلکه در عناصر زیباشناسانه‌ای که موجد پدیدآمدن اثر هنری گشته‌اند، شکل می‌گیرد. محتوای حقیقت در اثر هنری برملاکنندهٔ حقیقت موجود در جامعه است. حقیقت (زیباشناسانه) هنری ماهیتی سخت، ایستا و حاضر و آماده در اثر هنری نیست که بتوان به آسانی آن را مشاهده کرد. آدورنو پروسه‌وار بودنِ این امر را در رابطهٔ تنگاتنگ با نقش «واقعه‌مانند» حقیقت زیباشناسانه بررسی می‌کند. حقیقت زیباشناسانه همانند واقعه‌ای است که در لحظه‌ای به وقوع می‌پیوندد و از وجود خود ما را آگاه می‌سازد. در حضور لحظه‌ای، مفهوم ناپایداری و حرکت لرزشی حقیقت تداعی می‌شود. برای نمونه، آدورنو تصویر فشفشه و آتش‌بازی را مطرح می‌کند. اثر هنری همانند فشفشه در یک لحظه شکلی معین و قابل رؤیت به خود می‌گیرد و در لحظهٔ بعد دیگر چیزی جز خاکستر سوخته از آن باقی نمی‌ماند و تاریکی جای فرم درخشان را می‌گیرد.

● از سوی دیگر در هنر روحی به عصیان برمی‌خیزد و هرگام به خطا گذاشته شده را فریاد می‌کشد. هنر اصیل با اعتراض به این حرکت تاریخ به پاسداری از ارزش‌هایی دست می‌زند که خود هر آن دستخوش دگرگونی هستند. قدرت انتقادی هنر در شورش علیه آن چیزی که موجود است و در آرزوی آن چیزی که هنوز نیامده است سازماندهی می‌شود.

۵ در کتاب دیالکتیک روشنگری آدورنو و هورکهایمر با تفاوت‌گذاری میان دنیای اسطوره‌ای و عصر «روشنگری» سریعاً به هم درآمیختگی این‌دو اشاره می‌کنند. به زعم آن‌دو، درک تاریخ آگاهی به درهم‌تنیدگی این‌دو است و فهم دیالکتیکی از تاریخ به مرزبندی مشخصی می‌رسد، با دیالکتیک هگلی که با تمام عظمت و شکوهمندی‌اش تک‌خطی می‌نمایاند. تنازع بقا که انگیزه اولیهٔ بشر برای تمام فعالیت‌های ذهنی و عملی بوده است هم‌چنان تأثیر خود را بر این فعالیت‌ها می‌نهد و تاریخ را شکل می‌دهد؛ این فعالیت‌های ذهنی و عملی انسان شکل‌های پیچیده‌ای به خود می‌گیرند و تا سطح استقلال از علیت خود جایگاه مشخصی را به خود اختصاص می‌دهند. رابطهٔ فعالیت ذهنی و عملی انسان در حوزه‌های متفاوت در هاله‌ای از ابهام و رمز غوطه‌ور می‌شود و گسیختگی در حوزه‌های متفاوتِ تلاش بشری جای یک‌دستی و به هم پیوستگی در دنیای اسطوره‌ای را می‌گیرد.

هر که در رابطهٔ تنگاتنگ با آیین‌های مذهبی و نیازهای متافیزیکی آغشته به تقدس متولد می‌شود، به آرامی راه خود را پیش می‌رود و طلب رهایی می‌کند. نفوذ و تأثیر مذهب و آیین‌های دینی در هنر یا کم می‌شود و یا آن‌چنان پنهان می‌شود که بازشناسی آن تنها از طریق

پدیده‌شناسی گسترده‌ای امکان‌پذیر می‌شود. ملاحظه‌های معین برای تنازع بقا انسان را وادار به سلطه بر طبیعت می‌کند. سلطه و دگرگونی طبیعت تنها زندگی انسانی را راحت‌تر نمی‌سازد، بلکه سلطهٔ انسان بر انسان را نیز زمینه‌ساز می‌شود، به عبارتی کارد دولبه در دست انسان گذاشته می‌شود، در این‌جاست که تاریخ طبیعت با تمام پارادکس خود به دید و مفهومی محوری در نظریهٔ آدورنو مبدل می‌شود. آن‌جا که تاریخ به معنای درست و اخص کلمه به کار برده می‌شود دیگر خبری از طبیعت ناب نیست و برعکس. تاریخ انسانی (تاریخ همیشه تاریخ انسان‌ها است) در پیوند با طبیعت و سرگذشت آن نزد آدورنو به تاریخ فاجعه‌های مکرر بدل می‌شود. تاریخ فاجعه‌وار انسانی درواقع به هم‌پیوستگی فاجعه‌های تاریخ است.

در این متن و درک از تاریخ، هنر آینهٔ بغربج این حرکت جامعه می‌شود. با تغییر طبیعت خویشتن انسانی نیز دچار دگرگونی می‌شود و هنر نیز الزاماً به این دگرگونی گردن می‌گذارد. استقلال هنر، که در دورهٔ جنبشی و بلوغ از طرف نظریه‌های زیباشناسی طرح و دفاع می‌شد، کم‌کم زیر سئوال می‌رود. هنر خود را از نیازهای بی‌واسطهٔ بشری جدا می‌سازد و بدان درجه تنزل می‌یابد که تنها در اوقات فراغت و جهت سرگرمی مورد مصرف دارد، هنردر راستای توجیه فاجعه‌های تاریخی، با سرپوش گذاشتن بر خشونت موجود در جامعهٔ انسانی، با نفی دگرگونی سلطهٔ موجود و موجه جلوه‌دادن آن و سرانجام به مثابه سوپاپ اطمینان جامعهٔ عاری از عدالت، استقلال خود را نیز زیر سئوال می‌برد.

از سوی دیگر در هنر روحی به عصیان برمی‌خیزد و هرگام به خطا گذاشته شده را فریاد می‌کشد. هنر اصیل با اعتراض به این حرکت تاریخ به پاسداری از ارزش‌هایی دست می‌زند که خود هر آن دستخوش دگرگونی هستند. قدرت انتقادی هنر در شورش علیه آن چیزی که موجود است و در آرروی آن چیزی که هنوز نیامده است سازماندهی می‌شود. دنیای برزخی هنر در این میدان مغناطیسی وسیع آرائیش داده می‌شود. آشوبتس تبدیل به نقطه عطفی در درک از تاریخ می‌شود که در آن همه ارزش‌های به‌دست آمده توسط خِرَد مبدل به زباله می‌شود، لحن تحریک‌کنندهٔ آدورنو که می‌گوید: **فرهنگ و تمام انتقاد به آن بعد از آشویتس زباله‌ای بیش نیست** گواه این مطلب است.

بکت در «بازی آخر» بدون بازگویی فاجعه، که قبلاً رخ داده باشد، فاجعه را ترسیم می‌کند. شخصیت‌های متلاشی‌شده زبانی متلاشی دارند. آنان حاملان ذهنیت و آگاهی بمباران‌شده‌ای هستند که از تاریخ انسانی به ارث برده‌اند. بکت بدون زبان تبلیغات، عاری از تبلیغ و تهییج آرکتیپ‌های انسانی را به معرض نمایش می‌گذارد که محصول و تولید توفانی جامعه و تاریخند. «بازی آخر» به بررسی فاجعهٔ دوران ما در شیشهٔ آزمایشگاه دست می‌زند و از این واهمه ندارد که چیزی را تقدیس کند. تمام عناصر نمایشنامه‌های سنتی درهم می‌شکنند. نقطهٔ اوج در نمایشنامه‌های گذشته در هبوطی ابدی جریان می‌یابد. درام با بکت به بلوغ می‌رسد تا که با زبان خود مرگ خویش را آگاهانه اعلام کند.

● کار هنری هم باید عدم شکل‌گیری سوبژکت را به نمایش بگذارد، کاری که بکت در «بازی آخر» به بهترین وجهی انجام می‌دهد و هم این «ناهمبا» را نجات می‌دهد.

۶ ژان فرانسوا لیوتار، فیلسوف فرانسوی، در نوشتارش «آدورنو چونان شبطان» بر این باور است که هیچ اندیشگری در سدهٔ بیستم به اندازهٔ آدورنو غمخوار مرگ سوبژکت نبوده است و هیچ فیلسوفی چون او به اهمیت فردیت تأکید نورزیده است.[۱۲] از زاویهٔ جامعه‌شناسی «تاریخ پایانی سوبژکت» با شکست عصر لیبرالی در ارتباط است. سرمایه‌داری توانست با اقتصاد آزاد و برنامه‌ریزی استثمار را کاهش دهد، گرسنگی و فلاکت را کمتر کند ولیکن ناانسانیت را نیز به کمال رساند. **حداقل اخلاق**، یکی از معروف‌ترین آثار آدورنو، را باید هم‌چون مرثیه‌ای بر مرگ سوبژکت خواند. از نظر آدورنو امروز تمامی ملت‌ها، «سوبژکتِ بدون سوبژکت» هستند، در بمب‌ها و راکت‌ها **وضعیت عقل کل خودش را به‌طور سمبلیک بیان می‌کند: من عقل کل را دیده‌ام، نه سوار بر اسبی، بلکه بدون کله پروازکنان، امری که فلسفهٔ تاریخی هگل را زیر سئوال می‌برد.**[۱۳] به باور آدورنو پیشرفت تاریخی وحدت تکنیک و سرکوب است، از دوران سنگی تا بمب اتمی صراط مستقیمی است که تاریخ پیموده است. بربریت به انسانیت منجر نشده، برعکس سلطه انسان بر طبیعت، سیلی بر گوش خود است و تداوم تاریخ در واقعیت گسیختگی‌ای بیش نیست. تاریخ هنوز به‌مثابه تاریخ انسانی آغاز نشده است، آن‌چه بوده تاریخ سلطه و سازمان بوده است، چیزی که چونان بار هزاره‌ها راه آینده را بر ما سد می‌کند، امری که کافکا در داستانش «تحقیقات یک سگ» به روشنی نشان داده است.

موضع آدورنو در رابطه با فرد و سوبژکت بسیار پیچیده و چندپهلوست. به باور او بورژوازی دیگر قادر نیست سوبژکت تاریخ باشد و پرولتاریا نیز در وضعیتی نیست که به این تاریخ سراسر وحشت مُهر پایانی بزند. از سوی دیگر، آدورنو هنوز امکانات تاریخی و نیروی مقاومت را در فرد می‌بیند و به همین خاطر به نجات «ویژه»، ناهمبا (Nicht identitat) و اختلاف اهمیت می‌گذارد. کار هنری هم باید عدم شکل‌گیری سوبژکت را به

نمایش بگذارد، کاری که بکت در «بازی آخر» به بهترین وجهی انجام می‌دهد و هم این «ناهمبا» را نجات می‌دهد. البته آدورنو در این مورد هم به جنبهٔ نفی در هنر بیشتر تأکید می‌کند، از این جهت می‌توان سخنِ بورگن هابرماس را، این‌که نقد آدورنو آگاه‌کننده است درحالی‌که نقد بنیامین آزادکننده است، تأیید کرد.[۱۴] آدورنو در مقالهٔ کافکا می‌نویسد: **درحالی که در اندورن، آن‌جا که انسان‌ها ساکن‌اند، مرض لانه دارد، گوشه‌های قایم موشک‌بازی دوران بچگی، مکان‌های ترک‌شده مثل پله‌ها جایگاه امیدند... منفی را انجام‌دادن، هنوز پیش روی ماست، مثبت قبلاً به ما داده شده است.**[۱۵]

از برتولت برشت جمله‌ای برای ما به ارمغان مانده است که به بهترین، مختصرترین و موجزترین شکلی جنایت وارده بر فرد را بیان می‌کند و نیز مشارکت خود او در این جنایت را: **حزب هزار چشم دارد، اما فرد تنها دوتا. و علیه همین است که آدورنو از فرد می‌خواهد که به همان دو چشمش اعتماد داشته باشد و به پیکار برخیزد، یعنی با همهٔ کلی‌ها، همهٔ جهان‌شمول‌ها، که می‌خواهند ما واقعیت را از پس آن عینک‌های خوش‌رنگ بنگریم که به ما می‌دهند. و ادعا دارند که به نام ما و برای بهیِ ماست که عمل می‌کنند و می‌اندیشند. هم‌چنان که اشتیرنر، در کتابش یگانه و ویژگیش، از ما می‌خواهد که با همهٔ شکل‌های عُرفی‌شدهٔ شرع، هم‌چون دولت، بشریت، طبقه، که همگی مراجعی برای خود ویران‌کُنیِ من ما هستند، به نبرد پردازیم. فراخوان آدورنو، [به گمان ما]، این است که هریک از ما، هرجا که هست، هر پیشه و کاری که دارد، بکوشد تا رمزِ دروغی را که از تمامیت، از عینیت، به سوی او می‌آید، با هنگام‌ها و نمودهایی که از آن می‌شناسد و خود درگیرشان است، بگشاید و بازگوید.»**[۱۶]

● شوکِ زبانی که آدورنو برای تمام آثار هنری مهم می‌داند، در این‌جا ملموس می‌شود. زبان با فاصله‌گیری از مراوده و نقش کاربردی ـ ارتباطی زبان در «صنعت فرهنگ»، خود را در فضایی مستقل از رابطه علت و معلولی می‌یابد.

۷ نقد ادبیات و فهم اثر ادبی بی‌شک در رابطهٔ تنگاتنگ با مسئلهٔ زبان قابل تبیین است. آدورنو با درک معینی از زبان و فلسفهٔ آن به نقد آثار ادبی از جمله آثار کافکا و بکت می‌پردازد. موسیقی برای آدورنو کامل‌ترین فرم انتقال زیبایی‌شناسانهٔ احساس و تفکر است، چراکه در موسیقی برخلاف زبان «معنادار» (bedeutende) غایتمندی در جلوهٔ اصوات رخ می‌نمایاند و هم‌زمان خود را پنهان می‌کند، چراکه موسیقی را با مفاهیم مشخص قرابتی نیست. تصویر آدورنو از موسیقی **بدین‌گونه** قابل فهم است،[۱۷] که در موسیقی ایده [مضمون] نام الهی و شکل‌گیری این نام مد نظر است. موسیقی دعای اسطوره‌زدایی گشته است که در شاهراه رهایی از جادو در تلاش تأثیری همه‌جانبه می‌روید. در موسیقی نام‌ها فراخوانده می‌شود بی‌آن‌که معانی آن‌ها خاطرنشان شود. برای روشنگری مسلح به خِرَد دست‌بازی به قالب‌های مذهبی به ظاهر پارادُکس می‌نمایاند. ولی آن‌جا که مذهب به مثابه گنجینهٔ تمدن بشری نگریسته شود و ارزش‌های معرفتی بشر در گزاره‌های مرموزی به هم تنیده شوند، مذهب به زرادخانهٔ عظیم شناخت بدل می‌شود. در این رهگذر و در رابطه با مسئلهٔ زبان آدورنو در **دیالکتیک روشنگری** به «ممنوعیت نام‌گذاری» که در سنت دین یهود و تورات ریشه دارد، اشاره می‌کند. در آن‌جا بر این امر اصرار می‌شود که برای خدا نامی از جانب بشر معین شود، چراکه شیئی گشتنِ خدا از این‌جا شروع می‌شود.

آدورنو خداشناسی خود را «خداشناسی بازگونه» می‌نامد و از این گذرگاه رهیافتی به جامعه فراهم می‌سازد، و در توضیح نمادهای جامعه‌شناسانه از این امر به حقیقتی از سامانهٔ جامعه که در موازیت با «برین» (Transzendenz) مذهبی در حرکت است دست می‌یابد. «پیام‌رسانی معانی» (Mitteilung der Bedeutungen) نزد آدورنو به مسئله‌ای بغرنج بدل می‌شود، او در انتقاد به فسخت اول این ترکیب یعنی «پیام‌رسانی» می‌نویسد: **پیام‌رسانی اما به استقلال مربوط می‌شود: به استقلال پیام‌رسان که محتوایی را در قالب فرم متعین می‌سازد و به استقلالِ گیرنده‌ای خیالی و انتزاعی که فرم در جهت او شکل گرفته است تا او (گیرنده) دریابد، قانونی که در این چارچوب حضور دارد خود به واسطهٔ پیام‌رسانی فاقد ارزش می‌شود.**[۱۸] اصل پیام‌رسانی با میانجی‌گری ناقض شرایطی است که در آن میان برون‌آخته و درون‌آخته سازشی صورت گیرد. در نظر آدورنو امری که به واسطهٔ میانجی‌گری منتقل و تفهیم شود ما تَقَدم به صورت شی، قابل غُور و تفکر است. این موضوع که انتقاد آدورنو متوجه پیام‌رسانی و نه معانی است در نقد کافکا آشکار می‌شود. آدورنو اختلافی میان سمبل و معنی قایل می‌شود: «هر جمله‌ای [نزد کافکا] همان‌طور که نگارش شده، حضور دارد و هر جمله‌ای نیز معنایی دارد. این‌دو خود آن‌چنان نیستند که سمبل میل دارد یعنی درهم تنیده، بلکه از هم جدا گشته‌اند.»[۱۹] معنا و پیام‌رسانی در پیوند با هم ولی یکی نیستند. امری که هر اثر هنری اصیل با خود به همراه دارد. معنا نظر به امکان عینی میل به «بهترشدن» دارد، حال آن‌که پیام‌رسانی به امر موجود بد معطوف می‌شود: **آوای دهشت که همراه آن امر غیرعادی و غیرمترقبه (Ungewohnte) تجربه می‌شود، به نامش مبدل**

می‌شود.[۲۰]

امر غیرعادی و ناشناخته از طرفِ انسان، بیگانگی موجود در طبیعت است. در دورانی از طفولیت انسان (دورهٔ مانا) که در تمام اشیا و مظاهر طبیعی روحی از طرف انسان مشاهده می‌گشت، جدایی میان ذهن و عین بدین‌گونه نبود که در خلال فرآیند شکل‌گیری ذهنیت و شیی‌گشتن طبیعت با آن مواجهیم. ویژگی نمادگونهٔ زبان شروع این جدایی است آن‌جا که به نام توضیح و روشنگری، زبان به خدمت گرفته می‌شود و این تکامل در بستر شکل‌گیری سلطه اجتماعی راه خود را هموار می‌کند.

در نقد اثر بکت، «بازی آخر» آدورنو به تحلیل از زبانِ این نمایشنامه می‌پردازد. زبان در ساختمان منطقی و مفهومی خود نه از طریق حذف عناصر کلیدی و تبدیل و تقلیل آن به اصوات است که کاربرد خود را از دست می‌دهد بلکه به واسطهٔ آبسورد [پوچ]بودن عناصر زبانی است. بکت در تکرار جمله‌ها و با به خدمت گرفتن دلقک‌واری شخصیت‌ها، هر جمله‌اش را تبدیل به پوچی و حماقت می‌کند؛ تا بتواند مرزهای زبان معمول ادبیات را درهم بشکند. این فروپاشی زبانی در این اثر بیانِ آگاه از خودبیگانگی است. بریده بریده، کلمه‌های بی‌ارزش و ناتوان که چنین به هم جوش خورده‌اند بازتاب کوبر بی‌انتهای زبانِ تبلیغات و آگهی است که در این نمایشنامه به چشم می‌خورد. آدورنو با یک مثال فقر زبانی موجود در جامعه را روشن می‌کند: در این اثر گویا بکت به ضبط گفتگوهای معمول در مهمانی‌های ملالت‌آور دست می‌زند و سرانجام برای تحقیر مهمانان این گفتگوها را پخش می‌کند. شوکِ زبانی که آدورنو برای تمام آثار هنری مهم می‌داند، در این‌جا ملموس می‌شود. زبان با فاصله‌گیری از مراوده و نقش کاربردی ـ ارتباطی زبان در «صنعت فرهنگ»، خود را در فضایی مستقل از رابطه علت و معلولی می‌یابد. در این فرم ایده‌آل زبان خود را از گوینده رها می‌سازد و خود به سخن درمی‌آید.

● استعاره هم جنبهٔ زیباشناسی دارد و هم جنبهٔ شناخت‌شناسی، به زبان نیچه، استعاره سکوی پرش شناخت است.

۸ انکار جنبهٔ ارتباطی هنر در **نظریهٔ زیباشناسی** آدورنو جوانب مختلف دارد. اثر هنری پیش از همه باید امر ارتباطی را در حوزهٔ زبان زیر سئوال برد. از نظر آدورنو هنر باید سعی کند خود را از دلالت‌های معنایی و کلام نهایی خلاص کند. زبان هنری امکانات مختلف در اختیار دارد که با استفاده از آن‌ها از یگانگی معنا در اثر جلوگیری می‌کند. نماد، استعاره، کلمه‌های چندمعنایی... از این‌گونه‌اند. نیز حرکت‌ها و اداهای شخصیت‌ها می‌توانند کمک کند که اثر هنری از وحدت معنا و تفسیر عقلانی آن فرار کند و بیشتر و بیشتر رازآمیز شود. آدورنو کافکا را یکی از آوانگاردهای دگرگونی معنا در اثر هنری می‌داند. زبان کافکا معنا را **نظیر ستون‌های زندگی در قبرستان‌های سدهٔ نوزدهم درهم می‌شکند و نخست این شکسته‌ها علایم [زبانی] آنند.**[۲۱] اغلب اداها نقطهٔ مقابل کلمه‌ها هستند؛ پیشازبانی و نتایج مقاصد از چندمعنایی سبقت می‌گیرد که مثل بیماری هرچیز معنادار را نزد کافکا بلعیده است: ک گفت: **نامه را خوانده‌ام، محتوایش را می‌دانی؟**، بارناباس جواب داد: **نه، به‌نظر می‌رسید نگاهش بیشتر از کلمه‌ها سخن می‌گوید**[۲۲] زبانِ کافکا ساده و صمیمی و بی‌جانب است، هیاهو راه نمی‌اندازد، به جای آن‌که موعظه کند و معنا پخش سازد، نام می‌برد و به این خاطر از نظر آدورنو به موسیقی نزدیک است: **زبانِ واقعی هنر بی‌زبانی است، لحظهٔ بی‌زبانی آن به دلالت ادبی آن ارجحیت دارد، چیزی که موسیقی داراست.**[۲۳] زبان کافکا عاری از احساسات و رمانتیک الکی است. در آن چیزی از **صدای آرام طبیعت** ـ آن‌سان‌که گوته می‌گفت ـ نهفته است،[۲۴] و هرجا که به حالت‌ها و اداهای آدم‌ها تکیه می‌کند، می‌خواهد بیان‌گوی ازلی‌ترین وضعیت زبان باشد و می‌کوشد «عناصر سرکوفت‌شده توسط انسان خِرَدگرا» را بیان کند. در این تصاویر هستی چهره می‌نمایاند و از این لحاظ می‌توان از آثار کافکا بیشتر از هستی‌شناسی (Ontologie) آموخت.[۲۵]

بنیامین پیشتر از آدورنو به این موضوع پی برده بود، او در تحلیلش از آثار کافکا نوشت: **می‌توان با اطمینان خاطر گفت که مجموعه آثار کافکا دربرگیرندهٔ گونه‌ای نظام رمزی در مورد اداها و اشارات است که به یقین نمی‌تواند معنای دقیق نمادینی برای پژوهنده‌ای داشته باشد که خارج از این محیط قرار گرفته است. نویسنده می‌کوشد تا این معنا را از زمینه‌های دگرگون‌شونده و گروه‌های تجربی به‌دست آورد.** او به نقل از ماکس بُرود می‌افزاید: **جهان آن واقعیت‌ها که برای کافکا اهمیت داشت، جهان نادیدنی بود.**[۲۶] و از نظر آدورنو، چیزهای شگفت نیست که مایهٔ شگفتی می‌شود بلکه چیزهای ساده و معمولی است.

آدورنو تأکید شدید به جنبه‌های سمبولیک در آثار کافکا را رد می‌کند. این‌که نماد از چیز موردنظر فراتر می‌رود شکی نیست، و حتا همین‌قدر که نشان می‌دهد قطعه‌هایی از اثر هنری از کلیت آن جدا می‌شوند، قابل ارج است، با این حال خطاست که چنین ویژگی را به آثار کافکا نسبت دهیم. برای نمادها حدودی معین شده است و بالاخره تابع کل است. درحالی که کافکا همهٔ مرزها را درهم می‌شکند. آثار کافکا از یک سو مملو از استعاره‌اند. استعاره هم جنبهٔ زیباشناسی دارد و هم جنبهٔ شناخت‌شناسی، به زبان نیچه، استعاره سکوی پرش شناخت است. از دیگر سو داستان‌های کافکا بیشتر

تمثیلی‌ست تا سمبولیک. بنیامین به‌درستی آن را «حکایت‌گونه» (Parabolisch) تعریف کرد. تمثیل بیشتر از طریق گسست و ممانعت توضیح می‌دهد تا از راه بیان.[۲۷] در همین رابطه آدورنو می‌افزاید: آثار کافکا چنان‌اند که بین آن‌ها و قربانی‌شان (خواننده) فاصلهٔ ثابت وجود ندارد، بلکه چنان احساسات او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که مثل بینندهٔ نخستین فیلم‌ها در این هراس است که مبادا قطار عازم در فیلم او را زیر کند. این نزدیکی روانی خشن از عادت خواننده به «این‌همانی» (Identifikation) جلوگیری می‌کند. بر این اساس به حق سورآلیست‌ها او را از خود می‌دانستند.[۲۸] آنکه این موضوع را می‌فهمد و ترجیح نمی‌دهد راهش را کج کند، در این هزارتو به جای وحشت کم‌کم مثل خواندن حکایت‌ها میل و شوقش می‌افزاید. در جستجوی کلام گم‌شده خواننده به همان اندازه تلاش می‌کند که نویسنده، تنها بازماندگان می‌توانند در خانهٔ کافکایی ساکن شوند.

● طنین قانونمندی هنر آوانگارد در بطن اثر هنریِ آوانگارد نهفته است.

۹ در «بازی آخر» اتفاق عجیب و غریبی نمی‌افتد. ولی آن‌جا که فرم صلابت آبدیده‌ای به خود گرفته است، هر جمله، نه هر کلمه تبدیل به غوغایی می‌شود. آدورنو با تحلیل موشکافانه از فرم اهمیت آن را برای درک اثر هنری بیان می‌کند. تأثیر جامعه از طریق تحمیل رابطه‌های مکانیکی در اثر هنری تنها در خور رئالیسم سوسیالیستی است. تأثیر جامعه بر اثر هنری در پیوند مصالح و مواد و انتخاب آن از طرف هنرمند صورت می‌گیرد. فرم در نزد آدورنو از تعریف سنتی آن فاصله می‌گیرد، در این‌جا دیگر فرم و محتوا دو پارامتر تعیین‌کنندهٔ اثر هنری نیستند. آدورنو در اهمیت فرم به غلو به نظریهٔ فرمالیست‌ها نزدیک می‌شود تا اهمیت این امر را روشن سازد. فرم و محتوا از هم جدا نیستند. در **نظریهٔ زیباشناسی** آدورنو این‌دو در پیوند با هم و کشمکش با هم زندگی می‌کنند. آدورنو به جای فرم و محتوا تقابل فرم و انتخاب هنرمند از مواد و مصالح را مطرح می‌کند. فرم تمام عینیت مواد و مصالح هنری را شامل می‌شود و انتخاب هنرمند عنصر ذهنی را شکل می‌دهد.

در «بازی آخر» چهار شخصیت، نام‌های چهارحرفی دارند که هرکدام برای خود تفسیری جداگانه را می‌طلبد، در این‌جا فقط با اشاره به نظریهٔ نام نزد آدورنو به کوشش او برای درک شخصیت‌های «بازی آخر» بسنده می‌کنیم. آدورنو با نام هام (Hamm) یادآوری «هاملت» شکسپیر را گوشزد می‌کند. آرکتیپ‌بودن شخصیت‌های «بازی آخر» ریشه در پیوندهای تاریخی و رسوب‌شده دارد که در یک نگاه نمی‌توان بدان پی برد.

پارودی (هزل = Parodie) که معادل دقیقی در زبان فارسی ندارد، در خدمت گرفته می‌شود تا که خنده‌داربودن خنده را به روشنی برملا سازد، خنده دیگر درد را سبب نمی‌شود بلکه به موضوع مضحکی بدل می‌شود که موضوعیت خود را از دست داده است؛ آدورنو می‌نویسد: **شوخی صدمه‌دیدگان خود نیز صدمه دیده است.** تنها در این جنبه «بازی آخر» کمدی‌وار است که معنای نکتهٔ خنده‌دار خود همراه کمدی ناپدید می‌شود. در پارودی توانی نهفته است که خود در توازنی تاریخی از کمدی کارسازتر می‌نمایاند. پارودی که در اصل پذیرش فرم و تغییر محتوا است می‌تواند شکل‌های متفاوتی از لحاظ ساختاری و کاربردی به خود گیرد. در ادبیات اروپا از پارودی انتقادی، پارودی کمدی‌وار، پارودی پلمیک‌وار و غیره می‌توان نام برد. در «بازی آخر» پیوندی عجیب بین این شقوق پارودی فراهم آمده است که تبیین کامل آن بی‌دردسر نیست.

شخصیت‌ها مسخره نمی‌شوند، بلکه به صورت پارودی‌وار به حرکت می‌آیند. در این راستا آدورنو تعریف جدیدی از پارودی به‌دست می‌دهد: **پارودی به صورت برجسته به کاربردن فرم‌ها در دوران غیرممکن بودن آن‌هاست.**[۲۸A] بکت از طریق فرم پارودی فرم‌های موجود نمایشنامه‌نویسی را زیر سئوال می‌برد و همراه زیر سئوال بردن دست به آفرینش فرم‌های جدید می‌زند.

طنین قانونمندی هنر آوانگارد در بطن اثر هنریِ آوانگارد نهفته است. با تولد اثر هنری نیز قانون تفسیر اثر هنری به دنیا می‌آید. دیگر در این نمایشنامه از قهرمان سنتی (نظیر نمایشنامه‌های کلاسیک که توسط ارسطو به‌طور مفصل توضیح داده شده) خبری نیست، ضدقهرمانی یا بی‌قهرمانی پذیرفته‌شده، و اگر ظروف نمایشنامه‌های کلاسیک رعایت می‌شوند، بیشتر بدین‌خاطر است که دیالوگ معینی را با سنت ادبی داشته باشد، که درواقع به دینامیزم موجود در خود ادبیات اشاره دارد.

«بازی آخر» برای آدورنو مبدل به «آخرین بازی» می‌شود.

● کافکا نشان می‌دهد که پایهٔ اصلی پذیرش قدرتِ سالارمندانه ترس است و این‌که ورود به میان بلندپایگان ترس از تابو را کاهش می‌دهد.

۱۰ بخش مهمی از فعالیت فکری آدورنو را تجزیه و تحلیل قدرت در صور مختلفش تشکیل می‌دهد. این مهم در ادبیات نیز مرکز توجه اوست. آدورنو مانند الیاس کانه‌تی کافکا را کارشناس قدرت و شارح عارضهٔ

اصلی آن یعنی ترس می‌داند. کافکا اشکال متفاوت قدرت و چیرگی را نه‌تنها از زاویهٔ اقتصادی ـ سیاسی بلکه نیز از زاویهٔ روان‌شناختی نشان داده است. آدورنو اهمیت آثار کافکا را در این مورد با آثار فروید مقایسه می‌کند. به‌ویژه نگرش این‌دو اندیشگر در زمینهٔ هیراشی (= سلسله مراتب) بسیار به هم نزدیکند. فروید در بخشی از «توتم و تابو» می‌نویسد: **تابوی پادشاه برای زیردستان بسیار بزرگ است. زیرا اختلاف اجتماعی بین آن‌ها فاحش است. ولی یک وزیر می‌تواند بین آن‌ها میانجی‌گر بی‌خطر باشد. اگر این مسئله را از زبان تابو به زبان روانکاوی معمولی برگردانیم، چنین معنی می‌دهد: زیردست که از وسوسهٔ عظیم تماس با پادشاه می‌هراسد، رفت‌وآمد با کارمند را راحت‌تر تحمل می‌کند زیرا حسادت به او را نیاز ندارد و نیز شاید جایگاه او را دستیافتنی می‌بیند. هم‌چنین وزیر می‌تواند با سنجش قدرتی که به او محول شده، حسادتش نسبت به پادشاه را تخفیف دهد. و این‌طوری اختلافات خفیف که به نیروی سحرآمیز وسوسه منجر می‌شوند کمتر خطرناکند تا اختلافات بزرگ.**[29] و در «محاکمه» کارمند بلندپایه می‌گوید: **حتا من هم نمی‌توانم دیدن نگهبان سوم را تحمل کنم.** حسادت و غبطهٔ پیشی گرفتن از دیگران، برتری‌طلبی جوهر فعالیت آدم‌ها، این بسیارتر از بسیاران را تشکیل می‌دهد. زیستن آن‌ها انگیزه‌ای بر بنیاد آزادی درونی ندارد. آن‌ها قدرت و ناآزادی را به‌طور پایه‌ای زیر سئوال نمی‌برند، بلکه دردشان قدرت بی‌حد و مرز دیگری و ناتوانی خویش است. کافکا نشان می‌دهد که پایهٔ اصلی پذیرش قدرتِ سالارمندانه ترس است و این‌که ورود به میان بلندپایگان ترس از تابو را کاهش می‌دهد: **زیرا نه نزدیکی به کلم (Klamm) از نظر او ارزش تلاش را داشت بلکه او، ک، تنها با این آرزو پیش کلم آمد، نه برای آن‌که پیش او بماند، بلکه برای آن‌که رد شود، عبور کند تا قصر.**

از نظر آدورنو، فرار انسان‌ها به ناانسانیت زمینهٔ داستانی کافکاست. کافکا به علل ترس و هراس، به روان آدمی، به خطاها و علایم ناراستی اجتماعی توجه می‌کند. آن‌کس که این رازواره‌گی را در آثار کافکا درک کند، **بایستی در شهر بزرگ گرفتار تصادفی شود: شاهدان بی‌شمار جمع‌اند و خود را به عنوان آشنا معرفی می‌کنند، انگار که جمعیت گردآمده تا به این لحظه عادت کند که اتوبوس قوی هیکل درشکه‌ای را زیر گرفته است. پیشادیدگی** (Déjavu) **همگانی است.** هرکس که داستان‌های کافکا را می‌خواند، احساس می‌کند آن‌چه را که پیشتر دیده و شنیده بود دوباره با تمام جزییاتش می‌بیند و می‌شنود. حافظه به‌طور غیرمترقبانه تهییج می‌شود تا به فراموشی غلبه کند. **و شاید هدف پنهان نوشتارهای او در دسترس قراردادن لوازم و امکانات همگانی‌کردن پیشادیدگی است.** و این همان «من محتضر» برگسون است که در یک لحظه، به مثل در آستانهٔ مرگ و خفگی، سرتاسر زندگی‌اش را با تمامی جزییات به‌خاطر می‌آورد. آثار کافکا شکارگاه چنین لحظاتی است. فراموش‌شده‌ها را به یاد خواننده می‌آورد و **همه را مانند زیبیل (Sibylle) جادوگر در شیشه‌ای چفت و بست می‌کند و بعد همه‌چیز ــ [و این تفاوت کافکا با پروست است] ــ به ناجمه بدل می‌شود: می‌خواهم بمیرم.**[30] فرد می‌خواهد از امور سپری‌شده فرار کند، اما امکان‌پذیر نیست. پرومته برای درد و رنج به دنیا آمده است.

● پذیرش عدم امکان شناخت مطلق، پذیرش غیر یا دیگری آغاز دورهٔ نوین یعنی پسامدرن است، این‌که درکِ معنایِ نهایی متن ناممکن است، و هنر تنها اشاره است.

۱۱ در بخش «ده فرمان» **کتاب مقدس** گفته می‌شود: تو نباید تصویری از خدا بسازی. خدا نه چهرمند است و نه روی آسمان، زمین یا در آب‌ها ساکن است.[31] آدورنو از این اصل مذهبی یک اصل زیباشناختی می‌سازد. به زعم او، هنر و فلسفه حتا به‌طور منفی هم نباید اتوپی را مشخص کنند. می‌توان و باید جباریت و ناعدالتی را به نام خواند، ولی هر تصویر مشخص از عدالت ایدئولوژی و عقیم‌کردن پراکسیس است: **این‌که هیچ تصویری، تقریباً هیچ تصویری از چیزی نمی‌توان ساخت، نشان می‌دهد که چنین تصویری ناممکن است.**[32] **و باز همو می‌نویسد: آثار هنری از طریق استقلال رخساره** (Gestalt) **اجتناب می‌ورزند که مطلق را به خود راه دهند، انگار که آن‌ها نماد باشند. تصاویر زیباشناسانه تحت ممنوعیت تصویر قرار دارند.**[33] هنر تلاش می‌کند که چیز غیرقابل تصویر، چیز بیان‌نشدنی را به نمایش درآورد ولیکن به این ناتوانی واقف است که ایمان گمشده، چیز غایب غیرقابل نمایش است. حقیقت درونی **کتاب مقدس** در همین نهفته است که هیچ «نجاتبخشی» نیامده و نخواهد آمد. در این ناتوانی تنها اشتیاق سوبژکت به حضور «آن‌چه غایب است» بیان می‌شود. **و امید تنها با این ممنوعه** (Verbot) **در پیوند است، این‌که [پرهیزیم] ناراستی را به مثابه خدا، کرانمند را به مثابه بیکرانی و دروغ را به مثابه حقیقت خطاب کنیم.**[34] هنر هرچه بیشتر از ادعای بیکرانی و شناخت مطلق پرهیز می‌کند به همان اندازه قدمی دیگر در شناخت ناشناخته‌ها برمی‌دارد. قبول این «مطلق ناشناخته» به معنای رسیدن به بن‌بست نیست، بلکه مبینِ شکستِ ایده‌های «روشنگری» است که می‌خواست با هجوم فاتحانه به ناشناخته‌ها هرچیز را بشناسد. با آدورنو و هورکهایمر می‌دانیم که **روشنگری**

ترس رادیکال و اسطوره‌ای شده است، این‌که هیچ‌چیز نباید بیرون بماند، زیرا تصور محض بیرون منبع اصلی ترس است. پذیرش عدم امکان شناخت مطلق، پذیرش **غیر یا دیگری** آغاز دورهٔ نوین یعنی پسامدرن است، این‌که درکِ معنایِ نهایی متن ناممکن است، و هنر تنها اشاره است. از این رو، باید فراخوان فرانسوا لیوتار را جدی گرفت، که می‌گوید: غیرقابل نمایش (Undarstellbar) در سدهٔ آینده تنها مسئله‌ای است که ارزش وقف زندگی و اندیشیدن را دارد.[۳۶]

● البته بعدها، آدورنو عبارتِ پس از آشویتس شعر سرودن وحشی‌گری است یا فرهنگ پس از آشویتس زباله است را بدین شکل اصلاح کرد که پس از آشویتس نمی‌توان زندگی کرد.

۱۲ تفاسیر متفاوت، اظهارنظرها و مجادله‌ها بر سر کلام معروف آدورنو **پس از آشویتس شعر سرودن وحشی‌گری است**،[۳۷] شاید بیش از یک کتاب حجیم شود. ما در این‌جا تنها گوشه‌هایی از تفسیری را پیش می‌نهیم. آدورنو با این جمله زوال شعر به عنوان نوع ادبی (Gattung) را پیش‌بینی می‌کند. دوران شاعران بزرگی مثل بودلر، ریلکه، هولدرلین، سلان... دیگر سپری شده است. از سوی دیگر، سخن فوق پیش از آن‌که بیانگر درد، خشم و عصیان عاطفی باشد، تعین یک نقطه عطف تاریخی است. با آشویتس چیزی بین گذشته و حال شکسته است. کوره‌های آدم‌سوزی خوشبینی مسیحی **عشق به همنوع**، ایدهٔ روشنگری از «برادری» را هم‌چون دروغی محض برملا ساخته است. جهان دیگر جسمی نیست که در آن حس و عاطفه و عقل خدایی ساکن‌اند. از این رو، کلام بالا را باید به مفهوم «پایان هنر» دانست، هنر نه به‌طور کلی بلکه هم‌چون «هنر زیبا». وظیفهٔ هنر دیگر این نیست که زیبایی‌ها را به نمایش درآورد و به زندگی چهرهٔ هارمونیک بخشد. از نظر آدورنو هنر اگر تنها زیبا باشد به سطحی‌گرایی و ابتذال (Kitsch) می‌گراید: **هارمونی وقتی هم‌چون نتیجه، درگیری را انکار کند به عامل مزاحم، کژ، درست‌تر بگوییم، دُژ آهنگ بدل می‌شود. دیدگاه تبدیل زشتی به هارمونی در [هنر] مدرن به اعتراض دگرگون یافته است.**[۳۸]

گوتفرید بن و بکت هالهٔ دروغین هارمونیک را درهم می‌شکنند و سازگاری و ناسازگاری را هم‌زمان بدون آشتی به نمایش می‌گذارند. در هنرِ اصیل باید بی‌رحمی به لرزه درآید، و خواننده یا بیننده احساس کنند زمین زیر پایشان از تکیه‌گاه خالی می‌شود. هنر از نظر آدورنو «ناانسانی» است. برخلاف «صنعت فرهنگ» که مدام تبلیغ می‌کند: «جنبن باش هنر علیه چنین‌بودگی آدم‌ها سخن می‌گوید. و تنها در این شکل احترام به آدمی را حفظ می‌کند: **مخالفت علیه ناانسانی** (Inhumanitat) **فکر متوجه انسانیت است، [زیرا] تنها فکری به انسان‌ها توجه می‌کند که به جای آن‌که آن‌ها را آن‌طور که ساخته شده‌اند، تأیید کند، در پدیده‌ای غوطه می‌خورد که برای انسان‌ها نامعلوم ولی مالِ خود آن‌هاست.**»[۳۹] گواه بارز این امر در **بهترین حال تابلوی گرنیکای پیکاسو است که با سنگدلی تمام فجایع دهشتناک فاشیسم را به نمایش می‌گذارد و همین سبب می‌شود که آن تابلو یک «یادمان» بماند. درواقع «مناطق انتقادی در آثار هنری علیه جامعه آن‌هایی است که به درد می‌آورند، آن‌جا که در بیان تاریخی‌شان ناراستیِ وضعیت اجتماعی را علنی می‌کنند. این البته موجب خشم می‌شود.»**

البته بعدها، آدورنو عبارتِ **پس از آشویتس شعر سرودن وحشی‌گری است** یا **فرهنگ پس از آشویتس زباله است** را بدین شکل اصلاح کرد که **پس از آشویتس نمی‌توان زندگی کرد.**[۴۱] سرمای همه‌گیر، سرمای سوبژکتِ بورژوایی که مسبب آشویتس بوده، هم‌چنان بیداد می‌کند. آدورنو به‌مثابه روشنفکر یهودی بهتر می‌داند که کشتار یهودیان تنها نمایش جبارِیّت نیست. فاشیسم علیه یهودیان اعلام جنگ نکرد بلکه خواهان پاکسازی آن‌ها شد. محکومین بیگناه، اسیران به جنگ نرفته ناهنگام درمی‌یابند که هم‌چون دشمن قلمداد می‌شوند، دشمن نه در عرصهٔ سیاسی ـ اجتماعی، بلکه هم‌چون طاعون که باید دژکوره‌ها نابود شود. اروپا و مسیحیت در این اقدام سیاسی ـ اداری می‌خواهند از دستِ چیز تعریف‌ناپذیر، غیرقابل تصویر خلاص شوند، بدین‌شکل که آن را **بنامند:** یهود. و یهودیان در فقدان تجربه و ناتوانی در تصویرسازی، در بیگناهی درونی، ملتهب از خودیابی و خودشکنی، سخت و لبخندزنان و گاه مغرور رهسپار نابودکده می‌شوند زیرا که به سخنی تعلق دارند که پیش از آن‌که در غم دنیا باشند، غم‌خوار دردِ دنیا هستند. یهودیت فرهنگ یادآوری است. حتا خدای یهود برخلاف خدای مسیحیت که حی و حاضر است، خدای نان و شراب نیست، بلکه در پشت پرده‌ای از اسرار پنهان است و در عالی‌ترین حالت، یک ایده یا یک یادمان است. فاشیسم با نابودی یهودیان در پی نابودی این «غیر» و «خاطره» برده است.[۴۲]

در این چارچوب می‌توان زیباشناسی آدورنو را «زیباشناسی پس از آشویتس نامید: علیه فراموشی. با اوتو وینینگر (Otto Weininger)، از یهودیان معاصر کافکا، می‌دانیم که **نقش حافظه بیش از هر چیز نقشی اخلاقی است. حافظه تنها بایگانی تأثرات حسی و هوشی نیست، بلکه نیک و بد را نیز با دقتی خدایی ثبت می‌کند... مشکل اصلی ما همین فراروندگی غیرفعال ذهن است به سوی گذشته‌ای که به ظاهر بازنیافتنی به‌نظر**

می‌رسد ما فراموش کرده‌ایم که فراموش کرده‌ایم.[۴۳] بی‌جهت نیست که روایت مشهور کابالایی ـ روایتی که گویا بر اندیشهٔ کافکا نیز تأثیر فراوان داشته ـ برای متفکران یهودی پس از آدورنو این‌قدر مهم است: خاخامی در فاصلهٔ زمانی معینی با جمعیت مؤمنان مراسم ویژهٔ دینی برگزار می‌کرد، آن‌ها به محل معینی می‌رفتند، آتشی می‌افروختند و دعایی می‌خواندند. این خاخام می‌میرد. خاخام بعدی مراسم را دنبال می‌کند، با پیروان به منطقهٔ سابق می‌روند ولی محل سابق آتش را پیدا نمی‌کنند، با این حال آتشی برپا می‌سازند و دعا می‌خوانند. خاخام بعدی نه جا را پیدا می‌کند و نه نحوهٔ درست‌کردن آتش را بلد است، تنها به دعاخواندن اکتفا می‌کند. جانشین او نه جا را پیدا می‌کند، نه آتش درست‌کردن بلد است و نه دعا را به یاد می‌آورد؛ دست به آسمان دراز می‌کند و از خدا طلب می‌کند که به او کمک کند تا او حداقل این **داستانِ فراموشی** را روایت کند.

● از گودار پرسیده شد آیا فیلم‌های او آغاز، وسط و پایانی دارند؟ او پاسخ می‌دهد: بله، ولی نه الزاماً پشت سر هم.

۱۳ آدورنو مخالف نظام‌وارگی در آثار هنری است و از آن‌جا یک‌پارچگی (Einheit) در اثر هنری را زیر سئوال می‌برد. یکپارچگی کامل به بیشینه می‌چسبد و کمینه، ساختارهای کناری و مخالف را یا پس می‌زند و یا زیر سلطهٔ خود درمی‌آورد. کمال در اثر هنری به معنای آن نیست که پدیده‌ها در کلیت فرو روند؛ برعکس، اثر اصیل باید ثابت کند که قادر به تجسم‌نمایی ناسازگاری و چیزهای غیرقابل وحدت (Unvereinbaren) است. **آثاری غنی هستند که نه اختلاف و تناقض را می‌پوشانند و نه آن را دست نخورده می‌گذارند. هنر شکل‌گیری اضداد را از بین نمی‌برد، آن‌ها را سازش نمی‌دهد.**[۴۴] برخلاف جامعه، در هنر اضداد به رسمیت شناخته می‌شوند، نه هم‌چون مزاحم بلکه هم‌چون عنصر ضروری یا اجتناب‌ناپذیر. آدورنو گفتارِ ادیب آلمانی‌زبان کارل کراوس را تکرار می‌کند که وظیفهٔ هنر این نیست که هرج و مرج اجتماعی را به نظم درآورد بلکه باید در جامعهٔ فراگیر بی‌نظمی ایجاد کند. **خصایلِ کیفیِ بی‌نظمیِ هنر جدید با نظم و روح آن در نگاه اول مخالفت می‌کند. آن‌ها علایم انتقاد به طبیعت دوم‌اند: نظم در واقعیت این‌طور هرج و مرج‌گونه است.**[۴۵] آدورنو هرگونه یگانه‌سازیِ اجباریِ تمام‌سویانه و رفع ساختگی ناموزونی را رد می‌کند. از نظر او «موفق‌بودن» اثر هنری در سازش و رفع ناسازگاری‌ها نیست. اثر هنری اگر به ساختار فراگیر مجرد، به اندیشهٔ یکسانی تنزل می‌کند، تهی از حقیقت خواهد بود، و بدین جهت آدورنو به «اثر کامل» اعتقاد ندارد: **جنبهٔ ایدئولوژیک و اثباتی در مفهوم اثرِ موفق نیازمند این اصلاح است که اثر کامل وجود ندارد.**[۴۶] رژیم‌های سیاسی، نهادهای اجتماعی مدام تظاهر به کمال می‌کنند، این‌که نقصی موجود نیست، اختلافی در بین نیست، امور به سامان است و کارها با اتحاد و یگانگی بهتر خواهد شد. هنر اما خواهان **نجات چندینی در یکی** است و تنها بدین طریق می‌تواند به ابدهٔ **وعدهٔ نیکبختی** ـ این کلام استاندال را آدورنو تکرار می‌کند ـ وفادار بماند، زیرا ایدهٔ عدالت با پذیرش چندینی (Pluralismus) و **این نه آنی** عجین است.

در این چارچوب، آدورنو برله «فرم‌باز» در اثر هنری است. البته او وجود «ساختار» را نفی نمی‌کند و به یک **یکپارچگی زیباشناختی** معتقد است،[۴۸] مشروط بر این‌که **نجات چندینی در یکی** به حل آخشیج‌ها، به توالی زمانی و به جبرگی کامل بر اجزاء تبدیل نشود، زیرا **حقیقی آن چیزی است که با این دنیا (کل) جور درنمی‌آید.**[۴۹] موفقیت کار هنری در نمایش همین تناقضات، تصاویر دیالکتیکی، نجات پاره‌ها از دست بینش‌های قطبی و یکدست‌ساز است، بدون آن‌که در پی «سنتزسازی» برآید. می‌توان جهت توضیح فرم باز هنری نزد آدورنو از سخن کارگردان فرانسوی ژان لوییِ گودار کمک گرفت. از گودار پرسیده شد آیا فیلم‌های او آغاز، وسط و پایانی دارند؟ او پاسخ می‌دهد: **بله، ولی نه الزاماً پشت سر هم.**[۵۰] همو در رابطه با مونتاژ در فیلم می‌گوید که مونتاژ سرهم‌بندی قطعات نیست بلکه نیازمند نظم درونی است، **نظمی که با نظم دل و روح مطابق است.**[۵۱]

۱۴ آن‌چه به علوم نظری کنونی به عنوان کمبود درونی و نقصان فکر می‌توان ایراد گرفت، اغلب نقصان حس زیباشناسانه است... زمختی اندیشه، ناتوانی در تفکیک و تفاوت‌گذاری در چیز است و تفاوت‌گذاری (Differenziertheit) هم یک مقولهٔ زیباشناسی و هم یک مقولهٔ شناخت است[۵۲] اهمیت زیباشناسی در دو سطح مطرح است: اولاً بین حوزه‌های مختلف اندیشگری به مثل فلسفه با زیباشناسی و هنر یک رابطهٔ ارگانیک و متقابل، از نظر آدورنو «پارادکسی» وجود دارد. زیرا **هنر به فلسفه نیاز دارد که آن را تفسیر کند، برای آن‌که بگوید آن‌چه را که هنر نمی‌تواند بگوید**[۵۳] و برعکس؛ ثانیاً واقعیتِ اجتماعی سخت زیباشناسانه شده است، ما با زیباشناسی‌زدگی (Asthetizisierung) زندگی روزمره مواجه هستیم. آگهی‌های تبلیغاتی، فیلم و تلویزیون، ویدئو و کاست‌های کامپیوتری... نه‌تنها بر نحوهٔ فکر و نگاه آدمیان به شدت تأثیر می‌گذارند، بلکه قسمتی از شکل و محتوای آن را تعین می‌بخشند. نتیجهٔ خطرناک این فرآیند رواج یک نوع «نازیباشناسی (ناحسیّک ≈ Anasthetik) است. اگر زیباشناسی فانتزی و حساسیت‌ها را تقویت می‌کند، نازیباشناسی احساسات را مسخ و تصنعی می‌کند.

نوعی خلسهٔ ظاهری است که با تهییج خشونت و جنسیت ساختگی به نابودی عواطفِ سالم و واقعی می‌انجامد. علاوه بر این، تصاویر جای واقعیت یا واقعیتِ تصاویر جای واقعیت را می‌گیرد.

از این جهت شناخت زندگی امروز نیازمند اندیشگری زیباشناسانه است که در ضمن با خطرات نازیباشناسی مقابله کند. با این حال، نقصانی که آدورنو را رنج می‌داد، امروز با گذشت دو دهه به رغم تلاش‌های پرارزش پسامدرنیست‌ها به جای خود باقی است.

نظریهٔ زیباشناسی آدورنو به مثابه یکی از مهم‌ترین نظریه‌های این سده برای رفع این نقصان و نیز تلاش‌های آتی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از این رو، ترجمهٔ دقیق و هوشیارانهٔ آثار آدورنو برای جامعهٔ هنری ایران امری ضروری است.▣

منابع و پانوشت‌ها:

1 - Schiller, F. Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 591.

2 - Vgl. Wolfgang Welsch. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987, S. 240 - 272.

3 - Adorno, T. W. und Horkheimer, M. Dialektik der Aufklärug. Frankfurt/ M. 1988, S. 126.

4 - Ebd, S. 141.

5 - Ebd, S. 129.

6 - Ebd, S. 134.

7 - Vlg. Adorno, T. Uber den Fetischchrakter in der Musik die Regression des Horens. In: Dissonanzen. GW. Bd. 14, Frankfurter/M. 1973. S. 14 - 32.

8 - Adorno, T.W. Prismen. S. Frankfurter/M. 1982. S. 280.

9 - Adorno, T.W. Ästhetische Theorie. Frankfurter/M. 1970. S. 30.

10 - Ebd, S. 489.

11 - Brod, M. Über Kafka. Frankfurter/M. 1974. S. 48.

12 - Lyotard, J. F. Adorno come diavolo. In: Intensitäten. Berlin 1974. S. 35 - 59.

13 - Adorno, T. W. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurter/M. 1970. S. 64 - 65.

14 - Vgl. Habermas, J. Bewubtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität W. Benjamins. In: Zur Aktualität W. Benjamins. Hg. S. Unseld. Frankfurter/M. 1972. S. 148 - 187.

15 - Adorno, T. W. Prismen. S. 282.

۱۶ ـ بیگوئل آبنسور: «دربارهٔ آموزشگاه فرانکفورت»، ترجمهٔ هادی یادگار، نشریهٔ «زمان نو»، شمارهٔ ۷، ص ۷۵.

17 - Adorno, T. W. Musikalische Schriften. Quasi una Fantasia. Frankfurter/M. 1974.

18 - Adorno, T. W. Kierkagaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurter/M. 1962. S. 240.

19 - Adorno, T. W. Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen. Siehe Anm. Nr. 8.

20 - Siehe Anm. Nr. 3. S. 21.

21 - Adorno, T. W. Prismen. S. 274.

22 - Ebd. S. 255.

23 - Ebd. S. 171.

24 - Brod, M. Uber Kafka. S. 47.

25 - Adorno, T. W. Prismen. S. 256.

۲۶ ـ نک والتر بنیامین: نشانه‌ای به رهایی. ترجمهٔ بابک احمدی، نشر تندر، تهران ۱۳۶۶، ص ۱۴۱ ـ ۱۴۰.

27 - Adorno, T. W. Prismen. S. 251.

28 - Ebd. S. 252.

28A - Adorno, T. W. Noten zur Literature. Frankfurter/M. 1974.

29 - Ebd.

30 - Ebd. S. 257 und 259.

31 - Neue Welt Ubersetzung der Heiligen Schrift. Brooklyn, New York. S. 104.

32 - Adorno, T. W. Asthetische Theorie. S. 106.

33 - Ebd. S. 159.

34 - Siehe Anm. Nr. 3. S. 30.

35 - Ebd. S. 22.

36 - Lyotard. J.F. Immatrialität und Postmoderne. Berline 1985. S. 100.

37 - Adorno, T. W. Prismen. S. 26.

38 - Adorno, T. W. Asthetische Theorie. S. 75.

39 - Ebd. S. 217.

40 - Ebd. S. 353.

41- Adorno, T. W. Negative Dialektik. Frankfurter/M. 1966.

42 - Vgl. Lyotard, J. F. Heidegger und Die Juden. Wien 1988. S. 11 - 63.

۴۳ ـ ویلیام هابن: پیام‌آوران عصر ما (کی یرکه گور، داستایفسکی، نی‌چه، کافکا). ترجمهٔ دست‌غیب، مرکز نشر سپهر، تهران ۱۳۴۸، ص ۲۱۵.

44 - Adorno, T. W. Asthetiche Theorie. S. 283.

45 - Ebd. S. 144.

46 - Ebd. S. 285.

47 - Ebd. S. 284.

48 - Ebd. S. 285.

49 - Ebd. S. 93.

50 - Jay, Martin. Dialktische Phantasie. Frankfurter/M. 1976. S. 215.

51 - Godard, J. L. Kritiker. Ausgewahlte Kritiken und Aufsätze uber Film (1950 - 1970). Munchen 1971. S. 39.

52 - Adorno, T. W. Asthetische Theorie. S. 344.

53 - Adorno. T. W. Asthetische. S. 133.

تئودور آدورنو

سخنی پیرامونِ شعر غنایی و اجتماع

ترجمهٔ م. کاشیگر

سخن از شعر غنایی [لیریک] و اجتماع، برای بسیاری ناگوار است. نخستین نگرانی از چنین سخنی، مواجهه با بازاندیشی بی جامعه‌شناختی با قابلیت کاربرد در مورد همه‌ی شناسنده‌های عینی [اوبژه‌ها] است، یعنی چیزی همانند همه‌ی آن روان‌شناسی‌هایی که پنجاه سال پیش راه افتاد یا همه‌ی آن پدیدارشناسی‌هایی که سی سال پیش برای هر چیز تصورپذیر ابداع شد. نگرانیِ بعدی، مواجهه با تلاشی برای قالب کردنِ جداگری [آنالیز] شرایطِ پدیدآورندی متن و جداگریِ جلوه‌های متن به‌جای تجربه‌ی متن به‌عنوان متن و، در غایت، ترجیح جستجوی خویشاوندی‌ها و رابطه‌ها بر درکِ حقیقت یا ناحقیقتِ شناسنده‌ی عینی است. این که یک روشنفکر به خود جرئت دهد و همان خطایی را مرتکب شود که هِگِل بر «اقتدارِ صوری» خرده می‌گرفت، یقیناً خشم‌برانگیز است: کسی که ادعای تماشای کل را دارد، ناگزیر خود را در مقامی بالاتر از هستی‌یی جای می‌دهد که از آن سخن می‌گوید و در نتیجه به‌جای تماشای آن هستی، بر آن انگ می‌زند. چنین اقدامی در مورد شعر بسیار آزاردهنده است: باید دقیقاً بر آن چیزی انگشت گذاشت که ظریف‌ترین و شکننده‌ترینِ جنبه‌ی شعر است و این جنبه را به فعالیتی منسوب کرد که آرمانِ شعر ـ دستِ‌کم در معنای سنتیِ کلمه ـ از آن گریزان است. چنین اقدامی، کِبْرآمیز است و صدای دگرگونیِ آن حوزه از برتاب [اکسپرسیون] را دارد که با ذاتاً منکر قدرتِ اجتماع است یا ـ همانند بوُدلِر و نیچه ـ مدعیِ پیروزی بر این قدرت از رهگذرِ شیوه‌ی نظاره‌ی آن و از رهگذرِ بهره‌گیری از پاتوس [هیجان‌زایی] فاصله‌گذاری در جهتی خلافِ دانشِ اجتماع از قدرتِ خود است. حتا شاید این پرسش پر سوءظن نیز طرح شود که چگونه می‌توان هم به هنر حساس بود و هم از غِنا [لیریسم] و اجتماع سخن گفت؟

برای رفع این سوءظن ظاهراً باید از سوءاستفاده از متن شاعرانه [پوِتیک] به‌عنوان شناسنده‌یی عینی که در خدمت اثبات‌های جامعه‌شناختی است پرهیز کرد و کوشید از ورای رابطه‌ی میان متن شاعرانه و اجتماع به چیزی دست یافت که ضرورتِ متن شاعرانه و شالوده‌ی کیفیِ آن است: رابطه‌ی میان متن شاعرانه و اجتماع باید حواس را به ژرفنای اثر هنری راهبر شود و نباید حواس را از اثر هنری دور کند. حتا ساده‌ترین بازاندیشی نیز مؤید چنین توقعی است: محتوای واقعیِ یک شعر به برتاب هیجان‌ها و تجربه‌های فردی منحصر نمی‌شود. شرط تبدیل هیجان‌ها و تجربه‌ها به هنر، جهانشمول‌شدن [اونیورسالیته]شان است و ابزار جهانشمول‌شدن نیز ویژه‌کردنِ شکل‌یابی [میز آن فورم] استتیکی هیجان‌ها و تجربه‌هاست. شعر غنایی برتابِ بی‌واسطه‌ی «من» [تجربه‌ی زیسته]ی شخص نیست و جهانشمول‌شدنِ آن نیز حاصلِ یک «وولونته دو توس [عزم همگانی] نیست. جهانشمولی فقط انتقال ساده‌ی چیزی نیست که دیگران از انتقال آن ناتوان‌اند. اگر شعر غنایی می‌تواند با غوطه‌ورشدن در امرِ فردی [اَندیویدوئل] به مرتبه‌ی جهانشمولی ارتقا یابد برای این است که غوطه‌اش در فرد چنان است که جنبه‌یی ذات‌زدوده [دِناتوره] و نیندیشیده و نازیرمجموعه‌یی به پدیدار می‌دهد. اگر شعر غنایی جهانشمول می‌شود برای این است که موجب پیدایش حالتی در روح [اِسپری] می‌شود که در آن از جهانشمولیِ کاذبِ اثری نیست ـ یعنی از امرِ عمیقاً مفرد که مانع از جهانشمولی اصلی یعنی جهانشمولیِ انسانی است. متن غنایی، تحققِ جهانشمولی از راه فردیتِ بی‌حد است. جنبه‌ی خطرناکِ خاص شعر غنایی نیز در همین است: فردی‌بودنِ اثر هرگز نه می‌تواند ضامنِ ضرورت و اصالت آن باشد و نه، به هیچ وجه، جلوِ امارتِ ابدی اثر را در چهارچوبِ حدوثی یک هستی پیش پا افتاده و منزوی بگیرد.

جهانشمولیِ محتوای شاعرانه عمدتاً اجتماعی است. فقط وقتی می‌توان حرفِ شعر را فهمید که بتوان صدای انسان را در انزوای شعر شنید. اما همان‌طور که فردگراییِ اجتماع و حتا، درغایت، جزءگرایی [اتومیسم] آن پیشاپیش موجب انزوای کلام شاعرانه می‌شود، ضروریتِ جهانشمولِ شعر نیز، در مقابل، زاییده‌ی میزان فردیت آن است. همین امر، تفکر در باره‌ی اثر هنری را موجه می‌کند و ناگزیرمان می‌سازد از احساسِ گنگ و آسوده‌ی سر و کار داشتن با چیزی گسترده و جهانشمول، مشخصاً به جستجوی محتوای اجتماعی اثر هنری برسیم. تفکر به قصدِ تبیین، تأملی بیگانه یا بیرون از هنر نیست و در مورد هر متنِ سازند بافته از زبان ضروری است: نمی‌توان مصالح خاص چنین متنی را، یعنی مفهوم‌های آن را، فقط به‌غریزه دریافت: این مصالح تنها وقتی به شناسنده‌ی عینی بدل می‌شوند که در باره‌شان فکر شود. اما اگر شعر فکر را وارد بازی کند، فکر دیگر به امرِ شعر دست از بازی نمی‌کشد.

از همین رو، فکر ـ یعنی تفسیرِ اجتماعیِ چه شعرِ غنایی و چه بقیه‌ی آثار هنری ـ نباید بی‌واسطه به سراغ آن چیزی رود که آن را در اصطلاح عوام جایگاه اثر یا حتا مؤلف در بطن اجتماع می‌نامند، یعنی نباید به سراغ ارزشِ جامعه‌شناختی اثر یا مؤلف برود. تفسیر باید معین کند مجموعه‌ی یک اجتماع چگونه به‌عنوان یک واحد با تناقض‌های خاص خود در اثر هنری متجلی می‌شود، اثر در کجا فرمانبر مجموعه‌ی اجتماع است و در کجا از آن فراتر می‌رود. برای چنین کاری باید، به تعبیرِ فلسفی، شیوه‌یی حلولی [ایمانان] در پیش گرفت: باید مفهوم‌های جامعه‌شناختی را از بینش خاص متن بیرون کشید و نباید آن‌ها را از بیرون به متن چسباند. این گفته‌ی گونه در کلمه‌های قصار و بازاندیشی‌ها که «انسان اختیاردار چیزی نیست که آن را نمی‌فهمد»، نه تنها در سنجش استتیکی اثر هنری که حتا در تئوری استتیک نیز اعتبار دارد: در درونِ اثر هنری و در شکل خاص آن چیزی نیست که بتوانیم بر اساس آن، به قضاوت مشروعی از ارزیابی اجتماع از محتوا و شعریت [پوئیماتیک] اثر دست یابیم. شرط چنین قضاوتی طبعاً همپایی شناختِ درونی اثر و شناختِ اجتماع بیرون است. اما حتا چنین شناختی نیز به‌جز در صورت تسلیم کامل در برابر شناسنده‌ی عینیِ مورد مطالعه کارساز نیست. از این لحاظ باید به‌ویژه مراقب ایدئولوژی بود که در این روزگار، رواجی خارج از تصور و خارج از تحمل یافته است: ایدئولوژی، ناحقیقت است، شعور کاذب است، دروغ است. ایدئولوژی به معنای شکست اثر است و از کذبِ فی‌نفسه‌ی اثر عیان می‌شود. ایدئولوژی، هدف نقد است. اما با زدنِ برچسبِ ایدئولوژی به آثار بزرگ هنری ـ آثاری که ذاتاً از کار بر روی شکل و بنابراین از آشتی نیت‌مندِ تضادهای هستیِ مشخص پدید می‌آیند ـ نه تنها به حقیقت خاصِ محتوای اثر ظلم کرده‌ایم که حتا مفهوم ایدئولوژی را جعل کرده‌ایم. ایدئولوژی هرگز نمی‌گوید تنها وظیفه و وظیفه‌ی ابدیِ ذهن این است که به یک اقلیت امکان دهد منافع خاص خودش را به عنوان مصالح همگان جازند. ایدئولوژی هم‌چنین می‌خواهد هم از چهره‌ی روحانیت [سپیریتوآلینه]ی دروغین نقاب بردارد و هم چرایی وجود آن را دریابد. از قضا، عظمتِ اثر هنری فقط در این است که می‌گذارد چیزهایی که ایدئولوژی پنهان می‌کند به سخن درآیند. نیتِ اثر هر چه باشد، موفقیتِ آن در فراتررفتن از شعور دورغین است.

اما به سوءظنی برگردیم که چنین تلاشی برمی‌انگیزد: شعر غنایی به عنوان چیزی مخالف با اجتماع، به‌عنوان چیزی صددرصد فردی دریافت می‌شود. چرا چنین است؟ چرا این احساس اولیه را داریم؟ چون دوست داریم شعر غنایی همین باشد، چون برتاب غنایی را رها از ثقل شناسنده‌ی عینی می‌خواهیم، چون دل‌مان می‌خواهد تصویری که شعر از زندگی به بیرون می‌جهاند از پراکسیس [عمل] حاکم، از فایده‌جویی و از فشار غریزه‌ی کور بقاً وارسته باشد. مگر چنین توقعی از شعر، توقع این‌که کلام بکر باشد، توقعی فی‌نفسه اجتماعی نیست؟ اگر چنین می‌خواهیم، برای این است که به وضع اجتماع معترضیم، برای این است که عناد و بیگانگی و برودت و خفقان اجتماع را فرداً حس می‌کنیم. متنِ شعر غنایی در حقیقت ثبت وارونه‌ی اوضاع است: هر چه خفقان بیش‌تر باشد، مقاومتِ متن در برابر آن بیش‌تر و دگرگردانی [ایترونومی] متن کم‌تر می‌شود و متن خودش را بیش‌تر بر وفق قانون خاص خودش می‌سازد. فاصله‌یی که متن از هستیِ پیش پا افتاده می‌گیرد به ما امکان ارزیابیِ میزانِ کذب و زشتی هستی را می‌دهد. اعتراض شعر، برتابِ رؤیای جهانی متفاوت است. واکنشِ فطریِ درونی [ایدیوسنکرازی] ذهنِ غنایی در برابر فرمانروایی بلامنازع چیزها، در حقیقت شکلی از واکنش در برابر شیءوارگی [رئیفیکاسیون] جهان و سلطه‌ی کالا بر انسان است، سلطه‌یی که از آغاز عصر جدید آغاز شد و پس از انقلاب صنعتی آن‌چنان توسعه یافت که به نیروی مسلط زندگی بدل شده است. در شعر ریلکه، کیش چیزها می‌کوشد عجیب‌ترین چیزها را در درونِ برتابِ ذهنیِ ناب جای‌دهد، در این برتاب حل کند و از رهگذر همین برتاب به غرابت‌شان اعتباری متافیزیکی دهد. از همین رو، در شعر ریلکه، کیش چیزها در درونِ حوزه‌ی جادوییِ واکنشِ فطریِ درونی جای می‌گیرد و از رهگذرِ ضعفِ استتیکی و ایستارِ به‌دروغ رمزآمیز خود و آمیزشِ مذهب و هنرهای کاربردی، خبر از توانِ مشخصِ شیءوارگی می‌دهد و از این می‌گوید که دیگر هیچ هاله‌ی غنایی نمی‌تواند شیءوارگی را نه زیبا جلوه دهد و نه معنا کند.

وقتی از جدید بودنِ مفهوم شعر غنایی سخن می‌گوییم ـ شعری که برای‌مان، به‌قول معروف و به‌شکلی بی‌واسطه، به ذات ثانوی بدل شده است ـ، در حقیقت از جدید بودنِ گوهرِ اجتماعیِ غنا سخن گفته‌ایم. توسعه‌ی خودگردانِ نقاشیِ منظره و تصور نقاش از «طبیعت» نیز جز در هنر جدید حاصل نیامده است. خودم خوب می‌دانم زیاده‌روی

می‌کنم، می‌دانم نمونه‌های فراوانی می‌توان سراغ کرد که خلاف حرفم را می‌گویند. گویاترین این نمونه‌ها سافو است. اگر از شعر چینی، ژاپنی یا عرب سخن نمی‌گویم برای این است که نمی‌توانم آن‌ها را در متنِ اصلی بخوانم و بر این باورم که ترجمه، شعر را در درونِ سازوکارِ انطباقیِ ویژه‌یی قرار می‌دهد که هرگونه درک مناسب را مانع می‌شود. اما واقعیت آن است که روشنای تجلی‌های روح ویژه‌ی غنا در دوره‌های کهن ـ روحی که آن را خوب می‌شناسیم ـ جرقه‌وار و چیزی همانند تجلیِ ته‌زمینه‌هاست در نقاشی کهن که برای‌مان تداعیِ پیشاپیشِ نقاشیِ منظره‌اند. اما این تجلی‌ها شکلِ آن روح نیستند. اگرچه باورکردنی نیست اما آثارِ شاعران بزرگ پیشین، یعنی همان شاعرانی که تاریخ ادبیات در رده‌ی شاعران غنایی جای می‌دهد ــ کسانی مانند پیندارُوس یا آلکایوُس و والْتِر فوُن دِر فوُگِل‌وایْده در بخش اعظم آثارش ــ از تصور اولیه‌ی ما از شعر غنایی دورند: در آثار شاعران پیشین، کم‌ترین اثری از بی‌واسطگی و نامادیت نیست، یعنی از آن‌چه آن را، به‌درست یا به‌غلط، ملاک غنا می‌دانیم. برای نادیده گرفتن این ملاک باید به خود از لحاظ فرهنگی زحمت داد.

پیش از گسترشِ تاریخیِ مفهوم شعرغنایی و جای‌گرفتنِ نقادانه‌ی آن در مقابلِ حوزه‌ی فردگرا، هرچه شعر غنایی می‌خواست «ناب»‌تر باشد بیش‌تر از لحظه‌ی درونْتور [گسست] می‌گفت: منِ سخنگوی شعر غنایی منی است که خود را به‌عنوانِ منِ مخالفِ جمع و عینیت تبیین می‌کند و برتاب می‌دهد، منی است که هنوز هم به شکلی بی‌واسطه به طبیعت پیوند خورده است و هم در برتاب خود به طبیعت استناد می‌کند: طبیعت را، به‌قول معروف، از دست داده است و می‌خواهد با غوطه‌ور شدن در طبیعت به طبیعت جان دهد و آن را از نو زنده کند. اما انسان، با مهارِ طبیعت، حقِ طبیعت را از او گرفته است و طبیعت فقط وقتی می‌تواند احقاقِ حق کند که انسانی شود. حتا والاترین متن‌های غناییِ زبان‌مان نیز که فاقد هرگونه نشانه‌یی از هستیِ قراردادی و عینیت‌مند [اُوبْژکتال]اند و مادیتِ مبتذل را کاملا دور انداخته‌اند، ارزشِ خود را وامدارِ نیرویی‌اند که به منِ شعر امکان می‌دهد تصورِ ظاهریِ طبیعتِ وارهیده از ناخویشتنی را بیدار کند. اما ذهنگراییِ نابِ این شعرها که ظاهراً گویای پیوستگی و توازن [آرمونی]اند، بر عکسِ این امر نیز گواهی می‌دهد و از رنجی نیز می‌گوید که رنجِ عشق به هستی و بیگانگیِ هستی با شناسنده‌ی ذهنی [سوژه] است ــ حتا این توازن در اصل چیزی به‌جز هماهنگی [آکوردِ] موزون این عشق و بیگانگی نیست: «تو نیز، به‌زودی/می‌آرامی»[1]. در این شعر، حرکتِ تسلا را می‌بینیم: زیبایی ژرف‌تر از ژرف این شعر از آن چیزی جدایی‌ناپذیر است که شعر آن را مسکوت می‌گذارد: از بازنمایی جهانی که از آرامش سر باز می‌زند. اگر شعر به‌رغم همه چیز توانِ این را می‌یابد که آرامش را دست‌یافتنی جلوه دهد به این دلیل است که لحن [تُوْن] شعر، اندوهی عمیق را القا می‌کند.

انسان وسوسه می‌شود برای تفسیرِ آوازِ شبانه‌ی مسافر به شعر دیگری از همان مجموعه به همان نام متوسل شود: «آه، که از این سرگشتگی خسته‌ام»[2]. عظمت این شعر در این است که به‌جای آن‌که از چیزی سخن گوید که ناخویشتن و رنج‌آور شده است، به‌جای علم‌کردنِ نگرانیِ شناسنده‌ی عینی در مقابل شناسنده‌ی ذهنی، پژواک پرلرزه‌ی نگرانیِ شناسنده‌ی ذهنی را به‌صدا درمی‌آورد: شعر یک بی‌واسطگیِ دیگری را فریاد می‌کند: انسان را، هم‌زمان با خاموشیِ تدریجیِ هرگونه برون‌بودگی [اِکْستِریوُریته] در پژواکِ جان، چنین به نظر می‌رسد که حتا زبانِ شعر نیز از نو آفریده می‌شود. اگر شعر از ظاهر می‌گذرد و به کل حقیقت می‌رسد، برای این است که از رهگذرِ برتابِ یک رخوت شاد در زبان، سایه‌ی غم غربت و حتا مرگ بر فراز آشتی به پرواز درمی‌آیند. لبخندِ معماوار [اِنیگماتیکِ] اندوهِ مرگ موجب می‌شود که سرتاسر زندگی به چشم این «تو نیز، به‌زودی...» به آن لحظه‌ی کوتاهِ پیش‌درآمدِ خواب بدل شود. لحنِ آرامِ شعر، بی‌آن‌که رؤیای آرامش را درهم شکند، بر شکست آرامش گواهی می‌دهد. زورِ سایه‌ی غم غربت و مرگ به تصویرِ زندگیِ بازگشته به‌خود نمی‌رسد. اما از آن‌جا که این سایه آخرین رد خاطره‌ی زندگیِ ذات‌زدوده است، وجودش در دل این آوازِ فارغ از نیروی ثقل موجب می‌شود که رؤیا جدی و عمیق شود. در برابر آرامش طبیعت، آرامشی که در آن هیچ ردی از هیچ چیزی که جلوه‌ی انسانی داشته باشد بر جای نمانده است، شناسنده‌ی ذهنی از نیستیِ خود آگاه می‌شود. طنز [ایرونی]، بی‌صدا و به شکلی نامحسوس حتا به سراغ تسلای شعر نیز می‌رود: ثانیه‌های آخرِ پیش از فرورفتن در لذت خواب، دقیقاً همان ثانیه‌هایی است که زندگیِ کوتاه را از مرگ جدا می‌کنند. پس از گوته، این طنزِ عالی به مرتبه‌ی مضحکه [سارْکاسْم] تنزل می‌یابد. اما چنین تخفیفی کار همیشگیِ بورژوازی است: ستایشِ شناسنده‌ی ذهنیِ وارهیده همیشه با یک سایه و با تخفیف آن در حد شیئی قابل مبادله، در حد وجودی- برای- دیگران همراه است. هیچ‌گاه هیچ شخصیتی نیست که با یک «چیستی؟» همراه نباشد. با وجود این، آن‌چه سببِ اصالتِ آوازِ شبانه‌ی مسافر می‌شود لحظه بودنِ آن است و آن‌چه آن را از بازی بیرون می‌کند، ته‌زمینه‌ی همه‌ی آن چیزهای ویرانگری است که در خود دارد.

زورِ عنصرِ ویرانگر هنوز به خودی خود بر زورِ ناقهرآمیز تسلا نمی‌چربد. شرط امتلای شعر غنایی را معمولا داشتن کلیت یا جهانشمولی دانسته‌اند و گفته‌اند که شعر غنایی باید کل را هرچند محدود و بی‌نهایت را هرچند بسته القا کند. اگر بخواهیم به این حرف، معنایی به‌جز مکانِ مشترکِ استتیکی قایل شویم که مفهوم نماد را همانند نوشداروی جهانشمول به‌کار می‌گیرد، باید بگوییم که هر شعر غنایی، ثبتِ ناگزیرِ رابطه‌ی تاریخیِ میان شناسنده‌ی ذهنی و عینیت و فرد و اجتماع است بر واسطه [مِدیوُم] روحی ذهنگرا و واپس‌رانده به خود. شرط امتلای هرچه بیش‌تر شعر غنایی این است که متنش کم‌تر به مضمونِ رابطه‌ی میان من و

اجتماع بپردازد و بگذارد این رابطه به‌خودی‌خود و به شکلی خودانگیخته در متن تبلور پیدا کند.

شاید به من ایراد گرفته شود که با این گونه تبیین رابطه‌ی میان شعر و اجتماع، از ترس گرفتاری در یک اجتماع‌زدگی [سوسیولوژیسم] ندانم‌کارانه، این رابطه را آن‌چنان بالا برده‌ام که دیگر هیچ چیز از آن بر جای نگذاشته‌ام و در حقیقت آن چیزی را اجتماعی خوانده‌ام که از قضا جنبه‌ی نااجتماعی شعر غنایی است. چه‌بسا حرف‌هایم آن کاریکاتورِ معروفِ گوستاو دوُره را تداعی کند، همان کاریکاتوری که یکی از نمایندگان راست افراطی مجلس را نشان می‌دهد که در مدح نظام کهن می‌گوید: «راستی هم آقایان، مگر به‌جز این است که انقلاب ۱۷۸۹ را مدیون لویی ۱۶ هستیم؟» برداشتم از شعر و اجتماع بی‌شباهت به حرفِ آن وکیل مجلس نیست: اجتماع، شاهِ رفته به زیرِ گیوتین و شعر، دشمنان شاه است. توضیح شعر از رهگذرِ اجتماع همان‌قدر دشوار است که انتسابِ افتخارِ رخداد یک انقلاب به شاهی که اگر دچار جنون نمی‌شد نمی‌گذاشت انقلاب در آن لحظه‌ی خاص روی دهد. می‌ماند بفهمیم آیا وکیل مجلسی که گوستاو دوره کشیده، فقط یک تبلیغاتچی وقیح ابله است و هدفِ طراح ریشخند اوست یا آن‌که در پسِ این طنزِ غیرارادی، حقیقتی بس عظیم‌تر از هرچه تصورکردنی است نهفته است؟ فلسفه‌ی تاریخ هگل شاید این وکیل مجلس را نجات‌دهد اما واقعیت این است که چنین قیاسی صد درصد درست نیست: نمی‌توان شعر غنایی را از اجتماع استنتاج کرد. محتوای اجتماعیِ شعرِ غنایی، بخشی خودانگیخته است و حاصل وضع موجود چیزها نیست. اما نهشت [تِز] احتجاجیِ فلسفه ــ و باز هم فلسفه‌ی هگل ــ، جهان را واسطه‌ی فرد و فرد را واسطه‌ی جهان می‌داند و در نتیجه، مقاومتِ در برابر فشار اجتماعی را فقط فردی نمی‌داند و بر این باور است که در بطنِ این مقاومت، نیروهایی عینی ــ ورای فرد و خودانگیختگیِ فردی ــ در فعالیت هنری درکارند و وضع اجباری و اجبارآور را ناچار به تحول و تبدیل به وضعی درخور انسان می‌کنند. چنین نیروهایی لاجرم به یک سازه [کوُنْستیتوسیون] جامع تعلق دارند و نه به یک فردیتِ لجام گسیخته و درَ ضدیتِ کور با اجتماع. از همین رو، آن‌چه به محتوای غنایی عینیت می‌دهد، ذهنیت خاص غناست زیرا آن‌چه حرکتِ بازگشت به‌خود و بازگشتِ درخودِ شعر غنایی را موجب می‌شود و شعر غنایی را از هرچه از لحاظ اجتماعی سطحی است دور می‌کند، انگیزه‌یی اجتماعی در ورای سراینده است: وگرنه به چه دلیل شعر غنایی به‌جز شاعرِ ناگزیر از تک‌گویی، بر دیگران نیز اثر می‌گذارد؟ اگر شعر غنایی قادر بر تأثیرگذاری بر دیگران نبود که اصلا نمی‌توانست به‌عنوان یک جنس [ژانر] هنری تجلی پیدا کند. واسطه‌یی که به شعر غنایی امکان می‌دهد چنین تأثیری بگذارد، زبان است. در کل ادبیات و حتا در نثر، زبان اولی است و برتریِ شکلِ زبانیِ غنا به باطلنما [پارادوکس] خاص متن غنایی پیوند خورده است: تبدیلِ ذهنیت به عینیت. زبان نیز همانند غنا دوگانه است: طرح کلی [کوُنفیگوراسیوُن] زبان چنان است انگار نه تنها تمامیِ زبان در کالبدِ حرکت‌های ذهنی جای گرفته است که حتا زبان موجد حرکت‌های ذهنی است. اما زبان در همان حال واسطه‌ی مفهوم‌هاست و رابطه‌ی ناگزیر را با جهان و اجتماع موجب می‌شود. از همین رو نیز عالی‌ترین متن غنایی، متنی است که در آن، شناسنده‌ی ذهنی بدون بهره‌گیری حتا از ساده‌ترین مصالح آن‌قدر در درونِ زبان سخن گوید که زبان خود به سخن درآید، شناسنده‌ی ذهنی چنان خود را فراموش کند که دربستِ تسلیم زبان شود انگار زبان همان عینیت است. معنای دیگر این فراموشی خود، بی‌واسطه بودنِ خودانگیختگیِ برتابِ شناسنده‌ی ذهنی است. بدین‌سان، زبان واسطه‌ی میان غنا و اجتماع در ژرف‌ترین سطح است. از همین رو نیز وقتی شعر غنایی به عمیق‌ترین و اصیل‌ترین شکل اجتماعی می‌شود که نه از زبان اجتماع رونویسی کند و نه چیزی را انتقال دهد و با وجود این، شناسنده‌ی ذهنی بتواند در شادیِ برتاب، به هماهنگی با زبان برسد: شناسنده‌ی ذهنی نیز چیزی به‌جز این نمی‌خواهد.

این درست نیست که بیاییم و ــ هم‌چنان که انگاره‌های بودشناختی [اوُنتولوُژیک] رایج امروزی طالب آن‌اند ــ زبان را مطلق کنیم، به صدای هستی بدل کنیم و در مقابل شناسنده‌ی ذهنیِ غنایی قرار دهیم. شناسنده‌ی ذهنی نه چاشنیِ افزوده بر محتوای خاص عینیت زبانی است و نه خارج از این عینیت است: شرط رسیدن به عینیت زبانی، به سخن درآمدنِ شناسنده‌ی ذهنی در برابر معنای ساده‌ی محتواهای عینی است. اگرچه شناسنده‌ی ذهنی در لحظه‌ی فراموشیِ خود در زبان غرق می‌شود، اما خودش را قربانی هستی نمی‌کند. لحظه، نه لحظه‌ی قهر، حتا قهر از شناسنده‌ی ذهنی، که لحظه‌ی آشتی است: زبان فقط وقتی می‌تواند خود به سخن درآید که سخنش نه بیگانه با شناسنده‌ی ذهنی که صدای شناسنده‌ی ذهنی باشد. وقتی من خود را در زبان فراموش می‌کند، لحظه‌یی است که کامل‌ترین حضور را در زبان دارد: اگر من نباشد، زبان فقط یک اجی‌مجی لاترجیِ مقدس است: یا گرفتار شیءوارگی می‌شود یا به مرتبه‌ی سخنِ ارتباطیِ محض تخفیف می‌یابد. به این ترتیب برمی‌گردیم به رابطه‌ی مشخص میان فرد و اجتماع: کافی نیست بگوییم اجتماع واسطه‌ی فرد است و محتواهای فردی در همان حال محتواهایی اجتماعی‌اند. اجتماع جمع افراد است و فقط از رهگذر افراد تشکیل می‌شود و زندگی می‌کند. منطق علمی حاضر به قبول این حقیقت نیست که شناسنده‌ی ذهنی و شناسنده‌ی عینی در اصل دو قطب بی‌حرکت و از هم جدا نیستند و بل یکدیگر را می‌سازند و تغییر می‌دهند و در همین فرایندِ ساخته‌شدن و تغییر، یکدیگر را تبیین نیز می‌کنند. اما اگر فلسفه‌ی اکبر روزی موفق به وضع این حقیقت شود، یکی از دلایل استتیکی اثباتگر این اصل فلسفه‌ساز [فیلوُزوُفم] دیالکتیکی،

شعر غنایی خواهد بود. هرچه فشار جامعه بر شناسنده‌ی ذهنی بیش‌تر باشد، وضع شعر غنایی نیز ناپایدارتر است و هم‌هویت‌شدن [ایدانتیفیکاسیون] شناسنده‌ی ذهنی با زبان، هم مخالفتِ صرفاً تک‌جوهری [مونادولوژیک] شناسنده‌ی ذهنی را با اجتماع نفی می‌کند و هم کارویژه [فونکسیون] پیش پا افتاده‌ی او را در جامعه‌ی اجتماعی. شعر بودلر نخستین نمونه از چنین نفی‌یی است، بودلر نمی‌خواهد خودش را به رنج‌های فرد محدود کند ـ نخواستنی که پیامدِ غایی مال دو ویوْر [بیماری زیستی] اروپایی بود. از همین رو، الگوی تجدد را به عنوان الگویی فطرتاً ناغنایی برمی‌گزیند و جرقه‌ی شعر را با شجاعت تمام از رهگذر زبانی نقش‌پرداخته [شتیلیزه] به بیرون بجهاند. شعر بودلر، پیش‌درآمد پیام یأس است و اگر تعادلی پدید می‌آورد، تعادل را بر ستیغ باطلنمای شعر برقرار می‌کند. وقتی تضاد میان زبانِ شعر و زبانِ ارتباط به غایی‌ترین حد خود می‌رسد، شعر غنایی به‌نوعی قماری تک‌نفری با بانک بدل می‌شود. آن‌سان که کندذهنان می‌گویند و می‌خواهند نامفهوم نمی‌شود، اما حرکتِ بازگشت به‌خود زبان به‌عنوان زبانِ هنر و تلاشِ پرتنشِ زبان برای رسیدن به عینیتِ مطلق بدونِ هیچ گونه دغدغه‌ی ارتباطی موجب می‌شوند شعر غنایی از عینیت روح و از زبانِ زنده دور شود و فعالیتِ شاعرانه را جانشین زبانی کند که دیگر حضور ندارد. شعر «نجیب» [نوبل] و رفتار قهرآمیز شعر نجیبِ شاعرانی حقیر با شناسنده‌ی ذهنی بهایی است که شعر غنایی به‌خاطر تلاش برای زنده‌ماندن، تباه‌نشدن، آلوده‌نشدن و عینی بودن می‌پردازد: درخشش کاذب شعر نجیب، مکملِ جهانِ جادوزدوده‌یی است که شعر به آن پشت می‌کند.

برای جلوگیری از هرگونه سوءتعبیر بهتر است مسئله را بشکافیم. آن‌چه تاکنون گفته‌ام این است که متنِ غنایی، یک آشتی‌ناپذیریِ اجتماعی را نیز همیشه به‌صورت ذهنی برتاب می‌دهد. اما از آن‌جا نیز که جهانِ عینیِ پدیدآورنده‌ی شعر غنایی با خودش سرِ آشتی ندارد، مفهوم غنا را نمی‌توان فقط در برتاب ذهنیتی خلاصه کرد که از رهگذر زبان عینیت می‌یابد. شناسنده‌ی ذهنیِ غنایی فقط تبلور کل نیست که هرچه این کل را به‌شکلی مناسب‌تر ظاهر کرد، کارآمدتر باشد. آن‌چه به ذهنیتِ شاعرانه هستی می‌دهد یک امتیاز است، امتیازی که فقط اندک شماری از انسان‌های رنجبر و نومید دارند: این‌که با غوطه‌خوردن در ژرفنای وجود خود جهان را فراچنگ آورند و برتاب آزادشان را به‌مثابه‌ی یک شناسنده‌ی ذهنیِ خودگردان مهار زنند و به شکوفایی برسانند. اما بقیه‌ی انسان‌ها نیز ـ اگرچه همانند اشیای با شناسنده‌های ذهنیِ دربند بیگانه‌اند و اگرچه به معنای دقیق کلمه به مرتبه‌ی اشیای تاریخی تنزل پیدا کرده‌اند ـ همان‌قدر و حتا خیلی بیش‌تر حق دارند ـ اگرچه کورمال ـ در جستجوی لحن‌بندی [تونالیته]ی خاص شعر غنایی و زناشویی رنج و رؤیا باشند. شاید مطالبه‌ی این حق از سوی آنان که چاره‌یی جز کشیدنِ بار ندارند به شکلی درهم، مثله‌شده و ناپیوسته باشد، اما این حقِ معامله‌نگردنی همواره مطالبه شده است. از همین رو نیز در ژرفنای هر غنای فردی یک جریانِ زیرزمینیِ گروهی وجود دارد. اگر این جریانِ گروهی عملا به‌معنای کل باشد و نه فقط به مفهوم طلبِ اندکی رفاه و ظرافت و حساسیتِ بیش‌ترِ کسانی که توانایی چنین طلبی را دارند، وظیفه‌ی ذاتیِ آن‌چه گوهرِ مادیِ غنای فردی را می‌سازد، مشارکت در این جریانِ زیرزمینی است: به‌جز جریانی از این دست هیچ چیز نمی‌تواند زبان را به واسطه بدل کند، هیچ چیز نمی‌تواند شناسنده‌ی ذهنی را از خود فراتر برد. رابطه‌ی میان رمانتیسم و فولکلور [آوازِ عامیانه] اگرچه نشان‌دهنده‌ی عمقِ این قضیه نیست، اما گویای آن است: رمانتیسم، انتقالِ تدریجیِ از گروهی به فردی است و به جای آن‌که ضرورتی جهانشمول را خود به‌خود نصیبِ غنا کند، غنای فردی را از دیدگاه فنی قربانیِ یک ضرورت موهوم جهانشمول می‌کند حال آن‌که، در مقابل، تجربه‌ی تاریخی موجب می‌شود حتا اغلبِ آن شاعرانی نیز که با عاریت‌گرفتن از زبانِ گروهی مخالف‌اند، در جریانِ زیرزمینی شرکت کنند. بودلر نمونه‌یی از این شاعران است: به‌رغم نقابِ تراژیک و پُرکِبْر و ضدمردمی‌یی که پیرزنان کوچک با کلفتِ خوش‌قلب پیکرهای پاریسی برچهره دارند، این شعرها از هر شعر فقیرگرا [میزرابیلیست] به مردم نزدیک‌ترند. غنای بودلر نه‌تنها رُمانتیسم [میان‌مایگی] که هر احساسِ اجتماعیِ بورژوایی را به مبارزه می‌خواند. امروزه نیز اگرچه بحرانِ فردیت ظاهراً برتاب فردی را ـ یعنی آن‌چه آن را به‌عنوان پیش‌شرطِ مفهومِ شعر غنایی مطرح کردم ـ عمیقاً تکان داده است، اما جریانِ گروهیِ زیرزمینیِ غنا هنوز در جاهای گوناگون سرریز می‌کند: در وهله‌ی نخست فقط به‌عنوان مخمر ساده‌یی برای برتاب فردی و در وهله‌ی بعد، شاید به‌عنوان پیش‌تصویرِ فرارفتن از فردیت پیش پا افتاده. اگر خواندن ترجمه به‌جای اصل شعر موجب خطایم نشود، شعرهای گازسیا لورکا چنین نیرویی دارند: هیچ نظام خودکامه‌یی نمی‌تواند وجود چون اویی را تحمل کند و سرانجام نیز طرفداران متعصب فرانکو او را کشتند. از بُرشت نیز باید یاد کرد که توانست تمامیت زبان را در شعر غنایی حفظ کند بی‌آن‌که از این بابت هیچ باجی به سنت شفاهی بپردازد. وارد این بحث نمی‌شوم که آیا برای شعرِ غنایی امروز، بازیافتِ اصلِ شاعرانه‌ی فردیت به‌منزله‌ی یک اصل عالی است یا به‌مثابه‌ی فروکش و تضعیفِ من. فکر می‌کنم نیروی گروهی شعر غنایی امروز خودش تا اندازه‌ی زیادی می‌داند چه چیزهایی را مدیون عنصرهای زبانی و روانیِ گویش [دیالکت] است ـ گویش، وضع عدم‌تحققِ کاملِ فردیت و به وسیع‌ترین معنای کلمه، وضعِ پیش‌ازبورژوایی است. اما آن‌چه مسلم است این که شعرِ غنایی سنتی، قاطع‌ترین شکل استتیکی نفی بورژوازی است.

از آن‌جا که اعلام اصول همیشه نارساست، رابطه‌ی میانِ از یک سو شناسنده‌ی ذهنیِ شاعرانه، گروهی و جهانشمول‌تر

و از دیگر سو پادنهشتِ آن، یعنی واقعیت اجتماعی را در چند شعر به‌طور مشخص بررسی می‌کنیم. از این لحاظ، تفسیرِ عنصرهای مادی ـ یعنی عنصرهایی که هیچ متنِ سازندیافته از زبان و حتا پویژی پود [شعر ناب] قادر به طرد کامل‌شان نیست ـ، همان‌قدر ضرورت دارد که تفسیر عنصرهای صوری. باید خاصه به چگونگی تداخل عنصرهای مادی و صوری در یکدیگر بپردازیم: اگر شعر غنایی می‌تواند در محدوده‌ی خود جلو سیلانِ تاریخیِ زمان را بگیرد و حتا متوقف کند، به‌خاطر این گونه قفل‌شدنِ آجرهای مادی و صوری در یکدیگر است. از متن‌هایی نظیر متن‌های گوته مثال نخواهم آورد زیرا اگرچه این متن‌ها را جداگری نکردم اما به برخی از جنبه‌های‌شان اشاره کردم. بیش‌تر دوست دارم به‌سراغ متن‌های مؤخرتر بروم و نمونه از شعرهایی بیاورم که اصالتِ مطلقِ آواز شبانه‌ی مسافر را ندارند. هر دو شعری که بررسی خواهیم کرد طبعاً بخشی از جریان زیرزمینی گروهی‌اند. اما آن‌چه در این شعرها برایم جالب‌تر است، چگونگیِ حضورِ سطح‌های گوناگونِ تضادِ بنیادی با اجتماع در واسطه‌ی شناسنده‌ی ذهنیِ شاعرانه است. تکرار می‌کنم که منظور نه شخصِ خاص شاعر است، نه روانِ او و نه آن‌چه جا دارد آن را ایستارِ اجتماعیِ او بنامیم: منظور فقط شعر است به‌عنوان یک ساعتِ خورشیدیِ تاریخی ـ فلسفی.

نخست به در هنگام گردش مُوریکه گوش کنیم:

وارد آبادی دل‌انگیزی می‌شوم
نور غروب کوچه‌ها را می‌شوید.
از پس پنجره‌یی گشوده
از پشت فوران گل‌هایی شکفته
طنین زنگوله‌هایی از زر به گوش می‌رسد
و صدایی همانند همسرایی بلبلان
گل‌ها را می‌لرزاند
به نسیم جان می‌دهد
سرخیِ محمدی‌ها را شعله‌ور می‌کند.

دیرزمانی ایستاده بودم با دلی مالامال از شادی.
راستش نمی‌دانم
چگونه از دروازه‌های شهر گذشتم.
آه که در این‌جا دنیا چه نورانی است!

آسمانُ متلاطم از موج‌های ارغوانی است
در پشت سرم شهر در مهی زرین فرو رفته است
آه! زمزمه‌ی جویبار در میان غان‌ها و نیز
آسیاب در دره‌ی کوچک!
گویی مستم، گویی گم گشته‌ـ
آی ای موز، بر دلم زدی
دم عاشقانه‌ات را!

آن‌چه در این شعر مسلط است، تصویرِ وعده‌ی سعادت در یک روز آفتابی، در شهر کوچکی در جنوب آلمان است، اما تصویری است که هیچ امتیازی برای چشم‌انداز میان‌سده‌یی و عشقِ شهرستانی قایل نیست. از این شعر، حسِ گرما و امنیتِ فضای کوچک سرریز می‌کند. اما سبکِ شعر، سبک نجیب است، سبکی که نه به خلوت‌خواهی [اَنتیمیسم] آلوده است و نه به آسایش خرده‌بورژوایی. شعر، نه مدح احساساتیِ روستاهای کوچک در مقابل فضاهای عظیم است و نه ستایشِ باز هم احساساتیِ سعادتِ فرار از شهر و بازنشستگی است. پیرنگ [اَنِکدوتِ] خام و زبانِ شعر چنان‌اند که ناکجاآبادِ بی‌نهایت نزدیک را هنرمندانه به ناکجاآبادی بی‌نهایت دور پیوند می‌زنند. پیرنگ معلوم می‌کند که این شهرستان کوچک نه جایی برای ماندن که فقط مکانی برای گذشتن است. صدای دختر جوان شاعر را شیفته می‌کند، اما شاعر گذشته از این صدا، همه‌ی صداهای طبیعت، همسراییِ طبیعت را می‌شنود و عظمتِ احساسش، در ورای قابی بسته در زیر آسمانِ متلاطم از موج‌های ارغوانی متجلی می‌شود، در جایی که شهر زرین و زمزمه‌ی جویبار به هم می‌رسند تا ایماگو [آرمانِ خردسالی] را بسازند. آن‌چه در سطح زبان به‌تحقق این امر کمک می‌کند، وجود عنصری آنتیک [قدیمی] و بی‌وزن است، عنصری که یادآور اُودها [آوازهای غنایی یونان و روم] است بی‌آن‌که تقریباً هیچ جزء مشخصی از شعر چنین اشاره‌یی داشته باشد. این عنصر، وجود ضرباهنگ‌های آزاد شعر است که بند [شتروف]های بی‌قافیه‌ی یونانی را از خیلی دور تداعی می‌کند. ناگهانی بودنِ ظهورِ پاتوس در آخرین مصرع بند اول به‌رغم همه‌ی آرزم شاعر در بهره‌گیری از ترکیب‌بندی [آژانسمان] کلامی نیز همین نقش را دارد: «سرخی محمدی‌ها را شعله‌ور می‌کند». وجود کلمه‌ی موز [الاهه‌ی الهام‌بخش شاعر] در پیان شعر نقشی تعیین‌کننده دارد. چنین است انگار کلمه‌ی موز ـ یکی از مستعمل‌ترین کلمه‌های کلاسیسیسم آلمان ـ در توصیف بگیوم (وکی [خدای خانگی]) آن آبادی دل‌انگیز آمده است و نور غروب به آن پرتوی تازه می‌دهد. چنین است انگار حضور ناپیدای کلمه‌ی موز توانی شیداکننده دارد حال آن‌که حضور پیدای همین کلمه در واژگانِ زبان جدید، به شکل مضحکی از ایجاد شیدایی ناتوان است. آن‌چه موجب می‌شود شعر را حاصل الهام بدانیم، از قضا انتخابِ بحرانی‌ترین مکان برای غلط‌اندازترین کلمه است. دلیل این انتخاب، هِلِنیسم [یونانیتِ] پنهانِ حرکت زبان است که پویش [دینامیکِ] شتابنده‌ی مجموعه‌ی شعر را، همانند مصرع آخرِ یک بند موسیقایی، از نو وارد شعر می‌کند. بدین‌سان غنا در تنگ‌ترین فضا به آن چیزی دست می‌یابد که حماسه‌ی آلمانی بیهوده خواسته بود در تصنیف‌هایی مانند هِرمان و دوروته کورمال کورمال بدان دست یابد.

توضیح اجتماعیِ اثری این‌چنین موفق را باید در تجربه‌ی تاریخی‌یی سراغ گرفت که شعر از آن خبر می‌دهد. رابطه‌های انسانی بی‌واسطگی خود را در اجتماع از دست داده‌اند تا فقط واسطه‌ی قانونهای بازار شوند و کلاسیسیسم

آلمان که به انسان و جهانشمولیِ انسان باور دارد می‌خواهد هیجان ذهنی را از جنبه‌ی اجتماعیِ حدوثی‌اش نجات دهد.

هدفِ کلاسیسیسم آلمان همان هدفِ هگل در عرصه‌ی فلسفه است: عینی کردن ذهنیت. کلاسیسیسم آلمان می‌کوشد در عرصه‌ی روح از تضادهای زندگی مشخص انسان‌ها فراتر رود و تضادها را آشتی دهد. اما با تداوم و بقای تضادها در واقعیت، هیچ چاره‌جویی‌یی در عرصه‌ی روح متصور نبود: وقتی زندگی از هرگونه معنایی تهی می‌شود و در عرصه‌ی رقابت منافع رئیت هرز می‌رود، وقتی زندگی ــ به‌تعبیرِ هنر ــ نشروار [پروزائیک] می‌شود، وقتی جهان به جهانی بدل می‌شود که تحققِ سرنوشتِ افراد را به قانون‌های کور می‌سپرد، هنر نیز، بر خلاف آن‌چه مطلوبش است، نه شکلِ سخنِ انسانیتِ کاملا کمال‌یافته و بل شکل جمله‌یی توخالی را می‌یابد. از همین رو، مفهومی که کلاسیسیم از وجود انسان دارد از هستیِ خصوصی و فردی رخت بربسته است تا به سراغ تصویرِ هستی برود: تصویرِ هستی تنها پناهگاه انسان می‌نماید. چه در عرصه‌ی سیاست و چه در عرصه‌ی شکل‌های استتیکی، بورژوازی ضرورتاً از تصور انسان به‌عنوان کلی که خود خویشتن را تبیین می‌کند چشم می‌پوشد. از همین رو، بی‌حرکت‌شدنِ بر روی فضای چهاردیواریِ کوچک و بسته‌ی خودی و آرمان‌هایی مانند جستجوی رفاه یا خلوت‌خواهی را باید مشکوک دانست زیرا داشتنِ یک چهاردیواری نیز الزام‌هایی را در پی می‌آورد و هر معنایی را به جنبه‌ی حدوثیِ سعادتِ فردی پیوند می‌زند و به سعادت فردی، مقامی غصبی می‌دهد زیرا سعادت فردی به‌جز از رهگذر سعادت همگانی دست‌نیافتنی است. با وجود این، نیروی اجتماعیِ اینگنیوم [شعر آزاد] موریکه در این است که هم تجربه‌ی سبک نجیب و کلاسیتیک و تجربه‌ی مینیاتورسازیِ خصوصی رمانتیسم را در خود جمع دارد و هم به محدودیت‌های این دو تجربه دانشی حساس و بی‌مانند دارد و می‌تواند میان‌شان تعادل برقرار کند. موریکه در هیچ یک از حرکت‌های برتابیِ خود از احساسی فراتر نمی‌رود که واقعاً می‌توانسته احساس لحظه‌اش باشد. اندام‌مند بودنِ اثر او ــ که بسیاری به آن استناد کرده‌اند ــ بی‌گمان چیزی به‌جز این حساسیتِ تاریخی- فلسفی نیست: کم‌تر شاعر آلمانی‌زبان از این حساسیت به اندازه‌ی موریکه بهره‌مند بوده است. ویژگی‌های اصطلاحاً بیمارگونه‌ی موریکه ــ آن سان که روان‌شناسان گزارش کرده‌اند ــ و کاهش شدید تولید ادبیِ او در سال‌های پایانی عمر جنبه‌ی منفی شناختِ غنایی او از دامنه‌ی ممکن‌هاست. شبانِ دمدمی‌مزاج تئوکریتوس را در زمره‌ی هنرمندان ساده‌لوح [نائیف] می‌دانند، اما شعرهای او شاهکارهایی است که هیچ استادِ آرت پور لار [هنر برای هنر] هرگز بارای برتری بر آن‌ها را ندارد. موریکه همیشه هم جنبه‌ی توخالی و ایدئولوژیکِ سبک نجیب را در ذهن دارد و هم سرشتِ حقیر، خرده‌بورژوا، نحیف و کورِ کلِ دورانِ بیدرمایر [میان‌مایگی] را. بخش اعظم آثار غنایی او نیز از لحاظ تاریخی به این دوران تعلق دارد. روحی که در موریکه هست او را ناگزیر به آفرینشِ واپسینِ تصویرهای بری از رختِ آنتیک، جوّ مهمانداری، تکیه‌های پهلوانی و زمزمه‌های خلوت‌خواه می‌کند. در کار او، پژواکِ از صداافتاده‌ی خاطره‌ی سبک نجیب و نشانه‌های زندگیِ بی‌واسطه بر روی ریسمانی باریک به تعادل دست می‌یابند و نشانه‌ها نویدِ بقای این زندگی را به‌رغم محکومیتِ تاریخی آن می‌دهند. شاعر، در گردش خود، این نشانه‌های رو به نابودی را می‌بیند و در آغاز عصر صنعتی، در باطلنمای غنا حضور می‌یابد. چاره‌جویی‌های موریکه گنگ و شکننده است، درست مانند چاره‌جویی‌های غنایی سرایانِ بزرگ پس از او و حتا خیلی دور از او، کسانی مانند بودلر ــ همان که کُلوُدِل درباره‌ی سبکش می‌گفت معجونی از سبک راسین و سبک روزنامه‌نگاران زمان است. در جامعه‌ی صنعتی، اندیشه‌ی غنایی بی‌واسطگیِ احیاشده نه تداعی‌کننده‌ی گذشته‌ی ناتوان و رمانتیک که بیش‌تر شبیه به آذرخشی است که امکان را لحظه‌یی بر عدم‌امکان پیروز می‌کند.

اینک به بررسی شعر کوتاهی از شتیفان گئورگه می‌پردازیم: یکی از معروف‌ترین آوازهای حلقه‌ی هفتم که مجموعه‌یی است از متن‌های به‌شدت متراکم و از لحاظ محتوا، به‌رغم سَبُکی ضرباهنگ، به‌شدت پربار. در این شعر که به مرحله‌ی دیرتری از تحولی که گفتیم تعلق دارد، از زینت‌پردازی‌های خاص یوگنشتیل [سبک جوان] اثری نیست. موسیقیِ آنتوُن فوُن وِبرن، آهنگساز بزرگ، بر شعرهای حلقه‌ی هفتم نشان می‌دهد که این متن‌ها برخلاف محافظه‌کاریِ فرهنگیِ شرم‌آورِ حلقه‌ی گئورگه بسیار هم شجاعانه‌اند: در کارِ گئورگه، میان ایدئولوژی و محتوای اجتماعی یک پرتگاه فاصله است. شعر از این قرار است:

در بافت باد
پرسشم
به‌جز رویا نبود
آن‌چه تو دادی
فقط لبخند بود
روشنای گسترده
در شب خیس ـ
اکنون اردیبهشت به شتابم برمی‌انگیزد
اکنون بایدم
هر روز
بزیم در شهوتِ
چشمانت موهایت.

در این که در این‌جا نیز با سبک نجیب روبروییم جای ثانیه‌یی تردید نیست. در شعر موریکه که به روزگاری دیرتر تعلق دارد، هنوز سعادتِ چیزهای آشنا دیده می‌شد. این سعادت در شعر گئورگه ممنوع است: پاتوسِ فاصله‌ی نیچه چنین سعادتی را پس می‌زند و مگر جز این است که گئورگه

خود را وارث نیچه می‌خواهد؟ همه‌ی آن چیزهای زننده‌یی که از رمانتیسم بر جای مانده است میان گئورگه و موریکه فاصله می‌اندازد: آن‌چه از عشق مانده لاجرم پیر و فقط خاطره‌یی دستِ‌بالا دلگرم‌کننده است. شرطِ مقدماتیِ تحقق شعرِ گئورگه وجود اجتماع فردگرا و فردِ منزوی‌یی است که فقط برای خود زندگی کند. گئورگه یک آقا [سینیوُر] انزواپیشه است و هم عنصرِ بورژوایی شکل‌های تعیین‌شده را پس می‌زند و هم همه‌ی محتواهای بورژوایی را. شرط به سخن درآمدنِ شعرِ غنایی گئورگه این است که خاستگاهش یک برداشتِ جمعیِ بورژوایی باشد. اما از آن‌جا که گئورگه نه فقط به صورت آپریوری [از پیش] و ضمنی و بل آشکارا مخالفِ چنین برداشتی است، شعرش نیز آن را پس می‌زند تا راساً در خیال خود فئودالیسم را نهادینه کند! در پس آن چیزی که کلیشه‌ها آن را ایستارِ اشرافی گئورگه می‌نامند، معنای اجتماعی دیگری وجود ندارد. اما آن‌چه در شعرهای گئورگه برای بورژوازی ناخوشایند است، ناآشنایی با این شعرها که چون موم به چنگ درنمی‌آیند نیست: به‌رغم فرمانبریِ ناگزیر از هسته‌ها، شعر گئورگه محصولِ دیالکتیکی اجتماعی است که هم‌هویتیِ شناسنده‌ی ذهنیِ غنایی با جهانِ موجود و شکل‌های آن را رد می‌کند. اما مگر شاعر می‌تواند به‌جز در چهارچوبِ هسته‌ها از یک اجتماع سپری‌شده سخن گوید، آن هم یک اجتماع مبتنی بر مناسبات سلطه؟ از چنین اجتماعی است که شاعر، آرمان نجیبِ حاکم بر تک‌تک کلمه و هر تصویر و هر طنینِ شعر خود را به عاریت می‌گیرد. حتا شکل شعر و انتقال نامحسوس این شکل به طرح کلیِ زبان نیز میان‌سده‌یی است. از همین رو، شعر نیز مثل کلِ هستیِ گئورگه حقیقتاً نورمانتیک است. شعر نه نمایشگرِ اشیاء مادی است و نه صوت: شعر، کشته‌شدنِ جان را نشان می‌دهد. آرمان، نهفته است و هنر آن را به بیرون می‌جهاند. از کهنه‌گراییِ زننده خبری نیست و شعر در جایی بس بلندتر از یأسی که در آن هست جای می‌گیرد. سخت می‌توان این شعر را با آت و آشغال‌های شاعرانه در پاره‌ی بانوانِ نجیب‌زاده و تروبادورها [آوازخوان‌های دوره گردِ] مهربان یکی دانست. سخت می‌توان در آن ته‌مایه‌ی ابزارهایی را سراغ گرفت که از جهانِ مدرن به عاریت گرفته می‌شود. نقش‌پرداختگیِ شعر نیز آن را از درغلتیدن به دامِ هرگونه سازشی محفوظ می‌دارد. جایی که شعر برای آشتیِ اندامیِ عنصرهای متضاد باقی می‌گذارد دقیقاً به محدودیتِ جایی است که روزگار مشخصاً برای تسکین تعارض این عنصرها باقی می‌گذارد. با گزینشِ تعارض‌ها و با حذف زایده‌ها، شعر تعارض را مهار می‌کند. اگر چیزهای آشنا ــ همان چیزهایی که آن‌ها را از سرِ عادت تجربه‌های مشخص بی‌واسطه می‌نامند ــ در شعرِ غنایی گئورگه جایی می‌یابند، این جا را فقط به بهای اسطوره‌شدن [میتولوژیزاسیون] پیدا می‌کنند: هیچ چیز حق ندارد آن‌چه هست باقی بماند. در یکی از چشم‌اندازهای حلقه‌ی هفتم، بچه‌یی مشغول میوه‌چینی است که ناگهان، بی‌هیچ کلمه‌یی، انگار ساحری جادویش کند، به یک شخصیت قصه‌ی جن و پری بدل می‌شود. شالوده‌ی توازنِ شعر، غایت ناهمخوانی [دیسوُنانس] و همان چیزی است که والِری آن را رهو [تمرّد] می‌نامد: هر چیزی که بنا بر تعریف غنا باید بتواند ما را به هاله‌ی چیزها راهبر شود، بی‌رحمانه از اجرای فرمان‌مان تمرّد می‌کند. چنین کاری فقط می‌تواند الگوها، اندیشه‌های ناب شکلی و نقشه [طرح] غنا را به ما نشان دهد که هرگونه حدوث را باز پس می‌زنند تا یک بار دیگر نیز، سرشار از برتاب، به سخن درآیند. در قلبِ آلمانِ ویلهلم، غنای سبکِ نجیبِ از رهگذر جدل با سبک از آن جدا می‌شود و نمی‌تواند به هیچ سنتی استناد کند به‌خصوص به میراث کلاسیسیسم. سبک فقط بهانه‌یی برای کاربردِ چند پیکره [فیگور] و چند ضرباهنگِ صنعت‌بیانی [رِتوُریک] نیست. سبک، حاصلِ ریاضت و امساک در کاربرد هر آن چیزی است که ممکن است فاصله‌ی شعر را از زبانِ پستِ تجارتی کاهش دهد. شرط آن‌که شناسنده‌ی ذهنی بتواند در انزوای خود در برابر شیءوارگی مقاومت کند این است که خود را حتا از حق پناه‌بردن به آن‌چه خاص خودش است، به چهاردیواریِ اختصاصیِ خودش محروم کند: رواج داستان‌های مسلسل، فردگرایی را وارد بازار کرده است و فردگرایی خطرناک شده است: تنها راهِ شناسنده‌ی ذهنی برای بیرون رفتن از خویشتنِ خود، سکوت است، تبدیل به ظرفی است که بتواند زبان ناب را در خود پذیرا شود. شعرهای بزرگ گئورگه هدفی جز نجات این ظرف ندارند. گئورگه ــ این شاگردِ آلمانیِ مالارمه ــ، به شنیدنِ زبان‌های رومی و بیش‌تر از آن به تخفیفِ غنا به غایت سادگی خو دارد ــ سادگی‌یی که ابزارِ ورلِن در گفتنِ جزئی‌ترین جزئیات بود. گئورگه زبان خود را مثل یک زبان خارجی می‌شنود و موفق می‌شود ناخویشتنیِ خود را تا مرتبه‌ی ناخویشتنیِ زبان بالا برد: زبانی که نه تنها دیگر به آن سخن گفته نمی‌شود که حتا زبانی خیالی است که می‌توان در آن، سر بلند کردن همه‌ی آن چیزهایی را دید که اگرچه هرگز اتفاق نیفتاده‌اند اما در ترکیب‌بندیِ شعر جای می‌گیرند: چهار مصرع اکنون بایدم / هر رود / بزیم در شهوتِ / چشمانت موهایت ــ که به اعتقاد من از مسحورکننده‌ترین شعرهای غنایی آلمان است ــ، به یک نقل قول می‌ماند، اما نه به نقل قولی از یک شاعر دیگر و بل به نقل آن‌چه زبان برای همیشه از دست داده است: چنین کاری را شاید شعر کورتو [شعر عاشقانه‌ی دربارهای فئودالیِ سده‌های میانی] می‌تواست انجام دهد. اما هم شعر کورتو آشکست خورد و هم، همراه با آن، تمامیِ یک سنت زبان آلمانی و حتا خود زبان. برای انجام چنین کاری است که بورخارت دیرتر به فکر ترجمه‌ی دانته افتاد. چه گوش‌های حساسی که از کوته‌واژه‌ی گار در شعر گئورگه رنجیده‌اند. گفته می‌شود گئورگه احتمالا گار را به ضرورت قافیه به جای گانتس اوند گار گذاشته است. هم این انتقاد وارد است و هم این‌که شکل قرارگرفتنِ واژه‌ی گار در مصرع، حقیقتاً بی‌معناست[۳]. اما آثار بزرگ هنری آن

آثاری‌اند که بخت در مسئله‌دارترین جاها همراه‌شان می‌شود. برای نمونه، یک اثر بزرگ موسیقی فقط ساختمان آن نیست و بل، از رهگذر چند نت با چند میزان زاید، از ساختمان خود بسی فراتر می‌رود. در شعر گئورگه نیز گاز چنین نقشی دارد و ـ به تعبیر گوته ـ «پس‌مانده‌ی پوچی» است: با همین گاز، زبان از بندِ آن نبتِ ذهنی‌یی رها می‌شود که گاز را در آن‌جا جای داده است. کلمه‌ی گاز حالتِ یک «زاوو [قبلا دیده شده] را القا می‌کند و سطح بالای شعر را به شعر می‌دهد: به واسطه‌ی همین گاز است که نغمه [ملودیِ] زبان از دلالت محض فراتر می‌رود. در روزگارِ انحطاط زبان، گئورگه اندیشه‌یی را در زبان می‌یابد که سیر تاریخ از او دریغ می‌کند و شعرهایی می‌گوید که انگار نه ساخته‌ی او و بل شعرهایی ازلی و ابدی‌اند. دُن‌کیشوت‌وارگی این کار، ناممکنیِ وجود شعر مرمت‌کار و خطرِ تبدیلِ چنین شعری به یک هنر کاربردی نیز بر محتوای شعر می‌افزایند: بختکِ غم غربت به برتابِ شهوت خاموش‌نشدنیِ اروتیسم شناسنده‌ی ذهنی و وارستگیِ خود به‌خودی او در دیگری بدل می‌شود. شرط شبح‌رقصانی [فانتاسموگوریِ] آن‌چه زبان آلمانی به عبث از رهگذر استادان بزرگ خود در فولکزلید می‌جست، این‌گونه دگردیسیِ لجام‌گسیخته‌ی فردیت تا مرز خودویرانی است ـ و اگر گئورگه در سال‌های واپسین عمر به کیش ماکسیمیم در می‌آید، برای این است که فردیت را تسلیم جستجوی نومیدانه‌ی توضیحی مثبت می‌کند. اگرچه کلام غنایی خدمت‌گذارِ امپراتوریِ غایت‌هاست، اما فقط از رهگذر تفریق است که می‌تواند تبلورِ خویشتنِ خویش شود ـ اما تفریقی آن‌سان غایی که خود افتراق خود را تاب نیاورد و به جهانِ وارهیده از حقارتِ خاص هیچ چیز را تحمل نکند. و این ـ هرقدر هم دیستان گئورگه بکوشد در پسِ کیشِ مبتذل عظمت‌خواهی نادیده‌اش بگیرد ـ به معنای آزادیِ انسان است. غنای حقیقت گئورگه، شکستنِ دیوارهای فردیت و کمال حساسیت شخص در مقابل ابتذال و حتا، در غایت، در مقابل نخبگی است. در آن هنگام که برتابِ گئورگه در فرد خلاصه و جمع می‌شود و با با جوهر و تجربه‌یی که گئورگه در انزوای خود زیسته است اندود می‌شود، سخنِ او به صدای انسان‌هایی بدل می‌شود که مانعی آن‌ها را از هم جدا کرده است.

1. Goethe, *Chant du voyageur la nuit* (*Wanderers Nachtlied , I*), in: *Poésies*, t. II, traduit par R. Ayrault, Aubier-Montaigne, p. 94.
2. Id, *ibid*, p. 118.

۳. شکل رایج «دوست» اصطلاح گفتنی‌اوند گاو [کاملا، تماماً] فراوان و مکرر به کار برده می‌شود. کاربرد کلمه‌ی گاو به‌تنهایی رواج ندارد و در ترجمه‌ی شعر حذف شده است زیرا هم‌چنان‌که از تفسیر آدورنو معلوم می‌شود، قابل ترجمه نیست [مترجم فرانسوی].

آرست ARIST

نشر آرست به‌زودی منتشر می‌کند:

بوطیقایِ شعر (جلد ۱)

ویژهٔ شعر معاصر ایران و جهان

بوطیقایِ نمایش

ویژهٔ تئاتر و سینمای معاصر ایران و جهان

کتابِ داستان (جلد ۲)

ویژهٔ داستان‌نویسان ایران و جهان

کنزابورو اُو

ژاپن، سرزمین ابهام و من

فرازهایی از متن سخنرانی

ترجمهٔ غلامرضا آذرهوشنگ

کنزابورو اُو، نویسندهٔ صاحب‌نام ژاپنی، جایزهٔ نوبل ۱۹۹۴ را از آنِ خود کرد. او که برای دریافت جایزهٔ خود، در دسامبر ۱۹۹۴ به استکهلم رفته بود، سخنرانی خود را در عصر روز هفتم دسامبر، با عنوان «ژاپن، سرزمین ابهام و من» در آکادمی سوئد ایراد کرد.

من شاهد آن هستم که ژاپن امروز، ۱۲۰ سال پس از باز کردن درها و مدرنیزه‌شدن، در میان دو قطب مخالف، شدیداً تحت فشار قرارگرفته و در ابهام به سر می‌برد. من نیز هم‌چون نویسنده‌ای زندگی می‌کنم که در زیر بار این قطبی‌شدن، له شده و آثار جراحتی عمیق را با خود به همراه دارد.

در تاریخ ادبیات نوین ژاپن، نویسندگانی که با هوشیاری و صمیمیت تمام به رسالت هنری خود وفادار ماندند، «نویسندگان بعد از جنگ» بودند که بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم در صحنهٔ ادبیات ظاهر شدند و با وجود زخم‌های عمیق به‌جا مانده از این فاجعه، به تولدی دیگر امیدوار بودند. آن‌ها با درد و رنجی عمیق، به جبران وحشی‌گری‌های بی‌رحمانهٔ ارتش ژاپن در کشورهای آسیایی برخاستند و علاوه بر آن تلاش نمودند تا پلی باشند بر روی شکاف عمیقی که بین ژاپن و کشورهای پیشرفتهٔ غربی از یک سو و کشورهای آفریقایی و آمریکای لاتین و ژاپن از سوی دیگر وجود داشت. آن‌ها بر این باور بودند که فقط به این ترتیب می‌توانند در جستجوی تفاهم با ملت‌های کشورهای دیگر باشند. آرزوی همیشگی من، این بوده است که بتوانم با جدیت حافظ میراث سنت‌های ادبی این گروه از نویسندگان باشم.

وضعیت کنونی ژاپن و مردم آن در مرحلهٔ بعد از مدرنیزه‌شدن نیز هم‌چنان در ابهام قرار گرفته است. درست در میانهٔ دوران مدرنیزه‌شدن ژاپن، جنگ جهانی دوم رخ داد. جنگی که انگار این دوره را به دو نیمه تقسیم کرده است. شکستی که ژاپن پس از این جنگ، در ۵۰ سال پیش نصیبش شد، این شانس را برای ژاپن و ژاپنی‌ها به وجود آورد تا حتا فعالان جنگ نیز بتوانند از میان بدبختی‌های عظیم و رنج‌هایی که نویسندگان «مکتب ادبی بعد از جنگ» آن‌ها را به تصویر کشیده‌اند، تولد دوباره را تجربه کنند. مبانی اخلاقی ژاپنی‌هایی که مشتاقانه در جستجوی تولدی دیگر بودند، چیزی نیست جز فکر دفاع از دموکراسی و پیروی از این تصمیم که دیگر به تکرار هیچ جنگی نپردازند.

چیزی را که ما آن را «ابهام» ژاپنی می‌نامیم، نوعی بیماری مزمن است که در سراسر دوران جدید بر جامعهٔ ژاپن حاکم بوده است. رونق اقتصادی ژاپن نیز، همراه با انواع خطرات بالقوه‌ای که در پرتو ساختار نوین اقتصاد جهانی به وجود آمده است و مسئلهٔ حفظ محیط زیست، از این بیماری مبرا نیست.

به‌نظر می‌رسد که «ابهام» موجود در این رابطه، تشدیدْ می‌یابد. قاعدتاً نگاه نقاد جهانی با وضوح بیشتری، از ما که در درون این جامعه زندگی می‌کنیم، قادر است به وجود آن پی ببرد. ما در اعماق فقر اقتصادی به‌جای مانده از جنگ، درحالی که امیدمان را برای بهبودی از دست نداده بودیم، قدرت تحمل فشارهای عظیم را آموختیم. شاید این گفته عجیب به‌نظر بیاید، ولی من فکر می‌کنم که با همان قدرت تحمل زیاد، بتوان وحشت از تهدیدهای مداوم رونق کنونی را نیز تاب آورد. از دیدگاه دیگر، به‌نظر می‌رسد که شرایط نوینی به وجود آمده است که رونق ژاپنی به‌خاطر وجود امکان زیاد بازار تولید و مصرف، عموماً در آسیا بتواند تداوم و تعمیق بیشتری بیابد.

این باور من هنوز کاملاً به اثبات نرسیده است. با وجود آن‌که من «آدم ضعیف»ی هستم، به کمک این باور تأییدنشده، می‌خواهم «تحمل خاموش تمام بدی‌ها»ی ناشی از پیشرفت وحشتناک تکنولوژی و ارتباطات قرن بیستم را که انباشته شده است، داشته باشم.

به مثابه انسانی پیرامونی، حاشیه‌ای و دور از مرکز جهان، اکنون می‌خواهم ـ امیدوارانه، با فروتنی و داشتن سهمی انسانی ـ در جستجوی راهی باشم که بتوانم در التیام رنج‌های بشری و ایجاد تفاهم میان آن‌ها مفید باشم.

میخاییل باختین

زیباشناسی و نظریهٔ رمان

مسئلهٔ محتوا، مصالح و صورت در آثار ادبی

ترجمهٔ محمد پوینده

- **تعریفِ نظام‌مند بوطیقا باید زیبایی‌شناسیِ هنر ادبی باشد.**
- **اثر ادبی باید به تمامی و از همهٔ جهات، به‌مثابهٔ پدیده‌ای از زبان، یعنی به نحوی کاملاً زبان‌شناختی در نظر گرفته شود.**
- **پدیده‌ای که بدان اشاره شد، خصلت‌نمای تمام‌عیار نظریه‌هایی دربارهٔ هنر است که با زیبایی‌شناسیِ عام مخالفند.**

اثر حاضر کوششی است برای بررسیِ روش‌شناختیِ مفاهیم و مسائل اساسیِ بوطیقا، بر مبنای یک زیبایی‌شناسیِ نظام‌مند و عام.*

ما برای نقطهٔ شروع پژوهش خود بعضی از مطالعات اندیشه‌گران روس را برگزیده‌ایم که در فصل‌های نخستین این کتاب به بررسی انتقادی آن‌ها می‌پردازیم. با این‌همه نمی‌خواهیم به گرایش‌ها یا آثار خاص در مجموع و یا به تعریف تاریخی آن‌ها بپردازیم و از داوری دربارهٔ این آثار نیز خودداری می‌ورزیم. برای ما آن‌چه در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، ارزیابی نظام‌مند و نابِ برداشت‌ها و نظرگاه‌هاست. ادعا نمی‌کنیم که بررسی جامع تاریخی یا اطلاعاتی از آثار مربوط به بوطیقا ارائه می‌دهیم: چنین بررسیی برای پژوهش‌هایی که هدفی صرفاً نظام‌مند دارند و فقط به دیدگاه‌ها و استدلال‌هایِ نظری اهمیت و ارزش می‌دهند، چندان مناسب نیست. در این اثر از نقل‌قول‌ها و ارجاعات اضافی نیز پرهیز کرده‌ایم، زیراکه آن‌ها به‌طورکلی جز در مورد پژوهش‌های تاریخی هیچ اهمیت روش‌شناختی ندارند و در یک اثر موجز و نظام‌مند، کاملاً بی‌فایده‌اند: خوانندهٔ فاضل به آن‌ها نیازی ندارد و برای دیگران نیز بیهوده‌اند.

۱

تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی عام

درحال حاضر در روسیه[1] به کاری بی‌نهایت جدی و ثمربخش در عرصهٔ هنر پرداخته می‌شود.[2] در سال‌های اخیر ادبیات علمی روسی از آثار ارزشمندی دربارهٔ نظریهٔ هنر، به‌ویژه در عرصهٔ بوطیقا بهره‌مند گشته است. حتا می‌توان از نوعی شکوفاییِ پژوهش‌های تاریخ هنرها در روسیه سخن گفت، به ویژه در مقایسه با دوره‌های پیشین که عرصهٔ هنرگویی پناهگاه افرادی شده بود که از نظر علمی بی‌مسئولیت بودند و درازگویی‌های خود را سخنانی پر نغز و زرف جلوه می‌دادند: تمام اندیشه‌ها و ملاحظاتی که ژرف، زنده و ثمربخش به حساب می‌آمدند، نه در هیچ علمی جای می‌گرفتند و نه در مجموع عینی شناخت‌ها. آن‌چه را «کشف‌های شجاعانه» می‌نامیدند، گویی با استناد

به هنر به‌طور عام یا به اثری معین به‌طور خاص، تصادفی تنظیم شده بودند. اندیشهٔ زیبایی‌پرستیِ صوری و نیمه‌علمی که گاهی در پی نوعی بدفهمی، خود را فلسفی جلوه می‌دهد، همواره به هنر روی آورده و گمان برده است که با هنر قرابت‌های نسبی دارد، قرابت‌هایی که البته کاملاً مشروع نیستند.

اما اوضاع درحال دگرگونی است. چه بسیارند کسانی که حقوق همیشگی اندیشهٔ علمی را در عرصهٔ هنر به رسمیت می‌شناسند. اما از هم‌اکنون می‌توان خطر جدیدی را پیش‌بینی کرد: علم‌زدگی، سطحی‌گری، فاضل‌مآبی، پرمدعایی و غصب حقوق دیگران رواج می‌یابد، زیراکه هنوز وقت‌شناخت راستین فرا نرسیده است. درواقع ادعایِ ساختنِ علم به هر قیمت و هرچه سریع‌تر، سطح مسئله را غالباً پایین می‌آورد و به خوارشمردن موضوع بررسی ـ یعنی خوارشمردن اثر هنر ادبی که موردنظر ماست ـ و به جایگزینی آن با چیزی به‌کلی متفاوت می‌انجامد. همان‌گونه که خواهیم دید، بوطیقای جوان روسی نتوانسته است همیشه از این خطر رهایی یابد. بنا نهادن یک علم در این یا آن عرصه از فرهنگ و آفرینش فرهنگی، در عین حفظ *تمام* پیچیدگی، *غنا و اصالت آن*، کاری بی‌نهایت دشوار است.

به رغم نمربخشی و اهمیت آثاری که در سالیان اخیر دربارهٔ بوطیقا در روسیه انتشار یافته است، نظرگاهِ موجود در غالب آن‌ها را نمی‌توان سراپا خوب و رضایت‌بخش دانست. این امر به‌ویژه در مورد کارهایِ نمایندگانِ روشِ موسوم به صوری یا ریخت‌شناختی صادق است ولی بعضی از پژوهش‌هایی را نیز در بر می‌گیرد که در عین قبول بعضی از بُن‌انگاره‌های این روش، آن را به تمامی نمی‌پذیرند: از جمله بررسی‌های درخشان استاد و.م. ژیرمونسکی.[۳]

نظرگاه علمی این آثار دربارهٔ بوطیقا از آن رو رضایت‌بخش نیست که در تحلیل نهایی در مورد روش بوطیقا در برابر زیبایی‌شناسیِ عام و نظام‌مندِ فلسفی، از نگرشی غلط و یا در بهترین حالت، مبهم، دنباله‌روی می‌کند. خطای اصلی تاریخ هنر در تمام عرصه‌هایش، برخورد منفی به زیبایی‌شناسیِ عام و ردّ قاطع نقش هدایت‌گرانهٔ آن است. حتا غالباً علمِ هنر را در تقابل با نوعی زیبایی‌شناسیِ فلسفیِ آشکارا غیرعلمی تعریف می‌کنند. کارهای معاصر دربارهٔ بوطیقا به ساختنِ نظامی از داوری‌های علمی در بابِ هنریِ معین ـ در مورد حاضر، در بابِ هنر ادبی ـ *مستقل از مسائلِ ذات هنر به‌طورکلی* گرایش دارند.

اگر ذات هنر را به متافیزیک هنر معنی کنند، باید گفت که درواقع علم امکان‌پذیر نیست مگر در جایی که پژوهش، مستقل از چنین مسائلی صورت گیرد. اما خوشبختانه در روزگار ما، دیگر چندان وقتی برای مجادلهٔ جدی با متافیزیک نیست و استقلالی که بوطیقا مدعی آن است، معنایی کاملاً متفاوت و اسفبار می‌یابد که می‌توان آن را چنین تعریف کرد: *ادعایِ تدوین علمِ یک هنر معین، مستقل از شناخت و تعریف نظام‌مندِ سرشت ویژهٔ عرصهٔ زیبایی‌شناسی در دل وحدت فرهنگ بشر.*

درواقع چنین ادعایی سراپا تحقق‌ناپذیر است. بدون برداشتی نظام‌مند از عرصهٔ زیبایی‌شناسی، هم در مورد آن‌چه این عرصه را از عرصهٔ شناخت و علم جدا می‌کند و هم در مورد آن‌چه زیبایی‌شناسی را به این دو عرصه در دل وحدت فرهنگ پیوند می‌دهد، حتا نمی‌توان موضوع بررسی بوطیقا ـ در این‌جا *اثر هنر ادبی* ـ را از انبوه آثار کلامیِ یک نوع دیگر بیرون کشید. البته چنین پژوهشگری هیچ‌گاه از دست یازیدن به برداشتی نظام‌مند از عرصهٔ زیبایی‌شناسی خودداری نمی‌ورزد، اما در هیچ حالتی این کار را به نحوی *انتقادی* انجام نمی‌دهد.

عده‌ای می‌گویند که می‌توان این برداشت را مستقیماً در خود موضوع بررسی پیدا کرد و کسی که نظریهٔ ادبیات را بررسی می‌کند، می‌تواند مفهوم زیبایی‌شناسی را در خود ادبیات بیابد و هیچ نیازی ندارد که آن را در فلسفهٔ نظام‌مند جست‌وجو کند.

البته عرصهٔ زیبایی‌شناسی به نحوی در اثر هنری جای دارد: ابن عرصه را فیلسوف ابداع نکرده است؛ ولی فقط فلسفهٔ نظام‌مند می‌تواند با روش‌های خود سرشت ویژهٔ زیبایی‌شناسی، پیوند زیبایی‌شناسی را با شناخت و اخلاق و جایگاه آن را در مجموع فرهنگ بشری، به صورت علمی درک کند. مفهوم زیبایی‌شناسی را نمی‌توان از راه شهودی یا تجربی از اثر هنری استنتاج کرد: چنین مفهومی ناروشن، ذهنی و ناپایدار خواهد بود. تعریف دقیق و روشنِ زیبایی‌شناسی، به *شناخت روابط متقابل این عرصه با دیگر عرصه‌ها، در دل وحدت فرهنگ، نیاز مطلق دارد.*

حتا یک ارزش فرهنگی، حتا یک دیدگاه آفرینشگرانه نمی‌تواند و نباید در مرحلهٔ دادهٔ صرف، در موقعیت رویداد روان‌شناختی یا تاریخی باقی بماند: فقط تعریف نظام‌مند در وحدت معنایِ فرهنگ، فرارفتن از رویدادگیِ ارزش فرهنگی را ممکن می‌سازد. مشارکت هنر در وحدتِ فرهنگ، استقلال هنر را پایه‌ریزی و تضمین می‌کند و هنر در دل وحدت فرهنگ جایگاهی نه فقط اصیل، بلکه *ضروری و جایگزین‌ناپذیر دارد*. اگر هنر چنین موقعیتی نداشت، استقلالش یکسر خودسرانه بود. به علاوه تحمیل تمام اهداف و تمام مقاصد دلبخواه به هنر، ممکن می‌شد و هرچند چنین اهداف و مقاصدی با سرشت ناب (حقیقی) آن بیگانه هستند، نمی‌توانست هیچ اعتراضی بکند، زیراکه طبیعت عریان فقط به کار بهره‌کشی می‌آید. پدیده و اصالتِ صرفاً رویداده و عینی حق سخن ندارند؛ آن‌ها برای دستیابی به این حق باید به *معنا* بدل شوند و این تبدیل نیز بی‌مشارکت در وحدت فرهنگ، بی‌پذیرش

قانون وحدت امکان‌پذیر نیست. عبارت «معنای منفرد» *تضادی آشکار و فی‌نفسه است*. با ابداع یک روش جدید ـ روشی دیگر که در ستیز عام روش‌ها شرکت می‌ورزد و از روبدادگی هنر به شیوهٔ خود بهره می‌گیرد ـ نمی‌توان بر ناهماهنگی روش‌شناختی در عرصهٔ تاریخ هنر غلبه کرد. چنین غلبه‌ای ممکن نیست مگر با جای دادنِ نظام‌مند فلسفیِ پدیده و اصالت هنر در وحدت فرهنگ.

بوطیقا، بی‌بهره از بنیادِ زیبایی‌شناسیِ عام، نظام‌مند و فلسفی از همان آغاز نااستوار و اتفاقی می‌شود. تعریفِ *نظام‌مند بوطیقا باید زیبایی‌شناسیِ هنر ادبی باشد*. این تعریف وابستگی بوطیقا را به زیبایی‌شناسی عام نشان می‌دهد.

نبودِ سمت‌گیری زیبایی‌شناختی عام و نظام‌مند و فلسفی، نبود هر نگرش استوار، روشدار، سنجیده به دیگر هنرها و به *وحدت هنر*، یعنی *عرصهٔ فرهنگ مشترک برای تمام انسان‌ها*، بوطیقای روسی معاصر را به ساده‌سازی بی‌نهایتِ این مسئلهٔ علمی و به برخورد سطحی و نارسا به موضوع بررسی می‌کشاند: چنین پژوهشی فقط هنگامی که در حاشیهٔ هنر ادبی درجا می‌زند، به خود مطمئن می‌شود و از تمام مسائلی می‌گریزد که هنر را به بزرگ‌راه فرهنگِ بشریِ *واحد متصل* می‌سازند، مسائلی که بیرون از سمت‌گیری فلسفیِ گسترده حل‌ناپذیرند. بوطیقا خود را به *زبان‌شناسی بند می‌کند* و می‌ترسد یک گام از آن دور شود (بیشتر فرمالیست‌ها و و.م. ژیرمونسکی نیز همین کار را انجام می‌دهند)؛ حتا گاهی نیز درصدد برمی‌آید که صرفاً یکی از بخش‌های زبان‌شناسی باشد (و.و. وینوگرادوف).[۴]

البته همان‌گونه که برای بوطیقا و نیز هرگونه زیبایی‌شناسی خاص، اصول زیبایی‌شناسیِ عام، ضروری هستند، زبان‌شناسی در مقام رشتهٔ کمکی نیز برای آن‌ها ضروری است؛ اما در بوطیقای معاصر روسی، زبان‌شناسی رفته رفته جایگاهی مسلط را اشغال می‌کند که به هیچ‌وجه شایسته‌اش نیست، جایگاهی که تقریباً باید از آنِ زیبایی‌شناسی عام باشد.

پدیده‌ای که بدان اشاره شد، خصلت‌نمای تمام عیار نظریه‌هایی دربارهٔ هنر است که با زیبایی‌شناسیِ عام مخالفند و به همین عنوان، تعریف می‌شوند: این نظریه‌ها در بیشتر موارد داوری نادرستی دربارهٔ اثر هنری دارند؛ اهمیت گزافه‌ای که به جنبهٔ مادیِ آثار هنری می‌دهند، از برخی ملاحظات اصولی برمی‌خیزد.

زمانی بود که این شعار سنتی را جار می‌کشیدند: «هنر عام وجود ندارد، فقط هنرهای متفاوت یافت می‌شوند!» نظریهٔ سازندهٔ این شعار درواقع *برتری ماده (مصالح)* را در اثر هنری نشان می‌دهد، زیراکه مادهٔ آثار هنری، آن‌ها را متفاوت می‌سازد و چون در ذهن پژوهشگر زیبایی‌شناسی، این ماده از نظر روش‌شناختی در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد، هنرها را از یکدیگر جدا می‌کند.

اما این برتری مادهٔ آثار هنری تابع چه امری است؟ آیا موجه است؟

نظریهٔ هنر در راستای ادعای خود مبنی بر ارائهٔ تعریفی از هنر، بی‌توجه به زیبایی‌شناسیِ عامِ فلسفی، مادهٔ اثر هنری را از آن رو به عنوان استوارترین پایهٔ استدلال‌های علمی خود برمی‌گزیند که با اتکا به این ماده، به نحو وسوسه‌انگیزی به علمِ تجربیِ اثباتی نزدیک می‌شود. درواقع نظریه‌پرداز هنر (و هنرمند) فضا، حجم، رنگ و صدا را از بخش‌های متفاوت ریاضیات و فیزیک می‌گیرد و واژه را از زبان‌شناسی، و بدین‌ترتیب است که در عرصهٔ علمِ هنرها، این گرایش شکل می‌گیرد که *صورت هنری را همانند صورت یک مادهٔ خاص و نه چیزی بیشتر درک کند*، همانند *ترکیب ماده* در چارچوب *تعاریف و موازینِ علوم طبیعی و زبان‌شناسی*. نظریه‌پردازان هنر بدین‌ترتیب برنهادهای خود را به علم اثباتی مرتبط می‌سازند و در مواردی آن‌ها را مستقیماً با ریاضیات ثابت می‌کنند. در نتیجه نظریهٔ هنر به تدوین بُن‌انگاره‌های نوع خاصی از زیبایی‌شناسیِ عام می‌رسد که بر اساس آن‌چه در بالا گفته شد، از نظر روان‌شناختی و تاریخی کاملاً درک‌پذیرند اما نه به هیچ رو موجه‌اند و نه می‌توان آن‌ها را نظام‌مندانه اثبات کرد. ما نظریات خود را کمی بسط می‌دهیم و این بُن‌انگاره‌ها را چنین تعریف می‌کنیم: *فعالیت زیبایی‌شناختی که متوجه مادهٔ اثر هنری است، فقط به همین ماده صورت می‌بخشد: صورتی که از دیدگاه زیبایی‌شناختی معنادار است، صورت ماده است که بر اساس علوم طبیعی یا زبان‌شناسی در نظر گرفته می‌شود. اگر هنرمندان می‌گویند که آثار آنان از معنایی برخوردار است و به جهان و واقعیت توجه دارد و انسان‌ها، روابط اجتماعی، ارزش‌های اخلاقی، دینی یا دیگر ارزش‌ها را در بر می‌گیرد، این گفته‌ها استعاره‌ای بیش نیستند؛ زیرا آن‌چه به هنرمند تعلق دارد فقط ماده است و بس؛ فضایِ فیزیکی ـ ریاضی، حجم، رنگ، صدا، واژه. و هنرمند نمی‌تواند در هنر جایگاهی به‌دست آورد مگر با کاربرد ماده‌ای معین و مشخص.*

با توجه به این بُن‌انگاره که اساس آشکار یا ضمنیِ بسیاری از آثار و حتا چندین مکتب است، می‌توان از برداشتِ خاصی از زیبایی‌شناسی عام سخن گفت که بی‌هیچ معنای انتقادی مطرح می‌شود و ما آن را *زیبایی‌شناسیِ مادی (مصالحی)* می‌نامیم. چنین برداشتی یکی از فرضیه‌های اساسی و کاریِ جریان‌هایی از نظریهٔ هنر است که خود را مستقل از زیبایی‌شناسیِ عام می‌دانند و هم پشتوانهٔ فرمالیست‌هاست و هم پشتوانهٔ و.م. ژیرمونسکی که در این‌جا بر سر بُن‌انگاره‌ای واحد به توافق رسیده‌اند.[۵]

اشاره به این نکته ضروری است که آن‌چه معمولاً روش صوری نامیده می‌شود، هیچ پیوند تاریخی یا

نظام‌مندانه‌ای با زیبایی‌شناسیِ صوریِ (کانت، هربارت و دیگران) در تقابل با زیبایی‌شناسیِ محتوا (شلینگ، هگل و دیگران) ندارد و در همان مسیر گام برنمی‌دارد. در عرصهٔ زیبایی‌شناسی عام، روش صوری را باید همانند یکی از گونه‌هایِ البته بسیار ساده شده و ابتدایی زیبایی‌شناسی مصالحی تعریف کرد که پیشتر به آن اشاره شد و تاریخش عبارت است از تاریخ *علوم هنرها* در پیکارشان برای مستقل‌شدن از فلسفهٔ نظام‌مند.

هنگام داوری دربارهٔ پژوهش‌های نظریهٔ هنرها، متمایز ساختنِ این برداشت عامِ زیبایی‌شناسیِ مصالحی (برداشتی که امیدواریم ناپذیرفتنی‌بودنِ کامل آن را نشان دهیم) از ملاحظات مشخص و خاصی ضروری است که مستقل از نادرستی نظرگاه عامشان، ممکن است جنبه‌ای علمی داشته باشند، البته در عرصه‌ای که اثر هنری با سرشت یک مادهٔ مشخص تعیین می‌شود.[۶]

می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی مصالحی (در مقام فرضیهٔ کار) بی‌زبان است و اگر محدودیت‌های کاربرد آن از لحاظ روش‌شناختی به روشنی درک شود حتی ممکن است ثمربخش بشود، البته به شرطی که فقط به بررسی تکنیک *اثر هنری بپردازد*. اما اگر بخواهیم به پشتوانهٔ این زیبایی‌شناسی، فردیت و معنایِ زیبایی‌شناختیِ کل اثر را درک و تشریح کنیم، زیانبار و ناپذیرفتنی می‌شود.

زیبایی‌شناسیِ مصالحی که ادعاهایش را به جنبهٔ صرفاً تکنیکی اثر هنری محدود نمی‌کند به مجموعه‌ای گسترده از اشتباهات اساسی و دشواری‌های رفع‌نشدنی می‌انجامد. مهم‌ترینِ این اشتباهات و دشواری‌ها را تحلیل خواهیم کرد. به علاوه در صفحات بعد، زیبایی‌شناسیِ مصالحی را مستقل از نظریهٔ هنرها و آن‌گونه که درواقع نیز هست بررسی خواهیم کرد، یعنی به عنوان یک نگرشِ زیبایی‌شناسیِ عام مستقل. این نگرش، چنان‌که هست باید به بحث و انتقاد گرفته شود. باید پرسید که آیا این نگرش می‌تواند الزامات مطلقاً ضروریِ هرگونه نظریهٔ زیبایی‌شناسی عام را برآورده سازد؟

۱) *زیبایی‌شناسیِ مصالحی نمی‌تواند صورت هنری را توضیح دهد.* اصل اساسی زیبایی‌شناسیِ مصالحی در مورد صورت، تردیدهای بسیاری برمی‌انگیزد و در مجموع قانع‌کننده نمی‌نماید.

صورت اگر همانند صورتِ ماده، آن هم فقط از لحاظ تعین علمی، ریاضی و زبانی‌اش در نظر گرفته شود، به آرایشی صرفاً بیرونی و بی‌بهره از عامل ارزش‌شناختی بدل می‌گردد. آن‌چه درک‌نشده باقی می‌ماند این است که *صورت با نوعی نیت عاطفی و ارادی* پشتیبانی شده است، یعنی با توانایی ذاتی آن به همان رابطهٔ ارزشگذارانهٔ هنرمند و تماشاگر به چیزی که فراسوی مادهٔ اثر قرار دارد. درواقع این رابطهٔ عاطفی و ارادی که با صورت (وزن، هماهنگی، تقارن و دیگر جنبه‌های صوری) بیان شده، چنان ظریف و پوباست که ممکن نیست مانند رابطه با ماده تفسیر شود.

هر احساسی، در غیابِ عین و موضوعی که بدان معنا می‌بخشد، به یک حالت روانیِ منفرد و برون فرهنگی فرو کاسته می‌شود. به همین سبب اگر احساسی که با صورت بیان می‌شود، به هیچ چیزی مربوط نگردد، به یک حالتِ روانیِ صرف و بی‌بهره از هرگونه نیتی بدل می‌شود، نیتی که می‌تواند حلقهٔ عاطفهٔ محض را درهم شکند؛ چنین احساسی صرفاً به یک لذت بدل می‌گردد، لذتی که در تحلیل نهاییِ به شیوه‌ای لذت‌جویانه تبیین و تفسیر می‌شود، مثلاً بدین ترتیب: در هنر، ماده را به نحوی سامان می‌دهد که احساسات خوشایند و نوعی حالت روانی را در انسان برانگیزاند. زیبایی‌شناسی مصالحی همواره به این نتیجه نمی‌رسد اما به لحاظ منطقی باید به آن برسد.

اثر هنری اگر همانند *مادهٔ سازمان‌یافته*، همانند شیء در نظر گرفته شود ممکن نیست معنادار باشد مگر به صورت محرک طبیعیِ برخی از حالات جسمانی و روانی، که گاهی جنبهٔ سودمند و عملی به خود می‌گیرد.

روش صوریِ روسی، با پیگیری خاصِ همهٔ جهزهای ابتدایی و با ته رنگی از نیست‌انگاری، به عباراتی مثل «حس‌کردنِ» صورت، «ساختنِ» اثر هنری و مانند آن‌ها متوسل می‌شود.

هنگامی که مجسمه‌ساز روی سنگ مرمر کار می‌کند او بی‌تردید به سنگ مرمر واقعی شکل می‌دهد و با جنبهٔ مادی آن سروکار دارد؛ اما فعالیت آفرینشگرانهٔ زیبایی‌شناختیِ ارزش‌بخش او متوجه سنگ مرمر نیست؛ و هرچند کار مجسمه‌سازیِ هنرمند لحظه‌ای بی سنگ مرمر امکان‌پذیر نیست، صورتی که او آفریده است، به سنگ مرمر مربوط نمی‌شود. به علاوه این صورت، بی قلم کنده‌کاری نیز ناممکن است، قلمی که به هیچ‌وجه از عناصر اثر هنری نیست که باید آفریده شود. *صورت مجسمه، صورت انسان و پیکر اوست که معنایِ زیبایی‌شناختی دارد*: نیت مجسمه‌ساز و تماشاگر نیز همین است. اما رابطهٔ هنرمند و تماشاگر با سنگ مرمر، همانند رابطه با هر جسمِ مادیِ معین، جنبه‌ای فرعی و ثانوی دارد که تابع نوعیِ رابطهٔ اصلی و اولی با ارزش‌های عینی و برون‌گرا و در مورد حاضر تابع ارزش‌های پیکر آدمی است.

البته محل تردید است که کسی اصول زیبایی‌شناسیِ مصالحی را با آن نظام‌مندی و جدیتی که ما به کار می‌بندیم در مورد سنگ مرمر به کاربرد (رانگهی سنگ مرمر به عنوان ماده، معنایی خاص‌تر و محدودتر از معنای معمولی «ماده» در زیبایی‌شناسیِ مصالحی دارد). اما اگر به جای سنگ مرمر، صورت با واژه (صوت‌شناسی، زبان‌شناسی) بگذاریم در اصل مسئله تغییری روی نمی‌دهد؛ فقط موضوع کمی پیچیده‌تر می‌شود و به‌ویژه

هنگامی که «ماده» عبارت است از واژه، یعنی موضوع یکی از علوم انسانی (زبان‌شناسی) از هوج بودن آن در برخورد اول بی‌تردید کاسته می‌گردد.

هنر «انسان را به شوق می‌آورد»، چیزها را «می‌آراید»، «دگرگونه می‌سازد»، «آشکار می‌کند»، «تأیید می‌کند»، و... این اصطلاحات استعاری هستند، اما تا حدی از حقیقت علمی برخوردارند، به‌ویژه از آن رو که صورت هنگامی برای هنر معنادار است که به چیزی مربوط شود و به ارزشی *بیرون از ماده* متوجه باشد، ماده‌ای که صورت به آن وابسته است و در هر حال از آن جدایی‌ناپذیر است. درواقع پذیرش *عنصری از محتوا* ناگزیر است، *عنصری که ارائهٔ تفسیری را از صورت امکان‌پذیر می‌سازد که از تفسیر برخاسته از لذت‌جویی نابه‌هنجار اساسی‌تر و مهم‌تر است.*

با این همه لذتی وجود دارد که آزاد است و به هیچ‌چیز وابسته نیست؛ یک هنر غیرتصویری وجود دارد که زیبایی‌شناسی مصالحی در مورد آن موجه می‌نماید. بی‌آن‌که عجالتاً به بحثی گسترده‌تر دربارهٔ این مسئله بپردازیم، فقط می‌خواهیم این نکته را یادآور شویم: هنرهای آزاد (به عنوان مثال، موسیقی) فقط از مرزگذاری صرفاً شناختی (مفهومی) و تفاوت‌گذاری عینی و برون‌گرایانهٔ محتوایشان آزاد شده‌اند. اما در این مورد نیز صورت به همان اندازه از رابطهٔ مستقیم و اولیه با ماده آزاد شده است: مانند آزادی صوت از وضعیت صوتی.

به‌طورکلی باید محتوا، یعنی عنصر ضروری برای اثر هنری را (در این باره بعداً توضیح خواهیم داد) از تفاوت‌گذاری موضوعات شناخت که برای اثر هنری به هیچ‌وجه ضروری نیست، کاملاً متمایز ساخت (کاری که معمولاً انجام نمی‌شود). آزادشدن از مرزگذاریِ مفهوم، معادل آزادشدن از محتوا نیست: نبودِ موضوع تصویر شده در حکم نبود محتوا نیست. در دیگر عرصه‌های فرهنگی نیز ارزش‌هایی وجود دارند که در اصل تفاوت‌گذاری عینی و برون‌گرایانه یا مرزگذاریِ تحمیلیِ یک مفهوم مشخص و ثابت را نمی‌پذیرند: به عنوان مثال عمل اخلاقی در اوج خود ارزشی را به وجود می‌آورد که فقط می‌توان آن را به کار بست، اما توضیح یا درک آن بر اساس یک مفهوم مناسب و دقیق امکان‌پذیر نیست. موسیقی فاقد صراحت عینی و برون‌گرایانه و تفاوت‌گذاری شناختی (مفهومی) است اما سرشار از محتواست: صورت موسیقی ما را به فراسوی مرزهای اجرایِ صوتی آن، و البته نه به سوی خلاء ارزشی، می‌برد. در این‌جا محتوا در اصل اخلاقی است (هم‌چنین می‌توان از برون‌گرایی آزاد و پیشاپیش تعیین‌نشده، از تنش اخلاقیِ نهفته در صورت موسیقایی سخن گفت). موسیقی بی‌محتوا به مثابه مادهٔ سازمان‌یافته چیزی نخواهد بود جز محرک مادی یک حالت لذت‌بخش روانی ـ جسمانی.

بنابراین حتا در هنرهای انتزاعی نیز صورت ممکن نیست به مثابه صورتِ ماده تعریف شود.

۲) *زیبایی‌شناسیِ مصالحی نمی‌تواند تفاوت اساسی عینِ زیبایی‌شناختی با اثر مادی، تفاوتِ اساسیِ چفت و بست‌ها و پیوندها در درونِ عینِ زیبایی‌شناختی با چفت و بست‌ها و پیوندها در درون اثر مادی را تبیین کند: گرایش این زیبایی‌شناسی به درآمیختن این عناصر در همه‌جا آشکار است.*

برای زیبایی‌شناسی در مقام علم، اثر هنری بی‌تردید در حکم موضوع شناخت است، ولی این رهیافتِ شناخت‌انگیز خصلتی ثانوی دارد؛ رهیافتِ نخستین باید صرفاً زیبایی‌شناختی باشد. تحلیل زیبایی‌شناختی نباید به واقعیت محسوس اثر که فقط از رهگذر شناخت، نظام‌مند شده است، روی آورد، بلکه باید به اثر، آن‌گونه توجه کند که به هنگام تمرکز فعالیت زیبایی‌شناسانهٔ هنرمند و تماشاگر بر آن، نمودار می‌شود. بدین‌ترتیب، *محتوای فعالیت زیبایی‌شناختی (سیر و نظر)* که متوجه *اثر هنری شده*، موضوع تحلیل زیبایی‌شناختی می‌شود. این محتوا را از این پس *عین زیبایی‌شناختی* می‌نامیم تا آن را از اثر بیرونی به معنای دقیق کلمه متمایز سازیم، اثری که رهیافت‌های دیگر، و پیش از هرچیز، رهیافت شناخت‌انگیز را در درجهٔ اول امکان‌پذیر می‌سازد، یعنی دریافت حسیِ تابع یک *مفهوم* را.

بخستین وظیفهٔ تحلیل زیبایی‌شناختی عبارت است از: دریافتِ *عینِ زیبایی‌شناختی* [*محتوای فعالیت زیبایی‌شناختی*] در *فردیت و ساختار ناب هنری آن* (ساختاری که از این پس آن را *ساختار عینِ زیبایی‌شناختی* می‌نامیم).

این تحلیل باید دادهٔ آغازین و صرفاً شناخت‌پذیرِ اثر را دربر گیرد و ساختمان اثر را کاملاً مستقل از عین زیبایی‌شناختی دریابد. زیبایی‌شناس باید مهندس، فیزیک‌دان، کالبدشناس، فیزیولوژی‌دان، زبان‌شناس بشود، همان‌گونه که هنرمند نیز تا حدی باید به همین ترتیب عمل کند. بدین ترتیب اثر ادبی باید به تمامی و از همهٔ جهات، به مثابهٔ پدیده‌ای از زبان، یعنی به نحوی کاملاً زبان‌شناختی در نظر گرفته شود، بی‌توجه به عین زیبایی‌شناختیی که این اثر می‌آفریند و فقط در محدودهٔ قوانین علمیِ حاکم بر مادهٔ آن.

و سرانجام سومین وظیفهٔ تحلیلِ زیبایی‌شناختی: *درکِ اثر بیرونی، مادی به مثابه تحقق یک عین زیبایی‌شناختی، به مثابه ابزار فنی یک کار و هدف زیبایی‌شناختی.* روشن است که این سومین وظیفه در گرو آن است که هم عینِ زیبایی‌شناختی در فردیت‌خود، و هم اثر مادی در دادهٔ برون ـ زیبایی‌شناختی خویش بررسی و شناخته شده باشند.

برای انجام این وظیفه باید روش *غایت‌شناختی* را به

کار برد.

ما ساختار اثر را که غایت‌شناسانه درک شده باشد و عین زیبایی‌شناختی را تحقق بخشد، ترکیب اثر می‌نامیم. ترکیب اثر مادی که هدفی را دنبال می‌کند، به هیچ‌وجه با موجودیت آرام و به خود بسندهٔ عین زیبایی‌شناختی انطباق ندارد.

هم‌چنین می‌توان ترکیب اثر را به مثابه مجموعهٔ عوامل تأثر هنری تعریف کرد.

زیبایی‌شناسی مصالحی به خصلت مشتق‌بودگی خود با روشنیِ روش‌مندانهٔ کامل آگاهی نمی‌یابد و به خوبی پی نمی‌برد که اثر هنری چگونه جنبهٔ زیبایی‌شناختی یافته است. به همین سبب این زیبایی‌شناسی، هیچ‌گاه عینِ زیبایی‌شناختی را در نابِ بودگیِ مطلقش در نظر نمی‌گیرد و از درک ویژگی آن به کلی ناتوان است. زیبایی‌شناسیِ مصالحی، مطابق با این مقدمات نمی‌تواند از اثر هنری به مثابه مادهٔ سازمان‌یافته فراتر برود.

به بیان دقیق‌تر، زیبایی‌شناسی مصالحی فقط می‌تواند دومین وظیفهٔ تحلیل زیبایی‌شناختی (از دیدگاه ما) را به تمامی انجام دهد، وظیفه‌ای که به‌طور خلاصه عبارت است از کاوشی غیر زیبایی‌شناختی دربارهٔ ماهیت اثر هنری به مثابه موضوع فیزیک یا زبان‌شناسی. تحلیلِ زیبایی‌شناسی مصالحی از اثر هنری به مثابهٔ مجموعه‌ای ترکیب‌مند که غایت خاص خود را داراست، ممکن نیست رضایت‌بخش باشد، زیراکه این زیبایی‌شناسی قادر به درک اصالتِ عین زیبایی‌شناختی نیست. البته پژوهشگر با مشاهدهٔ زیباییِ شناختیِ زندهٔ خود به عین زیبایی‌شناختی پی می‌برد، اما از بررسی انتقادی یا کسب آگاهیِ روش‌مندانه ناتوان است.

سه جنبهٔ اثر هنری را که پیشتر تعیین کردیم، عبارتند از *الف*) عین زیبایی‌شناختی، ب) دادهٔ مادی و برونِ زیبایی‌شناختیِ اثر، ج) ساخت ترکیبیِ ماده که حالت غایت‌مند دارد. کارهای زیبایی‌شناسیِ مصالحی (و به عبارتی تقریباً تمام نظریهٔ هنر) بر اثر تفاوت نگذاشتن میان این سه جنبه ابهام و نارُوشنی بسیاری در پی دارند و همواره به سرگشتگی در استنتاجات می‌انجامند: گاهی عینِ زیبایی‌شناختی مورد نظر است، گاهی اثر بیرونی، گاهی هم ترکیب اثر. تحلیل این زیبایی‌شناسی بیشتر میان دومین و سومین عامل در نوسان است و ناپیگیرانه و بی‌داشتن روش از یکی به دیگری می‌جهد. اما وخیم‌تر آن‌که *ترکیب اثر را که کاربرد و هدفی خاص دارد، به نحو انتقادی در نظر نمی‌گیرد و آن را مستقیماً به مثابه ارزش هنری، به مثابه عینِ زیبایی‌شناختی مطرح می‌کند.* نوعی داوریِ شناختی (نظری) و ارزیابیِ فنی غلط را جایگزین فعالیت زیبایی‌شناختی (و سیر و نظر) می‌کنند، زیراکه این فعالیت را روش‌مندانه درک نمی‌کنند.

۳) در *آثار زیبایی‌شناسیِ مصالحی*، درهم آمیختگیِ *مدام و ناگزیری میان صورت‌های ساختاری [صورت‌های ساختار هنری] و صورت‌های ترکیبی روی می‌دهد؛ به علاوه صورت‌های ساختاری هیچ‌گاه قاطعانه روشن یا مشخصاً تعریف نمی‌شوند و ارزش واقعی‌شان به درستی ارزیابی نمی‌گردد.*

این نقص زیبایی‌شناسیِ مصالحی از ذات خود این نگرش برمی‌خیزد و به همین سبب رفع ناشدنی است. البته این نقص با ویژگی‌های برشمرده در اولین و دومین نکات ما، پیوندی ناگسستنی دارد.

در این‌جا چند مثال برای مرزگذاریِ روش‌مند صورت‌های ساختاری و صورت‌های ترکیبی می‌آوریم.

فردیت زیبایی‌شناختی، یک صورت صرفاً ساختاریِ عینِ زیبایی‌شناختی است: به یک روبداد، یک چهره، یک موضوع مورد توجه زیبایی‌شناسی و مانند آن‌ها، جنبهٔ فردی داده می‌شود. اما در این معنایِ صرفاً زیبایی‌شناختی، این صورت فردیت را نیز نمی‌توان مطلقاً به اثر ـ به مثابه مادهٔ سازمان‌یافته: تابلو یا اثر ادبی ـ نسبت داد... فقط به صورت استعاری می‌توان برای آن‌ها نوعی فردیت قابل شد؛ یعنی به این صورت که با شاعرانه ساختن این آثار آن‌ها را به موضوع یک هنر ادبی جدید و ابتدایی ـ استعاره ـ بدل کرد.

هر آن‌چه از لحاظ زیبایی‌شناختی تمام و کمال است، صورتی به خود بسته دارد و این صورت همانا صورتی است صرفاً ساختاری؛ این صورت به هیچ‌وجه ممکن نیست که با اثر، به مثابه مادهٔ سازمان‌یافته انتقال‌پذیر باشد، مادهٔ سازمان‌یافته‌ای که همانند کلیت غایت‌مندی جلوه می‌کند که تمام عناصر و کل مجموعهٔ آن هدفی را دنبال می‌کنند و چیزی را تحقق می‌بخشند. به عنوان مثال دربارهٔ کلیت کلامی یک اثر ادبی صرفاً می‌توان با استفاده از استعاره‌ای بسیار گستاخانه و سراپا رمانتیک گفت که این کلیتی است به خود بسنده.

رمان یک صورت ترکیبیِ سازمان‌دهیِ مصالح کلامی است. از رهگذر همین صورت ترکیبی است که صورت ساختاریِ «تحققِ» ادبی یک رویداد تاریخی یا اجتماعی، گونه‌ای از صورتِ «تحقق حماسی» در عین هنری جلوه‌گر می‌شود.

درام یک صورت ترکیبی است (گفت‌وگو، پیوند صحنه‌ها و مانند آن‌ها) اما تراژدی یا کمدی صورت‌های ساختاری تحقق آن هستند.

البته اگر شیوه‌های آرایشِ ترکیبیِ مصالح کلامی موردنظر باشد و نه ارزش‌های نظری و اخلاقی، می‌توان از صورت‌های ترکیبیِ تراژدی و کمدی به‌مثابه گونه‌های صورت دراماتیک سخن گفت: این اصطلاحات ناپایدار و ناقص هستند. باید توجه داشت که هر صورت ساختاری به وسیلهٔ شیوه‌های ترکیبی معینی تحقق یافته است و از سوی دیگر، در عینِ زیبایی‌شناختیِ تحقق‌یافته،

صورت‌های ساختاری اساسی، با عمده‌ترین صورت‌های ترکیبی (به عنوان مثال صورت‌های ترکیبی انواع ادبی) انطباق دارند.

صورت غنایی، صورتی ساختاری است، اما صورت‌های ترکیبی اشعار غنایی نیز وجود دارند.

طنز، قهرمان‌سازی، «تیپ»، شخصیت، صورت‌های صرفاً ساختاری هستند، اما بدیهی است که تحقق آن‌ها ممکن نیست مگر به یاری شیوه‌های مشخص ترکیبی. شعر و *حکایت و داستان صورت‌های ناب ترکیبی هستند*. فصل، بند، بیت، اتصال‌های صرفاً ترکیبی هستند (هرچند می‌توان آن‌ها را به شیوه‌ای صرفاً زبان‌شناختی، مستقل از غایت زیبایی‌شناختی‌شان درک کرد).

وزن را به دو نحو می‌توان در نظر گرفت: همانند صورت ترکیبی یا همانند صورت ساختاری. وزن به‌مثابه نحوهٔ آرایش مادهٔ صوتی که در عالم تجربه، دریافتنی و شنیدنی و شناختنی است، ترکیبی به حساب می‌آید، اگر هدفی عاطفی داشته باشد و به ارزش گرایش یا تنشی درونی مربوط شود که خود آن‌ها را تحقق می‌بخشد، صورتی ساختاری محسوب می‌شود.

البته میان این صورت‌های ساختاری که بی‌هیچ نظم و ترتیبی برشمرده شدند، درجه‌بندی‌های مهمی وجود دارد که نمی‌توانیم در این‌جا به بررسی آن‌ها بپردازیم. مهم آن است که تمام این صورت‌ها، برخلاف *صورت‌های ترکیبی، به عین زیبایی‌شناختی تعلق دارند*.

صورت‌های ساختاری عبارتند از صورت‌هایی که ارزش‌های اخلاقی و مادیِ انسانِ زیبایی‌شناختی به خود می‌گیرند، صورت‌های طبیعت به‌مثابه محیط زیستِ این انسان ـ صورت‌های رویدادهایی که او در عرصهٔ زندگی شخصی، اجتماعی، تاریخی و... به مشاهدهٔ آن‌ها می‌پردازد. تمام این صورت‌ها در حکم دستاوردها و تحقیقاتی‌اند که در خدمت هیچ‌چیز نیستند و به آرامی به خود بسنده هستند؛ صورت‌های ساختاری، صورت‌های زندگیِ زیبایی‌شناختی در فردیت آن هستند.

صورت‌های ترکیبی که سامان‌بخش مصالح هستند، خصلتی غایت‌جویانه، سودمندانه، و به قولی، آشفته دارند و تابع ارزیابی صرفاً فنی برای تعیین رسایی و کارآیی آن‌ها برای وظایفِ ساختاری خود هستند. صورت ساختاری، گزینش صورت ترکیبی را تعیین می‌کند؛ بنابراین صورت تراژدی (صورت رویدادها، و تا حدی اشخاص و خصلت تراژیک آنان) صورت دراماتیک را به عنوان صورتی که رسایی و کارآیی ترکیبی دارد، برمی‌گزیند. البته نباید نتیجه گرفت که صورت ساختاری در «جایی»، «به صورت حاضر و آماده» وجود دارد و تحقق آن بیرون از صورت ترکیبی امکان‌پذیر است.

بر اساس زیبایی‌شناسی مصالحی به هیچ‌وجه نمی‌توان میان صورت‌های ساختاری و ترکیبی، تمایز اصولیِ دقیقی برقرار ساخت؛ این زیبایی‌شناسی غالباً به حل‌کردن صورت‌های ساختاری در صورت‌های ترکیبی گرایش دارد. جلوهٔ افراطی این گرایش، روش صوری روسی است که در آن صورت‌های ترکیبی و نوعی، جذب کردن هرگونه عین زیبایی‌شناختی را دنبال می‌کنند و نیز از تمایز دقیق میان صورت‌های زبانی و ترکیبی هیچ نشانی نیست [...].

صورت‌های ساختاری اساسی، برای تمام هنرها و برای تمام عرصهٔ زیبایی‌شناسی مشترک هستند و وحدت همهٔ هنرها و یکپارچگی عرصهٔ زیبایی‌شناسی را می‌سازند. میان صورت‌های ترکیبیِ هنرهای متفاوت، شباهت‌هایی وجود دارند که تابع یگانگی هدف‌های ساختاری هستند، ولی در همین‌جاست که ویژگی‌های مصالح مطرح می‌شوند و به حساب می‌آیند.

تشریح درستِ *مسئلهٔ سبک*، که یکی از مسائل اصلی زیبایی‌شناسی است، بی‌تمایز دقیق میان صورت‌های ساختاری و ترکیبی امکان‌پذیر نیست.

۴) *زیبایی‌شناسی مصالحی از تبیین نگرش زیبایی‌شناختی بیرون از هنر ناتوان است*: مشاهدهٔ زیبایی‌شناسانهٔ طبیعت، جلوه‌های زیبایی‌شناختیِ اسطوره و جهان‌نگری، و سرانجام آن‌چه زیبایی‌پرستی نامیده می‌شود، یعنی انتقال ناموجه صورت‌های زیبایی‌شناختی به عرصهٔ کنش اخلاقی (شخصی، عملی، سیاسی، اجتماعی) و به عرصهٔ شناخت(اندیشهٔ زیبایی‌پرستانهٔ نیمه‌علمیِ فیلسوفانی مانند نیچه و دیگران).

یکی از ویژگی‌های نمایان تمام این پدیده‌هایِ نگرشِ زیبایی‌شناختیِ بیرون از هنر، نبود مصالح مشخص و ساخته شده و در نتیجه، نبود تکنیک است. در بیشتر موارد، صورت در این‌جا نه عینیت یافته و نه تثبیت شده است. درست به همین دلیل این پدیده‌ها به یک روش روشن یا به استقلال و اصالت کامل نمی‌رسند و آشفته، ناپایدار و دورگه هستند. زیبایی‌شناسی جز در هنر به تحقق کامل نمی‌رسد و به همین سبب باید آن را متوجه هنر کرد. از دیدگاه روش، پرداختن به بنای نظام زیبایی‌شناختی بر پایهٔ زیبایی‌شناسیِ طبیعت یا اسطوره، کاری عبث است، اما تبیین این صورت‌های زیبایی‌شناختیِ ناخالص و دورگه، وظیفهٔ زیبایی‌شناسی است، وظیفه‌ایِ بی‌نهایت مهم از دیدگاه فلسفه و تجربهٔ زنده. این وظیفه ممکن است سنگ محکِ باروری هرگونه نظریهٔ زیبایی‌شناختی باشد.

برداشت زیبایی‌شناسی *مصالحی از صورت*، پرداختن به این مسائل را ناممکن می‌سازد.

۵) *زیبایی‌شناسی مصالحی نمی‌تواند تاریخ هنر را پی‌ریزی کند*.

تردیدی نیست که تدوین ثمربخش تاریخ این یا آن هنر در گرو بررسی جدیِ زیبایی‌شناسیِ این هنر است. با

این‌همه باید اهمیت اساسیِ زیبایی‌شناسی نظام‌مندِ عام را، فسرانسر از اهمیت کنونی آن، برای تدوین هر زیبایی‌شناسیِ خاصی، خاطرنشان کرد؛ زیرا فقط زیبایی‌شناسیِ نظام‌مندِ عام است که هر را در وابستگی متقابل و تأثیر متقابل اساسی با تمام دیگر عرصه‌های فرهنگی، در وحدت فرهنگ و در وحدتِ فرایندِ تاریخیِ تحول آن می‌بیند و تبیین می‌کند.

در تاریخ هیچ رشتهٔ منفردی دیده نمی‌شود. رشتهٔ منفرد، ایستاست؛ در چنین رشته‌ای تناوب جنبه‌ها فقط ممکن است نوعی پیوند منظم یا آرایش مکانیکیِ رشته‌ها باشد اما به هیچ‌وجه فرایندی تاریخی نیست: فقط تعیین تأثیر متقابل و مشروط‌بودگیِ متقابلِ رشتهٔ موردنظر با دیگر رشته‌ها، نگرشی تاریخی را می‌آفریند. برای پا گذاشتن به تاریخ باید از حالت خودبودگیِ محض بیرون آمد.

زیبایی‌شناسی مصالحی که در فرهنگ، نه فقط هنر به‌طور عام، بلکه *هنرهای خاص* را جدا می‌کند و اثر را نه به صورت اثر هنریِ زنده بلکه همانند شیء، و مادهٔ سازمان‌یافته در نظر می‌گیرد، در بهترین حالت فقط می‌تواند نمودار گاه‌شناختیِ دگرگونی‌های فنیِ یک هنر خاص را ترسیم کند، زیراکه فن مجزا ممکن نیست تاریخ داشته باشد.

پنج نکتهٔ پیشگفته، کمبودهای اساسی و ناگزیر زیبایی‌شناسی صوری و دشواری‌های رفع‌نشدنی آن را نشان می‌دهند. روش صوری روسی، به دلیل برداشت زیبایی‌شناختی عام خود از بدوی‌گرایی و آشتی‌ناپذیری سرسختانه‌اش، تمام این کمبودها و دشواری‌ها را به رسایی ترسیم کرده است.

تمام این کمبودها، در تحلیل نهایی تابع نظرگاه روش‌شناختیِ نادرستی هستند که در آغاز این فصل به آن اشاره شد؛ این نظرگاه بر امکان و اجبارِ تدوین نظریهٔ هنر مستقل از زیبایی‌شناسیِ فلسفی تأکید می‌ورزد. نتیجهٔ این امر، نبود هرگونه پایهٔ علمی استوار است. نظریهٔ هنر برای رهایی از این دشواری، در پیِ پناهندگی نزد رشته‌های علمیی برمی‌آید که مادهٔ فلان هنر به آن‌ها مربوط می‌شود. همانند گذشته (و گاهی نیز هنوز) تاریخ هنر با همین هدف به روان‌شناسی و حتا به فیزیولوژی چنگ می‌اندازد. اما چنین نجاتی، ساختگی و تخیلی است: داوری فقط هنگامی علمی می‌شود که مرزهای رشتهٔ نجات‌بخش را پشت سر نمی‌گذارد، بلکه آن‌ها را درمی‌نوردد و درواقع به داوری زیبایی‌شناختی بدل می‌شود و خود را در میان همان امواج خروشانِ عوامل ذهنی و اتفاقی باز می‌یابد که قصد نجات از آن‌ها را داشت؛ تأکید اساسیِ تاریخ هنر برای نشان‌دادن اهمیتِ مصالح در اثر هنری، در درجهٔ اول در چنین موقعیتی جای می‌گیرد: این داوری علمی به زیبایی‌شناسی عام مربوط می‌شود و خواه‌ناخواه باید انتقادِ زیبایی‌شناسیِ عام فلسفی را بپذیرد: فقط چنین انتقادی می‌تواند داوریِ علمی را بنا نهد و نیز آن را اثبات کند.

نکته‌های پیشگفته، بُن‌انگارهٔ زیبایی‌شناسیِ مصالحی را سخت تردیدپذیر می‌سازند و سمت و سوی شناخت دقیق‌ترِ ذاتِ عرصهٔ زیبایی‌شناختی و جنبه‌های گوناگون آن را تا حدی نشان می‌دهند. در فصل‌های آتی، در این مسیر، از دیدگاه زیبایی‌شناسی عام جلوتر خواهیم رفت، اما به کاربردهای ادبی این زیبایی‌شناسی توجه بیشتری خواهیم کرد.

پس از آن‌که محتوا را به مثابه جنبه‌ای از اثر هنری بررسی کردیم و جایگاه مصالح را آن‌طور که باید و شاید مشخص ساختیم، می‌توانیم به طرح درست مسئلهٔ صورت بپرداریم و دریابیم که صورت چگونه از یک سو، *درواقع مادی است و بر مبنای یک ماده، ساخته شده و با آن جوش خورده است؛ و از سوی دیگر چگونه به‌مثابه ارزش، ما را به فراسوی مرزهای اثر هنری ـ در مقام مادهٔ سازمان‌یافته و شیء ـ می‌برد.* همین یک جمله تمام آن‌چه را پیشتر در قالب فرضیه‌ها و اشارتِ صرف گفتیم، روشن و ثابت می‌کند. ◻

۱ ـ این مقاله در سال ۱۹۲۴ نوشته شده است.

۲ ـ در زبان روسی، واژهٔ «هنر» Isskorstvo تمام هنرها از جمله ادبیات را در بر می‌گیرد (مترجم فرانسوی).

۳ ـ تأکیدهایی که با حروف ایتالیک مشخص شده، همه‌جا از نویسندهٔ اثر است.

۴ ـ V.M. Jirmounski (۱۸۹۱ ـ ۱۹۷۱) منتقد و نظریه‌پرداز ادبیات و آلمانی‌شناس برجسته که بررسی‌های مهمی دربارهٔ گوته، پوشکین، بایرون، و آثاری اساسی دربارهٔ وزن، عروض، نظم منثور ساخت.

۵ ـ Victor Vladimirovitch Vinogradov (متولد ۱۸۹۴) از طرفداران روش «صوری ـ زبان‌شناختی». با وجودی که در ۱۹۲۴ از فرمالیسم گست، این مکتب پیش از این تاریخ بر آثار متعدد او در بررسی چندین اثر و نویسندهٔ مهم ادبیات روسی تأثیر گذاشت. بی‌تردید آقای باختین در این‌جا به کتاب او به نام **تحول ناتورالیسم روسی** اشاره دارد که در ۱۹۲۱ منتشر شده بود.

۶ ـ این بُن‌انگاره که ما تعریفی روشن و قاطع از آن به‌دست داده‌ایم، غالباً صورت‌هایی کمتر مشخص و روشن به خود می‌گیرد و برداشت‌های ژیرمونسکی از نمونهٔ آن‌هاست: او جنبهٔ درون‌مایه‌ای آثار را برجسته می‌سازد و در عین‌حال درون‌مایه را صرفاً عنصری از محتوا (مانند معنای واژه) می‌داند؛ به نظر او در بعضی از هنرها که مادهٔ اثر فاقد این عنصر است، درون‌مایه وجود ندارد.

۷ ـ در کارهای فرمالیست‌ها، علاوه بر نکته‌هایی کاملاً موجه (که به‌ویژه جنبه‌های عام دارند) بسیاری از ملاحظات علمیِ معتبر نیز یافت می‌شود. کتاب‌هایی مانند: **تاتیانه**، نظریه و تاریخچهٔ آن اثر ژیرمونسکی و عروض روسی اثر بریک و توماشفسکی ارزش علمیِ والایی دارند. بررسی تکنیک اثر هنر ادبی بر پایهٔ زیبایی‌شناسیِ مصالحی هم در اروپای غربی و هم در روسیه به بررسی‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسیِ انجامید.

• این مقاله نخستین بخش از فصل اول کتاب **زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان** اثر میخاییل باختین است: Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, France, 1978, pp 23 - 39.

میشل اکوتوریه

نظریهٔ رمان در روسیه دههٔ سی: لوکاچ و باختین

ترجمهٔ اسداله امرایی

۱

عنوان این مقاله دو پارادوکس را به ذهن خواننده می‌آورد. نخست، رمان که اشکال کلاسیک خود را در روسیه بازیافته است باید تا دههٔ چهارم قرن بیستم منتظر بماند تا نظریه‌پردازانش در آن سرزمین به منصهٔ ظهور برسند. مقالهٔ ب. آ. گریفتسوف، **تئوری رمان** برخلاف عنوانش رسا نیست و تنها نگاهی شتابزده به **تاریخ** رمان و مسایل و مشکلات طرح شده، مثل تعریف، ریشه‌ها و نوع‌شناسی می‌اندازد. در مواردی نادر، مؤلف نظر خود را دربارهٔ آن‌ها گفته ولی هیچ‌گاه جرئت نکرده راه‌حل اساسی خاص خود را ارائه دهد. در کتاب‌شناسی مختصر آخر مقاله هیچ نشانه‌ای از منابع روسی به چشم نمی‌خورد! زمانی که در مقدمه از بررسی‌های نظری و شکلی انجام شدهٔ پانزده سال اخیر در روسیه سخن می‌گوید آشکارا گوشه‌چشمی به شکل‌گرایان (فرمالیست‌ها) دارد و از این‌که متفکران روس از «نظریات سنتی ادبیات که هنرهای کلامی را در قالب آثار منظوم دربرمی‌گرفت»، پیروی کرده‌اند، تعجب می‌کند و حاصل کار این است: «توجه عمدتاً به نثر معطوف شده... و در این زمینه کارهای زیادی صورت گرفته است. [اما] پدیده‌های نثر به صورت فردی، ناپیوسته و بدون نظم مطالعه شده و تلاشی برای مرزبندی بین انواع آن صورت نگرفته است. به عنوان مثال مرزبندی در شعر بین قصیده و ترانه و مرثیه سابقهٔ طولانی دارد. در زمینهٔ نثر تلاشی برای تعیین اصول اساسی و ساختاری مشابه وزن و قافیه در شعر انجام نشده.»

این عبارات، پارادوکس نخست را توجیه می‌کند. نظریهٔ رمان در روسیه، دقیقاً از همان چیزی که در عمل آن را به اوج رساند، محروم بود. سلطهٔ خردکنندهٔ زیباشناختی که به مقتضای سرشت خود، کاری به کار شکل نداشت و از همین رو رمان را نه به «شکل» مجزا که به صورت گستره‌ای همبسته با ادبیات صرف و در موارد تندتر با زندگی نشان می‌دهد. نمونهٔ این گرایش را در **بوطیقای جامعه‌شناسانه** مکتب پره‌ورزف و مخصوصاً مقالهٔ گ. ن پاسپلوف در کتاب **بررسی ادبیات ۱۹۲۸** می‌توان یافت. اصولی را که پاسپلوف برای تجزیه و تحلیل هر اثر ادبی پیشنهاد می‌کند درواقع برداشت استقرایی از مقولات جاری داستان است. بنابراین در پس مفهوم محوری «تصویر» به روشنی می‌توان مفهوم «شخصیت» را یافت.

در مقابل، تولد دوبارهٔ مسایل نظری ادبیات، خود را با زیباشناختی پیشرو (آوانگارد) که شعر را محور قرار می‌دهد در پیوند می‌یابد. قدر مسلم، شکل‌گرایان در زمینهٔ نثر نظریه‌پردازی کردند و ویکتوراشکلوفسکی در این زمینهٔ خاص به شهرت دست پیدا کرد. نظریات آن‌ها با به دستور ابتدایی حکایت می‌انجامد که بیشتر در مورد داستان کوتاه یا بلند مصداق پیدا می‌کند و نه اشکال برجستهٔ رمان یا آن‌که به نظریهٔ «رو کردن دست» برمی‌گردد که در اشکال ابتدایی «ضد رمان» تجلی پیدا می‌کند. پارادوکس دوم آن است که با وجود تدوین و تبیین دو نظریهٔ بسیار مهم رمان در روسیه طی سال‌های دههٔ سی، بانیان نظریه‌ها هیچ‌کدام از دیگری خبر نداشت، تو گویی هر کدام در سیاره‌ای جدا زندگی می‌کرده‌اند. دست برقضا این جدایی تا امروز هم ادامه یافته است. لوکاچ و باختین نظریه‌پردازان مهم، ده سال اختلاف سنی داشتند و با این حال هم‌عصر و هم دوره به حساب می‌آمدند. در سال ۱۹۳۰ لوکاچ چهل و پنج ساله و باختین ۳۵ ساله بود. هر دو فیلسوف بودند و تحت‌تأثیر شدید مکتب معاصر آلمان. با این وجود لوکاچ به سنت آرمان‌گرایی پایبند بود و باختین به پدیده‌شناسی گرایش داشت. در نظر هر دو آن‌ها رمان بیش از آن‌چه نقطهٔ اشراق و بازتاب‌های فلسفی و روش‌شناسانه باشد نوعی از انواع ادبی به حساب می‌آمد.

لوکاچ در **نظریهٔ رمان** که در سال ۱۵ ـ ۱۹۱۴ نوشته و در سال ۱۹۲۰ چاپ شد، و از اولین مقاله‌هایی است که متأثر از اندیشهٔ هگلی نوشته است، فلسفه تاریخ و زیباشناختی خود را مطرح می‌کند. او در زمان انقلاب به مارکسیسم روی آورد و در سال ۱۹۳۲ به روسیه مهاجرت

کرد و بلافاصله به یکی از چهره‌های اصلی «جریان» (تیجنی) که حول مجلهٔ «نقد ادبی» شکل گرفته بود بدل شد و مبارزه علیه مکتب جامعه‌شناسی تحت نفوذ پوزیتیویست‌ها را که تا ۱۹۳۰ جریان مسلط ادبی به شمار می‌رفتند آغاز کرد، تا نقد ادبی مارکسیستی را بر مبنایی فلسفی و رجعت به مارکس و هگل احیا کند.

هستهٔ مرکزی این مفهوم فلسفی دقیقاً زیر مدخل «رمان» که لوکاچ برای **دایرةالمعارف ادبی** نوشته بود مطرح گردید و در دسامبر ۱۹۳۴ و ژانویه ۱۹۳۵ بحث سه‌روزه‌ای را در برابر بخش ادبی آکادمی کمونیست دامن زد.[۴] بخش اعظم مقالات منتشرهٔ او به روسی در مجلهٔ «نقد ادبی» (Literaturny Kritik) و به آلمانی در «Das Wort» و ادبیات بین‌المللی «International Literature» و کتاب‌هایش در زمینهٔ واقع‌گرایی روسی و فرانسوی و رمان تاریخی مشروح همان مضمون موجزی است که در دایرةالمعارف ادبی چاپ شد.

و اما شکل‌گیری اندیشهٔ باختین به بازتاب معرفت‌سنجی برمی‌گردد که در فرانسه به آن علوم انسانی می‌گویند و احتمالاً تحت‌تأثیر هوسرل و پدیده‌شناسی است. شکل‌گرایی با محور قراردادن نظرات باختین دربارهٔ زیباشناختی و مسایل ادبیات دینش را به او ادا کرد. گرچه باختین ناخواسته حمایت شکل‌گرایان را به‌خاطر دقت و «صراحت» جلب کرد اما «بوزیتویسم»ی که داده‌های ادبی را به حد «نمودی» مادی تقلیل می‌دهد در آثار او رد می‌شود زیرا آن‌ها را فقط با «**مقاصد**» خاص می‌توان بازیافت. از چنین موضع پدیده‌شناسانه‌ای است که او در نخستین تلاش‌های خود مسئلهٔ محوریِ زیباشناختی رمان را در رابطهٔ رمان‌نویس و قهرمان داستان تبیین می‌کند.[۵] مطالعات او در **بوطیقای داستایفسکی** (۱۹۲۴) مثال زندهٔ این دیدگاه به حساب می‌آید.[۶] این اندیشه‌ها دربارهٔ پیدایی داستان به عنوان یک نوع ادبی در تک‌نگاری **رابله** (۱۹۴۱ - انتشار ۱۹۴۵) و مطالعات کلی‌تر مثل **کلام در رمان** (۳۵ - ۱۹۳۴) نجسم یافت و در **اشکال زمان در رمان** در سخنرانی مؤسسه‌های ادبیات جهانی مسکو (۱۹۴۰) جمع‌بندی شد. خطابهٔ دیگری نیز دربارهٔ روابط متقابل رمان و حماسه، یک سال بعد در همان محل دایر شد.

۲

توضیح چگونگی تکوین این دو نظریه به شکل کاملاً مستقل از هم را باید در شرایط خاص ادبی و وضع روشنفکران اتحاد شوروی جستجو کرد. زمانی که لوکاچ فرضیه‌های محافظه‌کارانهٔ مارکسیستی را تبلیغ می‌کرد، باختین را به مسکو راه نمی‌دادند و آثارش قدغن بود. پس لابد تصادفی نیست که نخستین خطابهٔ باختین در مؤسسهٔ ادبیات جهان در اکتبر ۱۹۴۰ و مارس ۱۹۴۱ به دنبال توقیف مجلهٔ «نقد ادبی» و انحلال تیجنی و افول ستارهٔ اقبال لوکاچ انجام شد. در مقابل وقتی با آغاز دههٔ شصت آثار باختین کم‌کم از پردهٔ سکوت بیرون می‌آمد و حتا پس از مرگش به عنوان حربه‌ای علیه جریان ضد ساختارگرایی که حول محور انتشار سالیانه **کانتکست** دور می‌زد، به کار رفت؛ نام لوکاچ و دیدگاه تجدیدنظرطلبانه‌اش وجه‌المصالحهٔ انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان قرار گرفت، همان لوکاچی که در اتحاد شوروی نامش را با ترس و احتیاط بر زبان می‌آوردند.

افت و خیزهای محافظه‌کارانه به خودی خود دلیلی بر عدم ارتباط بین دو نظریه به حساب نمی‌آید. درواقع مسئله آن‌قدر که به دو پاسخ تا این حد متفاوت و در اصل متضاد به یک پرسش می‌پردازد به راه‌های متفاوت طرح مسئله رمان و در حد کلی‌تر نوع ادبی توجه نمی‌کند. روش لوکاچ و برخوردش به صورت کلاسیک است. نظرات او مبتنی بر زیبایی‌شناختی ایده‌آلیستی آلمانی، خاصه هگل است که اساس **نظریهٔ رمان** را تشکیل می‌دهد. هنر به مثابه یکی از مراحلی که روح *جهانی* را به خودآگاهی می‌رساند صرفاً وسیله‌ای است که فقط در سه نوع ادبی حماسه (روایی)، تغزلی و نمایشی تعریف و تبیین می‌شود. هگل هنر را در مرتبهٔ نخست و مذهب و فلسفه را در مرحلهٔ بعد می‌داند. در این چارچوب مفهومی، مکان واقعی رمان به عنوان یکی از گونه‌های نوع حماسی و وارث بلافصل بدون ارتباط ژنتیک حماسه‌های کلاسیک و بر مبنای تیپولوژی‌ساختی تعیین می‌شود. در نظر هگل تفاوت بین رمان و حماسه همان چیزی است که دنیای *بورژواری* را از سلف خود جدا می‌سازد و فردیت و عادی‌بودن را از پهلوانی و دنیای جمعی عوام متمایز می‌کند. بر همین اساس رمان را به عنوان روایت منثور که بر محور روابط فرد و جامعه تأکید دارد تعریف می‌کنند. اسم جامعه که می‌آید بلافاصله چارچوب شکلی و محیط محو و بی‌شکلی درنظر می‌آید که افکار و تمایلات ذهنی با آن درمی‌آمیزد.

لوکاچ در **نظریهٔ رمان** خود این تضاد اساسی را به کار می‌گیرد، گرچه لحن اتوپیایی و پیش‌گویانه دارد، در سال‌های بعد آن را منکر شد و نوشتنش را به شرایط تاریخیِ روشنفکران پیشرو اروپای مرکزی که جنگ جهانی اول را پشت سر گذاشته بودند نسبت داد. او رمان را به عنوان جزیی از روند تنزل انسان و مبارزهٔ نومیدانهٔ نویسندگان بزرگ علیه آن تنزل می‌داند که مثل دوران باشکوه حماسه اوج و قرب ندارد و دنیایی است که روح و روان آدمی در آن منزلت خود را از دست داده است. گرویدن لوکاچ به مارکسیسم به «تاریخی‌کردن» این مفهوم و زدودن لحن بدبینانه از آن انجامید. «عصر گناه» فیخته در

حال و هوای مارکسیستی به عصر سرمایه‌داری یعنی از خودبیگانگی بدل شد و نهادها و روابطِ ایجاد شده به دست انسان از او فاصله گرفت و قاتل جانش شد. با این وجود در چشم‌انداز مارکسیستی لوکاچ پس از سال ۱۹۲۰ دنیای سرمایه‌داری فقط عامل تنزل مرتبه انسان نبود بلکه آزادسازی نیروهای کار فردی و تسلط انسان بر طبیعت را هم در پی داشت، که این خود در مقایسه با فئودالیسم گامی به پیش بود. مخلص کلام مقدمه‌ای بر بازگشت دوران طلایی به حساب می‌آمد که بورژوازی پیش شرط‌های آن را با آزادسازی نیروی کار و تولید انسانی در سطح وسیع فراهم کرده بود. با این حال خود نمی‌توانست آن را کامل کند زیرا وجودش با طبقاتی که تضاد آشتی‌ناپذیر داشتند و از خودبیگانگی را ایجاد می‌کردند گره خورده بود. پرولتاریا در تلاش خود برای ایجاد جامعهٔ بی‌طبقه قادر خواهد بود آن حس یکپارچگی دوران حماسه را برای بشریت به ارمغان بیاورد. از این رو اشعار حماسی دیگر نمونهٔ اولیه دست‌نیافتنی روایات عظیم حماسی نیستند و رمان در نهایت حس غریب نوستالژی را نسبت به آن ایجاد می‌کند. و آینده چشم به راه رمان واقع‌گرایی سوسیالیستی یعنی هنر پرولتاریای پیروزمند می‌ماند.

در این طرح می‌توان شکل رمان را که تعریف گسترده و کلی بر مبنای روایت حماسی در برابر شرح موضوعات ساکن و بی‌روح ساده یا نمادین است مشاهده کرد که لوکاچ آن را فروپاشی هنر داستان‌نویسی می‌داند. مورد اخیر به صورت توانایی رازوارهٔ‌ای که از تصور به هم‌آمیختن جزء و کل عمل جمعی تصویر زنده و حس تاریخی عمیقی به دست می‌دهد، متجلی می‌شود. به عبارت دیگر نظریهٔ لوکاچ نوع را از سبک به مفهوم دقیق جدا می‌سازد و سبک را به مثابه حشو و زوائد نامربوط به ویژگی‌های والای داستان و هنر رمان‌نویسی ارزیابی می‌کند.

آن‌چه را لوکاچ به صراحت نفی می‌کند، باختین به عنوان نقطهٔ تمایز برمی‌گزیند و می‌نویسد: «جدا کردن نوع از مسایل سبک و زبان، وضعیتی را پیش می‌آورد که فرد در آن به بررسی موارد جانبی قوی جزیی یا کلی مشغول می‌شود، بی‌آن‌که توجهی به توازن اساسی اجتماعی که از آن برخاسته، داشته باشد.»[۹] باختین هم به نوبهٔ خود می‌کوشد قالب ادبی را با سبک بسنجد یعنی ویژگی‌های برجستهٔ رمان را در ابتدایی‌ترین و ملموس‌ترین وجه یعنی زبان بیابد. همین‌جا نزدیکی رویکرد او با شکل‌گرایان به وضوح روشن می‌شود؛ زیرا آن‌ها هم می‌کوشیدند «ادبیت» را در سطح زبان دریابند. در نظر ایشان ادبیات ـ نقش ادبی ـ تا سطح کارکرد شعری تنزل می‌کند، یعنی ساختار و سازمان کلام بر اساس تأثیر آوایی سنجیده می‌شود. از این رو هرگونه رویکردی نسبت به نثر را از این دیدگاه نفی می‌کنند. در نظر آن‌ها خاصه اشکلوفسکی، می‌توان داستان را با چگونگی کاربرد و توسعهٔ شگردها و بن‌مایه‌ها (motif) در کل تعریف کرد. پس با دو بوطیقای موازی اما ناهمگون روبرو می‌شویم، بوطیقای زبان در عرصهٔ شعر و بوطیقای داستان در عرصهٔ نثر.

اصلی که باختین همواره بر آن تأکید می‌ورزید این بود که رمان مانند شعر بیش از هر چیز باید به عنوان پدیده‌ای در عرصهٔ زبان طرح شود. اما همین اصرار هم بر نظریه دیگری استوار بود: زبان بایستی بیش از یک شیئی صرف در نظر گرفته شود. نظریه باختین در مورد رمان به نقد «عینیت تجریدی» زبان‌شناسی سوسور نکیه دارد.

سوسور زبان را به صورت معیارهای تجریدی تعریف می‌کند و از واقعیت پویای آن دور می‌شود. در نظر باختین زبان چیزی نیست جز *بیان شفاهی* که آن را زنده می‌کند و معنا می‌بخشد. از همین‌جا می‌توان مفاهیم اساسی پدیده‌شناسی را ردیابی کرد. بیان شفاهی هم به نوبهٔ خود از گفتگو که آن را زنده و پویا می‌کند جدا نیست. تک‌گویی چاره‌ساز نیست چون پاسخی نمی‌یابد، به سکون می‌رسد و از بین می‌رود.[۱۰]

کلام در واقعیتِ زنده و پویای خود زمینهٔ برخورد دو یا چند گوینده است و محل تلاقی دو یا چند قصد هم‌سو یا متقابل، تملق یا عیب‌جویی است که با هم ساختار بیان را تشکیل می‌دهد.

کاربرد آگاهانه و سازمان‌یافتهٔ ساختار «گفتگویی» زبان، چندپهلو بودن واژه، حضور همزمان «من» و «دیگران» در هر گفتگویی در نظر باختین پایه واساس بیان داستانی را تشکیل می‌دهد، که با آن در برابر بیان منظوم جبهه می‌گیرد. زیرا از آن‌جا که شعر «تک‌گویی» و از «موضع برتر» است، تنها با فنون و صناعات ادبی می‌توان آن را بازشناخت. باختین بوطیقای سنتی رمان را ندیده می‌انگارد و فنون و صناعات ادبی آن را به حد مجموعه‌ای با سبک و سیاق تنزل می‌دهد. و هر دو آن‌ها از دریافت ویژگی اصلی آن که در کاربرد و گروه‌بندی پیچیده و فزایندهٔ «بیان دیگری» نهفته است عاجز می‌ماند. بوطیقای رمان درست همان‌گونه که باختین درک می‌کند و می‌پروراند پیش از هر چیز، سبک‌شناختی روابطی است که در متن می‌توان بافت یا در عبارتی و نهایتاً کلامی لابه‌لای حرف‌های آدم‌های داستان یا نویسنده و تعدادی از بیانات مستقل آدم‌ها دیده می‌شود.

بر همین اساس در نظر باختین تاریخ رمان و تاریخ زبان‌شناسی با هم عجین است. او می‌گوید رمان از گرایش‌های تازه نسبت به زبان زاده می‌شود و با دیدی انتقادی و انعکاسی زمانی پیش می‌آید، که زبان دیگر «از درون» و به عنوان تجرید تجربه نمی‌شود، بلکه «از بیرون» و به عنوان زبان طرح می‌شود و حالتی نسبی می‌یابد. از

نقطه‌نظر تاریخی رمان در زمان‌هایی ظاهر می‌شود که حاکمیت مطلق یک زبان به عنوان جزیی از جامعه و تمدن با ظهور یک یا چند زبان بیگانه در افق فرهنگی زیر سؤال می‌رود. مثال‌های روشن عصر هلنی و طلیعهٔ دوران رنسانس در هنگام جایگزینی زبان‌های محلی به جای لاتین در اروپای غربی مؤید این نکته است.

این به زیر سؤال کشیدن زبان مطلق و برتر قالب‌های ادبی سنتی برای نخستین‌بار در قالب نقیضهٔ (Parodic) که انعکاس ادبیات «متعالی» دوران کلاسیک تا رنسانس در آیینه هزل بود مشاهده شد. نقیضه، ساده‌ترین مثال زبان «دوپهلو» (bivocal) است که لحنی تمسخرآمیز را بر لحن جدی اثر مورد هزل تحمیل می‌کند. هزل به‌نوبهٔ خود به کارناوال و حرکت توده‌ای ضدفرهنگی خنده و شادی که باختین در کتاب خود دربارهٔ رابله تجزیه و تحلیل کرده است مربوط است. او می‌نویسد: «ریشه‌های محکم مردمی رمان را دقیقاً باید در خنده عوام جستجو کرد. رویکرد اساسی تازه به زبان و کلام و شکل‌گیری آن را در آن‌جا می‌توان دید.» کاروان شادی، مثل چندزبانی به بالایش چندپهلویی کلام که در شکل ادبی حاصل آن رمان است، کمک می‌کند.

۳

شاید در نخستین نگاه به نظر بیاید نظریه‌های باختین و لوکاچ نه‌تنها از زاویهٔ دید بلکه در اساس موضوع با هم توفیر دارند. نوع‌شناسی رمان که لوکاچ در بررسی‌های سال ۱۹۲۰ منتشر کرد بر تجزیه و تحلیل سه اثر **دون‌کیشوت**، **آموزش احساساتی** و **ویلهم مایستر** و در ادامهٔ آن به رمان‌های تولستوی استناد دارد. او در مقاله‌ای که برای **دایرةالمعارف ادبی** نوشت این گونه‌شناسی را به صورت ادواری تعمیم داد. اثر سروانتس در خدمت تعریف رمان در *مرحلهٔ پیدایش* قرار می‌گیرد که با «واقع‌گرایی تخیلی» مشخص می‌شود. رمان قرن هیجدهم خاصه رمان انگلیسی «تسخیر واقعیت روزمره» را به تصویر می‌کشد که به موجب آن «افق‌های گستردهٔ تاریخی رمان‌های اولیه تنگ‌تر می‌شود» اما خوش‌بینی بورژوازی پیروزمند، در خلق قهرمانان، نسبتاً «مثبت» جلوه می‌کند. «شعر قلمرو روحانی جانوران» با تصویر کاملی که از «تضادهای جامعهٔ بورژوازی» ارائه می‌دهد، اوج این نوع ادبی است که در آثار گوته، اسکات، بالزاک، استاندال و رمان‌نویس‌های روس از پوشکین تا تولستوی عینیت می‌یابد. تولستوی به علت عقب‌ماندگی تاریخی روسیه «در مقایسه با گوته، بالزاک و استاندال گامی بلند در توسعهٔ رمان برمی‌دارد». با آغاز ناتورالیسم که نویسندگان «خواسته و ناخواسته از مسئلهٔ اساسی عصرشان» یعنی سوسیالیسم دوری می‌کنند، افول آغاز می‌شود. از روایت عدول می‌کنند و به شرح و تفصیل یا بیان نمادین می‌پردازند. با به قدرت رسیدن پرولتاریا فصل جدیدی گشوده شد که در آن شرایط تاریخی عینی مرتبط با حماسه، بار دیگر مهیا شد به‌طوری که با پایان دوران رمان را اعلام می‌کرد و یا آن را به شکل حماسه درمی‌آورد.

بی‌شک آن‌چه برای لوکاچ نقطه آغاز به حساب می‌آید، یعنی رمان اروپایی دورهٔ رنسانس، درنظر باختین نقطهٔ پایان است. البته باختین از رمان کمیک قرن هیجدهم انگلیس بحث می‌کند و دو بررسی عمده‌اش به رابله و داستایفسکی اختصاص دارد. اما در مطالعات نظری صرف، اساساً به دورهٔ قبل از تاریخ رمان می‌پردازد و رد نقش دو زبانی و هزل کارناوالی در ساختار این نوع ادبی را در داستان‌های کلاسیک و آثار ادبی و قرون وسطا می‌جوید. رابله و داستایفسکی از این دیدگاه منظور او را برمی‌آوردند.

این تقسیم موضوع تاریخی راه را برای نزدیکی دو دیدگاه هموار می‌کند. باختین به *پیدایش و منشاء* این نوع ادبی علاقه نشان می‌دهد تا رویکرد تازه‌ای در زبان بیابد، از طرف دیگر لوکاچ به نوبهٔ خود این قالب را در اوج شکوفایی بررسی می‌کند، در لحظه‌ای که به چنان استحکامی دست یافته که می‌تواند جای حماسه را بگیرد و در ابعاد جهانی بهتر از هر نوع ادبی دیگر و فلسفه‌ای، روح لحظهٔ تاریخی را به نمایش در آورد. بی‌شک نقطه‌نظر لوکاچ اصولی‌تر و دوراندیشانه‌تر از باختین می‌نماید. اما آیا هر دو آن‌ها به واقع انحصارطلب نبوده‌اند؟

باختین و لوکاچ بر ویژگی‌های خاصی از رمان به عنوان قالب ادبی تأکید دارند. لوکاچ اهمیتی را که ورود عناصر توده‌ای به رمان بخشیده معین می‌کند. او می‌نویسد: «موضوع تازه بایستی با کمال استادی پرورده شود تا پایهٔ شکل نویی از رمان ریخته شود. این بازآفرینی و تغییر شکل رمان‌های پهلوانی در راستای مردمی‌شدن، آن را به زندگی نزدیکتر می‌کند.»[۱۳] باختین هم دایماً بر سرشت توده‌ای «کاروان خنده و شادی» که رمان از آن نشأت می‌گیرد تأکید می‌ورزد.

هم‌گرایی جالب دیگری که بین لوکاچ و باختین به چشم می‌آید در نقشی است که لوکاچ به طنز در مقام «جزء جدایی‌ناپذیر رمان»[۱۴] می‌بخشد.

یکی از منتقدین او می‌گوید. «وضع نویسنده در ارتباط با جهانی که در رمان آفریده با وضع او در ارتباط با جهانی که در همهٔ قالب‌های ادبی دیگر آفریده می‌شود تفاوت دارد. لوکاچ این تفاوت را طنز می‌داند... رمان‌نویس باید ورای هوشیاری آدم‌های داستانش برود... این نفوذ ما ماورا از نظر زباشناختی جزء شکل داستانی است.»[۱۵] در سطح بیان همین ویژگی فاصله‌ای نشان می‌دهد که

«چندزبانی» (موردنظر باختین) به نویسنده امکان می‌بخشد در ارتباط با زبان خودش مراعات کند. جالب این‌جاست که باختین نظر خود را با ذکر شاهد از طنزپردازان قرن هیجدهم و نوزدهم انگلستان جا می‌اندازد.

برعکس شاید بتوان در تجزیه و تحلیل باختین از بیان داستانی تأییدی بر مفاهیم تاریخی اجتماعی لوکاچ یافت. «چندزبانی» به گشایش و گسترش تجمع‌های بسته، قبیله‌ای یا فئودالی مربوط می‌شود که با توسعه تجارت و تولد اقتصاد بازار شکل می‌گیرد، از همین رو به شکل‌گیری جامعهٔ شهری یا بورژوازی مربوط است. با همان نشان، فرهنگ «خندهٔ عوام» پدیده‌ای اساساً غیر رسمی است که از میان «تودهٔ» شهری نشأت می‌گیرد. بدین‌ترتیب رمان حتا اگر از شیوهٔ بیان با آن برخورد شود، بدان‌گونه که لوکاچ به پیروی از هگل آن را در قالب ادبی ویژهٔ دنیای بورژوازی می‌نامد، به نظر می‌آید.

«دنیای بورژوازی» در این‌جا مقابل «دنیای قدیم» یا «دنیای فئودالی» طرح شده و به یک معنی معادل «دنیای نو» است. در همین جا مهم‌ترین تقارب اندیشه لوکاچ و باختین را می‌توان یافت. در نظر هر دو آن‌ها رمان صرفاً یک نوع ادبی نیست که باید در کنار سایرین در هر سیستم سلسله مراتبی یا هم‌بسته مورد بررسی قرار گیرد، بلکه بیان سادهٔ نوگرایی به شمار می‌رود. در همین‌جا راه لوکاچ از هگل که رمان را جایگزین حماسه در عصری می‌داند که به هیچ روی جز فلسفه راه دیگری را برنمی‌تابد، جدا می‌شود.

از دید لوکاچ تنها رمان با استفاده از ویژگی «طنزآمیز یا غامض خود جان مایهٔ عصری را که در آن وجود و ماندگاری مفهوم زندگی، معضلی شده، با این حال به فکر حفظ تمامیت است»[16] به نمایش می‌گذارد. در نظر لوکاچ رمان سوای شکلی از هنر در میان بقیه، بیان جوهری انسان نو می‌شود.

باختین بسیار آشکارتر رمان را نه در برابر یک یا دو قالب ادبی که در مقابل همه انواع ادبی موجود و تعریف شده از عصر کلاسیک ـ چنان‌که در بوطیقا طرح شده ـ قرار می‌دهد. رمان پیش می‌رود و سر برمی‌آورد، در حاشیه این نظام رشد می‌کند و علیه آن قد علم می‌کند. بنابراین «تسلیح» رمان، شیپور اضمحلال دیگر قالب‌های ادبی را به صدا درمی‌آورد. باختین می‌گوید:

رمان از همان ابتدا خمیرمایه‌ای مجزا داشت. سرشت آن با سایر قالب‌های ادبی کلیشه‌ای فرق می‌کرد. با تولد آن می‌توان به جرئت اظهار کرد که آیندهٔ ادبیات به عنوان یک کلیت به دنیا آمده است. پس وقتی به وجود آمد دیگر نمی‌توان آن را در کنار بقیه قالب‌ها قرار داد و نمی‌تواند با آن‌ها رابطهٔ صلح‌آمیز و همزیستی هماهنگ داشته باشد. زیرا همگام با رمان قالب‌های دیگر ادبی نیز تحرکاتی نشان می‌دهند. پس مبارزه برای «نوسازی» سایر قالب‌ها و کشاندن آن‌ها به منطقهٔ تماس با واقعیتی ناتمام آغاز می‌شود. نوسازی سایر قالب‌های ادبی به این معنی نیست که آن‌ها را زیر سایهٔ قانونی که به آن تعلق ندارند ببریم، بلکه برعکس به معنی آزادکردن آن‌ها از هر قید و بند سنتی، بی‌جان و ساکنی است که مانع از پیشرفت و تعالی‌شان می‌گردد. رهایی از هر آن‌چه در کنار رمان آن‌ها را کهنه و از مد افتاده جلوه می‌دهد.[17]

از همین‌جا می‌توان دریافت که مفهوم رمان در نظر باختین کل ادبیات نو را دربر می‌گیرد بی‌آن‌که از لوکاچ کم بیاورد.

۴

این تقارب اندیشه با درنظرگرفتن نقطهٔ شروع دو نظریه‌پرداز، ضمن آن‌که حیرت‌آور است، منطق معقول خود را نیز دارد. پس رمان به عنوان یک قالب ادبی، صرف‌نظر از رویکرد فرد، ویژگی‌های عینی و اهمیت ویژه‌ای دارد. با این وجود از آن‌جایی که هر دو، رمان را به عنوان کلید دنیای نو می‌دانند، بالطبع با مقایسهٔ نظرات و تفسیرهای آن‌ها نهایتاً اختلاف اساسی دو دیدگاه زیباشناختی و در بعدی عمیق‌تر دو بینش متفاوت نسبت به جهان آشکارتر می‌شود.

اختلاف مورد بحث عمدتاً در تقابل رمان و حماسه که نقش اصلی را در نظریات هر دو ایفا می‌کند به وضوح دیده می‌شود. از نظر لوکاچ این تقابل بیش از هر چیز به تداومی که بین دو شکل وجود دارد اشاره می‌کند. چنان‌چه دیدیم خط حایل آن‌ها فاصلهٔ تاریخی بین «کلیت ملموس» جهان حماسه و بیگانگی همتای مدرن آن رمان است. با این حال این فاصله محکوم به زوال می‌نماید و با پایان دوران سرمایه‌داری و طلیعه جامعه بدون طبقه رمان، حماسه را زنده خواهد کرد. پس هدف مشترک آن‌ها، تبیین کلیت، بسیار ملموس‌تر است. همین حرکت به سوی کلیت رمان را میراث‌دار حماسه می‌کند، حتا اگر همان شکل ظاهری قضیه، شکست حرکت را تداعی کند. حال از طریق روایت که ارائهٔ یک حرکت ملموس یا تجربه است، این القای کلیت تحقق می‌یابد یا بیان می‌شود. از دیدگاه لوکاچ مسئلهٔ عمل داستانی محور نظریهٔ شکل رمان را تشکیل می‌دهد:

از دیدگاه روایت هر دانشی از روابط اجتماعی به صورت تجریدی و بی‌روح باقی می‌ماند مگر آن‌که به صورت جنبه‌ای اساسی و پویا از عمل درآید. وصف اشیا و موقعیت‌ها اگر به جای عاملی فعال که کار را پس و پیش ببرد صرفاً از زبان ناظری منفعل بیان شود هیچ

خاصیتی ندارد. این مرکزیت عمل ابداع زیباشناختی صرف نیست، برعکس از ضرورت بازتاب کامل واقعیت سرچشمه می‌گیرد. اگر هدف بازتاب روابط واقعی انسان و جامعه و طبیعت باشد، مناسب‌ترین وسیله برای نیل به این مقصود ارائه کنش داستانی است. منظور از روابط واقعی انسان فقط برداشت او از این روابط نیست بلکه وجود واقعی در بطن خودآگاه اوست.

زیرا جوهر وجودی انسان شکل و محتوای خودآگاهش صرفاً زمانی که در دایره وجود اجتماعی‌اش عمل می‌کند، رو می‌آید و فرصت بیان پیدا می‌کند.[18]

حماسه و رمان در «لزوم عریان کردن واقعیات مشخص و ملموس جوامع خاص از طریق بیان سرنوشت افراد، کنش‌ها و رنج‌های تک‌تک افراد»[19] دیدگاه مشترک دارند. لوکاچ با استفاده از روایت در برابر توصیف موضوعات بی‌جان طبیعی یا نمادین، تعریفی از واقع‌گرایی به دست می‌دهد که در آن نقش ترغیب و تشویق را در مسابقهٔ اسب‌دوانی در **آناکارنینا** و **نانا** بررسی می‌کند.[20]

جوهر حماسه مثل رمان، روایتی است که به فکر کلیت پیوند خورده، و مقولهٔ محوری زیباشناختی لوکاچ را تشکیل می‌دهد. با این واقعیت که روایت در زمان گذشته، زمان عمل را به پایان می‌برد و آن را در محدوده‌ای ثابت جدای از زمان حال که راوی در آن زنده است محصور می‌کند. نویسنده با انجام این کار خودش و ما را خارج از زمان انجام عمل و در موقعیتی که بر آن اشراف داشته باشیم و واقعیت فعلی آن را انکار کنیم قرار می‌دهد. رمان به همان‌گونه‌ای که لوکاچ آن را درک می‌کند مثل حماسه زمان کاملی را جمع می‌آورد و بالطبع زمان حاضر که رمان ناقص و غیرقابل پیش‌بینی است، نفی می‌شود.

باختین همین مفهوم مرده، بسته، دور و نفی شده را ویژگی حماسه در برابر رمان می‌داند. مخالفت او از موضع رمان با حماسه ریشه‌دارتر است. این مخالفت بر مقایسهٔ دو زمان ناهمگون و آشتی‌ناپذیر تکیه دارد. «گذشته مطلق» حماسه با مرزهای نفوذناپذیر از حال جدا شده و از طرف دیگر زمان نو که همواره زمانی ناقص است، حتا وقتی در گذشته اتفاق می‌افتد همان تمهیدات را به زمان حال می‌کشاند و از طریق مکاشفه به آینده نیز راه می‌گشاید. در این رابطه حماسه کامل‌ترین نمونهٔ ادبیات دوران کلاسیک است که:

دنیای خود را در گذشته بر فاصله‌ای دور از خاطره فرا می‌افکند، نه بر گذشته‌ای واقعی و نسبی که به زمان حال ربط داشته باشد و با پیوندهای متصل و ارتباط منظم به زمان حال برسد بلکه به گذشته، آغاز و برج و باروی بلند آن پناه می‌برد. این گذشته در فاصلهٔ دور کامل و بسته شده است، درست مثل یک دایره. البته به آن معنی نیست که در درون آن حرکتی نباشد... فقط همهٔ نقاط این زمان کامل و دایره‌وار از زمان متحرک و واقعی حال به یک فاصله است.[22]

در ادبیات کهن یا کلاسیک با سلسله مراتب ثابت قالب‌های تعریف شده که در رأس آن‌ها حماسه قرار دارد، زمان حال «از هر حقیقتی و بالطبع هر واقعیتی خالی است.»[23] اگر رمان با چنین صلابتی در مقابل آن سلسله مراتب قالب‌ها موضع تندی می‌گیرد به این دلیل است که زمان حال در آن به حقیقت بدل می‌شود. شاید هم تنها حقیقت نباشد، حداقل موضعی برای درک همهٔ حقایقی باشد که گرد می‌آید و به فهم درمی‌آید.

پس در نظر باختین «حال و هوای» اساسی رمان نه روایت حماسی، که گفتگو است، یعنی روابط جا افتاده به یمن طبع «گفتگویی» کلام در رمان و گفتگوهایی مستقل که نویسنده در مقام طرف صحبت وارد متن می‌شود و نه به عنوان فردی صاحب اقتدار. زیرا طبع گفتگو چنان است که همواره در حال، اتفاق می‌افتد، برخوردی فعال با «دیگر»ی است به طوری که در جریان آن فکر با افکار و آرادی دیگری تماس می‌گیرد و از جمود درمی‌آید و در یک نظام جوش می‌خورد. در گفتگوی استوار و چندجانبه که در بطن ساختار بیان داستانی جا می‌گیرد و به گفتهٔ باختین اول بار داستایفسکی آن را تمام و کمال تحقق بخشید، ادبیات به زندگی راه می‌یابد و ناتمامی حال را به تصویر درمی‌آورد و حماسه به رمان تبدیل می‌شود. از همین‌جا می‌توان پی برد چرا لوکاچ که رمان را تاریخی می‌بیند، تولستوی را سرآمد رمان‌نویسان می‌داند و چرا باختین چهره‌ای را که لوکاچ در نظریه رمانش نه رمان‌نویسی قبول ندارد، به عنوان «فهرمان» برمی‌گزیند. یعنی همین داستایفسکی که نویسنده‌بودنش مسئله غامضی است و تصور این‌که رمان تاریخی بنویسد ثقیل می‌نماید.

شاید بتوان در جمع‌بندی به این نکته رسید که تضاد لوکاچ و باختین بر سر رمان و زمان خیلی آشکار است. موضع استوار لوکاچ له نمونه‌های ادبی «واقع‌گرایی» سنتی و خصومت تند و تعصب‌آمیزش به آوانگارد او را به شاخص‌ترین جهرهٔ مدافع زیباشناختی واقع‌گرایی سوسیالیستی بدل می‌کند. گرچه در همان موضع هم منتقد سرسخت کارهایی با این برچسب بود. در محافظه‌کار بودن زیباشناختی لوکاچ تردیدی که نیست هیچ حتا در ریشه‌یابی می‌توان او را ارتجاعی هم نامید زیرا نمونه کارهایش را اغلب از زمان گذشته برمی‌گزیند. احتمالاً می‌توان این را به خصلت اتوپیایی نسبت داد. مگر نه این‌که اتوپیا آینده را در تصویری از عصر طلایی گذشته تجسم می‌کند؟ مفهوم روایت که بر زیباشناختی لوکاچ غلبه دارد همان نیاز فایق‌آمدن بر زمان یعنی پالایش آن از تردیدها و خطرات و بازبودن را بیان می‌کند. به این معنی

برداشت باختین استوارتر و «پیش‌رو» است، زیرا بر رویای دنیایی کامل و بسته و بدون تحرک یکبار برای همیشه استوار نیست، بلکه بر بازبردن به روی دیگری پایدار است، خواه طرف صحبت آزاد در هر «مکالمه متقن و یا دیگرِ اساسی زمان حال که به آینده راه می‌گشاید و در گذشته اثری از آن نبوده است.

به این مخالفت می‌توان فصلی دیگر افزود که اهمیت آن کمتر هم نیست. لوکاچ در تبیین روایت به عنوان شکل عالی شعور، هنر را بر دانش ارجح می‌داند و به همین دلیل از هگل رو برمی‌گرداند و سراغ بیچه می‌رود که شکل‌گیری فلسفه‌اش را مستقیم و غیرمستقیم مدیون اوست. اما این بازگشت و روگرداندن فقط در ظاهر است، زیرا زمانی که روایت به ابزار دانش بدل شود آیا این احتمال نمی‌رود که خاصیت زیباشناختی خود را از دست بدهد؟ وقتی رمان نقش تاریخ و فلسفه را به عهده بگیرد آیا از اجرای وظایف هنری بازنمی‌ماند؟ در مقابل، باختین ریشه‌های رمان را در خنده می‌بیند که به عبارتی مرد نمایش است و شاید نقشی را که به آن می‌بخشد زیاد جدی و بلندپروازانه نباشد اما در عوض نقشی است که با سرشت اثر هنری هم‌خوانی بیشتری دارد.□

نشر آرست

به‌زودی

منتشر می‌کند:

کتاب داستان

جلد ۱

با آثاری از:

محمد بهارلو
حسن اصغری
شهرنوش پارسی‌پور
امیرحسن چهل‌تن
ابوتراب خسروی
محمد خلیلی
علی‌اشرف درویشیان
میترا داور
قاضی ربیحاوی
منیرو روانی‌پور
فرشته ساری
کامران سلیمانیان مقدم
اصغر عبداللهی
غزاله علیزاده
بهار صادقی
ماهک طاهری
مدیا کاشیگر
فرهاد کشوری
منصور کوشان
عزیز معتضدی
محمد محمدعلی
شهریار مندنی‌پور
و ...

1. B. A. Grifcov, *Drama romana* (Moscow, 1927).
2. Ibid., p. 6.
3. G. N. Pospelov, "K marksistskoi istorii literaturnogo issledovaniia," in *Literaturovedenie* (Moscow, 1928), pp. 39–101.
4. Lukács's paper and an account of the discussion were published in the journal *Literaturny kritik* 2 (1935): 211–50; and 3: 243–54.
5. M. Bakhtin, "Avtor i geroi v esteticheskoi deiatelnosti," *Voprosy literatury* 12 (1958): 269–310.
6. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* (1929). A second edition appeared in 1963 under a different title, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (Moscow), 1972. English translation of second edition: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. R. W. Rostel (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1973).
7. These two lectures, under the titles "Iz predystorii romannogo slova" and "Epos i roman," are included with the two studies mentioned above in M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* (Moscow, 1975).
8. Lichtenberg's phrase is "das Zeitalter der vollendeten Schriftgelehrsamkeit."
9. M. Bakhtin, "Slovo v romane," in his *Voprosy literatury i estetiki*, p. 72.
10. On this subject see V. N. Voloshinov, *Marksizm i filosofiia iazyka* (Leningrad, 1929) (English ed.: *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik [New York: Seminar Press, 1973]). This work, attributed by some to Bakhtin himself, is in any case written under his influence.
11. Bakhtin, "Epos i roman," in *Voprosy literatury i estetiki*, p. 464.
12. Lukács, "Roman," in *Literaturnaya entsiklopedia* (Moscow, 1929–39), vol. 9, pp. 795–831.
13. Ibid.
14. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1971), p. 74.
15. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964), p. 30. The word "irony" should be taken here in a very broad sense which is not opposed to humor but rather subsumes it.
16. Lukács, *The Theory of the Novel*, p. 56.
17. Bakhtin, "Epos i roman," p. 482.
18. Lukács, "Roman," *Literaturnaya entsiklopedia*, vol. 9, p. 804.
19. Ibid.
20. Cf. G. Lukács, "Rasskaz ili opisanie," *Literaturny kritik* 8 (1936): 43–67.
21. On this subject see Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), pp. 201–05.
22. Bakhtin, "Epos i roman," pp. 462–63.
23. Ibid., p. 463.

آرست ARAST

نشر آرست منتشر کرده است:

از عشق و شیاطین دیگر

آخرین رمان گابریل گارسیا مارکز

ترجمهٔ جاهد جهانشاهی

کتاب موجودات خیالی

فرهنگ‌شناخت خورخه لوییس بورخس

ترجمهٔ احمد اخوت

سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین

با آثاری از تزوتان تودوروف، رومان یاکوبسون، ژولیا کریستوا
لوسین گلدمن، ژان ایوتادیه و میخاییل باختین

به انتخاب و ترجمهٔ محمد پوینده

واهمه‌های مرگ

مجموعهٔ داستان منصور کوشان

ترانه‌های تمشک و باران

مجموعهٔ شعر سایر محمدی

خوان کبود

مجموعهٔ شعر محمدحسین عابدی

شهریار مندنی‌پور

نیلوپَرَک‌های شهرزاد

- **در داستان، هر نوع ابهام یا کتمانی باعث اندروای خواهد شد.**
- **اندروای ماجرا، گاه با ابهام هم‌ذات می‌شود.**
- **به جز این سه نوع، تعلیق‌های دیگری هم در داستان‌ها، هست.**
- **اندروای زمان را می‌توان به تعلیق ماجرا مشابه دانست.**
- **اگر نویسنده جوهرهٔ زبان را نفی کند، به اندروای مصنوعی می‌رسد.**

«... چون قصه بدین‌جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فرو بست...» با این جمله، داستان‌های **هزارویک‌شب**، در پایان شبان هراسناکشان، صبح و یک روز دیگر رندگی را به شهرزاد اهداء می‌کنند. شهرزاد، با دم درکشیدن و ادامهٔ روایت را به شبی دیگر وانهادن، **پیش‌نمونهٔ** شگردی را می‌آزماید که امروزه آن را به نام **تعلیق** یا «**اندروای**» (Suspense) می‌شناسیم. شما، به عنوان خوانندهٔ این مقاله و هرکسی که در عمرش، حداقل چند داستان خوانده یا شنیده باشد، بدون شک، در دام **تعلیق** داستان گرفتار آمده و دانسته یا ندانسته اسیرِ اغرا و فریب آن شده‌اید. اما چگونه می‌توان فهمید که این دل‌سپردگی ـ که شبیه شیدایی و تسلیم به اغوای بعضی از زنان است ـ ارزشمند بوده است؟ چگونه می‌توانیم تفاوت خوانندهٔ کارکشته و تیزهوش را، دریابیم از خوانندهٔ کودک‌وار که بی‌اراده اسیر داستان می‌شود و نمی‌فهمد کی و کجا گول خورده است؟... خوانندهٔ بخرد، از **تعلیق ذاتی** لذتی زیباشناسانه می‌برد و از گشایش راز و رمز داستان و رفع ابهام آن لذتی مکاشفه‌وار. این لذت و خوش‌آمد، به نوعی حاصلِ عملکردِ تمهیدی است که صورت‌گرایان آن را «افشای شگرد» یا «برهنه‌سازی شگرد» نامیده‌اند. اما خوانندهٔ سرسری‌مزاج، پس از خواندن داستانی با **تعلیقی مصنوعی** و کسب لذتی سطحی، درنمی‌یابد که نویسنده به او کلک زده است. متوجه نمی‌شود که جملات زیادی را با ولع خوانده بی‌آن‌که نیازی به این کنجکاوی ساده‌دلانه بوده باشد... به گمان من و با این مقدمه، اندروای یا تعلیقِ داستانی به دو گونه است: اندروای مصنوعی و اندروای ذاتی. این دو نوع، با کنجکاویِ دو نوع خواننده سروکار دارند. اما پیش از آن‌که از اختلاف این دو و نیرنگ نویسندگان در خلق اندروای مصنوعی برای به دام کشیدن خواننده، پرده برداریم، بهتر است که اندروای را بهتر بشناسیم. بازگردیم به **هزارویک‌شب** و هزار و یک تعلیق آن: شهرزاد، با برانگیختنِ کنجکاوی امیر جوانبخت و ناکام‌نهادن این حس بدوی، یک روز دیگر فرصت زندگی می‌یابد تا شب که باز قصه ساز می‌کند و به بامدادش آن را و یا قصه‌ای دیگر را در نیمه رها می‌کند. اگر شعله‌ور نگه‌داشتن آتش کنجکاوی آن امیرِ دخترکُش قصه‌دوست، باعث نجات جان شهرزاد می‌شود، میلِ مدام خواننده برای دانستن انتهای داستان و رازگشایی آن، موجب نجات داستانِ نویسندگان است. همهٔ داستان‌نویسان، حتا داستان‌نویسان مدرن و نو که چندان دل خوشی هم از

شگردهای فریبکارانهٔ نویسندگان کلاسیک ندارند، محتاجند که خواننده، داستان آن‌ها را به پایان برد و اندروای، یکی از عمده‌ترین شگردها برای دستیابی به این توفیق است. به گمان من، در ذات زبان، به عنوان یک نظام ارتباطی و اطلاع‌رسانی، عنصر تعلیق وجود دارد. بی‌گمان یکی از علل پدیدآمدن این نظام نشانه‌ای، نیاز انسان برای کسب اطلاع از دانسته‌های دیگری بوده است. جملات، زنجیره‌ای از واحدهای معنادارند و به سبب همین حالت زنجیروار و به سبب وجود محور هم‌نشینی (Syntagmatic) در ساخت آن‌ها، همواره، همچون هر زنجیری، در خود امکان ادامه یافتن را دارند و تعلیق بر این امکان بنا نهاده می‌شود. به عبارت دیگر، هر جمله‌ای را می‌توان به وسیلهٔ واژه‌ها و تک‌واژه‌های دیگری ادامه داد و اگر چنین کاری نکنیم خودآگاه یا ناخودآگاه، تعلیقی پدید آورده‌ایم. برای اثبات این ادعا کافی است به یک جملهٔ ساده دقت کنیم. یک جملهٔ خبری که بنا بر حکم دستورنویسان سنتی در خود کامل است انتخاب می‌کنیم؛ مثلاً: «فرهاد به خانه رفت.» آیا در این جمله هیچ‌گونه ابهامی وجود ندارد؟ آیا هیچ‌گونه کنجکاوی ایجاد نمی‌کند؟ بله، با همین جمله ده‌ها پرسش در ذهن ما ایجاد می‌شود: «چرا فرهاد به خانه رفت؟»، «چه‌قدر در خانه می‌ماند؟»، «کی به خانه رفت؟»، «چه‌طور به خانه رفت؟»، و بعد تازه می‌رسیم به پرسش‌هایی که دلالت‌های ضمنیِ کلمات و حالات مجازی آن‌ها پدید می‌آورند، با این پیش‌آگهی که جهرهٔ مجازی و دلالت‌های ضمنی، خود نطفهٔ تعلیقند: «کدام فرهاد به خانه رفت؟ فرهادی که ما می‌شناسیم؟ نکند که مراد گوینده این جملهٔ خبری، فرهادِ کوه‌کن است و او منظوری دیگر دارد از این گفته...». حال همین آزمایش را در مورد یک واژه تکرار می‌کنیم. کسی به شما می‌گوید: «من...» و بلافاصله در ذهن شما این سؤال پدید می‌آید که: «خب بعدش...؟» می‌گوید: «شیرین...»، خب، شیرین چه؟ می‌گوید: «دیروز...»، خب، دیروز چه...؟ پس پربیراه نرفته‌ایم اگر ادعا می‌کنیم که گوهرِ اندرواِی داستان در ذاتِ زبان و سببِ زبان نهفته است و چون‌که داستان، پدیده‌ای است برساخته شده از زبان، ضرورتاً عناصر زبان در آن نقشمند خواهند بود. همچنین، شاید، شاید بتوان ادعا کرد که اصلاً، یکی از علت‌ها و شاید مهم‌ترین علتی که بشر به داستان توجه نشان می‌دهد همین خصلت اندروای در زبان است. یعنی، زبان، یکی از خصوصیات ساخت خود را بر انسان، یعنی واضع خود، هم‌چنان تحمیل می‌کند. این خصوصیت همان امکانِ بالقوهٔ تداوم واحدهای زبان است و در پی همین امکان، بی‌شمار احتمالِ ترکیب بر روی محور همنشینی، ما را، به عنوان شنوندهٔ قصه یا خوانندهٔ داستان در معرض مطلع شدن از این احتمال‌ها و لذت بردن از پیش‌بینی یکی از آن‌ها، قرار می‌دهد. مثلاً می‌شنویم یا می‌خوانیم: «شاهزاده‌ای...» ذهن ما در ضمن می‌پرسد: خب، بعدش، «بود که...» و احتمالاً ما حدس زده بودیم که «بود» واژهٔ بعدی است. هرچند که گوینده یا نویسندهٔ قصه می‌تواند ما را از نایل شدن به لذت این پیش‌بینی محروم کند و ادامه دهد که: «شاهزاده‌ای تنها و غمگین در...» و حالا ذهن ما بلافاصله در آنِ شنیدن و خواندن حرف اضافهٔ «در» به علت تعلیق مهیاشده، درصدد دانستن یا پیش‌بینی واژهٔ بعدی است. در همین مرحله احتمالِ ظهور صدها بلکه هزارها واژه با ترکیب دیگر وجود دارد. راوی قصه می‌تواند بگوید یا بنویسد: «... در غاری...»، «در قصری...»، «در قلعهٔ سنگستان...» و یا هر جای دیگر «زندگی می‌کرد.» یا «اسیر بود» یا «سنگ شده بود». با همین روند، رفته‌رفته قصه و یا داستانی ساخته و پرداخته می‌شود. این روند از آن رو برایمان جذاب است که واژه به واژه، جمله به جمله، شاهد تکوین پدیده‌ای هستیم. واژه به واژه ـ با علم به این‌که در پی هر واژه، احتمال‌های زیادی وجود دارد ـ کنجکاو می‌شویم تا واژهٔ بعدی را بیابیم یا بدانیم. من، این روند را به عمد به واژه‌ها تقطیع کرده‌ام، حال آن‌که می‌دانیم ممکن است در شنیدن قصه یا خواندن سریع آن چنین عملی واژه به واژه صورت نگیرد یا اگر انجام پذیرد ما بر آن آگاهی نداریم، چون سرعتش برابر است با سرعت انتقال پیام‌ها در سلول‌های مغز. پس، بنا بر آن‌چه گفته آمد، اندروای در داستان، از تعلیق در زبان سرچشمه می‌گیرد. احتمال‌ها و امکان‌های ادامه یافتنِ سازه‌های زبانی، ابهام و کنجکاوی ایجاد می‌کنند و نفس آگاهی بر توانِ ادامه یافتن آن سازه‌ها، اشتیاقِ ذاتی برای دانستن حلقهٔ بیان‌نشده را تشویق خواهد کرد. در داستان، هر نوع ابهام یا کتمانی باعث اندروای خواهد شد. به عبارت بهتر، به محض این‌که خواننده یا شنونده‌ای خود را به داستانی می‌سپارد، یک ارتباط زبانی برقرار می‌گردد و همین ارتباط در ذات خود اشتیاق مخاطب را برای دانستنِ واج به واج، واژه به واژه و جمله به جملهٔ داستان دامن می‌زند. پس از این مرحله هر حالتی که این اشتیاق را افزون‌تر کند، هدف‌دار کند، و به حوزهٔ خاص آن داستان بکشاند، عملِ اندروای داستانی را صورت داده است. این حالت، هر نوع ابهام، هر نوع کتمان، هر رازی و رمزی خواهد بود. علاوه بر این هر حالتی که خواننده را به داستان، اشخاص داستان، روند ماجرا و سرنوشت اشخاص داستان حساس کند، معمولاً در حوزهٔ اندروای قرار می‌گیرد. اجازه بدهید یک نمونه اندروای کلاسیک را بررسی کنیم: در ابتدای داستان **گودمَن براونِ جوان** اثر **ناتانیل هاثورن** می‌خوانیم که گودمن براون به سفری می‌رود. نحوهٔ خداحافظی او از همسرش و جملاتی که نمونه‌هایش را می‌خوانیم ما را کنجکاو می‌کنند که بدانیم این چه سفری است. «گودمن

براون جوان در غروب آفتاب قدم به خیابان روستای سیلم گذاشت. اما پیش از گذشتن از آستانهٔ در [،] سر برگرداند تا روی همسر جوانش را به رسم خداحافظی ببوسد و ایمان که نام با مسمای همسر بود... به نجوا گفت: «عزیز من، خواهش می‌کنم سفرت را تا طلوع آفتاب به تأخیر بینداز...» گودمن براون جوان پاسخ داد: «عشق من، از میان همهٔ شب‌های سال همین یک شب را باید دور از تو سپری کنم...» مرد جوان به راه افتاد [،] تا این‌که سر پیچ خانهٔ همسایه سر برگرداند و ایمان را دید... اندیشید: «ایمان کوچک بینوایم! چه آدم بیچاره‌ای هستم که او را به خاطر چنین مأموریتی ترک می‌گویم...» در چهره‌اش رنجی نهفته بود، گویی رؤیایی از پیش به او خبر داده که امشب چه چیزی روی می‌دهد...»[۱]

نویسنده در این مرحله، با ایجاد ابهام و کتمانِ مقصدِ مرد جوان که محفلی شیطانی در جنگل است، خواننده را اسیر می‌کند. با پیشرفت داستان، خواننده درمی‌یابد که مرد به کجا می‌رود. مرحلهٔ اولِ اندروای در این‌جا پایان می‌گیرد ولی تعلیقی پیچیده‌تر و امروزی‌تر آغاز می‌شود و آن بر این پرسش بنا نهاده می‌شود که: «چه بر سر گودمن براون خواهد آمد در آن محفل شیطان‌پرستان؟» این مرحلهٔ اندروای با پیرنگ داستان (Plot) درهم بافته شده است و خوانندهٔ اسیرشده را تا انتهای داستان با خود خواهد برد. در مرحلهٔ سوم همین داستان، ما با گونهٔ دیگری از اندروای آشنا می‌شویم؛ چیزی که فاقد پاسخ است و آن را «ابهام» هم می‌توان نامید. آیا آن‌چه مرد جوان در جنگل دید واقعیت داشته یا کابوسی بیش نبوده؟ و این سؤال تا آخر عمرمان با ما خواهد بود؛ بی‌پاسخی قطعی... بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های جنایی و پلیسی از تعلیق بهره می‌گیرند. جنایتی صورت می‌گیرد و پلیسی یا شخصی در جستجوی قاتل برمی‌آید. مشخص نبودن قاتل، ذهن فضول ما را تحریک می‌کند که هم‌پای پلیس یا آن شخص به شناسایی قاتل برویم. این زحمتِ داوطلبانه به عهده گرفته شده را، اندروای برای ما شیرین می‌کند. مثلاً، به این جمله دقت فرمایید: «فرهاد دیشب به طرز فجیعی کشته شده است.» شنیدن این جمله در یک گفتگوی معمولی خودبه‌خود ما را کنجکاو می‌کند تا فاعل این جملهٔ مجهول را بشناسیم. این کنجکاوی مربوط به تعلیق زبانی است که پیشتر دربارهٔ آن سخن گفته شد. داستان جنایی و پلیسی دقیقاً بر همین تعلیقِ زبانی و دستوری بنا می‌شود و سپس، خوانندهٔ خود را به مرحلهٔ اندروای داستانی می‌کشاند.

اندروای را من به سه بخش تقسیم می‌کنم:

۱ ـ **اندروایِ ماجرا**

۲ ـ **اندروایِ شخصیت**

۳ ـ **اندروایِ مکان و اشیا**

البته این سه گونه اندروای را در داستان نمی‌توان منتزع کرد، چراکه عناصر داستان با یکدیگر ارتباطی اندام‌وار دارند. اما برای بررسی تئوریک این تقسیم‌بندی صوری مفید است. ضمناً باید به خاطر داشته باشیم که عنصر پیرنگ (در تعریف گستردهٔ آن) همواره در هر تعلیقی نقش دارد.

۱ ـ اندروایِ ماجرا

شامل داستان‌های پلیسی و جنایی می‌شود. مثلاً **قتل در قطار سریع‌السیر شرق** چه در داستان و چه در فیلم، بر تعلیق ماجرا بنا شده است. ما همراه «پوآره» به جستجوی قاتل برمی‌آییم تا سرانجام، در انتها دریابیم که همهٔ افرادی که به آن‌ها مظنون بوده‌ایم در قتل شرکت داشته‌اند. در حوزهٔ ادبیات هم، یعنی جایی که داستان به عنوان نوعی هنر مطرح است، اندروای ماجرا، در اشتیاق خواننده به خواندن، نقش اساسی دارد. مثلاً از لحظه‌ای که «اما بواری» تصمیم می‌گیرد برای گریز از کسالت به دیدار نخستین فاسق خود برود، خواننده درمی‌یابد که تحولی در زندگی او ایجاد شده و این تحول، فرجامی معمولی نخواهد داشت. اما خواننده شاید نتواند حدس بزند که چه بر سر «اما» می‌آید و همین ابهام، تعلیقی در ماجراست. در رمان **لرد جیم**، کنراد، یک کشتی را در دَم‌دَمای غرق‌شدن، با مسافرینی خفته بر عرشه، رها می‌کند. ناخدای کشتی و کارکنانش قایق نجاتی به آب انداخته‌اند، هیچ هشداری به مسافرین نداده‌اند و از «جیم» می‌خواهند که به آن‌ها بپیوندد. فصلی از این کتاب در این‌جا تمام می‌شود. بعد، ما به کندی با صحنهٔ محاکمهٔ ناخدا و جیم روبه‌رو می‌شویم و صفحات زیادی را باید بخوانیم تا مطمئن شویم که کشتی پس از آن‌که به وسیلهٔ کشتیبانان، بزدلانه ترک شده، غرق نشده و کشتی دیگری آن را به ساحل یدک کشیده. در حد فاصل آن شبِ عامداً در نیمه رها شده و اطلاع خواننده از سرنوشت کشتی و دلیل محاکمهٔ ناخدا و جیم، نوعی اندروایِ ماجرایی بر اساس کتمان وجود دارد. **آدم‌کش‌ها** اثر همینگوی مثال دیگری است برای اندروای: حضور دو مرد که پس از مدتی مشخص می‌شود تبهکار و آدم‌کش‌اند، در یک غذاخوری، بلافاصله کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. آن‌ها در جستجوی مردی هستند. مشخص می‌شود که برای کشتن او آمده‌اند. هدف این دو آدم‌کش از آمدن به آن شهر و انگیزهٔ آن‌ها برای قتل، اندروای را طراحی می‌کند. از نمونه‌های موفق طرح تعلیق در داستان‌های ایرانی می‌توان از داستان «عروسک چینی من» و «معصوم دوم» هوشنگ گلشیری نام برد. در «عروسک چینی...» کودکی حین بازی با عروسک‌هایش، بی‌آن‌که از اصل ماجرای رفته

پر پدر، اطلاع داشته باشد، با بازسازی صحنه‌هایی که دیده و با جانشین ساختنِ عروسک‌ها به جای آدم‌ها، ماجرای مبهم برای خود را بازسازی می‌کند. ماجرا در گذشته رخ داده، «آن‌جاست» و خواننده از لابه‌لای گومگوی این‌جاییِ کودک، به آن‌چه که در گذشته معلق مانده، پی می‌برد. همین اتفاق در ندبه‌های مردِ داستان «معصوم دوم» پدید می‌آید. در این داستان هم حادثهٔ داستانی در گذشته رخ داده. مرد قصد بیان آن را ندارد. طلب بخشش دارد و رحمت. خواننده از تضرع او حس می‌کند که حادثه‌ای بر او و روستا گذشته و همین نوعی تعلیق در ماجراست. نوعی دیگر از تعلیق را در یکی از معدود داستان‌های خوب آل‌احمد می‌توانیم شناسایی کنیم. برای راوی داستانِ «خواهرم و عنکبوت» ماجرای سرطان خواهر، در پردهٔ تعلیق است. کودکِ این داستان از استفاده سرب‌هایی که به خانه می‌برد خبر ندارد، از سرطان خواهرش هم. خوانندهٔ داستان در مراحلی از داستان، به این راز پی می‌برد و در این مرحله، اندروای، حالت دیگری به خود می‌گیرد، یعنی، کنجکاوی خواننده منتظر می‌ماند تا عکس‌العمل شخصیت داستان را در لحظهٔ رویارویی با حقیقت، بخواند. لحظه‌ای که بنا به تعریف ارسطو (Anagnorisis) نامیده شده است، و نمونهٔ عتیق آن، لحظه‌ای است که ادیپ شاه به حقیقت پی می‌برد. این نوع تعلیق را **اندروای غیرمستقیم** می‌نامم. در این نوع تعلیق، چنان‌چه اشاره شد، ابهام ماجرا، راز و یا کتمان حقیقت، از آغاز داستان یا از میانهٔ آن نه برای خواننده که برای شخصیت داستانی است. خواننده، از دانش خود بر سرنوشت شخصیت داستانی و بی‌خبری او، لذتی شوم می‌برد و داستان برای او کشش دارد تا بفهمد آن شخصیت پس از آگاهی چه می‌کند و یا چه بلایی به سرش می‌آید.

اندروایِ ماجرا، گاه، با ابهام، هم‌ذات می‌شود. در این صورت، آن‌چه که در داستان یا رمان معلق مانده، در پایان آن هم از پرده بیرون نمی‌آید یا اگر بیرون افتد، حالتی دوپهلو یا چندچهره خواهد داشت. در داستان «حفره» اثر قاضی ربیحاوی چنین تعلیق کنایه‌واری را شاهدیم. آن‌که می‌کشد، خود کشتهٔ کشتهٔ خویش است. بر این اساس، نمی‌توانیم بگوییم ماجرا چه بوده. در پی کشف رازِ ماجرا تا انتهای داستان می‌آییم و بعد درمی‌یابیم که پایانی در کار نیست. این حالت را که **عدم قطعیت واقعیت** نامیده‌ام در داستانِ **در جنگل** نوشتهٔ آگوتا کاوا به وضوح مشاهده می‌کنیم. مردی سامورایی در جنگل کشته شده، روایت راهزن، همسرش و خودش از ماجرا متفاوت است. هر یک از آن‌ها به نحوی خود را قاتل معرفی می‌کند و در انتهای داستان، درنمی‌یابیم که حقیقت چه بوده. روایت‌های مختلف از واقعیت، چنان‌که تعدد درختان جنگل مانع از دیدن جنگل‌اند، حقیقت را پنهان می‌دارند. حقیقتی که شاید هرگز وجود نداشته باشد...

۲ ـ اندروایِ شخصیت

عدم حضور شخصی در داستان که سایهٔ وجود او، در ماجراهای داستان مؤثر است، نوعی تعلیق شخصیت را پدید می‌آورد. نمونهٔ کلاسیک و آبکی آن **بابا لنگ‌دراز** است و بهترش، **آرزوهای بزرگ** اثر چارلز دیکنز. شخصی خبر، که هویت خود را پنهان می‌دارد، با حمایت مالی، زندگی نوجوان فقیری را تغییر می‌دهد. خواننده در این‌گونه تعلیق همواره کنجکاو است تا آن شخص غایب را بشناسد. نمونهٔ ایرانی این‌گونه اندروای **جای خالی سلوچ** اثر محمود دولت‌آبادی است. عدم حضور سلوچ و امید به بازگشت او، امیدی که خواننده هم در آن سهیم می‌شود تا مگر بدبختی پایان پذیرد، اندروای شخصیت را رقم می‌زند. اشتیاق برای حضور شخص غایب و یا کنجکاوی بر پیامدهای حضور او، باعث خواندن داستان می‌شوند. در نوع دیگری از تعلیقِ شخصیت، فرد در داستان و ماجرا حضور دارد اما شخصیت، هویت و هدف او مبهم است یا کتمان می‌شود. ادگار آلن‌پو در **سیماچهٔ مرگ سرخ** از چنین تعلیقی بهره برده است. حضور مرموز مردی با نقاب در جشنِ عیشِ گریختگان از بیماری مسری، خواننده را مجذوب می‌کند تا در انتها، همراه حاضران در جشن پی می‌برد که این نقابدار کسی نیست جز مرگ. در داستانِ «مونس، مادر اسفندیار» اثر **امیرحسن چهل‌تن** مادری برای همسایگان، مدام از پسرِ بازگشته از اسارتش، حرف می‌زند. در صحنه‌های داستان ما هرگز حضور فیزیکی پسر را شاهد نمی‌شویم ولی اعمال و گفتار مادر حاکی از وجود اوست. این تعلیقِ شخصیت، تا انتهای داستان وجود دارد و خواننده، همواره با تردید بر این‌که اسفندیار هرگز بازنگشته و همهٔ وقایع زاییدهٔ خیال مادری شوربده‌سر است، داستان را ادامه می‌دهد.

نمونهٔ زیبای تعلیق شخصیت، غریبِ **زیباترین غریق جهان** از مارکز است. نه ما و نه اهالی آن دهکده هیچ شناختی از غریق نمی‌یابیم ولی شاید بسیاری از ما، هم‌چون مردمان دهکده در ذهن خود آغاز کنیم بر او نام نهادن و تخیل شخصیت او.

۳ ـ اندروایِ مکان و اشیا

کمتر کسی ممکن است رمان **قصر** را بخواند و دلش نخواهد سری به آن قصر ملعون بزند. همهٔ آن‌چه خواننده، را به انتهای این رمان خسته‌کننده می‌کشاند. اشتیاق وارد شدن شخصیت اول این رمان به قصر است تا به وسیلهٔ او از این مکان سر در بیاورد. با در محاق قرار گرفتن مکان یا

شیئی خاص، تعلیق مکان یا شیء پدید می‌آید. تصاویری مبهم، مه‌آلود و در تاریکی، از مکان و شیئی به شدت کنجکاوی برانگیزند. ابهام اینان گاه در طول اثر واضح می‌گردد و گاه، اصلاً، ابهامشان معنای اثر را تشکیل می‌دهد، مانند **قصرِ** کافکا... برای نمونهٔ اندروای شیئی، می‌توان داستانِ بلند **کسی به سرهنگ نامه نمی‌دهد** اثر مارکز را مثال آورد. رسیدن نامه‌ای برای سرهنگ، در تعلیق قرار گرفته. نویسنده با ترفندهایش، خواننده را هم مانند همان سرهنگ بخت‌برگشته در انتظار رسیدن نامه سهیم می‌کند.

در داستان ششم از مجموعهٔ **عزاداران بَیَل** اثر غلامحسین ساعدی روستاییانی با شیء غریبی برخورد می‌کنند. آنان از این جسم، شناختی ندارند و با آن هم‌چون «تونم» رفتار می‌کنند. این داستان علاوه بر این‌که نمونهٔ اندروای شیئی است، تمثیلی از واکنش خوانندگان در مقابلِ اشیا به تعلیق‌افتاده در داستان هم هست. رفتار ما، به عنوان خواننده، وقتی که با شیء مبهمی در داستانی روبه‌رو می‌شویم، کم‌وبیش، شبیه رفتار روستاییانِ بَیَل است با آن دستگاهی که در راه افتاده. از این زیباتر، حضور آن سنگِ مرموز است در **اودیسه ۲۰۰۱** اثر آرتور سی. کلارک. ابهام این سنگ در فیلم بیشتر شده و حضور آن به نماد رسیده است.

به جز این سه نوع اندروای، تعلیق‌های دیگری هم می‌توان در داستان‌ها، شناسایی کرد. اما بسیاری از آنان را می‌توان جزیی از این سه بخش دانست. مثلاً **اندروای زمان** را می‌توان خیلی‌وقت‌ها به تعلیق *ماجرا* مشابه دانست. یعنی اگر در داستان یا رمانی، یکی از شخصیت‌ها، مدتی از روند اطلاع‌رسانی نویسنده خارج شد و بعد دوباره در داستان ظاهر گشت، کنجکاوی خواننده برانگیخته می‌شود تا بداند در این مدت بر او چه رفته است. به‌خصوص، مثلاً اگر نویسنده جای زخمی هم بر صورت این شخص بگذارد و به او رفتاری دیگرگون با گذشته‌اش بدهد. مانند آن‌چه که در **خرمگس** خوانده‌ایم به عنوان یک نمونهٔ مستعمل‌شده. اندروای رمانی در این‌گونه داستان‌ها معمولاً وجهی از اندروای ماجراست. اما به عنوان یک بند معترضه، همین‌جا باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن، این است که در داستان‌های مدرن و نو رفتار نویسنده با اشیا و مکان‌ها و گاه با اشخاص و حادثه چنان است که گویی همهٔ این‌ها در تعلیق قرار دارند و نویسنده در روند نوشتن تلاش می‌کند که آنان را از ابهام و مه درآورد و شناسایی کند. حتا اگر شیء یک نمکدان، مکان یا یک خیابان معمولی باشد.

ـ اندروایِ مصنوعی و ذاتی

فرض کنید در داستانی می‌خوانیم که سه نفر به یک مهمانی در خانه‌ای در جزیره‌ای دعوت شده‌اند. شب، این سه نفر بعد از خوردن شام به اتاق‌های خودشان می‌روند. نویسنده، در مسند دانای کل ما را به اتاق‌های این افراد می‌برد و افکار آن‌ها را برای ما بازگو می‌کند و رفتارشان را. بعد زمان داستان را قطع می‌کند و بلافاصله داستان را از صبح روز بعد آغاز می‌کند. سه نفر از اتاق‌هایشان بیرون می‌آیند و متوجه می‌شوند صاحب‌خانه به قتل رسیده. به احتمال زیاد یکی از آن سه نفر قاتل است. بحث و تحقیق شروع می‌شود. در طول این مدت، نویسنده، باز، تصاویری از خلوت این آدم‌ها به ما می‌دهد تا این‌که سرانجام در انتهای داستان ما متوجه می‌شویم که بله یکی از آن سه نفر قاتل بوده و احتمالاً این قاتل کسی بوده که با حقه‌بازی‌های نویسنده، ما به او کمتر سوءظن داشته‌ایم. کتاب داستان را می‌بندیم و با احساس رضایت از این‌که مجرم به دام افتاده پی کار خود می‌رویم. ولی اجازه بدهید. این‌جا، اتفاقی رخ داده: سر ما کلاه رفته. وقتی نویسنده، از زاویهٔ دانای کل، ماجرا را بیان می‌کند، چرا رفتار عادی قاتل را در خلوت برای ما تصویر می‌کند اما زمانی را که او از اتاقش درآمده و مرتکب قتل شده، سانسور می‌کند؟ چرا بعد از قتل هم اعمال معمولی او را بازگو می‌کند و بعضی از مکرهایش را هم شاید، ولی مثلاً از تلاش او برای بی‌گناه جلوه‌دادن او یا از بین بردن مدرک جرمش، تصویری به دست نمی‌دهد؟ پاسخ این سؤال‌ها روشن است. اگر خواننده در همان آغاز قاتل را بشناسد و خواننده‌ای هم باشد که همین ماجراهای سطحی و چندرغازی برایش مهم است، احتمالاً داستان را دیگر نخواهد خواند. همین خواننده هم اصلاً متوجه نمی‌شود که وقتی نویسنده، قرار و فرم کار را بر روایت دانای کل نهاده است، دیگر حق ندارد بعضی چیزها را بگوید و بعضی‌ها را کتمان کند. این‌گونه پنهان‌کاری‌های مزورانه به طمع به‌دست آوردن بعضی جذابیت‌های عوامانه، خصلت بعضی از دانایان کل است که از ذات شیوه‌شان جلوه‌های استبدادهای خان‌منشی بروز می‌کند. حال، فرض کنید، همین نویسنده، روایت را به یکی از آن سه نفر محدود می‌کرد، یعنی شیوهٔ روایت سوم شخص محدود؛ و یا اصلاً، روایت را به شیوهٔ اول شخص، به یکی از آن سه نفر می‌سپرد. البته به شرطی که این شخص قاتل نباشد یا اگر باشد در شب قتل، لحظاتی را که برای قتل از اتاق خود بیرون می‌رود، از خواننده پنهان نکند. در این صورت هیچ‌گونه حقه‌بازی صورت نگرفته. اگر شخص قاتل نباشد و روایت محدود به او یا به زبان او باشد، مجهول بودن قاتل برای خواننده، کاملاً موجه است. چون راوی هم نمی‌داند قاتل کیست، و در انتها، به همراه آگاهی او، خواننده هم به هویت آن قاتل بی‌رحمِ فلان و فلان، مطلع

می‌شود. نمونهٔ مشخص تعلیق مصنوعی، رمانِ **آمریکایی آرام** اثر جناب گراهام گرین است. روایت در این رمان به شیوهٔ «اول شخص» است. راوی با یک آمریکایی در ویتنام آشنا می‌شود. این آمریکایی به قتل می‌رسد. راوی بازجویی می‌شود. بازجویی را شرح می‌دهد. افکار خود را در حین بازجویی شرح می‌دهد. کلیهٔ اعمال خصوصی و خلوتی خود را بیان می‌کند، خیلی از فکرهای خود را بیان می‌کند و ناگهان در انتهای رمان ما متوجه می‌شویم که خود او تمهیدات قتل آن آمریکایی را فراهم کرده، یعنی می‌دانسته او کجا رفته و چرا رفته و به دست چه کسانی کشته شده، اما در این مدت، با آن‌همه پرگویی و نکته‌گویی چیزی به ما بروز نداده. در این رمان، هیچ عاملِ شکلی (Formal) یا محتوایی برای این کتمان وجود ندارد و تنها علت آن، ایجاد کشش با اندروای مصنوعی است. و انگار برای همین تزویر جاسوس‌وار هم که شده، محروم شدن آقای گرین از جایزهٔ نوبل تقاصِ عادلانه‌ای است...

اندروای ذاتی، از درون خودِ اثر برمی‌آید. اگر ابهامی برای راوی یا راویان داستان وجود داشته باشد، این ابهام به درون متن داستان منتقل می‌شود و تعلیق ذاتی پدید می‌آید. به این جمله‌ها دقت فرمایید:

«می‌گویند آخرین باری که دیده شده طرف‌های غروب بوده. رفته طرف خانه‌اش. و دیگر هیچ خبری از او در دست نیست. گویا پریشان بوده...»

افعالِ به زمان «ماضی نقلی» در این جملات کارکرد خاصی دارند. احمد کسروی تقسیم‌بندی شگفت‌انگیز و گسترده‌ای دارد از زمان افعال در زبان فارسی. او این نوع ماضی نقلی را **گذشتهٔ نادیده** نام نهاده. ساخت این ماضی و لحنِ ادای آن به ما کمک می‌کند که اتفاقی را که شاهدش نبوده‌ایم روایت کنیم و بدیهی است که هر نوع ابهام با رازی در حادثه‌ای که به نقل به ما منتقل شده و ما هم آن را نقل می‌کنیم در آوندهای روایت حضور یابد. تداعی این کارکردِ زبانی به داستان، نوعی اندروایِ ذاتی ایجاد می‌کند. بنابراین، اگر نویسنده، به‌شکلی، اساس زبان را که خبررسانی است نقض کند و این نقض هیچ‌گونه دلیل شکلی یا داستانی نداشته باشد، اندروایِ مصنوعی پدید می‌آید. باز، بازمی‌گردیم به رمانِ گرین. جملاتی را که خواهید خواند، به نقل از مضمون این رمان ساخته‌ام. راوی می‌گوید: «دربارهٔ ناپدیدشدن و مرگ آمریکایی آرام، مرا بازجویی کردند. رییس پلیس به من مظنون است، نمی‌دانم چرا، به هرحال به او گفتم که من خبری ندارم». اگر روایت به این شکل باشد، راوی اندروای مصنوعی ایجاد کرده و جوهرهٔ اطلاع‌رسانی زبان را هم نفی کرده. بر اساس این جوهره، او، بلافاصله باید بگوید که: «... ولی من می‌دانم چه بلایی سر آن مردک آمده...» چون می‌داند چه بر سر آن مردک آمده و باید بگوید، تا از فریب دادن خواننده پرهیز کند. لابد می‌گویید که به این صورت شاید اصلاً نشود داستان نوشت. اولین پاسخ این است که وجود داستان‌های خوبی با اندروای ذاتی، دلیل این است که این عمل امکان‌پذیر است. دوم این‌که نویسنده باید همواره در پی کشف فرم بر اساس قواعد ساختاری زبان، قواعد ساختاری داستان و قواعد برآمده از «واقعیت داستانی» باشد.

خب، به نظر می‌رسد که مسئله حل شده باشد... اما نه، با جملات اخیر ما به یک تناقض رسیده‌ایم. از یک سو، در ابتدا گفتیم که ذاتِ اندروای در داستان، در زبان نهفته، هر جمله‌ای به شکلی تعلیقی ایجاد می‌کند، حال به این نتیجه رسیده‌ایم که اگر نویسنده، جوهرهٔ زبان را که خبررسانی است نفی کند، به اندروای مصنوعی می‌رسد. یعنی در سازه‌های زبانی هم عنصر خبررسانی وجود دارد و هم عنصر ایجاد ابهام یا تعلیق. ایجاد هم‌سازی بین این دو عنصر ناساز، دقیقاً یکی از هنرهای نویسنده است در عرصهٔ زبان. داستان «زخم شمشیر» اثر بورخس نمونهٔ خوبی برای این تلفیق است. در این داستان، خبرچینی که زمانی مبارزی را لو داده، با تعویض جای خود و آن مبارز، ماجرا را برای دیگری روایت می‌کند. نفرتِ شنونده ـ خواننده را بر علیه خبرچین برمی‌انگیزد و در آخر روایت می‌گوید: «من داستان را از آن جهت به این ترتیب بازگو کردم تا تو انتهای داستان مرا دنبال کنی. من مردی را لو داده‌ام که از من مواظبت می‌کرد... اکنون تحقیرم کن.»[۲] طبق قاعده‌ای که ما در این مقاله به آن دست یافتیم، کتمان هویت واقعی خبرچین و لودهنده و احالهٔ افشای آن به انتهای داستان، فریب خواننده است. اما بورخس که نه، راوی این داستان برای این پنهانکاری دلیل مناسبی دارد: وجدانی معذب. او ابتدا ترحم شنونده ـ خواننده را کور می‌کند، انزجار او را بر علیه آدم‌فروش برمی‌انگیزد و سپس برای رسیدن به مجازات، راز را فاش می‌کند. نیاز او به تحقیرشدن برای پاک‌شدن، توجیه کتمان است. اما بورخس در این داستان، علاوه بر این کار، به اعتبار یک نیاز انسانی، آن دو عنصر متناقض زبانی را هم با یکدیگر تلفیق کرده است: نگفتن و گفتن...

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ برگرفته از: داستان و نقد داستان، گزیده و ترجمهٔ احمد گلشیری، چی نشر سپاهان، ۱۳۶۸.

۲ ـ برگرفته از: هزارتوهای بورخس، خورخه لوئیس بورخس، ترجمهٔ احمد میرعلایی. زمان، ۱۳۵۶.

محمدرضا محمدی آملی

رهیافت‌های معنایی شعر

معنا در متنِ ادبی توأم با زبان تولید می‌شود و به وسیلهٔ خواننده، دریافت می‌گردد؛ اما دستیابی به معنای متن ادبی به سهولت صورت نمی‌پذیرد. متنِ ادبی به لحاظِ به‌کارگیریِ زبان مجازی ـ غیرحقیقی ـ از زبانِ طبیعی و علمی جداست، از این‌رو یافتنِ معنای متنِ ادبی به آسانیِ متون غیرادبی نیست. در زبانِ علمی، پس از یکبار خواندن، معنا در ذهنِ خواننده نقش می‌بندد و آن‌چه که مقصود و منظور نویسنده است، به وسیلهٔ خواننده دریافت می‌گردد؛ اما زبانِ مجازی به‌خاطرِ گریز از زبانِ طبیعی معناهای بسیاری را در ذهنِ خواننده می‌آفریند.

شعر در میانِ متونِ ادبی به لحاظ دستیابی به معنا، از دشواری خاصی برخوردار است. زیرا شعر عنصرِ غیرواقع‌ای از واقعیت‌هاست. تصویری غیرواقع‌گرایانه از زندگی، انسان و هستی است با تجلی دگرگونه‌ای از آن‌هاست. از این‌رو راهیابی به معنای موجود در آن با استنادِ به نشانه‌های زبانی کاری دشوار است. حال آن‌که در مواجهه با نثر علمی که با تکیه بر واژگانِ حقیقیِ زبانِ طبیعی نوشته شده، به آسانی به معنای آن‌ها پی می‌بریم. زیرا در بیانِ طبیعی کلام مؤلف معنای واژگان را در زیر لایه‌هایِ زبانِ مجازی، پنهان نمی‌کند. بلکه به آسانی پیام خرد را به خواننده انتقال می‌دهد. به‌عنوانِ نمونه به این جملهٔ سادهٔ خبری توجه کنیم:

«او هر شب از دانشگاه به منزلش می‌رود.»

معنا، بلافاصله پس از کُنشِ خواندن حاصل می‌شود. اگر کسانی دیگر نیز آن را بخوانند در تحصیلِ معنا هیچ اختلافِ رأیی نخواهد بود. اما هنگامی که این قطعه از شعرِ نیما را می‌خوانیم:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد نوبارهٔ ابر، از بَرِ کوه
سوی من تاخته است.

در معناهایی که از سوی خوانندگان به دست می‌آید، اختلاف وجود دارد. اگر سه نفر با موقعیت‌هایِ مختلف این قطعه شعر را بخوانند، چه بسا در دریافتِ معنایی آنان با هریک تفاوت باشد. این ناشی از کاربردِ مجازیِ زبان در متن ادبی است که واژگان از بار مفاهیمِ سادهٔ روزمره و طبیعی فراتر می‌روند. واژهٔ «شب» در این قطعه همان معنایی را در ذهن تداعی نمی‌کند که از جملهٔ سادهٔ خبری مستفاد می‌شد. شب در کلِ محورِ شعر، معنایی نمادین را نیز به ذهن یادآور می‌شود. این معنا محصولِ زبانِ ادبی است، هیچ‌گاه در زبانِ طبیعی و روزمره چنین جمله‌ای را به کار نمی‌بریم، از این‌رو هرکس به تناسب «تجربه»، «ادراک» و «شناختِ» خویش دریافتی از شعر نیما دارد، به خلافِ جملهٔ سادهٔ خبری، در دریافتِ از این قطعه شعر، اتحادِ معنایی وجود ندارد و این جزو خصایصِ شعرِ خوب است که از یگانه‌معنایی به چندمعنایی می‌رسد.

وقتی این شعرِ فروغ را می‌خوانیم:

من پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک چوبین
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

معنایِ حاصله از آن، از دیدگاه‌های مختلف، بسیار است؛ زیرا به‌کارگیری زبان از حیطهٔ محدودِ حقیقی به فراخنای زبانِ مجازی تبدیل شده است و دیگر حکم به یک معنادادن به‌عنوانِ پیامِ شعر، نادرست است. بارِ مجازی واژگانِ «پری»، «اقیانوس»، «نی‌لبک»، «نواختن»، «مردن» و «به دنیا آمدن» مانع از آشکاربودنِ معنایِ آن می‌شود.

□

معنا در هنرهای گونه‌گون، به گونه‌های متفاوتی به دست می‌آید. در هنرهایی چون سینما و نقاشی، «بیننده» پس از دریافتِ تصویر، معنا را بر اساسِ بافته‌های دیداری، می‌آفریند. در هنرِ موسیقی «شنونده» پس از دریافت از طریق حسِ شنیداری، دنیایِ معانی خود را بر اساسِ تجربه‌هایِ شنیداریِ گذشته خلق می‌کند. و در رویارویی با هنری به نامِ شعر، پس از کُنشِ خواندن از سویِ «خواننده» واکنشِ مربوطه حاصل می‌شود و رهیافت نویی در معنا پدید می‌آید. معنایی که تا قبل از بروزِ کنشِ خواندن، در اندیشهٔ خواننده یافت نمی‌شد. پس از کنش خواندن، پدیده‌ای قابل ادراک و شناخت می‌شود. از این‌رو کنش

خواندن مهم‌ترین قسم در تولید معنای متن ادبی (شعر) است: کنشِ خواندن و واکنش خواننده، دو عامل مهم در «کشف» و «آفرینش» معنای شعر به حساب می‌آیند. بی عمل خواندن و واکنش خواننده، ما معنایی نخواهیم داشت. هر کنشی، واکنشی دارد و در کنشِ خواندن واکنش از سوی خواننده شکل می‌گیرد. اصولاً این‌گونه است که هر نوع خواندن برای «کشف کردن» یا «آفریدنِ» معنایی است که تا آن لحظه وجود نداشته است اما با خواندنِ خواننده وجود می‌یابد. این معنا آفریدهٔ ذهن آفریدگار خواننده است، که آن را می‌توان با عناوین «نیت مؤلف»، «کشف معنا» و یا «آفرینش معنا» نام برد. این‌گونه از معانی تولید شده در هربار خواندن بر اساس حدس و گمان آفریده می‌شوند، از این‌رو نمی‌توان آن‌ها را به‌عنوان مقوله‌ای علمی و قابل اثبات شناخت. چه بسا این معانی در دوباره خواندن، تقویت یا باطل گردند. پس هربار خواندن متن ادبی امتحانی از سوی خواننده است، نسبت به معناهایی که می‌آفریند. اما باید توجه داشت که همهٔ خوانندگان به طریق واحدی به معنای متن ادبی دست نمی‌یابند، می‌توان در یک تقسیم‌بندی ساده ارتباط خواننده با متن ادبی را به سه گروه تقسیم کرد:

الف: در ارتباط اول خواننده تلاش دارد تا با خواندن متن به جهان صاحب متن یا نیت مؤلف راه یابد.

ب: در ارتباط دوم، خواننده می‌خواهد معنای نهفتهٔ متن ادبی را کشف کند.

ج: در ارتباط سوم، خواننده به محض خواندن اثر، دنیای معانی خاص خود را می‌آفریند.

عنصر مشترک در همهٔ این ارتباط‌ها، یافتن معناست. در ارتباط اول، خواننده فقط تلاش می‌کند تا به نیت مؤلف دسترسی پیدا کند، کوشش در دستیابی به معنای مؤلف یا صاحب اثر، کاملاً نمی‌تواند ما را در راهیابی به معنای شعر یاری رساند، به‌خصوص در تقابل با «شعر ناب» که سرشار از لحظه‌های ناآگاهانهٔ شعور شاعر است. در این مورد نقادان مدرن اروپایی دو دلیل عمده را مانع رسیدن به نیت مؤلف دانسته‌اند:[1]

۱) ناآگاهی مؤلف در لحظهٔ سرایش.

۲) سلطهٔ ابزار بیان و زبان بر مؤلف.

شاعر در لحظهٔ ناب شاعرانه، هنگامی که شعور شعر بر او می‌تابد، تفکری از پیش نیندیشیده بر زبان او مستولی می‌شود، که مانع از دریافت صحیح اندیشه‌های نهفتهٔ شاعر در شعر می‌گردد، علاوه بر آن، کاربردهای مختلف زبان مجازی اعم از استعاره، تشبیه، ابهام، ایهام و... دریافت خواننده را از زوایای محدود و واقعی به دنیای نامحدود و فراواقعی سوق می‌دهد، و بدین‌طریق راه جستن طبیعی از نشانه‌های زبانی به پیام ادبی، دشوار و محدود است؛ از این‌رو معناهای به دست آمده را بایستی تلاشی در جهت نزدیکی ذهن خواننده به نیت مؤلف دانست. اغلب نقادان ادبی زمان ما با چنین نگرشی به مفهوم و معنای شعر نزدیک شدند، به همین‌خاطر متن ادبی یا شعر را به‌عنوان عنصری مجرد در نظر نگرفته‌اند، بلکه چون از این زاویه با متن روبرو می‌شدند تمام تلاش آنان، مصروف تحلیل شخصیت ادبی بوده است. بنابراین بررسی آنان گرایش بیشتری به تاریخ ادبی داشته است تا نقد ادبی. اینان از طریق بررسی و شناخت ادبی به معنای متن ادبی راه می‌یافتند. در این ارتباط کوشش آنان در شناسایی چهرهٔ ادبی بیش از شناساندنِ متن ادبی بوده است: و همین نگرش سبب شد که به شاعر بیش از شعر بیندیشند و شعر را فدای حضور شاعر نمایند.

در ارتباط دوم خواننده با تکیه بر نشانه‌های زبان و با اعتماد به «ادراک» و «شناخت» خود در کنشِ خواندن می‌خواهد، معنای نهفته را کشف نماید کشف معنایی در این ارتباط، یک کشف محتوم و قطعی نیست. کشف‌های معنایی متعددی می‌تواند وجود داشته باشد، که هرکدام مدعی دستیابی صحیح به معنای ادبی هستند، زیرا راهی که خواننده برای کشف معنای شعر می‌رود، می‌تواند همان راهی نباشد که خواننده‌ای دیگر از آن می‌گذرد. پس در این ارتباط نسبی‌گرایی معنایی در کشف خلاق نیز وجود دارد.

در ارتباط سوم، خواننده‌ای که با متنِ ادبی روبرو می‌شود، تلاش می‌کند، با ارتباط بین خود و متن «معنای خود» را بیافریند. در این قسم از ارتباط به خلاف دو ارتباط معنایی قبل، نه نیت مؤلف موردنظر خواننده است و نه کشف معنا بلکه خواننده خود آفریدگار معناست. در ارتباط اول خواننده، شاعر یا صاحب متن را معرفی می‌کند و در ارتباط سوم، خواننده خود را می‌نمایاند. اینان مانند عین‌القضاة شعر را چون آینه می‌دانند:[2]

جوانمردا!
این شعرها را چون آینه دان
آخر دانی که آینه را صورتی نیست، در خود
اما هرکه نگه کند، صورت خود تواند دیدن
همچنین می‌دان که شعر را در خود، هیچ معنایی نیست!
اما هرکس از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست.
و اگر گویی:
شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود.
این هم چنان است که کسی گوید:
صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود.
و این معنی را تحقیق و غموضی است که اگر در شرح آن آویزم از مقصود بازمانم.

اما باید دانست که تمام آینه‌ها از یک میزان روشنی و صافی برخوردار نیستند و بایستی بین آینه‌های صیقل داده و آینه‌های زنگار گرفته در معنا فرق گذاشت. به عبارت دیگر باید بین معنایی که از راه تأویل به دست می‌آید و معنایی که از راه شکل متن ادبی تفسیر می‌گردد، پلی برقرار کرد. من در این لحظه معتقدم که معنا نه فقط آفریدهٔ ذهن خواننده و نه به تمامی از شکل ظاهری آن مستفاده می‌گردد، بلکه ارتباطی چندگانه بین خواننده و متن ادبی (شعر) وجود دارد. زیرا همان‌گونه که تمام شعرها از اهمیت مساوی بهره‌مند نیستند، همهٔ خوانندگان نیز به یکسان، تجربه دریافتی ندارند. می‌توان خواننده در متن ادبی را به عناصر فعال و غیرفعال یا منفعل تقسیم کرد:

۱ ـ شعر فعال.
۲ ـ شعر منفعل.
۳ ـ خوانندهٔ فعال.
۴ ـ خوانندهٔ منفعل.

و با این نوع از نگاه، چهارگانه ارتباط برای دستیابی به معنا برقرار می‌گردد:

الف: شعر فعال ⟷ خوانندهٔ فعال
ب: شعر منفعل ⟷ خوانندهٔ فعال
ج: شعر فعال ⟷ خوانندهٔ منفعل
د: شعر منفعل ⟷ خوانندهٔ منفعل

الف: در دستهٔ اول از این ارتباط، خواننده و متن ادبی (شعر)، هردو برای برقراری ارتباط آمادگی لازم را دارا هستند. شعر در این دسته به‌عنوانِ اثر هنریِ برجسته‌ای موردنظر است که از زبان و ساختار خوب و محکمی بهره‌مند است و به‌سهولت با خواننده ارتباط لازم را برقرار می‌کند و در نقطهٔ مقابل، خواننده نیز از تجربه دریافتی و سواد ادبی لازم برای ارتباط برخوردار است. خواننده در این قسم از ارتباط جزو کسانی نیست، که برای اولین مرتبه با شعر روبرو می‌شود یا توان بهره‌وری از متن ادبی را نداشته باشد، بلکه به عکس بسامد بهره‌مندی او در دریافت شعری بسیار بالاست. خوانندهٔ فعال تلاش می‌کند تا معنا را از راه‌های مختلف به دست آورد. بنابراین خوانندهٔ فعالی که مثلاً با این شعر فروغ روبروست، همان معنایی را نمی‌آفریند که خوانندهٔ منفعل آفریده است:

یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقهٔ چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر
آبی‌رنگ
یک پنجره که دست‌های کوچک تنهایی را
از بخشش شبانه عطر ستاره‌های کریم
سرشار می‌کند
و می‌شود از آن‌جا
خورشید را به غربت گل‌های شمعدانی مهمان کرد
یک پنجره برای من کافی است.

نوع معنای حاصله از ارتباط خوانندهٔ فعال با این شعر، به نسبت، یک معنای درست است. چون نه شعر معیوب است و نه خواننده در دریافت ناتوان است. پنجرهٔ فروغ نیز جهانی از بیرون را، در چشم‌انداز خواننده قرار می‌دهد. واژگان و ساختار زبانی از توانایی فعالی بهره‌مند هستند که می‌توانند با خواننده ارتباط درستی برقرار کنند. هیچ‌یک از واژگان در جای نامناسب قرار نگرفته است. از همین‌روی دارای یک هارمونی درونی و منسجم است. پس امکان ارتباط معنایی در این قسم از انواع ارتباط بین خوانندهٔ فعال و شعر فعال صورت می‌گیرد.

ب: اگر همین ارتباط بین خوانندهٔ فعال با شعری منفعل، که از زبان و ساختی ضعیف برخوردار است، برقرار گردد، خواننده خود تولید معنا می‌کند، بی‌آن‌که حتا واژه‌ای از واژگان بتوانند در تحصیل معنای درست به خواننده یاری برسانند. خواننده بر اساس یافته‌های پیشین خود با او ارتباط می‌بندد. ولی از آن‌جا که این رابطه، یک ارتباط یک‌طرفه است، به معنای حاصل شده از آن نمی‌توان چندان اعتماد داشت. البته معنا در این ارتباط زمانی صورت می‌پذیرد که خواننده نهایت تلاش را برای دریافت به‌کار گیرد تا حداکثر بهره‌وری از متن ادبی را، داشته باشد. و اگر جز این باشد، هیچ معنایی تحصیل نخواهد شد. مثلاً اگر خوانندهٔ فعالی با تجارب دریافتی بخواهد با این قطعه شعر، ارتباط برقرار کند، یک ارتباط معنایی ناقص به دست خواهد آمد:

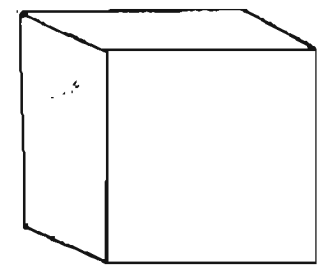
به‌خاطر پهناب ساحلی
آینه‌ای شکست
و خطی بر
پیشانی‌ام
پیچید
و آن‌گاه
یاد باران‌ها
به سوی آفتاب
رفت.

ج: اما در ارتباط سوم، قضیه کاملاً عکس ارتباط دوم است، این‌بار شعرِ فعال در مقابل خوانندهٔ منفعل قرار می‌گیرد. از این‌رو این قسم از ارتباط معنایی نیز ناقص خواهد بود. واژگان و ساخت جمله‌های شعر که از ظرفیت‌های بالایی بهره‌مندند، با ذهنیت ناآشنای خوانندهٔ تازه‌کاری که برای اولین‌بار در عمر خویش شعر می‌خواند، معنایی ابتر را تولید می‌کند. خواننده‌ای که پیش از این با مقولهٔ متن ادبی (شعر) آشنا نبوده است، در مواجهه با شعر، به علت نبود تجربهٔ دریافت و ادراک، هر اندازه که

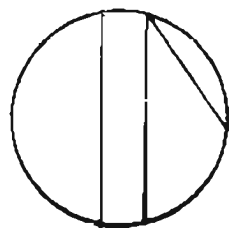
تلاش کند، نتیجهٔ مثبتی عاید او نخواهد شد و چنین خواننده‌ای اگر با مقولهٔ شعر پیگیر و جدی باشد، با استمرار و ممارست در کنشِ خواندن، می‌تواند تجربهٔ دریافتی خود را تقویت کند ولی اگر چنین نباشد، به‌خاطر عدم توانایی لازم در بهره‌برداری از متن ادبی و حصول معنا، از مقوله‌ای به نام «شعر» گریزان می‌شود. عمدهٔ کسانی که حتا امروز پس از گذشت چندین دهه از شعر نیمایی، آن را نمی‌پذیرند، جزو خوانندگان منفعلی به شمار می‌آیند، که به علت عدم توانایی لازم، گاه شعر نو را محکوم می‌نمایند. حال آنکه، اِشکال در شعر یا متن ادبی جدید نیست، به‌عنوان نمونه، خوانندهٔ منفعلی که با این شعر اخوان ثالث روبرو می‌شود، به علت نبود تجربهٔ دریافت در این زمینه، آن را نه‌تنها زیبا نمی‌داند، بلکه حتا نازیبا می‌شمارد، چون نمی‌تواند با او ارتباط معنایی برقرار نماید:

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پر عصمت و پرشکوه
تنهایی و خلوت من
ای همنشین قدیم شب غریب من
ای تکیه‌گاه و پناه
غمگین‌ترین لحظه‌های کنونِ بی‌نگاهت
تهی مانده از نور

حال اگر خوانندهٔ فعالی که در قسم اول از ارتباط بادآور شدیم، با این شعر روبرو گردد، بهترین بهرهٔ معنایی را از آن می‌گیرد. ولی خوانندهٔ منفعل هنوز به پایهٔ شناخت و درک این شعر نرسیده است، موقعیت خوانندهٔ منفعل را با مثال ساده‌ای روشن می‌کنیم. اگر به شخص بینایی این شکل هندسی را نشان دهند:



چنان‌چه با چشمان بینای خویش این تصویر هندسی را دایره بپندارد، در سالم بودنِ دریافتِ او شک خواهیم کرد. زیرا اگر از توانِ ادراکِ اشکال هندسی بهره‌مند می‌بود، به‌راحتی امکان دستیابی به آن معنای درست، مهیا می‌شد، و می‌توانست فرق مکعب مربع با دایره را بداند، زیرا این شکل هیچ پیچیدگی دیداری ندارد، گاه در مواجهه با شکل‌ها نمی‌توان به‌خوبی به نوع آن پی برد، شکل‌ها گاه دارای ابعاد هنری هستند و ابهام و عدم دریافت قطعیِ معنا ناشی از هنری بودنِ آن‌هاست، و گاه ابهام و عدم دریافت ناشی از نبودِ ساخت هنری در یک شکل ـ اثر ـ دانست. اگر شکلی بتواند وجود مختلفی را در ذهن تداعی کند، از مایهٔ هنری بهره‌ور است. پیکاسو می‌گفت: می‌خواهم شکلی را رسم کنم که درعین قوطی کبریت بودن، خفاش نیز باشد. این نهایت توان یک هنرمند و اثر هنری است که اثری چندگونه بیافریند تا هرکس به تناسبِ تجربهٔ دریافت خویش از آن بهره‌ای بگیرد. شکل بالا، ساده‌ترین نوع، از شکل ترسیم شده است. بنابراین اگر بیننده نتواند با آن ارتباط صحیحی برقرار نماید، ناشی از عدم توانایی دیداری بیننده است، زیرا دارای کمترین پیچیدگی است. ولی اگر بیننده‌ای را در مقابل چنین شکلی قرار دهند:



و او آن را یک دایره بداند، صحیح است و اگر بینندگان دیگری آن را مثلث، مستطیل یا نیم‌دایره نیز بیابند، درست است. چون این شکل، اگرچه هنری نیست، از توان انواع اشکال بهره‌مند است. در این قسم از ارتباط نوع نگاه بیننده بسیار حائزاهمیت است. هرکس از زاویهٔ خاص خود به شکل نگاه می‌کند. بینندهٔ منفعل در گروه بینندگان، ضعیف‌ترین زاویهٔ دید را داراست. و چون تجربهٔ دریافت دیداری، بدترین معنا را بعد از دیدارِ اثر به‌وجود می‌آورد، متن ادبی (شعر) نیز از چنین خصوصیتی برخوردار است، هرکس از پنجرهٔ خویش دنیای معانی شعر را می‌آفریند، نمونهٔ بارز در ادبیاتِ گذشتهٔ ما شعر حافظ شیرین‌سخن است، که پیر و جوان و خاص و عام را به گرد خود جمع کرده است، اگر از میان اینان کسی با زاویهٔ خاص خود ابراز کند که حافظ اصلاً شاعر نبوده است، این ناشی از منفعل بودن و نبود بینش ادراکی اوست، کسی که از سلامت دریافت برخوردار است، چنین دربارهٔ حافظ قضاوت نمی‌کند. بنابراین هر اندازه که متن ادبی درکنش خواندن از توانایی بالایی بهره‌مند باشد و به اصطلاح فعال باشد، چون ذهن خواننده کنش درک آن را ندارد، واکنش معنایی او نادرست خواهد بود.

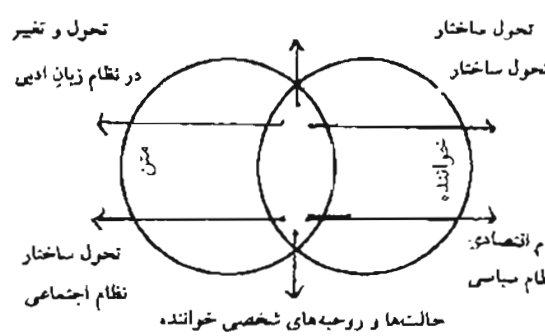
د: در ارتباط چهارم، طرفین ارتباط منفعل هستند، به عبارت دیگر ارتباطی خنثی و ناموفق است. هم خواننده

منفعل است و هم شعر انفعالی است. از این‌رو بدترین نوع ارتباط در دستیابی به معنایِ متن ادبی در این ارتباط چهارم، شکل می‌گیرد. پس از کُنشِ خواندن، خواننده توانِ واکنشِ درستی را ندارد، و نیز در حین خواندنِ متن ادبی (شعر) به لحاظ نداشتنِ توانِ ادبی ـ هنریِ خوب تأثیری بر ذهن خواننده نمی‌گذارد. در این ارتباط معنایی نادرست نیز، تولید نمی‌شود.

□

مقصود در تمام این ارتباط‌ها بین خواننده و متن ادبی، رسیدن به معناست. اما هر معنا در متن ادبی امری ناکامل و متغیر است. زیرا معنا مقوله‌ای نسبی است که همواره از جزمیت‌انگاری و یکتانظری به سوی چندگانگی معنا و نسبی‌گرایی درحال تحول است. هیچ معنایی در هیچ ارتباطی، معنای نهایی نخواهد بود. خوانندگان مختلف با زوایای متفاوت با متنِ ادبی روبرو می‌گردند و هریک از اینان از زاویهٔ خاص خود به موضوع می‌نگرند و از زوایای دیگری بی‌بهره‌اند. از این‌رو هیچ معنای به دست‌آمده‌ای کامل نیست. و هیچ‌کس نمی‌تواند مدعی شود که من به معنای نهایی متن ادبی یا شعر راه یافتم و بهترین و قطعی‌ترین معنا آن است که من به دست آوردم؛ زیرا به همان اندازه که این خواننده تصور می‌کند که بهترین معنا را آفریده است، به همان مقدار خوانندهٔ دیگری تصور می‌کند که آفریدهٔ معنایی او، زیباترین معناهاست و اگر هریک از اینان بخواهند دریافت معنایی خود را به‌عنوان یک اصل ثابت و تغییرناپذیر بیان کنند، در بروز فهم و دریافت شعر دچار مشکل خواهند بود. زیرا معنا امری متغیر است و تغییر آن بنا به ضرورت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی در بستر تاریخ صورت می‌پذیرد. بین متن ادبی و خواننده موقعیت‌های آنان نیز در خور توجه است. موقعیت خوانندهٔ دیروزی از لحاظ انواع شرایط با خوانندهٔ امروزیِ یکسان نیست، از این‌رو عوامل مختلف تأثیر خود را در تغییر معنا به‌جا می‌گذارند.

گذشت زمان و تجربهٔ اندوخته‌شده



در نمودارِ بالا، برای نمونه فقط عوامل تأثیرگذار بر خواننده که در تغییر و تحول فهم و دریافت او تأثیرگذار هستند، یادآور شدیم. وقتی نظام ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی یک جامعه در بستر تاریخ و در طی زمان تغییر پذیرد، بر انسان‌های موجود در آن نظام جدید نیز تأثیر می‌گذارد. شکل متن ادبی در طول تاریخ ثابت است، اما برداشت و شناخت از متن ادبی توسط خواننده در طی زمان تغییر می‌پذیرد. خواننده‌ای که بنا به شرایط تاریخی آن روزگار از قصاید انوری بهره می‌گیرد و مدایح او را می‌ستاید، قطعاً با دریافت و بهره‌مندی از آن توسط خوانندهٔ امروزی تفاوت دارد. ما همان‌گونه به شعرهای درباری نمی‌نگریم که گذشتگان می‌نگریستند و طبعاً آیندگان نیز بدین‌گونه که ما با شعر خویش روبروییم و از آن معنا می‌گیریم، روبرو نخواهند شد. البته باید دانست منظور از تغییر معنایی، تحول دریافتی است نه تغییر مفهومی. مضمون و مفهوم متن ادبی ثابت است، معنایی که در هر دوره به وسیلهٔ افراد مختلف به دست می‌آید، تغییرپذیر است و این امری بدیهی است و هیچ تردیدی در آن نیست. زیرا معنا ساختهٔ مشترک ذهن خواننده و متن است؛ و از آن‌جاکه ذهنیت خام خواننده در طول تاریخ به پختگی و تکامل می‌رسد، برداشت، شناخت و دریافت او از مقوله‌ای به نام «شعر» نیز متغیر و متکامل خواهد شد.

□

سخن آخر آن‌که معنا در متن ادبی، نه فقط آفریدهٔ ذهن خلاق خواننده است ـ آن‌چنان که بعضی‌ها پنداشته‌اند ـ و نه زاییدهٔ زبان و ساخت متن است، بلکه معنای ادبی تألیفی هماهنگ از ذهنیت خلاق و بارور خوانندهٔ فعال با واژگان و ساختار زبان متن ادبی است، که با تأثیر و تأثر متقابل آفریده می‌شود. اما معنا همواره به یک شکل ثابت با گذشت زمان در تمامی اذهان خوانندگان نخواهد بود؛ بلکه هر خواننده‌ای در مواجهه با متن ادبی (شعر)، گوشه‌ای از فراخنای هزارچم معنای اثر را می‌آفریند، و چه بسا در آینده‌ای نزدیک به کلی متغیر گردد زیرا معنای ادبی امری نسبی است و با قطعیت و جزمیت سر ستیز دارد. تغییر و نسبی‌گرایی معنایی امری بدیهی است. از این‌رو هر معنا مجموعه‌ای از عوامل تأثیرگذار بر ذهن خواننده و متن ادبی است. آفریده‌ای است که زایشِ معنای دیگری را نیز به دنبال دارد.□

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ خرد هرمنوتیک، بابک احمدی، مجلهٔ کلک، ش ۳۸

۲ ـ نامه‌های عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن محمد میانجی همدانی، تصحیح علینقی منزوی، عفیف عسیران، تهران، ۱۳۶۱، ص ۲۱۶، نامهٔ ۲۵، ردیف ۳۵.

و. ه اودن

موزهٔ هنرهای زیبا

ترجمهٔ غزاله افسون

شعر موزهٔ هنرهای زیبا که اودن آن را در سال ۱۹۴۵ سرود، بازتاب تأثیر شگرف تابلو سقوط ایکاروس اثر بروگل نقاش فلاندری است که در سالهای ۱۵۲۰ تا ۱۵۶۲ می‌زیسته است.

بروگل در این تابلو اسطوره‌ای، ایکاروس را بر مبنای اسطوره‌هایی یونانی می‌نمایاند. ایکاروس همراه پدرش از کرت، به وسیلهٔ بالهای مومی به سوی خورشید پرواز کرد. بالهای مومی ایکاروس بر اثر نزدیک شدن زیاد به خورشید، آب شد و در دریا سقوط کرد.

تابلو بروگل، مجموعه‌ای است از ساحل و قسمتی از دریا. در دریا چند کشتی دیده می‌شود و پاهای ایکاروس که در آب افتاده و در ساحل، چوپانی و شخمکار و...

م. ک.

استاد نقاشان پیشین
چه نیکو دریافتند درد و رنج را
چه نیکو شناختند
ژرفنایش در انسان
چگونگی حالتش
هنگام که دیگری چیزی می‌خورد یا پنجره‌ای می‌گشاید
یا به‌تأنی راه خود می‌رود.

هنگام که سالمندان
با وقار، با اشتیاق
انتظار می‌کشند تولد معجزه‌آسای را
باید همیشه کودکانی باشند که نخواسته‌اند متولد شوند
روی حوضچهٔ یخزدهٔ حاشیهٔ بیشه
سُرسُره بازی کنند.

آنها هرگز فراموش نمی‌کنند
شهادت ناگوار نیز حتا
بایست طریق خود را طی کند.

به هر حال، در آن دنج آشفته
سگها زندگی سگی‌شان را دارند
و اسب مرد شکنجه‌گر
ماتحت معصومش را بر تنهٔ درختی می‌خاراند.

چه‌سان در تابلوی ایکاروس اثر بروگل
هرچیز بی‌هیچ شتابی
روی برمی‌تابد از فاجعه؟
شنیده بود شاید مرد شخمکار
صدای شِلِپ شِلِپ
فریاد و نالهٔ واپسین

این شکست و ناکامی مهمی نبود اما
خورشید می‌تابید همچنان
بر ساق پای سفیدی که فرومی‌شد
در آب سبز فام

می‌بایست دیده باشند کشتی نشستگان
چیز شگفت‌آوری
پسری
که از آسمان فرو افتاد.

کشتی همچنان آرام به راه خود می‌رود.

سه شعر تازه از محمد حقوقی

شعرهایی به سپاسداشتِ پروفسور دکتر هوشنگ راستان

هنگامِ هنگامه

از تاریکی و کابوس
به روشنایی و رؤیام
با کبریت احمر باستانی
«راستانی»!
که دست جادو در آستین تست،
تو بردی.

تو با نفس مسیح
و خرد جالینوس
فانوسبان راستین! که راه تو، راست
از تاریکی وُ کابوس
به روشنی و رؤیاست.

آه... چه هنگامه‌ای بود
هنگام رقص سرانگشت‌های تو
بر دریچه‌های بسته،
که اندک‌اندک
رو به نسیم و نفس
باز می‌شدند.
باز،
با آوازی در حریر هوا
که جز با خاطرهٔ دستان تو
تحریری نداشت...

آذر ۷۳ ـ دارآباد

بازگشتِ قو

از شب که پشت کرکره‌هاست مگو
از چشمان او بگو
که راه را
بر شب بسته‌اند.

درست در قلب تابستان بود،
تب‌لرزهٔ زمستانی
در شبی که دل شکسته
فرو
ریخت
آوار مرگ در مرداد
زلزلهٔ زمهریر
تا خواب در کنار کرکره‌ها،
با پرهیب قویی
که گویی
رو به گوشهٔ آواز
کرده بود.

نه... از شبِ پُشتِ کرکره‌هام مگو
از چشمه ـ کار زیبا
با رقص سرانگشتانِ فانوسیش
بر دلِ ناشکیبا
از هدیهٔ دو دریچهٔ جادوی او
از فردای تابناک پشت پنجره‌هام بگو

آه...
ای که کلام مردهٔ من
زنده از مسح دست تست!
تو با مژهٔ بازگشت قو
کلیما کلیم!
مسیحا مسیح!

آذر ۷۳ ـ نارآباد

از دست‌های آبی

در کرانهٔ خاکستریِ مات
جز پرهیب دست‌های آبی تو نیست

تاریک، از بدرقهٔ اندوه نازیبام
از پلک‌هام
پیاده
می‌شوم،
این‌جا کنار دریچه‌های ارغوانی
که دیگر بار
باز شده‌اند:
زلال صاف
با شیشه‌های شفاف
رو به مهتاب جادهٔ سرمه‌ای
که تا صبح شانه‌های تو
از میان درختان ابریشم می‌گذرد.
تو با دست‌های آبیت
در مهتابیم
نازکا نسیم!
که تنها از تست و با تو
که خوش دارم گفت:
در غربت می‌زیستم برای مرگ
و در وطنم می‌میرم برای زندگی
وطنم...
ـ این‌جا که همیشه اندوهم زیباست

آذر ۷۳ ـ دارآباد

نازنین نظام‌شهیدی

بیمارستان‌های ما

شاهزاده آندره به خود می‌گفت. چه‌قدر آرام و خاموش و باشکوه است. هرگز به دویدن من شباهت ندارد به دویدن ما، فریادکشیدن ما، به پیکار ما شباهت ندارد . پس چرا من درگذشت این آسمان بلند را ندیده بودم؟ چه‌قدر خوشحتم که سرانجام آن را کشف کردم.

لئو تولستوی، جنگ و صلح

با سپیدیِ استخوان شکستهٔ صبح
روز لاغر در اتاق می‌افتد
آفتاب خاکستری‌ست

بر نیلوفرانِ خون مرده، روز بیرنگ
قطره قطره در شیشه می‌چکد

پیکره‌های گچ‌گرفته
در خیابان کج
به راه می‌افتند
تا با آفتاب زرد
رنگ روز بگیرند

صبح کامل است
با ناله‌هایی به درازای راهروی بیمارستان
با آه‌هایی طویل
به اندازهٔ حسرت این کوچه‌های طولانی
انتهایش
رسوب چیزی در فصل کهنه‌ست
زیر آفتابی که قدیمی نبود

و روز پر خوردهٔ فربه
با جوانی خورشید می‌رسید

با کلاه قرمز بافتنی‌اش
دست تکان می‌داد
و میان هیاهوی شوخ کوچه‌ها
با توپ‌ها
دیده‌ها
و عشق
می‌چرخید.

سپیده‌دمانند
پاکت‌های کوچکی از میوه در شب یلدا
این نوزادگان که پشت پلکشان
هنوز خورشید برنیامده است
با نور شیری دست‌ها
بوی زلال گلوگاه
و پلکشان از خوابی ورم کرده‌ست
کابوسی که تعبیر خواهد شد.

ـ پلک تو را چه کسی گچ گرفته‌ست
که کورمال بر این روز خاکستری دست می‌سایی
تا پیدا کنی زمستان را؟...

کپسول‌ها
قاشقی از شربت
نفس‌های بریده بریده
این ملال‌ست که در رگ‌های فرسوده تزریق می‌شود
کپسول‌ها
قاشقی از شربت
تعویض پی‌درپی شیشه‌های سرم
سپید سیاه
استراحتی کوتاه زیر چادر اکسیژن
روز در لیوان آب شب‌مانده می‌ماسد

آژیرهای سپید کش می‌آید
تا سبزمردگی اتاق عمل
آن‌جا تو را به نام می‌خوانند
روبستگانی که دمی بعد از یاد می‌برند

نور شیری‌رنگ می‌بندد
تا به گچی ضخیم تبدیل می‌شود
آه‌ها کش می‌آید به اندازهٔ تمام جوانی
و این راهروی بی‌انتهای سپید
با ناله‌های زرد...
نفس‌های بریده بریده
حفره‌ای خالی از هوا.
سرم‌های سیاه
حفره‌ای در تن.
لخته‌ای تاریک،
حفره‌ای روی ملافه‌ها.
چه کسی گفته‌ست منِ تکرار آفتاب را
ترجیح می‌دهم؟

روز بر استخوان‌های سپید می‌کوبد
زیر آفتاب، بیمارستان‌های ما
روی دست جهان مانده است
اما فراتر از کبودی نیلوفران
تکرار آفتاب
پیکر زرد شهر
فراتر از آه‌های ما و خیابان کوژ و گم
حتا فراتر از پلک گچ‌گرفتهٔ ما
ابدیتی آبی دراز کشیده‌ست
که می‌شود به صدای تنفس آرامَش
گوش فرا داد...

مشهد، پاییز ۷۲

کاظم کریمیان

حقیقتی از رؤیا تا واقعیت

سال‌های شبنم و ابریشم
منصور کوشان
۱۶۰ صفحه/ ۲۰۰۰ ریال
چاپ یکم/ فروردین ۱۳۷۳
نشر آرست

ـ تو کجایی
در کجای این خاک کمند انداخته‌ای
در دره‌ای ژرف
یا قله‌ای نشسته در مه؟

ـ من این‌جا ایستاده‌ام
در جستجوی ممکن
ویرانه‌ای فریبا بر بارویی باستانی!

پرنده‌ی جفت/ ۱۳۱

منصور کوشان شاعری است متواضع که به دور از هیاهو و جنجال، در کنار سرودن شعر، رمان، نمایشنامه، نقد و نظر هم می‌نویسد. آن هم با این آگاهی که سرایش شعر، نمایشنامه‌نویسی نیست، رمان هم نیست و نه کارهایی از این قبیل. شعر زبانِ مخصوص به خود دارد: مختصر، برنده، گویا و زیبا حتا در شکلِ خشن آن.

مجموعهٔ شعر **سال‌های شبنم و ابریشم** که فروردین سال ۷۳ در ۱۵۴ صفحه به‌وسیلهٔ نشر آرست منتشر شده، اولین دفتر شعر این شاعر است که در چهار بخش: **ترانه‌ها، تصنیف‌های قدیمی، عاشقانه‌های زمان، سرودها و راز بودن** تنظیم شده با این حسن که غالب شعرها تاریخ سرایش دارد و خواننده را در جریان سیر تحولی آثار و برخورد بینشیِ شاعر با وقایع و رخدادهای زمانه قرار می‌دهد.

بخش اول دفتر (**ترانه‌ها**) ضعیف است و با سایر آثار تجانس و همخوانی ندارد و خوانندهٔ کم‌حوصله را به تصور «مشت نمونهٔ خروار» در همان آغاز راه دل از تورق بازمی‌دارد. من اما حوصله‌مند گلبوته‌ها، «دشتستان»ی را پشت سر می‌نهم، آرام‌آرام راهم را ادامه می‌دهم تا به جیزی چشمگیر برسم که می‌رسم: **آخرین فصل، زن و شبان، پرندهٔ جفت، اژدهای ملکه** و... گل‌هایی با ساقه‌های سترگ و بلند که بایست ایستاده بر پنجهٔ پا بلند شد، تا بتوان کاسبرگ‌ها را گرفت، خم کرد و بوییدا!

فضای بعضی از شعرها چندان گسترده و سرشار از اکسیژن است که تنفس در آن ریه‌ها را شاداب می‌کند، که در ادامه بررسی به آن خواهیم پرداخت.

بعد از گذشت چندین دهه از عمر شعر نو، ما کمابیش به این شناخت رسیده‌ایم که شعر از فرایند برخورد بینشی - اندیشگی شاعر با واقعیت‌های حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد و شاعر واسطه صدیقی است در بازتاب آن.

از طرفی ما شاهد بوده و هستیم که بعضی از نشریات، شاعران نوگرا را در برخورد با مسایل جامعه و حوادث پیرامون ـ به ویژه جنگ دههٔ ۶۰ ـ به سهل‌انگاری و بی‌توجهی متهم کرده یا می‌کنند! من در این مقطع مدافع کسی نبوده و نیستم اما حداقل به عنوان یک خوانندهٔ منصف و نه شاعر، بخشی از شعر مرثیهٔ جنگ (از این مجموعه) را که محتوای آن برای تغذیهٔ نسل‌های بعد هم، ده‌ها فصل از تاریخ آینده را بسنده است ارائه می‌دهم تا روشن گردد این طرز تلقی نسبت به شاعران، منصفانه نبوده و نیست:

میانِ آتش و دود
سنگ‌نوشته‌های بی‌نام
بر پشتم
و خسوف
و کسوف

چترِ لاشخوران
به وسعت زمین
آفتاب
بر پشت بال‌ها
سیاهی
بر اجساد
.....
.....
میانِ آتش و دود،

دریای خون
هزاران سنگنوشته‌ی بی‌نام
بر پشتم
این سنگوشته‌های بی‌نام
بر کدام کشته بگذارم؟...

(سنگ‌نوشته/ ۳۵، ۳۶، ۳۷)

به راستی تا کسی درد به قلب نبوده باشد، تا کسی عمق فاجعه‌ای را با تمامی وجود حس نکرده باشد، چگونه می‌تواند یک چنین فرایند غم‌انگیزی را بازتاب دهد؟ نکند صداقتِ در نحوهٔ انعکاس مورد ایراد بوده است؟ که در این رابطه جواب این است:

بازسازی واقعیت و حقیقت فراسوی مسایل ایدئولوژیکی و تعلقات شخصی است، همان‌طوری که شاعر در این شعر، دقیقاً به آن عمل کرده است. بگذریم!

شعر مرثیهٔ جنگ و نمونه‌های دیگری از این نسخ ما را ملزم می‌کند تا منصور کوشان را در ردیف شاعران واقع‌گرا محسوب داریم ولی این بدان معنا نیست که این واقع‌گرایی در سایر آثار او نیز به عنوانِ یک اصل تغییرناپذیر تسری داشته باشد. چه دیده می‌شود شاعر **سال‌های شبنم و ابریشم** با آن‌که برای رسیدن به حقیقت، غالباً از مبداء واقعیت حرکت می‌کند ولی گه‌گاه تحت‌تأثیر شرایط انفعالی ناشی از برخورد با واقعیت‌های موجود و توجیه این شرایط در قبالِ ارضاء حس «برتربینی نسلی» خواسته یا ناخواسته از فراز واقعیت‌های جمعی به فردیتی شعارگرا «فرود» می‌کند:

من آن ابدیت زخم‌های سالیانم
سزاوارتر از همهٔ پیشینیان
کلید عشق در دست‌هایم
می‌گذرم از تمامی بزرگراه‌ها

من آن پسامرگم
ایستاده میانِ آتش و یخ
چشم‌هایم جام زندگی و مرگ

(زخم سالیان/ ۱۳۴)

یا در موضع خطاب فراواقعی:

صدایت دریا را آرامیده
کاش زورقی بودم
بی‌آفتابی
بی‌مهتابی...

(پلنگ عاشق/ ۶۱)

در جایی دیگر هم گفته‌ام علم روان‌شناسی به ما توضیح می‌دهد که «منطق» حاصلِ ترکیب دو عنصرِ متضاد است یا به تعبیری ایجاد تعادل بین واقعیت و انتزاع. از طرفی تجربیات گذشته و حال به ما یاد داده است که در روند تحولاتِ جهانی، اولین قربانی فرایندهای حاصله، جوامع کوچک و بیرامونی‌ست. در این صورت معیارها، ارزش‌ها و سنت‌های موجود به تدریج کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شوند و معیارها و ارزش‌های تازه‌ای جایگزین آن‌ها خواهد شد. با این احتمال که معیارها و ارزش‌های جدید نسبت به گذشته به مراتب پست‌تر بوده و در شرایطی حتی کابوس‌زا نیز باشد!

در چنین وضعیتی «منطق» می‌گوید انسانِ «مورد هدف» می‌تواند ضمن پیگیری حقوقِ انسانی خود، با ایجاد توازن و تعادلِ بین وضعیت گذشته و حال، به نحوی توجیه‌پذیر به زندگی خود تداوم بخشد که البته این نفی باورمندی‌های ارگانیک شده در بخشِ عمده‌ای از ذهن نیست. پذیرش واقعیت بر اساس منطق مدنظر است. بنابراین، این‌که «آن‌چه» جریان دارد بایستی آن «چیزی»ی باشد که مورد دلخواهِ «من» بوده و هست، خواستی ایده‌آلیستی‌ست که از منطق و منظرهای واقع‌گرایانه به دور است. به همین جهت در برابر شرایطِ بهت‌آور جهانی راه و چاره تنها این نیست که انسان از واقعیت‌های موجود فاصله گرفته و به انزوا یا عواملی بازدارنده چون «اسطوره» یا فراواقع‌بنداری، توسل جوید. آن چیزی که حداقل ادبیات نو به نحوی با آن در ستیز است:

قله‌ها
بی پلنگ‌ند
صخره‌ها
لخت رنگسایه‌ها
آبشار تاریکی می‌گریند
ماه خاور
جا نشده‌ی انتظار شیار پنجهٔ پلنگی
گرفتار هاویه‌ی نقره
در تنهایی‌اش می‌چرخد...

و در بخشی دیگر:

فرزانگان دلسوخته کجایند
زمین
در حسرتِ بذر بلور
ترانه‌ی آب‌های زلال می‌خوانند
آسیادها
به تمنای باد
پره‌هاشان پرواز می‌دهند...

و در قسمت پایانی شعر:

من اما
بر چشمانم
در حسرتِ شعر لبانت
- آتش لبخندی -
از هرچه در زمین‌ست
لفافِ یخی می‌بندد.

(تاران زمین/ ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰)

حقیقت این است که شاملوی بزرگ «هرکول» نیست و نه «رستم» دستان هم، تا رویینگان را به چالش گیرد. او هم مثل جواد مجابی، مثلِ من و شما، مثلِ آن «بارمحمد اسدی» ایذه‌ای، مثلِ فرشته ساری یا... گرانبار موسوی، انسانی شاعر است با توانی مشخص آن هم در جهانی آشوب‌زده که رساترین آوازها در طنینِ وحشت‌انگیز «اف ۱۶»ها و انفجار مهیب «پاتریوت»ها از حاشیهٔ گوشِ آوازکننده فراتر نمی‌رود. بنابراین شاملو شاید تنها بتواند سکون و سکوتِ ناشی از آرامش بعد از آشوب را به شکلی فلقلک داده و مغزها را از رخوت به درآورد!

گذشته بر این آن‌چه از «فرزانگان دلسوخته» در آن شعر از «شاملو» طلب شده خود از گلوی «تو» آواز می‌شود:

آه
درازدستان چه غمگین می‌نوازند
افسون
از وادی دیرین خیال سر برمی‌آورد
بهار
به ماتم خزان می‌نشیند
زمستانِ در پیش
برف
بر تارْموی سیاهم می‌سراند
و عشق
که دیریست
هر روزه هزاربار
از چشمانِ مهربانی
برمی‌تابد
در دستانی می‌گریزد...

(ترانه‌ای به گناه آلوده/ ۱۴۱ و ۱۴۲)

سؤال این است: کسی که خود این‌چنین ساده و رسا «روزگار» را می‌سراید و ما لیوه‌ها بی‌توجه از کنارش می‌گذریم، از دگر «دلسوختگان» چشمداشت چه معجزتی خواهد داشت؟

من دیگر باورم شده است که این‌گونه ناگزیری‌ها از دفع واقعیت‌ها گرفته تا رویکرد به مفاهیم مجرد، همه از نگرانی شاعر نسبت به سرنوشت ابهام‌آمیز انسانِ معاصر و سقوط ارزش‌های اخلاقی ناشی شده است که دراین صورت هم اشکال اساسی این است که نگاه شاعر فقط ناظر بر انسانیت (انسان + یَت) انسان است نه واقعیت وجودی او. بنابراین هرچند تلاش شاعر در جهت ارتقاء سطح معنویات درخور تأمل است اما نه به بهای حذف کاملِ واقعیت‌ها:

گوهران که نهان شوند
دریاها لایه‌لایه می‌گریند
جلگه‌ها که بگریزند
شغالان زوزه می‌کشند
کودکان که گم شوند
خویشان جامه‌های سیاه بر تن می‌کنند
عشق که نباشد
زمین چه خواهد کرد؟

(زخم سالیان/ ۱۳۴، ۱۳۵)

آن‌چه در این قسمت از شعر به تعبیر درآمده، دقیقاً توجیه فرایند رابطهٔ علت و معلولی وقایع است به هدف حذف اعتبار این فرایندها و فرار دادن مفاهیمی مجرد چون «عشق» به جایگزینی آن. در این شعر نظر شاعر بر این است که معلول‌ها با هر درجه و مرتبه از شدت یا اهمیت توجیه‌پذیرند اما نبودِ «عشق» را نه موجه می‌داند و نه ممکن! که به اعتبار همین کشش‌های مجرد می‌توان نتیجه گرفت که شاعر **سال‌های شبنم و ابریشم** هرچند نسبت به تحولات، وقایع و رخدادها، نظری واقع‌گرایانه دارد، اما به آن دسته از واقعیت‌ها صحه می‌گذارد که با مجموع باورهای ارزشی او در تقابل نباشد والا در طرد آن تأمل نمی‌کند!

گو آن‌که انتخاب این مجموع ارزش‌ها در غیبتِ «حقیقت» خود به هدف ایجاد توازن بین واقعیت و انتزاع عملی است بایسته و بهنجار و به نوعی حالتِ «سنجه» را دارد، اما باید پذیرفت که ماهیت آسیب‌پذیر و نسبی‌بودن این ارزش‌ها در برابر ارزش‌های تجربی، شاعر را به رویکردی دوگانه سوق داده است (گاه به سوی واقعیت محض و گاه انتزاع) که حاصل این دوگانگی (به ویژه) شکل‌گیری شعر انتزاعی - جادویی **آخرین فصل** است که محور آن بینش فلسفی شاعر نسبت به گذر روزان و شبان، مرگ و زندگی... و در نهایت تلاش در جهت دستیابی به «حقیقت‌بودن» را بیان می‌کند.

در قطب دیگر این اثر، شعر زیبا و جذاب **زن و شبان** قرار می‌گیرد با ساختاری تصویری محض که برآیندی‌ست از سرخوردگی شاعر نسبت به تمدن و مظاهر شهری و تکنولوژیکی پس از دستیابی به حقیقت و رویکرد مطلقِ او به «طبیعت» آرامش‌دهنده و زندگی بدوی «زن و شبان» که در وجه نمادین آن، نگاهی است به قدیسیّتِ «آدم و حوا» در دوران اولیه و به واقع نقطهٔ پایانی‌ست بر «سیر و سلوک» شاعر در تلاش به جستجوی مأمن نهایی.

پیش از پرداختن به این دو شعر لازم به یادآوری است که در آغاز گفتار به داده‌های روانشناسی اشاره شده بود، که در مواجهه با آن، شکل‌گیری این دو اثرِ کم‌نظیر را، باید یک استثنا تلقی کرد!

آه، این همیشه نیست
پری دست‌نایافتی
رخساری فراسوی رخسارهای مجسم.

(آخرین فصل/ ۱۴۹)

باورم نمی‌شود بتوان حقیقت را با اختصاری این چنین زیبا، به توصیف درآورد! اصل شعر از دو بخش تشکیل شده، بخش اول رؤیای ذهنی شده شاعر (حقیقت) به شکل پروانه‌ای خیالی در نظرش مجسم و او را به هزارتوهای تودرتو می‌کشاند اما شاعر تسلیم حرکات فریبنده پروانهٔ خیالی نمی‌شود چه بدین باور است که حقیقت را باید لمس کرد، گرفت و به چشمانش نگاه‌کرد تا فرایند آن به ادراک برسد تا در صورت نیاز بتوان آن را تشریح و تصویر کرد.

در بخش دوم شعر، رویای ذهنی‌شدهٔ شاعر به واقعیت می‌رسد و حقیقت، این بار نیز به هیأت پروانه‌ای اما به رنگ سبز، زرد، آبی تجسم می‌یابد. شاعر تسلیم می‌شود، آغوش می‌گشاید، پروانه بر دستانش می‌نشیند و او را از درون متحول و به «جهانی دیگر» پرتاب می‌کند! شاعر آنگاه از سحر ساحرهٔ پروانه رها می‌گردد، که پروانه پرواز کرده و تنها، پر پروازش بر تن او بر جای مانده درحالی‌که آخرین فصل نیز به سرآمده. که با توجه به آخرین فصل سال، نظر شاعر به فصل زمستان بوده و درواقع سپری‌شدن سال‌های پایانی زندگی است، انتخاب رنگ‌های سبز، زرد، آبی برای پروانه (با حقیقت زندگی) خود می‌تواند انتخابی نمادین باشد برای بیان مقاطع سه‌گانهٔ حیات:

رنگ سبز به نشانهٔ شور و جوانی، رنگ زرد به نشانهٔ سیر نزولی یا زوال و رنگ آبی، تعبیری از مرگ و آرامش ابدی.

شکل نهایی شعر به تبع هستهٔ انتزاعی آن به کیکی دوطبقه می‌ماند. تُرد و ظریف، که به هر جای آن انگشت فرو کنی، آثار آن باقی می‌ماند!

در شعر **آخرین فصل**، شاعر به رغم جستجوی طولانی آقای بروست به سهولت به زمان‌های گمشدهٔ خود دست می‌یابد! چه تکرار و تأکید او بر **فنجان شیری قهوه** در بخش دوم (که این عنصر در بخش اول شعر نیز به‌کار گرفته شده) به واقع فلاش‌بک‌هایی»ست به سالیانِ گمشدهٔ جوانی (ناشی از عدم شناخت حقیقت) از زمان نویافته (بعد از دستیابی به حقیقت). در شعری «لرمانتوف» هم گفته است:

وقتی به آخر خط زندگی رسیدم (و با درواقع به حقیقت) و پشت سر را نگاه کردم، دیدم طبیعت شوخی بی‌مزه‌ای با من کرده است!

حال صحبت بر سر این نیست که شاعر شعر **آخرین فصل**، موضوع جدیدی را دستمایهٔ شعرش قرار داده، حرف بر سر آن است که این شاعر بدون چشمداشت به ترفندهای مرسوم و کلاسیک، نیز بدون این‌که یک موضوع فلسفی را با فلسفه‌بافی بغرنج کند، هستهٔ پرورشی شعرش را، با ساده‌ترین وجه بیانی که از خاصه‌های شاعران دههٔ ۶۰ به بعد است، در شکل و ساختاری جذاب و چشم‌اندازی تازه و طراوتمند ارائه کرده که هر بار آن را بخوانی به نکات و ظرایف تازه‌ای دست خواهی یافت

شعر را با هم مرور می‌کنیم (با این توضیح که به لحاظ ارتباط منسجم بخش‌ها، ناگزیر به ارائه کامل آن خواهیم بود):

روز می‌گذرد
روزی دیگر برقرار می‌ایستد
چشمی بر چشمی می‌آرامد
سیرسیرک می‌خواند
ذهن از سیر سیال خود باز می‌ایستد
فنجان شیری قهوه دست‌ها را گرم می‌کند
خانه شکل می‌گیرد
دهان بی سخنی
نشخوار آدمیزاده‌ای می‌شود بازمانده‌ی سال‌های مرده

ـ کتاب‌ها را کجا بگذارم؟

هر چیزی جای خود را می‌یابد
قباله‌های ازدواج دوشیزگان مرده
ـ در گفتگویی ـ
بر پهنه‌ی نیلی تذهیب می‌نشیند

نور می‌شکند
پروانه بر جام خالی خانه می‌چرخد
می‌رقصد
دایره‌های تودرتو می‌سازد
ویران می‌کند
بازمی‌گردد
چون رنگین‌کمانی باز
باز می‌گردد
نقب می‌زنم
پیش می‌روم
پیش‌تر می‌روم
مرا به هزارتویی می‌برد تودرتو
دایره‌های دورانی که نمی‌خواهمشان دوست بدارم
دایره‌هایی که شکل می‌گیرند
پروانه می‌شوند
تا منش دوست بدارم
دوست بدارم
تا بر من بنشیند
از من شود
با خونم یکی گردد
جریان یابد
تا که بازش دارم
در چشمانش نگاه کنم:

آه، این همیشه نیست
پری دست نایافتنی

رخساری فراسوی رخسارهای مجسم
چهره‌ای خیالی
افسونی تودرتو
هاله‌ای روشن
نوری برآمده از روزنی دلنشین
نوری بی‌روشنایی
بی‌پرتو
پروانه‌ای از رنگ
سبز
زرد
آبی
پروانه‌ای ناشناخته
حرکتی موزون با آهنگی ناشنیده
آوازی چرخان
در دره‌ها
پژواکی از پس پژواکی
صدایی مسحورکننده
ناله‌ای از اعماق
فریادی از دریایی
دریایی بی‌ساحل
خورشیدی بر افق
افقی بی زمان
خطی نامعلوم از آسمان
آسمانِ بی‌کران
بی‌انتها از هر انتها.

حلقه‌ی دستانم را تنگ‌تر می‌کنم
جسمی سبکبال بر بازوانم می‌نشیند
رؤیایم پرواز می‌کند
پروانه می‌شود
می‌چرخد
می‌رقصد
دایره می‌زند
مرا از من باز می‌دارد
به خویش می‌خواند
به دنبال می‌برد
چیزی به دستم می‌دهد
جسمی نامشخص
حسی ناشناخته
به دره‌ای ژرف
- به جهانی -
پرتاب می‌شوم
به خانه بازم می‌آورد
- به خانه‌ی سپید -
سپیدی بر دلم می‌نشیند
اشیاء را می‌جویم
فنجان شیری قهوه در دستانم

همه‌چیز جای خود دارد
- واقعیت رؤیای من
حقیقت در من‌ست -
هنوز می‌فهمم
می‌شنوم
می‌بینم
لمس می‌کنم:

پروانه پرواز کرده
پر پروازش بر تنم نشسته

روز می‌گذرد
روزی دگر برقرار می‌ایستد
من از سحر ساحره‌ام
- پروانه -
بیرون می‌آیم

آخرین فصل به سرآمده.

تهران. نوروز ۱۳۶۶
(آخرین فصل/ ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳)

این را قبلاً هم گفته‌ام: به همان میزان که در ساختار شعر **آخرین فصل** عناصر انتزاعی به کار گرفته شده. در مقابل شعر تصویری زن و **شبان** سرشار است از عناصر عینی موجود در طبیعت، مثل:

ابر، باران، زن، شبان، گله، بیشه، چشمه و... که به دلیل توازن و تناسب حاصله بین تصاویر و محتوا شامل کیفیات روحی شخصیت‌ها و هماهنگی در ایجاد فضاسازی مکانی (روستا) از نهایت انسجام و جذابیتی نهفته برخوردار است.

در این شعر حتا گردنبندی که «شبان» به پاس «مهربانی» زن می‌بافد، از ریگ‌های برآمده از آب چشمه است!

در ضمن غنای واژه‌ی «مهربانی» با تنها عنصر مشخص و مجرد به کار گرفته شده در این شعر و نحوهٔ استفاده از آن، حالات کیفی زن و شبان را آن‌چنان به ما نزدیک کرده و تداوم بخشیده که گویی آن‌ها قرن‌ها پیش ما بوده یا در ما زندگی می‌کرده‌اند!

در شعر **آخرین فصل**، همهٔ موضوعی، رشدی درونی و ارگانیزمی داشته تا به سرحد نهایی شکل رسیده. ولی شعر **زن و شبان**، اجزایی مستقل بوده که هر جزء به‌طور

جداگانه رشدی برونی داشته و در سرحد نهایی تشکل، بین محتوا و شکل توازن کامل برقرار گردیده و شعر به وحدت موضوعی ـ شکلی رسیده است.
شعر زن و شبان را با هم می‌خوانیم:

زن و شبان
از کوره‌راه‌های خاموش بیشه‌ها
ابرها را دنبال می‌کنند

باران می‌بارد
آسمان نیلگون می‌شود
زمین
زمردش را باز می‌یابد
کوره‌راه‌های خاموش بیشه‌ها
بازیچه‌ی نور می‌شوند

باد
رخت‌های شسته‌ی زن را
بر شاخسار برده

آفتاب
گله‌ی شبان را
یله داده بر دامنه

زن
بی تن‌پوش
در چشمه مهربانی دارد

شبان
از ریگ‌های برآمده از آب
می‌بافد سینه‌ریزی زیبا

نابستان ۱۳۶۷
(زن و شبان/ ۸۱، ۸۲، ۸۳)

یادداشت‌های خارج از متن:
از دو شعر **سرودهای آفتاب** و **مهمان** صفحات ۹۹ و ۱۰۷ چیزی دستگیرم نشد. شاید دقت نکرده‌ام!
زبانِ این بخش از شعرِ **برهنگی** صفحهٔ ۶۶ فرسوده است و زبانِ زنده و باطراوتِ کوشان آن را دفع می‌کند. لنگه «گیوه» در واپسین کفش:
گناه من
همه
بی‌رنگ
بی‌آن‌که
به راستی
سهمی در کار باشد.

(برهنگی/ ۶۶)

نیز این ترکیبات پیچیده و لکنت‌زا در شعر **دوردست** صفحهٔ ۶۹ زبان شعری این شاعر نیست:
ماندگاری هیأتی از بلور
بر چرخش بلورینش روی باد
بانوی از نگاه
ـ در جامه‌ی سیاه پلک خواب‌آلود بعدازظهر بی‌شتاب ـ
در لحظه‌ای نه آشنا که دور.../

(دوردست/ ۴۹)

زبان شعری کوشان زبانی است که در شعرهای **پرندهٔ جفت** صفحهٔ ۱۳۰، **گردونهٔ کوچک** صفحهٔ ۱۳۶، **نی‌لبک‌زن** صفحهٔ ۱۴۳، **اژدهای ملکه** صفحهٔ ۱۲۵، **گوزن و چلچله** ۱۵۱، **ترانه‌ای به گناه آلوده** صفحهٔ ۱۳۹ و **زن و شبان** و **آخرین فصل** به کار گرفته شده و جاافتاده و کمابیش ساختمانی واحد و همگون دارند
در شعر آخرین فصل، آن قسمت که می‌گوید:
پروانه پرواز کرده
پر پروازش بر تنم نشسته.
«پَر» مختص پرندگان است و پروانه که «حشره» است فاقد «پر» پرواز می‌باشد، شاید منظور شاعر از «پَر» همان بال‌های یکپارچه پروانه بوده است.
ضمناً طرز نوشتار کل شعر بی‌اشکال است، حتا آن‌جا که این‌گونه نوشته شده:
هنوز می‌فهمم
می‌شنوم
می‌بینم
لمس می‌کنم.

(صفحهٔ ۵۲)

که بر اساس مراتب قرارگرفتن حواس (از بالا به پایین) تنظیم شده: مغز برای فهمیدن (ادراک) گوش برای شنیدن، چشم برای دیدن و سرانگشتان دست برای لمس کردن.

دربارهٔ این گفته: از «واقعیت به حقیقت رسیدن» منظور این است که شاعر یا هر شخص دیگر ابتدا با «صحنه» یا ابزار عینی یک حادثه برخورد می‌کند پس از آن برای دستیابی به حقیقت و کیفیت امر تلاش می‌شود. بنابراین برای رسیدن به **حقایق** باید از **واقعیت** عبور کرد.

و سرانجام این‌که:
به‌نظر می‌رسد در تلاطم اقیانوس این جهان، منصور کوشان شناگری است جسور، که برای رسیدن به اهداف انسانی، پیش از آن‌که از رود و دریاچه‌ای بگذرد، دل به دریا سپرده است.▣

در معرفی کوتاه‌ترین داستان

اگرچه در ابتدای نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم نویسندگانی چون روبرت والزر،[2] فرانتس کافکا و برتولت برشت آثاری در زمینهٔ کوتاه‌ترین داستان آفریدند و گزاره‌گرایان[3] با تأکید و تأمل خود بر لحظه‌ها و ثبت دقیق آن گوشهٔ چشمی به این نوع از داستان داشتند، اما با این وجود این شیوهٔ داستان‌نویسی جایگاه خود را در نزد داستان‌خوانان نیافت. بعد از سال ۱۹۴۵، پایان جنگ جهانی دوم نویسندگان آلمانی داستان کوتاه، مضمون‌هایی چون گرسنگی و جنگ و پس از سال ۱۹۵۰ مضمون‌هایی مانند شکوفایی اقتصادی را ترجیح می‌دادند. تا آن‌که در سال ۱۹۵۵ گردانندگان نشریهٔ اکتسنت[4] با چاپ داستان‌هایی که بخشا ــ به معنای کلاسیک کلمه ــ داستان نبودند، چراکه از دو سطر تجاوز نمی‌کردند و بیشتر شبیه شعر منثور بودند و به زمانی بیش از یک دقیقه برای خواندن آن‌ها نیازی نبود، توجه داستان‌خوانان را به خویش جلب کردند.

در سال ۱۹۶۴ پتر بکسل[5] به‌خاطر نوشتن مجموعهٔ کوتاه‌ترین داستان «درواقع خانم بلوم[6] مایل است با شیرفروش آشنا شود» جایزهٔ گروه ۴۷[7] را ربود.

از نظر سبک، نویسندگان ابتدای دوران واقع‌گرایی رفته‌رفته متمایل به نوعی از شیوهٔ نوشتن شدند که سمت و سوی روان‌شناختی داشت و همین تمایل بعدها راه را برای نوع[8] فراواقعیت[9] ادبی، که توصیف جهان درونی جهان بیرون را به عهده گرفته بود، باز کرد.

در جهانی که فراخواندن خواننده به یک دیدگاه، یا مستندکردن ضرورتْ تغییر، توسط داستان، در او بازتابی برنمی‌انگیزد، بازگشت به «من»، به آن‌چه احساس می‌شود و از اندیشه برای لحظه‌ای می‌گذرد، حوزهٔ مطمئنی است برای نوشتن. پس کوتاه‌ترین داستان قدرت خود را در بیان مناسب خویش، یعنی ذهنی‌بودن دیدگاه و مضمون یافت. او اگرچه از نقد اجتماعی و سیاسی غافل نیست، اما مانند پروتکل یا رپرتاژ نمی‌خواهد خواننده را به عمل فعال سیاسی سوق دهد و امیدی به بهبود مناسبات جهان از طریق تأثیرگذاری ندارد. او بیشتر رخ نمودنِ بازتابِ شاعرانهٔ تمایل به داستان‌گویی است، چراکه در پی کشف و ثبت لحظه‌هاست، پس امید یا تفاهم یا فراخوان به عمل در آن دیده نمی‌شود. نویسندهٔ کوتاه‌ترین داستان در پی آزمون امنیت واژه‌ها، خلق جمله‌ها و متن‌های کوتاه است. به نظر می‌رسد می‌خواهد در ثبت لحظه‌ها، در زمان حال کوتاه، در توصیف آن «هیچ» ارزشمند، آن‌چنان که پتر آلتنبرگ[10] گزاره‌گرای اتریشی می‌گوید «خلاصهٔ زندگی» قرار داشته باشد.

کوتاه‌ترین داستان آن‌چنان بر تکه‌تکه شدن فهم انسان از جهان و کوشش در نشان‌دادن آن پای می‌فشرد، که دیگر نمی‌تواند تصویر کلی «من» را، که می‌کوشید خود را معنی‌دار کند و هدفمند باشد و اکنون به درون خویش خزیده و از تنهایی عظیم خویش رنج می‌برد، در پشت خویش پنهان کند.

توماس برنهارد[11] آن‌گونه شیفتهٔ کوتاه نوشتن شده بود، که یک‌بار گفت که می‌خواهد همه‌چیز را تنها در یک جمله بگوید و هم او بعدها گفت: هیچ‌کس نمی‌تواند همه‌چیز را در یک جمله بگوید. و سرانجام ولف وندراچک[12] یک بار نوشت: جمله‌هایی وجود دارد که با یک جمله نمی‌توان گفت. و مگر کافکا نبود که در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: غیرممکن است همه‌چیز را بگویی و غیرممکن است همه‌چیز را نگویی؟

امروز نویسندگانی چون هایمیتو فون دودرر[13] که خود روزگاری نویسندهٔ کوتاه‌ترین داستان و داستان کوتاه بودند، می‌کوشند با در کنار هم نهادن مینیاتورهای کوتاه‌ترین داستان‌ها، رمان‌های تجربی بیافرینند.

کوتاه‌ترین داستان می‌تواند از یک طرف به عنوان بیان اتم شکافانهٔ فهم جهان مطرح باشد، که از مرز داستان کوتاه نیز درمی‌گذرد ــ به خاطر تأمل در لحظه ــ و از طرف دیگر کوششی شاید نوستالژیک که آزمایش و آزمون با مینیاتورهای زبانی را پشت سر گذاشته و به سمت شکل نو و کامل، به سوی کلی بزرگتر و با معنی ــ رمان نو (؟) ــ به پیش می‌رود.

کوتاه‌ترین داستان را کوتاه‌تر از بلندی یک تار مو دانسته‌اند، آن را نوشتاری کوتوله خوانده‌اند و حدود آن را بین دو و دست بالا سه صفحه تعیین کرده‌اند. کوتاه‌ترین داستان دارای پایان غافلگیرکننده نیست، به بیرون از خود اشاره ندارد و به گروتسک نیز بی‌اعتنا نیست.

ناصر غیاثی

ماکس فریش

تابستان ۱۹۴۵، صحنه‌ای در برلین

کسی از برلین گزارش می‌دهد: دوجینی زندانی ژنده‌پوش به فرماندهی یک سرباز روسی از خیابانی می‌گذرند، یحتمل از قرارگاهی دور می‌آیند و جوان روس باید آن‌ها را به جایی برای کار یا به اصطلاح بیگاری ببرد. جایی که آن‌ها از آینده‌شان هیچ‌چیز نمی‌دانند، آن‌ها ارواحی‌اند که همه‌جا می‌توان دید. ناگهان از قضا، زنی که به‌طور اتفاقی از خرابه‌ای بیرون می‌آمد، فریاد می‌کشد، به طرف خیابان می‌دود و یکی از زندانیان را در آغوش می‌کشد.

دستهٔ کوچک از حرکت بازمی‌ماند و سرباز روس هم طبیعی است که درمی‌یابد چه اتفاقی افتاده است: او به طرف زندانی می‌رود، که حالا آن زن را که از گریه به هق‌هق افتاده در آغوش گرفته است، می‌پرسد:

- «زنت؟»

- «بله».

بعد از زن می‌پرسد:

- «شوهرت؟»

- «بله».

سپس با دست به آن‌ها اشاره می‌کند:

- «رفت، دوید ـ دوید، رفت».

آن‌ها نمی‌توانند باور کنند، می‌مانند. سرباز روس با یازده سرباز دیگر به راهش ادامه می‌دهد، تا آن‌که چندصدمتر بعد به رهگذری اشاره کرده و او را با مسلسل مجبور می‌کند وارد دسته بشود، تا آن یک دوجین سربازی که حکومت از او می‌خواهد، دوباره کامل شود.□

پتر بیکسل[۱۴]

کارمندان

آن‌ها سر ساعت دوازده از در بزرگ اداره، هریک درحال نگه‌داشتن در برای نفر بعدی، همه با کلاه و پالتو و همیشه یک وقت از در اداره بیرون می‌آیند، همیشه سر ساعت دوازده. آن‌ها آرزو می‌کنند، خوب غذا بخورند. به هم سلام می‌کنند، همه کلاه بر سر می‌گذارند.

و حالا آن‌ها تند راه می‌روند، زیرا خیابان به نظرشان مشکوک می‌آید. درحال حرکت به طرف خانه‌اند و می‌ترسند باجه را نبسته باشند، به حقوق بعدی فکر می‌کنند، به بلیط بخت‌آزمایی،[۱] به شرط‌بندی مسابقات ورزشی، به پالتو برای همسر و در همان حال پاها را به حرکت درمی‌آورند و

گاه‌گذاری یکی‌شان فکر می‌کند، عجیب است که پاها حرکت می‌کنند.

موقع خوردن ناهار از راه بازگشت می‌ترسند، زیرا که به نظرشان مشکوک می‌آید و آن‌ها عاشق کارشان نیستند، اما کار باید انجام شود، برای این‌که مردم جلوی باجه ایستاده‌اند، برای این‌که مردم باید بیایند و مردم باید بپرسند. بعد دیگر هیچ‌چیز برایشان مشکوک نیست و دانستن این نکته شادشان می‌کند و آن‌ها این شادی را با قناعت به دیگران می‌بخشند. آن‌ها روی میز پشت باجه‌شان مهر و پرسشنامه دارند و جلوی باجه مردم را. و کارمندانی وجود دارند که از بچه‌ها خوششان می‌آید و کارمندانی که عاشق سالاد ترب هستند و چندتایی بعد از کار به ماهیگیری می‌روند و بیشترشان وقتی سیگار می‌کشند، توتون معطر را به توتون گس ترجیح می‌دهند و کارمندانی وجود دارند که کلاه بر سر نمی‌گذارند.

و سر ساعت دوازده همهٔ آن‌ها از در بزرگ اداره بیرون می‌آیند.[۲]

توماس برنهارد[۱۵]

دیکتاتور

دیکتاتور از میان بیش از صد متقاضی یک نفر کفش‌پاک‌کن انتخاب کرده است. به او مأموریت می‌دهد هیچ کاری نکند مگر پاک‌کردن کفش‌هایش. این کار به مرد ساده دهاتی می‌سازد و به سرعت به وزنش افزوده می‌شود و تفاوت او با رئیسش ــ او تنها از دیکتاتور فرمان می‌برد ــ در طول سال‌ها به اندازهٔ یک تار مو می‌شود. شاید بخشا به این خاطر است که کفش پاک‌کن همان خوراکی را می‌خورد که دیکتاتور. او به‌زودی همان دماغ چاق و بعد از این‌که موهایش را از دست داد همان جمجمه‌ای را دارد که دیکتاتور. دهانش قلمبه‌ای بیرون زده و وقتی پوزخند می‌زند، دندان‌هایش را نشان می‌دهد. همه حتا وزیران و دیگر نزدیکان دیکتاتور از کفش‌پاک‌کن می‌ترسند. عصرها او چکمه را جفت می‌کند و ساز می‌زند. نامه‌های بلندی به خانواده‌اش می‌نویسد، که شهرتش را در سراسر کشور می‌پراکند. آن‌ها می‌گویند: «وقتی آدم کفش‌پاک‌کن دیکتاتور باشد، نزدیک‌ترین آدم به اوست». واقعاً هم کفش پاک‌کن نزدیک‌ترین آدم به دیکتاتور است چراکه همیشه باید جلوی در دیکتاتور بنشیند و حتا آن‌جا بخوابد. به هیچ‌وجه نباید از آن‌جا دور شود. اما یک شب که او خود را به اندازهٔ کافی قوی احساس می‌کند، بی‌خبر وارد اتاق می‌شود، دیکتاتور را بیدار می‌کند و چنان با مشت او را می‌زند، که او می‌میرد. کفش پاک‌کن به سرعت لباسش را بدن می‌آورد و آن را به دیکتاتور مرده می‌پوشاند و خودش را داخل لباس دیکتاتور می‌کند. در مقابل آیینهٔ دیکتاتور می‌فهمد که واقعاً شبیه دیکتاتور است. به سرعت تصمیم گرفته، خود را مقابل در می‌اندازد و فریاد می‌زند که کفش پاک‌کن به او حمله کرده و او به‌خاطر دفاع اجباری کفش پاک‌کن را زده و کشته است. دیکتاتور می‌خواهد که کفش پاک‌کن را ببرند و به بازماندگان خانواده‌اش خبر دهند.

گیزلا السنر[16]

نادان

آن‌ها در کنار یکدیگر بودند و همه به یک اندازه می‌دانستند و باور داشتند که آن‌چه می‌دانند بسیار است. یکی در میانشان بود که به اندازهٔ دیگران نمی‌دانست و به او نادان می‌گفتند. او تریبول[17] بود. هنگامی که شنید نادان است، فروتن شد و خود را پنهان کرد تا دیگر کسی او را نبیند.

اما دیگران با او همدردی نداشتند و او را دنبال کردند و نگاهش کردند و با او از آن‌چه نمی‌توانست بفهمد حرف زدند. آن‌ها می‌دیدند تریبول چه رنجی می‌برد و خشنود بودند از این‌که می‌توانند او را برنجانند.

اما جهان دیگرگون گشت و ناگهان تریبول دانا شد و بقیه نادان، بسیار نادان‌تر از او. تریبول هم می‌خواست برای آن‌چه دیگران بر سرش آورده بودند، انتقام بگیرد. او آن‌گونه با آن‌ها حرف می‌زد که آن‌ها نمی‌فهمیدند، زیرا آن‌چه را که او می‌دانست، آن‌ها نمی‌دانستند. اما آن‌ها او را تحسین کردند و هیچ‌کس به‌خاطر آن‌چه که او نمی‌دانست و تریبول می‌دانست، خجالت نمی‌کشید و تریبول با آن‌ها همدردی می‌کرد و نمی‌توانست آن‌ها را برنجاند. او می‌دانست که همیشه به گونه‌ای دیگر تنها بوده است و در انتظار زمانی بود که روزگاری باز خواهد گشت ــ او این را دقیقاً می‌دانست ــ زمانی که در آن جهان بار دیگر دیگرگون می‌شد و دیگران باز هم او را می‌رنجانند.□

پانوشت‌ها:

1 - Die Kuersteste Geschichte
2 - Robert Walser
3 - Expersiunism

۴ ـ Akzent نشریه‌ای ادبی که در کشورهای آلمانی‌زبان منتشر می‌شود.
۵ ـ Peter Bichsel از او داستان «کارمند» را می‌خوانید.

6 - Frau Blum

۷ ـ Gruppe 47 گروهی از نویسندگان و روزنامه‌نگاران آلمانی که سال ۱۹۴۷ در آلمان غربی گردهم آمده بودند تا ادبیات جوان بعد از جنگ را جمع و از آن حمایت کنند و خود را بر اساس نام‌گذاری گروه ۹۸ اسپانیایی با نسل ۹۸، گروه ۴۷ خواندند. این گروه به زودی جایگاه تعیین‌کننده‌ای در فضای ادبی آلمان یافت. هاینریش بل می‌گفت: گروه ۴۷ باتون، آکادمی مجهز و پاینخت ادبی آلمان است. از دیگر نویسندگان شناخته شدهٔ این گروه باید از گونتر گراس Guenter Grass و انتسنبرگر Enzensberger نام برد. این گروه بعد از پشت سر گذاشتن تشنجاتی که از سال ۱۹۶۶، در ارتباط با جنبش دانشجویی سال‌های ۱۹۶۰ اروپا، دامن آن را گرفته بود، در سال ۱۹۷۷ خود را منحل اعلام نمود.

8 - Gender.
9- Surreal.
10 - Peter Altenberg

۱۱ ـ Thomas Bernhard از این نویسنده «دیکتاتور» را می‌خوانید.

12 - Wolf Wondratschek
13 - Heimito Von Doderer

۱۲ ـ پتر بکسل به سال ۱۹۳۵ به دنیا آمد و از سال ۱۹۶۵ به عنوان نویسنده و روزنامه‌نگار، جوایز متفاوتی از قبیل جایزهٔ لسینگ Lesseingpreis شهر هامبورگ و یا جایزهٔ کتاب جوانان آلمان غربی را از آن خود ساخت.
۱۵ ـ توماس برنهارد پنجاه و هشت سال و دو روز زیست (تولد دهم فوریه ۱۹۳۱ و مرگ دوازدهم فوریه ۱۹۸۹). او شاعر، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس بود. در سال ۱۹۶۵ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی شهر برمر Bremer و سال ۱۹۷۰ برندهٔ جایزهٔ گئورگ بوشنر Georg Buechner شد.
۱۶ ـ گیزلا السنر داستان و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی در سال ۱۹۳۷ در نورنبرگ Nurenberg به دنیا آمد. ادبیات آلمانی و علوم تئاتر را در وین تحصیل کرد. سال‌ها در لندن زیست و از سال ۱۹۷۰ مقیم پاریس است. او از سال ۱۹۷۱ به عضویت مرکز قلم Pen - Zentrum جمهوری فدرال آلمان درآمد.
17 - Teribol

دونالد بارتلمی

چند نفر از ما دوست‌مان کُلبی را تهدید کرده بودند

ترجمهٔ کاظم فیروزمند

چندنفرمان مدت زیادی بود دوست‌مان کُلبی را به‌خاطر رفتاری که پیش گرفته بود تهدید می‌کردند. و حالا او خیلی دور رفته بود، پس تصمیم گرفتیم دارش بزنیم. کُلبی گفت صِرفِ دورتر رفتنِ او (انکار نمی‌کرد که خیلی دور رفته بود) دلیل نمی‌شود دارش بزنیم. گفت هرکسی گه‌گاه دورتر می‌رود. چندان توجهی به حرفش نکردیم. پرسیدیم دوست دارد هنگام دار زدن چه موسیقی‌یی نواخته شود. گفت درباره‌اش فکر می‌کند اما مدتی وقت می‌بَرَد که تصمیم بگیرد. من تذکر دادم که باید این را زودتر بدانیم. چون هُوارد که رهبر ارکستر است باید نوازندگانی اجیر کند و با آن‌ها به تمرین بپردازد، و تا نداند چه نوع موسیقی‌یی مورد نظر است نمی‌تواند کار را شروع کند. کُلبی گفت همیشه به سمفونیِ چهارمِ «ایوز» علاقه‌مند بوده است. هُوارد گفت این «تاکتیکِ اتلاف وقت» است، همه می‌دانند اجرای «ایوز» تقریباً غیرممکن است و هفته‌ها تمرین لازم دارد، و بزرگیِ ارکستر و گروهِ کُر خارج از توانِ بودجهٔ موسیقیِ ما است. به کُلبی گفت «عاقل باش». کُلبی گفت سعی می‌کند آهنگ دیگری پیدا کند که زیاد مشکل نباشد.

هیو به‌خاطر متن دعوتنامه‌ها ناراحت بود. اگر یکی‌شان به دست مأمورانِ دولت می‌افتاد چه می‌شد؟ دار زدنِ کُلبی بی‌تردید خلاف قانون بود و اگر مأموران از قبل می‌فهمیدند موضوع چیست به احتمال زیاد پیدایشان می‌شد و سعی می‌کردند همه‌چیز را به هم بریزند. گفتم گرچه دار زدنِ کُلبی ممکن است قطعاً خلاف قانون باشد ولی ما از لحاظ «اخلاقی» کاملاً حق داریم چنین کاری بکنیم چون او دوستِ «ما» است، از چند نظرِ مهم به ما «تعلق» دارد و از همه‌چیز گذشته، خیلی دور رفته است. توافق کردیم متن دعوتنامه‌ها چنان تنظیم شود که دعوت‌شونده نتواند بفهمد به چی دعوت می‌شود. تصمیم گرفتیم مراسم را در دعوتنامه «حادثهٔ مربوط به آقای کُلبی ویلیامز» بنامیم. متن فشنگی را از کاتالوگی برگزیدیم و از کاغذِ کِرمی رنگ استفاده کردیم. مگنوس گفت سعی می‌کند دعوت‌نامه‌ها را ماشین کند و مانده بود که نوشابه هم در کار باشد یا نه. کُلبی گفت به نظرش پذیرایی با نوشابه عالی است اما نگرانِ خرجش بود. با مهربانی گفتیم خرجش مهم نیست. گفتیم از هر چیز گذشته، ما دوستان نزدیکش هستیم و اگر دوستان نزدیکش نتوانند دست به دستِ هم داده و رنگ و رویی به مراسم بدهند که دیگر هیچ! پس دنیا چه ارزشی داشت؟ کُلبی گفت کاش او هم می‌توانست پیش از مراسم لبی تر کند. گفتیم «مطمئن باش».

مسألهٔ بعدی چوبهٔ دار بود. هیچ‌کدام‌مان از طراحیِ چوبهٔ دار چیز زیادی نمی‌دانستیم. اما توماس که آرشیتکت است گفت توی کتاب‌های قدیمی می‌گردد و نقشه‌اش را تهیه می‌کند. تا جایی که به یاد داشت مهم این بود که دریچهٔ کف خوب کار کند. گفت به‌طور تقریبی، با محاسبهٔ کار و مصالح، برای ما بیش‌تر از چهارصد دلار تمام نمی‌شود. هُوارد گفت «خدای من!» گفت توماس چه در نظر دارد، چوب آبنوس؟ توماس گفت نه، چوب کاجِ مرغوب. ویکتور پرسید کاجِ خودرنگ زیاد توی ذوق نمی‌زند؟ و توماس جواب داد به نظر او بدون زحمت زیاد می‌توان به رنگِ گردویی سیر درش آورد.

گفتم هرچند به نظر من همه‌چیز باید کاملاً درست و حسابی باشد اما این هم هست که چهارصد دلار برای یک چوبهٔ دار به اضافهٔ مخارج مشروب، دعوت‌نامه، نوازندگان و غیره، یک کم زیاد است و چرا از درخت استفاده نکنیم، از درخت بلوط قشنگی یا یک درخت دیگر؟ گفتم از آن‌جا که مراسم دار زدن در ماه ژوئن برگزار می‌شود درخت‌ها حسابی برگ

دارند و استفاده از درخت نه فقط جنبهٔ «طبیعی» به مراسم می‌دهد بلکه به‌خصوص در «غرب» خیلی سنتی هم هست. توماس که طرح چند چوبهٔ دار را پشت پاکت‌ها رسم کرده بود یادآور شد که برگزاری مراسم دار زدن در هوای آزاد همیشه با خطر باران روبه‌رو است، ویکتور گفت اجرای مراسم در هوای آزاد و احتمالاً کنار رودخانه‌ای را دوست دارد اما تذکر داد که باید فاصله‌ای با شهر داشته باشیم که در این صورت هم مسألهٔ آوردن مهمانان، نوازندگان و غیره به محل و سپس بازگرداندن‌شان مطرح است.

این‌جا همه به هری نگاه کردیم که کارش کرایه دادنِ سواری و کامیون بود. هری گفت می‌تواند به اندازهٔ کافی لیموزین برای این منظور آماده کند اما باید به راننده‌ها دستمزد داد. متذکر شد که راننده‌ها دوستانش نیستند و نمی‌شد بیش از آبدارچی و نوازنده‌ها از آنان توقع داشت. گفت حدود ده‌تایی لیموزین دارد که اغلب برای مراسم تدفین ارشان استفاده می‌کند و شاید بتواند با کمک هم‌قطارانش دوازده‌تای دیگر هم جور کند. و گفت که اگر مراسم را بیرون، در فضای آزاد برگزار کردیم بهتر است چادر یا سایبانی لااقل برای حفاظت افراد اصلی و ارکستر تدارک ببینیم، چون اگر حین اجرای مراسم باران بگیرد همه‌چیز را خراب می‌کند. در مورد چوبهٔ دار و درخت هم گفت که فرق خاصی بین‌شان نمی‌بیند و درواقع بهتر است این را به‌نظر کُلبی موکول کرد چون مراسم مال اوست. کُلبی گفت همه گه‌گاه دورتر می‌رفتند و ما هیچ سخت نمی‌گرفتیم. هُوارد کمی تند جواب داد که قبلاً دربارهٔ همهٔ این‌ها بحث شده، حالا او کدام را ترجیح می‌دهد، چوبهٔ دار یا درخت؟ کُلبی پرسید می‌تواند سوزاندن با آتش را انتخاب کند؟ هُوارد گفت نه، نمی‌تواند گفت مرگ بر دیرکی در میان شعله‌های آتش، با چشمان بسته و آن لحظهٔ آخرین سیگار، برای کُلبی سفری شخصی خواهد بود، او حالا هم وضع حساسی دارد و لازم نیست با نمایش‌های بی‌مورد مردم را «ناراحت» کند. کُلبی گفت متأسف است منظورش این نبوده. و درخت را انتخاب کرد. توماس طرح‌هایی را که از چوبهٔ دار کشیده بود با ناراحتی مچاله کرد.

بعد نوبت رسید به مسألهٔ مأمور اعدام. پل گفت یعنی واقعاً نیازی به او هست؟ چون اگر از درخت استفاده کنیم می‌توان حلقهٔ طناب را در ارتفاع مناسبی تنظیم کرد تا کُلبی برود روی چیزی، چارپایه‌ای یا صندلی‌یی و از این قبیل. پل گفت وانگهی، حالا که عجالتاً مجازات اعدام لغو شده، هیچ فکر نمی‌کند دیگر بشود توی کشور جلاد مزدور پیدا کرد و شاید مجبور شویم یکی را از انگلستان یا اسپانیا یا از یکی از کشورهای امریکای جنوبی دست‌وپا کنیم، و حتا این کار را هم که کردیم چه‌طور می‌توانیم از پیش بدانیم که طرف حرفه‌ای است، جلاد واقعی است و نه یک آماتورِ پولکی که بیاید و کار را سَنبل بکند و جلوی همه آبرویمان را ببَرد؟ پس همه توافق کردیم که کُلبی باید برود روی یک چیزی و آن چیز صندلی نباشد، چون حس کردیم که صندلی خیلی چسبنده است. صندلیِ کهنه‌ای آن‌جا زیر درخت نازنین ما جا خوش کرده است. توماس که نگرش بسیار مدرنی دارد و از نوآوری نمی‌ترسد پیشنهاد کرد که کُلبی روی یک توپ لاستیکیِ بزرگ به قطر ده فوت بایستد. گفت که چنین توپی، هم «لنگر» کافی دارد و هم اگر کُلبی پس از رفتن روی توپ، ناگهان تغییر عقیده داد زود غلت می‌خورَد. یادمان آورد که با عدم استفاده از جلاد معمولی، بخش عظیمی از مسئولیتِ موفقیتِ کار را به خودِ کُلبی وامی‌گذاریم و هرچند مطمئن است که کُلبی وظیفه‌اش را به خوبی انجام خواهد داد و در آخرین لحظه دوستانش را سرافکنده نخواهد کرد با این‌حال دیده شده است که انسان در چنین موقعی دودل می‌شود، و توپ گرد ده فوتی، که شاید با هزینهٔ کمی بشود تهیه‌اش کرد، درست می‌زند به سیم آخر و نتیجهٔ قطعی را تضمین می‌کند.

هنک که تا حالا ساکت بود با شنیدن «سیم» ناگهان به حرف درآمد و گفت توی این فکر است که آیا بهتر نیست به جای طناب از سیم استفاده کنیم، که هم مؤثرتر است و هم سرانجام به نفع کُلبی است؟ کُلبی داشت کمی دلخور می‌شد، که حق داشت، چون خیلی ناجور است آدم به دار زدن با سیم به جای طناب فکر کند. فکرش آدم را مرتعش می‌کند. دبدم واقعاً هیچ درست نیست که هنک بگیرد آن‌جا بنشیند و دربارهٔ سیم صحبت کند آن هم درست وقتی که مسألهٔ زیرپاییِ کُلبی را با پیشنهاد توپِ لاستیکی توسط توماس به آن فشنگی حل کرده بودیم، پس شتابان گفتم که موضوع سیم منتفی است چون به درخت صدمه می‌زند، به هر شاخه‌ای بسته شود، همراه با سنگینیِ جثهٔ کُلبی، تنِ درخت را می‌بُرَد و این روزها با توجه مفرطی که به حفظ محیط زیست می‌شود ما چنین کاری نمی‌کنیم، می‌کنیم؟ کُلبی نگاه سپاسگزاری به من کرد و جلسه تمام شد.

در روز حادثه همه‌چیز خیلی خوب برگزار شد (موسیقی‌یی که کُلبی سرانجام برگزید چیز استانداردی بود به نام الگار، و هُوارد با ظرافتش خیلی خوب اجراش کرد). باران نیامد، همه جمع بودند و مشروبی چیزی کم نیاوردیم. توپ لاستیکیِ ده فوتی به رنگ سبزِ تند بود و با محیط روستایی خوب جور درمی‌آمد. دو موردی که از حادثه خوب یادم هست یکی نگاه سپاسگزارانهٔ کُلبی است که وقتی دربارهٔ سیم نظر دادم به من کرد و بعد، این‌که از آن پس دیگر کسی زیاد دور نرفته است.■

شون اوفالین

معصومیت

ترجمهٔ سیمین بهروزی

برای تارا و تیا

شون اوفالین (SEAN O'FAOLAIN) داستان‌نویس، مقاله‌نویس و منتقد، سال ۱۹۰۰ در Cork ایرلند متولد شد. دانش‌آموز بود که به ارتش جمهوری‌خواه ایرلند پیوست و به مبارزه پرداخت (۱۹۲۲). سپس به دانشگاه هاروارد رفت و در ۱۹۲۶ با بورس بازار مشترک به تحصیل پرداخت. در ۱۹۲۸ ازدواج کرد و در ۱۹۳۲ مجموعهٔ داستانی به نام جنون شبانه نیمهٔ تابستان به چاپ رساند که در آن نگاهی دارد به IRA (ارتش جمهوری‌خواه ایرلند) و ترور سیاه. از داستان‌های دیگر او: آشیانهٔ مردم ساده (۱۹۳۳)، پرندهٔ تنها (۱۹۳۶)، به ارین (Erin) بازگرد (۱۹۴۰)، ترزا و داستان‌های دیگر (۱۹۴۷)، خاطرم هست! خاطرم هست! (که هزل است) (۱۹۶۱)، هرم خورشید (۱۹۶۶)، درختان سخن‌گو (۱۹۷۰) و زندگی‌نامه‌اش که تحت عنوان زندگی من (Vie moi) در ۱۹۶۵ به رشتهٔ تحریر درآورده است.

همهٔ ماه گذشته راهبه‌ها پسر کوچکم را برای اولین اعتراف‌هایش آماده می‌کردند. چند روز دیگر قرار است پسرم با ماشین کروکودیل از مدرسه‌اش به کلیسای محله‌مان بیاید، به اتاقک عجیب و غریبی در گوشهٔ راهروی کلیسا برود و در تاریکی آن جعبهٔ اسرارآمیز، چهرهٔ کشیش پیری را پشت پنجرهٔ مشبک ببیند و شیطنت‌های خودش را به آن چهرهٔ رنگ‌پریده و عبوس اعتراف کند. کمی خواهد ترسید اما تفریح هم خواهد کرد چون واقعاً هیچ جزء مراسم را باور نخواهد کرد. برای او، نوعی بازی بین راهبه‌ها و کشیش‌هاست.

چه‌طور می‌تواند باور کند؟ راهبه‌ها به او می‌گویند اگر شرارت کند، مسیح نوزاد ناراحت می‌شود. اما او که شرور نیست، پس چه اهمیتی دارد؟ اگر هم می‌گفتند باعث ناراحتی حیوان‌هایی مثل راسو، دوانگشتی یا رابین می‌شود که همه‌شان در مزرعه پایین‌تر از منزلمان زندگی می‌کنند، همان‌قدر باور می‌کرد. البته بعضی‌وقت‌ها دروغ هم می‌گوید و گاه چه دروغ‌گوی وحشتناکی می‌شود. وقتی هم با من رامی بازی می‌کند تا می‌تواند تقلب می‌کند و وقتی کند بازی می‌کند و من دستپاچه‌اش می‌کنم، دیوانه‌وار خشمگین می‌شود و با چشمانی پر از اشک، کارت‌ها را می‌ریزد و می‌پاشد و بعد هم به من می‌گوید خوک! آن‌قدر دوستش دارم که در آغوشش می‌کشم، آخر خیلی شفاف و بی‌گناه است. و

شب‌ها وقتی اشک‌هایش را در خاطر می‌آورم دلم می‌خواهد به اتاقش بروم و دست‌های چاقالو و عرق‌کرده‌اش را که روی لحاف گذاشته و گنجینه‌هایی مثل قرقرهٔ خالی در مشت گرفته، در دست‌هایم بگیرم. چه‌طور می‌تواند باور کند به‌خاطر این‌که دروغ می‌گوید یا پدرش را خوک می‌نامد، خدا نسبت به او خشمگین می‌شود؟

بله، نفرت دارم از این‌که می‌بینم او را برای اولین اعتراف‌هایش آماده می‌کنند چون روزی واقعاً کار شرورانه‌ای انجام خواهد داد و من ترسی را که آن روز همهٔ وجودش را پر خواهد کرد خوب می‌شناسم و کاری هم از دستم ساخته نیست.

هیچ‌وقت اولین‌باری را که دانستم مرتکب گناه شده‌ام فراموش نخواهم کرد. سال‌ها بود برای اعتراف می‌رفتم. از زمانی که هفت‌ساله بودم ــ هم‌سن پسرم ــ و همان چیزهایی را که قرار است او بگوید، بارها و بارها تکرار کرده‌ام: «پدر، من یک دروغ گفتم... پدر، من فراموش کردم دعای صبحگاهی‌ام را بخوانم... پدر، من حرف پدر و مادرم را گوش نکردم... و همه‌اش همین، پدر». و کاملاً درست بود. من این کارها را کرده بودم ــ درست مانند پسرم ــ اما همه‌شان به اندازهٔ جدی‌بودن افسانه‌ها یا اسباب‌بازی‌ها واقعیت داشتند و همان‌قدر می‌توانستند گناه‌آمیز باشند که دروغ‌ها و خشم‌های کودکی. تا این‌که بعدازظهر یک روز تیره و تار زمستانی، کمی بعد از کریسمس، مطابق معمول برای اعتراف به کلیسایی قدیمی، تاریک و در مسیر باد به نام آگوستین مقدس رفتم. جایی پایینِ یک جادهٔ فرعی، دور از ازدحام شهر، سرد و مرطوب و بویناک مثل گور. بعدها آن‌جا را خراب کردند و اگر نمی‌کردند، به زودی فرو می‌ریخت. از آن کلیساها بود که همیشه در سرسرا، زیر بالکن یا جاهای تاریک آن یکی دو گدا از هوای بد پناه می‌گرفتند و چند زن فقیر که خود را در شال پیچیده بودند با نجوایی آه مانند هم‌چون نالهٔ بی‌قرار باد بین صخره‌ها، در گوشه‌ای نماز می‌خواندند. نقاشی‌های کلیسا همیشه نو و تمیز بود اما کف، نیمکت‌ها و چوب‌کاری‌ها با گذشت سال‌ها کهنه و فرسوده شده بود. کشیش‌ها لباس آگوستینی سیاه با باشلق و کمربند چرمی می‌پوشیدند. مجموعاً، برای تازه‌واردها آن‌جا تاریک و دلگیر می‌نمود اما برای من که از کودکی با مادرم به آن‌جا می‌رفتم و وقف مونیکای مقدس (مادر سن‌آگوستین) شده بودم، آشنا بود. شمع‌های درخشندهٔ مقابل شمایل آن زن مقدس را دوست داشتم. همین‌طور گوشه‌های تاریک زیر بالکن، نقاشی گرد روی سقف، اتاقک‌های بویناک اعتراف با پرده‌های سنگین ارغوانی که وقتی توبه‌کاران در برابر پنجره مشبک آن زانو می‌زدند، پاشنه‌هایشان از زیر آن بیرون می‌آمد، همه و همه را دوست داشتم.

خوشحال از این‌که آن‌جا از سرمای ژانویه در امان بودم، مقابل مونیکای مقدس که از نور شمع‌های گدایان می‌درخشید، زانو زدم. در کتاب مقدس ارزان‌قیمتم فهرست گناهان را از بالا به پایین می‌خواندم. به گناهانی که می‌شناختم توجه می‌کردم و از آن‌ها که نمی‌شناختم، به سرعت می‌گذشتم. ناگهان به گناهی رسیدم که تا آن موقع به دلیل این‌که فکر می‌کردم ارتباطی با من ندارد، از آن می‌گذشتم.

حالا هم که این کلمه‌ها را می‌نویسم، وحشتی را که مثل ماری درون من خزید، دوباره احساس می‌کنم. وحشت شناخت آن گناه را. بله، من آن گناه را خوب می‌شناختم. وقتی به آن کلمه‌ها خیره شده بودم وحشتی را تجربه کردم که هیچ جنایتکاری زیر چنگال پلیس هم نمی‌تواند آن را تجربه کرده باشد.

به صف طولانی و ساکت توبه‌کاران که پشت به دیوار نشسته بودند، پیوستم. بالاخره به اتاقک

تاریک رفتم، دعای همیشگی‌ام را خواندم و آن گناه را زمزمه کردم.

کشیش درون اتاقک اعتراف بسیار پیر و فرتوت بود. آن‌چنان فرتوت که جامعه جز دعاکردن و اعتراف شنیدن به‌ندرت به امثال او اجازهٔ کار دیگری می‌دهد. گاه که اجازهٔ وعظ به او می‌دادند ساعت‌ها آن‌قدر مهمل می‌بافت و پریشان‌گویی می‌کرد که مردم برمی‌خاستند و می‌رفتند. متصدی مهراب ناچار از جایگاه خود بیرون می‌آمد و آخرسر پسربچهٔ دستیار کشیش را می‌فرستاد تا ناقوس بزرگ روی پلکان مهراب را بنوازد و او را وادار به سکوت کند. گاه می‌دیدم برای این‌که پیرمرد را از پشت میز خطابه پایین بیاورند، پسرک مجبور می‌شد سه‌بار به سراغ ناقوس برود.

وقتی کشیش پیر آن‌چه را به او گفتم شنید، ناله‌ای کرد که فکر می‌کنم تا دورترین گوشهٔ کلیسا هم شنیده شد. صورتش را به پنجرهٔ مشبک تکیه داد و مرا فرزند نامید همان‌طور که همهٔ کشیش‌ها در اتاقک اعتراف همهٔ توبه‌کاران را می‌نامند. بعد شروع کرد به سؤال دربارهٔ جزییات. دیگر این‌جای قضیه را نخوانده بودم. فکر می‌کردم گناهم را می‌گویم و آمرزیده می‌شوم. تا آن موقع همهٔ کشیش‌ها تنها به من می‌گفتند پسرک بسیار خوبی هستم و از من می‌خواستند دعا بخوانم، گویی فرشتهٔ کوچکی هستم که دعاهایش حتماً برآورده می‌شود. بعد روانه‌ام می‌کردند و من با خوشحالی بیرون می‌پریدم.

در جواب سؤالش ترسان و لرزان جواب دادم که «بیش از یک‌بار مرتکب گناه شده‌ام ــ چه زود ما از حقیقت سر باز می‌زنیم! ــ» و اضافه کردم: بله پدر، با یک نفر دیگر بودم». در این‌جا ناله‌ای بلند دیگری سر داد که می‌خواستم التماس کنم ساکت باشد وگرنه آن‌هایی هم که بیرون ایستاده‌اند خواهند شنید. بعد سؤال دیگری کرد که باعث شد دست‌هایم که به پنجرهٔ مشبک چنگک شده بود غرق عرق شود و بلرزد. از من پرسید آیا صدمه‌ای هم دیده‌ام؟ اول نفهمیدم مقصودش چیست. بعد در امتداد جادهٔ تاریک نادانی‌ام، اشباح ترسناک فهمیدن به سوی من خزیدند آن‌چنان که، در حالتی نامشخص و مبهم، کمابیش دریافتم مرا با یک دختر اشتباه گرفته است! فریاد کشیدم اصلاً هیچ چیزی اتفاق نیفتاده پدر! هیچ‌چیز! هیچ‌چیز! هیچ‌چیز! اما او مثل باد جنوب تنها آهی کشید و گفت: «فرزند بیچاره، تا چند ماه نگذرد نخواهی فهمید».

دیگر هیچ‌چیز نمی‌خواستم جز این‌که از آن‌جا فرار کنم. حاضر بودم هر قصه و دروغی سر هم کنم تا او فقط از سؤال کردن دست بردارد. چه به او گفتم، نمی‌دانم اما به طریقی باید به پیرمرد فهمانده باشم که گناهکاری مذکر هستم چون سؤال بعدی او که به حد اعلی مرا درهم شکست این بود: «می‌دانم، می‌دانم. خوب فرزند بیچاره‌ام، بگو ببینم دخترک ازدواج کرده بود یا مجرد بود؟»

لازم نمی‌دانم بگویم حالا که این خاطره را به ذهن می‌آورم، به عنوان اتفاقی ناگوار و مضحک به آن می‌خندم و گاه دوستانم را هم به خنده وامی‌دارم. خنده به سؤال‌ها و ناله‌های آن پیرمرد و به خودم با دو قوزک استخوانی که از زیر پرده بیرون آمده و مانند قاشقک به هم می‌خورد. و خنده به صف توبه‌کاران که حیران مانده بودند داخل اتاقک دارد چه اتفاقی می‌افتد. اما آن موقع مثل توله‌سگی که در بوتهٔ خاری گیر افتاده باشد، سعی می‌کردم حرف خودم را پس بگیرم، خودم را جمع‌وجور می‌کردم و می‌خواستم زود به آن‌جا برسیم که او دیگر دعاهایش را بخواند: «خداوند ترا بیامرزد...!» و به من بگوید عذابم چه خواهد بود.

نمی‌توانم همهٔ آن‌چه را که گفتم به‌خاطر بیاورم. تنها چیزی را که به روشنی به یاد دارم این است که چه‌طور، زیر نگاه صف توبه‌کاران از اتاقک بیرون آمدم، از راهرو گذشتم و تا آن‌جا که توانستم

دورتر رفتم و از درخشندگی مونیکای مقدس به تاریک‌ترین گوشهٔ زیر بالکن پناه بردم. جایی که بیچاره‌ترین گدایان روزهای یکشنبه جمع می‌شدند. همه‌چیز را مه‌آلود می‌دیدم. چشمان قرمز چراغ مهراب ــ تنها روشنایی آن‌جا به جز شمع‌های جلوی زیارتگاه ــ به من خیره شده بود. زنی که خود را در شال پیچیده بود، نگاهی به من کرد و آهی کشید. احساس کردم باد سردی از زیر زانوان برهنه‌ام گذشت و از من دور خزید. گدایی در گوشه‌ای دماغش را پاک می‌کرد و خودش را می‌خاراند. او در مقایسه با من خلوص و پاکی مطلق بود.

در خیابان، ساختمان‌ها در برابر بیرنگیِ محوِ آسمانِ کریسمس، تاریک و خیس ایستاده بودند. بالای سر شهر در بلندای آسمان، ستارهٔ کوچکی دیده می‌شد؛ درخشان و دوردست، مثل معصومیت گم شده‌ام. پنجره‌های خالی که آسمان زمستان را بازمی‌تاباندند، سخت عبوس بودند و دیوارهای سیمانیِ خیس، سیاه سیاه. ساعت‌ها پرسه زدم. درون خانه که خزیدم مادرم خشمگین پرسید این همه ساعت کجا بوده‌ام. و من به او دروغ‌هایی گفتم که واقعاً دروغ بودند زیرا می‌خواستم فریبش دهم و می‌دانستم از این پس باید همه را فریب دهم چون درونم رازی داشتم که نمی‌خواستم هرگز کسی آن را بداند. از شب تاریکی که در پیش رو داشتم می‌هراسیدم. و هنوز باید به اعتراف دیگری تن در می‌دادم. باید همهٔ دروغ‌های تازه‌ای را که به کشیش پیر و مادرم گفته بودم، اعتراف می‌کردم.

اکنون چهل‌سال گذشته و در این مدت چیزهای دیگری جای بی‌اهمیت آن را گرفته است. اما هنوز وقتی به این پسرک کوچولویی که کتاب مقدس ارزان‌قیمتش را در دست‌های عرق‌کرده‌اش گرفته و موقع خواندن کلمه‌های سخت، بینی‌اش را بالا می‌گیرد نگاه می‌کنم، نمی‌توانم بخندم. بعد از این‌که برای پیداکردن نام درست گناهم به فهرست گناهان نگاه دقیقی انداختم، برای دومین اعتراف رفتم. اما حتا فکر کردن به دومین اعتراف هم به من آرامش نمی‌دهد. چون، آن‌چه به کشیش بعدی گفتم این بود: «پدر، من مرتکب بی‌عفتی شدم». با دلسوزی و شفقتی بی‌نهایت به من اطمینان داد اشتباه کرده‌ام و سال‌های سال در آینده هم راجع به این نوع گناه چیزی نخواهم دانست به علاوه پیش از این‌که فرصت ارتکاب این گناه را پیدا کنم، ازدواج خواهم کرد. و بعد از من خواست دعا کنم و گفت پسر کوچولوی بسیار خوبی هستم و مراکه شادمانه بیرون می‌پریدم، روانه کرد.

وقتی به این ماجرا فکر می‌کنم و نگاهم به آدام کوچک می‌افتد، در نظرم به آن ستارهٔ بی‌نهایت دور و لطیف می‌ماند و من مانند آن کشیش پیر مرحوم آهی می‌کشم و چه فایده دانستن این‌که دارد قصه‌هایی این چنین سر هم می‌کند: «پدر، من دروغ گفتم... پدر، من فراموش کردم دعای صبحگاهی‌ام را بخوانم... پدر، من پدرم را خوک نامیدم».□

نشر فاخته منتشر کرده است:

عصر بیگناهی

ادیث وارتون، برندهٔ جایزهٔ پولیتزر

ترجمهٔ مینو مشیری

ارنست همینگوی

گربه زیر باران

ترجمهٔ حسین سلیمانی

فقط دو آمریکایی در هتل باقی مانده بودند. آن‌ها هیچ‌کدام از کسانی را که هنگام رفت‌وآمد در پله‌ها می‌دیدند، نمی‌شناختند. اتاقشان مشرف به دریا، باغ ملّی و بنای یادبود جنگ بود، در طبقهٔ دوم قرار داشت. درختان بزرگ، نخل با شاخه‌های سبزشان در باغ دیده می‌شدند و زمانی که هوا خوب بود، همیشه یک نقاش با سه‌پایهٔ نقاشی‌اش در آن‌جا حضور داشت. نقاشان راهی را که در دو طرفش درختان نخل قرار داشتند و رنگ‌های روشن هتل‌های مشرف به باغ و دریا را دوست داشتند.

ایتالیایی‌ها از نقاط دوری برای تماشای بنای یادبود آمده بودند. بنا از بُرنز ساخته شده بود و در باران برق می‌زد. باران از فراز درختان نخل می‌بارید و آب در چاله‌هایی که روی جادهٔ شنی بودند، جمع می‌شد: هنگامی که باران می‌بارید، دریا در یک خط طولانی موج می‌زد و به طرف ساحل پیش می‌رفت تا آرام بگیرد و دوباره موج می‌زد. ماشین‌ها از میدان نزدیک بنای یادبود رفته بودند. در گوشهٔ میدان پیشخدمتی جلوی در کافه ایستاده بود و میدان خالی را تماشا می‌کرد.

زن آمریکایی برابر پنجره ایستاده بود و به بیرون نگاه می‌کرد. گربه‌ای درست زیر پنجرهٔ اتاقشان زیر میز سبزرنگی که آب از آن چکه می‌کرد، از سرما قوز کرده بود و سعی می‌کرد خود را بیشتر جمع کند تا خیس نشود. زن آمریکایی گفت: «من پایین می‌روم و بچه گربه را می‌آورم».

شوهرش از روی تختخواب گفت: «من می‌آورم».

ـ نه خودم می‌آورم. گربهٔ بیچاره از باران، زیر میز پناه برده است.

شوهرش هم‌چنان‌که به دو بالش در پای تختخواب تکیه داده بود به خواندن کتاب ادامه داد.

او گفت: «خیس نشوی».

زن پایین رفت و وقتی از دفتر هتل می‌گذشت، صاحب هتل که پیرمردی بلندقد بود برخاست و تعظیم کرد، میزش در انتهای دفتر قرار داشت.

زن گفت: «Il Piove (باران می‌بارد)». او از مدیر هتل خوشش می‌آمد.

ـ Si,Si, Signera, brutte tempo هوای خیلی بدی است.

مدیر هتل در اتاق تاریکی پشت میزش ایستاده بود، زن از او خوشش می‌آمد و حالت جدی و مهلک او را وقتی بهش شکایت می‌کردند، وقار، طرز خدمت‌کردن، حالتی را که او در آن احساس می‌کرد که مدیر هتل است، صورت پیر و گرفته و دست‌های بزرگش را دوست داشت. زن با خم‌شدن به طرف او در را باز کرد و منتظر شد. باران تندتر می‌بارید. مردی با بارانی لاستیکی به طرف کافه، از میدان خالی می‌گذشت. گربه ممکن بود آن اطراف باشد. شاید به زیر یک پیش‌آمدگی رفته بود. هم‌چنان‌که زن در راهرو ایستاده بود، پیشخدمتی که اتاق آن‌ها را تمیز می‌کرد، چتری بالای سرش گرفت و درحالی که می‌خندید، به ایتالیایی گفت: «شما نبایستی خیس شوید».

زن همراه پیشخدمت که چتر را بالای سر او گرفته بود، در جادهٔ شنی به راه افتاد، به زیر پنجرهٔ اتاقشان رسید. میزی که در آن‌جا بود در اثر باران شسته و به رنگ سبز روشن درآمده بود ولی اثری از گربه نبود. پیشخدمت به زن آمریکایی نگاه کرد.

ـ Ha Perduto qualque cosa, Signora? (چیزی گم کرده‌اید مادام؟)

ـ یک گربه.

ـ یک گربه!

Si, il gatte ـ

پیشخدمت درحالی که می‌خندید گفت: «یک گربه، یک گربه زیر باران»

ـ بله زیر میز، اوه من آن را خیلی دوست دارم. من یک بچه گربه می‌خواهم.

وقتی زن، انگلیسی صحبت می‌کرد، صورت پیشخدمت فشرده می‌شد. او گفت: «ببایید ما بایستی به هتل برگردیم والا شما خیس می‌شوید».

دختر آمریکایی گفت: «موافقم».

آن‌ها به طرف هتل برگشتند، پیشخدمت در بیرون هتل ایستاد تا چتر را ببندد و بعد داخل شد. هنگامی که زن از دفتر هتل می‌گذشت، مدیر هتل از پشت میزش تعظیم کرد. چیزی درون دختر، کوچک و سفت شد. مدیر هتل باعث شد که او احساس نوعی حقارت و درعین‌حال بزرگی بکند و این فقط احساس زودگذری از بزرگی بود که در او به وجود آمده بود.

از پله‌ها بالا رفت و وارد اتاق شد، جورج هم‌چنان دراز کشیده بود و مطالعه می‌کرد.

جورج پرسید: «گربه را آوردی؟»

ـ رفته بود.

جورج چشم از کتاب برداشت و پرسید: «عجب! یعنی کجا ممکن است رفته باشد؟»

زن لبهٔ تختخواب نشست.

ـ من خیلی دوستش می‌دارم، ولی نمی‌دانم چرا؟ بودن یک گربه زیر باران اصلاً خنده‌دار نیست. من یک گربه می‌خواهم.

جورج دوباره به خواندن ادامه داد، زن به آن طرف اتاق رفت و مقابل آینهٔ میز آرایش نشست و با آینهٔ کوچک دسته‌دار به خود نگاه کرد. اول نیم‌رخ راست بعد نیم‌رخ چپ و سپس سر و گردنش را نگاه کرد. زن پرسید: «فکر نمی‌کنی اگر موهایم را دراز کنم خوشگل به نظر بیایم؟» و بعد دوباره به نیم‌رخش نگاه کرد. جورج سرش را بلند کرد و گردن او را که شبیه گردن یک پسر بود، دید.

ـ من موهایت را همان‌طور که هست دوست دارم.

زن گفت: «من از آن‌ها خسته شده‌ام، از این‌که شبیه پسرها هستم، خسته شده‌ام».

جورج کمی در تختخواب جابه‌جا شد. زن را از زمانی که شروع به حرف‌زدن کرده بود نگاه نمی‌کرد.

تو خوشگل هستی، خیلی عالی هستی.

زن آینه را روی میز آرایش گذاشت و به طرف پنجره رفت و به بیرون نگاه کرد. هوا داشت تاریک می‌شد. زن گفت: «من می‌خواهم موهایم را پشت سرم ببندم طوری که سنگینی آن‌ها را بتوانم احساس کنم. می‌خواهم یک گربه در بغل داشته باشم که وقتی نوازشش می‌کنم خُرخُر کند».

جورج از روی تختخواب گفت: «بله».

زن ادامه داد: «من می‌خواهم پشت میزی با سرویس نقره و شمع‌های روشن روی آن غذا بخورم. می‌خواهم بهار باشد و موهایم را جلوی آینه شانه کنم. می‌خواهم یک گربه و لباس‌های تازه داشته باشم».

جورج گفت: «اوه، بس کن، بردار یک چیزی بخوان» بعد دوباره به خواندن ادامه داد.

زنش از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد. هوا دیگر کاملاً تاریک شده بود و باران از فراز درختان نخل می‌بارید. زن گفت: «من به هرحال یک گربه می‌خواهم، من یک گربه می‌خواهم، من یک گربه می‌خواهم. همین حالا، اگر نمی‌توانم موی بلند یا هر دل‌خوشی دیگری داشته باشم پس لااقل می‌توانم یک گربه داشته باشم».

جورج به حرف‌های زنش گوش نمی‌داد و همان‌طور کتابش را می‌خواند، زنش از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد، چراغ‌های میدان تازه روشن شده بود. کسی در زد. جورج گفت: «بیایید تو». واز بالای کتاب نگاه کرد. پیشخدمت بود که گربه‌ای به رنگ قهوه‌ای در دست داشت و آن را محکم مقابلش گرفته بود.

پیشخدمت گفت: «ببخشید، مدیر هتل از من خواستند که این گربه را برای مادام بیاورم».

اصغر عبداللهی

بیرون کافه، جلو در

در همان فاصله‌ای که رفتم تو باجه تلفن و زنگ زدم و بیرون آمدم، آفتاب رفته بود، ابر شده بود و باران نم‌نم می‌بارید. بهرام که مرا تا آن میدان بزرگ و شیک رسانده بود، سه چهاربار اسم میدان را گفته بود و گفته بود: «یادت می‌مونه یا خودم زنگ بزنم به مفتون؟»

نه را با تردید گفته بودم اما بهرام عجله داشت و رفت. زن آرژانتینی‌اش پا به ماه بود. هی عق می‌زد و تق می‌زد. وقتی از خانه‌اش می‌زدیم بیرون گوشهٔ کت بهرام را چسبیده بود که تنهاش نگذارد. بهرام تشر زد به او، اما به میدان که رسیدیم به جلز و ولز افتاده بود. باید سه مسیر سوار مترو می‌شد تا به حومهٔ پاریس برسد، اتوبوس بنشیند و تا شهرک ویلیه برود.

گفت: «برات توضیح می‌دم، اگه ندونی تو چه هچلی هستم خجالت‌زدت می‌مونم».

بهرام دوید و لابه‌لای جمعیتی که پایین می‌رفتند گم شد. تند و تیز رفتم به سمت باجهٔ سه شاخهٔ شیشه‌ای نبش چهارراه. تو یکی، دختر هیجده نوزده‌سالهٔ پست‌مدرنیستی سرش را چسبانده بود به شیشه و به آن‌ور خط گوش می‌داد. باجه را دور زدم. باجهٔ دوم قرق یک زوج سیاه میانه‌سالی بود که شریکی با آشناشان، داد و خنده رد و بدل می‌کردند. باجهٔ سوم در اختیار یک پیرمرد خپلهٔ کله طاس سرخ و سفید بود که داد می‌زد از اهالی بوسنی است. دم همین باجه پابه‌پا کردم. پیرمرد که آمد بیرون تبسم کرد و احتمالاً عذر خواست. تعظیم نصف‌نیمه‌ای کردم و رفتم تو و تا کارت تلفن را درست و با احتیاط جا انداختم و شمارهٔ طولانی مفتون را گرفتم یادم رفته بود اسم میدان چی بود. خط که وصل شد، اول صدای سنتور آمد و بعد مرد مؤدب و محترمی به فرانسه حرف زد و من که به فارسی سلیس اما عجولانه گفتم: «مفتون، آقای مفتون مشروطه». اعتنا نکرد حتا مکث نکرد و حرف زد. گوشی را گذاشتم و آمدم بیرون تا یک خانم هفتادسالهٔ محترم فرانسوی با قد کوتاه و شلوار صورتی رنگ چسبان برود تو باجه. چتر سبزرنگش را بی‌آن‌که جمع کند، بیرون باجه ول کرده بود.

کارت پستال سینما مولن‌روژ تو دستم بود تا پیرزن که آمد بیرون بروم تو. پشت کارت پستال دوتا شمارهٔ طولانی بود. یکی مال مفتون و یکی مال صغرا. شمارهٔ صغرا را با خودنویس نوشته بودم و یادم نیست کجا، دو سه قطره آب چکیده بود بر سه شمارهٔ آخرش و فقط پنج شمارهٔ اولش معلوم بود. شماره را هم اگر داشتم زنگ نمی‌زدم. صغرا مثل دریایی بود که آدمیزاد همیشه روش ناخداست، ناآشناست، نابلد است و ناهمه‌چیز است. صغرا جزر و مد داشت، مفتون ساکن بود و وقتی هم که نبود قلق داشت و آب هم بر شماره‌اش چکه نکرده بود.

پیرزن محترم مو نقره‌ای آمد بیرون و با تأنی و مثل فنر تا شد و چتر را برداشت و راه من باز شد و رفتم تو باجه. شماره را با دقت گرفتم اما باز صدای سنتور آمد و آن لحن متین و مؤدب فرانسوی که شمرده حرف می‌زد. گوشم به صدا نبود، چشمم به شمارهٔ مفتون بود بر پشت کارت پستال سینما مولن روژ که تک‌بوق را شنیدم و سکوت شد و دستم آمد پیغام گیر است. ته دلم خالی شد. مفتون که هیچ، همسایهٔ فرانسوی‌اش یا دوستش یا هرکس که تلفن مال او بود، نبود و من باید کورمال کورمال به شهرک

ویلیه برمی‌گشتم و امشب را هم مهمان ناله‌ها و عق‌ها و نق‌های زن آرژانتینی بهرام می‌شدم.

گفتم: «مسیو مفتون مشروطه؟ سلام. آی ام...»

ـ الو، الو، قطع نکن.

مفتون بود. آدرس خواست.

گفتم: «سمت راستم، نمی‌دونم شرقِ یا غرب، یه ساختمون بلند شیشه‌ای هس که بالاش به گمونم نوشته لوفت هانزا. سمت چپم، اونور چارراه مک دونالده».

گفت: «اوکی، برو کنار مک‌دونالد تا بیام».

زیر تابلو مک‌دونالد و پشت به شیشهٔ قدی رستوران ایستادم. یک زوج جوان را دیده بودم که میزشان پشت شیشه بود و هر دو چرخیده بودند و به خیابان نگاه می‌کردند تا به همدیگر نگاه نکنند و حالا حتماً به من نگاه می‌کردند که زیر نم‌نم باران ایستاده بودم و با خودم عهد کرده بودم به هیچ‌کس و هیچ‌چیز زل نزنم. فقط به سگ‌های کوچولوی بامزه نگاه می‌کردم که هم‌پای صاحب‌شان به راست یا به چپ می‌رفتند. خوب بود که نم‌نم می‌بارید اما من قیافهٔ احمقانهٔ آدمیزادی را داشتم که دریا به دریا آمده است تا به‌طرز شاعرانه‌ای زیر نم‌نم باران پاریس بخیسد و کیف کند. هیجان حضور در این معماری مدرن و ملاقات مفتون و روح خرفت من که اهل چُس‌ناله و نوستالژی نبود، مانع از غم غربت می‌شد. تا وقتی موهای جوگندمی‌ام از باران فر نشده بود و سیگارم خیس نشده بود، عابران خوش‌رنگ، چتر بر سر می‌گذشتند بی‌آن‌که اعتنایی کنند اما حالا حتا یک مرد سیاه‌پوست قدکوتاه میانه‌سال روبروم ایستاده بود و به من زل زده بود. پالتوی بلندی تنش بود و گلوی بطری را که تو پاکت کاغذی بود گرفته بود و گاهی یک جرعه می‌زد و یک قدم به من نزدیک‌تر می‌شد. سرم را انداختم پایین و به سنگ‌فرش زل زدم. شکی نداشتم که بابا ننه‌اش از برده‌هایی بوده‌اند که از مارتنیک یا شاخ آفریقا آورده شده‌اند. مردک سیاه، برده بود و ازش نمی‌ترسیدم. و حالا که مرا دور زده بود و پشت سرم بود اگر به حرف می‌آمد می‌توانستم با جنباندن سر و دست جوابش بدهم و او حتماً می‌فهمید. فقط خداکند به صرافت نیفتد دست در جیبم کند و مجبور نشوم داد بکشم و کمک بخواهم و آن خانم پلیس که آن سوی خیابان زیر سایبان مغازهٔ تاریک ایستاده بود و به ما زل زده بود، جلو بیاید و پاسپورت و دعوت‌نامهٔ به پاریس یا حتا بلیط هواپیمایی را بخواهد. چنان با عجله از خانه زدیم بیرون و بهرام هی نق زد که اگر به اتوبوس ساعت سه‌ونیم نرسیم باید هفتاد فرانک به تاکسی بدهیم و فرانک را تبدیل کرد به ریال و دستپاچه شد و زن آرژانتینی‌اش هم که کنار شومینهٔ برقی بر صندلی تنویی تکان‌تکان می‌خورد منتظر بود که من زودتر بروم بیرون تا جیغ بکشد و به بهرام فحش‌های آمریکای لاتینی بدهد، که یادم رفت از ساکم که زیر کاناپه بود، پاسپورت و بلیط ایران ایر را بردارم.

دستی آمد و در بازوی راستم حلقه زد و مرا کشاند که ببرد. پاهام را چسباندم به زمین و سر چرخاندم تا احتمالاً اصوات نامفهوم را بر سر مرد سیاه بریزم که صدا فرانسه بود اما آشنا. مفتون مرا می‌کشید و می‌برد و فقط فرصت کردم حین راه دوتا ماچ بچسبانم به پوست زبر و سیاه‌سوخته و ریش دو سه روز نزده‌اش.

گفتم: «زهره‌ترک شدم».

ـ از چی؟

ـ از اون مردک سیاه که دور و برم می‌پلکید.

مفتون از زور خنده سرش رفت سمت آسمان بارانی و موهای بلند نقره‌ای‌اش ول شد تو صورت

استخوانی و بعد خم و راست شد.

گفت: «تلنگر می‌زدی کله‌معلق می‌شد».

ـ بله البته اما بعد پلیس سر می‌رسید و به جرم توهین به یه شهروند فرانسوی ما رو به صلابه می‌کشید و منم لام تا کام حرفی نمی‌تونستم بزنم یعنی بلد نیستم که بزنم. شایدم الکی منو می‌ذاشتن قاطی قاتلان بختیار یا چه می‌دونم از این جماعتی که شبیه من هستن و از الجزایر و لیبی می‌آن این‌جا و مو دماغ می‌شن.

ـ قربون اون تخیل و ترس برم، تا کجاها رو خوندی.

ـ اگه آدم سگ شانس ندیدی به من نگاه کن.

ـ حالا چرا نرفتی زیر سر پناه که خیس نشی؟

ـ چه‌قدر بگم این پاریسی‌های خاک‌برسر فارسی بلد نیستن. سرپناه یعنی کافه و یه مادمازل که سر ضرب از آدم می‌پرسه چی می‌خوای؟

ـ خب بگو ان کافه، اینم بلد نیستی؟

ـ تو زبونم نمی‌چرخه بدمصب. ده میلیون بار بهرام گفته که بگم نگفتم.

ـ از بس خری.

ـ آره، خب.

بعد که رفتیم تو کافه‌ای ترش و تنگ و قهوه‌ای رنگ و کنار شیشهٔ قدی نشستیم، مفتون دقایقی زل زد به من و منم به او و او به مرد جوان خوش‌قد و قامتی که البسهٔ مرتب و مؤدب تنش بود و پیش‌بند سفید بسته بود به کمرش و سینی کوچکی دستش بود، سفارش دو چیز داد. من گفته بودم قهوه اما مفتون فقط نگفت ان کافه و طولانی‌تر از یک جمله با گارسن چشم آبی حرف زد.

گفتم: «تو زوارت بیشتر در رفته یا من؟»

ـ من می‌گم من اما تو هم انگار سالم از دست روزگار در نرفتی. موها رو دونه‌دونه سفید کردی. چن سالته راستی؟

ـ دمدمای چلچلی. موها رو هم یه ضرب سفید کردم که رفقا هی هر روز تارهای سفید رو نشمرن. این‌جا همیشه این‌طوری بارون می‌آد؟

ـ چه‌طوریه مگه؟

ـ نرم و لیبرال.

مفتون باز رفت که از خندهٔ تند و شادمانه، سرش برود رو به سقف شطرنجی کافه که گارسن پاپیون‌زده آمد و دوتا فنجان و ورقهٔ صورت حساب را گذاشت بر میز. مفتون یک اسکناس داد و سه سکه گرفت و یک سکه پس داد به گارسن.

گفتم: «مال تو هم که قهوه‌س انگار؟»

ـ آره، اما یه‌جور دیگه‌س. می‌خوای عوض کنیم؟

ـ نه بابا فرقش چیه اگه اصلش قهوه‌اس. اما اینا این‌جا چه‌قدر قهوه مصرف می‌کنن.

ـ دلخوری؟ نکنه می‌خواهی قضیه رو ببندی به مستعمرات فرانسه و از اون حرفای اون کافه‌های کنار اسکله.

ـ آتش‌بس. باشه؟

مفتون خندید و نخ دور بستهٔ سیگار را باز کرد و ته بسته را چندبار زد بر لبهٔ میز تا یکی از سیگارها از

بسته بیرون بیاید.

گفتم: «نوع سیگارت همونه که همیشه بوده».

ـ این حرفه رو زیر بیست‌سالگی تو سربندر یاد گرفتم با همین نوع سیگارم شروع کردم اما حالا دیگه لذت نمی‌برم، بنا به عادت می‌کشم.

ـ گفتی یه بار. گفتی که ژست می‌گرفتی.

ـ از اون زن قدبلند و ترکه‌ای نروژی هم گفتم برات؟

ـ قد و بالاش یادم نیست اما یادم هست که گفتی با کشتی آمده بود و پوستش مث مس بود و یه خال سبز عربی هم زده بود روی چانه‌اش.

ـ گوشواره هم داشت حتا یه حلقه هم زده بود به پرهٔ سمت راست دماغش.

ـ تو اسمش را گذاشته بودی نجمه.

با کف دست کوبید بر میز و نیم‌خیز شد و بعد دوباره نشست.

گفت: «بابا دست‌خوش به حافظهٔ تو. بایگانی‌اش کردی؟»

ـ می‌دونستم که مجبورم یه روزگاری قصهٔ کوتاه بنویسم و به تخیل این و اون محتاج می‌شم.

ـ تخیل نبود جان تو.

ـ این‌جوری هم نبوده حتماً. تو حتا از خلخال دور مچ پاهاشم گفتی.

ـ گفتم که حتماً به تقلید از زنای عرب. فارسی بلد نبود البته.

ـ اسمشم از این و آن نپرسیدی که خودت واسه‌ش سجل بگیری و بذاری نجمه.

ـ حالا که باور نمی‌کنی پس پاشو.

به شیشه اشاره کردم و باران که بدجور شده بود.

گفت: «نرم و لیبرال نیست ولی الان بند می‌آد».

از کافه که آمدیم بیرون، باران دو دقیقهٔ دیگر هم بارید و بعد آفتاب شد. روبه‌روی ما در آن پیاده‌رو سنگ‌فرش و شیک، چترها پایین آمد و جمع شد و عصا شد. از پله‌ها رفتیم پایین. تو مترو مفتون چنان رفته بود تو لاک خودش که یادش رفت گپ توریستی بزند و بگوید از کجای پاریس به کجای دیگرش می‌رویم یا از دختر گیتار به‌دست مو فرکردهٔ گوشهٔ مترو بگوید که مثلاً گدا نیست، دانشجوی رشتهٔ موسیقی است یا آن‌های دیگر که تکی یا چندنفره بساط کرده بودند و همه‌چیز می‌زدند از قطعهٔ نمی‌دانم چی‌چی شوبرت یا شوپن تا ملودهای یونانی و ترکی و ویتنامی و آفریقایی.

گفتم: «ایرونی توشون نیست».

ـ همین مونده که تو این غوغا یکی سنتور بزند یا سه‌تار.

از پلهٔ برقی پریدم به سنگ‌فرش. ترسیدم پام وسط دوتا پله گیر کند. بعد جلوتر از مفتون رسیدم به در دو لتهٔ شیشه‌ای ایستگاه. درِ سمت راست را هل دادم و رفتم تو و اگر مفتون حواسش جمع شلختگی من نبود و خیز برنمی‌داشت و در را نمی‌گرفت، پیرزن موخرمایی رنگِ پشت سر من، کله‌معلق می‌شد. مفتون در را گرفت و به پیرزن تبسم کرد. پیرزن نه به او اعتنایی کرد و نه به من.

گفتم: «گند زدم به تمدن رفت، نه؟»

ـ نه.

قطار ایستاد. مفتون دوید. دویدم. دوتایی چپیدیم لابه‌لای زن و مردهایی که تنگ هم، نفس به نفس ایستاده بودند و به نقطهٔ نامعلومی زل زده بودند. کاپشن سفید مفتون را چسبیدم چون از میلهٔ سقف واگن

دور بودم و فقط می‌توانستم میلهٔ صندلی را بچسبم که نمی‌توانستم. دست لخت یک دختر موبور که بغل یک پسر سیاه‌پوست نشسته بود بر سراسر میله افتاده بود و دستم را هرجا می‌گذاشتم حتماً می‌خورد به دست او. نمی‌توانستم به نقطهٔ نامعلوم زل بزنم. رو صورت مسافران سُر خوردم بعد به کف واگن نگاه کردم. به انبوه کفش‌های سیاه مد روز.

مفتون گفت: «این زنا و مردا رو نمی‌خوای بایگانی کنی؟»

ـ نه، تا آخر عمر می‌تونم با قصه‌های جنوبی سر کنم.

مفتون خندید: «اون شبه‌جزیرهٔ لکنته مرکز دنیاس؟»

ـ آینهٔ دنیاس برای من. تهران این روزا رو هم تو همین آینه نگاه می‌کنم.

ـ تهران رو هیچکی هیچ‌وقت دوس نداشته؟

ـ از قضا من دوستش دارم اما قصه‌هاش مال سپانلو، بیضایی و حاتمی‌س. تابلوهاشم مال آغداشلو، حریم اوناس. کودکی گذروندن توش.

ـ قصه چی؟ اینایی که گفتی اهل قصه و رمان نیستن که؟

ـ صاحب عمده‌ش هدایته که نه توده‌ای بوده نه مث بقیه ضد شهر و شهرنشینی. آخه درست وقتی که تهران شد شهری که می‌شد توش قصهٔ مدرن نوشت، مصدق و حزب توده و ملی و بقیه شکست خورده بودند و شکسته‌نفسی و اشک و آه مد شده بود. تو اشک و آه و با نثر هجران‌زده قصهٔ مدرن درنمی‌آد.

جمله‌ام بلند بود و مفتون سکوت کرد. نفس به نفس مفتون ایستاده بودم. صدام یواش بود اما دوتا چشم، سنگین و سرد از لابه‌لای هفت هشت تا زن و مرد غیرایرانی، نگاهم می‌کرد. غریبه نبود می‌شد به او زل زد. اما قطار ترمز کرد و غوغا شد و فقط پیچ‌وتاب موهای بلند سیاه‌ش را لابه‌لای دیگران دیدم که رفت پایین. ما از در دیگری پیاده شدیم. مفتون تند رفت سمت پله‌برقی که بالا می‌رفت. ناچار بودم دنبال مفتون بدوم اما چشم چرخاندم و دنبال او گشتم. نبود. جمعیت زیاد بود و اگر آن‌طور که تند می‌رفتم پابه‌پا هم می‌کردم حتماً تنه می‌زدم یا می‌خوردم و هر دوش افتضاح بود.

پنج‌تا پله از مفتون پایین‌تر بودم. میان ما یک پیرزن موکوتاه و دو مرد بانزاکت که تو آن گرما کت و شلوار و کراوات داشتند و کیف اداری دستشان بود و یک دختر شانزده هفده‌سالهٔ چشم‌بادامی با دامن کوتاه جین، ایستاده بودند. مفتون سرش را چرخاند سمت من. انگار می‌خواست چیزی بگوید اما نمی‌خواست بلند بگوید. به بالای پله‌ها که رسیدیم ایستاد تا برسم. بعد راه افتاد.

گفت: «ببخش که تند می‌رم. دوتا شاگرد دارم که الان می‌رسن و تو راهرو علاف می‌شن. یه همسایه روس هم دارم که منتظر بهانه‌س تا چغلی منو به صاحب‌خونه بکنه».

گفتم: «ک.گ.ب. یه ساختمون که نبود. هس هنوز، حتا اگه به جاش یه مهدکودک معصومانه درست کرده باشن».

گفت: «اما داری بی‌انصافی می‌کنی؟»

ـ دربارهٔ ک.گ.ب؟

ـ نه، تهران در قصه‌نویسی معاصر.

ـ مثلاً؟

ـ نمی‌دونم اما حتماً هست. تو هنرهای دیگه چی؟

ـ تو صحنهٔ تئاتر که یادم نمی‌آد. آدمای ساعدی که تو دکور سیاست و تمثیل حرف می‌زدن. رادی تو این دو سه‌تا کار آخرش تهران هست. فیلم فارسی هم که اصلاً در لامکان اتفاق می‌افته.

ـ یعنی تو قصه‌های آل احمد، میرصادقی حتا افغانی و اگه نگی اُمل شدی مستعان و پاورقی‌نویسا هم نیست؟ فصیح چی اون که تهرونیه؟

ـ اگه بخوای می‌تونی به این لیست نفیسی، محمد مسعود، جلیلی، چه می‌دونم حتا فرخفال، گلشیری، چهل‌تن، معروفی، مؤذنی، کوشان، معتضدی، فرخنده آقایی، براهنی، دیانی، علیزاده، جولایی، هاشمی‌نژاد، شمیم...

مفتون میخکوب شد. من دو سه قدم رفتم و بعد برگشتم. حسرت در چشمان مفتون بود.

گفت: «شمیم. شمیم چه‌طوره؟ خوبه، می‌بینیش؟»

ـ نه، ولی خوبه انگار.

انگار را زیر لب تکرار کرد و دوباره پا تندکرد. همین‌طور که می‌رفتیم و می‌پیچیدیم و آفتاب داشت غروب می‌کرد چندبار انگار را زمزمه‌وار شنیدم. دم در چوبی سبزرنگ ساختمان شش طبقهٔ کهنه‌ای ایستاد. یک صفحهٔ فلزی شبیه شماره‌گیر تلفن به دیوار نصب بود. هم عدد داشت و هم واژه‌های لاتین.

مفتون گفت: «این کُد دره. سی‌وهشت ـ آ ـ نودویک. حفظ کن حتماً».

در باز شد و ما پله‌های چوبی مارپیچ را طبقه به طبقه رفتیم بالا. مفتون نفس‌نفس می‌زد و مثل کوه‌نوردی که به قله رسیده است در پاگرد ایستاد و نفسی تازه کرد.

گفتم: «تو که باید عادت داشته باشی».

ـ چهل‌وپنج‌سالمه.

ـ زیاده؟

ـ واسهٔ من که تو ساحل به دنیا آمدم، آره. بیا تو.

اتاق مفتون همان‌قدر جا داشت که دو نفر توش دراز بکشند. دیوار روبه‌روی در، اریب بود و یک دریچهٔ شیشه‌ای کوچک داشت که با تسمهٔ باریک فلزی زنگ‌زده‌ای بالا برده می‌شد. مفتون، تسمه را از میخ کوتاه و کلفتی که لب دریچه کوبیده بودند درآورد و دریچه را دوتا سوراخ بالاتر زد و بعد دوباره سوراخ تسمه را در میخ جا داد. به همین دیوار سه‌تا آفیش فرنگی زده بود. تو هر سه آفیش رهبر ارکستر سمفونیک یا چوبش را برده بود بالا یا روبه‌روی ارکستر گرفته بود. قفسهٔ کتاب به دیوار سمت راست بود. تلویزیون چهارده اینچ و ضبط و پخش سونی با میکروفون و هدفون زیر قفسه، بر میز قهوه‌ای رنگ بود. سمت راست تختخواب بود با چادرشبی که توش حتماً یک دست رخت خواب اضافه بود. سنتور بر صندلی لهستانی سیاه بود. مفتون کاپشن سفیدش را درآورد و به رخت‌آویز گوشهٔ اتاق آویزان کرد و با پا مجله‌ها و کتاب‌های کف اتاق را زد زیر تخت و خم شد سه استکان رها شده بر قالی کهنه را برداشت. هر دو زیرسیگاری پر از ته فیلترهای له‌شده را من برداشتم و بر میز کامپیوتر کنارِ در گذاشتم. روی میز پر از کاغذ آ ـ چهار مچاله‌شده، چند بستهٔ آکبند و مقادیر زیادی قوطی قرص‌های مختلف بود.

گفت: «دنبال چی می‌گردی؟»

ـ مقالهٔ مفصلی در باب موسیقی مدرن.

ـ مالیدی. بیا تو آشپزخونه تا بگم چی کجاس چون سه ساعت باید همون‌جا باشی تا شاگردام برن و بتونم بهت برسم. لباساتم عوض کن والا سرما می‌خوری.

ـ لباسای یه آدم چهارشانه با صد و چهل سانت قد به درد منِ دیلاق نمی‌خوره که. می‌شم باستر کیتون.

از اتاق آمدیم بیرون. شاگرد مفتون با جعبهٔ سیاه سنتور از پله‌ها آمد بالا. بیست‌ساله حدوداً. قد

متوسط. کمی چاق. صورت سرخ و سفید. چشم‌های آبی زلال و خوب. مفتون در را نشانش داد و دو سه جمله به فرانسه گفت. دختره، دامن بلند پر از نقش‌ونگارهای هندی داشت و تی‌شرت سفیدی تنش بود که وقتی رفت سمت در اتاق دیدم که عکس مدونا بر پشتش بود.

مفتون زد بر شانه‌ام و راه افتاد. آشپزخانه آن‌ور پله‌ها بود. اتاقی بود شبیه و به اندازهٔ اتاق دیگر مفتون. حمام در استتار پردهٔ پلاستیکی. یخچال شش‌فوت نخودی‌رنگ، اجاق خوراک‌پزی برقی و لگن دستشویی پر از ظرف و ظروف چرک. به دیوار کنار در سه‌تا رف چوبی بود. بر یکی کتاب و مجله بود و بر دوتای دیگر انواع بطرهای رنگی مشروب، دارو، پاکت‌های نامه. قوطی چای و جعبهٔ مقوایی قند.

گفت: «با این جاذبه‌های توریستی عشق کن تا بیام در رکاب. در رو ببند».

در را بست. رفتم کنار اجاق و از دریچهٔ کوچک شیشه‌ای سرک کشیدم. آسمان پاریس خوشگل بود و پر از رنگ. بام‌های قدیمی را حفظ کرده بودند تا اگر توریستی بخواهد دم غروب عکس بگیرد بتواند یک کارت پستال قشنگ برای هم‌ولایتی‌ها سوغات ببرد. صدای یک زن فرانسوی می‌آمد. زیر دریچه بود شاید، در حیاط یکی از خانه‌هایی که نمی‌توانستم ببینم.

کتری بلند و باریک فلزی را پر از آب کردم و گذاشتم بر اجاق چدنی. لباس‌هام را یک به یک درآوردم و بر صندلی فکسنی چوبی، میلهٔ پردهٔ پلاستیکی حمام و میخ کنار رف‌ها انداختم و فقط با یک شورت کنار اجاق ایستادم. سردم شد. در کمد یک لتهٔ قهوه‌ای رنگش را باز کردم. پر بوداز لباس‌هایی که به میله آویزان بود یا کف کمد تلنبار شده بود. بعد رفتم سراغ کتاب‌ها و مجله‌ها. دنیای سخن، کلک، تکاپو، زنان، کیان، آدینه، گردون، آرش. آرش‌ها را زدم زیر بغل. کتاب‌ها را هم یک به یک دیدم. آینه‌های دردار گلشیری، محاق کوشان، ثریا در اغما فصیح، خسرو خوبان دانشور، حدیث غربت من سردوزامی، سه قطعه برای سه موقعیت بکت به ترجمهٔ اوصیاء و یک رمان که جلد نداشت. از صفحهٔ هشت داشت تا صفحهٔ صد و سی و دو. صفحهٔ هفت و هشت حدیث نفس بود. راوی که معلوم نبود زن است یا مرد در استکهلم راه افتاده بود تا به کافه‌ای برود که کسی منتظر بود. آن‌که منتظر بود اسم نداشت. همه‌جا یخ‌زده و سرد و خلوت بود. راوی به شوفرهای آسیایی و آفریقایی بدگمان بود و از این و آن شنیده بود که مسافر تک و تنها را به حومهٔ شهر می‌برند و می‌کشند. حدس زدم راوی باید مرد باشد اگر زن بود با ایما و اشاره می‌نوشت تجاوز می‌کنند. استکهلمِ این رمان شبیه به شهرهای فیلم‌های تخیلی آمریکایی بود. همه‌جا چنان ساکت بود که راوی صدای تق‌تق کفش‌ها را بر سنگ‌فرش می‌شنید. تق‌تق‌ها را شمرد. نظم تق‌تق‌ها طوری بود که انگار یک نفر هم با او هم‌پا شده است. قدم‌ها را کوتاه برداشت تا مطمئن بشود. نظم تق‌تق‌های کفش‌ها بر هم خورد. حالا مطمئن بود که یکی هم‌پای او، شانه به شانه‌اش می‌آید. بستهٔ کادو را محکم چسبید. یک بشقاب سفال آبی لاجوردی، مادر از همدان سوغات فرستاده بود برای او و او سوغات می‌برد برای او که در کافه منتظرش بود. نوشته بود دوباره که صدای تق‌تق‌های کفش‌ها را حساب کرده است. دوتا مال او نیست. مزاحم همراه اوست. باید به چهارراه که رسید بپیچد سمت چپ. اما در یک کوچهٔ فرعی و سوت و کور مزاحم فرصت دارد حمله کند. راست برود بهتر است. در خیابان اصلی کسی یقهٔ آدم را نمی‌چسبد. حتا می‌تواند از پلیس بلند و بلوند سر چهارراه کمک بخواهد. انگلیسی بلد است. با سر و دست هم می‌تواند مزاحم را به پلیس نشان بدهد. نوشته بود بهتر است راست بروم. از کافه دور می‌شوم. دو چهارراه را رد کرده‌ام. عابران تند و تیز از کنار من، کنار ما می‌گذرند. در قیافهٔ آن‌ها چیزی که مشکوکم کند، نیست. کنار خط عابران پیاده می‌ایستم. چراغ قرمز است. می‌توانم زیرچشمی نگاه کنم اما می‌ترسم تحریک بشود. اگر چاقو را درآورد و در سمت چپ یا راستم فرو کند...

آب، جوش شده است و از لبهٔ کتری می‌ریزد بر چدن گداختهٔ اجاق برقی. تاول می‌شود. می‌ترکد. چای می‌ریزم تو قوریِ سفالی و قوری را می‌گذارم بر دهانهٔ کتری فلزی و دوباره بر صندلی می‌نشینم. صفحهٔ کتاب را فراموش کرده‌ام. صدای در می‌آید. مفتون است. بلند می‌خندد. شلوار کوتاه است. پیراهن زرد رنگش البته اندازه است و خنده ندارد. مفتون دوتا لیوان بلور از لگن برمی‌دارد و زیر و زرنگ می‌شوید و چای می‌ریزد.

ـ شاگردت رفت؟

ـ نه یه درس دیگه مونده بدم. بعدم می‌ریم سراغ صغرا. زنگ زد و فهمید این جایی. گفت ماهی تازه دارد. قلیه‌ماهی درست می‌کند. البته برای تو.

ـ تو پاریس قلیه‌ماهی؟

ـ می‌خواد مانور بیاد جلوی تو والا اون اهل آشپزی نیست. تنها که باشیم خودم می‌رم سر یخچال کالباس و خیارشور برمی‌دارم. همیشهٔ خدا هم یه کاسه خرمای الجزایری می‌ذاره جلوم. چای هم باید خودم بریزم. اون بریزه غلیظ می‌ریزه که مجبور شم خودم آب جوش بریزم. البته اگه باشه.

ـ اگه من بودم به شیوهٔ آگاتا کریستی به خرما زهر می‌زدم. تنهاس هنوز؟

ـ آره.

ـ منتظر طلاق رسمی؟

ـ فرقی نمی‌کنه، با طلاق و بی‌طلاق، صغرا صغراس.

ـ نجیب و خوشگل و تنها. تو تهران تنها تو پاریس تنها. کجا پیداش کردی اصلاً. گفتی و یادم نیست؟

ـ تو بدو بدوهای انقلاب سر چهارراه مصدق.

ـ ولی عصر.

ـ ارگان می‌فروخت. قُد و خدنگ و ساکت ایستاده بود. نتونستم از کنارش رد بشم. ایستادم و تیترهای صفحهٔ آخر را همان‌طور که با دو دست گرفته بود جلو عابران، خواندم.

سکوت کرد. فکر کرد و نمی‌دانم چی آمد جلو چشمش که خنده‌اش را شلیک کرد. چای پشنگه زد. صورت مرا با دست پاک کرد. زمان و مکان دیگری در چشمان عسلی و غمزدهٔ او چرخان بود. ته‌ماندهٔ خنده‌اش حالا تبسم مختصر و محوی شده بود که در چین و چروک گونهٔ چپ نمایان بود. لیوان را گذاشت بر میز و از آشپزخانه بیرون رفت و دو ساعت بعد برگشت. کت و شلوار مشکی مرتبی از چمدانی که بغل کمد بود درآورد. ریش زد. ادوکلن زد.

گفت: «بریم سراغ قلیه‌ماهی صغرا».

گفتم: «اون‌جا برم توالت یا این‌جا».

گفت: «اون‌جام مث این‌جاس».

یک بطر پلاستیکی کوکاکولا را پر از آب کرد و گذاشت در بغلم و آدرس مستراح را هم داد. ته راهرو یک اتاقک بود. پابه پا کردم.

گفتم: «تا خانهٔ صغرا چه‌قدر راه هس؟»

ـ مسخره‌بازی درنیار. تمام ملیت‌های جهان هر روز همین جوری می‌گذرونن. تو این طبقه یه هایدگرشناس برزیلی، یه موزیسین مجار، بالرین عرب، یه بیوه‌زن متشخص فرانسوی، یه فیلمساز آفریقایی، یه عتیقه‌شناس روس.

ـ یه نوازندهٔ ایرانی. خیله خب اگه یکی به در زد چی بگم؟

- برو من هواتو دارم.

بطر به‌دست رفتم ته راهرو. مفتون تو راهرو و کنار در آشپزخانه ایستاد. دنیا سکوت کرده بود. تمام ملیت‌های جهان پشت درهای قهوه‌ای تیره در اتاق‌های کوچک و نمناک به صدای پاهای من گوش داده بودند.

مفتون سیگار به‌دست آن‌جا ایستاده بود تا اگر هایدگرشناس برزیلی یا بالرین عرب و بقیهٔ بطر به‌دست بیرون آمدند به آن‌ها به فرانسه بگوید ببخشید و توضیح مختصری هم بدهد که چرا تمام ملیت‌های جهان باید ببخشند و در راهرو منتظر بایستند یا به اتاق‌هایشان برگردند.

خانهٔ صغرا سه محله فاصله داشت. خیابان فرعی باریک و درازی بود با ساختمان‌های توریستی کهنه و قشنگ. نبش کوچه یک تئاتر کوچک بود. عکس‌های نمایش را در وترین چسبانده بودند. سه چهار زن و مرد لخت و عریان تو یک دکور سیاه ایستاده بودند، نشسته بودند یا به هم آویزان بودند. مفتون از چارپایهٔ دم در بروشور برداشت.

مفتون گفت: «این‌جا یه کافه بوده. می‌گن پاتوق هدایت بوده».

- چی نشون می‌دن.

- در انتظار گودوی بکت. البته بازیگرانش کر و لالن.

- از کجا بفهمیم چی می‌گن؟

- تماشاچی این‌جور نمایش‌ها می‌آد تو تاریکی بشینه اشکی بریزه و بره. یه تماشاچی خاصی می‌آد. صغرا مشتری این‌جور چیزاس.

مفتون جلو در سبزرنگ کهنه‌ای ایستاد. به ساختمان نگاه کردم. شش طبقه بود گمانم. کنار هر پنجرهٔ تاریک یا روشن یک گلدان بود. مفتون به شماره‌های کد در بازکن زل زده بود. با انگشت زد به شمارهٔ پنج و دوباره فکر کرد. بعد هفت را زد.

گفتم: «مگه هر روز غروب یا سر شب نمی‌آی این‌جا؟»

- چرا. هر روز یادم می‌ره.

بعد با خودش بود که حرف می‌زد.

- پنجاه و هفت. بی... پنجاه و هفتِ بی. سی و...

- در بزن.

- صدا به بالا نمی‌رسه. همسایه‌های طبقهٔ پایین هم اعتراض می‌کنن.

- پنجره‌ش کدومه. می‌شه با سنگ زد.

- رو به حیاط‌خلوت باز می‌شه.

نور کافهٔ روبه‌رو محوطهٔ جلوی در خانهٔ صغرا را کمی روشن کرده بود. مفتون به اعداد و حروف کد زل زده بود تا یادش بیاید و بعد از هفت و پنج و بی دو عدد دیگر را هم بزند. ناامید سرش را تکان داد.

گفتم: «یعنی واقعاً هر روز همین ماجراس. خب بنویس بذار تو جیبت».

- از خونه که راه می‌افتم یادم هس به این‌جا که می‌رسم گم می‌کنم.

- می‌ترسی یکی زودتر از تو رفته باشه بالا؟

- نه. (خندید). نه همیشه تنهاس. بریم اون‌جا بشینیم تا یکی بیاد بره تو.

یک میزگرد کوچک و دوتا صندلی چوبی بیرون کافه بود، روبه‌روی خانهٔ صغرا. باد سرد همه را به داخل کافه کشانده بود. کافه شلوغ بود. جلو بار پر بود از زن و مرد. چندتا میز هم کنار دوتا شیشهٔ قدی پر

از کلمه‌های خارجی رنگی بود. میزها انگار مال آن‌هایی بود که قهوه می‌خوردند و مؤدب بودند و می‌خواستند با همدیگر حرف بزنند. کافه پر از دود سیگار و ته سیگار و لیوان‌های آبجو بود. موسیقی هم پخش می‌شد اما ندیدم کسی گوش بدهد.

مفتون گفت: «این یارو نمی‌آد این‌جا. چی بیارم؟»

ـ داغ باشه هرچی باشه خوبه.

مفتون رفت نزدیک پیشخوان لای یک مرد و زن جا بازکرد و به کسی که پشت بار بود و نمی‌دیدمش سفارش داد. بعد دوسه قدم برگشت عقب و به درِ خانهٔ صغرا زل زد. طوری نگاه می‌کرد به در که گمان کردم صغرا دم در است. نه در نگاه کردم. کسی نبود.

دو فنجان کوچک با دو بسته شکر گذاشت بر میز.

گفتم: «روزهایی که یادت نمی‌آد و کسی هم نمی‌آد چی؟»

ـ همین‌جا می‌شینم. صغرا می‌آد دم در. یکی دو ساعت دیگه می‌آد پایین. می‌دونه این‌جام و به در زل زدم. حتا می‌دونه که کی قهوه‌ام تمام می‌شه و از بغلی می‌ریزم تو فنجون. درست وقتی می‌آد دم در که بغلی رو تموم کرده‌ام.

ـ پاتیل می‌شی؟

ـ همین‌قدر جا دارم و همینم کافیه که گند بزنم به خودم.

ـ اون چی، صغرا؟

ـ رو کاناپه‌اش که دراز می‌کشم، کفشامو درمی‌آره و همون روبه‌رو بر قالی می‌شینه و کتاب می‌خونه. همیشه هم از این کتابای جادو جنبلی می‌خونه. از تهران براش می‌فرستن. اون جام مد شده انگار. یونگ، الیاده...

ـ بشقاب خرما چی پس؟

ـ اون مال وقتیه که بلند می‌شم تا برم. یه بشقاب خرمای الجزایری و یه لیوان چای سرد و غلیظ هست کنار کاناپه. از نگاهش دستم می‌آد که حواسم باشه تا لیوان رو لگد نکنم یا پام نره تو بشقاب. مطمئنم اگه یادم بره کفشامو بپوشم، نمی‌گه.

ـ جدا سری از تو بود مگه نه؟ حتا آوردیش پاریس که ازش جدا بشی و از شماتت دوستان دور باشی.

ـ صغرام همینو می‌خواس. می‌خواس جدا که می‌شیم فرسنگ‌ها از چشم باباش دور باشه.

ـ کاش بچه‌دار می‌شدین همون اول کار.

ـ سال‌ها بود که جدا بودیم. پاریس و لندن بهانه‌س. همیشه تو تهران دوخوابه اجاره می‌کردیم که نصفش مال اون باشه نصفش مال من. آپارتمان قلهک رو که دیده بودی.

ـ قبل از خیانت که این‌طوری نبود. بود؟

ته سیگار راگذاشت وسط انگشت شست و اشاره و پراند به خیابان نیمه‌تاریک. به در خانهٔ صغرا زل زده بود.

ـ خیانت نبود. ترفند رذیلانه‌ای بود تا تکلیفم باش روشن بشه.

ـ نشد؟

ـ نه. زنک رو که تو آپارتمان دید یک کلمه هم نگفت، رفت تو نصفهٔ خودش.

قهوه‌اش تمام شده بود. فنجان را برداشت و برد در پناه کتش و از بغلی ریخت.

گفتم: «حالا این‌جا، تو پاریس، خوش می‌گذره؟»

ـ از انزواش خوشم می‌آد.

ـ انزوا؟ تو خیر سرت آمدی مطالعه کنی، بری سینما، تئاتر، کنسرت.

ـ حرفی رو زدم که همه می‌زدن. ما ایرونی جماعت انگار همیشه بدهکار اینن و اونیم. حتا به خودمون، به تاریخ، به احزاب سیاسی، به همسایه‌ها، فامیل، بابانته. همین صغرا صدجور از من طلب داشت. فقط یه سال پای سنتور من عاشقانه نشست و سر جنبوند و منتظر شد تا من بشم درویش‌خان. نشدم افتضاح شد. از سال دوم هم باید مرد می‌بودم هم ظرف می‌شستم، کنسرت می‌دادم، مقاله می‌نوشتم، پول درمی‌آوردم، شاگرد می‌گرفتم، محبوب قلب همه می‌بودم، سخرخیز باشم، سیگار نکشم، تریاک نکشم، عرق نخورم، خونهٔ این و اون تا دیروقت نمونم، چپ نزنم، سوادم از داریوش شایگان بیشتر باشه، تو مهمونی سفارت فلان معرکه باشم، ضدفمنیست نباشم. بانشاط، خوش‌روحیه، با پرنسیب، ماه، مامان و بدونم دم به ساعت تو سه‌راه اسلامبول دلار چنده، می‌شه؟

ـ نه.

ـ فدات.

سگرمه‌هایش درهم شد و اشک تو چشم‌هایش چرخید و برق زد. چند قطره از آسمان چکید بر میز قهوه‌ای رنگ. مفتون به در زل زده بود. من حواسم به قطره‌های باران بود که در فنجان قهوه و بر رسوبات ته آن می‌چکید و فال نامعلوم مرا برهم می‌زد و پنهان می‌کرد. مفتون ته اما من از بادی که می‌آمد لرز کرده بودم. جاذبه‌های توریستی پاریس در تاریکی و باد و باران گم شده بود. نگران نبودم البته چون دیده بودم که مغازه‌های زیادی کارت‌پستال‌های قد و نیم‌قد می‌فروشند. بنابراین این‌جا هرکجای دنیا می‌توانست باشد، مهم این بود که صغرا بیاید دم در و سرک بکشد و ما را در نور ناچیزی که حالا از پشت شیشه‌های بخارگرفتهٔ کافه بر گرد میزها افتاده بود ببیند و پناه بدهد.

مفتون گفت: «باور کن می‌دونه ما در سرما نشسته‌ایم این‌جا و نمی‌آد».

ـ گفتی که می‌آد.

ـ آره می‌آد ولی وقتی می‌آد که چشم من به در خشکیده باشه.

باران را بر گرد چراغی در انتهای کوچه می‌دیدم. تندتر می‌بارید. بر ما هم می‌بارید. مشتریان کافه یک به یک یا دوتادوتا بیرون زدند. مفتون به ساعتش نگاه کرد. صدای برچیدن میز و صندلی را شنیدم. سر برگرداندم. کافه‌چی، صندلی‌ها را وارونه بر میزها می‌گذاشت. باران بر جمله‌های رنگی شیشه‌های بخارگرفتهٔ کافه می‌بارید.

گفتم: «یارو نیاد ما رو بلند کنه».

ـ نه نمی‌آد. می‌دونه، نمی‌آد.

بغلی را انداخت وسط خیابان. بغلی غلتید بر آسفالت و رفت زیر اتومبیلی که پارک شده بود.

گفت: «یه مقالهٔ بلند و بالا نوشته‌ام دربارهٔ موسیقی شرق. تو کامپیوترمه فعلاً ولی یه ویراستار فرانسوی بخشی از اونو خونده. قول داده ترجمه‌ش کنه. شاید چاپ بشه و ما جهانی بشیم. مقدمه‌اش دربارهٔ افسانه‌های شرقِ، مخصوصاً نوشتم که حضرات عشق شرقی رو دریابن. توریستیه یه کم اما لازم بود بنویسم. می‌شه یعنی ما جهانی بشیم؟»

ـ این‌طوری که می‌گی نه؟

ـ چرا؟

ـ آخه اینا دس ما رو خوندن دیگه. تره هم بار ما نمی‌کنن.

ـ پس چه‌طوری جهانی بشیم؟

ـ یه چیزایی بنویسیم که توش نوستالژی نباشه، حسرت کودکی نباشه، سیاسی نباشه، قربون خودمون نرفته باشیم، واسهٔ تهران غش نکرده باشیم، ادای خود این حضرات رو در نیاورده باشیم. شاید شانس زد و شد خدا رو چه دیدی.

ـ اگه اینایی که گفتی نباشه پس چی باید توش باشه تا یه روز جهانی بشیم؟

ـ صغرا.

بلند و عصبی خندید. سرش را گذاشت بر میز و خندید.

گفت: «پشت این در لکنتهٔ چرک‌مرده و بسته در پاریس؟»

گفتم: «نه، دم در، بیرون این درِ سبزرنگ قدیمی و توریستی یا پشت هر در دیگه‌ای با هر رنگ دیگه‌ای در هر کجای دنیا».

مفتون سرش را به سمت در چرخاند. صغرا دم در بود. لای در بود. به ما نگاه می‌کرد. بعد برگشت به راهرو تاریک ساختمان. مفتون راست نشست.

گفت: «صغرا بود؟»

گفتم: «آره».

عجیب بود. انگار برق حلقه‌ای را بر بینی صغرا دیده بودم و هنوز صدای خلخال‌های دور مچ پایش را می‌شنیدم که دور می‌شد.

صغرا درِ سبزرنگ توریستی قشنگی در پاریس را باز گذاشته بود و نبود. رفته بود یا در تاریکی ایستاده بود؟

دوره‌های جلدشده

۶ـ۱ و ۱۲ـ۷

تکاپو

با جلد گالینگور و طلاکوب

درخواست‌کنندگان دوره‌های جلدشدهٔ تکاپو می‌توانند برای دورهٔ نخست مبلغ ۲۰۰۰۰ ریال (بیست‌هزار ریال) و برای دورهٔ دوم مبلغ ۲۵۰۰۰ ریال (بیست و پنج‌هزار ریال) به حساب جاری ۱۲۵۳ بانک صادرات، شعبهٔ مقابل دانشگاه، به نام شرکت آرست واریز کنند و فیش آن را همراه نشانی کامل خود به صندوق پستی ۴۹۹۵ـ۱۹۳۹۵ بفرستند تا در اسرع وقت فرستاده شود.

دیوید لاج

تحلیل و تفسیر متن واقع‌گرا

ترجمهٔ احمد ابومحبوب

بحث زیر دربارهٔ داستان کوتاه ارنست همینگوی به نام «گربه زیر باران» (۱۹۸۵) شیوه‌ای از نقد ساختارگرا را ارائه می‌دهد که به ضرورت مفاد و مقیاس، بسیار معتدل‌تر است. دو ملاحظه، جدا از اختصار مناسب، مرا به انتخاب این داستان برانگیخت: (۱) یک جلسهٔ بحث طولانی دربارهٔ آن در گروه آموزشی خود من در بیرمنگهام نشان داد که مسایل عمدهٔ تفسیر را ارائه می‌دهد، گرچه بدون این‌که کاملاً مانند قشر سنگینی از رسوبات مطالعات قبلی و بدخواندن‌ها با عنوان «جرخش پیچ» باشد. (۲) این داستان هم واقع‌گراست و هم مدرن، زیرا امتیازی ویژه و تاریخ‌گرایی در خلال آن وجود دارد و در میان شیوهٔ «سمعی ـ بصری» و «خواندنی» قرار دارد که من به شخصه آن را یکی از ویژگی‌های کمتر مفید کار بارت و شاگردانش می‌یابم. تصور و اندیشهٔ مدلول «راست‌نمایی» که به داستان همینگوی مربوط است و وابستگی مفروض میان متن و واقعیت، اساساً در توالی و استمرار رابطهٔ آن با واقع‌گرایی طبقهٔ متوسط قدیم است که هنوز در تجربهٔ خوانندگان، در خاتمهٔ تفسیر، به صورت مبهم، چند ظرفیتی و پایدار و مقاوم ظهور می‌کند.

این همان چیزی است که کارول بیکر در اثر منتقدانهٔ مقبول خود دربارهٔ همینگوی در «گربهٔ زیر باران» گفته است (وی آن را در زمینهٔ گروهی از داستان‌ها دربارهٔ رابطهٔ مردان ـ زنان مطرح می‌کند و مورد بحث قرار می‌دهد):

(«گربه زیر باران» داستان دیگری است که تا اندازه‌ای محسوس، دیدگاه زن را ارائه می‌دهد و گوشه‌ای از دنیای زنانه را معرفی می‌کند که در آن، جنس مرد تنها به‌طور مماس وارد شده است. این داستان در «راپالو» در ماه مه ۱۹۲۳ نوشته شده است. از پنجرهٔ اتاق یک هتل، جایی که مرد در حال مطالعه است، یک زن جوان با بی‌قراری، یک گربه را بیرون در باران مشاهده می‌کند. وقتی که می‌رود آن را بگیرد، جانور (که به نوعی در ذهنش جانشین زندگی خانوادگی راحت در طبقهٔ متوسط می‌شود) ناپدید شده است. این حقیقت تقریباً بسیار غم‌انگیز است زیرا گربه در ذهن او بسیاری چیزهای دیگر را تداعی می‌کند که آرزویشان را دارد: موی بلند، که می‌تواند آن را در پشت گردنش گره بزند؛ یک میز ناهارخوری با روشنایی شمع که زه‌های نقره‌ای دارد؛ فصل بهار و هوای خوب؛ و البته چند دست لباس نو. اما وقتی که او این آرزوها را به زبان می‌آورد، همسرش با ملایمت او را اندرز می‌دهد که ساکت باشد و چیزی برای خواندن بیابد. زن جوان می‌گوید: **من به هرحال یک گربه می‌خواهم، من یک گربه می‌خواهم، من یک گربه می‌خواهم، همین حالا. اگر نمی‌توانم موی بلند یا هر دل‌خوشی دیگری داشته باشم، پس لااقل می‌توانم یک گربه داشته باشم.**[۵] دختر بیچاره در میان واقعیت و امکان محصور شده است. واقعیت تشکیل شده است از باران، ملالت، همسری پرمشغله و آرزوهای نامعقول. امکان تشکیل شده است از نقره، بهار، سرگرمی، یک آرایش جدید مو. و لباس‌های تازه. گربه بین واقعیت و امکان قرار می‌گیرد و در نهایت به وسیلهٔ هتلدار پیر مهربان برای او اسیر می‌شود که تمکین و همدردی‌اش بیش از همدردی و تمکین همسر جوان او است.)

در این گزارش از داستان، برخی چیزها برای محاجه کردن وجود دارد. شاید مهم‌ترین آن، فرض بیکر در پایان است که می‌گوید گربه که به وسیلهٔ هتلدار گرفته و اسیر می‌شود همان است که زن از پنجره‌اش دید. این فرض بر همدردی بیکر با زن به عنوان یک شخصیت استوار است که به وسیلهٔ توجهش به او با عنوان «دختر بیچاره» و توصیفش از ناپدیدشدن گربه با عنوان «تقریباً بسیار غم‌انگیز» فهمیده می‌شود. توصیف زن جوان با یک گربه در پایان روایت، در اصطلاحات ارسطویی، همان «برگشت»[۱] اصلی است. اگر آن به راستی همان گربه‌ای باشد که زن برای گرفتن و پیداکردنش رفته بود، آنگاه «برگشت» عبارت است از یک خوشحالی برای او، و احساس و دریافت او را تصدیق می‌کند که هتلدار وی را به عنوان یک زن، بیش از همسرش درک کرد. در اصطلاحات گریماس، این زن «شناسا»ی داستان و گربه «موضوع شناسایی» است. هتلدار و دختر جوان نقش کمک‌کننده را می‌نمایانند و جورج نقش مخالف را دارد. داستان انفصالی (حرکت و برگشت) است و به انتقال گربه به زن ارتباط دارد.

توصیف گربهٔ لاکی به صورت «بزرگ»، به هرحال بر این اشاره دارد که مثل همانی نیست که زن جوان به وسیلهٔ

اصطلاح تصغیر «پیشی» به آن اشاره کرد و با دست کشیدن روی دامن لباسش با آن روبه‌رو شد. ممکن بود ما نتیجه بگیریم که مدیر برای کوشش در راضی نگه‌داشتن یک مشتری، نخستین گربه‌ای را که می‌تواند تسلیم کند و روی دست‌ها بخواباند، اسیر و زندانی می‌کند که این حقیقت با نیازهای زن کاملاً نامتناسب است. این، «برگشت» را به صورت واحدی از طنز به هزینهٔ زن درمی‌آورد که مغاک فرهنگی اجتماعی را که باعث جدایی او از مدیر است تأیید و نیرومند می‌کند و واکنش شبه‌عاشقانهٔ زن را نسبت به دقت و مراقبت حرفه‌ای مدیر، به صورت یک وهم و پندار بیهوده مشخص می‌سازد.

من دوباره به پرسش دربارهٔ ابهام پایان داستان باز خواهم گشت. در این‌جا یک نکتهٔ دیگر دربارهٔ تفسیر بیکر دربارهٔ داستان بگویم: او می‌گوید که گربه «به نوعی در ذهنش [ذهن زن] جانشین زندگی خانوادگی راحت در طبقهٔ متوسط می‌شود»، و می‌گوید «در ذهن او بسیاری چیزهای دیگر را تداعی می‌کند که آرزوبشان را دارد.» به عبارت دیگر، او گربه را به عنوان نمادی مجازی تفسیر می‌کند که در آن مدلول مجازی اول به‌طور مجازی مدلول دوم را ارائه می‌دهد. به علاوه، او سراسر داستان را به عنوان بیانگر ضدیت میان دو گروه از مجازها می‌فهمد. «واقعیت تشکیل‌شده است از باران، ملالت، همسری پرمشغله، و آرزوهای نامعقول. امکان تشکیل شده است از نقره، بهار، سرگرمی، یک آرایش جدید مو و لباس‌های تازه.»

جان. و. هاگوپیان، مطالعهٔ متفاوتی از این داستان ارائه می‌دهد. او برای نخستین پاراگراف داستان می‌گوید «بحرانی در زناشویی... فقدان باروری را نشان می‌دهد که به‌طور سمبولیک به وسیلهٔ بنای یادبود جنگ (مرگ) از پیش خبر داده شده است.» این‌ها باز همان نمادهای مذکور هستند. معلول به‌طور ضمنی بر علت و انگیزه دلالت می‌کند؛ اما مطالعهٔ هاگوپیان از داستان، مربوط است به شناسایی گربه به عنوان یک نماد جلوگیری از آبستنی ـ که نوعی دیگر از نماد است که در آن یک مدلول مجازی به‌طور استعاری مدلول دوم را ارائه می‌دهد؛ به عبارت دیگر به وسیلهٔ شخصیت نشابه. وی می‌گوید:

همان‌طور که زن به میدان خالی نمناک نظر می‌انداخت، مردی را با یک شنل لاستیکی دید که در باران به سوی رستوران قدم می‌زند... شنل لاستیکی یک محافظ از باران است، و باران ضرورت اساسی در باروری است، و باروری دقیقاً همان چیزی است که زناشویی این زن آمریکایی فاقد آن است. تفسیر دقیق‌تری نیز می‌توان کرد اما شاید در این‌جا ضروری نباشد.

در نتیجه آن‌چه هاگوپیان احتمالاً اشاره می‌کند این است که «لاستیکی» یک واژهٔ عامیانه و محاوره‌ای آمریکایی است که برای کاپوت جلوگیری از آبستنی به کار می‌رود، و آن زن به واسطهٔ تداعی معانی ناخودآگاه متوجه آن مرد در شنل لاستیکی می‌شود ــ نمونه‌ای از «سمبولیسم» کلاسیک فرویدی. این تعبیری زیرکانه و مبتکرانه و کاملاً متقاعدکننده‌تر است زیرا به‌نظر می‌رسد که دلیل خیلی واضحی برای مطرح‌کردن آن مرد در شنل لاستیکی، در داستان وجود نداشته باشد ــ او در روایت، یک الگوی کنش (و کنش‌گر) نیست بلکه بخشی از یک زمینهٔ توصیفی است (چاتمن، ۱۴۰: ۱۹۷۸)، و پیدایش او در داستان چیزی دربارهٔ هوا یا میدان به ما نمی‌گوید که پیشتر ندانسته باشیم. مسلماً شنل به وسیلهٔ نقابل، بر فقدان حفاظت از باران دلالت می‌کند، بنابراین توجه و ملاحظهٔ مدیر را در فرستادن دختر جوان با چتر تأیید و تقویت می‌کند. اما اگر ما مطالعهٔ هاگوپیان را بپذیریم، آن‌گاه خود چتر، با به جا بودن و بی‌تلاش بودن نفربیاً مضحکی پشت سر او باز می‌شود، و نمادی می‌شود از چگونگی روش زندگی زن که میان او وابستگی حیاتی و بارور او با واقعیت آورده می‌شود. تقاضاهای بعدی او برای حامه‌های نو، یک آرایش جدید مو، میز ناهارخوری شمع‌دار به عقیدهٔ هاگوپیان حلوه‌های تمابلی هستند که هرگز به خودآگاهی کامل نمی‌رسد، یعنی «مادری، یک خانه با یک خانواده، و پایان‌دادن به زناشویی دشوار با جورج»، و نیز می‌گوید که گربه در این صحنه از داستان «نمادی آشکار از یک بچه» است.

هاگوپیان برخلاف بیکر، برگشت نهایی را در داستان به عنوان طنز و کنایه می‌نگرد: «آرزوی سمبولیک زن به‌طور مضحک و عجیبی در عبارات واقع‌گرایانهٔ محنت‌زایی برآورده شده است. این جورج است که باید آرزوی آن زن را برآورده سازد نه مدیر، اما مدیر دختر جوان را با یک گربهٔ لاکی فرستاده است، جانوری تنومند که در برابر بدن او پیچ‌وتاب می‌خورد. روشن نیست که آیا این عیناً همان گربه است که زن از پنجره دیده است ـ شاید نه! در هر حال کاری بیشتر انجام نخواهد داد. زن می‌خواهد آن را جانشین یک بچه کند، اما گربهٔ لاکی بزرگ آشکارا نمی‌تواند برای این منظور به درد بخورد.»

دلیل این‌که چرا این داستان مستعد اثبات کردن این دو تفسیر بسیار متفاوت است، می‌تواند بدین‌ترتیب بیان شود: اگرچه روایتی خوش‌ساخت است، با یک آغاز و میانه و پایان معین، کنش نخستین در مقدمه، معنا را نمی‌رساند. این می‌تواند به وسیلهٔ آزمایش روی داستان شرح داده شود. چنان‌که در فرضیهٔ جاناتان کالر آمده، که خوانندگان شایسته به این گرایش دارند که با آن‌چه هست موافقت کنند و آزمایش روایت در پیرنگ، ضروری یا اساسی نیست. قبل از سخنرانی در دانشگاه بیرمنگهام[۲] از شرکت‌کنندگان خواسته شده بود که داستان را در کمتر از سی واژهٔ متوالی به نثر خلاصه کنند.[۳] همهٔ شرکت‌کنندگان، زن، گربه، باران، و مدیر هتل را ذکر کردند؛ بیش از همه به ملیت زن و درماندگی او برای یافتن گربه زیر میز اشاره

کرده بودند؛ حدود نیمی همسر را ذکر کردند، محل را در ایتالیا تعیین کردند و تفاوتی بین دو گربه قایل شدند. هیچ‌کس به دختر جوان، یا منازعه میان همسر و زن اشاره نکرد. این غفلت‌ها به ویژه جالب توجه هستند. عدم نمودِ دختر جوان به سادگی روشن است: نقش او در سطح روایت، از نقش مدیر غیرقابل تشخیص است ـ هردو «کمک‌کننده» هستند و اگر دختر جوان از داستان حذف و نقش‌های او به وسیلهٔ خود مدیر ایفا می‌شد، روایت تغییر قابل توجه و شایانی نمی‌کرد. او در تقارن و هم‌ساری داستان هم از نظر عددی و هم از نظر جنسی شرکت دارد: داستان به وسیلهٔ جفت‌کردن همسر و زن شروع می‌شود، آنگاه زن و مدیر را جفت می‌کند، سپس زن و دختر جوان را، آنگاه (در اوهام زن) دختر جوان و مدیر را، سپس دوباره زن و مدیر را، بعد دوباره زن و همسر را، و به وسیلهٔ جفت‌کردن همسر و زن جوان پایان می‌یابد.

اما به‌نظر می‌رسد که این مجموعهٔ تفصیلی خالصی از تعادل‌ها است بدون این‌که در کُدها و رمزهای تفسیری یا تأویلی هیچ اهمیت و مفهومی داشته باشد (مثلاً به دست دهد که چند توطئه و طرح وجود دارد که همسر را با دختر جوان و مدیر پیوند می‌دهد، مثل مشخصات طراح متن خلاصه شده.) نقش اصلی دختر جوان در داستان، عبارت است از نیرودادن به وضعیت زن به عنوان یک مشتری و شرح و تفصیل، و بنابراین به عنوان یک هشدار یا تصحیح‌کنندهٔ نمایش داده می‌شود که در برابر تمایل زن به انتساب دلبستگی شخصی عمیق خودش به مدیر قرار دارد.

بیکر و هاگوپیان هر دو توافق دارند که داستان اساساً دربارهٔ شکاف بین همسر و زن است؛ هرچند دربارهٔ انگیزهٔ دقیق آن توافق نداشته باشند.

هیچ‌یک از آن خلاصه‌ها هیچ اشاره‌ای به منازعه بین زن و شوهر نداشتند و این گواه قاطعی است بر این‌که معنای داستان در ذات کنش اصلی‌اش نیست. فردی در تلاش برای نگه‌داشتن آن‌چه که در یک خلاصهٔ بسیار فشرده برای آن کنش، ضروری است ـ جستجو برای گربه، درماندگی از جستجو، برگشت ـ آن‌چه را که در خواندن داستان مهم‌تر به‌نظر می‌رسید، رها کرده بود: نسبت بین همسر و زن. پذیرش واژگان و اصطلاحات بارت در «تحلیل ساختاری روایت‌ها» (۱۹۷۷)، که چهار هسته در داستان وجود دارد، احتمالاتی را آشکار می‌کند که ممکن بود از طرق مختلف، محدود و منتفی باشند: آیا زن یا همسر برای آوردن گربه خواهند رفت؟ آیا زن گربه را به دست خواهد آورد؟ آیا او یارانی را بیرون خواهد آورد؟ چه کسی نزدیک در است؟[۳] بقیهٔ داستان مرکب است از فروگشاها که یا راهنما و شاخص‌وار هستند و یا اطلاعاتی، و از آن‌جا که بیشتر اطلاعات بیش از یک بار داده شده است، این‌ها نیز شاخص‌وار و راهنمای حالت و جو داستان هستند (مثلاً بیش از یک بار گفته‌ایم که باران می‌بارد). ممکن است درواقع، کسی داستان را به‌طورکلی به عنوان راهنما و شاخص‌وار توضیح بدهد: ما معنایش را بیش از این‌که از اجزای تأویلی و غایت‌شناسانهٔ کنش آن استنتاج کنیم، به‌طور شاخص‌وار از اجزای غیرروایی‌اش درک می‌کنیم. طریقهٔ دیگر ارائهٔ آن عبارت است از استفاده از تمایز سیمور چاتمن بین پیرنگ مفروض و پیرنگ هویدا.

«در روایت متداول و سنتی تحلیل، مفهومی از مسألهٔ گشاینده وجود دارد... نوعی از غایت‌شناسی عاطفی یا استدلالی... «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» پرسش اساسی است. هرچند در پیرنگ نوین آشکارسازی، تأکید و تکیه در جای دیگر وجود دارد، کاربردِ کشف، پاسخ‌دادن به پرسش یا حتا مطرح کردن آن نیست... این آن رویدادهای مفروض نیست (شاد یا غم‌انگیز) بلکه بیشتر حالتی از عشق‌بازی است که آشکار شده است.» (۴۸: ۱۹۸۷).

چاتمن «تفاخر و تبعیض» را پیشنهاد می‌کند و خانم دالوری نمونه‌های هر نوع از پیرنگ را، «گربه زیر باران» به‌نظر می‌رسد که از ویژگی‌های هر دو سهم می‌برد: ممکن است کسی بگوید که آن یک پیرنگ فاش‌سازی (نسبت بین همسر و زن) است که به عنوان یک پیرنگ تحلیل (جستجو برای گربه) مشخص شده است. بنابراین، ابهام پایان داستان قاطع است. مؤلف با نپذیرفتن و رد کردنِ تصمیم دربارهٔ پیامد این پرسش که آیا زن گربه‌ای را که می‌خواهد به دست می‌آورد، تلویحاً اشاره می‌کند که این نکتهٔ داستان نیست. دلایلی برای ابهام پایان داستان وجود دارد. یکی این‌که داستان آشکارا در جایی پایان می‌یابد که کفایت می‌کند؛ زیرا اگر یک یا دو خط دیگر، یا یکی دو لحظهٔ دیگر ادامه می‌یافت از واکنش زن آشکار می‌شد که آیا گربه همان بود که او از پنجره دیده بود، آیا او از این‌که گربه را برایش آورده‌اند خشنود است یا مشوش، و غیره. آن‌چه من در این‌جا انجام می‌دهم و مقایسه و هم‌سنجی داستان (Fabula) با موضوع (Sjuzhet) است. موضوع به‌طور آزاردهنده‌ای عیناً در جایی که ما با تمایل غلط‌گیرانهٔ خود، برای اطمینان، بدان تمایل خواهیم داشت، از خلاصه و فشردهٔ آن نکته در داستان ممانعت می‌کند. از جهات دیگر، چیزی به‌ویژه برجسته دربارهٔ عملِ زمانِ داستان وجود ندارد، هرچند ممکن بود ما در نخستین بند از تغییر حالت آرام خلاصهٔ یک شرح و وضعیت عشق‌بازی که در سرتاسر یک دوره از روزها با هفته‌ها انجام می‌شود، به شرح و وضعیت عشق‌بازی در یک بعدازظهر خاص تعجب کنیم، و نیز از فشردگی ماهرانهٔ زمان استمراری در آخرین صحنه میان همسر و زن، که به وسیلهٔ دگرگونی‌های نور در بیرون پنجره جدا و مشخص شده است. ترتیب حوادث به صراحت دارای ارتباط زمانی است (مشخصه‌ای که چاتمن از پیرنگ مفروض می‌فهمد (۴۸: ۱۹۷۸)). بر اساس ملاحظاتی که ژرار ژنه آن‌ها را بسامد می‌خواند (تعداد زمان‌های یک حادثه که روایت شده است)،

داستان به تکرار بیش از اختصار متمایل است، n زمان آن‌چه را بیان می‌کند که در n زمان اتفاق افتاده یا n زمان چیزی را بیان می‌کند که بیش از یک بار در n زمان اتفاق افتاد. این مهم است زیرا تعریف شخصیت‌ها را بر اساس فهرستی بسیار محدود از حرکات تقویت می‌کند. بنابراین اغلب زن به صورت کسی توصیف شده است که به بیرون از پنجره می‌نگرد، همسر به صورتی که مطالعه می‌کند، مدیر نیز به صورتی که تعظیم می‌کند (و هوا به صورتی که باران می‌بارد.)

داستان، چهار شخصیت را در جستجو برای گربه وارد می‌کند، و در نظریه می‌توانست از چهار دیدگاه نقل شود که هریک در تأثیرگذاری و اهمیت، کاملاً مجزا و متفاوت هستند. داستانی که ما داریم بیشتر از دیدگاه زوج آمریکایی نوشته شده است تا پرسنل هتل ایتالیایی؛ و نیز بیشتر از دیدگاه زن تا دیدگاه همسرش. ما باید در این‌جا میان آن‌چه ژنه «آوا» و «دید» می‌خواند تمایز قایل شویم. داستان سراسر به وسیلهٔ آوایی متعلق به مؤلف نقل شده که به شخصیت‌های سوم شخص مفرد بازمی‌گردد و زمان گذشته را به کار می‌برد. این طریقهٔ مرسوم داستان‌گویی مؤلف و طبق قرارداد است، راوی، معتبر و موثق و در دنیای خیالیِ سخن‌گویی و واقف به همه‌چیز است. آوای متعلق به مؤلف در این داستان، هرچند امتیاز همه چیزدانیِ مؤلف را به دو طریق نفی می‌کند: نخست به واسطهٔ پرهیز از هر توضیح، قضاوت یا بیان انگیزه که به رفتار شخصیت‌ها مربوط است، و ثانیاً به وسیلهٔ محدودکردن خودش فقط در دید دو تن از شخصیت‌ها، و در بخشی از داستان، تنها در دید یک نفر. مقصودم این است که راوی آن‌چه را که به وسیلهٔ همسر یا زن یا هر دو دیده نشده است بیان نمی‌کند. با این‌حال کاملاً صحیح نیست که بگوییم راوی زاویهٔ دید مستقل ندارد؛ او دارد. چنان‌که در یک فیلم، گاهی ما زن را از زاویهٔ همسر می‌بینیم و گاهی همسر را از زاویهٔ زن؛ بسیاری اوقات هر دوی آنان را از چند زاویهٔ مستقل و غیرشخصی می‌بینیم.

نخستین بند، دید مشترک زوج آمریکایی را در خود دارد، نمایزی بین آنان ایجاد نمی‌کند. با نخستین جملهٔ بند دوم، «زن آمریکایی برابر پنجره ایستاده بود و به بیرون نگاه می‌کرد.»، روایت دید او را در خود دارد اما بدون شناسایی کامل آن. توجه کنید به تفاوت مستقیم و صریح بین «همسرش» در هنگامی‌که از تختخواب پیشنهاد می‌شود که این کار را خواهد کرد و «همسرش» در هنگامی که دوباره به مطالعه پرداخت، با «زن» در هنگامی که «به طبقهٔ پایین رفت»، که در این‌جا ماهرانه استقلال آوای متعلق به مؤلف را بازگو می‌کند و در آن دوتای قبلی، به‌طور محدود توصیف را با دید زن می‌شناساند. به هرحال از این نقطه به بعد، تا زمانی که زن به اتاق برمی‌گردد، توصیف به‌طور مرتبط با دیدِ زن مشخص می‌شود، و او را خارج از اتاق و طبقهٔ پایین در راهرو دنبال می‌کند، و آن‌چه را که زن می‌اندیشد به همان حوبی دیدن، گزارش می‌دهد. تسلسل تکراری «او را دوست داشت» در جمله‌ها بیشتر به صورت یک رونویسی بر ما ظاهر می‌شود تا توصیف و شرح اندیشه‌های او؛ زیرا آن‌ها بدون هیچ خامی سبک‌شناختی با غیرمنطقی می‌توانند در تک‌گویی (اول شخص/ زمان حال) پس و پیش شوند. جمله‌ها در گفتار مستقیم آزاد، **گربه خواست به طرف راست بگردد. شاید بتواند در امتداد زیر پیش‌آمدگی لبهٔ بام برود. و البته هتلدار او را فرستاده بود**، بالاترین حد شناسایی توصیف با دیدگاه زن است. وقتی که زن به اتاق برمی‌گردد دوباره توصیف از او جدا می‌شود. از این‌جا به بعد گفتار مستقیم بسیاری وجود دارد که اندیشه‌های زن را گزارش نمی‌کند، و گه‌گاه به‌نظر می‌رسد که تنها دید همسر را در بر دارد؛ مثلاً **جورج نگاه کرد و پشت گردنش را دید، کوتاه و به هم‌آمده مثل یک پسر بچه.** و بسیار مبهم.

کسی به در ضربه زد.

جورج از کتابش نگاهی به بالا انداخت و گفت:

- «Avanti»

دختر خدمتکار در آستانه ایستاد. یک گربهٔ سیاه و سفید بزرگ در دست داشت.. ما اکنون کاملاً می‌توانیم بفهمیم که چرا پایان داستان این‌چنین مبهم است: علت این است که توصیف در اصل دید همسر را در این نقطهٔ قاطع دربر دارد. از آن‌جا که او برای نگاه‌کردن به بیرون از پنجره و دیدن گربه‌ای که از باران پناه می‌گیرد از بستر برنخاسته، به هیچ‌وجه نمی‌فهمد که آیا این گربه‌ای که به وسیلهٔ دختر جوان آورده شده، همان است یا نه - اگر چنان‌چه گفتار غیرصریح و نامعین «یک گربهٔ سیاه و سفید بزرگ» دیدِ زن را در این نقطه در بر داشته باشد، و در متن هم آمده بود:

زن گفت: «Avanti» او از پنجره برگشت. دختر خدمتکار در درگاه ایستاد، او یک گربهٔ سیاه و سفید بزرگ در دست داشت...

آن‌گاه بایست روشن می‌بود که این گربه‌ای نیست که زن می‌خواست از باران نجاتش دهد. زیرا در آن مورد گفتار صریح و معین و معرفه به کار برده می‌شد). قابل توجه است که در عنوان داستان، حرف تعریف (The) قبل از «گربه» وجود ندارد و بنابراین به هر تفسیر و تعبیر پایانی راه نمی‌دهد.

بنابراین، گمان کارلوس بیکر که گربهٔ سیاه و سفید و گربه زیر باران را یکی می‌داند توجیه‌نکردنی است. مطالعهٔ هاگوپیان از پایان به عنوان طنز و کنایه، قابل ترجیح است. اما گمان او که تمایل زن به گربه را ناشی از بی‌فرزندبودن می‌داند نیز توجیه‌ناکردنی است. در این‌جا نظریهٔ ساختارگرای زمان به عنوان سیستمی از تفاوت‌ها و نظامی از معنا به عنوان محصول تقابل‌های ساختاری به‌نظر می‌رسد که درواقع به معین‌کردن نکته‌ای از تفسیر کمک می‌کند.[۴] تفسیر هاگوپیان از مرد در شنل لاستیکی به عنوان

نمادی برای جلوگیری از آبستنی تا اندازه‌ای با تداعی باروری به وسیلهٔ باران وابسته است. اکنون وقتی که باران در تقابل با خشکسالی تعیین گردد «می‌تواند» حاکی از باروری باشد. به هرحال در این داستان (و به‌طور ضمنی در کل آثار همینگوی) با «هوای خوب» مخالفت شده و حاکی است از فقدان لذت و خوشی، و شروع ناراحتی و ملالت. تعبیرهای هاگوپیان برای ناپدیدشدن بازیگران این است که «باران به‌طور طنزآلود و تعریضی مانع از آفرینندگی می‌شود.» (۲۳۰: ۱۹۷۵)، و این تلاشی زیاد و بیهوده است برای تطبیق‌دادن مطالعه و نظرش با متن: در این‌جا طنز و تعریض وجود ندارد مگر این‌که ما معادلهٔ او را بپذیریم: باران = باروری.

گربه به عنوان جانشینی برای بچه، در اصل تفسیری محتمل است که از یک کلیشهٔ فرهنگی معین مفهوم می‌شود؛ اما هاگوپیان باز می‌کوشد در تأیید آن از مدرک و شاهد مربوط به متن کمک بگیرد، که اگر هم بپذیریم منفی است. او در توصیف احساس زن هنگامی که برای بار دوم از جلو هتلدار عبور می‌کند، چنین تفسیری دارد: «ضمیر خیلی کوچک و تنگ... واقعاً مهم... منتهای اهمیت» که همه بیان می‌دارند که می‌توانند به‌طور اختصاصی برای توصیف زنی باردار به کار برده شده باشد (۲۳۱: ۱۹۷۵). اما به یقین توصیف زنی که تنها «می‌خواهد» باردار باشد. درواقع اگر ما مطالعه‌ای فمینیستی و زن‌شناسانه از داستان داشته باشیم، بسیار باورکردنی‌تر است که اشتیاق و تمایل بوالهوسانهٔ زن را به گربه و چیزهای دیگری مثل لباس‌های نو و موی بلند، نتیجهٔ باردار «بودن» او بپنداریم. در حقیقت چند گواه فرامتنی برای این فرضیه وجود دارد. کارلوس بیکر در زندگی‌نامهٔ همینگوی کاملاً آشکارا بیان می‌دارد که «گربه زیر باران» دربارهٔ همینگوی، زنش هادلی و مدیر و خدمتکار در هتل اسپلندید در راپالو است، که داستان در ۱۹۲۳ در آن‌جا نوشته شده بود. او هم‌چنین بدون هیچ ارتباطی بین دو بخش، بیان می‌دارد که همینگوی آب و هوای سرد سوییس را ترک کرده و به راپالو رفته بود، زیرا هادلی خبر داده بود که باردار است (۱۶۱، ۱۵۹: ۱۹۷۲).

تقریباً در همان دوران، همینگوی نگرش خاصی را استنتاج کرده بود؛ «نظریهٔ جدیدی که تو می‌توانستی هر چیزی را که می‌دانی حذف کنی، و قسمت حذف‌شده، داستان را نیرومند خواهد کرد و مردم احساس می‌کنند چیز بیشتری از آن‌ها می‌فهمند.» (۱۶۵: ۱۹۷۲). من فکر می‌کنم این توصیف و تشریح بسیار روشنگری است که به وسیلهٔ همینگوی دربارهٔ پشتکار و ابتکار و استفاده‌اش از اسلوب کنایی واقع‌گرایی کهن برای مقاصد ادبیات مدرنیست بیان شده است. کنایه، شیوه‌ای از حذف غیرمنطقی است. اصطلاحی که خود همینگوی به کار می‌برد «از قلم انداختن»[5] است. او به وسیلهٔ «از قلم انداختن» ـ نوعی انگیزش در داستان‌های واقع‌گرایانهٔ کلاسیک و کهن ـ در داستان‌های سادهٔ فریبنده‌اش تعدد معانی نمادگرا را پدید آورد که برای خوانندگانش این احساس را پدید می‌آورد که چیز بیشتری از آن‌ها می‌فهمند. بنابراین اشتباه است که برای معنای «گربه زیر باران» در جستجوی یک کلید و راهنمای واحد و منفرد باشیم، خواه بارداری یا نازایی. رفتار زن (و همین‌طور همسر) بر اساس هریک از دو فرضیه به‌طور یکسان به عنوان تأیید و تصدیق، بیشتری برای نامعلومی داستان قابل درک است.

داستان‌های همینگوی برای نیل به طنینی نمادگرا بدون استفاده از صنایع ادبی و استعاره‌ها قابل توجه است. «گربه زیر باران» نه‌تنها استعاره‌ها و تشبیهاتی در بر ندارد، بلکه کنایه و مجازهای جزء و کل نیز ندارد. داستان در مفهوم ساختاری مذکور، «مجاز مرسل» است: واحدهای معناشناختی کوچک آن از یک زمینهٔ واحد و زنجیره‌ای از مجاورت‌های فضایی و زمانی برگزیده شده‌اند و به سادگی به وسیلهٔ همین گزینش و تکرار، از نزدیک نموده و نسبت به یکدیگر به‌طور متضاد بازگو شده‌اند. مثلاً به آغاز بند اول توجه کنید که وضع ظاهر و موقعیت داستان را در عباراتی که به ظاهر شدیداً تفکیکی است، نه با استعارات یا مجازهای مرسل و تشبیهات یا مجازهای جزء و کل و نه با دگرگونی و تغییر زیبا یا سفسطه‌های احساساتی؛ اما با این وجود به‌طور عالی معنایی دلالت‌گر را در بر دارد.

فقط دو آمریکایی در هتل اقامت داشتند. آمریکایی‌ها مغایر با ملیت‌های دیگر هستند: نمایهٔ انزوای فرهنگی.

آن‌ها هیچ‌کدام از کسانی را که هنگام رفت‌وآمد در پله‌ها می‌دیدند، نمی‌شناختند. نمایهٔ انزوای اجتماعی و وابستگی دو طرفه ـ آسیب‌پذیری برای تجزیه و درهم شکستن وابستگی. **اتاقشان مشرف به دریا... بود.** فرهنگ با طبیعت رویارو می‌شود.

هم‌چنین باغ عمومی و بنای یادبود جنگ روبه روی آن بود. فرهنگ با طبیعت زوج می‌شود (عمومی: باغ) و با طبیعت مخالف می‌شود (بنای یادبود جنگ: باغ). لذت (باغ) با رنج (جنگ) متضاد است. **نخل‌های بزرگ و نیمکت‌هایی سبز در باغ عمومی وجود داشت.** فرهنگ و طبیعت اختلاط یافتند. نیمکت‌ها به رنگ زندگی گیاهی.

اغلب در هوای خوب، یک نقاش با بوم نقاشی‌اش آن‌جا بود. نقاش‌ها طریقهٔ رویش نخل‌ها و رنگ‌های روشن روبه‌روی هتل با باغ و دریا را دوست داشتند. فرهنگ و طبیعت به خرسندی ترکیب شدند. تصویر رضامندی.

ایتالیایی‌ها از تقاط دوری برای تماشای بنای یادبود آمده بودند. رضامندی محدود شد. بنای یادبود جنگ، زندگی را جلب می‌کند اما مرگ را به یاد می‌آورد. نگاه‌کردن با فقدان (فقدان مرگ) آمیخته شد. «ایتالیایی» متضاد و مغایر با «آمریکایی» است.

آن بنا از برنز ساخته شده بود و در باران می‌درخشید. مادهٔ بی‌جان (برتر) متضاد است با گیاه اندام‌دار (نخل). باران متضاد با هوای خوب. رضامندی پس می‌رود و از اهمیت می‌افتد.

بارانی بود. باران از درخت‌های نخل می‌چکید. رضامندی دوباره پس می‌رود. باغ غیرجالب و غیردعوت‌گر. **آب در آبگیرهای روی راه‌های شنی ماند.** تصویر رکود و ایستایی.

دریا در یک خط طولانی در باران از هم باز شد و بر پشت ساحل لغزید و بالا آمد و دوباره در یک خط طولانی در باران از هم باز شد. افزایش رطوبت. یکنواختی. دلتنگی و ملالت.

اتومبیل‌ها از میدان به نزدیک بنای یادبود جنگ رفته بودند. در میدان در درگاه رستوران، یک پیشخدمت ایستاده، به بیرون، میدان را نگاه می‌کرد. تصویر فقدان، گمگشتگی، دلتنگی.

پس نخستین بند، بدون در بر داشتن یکْ هستهٔ روایی واحد، هستهٔ درونمایه‌ایِ داستان را به واسطهٔ تضادها بین طبیعت و فرهنگ، و نیز بین خوشی و دلتنگی بنا می‌سازد. خوشی با وحدتِ همساز و هماهنگِ فرهنگ و طبیعت مرتبط است. زن به صحنه‌ای در بیرون از پنجره نگاه می‌کند که خوشی آن به وسیلهٔ باران از بین رفته است، گربه‌ای را می‌بیند، به‌طور عاطفی آن را با ناراحتی‌اش یکی و همساز می‌کند و ارتباط می‌دهد. اما همسرش به بهانهٔ آن پیشنهاد می‌دهد و به وسیلهٔ حرکت نکردن، بر بی‌علاقگی‌اش نسبت به نیازهای عاطفی زن دلالت می‌کند. همسر درحال مطالعه کردن است؛ استفاده‌ای فرهنگی از چشم‌ها. زن درحال نگاه کردن است؛ استفاده‌ای طبیعی از چشم‌ها. نگاه‌کردن زن از میان پنجره، نیازی به همدلی را بیان می‌دارد. مطالعهٔ همسر در یک کتاب، بدل و جانشینی برای همدلی، و درمانی قدیمی برای دلتنگی است. توجه به این نکته سزاوار و آگاه‌کننده است که وی در روی تختخواب درحال مطالعه است ـ مکانی که مخصوص خواب و عشق‌بازی است؛ و انحراف این وضع و رفتار بدین وسیله مشخص شده که آن مرد روی تختخواب به طریق نادرست منحنی و مورب دراز کشیده است. هم‌چنین داستان، مغایرت و تضاد بین تماشاکردن و مطالعه‌کردن را در بر دارد، که هر دو کار، بیان می‌دارند که فقدان و شکست عشق، پایدارتر می‌شود. بچه گربهٔ مفقود، چیزی «طبیعی» (متضاد با کتاب) است که زن می‌توانست آن را به عنوان جانشینی برای معشوق نوازش کند، زن در آینه نگاه می‌کند و به مویش سنجاق می‌زند و این یک حالت طبیعی‌تر شخصیت زنانه را نشان می‌دهد. آن‌گاه دوباره از پنجره نگاه می‌کند در آن حال، همسرش که وضعیت خود را تغییر نداده است (عدم تحرک او متضاد است با تعظیم محترمانهٔ مدیر) و مطالعه می‌کند، با ناشکیبایی به زن توصیه می‌کند که «چیزی بگیرد و بخواند.» این داستان را می‌توان به سبک گریماس چنین خلاصه کرد: عشق‌ورزی در مقابل ستیزه است چنان‌که نوازش کردن یک گربه در مقابل مطالعه‌کردن یک کتاب، دگرسازی و تغییر شکل روابیِ تضاد بین خوشی و رنج، بنابراین: ـ

عشق‌ورزی (لذت): ستیز (دلتنگی): نوازش کردن یک گربه (عدم خوشی، یک دهش و بخشش اما دریافت‌نکردن لذت): خواندن یک کتاب (عدم دلتنگی).

یک چنین خلاصه‌ای، این امر را پیش می‌کشد که: هم کنش آشکار داستان (جستجو برای گربه) و هم موضوع مجازی‌اش (وابستگی بین همسر و زن) را می‌رساند. به هرحال این تفسیر، و تفسیرهای دیگر از داستان همینگوی، درک و ارزیابی ما را از این داستان بالا می‌برد؛ بنابراین من قضاوت را به عهدهٔ دیگران می‌گذارم.

زیرنویس‌ها:

1 - Reversal

۲ ـ تلاش خود من بدین صورت بود: آمریکایی جوان ملول با همسرش در هتل ایتالیایی توقف می‌کند و در رهانیدن یک گربه که دیده است خود را از باران حفظ می‌کند، درمی‌ماند اما گربه‌ای به وسیلهٔ مدیر دقیق برای او میسر و آماده می‌شود.

۳ ـ درُ بازتاب بعدی، من مایلم فکر کنم که یک هستهٔ روایی «نهفته» دیگر در داستان وجود دارد که در زمینهٔ «شکاف زناشویی» بازگو شده است؛ اگرچه تنها از بیان بدن جورج و نیز از (احتمال) گفتار حق‌شناسانهٔ او استنتاج شده است: یعنی احتمال این‌که او کتابش را کنار خواهد گذاشت و با زنش عشق‌بازی خواهد کرد. این احتمال به‌طور منفی و خنثی، محدود و منتفی است.

۴ ـ شاید این اطمینانی بیش از حد باشد، از آن‌جا که به‌ندرت برای «رد کردن» تفسیرها ممکن است از جمله تفسیرهای غیرمقبول‌تر دربارهٔ «گربه زیر باران» عبارت است از بحث هورست کروز (Horst Kruse) که مرد در شنل لاستیکی را گریزی می‌داند به مرد اسرارآمیزی در حکایت «هادس» (Hades) در «اولیس» اثر جویس؛ و بنابراین نمادی از مرگ «پیدایش یک مرد زیر بارانی در «اولیس» و «گربه زیر باران» به‌نظر می‌رسد اشارهٔ روشنی باشد به وابستگی داستان کوتاه همینگوی به نویسندهٔ ایرلندی (کروز ۲۸: ۱۹۷۰)؛ و پیشنهاد رامش سریواستاوا (Ramesh Srivastava) که «گربه تنها در پندار زن وجود دارد» (سریواستار، ۸۳: ۱۹۷۰) احتمالاً مستلزم این است که عبارت دوم بند دوم به عنوان گفتار غیرمستقیم آزاد باشد. [یعنی: بیرون، سمت راست، زیر پنجره‌شان یک گربه زیر یکی از میزهای سبز خیس قور کرده بود.]

5 - Omission

* احمد ابومحبوب، به همراه این ترجمه، ترجمه‌ای نیز از داستان گربه زیر باران یا «گربه‌ای زیر باران» که ما «گربه زیر باران» را انتخاب کردیم، فرستاده بود. ضمن تشکر از ایشان، جمله‌های کلیدی نقل‌شده از داستان جهت سهولت دریافت خوانندگان از ترجمهٔ حسین سلیمانی انتخاب شده است و بقیه به عینه از ترجمهٔ خود ایشان نقل شده است. با پوزش و تشکر از هر دو مترجم و همکار. بوطیقای نو.

رابرت کولز

جستجوی دلیرانهٔ خودبینی‌ها و فریب‌ها

ترجمهٔ علی معصومی

نادین گوردیمر در سال ۱۹۲۳ در آفریقای جنوبی به دنیا آمده است. نویسندگی خود را زادهٔ شرایط حاکم بر آفریقای جنوبی می‌داند. وضعیت در آفریقای جنوبی آن‌چنان سیاسی است که می‌توان «سیاست را قهرمان داستان‌های آفریقای جنوبی» دانست. بانو گوردیمر درونمایه‌های سیاسی را مایهٔ پرباری آثار خویش به حساب می‌آورد اما تأکید می‌کند که این درونمایه‌ها فرمانروا و تعیین‌کنندهٔ قالب رمان‌های او نیستند. در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که سنگینی بار مسئولیت سیاسی را بر شانهٔ خود احساس می‌کنم، اما اجازه نمی‌دهم که: این مسئولیت در کار نویسندگی‌ام مداخله کند. زندگی در کشور من به شدت سیاسی است، از این رو رمان‌های من از محتوا و معنای سیاسی سرشارند. قهرمانان همهٔ آثار او از «دوران نقاهت» (۵۳+۱) و «دختر برگر» (۱۹۷۹) و «مردم ماه ژوئیه» (۱۹۸۱) گرفته تا «سرگذشت پسرم» (۱۹۹۰) گرفتار، احساس گناه و پیچیدگی‌های ویژهٔ جامعه گرفتار جدایی نژادی آن دو این احساس اندک اندک امیدها و آرمان‌ها و سیلان آزاد روابط انسانی را تحلیل می‌برد.

در تازه‌ترین کتاب وی یعنی «سرگذشت پسرم» سانی آموزگار رنگین‌پوست متعهد، برای بیداری و آگاهی نسبت به مسئولیت سیاسی خود، بهای سنگینی می‌پردازد. فعالیت سیاسی و عاشق‌شدن به زن سفیدپوستی از اعضای جامعهٔ حقوق بشر، او را از خانوادهٔ خود به‌ویژه پسر نویسنده‌اش ویل جدا می‌کند.

بانو گوردیمر می‌گوید: «این رمان واقعاً از دشواری‌های عشق در یک چارچوب ویژه سخن می‌گوید، چارچوبی که در آن، عشق به میهن با انواع دیگر عشق به شدت درهم تنیده است.

نادین گوردیمر که سال‌های عمرش اندک‌اندک به ۶۸ می‌رسد، در ژوهانسبورگ زندگی می‌کند. چندبار او را نامزد دریافت جایزهٔ نوبل ادبیات کرده بودند اما او با عضویت و کار در کنگرهٔ ملی آفریقا و کنگرهٔ نویسندگان آفریقای جنوبی، چنان گرفتار بود که به قول خودش «هرگز به فکر جایزه گرفتن نمی‌افتاد». وی یکی از بنیان‌گذاران کنگرهٔ نویسندگان آفریقای جنوبی است که در تأمین محل کار و کتاب و تسهیلات چاپ و انتشار برای نویسندگان تلاش می‌ورزد.

آن‌چه می‌خوانید مقاله‌ای است که «رابرت کونر» استاد روان‌پزشکی کودک در دانشگاه هاروارد که رمان‌نویسی برجسته نیز هست دربارهٔ کتاب «سرگذشت پسرم» نوشته است.

نادین گوردیمر، رمان‌نویس آفریقای جنوبی در سراسر دورهٔ کار و زندگی خودخواهان اکتشاف مکان‌های برخورد (و حتا ستیز) جاه‌طلبی‌ها و آرزوها و علایق شخصی با نیازها و آزمون‌های زندگی فعال سیاسی بوده است. گوردیمر برای دیدن موقعیت اخلاقی بسیار پرمخاطرهٔ آدم‌های هم‌سلک خود، دیدگانی تیزبین دارد. منظورم قشر روشنفکر سفیدپوست صاحب امتیازی است که از جدایی نژادی بیزار است و از استثمار ۲۵ میلیون انسان محرومی که از لحاظ اقتصادی آسیب‌پذیرند به دست ۵ میلیون تن دیگر که علاوه بر ثروت یک جامعهٔ سرمایه‌داری پیشرفته و قدرتمند، یک ارتش پرتوان مدرن را هم در اختیار دارند، دل خوشی ندارد.

مخالفت با پیش‌انگاشت‌ها و واقعیت‌های روزانهٔ یک جهان معین و درعین‌حال زیستن در میان زنان و مردانی که از مزایای آن برخوردار می‌شوند و با لایهٔ بالایی بورژوازی ریشه‌دار ژوهانسبورگ و کیپ تاون سر همراهی دارند، دست‌کم به معنای دانستن و زندگی کردن به شیوه‌ای ناراحت و گاهی همراه با شرمندگی است و این نکته طعن و هزل را به صورت جنبهٔ مرکزی دنیای درونی انسان درمی‌آورد. در چه شرایطی زندگی آمیخته با دردسرهای این‌گونه مخالفت‌ها بر زندگی آرام و بی‌دغدغه برتری می‌یابد؟ به سخن دیگر در چه هنگام باید قاطعانه پیوند خود را با یک نظم اجتماعی و سیاسی گسست و شغل خود و بهزیستی خانوادهٔ خود را به مخاطره انداخت؟

خانم گوردیمر در رمان‌های پیشین خود به ویژه «دختر برگر»، دامنهٔ طرح این‌گونه پرسش‌ها به حلقهٔ همتایان خود و همهٔ خوانندگانی می‌کشاند که رنگ و موقعیت آن‌ها در کشورهای دیگری که دچار جدایی نژادی نیستند با وی یکی است. محور آخرین رمان او که یک قدرت‌نمایی پردلانه و عصب‌فرسا است در آن سوی خط نژادی جا دارد. سردرگمی شخصیت‌های آن در اساس با سردرگمی سفیدپوستان مرفهی که گستاخی مخالفت با اقتدار ریشه‌دار حکومت آفریقای جنوبی می‌یابند، یکی است: چگونه اصول اخلاقی و سیاسی مورد پذیرش خود را در زندگی روزانهٔ شخصی رعایت کنیم و چگونه در مقام فرد فعال سیاسی به احساسات و تعهدات خود عمل کنیم؟

پدر که شخصیت اصلی «سرگذشت پسر» است، سانی نام دارد که روزگاری آموزگاری گمنام و فروتن بوده است و تندروی و پیشگامی سیاسی او در آغاز داستان شکل می‌گیرد و این قضیه، هم از زبان نویسنده به صورت راوی سنتی گمنام و هم از زبان مفسرانهٔ ویل، پسر سانی که به همان اندازه اهمیت دارد بیان می‌شود. از همان آغاز، درونمایه‌های روان‌شناختی اصلی یعنی توهم‌زدایی و خیانت بدون درنگ عرضه می‌شود. ویل نوجوان دروغی می‌گوید **می‌گویم با دوستی برای کار به خانهٔ دوست دیگری می‌روم و بعدش هل می‌خورم توی سینما** و در سینما پدرش را می‌بیند که با زنی سفیدپوست، دروغ را زندگی می‌کند. این صحنه نشان‌دهندهٔ آفریقای جنوبی شهری و مادر شهری معاصر است که در آن سینماها مختلطند و روابط جنسی میان نژادها دیگر ممنوع نیست. ولی اصل مطلب جدایی نژادی یعنی شالوده‌های اقتصادی و سیاسی آن هم‌چنان زنده و پابرجا است. حیرت و خشم و سرخوردگی پسر با شور و حرارت بیان می‌شود. پسر به منِ برتر رمان‌نویس بدل می‌شود و به صورت پارهٔ جالبی درمی‌آید که ارائهٔ پیچیده و چندجانبه و حتا چندصدایی داستان مثلث‌های خانگی (یعنی مثلث‌های معروف دو زن و یک مرد یا پدر و مادر و پسر) و رمان سیاسی صادقانه و سرسختانه‌ای را میسر می‌کند که در آن، کلیشه‌های روان‌شناختی و نژادی، موضوع دقت موشکافانهٔ نویسنده است.

در نخستین بخش‌های «سرگذشت پسرم» شاهد استحالهٔ یک آموزگار «رنگین‌پوست» به یک سخنران و رهبر انقلابی هستیم. پدر وی شغل یراق‌سازی دارد و خود او که آدمی خودآموخته است بارها و بارها آثار شکسپیر و کافکا را خوانده است و با خواندن آن‌ها بر خرد غایی غیرمذهبی ادب غربی دست یافته است و برداشت رواقی و طعن‌آمیزی از جنبه‌های تراژیک و کمیک (و گاهی کمیک و پوچ) زندگی پیدا کرده است. او قدرتی را که مورد نیاز آدم‌هایی است که می‌خواهند شوهرها و پدرهایی شریف و پرمحبت باشند، از مردم و خانواده و بزرگواری و مهربانی روح خود به دست می‌آورد. او روزگاری منبع پایان‌ناپذیری از عاطفه و توجه در حق همسر خود آیلا، نخستین فرزند خود بیبی و فرزند دیگرش ویل که به افتخار شکسپیر این نام را بر او نهاده است و سانی مربی و کارمند شریف و پرکار و کم‌درآمد، بود. چون خدمتکاری پرتوان بدون توجه به سایهٔ وحشتناک و همیشگی جدایی نژادی از هر لحاظ از آنان مواظبت می‌کرد. اما سان اندک اندک به مبارزهٔ سیاسی مردم می‌پیوست آن هم خطرناک‌ترین مبارزه در کشوری که طبقهٔ حاکم آن سال‌ها با بی‌رحمی هرچه تمام‌تر هر مخالف سرجنبانی را سرکوب کرده است: دموکراسی برای اقلیت سفیدپوست و رژیم توتالیتر برای اکثریت سیاه‌پوست. کم‌کم وقت رسیدگی به خانواده محدود می‌شود. گه‌گاهی سروکله‌اش پیدا می‌شود ولی زود در می‌رود. این وضع ما را به یاد دو منتهی‌الیه انجیلی می‌اندازد؛ تلاش برای به دست آوردن دنیایی نو برای دیگران، و به خطر انداختن خانواده یا شاید روح خود.

* * *

عروج سیاسی سانی برای راوی رمان، موضوع اصلی است. راوی رمان هراسان از جدایی نژادی در انتظار دیدن پایان این جدایی است و می‌کوشد همان حرمتی را برای خود باز بخرد که معمولاً با مخالفت‌خوانی‌های مداوم آدم‌های اهل اصول به دست می‌آید. همین راوی است که فراز و نشیب‌های زندگی خانوادگی و فرا رفتن از زندگی معمولی عاطفی و اجتماعی به سوی نوعی زندگی حاشیه‌ای و در عین‌حال برجسته، را به شیوه‌ای قراردادی و خوش‌گفت، حکایت می‌کند. سانی به زندان می‌افتد و با این تجربه بر نوعی تغییر هیأت روحی دست می‌یابد. یک رهبر سیاسی متولد می‌شود که ارزش و ثبات او در سیاه‌چال‌های بهیمی نظام ستمگر به محک زده می‌شود. خیلی زود با معنای زندگی استثنایی مبارزان راه آزادی و مشقت‌های دوران زندان و پس از زندان آشنا می‌شود اما در عین‌حال می‌بیند که علاوه بر سیاه‌ها، گروه معینی از سفیدها هم برایش حرمت و حتا ستایش قایلند. یکی از سفیدها به نام هانا پلومن (که برخلاف «رنگین‌پوستان» نام خانوادگی دارد) به عنوان نمایندهٔ یک سازمان بین‌المللی حقوق بشر در زندان به دیدار سانی می‌رود و سانی پس از آزادی از زندان رابطهٔ نزدیک خود را با او حفظ می‌کند.

خانم گوردیمر این رابطهٔ عشقی را با همان حضور معمولی نویسنده با شفقت و شور و نیک‌خواهی بیان می‌کند. درواقع بیشتر قدرت و جاذبهٔ رمان از توان غریب خانم گوردیمر سرچشمه می‌گیرد که چهرهٔ یک‌یک قهرمانان را با ظرافت و هم‌دردی ترسیم می‌کند. خوبی بزرگوارانه، وقار و متانت عظیم شخصی، و شجاعت سانی نشانه‌های شاخصی هستند که در چند دههٔ گذشته در وجود کسانی چون نلسن ماندلا و مارتین لوترکینگ و دیگر هم‌رزمان آرمان‌گرایی که آوازه‌شان از آن‌ها کمتر اما

شجاعت و پایمردی‌شان با آن‌ها برابر بوده است دیده‌ایم. پایداری آیلا، ثبات عاطفی او که به دقت حفظ می‌شود، و بزرگواری روح او یادآور همهٔ همسرانی است که با تمام توان می‌کوشند در دوران گرفتاری شوهر در چنگال شرارت‌های اجتماعی و نژادی در عرصه‌های عمومی سامان، خانه را نگه دارند.

هانا پلومن از فعالان لیبرال سفیدپوست خودخواه و خودبین و متفرعن اهل تفقد نیست. نویسنده با گردن‌کشی از اعطای لذت به جناح‌هایی که منتظرند این صفات را در هانا بیابند پرهیز می‌کند. نیک‌خواهی و هوشمندی هانا به اندازهٔ شرافت و درستی او آشکار است. او همان «زن دیگر» افسانه‌ای است اما بدان حمایتی که نصیب قهرمانان سیاسی و قربانیان نژادپرستی می‌شود دست نمی‌یابد. با همهٔ این‌ها نویسنده‌ای که او را به ما می‌شناساند از ما می‌خواهد که او را بستاییم. و با او هم‌دردی و تفاهم داشته باشیم. خانم گوردیمر با همین شیوه ما را به سوی تفاهمی شورانگیز با بیبی می‌کشاند که کمتر از دیگر شخصیت‌ها از بوتهٔ امتحان سربلند از آب درمی‌آید. خودمحوری شورش‌گرانه و جوانانهٔ او با ازدواج ناگهانی و تبعید و چرخش وی به سوی فعالیت تندروانهٔ ویژهٔ خود علیه آفریقای جنوبی (البته از سرزمین نسبتاً امن نانزانیا) مجال بروز می‌یابد.

از یک زاویهٔ دیگر هم می‌توان سانی و در عرصه‌ای گسترده‌تر همهٔ کسانی را نگریست که در جامعه، دیگران را به کسب انواع فضیلت‌ها برمی‌انگیزند و حتا دلیرانه به جای آنان می‌رزمند اما در پاسخ به خواست‌های سنگین فعالیت سیاسی و گه‌گاه به‌خاطر لذت‌های شخصی (نه‌تنها امور جنسی که توصیف آن برای بسیاری از رمان‌نویسان امروزی از همه آسان‌تر است، بلکه دلهره‌ها و اعتیادهای دشواری‌آفرینی چون آوازه و قدرت) خانواده را رها می‌کنند. ویل مظهر تجسم این نگاه دیگر است. رمان همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، داستان دیگری از مردان بزرگ روزگار ما و یک چهرهٔ دیگر از چهره‌های قهرمانی زمان ما است که ارزش‌ها و دلیری‌های او شایستهٔ ستایش‌های شادمانهٔ ما است.

خانم گوردیمر در این اثر با تصمیم‌گیری درخشان خود، به آرامی اما با قاطعیت، شگفتی می‌آفریند. پسربچه‌ای که اتفاقاً به درون زندگی محرمانهٔ پدر منشخص خود گام می‌نهد با دیدن شیوهٔ راحت و بی‌دغدغهٔ خاطر پدر در به سر بردن این زندگانی دچار حیرت می‌شود و انتظارهایی که او هم در مقام نوجوانی از یک خانوادهٔ سابقاً منسجم در این اوضاع و احوال به سرعت بدان‌ها می‌رسد وی را گیج می‌کند. سردرگمی و سرخوردگی او راه را بر تمسخری مداوم و پژمرده‌ساز می‌گشاید و لحن طعن‌آمیزی که مدام خواننده را مخاطب می‌دارد، به ما یادآوری می‌کند که این رمان می‌خواهد با قدرتی ظریف به مطالعهٔ دقیق پیچیدگی‌های اخلاقی و ابهام‌های اخلاقی بپردازد و نوک تیز توجه خود را متوجه ریاکاری اخلاقی کند که در میان بسیاری از ما‌ها از هر ملیت و نژاد و طبقه با هر میزان فرهیختگی، کالای چندان کمیابی نیست. پسر یکی دیگر از رهبران بزرگ که فرصت می‌یابد شاهد پیامدهای جدایی میان شخصیت خصوصی و عمومی باشد، درمی‌یابد که پدرش برخلاف پندار همگان، پوشالی است.

ویل، در پایان از پا نمی‌نشیند. دید تیز و فارغ از هم‌دردی وی آشکارا با بلندپروازی‌های مغرورانهٔ دیگران در تضاد است. حتا آیلا هم در سیاست‌های انقلابی و محاکمه‌ای که او را در تهدید زندان قرار می‌دهد، غرقه می‌شود. (او هم مانند دخترش تبعید را می‌پذیرد). تنها ویل غم‌زده و آزرده و بیزار و نگران، جدا می‌ایستد. این جوان هراسان و کلبی‌منش به آرامی به ناظر اندیشه‌مند و باریک‌بین خانوادهٔ خود و همهٔ کسان دیگری تبدیل می‌شود که در کتاب‌ها و مقاله‌ها و سخنرانی‌ها و خطابه‌های فارغ‌التحصیلی و وعظ‌های سیاسی خود سخنانی توفانی عرضه می‌کنند اما قواعد زندگی آن‌ها با آن‌چه به خوانندگان و شنوندگان خود توصیه می‌کنند متفاوت است. بانو گوردیمر در یک نتیجه‌گیری مبهوت‌کننده که آمیزه‌ای از شعر و نثر است می‌گوید که: پسر او ویل (به معنای اراده) بر اساس اقتضای نام خود زیسته است: «آن‌چه پدر در حق من کرد، از من یک نویسنده ساخت. آیا باید بدین‌خاطر سپاسگزار او باشم؟ چرا نمی‌توانستم چیز دیگری بشوم؟ من نویسنده‌ام و این نخستین کتاب من است؛ کتابی که هرگز نمی‌توانم آن را منتشر کنم.»

به عقیدهٔ این بانو، بسیاری از واقعیت‌های مهم زندگی‌نامه‌ای دربارهٔ رهبران اخلاقی و سیاسی ما، حتا از سوی کسانی که به خوبی از ماهیت و اهمیت آن واقعیت‌ها آگاهند، ناگفته می‌ماند. پسران بت‌های ما (با شوهران و زنان و دختران ما) ساکت می‌مانند دوستان و همکاران و حتا روزنامه‌نگاران و تاریخدانان اگر هم دربارهٔ امور مشخصی اظهارنظر کنند با ملاحظه‌کاری سخن می‌گویند و با توجیهات زیرکانه‌ای به سکوت و احتیاط و پوزش‌خواهی‌های خود را موجه جلوه می‌دهند.

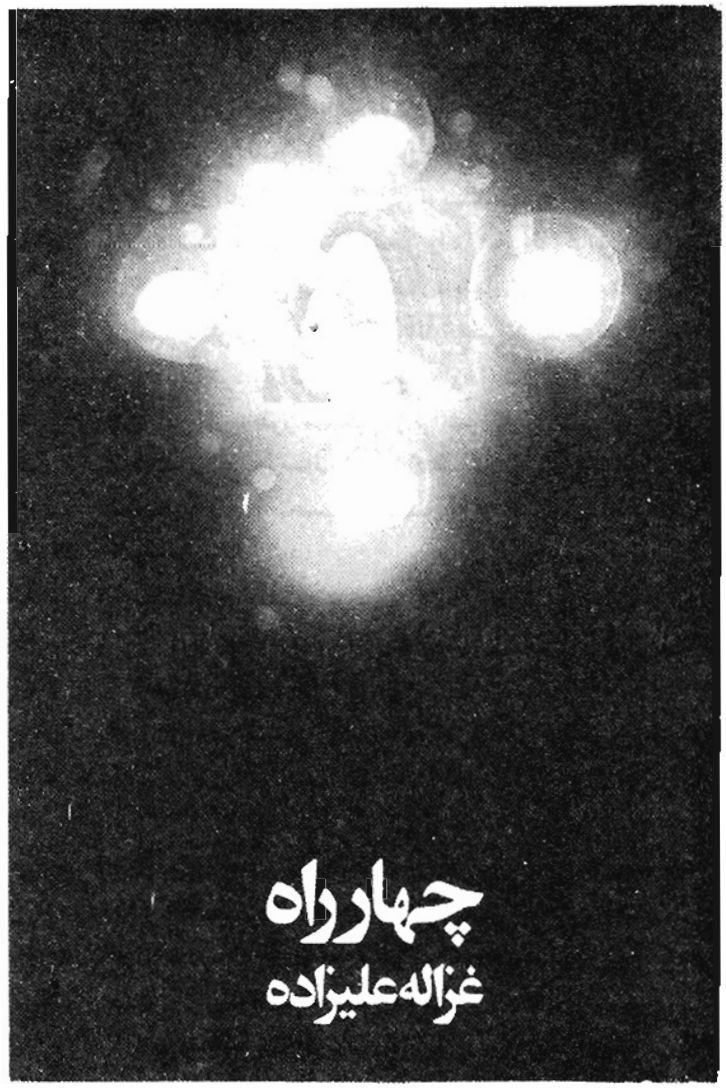
بت نباید سقوط کند، درنتیجه فریب همگانی و همراه با آن نوعی کوری همگانی برجا می‌ماند. نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان و شکسپیرها و تولستوی‌های ما و فرزندان امروزی آن‌ها (که از ادعای ثبت وقایع موجود روزمره و سیاست‌های موجود به‌دورند) باید، به حقایق پرشمار و غالباً پراکندهٔ تجربهٔ انسانی و ناهم‌خوانی‌ها و تعارض‌ها و نقیضه‌های دشواری‌آفرین آن بپردازند. دل و جان این رمان هوشمندانه و پربار، چیزی نیست جز جستجوی دلیرانهٔ این امور و خودبینی‌ها و فریب‌هایی که هم زندگی مردم عادی و هم زندگی کسانی که صاحب هیبت و جلالند از آن‌ها تشکیل می‌شود.

چهارراه

مجموعهٔ چهار داستان

از

غزاله علیزاده



علی‌اشرف درویشیان / رضا خندان مهابادی

تمامش کنید!

مرده‌ها جوان می‌مانند (دو جلد)
نوشتهٔ آنا زگرس
ترجمهٔ علی‌اصغر حداد
نشر: اشاره

نتی رایلینگ Netty Reiling که بعدها نام آنا زگرس Anna Seghres را برگزید در نوامبر سال ۱۹۰۰ میلادی در شهر مانیس Mains آلمان دیده به جهان گشود. او تنها فرزند خانوادهٔ خود بود و دوران کودکی‌اش بیشتر در انزوا و تنهایی گذشت. دورهٔ دبیرستان را در شهر زادگاهش به پایان رساند و در شهرهای کلن و هایدلبرگ به تحصیل هنر و زبان و فرهنگ چین پرداخت. نتی با دنیای پیرامون خود از راه هنر و ادبیات، قصه و افسانه پیوند پیدا کرد. در سال‌های دبستان با آثار کلاسیک آلمان آشنا شد و به‌ویژه شیفتهٔ شیلر گردید.

در هنگامهٔ جنگ جهانی اول به برخی محافل دانشجویی راه یافت که در نشست‌های خود دربارهٔ جنگ و انقلاب و هنر اکسپرسیونیسم بحث و گفتگو می‌کردند؛ اما با همهٔ این احوال، آنا زگرس جهان‌بینی خود را بیشتر از راه مطالعهٔ ادبیات به دست آورد تا از راه خواندن آثار تئوریک. از بین نویسندگان روس مخصوصاً داستایفسکی در شکل‌گیری آگاهی اجتماعی او نقش به‌سزایی داشت. آن‌چه داستایفسکی را در نظر آنا زگرس با اهمیت می‌کند این است که او: «از ژرفای واقعیتی غمبار، از عمق جان انسان‌هایی بی نام و نشان، پنهان‌ترین درام‌های واقعی را آشکار می‌سازد.»

آنا زگرس در سال ۱۹۲۴ رسالهٔ دکترای خود را دربارهٔ آثار رامبراند نقاش هلندی نوشت و تحصیلات دانشگاهی خود را به پایان برد تا به کار نویسندگی بپردازد. نخستین نوشتهٔ او داستان کوتاهی است به نام گروبچ Grubetsch که در سال ۱۹۲۷ منتشر شد. گرچه در این اثر به‌طور مستقیم از فرانتس کافکا تأثیر نپذیرفته اما شخصیت‌های این اثر به‌گونه‌ای با قهرمانان کافکا شباهت دارند. در سال ۱۹۲۸ کتاب تقریباً کوچکی به نام *ماهیگیران باربارا* از نویسندهٔ گمنامی به نام زگرس منتشر شد که بلافاصله تحسین منتقدین را برانگیخت و نامزد دریافت جایزه‌ای گردید. چاپ بعدی این کتاب به نام کامل آنا زگرس منتشر شد.

با آوارشدن سایهٔ شوم قدرت هیتلر بر آلمان، در سال ۱۹۳۳ آنا زگرس مانند بسیاری دیگر از نویسندگان و هنرمندان ناچار شد آلمان را ترک کند. تعداد هنرمندانی که در این زمان برای فرار از زندان، بازداشتگاه و زجر و شکنجه آلمان را ترک کردند به بیش از هزار تن می‌رسد.

در سال‌های مهاجرت برگ زرین ادبیات این قرن توسط هنرمندان مهاجر نوشته شد. در میان رمان‌های آنا زگرس، چه *هم‌رزمان* که در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و چه دیگر رمان‌هایش که در دوران مهاجرت انتشار یافت، هفتمین *صلیب* (سال انتشار به انگلیسی ۱۹۴۷ و ترجمه به فارسی توسط حسین نوروزی در سال ۱۳۶۰ خورشیدی) با بیشترین استقبال روبه‌رو شد؛ به‌طوری که در زمان جنگ جهانی دوم یکی از پرخواننده‌ترین رمان‌ها در آمریکا به شمار آمد. آنا زگرس در سال ۱۹۴۷ به میهن خود آلمان دموکراتیک بازگشت و در سال ۱۹۴۹ رمان عظیم خود به نام *مرده‌ها جوان می‌مانند* را انتشار داد. در آثار او آن‌چه عمده است، حادثه‌ای است پر جنب‌وجوش و اغلب پیچ‌درپیچ که در زمینهٔ آن سرنوشت انسان‌های این قرن در گیرودار جنگ‌ها و انقلاب‌ها به تصویر کشیده شده است.

آنا زگرس در ژوئن سال ۱۹۸۳ چشم از جهان فرو بست. از او سوای آثاری که در بالا آمد، چندین داستان کوتاه و دو رمان بزرگ به نام‌های *تصمیم* و *اعتماد* به جا مانده. در کتاب *داستان‌های نوین آلمان* به ترجمهٔ هوشنگ طاهری، داستان کوتاهی از او به نام: «گردش دختران مرده» آمده است.

رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** با این جملهٔ امری آغاز می‌گردد. «تمامش کنید!» این دو کلمه، قریادی است که در سرتاسر رمان پیچیده است. گردبادی است که دنیایی را در خود گرفته است. در طی زمانی به درازای تاریخ گذر انسان از روابط بردگی تا به امروز، قرن‌هاست که طبقات متخاصم جامعه می‌کوشند کار یکدیگر را تمام کنند؛ و البته این کوشش در هر دوره‌ای شکل ویژه‌ای یافته است. آنا زگرس در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** تصویرگر یکی از این اشکال ویژه است. او دورانی از تاریخ اجتماعی کشور آلمان را دستمایهٔ کار خود قرار داده است که مشحون از تضادهای طبقات مختلف جامعه است. امپراطوری آلمان جای خود را به جمهوری نوپای ویمار می‌سپارد و به این طریق، اشرافیت که پیش از این‌ها قدرت اقتصادی‌اش تحت سیطرهٔ بورژوازی درآمده بود، این پایگاه سیاسی‌اش را نیز از دست می‌دهد و همه‌چیز در اختیار بورژوازی قرار می‌گیرد. اما این بک، با شبحی روبه‌روست که در هیأتی سرخ او را می‌آزارد و گرداگرد او، همه‌جا، حضور دارد. نیرویی عظیم که چنان‌چه بر هستی خود آگاه شود و اراده کند، بنیان ایشان را برمی‌اندازد. وجود این نیرو و عدم توانایی جمهوری ویمار، با سرکردگان سوسیال دموکراتش، در سر به‌راه کردن آن و وجود بحران‌های ناشی از کارکرد سرمایه، وجود شرایطی «امن» و «سودبخش» را برای بورژوازی آلمان، ضروری ساخت. هیتلر و حزب سوسیال‌ناسیونالیسم، شکل مطلوب این ضرورت بودند. حزبی که به نام کارگران، علیه آن‌ها مبارزه می‌کرد و می‌توانست با نظریه‌های خاص خودش، «شرایط امن» و «سودبخشی» را برای بورژوازی به ارمغان بیاورد.

اول بار قریاد: «تمامش کنید!» را در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** از دهان «کلم» می‌شنویم. کلم از خانواده‌ای کارخانه‌دار است و برخلاف میل پدر، افسر ارتش شده است. این یکی از مشخصه‌های فعلی آنا زگرس در این رمان است. شخصیت‌های او گره‌گاه منافع طبقاتی و خصوصیات شخصی‌شان هستند. همهٔ شخصیت‌های اصلی رمان از این اصل پیروی می‌کنند و همین اصل است که به نویسنده امکان می‌دهد در همهٔ زوایای روحی و خصوصی آدم‌هایش وارد شود و آن‌ها را به خواننده نشان بدهد.

آنا زگرس در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** بدون استفاده از نوشته‌های تاریخ‌سازان «مرسوم»، گوشه‌هایی از تاریخ آلمان را نشان می‌دهد. در سرتاسر رمان، ما، شاهد حضور هیتلر که نقش مهمی در این دوره داشته و نیز سایر رهبران احزاب مختلف و دولت، نیستیم. آن‌چه از این دوره توسط آنا زگرس، در این رمان نشان داده می‌شود، حضور نیروهایی است که سرکردگان از ایشان، معنا می‌گیرند. زگرس، تاریخ‌سازان واقعی را بر صحنه می‌آورد؛ گشکه‌ها، هانس‌ها، ماری‌ها، لی‌ون‌ها، ونسلف‌ها، کلم‌ها و... این‌ها با حضور دراماتیک‌شان، تاریخ موردنظر آنا زگرس را می‌سازند.

آروین، یکی از اعضای گروه اسپارتاکیست‌ها، به دست نیروهای سرکوب‌گر، دستگیر می‌شود. هنگامی که او را برای بازجویی به مقر فرماندهی انتقال می‌دهند، در بین راه به چند افسر و راننده‌شان برخورد می‌کنند که ماشینشان پنچر شده است. افسران از ویلهلم، راننده‌ای که زندانی را با خود می‌برد، می‌خواهند که ماشینش را در اختیار آن‌ها قرار دهد. راننده می‌پذیرد و ماشین را به آن‌ها می‌سپارد. در بین راه افسران تصمیم می‌گیرند که زندانی را بکشند و چنین می‌کنند. این آغازی است برای گشودن یک فصل از تاریخ اجتماعی آلمان و برای این کار زگرس به دنبال کردن ماجراها و زندگی آدم‌هایی که در صحنهٔ نخست رمانش حضور دارند، می‌پردازد. در ابتدا همهٔ مهره‌ها در صفحهٔ شطرنج حاضرند. ونسلف، کلم، بکر، لی‌ون، ویلهلم و آروین. سپس هریک به حرکت درمی‌آیند و مهره‌های سیاه و سفید برای مات‌کردن یکدیگر به تقلا می‌افتند. زگرس این حرکت‌ها را ثبت کرده است. البته نه مانند ناظری بی‌طرف و بی سمت‌وسو، گرچه کوشیده است که این جهت‌مندی را آشکار ندارد و در برابر شخصیت‌های رمانش «بی‌طرف» بماند و به این خاطر است که نویسنده هیچ قضاوت مستقیمی دربارهٔ آن‌ها نمی‌کند و نیز برخوردی احساسی با هیچ‌یک از آن‌ها ندارد. در غصه‌ها و رنج‌های ماری همان اندازه زبان می‌گشاید که در غم‌ها و ماجراهای لئوره همسر کلم و خواهر ونسلف. او همان‌قدر احساس متضاد پسر باغبان را دربارهٔ ونسلف بیان می‌دارد که احساس ونسلف را نسبت به پسر باغبان. و این دو در دو سوی مخالف یکدیگر قرار دارند. آنا زگرس در میان این زندگی‌ها، زندگی آلمان را نشان می‌دهد و این نشان‌دادن با همهٔ نیروهای مخالف و متضادی که از ذات نظام، هستی می‌گیرند، همراه است. این است که تا این ذات موجود است، این نیروها تولید و باز تولید می‌شوند. آروین کشته می‌شود و هانس سر بر می‌آورد. هانس کشته می‌شود اما کودکی از او در شکم «امی» نکان می‌خورد و می‌خواهد به دنیا بیاید. درحالی که ونسلف پیر است و پرش کشته شده است. جهت‌مندی آنا زگرس در همین نکته است که عیان می‌شود. او در ارائهٔ شخصیت‌ها جانب عدالت را رعایت می‌کند. هم‌چنان‌که در سمت‌گیری جامعه، عدالت را می‌نگرد.

مهره‌های شطرنج به حرکت درمی‌آیند و هریک بر اساس توانمندی‌های شخصی و موقعیت‌های اجتماعی، جایی درخور خویشتن می‌یابند؛ لی‌ون، از بازمانده‌های ملاکین قدیم است که زمین‌هاشان در منطقهٔ لتونی، تقسیم شده و خود چیزی ندارند. اما لی‌ون، هیچ وابستگی‌ای به این زمین‌ها ندارد. او یک فردگرای لذت‌جو به تمام معنی است. در کودکی تنها بوده است و این تنهایی را با پناه‌بردن به کتاب جبران می‌کرده. بنابراین ذهنیتی «روشن» دارد که از آن برای حفظ هرچه بهتر خویش استفاده می‌کند. فردگرایی‌اش به معنای گریز از آدمیان نیست بلکه او با تأثیرگذاری در زندگی دیگران است که احساس زنده بودن می‌کند. آن تأثیرگذاری که به لذت‌جویی او پاسخ بدهد. اغفال لئوره همسر کلم و گمراه‌کردن دخترک شانزده‌ساله بدون آن که لی‌ون به عواقب اعمال خود فکر کند و در غم نتیجهٔ اعمالش در زندگی آن‌ها باشد، دو نوع از ماجراهای فرعی رمان است که شخصیت لی‌ون را نشان می‌دهد. حتا همکاری لی‌ون و عضویتش در حزب سوسیال‌ناسیونالیسم نه بر اساس گرایشات ایدئولوژیک و یا منافع طبقاتی، بلکه بر حفظ فردیتش بنیان نهاده شده است. ازدواجش با الیزابت نیز نه بر اساس عشق و تمایلاتی آن‌چنانی بلکه با حساب و کتابی در ذهنش صورت می‌گیرد. و این شخصیت که هیچ‌چیز او را تکان نمی‌دهد، در پی کامیابی‌های فردی خود می‌باشد و از حضور در سرنوشت دیگران احساس زنده‌بودن می‌کند. او عنصر مطلوبی برای گشتاپوست. راهی که سرانجام لی‌ون می‌پیماید. لی‌ون تبار خود را به سخره می‌گیرد. چیزی که ونسلف به سختی عاشق آن است. ونسلف از خانواده‌ای اشرافی است که از نظر مادی موقعیتی ندارد و حتا می‌توان گفت فقیر است. عمه آمالی که مادر اوست، برای پختن یک

کیک مجبور است مدتی از خرجی خانه پس‌انداز کند تا موفق به انجام چنین کاری بشود. خودِ ونسلف نیز گاه آن‌قدر پول ندارد که از تاکسی استفاده کند. اما آن‌چه برای این خانوادهٔ اشرافی از اشرافیت باقی مانده است، یک «عنوان» است که با خود بدک می‌کشند. ایشان نشان زوال و نابودی اشرافیت آلمان هستند که خیلی پیشتر از این‌ها، سلاح اقتصادی‌شان توسط بورژوازی از کار افتاده است؛ ولی هنوز اندیشه‌ها و عادات رو به زوال اشرافی را با خود حمل می‌کنند. عمه آمالی پیر سمبل ایشان است. چشم‌های او به دنبال قیصر آلمان است که از تخت امپراطوری پایین کشیده شده. «عظمت» و «آقایی» آلمان به‌نظر ایشان توسط جمهوری از میان رفته است و این امری است که ذهنیت اقتدارگرای اشرافی نمی‌تواند بر کسی ببخشد. حس ناسیونالیستی او قوی است و حاکمیت نه حضور جمهوری که به نوعی بوی «گند» توده‌ها را به دماغش می‌رساند، او «خدایی زمینی» را می‌پسندد و البته این‌ها مسابلی هستند که از ونسلف افسر ارتش هیتلری می‌سازد و سرانجام او را به خود جذب می‌کند. ذات ضدکمونیستی او، گرایشش به نژاد و اصل و نسب و... مایه‌هایی هستند که سرانجام او را رقم می‌زنند. این شکل‌گیری را آنا زگرس، به‌خوبی دنبال می‌کند و نشان می‌دهد. خواننده در هیأت عمه آمالی، اشرافیت زوال‌یافته را می‌بیند و بی‌آیندگی اشرافیت را در عدم ازدواج عمه آمالی و پیردخترشدنش. او با جمهوری و جمهوری‌خواهان به شدت مخالف است: «عمه ناچار نشده بود با جمهوری‌خواهان خوش‌وبش کند، اگر چنین چیزی پیش می‌آمد، او ناگزیر بود، پس از، دست دادن با آن‌ها برود و دستش را بشوید.» (صفحهٔ ۱۹۱)

عمه مظهر اندیشه‌های ونسلف نیز هست و ونسلف او را به حد دلدادگی دوست می‌دارد و در او جاودانگی را می‌بیند: «لی‌ون گفت: ... خانم پیر هنوز زنده است؟» ونسلف جواب داد: «عمه آمالی را می‌گویید؟ چه سؤال عجیبی، البته که زنده است. مگر ممکن است عمه روزی بمیرد؟»

کلم از خانواده‌ای سرمایه‌دار است. مخالفت او با جمهوری ویمار، به اعتبار نانوایی جمهوری در سرکوب «سرخ‌ها» است او که طبیعتاً برای چرخش سرمایه‌اش نیازمند امنیت است، سرخ‌ها را مانعی جدی می‌بیند. حس ناسیونالیستی که در او به عنوان افسر ارتش وجود دارد، در وجود سرخ‌ها، شوروی را می‌بیند و ذائقهٔ طبقاتی‌اش به‌عنوان وارث سرمایه، در وجود سرخ‌ها، کارگران را به او نشان می‌دهد. اما منافع طبقاتی کلم سرمایه‌دار، بسیار قوی‌تر از حس ناسیونالیستی کلم افسر است و این است که او با فرانسوی‌ها که گوشه‌ای از میهنش را در اشغال خود دارند، وارد معاملات تجاری می‌شود و درعین‌حال احساسات ناسیونالیستی‌اش را به‌عنوان سرپوشی بر کار خود به خدمت می‌گیرد. آنا زگرس برای آن‌که شخصیت کلم را برجسته‌تر نشان بدهد، بکر را در کنار او قرار داده است. بکر شخصیتی است که وجودش در تابعیت کلم، معنا می‌دهد. او خصوصیات یک برده را دارد. قربانی‌یی است که قربانی‌کننده را گیج‌سرانه، ستایش می‌کند. این دو به نوعی نمایانگر سوسیال‌ناسیونالیسم و تودهٔ به دنبال افتادهٔ آن هستند. کلم با رانده‌اش بکر، بر سر یک میز، غذا و مشروب می‌خورد. در گردهمایی‌ها، بکر نیز مانند دیگر دوستان کلم، شرکت می‌کند. و این‌ها، بکر را متقاعد می‌سازد که با آن‌ها برابر است: «وفاداری و درخور اطمینان‌بودن، مانند قلب و کلیه، جزو لاینفک وجود بکر به شمار می‌آمد. از آن‌جا که «اما» در میان کارکنان خانه بیگانه به شمار می‌آمد، بکر حتا توی آشپزخانه هم در این‌باره چیزی نمی‌گفت که خانم در اتاق کار ارباب ناچار شده است شخصاً به او چای تعارف کند.» (صفحهٔ ۲۲۸)

از مشخصات تئوریک سوسیال‌ناسیونالیسم، نفی طبقات، نفی مبارزهٔ طبقاتی و جایگزین‌کردن ملت و نژاد با آن است. کاری که کلم در نمایی کوچک‌تر در رابطه با بکر نشان می‌دهد: «بکر، این‌که تو با ما هم‌پاله شده‌ای، از نظر این آقایان با مبارزهٔ طبقاتی تباین دارد.» (صفحهٔ ۲۲۹) و با این طریق می‌کوشد، هستی اجتماعی خودش را در سایهٔ روابط فردی پنهان کند. هرچند قبل از جملهٔ نقل‌قول شدهٔ بالا، خوانندهٔ ترکیب «از ته دل» را شاهد است. «کلم از ته دل گفت» این تنها بیانگر نوعم کلم است. کلم هم‌چون کاسترپسوس از ذهنیتی روشن برخوردار نیست. حرکات او بیشتر «غریزی» است تا آگاهانه و این موضع طبقاتی کلم نسبت به بکر، در جریان ازدواجش با دختر کاسترپسوس نشان داده می‌شود. کلم سال‌ها پیش از این، در گیردار جنگ و زخم برداشتن، درحالی که میان مرگ و زندگی دست‌وپا می‌زد، در اثر توجهات لنوره، پرستار بیمارستان ارتش، بهبود می‌یابد و در آن بحبوحه، دل به لنوره باخته و با وی ازدواج می‌کند. اما به قول پدر کلم، این ازدواج «از سر حق‌شناسی بی‌جایی انجام گرفته است». به واقع نیز چنین است. کلم هیچ علاقه‌ای به همسر خود ندارد و آن علاقه‌ای که در شرایطی خاص نسبت به او در خود احساس کرده بود، به مرور زمان از بین رفته بود؛ اما علاقهٔ کلم به دختر کاسترپسوس از نوع دیگری است زیرا با منافع، سلیقه و پسند او جور است. این است که در مقابل دختر، اصرار دارد رانندهٔ شخصی خودش، وظیفهٔ رانندگی خانواده را به عهده داشته باشد، می‌پذیرد که بکر را اخراج کند. ماجرا، مشابه ماجرایی است که در ابتدای ورود بکر و کلم به منزل، رخ می‌دهد. لنوره می‌خواهد رانندهٔ سابق را نگه دارد و کلم، بکر را. البته این کلم است که پیروز می‌شود. اخراج بکر، برای وی ضربهٔ سختی است. ضربه‌ای به تمام تار و پود شخصیتی او. با شنیدن این حرف از زبان کلم، بکرگویی از هستی تهی می‌شود. دیگر روابط فردی که کلم سعی می‌کند با یادآوری آن‌ها، بکر را راضی به کار نزد کاسترپسوس کند، برایش رنگ می‌بازد: «بیشترها همیشه از این‌که آن‌ها (کارگران) شگفت‌زده به هم‌پیاله‌شدن او با ارباب خیره می‌شدند، لذت می‌برد و یا خود فکر می‌کرد که آن‌ها نمی‌توانند چیزی را درک کنند، نمی‌توانند بفهمند ما دوتا میهن مشترکی داریم و دوشادوش هم جنگیده‌ایم و خاطرات مشترکی ما را به هم پیوند می‌دهد. اکنون اما در حین گذر از کنار آن‌ها با خود گفت: «واقعاً کلم خیال می‌کند می‌تواند مرا مانند یک برده به کاسترپسوس واگذار کند؟» (صفحهٔ ۳۱۳)

کلمهٔ بنده را بکر قبلاً از زبان پسر باغبان شنیده بود: [بکر، از نظر من شما مصداق تام و تمام یک بنده هستید] اما بکر در آن موقع نمی‌توانست چنین چیزی را بفهمد، چراکه اسیر توهمات خود برد و گفتهٔ پسر باغبان را حمل بر حسادت او می‌کرد. اخراجش چون تبری، چوب سفت و محکم واقعیت را برایش شکافت. چشم‌هایش را گشود، اعمالی را که تا قبل از شنیدن این خبر، با جان و دل انجام می‌داد، دیگر «مایهٔ سرافکندگی‌اش بود». همهٔ دوستی‌های بکر نسبت به کلم به نفرتی عمیق تبدیل می‌شود و آتش این نفرت هم هستی کلم و هم هستی خودش را در کام می‌گیرد. این همان احساس فریب‌خوردگی توده‌هایی است که به دنبال حزب هیتلر به راه افتادند و در جریان و میدان عمل، به

نفرت آن‌ها از هیتلر و حزبش انجامید. این همان فریب‌خوردگی مردمی است که چون بر آن آگاه گردند، فریب‌دهنده و رژیمش را به نابودی می‌کشانند.

کلم از اولین کسانی است که به اهمیت حزب سوسیال‌ناسیونالیسم پی می‌برد و هم‌سو با آن گام برمی‌دارد. تنفر او از سوسیالیسم و وحشتش از شبح سرخ، ناتوانی‌های جمهوری ویمار و میدان‌دادنش به دموکراسی، همه و همه ضرورت وجود «نیرویی» را که بتواند بر همهٔ این‌ها غلبه کند، خاطرنشان می‌سازد و این «نیرو» را کاستریسیوس به او نشان می‌دهد. وی در مقابل تردید کلم نسبت به هیتلر که حزب خود را سوسیالیست می‌خواند، می‌گوید: «... من از همان اول به شما گفتم مسأله ابداً ربطی به معجون سوسیالیسم ندارد. روش این مرد هم درست مثل من است که در کارخانه‌ام تمام دریچه‌های اطمینان را باز می‌گذارم... بگذار این مرد هم دکانش را سوسیالیسم بنامد و نام حزب کارگری روی آن بگذارد... کسی که کارگرها را به طرف خودش بکشاند، دیگر کم و کسری نخواهد داشت.

اگر عناوین قدیمی به گوش کارگر جماعت خوش‌تر می‌آید، پس باید آن‌ها را به کار برد. این‌ها با مصادرهٔ اموال تورست‌ها مخالفت می‌کنند، این برای من خیلی مهم است. شنیده‌ام هیتلر اطرافیان خود را که خواهان مصادرهٔ اموال تورست‌ها بوده‌اند، سرجایشان نشانده است. کلم، شما تا به حال دیده‌اید که یک سوسیالیست واقعی با مصادرهٔ چیزی مخالفت کند...؟» (صفحهٔ ۲۴۵) و در جای دیگر می‌گوید: «متأسفانه کارگر جماعت فقط از سوسیالیسم خوشش می‌آید و با سرمایه‌دار چندان میانه‌ای ندارد... ما به سوسیالیسمی نیاز داریم که به سود هر دو طرف باشد.» (صفحهٔ ۲۹۷)

سوسیال‌ناسیونالیسم که از سوی بورژوازی آلمان حمایت می‌شود، برای جلب حمایت توده‌ها صورتکی ضدسرمایه‌داری به چهره می‌زند. تلاش می‌کند که این توده را حول محور مشترکی گرد آورد و این محور مشترک برایش چیزی نیست جز «نژاد برتر» که باید بر سراسر جهان آقایی کند. هیتلر در سخنرانی‌هایش که به صورت اشاراتی در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** آمده است، سعی در مردمی جلوه دادن خود دارد و این یکی از ابزارهای تبلیغاتی اوست. ویلهلم تادلر، دهقانی خرده‌مالک با خصوصیات خاص خود، فردی ماجراجوست که در یکی از این سخنرانی‌ها حضور دارد. «...تادلر با دودلی به میتینگ آمده بود... اما این‌جا تادلر با دقت و علاقه به سخنان کوتولهٔ سخنران گوش فرا داد. سخنران از او (دهقان) به عنوان ستون فقرات ملت نام برد. او را چشمه‌ای خواند که از آن خون سالم به پیکر بیمار ملت جریان می‌یابد: «شما دهقانان در جنگ بهترین سربازها هستید، ارتش یعنی شما، می‌دانید از چه چیزی دفاع کنید. زمین برای شما واژه‌ای بی‌محتوا نیست. از خون شماست که زمین آباد می‌شود». آن‌چه که او می‌گفت بر تادلر پوشیده نبود. اما آن مرد برخلاف تادلر می‌توانست آن را به‌گونه‌ای شیوا بیان کند. حتا یهودی گاوفروش را از قلم نینداخت. گویی علم غیب داشته باشد به توصیف فروشندهٔ یهودی‌ای پرداخت که در کار غارت دهکده‌ها بود». (صفحهٔ ۲۹۳) و این هیتلر بود که توده‌ها را علیه منافع خودشان بسیج می‌کرد. چیزی که کاستریسیوس سرمایه‌دار، به‌خوبی از آن آگاه بود. علیرغم آن‌که می‌دانست «مردک (هیتلر) شعور چندانی ندارد». (صفحهٔ ۲۱۸) اما در آن بحبوحه و بحران اجتماعی و سیاسی امثال کاستریسیوس برای حفظ منافعشان، گاه «وکالت» کسان، با عقایدی را می‌پذیرند و حمایت می‌کنند که چه بسا ناروا و تلخ» باشند. اما هم‌چون «دارویی تلخ» «ما مجبوریم این دارو را فرو دهیم». (صفحهٔ ۲۹۸) و این دارو چیزی نیست جز حزب سوسیال‌ناسیونالیسم و هیتلر. هیتلری که «...چنان به نسخهٔ خودش ایمان دارد که ممکن است تصور کنی روح‌القدس بر او نازل شده است». (صفحهٔ ۲۹۸) در این‌جا کلم می‌گوید: «از کجا معلوم که نشده؟»

کاستریسیوس پس از خنده‌ای از ته دل جواب می‌دهد: «فکر می‌کنم این حرف شما بهترین دلیل آن است که ما برای یک امر خبر مرد مناسبی را پیدا کرده‌ایم. شعبده‌بازی که نزدیک‌ترین تماشاچی‌ها همهٔ حقه‌هایش را الهام آسمانی بدانند، مسلماً شعبده‌باز خوبی است. شعبده‌بازی که خودش هم حُقه‌های خود را الهام آسمانی بداند، همیشه در کارش موفق است. همین الان بهترین فرصت برای فرستادن او به روی صحنه است...» (صفحهٔ ۲۹۹)

در بخش‌هایی از رمان که مربوط به کلم و کاستریسیوس می‌شود، آنا زگرس به روشنی موضع انحصارات آلمان را نسبت به حزب سوسیال‌ناسیونالیسم، چه آن‌جایی که لازمش دارند و چه در جایی که وجودش غیرضروری و مزاحم می‌شود، بیان می‌کند. نفوذ این حزب در شرایط آن روز آلمان، تا پایین‌ترین اقشار جامعه پیش می‌رود. از نوجوانانی چون هلموت، پسر کلم، تا نوجوانانی هم‌چون فرانس پسر گشکهٔ کارگر. و در شرایطی و به نوعی، حتا در عمه آمالی، مظهر اشرافیت از کار افتادهٔ آلمان، هریک بنا به دلایل خاص خود جذب هیتلر می‌شوند. هیتلری که همراه حزبش، با چهره‌ای انقلابی به صحنه می‌آید. سرودهای انقلابیون را متنها با آهنگی نو، می‌خواند و پرچم خود را به رنگ سرخ می‌آراید و البته با دایره‌ای سفید و صلیبی شکسته در میان آن. در کلام به سرمایه‌داران می‌تازد و در عمل مطابق منافعشان گام برمی‌دارد. در کلام توده‌ها را می‌ستاید و در عمل زیر پا می‌گذارد. در بخشی از رمان از زبان مارتین یکی از مبارزان سرخ، هنگامی که در خیال با رفیق کشته‌شدهٔ خود، آروین، سخن می‌گوید، می‌خوانیم: «... در عوض وظیفه دارند سرودهایی را که تو از پیش‌ترها می‌شناختی، با آهنگی تازه‌تر و وقیحانه‌تر بخوانند. حمل پرچم سرخ ممنوع شده و حالا آن‌ها پرچم سرخ را با دایره‌ای سفید و صلیبی شکسته در میان آن بر دوش می‌کشند.» (صفحهٔ ۳۲۱) اما علی‌رغم روشنی موضع کاستریسیوس‌ها در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** در مورد آروین‌ها، خواننده با نوعی ابهام روبه‌روست. آن‌ها چرا با جمهوری ویمار مخالفند؟ چرا با سوسیال‌ناسیونالیسم می‌ستیزند؟ چه می‌خواهند و چه می‌کنند؟ در این مورد خواننده، خود را با مفروضاتی روبه‌رو می‌بیند که تنها بر نویسنده روشن است. آن‌چه که در مورد ایده‌آل این دسته در رمان بیان می‌شود، «قبله»بودن شوروی است. گویی ایشان از منافعی خاص خود برخوردار نیستند که چنین نیک و بد را با ترازوی حزب کمونیست شوروی می‌سنجند. هانس، پسر آروین، از این دسته است. او جزیی از کل است. شیفتگی او به شوروی هرچند شکلی عینی دارد (روس‌ها چه‌قدر مدرسه ساخته‌اند، گرسنگی در آن‌جا نیست و...) اما برای رهبرانش بی‌شک این شیفتگی بیشتر جنبهٔ ذهنی و وابستگی تئوریک - حزبی دارد. این است که در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** شوروی جانشین ایده‌آل‌ها و آرمان‌های «سرخ‌های» آلمان شده است. البته این امر ساخته و پرداختهٔ ذهن آنا زگرس نیست. او به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست، مرحله‌ای از مبارزات ایشان را در آن دوره به تصویر

کشیده است هرچند او دیدی انتقادی نسبت به این مسأله ندارد و تصاویری هم ارائه نمی‌دهد تا خواننده به چنین دیدی دست پیدا کند. اما صحنهٔ وسیعی که او آدم‌هایش را به سنیز کشانیده است، به حویی چگونگی به قدرت رسیدن سوسیال‌ناسیونالیسم و نیروهای یاری‌دهنده‌اش را نشان می‌دهد. در این صحنه‌ها، خواننده شاهد تلاش و کوشش بورژوازی برای نابودکردن «شبح سرخ» از اسپانیا تا چین است و به‌کارگیری این وسعت مکانی و زمانی، در یک داستان و حرکت‌دادن شخصیت‌ها در این دو بعد، به شکلی منطقی کاری است دشوار که زگرس از پس انجام آن برآمده است.

عمده‌ترین اندیشه‌ای که زگرس به دنبال ماجراهای اصلی و فرعی این رمان می‌پروراند، تداوم مبارزه است و این‌که آینده متعلق به کیست. برای این کار، از بُن‌مایهٔ مرگ استفاده می‌کند. آروین در هنگام کشته‌شدن یک زندگی واقعی سه‌ساله را گذرانده است، زیرا زندگی واقعی برای او با «نخستین کلام انسانی آغاز شده است. آن کلام انسانی که برای او مفهومی عملی داشته یعنی «دنیای سرشار از آزادی و عدالت»، «زندگی نوین» زندگی‌ای به همان اندازه همانند زندگی گذشته که دنیای اخروی همانند زندگی دنیوی است.» (صفحهٔ ۱۲)

«این سه سال واپسین، سال‌های واقعی زندگی او، هم‌چون چند دقیقه گذشته بود.» (صفحهٔ ۱۲) بنابراین زندگی برای «آروین»ها، یعنی مبارزه برای ایده‌آل‌ها و این چیزی نیست که با فرمان کلم ویتر ونسلف پایان یابد. آن زمانی که آروین کشته می‌شود، زندگی جدیدی در رحم ماری که از پشت آروین درآمده درحال شکل‌گیری است. هانس کودکی که «تا آن لحظه همهٔ نیروهای جهان سرمایه‌داری تلاش در جلوگیری از زادن... (او) داشتند» به دنیا می‌آید. از شش نفر حاضر در بخش نخست رمان، تنها دو نفر هستند که «تسلشان» تداوم می‌یابد. یکی آروین و دیگری کلم. ویلهلم نادلر و پسرش در هنگام جنگ کشته می‌شوند. ونسلف به همین طریق، بکر که خانواده‌ای ندارد و با کلم، خود را نیز می‌کشد. لی‌ون که پسری ناخواسته دارد، خودش کشته شده و پسرش در دامان مادر، در زیر گولاک برف، تطهیر می‌شوند. تنها کلم و آروین پسرانی دارند. هانس پسر آروین در جنگ به دستور ونسلف، کشندهٔ پدرش، کشته می‌شود؛ اما او نیز چون پدر نطفه‌ای در رحم زنی باقی گذارده است.

تداوم زندگی آروین را از زبان ونسلف می‌خوانیم: «تمامش کنید! تمامش کنید! طنین صدایش هم‌چون پژواکی از پی پژواک دیگر تکرار می‌شد. حس می‌کرد صدای خود او هم چیزی جز یک پژواک نبوده است. صدای نخستین کی طنین افکنده بود؟ در کدام غار کوهستانی؟ کجا؟ جوانک هم، نفر دوم در میان آن دستهٔ شش‌نفره، یک آشنای دیرینه بود. ونسلف پیشترها او را دیده بود. کجا؟ کجا؟ چهرهٔ جسورش و نیز سر رو به بالا گرفته‌اش آشنا می‌نمود، نگاه برانش هم‌چون شیشه شفاف بود. گویی اصرار داشت حریف خود را دقیقاً بشناسد. ونسلف با خود اندیشید: بله بادم آمد. حالا می‌دانم تو کی هستی» (صفحهٔ ۸۸۴) و کمی بعد، می‌خوانیم: «... اما آن جوانک، نفر دوم از دست راست، سر را مانند یک اسب جوان بالا گرفته بود. چنان می‌نمود که مرگ در او بی‌اثر است. توسکه، لیشت اشلاگ، کاپ ولونوتیس، سینه‌اش را لگدکوب کرده بودند، اما او چه جوان مانده بود.» (صفحهٔ ۸۸۷)

آن دو تنی که از میان جمع شش‌نفرهٔ فصل اول رمان، سر برمی‌آورند، یکی هلموت پسر کلم است که در آخرین حضور خود در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** او را که اقماری اس ـ اس شده است، درمانده و آشفته می‌بینیم. درحالی که فرزند هانس با این توصیف زگرس، حضور خود را اعلام می‌دارد: «ماری و امی با نفس‌های آرام واپسین ساعات شب را چهره در چهرهٔ هم خفته بودند و در میانشان، کودکی که هنوز چشم به جهان نگشوده بود.» (صفحهٔ ۸۹۱) این آخرین جمله‌ای است که رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** با آن پایان می‌گیرد. پایانی که شروع دیگری را در خود دارد. تا کجا و کی هلموت و فرزند هانس با یکدیگر روبه‌رو شوند.

نثر روان و راحت علی‌اصغر حداد در سرتاسر رمان جریان دارد و خواننده می‌تواند با کمال راحتی آن را به پایان برساند. تلاش او را در برگرداندن چنین اثر عظیم و شگرفی، ارج می‌نهیم.

کارگاه آموزش و شناخت
هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعهٔ جامعهٔ ادبی ایران در زمینه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... یک دورهٔ آشنایی با شاعران، نویسندگان، منتقدان و آثارشان و آموزش شعر و داستان برگزار کرده است. علاقه‌مندان همه‌روزه با شماره تلفن ۶۴۱۳۷۵۵ تماس بگیرند.

نشر نیکا منتشر کرده است:

بر سه‌شنبه برف می‌بارد

دومین مجموعه شعر

نازنین نظام شهیدی

بر سه‌شنبه برف می‌بارد

نازنین نظام شهیدی

ژاک مونیه

رولان بارت و عقدهٔ رابینسون بودن

ترجمهٔ منوچهر بشیری‌راد

کتاب‌هایی که دربارهٔ رابینسون به نگارش درآمده، به راستی مجمع‌الجزایری است که توجه بسیاری از «کاشفان» معنایی گمشده را به خود جلب می‌کند.

دمینیک او منونی در کتاب **روان‌شناسی استعمار و مارت ژرت در رمان ریشه‌ها و ریشه‌های رمان** به شیوهٔ روانکاوان، این کشتی شکستهٔ برافتخار را روی صندلی راحتی جزیره‌اش می‌خوابانند. در میان اهل اقتصاد کسانی چون میکل دوامیلیبیا نظرات شگفت‌آوری بر اساس گفته‌های این مرد تنها تدارک می‌بیند، این فرضیات از تعابیر عرفانی خالی نیست و ناگزیری‌هایی را در بر دارد که تجارِ باطنیه برای خواندن مراسلات مرموزشان عرضه می‌کردند

در کتاب **آستانه‌ها** ژرارد ژنت با توجه به این داستان دستور زبانی زایشی را طرح می‌ریزد. در میان این پژوهش‌ها عاقبت به ترجمه‌ای لاتین از این اثر، یک اقتباس برای انگیموها، یک تبدیل انگلیسی به کلمات تک‌سیلابی. دو یا سه برداشت انحرافی اروتیک و پورنوگرافیک و به‌ویژه یک تجربهٔ شایسته از نویسنده‌ای به نام ژولیان ریو، برمی‌خوریم. در اثر اخیر نویسنده روایت انگلیسی داستان را کنار گذاشته، متنی اسپانیایی از اثر را رنده می‌کند. بدین‌گونه این پدیدهٔ هنری بعد از کسوت اسطوره‌ای‌اش زیر قلم درخشان کسانی چون ژان ژاک روسو، برناردن دوسن پی‌یر، لابه پروس، ژول ورن، پل والری، ژول سوپر ویل، سن ژن پرس، میشل بوت... به جامه‌ای نو درآمده است. اکنون می‌توان «دسته‌ای از عناصر را که نشان‌دهندهٔ ارتباطی هماهنگ و آکنده از تأثیری مشترک است» در میان این نویسندگان حدس زد و به «عقده‌ای» در شکل‌گیری این آثار پی برد: یعنی عقدهٔ رابینسون‌بودن. البته این نظریه در نزد افاضل ممتاز، مبهم و گستاخانه جلوه می‌کند.

واژگان «نشانه» و «عقده» دیگر ارزش و کاربردشان را از دست داده‌اند. برای چه باید به بحر بیکران نامگذاری‌ها بیافزاییم و چرا بعد از آنتی ـ اُدیپ، آنتی ـ رابینسون را طرح افکنیم؟ ما به خودخواهی‌های ناشی از این اقدام آگاهیم، با وجود این زمینه‌ای کاملاً تازه برای کنکاش نوین و مفید در پیش رو داریم: اثری که رولان بارت آفریدگار اوست. در حقیقت نام رابینسون کروزئه زیر قلم نویسندگانی با تعلقات اسطوره‌شناسی بارها از سر گرفته شده است، اما این بار نویسنده بدون هیچ اصرار و وسواسی صرفاً به نشانه‌ها و آن اهداف پنهانی می‌پردازد که حضور فراگیر و قاطع این مضمون را توجیه می‌کند و آن را به مثابهٔ عقده‌ای آشکار می‌گرداند. رولان بارت در **درسی در باب گشایش** در کالج دو فرانس می‌گوید: «ادبیات حاوی بسیاری از دانش‌هاست، در رمانی چون رابینسون کروزئه علومی از قبیل تاریخ، جغرافیا، جامعه (مستعمره‌نشین)، تکنیک و گیاه‌شناسی وجود دارد (رابینسون فاصلهٔ میان طبیعت تا فرهنگ را طی می‌کند) من نمی‌دانم برتری جامعه‌گرایی با توحش در چیست اما می‌دانم که باید تمام نظم‌های حاکم بر اطلاعاتمان را بیرون بریزیم مگر نظام ادبی را که نجات‌بخش خواهد بود، زیرا که تمام علوم در بستر ادبیات به منصهٔ ظهور می‌رسند.»

چند سال پیش از این او در متنی به نام «حاشیه‌روی» رؤیای دوردست رمانی را (که هرگز نخواهد نوشت) در سر می‌پخت، او در آن‌جا می‌گوید: «اگر تصویری نو از رابینسون داشتم، او را در یک جزیرهٔ غیرمسکونی جا نمی‌دادم بلکه در شهری با دوازده میلیون سکنه قرارش می‌دادم درحالی که دیگر قادر به کشف، گفتار و نگارش نیست. به گمان من این شکل مدرن اسطوره است.»

در حقیقت سه بار رولان بارت خود را برای «رابینسون بودن» به خطر می‌اندازد. در کتاب **رولان بارت به قلم رولان بارت** او ابتدا به برآورد موجودی‌ی اسطوره‌شناسی شخصی‌اش می‌پردازد و در آن‌جا توجه خواننده را به این موضوع جلب می‌کند: «همهٔ جریانات این کتاب باید به مثابه حرف‌های شخصیتی در یک رمان تلقی شود». بعد در **امپراتوری نشانه‌ها** آشکارا در شهری یرسه می‌زند درحالی که توانایی کشف گفتار و نگارش را

ندارد. در آخر در کتاب **اتفاق** بر حاشیهٔ مطالب اصلی کتاب به نقل کجروی‌ها، برخوردها و کشتی‌شکستگی‌های کوچکش می‌پردازد. **اتفاق** از این دیدگاه قابل بررسی است و فقط نباید آن را دستگاه لایروبیِ همجنس‌گرایی دانست. این نوشته رساله‌ای در باب عشق و هوس نیست (از این رو نام «اتفاق» را بر خود دارد) این تقربی بسیار ظریف به ساحت (رابینسون بودن) است. خاطرات رابینسون یاور مخیلهٔ انسانی است که در زندان جسم خود تنهاست. بارت در این اثر به شرح گردش‌هایش در دنیای بچه‌مزلف‌ها و قرار ملاقات‌های اغلب ناکامش می‌پردازد، او هم‌چون رابینسون شاهدی دقیق در جزیره جنسیت است. **اتفاق** به شدت مورد داوری قرار گرفت یا بدتر از آن گمنام باقی ماند.

نویسنده با توجه به عادات ناخوشایندش به تحلیل کشیده شد. برخی نیز این اثر را هم‌چون گواهی معتبر از عصری بی‌قید، تغزلی و فریبنده دانسته‌اند که در آن از Sida (ایدز) خبری نیست!

با همهٔ این‌ها من در این اثر، عالمی را در قطره آبی کشف کرده‌ام، آشنایی با این عالم کوچک، بی‌رحم و رمزآلود با مردسالاری بازگونه و تنهایی و جزیره‌گونگی‌اش به یقین می‌تواند روشی بی‌شائبه و معصوم در تحلیل این کتاب کوچکی که بوی گوگرد را استشمام می‌کند در اختیار ما قرار دهد: و در شناخت رابینسون و نشانه‌شناسی که به دنبال چند جمله بدوی جستجوی خویش را آغاز کرده است ما را یاری کند.▣

آرست ARAST

نشر آرست منتشر می‌کند:

راز بهارخواب (رمان) از منصور کوشان

□

تکنیک کودتا (شناخت) از مالاپارته / م.کاشیگر

□

شرم (فیلمنامه) از اینگمار برگمان / نازنین افسون

□

شاعر همیشه یاغی: ولادیمیر مایاکوفسکی از مدیا کاشیگر

□

ماجرای شگفت‌انگیز و باورنکردنی اولیس (نمایشنامه) از منصور کوشان

تلفن: ۶۴۱۳۷۵۵

تهران ـ صندوق پستی ۴۹۹۵/ ۱۹۳۹۵

«چشم دوم»، آدمی دیگر...

● محمد محمدعلی
● چاپ اول ۱۳۷۳
● ۷۷ صفحه / نشر مرکز

داستان اول «بابا‌آدم و نسیم سحر»، سرگذشت مدیرکل بازنشسته‌ای است به نام آقای وثوق که مدام با همسرش سر ناسازگاری داشته است ولی در غیاب همسرش که به سفر یک دورهٔ تخصصی کشاورزی رفته است تلاش می‌کند زمینهٔ آشتی را فراهم کند و یکی از گیاهان مورد علاقهٔ همسرش را به نام «بابا‌آدم» می‌خورد و آن را کنار خانه‌اش می‌کارد تا به محض بازگشت همسرش، نمادهای «بابا‌آدم» در دل او مهری تازه برانگیزد. در این ضمن دختر همسایه‌شان که آقای وثوق او را «نسیم سحر» صدا می‌زند، به کارهای خانه می‌رسد و خاطرات او را نایب می‌کند، خاطراتی که نام «غنچه‌ای در نسیم سحرگاه» را بر آن می‌گذارد. در پایان داستان می‌بینیم که یک روز پیش از بازگشت همسرش، آقای وثوق بیمار می‌شود، و درحت «بابا‌آدم» هم خشک.

آن‌چه که در نگاه اول به قصهٔ «بابا‌آدم و نسیم سحر»، به چشم می‌خورد، بی‌پناهی و تمام‌شدن آدم‌ها است و نویسنده به شکلی تمثیلی، «بابا‌آدم» و خشکیدن آن را برای نمایش ویرانیِ درونی شخصیت داستان، آقای وثوق، به کار می‌گیرد و این در مجموع آثار محمد محمدعلی بی‌سابقه نیست و درونمایهٔ بسیاری از قصه‌های پیشین او حول محور آدم‌های فرومانده‌ای است که راه به جایی ندارند و دیگر تمام شده‌اند، و حتا «نسیم سحری» هم که به رندگی آن‌ها می‌رزد، چاره‌ساز نیست.

مشکل نویسنده در «انتخاب موضوع» و حتا عناصر ساختاریِ قصه نیست. به گمان نگارنده، دشواری نویسنده در زبان و بیان اوست. شکل گزارشیِ ساده در کنار نگارشی ساده‌تر، اهمیت «محتوا» را از یاد خواننده می‌برد.

نثر جاندار نیست. مشکل زبانی و نحوی دارد. هرچند که بخواهی خودت را راضی کنی و از آن چشم بپوشی، نمی‌توانی، توی چشم می‌زند. مدام توی ذوق می‌خورد. از نویسندهٔ متمایز و ممتازی چون محمدعلی، سهل‌انگاری در نثر و زبان، پذیرفتنی نیست.

قصهٔ دوم، «مأموریت سوم»، مشکل زبان تا حد زیادی کاسته شده است. حسن، که زمانی در دوران انقلاب به محله‌ای بدنام رفته و به طرف ساختمانی که بدکارهٔ موطلایی در آن بوده شلیک می‌کند و پس از آن به جبهه رفته است و اکنون به عنوان مأمور تحقیق، با همان اسلحه‌ای که از دوران انقلاب به جنگ آورده و نگه داشته، به زادگاه خودش برمی‌گردد تا در مورد زنی تحقیق کند که خواهر اوست و قرار است جهت پرداخت مستمری مورد تحقیق قرار بگیرد. در خاتمه خواننده درمی‌یابد که «مریم» خواهر دوستش، همان زن موطلایی بوده است. اما ظرافت قصه در این جاست که نویسنده با تلمیحات و اشارات لازم، این راز را فاش می‌کند بی‌آن‌که تا آخر داستان مستقیماً این نکته را باز گوید. و در ضمن داستان نیز معلوم می‌شود که برادر «مریم» هم به علت کارهای خلاف یک بار دستگیر شده است و این نکته اشارهٔ ظریفی به ارتباط او با فساد خواهرش دارد.

«مأموریت سوم» آگاهانه و با تکنیک برتری نوشته شده است. اصل ماجرا تا آخر قصه رو نمی‌شود. بی‌آن‌که از تعلیق در قصه کاسته شود. حسن با یک عقدهٔ سرکوب‌شده بزرگ شده است. عقدهٔ کنایه‌ای که سال‌ها پیش زن موطلایی: [سافی] در دل او کاشته است و بدل به نفرتی شده که با او رشد می‌کند و وقتی در مقام مأمور تحقیق به سراغ «مریم رحمان‌نژاد» در کوچهٔ «سافی» می‌رود و او را کاملاً شبیه به سافی می‌بیند، این کینهٔ کهنه باعث می‌شود که در مورد او تردید بکند در عین این‌که مادر حسن، مریم را پسندیده و او را تحسین می‌داند. با این‌همه، تردیدی که حسن دارد باعث کشمکش او با «محمود» [برادر مریم]، در راه تهران، می‌شود که درواقع کشمکش روحی حسن است و این شک تا آخر با اوست. ساخت روانشناسانهٔ داستان، جای تأمل بسیار دارد.

داستان سوم، «چشم دوم» روایت مجروح شدن آقای صامتی بر اثر اصابت ترکش نارنجک از سوی ساکنان یک خانهٔ تیمی و سرانجام روانه‌شدن به آسایشگاه روانی است، و داستان از آسایشگاه شروع می‌شود که آقای صامتی به شرح حادثه می‌پردازد. در این حادثه، آقای صامتی چشمانش را از دست می‌دهد که سرانجام یک چشم دیگر به او پیوند می‌زنند تا بتواند کم‌وبیش ببیند. هرچند بعدها درمی‌یابیم که چشم متعلق به رهگذر بستنی‌فروشی، [احمد عباسی] بوده که در حین انفجار از آن‌جا می‌گذشته است. چشم دوم درواقع نماد شخصیتی دیگرگونه است که آقای صامتی به آن دچار می‌شود و از شخصیت قبلی خودش فاصله می‌گیرد و در این میان حتا از نامزدش، پروانهٔ اقدسی نیز متنفر می‌شود و او را رها می‌کند.

گیراترین بخش‌های داستان، قسمت‌های مربوط به رؤیاهای آقای صامتی است که به طرزی روانشناسانه، حالت‌های روحی او را بیان می‌کند.

حُسن کار محمد محمدعلی در این است که داستان‌هایش پیرنگ قوی دارند و در گسترش آن پیرنگ‌ها در ساختار داستان‌هایش از نمادهای معناداری سود می‌جوید که بار اصلی اثر را به عهده دارند؛ و نیز روانکاری آدم‌ها که با نرفندهایی مانند رؤیا، کابوس و خواب به دنیایی آنالیز می‌شوند. اما کاستیِ کار نویسنده در سهل‌انگاری او در نثر است که پیشتر به آن اشاره شد. با این‌همه محمدعلی، نویسنده‌ای صاحب سبک و تحلیل‌گری دقیق است. در شخصیت‌سازی و ارائهٔ رفتارهای اجتماعی آن‌ها به گونه‌ای عمل می‌کند که کاملاً عینی و ملموس می‌شوند. رئالیسم روانکاوانهٔ او در توصیف آدم‌های وامانده و سرخورده، کارکردی موفق دارد، آدم‌هایی که با پیرامون خود بیگانه‌اند و این بیگانگی درونیِ آن‌ها شده است.

پرویز حسینی

دیگری او را به خواب می‌دیده است

وقتی مینا از خواب بیدار شد
مدیا کاشیگر
نشر آرست / ۱۳۷۳
۸۰ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

داستان با جملهٔ زیبا و پایانی‌ی «ویرانه‌های مدور» نوشتهٔ خورخه لوییس بورخس آغاز می‌شود: «... دیگری او را به خواب می‌دیده است.» در داستان ویرانه‌های مدور ما با مردی مواجه هستیم که در خواب خویش، مردی دیگر را خلق می‌کند و در پایان خلقت خویش متوجه می‌شود که دیگری نیز او را به خواب می‌دیده است. داستان **وقتی مینا از خواب بیدار شد** نیز به همین منوال است. مینا دختری است که در خواب خویش دنیایی را خلق می‌کند. اما باید توجه داشت که مینا تا پایان داستان هرگز موفق به خلق انسان نمی‌شود. مینا دنیایی را خلق می‌کند فقط به این علت که در پایان، انسانی را خلق کند، اما صدا در پایان خلق دنیا به او می‌گوید: **من اصلاً وجود ندارم، تو داری مرا به خواب می‌بینی مینا. فقط همین.** با توجه به جملهٔ صدرنوشتِ داستان، که ما را به «ویرانه‌های مدور» رجعت می‌دهد، به این نتیجه می‌رسیم که خودِ مینا هم خوابِ شخص دیگری بوده است و با «... **دیگری او را به خواب می‌دیده است.** فهم فلسفی این نکته شاید به جهان مُثُلی افلاطون برگردد. افلاطون وهم را به خواب و معرفت را به بیداری تشبیه کرده است. دنیایی که مینا خلق می‌کند «وهم» است اما خود مینا در آخر داستان به معرفت می‌رسد. در آخرین جملهٔ داستان می‌خوانیم: **و مینا هرچند خیلی خوابش می‌آمد از خواب بیدار شد.** نکتهٔ دیگر این‌که «صداه درواقع نمایندهٔ جهان مُثُلی است، زیرا که هم هست و هم نیست. هم‌چنین **وقتی مینا از خواب بیدا شد** به چیزی معرفت می‌یابد. به چیزی که موجود است و آن، شخص دیگری است که او را به خواب می‌دیده است.

این داستان سه کانون اصلی دارد. «صدا» یکی از کانون‌های داستان است «صدا» درواقع خواب مینا است. «مینا» هم کانون دیگر داستان است. اما خود «مینا» هم خواب کس دیگری است «خواب کسی که در جهان حقیقت و معرفت قرار دارد یعنی کانون اول خواب کانون دوم و همین‌طور کانون دوم خواب کانون سوم است. فُرم داستان دایره‌ای است. مینا در آغاز داستان از خواب برمی‌خیزد. پاراگراف اول داستان را با هم مرور می‌کنیم: **وقتی مینا از خواب بیدار شد، دید که بالای سرش خاکستری و خالی است: نه از سقف سفید اتاقش خبری بود و نه از چراغ سقفی.** پایان داستان نیز این جمله است: **مینا هرچند خیلی خوابش می‌آمد از خواب بیدار شد.** که ما را به ابتدای داستان رجعت می‌دهد. نکته‌ای که فرم را با محتوای داستان پیوند می‌زند این است که مینا وقتی در پایان داستان بیدار می‌شود و درواقع به معرفت می‌رسد، دوباره می‌بیند که بالای سرش خاکستری و خالی است و در همین لحظه متوجه می‌شود که خودش هم خواب کس دیگری است و این ما یا به جملهٔ قبل از شروع داستان رجعت می‌دهد: «... دیگری او را به خواب می‌دیده است.» و اما مکان داستان به شهر و یا کشور و یا حتا قارهٔ خاصی تعلق ندارد. مکان در این داستان ثابت است و هیچ حرکت طولی ندارد بلکه حرکت مکان، تکاملی است. یعنی ابتدا شکل‌ها خلق می‌شوند و بعد رنگ‌ها و به تدریج مکان تکامل می‌یابد. و از نیستی به سوی هستی پیش می‌رود. زمان نیز در داستان خطی نیست بلکه در خواب مینا می‌گذرد و با زمان واقعی منطبق نیست. دربارهٔ حرکت در داستان نیز به‌نظر می‌رسد که حرکت از جزء به کل باشد. یعنی مینا وقتی از خواب بیدار می‌شود: دنیای خاکستری را می‌بیند و با صدا آشنا می‌شود. دنیای خاکستری و صدا دو جزء از داستان هستند. سپس مینا جزییات دیگر داستان را می‌سازد: شکل‌ها و رنگ‌ها و غیره را، و در پایان به بیداری می‌رسد که کل است. اما چون «بیداری» که درواقع کل این داستان است در ابتدای داستان آمده است یعنی مینا در ابتدای داستان بیدار می‌شود؛ پس حرکت در داستان از کل به جزء و سپس مجدداً از جزء به کل است و درواقع دایره‌ای است. و اما شخصیت‌های داستان: مینا یکی از شخصیت‌های این داستان است. ظاهر مینا باید تیپ باشد چون مانند همهٔ دختربچه‌های دیگر است اما از آن‌جایی که مینا دختربچه‌ای است که جرأت می‌کند و فقط او با صدا همراه می‌شود، تبدیل به شخصیت می‌شود. شخصیت دیگر داستان، صدا است. به دلیل این‌که از نظر فیزیکی و از نظر موقعیت در داستان خاص است و تنها صدایی است که در داستان با مینا صحبت می‌کند. شخصیت‌های این داستان یک «وهم» هستند یعنی تضادی از هست‌ها و نیست‌ها. و اما این داستان یک شخصیت سومی هم دارد و آن کس دیگری است که مینا را خواب دیده است و کار جالب توجه نویسنده این است که این شخصیت را تنها با یک جمله و آن هم قبل از شروع داستان می‌سازد: ... **دیگری او را به خواب می‌دیده است**، که به نظر این دیگری خودِ نویسنده است.

محمدحسین عابدی

نقد و تفسیر
آثار محمود دولت‌آبادی
محمدرضا قربانی
نشر آروین / ۱۳۷۳
۱۷۵ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

محمدرضا قربانی که پیش از این نقد آثار صادق هدایت را منتشر کرده بود، در این کتاب کوشیده است تحلیل همه جانبه‌ای از کارنامهٔ نویسندگی محمود دولت‌آبادی ارائه کند.

نویسنده در دو برش افقی و عمودی به تحلیل آثار دولت‌آبادی از داستان «نه شب» تا رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده می‌پردازد که در فاصله‌ای حدود یک ربع قرن نوشته شده‌اند. نشانه‌های رمانتی‌سیسم ــ دوگانگی طبیعت بازتاب دوگانگی درون ــ رن در آثار دولت‌آبادی و سالشمار زندگی محمود دولت‌آبادی از جمله عناوین این کتاب است.

گزینهٔ اشعار
منوچهر شیبانی
بررسی و گزینش
علی باباچاهی
انتشارات مروارید / ۱۳۷۳
۱۳۶ صفحه / ۳۲۰۰ ریال

این گزینه در پنج بخش تنظیم شده است. در بخش نخست (شناسنامه و شعر منوچهر شیبانی) علی باباچاهی بررسی جامع و درعین حال واقع‌بینانه‌ای از زندگی و شعر منوچهر شیبانی به دست می‌دهد. باباچاهی در بررسی خود روی مضامین اجتماعی ـ کارگری شعر شیبانی و نوآوری‌های این شاعر در قالب‌های شعری و اوزان عروضی نیمایی و در نهایت اولین تجربه‌های شعر منثور توسط شیبانی، تأمل می‌کند.

چهار بخش بعدی کتاب عبارت است از: سه شعر از کتاب **جرقه**، پنج شعر از کتاب **آتشکدهٔ خاموش**، نه شعر از **سرابهای کویری** و شش شعر از **پاریسی‌ها**. آخرین مجموعه شعر منوچهر شیبانی که هنوز به صورت کتابی مستقل چاپ نشده است.

به دنبال سنجاقک‌ها
کسرا عتقایی
انتشارات نوید شیراز / ۱۳۷۳
۱۰۷ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

به دنبال سنجاقک‌ها چهارمین مجموعه شعر کسرا عتقایی شاعر پرکار معاصر از سوی انتشارات نوید شیراز منتشر شده است. عتقایی از معدود شاعران جوانی است که در این سال‌ها به طور جدی و مرتب به انتشار آثار خویش پرداخته است.

عتقایی در این مجموعه تجربه‌های پیشین خود را در حوزهٔ تخیل و زبان دنبال می‌کند و گاه به شعرهایی شفاف‌تر و زبانی روان‌تر می‌رسد. این مجموعه در دو بخش بسا دو عنوان کلی «به دنبال سنجاقک‌ها» و «کودکی از دست رفته» تنظیم شده و در مجموع دربرگیرندهٔ ۶۷ قطعه شعر است: **در انتهای این شعر/ برف خواهی دید/ می‌توانی سوهایت را پس نموده‌ای انباشته از آن بگشرانی...**

بچه‌ها هم می‌توانند قصه بسازند
اسماعیل همتی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۱۰ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

اسماعیل همتی شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر نتایج تجربیات شخصی خود را در زمینهٔ آموزش قصه‌نویسی به کودکان در این کتاب جمع‌بندی نموده و به همراه تعدادی از قصه‌های نوشته‌شده توسط کودکان در اختیار خوانندگان گذاشته است.

نویسنده با ارائهٔ گزارش کار کلاسی که خود مربی آن بوده است و توضیحاتی دربارهٔ مراحل مختلف ساخت یک قصه، تأکید می‌کند که: «بچه‌ها هم می‌توانند قصه بسازند».

بگذار تو را آواز بخوانم
اعظم حسینی
نشر الفبا / ۱۳۷۳
۲۰۸ صفحه / ۲۹۰۰ ریال

بگذار تو را آواز بخوانم نخستین مجموعه شعر اعظم حسینی شاعر معاصر است. در این مجموعه هشتادوهشت قطعه شعر که حاصل حدود بیست سال کار این شاعر است، به چاپ رسیده است:

من از پلی که به هفت دریا سلام می‌گوید/ می‌گذرم/ بر بامی که هفت آسمان را در بازو دارد/ مسی‌ایستم/ و ریسمان بلاتکلیفی‌هایم/ دریغا! دریغ!/ تا سایه‌روشن منزلگاهت/ در ژرفای دره به پیش می‌رود.

صدای سبز بلوط
فرهاد عابدینی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۳
۹۱ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

بعد از گوج پرنده‌ها (۱۳۵۲) و آوردگاه (۱۳۵۸) **صدای سبز بلوط** سومین مجموعه شعر فرهاد عابدینی، شاعر معاصر است. در این مجموعه سی‌ونه قطعه شعر نو به همراه پنج غزل و هشت رباعی به چاپ رسیده است که وجه مشترک همهٔ آن‌ها عشق است:

این حلقه را گسیختنی نیست/ گر بگسلد/ تمامی هستی گسیخته است/ پس عاشق/ اکسیر پایدار جهان‌ست/ بالوی من/ من زنده‌ام/ من عاشقم.

روایتی دیگر
اسماعیل همتی
نشر آهو / چاپ دوم ۱۳۷۲
۸۸ صفحه / ۸۰۰ ریال

این نمایشنامه برداشت آزادی است از داستان صحاک شاهنامهٔ فردوسی که در چهارده صحنه تنظیم شده است.

از اسماعیل همتی، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر، پیش از این سه مجموعه شعر و نمایشنامهٔ دیگری با عنوان شب بارانی منتشر شده است.

مرد کوهستان
یاشار کمال
ترجمهٔ علیرضا سیف‌الدینی
انتشارات تلاش / ۱۳۷۲
۲۷۴ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

مرد کوهستان داستان زندگی «سمد اله چاکرجالی» است. چاکرجالی پهلوانی دلاور و راهزنی جوان‌مرد بوده است که علیه حکومت مرکزی ترکیه دست به شورش می‌زند و از مردم محروم در مقابل فئودال‌ها و مأموران حکومتی دفاع می‌کند.

یاشار کمال نویسندهٔ سرشناس ترک برای نوشتن این کتاب خاطرات بسیاری از کسانی را که چاکرجالی را از نزدیک می‌شناخته‌اند، از جمله خاطرات سرهنگ رشدی کاش فرماندهٔ گروه ژاندارم که عامل سرکوبی و قتل چاکرجالی بوده است را شخصاً جمع‌آوری کرده و همین اطلاعات و مستندات را زمینهٔ اصلی روایت خویش قرار داده است.

آنکس که
با سایه‌اش حرف می‌زد
صادق همایونی
انتشارات نوید شیراز / ۱۳۷۳
۳۱۹ صفحه / ۶۵۰۰ ریال

چاپ سوم **مردی که با سایه‌اش حرف می‌زد** با یک تغییر جزیی در عنوان کتاب با نام جدید **آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد** توسط انتشارات نوید شیراز به بازار کتاب عرضه شده است.

صادق همایونی در این کتاب به بررسی گوشه‌هایی از زندگی و آثار صادق هدایت پرداخته است. نگاهی به آثار دیگر صادق هدایت، نمایی از تأثیر صادق هدایت در شعر امروز ـ آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد ـ و این زندگانی من است، و سالشمار و رویدادهای زندگانی صادق هدایت عنوان‌های اصلی این کتاب است. چند عکس و نمونه‌هایی از نقاشی‌های هدایت عنوان دو بخش پایانی منضم به متن اصلی این کتاب است.

زلال، مثل اشک چشم
زهرا کدخداییان
نشر سهند / ۱۳۷۳
۱۲۷ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

این کتاب چهارمین مجموعه داستان زهرا کدخداییان نویسندهٔ معاصر است.

در این مجموعه سیزده داستان کوتاه به چاپ رسیده است که از آن جمله‌اند: **اثاث خانه، نذر، چادرنماز، غبار غم و زلال مثل اشک چشم.**

آوازهای سربی
م ـ اصلان‌پور
انتشارات مرغ‌آمین / ۱۳۷۳
۱۹۳ صفحه / ۳۵۰۰ ریال

این مجموعه دربرگیرندهٔ سی و شش قطعه شعر است که در فاصلهٔ

ARAST آرست

Boutiqäy-e Now
(Neo Poetika)

Vol: 1

A Review of Art & Culture

Editor: Mansour Koushan

Spring 1995

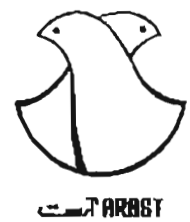
Arast Editions

P.o. Box 19395 - 4995

Tehran, Iran

Boutiqäy-e Now
(Neo Poetika)
Vol: 1

Editor: Mansour Koushan



Spring 1995

شناخت / ۳

Boutiqäy-e Now 1
(Neo Poetika)

محمد حقوقی
رضا خندان
علی‌اشرف درویشیان
حسین سلیمانی
محمدحسین عابدی
اصغر عبداللهی
ناصر غیاثی
ماکس فریش
کاظم فیروزمند
م. کاشیگر
کاظم کریمیان
منصور کوشان
رابرت کولر
دیوید لاچ
محمدرضا محمدی آملی
علی معصومی
شهریار مندنی‌پور
حافظ موسوی
ژاک مونیه
نازنین نظام‌شهیدی
ارنست همینگوی