وقایع‌نگاری آخرین فضاحت

نگاهی به نسل ادبی بیت

احسان نوروزی

آیا وقتی اندرد برتون، شاعر فرانسوی سورئالیست، در اشاره به هنجارشکنی‌های جماعت سورئالیست، به لوییس بونوئل می‌گفت «می‌بینی لوییس. دیگه هیچ فضاحتی باقی نمونده» از فضاحت‌های نسل بیت خبر نداشت، یا به راستی نامتعارف‌گونگی اینان را در قیاس با سورئالیسم «فضاحت» نمی‌دانست؟ آیا اخراج شدن آلن گینزبرگ از دانشگاه کلمبیا به خاطر استفاده از مواد مخدر و سرودن اشعار بی‌پرده و نوشتن الفاظ رکیک بر پنجره‌های خوابگاه، چیزی کم از چاقوکشی‌های سورئالیست‌ها در کافه‌های اصحاب نحله‌های دیگر داشت؟ در فضاحت اینان همین بس نیست که ویلیام بروز برای نشان دادن مهارتش در تیراندازی در مهمانی لیوانی بر سر همسرش، جون وولمر ادامز، قرار می‌دهد و نشانه می‌رود و همسرش کشته می‌شود؛ بسیاری از بیت‌ها هم‌جنس‌گرا بودند؛ این که اغلب‌شان یکی دوباری دزدی کرده بودند و تعدادی از آنان مجرمان حرفه‌ای زندان‌رفته‌ای بودند و اغلب‌شان اگر نه کاملاً معتاد، ولی مصرف‌کنندگان کارکشتهٔ مواد مخدر بودند؟

روزنامه‌نگاری به نام جان کللن هلمز (که خود بعدها به نسل بیت پیوست) در شمارهٔ ماه نوامبر مجلهٔ نیویورک‌تایمز در ۱۹۵۲، طی مقاله‌ای با عنوان «این است نسل بیت»، که تا به امروز از جملهٔ مشهورترین شرح‌ها در مورد بیت‌ها بوده است، از ظهور نسل ادبی جدیدی خبر داد. او ضمن مقایسهٔ نسل بیت، نسل پس از جنگ جهانی دوم، با نسل «گم‌گشته»، آن‌گونه که نسل بعد از جنگ جهانی اول خود را می‌نامیدند، به بیان ویژگی‌های بیت‌ها می‌پردازد. «نسل گم‌گشته پنداری نسلی بود سوار بر اتومبیلی تیزرو که جنون‌آسا می‌خندیدند چون دیگر هیچ چیز معنایی نداشت. در حالی به اروپا مهاجرت کردند که خود نمی‌دانستند آیا در پی «آینده‌ای شادخوارانه»اند یا از «گذشته‌ای زاهدمابانه» می‌گریزند. نمادهایشان لُعبتی در بر، بطری ویسکی قاچاق، و تمنای سبک‌سری بود...چنان غرق در دل‌زدگی شدند که دل‌زدگی تبدیل شد به دل‌بستگی‌شان. هر آغازی برای حیات گم‌گشتگی در حکم فرجامی تراژیک و مضحک بود، و برای‌شان، سرزمین هرز تی.اس.الیوت چیزی بیش از شرح یأس‌آمیز شاعری ژرف‌بین به شمار می‌رفت. حال‌وهوای فراگیر آن شعر، احساس فقدانی بی‌هدف بود، که خواننده از طریق آن می‌توانست به یک‌باره دریابد که دیگر هیچ چیز اشیای پیرامون را به هم مربوط نمی‌سازد...ولی پسران مهارنشدنی این روزها گم‌گشته نیستند. چهره‌های سرمست، اغلب ریشخندآمیز، و همیشه مشتاق اینان از واژه می‌گریزند و آن را جعلی می‌دانند. از همین رو است که این نسل فاقد آن حال و هوای زبان‌آوری در باب مصیبت‌زدگی است؛ مصیبت‌زدگی‌ای که باعث کارهای نمادین اعضای نسل گم‌گشته می‌شد. در عوض، جوانان این روزها به بازسازی آرمان‌های فروریخته و غمگساری برای ناخالصی اخلاقیات جاری، که دغدغهٔ اصلی نسل گم‌گشته بود وقعی نمی‌نهند. این‌ها را به هیچ می‌گیرند. اینان بر خرابه‌ها بزرگ شده‌اند و دیگر به این چیزها توجه نمی‌کنند. اینان می‌نوشند تا «آرامش یابند» یا «اوج بگیرند»، نه آن که حرکتی نمادین انجام داده باشند. دلبستگی‌شان به مخدر از کنجکاوی است نه از سرخوردگی و دلزدگی». گرچه کللن هلمز در تعریف نسل بیت صریحاً از کسی نام نمی‌برد و آن را بیش‌تر عنوانی فراگیر برای کل نسل پس از جنگ می‌داند، اما در این تردیدی نیست که «بیت» نامی بود برگزیدهٔ جک کرواک؛ یکی از چهار فرد اصلی این گروه. چهار سال پیش از نوشتن این مقاله، کللن هلمز برای مصاحبه پیش جک کرواک می‌رود، کرواک در مقابل خواست هلمز که می‌خواهد به این حلقهٔ کوچک، البته کوچک در آن زمان، رفقای «نسل فرشته‌وار» نام بدهد مقاومت می‌کند و دست آخر واژهٔ بیت (beat) را پیشنهاد می‌کند. این نام سوءتفاهم‌های بسیاری برانگیخت.

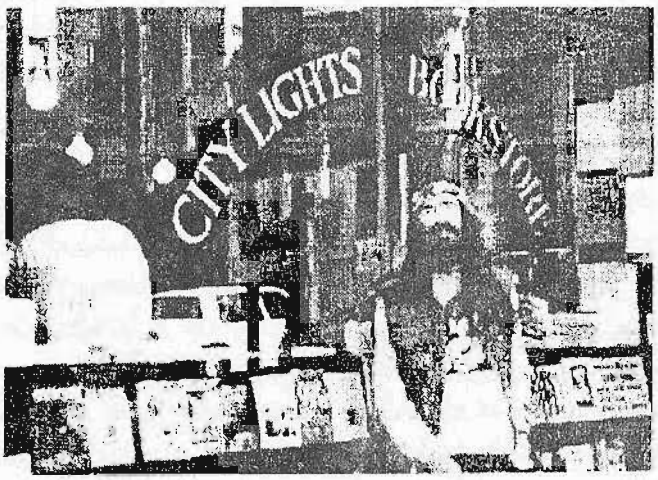
برخلاف عنوان «گم‌گشته»، که همینگوی در تبیین هم‌نسلان خود از گرترود استاین وام گرفته بود، و کاملاً معنایی مشخص را دربرمی‌گرفت، دایرهٔ دلالت‌های واژهٔ بیت بسیار گسترده است. به غیر از معانی واژه‌نامه‌ای این کلمه، در زبان عامیانه، یا بهتر بگوییم در زبان همان جوانان درآمیخته با الکل و مخدر، که علی‌الخصوص اطراف میدان تایمز پلاس بودند و بیت‌ها با آنان هم‌نشین بودند، «بیت» به معنای هلاک، کوفته و تمام‌شده است. اما بسیاری، به‌خاطر شیفتگی و ارتباط عمیق نوشته‌های بیت‌ها به موسیقی جاز، «بیت» را چنان که در حوزهٔ موسیقی به کار می‌رود به معنای «ضرب» گرفتند. البته در این سوءتعبیر، توضیح خود کرواک هم دخیل بود. وقتی جک کرواک شرح می‌دهد که این واژه را از کلمهٔ «beatitude»، به معنای سعادت، گرفته در توضیحی شیطنت‌آمیز می‌افزاید: «سعادت (beatitude). نه فرسوده (beat up). می‌شود به راحتی حسش کرد. مثلاً در ضرب (beat) موسیقی جاز». اما فرجام این واژه به همین‌جا منتهی نشد. بعد از اوج‌گیری پدیدهٔ بیت در اواخر دههٔ پنجاه و گسترش آن به حوزه‌های خارج از ادبیات و هنر و نیز شکل‌گیری‌اش به عنوان شیوه‌ای از زندگی، که کمی بعدتر به هیپی‌گری انجامید، روزنامه‌نگاری به نام هرب کاین در سان‌فرانسیسکو کرانیکل در توصیف این جماعت از واژهٔ خودساختهٔ «بیت‌وار»(beatnik) استفاده کرد. پسوند «nik» گرچه ظنینی پیدیش‌گون دارد. اما درواقع به شکلی معنادار از نام فضاپیمای «اسپاتنیک» برگرفته شده بود: فضاپیمایی که به تازگی اتحاد جماهیر شوروی به فضا فرستاده و ترسی به دل امریکایی‌های کمونیست هراس افکنده بود. تا به امروز صفت «بیت‌وار» برای هر پدیدهٔ نامتعارفی به کار می‌رود.

نطفهٔ نسل بیت، همان حلقهٔ رفاقتی چهار نفرهٔ آلن گینزبرگ، جک کرواک، نیل کسیدی و ویلیام بروز، در اواسط دههٔ چهل، حوالی دانشگاه کلمبیا در حومهٔ منهتن، نزدیک محلهٔ سیاهپوست‌نشین هارلم شکل گرفت. اما همچنان که سال‌ها بعد خود گینزبرگ در پیش‌گفتاری بر گزیدهٔ اشعار و داستان‌های بیت می‌نویسد جان کللن هلمز و هربرت هانک هم به زودی به گروه پیوستند. در ۱۹۴۸، کارل سالومون و فیلیپ لامانتیا. در ۱۹۵۰، گرگوری کورسو، و در ۱۹۵۴ لارنس فرلینگتی و پیتر اورلوسکی به گروه می‌پیوندند. از جمله متأخرترین اعضای گروه مایکل مک‌کلور، گری اسنایدر، فیلیپ والن و دست آخر، در ۱۹۵۸، باب کافمن. جک میشلین، ری برمسر، و لروی جونز هستند- این آخری که بیش‌تر جزء رنسانس هارلم به حساب می‌آید و بعدها مسلمان می‌شود و نام امیری باراکا را برمی گزیند به همراه باب کافمن تنها سیاهپوستان بیت‌ها هستند. پدر گینزبرگ شاعری متوسط و مادرش کمونیستی یهودی و برهنه‌گرا بود. وقتی دانشجوی رشتهٔ حقوق دانشگاه کلمبیا شد در آن‌جا استادان ادبیات زیادی او را استعدادی جوان دانستند؛ البته به این شرط که از پرده‌دری‌های اشعارش بکاهد. هنگام ورود آلن به دانشگاه، کرواک چهار سالی را در آن‌جا سپری کرده بود. او برای بازی در تیم فوتبال دانشگاه برگزیده شده بود ولی به علت اختلافاتش با مربی تیم اغلب در تیم اصلی قرار نداشت و شکستن پایش هم بهانه‌ای شد برای کنار گذاشته شدنش از تیم و اخراجش از دانشگاه. به کرواک، که در خانواده‌ای با عقاید سفت و سخت کاتولیکی پرورش یافته بود، گوش‌زد کرده بودند از چپ‌ها و یهودی‌ها دوری کند؛ هر دو ویژگی‌ای که گینزبرگ داشت. در ۱۹۴۴، لوسین کار، یکی دیگر از دانشجویان کلمبیا بود که گینزبرگ هفده ساله را به کرواک بیست‌ودو ساله معرفی کرد. در کتاب «کرواک»، زندگی‌نامه‌ای به قلم آن چارتر، شرح داده می‌شود که این ملاقاتِ نخست در آپارتمان ادی پارکر، دوست‌دختر کرواک که بعد برای مدتی کم‌تر از یک سال همسرش شد، رخ می‌دهد و وقتی آلن گینزبرگ وارد اتاق نشیمن می‌شود و جمله‌ای مطایبه‌آمیز می‌گوید، کرواک فقط جواب می‌دهد: «آه، خفه‌شو تو یکی! ادی غذای من چی شد؟». چندی بعد، گینزبرگ و کرواک که دیگر رفقایی صمیمی‌اند به ویلیام بروز معرفی می‌شوند؛ این بار هم توسط لوسین کار. بروز ده دوازده سالی از آن دو بزرگ‌تر است و طرفدار پروپاقرص مخدر. فارغ‌التحصیل هاروارد که خانواده‌اش هم حتا به ولنگاری‌هایش تن داده بودند. دو سال بعد، در ۱۹۴۶، وقتی گینزبرگ به خاطر دلایل ذکرشده و نیز به خاطر مخفیانه راه دادن دانشجوی اخراجی، جک کرواک، به اتاقش در خوابگاه به مدت یک سال از تحصیل در دانشگاه معلق شد با هال چیس هم‌اتاق می‌شود و دوست هال را که نیل کسیدی نام دارد ملاقات می‌کند و حلقهٔ اصلی کامل می‌گردد. (جالب این که همین دانشگاهی که ظرفیت هنجارشکنی‌هایی چنین کوچک را ندارد، بعدها در دههٔ شصت، در کنار دانشگاه برکلی، به جایگاه دانشجویان معترض بدل می‌شود.)

همان سال آشنایی، ۱۹۴۴، لوسین کار کسی را که قصد آزار جنسی‌اش را داشت به قتل رساند و کرواک هم که در اختفای اسلحه به او کمک کرده بود دستگیر و روانهٔ زندان شد و در همان زندان با ادی پارکر ازدواج کرد. کرواک نخستین کسی از بیت‌ها نبود که زندان را تجربه کرد. گرگوری کورسو دزدی حرفه‌ای بود که تجربه‌گری در شعر را در زندان آغاز کرده بود. تنها سال‌ها بعد، پس

از آزادی از زندان و انتشار اولین مجموعه شعرش با عنوان بانوی عفیف بر جغجغه و دیگر اشعار (۱۹۵۶)، بود که مدتی به صورت غیررسمی در هاروارد تحصیل کرد. آن‌چه، اما، او را مشهور ساخت مجموعه شعر ۱۹۶۰اش با عنوان جشن تولد مرگ و به‌ویژه شعر بمب این مجموعه بود. بمب شعر تغزلی با زبانی باستان‌گرا است که شکل نوشتاری‌اش به صورت قارچ بمب اتم است. کورسو در توجیه استفاده از چنین زبانی می‌گوید که می‌خواسته لحنی کتاب مقدس‌وار و آخرالزمانی به آن بدهد و در توضیح تغزلی بودن اثر اظهار می‌کند که در غیر این صورت شعرش کاری صرفاً و صریحاً سیاسی می‌شد. در زمانی که حال و هوای نزاع‌های نظامی به مرز جنون رسیده و در بسیاری از کشورها آموزش پناه گرفتن به دانش‌آموزان مدارس برای آمادگی در هنگام احتمال وقوع حملهٔ هوایی امری معمول است.

نوشتن شعری سیاسی و غم‌گسارانه در مورد آن بی‌هوده است. شاید بهترین تفسیر بر این شعر را بتوان در نمایشنامه‌ای، ایستادن در گوشهٔ یک خیابان: نمایشنامه‌ای کوتاه از خود کورسو یافت. وقتی مرد جوان به سلمانی می‌گوید «به نظرت واقعاً بمب بندازن؟...من که گمون نکنم بندازن، می‌دونی چرا؟ واسه این که خیلی ساده‌دس فکر کنی بمب می‌ندازن. چیزی که عجیب و سخته اونه که فکر کنی هیچ‌وقت بمب نمی‌افته.» سلمانی پاسخ می‌دهد «به نظرم زیادی فکر کردن به بمب عین اون می‌مونه که بمب بدون افتادن خسارت خودشو برسونه» و جوان در تأیید اضافه می‌کند «اون‌قدر فکر و ذکر همه شده بمب، که انگاری یه جورایی بمبه افتاده». اما برخلاف کورسو، کرواک چندان در زندان نماند و بعد از رهایی آپارتمانش تبدیل شد به پاتوق دانشجویانی که با بطری و کتاب می‌آمدند و تا صبح گپ می‌زدند. آن روزها کرواک مقالاتی در مورد بیتس می‌نوشت و تلاش‌هایی هم برای نوشتن رمان‌های جوانانه می‌کند و دو سال بعد، در ۱۹۴۶، بعد از مرگ پدرش شروع می‌کند به نوشتن رمانی به نام شهرک‌ها و شهرها که بسیار بعدتر انتشار یافت؛ البته ناشر دست‌نوشته‌ای را که کتابی قطور می‌شد قلع وقمع کرده بود و کرواک همیشه از این مسأله می‌نالید که این کتاب، به غیر از ساختار آن، هیچ اثری از ضرباهنگ‌های جملات او هم ندارد؛ چیزی که بیش از همه برای او مهم بود. بلافاصله بعد از به پایان رساندن دست‌نوشتهٔ شهرک‌ها و شهرها بود که کرواک با الهام از نامه‌های کسیدی شروع کرد به تجربهٔ زبانی متفاوت برای نوشتار. نیل کسیدی نیز زندان‌رفته‌ای حرفه‌ای بود. او مجنونی بود که تنها اثرش رمانی زندگی‌نامه‌گون به نام «the fist third» ناتمام ماند و بعد از مرگش منتشر شد، اما شیوهٔ زندگی و کلامش الهام‌بخش بسیاری از آثار بیت‌ها به ویژه اغلب رمان‌های کرواک بود. رابطهٔ نزدیکش با گینزبرگ که عاشق نیل شده بود، برای مدتی زندگی آلن را متأثر کرده بود و حتا بعدها که با کارولین ازدواج کرد، زندگی خانوادگی‌اش، زن و سه فرزندش، برای بسیاری از بیت‌ها حسرت‌برانگیز شد که تجلی بارزش در شعر اتوموبیل سبز آلن است. همچنین، براساس ضرباهنگ و شیوهٔ سخن‌گفتن او بود که کرواک شروع کرد به امتحان لحن‌های جدیدی برای نوشتن. (بر اساس این نامه‌ها فیلمی نیز ساخته شده به نام آخرین باری که خودکشی کردم) این شیوه‌ها در رمان مشهور کرواک در راه (۱۹۵۷) که تا سال‌ها ناشری نیافت به نتیجه رسید. کسیدی و کرواک قرار می‌گذارند که شروع کنند به سفر و طی آن کرواک به نیل راه و رسم نویسندگی بیاموزد و کسیدی رانندگی به جک یاد بدهد. کرواک تصمیم می‌گیرد حوادث این سفر را بدون هیچ دخل و تصرف و تصحیحی، و حتا بدون داستان‌گون کردن آن بنویسد؛ بدین ترتیب در راه تنها طی بیست روز نوشته می‌شود. شیوهٔ بداهه‌نویسی ناخودآگاهانه‌ای که کرواک برای کتابت برگزید (و به همین منظور، برای آن که ماوقع سفر را یکسر بنویسد و وقتی را برای عوض کردن کاغذ در ماشین‌تحریر تلف نکند، از کاغذ توپی استفاده کرد) نه ناشی از باورهای روانشناختی که الهام‌گرفته از رانندگی جنون‌آمیز کسیدی، نشئگی‌های چند روزه و به ویژه سبک و سیاق موسیقی جاز بود، نکته‌ای که به خصیصه‌ای فراگیر در آثار بیت‌ها تبدیل شد همین عشق کرواک به موسیقی جاز است.



کرواک نه تنها اغلب اوقات دانشجویی‌اش را در کافه‌های فکسنی هارلم که اجرای زندهٔ جاز برنامهٔ همیشگی‌شان بود گذراند. بلکه بعدها با بسیاری از بزرگان موسیقی جاز رابطه‌ای نزدیک برقرار کرد. این شیدایی منحصر نشد به ساعت‌ها گوش دادن به موسیقی جاز در کافه‌ها. گاهی دست به ساز شدن. و پرداختن اوقاتی به زمزمهٔ اشعار همگام با جاز بلکه (فارغ از گرته‌برداری‌های تکنیکی) بخش‌هایی از در راه مشخصاً به شور و حال گوش دادن به موسیقی جاز در کافه‌ها و حتا در یک مورد به شرحی مختصر و موجز از تاریخ این موسیقی می‌انجامد. این علاقه از او به گینزبرگ سرایت کرد و در میان اعضای بیت مسری شد. نه تنها خود کرواک در کتاب شعر غم‌های مکزیکوسیتی بخش‌هایی را مرثیه‌وار در رثای مرگ چارلی (برد) پارکر، یکی از مبدعان سبک بی‌باپ در موسیقی جاز، اختصاص داده بلکه گرگوری کورسو نیز به مناسبت مرگ برد، در ۱۹۵۵، شعری نوشت به نام رکوئیمی برای برد پارکر، که در اولین مجموعه شعرش، که ذکر آن رفت، منتشر شد (کورسو در مجموعه شعر دیگری در ۱۹۵۸ با عنوان بنزین نیز شعری را به مایلز دیویس، دیگر چهرهٔ برجستهٔ جاز، تقدیم کرده)، جان کالن هلمز در رمانش با عنوان برو یکسره به زندگی نوازنده‌ای جاز می‌پردازد. این عشق و علاقه منحصر به بیت‌های ساکن در شرق امریکا نبود، از سویی دیگر. کنت رکسراث و لارنس فرلینگتی که بیت‌های ساکن غرب به حساب می‌آیند، نیز دلبستهٔ این موسیقی بودند. کنت رکسراث، که اگرچه شاید نه به سن و سال و نه به شیوهٔ نوشتار چندان بیت محسوب می‌شود؛ ولی چنان که خواهیم دید تأثیر بااهمیتی بر روند پدیدهٔ بیت گذاشت، مقالاتی تخصصی هم در این باب نوشت. امیری باراکا، اما، با نظرگاه‌های سیاسی و نژادی‌اش از منظری دیگر به این پدیده می‌نگرد ولی با این حال از ستایشگران کولترین، نوازندهٔ تجربه‌گرا و تأثیرگذار جاز است. شعر دوران‌ساز آلن گینزبرگ، زوزه، را به لحاظ ترفندهای کلامی‌اش با تمهیدهای چارلی پارکر در نواختن موسیقی قیاس کرده‌اند؛ نواختن ورسیونی از یک تم، وقفه‌ای کوتاه، و نواختن ورسیونی دیگر از همان تم. اما آلن در مصاحبه‌ای با مایکل الدریج در ۱۹۶۸ می‌گوید: «آن موقع دقیقاً داشتم به لستر یانگ فکر می‌کردم. زوزه کاملاً موسیقی لستر است. و این را از کرواک گرفتم. یا در واقع، او باعث شد که من به این قضیه توجه کنم، آره...خود خود او بود که مرا واداشت به این موسیقی گوش بدهم». بعدها در پیش‌گفتاری بر رمان دیبرزمینی‌ها (۱۹۵۸)، کرواک نوشت «این کتاب مبتنی بر جاز و (بی)باپ است. انگار نوازندهٔ تنور نفس بگیرد، و با ساکسفونش بخشی را یک‌سره بنوازد، تا وقتی که نفسش تمام شود، و آن وقت، وقتی جمله‌اش تمام شود، کار تمام شده...من هم بدین‌گونه جملاتم را تقطیع می‌کنم، مثل تقطیع نفس ذهن...این‌گونه به جای آن تحلیل‌های ملالت‌بار، پرشوری و رهایی شوخ‌طبعی جاز میسر می‌شود». و تمام رمان مذکور را بدون علامت‌گذاری‌های دستوری نوشت تا کوشیده باشد به چیزی بی‌شکل، منقطع، همچون تک‌نوازی طولانی جاز دست یابد.

اما آن‌چه طی سفر در راه بر زندگی و نوشتار کرواک تأثیر بسزایی گذاشت آشنایی‌اش با گری اسنایدر در سن‌فرانسیسکو بود. گری اسنایدر که در رشتهٔ انسان‌شناسی از رید کالج در پرتلند فارغ‌التحصیل شده بود، شیفتهٔ فرهنگ‌های باستانی شرق و بالاخص فرهنگ بودایی بود. در حالی که با کارهای سخت جسمانی برای سفر به ژاپن پول جمع می‌کرد نوشتن اشعار هایکو را می‌آزمود و اشعار متأخرش پیوندی عمیق با باورهای زیست‌محیطی یافت. هم او بود که کرواک را با فرهنگ ژاپن و بودیسم آشنا کرد. این نفوذ باعث شد بعدها کرواک هایکوهایی هم، هرچند ناموفق، بسراید و چند کتاب بعدی‌اش مشخصاً زیر تأثیر این فرهنگ باشد. متعاقباً گینزبرگ نیز به بودیسم روی آورد و حتا در این راه گوی سبقت را از کرواک ربود. مراقبه‌های چندین ساعته که اغلب با مخدر هم‌راه بود، گینزبرگ را سخت به خود مشغول کرد تا جایی که حتا بعدها وقتی کرواک بودیسم را در برابر کاتولیسیسم خانوادگی‌اش کنار گذاشت، آلن باز هم در مسیر بودیسم تبتی طی طریق کرد. با گری اسنایدر حلقهٔ رابط بیت‌های شرق‌نشین و بیت‌های بعدی غرب‌نشین می‌شود. اسنایدر است که جلساتی را کشف می‌کند که هر هفته در خانهٔ کنت رکسراث برگزار می‌شد و کتابخانهٔ عظیمش گنجینهٔ شرکت‌کنندگان آن جلسات از جمله فیلیپ والن و فیلمسازان زیرزمینی نظیر جیمز برافتون، هری اسمیت، کنت انگر و جوردن بلسن بود. کنت رکسراث را شاید بیش‌تر باید متعلق به نسل پیش از بیت‌ها دانست؛ چپ دوآتشه‌ای که در دفاع از حقوق سیاهان و شکل‌گیری اتحادیه‌های دههٔ بیست نقش فراوانی داشت و اشعارش مشخصاً به نکوهش نظام سرمایه‌داری می‌پرداخت. به زبان ژاپنی، یونانی، و فرانسه مسلط بود و متون کلاسیک بسیاری را از این زبان‌ها برگردانده بود. از دیرباز، روزهای جمعه جلساتی ادبی در خانهٔ او برگزار می‌شد که سوری از موسیقی جاز و شعر بود، در حالی که خودش تمام و کمال به خواندن دایرةالمعارف بریتانیکا می‌پرداخت. شاید نتیجهٔ همین شیوهٔ مطالعه باشد که گسترهٔ موضوعات کتاب‌هایش موضوعات متفاوتی نظیر نقد شعر معاصر، آنارشیسم، عرفان یهود و ذن بودیسم را دربرمی‌گیرد. گرچه نسل

بیت به عنوان پدیده‌ای ادبی مطرح شده بود ولی این کنت رکسراث بود که، در ۱۹۵۵، شب شعرخوانی سیکس‌گالری را، واقعه‌ای که آغازگر شهرت جهانی بیت‌ها شد، مهیا کرد. نیمهٔ نخست دههٔ پنجاه برای بیت‌ها آبستن حوادث مهمی بود. ویلیام بروز اولین رمانش، **گرتی** (هرووینی) را شروع کرد که دو سال بعد، در ۱۹۵۳، وقتی از ماجراهای قتل تصادفی زنش فارغ می‌شود، توسط انتشارات ایس‌بوکز چاپ شد. در راه کرواک بدون انتشار در کنار دیگر رمان‌هایی که او در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۹۵۰ نوشت. همچون **مگی کسیدی** (نام همسر نیل کسیدی که جک با او رابطه داشت) و **زیرزمینی‌ها**، در کوله‌اش به این سو و آن سو برده می‌شد. گرچه این رمان، اگر رمان کوتاه اپیزودیک مشترک بروز و کرواک به نام **و اسبان آبی در مخزن جوشیدند** را به حساب نیاوریم، نخستین رمان نوشته‌شدهٔ بیت‌ها است ولی اولین رمانی که ناشر پیدا کرد رمان **برو** (۱۹۵۲) جان کللن هلمز است. با وجود این بی‌اقبالی در عرصهٔ انتشار، در ۱۹۵۳، که هم‌زمان بود با پیوند بیت‌های شرق و غرب امریکا، لارنس فرلینگتی و پیتر مارتین کتابفروشی‌ای تأسیس کردند به نام **سیتی لایتز** که مجلهٔ زیرزمینی‌ای به همین نام را در آن منتشر می‌کردند و این به نوعی توانست تریبونی غیررسمی برای بیت‌ها فراهم آورد. اشعار سوررئالیست‌هایی نظیر فیلیپ لامانتیا و نیز اولین نقد سینمایی پالین کال در همین مجله منتشر شد. فیلیپ لامانتیا، اما، پیش از این نیز بخت انتشار آثارش را داشت؛ و چه خوش‌اقبال بود در این زمینه. او که از نوجوانی مفتون اشعار آلن پو و **اچ.پی. لاوکرفت** بود از همان سنین سرودن شعر را آغازید. شانزده سالش بود که در موزهٔ هنرهای سان‌فرانسیسکو با آثار سوررئالیست‌هایی نظیر دالی و میرو آشنا شد و شروع کرد به تجربه‌ورزی در سرودن شعر به سیاق سوررئالیست‌ها. اشعارش را برای گاه‌نامهٔ مشهور آوانگارد ویو فرستاد که در دم منتشر شد. چند ماه بعد، مجلهٔ افسانه‌ای سوررئالیست‌های ساکن امریکا، «۷۷۷»، آثاری از او را منتشر کرد. چندی نگذشت که لامانتیا به نیویورک آمد تا دستیار ویراستار مجلهٔ ویو شود. همان‌جا بود که با غربت‌نشینانی همچون آندره برتون ملاقات کرد؛ کسی که در مورد لامانتیا گفته بود «صدایی این‌چنین هر قرن یک بار یافت می‌شود». اشعار منتشرشدهٔ او در این دو مجله و نیز اولین کتاب مجموعه شعرش با نام **اشعار اروتیک** (۱۹۴۶) تحسین گینزبرگ را در دوره‌ای که در دانشگاه کلمبیا بود برمی‌انگیخت، اما سال‌ها بعد بود که آن دو یکدیگر را ملاقات کردند. گرچه همیشه به نوعی سوررئالیست باقی ماند اما بعدها اشعار لامانتیا با مضامینی همچون کیمیاگری، گوشه‌نشینی زاهدانه، افسانه‌های بومی امریکا درآمیخت. شاید لامانتیا خود به شخصه چندان در بررسی پدیدهٔ بیت به کار نیاید، اما او نمایندهٔ سوررئالیسم امریکایی‌شدهٔ محصول مهاجرت سوررئالیست‌ها پس از جنگ جهانی دوم است که بسیار بر پیدایش هنر نامتعارف امریکایی تأثیر گذاشت.

اما در سال‌های پیش از شب سیکس‌گالری، که همگی بیت‌ها پلاس در کافه‌ها سخت می‌نوشتند، در همین کافه‌ها بود که نسل بعدی جریان نامتعارف ادبیات و هنر امریکا یعنی **نو لولی‌وش‌ها** (نیو بوهمین) نظیر ریچارد براتیگن که دوست چندی از بیت‌ها بود شکل گرفت و بیت‌ها فقط منتظر بودند فرصتی برای عرض اندام یافت شود تا ادبیات امریکا را درنوردند. آلن گینزبرگ باز هم گرفتار افسردگی شده بود. پیش از این در اواخر دههٔ چهل، نُه ماهی را در آسایشگاه گذرانده بود ولی به کمک پزشکی به نام **کارل سالومون** بهبود یافته بود. شبی از شب‌هایی که آلن هنوز در دوراهی انتخاب میل واقعی همجنس‌خواهانه‌اش و میل تحمیل‌شدهٔ دیگرجنس‌خواهی درمانده بود، در دسامبر ۱۹۵۴ و بار دیگر افسردگی به سراغش آمده بود، با دوست دخترش نزاع می‌کند و مست به کافهٔ فاستر می‌رود و وقتی می‌فهمد پیتر لاواین، کسی که کنارش نشسته بود، نقاش است از او سراغ آشنایی قدیمی را می‌گیرد. لاواین خبری از آن شخص ندارد ولی رفته رفته گپ و گفت آلن و لاواین در مورد هنر به صمیمیت می‌انجامد. لاواین آلن را به خانه‌اش دعوت می‌کند. راهی آن‌جا می‌شوند. بر دیوار اتاق، نقاشی برهنه‌ای از مردی است با نگاهی صاف و ساده که در آنی، آلن رامفتون می‌کند. لاواین در جواب آلن که از مرد تابلو می‌پرسد، می‌گوید: «آهان، اون. اون پیتر ئه. بفرما خودش اومد.» آلن هنوز بر سر دوراهی به کارل سالومون، روان‌پزشکی که صحبتش رفت، مراجعه می‌کند. سالومون از او می‌پرسد: «واقعاً چی دلت می‌خواد؟» و پاسخ آلن:« دلم می‌خواد یه آپارتمان بگیرم، کار و بار را بذارم کنار، با پیتر زندگی کنم و شعر بگم». «پس چرا همین کارو نمی‌کنی؟». چندی بعد در ساعت سه صبح در همان کافهٔ فاستر، پیتر اورلوسکی و آلن گینزبرگ با هم عهد می‌بندند که «حتا مرگ را هم بدون یکدیگر نپذیرند»؛ گرچه آلن زودتر مرد ولی به راستی تا دم مرگ با هم بودند. پنداری به یک‌باره شور سرودن را بازیابد، آلن انبوهی صفحهٔ موسیقی باخ خرید و با پیتر به آپارتمانی جدید رفت و این بازیافت سرخوشی‌اش را خطاب به کرواک در شعر «malest cornifici tuo catullo» سرود.

پیتر اورلوسکی، تا پیش از آشنایی‌اش با آلن، دستی در نوشتن

نداشت. بیش‌تر دغدغهٔ معنی داشت و موسیقی. (بعدها وقتی آلن در تنها دانشگاه بودیسم امریکا، ناروپا، دانشکدهٔ شعری تأسیس کرد به نام دانشکدهٔ جک کرواک. اورلوسکی در آن به تدریس واحد «شعر برای دانشجویان لال» پرداخت). اما بعد از شروع عشق‌شان با آلن، به تشویق او شروع کرد به نوشتن. اشعارش منتشر شد و در گلچین‌های شعر بیت می‌آید ولی، شاید، باید او را، همچون کسیدی، کسی دانست که نه به خاطر اشعارش بل بیش‌تر به خاطر رابطه‌اش با بیت‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد. هرچند نباید از نظر دور داشت که اورلوسکی در فعالیت‌های بیت‌ها نظیر اعتراض به مسائل هسته‌ای و تلاش برای قانونی کردن مخدر نقش مهمی داشت. او در دو فیلم **مربی اندی وارهول** و مستند من و برادرم اثر رابرت فرانک، که این یکی در مورد ماجرای اختلالات روانی برادرش بود بازی کرد. چیزی نگذشته بود که در اواخر جولای ۱۹۵۵، آلن براساس جمله‌ای که چندی قبل در دفتر یادداشتش نوشته بود، و نیز با یادآوری رهایی‌ای که کارل سالومون به او بخشیده بود، شعری بلند را سرود که بعدها در کنار در راه کرواک که کتاب مقدس بیت‌ها بود، به مانیفست نسل بیت بدل شد. مطابق معمول، آلن شعر را بی هیچ عنوانی برای کرواک فرستاد. چند روز بعد نامه‌ای از طرف کرواک به دست آلن رسید که در آغاز آن آمده بود «آلن، زوزه‌ات به دستم رسید. شاهکار است». آلن نام «زوزه» را برای شعرش برگزید. (چنین چیزی برای رمان مشهور بیلی بروز هم رخ می‌دهد. نام **سور عریان** (Naked Lunch) را کرواک برای کتاب برمی‌گزیند.) «زوزه» تقدیمیه به کارل سالومون را در ابتدای خود داشت. گرچه «زوزه» مهر تأثیر مراد دیرینهٔ گینزبرگ، والت ویتمن، را بر خود داشت: آزادی‌خواهی جنسی ویتمن به همجنس‌خواهی بی‌پرده‌پوشی بدل شده بود و در شکل نیز از تمهید ویتمن در بهره‌گیری از بندهای وابسته متأثر بود، ولی در نهایت، «زوزه» فقط و فقط گینزبرگ‌وار بود. استفاده از این بندهای وابسته در «زوزه»، برای مثال، بیش‌تر شاید همان نفس گرفتن میان اجرای ورسیون‌های مختلف موسیقی جاز بود تا تقلید صرف از ویتمن. «زوزه»، سرزمین هرز نسل بیت بود با این تفاوت، دست کم، که به جای زبان فخیم و استعاری آمیخته به مضامین اساطیری و کتاب مقدس، با زبان طناز حاشیه‌نشینان روبه‌روییم که سرشار است از اصطلاحات مواد مخدر. گینزبرگ نیز با لحن کتاب مقدس بازی می‌کند، به ویژه در شعری که تحت عنوان **پانوشتی بر زوزه** منتشر شد، اما کتاب مقدس او پنداری برای لولی‌وشان نوشته شده است. زوزه سرشار از اشاراتی به زندگی و تجربه‌های خود و دوستانش است اما این از خودبسندگی اثرش هیچ نمی‌کاهد.

پاییز همان سال، نقاشی به نام **والی هدریک** از رکسرات خواست که در سیکس‌گالری، که پیش از آن گاراژ بود و هیچ امکاناتی هم نداشت، جلسهٔ شعرخوانی‌ای تدارک ببیند. رکسرات از گینزبرگ و مایکل مک‌کلور خواست که در جلسه شرکت کنند و در ضمن پیشنهاد کرد که آلن، گری اسنایدر را هم به برنامه اضافه کنند. مک‌کلور از جمله کسانی بود که با جلسات هفتگی رکسرات به ادبیات روی آورد. گرچه اشعاری از او با اقبال مواجه شدند اما آن‌چه متمایز و برجسته‌اش می‌سازد نمایشنامه‌اش با نام **ریش** است که مدتی توقیف بود و شاید آن را بتوان زوزه و در راه نمایشنامه‌نویسی دانست. او دوست صمیمی جیم موریسن، خوانندهٔ نامتعارف و جنجالی گروه دورز، بود و در دههٔ نود نیز به همراه ری منزارک، نوازندهٔ کی‌بورد همان گروه، جلسات شعرخوانی همراه با موسیقی داشت. مک‌کلور در فیلم‌های آخرین **والس مارتین اسکورسیزی** و **ورای قانون نورمن میلر** بازیگری را هم تجربه کرد. گری اسنایدر هم به نوبهٔ خود فیلیپ والن را در برنامه گنجاند. خواست گینزبرگ مبنی بر این که کرواک هم اشعارش را بخواند پذیرفته شد؛ اما خود کرواک امتناع کرد. رکسرات مدیریت جلسه را برعهده گرفت. کرواک چند خمره شراب بورگوندی آورد و در گالری می‌فروخت، گینزبرگ به خاطر اضطرابش تا توانست نوشید و تقریباً مست به بالای صحنه رفت؛ صحنه‌ای که چیزی نبود جز جعبهٔ میوه‌ای که سر و ته گذاشته شده بود. پیش از آن، لامانتیا شعری از دوستی شاعر، جان هافمن، خواند که به تازگی فوت کرده بود. بعد از مک‌کلور، گینزبرگ شروع کرد به خواندن. چیزی نگذشت که به هنگام وقفه‌هایش برای تجدید نفس، ابتدا کرواک و بعد همهٔ

حدوداً صدوپنجاه نفر جمعیت حاضر، فریاد می‌کشیدند: ادامه. وقتی زوزه پایان یافت خود آلن و نیز رکسراث می‌گریستند. کرواک بعدها در رمان ولگردان دارما بخشی را به توصیف آن شب اختصاص داد. به یک‌باره بیت‌ها شهرتی فراگیر یافتند و آثارشان یکی پس از دیگری منتشر شد. مهم‌تر از همه‌شان سود عریان ویلیام بروز بود، کتابی که در اصل قطعاتی نامربوط درمورد مخدر و فلسفهٔ اعتیاد بود که در هنگام اقامت در طنجه نوشته شده بود و به تشویق کرواک و گینزبرگ سر و سامان داده شد و انتشار یافت. در اوایل دههٔ شصت اقبالی را، که شایسته‌اش بود، به دست آورد و در ۱۹۹۱، دیوید کرانبرگ فیلمی بر اساس آن ساخت. از آن به بعد بود که بروز پرکارتر شد. موفقیت‌ها اما به این شاهکار منتهی نمی‌شود. اشعار بیت‌ها در گلچین‌های شعر می‌آمد، مجلاتی نظیر تایم و لایف درموردشان می‌نوشتند و با ایشان مصاحبه می‌کردند. بزرگانی همچون ویلیام کارلوس ویلیامز، که رابطه‌ای صمیمانه با آلن داشت، می‌ستودندشان. در راه در زمرهٔ پرفروشترین‌ها قرار گرفت. دانشگاه‌های معتبر برای شعرخوانی دعوتشان می‌کردند؛ اما هنوز بسیار بودند کسانی که آنان را به هیچ می‌گرفتند. در یکی از جلسات شعرخوانی وقتی آلن اثری تازه‌سروده شده را می‌خواند. فردی از میان جمعیت دائماً جلسه را به هم می‌ریخت و می‌گفت «خُب که چی؟ این‌ها یعنی چی؟ حرف حسابتون چیه؟». آلن جلسه را قطع کرد و رو به او گفت «حرف از برهنگی می‌زنم». «خُب. یعنی چی؟ که چی؟» و آلن بر روی صحنه تمام لباس‌هایش را درآورد «یعنی این». تا پایان جلسه آرامش برقرار بود. همهٔ مخالفان چنین بی‌مایه نبودند. نورمن پادهورتز یکی از مخالفان سرسخت بیت‌ها که در مجلهٔ پارتیزان ریویو علیه آنان می‌نوشت، از هم‌دانشگاهی‌های گینزبرگ و کرواک بود. شبی، گینزبرگ او را برای مهمانی‌ای بزرگ دعوت می‌کند. نورمن در ابتدا نمی‌پذیرد ولی به اصرار آلن می‌رود. در محل مهمانی هیچ خبری نیست. گینزبرگ و کرواک فقط منتظرش هستند. ضیافتی که در انتظار منتقد بود چیزی نبود جز کتک‌کاری. پیروز میدان همیشه بدین‌گونه، بیت‌ها نبودند. زوزه برای مدتی توقیف شد. کسیدی به جرم فروش ماری‌جوانا به زندان رفت. اندک اندک کرواک خود را از گینزبرگ و باقی کنار کشید و حتا در جواب به سرویراستاری که می‌خواست گلچینی از اشعار بیت‌ها را منتشر کند و از کرواک اجازه خواسته بود، نوشت «آن‌چه این دو (گینزبرگ و کورسو) و رفقایشان می‌خواهند انجام دهند آخرین خیانت و تخریب جریان حقیقی بیت است. حالا که دیگر همه‌مان پابه‌سن شده‌ایم می‌توانم ببینم که آن‌ها صرفاً تحریک‌کنندگانی مجنون و ملتمسان توجه‌اند که هیچ چیز در سر ندارند مگر کینهٔ «امریکا» و مردم عادی... مسلماً هنوز آنان را به‌خاطر مهارت تکنیکی‌شان به عنوان شاعر می‌ستایم، همچنان که ژان ژنه و ویلیام بروز را به خاطر آثار منثورشان تحسین می‌کنم، ولی همهٔ آنان را متعلق به جماعت «فیس و افاده‌ای‌ها» می‌دانم.» شاید حق با کرواک باشد. گینزبرگ دگر شاعری کراوات‌زده شده بود که فقط ادای «فضاحت»های پیشینش را درمی‌آورد. زوزه‌ای که توقیف بود به اثری کلاسیک برای دانشجویان ادبیات بدل شد. اما خود کرواک هم مستثنا نبود؛ رابطه‌اش با کسیدی هم به هم خورد و پیش مادرش بازگشت. از جنگ ویتنام حمایت کرد و علیه هیپی‌ها موضع گرفت. اما این مزیت را بر بقیه داشت که بیت‌وار مرد. درست یک سال بعد از آن که در شبی یخبندان کسیدی، بی‌هدف، یه‌لاقبا با پای پیاده در امتداد خط راه‌آهن راه افتاد و صبح او را در حال کما یافتند و در بیمارستان مرد. جک کرواک در انزوا و از فرط نوشیدن الکل در ۱۹۶۹، در ۴۶ سالگی، به کام مرگ افتاد. گینزبرگ در ۱۹۹۷، در ۷۱ سالگی، بعد از بستری شدن در بیمارستان به‌خاطر سرطان کبد فوت کرد. شاید این نه چنان که کرواک می‌گوید از پشت کردن به جریان بیت، بلکه از خاصیت زمانه باشد که دیگر فضاحتی نمی‌تواند وجود داشته باشد. سنت فضاحتی که ،برای نمونه، از آرتور رمبو، الهام‌بخش و الگوی بیت‌ها، شروع شد، که بر سر میز انجمن شاعران رفت و بر اشعارشان ادرار کرد، و به گینزبرگ رسید، که چنان در وسط جلسه عریان می‌شد، و بعدها توسط جیم موریسون، خوانندهٔ گروه دورز، به اوج رسید حالا امری معمول و نهادینه‌شده است که هر از گاهی یک دو جین خواننده انجام می‌دهند. پنداری با این نهادینه شدن فضاحت‌ها باید بیت‌ها را آخرین فضاحتگران هنر نامتعارف و حاشیه‌ای دانست.

***

در نوشتن پیرامون پدیده‌ای که در ایران هیچ شناخته‌شده نیست، آن هم در قالبی چنین، تن دادن به واقعه‌نگاری صرف سطحی و نادیده گرفتن مباحث جدی‌تر ناگزیر می‌نماید. گزیدهٔ بالا نقش بسیاری از افراد نظیر باب دیلان، کن کزی، هربرت هانک، فیلیپ والن، و بسیاری دیگر را نادیده گرفته است. مطلب فوق بخشی گزینش‌شده از کتابی است با عنوان «دیوانگی‌ات را پنهان نکن؛ کتاب بیت» به قلم نگارنده و مهدی جواهریان راد که شامل مجموعه مقالات درمورد بیت و اشعاری از آنان است که به زودی توسط نشر نیلا منتشر می‌شود.