نقد

چنین نوشتن و دیگر هیچ

شهریار وقفی‌پور

- دیوان سومنات
- ابوتراب خسروی
- نشرمرکز/ چاپ‌اول ۱۳۷۷/ ۱۲۲ص
- ۶۴۰ تومان

لیوتار معتقد است که وظیفهٔ فیلسوف، همواره یافتنِ قاعدهٔ سخنِ خویش است؛ در این صورت فیلسوف همیشه با متن سروکار دارد؛ از این رو می‌توان نتیجه گرفت که کار منتقد ادبی هم یافتنِ قاعدهٔ سخنِ خودش است و این کار همواره از راه مکالمه با آثار ادبی دیگر حاصل می‌شود؛ بنابراین منتقد با توضیح متون دیگران، خود را توضیح می‌دهد. این مقدمه برای این آورده شد تا نشان داده شود که یک منتقد در مواجهه با یک متن باید آن‌را بحران‌زده کند و این به آن معناست که متن را به آن جایی رساند که به‌یاری عوامل درونی و قواعد خاص خودش، نتواند از خود در برابر واپاشی مقاومت کند. با این تفاصیل به سراغ «دیوان سومنات» می‌رویم، تمهیداتش را می‌گشاییم و به یاریِ متن تا به آن جا می‌رسیم که متن را از درون متلاشی کنیم.

۱. متن و واقعیت

در داستانِ «مرثیه برای ژاله و قاتلش» به این جملات برمی‌خوریم که «... این موضوعِ داستانی است که نوشته شده است. ولی همیشه در مکان‌های نامکشوفِ داستان‌ها وقایعی خارج از منطقِ داستان شکل می‌گیرد که با طرح آن‌ها اصلِ داستان تخریب می‌شود و چون این داستان روایتِ وقایع مکان‌های نامکشوفِ داستان است، واقعهٔ قتل ژاله‌م بهانه‌ای می‌شود برای نوشتنِ آن گفت‌وگوها یا وقایع ناگفته در مکان‌های ناشناختهٔ داستان...» از این جملات می‌توان بوطیقای متن را دریافت. بر اساس این جملات، متن در پی آن است که وقایعی راکه در جهانِ خارج متن قرار دارد، به دست‌مایه‌ای بدل کند تا روایتِ مکان‌های نامکشوف را بگوید، وقایعی که نظمِ مستقر را به سخره گرفته، اما توسط همان جهان سانسور می‌شوند. با این تفسیر می‌توان رویکرد اصلی متن را تشخیص داد.

الف) جهانی واقعی خارج از متن وجود دارد.

ب) متن را با روایتِ مکان‌های نامکشوف نظم آن جهان را به هم می‌ریزد.

ما ابتدا نشان می‌دهیم که متن، خود چگونه از این رویکرد تبعیت نمی‌کند، سپس ناسازه‌گونی خودِ این رویکرد را نشان می‌دهیم.

داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» ابتدا درصدد آن است واقعهٔ قتلِ زنی به نام ژاله م. را باز گوید؛ سپس با بازنویسی‌های مکرر نوری به آن مکان‌های نامکشوف بتاباند. در سطحِ قصوی یا دلالتِ آشکار متن نمی‌تواند نظمِ جهان واقعی را به هم بزند؛ چراکه در تمام بازنویسی‌ها، ستوان کاووس د. علی‌رغم آن‌که به عشقِ ژاله‌م. دچار می‌شود، باز هم به قتل او مبادرت می‌کند؛ چراکه متن ناتوان از خیانت به جهانِ واقعی است. در سطح محتواییِ داستان نیز چنین اتفاقی می‌افتد. متن نظامِ کلیت یافته‌ای را تشکیل می‌دهد تا هر چه بیش‌تر به سازوکارهای جهانِ واقع وفادار بماند، وقایع تماماً با یک نظمِ تقویمی به وقوع می‌پیوندند و هرگونه بی‌نظمی سانسور می‌شود. مکانِ نامکشوفی در متن وجود ندارد، چراکه متن در پی آن است که هر چه بیشتر توضیح دهد و ناگفته‌ای باقی نگذارد. متن با قطعیتی روبه‌رو است که جهان واقع آرزوی آن را دارد؛ به عبارتِ روشن‌تر متن خیلی بهتر از جهانِ واقع به سانسور و نظم‌دهی دست می‌زند. اگر روشن‌تر بخواهیم حرف بزنیم؛ مکان مکانِ نامکشوف یعنی حذفِ مکان یا به قول دریدا «تبدیل مکان به زمان و زمان به مکان» یعنی حرکت از مکان به زمان‌های مختلف و از زمان به مکان‌های مختلف.

این صلبیت و تمامیت خواهیِ متن در بیشتر داستان‌های این مجموعه «مینیاتورها»، «حضور» «و من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود» و «صورت‌بند» نیز دیده می‌شود.

از طرفی خود آن رویکرد آرمانی نیز با تناقض

روبه‌رو است. اگر جهانی خارج از متن وجود دارد که از آن مستقل است، چگونه متن می‌تواند نظم آن را به بازی بگیرد؟ و اگر متن به مثابه بازنمودی از جهانِ خارجی است خود تابع قوانینِ همان جهان است و با باز تولید قواعد آن جهان، خود مکان‌های نامکشوف را سانسور می‌کند. از این رو متن در صوتی می‌تواند جهانِ واقعی را شکست دهد که جهانی خارج از متن وجود نداشته باشد. در داستان «دیوان سومنات» با توهمِ چنین رویکردی روبه‌روییم. این داستان روایت شاعری است که با شعرهایش جهانِ بیرون را می‌سازد. از توهم سخن گفتیم، چراکه شعرهای شاعر مکتوب نیست؛ که به صورت اشیا است. به عبارتی در این جا نه با حکمِ «جهان خارج از متن وجود ندارد» که با جهانِ زیرین پیش از تاریخ[1] روبه‌روییم، جهانی که در آن فاصلهٔ لفظ /معنا و دال/مدلول وجود نداشت، جهانی که در آن این همانیِ شیء/کلمه برقرار بود؛ از طرف دیگر آن مکان‌های مخفی[2] در متن وجود ندارد، زیراکه مکان‌های مخفی پیش از هر چیز، اندیشیدنِ ما را بحران‌زده می‌کند، چرا که شکل‌هایی راکه ما از رهگذرشان به تصویری یکدست از جهان می‌رسیم، از بین می‌برد اما در این داستان ما با روایتِ زندگیِ طبیبِ شاعری روبه‌روییم که از ابتدا و انتهای آن به خوبی مطلع‌ایم، روایت به صورتِ یکدست پیش می‌رود، ما برای تمامِ وقایع می‌توانیم توضیحی منطقی بیابیم و با هراس ناشناختنی روبه‌رو نگردیم.

۲. گفت‌وگو با متون پیشین

هر متن در زمینهٔ متونِ دیگر خوانده می‌شود، به عبارت دیگر هر متن حاصل فراروی متونِ دیگری است و از ارتباطی که با متن‌های دیگر برقرار می‌کند، جایگاه خود را می‌یابد. وقتی چنین حکمی در عرصهٔ نظریه‌پردازی ادبی مطرح شده، ادبیات نیز به گونه‌ای با بحران روبه‌رو شد، ادبیات به دلهره‌ای ژرف از تأثیرپذیری بدل گشت. متن‌ها به نوعی پارانویا دچار شدند که همواره سایهٔ پدر ـ متنِ (مادر ـ متنِ؟) دیگری را بالای سر خود می‌دیدند. یکی از تمهیداتی که به کار برده شده تا اقتدار آن پدر ـ متن انکار شود، ایجاد فاصله‌ای طنزآمیز[3] با ادبیات است. متن وجودِ پدر ـ متن را انکار نمی‌کند، بلکه قانون و تقدسش را به بازی می‌گیرد. بسیاری از داستان‌های پسامدرن نمونه‌هایی از این تمهید هستند.

«دیوان سومنات» نیز مجموعه‌ای از متون و به ناچار مجموعه‌ای از «بینا ـ متون»[4] است و نمی‌تواند ارتباط خود را با سنت نفی کند؛ اما از آن جا که فاصله‌ای انتقادی (یا طنزآمیز) با آن ایجاد نمی‌کند، اقتدار و قواعدِ سنت را باز تولید کرده، از تکثیر آزادانهٔ روایت‌ها جلوگیری می‌کند.

«حضور» روایتِ خانواده‌ای که پس از بازگشتِ از یک مهمانی به خانهٔ خود، متوجه می‌شوند که کسی دیگر در آن جا حضور دارد. هیچ‌کدام از همسایه‌ها آن‌ها را نمی‌شناسند و حتی دوستانشان در مهمانی گواهی می‌دهند که آن‌ها را هرگز ندیده‌اند. این خانواده آشکارا با موقعیتی کافکایی روبه‌رو است: این موقعیت در متونی دیگر ساخته شده و «حضور» حاصلِ فراروی آن متون است: و تنها آن موقعیت‌ها را باز تولید کرده است.

این رابطهٔ غیرانتقادی با سنت، در سطح‌های دیگری نیز قابلِ تشخیص است؛ مثلاً در «دیوان سومنات» ما با زن‌های یک شکلی روبه رو هستیم، گویی تمامیِ زن‌ها کپیه‌ای از آن زنِ اثیری (زن مینیاتوری) هستند.

«...چابک بود زنی که می‌رقصید. پیچ و تاب می‌خورد.[...] پایی قدم برمی‌داشت پای دیگرش بر امتداد عبورش بر زمین می‌کشید... انگار زنی از جنسِ عاج بود با لب‌هایی سرخِ سرخِ بی هیچ تکلفی در سرخیش...

یعقوب، یعقوب، ص ۶۰

«... لب‌هایش در متنِ مهتابیِ صورتش رنگ گرفتند و به عادتِ همیشه سرخ شدند...»

تربیع پیکر، ص ۷۴

«...ساق‌های بلند و تراشِ سطح‌های منحنی شانه‌های سنگ را عین خانم فرض کنید... هر چند که سنگ رنگ را در مدت به خود نمی‌گیرد، وگرنه سرخی لب‌ها وسیاهی موها و کبودیِ سبز چشم‌های خانم اصلی‌ترین خصوصیت جسمانیشان بود...»

صورت بند، ص ۹۷

نگاه «دیوان سومنات»، به زن، دقیقاً همان نگاهِ مردسالار به جهان است. زن صرفاً ابژهٔ لذت است، از این رو مرد (که با مؤلف و راوی یکی است) زن را مفعولِ نگاه و عمل خویش می‌کند. در چنین دنیایی زن شیئی است که مرد او را می‌سازد (صورت بند، دیوان سومنات) یا او را بدل به شیئی برای خویش می‌کند (مینیاتورها، تربیع پیکر) و یا زایده‌ای است که به مدد وجودِ مرد حضور پیدا می‌کند (حضور، یعقوب یعقوب). از همین رو مادر چنین جهانی مردهای مختلف داریم اما زن‌ها همه به یک شکل هستند.

این نگاهِ سوژه به ابژه در سطح دیگری نیز باز تولید می‌شود و آن سطح روایتی داستان‌ها است. متن جهان را توصیف می‌کند و این عمل وحدتِ ذهنش را بر جهان تحمیل می‌کند. البته با این عمل ریشه در اعتقادی دیگر نیز دارد: سودای واقع‌گرایی. نویسنده می‌خواهد متنی بنویسد که هر چه بیشتر به جهان واقع شبیه باشد، از این رو هر چه بیشتر به توصیف می‌پردازد:

گفت: آبی، آبیِ تیره، شاید هم سرمه‌ای، وقتی هنوز آفتاب بود، فقط موج‌ها همیشه سفید بودند، مثل کلافِ ابریشم هی باز می‌شدند و هی باز می‌شدند و هی بسته می‌شدند و دوباره

یعقوب، یعقوب ص ۵۸

در شیراز فقط بوی گل نیست، معدل بوی گل و خاک و آب است. بویی شبیه به عطر کشاله‌های زنی شبیه به سارهبانو در هوا بود.

یعقوب، یعقوب ص ۵۵

دست‌هایش دو بازوی شعله هستند، گاهی می‌شود که انگار در زمهریر به گرد شعله‌ای که می‌سوزد می‌پیچم و پیکر گفت زیبا نیست، ولی هرم آتش را می‌بینم که پشت پوستش می‌سوزد و آن را شنگرفی می‌کند، مثل سوختن افق در سپیده‌دم.

تربیع پیکر ص ۷۱

...وقتی که به قول خودش با سرانگشتانش صدف‌ها و سرخی و سبزی صورتم را نشان می‌کرد و یکی‌یکی آن‌ها را مثلاً می‌چید.

من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود ص ۹۲

گفتیم که توصیف دیوانه‌وار ناشی از دیدِ سوژگیِ انسان است.

بی‌دلیل نیست که در نیمهٔ دوم قرن بیستم که بی‌اعتمادی به تقسیم‌بندی جهان به سوژه وابژه به مراحل بحرانی رسید، توصیف در داستان نیز به فراموشی (مینی مالیست‌ها) یا برای به تعویق انداختن ادراک هنری به کار گرفته شد و عملاً به ضدِ توصیف بدل گشت (آثار رمان‌نوی‌ها مثلاً نوشته‌های روب‌گریه که آن قدر به توصیفِ دقیق شیئی می‌پردازد که در نهایت خواننده از تصورِ آن شیء ناتوان می‌شود) یا عملاً به یک پارودی تبدیل شد. (بکت)

شهریار وقفی‌پور

پانوشت‌ها:

۱ ـ گئورگ لوکاچ عصر زرینی را توصیف می‌کند که در آن می‌توان اشیا و امور را به همان گونه‌ای که هستند، بازجست و زندگی معنایی عینی به آدمیان عرضه می‌کند. مسلم است که چنین عصری، صرفاً یک دل‌تنگی و خیال است، چراکه ذاتِ زبان بر فاصله گذاری و غیبت مبتنی است و همیشه بیانگر فاصله‌ای است که بین دال و مدلول موجود است.

۲ ـ در توصیفِ مکان‌های نامکشوف یا مخفی به توصیفِ «دیگرمکان»های فرکو نظر داشتیم: «دیگر مکان‌ها اضطراب‌آورند شاید به این دلیل که مخفیانه زبان را به خطر می‌اندازند... چراکه نحوِ زبان را پیشاپیش ویران می‌کنند، نه تنها نحوی راکه ما از رهگذر آن جمله می‌سازیم، بلکه آن نحوِ کم‌تر آشکار راکه سبب می‌شود تا واژه‌ها و اشیا کنار هم و در برابر هم فراهم آیند...»

3 . Parody

4 . Intertexts

ای بخارا شاد باش و درزی

ای بخارا شاد باش و درزی

بخارا

مجله فرهنگی و هنری

مدیر و سردبیر: علی دهباشی

بخارا مجله‌ای است فرهنگی و هنری که در آن مقالات و نقدها و خبرهای مربوط به ادبیات و هنر ایران و جهان منتشر می‌شود.

شمارهٔ ششم مجلهٔ فرهنگی و هنری بخارا با مقالاتی از نویسندگان، مترجمان، و استادان برجستهٔ فرهنگ، ادب و هنر ایران منتشر شد. آثاری از:

عبدالحسین زرین‌کوب ـ داریوش شایگان ـ کیکاووس جهانداری ـ جلیل دوستخواه ـ ایرج افشار ـ انور خامه‌ای یحیی ذکاء ـ عبدالحسین آذرنگ ـ بزرگ نادرزاد ـ منوچهر ستوده ـ هـ.ا. سایه ـ ادیب برومند ـ فریدون مشیری ـ سیمین بهبهانی ـ عبدالله کوثری ـ هما ناطق ـ مینو مشیری ـ ویدا فرهودی ـ مرجان انصاری ـ پرویز بابائی رضا سیدحسینی ـ پونه ندائی ـ ایرج پارسی‌نژاد ـ رایموند شهابی ـ سیروس شمیسا ـ مهری بهفر ـ عمران صلاحی شارلوت گریگوریان ـ پرویز کلانتری ـ مهین‌بانو اسدی ـ هرمز همایون‌پور ـ پانته‌آ مهاجرکنگرلو ـ مسعود رضوی شفق سعد ـ منصور اوجی ـ آمنه یوسف‌زاده ـ ایرج هاشمی‌زاده ـ اورنگ خضرایی ـ مرجان سکاکی ـ صفدر تقی‌زاده م. آزاد ـ فاطمه عشقی ـ بیژن ترقی ـ نوذر پرنگ ـ فرح یگانه ـ پرویز خائفی و ...

شرایط اشتراک:

بهای اشتراک سالانهٔ مجلهٔ بخارا در داخل کشور شش شماره با احتساب هزینهٔ پست دوازده هزار تومان است. متقاضیان می‌توانند وجه اشتراک را به حساب جاری ۳۵۲۳ بانک صادرات شعبهٔ ۷۷۴ اوایل خیابان میرزای شیرازی به نام علی دهباشی واریز کنند و اصل برگه را با ذکر نشانی دقیق (با قید کد پستی) به نشانی: تهران ـ صندوق پستی ۱۶۶ـ۱۵۶۵۵ ارسال کنند.

تلفن و فاکس: ۸۷۰۷۱۳۲

نام و نام‌خانوادگی:.....

نشانی:.....

.....

.....

کُد پستی:..... تلفن:.....