پست مدرنیسم

رابرت ب. ری
ترجمهٔ سعید الیاسی بروجنی

اشاره:

در میان مقالات چاپ شده در مطبوعات ایران (اعم از ترجمه یا تألیف) اخیراً طرح پست مدرنیسم باب شده است اما به جرأت می‌توان گفت که هیچ کدام از آنها با زبانی ساده و همه فهم این جنبش قرن بیستم را به خوانندگانشان عرضه نکرده‌اند. مقالهٔ زیر برگرفته از جدیدترین دائرةالمعارف ادبی چاپ انگلیس، ترجمه‌ای است که می‌کوشد از بقیهٔ مطالب چاپ شده در باب این موضوع ساده‌تر و گویاتر باشد. با وجود این همان گونه که در همین مقاله نیز بدان اشاره می‌شود هر چقدر راجع به پست مدرنیسم بیشتر بخوانیم بیشتر دچار ابهام می‌شویم. اما این ابهام خود انگیزه‌ای می‌شود تا باز هم بیشتر بخوانیم.

چون واژهٔ «مدرن» در استفادهٔ متداول و عامیانه به معنای «معاصر» است، اصطلاح «پست مدرنیسم»، از همان آغاز، شبیه واژگان داستانهای علمی تخیلی جلوه کرده است. چگونه می‌توان گفت چیزی که هم اکنون و در حال حاضر وجود دارد، بعد[1] از اکنون خواهد آمد؟ لحن مکاشفه‌گر پست مدرنیسم و هاله‌ای از انکار پوچگرایانهٔ هرچیز که پیرامون آن را گرفته است، این جنبهٔ ضد و نقیض را به ذهن متبادر می‌کند که گویی پست مدرنیسم دربارهٔ ناممکنها صحبت می‌کند. وقتی کسی می‌گوید «من پست مدرن هستم»، درست مثل این است که بگوید «من خواب هستم». شاید چنین چیزی اتفاق بیفتد، اما معنای آن چیست؟ مسلماً وقتی واژهٔ «مدرنیسم» را به جای «مدرن» به کار ببریم و توضیح بدهیم که منظور ما از مدرنیسم بیشتر یک جنبش خاص در حیطهٔ هنر است تا یک سیر تاریخی، آن گاه این ابهام برطرف خواهد شد. با وجود این حتی اگر موضوع را این گونه واضح سازیم بازهم واژه‌های «پست مدرن» «و پست مدرنیسم» همچنان غریب می‌نمایند.

هرقدر که واژهٔ «پست مدرنیسم» را بیشتر به کار ببریم، بیشتر دچار سردرگمیهای آن خواهیم شد.

در سال ۱۹۲۴، یعنی دو سال بعد از سالهای به یادماندنی اولیس و سرزمین بی حاصل، ویرجینیا وولف اظهار کرد که مدرنیسم یا حداقل «دنیای مدرن» تقریباً از دسامبر ۱۹۱۰، یعنی وقتی که شخصیت انسانی دستخوش تغییر گردید، شروع شد. در سال ۱۹۷۷، چارلز جنکز با لحنی جدی و تقلیدگر (از همان نوع پست مدرنیسم) ادعا کرد که مدرنیسم در ساعت سه و سی و دو دقیقه بعدازظهر روز پانزدهم جولای ۱۹۷۲ به پایان رسیده است. به نظر جنکز، نماد این جنبش برگرفته از یک واقعهٔ مشخص در معماری بود: تخریب پروژهٔ معماری بنای پرویت ایگو[2] ساختهٔ معمار مدرنیست مینورو یاماساکی در شهر سنت‌لوئیس. واژهٔ «پست مدرنیسم» درواقع برای اولین بار در معماری به کار گرفته شد، اما به سرعت همه‌گیر شد تا جایی که امروزه به نظر می‌رسد همزمان یک شیوهٔ زیبایی‌شناسی، یک موقعیت فرهنگی، یک تجربهٔ انتقادی، یک شرایط اقتصادی و یک طرز تلقی سیاسی را در کنار هم به پیش می‌برد. بنابراین تاریخهای متفاوتی (بنابر باور افراد مختلف) برای شروع آنچه «بعد» به حساب می‌آید ذکر شده است:

به عنوان مثال، آیا پست مدرنیسم در سال ۱۹۸۴ شروع شد؟ در این تاریخ دیوان عالی ایالات متحده قانونی به تصویب رساند که حق کپی رایت در مورد پخش نوارهای ویدیویی وجود نخواهد داشت.

یا در سال ۱۹۷۲، هنگامی که تعداد امریکاییهای شاغل در مشاغل خدماتی به دو برابر شاغلین در کارخانه‌های تولیدی رسید؟

یا در سال ۱۹۷۱، هنگامی که دایونه بسته اثر بری کامونر، نخستین قوانین دوگانه اکولوژی را بدین صورت تدوین کرد؟ «هرچیز به چیز دیگری وابسته است» و «هرچیز باید به جایی برود.»

یا در سال ۱۹۶۸، هنگامی که اعتصاب دانشجویان امریکایی و اروپایی جنبشهایی را در پیدایش اندیشه گستردهٔ ضد جنگ و فمینیسم و حقوق اقلیتها ایجاد کرد؟

یا در سال ۱۹۶۲، هنگامی که اندی وارهل[3] بنابر توصیهٔ دوستانش تمام اصول اکسپرسیونیسم آبستره را زیر پا نهاد تا اثر معروف خود «کمپل سوپ کنز»[4] را به وجود بیاورد؟

یا در سال ۱۹۵۴، وقتی برای اولین بار در بیشتر از نصف خانه‌های امریکایی تلویزیون وارد شد؟

یا در سال ۱۹۵۲ که لتریست اینترنشنال کنفرانس مطبوعاتی چارلی چاپلین در هتل ریتس را برهم زد و اعلام کرد، «ما عقیده داریم که بی‌پرواترین شکل آزادی ویران کردن بتهاست، به خصوص حالا که آنها خودشان دم از آزادی می‌زنند؟»

یا در سال ۱۹۴۶، هنگامی که آرنولد توین بی از یک دورهٔ تاریخی با نام «پست مدرن» یاد کرد و راندال جارل،[5] رابرت

چیست؟

لاول[۶] را «پست مدرن» یا «آنتی مدرن» نامید؟

یا در سال ۱۹۱۳، وقتی مارسل دوشان یک چرخ وارونهٔ دوچرخه را روی چهارپایهٔ آشپزخانه قرار داد و اولین شکل «مجموعهٔ آثار حاضر و آماده[۷]» را به وجود آورد؟

یا در سال ۱۸۶۳ موقعی که آدمهای ژیگولو و شسته رفتهٔ اشعار بودلر در پاریسِ ساختهٔ معمار هوزمن قدم زدند و لباسهایشان را به عنوان نمادی از شورش دو سویه، برتن به نمایش گذاردند؟

یا در سال ۱۸۵۵ که نمایشگاه جهانی پاریس اولین نمایشگاهی شناخته شد که آنچه به نمایش گذاشته بود «عکاسی» نام گرفت؟

یا در سال ۱۸۵۲ که اولین فروشگاه بزرگ چند طبقه در پاریس با نام بن مارشه گشایش یافت؟ قصر کریستال یک سال قبل و موزهٔ لوور سه سال بعد از این تاریخ ساخته شدند.

یا در سال ۱۸۵۰، زمانی که فلوبر مجموعه‌ای از نقل قولهای بی‌اهمیت و بی‌اساس را در کتابی به نام فرهنگ اندیشه‌های مقبول گردآوری کرد؟

یا در سال ۱۸۳۶ که نشریهٔ لاپرس چاپ پاریس اولین روزنامهٔ تجاری منتشر شده در دنیا شد؟ این روزنامه در واقع اولین کالای مصرفی فاسدشدنی بود که خریداری می‌شد تا دور انداخته شود.

اینکه هرکدام از این تاریخها (به همراه ده دوازده تای دیگر) بتواند به طور قانونی و قاطعانه شروعی را برای پست مدرنیسم مشخص کند، مبین یگانه مسئله مهم دربارهٔ این جنبش است، و آن اینکه: به خلاف امپرسیونیسم و کوبیسم و اکسپرسیونیسم و حتی مدرنیسم، نمی‌توان پست مدرنیسم را به سادگی تمام جنبشهای هنری فهمید و درک کرد. بنابراین استانداردهای گونه شناختیِ نقد ادبی برای تمایز میان پست مدرنیسم و اسلاف آن کاربردی نخواهند داشت. وقتی کاتالوگهای حاوی «فنون و صناعات پست مدرنیستی» (مثل انعکاس به خویشتن، طنز و غیره) بکت و ناباکوف (که قبلاً مدرنیست معرفی شده بودند) را بزرگترین نویسندگان پست مدرنیست قلمداد می‌کنند، متوجه می‌شویم که یک جای کار ایراد دارد. از همین رو، برای معرفی و توضیح پست مدرنیسم از شش جهت وارد خواهیم شد.

بازیابی

پست مدرن ... این واژه اخیراً درخشش خود را از دست داده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کالوینو

است. (توماس کرو)

هر شخص، هر شیء، هر ارتباطی می‌تواند به طور مطلق هر چیز دیگری را معنی کند. (والتر بنیامین)

بهترین راه برای فهمیدن پست مدرنیسم فکر کردن دربارهٔ داستان داگلاس سیرک است. سیرک اصلاً دانمارکی بود و در آلمان اقامت داشت. او تا سال ۱۹۳۴ در تئاتر کار می‌کرد و در همین زمان شروع به ساختن فیلم در UFA، بزرگترین استودیوی فیلمبرداری آلمان کرد. سه سال بعد آنجا را ترک کرد، چون اندیشه‌های چپگرایانهٔ وی باعث دردسرش شده بود. در سال ۱۹۳۹ مقیم ایالات متحده شد و در شرکتهای فیلمسازی برادران وارنر و کلمبیا کارهایی انجام داد که چندان مهم نبودند. بعد سراغ شرکت فیلمسازی یونیورسال رفت و پنج فیلم ساخت که برایش شهرت جهانی به ارمغان آورد: وسوسهٔ باشکوه (۱۹۵۲)، تمام آنچه بهشت روا می‌دارد (۱۹۵۵)، نوشته بر باد (۱۹۵۶)، فرشته‌های تباه شده (۱۹۵۷) و تقلید زندگی (۱۹۵۹). این پنج ملودرام (بجز فرشته‌های تباه شده) فیلمهای پرفروشی بودند که با موفقیت تجاری رو به رو شدند و در تمام آنها (بجز تقلید زندگی) راک هادسون بازی کرده بود. هیچ نقدی بر این فیلمها در زمان اکران نوشته نشد و مثل بیشتر فیلمهای هالیوود، آنها نیز آمدند، سرگرم کردند، پول جمع کردند و بعد هم تمام شدند.

در اواخر ۱۹۶۰، داگلاس سیرک بازنشسته شد و به سوییس رفت و در آنجا مصاحبه‌هایی با پژوهشگران سینما انجام داد. او ادعا می‌کرد فیلمهایش (به خصوص آنهایی که در پانزده سال اخیر ساخته بود) ضد حکومت بوده و ارزشهای بورژوازی امریکایی و اشتیاق هالیوود برای ساختن فیلمهای ملودرام را مورد نقد قرار داده و به مسخره گرفته‌اند. او از روی قصد قبلی یا ناخواسته همهٔ کارهایش را کاملاً از قبل تنظیم کرده بود. مجتمع مطالعات سینمایی انگلیس ـ امریکا مشتاقانه و با تعصبی ناهماهنگ این قضایا را دنبال می‌کرد: نگرهٔ مولف (که بر فیلمهای فیلمساز متمرکز شده بود) و ایدئولوژی چپگرا. سیرک مابین این دو پلی ایجاد کرد. این مؤلف قهرمان مبارزه‌اش علیه «سیستم سرکوبگر استودیویی» هالیوود در واقع نقد مزورانهٔ ارزشهای سرمایه‌داری بود. اینکه این ارزشها فراتر از فردگرایی نگرهٔ مؤلف بودند یا نه، به کسی صدمه‌ای وارد نمی‌سازد. تنها این سیرک بود که مطرح شده بود و تحلیل فیلمهایش در مجلات و کنفرانسها مرتب عنوان می‌شد. در سال ۱۹۷۸، هر منتقد سینمایی می‌توانست از فیلمهای معروف و طعنه‌آمیز سیرک به عنوان نمونه یاد کند.

حالا این حکایت چه چیزی را دربارهٔ پست مدرنیسم به ما یاد می‌دهد؟ اول اینکه مصاحبه‌های سیرک دربردارندهٔ نوعی انگیزش دوباره فیلمهای اوست. با تحلیل این فیلمها، سیرک مفهوم آنها را تغییر داد و دوباره انگشت روی ضد ارزشها گذاشت. این انگیزش دوباره که زیاد هم غیرعادی نیست، تجربه فرهنگی جایگزین اواخر قرن بیستم شده است. در یک فرهنگ والا، این حرکت از همان «مجموعهٔ حاضر و آماده»ی دوشان شروع می‌شود و از تلمیح موزیکال ایوز[۸]، گلاژهای کوبیسم، شعر با حروف پررنگ سوررئالیسم، اختصاصات تصویری هنر پاپ و یک پایان گذر می‌کند و حداقل با شری لوین و به کارگرفتن علنی تصویرهای آثار ادوارد وستون، اگون شیل و خوآن میرو توسط او به آخر می‌رسد. آنچه دربارهٔ سیرک گفته شد، در عمل شکل گسترده‌تری از تاکتیک مجموعهٔ حاضر و آمادهٔ دوشان است. چون سیرک عوامل ثابت موجود در آثار خود را به انگیزش دوباره واداشت، بدون اینکه آنها را تعریف یا تصحیح کند. (بهترین مقایسه، بین کاراو و مونالیزای دوباره برانگیخته شده اثر دوشان است).

چنین انگیزشهای دوباره‌ای که حتی در فرهنگ توده‌ها نیز اغلب ظاهر می‌شوند، «تجدیدقوا» نام دارند. آنهایی که این واژه را به کار می‌برند در ذهنشان پذیرفتن تکنیکهای رادیکال برای مقاصد تجاری را می‌پرورانند و به کمک تبلیغات، گسیختگیهای سوررئالیسم را ترکیب و تلفیق می‌کنند. و البته بیشتر مواقع انگیزش دوباره در مسیر مخالف نتیجه می‌بخشد. برای مثال، همین اصطلاح «تجدیدقوا» را در نظر بگیرید که مفهوم سادهٔ پزشکی آن توسط منتقدین فرهنگی چپگرا چقدر تحقیرآمیز شده است. مشابه این، دیک هبدیگ برای ابراز مخالفتش با

● هر قدر که واژهٔ «پست مدرنیسم» را بیشتر به کار ببریم، بیشتر دچار سردرگمیهای آن خواهیم شد.
● به خلاف امپرسیونیسم و کوبیسم و اکسپرسیونیسم و حتی مدرنیسم، نمی‌توان پست مدرنیسم را به سادگی تمام جنبشهای هنری فهمید و درک کرد. بنابراین استانداردهای گونه‌شناختیِ نقد ادبی برای تمایز میان پست مدرنیسم و اسلاف آن کاربردی نخواهند داشت.

ارزشهای موجود سعی بر نشان دادن این موضوع دارد که فرهنگ جوانان انگلیسی ناگزیر بر ترکیب و نسج دوبارهٔ مدهای موجود استوار است. بنابراین، در میان مادها[۹]، علایم قراردادی دنیای مصرفی امروز ـ کت و شلوار، یقه و کراوات، موی کوتاه و غیره ـ از دلالت ضمنی اصیل دورافتاده‌اند.

هر چند سیرک ادعا می‌کرد که دیدگاه او بینش انتقادی مدرنیسم است، اما عارضه‌ای که سیرک دچار آن بود و به نام او باقی ماند، نمایانگر شرایط تازه‌ای بود که ما آن را پست مدرنیسم می‌نامیم: ناپایداری نشانه شناختی و پیچیدگی گریزناپذیر. اول اینکه، سیرک با حرکتی فرصت‌طلبانه از نشانه‌های ناهمگون ساختهٔ خویش طوری استفاده کرد که ثابت کند فیلمهایش معنای دیگری دارند. دوم اینکه بینش ایدئولوژیکی او (اگر بینشی وجود داشت) در فرمهای برجسته کاربرد داشت؛ مثل ملودرام، روایت کلاسیک، استفاده از ستاره‌ها، سینمای تجاری و نهایت اینکه: در پست مدرنیسم، وفاداری مدرنیسم به تقدس هنر و سیاستِ رویارویی تبدیل به نوعی موضعگیری می‌شود که برشت آن را «کارکرد دوباره» و «حیله‌گری» می‌نامد: سنتها زنده می‌شوند، اما به شکل بازنویسی شده؛ جنگ برپا می‌شود، اما نه به گونه‌ای که باعث هوشیاری دشمن شود.

چرا انگیزشِ دوباره در اواخر قرن بیستم این قدر فراگیر شده است؟ و در چه شرایط خاصی بهتر نمود پیدا می‌کند؟ حدود پنجاه سال پیش هنگامی که فرمهای جدید (عکاسی، کتابهای ارزان، لیتوگرافی) و دست‌اندرکاران فرهنگ توده‌ای برای اولین بار علیه برتری و تفوق کاربرد زیبایی‌شناسی سنتی قد علم کردند، والتر بنیامین در مقالاتی که می‌توان آنها را مقالات بنیادین پست مدرنیسم نامید، این واقعیات سرنوشت‌ساز را تولید مثل مکانیکی نامید و از این مقطع زمانی با عنوان «پاریس در اواسط قرن نوزده» یاد کرد. امروزه تأثیرات تولید مثل مکانیکی بیشتر آشکار شده است: افزایش بی‌شمار تعداد نشانه‌ها و ازدیاد غیرقابل کنترل آنها در به وجود آوردن احتمالی متون. عکاسی، فی نفسه یک ماشین کامل کلاژ است که تکه‌هایی از دنیای پیرامون را جدا می‌کند و آنها را برای فرآیند بی‌پایان به تصویر درآوردن دوباره امکان‌پذیر می‌سازد. من الآن که دارم این سطور را می‌نویسم، صفحه‌ای از مجلهٔ تیس ویک را در پیش رو دارم. این صفحه، تولید مجدد تصویر یک خانواده بی‌خانمان امریکایی است که قبلاً روی جلد مجلهٔ نیوزویک چاپ شده بود:

هر چند که مجلهٔ تیس ویک، عکاس سرشناس ملکیور دیجیاکومو را عکاس انحصاری خود می‌داند، اما باید خاطرنشان کنیم که ایشان هراز گاهی در محله‌های ثروتمند گشتی می‌زنند. آنچه در بالا می‌بینید، تصویری است که روی جلد دوم ژانویه نیوزویک چاپ شده. به ایشان تبریک می‌گوییم!

نویسنده‌ای با اشاره به یک چنین انگیزشهای دوباره‌ای به عنوان «سرقت»، آنها را تجانس میان تجارب فرهنگی و زندگی روزمره در دنیای پست مدرن می‌داند. چون همان گونه که سیستم حمل و نقل مدرن، مسافران را در معرض خطر عبور از راههای ناشناخته قرار می‌دهد، تولید مثل مکانیکی نیز با ترویج و اشاعه نشانه‌ها آنها را در وادی نابودیِ دیگر بار و غیرقابل پیش‌بینی رها می‌کند. از زمان دوشان تاکنون، هنرمندان خطر چنین وضعیتی را گوشزد می‌کنند. ژاک دریدا در مقالهٔ معروفی این شرایط تاریخی را چنین توصیف می‌کند:

و این احتمالی است که من بر آن تأکید می‌ورزم. هر نشانه، اعم از اینکه نشانهٔ زبان‌شناسی باشد یا غیر زبان‌شناسی، نگارشی باشد یا گفتاری، بزرگ باشد یا کوچک، می‌تواند نوشته شود یا گفته شود و بین دو علامت گیومه قرار گیرد؛ با انجام این کار می‌توان هر متن فرضی را در هر جایی ناتمام گذاشت و باعث به وجود آمدن بی‌کرانگی متن شد، به گونه‌ای که مطلقاً نامحدود باشد. و این بدان معنا آن نیست که هر علامت یا نشانه، خارج از متن اعتباری داشته باشد، بلکه برعکس، فقط متونی وجود خواهند داشت که مرکزیت یا تکیه‌گاه مطلقی نداشته باشند.

تولید مثل مکانیکی تأثیرات دیگری هم دارد. این فرآیند با پذیرش و توزیع نامنظم تولیدات فرهنگی قابل مصرف، نوعی اندیشهٔ زیباشناختی را به ذهن متبادر می‌کند که ریشه‌های اختصاصی آن از مقولهٔ اگولوژی است. اندی وارهُل این ارتباط را این گونه توضیح می‌دهد:

همیشه دوست دارم کارهای نصف‌کاره را انجام بدهم، کارهایی که بقیه رهایشان کرده‌اند، چیزهایی که کنار گذارده شده‌اند و همه می‌دانند که خوب نیستند ... اگر شما بتوانید آنها را به دست بگیرید و خویشان کنید یا کاری کنید که حداقل قابل قبول باشند، این طوری آن قدرها هم وقتتان را تلف نکرده‌اید. اکنون شما دارید کاری را دوره می‌کنید، آدمها را دوره می‌کنید، و این کار را به عنوان کار دوم درکنار شغلهای دیگر به پیش می‌برید. درواقع کاری در کنار شغلهای دقیقاً رقابتی، و در حد یک نظام عملیات اقتصادی.

استعاره بیولوژیکی (دوره یا چرخه) دقیقاً اکوسیستم فرهنگ

● پست مدرنیسم لحظه‌ای است که سنت الفبایی جایش را به روشهای الکترونیکی داد، زمانی است که تلویزیون، ضبط صوت و کامپیوتر اجرای نقشی را بر عهده گرفتند که پیشتر از این، نگارش و کتاب و کتابخانه آن را انجام می‌دادند.

معاصر را توصیف می‌کند، یعنی در جایی که اختلاف میان متن و فرامتن به نظر می‌رسد بیش از حد بی‌ثبات است. چیزی که در این اکوسیستمها بیش از حد قابل اهمیت است مسئلهٔ انیستیوهای یادگیری، هنر و تبلیغات است که برای ذخیره‌سازی اطلاعات در مورد تولید مثل مکانیکی تعدادشان افزایش پیدا کرده است. این مؤسسات بی‌وقفه تلاش می‌کنند تا مفاهیم اهداف فرهنگی (که تولید یا توزیع می‌کنند) را انکار کنند، بر آن تأثیر بگذارند و یا آن را محدود کنند. به خاطر همین، نظام استودیویی هالیوود از روزنامه‌ها، آگهیها، پوسترها، ستاره‌سازی، مصاحبه، زندگینامه، بند و بستهای مطبوعاتی و جایزهٔ اسکار برای بی‌اعتبار ساختن نقش یک فیلم در تأثیرگذاری بر بینندگان سود می‌جوید. رمزگشایی نادرست (اصطلاحی که اومبرتو اکو به کار می‌برد) درست شبیه آنچه در مورد سیرک گفتیم به خوانندگان و بینندگان فردی و گروهی این امکان را می‌دهد تا همان کاری را بکنند که هالیوود می‌کند. پست مدرنیسم خاطرنشان می‌سازد که معنا و مفهوم، تشکیل‌دهندهٔ یک ماشین می‌شود: تولید و توزیع و مصرف، همگی بر معنا و مفهوم متن تأثیر می‌گذارند و آن پوسته‌ای که متن را احاطه کرده است تقریباً در بیشتر موارد آنرا در انقیاد خود درمی‌آورد. در چنین شرایطی، تمامی معنا و مفهوم شکلی از تبلیغات خواهد بود.

تلویزیون

هر چیزی در این دنیا وجود دارد تا در کتابی به پایان برسد. (مالارمه)

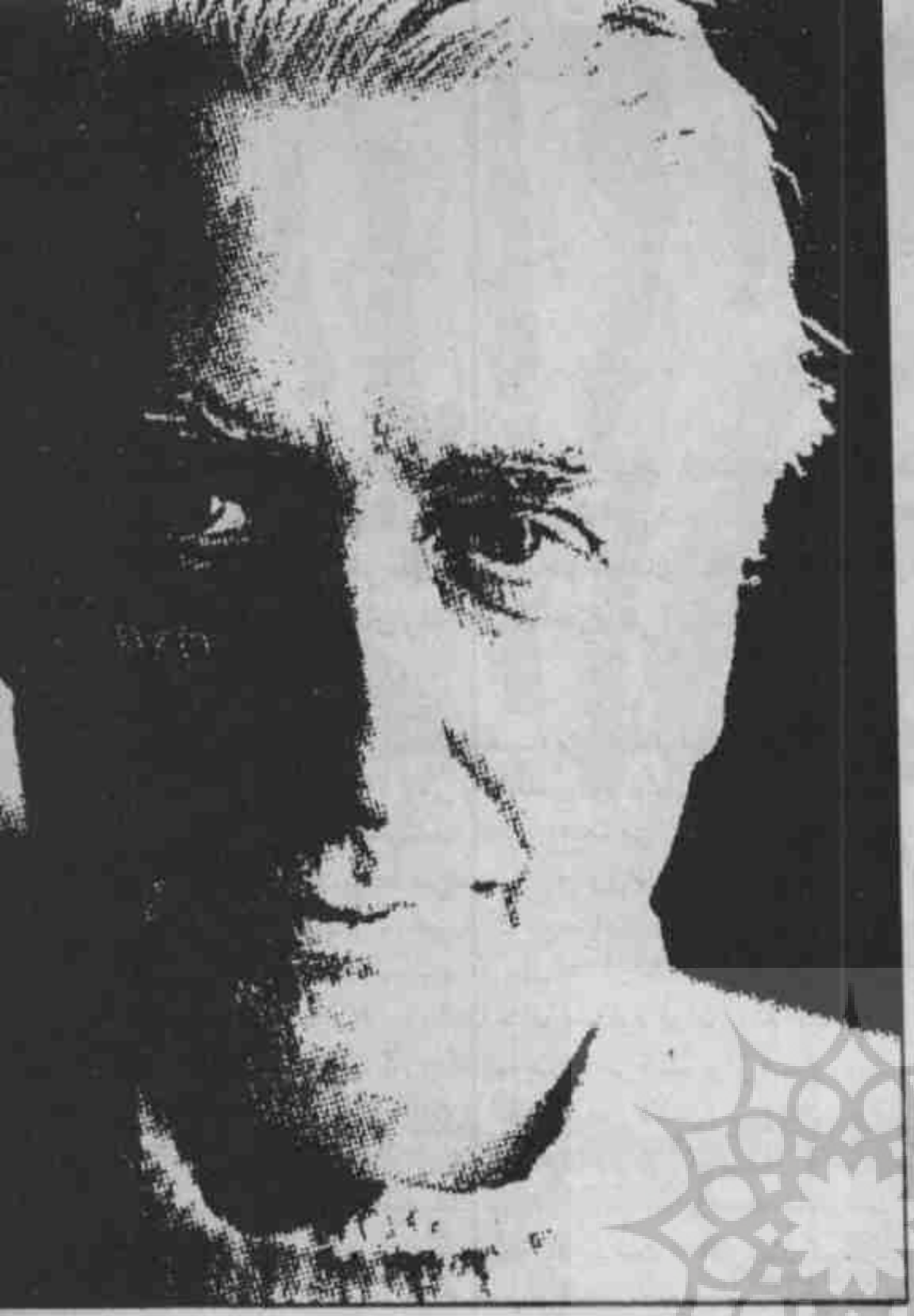
ادبیات چه بود؟ (لسلی فیدلر)

همهٔ چیزها می‌خواهند تلویزیون بشوند. (گرگوری اولمر)

بهترین روش برای فهمیدن پست مدرنیسم اندیشیدن به یک جناس است: در زبان فرانسه، poste به معنای دستگاه تلویزیون است. پست مدرنیسم واقعاً پست مدرنیسم است، یعنی آن چیزی که وقتی مدرنیسم با تلویزیون مواجه شد اتفاق افتاد. این بازی با کلمات شاید این سؤال را برانگیزد که چرا من در مقاله‌ای که در یک دایرةالمعارف ادبی چاپ می‌شود از مثال زدن درباره ادبیات داستانی، شعر یا نمایشنامه خودداری کردم. به خاطر این حقیقت که: ۹۹ درصد امریکاییها در خانه‌هایشان تلویزیون دارند (این درصد در مورد یخچال یا آب لوله‌کشی کمتر است) و در این خانه‌ها، حدود هشت ساعت در روز صرف تماشای تلویزیون می‌شود (بیشتر از میزان ساعاتی که بیشتر مردم کار می‌کنند یا می‌خوابند). داستان‌گویی که روزی جزو وظایف ادبیات به شمار می‌آمد، امروزه در اختیار فیلم و تلویزیون درآمده است. همان طور که یکی از نویسندگان گفته است، تلویزیون بخشی از زندگی مدرن نیست، بلکه «تلویزیون بالقوه زندگی مدرن است». ما نیز باید با جورج استاینر همعقیده شویم که «کتاب (آن گونه که ما می‌شناسیم) فقد در سرزمینها و فرهنگهای مشخص پدیدهٔ خاصی شده است، آن هم فقط در گسترهٔ نسبتاً محدودی از تاریخ».

اگر دیدگاه مالارمه نمایانگر این است که مدرنیسم نقطهٔ اوج مطالب کتاب است، بنابراین پست مدرنیسم آن چیزی است که بعدتر می‌آید. با وجود این از دیدگاه دیگر، پست مدرنیسم آغاز چیزی را هم نشان می‌دهد، یعنی لحظهٔ شروع تغییرات عمدهٔ دوم در تاریخ بشر که بر روش بایگانی، بازیافت مجدد و تبادل اطلاعات تأثیرگذاشت. پست مدرنیسم لحظه‌ای است که سنت الفبایی جایش را به روشهای الکترونیکی داد، زمانی است که تلویزیون، ضبط صوت و کامپیوتر اجرای نقشی را بر عهده گرفتند که پیشتر از این نگارش، کتاب و کتابخانه آن را انجام می‌دادند. اما هنوز پی آمدهای این تغییر را نمی‌شناسیم. ما می‌دانیم که اولین تغییر اساسی تاریخ بشر، از شفاهیات گرفته تا کتبیات، عمیقاً حافظه و تخیلات و عقلانیات بشر را عوض کرد. دریک فرهنگ الفبایی حتی آدمهای بی‌سواد هم روشهای تفکرشان با طرز تفکر آدمهای یک تمدن کاملاً شفاهی تفاوت و مفارقت دارد.

والتر اونگ عقیده دارد که عصر الکترونیک به یک «شفاهیت ثانوی» منجر خواهد شد که در آن ادراک، همچون فرهنگهای شفاهی، بیشتر از آنکه بر مطلقهای کتبی وابسته باشد به داستانها، تصویرها و قهرمانان مربوط خواهد بود و نیز از استدلال منطقی شنیداری ـ دیداری، بیشتر از نیروی جدل استفاده خواهد کرد. و نتیجه‌ای که حاصل می‌شود آن قدرها هم سنت فرهنگی عامه را زایل نمی‌کند. میکی موس، الویس، جنگ ستارگان، «بیتل»ها ـ چه کسی (حداقل در غرب) هست که این نامها را به خاطر نیاورد؟ در این بازار آشفته، هنرهای تجربی انواع مختلف تفکر الکترونیکی را آزموده‌اند و تلاش



رولان

● مدرنیسم در ساعت سه و سی و دو دقیقه بعدازظهر روز پانزدهم جولای ۱۹۷۲ به پایان رسیده است.

کرده‌اند تا معادلهای ادراکی برای گسیختگی بی‌پایان تلویزیون بیابند.

درحالی که تمایل رمان پست مدرنیستی برای گذار ناگهانی و شخصیتهای کمیک کتابها و طرحهای ملودرام، آشکارا از فرهنگ توده‌ها سرچشمه می‌گیرد. سؤال اساسی که یک الگوی الکترونیکی مطرح می‌کند این است که آیا تفکر (همان گونه که آن را تعریف کردیم) اساساً بدون فاصله‌ای که تلویزیون از میان برمی‌دارد ممکن خواهد بود؟ هنوز نمی‌توانیم پاسخی برای این سؤال بیابیم؛ «پست مدرن» یعنی نامی که ما برای شروع عصر الکترونیک انتخاب کرده‌ایم خیلی تازه است. با وجود این ممکن است تردید داشته باشیم که تفکر (بی‌آنکه نشانی از تغییرداشته باشد) حاصل شود. شاید جناس، الگویی برای تفکر در عصر تلویزیون باشد، چراکه جناس (دوشان، جویس، کیج، دریدا و لاکان آن را خیلی دوست دارند) نینگیخته‌های تلویزیون را مجدداً تولید می‌کند. در پست مدرنیسم، جناس، استعاره را کامل می‌کند و واسطه‌ای می‌شود میان نکته‌های موجود در دانش ما و این گونه است که راه را برای تفکر الکترونیکی هموار می‌کند: نه قیاس، نه استقرا، بلکه راهبری.

بازگشت

به وجود آوردن هنر متعالی، معمولاً دشوار و طاقت‌فرساست. اما در مدرنیسم، درک هنر متعالی حتی از به وجود آوردن آن مشکل‌تر است. کسب لذت و انبساط خاطر، ولو از بهترین نمونه‌های آثار هنری نو، به سادگی حاصل نمی‌شود. با وجود این اصرار بر کسب رضایت می‌تواند وجود داشته باشد؛ اصلاً همیشه وجود دارد. اما استانداردهای کیفیت را پیوسته مورد تهدید قرار می‌دهد. (کلمنت گرین برگ)

سؤال: آیا این همهٔ چیزی است که هنر پاپ دربارهٔ آن است؟

پاسخ: بله، همهٔ آن چیز، دوست داشتن همه چیز. (اندی ورهال)

بهترین راه برای فهمیدن پست مدرنیسم فکر کردن دربارهٔ لذت است. از زمان مانه تا پیدایش زمان نو، ذائقهٔ تند مدرنیسم با این استانداردها توصیف می‌شد: فانکشنالیسم[۱۰] بدون تزیین و پیرایه، توصیف بدون دخالت احساسات. اما در عمل، این استانداردها به تدریج در نقاشی ترسیمی، کمپوزیسیون ملودیک، رمان روایتی و غزل زندگینامه نگار کنار گذارده شدند. مدرنیسم چپ‌گرا (به طور خاص) همیشه تردید داشت که لذت، خط مشی ایدئولوژی را دنبال می‌کند؛ بنابراین در استعاره‌ای که فلوبر به کار برده است، عناصری که باعث ایجاد لذت سهل‌الوصول می‌گردند باید کنار گذارده شوند. شاخهٔ دیگری از مدرنیسم از طریق یک سیاست کاملاً متفاوت، ذائقهٔ توده‌های مردم را منحط به حساب آورد و برای دفاع دربرابر سهل‌الوصول بودن لذت به زور متوسل شد. عریان‌ترین نظریه‌ای که در این باره ابراز شده از آن مالارمه است:

زمانه، زمانهٔ جدی‌ای است، مردم همه با سوادند و شعائر بزرگی دارد در همه جا فراگیر می‌شود. به خودتان اطمینان بدهید که اگر ابتذالی وجود دارد تنها ابتذال اخلاق است و نه ابتذال هنر. ضمناً سعی کنید که توانتان صرف این نشود که از شما یک شیء رقت‌انگیز و گروتسک، یک شاعر روزی به مزد به وجود بیاید.

بگذارید مردم آثار اخلاقی را بخوانند، اما به خاطر رضای خدا هم که شده شعر ما را به آنها ندهید تا آن را تباه کند.

آه ای شاعران! شما همیشه مایه مباهات بوده‌اید، اما حالا بیشتر از هر زمان دیگری خوار و حقیر شده‌اید.

در عین حال واژهٔ لذت، مثل هر اصطلاح سانسور شدهٔ دیگر، همواره بر مدرنیسم (حتی مدرنیسم افراطی) سایه افکنده است و اغلب در مواجههٔ شعر رسمی و حرفه‌ای دمدمی مزاج بوده است. خود مالارمه روشهای خودش را به مسخره می‌گرفت، مثلاً از تحویل کار به یکی از ناشران طفره می‌رفت و می‌گفت، «حداقل صبر کن تا یک خرده ابهام و پیچیدگی به آن

● لابیرنت اثر بورخس، اگر شبی از شبهای زمستان مسافری اثر کالوینو، ناقوس اثر دریدا، جدل یک عاشق و رولان بارت اثر رولان بارت، مدارگان غمگین اثر لوی اشتراوس، فیلمهای گدار، نوشته‌های کیج، هیتلر ما اثر سیربرگ، سمینارهای لاکان؛ همهٔ اینها در مجموع در ردیف نشمنان شاخص مدرنیسم که باعث از میان رفتن آن شد قرار می‌گیرند.

اضافه کنم». برشت شخصیت مرز انتقال این جنبش است. او در سال ۱۹۲۶ وقتی به الیناسیون و تأثیر آن پی برد، به عنوان یک هنرمند مدرنیست گفت: «هدف من به کارگیری یک روش دقیقاً کلاسیک، سرد، بیروح و فوق‌العاده عقلانی است. من برای آدمهای سرخورده که می‌خواهند قوت قلبی بیابند چیزی نمی‌نویسم.» بیست و دو سال بعد او عقیده‌اش را عوض کرد: «از همان آغاز، وظیفهٔ تئاتر سرگرم کردن مردم بوده است، درست همان کاری که بقیهٔ هنرها می‌کنند. و از همین روست که تئاتر همیشه متانت و شکوه خاصی داشته است؛ تئاتر به غیر از خنده و سرگرمی به گذرنامه دیگری نیاز ندارد، اما حتماً باید این یکی را داشته باشد.»

البته چیزی نگذشته بود که برشت خاطرنشان کرد برای مقاصد الیناسیون، مدرنیسم از قلمرو لذت محض مهاجرت کرده و تا جایی که امکان داشته دور شده و حالا در نظر مخاطبان آوانگارد، ظرافت و زیبایی تنها چیزهای واقعاً تکان‌دهنده، هستند. مطمئناً بازگشت پست مدرنیسم بسوی نقاشی تصویری، طرحهای داستانی محکم و ساختهای موسیقایی ساده‌تر (حداقل تا این اندازه) به دلیل دلزدگی از این خصلت مدرنیسم است که مدرنیسم همه چیز را از همه طرف به نمایش می‌گذارد. در بین جنبه‌های بسیار جدی مدرنیسم، همان گونه که رولان بارت هم اغلب بدان اشاره می‌کند، «سانتی مانتالیزم» افتضاح به بار آورده است.

از اکسپرسیونیسم مطلق گرفته تا هنر پاپ، از روب گری یه تا بورخس، از موسیقی جاز تا راک اندرول، انتقال به سوی پست مدرنیسم نمایانگر بازگشت ساده‌تر همه چیز به اصل آن است. البته ساده‌اندیشی خواهد بود اگر در این تغییر، پی‌آمدهای یک اصل لذت فرهنگی را مطالعه کنیم. در عین حال، در قاموس فروید، این تغییر درواقع بازگشت همان چیزهای سرکوب شده توسط مدرنیسم، فرهنگ توده‌ها و ذائقهٔ عام است ـ مثل کارتون، کنسرو سوپ، داستانهای پلیسی، رمانهای علمی تخیلی، ترانه‌ها و ضرب و موسیقی. همان گونه که فروید پیش‌بینی کرده بود، این بازگشت به نوعی خود را در امتداد خطوط جنبهٔ سرکوب شده اصلی گسترش داده بود. حساسیت اجتماعی (که پست مدرنیسم آن را حایز اهمیت بیش از حد می‌داند) طریقه‌ای شد برای کسب لذت از آنچه پیشتر ملاحظات سیاسی یا زیبایی‌شناختی آن را سانسور می‌کردند: چیزهایی که طبق «بهترین استانداردها» «بد» به حساب می‌آمدند تبدیل به «خوب» شدند.

دورگه‌ها

در گذشته همیشه رمان وجود نداشت، و در آینده نیز همیشه وجود نخواهد داشت؛ نه تراژدی، نه حماسه‌های بزرگ، نه شیوه‌های مختلف نقد، نه ترجمه، نه حتی به اصطلاح سرقت ادبی و نه شطحیاتی در جوار ادبیات. اما اینها همه علاوه بر فلسفه در نوشته‌های ادبی اعراب و چینیها جایگاهی خاص داشتند. خطابه همیشه نوع ادبی باارزشی بوده است و در فلمرو گسترده ادبیات مهر نمونه‌های عتیقه را خورده است. تمام اینها برای عادت دادن شما با این تفکر است که ما در میانه طرح‌ریزی مجدد انواع ادبی هستیم، نوعی ذوب شدن و فرورفتن که در فرآیند آن ممکن است بسیاری از عناصر جبههٔ مخالف (که پیشتر دربارهٔ آنها فکر می‌کردیم) قدرت خود را از دست بدهند. (والتر بنیامین)

آنچه واضح و آشکار است ،این است که بارت و دریدا نویسندگانی هستند، و نه منتقدانی که دانشجویان آثار آنها را می‌خوانند. (روزالین کراوس)

بهترین راه برای فهمیدن پست مدرنیسم فکر کردن به طوطی فلوبر اثرجولیان بارنز و SIZ اثر رولان بارت است. طوطی فلوبر، که به عنوان یک رمان شناخته شده است (و یکی از کتابهای پرفروش امروز به شمار می‌رود) روایت تخیلی یک نفر راوی (جیوفری برایت ویت) از ارتباطش با فلوبر است. اما در عین حال تمایل عمده کتاب در گریز آن از مضامین ظریف[12] نهفته است. روایت برایت ویت از جستجو برای یافتن طوطی اصیل «سیمپل هارت» جالب و موجز است و بارندی تمام به حیطهٔ بیوگرافی و نقد نیز وارد شده است؛ طوری که فرمهای گوناگونی را در کنار هم مرتب کرده است: واقعه‌نگاری متناوب و چندگانه (یکی درباره وقایع خوب و یکی درباره وقایع بد زندگانی فلوبر، یکی هم از زبان خود فلوبر)، مجموعهٔ مفصلی از استعاره‌های جانوری فلوبر (که بیشتر مربوط به فرمهاست)، یازده نوع رابطه میان فلوبر و آنچه دور و بر او بودند (فلوبر از آنها بدش می‌آمد امابا آنها سروکار داشت)، یک فرهنگ اندیشه‌های فلوبر (که از آدمیزاد متنفر بود)، یک تست مقلدانه و بسیاری چیزهای دیگر.

SIZ، که به عنوان یک اثر در مقولهٔ نقد شناخته شده است

● داستان‌گویی که روزی جزو وظایف ادبیات به شمار می‌آمد، امروزه در اختیار فیلم و تلویزیون درآمده است.

(و از کتابهای پرفروش دانشگاهی است) بررسی خط به خط رمان بالزاک، ساوازین است. تمایل عمدهٔ کتاب در این چیزها مشهود است: در «پریشان گویی» آن، موجز بودن، شماره‌گذاری، فصلهای مجزا با عنوانهای متفاوت (که در فصل پیچیدگیهای متن جذبت آن به واسطه چند عنصر تخیلی ضایع می‌شود)، و بخصوص بخش داستانهای دیگر که معنای ادبی ساوازین باعث آن می‌گردد، و نیز آن چیزی که خواننده را به تخیل وامی‌دارد. قهرمان بالزاک در لحظهٔ ناگواری از راه می‌رسد: او که تازه با معشوقهٔ خود قرار ملاقاتی گذارده است با غریبه‌ای مواجهه می‌شود و غریبه او را از خطرات مرگباری که سر راهش کمین کرده است آگاه می‌کند. اما قهرمان درنگ می‌کند و بارت در فصلی که «جذبهٔ داستان» نام دارد، پیشنهاد می‌کند که سارازین با توجه به آنچه اتفاق خواهد افتاد باید از آنجا دور شود.

حتی بخشهای تحلیلی SIZ از یک انسجام انتقادی جدا می‌افتد و هنگامی برجسته‌تر می‌شود که با قواعد سجاوندی[۳] مشخصاً غیرمأنوس علامت‌گذاری می‌شود (مثل: اعداد رومی و عربی، اختصارات، ستاره‌ها، حروف ایتالیک، حروف بزرگ) و استعاره‌های چندگانه در آن به کار می‌رود (متن «یک نوار قیطان» است، «یک شبکه» است، «یک سیستم تلفنی» است، «یک قرارداد» است، «یک قطعهٔ موسیقی» است).

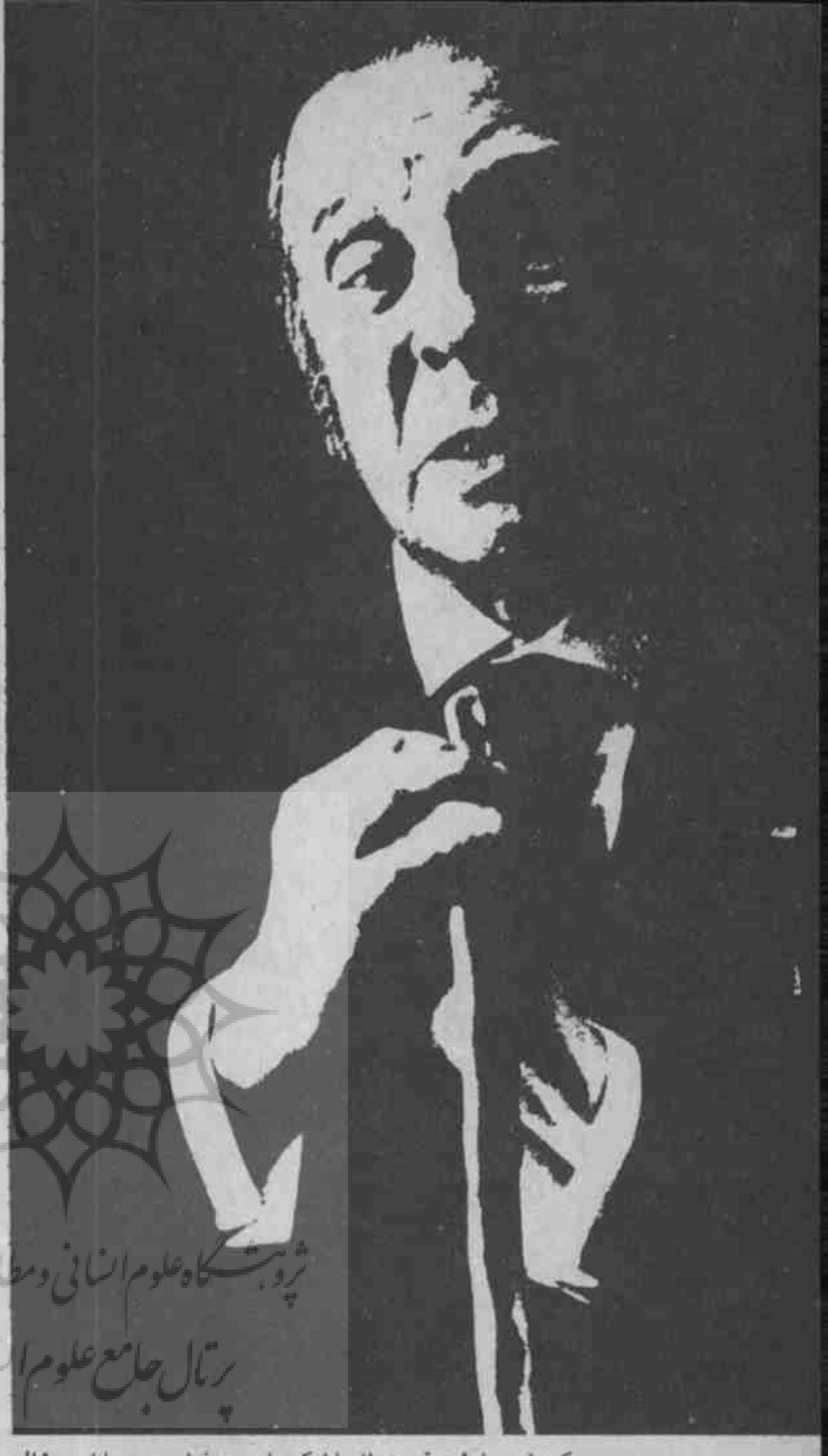
داستانِ طوطی فلوبر هنگامی که تغییر و توضیح در آن وارد می‌گردد و تحلیل SIZ هنگامی که تخیل داستانی چاشنی آن می‌شود پیوستگی و یکدستی خود را از دست می‌دهند.

آنچه در این کتابها و نیز در کل در پست مدرنیسم در معرض خطر قرار می‌گیرد افتراق تثبیت شده‌ای است که اولین بار توسط افلاطون عنوان شد: التزام جدلها برای کشف و ارتباط دانش و آگاهی نباید با هنر بی‌تعهد قاطی شود. از همین رو، در حالی که نظم و ترتیب و قوام و برهان مربوط به مورد اول می‌شود، مورد دوم تنها در گرو بهره‌مندی از خصوصیات درجهٔ دوم خود است: قصه‌پردازی، تخیل، آرایه‌ها و تصویرگری. پست مدرنیسم اختلاط دو شیوه را به نمایش می‌گذارد: تفکر زیباشناختی و هنر ادراکی. و متن دورگه‌ای که به وجود می‌آید در خود آن اصل اولیهٔ فرهنگی را می‌پروراند که تنها پست مدرنیسم آن را به عنوان اثر اکتشافی می‌پذیرد و

می‌گوید که معنای هر واقعه‌ای تماماً منوط به تفسیرهایی است که راجع به آن واقعه ارائه می‌شود.

تمایل برای به وجود آوردن یک متن دورگه هم از جانب هنرمند است و هم از جانب منتقد. دوشان در اوایل قرن حاضر گفته بود: «من می‌خواستم یک بار دیگر نقاشی را به خدمت ذهن واندیشه درآورم.» از جانب دیگر اشتیاق برای «لذت متن» و هوس و شهوت هنر هم وجود دارد. در صفحهٔ دوم مقالهٔ ۱۰۸ صفحه‌ای دریدا این طور آمده است: «از آنجایی که ما همین الآن همه چیز را گفتیم، اگر باز هم آن را ادامه دهیم خواننده باید با ما راه بیاید. اگر به زور و کلک، بیش از حد مبالغه کردیم. و اگر بعد فقط یک کمی نوشتیم.»

این تلنگر، متون طبقه‌بندی‌ناپذیر پست مدرنیسم را به تحرک واداشته است: لابیرنت اثر بورخس، اگر شبی از شبهای زمستان مسافری اثر کالوینو، ناقوس اثر دریدا، جدل یک عاشق و رولان بارت اثر رولان بارت، مدارگان غمگین اثر لوی اشتراوس، فیلمهای گدار، نوشته‌های کیج، هیتلر ما اثر سیبربرگ، سمینارهای لاکان. همهٔ اینها در مجموع در ردیف دشمنان شاخص مدرنیسم که باعث از میان رفتن آن شد قرار می‌گیرند. اصطلاحات «ساختار شکنی» و «زوال» و «تباهی» بر عکس‌العمل خصمانهٔ پست مدرنیسم علیه مدرنیسم تأکید دارند. پست مدرنیسم در بهترین نمود خود، همچون غریزهٔ یک فرهنگ در جستجوی یک نواختر است، راه تازه‌ای برای نوشتن و فکر



کردن دربارهٔ موقعیت انسان که دارد به فراسوی رمان و مقاله گام می‌نهد، شاید با ترکیب آنها این کار میسر شود.

اثر ایده‌آل

خلق کتابهای بزرگ، گزاره‌گویی طاقت فرسا و پردردسری است؛ مثل نوشتن پانصد صفحه دربارهٔ یک موضوع که توضیح شفاهی و تمام و کمال آن در عرض چند دقیقه امکان‌پذیر است. یک روش بهتر برای به وجودآوردن یک اثر این است که وانمود کنیم چنین کتابهایی قبلاً نوشته شده‌اند و تنها یک خلاصه و توضیح دربارهٔ آنها باید نوشته شود. کارلیل[۱۴] در پاریس دوباره دوخته شده و باتلر[۱۵] در بهشت زیبا همین کار را کردند. این نوشته‌ها تنها نقصشان این است که کتاب کامل به حساب نمی‌آیند. برای اینکه مستدل‌تر باشد، برای اینکه بی‌مورد باشد و برای اینکه بیشتر تنبلی کرده باشم ترجیح می‌دهم که در بارهٔ کتابهای خیالی یادداشت بنویسم. (خورخه لوئیس بورخس)

بهترین راه برای فهمیدن پست مدرنیسم فکر کردن به کتابی است که والتر بنیامین هرگز آن را ننوشت. طرح اصلی بنیامین برای بررسی پاریسِ اواسط قرن نوزدهم (پروژهٔ گذرگاههای سرپوشیده) به یکی از مشهورترین نظریه‌های مطرح در اندیشهٔ معاصر تبدیل شد. او تحت تأثیر تکنیک مونتاژ سینما و توجه مفرط سوررئالیستها به اشیای جزئی، می‌خواست کتابی بنویسد که تماماً نقل قول باشد: اشعاری از بودلر، عکس، اطلاعات حقیقی، گزارشهای مصور، کارتون، داستانهای روزنامه‌ها، اسناد تاریخی و بریده‌هایی از رمان. او می‌خواست هرچه کمتر از خودش چیزی به آنها اضافه کند؛ فقط یکی دو کلمه برای عکسها و چند جمله در بارهٔ نقل قولها. در مجله‌ای این کار را چنین توصیف کرد: «روش این کار: مونتاژ ادبی. نیاز به گفتن چیزی نیست. فقط می‌خواهم نشان بدهم.»

از آنجایی که بنیامین قوهٔ تحلیل تصاویر رمزگونه (چه بصری چه نوشتاری) را انکار می‌کرد، بنابراین موجودیت هر چیز در گرو انتخاب او و طرز ترتیب آنها بود. مثلاً: هنگام بحث دربارهٔ جنبشهای انقلابی پاریس، که مکرراً بر انکار جبر تاریخ اصرار می‌ورزیدند، بنیامین مشاهده کرد که در نخستین شب درگیری (انقلاب ۱۸۳۰) ساعتهای بالای برجهای شهر همزمان در نقاط مختلف پاریس شروع به کار کردند.

او نوشت: «تاریخ در تصویرهاست که نمود پیدا می‌کند، نه در داستانها.» و با در کنار هم قراردادن آنها به گونه‌ای که دنیای به نمایش گذاشته قابل فهم باشد. او در یادداشتهایش از نویسنده‌ای این گونه نقل قول می‌کند:

گذشته (تاریخ)، در متون ادبی تصویرهایی از خود به جا گذاشته است که با تصویرهایی قابل قیاس‌اند که تابش نور بر صفحات حساس عکاسی ظاهر می‌سازد. فقط آینده توانایی آن را دارد که این تصویرها را دقیقاً ظاهر سازد.

چهار اشاره وجود دارد که ثابت می‌کند پروژه گذرگاههای سرپوشیده یک اثر کامل پست مدرنیستی است:

۱. بنیامین با انتخاب پاریسِ اواسط قرن نوزدهم، زمان و مکان پیدایش پست مدرنیسم را مشخص کرد. فرهنگ مصرف توده‌ای از گذرگاههای سرپوشیدهٔ پاریس شروع می‌شود. هنگامی که انگلیس محصولات صنعتی خود را کامل می‌کرد فرانسه، تجارت بعد از صنعتی شدن را شروع کرده بود و اختراعاتش را ترویج می‌داد: فروشگاههای بزرگ چند طبقه، روزنامه‌های اقتصادی، عکاسی. فقط چنین موقعیتی کافی بود تا مدرنیسم را عوض کند؛ یک حرکت استبدادی سرچشمه گرفته از یک خصومت عصبی نسبت به دمکراتیک کردن ذائقه‌ها. مشابه این، فقط چنان حرکتی (آنچه در بالا بدان اشاره شد) می‌توانست باعث گسترش پست مدرنیسم ـ این جنبش فرصت‌طلبانه که با فرهنگ توده‌ها و تولید مثل مکانیکی موقعیت می‌یابد ـ گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. بنیامین با پیشنهاد انتخاب مواد مختلف از تمام سطوح فرهنگی، آشکارا علیه اعتقاد مطلق مدرنیسم بر فرهنگ برتر به مبارزه برخاست. او قول داد: «هیچ چیز باارزشی را نمی‌دزدم و خودم را شایسته عوض کردن کنایه‌آمیز عبارات نمی‌دانم؛ فقط چیزهای بی‌ارزش و جزئی.» بنیامین در بینش پست مدرنیسم پیش‌بینی می‌کند که در راه رسیدن به علم و دانش از طریق باورهای یک فرهنگ، عقاید پذیرفته شده، اندیشه‌ها و داستانهای آن فرهنگ است.

۳. بنیامین با محدود کردن خود به پایه‌گذاری اصول و اثر حاضر و آماده، فقط توانست کار خود را با انطباق و انگیزش دوباره به پیش ببرد. بنیامینِ شیفتهٔ سوررئالیسم و تحت تأثیر دغیت پارسی اثر آراگون، نتوانست به تمهیدات هنر پشت کند. آنچه او به وجود آورده بود متن دورگه‌ای بود که طرح نداشت و آدورنو آن را یک «فانتزی کامل» نامید.

۴. کتاب هرگز نوشته نشد. ما مختاریم که آن را در خیال خود مجسم کنیم و درباره‌اش نظر بدهیم.

فهرست

ارزش و اعتبار فهرست الفبایی در این است که در هر سیستم هر واژه به طور خودکار در یک محل خاص اما اختیاری قرار می‌گیرد و این محل خالی خاص فقط با همین واژهٔ خاص پر می‌شود. به همین خاطر است که در سیستمهای بازیابی که انباشته از اطلاعات نامنظم است (مثل مشترکین تلفن یا دانش‌آموزان یک کلاس) چنین فهرستی از ارزش فوق‌العاده برخوردار است. (جک گودی)

وسوسهٔ الفبا: اقتباس توالی حروف به منظور به هم پیوستن اجزا، بازگشت به آن چیزی است که شکوه زبان را تشکیل می‌دهد... یک نظم نینگیخته... که اختیاری نیست. الفبا رضامند است: دایرهٔ طرح‌ریزی ندارد، به گسترش صنایع لفظی نیاز ندارد، منطق پیچیده نمی‌خواهد و به پایان نامه و تز هم احتیاجی نیست. (رولان بارت)

بهترین راه برای فهمیدن پست مدرنیسم از طریق یک فهرست است.

الف: اکولوژی ـ ابتذال ـ اردوگاه ـ اشتیاق ـ انفجار ـ ام. تی، وی ـ اولیپو (کارگاه ادبیات بالقوه) ـ اجرا ـ انگیزش دوباره ـ امضا ـ ادرارگونه ـ اشبری

ب: بی‌ثباتی ـ بی‌روح ـ بیوگرافی ـ بنیامین ـ بارت ـ بودریار ـ بورخس ـ بارتلمی ـ بیداری فینگان‌ها

پ: پیچیدگی ـ پرورده گذرگاههای سرپوشیده

ت: تمثیل ـ تصرف ـ تغییر مکان ـ تمایز ـ تبادل ارزش ـ تصاویر ناقص ـ توضیح خلق‌الساعه ـ تصویر ـ توان دیگربار ـ تأخیر ـ تولید مثل مکانیکی ـ تقلید ـ تکرار ـ تلویزیون

ج: جاه‌طلبان جوان ـ جدید ـ جناس

چ: چشم ارضایی (ارضای شهوت با نگاه کردن)

ح: حواشی ـ حاضر و آماده

خ: خصوصیات بومی

د: دمکراتیک کردن ـ درون متنی ـ دستگاه تلویزیون ـ دریدا ـ دوشان

ر: رمزگشایی ناهماهنگ ـ روزمرگی ـ تجدیدقوا ـ راشنبرگ

ز: زیراکس

ژ: ژیگولو

س: ساختارشکنی ـ سطح‌بندی ـ سرقت ادبی ـ سرعت ـ سیرک ـ SIZ

ش ـ شانس ـ شرکتهای چندملیتی ـ شهرت

ض: ضبط صوت

ط: طلسم ـ طنز

ع: علم ـ عزم راسخ ـ عکاسی

ف: فمینیسم ـ فیلم ـ فرهنگ اندیشه‌های مقبول ـ فرهنگ توده‌ها

ک: کُلاژ ـ کامپیوتر ـ کامپکت دیسک ـ کهولت ـ کیچ ـ کالوینو

گ: گنگ ـ گدار

ل: لذت ـ لاکان

م: موقعیت‌گرا ـ مضحکه ـ متن‌نگاری ـ مد ـ مونتاژ

ن: ناهمگون ـ نوستالژی ـ نقل قول ـ نشانه ـ ناقوس

و: واژه‌پرداز ـ وسایل ارتباطی ـ ویدئو ـ ویرانی ـ واژگونی ـ V ـ واکمن ـ وارهل

ه: هنر التقاطی ـ هنر پاپ ـ هنر ادراکی ـ همکاری ـ هنر ویژهٔ مکانی

ی: یکسانی

پی‌نوشت:

۱. Post در انگلیسی به معنای بعد است.

2. .Pruitt - Igoe .

۳. Andy Warhol، هنرمند امریکایی متولد ۱۹۳۰ که کارگردان فیلم نیز بود.

۴. Campbell Soup Cans، نقاشی معروف اثر اندی وارهل که در آن شکل یک قوطی کنسرو بزرگ را کشیده است.

۵ و ۶. شاعران معاصر امریکایی

7. readymade .

۸. Ives، آهنگساز امریکایی (متوفی ۱۹۵۴) که بخاطر بکاربردن ریتمهای نامتعارف در موسیقی شهرت دارد.

۹. mod، گروهی از جوانان انگلیسی دههٔ ۶۰ که لباسهای مد می‌پوشیدند و سوار موتورسیکلت می‌شدند.

۱۰. Functionalism، کاربرد گرایی و نقش گرایی

۱۱. sentimentalism، احساس گرایی و توجه به عاطفه

12. motif.

13. Punctuation.

۱۴. توماس کارلیل، ۱۸۸۱ ـ ۱۷۹۵، مورخ اسکاتلندی. کتاب مزبور در فلسفه است.

۱۵. ساموئل باتلر (۱۹۰۲ ـ ۱۹۳۵) طنزپرداز انگلیسی.

نان و ایدئولوژی

اشاره:

مهدی حجوانی نویسنده و سردبیر نشریه قلمروی ادبیات کودکان و نوجوانان است. به تازگی دو جلد از مجموعهٔ شانزده جلدی آموزش داستان‌نویسی تحت عناوین «قصه چیست؟» و «مایهٔ داستان» از ایشان منتشر شده است. به همین بهانه خدمتشان رسیدیم اما از همان ابتدا حال و هوای سؤالها عوض شد و گفت و گو طولانی و رنگی کلی به خود گرفت. حاصل آن گفت و شنود را می‌خوانید.

■ بگذارید با یک سؤال کلی و اساسی شروع کنم. آیا اصلاً مقوله‌ای به اسم داستان اسلامی و به طور کلی هنر اسلامی وجود دارد؟

□ در این زمینه عده‌ای یا مطلب را بد فهمیده‌اند و یا بد توضیح داده‌اند. این پرسش خودش در دل یک پرسش اصلیتر می‌گنجد و آن، حضور ایدئولوژی در هنر است. می‌گویند کانت مخالف فلسفه بود و برای ردّ فلسفه آن قدر گفت و نوشت تا عاقبت خودش به یک نظام فلسفی رسید! لذا گفته شده که برای ردّ فلسفه باید فلسفه دانست! اینجا نیز همین حکایت هست. اینکه گفته شود، «نویسنده نباید در قید ایدئولوژی باشد.» خودش یک ایدئولوژی است، و نوعی قید بر قلم نویسنده. در حالی که اگر اصل بر آزادی باشد و یا بگوییم جوشش ناب و بی‌واسطهٔ تخیل، و یا بازتابیدن شخصیت و فردیت هنرمند، بنابراین اگر هنرمند اهل تعالی باشد، حتی اگر خودش هم نخواهد، اثرش احتمالاً هنر دینی خواهد بود.

■ پس چرا «احتمالاً»؟

□ دلیل دارد. از همینجاست که سوءتعبیرها آغاز می‌شود. ببینید، ما هنر دینی داریم، امّا اشتباهمان این است که منشأ چنین هنری را لزوماً «آدمهای مذهبی» می‌دانیم و نه «حسِ مذهبی». همیشه آدمهای مذهبی نیستند که هنر دینی خلق می‌کنند. آدم مذهبی هم به هر حال در زندگی‌اش افت و خیز دارد؛ هم افت و خیز روحی و هم افت و خیز هنری؛ یعنی می‌توان انتظار داشت که همین هنرمند مذهبی اثری تولید کند که نه هنری باشد و نه مذهبی و یا هنری باشد، امّا مذهبی نباشد. عکس این حالت هم هست؛ یعنی هنرمندی که هیچ اعتقادی به ماورای طبیعت ندارد، گاهی در خلوت خود چنان حال و هوایی پیدا می‌کند و حتی برای چند ساعت و چند روز چنان پرده‌های غفلت از آینهٔ فطرتش به کنار می‌رود که اثری کاملاً مغایر با اعتقادات و مشی روزمرهٔ زندگی‌اش خلق می‌کند و از این بابت هم خودش و هم دیگرانی که او را می‌شناسند، متعجب می‌شوند. مدّتها برای من سؤال بود که فلان قطعه شعر و یا داستان خوش تکنیک و در عین حال سرشار از روح مذهبی چگونه بر قلم آدمی جاری شده که وقتی به او نزدیک می‌شوم درمی‌یابم که التزام چندانی به دین ندارد و خلاصه از «خودمان» است! بعد به این نقطه رسیدم که گاهی نسیمی بر روح آدم می‌وزد که او را ناخودآگاه در این مسیر قرار می‌دهد. در جایی از ایزاک آسیموف خواندم که: «داستانها خودشان، خودشان را می‌نویسند!» بنابراین کاملاً باورکردنی است که من بعضی از شعرهای فلان شاعر را بخوانم و لذت ببرم، امّا خودش را دوست نداشته باشم. پس می‌بینیم که اثر هنری با خود هنرمند کاملاً مرتبط است، امّا نکته اینجاست که این «خود هنرمند» دستخوش تغییر و تحول است (تحولی

موقتی یا دایمی). اگر ما این طور به قضیه نگاه کنیم، آن وقت هنر دیگر حالت حزبی و گروهی به خود نمی‌گیرد. البته هنرمندان حق دارند که جمعیتهایی را تشکیل بدهند، امّا آثار هنری را نمی‌توان بر اساس صاحبانشان طبقه‌بندی کرد. آن لحظه‌ای که یکی از سرکرده‌های عبیدالله بن زیاد سرهای بریدهٔ دو طفل مسلم بن عقیل را به عنوان تحفه به عبیدالله پیشکش کرد و بعد عبیدالله به خلاف انتظار یکدفعه اشک در چشمانش حلقه زد و به رحم آمد و دستور داد سرِ همان سرکرده را از تنش جدا کنند، اگر همان ساعت یا همان شب که نسیمی از آسمان بر روحش وزیده بود، قطعه شعری می‌گفت یا چیزی می‌نوشت که ارزش هنری می‌داشت، حتماً از حیث اندیشه و محتوا هم اثری دینی به شمار می‌رفت. پس نگوییم که هنر دینی نداریم، بلکه بگوییم هنر دینی محصول «حسّ دینی» است و نه حتماً «دیندارها». بنابراین می‌بینیم که ما دربارهٔ تشخیص «هنر دینی» مشکلی نداریم، بلکه مشکل، تشخیص «منشأ هنر دینی» است.

دیگر اینکه ما گاهی اسیر این تلقی عوامانه می‌شویم که هر کس بیشتر شعار می‌دهد و یا مقوله‌های دینی و اخلاقی را مستقیم‌تر مطرح می‌کند، حتماً متدین‌تر است! در حالی که به نظر من آن کسی که دلش بیش از حد برای دین شور می‌زند و با دستپاچگی به طرح ارزشها می‌پردازد، اتفاقاً به استحکام و ارزش دین پی نبرده است و به عبارتی «به دین اعتماد ندارد». اینها مثل راننده‌های ناشی هستند که چون رانندگی ملکهٔ آنها نشده است، با عصبیّت دنده عوض می‌کنند و با فشار پا روی پدال می‌گذارند و دایماً عابرین را نفرین می‌کنند که: «برو کنار!»

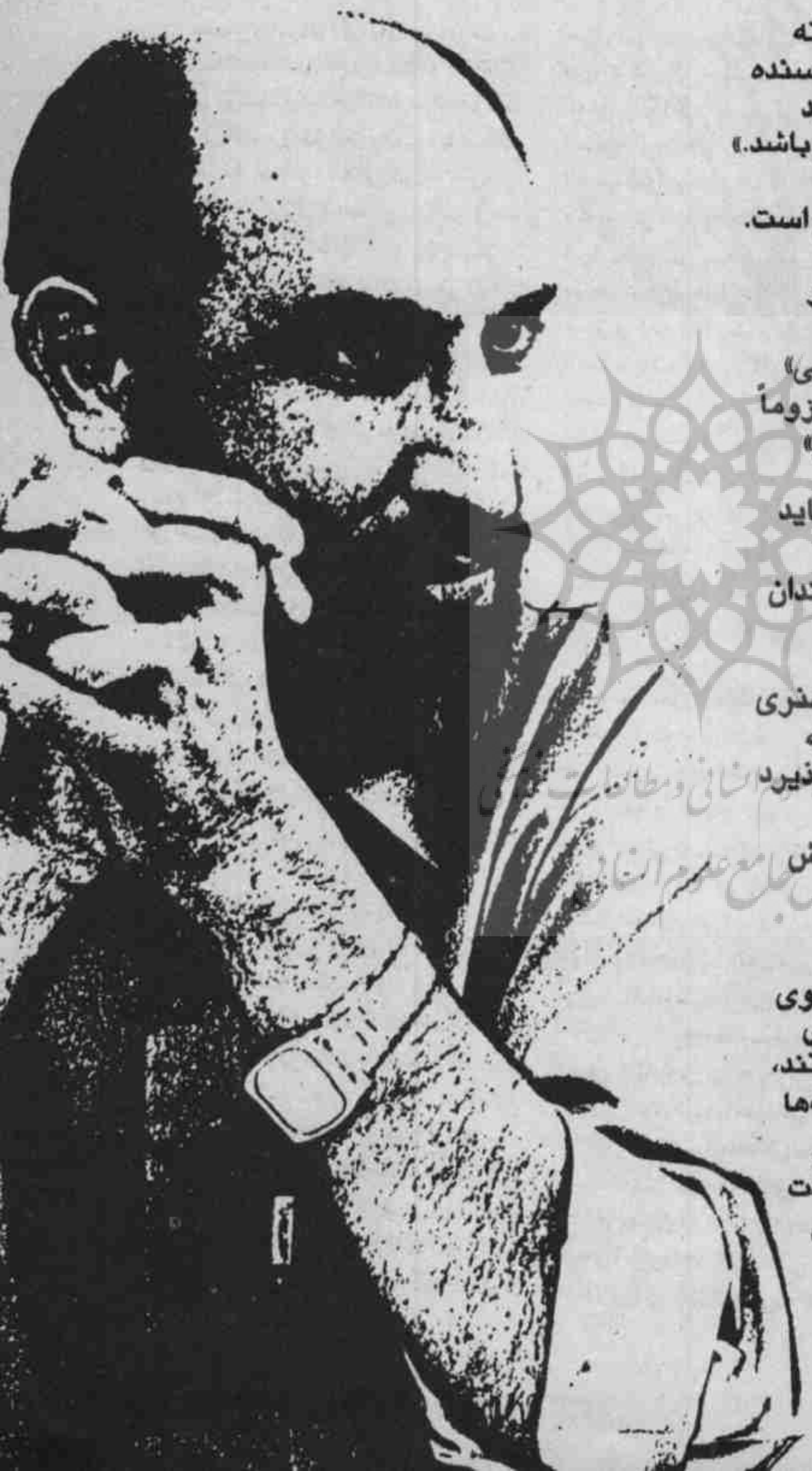
• اینکه گفته شود: «نویسنده نباید در قید ایدئولوژی باشد.» خودش یک ایدئولوژی است.

• منشأ هنر اسلامی، «حس مذهبی» است و نه لزوماً «آدم مذهبی»

• محتوا نباید مثل برنج زنده زیر دندان حسّ شود.

• صداقت هنری یعنی اینکه هنرمند بپذیرد که گاهی چوب خودش را بخورد.

• عده‌ای در جستجوی تجربه‌های جدید هستند، امّا تجربه‌ها را فقط در آنها که لذّت جسمانی دارند محدود می‌کنند.



• سطح سواد و ذوق و سلیقه مردم در جامعهٔ ما مثل سطح اقتصادی‌شان بسیار متفاوت است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که داستانهای خاصی در جامعه ترجمه و منتشر شود.
• نوآوری ارزش ندارد بلکه رسیدن به نو مهم است، یعنی بالارفتن طبیعی از یک پلکان تا جایی که نویسنده حتی اگر خودش هم نخواهد ناگزیر از قدم گذاشتن بر پله جدید باشد.

عقیده و ایمان اگر وارد خون هنرمند شده باشد، بدون خواست او در اثرش جاری می‌شود و بر خواننده هم ناخودآگاه تأثیر می‌گذارد و هنر یعنی همین. با بدخلقی و مطلق‌نگری هنر اسلامی آفریده نمی‌شود. مشکل بعضی از ماها بی‌سوادی و عدم درک درست دین است. مثلاً ببین، یکی از مهمترین مباحث داستان‌نویسی، بحث شخصیت است و اینکه داستان‌نویس باید آدمهایش را مطلق نکند و با آنها مهربان باشد. حتی اگر مجازاتشان می‌کند، باز برای آنها دل بسوزاند. تو تعریف خداوند را در فرهنگ اسلامی ببین. خدایی است که به بندگان خاصش مهربانی خاصی دارد (رحیمیت)؛ ولی لطف و بخشندگی‌اش را از دیگر بندگان هم دریغ نمی‌دارد، یعنی رحمت واسعه (رحمانیت). در هر حال بندگانش را دوست دارد و به آنها مهلت می‌دهد. این نوع نگاه باید در داستان‌نویس دینی هم باشد. به یاد داستان کوتاهی از تولستوی افتادم که اسمش این است: خداوند حقیقت را می‌بیند، امّا صبر می کند. داستان‌نویس دینی هم اگر می‌خواهد کار خداوند یعنی «خلق» را در یک محدودهٔ انسانی تکرار کند، باید آدمهای داستانش را دوست داشته باشد و در مقابل خطاهایشان صبر کند. و اما از آن طرف، آنچه اغلب باعث سوءتفاهم می‌شود، دقیق حرف نزدن است. بعضیها می‌خواهند بگویند: «اندیشه را مستقیم مطرح نکنید.» امّا به جای این عبارت می‌گویند: «اندیشه را مطرح نکنید.» (شاید هم می‌فهمند و عمداً چنین می‌گویند.) بین این دو عبارت خیلی فرق هست. اثری که اندیشه‌ای جدی را در خود نداشته باشد، نمی‌تواند در ردهٔ ادبیات قرار بگیرد. شما خیال می‌کنید وجه تمایز ادبیات تحلیلی با ادبیات تفریحی چیست؟ آیا جز این است که اولی نگاهش به زندگی و هستی جدیتر است و اندیشه‌ای را طرح می‌کند و ما را به اندیشیدن وامی‌دارد امّا دومی چنین نیست؟ مسلماً اگر «جاذبه» ملاک برتری باشد، کلاه ادبیات تحلیلی پس معرکه است. پس باید در جستجوی عامل دیگری بود. کدام اثر معتبر و کلاسیک جهانی است که خالی از اندیشه باشد؟ من سالها پیش که تاریخ ادبیات داستانی غرب را می‌خواندم، به این یقین رسیدم که غربیها از ما خیلی محتواگراتر هستند! شما اسم هر کدام از مکتبهای ادبی را که ببری، می‌بینی که بر اساس یک نظام فکری شکل گرفته است. مثلاً بعد از رنسانس اولین مکتب ادبی کلاسی‌سیسم است که نوعی رجعت به هنر باستان بوده است، بعد رومانتی‌سیسم، رئالیسم، ناتورالیسم و همین طور تا این اواخر که هنر مدرن مطرح می‌شود. اینها همه مبتنی بر نوعی نظام فکری هستند؛ یعنی هر فلسفه‌ای ادبیات خاص خود را یافته وهیچ ادبیاتی نیست که بر فلسفه‌ای استوار نباشد. در عرصهٔ هنر گاهی حالتی شبیه به انتقال تکنولوژی از غرب به کشورهای جهان سوم اتفاق می‌افتد؛ یعنی تکنولوژی می‌آید، امّا زمینهٔ فرهنگی لازم برای استقرارش در جامعه نیست. ما باید کمی به غربیها غبطه بخوریم که تکوین اندیشه و هنر در بین آنها سیری طبیعی داشته است (کاری به درست و غلطش ندارم، بحثم این است که این سیر، حالتی طبیعی داشته است)؛ یعنی مثلاً از یک مقطع خاص تاریخی، غربیها از نظر فلسفی دچار یأس و سرخوردگی شده‌اند، زیرا علم بعد از رنسانس نتوانسته جای خدا را بگیرد و در دو جنگ جهانی عظیم از دستاوردهای علمی برای آدمکشی استفاده شده است. خب، این سرخوردگی در پی خود ادبیات و هنر خاص خودش یعنی هنر پوچی را خلق کرده است. بعد در هنر پوچی مثلاً بگیرید تئاتر پوچی دیالوگها شکل خاص خود را یافته است؛ یعنی دیالوگها ارتباطی منطقی بین آدمها برقرار نمی‌کنند تا به این وسیله خستگی و تنهایی و ناامیدی آدمها را نشان بدهند. خب، این یک سیر طبیعی است، امّا در کشور ما گاهی شیپور از طرف گشادش نواخته شده است. در دانشکدهٔ هنرهای زیبا یکی از همکلاسیهای من عشق عجیبی به دیالوگ‌نویسی آن هم به شیوهٔ تئاتر پوچی داشت. به دلیل علاقه‌اش به این نوع دیالوگ‌نویسی، به تئاتر پوچی علاقه‌مند شده بود و به دلیل علاقه‌اش به تئاتر پوچی، فلسفهٔ تئاتر پوچی را به خودش قبولانده بود! یعنی یک سیر کاملاً عکسِ آنچه در غرب جریان داشته است. بعد شما وقتی به زندگی شخصی این آدم وارد می‌شدی، می‌دیدی که واقعاً پوچگرا نیست، بلکه پوچگرایی را فقط در موقع کار هنری به عنوان یک اطوار پیشهٔ خود کرده است. امّا حالا اینکه ما بگوییم «نان ایدئولوژی را خوردن» بد است، حرف دیگری است، اینکه بگوییم «فلسفهٔ عمیق نباید سرپوشی بر ضعفهای تکنیکی داستان باشد» این هم حرف متقنی است و اینکه «محتوا نباید مثل برنج زنده زیر دندان حس شود» کاملاً باور ماست. امّا اینکه فلان استاد محترم، تفکر را بلای داستان قلمداد کند و بعد هم توضیح ندهد که منظور تفکری است که غیرهنری و رک مطرح شده است، این برای من دانشجو این توهم را

ایجاد می‌کند که برای داستان‌نویس شدن باید دور فلسفه و تاریخ و جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و معارف دینی را خط کشید و فقط باید با فرمها بازی کرد. عاقبت هم کارشان به جایی می‌کشد که با تکنیک تقلّب می‌کنند. نکتهٔ دیگر این است که اصولاً «ایدئولوژی»ها را به دلیل پیش ساخته بودن محکوم می‌کنند. به نظر من، پیش ساخته بودن عیب یک نظام ایدئولوژیک نیست، عیب به من برمی‌گردد که آن نظام را بی‌تفکر و تحقیق می‌پذیرم و بعد هم به نوعی در خجالتش می‌مانم. وگرنه اگر قرار باشد یک نظام‌فکری ساختمان نداشته باشد و اوّلش با آخرش درتناقض باشد، اینکه نظام فکری نمی‌شود. وانگهی همین حرف هم که باید از ایدئولوژیهای پیش‌ساخته پرهیز کرد، خودش یک نظام فکری پیش‌ساخته است و قدمت تاریخی‌اش با قدمت قدیمی‌ترین ادیان الهی برابری می‌کند. اما آخرین نکته اینکه کار داستان دینی، انتقال «حس دینی» است و نه انتقال «اطلاعات دینی». به قول سپهری: «بار دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم.» داستان یک پرستوست و ظرفیت انجام هر کاری را ندارد.

■ البته بعضی نویسندگان توانسته‌اند حتی در یک داستان کوتاه خطوط کلّی یک جهانبینی را تصویر کنند. خود شما در جلد پانزدهم کتابهای آموزش داستان‌نویسی با تحلیل اسطوره‌ای سگ ولگرد هدایت، خطوط اساسی جهانبینی هدایت را نشان داده‌اید؛ یعنی سگ را تمثیلی از انسان نامیده‌اید که از باغ بهشت رانده شده و عاقبتش فلاکت و نابودی است.

□ درست است، و یا داستان کوتاه مهمان از آلبرکامو که ترسیمی کلی از تفکر اگزیستانسیالیستی است. بله. امّا اولاً خلق این آثار کار هر کسی نیست، ثانیاً خودمان داریم می‌گوییم خطوط کلی یک تفکر و نه جامعیت آن. به علاوه، علت توفیق این داستانها این است که ظاهرشان فقط یک داستان زیباست و اندیشه در بطن آنها جاری است، نه اینکه آدمهای داستان همه فیلسوف باشند و حوصلهٔ خواننده را سر ببرند. نکته اینجاست.

■ عده‌ای در کنار نفی ایدئولوژی که یک بحث محتوایی است، یک بحث تکنیکی هم مطرح می‌کنند و آن نفی قالب رئالیسم و رویکرد به رمان نو است. گویی اعتقاد دارند که رابطه‌ای است بین قالب رئالیسم و مقولهٔ شعار دادن؛ به این معنی که ما برای گریز از دام ایدئولوژی و شعار، باید به زبان امروزین داستان رو بیاوریم.

□ من هیچ رابطه‌ای بین این دو مقوله نمی‌یابم. شعار دادن یا ندادن ربطی به قالب رئالیسم و سوررئالیسم ندارد. ما آثاری کاملاً رئالیستی داریم (حتی رئالیسم در تعریف سوسیالیستی‌اش) که مطلقاً شعاری نیستند. مثلاً شما نگاه کنید به داستان کوتاه عدل از چوبک...

■ کدام؟ همان ماجرای اسبی که پایش شکسته بود؟

□ بله. این داستان دقیقاً رئالیستی است و زاویهٔ روایتش هم زاویهٔ نمایشی است؛ یعنی نویسنده مطلقاً از درونیات آدمها اطلاعی به ما نمی‌دهد و کارش درست کار دوربین فیلمبرداری است. کار از این

رئالیستی‌تر نمی‌شود. با این همه، کوچکترین قضاوت مستقیم و جانبدارانه و شعاری در این داستان زیبا به چشم نمی‌خورد. (البته به استثنای اسم داستان.) عکس این حالت هم متصوّر است، یعنی می‌توان داستانی را فرض کرد که کاملاً غیررئالیستی باشد (منظورم خلاف آمد طبیعت و خارق عادت است) و مثلاً زاویهٔ روایتش هم تک‌گویی درونی (سیال ذهن) انتخاب شود و در عین حال مملوّ از شعار و مستقیم‌گویی باشد. این طور نیست که اگر نویسنده حرفهای خودش را از روزنهٔ ذهن مغشوش و سیّال راوی داستانش نقل کند، دیگر باید خیالش راحت باشد که شعار نداده است. خیر، شعار ندادن یک هنر است و در هر شرایطی قالب خودش را می‌طلبد و بنابراین ما را نرسد که بگوییم دوران فلان قالب به سر رسیده و نوبت به قالب بعدی است. نویسنده را به حال خودش بگذاریم.

دربارهٔ شعار و مستقیم‌گویی این را هم بگویم که گاهی حرفی مستقیم و رک بیان می‌شود، امّا به دل می‌نشیند. مثلاً تولستوی و داستایفسکی در موارد زیادی این طور حرف زده‌اند، امّا نمی‌دانم یا به دلیل عمق و تازگی حرف، یا به دلیل علاقه و ارادت خواننده به گویندهٔ حرف و یا به دلیل صداقت هنری گوینده، حرف به دل می‌نشیند. تعبیر صداقت هنری را من اولین بار در کتاب قصه‌نویسی براهنی دیدم. او در این کتاب آنجا که صحبت از صداقت هنری می‌شود، به جمالزاده انتقاد می‌کند که چرا دم از ایران می‌زند ولی در برج عاج اروپا منزل کرده است. بعد هم جمالزاده را مصداق کسی که صداقت هنری ندارد، معرفی می‌کند. در عین حال، من در کتاب براهنی به تعریف روشنی از «صداقت هنری» نرسیدم و جا داشت توضیح روشن‌تری آورده می‌شد. این سؤال چندسالی برای من مطرح بود که صداقت هنری دقیقاً یعنی چه؟ مسلّم می‌دانستم که صداقت هنری با صداقت اخلاقی فرق دارد. حالا مدتی است به این نتیجه رسیده‌ام که صداقت هنری یعنی اینکه نویسنده اگر خودش از نظر حسی و عاطفی تحت تأثیر اثرش قرار نگرفت، آن را به چاپ نسپارد و اگر بنا به ضرورتی چنین کرد، از خواننده‌اش انتظار تأثیرپذیری نداشته باشد. صداقت هنری، یعنی اینکه اگر تخیل انگیخته و ناب تو از درونت جوشید و حکم کرد که فلان عبارت به ظاهر مستقیم‌گو و شعاری را هم در داستانت بیاوری، بدون بیم از حملهٔ منتقدین، چنین کنی. (مگر اینکه بعداً خودت در مرحلهٔ بازخوانی، آن تکه را بی‌تناسب تشخیص بدهی.) صداقت هنری، یعنی اینکه اگر شاعری نوگرا که هرگز سراغ قالبهای سنتی شعر عروضی نمی‌رود، واقعاً در یک مورد خاصّ، خودِ خودش به این نقطه رسید که در یک قالب سنتی شعر بسراید، خودسانسوری نکند و با خودش راحت باشد. صداقت هنری، یعنی اینکه هنرمند بپذیرد که گاهی چوب خودش را بخورد. صداقت هنری، یعنی اینکه وقتی هنرمند میل به نوآوری پیدا کرد، کلاه خودش را قاضی کند و ببیند که حضرت عباسی این خود اوست که به نوآوری رسیده و یا عملاً دارد دنبال مد روز می‌دود. حکایت معلّمی است که خودش هم درس را نفهمیده است.

■ صحبت از نوآوری شد. مایلم نظر شما را دربارهٔ نوآوریهایی که بخصوص از سوی نسل جوان مطرح می‌شود، بدانم.

□ همان طور که در زمینهٔ اقتصاد، شاخصه‌هایی برای رشد و توسعه برشمرده‌اند، در زمینهٔ هنر و ادبیات هم بی‌تردید یکی از شاخصه‌های رشد، همین نوآوری است. چندی پیش در مجلهٔ شباب مصاحبهٔ خوبی از محسن سلیمانی خواندم. البته در جایی از مصاحبه گفته بود که جامعهٔ ما هنوز برای پذیرش زبان نو آمادگی ندارد و ترجمهٔ چنین آثاری در ایران قابل توصیه نیست. من دربارهٔ این قسمت [illegible] او طور دیگری فکر می‌کنم. به نظر من اگرچه وظیفهٔ مترجم قبل از «خوب ترجمه‌کردن»، «خوب انتخاب کردن متن برای ترجمه» است و در انتخاب متون داستانی باید به میزان دریافت و سطح ذوق جامعه توجه کند، اما با ترجمهٔ آثار نو در ایران هم موافقم؛ زیرا این نوع داستانها در ایران مخاطبین خاص ـ اگرچه اندک ـ خود را دارد. کم بودن تعداد مخاطب هیچ وقت به خودی خود نه امتیاز است و نه نقصان. خیلی از مقاله‌های بسیار سنگین و تخصصی هم مخاطبین اندک دارد. نکته اینجاست که سطح سواد و ذوق و سلیقه مردم در جامعهٔ ما مثل سطح اقتصادی‌شان بسیار متفاوت است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که داستانهای خاصّی در جامعه ترجمه و منتشر شود. همین نظر را دربارهٔ نوشتن این نوع داستانها از سوی نویسندگان ایرانی دارم.

■ به نوآوری اشاره کردید. توجه دارید که گاهی ما با نوآوری‌نمایی مواجه می‌شویم.

□ اشکال کار در نوآوری نیست. اشکال کار این است که نوآوری برای نوآوری باشد؛ یعنی کسی احساس کند که رفقایش به خطوطی نو رسیده‌اند، امّا او جا

• بعضی نویسنده‌ها برای خودشان این آزادی را قایل‌اند که هر چه می‌خواهند بنویسند، اما همین آزادی را برای خواننده قایل نیستند که هر چه را که می‌خواهند بپسندند.

• اگر ممیزی چیز بدی است، ممیّزی‌های غیررسمی و نامرئی را هم باید درهم شکست.

• این طور نیست که اگر نویسنده حرفهای خودش را از روزنه ذهن مغشوش و سیّال راوی داستانش نقل کند، دیگر باید خیالش راحت باشد که شعار نداده است.

مانده است و حالا به هر ترتیبی که شده باید تقلایی کند. به قول یکی از اهل نظر، نوآوری ارزش ندارد، بلکه رسیدن به نو مهم است؛ یعنی بالارفتن طبیعی از یک پلکان تا جایی که نویسنده حتی اگر خودش هم نخواهد، ناگزیر از قدم گذاشتن بر پلهٔ جدید باشد. اشکال کار اینجاست که خودمان یک شیوهٔ نو را درک نکنیم و تقلیدمان را نوآوری تلقی کنیم. اگر نوشتن داستان به شیوهٔ کلاسیک، تقلید از داستان‌نویسانی سنتی مثل آلن‌پو و موپاسان و اُ هنری قلمداد شود، نوشتن به شیوهٔ نو هم باید تقلید از متأخرینی مثل جویس و پروست و وولف تلقی گردد. اشکال کار در نوآوری نیست؛ اشکال در این است که بعضی نوآورها زیر بار عواقب طبیعی نوآوری نمی‌روند. همه می‌دانیم که طبیعت نوآوری این است که «آمد و نیامد» دارد و حتی در کوتاه مدت بیشتر «نیامد» دارد. اشکال اینجاست که نوآور فقط به «آمد»ش فکر می‌کند و یقهٔ خواننده را می‌گیرد که: «یالاً باید کار مرا بپسندی!» بعضی نویسنده‌ها برای خودشان این آزادی را قایل‌اند که هر چه می‌خواهند بنویسند، اما همین آزادی را برای خواننده‌ها قایل نیستند که هر چه را که می‌خواهند، بپسندند.

اشکال در نوآوری نیست، اشکال در این است که نویسندهٔ نوآوری که دیر آمده و می‌خواهد زود برود، انتظار دارد که هیچ کس او را به پرت و پلا گفتن متهم نکند، امّا خودش خواننده را به نفهمیدن و عقب‌ماندگی متهم می‌کند! می‌دانید، یک عده همسن و سالهای خودمان برمی‌دارند مکتبهای ادبی رضا سیدحسینی را می‌خوانند و می‌بینند که عده‌ای شاعر نوجو و معترض در کافه‌ای جمع می‌شده‌اند و قهوه می‌نوشیده‌اند و علیه مکتب ادبی قبلی شعارهای انقلابی می‌داده‌اند تا اینکه از دل همین کافه که حالا لابد موزه هم شده، مکتب جدیدی سر برآورده است. این می‌شود که اینها هم عصرها جمع می‌شوند و چای می‌خورند و سیگار دود می‌کنند و شروع می‌کنند به سر به سر گذاشتن و تمسخر این نویسنده و آن نویسنده، به این امید که دنیا را چه دیدی، شاید زد و ما هم یک نهضت نوگرایانه راه انداختیم. بعد هم کتابهای نوگراها را دست به دست می‌کنند و هر کدام شب که به خانه می‌روند، تقلاً می‌کنند که خلاصه یک جور دیگر بنویسند. اینها یکی بودن سلیقهٔ ادبی‌شان را به معنای یکی بودن سلیقهٔ روحی و توافق اخلاقی با یکدیگر می‌گیرند و بنابراین، سلام کسانی را که از نظر ادبی مثل آنها فکر نمی‌کنند، سنگین سرانه می‌دهند. برای همین، جمع خودشان، به رغم توافق ادبی، به دلیل عدم توافق اخلاقی دچار تشتت می‌شود و اینها حیران می‌مانند که چرا جمع ما از هم پاشید! معمولاً یک نفر هم در بین این جماعات رهبر می‌شود، چون از این نظریهٔ لنین بهتر از دیگران درس گرفته که اگر می‌خواهی رهبر باشی، در هر زمینه‌ای نسبت به دیگران تندروتر باش! اینها البته دایماً در جستجوی تجربه‌های جدید هستند، امّا تجربه‌ها را فقط در آنها که لذت جسمانی دارند محدود می‌کنند، وگرنه حوصلهٔ تجربه‌هایی را که لذت روحانی دارند، مثل جبهه رفتن، عبادت سحرگاهی گونی نان به دوش کشیدن و به درد مردم رسیدن ندارند! نویسنده شدن نوعی تقوا و از خود گذشتگی می‌طلبد.

■ به نظر شما، آیا ادبیاتی به نام ادبیات انقلاب یا جنگ در کشور ما شکل گرفته است؟

□ البته نمونه‌هایی داریم، ولی «با یک گل بهار نمی‌شود». واقعیت این است که قالب داستان، به خلاف شعر نقاشی و یا موسیقی، طوری است که برای انعکاس دادن یک دورهٔ خاص تاریخی، نیاز به گذشت زمان دارد. به نظرم، بهتر است فعلاً به جای ادبیات انقلاب، از انقلاب ادبی صحبت کنیم. شما اگر ادبیات داستانی سالهای بعد از انقلاب را خیلی کلّی ارزیابی کنید، متوجه خواهید شد که خیلی چیزها فرق کرده است. حتی در آثار نویسندگانی که هیچ علاقه‌ای نسبت به انقلاب یا جنگ نداشته‌اند، نوع نگاه، تغییراتی کرده است. و امّا آنچه از سوی معتقدین به انقلاب و دفاع مقدس در همان بحبوحه منتشر می‌شد، بیشتر جنبهٔ تبلیغی داشت تا تحلیلی؛ هم به علّت گرم بودن صحنهٔ کارزار و هم به خاطر کم‌تجربگی و پخته نبودن قلم نویسندگان جوان. امّا با پایان گرفتن جنگ، کم‌کم باید در انتظار آثار تحلیلی باشیم و البته ارزشهای جنگ ما آن قدر متعالی است که بهترین شیوهٔ تبلیغ آن، همین برخورد تحلیلی است که اعتماد خواننده را به نویسنده و داستانش جلب خواهد کرد. به علاوه، عظیم بودن یک واقعه اجتماعی مثل انقلاب و جنگ، نویسنده‌ها را در بدو امر، ناخودآگاه به سوی «ثبت واقعیت» و «ضبط حماسه‌ها» و انتشار فوری و کاربردی آنها سوق می‌دهد؛ یعنی چیزی که داستان را از خیال نویسنده تهی می‌کند و به نوشتهٔ او قالب گزارش و خاطره و یا تاریخ می‌دهد و یا بگوییم نوعی رئالیسم

محض؛ به خصوص که نویسنده خودش در وقایع حضور داشته و تحت تأثیر واقع شده باشد. امّا با فاصله‌گرفتن از آن سالها و کم‌رنگ شدن جوشش اجتماعی و برخی سرخوردگیها و درونی‌شدنهای نویسنده و نیز به هر حال پخته‌تر شدن قلم او، به تدریج داستانهایی درونی‌تر و ماندنی‌تر جلوه می‌کنند.

■ همیشه یکی از بحثهای محافل ادبی ما به مناسبات و روابط نسل جدید و نسل قدیم مربوط می‌شود. شما چطور فکر می‌کنید؟

□ بحث خیلی خوبی است که به نظر من جا دارد از طرف نشریاتی مثل ادبیات داستانی که گاهی پرسشهایی عمومی مطرح می‌کند، مورد توجه قرار بگیرد. در کشور ما نسلها با هم دیالوگ ندارند. گاهی قدیمیها جدیدها را دنبالهٔ منطقی خود نمی‌دانند و جدیدها هم به قول استادی، همیشه می‌خواهند همه چیز را از نو بسازند و بنابراین تمام پلهای پشت سر را خراب می‌کنند. البته چنین روحیه‌ای در مقاطعی مثل انقلاب، اجتناب‌ناپذیر است. در انقلاب اخیر خودمان که جوانها خیلی رنج کشیدند و خون دادند و شاید بی‌اغراق، یک تاریخ چند ده ساله را در چند سال به چشم دیدند و بعد هم بدون تجربهٔ نظامی کافی بار یک جنگ سنگین هشت ساله را به دوش کشیدند، اصولاً دیدگاه مثبتی نسبت به بزرگترها نداشتند و به عکس. خب، چنین دیدگاهی تأثیر خودش را بر ادبیات و هنر هم گذاشت. ما شاگردی نکردیم و آنها پدری. آنچه از مذهب در ذهن بسیاری از آنها بود، اعمال و اعتقادات صرفاً تعبدی و انزواگرایانهٔ مسلمانان قبل از انقلاب بود. مرحوم شریعتی در جایی می‌گوید که عیب مشترک خیلی از مخالفین و موافقین دین (هر دو دسته) این است که به پوستهٔ ظاهری آن استناد می‌کنند و کمتر به کنه حقیقت دین پی می‌برند. در پاره‌ای از آثار داستانی، به دلیل مخالفت با بعضی افکار یا اعمال افراطی و یا خرافی، عملاً مجموعهٔ دین نفی شده است. البته دلیلی که عده‌ای از این نویسندگان می‌آورند این است که دین قبل از انقلاب چنین چهره‌ای داشت و ما آن چهره را ترسیم کردیم. بله، البته این درست است، امّا باز هم در اینجا حقیقت دین با اعمال مسلمانان یکی گرفته شده است و یا همان سطحی‌نگری عوامانه که به طبقهٔ روشنفکر هم سرایت کرده است. در طرف مقابل هم ما بودیم که به خاطر شور جوانی و کم‌تجربگی، تقریباً همهٔ آدم بزرگها را به یک چوب می‌راندیم. امّا بگذارید به حقیقتی اعتراف کنم و آن اینکه ما در آن سالهای ابتدای انقلاب شرایطی متفاوت با زمان حاضر داشتیم. ما در آن سالها تعلقات دنیایی نداشتیم: نه ثروت، نه زن و فرزند و نه اعتبار و شهرت اجتماعی و نه پختگیها و محافظه‌کاریهای برآمده از افزایش معلومات و سن. امّا برای آنهایی که توفیق شهادت در صحنه‌های انقلاب و جنگ را نداشتند، این تحولات و تعلقات به تدریج پیش آمد؛ یعنی ما به تدریج دریافتیم که خیر، طنابهای زمین محکم است و ما خیلی زمینی شده‌ایم و این خندق خیلیها را در کام خود فرو برده است و این البته ربطی به رژیم شاه و نظام جمهوری اسلامی ندارد و خلاصه شیطان همیشه لبالمرصاد و در کمین است. فهمیدیم که اگر بخواهیم در این میدان وارد شویم، باید دور پست و مقام و پول را خط بکشیم و محرومیتها را بپذیریم، حتی اگر قبول کار اجرایی با نیت خیر باشد.

به تدریج سوادمان بیشتر شد و مثلاً دریافتیم که این همه نجس تلقی شدن ادبیات و هنر در جامعه فقط به دلیل طاغوتی بودن عده‌ای از اهل هنر نبوده است و تا اندازه‌ای از ماهیت هنر و ادبیات هم ناشی می‌شود؛ یعنی اینکه اصولاً کار ادبیات داستانی پرداختن به زوایای نامکشوف روح آدمهاست که به زیر ذرّه‌بین بردن جزئیات زندگی می‌انجامد. ماهیت ادبیات داستانی این طوری است. رسالهٔ توضیح المسائل هم در مواردی ناگزیر از طرح مطالبی پیرامون پنبه و رنگ خون و از این حرفهاست و این هم برمی‌گردد به نوع هدفی که دنبال می‌شود. البته با این حرفها نمی‌خواهم مثلاً سنگ صبور چوبک را توجیه کنم. او در آن کار خودش هم حس کرده که خیلی به پروپای! آدمها پیچیده است و برای همین اسم این کار را پرداختن به واقعیتهای زندگی محرومین! گذاشته است، در حالی که پیداست او از بین تمام واقعیتهای زندگی محرومین، بیشتر آن قسمتهای خاصی را به تصویر کشیده که به لذت شهوانی خواننده و تغییر ذائقهٔ او و افزایش جاذبهٔ کتاب منجر شود.

بنابراین نوع پرداختن به جزئیات در هر کتابی متفاوت است، اما در هر حال یکی از مشکلات داستان‌نویسی همین است که هم به تمام وجوه بپردازد و هم جاذبه‌های غیرادبی را به اسم جاذبه‌های ادبی قالب نزند.

داشتم این را می‌گفتم که در هر حال بر ما جوانان زمان گذشت و بعد از ملاقات با قدیمیها کم‌کم دریافتیم که خوب زندگی‌کردن شباهتهایی با خوب داستان نوشتن دارد. همان طور که در داستان باید از نگاه مطلق و قضاوت یکسویه نسبت به آدمها پرهیز کرد، در زندگی هم باید آدمها را اوّلاً جداگانه دید و ثانیاً هر کس را در کلیّت خود و از همه جوانب ارزیابی کرد. بر ما جوانان زمان گذشت و دریافتیم که به خلاف نگاه ساده‌دلانهٔ ما، همهٔ مسئولین ما حکومت را برای دین نمی‌خواهند، بلکه عده‌ای دین را برای حکومت می‌خواهند!

بر ما جوانان زمان گذشت و بر پیری زودرس خود و اینکه به خاطر پاره‌ای

محدودیتهای بی‌دلیل و من درآوردی، جوانی نکردیم، افسوس خوردیم. بر ما زمان گذشت و دریافتیم که سرنوشت اعتقادات خود را بیش از حدّ به مسایل سیاسی گره زده‌ایم؛ یعنی اگر چه دین از سیاست جدا نیست، امّا از سیاسی کاریها و سیاست بازیها جداست. البته در این میان عده‌ای به دلیل واخوردگی‌های سیاسی و یا اینکه مسلمانی‌شان به دلیل موج انقلاب و احساسات بود و یا به دلیل کم سوادی‌شان، اصل دین را کنار گذاشتند و انتقام کلیسا را از مسیح گرفتند. امّا عده‌ای هم به جای دورشدن از اصل دین، در شیوه‌های خود تجدیدنظر کردند و ما همیشه دعا کرده‌ایم که در شمار این عدهٔ اخیر باشیم. خلاصه، زمان گذشت و ما دریافتیم که نباید هر اعتراضی را به سیاستهای موجود، اعتراض و توهین به اصل دین تلقی کنیم، بی‌اینکه بخواهم مثلاً برخورد بسیار سبک غلامحسین ساعدی را در پرده‌داران آینه افروز توجیه کنم.

■ منظورتان همان کتابی نیست که از ساعدی در خارج از کشور چاپ شد؟

□ بله، این کتاب شامل دو نمایشنامه است در صحنه‌ای از یکی از دو کار یک کیسه گونی از جبههٔ جنگ عراق و ایران رسیده است که پر از دست و پا و سر و جگر تکه‌تکه شدهٔ عده‌ای از شهداست که خمپاره‌ای در میانشان منفجر شده است. وقتی گونی می‌رسد، تعدادی از خانواده‌های شهدا سر می‌رسند و هر کس دست می‌برد و تکه دست یا تکه پا یا روده‌ای را از دیگری می‌قاپد. که چی؟ که این شهید متعلق به ماست! و خلاصه هر خانواده می‌خواهد با اثبات مطلب، از عواید مادی خانوادهٔ شهید بودن برخوردار شود! ببینید دوست عزیز، اگر کسی از یک وزیر جمهوری اسلامی یا رئیس جمهور انتقاد کند، نمی‌توان خرده گرفت. اینها وزیر و وکیل شده‌اند و باید پای جواب پس‌دادنش هم بایستند. بحث هم ندارد. امّا کسی را که با خانوادهٔ شهید یا یک بسیجی شهید چنین برخوردی کند، ما نمی‌توانیم ببخشیم و افکار عمومی هم نمی‌بخشد و مخالفین حکومت هم چنین کاری را توجیه نمی‌کنند. دنیا آن قدرها هم بی‌حساب و کتاب نیست و با خون یک جوان جان بر کف و مظلوم نمی‌توان بازی کرد.

بگذریم، حرفم این است که گذر زمان قدری ما را تعدیل کرد و فهمیدیم که نباید آدمها را هُل بدهیم توی فضایی که برگردند و مخالفت کنند. امّا این از طرف ما. ولی گذشت زمان، بر بینش قدیمیها هم مؤثر بود. بر آنها زمان گذشت و فهمیدند که انقلاب با ارادهٔ قدرتهای جهانی محقق نشده که با وعده‌های دو ماهه و سه‌ماههٔ فلان رادیوی خارجی سقوط کند. تا روزی که مردم بخواهند هست و روزی که نخواهند نیست. زمان گذشت و دریافتند که اگر خون بسیجی نبود، این بار هم طبق سنوات ماضیه تکه‌ای از خاک ایران مثل جمهوریهای آسیای میانه بر اساس یک ترکمانچای دیگر از کف می‌رفت. بسیجیها کاری کردند که پدرانشان نکردند. زمان گذشت و دریافتند که در بین بچه‌های پاک حزب‌الهی استعدادهای فروزانی هست که بروزشان زمان می‌خواهد. زمان گذشت و دریافتند که اگر ممیزی چیز بدی است، ممیزیهای غیررسمی و نامرئی را هم باید درهم شکست. منظور ممیزیهایی است که ناگفته در محافل روشنفکری بوده و هست و طبق آن اگر کسی از خودشان داستانی با نگاه مثبت به انقلاب و دفاع مقدس نوشت، از خواندنش در جلسهٔ عمومی داستان‌خوانی شرم کند و آن را برای همیشه به آرشیو شخصی‌اش بسپارد. احساس می‌کنم گذشت زمان به تدریج دو نسل را به هم نزدیکتر کرده است و این البته به معنای پذیرش کامل تمام دریافتها و عقاید طرف مقابل نیست.

■ به نظرتان برای افزایش تفاهم چه باید کرد؟

□ چند نکته به نظرم می‌رسد: یکی اینکه ریش‌سفیدهای فاضل و باسواد که مقبول طرفین هستند وانگ فرصت‌طلبی و شهرت‌پرستی به آنها نمی‌چسبد، کمی فعالتر شوند و در ایجاد تفاهم پیشقدم شوند. نمونهٔ چنین استادان بزرگواری، آقای رضا سیدحسینی است که در سالهای اخیر نقش مهمّی در این مهم ایفا کرده است. دیگر اینکه هر جمعیت و جماعتی (رسمی و غیررسمی) از بهادادن به آدمهای سیاسی کار و بی‌هنر خودداری کند. می‌دانید که عده‌ای ضعف هنری خود را با موافقتها و یا مخالفتهای تند محتوایی خود جبران می‌کنند!

آخرین نکته هم برمی‌گردد به نوع بینش ما دربارهٔ نویسنده و اثرش. حرفی که می‌خواهم بزنم یک کشف تازه نیست، امّا از آن حرفهای بدیهی است که رعایت نمی‌شود. ببینید ما باید در مرحلهٔ نقد، شخصیت فعلی هنرمند را از اثرش جدا کنیم. مثلاً همهٔ کسانی که توانسته‌اند هدایت را از هنرش جدا کنند، به خطا رفته‌اند. از یک طرف نادر ابراهیمی در کتاب لوازم نویسندگی می‌گوید که هدایت نویسنده نبود، بلکه یک بیمار روانی بود؛ یعنی ابراهیمی در مقام قضاوت، هنر نوشتن را با شرایط روحی نویسنده خلط می‌کند. در حالی که من فکر می‌کنم هدایت آدمی بدبین و مأیوس بود، امّا داستان‌نویس چیره‌دستی هم بود. بله، ابراهیمی حق دارد و حق داریم که از بعضی داستانهای سادیستی هدایت شکوه کنیم، زیرا حس می‌کنیم که هدایت اراده کرده که حتی به قیمت غیرمنطقی شدن ساختار داستانش، خیلی از آدمهایش را بکشد و حتی با توسل به تصادفی عجیب و غلوآمیز، داغ آنها را بر دل ما بگذارد. منظورم بوف کور و داش آکل و سه قطره خون و سگ ولگرد نیست، بلکه داستانهای ضعیف هدایت است، مثل: چنگال، مردی که نفسش را کشت، گجسته دژ، بن‌بست و مهرپوست که در همهٔ این داستانها آدمها به نحوی کاملاً غیرمنطقی و نچسب می‌میرند. اینها همه دُرست، امّا در عین حال من حق دارم که هدایت را آغازگر داستان‌نویسی امروزین ایران بدانم. گرچه بعد از مشروطه کسانی همچون مراغه‌ای، طالبوف، دهخدا و از همه قویتر جمالزاده، گامهایی در این راه برداشته‌اند و بر هدایت مقدم‌اند، امّا تقدم آنها یک تقدم زمانی است و نه تقدم رتبه‌ای. این از یک طرف؛ و اما عده‌ای هم در مقابل افراط ابراهیمی، راه تفریط رفته‌اند، یعنی به دلیل علاقه‌ای که به هنر داستان‌نویسی هدایت دارند، لزوماً جهان‌بینی هدایت را هم به خلاف میل باطنی، به خورد خود داده‌اند. در هر حال، عامل هر دو تلقی یکی است و آن، عدم تفکیک نویسنده از اثرش است! اگر ما همین نکتهٔ بدیهی و پیش پا افتاده را در قضاوتهایمان رعایت کنیم، خیلی از سوءتفاهمهای گروهی از بین می‌رود و اندیشهٔ نویسنده و هنر او جداگانه و هریک در جای خودش ارزیابی می‌شود□

پرویز حسینی

• دلاویز تراز سبز
علی مؤذنی
چاپ اول: ۱۳۷۱
۸۸ صفحه
انتشارات برگ

استفاده از نشانه‌ها، احادیث، روایات، و نمادهای مذهبی (صرف‌نظر از صحت و سقم آنها)، در ادبیات داستانی، خطرکردن است. هر آن احتمال فرو لغزیدن به دام شعارنویسی، ایدئولوژی‌زدگی، بیانیه‌نویسی و دگماتیسم وجود دارد، و گاهی ممکن است به تفسیر به رأی و شرک خفیه نیز بینجامد. شاید یکی از دلایل ضعف داستان‌نویسان پس از انقلاب در کاربرد چنین مضامینی، همین هراسی باشد که پیشگیرنده است و دست خیلیها را بسته است.

درست در همین نقطه به ارزش داستانهای دلاویزتر از سبز از علی مؤذنی پی می‌بریم. شگرد نو وجسارتی که در زبان داستانها وجود دارد، نویسنده را از لغزش به دامچاله‌های پرخطر دور نگه‌داشته است، و این نخستین بار است که از نشانه‌های مذهبی آن‌طور که شایسته است در داستان کوتاه استفاده می‌شود.

در این مجموعه با هفت داستان روبه‌رو هستیم. داستان اول که نام آن بر پیشانی کتاب هم است، برگرفته از اعتقادی است به خضر پیامبر که اگر کسی درِ خانه‌اش را چهل روز آب و جارو کند، به دیدار وی نایل می‌گردد. گفتنی است که نام «خضر» به معنای سبز است و رابطهٔ جادویی میان سبزی و آب و نام این پیامبر است، و عنوان داستان هم هوشمندانه انتخاب شده است.

در این داستان، راوی، دلتنگ و دلگیر از جهان، جلوِ خانه‌اش را چهل روز آب و جارو می‌کند تا خضر را بیابد و از او مدد بجوید، و صبح روز چهلم جناب خضر ظاهر می‌شود، و میان آنها گفتگویی پدید می‌آید و حضرت خضر صورت واقعی دنیا را به او نشان می‌دهد و سپس می‌رود، و راوی سرمست از این دیدار، و یقینی که باز یافته، برآن می‌شود تا مدام درِ خانه‌اش را آب و جارو کند تا از وجود او بهره ببرد.

آنچه در ساختار این داستان تحسین برانگیز است، کاربرد گفتگوهای بسیار طبیعی در فضایی غیرطبیعی و نیز صورت انسانی بخشیدن به کلمات، صفتها و اشیا است. از طرف دیگر به‌کارگیری بجا از احادیث و مضامین مذهبی که داستان را به خوبی پیش می‌برد. نویسنده شگردی در نگارش ارائه داده تا داستان تبدیل به نمایشنامه‌ای پر از گفتگوهای ملالت بار نشود، و شگرد او همانا تغییر و تحول شخصیت داستانی از گذرگاه گفتگوها و توصیفهای جاندار در امتداد آنهاست:

گفت: «دلیل ملالت را ببین.» و دو انگشتش را برابر چشم‌هام گرفت. دنیا را از آن میان دیدم. ابتدا محو دیدم. مه بود، و خیابان را در شفافیت پر از گرگ و خوک و گاو دیدم. باور نکردم. فقط ماشین‌ها را می‌شناختم و علامت‌های پلیس را. تو پیاده‌رو دختر و پسر کوچک را فریب خوردهٔ گرگی دیدم که دستشان را گرفته بود. فریاد زدم: «مواظب باشید.» و فریادم را بعد از شنیدن دیدم. چشم‌هام را بستم. می‌لرزیدم. گفتم: «یعنی من هم؟» و به پاش افتادم. گفتم: «من کدامیک از ایشانم؟» و بغضم شکست.

گفت: «در آینه نگاه کن.» (ص ۱۳)

در داستان عقب گرد رزمنده‌ای در خواب می‌بیند که به آتش دوزخ دچار شده و فرماندهش او را ملامت می‌کند، به علت توجه او به مسایل دنیایی و اهمال او در جنگ و سرباز زدن از کمک به یاران زخمی و عقب‌نشینی او، و تمام این صحنه‌ها را باز می‌نگرد و از کردهٔ خود نادم می‌گردد. صبح که از خواب برمی‌خیزد، هنوز نگاه فرمانده را در برابر خود می‌بیند. متحول شده است. غسل می‌کند و بدون آنکه همسرش را بیدار کند، برای جبران خطاهایش باز راهی جبهه می‌شود.

در ادبیات داستانی جنگ، کمتر نمونه‌ای مانند این داستان سراغ داریم که به روان‌شناسی آدمها بپردازد. ضمن آنکه نگاهی نو به باورهای مذهبی هم داشته باشد:

فرو رفتن خود را در دهان ماری بزرگ احساس کرد. بیشتر از آنکه بترسد، نفرت ورزید. در طول بلعیده شدن فریاد زد: «ای امید، کجایی؟»

فرمانده گفت: «در بهشت است.»

از دم مار بیرون افتاد. به چرک و خون آغشته بود. گفت: «از بهشت نگو که حسرتش یک طرف و اینهمه رنج یک طرف.»

از گزش نیش عقربی چنان زجر کشید که مرگ را آرزو کرد.

فرمانده گفت: «به طرف درخت زقوم، بدو رو.» (ص ۲۰)

و این نگاه نو به باور مذهبی در سایر داستانهای این مجموعه نیز به چشم می‌خورد. در داستان سرانجام، حلقهٔ دراویش، صحنهٔ به شهادت رسیدن امام علی(ع) و چگونگی شخصیت حضرت را بازسازی می‌کنند. شگرد مؤثر جاندارگرایی شخصیتهای آن عصرمانند امام، عمروبن عبدود، طلحه، زبیر و ... همچنین به‌کارگیری ماهرانهٔ بسیاری از احادیث متواتر و مشهور پیرامون حضرت، در داستان فضایی دلنشین پدید می‌آورد به طوری که خواننده با اینکه تمامی این روایات را خوانده و یا شنیده، و پیشاپیش با تمام جزئیات صحنه ممکن است آشنا بوده باشد، اما داستان را زمین نمی‌گذارد، و این چیزی نیست بجز گیرایی زبانی نو که نویسنده دارد؛ البته، پاره‌ای از صحنه‌ها و توصیفها، از تأثیر فضای نمایشی دور نمانده است و می‌توان قصه را با تعیین میزانسن صحنه‌ها و آویختن پرده‌ای به نمایشنامه زیبایی تبدیل کرد:

مرشد خواند: «تو را به یداللّهی‌ات.»

جماعت به دامان مولا آویختند: «نرو.»

«تو را به اسداللّهی‌ات.»

«نرو.»

مولا فرمود: «زخم نیزه تقدیر شفا نمی‌یابد.»

مرشد پاهای مولا را در آغوش گرفت. جماعت دستهایش را گرفتند. بر شانه‌هایش بوسه زدند. موی سرش را نوازش کردند.

«تو را به وجه اللّهی‌ات.»

«نرو.»

«تو را به بصراللّهی‌ات.»

«نرو.» (صص ۳۹ ـ ۴۰)

در هر حال، گاهی که نویسنده صحنه‌ها و شخصیّتها را سخت دراماتیزه می‌کند، از ساخت داستانی دور می‌شود، که همین مشکل را نویسنده در داستان خُلق تنگِ ابلیس دارد، یعنی موقعیت را «خاص» برمی‌گزیند و همان را سخت نمایشی ارائه می‌دهد.

در داستان سپیدی، آموزگاری در فصل زمستان و برف و سپیدی، به محل خدمتش می‌رود، و وقتی در جاده مالرو پیاده می‌شود و در میان برف به راه می‌افتد، با چهار گرگ روبه‌رو می‌شود، و در این میان، راوی (کمال) در کشاکش ذهنی‌اش، پدر، مادر، برادر، خواهر، دوست صمیمی و خداوند را مدام به یاد دارد و با آنها گفتگو می‌کند. سرانجام راوی (آموزگار) به وسیلهٔ دو روستایی محل خدمتش نجات داده می‌شود. در داستان سپیدی آنچه مضمون را می‌پروراند، توکل راوی به نیرویی مافوق نیروها (خداوند) است، که همیشه او را کنار خویش حس کرده است. در طول داستان اشارهٔ ظریفی هم هست به اینکه راوی در کودکی یک‌بار از غرق شدن در حوض نجات پیدا کرده است و حالا هم که به سربازی آمده و در لباس سپاه دانش آموزگار یک روستا شده و از خانواده‌اش دور مانده است، خداوند را به یاری می‌طلبد و در پایان درمی‌یابیم که آموزگار (کمال) در حقیقت به کمال خویش رسیده و به دیدار پروردگارش نایل شده است:

نجوا کرد: «ادراکش کردم.» و در ذهن ادامه داد: «طوری که انگار لمسش کنم. لمسش کنم؟»

سلطانی گفت: «چیزی می‌خواهی، کمال جان؟»

نجوا کرد: «من دیدمش.» و لبخند زد، به لطافتی که مرثی شده بود.

گفت: «ای خانوادهٔ ما ...» و گریه کرد.(ص ۵۱)

در داستان هفتاد و سومین تن، نویسنده، صحنهٔ کربلا را باز می‌نگرد. مجروحی در بیمارستان است که سخت تشنه است و «یاحسین» می‌گوید و در ذهنش امام حسین (ع) و حضرت عباس (ع) تداعی می‌شوند و نیز حضرت زینب را، و نویسنده صحنه را به گونه‌ای می‌سازد که گویی مجروح در بیمارستان «هفتادوسومین تن» بوده است و در حقیقت با «شبیه سازی» و «اینهمانی» موقعیت مجروح در بیمارستان با صحنهٔ کربلا، ما را به فضای جبهه و جنگ می‌کشاند و در ضمن آن از وابستگی آدمی به دنیا انتقاد می‌کند. در آخر، مجروح، آب می‌نوشد و شهادت را به جان می‌خرد.

در این میان آنچه در داستان قابل تأمل است، مهارت نویسنده در نوشتن گفتگوهای سنجیده، در شیوهٔ جریان سیال ذهن به شکل نمایشی است و باز نگاه تازهٔ نویسنده به عناصر مذهبی:

حسین از چشم‌های من راه افتاد رو به خیمه‌ها. ذوالجناح را آرام‌تر از آن می‌راند که گرد به پا شود. می‌دانست من اگر تشنه‌تر شوم، می‌میرم. گفتم:

«حسین جان، نرو.»

با ذوالجناح رو به من چرخید. گفت: «من به زجر آنها متعهدترم.»

«آیا من تشنهٔ تو نیستم؟»

ذوالجناح روی دو پا برخاست. شیهه کشید. سر را عقب برد.

حسین گفت: «تو تشنهٔ درد خودی.» و رو به خیمه‌ها تاخت.

مادر گفت: «تحمل کن، عزیزم.» (ص ۵۸)

در داستان خلق تنگِ ابلیس، نویسنده نگاهی به ماجرای یوسف و زلیخا دارد، که در این میان، ابلیس چون در وسوسهٔ یوسف ناکام می‌شود، خُلقش تنگ می‌ماند. در این داستان، نویسنده نتوانسته خود را از عناصر نمایشی برهاند، هر چند که در تشخص و صورت آدمی دادن به ابلیس موفق است و حضور او را در میان شخصیتهای داستان و حتی تبدیل او به عناصر دیگر، باورمند و پذیرفتنی پرداخته است:

نزدیک بود از چهل‌چشم فرو بچکم. فریاد زدم: «بس کنید. من این جا جان نمی‌کنم که شما با فرشته‌ها همکاری کنید.» و شعر در شاعره شدم. برخاست. گفت: «چشم‌های یوسف آسمان است در پرستارمترین شب، و حتماً از سنگینی آن همه ستاره این چنین به زیر افتاده است.»

رقص در زن ساقی شدم. آمدمیان. شروع کرد. زنان را به دست زدن دعوت کرد. خواند: «ماشاءاله، ماشاءاله.»

آواز زنان شدم: «ماشاءالله.» (صص ۶۷ ـ ۶۸)

ابلیسی که علی مؤذنی می‌سازد آن‌قدر طبیعی و جاندار است که آدمی به خوبی «خلق تنگ» او را احساس می‌کند. نگاه تازهٔ نویسنده به ماجرای یوسف و زلیخا، در ذهن و دل خواننده رسوخ می‌کند و به یاد می‌ماند.

و هفتمین داستان این مجموعه، شناسایی ، حکایت جوان متحیر اما امیدواری به نام سیروس است که در لحظهٔ مرگ مادرش از زبان او پی به حرامزادگی خودش می‌برد، و ناپدری‌اش، مجید، نیز از حقیقت امر بی‌خبر است.

داستان گاهی از دیدگاه اول شخص و گاهی سوم شخص روایت می‌شود، که در ساخت قصه و پیشبرد آن مؤثر است، آنجا که روح مادر گفتگو می‌کند، روایت از سوی نویسنده است و در سایر موارد، راوی اول شخص است:

مادر گفت: «چه می‌دانم؟» و بلاتکلیف برجا ماند، با حالت معمول بلاتکلیفیش: چانهٔ را با دست چپ گرفته و صورتش متمایل به چپ است.

زمین چقدر کوچک است. پهنای آسمان هم کم است. من چی هستم؟ (ص ۸۷)

بدین ترتیب، مجموعهٔ دلاویزتواز سبز اثری ماندگار می‌شود در ادبیات داستانی ما در دههٔ هفتاد، که برخاسته از موجی است که در دههٔ شصت به راه افتاده است و می‌توان به آنها «نسل سوم داستان نویسان» نام نهاد. □