روزنامه شرق
کد خبر: ۲۶۴۹۸۸
تاریخ: ۱۳۹۹/۰۳/۰۷

گلشیری و ادبیاتِ بدون ژست ما

شیما بهره‌مند

هوشنگ گلشیری متعلق به دورانی است که ادبیات ما هنوز «ژست»های خود را از دست نداده بود و «مؤلف» در صحنهٔ فرهنگ به‌مثابهٔ ژست پدیدار می‌شد. دورانی که به‌تعبیرِ فوکو در نوشتن، مسئله نه‌چندان بر سَر بیان احوال و آرای نویسنده، که بر سَر گشودن فضایی بود که در آن سوژه یا فاعلِ نوشتن از ناپدیدشدن بازنمی‌ایستد و «ردپای نویسنده فقط در تکین‌بودگیِ غیبتش یافت می‌شد».

میشل فوکو، مؤلف را از یک فرد واقعی که بیرونِ داستان می‌ماند فراتر می‌بَرد و از کارکردِ مؤلف سخن می‌گوید که ورای حدودِ کار نویسنده، او را به مؤسسِ یک گفتار در جامعه‌ای بدل می‌سازد. گلشیری نیز در ادبیاتِ ما در جایگاهِ مؤلفی نشسته است که هم گفتارهای موجود را در آثارش و در نحوهٔ حضورش بازتاب داده، و هم با نوعِ پرداختش به ادبیات ساحتِ گفتاری در ادبیات ما پدید آورده است که حینِ توجه به مسئله زبان و آدم‌ها، به تناسبِ فکر و زبان هم توجه داشت. همان چیزی که گلشیری آن را «ساختِ» داستان می‌خواند و اعتقاد داشت، ساخت با فُرم یکی نیست و ازقضا ساختِ درخشان را کمتر در آثار فرمالیست‌ها می‌توان دید. اهمیتِ تلقی گلشیری از ساخت، در این است که او باور داشت، داستانی که از یک ساختِ فی‌النفسه برخوردار است می‌تواند مسئله زمانِ خود را مسئله اکنونیِ ما کند، و اکنونی کردنِ مسئله داستان همان کاری است که ادبیات باید از پَس آن بربیاید و معاصریتِ گلشیری و اقران او از همین‌جا مایه می‌گیرد.

در تلقیِ فوکو از مؤلف، دیگر هویتِ فردیِ نویسنده به کار نمی‌آید، بلکه بحث بر سَر مجموعه‌ای از متن‌هاست که یک فرد را به مقام مؤلف می‌رساند. درست خلاف آنچه در دو سه دهه اخیر بر ادبیاتِ ما رفته است. سایه انداختنِ نام‌های بزرگِ ادبی همچون صادق هدایت و جلال آل‌احمد و بهرام صادقی و احمد محمود و ساعدی و گلشیری و براهنی و دیگرانی از این طایفه، بر ادبیاتِ ما را مترادفِ فردیتِ متورمی دانسته‌اند که تاریخِ ادبیات ما را انباشته و فرصتِ خلق آزادانهٔ ادبیات را گرفته است. برخی در جا انداختن این باور کلیشه‌ای تا جایی پیش رفتند که این چهره‌ها را مدعیِ مرجعیتِ ادبی خواندند که راه را بر هرگونه دموکراسی ادبی یا تکثرگرایی می‌بست. طرفه آنکه به برکت جابه‌جایی نسل‌ها و گسستی که پیش آمد به‌دلیل انواع غیاب، از مرگ تا مهاجرت و عطای نوشتن را به لقایش بخشیدن، نسلِ تازهٔ بی‌سنی در ادبیات ما سر برآورد که ازقضا هیچ نقطهٔ پَرشی نداشت جز چسبیدن به فردیت و هویتی که بازار و مُد روز برایش دست‌وپا کرد. کارگاه ادبیِ گلشیری یا به‌قولِ اقارب او، داستان‌خوانی بر سر جمع، که مورد نقد و عتاب داستان‌نویسانِ تازه‌رسیده بود، خیلی زود به نسخه‌ای بدل شد که داستان‌نویسانِ «جوانمرگ» -که یکی دو رمان یا داستانِ درخور بیشتر نداشتند، برای خود پیچیدند. انواعِ کارگاه‌های سِری‌دوزی داستان‌نویسی از همین‌جا پا گرفت و هویت‌ساز شد. آگامبن معتقد است جامعه‌ای که ژست‌های خود را از دست داده به‌طرز وسواس‌آمیزی به آن مشغول می‌شود. «برای آدمیانی که هرگونه حس طبیعی بودن را از دست داده‌اند، هر حرکت یا ژست منفردی سرنوشتی می‌شود و هرچه ژست‌ها بیشتر زیر نفوذ قدرت‌های نامرئی، آرامش خود را از کف بدهند، زندگی بیشتر حالتی رمزناگشودنی می‌یابد». و دست‌برقضا جامعه، اغلب زمانی ژست‌های از دست رفته خود را جست‌وجو می‌کند که کار از کار گذشته و دیگر دیر شده است. این توسل به ادبیاتِ درخشانِ گذشته که ازقضا بیشتر معاصر ما است تا ادبیاتِ کنونی، یکی از نمودهای اصیلِ این جست‌وجو است. از نمونه‌های دیگرش، تقلای افراطیِ داستان‌نویسان و تولیدکنندگانِ محصولات ادبی است که راه میان‌بُر را انتخاب کردند و بدونِ تعمق و تفکر در آن «قدرت‌های نامرئی» که ژست‌های جامعه ادبی و مؤلفانش را از ما گرفت و آن را با ادبیاتِ کم‌مایهٔ ناتوان امروز تاخت زد، تنها به مظاهرِ این ژست‌های ازدست رفته چسبیدند و فراتر از آن، خواستند نسخهٔ بدلی بسازند که پیداست به بیراهه رفتند. اینان با هیاهوی بسیار و پُر کردنِ فضا از قیل و قال و انباشتنِ کتاب‌ها از کلمات، ادبیاتِ بدون ژست ما را رقم زدند. خلافِ تصور این طیف، ژست، هیچ حرفی برای گفتن ندارد و در زبان بودنِ نوع بشر، تنها چیزی است که ژست نشان می‌دهد و ازقضا «در زبان بودن، چیزی نیست که بتوان در قالب جمله‌ها گفت، و ژست اساساً همیشه نوعی ژستِ

قادر نبودن به سر در آوردن از چیزی در زبان است». آگامبن از این هم فراتر می‌رود و ژست را به یک‌جور «دهان‌بند» تشبیه می‌کند که باید در دهان گذاشته شود تا نگذارد حرف بزنید، و این درواقع، نمادی است از یک‌جور ناتوانی از سخن‌گفتن، یا مواجهه با ضعفِ حافظه. خلاف آنچه در ادبیاتِ امروز شاهدیم؛ در انبوهِ داستان‌هایی که ادعای تاریخی بودن دارند و کاری جز بسته‌بندی حافظه و ارائه آن از پیش نمی‌برند و به‌تبع، از سکوت و وقفه و لکنتِ ژست، سَر در نمی‌آورند و نیز از نابسندگیِ حافظه. آگامبن هر متنِ بزرگ را نوعی دهان‌بند می‌خواند که خودِ زبان را در معرض دید می‌آورد: «خودِ در زبان بودن را در مقام فقدانِ عظیم حافظه به‌عنوانِ نقیصه‌ای لاعلاج در کلام».

برگردیم به تلقی فوکو از «مؤلف» که برای بازخوانیِ جایگاه گلشیری در ادبیات ما به کار می‌آید. میشل فوکو در درسگفتار «مؤلف چیست؟» با بازخوانیِ نظریه «مرگ مؤلف» و طرحِ مفهومِ «کارکرد مؤلف»، وجهِ دیگری به آن اضافه می‌کند که حیاتی دوباره به این نظریه می‌بخشد. او این درسگفتار را با نقل‌قولی از بکت آغاز می‌کند: «چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید، کسی گفت چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید». آگامبن در مقالهٔ «مؤلف به‌مثابه ژست»، شرحی از این متنِ فوکو به دست می‌دهد و می‌نویسد نقل قولِ بکت حاملِ بی‌اعتنایی به مؤلف است که می‌بایست مبنایی باشد برای اخلاقِ نگارش در جهان معاصر. اما قولِ بکت در حین ادا شدن تناقضی دارد که به‌نحوی آیرونیک ایدهٔ فوکو را آشکار می‌کند: «کسی هست که در عین بی‌نام و بی‌چهره ماندن این عبارت را مطرح کرده، کسی که بدون او اندیشه بی‌اهمیت‌بودن آنکه سخن می‌گوید هرگز بیان نمی‌شد.» این همان ژستی است که به‌تعبیرِ آگامبن، هویتِ مؤلف را بی‌مناسبت می‌سازد و در عین حال، ضرورتِ تقلیل‌ناپذیر حضورش را تأیید می‌کند. از اینجاست که فوکو شَقِ دیگری به بحث اضافه می‌کند که همان «کارکرد مؤلف» است. از نظر او مؤلف، منبعِ نامحدود معناهایی نیست که ظرف اثر را پُر می‌کند، بلکه نوعی اصل کارکردی است که آدمی با آن در فرهنگ خود مرز می‌گذارد، حذف می‌کند، برمی‌گزیند. و در مرزکشیِ فوکو میانِ مؤلف–سوژه است که ژست پدیدار می‌شود. فوکو با رَدِ سوژگیِ متداول، بر فرایندهای سوژه‌سازی کار می‌کند که سوژه را برمی‌سازند یا دستگاه‌هایی که آن را در سازوکار قدرت گیر می‌اندازند. او خود این بن‌بست یا تناقضِ ظاهری را چنین توضیح می‌دهد: «خودداری از توسل فلسفی به یک سوژه برسازنده معنایش این نیست که طوری رفتار کنیم که گویی سوژه وجود ندارد و با استناد به عینیتی محض آن را به امری انتزاعی بدل سازیم». فوکو از فرایندهایی سخن می‌گوید که سوژه را برمی‌سازند و تغییر شکل می‌دهند، اما اغلب از دید پنهان می‌مانند. با این وصف، مفهومِ کارکردِ مؤلف به این معنا نیست که مؤلف وجود ندارد، و بحث بر سر محوِ سوژه نیست، بلکه کارکردِ مؤلف به‌صورت نوعی فرایند سوژه‌شدن ظاهر می‌شود که از طریق آن یک فرد در مقامِ مؤلفِ مجموعه‌ای از متن‌ها، هویت و قوام می‌یابد. از این‌روست که فوکو باور دارد نویسنده نمُرده است، او خود باید نقش فرد مُرده را در بازیِ نوشتن بر عهده بگیرد. داستانِ «خانه‌روشنان» هوشنگ گلشیری شاید از نمونه‌های درخوری باشد که کارکردِ مؤلف را به نمایش می‌گذارد. سرگذشت «کاتب» اینجا، در غیابِ راویِ معین یا مرسوم روایت می‌شود. اشیاء یا «نورهای سیاه»، راویانِ این داستان‌اند که دو شخصیت «شاعر» و «کاتب» دارد که گویی یکی هستند، یا در طولِ داستان در یکدیگر استحاله پیدا می‌کنند. مؤلف در این داستان چنان‌که فوکو می‌گوید یک زندگی را به عرضه یا بازی می‌گذارد: «عرضه یا بازی شدن، نه بیان یا کامل شدن».

گلشیری معتقد بود تلاش داستان‌نویس از این پس تنها و تنها باید این باشد که عامل تازهٔ دیگری را بر عناصر داستان بیفزاید که همانا «به تردید نگریستن» است در پدیدار و نمود اشیا و آدم‌ها و غیره. او در این داستان با نور و ظلمت، از زبانِ اشیایی سخن می‌گوید که «حافظه ندارند» و داستانِ کاتب را از میانِ روشنایی و تاریکی روایت می‌کنند: «ما اغلب همین‌جاها دست به کار می‌شویم، گوش به گوش می‌گوییم یا بهتر، سلول به سلول تا مگر آن نورهای سیاه که در آدمی هست کاری بکنند. بایست کاری کرد. کردیم، از دست‌ها هم شروع کردیم، دو انگشت شست و اشاره سیگار را اگر خاموش می‌کردند باز شروع می‌شد. خاموش شد و ما تاریک‌تر ماندیم... اگر این جنس آدمی فریادی بزند یا به هق‌هقی حفره‌های ما را بینبارد، یا دست‌آخر های‌هایی بگوید، می‌دانیم ما که جایی نوری هنوز هست، وگرنه نورهای سیاه تاریک می‌شوند، مثل همان تاریکی که بود».

مؤلف به‌ناگزیر در اثر ناگفته می‌ماند و «ژستِ او نیز در آستانه اثر این پا و آن پا می‌کند، همچون کتیبه‌ای ناخوانا که به‌طعنه می‌گوید رازی دارد که نمی‌تواند بازگو کند». گلشیریِ نویسنده اینجا بر روی کاتبِ «خانه‌روشنان» تا می‌خورد: کاتبی که با «دو لب به ناگفته‌ای گشوده»، مدام می‌نویسد و پاره می‌کند و می‌سوزاند، و می‌گوید تا «آن اصل کاری» را ننویسد دست نمی‌کشد. اما آن اصل کاری که مخاطبان و راویانِ داستان را به انتظار گذاشته تا مگر نوشته شود، نانوشته می‌ماند و به تعویق می‌افتد تا «مؤلف به‌طرزی خستگی‌ناپذیر مدام بازگردد و دوباره خود را در فضای گشوده‌ای که خلق کرده محصور سازد». کاتب

هست، «در تابوتِ ناگفته‌هاست که هست... و به مدد او است که از دریچه کلمه می‌بینیم»، گیرم «بوی کاغذ نانوشته» را بدهد یا «مدادی که نتراشیده باشندش».

آگامبن معتقد بود خواندن در جایی به پایان می‌رسد که در آن، خواندنِ آنچه به شعر درآمده به‌نحوی با جای خالی آنچه زیسته شده رودررو می‌شود. چراکه نوشتن نیز یک دستگاه است و همان‌طور که مؤلف باید در اثر خود بیان‌نشده بماند و در همان حال کماکان به حضور خود شهادت دهد، سوژگی نیز باید در همان نقطه که اسیر دستگاه‌های خویش می‌شود و به بازی گذاشته می‌شود، خود را نشان دهد و بر مقاومت خود بیفزاید. «سوژگی در جایی تولید می‌شود که موجود زنده هنگامی که با زبان مواجه می‌شود ژستی بروز دهد حاکی از ناممکن بودن تقلیل خویش به این ژست» و اگر آنچه را در هر کنش بیانی بیان‌نشده می‌ماند ژست بنامیم می‌توان گفت مؤلف تنها به‌منزله یک ژست در متن حضور دارد، حضوری در حدِ بازی کردنِ نقشِ یک مُرده. گلشیری «در زبان بودن» را در معرضِ دید می‌آورد و «آنچه ژست نشان می‌دهد همانا در زبان بودنِ بشر است». کاتبِ گلشیری در آخرِ داستان با کاغذی سیاه‌کرده بر دست می‌ماند که رویش خواناست: «ما هم رفتیم، نعش‌مان را هم بردیم». از این است که می‌توان جایگاهِ گلشیری را در مقامِ مؤلف در تاریخ ادبیات ما بررسی کرد و کارکرد مؤلف را در سایهٔ شرایط ظهور سوژه در ترتیبِ گفتار دورانش بازشناخت، جایی که کاتب از چنبره دستگاه‌هایی که او و نوشتارش را به انقیاد درمی‌آورند، می‌گریزد و با شهادت به ناممکنیِ سوژگی، نقشِ مُرده را بازی می‌کند و نعشش را هم با خودش می‌برد.

ارجاعات:

۱. نیمهٔ تاریک ماه، داستان‌های کوتاهِ هوشنگ گلشیری، نشر نیلوفر

۲. حرمت‌شکنی‌ها، جورجو آگامبن، ترجمه صالح نجفی و مراد فرهادپور، نشر مرکز

۳. گلشیری کاتب و خانه‌روشنان، صالح حسینی و پویا رفویی، نشر نیلوفر

۴. باغ در باغ، هوشنگ گلشیری، جلد دوم، نشر نیلوفر

۵. وسایل بی‌هدف، یادداشت‌هایی در باب سیاست، جورجو آگامبن، ترجمه امید مهرگان و صالح نجفی، نشر چشمه.