شاعرانگی و داستان – شمس لنگرودی

منطق خبری و منطق هنری

حافظ می‌گوید: «ای مگس عرصه‌ی سیمرغ نه جولانگه توست». وقتی با این شعر مواجه می‌شویم، یا باید بگوییم: حافظ عقل‌اش را از دست داده بود که با مگس حرف می‌زد، یا بگوییم: نه! حتماً منظوری غیر از حرف‌زدن با مگس داشته، خواننده همان اول متوجه می‌شود که این کلام استعاری است و قصد، «مگس» نیست. به جای مگس هر کسی و هر چیز دیگری می‌تواند باشد. تفاوتِ «عرصه‌ی منطق شعری» و «عرصه‌ی منطق خبری» و غیر شعری همین جاست.

دو عرصه‌ی مختلف منطقی داریم: نخست عرصه‌ی خبری، مثل این که بگوییم: «ای فلانی! این جا جای تو نیست». این جمله فقط می‌خواهد خبر بدهد. به فلانی خبر بدهد و ما متوجه شویم که فلانی بی‌خود آن جا ایستاده است. تمام حرف‌های روزمره و نوشته‌های علمی و هر نوشته‌ای که قرار است مطلبی را روشن کند در حوزه‌ی منطق خبری است. در منطق خبری، واژه همان معنایی را دارد که ما می‌دانیم. واژه اهمیت زیادی ندارد، تخیل هم نقشی ندارد. آن چه مهم است بیان هر چه روشن‌گرانه‌ترِ منظورِ گوینده است. اما در این شعرِ حافظ منطق خبری وجود ندارد. یعنی حافظ نمی‌خواهد نکته‌ای را برای مگس روشن کند. او مگس را بهانه قرار داده و به در می‌گوید که دیوار بشنود. این نوع از گفته‌ها دیگر در منطق خبری نمی‌گنجد، چرا که اساس‌اش غیرمنطقی است. این نوع از گفته‌ها را ما به عنوان «منطق هنری» می‌شناسیم. منظور این است که هنرمند گاهی می‌خواهد حرفی بزند که نمی‌شود سر راست گفت، پس به تخیل‌اش رجوع می‌کند و سعی می‌کند از طریق تخیل آن را بیان کند. بتهوون می‌گوید: «وقتی زبان از سخن باز می‌ماند موسیقی آغاز می‌شود». یعنی وقتی که از بیان منطقی مطلبی عاجزیم تخیل وارد میدان می‌شود. البته فقط موسیقی نیست، تمام هنرمندان وقتی نمی‌دانند برای وضعیت پیرامون خود چه کار کنند، وقتی در فضایی هول‌انگیز گرفتار می‌شوند که با منطق معمول قابل بیان نیست، به خیالات خود پناه می‌برند.

لغت «خیال» یعنی تصویری که توی آینه می‌افتد. تخیل یعنی تصویری که در واقع در آینه‌ی ذهن ما افتاده و ما بازتاب‌اش را می‌بینیم. بنابراین شعر نه بیان واقعیت بلکه بیان تصویری از واقعیت است که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد. یعنی شروع شعر با استعاره است از طریق عناصری مانند ایجاز، ایهام و

... یعنی در ابتدا قرار نیست پیامی بدهیم، بلکه مقوله‌ای است که خودمان هم از چگونه گفتن‌اش آگاه نیستیم و داریم آن را با خود در میان می‌گذاریم.

کارکرد کلمه در شعر اساساً با کارکرد کلمه در نثر متفاوت است. کلمات در نثر وظیفه‌ی ابزاری دارند برای این که مفهومی را برسانند، مثلاً می‌گوییم: «بیرون باران می‌بارید و پاهایم خیس شده است». این جمله، یک خبر است، لغت هیچ نقشی در آن ندارد و فقط وسیله‌ای است تا موضوع را منتقل کند؛ اما اگر از کسی بپرسیم چرا پاهایت گلی است و او جواب بدهد: «به صحرا شدم عشق باریده بود»، ما نمی‌گوییم عطار عقل ندارد، بلکه می‌دانیم منطق‌اش از اصول دیگری پیروی می‌کند که منطق خبری نیست. مخاطب وقتی که شعر یا داستان می‌خواند، از همان اول می‌داند که وارد منطق خبری نشده است. برای همین وقتی عطار می‌گوید: «عشق باریده بود»، خواننده می‌داند که منظورش چیز دیگری است. ترکیب غیر خبری کلمات به نوعی وسیله‌ی بیان یا از قوه به فعل درآوردن تخیل است.

هنرمند برای این که تخیل‌اش را بیان کند از ترکیب دو کلمه یا دو عبارت استفاده می‌کند. ممکن است هر دو عبارت حتی خبری باشد، اما تلفیق این دو منطقی هنری بسازد؛ یا این که امکان دارد دو پاراگراف خبری باشد، اما ترکیب‌شان کیفیتاً عوض شود. در شیمی وقتی نمک و آهن را قاطی می‌کنیم، می‌گویند «مخلوط» صورت گرفته است؛ یعنی تا آخرین لحظه در ماهیت آنها تغییری حاصل نمی‌شود. اما وقتی مولکول‌های اکسیژن و هیدروژن را به هم بچسبانیم، کیفیت آنها عوض می‌شود. ترکیب در نثر مثل مخلوط است و کیفیت‌اش عوض نمی‌شود؛ یعنی هر لغت معنای خود را دارد. مثلاً اگر بگوییم «ای آدم برو آن‌ورترا!»، مشخص است چه می‌گوییم، اما اگر بگوییم «ای مگس برو آن ورترا!»، معنای کنایی دارد و دیگر آن لغت، در منطق هنری، آن معنایی را ندارد که برای منطق خبری دارد. یعنی هم کیفیت‌اش عوض می‌شود، هم مفهوم‌اش، هم کارکردش. بنابراین کارکرد واژه در منطق هنری شعر عوض می‌شود، چنان که کارکرد و معنای کلمه‌ی «شکوفه» در دو ترکیب «شکوفه‌ی نارنج» و «شکوفه‌ی خون» عوض می‌شود و یکی نیست. و عرصه‌ی تخیل باعث به وجود آمدن چنین ترکیبی می‌شود.

وقتی می‌گوییم تخیل، برخی فکر می‌کنند یعنی تصویر، اما تصویر یکی از جنبه‌های تخیل است. تخیل می‌تواند سبب ترکیب دو واژه، دو عبارت یا دو پاراگراف شود. کار بعضی از شاعران در عرصه‌ی ترکیب کیفی کلمات است و کار بعضی در ترکیب کیفی تصاویر. مثلاً حافظ استاد ترکیب کیفی کلمات است، صائب تبریزی استاد ترکیب کیفی تصویر است. در شعر صائب وقتی دو مصرع را جدا از هم می‌خوانیم، دو خبر متفاوت می‌گیریم، ولی وقتی آن دو با هم جمع می‌شوند، کیفیت‌شان عوض می‌شود

و با یک چیز جدید سرو کار داریم. اما در شعر حافظ، وقتی دو لغت با هم ترکیب می‌شوند، کیفیت‌شان عوض می‌شود.

مثلاً وقتی حافظ می‌گوید: «عشق‌ات رسد به فریاد» ما از همان اول نمی‌دانیم منظور این است که «عشق به فریاد تو می‌رسد» یا «عشق تو به فریاد خواهد رسید». و بستگی دارد به این که بقیه‌ی شعر را چه طور بخوانیم؛ طبیعتاً هر طور بخوانیم، معنایی جدید حاصل می‌شود. حافظ استاد این است که واژه‌ها را جوری ترکیب کند که کیفیت‌شان عوض شود، یعنی ما نمی‌دانیم معنایش چیست. مثلاً می‌گوید: «من از آن عشق روزافزون که یوسف داشت دانستم» از نظر نثری وقتی به این بیت نگاه کنیم، یعنی اگر فقط مفهوم نگاه کنیم، یعنی «عشق زیاد یوسف»، اما از زاویه‌ی دیگر، از زاویه‌ی ترکیب کیفی کلمات که نگاه کنیم می‌بینیم که لغت «یوسف» یعنی روزافزون! حالا اگر شاعری دیگر بود، می‌گفت: «من از آن عشق توفانی که یوسف داشت...». حافظ استاد ترکیب کیفی کلمه است و این فقط در شعر اتفاق می‌افتد. اصلاً کار شاعر همین است. در مقابل، صائب و بیش‌تر اساتید سبک هندی، استاد ترکیب کیفی تصاویر هستند. مثلاً: «به خواب بود، رُخاش خواستم نظاره کنم/ صدای پای خیال‌ام نمود بیدارش». اگر می‌گفت: «صدای پای من نمود بیدارش» نثر می‌شد، یعنی خبر، اما با همین کلمه‌ای که جایگزین می‌کند کیفیت تصویر عوض می‌شود.

در مورد این که شعر چیست شاید بهترین حرف همان است که آندره ژید گفته است: «شعر را جنون دیکته می‌کند و عقل می‌نویسد». اگر فقط جنون باشد، می‌شود هذیان؛ اگر فقط عقل بنویسد، می‌شود موضوع و پیام. این دو باید به شکلی دقیق در هم تنیده شوند تا شعر حاصل گردد. عقل به جنون نظام می‌دهد. مثل حافظ که می‌گوید: «من از آن عشق روزافزون که یوسف داشت» اگر به جای «روزافزون» می‌گفت «توفانی»، این «توفان» در این جا هیچ نقشی نداشت، مرگ برای آدم‌های احساساتی. در صورتی که، برعکس آن چیزی که در مورد شعر تصور می‌شود، شعر احساسات نیست بلکه یکی از نتایج شعر برانگیختن احساسات است.

صدق هنری

خلاقیت یعنی خلق مجدد در مقابل خلق ناقص که عبارت از زندگی است. ما چیزی خلق می‌کنیم در مقابل خلقی که وجود دارد و ناقص است، چون خلق از صبح تا غروب اشکال دارد! هنر در واقع برابر نهادی است در مقابل این نواقص. این برابر نهاد باید نظمی داشته باشد تا مخاطبی که با اثر مواجه می‌شود با آن هم ذات‌پنداری کند، به خود بگوید هنرمند دارد حرف دل مرا می‌زند. این حرف اگر فقط

حرفی منطقی باشد و اثری حسی و عاطفی بر مخاطب نگذارد «خبر» است، و اگر تصاویر و تخیلات به هم ریخته باشد «هذیان» است. عقل باید تخیلات درهم ریخته را سر و سامان دهد تا هنر شکل گیرد.

اگر تلفیق و ترکیب عقل و جنون درست انجام بشود، آن موقع چیزی پیدا می‌شود که به آن می‌گویند «صدق هنری». منطق هنری نتیجه‌اش صدق هنری است. یعنی عناصر اثر با یکدیگر هم‌خوانی دارند. مثالی ساده بزنیم؛ چرا شاهنامه‌ی فردوسی این قدر مهم است؟ برای این که هم عناصرش هم‌خوان‌اند، هم تصاویرش و هم کلمات‌اش. مثلاً در مقابل رستم که هر کسی نمی‌تواند مبارزه کند، طبیعی است که در مقابل‌اش دیو قرار بگیرد. صدق یعنی این. رستم سوار اسبی می‌شود که رخش است، و رستم پایش در زمین فرو می‌رود. پس عناصر اثر هم‌خوان‌اند. فردوسی معیاری دارد که همه‌چیز را متناظر هم قرار می‌دهد.

شاهنامه‌ای هم در دوره‌ی فتحعلی‌خان قاجار نوشته شده. در یک قسمت از این شاهنامه جنگ ایران و روسیه شرح داده می‌شود. می‌گوید که فتحعلی‌خان (که لابد قدش یک متر و شصت و پنج سانتی متر بوده) سوار رخش شد! خُب، بیش‌تر از این که حماسی باشد کمیک است. چون تناسبی وجود ندارد، صدقی وجود ندارد. این صدق یا هم‌آهنگی یا تناسب در همه‌ی عناصر باید باشد، در تصویرها، در مسافت‌ها و در همه چیز. می‌گوید: سلطان سوار این رخش شد و به جنگ دیوان سفید رفت. منظور از دیوان سفید همان روس‌ها هستند. بعد ادامه می‌دهد: با هم جنگیدند و فتحعلی‌خان شکست خورد و برگشت و شمال کشور را از دست داد! خُب، این جا تنها چیزی که به چشم می‌آید نبودِ تناسب است.

درست است که می‌توانیم هنر را نوعی دروغ در نظر بگیریم، یعنی غیر واقعی، اما دروغی که تناسب هنری داشته باشد و هر کس بشنود بگوید دارد داستان می‌گوید، دارد شعر می‌گوید، هنرمند است؛ نه دروغی که هر کس آن را بشنود بگوید فلانی دارد دروغ می‌گوید.

پس باید قبل از هر چیز، اول برای خود روشن کنیم به چه می‌گویند شعر و شعر از چه عناصری تشکیل می‌شود، بعد ببینیم «داستان شاعرانه» چیست .

خوان رولفو و داستان شاعرانه

داستان‌هایی هستند که ساختارشان شعر است.

در رمان پدرو پارامو، (۱) مادر خوان پرسیادو قبل از مرگ به پسرش می‌گوید اگر من مُردم قول بده که به دیدار پدرت بروی. وقتی می‌میرد، او می‌رود دنبال پدرش. از یک قاطرچی می‌پرسد پدرش را

می‌شناسد؟ او می‌پرسد پدرت کی بود؟ می‌گوید نمی‌دانم، به من گفتند پدرو پارامو بود. می‌گوید قیافه‌اش یادت هست؟ می‌گوید نه. البته بعد ملعوم می‌شود که قاطرچی هم پسرِ پدرو پارامو است، اما چند صفحه بعد که از قاطرچی می‌پرسد پدرو پارامو را می‌شناسی او هم می‌گوید: نه.

در قسمت دیگری از رمان، کشیشی که از همه گناهکارتر است می‌گوید مردگانی که روح‌شان در عذاب است برای همیشه شب‌ها در خیابان‌ها می‌گردند. و می‌گوید روزها را نمی‌دانم، اما شب‌ها این‌ها دیده نمی‌شوند. پرسیادو این چیزهای به ظاهر بی‌معنا را در ابتدا باور نمی‌کند، اما وقتی در آن محیط زندگی می‌کند و وضعیت وحشتناک زندگی مردم را می‌بیند، آرام آرام خودش هم باور می‌کند که زنده و مُرده در آن جا فرقی با هم ندارند. می‌رود به خانه‌ای. صدایی وارد داستان می‌شود. او متوجه می‌شود که آدم‌ها دارند حرف می‌زنند و صداشان شبیه هم نیست.عده‌ای که زنده‌اند صداشان بلندتر است. عده‌ای که صداشان ضعیف‌تر است مُرده‌اند. تا جایی که می‌گوید: «شاید تو اصلاً حرف نمی‌زنی». چون صدایش آن قدر ضعیف است که انگار صدایی نیست. یا در جایی دیگر می‌گوید: «تو دوری». در باور عمومی فرهنگ آمریکای لاتین هم اعتقادی وجود دارد که مردمی که در زندگی ناپاک بوده‌اند، بعد از مرگ، روح‌شان در عذاب است و شب‌ها سرگردان می‌شوند.

در این رمان، یکی از شخصیت‌ها بهشت می‌فروشد. به او می‌گوید وضع تو آن قدر بد است که هر قدر هم پول بدهی، کارت راه نمی‌افتد. او هم منصرف می‌شود، اما بعداً در خلوت خود ناراحت است که ای کاش می‌خریدم‌اش.

در ادامه‌ی رمان، خوان پرسیادو به خانه‌ای وارد می‌شود و دو صدای ضعیف می‌شنود. چند پاراگراف بعد، از صداشان می‌فهمیم که این‌ها هم مُرده‌اند و روی زمین عذاب می‌کشند. اول فکر می‌کند این دو زن و شوهرند، ولی آنها می‌گویند ما هم زن و شوهر هستیم و هم برادر و خواهر. پرسیادو می‌گوید این کار خیلی بدی است. شما چه طور چنین کاری می‌کنید؟ می‌گویند برای این که خیلی تنهاییم، اگر با هم نباشیم هیچ کس را نداریم. بقیه‌ی مردم ظاهراً آن قدر گناهکار نبوده‌اند و رفته‌اند و فقط این دو در زمین مانده‌اند.

مسئله درست در همین جاست که خوان رولفو، نویسنده‌ی این داستان، اگر نتواند این اجزای پراکنده را چنان به هم پیوند بزند که در یک منطق هنری بگنجد و برای مخاطب باورپذیر بشود، اگر نتواند پیرنگ داستانی درست کند، اگر نتواند شخصیت‌سازی کند، اگر نتواند زاویه‌ی دید را مشخص کند، به هذیان مبتلا خواهد شد و اما ما در این جا سرانجام با منطقی هنری، یعنی با داستانی شاعرانه

مواجه می‌شویم. داستانی که به رغم پراکندگی و هذیان‌گونگی طرح مشخصی دارد، شخصیت‌پردازی دارد، و زاویه‌ی دید در آن رعایت شده است.

شخصیت اصلی، یعنی پدرو پارامو، در شروع داستان آدمِ جذاب و جالبی نشان داده می‌شود. آدمی عاطفی و مهربان که از همان کودکی مشکلاتی دارد که در آن لحظه نامشخص است. مثلاً در توالت، به عشق‌اش - آن دختربچه - فکر می‌کند. و انگار منتظر است پدرش کشته شود تا خصلت خبیثانه‌اش بروز پیدا کند. همه‌ی این‌ها در داستان معلوم است. یعنی تناسبی در داستان وجود دارد که باعث می‌شود بتوانیم تا آخر داستان را بفهمیم؛ و گرنه ما در شناخت پرسیادو و کلیت داستان دچار مشکل می‌شدیم.

در پدرو پارامو قسمتی هست که شخصیت می‌گوید: «رسیدیم. به جهنم رسیدیم». یکی می‌پرسد: «چی؟ نشنیدم». می‌گوید: «دیگر نزدیک‌ایم به آن شهری که شما می‌خواهید». برای خواننده مشخص نمی‌شود که محلی که آن‌ها می‌خواهند برود نزدیک است یا جهنم نزدیک است. از طرفی دیگر کشیش گفته بود اگر فلان کار بد را بکنی حتماً به جهنم می‌روی. و این‌ها همه در طول داستان به مرور معنا پیدا می‌کند.

این جا به یک نکته‌ی اساسی اشاره کنم و آن این که زبان در داستان شاعرانه در درجه‌ی اول برای قشنگی نیست در باور مردم آمریکای لاتین مُرده هم می‌تواند شب راه برود و صدایش ضعیف‌تر است. این یعنی تناسب، یعنی داستان طبق منطق خودش پیش می‌رود. به این نکته اشاره کردم زیرا داستان‌هایی هم وجود دارند که کلمات‌شان مثلاً شاعرانه است، اما سانتی‌مانتال و بی‌مزه‌اند. داستان می‌تواند در ظاهر اجزا و قصه‌های بی‌ربطی داشته باشد، اما از یک منطق درونی پیروی کند.

سوسیانا که در بچگی دوست پدرو پارامو بود بعداً عاشق کسی دیگر می‌شود. پدرو پارامو که قادر مطلق ناحیه است، برای این که سوسیانا را به دست بیاورد، معشوقه‌ی او را می‌کشد. فکر می‌کند باید برای به دست آوردن‌اش به هر کاری دست بزند. پدر دختر را تبعید می‌کند. هر کاری دل‌اش می‌خواهد انجام می‌دهد و دچار جنون می‌شود. بعداً این دختر هم دچار جنون می‌شود. پسر پدرو پارامو - پسری که همه چیزش بوده - از اسب می‌افتد و می‌میرد. در واقع پشت‌اش دارد خالی می‌شود، و سوسیانا با سکوت‌اش از او انتقام می‌گیرد. و در نهایت، این آدم، با آن همه قدرت، به دست یک آدم مستِ بیهوده که دارد از کنارش رد می‌شود به آسانی کشته می‌شود. چون آماده‌ی مردن است. و می‌گوید راحت شدم از زندگی. و جالب است که در لحظه‌ی مرگ‌اش جشن عظیمی برپاست و به نظر می‌رسد که همه از قتل این دیکتاتور خوشحال‌اند، در صورتی که جشن مردم برای چیز دیگری است و او به چنان فلاکتی

دچار شده که کسی از چگونگی مرگ‌اش آگاه نیست. و این هم زمانیِ موازی بسیار شاعرانه و خیال‌برانگیز است.

خوان رولفو می‌گوید وقتی پدرو پارامو را نوشته بودم، هزار صفحه بود. خیلی هم عاقلانه و خوب نوشته بودم. بعد دیدم که این رمان اصلاً گویای چیزی نیست که من می‌خواستم. می‌گوید تصمیم گرفتم رمان را دوباره بنویسم. می‌گوید می‌خواستم فشرده‌تر و ساده‌ترش کنم. و واقعاً فشرده‌تر و ساده‌تر از این نمی‌شود. غیر از این چه می‌توانست بنویسد وقتی با دنیایی رو به روست که جنون مطلق است.

کافکا و داستان شاعرانه

داستان جذاب دیگری که می‌توان در این زمینه مثال زد مسخ کافکا است، ولی مسخ تفاوتی با پدرو پارامو دارد. پدرو پارامو داستانی است با ترکیبات شاعرانه. پدرو پارامو بر اساس باورداشت‌ها و باور مردم یا واقعیت نوشته شده است، یعنی مردم آمریکای لاتین باور دارند که مرده و زنده شباهنگام کنار یکدیگر راه می‌روند، اما مسخ، از اساس دارای تخیل شاعرانه است و از ترکیب کیفی عناصری ساخته شده که همه دروغ‌اند. یعنی کسی صبح بیدار نمی‌شود که ببیند به حشره تبدیل شده است. مسخ با یک دروغ شروع می‌شود. دروغ با معیار منطق خبری. و این دروغ می‌باید طی تناسبی در داستان سوار منطق هنری شود، و کافکا این کار را می‌کند.

کافکا می‌توانست به چند شکل مختلف داستان را شروع کند که البته هر شروع طبعات خود را می‌داشت. مثلاً اگر می‌نوشت: او صبح بیدار شد و «حس کرد» که به حشره «تبدیل» شده است - به جای حشره «شد» خُب، داستان طور دیگری ادامه پیدا می‌کرد، چون او حشره نشده بود، حس می‌کرد که حشره شده است. یا مثلاً اگر می‌گفت: سامسا بیدار شد وحس کرد که «مثل» حشره شده است. اما او سخت‌ترین‌اش را انتخاب می‌کند و می‌نویسد که بیدار شد و دید حشره شده است. دلیل این که او «کافکا» می‌شود هم همین است. برای این که وقتی آن را می‌خوانیم، آرام آرام ما را وامی‌دارد به پذیرش منطق هنری. ذهن‌مان در ابتدای داستان درگیر منطق خبری است اما بعداً می‌پذیرد که با منطق هنری جلو برود.

مارکز می‌گفت که من همان لحظه که مسخ را خواندم فهمیدم که می‌توان جور دیگری داستان نوشت. یعنی می‌توانم دروغ بگویم و به سرانجام قابل قبول‌اش برسانم. کافکا چه طور این کار را می‌کند؟ او پله پله جلو می‌رود. اول می‌گوید سامسا «می‌بیند» شکم‌اش باد کرده و لکه‌هایی قهوه‌ای رویش پدیدار شده. بعد می‌گوید می‌بیند پاهایش دارد بی‌حس می‌شود. بعد می‌گوید وقتی شیر می‌آورند نمی‌تواند

بخورد. مخاطب که ما باشیم داریم می‌پذیریم که دارد اتفاقی می‌افتد، یعنی کم کم می‌پذیریم اساس منطق داستان عوض شده است. او تناسب واقعی شناخته شده را تبدیل به واقعیت دیگری می‌کند.

همان زمان که کافکا مسخ را نوشته بود، کتاب دیگری هم منتشر شد که در آن خانمی به روباه تبدیل شد. اما امروز هیچ خبری از آن اثر نیست، برای این که در آن داستان، جنون چیزهایی را به نویسنده دیکته کرد اما عقل داستان کافی نبود و نویسنده نتوانست به آن جنون سر و سامان بدهد، نتوانست این ترکیب و تناسب را ایجاد کند.

مارکز و داستان شاعرانه

مارکز می‌گفت نمی‌شود وقتی یک نفر از ما می‌پرسد چرا دیر کردی، بگوییم توی خیابان دیدم تعدادی فیل داشتند پرواز می‌کردند، مشغول تماشا شدم و دیر کردم؛ طبیعی است که می‌گوید داریم چرت و پرت می‌گوییم. اما اگر برای گفتن همان جمله زمینه‌سازی کنیم، یعنی بگوییم: «داشتم می‌آمدم که دیدم یک عده دارند آسمان را نگاه می‌کنند. من هم نگاه کردم. پرسیدم چه خبر است؟ گفتند نمی‌دانیم، یک چیزهایی توی آسمان است. من دقیق‌تر نگاه کردم و دیدم یک دسته پروانه است. بعد که جلوتر آمدند دیدم گوش دارند، گوش‌هاشان هم شبیه گوش فیل است!» و همین طور ادامه بدهیم و آرام آرام مقدمه‌چینی کنیم تا جایی که بتوانیم بگوییم بله آن پرنده‌ها فیل بودند، فیل‌های پرنده! مارکز می‌گوید اگر از اول بگوییم «فیل بوده، می‌خواهی باور کن یا نکن!»، مخاطب هیچ وقت باور نمی‌کند.

منطق درونی صد سال تنهایی هم بر این اساس است. زن اثیریِ داستان دارد لباس آویزان می‌کند که باد می‌وزد و او را می‌برد. از مارکز می‌پرسند چه طور چنین چیزی را انتخاب کرده. می‌گوید: این زن در رمان آن قدر اثیری ترسیم شده بود که فقط نسیم می‌توانست او را ببرد، که فقط مثل یک حوری بهشتی می‌بایست از این جهان می‌رفت. آن زن نمی‌توانست از اسب بیفتد و بمیرد. اگر این طور می‌شد، ما آن مرگ ساده را قبول نمی‌کردیم. یعنی باورپذیر کردن اتفاقی عجیب و شاعران در داستان نیاز به مقدماتی عجیب دارد.

نویسندگان ایرانی و داستان شاعرانه

در «معصوم اول»، (۲) شخصیت اصلی داستان دارد نامه می‌نویسد. خواننده جمله به جمله با او جلو می‌رود و انتظار جمله‌ی بعدی را ندارد. این یعنی ترکیب کیفی. یعنی جمله‌ای می‌خوانیم که جایش

آن جا نیست و با خواندن‌اش متعجب می‌شویم اما می‌فهمیم این جمله با جمله‌های دیگر تناسب دارد. یعنی گلشیری یک ترکیب درست کیفی به وجود آورده است که مثل ترکیب‌بندی شعر است. شازده احتجاب هم همین‌طور است. ما با یک رمان شاعرانه طرف هستیم، نه برای این که قشنگ است، نه برای این که مثلاً گفته است شب مهتابی بوده و آسمانی آبی رؤیایی بوده و ...؛ به خاطر این که در عین به هم زدن ترکیب یک روایت معمولی، ترکیب و تناسب تازه‌ای در کار می‌آورد که نزدیک به کیفیت ترکیب در کار شاعران است.

در ملکوت بهرام صادقی هم همین‌طور؛ اما داستان‌های ابراهیم گلستان، به این معنا، شاعرانه نیست. بعضی از داستان‌هایش واقعاً وزن دارد ولی ربطی به شاعرانگی ندارد. جای خالی سلوچ دولت‌آبادی هم بسیار عاطفی و موزون است، اما آن هم ربطی به شاعرانه بودن ندارد. این‌ها از پاره‌ای از عناصر شعر استفاده می‌کنند، و گمان نمی‌کنم که قصدشان هم نوشتن داستان شاعرانه بوده باشد. به ویژه که داستان شاعرانه هم به خودی خود مزیتی بر داستان غیرشاعرانه ندارد.

داستان‌های روان‌شناختی فرق‌هایی با داستان‌های شاعرانه دارند. در داستان‌های روان‌شناختی، روایت می‌تواند سنتی و معمولی باشد، اما در داستان‌های شاعرانه روایت معمولاً پازلی و تکه تکه است. مثلاً داستان گاو از کتاب عزاداران بیل بیش‌تر داستانی روان‌شناختی است. در داستان گاو مسخ شدگی وجود ندارد، یعنی او به گاو تبدیل نمی‌شود بلکه فقط شخصیت‌اش به گاو تبدیل می‌شود، اما مثلاً در مسخ کافکا، سامسا واقعاً به حشره تبدیل می‌شود. اولی روان‌شناختی، و دومی شاعرانه است.

جریان سیال ذهن و داستان شاعرانه

اولین بار قضیه‌ی داستان شاعرانه را سمبولیست‌های فرانسه که روزها سه‌شنبه در خانه‌ی مالارمه جمع می‌شدند مطرح کردند. دو داستان‌نویس بین آنها بود که یکی از آن‌ها، ادوارد دو ژاردن تحت تأثیر این گروه و جریان سیال ذهن، داستانی می‌نویسد به نام درختان غار را بریده‌اند. کسی او و داستان‌اش را تحویل نمی‌گیرد، اما بعداً جیمز جویس این داستان را می‌خواند و «سیلان ذهن» این داستان برای او برجسته می‌شود، و از پی او می‌رود.

بعضی‌ها فکر می‌کنند با پیدایش «جریان سیال ذهن»، نوشتن هم راحت شده است. یعنی چشم‌مان را ببندیم و هر چه می‌خواهیم بنویسیم. این طور نیست. جویش می‌گفت: من آن قدر مطلب و دقایق در اولیس گذاشته‌ام که صد سال طول می‌کشد تا همه‌اش را کشف کنند. مسئله مهم این است که آیا سیلان ذهن او ساختاری داشته یا نه؟ اگر هذیان بوده و ساختاری نداشته پس چه طور می‌گویند هنوز

کسی نتوانسته مثل او نقشه‌ی آن روز دوبلین را در کتابی دربیاورد. اولیس هذیان نیست. این که «جنون دیکته می‌کند و عقل می‌نویسد» به همین معناست. به این معنا نیست که چشم‌مان را ببندیم و هر چه به ذهن‌مان می‌آید به نام جریان سیال ذهن و داستان شاعرانه بنویسیم.

اثر شاعرانه در عین که باید «داستان» باشد، یعنی دارای شخصیت‌پردازی، زاویه‌ی دید و فضاسازی باشد، باید عناصر شعر هم در درون‌اش باشد، یعنی تمام ترکیبات‌اش نسبت به چیزی که در خبر و واقعیت می‌بینیم کیفیتی متفاوت داشته باشد.

چندصدایی و داستان شاعرانه

باختین گویا اولین کسی بود که متوجه شد بین داستان‌های تولستوی و داستایفسکی یک فرق اساسی وجود دارد. متوجه شد که در داستان‌های تولستوی همه‌ی شخصیت‌ها در نهایت دارند حرف تولستوی را می‌زنند. یعنی به زبان‌های مختلف در نهایت همه‌ی آن چیزی را می‌گویند که او می‌خواهد بگوید و نتیجه‌گیری داستان هم همان است که او می‌خواهد. یعنی کل تمهیدات داستان برای این است که نظر تولستوی را راجع به فلان مسئله بدانیم. و دید که داستان‌های داستایفسکی این طور نیست.دید در داستان‌های او هر کسی حرف خود را می‌زند. هر کس شخصیت خود را دارد و با بقیه فرق می‌کند. و داستایفسکی در پایان داستان‌اش داوری نمی‌کند و نتیجه‌گیری یکه‌ای نمی‌کند، بلکه می‌گذارد هر کس بر اساس حرف شخصیت‌های داستان برداشت خودش را داشته باشد. بنابراین باختین به این نتیجه می‌رسد که در داستان‌های تولستوی محوریت تک صدایی است اما در کارهای داستایفسکی محوریت چند صدایی است.

البته این موضوع، یعنی چند صدایی بودن، فرق می‌کند با موضوع «دموکراسی ادبی». با پیدایش داستان و رمان، با ظهور مدرنیته، شخصیت‌ها و تیپ‌های مختلف اجتماعی امکان یافتند که با زبان و لحن خود وارد داستان شوند و همه به یک زبان - زبان راوی - سخن نگویند، اما صرف این که در داستان هر شخص زبان خود را داشته باشد به معنای چندی صدایی بودن نیست. در خسرو و شیرین و شاهنامه هم هر کسی حرف خود را می‌زند ولی چند صدایی نیست.

اما آیا چند صدایی مزیت است؟ نه. هیچ نوع ادبی بر دیگری مزیت ندارد. مهم به تکامل رساندن هر کار است. از زاویه‌ی مدرن اگر نگاه کنیم، حضور فردیت و دوری از کلی‌گرایی، خلاقیت‌های فردی و نوع ساختار دادن به اثر مهم‌ترین مسئله است.

حالا بعضی‌ها شنیده‌اند که داستان باید چندصدایی باشد، می‌گویند شعر هم باید چندصدایی باشد. در صورتی که چنین چیزی وجود خارجی ندارد. اصلاً مگر شعر چند صدایی هم داریم؟ چند صدایی به معنای چند لهجه‌ای و چند زبانی هم نیست. اگر این طور باشد در دشنه در دیس شاملو هم چند نفر حرف می‌زنند، پس چندصدایی است. در منظومه‌ی «کبلایی جان» نسیم شمال هم سه چهار نفر حرف می‌زنند، لابد چندصدایی است!

داستان‌های تک صدایی معمولاً ایدئولوژیک هستند. یعنی یک ایدئولوژی پشت‌شان هست. حالا ایدئولوژی می‌تواند مثل تولستوی مسیحیت تویش باشد یا می‌تواند مثل ماکسیم گورکی مارکسیسم تویش باشد. حتی برتولت برشت هم تک صدایی است.

اما پشت رمان پدرو پارامو ایدئولوژی نیست. یعنی نویسنده کسی را محکوم نمی‌کند. حتی در ابتدا پدرو پارامو آدم خوبی است، شاعر مسلک است، عاشق پیشه است، آزارش به کسی نمی‌رسد، بسیار مؤدب است. اگر شخصیتی تک صدایی باشد از اول می‌گوییم پدرسوخته است. در آخر، پدرو پارامو می‌گوید این‌ها مکافات کارهای خود من است. در مجموع، خود نویسنده و شخصیت‌ها نمی‌گویند که کدام‌شان مقصر هستند. چندصدایی یعنی همین. یعنی حتی کشیش که همه را فریب می‌دهد، خودش تعجب می‌کند که چرا همه دارند فریب می‌خورند و خودش نهایتاً جنگ‌جو می‌شود، برای این که وضعیت را نجات بدهد خودش می‌جنگد. شخصیت تک بُعدی نیستند.

درون‌مایه و داستان شاعرانه

آزادی مطلق وجود ندارد. این که یک تعارف است. هگل می‌گوید آزادی عبارت است از شناخت ضرورت‌ها. یعنی شما وقتی آزاد هستید پنجره درست کنید که از چوب و میخ و شیشه شناخت داشته باشید. بنابراین آزادی در نوشتن هم عبارت است از شناخت ما نسبت به عناصر نوشتن. پس نمی‌توانیم هر کاری دل‌مان می‌خواهد انجام دهیم، وضعیت اجتماعی است که در مجموع به ما دیکته می‌کند چه بنویسیم. و در نهایت بستگی به این دارد که ما چه قدر جامعه را می‌شناسیم، چه قدر مناسبات جامعه را می‌شناسیم.

کتابی هست به نام ادبیات نو در آمریکای لاتین نوشته‌ی جین فرانکو. او می‌گوید بعد از جنگ جهانی دوم، یعنی وقتی که ارتباط‌شان با اروپا قطع شد، دیگر داستان به دست مردم آمریکای لاتین نمی‌رسید. بنابراین مردم به نوشته‌های نویسندگان خودمان روی آوردند و داستان آمریکای لاتین رونق

گرفت. این وضعیت‌هاست که صورت‌جلسه را تعیین می‌کند. و نویسنده کسی است که بداند چه طور باید این زندگی را به داستان تبدیل کند و در تخیل خود به آن اوج بدهد.

نویسنده و داستان شاعرانه

از فوئنتس پرسیدند چه طور داستان می‌نویسی؟ گفت صبح مثل یک کارمند می‌روم پشت میزم می‌نشینم و از یک طرح ذهنی شروع می‌کنم به نوشتن. می‌گوید فقط می‌نویسم. اصلاً نمی‌دانم چه نوشته‌ام. حرف این است که آگاهی و نوشتن و داستان در ضمیر ناخودآگاه این آدم هست که طی زمان به دقت به درون‌اش ریخته است. منشأ ضمیر ناآگاه او آگاهی اوست. و گر نه این نوشتن از کجا می‌آید؟ می‌گوید فردا حتی یادم نمی‌آید چه نوشته‌ام. فردایش می‌آیم و می‌بینم که تا فلان جا نوشته‌ام. شروع می‌کنم به خواندن و بعد خودم تعجب می‌کنم. خُب، تا این جا ظاهراً جنون به او دیکته کرده است. می‌گوید بعد آن قدر جلو می‌روم تا سر نخ را پیدا کنم. وقتی آن را پیدا کردم دیگر ول‌اش نمی‌کنم.آن را می‌گیرم و پیش می‌روم. و داستان که تمام شد می‌نشیند به ویراستاری که دیگر کار عقل است.

خوان رولفو در زندگی‌نامه‌اش می‌نویسد بیست جا کار کرده است، با سرخ پوست‌ها کار کرده، با اتاق اموات کار کرده، فلان جا کار کرده. بعد رمان می‌نویسد و می‌بیند در نیامده است و بازنویسی می‌کند. می‌خواهم بگویم برای خلق هنر صرف علاقه به خلق فلان گونه‌ی هنر کارساز نیست، باید به درون زندگی رفت و درس را آموخت. یعنی صرف دوست‌داشتن نوع رمان، فی‌المثل رئالیسم جادویی، نمی‌شود اثری جادویی خلق کرد. ما علاقه به هر چه داشته باشیم برای خلق‌اش نخست خودمان باید سراپا آن باشیم، و گر نه هر چه بنویسیم مصنوعی می‌شود و تأثیرگذار نمی‌شود.

هنر نباید در فکر هنرمند باشد، باید در خون هنرمند برود. یعنی در ضمیر ناخودآگاه‌اش. برای همین است که می‌بینیم فروغ فرخزاد که مدرن است وقتی غزل هم می‌گوید مدرن است. به زور نمی‌شود شعر مدرن یا پسامدرن گفت. باید مدرن بود و مدرن گفت. باید پسامدرن بود و شعر پسامدرن گفت.

شعر داستانی یا داستان شاعرانه؟

خیلی از شاعران ما شعر روایی دارند،یعنی روایتی داستانی پشت شعرشان هست، و خیلی از داستان‌های ما زبان و فضای شاعرانه دارند. وجه تمایز این‌ها چیست؟ مثلاً «کتیبه»، «چاووشی»، «آخر شاهنامه»، یا آن شعر نیما: «صبح فردا دو دست کوچک او/ برگ‌ها را به شاخه‌ها می‌بست». که در واقع

داستان اُهنری را تبدیل به شعر کرد. وجه تمایز اولی که از روایت داستانی برای شعر استفاده می‌کند با دومی که از زبان شاعرانه برای روایت داستان استفاده می‌کند کجاست؟

وجه تمایزشان در غلبه‌ی مشخصه‌ی یکی بر دیگری است. هر کدام از این‌ها با مشخصه‌های خودشان شناخته می‌شوند. یعنی داستان با مشخصه‌های خودش داستان می‌شود و شعر هم با مشخصه‌های خودش شعر می‌شود. مثلاً در داستان شخصیت‌پردازی داریم، زاویه‌ی دید داریم، طرح و سایر عناصر داستان داریم. در شعر این‌ها را نداریم. در مقابل، در شعر موسیقی داریم، ایهام داریم و به خصوص ایجاز. داستان در حوزه‌ی پراکندگی و نثر است، اما شعر در حوزه‌ی فشردگی و نظم. در هر نوشته باید دید غلبه‌ی عناصر کدام بیش‌تر است، شعر یا داستان. از پایه، عناصر این دو گونه‌ی ادبی با هم فرق می‌کند. طبق مثال‌هایی که زده شد، شعر از برخی عناصر داستان استفاده می‌کند و داستان هم از برخی عناصر شعر، اما به هر حال این دو از هم متفاوت هستند و اول باید موجودیت خودشان را ثابت کنند.

پایان‌بندی در داستان شاعرانه

اگر نویسنده‌ای داستانی را با تخیل شاعرانه شروع کند، ولی داستان در پایان‌بندی با تخیل شاعرانه تمام نشود، باز هم عنوان داستان شاعرانه به آن می‌دهیم؟ نمی‌شود گفت چنین اثری شاعرانه هست یا نه، تکلیف ما روشن نیست. می‌تواند شاعرانه باشد، اما شاعرانه‌ی ضعیف. در داستان ایران معمولاً پایان‌بندی‌ها قوی نیست.

بهرام صادقی می‌گوید داستان باید ضربه زننده شروع شود و غیرمنتظره تمام شود. در همه‌ی هنرها همین‌طور است. در شعر هم باید ضربه زننده شروع شود و غیر منتظره تمام شود. مثلاً بعضی‌ها بیست شخصیت وارد داستان می‌کنند، اما در پایان، چهارده شخصیت روی دست نویسنده مانده‌اند! کار بدتری که می‌کنند این است که می‌گویند پایان را باز گذاشتیم. بی‌معناترین حرف دنیا همین است. پایان باز یعنی این که ما پایان را ببندیم ولی طوری استعاری‌اش کنیم که برای خواننده باز باشد؛ نه اینکه ندانیم پایان داستان را چه کار کنیم و بگوییم پایان‌اش باز است! باید خودمان به یک نتیجه‌ای برسیم، منتها مخاطب در استعاره‌ای دو به شک باقی بماند.

ضرورت داستان شاعرانه

هیچ چیزی ضرورت داستان شاعرانه را تعیین نمی‌کند جز لزوم نوشتن داستان در نوع شاعرانه. چیز دیگری تعیین کننده نیست. ضرورت فقط صداقت نویسنده است با خودش. هنرمند می‌تواند به همه

دروغ بگوید اما به خودش نه. چون اثرش بی‌اثر می‌شود. هنرمند فقط باید خودش را بیان کند. اگر اثر ساخت و پرداختِ خود را پیدا کرده باشد، تأثیر خود را می‌گذارد. یعنی عرضه آن قدر قوی باشد که تقاضا به وجود بیاید.

کتابی بود به نام رئالیسم، ضدرئالیسم از آقای دکتر میترا که در سال ۱۳۳۶ منتشر شده بود. این کتاب دو بخش داشت. یک قسمت نوشته بود «رئالیست‌ها: تولستوی، چخوف و ...» یک قسمت نوشته بود «ضد رئالیست‌ها: کافکا، داستایفسکی و...». بزرگ این تئوری‌ها هم لوکاچ بود. تا این که شوروی حمله می‌کند به مجارستان. لوکاچ وزیر فرهنگ بود. با وزرای دیگر او را سوار ماشینی سیاه می‌کنند و می‌برند. همه وحشت‌زده شده بودند. یکی از این‌هایی که در ماشین بود بعداً نوشت: ما را بردند و در اتاقکی تاریک انداختند. چند وقت تنها بودیم و هیچ کس سراغمان نیامد. لوکاچ گفت: ما کجاییم؟ گفتند: ما هم نمی‌دانیم که لوکاچ به شوخی و جدی گفت: کافکا هم ظاهراً رئالیست بوده‌ها!

الیوت شعر سرزمین لم‌یزرع را که می‌نوشت اوج مارکسیسم بود، و او ضد مارکسیسم بود. عموماً مارکسیست شده بودند، اما او هنوز یک سلطنت‌طلبِ کاتولیک بود؛ یک عقب مانده‌ی مرتجع. دوره‌ی قدرت سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم بود، او طرف‌دار شعر سنتی بود. از هر نظر که نگاه کنیم، یک مرتجع کامل بود. اما می‌بینیم که بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم شناخته می‌شود؛ نه برای آن که خیلی مرتجع بود، برای این که حیات خود را خیلی خوب درک کرده بود؛ دوره‌ی خودش را خوب درک کرده بود؛ زمانه‌ی خود را خوب درک کرده بود. این طور نبود که مارکسیسم را نمی‌فهمید، که سوررئالیسم را نمی‌فهمید. اتفاقاً در اکسپرسیونیسم یکی از بهترین منتقدان بود. همه‌ی این‌ها را می‌فهمید اما قبول نداشت. می‌فهمید اما خودش را بیان می‌کرد. بنابراین سال‌های سال می‌گذرد و بعد از جنگ جهانی دوم همه می‌رسند به سرزمین لم‌یزرع.

پی‌نوشت‌ها:

.۱خوان رولفو، پدرو پارامو، ترجمه‌ی احمد گلشیری، چاپ دوم، تهران: نشر فردا، ۱۳۷۱.

.۲هوشنگ گلشیری، نمازخانه‌ی کوچک من، تهران: انتشارات زمان، ۱۳۵۴.

*منبع مقاله :خانجانی، کیهان؛ (۱۳۹۵)، کتاب روایت: (درس گفتارهای داستان)، تهران: نشرآگه، چاپ اول.

شاعرانگی ـ و ـ داستان https://rasekhoon.net/article/show/13960508/