**دولت‌آبادی در پراگ**

محمود دولت‌آبادی که در بیست‌وپنجمین فستیوال بین‌المللی ادبیات پراگ با حضور نویسندگانی از آمریکا، آسیا و اروپا از هفتم تا دهم نوامبر در سالن سنای چک برپا شد شرکت کرده بود درباره‌ی این فستیوال و مواجه‌اش با نویسنده‌ی اسراییلی گفت: نخستین شب فستیوال، مهمانی‌ای بود در سالن تشریفات وزارت امور خارجه که با سخنرانی وزیر خارجه چک آغاز شد، که به گفته دولت‌آبادی، انسانی آشنا با ادبیات و سفرکرده به ایران است که در گفت‌وگوی کوتاهی با این نویسنده از سفرش به اصفهان گفت و او از یان ریپکا و نویسندگان دیگر چک که می‌شناسد. دولت‌آبادی درباره‌ی حضورش در فستیوال پراگ گفته است: داستان از این قرار بود که حدود یک سال پیش دعوت شده بودم به فستیوال بین‌المللی ادبیات پراگ. در دو هفته آخر از طریق سایت فستیوال متوجه شدم چه اشخاصی خواهند بود، از جمله متوجه شدم که برای من سه برنامه در نظر گرفته شده است، یک جلسه کتاب‌خوانی (سه پاره متفرقه از «کلنل») و دو جلسه گفت‌وگو با دو موضوع جنگ و صلح با نویسنده‌ای از اسراییل به نام سارید، که ناشر کتابش همان ناشر کتاب من بود. در تهران که بودم اعلام کردم که با وی نمی‌نشینم به مجادله درباره‌ی جنگ، بعد درست در آستانه‌ی سفر خبری دیدم که نیویورک‌تایمز منتشر کرده بود درباره‌ی این‌که در سال 2012 اسراییل یک هواپیمای نظامی - کماندویی آزمایشی فرستاده روی آسمان ایران. دیدن و شنیدن چنین خبری مرا مصمم کرد در خودداری برای گفت‌وگو درباره صلح و هر چیز دیگر! بنابراین عذر خود را به اطلاع دبیر فستیوال، آقای میشل مارک رسانیدم و او هم در شروع فستیوال عنوان کرد که دولت‌آبادی از نشست با نویسنده اسراییلی معذور است. پس نشست سارید همزمان شد با دو فقره مصاحبه من در حیاط محل برگزاری فستیوال که محل سنای کشور چک بود. در نبود من در سالن، آقای سارید گفته بود *"*من سوسیالیست هستم، ناشر مشترک با دولت‌آبادی دارم، در اسراییل با من خوش‌رفتاری نمی‌شود، این‌جا هم که آمده‌ام، دولت‌آبادی از همنشینی با من پرهیز می‌کند!*"* فردا شب که وقت کتاب‌خوانی من بود، با اشاره به سخنان او گفتم *"*در زبان فارسی گله بیانی دوستانه است و گله کردن از یکدیگر خیلی بهتر است - به‌خصوص - از فرستاده شدن طیاره‌ی جنگی روی بام کشور ما ایران، البته از طرف حکومت ایشان*"* و تاکید بر ضرورت صلح و صلح‌اندیشی.

**بلقیس سلیمانی نویسنده:**

**جایزه‌ها نباید دولتی باشد**

بلقیس سلیمانی داستان نویس و داور بخش رمان جایزه‌ی‌ جلال در گفت‌وگو با مهر گفته است که بنیاد ادبیات داستانی نباید دولتی باشد. او که در نشست نقد و بررسی داوری جایزه‌ی جلال شرکت کرده بود درباره‌ی‌ این جایزه و ادبیات امروز حرف‌هایی زد که خواندنی است و از جمله این‌که؛ دوستان منتقد می‌گویند ادبیات امروز ایران جامعه و انسان ایرانی را نمایندگی نمی‌کند، می‌گویند: در ادبیات امروز ما تیرگی و تلخی و سیاهی و موضوعاتی از این دست هست. واقعیت امر این است که رصد این مساله امر بسیاری دشوار است یعنی انطباق ادبیات بر امور بیرون از ادبیات بسیار دشوار است. این‌که بگوییم انسان درون یک رمان انسان ایرانی هست یا نه امر دشواری است. مساله بعدی هم برداشت شخصی نویسنده است. من جامعه‌ی فعلی ایران را دارای لایه‌هایی از تیرگی و تباهی و تلخی می‌بینم و آن را در آثارم منعکس می‌کنم. قرار نیست کسی به من بگوید چه‌طور بنویسم. نویسنده هر چه خود دریافت کرد را می‌نویسد. برادرانی که معتقدند ادبیات امروز نماینده‌ی واقعی ادبیات ایران نیست، بدانند همین ادبیات است که نه سوبسید می‌گیرد و نه حمایت می‌شود اما مخاطب خودش را در آن می‌یابد و همین باعث می‌شود این ادبیات به چاپ چندم هم برسد. صاحب این ادبیات آئینه‌ای رو به اجتماع گرفته است. اگر آدم‌ها نتوانند خودشان را در این ادبیات ببینند، این ادبیات را نمی‌خرند. نویسنده کسی است که به ندای درون خودش پاسخ دهد نه به سفارش دیگران. به همین خاطر وقتی می‌گویند ادب امروز انسان ایرانی را نشان نمی‌دهد نمی‌دانم منظورشان کدام انسان است. البته ما به همه‌ی نگاه‌ها احترام می‌گذاریم و کسی هم جلوی کسی را نگرفته. دوستان دیگر هم می‌توانند تعریف خودشان از انسان ایرانی را داشته باشند و برنده این وسط کسی است که انسان ایرانی را طوری به تصویر بکشد که مخاطبان باور کنند. البته ما تکثر جوایز ادبی هم داریم. به نظر من جوایز ادبی در نهایت باید به سمت واسپاری به بخش خصوصی بروند. هرچه‌قدر جایزه ها از دولت دور شوند وجهه‌ی بهتری پیدا می‌کنند. البته این تصمیم دولت است که در امور فرهنگی دست به واسپاری بزند و فکر می‌کنم این اتفاق اگر رخ دهد حاشیه‌ها بسیار کم می‌شود. مطلوب ما این است که دولت جایزه‌ای را برگزار نکند. در همه جای دنیا هم همین است. سیاستگذاری و حمایت مالی با دولت است اما دولت نقشی در برگزاری ندارد. دولتی برگزار شدن منجر شده که خیلی‌ها بگویند فلان جایزه دولتی را نه می‌گیریم و نه در برگزاری‌اش دخالت می‌کنیم.

**دفاع مرتضی کاخی از احمد شاملو**

مرتضی کاخی،‌ شاعر و منتقد ادبی نسبت به برخی اتهامات وارد شده به احمد شاملو واکنش نشان داد. مرتضی کاخی، شاعر و منتقد ادبی که برنامه‌ی ویژه‌ای برای او در خانه‌ی شاعران برگزار شد، در این مراسم پیرامون برخی اتهامات وارد شده به احمد شاملو درباره‌ی سرقت ادبی از زبان فرانسوی پاسخ داد. این منتقد ادبی، اقتباس یا سرقت ادبی شاملو از ادبیات فرانسه را مردود دانست و گفت: بعضی‌ها می‌گویند مطالبی که شاملو نوشته از زبان فرانسه ترجمه کرده و آورده. من شاملو را می‌شناختم، او خیلی کم زبان فرانسه را بلد بود اما من بلد بودم چون درس دبیرستان و دانشگاه را فرانسه خوانده بودم. او در ادامه می‌گوید: شاملو فرانسه‌اش خوب نبود که بتواند از«استفان مالارمه» چیزی ترجمه کند، در واقع اصلا قدرتش را نداشت. خالق «روشن‌تر از خاموشی» درباره‌ی «شبانه» در مجموعه‌ی «ابراهیم در آتش» شاملو می‌گفت: شاملو همان جاهایی که به فارسی پناه برده، زبانش زبان درستی شده است مثلا در این‌جا: مرا توبی سببی نیستی. به راستی صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟ ما می‌بینیم که او چه قدرتی در به‌کار‌گیری کلمات در زبان فارسی دارد. کاخی در ادامه به عکس‌العمل شاملو در مقابل تمجید اخوان ثالث از« شبانه» اشاره کرد و گفت: به شاملو گفتم اخوان خیلی از این شعرت خوشش آمده. گفت به خاطر این‌که گفته‌ام «قصیده» و «غزل» خوشش آمده!

**دست نوشته‌های شارلوت برونته خریداری شد**

دست‌نوشته‌هایی منتشر نشده از شارلوت برونته در کتابی کمیاب متعلق به مادرش پیدا شد. به گزارش خبرگزاری خبرآنلاین، یک شعر و یک داستان کوتاه از دوران نوجوانی شارلوت برونته در کتاب زندگینامه‌ی شاعری به نام هنری کرک وایت متعلق به ماریا برونته یافت شد. دکتر ژولیت بارکر کارشناس خواهران برونته این کشف را شگفت‌آور دانست. این کتاب پس از مرگ پاتریک برونته پدر خواهران برونته در سال 1861 فروخته و پس از آن به مدت 100 سال در خانواده خریدار در آمریکا نگهداری شده بود. قرار است این کتاب و دست‌نوشته‌های درون آن به مبلغ 200 هزار پوند خریداری و سال آینده در موزه برونته به نمایش گذاشته شود. در این کتاب حاشیه‌نویسی‌ها و طرح‌هایی از دیگر اعضای خانواده برونته نیز وجود دارد. از جمله آن‌ها می‌توان به یک نامه از آرتور بل نیکلز همسر شارلوت اشاره کرد که اندکی پس از مرگ این نویسنده در سال 1855 نوشته شده است.

امــر ناممـــــکن

**توسعه پايدار، بدون توسعه فرهنگي**

**سردبیر**

سخن گفتن از توسعه‌ي اقتصادي و توسعه‌ي پايدار و پيشرفت ظاهراً ترجيع‌بند سخنان و برنامه‌هاي همه‌ي دولت‌هايي بوده است که در سال‌هاي پس از جنگ بر سر کار آمده‌اند و اداره‌ي، کشور را به عهده داشته‌اند. البته اين‌تنها دولتمردان ما نيستند و نبوده‌اند که از بهبود شرايط اقتصادي بهداشتي و رفاهي مردم تحت عنوان کلي توسعه حرف زده‌اند و چشم‌اندازي دلنواز را پيش روي جامعه ترسيم کرده‌اند. چنين سخنان و وعده‌هايي را دولتمردان کشورهاي ديگر منطقه‌ي خاورميانه و هرجا که شرايط موجود شايسته‌گي عنوان «توسعه يافته» را نداشته بارها و بارها تکرار کرده‌اند و متأسفانه نتايج عمل آن‌ها پاسخ مناسبي براي شعارها و ادعاهاي مطرح شده نبوده است.

در طي سال‌هايي که از پايان جنگ تحميلي گذشته است همه‌ي دولت‌هايي که با منش‌هاي سياسي و اقتصادي مختلف در ايران روي کار آمدند. توسعه را در مفهوم کلي آن و به ويژه در ابعاد اقتصادي و اجتماعي به عنوان سرلوحه برنامه‌هايشان وعده داده‌اند اما هيچ کدام در پايان دوره‌ي مأموريت خود با کارنامه‌ي قابل قبولي کنار نرفته‌اند و به رغم تغييرات ظاهري که در برخي زمينه‌ها به وجود آورده‌اند عملاً نتوانسته‌اند حتي مسير رفتن به سوي توسعه پايدار را هموار سازند و متأسفانه دولت‌هاي نهم و دهم با نگاهي واپس‌گرا به مقوله‌ي دولت و جامعه، آن بخش از کارهاي انجام شده در دولت‌هاي قبلي را هم که مي‌توانست به عنوان سنگ بنا، در برنامه‌ريزي براي توسعه فايده‌مند باشد، از بين بردند و شرايطي را به وجود آوردند که به عقيده‌ي همه‌ي اقتصاددانان، و انديشه‌ورزان خردگرا، بزرگترين دست‌آورد دولت يازدهم و دولت پس از آن در صورت موفقيت اين خواهد بود که در پايان مأموريت اجرايي خود و با فرض بهترين عملکرد بتوانند به سال 84 که درواقع نقطه‌ي صفر است برگردند و اگر اين نکته را در نظر بگيريم که براي اين بازگشت هشت سال تلاش و صرف انرژي و سرمايه‌هاي کشور هزينه خواهد شد و در اين هشت سال کشورهاي توسعه يافته جهان با شتابي روزافزون حرکتي رو به جلو خواهند داشت آن وقت تصور فاصله‌ي ما با جهان در سال 1400 با ابعاد روشن‌تري قابل ترسيم خواهد بود.

نگاهي به شرايط فعلي در زمينه‌هاي اقتصادي، اجتماعي، فرهنگي و آموزشي کافي است به ما يادآوري کند در حال حاضر با شرايط بحراني روبرو هستيم که انکار آن ممکن نيست و تنها اميد و تلاش‌هاي بخردانه و کارساز مي‌تواند راه رهايي را روشن کند. متأسفانه شرايط امروز صرفاً ناشي از عملکرد دولت‌هاي نهم و دهم نيست و دولت‌هاي قبل‌تر حتي به فرض پذيرش تلاش آن‌ها براي توسعه عملاً زمينه‌ساز شرايطي بوده‌اند که امروز با آن روبرو هستيم چرا که مهم‌ترين و اصلي‌ترين نياز و زيرساختي که بدون وجود آن توسعه و پيشرفت هرگز امکان‌پذير نخواهد بود در انديشه آنان امري مغفول بود و آن توجه به فرهنگ و زيرساخت‌هاي فرهنگي جامعه بود و متأسفانه در بسياري از موارد برخي ندانم کاري‌ها سبب شد که اين اساسي‌ترين زيرساخت با آسيب جدي مواجه شود و امروز با شرايطي روبرو باشيم که به سامان‌سازي آن سال‌ها وقت، هزينه و انرژي طلب مي‌کند.

اين موضوع که هيچ توسعه اي بدون توسعه‌ي فرهنگي در هيچ جامعه‌اي ممکن نيست. واقعيتي است که تمامي متخصصان در علم اقتصاد و سياستمداران خردورز و مصلحان اجتماعي بر آن مهر تأييد زده‌اند و به آن باور دارند اما متأسفانه دولتمردان ما دست کم تا اکنون به اين واقعيت توجه جدي نداشته‌اند. در حالي که نگاهي به سير حرکت کشورهاي توسعه يافته از نقطه‌ي آغاز تا رسيدن به شرايط توسعه يافته‌گي نشان مي‌دهد که در همه‌ي اين کشورها توجه به فرهنگ به عنوان اصلي‌ترين پيش‌نياز و زيرساخت توسعه در اولويت اولي قرار داشته است. اما متأسفانه در اين‌جا پيوسته نگاهي معکوس به آن داشته‌ايم.

نخستين خشت بناي توسعه فرهنگي نظام کارآمد آموزش و پرورش است که به ويژه در وجه پرورشي با توجه به زيرساخت‌هاي فرهنگي کشور و با شرايطي که تغييرات تکنولوژيک در عرصه‌ي جهاني پديد آورده، لزوماً توجه ويژه و نگاهي عالمانه و منطبق با نيازهاي روز را مي‌طلبد. که متأسفانه در همه‌ي سال‌هاي پيشين از چنين زاويه اي به آن توجه نشده و برعکس به دليل برخي واپسگرايي‌ها به گونه‌اي عمل شده است که فاصله‌ي ما با نظام‌هاي کارآمد آموزشي و پرورشي روز به روز بيشتر شده است و نگاهي به شاخص هاي تعيين‌کننده موقعيت ما در زمينه خروجي‌هاي نظام آموزش و پرورش اين واقعيت تلخ را که ما درست در خلاف جهت حرکت کرده‌يم به خوبي نشان مي‌دهد.

البته اين روشن است که توسعه فرهنگي فقط در مقوله آموزش و پرورش که زيرين‌ترين لايه است خلاصه نمي‌شود و مجموعه‌اي از هر آن‌‌چه شاکله فرهنگ را مي‌سازد از تئاتر گرفته تا موسيقي و نقاشي و ادبيات و ميراثهاي فرهنگي که هويت جمعي را مي‌سازد و به‌عنوان زيرساخت توسعه مورد نظر است و از اين دريچه بايد به مساله نگريست. چراکه فقدان هويت فرهنگي و عدم برخورداري از آموزه هاي صحيح ميتواند جامعه را در معرض ويراني قرار دهد

نگاهي به آمارهاي مربوط به بزه‌هاي اجتماعي، گسترش بيماري‌هايي که مهم‌ترين عامل براي جلوگيري از بروز و کنترل آن‌ها آموزش‌هاي پايه اطلاع‌رساني و کار فرهنگي است. افزايش ميزان اعتياد. کاهش سن هنجارستيزي‌هاي اخلاقي و اجتماعي تا سطح دبستان، تنها اندکي از نتايج ناکارآمدي نظام آموزشي و به ويژه پرورشي ماست که متأسفانه اين هر دو هم به ضرورت در اختيار يک نهاد و وزارتخانه قرار دارند که تمام تلاش‌هايش معطوف به صدور کارنامه قبولي براي دانش‌آموزان و به نوعي سالي را به سال ديگر کشيدن است. از سوي ديگر اگر نگاهي از سر تعمق به کاهش تيراژ کتاب‌ها و کاهش سرانه زمانه مطالعه در سال‌هاي اخير بياندازيم متوجه شيب نزولي معني‌داري خواهيم شد که همچنان رو به فزايندگي دارد در حالي که مسئولان آموزشي و فرهنگي کشور همچنان اصرار دارند راه طي شده را همچنان طي کنند و بي‌توجه به خروجي‌ها و ناکارآمدي هر آن‌چه در گذشته کرده‌اند سري به زير و پايي به شتاب داشته باشند.

يکي از مهم‌ترين اصولي که در همه‌ي کشورهاي توسعه يافته بر ضرورت اجراي آن تأکيد مي شود و در قانون اساسي نظام جمهوري اسلامي هم بر آن تأکيد شده، آموزش و پرورش رايگان تا سطح قابل قبولي از تحصيلات و فراهم آوردن امکانات لازم براي تسهيل ادامه‌ي تحصيلات در سطوح بالاتر است و اين‌که کودکان واجب‌التعليم اعم از دختر و پسر دست کم تا مرحله مشخص شده‌اي، از تحصيل و شرايط بهينه پرورشي باز نمانند و حتي قانون‌گذار مجازات‌هايي نيز براي والديني که مانع از تحصيل کودکان شوند پيش‌بيني کرده است و در چنين شرايطي در خبرهاي رسمي مي‌خوانيم که چيزي حدود يک ميليون کودک واجب‌التعليم در سال جاري از رفتن به مدرسه باز مانده‌اند.

کودکاني که با عنوان کودک خياباني و کودکان کار از آن‌ها ياد مي‌کنيم و بدون آن‌که از خود سؤال کنيم بازده اجتماعي اين کودکان در سال‌هاي آتي براي کشور چه خواهد بود پاسخي که مي‌تواند عمق بحراني را که پيش رو داريم روشن‌تر کند.

وجود هزاران جوان معتاد، افزايش روزافزون بيماران مبتلا به *HIV*. افزايش شمار زنان و مردان کارتن خواب، کاهش سن هنجارستيزي به دوره دبستان با نوبرانه زورگيري توسط زورگير يازده ساله که البته تنها مورد بزره‌کاري در اين گروه سني و حتي پايين‌تر نيست و ده‌ها عارضه‌ي ديگر اجتماعي بيش از آن‌که معلول عوامل اقتصادي باشد برآمده از فَشَل بودن نظام آموزش و پرورش و سازوکار سازمان‌هايي است که به عنوان متوليان امر فرهنگ به کار مشغول‌اند.

اين واقعيت که کشور ما در حال حاضر با مشکلات اقتصادي بازدارنده‌اي روبروست و شرايط بد اقتصادي چنان است که دولتمردان هم دليلي براي پنهان کردن آن نمي‌بينند و به روشني از شرايط بد اقتصادي حرف مي‌زنند.

بي ترديد ناشي از ضعف مديريت‌ها در سال‌هاي گذشته است. مديريت‌هايي که بدون داشتن دانش و تخصص و البته بعضاً با عنوان مهندس و دکتر!! مسئوليت‌هايي را به عهده گرفته‌اند بدون آن‌که کم‌ترين دانشي نسبت به مسئوليتي که به عهده‌شان گذاشته شده داشته باشند و در خوش‌بينانه‌ترين شرايط تنها امتيازشان مدرکي صادر شده از سوي نظام آموزشي بوده است که چيزي جز محفوظاتي بدون ارزش کارکردي به دانش آموز و دانشجو نميدهد و اگر به ياد بياوريم که اقتصاددانان بزرگ جهان امروز سهم دانش و اطلاعات و آگاهي را در موفقيت‌هاي اقتصادي 65 درصد مي‌دانند و سهم بقيه‌ي عوامل از جمله سرمايه و نيروي کار را در حد 35 درصد گرفته‌اند، متوجه خواهيم شد که بي‌توجهي به علم و آگاهي تا چه حد سبب مشکلات اقتصادي ما بوده است و در چنين شرايطي به شهادت واقعيت‌هاي موجود طي سال‌هاي گذشته سطح و توان علمي دانشگاه‌هاي ما با سرعتي روزافزون رو به کاهش داشته و هزاران نفري که هر سال به دانشگاه‌ها مي‌روند، تنها دست‌آوردشان تکه کاغذي است به عنوان مدرک تحصيلات عاليه بدون آن‌که واقعاً دانش و تخصصي تضمين ارزش آن باشد!

به اين ترتيب از هر زاويه‌اي که به مشکلات و مسايل پيش رو نگاه کنيم و دلايل بحران‌هايي را که اينک با آن روبرو هستيم با هر متر و معياري ارزيابي کنيم در نهايت به اين نتيجه خواهيم رسيد که در همه‌ي سال‌هاي گذشته مهم‌ترين مسئله ما بي‌توجهي به آموزش و پرورش و فرهنگ بوده است و راهگشايي براي توليد فرهنگ و کالاي فرهنگي مورد نياز واقعي جامعه چرا که رشد فرهنگي بدون توليد فرهنگي رشدي ناقص خواهد بود و در نتيجه و با کمال تأسف امروز به نقطه‌اي رسيده‌ايم که بايد با صرف ميلياردها ميليارد تومان از سرمايه‌ي مملکت با ناهنجاري‌هاي در جامعه مبارزه کنيم. که هزينه کردن يک هزارم آن در سال‌هاي گذشته و با مديريتي خردگرايانه مانع از بروز آن‌ها در جامعه امروز بود و با وجود اين معضلات، طبيعي است که هنوز فاصله بسيار داشته باشيم با آن‌چه به عنوان توسعه مي‌شناسيم.

**گفتگو با دکتر ضیاء موحد / درباره‌ی چیستی و چگونگی شعر**

**امروز، دوره‌ی خمودی شعر است**

**دکتر ضیاء موحد، نویسنده، شاعر و پژوهشگری است که هرگاه گفت‌وگویی با او داشته‌ام بیش از هر چیز صداقت، صراحت و انصاف وی به‌ویژه درباره‌ی شاعران جوان برایم تحسین‌برانگیز بوده است و در این گفت‌و‌گو نیز همین احساس را داشتم به‌ویژه آن‌جا که از اوضاع نه‌چندان مطلوب شعر اکنون می‌گفت.**

**هوشنگ اعلم**

**شعر تعريف‌پذير نيست و به زبان ديگر چيستي شعر به طور مشخص روشن نيست اما چگونگي آن را مي‌توان تعريف کرد و در تعريف اين چگونگي است که ما مي‌توانيم متوجه شويم تفاوت شعر با گونه‌هاي ديگر نوشتاري در چيست. اين چگونگي را چه طور تبيين مي‌کنيد؟**

بحث را با «اساس‌الاقتباس» خواجه نصيرالدين طوسي شروع مي‌کنم که در آن مطلبي درباره‌ي شعر است بسيار تازه. در کتاب‌هاي عربي و فارسي که داريم يک چنين فصل پر و پيماني نداريم، گويي که اين مرد تمام آثاري که درباره‌ي شعر نوشته‌اند خوانده و فشرده‌ي آن را مطرح کرده است. قسمتي از متن اساس‌الاقتباس سيد عبدالله انوار را براي شما مي‌خوانم:

"شعر در عرف منطقي کلامي مخيل است برحسب اين تعريف، هر سخن را که وزني و قافيتي باشد خواه آن سخن برهاني باشد و خواه خطابي، خواه صادق و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحيد خالص يا هذيانات محض باشد آن را شعر خوانند و اگر از وزن و قافيه خالي بود و اگر چه مخيل بود آن را شعر نخوانند؛ و اما قدما شعر، کلام مخيل را گفته**‌**اند و اگر چه موزون حقيقي نبوده است... رسوم و عادات را در کار شعر مدخلي عظيم است و به اين سبب هرچه در روزگاري يا نزديک قومي مقبول است، در روزگار ديگر و به نزديک قومي ديگر مردود و منسوخ است واصلِ تخيل که منطقي را نظر بر آن است هميشه معتبر باشد."

بنابراين، اصل بر تخيل است. در مورد ايران شعر مسئله‌ي هويتي نيز هست. براي اين‌که در فرهنگي که نقاشي مذموم بوده، موسيقي مذموم بوده و مجسمه سازي مذموم است آن‌چه باقي مي‌ماند هنرهاي کلامي است و کلام هم چون قبلاً بيشتر شفاهي بوده است و کاتبان زيادي نبوده‌اند در نتيجه بار کلام به دوش شعر افتاده است و مي‌بينيم حتي فلسفه را شعر کرده‌اند. صرف و نحو را نيز شعر کرده‌اند. ملاهادي سبزواري نيز فلسفه‌اش را نظم کرده است. اما ما اين‌ها را شعر نمي‌دانيم، بلکه به خاطر ريتم و قافيه است که در ذهن مخاطب باقي مي**‌**ماند. در اين بين کساني آمده‌اند و اين را از اين حد بالاتر برده‌اند و با وزن و قافيه که در آن زمان مرسوم بوده است کلام را به شکل شعر درآورده‌اند مثل: مولوي، خيام، حافظ کلام را به نهايت درجه‌ي شعريّت رساندند پس بنابراين يکي از دلايل اين‌که شعر در ايران به اين اندازه مورد توجه است همين مسئله است.

آقاي دکتر شايگان کتابي را منتشر کرده‌اند به نام «پنج اقليم حضور» که راجع به 5 شاعر است و مسئله‌اي را بدون جواب مطرح کرده‌اند که يک فرنگي به ايران آمده و ديده که براي سعدي آرامگاهي ساخته‌اند و تعجب کرده و گفته که ما براي شاعرانمان چنين کارهايي نمي‌کنيم چه‌طور شما مزار شاعرانتان تبديل به زيارتگاه مي‌شود ايشان جوابي به اين پرسش نداده‌اند ولي اين مسئله جواب دارد: اولاً آرامگاه ساختن در ايران فقط براي شاعران نيست براي مراجع تقليد، روحانيون و هنرمندان بزرگ نيز اين کار انجام مي‌شود و اين يک سنت است و ايشان معتقدند که اين فرد فرنگي مدعي شده است شعر در کشور شما ارزشي دارد که در هيچ جاي ديگر دنيا ندارد و همه اهل شعر هستند. من در فرانسه که آقاي شايگان در آن‌جا بزرگ شده است نمي‌دانم وضعيت شعر به چه شکل است اما در انگلستان قاطعانه مي‌توانم بگويم از ما بيشتر اهل شعر هستند. من 6 سالي که آن‌جا دانشجو بودم برنامه‌هاي تلويزيون که بيست و چهار ساعته نبود، با شعر تمام مي**‌**شد و گاهي يکي از ادباي بزرگ مي‌آمد وشعري از يک شاعر بزرگ را مي‌خواند؛ و تعداد مجلات انتقادي، شعر و سمينارهاي شعر به حدي زياد است که نشان مي‌دهد اين حرف آن آقاي فرنگي نشاني از بي‌اطلاعي است. تنها در تئاتر ملي انگليس کتابخانه‌اي وجود داردکه ما صد سال ديگر نيز نمي‌توانيم به آن امکانات دست يابيم تمام *CD*ها و ويدئوها کتاب‌هاي مختلف شعر به زبان انگليسي و ترجمه هاي آن در آن کتابخانه موجود است و هر هفته در آن‌جا جلسات شعرخواني برگزار مي‌شود. من در سال 2008 که به لندن رفته بودم به وضوح ميزان اهميت شعر را در بين مردم انگليسي ديدم.

نکته‌ي ديگر «اندروموشن» که ملک‌الشعراي انگلستان براي ده سال شناخته شد (و ما ديگر ملک-الشعرايي نداريم) نامه**‌**اي به گاردين نوشت و شکايت کرد که نسل‌ ما در هر مورد شعر از حفظ داشت، اما نسل جديد از اين مسئله غافل شده و بايد شعر را در دبستان‌ها و دبيرستان‌ها دو مرتبه رايج کنيد و بچه‌ها را به حفظ کردن شعر تشويق کنيد.

در نتيجه همين سخنان، تد هيوز که يکي از بزرگترين شاعران انگلستان و در دوره**‌**اي ملک**‌**الشعراي انگلستان بود کتاب «باي هارت» را منتشر کرد که در آن صدويک شعر را براي حفظ کردن مشخص کرده است و در آن مقدمه اي نوشته است که چه‌گونه بايد شعر را حفظ کرد. غير از ين شاعر مجموعه**‌**هايي هست که در آن‌ها براي هر روز سال يک شعر گفته شده است و آن شعر براي هر روز سال مناسبت دارد، يا تولد شاعر بوده است يا فوت يا مسائل ديگر، درواقع با اين کار هم شعر و هم شاعر و هم مسائل تاريخي زنده نگه داشته مي‌شود.

ما هيچ کدام از اين کارها را انجام نداده‌ايم و مدعي هستيم که کشور شعر هستيم. البته از يک لحاظ در مملکت ما شعر جايگاه ويژه‌اي دارد و آن هم اين است که حافظِ زبان ما بوده است به دليل شفاهي بودن سنت و زير فشار بودن هويت و دور بودن از مسائل حکومت توانستيم زبان فارسي را زنده نگه داريم. اين زنده نگه داشتن به برکت شاعراني به خصوص فردوسي، است.

زمان «حافظ»، اوج «دکادنس» است و اگر ما دکادنس را «انحطاط» ترجمه کنيم، مشکل ايجاد مي‌شود.

در حالي که منظور از دکادنس يعني پايان يک دوره؛ يعني دوره‌اي که تمام ظرفيت‌هايش را از قوه به فعل آورده است و چيز چشم‌گيري براي باقيماندگان و دلبستگان آن به جاي نگذاشته است.

بدين معني حافظ اوج دکادنس و مظهر تمام و کمال زيباشناسي ادبيات ايران است. اين کوچک شمردن حافظ نيست. اين به نهايت رساندن ظرفيت‌هاي غزل سرايي ايران است. حافظ بر اي جمع کثير مقلدان آينده چيزي جز مقلدان دست دوم و پايين تر به جا نگذاشت. اوج دکادنس براي حافظ صفتي مثبت و براي مقلدان او صفتي بود منفي.

بعد از حافظ شاعراني را داريم که يا تقليد غزل سرايان را مي‌کنند يا تقليد قصيده سرايان را.

ما اهميت اين افراد را در نگه داشتن زبان فارسي مي‌دانيم اما جوهر شعري مرتب کم مي‌شود و تقليد زياد مي‌شود و اين‌همه آثاري که بعد از حافظ چاپ شده است اغلب به دست فراموشي سپرده شده است. حتي قدما جامي را خاتم‌الشعراء مي‌دانند و از ديدگاه آنان قضيه تمام شده است دوران مشروطه اوج قصيده سرايي ملک‌الشعراي بهار است. در ديوان ملک‌الشعراي بهار کلمات همانند سيل حرکت مي‌کنند ولي وقتي اين ديوان را مي‌خواني با يک سخنور رو به رو هستيد، با کسي که با کلمات بازي مي‌کند، با کسي که مسائل روزمره را مطرح مي‌کند مثل قصيده‌اي که ملک‌الشعراي بهار در زمان تبعيد به اصفهان درباره‌ي رضاخان گفت:

ياد ندارد کس از ملوک و سلاطين

شاهي چو پهلوي به عز و به تمکين

در مورد ملک‌الشعراي بهار با يک سخنور رو‌به‌رو هستيم ولي جوهر شعري در آن ديده نمي‌شود. در اين‌جاست که نيما وارد مي‌شود و يک مرتبه متوجه مي‌شود که دوره‌ي سرودن اين‌گونه شعر گذشته است و ما نسل جوان را به خاطر اينکه اين‌گونه شعر مورد علاقه‌شان نيست نبايد سرزنش کنيم. در کنار تمامي اين‌ها مي‌توانيم پايان بندي زيباي نيما را ببينيم:

من دلم سخت گرفته است از اين

ميهمان خانه ميهمان‌کش روزش تاريک

که به‌جان هم، نشناخته انداخته است

چند تن خوا‌ب‌آلود

چند تن ناهموار

چند تن ناهشيار

دردي که در اين شعر وجود دارد و تکاملي که به شعر داده است و اين‌که مصراع‌ها را کوتاه و بلند کرده است که به اقتضاي مطلب سطر بلند شود يا کوتاه، از ويژگي‌هاي خاص شعر نيما است که ما شاهد يک دوره‌ي رونق شعر بوده‌ايم. اين دوره را همه‌ي کشورها داشته‌اند از جمله انگلستان، ايتاليا و فرانسه و ...

اين دوره‌ي شکوفايي در شعر نوعي دوره خوش بيني به آينده نيز هست نوعي دوره‌ي روشنگري، روشنفکري و بشر را به آينده اميدوار کردن است. الان در شرايطي قرار گرفته‌ايم که خمودي در شعر حاصل شده است. هميشه به همين شکل بوده است و اين فراز و فرود در کل دوره‌ي تاريخي وجود داشته است.

**مشکلي که وجود دارد اين است که چاپ مجموعه شعر براي خيلي از نوآمدگان بسيار راحت شده است زماني بود کسي که کتاب چاپ مي‌کرد خودش به اين نتيجه مي‌رسيد که کارش به سطح قابل قبولي رسيده يا ناشر به اين نتيجه مي‌رسيد اما امروز قضيه فرق کرده است، خيلي از جوان‌ها خودشان براي خودشان کتاب چاپ مي‌کنند و اين نگراني وجود دارد که کارهاي ضعيف آن‌ها روي جوان‌ترها اثر منفي بگذارد و به طولاني‌تر شدن دوره‌ي ضعف شعر منجر شود؟**

چند مثال نقض در پاسخ به سؤال شما بزنم. زماني که نيما شعر چاپ مي‌کرد من در انجمن‌هاي اصفهان قصيده و غزل مي‌گفتم. در آن‌جا برداشت‌ها به اين شکل بود که ديوانه‌اي پيدا شده است.

در ذهنيت ما نيما يک ديوانه بود تا زماني که به تهران آمدم ودرباره‌ي نيما مطالعه کردم و ذهنيتي نسبت به او پيدا کردم و متوجه شدم که به‌طور‌کلي قضايا چيز ديگري است.

در مقدمه‌ي کتاب «زمستان» اخوان نوشته شده است که به نفقه‌ي اوقاف جيب چاپ شد و از دوستاني قرض گرفتم که به تدريج پرداخته شود و همين کتاب زمستان سال‌ها روي قفسه کتابخانه‌ها ماند و فروش نرفت، استقبال از آن طول کشيد و هزينه‌ي آن را خود شاعر داده بود بنابراين اين بلا سر شعر نو و سر بهترين شاعران شعر نو هم آمده است. به هر حال ما شاهد رگه هايي از تغيير در اشعار جديد هستيم که نيازمند صبر و تجربه است. زماني زبان فارسي نيرومندي خود را از قصيده و غزل مي‌گرفت ولي آن در دوره‌اي بود که چاپ و روزنامه و وسائل ارتباطي وجود نداشت. اما امروزه شعر بايد به وظيفه‌ي خودش بپردازد.

**چرا منتقد شعر نداريم؟**

نقد يک علم است و هر علمي يک رشته مفاهيم دارد. اين مفاهيم بعضي فلسفي، ادبي، جامعه شناسي و ... است. ما اکنون کسي که شعر را از ديدگاه جامعه شناختي بررسي کند نداريم يعني براي نقادي سواد لازم است که متأسفانه سواد لازم وجود ندارد ما نياز به خواندن، بحث و تعمق داريم تا بتوانيم نقاد شويم.

**افراد نظريه‌پرداز و آگاه به اين مسئله کم داريم در نتيجه به نظريات غربي متوسل شده‌ايم اين احساس وجود دارد که اين نظريات بر فضاي هنري ما غالب شده است اين نظريات که مبتني به فرهنگ ديگري است تا چه حد مي‌تواند براي ما کارساز باشد؟**

اين يکي از اشکالات شاعران دهه‌ي هفتاد بود که مي‌خواستند از روي تئوري شعر بنويسند و در نتيجه به قول خودشان شعرهايي مي‌نوشتند با مرکز غائب در صورتي که اين‌ها پيش از اين در غرب شکست خورده است و بارها از اين نوع شعرگويي انتقاد شده است ساختارگرايان نقدهاي محکمي در‌اين‌باره انجام داده‌اند. ما شعر بودلر را نمي‌توانيم به تمامي نقد کنيم و ساختار آن را بگوييم به هر جهت شعر نوعي کار مضاعف بر روي زبان است. زبان وقتي وارد شعر مي‌شود کار اضافه روي آن مي‌شود چرا ما هميشه براي خواندن مجدد اشعار حافظ، شاملو زمان مي‌گذاريم اگر فقط به خاط مضممون بود که همان بار اول که مي‌خوانديم کافي بود اما اين‌که چندبار مي‌خوانيم نشان مي‌دهد کار اضافي روي زبان شده است. قديمي‌ها اين کار را با طمطراق لغات اشتباه گرفته بودند و امروزي‌ها با بازي با کلمات اين موارد راه به جايي نمي‌برد و نمي‌تواند با زبان سلطه در بيفتد.

**در سال‌هاي اخير برخي از دوستان شاعر کلاس‌هاي شعر مي‌گذارند اين کلاس‌ها چه‌قدر مي‌تواند تأثيرگذار باشد؟**

از ديد من بسيار مؤثر است. افراد دور هم جمع مي شوند آثار را براي يکديگر مي‌خوانند و نوعي اشتراک افکار بين آن‌ها صورت مي‌گيرد. ولي در اصل شعر يک محور فردي دارد. در خارج هم که اين گردهمايي‌ها صورت مي گيرد عملاً حول يک شاعر بزرگ مي‌چرخد. مثلاً در ايران اخوان و شاملو به عنوان قطب و محور بودند و بقيه در حاشيه قرار مي‌گرفتند.

پــرونـده (1)

**از اسطوره تا پس‌کوچه‌های واقعیت**

**اهداي جايزه نوبل ادبي 2015 به نويسنده‌اي گمنام که رمان‌هايش شرح واقعيت‌هاي زيستي انسان درمانده در پشت حصارهاي کمونيسم است، در حالي اتفاق افتاد که در سال‌هاي اخير اسامي بيشتر ‍رفروش‌هاي بازار کتاب در سطح جهان نيز متعلق به داستان‌ها و رمان‌هايي مبتني بر وقايع مستند يا خاطرات خبرنگاران بوده است و اين روند جز از آغاز دور تازه‌اي در تاريخ رمان و داستان کوتاه مي‌دهد که مي‌توان آن را رواج «داستان‌هاي مستندگونه» ناميد. در اين پرونده نگاهي مي‌کنيم به اين نوع از داستان‌ها و چرايي اهميت يافتن اين سبک.**

**گفت‌وگو با جمال میرصادقی**

**رمان امروز، نخبه‌گرا و مردم‌پسند**

**جمال میرصادقی داستان‌نویس است، داستان‌نویسی پیشکسوت. سال‌هاست کسوت معلمی را هم به نویسندگی اضافه کرده است. همیشه با روی باز پذیرنده‌ی جوانترهاست و از هیچ کوششی برای معرفی آن‌ها فروگذار نمی‌کند. این همه سال تدریس روحیه‌ی او را کاملاً به اصطلاح «معلمی» کرده به همین دلیل وقتی سؤال اولم را با او در میان گذاشتم و پرسیدم به نظر شما چرا داستان‌های مستند طی سال‌های اخیر، در دنیا طرفداران بسیار یافته؟ گفت: در کتاب فرهنگ داستان‌نویسی، تعریف داستان مستند این‌طور آمده؛ و شروع کرد از روی متن کتاب این قسمت را خواند:**

**«رمان مستند، گونه‌ای از رمان است که بر اساس حوادث و اتفاقات مستند نوشته شده باشد و نویسنده این حوادث و اتفاقات را تنظیم و بازنویسی می‌کند. رمان مستند را برادران کنگور، و نویسندگان فرانسوی بنیان گذاشتند. البته اصطلاح «رمان مستند» را آن‌ها برای رمان‌های خود انتخاب کردند اما رمان‌های آن‌ها با رمان‌های مستندگونه‌ی اخلافشان متفاوت بود. در قرن بیستم چنین رمان‌هایی مانند نمایش مستندگونه براساس اسناد با استفاده از مقاله‌های روزنامه ای، گزارش‌های قانونی، حقوقی و نامه‌های اداری نوشته شد. نمونه‌های بارز این نوع رمان «تراژدی آمریکایی» نوشته‌ی «تئودور درایزر» است. نوع دیگر، رمان‌هایی است که با موضوعات و مسایل مهم سروکار داشته باشد و اغلب شخصیت‌های رمان با این مسائل درگیر باشند. مثل رمان «آمریکایی آرام» نوشته‌ی گراهام گرین. اولین بار ترومن کاپوتی اصطلاح رمان «غیرتخیلی» را برای رمان خودش «در کمال خونسردی» انتخاب کرد. در این‌گونه رمان حوادث برحسب منابع و اسناد تاریخی (مثلاً جنایت هولناکی که در کانزاس آمریکا اتفاق افتاد) و نوشته می‌شود. زمان در این رمان غیر خطی است برخلاف نوشته‌های تاریخی و مستند حالت‌ها و احساس‌های درونی و روحی شخصیت‌ها درک می‌شود. ترومن از خصوصیت‌های این گونه رمان در آثار دیگرش هم بهره گرفته است.»**

**و بعد از خواندن این تعریف اضافه کرد: این‌ها اساس یک رمان هستند اما کاپوتی یک عامل دیگر به این رمان‌ها اضافه کرد، عاملی که بنیان رمان را از قصه‌ها جدا کرد و آن «خصوصیت روان‌شناختی» است. در رمان‌های دوره‌های قبل این خصوصیت روان‌شناختی مشاهده نمی‌شود مثلاً هزار و یک شب، شاهنامه و قصه‌های بلند فارسی این ویژگی را دارند که در آن‌ها تنها به خوبی و بدی یک شخصیت اشاره می‌شود. یک آدم یا خوب است یا بد. امروزه نویسندگان حوادث را مبنا قرار می‌دهند و برخلاف رمان مستندگونه شخصیت‌پردازی می‌کنند و به خصوصیات روان‌شناختی قهرمان‌ها می‌پردازند. فرق قصه‌های گذشته و رمان‌های امروز این است که به جای خرق عادت، به حقیقت مانندی می‌پردازد. چه داستان واقعی باشد، چه خیالی - مثل مزرعه حیوانات جرج اورول - با وجود این‌که این داستان تمثیلی و است ولی خصوصیت باورپذیری را در خود دارد. بنابراین نویسنده در کل داستان‌های مستندگونه و غیرتخیلی امروز سعی می‌کند الگوی رمان‌های واقعی را تقلید بکند و داستان فقط ذکر حادثه نباشد.(آزما)**

**چهار دهه قبل، زمينه‌ي قالب اکثر داستان‌ها و رمان‌ها زمينه‌ي چپ‌گرا و سياسي بود. بعد از فروپاشي شوروي اين تِم کمي تخفيف پيدا کرد و حالا هم بيش از يک دهه است که داستان‌هاي مستند براساس وقايع اجتماعي مثل جنگ‌ها و قيام‌هاي مردمي طرفداران بسيار پيدا کرده آيا مي‌توان گفت مبناي ادبيات داستاني مستند همان ادبيات سياسي است؟**

بايد بگويم الگوي نوشتن تغيير نکرده است فقط خصوصيات روان‌شناختي و حقيقت مانندي زيادي شده است.

**چرا فکر مي‌کنيد انسان معاصر، علاقه‌مند به اين واقع‌‌گرايي شده است؟**

انسان‌هاي معاصر سه گروه هستند؛ گروهي که از سياست و شرايط مادي فضاي اطرافشان زده شده‌اند و سراغ رمان‌هاي جادويي مثل هري‌پاتر مي‌روند. اين‌ها آن‌قدر دنياي شلوغي دارند که مي‌خواهند از اين خيال‌پردازي لذت ببرند و لحظاتي در دنياي تخيل و جادوي محض غرق شوند. گروه دوم به دنبال کسب اطلاعات هستند، رمان‌هاي مورد نظر، رمان‌هايي ماندگارند که با ارائه‌ي اطلاعات بُعد فکري بشر را پرورش و ذهنيت او را گسترش مي‌دهند و انسان از آن‌ها ياد مي‌گيرد. گروه سوم علاقمندان به داستان‌هاي پليسي و سرگرم‌کننده هستند.

**امروزه همه با استفاده از يک گوشي موبايل و دسترسي به اينترنت، به سرعت از اطلاعات دنيا با خبر مي شوند تمايل و تشنگي به دريافت اطلاعات ظاهراً به سبب دسترسي دايمي به اطلاعات بايد کم شده باشد؟**

در اينترنت وقتي به دنبال يک مورد مي‌گردي، چهل هزار مورد در اختيار خواننده قرار مي‌گيرد و فرد گيج مي‌شود. اما اين رمان‌ها فقط يک خصوصيت خاص را مورد بررسي قرار مي‌دهند. در اينترنت ديدگاه‌هاي وسيع مطرح مي‌شود اما وقتي يک نويسنده درباره‌ي جنگ در نقطه‌ي خاصي از دنيا يا يک موضوع ديگر مي‌نويسد موضوع را از ديد خودش به مخاطب ارائه مي‌کند و اطلاعات را رده‌بندي مي‌کند. اين‌که تمايل بشر براي خواندن اين وقايع از طريق رمان کاهش نمي‌يابد به دليل اين است که رمان مستند وقايع را خاص مي‌کند و مطالبي که در اينترنت مشاهده مي‌شود جنبه‌ي عام دارد.

**فضاي سياسي جهاني را چه‌قدر در اين قضيه مؤثر مي‌دانيد؟**

دسته‌اي از رمان‌ها، «رمان‌هاي رسالتي» هستند که در تعريف ادبيات متعهد مي‌گنجند و تقسيم مي‌شوند به رمان‌هاي اجتماعي، رمان‌هاي انتقادي و رمان‌هاي سياسي. فضاي سياسي جهان قطعاً مي‌تواند بر مخاطب تأثيرگذار باشد، آن‌قدر اطلاعات در اين زمينه گسترده شده که مطالعه‌ي يک رمان که يک ديدگاه خاص را مطرح مي‌کند به شدت مي‌تواند تأثيرگذار باشد. رمان‌هاي من اغلب خصوصيت رمان‌هاي سياسي و انتقاد اجتماعي را دارد. در آن‌ها يک تز مشخص مطرح مي‌شود. فرض کنيد زمان شاه و مسائلي که اتفاق مي‌افتد را مطرح مي‌کند و کل رمان در يک فضاي سياسي مي‌گذرد. به غير از آن‌که يک رمان است و سرگرم‌کننده است، اطلاعاتي هم درباره‌ي آن زمان مي‌دهد در صدر مشروطيت «مسالک‌المحسنين» را داريم که درباره‌ي آن دوران توضيح مي‌دهد و قالب نسبتاً داستاني دارد. همچنين «سياحت‌نامه‌ي ابراهيم بيک» که يک نوع رمان‌واره است. (البته خصوصيت کامل رمان را ندارد و با مقاله مخلوط شده است) اما مسالک‌المحسنين، و تهران مخوف ابتداي جريان شکل‌گيري رمان در ايران است. اولين رماني که الگوي فرنگي دارد «چشم‌هايش» است. درواقع انسان‌هاي امروزي به دنبال کسب اطلاعات بود که سمت خواندن اين‌گونه رمان‌ها کشيده شد و روند رشد رمان ادامه پيدا کرد. بشر هميشه تشنه‌ي کسب اطلاعات است هر کسي مي‌خواهد خودش و زندگي‌اش را رشد دهد و افکارش را گسترش بدهد. آن‌ها که قصد دارند فضاي ذهني‌شان را رشد و ارتقاء دهند، غير از اين‌که از اينترنت اطلاعات دريافت مي‌کنند به رمان هم روي مي‌آورند، زيرا در حين کسب اطلاعات و گسترش افق فکري سرگرم هم مي‌شوند. البته اينترنت نيز در کاهش مطالعه تأثير داشته است، آن‌قدر که در گذشته به کتاب روي مي‌آوردند امروزه اين اتفاق نمي‌افتد.

**واقعيت اين است که ذائقه‌ي انسان امروز به دليل درگيري با دنياي مجازي به سمت مطالعات اينترنتي رفته است تا مطالعه رمان‌ها؟**

در ابتداي تولد رمان، خدمتکارها بودند که رمان مي‌خواندند، بعد آرام آرام اشراف به مطالعه‌ي رمان گرايش پيدا کردند و خصوصيتي شد که جنبه‌ي عام پيدا کرد. ولي روزگار هر قدر گذشت، انسان‌ها را براساس نحوه‌ي تفکر جدا کرده است. يک سري رمان هاي عامه‌پسند و يک سري رمان‌هاي جدي و تفسيري داريم که شکاف ايجاد شده بين روشنفکراني که داستان‌هاي جيمز جويس مي‌خوانند و يا در اين‌جا رمان‌هاي احمد محمود و رمان‌هاي دولت‌آبادي را مي‌خوانند، با کسي که داستان‌هاي عامه‌پسند مي‌خواند بيشتر شده. الان در ذائقه‌ها تغيير ايجاد شده و رمان‌هاي مؤدب‌پور، فهيمه رحيمي خيلي بيشتر خوانده مي‌شود و اين به وجود آورنده‌ي شکاف جدي است. به اين گروه مي‌توان خوانندگان داستان‌هاي اينترنتي را هم اضافه کرد. يک نويسنده‌ي فرانسوي مي‌گويد: وقتي ديدم کارم خيلي فروش پيدا کرده، ترديد پيدا کردم چه اتفاقي افتاده که رمان من که هميشه فروش چنداني نداشته اکنون فروش آن افزايش يافته است. همين بنيادي شد که بگويند رمان مرده است. درواقع وجود عنصر سرگرمي و شيريني در رمان‌ها بشر را مشغول مي‌کند. و بعد از آن مطرح کردند که ما رمان را براي افراد نخبه مي‌نويسيم رئاليسم جادويي در عين حال که خصوصيت نخبه‌گرايي را داشت توده‌ي مردم را نيز با خود همراه کرد و فروش آن به سطح بالايي رسيد. اين دو رويکرد که ابتدا از هم جدا شده بودند باز به هم نزديک شدند. درواقع ما با رمان‌هايي روبه‌رو هستيم که هم نخبه‌گرا هستند و هم عوام را در نظر گرفته‌اند. مي‌بينيم که «صد سال تنهايي» هم نخبه‌گراست و هم عامه‌پسند. اما اين‌که گروهي روي آورده‌اند به رمان‌هاي مستندگونه چون هم خصوصيات مورد پسند عوام را دارد و هم ويژ‌گي نخبه‌گرايي را. زيرا رمان‌هاي مستند هم بر محور حوادث است، که عامه‌ي مردم مي‌پسندند و هم اطلاعاتي دارد که نخبه‌ها از آن خوششان مي‌آيد.

بنابراين مي‌بينم ذائقه‌ي جهاني انتخاب داستان عوض شده است. عشق، حسادت، دشمني هماني است که در گذشته بوده است اما ديدگاه‌ها نسبت به آن تغيير کرده است. آن چيزي که ما از عشق در ليلي و مجنون مي‌بينيم الان از لحاظ درون مايه تغيير کرده است.

**چه‌قدر احاطه شدن انسان امروزي در فضاي تکنولوژيک و کم شدن ارتباطات انساني از يک طرف عنصر تخيل را آن قدر قوي مي‌کند که مي‌شود هري پاتر، يا آن‌قدر ضعيف مي‌کند که مي‌شود مستندهاي امروزي؟**

مي‌گويند انسان در حال حاضر دارد به سمت روبات شدن مي‌رود و اين عامل مي‌تواند نقش مؤثري در ايجاد اين مسئله داشته باشد. ظاهراً انسان‌ها درحال دور شدن از اصالت انساني خود و تبديل شدن به ماشين هستند حتي اين داستان‌هاي «علمي خيالي» که مي‌نويسند. نمايان گر همين فکر است و در کتاب داستان‌هاي خيالي حتي از شهري حرف زده مي‌شود که روبات‌ها آن را مي‌گردانند. اما من فکر نمي‌کنم انسان هيچ وقت از انسانيت به کامل خود دور شود.

**گفتگو با گيتا گرکاني**

**نويسنده و مترجم**

**«فردیت»**

**و مستندنگاری**

**داستانی**

**به نظر مي‌رسد در يک دهه‌ي اخير بيشتر آثار داستاني زمينه‌اي واقعيت‌گونه و مستند دارند مورد توجه اهل کتاب و مطالعه قرار گرفته است. فکر مي‌کني چرا؟**

برداشت شخصي من اين است که مثل اتفاقي که در تئاتر افتاد که ما قبلاً خدايان را در صحنه داشتيم و از يک جايي به بعد، انسان‌هاي عادي روي صحنه آمدند و جاي آن‌ها را گرفتند و تماشاچي نيز آن را پذيرفت.يک چنين اتفاقي اين‌جا هم افتاده است و انسان‌هاي گمنام و چهره‌هايي که مورد توجه نبوده‌اند، اهميت پيدا کرده‌اند، همان‌طور که زندگي‌نامه‌هاي آدم‌هاي عادي مطرح و پرفروش شد نگاه کردن به شرايط زندگي عادي مردم هم مهم شد.

**ما اين را قبلاً هم داشتيم، اتوبيوگرافي آدم‌هاي غيرمعروف و عادي را فراوان در جهان داشتيم، در ايران هم علي‌رغم تابوهاي داخلي خيلي از بچه‌هاي نسلي که به خارج مهاجرت کرده بودند کارشان را از اتوبيوگرافي شروع کردند.**

اين‌ها دنباله‌ي همان موج هستند مثلاً رمان «خاکسترهاي آنجلا»- که خانم امامي به اسم «اجاق سرد آنجلا» ترجمه‌اش کرده‌اند-، بسيار مورد توجه قرار گرفت. اين رمان جذاب زندگي‌نامه ي يک مهاجر فقير ايرلندي است. تا يک دوره‌اي کسي زندگي‌نامه نمي نوشت که کسي بخرد، هميشه زندگي‌نامه‌ي آدم‌هاي معروف طرفدار داشت. اما از يک دوره‌اي «فرد» و فرديت مطرح مي‌شود اهميت يابد.

**فکر نمي‌کني با کم‌رنگ شدن سايه ي ادبيات حزبي، زندگي در لايه هاي واقعي‌تر آن مورد توجه قرار گرفت؟**

در هر دو طرف اين اتفاق مي‌افتد. در غرب هم همين‌طور است.

**منظور منهم هر دو طرف و اصولاً در همه جاي دنياست...**

يعني هم رئاليسم سوسياليستي که فرد را فقط در ارتباط با جامعه‌اش مي بيند قدرتش کم مي‌شود و هم فرد اهميت پيدا مي‌کند. رئاليسم سوسياليستي چه مي‌گويد؟ اين ايدئولوژي از تفکري ريشه مي‌گيرد که به تو مي‌گويد جامعه سرنوشت فرد را يقين مي‌کند. اين طرف در غرب شکل ديگري از زندگي حاکم بود که مي‌گفت هر فردي مي‌تواند تبديل به هر چيزي که خودش مي‌خواهد بشود. اين‌ها همه زير سؤال مي‌رود.

**در اين ميان رئاليسم‌ جادويي را هم داريم که وجه دروني اش از همه‌ي اين‌ها قوي تر است.**

بله، اما درباره‌ي رئاليسم جادويي هنوز اين بحث هست که معني مستقلي دارد يا فقط يک عنوان جعلي است.

**حتي اگر آن را يک عنوان جعلي براي يک سبک بدانيم باز هم جنبه‌هاي فردي اش يعني اين‌که همه‌ي آن‌چه در جامعه شکل مي گيرد از دريچه‌ي چشم يک فرد انساني روايت مي‌شود و از فيلتر ذهني او که آکنده از فضاهاي خاص مي‌‌گذرد، به خودي خود قوي است.**

اين نوع داستان‌ها شخصيت‌هاي قوي دارد، اما از يک زماني به بعد، با بحران‌هايي که جهان با آن روبرو شده، فرديت دوباره اهميت پيدا کرده.

يعني در ادبيات مدرن اهميت فرد به صراحت قابل ديدن است و ديگر فرد صرفاً تابع جمع نيست و سرنوشت او از قبل تعيين شده نيست. مثلاً در ادبيات ناتوراليستي از قبل از تولد سرنوشت هر فرد معلوم است. در کارهاي رئاليستي و رئاليسم سوسياليستي فرد تا يک جايي آزادي حرکت داشت. اما در جهان مدرن - جهاني که اطلاعات به سرعت رد و بدل مي‌شود- و مانعي براي انتقال اطلاعات نيست انسان با بحران‌هاي بسياري مواجه است و نمي‌تواند برود يک گوشه ي امني و مخفي بشود و همه چيز را با هم مي بيند، همه‌ي اضطراب‌ها و اطلاعات را با هم مي‌بيند، به اين آدم نمي‌شود گفت که فقط بايد تابع يک فضاي مشخص باشي و بعد همين آدم‌هاي ساده ي عادي ناديده گرفته شده، شروع مي‌کنند به روايت خودشان و زندگي‌شان.

**به‌جز اتوبيوگرافي يک سري نوشته درباره‌ي جنگ يا وقايعي شبيه 11 سپتامبر داريم که يک اتفاق به خصوص به ده‌ها شکل روايت شده است؟**

شايد اتفاقي که افتاده است اين است که فرد به خودش اجازه مي‌دهد تحليل کند و وقتي خودت مي‌خواهي تحليل کني ناخودآگاه به اطلاعات نيازداري بنابراين وقايع روز به صورت کتاب درمي‌آيد با تحليل‌هاي مختلف.

**چرا اين شکل از نوشتن، خواننده دارد؟**

چون فرد آن‌قدر به خودش اهميت مي‌دهد که مي‌خواهد خودش تحليل کند در گذشته اطلاعات علمي خيلي جدي به شکل‌هاي پيچيده و مخصوص طبقه‌ي خاصي نوشته مي‌شد الان جدي‌ترين اطلاعات به ساده‌ترين زبان برمي‌گردد و در اختيار آدم‌ها قرار مي‌گيرد. تعداد کساني که مي‌خواهند بدانند و به فرديت خود متکي هستند زياد است. آدم‌ها بيشتر مي‌دانند و مي‌خواهند تحليل کنند هرچند که هميشه سطح بالاتر و تخصصي تري از اطلاعات هست و هميشه آدم‌هايي هستند که مي‌خواهند براي آدم‌ها زندگي بهتر را تعريف کنند.

**مسئله‌ي ديگري هم هست، اين‌که بعد از جنگ جهاني دنيا به يک آرامش نسبي رسيد البته مسايلي مثل جنگ ويتنام يا جنگ سرد بود، اما بعد از واقعه‌ي 11 سپتامبر و خشونت‌هاي پس از آن جهان بيشتر به سمت داستان‌هاي با زمينه‌ي مستند که نويسنده‌اي به عنوان شاهد از بطن يک ماجرا قصه‌اي را برجسته مي‌کند علاقه نشان مي‌دهند؟**

نمي‌شود بي‌تفاوت بود... جهان، جهان آرامي نيست و مدام دارد اتفاق‌هاي جديد در آن مي‌افتد هر روز يک پيشرفت جديد، چه از لحاظ تکنولوژي چه از لحاظ پزشکي و ... از طرف ديگر تشنج‌هاي عجيبي نيز وجود دارد و اين تشنج‌ها به طور مدام است مثل بحران پناهنده‌ها اين چيزي نيست که بگويي من نسبت به آن موضع‌گيري ندارم. چون تعيين مي‌کند تو انسان هستي يا نيستي مجبوري موضع داشته باشي. چون اين يقين مي‌کند که تو انسان هستي يا انسان نيستي. مجبوري موضع‌گيري داشته باشي.

**آن‌چه که تا به حال گفتي در دنيا و در روال طبيعي جهان غرب و برخي از کشورهاي شرقي درست است اما در جوامع سنتي‌تر مثل ما، هند، پاکستان يا ... طبيعتاً اين اتکاء به خود با آن سرعتي که در آن‌جاها افتاده در اين بخش از جهان هنوز کاملاً نيفتاده اما، ما هم اين داستان‌ها را مي‌پسنديم.**

ما از دنيا جدا نيستيم.

**منظورت سکوت کردن است؟**

هم سکوت کردن، هم جرأت براي نوشتن از خود، درباره‌ي خود و ...

ما يک اتفاق ديگر برايمان افتاده. ما هنوز مفهوم گفتن از خود را نفهميده‌ايم اين‌که تو به همه‌ي کس و کارت بد و بيراه بگويي، مفهومش از خود گفتن نيست اين‌که بتواني به شکلي منطقي از خودت فاصله بگيري و دوباره به خودت نگاه کني و تحليل داشته باشي مي‌شود يک بحث ديگر. اما در نهايت نويسنده اگر نتواند راست بگويد، يعني از چيزي که مي شناسد بنويسد قطعاً نمي‌تواند خوب بنويسد. خيلي وقت‌ها در مورد ما مانع اصلي سنت‌هاست که بدون آن‌که متوجه باشيم. ما را مي‌کشد به اين سمت که يک چيزهايي را نگوييم. وقتي فکر مي‌کنيم راست مي‌گوييم فقط داريم حمله مي‌کنيم. حمله کردن راست گويي نيست بايد خشم ناشي از قرن‌ها سکوتاول بيرون بريزد و بعد به تحليل برسيم. براي همين است که تحليل بلد نيستيم.

**اگر بخواهيم تصويري از دنياي داستان‌نويسي داشته باشيم يک بخشي که داستان‌هاي مستند است پرفروش شده از آن طرف رمان‌هاي کاملاً تخيلي مثل هري‌پاتر يا ارباب حلقه‌ها به شدت فروش مي‌کند. چرا دو سر اين طيف آن‌قدر متفاوت‌ است يا تخيل صرف يا واقعيت‌گرايي مطلق؟**

هري‌پاتر يک واکنش شديد است به نگاهي در دنياي کودک که منکر تخيل بود سال‌ها ادبيات کودک گرفتار فضايي بود که تخيل را خطرناک مي‌دانست و مي‌خواست بچه‌ها را واقع‌گرا پرورش دهد. طرفداران اين نحوه‌ي تفکر اعتقاد داشتند انسان سالم، انساني است که تخيل کمتر داشته باشد و واقع‌گرايي بيشتر. هري پاتر نشان داد اين درست نيست. در هر دوي اين کارها يعني ارباب حلقه‌ها و هري پاتر عميقاً در مورد انسان بحث مي‌شود و براي همين بزرگسالان هم آن‌ها را مي‌خوانند. به نظر من هري‌پاتر کتابي است که در آن نبرد خير و شر را داريم که وجه غالب با خير است که در لباس قصه به تاريک‌ترين نقاط روح انسان هم نگاه مي‌اندازد. در ذات؛ هر دو سر اين طيف به هم مربوط هستند. حتي ما در رمان‌هاي مستند‌گونه نيز نبرد خير و شر را داريم. در عين حال که خواننده در فضاي امن خودش است مي‌تواند به خاص‌ترين نقاط روح انسان نگاه مي کند. خب اين کاري است که ادبيات بايد بکند در داستان هاي مستندگونه آن فرديت حاکم است که مي‌خواهد فرد از خودش تحليل داشته باشد در کار فانتزي انسان را فارغ از فضاي مادي ملموس که مي‌بيني مي‌شناسي. عشق، حسد، خشم، محبت ذات آن را مي‌بيني که مي‌گويد انسان نبايد مغلوب قدرت شود وقتي رمان‌هاي مستندگونه را مي‌بينيم در اين‌ها «فرد» را از داستان خارج مي‌کند و به مخاطب نشان مي‌دهد درواقع وقايع را براي مخاطب از ديد نويسنده روايت مي‌کند.

گزارشي هست از يک خبرنگار آمريکايي درباره‌ي جنگ بوسني نوشته و که فقط درباره‌ي آدم‌هايي صحبت مي‌کند که جنگ بر آن‌ها گذشته است اما تصويري را به فرد ارائه مي‌دهد که محال است فراموش کنيم اين اتفاق هيچ وقت در مقاله نمي‌افتد و يک نويسنده مي‌تواند اين کار را انجام دهد.

**درواقع در اين نوع روايت‌ها بخشي از يک واقعه‌ي بزرگ بولد حذف و تخصصي‌تر مي‌شود.**

جهان به سمت تخصصي‌تر شدن مي‌رود.

ما از يک طرف بمباران اطلاعات داريم که ما را متوجه اين مسئله مي‌کند که چه‌قدر اطلاعات دروغ دريافت مي‌کنيم. چون هر کسي مي‌تواند موضوع را مطابق ميل خودش براي ما تفسير کند. مثلاً قتل عامي که مائو در چين انجام داد حيرت‌انگيز بود اما وسيله‌اي براي انتقال اطلاعات وجود نداشت در نتيجه بعدها به تدريج اطلاعات آن مطرح شد. که چه قدر افراد کشته شدند.

چاپلين بعد از اين‌که فيلم «ديکتاتور بزرگ» را ساخت گفت اگر مي‌دانستم اين فرد چه‌قدر جنايت کرده است، نمي‌توانستم به آن بخندم. اما در آن زمان اين اطلاعات را نداشت چون اطلاعات را نداشت، توانست به هيتلر بخندد اما الان اطلاعات خيلي زياد است و اطلاعات غلط هم بسيار است و طبيعتاً ما به عنوان يک فرد تمايل پيدا مي‌کنيم به اين‌که سره و ناسره را از هم جدا کنيم بنابراين وقتي گزارش-رمان مستندگونه- عراق از يوسا را مي‌خوانيم من به عنوان يک فرد تصور مي‌کنم که يوسا راست است و او به عنوان يک فرد چه‌گونه به اين قضيه نگاه مي‌کند اين اتفاق اگر 50 سال پيش بود يا اصلاً اسم اين شخص را نشنيده بودم يا اين‌که تصور نمي کردم راست و حقيقت باشد.

بنابراين وقتي اطلاعات زياد مي‌شود بايد انتخاب کنم چه حد اطلاعات به من داده شود چون وقتي اطلاعات بيش از اندازه باشد فرد دچار تشنج مي‌شود و نمي‌تواند درست فکر کند دانستن هم مسئوليت مي‌آورد و هم اضطراب و وقتي مي‌داني وادار به عمل کردن مي‌شوي بنابراين انساني نيستي که بتواني در جهان خودت زندگي کني و ذات اين قضيه برمي‌گردد به فرديتي که ارزش پيدا کرده امروز ديگر نمي‌‌تواني بگويي تصوير خبرنگار زني را که به پناهنده‌ها لگد زد را نديده‌اي پس دانستن ارزش پيدا کرده است و فرد محق است که اعتلا پيدا کند بنابراين اثر چه فانتزي و چه غيرفانتزي باشد اين اهميت دارد که قابل فهم باشد. اين اتفاق در نقاشي هم افتاد روزگاري نقاش‌ها آبستره مي‌کشيدند. و مي گفتند هرکس برداشت خودش را مي‌کند، در شعر ديگر هم همين‌طور بود، اگر جويس و ويرجينيا وولف با کلمات بازي مي‌کنند، اين‌ها همه حکم آزمون‌هايي براي اين هنرمندان را داشت اما امروز مهم است که يک اثر قابل فهم باشد.

امروزه متوني که مي‌خوانيم ساده است با طرز تفکري پيچيده که در پشت آن وجود دارد. و اين مهم است که اگر ما پديده‌اي را ديديم روايت فرد خودمان را از اين ماجرا داشته باشيم. چون امروز اين ديدگاه فرد است که اهميت دارد.

**بررسی علل گرایش نویسندگان به مستند نویسی**

**رمان امروز، پژواک صداهای ناشنیده**

**گفتگو با دکتر امیر علی نجومیان**

**دکتر اميرعلي نجوميان منتقد و استاد دانشگاه است. با روحيه‌اي شوخ و در عين حال نگاهي موشکاف، آن‌قدر که هر بار هنگام گفتگو با او از نظراتش نسبت به سوژه‌ي مصاحبه غافلگير مي‌شوم. مثل همين مصاحبه‌اي که در پي مي‌آيد و نگاه او به مسئله‌ي رواج داستان‌هاي مستند در جهان نکات تازه‌اي را پيش روي خواننده گذاشته.**

**رمان‌ها و داستان‌های مستند – یا بهتر بگوییم داستان‌های نوشته شده، براساس اتفاقات واقعی و مسایل اجتماعی – در سال‌های اخیر در ایران و سراسر جهان طرفداران بسیار پیدا کرده - تا جایی که برنده‌ی نوبل امسال خانم الکسیویچ هم آدمی نه‌چندان معروف، اما نویسنده‌ی داستان هایی از همین دست بود – به نظر شما چرا این شکل از داستان‌نویسی این‌قدر مورد توجه قرار گرفته؟**

**رابطه‌ی ادبیات با واقعیت‌ها و اسناد تاریخی یک رابطه‌ی دیرپاست. ادبیات بیش از هر چیزی در سفرنامه‌ها و مجموعه‌ی خاطرات و ... تبلور پیدا کرده تا این‌که تبدیل به چیزی بشود که ما آن را به عنوان ادبیات صرف می‌شناسیم. پس در نتیجه این پیوند، یک پدیده‌ی جدید نیست. اما من فکر می‌کنم اتفاقی که در حال رخ دادن است – و شاید طی یک دهه‌ی اخیر هم بیشتر خود را نشان داده – رابطه‌ایست متفاوت با آن چه گفتیم و تا به حال در شکل سنتی وجود داشته. در واقع جان کلام این است که در گذشته رمان تاریخی، سفرنامه و خاطرات روزانه می‌نوشتیم اما دغدغه‌ی اصلی‌تر بشر در طول تاریخ ثبت اتفاقات بزرگ تاریخ بوده است. اما آن‌چه که الان در حال رخ دادن است، این است که می‌خواهیم در ادبیات شهادت فردی بر اتفاقی که می‌افتد ثبت شود. برنده‌ی جایزه‌ی نوبل امسال خانم اکسیویچ، سبکی که می نویسد به**

**Oral History معروف است، یعنی تاریخ شفاهی. به این معنا که نویسنده از طریق مصاحبه با افراد بازمانده از یک رویداد بزرگ تاریخی منابع خود را به دست می‌آورد و بعد براساس این مصاحبه‌ها داستانی نوشته می‌شود. این کار بیش از هر چیز نوعی شهادت دادن بر آن واقعه است. در انگلیسی به این کار می‌گوییم Testimony. یعنی شهادت بدهی بر اتفاقی که آن را تجربه کردی یا دیده‌ای، فرق آن با آثار مستند گذشته این است که دیگر آن چه اهمیت دارد خود آن وقایع بزرگ تاریخی نیست، بلکه تجربه‌ی فردی توست از آن واقعه‌ی بزرگ. بهتر است. این‌طور بگوییم که رمان‌های تاریخی کلاسیک بیشتر از دید راوی سوم شخص بیان می‌شدند و دغدغه‌ی نویسندگان آن‌ها عینیت داشتن و وفادار بودن به اصل ماجرا است، در حالی که رمان‌های مستند امروز از دید اول شخصی بیان می‌شوند و بیشتر تجربه‌ی فردی در آن‌ها اهمیت دارد. تجربه‌ی فردی کسی که این اتفاق را از سر گذرانده.**

**این شرایط که می‌فرمایید در داستان‌های بعد از جنگ جهانی به تدریج بیشتر شد؟**

**همین‌جا می‌توان این موضوع را به بحث فجایع یا وقایع تاریخی وصل کرد. که در ادبیات غرب پس از جنگ جهانی دوم اتفاق افتاد. و ژانر ادبی درست شد به نام Faction، یعنی Fiction-fact که شد Faction افرادی مثل ترومن کاپوتی و هم فکران او Faction را راه انداختند، درواقع دلیل به وجود آمدنش Faction این بود که برخی اتفاقات تروماتیک – اتفاقاتی که بر روح انسان زخم می‌زند – در دوره‌ی جنگ جهانی دوم و بعد از آن اتفاق افتاد. مثل چرنوبیل – که همین برنده‌ی نوبل امسال هم کتاب اصلی‌اش به نام «صداهای چرنوبیل» در همین مورد است – و این اتفاقات ضرورتی را در ادبیات ایجاد کرد و آن هم توجه به بازمانده‌های در حاشیه مانده و کسانی بود که معمولاً صدایشان شنیده نمی‌شود و شنیدن صدای آن‌ها در مورد اتفاقاتی که شاهدش بوده‌اند و آن را تجربه کرده‌اند. دستمایه‌ی اصلی داستان‌های مستند امروزی است. این کاملاً با مفهوم رمان تاریخی، تاریخی مستند در شکل کلاسیکش فرق می‌کند. در آن‌جا، آن روایت‌های کلان تاریخی اهمیت داشت. اما این‌جا روایت‌های فردی، در حاشیه ماند، و به ظاهر جزیی و بی‌اهمیت هستند که اهمیت پیدا می‌کنند.**

**و این موضوع و نحوه‌ی نگاه در فرم‌های مختلف تجلی می‌کند، داستان کوتاه، رمان...**

**بله، این قالب‌ها و ژانرهایی که امروز ما می‌بینیم مدام تحول پیدا می‌کند تا ظرف‌های مختلفی این محتوا را در خود جای دهند. مثلاً Ducumentrynovel یا رمان مستند، در این‌جا منظور از اسناد، لزوماً اسناد تاریخی، یا آرشیوی نیست بلکه درواقع تاریخ شفاهی، یا نوشته‌های یک خبرنگار سندهای این‌گونه‌ی نوشتاری را تشکیل می‌دهد و درواقع این شکل از رمان فضایی می‌شود برای بیان صدایی ساکت شده.**

**آیا می‌شود گفت که یکی از دلایل رواج این‌گونه نوشتن قرار گرفتن بشر امروزی - حداقل طی چهار دهه‌ی اخیر – در معرض بمباران اطلاعات از طریق رسانه‌های مختلف – از فضای مجازی تا واقعی – و تحریک میل او به بیشتر دانستن است؟ این‌که تنوع و تعداد زیاد این داده‌های اطلاعاتی بشر را متمایل به کسب اطلاعات کلاسه‌شده‌تر و جزیی تر در مورد یک واقعه بکند؟**

**حتما، همین‌طور است. درواقع، بعد از انقلاب دیجیتال و شکل گرفتن شبکه‌های دیجیتال و مجازی ما فرصت این را پیدا کردیم که یک واقعیت تاریخی را خیلی سریع و از زوایای مختلف نگاه کنیم. این نگاه کردن از زوایای مختلف باعث برخورد با سبکی شد به نام وبلاگ‌نویسی. (به نظر من وبلاگ‌نویسی یک سبک نوشتاری است که بعدها باید بیشتر در مورد آن کار بشود) وبلاگ‌نویسی و نوشتن درباره‌ی دغدغه‌های روزمره، شده بخشی از زندگی روزمره‌ی ما. و اتفاقاً ادبیات دیرتر از بقیه‌ی هنرها متوجه این موضوع شده. من اعتقاد دارم که شبکه‌های مجازی یا دنیای کامپیوتر باعث شد که ادبیات هم به این فکر بیفتد که اصالت و امنیت‌ها دیگر امروز خیلی مهم نیست بلکه آن‌چه که اهمیت دارد، ثبت تجربه‌ی فردی از آن واقعیت‌هاست. این‌که این واقعیت‌ها توسط فرد چه‌طور تجربه می‌شوند – مثل وبلاگ – و ادبیات باید این را بیان کند.**

**این یک رابطه‌ی دو طرفه است، یعنی واقعیت این است که نیمی از جماعت جهان مرتباً در فیس‌بوک یا فضاهای دیگر وبلاگ‌نویسی می‌کنند و مسایل روزمره‌شان را ثبت می‌کنند. و این تعدیل عادت شده. در نتیجه نوعی از ادبیات را که بر این گونه‌ی نوشتار نزدیک‌تر است بیشتر می‌پسندند. نویسنده هم بر همین اساس مطابق ذائقه‌ی بیشتر خوانندگان می‌نویسند و این نوع از نوشتار تبدیل به ژانری پرمخاطب می‌شود.**

**کاملاً همین طور است. این تبدیل به یک چرخه می‌شود.**

**اگر از زاویه‌ی دیگری نگاه کنیم آیا می‌شود گفت: که بعد از فروپاشی شوروی و کم‌رنگ شدن ردپای ایدئولوژی چپ در ادبیات (که در کشور ما هم به ضرورت زمانه وجود داشت) نویسندگان متمایل به ادبیات متعهد به سمت تصویر کردن واقعیت‌ها در قالب داستان‌های مستند رفتند.**

**جهان معاصر، جهانی است که در برابر ایدئولوژی‌های کلان واکنش نشان می‌دهد و قدعلم می‌کند. ما دیگر در دوره‌ای نیستیم که افراد سعی کنند حتی در ادبیات سیاسی و تاریخی، حتماً یک موضع مشخص ایدئولوژیک مکتبی را دیکته کنند. فکر می‌کنم الان رویکرد انتقادی در ادبیات متعهد و سیاسی یک نوع رویکرد فردی و شخصی شده است. یعنی آدم‌ها سعی می‌کنند فارغ از ایدئولوژی‌های بزرگ تجربیاتشان را با مخاطبشان در میان بگذارند. چرا؟ چون آن ایدئولوژی‌های بزرگ همان کلان روایت‌ها را تشکیل می‌دادند که به آن‌ها اشاره کردیم. یعنی درواقع نوعی دلزدگی از کلان روایت‌ها و از ایدئولوژی‌های بزرگ به وجود آمده و فکر می‌کنم این باعث شده که ما روایت‌پردازی‌مان به سوی خرده روایت و روایت‌های به حاشیه رانده شده، برود.**

**درواقع این‌جا فرد و نگاه اوست که اهمیت پیدا می‌کند، یعنی هر فرد برای خودش به همان اندازه اهمیت قایل است که مثلاً برای دیدگاه لنین یا استالین...**

**و از آن مهم‌تر این‌که آن لنین و استالین آن‌قدر مهم نیستند که من و تو شخصاً در مواجهه با یک مسئله‌ی تاریخی یا اجتماعی چه چیزی را تجربه کرده‌ایم. نکته‌ی دیگری که می‌شود در ادامه به آن اشاره کرد، بحث ثبت زندگی روزمره است. در قبل از جنگ جهانی دوم ادبیات سعی می‌کرد وقایع بزرگ و باارزش تاریخی را بیان کند.**

**بعد از جنگ جهانی دوم در ادبیات پست‌مدرن و ادبیات جدیدتری که ما الان با آن هم دوره هستیم (و هنوز نمی‌دانیم نام این دوره چیست و بعداً یک عده باید بیایند برایش اسم پیدا کنند) آن‌چه اهمیت و ارزش پیدا کرده، زندگی روزمره است... زندگی روزمره آن اتفاقات ظاهراً بی‌ارزشی است که همه‌ی ما به صورت عادت مدام آن‌ها را در زندگی‌مان تجربه می‌کنیم، و هیچ‌وقت این‌ها مجال ثبت پیدا نمی‌کرد.**

**اما الان ادبیات، سینما و حوزه‌های دیگر هنر همه‌ی توجهشان به حوزه‌های مسایل روزمره جلب شده است. انگار آدم‌ها به جای آن‌که کارهای قهرمانانه‌ی بزرگ تاریخی انجام بدهند تا یک داستان یا رمان خلق بشود زندگی روزمره‌شان را می‌کنند و درواقع دیگر لازم نیست دکتر ژیواگو بیاید در یک بستر تاریخی پرتلاطم یک رمان را بسازد، بلکه آدم‌های معمولی در قالب زندگی روزمره‌شان محملی برای هنر و ادبیات شده‌اند. من فکر می‌کنم این ژانر داستانی مستند که الان خیلی مورد توجه قرار گرفته، بخش عمده‌اش برمی‌گردد به توجه نسبت به ثبت زندگی روزمره‌ی آدم‌ها.**

**ما قبلاً در غرب – خیلی زودتر – و چه در کشور خودمان یادداشت نویسی روزانه داشتیم در کشور خودمان طالبوف - ناصرالدین شاه، فروغی و خیلی‌های دیگر خاطرات روزمره می‌نوشتند. ناصرالدین شاه حتی مسایل بسیار ریز را هم در این خاطرات می‌آورد. ولی انگار که این ماجرا خاص نخبگان و طبقات خاص اجتماعی بوده و نه همه‌ی مردم.**

**دقیقاً، فقط طبقات بالا این قدرت را داشتند ولی امروز به یمن اینترنت و فضای مجازی و کامپیوتر همه این قدرت را دارند. زمانی که کامپیوتر و اینترنت یکباره نشان داد که همه این قدرت را دارند، انگار ادبا هم با خودشان فکر کردند، پس صداهای داستانی‌شان باید صداهای همه‌ی مردم باشد و نه یک قهرمان خاص.**

**با این شرایط شاید جستجوی ما برای علت این‌که چرا دیگر نویسنده‌های بزرگ مثل سه دهه‌ی قبل در دنیا نداریم جستجوی بیهوده‌ای باشد، چرا که به تبع این احترام به فرد و وجود این امکان که هرکس نوشته‌اش را در فضای اینترنت به اشتراک می‌گذارد و امکان کسب نظرات دیگران را دارد، باعث شده که دیگر یک نویسنده‌ی بزرگ نداشته باشیم.**

**اتفاقاً این حرف خیلی به جاست. چون به نظرم می‌رسد که نویسنده‌هایی که در این دهه‌های اخیر می‌نویسند، همه از این جنس هستند.**

**حتی می‌بینیم نوبل را هم به نویسنده‌هایی از این دست می‌دهند، که گاه مثل همین خانم برنده‌ی امسال، هیچ‌کس نوشته‌هایشان را هم نخوانده و درواقع بعد از اهدای جایزه همه صدایشان درآمد که این دیگر کی بود که انتخاب شد و از کجا آمد؟! یعنی عملاً انگار دنیا دارد از نخبه‌گرایی و اشرافیت ادبی و هنری خارج می‌شود و فرصت خلاقیت ادبی و هنری در اختیار همه به یکسان قرار می‌گیرد و همه‌ی آدم‌ها این فرصت را دارند که دست به خلق ادبی بزنند.**

**امروزه وقتی به نام‌های معروف هم نگاه می‌کنیم می‌بینیم واقعاً همه در یک سطح و از قضا در سطح متوسط هم هستند. جویس کرول اوتس، پل استر، بوکوفسکی و ... هیچ کدام در جایگاه خودشان غول نیستند، اما خوب می‌نویسند و تنها فرقشان با آدم‌های دیگر شاید استفاده‌ی بهتر از عنصر خلاقیت، کلمات بهتر یا علاقه وافر به نوشتن بوده، حتی محتوای داستان‌هایشان هم پیرامون همین مسایل روزمره است. دیگر خبری از جویس، کافکا یا پروست نیست.**

**این به خاطر تکثر است. جهان در حال متکثر شدن است. امکان نوشتن، خلق کردن و به اشتراک گذاشتن برای همه فراهم می‌شود. این جا می‌توان یک بحث دیگر را باز کرد که در ادامه‌ی پرسش اصلی این مصاحبه باید به آن پرداخت.**

**آن هم بحث حافظه و خاطره است. مفهوم «خاطره» و «حافظه» به خلق ادبیات مستند خیلی ربط پیدا می‌کند. درواقع ما هر دوی این کلمات را برای معنای کلمه‌ی Memory در انگلیسی به کار می‌بریم که با هم مرتبط هستند ولی یکی نیستند.**

**انگار تلقی جدی در سال‌های اخیر از حافظه و خاطره در حال شکل گرفتن است. آن هم این‌که خاطره یا حافظه یک نوع رجوع به یک نقطه‌ای در گذشته با وفاداری کامل و حفظ سندیت است. یعنی این‌که وقتی ما به گذشته برمی‌گردیم، قرار است که یک اتفاق را به صورت مشخص و باسند بیان کنیم. چند دهه است که در حوزه‌ی اندیشه‌ی فلسفی و تجربه‌های علمی یک دیدگاه مطرح شده و دانشمندان را به این نتیجه رسانده که اصولاً خاطره یک امر ساختنی است، یعنی ما خاطره و حتی حافظه را می‌سازیم. الان بحث جدیدی مطرح است به نام Falsememory (خاطره‌ی کاذب) که درواقع در این مورد بحث می‌شود که افراد چه‌گونه گذشته‌ی خودشان را می‌سازند و نه این‌که گذشته‌ی خودشان را پیدا می‌کنند. پس این‌جا بحث بر سر ساخت حافظه و گذشته است و ربط آن با ادبیات مستند این‌جاست که؛ درواقع ادبیات مستند، ادبیاتی است که مفهوم کلاسیک مستند نیست، یعنی قرار نیست که یک نقطه‌ای در گذشته را کالبد شکافی و نبش قبر کند، یک واقعه‌ای را لحظه به لحظه عیناً بازسازی کند و به مخاطب نشان بدهد. قرار فرآیند باز ساخت گذشته توسط سوژه‌ی مشخص را ثبت کند. ادبیات مستند سعی می‌کند که برگردد و ببیند هر کسی چه‌گونه این اتفاق را به یاد می‌آورد و چه‌گونه آن را وارد نظام خاطره و حافظه‌ی خود می‌کند و بعد شما وقتی این آثار را می‌خوانید تازه متوجه می‌شوید که یک اتفاق یا واقعه‌ی تاریخی، مثل جنگ، انقلاب، مهاجرت‌های جمعی (که امروز هم ما با آن مواجه هستیم و شاید متوجه نیستیم که در چه دوره‌ی مهمی از تاریخ زندگی می‌کنیم. دوره‌ای که جهان چیزهایی را تجربه می‌کند که هیچ وقت بشر این‌گونه تجربه نکرده بود) از نگاه هر یک از نویسندگان یک جور دیده و روایت می‌شود.**

**در مورد همین مهاجرت جمعی این روزها به سمت اروپا، درواقع هر یک از این مهاجران یک گنجینه‌ی عظیم برای ثبت بخشی از وقایع سوریه – یمن و ... هستند از نگاه فرد فرد این افراد. درواقع هرکدام از این‌ها یک منبع Oralhistory یا تاریخ شفاهی هستند که این تاریخ شفاهی، مستند بودنش به معنی Objective عینی بودنش چندان اهمیتی ندارد. آن‌چه اهمیت دارد ساخت آن واقع است.**

**و تازه این روایت که هر یک از این راویان می‌گویند از فیلتر دیگری هم می‌گذرد که ذهن نویسنده است. چون اوست که انتخاب می‌کند که بخشی از یک واقعه را فقط از دید بچه‌ها یا زن‌ها روایت کند یا مقطع خاصی را برای روایت انتخاب کند یا ...**

**بله، این خیلی مهم است و باید به صورت جدی به آن توجه کرد.**

**گپی کوتاه با عبدالله کوثری**

**قبلاً به نویسندگان معروف نوبل می‌دادند**

**امروز به آن‌ها که باید معروف شوند!**

**در فرصت کوتاهی که اخیراً عبدالله کوثری به تهران آمده بود، برای احوالپرسی تلفنی با او تماس گرفتم و از آن‌جا که نمی‌توان با کوثری صحبت کرد و از ادبیات چیزی نگفت، نظر او را درباره‌ی موضوع پرونده‌ی این شماره، یعنی علت توجه مردم در ایران و سایر نقاط دنیا نسبت به داستان‌ها و رمان‌های مستند پرسیدم؛ و کوثری این سؤال را با سؤالی پاسخ داد:**

**شما فکر نمی‌کنید آن‌چه به عنوان آثار برتر ادبی در آن سوی جهان تولید می‌شود هم چیز قابل توجهی نیست و به همین دلیل مردم به عنوان مخاطب فکر می کنند بهتر است دست کم تاریخ و وقایع مستند را بخوانند که حداقل آموزنده است؟!**

**نمی‌دانم البته من هم این نکته را به عنوان یک سؤال در ذهن دارم. اما واقعاً وقتی آثار خیلی از این افراد صاحب نام را هم می‌خوانی هم با یک اثر ادبی فوق‌العاده مواجه نیستی که آن قدر مخاطب را جذب کند که به عنوان یک متن خیلی خوب بتوان آن را پذیرفت. پس فکر می‌کنم یکی از دلایل مهم این اقبال نسبت به آثار داستانی مستند به این دلیل است.**

**جایزه‌ی نوبل 2015 را هم به نویسنده‌ای دادند که در ژانر مستند می‌نوشت آیا این هم دلیل این توجه نیست؟**

**جایزه‌ی نوبل همواره -به خصوص طی سال‌های اخیر- جایزه‌ای سیاسی بوده با این تفاوت که قبلاً آدم‌ها ابتدا معروف می‌شدند بعد نوبل می‌گرفتند، در حالی که الان اول نوبل می‌گیرند و بعد معروف می‌شوند! و کسب این جایزه دست کم در چند سال اخیر نمی‌تواند دلیل و نشانه ی توجه مردم به یک گونه‌ی ادبی باشد. هرچند که حرف شما را رد نمی‌کنم در این مورد که مردم به آثار ادبی مستند بیشتر توجه نشان می‌دهند.**

**و این در جدول پرفروش‌هایی که دایماً منتشر می‌شود هم دیده می‌شود.**

**بله، البته می‌توان یک نگاه مقایسه‌ای داشت نسبت به فروش آثار ادبی که خیلی هم فوق‌العاده نیستند و توجه مردم به کتاب‌های مستند. همان طور که اشاره کردم به نظر می‌رسد این دو دارند به هم نزدیک می‌شوند و بخشی از این توجه به ادبیات مستند به همان دلیلی است که گفتم.**

**رمان‌های جادویی روزنامه‌نگاران نویسنده**

**از سالیان سال پیش تاکنون که حرفه‌ی روزنامه‌نگاری پا به عرصه‌ی هستی گذاشته، همواره با یک اصل کلی و مهم همراه بوده است؛ این اصل گاهی به عنوان یک دفاعیه از سوی روزنامه‌نگار و گاهی به عنوان یک اعتراض از سوی دیگران مطرح شده است:**

**"روزنامه ‌نگار باید واقعیت را بنویسد"**

**اما این اصل فقط تا زمانی به قوت خودش باقی می‌‌ماند که روزنامه‌‌نگار صرفاً روزنامه‌‌نویسی یا خبرنگاری کند ولی زمانی که مانند بسیاری دیگر از نویسندگان مطرح دنیا تصمیم به نوشتن داستان و رمان می‌گیرد دیگر واقعیت برای او تعریف دیگری خواهد داشت و جالب آن ‌که بسیاری از طرفدارانِ اصل واقع‌‌نویسی روزنامه‌‌نگاران، هوادارن اصیل داستان‌‌پردازی‌‌های آن‌ها می‌‌شوند. اما این ‌که چرا این نویسندگان اغلب می‌توانند طیف گسترده‌‌ای از خوانندگان را جذب کنند دلایلی دارد که می‌توان آن‌ها را از لابه‌‌لای آن‌چه در طول فعالیت حرفه‌‌ای ‌شان آموخته و تجربه کرده‌‌اند بیرون کشید.**

**روزنامه‌‌نگارانی که نویسنده می‌شوند عموماً وقت و زحمت زیادی را صرف جمع‌‌آوری اطلاعات کرده‌‌اند؛ اطلاعاتی که می‌‌تواند دستمایه‌ی یک داستان بر مبنای حقیقت باشد و این همان چیزی است که در وهله‌ی اول اعتماد خواننده را جلب می‌کند. این‌گونه اطلاعات دامنه‌‌دار که در دنیای روزنامه‌نگاری گزارش‌های بدون تاریخ انقضا را خلق می‌‌کند، بهترین ابزار برای نوشتن داستان است.**

**روزنامه‌‌نگاران آموخته‌‌اند که برای مردم عادی بنویسند بنابراین زبان تخصصی آن‌ها زبان مردم است؛ یعنی زبانی عاری از اصطلاحات سخت و پیچیده. آن‌ها قادرند پیچیدگی‌های ذهنی خود را با زبانی ساده و صمیمی بیان کنند. از سوی دیگر این نوع نویسندگان وقتی می‌‌خواهند داستان‌‌شان را در فضاهای واقعی و مکان‌‌هایی که خودشان در آن‌جا حضور داشتند، ساخته و پرداخته کنند اغلب عکس‌ها و مستنداتی دارند که برای جذاب‌‌تر کردن اثرشان از آن‌ها بهره می‌برند و گاهی یک تصویر می‌‌تواند جایگزین هزاران کلام و اطناب شود. یکی از دلایلی که بسیاری از روزنامه‌نگاران به نوشتن داستان و رمان روی می‌‌آورند داشتن انبانی از سوژه‌هاست. بیشتر این نویسندگان پس از یک دوره‌ی طولانی که از نزدیک وقایع گوناگون را دنبال کرده‌‌اند، وارد حیطه‌ی نویسندگی می‌‌شوند. حتی بسیاری از آن‌ها همزمان نویسنده و روزنامه‌نگارند و دنیای نویسندگی آن‌ها را می‌‌توان در میان یادداشت‌های شبانه‌‌شان جستجو کرد. آن‌ها روزها واقعیت را می‌‌نویسند و شب‌‌ها همان واقعیات را با چاشنی تخیلات خودشان وارد دنیای ادبیات می‌‌کنند. فراموش نکنیم روزنامه‌نگاران در حرفه‌ی خود به غیر از نیروی درونی یا همان وجدان کاری از جانب مدیران رسانه‌‌ها نیز به ‌شدت برای نوشتن واقعیت- بدون کوچک‌‌ترین دخل و تصرفی - تحت فشارند. از این رو دنیای زیبای ادبیات برای آن‌ها پناهگاه شیرینی است که بی‌هیچ دغدغه‌‌ای حقایق ذهنی خویش را در آن‌جا به تصویر و توصیف می‌‌کشند. در عین حال بسیاری از این نویسندگان داستان‌های‌‌شان را نیز کاملاً مبتنی بر واقعیت می‌‌نویسند اما این ‌که چرا آن را به جای یک گزارش رسانه‌‌ای در قالب داستان می‌‌نویسند، دلایل متعددی دارد از جمله آن ‌که؛ برخی از این حقایق آن‌قدر دامنه‌‌دار هستند که در ظرف رسانه نمی‌گنجند. همچنین برخی از این نویسندگان سال‌‌ها پس از گذشت یک واقعه اقدام به نوشتن و پرده‌برداری از حقایقی می‌کنند که در زمان وقوع آن‌ها مجاز به این کار نبوده‌‌اند و همین امر در کنار توانِ خوب نوشتن، کمک شایانی به جذب مخاطب گسترده و موفقیت آن‌ها به عنوان یک نویسنده، می‌‌کند. صحنه‌‌پردازی‌‌های ماهرانه یکی دیگر از امتیازات برخی خبرنگار-نویسنده‌‌هاست. آن‌چه را که نویسندگان دیگر در کتاب‌های تاریخی و خاطرات افراد جستجو می‌کنند آن‌ها از نزدیک دیده و بخش زیادی از ادبیات شفاهی را شخصاً شنیده‌‌اند که می‌توانند با جزئیات کامل بازنمایی کنند. بعضی از این نویسندگان چنان تبحری در این کار دارند که می‌توانند خواننده را ساعت‌ها کتاب به دست و در همان دنیایی که خودشان بوده‌‌اند، قرار دهند. نوشتن و خواندن رمان دنیای پر رمز و رازی دارد که روزنامه‌نگارنِ نویسنده، به ویژه در دهه‌های اخیر، بخش قابل توجهی از آن را کشف کرده‌‌اند. آن‌چه در این نوشتار آمد تنها گوشه‌‌هایی از علل روی آوردن به این نوع نوشتن از سوی پدیدآور و گرایش مخاطبان به آثار آن‌ها بود.**

**فریادی به بلندای فرهنگ و اندیشه**

**نی‌زن سحرآمیز، مجموعه‌ایست از قصه‌ها و روایت‌های بهومیل هرابال، نویسنده‌ی چک با ترجمه‌ی خوب پرویز دوایی. هرابال را مخاطب ایرانی با کتاب شایسته‌ی تحسین «تنهایی پرهیاهیو» شناخت و پس از آن چند عنوان دیگر از کارهای او منتشر شد. این کار جدید اما مجموعه ایست از 16داستان و روایت خواندنی. داستان نی‌زن سحرآمیز که روایت حس نویسنده است در سالروز خودسوزی بان بالاخ دانشجوی جوان اهل چکسلواکی قدیم که به نوعی سمبل قیام مردم کشورش شد. آن چه در این داستان تصویر می‌شود خواننده را برای لحظاتی با هرابال چنان همراه می‌کند که زمان و مکان را از یاد می‌برد «یک روز ماه اوت» روایت هرابال است. از نگاه و زبان همسرش درباره‌ی روزی که او میزبان هاینریش بٌل، نویسنده‌ی بزرگ آلمانی بوده آن هم در شرایطی که نیروهای پیمان ورشو چکسلواکی را اشغال کرده بودند، یکی از داستان‌های هرابال که در زمان حکومت چکسلواکی سابق قابل چاپ نبوده و بخشی از روایت خودش از زندگی‌اش نیز بخش‌های دیگر این کتاب هستند. دو مقدمه یکی مقدمه‌ی پرویز دوایی درباره‌ی هرابال و یکی هم نظر میلان کوندرا متفکر چک درباره‌ی هرابال با عنوان «نقش نویسنده» در ابتدای کتاب آمده که خواندن این دو متن می‌تواند ارزش کار هرابال را بیشتر به مخاطب نشان دهد. مطلب کوتاهی است از نویسنده‌ی نامدار چک، میلان کوندرا درباره‌ی دیگر نویسنده‌ی نامدار هم‌وطنش، بهومیل هرابال، که ضمن آن به موضوع نقش نویسنده و یا اصولاً هنرمند در زیر سایه‌ی رژیم‌های تمامیت‌خواه (نظیر دوران حکومت کمونیستی چکسلواکی) می‌پردازد و این‌که فعالیت یک هنرمند در چنین رژیمی تا چه‌حد می‌تواند حمل بر «همکاری» هنرمند با رژیم بشود و آیا می‌توان به این هنرمندان انگ «خائن» زد و آن‌ها را خدمتگزار رژیم به حساب آورد. متن حاضر در اصل در فصل «دوستی و دشمنی» از کتاب «یک برخورد» اثر کوندرا آمده که به سال 2009 توسط انتشارات گالیمار در پاریس چاپ شد، و در سال 2014، در مجموعه‌ای با عنوان معبر هرابال که به خاطرات تعدادی از شخصیت‌های مشهور چک و غیرچک درباره‌ی بهومیل هرابال می‌پردازد، مجدداً به چاپ رسید. مطلب حاضر را پرویز دوایی ترجمه کرده است.**

**نقش نويسنده:** اوايل دهه‌ي 1970 و در جريان اشغال چکسلواکي به دست ارتش سرخ شوروي، من و همسرم، هر دو بيمار و هر دو از کار برکنار شده، در بيمارستاني در حاشيه‌ي شهر به ديدار پزشک عالي قدري رفتيم که يار همه‌ي مخالفان رژيم بود؛ مرد پا به سن خردمندي که به او پروفسور اِشماهل مي‌گفتيم. ضمن اين ديدار با روزنامه‌نويسي به نام «اِ» (E) روبه‌رو شديم که او هم از شغلش بر کنار شده بود و مثل ماها ناراحتي جسمي داشت. چهار نفري مدتي دور هم نشستيم و با احساس همدردي متقابل گفت و گوها کرديم...

در بازگشت «اِ» ما را سوار اتومبيل خودش کرد و در راه به بدگويي از «بهوميل» هرابال پرداخت که در آن زمان بزرگ‌ترين نويسنده‌ي چک به شمار مي‌آمد. آثارش آکنده ازخيال‌پردازي‌هاي غني و بي‌حدومرز و پر از تجربه‌هاي زيستي مردمي، فوق‌العاده خواندني بودند و تحسين شده (موج مشهور سينماي جديد چک در آن دوره نيز او را به عنوان سرپرست معنوي خويش محترم مي‌شمرد)...

هرابال در نهايت نويسنده‌اي «غيرسياسي» بود که در متن رژيمي که اعلام مي‌داشت که «همه چيز سياسي است»، امر چندان معصومانه‌اي به حساب نمي‌آمد. غيرسياسي بودن او موجب ريشخند دنيايي بود که در آن سياست، حرف اول را مي‌زند. درواقع، هرابال در تمامي آن مدت به وجهي غيررسمي «مغضوب» رژيم بود، با وجود اين، از آنجايي که (از نظر سرسپردگي و يا عدم سرسپردگي) براي رژيم مصرفي نداشت، غيرسياسي بودنش باعث مي‌شد که رژيم حاکم در دوران اشغال زياد پاپي او نشود و هرابال بتواند گاه‌گداري اثري را به چاپ برساند. دوست روزنامه‌نگار ما در راه بازگشت به شهر به شدت به هرابال حمله مي‌کرد که در حالي که رژيم همکاران او را ممنوع‌القلم کرده است، هرابال چه‌طور به خودش اجازه مي‌دهد که بدون حتي يک کلمه اعتراض، تلويحاً با رژيم همکاري کند؟ اين رفتار او واقعاً شايان تحقير است و هرابال در حکم همکار و همدست رژيم...

من با همان شدت خود او با حرف‌هايش مخالفت کردم و گفتم چه‌قدر پرت و پلاست صحبت از همکاري هرابال با رژيم. در حالي که روح آثار هرابال و طنز و فانتزي نهفته در آن، در تضاد مطلق و کامل با روحيات و طرز فکري است که در اين زمان بر سرزمين ما سلطه دارد و مي‌خواهد که (هر نوع طرز فکر ديگري را) خفه کند؟ دنيايي که بتوان آثار هرابال را در آن خواند، به کلي سواي دنيايي است که در آن نشود صداي او را شنيد... يک اثر هرابال به تنهايي به آزادي روحي انسان‌ها به مراتب بيشتر خدمت و کمک مي‌کند تا تمامي اعلاميه‌هاي اعتراض آميز امثال ماها در مخالفت با رژيم!

جر و بحث ما در اتومبيل به زودي به مشاجره‌اي آکنده از نفرت بدل شد. بعدها که به اين قضيه فکر مي‌کردم بروز ناگهاني اين نفرت هم‌چنان باعث حيرتم شد. به خودم مي‌گفتم که آن تفاهم و همدردي اوليه‌ي ما نزد آن پزشک امري گذرا و موقتي و معلول شرايط تاريخي‌اي بود که از ماها موجوداتي تحت تعقيب ساخته بود و مخالفت ما با آن شرايط چيزي بود سياسي و ربطي به شرايط تاريخي نداشت. اين مخالفت ما را در دو جبهه‌ي مخالف به جان هم مي‌انداخت: کساني که برايشان درگيري سياسي بالاتر از زندگي مجسم، و مادي و وراي هنر و انديشه است، و کساني که برعکس، سياست برايشان در خدمت زندگي، زندگي مجسم و مادي، يعني در خدمت هنر و انديشه‌ي بودن است. اين هر دو نظر شايد از جهاتي موجه باشند، ولي مسلم است که در هيچ دوره‌اي با يکديگر سر سازگاري نداشته‌اند و نمي‌توانند داشته باشند..

**پــرونـده (2)**

**نگاهی به تهران و خاطرات گم‌شده‌اش**

از منظری چنین غریبه و دل‌تنگ

با آثاری از:

ناصر فکوهی، نوا توکلی مهر، منصور فلامکی، بهرام دبیری و سیمین اکرامی

**توسعه شهري بدون محوريت انسان مفهومي انتزاعي است که نمي‌تواند پاسخي براي نيازهاي شهرزيستي انسان شهرنشين و بيانگر پيوند ارگانيک با مردماني که در آن زندگي مي‌کنند باشد و ساکنان چنين شهرهايي پيوسته با انگاره‌هاي پنهان خود غريبه پندار دست به گريبان‌اند و قادر نخواهد بود پيوندي عاطفي ذهني و حتي زيستي در جايگاه شهروند با آن برقرار کنند و رابطه‌شان باشهر دايماً به شکل احساس غربتي عصياني بروز مي‌کند.**

**نگاهي به شهرهاي بزرگ دنيا مثل رم، پاريس، لندن و حتي شهرهاي کوچک‌تر در کشورهاي اروپاي شرقي کافي است که به ما يادآوري کند در اين شهرها آن‌چه به عنوان مدرنيسم و در قامت بناها و ساخت و سازهاي جديد و مدرن شهري تجلي بافته در سايه حضور مقتدرانه کوچه‌ها، خيابان‌ها و بناهايي قديمي که تا حد ممکن به شکل گذشته حفظ شده است معنا پيدا کرده‌اند، گذشته‌اي که زيرساخت‌هاي پنهان هويت شهروندان براساس آن‌ها ايجاد مي‌شده و همين مسئله سبب مي‌شود ساکنان اين شهرها به طور دايم پيوندي عميق با گذشته و فرهنگ و خاطرات خود داشته باشند و درواقع نوستالژي نسبت به خانه پدري و زادگاه رابطه‌اي عاطفي را بين آن‌ها و شهر به طور دايم بازآفريني مي‌کند و برآيند طبيعي چنين رابطه‌اي احساس علاقه و مسئوليت نسبت به زيست بومي به نام شهر و محل زندگي آن‌هاست.**

**متأسفانه در تهران و بسياري از شهرهاي بزرگ ايران تغيير تقليدي در ايجاد زيرساخت‌ها و تخريب و تغيير ويران‌گونه هر آن‌چه مربوط به گذشته است. و رفتارهاي شتاب‌زده در حرکت به سوي مدرنيسم تقليدي سبب از بين رفتن بسياري از نمادها و زيرساخت‌هايي شده است که مي‌توانست حلقه رابطه هويت فرهنگي تاريخي شهر و مردما‌نش باشد و اکنون نيست و همين نيستي سبب غريبه شدن ساکنان اين شهر با گستره‌اي است که در آن زندگي مي‌کنند. بدون آن‌که پيوندي فرهنگي، تاريخي، عاطفي و يا احساسي نوستالژيک نسبت به اين زيستگاه بيگانه داشته باشند و در خلاء چنين پيوندي است که عدم وابستگي و احساس مسئوليت نسبت به اين زيستگاه زمينه‌ساز رفتارهاي طغياني مي‌شود که با تعابير مختلف از جمله بي‌فرهنگي از آن حرف مي زنيم. چرا که نخواسته‌ايم بپذيريم که شهر و توسعه با محوريت انسان معناپذير است و تهران با همه توسعه و تلاش‌هايي که براي مدرن‌سازي!! آن شده شهري است انتزاعي و بي هيچ رابطه‌اي با ساکناني که در آن احساس غربت مي‌کنند و اين پرونده نگاهي است به اين مسئله.**

شهری که بود، شهری که نیست...!

ه.الف

در تهران به دنیا آمدم. در بیمارستان زنان و در منطقه ای که آن سال‌ها پیچ شمیران بود و امروز نمی‌دانم چه .

سال‌های کودکی‌ام در سفری از فراز به فرود گذشت. اولین ونگ زدن‌های اعتراض!! در خانه‌ای بود از تک و توک خانه‌های خیابان فروردین که آن سال‌ها شمال‌ترین نقطه‌ی شهر بود و بالاترش باغ و بیابان و میدان اسب‌دوانی جلالیه که حالا پارک لاله است و پر از داغ لاله ها.

از دوسالگی تا شش سالگی در سفری رو به پایین گذشت. از فروردین به کوچه ای در بالای خیابان کاخ که آن‌هم آخر آسفالت بود و بعد کمی مانده به چهارراه اناری در خیابان نواب، کوچه‌ی افضلی و پایین پایمان باغ اناری بود و خانه‌ی سمت چپ، ساختمانی سه طبقه با ابهتی بی‌همتا در آن زمان و از آن‌جا دامن کشیدیم به خیابان مولوی و بازارچه‌ی سعادت و بعدترش چاله سیلابی که خانه خرابه‌ای بود ارث پدربزرگ مادری. چند سالی هم در شرق تهران گذشت، خیابان پرواز. که خیابانی باریک و دراز بود و سرش در منطقه مفت‌آباد و پایش در خیابان کوکاکولا نزدیک سه راه سلیمانیه، مدرسه کجا؟ خیابان منیریه، دبیرستان رهنما.

نوجوانی و جوانی را در سرچشمه و بهارستان و شاه‌آباد پرسه زدم تا نادری و نشستن در کافه فیروز و در آن سال‌ها این، همه‌ی تهران بود تقریبا، که امیریه و بازار را هم داشت.

پدر هم زاده‌ی تهران بود. محله‌ی درخونگاه، پدربزرگ هم بزرگ شده‌ی تهران بود و درس خوانده‌ی پاریس و به خرج دولت که دانشجو می‌فرستاد به خارج برای تحصیل علم تا برگردند و از قرن سیزدهم بتازانند چهار نعل تا برسیم به قرن بیستم.

پدربزرگ وکیل عدلیه شد و برادرش جمشید پزشک، شغل و جایگاهی لابد شایسته‌ی خانواده‌ای مایه‌دار از قماش دوله‌ها و سلطنه‌ها و پدربزرگ هم که علی‌اکبرخان بود لقب "مکرم سلطان" داشت. و با این شرح و تفصیل در تهران بودنم شک و شبهه‌ای نمی‌تواند باشد و در این شصت و چند سالی هم که زیسته‌ام، سرجمع چهارسال نمی‌شود که از تهران دور بودم، دو سالی به اجبار اما نه به اجباری، و دو سالی هم سفر به این طرف و آن طرف و بقیه‌ی عمر کذا در دامن همین شهر تلف شد و گذشت. می‌گویم «همین» شهر. اما بین «همین» و «همان» درمانده‌ام.

شهری که امروز محل زندگی من است. همان شهری نیست که من در آن به دنیا آمدم و همراه با من و هم‌سن و سال‌هایم بزرگ شده و قد کشیده و دامن گسترده باشد.

می‌گویم؛ شاید شبی، نصف شبی کسی دست مرا گرفت و در کابوسی بین خواب و بیداری پرتابم کرد به دیاری غریب، همین‌جا که هستم. گفتم شاید. چراکه می‌شود فکر کرد در همان شب و نصف‌شبی که گفتم وقتی که همه خواب بودیم، دستی قلدر و قهار فرش شهر را از زیر پایمان کشید و برد و فرش دیگری پهن کرد زیر پایمان، همین‌که حالا هست. و خرده‌ریزهایی از آن فرش قدیمی در این جابه‌جایی، جاماند و ماسید بر این جا و آن‌جای فرش نو!!

تهران در آن سال‌ها شکل دیگری داشت. یادم می‌آید سال‌های دبیرستان سه‌سالی کلاسمان در طبقه‌ی چهارم دبیرستان رهنما بود. با پنجره‌ای بزرگ و رو به آفتاب مشرف به حیاطی بزرگ و خیابان منیریه و گریزگاهی برای رفتن به پهنه‌‌ی بازی خیال. برچشم‌اندازی از بام‌ها و باغ‌ها در آن ساعت‌هایی که ریاضی داشتیم و یا فیزیک و درس معلم زمزمه‌ی محبت بود و گیجی مفری می‌شد برای خلاصی.

نگاه که می‌کردم تا تپه‌های جنوب تهران را در خط افق می‌شد دید و ‌می‌شد فکر کرد پشت تپه‌ها دریاچه قم است و خیال می‌رفت تا بیابان‌ها و شهرهای پایین‌تر تا بندرعباس و خرمشهر و آبادان که حسرت دیدنشان را داشتم و کمی به سمت چپ کوه بی‌بی‌شهربانو بود و کارخانه‌ی سیمان و تپه‌های پشت سرش.

آن سال‌ها بلندترین ساختمان تهران، «ساختمان علمی» بود در شاه‌آباد آن زمان -که حالا جمهوری- است و خانه‌ها همه یک با دو طبقه بود و حیاطی داشت و باغی یا دست کم باغچه‌ای. به سمت شمال که نگاه می‌کردی دامنه‌های البرز را می‌دیدی تا قله‌ی توچال که تا نیمه‌های بهار سپیدپوش بود و به قول پدر خبر از سالی پر آب می‌داد و تابستانی خنک و لکه‌ی سبزی در کمرکش کوه که ده پس‌قلعه بود.

در آن سال‌ها، که تهران باغ شهر بود. اواخر بهار و اوایل تابستان «توت کن» را در جعبه‌های مستطیل شکل چوبی به شهر می‌آوردند و چه توتی، هر جعبه‌اش پنج قران و گران‌تر که شد یک تومان. در آن سال‌ها زندگی در تهران عمودی نبود و شهر مجموعه‌ای بود از خانه‌هایی در کنار هم که محله‌ای را شکل می‌داد و هر محله هویت و حرمت و اسم و رسم خودش را داشت و "بچه محل" عنوانی بود برای رابطه‌ای عاطفی و محکم، یکی بچه‌ی عباسی بود، آن یکی بچه‌ی مولوی، دیگری بچه‌ی نارمک که دهی بود در شرق تهران و آن دیگری بچه‌ی سلسبیل و هر محله هم قرار و قاعده‌ای داشت و اخلاق و آدابی که خود برآیند فرهنگ جمعی و سنتی دیرپا بود.

در آن روزها و سال‌ها هر محله گذرگاهی داشت و بازارچه‌ای و کوچه‌هایی که مثل شاخه‌های رود به اطراف گسترده بود. کوچه‌هایی گاه آن‌قدر تنگ که دو نفر شانه‌به‌شانه عرض‌اش را پر می‌کردند و کوچه‌هایی پهن و پر درخت هم با جوی آبی در وسط که در امیریه و منیریه هر خانه‌ای در آن سال ها باغچه‌ای داشت، حتی اگر به اندازه‌ی یک غربیل. چرخ دستی ها خربزه و هندوانه و انگور را تا پشت در خانه‌ات می آوردند. هر‌چند کمی دورتر از خانه هم، همه چیز در دسترس بود. نان و گوشت و میوه و سبزی و بقال و چغال و هر کاسبی در محل همه‌ی اهل محل را به اسم می‌شناخت و به اعتبار قبولش داشت و جریانی از اعتبار و اعتماد، مثل محبت ناشی از هم خونی اهل محل را به هم وصل می‌کرد.

حتی جیب‌ها هم یکی بود و حساب این یکی بودن را یک چوب خط نگه می‌داشت و هرچه می‌خریدی، اگر پول نداشتی به ازای قیمتش روی چوب خط حسابت یک خط اضافه می‌شد. تا روزی که تسویه کنی حسابت را و چوب خطی دیگر. اهل محله آن‌قدر به هم نزدیک بودند که گاه هم سفره می‌شدند و همیشه هم تیمارگر هم. آن روزها زندگی افقی بود و دل‌ها مثل حوضچه های یک جویبار به هم متصل.

امروز اما شهر، آن نیست که بود و حتی آن که می شد باشد و باید می‌بود. شهری برآمده بر زیر ساخت‌های همان فرهنگی که ریشه در دین و آیین و فرهنگ داشت. فرهنگی که معماری اش و رنگ آمیزی‌اش و ساز و کار رابطه‌های انسانی‌اش. خاص خودش بود و همگون و همسان با اقلیم و زیست بومش و چنان کارآمد و کارساز که هنوزا هنوز می‌تواند پاسخگو شود. ناگهان اما آن سازوکارها یک سره به هم ریخت و چراییش هزار دلیل دارد و صدها علت.

وقتی کشاورزی آسیب دید وقتی امکانات زیستی و فرهنگی و هرآن چه بود، به دامن شهرها ریخته شد وقتی هجرت و کوچ آغاز شد و شهر ورم کرد استحاله آغاز شد، اما علت اصلی ورم نبود که مدیران شهری کردند هرچه هرچه باید می‌کردند و چشم دوختند به آنچه دیگران کرده‌اند و می‌کنند هرچند مستکبر بودند و خصم کافر و غربی اما برای مدیران شهری و کم‌آگاه نسبت به تاریخ و فرهنگ و اقلیم الگویی مناسب! و این مدیریت و این الگو هرکدام به نوبت کاری کردند کارستان تا پایتخت نو شود و مدرن و امروزی و نماد این مدرنیسم زشت و آشفته بازاری که هر کس هرچه دلش خواست کرد. برج هایی بود که در گورستان باغ ها سر بر آورد و هر کدام به شکلی و به یک شیوه‌ی معماری، یکی از رم تقلید کرد، دیگری از پاریس و آن یکی از دهلی و بمبی. و لرزه‌های بنیان کن انبوه‌سازی و بساز و بفروشی افتاد به جان هر چه سنت و آیین بود ظرفیت اقلیم در پذیرش این بدعت‌های ناگوار میزان فقط، پول شد و سودی که حاصل می‌شود، پس باغ‌ها تراشیده شد و مسیل‌ها و رودخانه‌ها شد زمینی برای ساختمان و بافت قدیمی شهر هدفی اولی برای انبوه سازان و از دل این همه سوداگری اداره و دم و دستگاهی برآمد برای نوسازی بافت‌های فرسوده شهر و چه پول‌ها و سرمایه‌ها هزینه شد تا کوچه‌ها و خانه‌های قدیمی ویران شود و به جای مجموعه‌های بدقواره‌ی آپارتمانی سبز سر بر آورد شود و چه پول ها که جا‌به‌جا شد تا مردم با شهرشان غریبه شوند و احساس کنند به غربتی غریب تبعید شده‌اند و در این غربت است که هیچ‌کس نمی‌تواند باور کند که «شهر ما خانه ماست». در این غربت است که هیچ کس آن دیگری را به چشم همشهری نمی‌بیند و در این غربت است که هیچ‌کس آن دیگری را به چشم همشهری نگاه نمی‌کند و در این غربت است که احساس بیگانگی، لبخندها را به اخم و سلام‌ها را به دشنام تبدیل کرده است. وقتی خانه تبدیل شد به قفسی در یک مجموعه‌ی مسکونی وقتی همه از مالک و مستاجر به خوش‌نشینی عادت کردند و آپارتمان شد محلی برای خوابیدن و احتمالا غذاخوردن و تماشای تلویزیون، وقتی باغچه‌ای نبود که در آن نهالی بکاری و به آن دل ببندی - وقتی کوچه‌ای نبود که بچه‌ها در آن بازی کنند و ببالند و کوچه به معبری تبدیل شد برای رفتن از خانه به مهد و مدرسه. دل‌بستگی به خانه و کوچه و خیابان هم نیست و همه انگار مسافرانی هستند که هر از گاه در مسافرخانه‌ای زندگی می‌کنند و دیگر هیچ. دل بستن به خانه و شهر و دیار هم بی‌معنا می‌شود. که شده و اهل شهر همه ساکنان غریبه غربتی هستند آزاردهنده و مگر می‌شود از مشتی غریبه انتظار دوستی، مودت، همکاری و همیاری داشت.

در اتاق محل کارم نقشه‌ی بزرگی از تهران آویزان است و هر بار که به آن نگاه می‌کنم . تهران را به شکل دایناسوری از دایناسورهای عصر پیش از حجر می‌بینم ، یا گرازی رمیده به خشم که رو به سوی شرق دارد و دمی به سمت غرب، به نقشه نگاه کنید تهران واقعا به گرازی وحشی می‌ماند که در حال دریدن و بلعیدن است. دریدن و بلعیدن آن چه که از سنت و آیین و فرهنگ و روابط انسان ایرانی مانده است

.

نگاهی به

نقش ایدئولوژی

در ساخت‌وساز

فضای شهر

**دکتر ناصر فکوهي**

**استاد انسان شناسي دانشگاه تهران و**

**مدير موسسه انسان شناسي و فرهنگ**

**مقدمه**

در تاريخ علوم اجتماعي و انساني، واژه‌ي «ايدئولوژي» را نبايد لزوما از ريشه شناسي يوناني آن يعني از «ايده» به معني انديشه و يا «آرمان» و «مثال» (در معناي افلاطوني آن) درنظرگرفت، بلکه بايد به تاريخي بسيار نزديکتر به ما ارجاع داد، يعني به انقلاب فرانسه و فيلسوفان آن و به طور خاص آنتوان دستو دو تراسي  
(*Antoine Destutt de Tracy*) (1754-1836) که رساله‌اي با عنوان «عناصر ايدئولوژي» منتشر کرد. براي او و براي بسياري از متفکران انقلاب فرانسه، ايدئولوژي پايه و اساسي بود همچون دائره المعارف (آنسيکلوپدي) که بايد پايه و اساس آموزش مدرن غير کليسايي براي دولت ملي قرار مي‌گرفت. در اين معنا «ايدئولوژي» مفهومي خنثي داشت. اما با گسترش مارکسيسم در اواخر قرن نوزدهم و استفاده‌ي مارکس از اين واژه (از جمله در «ايدئولوژي آلمان») و از آن هم بيشتر استفاده از اين واژه در انقلاب روسيه و در مارکسيسيم – لنينيسم روسي و چيني، واژه ايدئولوژي بيش از پيش در معنايي منفي و جبرگرا تثبيت شد. در اين نوشتار نيز ما بيشتر به همين معناي منفي نظر داريم: يک دستگاه نظري و ادراکي که پاسخ‌هاي خود را بيشتر از آن‌که از واقعيت تجربي، حسي و زيسته شده و يا حتي از موقعيت‌هاي زيست - فرهنگي بگيرد، از سازه‌هاي عموما جبرگرايانه و از پيش تعيين شده‌اي مي‌گيرد که تمايل دارند خود را به واقعيت تحميل کنند. در اين ميان در بسياري موارد، داده‌هاي واقعي نه تنها تاثيري در تغييردادن اراده‌گرايي ايدئولوژيک ندارند، بلکه حتي آن را مصمم‌تر مي‌کنند که تلاش بيشتري براي تغيير واقعيت و يا تفسير آن به سود خود بکند. تجربه‌هاي قرن بيستمي متعدد و بسيار متفاوت بوده‌اند: توتاليتاريسم فاشيستي غربي در الگوي هيتلريسم، توتاليتاريسم فاشيستي غربي در الگوي اسپانيايي، ايدئولوژي‌هاي نظامي (خونتاهاي نظامي)، توتاليتاريسم‌هاي مارکسيستي شرقي در شوروي، چين، کره‌شمالي و کامبوج و غيره. و سرانجام نظام‌هاي سرمايه داري ليبرالي الگوي آمريکايي.

**شهر و ايدئولوژي**

زماني که با رويکردي ايدئولوژيک بخواهيم به سراغ شهر و فضا برويم بدون شک به آسيب‌هاي بي‌شماري از لحاظ نظري دامن خواهيم زد. آسيب‌هايي که صرفا در حوزه‌ي نظري باقي نمانده و به واقعيت تبديل خواهند شد. امروز در جهان و وقايعي که پيش روي ما هستند مي‌بينيم که چه‌گونه سوء‌استفاده ايدئولوژيک از باور ها مي‌تواند به فاجعه منجر شود. وقايعي که همين روزها در جريان هستند بمب‌گزاري در هواپيماي روسي، انفجارهاي بيروت و کشتار پاريس که کمتر از هفت‌ماه پس از کشتار گسترده دانشجويان در کنيا و کشتارهاي ديگر در جنگ‌هاي قبيله‌اي در اين قاره انجام مي‌گيرد، همگي نشان‌دهنده‌ي آن هستند که چه‌گونه ايدئولوژي مي‌تواند با گذار از نظريه به عمل فاجعه بيافريند.

اما پيش از آن‌که وارد بحث خود درباره‌ي رابطه‌ي ايدئولوژي و فضا بشويم. بايد شهر را نيز در رويکرد خود مشخص‌تر تعريف کنيم. در اين نوشتار مراد ما از نظام‌هاي شهري، نظام‌هاي باستاني شهري نيستند و به موقعيت‌هاي معاصرنظر داريم. نظام شهري با تلفيقي که از نظام‌هاي خويشاوندي، اقتصادي، سياسي و ديني انجام مي‌دهد، پيشينه‌ي هفت هزار ساله دارد و نخستين دولت – شهر‌هاي باستاني را مي‌توان هم در مدل بين النهريني آن (بابل، آشور و...) و هم در الگوي يوناني‌اش (آتن، اسپارت ...) مشاهده کرد که در آن‌ها نيز نظام‌هاي عقيدتي نقش بسيار مهم داشته‌اند؛ اما در اين‌جا ما به امر معاصر مي‌پردازيم، يعني شهرهاي جديدي که پس از انقلاب فرانسه و ساير انقلاب‌هاي دموکراتيک و صنعتي اروپايي بر پا مي‌شوند و به‌عنوان يک الگوي زيستگاهي فراگير از خلال استعمار به سراسر جهان تعميم مي‌يابند. نکته‌ي مهم درباره‌ي اين شهرها آن است که هر چند حاصل انقلاب‌هاي موسوم به دموکراتيک هستند اما تا دوراني متاخر و تنها در برخي از آن‌ها (دولت‌هاي رفاه) دموکراتيزاسيوني واقعي را براي مردم به همراه نداشته‌اند. شهرهاي قرن بيستمي پس از فقرزدگي روستا‌ها زير فشار مالکان ارضي و فرايند موسوم به «حصار‌کشي» (يعني محروم شدن روستائيان از زمين‌هاي عمومي به نفع مالکان) مي‌توانند جمعيت‌هاي بزرگ را براي کار در کارخانه‌ها به خود جذب کنند. روستائيان ورشکسته روانه‌ي شهرها مي‌شوند و فقر شهري در اين دوران همان‌گونه که انگلس در کتاب «وضعيت طبقه‌ي کارگر درانگلستان» به خوبي بيان کرده است، بيداد مي‌کند. وضعيت مردم شهرها در اين زمان بسيار بدتر از وضعيتي است که در روستا‌ها داشتند. شهرهاي استعماري نيز که از قرن هفده شروع به ظاهر شدن مي‌کنند، وضعيتي حتي بدتر از اين دارند. تنها شهرهايي که در دوراني تقريبا سي‌ساله از 1950 تا 1980 در اروپا و آمريکا ظاهر مي‌شوند و در آنها شعارهاي انقلاب فرانسه (برابري، برادري و آزادي) تا حدي تحقق يافته است و به دولت رفاه تعلق دارند که از دهه‌ي 1990 با ساختاري شدن بحران‌هاي اقتصادي رو به زوال مي‌روند.

در طول تاريخ شهرنشيني ايدئولوژي‌هاي سياسي تقريبا همواره شهرهاي خود را ساختند: شهرهاي اروپاي غربي بر اساس نياز‌هاي تجاري و روابط جهاني شدن در حوزه‌ي اقتصاد شکل گرفتند و در آن‌ها از همان ابتدا طبقه‌بندي و سلسله مراتب اجتماعي درون فضاهاي شهري جاي گرفت. همين امر را با ايدئولوژي استعماري و شهرهايي که به وسيله‌ي استعمار‌گران ساخته شدند و امروز بدل به جهنمي براي ساکنانشان شده‌اند مي‌بينيم. ايدئولوژي استعماري کاملا خود را به فضاي اين شهرها انتقال داده است. براي مثال بزرگ‌شدن شهرهاي استعماري،حاصل تراکم جمعيتي است که ايدئولوژي استعماري براي ساختن بازارهاي خود به آن نياز داشت و با از ميان بردن ساختارهاي کشاورزي معيشتي سنتي، هر چه بيشتر مردم کشورهاي جهان سومي را به مصرف‌کنندگان محصولات خودو توليد‌کنندگان مواد خام و عموما تک محصولي تبديل مي‌کرد که در شهرهاي آلوده زندگي کنند.

**تاريخ دراز مدت شهري ايران**

البته اين وضعيت با توجه به موقعيت‌هاي متفاوت پهنه‌هاي پيراموني نسبت به اروپا بسيار متفاوت بود. در ايران ما يک تاريخ «دراز مدت» (*longue durée*) بر اساس الگوي برودلي،را در نظر مي‌گيريم که مي‌توان آن را در فاصله‌ي مشروطه تا امروز در شهرنشيني تحليل کرد. در اين دوره نقش اقتصاد به دليل پيدا شدن درآمد نفتي از دهه 1340 تا امروز تعيين‌کننده بوده است. باز هم در همين «تاريخ دراز مدت» بوده است که ما با دو انقلاب بزرگ، يک جنگ ملي و چندين بار اشغال کشور در دوره‌هاي مختلف روبرو بوده‌ايم که هر کدام از آن‌ها يک ضربه (تروما)‌ي سخت براي ما به‌شمار مي‌آمده است. از اين رو نبايد تعجب کرد که چرا امروز ما با چنين گستره‌ي بزرگي از مشکلات سروکار داريم و نمي‌توانيم گره از اين کلاف سردرگمي که در طول بيش از صد سال با ورود مدرنيته‌اي برون زا به اين پهنه ايجاد شده است بگشاييم. آن‌چه در اين حالت، وضعيت را باز هم بدتر کرده است فشارهاي ايدئولوژيکي بوده است که پيش از انقلاب با عنوان «توسعه» و «پيشرفت» مطرح بودند و خوشبختانه، انقلاب اسلامي توانست آن توهمات را به کنار گذارد و راه را براي يک واقع‌بيني بسيار موثر‌تر بگشايد. اما اين واقع بيني خود دائما در معرض خطرات ايدئولوژيک است که اتفاقا نه ناشي از رويکردهاي ديني بلکه بيشتر و بيشتر ناشي از ديدگاه‌هاي ژاکوبني انقلاب‌هاي اروپايي هستند که تمايل دارند مدل اروپايي و آمريکايي عينا در کشورما نيز پياده کنند. در حالي که به دلايل بي‌شماري چنين امري ناممکن و بسيار آسيب‌زا است.

به همين دليل نيز در اين‌جا تمايل داريم با برشماري گروهي از رويکردهاي ايدئولوژيکي که در ايران در سال‌هاي اخير مطرح شده‌اند و تمايل به تغيير راديکال فضاي شهري دارند اما به نظر ما نه فقط نمي‌توانند به نتيجه‌اي مطلوب برسند بلکه اغلب به نتايجي معکوس با اهداف اعلام شده خواهند رسيد، اشاره مي‌کنيم.

**مهم‌ترين روند‌هاي ايدئولوژيک**

در تاريخي که به آن اشاره کرديم مهم ترين روندهاي ايدئولوژيک و مصاديق آن‌ها را مي‌توان چنين بيان کرد:

1- ايدئولوژي بازار آزاد بدون تنظيم  
(*laissez-faire*) که در بيشتر دوره‌ي 1340 تا امروز جز شايد در دوره‌ي دهه‌ي 1360 حاکم بوده است. اين ايدئولوژي از پيش از انقلاب نيز وجود داشت اما به دليل شکل‌گيري يک بورژوازي صنعتي در نطفه‌هاي خود در ابتدا اين امکان کمتر بود که بتوانند به سوي تقويت آن بروند اما اين اتفاق عمدتا به دليل ديکتاتوري و نظامي‌گري رژيم گذشته و تمايل آن به استفاده‌ي گسترده از درآمدهاي نفتي براي تغيير صوري شهرها، انجام شد و آن بورژوازي شانسي براي تداوم نيافت و بر عکس بازار هر چه بيشتر به مثابه يک ساختار درآمد‌زايي سريع و ساده تثبيت شد که عمدتا بر رانت‌ها و در‌آمدهاي نفتي تکيه مي‌زد و مي‌توانست فضاي شهري را به شکل وسيعي تغيير دهد. نتيجه اين امر رشد بازارها سوداگري بر زمين شهري، و تقويت گرايش‌هاي بهره‌برداري و سودجويي از طريق دستکاري بر فضاي مسکوني و تجاري در شهرها باب شد که به آسيب‌هايي مثل تغييرات کاربري زمين‌ها براي درآمد‌زايي نيز منجر شد و نتيجه آن شهرهايي بودند به شدت آلوده از لحاظ زيست‌محيطي با ساختارهايي که از هر لحاظ نمي‌توان آن‌ها را مديريت کرد.

2- ايدئولوژي‌هاي مبتني بر سبک زندگي که از ابتداي اين دوره تا امروز بر اساس گروهي از شاخص‌ها وجود داشته‌اند که عمدتا بر اساس روزمرگي‌ها طراحي شده‌اند. در اين ايدئولوژي‌ها مساله‌ي ساختن الگوهايي ثابت براي همه در سبک زندگي و زندگي روزمره‌شان است. اما اين مشکلي اساسي است زيرا هر اندازه جامعه بزرگتر مي‌شود و هر اندازه سرمايه‌هاي فرهنگي (تحصيلات و ساير اشکال فرهنگي) افزايش مي‌يابند، سبک‌هاي زندگي نيز متفاوت شده و به همين دليل افراد مايل هستند که در فضاهايي متفاوت روزمرگي خود را بگذرانند. اين در حالي است که رويکردهاي ايدئولوژيک تصور مي‌کنند مي‌توانند يک سبک مرجع را به همه‌ي مردم بقبولانند و بر آن اساس فضاهاي شهري‌اي را طراحي کنند که همه را راضي نمايند. نتيجه‌ي اين سياست دو چيز بيشتر نبوده است: يا ايجاد فضاهايي که اصولا مصرف‌کننده ندارند زيرا با نياز مردم خوانايي ندارند، و از طرف ايجاد فضاهاي تلفيقي که هر چند اقشار مختلف از سر ناچاري در آن‌ها در کنار يکديگر قرار مي‌گيرند اما همگرايي لازم فضايي و اجتماعي بين آن‌ها به وجود نمي‌آيند و همواره خطر تنش‌زايي وجود دارد.

در اينجا بايد از مفهوم «وسوسه‌ي ايدئولوژيک در فضا» نام ببرم و پيش از بحث درباره‌ي مصداق‌ها به اين وسوسه بپردازم. اين وسوسه عمدتا ناشي از اقتصاد سياسي نفت در ايران است يعني تجميع درآمدهاي بزرگ نفتي در دست دولت‌ها در طول پنجاه سال گذشته است که به آن‌ها قدرت و قابليت‌هاي استراتژيک بالايي در مديريت از خلال پول درماني داده است و وسوسه‌ي شديدي براي تغيير فضا بر اساس د‌يدگاه‌هايي که هر دولتي داشته است.

اما پرسش اين است آيا اصولا فضا را مي‌توان به ميل خود تغيير داد. و منظور از فضا را نيز بايد به خوبي درک کرد: فضا پيش از هر چيز بدن‌هاي فردي و سپس همزماني و در زماني بدني در شهر و نظام‌هاي حسي و تجربي و عاطفي در لايه‌هاي پيچيده‌اي از نظام‌هاي خاطره و فراموشي فردي و جمعي است.

پاسخ ما به اين سئوال آن است که اين وسوسه بيشتر يک توهم آسيب زا است که هر چه زودتر از آن فاصله بگيريم کمتر آسيب خواهيم خورد. مصداق‌هاي اين وسوسه‌ي ايدئولوژيک را مي‌توان در موارد متعددي در شهرها و فضا‌هاي معاصر کشور خودمان مشاهده کرد.

**1- تمايل به تفکيک فضا بر اساس لايه‌هاي درآمدي** بدون توجه به آن‌که درآمدها، اغلب مربوط به نوکيسه‌ها، بادآورده، متغيير و به شدت با منشاهاي متفاوت، اما همواره آسان هستند.

در نتيجه ما قشري به نام گروه «ثروتمند» جامعه، با يک سليقه و خواسته‌هاي مشابه در نوع فضايي که بخواهند در آن زندگي کنند، نداريم. بلکه بنا بر مواردي که گفته شد فضاهاي مورد نيازشان متفاوت است حال اين‌که خواسته باشيم شهر را بر اساس اين تفاوت‌هاي مختلف به اشکال فضايي بي‌نهايت متفاوتي بسازيم همان اندازه ناممکن است که خواسته باشيم يکي از اين سبک‌ها را به فضا تميل کنيم. در هر دو حالت به آسيب‌هايي سخت مي‌رسيم.

**2- تمايل به تفکيک فضا بر اساس جنسيت،** بي توجه به آن‌که مفهوم جنسيت در طول اين تاريخ دراز مدت به شدت تغيير کرده است هم در نزد مردان و هم به خصوص در نزد زنان. انقلاب اسلامي سبب شد که زنان جايگاه اجتماعي گسترده اي پيدا کنند. و امروز هيچ يک از عرصه‌هاي زندگي روزمره و هيچ فضايي را نمي‌توانيم در شهرها پيدا کنيم که صرفا براي مردان يا صرفا براي زنان تعريف شود (به جز مواردي استثنايي و اندک مثل پارک بانوان، يا فضاهاي خصوصي و يا تفکيک فضايي در برخي از وسايط حمل‌و‌نقل عمومي). با وجود اين، هرچند سرمايه‌ي فرهنگي زنان به شدت پس از انقلاب رشد کرد و در سطح مردان و گاه حتي بالاتر از آن‌ها قرار گرفت. ميزان اشتغال آن‌ها در همان حد قبل از انقلاب قرار دارد (در حدود 12 تا 13درصد) نتيجه آن‌که زنان هر چه بيشتر در عرصه‌ي فضاهاي عمومي حضور دارندو بر خلاف آن‌چه از لحاظ ايدئولوژيک تصور مي‌شد اين امر باعث نشد «زنان در خانه باقي بمانند» بلکه درست برعکس زنان هر چه بيشتر در خارج خانه متمرکز شدند، زيرا روي به فعاليت‌هاي فرهنگي، هنري و غيره آوردند و در نهايت اين امر حتي بر ساختار خانواده، سن ازدواج، ميزان بارداري و تعداد فرزندان نيز تاثير گذاشت اما صددرصد به نتايج مورد نظر رويکرد ايدئولوژيک نرسيد.

3- تمايل به تفکيک فضا بر اساس هويت‌ملي بر اساس الگوي اروپايي هويت واحد ملي و ناديده گرفتن اختلافات و تمايزات شديد محلي و اقليمي و قومي و غيره. اين‌گونه ايدئولوژي ملي‌گرايانه افراطي، در طول ساليان دراز حاضر نشده است بپذيرد که پهنه‌اي که ما به عنوان پهنه‌ي فرهنگي ايران داريم، حاصل تکثرهاي بي‌شمار است و همين امر چنين غنايي را مي‌سازد که مي‌توان گفت شايد در جهان بي نظير باشد. اما ما به ازاي اين امر آن است که ما بپذيريم معماري‌ها، ساختارهاي فضايي و نظام‌هاي مادي درون شهري و فضايي متفاوتي بنا بر هويت‌هاي محلي، موقعيت‌هاي اقليمي و جغرافيايي متفاوت داشته باشيم. در حالي که **ايدئولوژي سوداگرانه‌ي شهري و مسکن با تکيه زدن بر همين رويکرد ايدئولوژيک ملي گرا در حال نابودي تنوع فرهنگي ما در سراسر کشور است.**

**4- تمايل به تفيک بر اساس زمان**.

نبود شهر شب و تمايل به مديريت آن‌چه وجود ندارد و خارج از حوزه‌ي قانون قرار مي‌گيرد. اين‌که ما بر اساس تمايلي ايدئولوژيک خواسته باشيم بخشي از زمان را از بيست چهار ساعت شبانه روز حذف کنيم، علاوه بر آن‌که به دليل جهاني شدن و تشديد روابط و پيوستگي‌هاي ارتباطاتي و اين‌که هر جا در جهان روز است در جايي ديگر، شب است و برعکس، به ما زيان مي‌رساند. از لحاظ عملي نيز ممکن نيست. امروز هم هر چند به صورت رسمي، زندگي در شهرها بايد راس ساعت 12 بعد از ظهر يا در اين حدود، متوقف شود اما در واقع، از اين زمان به بعد هم زندگي ادامه مي‌يابد، ولي در نوعي بي‌قانوني و عدم امنيت. شهري که شب‌هاي زنده و روشن و با حضور مردم عادي داشته باشد، شهري بدون شک امن‌تر و به همين درجه اخلاقي‌تر خواهد بود. و درست برعکس غير‌قانوني کردن شب و حضور شبانه مردم در آن، شب را به پهنه‌اي براي جرم‌زايي و فرو‌پاشي‌هاي اخلاقي ناشي از آن مي‌کشاند و هزينه‌ي سنگيني را نيز به جامعه تحميل مي‌کند، زيرا نيروهاي انتظامي خواهند بود که بايد شهر را کنترل کنند.

5- **تمايل به تفکيک و سازمان‌دهي فضا**

بر اساس اخلاق در شرايطي که اخلاق مدني به صورت‌هاي مختلف و بسيار متفاوت تعريف و تفسير مي‌شود. در اين‌جا نيز برداشت‌هاي متفاوت از اخلاق عملي و ذهني اگر آن‌ها را نپذيريم ما را به بن بست‌هاي شهري مي‌رسانند. در هر نظامي بي‌ترديد نياز به نظام‌هاي ارزشي و نظام‌هاي اخلاقي وجود دارد که مردم آن بتوانند با يکديگر همزيستي همگرا داشته باشند. اما در جهان امروز اغلب بايد به دنبال حداقل‌ها بود، زيرا اگر به سراغ حداکثر‌ها برويم ممکن است نتيجه‌اي معکوس بگيريم يعني چيزي جز گرايش هر چه بيشتر مردم به تظاهر و فروپاشي‌هاي واقعي دروني نصيب ما نشود. در اين حالت، ما به ازا هاي فضايي اين امر، صوري شدن هر چه بيشتر ساختارهاي فضايي است: وقتي مي‌بينيم که افراد با رعايت«ظاهر» هر کار مايلند در «باطن» انجام مي‌دهند، معناي اين کار چيزي نيست جز «تظاهر» و نوعي «تزوير»يا مرحله‌اي پيشرفته در سقوط اخلاقي جامعه.

**6- تمايل به تفکيک و سازماندهي فضا بر اساس نظام‌هاي زيباشناختي يکسان‌سازي شده که موجوديت بيروني ندارند.**

چنين تمايلي نيز به همان دلايلي که گفته شد يعني تغيير شديد سلايق ناممکن است.

**7- تمايل به تفکيک و سازماندهي فضا**

زمان بر اساس نظام‌هاي مناسکي نرماليزه و يکسان شده که در واقعيت نه به يک شکل تجربه مي‌شوند و نه به شکل به تحقق در مي‌آيند و در نتيجه ما به سنتزهاي غير‌قابل مديريت مي‌رسيم. نظام‌هاي يکدست زيباسازي را تا کنون در هيچ کجاي دنيا نديده‌ايم و اگر از شيوه‌اي متناسب براي حضور طبيعت سبز و آبي در شهر بگذريم (يعني پارک‌ها و فضاهاي سبز و مدارهاي جريان يافتن آب) در ساير موارد بايد لزوما تکثر را در نظام‌هاي زيباشناختي پذيرفت و به صورتي بسيار ظريف، جلو رفت که حداکثر رضايت را در مردم به وجود آورد.

**8- تفکيک و تمايز فضا بر اساس ابداع گذشته‌هاي تاريخي يکسان‌سازي شده و آينده‌هاي تاريخي فرافکني شده**

بر اساس الگوهاي نرماليزه شده که نمي‌توانند به دليل تفاوت‌هاي عميق وجود داشته باشند. متاسفانه در اين زمينه نيز نوعي از تفکر ايدئولوژيک گاه اين تصور يا توهم را به وجود آورده که گذشته و آينده را مي‌توان تغيير داد: از نظام‌هاي نامگزاري در شهر گرفته تا بر پا کردن يادمکان‌ها و مجسمه‌هاي شهري، از استفاده از معابر و ديوارها و تابلوهاي شهر براي تبليغ اين و آن نظام خاطره اي تا درست برعکس، استفاده از همين فضاها براي تبليغ بدترين انواع ايدئولوژي مصرف غربي و لوکس، ما در حال رسيدن به موقعيتي آنوميک در اين زمينه هستيم.

**نتيجه‌گيري**

نتيجه‌ي اين تمايلات نامتناسب، ايجاد شبکه‌ي شهري و بافت‌ها و روابطي به شدت آسيب ديده و هويت‌هاي شکل ناگرفته، ناموجود يا آسيب‌خورده است که راه رهايي از آن‌ها بازنگري روندهاي ايدئولوژيک با فضا و زمان است. تا زماني که اين نکته‌ي اساسي را ناديده بگيريم که فضا‌هاي ساخته شده بنابر ذات خود ايستا (استاتيک) هستند و هرچند معماري مدرن و پسا‌مدرن گاه به ما اجازه مي‌دهد آن‌ها را تا حدي به سوي پويايي (ديناميسم) ببريم، اما اين کار، کاري ساده نيست. ما اغلب نمي‌توانيم اين نکته‌ي بديهي را درک کنيم که تمايل به تحميل خواسته‌هاي ايدئولوژيک در شهر اگر هم ممکن باشد، صرفا در کوتاه مدت و بسيار پرهزينه خواهد بود.

اين تجربه‌اي است که به شکل گسترده‌اي در شهرهاي ما وجود دارد: اينکه فضاهاي بي شماري ساخته، تخريب و دوباره ساخته مي‌شوندو هر بار يک ديدگاه در برابر يک ديدگاه ديگر قرار مي‌گيرد: اين يک منطق دور باطل است که هر اندازه زودتر از آن بيرون بياييم، به سود همه سلايق و باورها و به سود عقلانيت عمومي شهري است.

**کشف ظرفیت‌های متقابل**

**مکان و ابژه در کلانشهرها**

**ابر شهر تهران، بزرگراه مدرس:** بزرگراهي شمالي - جنوبي که قدمت وجود آن به حدود پنجاه سال مي‌رسد.

اين بزرگراه علاوه بر نام بزرگي که ناظر به روايت‌هايي از تاريخ سياسي و اجتماعي ايران است، جاذبه‌ها و قوت‌هايي را در ساختار و عملکرد همچنين فرم و زيبايي‌شناسي خود داراست.عبور از کنار يک نشان شهري بارز، مصلاي تهران با منظر گلدسته‌هاي بلند آن، عبور از پارک جنگلي طالقاني در تقاطع غيرهمسان و ديد و منظر پل تازه تاسيس طبيعت در اتصال با پارک شهري آب و آتش و پارک طالقاني، نزديکي با تپه‌هاي عباس‌آباد به عنوان نشان شهري، اشراف به منظر ساختمان‌هاي مدرن اداري تهران امروز مانند ساختمان پست وزارت راه و شهرسازي، و ديد و منظر کوه‌هاي البرز به عنوان ميراث بصري پايتخت ايران، اين محور را از شاخص‌ترين کريدورهاي بصري شهر تهران کرده است. در طراحي شهري اين بزرگراه نام اساتيدي چون فرهاد ابوضياء (معمار منظر) و طراحان و هنرمندان بسياري ثبت شده است. محدوده‌اي از نيمه‌ي شمالي بزرگراه مدرس، در تقاطع خيابان معروف ميرداماد با هويت نسبتا ملموس يک خيابان مدرن در يک کلانشهر قرن بيست و يکمي، کتيبه‌اي فاخر و پرمعنا از آيت‌الله مدرس، کسي که بزرگراهي عظيم با چشم‌اندازهاي متنوع اما مدرن به نام اوست، به چشم مي‌خورد:

«سياست ما عين ديانت ماست.»

اما در در يک چرخش ديد از همان نقطه با زاويه 180 درجه به سوي بدنه‌ي شرقي، مجسمه‌اي با ابعادي بزرگ و با کيفيت مصالح و ساخت نازل سبک سرانه جانمايي شده است. بي‌هيچ ارادت و عنايتي به نماد مدرس! کودکي که در بستر خاک، زير لحاف چمن به خواب عميقي فرو رفته است! اندازه‌هاي غير معمول و معنا و مضمون نامانوس آن توجه هر بيننده‌اي را بخود جلب مي‌کند. کمي آن طرف‌تر حجمي غول‌پيکر که در عمق ديد خود در پيش زمينه منظر بزرگراه به اندازه ساختمان‌هاي بلند‌مرتبه در پس زمينه‌هاي اطراف خودنمايي مي‌کند، بي‌هيچ ارتباط معنايي و شکلي با کودک خوابيده و عناصر پيرامون، قد علم کرده است.

کنار اين حجم بزرگ اتومبيل کلاسيک قرمزي که مسلما نمادي از غرب در ابتداي قرن بيستم است، با مقياسي به مراتب کوچک‌تر و خردتر در ميان چمن‌ها جا خوش کرده، گويي به همين همجواري در سيما و منظر بزرگراهي هويتمند اما مخدوش، دلخوش کرده است.

و باز دورتر در پشت زمينه‌هايي، متعدد آثار تبليغات فرهنگي به چشم مي‌خورد که به لحاظ معنايي، فرم و رنگ هر يک سازي مي‌زنند گاه ناکوک و بي‌مقدمه ....

اين مصداق‌ها و نمونه‌ها ريشه در چه‌گونه تفکري در بطن طراحي شهري و مديريت توسعه آن دارند؟

آيا نشان‌گر امري به جز تسلط سلايق شخصي بر جان و تن شهر هستند؟

آيا اين نمونه و نمونه‌هايي از اين دست خبر از فقدان نظام نظريه پايه شهري و ضعف مباني ديدگاهي در توسعه‌ي شهر معاصر يا کلانشهر مدرن نمي‌دهند؟

آيا افول کيفيت‌هاي زيبايي‌شناسانه و مفهومي عناصر و اجزاء منظر نشانه‌اي از کيفيت نازل فضاهاي عمومي به لحاظ فرم و عملکرد در شهر نيست؟

آيا اين اغتشاش و ناهمگوني، نتيجه‌ي خروج فرآيند انتخاب و جانمايي عناصر منظر از چرخه طراحي شهري نيست؟

براي پاسخگويي به پرسش‌هاي فوق ابتدا بايد واژه‌هايي چون کلان‌شهر يا شهر معاصر و به تبع آن مفهوم پايه‌اي *"*طراحي شهري*"* و کيفيت فضاي شهري تبيين شوند. به اين ترتيب در اين مقاله، در حد و اندازه‌اي که مجال پرداخت به ماجرا يا فراز مطلب وجود دارد، به تعريفي از شهرهاي امروزي و الزامات آن ها مبادرت خواهد شد.

در يک سرآمد نقش آثار حجمي، هنرهاي شهري، گرافيک محيطي و عناصري در اين مقياس که مبلمان شهري را نيز شامل مي‌شود به‌طور اجمالي مورد بررسي قرار مي‌گيرند.

**شهر يا کلانشهر معاصر**

براي تعريف شهر معاصر و در حرکت به سوي تعاريف جديد‌تر و قابل تعميم در شهرهاي امروز و آينده، بايد ساز و کارهاي حيات اين شهرها را که جريان زندگي امروز بر پايه ساختارهاي تاريخي ديروز را در خود هدايت مي‌کنند با نگاهي به دور از ارزش‌گذاري و قضاوت شناسايي کرد. از طرفي سيما و منظر شهرهاي معاصر پيچيده‌تر از آنند که به واسطه‌ي شيوه‌هاي مرسوم سنتي و روش‌هاي تاريخ مصرف گذشته، قابل درک باشند. به اين ترتيب اين شهرها به عنوان محصولي از برهم نهادگي شبکه‌هاو لايه‌هاي حاوي اطلاعات متنوعِ تاريخي، فرهنگي، اکولوژيکي، اجتماعي و اقتصادي، در نهايت در يک ساختار عملکردي چند وجهي، خطوط فضايي و لايه‌هاي اجتماعي خود را شکل مي‌دهند. شهر معاصر با شهروند امروزي يعني همان انسان رويايي، عاشق و توسعه‌گر معنا مي‌يابد. تمام بافت‌هاي آن زنده و داراي نقش هستند. نقشي مملو از خاطرات جمعي اما با دگرگوني‌ها و تحولات سريع. فضاهاي شهري مدام صاحب ويژگي‌ها و عملکردهاي متنوع و جديد مي‌شوند چرا که عملا تحت تاثير جريان‌هاي جهاني و فرا مرزي قرار دارند. اين تصوير از فضا همه‌ي تعاريف مربوط به دهه‌هاي قبل را در هم مي‌ريزد و متزلزل مي‌کند.آشفتگي سيماي شهري كه موجب ناهنجاري‌هاي اجتماعي، فرهنگي، رواني و بصري مي‌شود، خود فرآورده آشفتگي‌ها و نارسايي‌هايي و كاستي‏هايي است كه كليت فرايند توسعه در كشورمان در سطوح مختلف برنامه‏اي با آن دست به گريبان است. فقدان نظام‌هاي مديريتي كارآمد در زمينه‌ي كنترل وضعيت ساخت و سازها، و نارسايي ضوابط موجود در زمينه‌ي هماهنگ‌سازي ساختارهاي كالبدي شهر، از جمله عواملي است كه بر اين آشفتگي دامن مي‌زند. به همين دليل كيفيت فضاهاي شهري و فرايند شكل‌گيري و تأثيرپذيري آن را بايد در سطحي بسيار عميق‌تر و كلان‌تر از ابعاد قابل رؤيت بصري مورد تحليل قرار داد، و طبعاً اكتفا به ظاهر زيبا نمي‌تواند تداعي‌گر برداشت مطلوبي از سيماي شهر در اذهان باشد.

در اين ديدگاه نمي‌توان ساماندهي فضاهاي شهري را به بعد بصري آن محدود كرد و آن را تنها به عنوان بخشي از مفاهيم مورد نظر طراحي شهري به شمار آورد، بلكه بايد آن را به عنوان كليتي فراگير از طراحي شهري كه در برگيرنده‌ي همه‌ي ابعاد فضايي، كالبدي، عملكردي و فعاليتي، و اجتماعي و فرهنگي در شهر است، پذيرفت.

**فرآيند طراحي شهري**

طراحي شهري هنر ايجاد مکان است. چيزي فراتر از پرداختن به صرف زيبايي شناسي محيط شهري. اين فرآيند با خلق مکان‌هايي سرو کار دارد که که در آنها پاسخ به مسائل بوم‌شناسي، اقتصاد و کيفيت زيست با يکديگر تلفيق شده باشند.

کريستوفر الکساندر نيز در کتاب‌‌هاي «معماري» و «راز جاودانگي در قلمرو طراحي شهري» از زبان الگويي سخن مي‌گويد که در آن مقياس‌هايي که طراحي شهري عمل مي‌کند در مفهومي گسترده‌تر نشان داده شده است.سلسله مراتب الکساندر از الگويي براي طراحي راهبردي در مقياس کل يک شهر شروع مي‌شود و تا طراحي داخلي ادامه مي‌يابد.

با توجه به تعريف ارائه شده، چالش‌هاي فراروي ساماندهي و ارتقاء كيفيت فضاهاي يک کلانشهر در حال توسعه، بر دو محور زير استوار است:

1- ساماندهي عرصه‌هاي عمومي و فضاهاي همگاني در شهر، منوط به اصلاح و ايجاد تغييرات لازم در حوزه سياست‌گذاري‌ها و ضوابط اجرايي و روش‌هاي مديريتي، به منظور كنترل كيفيت طراحي بناها و فضاهاي شهري مي‌باشد.

2- گستره‌ي اجزاء و عناصر تشكيل‌دهنده‌ي فضاي شهري، در قالب عناصر و اجزاء كالبدي، بصري و عملكردي مورد شناسايي و تحليل قرار مي‌گيرد.

**در جستجوي کيفيت مکان در شهر معاصر**

در يک کلانشهر معاصر، ادراک صحيح از فضا ضرورت دارد و اين منوط به کسب تجربه از فضاست. اين تجربه با شناخت صحيح فعاليت‌هاي معاصر سوژه و شيوه‌ي حضور اجتماعي او کسب مي‌شود. اين درک منوط به دريافت معناي نمادين فضا و تاثير پيچيده آن در رفتار سوژه است که امروزه حتي قلمرو جهاني يافته است. کريستيان نورنبزگ شولتز مي‌گويد: همه‌ي فعاليت ما در معماري و شهرسازي، انسجام فضا بايک حرکت يا مسير است. هر آن‌چه بنا مي‌گردد مسيري به شمار مي‌آيد.

در حوزه‌ي فعاليت طراحي شهري، مشخصاً با موضوع مكان و محتواي فضا از جنبه‌ي كيفيت روبرو هستيم. از اين نظر تأكيد در سطح ضوابط و مقررات كه بيشتر ناظر بر جنبه‏هاي شهرسازي است متوقف نخواهد ماند، زيرا مانع از ارتقاء سطح تشخيص ما به مرحله‌ي كيفيت فضا خواهد بود. به اين ترتيب ما با دو فرايند توأمان؛ يعني گونه‌شناسي فضاها، و سپس الگوبندي طراحي فضاها روبرو هستيم، كه كارپايه‌ي فرايند فعاليت طراحي شهري است.

موضوع اصلي مورد مطالعه در فرايند طراحي شهري، بررسي و مشاهده و ارزيابي، و گونه‏شناسي منظر شهري، از كلان‌ترين مقياس آن- كه كل سيماي شهر را تشكيل مي‌دهد- تا عرصه‌هايي است كه به عنوان محدوده‌هاي واجد ويژگي‌هاي متمايز شكلي و عملكردي در شهر قابل تشخيص هستند.

در اين صورت، شناخت سيماي شهر و تأثيرات بصري آن، كه شكل شهر را با ويژگي‌هاي مانا و ماندگار آن به وجود آورده‌اند، در رويكرد كلان شناخت، در درجه‌ي اول اهميت قرار دارد. زيرا سازمان فضايي، ساختار عملكردي، و تأثيرات بصري منظر شهري، در كل و اجزاي خود، تابعي از شكل كلي شهر، در سيماي سه‌بعدي و حجمي شهر است. همچنين تشخيص اثرات طرح‌هاي توسعه‌ي شهري به‌طور عام، و طراحي شهري به‌طور ويژه، و ادراك و شناخت عمومي اين اثرات بر منظر شهري خاصل چنين فرآيندي محسوب مي‌گردد.

اين شناخت از دو مسير به‌پيش برده مي‌شود. مسير اول؛ توصيف ويژگي‌هاي عرصه‌ي شهري از طريق شناخت ويژگي‌هاي قابل تشخيص در هر يك از محدوده‌هاي شاخص شهري با كيفيت‌ها و مزيت‌هاي مكاني در همان محدوده‌ها، و مسير دوم؛ توصيف زمينه‌هاي بصري، از طريق شناخت اثرات مطلوبيت منظر در هر يك از محدوده‌هاي شهري در دامنه‌هاي فواصل ديد دور و ديد نزديك. ارزيابي يا سنجش در چنين فرايندي، بدواً از مسير سنجش ويژگي‌هاي بصري منظر شهري مي‌گذرد كه داراي چهار وجه سنجشي است:

1) سنجش حساسيت‌هاي منظر شهري

2) سنجش اهميت و نقش منظر شهري

3) سنجش مطلوبيت‌هاي منظر شهري

4) سنجش ظرفيت‌هاي منظر شهري

در اين‌جا، منظر شهري، سيماي شهر را نه تنها در شكل سه بعدي آن و با تمامي ديد منظرها دربر مي‌گيرد، بلكه دربرگيرنده‌ي معنا و محتواي شهر، با تمامي عملكردهاي جاري در آن، و رفتارها و چهره‌ي اجتماعي محيط پيرامون است، كه چهره‌ي طبيعي و مصنوع، و انسان‌شناختي و فعاليتي شهر را، تشكيل مي‌دهد. از اين نگره، در آغاز بايد شهر را در كليت شكل آن مورد شناسايي قرار داد، و سپس به بررسي و مشاهده و ارزيابي اجزاي تشكيل‌دهنده‌ي آن، و معنا و محتواي عملكردي و رفتاري، و گونه‎شناسي محدوده‏ها در محيط شهري پرداخت.

به اين ترتيب روشن مي‌شود انتخاب و جانمايي هر جزء از منظر شهري، بخشي از فرآيند طراحي شهري است که بر اساس شناخت حاصل شده از ماهيت و ذات فضا و مکان اتفاق مي‌افتد. اين‌جاست که فقدان يک سري ديدگاه‌هاي پايه در سازماندهي اين فرآيند و گونه‌بندي فضاهاي شهري بر مبناي عملکردها و ساير لايه‌هاي تاريخي، اجتماعي فرهنگي و اقتصاد مکان، خود را در کوچکترين مقياس طراحي شهري يعني اجزاء و عناصر به اشتباه جايگزين شده نشان مي‌دهد.

به عبارت ديگر، همان‌طور که در ابتدا به آن اشاره شد، کلانشهر داراي ويژگي تنوع و پيچيدگي در ساختار خود است. اين تنوع و گوناگوني البته در يک يکپارچگي هويت و اين هماني، مي‌توانند داراي شخصيت‌ها و ويژگي‌هاي خاص هر عرصه يا محدوده باشند. و از آن‌جا که همه‌ي اجزاء در فرآيند طراحي شهري مي‌بايد به طور وحدت بخشي روايتگر يک داستان واحد از يک فضا باشند، عناصر منظر، آثار حجمي و هنري، مبلمان شهري و پوشش گياهي يا نرم منظر حتما در يک ديالوگ يا گفت‌و‌گو و اتحاد در بيان روايت مکان مي‌گردند.

اين‌جاست که در عين الزام به يکپارچکي هويت کلي شهر، روايت يک خيابان تاريخي توسط اجزاء و عناصر منظر آن، با روايت يک ميدان يا خيابان مدرن شهري متفاوت مي‌گردد.

اصول ترکيب‌بندي و تناسبات، همچنين مفاهيم قابل ارائه در يک بزرگراه شهري با يک خيابان محلي يا يک محور گردشگري متفاوت مي‌گردد. گرافيک محيطي در يک محور تجاري اداري با ضوابط و و اصول طراحي در يک محور قديمي با قالبيت بازديد توريست داراي وجوه افتراق و تمايز مي‌گردد.

در يک جمع‌بندي، گستره‌ي طراحي شهري از تصميم‌گيري‌هاي کلان براي سازماندهي فضايي تا کوچک‌ترين مقياس يعني جانمايي ابژه يا هر عنصر جزء در منظر را دربرمي‌گيرد. به گونه‌اي که هر يک از عناصر در يک ارتباط چند سويه مفاهيم‌ها، روايت‌ها و نشانه‌ها و نمادهاي واحدي را متضمن خواهند شد. به اين ترتيب ويژگي‌هاي ترکيب عناصر در يک خيابان مانند ميرداماد با خياباني تاريخي مانند ناصرخسرو در تهران متفاوت خواهد بود. به همين‌گونه هويت و شخصيت فضا در بزرگراه شهري با منزلت، تمايزات خود را با يک جاده‌ي کمربندي يا يک مسير منتهي به شهر بازي و مرکز تفريحي توريستي خواهد داشت.

**رابطه‌ي معنايي و شکلي ابژه با مکان در شهر**

قبل از بررسي اين روابط لازم است دامنه‌ي تعريف اثر حجمي يا ابژه در منظر شهر تبيين شود. اين آثار به شکل‌هاي گوناگون مي‌توانند در فضاي شهري به شرح ذيل مصداق پيدا کنند.

- بناهاي خاص و يادمان‌هاي شهري

- مبلمان شهري در مقام هنر شهري

- مجسمه‌ها و آثار حجمي

- يک رويداد مهم تاريخي يا يادمان يک ميراث فرهنگي

- تاکيد بر يک ارزش يا هنجار اجتماعي

- ديوارنگاري و نقاشي‌هاي ديواري در فضاهاي عمومي

- گرافيتي‌ها

- تبليغات فرهنگي و تجاري

- هنرهاي مناسبتي

هر عنصري در منظر شهري در فرآيند مکان‌يابي و جانمايي دست‌کم مي‌بايد موازين و ملاحظاتي به شرح ذيل را دنبال نمايد:

1- رابطه‌ي معنايي ابژه با فضا: ابژه ها بايد واجد يک ارتباط دروني و ذاتي با شهر باشند و نه در تعلق و بازنمايي يک فرد يا گروه خاص که در اين صورت ديالوگ بين شهر، عناصر آن و استفاده‌کنندگان از فضا محقق نخواهد شد.

2- ابژه‌ها ‌بايد در سنخيت با فضا معنادار و نشانگر باشند. اغتشاش در انتقال روايت‌ها و مفاهيم مکان، علاوه بر نازيبايي، موجب مخدوش شدن هويت و شخصيت مکان حتي در صورت طراحي شهري مناسب در مقياس کلان خواهد بود.

3- مقياس، حجم و بعد ابژه‌ها چه در رابطه با خود ابژه و چه در قرارگيري در ميان ساير عناصر مي‌بايد از استاندارد‌ها و اصول زيبايي‌شناسي تبعيت نمايد.

4- عمق ديد، چشم‌انداز منظر در يک کريدور بصري يا در پرسپکتيو شهر ملاحظات گوناگوني را به لحاظ اندازه و ارتفاع، مقياس و جاي دقيق قرارگيري ابژه به همراه خواهد داشت.

5- مصالح و جنس و کيفيت ساخت و پرداخت ابژه با اثر حجمي از حساسيت و اهميت فوق‌العاده‌اي برخوردار است.

6- ايده يا مفهوم طراحي مي‌بايد در فرآيندهاي کامل‌تري در داوري و ارزيابي و انتخاب، لايه‌هاي مختلف شهرسازي، روانشناسي محيطي، ملاحظات فرهنگي، اجتماعي، منزلت مکان و .... قرار گيرند.

**سرآمد**

شهروندان شهرهاي كوچك و كوچك‌‏تر كه نسل‌ها در جوامعي بسيار همگون‌تر ساكن بوده‌‏اند، شهر خود را در نقشه‌ي شناختي آن به روشني مي‌شناختند و چه بسا نقشه جمعيت شناختي شهر را هم. اما در شهرهاي بزرگ اين نقشه‌ي شناختي از الگوهاي ذهني متفاوتي تشكيل مي‌شود، كه حاصل و نتيجه‌ي همه‌ي آن تناقضاتي است كه در واقعيات و انتظارات شهروندان شكل گرفته‏ و هستي يافته است.

شكاف ميان نسل‌ها در دوران مدرن، تکثر و گوناگوني و تنوع در فضاهاي شهري و سرگرداني بين نسل‌ها در جستجوي هويت و اين هماني با فضا در کنار کيفيت مطلوب زيست و فعاليت، پديده‌هايي هستند كه از آغاز قرن بيستم در ساسر جهان روي داده‌اند، و پس از آن نيز به تدريج به ‌كشورهاي در حال رشد وارد شده‌اند. آن‌چه اين فرآيند ناگزير در کلانشهرها را به سوي ايجاد و انتقال خاطرات جمعي و هويت پايدار مکان‌هاي شهري و ارتقاء کيفيت محيط‌هاي شهري با هر دو مولفه فرم و عملکرد پيش خواهد برد، روابط چند سويه اجزاء و عناصر شهري است.

اكنون ديگر زمان آن فرا رسيده است كه حرفه‏مندان و پژوهشگران و كنشگران در حوزه‌هاي گوناگون مرتبط با شهر، از جمله هنرمندان و حرفه‏مندان و آموزشگران در حوزه هنر و معماري، برنامه‏ريزي و طراحي شهري، جامعه‌شناسي و انسان‌‏شناسي، و اقتصاد شهري، بيش از پيش ادبيات ميان رشته‌اي بين حوزه‌ها را توانمند ساخته، و با به اشتراك گذاردن نگرگاه‌ها و ديدگاه‌هاي نظري و تجربي خود، فرايند توسعه شهري را يك گام به پيش برند.

در يک نتيجه‌گيري نهايي نقش ابژه يا آثار حجمي و هنري، گرافيک محيطي را در کنار ساير عناصر منظر مي‌توان به موارد زير خلاصه نمود:

- توجه به قابليت نشانه يا نماد شدن عناصر منظر و بهره‌گيري آنها در نشانمند کردن و هويتمند کردن مکان‌هاي شهري. از نمونه‌هاي قابل بحث در اين زمينه مي‌توان به شهر ايروان در جمهوري ارمنستان اشاره نمود که وجود تعداد قابل توجهي از آثار حجمي هويتمند، به شکل نشانه‌هاي يادماني اين شهر در ذهن بازديد‌کنندگان از شهر برجاي مي‌ماند.

- رونق يا شکفتگي اقتصاد فرهنگي شهرها

- انتقال مفاهيم و مضامين عالي و منطبق بر رشد تفکر جامعه و البته نه به طور مستقيم و عامرانه

- حفظ و انتقال خاطرات جمعي

- ارتقاء کيفيت بصري در سيما و منظر

- تضمين روايت مکان در ارتباط و پيوستگي و تناسب با ساير آثار و عناصر موجود در محدوده يا عرصه مورد نظر.

**شهرهای خالی از**

**حس دلبستگی‌**

**گفت‌وگو با دکتر منصور فلامکی**

**دکتر منصور فلامکی معمار است و مدرس دانشگاه. معماری علاقه‌مند به هنر و ادبیات و اندیشه‌ای ساختارمند دقیق و عالمانه. در فرصتی مغتنم با او درباره‌ی تهران و فضای بصری این شهر و «خاطره»ی شهری به گفتگو نشستیم. فکوهی معتقد است، فقدان تفکر و عملکرد نظام‌مند مسئولان شهری و شهروندان تهرانی را واداشته که بد و خوب شهر را فقط در غالب خاطره و خاطره‌گویی ببینند و ...**

**اولين سؤال اين است که اساساً تأثير عناصر بصري شهري، شيوه‌ي معماري تا چه اندازه بر زندگي و تفکر شهروندان موثر است و چه‌طور مي‌توان نحوه و ميزان اين تأثير را بررسي کرد. و بخش دوم جايگاه شهرهاي ما و به‌خصوص تهران در کجاي اين استاندارد است؟**

نياز هست که مقدمه‌اي عرض کنم. بحث اصلي اين است که در دانشگاه‌هاي ما به هر حال يک اتفاقاتي رخ مي‌دهد که اين‌ها را براي انديشه‌پردازي انسان نامتعارف (از فارغ‌التحصيلان به بعد) هدايت مي‌کنند. اين اتفاق در هر کشوري رخ مي دهد و الزاماً در کشور ما هم مثلاً تا سي سال پيش اتفاق مي‌افتاد. و دانشگاه به هر حال الزام داشته که خودش را در همه‌ي زمينه‌ها منزه نگه دارد و ابزارش هم براي اين‌کار معين است. مجموعه‌اي از دانش علمي و دانش فني و کاربردي در کنار هم از يک فکر، يک پروژه مي‌سازد. ما اين را از دست داده‌ايم و يکي از نشانه‌هاي از دست دادنش هم اين بوده که حدود 45 سال پيش -يعني بلافاصله بعد از دگرگوني که دکتر رضا در دانشکده هنرهاي زيباي دانشگاه تهران به وجود آورد - مقرر شد که تعيين ابعاد علمي براي موضوعات دانشگاه بر عهده‌ي رئيس دانشگاه نباشد بلکه اين بر عهده‌ي گروه آموزشي است و گروه آموزشي از نظر علمي و آموزشي مستقل است و ضابطه‌هاي بسيار جدي براي آن نوشته شده. ما در دانشکده‌ي هنرهاي زيبا گروه شهرسازي را به عنوان يک بحث ميان رشته‌اي تعريف کرديم در مقطع فوق ليسانس و در تمام روزهاي هفته دانشمندان رشته‌هاي مختلف مثل جمعيت‌شناسي - جامعه‌شناسي- مردم‌شناسي فرهنگي و ... در کلاس‌هاي اين رشته درس مي‌دادند.

**هنرمندان هم بودند؟**

هنرمندان کم‌تر. آن‌ها بيشتر براي تدريس به معماران مي‌رفتند. علمي ديدن شهر، کار هر کسي نبود. بعد از دو سه سال آرام آرام اين رشته تحليل رفت و به جاي آن دو رشته‌ي تازه آورديم، يکي «طراحي شهري» بود، يکي هم «برنامه‌ريزي شهري». يعني، بدون دانش شهرسازي وارد گود شديم و اين راه را ادامه داديم. در اين زمينه کمي کوتاهي داريم. اين‌ها که مي‌گويم مقدمه است، اما مي‌توان گفت به جاي دانش شهرسازي که از داخل آن مي‌تواند، خاطره‌ي شهري و زيبايي شناسي شهري هم بيرون بيايد، دو مقوله‌ي ديگر را در دانشکده‌ها پخش کرديم. که يکي «منظر شهري» است، اين رشته يک بحث صوري و متظاهر است. و تازه اگر اين رشته در برخي مدارس خوب شهرهاي اروپا قرص و محکم تدريس مي‌شود دليلش اين است که متکي بر معماري قديمي و ارزشمند اين کشورهاست. ولي در دانشکده‌هاي ما در فضاي محدود خودش مي‌ماند - و مقوله‌ي ديگري که در دنيا و در کشور هم بحث‌انگيز است و به‌خاطر آن حس مردمي که دارد، در مردم رسوخ مي‌کند، بحث «خاطره» و «خاطره‌ي شهري» است. مقوله‌ي شهرسازي با خاطره‌ي شهري معلوم نيست کجا بَرِ مشترک و علمي خودشان را پيدا مي‌کنند؟!

خاطره‌ي شهري مي‌تواند نتيجه علمي به دست بياورد به شرط آن‌که بتوانيم آن را به نظم دربياوريم. نکته‌اي که نمي‌توان به آن توجه نکرد اين است که ما از دانش شهرسازي دور شده‌ايم و مقوله‌هايي را به ميدان آورده‌ايم که بار علمي ندارد.

**استفاده‌ي زيبايي شناختي از فضاي شهري بايد چه‌گونه باشد و ما چه‌گونه‌ايم؟**

اگر از يک فرد بخواهيد بعد از ديدن يک محله، آن را توصيف کند، توصيف او با توصيفي که ده ماه ديگر از همين محله مي‌کند، متفاوت خواهد بود و آن‌چه که در خاطره‌ي او به عنوان يادبود، يادگار شکل مي‌گيرد به مرور زمان متفاوت مي‌شود. بنابراين، اين همان جهان برون و جهان درون است که به ما اجازه نمي‌دهد وقتي در مقابل يک شي بيروني قرار مي‌گيريم که داراي ارزش و دوست داشتني و در عرف شهري مطلوب است، معلوم نيست چيزي که از آن دريافت مي‌کنيم حقيقتي است که آن شي مي‌خواسته مطرح کند، يا نه.

هدف کسي که مقوله‌ي خاطره را براي ما مطرح مي‌کند چيست؟ آيا به دنبال اين است که ذهن همگاني را باز کند يا دنبال چيز ديگري است؟ من نمي‌توانم بگويم خاطره‌ي هر کسي مقبول و خوشايند است يا خير. بايد اين فرصت را ايجاد کنيم که هرکس خاطره‌اش را مورد سنجش قرار دهد.

بنابراين، و به خصوص انسان ايراني (که بسيار عاقل است و از هر واقعيتي آن قسمتي را که بخواهد مي‌گويد) به هر حال يک جهان بيرون دارد و يک جهان درون. او در جهان درون خود هزاران «داشته» دارد که با آن چه از جهان بيرون مي‌گيرد، مي‌آميزد و آزادنه و هرطور بخواهد آن‌ها را با هم ترکيب مي‌کند و به هر سنتزي دلش بخواهد مي‌رسد و الزامي هم نمي‌بيند که اين را براي کس ديگري توضيح بدهد. حالا اين جادر برابر اين مسئله قرار مي‌گيريم که چه‌طور يک فردي که شهر و محله و کوچه‌ي خودش را زندگي مي‌کند. با همه‌ي اين‌ها که آميخته مي‌شود از همه‌ي اين‌ها خاطره دارد. اين خاطره مقوله‌ي نظم يافته‌اي است که آرام آرام پيش مي‌رود.

**خيلي وقت‌ها هم البته اين پيوند درون و برون کاملاً ناخودآگاه است و فرد در پردازش آن‌چه اتفاق مي‌افتد نقشي ندارد جهان درون کاري را که مي‌خواهد مي‌کند.**

بله همين‌طور است. يک جهان برون و يک جهان درون هست که نمي‌تواند حکم کند اگر ما در برابر يک شيئي قرار گرفتيم که ارزشمند و دوست داشتني است و حتي قطب يک شهر است، معلوم نيست آن‌چه ما از آن دريافت مي‌کنيم همه‌ي آن حقيقتي است که وجود دارد. ما مي‌توانيم بگوييم انسان به هر شهري که مي‌رود از ديدن عناصر آن شهر برداشت‌هايي مي‌کند. اما اين برداشت‌ها مربوط به همان زمان. همان مکان خاص و به خصوص آدم منحصر به فرد و خاصي است که آن لحظه را ديده و تجربه کرده و لاغير. گفتيم که بايد به هر فرد فرصت بدهيم آن‌چه را ديده به سنجش ببرد. مثلاً اگر به منظر شهري علاقه‌مند باشد يا مثلاً به آب و هواي شهر (مثلاً وقتي از ديد جوانان مي‌گوييم جايي آب و هوايش خوب است يعني جايي است آدم‌هاي شيک و مرتب و خوشحال رفت و آمد مي‌کنند. مثلاً براي نسل من سر پل تجريش در چهل سال پيش آب و هواي خوبي داشت و اين خاطره‌ي مشترک يک نسل است.)

در چنين جوي يک خاطره به وجود مي‌آيد که آدم ها آن را به وجود مي‌آورند. البته اين ساده نيست که بگويم يک خاطره‌ي جمعي چه‌طور در بين افراد شکل مي‌گيرد، هرچه بگويم جان کلام نيست و تنها يکي از سنتزهايي است که در توليد اين خاطره اتفاق مي‌افتد و در ادامه ذهن من به دنبال ابزارهايي مي‌رود که بتواند يک بحث علمي بکند، که ابزارهايش قابل اندازه‌گيري است. و اين جا يکي از خطاهاي به عمد در ادبيات مکتوب شهري است که ما به ترويج مي‌کنيم که ده‌ها واقعيت و حقيقت تنيده در هم را که در يک شهر هست را ناديده بگيريم و چيزهايي را ببينيم که به ما خاطره مي‌دهد و خاطره هم معمولاً از چيزهاي شيرين باقي مي‌ماند.

تصور من اين است که معمولاً ما هر خاطره اي را که براي هرکس تعريف مي‌کنيم يا به گونه‌اي به دنبال راضي کردن طرف مقابل هستيم يا مي‌خواهيم او را متنبه کنيم و يا يک گزارش ميانه از ماجرايي يا سوژه‌اي به او بدهيم. آن‌چه مشخص است به دنبال يک هدف هستيم و براي همين به دنبال بهترين واژه‌ها مي‌گرديم که منظورمان را به بهترين وجه بيان کند. به همين دليل است افرادي که فعلاً در شهر ما از خاطره براي هم سخن مي‌گويند و به جاي يک بحث بسيار جدي که اسمش «شالوده‌ي شهر» و «جامعيت شهري» است از «خاطره» حرف مي‌زنيم و معمولاً هم از خاطرات نزديک و خوشايند حرف مي‌زنيم.

**در مجموعه‌ي بحث‌هايي که براي اين پرونده جمع‌آوري شده اتفاقاً کم‌ترين خاطره‌ها تعريف شد و بيشتر به بحث‌هاي مقايسه‌اي اشاره شده. مثلاً اين که محله زماني مکاني بود براي گفت‌وگوي مردم با همديگر و برخورد افکار و عواطف و اين برخوردها خشونت‌ها را کم مي‌کرد، يا مثلاً مجسمه‌ي فردوسي براي شهر من يک نشانه است و ما از اين نشانه‌ها خيلي کم داريم. بر اين اساس برمي‌گرديم به سؤال اول من اين که شهرهاي بزرگي مثل پاريس، لندن و .... در عين اين که ويژگي‌هاي يک شهر بزرگ را دارند، اما اين حداقل‌ها در آن‌ها رعايت مي‌شود. در مناطق مرکزي اين شهرها هويت شهر حفظ شده در عين حال برخي نقاط هم گسترش يافته. از نگاه شما به عنوان يک معمار نحوه‌ي درست برخورد درست با زيبا کردن شهر چيست؟**

در تجزيه و تحليل کردن قضايا با يک پارامترهايي روبه‌رو هستيم که باعث مي‌شود ديگر از گزارش‌هاي کلي راضي نباشيم، براي مثال ما انسان تک داريم، با خانواده داريم و گروه اجتماعي و يک فضاي مدني گسترده. البته فضاي مدني ما الزاماً فضاي شهري ما نيست زيرا فضاي شهري مدام در تحرک است چه تحرک فيزيکي و چه اتصال به انواع ابزار اطلاع‌رساني که دايماً آن‌ها را در جريان همه‌ي چيز قرار مي‌دهد. و فقط متکي به برداشت از شهر خودشان نيستند. اين تک آدم در محيط‌هاي مختلف يک برداشت مي‌کند، در خانواده، فضاي مدني به يک گونه برداشت انجام مي‌دهد. اگر ما به کمک نوشتارهايي که توليد مي‌شود بتوانيم به خواننده ياد بدهيم که کلي بافي نکند و کمي تحليلي فکر کند و گول اين قضيه را نخورد که هميشه بايد فکر کند يک ساختمان 12 طبقه در حالت کلي بد است. بد آن است که اين ساختمان در بدترين شرايط شهري و محيط زيستي قرار بگيرد. بنابراين هر‌قدر در صورت زيبا باشد در نفس خود نامطلوب است. اگر ما ساختمان‌هاي بلند مسکوني را به طرز درستي بسازيم و فاصله‌ها را رعايت کنيم و حتي جاي تک آدم‌هايي را که از اين خانه‌ها بيرون مي‌آيند را پيش‌بيني کنيم و فضايي برايشان ببينيم. در اين صورت فضا قابل تحمل مي‌شود و اين ساختمان‌ها ديگر آزاردهنده نيستند و بنابراين چه يک نفر و چه خانواده و چه يک گروه اجتماعي وقتي اين نظم را مي‌بيند لذت مي‌برد. به دليل اين‌که نظم القاء مي‌شود و آن وقت ديگر فقط خاطره نداريم، بلکه خاطره‌ي همراه با نظم اجتماعي داريم که براي ما فضاي مدني منجسم را ايجاد مي‌کند. بنابراين ديگر از ساختمان‌هاي بلند برداشت منفي نمي‌کنيم. اين‌ها يک منظري مي‌شود که جز واقعيت‌هاي شهري من لحاظ مي شود و مي‌توان در آن نظم سخن درستي را ارائه داد. در برابر اين حالت پيشداوري‌هايي است که حرفش را زديم چون يک مديريت اشتباه و غلط بر شهر ما حاکم است و يک مجموعه‌ي زشت را براي شهر ما رقم زده است. براساس يک سري روابط غيرشهري، اتفاقاتي مي‌افتد که تبديل مي‌شوند به اين ساختمان‌هاي بلند بي‌نظم. اين يکي از وجوه قضيه است اما وجه اصلي اين نيست. بلکه بحث اصلي اين است که مديريت شهري ما چه‌گونه است؟ آن وقت اگر مديريت شهري‌مان تنها از ديدگاه خاطره‌سازي بر شهر تمرکز کند، چيزي که در نهايت به ما مي‌دهد کاملاً متفاوت از چيزي است که مي‌بينيم. چيزي که مي‌بينيم دامنه‌ي گسترده‌اي براي شناخت حقيقت به ما نمي‌دهد ولي آن شناختي که شهر را به عنوان يک پديده‌‌ي زنده نگاه مي‌کند و در اين فضا هيچ چيزي نيست که نشود ديد و ارزيابي نکرد. آن وقت ماخيلي راحت مي‌توانيم وقتي درباره‌ي يکي از محله‌هاي قديمي تهران سخن مي‌گوييم تمام تلاشمان را بکنيم که به ياد بياوريم اين مکان‌ها را به اتفاق چه کساني ديده‌ايم و حافظه‌ي من و کساني که همزمان با من اين مکان‌ها را ديده‌اند چه نظرهايي دارند در اين‌جاست که مي‌توانم از خاطره سخن بگويم در غير اين صورت يک نوع برداشت شخصي است که الزاماً طعم خاطره را ندارد.

**اگر بخواهيم هم خاطره نگوييم و برداشت شخصي نکنيم و از ديد يک متخصص و معمار شهري که اشراف بسيار خوبي هم بر هنر و ادبيات دارد وضعيت موجود را تحليل کنيم، شرايط به چه شکل خواهد بود؟**

در اين مقوله بايد به دنبال پارامترهاي جدي باشيم که مکمل يکديگر باشند. مردم در هر فضايي که در آن زندگي کرده‌اند و از آن يک يادبود خوب دارند، آن را فقط به شخص خودشان معطوف نکنند و اگر به خود فرد محدود شود غلط نيست ولي فقط به محدوده ذهني آن فرد مربوط ‌شود و امکان خطا وجود دارد. مقدس‌ترين و مهم‌ترين ابزاري که انسان براي فکر کردن و بيان حقيقت دارد، ذهن او است «ذهن خود انسان است» که فراگيرنده‌ي تمامي تصورها، توانمندي‌ها خواسته‌ها و اميال است. اگر اين ذهن را تقويت کنيم و وقتي مي‌خواهد از فضاي شهري صحبت کند، برايش بحث علمي نکنيم ولي بگوييم نمي‌تواني در يک نقطه‌ي شهر بايستي و برايش نظر بدهي. ذهن بايد اين صحنه را بردارد و با صحنه‌هاي ديگر در همين خيابان و صحنه‌هاي ديگر بر اين خيابان عمود مي‌شود ترکيب کند همين مجموعه‌ي تصور و تصوير را به سنجش ببر و هرچه مي‌خواهد برداشت کند. وقتي چنين درخواستي از ذهن مي‌کني تکليف روشن مي‌شود چون مجبور مي‌شود طرحي را در خودش داشته باشد و فکر کند خيابان دوم کدام خيابان باشد؟ ابزارهاي منظر چه‌ها باشند. دنبال تضاد مي‌گردد - داستان فقير و غني و ... حتي اگر از اين ديد همه‌ي شهر را ببيند عيبي ندارد اما درواقع بايد بتوانيم راه و ابزار اين‌که بدون پيش زمينه قضاوت کنيم را بياموزيم بايد با داده‌هاي کامل قضاوت کنيم. هر انساني که نظر مي‌دهد الزاماً قضاوت هم مي‌کند. اما بايد بدون پيشداوري حرف بزنيم. اگر قرار است خاطره نگوييم و آن‌چه ديده‌ايم را مطرح کنيم، بهتر همه چيز را بازگو ‌کنيم. اما وقتي از واژه‌ي «خاطره» استفاده مي‌کنيم. خاطره يک ابزار جمعي است که مي‌خواهد حقيقت را به عنوان برداشت شخصي يا برداشت گروهي آدم‌ها را به عنوان حقيقت جلوه دهد. درست در همين ‌جاها احساس خطر مي‌کنيم. خاطره، براي آن کسي که آن را تعريف مي کند، برداشتي است از مجموعه نکته‌هايي که زندگي کرده يا آموخته و براساس اين چه آن را براي چه کسي تعريف مي‌کند، با او هم زبان مي شود و آن چيزي را مي‌گويد که مخاطب دوست دارد بشنود وگرنه خاطره‌ها شخصي هستند و وقتي شکل جمعي پيدا مي‌کند که ما آدم‌ها را جمع مي‌کنيم و تک تک خاطره‌هايشان را مي‌پرسيم و جمع اين خاطره‌ها مي‌شود تاريخچه‌ي يک شهر و از وضعيت شهري براي ما سخن مي‌گويد. بنابراين بايد بررسي کنيم که در فضاي خود فرد يا خانواده يا جامعه‌ي مدني در کجا اين خاطره‌ها شکل گرفته است تا بتوانيم تجزيه و تحليل درستي د اشته باشيم.

اگر قضيه‌ي خاطره را جدي بگيريم و وارد فضاي مديريتي شهرمان بکنيم و از ديدگاه مديريتي به آن نگاه کنيم (يعني نگاه منتقد به عملکرد مديران شهري داشته باشيم) تبديل به خاطره‌هايي مي‌شوند که مي‌تواند دوست داشتني باشند. خطر جدي که وجود دارد اين است که عنان و اختيار نگاه کردن به شهر را به دست شهروندان مي‌دهيم که آن را از بعد خاطره براي هم تعريف کننده. خاطره دارد مقدس مي‌شود. خاطره بسيار ارجمند است فقط براي کسي که آن را تعريف مي‌کند. و تازه اگر براي يک نفر يک خاطره ارجمند است. قادر است هروقت بخواهد آن را با خاطرات مشابه به سنجش ببرد و به آن‌چه دوست دارد برسد. ولي خاطره براي آن آدم يک بحث اجتماعي نيست، يک موضع اجتماعي را تعريف نمي‌کند و جاي يک نقد اجتماعي را نمي‌گيرد. در مجله‌هاي تخصصي که امروز ورق مي‌زنيم بحث برسر اين نيست که شهر يک موجود زنده است و در تکاپوي مدام مي‌زيد و در اين تکاپوي مدام کساني مي‌توانند فعال باشند که در يک شهر ديگري توان تصميم‌گيري بينش گسترده‌تر، خواست‌هاي انساني، مدني قوي‌تر دارند، در شهر تصميم‌گيري مي کنند که در يک شهر ديگر هم مي‌توانند باز همين را بپسندند که هرکس توان مالي بيشتر يا قدرت تصميم‌گيري قوي‌تر دارد هر کاري بکند و اين «هر کاري کردن» يک نوع نمايش قدرت است اگر کسي اهل اين قضيه باشد منطقه‌ي يک تهران را مي‌پسندد و اين که هر درختي را برداريم و به جايش يک برج مي‌سازيم...!

اگر اين بحث را از منظر زيباي شناسي پيش ببريم، (زيبايي‌شناسي يک محفل علمي شناخته شده است) بايد بپذيريم امروز به دليل بنيان‌هاي علمي که در اين رشته پديد آمده ديگر بحث‌هاي زيبايي شناسي مثل 60 سال پيش مبتذل نيست آن زمان معلم‌ها «استنيک» را به جاي زيبايي شناسي به کار مي‌برند يعني مفهوم را به جاي مصداق به کار مي‌بردند. اما امروز شرايط فرق کرده. اگر ما در يک محفل علمي بخواهيم خاطره را بنشانيم - چون زيبايي‌شناسي يک مقوله‌ي بسيار جدي است - مقوله‌ي خاطره هم يک مقوله‌ي جدي قابل اندازه‌گيري و قابل نقد مي‌شود که مي‌توانيم نقد و بررسي کنيم و بگوييم اين بار زيبايي شناسي دارد اما خاطره‌ي افراد را چه‌گونه نقد کنيم. پس فقط آن‌ها را مي‌خوانيم و از آن‌ها برداشت‌هايي مي‌کنيم. جاي دور نرويم ما در شهرمان مکان‌هايي را داريم که مجسمه‌اي در آن نيست اما به جاي آن خاطرات تاريخي براي آن وجود دارد ميدان بهارستان ميدان زيبايي نيست و فضاي معماري آن غلط‌هاي فراوان دارد.

**اما فکر کنم، در مرکز ميدان يک مجسمه از مرحوم مدرس هست؟**

بله، اما در مورد بار هنري اين مجسمه صحبت نکنيم بهتر است... چون مجسمه مدرس در ميدان بهارستان هم زاييده‌ي آن بار تاريخي است اما با اين اوصاف ميدان بهارستان براي اهالي تهران که بين 60 تا 90 سالشان است يک فضاي مدني بسيار غني است. که تعيين‌کننده‌ي سرنوشت کشور ماست. ملي کردن صنعت نفت اولين بازتاب زيبايش را در اين ميدان نشان داد. هيچ‌کس اين ميدان را به عنوان گنجينه ي شهري مطرح نکرده است اين ذهنيت مردم است که اين فضا را ديده‌اند و به نوعي ثبت خاطره در آن مکان است که سنجش شده است و محفل اصلي آن نيز وقايع تاريخي است.

**درواقع، وقايع تاريخي هستند که اين خاطره‌ي جمعي را از بهارستان ساخته‌اند؟**

بله، اين‌ها خاطرات منضبط شده‌اند. خاطره‌زايي، خاطره آفريني، بزرگداشت خاطره‌ها و خاطره‌هاي جمعي مقوله‌اي دارد جاي مقوله‌اي را مي‌گيرد که اسمش «دانش شهرسازي» است. و اين‌ها به تدريج دارد جايشان عوض مي‌شود و آرام آرام در بيان خاطره‌ها کمتر به اين سمت مي‌رويم که ساختار شهرمان را بشناسيم. درواقع ساختار مدني و اجتماعي آن شهر خاطره‌ها را به وجود آورده است. يک روز در خيابان قوام به وجود آورد و يک روزي در يک جاي ديگر مجله‌ي عودلاجان خاطرات منحصربه‌فرد را دربردارد اما اگر اين‌ها منضبط به اندازه‌گيري پديده‌هايي که بار اجتماعي، فرهنگي و مردمي دارند، نمي‌شود.

**اما نتيجه‌ي اين همه خاطره‌ي مثبت، مي‌شود حس مثبتي که من از لحظه لحظه‌اي با هم بودن کنار همشهري‌هايم دارم و مرا وابسته مي‌کند به شهرم و بعد کشورم. در حالي که فقدان همين حس که به علت رعايت نشدن خيلي از استانداردهايي است که حرفش را زديم نسلي مثل نسل دهه‌ي 60 و 70 را به وجود آورده که برايش فرقي نمي‌کند در تهران زندگي کنند يا نيويورک يا کوالالامپور فقط هر جا راحت باشد کافي است... مفهوم آن‌چه که «خانه»مي‌ناميم هم با بالا و پايين رفتن قيمت‌ها عوض مي‌شود چون قيمت زمين گران مي‌شود هر روز«خانه»ي آدم عوض مي‌شود.**

زندگي با همسايگان و ... ما يک اصطلاح خوب داريم، هميشه مسکن و مأوا با هم به کار رفته. مأوا محفلي است که خانه‌اي با خانه‌هاي ديگر گفت‌وگو دارد. آدم‌ها صداي همديگر را مي‌شناسند و مي‌شنوند و ... اين اتفاق ديگر رخ نمي‌دهد اما تمام اين وجه را نيز نبايد بر عملکرد مديران متمرکز کنيم بخش اصلي به متخصصان باز مي‌گردد ما به مقياس شهر و به قياس تک‌تک خانه‌ها مقصريم ما بايد ايده هاي درست مقياس شهري را مطرح مي‌کرديم. اين‌که خانه‌هاي سنتي را بدهيم و آپارتمان تحويل بگيريم وجه ميانه‌اش هرگز توسط معماران مطالعه نشده است و بردن هويت انجام شده است در مورد باغ‌هاي ايراني هم که مهم‌ترين تجربه‌ي باغ سازي جهان است باغ‌هاي ايراين نيز اين مسئله صدق مي‌کند که بدون مطالعه باغ‌ها را داده‌ايم و پارک شهر تحويل گرفته‌ايم.

**اگر سياست شهرداري بر انبوه‌سازي باشد معماران چه مقاومتي مي‌توانند بکنند؟**

اگر بحث حرفه‌اي کار خود را به درستي انجام مي‌دادند به دليل اين‌که بار مدني دارد مي‌توانست مؤثر باشد مقررات شهري را معماران مي‌دهند مهندسان - و نه شهرداري - تعيين‌کننده نيستند. منتهي معماران در ايران حضور ندارند هنوز در سازمان مهندسين ما رئيس معمار نمي پذيرد و بين مهندس و معماري فاصله‌ي بسيار زيادي وجود دارد داشتن يک بينش مدني فضاي شهري را ترسيم مي‌کند و مقررات خانه‌سازي را يک معمار تعيين مي‌کند الان يک رابطه‌ي مستقيم بين سرمايه‌گزار و مديريت دارد براي ما خانه مي‌سازد.

**معمارها نخواستند باشند يا نتوانستند؟**

معمارها همتش را نداشتند. و راه رخنه در بين خودشان را باز گذاشتند.

ما احتياج به يک بينش نو داريم. سال‌ها پيش در مجله‌ي ساختمان نوشتم و در آن گفتم شهر را به شهرسازان بسپاريد همان‌گونه که بيمار را به پزشک. حتي يک نفر در هم حرفه‌اي هاي من پيدا نشد که اظهارنظري بکند. به جاي اين‌که اين ديالوگ بين ما شکل بگيرد و بتوانند سهم خودشان را در مديريت شهر پيدا کنند، ساکت ماندند، دفاتر مهندسي‌شان را گسترش دادند. کوپن‌هايي گرفتند که براساس بالاتر بودن ميزان پروژه‌هايي مي‌سازند درآمدي برايشان متصور است...

**اين بحث خوبي است چون نود درصد تهراني‌هايي که از وضع شهرشان راضي نيستند اين نابساماني را به مديريت شهري در شکل دولتي آن نسبت مي‌دهند و نه معماران و شهرسازان.**

اگر انتقاد کنيم بدون ابزار جدي و شکل عملي پيدا کند. نياز به تخصص دارد.

**از ميدان‌ها و محله‌هايي صحبت کرديم که بار تاريخي‌شان آن را تبديل به يک نقطه‌ي عطف کرده. اگر يک توريست وارد تهران بشود چه نشانه‌اي از مثلاً بهارستان هويت اين ميدان را براي او بازگو مي‌کند؟**

مجلس شورا که يکي از زيباترين بناهاي موجود است کتابخانه‌ي بزرگ و جهاني مجلس و مسجد سپهسالار و خود بناي مسجد (که البته در بين چند بناي بلند محدود شده و متولي مسجد هم اجازه‌ي بازديد جز در مواقع خاص را از آن جا نمي‌دهد) با اينه‌ها بهارستان را با همه‌ي داشته‌هايش براي ما روايت مي‌کنند اما خياباني که به ساختمان ارزشمند مجلس وصل مي‌شود يک طرفه شده و نمي‌توان اين بناهاي ارزشمند را ديد، درد اين‌جاست!

ما هیچکاره‌ایم!

تهران را آن‌ها ساخته‌اند

**گفت‌­وگو با بهرام دبیری و سیمین اکرامی**

**آتلیه‌ی نقاشی بهرام دبیری جای خوبی است برای نشستن، گپ زدن و گفت‌وگو، حتی اگر موضوع گفت‌وگو ربطی به هنر و نقاشی نداشته باشد که البته این گفتگو داشت. اگر چه محور گفتگو شهر بی‌هویت‌شده‌ای تهران بود و این که در این به اصطلاح کلان‌شهر (که من دنگال شهر می‌خوانمش) هیچ حسی از زیبایی لطافتی که در فرهنگ و هنر ایران نهفته است وجود ندارد. شهری که درجایی از گذشته گم شده و به جای آن هیولایی از آهن و سیمان و شیشه برآمده است بی‌هیچ چشم‌اندازی از هنر و زیبایی و مهر. بهرام دبیری و همسر مجسمه‌سازش سیمین اکرامی گزینه‌های مناسبی بودند برای چنین گفتگویی و درمورد تهران و آن‌چه هست و آن‌چه باید می‌بود.**

**آرش رضایی**

**يک واقعيت تلخ وجود دارد و آن هم اين که تهران به يک شهر بي‌خاطره تبديل شده ديگر جز مواردي بسيار اندک نشانه‌اي از فضاي قديمي «تهران» با فرهنگ خاصي که داشت براي من تهراني که 50 سال پيش تهران را به ياد مي‌آورم وجود ندارد، به نظر شما چرا؟**

**سيمين اکرامي:** يکي از دلايل عمده‌اش اين است که شما ديگر در تهران «محله» نمي‌بينيد. محله درواقع بهترين مکاني است که همنشيني آدم‌ها از طبقات مختلف را در کنار هم معني مي‌کند. همين خوش و بشي که قصاب و بقال و سکنه‌ي يک محل با هم داشتند به اهل آن محل «هويت» مي‌داد و آن‌ها را به هم نزديک مي‌کرد طوري که اگر دو روز شما را نمي‌ديدند سريع از ديگران مي‌پرسيدند و سراغت را مي‌گرفتند. و به همين اندازه نگران وضع محله بودند از هر جهتي و حريم‌ها را رعايت مي‌کردند، حريم زيستي و حريم اخلاقي اما امروز در اين جزيره‌اي که ما در خيابان شيخ بهايي زندگي مي‌کنيم شهرداري اجازه داده در يک زمين 200 متري يک ساختمان هشت طبقه بسازند و مقرر شده اين منطقه‌ي تجاري باشد. يعني کسي به فکر خانه‌هاي مسکوني، حريم آن‌ها و آسايش مردم محله رفت يعني اصولاً تهران شده تجاري – اداري و شما در برخي مناطق بسيار معدود در نقاط مختلف نشاني از بافت مسکوني مي‌بينيد. در اتوبان صدر اگر شب‌ها عبور کرده باشيد ساختمان بزرگي را مي‌بينيد که نورپردازي زشتي روي آن انجام شده که عين خانه‌ي دراکولاست يعني بي‌اعتنايي به منظر بصري مردم، يعني بي‌ارتباط با زندگي مردم. و با يک نئون قرمز بالاي آن نوشته شده «کاخ تچر»!

**به‌نظر شما به‌عنوان يک هنرمند مجسمه‌ساز آيا مديران اين شهر نبايد برنامه‌اي براي ساخت و ساز و طراحي و حضور عناصر هنري مثل نورپردازي، کار گذاشتن مجسمه‌ها و عناصر حجمي و براي اين شهر داشته باشند که چنين بلاهايي به سر اين شهر نيامد و مردمش با آن احساس بيگانگي نکنند؟**

**اکرامي:** امروز هرکس هرچه دلش بخواهد مي‌سازد، من با چند نفر از دوستان معمار صحبت کردم و پرسيدم چرا شهر به اين روز افتاده، پس شماها چه کاره‌‌ايد. و پاسخي که شنيدم اين بود؛ «ما هيچ کاره‌ايم!» درواقع حرف اين‌ها به جايي نمي‌رسد کسي از آن‌ها نمي‌پرسد.

**دبيري:** واقعيت اين است که اين مسئولان آن‌چه را که کورکورانه درمي‌يابند اجرا مي‌کنند، از نظر خودشان واژه‌ايست به نام «توسعه». اما بي‌ترديد توسعه اگر انسان محور و فرهنگ‌محور نباشد توسعه نيست. اين مسئله در درجه‌ي اول بايد مورد توجه قرار گيرند وگرنه شهر تبديل به يک جنگل مي‌شود که نمونه‌اش را داريم مي‌بينيم. هروقت پاي صحبت مسئولان شهري مي‌نشيني بحث مالي و توسعه است. وقتي يک درخت کهنسال بريده مي‌شود کافي است جريمه‌اش پرداخت بشود، ديگر کسي کاري به کار فرد خاطي ندارد. آسمان را مي‌فروشند و بابتش پول مي‌گيرند، کاري به حريم همسايه، به چشم‌انداز مردم و به باغ و درخت ندارند. در دو دهه‌ي اخير يکي از آرشيتکت‌هايي که کارش پژوهش شهري است، موضوع يکي از پژوهش‌هايش در مورد هفت کانال ورود و خروج هوا از تهران بود و رودخانه‌هايي که در تهران وجود داشت. اين‌ها همه کور شده و شما الان به ندرت به جايي برمي‌خوريد که جريان هوا در آن وجود داشته باشد در حوالي خيابان فرشته و مقصودبيک و اطراف تجريش يا در بافت قديمي تهران مثل اميريه و مولوي کوچه باغ‌هايي وجود داشت که حالا نيست و جايش برج سبز شده. سؤال من اين است که اگر قرار است ما برج بسازيم چرا نبايد برويم به مناطقي که زمين باير دارد و کم هم نيست در اطراف تهران چرا درست بايد وسط اين باغ‌ها برج ساخت که اين شهر ديگر باغ هم نداشته باشد؟!

هرچند که دير شده اما بايد به اين مسئولان گفت که توسعه‌اي که محوريت فرهنگي نداشته باشد، فقط يک آسيب بزرگ اجتماعي است.

نکته‌ي دوم که تا به حال کسي به آن نينديشيده، اين است که شما يک سرزمين پهناوري مثل ايران داريد باچشم‌اندازها، آيين‌ها و رنگ‌هاي متنوع. صاحبان اين همه تنوع در تهران يا ساير شهرهاي بزرگ در ميان آهن و سيمان سرگردانند. آن‌چه به آن مي‌گويند «آمايش سرزمين» يک مسئله‌ي جدي و علمي است که شما در سرزمين‌هاي متمدن مثل آلمان مي‌بينيد و معني‌اش اين است که مثلاً هيچ شهري بيش از سه ميليون جمعيت ندارد و امکانات چنان در تمام کشور پخش شده که پايتخت و ساير شهرها از اين نظر تفاوتي با هم ندارند. اما در ايران وقتي به هر ولايت ديگري جز تهران برويد مي‌بينيد سينما – گالري نقاشي – گلفروشي – رستوران – کافه و ... وجود ندارد يا بسيار کم است. در شهرهاي شمال فقط چند روزنامه توزيع مي‌شود. مثلاً در چالوس به روزنامه‌فروشي برويد سه تا مجله يا روزنامه هست. اين آن فاجعه‌ي فرهنگي و بي‌خبري است که اتفاق مي‌افتد. و اين اشتباه است که همه ي امکانات در مرکز باشد و اين فاجعه‌–که واقعاً فقط مي‌توان به آن گفت فاجعه – در رفت و آمد، در چشم‌انداز، در هوايي که تنفس مي‌کنيم و در شکل رفتاري مردم ديده مي‌شود. بندرعباس به آن باشکوهي، کرمان، رفسنجان و ... چرا نبايد برخي از اين امکانات را داشته باشد. در برخي از اين شهرها يک سري آدم‌هاي خوش سليقه خانه‌هاي زيباي قديمي را تبديل به مهمانسرا کرده‌اند، اما از آن‌چا پايت را بيرون مي‌گذاري، همان شرايط شهرهاي بزرگ است و بناهاي تقليدي حتي به بازار هم که مي روي پلاستيک از در و ديوار آويزان است.

**واقعاً چه بايد کرد؟ آيا مي‌توان از عميق‌تر شدن اين فاجعه جلوگيي کرد؟**

**دبيري:** يک بخش از اين قصه مربوط به نگاه کلاني است که بايد براي کل سرزمين کرد که هنوز فکر نشده، بخش دومش درباره‌ي شهرهاست. غيرممکن است شما از شهردار يک شهر که اهل آن شهر نيست انتظار کار درست داشته باشيد مگر اين که او سه چهار نسل در آن شهر زندگي کرده باشد. مدرسه‌اي که مي‌رفته آن‌جا باشد، خانه‌ي پدري و فاميلش آن جا باشند کوچه پس‌کوچه‌هاي محله‌اش را بشناسد و به آن‌ها تعلق خاطر داشته باشد. اين مي‌شود خاطره. شهر و هويت شهر براي آن آدم که بعد بتواند قادر به ايجاد خاطره از شهرش براي شهروندان باشد وگرنه کسي که خودش خاطره‌اي از يک شهر ندارد چه‌طور مي‌تواند براي ساکنان يک شهر خاطره بسازد.

اين مختص تهران نيست، من شيرازي هستم، باور کنيد که اخيراً وقتي به شيراز رفتم نمي‌توانستم سعديه را پيدا کنم. و کلي گشتم تا سعديه را پيدا کردم. اين اتفاق نتيجه‌ي اين است که هيچ يک از مسئولان شهري متعلق به آن شهر نيستند! پس شهر را نمي‌شناسند و وقتي نقشه‌ي راه و اتوبان و ... مي‌کشند هم نتيجه‌ي کار مطلوب نيست و يک بچه‌ي شيراز، نمي‌تواند سعديه را پيدا کند!

**اکرامي:** وقتي شهردار يک شهر شهرساز يا آرشيتکت نيست يا مشاورينش اين کاره نباشند يا اگر هستند منافع خودشان را به منافع عمومي و مردم يک شهر ترجيح بدهند همين مي‌شود که شده بالاخره يک شهردار بايد اطلاعات حداقلي از کاري که قرار است بکند را بايد داشته باشد.

**دبيري:** وقتي کسي اهل يک شهر نباشد عاطفه‌اي نسبت به آن شهر ندارد.

**اکرامي:** من مطمئنم شهرداري، با کساني که در گلکاري و درختکاري تخصص دارند، مشورت مي‌کند اما ظاهراً آن‌ها هم خواسته سازمان را بر آن‌چه درست است ترجيح مي‌دهند. چند سال پيش ديدم يک عده کارگر در کف جوي‌هاي خيابان‌هاي ولي‌عصر و ونک را سنگ و بتون مي‌کردند، من هر روز که از اين مسير رد مي‌شدم مي‌گفتم که بتن نريزيد پاي اين درخت‌ها اين‌ها مي‌ميرند. هر کاري مي‌کنيد فقط بگذاريد آب به ريشه‌ي اين‌ها برسد. اما کارشناسان مثلاً به آن‌ها اين طرح را داده بودند و به اندازه يک دايره‌ي کوچک اطراف درخت را خالي مي‌گذاشتند که آن هم مي‌شد گودال آشغال و لجن و آب به درخت‌ها نمي‌رسيد و داريم مي بينيم که خيايان ولي‌عصر که 60 هزار درخت داشت الان فقط هشت هزار تار باقي مانده!! که اگر بشود آن‌ها را هم مي‌خشکانند وقتي چند سال پيش صحبت عريض‌تر کردن خيابان ولي‌عصر شد مردم اعتراض کردند و نشد، اما اين بتون‌ريزي‌ها آرام آرام بقيه‌ي درخت‌ها هم خشک مي‌شوند و خشک که شد آن‌ها قطع مي‌کنند هيچ‌کس هم نمي‌تواند اعتراض کند.

**دبيري:** چند بار رفتيم شهرداري قضيه را به اعتراض گفتيم به چشم آدم‌هاي مجنون به ما نگاه مي‌کردند.

**بحث مهم‌تر اين است که شهرهايي که به مرور در طول تاريخ ساخته شده براساس نيازها و فرهنگ ساخته مي‌شد و مردم اساس نيازهاي خودشان قنات و مسيرهاي شهرشان را شکل مي‌دادند. شما از محله صحبت کرديد. اين محله به آدم‌ها هويت مي‌داد، طرف مي‌گفت: من بچه‌ي مولوي‌ام يا بچه‌ي شمرونم يا ... و هر کدام ازاين محله‌ها فرهنگ و منش خودشان را داشتند. و بچه آن محل هويت آن محله را خوب يا با خودش حمل مي‌کرد و هر سازه‌ي شهري هم کارکرد خودش را داشت و مثلاً پياده‌رو جايي است براي عبور مردم که همديگر را ببينند بايستند و حرف بزنند و گپ و گفت داشته باشند و چشم در چشم شوند اما الان پياده‌رو محل‌ تردد سريع آدم‌ها و موتور و حتي گاهي ماشين است يعني جايي است که عبورکنندگان مي‌خواهند به سرعت از آن بگذارند و ديگر فرصتي نيست براي تعاملات انساني. حتي اگر همديگر را بشناسند خب اين‌ها باعث مي‌شود که ارتباط آدم‌ها با هم قطع مي‌شود و اين مقدمه‌ي يک فاجعه‌ي انساني است.**

**دبيري:** ترديدي ندارم آينده کم‌ترين سهمي در محابسات شهري ما ندارد و فقط امروز و همان توسعه اي که از آن حرف زديم ديده مي‌شود و برايش برنامه‌ريزي مي‌شود. خيلي از اين رفتارها آميخته با مباحث سياسي براي رأي آوردن و ... است و چيزي به نام «ادراک ملي» وجود ندارد.

من دانشجوي دانشگاه تهران بودم و منزلمان در خيابان سنايي بود. من از دانشگاه مسير را پياده مي‌آمدم و در ميان صداي آب روان و گنجشک‌هايي که روي درخت‌هاي خيابان ولي عصر مي‌خواندند به خانه مي‌رفتيم. اين فضا خودبه‌خود شوق پياده‌روي را در فرد زنده مي‌کرد الان اين حس و حال وجود ندارد. و در سطح وسيعي از شهر تهران اصلاً امکان پياده‌روي نيست و شما در هر قدمي که برمي‌داريد به يک اتوبان يا يک ديوار برمي‌خوريد.

من جايي گفتم، کساني که هشت سال براي دفاع از ايران جنگيدند بي‌ترديد براي همه‌ي مردم ايران نماد قهرماني و دلاوري و قابل احترام هستند و اين اتفاق هم فقط در کشور ما نيفتاده و مثلاً در جنگ‌هاي اول و دوم جهاني کشته‌هاي بسياري به جا ماندند. و به ياد آن‌ها در هر شهري ميداني هست و بناي يادبود محترمي و سنگ‌هايي هست که اسامي شهدا روي آن‌ها کنده شده و مردم هنوز کنار آن‌ها گل مي‌گذارند و يک خاطره‌ي ملي را ارج مي‌نهند ولي اين‌که اسم اين افراد را روي کوچه‌ها و خيابان‌ها بگذاريم و اسامي را که هرکدام يادآور گذشته و خاطره و نامي است و مفهوم داشته برداريم و اين يعني از بين بردن هويت شهر. آن هم در نظام اجتماعي که دايم از هويت حرف مي‌زنند در حالي که اين مسئولان شهري هستند. که اين هويت را از بين مي‌برند نه من نقاش و نه يک شاعر، سپانلو همه‌ي عمرش تا لحظه‌ي مرگ فرياد زد که اين کارها را با شهر من نکنيد... کجا الان ما يک مکان فاخر قابل احترام داريم. که بشود در آن پياده‌روي کرد، راه رفت و نشست و به آن جوان‌هايي فکر کرد که براي اين کشور جانشان را از دست دادند. چنين جايي وجود ندارد فقط يک سري اسم روي کوچه‌ها و خيابان‌ها هست که بعد از مدتي تبديل به آيکوني براي پست شده و هيچ مفهوم خاصي را با خودش همراه نمي‌کند.

**در اکثر کشورهاي دنيا آمريکا** – **اروپا و ... به جز شهرها تجاري مثل نيويورک** – **لس‌آنجلس** – **و يا بخشي از لندن و پاريس و ... خانه‌ها عموماً حياط دارد و معلوم نيست چرا اين الگوي زندگي عمودي بدون عاطفه را با اين همه اصرار به خودمان تحميل مي‌کنيم. در همين سي‌سال پيش اگر در سر کوچه يک نفر سردرد مي‌گرفت ته کوچه همسايه‌ها مي‌فهميدند و مي‌آمدند به کمک. اما امروز ساکنان ديوار به ديوار آپارتمان‌ها همديگر را نمي‌شناسند و اين يعني که روابط انساني قطع شده؟!**

**دبيري:** اين وضعيت اجتناب‌ناپذير است چون ما در شهري زندگي مي‌کنيم که 000/000/14 نفر جمعيت دارد. اتفاق غلط اول کار افتاده که اين جمعيت به تهران آمده. در بقيه‌ي شهرهاي ايران از ساعت 5 بعدازظهر به بعد شهر مرده است هيچ خبري نيست ولي اگر 000/000/14 آدم آمد به شهري بي‌قاعده، ديگر صحبت کردن از عاطفه و قاعده و همسايگي. خودبه‌خود منتفي است. عيب بزرگ در آن طراحي است که برايش حرف‌ها و فکرهاي بسيار بوده. همه چيز در تهران متمرکز شده. حالا به اين 000/000/14 ديگر نمي‌شود حياط داد. و بايد عمودي بالا بروي و بعد ديگر همسايه را نمي‌شناسي. شهرهاي بزرگ مرکز اضطراب، دزدي، بيگانگي، خشونت، مواد مخدر و فساد است. اين اجتناب‌ناپذير است آن‌چه که بايد مي‌شده و نشده، اندازه است که از دست رفته. وقتي من در شيراز زئدگي مي‌کردم اين شهر 000/300 نفر جمعيت داشت، تهران بزرگ‌ترين شهر ايران بود که تا سي‌سال پيش 000/000/3 جمعيت داشت. چه اتفاقي مي‌افتد که به جاي اين‌که امکانات را براي همه تقسيم کنيم. همه را به تهران سرازير کرديم.

**اکرامي:** وقتي اين شرايط پيش مي‌آيد، خودبه‌خود آواره‌ات مي‌کنند. خانه‌ي پدري من در جاده قديم شميران بود. خانه‌اي در يک محله‌ي صميمي و آشنا و چند سال پيش ناگهان شروع شد تخريب خانه‌ها و ساخته شدن ساختمان‌هاي شش، هفت طبقه و ما به ناچار از خانه‌اي که در آن آرامش داشتيم کوچ کرديم.

**وقتي مي‌گوييم «محله» يعني جايي که مجموعه‌اي از افراد با در اختيار داشتن همه‌ي آن‌چه براي زيست جمعي لازم است در آن زندگي مي‌کنند و امکانات زندگي، يعني قصابي، بقالي و ...**

**‌دبيري:** سينما، کتابفروشي.

**... بله همه‌ي اين‌ها نزديک و در دسترس است. تا همين چند سال پيش اگر هر محله يک سينما نداشت اما سينمايي در منطقه بود که چند محله را پوشش مي‌داد. اما امروز براي دسترسي به هر يک از اين خدمات مثل همان نانوايي که شما گفتيد نياز به اين دارد که سوار ماشين بشوي و کلي راه بروي تا يک خريد ساده بکني. آيا هزينه‌هايي که بابت سوخت و وقت و نيروي انساني و ... هدر مي‌رود را مسئولان به حساب مي‌آورند؟ آيا واقعاً مقرون به صرفه نيست که اين الگو از اين پس ادامه پيدا نکند.**

**دبيري:** کار از کار گذشته، تهران شهري است که بعيد مي‌دانم تا چند سال ديگر قابل سکونت باشد. تراژدي اين‌جاست که وقتي کسي معيشتش در شهرستان تنگ باشد هيچ کاري هم که نکند وقتي به تهران مي‌آيد دو برابر همان درآمد کم را کسب مي‌کند. بنابراين تا امکانات در سراسر کشور گسترده نشود هيچ اتفاقي نمي‌افتد؟ اجبار و استيصال مردم را به تهران کشانده وگرنه هيچ‌کس دلش نمي‌خواهد ولايتش را ترک کند. اجبار است. بچه‌ي يک خانواده مي‌خواهد برود دانشکده، کلاس موسيقي، کلاس نقاشي، مي‌خواهد فيلم ببيند خب در شهر خودش هيچ چيز نيست. مي‌آيد تهران، اما بنيادهاي اين فاجعه عميق‌تر از اين حرف‌هاست. تهران ديگر جاي سکونت نيست من يکي علايقم هميشه اين بود که هفته‌اي يکي دو روز عصر به يک کافه‌اي بروم. الان دو سال است که ديگر اين کار را نمي‌کنم. چون بايد حداقل يک ساعت‌و‌نيم بروم تا برسم به يک کافه و نيم ساعت آن‌جا باشم و دو ساعت هم برگردم، پس عملي نيست. در تهران دايم مي‌خوريم به بن بست و نشدن! اگر دو روز در تهران باد و باران نيايد همه‌مان بارها ديده‌ايم که مرگ از آسمان مي‌بارد. اين‌ها حاصل توجه به منافع کوتاه‌مدت و کار کردن براي تبليغات است و خودنمايي. آن هم چه خودنمايي اداي دوبي را درآوردن براي سرزمين من جز حقارت هيچ چيز ندارد. من درباره‌ي يک برهوتي به نام دوبي حرف مي‌زنم و در مقابل يک کشور شش هزار ساله و آباد به نام ايران! که درخت‌هاي چنار سرزمينم را مي برند و به جايش درخت‌هاي نخل پلاستيکي سرخ رنگ از دوبي مي‌خرند و مي‌کارند.

**متأسفانه تهران تبديل به يک «هيولا شهر» شده با ساختمان‌هايي که هر کدام بر اساس سبک معماري يک قسمت از دنيا ساخته شده و بعضي‌ها هم نشان از معماري هيچ منطقه‌اي ندارد و يک معماري زشت و من درآوردي دارند...**

**البته خيلي از شهرهاي بزرگ و تجاري دنيا هم کم‌و‌بيش شرايطي مشابه و البته بهتر و سنجيده تر** – **دارند. اما در همه جاي دنيا براي تلطيف اين فضاي خشک و عبوس و غيرعادي شهرهاي اين چنيني فضاي سبز مناسب، تنديس‌ها و آبنماهاي زيبا مي‌سازند، که چشم‌نواز و باشد چشم انداز آرامش بخشي براي مردم پديد آورد در اين زمينه اوضاع تهران را چه‌طور ارزيابي مي‌کنيد؟**

**دبيري:** بد! از شهرهاي بزرگ و وضعيت حاکم بر آن‌ها حرف زديم در نيويورک و پاريس و ... هم جمعيت زياد است، اين شهرها تجاري است. اما در آن‌جا مردم براي خودشان و ساختار زندگي شان تصميم گرفته‌اند و يا شهردار براي آن‌ها تصميم نگرفته که آسمان را به تو مي‌فروشم فلان‌قدر ضمن اين که در آن شهرها توليد ثروت مي‌شود پرسش من اين است شهر بزرگي مانند تهران که مرکز تجاري شده کدام ثروت را توليد مي‌کند؟ جز دلالي! نيويورک اگر غول آسا است انواع مراکز تفريحي را در درون خودش دارد. براي اين‌که ثروتمند است و اين ثروت براساس کار و ساختن سرزمين در آن ايجاد شده. توکيو هم همين‌طور. ما اين جا يک رشد سرطاني بي‌هويت وبي‌هدف را مي‌بينيم. به من مي‌گويند 60% اين آپارتمان‌ها و برج‌هايي که ساخته شده‌اند خالي‌اند. معماري ما ويران شده در اين شهر، فقط به يک دليل، چون کسي براي خودش خانه نمي‌سازد بلکه با خانه‌سازي وارد يک بيزينس مي‌شود مثل اين‌که دارد دلار مي‌خرد. درواقع با خانه تجارت مي‌کند. کجاي دنيا اين‌طور است؟! خانه را مردم براي زندگي مي‌خواهند. تا چهل سال پيش خانه براي زندگي ساخته مي‌شد. من دوستان تاجر و بيزينس مني دارم که هر سال خانه‌شان را عوض مي‌کنند. طرف برجي را خريده الان قيمتش چهار برابر شده، مي فروشد و مي رود به يک «خانه»ي ديگر! اين يعني اين‌ها دلبستگي به خانه شان ندارند و خانه برايشان يک سرمايه است که هر روز مي‌تواند تغيير شکل بدهد. پس چرا بايد براي آن خانه و آن ديوار و ... براي درختي که کاشته، براي همسايه و بقال و قصاب و ... دلتنگ بشود.

**اين کم‌رنگ شدن دلبستگي‌ها که به يک معنا کم‌رنگ شدن رابطه‌ي عاطفي بين آدم‌ها است چه تأثيري دارد در روابط انساني؟**

**دبيري:** اضطراب، دلواپسي و ناامني. نگاه کنيد به ديوارهاي خانه‌ها همه پر از سيم‌خاردار و آهن‌هاي تيز بر سر ديوارها و سيم‌کشي و دوربين که نشانه ي بارز احساس ناامني است. اما آيا اين‌ها از ميزان دزدي‌ها کم کرده.

**درواقع يک حس وحشت دايمي بر سر ساکنان اين شهر سايه افکنده...**

**دبيري:** البته، طبيعي است و اين اجتناب ناپذير است. وقتي آمار جمعيت بالا رفت شهر را ديگر پليس بايد اداره کند و نه شناسايي افراد از همديگر و روابط بين انساني در روستاها خانه‌ها ديوار ندارند، چون همه همديگر را مي‌شناسند و فاميل هستند. اين‌ها به شهر مي‌آيند، وقتي شد يک چيزي شبيه تهران. آن وقت قضيه به شکلي مي‌شود که امروز هست.

**اکرامي:** نمي‌دانم چه کسي گفته مجسمه‌هاي شهري بايد جايي باشد که به چشم همه بخورد، همه بايد ببينند ما چه ساخته‌ايم، لازم نيست مجسمه غول‌آسا باشد. مي‌تواند در ابعاد طبيعي انسان باشد. در حال عبور اهالي يک محل يک دفعه ببينند که مجسمه‌اي به محله‌شان اضافه شده و اين حس خوبي دارد. اين کار يعني فضاهاي شيرين و دلنشين براي محله‌ها تدارک ديدن. اما اين اتفاق نيفتاد و به جاي اين‌ها برج رفت بالا.

**در اکثر کشورها کافه‌هايي هستند که کنار خيابان صندلي مي‌گذارند. مردم هم همديگر را مي‌بينند و رودررو مي‌شوند و با هم حرف مي زنند، اين کافه‌ها در آن فرهنگ کاري را مي‌کند که در قديم در محله مي‌شد يعني من همسايه‌ام را موقع خريد نان و گوشت و ... مي‌ديدم. الان نه آن فضاها را داريم و نه جايگزينش که مثلاً مي‌تواند اين کافه‌ها باشد؟**

**دبيري:** اين کارها خشونت را کم مي‌کند. از آدم ها آشنايي‌زدايي شده. در شهرهاي بزرگ اين شرايط اجتناب‌ناپذير است جز نمونه‌اي که در مورد آلمان من به آن برخوردم. ولي ما در شهرهاي بزرگمان زندگي اجتماعي نداريم. يکي از خطرهاي بزرگي که هر خانواده‌اي به آن واقف است محروم بودن جوانان از زندگي اجتماعي است. وقتي من دانشجو بودم، هزاران جا براي حضور اجتماعي وجود داشت.

بدون اين حضور اجتماعي و رابطه‌ي چهره به چهره‌ي افراد خيلي معضلات در جامعه پيش مي‌آيد، که آمده! بدون اين‌که با کسي حرف بزني، با آدمي که اصلاً نمي‌شناسي آشنا بشوي و دوساعت با او گپ بزني نمي‌شود زندگي اجتماعي سالم داشت. اين نقش را قبلاً قهوه‌خانه‌هاي ما داشتند، فيلمي را مي‌ديدم از کانال آرته فرانسه، مسير روشنفکري را دنبال کرده بود در کافه‌ها تا رسيده بود به پاريس. در آن فيلم مي‌گفت اين مسير از ايران و از قهوه‌خانه‌ها اين مسير شروع شده. آدم‌ها بعد از کار دو ساعت مي‌رفتند و در آن‌جا مي نشستند و از زندگي و مسايل شهر و محله‌شان حرف مي‌زدند شاهنامه مي‌خواندند و ...

اين ويژگي يا شرايط از ايران مي‌رود به عثماني و از عثماني به فرانسه که در پايان قرن 19 پاريس مي شود مرکز تفکر روشنفکري فرانسه از طريق همين کافه‌ها. اين‌جا مي‌توان برگشت به مقوله‌ي «خاطره» در ايران اين اتفاق افتاد. کافه فيروز، کافه نادري و ... که امروز مي‌شنويم اين جا هدايت نشسته بود، نيما مي‌نشست و ... که حالا ديگر اين‌ها هم نيست.

**اکرامي:** بله. شهر را طوري ساخته‌اند که فقط بدوي کار کني و سريع‌تر برسي به خانه‌ات و همه مضطرب که از ترافيک زودتر خلاص شوند و برسند به خانه.

**دبيري:** کجاي جهان وسط شهر اتوبان مي‌سازند؟! اگر الگوي ما دنياي غرب است کجا از وسط شهرهاي پاريس و لندن اتوبان رد مي‌شود؟ اگر الگويمان گذشته و تاريخ خودمان است که هيچ. آخر بايد به يک جايي استناد کرد. کجاي جهان از سينه‌ي شهر اتوبان رد مي‌شود و سرعت را مي‌گذارند در مرکز شهر.

حالا تصميم مي‌گيريم شهر را زيبا کنيم. يکي از حرف‌هايي که من هميشه زده‌ام اين است که در کدام سابقه‌ي تاريخي شهر در ايران ديوار شهر را نقاشي کرده‌اند؟!

ديوار شهر، يعني ديوار ساختمان‌ها که بايد طراحي و جنسي داشته باشد، که خود به خود زيبا باشد. مگر کاشان يا يزد اگر قشنگ هستند، روي ديوارش کسي نقاشي کرده؟ آجر چيني شده که بعد از صدها سال هنوز زيباست. مشکل اين جاست که شهر زشت مي‌سازيم و بعد مي‌گوييم بياييم زيبايش کنيم! با کدام سليقه؟ روي در و ديوار مزرعه‌ي کلم مي‌کشند و بعد از سه ماه کثيف مي‌شود و بعد مينياتور مي‌کشند. اصل اساسي در هنر اندازه است. مينياتور نقاشي است در ابعاد 20 سانت در 20 سانت، اين که به اندازه ي ديوار ساختمان بزرگ مي‌شود خب مسخره و خنده‌دار مي‌شود...

**همين مثالي که شما زديد من هر بار از خيابان جمهوري يا نادري سابق رد مي‌شوم ديوار آجري سفارت انگليس کلي خاطره برايم زنده مي‌کند. آجرچيني هلالي که وسط آن گچ کاري شده، شصت سال پيش هم همين شکل را مي‌ديديم. نماي زيبا و موقري است که جلف نيست و نقاشي هم رويش نکشيده‌اند.**

**اکرامي:** مثلاً سنگ گرانيت مُد مي‌شود، همه‌ي نماها گرانيت مي‌شود. يک تکه اش از آن بالاي مي افتد و يک نفر را مي‌کشد. آجر يکي از زيباترين و مناسب‌ترين متريال براي اين آب و هواست که ما کلاً فراموشش کرده‌ايم. چند دهه پيش سنگ تراورتن که به نظر من نجيب‌ترين سنگ ممکن است، متداول شد. هنوز خيلي از خانه‌هاي قديمي که با اين سنگ ساخته شده را دوست داري ولي اين مصالح کج و معوجي که الان ساخته مي‌شود را من نمي‌فهمم نورپردازي‌هاي نارنجي و سبز و آبي و ... يعني چه؟

**دبيري:** خانه يا هر ساختماني که کسي مي‌سازد 50**%** سهم متعلق به سازنده است، 50**%** سهم شهر و محيط اطراف است، که بايد رعايت شود چون چشم‌انداز مردم است و نمي‌شود به حساب اين که خانه‌ي من است هر کاري دلم مي‌خواهد بکنم در اصفهان پيش انقلاب يک قانون بود که فقط مي‌شود از آجر سه سانتي زرد استفاده کنند و ارتفاع بنا هم فقط تا سه طبقه اين قانون اصفهان را نجات داد. در اصفهان خط افق و کوه را مي‌شود ديد. ولي در شهرهاي ديگر اين نيست. نمي‌شود اگر يکي گفت من دلم مي‌خواهد سنگ بنفش کار کنم با نور آبي نمي‌شود، پس سهم شهروندان چه مي‌شود. اين وظيفه‌ي شهرداري است که جلوي اين موارد را بگيرد. الان اوضاع شهر وحشتناک است. و تازه ده درصد در اختيار سازمان زيباسازي است. خيلي از کارها خارج از اختيار شهرداري است. خيلي اتفاقات انتخاب اين سازمان نيست. اگر شهردارها را رصد کنيم. و از آن‌ها بپرسيم، آقاي شهردار در عمرت چند تا موزه ديده‌اي؟ آيا در تهران که گالري‌هاي زيادي هست (کاري به شهرستان‌ها ندارم) چند تا را ديده‌اي و چند نقاش و مجسمه ساز را به نام مي‌شناسي؟ چند تا شاعر را مي‌شناسي؟! هيچ! تزئيينات خانه‌ات چيست؟ به ديوار خانه‌ات چه چيز نصب کرده‌اي؟ سليقه‌ي تو به عنوان مسئول اداره‌ي شهر من چيست، کجا درس خوانده‌اي؟

من در پاريس که بودم هتل يکي از دوستان ايراني‌ام يک ساختمان قديمي بود در شانزه‌ليزه او مي‌خواست فرفورژه‌هاي ساختمانش را که به سمت خيابان بود رنگ کند و به من گفت به سيزده جا بايد نامه بنويسم. زيباسازي، ميراث، شهرسازي و تا به من اجاره بدهند از چه رنگي استفاده کنم آن‌جا جدي است و شوخي ندارند. براي همين شما در پاريس و لندن کافه‌هايي مي‌بيني که صد سال پيش فلان شخصيت معروف آن‌جا مي‌نشسته هنوز ميز و صندلي و قهوه اش سر جايش است و اين هويت شهر است. اگر قرار است جايي بازسازي شود پرونده‌ي آن بنا را باز مي‌کنند و مي‌بينند چهل سال پيش نرده‌ها چه رنگي داشته، پس الان امکان استفاده از سه رنگ برايت هست مي‌خواهي استفاده کني يا نه به خودت مربوط است اين‌ها آگاهي مي‌خواهد و سليقه. مگر مي‌شود کسي شهردار يک منطقه‌اي باشد و نداند هنرمندان و نويسندگان ساکن اين محله چه کساني هستند؟ در پاريس يک روزي در ماه در آتليه‌ها باز است و شهرداري نقشه‌ مي‌دهد به شهروندان که امروز اين (آتليه‌ها) باز است اجازه داريد ببينيد، با هنرمندان حرف بزنيد و آشنا بشويد.

**اکرامي:** همه جاي دنيا آتليه‌ها و خانه‌هاي نويسنده‌ها و هنرمندان مثل دوران زنده بودنشان حفظ شده و شهرداري از اين خانه‌ها نگهداري مي‌کند. اين جا خانه ي صادق هدايت شد مهد کودک و حالا هم که ظاهراً شده زباله داني!

**دبيري:** برمي‌گرديم به همان نکته‌اي که گفتم که تا فرهنگ مبنا و محور اداره‌ي شهر نباشد اين حالت طبيعي است.

**يکي از نتايج واضح چنين وضعيتي عدم دلبستگي ساکنان يک شهر به شهرشان است. و در نهايت نداشتن احساس عاطفي نسبت به خانه و محله و شهر و اين عدم دلبستگي باعث مي‌شود که «شهر ما خانه‌ي ما» فقط يک شعار باشد! و در نهايت اين حس عدم دلبستگي به کشور هم تسري پيدا مي‌کند.**

**دبيري:** دلم مي‌خواهد آماري بگيرند و ببينيم شهردارهاي شهرهاي مختلف ايران کدامشان اهل آن شهر هستند؟ ترديد ندارم که شهرهايي که شهردارشان اهل همان جاست اثرات اين حضور را به وضوح مي‌بينيم در تبريز گدا وجود ندارد – ساختمان‌ها به قاعده است و ... چون «شهر من» مفهوم پيدا مي‌کند. و شهر مفهوم خانه‌ي آن شهردار را پيدا مي‌کند. اين فرق مي‌کند که کسي را مسئول خانه‌اي بکني که نه آن را ساخته و نه گذشته‌اش را مي‌داند و نه حسي به آن دارد.

من هميشه به دنبال يک راه عملي مي‌گردم که بگويم آقاي دولت... آقاي شوراي شهر... حداقل يک قانون را رعايت کنيد. شهردار هر شهر را براساس قانوني انتخاب کنيد که الزام دارد بر اين که حداقل آن شهردار سه نسل در آن شهر زندگي کرده باشد. در کوچه‌هايش بازي کرده باشد. و در آن بزرگ شده باشد. من در مصاحبه‌اي گفتم شهرداري‌هاي مناطق را موظف کنيد که هر سه ماه يک بار از هنرمندان آن منطقه دعوت کنند و با هم چاي بخورند و حرف بزنند نه پروژه‌اي در ميان باشد و نه هيچ کار ديگري. فقط با ديدگاه يک نقاش يا يک روانشناس يا يک معمار آشنا شويد؟ بدون اين مشاوره‌ها هر کاري که بشود غلط خواهد بود.

**اکرامي:** يادم هست بعد از جنگ تعدادي جامعه‌شناس و روانشناس اعلام کردند شرايط رواني مردم خوب نيست چون فقط رنگ سياه مي‌بينند و شهرداري دستور داد کرکره‌هاي مغازه‌ها را رنگ کنند که نتيجه کثيف تر و زشت‌تر شدن نسبت به قبل بود. چون اقدام آني بود و فکري در پشت آن نبود.

**دبيري:** و همه‌ي فکرها و ايده‌ها در عالي‌ترين شکلش در اين شهر هست، بهترين شاعرها، بهترين معمارها و نقاش‌ها در اين شهر هستند ولي مثل بيگانه‌ها هستند و کسي از آن‌ها کمک نمي‌خواهد. و چون الگوي مسئولان شهري کشورهاي ديگر هستند آن هم به شکل ناقص و کپي‌برداري شده. اين‌ها هرگز موفق نمي‌شوند.

مضحک است که در کشور سي‌و‌سه پل و چهارباغ با کمال افتخار برج‌هايي شبيه برج‌هاي دوبي مي‌سازند اين اگر تحقير يک ملت نيست، چيست؟ اين اگر خيانت نيست، پس چيست؟ خيانت فقط در مقولات سياسي يا اقتصادي نيست، صدمه زدن به سليقه‌ي يک ملت خيانت است. از بين بردن چشم‌انداز يک ملت خيانت است. از بين بردن ارتباطات عاطفي يک ملت با محل زندگي‌اش و خاکش يک خيانت است. فقط پول که نيست. زيبايي شناسي يک ملت در بافته‌هايش در سنگ‌تراشي‌هايش به عالي‌ترين شکل وجود دارد و ما اين سليقه را در حد «کاخ تچر» قلابي! به سخره مي‌گيريم، اين خيانت است.

هر جايي که پول و اقتدار بي‌فرهنگ هست زباله مي‌بيني که دارد شمال اين مملکت را از بين مي‌برد. اگر «اهل» آن ولايتي چه طور دلت مي‌آيد کوه زباله را در جنگل‌ها خالي کني؟!

**اتفاق بدتري که در حال رخ دادن است، اين است که در خيلي از روستاهاي حاشيه‌اي تهران و شهرهاي ديگر که ساکنان آن مي توانند به شهرهاي بزرگ رفت و آمد داشته باشند، ساخت و سازها شبيه تهران شده و روستا هم شده کاريکاتوري از شهر.**

**دبيري:** پايتخت هميشه الگو است، وقتي ما اين‌جا ساختمان غيراصولي و بد مي‌سازيم همين الگو تسري پيدا مي‌کند. براي همين مي‌گويم که به سليقه‌ي ملي آسيب مي‌زنيم و نه فقط تهران. آدمي هم که از بندر عباس دو روز مي‌آيد به تهران از اين بدسليقگي الگو مي‌گيرد. اين بدسليقگي يک آسيب سرزميني دارد، اي کاش فقط در تهران حبس مي‌شد تمام آن چه نظام اداري مي‌گويد صحبت مدام درباره‌ي معماري ايراني، اسلامي است. سؤال اصلي من اين است که کجاي آن چه که با تهران و در پي آن ساير شهرهاي کشور من مي‌شود معماري ايراني و اسلامي است؟! کندن مکرر سطح خيابان‌ها با آسفالت سالم و سنگفرش کردن آن نشانه‌ي چيست؟ اصلاً براي چيست؟ چرا سه بار در طي يک سال پياده‌روهاي خيابان انقلاب کنده مي‌شود، سنگفرش مي‌شود و دوباره...

قديم يک خانه ساخته مي‌شد اول پدر بعد فرزند و حتي نوه در آن زندگي مي‌کردند و آن جا «خانه» شان بود الان سرگشته‌ايم، دلبسته به چيزي نيستيم و نمي‌دانيم چرا؟

**دبيري:** در شهناز‌ها خانه ملک‌الشعرا، خانواده‌ي جليل شهناز، صبا و ... بود چي شد اين ها کجا رفت؟ اين يادگارها کجا رفتند...؟

سپانلو، جستجوگر شاعرانه‌های شهر

عباس امین

سپانلو زاده‌ي تهران بود. در تهران باليد. در تهران سرود و نوشت و در تهران ماند. از تهران گفت درباره‌ي تهران سرود و سرانجام در تهران رفت.

اين رسم دل‌بسته بودن است شايد. دل بسته‌گي به کوچه پس‌کوچه‌ها و خيابان‌هايي که در آن‌ها قدم زده‌اي و خيال بافته‌اي. دل بسته‌گي به مکاني‌هايي که گاه کوله‌بار غم‌هايت را در کنارشان زمين گذاشته‌اي و نفس تازه کرده‌اي. دل‌بسته‌‌گي به همه‌ي آن‌جاها که با دوستانت شبي را صبح کرده‌اي و صبحي را به شب رسانده‌اي و دل‌بسته‌گي به جايي که در چشم به هم زدني گورستان خاطره‌هايت شده است و ناگهان دريافته‌اي که اين شهر «جا»يي است که آن «جا» نيست. محمدعلي سپانلو در سال 1319 در خيابان ري به دنيا آمد، شرقي‌ترين منطقه‌ي تهران در آن روزگار. در همين شهر به مدرسه رفت و در دانشگاه بزرگ اين شهر حقوق خواند و در آن زيست و ماند تا در اواخر دهه‌ي چهل و سال‌هاي دهه‌ي پنجاه يکي از چند شاعر مطرح و تأثيرگذار سرزمينش شد. اما سپانلو فقط شاعر نبود او در عرصه‌ي ادبيات، پژوهشگري جدي بود و منتقدي تيزبين و مترجمي که در ترجمه وسواس و دقت خاصي داشت. اما بيش از اين همه در شعرهايش چهره نشان داد.

سپانلو در شعر. سبک و شيوه‌ي خودش را داشت. شيوه‌اي که بسياري از شاعران جوان را به پيروي واداشت. شاعراني که بسياري از آن‌ها در نيمه راه شعر را رها کردند و پي کاري ديگر رفتند و اندک شماري از آن‌ها نيز ماندند و راه و شيوه‌ي خود را يافتند. از ويژگي‌هاي شعر سپانلو مهم‌ترينش شايد زميني بودن شعرهايش بود که رابطه‌اي مستقيمبا زيست بوم شاعر يعني تهران داشت. به معناي ديگر سپانلو شاعر زندگي بود و زندگي به زعم او چارچوب سياست و آن‌چه که در آن سال‌ها شعر مبارزه يا شعر متعهد ناميده مي‌شد خلاصه نمي‌شد، هرچند که به رغم دوري گزينشي‌اش از شعرهاي شعاري و سياست‌زده، در بسياري از شعرهايش صداي بلند اعتراض و نارضايتي او را از شرايط موجودبه وضوح مي‌شد شنيد. شعر سپانلو ويژگي ديگري نيز داشت و آن هم شيفته‌گي واقع‌گرايانه‌اش به زادگاهش تهران بود و به همين دليل خيلي‌ها او را «شاعر تهران» ناميدند. سپانلو بسياري از شعرهايش «در پياده‌روها» «رگبارها، خيابان‌ها و بيابان‌ها» و «قايق سواري در تهران» را در نور ديده بود. به وضوح از اندوهش که ناشي از استحاله‌ي شهر زادگاهش بود و از دل‌بسته‌گي‌هايش به اين شهر که هنوز هم آن‌ را زيبا و دوست‌داشتني مي‌ديد گفت از خيابان‌ها، کوچه‌ها و خاطره‌هاي پنهان در پس و پشت شهري گرفتار آمده در چنبره آهن و سيمان و زخم خورده از تير آسمان‌خراش‌هايش. تهران سپانلو در عين حال که هنوز زيبايي معصومش را دارد، شهري است سراسيمه و پراضطراب و با اين همه، شاعر همچنان اين شهر را دوست ‌دارد و مي‌خواهد که بماند و نه فقط در قامت مادي‌اش که در شعر هم که شايد به زعم سپانلو بيش از هر وسيله‌ي بيان ديگري مي‌توانست تهران را بازگو کند و «قايق سواري در تهران» ثمره اين نگاه بود و بخشي از تلاش دل خواسته‌ي او براي روايت تهران. تهراني که در سطح ظاهرش نشاني از شاعرانه‌گي نيست، اما در لايه‌لايه‌هاي وجودش «شعر» حضوري زنده دارد. درباره‌ي اين مجموعه و شعرهاي ديگر سپانلو بسيارتر مي‌توان گفت. اما اين مختصر به مدخلي براي پرداختن به شعر سپانلو که پنجره‌اي است شايد براي ديدن تهران و اين‌که مقدمه‌اي باشد براي مطالبي که درباره تهران در پي خواهد آمد و آغازي براي گفتن از تهران و زمختي‌هايش و اين‌که اين شهر خاطره گم کرده آيا مي‌تواند، شهر من و ما باشد. من و مايي که در اين شهر زاده شده‌ايم يا در آن باليده‌ايم و زماني، شهري بوده است مثل بسياري ديگر از شهرهاي اين سرزمين زيست بومي صميمي براي مردمانش.

ژست‌هایی که دیگر پهلوانانه نیستند

**شقایق عرفی‌نژاد**

**در نمايش «بيضايي» با بارش کلمات مواجهيم. کلمات و جملاتي که بسياري از آن‌ها قابل فهم و درک از سوي تماشاگر نيستند. اما آيا واقعاً اين مسأله مهم است؟ آيا تنها با درک بخشي از داستان سه مجلس اين نمايش که تقريباً براي همه شناخته شده است، اجرا کارش را انجام نداده است؟ در اجراي سه مجلس سياوش، رستم وسهراب و ضحاک نشانه‌هايي غيرکلامي وجود دارند که کارگردان با استفاده از آن‌ها سعي کرده آن‌چه را مي‌خواهد به تماشاگرش منتقل کند. اين نشانه ها را مي‌توان به دو دسته نشانه‌هاي ديداري و نشانه‌هاي شنيداري تقسيم کرد:**

**1- نشانه‌هاي ديداري:**

**نشانه‌هاي ديداري به طراحي صحنه، لباس‌ها، حرکت بازيگران، آکسوار و گريم مربوط مي‌شوند. اولين نشانه‌ي ديداري که تماشاگر با آن روبرو مي‌شود صحنه است. صحنه‌اي لخت که فقط سه سازه‌ي فلزي متحرک در آن قرار دارد. چنين طراحي صحنه‌اي به تماشاگر اعلام مي‌کند قرار است اجرايي مدرن و غيرواقعگرايانه ببيند. ضمن اين‌که استفاده از فلز و اين صحنه‌ي مدرن تماشاگر را به دوران معاصر مربوط مي‌کند. همين اتفاق با برخي نشانه‌هاي شنيداري نيز تقويت مي‌شود که بعدتر به آن مي‌پردازيم.**

**از ديگر نشانه‌هاي ديداري اجرا بايد به حرکات بازيگران روي صحنه اشاره کرد. حرکاتي به غايت غلو شده و اغراق‌آميز که هم در خدمت شيوه‌ي اجرايي است و هم به خشونت جاري در اجرا دامن مي‌زند. اين اغراق در بعضي از گريم‌ها هم ديده مي‌شود. در مجلس اول (سياوش) سودابه لب‌هاي بزرگي دارد به نشانه‌ي شهوت درونش. گاهي نيز خصلت فيزيکي يک فرد که همان هم نشانه و استعاره‌اي از ضعف دروني اوست با نشانه‌اي بيروني نمايش داده مي‌شود. همچون رستم که در مجلس رستم و سهراب يک دستش را به چشم مي‌گذارد و از نابينايي حرف مي‌زند. برخلاف روايت شاهنامه و نمايشنامه‌ي سهراب‌کشي بهرام بيضايي، در اين نمايش رستم، سهراب را مي‌شناسند. و با اين وجود دست به کشتن او مي‌زند و نابينايي او که با دست گذاشتن روي چشم تداعي مي‌شود خودخواسته است. نشانه‌ي ديداري لباس، از نشانه‌هايي است که توسط آن به دوران اسطوره‌اي متصل مي‌شويم. لباس‌ها هرچند ساده هستند و براي مردان از حداقل آکسسوار يعني تنها بازوبند استفاده شده است، اما به هرحال مربوط به دوران کهن هستند. يکي از مهم‌ترين و اصلي‌ترين مفاهيم نمايش توسط آکسسوار تقويت مي‌شود. آکسسواري که طرح بروشور نمايش هم هست. در مجلس سوم، داستان ضحاک، ضحاک سعي در خواب نگاه داشتن بقيه دارد. او بالشي در دست دارد و با ترجيع‌بند «بخواب» ديگران را به خواب فرامي‌خواند. هيچ‌گاه ضحاک را در حال خوردن مغز جوانان نمي‌بينيم. در عوض او را مي‌بينيم که براي ديگران بالش پرتاب مي‌کند و امر به خوابيدن مي‌کند. (هرچند که خوردن مغز جوان توسط ضحاک در شاهنامه هم مفهوم از بين بردن تفکر و انديشه را در خود دارد) مبارزه‌ي شهرناز و ارنوار در اين جا نه براي نجات جوانان از خورشخانه ضحاک که براي دور نگه داشتن آن‌ها از بالش (به نشانه خفتن) است. ضحاک بر فراز کاخ خود مي‌ايستد و بالش‌هايي را به‌سوي مردم پرتاب مي‌کند. آن‌ها هم بلافاصله پس از گرفتن بالش آن را زير سر مي‌گذارند و مي‌خوابند؛ خوابي به مثابه مرگ و بي‌خبري. در شاهنامه و همين‌طور شب هزار و يکم بيضايي، شهرناز و ارنواز موفق مي‌شوند جوانان را از ضحاک و خوراک ماران ضحاک شدن برهانند، اما در اين‌جا هرچه مي‌کنند و بالش را از زير سر هرکس که مي‌کشند، نفر بعدي بالش پرتاب شده از سوي ضحاک را مي‌گيرد و زير سر مي‌گذارد و در اين چرخش ديوانه‌وار موفقيتي نيست. گويي چون درد نيست، فرار هم نيست.**

**2- نشانه‌هاي شنيداري**

**نشانه‌هاي شنيداري اجرا به دو بخش تقسيم مي‌شوند. صداي داخل صحنه و صداهاي خارج از صحنه. در مورد نشانه‌هاي شنيداري داخل صحنه بايد گفت اين صداها توسط بازيگران خلق مي‌شوند. اگر گفت‌وگوها را کنار بگذاريم، صداهايي که با راه رفتن بازيگران ايجاد مي‌شود. يکي از صداهايي است که توسط بازيگران روي صحنه به وجود مي‌آيد. اين صداها گاه انفرادي هستند و گاه از راه رفتن گروهي بازيگران به صورت ريتميک توليد مي‌شود که خود موسيقي است. شيوه‌ي گفتن بعضي از ديالوگ‌ها نيز به اين توليد ريتم کمک مي‌کند. مانند اتفاقي که در ديالوگ گفتن سودابه مي‌افتد.**

**او گاه حرف اول يکي از کلمات را تکرار مي‌کند و از اين طريق هم ايجاد ريتم مي‌کند و هم‌آشفتگي دروني‌اش را مي‌نماياند.**

**ديگر نشانه هاي شنيداري اجرا درواقع اولين صدايي است که تماشاگر مي‌شنود؛ صداي شاملو که شعري از آزادي و رهايي مي‌خواند. جدا از شعر، خود صداي شاملو به عنوان شاعر معترض آزاديخواه، به عنوان يک دال تماشاگر را با مدلول آزادي و رهايي که به خصوص در مجلس سوم با آن روبرو هستيم پيوند مي‌دهد. شعرخواني شاملو در چند بخش از اجرا تکرار مي‌شود و به اين ترتيب به يکي از نشانه‌هاي مهم اجرا تبديل مي‌شود که ما را از اسطوره جدا و به دوران معاصر مرتبط مي‌کند. موسيقي نيز يکي ديگر از نشانه‌هاي شنيداري خارج از صحنه است که همين کار را مي‌کند. گيتار الکتريکي که در موسيقي استفاده شده تماشاگر را از دوران اسطوره‌اي به زمان حال مي‌آورد. البته که در اين اجرا با اسطوره‌ها مواجه‌ايم. اما اسطوره‌هايي شکسته و ضعيف و امروزي. اين امر به جز ديالوگ‌ها، از طريق لباس‌ها و حرکت بازيگران هم به تماشاگر منتقل مي‌شود؛ لباس‌هايي بدون ابهت و ژست‌هايي که ديگر پهلوانانه نيستند.**

**سنگلج هرگز!**

**گفت‌وگو با محمد مساوات، نويسنده و کارگردان نمايش بيضايي**

**شقایق عرفی نژاد**

**محمد مساوات مدت‌هاست در عرصه‌ی نمایش کار می‌کند و در هر کار شیوه‌ی جدیدی را برای تجربه کردن برمی‌گزینند.‌ در نمایش «قصه‌ی ظهر جمعه» فضایی هایپررئال ایجاد کرده بود و حالا در نمایش «بیضایی» سه داستان از شاهنامه و نمایشنامه‌های بیضایی را روی صحنه برده است. گفت‌وگوی ما را با او می‌خوانید:**

**مي‌توانيم اجراي شما را اجرايي بر مبناي بيومکانيک بدانيم. نمي‌دانم چه‌قدر با اين حرف موافق هستيد. اما اين شکل اجرا چه کمکي به اجراي شما مي‌کند؟**

قبل از اين سؤال، مي‌خواستم خودم سؤالي را مطرح کنم و جواب بدهم. اين‌که چرا سنگلج؟

**چرا سنگلج؟**

سنگلج را بر پايه‌ي اعتماد من وگروهم به مديريت سنگلج انتخاب کرديم. حالا از بچه‌هايي که جدي جان و دلي، پوست و گوشت و استخواني و خوني کار مي‌کنند، مي‌خواهم پايشان را به سنگلج نگذارند.

**چرا؟**

براي اين‌که متأسفانه ما مديريت فرهنگي نداريم. طي اين چند سالي که مشغول اين کار هستم به اين نتيجه رسيده‌ام که تنها مدير فرهنگي جدي داراي ديسيپلين و منظم و صاحب نظم مجيد سرسنگي است. هيچ نسبتي هم با او ندارم. خلاء مديري که واقعا سازماندهي و برنامه‌ريزي مدون اجرايي داشته باشد در تئاتر ما بي‌نهايت حس مي‌شود. من فکر مي‌کنم در نهايت آن کسي که مي‌تواند جريان‌سازي کند مدير فرهنگي است، نه يک آرتيست به تنهايي. اين پرسش اوليه را خودم مطرح کردم و جوابش را دادم، چرا که حس مي‌کنم اين خيلي مهم است که بچه‌هايي که از همه چيزشان مي‌گذرند و تئاتر کار مي‌کنند در وهله‌ي اول بدانند قرار است در چه موقعيتي و با چه مديريت فرهنگي کاري را روي صحنه ببرند. البته به هر روي کسي که به اين شکل کار مي‌کند پوستش خيلي کلفت شده و چندان تأثيري از موقعيت و آدم‌ها نمي‌گيرد، اما من خواستم اين توصيه را به همه بکنم و تجربه‌ام را از کار کردن در سنگلج در اختيارشان بگذارم.

**پس ديگر نمي‌خواهيد در سنگلج کار کنيد؟**

با توجه به مديريت حاکم بر سنگلج هرگز، حالا برويم سراغ سؤال‌هاي شما.

**سؤال من اين بود که شيوه‌ي بيومکانيک چه کمکي به اجراي شما مي‌کند؟**

چندان قائل به تبعيت از شيوه‌هايي که اساسا با نمايش ايراني انطباق ندارند، نيستم. ولي احساسم اين است که گاهي انديشه‌ها و شيوه‌هايي که در کتاب‌هاي تئوري يا به صورت عملي در اروپا و غرب اتفاق افتاده، مي‌تواند با تئاتر ما نسبت‌هايي برقرار کند. شايد بيومکانيک هم جزو همين دسته باشد و من به شدت اين شيوه را دوست دارم. ولي قرار نيست خودم را درگير انطباق با يک شيوه بکنم. براي اين‌که احساس مي‌کنم يا در شکل اجراي من قرار مي‌گيرد يا نه. آزمون و خطايي است که با خودم و گروهم تجربه مي‌کنم. مثلا انديشه‌هاي گروتفسکي، انديشه‌هايي انساني است که مي‌تواند با هر شکل و شيوه‌ي تئاتري منطبق باشد. بسته به شعور و فهم کسي دارد که مي‌خواهد از اين شيوه استفاده کند. همين‌طور در مورد آرتو.

حالا اين‌که از لحاظ اجرايي به بيومکانيک نزديک شده‌ايم دليلش علاقه‌اي است که در اين چند سال داشته‌ام و در هر کارم هم گريزي به اين شکل از اجرا و ژست و رفتار و بازي زده‌ام.

**به نظر مي‌رسد بازيگرانتان با فنون ديگري مثل يوگا يا ورزش‌هاي ديگر آشنا هستند. همين‌طور است؟**

نمي‌دانم. اما سر اين کار بازيگران مجبور بودند فعاليت فيزيکي بالايي داشته باشند و به آمادگي جسماني تقريبي برسند. بازي‌هاي فيزيکي، بيروني و به شدت پرتکاپو و جسورانه جزو علايق من است. اين را که بچه‌ها خارج از کار چه‌قدر به ورزش و فنون ديگر مي‌پردازند نمي‌دانم.

**در تمرين‌هاي خودتان به چه صورت بوده است؟**

تمرين‌هاي ما مثل سربازي بود. روزي 12 ساعت در سوله تمرين کرديم. براي همين هم هست که به مرز آمادگي نزديک شده‌ايم. کماکان مثل هميشه چندان راضي نيستم، ولي به مرز آمادگي رسيده‌ايم و بچه‌ها همه تلاششان را کرده‌اند.

**فکر مي‌کنم بخش زيادي از حرکات از بداهه گرايي بازيگران به دست آمده است.**

خير، هر آن‌چه که روي صحنه مي‌بينيد پيش‌بيني شده و کار شده است.

**منظورم در اجرا نيست. اجرا مشخص است که کاملاً تمرين شده و از پيش طراحي شده است. منظورم در تمرين‌هاست.**

در تمرين‌ها هم حتي کاملاً با طراح از پيش تعيين شده کار مي‌کرديم. حداقل در اين کار استراتژي من براي کارگرداني اين بود که از پيش مي‌دانستم چه کار مي‌خواهم بکنم.

**باز هم برگرديم به بيومکانيک. يکي از ويژگي‌هاي بيومکانيک اين است که قصه‌هاي آشنا را با بيان بدني جديد بازيگر باز تعريف مي‌کند. شما هم همين کار را در اين اجرا کرده‌ايد.**

يک بخش همين است. بخش ديگرش اين است که به هر حال يکي از شيوه‌هاي نمايش ايراني برخواني است. اين برخواني را ما براي اولين بار، نمي‌دانم شايد هم براي هزارمين بار، فارغ از جنبه‌ي شنيداري با جنبه‌هاي ديداري درآميختيم. يعني از هيئت يک‌ امر شنيداري خارجش کرديم. تعمدي هم بر بخش شنيداري داشتم که بعد از مدتي گوش تماشاگر سر شود و احتمالا ديگر هيچ ديالوگي را نشنود و به چيزهايي که مي‌بينيد بسنده کند. اين برمي‌گردد به مقوله‌ي اجرا و اساسا در تضاد با برخواني است. يعني موازنه‌ي بين فرم و محتوا، يا پيکار بين فرم و محتوا يا حتي لجاجت بين فرم و محتوا. چون به هر حال ما داريم در مدار يک عنصر شنيداري حرکت مي‌کنيم و در عين حال آن عنصر شنيداري را زمين مي‌زنيم تا به عنصر ديداري برسيم. اين اثر جنگ سختي است بين برخواني و آن‌چه که استنتاج من بود. بعد از دقايقي از اجرا احتمالا تماشاگر به اين صرافت مي‌افتد که چيزي از گفت‌وگوها نمي‌فهمد و تصويرها را دنبال مي‌کند. خودم هم دربند شنيدن نيستم. وقتي کاري را مي‌بينم برايم مهم نيست بازيگران چه مي‌گويند. فقط مي‌بينم و تصاوير را دريافت مي‌کنم. براي همين سعي کردم در اين اجرا به وجه ديداري بيشتر از بخش شنيداري توجه کنم که شايد اين امر باعث خاص شدن و يگانه شدن «بيضايي» براي من مي‌شود.

**نمي‌ترسيديد تماشاگر را از دست بدهيد؟ يعني ممکن است وقتي تماشاگر از بخش شنيداري چيز زيادي دريافت نمي‌کندُ قيد بخش ديداري را هم بزند.**

بلهُ ترسناک است. تئاتر براي مردم و براي تماشاگر است. همچنان که گروتفسکي هم مي‌گويد. ولي به سمت ترس‌ها و هراس دويدن هم شايد ترس ثانويه‌اي است که موجب مي‌شود بر ترس اوليه غلبه کنيم. اين جور مواقع من اصلاً واکنش معکوس دارم. احساسم اين است که بايد تماشاگر را بزرگ‌تر، فهيم‌تر، مستعدتر، توامندتر، بيناتر و شنواتر از خودمان فرض کنيم. کما اين که در طي اين چند سال که کار کرده‌ام واقعا اين اتفاق افتاده است. يعني به لحظه‌اي و به تحليلي در ذهنم رسيده‌ام و پس از اجرا تماشاگري به همان تحليل اشاره کرده است و من دچار شعف وصف ناشدني شده‌ام. وقتي قرار نيست نمايشي فقط براساس وجه تجاري و عافيت طلبي بنا شود. همين اتفاق مي‌افتد. من معتقدم هر مناسبتي به هرحال نيازمند قرباني دادن است. چه خوش که مي‌توانم قرباني اين تئاتر من باشم. حداقل در اين مناسبت اجرا به اندازه‌ي توان، فرصت و انديشه‌ي خودم مي‌توانم قرباني شوم. وقتي سنگلج را انتخاب کرده‌ام، جايي که در اين سال‌ها معمولا کمدي‌هاي ضعيف در آن روي صحنه رفته است، يعني پي خيلي چيزها را به تنم ماليده‌ام.

وقتي قرار بود «قصه ظهر جمعه» را اجرا کنم، تحليلم اين بود که اين کار نمايشي است براي مردم. يعني تجلي تئاتر براي مردم. «بيضايي» تجلي تئاتر براي تئاتر است و شايد به همين خاطر است که واکنش‌هاي صفر و صدي مي‌بينيم. شايد براي آدم‌هاي تيزبيني است که قرار است چيزي را دريافت کنند. شايد ادعاي گزافي باشد، ولي به هر روي تکليفم با خودم موقع سروسامان دادن کار همين بود. مي‌دانستم تئاتري براي همه‌ي مردم نيست. تئاتري است که قرار است خواص را درگير کند. بعضي از تماشاگران عاصي مي‌شوند. متوجه نمي‌شوند يا نمي خواهند متوجه شوند که قرار است چه اتفاقي بيفتد. شکل سازه‌ها، از آهن بودن سازه ها، برهنگي صحنه، صداي بازيگران که گاهي از هيئت يک گفتار صرف خارج است و فرياد است و خشونت جاري در کار، تماشاگر حرفه‌اي را به ياد آرتو خواهد انداخت و تماشاگر آگاه از دريافت اين موضوع دچار شعف مي‌شود. اين تئاتر براي کساني است که از تاريخ تئاتر شناخت دارند. البته اين‌ها ادعاهاي من است. طبيعي هم هست چون دارم از دريچه‌ي چشم خودم به جهان نگاه مي‌کنم.

**خشونتي که از آن حرف زديد فقط قرار است ما را ياد آرتو بيندازد؟ چون در متن‌هاي بيضايي اين خشونت وجود ندارد.**

اتفاقي که در سه مجلس نمايش «بيضايي» مي‌افتد، دگر گفتي از شاهنامه هم هست. علاوه بر اين‌که به لحاظ زباني داراي پيچيدگي‌هاي بيشتري نسبت به زبان آقاي بيضايي است و نمايش سخت فهم‌تري است نسبت به آثار او. نمايشي است که زواياي تازه‌اي را مطرح مي‌کند. به‌عنوان مثال در مجلس سياوش، سياوشي را مي‌بينيم که وارد آتش مي‌شود و هرگز از آن خارج نمي‌شود. يعني تجسد و تجسم سياوش از هيئت لاهوتي به هيئت ناسوتي. با سياوشي مواجه‌ايم که زميني شده و تاب تهمت و افترا ندارد و در آتش مي‌سوزد.

درباره‌ي آدم‌هاي ديگر هم همين اتفاق افتاده است و از شکل اسطوره‌اي به شدت خارج شده‌اند. چه رستم و سهراب که هر دو ضعيف به نظر مي‌رسند، چه ضحاکي که حتي اين ضعف را در صدايش هم داريم؛ صدايي که گاه به زنانگي تنه مي‌زند. شهرناز و ارنواز هم قدرت زنانه‌اي را که حداقل در کار بيضايي از آنها سراغ داريم ندارند.

رستم و سهراب همديگر را مي‌شناسند و علي‌رغم اين شناخت دست به کشتن هم مي‌زنند. مجلس سوم ،ضحاک، که اساسا با آن‌چه در شاهنامه وجود دارد تضاد دارد. شايد حرف اصلي نمايش بيضايي در همين مجلس سوم است. آن‌چنان‌که ضحاک آدم خونخوار سرکن مغزخوار نيست. آدمي که دو مار از کتفش روييده نيست. آدمي است که مردم را خواب مي‌کند و از خون هم اتفاقا مي‌ترسد. اين وجوه افقراق و اشتراکي است که نمايش ما به نسبت به آثار آقاي بيضايي و شاهنامه دارد.

**اگر نام بيضايي را از عنوان حذف کنيم و همين داستان‌ها را ببينيم چه اتفاقي مي‌افتد؟**

من براي انتخاب عنوان هر نمايشي خيلي فکر مي‌کنم. حتي قبل از اين‌که بنويسم عنوانش را انتخاب مي‌کنم. چون حس مي‌کنم براي کودک به دنيا نيامده شناسنامه مي‌گيرم. گاهي نسبت بين اثر و اجرا و نمايشنامه فوق‌العاده زياد برقرار است، گاهي ممکن است اصلاً برقرار نباشد. البته تا امروز نمايشي کار نکرده‌ام که هيچ نسبتي بين عنوان و نمايشنامه برقرار نباشد. اما اين‌که چرا اسم اين کار بيضايي است دليلش سپاسداشت صرف از آقاي بيضايي نيست. دليلش نقب‌هايي است که من به کار بيضايي زده‌ام و بعد پيدا کردن زاويه‌هايي است که آقاي بيضايي از اساطير دارد و من با توجه به کليد بيضايي کليد خودم را ساختم.

**يعني از اسطوره شکني که در کارهاي بيضايي وجود دارد اسطوره‌شکني کرده‌ايد.**

بله، من مسيري را رفتم که شايد قرار نيست آقاي بيضايي آن مسير را برود. به هرحال من به عنوان نسل بعدي قرار است کمي جدي‌تر و جسورانه‌تر به سمت اسطوره‌ها حرکت کنم يا حمله کنم، يا ساحت مطنطن پرطمطراقشان را بشکنم. بنابراين نمي‌شود از آقاي بيضايي توقع داشت وارد اين حوزه شود. وارد اين حوزه شدن کار من است به عنوان نسل جديدي که تئاتر کار مي‌کنم. فکر مي‌کنم يکي از شاخصه‌هاي اين نمايش عنوانش باشد.

**چه قدر برايتان مهم بود که تماشاگر داستان را بفهمد؟**

ما محکوم و مجبوريم به اين‌که سوي ديگر صحنه را باشعورتر و فهيم‌تر و داناتر فرض کنيم. در غير اين صورت مجبوريم سطح شعور و فهم خودمان را پايين بياوريم. از اين‌رو به نظرم قرار نيست چندان به اين موضوع فکر کنم. من فکر مي‌کنم که او آن‌چه را بايد دريافت کند، مي‌کند. حتي اگر از خيل تماشاگر يک نفر به اين در يافت برسد هم براي من کافي است. ضمن اين‌که هرکس به قدر فهم و دانش خودش قرار است از کار بهره ببرد. قرار نيست من با اثري به نام «بيضايي» جهان را دگرگون کنم. معتقدم اگر روزي نمايشي کار کردم که مرا تکان داد، کافي است در طي اين چند سال واقعا به اين نتيجه رسيده‌ام که هميشه اگر نمايشي خودم را تحت‌تأثير قرار داد، با تماشاگرم هم همين کار را کرده است.

**به نظر مي‌رسد در متن بيشتر وامدار بيضايي هستيد تا اجرا.**

حتماً در اجرا وامدار آقاي بيضايي نيستم. لاجرم اين اتفاق در متن مي‌افتد. نمايش بيضايي دو موضع دارد. يک موضع زباني و يکي موضع محتوايي. يعني فرم و محتوا در متن. در فرم و زبان اتفاقا بيشتر از آن‌که به بيضايي نزديک شود به شاملو نزديک است. ولي در محتوا وامدار انديشه بيضايي است.

**صحبت از شاملو کرديد. فکر نمي‌کنيد استفاده از صداي شاملو کمي مستقيم‌گويي و درشت کردن آن‌چه مي‌خواهيد بگوييد باشد؟**

نمي‌دانم، آن‌قدر اين صدا برايم جذاب است که مي‌خواستم از آن استفاده کنم. برايم مهم نيست چه تعبيري در ذهن مخاطب اتفاق مي‌اتد. احساس مي‌کردم قدرت نمايش آن قدر هست که با شنيدن صداي شاملو حقير نشود. احساس مي‌کنم موازنه‌ي قدرت بين صداي شاملو و آن‌ وجه ديداري که در صحنه اتفاق مي‌افتد برقرار است و سنتزي را در ذهن مخاطب ايجاد مي‌کند که آن تصوير را برايش ابدي مي‌کند. در ساختار متن هم، ساختار متن‌هاي بيضايي را حفظ مي‌کنيد. به خصوص در شب هزار و يکم. يعني ساختار يک زن، دو مرد و دو زن، يک مرد.

بله، نمايشنامه‌نويسان ايراني، به جز خود آقاي بيضايي مگر تا کجا در اين ساخت پيش رفتند که بتوان به آن‌ها ارجاع داد؟ در نتيجه تنها مرجع ما متن خود بيضايي است. بنابراين متن در فرم روايت هم به آثار آقاي بيضايي پهلو مي‌زند.

**چه نيازي به بازتوليد اين متون بود؟ به جز همان جسارت که از آن صحبت کرديد چه دليل ديگري براي اين داشتيد که دوباره سراغ اين متون برديد؟ چرا متن بيضايي را کار نکرديد؟**

معتقد نيستم بازتوليد است. اين که خودم را مکلف دانستم که رستم و سهراب ديگري بنويسم دليلش اين بوده که به تأليف تازه‌اي برسم. قرار نيست رستم و سهراب شاهنامه يا آقاي بيضايي را ببينم. قرار است رستم و سهراب مساوات را ببينم که بر پايه‌ي رستم و سهراب شاهنامه و رستم و سهراب بيضايي است. اگر مي‌خواهيم رو به پيشرفت حرکت کنيم چاره‌اي نيست جز اين‌که جسارت کنيم و با توجه به انديشه و ذخيره‌اي که داريم مسير تازه‌اي را باز کنيم و شوربختانه چيزي که در تئاتر ما وجود ندارد همين است. هيچ مسير تازه‌اي به جز خود بيضايي در نمايش‌هاي آييني، سنتي، ايراني وجود ندارد. کاري که من مدعي آن هستم اين است که دارم فصل تازه‌اي را باز مي‌کنم که بتوان در آن حرکت کرد. جايي جز نام بيضايي.

آقاي بيضايي مرد بسيار بزرگي است و زحمت زيادي براي نمايش ايراني کشيده است. تمام بار نمايش ايراني بر گرده‌هاي اين مرد است و بايد او را به سر گذاشت. ولي ديگران مقهور اين نيروي ازلي و ابدي شده‌اند. نبايد اين اتفاق بيفتد. اگر قرار بود شاملو مقهور نيما شود ديگر شاملو نمي‌شد. من دارم تلاش مي‌کنم در مسيري تازه حرکت کنم و براي رسيدن به اين مسير حتما بايد نمايش‌هاي بسياري از جنس «بيضايي» اجرا شود و تجربه شود.

براي اين امر نيازمند اين هستيم که قصه‌هايي روي صحنه بروند که کمي براي تماشاگر آشنا هستند. يعني کهن الگوهايي را ببيند که با آن‌ها آشناست. مثل رستم و سهراب يا ضحاک يا سياوش. اين کار آغازي است براي حرکت در مسيري که مقصدش جز بيضايي است.

**نگاهي به «دريا، سه طرح سمفونيک**

**براي ارکستر» ‎اثر کلود دُبوسي**

امپرسیونیسم

در بازنگاری آوایی دریا

**دبوسی کار برروی «دریا، سه طرح سمفونیک برای ارکستر»1را تابستان 1903، که به اتفاق والدینِ همسرش درییلاق به‌سرمی‎برد، آغاز کرد. ازاین که چه عواملی در آفرینش این قطعه موثر بوده، اطلاع کافی در دست نیست.**

**در نوشته‎ها و مکاتبات آهنگساز نیزاشاره‎ی چندانی به آن نشده است. ولی، احیاناً، وی در خلق این اثر چند وجهی، تأثیرات عاطفی و هنری زیادی پذیرفته که از آن جمله می‎توان به داستان زوال خاندان آشرِ ادگار آلن پو که یکی از دغدغه‎های ذهنی او بوده، و نیز، هیجانات عاطفی‎اش، هنگام پرواز به جرسی به همراه اما بارداک که اندک زمانی بعد، همسر دوم اوشد،اشاره کرد. دبوسی، از همان اوان کودکی، چنان تحت تأثیر دریا قرار داشت که به مثابه یک لایت‌موتیف یا مضمون مکرر، همواره در نوشته ها و مکاتباتش، از آن یاد می‎کرد.**

**سال 1889، که به عنوان آهنگسازی جوان، نخستین موفقیت بزرگ زندگی‎اش را به دست آورده بود، در پاسخ به این پرسش که اگر آهنگساز نمی‎شد، دوست داشت چه‌کاره شود؟ گفته بود:« دریانورد».**

موتیف آب، تا پیش از آفرینش **دریا** نیز در موسیقی دبوسی برجسته بود. «**در قایق»2** (سوئیت کوچک، 9-1888)، «**فواره»3** (پنج شعر بودلر، 1889)، «**دریا بسیار زیباست**»4(سه ملودی،1891)، «**حوری‎های دریایی**»5 (نکتورن‎ها،9-1897)، «باغ‎ها‎ در باران»6 (1903)، «**بازتاب‎ها در آب**»7 (تصویرها 1،5-1904) و «**جزیره‎ی شادی»8** ( 1904)، همگی پس از **دریا** کامل شدند. در واقع، اگر قطعه‎ی **دریا** را بیان‌گر غلیان احساسات پُرشورِ دبوسی بدانیم، **بازتاب‎ها در آب**، نتیجه‎ی آن است. دبوسی نوشت«چه کسی از راز ترکیب‎بندی موسیقی آگاه است؟ آوای دریا، خط افق، بادی که در میان برگ‎ها نجوا می‎کند، ناله‎ی یک پرنده، این‎ها، تأثیرات پیچیده‎ای برما می‎گذارند و بدون این که فردبخواهد، به ناگهان، در هیأت خاطره، سربیرون می‎زنند و خود را به زبان موسیقی بیان می‎کنند. بنابراین، جای شگفتی نیست که او در حساس‎ترین و متلاطم ترین دوران زندگی خود، **جزیره‎ی شادی** و **دریا**، که واکنش تمام عیار‎ش به دریا و اقیانوس است را می‎سازد.

اطلاع موثقی مبنی بر این که دُبوسی تصنیف **دریا** را پیش از 1903 شروع کرده باشد، در دست نیست. اما با توجه به شیفتگی دیرینه‎ی او به دریا، این احتمال وجود دارد که پیش از این تاریخ، بنا به عقیده‎ی ادوارد لاکسپایزر [موسیقی‎شناس، آهنگساز و منتقد هنری انگلیسی] چیزهایی را در این رابطه یادداشت کرده باشد.

**تجلی دریا در آثار آهنگسازان**

آهنگسازان قرن‎ها است که در آثار خود به ستایش دریا پرداخته‎اند. یکی از زیباترین نمونه‎ها را می‎توان تریوی *Soave Sia Il Vento* از پرده‎ی اول اُپرای «زن‎ها همه مثل هم هستند» (*Così Fan Tutte*) اثر موتسارت دانست.9 با وجود این، دریا اغلب موضوع اصلی این آثار نبوده است. بلکه، یا زمینه‎ای برای کُنش‎های انسانی بوده و یا بعنوان استعاره‎ای برای بیان احساسات آدمی به کار می‎رفته‎است. یک استثنای قابل‎توجه، اورتور درخشان مندلسون، موسوم به «جزایر هیبرید»است که دریا درترکیب‎بندی 10آن، نقشی اساسی دارد. در اُپراهای واگنر، آهنگساز آلمانی، نیز دریا، در کنار دیگر پدیده‎های مربوط به آب، نظیر رود‎ِ راین، عنصری اساسی به شمار می‎آید. اما شاید مهمترین اثر در تطور موسیقی امپرسیونیستی فرانسه، قطعه‎ی ارکستری کوتاهی باشد که با عنصر آب نیز چندان رابطه‎ای ندارد، و آن، «نجواهای جنگل»، از اُپرای زیگفریداست.11 قطعاتی چون «نجواهای جنگل» و «آتش جادویی» در ترویج موسیقی واگنر در فرانسه (جایی که اُپراها برای نخستین اجرایشان باید سال‎ها انتظار می‎کشیدند) و پایه گذاری به حق ژانری که سنتی جذاب برای فُرم و سبک موسیقی دُبوسی و بسیاری از موسیقیدان‎های معاصر او فراهم می‎آورد، نقشی بسیار اساسی داشتند. اورتور **هلندی سرگردان12** مثال خوبی از به هم درآمیختن تصویرخیالپردازانه‎ی دریا، توفان و نوعی از روایت که غالباً در پس‌زمینه می‎گذشت، بود. در **هلندی‎سرگردان**، خشم دریا، تمثیلی از سرشت ناآرام ضد قهرمان اثر است. یک ویژگی مشترک که موومان «مکالمه‎ی باد و دریا»‎ی دُبوسی را با اپرای واگنر پیوند می‎دهد، بیان خصلت‎های زنانه با نغمه‎ی لطیف سازهای بادی چوبی است که به طور مشخص در اپیزود « مکالمه‎ی باد و دریای» دُبوسی، در تقابل با موسیقی پُرتلاطم بخش‎هایی که پیش و پس از آن می‎آید، قرار می‎گیرد.

**دُبوسی و مکتب امپرسیونیسم**

دریا در اثر دبوسی از چنان جذابیتی برخوردار است که در هیچ یک از آثار هنری و مکاتب موسیقایی دیگر، نظیری برای آن نمی‎توان یافت. این که آیا دُبوسی یک «آهنگساز امپرسیونیست» است، همواره مورد مناقشه بوده. در حالی که روژه نیکولز، اورا آهنگسازی متعلق به جنبش نمادگرایی13 می‎داند، لاکسپایزر به صراحت می‎نویسد که « **دریا**،یک اثر ارکسترال امپرسیونیستی است». نقاشان امپرسیونیست، با ترسیم کردن حال و هوا وشور و احساسی که پیرامون پدیده‎های خارجی وجود داشت، می‎خواستند «حقیقت» ورای آن‎ها را نشان دهند و این‎، از شکل هندسی اشیا و پدیده‎ها، برای آن‎ها اهمیت بیشتری داشت. وام‎گیری اصطلاح «امپرسیونیسم»در موسیقی، مخاطراتی را باخود به همراه داشت. **دریا‎**ی دُبوسی نه نقاشی دریای واقعی است و نه بازی نور. آنچه اوکرد، رهایی موسیقی از یک رویکرد معناگرایانه بود. امپرسیونیسم در نقاشی، به همان اندازه که با اهداف زیبایی شناختی سروکاردارد، درگیر روش‎های تکنیکی نیز هست. نحوه‎ی قرار دادن رنگ بر بوم، تلقی جدید از پرسپکتیو و تسامح نسبت به تکنیک‎های کلاسیک، در تکامل نقاشی مُدرن بسیار مهم بودند. نگرش ما راجع به اهداف هنری دبوسی، به عنوان یک امپرسیونیست، هرچه باشد، باید در کاربرد این اصطلاح برای توصیف تکنیک موسیقایی او کمال احتیاط را به عمل آورد. البته، خواه دبوسی را متعلق به مکتب امپرسیونیسم بدانیم و خواه نه، نمی‎توان منکر شباهت‎های بین تجربیات او و مونه شد. از بین نقاشی‎های مونه، مناظر دریایی او از همه معروفتر است. او طی سفرهایی که در دهه‎ی 1880 داشت، اغلب از موضوعاتی استفاده می‎کرد که طبیعت، و به‌ویژه، تقابل دریا و خشکی در آن‎ها عنصر اساسی بودند. «بل‎ایل» یکی از جاهایی بود که به شدت اورا مجذوب خودساخته بود: «سه روز می‎شود که گرفتار این توفان هولناک شده‎ام. چنین صحنه‎ی تماشایی را تا کنون ندیده‎ بودم. سعی می‎کنم طرح‎های سریعی از این آشوبی که در دریا برپاشده بزنم؛ واقعاَ معرکه است.» مونه چند روز بعد، احساس شدیدش نسبت به دریا، را این‌گونه توصیف کرد:« تو از شور و اشتیاق من نسبت به دریا آگاهی.‎‎ و این‌جا، دریا بی‎نهایت زیباست... احساس می‎کنم‎ که هرروز، آن‎را بهترمی‎شناسم... تأثیری هولناک دارد. به حد جنون آن را دوست می‎دارم.» از بین نقاشی‎های مونه، آثاری چون «توفان،‎ساحل بل‎ایل »14 (1886)را باید پیش درآمدیبرای«مکالمه‎ی باد و دریا »15 [موومان سوم **دریا**‎ی دبوسی] محسوب کرد. دُبوسی همچنین شیفته‎ی منظره‎های دریایی ترنر بود. به عقیده‎ی او،«ترنر بهترین خالق رمزوراز در هنر، به مفهوم مطلق بود!»کاربُرد دراماتیک فضا و نور در نقاشی‎های ترنر، بطور حتم باید عنصر قوی‎تری در شکل‎گیری واکنش دبوسی به دریا بوده باشد تا اثر مشهور چاپی هنرمند ژاپنی، کاتسوشیکا هوکوسایی16 موسوم به موج بزرگ کاناگاوا17، از مجموعه‎ی «سی و شش چشم انداز از کوه فوجی »18(9-1820)که توسط دبوسی برای روی جلد صفحه‎ی **دریا**( نسخه‎ی 1905 برای ارکستر) انتخاب شده بود. تأثیرگذاری هوکوسایی در فرانسه، و در جریان تطور نقاشی امپرسیونیستی و پَسا‎امپرسیونیستی مسلما قابل توجه بود و علاقه‎ی دبوسی به او تا حدی بود که کپی یکی از آثار اورا به دیوار اتاق کار خود آویزان نموده بود. بنابراین، با درنظر گرفتن طوفانی که در موومان«مکالمه‎ی باد ودریا»طغیان می‎کند، چاپ نقاشی «موج بزرگ کاناگاوا» بر روی جلد صفحه‎ی اثر دبوسی، کاملا مناسب بود.

**ژانر و سبک دریا**

در دهه‎های پایانی قرن نوزدهم، آهنگسازان فرانسوی و بلژیکی با چالش بزرگی روبرو بودند؛ به این نحو که توان‎ آن‎ها، در آن واحد، هم مصروف موسیقی برنامه‎ای می‎شد که بیشتر در آثار فرانتس لیست نمود داشت (پوئم سمفونیک‎های اشتراوس گاه به گاه در پاریس اجرا می‎شد) و هم موسیقی محض ،که تجلی‎اش را می‎شد در سمفونی، سونات و کوارتت‎های زهی دید. اما میل باطنی آن‎ها تعالی موسیقیِ‎‎سازی19 بود. این تناقض‎، در شماری از آثار سزار فرانک به‌خوبی محسوس است؛ از جمله در پوئم سمفونیک‎هایی که به سبک فرانس لیست ساخته. تعداد اندکی از آهنگسازان فرانسه یا بلژیک- که فرهنگ موسیقایی آن‎ها ارتباط نزدیکی با هم داشت-، نیز از شیوه‎ی بتهوون در ساخت سمفونی بهره می‎گرفتند. اما این که **دریا**ی دُبوسی دقیقا در چه ژانری قرار می‎گیرد، جای تأمل است. از قرن نوزدهم شمار قابل ملاحظه‎ای آثارچند موومانی باقی مانده که نمی‎توان به طور دقیق آن‎ها را سمفونی، سونات و یا کوارتت زهی نامید. این آثار معمولا با عناوین موومان‎های خود شناخته می‎شوند؛ به‌عنوان مثال، اورتور، اسکرتسو و فینال شومان، اپوس 52 که به نحو چشمگیری با **دریا**ی دُبوسی قابل قیاس است. و نیز آثار سه موومانی سزار فرانک، آثاری که برای پیانو ساخته، از قبیل **پرلود، کورال و فوگ در سی مینور**(1884) وپرلود، آریا و فینال در می‎ماژور(1886-7) که از نظرساختار، شباهت بسیاری با اثرمورد بحث دُبوسی دارند.

دُبوسی اعتقادی به طبقه بندی خشک و انعطاف ناپذیر آثارخود نداشت. هدف او از آفرینش **دریا** نه ساخت سمفونی به معنای متعارف کلمه بود و نه مایل بود اثرش را یک پوئم سمفونیک بدانند. بنابراین، عنوان «سه طرح سمفونیک»را برای اثر خود انتخاب کرد. اصطلاح سمفونیک، دلالت بر هر ساخته‎ای دارد که در جهت گسترش موتیف و لحن‎، بنا بر الزامات موسیقایی حرکت می‎کند.

**منابع تأثیرپذیری دبوسی درآفرینش دریا**

تأثیرپذیری یک اثر موسیقایی از دیگری را می‎شود در چهار سطح بررسی کرد. نخست، تأثیری است که یک آهنگساز از آهنگساز دیگر می‎پذیرد؛ به عنوان مثال، تأثیر واگنر از سمفونی **فاوست** فرانتس لیست در پرده‎ی دوم اُپرای **والکوره‎** . **دریا**ی دُبوسی چندان درگیر این نوع تأثیرپذیری نیست. هرچند نمی‎توان منکر نقش موتیف آغازین کوئینتت پیانو(9-1888)ی سزارفرانک در تِم اصلی آخرین موومان **دریا** شد.

دومین سطح تأثیرپذیری، شامل آن ویژگی‎هایی است که نمی‎توان بی‎درنگ بعنوان شاخصه‎ی قابل تمایز یک آهنگساز، از آن نام برد؛ مثلا ایماژهای موسیقایی آب و تجسم باد و غیره که نزد هر آهنگسازی که رویای تجسم دریا را دارد، مشترک است.

نمونه‎ی بارز آن، موتیف شاد و پرشور فلوت در میزان چهل و هفتم موومان نخست **دریا** است. ریمسکی کورساکف صورت‎های مشابهی را در **سوئیت شهرزاد**، به‌ویژه در موتیف پراحساسی که توسط سولوی ویلن، نخستین بار در اوایل موومان اول شنیده می‎شود، به کار می‎گیرد. به این باید رابطه‎ی تماتیک میان موومان اول و دوم نیز اضافه کرد که به نوعی متقارن با برگشت موتیف سازهای برنجی در موومان سوم اثر دُبوسی است. اما توضیح این که چه چیز باعث شده دبوسی در موومان دوم ( میزان‎های 6 – 231) **دریا،** از **ریگولوتو‎**ی وردی که در نوشته‎هایش حتی به آن اشاره ای نیز نکرده بهره بگیرد، دشوار است.شباهت مربوط به بخش همسرایان پرده‎ی سوم اپرای ریگولتو است که طوفان و جنایت قریب الوقوع گیلدا را متجسم می‎سازد. با این وجود نمی‎توان به یقین گفت که دُبوسی واقعاً از وردی تأثیر پذیرفته است. شاید او برداشتی صرفاً معیار از یک ایماژ دریایی ارائه داده است.

در ارتباط با سومین سطح تأثیرپذیری، باید لایه‌ی عمیق‎تری از تجربه‎ی موسیقایی را به منظور روشن ساختن منشاء‎ ساختاری آثار یک آهنگساز مورد کنکاش قرارداد. خطوط کلی ظاهری **دریا** در نخستین بررسی کاملاً مشخص است. ژان باراک، اصطلاح «فُرم آزاد»20 را برای آثار دُبوسی، از **دریا** به بعد به کاربرده است. باری، با رجعت به آثاری چون **حلقه‎ی نیبلونگن** و **تریستان و ایزوت** واگنر، تا حدودی با الگوهای موسیقایی که احیاناً بر دُبوسی تأثیر گذارده، آشنا می‎شویم. الگوهای فرمی همراه با پایان باز که واگنر به کار گرفته، به میزان قابل ملاحظه‎ای در آثار دُبوسی نمود دارد. در سطح هارمونیک نیز دُبوسی تا حدود زیادی مرهون **تریستان و ایزوت** است: هم دُبوسی و هم واگنر، به طور مشابهی از **آکوردها** بهره گرفته اند.

در چهارمین سطح تأثیرپذیری،آهنگساز از اصول زیبایی شناسی و یا مکتب خاصی متأثر می‎گردد. در مورد دبوسی باید گفت که به هرحال، او بیش از هرچیز از مکتب امپرسیونیسم و نیز جنبش نمادگرایی بهره برده است.

**به مناسبت 29 آبان سالگرد کوچ شاعر**

**منوچهر آتشی**

**از صدای اندیشه**

**تا رویای زیستن!**

سخن از شاعریست، با چشم‌انداز سیّال «اسب سفید وحشی» که از اسطوره تا تاریخ، کلامی‌ از جنس آفتاب و شن را بر آستانه‌ی «عشق، مرد، مرگ» به خدمت هستی جهان شعر گرفته است. روایت‌های آتشی در حوزه‌ی شعر، روایتی از رنگین‌کمان گذشته‌های بومی، تا به امروز و آینده‌هایی که در راه است. زبان شاعر، در این رهگذر از کارکردی بهره می‌گیرد، که اندیشه و دغدغه‌های انسانی و زیستن را پیوسته به همراه دارد. گفتنی‌ست که «عدالت»، «عشق» و دلبستگی به آزادی آدمی، در چشم‌انداز سروده‌های آشتی، همواره جایگاه روشنی را با خود بر دوش می‌کشد.

**«عبدوی» «جط» دوباره می‌آید**

**- با سینه‌اش هنوز مدار عتیق زخم -**

**از تپه‌های آن سوی گزدان، خواهد آمد**

**از تپه‌های ماسه،**

**که آنجا**

**ناگاه**

**«ده تیر» نارفیقان گٌل کرد**

**و ده شقایق سرخ**

**بر سینه‌ی ستبر «عبدو»**

**گل داد...**

**(آغاز شعر «ظهور» گزینه اشعار، ص 190)**

آتشی همواره زندگانی و روزگار شاعرانه‌ی پرشیب و فرازی داشت. اما هیچ‌گاه از دنیای شعر دور نمانده بود در دهه‌ی 40 و 50 در صحنه‌ی ادبیات زمانه خود بود، به ویژه در دهه‌ی 50 با ایجاد حلقه‌ی «شعر ناب» گروهی از شاعران جوان را در مجله‌ی تماشا گردهم آورده بود که بعدها بسیاری از آن‌ها به سمت یافته‌های شعری خودشان رفتند همچون سیدعلی صالحی، هرمز علی‌پور و ... باری آتشی در همه‌ی فرصت‌های شاعرانگی‌اش چهره‌ای تأثیرگذار در فضاهای سنت شعری از یک سو و تلاش برای در چشم‌انداز شعر پیشرو، از سوی دیگر در رفت و آمد بود.

شکی نیست وی با ظرفیت‌های زبانی‌اش، مقوله‌ی فرم و خیال‌انگیزی و مضمون‌گرایی را در حوزه‌ی معماری شعر، پیوسته مدنظر داشت چرا که دستمایه‌های کار شاعر، همانا هدایت شکل و محتوا چه در قلمرو شعر نیمایی و چه حوزه‌ی شعر کلاسیک، پیوسته مشهود بوده است. آتشی در میانه‌ی دهه‌ی پنجاه مدتی گوشه‌نشینی اختیار کرد و بازگشت به زاد و بومش را برگزید و تا دهه‌ی هفتاد، در خانه‌ی پدری ماند، اما چندی به طول نکشید، که به تهران برگشت و با چاپ چندین مجموعه‌ی تازه‌ی شعر، به صحنه‌ی شعر امروز بازگشت و با انبوهی از تجربه‌های ذهنی و زبانی در مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری «کارنامه» به سرپرستی بخش شعر نشریه «کارنامه» برگزیده شد و تا پایان عمر در آن‌جا به آموزش شعر در حوزه‌ی شعر جوان پرداخت. آتشی این بار فضاهای شعری‌اش را به عشق و طبیعت نزدیک و نزدیک‌تر کرد.

**«نامت / گلواژه‌ای به سپیدای ماهتاب و سپیده است**

**با عطر باغ اطلسی**

**و دشت‌های گرم شب بوهای دشتستان**

**نامت تمام شبهایم**

**و گستره خمیده ی رویاهایم را**

**پُر می‌کند**

**و در دهانم**

**مانند ماه در حوض، مدّ می‌شود»**

**(بخشی از شعر «وصف گل سوری» / گزینه‌اشعار، ص 318)**

بی‌گمان نقش زبان و نگاه سیّال و گاه اسطوره‌ای شاعر، و حس طبیعت‌گرایانه جاری در سروده‌هایش، خود فرصت تازه‌ای بود که از منظر عاطفی و نگرش ارجاعی، در کار آتشی به وضوح دیده می‌شود. از سوی دیگر نگرش بومی و اشاره‌های تمثیلی شاعر، خود با نوعی تصویرگرایی هستی شناسانه در شعر امروز، جایگاه روشنی را به دنبال دارد. البته گاه زبان در چرخش خود با حس نوعی اعتراض و شرایط جنوبی، خود را به نمایش می‌گذارد، اما از جهتی به ساختار فضاهای تصویری آمیختگی جدی را در پی داشت.

نمایش فضاهای شهری و گزاره‌هایی از طبیعت و دغدغه‌های انسان تاریخی از ویژگی‌های شعر آتشی به حساب می‌آید. در شعر آتشی، انسان درگیر با خود و آن دیگری همواره حضور دارد. با این همه چشم‌انداز بومی بودن و زبان شعری کلاسیک در این‌جا و آن‌جای آثارش دیده می‌شود. اما بازتاب جریان‌های سفر سیاسی و اجتماعی همواره در شعر آتشی چندان حضور روشنی نداشته و ندارد. چرا که نگاه و زبان شاعر، همواره در پی شکار لحظه‌های ناب شاعرانه بود و چشم‌انداز اندیشه و تخیل به گونه‌ای از روایت و تمثیل بهره می‌گرفت. البته دلزدگی‌های عاطفی و فرهنگی به شکلی در شعر آتشی دیده می‌شود و اگر پیامی در آن به صحنه می‌آمد، در مراحل بعدی و جانبی، خود را به نمایش می‌گذاشت آشتی، در منظر سروده‌هایش، همواره با نگرش جوششی به کار شعر می‌پرداخت و همواره در پی اثبات چیزی نبوده است. با این همه از دردمندی زمانه‌اش بی‌خبر نبوده است.

**«آدمک! زمانی**

**گل می‌دهد در آتش رنگ و نور**

**و ارتفاع می‌یابد**

**در پیکر بلوغ**

**آنک! زمانه‌ می‌شکند در تب نیاز**

**و پای دوست**

**از کوچه‌های شمشاد می‌آید»**

**(بخش پایانی شعر «رشد» / گزینه‌اشعار، ص 324)**

آتشی شاعر مدرنی بود و در کلاس‌هایش به شعر «پست مدرن» شاعران جوانی گوش می‌سپرد هرچند که با آنان همواره همنوایی ئمی‌کرد. وی شاعری واقع‌گرا و پر از خاطره‌های «شکست» و «گریز» بود. جریان‌های عشق، زیبایی، طبیعت و انسان و مرگ، همواره چشم‌انداز شعرش را پٌر می‌کرد.

نگاه عاطفی و انسانی‌اش، به ماندگاری شعرش همواره مدد می‌کرد. آتشی یک صدای ماندگار در شعر امروز به حساب می‌آید. با خاموشی‌اش، دنیای شعری‌اش پیوسته زنده بود و هست او اهل مفاهیمی از جنس زیبایی، عدالت و نیکی آدمی بود. فرهنگ روزگارش را به‌درستی می‌شناخت.

یادش تازه باد

نیروانای کلمات درشعر

"روزگاری من، جوانگ زه، به خواب دیدم که پروانه‌ام، این‌جا وآن‌جا پرکشان. پروانه‌ی پروانه... ناگهان بیدار شدم، و دیگربار، خودرا دیدم، آنجا افتاده. اکنون نمی‌دانم که آیا من در آن هنگام، مردی بودم که خواب می‌دیده، پروانه است، یا آن که اکنون پروانه‌ام که خواب می‌بیند، انسان است. این را شدن می‌خوانند. "

شاعر هایکو، جوانگ زه، دراین قطعه ادبی، از نوعی حضور سخن می‌گوید که با موقعیت‌های بیرونی درآمیخته و با اندیشگی و تفکر و البته حسِ عمیق با جهانِ اطراف و پدیده‌هایش، از بودن به شدنِ خویش می‌رسد. او با کلماتی ساده ولی عمیق و درونی شده تصویری از پرواز پروانه، تا انسان را برایمان می‌سازد، تصویری که در آن، زمان در هم می آمیزد، و او با عمقِ اندیشه خویش، به درونش دست پیدا می‌کند. در لحظه‌ای که این کلمات بر زبانش جاری می‌شود، زمان و مکانی را نمی‌بیند، می‌اندیشد و حس می‌کند و می‌آفریند. موقعیت‌های بیرونی را باحس‌های درونی و عمیق و ظهوردر کلماتش، نشان می‌دهد. این حضور درونی و کلامی تفکیک ناپذیرند، وچون از درون شاعر برآمده بر دل می‌نشیند. به گفته امیلی دیکنسون : "در دنیا چیزی را همچون کلمه قدرتمند نمی‌شناسم! گاهی یک کلمه می‌نویسم آن‌قدر به نظاره‌اش می‌نشینم تا شروع به درخشیدن می‌کند. "و این تجلی عینی شاعر، فقط با کلمات به تصویر کشانده می‌شود. چوانگ زه، در این تصویر بی‌همتا از وجودِ پروانه، وجودِ خودش را، بیرون می‌کشد، از بودنی به شدنی. و با یک کلمه‌ی "دگر بار"، مرز بین آن‌چه بوده و آن‌چه در وجودش می‌داند، یا به تعبیری می‌تواند باشد را، می‌شکند و در پیچ در پیچ وجود خویش با دریافت عمیق، "شدن انسانی خود "را شکل می‌دهد. هوسرل فیلسوف آلمانی از منظری دیگر برای ما سخن می‌گوید: "ما رنگ را می‌بینیم، اما رنگی بودن را نمی‌بینیم، یعنی ما باید یک توانایی شهودی خاص داشته باشیم تا رنگی بودن را درک کنیم." این آگاهی به یکبارگی اتفاق نمی‌افتد. برای به ظهور رسیدن این توانایی در خود، باید به "متن جهان هستی" گوش بدهیم با آن‌چه پیرامونِ ماست، گفت‌وگو کنیم، با سیر بیرونی به درون برسیم تا رنگی بودن پدیده‌ها و پیوند آن‌ها را با خود دریابیم و شاعر، این اتفاقِ بی‌شباهت رادر شعر لمس می‌کند، می‌بیند و می‌آفریند. کلمات، در درون خود موسیقی نهفته‌ای دارند و درک و شنیدن این موسیقی از آن کسانی است که با تفکر و توانایی زبانشان، رستاخیزی در کلمات می‌دمند، ارتباط کلمات با یکدیگر و پیوند آن‌ها با پدیده‌ها در لحظه‌ای عاطفی، خارج از مکان و زمان، در ذهن و تفکر او، شکل می‌گیرد. تفکر و زبان در کنار دریافت‌های حسی عمیق با جهان و درون، ملازمان انسان در این ظهور هستند. به قول هایدگر فیلسوف آلمانی، " انسانی که به هستی معنی می دهد-دیزاین- زبانش آشکارگی اوست. در واقع تجلی دازاین در هستن، زبان اوست "، زبان به تعبیری، شاید گلخانه تفکرات انسانی است که به هستی معنی می‌دهد. "زبان از دیدگاه هایدگر، خانه هستی و آشکارگی دیزاین است، در سده‌ی هفدهم در زبان آلمانی از این دیزاین به معنای "حضور" یاد شده اما در پایان سده هجدهم به یک واژه رایج در زبان فلسفی اطلاق شد، که به‌معنای "وجود "بود. اما در زبان شاعران گاهی به معنای "زندگی" آمده است. "این معنی در زبان شاعران، همان شدن است. "در واقع ما در مسیر زندگی باید بتوانیم با تیمارگری خودمان و پدیده‌های اطراف در راهی روشن، مراقب آن کسی باشیم که می‌توانیم ویا ممکن است به آن تبدیل بشویم ". این همان آفرینش انسانی است که درزبان زایشی پدید می‌آورد. او در ادامه همین بحث می‌گوید که: "شعر واالاترین و عزیزترین هنرهاست. آشکارا او باور داشت که در برابر توانایی‌های هنر شاعری، هر هنر دیگری ناتوان از نمایان کردن هستی است " . "اگر نخواهیم زندگی صرفا گذار از لحظهای باشد به لحظه دیگر، بلکه در پی مفهوم راستین هستی خود باشیم، بزرگترین نیاز و دشوارترین تلاش ما یافتن معنای زندگی خواهد بود. دریافتی که نتیجه نهایی یک تحول دراز مدت است." در واقع این پختگی زبان و تفکر برای شاعر در نوع نگرش او نسبت به جهان و پدیده‌های اطراف اتفاق می افتد.

گذری بر شعرهای شمس لنگرودی

روی پل خشتی، آرام. لنگرود. وقار و سکون رود. و آوازه آب با سادگی کلماتش، زمزمه می کند "قزل آلایی عصیانگری که به چشمه خود باز می‌رود".

زادگاه انسان، صداها و کلمات و موسیقی خاصی را در خود جای می‌دهد و آهسته آهسته در جان او ته‌نشین می‌شود، گاهی آنقدر عمیق که درجای جای کلام و نوشتار نمایان می‌گردد و شاید هنرِ معنی بخشیدن به آنچه از متن جهان ِزادگاهش، فقط، شنیده و درونا با او گفت‌وگو داشته، در گره‌خوردگی‌های عاطفی و اندیشه‌اش از او همان دازاین می‌سازد.

شمس در عمق درونش همه تیرگی‌ها را کنار می‌زند تا همان صداها و موسیقی کلمات را زنده نگاه دارد. سادگی کلمات در موسیقی آرام شعرهایش حرکت می‌کند، سادگیی که بی‌تردید از پیچیدگی‌های درونش روییده و او را در "آب داوودی‌‌هایش‌" حل کرده است. و اشتیاق شاعر در انتخاب این سادگی، زبان زندگی را برایش پرورانده که از کشمکش‌های درونش سر‌گرفته، و او "به خلوت خاموشش باز می‌رود و سایه رقصانش از پیش‌". او دردرونش با سادگی‌های "سوسن خاموش" یکی می‌شود و همه این کشمکش‌های درونی را با او قسمت می‌کند تا وجودی تازه را معنی دهد، شمس در تمامی شعرهایش با آفریدن ترکیب‌هایی که فقط طرح ساده‌ای از یک زندگی است، همان پیوند با متن جهانِ بیرون و درون را ایجاد می‌کند‌. اما نکته بسیار مهم اینجاست که، او برای رسیدن به آفرینش این کلمات موزون به تعبیر ادگار آلن پو، گذاری با تعمق را در زیر و بم آنچه او را دربرگرفته، از سر گذرانده، و به این درک نایل شده که هم پیاله با "اندوه تلخ " در جهانی موازی با درونش، "نیروانای سادگی کلماتی" در حال روییدن هستند و این کمال زندگی و آرامش را برایش می‌آفریند.

باز

بوته‌های علف مست کرده‌اند

سرشان را به هم می‌کوبند

هر وقت بوی تو نزدیک می‌شود

داستان ما همین است.

در این شعر نزدیکی، مستی علف‌ها، و شمس بهراز یگانگی خویش و در آمیختن با تمامی عالم رسیده‌اند، این همان "شدنی" است که شاعر با زبان و تفکرش به آن معنی می‌دهد.همیشه سادگی به معنای ناچیزی محتوای نیست. بلکه ادراک شاعر به شکلی رازگونه با طبیعت و جهان اطراف در هم می‌آمیزد. و در حقیقت دیگری خود را پیدا می‌کند.

او در این موقعیت، رنگی بودن هوسرل را با نبودن و نزدیک شدن، آمیخته، و چه زیبا و به سادگی، وارد روزمرگی‌ها می‌شود. اما با طعم تازه‌ای که منحصر به بینش و تفکر شمس است. گاهی ظرافت‌های خاص در ساختن ترکیبات در شعرش، جان کلام او را ملموس‌تر می‌کند، که این دست یافتهی اوست که حالا چشم ما شده تا روشن‌گر درون او و خودمان باشیم، در شعر شمس، اعم این ترکیبات در حیوانات و طبیعت نهفته است. و شاید در این شعر، لطافت نازکی نهفته است که بر توانایی شاعر می‌چربد، لطافتی که در ضمیر او جان دارد، لطافت آمده از همان آوازه آب کنار خشته پل. شمس در این شعر با گفتن واژه "تکرار" در روزمرگی و پیوند آن با پرنده‌ی افسانه‌ای، ققنوس، و زنبورِ شفابخش، اتفاق تازه‌ای را برای ما می‌آفریند. او با تفکر و لطافت از حاشیه تکرار چیزی فراتر را به ما نشان می‌دهد چیزی که همچون ققنوس می‌سوزد اما زندگی می‌بخشد. و ظرافت کار شاعر در دریافت ارتباط حسی بین حیوانات و طبیعت است.

ارتباطی که خارج از وجود درونی انسان نیست. و اصرار او در بکارگرفتن ترکیباتی این چنین، از حیوان، طبیعت و انسان، آغاز معنی وجودی است که او را در شناخت و دست‌یابی به "شدن" همراهی می کند. و این همان نیروانای حیات زندگی است. که از اعماق وجود قزلآلایی را می‌جوید تا او را به زادگاهش برساند.

تکرار کن، هر آن چه که می‌کاری،

هر آن چه که می رویانی،

هر آن چه را که، درو می‌کنی

تو کرک شکوفه‌یی!

و خون گیلاس‌های نرسیده را

در خود پنهان می‌کنی

باریکه‌ی آب، به هوای سیلاب

در تخته سنگ‌های تو موج می‌زند

نسیم سحر، به هوای توفانی شدن

در آسمان تو خواب رفته است

تو دانش آتشی

صبحانه‌ی ققنوس!

زنبور شفابخش من!

تکرار کن

هر آن چه که درد می‌کشی ،

هر آن چه که خون می‌افشانی ،

هر آن چه که بارورت می‌کند

قزل آلایم کن

در رود شعله ورت

که می‌سوزاند و زندگی می‌بخشد.

کم کم، روی خشته پل، صدای متن جهان همراه با شمس، می‌خواند:

تو آب شده یی

در اندوه اسب‌ها

دلتنگی دره ها

قطرات شبنم،

مه نمی‌گذارد که ببینمت.

تو هستی و نیستی

و سرانگشتانت پهلو می‌گیرند بر صفحه‌ی کاغذ

و گواه می‌آورند سوره‌های سپید را

از دریای مه.

ماحصل این‌که؛ شمس از حضور درونی خویش، ظهورعاطفی و نیروانای کلمات را جریان بخشیده و شعرش را به سادگی و پختگی زبانش گره‌زده و توانسته از بودنی به شدنی در درون دست پیدا کند.

آهسته

کمی به سمت

آرامش

**نگاهی به دنیای ذهنی یک شاعر**

بگو که تنها به دنيا آمدم. نام مجموعه‌اي از شعرهاي ليلا محمدکريمي است. شاعري که مجموعه‌ي ديگري از شعرهاي او با عنوان «گم شده‌ي همه‌ي اين سال‌ها» نيز منتشر شده است مجموعه‌اي که در پشت جلد آن شعر کوتاهي از شاعر آمده که مي‌تواند معرف کليت احساس شاعر باشد است:

**روزگاري است که مي‌نويسم**

**از تو که نمي‌شناسمت**

**و نمي‌دانم کجايي**

**و کي مي‌آيي**

اين شعر کوتاه به يک معنا دريچه‌اي است رو به دنياي شاعر و پرسه‌هاي جستجوگرانه‌اش براي رسيدن و يافتن، رسيدن به جايي که نمي‌داند کجاست و يافتن آن‌چه که هنوز آن را نمي‌شناسد. او حتي نمي‌داند آن‌چه که انتظارش را مي‌کشد کي خواهد آمد و کجاست و با اين حال همچنان در مدار حيرتي اشتياق‌آلودبراي رسيدن و يافتن مي‌کوشد و شعرهايش روايت اين سرگرداني و سفر حيرت است.

**به مقصد باران چمدانم را خواهم بست**

**پشت پرچين گريه‌ها**

**آرام، آرام اشک خواهم ريخت**

**براي خودم و همه‌ي چشماني که تر شدند**

**ولي اشک نريختند.**

و اين اندوه شاعر است در آغاز يک سفر، سفري که مي‌تواند يادآور سفر هبوط انسان است هبوطي که خود آغاز حيرت و جستجويي ابدي است براي يافتن گم شده‌اي.

ليلا محمدکريمي گاه نابه‌خود و بي که بداند و گاه آگاهانه در قامت شاعري جستجوگر ظاهر مي‌شد را جستجوگري سرگردان و شرح همه‌ي سرگشتگي‌هايش را در قالب شعر مي‌ريزد آن‌جا که مي‌گويد:

**تمام زندگي‌ام قايقي است**

**سرگردان ميان همه‌ي درياها**

**و سهم دل تنگ من اين روزها فراتر از همه‌ي اين‌هاست**

**کاش کمي به سمت آرامش مي‌رسيدم**

**او گاه خسته مي‌شود و آسان مي‌توان خسته‌گي از نيافتن و نرسيدن را در شعرش ديد اما با همه‌ي اين خستگي مي‌گويد:**

**من بايد باشتاب از پي همين زندگي**

**هي بي چرا و دليل بروم**

و اين همه تنها يک معنا دارد. ليلا محمدکريمي شاعري است که در جا نمي‌ايستند و دايم در حرکت است و اين يعني که خواهد ماند و شعرهاي امروزش آغازي است براي شکوفايي‌ فردا.به نظر مي‌آيد او شاعري بالذات است شاعري که شعرهايش در مرزي ميان خواب و بيداري و رويا و واقعيت متولد مي‌شود. گاه برآمده از عمق ناشناخته‌هاي روحش و گاه آگاهانه و سرشار از دانستن دربار‌ه‌ي حيرتي که او را به رفتن و جستجو کردن وامي‌دارد، و با اشتياق و اميدي از آن دست که در شعر سهراب مي‌توان ديد.

... پشت درياها شهري است.

ليلا محمدکريمي از نظر زيست ظاهري آن نيست که نمايانگر شاعر درونش باشد. او به ظاهر زني آرام است تصويري کامل از صبوري و سازش اما در درون، غوغايي ديگرگون دارد غوغايي که به عمد مي‌خواهد پنهان بماند مباد که اصالت و حرمت آن شکسته شود او به درستي مصداقي روشن از روايت گنگ خوابديده است.

**من گنگ خوابديده و عالم تمام کر.**

**من عاجزم زگفتن و خلق از شنيدنش**

**و از اين روست که احساس مي‌کني**

**برخي از شعرهايش روايت خواب‌هاي اوست و همان قدر لطيف که خواب‌هايش**.

اما نکته‌ي ديگر اين که ليلا محمدکريمي، بيش از آن‌که نگاهي بيروني داشته و دغدغه جهان پيرامون را داشته باشد. در خلوت خود به جستجو نشسته است و هم از اين روست که شعرهايش بيشتر از آن‌که روايت او از گستره زندگي‌اش و رنج و شادي‌هاي انساني امروز باشد. شخصي است و بيانگر حالات ذهني شاعر و روايت دنياي شخصي‌اش دنيايي که بي‌ترديد بايد پنجره‌اش به سوي جهان پيرامون گشوده شود و اين اتفاق آغازي خواهد بود براي شکوفايي بيشتر او و شعرهايش.

داستان چاپ

نخستین کتاب فارسی

**فرید مرادی پژوهشگر عرصه‌ی نشر است و اخیراً از ثمره‌ی بیش از بیست وچند سال تلاش او درقالب کتابی با عنوان «تاریخ چاپ و نشر کتاب در ایران» در پنج جلد رونمایی شدبه همین بهانه با او درباره‌ی «فرهنگ چاپ و نشر کتاب فارسی» و چه‌گونگی انجام این کار به گفت‌وگو نشستیم.(آزما)**

**چه ضرورتي شما را وادار کرد دست به نوشتن اين کتاب که درواقع يک اثر مرجع به شمار مي‌آيد بزنيد؟**

من از دهه‌ي شصت دغدغه‌ام اين بود که کتاب چاپي در ايران چه‌طور به وجود آمد و اولين کتاب فارسي چه‌گونه چاپ شد.

به‌هر‌حال شروع کردم به جمع‌آوري يک سري يادداشت‌ها و مدارک درباره‌ي تاريخ چاپ در ايران، واقعيت اين است که آن زمان منابع بسيار محدود بود و فقط تعدادي مقاله در اين مورد وجود داشت. از جمله يک مقاله‌ي مفصل از مرحوم افشار به نام «سير کتاب در ايران» و تک و توک مقالاتي از سعيد نفيسي و از آقاي غروي و مرحوم محيط طباطبايي... که درمجلات ادواري آن زمان مثل راهنماي کتاب يا هنر و مردم چاپ شده‌بود. حتي نمي‌دانستم که سير چاپ‌سنگي چه‌طور بوده و برايم جذاب بود که بيشتر درباره‌اش بدانم. کم‌کم شروع‌کردم به جمع‌آوري يادداشت و فيش در اين مورد که آهسته‌آهسته تبديل شد به يک منبع قابل‌توجه از اطلاعات پراکنده.

**در کتاب شما درباره‌ي ناشران هم اطلاعات مفصلي هست .**

در مسير اين گردآوري‌ها کم‌کم ديدم که درباره‌ي ناشران اطلاعات قابل توجهي وجود ندارد. به همين دليل بايد در مورد ناشران و کتابفروشي‌ها به طريق ميداني وارد عمل مي‌شدم و اطلاعات گردآوري مي‌کردم. تا اين‌جا هم قصدي براي چاپ‌کردن اين يادداشت‌ها نداشتم. تا اين که چند سال پيش وقتي آقاي کياييان رئيس اتحاديه‌ي ناشران بودند گفتند شنيده‌ام چنين کاري مي‌کني و خواستند که کار را براي چاپ به اتحاديه بدهم، من هم پذيرفتم و قراردادي هم بستيم و بعد شروع کردم به طور جدي يادداشت‌ها را تدوين کردم. در اين مرحله متوجه شدم که حجم کار خيلي بيشتر از آن چيزي است که تصورش را مي‌کردم. دوره‌ي اول کتاب هم از آغاز چاپ کتاب فارسي است، در هر جاي دنيا تا سال 57.

**آيا قرار است در چاپ بعدي مواردي به کتاب اضافه شود ؟**

اطلاعات تکميلي بعدي که به آن‌ها دست پيدا کردم چند دسته بود؛ مقداري در مورد کتاب‌فروشي‌ها بود، بخشي در مورد چاپ کتاب‌هاي‌فارسي در خارج از ايران است و بخشي هم در مورد افرادي که در چاپ و نشر کتاب نقش داشته‌اند. خود اين اطلاعات حجمي برابر با يک کتاب مفصل پيدا کرده‌است. به نظرم رسيد اين را تبديل به يک تکمله کنم يا يک اديت جديد از کتاب دوباره ارائه‌ بدهيم. اما مشکل اصلي بر سر زمان است چون من دوره‌ي دوم اين کتاب را که از سال 1357 تا امروز را دربرمي‌گيرد آغاز کرده‌ام که بسيار هم وسيع‌تر است.

**چرا؟ از نظر تعداد ناشران؟**

هم تعداد ناشران و هم خيلي مسايل ديگر جريان چاپ کتاب تا سال 57 يک حرکت بطئي و خيلي کند بوده يعني تعداد کتاب‌هايي که ما از زمان ورود چاپ به ايران تا سال 57 داريم به زحمت به تعداد کتاب‌هاي چاپ شده طي يک سال فعلي مي‌رسد. تعداد ناشران بيشتر شده، حوزه‌هاي بيشتري به عرصه‌هاي کاري ناشران اضافه شده مثل مقوله‌ي کتاب‌هاي کمک درسي و آموزشي و دانشگاهي...

**آيا کتاب‌هاي کمک درسي را مي‌توان به‌عنوان کتاب فارسي در اين مقوله جا داد؟**

وقتي تاريخ چاپ مي‌نويسي خيلي نمي‌شود به لحاظ موضوعي کتاب‌ها را جدا کرد به‌هر‌حال اين‌ها به زبان فارسي و براي مخاطب فارسي زبان نوشته شده و در ايران چاپ مي‌شوند.

**اين بخش‌ را چه‌کسي منتشر‌مي‌کند؟**

خانه‌ي کتاب اصرار دارد که اين کار راچاپ‌کند ولي من نمي‌دانم اين کار کِي تمام‌مي‌شود بنابراين هنوز قراردادي نبسته‌ام هم‌زمان در تکميل بخش‌اول هم کوشش مي‌کنم. علاوه بر اين شاخه‌هاي فرعي ديگري هم به ذهنم رسيده که در حال کار کردن در مورد آن‌ها هم هستم. مثلاً طراحي و طراحان جلد کتاب در ايران که موضوع قابل توجهي است و يادداشت‌هاي مفصلي هم برايش فراهم شده، تاريخ کتاب‌هاي درسي در ايران، همچنين تاريخ چاپ سنگي و ارزش‌هاي هنري چاپ سنگي يک بخش بسيار مهم است که مقدار زيادي مطلب در مورد آن جمع‌آوري شده است. خاطرات ناشران بعد از انقلاب هم حجم بسيار بالايي را به خودش اختصاص مي‌دهد. درواقع اگر بتوانم همه‌ي اين‌ها را جمع‌وجور کنم. مي‌توان در پايان اميد داشت که يک دانشنامه‌ي چاپ و نشر جمع‌و جور داشته باشيم.

در مورد بخش دوم و مقطع زماني که از آن صحبت مي‌کنيم هنوز خيلي ها زنده هستند و مدارک موجود است و مي‌توان با تحقيق کتابخانه‌اي و ميداني به سراغ ماجرا رفت.

خود من طرح ديگري را در دست انجام دارم به نام «تاريخ شفاهي چاپ و نشر» همين الان که با هم صحبت مي‌کنيم، ده يا دوازده نفر آن‌ها از دنيا رفته‌اند و من مدام نگرانم که زودتر بتوانم اطلاعات افرادي را که خوشبختانه هستند و مي‌توان با آن‌ها مصاحبه کرد را بگيرم.

منظورم نشست‌هاي متوالي چند ساعته در قالب مصاحبه با ناشر و انتشار آن‌ها در جزوه‌هاي حدود 80 تا صد صفحه‌اي با ذکر جزئيات است. و در حال حاضر با آقاي قدياني صحبت کرده‌ام. خوشبختانه آقاي جعفري خاطراتشان را در مورد انتشارات اميرکبير در دو جلد مفصل منتشر کردند. مثلاً آقاي مشفق صاحب انتشارات صفي‌عليشاه از ناشران بسيار مؤثر در روند نشر معاصر ما بوده‌اند و سابقه‌ي نشر ايشان بيش از هفتاد سال است و اطلاعات بسياري در مورد ناشران قديم، نويسنده‌هايي که با ايشان کار مي‌کرده‌اند، پاتوق‌هاي قديم و خيلي چيزهاي ديگر که بايد در اين گفت‌وگوهاي مفصل از زبان ناشراني مثل ايشان شنيد.

مثلاً يکي از نهادهايي که خيلي علاقه‌مندم درباره‌ي آن گفت‌وگو کنم، مرکز نشر دانشگاهي است که آقاي پورجوادي درباره‌ي اين تشکيلاتي که الان ديگر مدت‌هاست به آن شکل اوليه وجود ندارد و اين‌که چه‌طور اين مرکز ساخته شد، چه طور بنياد ويرايش علمي در ايران توسط اين مرکز گذاشته شد، صحبت کنم.

**ماجراي پروژه‌ي «مشاهير چاپ و نشر ايران» چيست؟**

درواقع اين نام طرحي است که خانه‌ي کتاب دارد و چندين نفر با آن همکاري دارند و من هم با اين پروژه کار مي‌کنم. شصت و چند نفر انتخاب شده‌اند که در مورد هر کدام از اين‌ها يک زندگي‌نامه‌ي مفصل نوشته مي‌شود و به صورت يک کتاب کوچک يا جزوه منتشر مي‌شود. دو تا از اين کتاب‌ها را من کار کردم آقاي مجيد ارواني مدير نشر شمس تبريز و آقاي حسين برياني شبستري را که ناشر کتاب‌هاي سريالي در دوره‌ي رضا شاه و آدم بسيار شگفت‌انگيزي بوده نه تاريخ تولد اومشخص است، نه تاريخ فوتش و نه هيچ عکسي از او هست. يعني هر چه جستجو کرديم هيج از او نيافتيم. اما اين آدم آن قدر تأثيرگذار بوده که همايون صنعتي‌زاده در خاطراتش درباره‌ي او مي‌گويد که هرچه پول در طول هفته از شاگردي نزد کتابفروشي تهران درمي‌آوردم آخر هفته مي‌بردم نزد او و خرج مي‌کردم و از او کتاب مي‌خريدم و حتي مي‌گويد آن‌چه که به نام سازمان کتاب‌هاي جيبي در ايران درست شد بخشي را از مدير پنگوئن تأثير گرفتم و بخش عمده ترش را از حسين برياني شبستري. حتي پرويز دوايي خاطرات مفصلي در مورد اين فرد دارد. آقاي ابوالحسن نجفي در خاطراتش مي‌گويد؛ يکي از کتاب‌هاي او در اصفهان به دستم رسيد و آن را خواندم و آن‌قدر شوق داشتم که وقتي مادرم مريض شد آمديم تهران اولين کارم اين بود که کتابفروشي برياني را پيدا کنم. يعني اين قدر اين آدم در زمان خودش مؤثر بود. ولي هيچ نشاني از او نيست و اين يعني ما هيچ چيز را نگه نداشته‌ايم و متأسفانه اين فقط مختص آقاي شبستري نيست در مورد بسياري مسايل متأسفانه آرشيو نداريم.

**رفتن ما به سمت زندگي آنلاين هم خطر جدي است براي نشر، اين کم توجهي به آرشيو کردن داشته‌هايمان چون اطمينان به اين که همه چيز در کامپيوترها ضبط مي‌شود و تکيه بر اينترنت ما را از حفظ آرشيوهاي ماندگار غافل مي‌کند. چون به‌هر‌حال هر روز فناوري جديدي اختراع مي‌شود که دسترسي ما به اطلاعات قبلي را سخت‌تر مي‌کند؟**

همين طور است که مي‌فرماييد. يکي از مشکلات تاريخي و بزرگ ما که بدتر هم شده اين است که ما تاريخ‌نگاري و روزنوشت نداريم. آقاي محمد زهرايي فردي بود مبتکر در زمينه‌ي مهندسي‌کتاب در ايران من بارها با ايشان نشستم که او را تشويق به گفتن خاطرات و دانسته‌هايش کنم اما تن نداد به اين کار و بالاخره هم از دنيا رفت و همه‌ي آن‌چه که باعث شده بود آن تغييرات را در ساختار کتاب بدهد و کل کارهايي که کرده بود با خودش از دست رفت و ديگر وجود ندارد. محسن باقرزاده خاطرات بسياري داشت و سرانجام هم از دنيا رفت. و همه فکر مي‌کنند شايد وقتي ديگر... که به‌هر‌حال اين وقت گاهي هيچ وقت نمي‌رسد.

**و خيلي از لغات کم‌‌ کاربرد حرفه‌ي‌چاپ را مي‌شود در اين نمايه ديد؟**

يکي از کاربردهاي نمايه همين است مثلاْ تسمه‌کش و ورق‌گذار و ... فراوان هست يا مسئله‌ي بساطي کتاب در تاريخ چاپ و نشر ايران يک مقوله‌ي جدي است و بسياري از مواردي که مثل همين شغل بساطي کتاب در نمايه آمده سرفصل يک تحقيق جدي مي‌تواند باشد. مثلاً اين بساطي‌ها زماني در پي اين برمي‌آيند که براي خودشان يک تشکل صنفي درست کنند، چون اتحاديه اين‌ها را قبول نداشته و مي‌گفته جا و مکان ندارند. بعد اين‌ها اتحاديه‌اي درست مي‌کنند و مرحوم گوهرخاي بنيانگذار انتشارات سپهر را که آدمي بسيار جدي و مبارز بوده رئيس اتحاديه‌ي آن‌ها مي‌شود. ما حتي کتابفروشي بساطي داشتيم به نام آقاي نبي کاوه که ده‌ها کتاب از جمله «تاريخ جامع اديان» به قلم هاشم رضي در شش جلد گالينگور چاپ کرد يعني تصور اين که کسي در کنار خيابان کار کند و بتواند ناشر چنين کتاب‌هايي باشد بسيار جالب است.

**اصلاً اين بساطي‌ها از کي به وجود آمدند؟**

مبناي به جود آمدن اين بساطي‌ها لاتاري حسن معرفت بود. حسن معرفت کتاب‌هايي که چاپ مي‌کرد، گاهي مثل امروز که بازار کتاب راکد است فروش نمي‌رفت. به اين فکر افتاد که کتاب‌ها را به صورت شانسي و لاتاري بفروشد و کارش گرفت و انبارش خالي شد. اما در همان زمان هم عده‌اي فکر کردند مي‌شود اين کتاب‌هايي را که از طريق لاتاري و ارزان مي‌خرند بساط کنند و گران‌تر بفروشند و اين شد که بساطي‌ها شکل گرفتند.

**کتاب کيلويي فروختن را هم که آقاي کاشي چي راه مي‌اندازد...**

بله بعد از معرفت آقاي کاشي‌چي تصميم مي‌گيرد فکري به حال خالي کردن انبارش بکند حتي به سراغ معرفت مي‌رود و با او دعوايش هم مي‌شود و به او مي‌گويد اين کار تو قمار است و اخلاقي نيست و معرفت مي‌گويد تو اگر مي‌تواني يک کار ديگر بکن...

خودش مي‌گفت يک روز متوجه مغازه‌فروش نوشابه‌هاي الکلي روبه‌روي مغازه‌ام شدم و اين‌که هميشه شلوغ بود، بعد پوستري چاپ کردم، (خيلي دنبال اين پوستر گشتم و متأسفانه پيدا نکردم) که يک بطري نوشابه‌هاي الکلي در يک کفه‌ي ترازو بود و چند کتاب در کفه‌ي ديگر ترازو و زير آن نوشتم يک کيلو کتاب ارزان‌تر از يک بطري ... .

و اين پوستر را در سراسر تهران نصب کردم و خلاصه اين کار او هم مي‌گيرد. ماجراي کتاب فروختن کيلويي هم از اين‌جا شکل مي‌گيرد. مثلاً اولين مرکز پخش کتاب را مرحوم کاشي چي و يک عده‌ي ديگر در سال 1337 درست مي‌کنند و هميشه تصور بر اين است که پخش کتاب از بعد از انقلاب شکل گرفته واقعيت اين است که گسترش آن بعد از انقلاب بود، اما آغاز روند سيستم پخش کتاب از همان سال 1337 است. بعد يک از شرکا تصميم مي‌گيرد انبار اين مؤسسه پخش را آتش بزند که از بيمه پول بگيرند و کاشي‌چي متوجه مي‌شود و شراکتش را برهم مي‌زند و ... خيلي از اين مسايل در تاريخ نشر ايران هست که بسيار هم خواندني است.

در سري اول شما بيشتر به سراغ عناوين کتاب‌ها رفته‌ايد آيا در سري دوم با توجه به حجم کتاب‌هاي چاپ شده قرار است رويکرد همين طور باشد؟

مسلماً نه، در سري اول سعي کردم رد و نشاني از کتاب‌ها بدهم به خصوص کتاب‌هايي که در خارج چاپ شده بودند مثلاً هند، عراق و ... اما در دوران بعد از انقلاب امکان‌پذير نيست بلکه فقط اطلاعات ارگان‌ها، نهادها، ناشران و ... را جمع‌آوري مي‌کنم و البته يک بخش مهم که تقريباً کارش تمام شده و آن هم فهرست کتاب‌هاي فارسي چاپ شده در خارج از کشور است. چون در دوران بعد از انقلاب مؤسسات نشر بسياري در کشورهاي مختلف درست شد که کتاب‌هاي مهم و زيادي چاپ کردند. اين بخش قبلاً براي يک ناشر فرانسوي تهيه شده بود که آن‌ها هم در خارج چاپش کردند. همان فهرست را گسترش دادم. شروع قسمت دوم از مهر 1356 و شب‌هاي گوته و ماجراي مفصل اين شب‌هاست و دربرگيرنده‌ي ماجراي کتاب‌هاي جلد سفيد و تيراژهاي رويايي که آن زمان به وجود آمد و ولع کتاب‌خواني در آن زمان .

**خودتان ناراحت نشديد از اين‌که اطلاع‌رساني در مورد اين‌کتاب و پخش آن بسيار ضعيف بود؟**

نه چندان. چون کتاب بعد از انتشار از نويسنده جدا مي‌شود. دغدغه‌ي اصلي من اين بود که بعد از سال‌ها که نزد اتحاديه مانده‌بود چاپ بشود. و مهم بود اين اطلاعات جايي حفظ‌بشود. با چاپ اين پنج جلد بار بزرگي از دوش من برداشته ‌شد و سراغ ساير کارهايم رفتم.

**فرشته**

**منا رستا**

چشم‌هايم را که باز مي‌کنم سال 1386 است. روي يکي از نيمکت‌هاي چوبي کلاس 222 نشسته‌ام. همان کلاسي که اگر وقتي وارد دانشکده مي‌شوي درهاي تالار فردوسي را که راست، روبرويت درآمده‌اند ناديده بگيري و حتي از خير بوفه و حياط خلوت بگذري و به جاي آن‌ها از پلکان شمالي دانشکده بالا بروي و وقتي رسيدي به طبقه‌ي دوم بپيچي به چپ؛ مثل هميشه کنار توالت آقايان قرار گرفته. کلاس، همان‌طور که به يادم مانده بزرگ است و شلوغ. در، از پهلوي کلاس باز مي‌شود. من و تو خودمان را به زور توي نزديک‌ترين نيمکت به در، جا داده‌ايم؛ معلوم است که باز دير آمده بوديم.

سرم سنگين است و خواب آلودم. گيج‌گيج. لابد صبح مجبور شده‌ام آنتي هيستامين بخورم؛ پاييز است و باز حساسيتم برگشته . نمي‌دانم از بين اين همه روز که با هم گذرانديم، اين همه‌جا که با هم رفتيم، اين همه خاطره که با هم داريم تو چرا دست گذاشتي روي يکشنبه؛ کلاس عروض و قافيه‌ي دکتر تجليل. او که لاغرست و کشيده . خيلي لاغر و خيلي کشيده. سال‌ها بعد، شب تولد يکي از دوستان مشترکمان عکسي دو نفره خواهيم انداخت که تو وقتي خودت را در آن عکس مي‌بيني که لاغر افتاده‌اي، خواهي گفت: من شکل «تجليل» افتادم! و من خواهم خنديد. بالاي 65 سال دارد و چهره‌ي ماندگار است. تخصصش همين عروض و قافيه است که به ما درس مي‌دهد. همه مي‌دانند که بيمار است؛ پارکينسون. بيماري ديگري هم دارد که فقط دانشجوها مي‌دانند؛ تکرار. باز شروع کرده از مدالي تعريف مي‌کند که شخص شاه به پاس کسب مدارج بالاي علمي به او اهدا کرده است. مانند هر جلسه تأکيد مي‌کند به اندازه‌اش. کف دستش را باز مي‌کند و با اعجاب مي‌گويد: اندازه‌ي يه نلبکي! تو مي‌خندي. خواب‌آلودم ولي فکر اين‌که بعد از کلاس حرفش را مي‌زنيم و مي‌خنديم حالم را بهتر مي‌کند. چيزهاي ديگري هم هست که دلم مي‌خواهد از آن ها حرف بزنيم و بخنديم. يا گريه کنيم. چيزهايي که نمي‌داني.

با تنه‌اي که به من مي‌زني سرم را از روي ميز بلند مي‌کنم و صاف مي‌نشينم. کلاس تمام شده. خشونت اين رفتار را فقط من مي‌فهمم که چه‌قدر لطيف است.

- فرشته چرا مي‌زني!

- آي چه لوس. پاشو بينم.

پايم را که از کلاس بيرون مي‌گذارم انگار تازه اکسيژن به مغزم مي‌رسد و جان مي‌گيرم. مي‌گويم: فرشته بريم بوفه من صبونه نخوردم. بوفه مثل 5/9 صبح تمام يکشنبه‌ها شلوغ است. تازه يک ميز پيدا کرده‌اي و دو صندلي خالي که با کيک و چاي از راه مي‌رسم. مي‌گويي: چه زود! من پيروزمندانه شانه بالا مي‌اندازم: ديگه ديگه! جواب مي‌دهي: زَهرِمار. مي‌داني که چه‌طور با وجود فروشنده‌ي بوفه که پسر جوانيست کارهايم را جلو مي‌اندازم و سرزنشم مي‌کني. حالا اما مدت‌هاست که از من بي‌خبري. نمي‌داني که اين اواخر عوض شده بودم. من را همان‌طور به ياد مي آوري که آخرين بار ديده بودي و من مجبورم همان شکلي باشم که تو دوست داري در رويايت ببيني؛ همان حرف‌هايي را بزنم که تو مي‌خواهي در رويايت بشنوي. اصلا دلم مي‌خواهد بعد از اين همه مدت که يکي مرا بيدار کرده و به خوابش فراخوانده صبحانه املت بخورم نه کيک و چاي؛ اما نمي‌گذاري. همان‌طور که مي‌خواهي صندلي‌ام را مي‌کشم روبرويت و مي‌نشينم. مي‌پرسم: فرشته شعر تازه نگفتي؟ يادم نمي‌آيد آيا واقعاً روزي شبيه اين، روي ميزي شبيه اين، از تو سوالي شبيه اين پرسيده بودم يا اين فقط تويي که اراده کرده‌اي در خوابت چنين سوالي را بشنوي. اما مي‌دانم که در آينده از تو خواهم خواست شعري بگويي براي من. اول خواهي گفت که نمي‌تواني؛ اما بعد خودت يک روز برايم خواهي نوشت: لبخند آرام تو / سفره‌ي گسترده‌ايست در خشکسالي آرزوهاي بشر... مي‌گويي: بريم انقلاب کتاب ببينيم؟ اين از آن نوع تفريحاتي بود که فقط ما مي‌کرديم. افکارم را جمع مي‌کنم و مي‌گويم: بريم! از مجسمه‌ي فردوسي جلوي دانشکده تا سر در پنجاه توماني را به شکل مسخره اي شبيه لي لي قدم مي‌زنيم و مي‌خوانيم: هر که دارد امانتي موجود / بسپارد به بنده وقت ورود. من مکث مي‌کنم و مي‌پرسم: بقيه‌اش چي بود: اگه ندي به من گم ميشه؟! مثل خانم معلم‌ها با طمأنينه مي‌گويي: نسپارد اگر شود مفقود. داد مي‌زنم: بنده مسئول آن نخواهم بود! و بلند مي‌خندم. شعر را از دکتر تجليل ياد گرفته‌ايم. گفته بود شعر را بر سر در يک حمام نصب کرده بوده‌اند. هر جلسه مي‌گفت؛ اما من هنوز شعر را حفظ نکرده بودم. تو هميشه بهتر شعرها را به خاطر مي‌سپردي.

از سر در که مي‌گذريم، عرض خيابان را رد مي‌کنيم و درمي‌آييم روبروي انتشارات اميرکبير . مي‌گويم: فرشته من از فروشنده‌ي اميرکبير خيلي خوشم مياد. با شکايت مي‌گويي: همش پاتو مي‌کني تو کفش من! مي‌خندم و مي‌گويم: اصن بيا بريم خوارزمي. خوارزمي در ويترينش کتابي دارد با عکس بزرگي از سيمين دانشور روي جلدش. اين کتاب سال‌هاي بعد هم داخل ويترين خوارزمي باقي خواهد ماند؛ يعني سال‌هاي بعد از مرگ سيمين. مي‌گويي: تو نويسنده‌اي ميشي شبيه سيمين. مي‌داني که دوستش دارم و مي‌خواهي خوشحالم کني. من در خواب تو ذوق مي‌کنم همان‌طور که مي‌خواهي؛ ولي اگر اجازه داشتم حرفي جز آن‌چه قرار است، بزنم؛ برايت تعريف مي‌کردم که زندگي من هيچ شباهتي به زندگي او با آن موهاي سپيد و عمر 90 ساله‌اش نخواهد داشت. در ورودي خوارزمي را به خاطر سرما با دو نايلون ضخيم پوشانده‌اند. هرکدام يک طرف نايلون را کنار مي‌زنيم و وارد مي‌شويم. نمي‌دانم چه‌طور وارد شده‌ايم که صندوق‌دار مي‌خندد. راست مي‌رويم سراغ بخش ادبيات. هنوز به کتاب‌ها نرسيده‌ايم که صدايي زير و ضعيف با لحني ميان غر زدن و افاضه کردن مي‌آيد. دستم را مي‌گيري و با عجله از کتاب‌فروشي مي‌کشي بيرون. با شکايت مي‌گويم: فرشته صندوق‌داره ديگه به چلي من و تو ايمان آورد! چي شده؟ در حالي که مثل هميشه‌ي با هم بودنمان نمي‌تواني جلوي خنده‌ات را بگيري، مي‌گويي: آزاديان توي کتاب‌فروشي بود! دستت را مي‌کشم و مي‌گويم: بيا بريم خودمونو نشون بديم.

- نمي‌تونم خندم مي‌گيره.

- برو بابا خندم مي‌گيره.

دستم را به زور مي‌کشي و دور مي‌کني. چند قدم که مي‌رويم مي‌ايستم و مي‌گويم: فرشته چرا نذاشتي استاد ما رو ببينه؟

- حالا سر کلاس که شمارو مي‌بينه چه اتفاقي مي‌افته؟

- آخه تو فرق سر کلاس و کتاب‌فروشي رو نمي‌فهمي؟

- باور کن ياد حرفش افتادم نتونستم تحمل کنم.

- کدوم؟

- بابا گفت چيه هرچي هست مي‌کنن لاي پالون ادبيات.

- خداييش اينو گفت؟

- نبودي؟ از دست دادي. سوتي قرن بود. سر کلاس انواع ادبي. ترکيديم.

يادم هست. دکتر آزاديان استاد جوان درس انواع ادبي بود. فاضل. هميشه سردش بود و براي چيزي به جز ادبيات حوصله نداشت. به شعر بد مي‌گفت شعر بي‌پدر و مادر. شکايت مي‌کرد از اين‌که بحث‌هاي نامربوط را در حوزه‌ي انواع ادبي مي‌گنجانند. دلم مي‌خواهد بپرسم تو الان دکتر آزاديان را چه‌طور به‌خاطر مي‌آوري. اما نمي‌گذاري. مدام از اين در آن در حرف مي‌زني خواب تو، اصلا برايش مهم نيست که من چه مي‌خواهم. درونش گير افتاده‌ام و دست‌هايم را به ديواره‌هايش مي‌سايم. جلوي «آگه» مي‌ايستيم تا کتاب‌هاي ويترين را نگاه کنيم. چند قدم آن طرف‌تر دست‌فروشي نشسته و روي زمين گردن‌بند ريخته. گردن‌بندهايش صدف‌هايي هستند که زيبا تراش نخورده‌اند ولي بي‌نهايت خوش‌رنگند. رنگشان چشممان را مي‌گيرد. از فاصله‌ي چند قدمي نگاه مي‌کنيم. دلم طاقت نمي‌آورد. مي‌گويم: فرشته تو حواست باشه آشنا نياد من برم گردن‌بندارو ببينم. چند قدم نزديک مي‌شوم و يکي را که صورتي خوش‌رنگيست با چشم دنبال مي‌کنم تا مي‌افتد به دست تو که روي زمين نشسته‌اي تا يکي را انتخاب کني.

- فرشته مثلاً قرار بود تو حواست به اطراف باشه!

- چيزي نيس که!

- يعني بچه‌هاي دانشکده تنها حالتي که من و تورو نديدن در حال خريد گردن‌بند از کف انقلابه.

مي‌خندي. مي‌خندم اما دارم در رويايت کم‌رنگ مي‌شوم. انگار داري هشيار مي‌شوي. نمي‌دانم بايد از تو ممنون باشم که من را در خوابت ديدي يا عصباني باشم که من را مثل يک عروسک خيمه‌شب‌بازي در خوابت رقصاندي بدون آن‌که بداني من را از کجا فراخوانده بودي. در پياده‌روي شلوغ انقلاب با هم راه مي‌رويم. جلدم با تو حرف مي‌زند و مي‌خندد. تنه مي‌زند و تنه مي‌خورد. من اما درونش به اين فکر مي‌کنم که تا تو چشمانت را باز کني من چشمانم را خواهم بست.

داستان خارجی

**در شماره گذشته داستان زندگی در چهل‌سالگی تمام می‌شود را اسد‌الله امرایی عزیز در اختیار مجله قرار داد و متاسفانه چون داستان از طریق ای‌میل ایشان دریافت شد اشتباها نام ایشان به‌جای نام مترجم ذکر شد که با چاپ مجدد داستان ضمن پوزش از مترجم اصلی داستان این اشتباه اصلاح می‌گردد.**

مي‌دانستم دارد از راه مي‌رسد. البته که مي‌دانستم. چه‌طور ممکن بود ندانم؟ هر چه باشد، پايان سي‌ونه سالگي، ورود به چهل‌سالگي‌ست ديگر. با اين وجود، تولد چهل‌سالگي‌ام با نيرويي شبيه يکي از توفان‌هاي خورشيدي از راه رسيد و تمام زور و انرژي را از وجودم خارج‌کرد. انگار هيچ‌چيزي ديگر آن‌طور که بايد باشد، نبود، گرچه نمي‌توانم بگويم چه فرقي کرده‌بود، فقط مي‌دانستم هيچ‌چيز مثل قبلش نيست. در نظر من، رسيدن به چهل سالگي، مثل کوه‌پيمايي در روز تابستاني در ميان نخلستان‌هاي مرتفع جنوب است، در حوالي ظهر. بعد دو سه ساعت استراحت، نفس کشيدن آرام زير نور دلپذير خورشيد، گردوخاک زردرنگ نزديک ميدان مرکزي شهر. بعد از اين همه گرما و روشني و آرامش، ناگهان افول به سوي سايه‌ها آغاز مي‌شود؛ به‌سوي غروب نفس‌گير، به‌سوي شب.

همه‌چيز در صبحگاه، با شام‌گاه‌شان فرق مي‌کند؛ شايد همان چيزها باشند اما در نور بي‌سو و ناتوان درخششي ندارند. وقتي چهل‌سالگي‌ام از در رسيد، زندگي‌ام در سايه‌اي از بي‌حوصلگي فرو‌رفت.

سي‌ونه‌سالگي، احتمالا پايان ديگري هم دارد. وقتي ما جوانيم-و اين روزها جواني بسيار طولاني‌تر از قديم‌ها شده- مرگ، شايعه‌اي مضحک است. شواهدي مبني بر رخ‌داد مرگ براي ديگران در دست داريم؛ هميشه، همه‌جا، بعضي‌وقت‌ها حتي جوان‌ها هم مي‌ميرند. اما تمام اين‌ها اصلا به اين معني نيست که مرگ، روزي سراغ ما هم خواهد آمد. جواني خودش را مي‌بيند که نفوذناپذير است، ويران‌ناشدني و بي‌پايان. مي‌دانيم که همه‌مان رفتني هستيم، زود يا دير- خيلي‌خيلي ديرتر از الان- اما اين حقيقت، درست به‌اندازه‌ي ابعاد کيهان يا وجود رنگين‌کمان‌ها مبهم و گنگ مي‌نمايد.

لارکين، مثل هميشه، بهترين بيان را از مرگ دارد:

مرگ، مثل کمد لباس‌هاي‌مان روشن و قابل درک است؛ چيزي‌ست که مي‌شناسيمش، هميشه مي‌شناختيمش، مي‌دانيم نمي‌توانيم از آن بگريزيم، اما در عين حال، نمي‌توانيم هم بپذيريمش.

پس، من به آن‌جا رسيده‌بودم؛ به بهار به‌اصطلاح جواني‌ام. در چشمان خودم، چيزي بيش از جواني نورسته نبودم. زمان اما نقشه‌اي پليدانه برايم کشيده‌بود. جشن تولدي برقرار بود. يادم‌مي‌آيد روي صندلي دسته‌داري نشسته بودم و تمام روز، هيچ‌کاري نکردم.

پشتم به پنجره‌ي بزرگ خانه بود. با مهمان‌ها خوش‌وبش مي‌کردم، نشسته روي صندلي‌ام، با لبخندي بيمارگونه و بي‌لعاب. شبيه بيماري بودم که در بيمارستاني با ملاقات‌کننده‌هايش معاشرت مي‌کرد. يکي از مهمان‌ها، يک کاسه‌ي بزرگ پر از گيلاس‌هاي واقعي قرمز برايم آورده‌بود- يک کاسه‌ي بزرگ واقعي پر از گيلاس‌هاي قرمز.

اغراق نمي‌کنم. و من نگاهي به کاسه کردم و پيش خودم گفتم: بله. اين معادل تمام سال‌هاي زندگي من است. يک کاسه‌ي رقت‌آور از گيلاس‌هاي مزخرف.

هيچ مهماني تولد مهم -مهم؟- ديگري نبود که اين‌چنين، پذيرشش سخت و دلخراش باشد. نقطه‌ي اتکاي زندگي‌ام، در روز تولد چهل‌سالگي به سمت چپ خم‌شد. و از همان زمان، هر روز بيش‌تر غرق مي‌شود. حالا که به سرآغاز سال‌هاي پيري‌ام رسيده‌ام، همان‌طور که گور‌ ويدال، توصيف حيرت‌انگيزش را از رونالد ريگان گفته- من با همان شک‌وترديدي درباره‌ي آينده‌ام مي‌انديشم که خودِ پيش از چهل‌سالگي‌ام، اين شک‌وترديد را به‌مثابه‌ي سپري در برابر مرگ، در دست مي‌گرفت. طنزي ظريف، در پس منظره‌ي فروپاشي تدريجيِ خود (در حرکت به‌سوي مرگ) نهفته است. بله، کشف بزرگ من اين بود که تباه و فرسايش فاني جسم، خنده‌دار است.

البته قرار نيست من از الان تا لحظه‌ي مرگ در بستر مرگم به اين واقعيت بخندم؛ خنده که هيچ، نه حتي لبخندي، شايد دهان‌گشودگي يا خنده‌اي توخالي. وقتي روز مرگم فرا برسد، آن‌طور که بِکِت گفته، روزي خواهد‌بود مثل بقيه‌ي روزها، فقط کمي کوتاه‌تر. تا آن زمان، بگذاريد تا آن‌جا که مي‌توانيم کيک بخوريم و خوشي‌هاي زندگي را تجربه‌کنيم.

اوه، راستي، از ماه آينده براي پذيرفته‌شدن در خـــانه‌ي سالــمندان واجد شرايط مي‌شوم.

**شائبه‌اي نه چندان بي‌ربط**

نوبل،

جایزه‌‌ای سیاسی است یا ادبی؟!

**در هشتم اکتبر سال جاری کمیته‌ی اهداکننده‌ی جایزه‌ی نوبل اعلام کرد که جایزه‌ی نوبل ادبیات سال ٢٠١٥ را به «اسوتلانا آلکساندروونا آلکسی‌یویچ» (روسی: Светлана Александровна Алексиевич) اعطا می‌کند که مجموعه‌ی آثارش از نظر نوع و چشم‌انداز از ویژگی خاصی برخوردار است. او چهاردهمین زن برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات است و البته اولین زن روس که به دریافت این جایزه نایل آمده است. پیش از او به نویسندگانی از روسیه جایزه داده‌اند. ایوان بونین، بوریس پاسترناک (که جایزه را نپذیرفت) و میخاییل شولوخف، جوزف برادسکی و آلکساندر سولژنیتسن. همه‌ی نویسنده‌ها و شاعران روس زبان که تا کنون نوبل ادبی گرفته‌اند به جز میخاییل شولوخف، همگی تبعیدی یا مخالف حکومت بودند. اسوتلانا آلکسی‌یویچ هم در روزگاری که در روسیه حکومت شوروی برقرار بود، مخالف شوروی بود و الان هم از مخالفان حکومت فعلی روسیه است.**

**اسوتلانا الکساندرونا آلکسی‌یویچ در ٣١ ماه مه ١٩٤٨در غرب اوکراین به دنیا آمد. مادرش اوکراینی بود و پدرش اهل بلاروس. آلکسی‌یویچ برخلاف سایر برندگان نوبل ادبیات رمان نویس و داستان نویس نیست و بیشتر روزنامه‌نگار منتقد و مستند نگار است. معروف‌ترین کار او «صداهایی از چرنوبیل» است که پس از انفجار نیروگاه اتمی چرنوبیل نوشت. آکادمی سوئد آثار آلکسی‌یویچ را «چندصدایی... مظهر مصیبت و عذاب و شهامت عصر ما» دانست، و این‌که او با «بهره‌گیری از شیوه‌ی شگفت‌آور خویش به تألیف دقیق مجموعه‌ای از آمال انسانی پرداخته است». آلکسی‌یویچ نوشته است: «من فقط به ثبت خشک و خالی تاریخ ماجراها و وقایع نمی‌پردازم، بلکه تاریخ احساسات و عواطف انسانی را می‌نگارم. آن‌چه مردم در جریان حادثه به آن می‌اندیشند یا به یاد می‌آورند برایم اهمیت دارد. آن‌چه باور دارند و یا درباره ی آن دچار سو تفاهم شده‌اند یا وهم و امید و هراسی که تجربه می‌کنند. به هر صورت تجسم یا آفرینش این مسایل با ذکر دقیق جزییات در چنین ابعادی غیرممکن است. خیلی زود فراموش می‌کنیم که ده یا بیست سال یا پنجاه سال پیش چه وضعی داشته‌ایم... برای آگاهی از جزییات این مسایل به تحقیق درباره‌ی خود زندگی می‌پردازم... علاقه‌ی من به زندگی به وقایعی نظیر جنگ، چرنوبیل یا خودکشی ربطی ندارد. آن‌چه برایم اهمیت دارد، حوادثی است که برای انسان پیش می‌اید.» علاقه‌ی اسوتلانا به آن‌چه بر سر انسان می‌اید در سطر سطر نوشته‌هایش مستتر است. داستان «مردی که مثل پرنده پرواز کرد» برگرفته از مجموعه‌ای شامل ده، دوازده روایت خودکشی است که آلکسي‌یویچ تحت عنوان مسحور مرگ در روسیه منتشر کرده بود. او در مقدمه نوشته است که می‌خواسته است به « صدای انسانی غریب و تنها بپردازد. صداهایی که یکسان نیست و هر کدام رازی از آن خود دارد.» در سال ۲۰۱۳ برنده‌ی جوایزی همچون جایزه‌ی صلح کتاب‌فروشان آلمان و جایزه‌ی مدیسی شده‌است.**

**«کارنامه‌ی کمیته‌ی نوبل به‌خصوص در مورد دو جایزه‌ی ادبیات و صلح که اولی در سوئد و دومی نروژ قرار دارد، عاری از سیاسی‌کاری نیست و در حالی که بسیاری از نویسندگان بزرگ امروز جهان زنده‌اند، اعطای جایزه به آلکسی‌یویچ به این شائبه‌ی نه چندان بی‌ربط دامن زد. حتی در استدلال‌های کمیته‌ی نوبل هم تأکید زیادی روی ارزش ادبی کارهای آلکسی‌یویچ نشد. آثار او کولاژی از صدای آسیب‌دیدگان و در حاشیه‌ماندگان نظام شوروی و پساشوروی‌ست و مخالفت او با روسیه و سیاست‌های آن می‌تواند قرائن و دلایلی برای کسانی باشد که جایزه را صرفاً سیاسی می‌بینند. بی‌تردید اگر ارزش صرف ادبی آثار مطرح ‌بود، شاید نامزدهایی مانند فیلیپ راث، جویس کرول اوتس یا هاروکی موراکامی شایسته‌تر می‌بودند. آلکسی‌یویچ بعد از اعلان خبر دریافت جایزه گفت: «مقام‌های رسمی بلاروس طوری رفتار می‌کنند که گویا من وجود ندارم.» به رغم اختلاف دیدگاه‌های سیاسی او با روسیه وزیر فرهنگ روسیه دریافت جایزه‌ی نوبل ادبیات ۲۰۱۵ را به آلکسی‌یویچ تبریک گفت و آن را مایه‌ی فخر زبان و ادبیات روس دانست. اسوتلانا الکسی‌یویچ غیر از ایران در سایر کشورهای جهان نیز چندان شناخته شده نبود. خیلی از برندگان نوبل ادبیات سال‌های اخیر هم در ایران ناشناخته بودند و حتی بعد از برنده شدن هم چندان اقبالی به آثار آن‌ها صورت نگرفت، گرچه از ارزش‌های ادبی کارشان کم نمی‌شود. نویسندگانی مثل لوکلزیو، هرتا مولر، ترانسترومر و پاتریک مودیانو عمده‌ی شهرتشان در مرزهای زبانی خودشان بود.از این نویسنده سه کتاب به انگلیسی ترجمه شده است. جِیمی گامبرل نویسنده و مترجم آثار معاصر روسی به زیبان انگلیسی و از نویسندگان ضمیمه‌ی ادبی نیویرک تایمز و گرانتا و کلمات بدون مرز است. داستان حاضر از روی ترجمه‌ی انگلیسی ایشان برگردانده‌ام. در برگردان برخی اصطلاحات خاص روانشناسی و روانکاوی از کمک‌های بی‌دریغ خانم دکتر سپیده رستگار بهره برده‌ام. نکته‌ای هم در باب ضبط فارسی اسم نویسنده بگویم. با توجه به این‌که حرف اول اسم نویسنده ساکن است برای سهولت تلفط همزه‌ای به اول اضافه می‌کنند.**

ايوان ماشووتس دانشجوي دوره‌ي ليسانس دانشکده ي فلسفه ...

به روايت دوستش ولاديمير استانيوکوويچ، دانشجوي دوره‌ي ليسانس دانشکده‌ي فلسفه:

... مي‌خواست بي‌سروصدا برود. غروب بود و آفتاب‌پر. اما چند نفر از دانشجويان در خوابگاه مجاور ديدند که پريد. او پنجره‌اش را جهارتاق باز کرد، لب پنجره ايستاد و مدتي طولاني به پايين خيره شد. بعد برگشت، جستي زد و پرواز کرد... از طبقه‌ي دوازدهم پريد.

زني با پسر کوچکش رد مي‌شد. پسرک به بالا نگاه کرد: «مامان، مامان نگاه کن! آن مرد مثل پرنده پرواز مي‌کند.»

پنج ثانيه پرواز کرد...

هنگامي که به خوابگاه برگشتم افسر نگهبان ناحيه ماجرا را به من گفت، چون به واقع تنها کسي بودم که دوست او به حساب مي‌آمدم. روز بعد در روزنامه‌ي عصر عکسي ديدم: دمر کف پياده‌رو افتاده بود... با حالت آدمي در حال پرواز. شباهت زيادي هم داشت...شايد بتوانم بعضي چيزها را بگويم... هرچند همه چيز فرّار است و از يادم مي‌رود... از اين هزارتوي پيجيده من و تو سردرنمي‌آوريم... اگر هم دربياوريم بخشي از ماجرا است، بخش مادي و نه معنوي. مثلاً چيزي به اسم تلفن مشاوره‌ي محرمانه. شخصي زنگ مي‌زند و مي‌گويد: « مي‌خواهم خودکشي کنم.» ظرف يک ربع او را منصرف مي‌کنند. علت آن را هم مي‌يابند. اما اين کار در واقع علت نيست، بلکه کشيدن ماشه است...

روز قبل در سرسرا مرا ديد و گفت: «حتماً بيايي ها. بايد با هم حرف بزنيم.»

آن شب چند بار در اتاقش را زدم، ولي در را باز نکرد. از پشت ديوار فهميدم که توي اتاقش است، اتاق‌هاي ما ديوار به ديوار است. قدم مي‌زد. عقب، جلو. عقب، جلو! فکر کردم خوب، فردا مي‌روم سراغش. عوضش فرداي آن روز با افسر پليس صحبت کردم.

افسر پوشه‌اي کم و بيش آشنا را به من نشان داد و گفت: «اين را ديده‌اي؟»

خم شدم سمت ميز و گفتم: «پايان‌نامه‌اش است. روي صفحه‌ي عنوانش نوشته: «مارکسيسم و مذهب.»

تمام صفحات خط خورده بود. با مداد قرمز ضربدري کشيده بود. با خط خرچنگ قورباغه قرمز نوشته بود: «چرند!! مزخرف!! دروغ!!» خط خودش بود...مي‌شناختم...

هميشه از آب مي‌ترسيد... از روزهاي دانشکده يادم مانده. ولي نشنيده بودم بگويد که از ارتفاع مي‌ترسد...

پايان‌نامه‌اش را نتوانسته بود جمع‌و‌جور کند. خب، به درک. خب بي‌شعور بگو اسير يک مدينه‌ي فاضله هستي... چرا خودت را طبقه‌ي دوازدهم پرت مي‌کني؟ اين روزها خيلي‌ها به بازنويسي رساله‌ي فوق‌ليسانس، رساله‌ي دکتري مي پردازند، چند نفر مي‌ترسند که بگويند عنوان آن چه بوده است؟ شرم‌آور و ناراحت کننده است... شايد فکر کرده بايد از شر اين قالب و لباس تن خلاص شوم... البته اين خلاف منطق رفتاري است، ولي کار از کار گذشته ...کاري نمي‌شود کرد. مسئله مفهوم سرنوشت است. هر کسي بايد به راه سرنوشت تعيين‌شده‌ي خود برود... قدم در راه مي‌گذارد... يا بلند مي‌شود، و يا مي‌افتد... فکر مي‌کنم که او به دنياي ديگر اعتقاد داشت... هرچند اعتقادش سست بود... آيا آدم معتقد مذهبي بود؟ گمانه‌زني‌ها از همين جا آغاز مي‌شود... اگر اعتقادي هم داشت، اعتقاد صرف و بي‌واسطه بود، بدون تشريفات و مراسم آئيني. ولي آدم مذهبي که خودکشي نمي‌کند، يعني جرأت نمي‌کند قانون خدا را زير پا بگذارد... و بند بگسلد. مکانيسم ماشه براي آتئيست‌ها آسان‌تر جواب مي‌دهد. آن‌ها به جهان ديگر اعتقاد ندارند و ترسي بابت آن به خود راه نمي‌دهند. تفاوت هفتاد سال و صد سال در چيست؟ يک لحظه، يک ذره‌ي ماسه. يک مولکول زمان.

من و او زماني بحث مي‌کرديم که چراسوسياليسم مسئله ي مرگ را حل نمي‌کند، يا چه مي‌دانم پيري را. فقط آن را دور مي زند.

او را در يک کتاب‌فروشي کتاب‌هاي دست دوم ديدم که با آدم خل‌وضعي رفيق شده بود. اين بابا هم مثل ما دنبال کتاب‌هاي قديمي و ناياب در باره‌ي مارکسيسم مي‌گشت. بعد از مدتي به من گفت: «متوجه شدي چه مي‌گويد؟ مي‌گويد آدم سالم من هستم، اما تو مريضي. و راستش را بخواهي حق با او است.»

به نظرم مارکسيست معتقد و صادقي بود و به مارکسيسم به عنوان پديده‌اي انساني مي‌نگريست، که در آن «ما» بسيار والاتر از «من» است. مانند تمدن يکپارچه سياره‌اي در آينده... هر وقت به به اتاقش مي‌رفتم مي‌ديدم که دراز کشيده و دور‌ تا دورش کتاب است: از آثار پلخانف و مارکس تا زندگي‌نامه‌هاي هيتلر، استالين و داستان‌هايي از هانس کريستين اندرسن، ايوان بونين، انجيل و تورات را مي‌خواند. همه را مي‌خواند. از افکارش چيزهايي مي‌گفت که يادم مانده است. اما جسته و گريخته. بعداً آن‌ها را مرتب و منظم مي‌کردم... حالا سعي دارم به علت و معناي مرگ او پي ببرم... بهانه‌اي در کار نبود، حتي منطقي...و معنايي. در حرف‌هايش...

کشيش و دانشمند چه تفاوتي دارند؟ کشيش سعي مي‌کند تا از طريق ايمان به ناشناخته‌ها دست يابد. اما دانشمند با بهره‌گيري از واقعيت و علم به آن برسد. دانش جنبه‌ي نسبي دارد. مثال مرگ را در نظر بگيريم. فقط مرگ. مرگ در انديشه نمي‌گنجد. ما مارکسيست‌ها در نقش کشيش‌هاي کليسا فرو رفته‌ايم. مي‌گوييم پاسخ پرسش را مي‌دانيم: چه‌گونه مي‌توان همه را خوشبخت کرد؟ چه‌گونه؟ کتاب مورد‌ علاقه‌ي من در کودکي انسان دوزيست نوشته‌ي آ. بلايف بود. اخيراً باز هم آن را خواندم. اين کتاب پاسخي به تمام طرفداران آرمان‌شهر در سراسر جهان است... پدري پسر خود را تبديل به انسان دوزيستي مي‌کند. مي‌خواهد تمام اقيانوس‌هاي جهان را به او بدهد و با تغيير ماهيت و سرشت انساني او خوشحالش کند. مهندس برجسته و هوشمندي است... معتقد است که راز بزرگ را کشف کرده است... پس خداست. پسرش را به بيچاره‌ترين آدم دنيا تبديل کرده است... طبيعت تسليم سرشت انساني نمي‌شود، بلکه آن را مي‌فريبد.

اين‌ها پاره‌اي تک‌گويي‌هاي اوست که به يادم مانده: « پديده‌ي هيتلر تا مدت‌ها ذهن افراد را درگير خواهد کرد. آنان را تحريک مي‌کند. آخر چه‌طور ممکن است روال کار و ساز و کار اين جنون جمعي در اين حد و اندازه رواج يافته باشد؟ مادران گريان بچه‌هاي جگرگوشه‌ي خود را بلند مي‌کنند . مي‌گويند:« بفرماييد جناب فوهرر خدمت شما!»

«ما مصرف‌کننده‌ي مارکسيسم هستيم. کي مي‌تواند ادعا کند که از مارکسيسم سر در مي‌آورد؟ لنين را مي شناسد، مارکس را مي‌شناسد؟ يک مارکس داريم، اوايل زندگيش... و يک مارکس در اواخر دوران حياتش... سايه‌‌روشن‌ها، سايه‌ها، شکوفايي کامل و پيچيدگي‌هايش بر ما معلوم نيست. ‌کسي نمي‌تواند چيزي بر دانش ما بيفزايد. همه‌ي ما صرفاً مترجم و مفسر هستيم...

در حال حاضر چنان درگير گذشته هستيم که انگار به آينده فکر مي‌کنيم. فکر مي‌کردم که در تمام عمر از اين قضيه متنفر بودم، اما معلوم شد که دوستش داشته‌ام. دوست داشتي؟... آخر چه‌طور ممکن است کسي اين از اين تالاب خون خوشش بيايد؟ اين قبرستان؟ چه کثافتي، چه کابوس‌هايي... چه خون‌هايي که در آن جاري شده ...اما من واقعاً دوستش دارم.

موضوع جديدي براي پايان‌نامه‌ام به استادمان پيشنهاد کردم: سوسياليسم به عنوان خطاي روشنفکرانه. جواب داد: مزخرف نگو. مثل اين بود که بتوانم کتاب مقدس و يا مکاشفات يوحنا را با همان دقت تفسير کنم. خب، مزخرف هم نوعي خلاقيت است... پيرمرد گيج شده بود. خودت او را مي‌شناسي، از آن پير‌ و‌ پاتال‌هاي درپيت نيست، ولي هر اتفاقي که مي‌افتاد، برايش مصيبت محسوب مي‌شد. خب من مجبورم دوباره پايان‌نامه بنويسم، اما او از کجا زندگي خودش را بازنويسي کند؟ همين حالا هر کدام از ما بايد فوراً خود را مداوا کند. بيماري روحي وجود دارد – خواه مرکب، خواه مجرد و اختلال شخصيتي هم که جاي خود دارد. مبتلايان اسم و شهرت، موقعيت اجتماعي، دوستان و حتي فرزندان و زندگي خود را فراموش مي‌کنند. اين يعني زوال شخصيتي... آدم که نتواند پيوندي ميان مسئوليت رسمي و باورهاي حکومتي و ديدگاه‌هاي خود و ترديدهايش برقرار کند، گفتار و کردارش در تضاد قرار مي‌گيرد. شخصيت دو سه پاره مي‌شود...هر چه بهتر درک کرده‌اند و بيشتر به هم ريخته‌اند... دست‌کم سه نسل اول... و شماري هم از بقيه دچار اين وضع شده‌اند... چه‌طور هر چيزي به شکلي اسرارآميز در تعريف نمي‌گنجد...وسوسه‌ي آرمان‌شهر...

همين جک لندن را در نظر بگير... داستان ستاره‌نورد او را خوانده‌اي ‌که چه‌گونه لباس مهارکننده‌ ديوانه‌ها را به تن او مي‌کنند، به زندگي ادامه مي‌دهد. در چنين لباسي فقط مي‌شود پيچ و تاب خورد يا خم شد، اما به آن عادت مي‌کنيد... مي‌توانيد خواب هم ببينيد...

حالا که به حرف‌هاي ايوان ماشووتس فکر مي‌کنم و با تجزيه تحليل حرف‌هايش مي‌فهمم که خودش را آماده مي‌کرد برود. نشسته بوديم و چاي مي‌نوشيديم که بي‌هوا گفت: «مي‌دانم که چه‌قدر مانده از ...»

زنم براق شد:« وانيا چه مي‌گويي! ما تازه خودمان را حاضر کرده‌ايم! برايت زن بگيريم.»

- شوخي کردم. مي‌داني که حيوانات هيچ وقت خودکشي نمي‌کنند. آن‌ها قوانين طبيعت را به هم نمي‌ريزند...»

روز بعد از آن گفتگو نظافتچي خوابگاه توي سطل زباله يک دست کت و شلوار تقريباً نو پيدا کرد. گذرنامه توي جيب آن بود. زن به سمت اتاق او دويد. دست‌ و پاي خود را گم کرد و پرت و پلاهايي در مورد مستي‌ به زبان آورد. اما او هرگز لب به مشروب نمي‌زد. گذرنامه را گرفت . کت‌و ‌شلوار را به زن ‌بخشيد و گفت: «ديگر به آن نيازي ندارم.»

تصميم گرفته بود که از شر اين لباس‌ها و آن جلد مادي خلاص شود. آن‌قدر هوشمندانه و محتاطانه رفتار مي‌کرد که انتظار نداشتيم چنان کاري بکند. شيفته‌ي سن و سال مسيح بود دوست داشت در آن سن برود. شايد فکر کنيد زده به سرش. اما چند هفته پيش‌تر شنيده بودم که تحقيقي ارائه کرده است... منطق نفوذناپذير. دفاعي عالي!

آيا لازم است آدم بداند زمان مرگش چه موقع فرا مي‌رسد؟ کسي را مي‌شناختم که خبر داشت. دوست پدرم بود. وقتي به جبهه مي‌رفت، زني کولي در طالع او نگاه کرده و گفته بود، لازم نيست از گلوله بترسد، زيرا مطمئناً در جنگ کشته نمي‌شود، بلکه در سن 58 سالگي، در خانه روي صندلي راحتي مي‌ميرد. در تمامي نبردها شرکت کرد و زير آتش گلوله به آدمي بي‌کله شهرت يافت، او را به خطرناک‌ترين مأموريت‌ها اعزام کردند. حتي يک خراش هم برنداشت و به ميهن بازگشت. تا سن 57 سالگي ‌همه‌جور لذتي را در زندگي تجربه کرد. مي‌دانست در 58 سالگي مي‌ميرد، کاري نکرده باقي نگذاشت. سال آخر وحشتناک بود... دائماً از مردن در هراس بود... چشم به راه مرگ ماند... و در 58 سالگي در خانه مُرد... روي صندلي راحتي و رو‌به‌روي تلويزيون...

بهتر نيست آدم بداند چوب خطش کي پر مي‌شود؟ مرز بين اين دنيا و آن دنيا؟ همه‌ي پرسش‌ها از همين جا شروع مي‌شود...يک‌بار پيشنهاد کردم از خاطرات دوران کودکي و آرزوهايش بگويد و از روياهايش حرف بزند، روياهايي که حالا فراموش کرده. حالا مي‌توانست به آرزوهايش برسد... هيچ وقت درباره‌ي دوران کودکي خود با من حرف نزده بود. بعد ناگهان نطقش باز شد. از سه ماهگي پيش مادربزرگش در ييلاق مي‌مانده. کمي بزرگ‌تر که شد روي کنده‌ي درختي مي‌ايستاد تا مادرش بيايد. مدرسه را که تمام ‌کرد مادرش با سه برادر و خواهر او که هرکدام از پدري جدا بودند، به ييلاق برگشت. در دانشگاه که درس مي‌خواند ده روبل از کمک هزينه‌اي که مي‌گرفت براي خودش برمي‌داشت و بقيه‌ي مقرري را به خانه حواله مي‌کرد، براي مامان...

مي‌گفت:« يادم نمي‌آيد چيزي براي من شسته باشد، دريغ از يک دستمال. با اين حال تابستان‌ که بيايد به روستا مي‌روم و کاغذ ديواري را عوض مي‌کنم. اگر حرف محبت‌آميزي به من بزند، خيلي خوشحال مي‌شوم...»

با دخترها نمي‌جوشيد.

برادرش از روستا آمده بود به ديدنش آمد. او در غسال‌خانه بود... به دنبال زني مي‌گشتيم که جنازه را بشويد لباس تنش کند. اين‌جا زن‌ها اين‌جور کارها را انجام مي‌دهند. يکي از آنان که آمد آن‌قدر نوشيده بود که در حال خودش نبود. من خودم لباس به تن ميت کردم...

در آن روستا، تا صبح من به‌تنهايي بر بالين مرده نشستم و بيدار ماندم. از آن همه پيرزنان و پيرمرد. برادرش حقيقت را پنهان نکرد، هرچند من از او خواسته بودم حرفي نزند، دست کم به مادرشان نبايد مي‌گفت. اما از حال طبيعي درآمده بود و همه چيز را برملا کرد. دو روز تمام باران مي‌باريد. در قبرستان تراکتوري واگن حامل تابوت را يدک کش مي‌برد. خانم‌هاي سالخورده از سر بيم و تعصب ديني صليب مي‌کشيدند: « از فرمان خدا سرپيچي کرد. چه کاري کرد!»

کشيش اجازه نمي‌داد که جنازه‌ي او را در قبرستان به خاک بسپارند، زيرا مرتکب گناه کبيره شده بود اما رئيس شوراي روستايي با وانت سر رسيد و مجوز دفن او را صادر کرد...

گفت‌‌وگوي مان درباره‌ي تمدن يکپارچه فضايي مارکسيسم در ذهنم جان گرفت درباره‌ي مسيح به عنوان يک مصلح اجتماعي و اولين سوسياليست جهان. اين که چرا راز‌هاي آيين مارکسيسم را به طور کامل درک نمي‌کنيم هر چند تا زانو در خون فرو رفته‌ايم.

همه سر ميز نشستند. ليوان مرا از نوشيدني خانگي پرکردند. سرکشيدم...

يک سال بعد من و زنم بار ديگر به قبرستان رفتيم...

زنم گفت: «اين‌جا نيست. دفعات قبل که مي‌آمديم اين‌جا بود، اين بار فقط سنگ قبرش مانده. يادت هست که چه‌طور در همه‌ي عکس‌ها لبخند مي زد؟»

پس جا‌به‌جايش کرده‌اند. زنان موجوداتي دقيق‌تر و باريک‌بين‌تر از مردان هستند و او حس کرد چه اتفاقي افتاده.

چشم‌انداز همان بود. باراني. ويران. داغان و پيان. مادرش براي سفرمان سيب‌باران مان کرد. راننده‌ي شنگول تراکتور که روي پا بند نبود ما را به ايستگاه اتوبوس رساند.

**نگاهی به رمان «جزیره شاتر»**

جنون در سایه پسا مک کارتیسم

صادق وفایی

رمان «جزيره شاتر» با داشتن زمينه‌ي عدم‌اطمينان و اعتماد، به خوبي شرايط ذهني و دنياي يک بيمار روان پريش را به مخاطبان بيروني و افرادي که خبر از افکار اين بيمار ندارند، نشان مي‌دهد.

ترجمه‌ي رمان «جزيره‌ي شاتر» نوشته دنيس لِهِين يا دنيس ليهان، سال گذشته توسط کوروش سليم‌زاده و با همت نشر چشمه منتشر و راهي بازار نشر شد. اسم اين رمان به واسطه‌ي ساخت فيلمي سينمايي به همين نام از مارتين اسکورسيزي به گوش مخاطبان ايراني خورده است و نويسنده و رمان مذکور به احتمال زياد، به اندازه‌ي اسکورسيزي و فيلمش در کشورمان شناخته شده نيستند.

دنيس لِهِين يکي از نويسندگان موفق معاصر آمريکايي است که رمان‌هايي زيادي دارد و همگي هم در فهرست‌هاي کتاب‌هاي پرخواننده قرار دارند. رمان «جزيره شاتر» به گواه نويسنده اش، نتيجه علاقه‌مندي او به فرهنگ عامه مردم و رمان‌هاي گوتيک است. با اين حال اين اثر اسکلت و چارچوب قدرتمندي دارد و نويسنده‌اش با حساب و کتاب دقيق آن را خلق کرده است. اين رمان، هم پليسي است هم رمان وحشت و هم اثري روانشناسانه و فيلم سينمايي ساخته شده از آن، در ايران معروف‌تر از «رمانش» است.

يکي از وجوهي که مي‌توان رمان «جزيره‌ي شاتر» را با آن بررسي کرد، تاريخ و دوران مک کارتيسم در آمريکاست. البته اين دوران که موجب شکل‌گيري اوضاع خفقان آوري در اين کشور شد، دستاويزي براي هدفي بزرگ‌تر براي نويسنده اين اثر است.

ممکن است در ابتدا اين قضاوت در ذهن مخاطب شکل بگيرد که نويسنده قصد افشاگري و انتقاد از دوران مک‌کارتيسم را دارد، اما در پايان کتاب مشخص مي‌شود که سال‌هاي دهه‌ي 1950 بيشتر بستري هستند که نويسنده خواسته داستانش را در آن شکل بدهد؛ البته بستري مناسب و معقول.

زمينه‌ي کلي اين داستان را مي‌توان عدم وجود اعتماد و ناامني دانست؛ يعني همان شرايط و فضايي که در دوران مک کارتيسم بر آمريکا حاکم بود. از مقطعي به بعد، عدم اعتماد درون شخصيت تدي شکل مي‌گيرد و رفته رفته قدرت بيشتري پيدا مي‌کند. اما اين حس عدم اعتماد، همان‌طور که در سطور پاييني بيشتر توضيح داده خواهد شد، از داستان هم بيرون مي‌زند و بين قصه‌گو و شنونده‌ي قصه نيز شکل مي گيرد، يعني بين نويسنده و کسي که کتاب را مطالعه مي‌کند. با احتساب مطالبي که تا به حال اشاره شد. دنيس ليهان يک نويسنده‌ي واقعي است که قلمش را در اختيار دارد و مي‌تواند هم داستان را و هم مخاطب را به هر سمت و سويي که مي‌خواهد، بکشد. شايد به همين علت باشد که تعدادي از رمان‌هايش، در قالب سينما تبديل به فيلم‌هاي سينمايي موفقي چون «رودخانه مرموز»، «بچه گم‌شده» و همين «جزيره‌ي شاتر» شده‌اند.رمان «جزيره‌ي شاتر» از ابتدا تا فصول نهايي و نتيجه‌گيري، کاملا سمت و سويي پليسي و بيروني دارد و قطعات پازل و مجهول به صورت مجزا و پخش و پلا در دسترس قرار مي‌گيرند اما در فصول پاياني کار، رويه و رويکرد داستان کاملا روانشناسانه و دروني مي شود.

روايت و شخصيت‌پردازي‌هاي ابتداي رمان به قدري قدرتمند انجام شده که در فصول انتهايي، خواننده به هيچ وجه نمي‌تواند باور کند رودست خورده است. بنابراين تا انتها و حتي سطور پاياني کتاب در انتظار خواهد بود تا شايد قصه و شخصيت اصلي‌اش، به حالت اوليه برگردند. به عبارت ديگر، نويسنده هم با مخاطبش بازي اعتماد و اعتمادزدايي را انجام مي دهد.

در اين اثر، اشاراتي از رمزشناسي و کدشکني به چشم مي‌خورد که حال و هواي اثر را پليسي و معمايي‌تر مي‌کند. در فرازهايي از رمان که اين چنين است، مخاطب تا حدودي به ياد آثار دن براون (نويسنده کد داوينچي) و شخصيت محبوب داستان‌هايش پروفسور رابرت لنگدون مي‌افتد که با ديدن نشانه‌ها، دست به شکستن کد و پيدا کردن رمزها مي‌کند.

در جزيره‌ي شاتر اين کار توسط يک شخصيت روان‌پريش انجام مي‌شود و در آثار براون، توسط يک استاد نشانه‌شناسي. جزيره‌ي شاتر، با اين که رماني حادثه‌اي و هيجان‌انگيز است، مرتب در حال رفتن و برگشتن به درون و برون شخصيت است و همين رفت و برگشت‌هاست که اين اثر 435 صفحه‌اي را تبديل به يک داستان روان‌شناسانه کرده است. خوبي و ويژگي متمايز رمان «جزيره‌ي شاتر» اين است که درون و تفکرات يک بيمار رواني را به روشني و شفافي به خواننده نشان مي‌دهد. بسياري از بيماران رواني، در بسياري از مقاطع به خود حق مي‌دهند و اطرافيان را دشمن مي‌دانند. در حالي که در دنياي بيرون ذهن شان، چنين فضا و دشمن‌هايي وجود ندارد.

کاري که دنيس ليهان به خوبي در جزيره‌ي شاتر موفق به انجامش شده، نشان دادن اين درون به دنياي بيرون يعني مخاطبان کتابش است. شايد کتاب، گروهي از مخاطبان را نااميد کند چون با رسيدن به پايان‌بندي کتاب، مشخص مي‌شود که هدف، نوشتن يک رمان سياسي و انتقادي نسبت به دوران مک کارتيسم نبوده بلکه بيشتر شکل دادن به يک داستان جذاب و رمان حادثه‌اي بوده است. از کوروش سليم‌زاده (مترجم اثر) پيش از اين در سال91، ترجمه‌ي رمان «بوليت» را که در ايران با نام «شاهد خاموش» چاپ شد، خوانده‌ايم.

اين مترجم در بازگرداني «جزيره‌ي شاتر» موفق بوده و ترجمه‌ي خوب و رواني ارائه کرده است. کار مثبتي که اين مترجم براي رمان مذکور انجام داده، نوشتن مقدمه‌اي مفصل براي توضيح و شرح دوران مک‌کارتيسم در آمريکاست که باعث مي‌شود مخاطب به خوبي با فضا و شرايط آن سال‌هاي ايالات‌متحده آشنا شود. البته مترجم در بازگرداني اين رمان، کاري متفاوت از ترجمه‌ي «بوليت» داشته است چون «جزيره‌ي شاتر» يک رمان پليسي نيست ولي «بوليت» هست. «جزيره‌ي شاتر» در ساده‌ترين حالت يک رمان تريلر است که البته در حالت اصلي، تلفيقي از رمان تريلر، روانشناسانه و رمان وحشت است. بنابراين تفاوت رويکردي که در بازگرداني اين دو رمان به فارسي بايد به کار گرفت، مشخص است.