از کیبورد تا هایدپارک

سردبیر

بي ترديد همه کساني که سال هاي پيش تر، لندن را ديده اند خاطره ي روزهاي پرهياهوي «هايد پارک» را به ياد دارند. راستش حالا نمي‌دانم حال و هواي هايد پارک چه گونه است و در آن چه مي‌گذرد. اما در آن سال‌هاي نه چندان دور سال‌هايي که هنوز عنکبوت اينترنت جهان را پيله نبسته بود و شبکه‌هاي اجتماعي جز در ذهن اندک شماري از نخبه‌گان که آينده ي ارتباطات را رقم مي‌زدند حتي در وهم و خيال هم قابل تصور نبود «هايد پارک» جايي متفاوت بود چيزي شبيه اتوپياي افلاطون. پارکي پر از هياهو و آرامش و سکون! جايي پر از فرياد خشونت و زمزمه‌هاي عاشقانه! خلوتي براي دلدادگان جوان و صحنه‌اي براي نبرد کلامي پيروان عقايد سياسي گوناگون! جامعه اي زنده، پر از تضاد و آزادي و دموکراسي، در آن سال‌ها هايد پارک تماشاخانه‌اي ‌بود که آدم‌هايي از چهار گوشه ي جهان بر صحنه‌اش زندگي را آن گونه که دوست داشتند بازي مي‌کردند يا بازي‌هايشان را در فضاي سبز آن زندگي مي‌پنداشتند.

هايد پارک در آن روزها «اتوپيايي» بود در قلب سرزميني که نبض زندگي‌اش از تکانه‌هاي مرگ هزاران آزادي‌خواه و آرمان‌گرا تپيدن مي‌گرفت. سرزميني آرماني در قلب جزيره‌اي آرمان کش. مکاني رويايي اما موقت و بازي گونه و دنيايي فراواقعي که واقعيت يافته بود يک بار دوستي که از لندن آمده بود، در شرحي از سفرش نوشت «هايد پارک» يک سوپاپ اطمينان جهاني است درست در جايي ساخته شده که بايد مي‌شد. در قلب سرزميني که آتش مي‌افزود در زير ديگ خشم مردمان بسياري از سرزمين‌هاي جهان که مستعمره‌اند و مشترک المنافع. مردماني که زير سلطه‌ي حکومت‌هاي دست نشانده و زير شلاق دسته ابريشمين استعمار و در سايه‌ي گيوتين‌هايي که آرمان‌هايشان را گردن مي‌زد، سراپا خشم بودند و وجودشان مالامال از فرياد بود. فريادهايي که گاه در خيابان‌ها پژواک مي‌يافت و گاه در زندان‌ها بشارت آزادي مي‌سرود و گاه آتشي مي‌شد که از لوله‌ي تفنگي برمي‌جهيد و گاه از اين بنديان کساني که به تبعيدي ناخواسته آواره بودند و يا گريخته از وطن در جايي از اروپا زندگي مي‌کردند وقتي گذارشان به لندن مي‌افتاد به هايد پارک مي‌رفتند و در گوشه از آن، از چهار پايه‌ي اعتراض بالا مي‌رفتند و زنده باد مي‌گفتند و مرده باد سر مي‌دادند. بي‌هيچ معارضي، يک جا چپ‌ها فرياد مي‌زدند و کمي آن‌سوي تر، راديکال‌ترين «راست»ها و از همه جالب‌تر انگليسي‌هاي ناراضي بودند که رو به سوي باکينگهام عربده مي‌کشيدند و دودمان ملکه و دربار را به ناسزا مي‌بستند و کسي هم نمي‌گفت: چهارپايتان به چند؟ هايد پارک براي همين بود يعني که خشم و خروش و نفرت در جايي مثل دملي چرکين سرباز کند تا عفونت و خونابه در قالب فرياد اعتراضي و به زنده باد و مرده بادي بيرون بريزد و خشم استخوان سوز فروکش کند تا در بيرون از پارک سکون و آرامش و زندگي محترمانه! انگليسي همچنان که هست محترم بماند.

دوستي مي‌گفت: ده پانزده سال پيش‌تر گذرم به کشورهاي اسکانديناوي افتاد. چند روزي را در سوئد و نروژ بودم و بعد به دانمارک رفتم. يک بار سوار اتوبوس شدم. راننده، زن درشت اندام و بلند بالايي بود و دختر زيبايي هم با موهاي بلند و بلوند، به قول ما ايراني‌ها کمک راننده بود. با دستگاهي کوچک آويخته به گردن براي فروش بليط. اتوبوس خلوت بود و تک و توک مسافراني نشسته روي صندلي‌ها. دو رديف جلوتر از من در سمت چپ اتوبوس جوانکي ژوليده موي لميده بود روي صندلي و پاهايش را جوري دراز کرده بود که راهروي باريک بين‌ صندلي‌هاي دو طرف اتوبوس را مي‌بست و من عصباني از اين بي‌ادبي در يک لحظه متوجه شدم شيئي نوک‌تيز کاتر بود يا چاقو در مشت مي‌چرخاند و با آن بازي مي‌کند و بعد در يک لحظه همان تيزي را کشيد به پشتي صندلي جلويي و روکش چرمي آن را جر داد. جوري که صداي جر خوردنش در اتوبوس پيچيد و در همين لحظه ديدم که راننده از آينه اتوبوس نگاهي به رديف‌هاي عقب انداخت و بي‌هيچ واکنشي نگاهش را برگرداند. چند لحظه بعد دختري که کمک راننده‌ي اتوبوس بود از راهرو وسط به طرف انتهاي اتوبوس آمد و در حالي که سعي مي‌کرد مشکلي براي پاهاي دراز شده ي مسافر عصياني به وجود نياورد از کنار او گذشت و در همين لحظه جوانک ژوليده با شيئي که در دستش بود ضربه ديگري به پشتي پاره شده صندلي زد و قسمت بيشتري از آن را پاره کرد. اما دخترک بلند بالا با لبخند و بي‌اعتنا از کنار او گذشت و به انتهاي اتوبوس رفت و تنها فرد هاج و واج در آن اتوبوس من بودم که نمي‌دانستم چرا هيچ‌کس چيزي به آن جوانک ويران‌گر نمي‌گويد و حتي به او نگاه هم نمي‌کند. انگار که هيچ اتفاق غير عادي نيافتاده است. در ايستگاه بعد جوانک با خونسردي از اتوبوس پياده شد. بي‌که راننده يا کمک راننده يا مسافري از مسافران اتوبوس چيزي به او بگويند يا حيرتي نشان دهند.

در ايستگاه بعد، من هم از اتوبوس پياده شدم و يک راست به خانه ي دوستي هجرت کرده از وطن که از ساليان پيش‌تر در دانمارک زندگي مي‌کرد و دعوتم کرده بود رفتم و در حيرت و خشم ماجراي اتوبوس را برايش گفتم و اين که چرا هيچ کس يقه ي آن «وندال» ژوليده را نگرفت. دوستم که انگار عادت داشت به و ديدن چنين رفتارهايي به خونسردي گفت: اين جا قضيه جور ديگري است. از نظر مسئولان اين جا، اگر کسي به هر دليلي دچار خشمي است که ممکن است او را به واکنشي هنجار ستيزانه وادارد، بايد که اين خشم به هر طريق ممکن تخليه شود و با کم‌ترين هزينه. چرا که انباشت آن جدا از احتمال واکنش‌هاي مخرب بيرون مي‌تواند باعث فشار روحي و آزار عصبي او بشود و آن جوان حتما دچار خشمي بوده است که با پاره کردن صندلي اتوبوس آن را بيرون ريخته. خشمي که ممکن بود او را به واکنش‌هاي پرهزينه‌تري و حتي جنايت وادارد.

بنابراين منطق اين است که وقتي مي‌شود سر و ته قضيه‌اي را با پرداختن هزينه‌ي تعويض يک صندلي اتوبوس به هم آورد دليلي وجود ندارد که اين هزينه بيشتر شود و اگر تو هم از اين منظر به مسئله نگاه کني متوجه مي‌شوي که اگر راننده يا کمک راننده و بدتر از آن پليس در ماجرا دخالت مي‌کردند چه بسا که قضيه بدتر مي‌شد و هزينه‌هاي سنگين‌تري روي دست دولت و در اين‌جا مردم- که در واقع رئيس دولت‌ هستند- مي‌گذاشت و اين نوع ديگري از سوپاپ اطمينان بود براي فرافکني فشارهاي عصبي تلنبار شده و مفري براي کاستن از خشم و خروش فردي يا عمومي عليه هر آن چه مي‌تواند کسي را به اعتراض وادارد. از باخت تيم محبوبشان در يک مسابقه تا اعتراضشان به عملکرد دولت. سوپاپ‌هاي اطمينان معمولاً شکل مشخص و تعريف شده‌اي ندارند و حتي در ساختار جامعه قابل شناسايي و تعريف شده نيست و گاهي در فرايند رويدادها و اتفاقات خود به خود پديدار مي‌شوند و عمل مي‌کنند. اما در هر حالتي نمي‌توان در جوامع انساني به ويژه در کشورهايي که در نظام‌هاي متکي بر «بايد» و «نبايد» اداره مي‌شوند، ضرورت سوپاپ‌هاي اطمينان را ناديده گفت چرا که چنين جوامعي به طور دايم در معرض انفجار ناشي از تراکم حرف‌هاي ناگفته و فريادهاي ناکشيده قرار دارند و چنين حالتي نمي‌تواند براي حاکميت اين کشورها وضعيت مطلوب باشد.

امروز اما شرايط براي کاستن از دامنه‌ي اين فشارها مهياتر است و عرصه‌هاي خرد براي بيان اعتراضات کنترل شده در هر زمينه‌اي که باشد جاي خود را به عرصه‌هاي گسترده‌تري داده‌اند و هايد پارک قديمي لندن به هايدپارکي با وسعت جهاني بدل شده که در هر لحظه و تقريباً در هر جايي از جهان دري براي ورود به آن گشوده است. دري که از طريق آن مي‌توان به فضايي بي‌معارض براي فرياد زدن و اعتراض وارد شد و در فرصتي فراخ آن چه را که بايد گفت و در کم‌تر موردي هم مي‌توان دليلي براي ترسيدن داشت. چرا که بسياري از کشورها به اين نتيجه رسيده‌اند که تجمع معترضان و فرياد زدن‌ آن‌ها در فضاي مجازي به مراتب ارزان‌تر از آن تمام خواهد شد که چند ده نفري پلاکارد براي بيان مطالبه‌اي جمعي به خيابان بيايند يا به نشانه اعتراضي چهار زانو در ميانه ي ميداني بنشينند چرا که فضاي مجازي با دنياي واقعي کيلومترها فاصله دارد و در بيرون از اين فضا آدم‌ها از پوست و گوشت و استخوان‌اند و نفس مي‌کشند اما در فضاي مجازي همه چيز سايه‌اي از واقعيت است هر چند که اين سايه هم گاهي خوفناک مي‌شود و واهمه برانگيز.

حالا ديگر هايد پارک‌هاي مجازي فرصتي فراخ است براي خالي شدن، براي دادن فراخوان به تشکيل تظاهرات مجازي و براي ترکاندن پيش از موعد بغض‌هايي که اگر به هنگام بترکند مي‌توانند ويران‌گر باشند و اين خوب است. همان قدر که روزي رفتن به هايد پارک لندن و ايستادن بر چهار پايه‌اي براي اعتراض خوب و شعف‌ناک! بود. حالا ديگر بسياري از مردم جهان هر کدام دست کم دري اختصاصي يک هايد پارک دارند و در هر لحظه‌اي مي‌توانند وارد آن شوند و آزادانه هر کار که دلشان خواست انجام دهند. از اعتراض به نظام‌هاي حکومتي تا طرفداري از هر آن چه طرفدارش هستند.

از زمزمه‌هاي عاشقانه تا ... و چه آرامش بخش! مي‌تواند باشد فضاي اين هايدپارک‌هاي مجازي. پارک‌هايي که در هر لحظه ميليون‌ها نفر مي‌توانند در فضاي فرح بخش آن توهم نفس کشيدن و آزادي را داشته باشند و اين توهم را نيز که در هايد پارک مي‌توان دموکراسي را احساس کرد و آموخت. البته اگر قاعده بازي را بلد باشيم.

نگرانی فرهنگستان برای واژه‌های فوتبالی

**نگراني فرهنگستان براي واژه‌هاي فوتبالي**

ظاهراً برگزاري بازي‌هاي جام جهاني فوتبال نه فقط اهل ورزش و فوتبال دوستان و موسسات و نهادهايي را که از هر فرصتي براي تبليغ عملکرد خود استفاده مي‌کنند تحت تأثير قرار داد و به تقلا انداخت، برخي از نهادهايي را هم که معمولاً در چنين مواردي کم‌تر حضور و ظهور مي‌يابند به تکاپو واداشت تا از فرصت فراهم آمده براي پيش برد هدف‌هايشان استفاده کنند و از جمله فرهنگستان زبان فارسي را.

ظاهراً ماجرا از چند روز مانده به آغاز رقابت‌هاي جام جهاني فوتبال برزيل آغاز شد، كه فرهنگستان زبان و ادب فارسي واژه‌هايي را براي استفاده در گزارش رقابت‌ها اعلام كرد.

« آرايش» به جاي« ارنج»، «سريار» به جاي« كاپيتان»، دفاع آخر به جاي «ليبرو»، «بازيكن مياني» به جاي «هافبك»، «بازي حذفي» به جاي «پلي‌آف»، «ذخيره» به جاي «رزرو»، «پست» به جاي «نقش»، «جام» به جاي «كاپ»، «چهاريك» به جاي «كوارتر»، «ضربه و پرتاب» به جاي «شوت»، «بازي‌نما» به جاي «اسكوربورد»، «مرحله ي نهايي» به جاي «فينال»، «تيمگان» به جاي «ليگ» از جمله واژه‌هاي پيشنهادي فرهنگستان زبان و ادب پارسي بود كه مجريان و گزارشگران فوتبال ملزم بودند در طول بازي‌ها از اين واژه‌هاي جايگزين استفاده كنند. علي مهرامي، پژوهشگر گروه واژه‌گزيني فرهنگستان هم در جلسه‌اي كه با مجريان، گزارشگران و برنامه‌سازان صدا و سيما داشته فهرست واژه‌هاي جديد را در اختيارشان گذاشت و از آن‌ها خواست واژه‌هايي را كه دهه‌هاست در ادبيات فوتبالي استفاده مي‌شود، کنار بگذارند و از واژه‌هاي جايگزين در گزارش‌هاي خود استفاده کنند.

مسئولان فرهنگستان از ادبيات گزارشگران فوتبالي، اظهار نارضايتي كرداند و معاون شوراي واژه‌گزيني فرهنگستان زبان و ادب فارسي به گلايه گفت: «تا آ‌ن‌جا كه ما اين برنامه‌ها را ديده‌ايم، به نظر مي‌رسد مجري‌ها سعي مي‌كنند واژه‌هاي فرهنگستان را دست‌كم داخل دو كمان (پرانتز) بگويند.

مثلاً در يكي از گزارش‌ها اول گفتند «اسپري» و بعد گفتند واژه ي مصوب فرهنگستان «افشانه» است. و به‌طورکلي رويكرد آن‌ها چندان با قديم فرق نكرده در حالي که ما اميدوار بوديم آن‌ها واژه‌هاي فارسي بيشتري را به‌كار ببرند. البته تلاش اعضاي محترم فرهنگستان براي واژه‌سازي و جايگزيني واژه‌هاي فارسي به جاي واژه‌ها و اصطلاحات خارجي جاي تشکر دارد اما اين را هم بايد در نظر داشته باشند که زماني واژه‌اي جايگزين واژه ي‌ ديگر مي‌شود که مردم آن را بپذيرند که اين پذيرش هم شرايط خاص خودش را دارد و از همه مهم‌تر در طول زمان اتفاق مي‌افتد و نمي‌شود يک شبه واژه‌اي را جايگزين واژه‌ ديگر کرد.

واژه‌هايي مانند كاپيتان و هافبك و ليگ سال‌هاست در ادبيات فوتبال ما جا افتاده و طبعاً يك‌شبه نمي‌توانند جاي خود را به واژه‌هاي سريار، بازيكن مياني و تيمگان بدهند. از طرف ديگر طبيعي بود که استفاده ناگهاني اين واژگان از سوي مجريان و گزارشگران فوتبالي باعث ايجاد نوعي كج‌فهمي ميان مخاطبان برنامه مي‌شد اما نکته مهم‌تر اين است که برخي از معادل‌هاي پيشنهادي فرهنگستان واژه‌هاي مناسبي نيستند و توانايي لازم را براي جايگزين شدن به جاي واژه‌هاي پيشين ندارند و قادر نيستند بار معنايي لازم را انتقال دهند مثلاً واژه ي ضربه يا پرتاب به هيچ وجه نمي‌تواند جايگزين مناسبي براي شوت باشد.

چرا که يک فوتباليست در طول بازي‌ بارها با پا به توپ ضربه مي‌زند که هيچ کدام از آن‌ها شوت به حساب نمي‌آيد. يا پرتاب که وقتي توپ به اوت مي‌رود يک بازيکن آن رابا دست پرتاب مي‌کند و اين شوت نيست. ضمن اين که اگر هدف فرهنگستان فارسي سازي واژگان است استفاده از واژه ي «ضربه» عربي به جاي شوت فرنگي! به نوعي نغض غرض است و مهم‌تر از همه اين که بسياري از واژه‌ها به يک کد بين‌المللي تبديل شد و جايگزين ساختن براي آ«‌ها دردي از دردهاي زبان فارسي را دوا نخواهد کرد.

سال خوب برای گلی امامی

خبر انتشار کتاب «نقب زدن آمريکايي» با ترجمه ي گلي امامي خبر خوبي بود بعد از مدت‌ها کم کاري امامي و منتشر نشدن شماري از آثارش که سال‌ها در ارشاد در انتظار مجوز مانده بود. به اين بهانه فرصت حال و احوال و گپ‌وگفتي دست داد و از کار جديدش «نقب زدن آمريکايي» پرسيدم که گفت رمان بسيار زيبايي است. خانم «آن تايلر» به هر حال يکي از نويسندگان خوب معاصر است که در سال 2010 از سوي روزنامه‌ي نيويورک تايمز به عنوان يکي از ده نويسنده ي برتر زن انتخاب شده، آن را نوشته. اين خانم چهل سال همسر تقي مدرسي نويسنده ايراني بود اما در اين چهل سال که همسر او بود هيچ چيز ننوشت و درست بعد از فوت مدرسي اين رمان را درباره‌ي مهاجرت و زندگي يک زن ايراني در آمريکا نوشت و حالا اين رمان را که در سال 2006 در ليست پرفروش‌هاي آمازون بوده نشر چشمه منتشر مي‌کند، امامي به سال پيش رو اميدوار بود و مي گفت: البته به نظر مي‌رسد امسال براي من از نظر حرفه‌اي سال خوبي باشد چون سرانجام رمان دختري با گوشواره‌هاي مرواريد هم که در مرحله‌ي چاپ هفتم با 15 مورد اصلاحي برخورد کرد! مجوز گرفت. اين رمان را هم نشر چشمه منتشر مي‌کند. درباره‌ي مجموعه‌ قصه‌هاي نيويورکر پرسيدم که گلي امامي چندي پيش از چاپ نشدنشان گلايه کرده بود که گفت اين کتاب هم مجوز گرفته نيلوفر آن را منتشر خواهد کرد و ضمناً کتاب گفت‌وگو با وودي آلن را هم که مجوزش صادر شده نشر پنجره چاپ مي‌کند. ضمنا گلي امامي اين روزها سرگرم کار بر روي دو جلد از مجموعه مقاله‌هاي کريم امامي است که از پنجاه سال پيش تا به حال درباره هنر، ترجمه و ادبيات نوشته شده است.

احمد مسجد جامعی: باید دیوار صفوی را نجات داد

ظاهراً احمد مسجد جامعی رئیس شورای شهر تهران تلاشی بی‌وقفه را پی گرفته است تا آن چه از میراث‌های فرهنگی در کلان‌ شهر تهران باقی مانده حفظ کند و مانع شود تا تهران به شهری بی‌هویت‌تر از این که هست تبدیل شود و همه ی خاطره‌هایش را در توفان نوسازی‌های بی‌هویت گم کند و از برخی از گفته‌هایش پیداست که بی‌تفاوتی‌ها را در این زمینه برنمی‌تابد و نمونه‌اش حرفی است که به نقل خبرگزاری‌ها به معاون فرهنگی سازمان میراث فرهنگی زده: اگر پول ندارید به ما ربطی ندارد باید دروازه ی محمدیه و دیوار صفوی باقی مانده از تهران قدیم را نجات داد.

10 سال پیش در بررسی میدانی محدوده‌ی میدان محمدیه در تهران کشف شد؛ اما در این سال‌ها، متولیان میراث فرهنگی به آن توجه نکردند و در مقابل، صاحبان‌ خانه‌ها و مغازه‌های اطراف این دیوار 500 ساله، جرزهای آن را تراشیدند تا جایی که امروز قطر دیوار در بخش‌هایی، به 12 وجب رسیده است!

کارشناس فنی اداره ی کل میراث فرهنگی و گردشگری استان تهران دراین‌باره گفته است: 10 سال پیش، هنگام مرمت و سامان‌دهی دروازه‌ی محمدیه، به‌طور اتفاقی این دیوار کشف شد و ما قبلا شنیده بودیم، بخشی از حصار صفوی هنوز در تهران باقی مانده، اما به‌دلیل شخصی بودن مغازه‌ها و زمین‌ها، امکان تردد در منطقه وجود نداشت، نتوانستیم به آن رسیدگی کنیم، تا این‌که 10 سال پیش با بررسی‌های میدانی این دیوار کشف و مشخص شد، بخشی از محدوده‌ی حصار صفوی است که هفت متر از آن باقی مانده است. فشار بار مغازه‌ها و خانه‌های اطراف به بدنه‌ی دیوار صفوی باعث سست شدن آن شده است و باید برای حفظ آن، کار اساسی

انجام شود.

متأسفانه مالک خانه‌ی پشتی این دیوار صفوی با تراشیدن جرزهای دیوار، لایه‌ای در حد چند سانتی‌متر باقی گذاشته است و اکنون فقط یک پوسته‌ی کوچک در بخشی از دیوار داریم.

به گفته وی مرمت اضطراری، سبک‌سازی و تملک محدوده‌ی اطراف بنا را از جمله اقدامات اولیه‌ی مورد نیاز برای این دیوار صفوی است البته ‌این دیوار هنوز در فهرست آثار ملی به ثبت نرسیده است و این کار باید هر چه زودتر انجام شود.

هشدارهای بی‌نتیجه

چند سال پیش‌تر یعنی در سال 1386 و بعد از آن هم برخی از رسانه‌ها نسبت به وضعیت اسفناک دروازه‌ی محمدیه، و تراشیده شدن دیوارهای آن توسط مغازه‌داران و ناکافی بودن مرمت و حفاظت از این اثر تاریخی، بارها هشدار داده بودند.

با این وجود، در دولت دهم اقدام موثری در راستای حفاظت از این بنا و آزادسازی املاک اطراف آن که صاحبان آن‌ها ذره‌ذره حصار طهماسبی تهران را تخریب و فضای ملک خود را بزرگ‌تر کرده‌اند، از سوی سازمان میراث فرهنگی انجام نشده است.

تهران گردی برای کشف رازها

احمد مسجد جامعی رییس شورای شهر تهران از زمانی که به این سمت برگزیده شده و پیش‌تر از آن هم به شدت نگران میراث‌های فرهنگی درحال تخریب تهران است و تهران گردی عنوانی است که رسانه‌ها به قدم زدن‌های طولانی او در کوچه پس کوچه‌های تهران برای بازشناخت میراث‌های کهن این شهر گم شده در چنبره ی برج‌‌های غول‌آسا داده‌اند و بارها در ساعات شب و عصر او را دیده‌اند که در خیابان یا کوچه مشغول قدم زدن و در واقع کشف مجدد تهران است و در یکی از همین تهران گردی‌ها از باقی‌مانده‌ی دیوار شاه‌طهماسب در میدان محمدیه دیدن کرد، و بعد هم به معاون میراث فرهنگی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری - محمدحسن طالبیان - گفت: اگر پول ندارید، به ما ربطی ندارد، باید دروازه‌ی محمدیه و دیوار صفوی باقی‌مانده از تهران قدیم را نجات داد.

احمد مسجدجامعی که مطالعات گسترده‌ای در مورد پیشینه ی تهران دارد می‌گوید: در دوره‌ی صفوی، چهار دروازه در تهران وجود داشت و در دوره‌ی محمدشاه، یک دروازه‌ی دیگر به آن‌ها اضافه شد که در حال حاضر فقط چهار ستون از آن باقی مانده است؛ اما متأسفانه جرز آن ستون‌ها توسط صاحبان مغازه‌های اطراف تراشیده شده و در قدم نخست باید آن‌ها را آزادسازی کرد.

در پشت این دروازه هم، حدود 12 وجب از حصار طهماسبی وجود دارد که تنها بخش باقی‌مانده از حصار طهماسبی است و باید برای شناسایی دقیق‌تر آن کمک کنیم و با توجه به این‌که در حال حاضر اطلاعات بسیار کمی از حصار طهماسبی داریم و اطلاعات به‌شکل کالبدی در دست نیست،‌ باید هرطور که ممکن است، این دیوار را حفظ کرد. و برای حفظ این دروازه، نخست باید از تخریب آن جلوگیری شود و با انجام اقدامات باستان‌شناسی، حدود و ثغور آن

مشخص شود.

نسخه دست نویس بوف کور هدایت گم شده است

شقایق عرفی نژاد

هدایت این نسخه را از بمبئی برای جمال زاده به ژنو فرستاد

و جمال‌زاده آن را برای ایرج افشار در تهران پست کرد و ...

**گاهي در کارهاي پژوهشي اتفاقاتي مي‌افتد که مسير تحقيق را به طور موقت به سمت و سوي ديگري مي‌برد. سمت و سويي که هيچ ارتباطي با اصل موضوع تحقيق ندارد، اما آن قدر جذابيت دارد که اصل موضوع مدتي کنار گذاشته شود و همه فکر و ذهنت را به سمت مسئله ي تازه‌اي که پيش رويت قرار مي‌گيرد هدايت کند و اين دقيقاً همان است که در جريان يک تحقيق کتابخانه‌اي افتاد و ماجرايي را علم کرد که هيچ ربطي به موضوع اصلي تحقيق نداشت و باعث شد که تا اطلاع ثانوي! موضوع اصلي را کنار بگذارم و ماجرايي را پي بگيرم که حسابي ذهنم را مشغول کرده بود. گم شدن يک نسخه منحصر به فرد بوف کور به خط صادق هدايت.**

**ماجرا، از ورق زدن يک دوره مجله‌ي فردوسي سال 49 شروع شد. فردوسي در دهه‌هاي چهل و پنجاه يکي از مجلات به اصطلاح «روشنفکري» به حساب مي‌آمد. هر چند که بسياري از روشنفکران قبولش نداشتند. اما به هر حال براي من که به دنبال مطالبي درباره ي پرونده‌هاي تاتر ملي آن سال‌ها بودم مي‌توانست منبع نسبتاً مناسبي باشد و در مسير اين جست‌وجو بود که در يکي از صفحات فردوسي سال 48 چشمم به عکسي از صادق هدايت و تيتر مطلبي که در پايين عکس چاپ شده بود افتاد. «بوف کورهدايت» ياد داشتي از محمود کتيرايي نويسنده و پژوهشگر که در مورد زندگي صادق هدايت وآثار او تحقيقات گسترده‌اي انجام داده و در همان سال‌ها «کتاب صادق هدايت» را منتشر کرده است. در آن يادداشت کتيرايي مطلبي نوشته بود که ذهن مرا يک سره مشغول کرد.**

**سال 1348**

کتيرايي در گزارشش در مجله‌ي فردوسي شماره ي 904 فروردين 1348 نوشته است:

**«در شماره‌ي مهرماه ماهنامه نگين، نامه‌اي از آقاي «محمدعلي جمالزاده» درباره ي صادق هدايت که تاريخ دوم شهريور 1345 از ژنو به تهران فرستاده بودند به چاپ رسيد. در اين نامه آقاي «جمالزاده» از کتاب «بوف کور» که صادق هدايت در بمبئي پلي کپي کرده بود ياد کرده و نوشته بودند «يک جلد از اين کتاب را که با خط خودش (صادق هدايت) به من هديه کرده بود، پارسال براي کتابخانه‌ي دانشکده ادبيات به تهران فرستادم و آقاي افشار (به توسط ايشان فرستادم) به من نوشتند که خيال دارند آن را در کتابخانه‌ي جديدي که مي‌سازند بگذارند. شرحي در پشت ورق اين کتاب نوشته‌ام که سوادي از آن ندارم. ولي شرح داده‌ام که چرا ]هدايت[ تمام مجلدات را از بمبئي نزد من فرستاد و من به چه وسيله برايش به تهران فرستادم.» در ادامه هم کتيرايي توضيحي مي‌نويسد که شرحش آغاز معماي کتاب دستنويس بوف کور است آن چه کتيرايي مي‌نويسد اين است: «با آقاي ايرج افشار در‌اين‌باره گفت‌وگو کردم، ايشان گفتند که آقاي جمالزاده کتاب «بوف کور» صادق هدايت را برايشان نفرستاده‌اند.»**

بعد از چاپ نامه‌ي «جمالزاده» و توضيح کتيرايي در مجله‌ي نگين، «جمالزاده» براي اثبات مدعاي خود فتوکپي صفحه‌ي اول بوف کور همراه دو نامه از ايرج افشار مبني بر دريافت کتاب را براي «کتيرايي» مي‌فرستد. در اين نامه که تاريخ هشتم بهمن 1347 را دارد و توسط «کتيرايي» در همان مجله‌ي فردوسي به چاپ رسيده، «جمالزاده» حيرت زده از گم شدن کتاب خطاب به کتيرايي نوشته است:

**«در يکي از حواشي صفحه‌ي آخر مقاله با علامت استفهام درباره‌ي يک نسخه‌ از بوف کور که به وسيله‌ي دوست بسيار عزيز، آقاي افشار، براي کتابخانه دانشکده‌ي ادبيات فرستاده بودم، اشاره‌اي رفته بود، مبني بر اين که از ايشان در اين خصوص استفسار فرموده‌ايد و جواب منفي داده بودند. اسباب تعجب من گرديد و فوراً شرحي به ايشان نوشتم و فتوکپي نامه‌ي رسمي ايشان را که دال بر وصول کتاب بوده برايشان فرستادم و خواهش نمودم که تذکري براي مجله‌ي «نگين» بفرستند. ايشان نامه‌ي رسمي ديگري را که تاريخ 4/10/47 دارد برايم فرستادند و ذيل آن نامه به خط خودشان نوشته‌اند که جواب نامه‌ي مرا بعداً خواهند نوشت. ولي تا به امروز از ايشان نامه‌اي نرسيده است و نمي‌دانم دو کلمه توضيحي را که خواسته بودم، براي مجله‌ي «نگين» فرستاده‌اند يا نه. مي‌دانم که ايشان به قدري گرفتاري‌هاي گوناگون دارند که واقعاً به اصطلاح فرصت ندارند سرشان را بخارانند و حق هم دارند. چون کارهاي ديگرشان! به مراتب مهم‌تر از اين است که براي کار غير مهمي! صرف وقت نموده توضيح براي «نگين» بفرستند. در هر صورت احتياط را شرط دانسته، فتوکپي شرحي را که در پشت صفحه‌ي اول «بوف کور» نوشته بودم و با نامه‌ي نخستين و نامه‌ي دوم آقاي افشار که جنبه‌ي رسمي دارد همه را اکنون تقديم مي‌دارم.»**

اين که چرا «ايرج افشار» براي جمالزاده نوشته که جواب نامه‌اش را بعد خواهد داد و هرگز چنين نامه‌اي را ننوشته معلوم نيست. اما نامه‌ي رسمي که جمالزاده از آن صحبت مي‌کند و در همان شماره‌ي مجله‌ي فردوسي و در گزارشي با عنوان «بوف کور هدايت» از «محمود کتيرايي» به چاپ رسيده، متعلق به 3 سال قبل از اين ماجراست و مويد اين است که ايرج افشار نسخه‌ي دست نويس «بوف کور» را دريافت کرده است.

**دانشمند محترم، جناب آقاي سيد محمدعلي جمالزاده**

**احتراماً به استحضار مي‌رساند:**

**نسخه‌اي از چاپ اول «بوف کور» که يادگار مرحوم صادق هدايت به جنابعالي بوده است و حاوي خط نويسنده آن است از طرف جنابعالي رسيد و همان طور که خواسته‌ايد در کتابخانه‌ي دانشگاه تهران ضبط و نگهداري خواهد شد و از اين توجهي که ابراز فرموده‌ايد اظهار نهايت امتنان مي‌شود. جهت استحضار خاطر عالي اشعار مي‌دارد که براي کتابخانه ي مرکزي دانشگاه تهران ساختمان بزرگ دوازده طبقه‌اي که گنجايش يک ميليون کتاب دارد در دست بناست و قسمتي از آن به همين نوع کتاب‌ها اختصاص مي‌يابد.**

**با تقديم احترامات فائقه**

**رئيس اداره کل انتشارات و روابط کتابخانه‌ها**

**ايرج افشار**

**1/8/44**

کتيرايي در انتهاي گزارشش مي‌نويسد که اين بار با در دست داشتن نامه‌ها و مدارکي که «جمالزاده» برايش فرستاده به کتابخانه ي دانشگاه رفته و برخلاف بار اول که «ايرج افشار» وجود کتاب را منکر شده، کتاب را در کتابخانه پيدا کرده است! کتيرايي در گزارشش از رسم کتابداري گله مي‌کند و مي‌نويسد:

**«پيوسته مي‌نالند که کتاب خوان کم است. کتاب هست، اما کتاب‌خوان نداريم. اين درست، اما گردانندگان کتابخانه‌ها نيز کم‌تر در انديشه ي جويندگان و خوانندگان کتاب هستند و گاه حتي اگر دلشان نخواهد که به کسي فلان کتاب را بدهند پاک منکر وجود آن مي‌شوند.»**

با اين اوصاف، ماجرا از دو حال خارج نبوده است. يا اين که وقتي بار اول کتيرايي سراغ کتاب را از آقاي افشار گرفته و آقاي افشار منکر دريافت آن شده بودند کتاب واقعاً به کتابخانه سپرده نشده بوده و يا آن طور که کتيرايي نوشته نخواسته‌اند آن را به او نشان دهند! در هر حال کتاب در آن زمان پيدا مي‌شود و کتيرايي در گزارشش مي‌نويسد:

**«اکنون، کتاب «بوف کور» چاپ بمبئي که از روي نسخه ي دست نويس صادق هدايت در تيراژي بسيار کم در سال 1315 به چاپ دستي رسيده، همراه با نسخه‌ي ماشين شده‌اي از افسانه‌ي آفرينش در کتابخانه‌ي مرکزي دانشگاه به شماره‌ي 2287 د 12675 موجود است و بايد بگويم که دسترسي به اين کتاب را مديون پي‌گيري آقاي جمالزاده هستيم...»**

**سال 1393**

جمله‌ي «موجود است» در گزارش «کتيرايي» آن قدر هيجان‌انگيز است که 46 سال بعد از آن ماجرا، براي پيدا کردن کتاب به دانشگاه تهران و کتابخانه‌ي مرکزي‌اش مي‌روم. و نمي‌دانم چرا ترديد دارم که بتوانم کتاب را پيدا کنم. آيا در آن زمان کتاب فقط براي اين که سر و صداي جمال‌زاده و کتيرايي خاموش شود به کتابخانه داده شده تا در فرصتي ديگر از کتابخانه برداشته شود؟ کتابخانه ي مرکزي دانشگاه بر خلاف آن چه آقاي افشار براي جمال زاده نوشته است 12 طبقه نيست. ساختمان دو طبقه‌اي است که چند کتابخانه و سالن مطالعه در آن وجود دارد. وارد ساختمان مي‌شوم. در طبقه‌ي هم کف چند کامپيوتر براي جست‌وجوي کتاب‌ها در اختيار مراجعين قرار داده است. با اين که تقريباً مطمئنم شماره‌ي ثبت کتاب در کتابخانه حالا ديگر آن شماره‌اي نيست که محمود کتيرايي در فردوسي نوشته و قطعاً حالا بايد عوض شده باشد، باز هم سراغ يکي از کامپيوترها مي‌روم تا پيدا کردن کتاب را از اين‌جا شروع کنم. کتابخانه خلوت نيست. منتظر مي‌مانم تا چند دانشجويي که جلوتر از من هستند کارشان را انجام دهند. نوبتم که مي‌شود کپي گزارش کتيرايي در مجله‌ي فردوسي را از کيفم بيرون مي‌آورم و شماره‌ي اعلام شده در آن را در کامپيوتر وارد مي‌کنم، اما آن‌قدر براي ديدن «بوف کور» با دستخط هدايت هيجان زده‌ام که اسم کتاب را چندبار اشتباه مي‌نويسم. اما فرقي نمي‌کند. درست هم که مي‌نويسم دستگاه مي‌گويد: «کتاب يافت نشد». حتي وقتي اسم «بوف کور» را بدون آن شماره‌ هم مي‌نويسم باز همين پيغام را مي‌دهد. يکي از کتابدارها را پيدا مي‌کنم. مي‌گويم کد قديمي يک کتاب را دارم و نمي‌دانم مي‌شود با اين کد کتاب را پيدا کرد يا نه. بعيد مي‌داند، اما به روابط عمومي ارجاعم مي‌دهد که کمي آن سوتر است.

**روابط عمومي**

مردي که در اتاق روابط عمومي، پشت ميز نشسته است مي گويد اطلاعي ندارد. ولي او هم دور از واقعيت مي‌داند که کتاب با شماره‌اي که مربوط به 46 سال پيش است قابل دسترسي باشد. با تعجب مي‌پرسد يعني واقعاً چنين کتابي در اين کتابخانه وجود دارد؟ مي‌گويم اميدوارم باشد و به توصيه ي او به بخش نسخ خطي در طبقه‌ي بالا مي‌روم.

**بخش نسخ خطي**

بخش نسخ خطي سالن بزرگي است با چندين ميز بزرگ مطالعه در وسط و چند دستگاه کامپيوتر در کناره‌ها. در اين بخش، از قفسه‌ي کتاب‌ها خبري نيست. اين‌جا کتاب‌ها به صورت CD و ميکروفيلم به مراجعان تحويل داده مي‌شود. ماجراي کتاب را براي خانمي که از مسئولان اين بخش است توضيح مي‌دهم. چند لحظه فکر مي‌کند. بعد مي‌گويد: «چنين کتابي در اين بخش نيست. اما مي‌توانيد کتاب را از طريق کامپيوتر‌هايي که بيرون سالن است جست‌وجو کنيد». مي‌گويم با اين مشخصاتي که در دست من است چيزي در کامپيوتر ثبت نشده است. شماره‌ي قديمي کتاب را از من مي‌خواهد. کپي گزارش کتيرايي را که در دستم است به او مي‌دهم و شماره‌ي ‌کتاب را نشانش مي‌دهم. اسم و شماره‌ي کتاب را در کامپيوتر‌ي که روبه‌رويش روي ميز است وارد مي‌کند و همان پيغام «يافت نشد»! را مي‌گيرد، مي‌گويم حتي وقتي بوف کور را هم جست‌وجو مي‌کنم کامپيوتر همين پيغام را مي‌دهد. با تعجب، اسم بوف کور را تايپ مي‌کند و اين بار هم جوابي نمي‌گيرد. پيشنهاد مي‌کند به کتابخانه‌ي «محمدعلي جمالزاده» که در همان طبقه است بروم. با اين که جمال‌زاده کتاب را پنجاه سال قبل براي «ايرج افشار» فرستاده و ايشان هم دريافت آن را تاييد کرده‌اند و به اين ترتيب ديگر نبايد در کتاب‌خانه جمال‌زاده باشد به کتابخانه ي جمال‌زاده مي‌روم.

**کتابخانه محمدعلي جمالزاده**

کتابخانه‌ي محمدعلي جمالزاده، سالني است که کتابخانه‌ي شخصي جمالزاده در آن قرار دارد. کتابخانه‌ با ديوار شيشه‌اي از سالن مطالعه جدا شده و درش قفل است. مسئول بخش کليد مي‌آورد تا در را باز کند و تا در را باز کند از ديوار شيشه‌اي اتاق کتابخانه را ديد مي‌زنم. کتابخانه‌‌اي است به اندازه‌ي يک ديوار «چهار متر در چهار متر» با عکس بزرگي از محمدعلي جمالزاده در رديف بالا. در باز مي‌شود و حالا مي‌توانم کتاب‌ها را از نزديک ببينم. «کليدر» محمود دولت‌آبادي، «شازده احتجاب» هوشنگ گلشيري و خيلي کتاب‌هاي ديگر است اما بوف کور نيست. از مسئول اين کتابخانه مي‌پرسم جايي در کتابخانه مرکزي هست که کتاب‌هاي ايرج افشار در آن نگهداري ‌شود؟ مي‌گويد چنين بخشي وجود ندارد و پيشنهاد مي‌کند کتابخانه‌ي ادبيات را هم ببينيم.

**کتابخانه ادبيات**

کتابخانه ي ادبيات، روبه‌روي بخش نسخ خطي در آن طرف راهروست. آقايي که کتابدار اين بخش است شماره‌ي بازيابي را که دارم مي‌بيند و مي‌گويد اين شماره قديمي است و با آن نمي‌توان کتاب را پيدا کرد. بعد در کامپيوترش جست‌وجو مي‌کند و شماره‌اي را روي يک تکه کاغذ مي‌نويسد و مي‌گويد اين شماره‌ي ثبت يک جلد بوف کور در اين کتابخانه است. شماره را مي‌گيرم و به طرف قفسه ي مربوطه مي‌روم. رديف کتاب‌هاي هدايت يا آن چه درباره‌ي هدايت نوشته شده را پيدا مي‌کنم: سگ ولگرد، مازيار، زني که مردش را گم کرده بود، سه قطره خون، نوشته‌هاي پراکنده‌، بحث کوتاهي درباره‌ي صادق هدايت (دکتر رحمت مصطفوي)، صادق هدايت از افسانه تا واقعيت و (محمدعلي کاتوزيان) و اينجاست: بوف کور. کتاب را باز مي‌کنم: «در زندگي زخم‌هايي هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا مي‌خورد و مي‌تراشد.» اما نسخه چاپي است، به خط هدايت نيست و نبايد هم باشد. کتابي را که از نسخه دست نويس هدايت در بمبئي پلي کپي شده اين طور در دسترس قرار نمي‌دهند. اين را به کتابدار هم مي‌گويم. فکر ديگري ندارد. باز به بخش نسخ خطي برمي‌گردم.

**بخش نسخ خطي**

نتيجه‌ي‌ جست‌وجويم را به خانم کتابدار مي‌گويم. لبخند مي‌‌زند. گزينه‌ي ديگري ندارد تا پيشنهاد دهد. مي‌گويم اگر کتاب جايي در کتابخانه‌ي مرکزي باشد، همان طور که در گزارش مجله‌ي فردوسي نوشته شده، بايد در همين بخش نسخ خطي نگهداري شود. مي‌گويد از وقتي که اين جا هستم اين کتاب را نديده‌ام و مطمئنم در اين بخش نيست. مي‌پرسم يعني کتابي مثل بوف کور با دستخط نويسنده‌اي مثل هدايت گم شده است؟ مي گويد: نمي‌دانم. بعد ناگهان مثل اين که جرقه‌اي در ذهن‌اش زده باشد مي‌گويد: «بخش کتاب‌هاي نفيس را هم ببين. ممکن است آن‌‌جا باشد...»

**سالن کتاب‌هاي نفيس**

سالن کتاب‌هاي نفيس در انتهاي طبقه‌ي هم کف است. در را باز مي‌کنم. سالن بزرگي است با ده‌ها قفسه و صدها کتاب. کسي را نمي‌بينم. در سکوت محض سالن، اطرافم را نگاه مي‌کنم، چند قدم جلو مي‌روم و تازه مي‌فهمم تنها نيستم. پشت يکي از قفسه‌ها‌ خانمي پشت ميز بزرگي نشسته است. وقتي سراغ کتاب گمشده را مي‌گيرم و شماره‌ي بازيابي قديم را به او نشان مي‌دهم. مي‌گويد شماره‌گذاري‌هايي به اين شکل ندارند و مي‌گويد اين شماره ، شماره ي ثبت است و نه شماره‌ي بازيابي. يعني شماره‌اي است که با آن، کتاب در کتابخانه ثبت شده است. فقط همين. اما مي‌شود فکر کرد که کتابي ثبت شود اما به کتابخانه تحويل نشده باشد چون اين شماره‌اي نيست که مراجعه کننده از طريق آن، کتاب را در کتابخانه پيدا کند. يک معماي ديگر! آيا کتيرايي فقط به شماره‌ي ثبت کتاب و نه شماره‌ي بازيابي آن دست پيدا کرده و آن را اعلام کرده است. بدون اين که اصل کتاب را در کتابخانه ديده باشد؟ از او مي‌پرسم شماره‌هاي بازيابي از چه سالي تغيير کرده‌اند و آيا مي‌شود بر اساس مدل اين تغيير، شماره‌ي جديد را پيدا کرد؟ و او در کمال تعجب من مي‌گويد: شماره‌ها از سال 50 که کتابخانه راه اندازي شده است تغيير نکرده‌ است و حالا نوبت من است که تعجب کنم. به دو دليل. يکي از اين بابت که تا به حال از مسئولين سالن‌هاي ديگر شنيده بودم شماره‌ها تغيير کرده‌اند. دليل دوم، اما دليل مهم‌تري است. چون متوجه مي‌شوم که اين کتابخانه در سال 1350 تأسيس شده و نه سال 1348 که محمود کتيرايي خبر پيدا کردن بوف کور در کتابخانه مرکزي دانشگاه تهران را اعلام کرده است. بعدتر که به سايت دانشگاه تهران هم مراجعه مي‌کنم، تاريخ 1350 را تأييد مي‌کند. در تاريخچه ي تاسيس کتابخانه ي دانشگاه مي‌خوانم: «هسته‌ي اصلي کتابخانه مرکزي دانشگاه تهران در سال 1328 با مجموعه‌ي اهدايي سيد محمد مشکوه استاد دانشگاه تهران شامل 1329 جلد نسخه‌ي خطي تشکيل گرديد. بناي فعلي کتابخانه در يکم مهرماه سال 1350 گشايش يافت».

وقتي از خانم کتابدار مي‌پرسم که چه طور در سال 1348 نويسنده‌اي به نام محمود کتيرايي از ديدن اين کتاب در کتابخانه‌ي مرکزي خبر داده است مي‌گويد قبل از سال 1350 کتاب‌ها در دانشکده‌هاي مختلف جمع‌آوري شده بودند تا به کتابخانه در حال ساخت انتقال پيدا کنند. ممکن است اين کتاب بين آن‌ها بوده است. او که نامش «کرم رضايي» است، کتاب قطوري را از کنار دستش برمي‌دارد که اسم خودش به عنوان مولف روي آن ثبت شده و فهرستي است از تمام کتاب‌هاي خطي موجود در اين کتابخانه است. کتاب را باز مي‌کند و با هم نگاهش مي‌کنيم. فهرست به ترتيب حروف الفبا و بر اساس اسم نويسنده است و چندان طول نمي‌کشد که متوجه مي‌شويم کتاب گمشده در اين ليست هم نيست. او در کامپيوترش، فهرست کتاب‌هاي دانشکده‌ي ادبيات را هم مي‌بيند و نتيجه باز همان هيچ است. «کرم رضايي» که حالا خودش هم براي پيدا کردن کتاب کنجکاو شده، کپي گزارش مجله‌ي فردوسي را از من مي‌گيرد و نگاه مي‌کند. مي‌گويد اين جا نوشته «کتاب بوف کور... با نسخه‌اي ماشين شده از افسانه‌ي آفرينش در کتابخانه موجود است. اين شماره يک نسخه افسانه‌ي آفرينش به خط ايرج افشار است. ممکن است بوف کور هم ضميمه‌ي همين نسخه باشد» و کاغذي که شماره‌ي افسانه‌ي آفرينش را رويش يادداشت کرده به دستم مي‌دهد: حقوق ج 354

**به بخش نسخ خطي برمي‌گردم**

شماره را روي ميز خانم کتابدار مي‌گذارم و او بعد از چند دقيقه CD اي را برايم مي‌آورد که اسکن شده‌ي افسانه‌ي آفرينش به خط ايرج افشار است. CD را در دستگاه مي‌گذارم و برابرم روي صفحه‌ کامپيوتر صفحه‌اي باز مي‌شود با خط ايرج افشار و با اين نوشته:

**«اين نسخه از روي چاپ نمايشنامه‌ي افسانه‌ي آفرينش نوشته صادق هدايت مرحوم که به تعداد بسيار کم توسط مرحوم دکتر شهيد نورايي در پاريس چاپ شده است. در سال 1329 در تهران از روي نسخه‌اي که به دوستي تعلق داشت و اينک در اين جهان نيست استنتاخ شد براي خودم. اکنون که گمان مي‌کنم ديگر به آن احتياج ندارم و نسخه‌هاي چاپي آن کم است، آن را به کتابخانه‌ي دانشکده‌ي حقوق تهران که در آن جا خدمتگزار هستم، تقديم مي‌کنم.»**

**ايرج افشار**

**5/10/33 تهران**

در ادامه هم به ترتيب تمام صفحات کتاب اسکن شده‌اند. تا صفحه‌ي آخر نگاه مي‌کنم. به اين اميد که شايد کتاب گمشده هم در ادامه‌ي همين کتاب اسکن شده باشد و بتوان از اين طريق اصل کتاب بوف کور به خط صادق هدايت را پيدا کرد. اما باز به در بسته مي‌خورم. وقتي CD را به خانم کتابدار بر مي‌گردانم مي‌گويد: «به بخش اسناد هم سر بزن ممکن است در اسناد مربوط به جمالزاده قرار داده شده باشد». بعد تلفن را برمي‌دارد و با کسي در بخش اسناد صحبت مي‌کند و ماجرا را توضيح مي‌دهد. حالا تقريباً همه آن‌هايي که براي جست‌وجوي بوف کور دست نوشته هدايت به آن‌ها مراجعه کرده‌ام کنجکاو شده‌اند و سعي دارند براي پيدا کردن کتاب کمک کنند. تلفنش که تمام مي‌شود راه‌پله‌اي در بيرون سالن را نشان مي‌دهد که به بخش اسناد مي‌رسد.

بخش اسناد

اين جا شباهتي به سالن‌هاي کتابخانه‌هاي ديگر ندارد. وارد که مي‌شوم رنگ خاک روي چشم‌هايم مي‌نشيند. همه چيز در اين‌جا کهنه است. اين جا قفسه‌هاي فلزي کهنه‌اي وجود دارند که کتاب هاي کهنه روي آن‌ها چيده شده. ماجراي کتاب گمشده را براي پنجمين بار از صبح تا به حال براي خانمي که نامش متقي است توضيح مي‌دهم. مي‌گويد: ما در اين جا جزوه‌ها و نوشته‌هايي را نگهداري مي‌کنيم که به صورت کتاب تعريف نشده‌اند و بر اساس نويسندگانشان دسته‌بندي شده‌اند... بعيد مي‌داند بوف کور دستنويس را در اين جا پيدا کنم. اما به سمت قفسه‌اي راهنمايي ام مي‌کند که اسناد جمالزاده در آن است. داخل قفسه کتاب‌ها، فايل‌هاي فلزي وجود دارند که داخل هرکدامشان چند جزوه‌ و کتاب باريک است و روي فايل فلزي اسم نويسنده چسبانده شده است. اسناد متعلق به جمالزاده در دو فايل نگهداري مي‌شوند. فايل‌ها را برمي‌دارم و از راهروي قفسه‌ها بيرون مي‌آيم و آن‌ها را روي ميز مي‌گذارم. در هر فايل چند جزوه‌ي کوچک کهنه از دست نوشته‌هاي نويسندگان مختلف قرار دارد. بين جزوه‌ها مي‌گردم، اما کتاب گمشده همچنان گمشده باقي مي‌ماند. خانم متقي مي‌گويد اين بخش همزمان با کتابخانه‌ي مرکزي افتتاح شده و احتمال مي‌دهد کتاب در حملات دانشجويان در روزهاي انقلاب مثل خيلي از کتاب‌هاي ديگر از بين رفته باشد.

بخش نسخ خطي

با دست خالي باز به بخش نسخ خطي برمي‌گردم و اين بار مي‌خواهم رييس اين بخش را ببينم. خانم کتابدار، اتاق خانم دکتر اصيلي در انتهاي سالن را نشان مي‌دهد. وارد اتاق که مي‌شوم، خانم دکتر پشت ميزش نشسته است. در اتاق کوچک او يک قفسه پر از کتاب و يک ميز و دو صندلي قرار دارد. خانم دکتر توضيحاتم را که مي‌شنود جمله‌اي مي‌گويد که اميدوارکننده‌ترين جمله‌اي است که از صبح شنيده‌ام: «کتاب در همين بخش است» بعد اضافه مي‌کند: «اما نمي‌دانم کجاست». و دو روز وقت مي‌خواهد تا کتاب را پيدا کند.

دو روز بعد، سالن نسخ خطي

دو روز بعد وارد دفتر دکتر اصيلي که مي‌شوم. پيش از آن که حرفي بزنم، مي‌گويد کتاب را پيدا نکرده است، اما باز هم اصرار دارد که کتاب را ديده است و حتي روي کاغذ، دستخط هدايت را در نوشتن «بوف کور» روي جلد کتاب تقليد مي‌کند. مي‌گويد : «آن قدر ذهنم را درگير اين کتاب کرده‌اي که ديشب هم خواب آن را ديده‌ام». و مي‌خندد. تلفن را برمي‌دارد و از کسي آن سوي خط، درباره‌ي کتاب گمشده پرس وجو مي‌کند. به او توضيح مي‌دهد اين کتاب، هماني است که پارسال در نمايشگاه کتابخانه‌ي مرکزي به نمايش گذاشته شده است. کسي که آن سوي خط است اطلاعي ندارد.

تلفن را که قطع مي‌کند بلند مي‌شود و قفسه ي کتابخانه‌ي داخل اتاق را هم نگاه مي‌کند، با اين توضيح که: «البته هيچ وقت چنين کتابي را اين جا نمي‌گذارم». مي‌گويم اگر لازم است جاي ديگري را هم بگرديم مي‌توانم کمک کنم. پشت ميز مي‌نشيند و مي‌گويد: «کار خودم است.» و اطمينان مي‌دهد آن را پيدا مي‌کند. شماره تلفنم را هم روي کاغذ مي‌نويسد و با چسب به گوشه ي مونيتور روي ميزش مي‌چسباند و مي‌گويد: «به محض پيدا شدن کتاب خبرت مي‌کنم.» به او مي‌گويم مسئول بخش اسناد احتمال مي‌دهد که اين کتاب در روزهاي انقلاب از بين رفته باشد! قاطعانه مي‌گويد: «خير، چنين اتفاقي نيافتاده است».

و کتاب گمشده، گمشده باقي مي‌ماند...

در طول روزهاي بعد باز هم سراغ کتاب را از خانم دکتر اصيلي مي‌گيرم. اما باز هم خبري نيست و باز هم خانم دکتر مي‌گويد مطمئن است که کتاب را ديده و مطمئن است که پيدا مي‌شود و از خودم مي‌پرسم آيا خانم دکتر اصيلي واقعاً کتاب را ديده و يا تصويري از روي جلد کتاب زنده به گور يا افسانه آفرينش در ذهنش مانده و گمان مي‌کند که بوف کور را ديده است؟ هر چه هست، کتاب گمشده، همچنان گمشده باقي مانده است

تپش قلب تئاتر در توفان انفجار بمب

ندا عابد

دوستی دارم که استاد دانشگاه است، در رشته‌ی تئاتر. بانوئی فرهیخته و توانمند که همواره او را و دانشش را ستوده‌ام.

او به سبب دانش بالایی که در زمینه ی تئاتر دارد به عنوان انتخاب کننده بسیاری از نمایش‌ها برای جشنواره ی فجر و سایر جشنواره‌های تئاتری به کشورهای مختلف سفر می‌کند.

چند ماه پیش اواخر سال 92 بود که گفت می‌خواهم بروم عراق. با تعجب پرسیدم با این اوضاع! عراق برای چه؟ گفت فستیوال بین‌المللی تئاتر دارند و رفت. یک ماه بعد در میهمانی دوستی دیدمش با اشتیاق از سفرش به عراق پرسیدم و فستیوالی که برگزاری‌اش در اوضاع آشفته عراق برایم عجیب بود. گفت: عالی بود، در هتلی در منطقه‌ی سبز عراق بودیم و با ماشین مجهز به آرپی جی و اسکورت از هتل ما را به محل جشنواره می‌بردند و بعد هم به همین ترتیب برمی‌گشتیم. از بحرین و مصر هم گروه‌هایی آمده بودند و چه کارهای بی‌نظیری اجرا کردند.

یک خانم استاد مصری هم بود که کارش فوق‌العاده بود. آن جا من نمایش‌های مدرنی دیدم که باورم نمی‌شد. گفتم: نمی‌ترسیدید که در محل جشنواره بمب‌گذاری شود؟ گفت: نه. امنیت داشت ضمن این که به آن چه دیدم می‌ارزید. از روز سوم به بعد با علاقه برای دیدن اجراها می‌رفتم و از ساعت 9 صبح آماده و منتظر بودم که بیایند سراغم و هر روز راهی را که پر از ویرانی و لاشه‌های ماشین های سوخته بود طی می‌کردیم و می‌رسیدیم به محل جشنواره ‌خندید و ‌گفت: اوضاع ابزورد ابزورد بود بعد از دیدن این همه صحنه‌های ناراحت کننده می‌رسیدی به یک دنیا هنر و شور و اشتیاق هنرمندان و اصلاً آن بیرون را فراموش می‌کردی.

راستش این تضاد برایم عجیب بود و از همان خانم دکتر مصری پرسیده که با این همه آشفتگی‌های مصر وضع تئاتر در این یکی دو سال اخیر چه طور بوده و آن خانم با تعجب نگاهم کرد و گفت، خب بچه‌ها و ما کارمان را می‌کردیم و گفت: هر دولتی که بر سر کار آمده در این مدت برای این که روحیه‌ی مردم حفظ شود و با قصد سرمایه‌گذاری فرهنگی علی‌رغم مشکلات سیاسی و اقتصادی و موانعی که بر سر راه انتشار برخی کتاب‌ها بوده بودجه‌ی تئاتر را کم نکرده.

می‌گفت وزیر هنر عراق و مسئولین جشنواره ی تئاتر هم معتقد بودند که لازم است هم روحیه‌ی مردم حفظ شود و هم بن‌مایه‌های فرهنگی دچار رکود نشود، شرایط بحران‌های سیاسی و اجتماعی در کشورهایی مثل عراق و مصر را باید از تئاتر و هنرهای دیگر جدا دید. و بعد از آماری که این آقای مسئول جشنواره از آثار مثبت برگزاری این جشنواره در بین مردم به دوستم گفته بود، اشاره کرده بود که این جشنواره نشانه‌ی تپیدن نبضی است که در تمام سال‌های بحران عراق آرام آرام ضربان داشته و برگزاری‌اش یعنی تجلی این تپش است که مردم را خوشحال می‌کند. وزیر هنر عراق گفته بود: با مردم افسرده و بیگانه با هنر حتی یک پالایشگاه یا خیابان تخریب شده را نمی‌شود بازسازی کرد.

نمی‌دانم دهانم چه‌قدر باز مانده بود که دوستم خندید و گفت: من هم دهانم وقتی این ها را از مسئولین جشنواره‌ی تئاتر عراق می‌شنیدم همین‌قدر و شاید کمی هم بیشتر باز بود.

در جشنواره‌های بسیاری از فجر خودمان تا نیویورک و برادوی شرکت کرده‌ام اما این‌ها با استانداردهای خودشان و با شرایطی که در عراق وجود داشت کارشان عالی بود.

دو، سه روز پیش که گزارش نخستین نشست مطبوعاتی رئیس اداره ی تئاتر را بعد از شش ماه که از انتصابش می‌گذرد خواندم دوباره ماجرای سفر دوستم را به خاطر آوردم و این که در کشور من امسال، سال فرهنگ است. همین طور که متن خبر را می‌خواندم بیشتر متأسف می‌شدم در این نشست خبری به قول خبرنگار نویسنده ی گزارش، شاه بیت سخنان آقای طاهری این بوده: «بودجه نداریم، انشاءالله سال 94 درست می‌شود!» و البته سخنان ایشان در جلسه مطبوعاتی آن‌قدر فاقد صراحت بوده که سرانجام مرضیه‌ی برومند را برمی‌آشوبد تا در خواست ‌کند: اگر ممکن است با صراحت بیشتری پاسخ خبرنگاران را بدهید!.

و مهم‌تر از آن سئوالات مطرح شده در جلسه بوده است. سوالاتی که خود بیان گر فاصله‌هاست.

آقای طاهری چرا نمی‌شود شما را دید؟!

چرا دبیر جشنواره ی فجر که شش ماه بیشتر به برگزاری‌اش نمانده هنوز تعیین نشده؟

مدیر تئاتل سنگلج بالاخره چه کسی خواهد بود؟

قراردادهای گروه‌هایی که اجرایشان تمام شده چه می‌شود؟

وضعیت ساخت و ساز اداره‌ی تئاتر که سال‌هاست به مخروبه‌ای برای حضور معتادان تبدیل شده چه می‌شود؟

نمی‌دانم امروز که عراق گرفتار داعش است و اوضاع از سال پیش بدتر شده آیا هنوز هم تپش نبض تئاتر در عرصه‌ی هنر نیمه جانش ادامه دارد یا نه. آیا جشنواره‌ی بین‌المللی تئاترشان امسال هم برگزار می‌شود یا نه. اما امیدوارم دیگر در تهران توفانی نیاید چون صدای آهسته همین امید اندکی هم که در جلسه‌ی مطبوعاتی روز هفتم تیر جناب مدیر اداره‌ی تئاتر شنیده شده ممکن است در هیاهوی توفان به کلی گم شود.

عشق ، زیر رادیکال ساقه طلایی

شقایق عرفی نژاد

مرتضي بغض کرده است. کنج ديوار نشسته، نگاهش را به زمين دوخته و با کسي حرف نمي‌زند. شاهين ده د قيقه است دو تکه پارچه را تا مي‌کند و در کيسه مي‌گذارد. نسيم، مدام با دستمال چشم‌هايش را خشک مي‌کند و نمي‌شود. آن قدر ناخن جويده‌ام سر انگشتم خون افتاده است. هادي مي‌گويد هر طور شده کار را اجرا مي‌برد. کارگردان است. بايد گروهش را جمع کند. مي‌گويم: «کجا؟ تئاتر شهر؟!».

مي‌گويد: «جدي مي‌گم. اين همه فرهنگسرا توي تهرانه، اين جا نشد يه فرهنگسراي ديگه.» رگ پيشاني‌اش ورم کرده. صبح هم که داشتيم تمرين مي‌کرديم، همين‌طور شده بود.

ولي صدايش اين طور گرفته نبود. داد مي‌زد از هر حرکت‌مان ايراد مي‌گرفت. هيئت بازبيني قرار بود ساعت 12 در سالن باشند و کار را ببينند. ساعت يک آمدند و ما از هشت صبح در سالن بوديم و آخرين تمرين‌مان را مي‌رفتيم. براي اين آخرين تمرين 4 ماه تمرين کرده بوديم. يک ماهش را به اسم يکي از بچه‌هاي دانشکده‌ي سينما - تئاتر در دانشکده پلاتو گرفته بوديم. بعد هم که فهميده بودند چه کلاه گشادي سرشان گذاشته‌ايم، از دانشکده بيرونمان انداختند.

دو هفته جاي تمرين نداشتيم و نمي‌توانستيم کار کنيم در اين دو هفته، رييسم در شرکت بيمه با من خوش رفتار شده بود. چون سه روز از هفته يک ساعت زودتر از شرکت بيرون نمي‌رفتم تا به تمرين برسم. کار در اين شرکت بيمه را مديون يکي از بچه‌هاي همين کار بودم که خودش در کارخانه‌ي روغن نباتي کار مي‌کرد. بار اول که موضوع تمرين رفتن را به رييسم گفتم و خواستم سه روز در هفته يک ساعت زودتر مرخصم کند گفته بود: «يادم رفته بود، تئاتر خوندي. مگه کارم مي‌کني‌؟» گفته بودم: «بله، با يک گروه از بچه‌هاي همون دانشگاه يه کاري شروع کرديم.» گفته بود: «خب ساعت تمرين‌تون رو يه ساعت ديرتر بزارين که تو هم زودتر نري». قسم خورده بودم که نمي‌شود و راست بود.

هر کدام از پنج نفر بچه‌هاي گروه جايي شاغل بوديم و آن قدر بالا و پايين و اين‌طرف و آن‌طرف کرده بوديم تا بالاخره به 4 تا 7 رسيده بوديم که براي همه‌مان خوب بود. رييس بالاخره اجازه داده بود و من توانسته بودم در تمرين‌ها حاضر باشم. اما ته دلش از رفتن من ناراحت بود و حق هم داشت. کارمند تمام وقت مي‌خواست.

هر بار موقع رفتن گردن کج کرده بودم و لحن ملتمسانه گرفته بودم و او قيافه‌ي رئيس مآبانه گرفته بود و اخم کرده بود و گفته بود: «چه کارت کنم؟ برو ديگه.» تمام مدت اين قيافه‌ها و اخم‌ها را فقط با لذت تمرين و فکر اجرا تحمل کرده بودم. بعد از دو هفته تعطيلي تمرين، بالاخره يک پلاتوي خصوصي اجاره کرده بوديم هر ساعت 6 هزار تومان. روزهاي اول، مبلغ را هادي پرداخت مي‌کرد.

اما بعدتر همه‌مان سهيم اين اجاره شديم. چون فکر مي‌کرديم براي هادي سخت است و چون فکر مي‌کرديم کار مال همه‌مان است و چون مي‌خواستيم هر طور شده کار را به اجرا برسانيم.

نسيم مي‌گويد: «حيف از اين همه حرف که از همسايه‌ها شنيدم. راست مي‌گويد. ماه آخر، تمرين را به خانه‌ي آن‌ها منتقل کرده بوديم. خانه‌شان که نه. پارکينگ خانه‌شان. مدت‌ها با همسايه‌هايشان صحبت کرده بود و توانسته بود پارکينگ را 3 روز در هفته و روزي 5 ساعت به سالن تمرين تبديل کند.

اگر چه رفت و آمد ماشين‌ها، گه به گاه تمرين را مختل مي‌کرد و گاهي صدايمان همسايه‌ها را آزار مي‌داد، اما هر چه بود مغتنم بود. چون بابتش پول نمي‌داديم.

مرتضي مي‌خندد. به نسيم مي‌گويد: «توام به چي فکر مي‌کني! کار و هواس، چهارماه جون کنيدم هيچي به هيچي، تو فکر همسايه‌هاتوني؟!.» نسيم جوابش را نمي‌دهد. مي‌گويم: «اصلاً مي‌شه اجرا رو گذاشت تو همون پارکينگ نسيم اينا.

تو حياطم بليت مي‌فروشيم.» نسيم مي‌خندد . مي‌گويد: «آره، همسايه‌ها رو مي‌ذاريم مامور سالن تماشاگرا رو هدايت کنن به سالن.» از وقتي هيئت بازبيني رفته‌اند و هادي پشت سرشان رفت و با صورت آويزان برگشت. از جايش تکان نخورده است. هادي، با آن صورت مات شده‌اش لازم نبود حرفي بزند. اما گفته بود هيئت بازبيني راي به اجراي کار نمي‌دهند. از صورتها و رفتارهايشان هم معلوم بود. آمده بودند با ابروهاي درهم و بيست دقيقه از کار را ديده بودند.

موقع اجرا، در خروج‌هايم از صحنه مي‌ديدمشان که با موبايل بازي مي‌کردند يا چرت مي‌زدند. بعد از نيم ساعت هم وسط کار، يکي‌شان با صداي بلند گفت: «خسته نباشيد.» و رفتند بيرون و خستگي ماند به تن همه‌مان و اجرا حسرت شد در دل هر پنج‌ نفرمان. هادي مي‌گويد: «وقتي از بازبين‌ها پرسيدم نظرشون چيه گفتن خوب بود و بعد شروع کرده بودند به گرفتن ايرادهايي که اصلاً ربطي به کار ما نداشت. چيزهايي مي‌گفتند که مطمئن شدم اصلاً کار را نديدند.

آخرشم تلويحي گفتند با متن مشکل دارن و بعيد مي‌دونن اجازه‌ي اجرا بگيره». دلم ضعف مي‌رود. يادم مي‌افتد که جمع که آمده‌ايم تا حالا که ساعت نزديک سه است چيزي نخورده‌ايم.

بلند مي‌شوم. از بين وسايلي که وسط صحنه افتاده‌اند رد مي‌شوم و مي‌روم طرف کيسه‌هايي که گوشه سالن روي هم تلنبار شده‌اند از توي يکي از کيسه‌ها يک بيسکويت ساقه طلايي در مي‌آورم که هميشه و در همه‌ي تمرين‌ها حضور داشته‌ است و يکي به شوخي مي‌گفت اگر ساقه طلايي نبود تمرين‌هاي تئاتر تعطيل مي‌شد.

مي‌روم کنج سالن مي‌نشينم و در سکوتي که در سالن است بيسکويتم را مي‌خورم. هادي مي‌گويد: «بلند شين جمع کنيم. بايد سالن رو تحويل بديم.» کسي بلند نمي‌شود. همه فقط سرهايشان را به طرف وسايل بر مي‌گردانند و نگاه مي‌کنند. هادي باز هم مي‌گويد کار مي‌کنيم. هر جا شده کار را اجرا مي‌بريم. کسي جوابش را نمي‌دهد.

اندیشه‌ی ویراستاری یا ویراستاریِ اندیشه

آتوسا احمدپناهی

ويراستاري، اين پديده‌ي آشناي غريب، در کشور ما چه جايگاهي دارد؟ چه‌‌قدر محق است و چه‌‌قدر نيرومند؟ بخشي که در مطبوعات با کم‌ظرافتي «تصحيح» مي‌خوانندش و همه‌ي مطالب از صافي آن مي‌گذرد، چه‌قدر مکلف به تکليفي است که برايش تعريف شده است؟ چه‌قدر قابل دفاع است و چه‌قدر از آن دفاع مي‌شود؟ متاسفانه آن‌چه تکرار مي‌شود، اشتباهي است جبران‌ناپذير: کارد دسته‌ي خودش را مي‌بُرد! ويراستاري‌اي که گذشته از شيوه‌نامه‌هاي ناهمگون‌اش بايد در خدمت بهتر فهميده‌شدن نوشته باشد، آن‌چنان با قواعد پيچيده و خلق‌الساعه دست و بال متن را مي‌بندد که گاه نه تنها آن را غيرقابل فهم مي‌کند که خواننده را نيز از مقصد مي‌رماند. بچه که بوديم، براي دانستن اهميت آيين نگارش و ويرايش مثالي در کتاب داشتيم که زبانزد بود (و شايد هنوز هم باشد):

1- بخشش، لازم نيست اعدامش کنيد.

2- بخشش لازم نيست، اعدامش کنيد.

رقص يک ويرگول کوچک مي‌توانست انساني را از مرگ برهاند يا او را بکشد!

با گذشت زمان گويا ويراستاري هم گونه‌هاي مختلفي پيدا کرد و نتيجه اين شد که همه کم‌وبيش با آن دست به گريبانيم، آگاه يا ناآگاه. هر صنفي «شيوه‌نامه»ي خاص خود را دارد و هر عرصه‌اي سپر خود را! و تعاريفي که معلوم نيست اصالت و آبشخورشان کجاست، از آن‌چه که بايد به آسان ‌فهم‌کردن مطلب بشتابد، وسيله‌اي ساخته‌اند (گاه) تزئيني و ناکارآمد که «به هر قيمت» کمر به خدمت «يکدست‌کردن» متن بسته است. «يکدست‌شدگي»، اين پديده‌ي اپيدمي در زندگي‌هاي اجتماعي‌مان، يقه‌ي نوشته‌هايمان را هم گرفته است! «يکدست‌شدن به هر قيمت»، حتي بد فهميدن، کج‌فهمي يا بدتر از آن: فهميدني درست برعکس آن‌چه که بايد فهميده شود! گاهي حتي ويراستار هم به‌رغم آن‌چه «درست» مي‌داند، رفتار مي‌کند تا از تعريف‌ها، شيوه‌نامه‌ها و خط‌ها و نشان‌ها تبعيت کرده باشد.

خط‌ و نشاني که از مسير اصلي‌اش تخطي کرده و آن‌چنان «طبيعي»، «غيرطبيعي» شده که کمتر به آن توجه مي‌شود! اين است وضعيت بيمارگونه‌ي ويراستاري ما: طفلک بي‌پدر و مادري که هرکس هرجور صلاح دانسته ادبش کرده است!

**گفت‌وگو با بهرام دبيري**

هنر حقیقت مطلق است

مریم شرافتی

بهرام دبيري نقاش است. اما نه فقط نقاشي. که پژوهشگرهنر هم هست و باز هم نه فقط به ضرورت نقاشي به دانش.او هنرمند جست و جوگر است که نقاشي را از دهه چهل آغاز کرده و در سکوت و صبوري و به دور از جنجال ادامه داد از نظر او، به گمان من، هنر آفتاب است و براي نشان دادن آفتاب نيازي به لامپ فلورسنت نيست. در فرصتي که البته آسان به دست نيامد با او گفت وگويي داشتيم که مي خوانيد.

متولد 1329 شيراز، ليسانس نقاشي از دانشكده هنرهاي زيباي تهران1354، بيش از پنجاه نمايشگاه انفرادي و گروهي در تهران ، شيراز ، اكراين و اسپانياو...

**آقاي دبيري؛ علت تفاوت‌ کارکرد اجتماعي نقاشي با هنرهاي ديگر در دهه‌ي 40 و 50 چيست؟ با توجه به آن که شما در دهه‌ي 50 دانشجو بوديد و در جريان تغييرات در زمينه هنري، علت اين تفاوت را در چه مي‌دانيد؟**

ما هميشه به تساهل مي‌گوييم که هنرها در همه‌ي زمينه‌ها مشترک‌اند. اين مفهوم هنر است اما در عمل هنرها با هم فرق دارند. نقاشي هنري است که مربوط به خواص است؛ آن چنان که سينما مخاطب عظيم و وسيعي دارد ممکن است که يک فيلم همزمان در صد سينما به نمايش در بيايد و يا اين که با حداقل هزينه مي‌توانيم آن را به خانه ببريم. ولي نقاشي قيمت و موضوعش متفاوت است. نقاشي؛ هنر مکاني است، بي‌همتاست، يک قطعه است و قيمت‌اش هم به گونه‌اي است که هر کسي نمي‌تواند مالکش شود. دنياي نقاشي و نقاشان در رفتار اجتماعي دنياي متفاوتي است و از جهتي به نظر من بنيادي‌ترين هنرهاست. من هميشه گفته‌ي نجف دريابندري را به ياد دارم که مي‌گويد: «اگر کسي سزان را نفهمد نمي‌تواند همينگوي را بفهمد». بر همين مبنا اگر تمام اين حرف‌ها را باور کنيم و به تاريخ تمدن نگاه کنيم مي‌بينيم که نقاش هميشه در اوج است. مثلاً رنسانس را ما با سه يا چهار نقاش و مجسمه‌ساز به خاطر مي‌آوريم. تمدن هخامنشي را با چند معمار و نقش برجسته، صفويه را با رضا عباسي و دوران مدرن را با ونگوگ و گوگن و امپرسيونيست‌ها به خاطر مي‌آوريم.

اين‌ها همگي يک چشم انداز مي‌دهند، چشم‌اندازي که مي‌تواند نو باشد. بقيه هنرها از اين چشم‌انداز خودشان را نگاه مي‌کنند. بدون جريان‌هاي مدرن نقاشي در اواخر قرن نوزدهم و اوايل قرن بيستم جويس به وجود نمي‌آمد. در جواب سوال تو، بايد بگويم علت تفاوت در رفتار موسيقي، تئاتر، سينما با نقاشي در اين است که نقاشي در خلوت اتفاق مي‌افتد و در درازمدت نفوذش را در جامعه نشان مي‌دهد. نفوذش هم به اين شکل نيست که تمام مردم فرانسه يا اروپا خيلي عاشق پيکاسو هستند، اصلاً اين طور نيست.

جريان مدرن نقاشي ايران در بسته‌بندي‌هاي آبميوه، طراحي جلد کتاب‌ها و در همه چيز تأثيرش را گذاشته و مي‌گذارد. اين سهمي است که به توده‌هاي مردم مي‌رسد و گرنه خود اثر همواره، ادراک‌اش و شناسايي‌اش مال خواص است. به نظر من حتي در شعر هم همين‌طور است. مردم ايران از حافظ، از فردوسي حرف مي‌زنند اما به ندرت مي‌بينم که کسي- حتي افراد تحصيل کرده - هم بتوانند غزل‌هاي حافظ ر ا درست بخوانند اما حافظ تا جانِ جامعه نفوذ کرده است هر چند که شناسايي و ادراک واقعي‌اش معدود به اندک اشخاص است. مشکل بعدي که من همواره ناچارم به آن اشاره کنم اين است که ما چيزي نزديک به 80 سال است که تاريخ هنر مدرن داريم اما ادبيات گفت‌وگو درباره‌ي هنرهاي تجسمي را نداريم. بسياري از لغات ما وارداتي است بدون آن که درک درستي از مفهوم آن داشته باشيم.

برخلاف آن چه که مي گويند ارزش تاريخ تصويري ما کمتر از شعر نيست، ما يک تاريخ تصويري مهم داريم. معماري را که نگاه مي‌کنيم، کارهاي شگفت‌انگيزي مي‌بينيم؛ مسجد شيخ‌ لطف‌اله، خط نستعليق ميرعماد، نقش برجسته‌هاي تخت جمشيد، نقش‌هاي باشکوه فرش‌ها و بافته‌ها، يراق اسب‌ها، قلم‌دان‌ها و حتي نفوذ هنر تا آن جا پيش مي‌رود که بر روي دسته چپق‌ها، صندوق جهيزيه عروس‌ها و با ظرافت بي‌نظيري بر روي بشقاب‌ها و سراميک‌هاي نيشابور اين آثار هنري ديده مي‌شوند. در اين ميان يک سري لغات بودند که در يک صد سال از زبان انگليسي آوار شده و همه هم به نوعي از آن استفاده مي‌کنند بي‌آن‌که درک مشترکي از آن داشته باشند. همين است که گفت‌وگوهاي ما بيشتر نوعي توهم است بي‌آن‌که حرف يکديگر را بفهميم. به همين دليل است که در ايران تعريف واحدي از مدرن وجود ندارد حالا برسد به اين که در اين يکي، دو سال اخير از پست مدرن و هرمنوتيک و ... سخني به ميان آمده، همه از يک چيز موهوم حرف مي‌زنند. زبان ابزار تفکر است آن چنان که چکش ابزار نجاري. اگر ما درباره‌ي لغات توافق نکنيم هرگز منظورمان هم را نخواهيم فهميد و همواره سوء تفاهم در گفت‌وگو وجود خواهد داشت.

اين موضوع در مورد توضيح جريان مدرن نقاشي ايران دشواري آفريده است. آن چه که ما به عنوان نقد هنر يا توضيح آن مي‌خوانيم اغلب چيزهاي موهومي هستند.

**با توجه به آن چه که گفتيد به نظر شما هنر معاصر ايران، هنر مدرن است يا بيشتر هنر نوگرا است؟**

آن چه که ما به آن «هنر مدرن» مي‌گوييم و خاستگاهش اروپاست و شايد بشود گفت از پاريس و فرانسه شروع مي‌شود اما يک تفاوت بنيادين دارد. در دوران مدرن يا مدرنيته اتفاقي که مي‌افتد در وجوه مختلف تفاوت‌هايي دارد. ابتدا بايد بدانيم مدرن در نقاشي چه بود و در علوم چه معنايي داشت. در هنرها، نقاشي پيشتاز شد. هنر مدرن نه تنها نفي سنت نبود بلکه به يک معنا «باززآيي سنت» بود؛ آن چه که در ايران هرگز آن را تعريف نکردند بين مدرن، کلاسيک و سنت تفاوت وجود دارد بنابراين بايد ببينيم ريشه‌ي تمام مکاتبي که در هنر مدرن مي‌شناسيم کجاست. امپرسيونيست‌ها، عميقاً متأثر از نقاشي ژاپن هستند چون در پايان قرن نوزدهم در فرانسه باسمه‌هاي ژاپني چاپ مي‌شد. کوبيست‌ها از آفريقا تأثير گرفتند، «هنري مور» مجسمه‌ساز انگليسي، مشخصاً از مجسمه‌هاي آزتک‌ها و ماياها الهام گرفته است. ماتيس در دوران بلوغ هنري‌اش عيناً کارهايي دارد که مي‌توان با مکتب شيراز مقايسه‌اش کرد که خودش هم در گفتگو‌هايي به آن اشاره کرده و گفته است که مينياتورهاي ايراني توانسته‌اند به او امکانات بيان بصري بدهند. در نتيجه اگر مدرنيسم را در نقاشي و هنر نگاه کنيم مي‌بينيم که باززآيي سنت‌هاست به خصوص سنت‌هاي فرهنگ غير اروپايي است. بنابراين به سراغ ژاپن، آفريقا، آزتک‌ها، ماياها، ايران، چين و ... مي‌رود.

**در واقع سراغ تمدن‌هاي قديمي و کهن و عملاً سراغ اسطوره‌ها رفته؟**

دقيقاً . نمايش‌نامه‌نويس‌هاي اوايل قرن بيستم مثل ژان ژانه، دوباره سراغ اسطوره‌ها مي‌رود. در واقع جادويي را که از دوره  ي رنسانس و نوعي عقلانيت که از آن گرفته شده بود و هنرمند را اسير موضوع ثابت، فضاهاي بسته و پرسپکتيو نقطه‌اي کرده بود، دوران مدرن آن‌ها را به مفاهيم کهن‌تر هنر برگرداند.

به عنوان مثال يک ماسک آفريقايي نگاه هنرمندان اروپايي را عوض کرد. اين همان دوراني است که ناپلئون و ديگران کِشتي کِشتي از ايران، مصر و همه جا آثار هنري را مي‌برند و هنرمندان اروپايي آن را مي‌بينند و يک دنياي جادويي عظيم و آزادي را شناسايي مي‌کنند. اما همين مفهوم مدرن را اگر در علوم و پزشکي بررسي کنيم مي‌بينيم که چه اتفاق بزرگي روي داده است ودر اين بخش است که سنت را کاملاً باطل اعلام مي‌کند.

مثلاً طب چيني، طب گياهي يا رفتارهاي ديگر را نوعي خرافات مي‌داند و در نتيجه دنيا را کاملاً آزمايشگاهي در آن دنياي مدرن مي‌توانيم ببينيم. هر چند در علوم هم نگاهي اسطوره‌اي هست که يونگ از آن بهره گرفته است. اگر اين معنا را از هنر مدرن بپذيريم آن وقت مي‌بنييم که ما در کجا ايستاده‌ايم. مثلاً به نقش يک بز در سفال‌هاي شوش برمي‌خوريم که سه هزار سال پيش کار شده؛ دو کمان شاخ‌ها و يک کمان هم بدن او را نشان مي‌دهد. به نظر من اين طراحي بر آن چه که امروز به آن مدرن مي‌گوييم انطباق دارد يا نقش قالي‌هاي ما، هيچ جا گلي نمي‌بينم ولي چشم ايراني به آن «گُل قالي» مي‌گويد بر روي گبه‌ها، نقش برجسته‌ها، تمام اين‌ها همان چيزهايي است که هنر مدرن را بنامي‌کند. مثلاً نفي پرسپکتيو نقطه‌اي هر چيزي که دور مي‌شود کوچک مي‌شود و نمي‌تواني آن را ببيني. اما مينياتوريست‌ ايراني چون پرسپکتيو را به آن شکل کار نکرده معنايش آن نيست که آن را بلد نبوده و يا بي‌خبر بوده است برعکس آن قدر پرسپکتيو را خوب درک کرده که بنايي مثل مسجد شيخ‌لطف‌الله را مي‌سازد. اين ديگر يکي از شگفت‌انگيزترين ادراک‌ها از پرسپکتيو نقطه‌اي است. چون گنبد را روي زمين مي‌چيند، شماره‌گذاري مي‌کند، آن‌ها متصل مي‌کند در واقع کاري که ماتيس، سزان و ديگران مي‌کنند اين است که آن دست و پاگيري را که هنرمند را محدود مي‌کرد از بين مي‌برند و نقاش بر اساس آگاهي کار مي‌کند. آن چه دور از من است چشم من خوب نمي‌بيند. اما من مي‌دانم آدمي که دور است چشم دارد، ابرو دارد، مژه دارد، در واقع مينياتوريست ايراني آگاهي‌اش را نقاشي مي‌کند نه ضعف امکانات بصري‌اش را. آن چه که از ما دور مي‌شود گم نمي‌شود. او حياط را مي‌کشد، اتاق را مي‌کشد و حتي داخل اتاق را، حياط پشتي، تپه‌ها، ... اين يعني امکانات مدرن و اين چيزي است که مدرنيست‌ها از آن بهره برده‌اند. بنابراين مي‌توان گفت تمام تمدن‌هاي غير اروپايي در هنر مدرن سهيم هستند، سليقه‌شان حضور دارد در خط‌ها، در رنگ‌ها، در پرسپکتيو، در تکنيک‌ها، بنابراين مي‌بينيم که هنر مدرن ايران را غريبه يا وارداتي تلقي مي‌کنند. ما دچار اين وارونگي يا بي‌سوادي هستيم، ببين؛ کمال الملک در اوج جنبش امپرسيونيست‌ها از دربار عقب افتاده‌ي قاجار به پاريس مي‌رود و رافائل 400 سال پيش را کپي مي‌کند که حالا به نقاشي خيابان منوچهري، کاهوسکنجبين، ... رسيده است.

نقاشي واقعي به اعتقاد من در هيچ دوره‌اي از تاريخ طبيعت را کپي نکرده است، نه در ايران نه در آفريقا نه در چين اگر فقط يک دوره هنرمند نقاش چنين کاري کرده باشد آن هم دوره‌ي رنسانس ايتالياست که باز هم به اعتقاد من طبيعت را کپي نکرده است بلکه شباهت سازي کرده است و گرنه ونوس يا داوود ميکل آنژ شبيه مردم کوچه و خيابان نيستند. بلکه ناشي از نگاهي آرماني به انسان هستند. مجسمه‌ي داوود ميکل آنژ جايگاه مردم عادي را ندارد بلکه جايگاهي خداگونه دارد با آن غروري که در چهره‌اش ديده مي‌شود. همين بدفهمي‌ها باعث شدند که اين فکر پديد بيايد که هنر ايران مدرن نيست. اما چه طور مي‌توان هنر ايران را مدرن ندانست در حالي که ما به چهار لکه رنگ روي قالي‌ها «گل» مي‌گوييم اما اگر اين اتفاق روي بوم بيفتد مي‌گويند اين چيست! حتي توضيح بسنده‌اي داده نشده و تلاشي که در اين 70 سال شده است براي باززآيي آن است. از طرف ديگر اين بدفهمي است که نظام آموزشي ما، راديو، تلويزيون، ... اين توهم را ايجاد کردند ک ه نقاشي مدرن يک چيز وارداتي است. من باور ندارم. درست است که نقاشي ايران اين استنباط از هنر مدرن را از غرب آموخت اما بلافاصله مي‌فهمد که خودش در آن سهم داشته است. سوادي که ما درباره‌ي تاريخ هنر داريم چيزي است که غربي‌ها نوشتند کساني مثل پوپ نوشته يا فراي ولي معنايش اين نيست که ما بيرون از آن هستيم.

**پس مي‌توان گفت که تفکر مدرن در نقاشي ايران از قبل وجود داشته است ...**

نه. تفکر مدرن از 1920 به بعد به وجود آمد.

**منظورم به شکلي ناخوداگاه است. ...**

به شکلي کاملاً طبيعي بوده اما اروپايي‌ها آن را به ما نشان دادند.

**دوباره سئوالم را تکرار مي‌کنم علت آن که در دهه‌‌ي 40 و 50 نقاش‌ها و هنرمندان تجسمي بر خلاف ديگران راه و شيوه‌ي مشخصي داشتند و تحت تأثير اتفاقات شايع آن دوره قرار نگرفتند، چه بوده؟**

در واقع بنيادهاي اين نوجويي و نوخواهي را در جنبش مشروطيت بايد ديد. نمونه‌ي مهم آن هم نيماست که زبان و بيان احساسات را نو مي‌کند. او شعر ايران را 700 سال پيش انداخت. اشتباهي که اغلب مي‌شود اين است که فکر مي‌کنند آن چه که غيرقابل فهم و درک است پس مدرن است و اين اشتباه خيلي تکرار مي‌شود. نيما چيزهايي نشان تو مي‌دهد که گاهي فکر مي‌کني عطار است. گاهي حافظ و حتي گاهي سعدي است. بنيادهاي انديشه، بنيادهاي تاريخي و فرهنگي است که مدرن شده است. تقريباً همزمان، اين اتفاق در نقاشي ايران شروع مي‌شود برخي به اروپا مي‌روند و اين نگاه نو را تجربه مي‌کنند و برخي هم فقط نگاه مي‌کنند. در هنر تکامل و ترقي وجود ندارد. در هنر فقط تغيير وجود دارد. هنر؛ يا هست يا نيست، در هنر نسبت معني ندارد؛ هنر يک هستن است. نيما با شاملو و با حافظ فرق مي‌کند اما ارزش‌هايشان يکسان است

پرونده

بررسي نتايج شمارش واژگان بيش از پنجاه رمان فارسي معاصر در يک مقطع زماني پانزده ساله و بيست اثر ترجمه شده به فارسي و چند مجموعه شعر نشان داد که دايره واژگاني بسياري از مترجمان، نويسندگان و شعراي ما بسيار محدود است و به همين دليل زبان اکثر اين آثار تخت و گزارش‌گونه است و همين امر سبب شد تا اين پرسش را که چرا دايره‌ي واژگان مورد استفاده در آثار ادبي تا اين حد محدود شده با صاحب‌نظران عرصه ادبيات در ميان بگذاريم. جرقه اول اين سوژه در جلسه‌ي تحريريه‌ي چند ماه پيش آزما زده شد و اين پرسش‌ها که آيا علت اين امر کم‌خواني نويسندگان و شعراي امروز ماست؟

آيا تأثير تکنولوژي بر زبان اين شرايط را به وجود آورده؟

آيا قدرت خلق ادبي و توليد محتوا ضعيف شده؟

و چندين سوال ديگر که درباره آن‌ها از شماري از نويسندگان و مترجمان پاسخ خواستيم و اين شاکله‌ي پرونده‌ي اين شماره‌ي آزماست.

دکتر کوروش صفوی

لطفا نگران مرگ زبان فارسی نباشید

ندا عابد

براي شروع پرونده‌ي اين شماره، تحقيق کوچکي انجام شد بر اساس شمارش واژگان چندين رمان و مجموعه ي شعري که طي ده سال اخير چاپ و منتشر شده‌اند. شمارش واژگان اين کتاب‌ها از طريق نرم‌افزارهاي کامپيوتري اثبات کرد که دايره‌ي واژگان به کار رفته در اين کتاب‌ها روز به روز محدودتر شده است. زبانشناس‌ها همواره بر اساس رشته‌شان و وظيفه‌اي که اين رشته بر دوش آن‌ها مي‌گذارد در تحليل وضعيت موجود زبان‌هاي مختلف پيشتازند. آن‌ها معتقدند که زبان يک موجود زنده است هيچ زباني بر زبان ديگر برتري ندارد و تا زماني که حتي يک نفر به زباني صحبت مي‌کند آن زبان زنده است. براي بررسي علت محدود شدن دايره ي واژگان مترجم‌ها، نويسندگان و شاعران معاصر به سراغ استادم دکتر کورش صفوي رفتم يکي از شناخته‌شده‌ترين استادان زبان‌شناسي با تخصص ويژه در معني‌شناسي. مثل ساليان دور، سراپا گوش شدم، در همان دفتر کوچک دانشگاه علامه‌طباطبايي انگار زمان ايستاده بود در همان پانزده سال پيش.

**سوال نخست من از شما به عنوان يک زبانشناس اين است که چرا طي بيست سال اخير دايره‌ي واژگان مورد استفاده ي نويسندگان و شعراي فارسي زبان روز به روز تنگ‌تر و محدودتر مي‌شود آن هم در حالي که درک ما هرروز از جهان پيرامونمان وسيع‌تر مي‌گردد.**

آن چه از بطن سوالت برمي‌آيد، اين است که انگار تو نگراني که نکند زبان فارسي از بين برود.

**اين سوال بعدي‌ام بود!**

آها، پس اصل قصه اين‌جاست. ببين هزار سال است، يعني از روزي که زبان فارسي به شکلي که امروز ما مي‌فهميم به کار رفته تا امروز که تغييرات بسياري در آن اتفاق افتاده، همه اين نگراني را داشته‌اند. واقعيت اين است که يک روز بايد اين نگراني را کنار بگذاريم. بزرگترين «نگران» خود فردوسي بود. که به مصداق «عجم زنده کردم بدين پارسي» فکر مي‌کرد اگر شاهنامه را نمي‌نوشت مردم بلد نبودند فارسي حرف بزنند. مگر فردوسي فارسي را که شاهنامه را با آن نوشت از مادرش ياد نگرفته بود، بالاخره اين زبان، زبان مادري‌اش بود و نه يک زبان خارجي. مگر او براي دربار غزنويان اين‌ها را ننوشته بود؟ اين يعني که در آن دربار هم اين زبان را بلد بودند. پس خيلي نگران اين زبان فارسي نباشيم. نگراني آن جاست که ما هستيم، اما فکر مي‌کنيم که زبانمان آن فخامت گذشته را ندارد. بعد آرام آرام نگران اصلاً نبودنش مي‌شويم. اما واقعيت اين است که اصلاً اين زبان تا روزي که آخرين فارسي زبان زنده است، وجود دارد. الحمدالله تعدادمان هم آن قدر کم نيست که فکر کنيم اين زبان در حال از بين رفتن است. دوم اين که هر زباني که ادبيات غني داشته باشد، ماندگار مي‌شود. حتي اگر يک روز بميرد و هيچ کس به اين زبان حرف نزند، مثل لاتين آثار آن تبديل مي‌شود، به بخشي از سابقه‌ي ادبي جهان.

**اما حتي اگر اين بدبيني را نداشته باشيم اين واقعيت وجود دارد که در آثار ادبي چند سال اخير دايره‌ي واژگاني ما محدود شده و اين حتماً دليل دارد.**

اين که مثلاً در يک رمان امروز تعداد واژگان به کار رفته مثلاً از گلستان سعدي کم‌تر است...؟ منظورت اين است؟

**نه، حتي گلستان، اگر اين آثار را با نوشته‌هاي جمالزاده و هدايت هم مقايسه کنيم يا ترجمه‌هاي مرحوم سيد حسيني را با ترجمه‌هاي امروز مقايسه کنيم مي‌بينيم زبان ادبي روز به روز از نظر واژگان فقيرتر مي‌شود.**

در مورد ترجمه بايد دو عامل را در نظر بگيريم. اول اين که دو نسل قبل تعداد مترجم‌هاي ما بسيار کم بود و متن‌هايي که ترجمه مي‌شد و مترجم‌ها قصد مي‌کردند ترجمه‌اش کنند، به مراتب محدودتر بود و دوم اين که اين آدم‌ها همه‌شان تحصيل کرده‌هاي ادبيات فارسي بودند، چه به صورت کلاسيک که در دانشگاه درس خوانده باشند امثال دکتر خانلري و يا به صورت تجربي کار کرده بودند، مثل مرحوم محمد قاضي. اين‌ها در هر حال دانش خوبي در زمينه‌ي زبان ادبي فارسي داشتند. و ضمناً انتخاب‌هاي خوبي هم داشتند؛ يعني محمد قاضي خدابيامرز نمي‌رفت کتاب فيزيک ترجمه کند. يا پرويز خانلري يک کتاب زيست‌شناسي ترجمه نمي‌کرد. چرا؟ چون به لحاظ اقتصادي شرايط اين‌ها طوري بود که حق انتخاب داشتند. اما به تدريج وقتي به دنياي امروز نزديک مي‌شويم، شاهد هستيم که فناوري به صورت سيل‌آسا وارد مي‌شود و در اين بين مترجم‌هايي هم داريم که مي‌‌خواهند از طريق اين فناوري سيل آسا با ترجمه‌شان نان بخورند. اين‌ها با مسئله‌ي ترجمه از ديد اقتصادي برخورد مي‌کنند. محمد قاضي از نظر اقتصادي هم اين کار برايش اهميت داشت اما در درجه‌ي دوم اهميت بود.

براي خانلري در رده‌ي پنجم و دهم اهميت بود. امروز يک عده نشسته‌اند در دارالترجمه‌ها که دانشجوها متون درسي‌شان را از مهندسي گرفته تا فلسفه نزد آن‌ها ببرند که از فارسي به انگليسي و يا از انگليسي به فارسي ترجمه کنند و امروز وقتي تعداد اين‌ها از پنج نفر تبديل شده به پنجاه هزار نفر ديگر نمي‌شود کنترلشان کرد و ديد که فارسي‌شان چه قدر قوي است. اين امکان‌پذير نيست.

**به اين ترتيب نقش دانشگاه‌ها هم در اين زمينه کم نيست؟**

بله. امروز گروه‌هاي ترجمه در دانشگاه‌هاي سطح کشور، آموزش زبان فارسي ندارند. فقط انگليسي درس مي‌دهند و همه‌ي واحدهاي پيش‌بيني شده به اين سمت است که دانشجو هر چه بيشتر انگليسي بياموزد. در دوره‌ي ليسانس مترجمي مثل اين که چند واحد محدود فارسي دارند، در دوره‌ي فوق ليسانس که هيچ و در دوره‌ي دکتري هم معاذاله ... وقتي در يک کليت به ماجرا نگاه مي‌کنيم مي‌بينيم که نحوه‌ي آموزش و تربيت مترجم نيز به اين سمت مي‌رود.

**در متون فارسي هم يکي ازبسترها متون ترجمه است، که از طريق برنامه‌ها و اخبار رسانه‌هاي ديداري و نوشتاري هرروز منتقل مي‌شود و به خصوص در مورد جماعت کتابخوان بخش عمده‌اي از اين واژگان محدود ترجمه‌اي و فارسي ناقص از طريق آثار ادبي ترجمه جاي خودش را باز مي‌کند. امروز وقتي به کتابفروشي مي‌رويم تعداد کتاب‌هاي ترجمه شده در يک ماه چند برابر آثار تأليفي فارسي است (اين در صورتي است که همه‌ي آثار تأليفي را هم ادبيات بدانيم که اصلاً اين طور نيست) و تازه در بين ترجمه‌ها هم اسامي بزرگ (هم نويسنده‌هاي بزرگ خارجي و هم مترجم خوب) کم مي‌بينيم و نسبت‌ها واقعاً يک به ده است. آيا واقعاً در آثار ادبي ما با اين تعداد واژگان محدود، محتواست که کارکرد بيشتري دارد يا ساختار و آيا مادر اين ساختار محدود قادر هستيم يک محتواي غني را بگنجانيم؟**

روزي بود که کسي که در مکانيکي کار مي‌کرد بايد سي تا آچار مختلف به کار مي‌برد که پيچ‌ها را سفت کند. بعدها آچار جديدي به بازار آمد که اسمش «آچار فرانسه» بود که مي‌توانست به تنهايي کار آن سي تا آچار قبل را انجام دهد. به تدريج که فناوري در جهان پيشرفت مي‌کند ابزارهايي که براي ايجاد ارتباط مورد نياز هستند کم مي‌شوند. يعني ما امروز ديگر وقت نداريم روبه‌روي هم بنشينيم و سه مرتبه بگوييم: «خب ديگه چه خبر؟» بعد حرف بزنيم. الان فوري سلام و عليک مي‌کني و سراغ اصل موضوع مي‌روي. ارتباط به سرعت برقرار مي‌شود که بتواني به کارهاي ديگرت برسي و اين ماجرا در تمام جهان در حال رخ دادن است. مردم در دنيا ديگر دوست ندارند در يک رستوران سه ساعت بنشينيد و غذا بخورند، ممکن است سالي يک بار در يک مراسم ويژه، به شکلي فانتزي اين کار را بکنند ولي در حالت عادي توي خيابان يک ساندويچ گاز مي‌زنند و مي‌دوند تا به کارشان برسند. وقتي جهان به تدريج کوچک‌تر و کوچک‌تر مي‌شود، به جايي مي‌رسد که مردم ديگر حوصله‌ي يک سري کارهايي که نسل‌هاي قبل انجام مي‌دادند را ندارند و در واقع اصلاً وقتش را ندارند.

**ولي ادبيات هيچ وقت متعلق به مخاطب عام نبوده و نيست بلکه متعلق به جماعتي است که از خواندن يک «متن ادبي» لذت مي‌برددر واقع علاقمند به ادبيات به صورت کاملاً خود خواسته پول مي‌دهد و کتابي را مي‌خرد که اين لذت را تأمين کند. آيا اين سرعت ضروري زندگي، اين‌جــا و در وادي ادبيــات هم همين‌طور معنا**

**دارد؟پس تعريف ادبيات اين جا چه مي‌شود؟**

بايد تعريف ادبيات را هم به تدريج با تعريف جامعه عوض کرد اين دو هميشه به هم وابسته‌اند و اصلاً از هم متأثرند. روزي که در قرن هشتم يک نفر براي دل خودش چند غزل مي‌سرود، گذشت. امروز ديگر مردم براي دل خودشان غزل نمي‌گويند. شاعر امروز مي‌خواهد حرفي را که مي‌زند سه دقيقه‌ي بعد مثلاً در يک شهر کوچک آن طرف کره‌ي زمين دوستش بخواند و به همان درک او از اين شعر برسد. بنابراين تشبيهات و استعاره‌ها و ... غيره به ديگري مبدل مي‌شود. نه اين که وجود ندارد، وجود دارد، چون ما هر روز داريم در زبان استعاره‌سازي مي‌کنيم، اما چون هدف ادبيات به تدريج عوض مي‌شود مردم به دنبال يک ادبيات جهاني مي‌روند آن‌ها به دنبال اين هستند که حرف همديگر را از اين طرف زمين به آن طرف زمين (که حالا فاصله‌اش شده يک متر) بهتر بفهمند، نمي‌دانم روزي که اين فاصله بشود مثلاً بيست سانتي‌متر چه مي‌کنيم. اما الان فاصله‌ي من با برزيل يک متر است بنابراين آن آدم ساکن آن جا خيلي هم برزيلي نيست و من هم خيلي ايراني نيستم.

**يکي از فاکتورهاي اصلي که ما در تعريف ادبيات داريم اين است که آيينه‌ي هويت هر ملت و کشوري است. با اين سطح از جهاني سازي ادبيات که شما به آن معتقد هستيد، تکليف اين تعريف چه مي‌شود؟**

زماني که قبيله، قبيله باشيم هويت خيلي مهم است. چون يک قبيله با هويت خودش است که از قبيله‌ي ديگر متمايز مي‌شود. ولي وقتي اين فاصله‌ها کم شود ديگر اين ضرورت هم از بين مي‌رود و تعريف عوض مي‌شود.

**به نظر شما براي پذيرش اين اتفاق - حداقل در کشور ما - کمي زود نيست چون شما وقتي کتاب‌هاي «پل استر» را مي‌خواني کاملاً يک زندگي آمريکايي را در آن‌ها مي‌بيني و حس مي‌کني يا در آثار اورهان پاموک زندگي ترکي را کاملاً مي‌بيني يا خالد حسيني و... حتي فرانسوي‌ها الان نگرانند آثار ادبي‌شان کم‌تر در جهان مورد توجه قرار مي‌گيرد و اين يعني ملت‌هاي مختلف هنوز اين عرق را دارند و ادبايشان به اين راحتي وانداده‌اند. اما در کشور ما به راحتي اين اتفاق مي‌افتد. خيلي از رمان‌هاي ما در هر جايي مي‌تواند اتفاق بيافتد که تهران يا مشهد و ... نباشد و به نظرم خالد حسيني يا استر به دليل همين نگاه بومي متفاوتشان مشهور مي‌شوند.**

با اين نگاه، ماجرا را نبين. اين نگاه خانه به خانه جداست. يعني تو مي‌گويي ادبيات ايران بايد هويت ايران را نشان دهد و ادبيات ترک هويت ترک ...

**واقعيت اين است، چون آن که جايزه‌ي نوبل مي‌برد همان است که نوشته است هويت ترکي دارد؟**

چون داوران نوبل هم آدم‌هاي باسوادي هستند با پارامترها امروز. آن‌ها هم نگرانند اين هويت ادبي در جهان از بين برود. داورهاي نوبل دانش ادبي بالايي دارند و با اين سنت‌ها بزرگ شده‌اند. بنابراين به دنبال اين هستند که هويت آمريکاي لاتين حفظ شود، در آثار ادبي عربي هويت عربي حفظ شود و غيره. الان ما درگير اين ماجرا هستيم ولي سرعت تکنولوژي آن قدر زياد است که ما در چشم به هم زدني مجبوريم همه‌ي اين‌ها را کنار بگذاريم.

تا زماني که تو يک پاسپورت داري که رنگ مشخصي دارد و روي آن نوشته «ايران» و آدم ديگري در جهان پاسپورتي به يک رنگ ديگر دارد که روي آن نوشته «ترکيه» و غيره، اين هويت‌ها مهم است. اما اگر دنيا به جايي برسد که ديگر کسي پاسپورت نداشته باشد آن وقت چه مي‌کني؟

**آن وقت نمي‌دانم، اما وقتي مي‌گوييم اگر روزي حتي همه‌ي دنيا به يک زبان حرف بزنند بخشي از ميراث ادبي جهان فارسي است. آن وقت آن ميراث محدود مي‌شود به يک زماني مثلاً تا قرن دهم.**

فرض کن قرن بيست و پنجم است و همه‌ي مردم دنيا به اجبار به يک زبان حرف مي‌زنند و يک گنجينه‌اي از تاريخ اين بشريت هست که بخشي از آن هم آثار ادبي است که به زبان‌هاي قديم بشري مثل فارسي خلق شده، چه اشکالي مي‌بيني؟

**اشکال اين است که بشر آن زمان ارتباطش کلاً با اين گنجينه قطع است و به نظر من جامعه‌ي بشري بدون ادبيات و هنر قابل تصور نيست.**

الان که نمي‌توانيم يشتها يا يسنا را بخوانيم خيلي ناراحتيم؟

**بله**

واقعاً؟

فکر مي‌کني کسي که روبه‌روي سردر موزه‌ي تاپ قاپي در استانبول ايستاده و مي‌بيند آن سر در به زبان فارسي است و او نمي‌تواند آن را بخواند، ناراحت است.

**نمي‌دانم، اما من خيلي خوشحال شدم وقتي ديدم اين سند فارسي است.**

از اين که ترک‌ها خطشان را عوض کرده‌اند ناراحت شدي؟

**به من مربوط نبود آن‌ها چه کرده‌اند اما خوشحال بودم که گستره‌ي زبان من تا آن جا رفته.**

چون تو قبيله‌اي نگاه مي‌کني. در پاکستان يک ايراني وقتي نصفه نيمه هم يک جمله را در يک تابلو مي‌تواند بخواند خوشحال مي‌شود اما وقتي در هند همين زبان را به خط خودشان مي‌نويسد، من ايراني ناراحت مي‌شوم.

اين نگاه، نگاهي است که خيلي‌ها که نگران هويت ملي و ادبي‌شان هستند در جهان دارند و همين‌ها دوران پساناسيوناليسم را با همه‌ي ويژگي‌هاي آن شکل مي‌دهند.

**مگر مي‌شود کسي بدون داشتن اين حس وابستگي به هويتش اثر ادبي خلق کند؟**

نه، نمي‌شود.

**خب پس به اين ترتيب در قرن بيست و پنجم ما کاملاً ادبيات نداريم؟**

ادبيات داريم ولي با هويت جهاني آن زمان، وقتي ايراني يا فرانسوي بودن من خيلي مهم نباشد خب يک ادبيات ديگر داريم.

**به اين پديده‌اي که شما تصوير مي‌کنيد آيا مي‌شود گفت «اثر ادبي»؟**

تعريف اثر ادبي آن زمان عوض مي‌شود.

**اگر حالا که هنوز که به آن روزها نرسيده‌ايم قرار باشد وضعيت امروزمان را بررسي کنيم شرايط فعلي مقدمه‌ي جهاني شدن است يا ما خيلي زودتر و سطحي‌تر دچارش شده‌ايم؟**

به نظر من داريم با سرعتي که تکنولوژي پيش مي‌رود جلو مي‌رويم.

**چرا اين سرعت در کشورهاي ديگر به اندازه‌ي ما نيست؟**

آن‌ها حتي از ما سرعت بيشتري دارند. اما مسئله اين است که اصرار بر حفظ هويت در همه جا يک عامل بازدارنده است براي اين که نگذارد اين يکسان‌سازي فرهنگي با يک سرعت جلو برود. امروز وقتي موبايل مي‌خري ديگر نمي‌تواني با لباس راحتي منزل بنشيني و با دوستت صحبت کني. چون تصويرت را آن طرف مي‌بيند پس حداقل تا نيم تنه بايد مرتب باشي.

**الان خيلي از چيزهايي که ترجمه مي‌شود هويت فرهنگي کشور نويسنده را دارند مثلاً «بادبادک باز» خالدحسيني يک متن کاملاً افغاني است يا مثال‌هاي ديگر که زدم که مي‌شوند جزو آثار ادبي شاخص جهان، امروز. بعد وقتي ما مي‌پرسيم چرا ادبيات ما جهاني نمي‌شود پاسخ خيلي‌ها اين است که چون خيلي بومي است و عناصر بومي‌اش براي دنيا قابل فهم نيست در صورتي که در واقع خيلي از آثاري که الان نوشته مي‌شود خيلي هويت ايراني ندارد.**

نه ندارد. چون با يک هدف ديگري نوشته مي‌شود. من کاري ندارم که اين اتفاق خودآگاه است يا نه ولي الزام جهاني شدن نويسنده‌ي امروز را وادار به اين گونه نوشتن مي‌کند و البته بخشي از آن هم زاييده‌ي وجود اينترنت و ضرورت سريع‌تر نوشتن و سريع‌تر ارتباط برقرار کردن است. قديم يعني تا همين ده سال پيش وقتي به ميهماني مي‌رفتي، زنگ که مي‌زدي وقت داشتي پشت سر صاحبخانه حرف بزني تا در را باز کند ولي حالا با اين آيفون تصويري دستت را که از روي زنگ برمي‌داري ديده مي‌شوي. اين اتفاق در فرهنگ مردم نيفتاده اين آيفون است که بر فرهنگ مردم تأثير مي‌گذارد.

**در اين مسئله يک بحث نسبي هم داريم که اگر همه‌ي آن چه گفتيم درست باشد، باز هم هنگام ترجمه‌ي يک متن، انگليسي يا فرانسه براي يک واژه يا مفهوم انگليسي حداقل سه يا چهار انتخاب داريم و وقتي مترجم دم دستي ترينش را انتخاب مي‌کند، اين يعني راحت‌طلبي، کم سوادي يا ...؟**

اين همان ماجرايي است که گفتم تبديل پنجاه نفر به پنج هزار نفر. سرعت ترجمه زياد شده انبوه کار ترجمه زياد شده، الزام اقتصادي پشت اين کار هست.

پس کسي که سي سال پيش دلش مي‌خواست رماني از بالزاک را ترجمه کند، مثلاً اگر دو سال هم طول مي‌کشيد باکي نبود، الان مردم اين طور نگاه نمي‌کنند و زندگي‌شان را از اين راه مي‌گذرانند و خيلي نمي‌شود به اين پنجاه هزار نفر بگوييم فارسي شسته رفته به کار ببريد. هر کسي بر اساس کاري که مي‌کند مورد نقد قرار مي‌گيرد. مي‌شود اين طور ترجمه‌ها را نخريد، نخواند و اسم اين افراد را فراموش کرد.

**در مرحله‌ي خلق ادبي چه طور؟**

فرق مي‌کند. يعني کسي که نشسته و مي‌گويد من چيزي را بيافرينم که به راحتي بتوان ترجمه‌اش کرد و آن طرف دنيا هم بشود آن را خواند.

**ولي با همين نگاه هم حکايت بشين و بفرما و ... است همين تفاوت در انتخاب و زبان است که سبک شخصي نويسنده را به وجود مي‌آورد، در همه جا هم همين‌طور است. اما اين اتفاق هم در آثار جديدتر بسيار کم شده چون تنوع واژگاني کم شده.**

دستچين که مي‌کني از نسل ماها مي‌تواني ده نفر را اسم بياوري که اين‌ها آفرينشگر متن ادبي هستند. بقيه اسمشان پشت صدتا کتاب هست ولي اهميت ندارد. چون تاريخ وقتي جهاني مي‌شود خودش پوست و هسته و اضافات را دور مي‌ريزد.

**لازم نيست جهاني هم بشود نقد مردم خود به خود انتخاب مي‌کند**

اين درست است حسينقلي مستعان را چند نفر به اسم مي‌شناسند، صادق هدايت را چند نفر؟

**اما هدايت ضمن داشتن زبان خاص در بوف کور، حجم عظيمي از اساطير و عناصر هندي و ايراني را گردآورده و اين با آن حرف ادبيات جهاني يکسان، فاقد هويت فردي وملي فرق مي‌کند.**

بوف کور را با يک نگاه دقيق‌تر ببين. نگاه، نگاه بومي است اما خلق اثر جهاني است. به تدريج در اين مسير جلو خواهيم رفت. نگاه بومي است، درباره‌ي يک مسئله در ايران صحبت مي‌کند اما اين مسئله را جهاني مطرح مي‌کند. در بادبادک باز، شهر کابل است. قهرمان داستان يک افغاني است اما موضوع دوستي‌ها و تفرقه‌ها و غيره يک موضوع جهاني است. يکي از دو دوست رفت به يک جايي تا بچه‌ي آن يکي را نگه دارد و غيره. آن جا مي‌توانست صنعا باشد، يا موگاديشو يا هر جاي ديگر. اصل ماجرا يک موضوع جهاني است. اين نوع نگاه خودش را جلو مي‌کشد که هر چه بيشتر به ادبيات جهاني نزديک شود.

**پس ما با اين نگاه اتفاقاً نياز داريم به اين که هر چه بيشتر از اين ابزارهاي بومي براي انتقال مفاهيم بشري و جهاني استفاده کنيم ولي اين ابزارها در ادبيات امروز ما خيلي کم شده.**

نداريم، چون آفريننده‌ي اثر امروز ما واژه‌اي را انتخاب مي‌کند که زودتر او را به همان منظور و بهتر فهميده شدن نزديک کند. يعني اگر بتواند بين قابلمه و يغلاوي يکي را انتخاب کند حتماً قابلمه را انتخاب مي‌کند، حتي اگر منظور قابلمه نباشد. براي آن که قابلمه را تعداد زيادتري در سراسر دنيا مي‌شناسند.

**واقعاً همه‌ي ماجرا همين است يا مقداري هم به خاطر بي‌سوادي است؟**

مقدار زيادي به خاطر بي‌سوادي است. من ممکن است از روي بي‌سوادي کاري را بکنم که تو هم با سواد زيادي که داري همان کار را بکني. کار يکي است اما تو که باسوادي پشت ماجرا مي‌ماني و درباره ي من که بي‌سواد م مي‌گويند تصادفي بود و مي‌گذرند.

**ولي خب ادبياتي که تا الان درباره‌اش حرف مي‌زنيم (جدا از آن چه قرار است اتفاق بيافتد) يک ساختاري دارد که در افراد مختلف در عاملي به نام سبک فرق مي‌کند. در کشورهاي مختلف رنگ و بوي بومي متفاوت دارد و ابزار ايجاد اين تفاوت‌ها واژگان هستند جدا از عدم خلاقيت محتوايي در اکثر آثار داستاني امروز اين ابزار هم محدود‌تر مي‌شود. تا دو سال پيش اکثر آثار ادبي ما واگويه‌هايي بود فردي در گوشه‌ي يک آپارتمان که به نام ادبيات شهري معروف شده بود و اين حاصل نداشتن تجربه‌ي زيستي نويسنده‌هاي ما در محيط‌هاي روستايي، و بين اقشار مختلف مردم و ... بود. خب وقتي محتوا محدود مي‌شود به يک سري تجربه‌ها و فضاهاي خاص آيا واژگان را محدود نمي‌کند؟**

تو مطمئني که در رمان‌هاي آلماني امروز واژگان زمان گوته مي‌بيني؟

**گوته که خيلي دور است من درباره‌ي همين نيم قرن اخير حرف مي‌زنم.**

شيللر، واقعاً فکر مي‌کني فرانسوي‌ها چه قدر واژه‌هاي بالزاک را به کار مي‌برند. آيا به نظرت استفاده نشدن از اين واژگان يعني زبان فرانسه دارد سقوط مي‌کند يا نياز مردم جور ديگري است.

**هيچ کدام قاعدتاً در متن ادبي بايد چند واژه‌ي متفاوت با واژگان عامه به کار برود چون واژه ها در متن ادبي بايد مفاهيم عميق بشري را منتقل کنند.**

نگاه که مي‌کني مي‌بيني انگار ادبيات معاصر ترکيه و فرانسه و ايران و روسيه و غيره. همه در مسيري مي‌روند که تو نگرانش هستي. يعني همه دارند ساده‌تر مي‌شوند که براي ترجمه راحت‌تر باشند.

**ولي همين الان از بافت بومي رمان‌ها و اشعاري گفتيم که در برگيرنده‌ي محتواي جهاني هستند، در اين بافت بومي به برخي ضرب‌المثل‌ها و لغات نياز هست که کاربرد معادلش در زبان عادي و با واژگان محدود فعلي ناکارآمد است.**

اين‌ها را در کدام رمان‌ها مثال مي‌زني؟

**اگر از امروز، پس از غربال روزگار هنوز هم دولت‌آبادي و هدايت و ... بمانند بالاخره ما از يک نسل بعد هم نويسنده‌ي شاخص مي‌خواهيم مگر نه؟**

نگاه که مي‌کني از اين نسل محمود دولت‌آبادي، هدايت و ... اين‌ها را مي‌گويي چرا اين‌ها را مي‌گويي؟ بقيه را چه کساني مي‌شناسند؟

**همين جوان‌ترهايي که امروز مطرح‌اند**

چند نفر اين‌هارا مي‌شناسند؟

**همه‌ي جوان‌هاي اهل ادبيات.**

چه کساني قرار است براي ماندگار شدن يک چهره‌ي ادبي تصميم بگيرند، اين جوان‌ها، يا قشر فرهيخته‌تر جامعه که غربال دستش است؟

از نسل قرن هشتمي‌ها فقط خواجه و خواجو را مي‌شناسيم. مابقي کجايند؟ در سبک هندي‌ مي‌داني چند نفر کفاش و بنا و غيره. بودند که شعر مي‌گفتند اما امروز ما صائب و بيدل را  
 مي شناسيم.

**اما آن زمان ماهواره و کامپيوتر نداشتيم.**

هر زماني ابزار خودش را داشته.

**اگر امروز بپذيريم که مثلاً محمود دولت‌آبادي و گلشيري و ... امثال اين‌ها ماندگاران دوره‌ي خودشان هستند آيا با اين متون ضعيف و واژگان قليل نسل نويسنده‌اي که امروز چهل يا پنجاه ساله است و در حال آزمون و خطاست، نويسنده‌ي ماندگار خودش را دارد؟**

اگر نسل کتابخوان بعد از من و تو (نه نسل اس ام اس کار ) ايکس و ضد را از بين صدها نفر انتخاب کرد حتماً بادلايلي انتخابش مي‌کند که براي او مهم است و نه من و تو. من انتخاب خودم را کرده‌ام. نويسنده‌هاي نسل من هدايت است و جمالزاده و ... نسل بعدتر دولت‌آبادي و ... من انتخاب خودم را کرده‌ام با پارامترهاي خودم. نسل بعد هم پارامترهاي خودش را دارد. اگر اين پارامترها قرار بود يکسان باشد آيا مثلاً ميرفندرسکي جمالزاده را انتخاب مي‌کرد؟! او قطعاً نگران بود چرا چند تا جمله‌ي عربي در متن جمالزاده نيست!!

**ولي اگر بخواهيم با همان پارامترهاي جهاني شدن هم به قضيه نگاه کنيم صادق هدايت از پنجاه سال پيش توانست جزو معدود نويسندگاني باشد که کارش به زبان‌هاي ديگر ترجمه شد و توجه منتقدان ساير کشورها را در انتقال مفاهيم بشري جلب کرد. آدمي مثل دولت‌آبادي با آن زبان نيمه آرکائيک هنوز در جهان يک «نويسنده‌ي ايراني» شناخته شده است و کارهايش ترجمه مي‌شود ولي ما نويسنده‌ي ميان سالي داريم که در داخل کشور در حال کار کردن است و معروف هم هست ولي جهان او را نمي‌شناسد.**

چون او کسي است که نسل بعدي هم انتخابش نمي‌کند.

**پس يعني هيچ کس انتخاب نمي‌شود، اين‌ها همان‌هايي هستند که با کم‌ترين واژگان دارند سعي مي‌کنند جهاني بشوند. اما دولت‌آبادي واژه‌هايش خيلي بومي و گسترده هستند تا حدي که من ايراني گاهي به زيرنويس احتياج پيدا مي‌کنم و کتابي به حجم کليدر را نوشته که با معيارهاي امروز کسي حوصله‌ي خواندنش را هم ندارد. پس چرا دنيا او را قبول مي‌کند و اين دسته دوم را نه؟**

دولت‌آبادي را آدم‌هايي مثل سعدي و خواجه و بالزاک و داستايوفسکي حرکت مي‌دهند مي‌برند در گنجينه‌ي ادب جهان قرار مي‌دهند همين الان که من اين را مي‌گويم خيلي‌ها ممکن است حالشان بد بشود و بگويند سعدي کجا و دولت‌آبادي و پزشکزاد و ناصرخسرو چه ربطي به هم دارند. اما اين‌ها را تاريخ برده در اين گنجينه. من و تو که انتخاب نکرده‌ايم.

**آن‌ها که در نسل جديد کارهايشان ويژگي‌هاي ايجاد ارتباط مستقيم‌تر و سريع‌تر با جهان را دارد و در ورود به اين گنجينه‌ي جهاني عقب‌تر از آن‌هايي هستند که از گستره‌ي واژگان بيشتري استفاده مي‌کردند و رمان مي‌نوشتند مثل کليدر ... هنوز اين‌ها از ادبيات ايران هستند که آن طرف دنيا بيشتر مي‌شناسندشان.**

در نسل جديد هم دارد اتفاق مي‌افتد ولي ما نيستيم که بايد براي نسل جديد تصميم بگيريم. ما انتخاب‌هايمان را کرده‌ايم.

**پس چرا در دنيا اين طور نيست اورهان پاموک پنجاه ساله است، جومپالاهيري چهل و چند ساله است، خالد حسيني هم همين سن و سال را دارد. چرا جومپالاهيري را با آن نوشته‌هاي بومي هندي همه دنيا مي‌شناسندش چرا ما در بين نويسندگان جوانمان جومپالاهيري نداريم.**

چون موضوع گير نمي‌آورند. و وقتي گير مي‌آورند نمي‌توانند بنويسند.

**يعني سانسور؟**

بله. تا حد زيادي موثر است.

**گيتا گرکاني مترجم يکي از کتاب‌هاي لاهيري به من گفت چندين روز در پي معني اصطلاحي مي‌گشته که هندي‌ها به کمد ادويه جاتشان مي‌گويند. حتماً امروز در کوچه و بازار مردم عادي هند اين اصطلاح را به کار نمي‌برند ولي اين اصطلاح از طريق نوشته‌ي لاهيري به سراسر دنيا مي‌رود و اين کار کرد ادبيات است. آن وقت ما قصه‌ي کوتاه مي‌نويسيم اسمش را مي‌گذاريم «چت» و ساختار نوشتارمان را هم مثل چت کامپيوتري تنظيم مي‌کنيم. آيا اين ادبيات است؟**

براي نسل من ادبيات نيست.

**براي نسل سي ساله‌اي که لاهيري و پاموک و ... مي‌خواند و لذت مي‌برد چه طور؟**

نه براي او هم ادبيات نيست.

**به عنوان يک زبان‌شناس سوال من از شما اين است که ادبيات محتوا يا کارکردي است که بر ابزاري به نام واژه سوار مي‌شود و وقتي اين ابزارها روز به روز دم دستي‌تر مي‌شود و باعث کم ارزش شدن محصول ادبي ما مي‌شود با اين محصول کم ارزش‌ هم نمي‌شود نه در داخل و نه در دنيا سري در ميان سرها داشت، چون هنوز هم در ادبيات دنيا آدم هاي معروفي حسابي‌هايي هستند که اتفاقاً زبانشان جهاني نشده و بومي مي‌نويسندو دنيا دوستشان دارد. ولي ما از هدايت به بعد هيچ نداريم و هدايت هم با تکيه بر پشتوانه‌ي معنايي واژه‌هايي مثل زن اثيري، گلدان راغه و گزليک (به جاي چاقو) و ... شاهکار خلق کرد.**

فکر کن که من رماني بنويسم که در آن شل زرد- ترحلوا و غيره را به کار ببرم. بعد آن طرف نشود ترجمه کرد و مدام زيرنويس بدهد آن وقت اين مي‌تواند پارامتر خلق اثر ادبي خوب باشد؟

**قطعاً محتوا مهم است. همان طور که اگر محتواي عالي ادبي را هم در آن داستان مدل چت کامپيوتري هم بريزيم جواب نمي‌دهد .**

الان جواب نمي‌دهد يا قرار است جواب ندهد؟

**من درباره‌ي الان و ادبيات چهل سال اخير صحبت مي‌کنم و ادبيات امروزمان را با وضع فعلي دنيا مقايسه مي‌کنم.**

تو نيما را ببين در دوران خودش يک طوري شعر مي‌گفت که بقيه به او مي‌گفتند ديوانه است. اما امروز ما او را قبول داريم و لقب پدر شعر نو به او داده‌ايم. چرا؟

**خب آن زمان هم همه نمي‌گفتند او ديوانه است، چند نفري هم ارزش کارش را مي‌فهميدند.**

ولي ادباي بزرگ مي‌گفتند اين آدم قرار است شعر فارسي را از بين ببرد، چرا کسي حرف آن‌ها را گوش نکرد.

**اين شرايط به نظر شما قابل قياس است؟**

نه ولي اين‌ها بخش‌هايي از تاريخ است که بايد از آن الگو بگيريم و در قضاوت‌هايمان رعايت کنيم. فکر کن من پيش‌بيني کنم در آينده لب‌تاپ‌هايي هست که ديگر روي پا نمي‌گذاريم بلکه خود کاري هست که هر جا باشيم روي ميز مي‌گذاريم و نور آن در فضا به صورت سه بعدي محتوايي را که در آن هست نشان من مي‌دهد. اما زماني هم مي‌شود پيش‌بيني کرد بيست سال ديگر قرصي اختراع مي‌شود که اگر سه تايش را بخوري روسي يا فرانسه را کاملاً ياد مي‌گيري. قطعاً از روي اطلاعات امروز مي‌شود اولي را پيش‌بيني کرد ولي دومي را نه. پيش ‌بيني من در ادبيات هم نزديک است و فکر مي‌کنم اگر پنجاه سال پيش اين اتفاق در ادبيات فارسي افتاد پنجاه سال ديگر هم ممکن است بيافتد. و نکند امروز ما داريم در جايگاه ادباي آن روز قضاوت مي‌کنيم و واکنش نشان مي‌دهند و بگويند آن روز عابد و صفوي داشتند با ادبيات جهاني و عالي ما قبيله‌اي برخورد مي‌کردند آن وقت ما نبايد بگوييم ما آدم‌هاي ناداني بوديم، بلکه بايد بپذيريم که با پارامترهاي خودمان خيلي هم آدم‌هاي باشعوري بوديم.

مگر يغمايي وقتي آن طور به شعر نيما ايراد مي‌گرفت آدم بي‌سوادي بود؟ نه خيلي هم انسان فهيم و اديبي بود. فکر کن آن زمان مي‌گويند عجب آدم‌هاي بي‌کاري بودند که يک ماه زحمت مي‌کشيدند و يک مجله در مي‌آوردند امروز ما يک ساعته کلي اطلاعات رد و بدل مي‌کنيم.

**در متون علوم انساني هم ديگر ما شاهد واژه‌هايي جديد براي مفاهيم جديد نيستيم و بيشتر واژه‌ها ترجمه است. چرا؟**

چون اصلي داريم به اسم« اصل صرفه‌پذيري زباني» که به دنبال انتقال مطلب از طريق کم‌ترين واژه‌ها است و اين در همه‌ي زبان‌ها هست. يک روزي را در نظر بگير که مردم دنيا به جاي هشت ميليارد صد ميلياردند و مردم در همه جا تلنبار، شده‌اند در اين شرايط مجبورند به يک زبان صحبت کنند. آن وقت ديگر قطعاً به ترجمه نياز نيست، به واژه‌سازي نياز نيست پديده‌هاي آن زمان را بايد به همان زبان ناميد.

**آن چه مي‌فرماييد اتفاقاتي است که ممکن است رخ بدهد اما يک سري اتفاقات افتاده که وضع امروز ما اين است. هنوز هم جمعيت زمين صد ميليارد نشده و هنوز مردم به زبان‌هاي مختلف حرف مي‌زنند امروز، اين اتفاقات چرا افتاده؟**

توداري نسبت به گذشته مي‌بيني. يعني مي‌گويي در گذشته واژه‌هاي ما اين قدر بود و در متن ادبي امروز مثلاً يک دهم آن‌ها استفاده مي‌شود اما من مي‌گويم اگر پنجاه سال ديگر همين هم کمتر شود، چه مي‌شود؟

**اما من مي‌گويم يک دلايلي وجود داشته که رسيده‌ايم به اين جا اين دلايل فقط حرکت به سوي جهاني شدن نيست؟**

يکي از عمده‌ترين دلايل‌اش همين مسئله است.

**بخش ي از دلايل آيا حاصل بي‌سوادي و راحت طلبي نيست؟**

يکي هم بي‌اهميت شدن سواد است نه بي سوادي. چون چند سال پيش کسي که به خواستگاري دختري مي‌رفت اگر دکتر بود ارج و منزلتي داشت امروز طرف دلال است و چه مي‌دانم شغلي را دارد که هيچ ربطي به جايگاه عروس ندارد با پررويي مي‌گويد من اين آدم را مي‌خواهم و مي‌رود خواستگاري استدلالش هم اين است که او ماهي 2.000.000 درآمد دارد و من 5.000.000. اين، بي‌اهميت شدن شعور است تو مغزت رفته سراغ يک کارهايي ديگري هم مغزش به اندازه‌ي تو کار مي‌کند ولي ترجيح مي‌دهد سريع‌تر به مقصود برسد و راه‌هاي ميان بر را انتخاب مي‌کند. پنجاه سال پيش آدم‌ها ساده‌تر بودند و سواد اندوزي اهميت داشت امروز چون اهميت پول و چيزهاي ديگر بيشتر شده، سواد کم اهميت شده و همه مي‌خواهند در کم‌ترين زمان و از هر راهي به جايي که مي‌خواهند برسند. اصلاً مهم نيست سواد دارند يا نه. دوست دارند ترجمه کنند يا بنويسند که يک کتاب هم داشته باشند پس مي‌نويسند. اين‌ها هم تعدادشان کم نيست قطعاً اتفاقاتي در اين مسير رخ مي‌دهد که يک نسل اين طور مي‌شود.

**به نظر شما اين اتفاق در همه‌ي دنيا افتاده؟**

بله به اشکال مختلف. تقريباً در اروپا ايجاد ارتباط کردن در يک قهوه‌خانه از بين رفته است. يعني چهار پنج نفر دختر و پسر دور هم جمع مي‌شوند. سلام و عليک مي‌کنند بعد موبايل‌هايشان را برمي‌دارند و شروع به بازي مي‌کنند. يعني حرف زدن دارد از بين مي‌رود چرا؟ چون حرفي براي گفتن ندارند. چون هر دو طرف مي‌دانند اگر طرف مقابل شروع به حرف زدن بکند در واقع شروع به بيهوده‌گويي مي‌کند. پس ديگر به حرف هم گوش نمي‌کنند. اين شرايط در همه‌ي دنيا هست. زماني بود که مي‌رفتيم خريد از بين ده‌ها رب گوجه يکي را انتخاب مي‌کرديم و مي‌خريديم؛ الان زنگ مي‌زنيم به سوپر مي‌گوييم: «يک رب بيار.» طرف خودش انتخاب مي‌کند. اين يعني انتخاب و اختيار خودمان را کم مي‌کنيم.

**و اين اختيار و انتخاب در مورد گزينش واژگان هم همين‌طور کم مي‌شود.**

دقيقاً.

**واقعيت اين است که پنجاه سال است آمريکا و انگليسي‌ها سعي کرده‌اند با کار کردن بيشتر چه در زمينه‌ي علوم و اختراعات و همچنين ساير زمينه‌ها مثل سينما انگليسي را به زبان غالب دنيا تبديل کنند آن‌ها يک نگاه کاملاً استعماري اين کار را کردند يعني در دورترين دهات بورکينافاسو هم اگر انگليسي بلد نباشي نمي‌تواني از کامپيوتر و تلــفن همـراه استفاده کني. در فرانسه هم نگراني**

**همين است که چرا سينماي فرانسه با آن عظمت در برابر سينماي هاليود رنگ باخته و... آيا اين اتفاق فقط در جهان سوم رخ مي‌دهد؟**

در مجلس اروپا ، مجموعه‌اي از زبان‌هايي که انتخاب شده، زبان مکالمه‌ي اعضا با همديگر است. مثل فرانسه- انگليسي-آلماني- ايتاليايي و ... اما وقتي همين آدم‌ها از جلسه بيرون مي‌آيند و به لابي مي‌روند همه با هم انگليسي صحبت مي‌کنند. دليل اين است که اين زبان انگار در بين ما و بقيه‌ي مردم کمي جهاني شده. خب حالا بيا برويم سراغ تاريخ، يک روزي نقش انگليسي امروز را فارسي باستان بازي مي‌کرد؛ يعني در دوران خشايار شاه هر جايي که کشف شده بود آدم‌ها در آن‌جا به فارسي باستان حرف مي‌زدند در دوره‌ي حکومت ترک‌ها و سلجوقيان و عثماني‌ها واقعاً خيلي‌ها فکر مي‌کردند زبان ترکي آن زبان جهاني است. در دوره‌‌اي که تمام کشورهاي شمال آفريقا و ايران و ... زبان رسمي‌‌شان عربي بود، همه فکر مي‌کردند زبان جهاني عربي است. در دوران روميان حداقل خودشان فکر مي‌کردند لاتين زبان جهاني است. امروز هم ما فکر مي‌کنيم زباني که قرار است همه با آن حرف بزنند انگليسي است؛ اما شايد اين طور نشود.

**نه اما آن‌ها همه‌ي کوششان را کردند که اين اتفاق بيافتد هم از راه ادبيات، هم تکنولوژي و هم سينما آن‌ها هر چه جذابيت هنري و ادبي دارند در آثارشان مي‌ريزند تا کسي که شيفته‌ي ادبيات و سينماي خوب است برود انگليسي ياد بگيريد که آن اثر ادبي يا هنري را به زبان اصل بخواند و ببيند ولي ما اين کوشش را نمي‌کنيم. که چند اثر ابدي شاخص خلق کنيم که از امروزمان بماند.**

من و تو در اين نسل اين مسئله برايمان خيلي مهم است. مرتب مي‌گوييم کوشش کنيم، خودمان را نشان بدهيم، براي آن که ادبيات امروزمان را در گنجينه‌ي ادبيات جهان نشان بدهيم. اما برمي‌گردم به همان سئوال قبل. پارامترهاي صد سال ديگر آيا اين است؟

**اما من مطمئنم انگليسي دوام مي‌يابد حداقل براي دستيابي به حافظه‌ي کامپيوترهاي امروز و ...**

حالا اگر بچه‌ي تو انگليسي حرف بزند و نوه‌ات اصلاً نداند که فارسي وجود داشته تو چه حسي داري؟

**نمي‌دانم اما اصلاً دلم نمي‌خواهد به آن روز فکر کنم.**

به مهاجران ايراني نگاه کن. نسل سوم نگران نيستند که زبان فارسي بلد هستند يا نه. پدرها و پدربزرگ‌ها هستند که بچه‌ها را کودک ايراني مي‌دانند؛ جشن ايراني راه مي‌اندازند و غيره و غيره.

**ولي خيلي از جوان‌هاي مهاجر هم در زمينه‌هاي فرهنگي فعالند، اما مسئله اين است که اين‌ها بايد شاهنامه اي داشته باشند که در مدرسه بخوانند ولي ما اين را هم داريم از دست مي‌دهيم.**

ما چيزي را از دست نمي‌دهيم. امروز هومر و مولانا و شکسپير همه هويت ما هستند. وقتي به سراغ ادبيات تطبيقي مي‌روي مي‌بيني پانچوي دن کيشوت د ر دايي جان ناپلئون پزشکزاد مي‌شود قاسم و دايي جان ناپلئون مي‌شود دون کيشوت و اين مشابهت‌هاست که الان براي من مهم است نه اين که بگويم پزشکزاد متعلق به من است. امروز در همه جاي دنيا مولانا را متعلق به خودشان مي‌دانند افغان‌ها، ترک‌ها و ايراني‌ها هر کدام مي‌گويند مال ماست. حالا ببين چه قدر مولانا بزرگ است که همه مي‌گويند مال ماست.

**ولي مال ماست؟**

چه اهميتي دارد؟

**چرا براي شما پيشرفت فرزندتان مهم است و به آن مي‌باليد و نمي‌گوييد او يک فرد جهاني است و اگر پيشرفتي کرده متعلق به دنياست. حداقل اول به خودتان مي‌باليد و بعد اين را مي‌گوييد؟**

بله مهم است؛ ولي براي نسل من مهم است.

**ما الان بايد وظيفه‌مان را انجام بدهيم بعد دنيا اگر خواست جهاني بشود بشود.**

امروز مي‌شود اين‌ها را نگران کننده نديد. اگر اين مصاحبه يک جايي ثبت بشود صد سال ديگر يک نفر آن را بخواند مثلاً نوه يا نتيجه‌ي تو چه مي‌گويد؟

**مهم نيست، الان مهم است که کاري که از دستم بر مي‌آيد بکنم. شايد دو نسل بعد در اثر يک انفجار ديگر دنيا نباشد. مهم اين است که الان من هنوز وقتي ترجمه‌ي عبدالله کوثري يا رضا سيدحسيني را مي‌خوانم که از واژگان زيباتري بهره برده به نسبت بسياري از ترجمه‌هاي ديگر آن‌ها را مي‌پسندم و ناراحتم از اين که تعداد آثار تأليفي کشورم به نسبت ترجمه‌ها يک به ده است.**

من ترسم از اين است اين اجناس عتيقه‌اي که من و تو به هواي اجناس ارزشمند جمع کرده‌ايم يک روز به دست نوه‌هايمان دور ريخته شود.

**ولي اين اتفاق هرجاي دنيا افتاده بازگشتي هم داشته. يعني همين بيست سال پيش وقتي من و شما از خانه‌هاي پدري‌مان صندلي‌هاي کهنه‌ي لهستاني را دور ريختيم ده سال بعد ده برابر قيمت خريديمشان و به عنوان جنس عتيقه‌ي ارزشمند در خانه‌هايمان گذاشتيم و به آن باليديم. بخشي از اين تفکر، شايد جهان سومي است، اما در دهه‌ي 80 هم اروپا درگير هيپيسم و زندگي آزاد شد ولي امروز بچه‌ي زياد و خانواده حتي براي هنرپيشه‌هاي هاليوود هم شده امتياز.**

بله، اما در عرصه‌ي ادبيات عقب گرد نداريم.

**اما اين که امروز واژه‌هاي رمان‌ها و قصه‌هاي ما بار معنايي خاصي دارند در اين رمان‌ها و قصه‌ها تقريباً همه يک جور حرف مي‌زنند يک عقب‌گرد است در برابر رماني که مثلاً آقاي کوثري از آمريکاي لاتين ترجمه مي‌کند و در اين ترجمه‌ي شخصيت يک مکزيکي زاغه‌نشين را درک کنيم. امروز حتي ديالوگ مثلاً يک زن راننده‌ي تاکسي که با ساير همجنس‌هايش فرق مي‌کند را به نحو مطلوب در داستان هاي جديد نمي‌بينيم.**

لومپن‌هاي سينمايي کيميايي کاريکاتور نيستند واقعي هستند، اما لومپن‌هاي داستان‌هاي امروز واقعي نيستند. چون وقتي 600 تا کلمه در 400 صفحه تکرار مي‌شود پسر و دختر و پيرمرد و ... همه با همين 600 تا واژه حرف مي زنند.

چند سال ديگر اگر آيندگان گفتند اين زبان فارسي چه قدر قابليت داشته که با 600 تا کلمه اين همه مفهوم را منتقل مي‌کرده، چه طور؟

**نمي‌دانم آن‌ها ممکن است چه بگويند ولي من الان از بسياري از متون ادبي‌ فارسي لذت ادبي نمي‌برم.**

چون تو لذت ادبي را از ادبيات تاريخت برده‌اي پس مثلاً صد سال ديگر که پارامترها تغيير کند مي‌گويند دولت‌آبادي و کوثري و .... بد بودند؟ يا جنس اصل هميشه اصل است. کوثري بايد برود در گنجينه. اين‌ها نسل بعديِ نجف دريابندري و سيدحسيني و غيره هستند و در اين گنجينه مي‌مانند.

**ولي از دلايل اين برتري يکي هم استفاده اين افراد از واژگان بيشتر و زيباتر است است.**

الان بله. دلايل اين ماجرا حرکت به سوي جهاني شدن است با کامپيوتر و تلفن همراه است.

**يکي هم تنبلي نويسندگان، چون بالاخره متن‌هاي متنوع‌تر واژگان متنوع‌تر مي‌طلبد وقتي فضاها و آدم‌ها همه يک جورند و کم‌تر تجربه‌ي يک محيط يا زندگي متفاوت را در رمان‌ها و داستان‌ها مي‌بينيم اين محدوديت واژگان را هم محدود مي‌کند.**

آيا اين حاصل فشار‌هاي بيروني نيست که آدم‌ها را درونگراتر مي‌کند؟

**شايد. شايد هم تنبلي بلند نشدن از پاي کامپيوتر و کم‌تر زندگي کردن، آيا به عنوان يک زبانشناس اين‌ها هم به نظر شما دليل نيست؟**

زبانشناسي حق تجويز ندارد.

**اما توان تحليل وضعيت موجود را که دارد.**

وضعيت موجود زبان ما کاملاً طبيعي و برابر با جامعه‌ي ماست. زبان و ادبيات ما کاملاً منطبق بر جامعه‌اي است که بستر آن‌هاست. مگر مي‌شود اين دو تا را از هم جدا ديد؟!

ابوتراب خسوری

ریموند کارو کار مارا خراب کرده است

شقایق عرفی نژاد

«حتما حضرت پدر استعداد غريبي در صرف زبان رمشگي داشته که درزمان سکونت با زبانشان کلمات را به آن‌ها مي‌آموزد تا آن‌طور به جاي اداي کلمات و انتقال معنا مثل پرندگان نوک دراز، زوزه نکشند و آن‌ها را مجاب مي‌کند تا با تلفظ مصوت‌هاي کوتاه، گلوگاهشان را مهياي ترکيب اصوات و توليد کلمه کنند. که البته آن موفقيت در سال‌هاي مديد حيات پدر در رمشگ تنها به ترکيب اصوات و شناخت اسامي ذات انجاميد... در واقع حضرت پدر شروع به ترکيب اصوات براي تلفظ کلمه کردند. لازم است کلمات معنا را هم مثل اسامي ذات بشناسند... هدف اين بود که اسامي معنا مثل لذت، رنج، درد، شادي، اندوه را نيز درک کنند و قادر به تلفظ و تکرار آن‌ها گردند و هم‌چنين در نهايت صوت‌آموزي شان به درک جمله نايل شوند.» از داستان «آموزگار» از مجموعه داستان ويران

«کلمه» براي ابوتراب خسروي ماهيت يگانه‌اي دارد. او در داستان «آموزگار» قبيله‌اي را مي‌نويسد که کلمه ندارند و در غياب کلمه قوم وحشي‌اي مي‌نمايند که به جاي جمله اصوات بدوي و رعب‌آور از گلويشان خارج مي‌شود. او در اين داستان از آموزگاري مي‌گويد که به آن‌ها کلمه مي‌آموزد و پدرش که پيش از او به همين دليل به ميان اين قوم رفته بود نوعي تقدس يافته و مقبره دارد. اين کلمات در داستان‌هاي ديگرش هم به خلق فضاهاي غريب و گوناگون کمک کرده‌اند. آن جا که به شيوه ي شيوخ قرن‌هاي پيش رساله‌اي نوشته همان جنس کلمات را به کار برده و آن جا که داستانش فضاي متاخرتري دارد کلمات امروزي‌تري را به خدمت گرفته و در هر دو مورد هم از واژگان بسياري استفاده کرده است. با او درباره ي ميزان تسلط نويسندگان جديدبر واژگان و زبان فارسي صحبت کرديم:

**چه‌قدر ادبيات امروز ايران را دنبال مي‌کنيد؟**

طبيعي است که دنبال کنم. بيشتر کتاب‌هايي که انعکاس پيدا مي‌کنند و کارهايي که نويسندگ انشان را مي‌شناسم مطالعه مي‌کنم. گاهي با نويسنده‌هايي مواجه مي‌شوم که اوج لذت از ادبيات را ايجاد مي‌کنند. در واقع ميان متن‌ها دنبال چنين متوني هستم.

**اين اوج لذت از ادبيات برايتان چيست؟ چه چيزي شما را به اوج لذت از ادبيات مي‌رساند؟**

 وقتي نويسنده به وضعيت و موقعيتي غيرقابل پيش‌بيني مي‌رسد که داستانش را به شکل غيرقابل باوري بسط و توسعه و معنا داده، در واقع نويسنده به کشفي نائل شده و نتيجه ي صنعت نبوده و پيش‌بيني نشده است. آن وضعيت حامل معنا ايجاد شده و به‌طور طبيعي بيشترين لذت را ايجاد مي‌کند.

**داستان‌پردازي، خلاقيت، ايده و شخصيت‌پردازي به کنار، به نظرتان نويسندگان ما به خصوص نسل نويسندگان جوان در اين چند سال چه‌قدر درست از کلمات استفاده کرده‌اند؟ وسعت دايره واژگاني‌شان چه‌قدر است؟**

نبايد عجولانه قضاوت کرد. آن‌ها در حال پيدا کردن خودشان هستند. حتي اگر نويسنده‌اي خيلي هم با استعداد باشد بايد در طول زمان بدل به يک نويسنده به معناي اخص کلمه شود. داستان يعني تکنيک و فرا گرفتن تکنيک زمان مي‌خواهد، تجربه مي‌خواهد، پشتکار مي‌خواهد. به نظرم پشتکار بخش مهمي از استعداد است. رويکرد نويسندگان متفاوت است. بعضي ادبيات داستاني را کپي زندگي مي‌دانند. که البته شايد خودشان را بي‌نياز از واژه بدانند. ترجمه ي کارهاي کارور هم کار را برايمان خراب کرده است. بدين‌ترتيب که بعضي از علاقمندان داستان، مو را مي‌بينند و پيچش مو را نمي‌بينند. يک نيمچه موجي هم ايجاد شده و بعضي‌ها مثلا گزارش رفتن دو نفر به يک مسابقه ي فوتبال

را داستان مي‌دانند و يک عده اي حواري هم دارند که به‌به و چه‌چه مي‌کنند. خوب علاقمند به داستان نويسي پيش خود مي‌گويد اگر اين داستان هست که من هم مي‌توانم بنويسم.

**منظورتان از اين که ادبيات را کپي زندگي مي‌دانند و خودشان را از واژه بي‌نياز مي‌بينند چيست؟**

بعضي پلات داستاني را عيناً از وقايع زندگي کپي مي‌کنند. يعني فضاي ديگري متفاوت با آن‌چه در روزمره‌گي‌هاست نمي‌بينند که بخواهند آن وضعيت را با استفاده از رفتارخاص نويسنده با جمله و کلمه قابل انتقال کنند. طبيعي است براي وضع يک شرايط روز مره، نويسنده با همان نحوه ي رفتار روزمره با واژگان مي‌نويسد.

**چرا دانش برخي از نويسندگان ما درباره کلمات فارسي آن‌قدر پايين است؟ دليل‌اش را کم مطالعه کردن مي‌دانيد يا ادبيات اينترنتي و اس ام اسي؟**

شيوع تقليد از کارور و مقلدان وطني‌اش زباني روزمره را طلب مي‌کند و زبان روزمره هم خزانه ي لغات پربار و زبان ورزي را طلب نمي‌کند. بستگي دارد که نويسنده چه روشي را در داستان‌نويسي دنبال کند. نثر و لحن نويسنده در ادبيات به نظرم کار (نماي ويژه) در سينما را انجام مي‌دهد. به‌طور مثال، رمان يا داستاني با موضوع و زمينه ي تاريخ را نمي‌توان با لحن و نثر امروز نوشت. ايجاد توهم مقطع وقوع داستان نياز به واژگاني دارد که بتواند آتمسفر يا مود آن دوران را ايجاد کند. جولايي اين فضا و آتمسفر را خوب ايجاد مي‌کند.

**درست است. ولي مسئله اين است که در اکثر موارد، به خصوص در مورد نويسندگان جوان، نه آن رماني که در فضاي امروزي مي‌گذرد از نظر واژگان غني است و نه در رماني که فضاي تاريخي دارد از کلمات و نثر آن دوره ي تاريخي درست استفاده شده است.**

موضوع رمان تاريخي در وضعيتي که ما زندگي مي‌کنيم مفهوم دقيقي نيست. تاريخ از يک سري وقايع لايتغير تشکيل شده است. اساس رمان و ادبيات محض، ايجاد پرسش است. منظور شما قوي دست بودن نويسنده و اين توانايي است که مفاهيم را از طريق واژگان انعطاف داده و بسط دهد. البته نويسندگاني که لزوم مسلح بودن به واژگان را درک کنند ظهور مي‌کنند. بستگي دارد به اين که نويسنده‌اي راز ماهوي واژگان را درک کند. القا به لزوم نقش واژگان در ادبيات مشکلي را حل نمي‌کند. الان مشکلات بزرگ‌تري داريم. مثلاً مدعيان نقد و نقادي ادبيات ماهيت ادبيات را درک نمي‌کنند. آ‌ن‌ها آن‌قدر که از داستان و عناصر ش توقع دارند که جواب گوي مفاهيم ديگر باشند توقع داستان بودن و ادبيات بودن را ندارند. يکي از اين حضرات منتقد مثلاً توقع دارد زبان اهداف زبان شناسيکش را برآورده کند. اشکالي ندارد. به اين شرط که نخست متن ادبيات باشد. به نظرم اصلا بايد روي اين بحث شود که چه متني ادبيات هست چه متني نيست. به نظرم يکي از وجوه ابتذال، عدم درک ادبيات است. بياييد بحث کنيد چه کاري ادبيات هست چي نيست. اين که ما چيزهايي بنويسيم که اصولا فاقد خصوصيات ادبيات بودن باشد مضحک است. گيرم مفاهيمي هم فورموليزه کنيم، وقتي ادبيات نيست، نيست ديگر.

**مي‌دانم براي نوشتن اسفار کاتبان مدت‌ها تاريخ بيهقي و ادبيات کهن ايران را مطالعه کرده‌ايد؟ چه چيز باعث شد چنين کاري بکنيد؟**

همان طورکه گفتم ايجاد يک آتمسفر يا مود تاريخي في نفسه نياز به واژگاني دارد که قادر باشد واژگان آن دوران را ايجاد کند. واژگاني مثل ميرغضب يا نطع يا کنده سلخ واژگاني هستند که دوره‌اي خاص را القا مي‌کنند. نثر تاريخي ما عينيت‌گرا نيست. يعني آن‌که از وراي متون تاريخي نمي‌توان فضاي آن زمان را به‌طور دقيق استنباط کرد. ولي اجزايي هستند که مي‌توان با تعميم آن‌ها فضاي بعضي مقاطع تاريخي را استنباط کرد و همه اين جزييات چيزي جز واژگان نيستند که تنها ابزار خلق ادبيات است.

**پس چرا نويسندگان ما بر اين تنها ابزار خلق ادبيات تسلط ندارند؟ در يک رمان مثلاً پانصد صفحه‌اي فقط از 200 يا 300 کلمه استفاده شده است و اين فقر دايره ي واژگاني نويسنده را نشان مي‌دهد.**

 خوب نويسنده بودن و دست و پا کردن چنين هويتي براي بعضي‌ها خيلي جذاب است به خصوص وقتي که فاقد خلاقيت باشند. بعضي‌هاشان حافظه ي خوبي دارند و از اين خصوصيت خوب استفاده مي‌کنند آن‌ها در شمايل يک نظريه‌پرداز ظهور مي‌کنند و از آن‌جا که داستان‌نويسي ما نياز به منتقداني در حد في‌المثل لوکاچ دارد مثل يک ضبط صوت مفاهيم آثار ترجمه را حفظ مي‌کنند و مي‌شوند لوکاچ يا غيره. ولي اگر ازشان بخواهي شما که به اين خــوبي بلدي بيــا يک اثــر فارسي را با همين مفاهيمي که مثلا بلدي نقد کن و با اين اطلاعات مثلاً سعدي را تحليل کن، سعدي و غيرو را در حد افاضات خود نمي‌دانند. چون آن مفاهيم زيباشناسي خاص آن زبان مبدا است و اساساً زبان فارسي فاقد اين پتانسيل است، متاسفانه عوارض داشتن چنين هويت و نقشي را نمي‌دانند. جالب اين‌که با اين که به زبان فارسي صحبت مي‌کنند، زبان فارسي و نويسندگان و شاعرانش را به رسميت نمي‌شناسند. آن نويسندگاني که مي‌گويي حاصل چنين ديدگاه‌هايي هستند.

**از زبان ترجمه صحبت کرديد. خيلي از نويسندگان ما از زبان ترجمه استفاده مي‌کنند. به نظرتان زبان ترجمه در اين قضيه چه‌قدر دخيل است؟**

حجم آثار ترجمه خيلي بيشتر از آثاري است که به فارسي نوشته مي‌شود. اغلب مترجم‌هاي ما هم که جوان هستند و جوياي نام و اگر زبان خارجي‌شان هم که خوب باشد نوشتن به فارسي شان بد است و بيشتر هنجار زبان خارجي را منتقل مي‌کنند و طبيعي است که خوانندگان ما تحت تاثير نحو اين ترجمه‌ها قرار بگيرند. همه اين‌ها به دليل عدم وجود برنامه‌ريزي خوب و وجود ويراستاران خوب در کار نشر ماست.

**به مسئله ويرايش اشاره کرديد. چه‌قدر ويرايش در ادبيات ما جدي گرفته مي‌شود؟ رابطه درست ويراستار و نويسنده چه‌قدر مي‌تواند به غني‌تر شدن اثر کمک کند؟**

 به نظرم همه ي جنبه‌هاي مختلف ادبيات حاصل رفتار مناسب با جمله و کلمه است. کلمات همه متون مشترک است. روزنامه، عريضه و لايحه حقوقي با همين واژه‌ها نوشته مي‌شوند. تنها درصد ناچيزي از متوني که نوشته مي‌شوند بدل به ادبيات مي‌شوند. ويراستاري في‌الواقع کار نويسنده را کامل مي‌کند. در غرب حتي آثار نويسندگان تثبيت شده مثل همينگوي و فاکنر هم ويراستاري شده است.

**نظرتان درباره ي بعضي فارسي‌نويسي‌ها‌ي افراطي و استفاده از لغات نامانوس و ناآشنا چيست؟**

اگر اين‌طور که مي‌گويي باشد آن هم از آن‌ور پشت بام افتادن است. واقعيت اين است که به دليل عدم وجود برنامه‌ريزي صحيح آموزش ادبيات معاصر بخشي از خوانندگان ما زبان ادبيات را نمي‌دانند. بدين معني که مثلا اگر نويسنده شخصيتي خرافاتي را بازسازي کرد و مثلا مناسک و مراسم خرافه را بازسازي کرد، تصور مي‌شود که نويسنده به خرافه معتقد است. يا اگر نويسنده زني را بازسازي کرد که ذليل و توسري خور است‌، بعضي معترض مي‌شوند که چرا زن را در اين شمايل بازسازي کردي؟ حتي فکر مي‌کنند که تصور و تلقي نويسنده نسبت به زن چنين است. وقتي زبان رمان درک نشود معنايش شايد اين باشد که گاهي خواننده کارهايي را که با متن مي‌‌شود، نفهمد. همه ي اين‌ها از ابتلائات خلا آموزش ادبيات مدرن در مدارس و دانشگاه‌هاي ماست.

**يعني معتقديد روش کار و آموزش در دانشگاه‌هاي ما معييوب است؟**

 حتما اين‌طور است. وقتي سيستم دانشگاهي ما با هنر و ادبيات و شعر معاصر بيگانه است و شاعران و نويسندگان معاصر را به رسميت نمي‌شناسد حتماً دانشجويي که في‌المثل ادبيات دوران معاصر را نمي‌شناسد، بي‌اطلاع از ادبيات و شعري که در جامعه جريان دارد از دانشگاه فارغ التحصيل مي‌شود.

**چرا نويسندگان جديد ما در برابر ادبيات احساس تعهد نمي‌کنند؟**

چه‌طور ممکن است کسي نويسنده ادبيات باشد و نسبت به ادبيات احساس تعهد نکند؟

**منظورم از تعهد به ادبيات يعني اين که مدام بخوانند و کيسه‌شان را پر کنند و خودشان را ملزم بدانند چيزي به ادبيات اضافه کنند. نه اين که فقط آن‌چه را که به نظرشان مي‌آيد بنويسند.**

هنر و ادبيات يک کار عاشقانه است نويسنده بايد عاشق کارش باشد، طبيعي است که کسي که اين‌کاره نيست و براي چيزي ديگر قلم دست گرفته، بيشتر دکاندار مي‌شود تا نويسنده و شاعر واقعي.

**به نظرتان به جز احساس تعهد نويسندگان به خصوص نويسندگان جوان به ادبيات و کوشش بيشتر براي خواندن و نوشتن چه راه‌هاي ديگري براي حل اين معضل وجود دارد؟**

هر نويسنده‌اي روش کار خودش را دارد و آدمي مثل من نمي‌تواند براي ديگران تعيين تکليف کند. به نظرم نويسنده بايد جنبه‌هاي زيباشناسي هنر ايراني را در کارش تعميم بدهد. شايد اگر مضاميني که خاص جامعه ي ايراني است را موضوع ادبياتش کند بتواند فضا و ادبياتي با خصوصيات ايراني بنويسد. شايد هدايت در کارهاي خوبش الگوي خوبي باشد

زبان رسانه و ادبیات فارسی

هوشنگ اعلم

از منظر درک عمومي، نخستين و مهم‌ترين کارکرد زبان ايجاد ارتباط است اما حقيقت زبان بسيار فراتر از وسيله بودن براي ارتباط هاي بشري است و در واقع هستي در زبان معنا مي‌شود و حضور خود را باز مي‌نماياند و اين زبان است که انسان را قادر به باز تعريف خود و جهان هستي مي‌کند و به او امکان مي‌دهد که جهان را دوباره و آن گونه که خود مي‌خواهد کشف و تعريف کند.

انسان به ياري زبان مي‌تواند، آموخته‌ها، ديده‌ها و تجربيات خود را از زماني به زمان ديگر منتقل کند جادوي زبان اين امکان را به انسان مي‌دهد که جهان واقعي را درنوردد و درک و کشف خود را از واقعيت تا فراواقعيت در قالب کلمه به عينيت بدل کند و هم از اين روست که «کلمه» به عنوان کليد گشودن دروازه‌هاي هستي مقدس شمرده مي‌شود.

زماني که انسان قادر به خلق نشانه‌هاي تصويري براي بازگويي خود و تعريف جهان شد و از هر آوايي نشانه‌اي ساخت براي بيان مقصود و مفهومي خاص، زندگي‌اش در مسيري متفاوت از زندگي موجودات ديگر قرار گرفت و اين توانايي را يافت که با استفاده از زبان، تداوم بدون انقطاع زندگي را در بعد غير مادي ممکن سازد. زبان فارسي امروز، يکي از شاخه‌هاي زبان‌هاي کهن هند و اروپايي است و در حال حاضر چيزي حدود صد و بيست ميليون نفر از مردم جهان، در ايران، افغانستان، تاجيکستان و شماري در هند و پاکستان به زبان فارسي سخن مي‌گويند و در ارتباط با تکنولوژي مدرن ارتباطات، چهاردهمين زبان پرکاربرد در محتواي وب به شمار مي‌رود.

آثار فرهنگي و ادبي خلق شده در زبان فارسي و نيز متون علمي بسيار که به اين زبان نوشته شده سبب شده است که زبان فارسي به رغم همه‌ي موانع تاريخي که در فرايند مانايي اين زبان وجود داشته و نيز به رغم همه‌ي تلاش‌هايي که در طول تاريخ به دليل سلطه‌ي قدرت‌هايي که به زباني جز فارسي مي‌گفتند و مي‌نوشتند براي از ميان بردن اين زبان انجام شده زباني ماندگار و زنده باقي بماند.

وقتي فردوسي پس از سرايش شاهنامه مي‌گويد:

**بسي رنج بردم در اين سال سي**

**عجم زنده کردم بدين پارسي**

در واقع اشاره‌اش به اوضاعي است در دوره‌ي امويان و پس از آن‌ها براي از بين بردن فرهنگ و زبان فارسي وجود داشته و بسياري از ايرانيان نيز در اين تلاش سهم عمده و اصلي داشته‌اند و براي نزديک شدن به ارکان قدرت که عمدتاً عرب و يا دست نشانده‌ي اعراب بودند به زبان عربي سخن مي‌گفتند و مي‌نوشتند. تا جايي که دانشمندي مانند ابوريحان بيروني نه تنها آثار خود را به زبان عربي مي‌نويسد بلکه زبان فارسي را نيز خوار و سبک مي‌شمرد و در جايي ضمن اشاره به اين که زبان عربي بسيار بيشتر از زبان فارسي ظرفيت و ظرافت لازم را براي بيان مفاهيم علمي دارد زبان فارسي را فاقد چنين ظرفيتي دانسته و مي‌نويسد: «اين زبان جز به کار بازگفتن داستان‌هاي خسروان و قصه‌هاي شبانه نيايد» اگر چه قصد ابوريحان از اين گفته کاستن از ارزش و اهميت زبان فارسي بوده است اما تلويحاً و شايد بي‌آن که خواسته باشد و ندانسته در دام ظرافت‌هاي زبان فارسي افتاده و به ظرفيت بالاي زبان فارسي به عنوان يک زبان ادبي و حماسي اعتراف مي‌کند زباني که «به کار بازگفتن داستان‌هاي خسرواني و قصه‌هاي شبانه مي‌آيد» يعني اعتراف به ظرفيت بالا و ظرافت والاي زبان فارسي براي حماسه سرايي و خلق آثار ادبي و در همين زبان است که مولانا مثنوي بي‌همتايش را مي‌سرايد و حافظ غزليات جاودانش را و در همين زبان است که شاهنامه خلق مي‌شود و گلستان و بوستان و صدها اثر ارزشمند ادبي ديگر پديدار مي‌شود.

شکي نيست که زبان فارسي به عنوان زباني که بر بنيان آثار ادبي بي‌شماري استوار است امروز به رغم جهاني نبودنش، يکي از زنده‌ترين زبان‌هاي دنياست، زباني زنده و پويا که با وجود همه‌ي جفاهايي که در طول تاريخ بر آن رفته از ظرفيت لازم براي بيان و بازگويي مفاهيم نظري، علمي و تکنولوژيک برخوردار است با اين حال کار مهم ضرورت پاسداري اين زبان از طريق غنا بخشيدن به دايره‌ي واژگان فارسي است که به سادگي امکان‌پذير نيست. زبان فارسي در طول تاريخ بارها و بارها در معرض هجوم ويران‌گر زبان‌هاي ديگر از تازي و ترکي تا فرانسوي و انگليسي قرار گرفته اما نه تنها در ظرف زبان هاي مهاجم حل نشده، بلکه بسياري از واژگان اين زبان‌ها را از آن خود کرده و به غناي بيشتري دست يافته است و متأسفانه امروز هم زبان فارسي در معرض چنين تهديدي از سوي زبان‌هاي بيگانه قرار دارد و يکي از دلايل آن گسترش امکانات ارتباطي و کم شدن فاصله‌ها بين فرهنگ‌ها و زبان‌هاي گوناگون است و در چنين شرايطي طبيعي است که همراه با تکنولوژي و از طريق تکنولوژي واژگاني از ديگر زبان‌ها وارد حيطه ي زبان فارسي شود و در حالي که واژگان مترادف و معادل واژه‌هاي وارداتي در زبان فارسي وجود دارد و يا مي‌تواند به وجود آيد، در اين زبان کهن جاخوش کند تا جايي که ساختار واژگاني زبان را به طور کلي تغيير دهد و در اين صورت بيست يا سي سال بعد به رغم آن که مدعي باشيم به زبان فارسي حرف مي‌زنيم از خواندن و درک متوني مثل شاهنامه و غزليات حافظ عاجز خواهيم بود.

متأسفانه يکي از مهم‌ترين عوامل وارد شدن واژه‌هاي بيگانه و به ويژه انگليسي و اصطلاحات تکنولوژيک به زبان فارسي که به سرعت در گفتار و نوشتار ما جا خوش مي‌کند رسانه‌ها هستند اعم از نوشتاري و گفتاري چرا که اين رسانه‌ها با مردم ارتباط مستقيم دارند و جامعه بيشتر آموزه‌هاي خود را به ويژه در عرصه ي زبان از روزنامه‌ها و راديو تلويزيون مي‌گيرد و بنابراين توجه به ساختار درست زبان در اين رسانه‌ها از اهميت بيشتري برخوردار است چرا که نگاهي به مطالب روزنامه‌ها از خبرها گرفته تا مقالات و گزارش‌ها نشان مي‌دهد که نويسندگان آن‌ها تا چه حد براي استفاده از واژه‌هاي بيگانه شيفتگي نشان مي‌دهند و در واقع با استفاده از واژگان و اصطلاحات خارجي بيش‌تر از آن که به فکر انتقال پيام خود باشند در انديشه‌ي فاضل نمايي‌اند و استفاده از اين واژه‌گان را نشانه‌ي معلومات و آگاهي بيشتر خود مي‌دانند و بدبختانه مديران و سردبيران روزنامه‌ها هم نسبت به اين موضوع توجه لازم را ندارند البته درشرايط فعلي و اين که کم‌تر روزنامه‌اي به حد کافي نيروي انساني کارآمد حتي در عرصه روزنامه نگاري در اختيار دارد نمي‌توان انتظار داشت که به مسئله‌ي زبان چندان توجه شود چرا که مهم انتقال پيام و پر کردن صفحات روزنامه در کوتاه‌ترين زمان ممکن است و متأسفانه در رسانه‌هاي گفتاري مثل راديو و تلويزيون شرايط بدتر است و نه فقط برنامه‌سازان که مجريان برنامه‌ها هم شناخت کافي از زبان و ادبيات فارسي ندارند در چنين شرايطي که نبايد انتظار داشت مديران روزنامه‌ها مانند دهه‌هاي قبل به ضرورت حضور نيروي به نام ويراستار که مطالب و گزارش‌ها را قبل از تايپ و صفحه‌آرايي بخواند و آن را ويراسته و پيراسته کند در تحريريه ي روزنامه آگاه باشند و اصولاً نيازي به اين تخصص احساس نمي‌شود نه در روزنامه‌ها و نه در راديو و تلويزيون و خنده دار اين که عنوان ويراستار را در نشريات به نمونه‌خوان‌هايي داده‌اند که مطالب را بعد از حروف‌چيني و تايپ تنها به اين دليل مي‌خوانند که غلط تايپي و املايي نداشته باشد! و در جاهايي ديگر ويراستار در واقع نقش مميز را بازي مي‌کند و طبيعي است که نمي‌توان از نمونه‌خوان روزنامه يا مميز مطالب انتظار داشت همانند يک ويراستار با تجربه و مسلط به زبان و ادبيات فارسي مطلب به شيوه درست نگارش تنظيم کند و به همين دليل است که گاه در مطالب روزنامه‌ها به واژه ها و عبارت‌هايي برمي‌خوريم که از شدت نادرست بودن مضحک مي‌نمايد و از نمونه‌هاي فراوانش در برخي روزنامه‌ها اين‌هاست:

**«اين فرد اراذل و اوباش!» يعني نويسنده ي مطلب نمي‌داند که اراذل و اوباش جمع است و نمي‌توان آن را به يک فرد اطلاق کرد يا:**

**«مجموعه‌اي از اطلاعات و اخبارهاي! مختلف»**

**يا جمع بستن واژه‌هاي فارسي با «ات» و يا گاه جمع بستن دوباره يک واژه جمع با جمع مکسر عربي يا علامت جمع فارسي مانند: اطلاعات‌هاي نادرست! و از اين دست شاهکارها در گفتار راديو و تلويزيون و روزنامه ها بسيار است.**

و در چنين شرايطي حاصل نگاه کردن به آينده‌ي زبان فارسي از دريچه‌ي وضعيت زبان رسانه‌ها متأسفانه چيزي جز نااميدي نخواهد بود. مگر اين واقعاً با درک اهميت زبان فارسي و نقش آن در حفظ اقتدار فرهنگي و سياسي ايران در جهان اکنوني، تلاش کنيم که با واژه‌سازي‌هاي به جا و مناسب تا حد ممکن از به کار بردن واژگان بيگانه‌اي که مي‌تواند در فارسي معادل و مترادفي گوش نواز، درست و به جا داشته باشد پرهيز کنيم و شايد اين يکي از مهم‌ترين وظايفي باشد که رسانه‌هاي ما و البته مترجمين آثار ادبي بايد عهده‌دار شوند

**گفت‌وگو با يونس تراکمه قصه نويس و منتقد**

آنهاکه می مانند و آنهاکه نمی مانند

حوریه اسماعیل زاده

براي بررسي موضوع پرونده‌ي اين شماره به سراغ يونس تراکمه رفتم. تراکمه يکي از منتقدان دلسوز و آگاه عرصه‌ي داستان‌نويسي در اين دوران است؛ در دوره و زمانه‌اي که شاهد سعه‌ي صدر و اشتياق کمي براي شنيدن نقد هستيم.

«مهم چيدمان واژگان است و از آن مهم‌تر روح زبان، يادمان نرود که زبان وسيله نيست، بلکه محل وقوع احساسات، حوادث و خلاصه ي ادبيات خلاقه است.» اين‌ها جملاتي است که يونس تراکمه در پاسخ به سئوالم درباره ي موضوع پرونده که پرونده‌ي اين شماره بر اساس آن تنظيم مي‌گويد. او اين بار هم مسئله را از زاويه‌اي ديگر ديد و در گفت‌وگويي که با هم داشتيم دلسوزانه به بررسي مسائل و مصائب داستان و و داستان‌نويسي امروز ايران پرداخت؛ و به پيشنهاد او بود که قرار شد جلسات جمعي نقد کتاب را ماهي دوبار در دفتر مجله برگزار کنيم.

**چرا داستان‌هاي امروزي - به خصوص در اين چند سال اخير - اين قدر زبان تخت و يکساني دارند و بر پايه‌ي معدودي واژگان تکراري و يک دست، ساختارشان شکل مي‌گيرد؟**

دلايل مختلف است، اما آن‌چه که خيلي مهم است، و ضروري است که مطرح شود، مسئله‌ي زبان است در داستان‌هاي داستان‌نويسان امروز. حالا که يکي دو دهه کار اين جوان‌هاي داستان‌نويس را بررسي مي‌کنيم مي‌بينيم اکثر قريب به اتفاق اين‌ها توانايي خوبي پيدا کرده‌اند در تعريف کردن يک روايت، و البته نه در خلق ادبي. تکنيک را خوب مي‌دانند، اکثرشان مباحث تئوريک داستان‌نويسي را فوت آب‌اند، اما داستان‌هايشان عاري از خلاقيت است، همه چيز در سطح حرکت مي‌کند و به‌قول شما تخت است. بعد اين داستان‌ها را مقايسه مي‌کنيم با داستان‌هاي هدايت و چوبک و گلستان و صادقي و گلشيري و... تفاوت‌ها کجاست؟ چرا داستان‌هاي اين داستان‌نويسان در طول دهه‌ها همچنان خوانده مي‌شود، و حتي مخاطبان مشتاق خواندن چندين و چند باره‌ي داستان‌هاي اين نويسندگان هستند، اما داستان‌هاي اکثر نويسندگان امروزه با يکي دو بار خواندن کنار گذاشته مي‌شوند؟ يکي از مهم‌ترين دلايل، به‌نظر من، برخورد با زبان و تعريف زبان است در خلاقيت‌هاي ادبي. اين‌که نويسنده، و البته شاعر، بپذيرد و باور کند که زبان در آثار خلاقه‌ي ادبي وسيله نيست، بلکه محل و مأواي خلاقيت است. بپذيرد که زبان مأواي احساسات، حوادث و خلق ادبي است. نويسنده‌ي امروز هم مانند اسلاف خود بايد آن قدر با ادبيات کهن فارسي محشور باشد که زبان در دستانش نرم شود، طوري‌که بتواند پيچيده‌ترين احساسات و پيچيده‌ترين حوادث را با آن نقل کند و به گونه‌اي نقل کند که آن حادثه و آن حس را نکُشد و يک بعدي‌اش نکند.

**يعني بتوان آن حادثه را زنده نگه داشت؟**

بله. اين اتفاق فقط در زبان مي‌افتد. منظور اين نيست که براي اين کار بگوييم خب، حالا برويم يک دوره هم تاريخ بيهقي بخوانيم، تعريف و ذهنيت‌ها بايد عوض بشود. هزار بار بايد تکرار کرد که زبان وسيله نيست. به اين باور که رسيديم وقتي، مثلاً، تاريخ بيهقي را مي‌خوانيم يک‌ جايي متوقف مي‌شويم و از خودمان مي‌پرسيم که بيهقي چه‌کار کرده؟ اين جمله يا اين بند چندتا کلمه که بيشتر نيست، پس چه‌طور اين‌ها را کنار هم چيده که هنوز بعد از اين‌همه سال وقتي آن‌را مي‌خوانيم پشت‌مان مي‌لرزد؟

من هم که امروز دارم داستان مي‌نويسم به خلق چنين لحظه‌اي احتياج دارم. خواننده‌ي من هم بايد بعد از خواندن برخورد دو آدم داستان دچار چنين احوالاتي بشود و داستان بر او تأثير عميقي بگذارد. داستان‌ من هم ايجاب مي‌کند که زير پوست روايت ساده‌ي ماجرا چنين زخم عميقي بزند، پس چرا نمي‌زند؟ نويسنده‌هاي امروز بايد به اين ضرورت پي ببرند و بعد براي کشف راه حل به سراغ ادبيات کهن بروند، و نه فقط براي سواد آموزي؛ بلکه بايد با يک تعريف ديگر به سراغ اين ادبيات برويم. بايد بپذيريم و باور کنيم که حادثه در زبان بايد اتفاق بيافتد. وقتي من با اين تعريف و با اين باور به سراغ زبان بروم تازه متوجه مي‌شوم که چقدر بايد کار کنم و چه‌کار بايد بکنم.

زبان بايد در دست من نويسنده آن‌قدر نرم و انعطاف‌پذير باشد که بتواند هر اطواري را بپذيرد و من بتوانم هر عمقي را که لازم است به ماجرا ببخشم. خب وقتي به اين ضرورت رسيدم و عمل کردم، يک دفعه متوجه مي‌شوم که با خواندن و خواندن و خواندن صفحاتي از مثلاً‌ تاريخ بيهقي چه چيزي به‌دست مي‌آورم.

الان وقت آن است که صلا در دهيم که نگاه‌تان را به نقش زبان عوض کنيد. اگر داستان‌هاي امروز ما تخت و يک بعدي است، اگر ماندگار نيست يکي از علت‌هايش، و شايد علت مهمش  
 همين است.

**اين مسئله‌ي ماندگاري واقعاً وجود دارد، نويسنده‌ها و داستان‌هاي سال‌هاي اخير در ذهن نمي‌مانند.**

بله. اما چرا اين‌گونه است؟ در سال‌هاي اخير کم نبوده رمان‌ها و مجموعه داستان‌هايي که براي مدتي مطرح شده اما خيلي زود کتاب و نويسنده‌اش فراموش شده‌اند.

**ولي رسيدن به اين تعريف از زبان و پذيرفتن آن در داستان‌نويسي کار آساني نيست.**

بله. خيلي سخت است. اول بايد نويسنده به اين ضرورت تغيير ديدگاه و تعريف برسد. تازه متوجه مي‌شود که کار نويسندگي چه قدر سخت است. آن‌وقت ديگر با احتياط دست به قلم مي‌برد و شايد ديگر نتواند خيلي راحت يک واقعه را روايت کند. صرف نقل حوادث و ماجراها متعلق به صفحه‌ي حوادث روزنامه‌هاست نه عرصه‌ي داستان‌نويسي.

بسياري از خبرنگاران حوادث سال‌هاي قبل از بعضي از نويسنده‌هاي امروز ما زيباتر و کامل‌تر يک حادثه را توصيف مي‌کردند. همين امروز يکي از توضيحات آن‌ها از يک حادثه  ي تصادف اتوبوس يا يک صحنه‌ي قتل را بخوانيد متوجه مي‌شويد اين‌ها خيلي قوي‌تر از بعضي از داستان‌نويس‌هاي امروز ماجراها و حوادث را تعريف مي‌کردند.

باز هم تکرار مي‌کنم که منظور من صرفاً کسب مهارت در کاربرد زبان و زبان ورزي نيست. منظورم تغيير در تعريف ما از زبان است در خلق آثار ادبي. صرف کسب مهارت ممکن است به جعل زبان منجر شود، که نمونه‌اش را هم داريم در ميان آثار منتشر شده در همين سال‌هاي اخير. در همين عرصه، نويسنده‌اي مثل گلشيري با زبان يک نوع رفتار مي‌کند،‌ رفتاري خلاقانه، و نويسنده‌اي که دست به جعل زبان مي‌زند رفتارش با زبان طور ديگري است. گلشيري در «معصوم پنجم» به اقتضاي فضاي داستانش از زبان کهن استفاده مي‌کند، يعني زبان کهن را بازآفريني مي‌کند. فرق است بين اين کار با کار نويسنده‌اي که صرفاً کسب مهارت کرده و به جعل زبان، حتي جعل زبان کهن فارسي مي‌پردازد. جعل زبان و آفرينش در زبان دو مقوله‌ي جدا از هم است.

**بسياري از نويسنده‌هاي امروز، همان‌طور که شما هم اشاره کرديد، تکنيک را خوب بلدند مرتب هم کتاب‌هاي تکنيک داستان‌نويسي منتشر مي‌شود که خواهان بسيار هم دارد و کلاس‌هاي داستان‌نويسي هم در اين زمينه فعال هستند اما حاصل کار چندان مطلوب نيست.**

درست اين است که هم دانش زباني و هم تکنيک را بايد فرا گرفت و فراموش کرد؛ فرا گرفتن در حد کمال براي فراموش کردن. فرا گرفتن براي کسب مهارت است که منجر به جعل زبان و جعل تکنيک مي‌شود. در صورتي که اين يافته‌ها بايد به ناخودآگاه نويسنده و خالق آثار هنري برود و موقع آفرينش است که به مناسبت و به ضرورت اين فرگرفته‌هاي غايب حاضر مي‌شوند. حاصل چنين برخوردي با مسائل و مباحث تئوريک ارزشمند است. ما هميشه بايد بخوانيم براي آن که فراموش کنيم، نه اين‌که بخوانيم براي اين که از آن دستورالعمل دربياوريم.

**ما اگر در زبان شفاهي دقت کنيم بسياري از کاربردهاي حسي را در هنگام عکس‌العمل نشان دادن به يک واقعه و يک ماجرا مي‌بينيم.**

بله اين قدرت زبان محاوره است.

**يک کلمه‌ي «آخ» حجمي از درد را مستقيماً به شنونده منتقل مي‌کند. اما اين آخ با آخ کسي که از انجام ندادن کاري متأسف مي‌شود خيلي فرق دارد. اين حس را گاه زبان محاوره بسيار خوب منتقل مي‌کند.**

بله. يادم است يک بار آقاي ابوالحسن نجفي در بحثي در بار‌ه‌ي زبان محاوره و زبان مکتوب مي‌گفتند در طول تاريخ، زبان محاوره همواره زنده و پويا بوده ولي زبان مکتوب در مقاطعي و به دلايل مختلفي دچار تصنع شده و از مسير اصلي خود خارج شده است. به همين دليل است که نزديکي‌هايي پيدا مي‌کنيم بين عناصر دوران درخشان زبان مکتوب فارسي با زبان محاوره‌ي حتي امروزمان. (از حافظه نقل مي‌کنم و مسئوليت هر نوع خطايي در اين نقل قول غير مستقيم را مي‌پذيرم). يکي از مثال‌هايي که ايشان در اين مورد نقل کردند کلمه‌ي «نکردن» به‌معناي «کار بد کردن» بود در زبان محاوره. مي‌گوييم که فلاني را ديروز ديدم «نکردم» بگويم ناهار بيايد خانه‌ي ما (يعني کار بدي کردم که به او نگفتم)، ايشان سابقه‌ي اين کلمه با اين معنا را از مکتوبات اندکي که از بيش از هزار سال پيش به‌جا مانده است مي‌آوردند. خب، ببينيد کشف اين‌گونه ظرفيت‌هاي زبان محاوره چه کمک‌هايي به شاعر و داستان‌نويس مي‌کند.

**برخي‌ از همين نويسندگان وقتي يک اثر از ادبيات کهن را مي‌خوانند و از آن‌ها مي‌پرسي خب برداشتت چه بود شروع مي‌کند به نقل قصه در چند خط، و بي‌آن که حتي يک بار شاهد تعجب کردنشان از اعجاز زبان مثلاً در همين تاريخي بيهقي که مثال زديد باشيم. اما قصه را خوب نقل مي‌کنند.**

همچنان تکرار مي‌کنم که بايد تعريف‌مان را از زبان خلق ادبي اصلاح کنيم.

**اما خيلي از زبانشناسان معتقدند که زبان وسيله است براي بيان ماوقع.**

اين درست است اما در کاربرد عام زبان، و نه در عرصه‌ي هنر و ادبيات.

**در زبان ژورناليسم هدف انتقال پيام است با کم‌ترين کلمات در سريع‌ترين زمان و البته با بيشترين تأثيرگذاري. ژورناليست فقط مي‌خواهد يک واقعه را منتقل کند و قصد ندارد چيزي را خلق کند. اين جاست که مرز بين زبان ادبي و زبان ژورناليسم مشخص مي‌شود.**

در عرصه‌ي ادبيات، چه شعر و چه داستان، ما با انسان طرفيم و انسان موجود پيچيده اي است. در ادبيات خلاقه لايه لايه‌ي وجود انسان با همه‌ي پيچيدگي‌هايش خلق مجدد مي‌شود. خشمي که يک مرد با توهمِ، يا واقعيتِ، خيانت همسرش پيدا مي‌کند و باعث مي‌شود که مرتکب قتل بشود، احساس فوق‌العاده پيچيده‌اي است. نمي‌توان با پيشداوري درباره‌اش حرف زد و گفت: مرتيکه‌ي ابله نرفت ته و توي ماجرا را دربياورد و در يک حالت جنون لحظه‌اي همسرش را کشت. داستان‌نويس شايد حتي با همان تعداد کلمه‌اي که ژورناليست ماجرا را تعريف مي‌کند، کاري کند که مخاطب را لحظه به لحظه در احساسات آن مرد شريک کند؛ لحظه‌اي که آن خيانت را تجسم مي‌کند، چاقو را درمي‌آورد و ... اين اتفاق در زبان مي‌افتد. آن جاست که بايد مخاطب متوجه پيچيدگي‌هاي روحي اين مرد بشود. ماندگاري داستان‌هاي ماندگار ادبيات هر کشوري، مديون اين نوع تعريف از زبان است که نويسندگان آن‌ها داشته‌اند.

**سوال بعدي من درباره‌ي ترجمه‌ است اين که محدوديت دايره‌ي واژگان ما در ترجمه‌ هم خودش را نشان مي‌دهد، به اين معنا که بار عاطفي کلمات خيلي مواقع ناديده گرفته مي‌شود و دم دستي‌ترين معني يک کلمه انتخاب مي‌شود براي انتقال مفهوم. به همين دليل خيلي از ترجمه‌هاي ما زبان يکساني دارند.**

خيلي‌ها هم البته توجيهشان براي اين نقص اين است که حتي اگرگزينش بهتري داشته باشند ويراستاران و ناشران کلمه‌ي ابداعي يا گزينشي آن‌ها را خط مي‌زنند و کلمه‌ي دم‌دستي‌تري را به جاي آن مي‌گذارند که خواننده‌ي امروز بيشتر مي‌پسندد. اين خودش سطح سليقه‌ي مردم را هم پايين مي‌آورد.

خب يک دليل اين است که آبشخور مطالعه‌ي بسياري از اين مترجمين بيشتر کتاب‌هاي ترجمه است و نه ادبيات فارسي به معناي اصيل آن. وقتي مثلاً ترجمه‌ي يکي از آثار سلينجر را مي‌خواني، بعد از اتمام کتاب با خودت فکر مي‌کني مگر سلينجر نويسنده‌ي بزرگي نيست؟ پس چرا من از اين ترجمه، اين بزرگي و توانايي را درک نمي‌کنم. آن وقت مي‌فهمي اين ترجمه اشکال دارد که اين بزرگي را منتقل نمي‌کند. اين که نمي‌شود چون ديگران مي‌گويند او نويسنده‌ي بزرگي است، پس بزرگ باشد، بايد من وقتي يک داستان از او مي‌خوانم ميخکوب بشوم، بايد خوابم نبرد و مدام به آن فکرکنم. با توجه به اين که همين سلينجر نويسنده‌ي ساده نويسي هم هست. پس اگر اين ميخکوب شدن اتفاق نمي‌افتد حتماً ترجمه اشکال دارد. کشف علت ماندگاري نويسنده‌هاي خودمان يک اتفاق بزرگ است. وقتي از خودمان بپرسيم که علت ماندگاري فلان نويسنده‌ي معروف چيست؟ آن وقت به دنبال کشف علت اين ماندگاري مي‌رويم. به نظر من نه همه‌ي علت اين ماندگاري بلکه عمده ترينش همين تغيير تعريف ما از زبان است در ادبيات خلاقه. خب وقتي اين تعريف را نويسنده‌‌ي جوان ما باور کرد، مي‌رود از اين منظر داستان‌هاي صادق هدايت، صادق چوبك، ابراهيم گلستان، بهرام صادقي، هوشنگ گلشيري و آثار بهرام بيضايي و... را مي‌خواند و مي‌بيند اين نويسندگان در آثار ماندگارشان يک ماجراي معمولي را طوري تعريف کرده‌اند كه ظرفيت خوانش‌هاي متعدد را پيدا كرده است. سئوال بعدي اين است که خب آن‌ها مگر چه کار کرده‌اند؟ اين قدرت از کجا آمده است؟ در عين اين که قدرت نمايي هم نکرده‌اند.

**در واقع اين ذات زبان اوست...**

دقيقاً. كشف چرايي اين ماندگاري، كشف هرباره‌ي تعريف خلاقيت است، و نيازي كه هنرمند به خلق اثر دارد و مخاطب به شريك شدن با هنرمند در اين تجربه‌ي خلاقيت.

**الان بسياري از جوان‌ها کتاب مي‌خوانند با هدف کشف تکنيک و نه كشف لايه‌هاي پيدا و پنهان اثر. حتي از آن بدتر مي‌خوانند بيشتر براي اين که بدانند ماجرا چيست، يعني رسيدن به سوژه.**

يادمان باشد كه از تكنيك هم نمي‌شود يك تعريف مكانيكي ارائه كرد؛ كه مثلاً تكنيك شامل چند بند مي‌شود كه به‌ترتيب اولويت مي‌توان آن‌ها را شمرد و فرموله كرد. كشف تكنيك يك داستان، در حقيقت كشف راه‌هاي نفوذ در آن داستان است به‌منظور مالِ خود كردن تمام لايه‌هاي پيدا و پنهان آن داستان. استخراج هر نوع دستورالعملي هم در اين مورد فقط تا جايي مفيد است كه آموخته شود و فراموش شود. اين آموخته‌هاي فراموش شده است كه هنگام خلق اثر، خالق اثر را توانمند مي‌كند. اگر حتي بخشي از اين جوانان نويسنده عميقاً به وجود اين ضعف‌ها پي ببرند، خودشان مي‌توانند ناجي خودشان بشوند.

**در عرصه‌ي شعر هم همين‌طور است.**

دقيقاً. چند سال پيش مسئله‌ي ساده‌نويسي و پيچيده‌نويسي در شعر بين تعدادي از شاعران مطرح شد كه هنوز هم ظاهراً مطرح است. هر دو طرف خيلي هم نسبت به ديدگاهشان متعصب هستند. به‌نظر مي‌رسد کل اين تعريف‌ها يک سوء تفاهم است. اصلاً پيچيده و ساده يعني چه. آن که پيچيده مي‌نويسد معتقد است ساده‌نويسان با اين ساده‌نويسي عمق شعر را حذف مي‌کند. عمق شعر به پيچيده نوشتن نيست همان طور که به ساده نوشتن نيست. عمق شعر جاي ديگري است. «پيچيد‌ نوشتن» با «از پيچيدگي‌ها» نوشتن فرق دارد. از پيچيدگي‌ها نوشتن هنري است که کار هر کسي نيست و اصلاً کار آساني نيست.

**حالا سهم کم خواني در اين ميان به جاي خودش. اما نقش ابزارها و تکنولوژي جديد در اين ماجرا چه‌طور قابل تبيين است؟ اين که طرف وقتي پاي کامپيوتر داستان مي‌نويسد و به داوري رفقايش مي‌گذارد کوتاه مي‌نويسد، سريع مي‌نويسد و به اس ام اس زدن عادت مي‌کند. اين‌ها چه قدر در شناخت کم‌تر واژگان و ذات داستان موثر است؟**

نمي‌دانم. آيا نوع ديگري از ادبيات در انتظار ماست؟ نمي‌دانم. در سال‌هاي اخير اين ابزارها روز به روز تکامل پيدا کرده‌اند. امروز را مقايسه کنيد با روز اولي که موبايل به بازار آمد. اين‌ها به تدريج در زندگي‌هاي ما هضم شدند و جاي خودشان را پيدا کردند. آيا اين ابزارهايي که گفتيد، و اين امكاناتي كه در دنياي مجازي وجود دارد و لحظه به لحظه هم گسترده‌تر مي‌شود، اين‌ها هم در زندگي ما هضم مي‌شوند يا اين‌ها فرق دارند و قادرند شكل زندگي و مسير حركت هنر و ادبيات را تغيير دهند؟

**بالاخره تبديل به عادت‌هاي ذهني در نويسنده‌ها که مي‌شوند؟**

«رنه ولك» در تاريخ نقدش مسيري را كه ادبيات در طول تاريخ طي كرده ترسيم مي‌كند و در اين مسير به بررسي آثار و نويسنده‌ها مي‌پردازد. وقتي به اين اواخر مي‌رسد با جريانات و جنبش‌هاي ادبي و هنري مواجه مي‌شود كه از مسير اصلي خارج شده و به اصطلاح به جاده خاكي زده‌اند. اما در اين بررسي اين را هم نشان مي‌دهد كه اين جريانات باعث نشده، و باعث نمي‌شود، كه ادبيات از مسير اصلي خود منحرف شده يا تغيير مسير بدهد، بلكه با كسب و جذب دستاوردهاي همين خارج شدن‌هاي مقطعي از مسير اصلي، دو باره و چند باره و قوي‌تر از قبل در همان مسير اصلي قرار گرفته است. اگر اين حرف درست باشد نمي‌دانم صحبتي هم که شما مي‌کنيد در همين مقوله تعريف مي‌شود و مي‌گنجد يا نه. آيا اين شرايط و امكانات اصلاً تعريف ادبيات و خلاقيت را از بيخ و بن تغيير مي‌دهد، و يا نه...

يادمان باشد كه در همين چند دهه‌ي اخير ادبيات ما با يک انقلاب اجتماعي مواجه شد، حتي در دهه‌ي اول انقلاب همه ما فکر مي کرديم کلا مسير ادبيات کلا عوض مي شود. اما در نهايت فقط وقفه‌اي ايجاد شد، ولي ديديم که ادبيات، و هنر، در مسير اصلي خود قرار گرفت.

**الان فکر مي‌کنم به اشاره‌ي شما به گفته‌هاي استاد نجفي در ابتداي بحث و مي‌خواهم بپرسم آيا اين تأثير ي كه زبان‌ عاميانه‌دارد نيست که باعث مي‌شود وقتي يک نفر خارجي فارسي را مي‌شنود بگويد زبان شما مثل شعر است؟ آيا مي‌شود اين را گفت؟**

زبان محاوره‌ي ما همچنان به حيات خودش در طول تاريخ ادامه داده و هر اعوجاجي پيش آمده در زبان مکتوب بوده، يعني زبان مکتوب دچار آسيب شده و دور شده از غناي اصلي زبان.

مالحن را چه گونه تعريف مي‌کنيم؟ مي‌گوييم به تعداد همه‌ي انسان‌ها لحن داريم. من داستان‌نويس اگر لحن را بشناسم ده تا کاراکتر هم که در يک داستان خلق بکنم با همين تفاوت لحن‌هايشان است كه هر کدام با ديگري فرق خواهند داشت. اگر از داستان يک داستان‌نويس قوي، حسن گفت و حسين گفت ديالوگ‌هايش را برداري از تفاوت لحن‌هاي کاراکترهايش مي‌فهمي کدام را حسن گفته و کدام را حسين. در زندگي روزمره من تعريف مي‌شوم با لحنم. با نوعي که صحبت مي‌کنم و در يک نگاه جمعي بله اين زبان ماست که انديشه و اقليم و دانش انسان ايراني را در خود حمل مي‌کند. انسان در زبان معنا دارد. اگر من و شما هم زمان شاهد يک حادثه باشيم و حتي از يک منظر هم به آن حادثه نگاه کنيم وقتي قرار است آن را تعريف کنيم قطعاً دو تعريف متفاوت خواهد بود. حتي ممکن است کلمات مان يکي باشد، مثلاً در يک حادثه تصادف موتور از کلمات چهارراه / خون / زخمي / موتور استفاده ‌کنيم. تفاوت تعريف من و شما در کلماتي که از ذهن ما بيرون مي‌آيد نيست. ذهن ما را زبان مي‌سازد. زبان فقط ابزار انتقال نيست، بلکه بخشي از ذهن ما را مي‌سازد و اين دو اين طور در هم تنيده هستند. از لحني که من دارم شما مي‌توانيد شخصيت من را بشناسيد. اگر من يک آدم متظاهر و پرمدعا باشم و بخواهم در يک مجلسي خودنمايي کنم از تصنعي که در گفتار من هست شما مي‌فهميد که من متظاهرم. حتي اگر عوام‌گري و تظاهر به‌سادگي را هم براي آن که خودم را در دل مخاطب جا کنم، نشان بدهم اما شماي شنونده بلافاصله مي‌فهمي که من چه شخصيت رياکاري هستم. يعني اين جا يک شخصيت خلق مي‌شود.

زبان را نمي‌شود از ذهن جدا کرد و همين طور از زندگي روزمره. در خلق اثر هم بايد همين نگاه را به زبان داشت. براي همين گفتنش براي ما راحت است اما انجامش بسيار سخت است.

**داستان‌نويسي مدرن ما از هدايت و جمالزاده شروع شده. نقطه‌ي پيوند اين داستان مدرن با ادبيات کهن ما همين زبان است که بار تکنيک جديد را هم در داستان معاصر به دوش مي‌کشد، آيا مي‌توان اين طور گفت؟**

حوادثي که در ادبيات قديم ما خلق شده و آدم‌هايي که خلق شده‌اند، هنوز بعد از هزار سال و هشتصد سال و ... هستند و اين به دليل آن زبان است. حسنک اگر هست به دليل زبان بيهقي و آن نوع نقلي است که بيهقي از ماجرا مي‌کند. قطعاً بيهقي آن زمان نمي‌خواسته زبان ورزي کند که در تاريخ ادبيات ما يک نمونه‌ عالي باقي بگذارد. بلکه بيهقي عميقاً تأثر خودش را بيان کرده او با آن ترکيب زباني اين تأثر رابيان کرده ولي اين بنا آن قدر قوي است که بعد از اين همه سال هنوز آسيب نديده، بايد رفت و زبان کهن را خواند که از طريق بخش ناخودآگاه ذهنمان ذهنيت ما را قدرتمند کند و نه بخش آگاهانه‌ي ذهن را.

**به نظر شما اين ستروني چه قدر در ادبيات داستاني ادامه پيدا مي‌کند؟و آيا مي‌توان گفت ماجرا کم و بيش در سطح جهان وجود دارد؟**

اين يک دوران گذر تکنولوژيكي است. وقتي پنجاه سال پيش يک اختراعي مي‌شد، مثلاً آن گرام‌هاي تپاز با آن صفحه‌هايش، خب چند نسل با آن گرام‌ها حال کردند. بعد نوار کاست آمد، دو سه نسل از آن‌ها استفاده كردند. اما امروز از يک ماه به ماه ديگر فناوري قبلي کهنه شده. شايد همان‌طور که رنه ولک گفته امروز ما هم در همان مسير انحرافي قرار داريم که از مسير اصلي منشعب شده و حتماً دستاورد هم دارد؛ حداقل در هنر هاي کلامي، و بعد هم به راه خودش، و در مسير اصلي، ادامه خواهد داد.

امروز شايد فرق من و تو با آن جواني که شيفته‌ي تکنولوژي است، در اين باشد که ما در عين احتياج به تکنولوژي تخيل و خواندن را هم فراموش نمي‌کنيم. به سراغ آن‌ها مي‌رويم تا از اين تکنولوژي به عنوان ابزار استفاده کنيم و نه هدف. ولي او که هيچ جايگزيني ندارد اين مراحل را مي‌گذراند تا روزي که زندگي بدون تخيل او را اذيت کند و آن وقت است که به اين سمت برمي‌گردد و ما که به آن خيال ورزيدن اعتقاد داريم همچنان آهسته به اين نوع زندگي ادامه مي‌دهيم. پس اين مسير ادامه دارد امثال ما با شعر خواندن و داستان خواندن زندگي مي‌کنيم و با نوشتن، حالا چه مخاطب داشته باشد و چه نه

**بدون مخاطب که هنري زنده نمي‌ماند**

من داستان‌نويس اول خلق مي‌کنم که به خودم جواب بدهم. من مي‌نويسم چون فکر مي ‌کنم اگر همين لحظه بميرم به دليل همين نانوشته‌ها. نارس و ناكام مرده‌ام. اين يک ضرورت شخصي است، و حالا جامعه هم اگر برود به سمتي که اصلاً نوشته‌ي من مخاطب نداشته باشد... آيا قبيله‌ي ما «خيال ورزان» در معرض نابودي است؟. نابودي توسط جامعه‌اي که فقط فکر کردن به روزمرگي برايش معني فکر کردن است.

**از ادبيات کهن گفتيم و داستان‌هاي تخت و يک دست امروزي اما در اين ميان نسلي از نويسندگان معاصر هم از هدايت تا گلشيري و ... وجود دارند که مانده‌اند و حتي نويسنده‌هاي مدعي امروز هم داستان‌هاي هم نسلان خودشان را آن قدر که آثار اين‌ها را مي‌خوانند، نمي‌خوانند، چرا؟**

معلوم است چرا. چون خواندن اكثر داستان‌هاي امروز، براي همين نويسندگان جوان حتي، شايد بيشتر از سر كنجكاوي باشد. اما خواندن آثار ماندگار نويسندگان قبلي در پاسخ به يك نياز است براي آن‌ها و براي همه. فقط آثار كامل است كه، فارغ از اين‌كه اين آثار در چه زمان و دوره‌اي خلق شده‌اند، به اين نياز پاسخ مي‌دهد.

**جوايز ادبي هم نقش داشتند در ايجاد اين وضعيت فعلي؟**

نه. جوايز ادبي همچون آينه‌اي هستند كه فقط واقعيت ادبيات را در يك سال منعكس مي‌كنند. حداقل اين است که با بررسي برگزيدگان جوايز مختلف ما از داستان نويسي هر سالمان يک تصوير مستند پيدا مي‌کنيم. اين که يک سال منتخب فلان جايزه خوب بوده يا بد تقصير جايزه نيست وضع ادبي‌مان آن سال همان بوده.

**نه منظور جوايزي است که با روابط داده شده و خيلي از نويسندگان ضعيف را دچار توهم کرد؟**

روابط را من نمي‌فهمم. هر جايزه‌اي برآيند آراء داوران آن جايزه است. ولي يادمان باشد كه تاريخ بهترين داورهاست.

**نويسنده‌ي شهرستاني ما ابا دارد از ذکر داشته‌هاي بومي‌اش و مي‌بينيم بعضي از آن‌ها قصه‌هايشان‌ را در فضاي بسته يک آپارتمان بيان مي‌کنند.**

مطمئن باشيد داستان‌نويسي ما در اين حالت نمي‌ماند. وقتي به انسان و به خلاقيت باور داشته باشيم، وقتي به ضرورت هنر در زندگي باور داشته باشيم، مطمئن باشيد هر گونه انحرافي در اين راه ماندگار نخواهد بود. فقط آثار خلاقه و اصيل است كه به اين ضرورت پاسخ مي‌دهد. ضرورت هنر در زندگي انسان‌ها مقطعي نيست، بلكه ضرورتي ابدي است، پس نمي‌شود در طولاني مدت فريبش داد. مطمئن باشيد كسي مي‌ماند كه واقعاً كوشش كند و سختي بكشد. در اين ميان تعداد زيادي نويسنده‌ي تك كتابي داريم كه بسياري از آن‌ها پس از انتشار همان كتاب اولشان رها كرده‌اند و رفته‌اند دنبال زندگي‌شان. عده‌اي هم بعد از چند تجربه نمانده‌اند و نمي‌مانند. آنهايي مي‌مانند كه نوشتن برايشان ضروري و مهم باشد، مهم‌ترين ضرورت زندگي‌شان باشد

عقلِ زبان یا زبانِ عقل

سید علی سپانلو

سيد علي صالحي شاعر است، شاعر ديروز و امروز. پرسش پرونده ي اين شماره را با او که دل و جانش در پيوند با زبان فارسي است، در ميان نهاديم . پاسخ را دريادداشتي برايمان فرستاد، به رسم قديم به دستخط و امضاي خودش رسم خوش آيندي که نامه هاي الکترونيک مدت هاست از يادمان برده است.

حقيقت اين است که زبان فارسي، ميراث فرهنگي ماست. ميراثي از اين دست اگر گاه کاهل ديده مي‌شود يا از سر کاستي در کلمه، قادر به رهبري دال و مدلول‌ها نيست، مشکل به شکل آسيبي باز مي‌گردد که بر زبان مادري ما تحميل شده است: زبان پارسي ما در زيست بوم خود صاحب دو بستر است، بسترِ طبيعي زبان گفتار و بسترِ ديواني زبانِ نوشتار، بسياري از ملل با چنين معضلي روبه‌رو هستند، اما فاصله‌ي ميان زبان گفتار تا نوشتار اين همه دراز دامن نيست که در زبانِ پارسي.

زبان موجود زنده‌اي است که موقعيت حياتي خود را در واکنش به تحولاتِ اجتماعي، علمي و تاريخي ... بسيجيده مي‌کند تا از «شدنِ» خويش مطمئن شود. اين خاصيتِ استتيکِ زبان ماست؛ انعطاف و مدارا در پذيرشِ واژگانِ غريب. چندان که گاه با دهشي خارق‌العاده، واژه‌هاي غلط را چنان تربيت مي‌کند که کمتر کارشناسي متوجه اين خطايِ دُرُست مي‌شود. نمونه‌ي آن «سرمايش» است، بي‌آن که مصدري به نام «سَرمودن» داشته باشيم. زبان‌ مادري‌ ما با همين نرمش زيرکانه توانسته است در طول تاريخ خود را از يورشِ زبان‌هاي غير و زورآور در امان نگه ‌دارد.

اين‌جا البته بحث ما بر سرِ واحد زبان است، يعني عنصرِ شناوري به نام «واژه» و بعد چرايي و چيستيِ «فقر واژه» ميان اکثر اهل قلم. کم‌زايي و کاستي در جهان لغت، هزار و يکي «دليل و پديده و علت و رخسارِ پيدا و پنهان دارد». نمي‌شود در يکي وجيزه‌ي مُنَجَز ... کار را تمام کرد. سرکرده‌ي اين آفت‌ها همين جداسري زبان نوشتار از زبان گفتار است، اين فصل و فاصله به حدي است که تو گويي اين دو سکوت (تکلم و تحرير) به دو ملت و دو فرهنگ و تمدن تعلق دارند.

زبان گفتار، وطن ماست، مادر ماست، ما در اقيانوس زبان گفتار زاده مي‌شويم، در واقع اين زبانِ شريف مولود طبيعي‌ترين بستر زيستيِ انسانِ ايراني است، اما زبان نوشتار همان صنعت کردن با ذهن خلايق است، نوعي کوشش ملانقطي در نوع چينشِ کلماتِ مهندسي شده است.

آن زباني که ما با آن به دنيا مي‌آييم، با آن زندگي مي‌کنيم، و با آن خواب و رويا مي‌بينيم، زبانِ گفتار است. زبان گفتار بر ضمير ناخودآگاهِ ما حاکم است، در حالي که زبان نوشتار در جيبِ دانشِ کلامي و حواسِ صوري ما زندگي مي‌کند، آن هم به صورتِ مخفي و منفعل، تا به وقت نوشتن!

زبانِ نوشتار کشف نيست، شکلي از اختراع است. زبانِ شِبهِ ادب است که به کار ادبيت پُزمآب مي‌آيد، نوعي عرضِ حالِ شيک از جنسِ انسانيتِ درباري است. ما در اين زبانِ کوششي، کيسه‌ي بي‌کراني براي ذخيره‌ي لغات نداريم، و اتفاقاً پرسشِ سردبيرِ داناي مجله آزما نيز همين بود؛ چرا در زبان پارسي، ذخيرهِ لغويِ اهلِ قلم ما محدود است؟!

مشکل به دو گانگي زبان باز مي‌گردد. زبانِ زندگي يا زبانِ تعارف؟! همه‌ي ما اهل قلم – ناخودآگاه – با زبان گفتار فکر مي‌کنيم، اما زبان نوشتار به سياهي کاغذ مي‌رسيم. خوفناک است اين فاصله . زبانِ اداري، زبانِ نوشتار، زبان شحنه و قاضي، زبانِ استاد و مدرس، زبانِ بر زمين مانده‌ي عهدِ دربار است. زبانِ وزيري، محدود است در بيان، معدود است در لغت. فقير است در خلق و آفرينش، همين است که به تاريکيِ کسالت بارِ تکرار تن مي‌دهد، اگر مي‌خواهد از اين اسارت آزاد شود، و هم زبان کوچه و شهروندان را نپذيرد، گول مي‌خورد و سعدي مي‌شود؛ نيمي عرب ، نيمي پارسي پراکنده. بيهقي شيرين است، گوارده است، اما براي نمايندگانِ طبقاتِ شيک، و ...!

زبانِ نوشتار نامزدِ مجبورِ سنت پرستاني است که درک درستي از ناگوار زاييِ زبان ندارند. همين است که کلمه کم مي‌آورند، چون در زبان نوشتار کلماتِ برگزيده و فراک پوش کم داريم. چون عده‌اي به جامعه‌ي واژه‌ها به چشمِ جامعه‌اي طبقاتي نگاه مي‌کنند. از اوايل قرن پنجم هجري قمري، اهل قلم با عربي داني و سونامي کلماتِ عربي «پُز» مي‌دادند. اين پنجاه سال اخير نيز اهل قلم با غثيانِ کلمات و ترکيباتِ غربي «فيس» مي‌دهند. چه ارعابِ عاشقانه‌اي (!).

جامعه‌ي ما از حيثِ زبان، سه قطبي است: در شهر، ارباب و رجوع، اداره و دانشگاه، قطب زبانِ نوشتار در لفظ حاکم است. در کوچه بازار، ... قطب زبانِ گفتار جاري است، و در خانواده و ميان قوم و خويش «گويش و لهجه و زبانِ اجدادي!» حالا در اين کشاکش و کشمکش، خاص هدر اسارتِ زبان نوشتار لنگ مي‌زنيم، تکرار مي‌شويم و بس‌آمدها را تنبيه مي‌کنيم، و باز از خود مي‌پرسيم چرا جيبِ لغاتِ ما سوراخ است، خاصه که زبانِ نوشتار، زبانِ جان نيست، زبانِ ذهن و حافظه است. يعني نگهبان چنين زباني هر لحظه در حال زَوال است. حافظه‌ي زوال‌پذير، نگه‌داشتِ لغت‌ها را بيمه نمي‌کند، چون خود بيغوله‌ي بيم است. زنهار ... زبانِ کتابت از حيثِ ميراثِ معنا، در ما نهادينه نشده است. ما اولادِ زبان محاوره هستيم. من ميان زبان ميکروفون (افاده‌ي نوشتاري، لفظِ قلم) و زبانِ مردم، به روحِ زبانِ مردم (گفتار) اشاره مي‌کنم که گنجي بي‌پايان و کشوري بي‌کرانه است. کم سوادها نيز در اين اقليم، کلمه کم نمي‌آورند، چه برسد به اهلِ آفرينش و قيام زادگانِ قلم.

زبانِ شِبهِ مودبِ فضلا (!) هيچ رابطه‌ي طبيعي و تاريخي با زمينه‌ي زبان مردم، زبان زنده‌ي معيار ندارد. فقط لوکس است، دلش خوش است با همان چند کلمه، پشتِ ويترين تاريخ، چِلِق چِلِق ... آدامس مي‌جَوَد! همين زبانِ جعل نشين است که اجازه مي‌دهد بيگانه زدگي در زبان (آن هم از طريق تسليم شدن در ترفندِ ترجمه) وسعت خزنده و خفيه به خود بگيرد. ما مي‌توانيم به همه‌ي کلماتِ بيگانه آمده خوش آمد بگوييم، اما به شرطي که در زبان پارسي گوارده شوند، مثل «اکسيدن» و «اکسيده‌شدن» که عالي است اين انعطاف زيرکانه، اين نرمشِ رَوا.

فارسيِ «زبان بسته» نوشتار، مولدِ «زبان عقل» است. مولودِ عقلِ سودجو و «بزن و در رو...» است ما به «عقلِ زبان» نياز داريم که «خودزاييِ خلاق» در آن تَعبيه شده باشد، تا ما را از راديکاليزمِ انسانيتِ صرف نجات دهد. ما از اين راه به زبانِ مهمان‌نواز پارسي رسيده‌ايم، و نمي‌گذاريم يورشِ ناداني، زبانِ مادري ما را ويلچرنشين کند. ما کلمه کم نداريم، تنها بايد از صنايعِ توالت کرده‌ي ادبيت و اصنافِ بدايعِ بي‌هوده فاصله بگيريم. صنعت‌گري ستمگرانه، زبانِ فارسي را به دو زبان، شقه کرده است. نبايد تکلمِ مردم را فراموش کنيم، در غير اين صورت به تکليفِ نوشتار آلوده مي‌شويم. اگر امروز اين پرسش گاه به گاه رِخنمون مي‌شود که چرا زبان دچار کاهش کلمات لازم شده است، به تَعديِ تکلف دقت نکرده‌ايم که چه آفتي را در ذهن و زبان ما کاشته است. ما – خاصه اهل قلم – بايد حواسمان جمع باشد، خروج از خاستگاهِ طبيعي زبان پارسي، تکلم ما را پتياره خواهد کرد. مردم از زبانِ عاري از عفت مي گريزند (عفت در اين کلام به معناي دَهِش بي‌کرانه است).

دريغا من خود نيز در نوشتن اين متن، بي‌تکليف نبوده‌ام. اما همه‌ي سعي‌ام اين بوده در اين سي و سه سال تا روح گفتار را در نوشتنِ شهودِ خويش (شعر) درک کنم. بهکردِ زبانِ مادريِ ما در گروِ عبور از «ادبيتِ مسموم» است. بايد باور کنيم که زبانِ ديواني و اين نوع نوشتارِ عاريتي، سنگواره‌ شده است.

تيپِ زبان ما نه ارعابِ زبان و لغت عرب است، نه خودخواهيِ ترکيباتِ جفاکارِ اهل غرب! استيلِ صبورِ زبانِ مادريِ ما، زبانِ بخشنده و فراپذيرِ گفتار است) در همه‌ي حوزه‌ها: ادبي، علمي، فلسفي، فني، صنعتي، اقتصادي، اجتماعي، سياسي، هنري و ...!

نه آن‌قدر متعصب و طالباني هستيم که غير به خويش راه ندهيم، نه آن‌قدر مظلوم و تسليم که کلمه کشِ ديگران. ما «نيروهاي جهانيِ زبان» را در جان و گفتِ خويش گوارده مي‌کنيم تا در زيست بومِ تازه‌ي خود، «حس تبعيد» و «حصرِ معنا» نداشته باشند. اين رازِ سره کردن و يک سره کردنِ کلمات زنده است که متعلق به جهاني بي‌مرزند، و سخن آخرم؛ رو به داناياني است که گاه مي‌گويند «زبان ما دچار بحران شده است، زبان را نجات دهيد!» باور کنيد محل حادثه جاي ديگري است. بحرانِ زبان، زاييده‌ي بحران‌هاي اجتماعي و تاريخي و جهاني است.

به هر انجام، انجام اين است فعلاً: براي قضاوتِ نهايي بر کم و کيف کلامِ پارسي، سراغ شاهدِ تأثيرپذير و تسليم شده‌اي به نام «نثر» نرويد.

شعر، شعر، شعر ... از رودکي تا همين امروز، تنها شعر، طبيب و پرستارِ زبانِ مادريِ ما بوده است

اول خرداد 1393 / تهران

**\* هر جا از زبان گفتار نام آورده‌ام، ربطي به چيستيِ جنبش شعر گفتار ندارد.**

گفتگو با دکتر میرجلال الدین کزازی

ادبیات از یاد تا نهاد

حوریه سپاسگذار

دکتر گزازي نيازي به معرفي ندارد. عشق او به ايران و زبان فارسي و سخن گفتنش به فارسي سره، واژه سازي هايش در فارسي و... همه و همه از او الگويي ساخته از عشق به وطن و فرهنگش. با او درباره زبان فارسي و شرايط امروز آثار ادبي به گفت و گو نشسته ايم

**گنجينه‌ي واژگان هر کسي از دوران کودکي و با داده‌هاي ادبي که به او داده مي‌شود شکل مي‌گيرد با توجه به اظهار نظر اخير شما که درباره‌ي ادبيات کودک نظرات موافق و مخالف بسياري را برانگيخت مي‌خواستم بدانم تا چه حد فقر استفاده از واژگان را در متون ادبي جديد حاصل دريافت‌هاي دوران کودکي نويسنده‌ها مي‌دانيد؟ آيا متون ادبي که طي سال‌هاي اخير در اختيار کودکان ما قرار گرفته که بيشتر هم بر مبناي ترجمه بوده آيا توانسته فارسي زبان‌هاي باسوادي تربيت کند.**

پاسخ اين پرسش شايد روشن تر از اين باشد که ما در اين گفت‌وگو بخواهيم به ژرفي و با برهان‌هاي گوناگون و ياد کرد نمونه‌هاي بسيار به آن بپردازيم. شما اشکارا مي‌توانيد اين پاسخ را در آن چه در اين روزگار پيرامون شما مي‌گذرد ببينيد. آيا کارکردهاي زباني در جامعه‌ي ايراني مايه دارتر، سخته‌تر، پرورده‌تر و گسترده‌تر شده است، در سنجش با چند دهه پيش يا آن که درست به وارونگي ما در اين زمينه با پسرفت‌ها و کمبودها و سستي‌ها و کاستي‌هاي بسيار روياروييم. پس من آن چنان که گفتم نيازي نمي‌بينم که به فراخي به اين زمينه بپردازيم زيرا آن چه آشکار است و ديدني پيداست که نيازي به کند و کاوهاي انديشه‌ورزانه و دانشورانه ندارد مگر آن که بخواهيد علت‌ها را بکاويم.

**دقيقا؛ چون مي‌خواهم بدانم چرا اين قدر دايره‌ي واژگاني که در رمان‌ها، اشعار و توليدات ادبي ما به طور کلي به کار مي‌رود محدود شده به نسبت سي يا چهل سال پيش و در مقايسه با کارهاي نويسندگاني چون هدايت، دولت‌آبادي و ...**

بنيادين‌ترين خاستگاه و انگيزه‌ي پرسمان فرهنگي و اجتماعي در يک سخن آن است که مايه و دانش ادبي در اين ساليان بسيار کاستي گرفته است از همين روي نويسنده يا مترجمان يا سخنور هر کسي که به آفرينشي از هرگونه در زبان دست مي‌يازد نمي‌تواند آن چه را در دل مي‌آزمايد،‌ آن چه را در مي‌يابد و با ديگران در ميان مي‌خواهد نهاد، به گونه‌اي روشن، رسا و بسنده آشکار بدارد. اين که آيا آن نوشته يا آفريده‌ي ادبي شورانگيز است در دل و جان خواننده کارگر مي‌افتد، از ياد وي مي‌گذرد، به نهاد او مي‌رسد و اثري پايدار بر وي مي‌نهد يا نه داستاني است ديگر. اما شما نخست بايد بتوانيد از زبان از آن ديد که زبان است، به درستي بهره بريد آن چه را که مي‌خواهيد بتوانيد به انسان که هست به خواننده يا شنونده برسانيد. سپس در اين انديشه بيفتيد که از زبان بهره‌ي هنري و آفرينشي ببريد،‌به سخن ديگر زبان را به ادب دگرگون بسازيد. اما پرسمان ما، ‌پرسمان زبان است. حتي دانش آموخته‌گان و فرهيخته‌گان نمي‌توانند يا در گفتار روزانه‌شان يا در نوشته‌هايي که به ناگزير بايد بنويسند. در نامه‌هاي دوستانه يا اداري بدان‌سان که مي‌شود از زبان بهره ببرند.

**فکر مي‌کنيد، چرا؟**

چون مايه و توان زباني بسيار فروکاسته است.

**دليل اين وضع که فقط تنبلي آدم‌ها نيست، حتماً دلايل ديگري هم دارد.**

نه فقط تنبلي انسان‌ها نيست. يک انگيزه همين است که ما از ساليان خردي زبان را به شيوه‌اي شايسته به نوآموزان، حتي به کودکاني که هنوز به گفتار نياغازيده‌اند، ارزاني نمي‌داريم. آموزش زبان، مانند هر آموزش ديگر، ‌هر آشنايي و دريافت و آگاهي از روزگار نوزادي آغاز مي‌شود.

**نوزادي که خيلي خوشبينانه است، اما نهادهايي که الان سال‌هاست متولي توليد آثار ادبي براي کودکان هستند تقسيم‌بندي‌هايي دارند بر اساس تقسيم‌بندي‌هاي جهاني مثل ادبيات خردسال ، کودک ، نوجوان و ... که هر يک مشخصات خاصي دارند اما با وجود همه‌ي اين اتفاقات نسل پرورش يافته با اين استانداردها دايره‌ي واژگاني و سواد ادبي محدودتري به نسبت نسلي دارند که پاي قصه‌هاي مادربزرگ و پدربزرگ مي‌نشست، بدون در نظر گرفتن اين استانداردها، حتي در سطح جهاني هم ما نمونه‌اي مثل مارکز را داريم.**

من به اين پرسش شما که پرسشي است بنيادين و ناگزير، پاسخ خواهم داد اما در پيوند با آن شايسته مي‌دانم که به اين نکته ديگر بار بازگردم که چه‌گونه نوزاد هم مي‌تواند با زبان آشنايي بگيرد. وارونه‌ي آن چه ما مي‌انگاريم، ذهن آدمي حتي در ساليان نوزادي هم پذيراست و فراگيري دارد. شما اگر با نوزاد خود چونان مادر و پدر زماني بيشتر را بگذرانيد با او بسيار سخن بگوييد. اگر نوزاد در گاهواره بارها ترانه‌ها و لالايي‌هاي مادرانه را بشنوند واژگان بسياري را پدر و مادر مي‌توانند بدين‌سان به نوزاد برسانند. که حتي نوزاد تنها آواها را در مي‌يابد بي‌آن‌که معنا را در يابد اما واژگان چون آواهايي که در نوزاد کارگر مي‌افتد در نهاد او مي‌مانند. هر چند که بازتابي در ياد او ندارند. خواست من از «ياد» اين است که نوزاد آن چه را مي‌شنود،‌در نمي‌يابد. اين گونه ويژگي و پذيرندگي ناخواسته و ناآگاهانه در ساليان کودکي نيز همچنان برجاست. آن چه ساليان نوزادي يا ساليان کودکي را از ديگر ساليان زندگي آدمي مي‌گسلد و بازمي‌شناساند اين است که اندک اندک «ياد» بر «نهاد» چيره‌گي مي‌جويد. آن چه در اين ساليان که ساليان شالوده‌ريزي آينده‌ي‌اوست در نهاد کودک جاي گرفته و اندوخته شده است، به «ياد» او مي‌آيد. آدمي مي‌تواند در ساليان پسين از اندوخته‌هاي «نهاد» آگاهانه و به خواست بهره ببرد. چون آن نهادينه‌ها به ياد رسيده است. واژه‌اي که کودک در گاهواره شنيد و تنها ساختار آوايي آن را در نهاد اندوخت،‌هنگامي که به آگاهي مي‌رسد و توان انديشيدن مي‌يابد از پيکره و ساختاري آوايي، به يکاني در زبان دگرگون مي‌شود به سخن ديگر آن ساختار آوايي، معنا مي‌يابد يا «واژه» مي‌شود. اما اگر اين آشنايي‌ها ناآگاهانه‌ي نهادين کم‌تر باشد، آدمي ناچار مي‌بايد اين همه را تنها بر پايه‌ي ياد خود بياموزد و بستاند و به کار بگيرد و بي‌گمان کار بارها دشوارتر خواهد شد. شما اگر به شيوه‌ي نهادين با زبان آشنا شده باشيد،‌ مايه و توانش و آمادگي و پذيرنده‌گي بسيار افزون‌تري در ساليان جواني و از آن پس خواهيد داشت که زبان را بشناسيد و از آن به درستي و بسنده‌گي بهره ببريد. اگر از زبان چونان ابزار آفرينش هنري بهره بگيريد نويسنده و سخنوري کامگارتر مي‌شويد.

**درباره ي وضعيت ادبيات کودک و نوجوان در دوره‌ي جديد چه نظري داريد؟**

من نظر خود را در بزمي که براي رونمايي يکي از کتاب‌هايم سامان داده شده بود در پاسخ پرسش يکي از کساني که در آن بزم حضور داشت در اين باره در ميان نهادم بازتابي گسترده هم يافت شايد بتوان گفت هنگامه‌اي برانگيخت. اما چه باک من پروايي ندارم که آن چه را مي‌انديشم برهنه و روشن با ديگران در ميان بنهم. اما آن چه چشم مي‌دارم در برابر اين است که کساني با من ناسازند به برهان و دا نشورانه، به دور از پيشداوري و يکسونگري و تنگ‌انديشي راي و ديدگاه و انديشه‌ي خود را در ميان بنهند. اگر اين گونه باشد و آنان بتوانند مرا به اين شيوه برنگيزند که از ديدگاه پيشين خود باز گردم و ديدگاه آنان را بپذيرم من سپاسگزارشان خواهم بود اما، داستان اين است که ما هنوز خوي نگرفته‌ايم ديدگاه‌هاي ناساز با آن چه ما آن را بي‌چند و چون مي‌دانيم به گونه‌اي برتابيم که برخورد راي‌ها و انديشه‌ها به ميان بيايد.

**شما در آن مراسم گفتيد من به صداي بلند مي‌گويم که ما ادبيات کودک نداريم آيا نداريم يا منظورتان اين است که آن چه طي سال‌هاي اخير به عنوان ادبيات کودک توليد مي‌شود کارآمد نيست.**

من نگفتم ادب کودکانه نداريم. گفتم من به ادب کودکانه باور ندارم. به سخن ديگر خواست من اين است که ما نمي‌توانيم در سايه‌ي ادب کودکانه و ادب بزرگسالان برتري برّا، ‌استوار، بي‌چند و چون بنهيم.

**يعني قصه‌اي که براي کودک روايت مي‌شود آيا آفرينش ادبي است که براي بزرگسال هم کارآمد است؟**

من به آن چه گفته شد بر مي‌گردم. ادب بزرگسال مي‌تواند فرآورده و بازتاب ادب کودکانه باشد. به سخن ديگر مايه‌هاي خود را مي‌توانند از اندوخته‌هاي کودک در ساليان خردي بستاند من بر اين واژه‌ي «اندوخته» درنگ مي‌ورزم. آگاهانه به کار مي‌برم. براي اين که مي‌خواهم «ستانده‌هاي کودک» را از «فراگرفته‌هاي بزرگسال» جدا بدارم. آن چه کودک مي‌شناسد «اندوخته» است و آن چه بزرگسال فرا مي‌گيرد «آموخته» است. آموخته‌هايي که بر اندوخته‌ها استوار نيستند. سست هستند و لرزان و بيشتر ناکارآمد.

**تأثير دنياي امروز و سرعت آن بر کوتاه و ساده‌نويسي را به طور کلي بر ادبيات کودک و** **بزرگسال چه‌طور مي‌بينيد؟ آيا اين تأثير بايد به همان اندازه که بر محاورات روزمره‌ي ما تأثير گذاشته بر متون ادبي هم تأثير بگذارد؟**

اين سخن در جاي خود درست است، اما آن چه در آن از ديد من پذيرفتني نيست اين است که ما هنگامي مي‌توانيم به سخن کوتاه، اما در همان هنگام روشن و رسا و بسنده برسيم که مايه‌ي ادبي بسيار انبوه و بالا داشته باشيم،‌اين مايه‌ي ادبي را چه‌گونه مي‌توان به دست آورد؟ دوباره مي‌گويم در ساليان خردي. زيرا گنجانيدن دريايي از انديشه، شناخت،‌ دريافت، ‌معني در کوزه‌اي خرد از واژگان کاري آسان نيست که هر کسي بتواند آن را به انجام برساند. سرودن «چارانه» - رباعي - بسيار دشوارتر است از چامه‌اي بلند يا داستاني دراز دامان زيرا چارانه سراي به ناچار مي‌بايد در چهار لخت آن چه را مي‌خواهد به گونه‌اي باز نمايد،‌فرا پيش خواستاران بنهد که نه تنها رسا و روشن باشد، در يادشان بماند بلکه به نهادشان برگردد.

**زبان و ادب فارسي از ساليان دور مصائب و مسايل مختلف را از سر گذرانده از سوزاندن کتابخانه‌ها در عهد مغول و مغول واران بگيريد تا مجازات سخت کسي که به فارسي سخن مي‌گفت،‌همه‌ي اين‌ها از بيرون بر سر قوم ايراني و زبان پارسي وارد مي‌شد و شايد به همين علت وادارمان کرد که بيشتر در پاسداشت و حفظ اين زبان بکوشيم. امروز اما اتفاقي که در حال رخ دادن است به نظر مي‌رسد از درون خودمان است،‌آيا به نظر شما بايد براي زبان فارسي نگران بود؟**

زبان پارسي زباني است بسيار توانمند و سخت جان نشانه‌ي سخت جاني و توانمندي آن هم اين است که تا کنون پايدار و زنده مانده است. در پي آن تازش‌ها و تنگناها و دشواري‌هايي که بارها با آن روبرو بوده اما ما در روزگاري به سر مي‌بريم که نيرومندترين زبان هم مي‌تواند آسيب ببينيد، زيرا زبان فراخ‌تر بنگريم و بگوييم، فرهنگ و منش با هماورد و دشمني روبه‌روست، بسيار پرتوان. دشمني که هرگز در سده‌هاي پيشين نمود و نشانه‌اي از آن نمي‌ديديم. «رسانه» فناوري رسانه‌اي گويش‌ها،‌ زبان‌ها، فرهنگ‌ها و منش‌ها را پي‌درپي مي‌تواند درود،‌زدود،‌و برکناري نهاد.

**آيا واقعآً اين که مي‌فرماييد «رسانه» است يا آنچه که به آن مي‌گوييم حرکت به سمت جهاني شدن؟**

جهاني شدن به راستي به چه معناست؟ جهاني شدن اگر به اين معني باشد که ما مرزهاي پيموده، بازدارنده و زيان‌بار را از ميان برداريم بسيار خجسته است.

**نه مسئله اين نيست که خوب است يا بد سئوالم اين است آيا اين پديده‌اي که از آن سخن مي‌گوييد، رسانه است يا جهاني شدن؟ چون امروز وقتي به شاعر يا نويسنده‌ي جوان درباره‌ي دم دستي بودن واژگان يا خالي بودن کلامش از بار تخيل مي‌گويي پاسخش اين است که مي‌خواهم چيزي بنويسم آن قدر ساده که در لحظه در آن سوي دنيا قابل درک و ترجمه باشد. اين ديگر فقط رسانه نيست.**

اين پيامد رسانه است. اگر رسانه نمي‌بود اين پديده آشکار نمي‌شد سخن در اين نيست که رسانه در گوهر و سرشت خويش ناپسند است.

**رسانه امروز شده ابزار نيل به جهاني شدن.**

رسانه به تيغ مولانا مي‌ماند که اگر در دست پزشکي چيره و استاد باشد، با آن زندگي مي‌آفريند و بيماران در آستانه‌ي مرگ را از نيستي و بيماري مي‌رهاند. اما اگر اين تيغ را به دست زنگي مست بدهند که هم زنگي و دانش نياموخته است،‌هم درشت خوي است و از سويي مست هم هست و آن اندک خرد و آگاهي را که دارد از دست داده با آن تيغ شهري را به آشوب مي‌تواند کشيد. سخن من در نکوهش رسانه نيست، در اين است که ما در اين روزگار چونان مردمي که ريشه‌اي ديرينه در پهنه‌ي تاريخ و جهان داريم، ‌هزاران سال در سرزميني به نام ايران زيسته‌ايم.

پشتوانه‌اي بسيار ژرف و مايه‌ور و گسترده يافته‌ايم. منشي داريم و فرهنگي که به آن مي‌نازيم و آن را «فرهنگ و من ايراني» مي‌ناميم. به زباني سخن مي‌گوييم که يکي از برترين سامانه‌هاي ادبي جهان که مايه‌ي شگفتي جهانيان شده است در آن پديد آمده. ما چونان ايراني با اين داشته‌ها و گنجينه‌ها، با اين پيشينه در برابر اين دشمن نوآمده اما بسيار چيره و نيرومند، دشمني که به شما نهانگا‌ه‌هاي خانه‌هاي ما راه جسته است،‌چه مي‌بايدمان کرد؟

آسان‌ترين کار،‌کاري که نشانه‌ي از خود بيگانه‌گي است نشانه‌ي واماندگي فرهنگي است، ‌آن است که وا بدهيم اين دشمن را با آغوش باز پذيرا باشيم. در آن دهکده‌ي جهاني و هم رنگ و هم ساز بشويم با ديگر ده‌نشينان، به گونه‌اي که ما را از ديگران بازنشناسند يا پرتوان‌تر زيناوندتر، خود آگاه‌تر از هر زمان در برابر اين دشمن بايستيم و از اين دشمن که دوست هم مي‌تواند بود، به سود خود بهره ببريم.

**چه طور استاد با اين مايه‌ي ادبي فعلي؟**

پاسخ من به پرسش شما اين است. ما بايد ايرانيان آينده را از ساليان خردي بدينسان بپروريم.

**آيا شما الان نگران زبان فارسي هستيد يا نه؟**

من نگران زبان پارسي هستم. زيرا زبان پارسي برجسته‌ترين نشانه‌ي آن منش و فرهنگ است اگر روزگاري زبان پارسي که زبان فراگير در ايران پس از اسلام، در ميان همه‌ي تيره‌ها و تبارهاي ايراني است، از ميان برود، گويش‌ها و زبان‌هاي بومي ايراني هم به ناچار در پي آن اندک اندک از ميان خواهند رفت درست است که فرهنگ و منش ايراني شايد چندي بپايد اما آن هم در آينده‌اي نه چندان دور، آن‌چنان آسيب خواهد ديد که نشاني از آن باقي نخواهد ماند. داستان، ‌داستان شالوده است. داستان آن اندوخته‌ها و ستانده‌هاي نهادين است. مادر و پدري که به اين خودشناسي رسيده‌اند و اين خارخار و نگراني را در خود دارند که آينده‌ي ايران چه خواهد شد «خواه و ناخواه» آن را به نوزادان به خردسالان و کودکان خود مي‌رسانند. زمينه، مايه و شالوده آماده مي‌شود که در ساليان بزرگسالي بتوان آن چه را مي‌بايد و مي‌سزد بر اين شالوده استوار کرد و از آن مايه‌ها و اندوخته‌هاي نهادين بهره برد تا آموخته‌ها و فراگرفته‌ها کارسازتر بيافتند.

**اگر ضرورت زمان و سرعت تکنولوژي ما را به هر رو به کوتاه‌تر و ساده‌تر وادار کند و اين يک معيار باشد. پس چرا هنوز هم آن‌ها که از ادبيات ما در سطح جهاني شناخته شده‌تر هستند مثلاً‌ دولت‌آبادي است با اثري مثل کليدر به آن مفصلي يا هدايت و هيچ‌کس ديگري حتي يک نفر از اين نويسندگان و شاعران چهل، پنجاه سال گذشته را که** مثلاً **ساده مي‌نويسند و به هواي جهاني شدن مي‌نويسند نمي‌شناسند و کارهايشان ترجمه نمي‌شود؟ ضمن اين که نويسنده‌هاي معروف و جهاني هم کساني هستند که نوشته‌هايشان رنگ و بوي بومي کشور خودشان را دارد مارکز ، خالد حسيني، پل استر و ... چرا؟**

پاسخ پرسش شما همان است که در اين پرسش يادي از آن رفت. آن نويسندگان اگر در جهان آوازه يافته‌اند و داستان‌هايشان را جهانيان مي‌خوانند به درست از آن روست که جهاني رفتار نمي‌کنند در هنر بومي مي‌مانند. اگر اين سخني است ديگر درست است که با فراخ نويسي و کوتاه گويي در سخن پيوند مي‌تواند داشت، آن چه من گفتم به اين زمينه هم باز مي‌گردد. يک نمود جهاني شدن، زيستن در دهکده‌ي جهاني بدانسان که آن مارشال کانادايي نخست بارگفت، «مک لوهان» اين است که ده‌نشينان هنگامي که در اين ده مي‌زيند چيستي خود را از دست ندهند. اين دهکده به ناچار کوي‌ها و برزن‌هايي خواهد داشت. در اين دهکده و به درست از آن روي که دهکده است اين کوي‌ها و برزن‌ها مي‌بايد بسيار از يکديگر ديگرگون باشد. حتي ناساز با هم وگرنه آن دهکده چيستي فرهنگي و منشي نخواهد داشت، دهکده‌اي نيست که آدميان در آن بزيند. آن دهکده گورستاني خواهد شد سرد و خاموش که مردگاني جنبان در آن مي‌زيند. از همين روست که جهانيان داستان‌هايي را مي‌پسندند، ‌مي‌خوانند و به نويسندگان داستان‌هايي پاداش مي‌دهند که بومي‌اند که ناب و نژاده‌اند به راستي اين داستان واقع‌گرايي جادويي،‌چيست؟

**اين‌‌‌ها همگي نويسندگاني هستند که از کودکي و روي پاي مادربزرگي قصه‌هاي کشورشان را شنيده‌اند مثلاً مارکز و لاهيري در گفته‌هايشان اشاره کرده‌اند.**

آفرين. واقع‌گرايي جادويي،‌از ديد من نامي است ناساز اگر واقع‌گرايانه است چه‌گونه جادوانه خوهد بود؟ اين ويژگي جادوانه براي داستان‌هاي واقع‌گرايانه‌اي که نويسندگان آمريکاي لاتين نوشته‌اند، برمي‌گردد به همان داستان جهاني‌سازي. آن چه نويسنده‌اي مانند مارکز نوشته است واقع‌گرايانه است. او آن چه را شنيده بود، خوانده بود، و پيرامون خود مي‌ديده در اين داستان‌ها نوشته است. داستان‌ها درباره‌ي جادو و جادوگران نيست چرا اين داستان‌ها جادوانه ناميده شده‌اند؟ از ديد خواننده‌ي جهاني به ويژه خواننده‌ي باخترينه او اين داستان‌ها را جادوانه ديده است زيرا آن چه در اين داستان‌ها آورده شده است با شيوه‌ي زندگي آن خواننده هماهنگي داشته است از همين روست که دبستاني در ادب پديد آمده است با نام شگفت‌انگيز «واقع‌گرايي جادويي». جهان در اين روزگار تشنه‌ي بومي‌گرايي است،‌ چرا سخن از جهاني شدن مي‌رود. من يک نمونه براي شما بياورم. چند سال پيش در گزيدمان (انتخابات) رياست جمهوري فرانسه مردي ناشناخته،‌کمابيش بي‌نام و نشان برآمد. بسيار کسان به او راي مي‌دادند. مردي به نام «لوپن» چرا؟ چون لوپن مي‌گفت: «فرانسه براي فرانسويان» و بر بومي‌گرايي انگشت مي‌نهاد. در همين گزيدمان چند روز پيش بانوي لوپن که بر راه شوي خود مي‌رود همچنان به شيوه‌اي شگفت پيشتاز است. امروز نخستين وزير انگليسي براي آن که در کار خود کامکار باشد و انگليسيان او را دوست بدارند، نويد مي‌دهد که پيوستن انگلستان به هم‌پيماني اروپايي را به همه پرسي خواهد نهاد. اگر انگليسيان دمساز نبودند به اين هم‌پيماني نخواهد پيوست. همه‌ي اين‌ها نشانه‌هايي است از آن خارخاري که مردم دارند که بومي بمانند.

**اين خواست مردم هست اما دولت‌هاي بزرگ و رسانه‌ها خواست ديگري دارند که متأسفانه بر ادبيات کشورهاي کوچک‌تر تأثير مي‌گذارد؛**

چه باک. اگر آن زهر پادزهر ويژه‌ي خود را بيابد. اندک اندک مي‌يابد. بومي‌گرايي دلبستگي به ميهن «فرهنگ،‌منش بومي بادزهر آن زهر است» ما مي‌توانيم در دهکده‌ي جهاني بزييم بهره‌هاي بسيار خواهد داشت. مرزهاي سياسي از ميان برداشته خواهد شد. شما مي‌توانيد از هر گوشه‌ي جهان کالايي را که مي‌خواهيد بفروشيد يا بخريد اما هرگز نمي‌توان فرهنگ و منش و زبان جهاني داشت.

**واقعاً نمي‌شود؟**

تا آن زمان که ما آدمي مي‌مانيم و خويشتن،‌را آدمي مي‌دانيم نه نمي‌توان. اما اگر روزگاري اين دشمن آن چنان چيرگي يافت که انسان‌ها از خود گسستند به خودباختگي دچار آمدند، جامعه‌ي انساني از ميان خواهد رفت و انسان‌ها ابزارهايي خواهند شد مانند آن«مرد‌گونه»‌هايي که ساخته‌اند.

**فقدان محتواي مناسب آيا علت محدوديت اين دايره‌ي واژگان نيست؟يعني به نوعي فقدان استعداد ادبي که خيلي به تنبلي انسان‌ها ربط ندارد. سئوالم بيشتر در مورد محتواست نه فرم.**

پاسخ همان است چون اندوخته‌ها اندک و تنگ‌مايه شده‌اند. شما چه طور مي‌توانيد بيانديشيد يا بپنداريد بي‌کمک واژگان، ما چه گونه مي‌انديشيم. به ياري زبان، ‌ما هنگامي که مي‌انديشيم به راستي در کردار گرم گفت‌وگويي خاموش باخويشتنيم. پس اگر گنجينه‌ي واژگاني تنگ باشد و اندک مايه‌هاي انديشيدن و پنداشتن بدان سان تنگ و اندک خواهد بود.

**نسلي که درباره‌اش صحبت مي‌کنيم آيا مي‌توانند پادزهري در برابر زهري که صحبت را کرديم باشند؟**

بله. خوشبختانه ما هنوز زمان داريم،‌دست کم ايرانياني که در پي اين تيره خواهند آمد مي‌توانند توانمندتر وآسيب‌ناپذيرتر باشند زيرا اين خود آگاهي در جامعه‌ي ايراني پديد آمده است. نشانه‌ي آن هم دوباره مي‌گويم اين است که ما در همين زمينه با يکديگر سخن مي‌گوييم و اين پرسمان اجتماعي شما را واداشته است که راهي دراز را بپيماييد، پيش من بياييد و در اين باره بپرسيد.

**پس چرا اين‌ها در ادبيات معاصر خود را نشان نمي‌دهد؟**

براي اين که کنشي، انديشه‌اي به منشي برسد،‌کار کرد فراگير فرهنگي و اجتماعي ببايد. زماني بايسته بايد بگذرد. نشانه‌هايش آشکار شده است. نمونه‌اي روزآمد بياوريم کتاب فرهنگ پارسي که بانويي پارسي دوست کمابيش دو دهه از زندگاني خود را در کار فراهم آمدن آن کرده است، ‌پاره‌اي از کتاب‌هاي مرا خوانده است و واژه‌هايي را که من برساخته‌ام و در پيش نهاده‌ام، بيرون کشيده و در اين فرهنگ آورده است. فرهنگي ستبر در هزار رويه. سي و پنج هزار تومان هم بهاي کتاب است(که در جامعه‌ي ايراني که بيگانه با کتاب است بهايي بالا شمرده مي‌شود). اين کتاب در نمايشگاه کتاب سال 92 فراپيش نهاده شد. ناياب شده است. چاپ دوم آن را ناشر فراهم مي‌آورد. اين کتاب نه داستان است و نه کتابي هنگامه ساز شمرده مي‌شود که با فلان رخداد جهاني يا سياسي در پيوند باشد. فرهنگي است ويژه که تنها به کار کساني مي‌آيد که بدان نياز دارند. چرا اين ناياب مي‌شود در يک سال براي کتاب به ويژه کتابي از اين گونه اين رخدادي است شگفت آور. پاسخ از ديد من روشن است. زيرا خواستار داشته است. اين خواستاران کساني هستند که به زبان پارسي و آينده‌ي آن مي‌انديشند،‌ نشانه‌هايي از اين دست فراوان است. کتاب «فرزند ايران» نخستين داستان بلند که من بر پايه‌ي سرگذشت فردوسي نوشته‌ام در کم‌تر از يک سال به چاپ سومين رسيده است. هم اکنون چاپ چهارم آن را فراهم مي‌آورم چرا؟ به هر روي يکي از انگيزه‌ها زمينه‌ي اين داستان بوده است.

**آيا کم مايه‌گي سال هاي اخير ما در عرصه ي ادبيات به اين علت نيست که ما ساليان سال و قرن‌هاي متمادي پشتوانه‌اي عظيم فرهنگي و ادبي داشتيم و حالا نسلي همه‌ي توان خود را گذاشته که در عرصه‌هاي علمي پيشرو و پيشتاز باشد و کم‌تر به ادبيات و هنر که به نظرش هميشه دم دست بوده پرداخته؟**

اين سخن پر بيراه نيست. من يکي از خاستگاه‌هاي اين پرسمان را مي‌توانم همين نکته‌اي که شما گفتيد بدانم. اما از ديد من بنيادي‌ترين خاستگاه همان است که گفته آمد. اين گونه آفرينش هنري به ناچار در سرشت و ذات نهادين هستند و کم‌ترين پيوند را با «ياد» دارند. دانش فرآورده‌اي است که در ياد مي‌گذرد. از همين روي اگر آن اندوخته‌ها به بسندگي به دست آورده نشده باشد هنرمندان بزرگ و آفرينشگر پديد نخواهند آمد. به شما گفتم آدمي هنگامي آن اندوخته‌ها را در آموخته‌هاي خود به کار گرفت مي‌تواند دوباره به آن اندوخته‌ها بازگردد نخست از «نهاد» به «ياد» رسيد در بزرگسالي همچنان مي‌تواند از «ياد» به «نهاد» بازگردد. اين بازگشت از ياد به نهاد هنگامي است که او به زمينه‌هايي مي‌پردازد که «نهادين»اند. مانند آفرينش هنري. اگر ياد بي‌بهره باشد از نهاد آن آفرينش هم به درستي انجام نخواهد گرفت

گفت و گو با قطب الدین صادقی

ok این فصاحت است فضیلت نیست

حوریه اسماعیل زاده

قطب الدين صادقي کارگردان و نويسنده‌ي تئاتر است و مدرس اين حرفه و از همه مهم‌تر کسي که با دانشي به روز و همگام با جوانان اين رشته کار مي‌کند. درس مي‌دهد و مي‌نويسد براي بررسي زبان تئاتر امروز ايران ضعف‌ها، قوت‌ها و کم و کماستي‌هايش با او به گفت‌وگو نشستيم.

**به نظر شما اوضاع زبان امروز نمايش در ايران چه‌گونه است؟**

قبل از هر چيز بايد بگويم ما در يک دوره‌ي گذار خيلي بد به سر مي‌بريم. دوره‌ي گذار به اين معني که دل کنديم يا مي‌خواهيم از چيزهايي که داشتيم و بوديم دل بکنيم و به طرز ناشيانه‌اي مي‌خواهيم به چيزهايي که خوب نمي‌شناسيم دل ببنديم.

اصل مطلب همين است و ضمن اين که فاصله‌ي تکنولوژي ما با غرب باعث شده اعتماد به نفس ملي‌مان را هم از دست بدهيم. تکنولوژي و فناوري با خودش تعداد زيادي واژگان و مفاهيم مي‌آورد که اين‌ها از فيلتر فرهنگ ما عبور نکرده است و چون ما خودمان آن‌ها را نساختيم پس به آن‌ها مشکوکيم. (به هر حال هميشه اين تئوري توطئه در ذهن، ما بوده است.) ما خيلي ناگهاني در معرض طوفان فناوري غرب قرار گرفتيم. از طرف ديگر مشکل اصلي اين است که افراد و نهادهايي که در واقع صاحبان فرهنگ قديم و پايه‌اي هستند کارشان را درست انجام نمي‌دهند. دانشگاه‌ها، مدارس، راديو، تلويزيون، نهادهاي فرهنگي - هنري، ارشاد و... اين فرهنگ پايه و اساسي را نه حفظ مي‌کنند و نه توسعه مي‌دهند. در نتيجه وقتي در معرض يک فرهنگ قرار نگيريد و از طرفي طوفاني هم به سمت شما بيايد ثمره‌اش همين مي‌شود که وضع حالاي ماست. مطلب ديگري که به همه‌ي اين‌ها اضافه مي‌کنم اين است که ما ذاتاً ملت تنبلي هستيم. يک تنبلي شرقي داريم. يک مثال خيلي تعيين کننده مي‌زنم در زبان فرانسه ما واژه‌ي "Travailler" به معناي «کارکردن» است. فرانسوي‌ها واژه‌ انگليسي Job را هم پذيرفتند و به کار بردند اما Travailler به معني يک «کارِ وزينِ دراز مدت» است و Job يک «کارِ موقتِ کم درآمد» است. يعني فرانسوي‌ها واژه‌ي بيگانه را با يک بار معنايي مي‌گيرند و استفاده مي‌کنند. اما ما در زبان فارسي چه کرديم؟! فرهنگستان بررسي کرده که در برابر واژه‌ي فرانسوي «کادو» ما دوازده واژه‌ي فارسي را نابود کرديم! و از آن‌ها استفاده نمي‌کنيم. اين يعني يک جور تنبلي، يک جور ناآگاهي و عقده‌ي خود کم‌تر بيني. چنين چيزي در فرهنگ غرب اتفاق نمي‌افتد. اگر در فرانسه با يک نفر مصاحبه کنند حتي اگر يک کلمه‌ي خارجي (انگليسي، آلماني و ...) از دهانش خارج شود يا خودش بلافاصله معادل فرانسه‌اش را مي‌گويد يا مجري و مصاحبه کننده چنين کاري مي‌کند. اما در اين‌جا متأسفانه اين‌گونه نيست. و کاربرد واژه‌هاي فرنگي فضيلت به حساب مي‌آيد. نمونه‌ي واضح و بسيار رايج‌اش همين اصطلاح ok است که به راحتي و به سادگي به کار مي‌بريم. بدون آن که معنايش را بدانيم . تا به حال حتي يک دانشجو هم نتوانسته به من بگويد اين لغت يعني چه. تا آن‌که خودم مجبور شده‌ام بارها سر کلاس توضيح بدهم که اين اصطلاح مربوط به زمان جنگ‌هاي داخلي آمريکاست و در واقع افسري که مامور ثبت کشته‌ها در روزهاي جنگ بوده، روزي که کشته‌اي نداشتند در گزارش‌اش مي‌نوشته o.k که به معناي هيچ کشته‌اي o- ziro Killd است. پس چرا توي دانشجو آن‌را به کار مي‌بري؟ مگر آن‌ها «باشد» ما را استفاده مي‌کنند؟ مي‌خواهم بگويم اين يک نوع عقده‌ي خود کمتربيني ناشي از عقب‌ بودن ما از تمدن صنعتي غرب است که باعث شده چنين اتفاقي بيفتد. اين بار اول نيست. تاريخ ادبيات را هم که نگاه کنيد مي‌بينيد با حمله‌ي اعراب واژه‌هاي عربي سراسر ادبيات ما را پر کرد. با حمله‌ي مغول واژگان مغولي وارد اد بيات شدند. هنگامي که با غرب آشنا شديم زبانمان آکنده از کلمات فرانسوي شد. هر دفعه اين اتفاق افتاده و البته اين فقط در سطح زبان نيست. مينياتورها را که نگاه مي‌کنيد تمام زيبارويان چيني يا مغولي هستند. چرا؟ چون منشاء زيبايي شناسي،‌ منشاء قدرت است.

ضعف اقتصادي، ضعف سياسي و ضعف فناوري باعث شده که ديگران را برخود ارجح بدانيم يعني همان ضرب‌المثل مرغ همسايه غاز است.

**برخي زبان‌شناسان نظريه‌اي دارند مبني بر اين که چون به سمت جهاني شدن مي‌رويم پس بايد ادبيات هم به سمتي برود که اگر شما در اين طرف کره ي زمين متن ادبي مي نويسيد در آن طرف کسي بتواند بلافاصله آن را ترجمه کند. پس ضروري است که واژه‌ها ساده باشند و توانند مفهوم را منتقل کنند. آيا اساساً چنين چيزي در متون نمايشي و ادبي قابل قبول است؟**

نه. درباره‌ي تکنولوژي که با واقعيات رياضي گونه سر و کار دارد مي‌شود چنين چيزي را گفت اما در قلم روح است و به همين سادگي ترجمان نمي‌پذيرد. حافظ را نگاه کنيد. شعر حافظ لايه لايه است، مذهب، عرفان،‌تاريخ، اسطوره همه را در خود دارد. چه‌طور مي‌توانيد آن را ترجمه کنيد؟ شعر در ترجمه اگر تبديل به يک سطر شود که ديگر شعر نيست. من چند ترجمه به زبان فرانسه از اشعار حافظ را خواندم و با تمام احترامي که براي آن بزرگواران قائلم مي‌گويم هيچ‌کدام خوب نيستند. مترجم ناچار است يک برداشت‌اش را ترجمه کند اما تمام زيبايي شعر به همين ابهام‌ها و لايه‌هاي پنهان و جنبه‌هاي رازگونه‌اش است. بنابراين من اعتقادي به اين نظريه ندارم. فرق شعر با متن همين است. وقتي وارد عرصه‌ي روح مي‌شويم مي‌بينم که روح پيچيده‌تر از اين حرف‌هاست. ادبيات و هنر ناشي از روح هستند و با تکنولوژي فرق دارند. بنابراين بحثي که آن‌ها درباره‌ي يکسان سازي جهاني مي‌کنند يک سوي قضيه است. از طرف ديگر همين يکسان سازي جهاني باعث شده که فرهنگ‌هاي کوچک سربرآرند و ارزش‌هايشان را مثل پرچم به اهتزاز در بياورند و عرض اندام کنند و اتفاقاً همين موجب شده که روحيه‌شان را بيشتر نشان دهند. اما درباره‌ي زبان، زبان يک عملکردش حديث نفس است و مهم‌ترين آن مفاهيمي است که در زبان ادبي و هنري است و نه در زبان تخت و روزمره.

**ارزيابي شما در اين چند ساله ي اخير از سطح ادبي نمايشنامه‌هاي ترجمه شده و آثار نمايشي تأليفي چيست؟**

يک نکته به شما بگويم. ما در شعر و نثر بسيار غني هستيم اما درباره‌ي زبان نمايش واقعيت اين است ما، زبان نمايش نداشتيم و هر چه که بوده مربوط به تعزيه نامه‌ها و بعدها هم زبان مطرب‌ها که در دوره‌ي احمدشاه قاجار در سال 1325 توسط يک روس ثبت شده که يک زبان شسته رفته و به شدت تصويري است. آن چه که در زبان تئاتر آفريديم از زمان مشروطه و تلاش‌هايي شبه ادبي آن زمان است. از نظر زبان نمايش فقير بوديم چون نمايش کلاسيک نداشتيم در نتيجه بعضي از نويسنده‌هاي ما به جبران اين ادبياتِ کلاسيکِ ناموجود شروع به کار کردند و بازباني «پدر مادر دار»؛ مثل بيضايي، ‌رادي، بيژن مفيد، نصرت‌اله نويدي و دکتر ساعدي نمايشنامه نوشتند. اين‌ها آغازگران خوبي بودند که در دهه‌ي 40 پايه‌هاي خوبي را بنا گذاشتند. اما آن چه امروز مي‌بينيم دنباله‌ي آن تجربيات نيست. من وجه غالب را مي‌گويم البته که هميشه استثناء وجود دارد. در کار نمايش اصل اين است که موضوع بايد با زبان مطابقت داشته باشد. به عنوان مثال من در «مويه‌ي جسم» از زبان مذهبي دوره‌ي باستاني استفاده کردم؛ زباني با جملات کوتاه و شعرگونه از تورات و انجيل تا اوستا و گاتاها را خواندم تا ببينم زبان مذهبي قديم چه‌گونه بودهاست و ديدم که جملات همه کوتاه شعرگونه بوده که هم راحت خوانده و هم راحت حفظ شوند. در واقع به نوعي شهادت دادم که اين موضوع مربوط به دوره‌ي باستاني و مربوط به «شيد» و «جسم» است. يا در «هفت قبيله‌ي گم شده» زبان متن زبان مغول‌هاست. در حقيقت در چنين نمايشي «زبان» دکور آن دوره است. شما با انتخاب زبان و واژگان درست احتياج به دکور نداريد چون ناخودآگاه به شما مي‌گويد که کار متعلق به چه دوره‌اي است. اين وجه زبان در کارهاي رادي که راجع به امروز ايران و جامعه‌ي روشنفکري مي‌نويسد به خوبي مشهود است يا بيضايي که در اشکال گوناگون باستاني، مغول و قاجار که همگي را به خيلي خوب اِتود کرده است يا مثلاً مفيد در کارهايش از مَتَل‌ها کمک گرفته. نصرت‌اله نويدي زبان روستايي را به کار گرفته و دکتر ساعدي هم که نيازي به گفتن ندارد. تمام اين نويسندگان قابل احترام‌اند چون فقط درام ننوشتند بلکه ابداع زباني کردند. توانايي‌هاي زبان فارسي را برجسته کردند و سبک‌ها و تاريخيت هر دوره را به ما نشان دادند و اين يعني اين‌ها زبان درام ما را وسعت بخشيدند. زبان نمايشي فقط آن‌چه که ما در راديو، تلويزيون، سينما مي‌بينيم نيست. نثر رسانه‌ها، نثر تخت و روزنامه‌اي است و متأسفانه اغلب کارهايي هم که الان نوشته مي‌شود اين‌گونه است يعني اِتود زباني، شَمّ زباني ندارند و همگي يک ايراد بزرگ دارند و آن اين است که[ نويسندگانش] ادبيات کلاسيک نخواندند. نهادهايي که قيوميت زبان و فرهنگ را در جامعه‌ي ما برعهده دارند مثل دانشگاه‌ها، مدارس، ... به بچه‌ها قوت و ظرافت زبان فارسي را نياموختند چون کساني که در رأس هستند خوب درس نمي‌دهند و سواد کافي ندارند. در نتيجه جوان ما، «ترجمه خوان» يا روزنامه خوان مي‌شود. ترجمه‌ها هم که اغلب خوب نيستند. من عمري است که ترجمه مي‌خوانم. ما مترجمان اندکي داريم که سبک دارند. مثلاً‌استاد سعيد نفيسي در ترجمه‌ي ايليا و اوديسه کولاک کرده است يا از خواندن تريستيان و ايزوت ترجمه‌ي دکتر خانلري حيرت مي‌کنيد. شاهرخ مسکوب با ‌آن ترجمه‌ي بي‌نظيرش از ايرانيانِ آشيل يا کسي مثل پرويز داريوش که سيندارتاي هِسه را به چه زيبايي ترجمه کرده است. محمدقاضي و ترجمه‌هاي فوق‌العاده‌اش از دن کيشوت و شازده کوچولو يا دوست عزيزمان عبدالله کوثري کمه من به دوستي با او افتخار مي‌کنم، ترجمه‌هايش سرشار از کلمات بي‌نظير و دلنشين است. اين‌ها مترجماني هستند که هم زبان مبداء را مي‌شناسند و هم زبان مقصد را. و از همه مهم‌تر بزرگي و ظرافت‌هاي زبان خودشان را مي‌شناسند. درباره‌ي تئاتر متأسفانه يک گسستگي ايجاد شد و ارتباط اين دو نسل قطع شد. انتقال تجربيات صورت نگرفت و بهايي به آن‌ها ندادند. به همين دليل کساني که تئاتر آموختند اغلب شان قرباني يک سياست فرهنگي بسيار نادرست شدند. با قِلّت دانش،‌با ناهمگون بودن درس‌ها و با اين روش غلط نمي‌توان مدعي آموزش درست بود. معمولاً‌ در جهان جامعه‌اي که تئاترش خيلي نيرومند است تئاتر دانشگاهي‌اش ضعيف است و در جاهايي مثل آمريکا که تئاتر جامعه‌اش ضعيف است تئاتر دانشگاهي اش بسيار قوي است اما اين‌جا هيچ‌کدامش نيست. خب اين جوان اگر در دانشگاه نياموزد کجا بياموزد؟ البته تلاش‌هاي فردي هست،‌تک چهره‌هاي مستعد با غيرت شخصي و تحليل فردي کارهايي مي‌کنند و ميدان خالي نيست ولي نسبت به اين حجم عظيم نتيجه خوب نيست.

جاهايي مثل تئاتر شهر، تماشاخانه ايرانشهر، مولوي که مدعي‌اند کارهاي تاليفي عرضه مي‌کنند و مدعي زيبايي شناسي در کارهايشان هستند و مي‌گويند چيزي به دوران ‌شان اضافه مي‌کنند. وقتي به آثاري که در اين سالن‌ها عرضه مي‌شود دقت مي‌کني مي‌بيني بيش از هفتاد يا هشتاد درصدشان بازنويسي دست چندم از رمان‌ها، فيلم‌ها و نمايشنامه‌هاي خارجي‌اند. نويسندگان و کارگردان‌هاي اين نمايش‌ها نه فرهنگ خودشان را مي‌بينند و نه دوست دارند پس واي به حال زبان، چنين کسي نگاهش دور است و من به آن مي‌گويم «نگاه در تبعيد» چون اين آدم ذهن‌اش در تبعيد خودخواسته است اطرافش را نمي‌بيند مشکلات و معضلات دوران‌اش مثل فقر، بي کاري، فحشا،‌تنهايي، ... را نمي‌بيند. من نامشان را «نمايش‌نامه‌نويسان کيلويي غير وطني» مي‌گذارم.

بيضايي يک داستان روسي را مي‌گيرد و تبديل به فيلم «باشو» مي‌کند اما چنان با اقتدار و به درستي اين کار را انجام مي‌دهد و چنان با ظرافت که متوجه نمي‌شوي. اين همان خلاقيت است. اين ابداع بايد ماهرانه صورت بگيرد. بايد از کارگاه ذهن، انديشه،‌ فرهنگ و دانايي فردي آن شخص عبور کند تا تبديل به «اثر ديگري» شود. تاريخ ادبيات جز اين نبوده و نيست. مثالي مي‌زنم: 18 نوع آنتيگون نوشته شده است، کوکتو يک جور نوشته، ژان آنوي جور ديگر و ... اما هر کدام با ديگري فرق دارد تاريخ ادب و هنر چيزي جز همين دگرگوني نيست. خداي نامه يک چيز است و شاهنامه فردوسي چيز ديگري است پس اگر شما بخواهيد بر آن اساس کار کنيد بايد کار سومي شود. فردوسي در شاهنامه با زبان خودش و با تفسيري که از وقايع داشت، درباره‌ي دوران خودش حرف مي‌زند. پس من هم به عنوان يک نمايش نامه‌نويس بايد در کارهايم درباره‌ي دوران خودم حرف بزنم، ‌ابداع همين است. اما فقري که از نظر زبان وجود دارد به اين علت است که اغلب بچه‌هاي ما کم مي‌خوانند. بچه‌هاي ما زبان ملي و زبان مادري‌شان را نمي‌شناسند. اصلاً بايد جلوي درام‌نويسان را گرفت که حتي ترجمه هم نخوانند فقط زبان مبداء که همان زبان ملي و مادري‌شان است اما متأسفانه اين‌ها زبان دست چندم را مي‌شناسند نه آثار مترجمان خوب را...

**تقليدهايي هم که مي‌شود غالباً‌ فاجعه‌بار است...**

ابداع و خلاقيت چيز ديگري است که ربطي به خواندن ندارد. چنين آثاري آن چکش کاري لازم را ندارند. اسماعيل خلج را مثال مي‌زنم. زبان بي‌سوادانِ قهوه‌خانه نشين و لمپن ته شهر را مي‌گيرد و چنان آن را صيقل مي‌دهد و موجز مي‌کند که در حد شعر غلظت پيدا مي‌کند و ‌خوش ريتم و خوش تصوير به دل مي‌نشيند. يک مونولوگ معروف دارد «گفتم، گفت» که بي‌نظير است. او همان فرهنگ را گرفته و با آن زندگي کرده است اما امروزه اين را نداريم. من هميشه در شهرستان‌ها به بچه‌ها مي‌گويم زيبايي‌ها و اصطلاحات زبان خودتان را در نمايش بياوريد. مثلاً‌ يک افغان نمي‌گويد دستشويي مي‌روم مي‌گويد مي‌روم به چاي جواب بدهم. ببينيد اين چه قدر قشنگ است هم ادب در آن نهفته است و هم بسيار تصويري است. اين روزها اين ابداعات کم است. به نظر من هم نبودن خلاقيت و هم شتاب باعث شده بچه‌هاي دست‌اندر کار هنر و فرهنگ ما بخواهند خيلي زود به مقصد برسند و رشد تدريجي و گام به گام را قبول ندارند و متأسفانه ياد گرفته‌اند ميان بر بزنند و فکر مي‌کند بدون آموختن مي‌توان مدعي بود و به سال‌ها آموختن و عرق ريختن با ديده‌ي حقارت نگاه مي‌کند. کميت بر کيفيت غلبه کرده است. شتاب زمانه، فرصت‌طلبي، ‌پرکاري باعث شده دقت‌هاي دروني از کارها  
 رخت بربندد.

نوشتن، تعمق مي‌خواهد. با زبان روزمره نمي‌توان کار خوب و متن درست نوشت.

**خلاقيت و متن خوب يا مطالعه‌ي زياد يا زيست ديگرگون و متفاوت را مي‌طلبد. بعد از دکتر ساعدي ديگر نويسنده‌اي نتوانسته به خوبي و به درستي فضاي روستايي را ترسيم و تصوير کند.**

مي‌دانيد اشکال کجاست؟ اشکال اين است که کپي مي‌کنند. حتي محتوا را هم کپي مي‌کنند. اشکال ديگر هم اين است که تحقيق ميداني ديگر معنايي ندارد. ديگر ابداع زباني وجود ندارد. بايد تشخيص بدهيد که زبان مغول با زبان فردوسي متفاوت است. زبان با زبان چاپلوس پادشاه افغان فرق مي‌کند. بايد کاري کنيم که بچه‌ها اين سرزمين را بشناسند و دوست داشته باشند. دوست داشتن واقعي بعد از شناختن واقعي است.

از طريق واژگاني مثل سِرچ، رِنج ادعاهاي جعلي زبان جعلي رايج مي‌شود و زبان از اين طريق کم‌کم دگرگون مي‌شود. کم کم به شکل شتر گاو پلنگ در مي‌آيد.

چيز ديگري که بلاي جان درام و تئاتر شده اصطلاح «تجربه و تجربي» است که مي‌گويند زبان ديگر اهميت ندارد. لذت را به اجرا مي‌دهند و حرکات عجيب و غريبي را در صحنه راه مي‌اندازند و تنها چيزي که وجود ندارد زبان است. يک نوع بيان شبه تصويري ناسفته و بدباعث شده که قيد زبان را بزنند.

**اين موضوع به ناشي از اين نيست که ما مفهوم مدرن را نمي‌دانيم؟**

ما مقلديم. فرض کنيد ميني‌ماليسم محصول يک دوره‌ي تاريخي خاص است که اقتصاد، فرهنگ و يک بينش خاص در آن نهفته است. ما هنوز به آن نرسيديم که اطوار مدرن و پست مدرنيستي دربياوريم. ما هنوز وارد مدرنيته نشديم. پس اين ادعاها چيست؟! هنوز خيلي چيزها هويت ندارد. کارهايي مي‌کنند که مال ما نيست مربوط به فرهنگ غرب است. وصله پينه است. ما طي يک روند و پروسه‌ي تاريخي به آن نرسيديم فقط کپي برداشتن از آن را و به طرز ناشيانه بلديم. چيزي که از خودمان نجوشيده پس به نتيجه نخواهد رسيد و اين کاملاً منطقي است. بدون بينش به هيچ جا نمي‌رسيم

گفتگو با احمد پوری

باید به روح زبان دست یافت

مریم شرافتی

احمد پوري مترجم است، و نويسنده. اما بيشتر به عنوان مترجم شهرت دارد با ترجمه ي اشعار بزرگاني چون ناظم حکم - اورهان ولي- يائيس ريتسوس - آنا آخماتوا و.. . و اين يعني او با هر دو نوع خلق ادبي هم داستان نويسي، هم ترجمه و به  خصوص ترجمه ي شعر سرو کار دارد بنابراين با او درباره ي محدوديت دايره ي واژگاني، که در آثار ترجمه چند سال اخير ديده مي شود به گفت و گو نشستيم.

**امروز در ترجمه ي کتاب‌هايي که در بازار مي‌بينيم يا کتاب‌هاي تاليفي پيش از هر چيزي کلمات تکراري خودنمايي مي‌کند که ظاهراْ ناشي از «محدود بودن دايره واژگان» نويسندگان و مترجمان و ... است. به نظر شما چرا با چنين چيزي مواجه هستيم؟**

اين مسئله اصلاً علمي نيست که بگوييم يک زبان فقر واژه دارد. در هيچ زباني در دنيا چنين چيزي را پيدا نمي‌کنيد . از زبان‌هاي قبايل آفريقايي گرفته تا زبان انگليسي. بنابراين به طور عام چيزي به نام «فقر واژگان» نداريم.

حتي درقبايل آفريقايي که مثال زدم احتمالاً براي يک درخت واژه يا واژگاني هست که زبان‌هاي ديگر ندارند. دليل‌اش هم اين است که براي آن مفهوم بايد واژه يا واژگاني بسازند که با محيط هماهنگ باشند. وقتي فقر واژگاني به کار مي‌بريد بايد بدانيم که منظور چيست و در چه زمينه اي است آن وقت مي‌توان گفت يک زبان با چنين کمبودي روبه‌روست يا نه. مثلاً در زمينه ي علوم پايه، زبان امروز ما با کمبود روبه‌روست.

طبيعتاً بيش از 1000 سال است که اين علوم در اين جا رشد نکرده و تمام معلومات ما وارداتي است. اما در عرصه ي ادبيات و هر چه محدودتر صحبت کنيم بهتر مي‌توانيم بحث کنيم. به عنوان مثال ما در زمينه‌ي عرفان نه تنها فقر واژگان نداريم که غنا هم داريم و به راحتي مي‌توانيم ادعا کنيم در ترجمه ي يک متن عرفاني دستمان کاملاً باز است اما يک انگليسي زبان در اين زمينه قطعاً با مشکل مواجه مي‌شود. بنابراين ابتدا بايد منظورمان را مشخص کنيم.

**منظورم اين است که شايد 200 تا 300 کلمه باشند که مدام در آثار ادبي سال هاي اخير ما تکرار مي‌شوند. در حالي که قبلاً چنين نبوده....**

خب اين بحث ديگري است که به فقر واژگان باز نمي‌گردد بلکه به استفاده و مهارت استفاده باز مي‌گردد. با در نظر گرفتن اين نکته مي‌توانم به شما بگويم در مقابل، ما نويسندگان و مترجماني هم داريم که نه تنها فقر واژگان ندارند که حتي به شکلي خيره کننده از واژگان استفاده مي‌کنند و به قول شما واژه‌سازي هم مي‌کنند. نمونه‌اش در شعر، شاملو را مثال مي‌زنم. واژگان براي او از منبعي مي‌آيند که براي مني که به زبان فارسي مي نويسم حيرت‌آور است. با خودم مي‌گويم اين منبع کجاست که اين آدم به سادگي مي‌تواند از آن استفاده کند. اين منبع هيچ چيزي نيست جز همين زبان فارسي پس بايد آن را شناخت و از آن استفاده کرد. بنابراين اگر چنين پديده‌اي هست نبايد گناه را به گردن واژگان انداخت. گناه بر گردن کساني است که از آن‌ها استفاده نمي‌کنند چون ظرفيت زباني را نمي‌شناسند پس با اين حساب ديگر جاي تعجبي ندارد.

**علت‌اش چيست؟**

علت‌اش؛ کم‌سوادي، آگاهي کم‌تر و «حساسيت کم» نويسنده يا مترجم نسبت به زبان است. واژه؛ اسباب کار شاعر، نويسنده و مترجم است. شما بايد واژه را صيقل دهيد و بهترين را انتخاب کنيد. براي انتخاب بهترين بايد پايتان را از محدوده‌ي خودتان بيرون بگذاريد. زياد مطالعه کنيد. در ميان واژگان بگرديد و ببينيد ديگران چه استفاده‌اي کردند و اگر مورد خوبي بوده شما هم از آن استفاده کنيد و چيزي جديد بياوريد تا اتفاقي بيفتد.

مثلاً در ترجمه وقتي کارهاي نجف‌دريابندري را مي‌خوانيد يا ترجمه‌هاي محمدقاضي را آن وقت متوجه مي‌شويد که آن چه مي گوييم يعني چه.

**حتي در آثار اين استادان مي‌بينيم که واژه‌سازي هم کردند...**

بله. حتماً. پس راه حل همين است و علت‌اش هم همان‌طور که گفتم آگاهي و حساسيت کمتر نويسندگان و مترجمان نسبت به زبان خودشان است و چاره‌اي نيست جز اين که بيشتر به زبان بپردازيم، بيشتر ظرفيت‌هاي زبان را بشناسيم تا بهتر و راحت‌تر ارتباط برقرار کنيم.

**يکي ديگر از علت‌ها کمتر مطالعه کردن نسل جوان نيست؟**

حتماً. اجازه بدهيد اين را هم بگويم که مطالعه کردن يا نکردن خودش نکته ي ظريفي است که بايد جداگانه به آن پرداخت. شايد بهتر باشد اين‌گونه بگوييم که حساسيت آن‌ها نسبت به زبان کمتر است.

**منظورم خواندن آثار و متون قديمي خودمان است...**

بله. اما آن چه که امثال من و شما را وادار مي‌کند به سراغ متون قديمي خودمان برويم کنجکاوي است. مثلاً وقتي مي‌گويند تاريخ بيهقي، مي‌خواهيم ببينيم کدام ظرفيت زبان فارسي است که تاريخ بيهقي از آن به درستي استفاده کرده است. بنابراين دوباره به اين مسئله بازمي‌گرديم کساني که اين آثار را پديد مي‌آورند حساسيت کمتري دارند.

**نقش راديو، تلويزيون، روزنامه‌ها را چه گونه‌ مي‌بينيد؟ سهم آن‌ها در اين ميان چيست؟**

من نقش آن‌ها را آن قدر جدي نمي‌دانم هر چند در محاوره و زبان گفت‌وگو نقش بزرگي دارند. به عنوان مثال - هر چند مثال پيش پاافتاده‌اي است - چند سال پيش واژه ي «پاچه‌خواري» رايج شد و الان در بين مردم جا افتاده است واتفاقاً به نظر من خيلي هم خوب است چون در زبان عاميانه براي بيان آن مفهوم خاص مي‌خواستيد چه کلمه‌اي را به کار ببريد که توهين آميز نباشد و طنز هم داشته باشد و در عين حال مفهوم را هم برساند. خب اين هديه ي تلويزيون به مردم است و خيلي چيزهاي ديگر. اما اين که نويسندگان، شاعران و مترجمان ما چه‌قدر متأثر از رسانه‌ها هستند من زياد آن را جدي نمي‌گيرم. در زبان عاميانه و محاوره بله تأثير گذارند اما در آفرينش اثر ادبي‌ نه. من معتقدم کسي که قلم بر روي کاغذ مي‌گذارد و با نوشتن ارتباط برقرار مي‌کند بايد حساسيت داشته باشد، قدرت واژگان را بشناسد و از آن‌ها استفاده کند.

**شما خودتان جزو مترجماني هستيد که در آثارتان «تفاوت زبان» چشمگير است و به خوبي از واژه‌ها استفاده مي‌کنيد. اين تفاوت زباني را چه‌گونه پيدا کرديد؟**

اميدوارم که اين‌گونه باشد و اين تفاوت که شما مي‌گوييد يکي از اهداف و ايده‌آل‌هاي من است که بتوانم در برگردان سبک‌هاي مختلف حال و هواي آن سبک را هم منتقل کنم تا وقتي شما ترجمه‌اي را مي‌خوانيد بدانيد ميان مارينا تسوتايوا و اورهان ولي تفاوت است.

**اين تفاوت در سبک در ترجمه‌هاي شما کاملاً آشکار است. خواننده بدون دانستن نام شاعر، متوجه مي‌شود که شعر متعلق به چه دوره‌اي است. چه فضايي دارد و از آن مهم‌تر اين که سراينده ي شعر زن است يا مرد. من اين تفاوت را به طور خاص در ترجمه‌هاي شما از آخماتواو پاز مي‌بينم....**

اگر چنين است که شما مي‌گوييد خيلي خوب است و شما با گفتن آن مرا خوشحال مي‌کنيد. اما باز بايد بگويم اين موضوع به همان «حساسيت زباني» برمي‌گردد. يعني اگر شما زبانتان را بشناسيد و بدانيد در کجا مي‌توان با زبان، بازي کرد مي‌توانيد حس‌ها را منتقل کنيد. واژه، واژه است و همه‌ مي‌توانند از آن استفاده کنند اما هم‌نشيني با واژه‌هاي ديگر است که شما را در رساندن حس ياري مي‌کند. اين نکته مهم است. بنابراين وقتي اين‌ها را بشناسيد طبيعتاً دستتان در انتقال مفهوم وحس بازتر است.

**به عنوان يک مترجم نقش مترجم‌ها در غناي زبان را چه گونه تعريف مي‌کنيد؟**

قطعاً مترجمان نقش بسيار مهمي دارند. علت‌اش هم اين است که مترجم نسبت به زبان خودش مسئول است و در پي کشف ظرفيت‌هاي زباني است. از طرفي هم با يک زبان و فرهنگ ديگر روبه‌روست که از آن زبان هم کمک مي‌گيرد. در 50-60 سال اخير، بسياري از عبارت‌هاي ساختار زبان فارسي را وام گرفتيم، هر چند در اين ميان برخي عصباني يا ناراحت شدند اما جاي ناراحتي ندارند چون اين مسئله جا افتاده و به زبان ما هم غنا بخشيده است و مي‌توانيم منظورمان را بسيار بهتر و رساتر بيان کنيم. به خاطر اين که ما اين بخش ساختار را از زبان ديگري گرفتيم، يک واژه را از زبان ديگر ساختيم و همين واژه‌سازي به ما کمک کرده است. بنابراين ترجمه بسيار بسيار مهم است و نقش مترجم‌ها هم بسيار جدي است.

**پس با اين موج ترجمه‌هاي بد و ناشيانه چه بايد کرد؟**

اصلاً قرار نيست کاري انجام دهيم. ما الان داريم تمرين دموکراسي مي‌کنيم و اميدوارم که موفق هم بشويم. يکي از تمرين‌هاي دموکراسي اين است که کسي براي تصميم‌گيري بالاي سرتان نباشد. منمي‌خواهم اثري را ترجمه کنم خب ترجمه کنم. اما آن‌چه که اين ترجمه را قضاوت خواهد کرد مخاطب است. مخاطب به فرهنگ لازم براي قضاوت نياز دارد. اين چپز بغرنجي است که فقط به ترجمه مربوط نمي‌شود. يک مجموعه است. من معتقدم که آثار بد و آثار متوسط حتماً بايد به وجود بيايد و نبايد چماقي بالاي سرکسي باشد چون شما بي‌سوادي پس ترجمه نکن. خود اين کار سازماني را پديد مي‌آورد که بخش ديگري از سانسور و ديکتاتوري است. بنابراين اجازه بدهيم همه بنويسند، همه ترجمه کنند و ... اما قضاوت را به دومرکز واگذار کنيم: يکي مخاطب است. مخاطب وقتي علاقه نشان دهد و از اثر استقبال کند خب اين نشان مي‌دهد که ما به نتيجه رسيديم و ديگري زمان است. زمان خيلي بي‌رحم است. در مدت کم‌ غربالش را برداشته و به دنبال نويسنده و مترجم است آن‌ها را الک مي‌کند، دانه‌هاي ريز مي‌افتند و از ياد مي‌روند. آن چيزي که باقي مي‌ماند دانه‌هاي درشت است. دانه‌هاي درشت هم در طول زمان دوباره غربال مي‌شوند تا بالاخره درشت‌ترين باقي مي‌ماند. شمافکر مي‌کنيد در تاريخ هزار ساله شعر ما از رودکي تا امروز حداقل چند هزار شاعر داشتيم. من از شما مي‌پرسم چند نفر از آن‌ها   
باقي ماندند؟

**خيلي، خوش بينانه بگويم حدد 50-60 نفر...**

که تازه اين تعداد را يک استاد ادبيات مي‌شناسد. اما من به عنوان يک علاقمند به ادبيات و شعر کلاسيک نمي‌توانم بيش از 10-12 شاعر را - که تازه همه شعرهايشان را مي‌خوانند - نام ببرم. اين‌ها همان شاعراني هستند که از غربال زبان مي‌گذشتند و برخي هم تبديل به قله شدند و از دور به زيبايي ديده مي‌شوند.

**يک ترجمه ي بد از يک نويسنده خوب نمي‌تواند آن نويسنده را با شکست روبه‌رو کند؟**

اين را قبول دارم و اين يک آفت است که يک نويسنده و يک اثر خوب را با ترجمه ي بد و واژگان غلط به مخاطب معرفي کنند. بديهي است که مخاطب هم نمي‌تواند او را خوب بشناسد و با اثر ارتباط برقرار کند. اين همان واقعيتي است که در عين اين که دوستش ندارم ناچار به پذيرش‌اش هستم. بهترين راه مقابله با اين کج‌فهمي‌ها و آسيب‌ها اين است که دوباره ترجمه شوند البته به دست مترجم با صلا حيت و با سواد.

**پس با ترجمه‌هاي موازي و هم‌زمان از يک اثر موافق هستيد...**

صد در صد. در مورد ترجمه‌هاي موازي دو دليل وجود دارد: يکي اين که ترجمه‌ي موجود نتوانسته اصل مطلب را برساند و در واقع جاي نويسنده هنوز خالي است. دليل بعدي که من شخصاً نمي‌پسندم ماراتني است که در پي معروف شدن يک نفر - حالا به هر دليلي - راه مي‌افتد و همه به آن نويسنده هجوم مي‌برند. البته بخش اصلي اين هجوم به ناشران باز مي‌گردد که به دنبال بازار خوب هستند و خب مترجم هم که جوياي نام است و مي‌خواهد کار کند. هر چند من موافق نيستم و آن را موسمي مي‌بينم.

به عنوان مثال چارلز بوکوفسکي. با آن که من اين نويسنده را دوست دارم اما اگر به سراغ ادبيات جدي آمريکا برويد مي‌بينيد که بوکوفسکي يکي از اسم‌هاست وتازه يکي از اسامي است که در گوشه و کنار است. اما مي‌بينيم يکدفعه بوکوفسکي در کشور ما تبديل به يکي از شاعران مطرح جهان مي‌شود. مترجمان اين تصور را به مردم دادند و همه آمدند و آثاري از او ترجمه کردند. من نمي‌خواهم به ترجمه‌هاي خوبي که از آثار او شده است خرده بگيرم. ولي به هر حال اين موج‌هايي است که راه مي‌افتد و دليل ترجمه‌هاي موازي است که   
 من قبول ندارم.

**در ترجمه‌ها يا برگردان‌هاي شما از شعر، علاوه بر آن که حس اصلي شعر ديده مي‌شود واژه‌هاي تکراري کمتر ديده مي‌شوند يا بهتر است بگويم کلمات هم‌نشيني دل‌نشيني با هم دارند...**

در قبال اين‌ها هيچ چيزي نمي‌توانم بگويم جز اين که ممنونم. در ترجمه ي شعر بايد ديد که چه اتفاقي مي‌افتد که با اقبال مردم روبه‌رو مي‌شود. يکي از واضح‌ترين دلايل اين است که همان ‌طور که از اسمش پيداست مي‌خواهيم شعر ترجمه کنيم شعر درست کنيم نه اين که فقط بخواهيم تحت اللفظي چيزي بگوييم که شاعر اين را گفته است. بنابراين اگر مترجم شعر در زبان خودش با شعر مانوس نباشد و با آن زندگي نکرده باشد من فکر مي‌کنم که مترجم موفقي نخواهد بود و ترجمه هم چيز خوبي از آب در نمي‌آيد. سابق بر اين مي‌گفتند مترجم بايد شاعر باشد. به اعتباري اين را قبول دارم و به اعتباري مي‌خواهم تعريف شاعر را بگويم: اگر منظور از شاعر کسي است که يکي دو مجموعه شعر چاپ کرده خب اين محدود است. من اين‌گونه مي‌گويم که مترجم شعر بايد شعرشناس باشد، مخاطب حرفه‌‌اي شعر باشد يعني ظرايف شعري را خوب بفهمد. فرق بين شعر خوب و شعر بد را بفهمد و بداند و نسبت به جهان آگاه باشد به اصطلاح موتور شعر را قبل از آن که دست به ترجمه بزند، پياده کرده باشد. بنابراين اگر يک نفر اين ويژگي را پيدا کرد به سراغ مرحله ي بعد مي‌رود. بايد ديد چه چيزي در آن شعر هست.

اگر منظور همان واژه‌هاست من مي‌توانم بگويم خيلي‌ها از همان واژه ها استفاده کردند پس چه نيرويي در آن شعر هست که بلافاصله بعد از خواندن شما را به ترجمه‌اش وامي‌دارد. مثلاً اگر کسي بخواهد روزي [شعر] نيما را ترجمه کند چه مي‌کند؟ نيما مي‌گويد:

«نازک آرايِ تنِ ساقه گلي / که به جانش کِشتم / و به جان دادمش آب / اي دريغا به بَرَم مي‌شکند» و يا اين شعر منوچهر آتشي: «تو مثل لاله پيش از طلوع دامنه‌ها / که سر به صخره گذارد / غريبي و پاکي / تو را از وحشت طوفان به سينه مي‌فشارم / چه سعادتِ غمناکي!»

هر کس اين‌ها را بخواند تکان مي‌خورد. چه چيزي هست که ما را تکان مي‌دهد. اين واژه‌ها هستند؟ خب واژه‌ها که وجود دارند. هم نشيني‌ واژه‌هاست؟ اين هم‌نشيني چه چيزي را مي‌رساند؟ بنابراين مي‌بينيد که چه استفاده‌اي از ظرفيت زباني شده است: واژه هاي سعادت و بعد غمناک ... چه طور مي‌توان غمناک بود و آن را سعادت دانست. بايد اين را کشف کرد. اين حساسيت‌ها را ديدن و شناختن سبب مي‌شوند وقتي در زباني به شعري بر مي‌خوريد ابتدا از خودتان بپرسيد چه چيزي در اين شعر هست، تشبيهات‌اش، هم‌نشيني واژگانش، طنزش ... اين‌ها را که فهميديد حالا بايد آن را بازسازي کنيد. قبلاً هم در جايي گفتم به نظر من ترجمه ي شعر يعني نابود کردن و سوزاندن شعر اصلي و سپس مانند ققنوس از خاکستر آن شعر ديگري خلق کردن که در واقع همان شعر است در قالب جديد. تلاش من هم  
 همين است.

**همان‌طور که مي‌دانيد سال 2014 را سال اکتاويوپاز ناميدند. شما هم اشعاري از پاز ترجمه کرديد. چه چيزي در اشعار اوست که شما را به ترجمه واداشت؟**

متأسفانه و متأسفانه من ترجمه‌هاي اندکي از پاز دارم که در مجموعه شعرهاست و کتاب مستقلي نيست. بي‌شک اکتاويوپاز يکي از چهره‌هاي برجسته‌ي ادبي در قرن 20 است. از آن‌جا که پاز آگاهي زيادي در زمينه‌ي تئوري ادبيات داشت فقط يک شاعر نبود بلکه نظريه‌پرداز و منتقد ادبي هم بود. تمام اين‌ها تأثير زيادي بر شعر او گذاشته است و من هر بار با خواندن اشعارش غافلگير مي‌شوم. او در شعر چنين فضايي مي‌آفريند و با آن‌که کمي سوررئاليستي است اما نمي‌توان از آن‌ها به سادگي گذشت. زبان شاعرانه‌ي پاز بسيار متفاوت و غافلگيرانه است چون ما را در خودش غرق مي‌کند. هميشه آرزو داشتم اشعار پاز، لورکا و نرودا را به زبان خودشان بخوانم که امکان‌پذير نبوده و اشعار آن‌ها را به زبان انگليسي خواندم. منتها با توجه به حساسيت‌هايي که دارم معمولاً به دنبال ترجمه‌هايي هستم که همه معتقدند آن ترجمه دقيق‌ترين و نزديک‌ترين ترجمه نسبت به متن اصلي است. مثلاً اشعار نرودا را با ترجمه ي انگليسي کسي خواندم که نرودا در زمان حيات اش او را مي‌شناخت و اين جمله‌ي معروف را درباره‌ي او گفته که اگر مي‌خواستم به انگليسي شعر بگويم اين گونه مي‌سرودم. اين سند خوبي است. حتماً مي‌دانيد که نرودا انگليسي را به خوبي مي‌دانست و آثاري از شکسپير را ترجمه کرده بود.

**چرا ادبيات آمريکاي لاتين در ايران با اقبال عمومي روبه‌روست؟**

اين موضوعي است که بايد جداگانه به آن پرداخت و دوست بسيار عزيزم و مترجم بسيار خوبمان عبدالله کوثري مي‌تواند توضيحات بهتر و بيشتري بدهد. اما من به شکلي خيلي گذرا به آن اشاره مي‌کنم. زماني که ادبيات آمريکاي لاتين در ايران مطرح شد بيشتر زمينه سياسي داشت و با تغييرات دهه ي 40 و 50 ما از نظر سياسي بسيار شبيه بود به دليل آن‌که انديشه‌هاي سياسي مشابه در آن وجود داشت که ما را به طرف خودش مي‌کشاند اما اين فقط مقدمه‌اي بود که ما به محض آشنايي، پي ببريم که ادبيات آمريکاي لاتين دريايي است و اين دريا را بعد از آن موج سياسي شناختيم. انگيزه سياسي موقت بود و سبب بود که پي ببريم از نظر ادبي چه جايگاه ويژه‌اي در جهان دارد. شما از صد سال تنهايي مارکز را در نظر بگيريد تا به فوئنتس، پاز و ديگران برسيد

گفتگو با فرید مرادی

نسل جوان گریز از متون کهن

مریم شرافتی

فريد مرادي ويراستار است و اهل کتاب و کتابشناس، زيبا مي‌نويسد و صاحبنظر است. در پرونده‌ي بررسي و علت‌هاي محدود شدن دايره‌ي واژگاني در ادبيات چند سال اخير به سراغ او رفتيم تا ماجرا را از دريچه ذهن يک ويراستار حرفه‌اي هم بررسي کنيم. چرا که خيلي‌ها معتقدند گاهي اين ويراستاران هستند که به نفع ناشر واژه‌هاي ساخته شده کمي متفاوت را در متن خط مي‌زنند به جايش واژه‌اي از همان دايره‌ي محدود را مي‌نشانند.

**يکي از مسايلي که در آثار نويسندگان نسل جوان وجود دارد «محدوديت دايره واژگان» در ترجمه‌ها، شعرها و داستان‌ها است. شما علت اين محدوديت را چه مي‌دانيد؟**

به نظر من، اصلي‌ترين دليل کم‌خواندن است. هر چه که خواندن[کتاب ] بيشتر باشد، آشنايي با واژه‌ها بيشتر مي‌شود. يکي از دلايل تيراژ پايين کتاب در واقع همين کم خواندن است. در گذشته بچه‌ها به مکتب که مي‌رفتند با متوني مثل کليله و دمنه، بوستان و گلستان و ... از همان سن کودکي آشنا مي‌شدند و خواندنِ درست اين‌ها را مي‌آموختند. يکي از دلايل آشنايي نسل گذشته با کلماتِ بيشتر و چه بسا زيباتر همين است. نسل جوان متأسفانه اگر نگويم اصلاً بلکه کمتر به سراغ متون کهن خودمان مي‌روند که همين زمينه‌ساز «محدوديت» مي‌شود. به هر حال خواندن متون قديم به زيبايي زبان نوشتار نيز کمک مي‌کند.

**نقش اعراب‌گذاري در خوانش صحيح کلمات واضح است. اما در نگارش فارسي اعراب گذاري رايج نيست. شما با اعراب‌گذاري موافق هستيد؟**

همان‌طور که مي‌دانيد در زبان فارسي کلمات مشابه با معاني گوناگون بسيار زياد است و مسلماً اگر اعراب‌گذاري نباشد اشتباه در تلفظ پيش خواهد آمد. از همين رو، گاهي اعراب‌گذاري کمک مي‌کند. چند سال پيش يکي از ناشران گلستان سعدي را با اعراب‌گذاري منتشر کرد که اتفاقاً‌با استقبال نسل جوان مواجه شد. اين کار به برطرف کردن دشواري‌هاي زباني کمک مي‌کند. بسياري از ما از خواندن يک غزل حافظ ناتوانيم و به قول شما بسياري از افراد تحصيل کرده ما نمي‌توانند حافظ، خيام، ... را بخوانند يا شاهنامه را. اگر بسياري از کلمات شاهنامه اعراب‌گذاري نداشته باشند اصلاً خواننده نمي‌تواند آن واژه را بخواند که باز هم اين به همان کم خواندن که قبلاً اشاره کردم باز مي‌گردد. اين روزها خواندن متون قديمي خودمان يک کار دشوار و طاقت‌فرسا شده است. نسل جوان برخوردش با متون کهن فارسي خيلي اندک است.

**شما به عنوان يک ويراستار حرفه اي، حتماً با نثرهاي عجيب و غريب و گاهي ترجمه‌هاي آشفته روبه‌رو مي‌شويد چيزي که در دانشگاه از آن به عنوان «نثر ترجمه‌اي» نام مي‌برند. نثري که کلمات جابه‌جا، عجيب و حتي غلط در آن به وفور ديده مي‌شود...**

ببينيد پديده‌ي ويراستاري در ايران پديده‌ي نوپايي است. زنده ياد استاد ايرج افشار در جايي گفته بود که يکي از نخستين ويراستاران محمدعلي فروغي بوده است که در واقع همان مصحح است و اگر به کتاب‌هاي چاپ شده پيش از انقلاب دقت کنيد مي‌بيند که از کلمه «به کوشش» به جاي ويراستار استفاده شده است اما ويرايش به مفهوم امروز عمري تقريباً 60 ساله دارد که از دهه سي و با انتشارات فرانکلين و بنگاه ترجمه و نشر کتاب آغاز شد. در تحقيقاتي که من داشتم متوجه شدم که حسين نخعي کلمه‌ي ويرايش را نخستين بار براي ديوان وحشي باقي در آغاز دهه‌ي چهل به کار برده است. متأسفانه ويرايش يا ويراستاري در بسياري اوقات واکنش ايجاد کرده است و گاهي باعث دعوا ميان مترجم و ويراستار شده است. بسياري معتقدند که ويراستار در متن آن‌ها دست مي‌برد. در اين ميان يک چالش جدي وجود دارد. واقعيت اين است که هر ناشري احتياج به يک ويراستار حرفه‌اي دارد. در تمام موسسات انتشاراتي بزرگ دنيا ويراستاران حرفه‌اي نقش جدي و حضور فعال دارند. در حقيقت اين ويراستار است که به اثر اعتبار مي‌بخشد و اثري را خواندني مي‌کند.

**در اين جا ويراستاران چه نقشي دارند؟ چون عملاً فرقي ميان ويراستار فني و ويراستار ادبي نيست...**

اين‌جا در بيشتر مواقع نمونه‌خوان را ويراستار مي‌ناميم. در حالي که نمونه‌خوان اشتباهات تايپي را اصلاح مي‌کند اما ويراستار کسي است که دستور زبان فارسي را بداند و اگر ويراستار آثار ترجمه شده است ‌زبان خارجي بداند و به زبان مقصد و مبداء مسلط باشد.

اين جا ويراستار در شکل تکامل‌ يافته‌تر «کتاب پرداز خوب» است. از طرف ديگر مگر در ايران چند ويراستار خوب داريم که به هر حال نه مي‌توانند با تمام ناشران، نويسندگان، مترجمان و ... همکاري کنند و نه از نظر شرايط مالي براي همه ناشران همکاري با آن‌ها امکان‌پذير است. به نظر من کسي که دوره نديده باشد و همان‌طور که اشاره هم کردم دستور زبان فارسي را بلد نباشد ويراستار نيست يک نمونه‌خوان است.

ويراستار يعني مشاور اصلي ناشر که هم کتاب گزينش و انتخاب مي‌کند و هم اثري را خواندني مي‌کند. گاهي يک ويراستار کتاب را چنان دگرگون مي‌کند که تبديل به اثري خواندني و جاودان مي‌شود.

در تمام آثار نويسندگان مطرح و مهم جهان ويراستاران نقش به سبزايي داشتند نويسندگاني مثل همينگوي، فاکنر، دوراس در بسياري از موارد نويسندگان ويراستاران انتشارات بودند.

**سوال آخرم درباره‌ي شيوه‌ي‌ نگارش فارسي است. چند سال پيش آقاي کابلي و چند تن ديگر پيشنهاداتي براي نوشتن و در واقع ابداع شيوه نگارش جديدي داشتند که براي خود من به عنوان يک خواننده سخت بود.**

**به نظر شما اين تغييرات مي‌تواند راه گشا باشد؟**

ببينيد چنين تغييراتي راه به جايي نمي‌برد زيرا زبان فارسي بستري 1000 ساله دارد و همين قدمت راه‌گشاست. آن تغييراتي که شما از اقاي کابلي مثال زديد شايد خيلي کوتاه و مقطعي جواب بدهد اما عمر زيادي نخواهد داشت بسياري ديگر هم آمدند و کارهايي از اين دست کردند،کلمات را جدا کردند و ... که تمام اين کارها فقط آشفتگي وبي‌نظمي ايجاد کرد. به نظر من شيوه ي فرهنگستان، مناسب است و کاربرد بيشتر و بهتري دارد

چطور می نویسیم

**ژان ماري گوستاو لوكلزيو**

**ترجمه‌ي اصغر نوري**

لوکلزيو نويسنده‌ي فرانسوي برنده جايزه‌ي نوبل سال 2008 براي کتاب «آفريقايي» است. در اين نوشتار او از چه‌گونه نوشتن مي‌گويد.

ما از زندگي نمي‌گريزيم. هر بار كه انساني مي‌خواهد مي‌نويسد، كاري كه بايد بكند اين است: بايد يك پاكت كاغذ سفيد 21 در 27 و يك مداد مشكي بخرد. يك روز، حوالي ده شب از خانه بيرون مي‌رود و ميان جمعيتِ در حال‌ حركت، توي خيابان‌ها راه مي‌رود. از پلكان‌ها پايين مي‌رود، از باغ‌ها مي‌گذرد و كيلومترها پياده‌رو خاكستري و غبارگرفته را گز مي‌كند. با احتياط از ميان امواج ماشين‌هاي در حال حركت مي‌گذرد. چراغ‌هاي قرمز يا سبزي را نگاه مي‌كند كه بالاي دكل‌هاي فولادي برق مي‌زنند، و چراغ‌هاي زردي را كه سر چهارراه‌ها چشمك مي‌زنند. پاهايش را روي ردپاهاي نامرئي مي‌گذارد، جلو مي‌رود، در حالي كه بدنش كمي به جلو خميده و دست‌هايش در دو طرف تاب مي‌خورند. به چهره‌ها و اندام رهگذران نگاه مي‌كند، مي‌ايستد، دوباره راه مي‌افتد، لباسش به لباس رهگذران مي‌سايد، رنگ‌پريده در امتداد آينه‌ها سُر مي‌خورد، يا در انعکاس‌ فلز‌هاي سياه‌رنگ فرو مي‌رود، ستاره‌اي تاريک که در نامتنهاهي محو مي‌شود. روي سايه‌ي سبک خود راه مي‌رود. جلوي مغازه‌اي با نورهاي تند و دلپذير، با دو يا سه چوب کبريت سيگاري روشن مي‌کند. خورشيد روي گردنش مکث کرده است؛ به‌آرامي مي‌سوزاند و قطره‌هاي کوچک عرق را جاري مي‌کند. گه‌گاه، از توده‌ي انساني در حال حرکت، ناگهان چهره‌اي نگران‌کننده ظاهر مي‌شود، با چشماني حريص و پره‌هاي بيني گشاد. بعد اين چهره به‌سان پرچمي روي شانه‌ها دور مي‌شود. هوا صاف است، هوا سنگين است، مثل ريشه‌اي با شاخک‌هاي مايع وارد ريه‌ها مي‌شود. اصوات مي‌ترکند، انفجارهاي مبهمي که راه‌هاي آتشفشاني خود را حفر مي‌کنند. خيابان‌ها بين ديوارهاي ساختمان‌هاي سفيدرنگ گير افتاده‌اند، آن‌ها به هيچ‌کجا منتهي نمي‌شوند، اين حقيقت دارد. ميدان‌ها عظيم‌اند، بزرگ‌‌تر از فرودگاه‌ها، خالي‌تر از يخ‌زارها. بايد در همين مکان‌‌ها قدم زد، سکندري خورد، دويد. بايد همين اسم‌ها را هجي کرد، همين چهره‌ها را بازشناخت، همين کلمات را گفت. جايي براي ابداع وجود ندارد، امکاني براي حقيقت نيست، همين‌طور براي دروغ. هميشه، فقط همين مکان هست، گسترده از افقي به افق ديگر. بازي را به هم نمي‌زنيم. نوشتار قبلاً آغاز شده، در حال حرکت است. از وسط آوارهاي تمدن راهش را باز مي‌‌کند، زخمي‌ها و مرده‌ها را مي‌شمارد. کاري که من بايد بکنم، شناسايي نوشتار است. خم‌شده روي زمين، روي لوح خشک و ترک‌خورده‌ي گِل، وقتي خورشيد دقيقاً عمودي مي‌تابد. اين‌جا و آن‌جا، پستي و بلندي‌ها، گودي‌ها، شيارها، شيب‌هاي تند، و آن‌جا، يک درخت، يک سرخس، گياهي با گل‌هاي غبارگرفته، سنگ‌ريزه‌اي درخشان که نوکش را رو به آسمان گرفته‌ است. اين‌ها بي‌شک نشانه‌اند، نوشتارها، خطوط قديمي حک‌شده روي قشرهاي سخت. چين‌ها، رد مختصر پنجه‌ي غازها، همين‌طور تَرک‌هايي که روي سطح حساس شيشه افتاده‌اند. حفره‌هايي که باد پرشان کرده است، اما کانال‌شان در دل زمين فرو رفته است، تا مرکز جوشان آن شايد. مينياتورها، چهره‌هاي کوچک نقاشي‌شده درون قاب‌ها، پنجره‌هاي کوچک کليساها، پرزهاي بدن، مفصل‌ها، کف‌ پاهاي ترک‌خورده که با طوفانِ دست‌ها و پاهاي تزيين‌شده خاک را به هوا مي‌پاشند،

جاي زخم‌هايي که ميليون‌ها گردباد به جا گذاشته‌اند. هوا از روي اين خاک گذشته است و باران اغلب توي اين دره‌ها جاري شده است. آن‌جا چه چيز اثرش را به جا گذاشته است؟ چه چيز روي آن سنگفرش حک شده است؟ بي‌شک نام‌هاي مردگان و جاي پاي مارپيچي زنده‌گان. همين طور امضاها. تاريخ روزها و اعداد ساعت‌ها، شماره‌هاي سال‌ها، گردش‌هاي ماه، بادها، جزرومد‌ها، طلوع‌هاي خورشيد. شماره‌ي برگ‌هاي درختان. پولک‌هاي پوست مارها، پنجه‌هاي هزارپاها. برآمدگي‌ها، آثار کهن، ته‌مانده‌هاي سفره‌ي ضيافت، خرده‌هاي نان، خرده‌هاي نان! قلمرو من همين است، زندانم. از آن بيرون نخواهم آمد: بلکه مي‌خواهم دانه‌هاي ماسه را بشمارم و روي هر يک از آن‌ها اسمي بگذارم، چون اين تنها دليل زنده بودن من است. ديگر هيچ چيز نمي‌تواند من را از پا درآورد. هر اتفاقي که مي‌افتد، در دوردست‌ها مي‌‌افتد، گويي در جهاني ديگر. شايد من روبه‌روي ابديت نشسته‌ام. حادثه‌ها، عشق‌ها، آرزوها، ترس‌ها، همه‌ي اين‌ها در من هستند، تمام‌شان مي‌جنبند، جان مي‌گيرند، مي‌جنگند. و من، نگاه مي‌کنم: مي‌آفرينم.

چه‌طور بايد به رمان گريخت؟

چه‌طور بايد به زبان گريخت؟

همه‌چيز نوشته شده، کافي است آن‌ها را بخوانيم.

روي تمام گستره‌ي دنيا ديالوگ برقرار شده است. اين يک فرني زبان است، هر کلمه سر جاي خود نشسته است و مثل مگسي بي‌حرکت روي يک قطعه گوشت، وزوز مي‌کند. ميليون‌ها دهان کوچکِ متعلق به اشيا و انسان‌ها باهم طنين مي‌اندازند. من هريک از اين اتفاق‌ها هستم، درون خودم خوشه‌ي بذرهايي را حمل مي‌کنم که به زودي به ثمر مي‌رسند. آن‌چه که مي‌گويم، آن‌چه که مي‌انديشم، آن‌چه که هستم در ارتش نشانه‌هايي که پيش مي‌روند متجلي مي‌شود. من پرواز مگس‌ها هستم، زيگزاگ پشه‌هاي عصباني. من آن شمعداني زنداني در گلدان قرمزش هستم، گلداني که هرگز نخواهد شکست. من آن حرکت ابلهانه هستم، لرزش مبهم، ايما و اشاره‌ي هوس، لحظه‌ي تشنگي، گرسنگي، جماع، پيمان‌شکني، خواب، حرف زدن. من انبساط هستم و انقباضي در پي آن مي‌آيد. عضله هستم، و در انتهاي دستي که رگ‌هايش کشيده‌اند، مشتي هست که چاقويي تيز را مي‌فشارد. من گرماي خورشيد هستم، صد هزار سال نوري از يک طرف تا طرف ديگر راه شيري. من آن نوري هستم که از آسمانِ ناگهان تاريک مي‌گذرد، نوري كه علامت کورکننده‌ي آن چيز وحشتناکي براي گفتن دارد که نمي‌توان ترجمه‌اش کرد. آن‌جاست، نوشته شده روي ديوارها، ته کاغذهاي کنده‌شده، پشت بسته‌هاي نامه، دستمال‌سفره‌ها، پاکت‌هاي سيگار، دفترتلفن‌ها، روزنامه‌ها، کتاب‌ها، بليط‌هاي هواپيما. نوشته شده است:

\*\*\*

لکوموتيوي که سوت مي‌زند

خورشيد ميلي‌متر به ميلي‌متر جلو مي‌رود

خارپشت

لحظه‌اي كه لامپ الكتريكي خاموش مي‌شود

كدام اسم؟ اوگان، تِرو، سالَن، فيليپاچي

نيكو، كريستوبال كولون، پيتيود، ژِترو

دومون، لوكاس، آنتونللي

كدام مكان؟ كانشانبوري، شايا، مريدا، لندن

ناكودكا، فربانكس، رم

كرك، خاباروفسك، ماكائو، انوژو

مضحك است ديدن همه‌ي اين آدم‌هاي ايستاده‌اي كه خم مي‌شوند و روي زمين مي‌نشينند

درِ اتوماتيك

آمبولانسي مي‌گذرد

زن چاقي را با خود مي‌برد

شهر كوچك مي‌شود

گورهاي به‌خواب‌‌رفته

خانواده‌ي بروگل موريسون

گورهاي سياه

كوندومين و برتراند

گورهاي خاكستري

بيسترزونوسكا

گرما

\*\*\*

ما از آن زندگي كه نوشتن بلد است نمي‌گريزيم. ديوارها ساخته شده‌اند، درها و پنجره‌ها بسته‌اند. سقف، كفپوش، فرش‌ها، رواندازها، همه مهيا شده‌اند. اثاثيه چيده شده، صندوق‌ها را بسته‌اند. كاغذها را چسبانده‌اند، شيشه‌ها بتونه‌كاري شده، تابلوها آويزان شده‌اند. همه‌چيز حاضر و آماده است و چيزي كم نيست. سلول. اتاقي بدون منفذ، آخرين سالن شكنجه، محلي كه تركش نمي‌كنيم، هرگز تركش نمي‌كنيم. از وسط سقف چراغي لخت آويزان است كه نوري مرده ساطع مي‌كند. تختخواب مرتب است. همه‌چيز سر جاي خود است، هر خاكستري توي خاكستردانش. ظروف، گلدان‌هاي ابدي، جعبه‌هايي كه بي‌اراده بازشان مي‌كنيم تا درون‌شان را ببينيم و هميشه جعبه‌ي تازه‌اي آن‌جا هست، جعبه‌اي ديگر، باز هم جعبه‌اي ديگر. روزنامه‌هايي كه بي‌وقفه ورق مي‌زنيم. اين‌همه چيز براي خواندن وجود دارد، اين‌همه كلمه‌ي تازه و قصه‌هاي پايان‌ناپذير دنيا. هيچ‌كس آسوده نمي‌ماند. هر چيزي كه زندگي مي‌كند، در حال نوشتن‌ است، با دستش، صدايش، چنگال‌هايش، دندان‌هايش و با نيشي كه زهري در آن پنهان است. هستي صفحه‌ي سفيد عظيمي است كه همه باسماجت، اما بيهوده، آن را كثيف مي‌كنند. هيچ چيز وجود ندارد، هيچ موقعيت يا كنشي نيست كه نشانه، حرف، كروشه و نقطه‌ي سياه خود را نداشته باشد. انگشتاني توانا تلاش مي‌كنند به صيدي ناشناخته چنگ بزنند. جهان مي‌گريزد و همچون آب دوباره جان مي‌گيرد، اما هر قطره‌ي اين آب هم تله‌اي تازه است. من آسوده نيستم، نه آسوده نيستم. و من، درياچه‌هاي خود را به سردرگمي عمومي اضافه مي‌كنم، نه براي آزاد كردن، نه براي فهميدن، بلكه براي آن‌كه من هم با بادكش‌هاي خرطوم‌وارم همه چيز را ببلعم. من زندگي مي‌كنم، زنده‌ام، حركت مي‌كنم، زوبين‌ها و نيزه‌هايم را مي‌اندازم، شكار مي‌كنم، در دل سياهي كمين مي‌كنم. نوشتار من هزارتويي بي‌انتهاست كه خودم هم در آن گم مي‌شوم. نوشتار من همه‌جاست، نمي‌تواند قطع شود. وسيع‌تر از كاغذي است كه آن را در خود جا مي‌دهد، طولاني‌تر از مغز مدادم است. وقتي راه مي‌روم، با دو پايم مي‌نويسم و وقتي غذا مي‌خورم، با دندان‌هايم. من با همه‌ي تنم مي‌نويسم، با رنجم، لذتم، نَفَسم. و هميشه نوشته‌ام، همراه با دنيا، بي‌آن‌كه هرگز بتوانم به چيزي نه بگويم. با اين همه، هر بار كه انساني مي‌خواهد بنويسد، كاري كه بايد بكند اين است: بايد توي خيابان‌هاي شهر راه برود، از ميان جمعيت در حال حركت بگذرد و به يك مغازه‌ي بزرگِ پر از نايلون و نور برسد. بايد پول بدهد و يك پاكت صدبرگي كاغذ 21 در 27 بخرد. اگر چند سكه برايش باقي بماند، بايد كمي آن‌طرف‌تر برود، روي پيشخوان خم شود و يك مداد مشكي انتخاب كند كه رويش حك شده رينولدس يا چيزي از اين دست. خوب، همه چيز آماده است، حالا فقط بايد پاك‌نويس كند

بسته های زشت نخود فرنگی

**جايي در پرونده‌هاي کارخانه مواد غذايي «جنرال ميلز» نامه‌اي بايگاني شده از يک نويسنده‌ي معروف داستان‌هاي کوتاه کوتاه. اين نويسنده کسي نيست جز ليديا ديويس. در اين نامه ديويس که يکي از صداهاي اصيل داستان‌نويسي امروز امريکاست از بسته‌بندي نخود فرنگي اين شرکت که يکي از نمايندگانش به نام کسکادين فارم به او فروخته خوشش نيامده، شکايت کرده. اين نامه مثل باقي نوشته‌هاي ديويس با لحني دوستانه و مهربان آغاز مي‌شود و بعد به طعنه مي‌گرايد. توصيفات رنگ و بوي مشخص‌تري مي‌گيرد؛ مي‌شود داستان و روايت. «نخودها به زردي مي‌زند، که بيشتر آدم را ياد نخود آش مي‌اندازد تا نخود سبز تازه و هيچ شباهتي به رنگ نخودهاي داخل بسته ندارد که نخودهاي سبز روشن است... ما عکس نخودهاي روي بسته‌هاي شما را با بسته‌بندي نخود فرنگي‌هاي توليدکنندگان ديگر مقايسه کرديم و متوجه شديم مال شما جذابيت کمتري دارد... از نخودهاي خوشمزه شما لذت برديم و دوست نداريم کسب شما ازرونق بيفتد. لطفاً به گرافيک بسته‌بندي‌تان دقت کنيد.» شرکت هم بدون اشاره به شکايت او برايش کوپن ويژه‌ي تخفيف محصولات شرکت گرين جاينت را فرستاد. داستاني که از دل اين نامه درآمده در مجموعه‌ي «نمي‌خواهم و نمي‌کنم» منتشر شده که برنده‌ي جايزه‌ي بوکر شد.**

یک دو سه نویسنده از نمای نزدیک

ليديا ديويس نويسنده‌ي امريکايي در سال 1947 در نورتَمپتون ماساچوست به دنيا آمد. پدر و مادرش هر دو اهل ادبيات بودند. ليديا هم از دوران کودکي شور و استعدادي از خود بروز داد. تحصيلاتش را در رشته‌هاي زبان انگليسي، ادبيات و نويسندگي ادامه داد و کار ترجمه را هم به صورت جدي آغاز کرد. در سال 1974 با پل آستر، نويسنده امريکايي، ازدواج کرد ولي در سال 1978 کارشان به جدايي کشيد، آن دو پسري به نام دانيل دارند. به گفته خودش در کار نوشتن بيشتر از همه از ساموئل بکت و فرانتس کافکا الهام گرفته است. مادام بواري اثر گوستاو فلوبر و در جست‌وجوي زمان از دست رفته اثر مارسل پروست را به زبان انگليسي ترجمه کرده است. و به همين[ دليل] نشان شواليه‌ي ادبيات را هم گرفته. اين نشان به نويسندگان و شاعران و مترجماني اعطا مي‌شود که به گسترش ادبيات فرانسه کمک کرده باشند - در ايران هم محمدعلي سپانلو اين نشان را گرفته - ليديا ديويس، جايزه‌ي من بوکر بين‌المللي، سال 2014 را به خود اختصاص داد - که خبر آن در مجله ي آزما هم منتشر شد - هيأت داوران اين دوره با تجليل از داستان‌هاي کوتاه خانم ديويس که گاه فقط به بلندي يک جمله هستند، اين نويسنده‌ي امريکايي را به عنوان نويسنده‌ي برتر انتخاب کرد. ليديا ديويس سومين نويسنده‌ي امريکايي‌ست که موفق به کسب اين جايزه‌ي معتبر مي شود. فيليپ راث در سال 2011 و آليس مونرو نويسنده‌ي کانادايي در سال 2009 موفق به کسب اين جايزه شده بودند. ليديا ديوس که براي نوشتن داستان‌هاي کوتاهش شهرتي جهاني دارد، گاه داستان‌هاي کوتاهي مي‌نويسد که حتي کمتر از سه صفحه هستند و گاه حتي از يک پاراگراف يا يک جمله بلند تشکيل شده‌اند. ديويس با ابراز خوشحالي از برنده شدنش گفت از اول که شروع به نوشتن کرد، کارش را با نوشتن داستان کوتاه آغاز کرد چون خودش نيز فکر مي‌کرد در اين زمينه از توانايي‌هاي بيشتري برخوردار است. او گفت: حتي اگر چيزهايي که مي‌نويسم گاهي يک يا دو خط باشند، اما هميشه روايتي در آن وجود دارد که به خواننده امکان مي‌دهد وارد متن شود و تصورات آن را گسترش دهد. آثار ليديا ديويس را نخستين بار با اجازه و اطلاع خودش [به] فارسي ترجمه کردم و پيشتر پرونده‌‌ي مفصلي درباره‌ي او منتشر کردم. نماي نزديک پرونده‌اي براي ايشان است که در مجله‌ي آزما منتشر مي‌شود و ده داستان کوتاه از اين نويسنده را که در کتاب اخيرش منتشر شده در بردارد.

1

شاید الگو بعد از اتفاق مشخص شود

تقسيم شده بين کار خودم و ترجمه‌ام.

**گفته‌ايد که بکت از اول بر شما تأثير زيادي داشته.**

بله من خيلي زود با ساموئل بکت آشنا شدم و از سبک او به شگفت آمدم. بيست و يکي دو سالم که بود تمرين نوشتن مي‌کردم و از ترکيب جملات او بسيار خوشم مي‌آمد. سعي مي‌کردم جمله‌هاي او را تقليد کنم. طنز او و احاطه‌اش به زبان‌هاي آنگلوساکسون، هوشمندي‌اش و ملاحت کلامش غبطه‌انگيز بود.

2

داستان باید مختصری روایی باشد

**شما بين داستان کوتاه و داستان تمايز قائل مي‌شويد و داستان‌هاي کوتاه شکل‌هاي غريبي پيدا مي‌کند. در جايي خوانده‌ام که شعرهاي منثور راسل ادسن را هم که خودش افسانه مي‌نامد، داستان مي‌دانيد.**

من فقط نسبت به حر‌ف‌‌هاي رادسل ادسن واکنش نشان دادم که اسم قطعات خودش را شعر گذاشته بود. افسانه هم نيست چون افسانه نتيجه‌گيري اخلاقي دارد. به نظر من داستان هستند، زيرا شکل روايي دارد. تاکيد هم روي وجه روايي آن است نه زبانش. وقتي وزن وجه زباني بر وجه روايي بچربد، تن به شعر مي‌زند.

دم داستان (فلش فیکشن)، داستان ناگهان، داستان کوتاه کوتاه، شعر منثور و

عباراتی از این دست برای طبقه‌بندی داستان‌ها کفایت می‌کند؟

اگر لازم باشد طبقه‌بندی جدید هم صورت می‌گیرد و مورد اقبال عمومی هم قرار می‌گیرد، هر چند زمان می‌برد. الان البته واژگانی مثل فلش فیکشن و امثال آن جا افتاده. با این حال گمان می‌کنم مردم انتظار دارند وقتی فلش فیکشن می‌خوانند، داستان مینیاتوری و بسیار کوتاه باشد.

منتقدین تنبل می‌‌گویند داستان‌های شما داستان نیست، زیرا به داستان‌هایی که در برخی مجلات خوانده‌اند شباهتی ندارد. من همیشه دنبال تعریف مثبتی از داستان بوده‌ام. شما از کجا می‌فهمید داستان داستان شده؟

تعریف آن مشکل است، اما برای ساده‌تر کردن قضیه، می‌گویم داستان باید روایی یاشد، اگر «او می‌گوید» و بعد زمان و مکانی متفاوت بیافریند که خواننده را به آن منتقل کند، کافی‌ست. با شعر روایی هم فرق دارد. آهنگ شعر در آن نیست.

3

زندگی شخصی

**شما درباره‌ي زندگي شخصي‌تان پنهان کاري نمي‌کنيد - مترجم هستيد، در دانشگاه درس مي‌دهيد، ازدواج کرديد، طلاق گرفتيد، دوباره ازدواج کرديد، دو پسر داريد، موسيقي خوانده‌ايد و داستان مي‌نويسيد. شايد قبلاً هم اين سوال را از شما پرسيده باشند، چه شباهتي بين شخصيت‌هاي داستاني ديويس و ديويسي که هستيد وجود داد؟**

به پيتر التنبرگ نويسنده‌ي اتريشي نگاه مي‌کنم که بسياري از داستان‌هاي او حول زندگي خودش دور مي‌زند يا به شخصيت‌هايي مي‌پردازد که آن‌ها را از نزديک مي‌شناسد، اما اين‌ها مهم نيست براي من آن‌چه اهميت دارد خود داستان‌ها و يکپارچه‌گي و انسجام آن‌هاست. من اصلاً کاري ندارم از کجا آمده‌اند، يا چه‌گونه خلق شده‌اند يا اين‌که شخصيت اصلي خود آلتنبرگ است يا کس ديگر. بايد بگويم به اين داستا‌ن ها علاقه دارم. اين که نويسنده با چه ظرافتي آن‌ها را کنار هم چيده مهم است. حالا اگر برگرديم به انتخاب شخصيت‌هاي داستاني خودم، بايد بگويم بعضي شخصيت‌ها نماينده‌ي خودم هستند، حالا يا از نظر روانشناختي يا از نظرهاي ديگر اما تفاوت اساسي دارند، چون در واقع آفرينشي ديگر هستند و شخصيت ديگري دارند.

داستانهایی به سبک دیویسی

داستان سالامی‌های مسروقه

صاحبخانه‌ي ايتاليايي پسرم در بروکلين بيرون خانه آلونکي ساخته بود و در آن سالامي دودي نگه مي‌داشت. يک شب وسط موج دله‌دزدي‌هاي محل، آلونک را زدند و سالامي‌ها را بردند. پسرم روز بعد قضيه را با صاحبخانه در ميان گذاشت سر قضيه‌ي سوسيس‌هاي ناپديدشده با او همدردي کرد صاحبخانه با لحني متفکرانه وا داد که مسئله‌اي نيست، اما حرف او را تصحيح کرد: «سوسيس نبود عزيزم، سالامي». بعد هم موضوع به مطبوعات معتبر شهر کشيد که به عنوان حادثه‌اي جالب و پر آب و تاب شهري منتشر کردند. پسرم مقاله را نشان صاحبخانه داد که از موضوع خبر نداشت. صاحبخانه خوشحال شد و علاقه نشان داد که مجله به گزارش حادثه پرداخته، اما اضافه کرد: «سوسيس نبود و سالامي بود».

نامه به تولیدکننده نخود منجمد

تولید کننده عزیز نخود منجمد،غرض از نوشتن این نامه این است که حس می‌کنیم تصویر نخودهایی که روی بسته نخودهای منجمد تولیدی شما چاپ شده از نظر رنگ هیچ جذابیتی ندارد. بسته‌بندی مورد نظر ما کیسه‌های پلاستیکی شانزده اونسی‌ست که سه چهار غلاف نخود روی آن چاپ شده و یکی از آن‌ها شکافته و نخودها بیرون ریخته. نخودها به زردی می‌زند، که بیشتر آدم را یاد نخود آش می‌اندازد تا نخود سبز تازه و هیچ شباهتی به رنگ نخودهای داخل بسته ندارد که نخودهای سبز روشن است. نخودهایی هم که عکس‌شان را گذاشته‌اید سه برابر نخود‌های داخل بسته است که با آن رنگ مزخرف هر بینده‌ای را فراری می‌دهد - انگار نخودها از حالت رسیده در‌آمده و چرزیده. به علاوه خاطر نشان می‌سازد که رنگ تصاویر نخودها و حروف به کار رفته به نمای ظاهری بسته‌بندی‌تان نمی‌آید، که سبز نئونی تند است. اغلب تولیدکنندگان مواد غذایی، سعی می‌کنند عکس غذایی که روی بسته‌بندی چاپ می‌کنند، جذاب‌تر از غذای داخل بسته باشد، تا نظر خریدار را جلب کنند. شما بر عکس عمل می‌کنید، سعی دارید نخودهای خود را کمتر از آن‌چه هست، جلوه دهید. از نخودهای خوشمزه شما لذت بردیم و دوست نداریم کسب شما ازرونق بیفتد. لطفاً به گرافیک بسته‌بندی‌تان

دقت کنید.

ارادتمند

بلومینگتن

حالا که کمي اين‌جا مانده‌ام، با اطمينان خاطر مي‌گويم قبلاً پايم را هم اين‌جا نگذاشته بودم.

داستانی که دوستی برایم تعریف کرده

يکي از دوستان من پريروز داستان غم‌انگيزي درباره‌ي يکي از همسايه‌هايش برايم تعريف کرد. از طريق يکي از شبکه‌هاي اجتماعي با دوستي آشنا شده بود و با هم مکاتبه مي‌کردند. آن دوست صدها کيلومتر دورتر در کاروليناي شمالي زندگي مي‌کرد. آن دو با هم آشنا شدند، براي هم عکس فرستادند و طولي نکشيد که ارتباطات‌شان گسترده‌تر شد و اول با نامه و بعد به مکالمات تلفني طولاني کشيد. متوجه شدند علايق مشترک زيادي دارند و از نظر عاطفي و فکري به هم کشش پيدا کردند تا جايي که در اينترنت معلوم بود، تيپ‌شان هم به هم مي‌‌آمد. علايق حرفه‌اي شان هم به نزديک بود، همسايه‌ي دوست من حسابدار بود و دوست تازه‌ي او در جنوب دانشيار رشته‌ي اقتصاد در دانشگاهي کوچک بود. بعد از چند ماه شيفته‌ي هم شدند و تصميم گرفتند به ديدار هم بروند و همسايه‌ي دوست من به اين نتيجه رسيد که «همين بوده». عين حرف اوست. بعد چند روز تعطيلي پيش آمد و تصميم گرفت با هواپيما به جنوب برود و دوست اينترنتي خود را ببيند. روز حرکت با دوستش دو سه بار تلفني حرف زد. بعد ديگر دوستش زنگ نزد و تعجب کرد که چرا زنگ نمي‌زند. دوستش براي استقبال هم به فرودگاه نيامد. بعد از چند بار تماس بي‌فايده و بي‌پاسخ همسايه دوستم از فرودگاه راهي خانه‌ي دوستش شد. در زد و زنگ زد و باز هم کسي جواب نداد. هزار جور فکر و خيال به سرش زد. اين‌جا بخشي از داستان کم است، اما دوست من گفت که همسايه‌اش متوجه شده که همان روز، وقتي راه افتاده به سمت جنوب برود، دوست اينترنتي‌اش با پزشک معالج تلفني حرف مي‌زده و سکته کرده و مرده، مسافر يا از طريق پليس يا از طريق همسايه‌ها خبردار شد و راه سردخانه را در پيش گرفت؛ اجازه دادند برود و دوست اينترنتي‌اش را ببيند؛ پس اين‌جا بود که با دوست خود براي نخستين بار چهره به چهره روبه‌رو مي‌شد. با کسي که مي‌خواست يک عمر دوستي کند.

موی سگ

سگ رفته. دل‌مان برايش تنگ مي‌شود. وقتي زنگ در به صدا در مي‌آيد، کسي پارس نمي‌کند. وقتي شب ديروقت به خانه مي‌آييم، کسي منتظرمان نيست. اما موهاي سفيد او را اين‌جا و آن‌جاي خانه مي‌بينيم. يا روي لباس‌هايمان. برشان مي‌داريم. بايد دور بريزيم. اما از او تنها همين موها براي ما مانده. دور نمي‌ريزيم. اميد زيادي داريم - اگر به حد کفايت جمع کنيم، مي‌توانيم سگ را دوباره سر هم کنيم .

مراجعه به دندان پزشکی

هفته‌ي گذشته به دندانپزشکي رفتم، فکر کردم مي‌خواهد دندانم را بکشد. گفت بهتر است صبر کنم و ببينم درد کم مي‌شود يا نه.

خب درد کم نشد - درد مي‌کشيدم و تب هم داشتم. به همين علت ديروز رفتم که دندانم را بکشد. سر راه از دم بازار روز گذشتم که روزگاري نه چندان دور محکومين به اعدام را در آن‌جا مي‌کشتند. يادم هست که وقتي شش هفت ساله بودم و يک روز از مدرسه برمي‌گشتم به خانه، بعد از انجام مراسم اعدام از ميدان گذشتم. گيوتين آن‌جا بود. خون تازه را بر سنگفرش ديدم. سبد را مي‌بردند. ديشب ياد حال خودم افتادم که چه‌طور سر راه دندانپزشکي وارد ميدان شدم و چه حالي داشتم که نمي‌دانستم چه به سرم مي‌آيد و ياد محکومان به مرگ افتادم که چه حالي داشتند وقتي وارد ميدان مي‌شدند و نمي‌دانستند چه بلايي سرشان مي‌آيد، هر چند حال آن ها بدتر بود.

وقتي خوابيدم، خواب گيوتين را ديدم، عجيب اين‌که خواهرزاده‌ي کوچکم هم که در طبقه‌ي پايين مي‌خوابد، خواب گيوتين ديده بود، گر چه من چيزي به او نگفته بودم. نمي‌دانم شايد افکار هم حالت مايع داشته باشند و رو به پايين جريان مي‌يابند و در خانه از شخصي به شخص ديگر منتقل مي‌شوند.

**هنر، مدرنيسم، تمدن و فرهنگ در گفت‌وگوي محمدرضا اصلاني و آيدين آغداشلو**

برای شدن باید فاصله بگیریم

محمدرضا اصلاني شاعر و فيلم‌ساز است و بيشتر مستندساز و آيدين آغداشلو نقاش و پژوهشگر هنر و ...

اين گفت‌وگو بيشتر گپي دوستانه است بين اين دو هنرمند که مدتي پيش انجام شده. گفت‌وگويي خارج از چارچوب رسميت خشک و جهت‌دار گفت‌وگوهاي معمول و به همين دليل مسايل مختلف اما همه مرتبط و حول يک محور در آن مطرح شده است. از هنر تا فرهنگ و تمدن. در اين گفت‌وگو محمدرضا اصلاني بيشتر پرسش گر است و آيدين آغداشلو پاسخ‌گو و تحليل‌گر.

**اصلاني:** عده‌اي گمان مي‌کنند سينماي مستند به اين مفهوم است که واقعيت را بگيريم، آن را نشان دهيم و بعد مقداري توضيح واضحات و بعد هم مي‌گويند که ما به واقعيت استناد نکرديم، بلکه آن را مطرح کرديم. اين يک ترجمه است و همان‌طور که مي‌دانيد ترجمه‌ي واژه به واژه غلط‌ترين نوع ترجمه است. در حالي که واقعيت اصلاً ترجمه‌پذير نيست. واقعيت عينيت دارد و تصوير، کلام اما عينيت را ندارد، وقتي به کلام ديگر هم مي‌آيد، باز يک تبديل ديگر است. به عبارتي واقعيت هيچ‌گاه دست‌يافتني نيست. اين توهم و ساده‌انگاري واقعيت سبب شده که به سينماي مستند نتوان لفظ «مستند» را اطلاق کرد. به همين جهت، ما اين بحث را به جاي آن که از مستند شروع کنيم، از واقعيت، تصوير و ارتباط اين دو با يکديگر آغاز مي‌کنيم. البته براي اين بحث ناچاريم وارد مباحث فلسفي و استتيک نيز بشويم که بايد جنبه‌ها و جايگاه‌هاي خودش را پيدا کند. آن چه تفکر برانگيز است اين است که چه‌گونه مسأله‌ي تصوير را حل کنيم. يکي از مسايل و معضلات هستي ما در جهات مدرن اين است که ما تصويري فکر نمي‌کنيم.

**آغداشلو:** شما از پيشگامان اصلي سينماي مستند بوده‌ايد و درست است که چنين پروايي داشته باشيد و از آن‌جايي که انساني هستيد که هميشه رو به بهي داريد و اميدتان را نيز از دست نمي‌دهيد، بنابراين در اين عرصه و کشمکش به دنبال جواب سوال‌هايي مي‌گرديد که افرادي که به اندازه‌ي شما اميدوار نباشند، اصلاً به دنبال آن نيستند. زماني که من پنج شش ساله بودم، در رشت، خانه‌مان آتش گرفته بود، مادرم گفته بود مهم‌ترين چيزهايي را که مي‌خواهيم برداريم و برويم تا بيايند و آتش را خاموش کنند. براي من تنها چيزي که مهم بود و آن را برداشتم، عکس کوچک قاب‌شده‌ي خودم بود. ديگر هيچ چيز ديگري در آن خانه برايم مهم نبود. در اين مخمصه‌ها هم اين اتفاق مي‌افتد. آدم‌ها آن چيزهايي را که فکر مي‌کنند مهم است و بايد نجات دهند تعيين مي‌کنند و اغلب يادشان مي‌رود که بردارند. شما به دو سه نکته اشاره کرديد که هر کدام براي خودش بابي است. يکي اين که اصلاً جايگاه ما در مدرنيته چيست؟ يکي اين که وضعيت و ارتباط ما با تصوير چيست و ديگر اين که سينماي مستند چه‌گونه سعي مي‌کند از راه توجه به واقعيت، به حقيقت برسد؟ اين‌ها همه نکات بسيار مهمي هستند که گمان مي‌کنم هر سر فصل کار زيادي مي‌برد. در وهله‌ي اول بايد اين را بگويم که من به اندازه‌ي شما آدم اميدواري نيستم. شوخي قديمي هست که مي‌گويند روزي پدري با پسربچه‌اش سر صبحانه بوده است، مگسي در ليوان شير مي‌افتد. اين دو شروع مي‌کنند به نگاه کردن. مگس آن قدر دست و پا مي‌زند که شير تبديل به کره مي‌شود و بعد مگس روي آن راه مي‌رود و بيرون مي‌آيد. پدر به پسر مي‌گويد، ديدي اين مگس چه کار کرد و چه سعي و کوششي به کار برد؟ تو بايد يادبگيري! پسر مي‌گويد: آره بابا، سعي زيادي کرد، ولي اين شير ديگه خوردن نداره!! حالا ما هم فکر مي‌کنيم که در فرهنگ معاصرمان، دعوا را باخته‌ايم. حالا مشغول شمردن کشته‌ها و بررسي نقشه‌ي قبلي هستيم که تا کجا عقب رفتيم و چرا اين طور شد. اين هم کار بدي نيست و به نظر من يک باخت بزرگ را از راه خرابي‌هاي به جا مانده، بهتر مي‌توان بررسي کرد تا بار ديگر اين طور ببازيم. ساده‌ترين و بديهي‌ترينش مسأله‌ي سينماي مستند است. خود سينماي مستند در حال حاضر در دنيا وضع و حال خوبي ندارد. سينماي مستند در دل تلويزيون رفته و بخشي از انشعابات تلويزيون شده است. شخصاً به خاطر نمي‌آورم که هنرمنداني مانند فلاهرتي و يا خيلي‌هاي ديگر باشند و از راه مستند بتوانند يک حرف اساسي بزنند. اغلب کارشان در حد خبرگزاري ساده تنزل پيدا کرده است. گاهي BBC را نگاه مي‌کنم که برنامه‌هاي مستند هوشمندانه‌اي دارد و عده‌اي از همين طريق تعقيب واقعيت، سعي در پيدا کردن حقيقت دارند. حقيقتي که احتمالاً آن پشت، مخفي مانده است. چرا که ما شايد بتوانيم بگوييم واقعيت مفروضي داريم، ولي درباره‌ي حقيقت اين را هم نمي‌شود گفت. در باب واقعيت مفروض، مثلاً اين که شما روي اين صندلي نشسته‌ايد، يک واقعيت قطعي است وثبوتي هم هست. اما اين که از کجا شما را نگاه کنيم، تصويرهاي متفاوتي خواهد بود. بنابراين خود اين واقعيت جا به جا تغيير مي‌کند. گمان مي‌کنم مستندسازان مطرح هم که با واقعيت کار مي‌کنند، مادامي که داوري خودشان را در آن دخالت مي‌دهند، مي‌توانند اثري عمده بيافرينند و به آن حقيقت دست پيدا کنند. در غير اين صورت شکل اتفاق، دگرگون مي‌شود. حتي در آن شکل بي‌طرفي که دوربين را مي‌گذارند و واقعيت را، يا آن واقعه‌ي خاص را ضبط مي‌کنند، اين هم خالي از داوري نيست. مثلاً در فيلم‌هاي اندي وارهول، آن کسي که ريشش را مي‌تراشد، يا آن که هشت ساعت خوابيده و دوربيني از او فيلمبرداري کرده است، اين‌ها به حداقل رساندن داوري، در حد اعلام است، اما خود اين هم به داوري مي‌رسد و همين مسأله است که آن را به يک اثر هنري تبديل مي‌کند. بنابراين، اين مقوله خيلي خيلي پيچيده مي‌شود. به زعم بنده، جايي که ما مي‌توانيم در اين کلاف، سرنخي پيدا کنيم و بکشيم، همان داوري است که هر هنرمندي حتي با انعکاس و بازتاباندن جهان، که به طور مشخص مي‌تواند عکاسي هم باشد، هم چنان داوري است. سينماي مستند، اين کار را در يک دوره‌اي انجام مي‌داد. سينمايي بود که هر چند خام و شلخته، ولي به هر حال اين کار را مي‌کرد. مثلاً شيفتگي زياد هژير داريوش را در مورد باستاني کارها، در فيلم گود مقدس به خاطر بياوريم. آن زمان شوخي مي‌کرديم و مي‌گفتيم او رفته در باشگاه بانک ملي که کف آن مکالئوم است، اما در عين حال يادش نرود که بوي گند عرق آن‌جا، آدم را خفه مي‌کند. در واقع اين چيزي که مي‌گويد، همه‌ي قصه نيست. واقعيت اين بود که نمي‌توانست همه‌ي قصه هم باشد. برداشت او يک برداشت تر و تميز و شيک بود و او اسطوره و حماسه را در جايي سراغ مي‌کرد که شايد اثر مختصري از آن همه فتوت و اسطوره و جوانمردي و افسانه باقي مانده بود. همه‌ي آن‌ها آدم‌هايي بودند که از آن نقطه‌ فرسنگ‌ها فاصله گرفته بودند، ولي هم‌چنان اين سعي و تلاش مي‌شد. شايد مضحک‌ترينش فيلمي بود که راجع به سفال ساخته شده بود. سفال‌هاي بسيار زيباي سلجوقي را فيلم‌برداري کرده بود و بعد روي صحنه‌اي از گاوهاي سفالي که لعاب‌هاي آبي داشت و هنرمندان قرن 5 و 6 آن را بسيار زيبا ساخته بودند، موسيقي اسپانيايي و آهنگ‌هاي گاوبازي و ماتادوري گذاشته بود. من فکر مي‌کردم که اين فيلم چه قدر از واقعيت و حقيقت، بلکه چه قدر از موقعيت اين‌ها فاصله دارد. يعني اصلاً نفهميده است که اين‌ها براي چه به وجود آمده‌اند. چه هدفي را دنبال مي‌کردند و او با چه سهل‌انگاري با آن‌ها طرف شده بود. من با فاصله که نگاه مي‌کنم، مي‌بينم که بسياري از اين‌ها تلاش‌هاي بسيار ابتدايي بود، که خيلي هم کم به ثمر رسيد. حتي به مرحله‌اي که اين تصوير، به واقعيتي مفروض هم برسد، نمي‌رسيد. چه برسد به اين که از آن لايه هم بگذرد و به حقيقت دست پيدا کند. اشاره‌ي شما اشاره‌ي درستي است. ما بايد آن جايگاه اصلي را پيدا کنيم و ببينيم چه شد و ما از کدام مرحله به کدام مرحله گذر کرديم. اغلب اين فيلم‌سازها از خانواده‌هاي نسبتاً مرفهي بودند و اين امکان را داشتند که به مدرسه‌هاي سينمايي مختلفي فرستاده شوند. در آن جا هم اختلاف فرهنگ‌ها باعث مي‌شد که اين‌ها بينشان پل بزنند و نتيجه بسيار ناهنجار مي‌شد. از عجايب است اگر بخواهيم مثالي بزنم که به نظرم مثال موفقي بوده است. فيلمساز مستندي بود که اصلاً ادعايي نداشت و هيچ مدرسه‌ي درست و حسابي هم نديده بود و پايش را هم از ايران بيرون نگذاشته بود. فيلم‌سازي بود که در وزارت فرهنگ و هنر آن زمان کار مي‌کرد به نام ترابي. در ضمن دوست نزديک شهيد ثالث هم بود. يک فيلم بسيار ساده و راحت ساخته بود به نام «از سرچشمه تا بازار»، که قصه‌اش هم بسيار ساده بود. شخصي بود که قفس پرنده‌اي در دست داشت و در اين ازدحام، از يک نقطه به نقطه‌ي ديگر مي‌رفت. اين و آن‌ هم به او تنه مي‌زدند. اين به نظر من سلامت‌ترين نوع نگاه به واقعيت بود که شايد به حقيقتي در باب خود اين آدم و اتصالش به جهان اطرافش هم اشاره مي‌کرد. به يک مسأله‌ي اساسي‌تري هم اشاره مي‌کرد و آن فاجعه‌اي بود که در راه بود و ازدحام بي‌موردي که به هر حال بايد سر از جايي باز مي‌کرد. حتي به نظر من در آن سال پيشگويانه بود. به اين ترتيب وقتي جستجو مي‌کنم، نمونه‌هاي موفق را نه در آدم‌هاي با فرهنگ‌هاي خيلي التقاطي، بلکه با فرهنگ‌هاي سرراست، ولي گيرم خيلي ابتدايي و پر از غلط مشاهده مي‌کنم. اما اين‌ها اغلبشان حس‌هاي خيلي خوبي داشتند. در باب ساير مواردي هم که من از سال چهل به بعد جستجو کرده‌ام و ديده‌ام، باز همين را مي‌توان تا حدودي تجربه کرد. در زمينه‌ي نقاشي و موسيقي هم همين‌طور بود. در صورتي که ما هم اين طور فکر مي‌کرديم و درست هم فکر مي‌کرديم، که راه درست اين است که اين دو جهان را آشتي بدهيم و چهارراهي برايش درست کنيم که اين‌ها با هم برخورد کنند. اما من بسيار متأسف مي‌شوم که چيزي که در هدف و طرح و تمهيد، درست به نظر مي‌آمد، در عمل اتفاق نمي‌افتاد. اين همان قسمتي است که شما اشاره مي‌کنيد و اشاره‌ي اصلي هم هست. در نتيجه ما بايد به يک سر منشأيي رجوع کنيم، که شايد جواب‌ها را به ما ندهد، ولي باعث مي‌شود که اگر آن را درست درک و دريافت کنيم، در جاهاي بي‌مورد جستجو نکنيم و خودمان را بي‌جهت مشغول نکنيم، بلکه مستقيم برويم سر اصل مطلب. حال يک وقتي است که ما با چيزهاي جالب‌تر و عمده‌تري سر و کار داريم و شايد فکر کنيم که مشغله‌هاي مختصر تر ما را مشغول مي‌کند، اما منظور اين نيست که بايد از جزئيات بگذريم.

من وقتي به اين سرزمين فکر مي‌کنم، فکر مي‌کنم چه‌گونه مي‌شود که ما به کلي نگاه کردن راضي نمي‌شويم. مثلاً فيلم «باد صبا»ي آلبرلاموريس فيلم قشنگي است، ولي اصلاً خودش را درگير نمي‌کند. از بالايي نگاه مي‌کند که فقط جغرافيا مطرح است و تاريخ مطرح نيست. شايد سهل‌تر باشد و نتيجه هم قشنگ‌تر باشد. اين تمهيد فوق‌العاده است، اما هر چه هست، اين جغرافيا متعلق به آدم‌هايي است که با پا روي زمين راه مي‌روند، مثل فيلم ترابي. بين فيلم ترابي و لاموريس يک فرق اساسي وجود دارد. فيلم ترابي اصلاً قشنگ نيست، سياه و سفيد است و اصلاً استتيک ندارد، اما خودش را درگير اطرافش کرده است. لاموريس اين کار را نمي‌کند. بسياري از اوقات بايد از تحليل‌هايي که از ديدگاه‌هايي ناشي مي‌شود که از بالا نگاه مي‌کنند، احتراز شود. گول اين که وضعمان خيلي خوب است را نخوريم. به همين دليل من هر بار چيزي درباره‌ي نقاشي ايران نوشتم، مشغله‌ي عمده‌ام اين بوده است که ما به کساني احتياج داريم که ايراني باشند و راجع به نقاشي ايراني بنويسند. اين خيلي مهم است! من زماني کتابي از مارسل‌گري ديدم که شيروانلو آن را ترجمه کرده بود. در آن زمان سي ساله بودم، ولي در آن کتاب ده دوازده ايراد و اشکال پيدا کردم. اين اصلاً دليل بر اين نبود که من کم‌تر يا بيش‌تر از او ميدانستم. چيزهايي بود که من مي‌دانستم و او نمي‌دانست. به من سينه به سينه رسيده بود، ولي به او نرسيده بود. بنابراين جستجوها بسيار اساسي است. به همين خاطر است که من مسائل را در جاهايي مي‌بينم که شايد به نظر ديگران نيايد. اين که سهم ما در مدرنيته چيست و آيا اصلاً وارد اين عرصه شده‌ايم يا نه، من قطعاً نظر شما را تأييد مي‌کنم؛ ما هيچ‌وقت وارد اين عرصه نشده‌ايم. ما نه از نظر ذهن و نه از نظر توليد، وارد اين عرصه نشده‌ايم. اگر از نظر ذهن وارد اين عرصه مي‌شديم و اين نياز گذر را احساس مي‌کرديم، مثل آزادي زنان در دوره ي شاه، دستورش از بالا نمي‌آمد. شايد به يک نتيجه‌اي مي‌رسيديم. من کتابي درباره‌ي همين نهضت‌هاي آزادي زنان در اروپا و آمريکا نگاه مي‌کردم، ديدم مثلاً در قرن نوزده شيرزني پايش را بازنجير به در پارلمان بسته است و عکس‌هاي متعدد ديگري هم ديدم که اين‌ها را با تحقير و توهين دستبند زده‌اند و مي‌برند. ولي اين‌جا اين اتفاق نيفتاده است. بنابراين اين مرحله‌ي گذر هم مرحله جعلي است و راه به جايي نخواهد برد و ديديم که راه به جايي نبرد. البته نسلي از زنان فرهيخته بودند، که آمدند و کار کردند. در همان اواخر دوران قاجاريه هم اين نسل بودند، بدون اين‌که چنين ادعايي داشته باشند.

**اصلاني:** ولي اين به فهم عمومي نرسيد

**آغداشلو:** بله و قرار هم نبود که برسد.

**اصلاني:** در صورتي که آن کاري که آن خانم در قرن نوزده کرد، به فهم عمومي رسيد.

**آغداشلو:** بله. براي اين که آن جا نيازي حس شده بود که احتمالاً اين جا حس نشده بود. من اغلب به اواخر قرن يازده هجري قمري برمي‌گردم که اين حس در تماشا هست و ما اين نمونه‌ها و نشانه‌ها را مي‌بينيم. مثل سفر ناصرالدين شاه و مظفرالدين شاه به فرنگ. مظاهر را مي‌ديديم، ولي مجموعه‌اي که آن مظاهر را ساخته، نمي‌ديديم و عادتش را هم نداشتيم . اين است که معماري قاجاريه يک معماري التقاطي عجيب و غريب است که فقط ظاهر مظاهر را گرفته و چيزي در باطنش ندارد و در واقع اشل بسيار حقير و کوچکي است. مثلاً خوابگاه ناصرالدين شاه را که در عکس مي‌بينيم، مثل خانه‌هاي معمولي است که در روسيه و سن‌پطرزبورگ و غيره هست، ولي هيچ‌گاه آن عظمت، قابل تقليد در اين جا نبوده است. من اين مسأله را در جاي ديگري هم سراغ مي‌کنم. زماني هم مقاله‌اي نوشتم و به اين اشاره کردم. مدت‌ها وقتي درباره‌ي پرسپکتيو در نقاشي ايراني بحث مي‌شد، يک جواب حاضر و آماده‌اي داشتم و مي‌گفتم که چون نيازي به عينيت بخشيدن به جهان معاصر نبوده است، پس دنبال ابزارش هم نگشته‌اند. اين تقريباً مدت‌ها براي من به عنوان يک اصل مشخص بود و خيلي هم درست به نظر مي‌آمد. البته هنوز هم خيلي غلط به نظر نمي‌آيد. ولي اخيراً پرانتزي در آن پيدا کردم و بازکردم و آن اين است که در کنار اين که براي تصويرگري نوع ديگري نياز نبوده، ذهن ديگري هم نياز نبوده است. چه طور مي‌شود که اين ذهنيت نمي‌تواند از خودش انتقاد کند و از بيرون و از بالا خودش را نگاه کند. فرضاً در همان اوايل قرن يازده هجري قمري به اشباع فرهنگي رسيد، و اين فاصله لازم را ندارد و اصلاً متوجه اين لحظه نمي‌شود؛ چيزي حدود 50 سال، شاگردان رضا عباسي عين هم کار مي‌کنند. خيلي مشکل است که بتوانيد کار افضل الحسيني را از کار محمد يوسف بلافاصله تشخيص بدهيد. قاعدتاً ذهني که انتقاد نمي‌کند و از خودش فاصله نمي‌گيرد در حقيقت به آن لحظه‌اي که ببيند نياز دارد يا ندارد، نمي‌رسد و اصلاً آن نياز، خود آگاه نمي‌شود. به همين دليل است که من يک پارادوکس بسيار جالب پيدا کردم. مثلاً وقتي تاريخ بخارا را مي‌خواندم، يا در گلستان هنر و يا دو سه منبع ديگر که خيلي هم محدودند و به ما رسيده‌اند، جستجو مي‌کردم، متوجه شدم که اين‌ها وقتي درباب نقاشان توصيفي مي‌کنند ويا شعري مي‌نويسند، نقطه‌ي مرکزي هست که همه آن را تحسين مي‌کنند و آن اين است که اين‌ها هر چه مي‌کشند عين طبيعت است. مي‌گويد اين آهو را طوري کشيده که هر لحظه ممکن است بدود و جنگل را به هم بريزد و يا سيب را طوري کشيده که تو مي‌خواهي دستت را دراز کني و آن را برداري و بخوري و تمام اين‌ها را طوري تحسين مي‌کنند که بايد يک نقاش فلاماندري را تحسين کنند. اين پارادوکس جالبي است. من فکر مي‌کنم اين به علت محدوديت جهاني است که در کل عمل مي‌کند. اگر ما اين را در جاي ديگري هم سراغ کنيم، شايد يک فضاي نسبتاً کلي برايمان ترسيم شود. من گمان مي‌کنم در فلسفه‌ي اسلامي هم همين‌طور است. فلسفه‌ي جهان غرب از شک به يقين مي‌رسد، در فلسفه‌ي اسلامي از يقيني به يقين مي‌رسند. من به شخصه هيچ فيلسوف اسلامي، حتي شکاک‌ترينشان را سراغ ندارم که از شک به يقين برسد. يعني نقطه‌ي عزيمتش نقطه‌اي باشد که همه را رد کند و بگويد نيست و تازه به آن برسد که بگويد هست. اما اين‌ها از هستي شروع مي‌کنند و در انتها خوشبختانه به اين مي‌رسند که همان چيزي است که از ابتدا بين همه توافق بود. يعني با همه‌ي ابزارهاي استدلالي و عقلي غيرعقلي، اين همان اثبات قديمي است و درست است. در واقع اثبات ماسبق است. غربي‌ها از ابتدا تکليفشان را با اين قضيه روشن کرده‌اند. از همان دوران فيلسوفان باستان به بعد اين قضيه روشن بوده و اين قابليت را دارند که از تکفير نترسند. چون تکفير در زمان ساسانيان هم بوده است. چه فرقي مي‌کند؟ ولي اين در سنت ما نيست. به مجموعه‌ي تعيين خودمان بسيار وابسته‌ايم و چون اين فاصله بسيار زياد است، الزام فاصله گرفتن از آن را نمي‌بينيم. من به موضوع نقاشي باز مي‌گردم. شما از واقعيت به عنوان بحث اصلي صحبت کرديد، من مي‌خواهم به همان برگردم و بگويم اين جهان کاملاً غيرواقعي، به زعم آن‌ها جهان کاملاً واقعي است. اين يک پارادوکس آزاردهنده است. چرا که به محض اين که اين‌ها اولين نمونه‌ها را مي‌بينند که نمونه‌هاي واقعاً واقعي است، به شدت دست و پايشان را گم مي‌کنند. در زمان شاه‌صفي با آمدن نقاشي‌هاي اروپايي و ارمني و غيره به تعداد زياد، اين‌ها يک لحظه جا خوردند. لحظه‌اي است که آن‌ها روياروي آن واقعيت قرار مي‌گيرند و متوجه مي‌شوند که آن توهم که نسبت به موقعيت خودشان داشتند، بسيار بي‌پايه بوده است و چون بر اساس اين توهم عمل مي‌کردند، هيچ وقت هم بعدها، در تمامي متن‌هايي‌ که ابعاد و آفاق معنوي و هزارتوهاي نقاشي‌هاي ايراني را بررسي مي‌کند، کوچک‌ترين اشاره‌اي در اين باب نمي‌کنند. يعني در هيچ‌جا قادر نبودند به ما منتقل کنند که اين‌ها رسالتي نسبت به عالم غيب و باغ بهشت قائل بودند، که اين تصادفي نيست.

**اصلاني:** دقيقاً همان‌طور که مي‌گوييد، خودشان را واقع‌نگار مطرح مي‌کنند و اصلاً خودشان را تمثالي نمي‌دانند واصلاً مثليت بر نقاشي حاکم نيست. در واقع افتخارشان اين است که واقعيت را در نهايت امانت مطرح مي‌کنيم و اين جا خوردن به همين خاطر است. فکر مي‌کنم اين مسأله در فلسفه‌ي ما هم مطرح است. به خصوص فلسفه‌ي مکتب اصفهان. ملاصدرا بحثي مي‌کند که ذهن اصلاً خطاپذير نيست. چون متعلق به جهان و ادامه‌ي جهان است و نه منتزع و فاصله‌دار از آن و چون ادامه‌ي آن است، نمي‌تواند خطا کند. به همين جهت ما دائماً در واقعيت زندگي مي‌کنيم و واقعيت در ما هست و چون در ما هست و آن را حاضر داريم، براي ما شهودي است. بنابراين خطاپذير نيست.

**آغداشلو:** در واقع وقتي مدرنيته مي‌آيد، مهم‌ترين رسالتش را که اين فلاصله گرفتن است، انجام نمي‌دهد.

براي همين وقتي شما قائل هستيد به اين که عين واقعيت و عين حقيقت در دست شماست و شما اصلاً نيازي پيدا نمي‌کنيد که در نقاشي ايراني پرسپکتيو کار کنيد، در باقي فضا هم چنين نيازي پيدا نمي‌کنيد. در پرسپکتيو، تا شما از نقطه‌ي A به نقطه‌ي B منتقل نشويد و تفاوت را نبينيد، اصلاً پرسپکتيو لازم نداريد. پس اين تحرک از نقطه‌ي A به نقطه‌ي B نه تنها در نقاشي ايراني نيست، بلکه در مجموعه‌ي تفکر ايراني هم نيست. اين عالم که اين‌ها اصلاً ادعايش را ندارند و اصلاً دور و برش نمي‌پلکند، يعني همين عالم تمثيل، به نظر من تحميلي است به آن و شواهدي هم دارد. من فکر مي‌کنم پرتاب سنگي است که از هزاره‌ي اول ميلاد رها مي‌شود و هنوز آن قدر قوي و غني است که ميراثش حتي ناخودآگاه به اين‌ها مي‌رسد و اين‌ها آن را در خودشان حامل هستند، ولي نمي‌دانند که چه را حامل هستند. و اين پارادوکس به اين ترتيب شکل مي‌گيرد. اين‌ها چيزي را دارند که به آن اعتراف نمي‌کنند و به طرف چيزي سوق دارند که آن هم در يد قدرتشان نيست. در نتيجه تقريباً از هر دو طرف بي‌خبر و بي‌اطلاع مي‌مانند. اين جعلي که من به آن اشاره مي‌کنم، بهترين شکلش را در خاطرات دکتر قاسم غني خواندم. قطه‌اي تعريف مي‌کند و مي‌گويد که وقتي پدرم مرا فرستاد که تحصيل کنم و طبيب شوم، پس از سال‌ها رنج و بي‌پولي و غيره به تهران برگشتم و طبيب شده بودم. پدرم گفت برو به شهر خودت سبزوار و آن جا کمک کن، تهران به اندازه‌ي کافي طبيب دارد. مي‌گويد من هم که جوان تازه از راه رسيده‌اي بودم، رفتم سبزوار. وقتي به خانه‌ي قديمي و شهر خانوادگي‌ام برگشتم، گفتند تو اگر مي‌خواهي مطب بزني، لازمه‌اش اين است که بروي خدمت آقا و اگر او تو را تاييد کرد، مي‌تواني اين جا کار کني، وگرنه اصلاً فکرش را هم نکن. من هم قبول کردم. رفتم و ديدم آقايي که زمينه‌هاي تصوف و عرفان داشت و بسيار هم مورد علاقه‌ي اهالي بود در خانه‌ي خودش در حال صحبت براي عده‌اي است و من هم رفتم و دو زانو نشستم. آقا آن بالا نشسته بود و مي‌گفت: خداوند وقتي کره‌ي زمين را خلق کرد، توجه اساسي خود را به قاره‌ي آسيا معطوف کرد و اين قاره را مالامال نعمت کرد. در قاره‌ي آسيا هم به ايران علي‌الخصوص لطف داشت و دارد و ايران هم به عنوان گوهر اين قاره است. در ايران هم استان خراسان حاصل‌خيزترين و پرفرهنگ‌ترين و پخته‌ترين استان و زيباترين استان ايران است. در استان خراسان هم خداوند شهر سبزوار را قبول کرده که گوهر يک دانه‌ي اين استان باشد. بنابراين ما که در سبزوار هستيم، بايد شکرگزار باشيم که در وسط نقطه‌ي جهان زندگي مي‌کنيم. من که اين‌ها را شنيدم از اتاق آمدم بيرون و برگشتم. براي اين که آن زمان که من سبزوار رفته بودم، شهري بود که حدود بيست هزار نفر جمعيت داشت. همه‌اش خاکي بود. مجموعه درخت‌هاي سبزوار صد اصله بود و بادي که شبانه روز در اين شهر مي‌وزيد، باعث مي‌شد که چشم، چشم را نبيند. قاسم غني مي‌گويد که خوب آن آقا در تمام عمرش پايش را از آن شهر بيرون نگذاشته بود که اين طور حکم مي‌کرد! بنابراين اگر مدرنيته مي‌آيد و آن اتفاق مي‌افتد، براي اين است که ما نمي‌توانيم آن فاصله را بگيريم و اين به فلسفه و آيين و آدابمان برمي‌گردد و وقتي با مدرنيته رو به رو مي‌شويم، همان قدر دستپاچه مي‌شويم که آن نقاشان اواخر عصر صفوي شدند. اين است که مثلاً من نقاشي‌هاي بعدي، زند و قاجار را دوست دارم و زيبا هستند، چون اين‌ها جا افتاده‌اند. نقاشي‌هاي رضاعباسي و شاگردانش و قبلي‌ها را هم همه را دوست دارم. ولي نقاشي‌هاي محمدزمان و شيخ عباسي و غيره را دوست ندارم. چون اين‌ها در مرحله‌ي جاخوردن هستند! و به شدت دست و پايشان را گم کرده‌اند. اين افسانه و اسطوره‌اي هم که محمد زمان مي‌رود فرنگ و مسيحي مي‌شود و غيره در حقيقت اشاره به همين جا خوردن است. اين قصه پايه‌اي ندارد، ولي اگر آن را به همان صورت اسطوره‌اي بگيريم، متوجه مي‌شويم که او آن قدر جا خورده است که مذهبش را هم رها مي‌کند.

**اصلاني:** اين مسأله جالب است که اين‌ها کساني هستند که بارها و بارها، قصه‌ي شيخ صنعان را کار مي‌کنند و اصلاً اسطوره‌ي شيخ صنعان در نقاشي ما با محمدزمان شروع مي‌شود.

**آغداشلو:** اگر قرار باشد ما يک قصه درباره‌ي مواجهه با جهان غرب ارائه کنيم، تمام اين در همان قصه‌ي شيخ صنعان خلاصه مي‌شود. اشاره‌يبسيار هوشمندانه‌اي کرديد که من در کم‌تر جايي مشاهده کرده‌ام و هنوز اين جاخوردگي ادامه دارد. تا وقتي که اين ادامه دارد، آن مرحله‌ي گذري که شما متوقع هستيد، بسيار غير محتمل است و بعداً هم نخواهد بود. نکته‌ي جالب اين است که کدام نقاش مينياتوريست الآن مي‌داند که اصول نقاشي ايراني در بعد فلسفي که فرنگي‌ها به آن قائل هستند، چه هست؟ حتي آن را هم نمي‌دانند. قصه‌اي را يکي از شاگردان حسين بهزاد براي من تعريف مي‌کرد و مي‌گفت که حسين برايش تعريف کرده است علتي که مينياتور را مدرن کرده اين بوده که يک روز اسماعيل آشتياني به ديدنش مي‌آيد و به او مي‌گويد که تو غلط‌سازي! مي‌گويد يعني چه که من غلط سازم؟ مي‌گويد آدم که بازويش اين طور نيست. کمرش آن طور نيست و غلط مي‌کشي. از اين قضيه بسيار ناراحت مي‌شود و تعدادي مجله‌هاي زيبايي اندام مي‌خرد. اين‌ها را مي‌گذارد جلويش و شروع مي‌کند تصحيح کردن غلط‌ها و درست کشيدن! اين لحظه‌اي است که به او تلنگري زدند و دارد جبران مي‌کند.

**اصلاني:** او چون متهم شده، در حال دفاع است. اين منجر به يک تفکر و بعد يک جستجو مي‌شود. بنابراين او کار مدرن را شروع مي‌کند.

**آغداشلو:** بله و حالا دست و پا و غيره همان طوري است که بايد باشد. ما اين مسأله را در ابعاد بعد از مشروطيت مي‌بينيم. کتاب تاريخ بيداري ايرانيان، اين اسم را در خودش دارد، يعني لحظاتي که از خواب توهم بيدار شده است. من فکر مي‌کنم اين سرفصل و اين نقطه، نقطه‌ي بسيار اساسي است. براي اين که در حقيقت موفق مي‌شوند کشف کنند، مثل محمدزمان در نقاشي. اما هيچ راه حل بلافاصله‌اي برايش ندارند و اين باقي مي‌ماند. به همين دليل است که خود آن نهضت سرنگون مي‌شود و آن ديکتاتوري بعد مي‌آيد، همه چيز را جارو مي‌کند و شايد خود آن ديکتاتوري وعده‌هايي را که آن‌ها دادند و نتوانستند عمل کنند، عمل مي‌کند.

**اصلاني:** اصلاً همان ديکتاتوري، درخواست‌هاي مشروطيت را عمل مي‌کند؛ تنها اصل آزادي‌اش را حذف مي‌کند.

**آغداشلو:** و اين گمان غلط باقي مي‌ماند که ظاهراً بدون حذف آن، اين ممکن نيست.

**اصلاني:** و اين فقط آن الگوي کهن ما را بازسازي مي‌کند و به وجود مي‌آورد که از کورش به بعد باقي مي‌ماند . چون اين در حقيقت کاريکاتور کورش است.

**آغداشلو:** شايد علت نفرت بيش از حد ساسانيان از اشکانيان همين باشد. چون اين‌ها فکر مي‌کنند که دارند هخامنشيان را جايگزين مي‌کنند و اشکانيان بر سنت نيستند، و آزادي زمان اشکانيان بدعت است در مقابل سنت.

**اصلاني:** شايد تنها کاري که در مقايسه با اشکاني مي‌کنند، حذف آزادي و حذف مجلس باشد..

**آغداشلو:** والا کاخ اردشير بابکان که به دست هنرمندان ساساني ساخته نشده، به دست هنرمندان اشکاني ساخته شده است. اصلاً مجالي نبود که نسلي بياييد و چيزي تازه بسازد.

**اصلاني:** گنبد و طاقي هم متعلق به آن‌هاست و ما معماري‌مان را از آن‌ها گرفتيم. بدون آن‌ها معنايي ندارد. جالب اين است که بلندترين دوران تاريخ متعلق به آن‌هاست و گسترده‌ترين سرزمين هم متعلق به آن‌هاست. حتي کورش هم به پاي آن‌ها نرسيد. تنها حکومتي است که از نيروي خارجي شکست نخورد، بلکه با کودتا شکست خورد. آخرين جنگ آن‌ها هم با پيروزي کامل بوده است. بقيه‌ي حکومت‌هايي که داشتيم، از اسکندر تا صفويه به بعد، با جنگ‌هاي خارجي شکست خوردند. در حالي که او همواره موفق بود. براي اين که نوعي دموکراسي در زمان خود داشته باشد که ترجمه‌ي عربي‌اش مي‌شده ملوک‌الطوايفي! در واقع طايفه‌ها هر يک شاه خودشان را داشته‌اند و نوعي حکومت فدرال بوده است.

**آغداشلو:** بنابراين شايد چون ما هيچ‌وقت مستعمره نبوديم و در دوران امير شکست اساسي نخورديم، نتوانستيم فاصله بگيريم و خودمان را نگاه کنيم و ببينيم که کجا ايستاده‌ايم. ژاپني‌ها برايشان توفيقي بود که در جنگ شکست خوردند. يادتان هست در قديم هر چه جنس بنجل بود مي‌گفتند ژاپني است؟ حال چه اتفاقي افتاده است؟.

**اصلاني:** بله؛ يکي از سفيران ژاپن همين را گفت. از او پرسيدند شما از چه زماني تغيير کرديد؟ گفت از وقتي که شما اميرکبير را کشتيد!.

**آغداشلو:** من به نقاشي برمي‌گردم، که در نقاشي هنوز اين آشفتگي و جاخوردگي وجود دارد و ادامه دارد. اما اگر جاخوردگي در روال مثلاً نقاشي آبستره بود، مدت‌ها طول کشيد تا آرام آرام متوجه شوند که اين تعريف جديدي است. الآن در مورد پست مدرن اين جاخوردگي وجود دارد. يعني هميشه با تأخير حرکت مي‌کند و تا مي‌آيد خودش را با وضعيتي تطبيق بدهد، با وضعيت تازه‌تري که ناشناخته‌تر است، مواجه مي‌شود. من فکر مي‌کنم در دوره‌اي که ما زندگي مي‌کنيم که از حيث بنيان، چيزي بيشتر و مجموع‌تر از حکومت، يعني جامعه فکر مي‌کند مي‌توان به عين حقيقت دست پيدا کرد و همه‌ي حقيقت در دست ماست، با اين تفکر فاصله ما بيشتر شده است! در نتيجه احتمال اين که ما بتوانيم وصلتمان را با مدرنيته عميق‌تر کنيم، خيلي کم‌تر شده است. در نتيجه ما در حال حرکت به طرفي هستيم که بر مي‌گرديم. شايد ان دور از ذهن نباشد که همان طور که مينياتور را، وقتي عمرش تمام شده بود، دوباره شروع کردند، ما هم به تمام يقين‌هاي گمشده‌اي که در وجودشان آسوده بوديم بازمي‌گرديم. وقتي تمام حقيقت و عين حقيقت پيش شما باشد، شما آسوده‌تر زندگي مي‌کنيد. تکليفتان با خودتان روشن است. بعد از انقلاب براي اين بازگشت به خود، خيلي مثال آوردند و چند و چون هويت و غيره وذلک را مطرح کردند که يک جور جستجو است و من فکر مي‌کنم شايد خود انقلاب اين جستجو را در خود داشت و از اين مدرنيته که هيچ يقيني به او نمي‌داد به طرف يقين بازگشت. مثلاً در نقاشي مينياتور، اگر دوباره به مينياتورهاي دوران صفويه بر مي‌گردد، براي اين است که مي‌خواهد آن يقين گمشده را پيدا کند و جاي خودش را در آن سراغ مي‌کند. چون در دوره‌اي، در تمام مسائل، ميان مخاطب و سازنده توافقي وجود دارد و همه‌ي اين‌ها درست بوده است. ولي وقتي باز به سراغ آن برمي‌گردد، نتيجه‌اش فاجعه‌بار و مضحک است. منتها آيا واقعاً اين نتيجه‌ي فاجعه‌بار و مضحکم را آدمي مثل حسين بهزاد و يا الآن خود فرشچيان درک مي‌کند؟ آيا اگر ما دوباره خودمان را براي يک بازگشت ديگر آماده و مهيا مي‌کنيم، در وجوه ديگر فلسفي و معنوي همان اتفاق براي ما نمي‌افتد؟ از امر قضا بگيريم تا سياست و حکومت و در همه‌ي زمينه‌ها خودمان را آماده مي‌کنيم که يقين‌ها شخصي را که از دست داده بوديم، دوباره به دست بياوريم. آيا ما قادر هستيم؟ در نقاشي قادر نبوديم! من در ساير موارد نظري نمي‌دهم، ولي در نقاشي قادر نشديم به هيچ بعدي از ابعاد مينياتورهاي دوره‌ي صفويه نزديک شويم. براي اين که ما ديگر آن آدم‌ها نبوديم. ما تاريخي را گذرانده‌ايم که ما را متفاوت کرده است.

**اصلاني:** به همين جهت به جاي اين که با يک يقين آغاز کنند، خودشان را با يک غلط‌کشي بازسازي مي‌کنند؛ يعني با يک اتمام. اين‌ها از اين‌جا ناشي شده بود که در واقع يهودي‌هاي عتيقه‌فروش، باسمه‌هايي از نقاشي‌هاي دوره‌ي دوم صفويه را که براي اروپا خيلي شناخته شده بود مي‌آوردند و مي‌گفتند از روي اين‌ها نقاشي کنيد. اين‌ها هم همان قلندر و غيره را مي‌کشيدند و کار ديگري نمي‌کردند. اين‌ها سفارش‌گيرنده بودند، به همين جهت نقاشي‌هاي دوره‌ي صفويه در اين‌ها تکرار شد. اين‌ها هيچ‌وقت مکتب هرات را تجربه نکردند. نه تنها اين طرف يعني دوره‌ي زنديه و دوره‌ي اول قاجاريه، بلکه آن طرف را هم نمي‌شناختند و اصلاً نمي‌دانستند چه هست.

**آغداشلو:** ولي با نسل آخري که همين شاگردان کمال‌الملک بودند آن هم به کلي از ياد رفت.

**اصلاني:** اين غلط‌کشي جاي او را گرفت. اين‌ها حتي مکتب تيمور يا مکتب تبريز اول را تجربه نکردند و اصلاً نمي‌شناختند. اصلاً نمي‌دانستند هرات چيست؛ يعني انقطاع کامل. نخ مراوده همان نخ عتيقه فروشي‌ها بود و اين فاجعه را بدتر کرد و آن‌ها اصطلاح غلط‌کشي را روي خود گذاشتند.

**آغداشلو:** من فکر مي‌کنم اگر ما همان قضيه‌ي محمدزمان و قصه‌ي او را مثال بگيريم، همه در حيراني او شريک هستيم. همه‌ي ما سر اين چهارراه ايستاده‌ايم و حيران هستيم و نمي‌دانيم بايد چه کار کنيم. من خودم هيچ دستورالعملي ندارم. دستورالعمل‌هايي که در دوره‌ي شبه مدرنيسم در ايران شکل گرفت، از مکتب سقاخانه تا تجديد حيات مينياتور تا توجه به نقاشي‌هاي قاجار و غيره، من هيچ کدام از اين‌هارا اين قدر اصالتاً محکم نمي‌دانم که بتواند اين معضل را حل کند. شما اگر اين نقاشي‌هاي سال‌هاي اواخر سي و اوايل چهل، نقاشي‌هاي سقاخانه‌اي را ببينيد، متوجه مي‌شويد که اين‌ها سعي مي‌کنند براي حيراني خودشان محملي پيدا کنند و زير پايشان را يک جوري محکم کنند و هر چيزي را از مقابلشان اخذ مي‌کنند، اما متوجه نيستند که اين همان چيزي است که هر غربي هم مي‌تواند اخذ کند. مثل ماسک‌هاي آفريقا که پيکاسو اخذ مي‌کند، يا ماتيس! حتي آن‌ها بهتر و با سليقه‌تر و استادانه‌تر اين کار را انجام مي‌دهند! فکر مي‌کنم دو سه نکته هست که ما در طول زمان اغلب از آن احتراز مي‌کنيم. گفتنش هم آسان نيست. انعکاسش هم عکس‌العمل خيلي تندي در پي دارد. ولي واقعيت اين است که تمدن‌ها مي‌ميرند. تمدن‌ها فرتوت مي‌شوند، تغيير شکل مي‌دهند، منحط مي‌شوند. فکر مي‌کنم يکي از اتفاقات وحشتناکي که در مورد ما ايراني‌ها افتاده اين است که سليقه‌ي قومي‌مان را به کلي از دست داده‌ايم و ديگر هيچ نشانه و روزنه‌اي از سليقه‌ي چهارصدسال قبل نداريم. هيچ کدام از فرش‌هايي که حتي در زمان فتحعليشاه بافته مي‌شده است نمي‌توانيم ببافيم. رنگ را نمي‌شناسيم. حتي قادر نيستيم به 150 سال قبل و به رنگ‌هاي آن دوره که دوره ي فتحعليشاه کار مي‌کردند، برگرديم و آن را بشناسيم. در نقاشي‌مان هم رنگ را نمي‌شناسيم. يعني اين سليقه يک جايي در مجموع از دست رفته است. شايد دوره‌ي آريامهري بي‌دخالت نباشد. چون هنوز در دوره‌ي رضاشاه بخشي از آن سليقه را داشتيم. چه در معماري ساده‌ي مسکوني و چه در معماري مانيومنتال، چيزي باقي مانده بود که هنوز داشت عمل مي‌کرد. در دوره‌ي آريامهري مي‌بينيم که سليقه‌ي کلي از دست رفته است و ما ديگر هيچ سليقه‌اي در هيچ زمينه‌اي نداريم. چيزي که خيلي مسلط بوديم، فرش بود، که الان فرش‌هايي مي‌بينيم که مفتضح‌اند. اين که داد و قال مي‌کنيم که بازار خارجي فرش ايراني از دست مي‌رود حق هم هست. الان پاکستاني‌ها و هندي‌ها و ترک‌ها، فرش‌هاي دوران شاه عباس را دقيقاً کپي مي‌کنند و در بازارهاي جهان به حد عالي مي‌فروشند. چون شعورش مي‌فهمد که نمي‌تواند روي آن طرح چيزي بياورد، پس بهتر است کپي کند؛ باز شعور پيشرفته‌تري است! ولي شما فکر مي‌کنيد داريد ابداع مي‌کنيد و کپي لازم نداريد و اين اتفاق است که همه‌ي فرش‌هايي که در فرش فروشي‌ها مي‌بينيد، اين گونه‌اند.

**اصلاني:** رنگ‌هاي آبي احمقانه‌اي به کار مي‌برند که مثلاً سليقه‌ي آمريکايي را در نظر بگيرند. در صورتي که سليقه‌ي آن‌ها دوره‌اي است. مد با سليقه فرق دارد. متعلق به يک دوره‌اي بود و از بين رفت. شايد همين است که ما تمدن نداريم و نتوانستيم فرهنگمان را به تمدن تبديل کنيم. شايد هم وقتي بوده است، ولي الان نيست. فرهنگ‌هايي هستند که مي‌توانند خود را به Civilization تبديل کنند، چون تمدن، سازمان دارد، ولي فرهنگ، سازمان ندارد. فرهنگ سيستميک نيست و تمدن، سامان نهايي است. ما سامان نهايي را از دست داده‌ايم و نمي‌توانيم به دست بياوريم. وقتي امپراطوري هخامنشي شکل مي‌گيرد، سازمان دارد و توانسته است فرهنگ را به تمدن تبديل کند. بنابراين پانصد سال مي‌ماند و وقتي شکست مي‌خورد، باز هم ادامه ارد و در قرن 18 ميلادي هم همان عملکرد را دارد. چرا؟ براي اين که الگوهايش در جاي خود قرار دارند. ما اين الگوها را از دست داده‌ايم. چون وقتي الگوي متفوق نيست، سازمانش را از دست مي‌دهد و در مورد سليقه‌ها هم مثلاً مي‌گويند اين سليقه‌ي شماست، اين يعني چه؟ سليقه‌ي من از کجا آمده است؟ مگر من مي‌توانم سليقه‌ي فردي داشته باشم؟.

**آغداشلو:** حتي بي‌سليقگي هم فردي نيست. چه طور است که اين‌ همه فرش مزخرف مي‌بافند؟ اين همه ساختمان زشت مي‌سازند؟ اتفاقي است که در يک کليتي افتاده است.

**اصلاني:** من فکر مي‌کنم که ما ديگر قادر به تشکيل يک تمدن نيستيم. آن را از دست داده‌ايم، چون تفوق ساماني و فرهنگي‌مان را از دست داده‌ايم. اين باعث شده فرهنگمان از هم بپاشد و هر آن چه نمودي دارد، نمودهاي فيگوراتيو است که هيچ گاه به معنا تبديل نمي‌شود.

**آغداشلو:** به همين دليل غرب‌زدگي آل احمد پيشنهاد چنداني ندارد. کتاب اين طور شروع مي‌شود که غرب‌زده قرطي است و فکل مي‌گذارد. حالا يعني اگر فکل نگذارم، غرب زده نيستم؟ شايد جاهايي هم که قرار بود آن مجتمع‌ها پاسخ بدهند، يعني آن وجوهي که شريعتي و آل احمد پيشنهاد مي‌کنند، اصلاً در اصل قرار نبوده اين کار را بکنند. يعني چيزي را از جايي مي‌خواهيم که ساحت‌اش خيلي بالاتر از ارزش کلامي‌اش است. اصلاً آن ساخت، بناي بر اين نداشت. حالا اگر در آغاز گسترش اسلام و دوران اموي‌ها و عباسي‌ها اين سازمان به وجود آمد، بايد علتش در جاي ديگري جستجو شود. چه طور شد که اين سازمان به وجود آمد؟ يعني اگر امپراطوري اسلامي مثل امپراطوري هخامنشي قادر است توليدات مختلف خرد و ريز را بگيرد و يکي کند و دوباره به جاهاي ديگر بفرستد که بين مفرغي که در موصل مي‌سازند و در خراسان مي‌سازند، فرقي نباشد و تا وقتي که بغداد به صورت ظاهري هست اين اتفاق مي‌افتد، شايد جاي ديگري بايد به دنبال آن بگرديم و اين از آن اتفاق‌هايي است که روح علمي را به صفر تنزل مي‌دهد.

**اصلاني:** بايد با اين فکر به صورت بنيياني‌تري روبرو شويم که در توليد تصوير چه گونه با آن برخورد کنيم؟

**آغداشلو:** در صورتي که اين اتفاق در فرهنگ ايران بعد از اسلام افتاد. شما آن ايماژي را که دنبالش مي‌گرديد در گنبد مسجد امام اصفهان مي‌بينيد. آن يک ايماژ است.

**اصلاني:** اصلاً خود آن روايت‌هاي بهزاد، ايماژ است. تصويري است که معناست. الآن زمان توليد تصوير شده است.

**آغداشلو:** اصلاً بهترين توليدات تصويري در نقاشي‌هايمان است، در فرشمان است!.

**اصلاني:** تصوير در آن زمان توليد شده است. اکنون تصوير توليد نمي‌کنيم! به خصوص بعد از مشروطيت ارتباط داشتن دليل بر توليد تصوير نيست.

**آغداشلو:** فرهنگ گذشته‌ي ما بسيار مهم است. چرا مساجد دو مناره دارد؟ مگر قرار است دو نفر در آن اذان بگويند؟ اين يک تصوير متقارن، متعادل و فوق‌العاده است که اصلاً مصرف را انکار مي‌کند.

من گاهي اوقات اين را به صورتي که حتي نقض غرض مي‌شود مي‌بينم. مثل اين دو مناره که عرض کردم. چون منطقي‌اش اين بود که در مسجد جامع اصفهان وجود دارد و يک مناره دارد. يا مسجد تاريخانه‌ي دامغان که يک مناره دارد. به نظر من منطقي‌اش اين است.

**اصلاني:** و حتي کنارتر از مسجد هم هست. براي اين که مردم را جمع کنند.

**آغداشلو:** و ايماژ آن قدر اهميت دارد که طور ديگري عمل مي‌کند. من اين را در خوشنويسي زياد ديده‌ام. بنيان خوشنويسي بر ارتباط ادبي است، يعني سعي دارد مضمون و مفهوم را منتقل کند و بسيار قشنگ اين کار را مي‌کند. يعني سعي دارد همين را در نهايت جلال و زيبايي مطرح کند. در سياه مشق، طوري روي هم مي‌نويسند که تصوير بر مفهوم غلبه مي‌کند و اين همان ايماژ است.

**اصلاني:** مثلاً مي‌گويند ميرزاغلامرضا مهم‌ترين است. بعد اين‌ها مي‌گويند که نه خير خراب نوشته است!.

**آغداشلو:** اين مسأله که شما مي‌گوييد غلبه‌ي تصوير و اهميت گرفتن ارتباط تصويري فوق‌العاده مهم است.

**اصلاني:** ميرزا غلامرضا تنها کسي است که از طريق خط، تصوير ايجاد کرده است. در اين مسأله حتي ميرعماد به پاي او نمي‌رسد و اصلاً اين قصد را هم ندارد. در نوع خود بسيار نفيس است و آن قدر در جاي خودش مستحکم است که تو نمي‌تواني به حيطه‌اش وارد شوي. براي همين، مثل حافظه فقط او را تعبير مي‌کنند، ولي نمي‌توانند چيزي به آن اضافه کنند. اما ميرزاغلامرضا تصويري توليد مي‌کند که ديگر خط نيست.

**آغداشلو:** در واقع اين آخرين حدي است که مدرنيته مي‌تواند عمل کند.

**اصلاني:** بله. شما اين آخرين حد را در اين جا داريد.

**آغداشلو:** بنابراين مي‌تواند اصل را انکار کند.

**اصلاني:** ما در هيچ زمينه‌اي، هيچ اصلي را نمي‌توانيم انکار کنيم. ولي مثلاً شخصي مثل ملک‌الشعرا که تا به حال او را بازشناسي نکرده‌ايم، تنها کسي بود که آن فاصله را گرفته بود و اين فهم فاصله و فهم نقادانه را با موضوع داشت.

**آغداشلو:** بايد جسارت اين را داشت که در جايي انکار کرد و از تنبيهش هم نترسيد.

**اصلاني:** و ماهيچ کدام از اين‌ها را نداريم.

**آغداشلو:** در غير اين صورت چه‌گونه مي‌توانيم در حوزه‌ي مدرنيته وارد شويم. اگر اين نمونه‌ها را از ميرزا غلامرضا تا ملک‌الشعرا که اتفاقاً همه‌شان از اوايل قرن چهاردهم هستند، بررسي کنيد، نشان مي‌دهد که آخرين‌هايي هستند که در عين اين که همراهند مي‌توانند فاصله بگيرند. بعد از آن يا همراه نيستند، يا اصلاً فاصله نمي‌گيرند و ما اين دو عنصر کاملاً مقابل هم را داريم.

**اصلاني:** چه مي‌شود کرد؟ مسأله همين است. پس واقعاً توليد تصوير يعني چه؟

**آغداشلو:** بايد سنت تصوير داشت که بتوان به توليد ادامه داد. يعني اين نمايش‌ها بايد ساخته شود. سينماي بعد از 1941 بي‌نهايت مديون همشهري کين است. براي اين که او نوعي از ايماژ را به وجود آورد، که همان پرتابي است که به آن اشاره کرديم. پرتابي که از هزاره‌ي اول تا به امروز قوت دارد و ما هنوز در سينماي معاصر دنيا هم ادامه‌ي آن تابش و خط نور را مي‌بينيم. چه طور مي‌شود که يک جوان 22 ساله قادر مي‌شود چنين بنيادي ايجاد کند که بعد از گذشت تقريباً 60 سال هم‌چنان مهم است.

**اصلاني:** اين فهم، فهم شخصي نيست. همين است که وقتي سيويليزاسيون شکل مي‌گيرد، جوان‌هايش هم به اندازه‌ي پيرها مي‌توانند فکر کنند. ما در تمدن خودمان که نگاه مي‌کنيم، در قرن چهارم و پنجم اکثر متفکرين جوان و حتي نوجوان هستند، پير در آن نيست. مثلاً ابوعلي سينا تمام کارهايش را تا قبل از سي سالگي کرده است. زکرياي رازي در پيري فقط پزشکي مي‌کرده و تمام کارهاي اصليش را تا قبل از سي سالگي انجام داده است. اين جا مليت فضا چنان بر آن‌ها حاکم بوده که انتقال فکر به صورت ژنتيک عمل مي‌کند نه به صورت تلاش اکتسابي.

**آغداشلو:** شما فکر کنيد اين انشقاق و رويارويي که در سال‌هاي اخير به اوج خود رسيده است، همان چيزي است که شما مثال زديد و الان به شدت واضح و عيان است. يعني يا همراهند يا اصلاً ملعونند و جزو منکرينند. اتفاق بين اين‌ها خيلي بعيد به نظر مي‌رسد. شايد نسلي از کساني که در حکمت مطالعه کرده بودند، مثل داريوش شايگان و نصر و خيلي‌هاي ديگر، به نحوي در حال پروراندن اين اميد بودند، که اين جمع ضدين نيست و ما يک جايي مي‌توانيم بهترين‌ها را کنار هم بگذاريم.نکته‌اي که داريوش شايگان دنبالش مي‌گشت، مثالثش را من يادم نبود. اين که يکي بتواند کپي کند. نشانه‌ي عين شعور است، يعني نشانه‌ي اين است که آن شخص متوجه محدوديت‌ها و ناتوانايي‌هاي خودش هست. آن قصري که در زمان اموي‌ها در حوزه‌ي غربي امپراطوري اسلامي ساخته شد، اصلاً کپي کامل عمارت ساساني است. از سقف تا زير آن کپي است.

**اصلاني:** اصلاً تمام حوزه‌ي الحمراء تا سوريه (شام) تا مغرب، تمان پلان‌هاي اشکاني در آن مشاهده مي‌شود، که آخرين آن هم در شوشتر باقي مانده است. شما اگر خانه‌هاي شوشتري را نگاه کنيد، پلا‌ن‌هاي اشکاني را دقيقاً به صورت کپي مي‌توانيد ببينيد و اين از اموي‌ها گرفته شده و آن‌ها ناقل اين بودند. در واقع از شرق به بخش غربي منتقل شده است.

**آغداشلو:** براي من جالب بود که در کازابلانکا، روي اغلب عمارت‌ها، کنگره‌هاي ساساني را مي‌ديدم.

**اصلاني:** به همين جهت است که مثلاً در موسيقي، نزديک‌ترين موسيقي به ايران، موسيقي اسپانياست. اسپانيا وارث موسيقي ايران است. جنگ‌هاي صليبي از اين‌جا به آن‌جا هست. مي‌بينيد که وقتي يک سيويليزاسيون متوفق است، موثر هم هست و به خودش تداوم مي‌دهد. مسأله اين نيست که فرهنگي از نظر سياسي شکست بخورد يا نه، بلکه مسأله اين است که ايجاد کننده سيويليزاسيون هست يا نه، و چون يک سيويليزاسيون ديگري بر جهان حاکم است و عمل کننده است و به همين جهت هم مثلاً کامپيوتر را چنان شکل داده است که الان جنگ، جنگ کامپيوترهاست.

**آغداشلو:** و ما هم که هر کامپيوتري بخريم، بعد از يک هفته از رده خارج مي‌شود.

**اصلاني:** براي اين که تمدن الآن به گونه‌اي است که ديگر فرديت مهم نيست و همواره تو را از رده خارج مي‌کنند.

**آغداشلو:** حالا مي‌خواهم به نکته‌ي ديگري اشاره کنم و آن اين است که به هر حال طبيعي است ملي گرايي ما، چشمان را به روي حقايقي ببندد. ما از قرن دهم هجري تا قرن دوازدهم، هم امپراطوري عثماني را تغذيه مي‌کرديم و هم امپراطوري مغولي هند را. در اين جا ما تمدن غني و غالبي داشتيم و خيلي هم کيف مي‌کرديم. الآن عين اين اتفاق به صورت ريورس درباره‌ي ما شکل گرفته است که اين را تحمل نمي‌کنيم.

**اصلاني:** البته علت هم دارد که تحمل نمي‌کنيم. چون هيچ‌کس نمي‌تواند مرگ خودش را باور کند و ما واقعاً گذشته‌ي درخشان‌تري داريم. مسأله اين‌جاست که اگر بخواهيم موضوع تغيير خط در ايران را در نظر بگيريم، اصلاً قادر نيستيم چنين کاري انجام دهيم. اگر ترکيه توانسته خطش را تغيير بدهد، به دليل اين است که چهارصد سال بيش‌تر نيست. ولي ما قادر نيستيم. حجم مکتوبات ترکيه در کتابخانه‌هايش به اندازه‌ي حجم يک دوره ما هم نيست و اين حجم هم در دوره‌ي انحطاط دوران شرق است و دوران شکوفايي شرق نيست. او مي‌تواند خطش را تغيير بدهد، ما نمي‌توانيم و اين مسأله‌ي ساده‌اي نيست. به محض اين که خط را تغيير بدهي، تقريباً فردوسي را فراموش و نابود کرده‌اي. سعدي را فراموش کرده‌اي و اصلاً رفته است.

**آغداشلو:** چون خط فارسي و شعر سعدي به خط فارسي هم يک ايماژ است. سعدي تصوير توليد کرده است. آن چيزي که نوشته شده است، آن کتاب آرايي‌ها، آن خطي که با آن نوشته شده! فقط با آن خط است و هيچ راه ديگري ندارد و اصلاً امکان ندارد به هر حال انشاءالله که شما در پي راه حل نيستيد.

**اصلاني:** نه. من کورمال کورمال راه مي‌روم تا ببينم بالاخره به کجا مي‌رسم.

**آغداشلو:** اين جا مسدود هم هست. ما نمي‌توانيم فاصله بگيريم چون طرد و لعن مي‌شويم تا وقتي که فاصله نگيريم، هيچ وقت به حوزه‌اي نمي‌رسيم که کساني را که فاصله مي‌گيرند طرد و لعن نکنيم. حالا يهودي‌ها به خاطر خوش خدمتي به هلندي‌ها، اسپينوزا را طرد کردند و آن مراسم را گذاشتند. الآن دوران سختي است و اين که من گمان مي‌کنم بيش از هر چيزي به يک نوع فاصله گرفتن و درک دقيق‌تري احتياج داريم، شايد از اواخر دوره‌ي قاجاريه اين امکان براي ما پيش آمد که بتوانيم حوزه‌هاي خودمان و حجم واقعي‌مان را بررسي کنيم و ديگر به پارسه نگوييم تخت جمشيد، به قبر کوروش نگوييم مقبره‌ي مادر سليمان... يعني اصلاً بشناسيم که مقصد چه بوده است. اين يک کار گروهي عظيم لازم دارد که درست شناخته شود. ما تا نشناسيم و تا همان چيزي که مثلاً درباره‌ي نقاشي ايراني بين ما رد و بدل شد، جايگاهش مشخص نشود و ميزان قابليت‌هايش، ميزان جهلش و ميزان ناتواني‌اش تعيين نشود، نمي‌توانيم به نتيجه‌اي برسيم. من زماني در يک مقاله به اين اشاره کردم که از دوران سلجوقيان تا صفويان، معماري فوق‌العاده‌اي داشته‌ايم. ولي يادمان رفته که در عصر صفويه که اين‌قدر هم تحسين‌اش مي‌کنيم، بلد نبوديم پله بسازيم. شما وقتي مي‌خواهيد وارد عمارت عالي‌قاپو بشويد و از پله‌ها بالا برويد، مجبوريد چهار دست و پا برويد، چون ارتفاع پله‌هايش نزديک به چهل سانت است! ما تا اين‌ها را ندانيم، اصلاً نمي‌توانيم پاسخ درستي پيدا کنيم. يعني چه شده که آن پله‌سازي تخت جمشيد تبديل شده به پله‌سازي عالي‌قاپو و آيا اصلاً عالي‌قاپو به عنوان يک کاخ، يک کاخ است؟ عمارتي که بالاي بلندي قرار ندارد. در صورتي که براي تخت‌جمشيد با آن رنج، آن سکو را ساختند. من فکر مي‌کنم بايد يک نسلي بي‌واهمه سعي کنند اين کار را بکنند و ببينند که اين داشته‌هايشان چه هست و اين‌ها را طبقه‌بندي کنند. من زماني براي مجله‌ي گفتگوي تمدن‌ها مقاله‌اي نوشتم و اشاره کردم که وقتي مي‌گوييم گفت‌وگوي تمدن‌ها، آيا اصلاً مي‌دانيم چه چيزي در چنته داريم که مي‌خواهيم بگذاريم وسط و يا به قولي مي‌خواهيم موشمان را بيندازيم وسط ظرف آش؟ نمي‌گويم ما موش داشتيم، ولي تا وقتي که ندانيم چيزي داريم، يک دفعه مي‌آييم جلو و چنان آدم را مي‌زنند که نمي‌تواند از جايش بلند شود. تو به عنوان يک ايراني بايد ادعاي ذهنيت مانيومنتالت را از اواسط دوره‌ي فتح‌عليشاه کنار بگذاري. ايراني‌ها قادر بودند که قصر بسازند، کاخ سلطنتي بسازند، ولي ظاهراً از همان زماني که مي‌آيند و به شاه عباس مي‌گويند که کاخ‌هاي فرنگ هفت طبقه‌اند، اين هم مي‌خواهد هفت طبقه بسازد که بلد هم نيست! در صورتي که سلطان محمدخدابنده يک کمي بلد است مانيومنت بسازد؛ مثل گنبد سلطانيه. من فکر مي‌کنم اين يک کار گروهي است که بايد عده‌اي جمع شوند و مثل نخود و لوبيا پاک کنند، بعد اگر متوجه چيزهايي شدند آن را مطرح کنند. من پيشاپيش حدس مي‌زنم ما آن قدر به اندازه‌ي کافي داريم که بتوانيم وسط بگذاريم و مدعي باشيم، ولي بايد بدانيم و اين احتياج به فاصله گرفتن دارد. يعني ملتي، حتي بهتري ن محققين آن‌ها، بهترين کساني که درباره‌ي معماريش تحقيق کردند، مثل مرحوم پيرنيا، همه‌ي خشت به خشت اين عمارت‌ها را شناختند، ولي هيچ کس نگفت بلد نيستيم راه پله بسازيم. ساختمان‌هاي قاجاريه پله دارند. شما نگاه کنيد اين جا پله‌ها را بايد چه طور بالا برويد؟

**اصلاني:** يا پله‌هاي داخل مناره‌ها که اصلاً استاندارد نيست.

**آغداشلو:** حالا آن را مي‌گوييم که جاي زندگي روزمره نيست، ولي آن يکي، مثلاً يک زن بايد چادرش را به کمرش مي‌بسته و روزي بيست دفعه از اين پله‌ها بالا مي‌رفته و مي‌آمده. چون آشپزخانه در زيرزميني بوده، دسترسي به آن هم در حوض خانه‌اش بوده است. ما اصلاً اين را نگاه نمي‌کنيم. اين همان اتفاقي است که عرض مي‌کنم.

**اصلاني:** ما نقادي را از دست داده‌ايم.

**آغداشلو:** بله. اگر اصلاً آن را داشتيم.

**اصلاني:** بايد گفت شايد ما نقادي نداشتيم، ولي تعارف داشتيم. يک مشت تعارف نسبت به خطاطان و نقاشان است.

**آغداشلو:** همان تعداد سطري که مثلاً به رضا عباسي داده، همان تعداد را به مظفرعلي داده، همان مقدار را به کسي ديگر داده، يا به نقاشي که اصلاً اسمش هم نمانده است!

کالباس سیردار

رضا عماد

آن شب، دير کرده بود. خلاف هميشه که تا کارش تمام مي شد، يا به قول خودش دست مي کشيد و يکراست مي آمد به خانه، هنوز نيامده بود. بي بي از غروب آفتاب تا حالا دوساعتي مي شدکه از ميرزاعلي آقا افشار دقيقه به دقيقه ساعت را پرسيده بود که گفته بود: «دير نکرده ، بچه که نيست» اما براي بي بي هنوز بچه بود ودايم مواظب و نگرانش بود. بعضي وقت‌ها کفرش را درمي آورد و سرش داد مي‌کشيد که: «بابا بچه نيستم که گم شوم. مثلاً چهار تا بچه‌ي قدو نيم قد دارم، گم نمي‌شوم» وقتي سرش داد مي‌کشيد و با او قهر مي‌کرد، خانه مثل جهنم مي‌شد، کسي حق نداشت بازي کند، بخندد، حرف بزند. ديگر حوصله‌ي هيچ کاري را نداشت. خيلي وقت بود رفته بود تا سر کوچه ببيند کسي را مي بيند که سراغي از ديرکردنش بگيرد. تا چشمش را دور مي ديديم هرچي دلمان مي‌خواست و بلد بوديم شيطاني مي‌کرديم. بازي‌هاي توي اتاق بيشتر وقت‌ها که سماور روشن نبود متکا پراني بود، اما امشب خيلي وقت بود قل قلش هوا بود و روي شيشه‌هاي پنجره را بخارگرفته بود، فقط به قول بي بي سر به سر عايشه مي‌گذاشتيم و جيغش را در مي‌آورديم و اذيتش مي‌کرديم. برا ي اين‌که سوگلي آقام بود.

نفهميدم آقام و بي بي کي آمدند تو، داشت برايش تعريف مي‌کرد که چرا ديرتر از هرشب آمده، مي‌گفت: تا صاحبکار آمد و پول داد، تا آمدم حساب عمله بناها را بکنم و پول کارگرها را دادم طول کشيد.

از حرف زدنشان معلوم بود توي کوچه با هم آشتي کرده‌اند. برخلاف بيشتر وقت‌ها امشب با دو تا دست پُر، با پايش دراتاق را باز کرد. بيشتر از اين‌که براي آمدنش خوشحال باشيم از دست‌هاي پُرش خوشحال شديم و اصلاً برق چشم‌هايش را نديديم، چشم‌هايمان به دست و دستمال ابريشمي پُروپيمانش دوخته شده بود، که خاله هلي برايش از يزد سوغات آورده بود.

از بس پُربود به سختي گوشه‌هايش را گره زده بود. بوي عطر پرتقال و ليمو از لابه لاي گره‌ها و درز دستمال و پاکت‌ها همه‌ي اتاق را پر کرده بود و با بوي گل‌هاي شمعداني، که چون هوا سرد شده بود آورده بودند چيده بودند پشت شيشه‌ي پنجره، قاتي شده بود و خواب را از سر همه‌ي ما پرانده بود.

چهار جفت چشم به گره‌هاي دستمال گره خورده بود، بدون اين‌که اصلاً به بسته‌ي نخ پيچي شده‌ي سربخاري و چشم‌هاي آقام که از شادي و رضايت برق مي زد توجهي داشته باشيم. چشم از پشت پنجره و دستمال که قلنبه قلنبه بود بر نمي‌داشتيم. آب دهن‌مان راه افتاده بود.

جواب سلام زن بابام را داد و دستي به سروگوش چشم عسلي کشيد که روز به روز شيرين‌تر مي شد و سلام مرا هم با گفتن: «شيطاني که نکردند، ديگر داري برا ي خودت مردي مي شوي» جواب داد.

منظورش اين بود که وقتي من سر کارم هستم بايد بچه‌ها از تو حساب ببرند و بترسند. اين‌قدر اين احساس را در من تقويت کرده بود که يک خُرده که بزرگ‌تر شده بودم وقتي هم که خانه بود، کسي از اوحساب نمي برد و هر مجازاتي را که در حق خواهر برادرهاي کوچکترم قرار بود اجرا بشود، به من حواله مي دادند، که زياد هم از اين موضوع بدم نمي آمد. اين‌طوري مرز ميان من و بچه ها را خط کشيده بود و مرا کرده بود مأمور حفظ نظم خانه که خودم هم نمي‌دانم از چه وقت شروع شده بود. درحالي که چشم از چشم عسلي وزن بابام ور نمي‌داشت کتش را در آورد و به چوب رختي آويزان کرد و رفت سر حوض. بي بي بسته‌ي نخ پيچي شده را گذاشت روي رف سربخاري ديواري، کنار راديو و آينه و شمعدان نقره، که بعدها که بزرگ‌تر شديم فهميديم نقره هم نبوده است. روي رف عکس قاب کرده‌ي آقام با کت و شلوار مشکي و کلاه شاپو و کروات هم بود که در «عکاسخانه‌ي شرق»، سر پيچ شميران گرفته بود. بي بي چادرنمازش را از سر برداشت و داد دست زن بابا و نشست پشت اسباب سماور و چاي، تکه‌اي نبات انداخت در استکان و براي خودش چاي ريخت. آقام آمد تو و رفت پهلويش نشست. زن بابام دوتا متکا گذاشت پشتش که تکيه بدهد و رفت قوطي سيگار و زيرسيگاري‌اش را هم آورد گذاشت کنار دستش.

بي بي برايش چاي و نبات ريخت و پرسيد: «قرض کرده‌اي يا مزدت را گرفته‌اي؟» هيچي نگفت!

چاي را که براش ريخته بود در نعلبکي با کيف هُرت کشيد و رفت سراغ دستمال که نمي‌دانم از در که آمدتو، دستمال را کي گذاشت پهلوي دستش. شايد وقتي زن بابام داشت مي‌رفت چادرش را سرش کند دستمال را گذاشته بود زير سر بخاري، يا موقع باز شدن درِ اتاق. ميرزا علي‌آقا هنوز نيامده توي دهنه‌ي در، هميشه براي اين‌که نکند يک وقت چادر برسرشان نباشد، با يک يا الله کشيده و بلند و يا با خواندن آواز ي ترکي آمدنش را اعلام مي‌کرد. امشب هم مثل هرشب، طبق معمول، از توي راهرو داشت بلند بلند حرف مي‌زد و گربه‌ي خال خالي‌اش، که ملوس صدايش مي‌کرد، لا به لاي دست و پايش مي‌پيچيد و هنوز نيامده به اتاق آقام را نصيحت مي‌کرد که: «توکه مي‌خواهي دير بيايي لااقل يک خبري بده، اين‌ها که از دل واپسي نصف‌العمر شدن». همه‌ي اين پندهاي پدرانه براي اين بود که بي بي و زن بابام فرصت کنند چادر سر شان کنند. همه چي باهم قاتي شده بود.

با آمدن ميرزا علي آقا، با اين‌که چند بار دستش رفته بود طرف دستمال و باز کردن گره‌ها، باز هم اين راز سر به ُمهر خوش عطروبو، زيرگره و پاکت، آب از لب و لوچه‌ي همه‌‌مان راه انداخته بود و چشم‌هاي منتظرمان را رفته رفته سنگين‌تر مي‌کرد که آقام گفت: «سفره را بنداز». نفهميدم بي بي کي و چه‌طوري دستمال را برداشت که موقع رفتنش به‌طرف صندوق و در مسير رفتنش از جلو چشم‌هاي منتظر و دل‌هاي آب شده‌ي ماها سفره پهن شده بود و زن بابام داشت ته ديگ دم‌پختک باقالا را که امشب حسابي ته گرفته بود خرت خرت مي‌تراشيد.

ميرزا علي آقا ‌رفت سراغ زنبيل‌اش. بعضي شب‌ها که بهانه‌اي براي فرار از تنهايي‌اش پيدا مي‌کرد، مي‌آمد به اتاق ما و دور از ماشين‌هاي تراش و ساختن گلوله ي توپ و هياهوي قورخانه‌ي اسلحه‌سازي سلطنت آباد، شبي را کنار سفره‌ي ما شامش را مي‌خورد، با غذاي مختصري که خودش آورده بود، و در باره‌ي حکومت بلشويکي و حيدرخان عمواوغلي وخدماتش حرف مي‌زد.

ما که چيزي از حرف‌هاش سر در نمي‌آورديم، اما آقام را نمي‌دانم. هميشه، شب‌ها که مي‌آمد سبدش را با خودش مي‌آورد که همه چيز در آن پيدا مي‌شد. استکان انگشت‌دانه‌اي، بشقاب، چاقو، گوجه فرنگي، خيار اگر فصل‌اش بود، ليمو ترش، خيار شور، خردل تند، ماست و موسير که خودش درست کرده بود، آبنبات خارجي و از همه مهم‌تر کالباس سيردار. وقتي زرورقي را که وارتان کالباس‌فروش دور کالباس‌ها پيچيده بود باز مي‌کرد، حتي آقام هم آب از دهنش راه مي‌افتاد و آب دهنش را قورت مي‌داد، چه برسد به ماها که بچه بوديم وشکمو. بي‌بي نمي‌گذاشت بابام از اين خوراکي‌هايي بخرد که به قول خودش نجس بود، اما ميرزا علي آقا ما را بي‌نصيب نمي‌گذاشت و وقتي سرش گرم مي‌شد يک برش نازک را که کمي از کاغذ کلفت‌تر بود يواشکي بي بي به‌من مي‌داد. تابيايد بي‌بي اعتراض کند، با اين‌که دلم مي‌خواست ذره ذره، عين لواشک ليسش بزنم و بخورم، از ترس اوقات تلخي‌هايش همه‌اش را يکباره مي‌گذاشتم توي دهنم که دادش مي رفت بالا و بايد مي‌رفتم سر حوض دست و دهنم را آب مي کشيدم. ميرزاعلي آقا مي‌خنديد و سربه سرش مي‌گذاشت. اين بازي خيلي وقت بود ادامه داشت و من هم يک طرف اين بازي خوشمزه بودم. مي‌رفتم سرحوض اما به ياد ندارم دست و دهنم را آب کشيده باشم. دور دهنم را تر مي‌کردم و مي‌آمدم تو. با کمک بي‌بي اولين دروغ گفتن‌ها را که ياد گرفته بودم تمرين مي‌کردم. بي‌بي به‌همين تظاهر به پاکي و رفتن سر حوض هم راضي بود و من هم به طعم کالباس سيردار دلخوش.

آن قدر چشمم به قفل صندوق بي بي بود که نفهميدم کي سهم دم پختکم را خوردم، تا وقتي که زن بابام دوري خالي را از جلويم برداشت و سفره را جمع کرد وآقام رفت سراغ بسته‌ي نخ پيچي شده‌ي سر بخاري و راديو را روشن کرد. دلکش مي‌خواند، که آقام اصلاً راديو را برا ي شنيدن آوازهاي او خريده بود و موجش را تغيير نمي‌داد که نکند ايستگاه را گمُ کند، و هميشه هم تا بيايد گرم شود و صدايش در بيايد يک کمي طول مي‌کشيد.

آقام ديگر نخ‌هاي بسته را باز کرده بود و در باره‌ي تک تک چيزهايش برايم توضيح مي‌داد. قلم و دفتر و کيف و خودنويس و شيشه‌ي جوهر سبز پليکان، که چيزي مثل يک مرغابي گُنده که يک نُک دراز و پهن داشت و روي شيشه‌ي جوهر که نه گرد بود نه دراز خوابيده بود يا مي‌خواست بخوابد.

آقام چه شب‌ها که با ميرزا علي آقا در باره‌ي جنگ و خدمت آلمان‌ها و راه آهن سراسري و رضاشاه و روس و انگليس داد سخن مي‌دادند. بي بي دو باره برايش چاي ريخت. «... ديگر از بانگ طرب که برخيزد نيمه‌ي شب ...» يا يک شعري مثل اين. دوباره دنباله‌ي بحث را ادامه دادند. صداي راديو و جر و بحث‌ها را ديگر نمي‌شنيدم. تنها صدايي را که دلم مي‌خواست بشنوم صداي آقام بود که به بي بي بگويد: «پس پاشو وردار بيار».

وقتي در تنهايي به صندوقچه‌ي گرد و خاک گرفته‌ي آن روزگار سرک مي‌کشم مي‌بينم با مرگ آن‌هايي که در آن دوران بودند بخش زيادي از اين خاطرات به گور مي‌رود و کمي از آن‌ها در ياد آن‌هايي که زنده هستند باقي مي‌ماند و آن‌هم آرام آرام فراموش مي‌شود. ما نشانه‌هايي گُنگ و مبهم از خاطره‌هاي دور، خاطره‌اي از ديگران را با خود حمل مي‌کنيم، بعد نوبت به‌ما مي‌رسد که مدتي در خاطر ديگران باقي بمانيم، عکس‌هايي رنگ و رو رفته در قابي قديمي، مجري خالي، سنگ‌نوشته‌ي شکسته، نشانه‌اي بر گوري ناشناس، پاره‌هاي استخوان و گورستاني قديمي که روزي به پارک يا ميدان و خيابان و خانه تبديل مي‌شود و از يادها مي‌رود

تراس مهناز رضایی لاچین

اين حوله‌ي کلاهدار خيس قهوه‌اي روي دست‌هايت که به هم قفل شده، سنگيني مي‌کند. برايش حوله‌ي ديگري گذاشته بودي اما باز اين ارسلان، همين را برداشته، پوشيده و اين کلاه گنده‌اش را هم روي سرش کشيده بود.

خُب معلوم است که وقتي با آن چشم‌هاي قرمز شده و سبيل خيس آويزان درِ حمام را باز کند و از توي بخار بزند بيرون، امير چهار و نيم ساله‌ات جيغ‌جيغ راه مي‌اندازد، خنده و گريه‌اش قاطي مي‌شود و صورتش را مي‌چسباند به خورشيدي که افتاده پايين دامنت.

دست‌هايت گرمشان شده، طاقت شرجيِ زير کرک‌هاي خيس حوله را ندارند. اين نم و دم کردگي مي‌خوابد روي پوست و تک‌تک منافذش را مي‌بندد.

حوله را که بياندازي روي نرده‌هاي تراس، مجبوري بروي تو ... . ارسلان يکي از آن خنده‌هاي تک استارتِ ذوق مرگ شدن اش را زده، دست‌هاي امير را چسبيده و همان جا کنج ديوار دماغش را فشار داده بود به دماغ امير خيسي سر سبيلش را مکيده و گفته بود:

ـ ما مردا چي هستيم. بگو به بابا، بگو، بگو.

امير پلک‌هايش را هم آورده و شصتش را از دهنش آورده بود بيرون و آب دهنش از لب پائينش کش کرده و گفته بود:

ـ شير

ـ شيرا چي مي‌گن؟

ـ بو

ارسلان هم ـ آدمي که فکر کني الان خيز برمي‌دارد و با نيزه‌اش گومبا گومبا راه مي‌اندازد ـ لب‌هايش را بيرون داده و يک جور تشديد داري با تمام زورش گفته بود:

ـ بو ر ر ر ...

تو هم تندي، کفپوش را دستمال کشيدي. شلوار خشکي آوردي پاي امير کردي و فرستاديش پي لگو بازي. لگوها را مي‌چيند، آجر به آجر و مي‌رود بالا. چه مي‌شد، از اين شب دم کرده و اشباع شده از بخاري که نفس را سنگين مي‌کند، بزني بيرون. و سر از ستاره‌اي در آوري و ستاره‌اي ديگر و ... ستاره به ستاره، دنباله‌ي شالت روي سينه‌ي کهکشان يک خط روشن بکشد و آن گل سرخي که آب داده‌اي و راه افتاده‌اي، به چشم ببيند که همه‌ي اين رفتن‌ها و آمدن‌ها هميشه به او برمي‌گردد ... اين شاعر شدن‌هاي گاه و بيگاه، آن هم توي يک همچو وقت‌هايي، خودش معرکه‌اي است ...

به ايوان آمده‌اي و دستت را روي پوست ... .

صداي پايي به کوچه مي‌رسد. مردي به سايه‌ي ديوار مي‌خزد و وقتي بيرون مي‌زند، کمربندش را سفت مي‌کند. دور محور پشتِ اين پنکه‌ي دو پره، بايد آچاري گردانده شود تا اين همه فر و فر صدا نکند و اعصاب آدم را خراش ندهد.

دير ديرت مي‌شد خبر را به ارسلان بدهي. گفتي که خانم دکتر فروغي از دانشکده زنگ زده که بگويد براي آزمايشگاه يک دستيار احتياج دارد.

ارسلان رويش را از صفحه‌ي تلويزيون برنگرداند. توپي که شوت شده بود به طرف دروازه، توي مشت‌هاي دستکش پوش دروازه‌بان پائين آمد. پنکه را از پايه‌اش گرفت و کشيد به طرف خودش. ادامه دادي که مهد کارمندهاي دانشگاه هم هست. سرويس هم داريد. به سرفه افتاد و کنترل را گرفت روبروي تلويزيون. گلدان شيشه‌اي روي تلويزيون شروع کرد به لرزيدن. يک سانتر خطرناک از روي دروازه گذشته بود. ارسلان شروع کرد به تکان دادن آن پايي که روي پاي ديگر بود و تو شنيدي که نيمرخش گفت:

ـ پاشو يه زهر ماري بيار بخوريم.

ـ لازانيا داره آماده مي‌شه

ـ نه. از همون ديزيِ بيار

نمي‌شود که با اين حوله، تمام شب را يک جا بايستي. يک قدم جلو مي‌روي. آن پايين، کوچه، ديو خوابيده‌اي است که هر آن چرتش پاره مي‌شود. سرت گيج مي‌رود. نرده‌ي تراس زير پنجه‌اي که به آن انداخته‌اي، لق مي‌زند. آخر مگر نبايد نرده‌ها را محکم کار بگذارند؟ ... نان را که سفت پيچيد، دور گوشت کوبيده، سبزي و پياز و آن را به دهن برد، موبايلش زنگ زد.

ـ ها ها ها ها ... حال، احوال ... آره آره بايد اوسات کنم. همين اول کار، ريشتو دادي دستش ... هِه، هِه اگه به حرفم نرسيدي، خط بيني مي‌کشم ... باشه حالا ببينيم کي بايد خط بيني بکشه. گوشي گوشي ...

کنترل را گذاشت روي ميز و هندزفريش را برداشت و رفت طرفِ تراس. وقتي داشت در تراس را پشت سرش، چفت مي‌کرد، گفت:

ـ رات مي‌ندازم، تو ميختو بکوب ... همين اول کار ... شُل نيا.

در که چفت درستي ندارد، يک جوري روي هم ماند. آن وقت پنکه که روي نيم دور تنظيم شده بود، صورتش را گرداند طرف لقمه‌اي که ارسلان فرصت نکرده بود بجود و قورت بدهد و يک برگ ريحان را از لاي لقمه‌ي باز شده، فوت کرد، لبه‌ي ميز. برگچه، تلوتلويي خورد و افتاد روي فرش ... زمين پر شده بود از برگ و گردوهاي سبزي که ارسلان ريخته بود. چند دانه‌ي ريز عرق نشسته بود، پشت لبش که تازه سبز شده بود. پوست سبز چند گردو را کند، پوسته‌ي سختشان را شکست تا مغز گردوهاي تر و تازه را به دهان گذاشتيد. ارسلان باقي گردوها را ريخت توي سبد دوچرخه‌اش و راه افتاديد. دستت را به کمرش گرفتي. حرکت مختصري در هواي پيش از ظهر افتاد. عبور منقطع نوري که از لاي برگ‌هاي انبوه درختان تيغه مي‌کشيد، روي پلک‌هاي بسته‌ات، عجيب سرخوشت مي‌کرد. يک لحظه چشم باز کردي که انگشت‌هاي سياه شده‌ي ارسلان را بهانه‌ي خنديدن کني. دوچرخه که داشت از لبه‌ي کال مي‌گذشت، تکاني خورد و تو و ارسلان و دوچرخه به طرف ديگر که ديواره‌ي از خاک بالا آمده بود، پرت شديد.

ارسلان که گفت دوچرخه گوشواره شکسته، زود گفتي اگر او آن طور سفت و سخت نايستاده بود که دوچرخه نياوري، حالا سوار آن مي‌شديد و بر مي‌گشتيد خانه‌ي نن جون طلعت. دلخوري‌‌هاي ديگر هم بود؛ تو که با او قايم باشکي نداشتي. چرا آن روز بعدازظهر که رفته بودي به قول نن جون يک قرابه آبغوره از زيرزمين‌شان بياوري، در را به رويت بسته، گذاشته و رفته بود. تو مانده بودي و چند شيشه‌ي بزرگ آبغوره که هيکل‌هاي زنانه‌اي داشتند، دهان هاي شان را گچ گرفته بودند و در که بسته شد ناگهان از چشم پنهان شدند. نن جون رفته بود پشت‌بام سيني‌هاي خميري را که برش زده بود، بگذارد سينه‌ي آفتاب، براي آش لخشک زمستان. آن پائين بوي نم و کپک مي‌آمد؛ آفتاب نمي‌ديد، دلت را آشوب مي‌کرد، قلبت را کوچک مي‌کرد به اندازه‌ي قلب يک گنجشک و گنجشک کوچک به پرپر زدن مي‌افتاد. چه قدر طول کشيد تا دستي در را باز کند، هيکل‌هاي زنانه دوباره پيدايشان شود و کسي بگويد که هليا جان چرا اين جا گير افتادي؟! چرا ارسلان اين کار را کرد؟ تو که ده دور، بلند بلند از روي کتاب تاريخش، خوانده بودي تا برود و امتحان شهريورش را بدهد. عاقبت، براي خودت همه چيز را به شعر ترجمه کردي، وقتي حلقه توي انگشتت جا مي‌گرفت. کسي که کنج دلت نشسته و زانوهايش را بغل کرده بود به نجوا گفت:

اگر با ديگرانش بود ميلي

چرا جام مرا بشکست ليلي

ارسلان بدون آن که برگردد، مي‌خواست با قدمي به عقب، دستگيره‌‌ي شکسته‌ي تراس را چفت نگه دارد. دست‌هايش را از هم باز کرد و گفت: «ببين جانم، زن مث فنره»

بعد فاصله‌ي دست‌ها را کم کرد.

ـ بايد تو حدي که مي‌خواي نگش داري ... ولش کني، چي ... آبارکلا مي‌پره سر جاش نيم چرخي زد، نگاهي به در انداخت و بعد پشتش را چسباند به در. حالا ديگر صدايش را نمي‌شنيدي. دست بردي طرف پنکه. ارسلان شده بود سخنراني که صورتش سهم مردمي باشد که توي تاريکي اين کوچه ايستاده باشند. هيکلي که به تو پشت کرده بود، سر و دستش را تکان مي‌داد و با شور و حرارت چيزهايي مي‌گفت. دکمه‌ي Stop پنکه را يادت رفت، چون امير داد زد: «ماماني ريخت. همش ريخت ماماني»

بعد آن گريه‌ي ناله مانند بچه گربه‌اي که جايي گير افتاده باشد ـ که به آن يک جور آلرژي حاد داري ـ سوراخ گوش هايت را به روي هر صداي ديگري بست. جستي، دويدي، خود را رساندي و تند و تند تکه‌هاي پلي خراب شده را روي هم سوار کردي. پل باز هم شکم داد و از وسط ريخت. چشم‌هاي اميرت را پاک کردي. لبت که پلکش را لمس کرد، يک مستي که مي‌داني مخصوص مادرهاست، گيجت کرد. بايد چه کار مي‌کردي؟ اگر برج هم بالا برود، اگر پي نداشته باشد، به فوتي مي‌ريزد. سطل خميربازي را کشيدي جلو. امير خميرها را مشت کرد و آن ها را فشار داد. خمير از لاي انگشتانش پلوقي زد بيرون.

ارسلان آمده بود تو و لقمه را دوباره داشت توي مشت جمع مي‌کرد. حتماً کناره‌هاي نانش خشک شده بود و موقع پايين رفتن، گلويش را خراش مي‌داد. حوله را از کنار مبل کشيدي روي دست‌هايت و رفتي طرف تراس ... .

چرا چراغ روشن تر شهرداري اين قدر دور است؟ اگر اين کوچه فقط کمي روشن تر بود ... به تاري روبرو خيره مي‌شوي. زني جان مي‌گيرد. زني که به چشمت آشناست. خود تو هستي که نگاهي به ته کوچه‌ مي‌اندازي. موهايت را مي‌کشاني زير روسري که گره‌ش را در حد خفگي سفت مي‌کني زير گلو. نمي‌تواني چشم از اميرت که پاهايش از نرده‌هاي تراس آويزان است برداري. مي‌گويي:

ـ جان مامان برو تو، نرده‌ها لقِ؛ مث قصه‌ي دندون شيري که برات گفتم، همون که يه روزي مي‌رسه که بايد ... جان مامان، مامان بميره برو تو ... مي‌افتي ها ... يادته پروانه‌هه رف لاي پره‌هاي پنکه، چي شد؟ مي‌خواي مامان امير نداشته باشه؟

انگار صد دست با هم گلويت را فشار مي‌دهند؛ بغض مي‌کني و مي‌ترکي، اما امير تکان نمي‌خورد و فقط نُچ نُچ مي‌کند. چه قدر بروي و بيايي و چه قدر از پائين نرده‌ها بچه‌ات را نگاه کني و تمام روز و شب‌هايت پر بشود از نيفتادن امير؟ نکند اميرت ... نکند اميرت ... نکند تو ديگر امير ... سر و ته کوچه خالي است. مي‌روي طرف سايه‌ي ديوار. خم مي‌شوي. کف دست‌ها، زمين ... زانوها روي خاک ... بيني‌ات را محکم روي زمين مي‌کشي؛ اين گِل بوي ادرار مي‌دهد. همان طور روي چهار دست و پا، دست مي‌بري، گِل چسبنده‌ي سر بيني‌ات را بريزي. امير مي‌دود تو و بلند بلند داد مي‌زند:

ـ بابا، ماماني خط بيني کشيد. بابا، ماماني کشيد.

حوله را مي‌اندازي روي نرده‌ها. مثل لباس‌هاي ديگر نگاه نمي‌کني که سنگيني‌اش طرف کوچه نباشد که نکند باد بزند و بياندازدش، يا آن را با خود ببرد و ...

قانون

همایون خاکسار

رابرت مايرون کوتس (6 آپريل 1897 - 8 فوريه 1973) نويسنده‌ي آمريکايي و منتقد هنري مجله‌ي نيويورکر بود. او خالق اصطلاح «اکسپرسيونيسم تجريدي» است، که در سال 1946 از اين عبارت براي تفسير آثار «آرشيل گورکي»، «جکسون پولاک»، «ويلم دِ کونينگ» استفاده کرد. به عنوان يک داستان‌نويس او را عضوي از «نسل گم‌شده» به حساب مي‌آورند، که بخشي از زندگي‌اش را در اروپا گذراند. سه رمان اول او بسيار تجربي‌اند و به خاطر نوع تأثيرشان مي‌توان گفت که از دادا، ‌سورئاليسم و اکسپرسيونيزم سرچشمه گرفته‌اند. دو رمان آخرش نمونه‌هاي بارزي از داستان جنايي‌اند که در آن‌ها روايت‌گر داستان موردي روان‌شناختي را که مربوط به شخصيت اصلي داستان است را ارائه مي‌کند. امروزه او را بيشتر به خاطر رمان «سال‌هاي بي‌قانوني» (1930) مي‌شناسند که داستانش مربوط به راهزن‌هاي جاده‌ي «ناچر تريس» مي‌شد. آشوني بوچر اين گونه کوتس را مي‌ستايد: «او يکي از مهم‌ترين وقايع نگاراني است که لحظات غير قابل توصيف و آزاردهنده را به خوبي ثبت مي‌کند». و برگزيده شدن داستان‌هاي فانتزي‌اش به خاطر «لحن فراموش نشدني ترديد و جابه‌جايي مکان‌هاست». او در «نيوهيون» ايالت کانکيتکات به دنيا آمد ودر سن 75 سالگي در نيويورک سيتي درگذشت.

اولين خبري که مبني بر از کنترل خارج شدن اوضاع بود، در يک بعد از ظهر از روزهاي اول پاييز در اواخر دهه‌ي 40 رسيد. اتفاقي که افتاد بين ساعت 7 تا 9 آن بعدازظهر بود، هنگامي که پل «تريبرو» سنگين‌ترين ترافيکي که حاصل از حجم ماشين‌هاي عازم سفر را در تمام تاريخ ساخته‌شدنش به خود مي‌ديد.

عجيب بود، چون يک عصر وسط هفته بود (دقيق‌تر، يک چهارشنبه)، و گرچه هوا به طرز دلپذيري معتدل و صاف بود و ماه آن قدر نزديک و کامل بود که بتواند با اغواگري تعداد قابل توجهي ماشين را به خارج شهر بکشاند، اما تمامي اين حقايق باز هم نمي‌توانست چنين پديده‌اي را توجيح کند. اين اتفاق براي هيچ پل يا بزرگراه ديگري نيافتاده بود، ‌و گر چه هر دو شب قبل هم همين‌گونه خنک و مهتابي بود، ‌اما در آن دو شب ترافيک پل تقريباً‌ عادي بود. کارمندان پل نيز با هر مقامي، بدون آمادگي، ‌کاملاً غافلگير شده بودند. يک جريان ترافيک مانند «تريبرو» تحت شرايط قابل پيش بيني و مشخصي به راه مي‌افتد. سفر ماشيني‌ هم همانند ديگر فعاليت‌هاي انساني،‌ داراي مقياس بزرگ هستند از قانون ميانه تبعيت مي‌کند قانوني بزرگ و باستاني که مي‌گويد: «فعاليت‌هاي جمعي مردم هميشه از الگوهاي ثابتي تبعيت مي‌کند و بر اساس تجربيات گذشته هميشه قابل پيش‌بيني بوده است»، تقريباً‌ تا آخرين عدد ماشين‌هايي که در هر ساعت از هر ساعت شبانه روز ممکن است از روي پل عبور کنند. اما در اين مورد خاص، تمامي قوانين شکسته شده بودند.

از ساعت 7 تا نيمه‌هاي شب معمولاً‌ساعت‌هاي آرام پل هستند. اما آن شب مثل اين بود که تمام ماشين سواران شهربا حجم سرسام‌آوري از آن‌ها جمع شده بودند تا اين سنت را وارونه کنند. تقريباً رأس ساعت 7 ماشين‌ها با چنان تعداد و سرعتي به پل هجوم آوردند که کارکنان باجه‌هاي عوارض از همان ساعت اول کلافه و دستپاچه شدند.

به زودي آشکار شد که اين تراکم لحظه‌اي نيست و هر چه پيش مي‌رفت بيشتر مشخص مي‌شد که انگار اين هرج و مرج قسم خورده که تاريخي شود، پليس‌ها هم زود به صحنه اضافه شدند تا کمک کنند اين مشکل فيصله يابد.

ماشين‌ها از تمامي جهات سرازير بودند – از برانکس، منتهن، خيابان 125 و جاده‌ي شرقي رودخانه. (در اوج شلوغي، حدود ساعت 8:50 دقيقه، شاهدان از روي پل گزارش دادند که خط بي‌حرکت ماشين‌ها از طرف جنوب تا چشم کار مي‌کند ادامه دارد و در خيابان 89 مي‌پيچد و از طرف ديگر ازدحام ادامه دارد و از منتهن مي‌گذرد تا به خيابان آمستردام برسد) و شايد گيج کننده‌ترين چيزي که در مورد اين پديده وجود داشت اين بود که به نظر مي‌رسيد هيچ دليلي هم برايش وجود ندارد.

هر از گاهي متصديان به ستوه آمده‌ي باجه‌هاي عوارض براي اين که در اين جريان بي‌پايان ماشين‌ها براي خود تغييري ايجاد کنند سوالي از راننده‌ها مي‌پرسيدند و به زودي معلوم شد که شرکت‌کنندگان در اين گره‌ي غول آسا نيز مانند هر کس ديگري از علت آن بي‌اطلاع بودند. گزارشي که توسط گروهبان «الفونس اتول» مامور بخش برانکس، داده شد عادي بود. گفت:‌«من هي ازشون سوال مي‌کردم. جايي قراره مسابقه‌ي فوتبال باشه که ما خبر نداريم؟ دارين مي‌رين مسابقات اتومبيل راني؟ اما خنده‌دار اين‌جا بود که نصفشون از من مي‌پرسيدن اين شلوغي واسه‌ي چيه مِک؟ و من فقط نگاهشون مي‌کردم. يک نفر بود که توجهم رو جلب کرد، مردي که سوار يک فورد کروک بود که دختري هم کنارش نشسته بود، و وقتي از من سوال کرد بهش گفتم: «تو توي اين شلوغي لعنتي هستي، نيستي؟ تو بايد بگي که واسطه‌ي چي اومدي؟ و اون احمق فقط زل زد به من. گفت: «من؟» «من فقط اومدم يه دوري توي اين هواي مهتابي بزنم». گفت:‌«اما اگه مي‌دونستم يه چنين ترافيکي هست...» بعد از من مي‌پرسه که «جايي هست که بتونم دور بزنم از اين ترافيک فرار کنم؟» فردا صبحش روزنامه‌ي «هرالد تريبيون» اين گونه از ماجرا ياد کرد که «انگار کسي که در منتهن صاحب ماشين بود تصميم گرفته بود آن عصر به «لانگ آيلند» برود».

آن واقعه آن قدر غير معمول بود که فردا صبح صفحه‌ي اول تمام روزنامه‌ها راجع به آن بنويسند و به همين دليل، اتفاقات مشابهي که رخ داده بودند و به آن‌ها توجهي نشده بود نيز مورد توجه قرار گرفتند. صاحب تئاتر آراميس که در خيابان هشتم بود، اعلام کرد که در چندين شب گذشته سالنش تقريباً خالي بوده، در حالي که در آن شب‌ها تا حد خفگي شلوغ شده بود. رستوران دارها نيز گفتند، مشتريان که دائم در حال زياد شدن بودند هر روز رو به يک نوع غذاي خاص مي‌آوردند، يک روز دائم کتف بره‌ي بريان با سس گوشت سفارش مي‌دادند در حالي که روز بعد همه گوشت ونيايي مي‌خواستند و کتف بره ي بريان به التماس مي‌افتاد. مردي هم که مغازه‌ي خرازي کوچکي در «بي سايد» داشت گفت که در حدود چهار روز 274 مشتري پشت سر هم وارد مغازه‌اش شده‌اند ودرخواست يک قرقره نخ صورتي کرده‌اند. اين‌ها تکه‌هاي خبري بودند که يا براي پرکردن جاهاي خالي روزنامه‌ها چاپ شدند و يا در ستون‌هايي که مربوط به اتفاقات عجيب بود. اما حال به نظر مي‌رسيد که قضيه رنگ و بوي جدي‌تري به خود گرفته است. واضح و آشکار بود که چيزي که به يقين عجيب بود داشت براي عادت‌هاي مردم اتفاق مي‌افتاد و اين داستان درست شبيه برهم خوردن تعادل قايقي مسافري بود که به ناگاه مسافرانش تصميم گرفته باشند که همه با هم به يک طرف قايق بروند.

اهميت اين قضيه مشخص نشد تا اين که يکي از روزهاي ماه دسامبر، به طرزي باور نکردني، قطار سريع‌السير «ليميتد قرن بيستم» نيويورک را به مقصد شيکاگو در حالي ترک کرد که فقط 3 مسافر داشت، و آن زمان بود که رهبران اقتصادي متوجه‌ شدند که اين تحول چه قدر مي‌توانسته فاجعه بار باشد.

تا آن زمان، در مرکز نيويورک به عنوان مثال، بدون اغراق مي‌شد گفت که چندين هزار نفر در هر روز با شيکاگو ارتباط کاري داشتند اما شايد فقط چند صد نفر از آن‌ها بودند که به شيکاگو رفت و آمد مي‌کردند. تهيه‌کنندگان و کارگردانان طوري برنامه‌ها را مديريت مي‌کردند و کارها را پيش مي‌بردند که مطمئن باشند همان مقدار مردمي که با اشتياق براي ديدن کارهايشان در روز پنج‌شنبه به سالن‌هاي نمايش مي‌آيند د ر روزهاي چهارشنبه و سه شنبه هم بيايند.

اما ديگر هيچ چيز قابل پيش بيني نبود. قانون ميانه از بين رفته بود، و اگر اثر آن بر کار و کاسبي وارد شده بود پس به طرز دلسرد کننده‌‌اي بر مشتريان هم اثر مي‌گذاشت.

به طور مثال اگر خانمي در پايين شهر براي خريد مي‌رفت هرگز نمي‌توانست مطمئن باشد که آيا فروشگاه «مِيسي» مانند ديگر مغازه‌ها آلان پر از جمعيت است يا مانند صحرايي بي آب و علف است که صدا د ر راهروهاي مي‌پيچد و دختران فروشنده بي‌کار مي‌گردند. و اين عدم اطمينان باعث مي‌شد که هر کسي که قصد انجام کاري دارد دچار نوعي وحشت و عصبانيت شود. مردم دائم از خودشان سوال مي‌کردند که «بايد اين کار را بکنم يا نه؟» دنبال اين بودند که بدانند اگر فلان کار را انجام دهند مانند چندين هزار نفر ديگري که تصميم مشابه گرفته بودند نتيجه مي‌گرفتند يا نه. اين را هم مي‌خواستند بدانند که اگر فلان کار را نکنند شانس درخشاني را از دست مي‌دهند يا نه، و اين‌ها را دائماً با خود تکرار مي‌کردند. بي‌حالي و افت کسب و کار و نوعي نااميدي و عدم اطمينان همه را در برگرفته بود.

\*\*\*

در اين گير و دار،‌در خواست از مجلس براي وارد شدن به صحنه اجتناب‌ناپذير بود. در واقع مجلس خودش وارد عمل شد و بايد اذعان کرد که خيلي هم به موقع اين کار را انجام داد. کميته‌اي براي رسيدگي به قضيه تشکيل شد که سرپرستي آن با «جي وينگ سلوپر» از ايالت اينديانا بود، و اگر چه پس از تحقيقات قابل توجهي کميته مجبور شد با بي‌ميلي بپذيرد که هيچ جنبش کمونيستي در کار نيست، اما ميل به توطئه‌گري ناخودآگاهي در حرکات مردم در يک نگاه ديده مي‌شد. مشکل اين بود که چه کار بايد کرد. نمي‌تواني تمام يک ملت را متهم کني آن هم در چنين شرايط مبهمي. اما سناتور اسلوپر جسورانه اعلام کرد «شما مي‌توانيد کنترلش کنيد» و در آخر سيستمي بر مبناي بازآموزي و بازسازي انتخاب شد که مردم را برگرداند به – باز هم به نقل از سناتور اسلوپر – آن قاعده و قانون اصلي،‌آن تعادل و ميانه‌روي خودماني و صميمانه‌اي که در شيوه‌ي زندگي آمريکايي وجود دارد». در جريان تحقيقات کميته مشخص شده بود – براي ترساندن همه – که قانون ميانه هيچ گاه دربدنه‌ي فکري جامعه به صورت يکپارچه و متعهد در نيامده است، وگرچه حاميان حقوق ايالتي با خشونت شورش کرده بودند، ولي آن عدم توجه به وسيله‌ي اصلاح قانون اساسي و توسط مصوبه‌اي که بازوي اجرايي آن بود – مصوبه‌ي هيلز - اسلوپر - به کلي اصلاح شده بود. بر اساس اين مصوبه از مردم خواسته شده بود که ميانه رو باشند، و به عنوان مثال ساده‌ترين راه براي تضمين اين جريان، اسامي مردم را بر اساس حروف الفبا تقسيم بندي کرده بودند و فعاليت‌هايي که مجاز به آن بودند را در يک کاتالوگ آورده بودند. بنابراين بر طبق اين برنامه، ‌به عنوان مثال کسي که نامش با «ج» ، «ن» و يا «ي» شروع مي‌شد فقط در روزهاي سه شنبه مي‌توانست به تأتر برود، و فقط پنج شنبه‌ها به تماشاي بازي بيس بال برود، در حالي که رفتنش به يک مغازه‌ي خرازي فقط به ساعت‌هاي 10 صبح تا 12 ظهر روزهاي دوشنبه محدود مي‌شد. البته اين قانون اشکالاتي هم داشت. در ميان فعاليت‌هاي اجتماعي مختلف، ‌اثر فلج‌کننده‌اي بر طرفداران تأتر گذاشته بود، و هزينه‌ي اجرايي کردن اين قانون نيز به طرز باور نکردني سنگين بود. در نهايت اصلاحات زيادي بايد براي آن در نظر گرفته مي‌شد – مثل اجاره دادن به آقايي که مي‌خواهد نامزدش را به برنامه‌اي دعوت کند بدون در نظر گرفتن حرف اول اسم نامزدش – که دادگاه‌ها اغلب در هنگام مواجهه با تخطي از قانون با فقدان تفسير مناسب در چنين مواردي روبه‌رو مي‌شوند. قانون به هدف و وظيفه‌اش عمل کرد – گر چه از راه وادار کردن مردم به جاي رعايت شيوه‌اي مناسب‌تر، اما به هر حال موثر – براي بازگشت به آن زندگي ميانه رو که سناتور اسلوپر مد نظرش بود.

حقيقتاً همه چيز خوب پيش مي‌رفت اگر چند سال بعد گزارشات ناآرام کننده‌اي از پشت پرده شروع به تراوش نمي‌کرد به نظر مي‌رسيد چيزي که تا کنون حاشيه‌اي محسوب مي‌شد داشت به صورت موجي عجيب از راه و آسايش خودش را محسوس مي‌کرد. کوه نشينان تِنِسي «پَکارد» کروک مي‌خريدند و از کمپاني «سيرز» خريد مي‌کردند،‌ اين کمپاني اعلام کرده بود که در منطقه‌ي «ازاکس» فروش محصولات تجملي شان نهصد درصد افزايش داشته. در بوته‌زارهاي حومه‌ي «وِرمونت» که مردمش سابقاً حتي نمي‌توانستند زندگي ساده‌اي در آن زمين‌هاي سنگلاخي‌شان دست و پا کنند حالا دخترانشان را به اروپا مي‌فرستادند و سفارش سيگارهاي گران قيمت از نيويورک مي‌دادند. به نظر مي‌رسيد که قانون بازده‌هاي نزولي نيز دچار به‌هم ريختگي شده

عقرب

نوشتة : کریستا راینیگ

ترجمه فرانک آرتا

او خونسرد و مهربان بود. چشم‌هايش آن‌قدر به هم نزديک بودند که خباثت را تداعي مي‌کرد. ابروهايش آن‌قدر به بيني نزديک شده بودکه خشم را نشان مي‌داد. دماغ دراز و نوک تيزِاو، کنجکاوي مهارنشده را بيان مي‌کرد. گوش‌هايش بيش از اندازه رشد کرده بودند که گرايش به جنايت را يادآوري مي‌کردند. از او پرسيدند: «چرا ميان مردم نمي‌روي؟». او با دقت در آينه نگاه کرد و متوجه خط وحشتناکي اطراف دهانش شد و گفت: «من آدم خوبي نيستم». خود را با کتاب‌هايش مشغول کرد. وقتي او همه کتاب‌ها را تا انتها خواند، ناچارشد ميان مردم برود تا کتاب تازه‌اي بخرد. با خود گفت: «خداکند اتفاق بدي نيفتد.» و ميان مردم رفت. خانمي سرصحبت را با او باز کرد و خواست که پولش را خرد کند. چشمان آن خانم نزديک بين بود و مجبور بود اسکناس‌ها را چندبار بشمرد. عقرب به چشم‌هايش فکرکرد که به هم نزديک بودند و از اين که مکارانه دوبرابر پول‌ها را براي خود بردارد، صرف‌نظر کرد. در خيابان غريبه‌اي پايش را لگد کرد و به زبان بيگانه به او فحش داد. عقرب به ياد ابروهاي پرپشتش افتاد و دشنام مرد را که از آن چيزي نفهميد، جاي عذرخواهي‌اش گذاشت. او از اتوبوس پياده شد و درخيابان جلويش کيف پول کوچکي قرار گفت. عقرب ياد دماغش افتاد و نه تنها دولا نشد تا کيف را بردارد، بلکه حتي رويش را هم برنگرداند. درکتابفروشي کتابي پيدا کرد که آروز مي‌کرد صاحبش شود. اما خيلي گران بود و اتفاقاً اندازه جيب پالتويش بود. عقرب ياد گوش‌هاي بلندش افتاد و کتاب را سرجايش درقفسه گذاشت. کتاب ديگري برداشت. تا خواست پول کتاب را بدهد، مردي علاقه‌مند به کتاب شکوِه کرد و گفت: «اين همان کتابي است که سال‌ها دنبالش مي‌گشتم. حالا مي‌خواهي آن را بخري.» عقرب به خط وحشتناک دور دهانش فکرکرد و گفت: «کتاب را برداريد. من صرف‌نظر کردم.» مرد علاقه‌مند به کتاب تقريباً داشت گريه مي‌کرد. با دستانش کتاب را به قلبش فشرد و رفت. کتابفروش گفت: «او مشتري خوب ما بود. اما براي شما هنوز کتاب ديگري آن‌جا هست.» او کتاب ديگري از قفسه برداشت که عقرب همان را مي‌خواست. عقرب سر را تکان داد و گفت: «نمي‏توانم قيمتش را بپردازم. براي من بسيار گران است.» فروشنده گفت: «چرا، شما مي‏توانيد اين را بخريد. ارزش محبت خيلي بيشتر از ايـن‏هاست. هر چه‌قدر دوســت داريــد، بپردازيد. من از شما پول نمي‏خواهم.» عقرب از شادي به خود لرزيد و نزديک بود گريه‏اش بگيرد. کتاب را با هر دو دست محکم به سينه فشرد و چون در دست‏هايش کتاب و وسايل ديگري بود، در موقع خداحافظي، به جاي دست دادن به فروشنده، دمش را در دست او گذاشت. فروشنده نيز آن را فشرد و مرد

صداقت ابرها

**نويسنده: مانوئل ريباس**

ترجمه همایون دادبین

از معدود جواناني بود که در روستا مانده بودند. به زراعت مشغول بود و گله‌داري مي‌کرد. وقتي که از او شغلش را سوال مي‌کردند، در بعضي از پرسشنامه‌ها مي‌نوشت کشاورز و در برخي ديگر مزرعه‌دار. گاهي هم هيچ چيز نمي‌نوشت. مي‌توانست به راحتي مهاجرت کرده باشد، به شهر يا به خارج. در واقع به تعداد انگشتان دست حرفه داشت. مي‌توانست ديوار بکشد، برق‌کشي کند، يا به کار لوله‌کشي بپردازد.

پمپ آب را تعمير کند، نرده‌ها را سمباده بزند و رنگ کند، يک پلکان پيچ در پيچ بسازد، درخت ميوه‌اي را به يک بوته پيوند بزند، زمين بايري را به باغي سرسبز مبدل سازد، و البته مکانيک خوبي هم بود. هيچ‌کس به اندازه‌ي مردي که در ده زندگي مي‌کند، مسلط به دستگاه‌هاي متفاوت نيست. قوي، مصمم و با شهامت. پس چرا عزيمت نمي‌کرد؟ او مي‌دانست که داشتن اتوموبيل مجبورش مي‌کند که خدماتي براي برخي افراد انجام دهد. جمعه بعدازظهر، مادربزرگِ ايـنِس هم‌چون دفعات قبل از او خواست که به دنبال نوه‌اش به ايستگاه اتوبوسي که در تقاطع جاده بود و از آن‌جا فاصله‌ي زيادي داشت برود. ايـنِس در سانتياگو د کومپوستِلا پزشکي مي‌خواند، اما از اتوبوس که پياده شد گويي سراسر اروپا را پيموده است. نگاهش قدري گيج و گم بود، کبودي دل آشوبي زير خط پلک‌هاي سنگينش نمايان بود، و بلوزي يقه اسکي پوشيده بود. او مانند يک راننده ي حرفه‌اي سلام کرد و وسايلش را در صندوق عقب گذاشت. ايـنِس گفت: پيش از رفتن به خانه، لطفا مرا به تماشاي دريا ببر.

مي‌دانست که منظورش کجاست. گاهي اوقات، در غياب او، آن‌جا روي تپه‌هاي شني مي‌نشست. در راه، پاهاي برهنه‌ي ايـنِس حرف مي‌زدند، افسون مي‌کردند؛ ستاره‌ي ني‌زار، شقايق وحشي، يونجه، بابونه، گل پامچال و خار دريايي. اکنون، سکوت بود. در غروب آتشين اقيانوس، در ميان صداي جرقه‌ها، موج‌ها و ابرها در يک آن سر برمي‌آوردند. ايـنِس گفت: فکر مي‌کنم که ولش کنم. به درد پزشکي نمي‌خورم. تحمل ديدنِ درد را ندارم.

او گفت: همه چيز را مي‌توان ياد گرفت. و بي‌آن‌که بر زبان بياورد انديشيد: به يکباره درميابي که با شهامت هستي. به علاوه، کار نيست. خودت را مي‌کُشي، درس مي‌خواني و بعدش چه؟ او تشويقش کرد: براي پزشکان هميشه کار هست.

موجي عجيب، از آن دسته که نه به ساحل مي‌تازند و نه آن را مي‌بوسند، از چپ به راست با سرعت هر چه تمام‌تر گذشت، همانند فتيله  ي روشني از کف. در برهوت ساحل همه چيز صادقانه مي‌نمود. موج‌ها، ابرها. دسته‌اي مرغ دريايي خنده‌رو. ايـنِس ناگهان گفت: سراسر گاليسيا را بايد تنباکو مي‌کاشتند. پُکي به او تعارف کرد و او با اشاره‌ي سر رد کرد. مي‌داني؟ رومئو و ژوليت شراب داغ مي‌نوشيدند با دارچين و تمشک؛ يالا، آدم حسابي، يک پُک! يک ابر. يک موج. ابري ديگر. موجي   
ديگر

وقتی زندگی پوست انداخت

فاطمه عرفی نژاد

**گفت و گو با محمد مساوات کارگردان نمايش ظهر جمعه**

"قصه ظهر جمعه" شرح ماجرايي خانوادگي است در جمعه روزي از روزهاي آخر دهه شصت و اوايل دهه هفتاد شايد نمايش که شروع مي‌شود، ديوار چهارم صحنه برداشته مي‌شود و تماشاگر با خانواده‌اي که در اين خانه زندگي مي‌کنند همنشين مي‌شود. خانه و آدم‌هاي که که کاملاً برايش آشنا هستند. او نمونه همين آدم‌ها، همين روابط و همين گفت‌و‌گوها را به ياد خواهد آورد. خلاف نمايش‌هايي که تمام سعي‌شان را مي‌کنند تا هيچ چيز براي تماشاگر باورپذير و قابل فهم نباشد و در آخر هم تماشاگر را از قدرت شعور و درکش نااميد مي‌کنند. "محمد مساوات" در "قصه ظهر جمعه" حرفش را راحت و بدون لکنت مي‌زند. او تمام آن چيزي را که براي مخاطب ايراني آشنا و شايد خاطره‌انگيز است قصه ظهر جمعه در بهار 93 در تالار قشقايي به صحنه رفت و اين گفت‌وگو، به بهانه همين اجراست.

با متن شروع کنيم. نمايش با ورود هاشم و اثر انگشت گرفتن از پدري که در اغماست شروع مي‌شود. "پدر" در تمام طول نمايش حضور دارد. در آخر هم با صداي پسر کوچک خانواده که با گريه او را صدا مي‌زند و سعي مي‌کند بيدارش کند تمام مي‌شود. براي شما "پدر" نماد چيست؟

خيلي موافق اين شکل برخورد با اثر نيستم. پدر يک آدم بيمار است، روي تخت که متأسفانه مرکز توجه بچه‌هايش هم نيست. او پدر بودن خودش را نمايندگي نمي‌کند.

**در واقع همزمان هم حضور دارد و هم غايب است.**

بله، از پدر تنها اسمي باقي مانده است که اين اسم هم ديگر در اين خانواده کار نمي‌کند. در واقع با يک خانواده و جامعه‌ي بي‌پدر و مادر طرف هستيم، که در اين بي‌پدر و مادري هر کس سعي مي‌کند خودش، والد خودش باشد و اين آنارشي به زعم من به دليل نبودن پدر اتفاق افتاده است. پدر يعني تربيت، تربيت يعني فرهنگ، فرهنگ يعني مناسبات صحيح اجتماعي و خانوادگي.

**چرا داستان در اواخر دهه‌ي شصت و اوايل دهه‌ي هفتاد اتفاق مي‌افتد؟ چرا اين زمان را انتخاب کرديد و نه قبل‌تر و بعدترش را؟**

به دليل اين که آن دوره‌ي تاريخي شروع دوره‌ي گذار فرهنگي، اجتماعي، سياسي، خانوادگي و تربيتي جامعه ماست. دوره‌اي است که جنگ را سپري کرده‌ايم و در حال بازسازي و بازآفريني جامعه و مناسبات اخلاقي هستيم تا به ثبات برسيم. به نظر من اين دوره ي تاريخي مهم‌ترين و حساس‌ترين دوره‌ي معاصر ماست که به دليل مناسبات ناصحيح به شرايط امروز ما منتج شده است. دليل من براي انتخاب اين دوره فقط همين بوده است و نه اين که به آن دوره حس نوستالژي داشته باشم.

**به نظر مي‌رسد زن‌هاي نمايشتان کم‌تر دروغ‌گو هستند. به جز تدين باسمه‌اي زن هاشم مشکل ديگري در آن‌ها ديده نمي‌شود؟**

شايد واژه‌ي بدي باشد. ولي به نظر من زن‌ها حمال‌اند. آن‌ها حمال زندگي هستند. منفعل‌اند. زن‌ها در اين نمايش مشکلات را به دوش مي‌کشند. دايم در حال درست کردن اوضاع هستند. مردها خراب مي‌کنند، زن‌ها درست مي‌کنند. مردها دعوا مي‌کنند، زن‌ها جدا مي‌کنند. مردها توطئه مي‌کنند، در عوض زن‌ها به ساختن زندگي مشغولند. البته گاهي هم موفق نمي‌شوند. نمايش در زماني اتفاق مي‌افتد که نگاه به زن خيلي نگاه دموکراتيکي نبوده است. به آن‌ها مثل کلفت نگاه مي‌شده است.

**در آخر نمايش، بازي بچه‌ها را مي‌بينيم. آيا اين‌ بچه‌ها نشانه‌اي از معصوميت نسل بعد هستند؟ اين طور فکر نمي‌کنم. چون در همان بازي بچه‌گانه پسر بچه از دختر بچه مي‌خواهد چيزي را از بقيه پنهان کند.**

بله. اين تحليل من است. البته بچه‌ها آن صحنه‌ي آخر را بداهه اجرا مي‌کنند. ولي به نظرم نسل کودکان امروز هم همين مشکلات را خواهند داشت. اين را هم بگويم بهترين بازيگران کار، بچه‌ها هستند. براي اين که کاملاً از طبيعت و غريزه‌ي ذاتي و دروني‌شان استفاده مي‌کنند. بابا، "هاشم" را زده. "هاشم"، "قدرت" را مي‌زند. "قدرت"، "اسماعيل" را مي‌زند، "اسماعيل"، "اميرحسين" را مي‌زند. "اميرحسين"، "هانيه" را مي‌زند و اين روند موروثي ادامه دارد. مي‌خواهم بگويم اين جريان والد محوري که در جامعه‌ي ما وجود دارد، سنت‌ها، عرف‌ها و اعتقادات ما را مي‌سازد و به شکل موروثي جلو مي‌آيد و يک جا به بن بست مي‌خورد. بچه‌هاي دهه‌ي هفتاد، شکاف بزرگي با دهه‌ي شصتي‌ها دارند.

**مثل همان شکافي که بين دهه‌ي پنجاهي‌ها و دهه‌ي شصتي‌ها وجود دارد.**

دقيقاً

کمي درباره‌ي سبک اجرايي‌تان صحبت کنيد. اين رئاليزم محضي که در کارتان وجود دارد و اتفاقاً جذابيت کارتان هم در همان است چه کمکي به انتقال محتواي کار مي‌کند؟

تئاتر من اساساً با اين استراتژي شکل مي‌گيرد که قرار است تئاتري براي مردم باشد. در اين تئاتر براي مردم، دوست دارم تمام مناسبات واقع‌گرايانه را بازسازي کنم. اين بازسازي به نظر من براي تماشاگر بسيار جذاب است. در واقع اساساً به اين دليل سمت رئاليزم ناتوراليستي حرکت کردم که مي‌دانستم اين رئاليزم ناتوراليستي با پرداخت به اين همه جزئيات براي تماشاگر جذاب است. تماشاگر امروز اين را دوست دارد. چون اين شکل را ديگر نمي‌بيند. کسي جرئت کار کردن به اين شکل را ندارد. چون سخت است. البته بخشي‌اش هم سليقه‌ي من است. يعني اين افراط و تفريط را به لحاظ آرتيستيک در خودم دارم. در اين کار قرار بود به 25 سال پيش برگرديم و عين به عين آن چه را از سر گذرانده‌ايم ببينيم. خيلي از کلماتي را که فراموش کرده‌ايم دوباره بشنويم. خيلي از ميزانسن‌هايي را که امروز در اثر وارد شدن مبل به خانه‌هايمان از دست داده‌ايم دوباره ببينيم.

**فکر نمي‌کنيد خيلي به سينما نزديک شده‌ايد؟ يعني ممکن است گفته شود کار شما يک سکانس - پلان دو ساعته است و تئاتر نيست.**

آره. ولي اصلاً برايم مهم نيست. من افتخار مي‌کنم که کارگر تئاتر شهر با سر و صورت خاکي و صورت سياه مات اجراي من مي‌شود. بعد هم به همکارش مي‌گويد برو اين کار را ببين. تئاتر يعني ارتباط. موقعي که اين ارتباط به وجود بيايد تئاتر شکل گرفته است. کار من هر چقدر هم به سينما نزديک باشد، تئاتر است چون روي صحنه اجرا مي‌شود. اين را مي‌دانستم که کارم به نوعي به سينما نزديک است. خانم منيژه محامدي که خيلي دوستشان دارم کار را ديد و گفت اين چي بود؟ به من گفت از کاري که کردي متنفرم. به نظرم بهترين تماشاگري که داشتم خانم محامدي بود چون مرا خيلي صادقانه نقد کرد.

**از زمان نگارش نمايشنامه مي‌دانستيد شکل اجرايي‌تان چه طور خواهد بود؟**

بله. چون مدت‌هاست سه پرسش بنيادين در ذهنم به وجود آمده است. تئاتر براي من يعني چه؟ تئاتر براي مردم يعني چه؟ و تئاتر براي تئاتر يعني چه؟ پرسش تئاتر براي مردم چيست را من در حد توانم پاسخ دادم. اين که مي‌گويم مردم، شعار نيست. مردم يعني پدرم. يعني کارگر همين تئاتر شهر که براي اولين بار به تئاتر مي‌آيد و بعد هم هيچ پرسشي از من ندارد. آن ها نمايش را ديده و فهميده اند.

سلانیه یا اندوه خانه به دوشی

**ژوليا كريستوا**

**ترجمه: اميرحسين افراسيابي**

اميرحسين افراسيابي، متولد مهرماه 1313، نيمي از کودکي را در روستاهاي آن زمان سرسبز بختياري و نيمي ديگر را بر سواحل زاينده رود آن زمان زنده و جاري به سر آورده است. در دانشگاه تهران و مدرسه

AA, Architectural Association, School of Architecture

در لندن معماري، در دانشگاه لايدن هلند و آزاد انگليس ادبيات انگليسي و در دانشگاه آزاد هلند ادبيات هلندي خوانده است.

«حرف‌هاي پاييزي» اولين مجموعه‌ي اشعار اوست که در سال 1349 منتشر شد.

افراسيابي در سال 1365 همراه خانواده به هلند مهاجرت کرد و بيست سال بعد زندگي درغربت را ديگر تاب نياورد و، تنها، به وطن بازگشت. از آن زمان، ميان غربت و وطني که اکنون برايش حکم غربتي ديگر دارد، در رفت و آمد است.

طي بيست سال اقامت در اروپا از او چند مجموعه شعر چاپ شده است از جمله "با مرغان دريايي" نشر باران در سوئد، "ايست گاه" نشر گردون در آلمان، و به عنوان طراح شهري در شهرداري لاهه و استاد ميهمان در دانشگاه دلفت مشغول کار بوده است. او علاوه بر تدريس و سرودن شعر در نشريات مختلف خارج از کشور شعر، داستان و مقاله نوشته و مسئوليت بخش شعر يکي دو نشريه را نيز به عهده داشته است.

افراسيابي در هلند "بنياد ايراني فرهنگ و شناخت" را به منظور آشنايي دو فرهنگ ايراني و هلندي، در زمينه‌ي شعر، تأسيس کرده و کار شاعران ايراني را در کنار کار شاعران هلندي به صورت برنامه‌هاي شعرخواني دوزبانه به علاقه‌مندان ايراني و هلندي معرفي کرده است. او به زبان هلندي نيز شعر مي‌نويسد و شعرهاي هلندي‌اش در نشريه هاي ادبي هلند منتشر شده و چند جايزه نيز نصيبش کرده و از او براي اجراي آن ها در شهرهاي مختلف هلند دعوت به عمل آمده است. آخرين مجموعه‌ي منتشر شده از او "عشق وقت نمي‌شناسد" است که نشر ثالث در تهران آن را چاپ و پخش شده و مجموعه‌ي "و خانه‌اي که خانه‌ي ما نيست" را نيز قرار است نشر چشمه منتشر کند.

سلانيه كجاست؟ (2) يك لهجه‌ي غريب فردي است، درد خاصي است كه با ديگران تقسيم كردني نيست؟ يا فراتر از سرنوشت غم‌انگيز سلان، فراتر از اضطراب‌هاي شگفت او، اشارت به غريبه‌گي خانه به دوشاني دارد كه بي‌شك در آستانه‌ي قرن بيست‌و‌يكم ماييم، غريبه‌گي‌اي كه شايد كم‌تر بيان شده اما به همان اندازه معّماگونه است؟ آيا او يك ابَر بي‌گانه، يك "مورد"، يك بيمار افسرده- شيداي "درمان ناشدني" است؟ يا پيش از اين همه "هم تاي من، برادر من" است؟

به بركت انتشار مكاتبه‌ي پل سلان و گيسِل سلان- لِسترانگه (همسر سلان)، و تلاش سنجيده‌ي ويراستار، برتراند باديو، كه اوضاع و احوال زندگي نامه‌اي، تاريخي، اجتماعي و ادبي را بازسازي كرده است، با دو بخش از سلانيه آشنا مي‌شويم. (3)

من با اولي از پيش كمي آشنا بودم: بخش مربوط به شاعر كه زبان مادري‌اش، آلماني را مي‌نويسد- خط مي‌زند. زباني آلماني كه از صافي زبان‌هاي رومانيايي، هبرو، و نيز انگليسي، ايتاليايي، يوناني، لاتين و فرانسه گذشته است و شاعر در اثر انزجار، آن را به آلماني ديگري كاهش داده است. نه آلماني "ترجمه شده" يا "خيانت شده"، بلكه تغيير يافته به نوعي "ضد زبان" با سمت‌و‌سوي "ضدعامه" (اين اصطلاح‌ها از برتراند بوديو است كه همراه با اريك سلان (پسر سلان) مكاتبه‌ها را ويراستاري كرده است - ن). زبان معماگونه و در همان حال با ارتعاشاتي پر شور كه الماني روزمره را "با چشم‌انداز انساني ‹...› و بي‌خبر از بداقبالي‌اش"‌ شگفت‌زده و آشفته مي‌كند، و چنان‌كه سلان به عنوان مقدمه براي يك شعرخواني در آلمان مي‌نويسد: ‌"شعرهايم را امشب از سر شنوندگانم خواهم گذراند، تا شايد آنان را بيرون از خودشان ديدار و واقعيت دومي را به آنان هديه كنم."‌

بر خلاف آدرنو كه معتقد بود بعد از آشويتز ديگر نمي‌توان شعر نوشت، سلان موفق شد تصور ناكردني را با زباني موجز، چون پناه گاهي براي خلأ، بيان كند، بدون آرايش‌هاي بلاغي، بدون بازنويسي، بدون تمايلات زيبايي‌شناختي، بسيار نزديك به جنوني فوق طاقت كه مي‌رفت تا براو چيره شود.

ما اينك به دومين بخش سلانيه دسترسي داريم؛ بخشي كه اولي را كامل مي‌كند، و بي‌آن‌كه روشنش كند گسترش مي‌دهد، و بالاتر از آن، آن را امكان‌پذير مي‌سازد يا برعكس پيش از آن‌كه هر دو به سكوت برسند سد راهش مي‌شود. اين مكاتبه پيوندي عاشقانه با همسر محبوب و پسر را به سخن مي‌آورد، و مي‌كوشد تا در جهاني پذيرفتني مسكني درخور زندگي بنا كند.

پس از شعر "بازمانده‌ي آوازيدني" از 1964 كه از "لبي دهان مرگ شده" مي‌گويد، مكاتبه گويي تجديد حياتي جهاني است، داستاني است كه خطاب به كسي نوشته شده است. در آن از شكنجه‌اي هر روزه مي‌خوانيم، شريك دل بستگي، عاطفه و دل واپسي مي‌شويم. مكاتبه بر اسطوره‌ي عشق كه شايد آخرين اسطوره‌ي مدرن ما باشد، پايه‌گذاري شده است- و در همان حال پايه‌اي براي اين اسطوره بنا مي‌كند تا در پاكت‌نامه‌ي عاشقانه، بخش ديگر سلانيه، شعري به زبان آلماني جاي گيرد. شعر به‌طور دقيق ژرفايي را به دست مي‌دهد كه اسطورگي اين اسطوره‌ي عشق را ناممكن، و با اين همه به عنوان نهايت تأييد، به‌طور قطع مورد نياز مي‌سازد، نه تأييد عشق كه تأييد واژه، نام، يا اگر پيش‌تر برويم، سكوت نام ناپذير، صوتي كه در اين پيوند ناممكن ادامه مي‌يابد. شعر به عنوان تنش در فروپاشي زبان‌ها، آدم‌ها، و نهايت تنهايي.

پس دو بخش سلانيه داريم: درخشندگي شاعرانه‌ي تثبيت شده در واژه كه به وسيله‌ي ناگفتني فرو مي‌پاشد، و داستاني مكاتبه وار كه مي‌خواهد پاسخ دوسويه دهد، تن ("يكان") را در آغوش كشد و پاسخ را انتظار داشته باشد/ بشنود.

مي‌خواهيد مثالي بياورم؟ پاييز 1965 است. سلان به "عزيز من، محبوب من" نامه مي‌نويسد (23 اكتبر 1965) تا روز تولدش را به او تبريك بگويد. پيوند عشق به زمان صورتي از تشريفات مي‌دهد، 23 نوامبر روز تولد سلان، 23 دسامبر روز ازدواج او، و 23 هر ماه جشن تولدي در تقويمش نوشته شده است. نويسنده از "باسكن لاند" تا "پاو"، "تولوز" و "آويگنون" را طي مي‌كند، در ارتباطي ديوانه‌وار، در جنون نوشتن كه خود «آتش مكاتبه» يا «سلطه‌ي نامه‌اش» مي‌نامد، سه بار در روز به پسرش اريك نامه مي‌نويسد. درست مثل اين تب نامه‌نگاري، سفر بي‌مقصد نيز خود تلاش جسمي شادمانه‌اي مي‌توانست باشد براي نگاه داشتن تماس با جهان، تا انسان سرگرداني كه در پي پاسخ متقابل (مكاتبه) است و اكنون از خانواده جدا مانده، به پيوند‌هاي ملموسي دست يابد. اما نهايت تنشي كه از يك سو در جريان مكرر نامه‌نگاري و از سوي ديگر در سفرهاي كوتاه جلوه مي‌كند، به واهمه‌ي رو‌به‌رشدي هم اشاره دارد كه ترس از تحمل‌ناپذير شدن پيوند مورد اشتياقش مستلزم آن است. "امشب ساعت 11 به خانه مي‌آيم بوسه‌ي تو و اريك." (تللگرام از ليون، 27 اكتبر 1965)؛ "تا عشقمان را بازيابم" (21 نوامبر 1965)؛ و همان روز اين نسخه‌ي تازه‌ي شعري از 1959:

**\*\*\***

كلام نزول در ژرفا،

كه خوانده‌ايم.

سال‌ها، واژه‌هاي از آن پس تا كنون.

هنوز ماييم.

مي‌داني، فضا را پاياني نيست،

مي‌داني، تو را نيازي به پرواز نيست،

مي‌داني، آن چه نامش را در چشم تو مي‌نويسد

در ژرفاي ما ژرف مي‌شود.

**\*\*\***

از "ما"ي محبوبي كه شعرها و تلگرام‌ها فرياد مي‌زنند، در اين صعود به ژرفا، "نزول"ي كه شاعر ماليخوليايي جست‌و‌جو مي‌كند، چه مي‌ماند؟ اين شعر، در ميان "مكاتبه"،"سال‌ها، واژه‌ها" را و ژرفاي بي‌انتهاي واژه‌هاي اعماق را كه "پرواز نمي‌كنند" نشان مي‌دهد. ژرفايي سياه، وارونه‌ي دوزخي اروُس (خداي عشق و همتاي نرينه‌ي افروديت، الهه‌ي عشق - م)، كه در آن "ما"ي محبوب، هم چون در رؤيايي از اُرستس (پسر آگاممنون كه به انتقام خون پدر، مادرش را كشت - م)، در يك مادر كشي متلاشي مي‌شود. پاسخ متقابل (نامه‌نگاري) زناشويانه و پيوند عاشقانه، گونه‌هايي از پيوند نخستين ميان مادر و فرزندند و بازتولدي خيالي را ممكن مي‌سازند. اما اين عشق ميان دو طرف مكاتبه در نقطه‌ي مقابلش به مرگ باز مي‌گردد. در 24 نوامبر، سه روز پس از شعر "كلام نزول در ژرفا"سلان به كشتن همسرش تلاش مي‌كند. برخلاف جدايي عملي كه نتيجه‌ي آن است، از وابستگي آنان به يك ديگر كاسته نمي‌شود، اين وابستگي، حتا شدت پيدا مي‌كند، و مكاتبه به زبان فرانسه ادامه مي‌يابد. رسيدن به تركيب ويژه‌ي مرد و زن از ياد داشت وصيت‌نامه واري پيداست كه در 29 مارس 1967 در "سنت آن" نوشته شده است: "اگر روزي در گذرم/ شوهر من بداند كه من او را / هيچ‌گاه فريب نداده‌ام و كه من/ هر تصوري هم از من داشته باشد / هنوز دوستش دارم / مي‌بوسمش / پسرم را مي‌بوسم. "

"من" كيست؟ پل كه مي‌نويسد، يا من، گيسل، شخصيتي تصوري كه به "شوهرم" پل، نويسنده‌ي واقعي اين وصيت‌نامه مي‌نويسد؟

من اين مكاتبه را چون گزارشي نااميدانه تلقي مي‌كنم، از تلاش او براي ‌"درهم شكستن جنون" از طريق خطر كردني بزرگ كه او به عنوان شاعري هشيار برگزيد، و تاخت زدنش با "دايره"ي پيوند عاشقانه. اين مي‌تواند معناي آخرين واژه هايي باشد كه به 18 مارس 1970، پيش از خودكشي براي گيسل فرستاده است: "فروپاشيده / درپروازم از جنون/ جهت مي‌گيرم / و دستم را مي‌بينم / كه دايره، تنها دايره را / ترسيم مي‌كند. "

من اين‌گونه مي‌خوانمش: نوشته- شعر يا نامه- جهت مي‌گيرد، مي‌ايستد و معنا و انسان را كه از هم گسيخته‌اند، در واژه‌اي كه خود را براي رمزگشايي عرضه مي‌دارد، جمع مي‌كند. اما اين‌گونه نيز مي‌توان خواند: اگر دست بتواند دايره‌اي ترسيم كند كه به جاي محاصره‌اي زورگويانه، فراهم كننده‌ي اتحاد و نزديكي باشد، جنون در پرواز فرومي‌پاشد. ‌"فروپاشيده / در پروازم از جنون/ جهت مي‌گيرم/ و دستم را مي‌بينم/ كه دايره، تنها دايره را / ترسيم مي‌كند. "

خوانش سلانيه‌ي دو بخشي البته تصويريست بازتافته از تجربه‌ي تبعيد من و نيز بيمارانم. بي‌آن‌كه بخواهم خود را در راه‌هاي پيچاپيچ اين تصوير و گنجاندن سلانيه در آن گم‌و‌گور كنم، بگذاريد چند فرضيه را بر اساس زحمت باديو و شعرهاي خود سلان پي‌گيرم.

1

نخستين فرضيه مربوط به اندوه غريبه‌گي است.

امروزه اگر غريبه را تحت تعقيب قرار ندهيم، ستيزه‌اي كه در ما برمي‌انگيزد چنان بزرگ است كه گرايش به آرماني كردن او پيدا مي‌كنيم. پس از پرولتاريا شايد غريبه شبحي باشد كه مشيت الهي فرستاده است، در جايگاهي مشابه با جهان سوم يا زن: سِسام (اشاره به رمز گشودن غار، در افسانه‌ي چهل دزد بغداد - م) جديدي كه دروازه‌هاي شهر را خواهد گشود.

در واقع غريبه‌گي، هم معناي اندوه و هم معناي انتخاب را در بردارد. انتخابي كه شانس آزادي را به ارمغان مي‌آورد، شانس رقابت، اميد نامتناهي، و صراحتي را كه انتقاد مرا نسبت به جمع خود و ديگران تيزبينانه‌تر مي‌كند: غريبه كه نه به اين جا و نه به آن جا تعلق دارد، نقش ويران‌گري خستگي‌ناپذير را بازي مي‌كند، نقش نگهباني پرشور. با اين همه، موجب غربتش سياسي، اقتصادي. حرفه‌اي يا هرچه كه باشد، غريبه با هويت نخستين‌اش، با مردمش و با زبان مادري‌اش در حالت جنگ است. (سلان خود را "ضد يهود" مي‌نامد.) غريبه مادركشي بالقوه است، اُرستس عصر مدرن. ما غريبه نمي‌شويم، از پيش غريبه‌ايم، و بعضي از ما اين را مي‌دانند و از آن صحبت مي‌كنند. در پي‌آمد شورشي كه راه حلي داخلي نمي‌يابد، يا در نتيجه‌‌ي ناسازگاري‌اي افراطي، غريبه از طايفه‌اش رانده مي‌شود، او "وصله‌ي ناجور" است. پروست اين را چه خوب گفته است: براي هاملت اين زمان مسئله "بودن يا نبودن" نيست، بلكه "جور بودن يا جور نبودن" است (يا: تعلق داشتن يا تعلق نداشتن – م).

اما براي كسي كه هرگز نمي‌تواند متعلق يا جور باشد بي‌درنگ روشن مي‌شود كه تجربه‌ي بيرون راندگي تحمل‌ناپذير است. آن‌گاه بيش‌تر آنان خود را به سوي دل تنگي يا بنيادگرايي پس مي‌كشند. آنان از سرزمين، گروه و زبانشان بريده شده‌اند، اما خاطره‌اش را هم چنان مي‌پرورانند و آئين‌هايش را برگزار مي‌كنند، كم و بيش اندوه‌گين، پرتوقع، بدعنق يا سرمست. بعضي ديگر برعكس تلاش مي‌كنند غريبه بودن را از طريق به كار گرفتن خستگي‌ناپذير نارضايي‌شان برعليه سرچشمه‌هايي كه رها كرده‌اند، برعليه ميهن محبوب اما قابل انتقاد، بر عليه مذهب و زبان، راديكاليزه (افراطي) كنند. غريبه‌ي افراطي كسي است كه چون ريشه‌اي در سرزمين ميزبان ندارد، مدام در نگراني به سر مي‌برد: اين بيمار مبتلا به بي‌خوابي با وجداني سالم، اين شب زنده‌دار، تمام اطمينان‌ها، جزميت‌ها و حقايق را مي‌راند، و آخرين كمربند ايمني را، كه زبان‌ها با واژه‌ها و دستور كدگذاري شده‌شان تشكيل مي‌دهند، به دور مي‌اندازد. اگر به‌طور كامل به ژرفاي انديشه‌ي او وارد شويم، متوجه مي‌شويم كه به حالتي از سرگيجه دچار است، به يك تنهايي عظيم. اين دسديچادوُ مي‌گويد، من از هركجا و هيچ كجايم، سخنم با ناگفتني ديدار مي‌كند- و سلان مي‌گويد، "خورشيد- رشته‌ها فراز بيابان خاكستري- سياه"؛ "گفت‌و‌گوي دود دهان با دود دهان".(4)

بي‌دليل نيست كه نام ال دسديچادوُ را اين‌جا مي‌برم، و سلان را كه مي‌خوانم و به تجربه هاي خودم و بيمارانم مي‌انديشم، مي‌بينم غريبه و غم‌زده (ماليخوليايي) در سرنوشتي غريب شريك‌اند. ادعا نمي‌كنم كه تمام غريبه‌ها به يك افسردگي باليني دچارند يا دچار خواهند شد، اما افراطي كردن غريبه‌گي كه تمام پيوند‌ها به خصوص پيوند با يك زبان، نيز با زبان مادري، درست با زبان مادري را زير پرسش مي‌برد، بسيار بيش از علت‌ها و شرايط اقتصادي و سياسي غربت، هويت رواني فرد را در معرض خطر قرار مي‌دهد.

چنين تجربه‌ي بنياديني از غريبه‌گي، در نتيجه‌ي تعقيب‌هاي سياسي و البته پيش از همه تعقيب يهوديان، به مقياسي وسيع در قرن بيستم رخ داده است؛ اما افراطي كردن بي‌سابقه‌ي نگرش انتقادي كه طرز تفكر اروپايي باشد نيز در آن نقش داشته است. هنوز مزيت‌ها و خطرهاي برچيده شدن بساط ماوراءالطبيعه را نمي‌توان به قضاوت نشست. مسئله بر سر هويت‌هاست: هويت فرد، ملت، خانواده، جنسيت، زبان و غيره. ويراني اين ماهيت‌ها از اين پس مجاز است: آرتاد، جويس و سلان، ديگر موردهاي بيماري نيستند بلكه به عنوان نمونه‌هايي از تجربه‌هاي مردم‌شناسانه، واقعيت‌هايي فرهنگي‌اند. اگر بتوانيم براي روان‌پريشي، افسردگي و نا به هنجاري- منطقه‌هاي مرزي شخصيت- زباني پيدا كنيم، آن‌گاه اشتراك‌پذير خواهند شد: هاويه (پرتگاه تاريك و بي‌انتها)‌هاي خودمان را به ما نشان خواهند داد. هنر و ادبيات ديگر مشتاق كشف حجاب زيبايي نيستند، بلكه خود را هرچه بيش‌تر و هرچه درازمدت‌تر وقف جست‌وجو در مرزهاي اجتماعي و حتي انساني هستي مي‌كنند. آن‌ها به تغيير بنيادين نقشه‌ي رواني ما شهادت مي‌دهند، و خلاصه اين كه انقلاب مردم‌شناختي را بر ما آشكار مي‌كنند. ارسطو گمان مي‌كرد غم‌زدگي (ماليخوليا) مهم‌ترين شرط نبوغ در انسان است. در عصر جديد مي‌بينيم كه گفتماني خاص (در اين مورد، دو بخش سلانيه: منحني تنشِ شاعرانه و دايره‌ي مكاتبه) روان‌پريشي ناشي از افسردگي جنون‌آميز را فرا مي‌گيرد و با روش خاصي براي خانه به دوشي‌اي كه مقدر ماست، مفرّي از بيان فراهم مي‌كند، خانه‌به‌دوشي ناشي از رشد توقف‌ناپذير تكنيك و جهان شمولي، كه با نرمش كم‌تري از آن چه ادعا مي‌شود به پيش مي‌رود.

2

دومين فرضيه‌ي من "زيبايي‌شناسي" و "آسيب‌شناسي" را در برمي‌گيرد.

گفته مي‌شود كه در مرحله‌ي نهايي يك تحليل رواني، سوژه به اين پرسش كه او داراي چه جنسيتي است پاسخ خواهد داد. من اضافه مي‌كنم كه با عبور سوژه از آستانه‌ي هويت جنسي، اين آخرين مرحله به معناي رو به رو شدن او با تنهايي برگشت‌ناپذير خود خواهد بود، يا در هر حال با تكه پاره‌هاي تنهايي، با "انزواها"يي كه در "هويت" او پنهانند و به او فرديت مي‌بخشند، بي‌آن كه تغيير آنان امكان‌پذير باشد. من غريبه‌اي بالقوه و علاج‌ناپذير، و درست به همين دليل خوش بختم. اما تنها با جان سختي اين خوش‌بختي است كه بداقبالي مي‌تواند تبعيدي‌اي شناخته شده و تثبيت شده باشد. اين‌جا عناصري هستند درك‌ناپذير و تلفيق‌ناپذير كه در پايان تحليل روشن خواهند شد.

فرويد، كه به عنوان يك پزشك بايستي خوش‌بين مي‌بود، از تصوير يك زايمان استفاده كرد. او از "ناف رؤياها" صحبت به ميان آورد تا تحليل‌ناپذير را تنظيم (فرموله) كند، شناخت‌ناپذير كه ما را متلاشي مي‌كند و راه آشنايي و مكاتبه را مي‌بندد. تحليل گران زمان ما دشواري بيش‌تري دارند، زيرا از "روان‌پريشي درون‌زا"، و حتي از "در خودماندگي درون‌زا" حرف مي‌زنند. آنان مي‌دانند كه اندوه و حساسيتي هست كه هرگز به زبان نمي‌توان آورد و براي كلام و ارتباط دست‌رس ناپذير است.

اما شعر سلان مي‌خواهد تجربه‌هاي غريبه‌گي بدون مكاتبه را، از غريبه‌گي واقعي مستثنا نكند. اين شعر حوزه‌ي بازنمايي را درست با در بر گرفتن اين غربت خاص، اين خانه به دوشي، اين ناگفتني وسعت مي‌دهد.

3

در عصر مدرن بيش از هميشه شرايط بحراني ذهني‌انگاري و پندارهاي خفته‌ي ما، به قوت تمام با فرهنگ در مي‌آميزد. اما- اين آخرين فرضيه‌ي من است- اين شرايط منطق خود را دنبال مي‌كنند. دو طبقه را مي‌توان تفكيك كرد.

از يك سو گروه هاي غيرمهاجر را داريم كه در پيوند با زبانند، زبان ملي‌شان، و حوزه‌هاي مرزي‌شان را تنها در نابه‌هنجاري (انحراف) باز مي‌شناسند. گروه بومي به نهايت نا به هنجار (منحرف) است. لذتش را بيرون از قانون مي‌جويد: چه يادگار پرست باشد، چه چشم‌چران (تماشاگر جنسي)، چه خودنما، چه هم‌جنس‌گرا خدايشان اروس است، و خود را در زبان مادري چون ماهي در آب مي‌يابند. مُد واژه‌ي زيبا اوج اسطوره، اطمينان و تأييد مي‌شود. از ماركي دو ساد تا فرهنگ رسانه‌اي موجود با اشتياقش به "زيبايي سبك" براي نجات دادن اين يا آن مدرك هرزه‌گرايانه (پورنو)ي شخصي، انبار مناسبي براي تحقيقي ويژه در مرزهاي هويت يافت مي‌شود. پيوند اجتماعي و نا‌به‌هنجاري‌اي كه در "زبان ما" محصور است، ادغام اين تحقيق را در تحكيم زبان ملي امكان‌پذير مي‌سازند.

گروه خانه به دوش كه به نهايت روان‌پريش است، از نوع ديگري است. از آن‌جا كه توسط تاناتوُس (مرگ) تكه تكه شده، به شدت بي‌تاب است، و به طرز خستگي‌ناپذيري اضطراب‌هاي خود و نيز بيماري‌هاي جامعه را پيش چشم مي‌دارد. ضد اديپ، خود را بر عليه سرزمين مادري مسلح مي‌كند، چشم زبان مادري را از حدقه در مي‌آورد. در سرگيجه‌اي بي‌نهايت شديد، خود را از پيوندهاي معنا و حتا از پيوند‌هاي زندگي رها مي‌كند. اين تبعيدي كه خورشيد سياه اندوه را با خود حمل مي‌كند، ملحدي بالقوه و شايد حتي تنها ملحد ممكن است. چنان كه مي‌دانيم، سلان تريستس د ديو از سوپرويله را ترجمه كرده است. مالارمه، كه ادعا مي‌كرد "انهدام، بئاتريس اوست" اصرار داشت كه "الحاد" واژه‌ايست "كه هيچ معنايي را برنمي‌گزيند". زيرا هر قدر هم مالارمه بلاغت قديم را مورد حمله قرارداده باشد، مشتاق بود واژه‌هاي فرانسه را، ممهور به مُهري جادويي، به "موزيكي" كهنه كه به بيان او "در تار و پود ما بافته شده است" ملبوس كند. سلان زبان آلماني را، تا "بر فراز سر" آلماني‌ها طنين افكند، بي‌شگردي از اغواگري، و تنها با تنشي كه تكه پاره‌هاي (ذهني، زباني) فروپاشي را در وحدتي "دايره" وار حفظ مي‌كند، آشنايي‌زدايي كرده است. زيرا در پس دايره‌ي عشاقي كه در مكاتبه مي‌بينيم، به سوي دايره‌ي هيچ‌كس و هيچ چيز جهت مي‌گيرد.

شعر ‌"ايستادن" اين نهايت "تنش- مقاومت- حمايت- شرط انتخاب" را در زبان (كه دگرگون شده است تا مكاني براي گوناگوني تنهايي‌ها باشد) خلاصه مي‌كند. تاريخ شعر به 1964 برمي‌گردد و با سونات‌هاي شكسپير نزديكي دارد. آيا بر گرداندن (ترجمه) در واقع نوعي هم- پاسخي (مكاتبه) نيست؟ پيوندهايي ساخته مي‌شود، يا برابري‌هايي ميان دو زبان يا دو متن جدا از هم به وجود مي‌آيد. عقد وصلتي بسته مي‌شود، دايره‌اي كه محاصره نيست، بل كه آوازي نوبتي (يا آوازي كه بخش‌هاي مختلفش را دو نفر يا دو گروه به نوبت مي‌خوانند و هر بخش آن پاسخي است به بخش ديگر- م) يا پاسخ‌گونه است. در هر حال متن شعري در ميان اين دو مكاتبه‌ي متفاوت (ترجمه‌ها، نامه‌ها) قرار مي‌گيرد.

**\*\*\***

ايستادن، در سايه‌ي

اثر زخم در هوا.

براي- هيچ كس- و- هيچ چيز- ايستادن.

بازنشناخته،

براي خود

تنها.

با هرچه در آن جاي دارد،

نيز فارغ

از سخن.

\*\*\*

به ديدار سلان و هايدگر مي‌انديشم، كه ديداري نبود. هايدگر نخستين حكيمي است كه غريبه‌گي افراطي را با حذف ماوراءالطبيعه، كه خود مطرح كرد، در آميخت، غريبه‌گي هولدرلين و نيچه را. غريبه‌گي به غريبه‌گي نام جنون نداد و در فلسفه به آن جسميت بخشيد. شايد او دور تر از غريبه‌گي رمانتيك نرفته و خود را از غريبه‌گي‌هايي كه قرن بيستم را مبتلا كرده‌اند، دور نگاه داشته باشد. براساس نامه‌ي پسر هايدگر به گيسل سلان- لسترانگه، هايدگر اظهار نكرده كه از يهودي بودن سلان اطلاع داشته است (مكاتبه، نوار II، 25 ژوئن 1967).

فكر مي‌كنم اين دو نمي‌توانسته‌اند با يك ديگر ديدار كنند. يكي مي‌پنداشت كه تنها راه نجات ما بازگشت به محل زندگي است: "سكونت، يا به آرامش رسيدن، يعني: محصور ماندن در هواي آزادي كه هرچيز را به هستي خود وا مي‌گذارد. ويژگي اصلي سكونت همين واگذاشتن است. سكونت را در تمام ابعادش اداره مي‌كند. به محض انديشيدن به اين كه اساس انسان بودن برسكونت است و نيز به مفهوم اقامت ميرايان بر زمين، مسئله بر ما آشكار مي شود. " (هايدگر، درباره‌ي انديشيدن، ساختن، سكونت كردن. چهار مقاله، 1951). يا جايي ديگر: "زبان خانه‌ي بودن است. در پناه اوست سكونت انسان. " (نامه درباره‌ي انسان‌گرايي، 1946). كسي كه اين‌گونه سكونت كند، چه‌گونه خواهد دانست كه يهودان هم هستند؟

آن ديگري، سلان، سكونت نمي‌كند. او براي- هيچ كس- براي- هيچ چيز ايستاده است، ناشناخته براي هركس، "براي تو"، آري، اما با اين همه "تنها". مقصود كلامش فراخواندن فضاي بي‌كلام است، انتهاي بي‌انتهاي تبعيد بي‌برگشت و بيان‌ناپذير. پيام دشوار، بي‌نظير و تلخش به يقين- چنان كه خود مي‌خواست- پيام يك يهودي، يك مسافر سرگردان نيز هست. او مي‌خواهد سكونت كند و نامه‌نگاري كند تنها براي بهتر "ايستادن"، اما بي‌هيچ اطميناني به از هم گسيختگي‌اي كه از ديد او مكان واقعي‌ماست، مكاني با حضوري پنهان در هستي وابسته به والدين، مكاني از هش ياري و خطر. به اين ترتيب اين استثناي نناميده، اين ماجراي شخصي، بازتابي جهاني مي‌يابد. چون دايره‌اي "ما" تبعيديان را در برمي‌گيرد. سلان با ما مكاتبه دارد.

**يادداشت‌ها**

1- اين نوشته نخستين بار به زبان فرانسه در "مجله‌ي ادبي"، شماره‌ي 400، ژوئيه- آگوست 2001 منتشر شد. متني که پيش رو داريد از نشريه‌ي هلندي "آرمادا" شماره‌ي 31، ماه مه 2003، ترجمه شده است.

2- سلانيه (Celania) نامي است كه پل سلان (Paul Celan) به منطقه‌ي محصور ميان خانه‌اش در پاريس، كلينيك سنت- آن و خانه‌اش در حومه‌ي پاريس داده است.

3- مكاتبه‌ي پل سلان/ گيسل سلان- لسترانگه (Gisèle Celan-Lestrange). ويراستاري و حاشيه‌نويسي توسط برتراند باديو با هم كاري اريك سلان، پاريس 2001.

4- سوناتي از ژرار دو نروال (Gérard de Nerval) درباره‌ي شواليه‌اي مرموز و بي‌وطن، كه ناگهان در مسابقه‌ي (جنگ آزمايي)اي رخ مي‌نمايد. بر سپرش شعار اسپانيايي ال دسديچادُو يا "سقوط كرده در بدنامي" ديده مي‌شود.