**تشنگان گر آب جویند از جهان**

**آب جوید هم به عالم تشنگان**

**مولوی**

**جشنواره‌ي فيلم کوتاه خورشيد با حضور داوران فرانسوي برگزار شد**

جشنواره‌ی فیلم کوتاه و مستقل خورشید امسال در پنجمین دوره‌ی فعالیت خود برای نخستین بار میزبان چند فیلم از سینمای فرانسه و چند داور فرانسوی بود. این همکاری به همت گروه «همقدم» که مدیریت آن را دکتر گیتا اصلانی به عهده دارد چند سالی است با هدف شکل دادن همکاری‌های فرهنگی و هنری بین ایران و فرانسه در پاریس تشکیل شده، شکل گرفت.

بخش ویژه‌ی نمایش فیلم‌های فرانسوی امسال به مرور آثار «آلن کاوالیه» فیلمساز نوآور فرانسوی اختصاص داشت. جشنواره‌ی خورشید از 22 تا 25 دی ماه در محل پژوهشکده‌ی فرهنگ و معماری برگزار شد. دکتر گیتا اصلانی که جزو داوران این جشنواره هم بود. درباره‌ی شکل‌گیری این همکاری با جشنواره‌ی فیلم خورشید، گفت: مدرسه‌ی عالی دوره‌ی دکتری پاریس 10 (که من مدرس آن هستم)، مرکز تحقیقات علوم انسانی پاریس - سینمای لومیر فرانسه - انجمن سینمای جوان، خانم شهیندخت مولاوردی معاون زنان و خانواده ریاست جمهوری، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و تعدادی از نهادها و افراد مختلف با هم همکاری کردند تا امسال این جشنواره که با حضور 30 فیلم کوتاه از سینمای تجربی و مستقل فرانسه برگزار شود. امید ما این است که با شکل گرفتن همکاری‌هایی از این دست شاهد معرفی هنر و هنرمندان ایرانی به فرانسوی ها باشیم. اصلانی گفت: درواقع ما در کنار فستیوال خورشید یک فستیوال کوچک فیلم فرانسوی به راه انداختیم. داوران و فیلمسازان فرانسوی که در این فستیوال شرکت کردند چند کارگاه تخصصی هم در حاشیه‌ی جشنواره برگزار کردند که با استقبال خوبی مواجه شد. دکتر گیتا اصلانی این تجربه را تجربه‌ای موفق دانست و اظهار امیدواری کرد در سال‌های آتی کشورهای دیگر هم در این جشنواره شرکت کنند تا این تعامل بین فیلمسازان مستقل ایرانی با فیلمسازان سایر کشورها ایجاد شود. . گیوم شلیک از اعضای هیئت انتخاب چشم‌انداز سینمای مستقل تجربی فرانسه در پاسخ به این سؤال که واکنش آکادمیک و نهادهای فرهنگی و هنری فرانسوی در برابر این تعامل و حضور فیلم‌های فرانسوی در ایران چه بود گفت: اول خیلی سریع متوجه اتفاقی که قرار بود رخ بدهد نشدیم. چون هیچ تصوری از ایران نداشتیم. و تنها تصورمان از ایران از طریق کلاس‌های درس خانم دکتر اصلانی - کلاس‌های درس سینمای خاورمیانه - بود حتی وقتی هم که وارد ایران شدیم تا مدتی همه چیز عجیب بود. اما الان فکر می‌کنم تجربه‌ی خوبی بود. او اضافه کرد: انتخاب فیلم برای شرکت در این جشنواره شامل فیلم‌هایی بود که فقط در آن‌ها تجربه و آزادی هنری وجودداشت. 33 فیلم انتخاب شد ولی سه فیلم به دلیل برخی تصاویر امکان نمایش نداشتند. فیلیپ کاستلنیک فیلمساز، داستان‌نویس، عکاس و موزیسین فرانسوی که از داوران این جشنواره بود درباره‌ی فیلم‌های ایرانی شرکت‌کننده در جشنواره‌ی خورشید گفت: در اکثر فیلم‌ها سوژه‌ها تم‌هایی است که به صورت تکرار شونده، از یک فیلم در فیلم بعدی دیده می‌شوند. نور خاصی که در همه‌ی فیلم‌ها هست - احتمالاً مربوط به آلودگی هواست -او معتقد است شهر بزرگ تهران بر استاتیک این فیلم‌ها تأثیر بسیار گذاشته و می‌گوید وقتی در تهران هستی، انگار دایم در یک ماشین زندگی می‌کنی چون هم مسیرها دور است و هم ترافیک زیاد. و انگار این حالت بر اکثر فیلم‌هایی که در این جشنواره دیدم تأثیر داشته. مراسم اختتامیه‌ی پنجمین دوره‌ی جشنواره فیلم کوتاه خورشید با حضور جمعی از هنرمندان و اهدای جایزه‌ی ابوالحسن فرقانی (به پاس حرمتی که این اندیشمند ایرانی برای انسان و انسانیت قابل بود) پایان یافت

**اعتراض يوسا به يک ديدار، گفت‌وگوي مسئله‌دار**

بارگاس يوسا، نويسنده پرويي از آن دست نويسندگاني است که در مرزبين نويسندگي و روزنامه نگاري کار مي‌کند و بر خلاف بسياري از نويسندگان که شان کاري خود را فراتراز روزنامه‌نگاري مي دانند و ترجيح مي‌دهند در اتاق‌هاي در بسته و در خلوتي کاملا شخصي به خلق آثارشان بپردازند. شيوه کار او بيشتر به شيوه کار روزنامه نگاران نزديک است و بسياري از نوشته‌هايش در واقع کار ژورناليستي است و گاهي صرفا در نقش يک روزنامه نگار دست به قلم مي‌برد از جمله در مقاله اخيرش که «شون پن» بازيگر سينما را به دليل مصاحبه اش با ال چاپو قاچاق‌چي مواد مخدر به شدت نواخته است.يوسا رمان‌نويس برنده نوبل در مقاله جديدش در روزنامه «ال پايس» اسپانيا، مصاحبه شون پن با سلطان مواد مخدر مکزيک را «افتضاح» خواند و از آن شديدا انتقاد کرده است.او اين مصاحبه را «نمايشي از خودپرستي افسارگسيخته و مسخره» خواند که «مملو از همدردي و با يک ميلياردر جنايتکار و بي‌رحم است»، فردي که «حدود 3000 قتل و بي‌عدالتي‌هاي بي‌شمار از جمله تعداد زيادي اقدامات خشونت‌آميز را به او نسبت مي‌دهند.» مقاله نويسنده رمان «سور بز» که مقاله اش در «ال پايس» اسپانيا و سپس «لا ريپابليکا»ي پرو منتشر شد، نشان دهنده خشم يوسا از اين مصاحبه پرحاشيه است؛ چرا که او روزنامه‌نگاري را «يکي از خطرناک‌ترين شغل‌هاي دنيا» مي‌داند. اين نويسنده برنده نوبل در ادامه نوشته است: مورد «شون پن» فقط با در نظر گرفتن پوچي‌اي که زندگي سياسي ما را آلوده کرده، قابل درک است. او سپس شرايط آساني را که در اختيار افرادي همچون پن قرار مي‌گيرد تا دعوت افرادي مثل ال چاپو را قبول کنند و از «نظام‌هاي مستبد و ستمگر دفاع کنند» زير سوال برد. خواکين گازمن يا همان ال چاپو گانگستر که چندي پيش با شون پن بازيگر اسکاري هاليوود ديدار داشت و مصاحبه اختصاصي و محرمانه‌شان با عنوان «ال چاپو صحبت مي‌کند: ديداري محرمانه با تحت تعقيب‌ترين مرد دنيا» به همراه يک ويديو دو دقيقه‌اي از سوي نشريه «رولينگ استون» منتشر شد، اوايل ماه جاري ميلادي پس از شش ماه فرار، توسط نيروهاي امنيتي مکزيک و آمريکا در خانه‌اش واقع در سينالوآ دستگير شد و حالا دوران حبسش را در زندان مکزيک سپري مي‌کند. به گزارش لا اوپينيون، ال چاپو با نام اصلي «خواکين گازمن لوئرا» يکي از بزرگ‌ترين تاجران مواد مخدر مکزيک و از قدرتمندترين رهبران جرايم سازمان‌يافته جهان، واز رهبران کارتل سينالوآست، اين کارتل بزرگترين شبکه قاچاق مواد مخدر است که مسئول سرازير شدن مقدار زيادي کوکائين، ماري جوانا و آمفتامين به آمريکاي شمالي است. قاچاق اين مواد بيشتر از طريق دريا، هوا و تونل‌هاي زيرزميني انجام مي‌گيرد و تخمين‌زده شده‌ است که اين کارتل در 50 کشور مختلف عضو دارد. مجله «فوربس» او را در سال‌هاي 2009 تا 2011 به عنوان يکي از قدرتمندترين افراد دنيا و با رتبه‌هاي 41، 60 و 55 معرفي کرده است. او همچنين دومين مرد قدرتمند مکزيک است و به لرد مواد مخدر تمام تاريخ معروف است.

این همه حفره‌های   
خالی هول انگیز b

سردبیر

روز جمعه دوم بهمن ماه جامعه فرهنگي ايران ابوالحسن نجفي را از دست داد. فرهيخته مردي که رفتن‌اش نه فقط جامعه فرهنگي، که کليت فرهنگ و تلاشگران عرصه فرهنگ معاصر را با ضايعه‌اي روبرو کرد ضايعه اي که بي‌ترديد زخم برجاي مانده از آن تا ساليان ناپيدا التيام نخواهد يافت زخمي که عمق و وسعت آن زماني به درستي ديده خواهد شد که دريابيم جاي خالي او به سادگي پر نمي‌شود. چنان که جاي خالي شماري ديگر از چهره‌هاي درخشان فرهنگي که در اين سال‌ها و سال‌هاي پيش‌تر رفتند هنوز و همچنان خالي مانده است و بيم و هراس از خالي ماندن اين حفره‌هاي پرناشدني هر بار که ستاره‌اي از آسمان ابرآلود هنر و فرهنگ اين سرزمين به مغاک خاک مي‌رود دل اندک‌شمار مردماني را که هنوز و در کنار دغدغه‌هاي روزمره به آينده فرهنگي زادبومشان مي‌انديشند مي‌لرزاند، به سختي.

ابوالحسن نجفي، زاده نجف بود. اما بسيار کسان که او را مي‌شناختند اصفهاني‌اش مي‌دانستند که بود و خودش اين را خوش‌تر مي‌داشت.

پدر ابوالحسن از جمله مجتهدين جامع الشرايطي بود که براي تکميل تحصيلات ديني به نجف رفته بود و سالياني بعد از تولد ابوالحسن با خانواده به ايران بازگشت و در اصفهان ساکن شد.

ابوالحسن نجفي بخشي از دوران کودکي و سال‌هاي دبستان و دبيرستان را در اصفهان گذراند و بعد از آن با ديپلم ادبي به تهران آمد و در دانشکده ادبيات دانشگاه تهران در رشته زبان فرانسه ادامه تحصيل داد و اين آغاز زندگي فرهنگي مردي بود که سال‌ها بعد به يکي از درخشان‌ترين چهره‌هاي فرهنگي تبديل شد. مردي که به جرأت مي‌توان گفت،

ادبيات داستاني ايران بخشي از هويت خود را وامدار اوست. نجفي که با ارائه پايان‌نامه‌اي درباره صادق هدايت و به زبان فرانسه از دانشگاه تهران فارغ‌التحصيل شد. بار ديگر به اصفهان باز گشت و به عنوان دبير دبيرستان مشغول به کار شد. با اين حال رابطه‌اش با دوستان حلقه تهران قطع نشد و به دليل همين رابطه دائما بين تهران و اصفهان در رفت و آمد بود و در همين رفت و آمدها همراه با عبدالحسين آل رسول و احمد عظيمي انتشارات نيل را که يکي از معتبرترين سازمان‌هاي انتشاراتي در دهه‌هاي چهل و پنجاه بود پايه‌گذاري کرد.

نجفي در سال 1338 براي ادامه تحصيل به فرانسه رفت و تحصيلات خود را در رشته زبان شناسي دانشگاه سوربن ادامه داد وبرآن بود تا رساله‌ي دکتراي خود را هم زير نظر آندره مارتينه درباره ساخت‌ حروف اضافه در زبان فرانسه بنويسد که نشد و در سال 1344 به ايران برگشت و به دعوت محمد حقوقي و بهرام صادقي به حلقه ادبي جنگ اصفهان پيوست و سومين شماره جنگ اصفهان با همکاري او و هوشنگ گلشيري، محمد حقوقي و ديگران منتشر شد.

پيوستن او به جمع جنگ اصفهان آغاز دوره پرباري از ترجمه و تحقيق و تاثيرگذاري عميق او بر ادبيات داستاني ايران بود او با ترجمه آثار داستاني و نقد و نظرهايي درباره داستان‌نويسي معاصر از زبان فرانسه و چاپ شماري از آن‌ها در جنگ اصفهان روزنه‌هاي تازه‌اي را در برابر نويسندگان جوان آن دوران که شماري از آنها بعدها به نويسندگان مطرح تبديل شدند مي‌گشود.

هوشنگ گلشيري که بعدتر با انتشار شازده‌احتجاب به مطرح ترين نويسنده ايراني تبديل شد يکي از کساني بود که از هم‌نشيني و هم‌انديشي با ابوالحسن نجفي و استفاده از ترجمه‌ها و پژوهش‌هاي او توانست افق‌هاي تازه‌اي را در ادبيات داستاني دريابد و جايگاهي سترگ را در عرصه ادبيات داستاني از آن خود کند.

نجفي اما به عنوان مترجم و پژوهشگر و زبانشناس دامنه‌ي فعاليت‌هايش گسترده‌تر از آن بود که در حلقه جنگ اصفهان محدود بماند به همين دليل و در سال 1344 در پي ترجمه «بچه‌هاي کوچک اين قرن» نوشته «کريستين روشفور» به سراغ شماري از ارزشمندترين آثار ادبي و داستاني جهان رفت و آن‌ها را به فارسي برگرداند که از جمله اين آثار مي‌توان به ترجمه آثاري از سارتر، کامو ، آندره مالرو، مارتين دوکار، آدامف، رومن گاري، هارني پيو، لوي استروس ژيل پرو و تيري مونيه اشاره کرد.

نجفي همراه با ترجمه اين آثار پژوهش‌هايش را در عرصه زبان و ادبيات فارسي ادامه داد و درس‌گفتارهايي را با عنوان «مباني زبان‌شناسي و کاربرد آن در زبان فارسي» و«امکانات زبان فارسي در ترجمه» منتشر کرد. يکي از مطرح‌ترين آثار نجفي کتاب «غلط ننويسيم يا فرهنگ دشواري‌هاي زبان فارسي» بود که با هدف درست‌نويسي واژگان فارسي تدوين و منتشر شد. و اثر ديگرش کتابي بود با عنوان «درباره طبقه‌بندي وزن شعر فارسي» که در آن 180 وزن مختلف شعر فارسي در دايره‌اي که به دايره نجفي معروف شد طبقه بندي شده بود.

مجموعه اين تلاش‌ها بخشي از کارنامه مردي است که دشوار مي‌توان باور کرد در برهوت اکنون جاي خالي‌اش به آساني پر شود، چنان‌که جاي خالي کساني مثل گلشيري، هدايت، شاملو، فروغ، اخوان و دو سيمين بانوي ادبيات و شماري ديگر از نخبه‌گان هنر و فرهنگ ايران همچنان خالي مانده است. و عجبا ‌که در چنين شرايطي اهل سياست مدام از پيشرفت و توسعه حرف مي‌زنند و از ضرورت حضور قدرتمند و تاثيرگذار ايران در عرصه جهاني، بي که پاسخ روشني داشته باشند براي اين پرسش که درغربت و غيبت فرهنگ با کدام سازوکار مي‌توان جامعه‌اي چنين آرماني ساخت و در نبود فرهنگ‌سازان و غيبت و عزلت آن‌ها سرنوشت فرهنگ چگونه خواهد بود.

متاسفانه گسست فرهنگي نسل امروز با نسل گذشته و کم توجهي به همه‌ي آنچه پيش از اين در عرصه فرهنگ و فرهنگ‌سازان اين سرزمين فرآهم آمده است اين فرض را قوت مي‌بخشد که نسل جوان خواسته يا ناخواسته و به حکم شرايط مسلط، بر آن است که با برگذشتن از فرهنگ و فرهنگ‌سازان نسل‌هاي پيشتر و راه طي شده و ناديده انگاشتن همه‌ي کساني که در ادامه راه پر فراز و نشيب هنر و فرهنگ به دشواري کوشيدند تا در سخت‌ترين شرايط، سنگلاخه‌هاي بسيار را هموار کنند. طرحي نو دراندازد و خود بار ديگر به کشف يا اختراع آتش بنشيند و به همين دليل است شايد که درگذشت فرهيخته‌ مردي چون ابوالحسن نجفي واکنشي چندان که بايد در محافل نسل جواني که تصادفا، آراسته به هفت هنر است! برنمي‌انگيزد و شايد به اين علت که نجفي اهل سياست و شعار نبود و در جامعه سياست‌زده هيچ کار فرهنگي، بدون رنگ و لعابي از سياست، چنگي به دل نمي‌زند. و هنر و فرهنگ و شخصيت‌هاي فرهنگي بايد که کباده‌کش سياست باشند تا حنايشان در بين جماعت رنگ بگيرد و طرفه آن که، همين نسلي که دل‌آشوبه هنجارهاي درهم شکسته را دارد و نگراني فردا را، اين ضرورت را در نمي‌يابد که بدون وجود زيرساخت‌هاي فرهنگي هيچ تغيير و بهبودي امکان پذير نيست و از هيچ شعر و شعاري هم براي تغيير کاري برنمي‌آيد و شايد هم خوش‌باورانه بر اين گمان است که همرنگي با جمع و جامعه جهاني بي هيچ رنگي از خويشتن خويش حلال همه مشکلات خواهد بود و طلوع آفتاب رفاه و نيکبختي را در شرق بهره بردن از دستاوردهاي ديگران مي‌جويد بي که بداند بهره‌وري نيازمند زيرساخت‌هاي فرهنگي است و هيچ شکلي از تعامل با جهان امروز در فقدان و فترت فرهنگ حاصلش بيشتر از صفر نخواهد بود و اگر به تغييري رختمان هم نوتر شود بختمان همچنان بسته خواهد ماند و تا زماني که توليدگنندگان فرهنگ در جايگاه بايسته و شايسته خود قرار نگيرند و ارزش کار فرهنگي و فرهنگ‌سازان چنان‌که بايد شناخته نشود جز اين انتظار نمي‌توان داشت و به قول به قول شاملو تا ندانيم خورشيدمان کجاست، هر آفتابي از هر مشرقي که برآيد آفتاب نيست. و آفتابک است و عجبا که اين نسل جستجوگر آفتاب، از سوي ديگري گرفتار نوستالژي دهه‌هاي چهل و پنجاه است و اين‌که آن سال‌ها درخشان‌ترين دوره‌هاي فرهنگ و هنر ما بوده است و بزرگان هنر و ادبيات همه يادگار آن زمان‌اند و شايد اين را نمي‌داند که نقش نسل جوان آن سال‌ها، در برآمدن آن قله‌ها چه پررنگ بود؛ نسلي که پول اتوبوس مدرسه‌ و نهارش را کتاب مي‌خريد و روزنامه و مجله کرايه مي‌کرد. نسلي که در‌به‌در مي‌شد تا اخوان را پيدا کند يا جلال را ببيند و چمباتمه مي‌زد روي زمين براي ديدن نمايشي يا شنيدن شعري در آن خفقان هول‌انگيز. نسلي که هر فرصتي را در هر جا غنيمت مي‌دانست تا پاي صحبت اهل قلم و انديشه بنشيند، نسلي که تشنگي را مي‌شناخت و همين تشنگي زمينه‌ساز ظهور انديشه‌ورزان و فرهنگ‌سازاني شد که سال‌ها بعد در پس رفتنشان، جايشان همچنان خالي ماند و مانده است و در چشم‌انداز پيش‌رو، نيز تصور جانشيني براي آن‌ها اميد را به نااميدي مي‌برد. البته، روزنه اميد را نمي‌توان بست که اگر بسته شود نقطه پايان بر آخرين سطر زندگي خواهد نشست. اماکاش فرصتي باشد تا خود را و ريشه‌هايمان را دريابيم و در فردايي زود، حاصل کار و عرق‌ريزان روح کساني از جوانان همين نسل از کشوي ميزها و پستوي کتابخانه‌ها بيرون بيايد و آفتاب انديشه و هنر را بگيراند، کاش، نسل اکنون اين حقيقت را دريابد که فرداي روشني اگر باشد بي‌شک آبشخور ريشه‌هايش در آثار وجودي زنان و مردان فرهنگ سازي‌است که نبايد جايشان خالي بماند که اگر خالي بماند چاه ويلي خواهد شد که بود و نبودمان را خواهد بلعيد.

حکایت آن حباب شیشه‌ای و زلال عشق

مدیر مسئول

**يادداشتي به مناسبت هفدهمين سالروز تولد مجله آزما**

«اگر کسي گلي را دوست داشته باشد که در بين کرورها، کرور ستاره فقط يک هست براي اين‌که احساس خوشبختي کند همين قدر بس است که نگاهي به انبوه ستارگان بياندازد و به خودش بگويد: «گل من يک جايي ميان آن ستاره‌هاست» اما اگر بره گل را بخورد برايش مثل اين است که يکهو تمام آن ستاره‌ها پِتي کنند و خاموش بشوند، يعني اين هيچ اهميتي ندارد؟! »

اين‌ها را شازده کوچولو از خلبان مي‌پرسد، براي او گلش همه‌ي عالم است چون خودش مي‌داند که چه رنجي کشيده به پاي آن گل.

هميشه عاشق شازده کوچولو بودم از هشت سالگي که پدرم کتابش را برايم خريد و با آن به دنيايي از زيبايي‌ها سفر کردم تا امروز، دست کم سالي دو بار اين کتاب را نمي‌دانم براي بار چندم مي‌خوانم و هر بار به جادويي که در آن هست بيشتر فکر مي‌کنم. هميشه فکر مي‌کردم اين جادو در شفافيت و سادگي ذهن آن پسربچه‌ي مسافر است. يک کودک ناب و زلال با عشقي که روي زمين همتا ندارد. امسال اما نزديکي‌هاي 9 دي تولد آزما، تولد 17 سالگي‌اش، باز هم داشتم شازده کوچولو مي‌خواندم توي يک بعدازظهر ابري. که يکدفعه فکر کردم چه قدر حس مشترک با او دارم. واقعيت اين است که من نه بچه بودم و نه آن‌قدر زلال. حتي اگر خيلي هم به قصه‌ي کودک درون آدم‌ها معتقد باشيم، باز هم امثال من – حتي مي‌شود گفت همه‌ي زميني‌ها – آن‌قدر که او ساده و پاک بود نمي‌توانيم پاک و ساده باشيم. اما يک چيز مسلم است و آن هم يکساني ماهيت برخي از خصايص انساني است، «معجزه‌ي عشق و رنج» و اين را ديگر مطمئنم که وقتي بيست سال پيش استاد روزنامه‌نگاري‌ام – سردبير آزما – که هميشه مديونش هستم وقتي چند روز آزمايشي کار کردم گفت تو هم ديوانه‌اي و هم عاشق راست گفت. منتها امروز مي‌فهمم که آن عشق، عشقي بود به يک حرفه، عشقي پراکنده در فضاي اطرافم و در ذهنم که انگار يک جا جمع نبود و مي‌شد هر بار يک تکه‌اش را با عشق و علاقه با چيز بهتري عوض کرد، شايد. اما وقتي 9 دي سال 77 در چاپخانه‌ي اطلاعات اولين شماره‌ي آزما را در دست‌هايم گرفتم ديدم آن‌چه در دست دارم تبلور همه‌ي عشقي است که تا آن روز پراکنده بود و انگار خيلي نمي‌شناختمش. همان‌جا بود که فهميدم حاضرم هر کاري براي ماندن اين مجله انجام بدهم امروز وقتي به آن روز فکر مي‌کنم، مي‌بينم از آن روز به بعد مثل شازده کوچولو که سياره به سياره سفر کرد و خيلي چيزها را ديد. طي اين هفده سال براي پرداخت بهاي استقلال اين مجله بسيار دشواري‌ها را تحمل کردم و بسيار چيزها آموختم. نمي‌گويم زجر کشيديم، (که کشيديم) اما آدم‌ها را شناختم، دنياي اطرافم را که به جرأت مي‌گويم اگر صد سال فقط روزنامه‌نگاري در ايده‌آل‌ترين شکلش را به تنهايي بدون درگيري در روند چاپ مجله ادامه مي‌دادم، حتي درصدي از آن‌ها را هم نمي‌آموختم.

از همگامي استادي که در تمام اين روزها همراهم بود، تا صبر آن‌ها که با من مصائب بسياري را بي آن‌که مستحقش باشند تحمل کردند، پدر و مادرم و دوستاني که بهاي رسيدن من به رويايم را پرداختند.

در جايي از کتاب شازده کوچولو روباه مي‌گويد:

«تو مسئول گلت هستي...»

راست مي‌گويد. در برابر همه‌ي سختي‌هاي کار مطبوعاتي به تنهايي و با فرض فراهم بودن بهترين شرايط کاري در همه جاي دنيا دارد، جامعه‌ي ما که با کمبود اقبال به خواندن و ساير مسايلي که مي‌دانيم دو چندان دچارش هست، در شرايطي که مسئولان مجله‌اي مثل پاريس ريويو از سختي‌هاي انتشار يک مجله‌ي مستقل زبان به شکايت مي‌گشايند، آن‌ها که هزار و يک جور سوبسيد و کمک دولت فرانسه و ياري شهرداري شهري مثل پاريس را با آن سابقه‌ي فرهنگي دارند آن‌وقت تکليف يک مجله‌ي مستقل مثل آزما معلوم است. اما من مسئول گلم بودم و اين زيباترين مسئوليتي است که کسي مي‌تواندداشته باشد. مسئوليت حفظ گلي که در ميان تلي از درختان بائوباب محاصره شده. انگار لذت کار در همين جنگيدن و ماندن است.

ماندني که بعد از 17 سال بتواني در سايه‌اش سرت را بالا بگيري و بگويي: «ما هستيم»، من و دوستانم در آزما و بداني که ثمره‌ي کارت (دست‌کم به‌دليل پايداري که به خرج داده‌اي عشقي که در پس اين ايستادگي هست) آن‌قدر يگانه است که به گلي مي‌ماند که در يک سياره‌ي کوچک تک و تنها بدون وجود هيچ نمونه‌اي زندگي مي‌کند. گلي که يک روز تصميم گرفتي سرپوش شيشه‌اي را برداري و به پاس 17 تا 365 روز بگذاري که تن به بادهاي سرد و شديد بسپارد و حضور بائوباب‌ها را تا نزديکي ريشه‌اش حس کند. اما ماندن را ياد بگيرد و بماند.

**در سوگ استاد ابوالحسن نجفي**

**...آن سه نفر**

نفر سوم هم رفت!

**يونس تراکمه**

و مرگ نادره، در چشم

جوهري جاري

که بر تمامي دريا کشيده بال نشسته‌ست

ميان خاک و هوا

ميان ابر و زمين

در اواخر پاييز 1345... در يک شب سرد در کافه قنادي پارک اصفهان آن سه نفر (ابوالحسن نجفي، هوشنگ گلشيري و محمد حقوقي) را با هم و در يک‌جا کشف کردم؛ در مقطعي که اين هر سه داشتند مُهر و انگ خود را بر پيشاني زمانه‌ي خود مي‌نشاندند. در مقطعي که جلسات و جُنگ اصفهان شده بود آن‌چه که آن‌ها مي‌خواستند باشد...

... و حالا كه بيش از چهل سال از آن زمان مي‌گذرد، مي‌بينيم دغدغه‌هاي آن سه نفر، چه دغدغه‌هاي اصيل و درستي بود؛ دغدغه‌ي ادبيات، ادبيات به‌معني واقعي ادبيات و نه هيچ‌چيز ديگر.

به اطراف‏مان که نگاه مي‏کنيم مي‏بينيم چه حفره‏هاي عميقي احاطه‏مان کرده است. چه برهوت ترسناکي! رفتن‏ها هميشه بوده، اما جاها خالي نمي‏مانْد. قبل از هر رفتني چشم‏ها مي‏ديد آن يا آن‏هايي را که در کنار آن‏که دارد مي‏رود محکم و مصمم ايستاده‏اند. اما سال‏هاست، سال‏هاي سال است که کنار آن‏که مي‏رود خالي است، بد جوري هم خالي است. چه چشم‏انداز مهيبي، چه برهوتي!

در اين جمعه شب دوم بهمن ماه، نشسته‏ام و تکه تکه‏هاي زندگي چهل و چند ساله‌ي پشت سر را مرور مي‏کنم؛ با اندوهي تلخ مرور مي‏کنم. و چه دل نازک شده‏ام در اين سن و سال! چه مي‏خواستيم بکنيم و چه کرديم!

در اين سال‏ها و به مناسبت‏هايي ياد کرده‏ام از آن دوران با شکوه، دوران کوتاه و با شکوه «جُنگ» در اصفهان. از اين‏که «حالا که از دور و بعد از اين‌همه سال آن جمع را نگاه مي‌کنم مي‌بينم چه حيرت‌انگيز بود جمعي که مرزي بين زندگي و خلاقيت و هنر نداشتند. ضرورت هنر بود انگار که انگيزه‌ي زندگي و گذران اوقات آن‌ها بود. در يک رفت و برگشت مدام بودند بين هنر و ادبيات از يک سو، و زندگي حتي در شکل روزمره‌اش در سوي ديگر.» ياد کرده‏ام از گلشيري و حقوقي و از ابوالحسن نجفي. از اين سه نفر گلشيري و حقوقي که رفتند فقط نجفي مانده بود، تا امروز هم مانده بود. ياد کرده‏ام از نجفي که «براي ما، ما "جُنگيون" سابق، آقاي نجفي دريچه‏اي بود براي شناخت داستان؛ او براي ما معيار بود در اين مورد و البته موارد متعدد ديگر. «آقاي نجفي» در همان دهه‏هاي سي و چهل مدرن‏ترين دستاوردهاي داستان‏نويسي جهان را به داستان‏نويسي ايران منتقل کرد، و در کنار چندتايي از مترجمان ديگر در آن سال‏ها، موجب اعتلاي داستان‏نويسي در ايران شد؛ و اين همه را انگار در پاسخ به داستان‏نويس بالقوه‌ي درون خود انجام داد. ما با آقاي نجفي بود که با تعريف متعالي داستان آشنا شديم. او بود که داستان را براي ما معني کرد، خلاقيت در داستان را معني کرد، در سطحي معني کرد فراتر، خيلي فراتر از سطح پذيرفته شده‌ي داستان در آن زمان. و اين، هم به دانش جهاني او از داستان مربوط مي‏شد و هم به نگاه شخصي‏اش به داستان و داستان‏نويسي. آقاي نجفي براي ما کشف امکانات زبان فارسي بود براي داستان نوشتن، براي شکل دادن کلامي به پيچيده‏ترين احوالات آدم‏ها در داستان. در آقاي نجفي داستان‏نويس بالقوه‏اي وجود داشت، داستان‏نويسي در سطح جهاني. انگار به‏همين دليل هم بود که اگر در ديگري اين «نويسنده‌ي بالقوه» را کشف مي‏کرد کمک مي‏کرد به او تا اين بالقوه‏گي را به فعل درآورد.» از نجفي‏اي ياد کرده‏ام که « شاعري بود كه شعر نمي‌گفت و داستان‌نويسي بود كه داستان نمي‌نوشت اما به اندازه‌ي همه شاعران و داستان‌نويسان دغدغه‌ي كلمه و جمله داشت. از همين دغدغه‌ها بود انگار كه شاعر و نويسنده‏هايي را پيدا مي‌كرد و كمك مي‌كرد به باليدن آن‌ها و خودش هم مي‌باليد با باليدن آن‌ها. بهرام صادقي همين‌طورها پيدا شد. نه كه او فقط كاشف نويسنده‌اي مستعد باشد، او در رابطه‌اي سه سويه بين خودش و نويسنده و اثر كه قرار مي‌گرفت رشد مي‌كرد، همان‌طور كه كمك مي‌كرد به رشد نويسنده و اثر. او معلم نبود، اما انگار هر سه سوي اين رابطه به يك اندازه به‌هم نياز داشتند.» و اين‏که «شماره‌ي سوم "جُنگ اصفهان" شروع بود، شروع حركت در بستر درست خود. هر سه (گلشيري، حقوقي و نجفي) مي‌دانستند كه چه مي‌كنند و دنبال چه هستند و هيچ‌گاه قدمي هم عقب ننشستند. جريان آن‌چنان زنده بود و پويا كه اگر هركدامشان به ضرورت خلق اثر به امكاني در ساخت و بيان مي‌رسيدند، نجفي، كه با ابزار و امكانات آن سال‌ها در جريان اتفاقات فرهنگي روز دنيا بود، يا با ذوق‌زدگي تاييد و تفسير مي‌كرد اثر را و يا باعث اصلاحي مي‌شد و يا گاهي با انتقال دستاورد جريان‌هاي جهاني موجب حركتي تازه.»

آن سه نفر (گلشيري، حقوقي و نجفي)، که نفر سوم‏شان هم همين امروز رفت، چه خوب انگ خود را به زمان و زمانه‌ي خود زدند. و همين است که جاي خالي‏شان چشم‏انداز را مهيب و ترسناک کرده است؛ چشم‏اندازي خالي، مهيب و ترسناک براي نسلي که بدون راه‏بلد، راه افتاده است و در اين برهوت بايد خودش را به در و ديوار بزند بي آن‏که امکان ادامه دادن راهي را داشته باشد که قبل از او رفته‏اند. نسلي که تنها شده است، تنها و سرگردان در اين برهوت. انگار اين سرنوشت محتوم و تاريخي يک جامعه است؛ گسستن و برگشتن و از سر خط شروع کردن. آقاي نجفي، ما که حال‏مان خيلي بد است شما چه‌طوريد؟

مترجم ادیب؛ ادیب مترجم ...

**کاميار عابدي**

شايد اگر ابوالحسن نجفي (1394-1308 حدود) در صدد پيمودن راهي بسيار طبيعي در زندگي قلمي خود برمي‌آمد، مي‌بايست پس از بازگشت از فرانسه، فقط به ترجمه آثار ادبي فرانسه يا فرانسوي زبان به زبان فارسي مي‌پرداخت. در واقع، او دست کم بيش از نيمي از توان ادبي خود را در اين راه مصروف کرد. حاصل آن، ترجمه‌ي آثاري از ژان پل سارتر، آندره مالرو، روژه مارتن دوگار، روبر مرل، کريستين روشفور، ژيل پرو و شماري ديگر است.

نجفي به چالاکي و دقت از عهده‌ي ترجمه آثار اين نويسندگان به فارسي برآمده است. اما نجفي علاوه بر ترجمه‌ي ادبي، در گيرودار تکاپوهاي ادبي و فرهنگي و نيزآشنايي و دوستي با شماري از نويسندگان و پژوهشگران همعصر خود نيز قرار داشت: انتشارات نيل، مجله سخن، جنگ اصفهان، موسسه‌ي فرانکلين، مرکز نشر دانشگاهي، و همچنين دانشگاه‌هاي تهران، اصفهان و آزاد ايران. با اين تکاپوها او، به تدريج در حد فاصل دو جهان «زبان» و «ادبيات»، به تحقيق و تتبع در ادب کهن و ادب دوره تجدد پرداخت. بدين ترتيب، او در نيمه‌ي نخست حيات ادبي خود بيش تر به عنوان مترجم اديب، و در نيمه‌ي دوم آن، اغلب به عنوان اديبي مترجم در جامعه فرهنگي ايران شناخته شد. پژوهش‌هاي او درباره درست نويسي، اصطلاح‌ها و عبارت‌هاي عاميانه، و عروض فارسي در ميان اهل فن آثاري پراهميت و معتبر و تاثيرگذار تلقي مي شود. در سال 1382 که نخستين بار استاد را به طور اتفاقي ملاقات کردم، از ايشان شنيدم که يادداشت‌هايي حدود سه برابر ويرايش دوم کتاب «غلط ننويسيم» فراهم آورده است. بر اين اساس، اميد است ويرايش گسترش يافته و منقحي از اين کتاب به کوشش همکاران و شاگردانش در دسترس اهل ادب قرار گيرد. خاک بر او خوش باد!

ابوالحسن نجفی درگذشت

**مهسا ملک مرزبان**

صرفا یک تیتر است، اما او بود که یادمان داد غلط ننویسیم‌، اشتباهاتمان را گرفت و درستش را یادمان داد. او بود که به ما آموخت زبان مادری را پاس بداریم و از نوشتن و خواندن صحیحش بیشتر لذت ببریم.

یادگارهای ابوالحسن نجفی کم نیستند، از شازده کوچولوی اگزوپری گرفته تا خانواده‌ی‌ تیبوی روژه مارتن دوگار و ضدخاطرات آندره مالرو و کالیگولای آلبرکامو و بسیاری کتاب های دیگری که همگی شان را مدیون انتخاب های درست و ارزشمند و دقیقش هستیم.

یادگارهایی که برای فرهنگ و ادبیات ما لازم و ضروری بود و هنوز هم هست. اما در میان همه‌ی این کتاب ها به حق این غلط ننویسیم مرحوم ابوالحسن نجفی گنجی‌ست شایگان.

یادم نمی رود روزی را که استاد گرانقدرم عبدالله کوثری این کتاب را که آن موقع جلد سبز رنگی داشت به کلاس آورد و گفت:‌ اگر می خواهید حرفه ای شوید این کتاب را بخوانید و آن را از خودتان دور نکنید.

غلط ننویسیم دستور زندگی ست، کتابی ست که تا همیشه مرجع قدرتمندی برای اثبات صحت گفته ها و نوشته هایمان خواهد ماند. غلط نوشتن بعد از ابوالحسن نجفی نابخشودنی ست.

یادش گرامی

بزرگ بود و فروتن

**ندا عابد**

همين پنچ‌شنبه پيش بود که قرار گذاشتيم با يونس تراکمه، هوشنگ اعلم و اسدالله امرايي از دفتر مجله براي ديدارش به بيمارستان برويم.

ته دلم نمي‌خواستم بيمار و خسته ببينمش و شايد به همين دليل وقتي شرايطي که پيش آمد مانع از رفتن شد هم خوشحال شدم و هم ناراحت ...

آن روز براي دوستان تعريف مي‌کردم که آخرين بار که قبل از بيماري‌اش در فرهنگستان به ديدارش رفتم دربين صحبت‌هايمان گفتم: استاد، جوان‌ها ديگر کم کتاب مي‌خوانند با معصوميتي عجيب نگاهم کرد و گفت: «يعني چي؟ يعني جوان‌ها ديگر جواني نمي‌کند...؟!» جواني کردن از نظر او کتاب خواندن بود. دست کم بخشي از عالم جواني و او جواني خودش را مي‌ديد و هم دوره هايش راهمه‌چيز براي او در خواندن و نوشتن خلاصه مي‌شد. حتي تفريح و جواني کردن شنيده بودم که اعضاي جنگ اصفهان انو را «آقا» خطاب مي‌کردند، که بود. گرچه حصاري از ديسپلين و شرم را هموراه دور خود داشت، اما کافي بود فقط يک قدم از آن حصار رد شوي و باکودکي شفاف و مهربان روبرو بشوي. و من خيلي زود از اين حصار رد شدم. آن هم به مدد شرح کوتاهي که در نخستين ديدارمان در مرکز نشر دانشگاهي، در سال‌هاي دور از روزهاي اول شروع کار آزما برايش گفتم که با چه سختي کار را شروع کرده‌ايم و با چه سخت جاني ادامه مي‌دهيم و همين کافي بود که با خود واقعي‌اش روبرو شوم. براي او که شيفته‌ي ادبيات بود هر کسي که کار فرهنگي مي‌کرد حرمت داشت و احترامي در آن حد که او مي‌توانست «دوستش» باشد. و چه افتخاري بالاتر از اين که «دوست» نجفي بزرگ باشي.

يادم هست وقتي سال‌ها پيش (1380) تصميم گرفتيم ويژه‌نامه‌اي براي بهرام صادقي منتشرکنيم در بعد از ظهري به دفتر مجله آمد و دست‌نويس‌ها و نامه‌هايي را که از صادقي داشت برايمان آورد و داستاني چاپ نشده با ترجمه خودش که بعدها در مجموعه 21 داستان چاپ شد. اين لطف بزرگي بود از سوي نجفي بزرگ.

کاري که گاه خيلي از آن‌ها که رفيق گرمابه و گلستانت هستند نمي‌کنند اين اواخر شنيده بود که عکس بزرگي از او را که روي جلد آزما چاپ شده بود، به ديوار دفتر آزما نصب کرده‌ايم. يک بار وقتي براي بار چندمين بار اصرار کردم که اجازه بدهد يک شماره مجله را ويژه‌ي او منتشر کنيم و باز هم با فروتني و ادب درخواستم را رد کرد، گفت شنيده‌ام که عکسي از من بر ديوار دفتر آزماست و مدتي است مي‌خواهم بپرسم چرا؟ مگر من کي هستم؟!!

بغض کردم از اين همه بزرگي گفتم شما؟ شما استاد نجفي بزرگ هستيد و براي من بسيار احترام داريد.

گفت نه سعي کنيد از کسي بت نسازيد من کسي نيستم، واقعا نيستم. در اين يادداشت هم فقط واقعيت‌ها را مي‌نويسم. شرح شناخت خودم از ابوالحسن نجفي را چون مي‌خواهم به وصيتش عمل کنم و از او بت نسازم. اما واقعيت اين است که نجفي «استاد نجفي بزرگ» بود به خاطر وسواس‌هاي ادبي‌اش، به خاطر تسلط فوق‌العاده‌اش بر مباحث ادبي و زبانشانسي، به خاطر شيفتگي عجيبش نسبت به زبان و تسلط شگفت‌انگيزش در حوزه‌ي ادبيات داستاني به خاطر سواد و ادب ذاتي‌اش که مخاطب را ناخودآگاه وادار به احترام مي‌کرد.

و به خاطر روح بزرگ‌اش، واقعيت اين است که عرصه‌ي هنر و ادبيات دارد خالي مي‌شود از بزرگاني چون سيمين بهباني عزيز، حميد سمندريان، محمد علي سپانلو، و خيلي هاي ديگر که در اين چند سال رفتند و استاد ابوالحسن نجفي و اين‌ها جايگزين ندارند و عجبا که همه در زمستان رفتند مثل نجفي بزرگ که تا لحظه کوچ همچنان نگران کتاب وزن شعرش بود که ناتمام ماند...

وز شمار خرد هزاران بیش

**مژده دقيقي**

کمتر پيش مي‌آيد اديبي، استادي از دنيا برود و اين‌همه آدم از طيف‌هاي گوناگون سوگوار رفتنش باشند. بسياري از مترجم‌ها، نويسنده‌ها، ويراستارها، ناشرها، زبان‌شناس‌ها و دوستداران هنر شاعري خود را وامدار او مي‌دانند و از تأثيرش مي‌گويند. اديبي جامع‌الاطراف، کم‌گوي و گزيده‌گوي، در منتهاي فروتني و ظرافت طبع. انساني شريف، با حجب و حيايي دوست‌داشتني که آن‌ها که او را نمي‌شناختند شايد با نخوت و غرور اشتباه مي‌گرفتند. ولي کساني که حتي اندکي به او نزديک شده بودند، مي‌دانستند که دلي نازک دارد، مثل برگ گل، و طبعي بزرگوار.

به کارش نگاهي تخصصي و حرفه‌اي داشت، و البته همراه با عشق. به هر عرصه‌اي که وارد شد، تأثيري انکارناپذير از خود به جا گذاشت، ديرپا و تکرارنشدني. سليقه‌اش در انتخاب و ترجمه‌ي آثار ادبي او را به عنوان مترجمي برجسته و سرآمد نسلي از مترجمان تثبيت کرد. در زمينه‌ي ويرايش و نشر استانداردهاي تازه‌اي را بنيان گذاشت و شاگردان زيادي را تربيت کرد. با نظريه‌اي که در زمينه‌ي وزن شعرارائه کرد، قصد داشت دانشجويان را از پيچيدگي‌هاي آموختن قوانين عروض برهاند. بي‌گمان استاد ابوالحسن نجفي هنگام رفتن نگران کارهاي ناتمامش بود، نگران کتاب‌هايي که هنوز مي‌توانست به گنجينه‌ي ادب اين سرزمين بيفزايد.

تا وقتی غلط ننویسیم،استاد ابوالحسن نجفی زنده است

**اسدالله امرايي**

«مالک قهوه‌خانه‌اي در ماسه‌زارهاي ساحل پرو مي‌شوي و تنها مونست اقيانوس است. اما براي اين هم دليلي هست: مگر نه اين‌که اقيانوس تصوير زندگي ابدي، وعده‌ ادامه‌ي حيات و تسلاي آخرين است؟ کمي شاعر، کمي... خدا کند که روح وجود نداشته باشد: اين تنها راه است براي او که اغفال نشود، به دام نيفتد. دانشمندان به زودي وزن دقيق، درجه‌ي‌ غلظت، سرعت عروج آن را اندازه خواهند گرفت...وقتي آدم فکر ميلياردها روح را مي‌کند که از آغاز تاريخ تا امروز پريده و رفته‌اند گريه‌اش مي‌گيرد: يک منبع عظيم نيرو که به هدر رفته است. اگر سدهايي ببندند تا آن‌ها را هنگام عروج جذب کنند، نيرويي به دست مي‌آيد که با آن مي‌توان سراسر زمين را روشن کرد. به زودي انسان تماماً قابل استفاده خواهد شد. مگر نه اين‌که از مدت‌ها پيش زيباترين رؤياهايش را گرفته‌اند تا از آن‌ها جنگ و زندان بسازند؟» اين تکه‌اي از داستان پرندگان مي‌روند در پرو مي‌ميرند با ترجمه‌ي ابوالحسن نجفي است که بعد از ماه‌ها بيماري چشم از جهان بست. مرگ اين چهره‌ي پيشکسوت زبان و ادبيات فارسي و مترجم و زبان‌شناس و عضو پيوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسي مرگ هر کسي نيست و مرگ هم نيست. فروگذاشتن کالبد کسي است که يکي از مهم‌ترين چهره‌هاي ادبي در حوزه‌ي ترجمه متون ادبي، ويرايش، زبان‌شناسي و وزن شعر فارسي بود. همين هفته گذشته بود که با يونس تراکمه در دفتر مجله آزما صحبت مي‌کرديم و از دغدغه‌هاي آقاي نجفي مي‌گفت و نگراني‌اش که اين کار سترگي که در زمينه‌ي شعر فارسي کرده است روي زمين بماند.

کسي که در روزگار ما يکي از تأثيرگذارترين افراد نسل خود در شناسايي نويسندگان بزرگ جهان بود و در عرصه‌ي پژوهش کارنامه‌ي‌ پربرگ و باري دارد. يک نگاه گذرا به اين مجموعه‌ي عظيم نشان مي‌دهد که چه فکر بزرگي پس اين انتخاب‌ها بوده است. شازده کوچولو از آنتوان دو سنت اگزوپري، شيطان و خدا، ادبيات چيست؟، درباره‌ي نمايش گوشه‌نشينان آلتونا از ژان پل سارتر، ضدخاطرات از آندره مالرو، رمان چهار جلدي خانواده تيبو از روژه مارتن دوگار، بيست و يک داستان از نويسندگان معاصر فرانسه، بچه‌هاي کوچک قرن از کريستيان روشفور، شنبه و يکشنبه در کنار دريا اثر روبر مرل، کاليگولا شاهکار آلبر کامو، استادکاران و همان طور که بوده‌ايم از آثار آرتور آدامُف، پرندگان مي‌روند در پرو مي‌ميرند از رومن گاري، نژاد و تاريخ از کلود لوي استروس وعده‌گاه شير بلفور و گم‌گشته از آثار ژيل پرو و عيش و نيستي اثر تيري مونيه. در آخرين ديداري که دوست خوبم يونس تراکمه با ايشان داشت نگران کار نيمه‌تمام وزن شعر فارسي بود. جديت نجفي در کارش، خيلي از جاها به قيمت نديده گرفتن سلامت جسمي‌اش منجر مي شد. زنده ياد احمد ميرعلايي که از بهترين مترجمان ما بود، در خاطرات خود ‏نوشته است:‏ ‏«وقتي به سي سال گذشته مي‌نگرم، مي‌بينم آقاي نجفي يکي از معدود ‏کساني بوده که بيشترين تأثير را بر من و نگاه من به جهان گذاشته است. ‏شنيده‌ام بهرام صادقي گفته بود: «من هيچ داستاني ننوشته‌ام که آقاي نجفي ‏به‌نحوي در آن دخيل نباشد. وقتي اولين مجموعه داستان‌هاي بورخس را ‏چاپ مي‌کردم، آقاي نجفي تا آن‌جا پيش رفت که غلط‌گيري مطبعي را ‏به‌عهده گرفت تا کتاب، پرداخته و بي‌غلط   
چاپ شود.»‏ نجفي از کار عملي در زمينه‌ي ترجمه، بحث‌هاي زيادي درباب تئوري ترجمه و ترجمه داشته با همه تبحر و مرتبه استادي که داشت هيچ‌‌گاه مدعي نبود، تاريخ ترجمه در باب ترجمه‌هاي اين بزرگمرد قضاوت خواهد کرد. اما يک نکته را نبايد فراموش کرد که نجفي مترجم بر نجفي محقق و نظريه‌پرداز سايه افکنده بود. خوب به ياد دارم زماني که غلط ننويسيم آقاي نجفي منتشر شد در دانشگاه بين زبان شناس ها چه ولوله‌اي افتاد به‌خصوص در ميان طرفداران نظريه گشتاري. اما آقاي نجفي با متانت بحث‌ها را دنبال مي کرد و ضمن آنکه نظر خود را مطلق نمي‌دانست به کرات ديدگاه‌هاي منتقدان را مي‌خواند و اگر موردي را صحيح مي‌يافت نسبت به اصلاح مطلب خود اقدام مي‌کرد. در ترجمه هم چنين بودند به همين علت حتي تجديد چاپ کتاب‌هاي ترجمه‌اي خود را هم اصلاح مي کردند و بعد اجازه‌ي چاپ مجدد مي‌دادند.

کساني که دهه‌هاي چهل و پنجاه را درک کردند و در متن آن حضور داشتند مي‌دانند نجفي چه نقش پررنگي در حلقه‌ي داستان نويسان اصفهان داشت و زنده ياد هوشنگ گلشيري که از انسان‌هاي نيک و نيک‌انديش دوران ما بود از حضور پررنگ آقاي نجفي بسيار گفته و نوشته است.

منوچهر بديعي هم از کساني است که همواره جناب نجفي را ستوده است و در جايي هم گفته است آقاي نجفي اين نان را در دامن او گذاشته است. آقاي بديعي انسان قدرشناس و فرهيخته‌اي هستند و ارادت فراواني به ابوالحسن نجفي داشتند و هميشه با احترام از او ياد مي کردند. مهم‌ترين ويژگي شخصيتي و منش فکري‌شان اعتدال بود و برخلاف بسياري از بزرگاني که خود را محور عالم مي دانند هر گز از خود نگفت. او شخصيتي منصف بود و توانايي عجيب در قضاوت منصفانه داشت اين انصاف ايشان را در بحث و جدل‌هايي که بعد از علط ننويسيم راه افتاد و در برخي دانشگاه‌ها کار را به لشگرکشي کشاند به عينه شاهد بودم. آقاي نجفي نظر خود را بيان مي‌کرد اما هيچ‌گاه نديدم و جايي نخواندم اصراري بر نظر خود داشت باشد. نه به اين معني که از حرف خود برگردند، ديدگاه و استقلال فکري خود را داشتند، و نظرات مخالف را با شکيبايي مي شنيدند و حتي يک بار يکي از شاگردان ايشان در کلاس درس دانشگاه علامه طباطبايي متعرض استاد زبان شناسي شده بود. وقتي خبر به گوش آقاي نجفي رسيده بود ايشان فرداي آن روز زنگ زده بود و آن فرد را توبيخ کرده بود و از استادش بابت آستانه‌ي تحمل پايين آن دانشجو عذرخواهي کرده بود. هر چند در موضوع مورد بحث حق با آن دانشجو بود و البته آقاي نجفي همين موضوع را يادآوري کرده بود. يادشان مانا!

نشانه‌شناسی عکس و ارزش نقد فرهنگی

**گفت‌وگو با دکتر پاينده**

**درباره‌ي نشانه‌شناسي و تحليل جايگاه  
 محمدجواد ظريف در منظر افکار عمومي**

**دکتر حسين پاينده، پژوهشگر، نويسنده و مهم‌تر از اين دو يکي از صاحبنظران عرصه‌ي نقد است. اما نگاه او در نقد فقط به متون نوشتاري محدود نمي‌شود. از نظر او هر متني مي‌تواند مورد نقد و تحليل قرار گيرد و اين رسالت يک منتقد واقعي است و ... گفت‌وگو را بخوانيد.**

**صادق وفايي**

**مقاله‌اي که با عنوان «توافق هسته‌اي و اسطوره‌اي شدن شخصيت محمدجواد ظريف» از شما در مجله‌ي «مهرنامه» منتشر شد، از برخي جهات با نوع کارهايي که تا به حال از شما ديده بوديم فرق دارد. در اين مقاله ظاهراً از حوزه‌ي کارتان يعني نقد ادبي دور شده‌ايد و به حوزه‌ي تحليل سياسي ورود کرده‌ايد. درست مي‌گويم؟**

به گمانم اين برداشت چندان دقيق نيست. شايد قدري توضيح بتواند ماهيت اين مقاله را براي شما روشن‌تر کند. من فعال سياسي نيستم و در نوشته‌هايم به طور خاص به سياست روز يا درستي و نادرستي مواضع جريان‌هاي سياسي نمي‌پردازم. اعتقادم اين است که اين کار را بايد به سياستمداران و فعالان سياسي سپرد. اين را البته نبايد به خنثي بودن يا ناآگاه بودن از تحولات سياسي تعبير کرد، اما کار من موضع‌گيري بر له يا عليه اين يا آن تشکل سياسي نيست. کار من تحليل متن و مشخص کردن دلالت‌هاي آن از منظر نظريه‌هايي است که در نقد ادبي استفاده مي‌شوند. اما توجه داريد که اين نظريه‌ها، به‌ويژه در دهه‌هاي اخير، ماهيتي عميقاً ميان‌رشته‌اي پيدا کرده‌اند. ظهور مطالعات فرهنگي در دهه‌ي 1960 و جذابيت بسيار زيادي که اين رويکرد در دهه‌هاي بعد در مطالعات ادبي ايجاد کرد، باعث شده است که دست‌اندرکاران حوزه‌ي نظريه و نقد ادبي نتوانند خود را از اين رهيافت بي‌نياز ببينند. اگر به منابع نقد ادبي جديد نظري بيندازيد، خواهيد ديد که بحث‌هاي فراوان و استفاده‌هاي گسترده‌اي از نظريه‌هاي مطالعات فرهنگي براي تحليل متون صورت مي‌گيرد. به اين نکته هم توجه داريد که وقتي صحبت از «متن» مي‌کنيم، ديگر صرفاً متون مکتوب مانند شعر و داستان و رمان را در نظر نداريم، بلکه دايره‌ي شمول اين اصطلاح را بسيار وسيع مي‌دانيم. از منظر نظريه‌هاي جديد در نقد ادبي، هر جا که با نظامي نشانگاني مواجه باشيم، در واقع با يک متن سروکار داريم. يک داستان کوتاه يا يک قطعه شعر، نظام معناسازانه‌اي ايجاد مي‌کند و از اين رو مصداق «متن» است، اما همين حکم در مورد عکس، لباس، ويترين مغازه‌ها و حتي منوي غذا در رستوران‌ها صادق است. هر يک از اين‌ها نيز نوعي متن است که مي‌توان آن را کاويد. کاري که من در اين مقاله کردم، کاويدن ايماژهاي آقاي ظريف در فضاي مجازي بود. من کوشيدم برخي از معاني و دلالت‌هاي اين ايماژها را به روش پژوهشگران مطالعات فرهنگي بکاوم و در اين کار بخصوص از مفاهيم و روش‌شناسي نشانه‌شناسيِ سوسوري استفاده کردم.

**چرا از لفظ «ايماژ» استفاده مي‌کنيد؟ در مقاله‌تان عکس‌ها و کاريکاتورهايي از آقاي ظريف را بررسي کرده بوديد. نمي‌شود به جاي ايماژ از عکس و کاريکاتور صحبت کرد؟** براي بيان مقصودي که من در ذهن دارم، ايماژ اصطلاح دقيق‌تري است. عکس يک جور ايماژ است، اما شکل‌هاي ديگري از بازنمايي تصويري هم وجود دارند که ديگر عکس به مفهوم اخص کلمه محسوب نمي‌شوند. کاريکاتور يکي از اين شکل‌هاست، ولي همچنين مي‌توان به کاميک استريپ و تصاوير گرافيکي اشاره کرد. اين مورد اخير تلفيقي از عکس و کولاژهاي گرافيک است. در روانشناسي اصطلاح ايماژ همچنين براي اشاره به تصاوير ذهني استفاده مي‌شود. بودريار هم در نظريه‌ي «فراواقعيت» يا وانمودگي در پسامدرنيسم، از اصطلاح ايماژ استفاده مي‌کند. کاربردهاي متعدد (و البته ميان‌رشته‌اي) اصطلاح ايماژ آن‌قدر زياد هستند که اگر فقط از کلمه‌ي «عکس» استفاده مي‌کردم، معناي چندگانه‌اي که در نظر داشتم به خواننده‌ي مقاله افاده نمي‌شد.

**در مقاله‌تان مباني نظري نشانه‌شناسي را خيلي مشروح توضيح نداده‌ايد. به نظر مي‌آيد تمرکزتان بيشتر بر تحليل ايماژهاي آقاي ظريف بوده است.**

بله، همين‌طور است. اين مقاله با اهداف آموزشي نوشته نشد. به عبارت ديگر، من قصد تدريس مباني نظري نشانه‌شناسي يا آموزش شيوه‌ي به کار بردن نشانه‌شناسي را نداشته‌ام. اين کار البته در نوعي ديگر از نوشتار کاملاً به‌جا و درست است. ولي مخاطبانِ هدف يا خوانندگاني که من براي اين مقاله‌ي معيّن در نظر گرفته بودم، به طور خاص دانشجويان يا اشخاص خواهان فراگيري نظريه‌هاي نشانه‌شناسي نبودند. من بيشتر مايل بودم دو گروه خاص اين مقاله را بخوانند: يکي علاقه‌مندان به مطالعات فرهنگي و ديگري علاقه‌مندان به نقد ادبي که مايل‌اند نمونه‌اي از تحليل‌هاي ميان‌رشته‌اي به آنان ارائه شود.

**اشاره کرديد که اين مقاله نوشته‌اي سياسي نيست. ولي آيا مطالعات فرهنگي وجه سياسي ندارد؟ نسبت مطالعات فرهنگي با تحليل سياسي در مقاله‌ي شما چيست؟**

مطالعات فرهنگي از تحليل سياسي عاري نيست، اما تحليل سياسي را نبايد به معناي حمايت از جناح سياسي يا ديدگاه‌هاي سياسي معيّن بدانيد. در گفتار عمومي وقتي از سياست صحبت مي‌کنيم، به طور معمول يا از مواضع جريان‌ها و تشکل‌هاي سياسي خاصي انتقاد مي‌کنيم يا بر مواضع گروه‌هاي ديگري تأييد مي‌گذاريم. اما اين استنباط فقط در گفتار عمومي مي‌تواند درست باشد. بررسي دلالت‌هاي سياسي يک متن در مطالعات فرهنگي، تلاشي است براي برملا ساختن معانيِ ناگفته يا سايه‌روشن‌هاي معناييِ آن متن. مفهوم «هژموني» را در نظر بگيريد. يکي از راه‌هاي تبيين معاني و سايه‌روشن‌هاي معناييِ متون، تحليل جنبه‌هاي هژمونيک آن‌هاست. مفهوم هژموني را گرامشي براي تحليل وضعيتي مطرح کرد که در کشاکش نيروهاي اجتماعي، سياسي و فرهنگي، قدرت حاکم به جاي اِعمال خشونت مستقيم بر ضد مخالفانش به شيوه‌هاي مسالمت‌آميزي متوسل مي‌شود که نهايتاً خواسته‌ي اصلي (استمرار حاکميت و منافع قدرت حاکم) را تضمين مي‌کنند. قدرت سياسي حاکم با اشاعه‌ي نظام فراگيري از باورها، ارزش‌ها و مفروضات فرهنگيِ معيّن مي‌کوشد تا آحاد جامعه را به سمت‌وسويي سوق دهد که از وضعيت زندگي‌شان احساس رضايت کنند، هرچند که در واقع آن وضعيت اصلاً رضايت‌بخش نيست. به عبارت ديگر، حاکميت کاري مي‌کند که امور يا واقعيت‌ها به شکلي خاصي براي مردم جلوه کند و طبيعي به نظر برسد. اين يعني تن در دادن خودخواسته‌ي مردم به اسارت و بندگي‌اي که کمال‌مطلوبِ نظام سرمايه‌داري است. در اين کار، هم رسانه‌ها نقش دارند و هم نظام آموزشي و کلاً هر نهادي که معرفت‌شناسيِ منطبق با اقتضائات نظام سرمايه‌داري را ترويج مي‌کند. هژموني يکي از بنياني‌ترين مفاهيمي است که در شکل‌گيري مطالعات فرهنگي تأثير به‌سزايي گذاشت. اما از توضيحي که دادم بايد معلوم باشد که وقتي متني را از منظر القائات هژمونيکش تحليل مي‌کنيم، از موضع سياسي اين يا آن گروه سياسي دفاع يا انتقاد نمي‌کنيم، بلکه سازوکار معناسازي يا شيوه‌هاي دلالت‌آفرينيِ آن متن را در نظر داريم. من در مقاله‌ام، از ديدگاه‌ها يا عملکرد آقاي ظريف نه دفاع کرده‌ام و نه انتقاد. اين کار را اهالي سياست يا فعالان سياسي بايد انجام بدهند.**وجه ادبي مقاله‌ي شما چيست؟ منظورم اين است که اگر مطالعات فرهنگي در نقد ادبي هم کاربرد دارد، در آن صورت چه بخشي از مقاله‌ي شما درباره‌ي تصاوير آقاي ظريف به مفاهيم ادبي مربوط مي‌شود؟**

مطالعات فرهنگي زاييده‌ي نقد ادبي است. اصلاً کساني مانند ريچارد هوگارت که در اوايل دهه‌ي 1960 نخستين بار در دانشگاه برمينگام انگلستان اين نوع تحليل ميان‌رشته‌اي را در پژوهشکده‌اي به نام «مرکز مطالعات فرهنگي معاصر» بنيان گذاشتند، رشته‌ي تحصيلي‌شان ادبيات بود و در حوزه‌ي نقد ادبي کار مي‌کردند. فراموش نکنيم که محوري‌ترين اصطلاح مطالعات فرهنگي، يعني اصطلاح «متن»، از ادبيات گرفته شده و اصالتاً ادبي است. من هم نقد فرهنگي را شکلي از نقد ادبي به مفهوم عام آن مي‌دانم. در اين مقاله، بازنمايي‌هاي تصويريِ آقاي ظريف در فضاي مجازي را با روشي نشانه‌شناسانه و در عين حال با ارجاعات مکرر به مفاهيم نقد ادبي تحليل کرده‌ام. مفاهيمي مانند «جناس» و «ابهام» را در نظر بگيريد. اين قبيل مفاهيم در مطالعات ادبي، به‌ويژه در تحليل شعر، وسيعاً کاربرد دارند. براي مثال، ده‌ها مقاله و کتاب را مي‌توان نام برد که درباره‌ي شعر حافظ نوشته شده‌اند و کارکرد همين دو صناعت ادبي را (جناس و ابهام) در اشعار اين شاعر برجسته‌ي ايراني بررسي مي‌کنند. من در مقاله‌ام، براي تحليل کاريکاتوري از آقاي ظريف که او را پرتاب‌شده به بالا روي دست‌هاي مردم نشان مي‌دهد، به همين دو صنعت پرداختم و استدلال کردم که در اين ايماژ، ابهامي هم هست.

يک شيوه‌ي قرائت اين کاريکاتور اين است که بگوييم آقاي ظريف مانند سرمربي تيمي که در مسابقه با تيمي ديگر قهرمان شده توسط هواداران آن تيم به نشانه‌ي شادي از پيروزي به هوا انداخته شده است. اما يک قرائت ديگر هم مي‌تواند اين باشد که اين دست‌ها (مجاز مرسل از نوع جزءبه‌کل براي مردم) نشانه‌ي مردمي هستند که دست‌هاي‌شان را با تضرّع به سمت آسمان بلند کرده‌اند و براي برون‌رفت از وضعيتِ پُرمشقّتِ تحريم، از خداوند طلب رحمت مي‌کنند. در اين ايماژ ابهامي هست. آقاي ظريف مي‌تواند به هوا انداخته شده باشد (نشانه‌ي رضايت مردم)، يا مي‌تواند مائده‌اي آسماني باشد که از آسمان نازل شده، قهرماني که مظهر رحمت الهي براي حل مصيبت‌هاي مردم است. مي‌بينيد که در تحليل متن تصويري به شيوه‌ي مطالعات فرهنگي، علائق ادبي کنار گذاشته نمي‌شود.

**به نظرم در بخش ديگري از مقاله‌تان همچنين به تحليل اسطوره‌شناسانه‌ي عکس‌هاي ظريف پرداخته‌ايد.**

بله، از آراء و انديشه‌هاي ميرچا‌الياده، اسطوره‌شناس و دين‌پژوه نامدار رومانيايي، استفاده کردم. اسطوره را غالباً خيال‌پردازي‌هايي دور از واقعيت و متعلق به گذشته‌هاي خيلي دور مي‌دانند، اما الياده به درستي استدلال مي‌کند که اسطوره و زندگي معاصر نسبت تنگاتنگي با هم دارند و در واقع بسياري از رفتارهاي ما در زندگي روزمره در عصر مدرن نشأت‌گرفته از باورهاي اسطوره‌اي است. من در مقاله‌ام با تکيه به همين ديدگاه اين بحث را مطرح کردم که آقاي ظريف اکنون در ناخودآگاه جمعي ما تجسمي از اسطوره‌ي دلاور ملي است. کاري که ايشان کرد در نظر عده‌ي زيادي از مردم ما، نوعي عمل قهرمانانه بود. در هر حال، طرف شدن با شش قدرت بزرگ جهاني و دفاع از منافع ملي در برابر نمايندگان کشورهايي که هر کدام با تمام توان مي‌کوشد اين منافع را از ما دريغ کند، کاري سهل نيست. اين کار نوعي رويارويي يا نبرد با بيگانگان براي حراست از کيان ملي محسوب مي‌شود و لذا جنگاوري‌هاي قهرمانان ملي را به ذهن متبادر مي‌کند.

**قهرماناني مانند رستم و آرش کمانگير؟**

بله، دقيقاً. ايماژهايي از ظريف در فضاي مجازي را مثال آوردم که او را در هيأت قهرماني اسطوره‌اي مانند رستم و آرش کمانگير نشان مي‌دهند.

**شما در مقاله‌تان به موضوع بينامتنيّت هم پرداخته‌ايد. اين را هم بايد يک نظريه‌ي ادبي دانست که در تحليل‌تان کاربرد داشت.**

بينامتنيّت را در بحث راجع به ايماژهايي مطرح کردم که ظريف را در رداي اميرکبير نشان مي‌داند. از نظر من تصوير مشهور اميرکبير با آن کلاه شناخته‌شده و در آن رداي قجري، حکم متني پيشين را داشت که متن پسين (تصوير آقاي ظريف با همان کلاه و همان ردا) در ارجاع به آن معناي مضاعفي پيدا مي‌کند. اميرکبير در اذهان عموم ايرانيان صدراعظم خردمندي است که با ابتکار و تدبير، کشور را به سمت مدرنيته سوق مي‌داد. او مظهر يا بگوييم نشانه‌اي از درايت و دورانديشي است؛ سياستمدار باکياستي که مي‌داند براي اداره‌ي امور چه تصميم درستي بگيرد.

عين همين بينامتنيّت را در بحث راجع به ايماژهايي مطرح کردم که شخصيت آقاي ظريف را به مصدق مربوط مي‌کنند. نمونه‌ي اين ايماژ را در تصويري مي‌توان ديد که فرداي روز اعلام توافق هسته‌اي در صفحه‌ي اول روزنامه‌ي «ابتکار» منتشر شد. بحث من اين بوده است که بخشي از معاني ضمني‌اي را که به شخصيت آقاي ظريف الحاق مي‌کنيم، مي‌بايست در حافظه‌ي تاريخي ملت ايران از دوره‌ي ملي شدن صنعت نفت و نقش مصدق در آن مبارزات جست.

قصدم با اين نوع تحليل اين بود که نشان بدهم بينامتنيّت فقط مربوط به نقد متون ادبي نيست. من قبلاً رمان «تنگسير» را در کتاب «گشودن رمان» از منظر نظريه‌ي يوليا کريستيوا درباره‌ي بينامتنيّت نقد کرده بودم. همين نوع نقد را همچنين در کتاب «رمان پسامدرن و فيلم» بر فيلم «ميکس» ساخته‌ي داريوش مهرجويي نوشته بودم. در اين مقاله خواستم نشان بدهم که تصاوير را هم مي‌توان از منظر بينامتنيّت نقد کرد. همچنان که گفتم، نقد ادبي از مطالعات فرهنگي جدا نيست.

**به عنوان آخرين سؤال مي‌خواهم بپرسم که به نظر شما، حُسن کاربرد نقد ادبي در تحليل‌هاي فرهنگي آن‌طور که شما در مقاله‌تان نشان داده‌ايد چيست؟**

مي‌دانيم که در حال حاضر رشته‌هاي ادبيات در کشور ما جدي گرفته نمي‌شوند. نه فقط مردم عامي، بلکه همچنين مسئولان هم مي‌پرسند از تدريس ادبيات چه نفعي عايد مملکت مي‌شود. به ادبيات به طور رسمي «احترام» گذاشته مي‌شود، بدين معني که ادبيات را «ميراث تاريخي و ملي» مي‌نامند، اما همچون روز پيداست که در ارزش‌گذاريِ پراگماتيک، رشته‌هاي پزشکي، مهندسي و علوم پايه را مهم مي‌دانند. اخيراً خبري در خبرگزاري‌هاي رسمي انتشار يافت مبني بر اين که از سال آينده مدارس در رشته‌ي علوم انساني دانش‌آموز نخواهند پذيرفت. البته متعاقباً اين خبر اين‌طور اصلاح شد که در تعداد انگشت‌شماري از مدارس موسوم به «دبيرستان‌هاي فرهنگ» همچنان رشته‌ي علوم انساني ادامه خواهد يافت و دانش‌آموزان علاقه‌مند مي‌توانند در آن مدارس ثبت نام کنند. اما در هر حال اصل موضوع، نازل پنداشتن جايگاه علوم انساني در تفکر بسياري از مردم و مسئولان است. به نظرم، مقاله‌هايي از قبيل مقاله‌ي من در تحليل ايماژهاي آقاي ظريف در فضاي مجازي اگر فقط يک حُسن داشته باشند، شايد آن حُسن اين باشد که به باز شدن افق جديدي براي پژوهش‌هاي ميان‌رشته‌اي بين نقد ادبي و نقد فرهنگي کمک مي‌کنند. شايد اين قبيل مقالات به نضج گرفتن اين انديشه ياري برسانند که دست‌اندرکاران مطالعات ادبي هم مي‌توانند همچون جامعه‌شناسان و روانشناسان اجتماعي، پرتوي روشنگر بر ابعاد ناپيداي حيات اجتماعي و رواني آحاد جامعه‌ي ما بيندازند. از نظر من، اين هدف به‌خودي‌خود دليل کافي براي نوشته شدن اين قبيل مقالات است.

شعر، از منظری دیگر

بحثي در کناره ميز چهارگوش، پيرامون شعر اکنون

**آن‌چه که «شعر اکنون» مي‌ناميم، گونه‌اي از شعر رايج امروز است که به گمانم بيش از آن که ادامه جريان شعر نيمايي و پسانيمايي و بعد از آن باشد. جرياني است تأثير پذيرفته از شعرهاي ترجمه شده و متأثر از نظريه‌هايي که شايد در زادگاهشان اعتبارمند باشند و نه در اين‌جا و يکي از معضلات اين‌گونه شعري، بيگانه‌گي‌اش با مخاطب است آن‌قدر که بسياري از فرهيختگان اهل قلم هم، هرگاه بحثي پيش آيد درباره اين‌گونه شعري، حرف اول و آخرشان يک جمله است! اين به اصطلاح شعرها را نمي‌فهميم! به هر روي؛**

**گفتيم گفت‌وگويي داشته باشيم در اين زمينه و در قالب ميزگرد با يک شاعر حافظ موسوي، يک شاعر و مترجم شعر، احمد پوري و شاعري ديگر محمود معتقدي و اسدالله امرايي مترجم تا مقدمه‌اي باشد براي گفت‌وگويي ديگر در همين زمينه. با چند تحليل‌گر و منتقد، شايد که چراغي روشن شود براي بهتر ديدن و بحث به اين شکل آغاز شد که؛**

**شعر امروز با سنت شعري ما و به تعبيري شعر کلاسيک حافظ و سعدي و سنايي و بعدتر با شعر نيمايي و حتي شعرهاي شاعران پس از نيما، شاملو، اخوان، فروغ و سپهري تفاوت‌هاي بسيار دارد و به تعبيري برخي از آن‌چه که من شعر اکنون مي‌نامم. بيشتر فرم است و بازي‌هاي زباني که گاه تبديل به رديفي از واژگان نامفهوم مي‌شود و البته که موافقاني هم دارد در مقابل، بسيار کسان از اهل فرهنگ هم مي‌گويند اين‌گونه شعري را نمي‌فهميم و به همين دليل طيف وسيعي از مخاطبان بالقوه شعر، نمي‌توانند با اين آثار ارتباط برقرار کنند و پرسش اين است که اين‌گونه شعري چگونه تعريف مي‌شود و اگر شعر کلاسيک را «کلامي مخيل و موزون و مقفي» مي‌شناسيم وجوه معرفه شعر اکنون کدام است؟**

**معتقدي:** من فکر مي‌کنم از چند جنبه شعر امروز و ديروز را در پي هم بايد مورد بررسي قرار دارد. واقعيت اين است که شعر کلاسيک برگرفته از ادبيات و زمانه‌ي خودش بود، و اين مفاهيم و قالب‌ها به نسبت زمانه‌ي خودشان در شعر شاعراني چون سعدي و حافظ و ... در مکتب‌هاي مختلفي چون مکتب خراساني و عراقي و ... خود را نشان داده، که خود اين‌ها نشان‌گر پروسه‌ي حيات اجتماعي ما نيز هست تا دوره‌ي مشروطيت همين روند را با پستي و بلندي‌هايي داريم و مکتب‌ها و روش‌هاي شعري هم که زاييده‌ي فضاي اجتماعي هر دوره هستند پي‌درپي مي‌آيند. البته فراموش نکنيم که تا اين دوران شعر همواره منحصر به خواص بوده و همواره دربارها و افراد خاص و ثروتمند حامي شعر بوده‌اند. و همه‌ي اين‌ها يک پشتوانه‌ي عظيم فرهنگي است که شعر ما را تا امروز در قالب‌هاي مختلف حفظ کرده. اما دوران مشروطه و آن نوخواهي و نوزايي اجتماعي فضاي متفاوتي را براي شعر هم طراحي کرد. اخيراً در کتاب «تاريخ ترجمه»‌ي آقاي آذرنگ خواندم که طبق اسناد به دست آمده، بيشترين ترجمه در دوران قاجار در ايران اتفاق افتاده و خب اين ترجمه‌ها نقطه‌ي پيوند فرهنگ ايران و اروپا و روسيه شدند و اين تغييرات در شعر ما هم تأثير به سزايي داشت و در آستانه‌ي مشروطيت. شاعران بسياري شعر گفتند و نويسندگان بسيار نوشتند. در اين دوران ما شاعران بزرگي داشتيم مثل اديب‌الممالک، ملک‌الشعرا و عشقي و ... که آمدند و توانستند در سايه‌ي فضاي پويايي که به وجود آمده بود تجربه‌هاي ذهني و زباني بکنند تا رسيد به نيما که به يک تعريف ويرانگري بوده که توانست خيلي از مسايلي را که از گذشته مانده بود ويران کند و پيشنهادات جديدي جايگزين آن سازد. من فکر مي‌کنم. با پديده‌اي به نام نيما و «شعر نيمايي» جامعه‌ي ما اصولاً به فضاهاي تازه‌تري دست يافت.

**اعلم:** در شعر نيمايي هنوز عناصر کلاسيک شعر مثل وزن و قافيه وجود دارد حتي بعد ازنيما هم ما وزن را در قالب موسيقي کلام و در بسسياري از شاعرانمان داريم و اين ما را از تعريف کلاسيک شعر چندان دور نمي‌کند. درواقع اين تعاريف و عناصر فقط تغيير شکل پيدا مي‌کند. ولي آن‌چه که ما در «شعر اکنون» مي‌بينيم و به خصوص در دهه‌ي بحراني هفتاد –که اين بحراني بودن نظر من است و شايد نظر شما نباشد- مجموعه‌اي واژگاني در فرم‌هاي خاص و بازي‌هاي زباني به عنوان شعر عرضه مي‌شود، اين ترکيب را چه‌طور مي‌توان تعريف کرد؟

**موسوي:** ما در تعريف کلاسيک شعر مي‌گوييم: «شعر کلامي است مخيل موزون و مقفي» يعني چهار جزء اصلي داريم. نخست کلام که اصل شعر است و تغييرپذير نيست و اگر نباشد اصلاً شعر نيست. مي‌ماند قافيه که نيما گفت يک جزء اضافي است و از بين رفت پس مي‌ماند کلام موزون مخيل. يعني اين‌ها اجزاء اصلي شعر هستند به اين معني ما نه کلام و نه مخيل بودن و نه موزون بودن را نمي‌توانيم از شعر حذف کنيم. بيرون از کلام که شعر نداريم. در مورد مخيل بودن شعر هم نمي‌شود ترديد کرد چون خيال منشأ استعاره است و اگر استعاره نباشد شعر نيست و مي‌ماند موزونيّت در مورد وزن ما در شعر کهن ايران اوزان عروضي را داريم (با توجه به اختلافاتي که هست و اين‌که اين اوزان منشأ عربي دارد يا از زبان هجايي فارسي گرفته شده) و بعد مي‌رسيم به عروض نيمايي. چون نيما هم رسيد به جايي که وزن ضروري شعر است. حتي فروغ فرخزاد مي گويد وزن براي شعر ضروري است و مي‌گويد من شعر منثور را قبول ندارم.

در شعر شاملو هم مي‌بينيم که روش خاص خودش را دارد و به جاي وزن چيزي را جايگزين مي کند به هر حال من فکر مي‌کنم از نظر موزونيّت شعر امروز يک گام هم جلوتر رفته ولي موزونيتي که در شعر گذشته فقط براساس اصوات و آواها به گوش مي‌رسيد، امروز ممکن است بر اثر تناسب قطعه‌ها به گوش برسد مثلاً شعر بر «زمينه‌ي سربي صبح» شاملو بي وزن است اما در عين حال موزون است، چه‌طور؟

بر زمينه‌ي سربي صبح

سوار خاموش ايستاده است

و يال -بلند- اسبش

در باد پريشان مي‌شود.

خدايا خدايا خدايا

سواران...

نبايد ايستاده باشند

هنگامي که حادثه ااخطار مي‌شود

کناره -پرچين- سوخته

دختر

خاموش ايستاده است

و دامن نازکش در باد

تکان مي‌خورد

خدايا خدايا ...

درواقع بر اثر ايجاد توازن‌هاي قطعات شعري ما به نوعي موسيقي و نظم مي‌رسيم.

چيزي که لازم است اين‌جا توضيح بدهم تعريف درست از موزونيّت است. مثلاً مي‌گويند کهکشان موزون است ولي ما از آن صدا نمي‌شنويم. درواقع موزونيت عبارت است از تناسبي که بين اجزاء يک کل هست. در موسيقي اين موزونيت در اثر ترتيب قرار گرفتن صدا و سکوت ايجاد شده. ولي در شعر شاملو بر اثر ترتيب قرار گرفتن قطعات. در عين حال مي‌دانم که شما درواقع مي‌خواهيد برسيد به اين‌که شعر منثور امروز ما فاقد موزونيت است. اين را مي‌توان در بخش آسيب‌شناسي بحثمان بررسي کرد. مسئله‌ي ديگر مقوله «خيال» است. عنصر خيال جزء اصلي شعر است در تعريف عبدالقاهر جرجاني هم آمده آن‌جا که کلام در مسير مجاز است ما وارد حوزه‌ي استعاره مي‌شويم و تا مباحث ياکوبسن هم ما به همين نکته مي‌رسيم. که اگر ما در کلام به جاي محور همنشيني، محور جانشيني را انتخاب کنيم و به کار ببريم وارد حوزه‌ي شعر شده‌ايم. حالا اگر قرار باشد اين تعريف جمع و جور بشود همان تعريف اول است که کلام مخيل و موزون يعني شعر. حالا اين که آيا آن‌چه امروز با اين تعريف توليد مي‌شود شعر هست يا نه؟ مي‌توان اين را گفت که در همه‌ي دوره‌ها انبوهي شعر توليد مي‌شود که فقط تعدادي از آن‌ها واقعاً «شعر» است. امروز هم همين‌طور. اين مختصات هست حتي در شعر جوان‌ترهايي (که شما احتمالاً نمي‌پسنديد). چون هم رفتار با زبان وجود دارد و هم تناسب و البته که بايد مثال‌ها را از شعر کساني زد که ديگر از آب و گل درآمده‌اند، از جوان‌ترها مي‌توان به شعر پگاه احمدي اشاره کرد که موزونيت دارد و حتي موسيقي را در آن مي‌توانيد ببينيد. کمي که جلوتر بياييم در شعر روجا چمنکار کلام بي آن‌که ساختار عروضي داشته باشد از نوعي موسيقي برخوردار است و بعد مي‌بينيم جوان‌ترهايي که سروده‌هايشان «شعر» است، به لحاظ فرم‌هايي که ايجاد مي‌کنند، آن فرم يک نوع موسيقي است. نکته‌ي بعدي اين‌که، در حوزه‌ي استعاره آن چه که در گذشته ما به عنوان مخيل بودن تلقي مي‌کرديم، زماني بود که استعاره در محور افقي شعر اتفاق مي‌افتاد نيما دايماً تأکيد داشت که اين را بايد در محور عمودي شعر تسري بدهيم. يعني اگر در گذشته در شعر حافظ داشتيم؛ سرو چمان من چرا ميل چمن نمي‌کند. و سرو چمان استعاره از قد و بالاي يار بود در شعر نيما اين استعاره يک کليت دارد:

هست شب

يک شب دم کرده و ...

خاک رنگ رخ باخته است

باد، نوباوه ابر،

از ابرکوه

سوي من تاخته است...

کلام توصيفي است، اصلاً استعاره نيست. اما در کل ساختمان شعر ما به يک استعاره مي‌رسيم. بنابراين هر آينه ما اگر بخواهيم در شعر گروهي از شاعران شعر اکنون – به تعبير شما – به دنبال آن نوع استعاره بگرديم، نيست. چون کليت شعرها تبديل به استعاره شده است. اما همه‌ي اين‌ها که گفتم درباره‌ي شعري است که تحقق پيدا کرده، منظور من هر شعري نيست. اما نمونه‌هاي خوبش در اين شعر اکنون – مد نظر شما – يا همان شعر نسل جوان وجود دارد. به هرحال در همان دهه‌ي چهل هم يک صد و بيست چهار هزار شاعر داشتيم که ده، پانزده تاي آن‌ها ماندند. از يکصد و بيست و چهار هزار شاعر نسل جديد هم آن‌ها که «شاعر» هستند، شعرشان اين ويژگي را دارد و مي‌توان از آن دفاع کرد.

**احمد پوري:** من فکر مي‌کنم. اين آخرين جمله‌ي حافظ عزيز خيلي مهم است. به نظر مي‌رسد که همه‌ي اين سؤالات از ابتدا به دنبال آسيب‌شناسي شعر امروز است و مثلاً بهتر است بگوييم که امروز شعرهايي توليد مي‌شود که اين شعرها – از نظر شما که مي‌تواند در جريان بحث عموميت پيدا کند يا نه – با معيارهاي شعري سازگار نيستند، قابل فهم نيستند و در نتيجه شعر حساب نمي‌شوند ولي به آن‌ها مي‌گويند شعر.

**اعلم:** موضوع آسيب‌شناسي را مطرح نکردم چون نمي‌خواستم يک حکم کلي صادر کنم که همه‌ي شعرهايي که امروز سروده مي‌شوند، شعر نيستندو قابل فهم نيستند. بهتر ديدم از ساختار شعر که در طول سال‌ها تغيير کرده و اين تغيير هم اجتناب‌ناپذير بود شروع کنيم. يعني ما تا قبل از مشروطه به دوره‌اي رسيده بوديم که ديگر شعر شاعران مقلد نه از جهت فرم و نه از لحاظ مضمون و محتوا نمي‌توانست مخاطب را راضي کند. پس بايد نيمايي مي‌آمد و آمدن نيما بنا به ضرورت بود. بنابراين حرف شما درست است اما مي‌خواهيم بدون اين‌که از ابتدا کلمه‌ي «آسيب» را روي بحثمان سوار کنيم. مسيري را از تعريف کلاسيک شعر شروع کنيم و برسيم به ويژگي‌هايي که شعر امروز بايد داشته باشد.

بنابراين پرسش اين است که اولاً آن‌چه به عنوان «شعر اکنون» از آن نام مي‌بريم، جدا از شعر اندک شمار شاعران تثبيت شده، چه قدر واجد شعريت است و اشاره‌ي درستي کردند آقاي موسوي که در دهه‌ي چهل هم چند صد نفر شاعر! داشتيم که از آن تعداد چند نفري ماندند که مي‌شناسيم. حتي کساني هم که به ضرب و زور مسايل ديگر، سعي شد که ماندگار شوند بعدها از غربال تاريخ رد شدند. گرچه بعضي‌هاشان حتي کتاب هم دارند و اسم و رسمي ساخته شده، اما به هر حال حالا مي‌خواهيم برسيم به يک بررسي دقيق‌تر چون خيلي از جوان‌هايي که امروز شعر مي‌گويند مي‌توانند استعدادهاي ارزشمندي باشند اما چون کسي به آن‌ها ديد درستي نمي‌دهد اين‌ها به بيراهه مي‌روند. چون در فلان جمع دوستانه شعرشان مورد توجه قرار مي‌گيرد. فکر مي‌کنند شاعرند. تعداد کتاب‌هايي که دايماً با سرمايه‌ي شخصي (بعضي‌ها که فکر مي‌کنند شاعرند) چاپ مي‌شود روزبه‌روز بيشتر مي‌شود بدون هيچ بازتاب و نقد و نظري در حالي که ممکن است در بين اين‌ها هم کساني باشند که استعدادي داشته باشند و بتواند مسيرشان را پيدا کنند.

**پوري:** پس معتقديم که يک سري نگراني‌هايي هست در مورد توليدات شعري امروز که حجم آن هم بالاست. اگر بخواهيم اول تکليف اين نگراني را روشن کنيم. بايد ببينيم تا چه اندازه اين نگراني‌ها موجه است و تا چه اندازه نه. واقعيت اين است که وقتي شعر نيما هم اولين بار مطرح شد، يک عده‌اي بسيار نگران بودند. و مي‌گفتند ديگر شعر تمام شد. اما ديديم که اين‌طور نبود. معتقدم از اين‌جا شروع کنيم که اين مسئله در زمينه‌ي هر هنري طبيعي است که ما يک هنرمند داريم که استعداد هنري دارد، مي‌تواند رشد کند و به رتبه‌ي عالي برسد يا مي‌تواند وسط راه بماند. عده‌اي هم هستند که وارد اين عرصه مي‌شوند، گرد و خاکي مي‌کنند و بلافاصه بدون اين‌که حتي زمان آن‌ها را از دور خارج کند، خودشان از دور خارج مي‌شوند. پس بر اين اساس نبايد از اين مسئله ناراحت باشيم که چرا اين همه شعر بد وجود دارد. چون اگر به کتاب ادوارد براون نگاه کنيد تعداد شاعران اين چند قرن را نام برده که خيلي هستند فکر مي‌کنم بيش از سه هزار نفر هستند ولي اگر من همين الان از اين جمع که همه اهل ادبيات هستند بپرسم در اين هشت قرن اخير چند شاعر نام ببريد آيا واقعاً بيش از ده دوازده تا مي‌توانيم نام ببريم.

منظورم اين است که اين نگراني دليلي ندارد. اما يک نگراني ديگر هست که هرگاه در مورد شعر اکنون – به قول شما – صحبت مي‌شود، مطرح مي گردد و آن اين‌که مي‌پرسيم شاملو کو؟ اخوان کو؟ و ... يعني غول‌ها کجا هستند؟ به نظر من اين نگراني و پرسش هم بي‌مورد است چون غول‌ها هميشه تحت شرايط خاصي در جوامع به وجود مي‌آيند. يعني جريان‌هاي سياسي و اجتماعي و فکري در طول حرکت خودشان مي‌رسند به يک گردنه که در آن مي‌مانند و در اين شرايط يک نيرويي بايد بيايد و اين راه را باز کند. مي‌بينيم که در اواخر قرن 19 چنان غول‌هايي را در رمان روسيه در کنار هم داشتيم که تصورش هم غيرممکن مي‌نمود ولي بود ولي بعد از آن‌که راه باز شد ديگر خبري از اين غول‌ها نيست در مورد شعر خودمان هم همين‌طور است وقتي نيما درواقع مي‌خواست همان گردنه را که شرايط رد شدن از آن هم فراهم شده بود و يک عده‌اي مي‌خواستند از آن رد بشوند و قالب‌هاي سنتي شعر را که ضروري بود تغيير کند، تغيير بدهند، باز کند و کرد دوباره اين سيل راه افتاد و تا زماني که شرايط مشابه پيش بيايد و نياز به نيمايي ديگر باشد، هنوز وقت داريم. پس نگران اين هم نبايد بود که در اين ده سال اخير ما شاملو نداشته‌ايم، خب در دنيا هم وضع همين‌طور است مگر در اين ده سال همينگوي يا فالکنر يا اليوت داشتيم، مسلماً نه. الان مي‌توان پرسيد چرا شعرهايي که امروز سروده مي‌شوند ارتباط قوي با مخاطب برقرار نمي‌کنند؟

**اعلم:** البته دغدغه‌ي من اين نيست که چرا امروز شاملو و اخوان و يا فروغ ديگري نداريم هر زمانه‌اي شاعران و نويسندگان و هنرمندان خودش را دارد و اين مي‌تواند موضوع بحث ديگري باشد. پرسش من در حال حاضر اين است که آن‌چه باعث توجه و پذيرش مخاطب مي‌شود چيست؟ شاعري مثل حافظ، هفتصد سال است که شعرش با زندگي مردم عجين شده و در سطح جهاني مخاطب دارد.

**موسوي:** در مورد حافظ که شما فرموديد، او يک پديده‌ي استثنايي در فرهنگ ما و شايد در فرهنگ بشري است. من فکر مي‌کنم اگر اشتباه نکنم در يکي از مقالات يار شاطر خواندم که در تحليل آمدن و رفتن امواج ادبي گفته بود: به واقع فرهنگ ما بعد از حمله‌ي مغول در شرف مرگ بود و عين شمعي که در حال احتضار يکدفعه يک شعله‌ي بلند مي‌کشد تا خاموش بشود، يک شعله‌ي بلند کشيد و از آن حافظ و سعدي درآمدند. حافظ درواقع مجموعه‌ي فرهنگ ايراني، اسلامي اعم از کلام، حکمت، شعر و اساطير ايران و ... است. و نه تنها ايران بلکه کل فضاي روشنفکري قرون وسطا را مي‌توان در شعر حافظ ديد و اين به حافظ برتري مي‌دهد. جادوگري او با کلام هم وجه ديگر برتري اوست. نکته‌ي دوم درباره‌ي حافظ و حافظ‌ها اين است که جهان اين‌ها جهان کلي‌هاست. اعتراضي که امثال مرحوم خانلري با نيما داشتند اين بود که اين کارهايي که شما مي‌کنيد شعر نيست و اصلاً در شأن شعر نيست که مسايل گذراي زندگي معمولي در آن مطرح شود و بايد مفاهيم ازلي و ابدي مثل عشق و نفرت و مرگ و ... در شعر بيايد و نيما درست مسير برعکس را رفت و سرود:

کنار رودخانه مي‌پلکد سنگ‌پشت پير ...

و اين ويژگي در دنيا هم بود، هگل هم وقتي مقتضيات دنياي مدرن را ديد گفت: دنياي شعر به سر آمد. و اصولاً مرگ هنر را اعلام کرد چون معتقد بود با وجود اين مقتضيات به دست آمدن آن کليت و فهم آن مفاهيم کلي ديگر امکان پذير نيست پس شعر از نظر او مرد.

بر اين اساس واقعيت اين است که ما اصلاً نمي‌توانيم شاعر دوره‌ي مدرن را با شاعر کلاسيک مقايسه کنيم. همان‌طور که نمي‌شود شعر قرن نوزده اروپا را با تراژدي‌هاي يونان مقايسه کرد. در پاسخ به سؤال شما شايد بشود گفت که اگر شعر بتواند همين مفاهيم روزمره که تجربيات زندگي ماست را در بعد ازلي و ابدي مطرح کند مي‌تواند بماند. يعني مثلاً فروغ فرخزاد مسير خلاف عقايد مرحوم خانلري را رفت و گفت من وقتي با نيما آشنا شدم فهميدم که مي‌شود وسعت نظر داشت و از خود زندگي شعر را استخراج کرد. آن وقت فروغ اين باهوشي را داشت که توانست اين مفاهيم روزمره را از ظاهر گذرايش به عمق يک مفهوم بشري برساند مثلاً تصويري که فروغ از ويراني انسان در قرن گذشته مي‌دهد، زماني که در سال‌هاي 39 و 40 به اروپا رفته بود و بعد به ايران برمي‌گردد و اصلاحات علي اميني آغاز مي‌شود و بعد اصلاحات ارضي شروع مي‌شود و اين دوره، دوره‌ايست که دنيا در حال متحول شدن است، منتهي تحولي که همراه با تناقض است. فروغ شاعر اجتماعي است، سياوش کسرايي هم شاعر اجتماعي است. فرق فروغ با کسرايي اين بود که کسرايي با نگاهي از قبل آموخته‌ي ايدئولوژيک، به سطح روابط اکتفا مي‌کرد، در حالي که فروغ نگاه کرد و گفت: انبوه بي‌تحرک روشنفکران، سينماي فردين، پپسي کولا و ...

هميشه در حوالي ميدان اين جانيان کوچک را مي‌بيني

که ايستاده‌اند...

يا ريزش مدام فواره‌ها و ...

از اين‌ها توانست برسد به يک تناقضي در اعماق اين جامعه، و مادامي که ما اين تناقض را حل نکرده‌ايم شعر فروغ جذاب است.

**اعلم:** و هر جاي ديگري که تناقض يا تناقضاتي از اين دست وجود داشته باشد.

**موسوي:** بله، دقيقاً با توجه به يکي، دو يادداشتي که گاه در سرمقاله‌هاي آزما خوانده‌ام احساسم اين است که حس خوبي به شعر اکنون فارسي نداريد يعني سؤال مطرح نشده‌تان را مي‌خواهم پاسخ بدهم...

**اعلم:** بدبيني من حاصل از اميدي است که مي‌خواهم به بهبود وضعيت داشته باشم.

**موسوي:** اين که آيا در شعر امروز ما هم اين اتفاقات در حال رخ دادن است يا نه؟ چرا بايد پاسخمان منفي باشد. ما همين نسل قبل را با نسل امروز شاعران مقايسه مي‌کنيم. مثلاً آقاي ضياء موحد يا سپانلو يا علي باباچاهي، شمس لنگرودي و ...

**پوري:** حافظ موسوي...

**حافظ:** جلوتر بياييم، گروس عبدالملکيان هست، علي گلبياني هست، رسول يونان هست و ... مردم شعرهاي اين‌ها را مي‌خوانند. يعني شهر خالي نيست از شاعر ولي اگر تا اين‌جا همه‌ي حرف‌هاي من نسبت به شعر اکنون مثبت بود. و اگر خودمان يعني اگر شعر اکنون خودمان را با سنت شعري خودمان و در ارتباط با سپهر انديشگي جامعه‌ي خودمان مقايسه کنيم. اتفاق بدي نيفتاده و اي بسا که وضع بهتر هم شده. يعني الان کتاب شعر همين شاعران جوان امروز که ما قبول نداريم از نخستين کتاب شعر خيلي از شاعران بزرگ پيشرفته‌تر است. هم به لحاظ زبان و هم مفهوم مدرن‌تر است!

**اعلم:** البته اين جاي بحث دارد اما در مقايسه با آن‌چه در دنيا اتفاق مي‌افتد چه‌طور؟

**موسوي:** داشتم مي‌گفتم خير وضعمان خوب نيست. اين‌که در دنيا ما را خيلي تحويل نمي‌گيرند خيلي هم مربوط به تحريم‌ها و بحث‌هاي سياسي و ... نيست. ما يک جايي گسست انديشگي داريم. فقدان سنت انديشه‌ي انتقادي و فلسفي داريم. اين البته چند سالي است که دارد ترميم مي‌شود. آسيب‌شناسي شعر فارسي درواقع آن‌جاست. گاهي مي‌شنويم که آن شعر – و شاعر - به يک جهان‌بيني و ايدئولوژِي خالي – گرچه از پيش آماده شده – وصل بود. امروز ما به وضعيتي رسيده‌ايم که آن قبله‌گاه غالب و مسلط وجود ندارد – و بسيار خوب است که وجود ندارد. چون شاعر بايد استقلال شعري داشته باشد. نيما استقلال شعري و ادبي داشت. درواقع نيما در عين اين‌که سياسي‌ترين شاعر ما بود استقلال ادبي و شعري‌اش را حفظ کرد. فروغ فرخزاد با وجود اين‌که در آن مقطع تاريخي که مي‌زيست بهترين شاعر ماست آن‌چه که باعث شد از همه‌ي شاعران بزرگ آن زمان هم شعرهايش بهتر باشد استقلال شعري او به عنوان يک شاعر اجتماعي بود. ما در شرايطي هستيم که شاعر ما در سايه‌ي حذف آن ايدئولوژي غالب بايد به يک استقلال فکري برسد. استقلال فکري هم به وجود نمي‌آيد مگر در جامعه‌اي که سنت فکري قوي شکل گرفته باشد و توليد انديشه بشود. و اين وجود ندارد. اين جا اين مفاهيم تبديل به يک سري مفاهيم روشنفکري شده و متعلق به يک عده‌ي خاص. آسيب‌شناسي شعر امروز فارسي را بايد به آن حوزه برد. آن وقت اگر به آن حوزه برديم، شايد شرايط مأيوس‌کننده هم باشد. حتي اگر بگوييم ما در گذاشته وضعمان در اين حوزه خيلي خوب بود و حالا چرا اين‌طور شده، بايد بگوييم که خير در گذشته هم با اين معيارها چندان شرايط عالي نداشتيم. حقيقت اين است که من حدود يک سال و نيم است که در مورد آنتولوژي شعر اجتماعي ايران مطالعه مي‌کنم. حدود 150 شاعر را از ريز و درشت همه را دوباره خوانده‌ام. واقعيت اين است که چيز دندان‌گيري واقعاً وجود ندارد. از پنج، شش درخشش استثناء و در فروغ و شاملو و اخوان و ... و به ويژه در خود نيما که حيرت مي‌کني از اين‌که اين آدم در ميان اين همه مسايل مختلف اين قدر ذهنش روشن است – بگذريم ديگر خبري نيست که الان آه و ناله مي‌کنيم که نيست. ضمن اين‌که ما يک اخلاق جمعي هم داريم که آدم‌ها را آن قدر بزرگ مي‌کنيم که بعد خودمان هم در تعريف ابعادشان درمي‌مانيم. همين چند روز پيش که تولد فروغ بود من مي‌ديدم در فضاي مجازي چنان فروغ را بزرگ مي‌کردند که نگو و در کنارش مي‌نوشتند شعر امروز اصلاً مزخرف است! يعني فروغ فرخزاد به عنوان بزرگ‌ترين شاعر ما رفت و کرکره را هم پايين کشيد و تمام شد، نه، اين‌طور نيست.

**اعلم:** نبايد اين‌طور باشد. اين مي‌شود بت‌سازي اما در مقايسه با آن‌چه من شعر اکنون مي‌نامم. فروغ همچنان يک قله است.

**موسوي:** در مورد همين خانم فرخزاد يکي از کساني که شجاعانه نقد کرده آقاي موحد است که مي‌گويد فروغ خيلي جاها آه و ناله‌ي بي‌ربط مي‌کند و اتفاقاً بايد آن خرد نيمايي در شعر فروغ تداوم پيدا مي کرد. من ممکن است با همه‌ي حرف ايشان در مورد «ايمان بياوريم به آغاز فصل سرد» موافق نباشم چون من اين شعر را طور ديگري مي‌خوانم. بنابراين گرفتاري ما گاهي در سنجش‌هايمان است.

در يک نگاه منصفانه شعر امروز ما در ادامه‌ي شعر دهه‌ي 40 و سنتي که نيما بنيان گذاشت قرار دارد اتفاقاً من معتقدم که از دهه‌ي شصت به بعد شعر ما سويه‌هاي مدرنش از گذشته پررنگ‌تر شد.

**اعلم:** يعني به نظر شما شعر ما مدرن‌تر شده؟

**موسوي:** ببينيد ما يک آوانگارديسم داشتيم و يک مدرنيسم که اين‌ها دايماً با هم در حال جنگ و ستيز بودند.

مثلاً در تئاتر، سعيد سلطان‌پور در آن وجه آوانگارديسم اجتماعي به سرعت پيش مي‌رفت و هر نمايشي که مي‌گذاشت فردايش مي‌رفت زندان. از طرف ديگر عباس نعلبنديان يا داوود رشيدي را داشتيم که در انتظار گودورا به صحنه مي‌برد، در آن زمان گروه کارگاه نمايش به سمت مدرنيسم مي‌رفت و گروه مقابل به سمت آوانگارديسم هر دو هم درست مي‌گفتند. امروز هم ما سنت کارگاه نمايش را در تئاترمان مي‌بينيم و هم ردپاي نوع انتقادي و اجتماعي کارهاي سعيد سلطان‌پور يا محسن يلفاني و ... که بعد شد بيضايي ورادي و ... را به واقع اين دو جريان آوانگارديسم اجتماعي و مدرنيسم هيچ وقت نتوانستند با همديگر تعامل درستي پيدا کنند. به نظر من مي‌رسد اتفاقي که در اين دوره رخ داده اين است که دعواي بين آوانگارديسم اجتماعي و مدرنيسم کمي کم‌رنگ شده و اين مجالي ايجاد کرده که در اين ميان شرايطي به نفع شعر فارسي پيش بيايد.

**اعلم:** چه‌ شرايطي؟

**موسوي:** آقاي فرشاد فداييان فيلمي ساخته در مورد شاملو، که در آخرين صحنه از شاملو مي‌پرسد نظرت درباره‌ي کارنامه‌ي شعري‌ات چيست و او مي گويد: «نه راضي نيستم» - البته شاملو در آن روزها از نظر سلامتي شرايط خوبي نداشته – و ادامه مي‌دهد که؛ «الان فکر مي‌کنم که فقط تحت شرايط و در پاسخ به موقعيت‌هاي اجتماعي که به ما تحميل مي شد بايد شعر مي گفتم...

به نظر مي‌آيد شايد در هنر امروز ما نسبتي ايجاد شده و آن حالت آوانگارهاي اجتماعي يک طرف و مدرنيست‌ها يک طرف، کم‌رنگ شده. و اين‌ها مثبت است و ممکن است در ادامه ما را به مسيري ببرد که شعر ما انديشه‌ورزانه‌تر بشود. يا اگر يک آسيب جدي را بخواهيم در شعر امروز ذکر کنيم، من مي‌گويم؛ بله هست. فقدان انديشه در شعر فارسي. و انديشه را هم شاعر لزوماً نمي‌تواند ابداع کند. انديشه يک بستر انديشگي مي‌خواهد. در روزگار حافظ دو جا از مراکز علم بود يکي رُم که از آن‌جا ما متفکري به نام دانته را داريم و يکي در شيراز خود ما بود که حافظ و سعدي از آن‌جا درمي‌آيند. چون شيراز در آن دوران مرکز علم و فلسفه و ... بود. يعني آن بستر مهم است. توجه کنيم از کل اروپا دانته بيرون مي‌آيد که مسير ادبيات اروپايي را باز مي‌کند در شيراز هم، شاعر انديشه‌ورزي چون حافظ برمي‌خيزد. وگرنه «از جوي خٌرد ماهي خٌرد خيزد.» شما از مملکتي که دو قرن انديشه در آن تعطيل بود. چه انتظاري داريد؟ حافظ مي‌گويد: «گناه اگر چه اختيار ما نبود حافظ – تو در طريق ادب کوش و گو گناه من است» يعني درواقع با همين يک بيت شعر کل جدل کلامي قرون وسطي را به بازي مي‌گيرد. کسي مي تواند اين را بگويد که در جريان آن جدل کلامي بزرگ شده باشد. خب وقتي چنين جريان‌هاي جدي وجود ندارد خب شعرا مي‌شوند مثل شعراي دوران بازگشت. که حرف‌هايشان سخناني سطحي و درجه سه است چون فکري وجود نداشته و شاعر فلسفه نداشته. آخرين بقاياي فلسفه‌ي مشايي در آن زمان نابود شده و در نهايت حاج ملا هادي سبزواري را از آن همه آدم بزرگ داريم. و حتي سنت ملاصدرا کم‌رنگ شده. از دل اين شرايط يکدفعه مي‌بينيم يک تجددي پيدا مي‌شود که در وجود نيما و ديدگاه او تجلي مي‌کند. در اين بستر ما واقعيت خودمان را بهتر مي‌توانيم درک کنيم تا به صورت مجرد.

**اعلم:** اصلاً منظورم اين نبود و نبايد پرسش‌هايي که مطرح کردم به اين معنا برداشت بشود که قصد دارم يک قالب از پيش تعيين شده براي شعر تعريف کنم و بگويم چون شعر اکنون از اين چارچوب خارج شده ديگر شعر نيست، نه چون هنر و شعر اصلاً در يک چارچوب مشخص تعريف‌پذير نيست. و درواقع هنر در آزادي راهش را پيدا مي‌کند هرچند ممکن است در مقطعي اين فرض پيش بيايد که اين جريان دارد به بيراهه مي‌رود – همان‌طور که به قول آقاي پوري اوايل حضور نيما اين فکر براي اهل ادب پيش آمد. الان مسئله‌اي که طرح آن ضروري به نظر مي‌رسد اين است که ما در دهه‌ي چهل و پنجاه شايد به دليل فضايي که وجود داشت و رابطه‌ي نزديک‌تري که مخاطبان باشاعران داشتند، نسل ما خيلي زود با شعر ارتباط برقرار مي‌کرد. کافي بود يک شعر در «آرش» يا يک نشريه‌ي ديگر چاپ بشود و بلافاصله پخش بشود اما امروز مي‌بينيم که ارتباط شعر با مخاطب کم‌ شده، گاهي حتي کتاب‌هايي که چاپ مي‌شود به چاپ دوم و سوم مي‌رسد اما با توجه به تغيير سطح سواد اجتماعي و افزايش جمعيت و شرايط گسترده‌ي رسانه‌اي آن‌چه از ارتباط بين شاعر و مخاطب امروز مي‌بينيم چيزي که بايد باشد نيست. يک گروه مشخص و محدودي هستند که علاقه‌مند به شعر هستند و اين شعرها را مي‌خوانند. يعني اين شعر با مخاطبان محدودي ارتباط برقرار کرده اما همين الان شما که با صدها شعر در ماه سروکار داريد و ده‌ها شاعر از همين نسل را مي‌شناسيد احتمالاً اگر بخواهيد چند بيت شعر بخوانيد معمولاً اشعاري از شاملو – اخوان يا فروغ و نيما و –خواهد بود و کم‌تر کسي از آن‌چه من شعر اکنون و شما شعر امروز مي‌خوانديش چيزي در ذهن دارد به نظر شما اين کم‌رنگ شدن ارتباط با مخاطب نيست. آيا اين ضعف شعر اکنون نيست که از ايجاد اين ارتباط ناتوان است؟

**معتقدي:** من فکر مي‌کنم که اگر ما به لحاظ زماني کمي محدودتر حرکت کنيم و از دهه‌هاي چهل و پنجاه عبور کنيم – چون به هر حال اين دهه‌ها، دهه‌هاي تثبيت است – اگر اصل را بر اين قرار بدهيم که در اين سه دهه‌ي اخير افت وخيزهاي شخصيت‌هاي شاخص‌تر را در در عرصه‌ي شعر و ادبيات داشته‌ايم و اگر اين سه دهه را بررسي کنيم جدي‌تر بحث خواهد شد. بد نيست بررسي کنيم که در اين سه دهه فضاي آوانگارديسم و مدرنيسم در عرصه‌ي شعر اتفاق افتاده و از ماحصل اين سه دهه الان کجاي مسير شعر امروز ايستاده‌ايم. بايد بررسي کنيم که در دهه‌ي شصت چه اتفاقي افتاده، در دهه‌ي طوفاني هفتاد چه اتفاقي در شعر افتاد و در دهه‌ي عقلانيت هشتاد اوضاع چه‌گونه بوده؟

من فکر مي‌کنم به اجمال مي‌توان گفت در دهه‌ي شصت با وجود اين‌که هنوز خيلي از شاعران پيشکسوت را هم داشتيم اما فضاي جامعه به دليل انقلاب و حرکت‌هاي انقلابي و در پي آن جنگ و اتفاقات اجتماعي که در پي آن بود در نهايت شعر و حتي کل ادبيات در خدمت تفکرات ايدئولوژيک برآمده از جريان انقلاب و جنگ بوده که در مجموع نوعي محافظه‌کاري ظريف و ريزبينانه‌اي در ذهن شاعران و ادباي آن دوره (پيشکسوتان و صداهاي تازه‌ي آن دوران) شکل گرفته بود و دهه‌ي هفتاد درواقع پاسخي است در برابر نوع محافظه‌کاري شاعرانه و تحولات فرهنگي که در دهه‌ي شصت شکل گرفته بود. در اين دوره شاعران کلاسيک همچنان حضور فعال دارند، شاعران جديد هم در کنارشان هستند و همچنان خيلي از نگرش‌هاي ذهني متعلق به ساليان قديم تا آن روز خودشان را محل گفت‌وگو قرار مي‌دهند ولي صداهاي تازه همچنان آن‌طور که بايد به گوش نمي‌رسد تا اوايل دهه‌ي هفتاد و اين حرکت قهري که در دهه‌ي هفتاد اتفاق افتاده درواقع عصبانيتي نسبت به آن شرايط دهه‌ي قبل بوده اين تا حدي مي‌تواند و بايد مورد گفت‌وگو و نقد قرار بگيرد اين که چه‌قدر درست بود و چه‌قدر افراط و تفريط در آن فضا بود که نادرست بود چون آوانگارديسمي که جناب حافظ موسوي اشاره کردند دقيقاً خودش را در دهه‌ي هفتاد نشان داد همراه، مدرنيسمي که از قديم در شعر ما وجود داشت. در اين دوره آدم‌هاي صاحب نام بسياري بودند که با پيشنهادات مختلف در عرصه‌ي شعر امروز در اين دهه فعاليت کردند. دهه‌ي هفتاد هم در عرصه‌ي ادبيات داستاني و هم شعر صداهاي تازه با رويکرد ذهني و فرمي تازه شنيده مي‌شود. کلاس‌ها و محافل ادبي بسيار بودند. آن‌چه که در دهه‌ي هفتاد اتفاق افتاد که بسياري عقيده دارند تنها مي‌تواند با دهه‌ي چهل مقايسه بشود (که البته مي‌تواند خيلي هم درست نباشد چون پشتوانه‌ي آثار ادبي دهه‌ي چهل نوعي از ايدئولوژي و تحولات اجتماعي در سطح داخلي و جهاني بود که در دهه‌ي هفتاد پشتوانه‌ي اشعار جديد برگرفته از آن چيزي است که در دهه‌ي شصت نتوانسته پاسخ جامعه‌ي شعري را بدهد) فکر مي‌کنم که در دهه‌ي هفتاد مي‌شود چندين موضع جدي شعري را مشخص کرد و هم از گذشته‌ي شعري و هم سبک‌هاي جديدتر و صداهاي تازه‌تري که با خواندن و آثار ترجمه‌اي که هر روز ترجمه مي‌شد حرف تازه‌اي براي گفتن داشت.

اين‌ها در مقابل آن محافظه‌کاري دهه‌ي قبل بود که پشتوانه‌اش جنگ و انقلاب و دفاع از ايدئولوژي مشخصي بود. اين‌ها به هر حال هرکدام در پايگاه‌هاي اجتماعي خودشان ايستاده بودند ولي در دهه‌ي هفتاد علي رغم اين‌که افراط‌گري‌هايي شد ولي من احساس مي‌کنم که بايد اين اتفاق مي‌افتاد که ما در دهه‌ي هفتاد با صداهاي جديدتر و بالطبع آثار جديدتر پيش برويم تا بدانيم که آيا اين‌ها براساس يک منطقي اتفاق افتاده يا برمبناي يک گذشته‌ي شعري و سنت فکري و ادبي که در پشت سر آن‌ها وجود داشت شکل گرفته؟ اين‌ها بايد پيش مي‌آمد تا بتوانيم در حوزه‌ي فرم و محتوا اشعار پيشروتر از اشعار دهه‌هاي قبل داشته باشيم و مي‌دانيد که زيباشناسي يعني فرم. يعني در دهه‌ي هفتاد ما با يک زيباشناسي متفاوت روبه‌رو هستيم. که خودش را بيشتر در فرم نشان مي‌دهد – البته افراط‌گري‌هايي بود – خيلي‌ها هم درخشيدند از جمله خود حافظ موسوي که اگر اشتباه نکنم وقتي در دهه‌ي هفتاد اولين مجموعه‌ي شعرش که چاپ شد يک صداي تازه بود. چون هم پشتوانه اجتماعي داشت و هم ادبي، شمس لنگرودي هم همين‌طور .اين‌ها از آن دوره مطرح شدند. اين‌ها توانستند تجربه‌هاي زباني متفاوتي را مطرح کنند. اما در برابر اين‌ها نسل بعدي هم آرام آرام آمدند که بيشتر در حوزه‌ي زبان متمرکز بودند. اين‌ها کمي افراط‌گري داشتند که بعضي‌ها هنوز همان روش را دارند و بعضي‌ها به جريان عقلانيت دهه‌ي هشتاد پيوستند و نمونه‌اش خانم پگاه احمدي. شعر دهه‌ي هفتاد او کاملاً متکي بر فرم است اما اشعار سال‌هاي اخيرش شديداً متحول شده و رشد کرده و نمونه ‌هاي بسياري داريم. خيلي‌ها توانستند آوانگارديسم برآمده از شرايط ادبي گذشته را انتخاب کنند و مسيري رو به رشد را طي کند و بعضي‌ها در همان مرحله‌ي افراط در کاربرد فرم‌هاي خاصي ماندند و بازي‌هاي زباني را همچنان دارند اما چندان «حضور» ندارند. ما در دهه‌ي هشتاد هنوز هم سنت شاعران پيشکسوت از دهه‌ي پنجاه و شصت آمده را داريم ولي خيلي از جوان‌ها که با صداهاي تازه به ميدان آمده بودند با عقلانيت شعري و تجربه‌هاي زيبايي‌شناسانه بهتري پا به عرصه مي‌گذارند. و اين چشم‌انداز خوب و اميدوارکننده‌اي هست. نکته‌ي ديگر اين است که شعر و هنر هميشه متعلق به خواص بوده اما پايگاه و گذرگاهش مردم هستند، شاعران از سفره‌ي جامعه تغذيه مي‌کنند و با هنرشان زندگي مردم را بيان مي‌کنند. در اين ميان نقش رسانه‌ها هم مهم است، بزرگ ترين رسانه‌ي کشور سال‌هاست در زمينه‌ي شعر سکوت کرده و نشريات هم نسبت به شعر امروز بي‌توجه هستند.

**اعلم:** در مورد دهه‌ي نود که الان در ميانه‌ي آن هستيم چه فکر مي‌کنيد.

**معتقدي:** فکر مي‌کنم بايد اميدوار بود که شعر همچنان بالندگي خودش را داشته باشد چون شعر و هنر هميشه متعلق به خواص است. اين هميشه بوده و خواهد بود. تنها در اين ميان روشنفکراني هستند که نقششان به نوعي کاتاليزور فرهنگي است. اين‌ها به عنوان کاتاليزور بايد بتوانند به طبقات مختلف اجتماعي نفوذ کنند و شعر و هنر را به ميان مردم ببرند.

**امرايي:** من اين صحبت شما را ربط مي‌دهم به صحبت‌هاي آقاي اعلم در مورد اين‌که مخاطب کيست. آيا شاعر امروز مخاطب بيشتري دارد يا فروغ فرخزاد، در زمان او يک مجله‌ي آرش بود و مثلاً دو تا مجله‌ي ديگر و يا کتاب. اما امروز اگر يک شاعر يک شعر بنويسد و بگذارد در اينترنت 12 هزار نفر که صفحه‌اش را دنبال مي‌کنند. آن را مي‌خوانند و مي‌بينند و يا اظهارنظر مي‌کنند و يا از آن رد مي‌شوند و اين يعني زمانه‌ي ما از نظر ارتباطي با آن زمان اصلاً قابل مقايسه نيست در آن دوره کتاب و مجله بود که قدرت تميزرا هم به صاحبان آن‌ها يا صاحبان قدرت مي‌داد. اما امروز اگر شعر کسي مميزي هم بشود دو ساعت بعد شعر کامل يا داستانش را در اينترنت مي‌گذارد و مخاطبان مي‌توانند آن را بخوانند. بله، مخاطب شعر هميشه مخاطب خاص بوده و کساني شعر مي‌خوانند که به اين حوزه‌ها نزديک هستند ضمن اين‌که امروز دنياي مجازي سر دنياي واقعي را شکسته، به همين دليل سانسور ديگر فايده ندارد و يک اثر در کسري از ثانيه منتشر مي‌شود.

**اعلم:** اين‌جا يک «اما» وجود دارد. در دهه‌ي پنجاه اين همه وسايل ارتباطي نبود، اما نشست اين شعر در ذهن مخاطبان چه‌قدر بود؟ در دهه‌ي پنجاه بسياري از شعرهاي فروغ – شاملو – اخوان – نيما و ... به سرعت در ذهن مخاطبان مي‌نشست آن‌قدر که هنوز در صحبت‌هايمان به آن‌ها اشاره مي‌کنيم کافي بود شعري از شاملو در مجله‌اي چاپ بشود و من نوعي که آن مجله را اصلاً نديده بودم شب در محفل دوستان شعر را بشنوم و بلافاصله مجله را بخرم و شعر را بخوانم: چون شاعر با مخاطب ارتباط برقرار مي‌کرد.

يعني نشست اين شعر در ذهن من مخاطب –به اين دليل بود که خودم را و جامعه را در آن شعر مي‌ديدم. آن‌قدر که بعد از چهل سال هنوز اين‌ها را در ياد دارم. زمستان اخوان را هنوز نسل بعد ما و نسل بعدتر هم زمزمه مي‌کند اما شعر اکنون اين نشست را در ذهن مخاطب را ندارد.

**پوري:** به نظرم بايد يک مدتي را در نظر بگيريم که شعر شاعران امروز به ميان مردم برود و کم‌کم شاهد اين رسوب شعر – فکر کنم اولين بار استاد کدکني اين اصطلاح را به کار بردند – باشيم حداقل در جمع‌هايي که داريم خيلي مي‌شنوم که شعرهاي حافظ موسوي و شمس لنگرودي را مي‌خوانند. اين محل نگراني من نيست. در جريان صحبت دوستان به دو نکته رسيدم که بد نيست مطرح کنم. اول اين‌که امروز ديگر آن استقبال از شعر مثلاً در حد دهه‌ي پنجاه نيست و البته در سراسر دنيا همين طور است، اما ما فرهنگ شعر داريم با شعر زندگي کرده‌ايم، همين چند روز پيش عکس‌هاي شب يلدا را در فيس بوک مي‌ديدم حيرت‌انگيز بود که در همه‌ي سفره‌ها يک ديوان حافظ بود. اين مهم است در هيچ جاي دنيا در چنين مراسمي ديوان يک شاعر را نمي‌بينيد و اين يک پديده‌ي مهم است و ميزگرد ديگري مي‌طلبد اين است اما يک نکته مهم اين است که استقبال از شعر در جهان کم شد. مثال عيني بزنم من در هر مسافرتي که به انگلستان مي‌رفتم در کتابفروشي‌ها مي‌ديدم که تعداد قفسه‌هاي شعر کم‌کم آب مي رود. در لندن يک کتابفروشي معتبري هست که يک چهارم طبقه‌ي زيرين آن 15 سال پيش متعلق به شعر بود. من چهار سال پيش وقتي به اين کتابفروشي رفتم فقط چهار تا قفسه کتاب شعر داشت. اين که چرا در سطح جهاني اين اتفاق افتاده و در نقطه‌ي مقابل مخاطب رمان روز به روز بيشتر مي‌شود. اين يک بحث جدي است. فقط خواستم بگويم اين يک اتفاق جهاني است. مورد دوم اين است که هم جناب معتقدي و حافظ به همه‌ي کارهاي شعري امروز مثبت نگاه مي‌کنند.

اين خوب است اما واقعيت اين است که شعرهاي نامربوط و شعرهايي که اصلاً نمي‌شود با آن‌ها ارتباط برقرار کرد هم کم نيست، مخصوصاً در اين شرايط که وقتي کانال‌هاي ارتباطي در اختيار همه هست. آيا به اين‌ها مي‌توان گفت شعر؟ يعني برمي‌گرديم به همان سؤال اول که معيار براي اين‌که سروده‌اي را شعر بدانيم چيست؟ من فکر مي‌کنم يک بخش اين ماجرا مربوط به مسئله‌ي کلي‌تري مي‌شود. در هنر و به ويژه در شعر که هنر کلامي است ما نياز به انديشه و تجربه‌ي زيستي و طرح انديشه‌ي هستي داريم. اين را مي‌شود خيلي هم پيچيده نکرد لازم نيست که يک شاعر ده‌ها جلد کتاب بخواند. واقعيت اين است که يک شاعر در گام اول بايد استعداد شعري داشته باشد. اين يک توانايي بيولوژيک است. اما اين شاعر تا زماني که تجربه‌ي زيستي مناسب براي سرودن شعري که به قلب مخاطب رسوخ کند نداشته باشد، سروده‌هايش آن روح لازم را ندارند حتي اگر از نظر تکنيک شعري درست باشند. و متأسفانه نسل الان فرصت اين تجربه را پيدا نمي‌کند. در مقاطعي وقتي يک حادثه‌ي سياسي اجتماعي مثلاً اتفاق مي‌افتد و يک تکاني در دنيا به وجود مي‌آيد، يک حرکتي به وجود مي‌آيد بعد ما مي‌توانيم در پي آن آفرينش‌هاي هنري و ادبي بيشتري را ببينم. بسياري از آن‌ها که شعر مي‌گويند اگر به زندگي شخصي آن‌ها نگاه کني مي‌بيني جواني است که هيچ تجربه‌ي واقعي زيستي قابل توجهي ندارد. در آپارتماني هست و پدر و مادري دارد که حمايتش مي‌کنند خرده استعدادي هم دارد و چيزهايي مي‌سرايد در پشت اين سروده‌ها جهان‌بيني - نه ايدئولوژي - نيست اين جوان جهان را و هستي را چه طور مي‌بيند و تصوير مي‌کند؟

**اعلم:** نمي‌خواهد اين تجربه را کسب کند يا نمي‌تواند چون احساس نياز نمي‌کند و کسي هم به او نگفته که يک شاعر يا نويسنده و يا هر هنرمند ديگري، قبل از هر چيز بايد جهان‌بيني داشته باشد تا بتواند اثري در خود اعتنا خلق کند ؟

**پوري:** نمي‌تواند چون همه‌اش خواستن نيست. اگر خودش مي‌دانست که راهي هست که بشود تجربه کرد و بهتر شعر گفت که حتماً اين کار را مي‌کرد.

**اعلم:** شايد چون همه‌ي فرصت‌هايي که اين‌ها مي‌توانند براي مطالعه و تجربه کردن داشته باشند صرفاً محدود به چرخيدن در اينترنت شده و زيست واقعي‌شان با زيست مجازي گره خورده.

**پوري:** شايد هم نه، چون تجربه‌ي زيستي را فقط در اين‌که در بين جمعيت زندگي کنيم نبينيم گاهي همين کامپيوتر واسطه‌ي رسيدن به تجربيات عميق همراه با تجربه‌ايست که دنيا آن را مي‌آزمايد. آدم‌ها از اين طريق با دنيا آشنا مي‌شوند.

**اعلم:** همين که مي‌رود به سمت کامپيوتر يا هر عامل آگاهي‌دهنده‌ي ديگر و تجربه‌هاي تازه‌اي مي‌گيرد. يعني مي‌خواهد که مي‌گيرد. ‌اما گاهي احساس مي‌کنم نسل امروز آن قدر سهل‌انگار شده نسبت به اين مسئله که فکر نمي‌کند براي سرودن شعر به پشتوانه فرهنگي و زيستي و جهان‌بيني نياز دارد.

**پوري:** ما اين‌طور بگوييم: اما آن کسي که شعر مي‌گويد ضرورتاً شاعر نيست يک حس‌هايي هست و يا لذتي از اين‌که کتابي منتشر کند و به دوستانش نشان بدهد... حتي با سرمايه‌ي خودش يا به صورت *PDF*، به نظر من حتي اين‌ها را هم نبايد کنار گذاشت چون بخشي از شکايت ما از اين‌هاست و مي‌گوييم شعرهايشان را نمي فهميم. اما در مورد کساني که به صورت جدي شعر مي‌گويند من به طرف همان ديد مثبت مي‌روم و معتقدم که همين الان در بين همين جوان‌هاي خيلي جوان الان اشعار خوبي سروده مي‌شود. تفکرات اين‌ها در مورد هستي هم در برخي از اين جوان‌ها شکل گرفته است، من نمونه‌هاي خوبي سراغ دارم. خلاصه مي‌کنم من خودم زياد بدبين نيستم اما اين را قبول دارم. الان شعرهايي که شعر نيستند بسيار زياد است – شايد الان شما از من بپرسيد چه چيزي بايد شعر باشد که صحبت کرديم درباره اش –اما اين طبيعي است. در تمام دوران‌ها اين شرايط بوده و آن‌ها که کارشان ارزشمند بوده مانده.

**اعلم:** به نظر من شعري که شعر باشد قبل از اين‌که آن را تعريف کنيم شعريت خودش را به ما تحميل مي‌کند.

**پوري:** بله... ما الان چند تا شاعر داريم که علي‌رغم آن‌چه ما در موردش بحث مي‌کنيم مورد توجه مردم هستند. شعر حافظ موسوي ببينيد چه‌قدر چاپ مي‌شود يا شعر رسول يونان ولي مخاطب دارد.

**موسوي:** در مورد اين آسيب‌شناسي من يک نکته بگويم همه‌ي ما هر روز به ضرورت شغلمان تعداد زيادي شعر مي‌خوانيم بله واقعيت اين است که خيلي از اين شعرها با تعريف درست شعر منطبق نيستند. اما يک نکته مربوط مي‌شود به گسترش فضاي مجازي، چرا؟ چون شعر و شاعري تبديل به کسبي شده که جواز کسب نمي‌خواهد...! و خود شاعر اين جواز را صادر مي‌کند و عيبي هم ندارد جاي کسي تنگ نمي‌شود قديم بايد مي‌رفتند از سردبيران مجلات و دبيران شعر انتشاراتي‌ها نظرخواهي مي‌کردند و بعد کتاب شعر چاپ مي کردند الان اين طور نيست اين فضاي گسترده به همه فرصت مي‌دهد که شعرشان را عرضه کنند. يک مشکل جدي‌تر که در اين زمينه هست به نظر من فقدان جريان نقد است.

**اعلم:** دقيقاً و همين مسئله‌ي اصلي است، با اين بحث‌ها شايد بتوان در اين مورد فتح باب کرد.

**موسوي:** من در مجله‌ي «کارنامه» خيلي تلاش کردم جريان نقدنويسي را به طور حرفه‌اي راه بيندازم. خب اين طبيعي است که نوشتن يک نقد درست و اصولي بر يک اثر ادبي چه شعر و چه رمان انرژي بسياري از منتقد مي‌گيرد و مثلاً ناشر بايد بخشي از کارش را بر اين مبنا قرار دهد که بتواند از اين کار حمايت کند.

**اعلم:** وقتي يک شاعر يا نويسنده نقد مي‌شود خب نويسنده يا شاعر کارش مطرح مي‌شود و ناشر هم سودش را مي‌برد ولي در اين ميان هيچ کس منتقد را نمي‌بيند که زحمت مي‌کشد. و ما خواستيم در حد بضاعتمان اين کار را انجام دهيم اما نتيجه نگرفتيم چون يا نان قرض دادن بود يا تخطئه، نقد نبود و خيلي هم با حق‌التحرير اندک حوصله‌ي کار نداشتند شايد هم به دلايل ديگر.

**موسوي:** مسئله‌ي ديگر اين است که در همه‌ي دانشگاه‌هاي دنيا به ادبيات مي‌پردازند. اين‌جا اما به کل حضور ادبيات در دانشگاه‌ها منتفي است. و نظام آموزشي با اين مسئله مشکل دارد. بعد هم نوبت به مطبوعات مي‌رسد، به نظر من يکي از دلايلي که در دهه‌ي هفتاد جريان شعر آن‌قدر قوي حضور داشت اين بود که خوشبختانه دوره‌اي بود که از دهه‌ي شصت آدينه بود.

«دنياي سخن» و «تکاپو» بود و در اين نشريات يک فضاي نقدي وجود داشت و افرادي بودند که ارزيابي مي‌کردند. و در نشريات تخصصي بحث‌هاي فني تر و تخصصي‌تر شعر دنبال مي‌شد که متأسفانه اين فضا الان نيست در کشورهاي مختلف شما مي‌بينيد که کتاب يک شاعر يا نويسنده منتشر مي‌شود مي‌گويند کتاب آقا يا خانم فلان منتشر شد و مورد توجه منتقد فلان نشريه قرار گرفت. يعني منتقد و نگاه او يک معيار جدي است براي مخاطب، حتي گاهي اسم منتقد را نمي‌آورند ولي اين از اعتبار نقد و نظر او که وابسته به اعتبار يک رسانه است چيزي کم نمي‌کند.

**معتقدي:** انتشار نقد همزمان با انتشار کتاب اتفاق بسيار خوبي است که در همه جاي دنيا رخ مي‌دهد. ولي متأسفانه اين‌جا مدت‌هاست که ديگر اتفاق نمي‌‌افتد.

**موسوي:** فقدان اين جريان انتقادي مي‌تواند ضربه‌ي جدي بزند خيلي وقت‌ها جوان شاعري شعرش را مي‌خواند که مثلاً نظر من يا دوستان ديگر را بپرسد. به محض اين‌که شروع به خواندن مي‌کند مي‌بينيد که ابتدا در حال تشريح خودش و ديدگاه‌هاي خودش براي شماست.

آن رابطه‌ي شاگرد و معلمي نسل قبل هم امروز ديگر کاربرد ندارد و تنها مي‌ماند نهاد نقد، من خودم در چند سال گذشته خيلي براي سرپا نگه داشتن اين فضاي نقد تلاش کردم. امروز تعداد نقدها بسيار کم و انگشت‌شمار است اما در ميان همين تعداد کم هم آثار بسيار خوبي مي‌بينيم و اين نشان از استعداد خوبي دارد که در اين زمينه وجود دارد اما زمينه‌هاي بروز ندارد. امروز ما به نسبت گذشته جوهر انتقادي بسيار قوي‌تري داريم ولي چون نقد يک نهاد نيست و قرار نيست به جايي برسد. يعني اگر بد بنويسي در مورد يک اثر شاعر يا نويسنده با منتقد دشمن مي‌شود و اگر خوب بنويسي شاعر يا نويسنده و ناشر معروف مي‌شوند. نهاد نقد ارتباط دارد به مطبوعات و مطبوعات ارتباط دارد به ارشاد همين اين فقدان بي‌دليل نيست. از دهه‌ي هشتاد ديگر حيات نشريات ادبي کم‌کم منتفي شد.

**امرايي:** اسپانسرهايي که بايد نهاد نقد را پشتيباني کنند دانشگاه‌ها هستند در آمريکا تمام دانشگاه‌ها بدون استثناء چه فني و چه علوم انساني حتي پزشکي همه يک دانشکده‌ي ادبيات و يک مجله‌ي ادبي –يا آنلاين يا کاغذي – دارند. و همه‌شان يک پوئتين‌رزيدانس يا رايتر رزيدانس دارند يعني براي نويسنده - شاعر يا منتقدي که از او دعوت مي‌کنند. دفتري در اختيارش مي‌گذارند کلاس شعر و داستان هم برايش مي‌گذارند و حقوق ماهيانه هم به او مي‌دهند. و طرف با خيال راحت شعر و داستان نقد مي‌کند و اين کارها و آراء هم در بين دانشجويان نهادينه مي‌شود و هم منتشر مي‌شود. نقدي که در آن نه وجه مادي هست و نه معنوي چه‌قدر مي‌تواند ادامه پيدا کند؟! در همه جاي دنيا اگر يک نقل قول يک خطي مثبت از قول يک شاعر، نويسنده يا منتقد در پشت جلد کتاب حتي يک آدم معروف بگذارند پولش را پرداخت مي‌کنند. اين‌جاپولي که در کار نيست اگر نقد هم منفي باشد در نهايت تعدادي دشمن هم برايت درست مي‌شود. پس انگيزه براي نقد نمي‌ماند.

سیل مهاجرت، آغاز یک چالش در عرصه‌ی فرهنگ

**آزما**

سيل عظيمي از مهاجران سوري عراقي که همراه با گريخته‌گاني از، افغانستان و يمن کشورهاي ديگر خاورميانه و شمال آمريکا در پي بحراني‌تر شدن شرايط منطقه به سوي قاره‌ي سبز سرازير شدجهان را به چالشي دشوار روبرو کرده است.

از يک سو دولت‌هاي اروپايي به اين فکر مي‌کنند که براي تأمين هر آن‌چه که پس از به آرامش رسيدن منطقه‌ي خاورميانه بايد ساخته و توليد شود و طبعاً کار مضاعفي را در عرصه‌ي صنعت و توليد طلب مي‌کند، نيازمند به نيروي کار ارزان نياز دارند و پناهندگان سوري و افغاني و يمني بهترين نيروهايي هستند که مي‌توانند پاسخگوي اين نياز باشد و مي‌توان با حداقل دستمزد و پايين ترين سطح امکانات از نيروي آن‌ها را بهره برداري کرد. از سوي ديگر اما مردمان کشورهاي اروپايي با نگاهي نزديک‌تر هجوم مهاجران به کشورهايشان را به اين دليلي که ممکن است سهمي از بازار اشتغال را به خود اختصاص دهند و از شانسي که خود آن‌ها براي دست نيافتن به شغل مناسب دارند کاسته شود و سهمي از مالياتي که آن‌ها مي‌پردازند براي تأمين نيازهاي اين ميهمانان ناخوانده هزينه شود نگران‌اند. از طرف ديگر گروهي از اروپاييان با نگاهي بشردوستانه مهاجرت‌هاي گسترده، بي‌پناهان گريخته از خاورميانه را فرصتي براي فروکاستن از وجدان‌دردي يافته‌اند که دولت‌هايشان با دخالت‌هاي جنگ‌افروزانه در منطقه براي آن‌ها به وجود آورده‌اند و با استقبال از پناهجوياني که وحشت مرگ و درد گرسنگي و آوارگي، از هر طريق ممکن خود را به اروپا رسانده‌اند به آرام کردن وجدان خود مشغولند و احترام به حقوق بشر. در کنار اين‌ها اما موضوعي که شايد هنوز به عنوان مسئله مطرح نشده است. مقوله‌ي تعامل و احتمالاً تقابل فرهنگي پناهندگان خاورميانه‌اي که اکثراً هم مسلمانند با فرهنگ اروپايي و پي‌آمدهاي آن است. البته در حال حاضر هم برخي از شخصيت‌هاي سياسي و فرهنگي کشورهاي پناهنده‌پذير اروپايي، نگراني‌هايي را به خاطر آن چه که مي‌توان «تضاد فرهنگي» ناميد ابراز کرده‌اند. اما اين نگراني‌ها بيشتر از آن جهت است که گريخته‌گان از سوريه و عراق و يمن و افغانستان و کشورهاي ديگر، چه‌گونه با شرايط فرهنگي و آزادي‌هاي اجتماعي که در اروپا با آن مواجه مي‌شوند کنار خواهند آمد و آيا اصولاً بايد منتظر کنار آمدن آن‌ها باشند يا تضادي که ممکن است خود آغاز بحران‌هاي ديگري در اروپا باشد.

در اين ميان جدا از مسئله‌ي باورها و عقايد، مسايل ديگري نيز مطرح مي‌شود که گرچه مي‌تواند نگران‌کننده نباشد اما پرسش‌برانگيز است.

نتيجه‌ي تأثير و تأثر بين زبان مهاجران و پذيرندگان آن‌ها چه خواهد بود؟

با پيش آمدن اختلاط زباني، آينده‌ي ادبيات چه‌گونه خواهد بود؟ آيا حضور پرشمار پناهندگان در غرب مي‌تواند اصول و پايه‌هاي فکري نظريه‌پردازان را به ويژه در عرصه‌ي ادبيات تحت تأثير قرار دهد.

اين پرسش‌ها و ده‌ها پرسش ديگر مي‌توانند مطرح کننده‌ي مسايلي باشند که جامعه‌شناسان و اديبان و زبان شناس‌ها بايد به آن‌ها پاسخ دهند.

اما بنياني‌ترين پرسش شايد اين باشد که آيا موج سنگين مهاجرت‌ها از خاورميانه و شمال آفريقا به غرب که لزوماً همراه با انتقال بسياري از باورها و عقايد ديني و آييني خواهد بود. تا چه حد ممکن است بر ساخت‌هاي فکري جوامع غربي تأثيرگذار باشد. و همين پرسش است که بهانه‌اي شد براي پرداختن به موضوع مهاجرت در اين شماره‌ي آزما از چندديدگاه، و اين مي‌تواند مقدمه‌اي باشد بر گشوده شدن دريچه‌ي بحثي گسترده در باب تأثيرات فرهنگي مهاجرت.

مهاجرت و بحران هویت

**در گفت‌وگو با ناصر فکوهي**

**استاد انسان شناسي دانشگاه تهران**

**مدير موسسه انسان شناسي و فرهنگ**

**يکي از پيامدهاي مهاجرت مي‌تواند مساله بحران هويت باشد و سرگردان شدن مهاجران بين دو قطب هويتي و اين موضوع گفت‌وگويي است که با دکتر ناصر فکوهي داشتيم.**

**چه‌طور است با يک تعريف کلي از مهاجرت صحبت را شروع کنيم.**

مهاجرت از آغاز زندگي بشر وجود داشته، اصولا گسترش گونه انساني از مناطق حاره به ساير نقاط جهان را بايد در دوره هاي مختلف باستان‌شناسيو به ويژه در صد هزار سال گذشته نوعي الگوي مهاجرت دانست. بعدها ما همواره مهاجرت ها را به دلايل گوناگوني و اغلب اقتصادي داشته ايم که شايد مهم ترين آنها مهاجرت هاي آسيا به آمريکا پيش از آب شدن يخ هاي تنکه برينگ، مهاجرت هاي يونانيان به ايتاليا به دليل کمبود زمين از هزاره نخست پيش از ميلادو عيره را نام برد. اما با آغاز فرايند جهاني شدن تجارت به قول برودل ما شاهد شکل گيري جهان جديدي هستيم که با رنسانس و با روابط تجاري آغاز مي شود که آن را تا حدي بايد آغازي بر مدرنيته نيز دانست که از قرن نوزده شروع اساسي خود را دارد. بهر حال مهاجرت همواره در مفاهيم متفاوتي مطرح بوده که پيوسته تغيير کرده‌اند. اما اجمالاً تعريف کلي مهاجرت رفتن از يک نقطه جغرافيايي بهجايي ديگر و به قصد ماندن در نقطه مقصد و عدم بازگشت قطعي به نقطه مبدااست.

**به نظر من يکي از اصلي‌ترين مسايل و مفاهيمي که در مسئله مهاجرت بايد به آن پرداخته شود مسئله «هويت» است.**

گاه چنين است اما نه لزوماً اصلي‌ترين و هميشه. اگر امروز در مورد گونه اي از مهاجرت صحبت کنيم که در در دنيا در جريان است و باعث يک بحران جدي به نام بحران مهاجرت در اروپا شده،مي‌بينيم که اتفاقاً تنها چيزي که در آن مطرح نيست بحث هويت است. چون در بخش بزرگي از منطقه‌ي خاورميانه از عراق تا شمال آفريقا شرايطي حاکم است که اگر افراد مهاجرت نکنند، مي‌ميرند. يعني ماجرا يک امر زيستي (بيولوژيک) است و به انتخاب و اراده‌ي فرد برنمي‌گردد.

**اما به هر حال اين اجبار در ذات خودش تغيير هويت و تأثير و تأثر نسبت به محيطي که به آن کوچ مي‌کنند را هم دارد.**

بله، شکي نيست،اما آن‌ فرايندها عموما در مراحل بعدي اتفاق مي‌افتد و در درجه‌ي اول در آن‌جا انگيزه‌ي زيستي مطرح است. به اين مساله بسياري از نظاره گران بر ماجرا توجه نمي‌کنند و نمي‌توانند اين شرايط را درک کنند. وقتي قرار است چند لحظه‌ي ديگر کشته شوي، ديگر انتخاب و فکري پشت آن نيست و فقط براساس اجبار تنها راه ممکن را انتخاب مي‌کني و اين اجبار همان است که امروز بحران مهاجرت در اروپا را شکل داده و تمام اروپا را گرفته، و باعث تغييرات بسياري در اروپا شده که قطعاً ادامه هم خواهد داشت.

**و اين کاملاً از نظر شکل و محتوا با مهاجرتي که به انتخاب فرد اتفاق مي‌افتد تفاوت دارد.**

حتي با مهاجرت از کشورهايي که انقلابي در آن‌ها رخ مي‌دهد، ذاتاً تفاوت دارد. مثال‌هايي مثل ايران يا روسيه 1917 يا مثلاً مهاجرت‌هايي که در قرن 19 به سمت آمريکا داشتيم. مشکل اصلي ما در ايران اين است که در سيستم‌هاي فکريمان همه تمايل دارند نتيجه‌گيري‌هاي کلي کنند که همه موارد را در بربگيردو بتوان برايشان احکام کلي داد.

هم‌زمان با انقلاب اسلامي عده‌اي (مثل همه‌ي کشورهايي که در آن‌ها انقلابي اتفاق مي‌افتد) از ايران مهاجرت کردند، ولي با اين وجود به سبب ترکيب خاص و اثراتي که داشته و الان دارد ما نياز جدي به مطالعات مهاجرت داريم که اين مطالعات نه در ايران انجام شده و نه در خارج از ايران.

**منظورتان از ترکيب خاص اين مهاجران چيست؟**

مهاجرت از ايران حدودا از سالهاي نيمه دهه 1350 آغاز مي‌شود. از نيمه‌ي دوم سال 1355 به تدريج عده‌اي متوجه مي‌شوند که سيستم در حال از هم‌پاشي است و از سال 1356 اين امر ‌قطعي مي‌شود. گروهي از مهاجرت‌ها از آن زمان آغاز مي‌شود. اين مهاجرت‌ها تقريباً تا سال هاي اول دهه 1360 تا حد زيادي متوقف مي شود. اين‌ها يک گروه نخبه و صاحبان سرمايه و افراد ثروتمند هستند. و بسياري از کساني که امروز از آنها با عنوان «ايرانيان موفق در خارج از کشور» نام برده مي شود اين موفقيت را مديون سرمايه انباشته شده اقتصاديو فرهنگي پيش از مهاجرت هستند. اين سرمايه هاعمدتا شکل مالي داشتند(مثل کساني که به دربار و يا سيستم‌هاي مالي کشور وصل بودند، يا کارخانه‌دارهاي خيلي بزرگ.عده‌اي هم همانگونه که گفتم سرمايه‌هاي فرهنگي بزرگ داشته‌اند. و طبيعتاً اين گروه ها هستند که سي سال بعد هم هنوز ايرانيان موفق هستند.

البته اين را هم بگويم که موارد موفقيت در گروه‌هاي متوسط درآمدي و حتي پايين درآمدي و فرهنگي هم ظاهراً وجود داشته‌اند اما به نظر مي‌رسد بسيار کمترند. اين نکته را هم اضافه کنم که تمام اين سخنان را تا زماني که مطالعات دقيق تاييدشان نکند بايد به مثابه فرضيه هاي پژوهشي در نظر بگيريد نه احکام قطعي.

نسل بعد مهاجران از سال‌هاي دهه‌ي شصت و بيشتر به دلايل فشار اقتصادي و سختي دوران جنگ، مهاجرت مي‌کنند. اين گروه عموماً وضعيت ها و موقعيت هاي پايين تري دارند.

**شرايط مهاجران به آمريکا ظاهراً بهتر است.**

اگر بخواهيم به‌شکل کلي نگاه کنيم، و با توجه به برخي از مطالعاتي که من ديده ام از جمله از طرف دانشگاه ام آي تي و برخي مراکز مطالعات ايراني و همچنين بررسي نتايج سرشماري‌هاي آمريکا که در آنها تبار افراد پرسيده مي‌شود،بله، اغلب افراد موج دوم وضعيتي بهتر از آن‌چه که اگر قرار بود در ايران بمانند و مسير طبيعي زندگي‌شان طي بشود دارند ولي در يک سطح متوسط و حتي متوسط رو به پايين، به نسبت جامعه آمريکاهستند؛ البته به جز نخبه‌گاني که در موردشان حرف زديم.

**اما در عرصه فرهنگي ظاهراً وضع کمي فرق مي‌کند به خصوص در مقايسه بين فعاليت‌هاي فرهنگي مهاجران و آن‌ها که ماندند.**

امروز و بعد از سي و چند سال اگر بخواهيم دست به مقايسه‌اي بزنيم، آن‌ها که رفتند دستکم در نسل نخست چندان موفق نبودند و به نسبت، آن‌هايي که ماندندتوانستند بعد از آن موج اول که در همه‌ي انقلاب‌ها فشار شديدي ايجاد مي‌کند. شرايط آرام‌تري را بيابند و شروع وبه کار و فعاليت هاي هنري و علمي و غيره کردند. گروهي حتي از همان اواخر نيمه اول دهه شصت کار خود را آغاز کردند، مثل برخي از نويسندگان، بسياري از تجربه‌هاي مطبوعاتي فرهنگي و علوم انساني از دهه‌ي شصت شروع شد. اگر وضعيت اين‌ها را با مهاجران ايراني در آمريکا و اروپا مقايسه کنيم به نظر من بيلان کار بهتر بود. چون نبايد فراموش کرد که شرايط مهاجرت همواره به خصوص براي نسل نخست حتي در نسل هاي بعدي هميشه سخت باقي مي ماند. از اين رو فکر مي کنم براي مهاجران، آنها که جذب کامل فرهنگ مقصد نشدند مساله بيشتر مقاومت براي حفظ ريشه هاي فرهنگي شان بود.

به هر حال در مقايسه بين مهاجران اهل فرهنگ و هنر و هنرمنداني که در ايران مانده‌اند، اگر بخواهيم خيلي بي‌طرفانه قضاوت کنيم، و در عين حال محدوديت‌ها و امکانات را هم در نظر بگيريم. به نظر من آن‌ها که در ايران ماندند. به مراتب موفق‌تر بودند. همين مجلات فرهنگي را در نظر بگيريد امروزمثال‌هايينظير مجله‌ هاي فرهنگي کاغذي يا الکترونيک که در ايران داريم، چه آن‌ها که داشتيم يا چه آنها که داريم مثل همين مجله آزما که شما منتشر مي کنيد چندان در خارج از کشور نداريم. در حالي که امکانش هست.

**در جامعه‌ي ايرانيان در آمريکا افرادي با مشاغل و سطح توانايي‌هاي متفاوت هستند اما به نظر مي‌رسد بسياري از اين‌ها حتي در يادگيري زبان انگليسي نوعي مقاومت دروني دارند... وقتي زبان را ياد نگيري در جريان رويدادهاي ادبي و فرهنگي جامعه‌اي که در آن زندگي مي‌کني قرار نمي‌گيري و ...**

بله شکي نيست، اين يک معضل اساسي است. من از چند سال پيش يک تحقيق را در اين زمينه آغاز کرده ام. يکي از نقاط مورد دقت من مسئله‌ي «هويت» بوده و در درجه اول يک مشکل اساسي وجود دارد که به کمبود يا نبود مطالعات مهاجرت به وسيله خود مهاجران مربوط مي شود. در صورتي که اين مهاجرت عمر نسبتاً طولاني هم دارد حدود چهل سال است که اتفاق افتاده. ولي ما هنوز در اين چهل سال نتوانسته‌ايم حتي تعداد دقيق مهاجران ايراني را استخراج کنيم و اين بسيار عجيب است. در صورتي که اين مهم است که بدانيم اين مهاجران چه کساني هستند، سطح تحصيلاتشان چيست و چه شغلي دارند و ... همه‌ي آن چه در اين زمينه ارائه مي‌شود فقط مقداري اعداد و ارقام غيرقابل اعتماد است و خيلي راحت هم مي‌توان اين‌ها را زير سؤال برد. وقتي از پنج يا شش ميليون ايراني در آمريکا صحبت مي‌شود درست است که ما مدرکي دال بر نبود چنين رقمي نداريم (جز سرشماري هاي آمريکا) اما شاخص هاي زيادي هست که نشان مي دهد نمي توانيم آن را بپذيريم مثلا مقايسه ارقام با ارقام مشابه در اقليت هاي قومي ديگر مثل اسپانيايي تبارها، چيني تبارهاو غيره چون ما مي‌دانيم که در آمريکا جمعيتي چند ميليوني يک قدرت بسيار تأثيرگذار سياسي خواهد بود،در حالي که در مورد جامعه‌ي مهاجران ايراني اين‌طور نيست. آخرين مطالعات نشان مي دهند که تعداد ايرانيان در آمريکا بايد در گستره 350 هزار تا 700 هزار نفر باشد که اگر کانادا را هم اضافه کنيم به خدود يک ميليون برسيم. مي بينيم که ما از آن «اسطوره موفقيت» و اسطوره «قدرت ايرانيان» فاصله زيادي داريم. اما اين يک واقعيت است که بالا بودن سرمايه هاي فرهنگي و اقتصادي در ابتداي مهاجرت ايراني تبارهاي زيادي را در موقعيت تحصيلات بالا و موفقيت اجتماعي در آمريکا قرار داده اما نه به مثابه يک کنشگر «ايراني» بلکه به مثابه يک کنشگر «آمريکايي». اما توهم هويتي در ميان ايرانيان به خصوص در ايران بسيار بالا است.

**چرا؟**

به دليل کمبودهاي هويتي در مبدا چه براي کساني که مهاجرت کرده اندو چه براي کساني که جمعيت سرزمين اصلي را تشکيل مي دهند.

**کمبودهويت يا گم‌کردگي هويت؟**

من بيشتر از شکل نگرفتن يا شکل‌گيري ناقص هويت از ابتدا مي توانم صحبت کنم يعني از دوران شروع دولت ملي در ايران در آغاز قرن بيست. چيزي که امروز گرايش‌هاي به شدت ملي گرايانه را توضيح مي دهد که مي خواهند اين کمبود را با توسل به گذشته هاي باستاني جبران کنند. بايد توجه داشت اصولا يکي از عواملي که هويت مشترک را «هويت» مي‌کند. فشار بيروني است. در مورد افغان‌ها و ترک‌ها در آلمان يا چيني‌ها در آمريکا يا عرب‌ها در فرانسه يکي از دلايلي که هويت جمعي‌شان قوي مي‌شود و آن‌ها را مي‌برد به سمت «جماعتي شدن». بسته بودن سيستم بيروني است. در فرانسه يکي از معضلات براي عرب‌ها اين است که سال‌هاست سيستم اجتماعي به هر دليلي آن‌ها را نمي‌پذيرد، به آن‌ها شغل داده نمي‌شود و در بسياري موقعيت‌هاي اجتماعي هم به اندازه‌ي يک فرانسوي پذيرفته نمي‌شوند.

اين‌ باعث مي‌شود که عرب‌ها هم به همديگر پناه ببرند. در آلمان هم در مورد ترک‌ها اغلب همين‌طور است. اين‌ها تبديل به يک «جماعت» مي‌شوند جماعتي که خودش سيستم دفاعي‌اش را مي‌سازد که ساده‌ترينش اين است که مثلاً وقتي قرار است ازدواج کنند در 90% موارد ازدواج‌ها درون گروهي است. نه با آلماني‌ها و فرانسوي‌ها. وقتي قرار است به پزشک مراجعه کنند، به پزشک هموطن خودشان مراجعه مي‌کنند. وکيل هموطن خودشان را استخدام مي‌کنند و ... به اين ترتيب روابطشان جماعتي مي‌شود. در نتيجه هويتشان هم تقويت مي‌شود.

**چرا در مورد ايراني‌ها اين جمع‌گرايي اتفاق نمي‌افتد و اين هويت اين‌قدر قوي نمي‌شود؟**

اين جماعت گرايي در برخي از موارد مثلا وقتي تجميع جمعيتي اتفاق مي افتد (مثلا در لس آنجلس يا نيويورک) انجام مي شود اما تابعي است از اين تجميع و بيشتر کارکردي است(مثلا مشکلات در زبان) تا هويتي. دليلش هم آن است که هويت در هنگام مهاجرت ضعيف بوده يا مشکل داشته است. و همين که هويت ضعيف است، خود به صورت متناقضي، براي پذيرفته شدن در جامعه‌ي مقصد بهتر است. و جامعه‌ي مقصد آن‌ها را بهتر مي‌پذيرد و آن‌ها را در خودش حل مي‌کند.

**ظاهراً خود اين مهاجران هم به سبب اين فقدان هويت ملي بيشتر اصرار دارند که اين‌طور باشد.**

دقيقاً. اصرار دارند چون هويت در نقطه‌ي مبدأ ضعيف است. برخلاف آن‌چه که گروهي از روشنفکران ايراني ادعا مي‌کنند. عناصر هويت ملي مدرن و نه سنتي، به خصوص در ايران نسبتاضعيف است. ضعف اين هويت را ما از آن‌جا مي‌توانيم بفهميم که در برابر رويدادي مثل انقلاب (هرچند که در تمام انقلاب‌ها مهاجرت تعدادي از افراد ناگزير است) اين حجم بالا از مهاجرت را داشته ايم. يا امروز داوطلبان مهاجرت اگر امکانش برايشان فراهم باشد بسيار زيادند. در حال حاضر برآورد مهاجران ايراني 2 تا 3 ميليون است. ولي مي‌توانيم بگوييم در دوره‌هايي مهاجرت از ايران احتمالا تا سه يا چهار ميليون نفر هم رسيده است(چون به هر حال خيلي‌ها هم برگشتند و لزوماً همه‌ي کساني که به قصد مهاجرت رفتند، نماندند.) ولي حتي اگر همين دو تا سه ميليون نفر را هم در نظر بگيريم. براي کشوري که در هنگام انقلاب جمعيتش 35 ميليون نفر بود، رقم عظيمي است. خب چه‌طور امکان دارد يک نفر که از نظر هويتي به يک سيستم وابسته است با يک واقعه‌ي سياسي از همه‌ي داشته‌هايش صرفنظر کند؟!

**به نظر من، خيلي از ايراني‌ها، با تصور يک مدينه فاضله از ايران رفتند و هنوز هم همين‌طور نگاه مي‌کنند.**

کاملاً درست است و اين حاصل عدم شناخت جهان به دليل انفراد ما است.

**همين حالا در بين تعداد زيادي از سوري‌هايي که به اروپا رفته‌اند تعدادي از ايراني‌ها هم هستند.**

بله از راه کردستان و از طريق پاسپورت هاي تقلبي مي‌روند به ارودگاه هاي پناهندگان در اروپا و به نظر من اين نشانه‌ي ضعف و عدم شکل‌گيري مناسب هويتي است.

**به هر حال بايد ببينيم اين مهاجرت عظيم چه‌قدر در اين‌جا تأثر گذاشته؟**

حوادثي که پس از انقلاب رخ داد و روندي که طي شد نشان‌دهنده‌ اين تأثير بود. تعداد زيادي از افرادي که مي‌توانستند در کشورشان اثرگذار باشند از ايران رفتند. ما در سيستم‌هاي اجتماعي دايماً با چرخه‌هايي روبرو هستيم که ممکن است به نظر کوچک بيايند، ولي چون بر همديگر تأثير مي‌گذارند تبديل به يک مسئله‌ي بزرگ مي‌شوند. مثلاً سقوط ارزش‌هاي اخلاقي در بسياري از مشاغل تا حدي علت اصلي‌اش همين مهاجرت هابوده است. اين‌ها دچار فروپاشي اخلاق شدند چون سير طبيعي اخلاق‌گرايي حرفه‌اي در حرفه‌شان ادامه پيدا نکرد. مثل برخي از پزشکان يا در خيلي از حرفه‌هاي ديگر.

**يکي از دلايل عمده‌ي اين قضيه يعني سقوط ارزش‌ها و اخلاق حرفه‌اي، مهاجرت است. چرا مهاجرت؟**

يکي از اتفاقاتي که همراه انقلاب پيش مي آيد اين است که سلول خانوادگي در طبقات بالاي اجتماعي منفجر مي‌شود يعني الگويي که شما خيلي مي‌بينيد اين است که خانواده مهاجرت مي‌کنند، بعد خانواده آن‌جا مي‌ماند و پدر برمي‌گردد. الان تعداد زيادي از افراد داراي درجات علمي يا تمکن بالا را مي‌بينيد که خانواده‌شان مهاجرت کرده و مرد خانواده اين‌جا کار مي‌کند و مدام پول مي‌فرستد. اين اتفاق تأثيري که دارد اين است که آن پزشک، کاسب، خانه‌ساز يا ... تبديل مي‌شود به ماشين کسب درآمد و در حقيقت ايران محل کار اوست. و اندک وابستگي اخلاقي، اجتماعي و هويتي نسبت به اين کشور ندارد و اغلب وابستگي‌هاي عاطفي‌اش در کشوري است که خانواده‌اش آن‌جا هستند واو تبديل مي‌شود به يک ماشين توليد پول بي‌اخلاق. در نهايت وقتي همسر و فرزندان و فاميل فرد در اين‌جا زندگي نمي‌کنند. در نهايت نوعي رويکرد استعماري در او شکل مي‌گيرد. با خودش مي‌گويد من اين جا هستم که پول دربياورم و اين مردم هم ابزار کسب درآمد من هستند. در نتيجه اين آدم چه بخواهد و چه نخواهد از لحاظ اخلاقي سقوط مي‌کند. چون ديگر اصلاً براي آينده‌ي اين‌جا ارزشي قايل نيست چون قرار نيست بچه‌هاي خودش اين‌جا زندگي کنند. همين امر براي کسي که تفکر مهاجرت را در سر دارد نيز صدق مي کند. چرا استعمار در همه جاي دنيا که پاگرفت ضربه زد؟ چون استعمارگر در طول قرن‌ها با خودش گفته من که قرار نيست در اين کشور زندگي کنم، پس مهم نيست چه بلايي در اثر کسب درآمد و سود من برسر اين جامعه مي‌آيد.مهاجران ايراني در لحظه‌ي مهاجرت از نظر روحيه‌ي هويتي ضعيف هستند و به همين دليل هم هست که مهاجرت‌هاي بزرگ اتفاق مي‌افتد. اين روحيه هنوز هم وجود دارد. تا شرايطي پيش مي‌آيد اين زمزمه را از همه مي‌شنويد که پاسپورتمان را تمديد کنيم. يعني بي‌ هيچ دلبستگي به اين‌جا و انگار مي‌خواهند هتلشان را عوض کنند.

خود اين پاسپورت يک پديده است. دقت کنيد چند نفر در ايران به دنبال پاسپورت هستند بدون آن‌که کوچک‌ترين احتمالي وجود داشته باشد که روزي از ايران خارج شوند اين مسايل خُرد است که شرايط جامعه رانشان مي‌دهد. مثلاً در فرانسه تا زماني که کسي قرار نباشد به يک مسافرت دوردست برود – چون به کشورهاي همجوار بدون پاسپورت هم مي‌توان سفر کرد- به سراغ گرفتن پاسپورت نمي‌رود. زيرا بايد 100 يورو هزينه کند تا تمديد شود. اما اين‌جا به محض اين‌که اعتبار گذرنامه تمام مي‌شود يک روز مرخصي مي‌گيرند و در يک صف طولاني مي‌ايستند براي تمديد پاسپورتي که معلوم نيست کي از آن استفاده شود. اين‌ها فقط به دليل اين است که حتي مقدار کم فشار را در جامعه‌ي خودشان نمي‌توانند تحمل کنند. چون تحمل اين فشار نياز به وابستگي و هويت ملي قوي دارد.

اين حالت در همه‌ي واحدهاي اجتماعي ما هست. مثلاً در واحد يک خانواده‌ي چهار نفره اگر اين‌ها واقعاً به هويت و کارکرد خانواده اعتقاد داشته باشند مي‌توانند بي‌پولي، بي‌کاري احتمالي و انواع فشارها و سختي‌هاي زندگي را تحمل کنند. وقتي مرد خانه بي‌کار شد يا خانه‌شان کوچک‌تر شد، طلاق نمي‌گيرند. چون چشم انداز خانواده برايشان مهم است. ولي همين خانواده بدون اين چشم انداز با يک ضربه‌ي کوچک فرو مي‌پاشد. چرا الان اين قدر طلاق زياد است چون در خانواده‌هاي ما هم اين هويت ضعيف شده.

**به نظر مي‌رسد اين مسئله‌ي عدم تعلق خاطر در تمام ابعاد اجتماعي ديده مي‌شود.**

بله و هر قدر هم سن افراد پايين‌تر باشد اين احساس تعلق ضعيف‌تر است مسئله‌ي ديگر اين است که آدم‌ها در بسياري موارد فقط در ذهنشان زندگي مي‌کنند.

دليل عمده‌اش اين است که اکثر اين‌ها هيچ وقت تجربه‌ي زندگي واقعي در يک جامعه‌ي ديگر را نداشته‌اند. من يکي از کارهايي که دايماْ انجام مي‌دهم اين است که با دانشجو‌هايي که مي‌خواهند به يک کشور ديگر بروند، صحبت کنم و گفته‌هايشان را تحليل مي‌کنم. من به عنوان آدمي که 18 ساله بودم از ايران خارج شدم و 38 ساله بودم که برگشتم، يعني 20 سال سابقه‌ي زندگي در اروپا را داشته‌ام مي بينم نود درصد اين‌ها هيچ نوع ذهنيت واقعي از شرايط يک کشور ديگر ندارند. بسياري از اين‌ها خانم هستند و معتقدند اين‌جا آزادي ندارند و مثلاً در انتخاب نوع پوششان. پاسخ من اين است که بسيار خوب، الزامات ايران را مي دانيم و احساس فشار را هم درک مي کنيم اما وقتي از اين‌جا برويد مثلاً به پاريس، تا ظهر روز اول که وارد آن شهر بشوي مشکل پوشش برايتان حل مي‌شود و اصلاً هيچ‌کس نگاه نمي‌کند که چه پوششي داريد. اما در عوض هزاران مشکل جديد در برابرتان به وجود مي‌آيد که اصلاً تصوري از آن نداريد... و پاسخ مي شنوم: نه آن‌ها را يک طوري حل مي‌کنم! و اين عجيب است. مشکلات بعدي مثل نداشتن کار، نداشتن توانايي ايجاد ارتباط براي جزيي‌ترين مسايل زندگي، يعني کر و لال و کور شدن تا مدتي که گاه سال ها طول مي کشد و گاه تا آخر عمر و ... اين‌ها مهم است. بعد مخاطب من مي‌گويد: زبان که مسئله اي نيست شش ماهه ياد مي‌گيرم. اين واقعاً عجيب است. اين فرد که 26 يا 25 ساله است حتي فارسي را درست ياد نگرفته که بخواهد شش ماهه يک زبان ديگر را ياد بگيرد. من همين‌جا اساتيديمي‌شناسم که بعد از 15 سال زندگي در اروپا يا آمريکا هنوز نمي توانند يک صفحه متن بي نقص بنويسد و يا وقتي حرف مي‌زنند به کودکان ده ساله شباهت پيدا مي‌کنند.

همه‌ي اين مشکلات را اين مهاجران در نظر نمي‌گيرند چون هيچ عينيتي از واقعيت مهاجرت ندارند و فقط به دنبال آن مدينه‌ي فاضله‌ي تخيلي هستند.

**اين مسايل چه‌قدر مي‌تواند دليل کم‌رنگ بودن موفقيت‌هاي هنرمندان مهاجر ايراني طي اين سال‌ها باشد؟**

تا حد زيادي مي‌تواند ناشي از تخيلي فکرکردن اين‌ها باشد. مثلاً نکته‌اي که در اکثر نشريات ادبي و روزنامه‌هايمان زياد صحبت مي‌شود. مفهوم «جايزه» است (جايزه‌هاي ادبي، سينمايي، جشنواره و ...) است. و نوعي از تخيل و تصوير ذهني را که ما از اين نوع جوايز داريم که هيچ ربطي به واقعيت جهاني آن ندارد. چون ما تجربه‌ي چنين چيزهايي را نداشته‌ايم اين‌ها را نمي‌توانيم با واقع‌نگري تحليل کنيم و بفهميم در حالي که يک فرد اروپايي اين مفهوم برايش خيلي واقعي‌تر است. مثلاً در فرانسه کسي که جايزه گنکور را مي‌برد –که مهم‌ترين جايزه‌ي ادبي فرانسه است – اين فرد يک دفعه پاهايش از زمين بلند نمي‌شود و فکر نمي‌کند که ويکتورهوگو تبديل شده و ذوق‌زده نمي‌شود، حتي گاهي دچار ترس مي‌شود چون اين آدم مي‌فهمد که مسئوليتش سنگين‌تر شده و بايد اين مسئوليت را به دوش بکشد و آيا مي‌تواند يا نه؟! و کارهاي ابلهانه هم نمي‌کند. اما در اين‌جا همه‌ي ما اسطوره‌اي فکر مي‌کنيم. صحبت‌هايي که دايم شما مي‌شنويد اين‌که مثلاً اگر ما از ايران برويم قدرمان را مي‌دانند...

**شايد به همين دليل هم بود که وقتي متفکران و هنرمندان مهاجرت کردند به جايي که سانسوري هم وجود نداشت اثر قابل توجهي خلق نشد؟**

ببينيد در ده سال آخر رژيم گذشته از سال 1342 تا 1352 يا 1353 يک توهم بزرگ در ايران به وجود مي‌آيد که علتش تزريق سرمايه‌ي نفتي است. اين توهم بزرگ ناشي از پولدار شدن ناگهاني آدم‌هاست. اين‌ها يک ويژگي مشترک دارند و آن هم توهم بزرگي است که دچارش هستند. اين‌ها آدم‌هايي هستند که اگر سر و وضعشان عوض مي‌شود و مي‌توانند به سفر اروپا بروند يا مي‌توانند باله و اپرا ببينند و خانه‌هاي شيک داشته باشند به اين دليل نيست که براي اين داشته‌ها زحمت کشيده‌اند و يا اين‌که از نظر سطح فرهنگ به اين جايگاه رسيده‌اند بلکه دسترسي اين‌ها به دليل تزريق پول نفتي بود که در جامعه اتفاق افتاد. يعني اين‌ها به لحاظ فرهنگي رشد مورد نظر را پيدا نکردند بلکه اين گونه اي از نوکيسه‌گي بود که در دوران بعد از انقلاب هم در مورد گروهي ديگر ادامه پيدا کرد. و بلاي جان جامعه شد. بسيار خوب، چرا مادر نظر نمي‌گيريم که خيلي از هنرمندان و دانشگاهيان و متفکران دچار همين توهم هستند و همين وضعيت را دارند. در اين سال‌ها ما انباشتي از نخبگان هنري و ادبي داريم که خيلي‌هايشان افراد برجسته اي هستند اما خيلي‌هايشان هم «هيچ» نيستند. اگر به فرض صد نفر نويسنده و دويست نفر نقاش در سال‌هاي 44 تا 54 داشتيم، از ميان اين‌ها 20 نفر استعداد نقاشي داشتند و بايد نقاش مي‌شدند، ولي چون در تهران آن زمان تصميم بر اين بود که ده ها گالري تأسيس بشود به هزار تا نقاش هم احتياج داشتيم، چون تصميم بر اين بود که هر شب در تالار رودکي کنسرت برگزار شود تعداد زيادي بايد نوازنده مي‌شدند. امروز هم همين است. در يک جلسه اي عنوان شد ما امروز ظاهرا چند صد دانشکده‌ي معماري داريم يعني هر سال هزاران نفر معمار از اين دانشکده‌ها فارغ‌التحصيل مي‌شوند، فيلمساز – کارگردان و بازيگر تئاتر و ... هم همين‌طور اين افرادي که به اين شکل در اين‌جا عضو جامعه‌ي فرهنگي و هنري بودند وقتي مهاجرت مي‌کنند هم لزوما و در اکثر قريب به اتفاق موارد نمي‌توانند باني اتفاقي باشند. علت اصلي اين است که اصلاً قرار نبوده اتفاقي بيفتد. اين‌ها اين‌جا مطرح بودند و براي اين‌جا ساخته شدند.

**ولي به هر حال عده‌اي در اين‌جا مطرح بودند و در توانايي‌هايشان حرفي نيست.**

بله، مثلاً افرادي مثل مرحوم بيژن مفيد. براي او چه اتفاقي مي‌افتد؟ از يک شاهد مستقيم و موثق شنيدم که بيژن مفيد وقتي داشت از ايران مي‌رفت به آن فرد (که نمي‌توانم اسمش را ببرم) گفته که: من به خاطر فلان شخص مي روم، اما خواهش مي‌کنم تو تا زماني که مجبور نشده‌اي نرو و من هم که مي‌روم مي‌دانم که تمام مي‌شوم ! هنرمندي مثل بيژن مفيد حتي قبل از اين‌که برود هم اين را مي‌دانست. به نظر من مرحوم ساعدي هم مي دانست.اين شخصيت ها، افرادي هوشمند بودند. اما اگر افرادي از اين گونه را کنار بگذاريم. مگر ما چند نفر را مثل بيژن مفيد با اين درک داشتيم. ديگران يا اصلاً از اول استعدادي نداشتند و يا کساني بودند که هنرمندان خوبي بودند اما آن شناخت و عينيت را نسبت به خارج از کشور نداشتند که بتوانند در آنجا کاري بکنند. مثلاً درک يک هنرپيشه‌ي ايراني از هاليوود چيست؟ هاليوود؛ و اسکار نزديک به يک قرن سنت صنعتي، هنري و تجاري در پشت سر خود دارند و با ابعاد درک او از سينما قابل مقايسه نيستند. اين‌ها وارد رقابتي مي‌شوند که هيچ تصوري از آن ندارند. ما اين‌جا دايماً در عالم اسطوره زندگي مي‌کنيم.در همه زمينه هاو نه فقط هنر، مثلا دانشگاه را نگاه کنيم.ما سعي مي کنيم با بالا بردن تعداد مقالات علمي پژوهشي برسيم به دانشگاه کمبريج با صدها سال سابقه؟ شکي نيست که نتيجه همان بايد مي بود که شد يعني الان همين مقاله هاي علمي پژوهشي را در جلوي دانشگاه مي‌فروشند 300 دلار. براي اين که کمبريج، کمبريج بشود صدها سال زمان لازم بود اين دانشگاه در ابتداي قرن سيزدهم يعني هفتصد سال پيش تاسيس شده است و ما مي خواهيم با درآمد نفتي اين زمان را به ميل خود به چند ده سال برسانيم. براي اين‌که يک مجله‌اي مثل نيوزويک منتشر بشود هشتاد سال زمان لازم بوده است و اگر در اين‌جا دو ميليارد دلار بودجه هم به يک نفر بدهند که طي شش ماه يک نسخه مجله در حد نيوزويک منتشر کند؟ آيا مي‌تواند؟ به نظر من امکان ندارد. بنابراين عده‌اي هم رفتند که از نوع خيالپردازان بودند. و در نتيجه، بزرگي فضاي روبرو، آن‌ها را در خود حل کرد.

**اما در عرصه‌ي ادبيات داستاني آيا مي‌توان به قطع ريشه‌ها اشاره کرد يا ناکارآمدي زبان؟**

به هر دو، نويسنده بايد اين قدر هوشمند باشد که بتواند اين را بفهمد که يک نويسنده در زبانش زندگي مي‌کند و وقتي هرکس از زبانش جدا بشود از همه چيز جدا مي‌شود. و بعد به سمت يک وضعيت شيزوفرنيک مي‌رود.

ما در تجربه ادبيات در جهان البته استثناهايي داريم (مثلا ناباکوف، بکت، يونسکو، تودوروف، کريستوا و غيره) اما اينها بنا بر تعريف استثناهايي هستند که قاعده را تاييد مي کنند.

**وقتي يک پيشينه و داشته‌ي ادبي غني وجود داشته باشد چه؟**

**يعني آدم‌هايي که آن‌جا هستند واقعيت را نمي‌بينند؟**

نمي‌توانم حکم کلي بدهم ولي مي‌توانم در حد فرضيه بگويم بسياري از آن‌ها هم درخيلي از موارد يک ديدگاه اسطوره‌اي از خودشان دارند و نه يک ديدگاه واقعي. البته کسي که امروزه در يک کشور ديگر از يک پدر و مادر ايراني مهاجر متولد شده و آن‌جا بزرگ شده وضع‌اش فرق مي‌کند او شخصيتش شکل گرفته و از اين نمونه‌ها زياد داريم و احتمالاً يک کرسي خيلي بالاي علمي هم در آن‌جا گرفته يا در آن‌جا هنرمند معروفي شده است.

**ولي بر ايراني بودنش تأکيد مي‌شود؟**

من واقعاً نمي‌دانم. ولي يکي از فرضيات من اين است که اين سيستم اسطوره‌اي در ذهنيت آن پدر و مادر و حتي در ذهنيت آن فرزند حتماً وجود دارد و شکل گرفته است که علت موفقيت من ايراني بودن من است در صورتي که اگر کمي عينيت‌گرا باشيم مي‌توانيم بفهميم که علت موفقيت او در اين نيست. يا فقط اين نيست، ذهنيت ايراني يک ذهنيت پيش مدرن است. تا مي‌بيند يک ايراني موقعيتي کسب کرده مي‌‌گويد ما ايراني‌ها هرجا مي‌رويم باعث افتخار هستيم. چرا درباره‌ي دزدهاي ايراني که الان در مالزي محکوم به اعدام هستند به خاطر مواد مخدر يا در اروپا و آمريکا. اين را نمي‌گوييم؟ آيا اين‌ها ايراني نيستند؟

**درواقع مهاجرت ابتدا در فکر و خيال فرد اتفاق مي‌افتد تا بخواهد به شکل فيزيکي اتفاق بيفتد؟**

بله. مهاجرت يک گونه اتوپيايي است که به نظر من اگر مثلاً مثل امواج مهاجرتي که در اروپا بود. ايتاليايي‌هايي که مي‌رفتند به آمريکا يا لهستاني‌هايي که مي‌رفتند به آمريکا در قرن 19 يا 20. مي‌رفتند براي اين‌که با زندگي گذشته‌ي‌شان خداحافظ کنند و وارد يک زندگي جديد بشوند ديگر توهم نداشتند و نمي‌گفتند ما نمونه‌هاي موفق لهستاني هستيم. ما چيزي را که کمبودش را داريم مي‌خواهيم از جاي ديگر جبران کنيم. هويت ملي در ما ضعيف است مثلاً مي‌گوييم ما برنده‌ي جايزه‌ي اسکار شده‌ايم. خود اين نشانه تناقض است!چون اگر کسي هويت ملي قوي داشته باشد که نمي‌گويد چون من برنده‌ي اسکار شده‌ام سينماي قوي دارم. اين بدين معناست که يک سيستم استنادي است که در بيرون از ما قرار دارد نه درون خودمان. نمي‌گوييمخودمان فکر مي‌کنيم يکفيلم خوب ساخته‌ايم بلکه مي‌گوييم اين فيلم خوب است چون ديگران گفته‌اند.اين‌که شما تأييد خارجي را داشته باشيد امروز تبديل به امتياز شده حتي سيستم نشر، امروز امتياز خيلي بالايي به ترجمه مي‌دهد.

اين‌ها آسيب‌هايي است که اگر در آينده فکري درباره‌ي آن نکنيم ضربه‌ي بزرگي خواهيم خورد. همين الان هم ضربه خورده‌ايم. همين الان به نظر من سينماي ايران، هنر ايران و دانشگاه هاي ايران ضربات بسياري خورده‌اند از اين گونه تفکر اسطوره‌اي، و اين قضيه به همين شکل ادامه دارد.

اتفاقاً در حال حاضر من مشغول کار بر روي پروژه‌اي با گروهي از همکاران خارجي خودم هستم در مورد نظريه جامعه‌شناسي محلي جهاني و همين بحث الان مطرح است که ما چه‌طور مي‌توانيم از تفکر جامعه شناختي جهان سهمي داشته باشيم؟ ولي سهمي که واقع گرايانه باشد نه يک سهم خيالي. و نه اين‌که يک جامعه‌شناسي ايراني را ببري آن‌جا که به انگليسي مقاله بنويسد و بعد بگوييم اين هم سهم ما ايراني ها در جامعه‌شناسي جهاني در حالي که اين يک سهم نيست، ما بايد ببينيم که حرف خودمان در اين عرصه چيست. و شروع اين روند هم اين است که متوجه شويم اين فاصله را بايد به اين ترتيب جبران کرد. فاصله فقط محلي نيست که جامعه‌شناس ما برود آن طرف و مطلب بنويسد. به همين دليل وقتي طرف به آن جا هم مي‌رود باز هم مي‌خواهد از ايران کسب درآمد کند. سوژه‌ي ايران تبديل مي‌شود به سوژه‌ي پول درآوردن هنرمند، فيلم‌ساز، مجسمه‌ساز اکثراً همين‌طور هستند. وگرنه چه اصراري هست براي ماندن. چون اين‌ها اگر بروند در داخل آن سيستم يکي هستند مثل همه. تمايزي که دارند در داخل ايران معنا مي‌شود.

**خيلي از آن‌ها مي‌گويند من در اين‌جا آقاي فلاني يا خانم فلاني هستم با يک هويت مشخص حرفه‌اي آن‌جا چه کسي مرا مي‌شناسد؟**

بله. همين‌طور است. اما به شرط اين‌که در کار خودشان خوب باشند. از طرف ديگر کليشه‌هايي را داريم که ما بهترين هستيم، خيلي وقت‌ها اين کليشه شدن به شدت تکراري مي‌شود و اين مشکل اساسي است که در شکل نگرفتن هويت از اين‌جا شروع مي شود و در آن‌جا ادامه مي‌يابد. هويتي که در اين‌جا شکل نگرفته نمي‌تواند در آن‌جا تشکيل شود.

**ولي سرود اي ايران مي‌خوانند...**

بله. اين هم يک جنبه فولکلوري ست و نبايد آن را چندان جدي گرفت. آن چيزي که ما در ايراني‌ها مي‌بينيم و خودشان آن را موفقيت خود مي‌دانند اين است که به دليل ضعف هويتي خيلي بهتر مي‌توانند جذب جامعه جديدشوند. اين گناه نيست و اصلاً مشکلي نيست اين قبلاً در مورد خيلي از اقليت‌هاي ديگر هم اتفاق افتاده است مثل: لهستاني‌ها، ايتاليايي‌ها و اهالي شرق اروپا، که خيلي خوب در آمريکا جا افتاده‌اند و آمريکايي شده‌اند والبته عناصري را هم، فرد حفظ کرده که اين‌ها بيشتر اگزوتيک (بيگانه گرا) است مثلاً اين‌که ايتاليايي تبارها ماهي يک بار در يک رستوران ايتاليايي غذا بخورند و در مسابقات فوتبال از تيم کشورشان طرفداري کنند. در حالي که واقعاً يک آمريکايي تمام عيار شده‌اند. برخي از ايراني‌ها هم همين‌طورند و ماجرا در همين حد تمام مي‌شود. هرچند که اين چيز بدي نيست و قرار نيست هرکس از هر کشوري مي‌رود با تمام وجود ويژگي‌هاي بومي‌اش را حفظ کند اما اين تز آن‌جايي بد است. آن لهستاني‌ها و ايتاليايي‌ها کاملاً با اين ذهنيت مي‌رفتند به آمريکا که آمريکايي بشوند (حال چه‌قدر موفق شده‌اند به جاي خود اما ايراني که مي‌رود حاضر نيست اين را بپذيرد.)

**گارد دارد...**

گارد دارد و گارد کاملاً تصنعي چون از داخل خانه‌اش شروع مي کند با بچه‌اش انگليسي صحبت کردن و مي‌گويد؟ مي‌خواهم انگليسي‌اش خوب شود حتي در اين مرحله هم سرش را بالا نمي‌گيرد که بگويد دلم مي‌خواهد بچه‌ام به انگليسي حرف بزند و بيانديشد. اين هم اشکالي ندارد که يک بچه به چند زبان صحبت کند. ولي بعد ديگر ادعا نکن که دلبسته‌ي ايراني‌ام و مي‌خواهم هويتم را در ايران پيدا کنم، کدام هويت؟!

وقتي فردي حاضر نيست حتي فرزندانش فارسي را درست ياد بگيرند، چطور مي تواند چنين ادعاهايي داشته باشد. برخي از دانشجوهاي ايراني تبار که براي تحقيق به ايران مي‌آيند به سختي و مثل يک خارجي با آشنايي کم به زبان ما، فارسي حرف مي زنند و نوشتن هم که اصلا نمي دانند.

**در سال‌هاي اخير بيشتر مهاجرت‌ها از سوي خاورميانه به سمت غرب بوده و چون مهاجرت‌ها انبوه است، آن طرف هم برخورد عادي ندارد. آن‌ها با تصور يک شرايط بهتر رفتند اما آن طرف با رفتاري روبرو شدند که معناي حقوق بشر و تصورات قبلي آن‌ها را نداشت. بر اين اساس تأثير فرهنگي اين دوگانگي چه خواهد بود. آيا ما بايد منتظر موج جديدي از آپارتايد باشيد؟**

در اين مورد مي‌توان سناريوهاي مختلفي مطرح کرد. سناريوي خوب اين است که اروپا بتواند با تجربياتي که طي چند قرن اخير داشتهگونه‌اي از تکثر فرهنگي را مديريت کند. اين بهترين حالت است مثل انگلستان که توانسته است در اين زمينه اقداماتي موثر انجام دهد. يعني مديريت نسبتاً مناسب تکثر فرهنگي. که شکل آن اين است که مهاجراني که مي‌خواهند کاملاً جذب فرهنگ اروپايي بشوند اين اجازه به آن‌ها داده بشود. چون اين انتخاب شخصي آدم‌هاست. اين مديريت درست تکثر فرهنگي است. آن کسي هم که مي‌خواهد روابط بيشتري با فرهنگ مبدأ داشته باشد اين امکان وجود داشته باشد که گروهي از سازوکارهاي همسازي وجود داشته باشندکه بتواند در عين اين‌که رابطه‌اش با فرهنگ مبدأ حفظ مي‌کند، سازگاري با فرهنگ مقصد را هم از دست ندهد. يعني تبديل به مهاجري نشود که در فرانسه زندگي مي‌کند هيچ کاري به زبان فرانسه نداشته باشد.

**اما اين چه‌قدر محتمل است؟**

به نظر من نه چندان زياد، دستکم به گونه اي آرماني که تصور مي شود. علتش هم اين است که تجربه‌ي قرن بيستم در شرايط خيلي بهتري اين را امکان‌پذير مي‌کرد و نه اروپا و نه آمريکا نتوانستند اين کار را بکنند ولي سناريوي خيلي بد اين است که ما به طرف گونه‌اي از جماعت‌گرايي برويم. در اين سناريو حباب‌هاي جماعتي درست مي شود که هر کدام از اين حباب‌ها در داخل خودشان عمل مي‌کنند و در نهايت هم چاره‌اي ندارند جز اين‌که دو هدف را پيش بگيرند: 1- حرکت به طرف هم‌گوني با دولت مرکزي 2- حرکت به طرف هم‌گوني با حباب‌هاي ديگر. اتفاقي که ما در خيلي از کشورها در اين چنددهه‌ي اخير ديديم. مثلاً شورش در لس‌آنجلس در دهه‌ي قبل. در آن‌جا جماعت اسپانيايي‌ها با يکديگر جمع مي شوند و گاه هيچ‌کس را جز همولايتي هايشان به درون خودشان راه نمي‌دادند. هرچند وقت هم طبعاً پيشداوري‌ها، ذهنيت‌هاي بد عليه يکي از اين گروه‌ها بيشتر مي‌شود و شورش اتفاق مي‌افتد. و طبعاً در اين‌جا بايد قدرت پليسي وارد شود. و اين گونه از مديريت منجر به مديريت امنيتي و مبتني بر سرکوب مي‌شود. اتفاقي که خواهد افتاد چيزي بين اين دو سناريو خواهد بود. من هيچ وقت اعتقاد نداشتم که اروپا و يا آمريکا با شيوه‌هايي که براي مديريت تکثر فرهنگي پيش گرفته‌اند بتوانند به نتيجه‌اي برسند. همين چند وقت پيش در پاريس سميناري بود درباره‌ي مفهوم امپراطوري باستان. مفهوم امپراطوري باستاني چه بوده؟ مدل اصلي‌اش به نظر من ايران است. به نظر من الان در ايران بيشتر تکثر فرهنگي را مديريت مي‌کنيم تا اروپا يا آمريکا. و فکر مي‌کنم. ما در زمينه‌ي مديريت تکثر فرهنگي هيچ درس نياموخته‌اي نداريم که بخواهيم از آمريکا و اروپا بياموزيم. چرا؟ نه به دليل آن هويت ملي که اصلاً شکل نگرفته. اين يک اتفاق متأخر است. بلکه به دليل اين که دولت توانسته در ايران چند هزار سال دوام بياورد. اين مديريت ما در روابط بين اقوام را در ايران خيلي خوب مي‌بينيم. کسي که ترک است خودش را هم ترک مي‌داند و هم ايراني و خيلي راحت با ساير جماعت‌ها کنار مي‌آيد و جماعت‌‌گرايي هم نمي‌کند. و اين ثمره‌ و ميراث فرهنگي سيستم‌هاي امپراطوري با سابقه‌ي چند هزار سال است اين بحث الان در اروپا مطرح است که سيستم‌هاي امپراطوري چه‌طور مي‌توانستند بدون وجود اين سيستم‌هاي مدرن آن گستره‌ي بزرگ را مديريت کنند. ولي سيستم‌هاي مدرن با وجود اين همه امکانات نمي‌توانند چند تا جماعت را مديريت کنند و اين‌ها دايماً در حال تنش با همديگر هستند.

**با وجود اين شرايط، حرف از جهاني شدن هم هست...**

بله. من فکر مي‌کنم که ما بالقوه فوق‌العاده قدرتمند هستيم و زبان فارسي که ما داريم از معدود زبان‌هايي است که ‌مي‌توان براساس آن يک بناي بزرگ فرهنگي و هنري و يک تکثر بزرگ فرهنگي ايجاد کنيم. پيشينه‌ي تاريخي که ما داريم از معدود پيشنه هاي تاريخي است که به ما مي‌ گويد کجا چه‌گونه رفتار کنيم؟

ما از لحاظ بالقوه براي ايجاد هويت ملي، نحوه‌ي برخورد با تکثرهاي فرهنگي فوق‌العاده قدرتمند هستيم. ما بايد بفهميم که کشورهاي اروپايي چه‌گونه ياد گرفتند تا اوج ملي‌گرايي جلو بروند و بعد آن را به کلي نفي کنند، تا بتوانند به يک تاليف(سنتز) برسند که الان بتوانند گفتمان ملي را کنترل کنند. چه‌طور فرانسه مي‌تواند از اين بحران اخير خارج شود؟ هرچند که هنوز نتوانسته از آن خارج شود ما اگر چنين چيزي در ايران داشتيم فاجعه بود. نه اين‌که صد نفر در ايران کشته شوند فاجعه باشد. اين‌که اين صد نفر را خداي ناکرده و به فرض محال افغان‌ها در ايران بکشند فاجعه است. ما در دوره‌ي جديد توانايي اين‌که اين موارد را اداره کنيم نداشتيم اگر چنين فاجعه‌اي در ايران اتفاق مي‌افتاد چه تعداد افغان کشته مي‌شد؟ چه قتل‌هايي مي‌شد؟ بايد اين‌ها را ياد بگيريم. ياد بگيريم و بعد برگرديم به سيستم‌هاي گذشته خود که به چه نحوي اداره مي‌کردند و مديريت مي‌کردند. ما کشوري بوديم که هنوز آثار اين نوع مديريت درست مشهود است ارمنستان، افغانستان، پاکستان جزو ايران بوده و ايران همه‌ي اين‌ها را اداره مي‌کرد و اتفاقي هم نمي‌افتاده است. به شکل سلسله مراتبي هم اداره نمي‌کرده که مثلاً ما فارس‌ها برتر هستيم از عرب‌ها و اين کار را با زيرکي در يک ساختار افقي انجام مي‌داده. حالا ببينيم روشنفکران ما چه‌طور صحبت مي‌کنند، طوري که انگار ما بايد الگوي فرانسوي دولت ملي را اين‌جا پياده کنيم. اقوام را هم وادار کنيم همه شاهنامه بخوانند بعد ايران پيشرفت مي‌کند. اما نمي‌توانيم اين را به اين روشنفکر بگوييم. وقتي زباني را مي‌گيريم فرهنگ آن نيز جذب مي شود. ما با اين منطق که بخواهيم ملي‌گرايي را رواج دهيم ناخودآگاه مي رويم به سمت خشونت. اين روشنفکري نيست وتروريست‌هاي جديد ايجاد مي‌کند. ما بايد بتوانيم بپذيريم که سيستم‌هاي جديد را بايد براساس تفاوت ساخت نه براساس شباهت به نظر من سليقه‌ي آدم‌ها محترم است تا جايي که وارد حوزه‌هاي جرم نشويم.

**استدلال بر مبناي نقد شکل مي‌گيرد آيا ما اين ظرفيت را داريم؟**

متأسفانه ما در ايران تفکر نقادانه و ظرفيت نقد نداريم. چون عقلانيتي که بايد نقد براساس آن شکل بگيرد وجود ندارد. تمام سيستم‌هايي که در ايران مي‌بينيد. سيستم‌هاي قهرمان‌سازي و اسطوره‌سازي است که افراد براي خودشان و کشورشان درست مي‌کنند در نهايت سيستم را تخريب مي‌کند. چون اگر معتقد باشيم به اين‌که هنر نزد ايرانيان است و بس ديگر لازم نيست کاري بکنيم. مردم عادي به دنبال اين مسائل نيستند قرار نيست همه درباره‌ي مسائل فلان سياست‌گذاري صحبت بکنند ولي کسي که به خودش مي‌گويد روشنفکر يک مسئوليت اجتماعي دارد سال‌هاي سال مطالعه کرده است بايد بگويد که براساس مطالعاتش براي مشکلات چه بايد کرد در مورد ملي‌گرايي يا تعصبات افراطي چه بايد کرد؟ آيا اصلاً صحبت از اين موارد امروز و در شرايط فعلي درست است؟ او بايد نظر بدهد وقتي مي‌بيني اکثريت اين‌ها نظراتي مي‌دهند که متوجه خطرناک بودنش نيستند. اين در کشوري مثل ما خطرناک است و ما اثراتش را دايماً مي‌بينيم. اين عقل‌گريزي که در طول صد سال اخير شکل گرفته تبديل شده به يک آفت در بين نخبگان ما.

**اين فقدان تفکر و سنت تفکر دغدغه‌ي مردم عادي نيست؟**

خير، دغدغه‌ي مردم عادي نيست. اصلاً وظيفه‌ي مردم عادي نيست. عقلانيت دولتي به اين مسئله رسيده است که هويت ملي و اسلامي بايد به هم گره بخورد. هر گفتمان ديگري باشد نمي‌تواند ايران را اداره بکند چون اين دو به هم گره خورده‌اند. تعدادي از روشنفکران ما گاهي حتي نمي‌توانند اين مسئله را درک کنند و اين مسئله که فقط يک عامل را بخواهي يا اسلام يا ايراني بودن خطرناک است. اگر ظرفيت نقد وجود داشت مي‌توانيم نقد کنم اما ظرفيت نقد نداريم و همه برخورد عاطفي با اين مسئله دارند. به نظر من تا مشکل ما در سطح نخبگان حل نشود از مردم و حکومت نبايد انتظاري داشته باشيم. نخبگان ما نمي‌توانند بار اين مدرن شدن را به دوش بکشند و بايد در اين جهت رفت که اين مشکل حل شود.

در ايران تنها اميد اين است که سيستم‌هاي خُرد بتوانند مقاومت بکنند و چيزي را عوض بکنند نه سيستم‌هاي کلان فکري.

فرهنگ زمینی، فرهنگ فردای جهان

**گفت‌وگو با مديا کاشيگر**

شقایق عرفی‌نژاد

**مديا کاشيگر به گفته‌ي خودش مترجمي دو فرهنگي است. تحصيلاتش را در فرانسه به پايان رسانده و در طي سال‌هاي متمادي، کتاب‌هاي بسياري از فرانسه به فارسي برگردانده است. با او درباره‌ي تأثير ترجمه بر فرهنگ مترجم و ترجمه به مثابه يک مهاجرت فرهنگي گفت و گو کرديم:**

**آيا ترجمه را نوعي مهاجرت ذهني مي‌دانيد؟**

مهاجرت به کشور ديگر خير. ولي مهاجرت به يک فرهنگ ديگر قطعاً بله. يعني با فرهنگ و دنياي ديگري مواجه مي‌شويد که بايد ساکن آن شويد. شايد از اين نظر بتوانيم بگوييم يک مهاجرت فرهنگي است. از طرف ديگر مهاجرت نيست. چون مهاجرت، سفر بدون بازگشت است. ولي اين سفر بازگشت دارد. قصدتان از رفتن به آن فرهنگ ديگر اين نيست که در آن مستقر شويد. مي‌خواهيد آن فرهنگ را برگردانيد. يعني بخشي از آن فرهنگ را که قابل برگرداندن به فرهنگ شماست، برگردانيد. اگر از اين زاويه نگاه کنيم مهاجرت نيست.

**فکر مي‌کنيد مترجمين چه‌قدر از آن فرهنگي که از اثري از آن را ترجمه مي‌کنند تأثير مي‌گيرند؟**

سي سال پيش وسايل ارتباط جمعي امروز را نداشتيد، بنابراين کسي که از اين جا به برلين يا پاريس مي‌رفت منقلب مي‌شد. الان به خاطر گسترش رسانه‌ها فکر نمي‌کنم به طور شاخص چيزي داشته باشيم که از آن به عنوان يک فرهنگ يا مردم اختصاصي ياد کنيم. الان به حداکثر درهم آميختگي فرهنگي رسيده‌ايم. فکر نمي‌کنم هيچ زماني در تاريخ بشريت وجود داشته که فرهنگ‌ها تا اين حد با هم مخلوط شوند. بعضي‌ها اسم اين را سلطه‌ي فرهنگ غربي مي‌گذارند، بعضي‌ها هم از آن به اسم تهاجم فرهنگي اسم مي‌برند. ولي از نظر من ماجرا تهاجم نيست. مسأله درهم آميختگي فرهنگ‌هاست. در زمان کودکي من يعني چيزي حدود نيم قرن پيش اين‌طور بود که اگر بچه ارمني مي‌ديديم مي‌گفتند دستت را بشور، يا مي‌گفتند جلوي در خانه يهودي نبايد بروي. اين مسايل الان عملاً از بين رفته است. نمي‌گويم آدم‌هاي نژادپرست وجود ندارند يا آدم‌هايي که به اين جداسازي‌ها اعتقاد دارند. حتماً وجود دارند. چون هيچ‌وقت هيچ چيز از بين نمي‌رود. ولي الان گرايش مسلط همه‌ي اين مسايل را خط مي‌زند. البرادعي خيلي قشنگ در کتاب خاطراتش نوشته که من دوست داشتم دخترم با يک مصري ازدواج کند. ولي دخترم به من گفت در جهان امروز هيچ فرقي بين يک مصري و يک آمريکايي وجود ندارد.

**ولي به هرحال هنوز هم وقتي مي‌گوييم پاريس فرهنگ و نوع زندگي مردمي برايمان تداعي مي‌شود که قطعاً با ما متفاوت هستند. اين تفاوت را قبول نداريد؟**

پاريس محله‌هاي مختلفي دارد. وقتي مي‌رويد پاريس انگار رفته‌ايد عربستان سعودي، در لندن محله‌اي وجود دارد به نام اسلامستان. يعني قواعد خاص خودش را دارد. بحث شما فرهنگ‌هاي حاشيه‌اي است يا فرهنگ مسلط؟

**قطعاً فرهنگ مسلط.**

در مورد فرهنگ مسلط هم بايد بگويم همين چند وقت پيش چند يهودي اسراييلي سوار هواپيما شدند و وقتي فهميدند جايشان کنار يک زن است حاضر نشدند آن‌جا بنشينند. در همه جا آدم‌هاي خاص با ويژگي‌هاي خاص خودشان پيدا مي‌کنيد. ولي در فرهنگ مسلط قطعاً اين‌طور نيست. قطعاً آدم‌هايي هستند که جداسازي‌هاي ذهني خودشان را دارند. شما مثال پاريس‌ را زديد. پاريس يک شهر جهان – وطن است. يعني به معناي مطلق کلمه جهان – وطن است. براي اين‌که جمعيت توريست‌هايش دو برابر جمعيت خودش است. در اين شهر نمي‌توانيد از فرهنگ مردم اسم ببريد. چرا که فرهنگ مردمش با فرهنگ توريست‌هايش عجين شده است. همه‌ي فرهنگ‌ها در کنار هم زندگي مي‌کنند. همين ماجرا را در لندن مي‌بينيد و همين‌طور لس‌آنجلس شما اگر بخواهيد به استخدام شهرداري لس‌آنجلس دربياييد احتياجي نداريد زبان انگليسي بلد باشيد. کافي است چيني بدانيد. چون 90% شهرداري لس‌آنجلس دست چيني‌هاست. بنابراين نمي‌توانيم بر تمايزها و تفاوت‌هاي فرهنگي صحه بگذاريم. چه خوشمان بيايد، چه بدمان بيايد داريم به سمت يک فرهنگ زميني مي‌رويم. همان‌طور که نمي‌توانيد در داخل ايران صحبت از فرهنگ بروجردي. مشهدي، رشتي يا اصفهاني بکنيد. اين‌ها به خاطر گسترش ابزار ارتباطي چنان به هم نزديک شده‌اند که در نهايت فقط مي‌توانيد بگوييد لهجه‌ي اصفهاني. نمي‌توانيد از فرهنگ اصفهاني صحبت کنيد. مگر غذاهاي خاص اين مناطق که آن‌ها را هم مي‌توانيد در هر شهر ديگري بخوريد. مجموعه‌ي اين آميزش‌هاي فرهنگي چيزي به نام فرهنگ ايراني را پديد آورده است. هيچ‌کدام از بين نرفته‌اند، ويژگي خود را حفظ کرده‌اند، ولي به فرهنگ جديدي ميدان داده‌اند به نام فرهگ ايراني. قرار نيست در آميزش فرهنگي که شروع شده و روزبه روز هم سرعتش زياد‌تر مي‌شود فرهنگ‌هاي ويژه از بين بروند. قرار است حاصل اين‌ها فرهنگي باشد به اسم فرهنگ زميني، آداب معاشرت زميني و نگاه زميني.

**نظريه‌اي در مهاجرت وجود دارد مبني بر اين‌که کسي که مهاجرت مي‌کند براي خودش يک اجتماع خيالي از کشور خودش مي‌سازد و در آن اجتماع زندگي مي‌کند. فکر مي‌کنيد برعکس اين اتفاق در ترجمه مي‌افتد؟**

يعني مترجمي که از زبان يک کشور ترجمه مي‌کند براي خودش تصوري از آن کشور مي‌سازد و از آن تأثير مي‌گيرد؟

من آدم صالحي براي جواب دادن به اين سؤال نيستم. اين را بايد از مترجمي بپرسيد که به او يک طرفه مي‌گويم. من همان‌قدر که از فرانسه به فارسي ترجمه مي‌کنم، از فارسي هم به فرانسه ترجمه مي‌کنم. بنابراين نمي‌توانم دچار توهمي باشم. بنابراين وقتي تجربه‌اي از چيزي که مي‌گوييد ندارم نمي‌توانم پاسخ دهم. من از وقتي يادم است آدم دوفرهنگي بوده‌ام و هيچ وقت هيچ کدام را بر ديگري ترجيح نداده‌ام. هميشه به آشتي فرهنگي رسيده‌ام. من هيچ‌وقت جز شايد براي اولين بار كه از ايران بيرون رفتم و چند سال برنگشتم اين احساس را نداشتم. آن هم آن‌قدر كوچك بوده‌ام كه اصلا خاطره‌اي از آن ندارم.

**خيلي از مترجمين آن‌قدر درگير كتاب‌هايي كه ترجمه مي‌كنند مي‌شوند كه براي خودشان ‍ژست‌هايي شبيه به مردم همان كشور درست مي‌كنند. فيلم‌هاي آن كشور را مي‌بينند،‌ موسيقي‌هايش را گوش مي‌دهند و...**

اين فقط ويژگي مترجمين نيست. ويژگي خيلي از آدم‌هاست. در اصطلاح به آن اسنوبسيم مي‌گويند و مختص مترجمين نيست و خيلي گسترده است. من بقال اسنو هم مي‌شناسم كه هرچه شب در ماهواره ديده باشد ادايش را درمي‌آورد. بازهم آدم صالحي براي جواب دادن به اين سئوال نيستم. چون دو فرهنگي هستم. مي‌توانم توضيح بدهم كه در زبان فرانسه سنتاکسي اين است و در زبان فارسي سنتاكس اين است و اين تفاوت‌هاي سنتاكسي بين دو زبان وجود دارد در فارسي سيستم،‌ فاعل، مفعول، ‌فعل است، ‌در فرانسه سيستم فعل، ‌مفعول و فاعل است. اين تفاوت سنتاكسي بين دو زبان است. تفاوت فرهنگي نيست. مي تواند تفاوت فرهنگي جزئي ايجاد کند. چون در فرانسه به محض اين که جمله شروع مي شود مي‌فهميد منفي است يا مثبت ولي در فارسي بايد صبر کنيد تا جمله تمام شود. اين اختلاف فرهنگي نيست چون اختلاف فرهنگي را نمي توان ترجمه کرد وقتي شروع به ترجمه متني مي کنيد يعني اختلاف ندارم. فقط بايد لباس جديدي براي مفهومي که در زبان ما وجود ندارد پيدا کنيم.

**چند درصد اين اتفاق مي افتد؟ يعني چنددرصد يک اثر ادبي را مي توان به زبان ديگر متصل کرد؟**

بستگي به ديدگاه و تعريفتان از ترجمه دارد. اگر تعريفتان يک علم مطلق است هرگز اين اتفاق نمي‌افتد. هيچ‌وقت از هيچ کتابي نمي توان نسخه برابر اصل ارايه داد. ولي اگر تعريف نسبي داشته باشيد هميشه اين اتفاق مي افتد. مگر همه‌ي فرانسوي‌هايي که ويکتورهوگو مي‌خوانند يک برداشت دارند؟ همه‌ي ايراني‌هايي که حافظ مي‌خوانند يک برداشت دارند؟ خير. بنابراين خيلي طبيعي است که هر کس در زبان خودش نويسنده خودش را به زبان ديگري ترجمه مي‌کند که براي خودش قابل فهم باشد. اين اتفاق وقتي در ترجمه بين دو زبان است بين دو زبان تسري پيدا مي‌كند. اگر فرهنگي ترجمه‌اي را پذيرفت يعني آن ترجمه موفق بوده است.

اگر نپذيرفت يعني ترجمه شكست خورده است. و اگر احساس من دوست من باشد كه به سمت يك فرهنگ جهاني مي‌رويم،‌هيچ چيزي نيست كه قابل ترجمه به زبان ديگر نباشد. وقتي فرهنگ‌ها مي‌توانند همديگر را درك كنند،‌چون تنها ابزار درك ما زبان است پس يعني زبان‌ها قادرند همديگررا درك كنند.

پس هيچ‌چيز ترجمه ناپذيري وجود ندارد. تعريف ما از ترجمه است كه ممكن است آن‌قدر مطلق باشد كه بگوييم نه نمي‌توان كامل ترجمه كرد. اگر اين ذهنيت مطلق را داشته باشيم ترجمه يك كار شكست خورده است. من نمي‌توانم متني را به طور كامل به زبان ديگر ترجمه كنم.

به يك دليل ساده نمي توانم اين كار را بكنم. براي اين كه هيچ انساني نيست كه درك كاملي از همه‌چيز داشته باشد. پس وقتي انساني وجود ندارد كه درك كامل داشته باشد،‌ چطور مي‌توان از ترجمه انتظار كامل بودن داشت؟ ترجمه در ذات خودش ناقص است.

**مترجم چه‌قدر فرهنگ خودش را به اثري كه ترجمه مي‌كند تزريق مي‌كند؟**

اصلا نمي‌تواند وارد نكند. اولين عنصر فرهنگ زبان است. شما وقتي به فارسي مي‌نويسي پس يعني فرهنگ ايراني را وارد ترجمه‌تان مي‌كنيد.اگر يك لحظه فرهنگ فارسي را فراموش كنيد ترجمه‌تان ناقص است.

مثل مترجمين ناشي كه تحت‌الفظي ترجمه مي‌كنند وترجمه‌ي آن‌ها را هر چه ‌مي‌خوانيد نمي‌فهميد چه مي‌گويد. براي اين‌كه يادش رفته فارسي شيوه‌هاي استدلالي،‌گفتاري، استفهامي و سنتاكس خودش را دارد و وقتي ترجمه مي‌كني نبايد به شيوه‌ي «ديگري» مطلب را برسانيد،‌بايد به شيوه‌ي زبان مقصد اين كار را بكنيد. بنابراين هيچ مترجمي نيست كه از فرهنگ زبان خودش تاثير نپذيرد.

مترجم خوب هيچ‌وقت از ديكشنري عمومي استفاده نمي‌كند. مترجم خوب بايد همان اشرافي را كه به زبان مبدأ دارد به زبان مقصد داشته باشد و بالعكس. يعني بايد بداند كدام برابر نهاده و كدام بافت و دستوري در اين‌جا براي‌ انتقال مفهوم مناسب‌تر است و اگر به فرهنگ و زبان خودش اشراف كامل نداشته باشد قادر نيست اين كار را انجام دهد.

عبور از ماوراء مرزها

**نويسنده: شواک احمد نئيک**

**مترجم: سيمين‌دخت گودرزي**

**اشاره:**

**هومي بابا فيلسوف و نظريه‌پرداز معاصر هندي، سال 1949 در خانواده‌اي پارسي متولد شد. او که فارغ التحصيل دکتري ادبيات انگليسي از دانشگاه آکسفورد است، هم‌اينک مديريت يکي از دپارتمان‌هاي علوم انساني و مطالعات فرهنگي دانشگاه هاروارد را به عهده دارد. هومي بابا يکي از شخصيت‌هاي برجسته در زمينه‌ي پژوهش‌هاي پسااستعماري و چگونگي اختلاط فرهنگ استعمارگر و مستعمره است. نظرات او تا حد زيادي به انديشه‌هاي ادوارد سعيد، گاياتري اسپيواک و ژاک دريدا شباهت دارد اما نحوه‌ي تفسير او از توانايي‌هاي فرهنگيِ ملل مهاجر و تأثيرگذاري آن‌ها بر زبان و فرهنگ سرزمين‌هاي مهاجرپذير او را از هم‌انديشانش متمايز مي‌کند. دستيابي به يک فرهنگ سوم با ويژگي پويايي از شاخصه‌هاي نظريه‌ي هومي بابا است که علاوه بر کتاب‌هاي ارزشمندي که به قلم او با اين موضوع به نگارش درآمده، تاکنون مقالات و پايان‌نامه‌هاي زيادي بر مبناي انديشه‌هاي اين فيلسوف پست مدرن شکل گرفته است. مطلب پيش رو يکي از آثار مهمي است که با توجه به اوج گرفتن پديده‌ي مهاجرت در سال-هاي اخير، از سوي يک پژوهشگر هندي به نام شواک احمد نئيک بر اساس نظريات هومي بابا نوشته و در مجله‌ي بين المللي فرهنگ و زبان انگليسي (*International* *Journal* *of* *English* *Literature* *and* *Culture*)به چاپ رسيده است. يکي از مشخصه‌هاي آثار بابا نثر دشوار و استفاده از واژه‌هايي است که فهم آن‌ها براي خوانندگان غيرمتخصص آسان نيست. تا آن‌جا که در سال 1998 از سوي مجله‌ي فلسفه و ادبيات جايره‌اي به عنوان نويسنده‌ي ثقيل‌ترين نوشتارهاي فلسفي دريافت و به ديگر جوايزش اضافه کرد. بسياري از نويسندگان و استادان دانشگاه او را از اين حيث مورد انتقاد قرار مي‌دهند. شواک احمد نئيک تلاش کرده تا با زباني ساده و در عين حال علمي نظريات هومي بابا را بشکافد.**

از روزگاران گذشته تا به اکنون، مهاجرت همواره همراه با غم غربت بوده است.

فرد مهاجر روزها، هفته‌ها، ماه‌ها ويا شايد حتي سال‌هاي نخست هجرتش چنان دلتنگ سرزمين مادري است که به‌سختي مي‌توان برگي از يادداشت‌هاي روزانه‌ي او را خالي از خاطرات گذشته يابد. ژرفا و دامنه‌ي اين احساس اغلب به گونه‌اي است که به نسل بعد؛ يعني فرزنداني که تنها تصوير گنگي از روزگار کوچ والدين خود دارند، کشيده مي‌شود.

پس از گذران اين روزهاي دشوار و بعد از آن‌که مهاجران در سرزمين جديد پراکنده و مقيم يا به تعبير ساده *"*جاگير*"* مي‌شوند، تازه پا به مرحله‌ي دوگانگي مي‌گذارند. اين مرحله آسيب‌هاي روحي گوناگوني به همراه دارد اما زندگي در مرزهاي جديد و مناطقي که عمدتاً به مهاجرين اختصاص داده مي‌شود، کم کم آن‌ها را به سمتي مي‌کشاند که رنج غربت به عاقبت خوشي براي‌شان ختم شود. زيرا گام بعدي آن‌ها به کار گيري خاطرات و مهارت‌هاي گذشته در قالب‌ها و موقعيت‌هاي جديد است که پس از اقامت در وضعيتي ثبات يافته، حاصل مي‌شود. اين نقطه‌ي تلاقي همان‌جايي است که اختلاط فرهنگ‌ها آغاز شده و فرد مهاجر نرم نرمک جزئي از جامعه‌ي جديد به شمار مي‌آيد و مي‌تواند بر اين جامعه اثرگذار باشد.

هومي بابا، يکي از فلاسفه و نظريه‌پردازان فرهنگي است که به طور مشخص به بررسي اين دوره و موقعيت مي‌پردازد؛ يعني دوره‌اي که مهاجر قادر مي‌شود فرهنگ و زبان سرزمين پذيرنده را تحت تآثير قرار دهد و از موقعيت جديدش استفاده کند تا با اختلاط فرهنگ‌ها به يک پديده‌ي نو و مثمر ثمر دست يابد.

از زماني که انسان زندگي گروهي را آموخت و مرزبندي‌ها شکل گرفت بسياري از اعضاي جامعه بنا به دلايل فرهنگي، ديني، زباني و يا رخدادهايي مانند جنگ از ديار خود رانده يا مجبور به مهاجرت شده‌اند. در قرون گذشته يهودياني که از سرزمين خود رانده شده بودند، نماد هجرت و آوارگي به شمار مي‌رفتند و براي آن‌ها اصطلاحي را به کار مي‌بردند به نام *"*دياسپرو*"* (*Diaspora*) اما بعدها -که سيل مهاجران آفريقايي، ايرلندي و سرخپوستان آمريکايي سراسر اروپا و آمريکا را فراگرفت- اين اصطلاح به تمام کساني که از سرزمين مادري‌شان کوچ مي‌کردند، اطلاق مي‌شد. پس از سال‌هاي 1960 بسياري از جامعه شناسان تلاش کردند نکات سودمند و مثبت مهاجرت را در عرصه‌هاي فرهنگي و اجتماعي مد نظر و مورد بررسي قرار دهند. آن‌ها با اين کار سهم به‌سزايي در پذيرش مهاجران به عنوان جزئي از جامعه، از سوي مردم کشورهاي پذيرنده داشتند. اين موضوع که افراد تازه وارد هميشه به عنوان خارجي و بيگانه تلقي مي‌شدند باعث شده بود برخي از آن‌ها هيچ‌گاه فرهنگ و زبان جديد را نياموزند و درک درستي از آن نداشته باشند. در نتيجه، زندگي کردن آن‌ها در حاشيه و ابتلا به افسردگي و سردرگمي پيامدهاي نامطلوبي براي جامعه‌ي ميزبان به همراه داشت.

هومي بابا و بسياري از جامعه شناسان معتقدند کساني که در مرز بين دو فرهنگ زندگي مي‌کنند اگر ارتباط خوبي با هر دو طرف داشته باشند، مي‌توانند خالق يک فرهنگ جديد باشند. در غير اين صورت دو راه پيش روي آنهاست: يا غرق در فرهنگ و زبان کشور جديد شوند و يا کاملاً متعصب و مغموم صرفاً پايبند به فرهنگ گذشته‌ي خود باشند که به هر دوي اين وضعيت‌ها *"*خلأ مهاجرت*"* (*Diaspora Space*) مي‌گويند. هومي بابا در کتابي با عنوان *"*جايگاه فرهنگ*"* مي‌نويسد: روش‌هاي جالبي براي فکر کردن در مورد هويتِ برآمده از تاريخ، زبان، مکان و فرهنگ وجود دارد. کساني که دوره‌هاي پيش از مهاجرت، مهاجرت و پس از آن را تجربه کرده‌اند، مي‌توانند در يک نقطه‌ي عطف طلايي به اين روش‌ها دست پيدا کنند. اگرچه اين امر به شخص و شخصيت فرد مهاجر بستگي دارد اما تجربه نشان داده است که بسياري از کساني که قادرند به خوبي در مرز ميان فرهنگ‌ها زندگي کنند ابزار ضروري و مهمي دارند که با آن تأثير ژرفي در شکل‌گيري يک فرهنگ جديد خواهند گذاشت.

هومي بابا مي‌گويد مرزها نقاطي مابين دو سرزمين و دو فرهنگ هستند که مهاجر متفکر مي‌تواند در ماوراي اين نقاط حرکت کند. *"*ماواراء*"* منطقه‌اي است ميان تغييرات و تحولات، نه يک افق جديد است و نه رها کردن گذشته. طبق اين تعريف نبايد ماوراء را با دوگانگي اشتباه کرد. دوگانگي در اصل، ماندن در مرز ميان گذشته و حال است و ماوراء حرکت و تغيير را به دنبال دارد که البته کار دشواري است. گذشتن از مرزهاي ذهني که نتيجه‌ي مهاجرت است به همان سختي است که مهاجر هنگام گذر از مرزهاي فيزيکي (و اغلب غير مجاز) تجربه کرده است.

بابا اعتقاد دارد با دور شدن از تعاريف سنتي ريشه و اصالت مي‌توان يک فرهنگِ سوم، آميخته از گذشته و حال با هويتي مستقل به وجود آورد. او مي‌گويد هويت‌ها هميشه در حال تحول هستند و اين غير ممکن است که آن‌ها را ثابت نگه داريم. بنابراين بررسي و تحليل هويت يک کار هميشگي و ايجاد تغيير در آن يک پيامد منطقي است.

او رمز موفقيت در اين کار را پذيرش فرهنگ جديد و استفاده از آن براي پيشرفت و اکتشاف افق‌هاي تازه مي‌داند. هومي بابا تأکيد مي‌کند که مهاجر بايد به جامعه‌ي ميزبان بپيوندد و فرهنگ و زبان آن را به خوبي بياموزد. اين کار در ابتدا با تقليد امکان‌پذير است اما رفته رفته مي‌تواند خودش بازسازي و ايده پردازي کند و فرهنگ ميزبان را به چالش بکشد. همچنين از سوي ديگر توانايي اين را خواهد داشت که دانش و فرهنگ گذشته و موروثي خود را نيز بازنويسي و بازنگري کند و به آن معناي جديدي ببخشد. بابا نام اين کار را *"*بازسازي گذشته*"* (*Restaging* *the* *Past*)مي‌گذارد. او تقليد را در مسائل سياسي نيز مؤثر مي‌داند و در روابط ميان مستعمره و قدرت استعماري پيش گرفتن اين استراتژي را توصيه مي‌کند؛ چراکه باور دارد زبان و فرهنگ استعمارگر از اين طريق به گونه‌اي به چالش کشيده خواهد شد که در نهايت به نفع مستعمره تمام شود.

ژاک دريدا، فيلسوف الجزايري تبار فرانسوي و پديدآورنده‌ي فلسفه‌ي شالوده شکني، در يکي از کتاب‌هايش به نام *"*نوشتار و تمايز*"* مي‌نويسد: تقليد از زبان استعمارگر به عنوان اساسي‌ترين عنصر فرهنگي او دگرگوني‌هايي را به وجود مي‌آورد. چراکه واژه‌ها در مراحل اوليه فقط تکرار و بعد درون بافتي بيگانه ترجمه مي‌شوند. همين امير سبب مي‌شود که خودبه‌خود تغييراتي در زبان صورت بگيرد همان‌طورکه هندي‌ها ابتدا زبان انگليسي را تقليد کردند و بعد رفته رفته تغييراتي در آن به وجود آوردند و در نهايت به لهجه‌ي جديدي از زبان انگليسي رسيدند که امروزه يکي از لهجه‌هاي شناخته شده و استاندارد در عرصه‌ي بين‌الملل به شمار مي‌آيد.

بنابراين فرهنگ استعمارگر داراي قدرت تام نيست و به همان اندازه که تأثيرگذار است، مي‌تواند تأثيرپذير نيز باشد. هومي بابا در اين زمينه بيشتر به توازن در کنار تغيير و حرکت دائمي معتقد است و نهايتاً در دنياي مهاجرت که سال‌هاي اخير بسيار پررفت و آمد بوده اختلاط فرهنگ‌ها و ريشه‌ها را اساس ايجاد يک فرهنگ جديد و حتي در نوع خود خالص و منحصر به فرد توصيف مي‌کند.

به باور او اين ترکيب فرهنگ و شخصيت، روش جديدي به مهاجران ارائه مي‌دهد که بتوانند خود را از نوعي ديگر بشناسند و با ايجاد تغيير در خود، جزئي از دنياي هميشه متغير باشند.

**منبع: *academicresearchjournals*.*org***

زبان و مهاجرت

از دیدگاه زبان‌شناسی

**گفت‌وگو با دکتر کورش صفوي**

**دکتر کورش صفوي با اين‌که خيلي کم مصاحبه مي‌کند، اما دانش فوق‌العاده، مهرباني و روحيه معلمي‌اش آن‌قدر تاثير مثبت بر هزراران شاگردي که تا به حال داشته باقي گذاشته که که اکثر علاقمندان ادبيات و زبان‌شناسي او را بشناسند و به نيکي هم بشناسند.درباره‌ي بحث مهاجرت از ديدگاه زبان‌شناسي بهترين کسي که مي‌شد به سراغش رفت او بود. استادي که افتخار شاگردي‌اش سال‌هاست که با من است.**

**آيا وقتي کسي از جايي به جاي ديگر مهاجرت مي‌کند، زبان او از زبان کشور ميزبان تاثير مي‌گ‍ذرد، يا اصولا مي‌تواند بر زبان جامعه‌ي ميزبان تاثير بگذارد؟**

اجازه بده اول به سراغ اين نکته برويم که براساس اطلاعات تاريخي و زيست‌شناسي که امروز در اختيارمان هست، شرايط انسان در طول تاريخ چه بوده؟

انسان آن‌چنان که در منابع آمده و تحقيقاتي که بر روي *DNA* شده، گويي که هيچ وقت در يک جاي مشخص ماندگار و ثابت نبوده و حتي وقتي تحقيقات امروزي به ما مي‌گويد که سرخپوست‌هاي ميانه‌ي آمريکاي مرکزي به لحاظ *DNA* با هندي‌ها مشترکاتي دارند. به اين فکر مي‌افتيم که آيا اين امکانش هست که يک روزي قبيله يا قبايلي از هندوستان مهاجرت کرده باشند به بالاي سيبري و از طريق آلاسکا پايين آمده باشند، اين‌ها را نمي‌دانيم ولي وقتي به زمان حال مي‌رسيم، مستندات ما قوي‌تر مي‌شود. به هر حال اجازه بده به سراغ قرن بيستم برويم و ببينيم انسان چند بار در قرن بيستم مهاجرت کرده است.

**منظور شما مهاجرت‌هاي بزرگ است؟**

دقيقاً در جنگ جهاني اول براساس آن‌چه که در تاريخ آمده نزديک سه ميليون نفر از اروپا و از نواحي عثماني مهاجرت کرده‌اند. مجموعه‌ي بزرگي از کشورهايي که بعد از جنگ جهاني اول با توافق انگلستان و فرانسه به شکل کشورهاي عربي کوچک درآمدند در واقع، در دوران قبل از جنگ همه جزو امپراطوري عثماني بودند و بعداً تفکيک شدند به کشورهايي مثل سوريه، اردن، حجاز و ... که قبلاً وجود نداشت. اين‌ها قبايلي بودند که زير سلطه‌ي حکومت عثماني زندگي مي‌کردند. بنابراين يک مهاجرت جمعي بالاي يک ميليون نفر را در همان ابتداي قرن بيستم در اثر جنگ جهاني اول داشتيم. در جنگ جهاني دوم مجدداً اين مهاجرت را مي‌بينيم و مجموعه‌ي وسيعي از آدم‌هايي که قبلاً مهاجرت کرده بودند، مجدداً مهاجرت مي‌کنند و مجموعه‌اي از انسان‌هايي هم که در يک جا زندگي مي‌کردند و ساکن بودند در اثر اين جنگ شروع مي‌کنند به مهاجرت. مهاجرت عظيم بعدي بعد از جنگ جهاني دوم اتفاق مي‌افتد يعني در دوره‌ي استقلال هند که به سبب شرايط سياسي که انگلستان به وجود مي‌آورد، چند ميليون (بيش از پنج ميليون) مسلمان از مرکز هند مهاجرت مي‌کنند به دو ناحيه‌ي شرق و غرب هند که حالا شده پاکستان شرقي (بنگلادش) و پاکستان غربي که از بنگلادش هم مهاجرت‌هاي بسياري اتفاق افتاده. يعني در قرن بيستم هر بيست سال يک بار چند ميليون نفر در دنيا مهاجرت مي‌کنند.

**و در آغاز قرن بيست و يکم هم اين ماجراي سوريه و مهاجرت‌هاي عظيم اخير.**

بله، دقيقاً. درواقع نگاه که مي‌کني مي‌بيني انگار اين مهاجرت‌ها تمامي ندارد. آن‌چه انسان‌شناس‌ها به عنوان نيازهاي انسان را مطرح مي‌کنند (مثلاً آن‌گونه که مالينوفسکي نيازهاي انسان را در چند گروه تقسيم بندي مي‌کند) اگر کمي مرتب و در سه دسته‌ي کلي تعريف کنيم، اين سه دسته نيازهايي خواهد بود که از ابتداي به وجود آمدن انسان با او بوده؟ يکي نياز به امنيت است، دوم نياز به رشد و سوم نياز به جفت‌يابي. جفت‌يابي هم درواقع به معني نياز به امنيت است. چرا که اصلاً علت اقدام به جفت‌يابي اين است که بعد از مرگ، امنيت فرد در يک نسل بعدي تأمين بشود.

بنابراين از اين زاويه که نگاه مي‌کنيم، مي‌بينيم که مهاجرت‌ها چند نوع هستند. و يکي از مهم‌ترين عوامل در ايجاد مهاجرت نياز به امنيت است.

**ولي خيلي از آدم‌ها براي يافتن شرايط بهتر مهاجرت مي‌کنند؟**

بله، نياز به رشد هم عامل مهمي است. مثلاً مهاجراني در قرن بيستم از چين به آمريکا مهاجرت کرده‌اند (که اين‌ها هم چندين ميليون نفر هستند) نياز به امنيت برايشان در مرحله‌ي چندم بوده بلکه براي رشد و يافتن شرايط بهتر اين اتفاق افتاده. يعني در يک نگاه کلي ما با آدم‌هايي سروکار داريم که به نظر مي‌رسد ساکن يک جا هستند ولي اصلاً ساکن جايي نيستند. الان من مي‌گويم تهراني هستم. و مي‌دانم که پدرم و پدربزرگم هم تهراني بودند ولي واقعاً پنج نسل قبلي من کجايي بودند؟ اصلاً از کجا آمده‌اند. خيلي از ما حتي نام پدر پدربزرگمان را به ياد نمي‌آوريم، چه برسد به مليت او. در هر حال وقتي در يک مقطعي فردي ساکن يک جاست مي‌گويند اهل آن‌جاست. ‌اين‌که امروز مي‌گوييم ايراني هستيم. يعني ما ساکن سرزمين ايران هستيم. اما قوم آريايي که مهاجر بوده‌اند و ما به لحاظ نژادي اگر بپذيريم که آريايي هستيم و اسناد موجود مي‌گويد قوم آريايي مهاجرت کرده‌اند به فلات ايران پس معلوم نيست ما از کي ايراني شده‌ايم.

همه‌ي ما خيلي از افراد را مي‌شناسيم که پدر و مادرشان ايراني است و از قوم ترک زن گرفته‌اند و مثلا پسرشان در آلمان بزرگ شده و ... اين شرايط را چه‌طور مي‌توان به لحاظ مليتي تفکيک کرد. نکته‌ي جالبي که از ديد جامعه‌شناسي زبان اين‌جا مطرح مي‌شود و خيلي اهميت دارد، اين است که اين مهاجران جذب ناحيه‌ي سکونت بعدي‌شان نمي‌شوند. يعني اگر يک لهستاني به سبب فشار سياسي دوران نازي حرکت کرده و بعد در ناحيه‌ي هلال حاصلخيز در فلسطين ساکن شده و بعد کشور ديگري به نام فلسطين اشغالي به وجود آمده (که درواقع يک تکه از فلسطين بوده که کنده شده). اين به معني آن نيست که او همه‌ي هويت خودش را کنار مي‌گذارد و هويت ناحيه‌ي سکونت جديدش را پيدا مي‌کند. بلکه او در عين حالي که در آن منطقه زندگي مي‌کند خيلي از وجوه هويتي خودش را هم حفظ مي‌کند. مجموعه‌ي وسيعي از چيني‌ها که در دهه‌ي دوم و اوايل دهه‌ي سوم قرن بيستم حرکت کردند و رفتند به آمريکا. الان تقريباً سه نسل است که در آمريکا زندگي مي‌کنند. ولي هنوز که هنوز است، مي‌بيني در آن ناحيه‌ي سکونتشان (آمريکا)- به اين دليل که در اقليت هستند - در اقليت بودنشان باعث شده که بيشتر چيني بمانند و ضمنا اقليتي تاثرگذار هم باشند.

**اگر در نظر بگيريم که بخش مهمي از هويت ملي هر فرد وابسته به زبان است، اين چيني‌ها و يا مهاجران مشابه آن‌ها جذب شدنشان در کشور ميزبان برمي‌گردد به ياد‌گرفتن زبان کشور ميزبان. يعني آن لهستاني آيا بايد با هويت شخصي‌اش با محيط ميزبان ارتباط برقرار کند، يا چون به دليل سياسي رفته‌اند اصرار بر حفظ اين هويت دارند.**

دقيقاً اين‌طور است. يعني وقتي از ابعاد مختلف به مسئله نگاه مي‌کنيم، از ديد جامعه‌شناسي، علوم سياسي يا فرهنگي به اين مسئله نگاه مي‌کنيم. پارامترها و ملاک‌هاي تعيين‌کننده عوض مي‌شود. در زبانشناسي وقتي برويم به سراغ زبان مي‌بينيم که زبان مهاجران به هر حال ثابت نمي‌ماند و تحت‌تأثير زبان اکثريت در کشور جديد تغييراتي مي‌کند.

**پس اين‌جا جواب سؤال اول را گرفتم که زبان فرد مهاجر در اثر مهاجرت تغيير مي‌کند.**

بله. اين زبان مهاجر براساس قدرتي که دارد به عنوان يک اقليت قومي مي‌تواند زبان ساکنان کشور ميزبان را هم تغيير بدهد. اما بايد قوي باشد. در دوره‌ي سلجوقيان. سلاجقه از نژاد ترک بودند. وقتي سرزمين‌هاي وسيعي را که فلات ايران هم جزو آن‌ها بود تحت سلطه‌ي خود گرفتند. تعدادشان که بيشتر از اهالي کشور ميزبان يعني ايراني‌ها نبود. ولي اقليت پرقدرت بودند.

**قدرت نظامي؟**

بله بيشتر قدرت نظامي و سرکوب باعث مي‌شود که در اين نواحي آموختن زبان ترکي را اجباري مي‌کنند. در اين ميان مي‌بينيم سلاجقه‌ي فارس خيلي نمي‌توانند تأثيرگذار بر مناطق مرکزي ايران باشند و آن‌ها را سرکوب کنند. بنابراين اجبارشان به تمامي به نتيجه نمي‌‌رسد و فقط به نفوذ تعدادي واژه‌ي ترکي در فارسي که يادگار آن دوره است ختم مي‌شود. ولي سلاجقه‌ي روم خيلي خشن‌تر برخورد مي‌کنند. و بسياري از مناطق مادنشين ما که زبانشان «تاتي» بود زبانشان تبديل به ترکي مي‌شود. اين‌که تعداد زيادي ترک سلجوقي به آن منطقه مهاجرت کرده باشند که به علت تعداد زيادشان بر زبان مادها تأثير گذاشته‌اند باورپذير نيست. اين‌ها سرکوبگران خشني بودند که به عنوان يک اقليت قدرتمند زبانشان را به سرزمين ميزبان تحميل کردند. همان‌طور که در دوره‌ي آخر بني‌اميه اين شرايط در اسپانيا هست. آن افرادي از بني اميه که از جبل‌الطارق رد مي‌شوند و در ناحيه‌ي آندلس ساکن مي‌شوند، کل سرزميني را که زير سلطه‌شان بود تحويل بني عباس مي‌دهند ولي خودشان منتقل مي‌شوند به آندلس. زبان عربي در آن ناحيه زبان اکثريت نمي‌شود ولي زبان برتر نظامي مي‌شود و به همين دليل در زبان‌هاي اسپانيايي و ايتاليايي و فرانسه و پرتغالي و رومانيايي که از زبان لاتين مشتق شده‌اند، ما «ال» *EL* را که در اسپانيايي مي‌بينيم که در ايتاليايي و فرانسوي و ... نمي‌بينيم ولي ايل اين *EL* در السالوادور، الپاکو و ... هست در واقع «اَل» عربي است. که از همان دوره مي‌ماند. و اگر کمي توجه کنيم متوجه نکات بيشتري هم از اين نفوذ و يکساني مي‌شويم. مثلاً معماري اسپانيايي، معماري ايتاليايي و رومانيايي تغييرات مشابهي دارند که گويي مشتق از معماري اسلامي است، موسيقي‌شان يک مقدار سنت اسلامي دارد در صورتي که در فرانسه اين شرايط نيست. در پاسخ سؤال تو که ميزان تأثيرگذاري اين مهاجرت‌ها بر زبان چه‌قدر است مي‌توان گفت: اين تأثيرگذاري دوسويه است. يعني چون مهاجر در اقليت است، زبانش مقداري تغيير مي‌کند و تحت‌تأثير ساکنان کشور ميزبان قرار مي‌گيرد و اگر تعداد مهاجران زياد باشد و اين‌ها هويت اصلي خودشان را هم به اصرار حفظ کنند زبان اوليه‌ي ساکنان کشور ميزبان تا حدي تابع زبان مهاجران خواهد بود.

**اگر بخواهيم آن‌چه را که «هويت ملي» مي‌ناميم تعريف کنيم آيا زبان جزوي از آن است و در يک نگاه جزيي‌تر آيا زبان جزو هويت فردي هر انسان تعريف مي‌شود؟ و با در نظر گرفتن اين تعريف از هويت ملي در جريان مهاجرت و تشکيل گروه‌هاي اقليتي مثل چيني‌ها در آمريکا يا مسلمان‌ها در هند و ... تکليف اين تعريف از هويت چه مي‌شود.**

من خيلي «دريدا» را قبول ندارم ولي او نظريه‌ي جالبي دارد تحت عنوان «متافيزيک حضور» و مي‌گويد انسان‌ها مسايلي را براي خودشان تعريف مي‌کنند و بعد يادشان مي‌رود که خودشان اين‌ها را تعريف کرده‌اند و بعد اين‌ها را باور مي‌کنند. يکي از اين مسايل همين حرفي است که تو مي‌زني يعني وقتي مي‌گوييم يکي از ابزارهاي هويت ملي زبان است...

**حتي هويت فردي؟**

معلوم نيست اين حرف واقعاْ درست باشد. آيا واقعاْ يک فرد مصري بعد از آن‌که زبانش عربي مي‌شود، عرب هم مي‌شود؟!

**نمي‌شود؟**

من شک دارم.

**ولي حتي مترجم‌ها هم وقتي سال‌ها از يک زبان به زبان مادري خود ترجمه مي‌کنند تحت‌تأثير فرهنگ زباني که از آن ترجمه مي‌کنند کاراکترشان تغيير مي‌کند.**

بله، ولي آيا واقعاً فرانسوي مي‌شود؟ آيا يک سوري که از سوريه فرار کرده و به ترکيه رفته يا آلماني و ترکي استانبولي و آلماني را عالي ياد مي‌گيرد و فرزندش هم عيناً مثل يک آلماني اين زبان را مي‌آموزد و صحبت مي‌کند. آلماني مي‌شود. يا آلماني‌ها فکر مي‌کنند او آلماني شده؟ پس يعني به اين ترتيب مليت و هويت ملي خيلي به زبان ربط پيدا نمي‌کند و پديده‌هاي ديگري در کنارش بايد ديده شود. تا زماني که من و تو فارسي صحبت مي‌کنيم و در ايران سکونت داريم. فکر مي‌کنيم که چون ايراني هستيم پس فارسي صحبت مي‌کنيم. ولي کسي که در تبريز زندگي مي‌کند و ترکي صحبت مي‌کند، يعني ديگر ايراني نيست؟! و بايد بگوييم او ترک است مثل ترک‌هاي منطقه‌ي سين کيانگ چين؟ که نيست. پس بايد ببينيم زبان چه‌قدر و تا چه حد مي‌تواند در هويت ملي تأثيرگذار باشد. در قبرس من باخياطي آشنا شدم که از سوريه آمده بود به ترکيه و حالا هم به قبرس شمالي مهاجرت کرده و پاسپورت ترکيه‌اي هم دارد. وقتي با من صحبت مي‌کرد مي‌گفت من عرب بودم وقتي به ترکيه رفتم ترک شدم. ببين او چند اشتباه در جمله‌اش دارد. اولاً او سوري است و اصلاً عرب نيست و عرب زبان است. دوماً آمده به ترکيه و پاسپورت ترکيه گرفته ولي ترک که نشده است. او در نهايت مي‌تواند بگويد يکي از اهالي کشور ترکيه است.

الان مهاجران ايراني داريم که امروز ديگر نسل سومشان در لس‌آنجلس زندگي مي‌کند و حتي خيلي از اين‌ها فارسي هم بلد نيستند ولي آيا واقعاً اين‌ها آمريکايي هستند يا ايراني؟ در همان جا هم وقتي درباره‌ي اين‌ها حرف مي‌زنند مي‌گويند آمريکايي «ايراني‌الااصل» يعني در نهايت انسان به آن جايي که خانواده و تبارش متعلق به آن‌جا هستند وصل مي‌شود. يعني پارامترهاي ديگري به جز زبان هم در تعريف و شکل‌گيري هويت ملي مؤثر است.

**ولي بايد پذيرفت که اين پارامترها به نحوي به زبان وصل هستند. يعني وقتي فردي ژاپني به آمريکا مهاجرت مي‌کند و مي‌شود يک نويسنده‌ي ژاپني** - **آمريکايي. آن‌چه که مي‌نويسد چون برخاسته از فرهنگ ژاپني و متفاوت از تجربيات آمريکايي‌ها و ساير قسمت‌هاي جهان است، پس بولد مي‌شود يا خالد حسيني در درجه‌ي اول افغاني است و گرچه که به زبان انگليسي مي‌نويسد ولي افغان است. يعني زبان گفتماني او با مخاطب و محيط اطرافش زبان افغاني است. تکليف اين زبان دروني يا زبان فکري آدم‌ها با اين تعريف چه مي‌شود؟**

زماني که جهان خيلي بزرگ بود و تکنولوژي فعلي نبود. انسان‌ها در نواحي مختلف ساکن بودند و بعد هم که مهاجرت مي‌کردند، اين مهاجرت باعث نمي‌شد که وقتي ساکن سرزمين بعدي مي‌شوند، تمام مختصات سرزمين ميزبان را دريافت کنند. اما هرچه دنيا کوچک‌تر مي‌شود. يعني هرقدر با استفاده از تکنولوژي فضاهاي ارتباطي نزديک‌تر مي‌شود - وگرنه کره‌ي زمين که کوچک‌تر نشده - اين پارامترها هم دايماً تغيير مي‌کند. مثلاً وقتي ما مي‌گوييم پنج ميليون مسلمان از نواحي مختلف هند رفتند به ناحيه‌اي به نام پاکستان، زبانشان که عوض نشده به فرهنگشان هم با فرهنگ زندگي مسلمان هندي يکي است. اما سياست باعث مي‌شود که اگر از پاکستاني مي‌پرسي به چه زباني حرف مي‌زني، بگويد اردو، در حالي که مسلمان هندي که به همان زبان در هند صحبت مي‌کند، مي‌گويد به هندي حرف مي‌زنم! من مي‌فهمم که اردو همان هندي است و فقط در اردو مجموعه‌اي از واژه‌هاي قرضي از انگليسي گرفته شده و در هندي از فارسي. و خودشان مي‌گويند ما حرف همديگر را نمي‌فهميم! يعني يک هويت ديگري باعث شده که متافيزيک حضور برايشان پيش بيايد و يک تصوراتي را براي خودشان تبديل به واقعيت کنند.

**پس آن‌جا که مي‌گوييم در طي سال‌ها و قرن‌ها ايراني‌ها مهاجرت‌هاي بزرگ داشته‌اند، مهاجمان قوي به آن‌ها حمله کرده‌اند و يکي از عوامل انسجام و ماندن اين کشور زبان فارسي بوده چه‌ مي‌شود؟ تا حدي که مصري‌ها مي‌گويند اگر ما زبان عربي را نمي‌پذيرفتيم الان يک کشور عربي به حساب نمي‌آمديم. براساس ديدگاه شما اين را چه‌طور مي‌توان تعريف کرد؟**

اول بايد ببينيم که مگر درکشور ما زبان ديگري نيست؟

**چرا.**

زبان فارسي براي اکثريت قريب به اتفاق ايراني‌ها (چون زبان رسمي کشور است) به عنوان زبان ميانجي عمل مي‌کند. تا اين‌جا قبول ولي واقعاً اين زبان است که مردم اين کشور را کنار هم نگه داشته؟

**فکر مي‌کنم بله.**

مي‌توان گفت يکي از عوامل اين است ولي آيا واقعاً تمام اقوامي که در ايران هستند اين شرايط را دارند؟ ارمني‌ها در دوره‌ي اشکانيان و يک سري هم بعد از صفويه به ايران مهاجرت کرده‌اند بسياري از اقوام ارمني ايران قدمت حضور بيش از 400، 500 سال در ايران دارند اما وقتي از آن‌ها مي‌پرسي کجايي هستي؟ مي‌گويد ارمني‌ام. ولي ارمني است که خودش و پنج نسل قبلش در ايران زيسته. وقتي وارد پاريس مي‌شوي و افرادي را مي‌بيني که در دوره‌ي قاجار مهاجرت کرده‌اند به فرانسه و آن‌جا ساکن شده‌اند خود من دوستي دارم که شاهزاده‌ي قاجار است و اصلاً فارسي بلد نيست اما مي‌گويد من ايراني‌ام. منظورم نفي حرف تو نيست، اما بايد اين مسايل را با پارامترهاي بيشتري سنجيد شايد حتي با اين ملاک که ما يک مدل غذا مي‌خوريم بسياري از رفتارهايمان مشترک است. اين‌ها تشکيل دهنده‌ي هويت است. اين‌که ما يک پارامتر را بولد کنيم و بقيه‌ي مسايل را کنار بگذاريم باعث مي‌شود که در نگاهمان به لحاظ علمي ايرادهايي به وجود بيايد. مثلاً جالب است که نواحي آذربايجان ايران و شرق ترکيه و آن جايي که به آن مي‌گويند جمهوري آذربايجان، مادنشين بوده‌اند بعد زبانشان ترکي شده. تعريف ترک نژاد زرد است. يعني چيني، ژاپني و کره‌اي ترک هستند ولي آذربايجاني خودمان «ترک» نيست. بلکه ترک زبان است. چند نفر ترک زبان را مي‌شناسي که وقتي مي‌پرسي اهل کجايي؟ مي‌گويد من ترک هستم. بيش از نود درصدشان همين پاسخ را مي‌دهند. يعني نمي‌گويند که ما ماد هستيم ولي ترک زبان شده‌ايم.

**اين‌جا شاهد تأثير زبان بر روي تغيير هويت اين‌ها هستيم.**

بله اين تأثير وجود دارد.

**اين همان حرفي است که اول مصاحبه به آن اشاره شد يعني آن‌ها که فارسي صحبت مي‌کنند، از طريق زبانشان اين هويت ايراني را از همين زبان مي‌گيرند و يکي از اصلي‌ترين عوامل براي اين‌که در طول تاريخ براي حفظ آن هويت بجنگند اين زبان بوده.**

باز هم مي‌گويم يکي از پارامترهاست. چون مثلاً در همان دوره‌ي صفويه هم اين طرفي‌ها ترک بودند و هم عثماني‌ها. ولي پارامتر ديگري در اين ميان باعث تقابل اين‌ها مي‌شد. عثماني‌ها سني بودند و اين طرفي‌ها شيعه. پارامتري در اين‌جا هويت ايجاد مي‌کند که صرفاً زبان نيست، مي‌تواند مذهب باشد يا اصل فرهنگ، فرهنگ ما با فرهنگ عثماني‌ها تقريباً عين هم بود فقط ما ايراني هستيم، آن‌ها ترک هستند.

**اگر اين يکساني فرهنگ را هم در نظر بگيريم نقطه تفاوت باز زبان است ما فارسي حرف مي‌زنيم آن‌ها ترکي که پارامتر قوي هم هست.**

بله ولي دقت کن ترک تبريز ما وقتي مهاجرت کرد به استانبول بعد از سه نسل مي‌گويد من ايراني هستم. يعني پارامترها آنچنان در برابر هم قرار مي‌گيرد که نتيجه‌ي کلي اين است که هيچ چيز در اين زمينه قطعي نيست.

**شايد چون همه‌ي اين مباحث مربوط به موجود پيچيده‌اي به نام انسان است که روانشناسي جدي نياز دارد.**

بله. ولي مسايل را بايد علمي بررسي کرد.

**هرکس که مهاجرت مي‌کند يا از ترس جان است و يا به دنبال يک شرايط بهتر و با تصميم خودش. در شکل اول از بعد روانشناسسي شاهد يک روحيه‌ي آسيب خورده و درهم شکسته هستيم. در شکل دوم هم که با تصميم خودش مي‌رود وقتي به مشکلاتي که در يک کشور غريب پيدا مي‌کند، از دلتنگي تا سختي معيشت و يادگيري زبان و ... دچار نوعي غم و سرخوردگي مي‌شود. اين ماجرا چه‌قدر در تغيير شرايط يک مهاجر مؤثر است.**

به اين مي‌گويند تروماي مهاجرت آن چه که مسلم است اين‌که ما دايماً بايد شرايط مختلف را با هم نگاه کنيم. يک نفر از اين‌جا چمدان مي‌بندد و با کلي اميد و آرزو به خارج مي‌رود به آن‌جا که مي‌رسد بعد از چند روز به اين نتيجه مي‌رسد که آن‌چه فکر مي‌کرده خيلي هم درست نيست. بعد تازه دوباره برمي‌گردد به خويشتن خودش.

دقت که مي‌کنيم مي‌بينيم تعداد زيادي از مهاجران يکشنبه‌ها بيفتک نمي‌خورند، بلکه دوباره مي‌روند به سراغ قورمه‌سبزي و باقالي پلو. چون فکر مي‌کند با اين المان‌هاي فرهنگي مي‌تواند هويتي را براي خودش حفظ کند. چرا؟ چون آن طرف جذب نشده است. افغاني که در خانه‌ي خودش در کابل فارسي صحبت مي‌کند وقتي به ايران مهاجرت مي‌کند هم فارسي حرف مي‌زند اما مي‌گويد من افغاني‌ام. پس اگر هويت فقط زباني باشد وقتي يک افغاني به ايران مي‌آيد بايد بگويد من ايراني هستم. ولي نمي‌گويد بلکه مي‌گويد من افغاني‌ام خيلي هم بر اين نکته تأکيد دارد. ايراني هم که به کابل مي‌رود که با همان زبان مادري‌اش حرف مي‌زند و تازه بي‌لهجه‌تر. نمي‌گويد من افغاني‌ام. بلکه مي‌گويد من ايراني هستم.

**و تحت هر شرايطي هنوز بخشي از ذهنش در کشور خودش است؟**

چرا اين‌طور است؟

**واقعاً چرا؟**

اين ماجرايي است که بايد جامعه‌شناسي و مردم شناسي حل کند. اما زبانشناس تنها به ابعاد کارکرد زباني مي‌تواند دقت کند. اما يکي از ابعادي که من در مورد اين هويت مي‌توانم در نظر بگيرم، زبان است. ولي با ترديد.

**به هر حال ما يک زبان دروني هم داريم.**

زبان هست. هرقدر هم بگوييم آن زباني که من مهاجر با آن مي‌انديشم.

**آن زباني که مرا يکشنبه‌ها به کشور خودم مي‌برد که هوس باقالي پلو بکنم...**

آفرين. اين‌ها مواردي است که در مورد مهاجرها بايد درباره‌اش تحقيق بشود. چرا پدر و مادري که اصلاً نخواسته‌اند در ايران بمانند و دست فرزندشان را گرفته‌اند و به آن طرف دنيا رفته‌اند، چرا اين بچه را مي‌گذارند کلاس شاهنامه‌خواني. بالاخره تکليف بايد از ابعاد مطالعاتي و علمي با اين مسئله روشن شود. وظيفه‌ي زبانشناسي اين است که تحقيق کند و ببيند بعد از مهاجرت چه‌قدر واژه‌ي قرضي از زبان سرزمين ميزبان در زبان فرد مهاجر تأثير مي‌گذارد و بالعکس. مثلاً الان سه ميليون سوري وارد اروپا شده‌اند، تعداد زيادي از اين‌ها در اتريش و آلمان و ... ساکن شدند. چه‌قدر طول مي‌کشد که ما مجموعه‌اي از واژه‌هاي عربي رادر زبان آلماني مي‌بينيم.

**اين اتفاق مي‌افتد؟**

حتماً ولي بسته به شرايط متفاوتي که حرفش را زديم تعدادش فرق مي‌کند. فرض کنيم بيست سال از حضور اين‌ها در آلمان و اتريش گذشته و شرايط سوريه طوري شده که مي‌توانند برگردند. چه‌قدر واژه‌ي آلماني در زبان اين‌ها وارد شده بايد مطالعه کنيم.

**اما اگر استناد کنيم به همان گفته‌ي مصري‌ها در مورد پذيرش زبان عربي و عربي شدن، بالاخره شاهنامه و زبان فارسي چه‌قدر در حفظ هويت ايراني نقش داشتند؟**

اين‌ها همه بايد مورد دقت قرار بگيرد. آيا ما زبان عربي را نپذيرفتيم به خاطر اين‌که شاهنامه داشتيم؟ با نوعي مقاومت بود در مقابل قومي که به ما حمله کرده باعث اين شرايط شده.

**خب اصلاً نوشته شدن شاهنامه خودش نشانه‌ي اين مقاومت بود.**

مغول به ايران حمله کرد و کلي از ايراني‌ها را کشت و کشور را تخريب کرد و ... ولي نسل دومشان ايراني شدند. اين فقط زبان نبود. آن زمان سيستمي در ايران بوده که يک تأثيرگذاري و مقاومت فوق‌العاده را رقم زده. ضمن اين‌که مصري‌ها خودشان چه قدر قبول دارند که عرب هستند اين با اين‌که دنيا چه‌قدر آن‌ها را عرب مي‌داند چون زبانشان عربي است فرق دارد. مثلاً مراکشي‌ها و ليبيايي‌هاي تحصيلکرده خودشان را عرب نمي‌دانند. عربي زبان مي‌دانند ولي در موريتاني که اصلاً عرب نيستند يا سوريه‌اي‌ها و اردني‌ها خودشان را عرب مي‌دانند. آيا ما که مسلمان شده‌ايم ولي عربي را به عنوان زبان انتخاب نکرديم به سبب اين بود که زبانمان قدرت داشت، پس اين‌جا تکليف اندونزيايي‌ها چه مي‌شود؟

**شايد اين قدرت در پشتوانه‌ي فرهنگي و اندوخته زباني آن زبان است.**

آيا فقط اندوخته‌ي زباني داشتيم يا کل فرهنگمان را برتر مي‌دانستيم و زيربار نمي‌رفتيم؟ اين‌که زبان چه‌قدر مي‌تواند تأثيرگذار باشد که ما بتوانيم بگوييم که ما متون فراواني به فارسي داشتيم و اين متون باعث شد که ما زبانمان را فراموش نکنيم.

**اين برتر دانستن شايد الان در مورد مهاجران ايراني برعکس عمل مي‌کند يعني مهاجر ايراني به واسطه‌ي همين احساس برتري هويتي و زباني حاضر نيست زبان کشور ميزبان را به نحوي فرا بگيرد که بتواند در ان زمان دست به آفرينش ادبي و فرهنگي بزند؟ و حتي خيلي از کساني که در دهه‌ي پنجاه اسم و رسمي هم در ادبيات و هنر داشتند بعد از مهاجرت چندان اثر ارزشمند و متفاوتي خلق نکردند؟**

بله، مجموعه‌اي از عوامل فرهنگي مؤثر است. اين‌ها حتي از سانسوري که مدعي‌اش بودند هم خلاص شدند ولي اتفاق خيلي بزرگي رخ نداد. اين‌ها مسايلي است که حتماً بايد در مورد آن تحقيق بشود. تا يک جايي مسايل تاريخي است که ديگر دسترسي به آن نداريم و فقط به آن‌چه در تاريخ ضبط شده‌ بايد اکتفا کنيم مثلاً اين‌که پنج ميليون مسلمان از هند رفتند به پاکستان ولي الان در مورد مهاجران ايراني و همين سوري‌ها و ... مي‌توان تحقيق کرد.

**به نظر مي‌رسد که چون زبان علم بين‌المللي‌تر و همه فهم‌تر است (يعني فرمول‌ها و اعداد همه جاي دنيا به يک شکل فهميده مي‌شوند) ايراني‌هاي مهاجري که در زمينه‌ي علوم فعاليت مي‌کردند در خارج از ايران موفق‌تر از نخبه‌هاي هنري و فرهنگي بودند؟ آيا عامل آن نوعي مقاومت در برابر زبان آموزي نيست؟**

فن‌آوري با علوم پايه سروکار دارد و زبان مشترکي که براي همه‌ي دنيا قابل فهم است. و علوم انساني مختصات متفاوتي دارد. در زمينه‌ي علوم انساني شرايط زماني و مکاني و ... تأثير مي‌گذارد. که بايد فراهم باشد.

**و البته زبان هم ابزار اصلي مي‌تواند باشد؟ مثلاً قصه‌نويس ما بايد آن قدر انگليسي را خوب ياد بگيرند که بتواند در آن زبان بينديشد و بنويسد؟**

بايد تحقيق کنيم که هرکسي تحت هر شرايطي با چه انگيزه‌اي مهاجرت کرده‌اند. در چه شرايطي زيسته‌اند. يک برج‌ساز با همان محاسبات رياضي فني در همه جاي دنيا مي‌تواند برج بسازد. اما يک شاعر که هم محيطش عوض شده، هم زبانش هم به طور طبيعي انگيزه‌هايش مسلم است که نمي‌تواند همان طور که در کشورش مي‌گويد شعر بگويد.

**تکليف آن دنياي دروني چه مي‌شود کشوري که در ذهنش با خودش مي‌برد.**

اگر يک نويسنده‌اي با شرايط متوسط از ايران برود و شرايط آن قدر برايش فراهم باشد که بتواند ادب فارسي را مطرح کند. خوب است، اما مشکل اين است که آن‌جا ديگر ادبيات فارسي مهم نيست بلکه ادبيات جهاني مهم مي‌شود و اين‌که جايگاه اين نويسنده در اين ادبيات کجاست.

**ولي آدم‌هاي خاص مثل جومپالاهيري يا ديگر مؤلفه‌هاي زندگي خودش را با زبان آن‌جا هم منطبق مي‌کند، چرا ايراني‌هاي مهاجر نتوانستند؟**

شايد نتوانسته‌اند اين انطباق را انجام دهند. و البته نويسنده‌ها و هنرمندان شايد چون روحيات خاصي دارند چندان نمي‌توانند جذب آن جا هم بشوند هويت هنري و ادبي اين‌ها به اين جا وصل است. در اين ميان يک پارامتر هم مي‌تواند زبان باشد. من در سفرهايم خيلي ديده‌ام افرادي را که متخصص ادبيات فارسي هستند در اين کانال‌هاي ماهواره‌اي هم ازشان دعوت مي‌شود ولي هنوز بالزاک را نخوانده و او را نمي‌شناسد. هنوزهم نيما و فروغ مي‌خواند. اصلاً نمي‌خواهند خودشان را با دنيا وفق بدهند! بايد تحقيق بشود و در شرايط موجود با روش‌هاي علمي درست موارد را ثبت کنيم که اين اتفاق نيفتاده.

همين حالا که ما صحبت مي‌کنيم. يک سري از آدم‌ها داخل قايق‌ها و کشتي‌هاي بزرگ و کوچک از کشورشان به جاي ديگري مهاجرت مي‌کنند. اگر اين‌ها زنده برسند به کشور پذيرنده، الان بايد در مورد زبان و روحيات و شرايط او تحقيق کرد مي‌توانيم همه‌ي اين اطلاعات را به روز ثبت کنيم و ده سال ديگر محققان اين آمارها و مستندان را داشته باشند. ولي در طول تاريخ مستندات نداريم و فقط آن چه را که اتفاق افتاده مي‌توانيم ببينيم. ما حتي مستندات سي سال پيش در مورد مهاجران ايراني را نداريم.

**اگر تغيير زبان و تأثير زبان مهاجر و پذيرنده را بر همديگر در نظر بگيريم. آيا ابزارهاي ارتباطي امروز نسبت به ده سال پيش، يا حتي پنج سال پيش تأثيرات متفاوت‌تري را باعث نمي‌شود؟ آيا زبان ميانجي که از طريق اين دستگاه‌ها براساس زبان انگليسي رايج شده سعي در اين قضيه دارد؟**

صددرصد. اين بحث يک مطالعه‌ي جداگانه مي‌طلبد. اين‌که چند درصد از اين چند ميليارد انسان روي زمين الان با يک زبان مشترک - که امروز انگليسي است - ايجاد ارتباط مي‌کنند. تحقيق نداريم. الان تعداد زيادي از مردم در چين خط کانجي را بلد نيستند ولي باسوادند در هند نيمي از مردم خط دراويدي را بلد نيستند ولي باسوادند. خيلي از هندي‌ها حتي اسامي تابلوهاي سطح شهر را از انگليسي زير خط دراويدي مي‌خوانند. ولي چون خط دراويدي متعلق به فرهنگ اوست مي‌گويد من آن را بلدم.

از دوره‌ي استالين خط فارسي در تاجيکستان عوض شد و تبديل شد به خط سيريليک يعني سابقه‌ي اين کار، به صد سال نمي‌رسد. الان مجموعه‌ي وسيعي از مردم تاجيکستان خواستار نوشتن به خطي هستند که ما فارسي را با آن مي‌نويسيم.

**خط ما هم که عربي است.**

تاجيک فکر مي‌کند اين هويت را قبلاً داشته و رودکي به اين خط مي‌نوشته. وعده‌اي هم در برابر اين‌ها داد مي‌زنند که. اگر اين خط عوض شود فرهنگ ما از بين مي‌رود. کدام فرهنگ؟ خطي که هفتاد، هشتاد سال پيش به آن‌ها تحميل شد را امروز ديگر بخشي از فرهنگشان مي‌دانند.

**آيا مي‌شود پيش‌بيني کرد با وجود اين ابزارهاي ارتباطي حجم تبادل لغات و مبادله‌ي زباني بين انسان‌ها هم بيشتر باشد و هم زمانش کوتاه‌تر بشود؟**

قطعاً. صددرصد.

**مهاجران هم همين‌طور، يعني سوري که امروز مي‌رود به آلمان خيلي راحت از طريق زبان انگليسي و شکلک‌هاي موبايلي با سرعت خيلي بيشتري با ساکنان کشور ميزبان ارتباط برقرار مي‌کند.**

اين فناوري‌هاي جديد ايجاد ارتباط را هم سريع کرده و هم ساده شرايط زباني را از همه‌ي جوانب تحت‌تأثير قرار داده.

**با توجه به آن‌چه گفته شد سؤال بعدي آيا مي‌تواند اين باشد که تروماي مهاجرت هم تغيير شکل پيدا مي‌کند و هم تأثير کم‌تري بر مهاجر خواهد داشت؟ چون زمان ايجاد ارتباط با محيط اطراف براي مهاجر کوتاه‌تر مي‌شود.**

بله، حتماً. اهالي کشورهاي عرب زبان وقتي به کشورهاي عرب زبان ديگر مي‌روند (مثلاً اردني‌ها به سوريه سفر مي‌کنند) ارتباط زباني‌شان مختل نمي‌شود و به همين دليل انگار با همان هويت سروکار دارند - البته نه کاملاً، ولي شرايط برايشان راحت‌تر است - ولي اگر يک اردني به ايران بيايد فاصله‌ي زيادي را با محيط اطرافش احساس مي‌کند. ترک‌هاي ايران هم که مي‌روند به ترکيه همين‌طور هستند. حتي سعي مي‌کنند در ترکيه، ترکي صحبت کنند انگار حس نزديکي بيشتري پيدا مي‌کنند.

**و آيا اين معني برداشته شدن سريع‌تر مرزهاي هويتي جهان نيست؟**

وقتي دنيا مرتب کوچک‌تر مي‌شود. اين اجتناب‌ناپذير است.

**اگر از اين ديدگاه به موضوع نگاه کنيم که مثلاً من امروز مهاجرت مي‌کنم به يک کشور ديگر مي‌توانم با يک انگليسي دست و پا شکسته و چند شکلک با اطرافيانم ارتباط حداقلي ايجاد کنم. در نتيجه غصه و شوک ناشي از غربت در من تخفيف پيدا مي‌کند. پس با غصه‌ي کم تر و روحيه‌ي بهتري جذب جامعه‌ي پذيرنده مي‌شوم. در ادامه مي‌بينيم، آن تخيل نوستالژي که هميشه در يک گوشه از مغز فرد مهاجر هست کم‌رنگ‌تر مي‌شود.**

بعد دنيا دايم کوچک‌تر مي‌شود. يعني روزي مي‌رسد که ديگر نمي‌تواني بگويي اهل کجايي چون اهل همه جا هستي.

**خيلي بد مي‌شود...**

اين شرايط را هم بايد در زمان خودش سنجيد. امروز من و تو هويت مشخص ايراني و متعلق به يک قسمت دنيا، داريم مي‌گوييم چه‌قدر بد! ولي سه نسل بعد شايد اين مسئله را کاملاً طبيعي تلقي کند. زماني که اين شرايط قوم قوم بودن، به انسان‌ها هويت مي‌داد اما آرام آرام اين هويت‌هاي قومي به صورت جهاني به انسان‌ها هويت مي‌بخشد. الان در گوگل بخشي هست مربوط به گرمايش زمين اگر روي يک قسمتي کليک کنيم نشان مي‌دهد که اگر حرارت زمين، يک درجه بالا برود، زمين چه شکلي پيدا مي‌کند. اگر يک بار کليک کنيم همين زمين يک درجه گرم مي‌شود، دو درجه با دو بار کليک و ... به پنج نمي‌رسد چون دنيا مي‌رود زير آب. يعني سه درجه که کليک مي‌کني انگلستان، اسپانيا و پرتغال ديگر وجود ندارد. کل کشورهاي شمال آفريقا وجود ندارد. دو دفعه که کليک مي‌کني خليج فارس مي‌رسد به نزديک شيراز. اين شرايطي است که براي دنيا پيش‌بيني مي‌شود. آن زماني که اين شرايط پيش بيايد، دنيا بايد با آن شرايط سازگار شود. همين الان آن‌چه که از درياي خزر روي نقشه مي‌بينيم با آن‌چه واقعيت هست فرق مي‌کند.

چند قسمت جزيي روي نقشه هست که اصلاً در واقعيت نيست. ولي هنوز روي نقشه هست، يعني من درياي خزر را با نقشه و با آن هويت مي‌شناسم نه با آن شکلي که هست. درياچه‌ي اروميه به همان شکل قبل هنوز روز نقشه هست اما يکدفعه مي‌بيني برخي جاها ديگر در دنيا نيست و يک جاهايي به شکل ديگري درآمده اين شرايط براي الان خيلي بد به نظر مي‌آيد ولي خب آن زمان هم مردم از چند ده کيلومتر عقب‌تر ماهي‌گيري مي‌کنند، مهم نيست. ما نگرانيم چون با تصورات امروز خودمان اين موارد را مي‌سنجيم.

**و يک مسئله‌ي زودتر و جدي‌تر تأثير اين جنگ‌هاي خاورميانه بر روي مهاجرت‌ها و به تبع آن زبان و هويت آدم‌هاست؟**

بله و از همين الان بايد تحقيق در مورد آن را شروع کرد. و گزارش امروز اين شرايط را دقيق ثبت کنيم تا پژوهشگر بيست سال ديگر بتواند تحقيقاتش را کامل کند.

**آيا در ساير کشورها تحقيق آغاز شده؟**

هنوز نه، هنوز گيج هستند. ولي مطمئن باش خيلي زود به اين گزارش‌ها مي‌رسند.

**يعني از مدارس و کلاس‌هاي مهارت آموزشي که الان تعداد زيادي از مهاجران در آن‌ها مشغول آموزش ديدن هستند اين داده‌ها را جمع‌آوري مي‌کنند.**

بله.

**به نظر مي‌رسد که نخبه‌هاي اين‌ها در آينده‌ي نزديک نيروي کار ارزان اروپا مي‌شوند؟**

بله. اروپايي که پير شده و هيچ کسي در اين قاره به راحتي زير بار فرزنددار شدن نمي‌رود نياز به نيروي کار دارد. اما متأسفانه هميشه قدرتمندان به يک نقطه نگاه مي‌کنند و بقيه‌ي مسايل را نمي‌بينند. اين‌که سه ميليون مهاجر فقط يک نيروي کار عظيم نيست بلکه جماعتي هستند که فرهنگ اروپايي را هم نمي‌پذيرد و با فرهنگ خودش زندگي مي‌کند و به تدريج کشور ميزبان تحت تأثير اين فرهنگ مهاجر قرار مي‌گيرد.

**سؤال آخر اين که اگر بپذيريم که عمل ترجمه هيچ وقت به طور کامل و به تمامي اتفاق نمي‌افتد. و اين که رفت و آمد ذهني مهاجر به دنياي درون خودش و فضايي که به آن مهاجرت کرده هم نوعي رفتار ترجماني است. پس اين عمل ترجماني هم ذاتاً کامل نخواهد بود و اين يعني فرضيه‌ي اول مصاحبه که دنيا کوچک‌تر مي‌شود و دنيا جهاني تر شايد به طور کامل به سبب اين نفس ترجماني رفتار مهاجرت اتفاق نيفتد.**

هميشه دنيا در حال کوچک شدن است با اختراعات، اکتشافات و ... و به همين ميزان انسان در حال ترسيدن.

**ترس از چه؟**

از دست دادن شرايط موجود. مثل همين الان که دنيا دارد انترناسيوناليست مي‌شود ولي آدم‌ها به شدت ناسيوناليست مي‌شوند. يعني در مقابل اين شرايط واکنش نشان مي‌دهند. اين واکنش در مقابل آن کنش خيلي کار نمي‌کند. مرحله‌اي و مقطعي کارايي دارد. ولي با آن تعريف از گفتمان ترجمه‌اي مهاجر بله. مي‌توان گفت دنيا به آن اندازه هم که ما گفتيم کوچک‌تر نمي‌شود. ولي ممکن است سه نسل ديگر تعريف ديگري داشته باشد و شرايط ديگري .

درواقع قضيه اين‌طور است که دنيا مرتب کوچک‌تر مي‌شود و ما به عنوان ساکنان اين دنيا مرتب سعي مي‌کنيم آن را بزرگ نگه داريم. نسل بعد از ما کمي خسته مي‌شود و نسل سوم ازخودش مي‌پرسد اين دنياي به اين بزرگي به چه دردي مي‌خورد... از چند صد سال پيش تا امروز هم همين‌طور آمديم.

مهاجرت به روایت مدیوم لومیرها

**برگرفته از کتاب:**

**سينماي مهاجرت در اروپاي جديد**

**چاپ 2015 لندن**

**نوشته‌ي : ايزولينا بالستروس**

**تلخيص و ترجمه: سعيد نوري**

جمعيت مهاجر اتحاديه‌ي اروپا در دهه‌هاي اخير افزايشي ده برابري را تجربه کرده است. بعد از توافق شنگن در سال 1985 جمعيت‌هايي از نيمکره‌ي جنوبي و شرق به سمت اتحاديه‌ي اروپا حرکت کردند. اين غير از مهاجرت‌هايي است که در داخل خود اتحاديه‌ي اروپا از جنوب به شمال و مرکز اروپا بعد از جنگ دوم جهاني و دهه‌هاي پنجاه تا هفتاد ميلادي انجام شد. همين امر موجب افزايش فراوان فيلم‌هاي مهاجرت و انتشار مطالعات نظري و اجتماعي شده و موضوعاتي چون نژادپرستي و ترس از بيگانه را نيز در خود جاي داده است.

در فاصله‌ي سال‌هاي 1945 تا اوايل 1970 کشورهاي اروپاي غربي که رشد سريعي داشتند براي سرعت بخشي به بازسازي کشورشان بعد از جنگ با کمبود نيروي کار مواجه شدند. کشورهاي اروپاي مرکزي و شمالي توافقنامه‌هايي براي استخدام نيروي کار با کشورهاي اروپاي جنوبي و بعدتر با يوگسلاوي، ترکيه و مراکش امضاء کردند و در کشورهاي استعمارگري چون انگليس، هلند و فرانسه مهاجرين استخدامي از ميان مستعمرات قديمي انتخاب شدند. در اين کشورها مهاجرت نيروي کار موقتي بود تا با اطمينان از گردش کارِ بازسازي، کارگران در يک دوره‌ي زماني محدود و با محدوديت حقوق اوليه‌ي انساني و عدم امکان پيوستن ساير افراد خانواده‌شان به آن‌ها به خدمت گرفته شوند تا به اين ترتيب واردات نيروي کار انجام شده باشد و نه واردات آدم‌ها.

اکثر اين مهمان‌هاي خارجي مردان مجرد جواني بودند که سواد آن‌چناني نداشتند و مشغول کارهاي غيرتخصصي، کثيف و دشوار مي‌شدند. اين کارگران در خانه‌هاي دسته‌جمعي کارگران کارخانه‌ها و آپارتمان‌هاي ناسالم واقع در حومه شهرها جا داده مي‌شدند. در سال 1974 دولت‌هاي اروپايي به‌دليل بحران‌هاي نفتي سال قبل و استقلال صنايع‌شان از نيروي کار خارجي بي‌نياز شدند و به استفاده از نيروي مهاجران کاري پايان دادند. در نتيجه بي‌کاري ميان اين مهاجرين بالا گرفت و نيازهاي اجتماعي مثل تحصيل، بيمه و مسکن و تأمين حقوق اوليه باعث پيوستن آن‌ها به اتحاديه‌هاي تجاري براي اعتراض به شرايط موجود شد و اين در شرايطي بود که بسياري از اعضاي خانواده‌ي کارگران به شکل قانوني و يا غيرقانوني در پايان دهه‌ي 60 به آن‌ها پيوسته بودند.

تناقض ميان امر نظري و عملي دولت‌هاي اروپايي را مجبور کرد براي جلوگيري از نفوذ مهاجرين و يکسان تلقي نشدن آن‌ها با شهروندان خود موضوع تبعيض نژادي را به کار بگيرند. اين موقعيت در دهه‌ي 1990 حاد شد و مهاجرين بيشتري وارد اين کشورها شدند و جمعيت‌هاي تازه‌اي از ديگر کشورها وارد کشورهاي اروپاي جنوبي و جايگزين نيروهاي مهاجر دهه‌هاي قبل شده بودند. بسياري از فيلم‌هاي مهاجرت در اين دوره سندي بر حضور يک کارگر جوان مجرد و سوءاستفاده‌ي جامعه‌ي ميزبان در بهره‌کشي از اوست.

امروزه در عصر جهاني شدن و افزايش موج مهاجرت، نه تنها فضاي ميان مرزهاي جغرافيايي حتي در عرصه‌ي سينما و محافل نمايش جمعي فيلم‌هاي سينمايي مثل جشنواره‌هاي بين‌المللي، همه و همه به شيوه‌ي متنوعي چندرگه و چندفرهنگي هستند و تمايز بين دوفرهنگي‌ها چه غربي باشند يا غيرغربي، خودي يا غيرخودي، حتي اگر هنرمنداني عوام‌پسند باشند به علت در‌هم‌آميختگي غيرممکن است.

در اين شرايط است که سئوال «سينماي مهاجرت چيست؟» بيش از پيش ضروري به‌نظر مي‌رسد. اين که چه فيلم‌هايي در اين دسته‌بندي قرار مي‌گيرند؟ آيا قصه‌ي مهاجرت از خود بيگانگي است يا يکسان شدن با جامعه‌ي جديد؟ آيا سينماي مهاجرت بايد همواره از وراي عدسي‌هاي «سينما حقيقت» فيلم شود؟

اگر سينماي مهاجرت را بخشي از سينماي جهان در نظر بگيريم سينماي سومي هم وجود دارد که بيرون از هر دو نوع ياد شده يعني سينما حقيقت و سينماي مهاجرت قرار مي‌گيرد: سينماي سوم که توليد و توزيع آن توسط جهان اول انجام مي‌گيرد اما با همکاري عوامل دو کشور از جهان اول و سوم و در کشورهاي جهان سوم توليد و در کشورهاي جهان اول پخش مي‌شود اما در بسياري موارد از آن‌جايي‌که در موضوع اين فيلم‌ها مساله‌ي تسلط جهان اول بر جهان سوم مطرح مي‌شود مقاومت جهان سوم در برابر چنين ديدگاهي را به همراه دارد.

از طرفي اطلاع تماشاگران امروزي از فرهنگ‌هاي مختلف جهان به قدري است که ديگرسازي فرهنگ‌هاي شرقي در فيلم‌هاي غربي نمودي غيرواقعي دارد و اغلب از جانب مخاطب پس‌زده مي‌شود. بنابراين لازم است که سينماي جهان همچون سينماي مهاجرت و سينماي سوم همگي از ديدگاه نظري بررسي شوند تا نه فقط مقوله‌ي «غرب در برابر ديگران» که مساله‌ي سينماي جهان به عنوان دربرگيرنده‌ي سينماي ملي تمامي کشورهاي صاحب سينما که در مقابل سينماي آمريکا، خاصه هاليوود قد علم مي‌کنند مطرح شود و آن‌ها هم فرصت پيدا کنند خود را با اين ديدگاه تعريف کنند.

مفهوم سينماي جهان به عنوان يک آنتي‌تز در برابر سينماي هاليوود بي‌توجهي به تنوع و پيچيدگي جريان اصلي و کليت سينماي جهان هم هست چرا که سينماي جهان، سينماي مهاجرت و سينماي سوم شباهت زيبايي شناختي، توليدي و توزيعي به سينماي هاليوود دارند. اين شکل از طبقه‌بندي سينمايي چالش پيش‌فرض‌هاي اجتماعي موجود از تعهد و مقاومت سياسي براي انکار لذت را هم در خود دارد. دوگانگي ميان عوام‌پسندي و همبستگي همگاني سئوالي است که ستمگري و مقاومت در برابر ستمگري را پيش مي‌کشد. اين‌جاست که مخاطب بالقوه و مخاطب واقعي هم بدنبال لذت از تماشاي فيلم است هم با تماشاي فيلم‌هاي مهاجرت پيشنهادي را در آن‌ها جستجو مي‌کند.

گرايش عموم اين است که سينماي چند فرهنگي بيرون از جريان فيلم‌ها و جشنواره‌ها قابل پي‌گيري نيست بنابراين مخاطب طبقه‌ي متوسط کم‌تر در مخاطره‌ي برخورد با تماشاي موضوعات اين فيلم‌هاست بنابراين سينماي مهاجرت، مرکزيّتي ندارد و به عنوان يک رشته‌ي متصل به تجربه‌هاي سينماي محفلي و سندي از جغرافياي دستخوش تغيير درنظر گرفته مي‌شود. اما واقعيت اين است که وضعيت چندشاخه‌اي سينماي مهاجرت به دليل ترکيب آزاد و رهاي آن در استفاده از قراردادهاي ژانرها سبب شده نتوانيم در مطالعات سينمايي آن را جزو سينماي مولف يا سينماي ملّي قلمداد کنيم. در عوض سينماي مهاجرت از ظهور فنون جديدِ تهيه، پخش و توليد مشترک بهره مي‌گيرد تا مرزهايي براي مقاومت سياسي ايجاد کند بي‌آن‌که نيروي بالقوّه‌ي تجاري سينما را نفي کند. همگام با سينماي سوم، سينماي مهاجرت در برابر گرايشات ايدئولوژيک خاص موضع‌گيري مي‌کند و معتقد به «توسعه‌ي وجدان اجتماعي» در موضوعاتي اجتماعي چون «مهاجرت به غرب» است که در دل آن پيرنگ‌هايي از رويکردهاي پسااستعمارگرانه‌ي غرب مثل خلوصِ نژادي، چندرگه‌ايي، نژادپرستي و ترس از غريبه در آن پيداست.

سينماي مهاجرت در ابتدا تصويريست از جابه‌جايي گروه‌هاي انساني و ويژگي‌هاي مربوط به استقرار و پراکندگي جمعيت که تنها متکي به حکايت‌هاي آن‌ها يا نزديکي محيطي با افراد و جوامع آن‌ها نيست. سينماي مهاجرت نه همگن است نه از قواعد سرسخت و قراردادي ژانر تبعيت مي‌کند و مثل ساير جنبش‌هاي سينمايي، يک بازتاب مسلطِ احساسي از يک موضوع عيني اجتماعي را از وراي ژانرها نشان مي‌دهد.

امروزه واژه‌ي چند ملّيتي به معناي توليد و هستي بخشي به مولفين چند فرهنگي است و مخاطبين اين فيلم‌ها کار تفکيک طبقه‌بندي‌هاي فيلمي استقرار يافته را آسان مي‌سازند. به لطف روش‌هاي پخش فيلم که با مشارکت تلويزيون‌ها و شبکه‌هاي کابلي و محيط‌هاي آنلاين شکل گرفته دسترسي به فيلمهاي مهاجرت آسانتر شده است. تهيه و توليد فيلم به پخش تجاري آن بستگي دارد و فيلمسازها پروژه‌هايشان را با تقاضاهاي بازار تطبيق مي‌دهند تا بتوانند استقلال مالي و جذب مخاطب بيشتر را در اختيار داشته باشند. فيلمسازها اغلب به سوژه‌ي مهاجرت با ديدگاه مستند و فرم‌هاي واقعگرايانه ورود مي‌کنند که اغلب، اين رويکرد فرم شناسانه در نتيجه‌ي ضعف منابع و تجربيات سينمايي است که بخشي از آن به خاطر بيش از حد در دسترس بودن ابزار ديجيتال است. درک فرم مستند به عنوان تلاشي آزادانه در انتقال حال و هواي اخبار روز و واکنش اورژانسي مخاطب نيست بلکه به معناي کنار زدن پوسته‌ي تردستانه‌ي اين نوع سينما براي توجه دادن بيننده به ريتم‌هاي حذف شده و زمينه‌هاي خشن زندگي روزمره است.

مستندهاي قوم‌نگارانه معمولاً اولين سطح از بيان سينمايي و دستورکارهاي اجتماعي و سياسي براي نشان دادن طبقه‌ي مظلوم جامعه‌ي مهاجر است و ثابت مي‌کند که ابزار مفيدي براي ديده شدن اين مهاجرين است. اما علاوه بر اين، مخدوش کردن مرز ميان واقعيتهاي داستاني و واقعي، زيبايي‌شناسي بسياري از فيلم‌هاي مهاجرت را تعيين مي‌کند ومخلوط ترکيب زيرکانه‌ي قراردادهاي ژانري با فرم مستند رهنمودي براي موفقيت تجاريست. و تعهد به راست‌نمايي هم از طريق تعداد متنوعي از فنون مستند فعال شده است: استفاده از نور طبيعي، استفاده‌ي مکرّر از نماهاي خارجي، استفاده از صداي مستقيم و دوربين روي دست و استفاده از بازيگران غيرحرفه‌اي که خود اغلب مهاجر هستند.

اين فنون از طريق حرکت و نزديکي، زندگي روزمره‌ي شخصيت‌ها را که اغلب به شکل معمولي گرفته شده‌اند به تجربه‌ي بيننده تبديل مي‌کنند. استفاده از دکورهاي طبيعي که هر روز ممکن است تغيير کنند سبب حذف تقسيم‌بندي شخصيت‌ها به غربي و غيرغربي مي‌شود. استفاده از نابازيگران سبب مشارکت فيلمساز در ارائه‌ي پژوهش‌هايش در يک حوزه‌ي خاص با تماشاگر مي‌شود.

حضور چندين زبان گفت‌وگو بدون در نظر گرفتن زمان فيلمنامه‌اي براي هضم مطالب بيان شده و صداهاي حنجره‌هاي گوناگون به تاثيرات واقع‌نمايي تا حدي کمک مي‌کنند که زبان اصلي و سنت‌هاي فرهنگي مهاجرين را برجسته مي‌کند و تماشاگران را با احساس خارجي بودني که مهاجرين در کشور ميزبانشان تجربه مي‌کنند مواجه مي‌کند.

علاوه بر سبک سينما حقيقت، سينماي مهاجرت سطحي از ژانرهاي کلاسيک قصه گو مثل کمدي، ملودرام، فيلم نوار و فيلم جاده‌اي را در هم مي‌آميزد تا موقعيت‌هاي تازه‌ي داستاني را بدون حذف وجه مستندگونه به هم بياميزد. مثلاً ملودرام به شکل سنتي از خانواده به عنوان بستري براي نمايش مسائل اجتماعي حاصل از مهاجرت و بيرون کشيدن واکنش احساسي افراطي از تماشاگر استفاده مي‌کند. قرباني شدن مهاجر در چنين فيلم‌هايي و تمرکز بر سرنوشت غم‌بار شخصيت‌ها امکان مواجهه‌ي تماشاگران جهان اول با واقعيت نژادپرستي و ترس از بيگانه براي احساس همدردي با قرباني را فراهم مي‌کند اما اگر تحليل کافي در اين باره در فيلم نباشد نوعي ضدنژادپرستي احساساتي بروز پيدا مي‌کند. بنابراين تفاوت‌هاي فرهنگي و نژادي هر دو طرف بايد به روشني ارائه شوند و مورد احترام قرار بگيرند.

در بين دو گونه کمدي يا تراژدي، کمدي بيشتر مورد توجه نسل دوم مهاجرين فيلمساز قرار مي‌گيرد. کمدي تماشاگري را جذب مي‌کند که بيشتر بدنبال سرگرميست تا تعهد ايدئولوژيک. فيلمسازان کمدي مهاجر همزمان با ايجاد سرگرمي نگاه متعهدي به همبستگي‌هاي فرهنگي و نسلي دارند. آن‌ها با استفاده از قراردادهاي کمدي بزن-بکوب، کاريکاتورسازي از خود و ترکيب موضوعات مربوط به مهاجرت، با کم‌کردن تراژدي در موضوع و تمرکز بر بيهودگي اصرار خانواده‌هاي مهاجر در حفظ سُنت‌ها و تاريخشان ميل دارند پذيرش و يکسان‌سازي مورد نياز فرهنگ جهاني عوام را تامين کنند.

روايت‌هاي هر دوره‌ي زماني از مهاجرت موضعِ مرکزي اثر هنري يک فيلمساز مهاجر را تعيين مي‌کند. بسياري از اين فيلم‌ها به شکلي نيم بند زندگي شخصي سازنده‌ي اثر، بازتاب تجربه‌ي قهرمانان اين فيلم‌ها، بزرگ شدن بين دو فرهنگ و تلاش براي آشتي دادن سيستم‌هاي ارزشي و سُنت‌هاست. جستجوي قهرمانان فيلم‌هاي مهاجرت بيشتر حول محور تعلقات قومي و فرهنگيست؛ جستجوي هويتي که خود نفي هويت بينابيني و يافتن هويتي مازاد است.

فيلم جاده‌اي که ژانري ذاتاً آمريکاييست توسط فيلمسازاني انتخاب مي‌شود که قصد دارند بر سفر طولاني و مشقت بار مهاجرين براي عبور از مرز و نهايتاً روند استقرار و همانندي با جامعه و فرهنگ کشور ميزبان تاکيد کنند. تمرکز فيلم جاده‌اي بر سفر و جابه‌جايي امکان واکنش به تبعيض و سياست‌هاي غيرانساني مرزها در اين دنياي به ظاهر بي‌مرز را ايجاد مي‌کند. امروزه بخشي از وظيفه‌ي سينماي مهاجرت ايجاد زمينه‌اي براي بهبود شرايط سياسي ميان کشورهاي صاحب قدرت و کشورهاي فاقد قدرت هم هست. عملکرد فيلم‌هاي مهاجرت، به عنوان «راويان رستگاري و بلوغ فکري» تعهد فيلمسازان سفيد اروپايي را به چالش مي‌کشد تا صدايي به گروه‌هايي داده باشند که حق راي ندارند و اجبار مهاجران فيلمساز در ارائه‌ي سندي است به تنوع نژادي و قومي در اجتماع خودشان. اين فيلم‌ها محصولات ترافرهنگي، چند لهجه‌اي و بيناقومي هستند که جايگاه تاريخ، زبان و فرهنگ در ساختار چند ذهنيتي و چند هويتي را تمجيد مي‌کنند.

اميد است که تعدد و تنوع محصولات فيلمي اروپا بتواند به تغيير اجتماعي و فرهنگي ميان اروپاييان و ساير جوامع کمک کند و نمايش واقعي بي‌عدالتي و همايندي داستاني و همبستگي موجود در سينماي مهاجرت به تغيير شکل اجتماعي عيني منجر شود. چنان که چزاره زاواتيني در بيانيه‌ي نئورئاليسم گفت: «بعضي ايده‌ها در سينما براي پيشنهاد راه حل نيستند. کافيست مخاطبين ضرورت و نياز وجود آن را حس کنند.»

«مولانا»

تبلور اندیشه‌گری در کوچ

**گفت‌وگو با دکتر ميرجلال‌الدين کزازي**

**استاد و پژوهشگر ادبيات فارسي**

**علاقه و تسلط دکتر کزازي نسبت به زبان فارسي بر هيچ‌کس پوشيده نيست. وقتي قرار شد پرونده‌اي در مورد مهاجرت تدارک ببينيم بر آن شديم که از نگاه ايشان نيز مساله مهاجرت و تاثير آن بر خلق هنري و ادبي را بررسي کنيم. مثل هميشه با مهرباني پذيراي ما شد و در يک عصر زمستاني با هم به گفت‌وگو نشستيم.**

**وقتي نويسنده يا هنرمندي به هر دليلي -خلاقيت يا اجبار- از کشور خود مهاجرت مي‌کند. ميزان تاثير او بر زمان و فرهنگ کشور پذيرنده و تاثير آن کشور بر او چه‌گونه تعريف مي‌شود؟**

بي‌گمان پيوند آن کوچنده هرچند که به خواست يا از سر ناچاري زادبوم خود را فرا‌مي‌نهد و به کشوري ديگر مي‌رود به منش او به همان سان به بينش و دانش وي بازبسته است. کارکرد و اثر سرزمين کوچ در کوچنده ناگفته پيداست و البته در همگان يکسان نيست.

**ولي نمي‌توان منکر اين تأثير شد.**

بي‌گمان.

**به اين ترتيب قوم آريايي که مهاجر بوده به فلات ايران که ساکناني داشته و زبان اين قوم از زبان آن‌ها که ساکنان قبلي اين فلات بودند تأثير گرفته و بعدها هم اين روند ادامه پيدا کرده. در سراسر جهان هم اين ماجرا به کرات اتفاق افتاده به خصوص در مهاجرت‌هاي بزرگ تاريخ. پس چه‌طور مي‌توان گفت يک زبان حتماً زباني است پالوده و خاص و متعلق به يک ملت و سره. و مثلاً فارسي که خود شما سعي مي‌کنيد گونه‌ي پالوده‌تر آن را به کار ببريد.**

به مدد يکساني دودماني زبان‌ها مي‌توانيم واژه‌ها را تبارشناسانه از يکديگر جدا کنيم. چون هر زباني هنجارها و ريختارهايي ويژه‌ي خود دارد در دگرگوني يا در هر زمينه‌ي ديگر. شما واژه‌اي در پارسي کنوني داريد. تا جايي پيشينه‌ي آن را مي‌کاويد. اما نمي‌دانيد که پيش از آن چه بوده. بر پايه‌ي اين ويژگي‌ها مي‌توانيد همچنان گمان بزنيد که آن واژه آيا واژه‌ي پارسي است، يا ايراني است يا از وام‌واژه‌هاي باستاني است.

زبان هم مانند هر پديده‌ي، رواني دروني، فرهنگي هم مي‌تواند اثر بپذيرد از سرزمين کوچ، بسيار. و حتي اندک. يا حتي کارکردي وارونه را در کوچنده پديد آورد. هر دلبستگي و باورمندي او را به زبان بومي بيفزايد. او مي‌کوشد به هر شيوه‌اي حتي بيش از ساير همزبانان خويش زبان خود را پاس بدارد چون مي‌داند در سرزمين کوچ اين زبان آماج آسيب است.

**وقتي مهاجر مي‌داند زبان ارتباط با آن جامعه زبان ديگري است و نمي‌تواند آن زبان را خيلي خوب فرا بگيرد، پس تأثير اين ارتباط کم با اطراف (حتي اگر مهاجر با حس مثبت و براي آينده‌اي بهتر هم رفته باشد) نوعي دلزدگي در او پديد مي‌آورد و سؤال اصلي اين جاست که وقتي اين ارتباط محدود مي‌شود، يا مهاجر بايد به درون خود پناه ببرد که هرچه بيشتر در آن جامعه منزوي مي‌شود و يا بايد زبان آن‌ها را فرابگيرند و به بدنه‌ي آن جامعه وصل شود - که البته اين در مورد گروه‌هاي مهاجران تأثير بيشتري هم دارد- براي يک نويسنده و هنرمند اين شرايط چه‌گونه است.**

سؤال بسيار خوبي است. پاسخ اين است که آن کوچنده اگر انساني باشد با توانش‌هاي رواني، انديشه‌اي، فرهنگي و هنري والا. مي‌تواند هم زبان بومي و نياکاني خود را پاس بدارد. هم آن‌چنان زبان سرزمين کوچ را بياموزد که بتواند با مردمان آن سرزمين پيوند بگيرد به آساني حتي در زبان آن مردم شاهکارهاي ادبي بيافريند.

**آيا اين فقط به زبان برمي‌‌گردد يا اين‌که فرهنگ را هم دربرمي‌گيرد. شما ترجمه هم انجام داده‌ايد. يک مترجم اگر خيلي به فرهنگ زباني که از آن ترجمه مي‌کند نزديک شود ناخودآگاه برخي از حرکات و سلايق او از آداب آن کشور تأثير مي‌گيرد. در مورد کسي که در آن فضا زندگي مي‌کند هم اتفاق مي‌افتد.**

خب اين يکي از پديده‌هاي آسيب شناختي کوچ است که در جاي خود شايسته‌ي بررسي است ولي به اين معنا نيست که هرکس مي‌کوچد به چنين سرنوشتي دچار مي‌آيد. اثري که سرزمين کوچ بر کوچنده مي‌نهد بازبسته است به چه‌گونگي آن کوچنده. به اين که بسيار اثرپذير باشد. رنگ ببازد در فرهنگ سرزمين کوچ يا اثرگذار و آفرينشگر در سرزمين آن سرزمين.

**چرا بعد از انقلاب با حدود سه ميليون مهاجر موفق خلق يک اثر شاخص ادبي نشده‌اند.**

مگر در اين سه، چهار دهه در ايران چنين اثري داشته‌ايم؟! اين پرسش زماني درست است که ما در ايران شاهکارهايي داشته باشيم که آوازه‌اي جهاني يافته باشند و در خارج نه.

**اما اين‌ها که رفته‌اند کلني‌هايي تشکيل داده‌اند که عده‌اي از هنرمندان و نويسنده‌ها در کنار هم هستند و ضمناً مميزي هم که از آن حرف مي‌زدند ديگر در آن‌جا نيست، اما باز هم خبري نيست؟ خيلي از اين مهاجران اسم و رسمي داشتند؟**

من با اين ديدگاه هم يکسره سازگار نيستم. سخنور، نويسنده و هنرمند توانمند و تواناي آفرينشگر در دام و بند مميزي نمي‌ماند. مميزي انگيزه‌اي نيرومند حتي در او مي‌تواند شد براي آفرينش هسته‌ي پاره‌اي از شاهکارهاي ادب پارسي در روزگاران مميزي پديد آمده است. غزل‌هاي خواجه در روزگار حاکمان تنگ بين و خشک‌انديش مثل امير مبارزالدين که با هرگونه ديگرساني در انديشه و رفتار بر سر ستيز بودند سروده شده. من نمونه‌اي نغز و برجسته و بنيادين براي شما مي‌آورم. از کسي که در خردي به سرزمين کوچ رفته است. اما نه تنها رنگ فرهنگ آن سرزمين را نپذيرفته، کانوني شکوفان، دامن گستر، پايدار، اثرگذار در فرهنگ آن مردم پديد آورده است. خواست من مولانا است. مولانا بر پايه‌ي آن‌چه زيست‌نامه نويسان وي نوشته‌اند در خُردي -دوازده سالگي- به آسياي کهن کوچ مي‌کند. هرگز از آن پس به ايران بازنمي‌گردد. پيشينه‌ي زندگي خود را در سرزمين کوچ مي‌گذراند اما نه تنها به زبان آن مردم سخن نمي‌گويد، نه تنها فرهنگ آن مردم را نمي‌پذيرد، مولانايي مي‌شود که هر آن چه سروده و نوشته است به زبان پارسي است. در اين زبان شاهکار ادب و انديشه است. آن‌چنان بر فرهنگ مردم در آن سامان کارساز افتاده است که اگر شما به آيين عُرس مولانا در قونيه رفته باشيد مي‌بينيد که آن قوالان بيت‌هايي پارسي را در آواز خود سرمي‌دهند با اين‌که بي‌گمان دولتمردان ترکيه از ديرزرمان چندان دمساز نبوده‌اند با اين کانوني فرهنگي ادبي انديشه‌اي که مولانا در آن سرزمين شالوده ريخته است و هنوز شکوفان است. اما چيرگي مولانا بر فرهنگ سرزمين کوچ تا بدان پايه بوده است که نه تنها آموزه‌ها و انديشه‌هاي او هنوز در آن‌جا پايدار است. کساني به شيوه‌ي او به رقص آييني مي‌پروراند، بيت‌هايي که او به زبان بومي خود سروده است در آواز مي‌خوانند. سرنوشت کوچنده بيش به خود وي بازمي‌گردد و به شيوه‌ي برخورد او با سرزمين بيگانه که بدان راه برده است.

**ما نمونه‌هاي کوچک‌تر از مولانا هم داريم. اکثر نويسندگان اهل ژاپن، کلمبيا، هند و ... که به زبان انگليسي نوشته‌اند به اين دليل متمايز شده‌اند که چيزي را مي‌نويسند که براي جامعه‌ي مخاطبانشان جديد و متفاوت است و از اين طريق داشته‌هاي فرهنگي خودشان را جهاني مي‌کنند.**

از ديد من اين ناپسند نيست، سخن در اين است که آن کوچنده چيستي فرهنگي، تاريخي و مَنِشي خود را از دست ندهد. اگر او همچنان در نهان و نهاد خود، در انديشه‌ي خويش ايراني بماند زبان آن سرزمين را هم که بدان کوچيده است به نيکي بياموزد، بتواند در آن زبان بنويسد يا بسرايد از آن اندوخته‌هاي خود بهره مي‌تواند برد. داستاني که مي‌نويسد با شعري که مي‌سرايد در پي اين بهره برد دلچسب‌تر، شورانگيزتر خواهد شد براي خوانندگان آن سرزمين زيرا آنان با پديده‌اي نوآيين و ديگرسان روبرو هستند سخن در اين است که او به جاي آن‌که به پارسي سخن بگويد يا ايراني بينديشد به انگليسي سخن بگويد با بکوشد که مانند انگليسي‌ها بينديشد و در فرهنگ انگليسي رنگ ببازد؟

من بارها گفته‌ام که فرهنگ و منش پيوندي تنگ و ساختاري با هم دارند. آن چه اين دو را از هم جدا مي‌دارد تنها چگونگي و سويمندي و کارکرد آن‌هاست. فرهنگ منش است در سويمندي و کارکرد بروني. منش فرهنگ است در کارکرد و سويمندي دروني، به سخن ديگر دگرگوني‌هاي فرهنگي بايد بسيار نيرومند، کاونده، اثرگذار باشند تا در زماني دراز بتوانند بر من منش اثر بگذارند. يعني رفتاري فرهنگي بن‌مايه‌اي منشي را پديد مي‌آورد.

**زبان آيينه‌ي اين فرهنگ هست يا نه؟**

زبان آيينه‌ي فرهنگ است و به گونه‌اي ابزارمَنِش.

**وقتي ما داشته‌هاي فرهنگي‌مان را به زبان ديگر بيان کنيم چه قدر فرصت درک عميق به مخاطب مي‌دهيم يا اين‌که اگر کسي فارسي هم ننوشت اما از بن‌مايه‌هاي ايراني در نوشته‌اش کمک گرفت، آن‌چه مي‌نويسد ايراني است. در اين صورت بايد بپذيريم زبان ابزار اصلي هويت ايراني نيست.**

اين کار آن‌چنان دشوار است که مي‌توانم‌ گفت، ناشدني است. يعني کسي که به فارسي سخن نگويد، ايراني نينديشد، واکنش‌هاي بومي نداشته باشد؟ هرگز نمي‌تواند شاهکاري در زبان کوچ بيافريند که خواندني باشد و هنرورانه. زيرا نوشتن کار و سازي دارد که پيش ناخودآگاهانه است تا خودآگاه، من چون بارها در اين مورد سخن گفته‌ام پس بيش نمي‌گويم. هنگامي که هنرمند با خود بيگانه شد هنرمند نمي‌تواند بود. اگر او زبان سرزمين کوچ را هم به نيکي بياموزد اما به گونه‌اي از خود بيگانه آن را به کار ببرد، آن‌چه در اين زبان پديد مي‌آيد، آن ژرفا، آن تب و تاب، آن شور و شرار، آن کارمايه‌هاي رواني و دروني و عاطفي را که هر آفريده‌ي هنري مي‌بايد داشت، به ناچار از دست مي‌دهد. مگر نويسندگان آمريکاي لاتين به زبان‌هاي اروپايي داستان‌هاي خود را نوشته‌اند؟

**آثار آن‌ها ترجمه شده به ساير زبان‌ها.**

اين‌ها برگردانده شده است، دبستاني يا دست کم سامانه‌هاي ادبي را پديد آورده است که آن را «واقع‌گرايي‌جادويي» مي‌نامند. چرا جادويي است؟ براي نمونه گارسيا مارکز در داستان‌هاي خود از جادوگران سخن گفته است؟ نه. او واقع‌گرايانه آن‌چه را در پيرامون خود و زندگي و فرهنگ مردمان خود مي‌ديده است نوشته است. چون آن‌چه او نوشته است. در چشم خواننده‌ي باخترزمين ديگرسان بوده است اين را پديده‌اي فسون‌بار دانسته است و گفته است واقع‌گرايي جادويي است.

**نويسنده و هنرمندي که از کشور خود مهاجرت مي‌کند پس از آن که زندگي‌اش به سامان مي‌رسد و زبان مي‌آموزد، و به مرحله‌اي مي‌رسد که مي‌توان انتظار داشت که شروع به کار کند و خلق ادبي و هنري را آغاز کند. آيا اين فاصله زماني از آغاز مهاجرت تا رسيدن به اين مرحله مي‌تواند در مورد برخي از هنرمندان و نويسندگان باعث دلسردي شود؟**

اين‌که من از واقع‌گرايي جادويي سخن گفتم که بگويم آن کوچنده هنگامي شاهکار خواهد آفريد که مانند مولانا ايراني بماند، آن‌چنان ايراني بماند که حتي فرزندان و پسينيان او هم که به ناچار در سرزمين کوچ مي‌زنيد و مي‌بالند و مي‌پرورند و در دامان فرهنگ آن سرزمين روزگار مي‌گذرانند ايراني بمانند. مانند فرزندان مولانا، او چنين بود. اگر زبان آن سرزمين را هم آموخت در آن زبان داستان نوشت. آن داستان آن‌چنان، ارزشمند، شورآفرين، دل انگيز و اثرگذار خواهد بود که مي‌تواند حتي خيزش‌هاي ادبي در آن سرزمين پديد بياورد.

**يعني ما مهاجرت را مانند سفر براي هنرمند و نويسنده مفيد ببينيم.**

براي کسي که بتواند از آن بسترهاي نو که کوچ در برابر وي مي‌گسترد به شايستگي بهره ببرد بله. اگر اين‌گونه شد، شاهکار آفريده خواهد شد. نيازي نخواهد بود که ترجماني داستان‌هاي مارکز را به زبان ديگر برگرداند اگر آن نويسنده در زبان بومي آن مردم داستان بنويسد بدان‌گونه که مي‌بايد، چونان نويسنده‌اي ايراني داستاني بنويسد به زبان انگليسي يا اسپانيايي يا هر زبان ديگر. اين داستان آن‌چنان نوآيين و بي‌پيشينه و هنرمندانه خواهد بود که حتي مي‌تواند به سامانه‌هاي ادبي آن سرزمين اثر بگذارد آن‌ها را در راهي نو بيفکند.

سفر و کوچ باز بسته است به سفرگر يا کوچنده شما کساني را مي‌بينيد که چند روز به سرزميني ديگر مي‌روند دگرگوني‌هايي در زبانشان و رفتارشان مي‌بينيد. کسي هم مانند مولانا ما نه تنها اثر نمي‌پذيرد. اثر پايدار شگرف مي‌نهد بر فرهنگ سرزمين کوچ.

**کوچ مي‌تواند تأثيرات منفي هم داشته باشد؟**

بله، کوچ مي‌تواند ويران‌گر باشد. حتي نزد کساني که به خواست و آگاهانه مي‌کوچند. کوچ هنگامي سودمند و سازنده است که کوچنده هنگامي که به سرزميني ديگر مي‌رود بتواند زمينه‌هاي بيشتر و کارآمدتري را براي شکوفايي خويشتن در آن سرزمين بيابد يا فراهم بياورد.

من کساني را مي‌شناسم که در شهر خود نامدار بوده‌اند و زندگاني بسيار به آيين داشته‌اند اما به انگيزه‌اي از آن شهر – که شهر خردي هم نبوده – آمده‌اند به شهر بزرگ – نمونه را به تهران – اما نه تنها چيزي به دست نياورده‌اند، آن چه را هم داشته‌اند از دست داده‌اند.

نقد تطبیقی

دغدغه دایم ذهن مهاجران

**گفت‌وگو با دکتر اميرعلي نجوميان**

**استاد ادبيات انگليسي و نظريه ادبي**

**حورا سپاسگذار**

**دکتر اميرعلي نجوميان سال‌هاست که در کارگروه‌هاي مهاجرت نظريات جديد مهاجرت را از ديدگاه‌هاي مختلف تدريس مي‌کند. در طي مصاحبه با او مثل هميشه حس کردم چه‌قدر خوب است که معلم باشي و نظريه‌پرداز. به ساده‌ترين زبان ممکن تئوري‌هاي کارشناسانه را در اختيار مخاطب قرار بدهي. او در اين مصاحبه مقاله‌ي «بسط تجربه‌ي مهاجرت و تخيل کودکي» نجوميان که تحليلي بر فيلم «بال‌هاي اشتياق» ويدمندرس از ديدگاه نظريه‌هاي مهاجرت است هم آمده تا شاهد مثال آن‌چه در اين گفت‌وگو مطرح شد باشد.**

**براي شروع مي‌خواهم بپرسم تعريف شما از مفهوم مهاجرت چيست؟**

مهاجرت نوعي جابه‌جايي است. در قرن‌هاي گذشته مهاجرت‌ها به صورت جمعي اتفاق مي‌افتاد، ولي پس از شکل‌گيري تکنولوژي مدرن شرايطي پيش آمد که افراد به صورت فردي هم توانستند مهاجرت کنند. در قرن بيستم، با يک جابه‌جايي وسيع مواجه شديم. اما اين‌ جابه‌جايي مي‌تواند در ذهن هم اتفاق بيافتد. يعني مهاجرت مي‌تواند جابه‌جا شدن از يک مکان ويژه به يک مکان ويژه‌ي ديگر نباشد بلکه نوعي جابه‌جايي در ذهن باشد. به عنوان نمونه، با گذشت زمان دنيايي که براي شما آشنا بوده، ناآشنا مي‌شود و به اين تعبير شما عملاً احساس يک مهاجر را تجربه مي‌کنيد. به تعبيري مي‌توان گفت مهاجرت جابه‌جايي است ولي جابه‌جايي ميان آشنا و ناآشنا. درواقع مهاجر کسي است که از يک فضاي آشنا يا از يک موقعيت آشنا، يا وضعيت وجودي آشنا، به تعبير وجود‌شناختي آن، به موقعيت، فضا يا وضعيت ديگري جابه‌جا مي‌شود.

**مثل آدم‌هاي مسن که شرايط اطرافشان به نسبت زندگي گذشته‌شان که به آن عادت داشته‌اند تغيير مي‌کند و اين‌ها در ذهنشان به آن فضاي آشنايي که دوستش دارند مهاجرت مي‌کنند.**

بله، در اين‌جا از وضعيت وجودي آشنا به مفهوم هايدگري‌اش به يک وضعيت وجودي ناآشنا جابه‌جايي رخ مي‌دهد. براي کهن‌سالان به مرور آن‌چه در اطراف آنان رخ مي‌دهد نا‌آشناتر مي‌شود و انگار مهاجرتي دروني و عيني اتفاق افتاده است. اين به نظر من يک نوع مهاجرت است.

**و آن فرد مسن برمي‌گردد به فضاي آشنايي که از زندگي قبلي‌اش در ذهن دارد و بيشتر زمان خود را در ذهنش و در آن فضا زندگي مي‌کند.**

حالا با اين نگاه مي‌توانيم بگوييم وضعيت مهاجرت چه‌گونه وضعيتي است؟

**وضعيت ترجماني؟**

دقيقاً. يعني اگر ما مهاجرت را جابه‌جايي از فضاي آشنا به ناآشنا در نظر بگيريم، حال مي‌توانيم بگوييم که وقتي شما مهاجرت مي‌کنيد، از نظر ذهني، شناختي و ادراکي در چه موقعيتي هستيد؟ من اين موقعيت را موقعيتي ترجماني يا نوساني يا پاندولي بين دنياي آشنا و دنياي ناآشنا تعريف مي‌کنم. يعني يک مهاجر هميشه به صورت مرتب بين فضاي آشنا (يعني دنيايي که پيش از اين در آن زندگي کرده) و اين فضايي که امروز در آن هست، در رفت و آمد است و دايم بين اين دو دنيا مقايسه و ترجمه انجام مي‌دهد. پس فرد مهاجر براي تمام عمر به يک «منتقد تطبيقي» تبديل مي‌شود.

**براي اين‌که بتواند فضاي جديد را بپذيرد.**

بله، حالا اگر بخواهيم ببينيم فرد مهاجر با هر يک از اين دنياها چه طور روبرو مي‌شود مي‌توان بيشتر در موردش صحبت کرد.

**در مورد بحث نوستالژي فردي در کسي که مهاجرت مي‌کند، يعني دوري از همه‌ي آن چيزهايي که دوست دارد و با آن‌ها زندگي کرده و در تمام عمرش در ذهن او خواهد بود و اين‌ها باعث مي‌شود دايماً پديده‌هاي جديدي را که در کشور پذيرنده مي‌بيند به نمونه‌اي از آن چه در ذهن دارد و با آن آشناست تبديل کند و اين همان فضاي ترجماني است که از آن صحبت کرديم. اما بخشي از اين فضا از کنترل مهاجر خارج است و تبديل مي‌شود به احساسي که به دنبال خودش دلتنگي مي‌آورد. ما چه قدر مي‌توانيم اين قسمت را بحث تخريب کننده‌ي مهاجرت بدانيم، در حالي که بخشي از آثار هنري و ادبي که هنرمندان و نويسندگان مهاجر خلق مي‌کنند، تحت‌تأثير همين حس بارور مي‌شود؟ نقش اين نوستالژي را در خلق هنري و ادبي چه طور بايد تعريف کرد؟**

اين که مي‌گوييد درست است. من هميشه فکر کرده‌ام که مهاجرت فرد را در يک شرايط بده و بستان قرار مي‌دهد. يعني او چيزهايي را از دست مي‌دهد و در مقابل چيزهايي هم به دست مي‌آورد. مسلماً همه‌ي انسان‌ها به طور غريزي دوست دارند در پناهگاه فضاي آشناي خودشان باشند. ما دوست داريم فضايي داشته باشيم که آن‌ها را بشناسيم و در آن جا احساس امنيت کنيم. اين از نظر رواني به انسان آرامش و نوعي پايداري و حس امنيت مي‌دهد.

اما اگر بخواهم «درک» انسان را به مفهوم هرمنوتيکي طرح کنم، شايد بايد به سراغ گادامر بروم. او مي‌گويد: «فهم يعني آشنا کردن نا‌آشناها» و اين شامل فهم به هر معني آن مي‌شود. مثالي بزنم. شما کتابي را مي‌خوانيد که پيش از اين نخوانده‌ايد. بنابراين مجبوريد از فضايي که در آن هستيد مهاجرت کنيد به فضاي داخلي کتاب. شما از دنيايي که تا آن لحظه داشته‌ايد به درون آن کتابي مي‌رويد که متن جديدي را با يک فضاي جديد در برابر شما قرار مي‌دهد. وقتي وارد اين فضا مي‌شويد، اولين واکنش شما اتخاذ يک موضع تدافعي است در برابر آن متن. مرتب سعي مي‌کنيد که آن چه را مي‌خوانيد با تجربه‌هايي که پيش از اين داشته‌ايد تطبيق دهيد. ولي خواننده‌ي خوب، کسي است که مرتب کوشش نکند براي تمام آن‌چه که در دنياي ناآشناي کتاب مي‌بيند مابه‌ازايي در دنياي ناآشنا بسازد، بلکه بايد از پناهگاه امن دنياي آشنايش خارج شود (که اين نوعي جسارت و شجاعت مي‌خواهد) تا بتواند به درک و فهم برسد. ما هميشه فکر مي‌کنيم در اين دنيايي که زندگي مي‌کنيم، بسياري چيزها را درک مي‌کنيم، ولي من فکر مي‌کنم تنها آن‌هايي در دنيا موفق به «درک» شده‌اند، که حاضر شده‌اند اين جسارت را به خرج بدهند و از فضاي آشناي خود خارج بشوند. بقيه فقط سعي کرده‌اند آن‌چه را در دنياي ناآشنا هست با داشته‌هاي خود منطبق کنند و همان دنياي امن و آشناي خود را تثبيت کنند و من نام اين را «درک» نمي‌گذارم.

**در مورد مهاجرت‌هايي که در دنياي بيروني و به شکل فيزيکي مهاجرت مي‌کنند...**

جزء جدانشدني مهاجرت عنصر دلتنگي است. در اين شکي نيست. اما مهاجر اين امکان را پيدا مي‌کند که چون وارد يک دنياي ناآشنا مي‌شود با کمي جسارت و خلاقيت تجربه‌ي مهاجرتش را تبديل به يک تجربه‌ي مثبت کند. درواقع اگر اين جسارت وجود داشته باشد و مهاجر به سمت درک واقعي فضاي اطرافش برود مهاجرت مي‌تواند يکي از مثبت‌ترين تجربه‌هاي انساني شود. چرا؟ چون مهاجر اين فرصت را پيدا مي‌کند که دنيا را از نگاه ديگران ببيند. باز برمي‌گردم به ادبيات. نورتروپ ‌فراي در کتاب «تخيل فرهيخته»، حرف جالبي مي‌زند. او مي‌گويد: «کاري که ادبيات مي‌کند، اين است که به ما ياد مي‌دهد از ديد ديگران به دنيا نگاه کنيم» و اين باعث مي‌شود که ما از آن جزميت ذهني‌مان خارج شويم. ادبيات به ما ياد مي‌دهد که انعطاف داشته باشيم و ياد بگيريم که دنيا همان چيزي نيست که از طريق دو چشم و ساير حواس فردي‌مان آن را حس مي‌کنيم. مثلاً يک مرد در يک رمان مي‌تواند ببيند که يک زن چه‌طور به زندگي نگاه مي‌کند و وارد دنياي يک زن بشود و يک زن هم مي‌تواند در يک رمان وارد فضاي فکري و احساسي يک مرد بشود. اين‌ها چيزهايي است که ادبيات و به شکل کلي‌تر هنر در اختيار ما مي‌گذارد.

ولي يک مهاجر از لحظه‌اي که هر روز در سرزمين پذيرنده‌اش از خواب بيدار مي‌شود تا لحظه‌اي که مي‌خوابد در حال روبه‌رو شدن با اين شرايط است، يعني دنيايي را مي‌بيند که حرف زدن و راه رفتن و مناسبات اجتماعي آدم‌ها با آن‌چه او تجربه کرده کمي فرق دارد. البته نمي‌خواهيم بگوييم دنياي ميزبان با دنياي سرزمين مادري از زمين تا آسمان فرق مي‌کند، نه. لازم است اين‌جا به اين نکته هم اشاره کنم که بستگي دارد که چه کسي از کجا به کجا مهاجرت مي‌کند. يعني اگر يک فرانسوي برود به استراليا يا يک هندي به پاکستان، اين ناآشنايي با فضاي کشور ميزبان به نسبت کم‌تر است. شما اگر در خود ايران هم از يک شهر به شهر ديگر برويد احساس مي‌کنيد که با آدم‌هايي مواجه هستيد که به سبب موقعيت فضايي و مکاني‌شان و تجربه‌ي زيستشان در آن جغرافياي ديگر به گونه‌اي ديگر و با عادت‌هايي ديگر زندگي مي‌کنند. ولي همه اين تفاوت‌ها نسبي است.

يک شاهکار بزرگ سينماي ايران که به تمامي گوياي ماجراي مهاجرت هست «باشو غريبه‌ي کوچک» اثر بهرام بيضايي است. «باشو» اثري است درباره‌ي جنگ و مهاجرت. در اين فيلم درون يک سرزمين يک پسربچه از جنوب به شمال سفر مي‌کند. ارتباط با اين دنيا و مناسبات ميان مهاجر و سرزمين ميزبان همه در يک فضاي محدود و کوچک روستايي در شمال بازسازي مي‌شود. ما با تماشاي اين فيلم مي‌توانيم به شکلي درباره‌ي تجربه‌ي همه‌ي مهاجران کره‌ي زمين صحبت کنيم. انگار اين فيلم همه‌ي مسايل مهاجران را براي ما به نمايش مي‌‌گذارد. در پايان فيلم مي‌بينيم که اين مهاجر در نهايت بخش مهم و مؤثري از سرزمين ميزبان مي‌شود و به تعبيري جاي همسر و پدر را هم در فيلم مي‌گيرد و از خانواده دفاع مي‌کند و در يک موقعيت مؤثر قرار مي‌گيرد. اين‌جاست که مي‌توانيم بگوييم نويسندگان مهاجر با مواد و موضوع‌هاي خيلي خوبي در دنياي ناآشنا مواجه مي‌شوند و در نتيجه پتانسيل خلق ادبي بسيار بارور مي‌شود.

**يعني پيش از اين‌که فکر کنيم در مورد يک آدم عادي اين تجربه‌ي نوستالژي مي‌تواند باعث ايجاد يأس و کناره‌گيري‌اش از وصل شدن به جامعه‌ي ميزبان باشد، در مورد يک نويسنده يا هنرمند مي‌تواند تبديل به يک تجربه‌ي مثبت شود؟**

کاملاً و اين تجربه‌ي مثبت دوسويه است.

**قطعاً جامعه هم از آن فرد چيزهايي را کسب مي‌کند.**

حتماً. جامعه‌ي ميزبان هم از اين موضوع نفع مي‌برد. يعني نه تنها مهاجر از فضاي گفتماني سرزمين ميزبان نفع مي‌برد و درواقع از آن چيز جديدي مي‌سازد، بلکه سرزمين ميزبان هم ياد مي‌گيرد که ببيند آدم‌هاي ديگر دنيا چه‌طور زندگي مي‌کنند و چه‌طور مي‌نويسند ...

**نمونه‌ي خوب اين مورد مي‌تواند نويسنده‌اي مثل موراکامي باشد يک ژاپني تبار آمريکايي.**

بله، مثل موراکامي، مثل ايشي گورو، مثل جومپا لاهيري و ...

**آدم‌هايي که تجربه‌ي معنايي مفهومي زندگي خودشان در يک فرهنگ و کشور ديگر را در قالب استفاده از ابزار زباني کشور ميزبان بيان کرده‌اند.**

کاملاً. وقتي دقيق نگاه کنيم مي‌بينيم که مخاطبان اين نوع از نويسندگان زياد هستند و بيشتر همان مخاطبان سرزمين ميزبان هستند، چون مي‌خواهند داستاني درباره‌ي يک فرهنگ غريبه را بخوانند و يک فضاي جديد را تجربه کنند که شبيه زندگي در سرزمين مادريشان نيست. آن هندي که در هندوستان زندگي مي‌کند برايش خيلي مسئله‌ي مهمي نيست که لاهيري به عنوان يک هندي در آمريکا چه حسي دارد، چون او دارد در هند زندگي مي‌کند. ولي آن آمريکايي که خودش يا اجدادش زماني به آمريکا مهاجرت کرده و هر روز هم با مهاجران زيادي از کشورهاي مختلف برخورد مي‌کند و مسئله‌ي مهاجرت بخشي از تجربه‌ي زيستي هرروزش هست، برايش جالب است. به اين ترتيب مي‌توان گفت سرزمين ميزبان نفع بيشتري از خلق ادبي نويسنده يا هنرمند مي‌برد به نسبت سرزمين مادري.

**در اين‌جا مسئله‌ي زبان مطرح مي‌شود. در مورد زبان شابد بشود از دو جنبه نگاه کرد.**

**1- در مهاجرت‌هاي گروهي که طبعاً گروه بزرگ مهاجران هر قدر قوي‌تر باشند کم يا زياد واژه‌ها و عناصر فرهنگي را قطعاً به فرهنگ کشور ميزبان مي‌دهند.   
2- در مهاجرت‌هاي فردي که فرد نويسنده وقتي به عنوان يک ابزار براي خلق ادبي‌اش را زبان کشور ميزبان استفاده مي‌کند. جايي خواندم که شما گفته بوديد برخي از زبان‌ها ظرفيت‌هاي بيشتري براي بيان برخي مفاهيم دارند. اما نظريه‌هاي زبانشناسي مي‌گويد هيچ زباني بهتر يا بدتر از زبان ديگر نيست. پس با اين تعريف نمي‌شود گفت گزينش يک زبان جديد قابليت بيشتري براي خلق ادبي در اختيار نويسنده مي‌گذارد؟**

من زبانشناس نيستم اما از ديد خودم مي‌گويم که هر زباني دنياي فکري و انديشگي خودش را همراه دارد. يعني شما در هر زباني به گونه‌ي ديگري انديشه مي‌کنيد. کسي که چند زبان بلد است در هر يک از آن‌ها به گونه متفاوتي فکر مي‌کند. هر زبان براي خود خوانش‌ها و محدوديت‌هاي خود را دارد. در نتيجه هر زبان يک دنياي زيستي است.

**به اين ترتيب مي‌توان گفت زبان بخشي از «هويت» هر فرد و جامعه است.**

نه تنها بخشي از هويت، زبان اصلاً هويت را مي‌سازد. اگر اين مصاحبه را به زبان انگليسي انجام مي‌داديم شايد بشود گفت پاسخ‌هايم تا حدي متفاوت مي‌شد. چون شما در هر زباني به گونه‌ي ديگري فکر مي‌کنيد. چون هر زباني يک فضاي زيستي است. زبان به هيچ وجه از ديد من ابزار براي بيان انديشه نيست. اين تفکر در قرن 19 تمام شد. از اول قرن بيستم با مطالعات نظريه‌پردازاني مثل سوسور و نشانه‌شناسان و ساختگرايان ديدگاه ديگري مطرح شد: انديشه ابزاري براي زبان است. يعني ما فکر کردنمان با استفاده از ابزاري به نام زبان است. من اتفاقاً فکر مي‌کنم زبان‌ها از نظر توانايي با يکديگر متفاوت هستند و قابليت‌هاي متفاوت دارند. برخي زبان‌ها اين قابليت را داشته و دارند که پوياتر باشند. بعضي زبان‌ها اين قابليت را نداشتند.

**البته همه‌ي اين‌ها به خود زبان برنمي‌گردد مسايل سياسي و اقتصادي و ... هم در آن مؤثر است.**

حتماً. مسايل تاريخي، اجتماعي، سياسي همه مؤثرند. در دوره‌اي، زباني پيشرفت مي‌کند و پيش مي‌رود و پويا مي‌شود و در دوره‌اي جلوي رشد آن به دلايل تاريخي و سياسي گرفته مي‌شود.

اتفاقي که در مورد هژموني زبان انگليسي پيش آمد يک مثال بارز در دهه‌هاي اخير است. پنجاه سال پيش پدران و مادران ما که دانشگاه مي‌رفتند، بيشتر زبان فرانسه مي‌خواندند، ولي مي‌بينيم که اين هژموني در چهل پنجاه سال اخير نه فقط در ايران که در سراسر جهان اتفاق افتاده است. بحث بر سر اين است که زبان انگليسي قابليت‌هايي را در خودش داشت و بعد کاربران زبان انگليسي رويکردي به زبانشان داشتند که باعث شد زبان انگليسي سيطره پيدا کند، سيطره‌اي که فقط سيطره‌ي سياسي- اجتماعي صحبت کنندگان نيست بلکه بخشي از آن به خود کاربران هم برمي‌گردد. در اين جا شما را ارجاع مي‌دهم به کتاب داريوش آشوري، «زبان باز»، که بسيار خوب به اين مسئله پرداخته است. اما اگر برگرديم به استفاده‌ي نويسنده‌ي مهاجر از زبان، در اين زمينه اتفاقي که رخ داده - البته نه در همه‌جا - اين است که مهاجراني که به کشورهاي انگليسي زبان رفته‌اند و توانسته‌اند نوشته‌هايشان را به زبان انگليسي بنويسند بسيار موفق‌تر بوده‌اند به نسبت کساني که به زبان مادري نوشته‌اند. اين را هم بگويم که يکي از بحث‌هاي مهم در حوزه‌ي ادبيات مهاجرت اين است که به زبان مادري بنويسم يا به زبان کشور ميزبان؟ هرکدام از اين‌ها در حوزه‌ي خودش مجموعه‌اي از نقاط مثبت و منفي را شامل شود.

**مخاطب و تمايل او به خواندن به زبان مشخص از مسايل قابل بحث است.**

بله اين‌که مخاطب بيشتر در زبان ميزبان خواننده‌اي آثار شما باشد يا در زبان مادري مسئله‌ي بسيار مهمي است.

**توانايي انتقال برخي از مفاهيم بومي در زبان مادري اين نويسندگان مهاجر گاه بسيار زيادتر از زبان ميزبان است هرقدر هم که آن زبان قابليت داشته باشد. ضمن اين‌که خيلي از اين مفاهيم معادل درستي در زبان ميزبان يا هر زبان ديگر ندارند و هنگام ترجمه مفهوم آن‌ها کاملاً منتقل نمي‌شود.**

قطعاً. وقتي قرار است خواننده‌ي اثرِ نويسنده‌ي مهاجر خوانندگان کشور ميزبان باشند، نويسنده بايد ريسک منتقل نشدن برخي از مفاهيم مورد نظرش را در ترجمه‌اي که از متن زبان مادري اتفاق مي‌افتد بپذيرد. من فکر مي‌کنم نويسندگان مهاجري که زبان ميزبان را براي نوشتن انتخاب مي‌کنند، اولاً خود را در آن دنياي ناآشنايي (که اول بحثمان درباره‌اش صحبت کرديم) کاملاً رها مي‌کنند. يعني با انتخاب زبان ميزبان يک گام بزرگ در جهت آشنا شدن با فرهنگ و زندگي کشور ميزبان برمي‌دارند. به تعبيري آن‌ها يکباره مسئله‌ي خودشان را با جامعه‌ي ناآشنا روشن مي‌کنند و موضعشان رامشخص مي‌کنند، نه براي جهانيان، بلکه براي خودشان. در نتيجه اين نويسندگان مي‌توانند نه تنها خلاقيت خود را بسط دهند بلکه از ابزارهاي زباني در شکل‌هاي جديد استفاده کنند. اما نبايد فراموش کنيم که ترجمه‌ي کامل هيچ گاه ممکن نيست و درون يک زبان هم اين نقصان ترجمه همواره اتفاق مي‌افتد و بحث در اين باره مجال ديگري مي‌طلبد.

**اما خلق ادبي در يک زبان نياز به آموختن خيلي دقيق و کامل يک زبان و به خصوص زبان ادبي آن کشور دارد...**

بله، يک نکته را هم در نظر بگيريم. به نظر من اين بدفهمي است که ما فکر مي‌کنيم يک اديب مهاجر بايد دقيقاً مانند يک اديب سرزمين ميزبان بنويسد. اتفاقاً اگر شما به تاريخ نگاه کنيد مي‌بينيد که ادبايي که از سرزمين‌هاي ديگر آمده‌اند و زبان کشور ميزبان را انتخاب کرده‌اند براي نوشتن، مثل کُنراد يا ناباکوف يا بکت (مي‌دانيد که بکت خيلي از آثارش را اول به فرانسه مي‌نوشت و بعد به انگليسي ترجمه مي‌کرد) درواقع تجربه‌ي زيستي دنياي سرزمين مادري خود را وارد زبان بيگانه مي‌کنند.

**و به يک زبان و سبک شخصي مي‌رسند.**

کاملاً درست است. و اين يعني ادبيات. زبان ادبي اگر قرار باشد تعريف يکدستي از دنياي آشنا باشد براي مخاطب زيبايي و جذابيتي ندارد. ما با ادبيات ارتباط برقرار مي‌کنيم، براي اين‌که از راه ادبيات به دنياهاي ناآشنا برويم. پس اگر شما بخواهيد قواعد و سنت‌هاي زبان را موبه‌مو اجرا کنيد اين اتفاق نمي‌افتد. يعني ادبيات توليد نمي‌شود.

**اين سبک شخصي نويسنده‌ي مهاجر آيا تعريفي از ادبيات مهاجرت نيست؟**

نه تنها در ادبيات مهاجرت، بلکه در همه جاي دنيا اين تعريف از ادبيات صادق است. شکسپير، شکسپير است چون حدود دو هزار واژه و عبارت به زبان انگليسي اضافه مي‌کند. البته هر اديب بزرگي که حتي در زبان بومي خودش مي‌نويسد بايد وارد دنياي ناآشنا بشود. اين دنياي ناآشنا که فقط بيرون از مرزها نيست، بلکه مي‌تواند ذهني هم باشد. پس اين‌طور هم نيست که اديب مهاجر بايد استاد زبان ميزبان باشد و مثل ادباي آن‌جا بنويسد تا مورد قبول واقع شود. اتفاقاً انگار جامعه‌ي ميزبان از او مي‌خواهد کمي هم التقاطي بنويسد. به تعريف ديگر کمي هيبريد بنويسد. من اين‌جا مي‌خواهم به مفهوم «هيبريد» اشاره کنم. نهايتاً هويت مهاجر يک هويت هيبريدي است و اين هيبريد بودن لذت‌بخش و زيباست. اصلاً چيزي که هيبريد است جذاب و باارزش است چون معمولي و ايستا نيست، در حالي که پديده‌هاي هوموژن و يکدست، کسل‌کننده هستند.

**اين فرآيند دقيقاً از آن‌جايي اتفاق مي‌افتد که در جامعه‌ي ميزبان دايم به مهاجر مي‌گويد عضو من بشو و در يک جاهايي هم با سدّهايي که در برابر او به وجود مي‌آورد دست رد بر سينه اش مي‌زند، آيا مي‌توان گفت اين تعليق دوم مي‌تواند باعث خلق اين نوع ادبيات هيبريدي‌ شود؟**

قطعاً. همين بحث را من در يک مقاله به صورت يک ادعا مطرح کرده‌ام. جامعه‌ي ميزبان از مهاجر مي‌خواهد که مانند جامعه‌ي ميزبان بنويسد و در عين حال از او خواسته مي‌شود که مانند جامعه‌ي ميزبان ننويسد. من در آن مقاله گفته‌ام که در اين حالت، مهاجر در يک موقعيت غيرممکن قرار مي‌گيرد. ولي واقعيت اين است که به قول والتر بنيامين و ژاک دريدا «همه‌ي ممکن‌ها، از نقطه‌ي ناممکن شروع مي‌شود». يعني شما به محض اين‌که به نقطه‌ي ناممکن مي‌رسيد است که همه چيز ممکن مي‌شود. شما اگر در حوزه‌ي امکان معمولي حرکت کنيد، که چيزي نساخته‌ايد.

**به خصوص در حوزه‌ي هنر و ادبيات ناممکن‌ها هستند که زمينه‌ي خلق شاهکار هستند.**

دقيقاً، آن لحظه‌ي ناممکن لحظه‌ي بسيار مهمي است. والتر بنيامين تعبير بسيار خوبي دارد از ناممکن و دريدا خيلي خوب آن را بسط مي‌دهد. به گمان من، دريک کلام، «ادبيات دست و پنجه نرم کردن با امرِ ناممکن است».

**يک نکته‌اي اين‌جا پيش مي‌آيد و آن هم بحث «هويت» است وقتي «هويت ملي». در گروه‌هاي مهاجر و افراد مهاجر باعث نوعي همبستگي و انسجام در بين گروه‌هاي اهل يک کشور مي‌شود يک مقايسه‌ي معمولي** - **و نه کارشناسانه** - **به ما مي‌گويد در دوره‌هاي مختلف گروه‌هاي مهاجر کلني‌ها خيلي قوي در کشورهاي ميزبان خود تشکيل داده‌اند، مثل چيني‌ها در آمريکا که محله‌اي جداگانه دارند و بسيار تأثيرگذارند در مسايل سياسي و ... اما ايراني‌هايي که در چهل سال اخير رفته‌اند. نتوانسته‌اند يک نويسنده يا هنرمند نخبه داشته باشند. آن‌ها هم که در اين‌جا نخبه بودند وقتي رفتند کار چندان قابل توجهي در زمينه‌ي هنر و ادبيات ارائه نکردند، و واقعيت اين است که وقتي کمي دقت مي‌کني کلني ايراني‌ها در کشورهاي ميزبان خيلي هم هويت ملي منسجمي ندارد، آيا اين ناتواني هنري و ادبي معلول فقدان هويت ملي قوي است يا علت ديگري دارد؟**

اين مسئله از ديد من چندين دليل دارد. اول اين که فکر نمي‌کنم هيچ قومي بعد از مهاجرت توانسته باشد آن انسجام هويتي سرزمين مادري را ايجاد کند. نهايتاً يک هيبريد ساخته شده است. اما در مورد مسئله‌ي ايراني‌ها به يک نکته هم بايد توجه کرد، اين‌که شايد براي ارزيابي در مورد اين مسئله کمي زود باشد، چون درباره‌ي حدود سي سال زمان مهاجرت صحبت مي‌کنيم و اين براي ارزيابي چنين پديده ژرف و پيچيده‌اي زمان زيادي نيست. وقتي شما به تاريخ ايرلند نگاه مي‌کنيد مي‌بينيد آن‌ها اواخر قرن نوزده و اوايل قرن بيست به آمريکا مي‌روند و شما تازه حالا مي‌توانيد در مورد ايرلندي‌هاي مهاجر آمريکا صحبت کنيد و مسائل آن را تحليل کنيد.

**از بين ايرلندي‌ها جويس درآمد، همين خانم لاهيري يک نويسنده‌ي شاخص است ولي ما با وجود اين که نويسنده‌ها و هنرمندان صاحب نام از ايران رفتند اما باز هم يک نفر شاخص نداريم...**

مسئله توازن قدرت بين سرزمين ميزبان و سرزمين مادري خيلي مهم است: اين که شما چه تلقي از هويت سرزمين مادري و زبان سرزمين مادري‌تان داريد. توجه کنيد ايراني‌ها در موقعيتي مهاجرت کردند که تلقي‌شان از آن چيزي که پشت سر مي‌گذاشتند و مي‌رفتند در برابر آن چه قرار بود به دست بياورند بسيار کوچک‌تر بود. بسياري از مادر و پدرهاي ايراني مهاجر چندان تلاشي نمي‌کنند که فرزندانشان زبان فارسي ياد بگيرند و اين را در کتاب ارزشمندِ «زبان و مهاجرت»، آقاي دکتر يحيي مدرسي به خوبي بيان کرده‌اند.

**ولي مدام مي‌بينيم که خيلي از مهاجران فرزندانشان را کلاس شاهنامه ‌خواني مي‌گذارند و کلاس فارسي و ...**

با تکيه بر آماري که دکتر مدرسي ارائه مي‌دهند مي‌توان به اين نتيجه رسيد که ايراني‌هاي مهاجر بسياري چندان تمايلي براي ياد دادن زبان فارسي به فرزندانشان ندارند. البته اين حکمي کلي نيست و مي‌بينيم ايرانياني که با ياري گرفتن از نشانه‌هاي هويتي مانند موسيقي، خوراک، پوشاک، ادبيات، و بسيار نشانه‌هاي ديگر تلاش دارند تا فرزندانشان و مردم سرزمين ميزبان با ايران آشنا شوند. نکته‌ي دوم که باز از کتاب دکتر مدرسي نقل مي‌کنم اين است که در بسياري اوقات پدر و مادر‌ها اين علاقه را دارند ولي بچه‌ها هيچ انگيزه‌اي براي ياد گرفتن زبان فارسي ندارند. بالاخره انگيزه براي يادگيري زبان مادري يا ارتباط پيدا کردن با هويت نسل اول، نياز به يک فضاي گفتماني دارد. يعني آن بچه بايد احساس کند انگار هويت سرزمين مادري‌اش اهميت و موقعيت مهمي دارد.

**آيا تقصير به گردن نسل اول مهاجران و پدر و مادرهاست؟**

نه. شايد تا حدي تقصير آن‌ها باشد ولي دليل عمده‌ي اين مسئله‌ برمي‌گردد به فضاي سياسي و اجتماعي. يک نکته را نبايد هيچ وقت فراموش کرد که تلقي‌اي که از ايران و هويت ايراني در جهان ساخته مي‌شود (چون اين تلقي‌ها و هويت‌ها برساخت است و ذاتي نيست) قطعاً تأثيرگذار است و در نتيجه يک ايراني مهاجر در کشورهاي بسياري نمي‌تواند در مقابل موج کوچک شمردن هويت خاورميانه‌اي مقاومت کند و براي او مجموعه‌اي از سدّهاي ذهني وجود دارد که اصلاً انگيزه‌اي براي يادگيري زبان در او باقي نمي‌‌گذارد.

نکته‌ي بعدي اين است که براي رشد ادبيات در هر جامعه‌اي بايد يک فضاي گفتماني و يک جور «ميدان» به مفهوم «ميدان ادبيِ» پير بورديو وجود داشته باشد. اين «ميدان» امروز به خصوص در خارج از کشور براي مهاجران ايراني فراهم نيست. مثلاً در دهه‌ي چهل ايران نويسندگان مي‌نوشتند، در دفتر مجلات ادبي جمع مي‌شدند و همان‌جا اين اشعار را مي‌خواندند، عصرش در يک کافه اين مباحث را دنبال مي‌کردند، شب در يک شب شعر آن را دنبال مي‌کردند. اين فضاي گفتماني مهم‌ترين و ضروري ترين زمينه‌ي براي رشد ادبي است. اين «ميدان ادبي» در ادبيات معاصر داخل کشور به دلايل مختلف وجود ندارد که فقدانش بر ادبيات مهاجرت هم تأثير مي‌گذارد.

استنباط من اين است که در زمان مهاجرت ايراني‌ها، اين ميدان نه در آمريکا و نه در اروپا در بين ايرانيان مهاجرِ اهل ادبيات شکل نگرفت. دليل آن هم اين است که تکثر گفتماني در ميان آن‌ها بسيار شديد بود. از هر طرز تفکر، طبقه و فرهنگي در اين جامعه افرادي بودند. به همين دليل آن وفاق ملي يا ارتباطي که شما در بسياري از جمعيت‌هاي مهاجر ديگر مليت‌ها مي‌بينيد در مورد مهاجران ايراني اتفاق نيفتاد. مي‌گويند مهاجران ايراني وقتي يکديگر را در کشوري مي‌بينند سعي مي‌کنند فارسي صحبت نکنند تا معلوم نشود ايراني‌اند و هموطنانشان آن‌ها را تشخيص ندهد. خب اين خيلي مهم است. بالاخره وفاق ملي و ايجاد يک اجتماع انساني که آدم‌ها با يکديگر بده‌و‌بستان فکري و انديشه‌گي داشته باشند مهم است و بايد زير چتر هويت ملي و زبان مشترک شکل بگيرد، ولي در مورد ايراني‌ها شکل نمي‌گيرد. اين دليل خيلي مهمي براي اين است ‌که شاهکار مهمي در اين چند دهه‌ي اخير خلق نشده است. ما ايراني‌هاي مهاجر در دنيا همه جا هستيم ولي هيچ ‌جا هم نيستيم. همه جا هستيم ولي با هم نيستيم. ما چه تعداد شب شعر و انجمن ادبي مي‌شناسيم که مرتب تشکيل شود و شاعر و نويسنده بسازد؟ من از خراسان مي‌آيم و در کودکي همراه پدرم در انجمن‌هاي ادبي و شعرخواني شرکت مي‌کردم. هر هفته عده‌اي علاقه‌مند جمع مي‌شدند و شاعران جوان اشعارشان را مي‌خواندند و بزرگ‌ترها شعرهاي آنان را تصحيح مي‌کردند و در مورد آن با هم حرف مي‌زدند. اين‌که خراسان اديب‌پرور است مسئله‌ي ژنتيک نيست، بلکه وقتي يک فضاي ادبي شکل مي‌گيرد در آن استعدادها رشد مي‌کنند.

**شيراز هم همين طور بود.**

بله، اصفهان هم، و البته در اصفهان موسيقي همين حالت را داشت. نقش موسيقي و آواز در زندگي اصفهاني باعث شد که هنرمندان مهمي در اين زمينه از اصفهان به جامعه‌ي موسيقي هديه شوند. شما همين وضعيت را در ايرلند مي‌بينيد. ايرلندي‌ها همه در خانه‌شان يک پيانو دارند و هر وقت هم ميهماني دارند چند نفر پيانو مي‌زنند و آواز مي‌خوانند. همه‌ي ايرلندي‌ها هم معتقدند که صدايشان خوب است و اين اتفاقا خيلي هم خوب است. خب ما اين ميدان ادبي يا هنري را در بين هنرمندان و ادباي مهاجرمان نداشتيم و چون نداشتيم نبايد هم خيلي انتظار زيادي داشته باشيم.

**حرف درستي است ولي افرادي که تا الان در موردشان حرف زديم تحت تأثير داشته‌هاي فردي‌شان در غربت تبديل شدند به نويسندگان شاخص از جويس تا لاهيري و ...**

نه من موافق نيستم. جويس مثال خوبي است. در دوره‌اي به ايتاليا و بعد به فرانسه مي‌رود. در آن‌جا خانم گرترود استاين محفلي دارد و نويسندگان بسياري در آن‌جا با هم ارتباط پيدا مي‌کنند و ميداني ادبي و هنري شکل مي‌گيرد: همينگوي از آمريکا و پيکاسو از اسپانيا و بسياري ديگر. و همان فضايي که در فيلم «نيمه شب در پاريس» وودي آلن مي‌بينيد شکل مي‌گيرد. اين ميدان ادبي در واقع محل رشد اين نويسندگان و هنرمندان است. عقيده‌ي من اين است که اصولاً خلق ادبي يک عمل فردي نيست. ممکن است استثناءهايي در تاريخ باشد ولي در مجموع مي‌بينيم که بيشتر آثار بزرگ در يک فضاي گفتماني و بده و بستاني شکل گرفته‌اند.

البته ميدان ادبي و هنري با محفل درست نمي‌شود. مثلاً مجلات و در نگاهي کلي‌تر رسانه‌ها خيلي مؤثر هستند. دانشگاه‌ها چه قدر در مورد ادبيات امروز حرف مي‌زنند؟ الان شما براساس همين چند شاخص ببينيد وضعيت ما در ايران چه‌گونه است؟ و همين آدم از ايران مهاجرت مي‌کند و ضرورتي نمي‌بيند که برود در فلان دانشگاه بنشيند و در معرض توليدات و اخبار ادبي آن‌جا قرار بگيرد. نه تنها در جريان اين مسايل نيست بلکه خودش هم ارتباطي را با ايراني‌هاي ديگر نمي‌تواند شکل دهد.

من اعتقادم اين است که بزرگان هر عرصه‌اي (علم، ورزش، هنر و ادبيات) هيچ وقت نمي‌توانند به صورت گلخانه‌اي رشد کنند. بلکه ما بايد فضاي رشد را براي هم فراهم کنيم و منتظر باشيم افراد شاخص خودشان را نشان بدهند. روشي که کشورهايي مثل ما دنبال مي‌‌کنند تربيت گلخانه‌ايست، مثلاً ما در يک مدرسه بچه‌هايي را که رياضي‌شان خوب است از کلاس در‌مي‌آوريم و در يک فضاي مجزا آن‌ها را تربيت مي‌کنيم و بعد مي‌فرستيمشان به المپياد که در نهايت دردي از علم و تکنولوژي کشور دوا نمي‌کنند و بيشترشان هم سرخورده مي‌شوند. من به يک آبياري کلي در همه‌ي حوز‌ها معتقدم. ما اگر ورزشکار خوب مي‌خواهيم بايد فضاي ورزش را براي همه فراهم کنيم، افراد شاخص خودشان پيدا مي‌شوند. در نهايت به سبب فقدان وفاق ملي و نبود تلقي مثبت و ارزشمند نسبت به زبان و هويت سرزمين مادري و نبود فضاي خلاق گفتماني در جمع ايرانيان مهاجر شايد هنوز به جز آثار جسته و گريخته با مجموعه مسنجمي با عنوان «ادبيات مهاجرت ايراني» روبرو نيستيم.

**فکر مي‌کنيد چرا اين‌طور است؟**

من به هيچ وجه تقصير اين شرايط را بر گردن خود مهاجرها نمي‌اندازم، بلکه تقصير بر گردن فضايي است که از آن مهاجرت مي‌کرده‌اند. اين مهاجران هر کدام از يک زمينه‌ي گفتماني جداگانه مهاجرت کرده‌اند که هيچ نقطه‌ي مشترکي با هم ندارند.

**و البته فضاي کشور ما به لحاظ فرهنگي دايماً ما را تشويق به فردگرايي مي‌کند واين حتي در قصه‌ها و ضرب‌المثل‌هايمان هست.**

بله، کلاه خودت را محکم نگه‌دار، از عروسي و عزايت هيچ کس هيچ نفهمد و ... و اين خيلي مؤثر است.

**با همه‌ي آن چه که گفتيم مهاجران امروز دنيا با توجه به دسترسي داشتن به وسايل ارتباط جمعي هم ارتباط راحت‌تري با کشورشان دارند و آن بي‌خبري و غم غربت کم‌تر در آن‌ها کم رنگ‌تر مي‌شود. مثلاً جمالزاده سال‌ها از ايراني مي‌نوشت که مدت‌ها بود بافت اجتماعي‌اش تغيير شکل داده بود ولي مهاجر امروز با کمک تکنولوژي ارتباطي جزيي‌ترين مسايل مربوط به کشورش را مي‌بيند و اين هم به او آگاهي مي‌دهد و هم باعث کم رنگ شدن غصه‌هايش در دوري از وطن مي‌شود. اين مسئله هم تروماي او را در کشور ميزبان تا حدي تخفيف مي‌دهد به نظر شما اين شرايط جديد در تعريف مهاجرت و ادبياتي که از اين پس خلق مي‌شود چه تأثيري مي‌گذارد؟ و آن وقت اين سبک‌هاي شخصي در دنيايي که هر روز کوچک تر مي‌شود چه قدر مي‌تواند معنا داشته باشد؟**

من فکر مي‌کنم تکنولوژي تأثير مستقيم بر شيوه‌ي فکر کردن ما و زباني که استفاده مي‌کنيم دارد. من اعتقاد ندارم که ادبيات در آينده لزوماً با همين ژانرهايي که ما مي‌شناسيم پيش خواهد رفت. مسلماً به دليل همين اتفاقات مهمي که شما از آن ياد کرديد ادبيات فرم‌هاي جديد - نه فقط ژانر- بلکه حتي فرم‌هاي جديدِ زبان را تجربه خواهد کرد، کما اين‌که الان هم اين تجربيات اتفاق مي‌افتد. من فکر مي‌کنم مثلاً وبلاگ‌نويسي خودش در آينده تبديل به يک فرم ادبي مي‌شود.

**با همه‌ي حرف‌هايي که درباره‌ي فقدان ميدان ادبي و هويت ملي قوي و ...**

بله دقيقاً. فکر مي‌کنم که سي سال زمان کمي براي ارزيابي است و در آينده با نويسندگان بزرگي در حوزه‌ي ادبيات مهاجرت ايران روبرو خواهيم بود و بخش عمده‌اي از اين نويسندگان هم زن خواهند بود.

**چون تجربه‌هاي خاص‌تري در زمينه‌ي مهاجرت دارند.**

بله، و ضمناً فراموش نکنيم ادبيات مهاجرت با صداهاي شنيده نشده و ساکت شده ارتباط نزديکي دارد. در ادبيات مهاجرت هميشه کسي که به حاشيه رانده شده وقتي از کشورش دور مي‌شود صداي خود را در قالب ادبيات و هنر به گوش مخاطبان مي‌رساند و من فکر مي‌کنم زنان ايراني مهاجر از وضعيت مهاجرت استفاده‌ي بسيار خوبي کردند، براي اين که توانستند نه تنها درباره‌ي فضاي تجربه‌ي مهاجرتشان به يک کشور ديگر بنويسند، بلکه درباره‌ي تجربه‌ي زيسته در سرزمين مادري‌شان هم توانستند بنويسند. نمونه‌ي خوب اين ماجرا خانم گلي ترقي هستند، که لزوماً هميشه نوشته‌هايشان درباره‌ي سرزمين ميزبان هم نيست و اکثر آن‌ها درباره‌ي سرزمين مادري‌اش است.

**به طور مشخص خانم ترقي را به نظر بايد از آن دسته نويسندگاني دانست که از آن فضاي فکري قبل از مهاجرت خارج نشده چون داستان‌هايش همگي در خيابان ولي عصر و فضاي بستني فروشي لادن و همان جايي که زندگي مي‌کرده... مي‌گذرد.**

شايد تجربه‌ي مهاجرت اين اجازه را داده که ايشان در مورد تجربياتشان در کشور خودشان بنويسد و اين خيلي مهم است. به نظر من، سبک نگارشي ادبيات مهاجرت در آينده سبکي زنانه خواهد بود. دنياي ديجيتال اين امکان را هم فراهم مي‌کند که نويسنده ارتباط نزديک‌تري با سرزمين مادري داشته باشد. دايم اين دو طيف به هم نزديک مي‌شوند ولي با اين حال، براي اين‌که نويسنده در يک دنياي ناآشنا از يک دنياي آشنا بنويسد بايد تصاوير ساکن‌تر و کم‌تحرک‌تري از سرزمين‌ مادري‌اش داشته باشد و من فکر مي‌کنم با همه‌ي اين‌ها، مهاجران ايراني همچنان از سرزمين مادري‌شان تصاوير تازه‌اي مي‌سازند.

**ده سال پيش که خيلي‌ها از خارج به ايران مي‌آمدند مدام اظهار تعجب مي‌کردند که خيابان‌ها چه قدر بزرگ شده يا اين‌که مثلاً اين‌جا ما گرسنگي نمي‌خوريم وماشين‌هاي جديد هم داريم و ... و دليل اين تصورات بي‌خبري بود که در سايه‌ي برخي تبليغات کشورهاي ديگر هم پديد آمده بود و مهاجر تصوير ايستا و متفاوتي از کشورش داشت اما امروز به مدد اين وسايل دست کم فضا کمي برايشان واقعي‌تر شده.**

با اين موافقم ولي وقتي در ذهنش به کشورش مراجعه مي‌کند با تصاوير ثابتي ارتباط برقرار مي‌کند. اما درست است که اين تصاوير واقعي‌تر شده‌اند.

**حالا که صحبت هدايت شد، آيا مي‌توان گفت که «بوف کور» يک نمونه‌ي خوب از ادبيات مهاجرت است چون به‌هرحال هدايت با کسب تجربه‌ي مهاجرت به فرانسه و هند و کمک گرفتن از مفاهيم ايراني يک شاهکار خلق مي‌کند.**

من هم موافقم. اگر ما ادبيات مهاجرت را حاصل نوساني بين دنياي آشنا و ناآشنا ببينم، درواقع «بوف کور» اثري تماما ايراني است ولي در آن انديشه‌ي هند را بسيار زياد مي‌بينيم و از طرف ديگر سورئاليسم و اکسپرسيونيسم اروپايي، و يک راوي که در نوسان گفتماني و سبکي است و در يک سرگشتگي و «بي‌درکجايي» به سر مي‌برد. «بوف کور» درباره‌ي سرگشتگي انسان معاصر است و من اين سرگشتگي را با تجربه‌ي مهاجرت بسيار مرتبط مي‌دانم. درواقع، هدايت در برخورد با آن دنياي آشنا و تلفيق تجربه زيستش با دنياي آشنا بود که «بوف کور» را خلق کرد. ما اصطلاح جديدي در مطالعات مهاجرت داريم تحت عنوان «ترامليت» که خيلي‌ها در ايران به اشتباه آن را «فرامليت» ترجمه مي‌کنند که معني متفاوتي دارد. تراملي يعني همين رفت و برگشت، يعني همين عبور که از اول بحثمان مدام به آن اشاره مي‌کنيم. يعني مهاجر نمي‌رود از يک جا به جاي ديگر مقيم بشود. مهاجر حتي وقتي در جايي مقيم مي‌شود از نظر ذهن، زبان، انديشه و حتي فرم‌هاي ادبي و ... مرتب در حال گذر از روي مرز است. هويت تراملي، هويتي است که مرتب از مرز عبور مي‌کند، به آن سو مي‌رود و برمي‌گردد. اين وضعيت انسان معاصر به طور کلي و به طور ويژه، مهاجر امروز است.

بسط تجربه‌ی مهاجرت

و تخیل کودکی

**خوانشي از فيلم بال‌هاي اشتياق- اميرعلي نجوميان**

در مطالعات فرهنگي و نقد پسااستعماري، «مهاجرت» از موضوع‌هاي مرکزيِ مورد بحث است. نظريه مهاجرت و مطالعات مهاجرت (Diaspora Theory and Studies) به‌طورکلي به جابجايي انسان در مکان و بررسي مناسبات فرهنگي که در پيآمد آن مي‌آيد توجه دارد. در اين مقاله برآنم تا سه نظريه جديد را درون چارچوب اين مطالعات ارائه دهم: 1) ادعاي نخست من اين است که تجربه‌ي مهاجرت را مي‌توان فراتر از دلالت‌هاي معمول آن بررسي کرد و آن را به هر جابه‌جايي مکاني و دورافتادگي از تعلق‌ها و «پرتاب‌شدگي» (thrownness) وجوديِ هيدگري به عالمي ديگر نسبت داد. به گمان من، اگر نظريه‌ي مهاجرت را اين چنين بسط دهيم آن‌گاه مي‌توانيم به تحليل رفتارها و تجربه‌هاي انساني از زاويه جديدي بنگريم و فهم جديدي از آن‌ها حاصل کنيم. 2) بر پايه‌ي نظريه نخست، آنگاه مي‌توانيم ادعا کنيم که تجربه‌ي مهاجر با تجربه‌ي دوران کودکي از جهاتي هم‌عرض و هم‌سنگ است. بخشي از تجربه‌ي مهاجرت، تجربه‌ي يادگرفتن، ديدن و درک همه چيز از نوست. به اين اعتبار، سازوکار تخيل در تجربه‌ي مهاجر شباهت‌هاي غريبي به تجربه‌ي کودک و خيال‌پردازي او از جهان دارد. 3) براي اثبات دو نظريه بالا من ادعاي سومي طرح مي‌کنم که در آن سعي مي‌کنم تجربه‌ي مهاجرت را به روانکاوي ژاک لاکان (Jacques Lacan) و ژوليا کريستيوا (Julia Kristeva) پيوند زنم و بگويم تجربه‌ي مهاجرت گونه‌اي از دست رفتن «امر خيالي» و غوطه‌ور بودن هميشگي در «امر نمادين» است.

در اين مقاله، براي طرح اين نظريه‌ها، فيلمي سينمايي از سينماي آلمان را بررسي و تحليل خواهم کرد. در فيلم «آسمان برلين» (با عنوان جهاني «بال‌هاي اشتياق» (Wings of Desire) (ويم وندرس، 1987) به ادعاي نگارنده تجربه‌ي فرشتگاني که به برلين آمده‌اند از عالم انساني تجربه‌اي مهاجر‌گونه است و در عين حال نگاه کودک‌گونه از عالم که يکي از موتيف‌هاي اصلي فيلم است، به اين تجربه‌ي مهاجرت پيوند مي‌خورد.

**دلالت‌هاي مهاجر**

نقد مهاجرت يا «دياسپورا» درون چارچوب نقد پسااستعماري جاي دارد که خود بخشي از نقد فرهنگي شمرده مي‌شود. واژه «دياسپير» (diaspeir) در يوناني به معناي «پراکنده شدن/پراکندگي» (speir/scattering) است. در اصل، اين اصطلاح به «پراکندن دانه» در کشاورزي اشاره داشته است (ميشرا، 13). همه‌ي مهاجران تجربه‌ي دياسپوريک/آوارگي دارند ولي همه‌ي آوارگان مهاجر نيستند. آوارگي تجربه‌اي بسيار گسترده‌تر و متکثرتر از مهاجرت است. امروزه مفهوم دياسپورا از دلالت کلي و نخست خود به دلالت ويژه‌اي (يعني مهاجرت قومي) تبديل شده است. به گمان من، زمان آن رسيده است که اصطلاح «دياسپورا» دوباره به دلالت‌هاي عمومي‌تر و گسترده‌ترِ اوليه خود بازگردد. بر اين اساس، مي‌توان گفت که «دياسپورا» خط يا فضايي بين دو مکان است که به احساس نوعي جابه‌جايي/آوارگي دايمي، همواره مسافر بودن و اين‌که هيچ‌گاه کاملا به نقطه‌اي نرسيده‌ايم يا احساس «بي‌مکاني کردن» (ويسکر، 92) ارجاع دارد. اين وضعيت «بينابين» (liminal) يا همواره «درميان بودن»   
(in-between) از ويژگي‌هاي دياسپورا است.

دنياي معاصر بيش از هر زمان ديگري در تاريخ بشر شاهد پديده‌ي آوارگي است. در دنياي معاصر، وضعيت آوارگي و بي‌مکاني، يا به قولي «بي‌درکجايي»، تنها به يک مهاجرت ساده فردي چنان که در سده‌هاي گذشته وجود داشته است ختم نمي‌شود: اين وضعيت به تمام انسان‌هاي جابه‌جاشده اطلاق مي‌شود: مهاجرت‌هاي قومي و انبوه، ازدواج‌هاي بيناقومي، حرکت گسترده و افسارگسيخته انسان‌ها در پهنه‌ي جغرافيايي، پديده‌ي انسان‌هاي درگذر، خانواده‌هاي پراکنده و داراي اختلال (Dysfunctional)، حاشيه‌نشينيِ شهرها، مهاجرت به دليل شغل که از عواقب سرمايه‌داري متاخر و شرکت‌هاي چندمليتي است که فرآيند توليد يا خدمات‌رساني را در يک مرز جغرافيايي محدود نمي‌کنند، و جابه‌جايي‌هاي ناشي از جنگ و تغيير شکل وطن/شهرِ زادگاهي به واسطه‌ي جنگ نمونه‌هايي از آوارگي را شکل مي‌دهند.

کليفورد در مقاله «دياسپورا‌ها/آوارگي‌ها» (Diasporas) به دنبال دلالت‌هاي متکثر و معاصر اين نظريه‌ي است. او به جاي طرح نظريه آوارگي بر اساس «الگوهاي قلمرويي و نژادي» به طرح «تاريخ جابه‌جايي/سرگرداني، رنج، سازگاري، يا مقاومت» (ميشرا، 19) مي‌پردازد. ميشرا مي‌افزايد که به جاي نگاه جغرافيايي صرف و اصالت محور و غايت‌نگر، بايد به «تاريخ راه‌ها‌ي سفرنامه‌ها، دادوستدهاي چندگانه/هيبريدي و مکان‌هاي در حال جابه‌جايي» پرداخت (ميشرا، 19). ويسکر هم واکنش اصلي به اين وضعيت را «ساخت دوباره‌ي نسخه‌هايي کهنه/قديمي/منسوخ از سرزمين مادري و خيال‌پردازي/تخيل درباره‌ي خوشي‌ها و تنگناهايش» مي‌داند (ويسکر، 93).

**مهاجرت و تخيلِ بازگشت به «امر خيالي»**

به تجربه‌ي مهاجرت مي‌توان از نگاه روانکاوي هم نگريست. ژاک لاکان، روانکاو فرانسوي، و به دنبال وي ژوليا کريستيوا، منتقد ادبي و روانکاو، از دوره‌اي در نوزادي ميان بدو تولد و 18 ماهگي با عنوان «نظم/امر خيالي» (Imaginary Order) ياد مي‌کنند که به تعبير کريستيوا قلمرو/سرزمين مادري است. نظم/امر خيالي، در واقع احساس وحدت خيالي نوزاد با جهان اطراف‌اش است که در آن خود/سوژه و فضاي اطراف همه در نوعي يکدستي و تجانس خيالي بسر مي‌برند. لاکان معتقد است که کودک پس از اين دوره با يادگيري زبان وارد «نظم نمادين» (*Symbolic* *Order*) مي‌شود که از آن به «قلمرو پدر» ياد مي‌کند. در نظم نمادين، همه عالم به واسطه‌ي نمادها (ساختار زبان) قابل درک مي‌شود و وحدت يا نظم خيالي که نوعي پناه يا پشتوانه نوزاد است از بين مي‌رود و سوژه دچار فقداني هميشگي مي‌شود.

به گمان من، روانشناسي لاکان را مي‌توان با تجربه‌ي مهاجرت مرتبط کرد. انگار که نظم خيالي، يا چنان که کريستيوا از آن به «کورا» (*Chora*) يا فضاي امنِ پناهگاه ياد مي‌کند، همان سرزمين مادري‌ست. همان‌طور که اشاره کردم، کريستيوا نظم خيالي را قلمرو مادر و امر نمادين را قلمرو پدر مي‌نامد. در قلمرو مادر فضاي يکدستي وجود دارد که نامتجانس و هيبريد نيست، در حالي‌که در قلمرو پدر با فقدان و گسست روبرو هستيم. به گمان من، تجربه‌ي مهاجرت يا آوارگي تجربه‌اي از جنس امر نمادين است و همواره در تلاش است که به آن وحدتِ از دست رفته (قلمرو مادر) بازگردد. مهاجر/آواره در گسست هميشگي به سر مي‌برد و با ساخت صورت‌بندي‌هاي (*formations*) تازه از مفاهيم يا سازوکارهاي معني‌سازي جديد از جهان اطرافش سعي در بنا نهادن نوعي وحدت خيالي و فضايي يکدست دارد. مهاجر، به اين تعبير، همواره «گمشده‌اي در ترجمه» است که مجبور است درون جهان نشانه‌ها (فضايي که به آن مهاجرت کرده است) هر چه تجربه مي‌کند را ترجمه کند. به اين تعبير، بازگشت (به واسطه‌ي خاطره و تخيل) به سرزمين مادري، يا در اين‌جا وطن خيالي، نوعي جبران گسست و فقداني است که در تجربه‌ي آوارگي (مانند امر نمادين) شاهد آنيم. سازوکار تخيل و کشف خاطره و در بسياري مواقع «ساخت خاطره» در همين جهتِ فرآيند ترجمه اتفاق مي‌افتد. در واقع، به اين تعبير «بازگشت به امر خيالي» رخ‌نمي‌دهد، بلکه «ساخت امر خيالي» به واسطه‌ي تخيل و ترجمه اتفاق مي‌افتد و فضا يا «وطني خيالي» ساخته مي‌شود.

**مهاجران و کودکان در «بال‌هاي اشتياق» يا «آسمان برلين» (1987)**

فيلم «بال‌هاي اشتياق» (با عنوان «آسمان برلين» در نسخه آلماني) ساخته ويم وندرس (*Wim Wenders*) کارگردان آلماني، برلينِ سال 1986 را به تصوير مي‌کشد. فرشته‌هاي نگهبان در شهر برلين مي‌چرخند و قادرند به همه جا سرک بکشند و فکر انسان‌ها را هم بخوانند. براي بزرگسالان اين فرشتگان نامريي هستند و تنها کودکان قادرند فرشته‌ها را ببينند. در پرسه‌هاي فرشتگان در برلين، يکي از اين فرشته‌ها به نام داميال (*Damiel*) عاشق دختر بندباز مهاجري به نام ماريون (*Marion*) در سيرکي موقت مي‌شود. در کنار اين روايت اصلي، ما شاهد داستان‌هاي کوچک و بزرگ انسان‌هاي شهر هستيم. فرشتگان پيرمردي را در داستان همراهي مي‌کنند به نام هومر (*Homer*) که تاريخ آلمان را مرور مي‌کند. روايت ديگر فيلم، شرح ساخت فيلمي است که درباره‌ي جنگ جهاني دوم ساخته مي‌شود و پيتر فالک (*Peter* *Falk*) بازيگر معروف آمريکايي که نقش ستوان کلمبو را بازي کرده بود در آن بازي مي‌کند. به روايت فيلم، پيتر فالک خود پيش از اين فرشته‌اي بوده است که ابديت را به ازاي زندگي در اين دنيا فروخته است. فالک در ملاقاتي با داميال، او را به چنين داد و ستدي ترغيب مي‌کند و از لذت‌ها و زيبايي‌هاي حيات خاکي (مانند در دست گرفتن يک ليوان قهوه‌ي داغ در روزي زمستاني) مي‌گويد. فيلم تا اين‌جا سياه و سفيد است و زماني‌که داميالِ عاشق سرانجام انساني زميني مي‌شود، فيلم رنگي مي‌شود. سرانجام داميالِ فاني شده ماريون بندباز را در برلين پيدا مي‌کند و با او عهد عشق مي‌بندد.

اين فيلم در ظاهر، به‌هيچ‌وجه درباره‌ي مهاجرت نيست. اما بحث من اين خواهد بود که در لايه‌هاي متفاوت فيلم ما شاهد مفهوم «دياسپورا» هستيم. خوانش من، خوانشي جديد از فيلم است و، به گمان من، فيلم طيفي گسترده از موقعيت‌هاي مهاجرگونه/آوارگي را بازنمايي مي‌کند که در اين‌جا به اختصار به اين موقعيت‌ها اشاره مي‌کنم:

**1) ويم وندرس: هنرمند و بي‌در‌کجايي**

به گمان من، نخستين تجربه‌ي دياسپوريک را در شخصيت خود وندرس مي‌توان ديد. پيش از هر چيز، اين فيلم شاهدي بر تجربه‌ي دياسپوريک/آوارگي کارگردان آن (ويم وندرس) است. «بال‌هاي اشتياق» فيلمي درباره‌ي خود وندرس و نياز او به بازگشت به برلين پس از دوري هشت ساله از وطن است. وندرس پس از 8 سال زندگي در آمريکا در سال 1986 به آلمان باز ‌مي‌گردد و بلافاصله اين فيلم را مي‌سازد. اين فيلم نقطه‌ي بازگشت وندرس به وطن است از مهاجرتي خودخواسته در آمريکا. وندرس در توضيحاتي که روي فيلم در نسخه دي‌وي‌دي مي‌دهد مي‌گويد: اين فيلم «بازگشت من است به زبان خودم و سرزمين خودم». جايي ديگر او مي‌گويد من «درد بازگشت به کشور خود، ريشه‌ي خودم و کودکي خودم» را در آن زمان داشتم. وندرس در نهايت فيلم «بال‌هاي اشتياق» را فيلم «بازگشت به خانه» (*homecoming* *movie*) نام مي‌نهد. او هدف خود را از ساخت اين فيلم «کشف دوباره‌ي برلين»، و «کشف دوباره کشورم به واسطه‌ي برلين» معرفي مي‌کند.

در اين فيلم ما با سازوکار تخيل هنرمند در شکل دادن به فضاي خيالي از سرزمين مادريش روبرو هستيم، سرزميني که در اثر جنگ جهاني دوپاره شده و گسستي در خاطره‌ي جمعي آلماني‌ها به جا گذاشته است. نشانه‌هايي از کودکي و سرزمين مادريِ وندرس در فيلم هست. به عنوان نمونه، عمه‌ي نابيناي وندرس که وي در کودکي در خانه‌ي او بسيار به سر برده است را در يکي از اولين سکانس‌هاي فيلم مشاهده مي‌کنيم. ماشيني که بندباز روي آن مي‌نشيند، ماشيني است که وندرس در کودکي عاشق آن بوده و هميشه مي‌خواسته آن را داشته باشد. هم‌چنين عکس کودکي وندرس را ميان سنگ‌هاي تزئيني کابين دختر بندباز مي‌بينيم. وندرس، با تمام اين نشانه‌ها، دوران کودکي خود را در اين فيلم رمزگذاري کرده است.

اين تجربه خيال‌پردازيِ نوستالژيک نسبت به گذشته با همين نشانه‌ها به پايان نمي‌رسد. وندرس در نسخه دي‌وي‌دي با تاسف از مکان‌هايي ياد مي‌کند که در سال 1386 از آن‌ها فيلم‌برداري کرده است و حال (سال 2003، هفده سال بعد) ديگر وجود ندارند و برلين شکل ديگري پيدا کرده است. انگار که او در اين‌جا مرحله ديگري از اين وضعيت دياسپورا را توضيح مي‌دهد. به عبارت ديگر، ما شاهد يک گسست از زمان پيش از جنگ جهاني دوم تا زمان جنگ و يک گسست ديگر از سال 1986 تا سال 2003 هستيم. وندرس مي‌گويد که به جز يک کتابخانه و يک برج که در فيلم نشان داده شده‌اند، بقيه‌ي مکان‌ها طي اين هفده سال از بين رفته‌اند.

**2) برلين و آلمان از هم گسيخته**

من شهر برلين را در دوره‌اي که ديوار برلين در آن وجود داشت وجودي دياسپوريک مي‌دانم. برلين، و در سطحي وسيع‌تر آلمانِ پس از جنگ، سوژه‌اي از هم گسيخته است، سوژه‌اي که در امر نمادين و فقدان ابدي گرفتار است. برلين سال 1386 وضعيت ويژه‌اي دارد. شهر هنوز با ديواري در ميانِ خود، گسستگيِ خود را نمي‌تواند فراموش کند. به اين تعبير، برلين، شهر گسيخته و دوپاره شده (*divided* *city*) و اهالي برلين همه مهاجر يا آواره‌‌اند، زيرا همواره ديواري را به عنوان مرز احساس مي‌کنند. مرز (در اين‌جا ديوار) نقشي تعيين‌کننده در شکل‌گيري دياسپورا دارد. مرزهايي که از آن‌ها نمي‌توان گذر کرد همواره به انسان‌هاي اطراف خود يادآوري مي‌کند که در موقعيتي يکدست و وحدت‌گونه (وحدت انداموار) قرار ندارند. فضاي امر خيالي (فضاي دنياي مادر) فضايي بدون مرز است، در حالي که فضاي امر نمادين فضاي مرزگذاري شده است، سرشتِ «نماد» ضرورتِ مرزگذاري بين سطوح معنايي را ايجاب مي‌کند. «نماد» هميشه با نمايش چيزي، غياب چيزي ديگر را به ما يادآوري مي‌کند. در فيلم، علاوه بر ديوار برلين، ما شاهد مرزگذاري‌هاي ديگري هم هستيم. به عنوان يک نمونه، حفاظ بين تيم فيلمبرداران و مردم عادي، که در فيلم بر آن تاکيد شده است، از اينگونه مرزهاست. پس برلين و آلمان بازنمايي همان سوژه از هم گسيخته (*split subject*) لاکاني مي‌شود.

هم‌چنين تلاشي را که در فيلم با طرح شخصيت پيرمرد داستان‌گو و مورخ داستان که به گونه‌اي نمادين «هومر» (*Homer*) (داستان‌گوي کهن‌الگوي تاريخ) خوانده مي‌شود مي‌بينيم، تلاشي براي جبران موقعيت دياسپوريک يا آوارگي است. رابين کوهن معتقد است که «خاطره يک رويداد تکان‌دهنده و هم چنين خلق وطني مکاني از ميان وطني خيالي» (ميشرا، 17) از ويژگي‌هاي تجربه‌ي آوارگي يا مهاجرت است. در اين فيلم، بازگشت به زخم و تروماي روحي جنگ جهاني دوم و هم چنين توصيف‌هاي هومر از فضاهايي که پيش از جنگ در آن تجربه‌ي زندگي داشته است و حال زمين‌هايي باير هستند خود واکنشي دياسپوريک است و در سطحي وسيع‌تر آينه تلاش‌هاي وندرس براي بازگشت يا شکل‌گيري دوباره دنياي گذشته است. هومر در فيلم هم به دنبال بازگويي داستان آلمان و هم گذشته برلين است. در اين‌جا تاکيد بر فضاي کتابخانه نقش مهمي دارد، چون اين مکان با هشت ميليون کتاب انگار به طور نمادين تمام هويت گمشده‌ي آلمان را در خود جاي داده و آن را بازسازي مي‌کند، يا چنان‌که بنديکت اندرسون (*Benedict* *Anderson*) مي‌گويد «جمعيتي خيالي» (*imagined* *community*) مي‌سازد. هومر، که از او در فيلم به «منبع الهام، داستان‌گو، و کهن‌سال کودک» ياد شده است به تعبيري براي به‌دست آوردن «هويت ملي» در تلاش است و در جايي در فيلم مي‌گويد: «اگر انسان‌ها داستان‌گويان‌شان را از دست دهند، آن‌گاه کودکي‌شان را از دست داده‌اند». در اين‌جا، «خيال‌پردازي از تاريخ» با «خيال‌پردازي از کودکي» هم سنگ مي‌شود.

**3) مهاجران قومي**

سومين سطح يا لايه دياسپوريک فيلم مهاجران قومي هستند. فيلم مملو از اشاره‌هاي ريز و درشت به مهاجران قومي است. در فيلم، بسياري از آدم‌هاي کوچه و خيابان مهاجرند يا آواره‌اند. تصاويري از مهاجران ترک در فيلم مانند زن ترک مهاجر در مغازه‌ي لباسشويي با تاکيد بر چمدان‌هاي مسافرت و دوباره در سکانس موتورسوار در حال مرگ، سفر مهاجروار پيتر فالک آمريکايي به آلمان، کارکنان فرانسوي سيرک که در پايان فيلم با فضاي خالي چادر سيرکِ آن‌ها روبروييم و حکايت از آوارگي زندگي سيرک‌بازان دارد، همه بر اين نشانه‌ي موکد در فيلم دلالت دارند.

اما شايد مهمترين مهاجر قومي فيلم ماريونِ بندباز باشد. او مي‌گويد: «برلين! من در اين‌جا يک خارجي هستم، اما همه چيز آشناست. به‌هرصورت در اين‌جا گم نمي‌شوم». ماريون يک مهاجر است. تنها چند عکس و خاطره در اتاقي درون يک کابين دارد. ماريون فقدان خانه را حس مي‌کند و براي همين است که آرزو مي‌کند بندبازي سيرک را رها و پيشخدمت رستوران شود. او جايي در فيلم مي‌گويد: «نمي‌توانم بگويم چه کسي هستم، هيچ نمي‌دانم، من کسي بدون ريشه‌ام، بدون داستان، بدون کشور. و چنين دوست دارم. من اين‌جايم، من آزادم. مي‌توانم همه چيز را خيال کنم. همه چيز ممکن است. تنها لازم است چشمانم را باز کنم، و دوباره جهان خواهم شد.» شايد مناسب باشد که در همين جا به اين نکته اشاره کنم که براي وندرس آوارگي به تمامي تجربه‌اي منفي نيست. او در کتاب منطق تصاوير مي‌گويد: «براي من بهترين شيوه‌ي فيلم ساختن جابه‌جاشدن است، در آن صورت تخيلم بهتر کار مي‌کند.

به محض اينکه مدتي طولاني در يکجا باشم، ديگر تصاوير تازه به ذهنم نمي‌آيد، و حس نمي‌کنم آزاد هستم.

غالباً فکر مي‌کنند که اين شخصيت‌ها که «هيچ کجا» نمي‌روند، چيزي را از دست مي‌دهند، که چيزي کم دارند، که جايي ندارند بروند. درست برعکس است: اين پرسوناژها شانس دارند که نبايد جاي به‌خصوصي بروند. براي من، اين هم نوعي آزادي است: همين‌طور برويد بدون اين‌که بدانيد کجا مي‌رويد. نداشتن خانه‌اي که بايد به آن‌جا برگشت، براي من ايده‌اي بسيار مثبت و جلب‌کننده است» (روشن‌ضمير، 59). به گمان من، فيلم «بال‌هاي اشتياق» به گونه‌اي پارادوکسي هم ستايشي از چنين آوارگي و ستايش آن است و هم سرشار از دردِ دوري از وطن و دنياي وحدت‌گونه آن است.

جهانِ فيلم «بال‌هاي اشتياق»، جهان مرزها، مهاجرها و آواره‌هاست. راننده تاکسي در فيلم با مونولوگي از اين دنياي دياسپوريک مي‌گويد: «آيا هنوز هم مرز هست؟ بيش از هر زمان. هر خياباني مرزهاي خود را دارد. بين ساختمان‌ها، ناکجاآبادي است که پشت پرچين يا جوي پنهان شده است، ... مردم آلمان هر يک کشورهايي مختلف و جدا از هم شده‌اند، و اين کشورها همه در حال حرکتند. هر کس کشور خود را با خود مي‌برد و براي ورود به کشور او بايد ورودي بپردازي. ... تنها با رمز عبور مي‌توان وارد شد. ... امروزه همه مهاجرت مي‌کنند، و پرچم خود را در تمام جهان مي‌افرازند.»

**4) فرشتگان آواره**

فرشتگان چهارمين لايه‌ي دياسپوريک را شکل مي‌دهند. فرشتگان در اين جهان خاکي، در اين شهر، قدم مي‌زنند و بر فراز آدم‌ها پرواز مي‌کنند ولي به جهاني ديگر تعلق دارند. آن‌ها مانند آوارگان يا مهاجران هميشه با «مرزي وجودي» از انسان‌هاي اطرافشان جدا هستند. اين مرز، «زمان» و «ابديت» است. آن‌ها فهمي از زمان ندارند، پس فهمي از تاريخ، هويت، اصالت، و ريشه‌هايي که ما را به جايي مرتبط مي‌کند هم ندارند. اين‌ها همه سبب مي‌شود که از همان آغاز فيلم در اولين گفت‌وگو بين دو فرشته شاهد اين اشتياق به کنار گذاشتن ابديت و کشف تجربه انسان‌ها و زمان و عشق انساني باشيم. فرشته‌هاي فيلم به گونه‌ي واضحي ناراحتند، انگار هستي معنوي‌شان برايشان کافي نيست و مي‌خواهند زندگي انساني را حس کنند. فرشته‌ها مي‌توانند همه جا باشند، مي‌توانند از ديوارها عبور کنند، مي‌توانند همه را ببينند، فکر همه را بخوانند، اما درعين حال در نوعي آوارگي که آن را «آوارگي وجودي» مي‌نامم (*existential* *diaspora*) گرفتارند. داميل مي‌گويد: «زندگي کردن با روح عالي ست، هر روز تا ابد گواه معنويت انسان‌ها بودن. اما گاهي از وجود معنوي خود خسته مي‌شوم، به جاي اين‌که تا ابد بر فراز انسان‌ها پرواز کنم، دوست دارم وزنِ هستي را احساس کنم.» همان‌طور که اشاره کردم، زماني‌که داميال به عالم خاکي هبوط مي‌کند فيلم هم از سياه و سفيد به رنگي تبديل مي‌شود. حرکت ازسياه و سفيد به رنگي، حرکت از اصل/ريشه/هستي/چيستيِ چيزها به حيات/ظواهر/مزه/لذت است. به اعتقاد وندرس، سياه و سفيد اصالت/عمق چيزها را نشان مي‌دهد و امکان مي‌دهد که چيزها را چنان که هستند ببينيم. وندرس مي‌گويد: «سياه و سفيد مثل اشعه ايکس است، مي‌توانيد با آن به درون شخصيت‌ها راه پيدا کنيد».

پيتر فالک در اين‌جا در وضعيتي يکه قرار دارد. او «فرشته‌ي سابق» است، شخصيتي بينابين يا ليمينال (*liminal*)، فرشته‌اي سقوط کرده (*fallen* *angel*) که به فضاي سومي تعلق دارد. اولين بار او را در هواپيما در حرکت به سوي برلين مي‌بينيم که درباره‌ي مکان‌ها و کشورهاي مختلف مي‌گويد و نگران تجربه‌ي به‌سر بردن در برلين است.

**5) کودکان برلين: وضعيت ليمينال**

پنجمين گروه از انسان‌هاي دياسپوريک در فيلم کودکان هستند. فضاي کودکانه در سراسر فيلم جاري است. کودکان را در سيرک مي‌بينيم، شعر آغازين و پاياني فيلم درباره‌ي کودکان است، و مرتب کودکاني را مي‌بينيم که به فرشتگان لبخند مي‌زنند و به ما يادآوري مي‌کنند که آن‌ها تنها کساني هستند که فرشتگان را مي‌بينند. به گمان من، در متن اين فيلم، کودکي و فرشته بودن در ارتباط نزديک و غريبي با هم هستند. کودکي، براي من، گذشته انسان است، وطن انسان است، آن‌جايي است که بوده است، پيش از مهاجرت او به امر نمادين. انگار وقتي ما به کودکي خود فکر مي‌کنيم يا تخيل درباره کودکي مي‌کنيم، به گونه‌اي تخيل درباره سرزمين مادري خود مي‌کنيم، درباره قلمرو و فضايي کامل و منسجم (قلمرو مادر) تخيل مي‌کنيم که ما را از آن به جهان اجتماعي رانده‌اند. انگار تمام انسان‌هاي فيلم زماني که کودک بوده‌اند همه فرشته بوده‌اند، ولي اکنون فرشتگانِ سقوط‌کرده بر زمين‌اند، و در اين فيلم فرشته‌هاي سقوط‌کرده فراوانند.

«ولفسن» در مقاله‌ي «اشتياق پست‌مدرن؟ تاليف و عامليت در بال‌هاي اشتياق اثر ويم وندرس» مي‌گويد: «گاهي بيننده فرشته‌ها را چنان مي‌بيند که گويي کودکاني هستند در فضاي داستاني فيلم» (ولفسن، 5). به اعتقاد وي، «فرشته هبوط کرده از بسياري جهات اساسا کودکي در جهان به شمار مي‌آيد» (ولفسن، 6). وندرس خود مي‌گويد: «در فيلم هاي من کودکان به عنوان جهان خياليِ خود فيلم حضور دارند، چشم‌هايي که فيلم دلش مي‌خواهد به آن‌ها نگاه کند، نگاهي به جهان که آلوده عقايد و پندارها نشده باشد، نگاهي سراپا هستي‌شناختي. و فقط کودکان‌اند که به واقع آن نگاه را دارند. گاهي در يک فيلم موفق مي‌شويد به نگاه يک کودک برسيد. ... کودکان من يک جور نقش هشداردهنده دارند: آن‌ها به يادتان مي‌آورند که با چه درجه از کنجکاوي و عاري از تعصب و پيش‌داوري مي‌توان به جهان نگاه کرد» (ولفسن، 6).

فيلم با تقديم‌نامه‌اي به پايان مي‌رسد که وندرس در آن مي‌گويد: «به همه‌ي فرشتگان قديمي، پيش از همه اما، ياسوجيرو، فرانسوا و آندري» که در اين‌جا وندرس به سه فيلم ساز بزرگ تاريخ سينما، ياسوجيرو ازو، فرانسوا تروفو، و آندري تارکوفسکي، به عنوان فرشته‌هاي هبوط کرده اشاره دارد که هر سه آن‌ها هم در آثارشان همواره به کودکي و مهاجرت توجه خاصي داشته‌اند.

جالب‌تر اين‌که فيلم با بخش‌هايي از شعر پيتر هانتکه (*Peter* *Handke*) شاعر معاصر و پرآوازه‌ي آلماني که همراه وندرس فيلم‌نامه اين فيلم را نوشته است شروع مي‌شود با عنوان «آواز کودکي» (*Song* *of* *Childhood*):

زماني‌که کودک کودک بود

با بازوان آويزان راه مي‌رفت،

مي‌خواست که جويبار، رود باشد،

رود، سيلاب شود،

و اين چاله آب دريا باشد.

زماني‌که کودک کودک بود

نمي‌دانست که کودک است

همه چيز مهربان بود

و همه يکي بودند.

زماني‌که کودک کودک بود،

درباره‌ي هيچ چيزي هيچ نظري نداشت،

هيچ عادتي نداشت،

اغلب چهارزانو مي‌نشست،

به يکباره مي‌دويد،

پيچ مو در ميان موي سرش داشت،

و وقتي از او عکس مي‌گرفتند، قيافه نمي‌گرفت.

زماني‌که کودک کودک بود،

وقت اين سوال‌ها بود:

چرا من من هستم و تو نيستم؟

چرا من اين‌جا هستم و آن‌جا نيستم؟

کي زمان شروع شد و کجا مکان تمام مي‌شود؟

آيا اين زندگي زير نور خورشيد تنها يک رويا نيست؟

آيا آن‌چه مي‌بينيم و مي‌شنويم و مي‌بوييم

تنها توهمي از جهان پيش از اين جهان نيست؟

با اين‌که مي‌دانيم آدم‌ها و شر وجود دارند،

آيا واقعا شر وجود دارد؟

چه‌گونه است که مني که من هستم،

پيش از اين‌که بدنيا بيايم وجود نداشته‌ام،

و اين‌که يک روز، مني که من هستم،

ديگر اين مني که من هستم نخواهد بود؟

زماني‌که کودک کودک بود،

وقتي اسفناج مي‌خورد، يا نخود فرنگي مي‌خورد، يا پودينگ برنج به سرفه مي‌افتاد،

و هم چنين گل کلم پخته،

و حالا ديگر همه اين‌ها را مي‌خورد و نه فقط چون او را وادار به خوردن مي‌کنند.

زماني‌که کودک کودک بود،

يک‌بار در رختخوابي غريب از خواب بيدار شد،

و حالا مرتب چنين مي‌شود.

آن موقع آدم‌هاي زيادي زيبا به نظر مي‌رسيدند،

و حالا بايد خوش شانس باشي تا آدمي زيبا را ببيني.

کودک تصوير شفافي از بهشت داشت

و حال ديگر تنها گماني بيش از آن نمي‌تواند داشته باشد،

نمي‌توانست فهمي از مفهوم هيچ داشته باشد

و حالا از فکر آن هم به خود مي‌لرزد.

زماني‌که کودک کودک بود،

با شعف بازي مي‌کرد،

و حالا، هم به همان اندازه شعف دارد،

اما شعف او براي کارکردن است.

زماني‌که کودک کودک بود،

تنها کافي بود که سيب، ... يا ناني بخورد،

و حتي حالا هم همين طور است.

زماني‌که کودک کودک بود،

توت‌ها چنان دستانش را پر مي‌کرد که تنها توت چنين مي‌کند،

و هنوز هم حتي چنين است،

گردوهاي تازه زبان‌اش را گس مي‌کرد،

بر روي هر تپه‌اي

آرزوي تپه بزرگتري داشت،

و در هر شهري،

آرزوي شهري بزرگتر از آن،

و هنوز هم چنين است،

به‌دنبال گيلاس‌ها برشاخه‌هاي بالاي درختان مي‌گشت،

با سبکبالي که هنوز هم آن را حس مي‌کند،

دربرابر بيگانگان احساس خجالت مي‌کرد،

و هنوز هم حتي چنين است.

براي اولين برف چنان انتظار مي‌کشيد،

که هنوز هم حتي چنين است.

زماني‌که کودک کودک بود،

تکه چوبي را مانند نيزه‌اي به سوي درخت پرتاب مي‌کرد،

و هنوز هم امروز از پرتاب آن به خود مي‌لرزد.

چنان که مي‌بينيم، اين شعر از تجربه‌هاي تازه و يکه‌ي کودکي مي‌گويد، دنيايي که با امر خيالي لاکان تطابق زيادي دارد: زبان در آن کارکرد اساسي ندارد، دنياي وحدت و انسجام است و تفکر نمادين که پاسخ‌هاي از پيش تعيين‌شده را آماده دارد در آن نقشي ندارد. در اين دنيا، کودک به کودک بودن خود واقف نيست، چون واقف بودن به آن يعني وارد امر نمادين شدن. سوال‌هاي کودک از دنيايي که آمده و به جايي که مي‌رود از نظر هستي‌شناختي و معرفت‌شناختي با فضاي مهاجرت در وضعيت مشابهي هستند. در اين‌جا، ما شاهد فرآيند يافتن هويت به واسطه يافتن دوباره کودکي، يادآوري کودکي، تخيل کودک‌وار، و ساخت و کشف خاطره کودکي هستيم.

**نتيجه**

لحن فيلم «بال‌هاي اشتياق» درباره مهاجرت/آوارگي، لحني دوگانه و مبهم (*ambivalent*) است: 1) نوستالژي گذشته/ريشه/کودکي 2) اميد به آينده زندگي/زمان/عشق و ساخت امر خيالي در صورت‌بندي‌هاي جديد، مانند عشق. عشق نقطه وصل دو دنيا است: فرشته‌اي که انسان شده و انساني که به‌دنبال فرشته است و فرشته‌گونه زندگي مي‌کند. پايان فيلم هم، وصل دو جهان يا ساخت جهاني سوم است. هنوز هم پس از گذر از يک عالم به ديگري، انتخاب زني که در سيرک پرواز مي‌کند، نوعي اداي احترام به عالم اول است. فرشته داميال عاشق ماريون بندباز مي‌شود چون او پرواز مي‌کند. در لحظه‌ي وصال بندباز با فرشته، ماريون مي‌گويد: «ما اکنون در زمانيم. نه تنها تمام شهر، بلکه تمام جهان در تصميم ما سهيم‌اند. ما دو نفر اکنون بيش از دو نفريم. ما چيزي را عينيت مي‌بخشيم. ما اکنون انسان‌ها را بازنمايي مي‌کنيم، و همه جا پر از آدم‌هايي است که همين روياي ما را دارند». در اين مکالمه فضاي متکثر برلين دوباره به گونه رمانتيکي دوباره به يکديگر وصل مي‌شود، انگار که ديگر ديواري نيست که اين شهر را از هم گسيخته کند. به عبارت ديگر، عشق و وصل در پايان فيلم بازگشت به امر خيالي، کودکي و وطن يا سرزمين مادري را ممکن مي‌کند. خراب شدن ديوار برلين چند سال بعد از ساخت اين فيلم، به اين خيال «جمعيت خيالي» ياري رساند.

تلاش اين مقاله بر اين بود که با خوانش دياسپوريک يا مهاجرت‌محور فيلم «آسمان برلين» وندرس سه مفهوم دياسپوريک نو (مهاجرت وجودي، مهاجرت از امر خيالي لاکاني، و مهاجرت از کودکي) را به گونه‌اي محسوس مطرح کند. از سوي ديگر، سازوکار تخيل هنرمند (وندرس و هانتکه) و شخصيت‌هاي داستانشان، به گمان من، بيش از هر چيز بر اساس وضعيت آوارگي يا دياسپوريک خود آن‌ها شکل رفته است. آن‌چه مقاله حاضر تشريح کرد را مي‌توان در چند گزاره زير خلاصه کرد:

1. آوارگي يا مهاجرت در جهان معاصر دلالت‌هاي جديدي يافته است و اين تجربه محدود به گروه کوچکي از انسان‌ها که از کشوري به کشوري ديگر کوچ مي‌کنند نمي‌شود. هر دورافتادگي و جابه‌جايي يا پراکندگي نمونه‌اي از تجربه‌ي دياسپوريک است.

2. شخصيت‌هاي دياسپوريک از مرزها عبور مي‌کنند. عبور استعاري از مرز بين جهان فرشتگان به جهان خاکي، عبوري وجودي و هستي‌شناختي است.

3. تخيل آواره يا مهاجر در پي ساخت «اجتماعي خيالي» (که همان «امر خيالي» لاکان است) مانند سرزمين مادري و وطن است. به عبارت ديگر، مهاجر همواره سرزميني خيالي از سرزمين مادري مي‌سازد. داستان گويي يا روايت‌پردازي (که در فيلم، شخصيتِ هومر نماد آن است) نقش اساسي در ساخت اين «اجتماع خيالي» دارد.

4. رابطه‌ي تنگاتنگي بين تجربه کودکي و مهاجرت وجود دارد. در سفرِ زندگي، انسان با مهاجرت از دوران کودکي و قلمرو مادر به جهاني بيگانه با قراردادهاي اجتماعي و فرهنگي ساخته‌شده قدم مي‌گذارد و براي هميشه مهاجر مي‌شود.

سینمای مهاجرت یا مهاجرین در سینما

**بررسي عناصر سينماي مهاجرت**

**سعيد نوري**

**مقدمه**

سينماي مهاجرت در مقاطع مختلف تاريخ قرن بيستم به دلايل متفاوت و شکل‌هاي مختلف امکان ظهور و بروز پيدا کرده است. بحران‌هاي سياسي، مشکلات اقتصادي، نبود تجهيزات فني، در هر گوشه از جهان دليلي براي جابه‌جايي سينماگران به انگيزه‌ي ساخت فيلم بوده است.

انقلاب بلشويکي 1917 روسيه شماري از سينماگران اين کشور را در سراسر جهان پراکنده کرد که در آن ميان تعدادي از سينماداران و نيروهاي فني سينما هم به ايران آمدند.

با ظهور هيتلر در 1933 عده‌ي زيادي از فيلمسازان آلماني زبان چون بيلي وايلدر راهي نقاط مختلف دنيا خصوصاً آمريکا شدند و سينماي آن کشورها را با فرديت فرهنگي خود تحت تاثير قرار دادند تا جايي‌که فيلمسازي مثل فريتس لانگ موفق به ساخت بيش از چهل فيلم سينمايي در آمريکا شد.

بحران‌هاي اقتصادي و نبود امکانات فني ساخت فيلم ناطق وکمبود استوديو به عنوان محل اصلي فيلمبرداري در دکور و فقدان لابراتور شسستشوي نگاتيو، زرتشتيان ايراني را براي ساخت فيلم به زبان فارسي راهي هند کرداما همه‌ي اين‌ها هيچ ربطي به موضوعاتي که از آن‌ها فيلم ساخته شد نداشت و خود مساله‌ي مهاجرت و تاثيرات آن همواره بيرون از موضوعات آن فيلم‌ها ماند. در واقع هيچ کدام از اين جابه‌جايي‌هاي جغرافيايي در موضوعات فيلم‌هاي ساخته شده در آن سرزمين‌ها ورود نکرد يا نظام استوديويي امکان متاثر کردن يک اثر کامل سينمايي از موضوع مهاجرت به شيوه‌ي شخصي را در اختيار اين افراد قرار نداد. اگر موضوع به شکل غير‌مستقيم و تلويحي به بهانه‌ي درام، اشاره‌اي به دلايل سياسي مهاجرت داشته امکان ساخت پيدا کرده اما حفظ خط داستاني فيلم و توجه به فرمول کلاسيک قصه‌گويي الويت اول اين فيلم‌ها بوده است.

آغاز فيلم «شکار انسان 1941 فريتس لانگ» تصوير ترديدهاي يک تک‌تيرانداز است که هيتلر را در بالکن کاخش در تيررس خود دارد اما آن‌قدر شليک نمي‌کند تا فرصت از دست مي‌رود. با توجه به حکايت زندگي شخصي فيلمساز براي فرار از دست هيتلر و پناهندگي‌اش به آمريکا اين صحنه مي‌تواند قابل تاويل باشد اما بعد فيلم به مسير ديگري مي‌افتد تا قصه‌اش را به شکلي کلاسيک کامل کند.

در سال‌هاي دهه‌ي شصت يا هفتاد ميلادي اگر موضوع فيلمي به امر مهاجرت پرداخته بيشتر حالت ستايش از سرزمين ميزبان را در خود داشته است. کشور ميزبان خاصه آمريکا براي آوارگان از راه رسيده‌اي که به هزار اميد و آرزو به سوي آن آمده اند و از اقيانوس اطلس گذشته‌اند محل ورود، استقرار، رشد‌و‌نمو اقتصادي، آموزشي و ارتقاء طبقه‌ي اجتماعي بوده است. به همين دليل فيلمي شخصي مثل «آمريکا آمريکا 1963 اليا کازان» که ماجراي سفر پرمخاطره و طولاني او به عنوان يک ترک يوناني براي رسيدن به خاک آمريکاست. تبليغي براي بهشت موعود و جلوه دادن آن کشور و رهايي از رنج، فقر، ناتواني و تحقق روياها بيرون از سرزمين مادريست. ديدگاه تبليغي و تعريف کليشه‌اي القاء شده از موفقيت که با تحقق روياي آمريکايي همراه بوده در «پدرخوانده‌ي 2 محصول 1974 فرانسيس فورد کوپولا» به شکلي دراماتيک، آنتونيو آندوليني را که در روستاي خود پسر بچه‌ي لال و گنگي است، در بدو ورود به امريکا، در اتاقش در حال آواز خواندن نشان مي‌دهد اما در ادامه مي‌بينيم که اين سرزمين براي بزهکاراني که دار و دسته تشکيل مي‌دهند، محيط مناسب‌تري است تا براي افراد سر‌به‌راه جامعه که به روش معمول دنبال پيشرفت هستند.

از معدود فيلمسازاني که در اروپا به مساله‌ي مهاجرين پرداختند مستند سازاني چون ژان روش در فرانسه «من: يک سياه1958 » و راينر ورنر فاسبيندر در آلمان « علي، ترس روح را مي‌خورد 1974» بودند که البته تمرکز آنان بيشتر بر شرايط روحي رواني اين مهاجرين و احساس نوستالژي آن‌ها نسبت به سرزمين مادري و عدم احساس خوشبختي در سرزمين ميزبان بوده است. اين مهاجرين موفق به رشد اجتماعي در سرزمين ميزبان نشده بودند و در طبقات پايين اجتماع در مرز ولگردها و لااباليهاي جامعه با آن‌ها برخورد نژادپرستانه مي‌شده است.

**سينماي مهاجرت**

با افزايش جابه‌جايي انسان‌ها در اواخر قرن بيستم که به دليل انقلاب‌ها، جنگ‌ها، آسان‌تر شدن دسترسي‌ها، گسترش اطلاع رساني و ايجاد انگيزه براي مهاجرت به اميد موفقيت و نجات نسل آينده در سرزميني نو در سراسر جهان اتفاق افتاد از يک طرف و تخصيص بودجه‌هاي دولتي اروپا براي توليد فيلم‌هاي شخصي از سوي ديگر سبب شکل گيري نسلي از فيلمسازان شد که اکثراً فرزندان مهاجرين نسل اول بودند. دوپارگي فرهنگي – هويتي اين افراد، دغدغه‌هاي موضوعي براي حل‌و‌فصل چالش‌ها و تضادهاي ميان دو يا چند فرهنگ را برايشان پديد آورد. اين نسل با کنار گذاشتن زيبايي‌شناسي شناخته شده و القايي سينماي مسلط تجاري و بدون توجه به درام‌پردازي به شيوه‌ي گاهشمارانه و با ناديده گرفتن ايجاز از چيدن ريز موضوعات مربوط به مهاجرت در کنار هم، سينمايي را شکل دادند که از هيچ نظر؛ نه موضوع، نه شيوه‌ي پرداخت و فرم ساختاري همگن نبوده و نيست.همين ناهمگوني در شيوه‌ي انتخاب هنرپيشه در فيلم‌هاي غير مهاجرت نيز تاثير فراواني داشته و امروزه نژادهاي مختلف با لهجه‌هاي مختلف در کنار هم حتي در فيلم‌هاي هاليوودي ديده مي‌شوند.

**خصوصيات شخصيت‌ها در سينماي مهاجرت**

پرخاش، هسته‌ي اصلي موضوعات فيلم‌هاي اين فيلمسازان است. شخصيت‌هاي اين نوع فيلمها ( که از اواسط دهه‌ي نود ميلادي سر و شکل جديد خود را نشان دادند)به دليل احساس ناامني که از محيط‌هاي ناشناخته‌ي اطراف خود مي‌گيرند حالتي دفاعي دارند و آن را تا نهايت پرخاش به يکديگر براي ايجاد يک مرز امن در اطراف خود پيش مي‌برند. اين افراد که اکثراً جوانان و نوجوانان هستند سرشار از انرژي اما عاطل و باطل اند که نتيجه‌ي آن حرکت سريعي به سوي خودتخريبي است؛ جهشي به سوي عدم!

دروغ، دزدي، کلک زدن و هرزگردي‌ ِبي‌هدف بي‌توجه به محيط و ساعت، مجموعه‌ي فعاليت‌هاي آن‌ها را تشکيل مي‌دهد. بي‌توجهي به زمان و گذشت آن از عمده‌ترين انکارهاي آن‌هاست. اين افراد نه ساعت خواب و بيداري مشخصي دارند، نه کار و حرفه‌ي مشخصي نه تغذيه‌ي مرتبي. غوطه خوردن در بي‌برنامگي و هر چه پيش آيد خوش آيد ذات زندگي آن‌هاست.

اگر در ولگردي‌هاي بي‌هدف خود در سطح شهر به رويدادهايي از دنياي مدرن برخورد کنند؛ مثلاً پايشان به يک نمايشگاه نقاشي يا مجسمه باز شود، متحير از تماشاي سر و وضع آدم‌هاي اين گالري‌ها و ناتوان در برقراري ارتباط به شيوه‌اي که در شان آن محيط و افرادش باشد رفتاري عصبي و توهين‌آميز و تهديدگر از خود نشان مي‌دهند تا جايي‌که به عنوان عناصري نامطلوب آن‌ها را از آن محيط بيرون کنند و اگر در ادامه قرار باشد دزدي کنند ابايي ندارند. اين افراد معمولاً نه پول دارند و نه قدر پول را مي‌دانند چون برخوردشان با ماديات نتيجه‌ي نوعي پاکباختگي است. هم مهربان اند هم با يک جمله امکان انفجار عصبي دارند.اغلب، ضريب اعتماد در ميانشان پايين است اما به شکل متناقضي متحدند و عليرغم همه‌ي پرخاش‌ها، بخصوص در برابر غريبه‌ها و پليس از يکديگر حمايت مي‌کنند چرا که از نظر عاطفي بسيار تنها و شکننده‌اند.

آن‌ها عقبه‌اي ندارند و پشتوانه‌ي خانوادگي- عاطفي آن‌ها در سرزمين ميزبان تعريف مي‌شود و علاقه‌ي عجيبي به موسيقي‌هاي ديناميکِ جديد مثل رپ و حرکات برخاسته از آن دارند. البته نسل قبلي آن‌ها، پدر مادرهاي منفعل و واخورده‌اي که از کشور خود رانده و در کشور ميزبان درمانده هستند بيشتر موسيقي‌هاي دوران جواني خود از سرزمين مادري را مي‌شنوند تا در برابر اين حس پرخاشگرانه و هجومي نسل جديد، آن‌ها غمزده‌هايي نوستالژيک باشند.

اما روي ديگر اين پرخاش، انفعال است. آن‌ها در برابر آموزش معمولاً منفعل هستند گويي آموزش‌پذير نيستند و بيشتر، هوش خود را در مسير نجاتِ لحظه ايِ خود در صورت رويارويي با مخمصه مي‌بينند. اين شخصيت‌ها حتي اگر نوجواناني هستند که قرار است در محيط مدرسه فرهنگ و زبان جديد يعني زبان کشور ميزبان راياد بگيرند نوعي حالت مسخ‌شدگي و يخ‌زدگي در مقابل آن به خود مي‌گيرند انگار که امکان پذيرش فرهنگ جديد و دريافتي از داده‌هاي تازه ندارند.

از همين مقطع، مقاومت آن‌ها و شايد ناتواني‌هايشان در جذب شدن به جامعه‌ي جديد رقم مي‌خورد. اين ادامه‌ي همان حالت دفاعيست که به شيوه‌ي کاملاً متضاد با پرخاش رفتاري در جامعه، اين بار در محيط آموزشي مدرسه خود را بروز مي‌دهد.بازده تلاش مربيان مدارس و معلمين هم رضايتمندانه نيست ولي سياست کلي بر ادامه‌ي اين آموزشها به هر نحو ممکن است. اين پيش بيني که اگر اين نوجوانان از محيط مدرسه بيرون بروند تبديل به بزهکاراني مي‌شوند که هزينه‌ي گزافي براي جامعه خواهند داشت سبب مي‌شود به نام دموکراسي هم که شده با تلاش در حفظ اين تنوع، استعداد يادگيري و به بازي گرفتن اين افراد منفعل در امور مشارکتي و دسته جمعي نوعي پويايي مهار شده به وجود بياورند.

در اين فيلم‌ها البته دختران کاملاً منعطف و پيش رونده هستند و اين ناتواني در ابراز و يادگيري بيشتر سهم پسرهاست. دختران، به خلاف مادران خود که زناني بي‌سواد و خانه دارند خيلي سريع آزادي‌هاي دنياي مدرن و جهان پيشرفته را درک مي‌کنند و با آن همسو مي‌شوند؛ در واقع کدهاي ناشناس منحصراً براي مردان مهاجر طراحي شده و زنان از اين قاعده مستثني هستند.

**محيط زندگي مهاجرين**

چون اکثريت اين افراد مهاجر متعلق به قبيله‌هاي کم‌سواد بي‌بضاعت مالي براي فراهم آوردن امکانات اوليه‌ي زندگي در کشور ميزبان هستند در حاشيه‌ي شهرهاي بزرگ اروپايي، در شهرک‌هايي سر به فلک کشيده به شکل برج‌هاي زنجيره‌اي با محوطه‌هاي باز بيغوله شکل بدون سرپناه در اطراف اين برج‌ها، چيزي شبيه آشغالداني، جا داده شده‌اند. محيط اين جوانان که معمولاً خالي از امکانات تفريحي است مکان‌هاي رها شده‌ي حاشيه‌اي است که حتي پليس يا خبرنگاران جرات نزديک شدن به اين محيط‌ها و برخورد متمدنانه با ساکنين اين برج‌ها را ندارند و گاهي نوعي هراس که محصول پيش‌داوريست و منجر به خشونت در رفتار آن‌ها نسبت به اين مهاجرين مي‌شود در آن‌ها ديده مي‌شود. پليس در اين فيلم‌ها همواره نوعي نيروي سرکوب‌گر، زورگو و مقابل اين افراد است که يا آن‌ها را دستگير مي‌کند و به کشورشان باز مي‌گرداند يا قاتل آن‌هاست يا همواره بساط عيش آن‌ها را به هم مي‌زند. شيوه‌ي نمايش محيط زندگي اين مهاجرين جرم‌خيز بودن آن را تشديد مي‌کند و عبور يک غريبه در محدوده‌هاي تعيين‌شده خصوصاً در ساعات خلوت شبانه‌روز امکان خِفت شدن توسط گروهي از اين مهاجرين را در پي دارد.

اين منفک‌سازي مهاجرين از محيط کلي کشور ميزبان احساسِ نداشتن طبقه و هويت اجتماعي را به آن‌ها انتقال مي‌دهد و همين امر در شيوه‌ي گفت‌وگو کردن آن‌ها با يکديگر و با ديگران تاثير هويدايي دارد. آنها تند حرف مي‌زنند، کلمات را مي‌جوند، کلمات را برعکس مي‌کنند، لحن تيزي به جملاتشان مي‌دهند و گهگاه چندنفري با هم با صداي بلند حرف مي‌زنند طوريکه امکان تشخيص بسياري جملات در دل هم از بين مي‌رود. موضوعات گفت‌وگو در ميان آن‌ها مرزي ندارد و به خود اجازه مي‌دهند هر سئوال خصوصي و شخصي را از يکديگر بپرسند. مجموعه‌ي اين مولفه‌ها سبب شده اين فيلمها يک قهرمان نداشته باشد.موضوع اين فيلمها همواره حول يک عده از اين افراد دور مي‌زند و فرديت آن‌ها معناي خود را تنها در تقابل با ديگران و در جمع پيدا مي‌کند.

از اين نظر سينماي مهاجرت چندشخصيت محور است و ماجراجو؛ نه قصه‌گويي کلاسيک دارد و نه پايان منجسم و قوام يافته.همه‌چيز در ميانه مي‌گذرد چرا که شخصيت‌هاي اين فيلم‌ها از گذشته و ريشه‌هاي خود بريده‌اند و آينده‌اي برايشان متصور نيست و اغلب با مرگ نابهنگام، دستگيري و استرداد به کشور مبداء در زندگي ناتمام مي‌مانند. از اين منظر شباهت ناگزيري ميان سرنوشت محتوم اين شخصيت‌ها با فيلم‌هاي گنگستري هست؛ تنهايي چاره‌ناپذير آن‌ها در محيط‌هاي بيگانه!

"به شکل خود بنویسش"

**بحثي در چگونه‌گي ترجمه شعر**

**ترجمه‌هاي تام پاولين2 از شعر اروپا**

**استيفاني شووِرتر1**

**ترجمه: اميرحسين افراسيابي**

**در ترجمه‌ي شعر، صداي شاعر بايد شنيده شود يا صداي مترجم؟**

تام پاولين، شاعر معروف ايرلندي ترجمه‌ي شعرهائي از حدود 30 شاعر اروپائي را، با روشي بحث انگيز، در سال 2004 منتشر کرده است. نوشته‌ي زير بخشي از مقاله ايست که خانم استيفاني شوورتر، منتقد و پروفسور در ادبيات انگليسي در دانشگاه‌هاي فرانسه، در باره‌ي روش ترجمه‌ي تام پاولين نوشته است. در اين مقاله ترجمه‌ي سه شعر مورد بررسي قرار گرفته است. من اما، به منظور دوري از دراز شدن سخن، تنها بررسي يک شعر را اين‌جا آورده ام. نکته‌ي ديگر اين که نويسنده در تحليلش بخشي از شعر را نقل کرده و اين براي خواننده‌ي فارسي زبان که شايد با کار تام پاولين آشنا نبوده و دسترسي به اين شعر نداشته باشد، کافي به نظر نمي‌رسد. به همين دليل در پايان، برگردان تمام شعر را به ترجمه‌ي تام پاولين و ترجمه‌ي نورمن شاپيرو (براي مقايسه) آورده ام.

شاعر معاصر، تام پاولين مي‌کوشد تا، با استفاده از سنت‌هاي ادبي بيگانه، چشم انداز تازه‌اي از دوران مدرن ايرلند شمالي ارائه دهد. او ترجمه را چون وسيله‌اي براي ابراز عقايد سياسي‌اش به کار مي‌برد. با پرداختن به تفاوت‌ها و تشابه‌هاي ايرلند شمالي و سرزمين‌هاي گوناگون اروپائي، قصد دارد تفسيرهاي سنتي از کشمکش‌هاي ايرلند شمالي را تغيير دهد. اين نوشته با توجه به ترجمه‌ي تام پاولين از شعرهاي آنا آخماتوا4، پل ورلن5 و هاينريش هاينه6، راه‌هاي گوناگوني را که شاعر، اصل شعرهاي روسي، فرانسوي و آلماني را به زمينه‌ي فرهنگي تازه پيوند مي‌زند، مورد بررسي قرار مي‌دهد.

تام پاولين به عنوان يکي از با نفوذ‌ترين شاعران ايرلند شمالي، ترجمه را چون روشي از گفتمان انتخاب مي‌کند تا با "دردسرها7" برخورد کند. از نويسندگان ايرلند شمالي، او تنها کسي نيست که توجهش به امکانات شاعرانه‌ي ترجمه و اقتباس آثار ادبي بيگانه جلب شده است. در کنار تام پاولين، شيموس‌هيني8، بريان فريل9 و کرن کارسون10 مولفان برجسته‌اي هستند که ترجمه را به عنوان تدبيري براي به دست آوردن چشم اندازي ديگر از موقعيت محلي به کار مي‌گيرند. در هر حال در نوشته‌هاي پاولين تکيه بر ترجمه‌ي شعر اروپايي به وضوح ديده مي‌شود. او در مجموعه‌ي "راه اينفر11. ترجمه‌ها، نسخه‌ها، تقليدها" (لندن، فيبر، 2004) با شعر حدود 30 شاعر اروپايي درگير مي‌شود. ارتباط ميان شعرها از طريق موضوع هائي است که تکرار مي‌شوند و تصويرهائي که به ايرلند شمالي اشاره دارند.

سنت‌هاي ادبي فرانسوي، آلماني و روسي جايگاه مهمي در آثار پاولين دارند، اما فزوني ترجمه از فرانسه، شايد به دليل دانش چشمگير او از اين زبان است. در يک ايميل شخصي اعتراف مي‌کند که ترجمه‌هايش از روسي و آلماني را بر اساس ترجمه‌هاي موجودي تهيه کرده است که منبعشان را به ياد ندارد. شعر‌هاي فرانسوي را، چنان که خود مي‌گويد، بي‌واسطه از زبان اصلي ترجمه کرده است. مقايسه‌ي ترجمه‌هايش از روسي، فرانسه و آلماني روشن مي‌کند که در هر سه مورد با يک روش عمل کرده است، هرچند در بعضي موارد، پيش از آن‌که اصل بيگانه را رها کند، حسابي با آن درگير مي‌شود، اما بيشتر وقت‌ها تنها پس از درگيري مختصري، از آن فاصله مي‌گيرد. پاولين تلاش مي‌کند تا تفسير‌هاي سنتي از مسائل ايرلند شمالي را از طريق تطبيق دادن آن با فرهنگ‌ها، تاريخ‌ها و مبارزات سياسي بيگانه، باژگون کند.

هرچند روش شخصي ترجمه‌ي خود را در نوشته‌هاي انتقادي اش توضيح نمي‌دهد، اما شعرش زيبايي شناسي ترجمه را به طور غيرمستقيم مي‌رساند. آخرين شعر "راه اينفر"، تنها شعر غير ترجمه‌ي آن کتاب که نقش مؤخره دارد، اشاره‌ايست به رويکرد پاولين به ترجمه‌ي شعر:

عنوان شعر را مي‌تواني پيدا کرد

شعر را نمي‌تواني

شايد موجود باشد پس تلاش کن

چه‌طور بگويم؟ از سپيده تا طلوع آفتاب

به شکل خود از اين زبان بنويسش

سطر‌هاي بالا به اين اشاره دارد که در "راه اينفر" مرزهاي ميان ترجمه و آفرينش در بسياري موارد نا مشخص مي‌شود. حتا اگر خواننده از طريق عنوان بتواند اصل شعر را پيدا کند، تطبيق شعر با ترجمه‌ي آن خالي از اشکال نخواهد بود (اين يادآور ترجمه‌هاي فيتز جرالد از شعر خيام خودمان نيست؟ م). با جمله‌ي "به شکل خود از اين زبان بنويسش" منظور پاولين اين است که **هر مترجم بايد صداي فردي خود را کشف کند و در ترجمه بازتاباند**. پس ترجمه‌هاي خود او هم در آن مجموعه بايد شعرهايي مستقل ديده‌شوند. در بوطيقاي پاولين، مفاهيم "ترجمه"، "نسخه" و "تقليد" را نمي‌توان به طور دقيق از يکديگر متمايز کرد. به همين دليل در اين بررسي "ترجمه" رابه عنوان اصطلاحي کلي به کار مي‌برم و نظريه‌هاي مختلف ترجمه را ... مورد استفاده قرار مي‌دهم. ... در اين ارتباط، به مفهوم "خانگي سازي"12 و "بيگانه سازي"13 لارنس ونوتي14 و نيز نظريه‌هاي آندره له فه ور15 و کليو اسکات16 که ترجمه را "بازنويسي" يا کار "نوشتن تجربي" تلقي مي‌کنند، ارجاع خواهم داد. در ترجمه‌اي خانگي شده، طرز بيان و نظام‌هاي ارزشي فرهنگ مقصد جانشين اصطلاح‌ها و مفهوم‌هاي مرتبط با فرهنگ منبع شده‌اند. بنا بر اين، اصل شعر بر اساس مفاهيم محيط فرهنگي مترجم بازسازي مي‌شود. عناصر بيگانه‌ي متن منبع حذف مي‌شوند تا ترجمه چون اصلي خوانده شود که مترجم در آن نامرئي است. برعکس، روش بيگانه‌سازي هدفش ترجمه‌اي غير سليس يا "غربت زده" است تا حضور مترجم را با تأکيد بر هويت بيگانه‌ي متن منبع برجسته کند. در تحليلي که در پي خواهد آمد ... سعي خواهم کرد تا دلائل تمايل پاولين به ديگرگونگي و ديگر جايي خارج از ايرلند را به منظور تفوق بر قالب سياسي تثبيت شده‌ي ملي‌گرايي ايرلندي و اتحاديه گرائي انگليسي، روشن کنم. همچنين راه‌هائي را که شاعرترجمه را به کار مي‌برد تا انديشه‌ي تثبيت شده‌ي ساختار قدرت را از نگاه سنت‌هاي مختلف ادبي (غير ايرلندي) بازنگري کند.

…

ترجمه‌ي پاولين از "اسکلت" به صورتي چشمگير از متن منبع فاصله مي‌گيرد. پاولين نه تنها جمله‌ها که تمام بند‌هاي شعر اصلي را تغيير مي‌دهد، يعني با سطرهاي خود عوض مي‌کند. علاوه بر اين، زبان استفاده شده به صورتي آشکارتر سياسي است. اين ترجمه‌ي پاولين را بايد خانگي سازي در مقياسي وسيع تر ناميد، چرا که فاصله اش از منبع، نسبت به ترجمه‌ي شعر آخماتوا، بيشتر‌شده است. اين‌جا، ترجمه‌ي پاولين را هنوز "خانگي‌سازي" مي‌نامم، اما مفهوم ترجمه به عنوان "بازنويسي" را بنا بر آن‌چه اسکات و له فه ور تعريف کرده‌اند، به آن اضافه مي‌کنم. اسکات متن منبع ترجمه‌اي خاص را چون ابزاري مي‌بيند که "مترجم با آن صداي خود را کشف مي‌کند". او استدلال مي‌کند که متن منبع تنها يکي از صورت‌هاي به وقوع پيوستن ظرفيت‌هاي محتمل بياني مقدم بر آن است. بنا به نظر اسکات، مترجم مناسبت بياني اصل را گسترش مي‌دهد، تا بتواند در زمينه‌ي خلاقه‌ي تازه‌اي عمل کند. از اين طريق متن مقصد راه‌هاي تازه‌اي از انديشيدن به موضوع متن منبع را مي‌گشايد.

"اسکلت" در سال 1884 در مجموعه شعر ورلن منتشر شد. پاولين با تغيير دادن درونمايه‌ي ادبي به سياسي، شعر را نه تنها ترجمه، که باز آفريني کرد. او ضمن درگيري با عواقب جنگ و جدال، متن منبع را چون چهارچوبي براي کاوش نظريات سياسي‌اش در مورد ايرلند به کار برد. اصل شعر فرانسوي، در هر حال، فاقد بعد سياسي است. تقليد هزل‌آميزي17 است از رمان پيکارسک18، ژانري ادبي که از قرن شانزدهم اسپانيا سرچشمه مي‌گيرد و خود تقليد هزل‌آميزيست از داستان‌هاي عاشقانه‌ي شواليه‌اي19. در رمان پيکارسک، ماجراهاي خنده‌آور قهرماني از طبقه‌ي پست اجتماعي تصوير مي‌شود، تا طبيعت فاسد جامعه را عريان کند. درحالي که در داستان‌هاي عاشقانه، کنش حول و حوش شواليه‌اي مورد احترام انجام مي‌گيرد، در رمان پيکارسک بازيگر عمده ضد قهرماني است که با ايده‌هاي شواليه‌گري فاصله‌ي بسيار دارد. خصوصيت رمان پيکارسک تصوير واقع‌گرايانه و به تفصيلِ جنبه‌هاي زشت هستي انسان است. ناتواني روايت شده‌ي انسان، از طريق نمايش اغراق‌آميز، اعوجاجي خنده آور پيدا مي‌کند. در "اسکلت" خصوصيات رمان پيکارسک به صورتي مضحک مورد تقليد قرار گرفته است. گوينده داستان دو سوار مست را روايت مي‌کند که از ميان مزرعه‌ها مي‌رانند و به جسدي درحال تجزيه برمي‌خورند. پاولين با استفاده از واژه‌ها و زبان عاميانه‌ي معاصر در ترجمه، مکان روايت را در ايرلند شمالي زمان حاضر قرار مي‌دهد. در نخستين سطر شعرش عبارت "دو سوار20" زبان فرانسه را به اصطلاح اسکات‌هاي الستر، "دو پاچل21" ترجمه مي‌کند که براي کارگران کودن و بي‌دست و پا به کار مي‌رود. صفت "مست22" زبان فرانسه هم که ورلن براي توصيف حالت دو سوار به کار مي‌برد، به زبان عاميانه‌ي انگليسي / ايرلندي: "استوشيس23" ترجمه مي‌شود که به معناي سياه مست است. علاوه بر اين‌ها در اصل فرانسه دو شخصيت در ميان مزرعه‌ها مي‌تازند، اما در ترجمه‌ي پاولين در ميدان جنگ پرسه مي‌زنند. تغيير دادن "مزرعه‌ها24" به "ميدان جنگ25"، اشاره‌ايست به "جنگ و جدال" که درونمايه‌ي اصلي شعر پاولين است. وقتي ميدان جنگ را ايرلند شمالي معاصر فرض کنيم اين دو سوار مضحک هم دو سرباز انگليسي يا شبه‌نظامياني از هريک از دو سوي درگيري‌ها مي‌توانند باشند. پاولين با مضحک نشان دادن اين دو سوار بيهودگي و مسخره بودن جدال ايرلند را تصوير مي‌کند. مي‌توان گفت که در اين ترجمه از طريق معناهاي ضمني و مفاهيم تازه، متن اصلي پيشرفت کرده و نيروي تازه يافته است. ورلن در بخش دوم شعر "اسکلت" برخورد مضحک دوسوار را با اسکلت بيان مي‌کند. آن دو "قهرمان" در حالت مستي به تعارف کردن مشروب به جسد بي‌جان مي‌انديشند. با تصوير کردن رفتار مضحکشان به صورتي اغراق‌آميز، هدف ورلن به شوخي گرفتن سرنوشت شوم قهرمان رمان پيکارسک است. يعني تقليد مضحک از ژانري که خود تقليدي مضحک ار ژانري ديگر است. پاولين اما با تمرکز بر تصويرهاي جنگ و ويراني بر بعد سياسي ترجمه اش تأکيد مي‌ورزد.

**پس اين دوتا کاپيتان فراکاس26 ما انديشيدند**

**(انديشه‌اي که حتا جان فالستاف27 از آن به لرزه مي‌افتاد)**

**که بسيار نوشيده‌اند و هرچه نوشيده‌اند به هدر رفته است**

**و از آن گذشته اين جسد هم با آن دهان باز بدش نمي‌آمد**

**جرعه‌اي بنوشد.**

**(ترجمه‌ي من (نويسنده‌ي مقاله))**

**اما بعد اين اسکلت مسخره‌ي از هم پاشيده را**

**ـ که مترجم بالذات "اسکلت بي‌استخوان"ش خواهد ناميد ـ**

**ميان آبچاله‌ها و گودال‌هاي انفجار**

**گل و لاي و آوار، سلاح‌هاي شکسته يا رها شده مي‌بينند**

**که با دهاني چون دخمه‌اي گشوده**

**انگار نمادي رنگ باخته28 از پايان**

**آنجا بي‌حرکت افتاده است**

**(ترجمه‌ي پاولين)**

ورلن دو سوار را "کاپيتان فراکاس" مي‌نامد، که اشاره‌اي است به قهرمان مضحک رمان پيکارسک "تئوفيل گوتيه29"، و بدين گونه جنبه‌ي هزل‌آميز شعر را برجسته مي‌کند. و باز با ارجاع به جان فالستاف که شخصيتي شکسپيري از رسوايي و خرابکاريست خصوصيت مضحک دو سوار را نشان مي‌دهد. اين که حتا آدم الکي خوشي مثل فاستاف از رفتاري اين چنين با يک جسد وحشتزده مي‌شود، تأکيديست بر بي‌معني بودن رفتار دو کاراکتر. با تصويري که از اين دو سوار ارائه مي‌دهد، ورلن قهرمانان سنتي رمان پيکارسک را به سخره مي‌گيرد که فاقد ارزش‌هاي اخلاقي و جايگاه اجتماعي هستند. پاولين در ترجمه اش لحن شوخ متن اصلي را باز مي‌تاباند.

با عرضه‌ي محتواي اضطراب آور شعر به شيوه‌اي مضحک، به صورتي ضمني به رمان پيکارسک اشاره دارد که محتواي جدي‌اش با شکل مضحکش ناهمخوان است. در هر حال از طريق تصويرپردازي و زبان، فضاي اضطراب آورتري را مي‌آفريند. با اضافه کردن اصطلاحاتي چون "گودال‌هاي انفجار"، "آوار"، "سلاح‌ها" و "دخمه"، نابودي و ويراني را با وضوح بيشتري فرا مي‌خواند. به اين ترتيب تصويري اندوهناک مي‌آفريند که بيهودگي خشونت سياسي را نشان مي‌دهد. پاولين با استفاده از واژه‌ي "بي‌حرکت" و تصوير اسکلت چون "نمادي رنگ باخته از پايان" به ايستائي و فقدان چشم اندازي مثبت از آينده اشاره دارد. "اسکلت" نشانه از آگاهي به نيروي ويرانگر زبان دارد. برخلاف ورلن که به عنوان يکي از شاعران پارناسي30 از بحث‌هاي اخلاقي و اجتماعي در شعرش احتراز مي‌کند، پاولين "اسکلت" را براي محکوم کردن جنگ و جدال به کار مي‌برد. در حالي که براي ورلن هدف شعر، غير سياسي و زيباشناختي محض است، پاولين استدلال مي‌کند که شعر در "موزه‌اي ضد صدا يا فضائي تهي و بي‌زمان" جاي ندارد و بايد با کمبود‌هاي جامعه درگير شود. خود او در ترجمه‌ي "اسکلت" با بازي کردن با فرم‌هاي مختلف زباني و فرهنگ عاميانه به دنبال يافتن صداي مناسبي عليه "دردسرها"ست که، برخلاف بسياري از شاعران، هواداري از يکي از طرفين مناقشه نکند.

در پي نوشته‌اي که خوانديد، توجه شما را به برگردان دو ترجمه‌ي کامل از "اسکلت" و مقايسه‌ي آن‌ها جلب مي‌کنم.

**اسکلت**

**از: کتاب "صد و يک شعر از پل ورلن"، ترجمه نورمن شاپيرو، دو زبانه، انتشارات دانشگاه شيکاگو، 2008**

**دوتا رذل وحشي، يک جفت آدم گيج و کودن،**

**سواره، به گودالي لبريز از کثافت رسيدند.**

**آن‌جا جسدي چشمشان را گرفت،**

**که گرگ گرسنه‌اي تکه ـ پاره اش کرده بود، با اين‌همه،**

**کامل مي‌نمود، با سري، منجمد در خيره نگاه شوم مرگ:**

**پوزخندي درنده خويانه، ترشرو، ترس آور. (چنان‌که،**

**حتا فالستاف از اين منظره مبهوت مي‌شد .)**

**دو لافزن ما، بي‌فاتحه‌اي يا افسوسي**

**تنها به مشروبي مي‌انديشيدند که نوشيده شده،**

**هضم شده، و حالا آماده‌ي جاري شدن بود: و اين جسد هم**

**با اين دهان باز، شايد بدش نمي‌آمد جرعه‌اي بنوشد!**

انديشه‌اي کفر‌آميز، و بسيار نابه‌جا!

اسکلت راست مي‌نشيند و با حرکت دست

به جوانک‌هاي ما مي‌فهماند که مي‌توانند بروند!

اسکلت

پل ورلن

از: کتاب "راه اينفر31. ترجمه‌ها، نسخه‌ها، تقليدها"، تام پاولين، لندن، في بر، 2004

**دوتا سرباز الکي خوش سياه مست**

**در ميدان جنگ ول مي‌گردند ـ**

**نسخه بدل رفيق قديمي مان تيمسار بعد از اين**

**و به گندگيِ کيسه‌هاي بادکرده از آشغال**

**پس شايد مزدورهائي باشند از نوع جک فالستاف ـ**

**انسان فاني آقا ـ که براي جنگ کيسه دوخته‌اند**

**و از تمام شدنش دلخورند، اما بعد**

**اين اسکلت مسخره‌ي از هم پاشيده را**

**ـ که مترجم بالذات "اسکلت بي‌استخوان"ش خواهد ناميد ـ**

**ميان آبچاله‌ها و گودال‌هاي انفجار**

**گل و لاي و آوار، سلاح‌هاي شکسته يا رها شده**

**مي بينند که با دهاني چون دخمه‌اي گشوده**

**انگار نمادي رنگ باخته32 از پايان**

**آ‌ن‌جا بي‌حرکت افتاده است**

**آن‌گاه جناب سروان استخوان، جان مي‌گيرد**

**و خطاب به دو سرباز ما مي‌گويد**

**ـ تو راهه ـ به همقطاراتون بگين**

**ـ روزاي بزرگتر روزاي شيرين تر ـ تو راهه**

سر زدن به جعبه‌ی جادو...!

پري‌ناز فهيمي شاعري بود که دو سال پيش با اشعارش آشنا شدم. به لطف احمد پوري عزيز آن زمان پري‌ناز کتاب نداشت، دختر جواني بود که با اطلاع از بيماري سختش با روحيه‌اي شگفت‌انگيز در حين معالجاتش در لندن، شعر هم مي‌سرود و در يکي از سفرهاي پوري، از او خواسته بود شعرش را بخواند و نظر بدهد. شعرهاي پري‌ناز، پوري را هم مثل من، غافلگير کرده بودند. بعدها فهميدم ابراهيم گلستان هم شعرها را پسنديده، شعرهايش که در آزما چاپ شد خيلي خوشحال شد. برايم اي ميل زد و تشکر کرد پاسخش را دادم... چند ماه بعد ناباورانه خبر رفتنش را شنيدم، مثل لحظه‌ي خواندن شعرهايش، خشکم زد...!

وقتي کتاب «خاشخاشي با الف» منتشر شد کتاب را در آزما معرفي کرديم و تا روزي که مادر گرامي پري‌ناز به دفتر مجله آمد، همراه احمد پوري با يکدسته گل نرگس دوست داشتني براي تشکر از آن‌چه ما وظيفه مي‌دانستيم، چرا که پرنياز شاعري ارزشمند بود و آزما هم يک مجله‌ي ادبي که وظيفه‌اش معرفي چنين استعدادهايي است. روحيه‌ي خانم دکتر رضايي مادر پري‌ناز مثل آن چيزهايي که درباره‌ي پري‌ناز شنيده بودم، فوق‌العاده بود. فيلم‌هايي نشانم داد از روزي که قرار بود پري‌ناز را به اطاق عمل ببرند و حکايت‌هايي از روحيه‌ي او و عشقش به زندگي تعريف کرد که چه‌طور وقتي به سبب رشد تومور مغزي تنها با ويلچر مي‌توانست جابه‌جا شود چه‌قدر به ديگران روحيه مي‌داده. در فيلم‌ها همين‌طور بود يکپارچه پر از جواني و زندگي. اين بار هم متعجب شدم از اين همه عشق به زندگي و از اين بي‌مهري طبيعت. باري 12 بهمن سالمرگ پري‌ناز است، شاعري دوست داشتني، شفاف و با استعداد که بي آن‌که کتابش را ببيند رفت. پري‌ناز، شعرش، زندگي و مرگش مثل يک جعبه جادويي بود. اين صفحات تنها بهانه‌اي است براي باز کردن گوشه‌اي از در اين جعبه ...

**ندا عابد**

نامه‌ی

ابراهیم گلستان درباره شعر پریناز فهیمی

اميد گرامي

من شعرها را خوانده‌ام. مطلقاً شعر هستند. اما «نظم» را به طور تمام و کمال لازم دارند. نه نظم عروضي و کلاسيک. من فکر کرده بودم شماره تلفنش را گير بياورم و بهش تلفن کنم چون با گفت‌وگو هم چند مشکلي که داشتم بهتر از نوشتن و دريافت جواب که «جادرجا» نخواهد شد و وقت و فکر کردن برمي‌دارد، با حرف زدن بهتر هم مي‌شد من توضيح بدهم و هم مرا روشن‌تر کند. چون احساس عجله‌اي نمي‌کردم و کارم هم بسيار زياد بود و به اين جهت وقت کم، به همين جهت تلفن نکردم. شعرها به شکل عجيبي مسائل روحي گوينده را در قالب چيزهاي معمولي و عادي زندگي درآورده‌اند و من نمي‌دانم اين «ترانسفورماسيون» و «شکل ديگر گرفتن» آن‌چه در نفسانيات گوينده به طور نهان وجود داشته است تا چه اندازه از روي اراده اين شکل‌ها را پيدا کرده يا نابخود *unconscient* به هر حال اين خصوصيت را هم دارد که ميان زبان جاري و زبان «ادبي» تاب و آونگ مي‌خورد. اين نقص‌هاي درجه دوم را اگر بسايند و آن‌ها را ساده و درست کنند بي‌آن‌که به صميميت گفته لطمه‌اي بخورد شعرهاي بسيار بسيار گيرائي خواهند شد. شعر است. کلمه بازي نيست و خواندنش احتياج به باد در گلو انداختن و اداي شاعري درآوردن ندارد. گفتم، به عقيده‌ي من شعر است و خيلي هم. سلام مرا بهش برسان.

**با ارادت، ابراهيم گلستان** – **16 بهمن 1392**

مرز نوردی در"خاشخاشی با الف"

**آزاده زارعيان آذر94**

*"*خاشخاشي با ا لف*"* اولين و آخرين مجموعه‌ي شعر پريناز فهيمي است، مجموعه‌ي شعرهاي بي‌قيد. شعرهايي که مدام در حال عبورند. از زمان، مکان و توقف مي‌گذرند و به گستره‌هاي نو قدم مي‌گذارند و با اين که به پشت سر نظر دارند، در قطعيت زمان و مکان و حقيقت توافق شده گرفتار نمي‌شوند. شعرهايي به غايت بازيگوش، که تاب يک جا ايستادن ندارند و مرتبا مرزهاي محدود و منجمد ايجاد شده در جهان را در مي‌نوردند. خاصيت شعر هم شايد همين باشد و اگر اين گونه بپذيريم، اين شعرها در ذات خود شعرند. مثل اين که*"*بگذار ماهي آزاد پرورش دهيم/در آب شيرين*"* و يا*"*چه ظلمي است به آن يکي دست/که راست دستم/و تمام مکاشفه‌ها و کيف‌ها و بازي‌ها/مال اين يکي است.*"* و بسياري ديگر.

فضاي شعرهاي اين مجموعه، محدوده جغرافيايي کوچکي ندارد.از کلوت‌هاي کرمان حرکت مي‌کند، از تنگه‌ي بُسفر مي‌گذرد و به بيمارستاني در لندن مي‌رسد. شعرها، گويي بذرهايي رها در بادند که نه به زميني که از آن برخاسته اند، چسبيده‌اند، نه در قيد بادي هستند که بر آن سوارند يا خاکي که قرار است در آن برويند. مدام حرکت مي‌کنند، از رحم مادر تا گور مي‌روند و بر‌مي‌گردند. از کاشي‌هاي فيروزه‌اي بلند مي‌شوند، لحظه‌اي در*"*خط پيکادلي*"* توقف مي‌کنند و دوباره در کاريزي خشک فرود مي‌آيند.*"*پنکه اتاق شده ام/چشم مي‌چرخانم حيران/مکثي و اميدي کوتاه/ وباز سرمي گردانم*"*

شعرها قيد زمان را هم ندارند، سن ثابتي ندارند و ساعتشان به زمان محلي کوک نيست. *"*ثانيه‌ها مي‌چکند/ثانيه‌هاي بي‌تاب مي‌چکند/ و من انگار پايم را/ روي يک حلزون گذاشته باشم*"*. آن‌ها مدام *"*کي و کجا*"* را به پرسش مي‌کشند، هرچند اهل انکار علقه‌ها و دلبستگي‌هايشان به لحظه‌ها و محل‌هاي خاص هم نيستند. به خاطره‌ها و انسان‌هاي برجسته شده دردلشان بي‌اعتنايي نمي‌کنند. تجربه‌هاي زيسته‌اي هستند که بار تاثير اتفاقات و انسان‌هاي خاص را سنگين نمي‌کنند (‌به جز شاملو که سايه‌ي عظيمي روي سر شعرها دارد) اما با آن‌ها همراه مي‌شوند و از اين همراهي لذت مي‌برند.

شعرها مرگ را پذيرفته‌اند، زندگي را پذيرفته‌اند و از رنج‌ها و شادي‌ها آگاهند اما به هيچ کدام مطلقا تن در نمي‌دهند و به مرز مشخص مرگ و زندگي، رنج و شادي، اصالت و نوجويي، يقين محض ندارند. با همه چيز کنار مي‌آيند و از دل اين پذيرفتن‌ها، اميدي بيرون مي‌آيد که ختم بيشتر شعرهاست. *"*جاده‌ها و اقيانوس ها/ حريف نيستند/ما/ در دل هم مي‌شکوفيم*"* و يا *"* عاقبت/ماه خندان/يک شب/ دلمان را/ روشن خواهد کرد.*"*

در دنياي اين شعرها اما، پذيرش گونه گوني رويدادها، حقايق و دردها با انفعال همراه نيست. موضوعشان تسليم نيست. گذشت است. تسليم به ايستايي مي‌انجامد اما شعرها پويا و پرتحرکند. از شور زندگي سرشارند و اين رواداري به جهان، تکثر و تنوعي به آن‌ها بخشيده که منتج به شجاعتي اصيل گشته است. آن‌ها هراس تجربه کردن ندارند و به رويدادها هرچند ناگوار خوش آمد مي‌گويند.*"* همين است لابد که دل ما لحاف چهل تکه‌اي شده/ گل گلي خوش رنگ با وصله‌هاي درشتو/ رفوي ناجور*"*.

در شعرهاي اين مجموعه، اميد عنصر برجسته‌اي است. اميد حتي به روزمرگي، به زمستاني سياه، به مرگ که شايد همه‌ي اين‌ها رهايي بخش باشند و سرآغازي جديد. *"*بي‌چاره زمستان پذيرفته/پيش‌آهنگي اميد را/که با همه سردمزاجي‌ها/ و ويارش/نماد رويش و نوزايي بماند/دل مردگي‌ها را.*"* و يا *"*عاقبت/ زمين سرسخت مي‌شکند/ و هر شعله دل تنگي / اين جا و آن جا/ آتش نشاني فعال مي‌شود/ طاقتش طاق/ و جوهاي گدازان آرزو/پربذر رو/به خانه مي‌گذارند.*"*

ويژگي ديگر شعرهاي اين مجموعه *"*يادآوري*"* است. شعرها، فراموشکار نيستند.مدام همه چيز را يادآور مي‌شوند. نه درد را فراموش مي‌کنند و نه خاطرات کودکي و عشق‌هاي گذشته ونه موطنشان را. همه را به خوبي به ياد دارند. نمادهاي فراموش شده بومي سرزمينشان را، انسان‌هايي که درحيات شاعرشان حضور داشته اند و قصد ندارند با سرکوب آن چه که ديگر نيست يا مورد علاقه‌ي عمومواقع نمي‌شود، از اضطراب رها شوند. به آن‌ها اشاره مي‌کنند و ارزششان را يادآور مي‌شوند. آن‌ها چرخش و رنگارنگ بودن زندگي را پذيرفته اند و آغوششان به گذشته و حال و آينده همزمان باز است. *"*هرچند هم حروف گنگ شوند/ يا دانه‌ها بي‌حافظه/برگ‌ها و ريشه ها/ برگردش خود/گردان خواهند ماند/ و انارها و سيب‌ها و گيلاس ها/ با الف‌ها و نون‌ها و سين ها/رنگ/در رنگ/خواهند آميخت*"*

در مجموع شعرهاي پريناز فهيمي، شعرهايي پر از گشودگي، زندگي، رهايي و اميدند که از مرزهاي مرسوم فرار مي‌کنند اما به چيزي نفرت نمي‌ورزند، نمي‌ترسند و دلتنگي‌ها، حسرت‌ها و جدايي‌ها را با شادي و اغماض تحمل مي‌کنند.

واژه‌ها طيف گسترده‌اي دارند و به راحتي به شعر ورود پيدا کرده‌اند. هرچند برخي واژه‌ها بيشتر استفاده شده‌اند. واژه‌هايي چون ماه، ماهي، اميد، سفيدي، آب، آيينه، نور و روشني که مي‌تواند به اميدي ارجاع داشته باشند که حاصل پذيرفتن تاريکي‌هاست. شب را انکار نمي‌کند اما چشمانش را هم به روشني بامداد نمي‌بندد.

عالم خیال در شـــعر

**نگاهي گذرا به اشعار**

**اميلي ديکنسون لاله حيدرزاده**

تعاريف گوناگوني را تا به‌حال از شعر خوانده‌ايم، گاه به کلام مخيل، و يا محصول بي‌تابي‌ها و رنج‌هاي شاعر و يا مرواريدي از درياي عقل از آن ياد شده است. اما در اين‌جا مي‌خواهيم به بحث درباره عالم خيال در شعر بپردازيم. که در حقيقت با درک همين عالم خيال، کلام بي‌بديل شاعران متفکر شکل مي‌گيرد. آن‌چه مسلم است انسان در ارتباط با عالم محسوسات به واسطه‌ي حواس ظاهري آشناست اما آن‌چه اين ارتباط را بيش از پيش برجسته و شايد منحصر به فرد مي‌کند، درک اين محسوسات در عالم خيال است. که وسعتي نامتناهي دارد. همانقدر که درون انسان وسيع و بيکران است عالم خيال او هم با اين درون پيوندي دارد در اين بين شاعران متفکر در مرز درک ارتباط عالم محسوسات و تخيل جاي دارند. در واقع شاعران متفکر با شناخت عالم محسوسات و پيوند عميق آن‌ها با عالم خيالشان، عادت کلمات و مفاهيم را برهم مي‌زنند و با اين عادت‌زدايي و عبور از عالم حس به عالم خيال، با ظرافت و زيبايي آن‌چه را شعر نام گرفته مي‌آفرينند.

دکتر ابراهيمي‌ديناني در مقاله‌ي «ادراک خيال و هنر» مي‌گويد: در ادراک حسي، انسان از طريق حواس با امر بيروني مواجه مي‌شود. بنابراين، در اين نوع شناخت، آن‌چه ادراک مي‌شود حسي است و صورت دارد و جزئي است؛ ادراک خيالي در مرتبه‌اي بالاتر از ادراک حسي قرار داردهنرمند مانند ساير آدميان، با همه‌ي مراتب ادراک سروکار دارد؛ اما از آن جهت که هنرمند است، در آفرينش هنري، با ادراک خيالي عمل مي‌کند. هنرمند مفهومي را که در ذهن دارد، بر لوح ذهن نقش مي‌کند يا با آجر و سنگ برپا مي‌سازد، يا به صورت تصوير متحرک در مي‌آورد يا به نغمه و لحن بدل مي‌کند يا در قالب کلمات مي‌ريزد. در همه‌ي اين اقسام، آن‌چه در ذهن خود پديد مي‌آورد فارغ از مواجهه‌ي حسي است. حتي وقتي از طبيعت تقليد مي‌کند، آن‌چه مي‌آفريند عين طبيعت و حتي عين آن چيزي نيست که در ذهنش، از مواجهه‌ي حسي با طبيعت نقش بسته است؛ بلکه خلاقيت و عمل خلاقانه‌ي خود او نيز در آفريده‌اش دخيل است. به علاوه آن‌چه در ذهن اوست جزئي است و صورت و شکل دارد؛ و بدين ترتيب، از نوع ادراک خيالي است. به همين سبب است که آن‌چه هنرمند مي‌آفريند به توان قوه‌ي مخيله‌ي او بستگي تام دارد.

و در حقيقت هر اندازه درون شاعر با جهان پيرامونش انس بيشتري داشته باشد، به بيداري نزديک ترمي‌شود. در عالم خيال خود مي‌تواند به خلق دوباره نايل شود، در واقع او مي‌تواند با انديشه و تفکر در لطايف و ظرافت‌هاي اين عالم و ايجاد ارتباط آن‌ها با درون خويش و دنياي خيالش، به ماهيت وجودي خود دست پيدا کند و به همين سبب او با درک عالم خيال به اين برانگيختگي دروني دست پيدا مي‌کند. اميلي ديکنسون شاعر آمريکايي در ايالت ماساچوست و در يک خانواده‌ي متشخص و اصيل به دنيا آمد. او بيشتر خلوت گزين بود و زندگي در انزوا را ترجيح مي‌داد. مدت کوتاهي را نيز در يک مدرسه‌ي مذهبي گذراند. اميلي به موسيقي و پيانو علاقه خاصي داشت. او با انجيل و ادبيات معاصر زمان خود به خوبي آشنا بود. آثار ويليام ووردورث،جين اير، ويليام شکسپير نيز نفوذ بسياري در شخصيت وي داشت.

به جامي مرواريد

از خمره‌اي شرابي نوشيده‌ام

در نهايتِ پختگي.

تمامي دانه‌ي باغ‌ها را هم که بفشاري/هرگز، چنين قطره‌اي نمي‌يابي!/مست، از نفسِ هوا و شاديِ مهمانيِ شبنم‌ها/سرگشته و سرخوش، راه مي‌سپارم

در روزهاي بي‌پايان تابستان.

مي‌خواهم که بيشتر بنوشم

در مهمانخانه سوزانِ آسمان/آنجا که ميزبان، زنبور مست را از گل‌هاي سرخِ انگشتانه /پس مي‌زند! /و پروانه‌ها/جرعه‌نوشي‌هايشان را /سر باز مي‌زنند!/تا فرشتگان /کلاه‌هاي برفي‌شان را مي‌تکانند/و قديسان /در کنار پنجره‌ها /مي‌نگرند که چه‌گونه ساقي کوچکشان/به خورشيد تکيه داده و آرميده.

اشعار ديکنسون به ظاهر ساده است اما از پيچيدگي‌هايي در ساختار زبان (به لحاظ دستوري) برخوردار است و لحن گفتار شاعر در اکثر شعرها توام با تمثيل و نمادگرايي است. درونمايه‌ي اشعار او بيشتر در مورد زندگي و مرگ است درواقع او از ترکيب طبيعت با عالم خيال خود و درونش پيوندي به‌وجود آورده وگاه دنيايي از معاني را در واژه‌ها مي‌ريزد و از اين انس با طبيعت به مبدا و ماهيت وجودي خويش رسيده، او در اشعارش از عميق‌ترين احساسات دروني‌اش سخن مي‌گويد. به قول دکتر حسن انوري «شاعرترين افراد کساني هستند که استعداد بيشتري براي پيوند خوردن با جهان و کائنات دارند، همه چيز زبان باز مي‌کند و با شاعر سخن مي‌گويد و او متقابلا به هرچيزي مي‌تواند قالب و زبان انساني بدهد.»

در اين شعر ديکنسون شرابي مي‌نوشد که حقيقت دروني او را در ارتباط با عالم خيالش پيوند مي‌دهد و در او حقايقي جلوه مي‌کند که بيان‌گر رنج‌ها و احساسات دروني اش است. در شعرهاي ديکنسون گاهي تنها يک کلمه طيف وسيعي از معاني را در بر مي‌گيرد و درخششي در شعر و کلام شاعر ايجاد مي‌کندو در واقع کليد شناخت و راهيابي به درون او را مهيا مي‌سازد. او با تاکيد بر کلماتي ساده «پختگي، روزهاي بي‌پايان تابستان، مستي پروانه‌ها و زنبورها، به قديسان درونش مي‌رسد که در عالم خيال او را در کنار خورشيد (نماد روشنايي و زندگي) زنده مي‌کند.

در شعري ديگر :

نمي‌توانستم

به انتظار مرگ بنشينم

و او به نرمي/برايم ايستاد/و درشکه /من و او و ابديت را با خود مي‌برد./نه با شتاب که با اهستگي./و من به شکوه وجود او/از همه کار و بي‌کاري/دست شستم! /ما از کنار مدرسه /از حصار هياهوي شادي بچه‌ها،گذشتيم/از مزارع خوشه‌هاي درخشان/از خورشيد ِ مغرب./ بهتر است بگويم/ او از ما گذشت/شبنم‌هاي سرد و لرزاننده/در برابر خانه ايستاديم/خانه‌اي با برآمدگيروي زمين/که بامش تا ناکجا بود/و سقفش در زير زمين پيدا./از آن روز /قرن‌ها مي‌گذرد/ انگار...کوتاهتر از يک روز/ اما به گمانم سر اسب‌ها/به سوي ابديت بود.

در اين شعر، شاعر با به تصوير کشيدن مرگ نه از بيرون بلکه از درون خود آغاز به سفري مي‌کند که نهايت آن براي او ابديت است. و هنگامي که در برابر خانه‌اش مي‌ايستد، که نماد درون شاعر است، عادت مرگ را برهم‌مي‌زند و از او در خيالش خانه‌اي مي‌سازد که در بيرون نيست و اميلي را در خود جاويدان مي‌سازد.بامش تا ناکجا و سقفش در زير زمين پيدا!

او همانند همه‌ي شاعران متفکر دريافته است که انسان انديشمند مي‌تواند به حقايقي دست پيدا کند که دست‌يابي به آن‌ها براي ديگران دشوار و گاه ناممکن است، درواقع شاعر با ارتباط بين عالم بيرون و خيال خود مي‌تواند آن‌چه در عالم هستي وجود دارد را در خويش پيدا کند. و در اين معنا کلمات براي او ظاهر و باطني دارند و او با ادراک ظرايفي که در معاني آن‌هاست آن‌ها را به شعر در مي‌آورد، البته اين قدرت انديشمندي و درک او از خويش و جهان پيرامونش او را به اين سمت سوق مي‌دهد. و در حقيقت هر چه ادراک او قوي تر، کلامش زنده تر و جاودانه‌تر است.

اميلي ديکنسون همانند ويليام ووردورث، اشعار فلسفي نمي‌سرود بلکه الهام او در شعر طبيعت و جهان پيرامونش بوده اما بي‌شک اين اداراکات در ذهن انديشمند او همراه خلاقيت‌هايش چه در زبان او چه در در انتخاب کلماتش و ارتباط ظريف آن با عالم خيالش، فلسفه‌اي را دنبال مي‌کند که عادت‌هاي زمانه خويش را برهم مي‌زند.

زمان نزديک ساعت شش صبح تابستان 1886 است و جوينده حقيقت لبانش را با سکوتي پيوند زده است و آن‌همه نفس‌هاي تندو سوزان در آن صبح، به وسعت خيالش اميدي را مي‌خواند:

اميد

بالي دارد و لانه‌اي در روح

و خوش نوا و بي‌کلام /بي‌وقفه و مدام

مي‌سرايد

شيرين‌ترين نوايش

در طوفان‌ها شنيدني .

و اگر روزي/طوفاني ببرد گرماي زندگي بيشماري،/چه سهمگين طوفاني است!

در سردترين ِسرزمينها/در غريب‌ترين درياها/نغمه‌اش گوش نواز، اما دريغ که، در تنگ‌ترين تنگدستي‌ها/خرده ناني از من خواسته باشد!

همه چیز از یک نگاه شروع نمی‌شد

هادی سلطانی

**فصل اول**

مي‌خوري، مي‌خوابي، ... و در عين حال که اعتراف مي‌کني به چيزي فکر نمي‌کردي، جرياني در مغزت پيش مي‌رود جرياني که تحت کنترلت نيست. ذهنت مدام با بازيچه‌هايي رنگارنگ ور مي‌رود و تو قادر به متوقف کردنشان نيستي اين تداوم نبض مغز توست که جاريست. افکاري که خيلي وقت‌ها بيخود و بي‌اهميتشان مي‌داني گاه از روزنه‌اي چشمک مي‌زند. در کادري که پيش رو داري چيزي سنگيني مي‌کند چيزي طوري درگيرت ميکند و در تو جاي مي‌شود که اشباع مي‌شوي و همزمان ذهن تو در تلاش برقراري ارتباطي عجيب بين آن چيز و تراوشات پيشين خود مي‌باشد. ايده‌اي که ظهور کرده، در واقع در آن حين شکل نگرفته است. خيلي پيش از اين‌هاجرياني آغاز شده و فقط به دنبال بهانه‌اي براي بروز مانده تا در لحظه‌ي طلايي بلوغ يک نطفه‌ي خام، از خفاياي خاطرت خودنمايي کند و من مطمئنم که اين بهانه را خواهد يافت چرا که براي پيدايش آن انرژي صرف شده و بي‌شک انرژي به همان شکل باقي نخواهد ماند چون در ذات خود ميل به آزاد شدن دارد تا با بروزش شايد دست به خلقتي شگفت بزند.

لحظه‌ي طلايي من در پس شيشه‌ي اتوبوسي، حين گذر از خطه‌اي خشک به وقوع خود مي‌پيوست و من پيش از آن درنيافته بودمش. آن‌جايي که آسمان به زمين مي‌رسيد، مرا به خود مي‌کشيد. به اعماق چاه‌هايي که در من بود. خط افق پايين و پايين‌تر از هميشه مي‌نمود. مي‌توانم بگويم ديگر خطي هم در کار نبود. درآن دور دور‌ها همه آسمان بود ونيلي. مي‌شد انتهاي زمين را ديد. انگار در آن دوردست‌ها زمين تمام مي‌شد و کاملا گرد بودنش را حس مي‌کردي. يک آن هوس کردم سريع‌تر از زمين، يک‌نفس تا آن‌جا بدوم و پايين بيفتم ولي صفحه‌ي خاکي زير پايمان در انتهاي خود، با نهايت احتياط قوسي عظيم به پايين مي زد که فرو نپاشد .پس چطور مي‌توانستم از مسير منحرف نشوم؟ در حالي که زمين زير پاهايم بي‌آن‌که بتوانم بازش دارم، گرد مي‌شد و همه‌ي خود را به تکرار مي‌کشيد. برعکس زمان. چه‌طور مي‌شد دور خود نچرخيد؟ شايد من هم مثل زمين از آن‌همه چرخش به‌دور خود، گيج شده بودم. حتي افکارم هم تبديل به چرخه‌اي شده بود که فرجامي نداشت و فقط گيج‌تر و گيج‌ترم مي‌کرد. همه‌ي من علامت سوالي بود در مقابل جوابي که شايد وجود نداشت. کنده شدن از زمين، براي چند لحظه هم که شده، آن چند لحظه را تجربه کردن مي‌خواستم.

**فصل دوم**

تنها چيزي که اولين بار در من فرياد زد: نور.. نور..

انتشار نور مستقيم و سرعتش براي افتادن از روي زمين کافيست. ولي چه‌طور؟ مگر من از نور باشم. چه‌طور مي‌شود اطلاعات کروموزومي را به اطلاعات نوري تبديل کرد مثلا تحت عنوان باز آفريني انسان با ذرات نور يا شايد بشود اسم بهتري برايش يافت. حال بيش از پيش درگير از اين قبيل سوالات مي‌شدم که با عقل جور در‌نمي‌آمد. البته نور بودن يک خطر اساسي هم داشت که آن دور افتادن از زمين براي هميشه بود. اين سفرپرخطر و پررمز و راز در فهم نمي‌گنجيد و فقط هاله‌اي وهم بود که نمي‌دانم چرا اما شوق عجيبي به پروراندنش داشتم. گاه شقيقه‌هايم را مي‌فشردم تا سررشته در نرود و باور گنگي ته درونم سنگيني مي‌کرد. همان نيرويي كه با آن مشغول حفر خود بودم. گاه از دهانه‌ي چاه صدايي به آن ته مي‌رسيد كه چيزي مثل اين بود: بايد راهي باشد و پژواك آن به خودم برمي‌گشت. انگار هر چه به مركز خود نزديك‌تر مي‌شدم جرمي گرفتم. من هم مثل زمين جاذبه‌اي در مركز خود داشتم. البته نمي‌دانم منشاء اصلي آن من بودم يا زمين. به هر حال تسلط بي‌رحمانه‌ي اين جاذبه را حس مي‌كردم كه مرا از فروپاشيدن مصون مي‌داشت. همه‌ي اين‌ها تا دو روز بعد از آن لحظه طلايي در اتوبوس ادامه داشت تا اين‌که روز سوم اتفاقي شگفت! صدايي مهيب، با صداي عجيبي از خواب پريدم. شدت صدا تا حدي بود که گفتي کل شيشه‌ها را پايين مي‌آوردو اگر هم داشت چيزي ميشکست متوجه صداي شکستنش نبودم. تنها کاري که از دستم بر مي‌آمد چسبيدن گوش‌هايم و حفظ آن‌ها از كر شدن بود. منشا اين صوت قوي که همه‌ي خانه را با کل محتوياتش بلعيده بود، به نظرمي‌آمد آن بالا باشد. انگار بالاي خانه بلندگويي كارگذتشته باشند .با وضع سرسام‌گرفته‌اي از خانه بيرون شدم گفتي که نيرويي بيرونم هل داد و در رادر هم کوبيد.*"* عجيبه بيرون صدايي در کار نيست*"*. از نردبام بالا رفته و پشت بام را ورانداز کردم. همه چيز عادي بود. *"*بله اين صدا از توي خونه‌ست*"* و اين‌بار از برگشتن به خانه ترديد داشتم. شايد هم نوعي ترس. از طرفي گوش‌هايم هنوز پراز آن صداي گوش خراش كشنده بود. در را آرام باز کردم نمي‌دانم چرا اما راه رفتن و حرکات بدنم طوري بود که گويي مبادا هيولايي را که پا در خانه‌اش گذاشتم از خواب بيدار کنم. يعني چيزي جز صدا هم مي‌توانست به سمتم حمله کند؟ اتاق‌ها را سرک کشيدم مثل اين‌كه هيچ اتفاقي نيفتاده باشد همه چيز به حال خود بود. بالأخره به اتاقم رفتم و خودم را عين گوني پر سيب زميني روي تخت انداختم. *"*آه.. همه‌ي اينا توهم بود؟ آره شايدم خواب ديدي آروم باش. اوه تموم شد چيزي نيس*"* با اين حرف‌ها به خودم مسلط تر شدم. همين که چشم روي هم گذاشتم همان صداي جيغ وحشتناک شروع شد. داشتم ديوانه مي‌شدم. *"*نه نه توهم نيس لعنتي اين چه صداييه آا.. بيرون بيرون.. کر شدم!!

**فصل سوم**

دنبال کمک مي‌گشتم اما نمي‌دانستم قرار است با چه جملاتي و از چه کسي تقاضاي کمک کنم. به‌خاطر صداي آزار دهنده؟ *"*لابد مسخره‌ام مي‌کنن*"* نه آن‌قدر‌ها هم ساده نبود. جلوي يکي از خانه‌ها دو مرد مسن با صورت‌هاي به آرامش رسيده، خواب رفته بودند. عين جسد‌هاي تازه و دست نخورده. کس ديگري در آن هواي باد کرده بيرون نبود و تقريبا منصرف شده بودم. در نهايت درمانده و خيس عرق به خانه برگشتم. خبري از صدا نبود. فکر کردم: *"*يه حموم ولرم بدک نميشه*"* اما از فرط خستگي ناي حركت نداشتم و خيلي گرسنه ام بود. کمي هله هوله از كيفم بيرون كشيدم و مشغول شدم. نميدانم كي خوابم برده بود. لابد به محض سير شدن. از خواب زياد ملول بودم و به نوعي حس گناه مي‌كردم. باورم نمي‌شد آن‌همه خوابيده باشم. بيشتر شبيه طلسم بود تا خواب طبيعي. در آن ساعات سوژه‌ي اصلي غروب را مي‌شد در پنجره جلويي خانه ديد كه بار يك روز را ازدوش به پايين مي‌كشيد و در چشم‌هايم مي‌ريخت. باقي پنجره‌ها را باز كردم تا ته‌مانده‌ي هواي يك روز تابستاني، اتاق‌ها را قبل از تجاوز حشرات چندش ناك هوشيار كند.

بار ديگر موقع خريدن يك روز ديگر فرامي‌رسيد. زمين داشت بازدم آتشينش را پس مي‌داد و آسمان از اين هرم گيج مي‌خورد و حالت تهوع داشت. زنبورها، ملخ‌ها، جيرجيرك‌ها و حشره‌هاي سبز رنگ براقي كه اسمشان را بلد نيستم، دور تيرهاي برق جمع مي‌شدند و آسمان براي خفاش‌ها سفره‌ي پر تنوعي مي‌گسترد كه چراغ‌ها ظرف‌هاي آجيلش بودند و ستاره‌ها هرچند زيبا اما تنها حكم طرح و نقش اشتها‌آور سفره را داشتند كه شكم سير كن كسي نبود. بيرون خانه نشسته بودم و از ديدن حشره‌هاي مسخره حالم به‌هم مي‌خورد در اين حين صداي جيغ مانندي از پشت خانه به گوش رسيد. به نظرم چندان صداي بلندي نبود مثل كسي كه مصمم به حل معمايي باشد از جا برخواسته و دور تا دور ساختمان را زير پا گذاشتم. كسي آن اطراف نبود. برگشتم داخل تا قبل از حمله‌ي حشره‌هاي كثيف ، پنجره‌ها را ببندم.پايين پنجره خفاشي با سر خوني افتاده بود. تا به حال خفاش از اين فاصله نديده بودم. ظاهرا با چيزي برخورد كرده و به هر حال تمام كرده بود. با وسواس تمام برداشتم و بيرونش انداختم حس بدي داشتم..بيشتر از دو روز ديگر، آن‌جا دوام نياوردم و پيش خانواده ام برگشتم. موقع برگشتن به ماهيت نور و زمين گرد فكر نكردم چون هنوز جسد خفاش بيچاره جلوي چشمم بود و شايد كمي دلم به حالش مي‌سوخت اما اين تنها دليل اشغال ذهنم نبود.

شايد آن خفاش به آرزوي تمام خفاش‌ها رسيده و اوج صدايش را حداقل به گوش يك نفر رسانده بود اما چون آني بود كه بر اساس قوانيني نمي بايست باشد، چندان دوام نياورد. مسلما اگر مثل همه‌ي خفاش‌ها بود بيشتر از اين عمر مي‌كرد. بارها و بارها به يادش آوردم. به نوعي از او تغذيه مي‌كردم. هربار كه اندام نحيف و تك تك اعضاي بدنش جلوي چشمم مي‌آمدند تصور مي‌كردم بيش از پيش شبيه اندام يك انسان شده است و حتي صورتش شبيه خودم بود.

استفان لاکنر

**اسدالله امرايي**

**استفان لاکنر در 1910 پاريس به دنيا آمد و در آلمان تحصيل کرد و از دانشگاه گيسن دکترا گرفت. جند مجموعه داستان و شعر و رمان دارد. بعدها به امريکا مهاجرت کرد و در سانتا بارابارا در کاليفرنيا اقامت گزيد. او در سال 2000 در گذشت. از اين نويسنده پيشتر تنها يک داستان با عنوان «مجازات» در مجموعه‌ي «گلوله» با ترجمه من در نشر مشکي منتشر شده است. زماني که سراغ استفان لاکنر رفتم تا داستاني از او ترجمه کنم هنوز از اينترنت خبري نبود. خودش هم زنده بود. داستان مجازات او را در يک مجله‌ي فرهنگي قديمي که از کتابفروشي محسن خريده بودم و خواندم و بسيار لذت بردم. با او مکاتبه کردم و پاسخ نامه‌ام را دو ماه بعد دريافت کردم که با خطي خوش اظهار خوشوقتي کرده بود که اثري از او دراين سوي جهان خوانده شده. نشاني‌اش را به زحمت يافته بودم و جوابي که رسيد خيلي خوشحالم کرد. داستان‌هاي لاکنر داستان هراس است.داستان هراس کهن که جامه‌ي نو پوشيده. انساني که روزگاري در محاصره پهلوانان افسانه‌اي و مصيبت کش جامعه بود اينک هم همان پايبند‌ها را دارد. نويسنده‌هاي امروز در آثار خود رويدادهاي تاريخي دوران ديکتاتوري و استيلاي نظاميان، جنگ‌سالاران يکه‌سالاران و حتي کشيشان ميسيون‌هاي مذهبي را از نظر دور نمي‌دارند غارت‌هاي سازمان يافته‌اي که در مقام تحقيق و کنکاش علمي روح و روان را مي‌ازارد. در داستان‌هاي لاکنر با آدم‌هايي روبه‌رو هستيم كه آدم‌هاي مسئله‌دار زمانه خود هستند، آدم‌هايي كه روزگاري ارزش ورود به حوزه‌ي داستان را نداشتند. آدم‌هاي حاشيه‌ي شهرها، امنيت اجتماعي، بحران هويت، حاشيه‌هاي ناديده‌ي جوامع سرمايه‌داري از موضوعات مورد علاقه‌ي اوست. از آدم‌هايي حرف مي‌زند كه در گوشه‌اي پنهان شده‌اند و همه چيز را ثبت مي‌كند. جرقه‌هايي انساني را در دل آدم‌هاي اعماق مي‌بيند، اما ته داستان‌هايش در جايي به واقعيت سخت و انعطاف‌ناپذير هم مي‌رسد. او نويسنده‌اي‌ست که جنس کلمه را خوب مي‌شناسد و آن را در نوشته‌هايش منتقل مي‌کند. دنياي او دنياي آدم‌هاي کوچک است که در زمين درندشت به زندگي خود معنا مي‌بخشند. در داستان کور و چراغ که براي خواننده‌ي ايراني آشناست و حکايت آن را پيش‌تر در ادبيات کهن خوانده‌ايم و در ضرب‌المثل‌هاي خود آورده‌ايم واکنشي طبيعي مي‌بينيم. شخصي، کوري را ديد که در شب کوزه زير بغل چراغ به دست دارد. به او گفت: تو که کوري و شب و روز برايت يکسان است چرا چراغ به دست گرفتي؟ گفت: چراغ را براي تو کور باطن برداشته ام که در تاريکي به من تنه نرني و کوزه‌ي مرا نشکني.**

برخورد کور

مرد کوري شبي در خانه‌ي دوستش مهمان بود و خوش گذراند. وقتي خداحافظي کرد اصرار داشت به تنهايي به خانه برگردد، اما درخواست فانوسي کرد.

دوستش پرسيد:«مي‌خواهي چه کني؟ فانوس که به دردت نمي‌خورد راه خانه را پيدا کني، چرا...؟

مرد کور اصرار کرد:«فانوس را مي‌خواهم تا کساني که چشم دارند، مرا ببينند و به من نخورند.»

در راه که مي رفت فانوس را تاب مي‌داد و پيش مي‌رفت. با اين همه محکم به يک نفر ديگر خورد.

با عصبانيت پرسيد:«حواست کجاست؟ فانوس را نديدي؟»

**نگاه سر به زير**

تواريخ باستان در باره‌ي سرزميني روايت مي‌کنند که مردان و زنان موظف بودند سر‌به‌زير به اين طرف و آن طرف بروند. رسم و رسوم و قوانين مردم را با شدت و حدت و تهديد به مجازات قاطع از نگاه کردن، حتي يک نگاه منع مي‌کرد. اين رسم را حاکم ظالمي بنا گذاشته بود که خود را خيلي بالا مي‌ديد. قدغن کرده بود رعيت‌هايش سرشان را بلند کنند و به تاج و تخت و حتي صورت او نگاه کنند. اعضاي خانواده‌اش را هم ملزم به رعايت اين حالت و خفت کرده بود. مرگ ناگهاني‌اش فرصتي باقي نگذاشت تا به پسر ارشدش که جايگزين تاج و تخت مي‌شد، فلسفه‌ي اين فرمان ملوکانه را توضيح دهد. حاکم جديد از پله‌هاي تخت که بالا مي‌رفت سرش را پايين انداخت و از سلف خود هم سختگيرتر بود و دقت داشت که قانون مقدس لايزال تمام و کمال اجرا شود.

کشيش‌ها و ماموران قلمرو شاه بر تبليغ مداوم اين نظريه اصرار مي‌کردند و دانشمندان در صدد تبيين علت قانون برآمدند و گفتند اگر کسي سر بلند کند در جا کشته مي‌شود. اشعه‌هايي که از آسمان مي‌آمد و برق صاعقه‌اي که گاه و بي‌گاه فرود مي‌آمد به عقوبت رعيتي تفسير مي شد که دزدانه به آسمان نگاه کرده بود. پزشکان و هنرمندان اعلان کردند که به واقع رنگ آسمان زرد است، ته رنگ زرد مهوع و بدبويي که در زمين نمونه ندارد.

طرفداران متعصب تمام عمر روي زمين دمر مي‌خزيدند. بچه‌ها در گهواره دمر مي‌خوابيدند و اموات را هم دمر دفن مي‌کردند و صورتشان را روي خاک مي‌گذاشتند.

از آن‌جا که شکل ديگري از حيات شناخته‌شده نبود و در فضاي هراس سرکوب کسي به خود جرئت نمي‌داد بذر انديشه‌اي ديگر را بکارد.

در يک صبح بهاري بنا به روايت دختر و پسر جواني از مرغزاري مي‌گذشتند. از کنار گل‌ها که مي‌گذشتند شادماني مي‌کردند و دختر گفت که شکوفه‌هاي آبي از همه زيباتر هستند. بعد هم ناراحت شدند که اين زيباترين رنگ به ندرت جلوه مي‌کند.

هر چند آن‌ها هم سر به زير داشتند و مطابق امريه دقت مي‌کردند از مقررات تخطي نکنند، اما گاه و بي‌گاه موقع جست و خيز بي‌دقت بودند و ناگهان سکندري خوردند و به زمين افتادند. ابتدا صورت خود را به زمين چسباندند اما دخترک سربرگرداند که ببيند همراهش در چه وضعي است و ناگهان چشمش به آسمان افتاد. حيرت‌زده داد زد:«نگاه کن. آسمان آبي است.»

وقتي پسر بر وحشت خود غلبه کرد، به خود حرئت داد و آسمان را نگاه کرد. از شوق کشفي که کرده بود از جا جست و به سمت شهر دويد. دست‌ها را باز کرده بود و داد مي‌زد:«آسمان آبي است. چشم‌تان را باز کنيد و ببينيد که آسمان آبي است يا خير.» اما هر کس او را مي‌ديد از ترس اين که صاعقه‌اي که خيال مي‌کردند اجتتاب ناپذير است، بر سرشان فرود بيايد خم مي‌شدند و مي‌گريختند.

پسر وسط بازار شهر ايستاد و به آسمان خير شده بود که مأموران رسيدند و او را با خود به زندان بردند.

به خاطر اين نافرماني او را به مرگ محکوم کردند. با دستبند و پا بند او را پاي ديوار معبد بردند و جوخه‌ي اعدام به صف شد. يکي از سربازان از لبخند رضايت‌آميز جوان حواسش پرت شد و نتوانست بر وسوسه غلبه کند و مي‌خواست بداند پسر راست مي‌گويد يا نه. به بهانه‌ي امتحان تفنگ خود نگاهي دزدانه به آسمان انداخت و سقلمه‌اي به هم‌قطار خود زد. گفت:«نگاه کن! پسرک راست مي‌گويد، آسمان آبي است.»

افسر فرمانده داد زد:« سر پايين! سر پايين!»

نفر دوم جوخه‌ي اعدام به سومي گفت:«آسمان واقعاً آبي است.»

افسر داد زد:«بازداشت!»

- آسمان آبي است و هيچ اتفاقي نمي‌افتد.

- هيچ اتفاقي نمي‌افتد.

افسر فرمان داد:«آتش!»

اما جمعي جوخه‌ي اعدام حواس‌شان به آسمان بود و کسي به محکوم شليک نکرد.

زماني که صاعقه‌ي زرد براي تبيه سربازان متمرد در آسمان ظاهر نشد، حاضران و تماشاگران سرشان را بلند کردند روبه آسمان و شهر پر شد از آدم‌هايي که به دنيا همان طور که بود نگاه مي‌کردند. طلسم شيطاني شکسته بود.

بنا بر روايات تا قرن‌ها پاي ديوار معبد مجسمه‌ي زوج جواني را گذاشته بودند که مشتاقانه به آسمان نگاه مي‌کردند.

**پادشاه يک چشم**

فري فليپه دو گوادولوپ در خاطرات سفر خود در لا پلاتا و چارکاس شرحي نوشته است که چه‌گونه قبيله‌اي از سرخ‌پوستان نابينا را يافته که در غارهاي زيرزميني زندگي مي‌کردند. کشيش مهربان از زندگي آرام و روابط دوستانه‌ي همسايه‌ها حيرت کرده بود، هر چند هنوز آن‌ها به آيين مسيحيت تشرف پيدا نکرده بودند. نوشته بود:«آن‌ها با ديگران در صلح و صفا به سر مي‌برند چون هر کس با خودش تکليفش مشخص است.» متاسفانه برادر فليپه هم با اهريمن‌ها و اژدها روبه‌رو شد و روايتش با کاشفان و دانشمندان بعدي از نظر اعتبار منطبق نبود.

در هر صورت از وقتي لشکر تجار و نظاميان در منطقه نفوذ کردند هيچ ردي از قبيله‌ي کوران در جايي مشاهده نشد.

چهارصد سال پس از نخستين گزارش يک دانشجوي رشته‌ي انسان‌شناسي به اسم ملچوار سينتبک مسير سفر و رد او را گرفت تا در صورت امکان روايت گل و گشاد او را جمع و جور کند.

وقتي سينتبک ده ساله بود در تصادم دوچرخه يک چشم خود را از دست داده بود. از آن زمان شيفته‌ي مشکل بينايي نسبي شد. به نابيناها علاقمند شد، چون به او خيره نمي‌شدند- مثل آدم‌هاي معمولي بي‌ادب و نزاکت نبود و در ثاني ضرب المثل معروف در شهر کورها يک چشم پادشاه است را دوست داشت.

در دوره‌ي تحصيل زماني که به اشارات فري فليپه به قبيله‌ي کوران رسيد تصميم گرفت از آن به عنوان رساله‌ي دکتراي خود استفاده کند. با استفاده از نوارهاي صوتي آموزشي تعدادي از زبان‌هاي سرخپوستي رايج در چارکاس را ياد گرفت و مطالعات و تحقيقات انجام شده‌ي قبلي را هم خواند و با آن‌ها آشنا شد.بورس تحصيلي اعطايي هم مسير تحقيقات او را هموارتر کرد که با خيال راحت به کارش ادامه دهد. چندين هفته در جنگل‌هاي بکر پر از مار و عقرب و حشرات گزنده گشت. به فلات گچي با مشخصاتي که فليپه شرح داده بود رسيد.

اما هيچ‌کدام از اين اقوام بدوي چيزي درباره‌ي قبيله‌ي غارنشين نمي‌دانستند. ملچيور خسته و نااميد کنار نهري نشست تا استراحت کند. ناگهان چشمش به جسم سياهي افتاد که در آب شنا مي‌کرد. آن را از آب بيرون کشيد و متوجه شد که لباسي از پوست و بال خفاش است که با کوک‌هاي درشت دوخته‌اند. اما چه کسي جز غارنشين‌ها از خفاش چنين استفاده‌اي مي‌کند؟ ملچيور به سمت بالاي رودخانه رفت. با ابزار غارنوردي وارد غاري وسيع شد.

در محوطه‌اي شبيه به کليسا برق چراغ‌قوه‌اش روي هيکل‌هاي سفيدگون شبح مانندي افتاد که دور هم حلقه زده و آرام نشسته بودند. آيا متوجه شده بودند که کسي بر آن‌ها وارد شده است؟ صورت شان را به سمت سينتبک برنگرداندند اما گوش‌هاي بزرگ و لاغرشان لرزش حاصل از حرکت او را مي‌گرفتند. وقتي از نهر وسط غار به سمت آن‌ها مي‌رفت صداي تلق تلقي از دهانشان درآمد و منتظر بازتاب آن شدند. سلاحي در دست نداشتند و تقريباً برهنه بودند.

ملچيور با زباني که آخرين بار روي زمين و بيرون از غار شنيده بود به آن‌ها خوش و بش کرد. سر خم کردند. ماهيچه‌هاي آن‌ها حرکتي کرد و روي صورت‌شان حالتي شبيه لبخند کش آمد. کاشف مي‌ديد که تخم چشم آن‌ها با پوستي نازک پوشانده شده و پلک هاي بي‌مصرف‌شان به هم آمده بود. سينتبک رفت وسط دايره‌ي آن‌ها و کوله‌پشتي‌اش را زمين گذاشت و کيسه خوابش را باز کرد و چراغش را زمين گذاشت. مردان و زنان ابتدا با ترديد او را لمس کردند انگار مي‌خواستند اهميت وجود او را درک کنند. تکه تکه‌ي بدنش را لمس کردند. حس لامسه اطلاعاتي را که لازم داشتند در اختيارشان مي‌گذاشت و مهمان‌شان را به روي زمين خواباندند.

البته از جايي که سينتبک مي‌آمد اين نوع ارتباط گرفتن را تجاوز به حريم شخصي آدم به حساب مي‌آوردند و سينتبک سعي مي کرد انزجار خود را پنهان کند، سعي کرد خود را از زير دست‌و‌پاي آن‌ها خلاص کند. کورها دست برداشتند و لبخند رضايت‌آميزي زدند.

ملچيور وسايل خود را از کوله درآورد و روي تاقچه‌ي سنگي گذاشت. ضبط صوت را روشن کرد و با لهجه‌هايي که آموخته بود از بدوي‌ها سوال‌هايي مي پرسيد. در پاسخ‌هاي ذوق‌زده‌ي آن‌ها زباني را تشخيص داد که دز متون کهن قرن شانزدهم به آن‌ها اشاره شده بود و تصور مي شد که زبان مرده و از يادرفته‌اي است. ضبط اين زبان در همين لحظه احترام و اعتبار آتي را پيش چشمان ملچيور آورد.

اندازه‌ي جمجمه و اندام‌هاي ديگرشان را ثبت کرد. حتي بي رنگي و زال‌تني پوست و موي آن‌ها را هم مشاهده کرد که ظاهري معصومانه به آن‌ها مي‌بخشيد. سلسله مراتبي بين آن‌ها نبود و رهبر نداشتند. زن‌ها و مردها و کودکان وقتي خوشحال بودند مي‌خنديدند و گپ مي زدند و در عين حال گوش‌هاي بزرگ‌شان صداهاي اطراف و پس زمينه را مي‌گرفت. خنده‌ي دلپذيري داشتند. زندگي‌شان بدون دردسر جريان داشت. اگر کسي خوابش مي امد بدون تکلف گوشه‌اي از غار دراز مي‌کشيد و مي‌خوابيد. شب و روز معني نداشت، زمان هم مهم نبود. خفت‌و‌خوابشان هم قواعد خاصي داشت. هر چند وقت يک‌بار ماهي کوري يا مارماهي را از برکه‌اي کنار نهر صيد مي‌کردند و تکه تکه مي‌کردند و خام مي‌خوردند. ملچيور به دوستان تازه‌اش از غذاي کنسرو شده خود تعارف کرد که از طعم نا‌آشناي آن خوش‌شان نيامد. بعد از مدتي از غذاي آن‌ها که به او تعارف کردند خورد.

آرامش و صلح و صفاي مادرزادي قبيله‌ي کورها سينتبک را وسوسه کرد که دست بالا را در بازي بگيرد و برتري خود را به رخ آن‌ها بکشد. ببينيد چه راحت ماهي مي گيرد! جريان نهر داخل غار گاه و بي‌گاه ميوه و خوراکي‌هاي ديگري مي اورد که کسي جز ملچيور نمي‌توانست کشف کند و از آب بگيرد. با حرکت سريع و حساب شده چوبدستي خفاش خفته را مي‌کشت. اتشي که وسط غار برافروخت اول غارنشينان را ترساند اما بعداً از گرماي آن خوششان آمد و دور آن حلقه زدند.

تا زماني که ملچيور پايش به اين‌جا باز نشده بود، نمي‌دانستند که کور هستند و فقط خود را آدم مي دانستند. حالا مفهوم تحقير و حقير شدن را مي‌دانستند. وقتي مي‌ديدند هر چيزي پرت مي کند به هدف مي‌خورد يا اشيايي که بايد کورمال کورمال دنبالش مي‌گشتد خيلي راحت پيدا مي‌کند حس مقارت به آن‌ها دست مي‌داد. هر چيزي گم مي‌کردند از او مي‌خواستند. اما خوب نور را چه‌طور مي‌توانست براي آدم کور شرح دهد و حالي کند؟ آيا مي‌توانند به مهارت‌هاي او دست يابند؟

- نه فقط بايد به من اعتماد کنيد.

- به تو اطمينان مي‌کنيم که به ما ديدن را ياد بدهي.

- نه حتي اين کار را هم نمي توانم بکنم. به دستورهايي که مي‌دهم عمل کنيد همين کارتان را به خوبي راه مي‌اندازد. در سرزمين کورها يک چشم پادشاه است.

آدم‌هاي قبيله‌ي کوران اندوهگين شدند و گفتند: «ما سنتي کهن داريم که بنده هيچ موجود فاني نشويم. براي همين پدران ما زماني که اينکاها باقي قبايل را به انقياد خود درآوردند از سطح زمين گريختند و به غار پناه آوردند. حالا هم نمي‌خواهيم بعد از چندين نسل دوباره برده شويم.»

- لازم نيست گنده کنيد. من دنبال برده کردن کسي نيستم. فقط از شما ماهرترم و همين توانايي مرا در موقعيت برتري قرار مي‌دهد. همين و بس.

مرد پيري را به نمايندگي از باقي کورها فرستادند جلو. پيرمرد گفت:« ما پيشنهاد مي‌کنيم که تو هم مثل ما کور شوي. در اين صورت صلح تضمين مي‌شود و تو هم يکي از ما مي شوي. با اين راه حل کار درست مي‌شود. ما شما را دوست داريم.»

ملچيور عصباني شد:«چشم مرا در بياوريد! غير از اين که کور هستي غقلت را هم از دست داده‌اي. فکرش را هم نکن که بتوانيد با زور چشم مرا در بياوريد. هر کس به طرف من بيايد اين کار را با او مي‌کنم.»

سنگي را برداشت و به سمت دبه‌اي سفالي پرت کرد. تکه‌هاي سفال به اطراف پخش شد و صداي بوميان وحشت‌زده و هراسان بلند شد.

ملچيور از اين برخورد عصبي خود ناراحت شد. مطالعات انسان‌شناختي او با ترس و هراس موضوع مورد مطالعه دچار وقفه مي‌شد و آن‌ها ياد مي‌گرفتند دروغ بگويند. او که چيز زيادي براي از دست دادن نداشت زني از بوميان اختيار کرد.

زن که خود را وقف او کرده بود به عنوان واسطه‌ي ديپلماتيک با قبيله عمل مي‌کرد. ملچيور به زنش نازکا ياد داد که وقتي او خواب است آتش روشن کند و نگذارد آتش خاموش شود. از چراغ نفتي شوهرش هم خيلي خوشش مي‌امد. باتري‌هاي او خيلي وقت بود که خالي شده بود. دست‌هاي خود را که با چراغ گرم مي‌کرد پرسيد:«اين چيز است که باعث بينايي مي شود؟»

- اين چراغ نور توليد مي‌کند و نور باعث مي‌شود که از چشم‌هايم استفاده کنم و ببينم.

- درست متوجه نمي شوم. يعني وقتي اين چراغ گرما ندارد تو نمي تواني ببيني، ملچيور؟

- آن وقت با نور اجاق مي‌بينم.

- پس اگر اين خاموش شود تو هم مثل ما مي شوي؟

- هميشه مي‌توانم چراغ و اجاق را دوباره با کبريت روشن کنم.

- چه جادوگري هستي تو. خوشحالم که مرا از اين طايفه ايکا نجات دادي. خيلي دوستت دارم و مي پرستمت.

- من هم تو را دوست دارم.

ملچيور وقتي ديد زنش پچپچه‌هايي با افراد قبيله دارد، دچار سو ظن شد و صحبت‌هاي درگوشي را که خودش از آن سر درنياورد، قدغن کرد.

ديگر غيرقابل تحمل شده بود. گروهي از نمايندگان شجاع قبيله به سراغ او آمدند و گفتند:«ملچيور خواهش مي‌کنيم برگرد برو به کشور خودت. ما قبل از اين که موضوع تحقيق تو بشويم براي خودمان زندگي آرام و بي‌دردسري داشتيم. حالا تو آمده‌اي به ما مي‌گويي که چه کاري بلديم و چه کاري بلد نيستيم و چه بکنيم و چه نکنيم. نمي‌خواهيم آقا. ول‌مان کن به حال خودمان و برو پي کارت. دوست داريم در صلح و صفا و جهل زندگي کنيم. بدون تو...»

ملچيور داد زد:« شما به من احتياج داريد! من وظايفي دارم که بايد انجام دهم. فرار از مسئوليت باعث سرشکستگي من مي‌شود. از آن گذشته من حاضر نيستم زنم را رها کنم.»

-ناسکا هم محکوم است که همراه تو به جهان بالا برود.

- چي؟ يک زن کور و شبح وار! مردم آن بالا کلي بابت او به من سرکوفت مي‌زنند. نه من تا ابد همين جا مي‌مانم.

از ترس و اندوه خم شد و اهالي قبيله به سمت انتهاي غار گريختند. ملچيور مست پيروزي دراز کشيد و به زنش نسپرد که مراقب آتش اجاق باشد.

وقتي بيدار شد. اجاق سرد بود و آتشي در کار نبود. جراغ هم خاموش بود و پيت‌هاي نفت را هم خالي کرده بودند. کورمال دنبال کبريت گشت. کبريت‌ها هم غيب شده بود.ناسکا او را نوازش کرد و با صداي آرامي گفت:«آن چوب‌هاي جادويي را پرت کردم توي رودخانه. باور کن اگر تو هم مثل ما کم ببيني خيلي بهتر است برايت. تو خيلي بد شده‌اي و اين براي روح و روان تو خوب نيست. حالا مي‌توانيم تو را دوست بداريم.»

دست‌هاي زيادي به سمت او دراز شد و شادمانه گفتند:«حالا تو هم يکي از مايي. تو به ما تعلق داري.»

صدايي شادمانه در غار پيجيد:«ما تو را از خودت رها کرديم. شادباش!»

مالچيور اول خيلي آشفته شد. تمام حرکاتش در تاريکي از کورها ناشيانه‌تر بود. زمين خورد، زخم و زيلي شد و بدون کمک ديگران کار برايش سخت بود. دنياي يکپارچه‌ي آن‌ها براي او جيزي نبود جز تکه‌هاي پراکنده‌.

بعد از چند هفته به وضع جديد خود خوگرفت. از آن‌جا که خواستار برابري بود از هر گامي براي وحدت و يکپارچگي جمع استقبال مي‌کرد.

نوارها و يافته‌هاي او براي جامعه‌ي علمي ارزش بي نظيري داشت، اما براي جهان خارج او مفقود بود. غير مستقيم خبردار شديم که ملچيور سينتبک باقي عمر را در جهاني تاريک اما بسيار خوشبخت گذراند.

بازاندیشی مباحث

رمان و فیلم

کتابی که باید بیش از یک بار بخوانیم- - **هـ.الف**

گاهي کتاب‌هايي منتشر مي‌شود که مي‌شود آن‌ها را کتاب‌هاي دشوار ناميد. که اين دشواري‌ها گاه به دليل ضعف مؤلف يا مترجم در انتقال مفاهيم است و گاه به دليل پيچيدگي بيهوده و نالازم مضمون و موضوع کتاب و «بازانديشي مباحث رمان و فيلم» هم کتاب دشواري است.

اما دليل اين دشواري نه در ضعف مولف و مترجمان و مدير گروه ترجمه است و نه به دليل پيچيدگي بيهوده مضمون که خود شگردي است براي برخي از نويسندگان تا با پيچيدگي عمدي مضمون اثرشان را ارزشمند جلوه دهند.

بلکه بازانديشي مباحث رمان و فيلم به موضوعي پرداخته است که درک آن در ماهيت خود دشوار است و علاوه بر آن اين کتاب يکي از نخستين آثاري است که نويسنده تلاش کرده است رابطه بين تصوير و کلمه را با نگاهي نمادشناختي به روشني بيان کند و اين خود عامل از عوامل دشواري اين اثر  
 است.«کاميلااليوت» خود در مقدمه اين اثر نوشته است:

اين کتابي نيست که قصد نوشتن‌اش را داشتم. گرچه آن کتاب در حواشي اين کار حضور دارد. کتاب اصلي «درباره‌ي رمان‌ها و اقتباس‌هاي سينمايي از آن‌ها» به نحو گسترده‌اي با مشکلات، تناقض‌ها و تضادهايي در زمينه مطالعات سينمايي و ادبي مواجه شد. کتاب‌هايي که اخيرا در اين زمينه منتشر شده‌اند از لحاظ الگوها و روش‌هاي حاکم بر بحث بيشتر ناکام مانده‌اند.

در مرکز مباحث مربوط به رمان و سينما تناقضي فوق‌العاده حيرت‌آور وجود دارد. از يک‌سو، رمان‌ها و فيلم‌ها به عنوان کلمات و تصاوير کاملا در تقابل با هم قرار داده مي‌شوند و هم به لحاظ صوري و هم فرهنگي متعلق به دو جبهه متفاوت تلقي مي‌شوند... در سوي ديگر اين تناقض رمان و فيلم هنري‌هاي خويشاوندي تلقي مي‌شوند که تکنيک‌هاي صوري مخاطبان ارزش‌ها منابع کهن الگوها، راهبرد‌هاي روايي و بافت‌هاي مشترک‌ با يکديگر دارند و همين اندک توضيح نويسنده در آغاز مقدمه‌اي ده صفحه‌اي شايد کافي باشد که نشان دهد طرح مباحثي که موضوع اين کتاب است و بيان هم‌پيوندي، تناقص‌ها و شباهت هاي کلمات و تصاوير در انتقال مفاهيم تا چه حد مي‌تواند دشوار باشد و البته که اين دشواري دربرگردان کتاب به زباني ديگر و به ويژه زبان فارسي که احتمالا ظرفيت واژگان بسنده را براي واگويي متني چنين دشوار ودرهم تنيده ندارد بيشتر خود را نشان مي‌دهد و با اين حال گروه مترجمان کتاب به ويژه ويراستار ترجمه دکتر فرزان سجودي تا حدممکن و به خوبي از عهده کار برآمده‌اند.

به نظر مي‌رسيد براي بررسي دقيق‌تر اين کتاب و اين که مباحث مطرح شده در آن بر حول چه محورهايي مي‌گردد. بهترين شيوه‌ي همراه شدن با کاميلا اليوت نويسنده‌ي کتاب باشد که در بخش ديگري از ابتداي مقدمه مي‌نويسد! «من که در کشف ريشه‌هاي تناقص درون مطالعات سينما و رمان ناتوان بودم به گفتمان‌هاي اصلي‌تر درباره ي تصوير وکلمه روآوردم وريشه‌هاي متاخر اين تناقض را در دوشاخه مناقشه شعرو نقاشي قرن هجدهم يافتم.يک شاخه صريحا نقاشي و شعر را با توسل به مرزهاي تصوير و کلمه از يکديگر متمايز کرده و اين دو هنر را به مثابه‌ي دوگونه‌ي مجزا دسته‌بندي مي‌کند و نظير تمايز مشهور لسينگ ميان شعر به عنوان هنري زماني و نقاشي به عنوان هنري مکاني، شاخه ديگر نقاشي و شعر را دو هنر خويشاوند مي‌داند و از رهگذر قياس‌هاي ميان هنري، شباهت‌هاي خانوادگي بلاغي آن‌ها را بر مي‌شمارد، نظير قياس به کرات نقل شده‌ي زئوس سيمونيدسي: «شعر تصويري ناطق است و نقاشي، شعر صامت».

اين بخش از مقدمه ضمن تاکيد ديگري بر دشواري موضوع کتاب تا حد تعيين کننده‌اي خواننده را با آن‌چه دراين اثر با آن روبرو خواهد شد آشنا مي‌سازد.

زبان تصوير و زبان کلمه و تناقض‌ها و هم‌ساني‌هاي اين دو با يکديگر و در بيان مفاهيم و واکاوي ظرفيت‌ها و تشابهات اين هر دو و بازشناخت قدرت و ضعف هر کدام از نظر نمادشناسي. کتاب بازانديشي مباحث رمان وفيلم که از سوي انتشارات فارابي منتشر شده شامل شش فصل است که به گونه‌اي تاريخ مدار تقسيم شده است.

در فصل اول کتاب که با عنوان قياس و طبقه‌بندي مشخص شده و درواقع ديباچه و مدخلي براي ورود به مباحث بعدي است که شباهت‌ها و عدم شباهت‌هاي شعر ونقاشي از نگاه نظريه‌پردازان مختلف مورد بررسي قرار گرفته و در مورد ارزش‌هاي نشانه‌اي اين دو هنر و توانايي بياني‌ آن‌ها نظرياتي مطرح شده است و با نقل‌قولي از جان راسکين که معتقد بود «قوانين حاکم بر بيان زباني» دقيقا همان قوانين حاکم بر رنگ‌هاست و قول ديگري از «والترپاتر» که گفته است: در بهترين شيوه‌ي نگارش «ادات ابتدايي زبان همچون رنگ و نور و سايه بر کاغذ نقش مي‌بندد» نويسنده به اين باور مي‌رسد که تاحدي توانسته است صورت مسئله رادر شمايي کلي براي خواننده مطرح کند وبا اين اطمينان نسبي به مرحله بعدي وبررسي دقيق‌تر مسئله بپردازد و صورت ساده شده‌ي مسئله اين است که کلمات به عنوان نمادهايي براي بيان مفاهيم و احساس و انديشه همان‌قدر توانايي و ظرفيت دارند که رنگ‌ها وسايه روشن‌ها» و اين که کداميک مي‌توانند اين توانايي را نشان دهند بستگي به قدرت و درک عامل استفاده کننده از هر يک از اين دو مديوم را دارد و يک نقاش هنرمند مي‌تواند با رنگ و تصوير شعري بسرايد يک شاعر هنرمند قادر است شعري را در قالب کلمات بيان کند و از همين نقطه است که مي‌توان با خيال‌ راحت‌تر نسبت به درک آن چه در فصل‌هاي بعدي کتاب در قدرت بيان با تصوير و کلمه در قالب‌هاي گوناگون ازنقاشي تا شعر گرفته تا کتاب‌‌هاي مصور آثار گرافيکي، تابلوهاي تبليغاتي و درنهايت سينما مطرح شده مطالعه را ادامه داد.

درواقع بحث رابطه رمان و فيلم و ارزش‌شناسي آثار داستاني از جهت تصويرسازي يا توانايي سينما به عنوان يک هنر تصويري در بيان مفاهيم ادبي و موضوع اقتباس و درک مفاهيم مختلف آن براي تبديل يک رمان به فيلم و سنجش ظرفيت هريک‌از اين دو در بيان و اثرگذاري بر مخاطب و اصول بنيادين اقتباس از آثار ادبي که مي‌تواند شامل ديگر آثار هنري مثل موسيقي و نقاشي هم باشد و موضوع اصلي اين کتاب ارزشمند است در پنج فصل بعد از فصل نخست که درواقع مدخ ورود به مباحث بنياني کتاب است به دقت و موشکافانه تشريح شده است و درنهايت ارزش کار دشواري را که کاميلا اليوت نويسنده‌ي کتاب به انجام رسانده ونيز کار مترجمان‌اين اثر ارزشمند والبته دشوار را نمايان مي‌سازد والبته نه دشواري کار نويسنده و نه ارزش کار مترجمان و به ويژه دکتر فرزان مسجودي در ويرايش ترجمه و نه ارزش خود اثر مانع نمي‌شود تا به برخي از نکاتي که مي‌شد وجود نداشته باشد اشاره نکنيم و از جمله وجود برخي از غلط‌هاي تايپي در متن اثر و دشوارنويسي برخي از عبارات و جمله‌ها که مي‌شد با دقت بيشتر در برگرداندن اثر به زبان فارسي روان‌تر نوشته شود و با اين همه بازانديشي مباحث رمان و فيلم کتابي است که ارزش آن از مقوله‌ي مورد بحث آن بسيار فراتر مي‌رود و مي‌تواند به عنوان يک کتاب مرجع براي شناخت بيشتر نسبت به هنرهاي ديگر هم از آن بهره برد. وقطعا کتابي است که بايد بيش از يک بار آن را خواند.