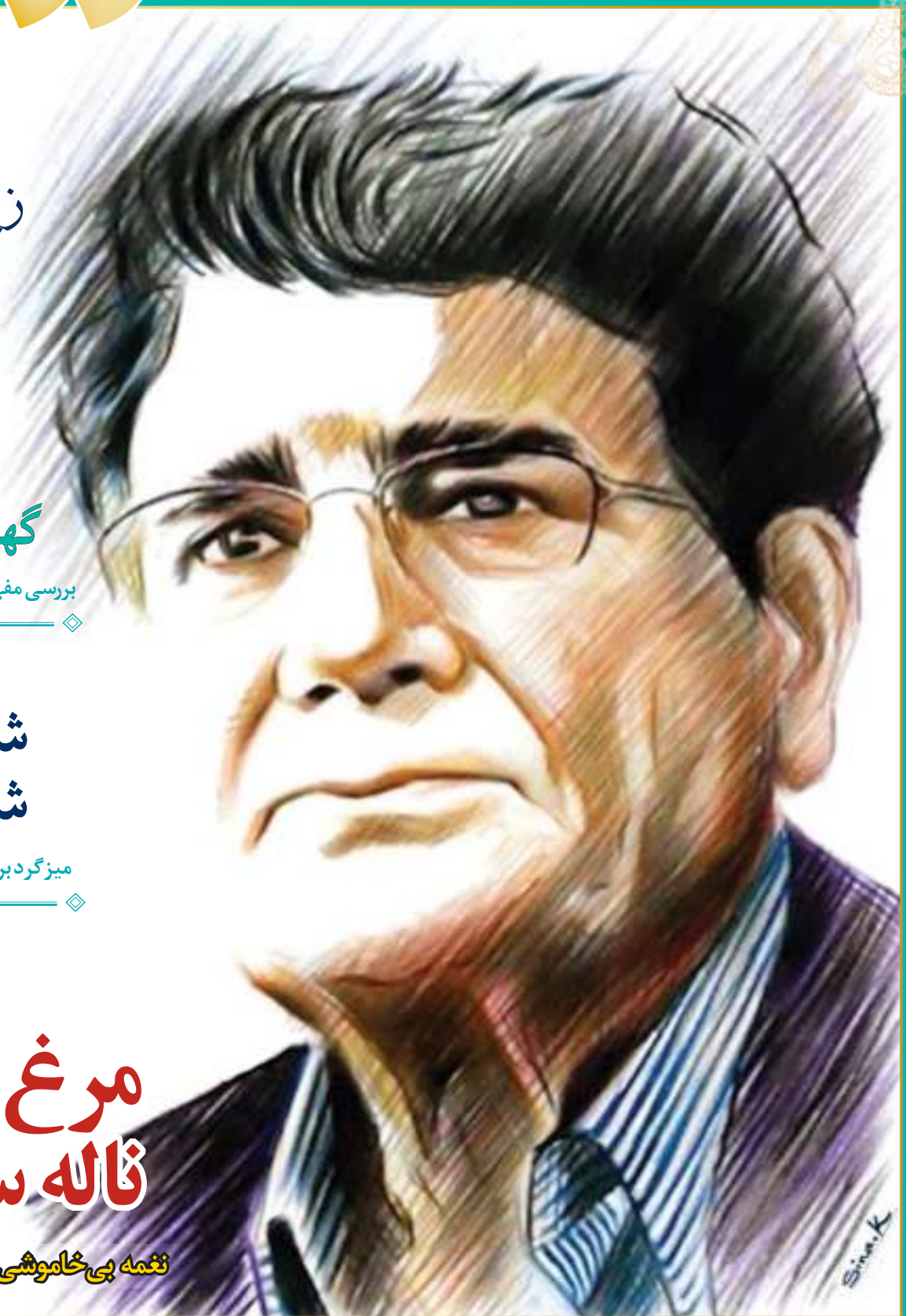
ماهنامه فرهنگی، اجتماعی ۱۴۵
سال بیست‌ویکم - فروردین ۹۸ ۱۵۰۰۰ تومان
ISSN: 1735-0131

آزما

ویژه‌ی هنر و ادبیات

ناصر فکوهی، محمد دهقانی، ابوالفضل خطیبی، قدرت‌الله طاهری، کامیار عابدی، محمد اخوت، گیتا گرکانی، مژده دقیقی، روبرت صافاریان، فواد نظیری، شمس لنگرودی، حافظ موسوی، حبیبه نیک‌سیرتی، سیمیندخت گودرزی، مهتاب خسروشاهی، بیل پلیمپتون، نایلز ردریک، دانیل آلارکن و ری فرنچ و....



حس حضور زیر سایه جعل

نگاهی به واگویه‌های جعلی در فضای مجازی

پرونده:
گورم نه! گهواره‌ام کجاست

بررسی مفهوم وطن در تاریخ و ادبیات ایران

شعر بی تاثیر شعر بی زبان

میزگرد بررسی نقش شعر در غنای زبان

مرغ سحر ناله سرکن!

نغمه بی خاموشی و صدایی که می‌ماند

shabahangbook.com
shabahang_pub
shabahang_books
info@shabahangbook.com

انتشارات شباهنگ

روزی ما کبوترهایمان را
پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبایی را خواهد گرفت
روزی که کمترین سرود
بوسه است
و هر انسان برای هر انسان برادریست
و قلب برای زندگی بس است

احمد شاملو

آزما

۱۴۵

سال بیست‌ویکم

ماهنامه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی

فروردین و اردیبهشت ۹۸

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: ندا عابد

سردبیر: هوشنگ اعلم

مشاوران: گیتا گرکانی، اسدالله امرایی

همکاران: سیمیندخت گودرزی، حبیبه نیک سیرتی، حوریه اسماعیل‌زاده

شعر: حافظ موسوی

داستان: آتوسا زرنگار شیرازی

ترجمه: اسدالله امرایی

تأتر: شقایق عرفی‌نژاد

هنر هفتم: سعید نوری

معرفی کتاب: سعید مقدم

طراح و صفحه‌آرا: وحید اخباری

مدیر روابط عمومی: پروانه کاوسی

مسئول سایت و فضای مجازی: ماهرخ ابراهیم‌پور

حروفچین: معصومه آقا حسینی

چاپ: آئین چاپ تابان

نشانی: شیر پاستوریزه، فتح ۱۵، پلاک ۱۷

تلفن: ۶۶۷۹۹۳۶۲

توزیع کتابفروشی‌ها: ققنوس **تلفن:** ۶۶۴۰۸۶۴۰

توزیع سراسری: پیام رسان **تلفن:** ۶۶۲۷۲۱۳۲

نشانی پستی مجله:

میدان فردوسی،خیابان‌پارس،کوچه‌جهانگیر

ساختمان یاس غربی، طبقه چهارم، واحد ۱۵

تهران - صندوق پستی ۱۶۸۳-۱۹۳۹۵

تلفاکس: ۶۶۷۳۹۲۲۴

پست‌الکترونیک:

azma_m_2002@yahoo.com

سایت آزما، چشم‌اندازی به دنیای هنر و ادبیات:

www.azmaonline.com

کانال آزما:

https://t.me/azma_onlin

اینستاگرام:

azmamagazine

۱۰

۱۵

۲۱

۳۶

۳۹

۴۲

- آزما نشریه‌ای است مستقل که به هیچ گروه و حزب و جناحی وابسته نیست.
- آزما صرفا آثاری را چاپ می‌کند که مستند و مستدل باشد.
- آزما در ویرایش و کوتاه‌کردن مطالب آزاد است.
- چاپ آثار و مطالب به معنی تایید دیدگاه‌های پدیدآورنده‌ی اثر نیست.
- تکثیر و استفاده از مقالات آزما با ذکر ماخذ آزاد است.
- مطالب فرستاده شده برای مجله باز پس داده نخواهد شد.
- به جهت رعایت اصول حرفه‌ای مجله‌ی آزما از ارائه‌ی متن مصاحبه ویرایش شده به مصاحبه شونده معذور است و متن گفتگوها با رعایت همه جوانب اخلاق روزنامه‌نگاری در مجله چاپ خواهد شد.
- فایل‌صوتی مربوط به هر مصاحبه در دفتر مجله نگهداری می‌شود و در صورت لزوم مورد استناد قرار خواهد گرفت.

فهرست

یادداشت نخست	۶	چرخه تکرار تا زوال	سردبیر
یادداشت	۸	امروز، روز دیگری است	مدیر مسئول
مقاله	۹	مرغ سحر ناله سر کـن!	حبیبه نیک‌سیرتی
نگاه	۱۲	تصویر هفدهم با سوهانک کیارستمی افتتاح شد	
	۱۳	نصرت رحمانی مردی برآمده از حریق باد	هوشنگ اعلم
		انسان، ارزانترین کالای مصرفی	عباس پوررباب
پرونده ۱	۱۵	انتساب‌های دروغین، چهره‌ی دیگر جعل	مهتاب خسروشاهی
	۱۹	بدل‌سازی و کپی‌های نابرابر اصل	مینا مقرب صمدی
پرونده ۲	۲۲ تا ۳۵	گورم نـه! گهواره‌ام کجاست	
		از وطن فرهنگی تا وطـــن سیاسی	ناصر فکوهی
		شاهنامه وطن است	ابوالفضل خطیبی
		گریز به گذشته در امروز بی‌افق	محمد دهقانی
		بر ایرانیان زار و گریان شدم	حافظ موسوی
		ایـــرانی اهل مصالحه است	منصوره اتحادیه
		ور ایز وطن؟!	سیمین دخت گودرزی
در حوالی صحنه	۳۶	سالن‌های برنده، کارگردان‌های بازنده	شقایق عرفی نژاد
	۳۸	حدیث انهدام هویت	فواد نظیری
مقاله	۳۹	انسان در چرخه نژند سرمایه‌داری	زندگینامه‌ی بیل پلیمپتون طراح و کارتونیست
میزگرد	۴۲	شعر بی‌تأثیر، شعر بی‌زبان	کامیار عابدی / قدرت‌الله طاهری /هوشنگ اعلم
شعر خودمان	۴۸	شمس لنگرودی / مجید کوچکی / امیرامامقلی زاده / زینب صابر / نجمه عالی آتفه چهار محالیان / بیژن جلالی	
گپ و گفت	۵۱	روایت هنرمندانه‌ی یک فاجعه	گفتگو با مژده دقیقی
	۵۶	زندگی در دو روایت	گفتگو با احمد اخوت
	۵۸	سنایـــی طبقه دوم!	گفتگو با روبرت صافاریان
نقد	۶۲	سنت و استکمال فردی	حامد هاتف
	۶۴	نقد هم‌چون ذات هنر	شاهدطباطبایی
داستان ایرانی	۶۵	هفت سوار	آتوسا زرنگارزاده شیرازی
	۶۸	مرد	سینا قنبرپور
داستان خارجی	۶۵	مهاجرت	رِی فرنچ
	۶۸	اتاق خاله دوریس	نایلز رِددیک
	۷۴	لتی	دیوید گاردنر
	۷۴	آهنگساز	دانیل آلارکن

چرخه تکرار تا زوال

سردبیر

سالی رفت. سال بد، سال تلخ
سال سیل و زلزله و خون و خاک.
سال کابوس کرونا اما...
ما هستیم، ما ماندگان در شب جهان با این امید که آفتابی بتر کاند دل ظلمت را
و این امید که سال نو مبارک باشد و پر از آفتاب

قدم می‌زنم، قدم می‌زنیم. سال‌هاست در اتاقی به قاعده‌ی همه‌ی ما که در آنیم.
از سمتی به سمت دیگر. از دیواری به دیوار دیگر رو می‌کنیم. از کنجی به کنجی می‌خریم و از پنجره‌ای که آسمان را نشانمان می‌دهد به بیرون نگاه می‌کنیم.
اتاق بزرگ است. بزرگتر از جایی که همه‌ی آدم‌های درون اتاق احتیاج دارند. اما نفس تنگی می-کند با هم اخت شده‌ایم. کم و بیش. سال‌ها همجواری سال‌ها قدم زدن، رفتن، آمدن و تنه زدن به هم یک جور الفت ساخته است بینمان الفت که نه عادت، شاید. با هم کنار آمده‌ایم. هرچند که گاهی بی کنار هممیم.
هر کدامان خیال و رویای خودمان را داریم. هم‌کلام می‌شویم بعضی با بعضی. هم‌سو می‌دویم با هم گهگاه. با هم می‌نشینیم. با هم می‌خوریم، با هم می‌خوابیم. اما هر کدام خواب خودمان را می‌بینیم. اتاق بزرگ است هیچ‌کس جای کسی را تنگ نمی‌کند به ظاهر. اما خیلی‌ها تنگی نفس گرفته‌اند. خیلی‌ها نفسشان بالا نمی‌آید. خیلی‌هاه شک دارند که هر نفسی ممد حیات است که می‌تواند نباشد با این همه ما کنار هممیم. هر روز، هر ساعت، هر ثانیه از دیواری به دیوار دیگر نگاه می‌کنیم. گاهی به آسمان. گاهی به هم و گاهی لبخند می‌زنیم. و تکرار می‌کنیم شب را و روز را و هنوز را» نبضمان به ضرب آهنگ تکرار می‌زند و کابوس‌هایمان به تکرار، تکرار می‌شود. شادی-های اندکمان و خاطراتمان هم تکراری است. بس که در خواب و بیداری نشخوار کرده‌ایم لحظه-های رفته را. زیر سقف گچی خاکستری. زندگی ورق زدن مکرر تکرار است.
به پشت سر که نگاه می‌کنیم. به ده سال و بیست سال گذشته. هیچ چیز تازه‌ای اتفاق نیافتاده است. انگار کلیشه شده‌ایم و چسبیده‌ایم به دیوارها به پنجره‌ای که آسمان را نشان می‌دهد و به همدیگر. چه اتفاقی افتاده است قحطی تازگی است. انگار خاطرات خوش زندگی به زیر سپرهای «پیکان» چسبیده و کنده نمی‌شود. در خواب‌هایمان هنوز فیلم فارسی می‌بینیم. بزن، بزن توی کافه‌ها و عشق دختر پولدار و پسر فقیر. وارونه سیندرلا و دل باختن رقاصه‌ای به لات با معرفت. دلمان نه برای آن رقاصه، برای لات‌های با معرفت تنگ شده است. سینمای امروزمان انگار بدلی است. نچسب است. نه شانه‌هایمان را از خنده تکان می‌دهد، نه دلمان را می‌لرزاند. نه اشک به چشممان می‌آورد و ما در خواب و بیداری همچنان نشخوار می‌کنیم. یادهای در ذهن مانده را. گاهی کتاب می‌خوانیم، گاهی بینوایان هنوز. جین ایر و جرج اورول انگار مانده‌ایم تا برسد ۱۹۸۴. خواب‌هایمان هم معوج است. معوج‌هایی که دایم تکرار می‌شود. آرام نشسته‌ایم و نشخوار می-کنیم. گاهی خواب روزنامه و مجله می‌بینیم. روی جلدشان هنوز همان است که پارسال بود. ده سال پیش بود و خیلی سال پیش.
هنوز سیگار شاملو در لای انگشتانش می‌سوزد و نگاهش قاب جلد مجله را می‌شکافد تا بیرون را ببیند اما نمی‌بیند انگار. هنوز احمدرضا احمدی شعرها یا شعروارهایش را در فضای مجازی و دنیای کاغذی کتاب و مجله تکرار می‌کند. هنوز به سراغ من اگر می‌آیی نرم و آهسته بیا مبادا که ترک بردارد. و چرت نشخوارهای شیرین ما را پاره کند و هنوز سهراب که زمانی شاعرالشعرا شده بود. گاهی نه همچون

گذشته در مجلات ادبی ظاهر می‌شود و طرحی و عکسی از او روی جلد مجلات نگاه عارفانه‌اش را به چهره ی مخاطب می‌دوزد. هنوز داریم پرونده نفت را ورق می‌زنیم که ملی شد یا نه و چه کسی باعث ملی شدنش بود.
تازه‌ترین حرف‌هایمان اما به دو دهه عقب‌تر برمی‌گردد و به آن دورانی که اسمش را گذاشتند سازندگی و این‌که در فلان پرونده نفتی چه کسی رشوه داد و چه کسی رشوه گرفت و چه کسی برد و چه کسی خورد و کدام شخصیت بدنام افتاد و این‌ها همه دوباره جویدن خاطرات برخی از اهل سیاست است. اهل سیاستی که بلد نیستند شاید یا نمی‌خواهند که از فردا بگویند و از آینده حرف بزنند و یا کسی که به سراغشان می‌رود برای گفتگو نمی‌خواهد از نبایدها و نشایدها بگوید پس زنده باد گذشته با همه خوب و بدش. دیگی که هنوز و همچنان می‌توان آن را هم زد کاری که همه‌ی ما می‌کنیم هم زدن دیگ گذشته‌ها و نشخوار خاطرات و چه‌قدر شیک! نوستالوژی و با چنین طعمی است که هنوز طعم شیرین میدان توپخانه و بلال‌های سرپل را مزه، مزه می‌کنیم و از این طرف به آن طرف می‌رویم. از این کنج، به آن کنج و از پنجره آسمان نگاه می‌کنیم.
گاهی تقویم را ورق می‌زنیم. اما نه سال‌ها و روزها را. انگار در جایی از زمان ماسیده‌ایم. نوستالوژی! اسم قشنگی است و ما انگار فریز شده‌ایم در این کلمه. حتی فکر نمی‌کنیم که در نشخوارهایی فکری احتمالا می‌شود. چیز دیگری را جایگزین چیز دیگری کنیم. و چنان تند و بی‌هدف از این کنج به آن کنج می‌دویم که تغییر راه رفتنمان را هم نمی‌بینیم و این‌که می‌توانیم کمی بچرخیم. به چپ یا به راست. گاهی می‌توانیم به سقف اتاق نگاه کنیم یا به کف اتاق شاید فکر تازه‌ای، حرف تازه‌ای یا دست کم خیال تازه‌ای.
هنوز کباب لقمه را با طعم قدیم سق می‌زنیم. و به دیزی دو تومانی قهوه‌خانه فکر می‌کنیم. هنوز، هنوز، هنوز. انگار در این سال‌ها هیچ اتفاقی نیافتاده یا ... همین‌طور عقب عقب می‌رویم و جایی در آن عقب‌ترها می‌ایستیم بچه‌های بزرگ‌تر از دهه شصت حرف می‌زنند و کوچک‌تر از آن‌ها حتی حرف هم نمی‌زنند. یا می زنند و ما نمی فهمیم در بلبشویی از تکرار مانده‌ایم. ادیب و ادبایمان هنوز دغدغه شعر و داستان دهه هفتاد را دارند. البته آن‌ها خیلی از خیلی‌های ما جلوترند که یک انبان خاطره و فکر و آدم را از دهه‌های قبل‌تر با خودمان آورده‌ایم مثل راه توشه سفر، سفر در تکرار. انگار در سال‌های نزدیک هیچ اتفاق نیافتاده. با تکنولوژی روز همراه شده‌ایم تا این فضای امروزی را هم از بوی «نا» پر کنیم. بوی «نا» و کهنگی» حرف‌ها و یادهای از دیروز مانده. هنوز ابر نویسنده‌مان هدایت بر قله‌ی ادبیات مدرن نشسته و حرف‌های نو می‌زند! و هنوز و هنوز ما راه می رویم. از دیواری به دیواری، از کنجی به کنجی. از خیالی به خیالی دیگر و همه... انگار در یک عتیقه‌فروشی ویترین‌ها ر تماشا می‌کنیم.
پشت پنجره، همان پنجره‌ای که آسمان را نشان می‌دهد اما هر روز خورشید دیگری طلوع می-کند. خورشیدی که آفتابش با آفتاب دیروز فرق دارد و هر روز با تصویر و تصوری از هزاران رویداد تازه غروب می‌کند و ما همچنان قدم می‌زنیم، نوادگان اصحاب کهف که بیداریم اما در خواب‌هایمان پرسه می‌زنیم و قدم می‌زنیم و تکرار می‌کنیم شب را و روز را و هنوز را.
و حالا دوباره تقویم ورق خورده است، سالی رفته. سالی بد و تلخ و سالی دیگر در راه است. سالی که نمی‌دانیم‌اش. بس که به روبه‌رو فکر نمی‌کنیم. حتی احتمالات را هم نمی‌بینیم. فقط می‌دانیم سال نو می‌شود تا خورشید ۳۶۵ بار دیگر طلوع کند و سال نو شده کهنه شود. اما همین نو شدن بهانه‌ای است برای شادباش و مبارک باد گفتن. به چه کسی و چرا؟ نمی‌دانم. اما اینجا خطابمان شمایید اما شاید بهتر این باشد که به جای شادباش، آرزو کنیم در سال نو، آفتاب دیگری با عطر شادمانی طلوع کند.

امروز، روز دیگری است

مدیرمسئول

«این مردم حافظه ی تاریخی ندارند». بارها و بارها این کلام را درباره‌ی مردم این سرزمین شنیده‌ایم. به خصوص زمان‌هایی که یک اشتباه تاریخی را برای چندمین بار تکرار می‌کنیم. مثلا به کشوری که همواره در بزنگاه‌های تاریخی به ما پشت کرده برای چندین بار اعتماد می‌کنیم و ... اما جالب این‌جاست که همین مردمی که از گذشته‌های خود درس نمی‌گیرند، همواره و در حد افراط و در حد دلزدگی غرق در نوستالژی‌های دم دستی‌اند، حتی زمانی که حال و روزمان از گذشته بهتر هم بوده باز هم افسوس‌خوران برای گذشته‌ی از دست رفته و حیاط مادربزرگ و لحاف کرسی دلتنگی می‌کنیم. این روزها اما حضور این نوستالژی در عرصه‌ی ادبیات ما بیشتر رخ می‌نماید و گویا کتاب‌هایی که نشانی از شرایط اجتماعی سیاسی و فرهنگی و حال و هوای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ داشته باشند. مثل خانه‌های قدیمی که هر روز در مسیر رشدی قارچ‌گونه تعدادی از آن‌ها تبدیل به «کافه» می‌شوند (و اکثرا هم پر از مشتری هستند) خوانندگان بیشتری دارند. خوانندگانی که بخشی از آن‌ها جوان‌هایی هستند که کنجکاوند بدانند «آن روزها» چه خبر بوده و بخشی هم از اهالی همان نسل دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ که با خواندن سطر سطر این کتاب‌ها غرق در خاطرات دوران کودکی و نوجوانی می‌شوند. و در این میان حتی یک نفر هم نگاهی به آینده و روزهای روبه‌رو ندارد و با خوشبینی اگر بنگریم، تعداد کمی با چنگ و دندان سعی در آسیب‌شناسی شرایط امروز جامعه، فرهنگ و هنر این دوران دارند. دورانی که در آن زندگی می‌کنیم. بر همین اساس نوشتن از خاطرات و گفتن از خاطرات فردی و جمعی هر روز بازار گرم‌تری پیدا می کند. نگاهی به فهرست کتاب‌های حال حاضر کتابفروشی‌ها نشان می‌دهد که کتاب‌های در باب خاطره‌نویسی و کتاب‌هایی که بر مبنای خاطرات نویسندگان و شاعران دهه‌های چهل و پنجاه جمع و جور شده تعدادشان کم نیست که هیچ، هر روز بیشتر هم می‌شود. و البته این کتاب‌ها بازار خوبی هم دارند حتی در این بی‌فروغی بازار کتاب!

آن‌چه به جز حس نوستالژی افراطی ایرانی‌ها نسبت به گذشته شاید بتوان در مورد دلایل دیگری بابت اقبال عمومی نسبت به این کتاب‌ها (و بر همین سیاق فیلم‌ها و حتی تأترهایی با این حال و هوا) گفت، از جمله فقدان چهره‌های قدرتمند در عرصه‌ی هنر و ادبیات و حضور پررنگ و ادامه‌دار چهره‌های مطرح آن دوران تا امروز است که گویی کنجکاوی درباره‌ی آن‌ها، تفکر و نحوه‌ی زیست فرهنگی‌شان دست کم نسل جوان تر را با سودای یافتن اکسیر جادویی موفقیت آن‌ها به دانستن هر آن‌چه در مورد آن‌هاست مشتاق می کند. همان اکسیر جادویی که در دهه‌های چهل و پنجاه، اخوان و شاملو و فروغ، بهرام بیضایی، نعلبندیان و بیژن مفید و ... را به وجود آورد و پس از آن گویی کیمیا شد. و به مصداق آسان‌خواهی ذاتی ما و البته نسل جدید ایرانی، این جماعت به خواندن ادبیات کلاسیک این کشور که تصادفاً جزو داشته‌های قدیمی‌مان هم هست فقط خواندنش کمی زحمت دارد، و یا دانستن شرح عرق‌ریزان روح این بزرگان در راه رسیدن به قله‌ها تمایلی ندارند. اما تا دلتان بخواهد درباره‌ی خاطرات هدایت و خانلری و این‌که مصدق در فلان روز به دکتر فاطمی چه گفت و تختی در فلان موقع چه عکس‌العملی نشان داد و... می‌دانند و می‌دانیم. این‌ها بد نیست - البته اگر از جنس جعلیات فضای مجازی نباشد و با مطالعه‌ی درست به این نکات تاریخی رسیده باشیم - اما اشکال ماجرا زمانیست که این دانسته‌ها عموما عمقی به اندازه‌ی یک قاشق چایخوری دارند. و اکثرا هم اسباب تأسف که ای بابا همین بود که فلان روز هدایت به خانلری فلان حرف را زد... چه بودیم، و چه شدیم و باز هم حسرت و حسرت و حسرت. شناخت گذشته خوب است (و به قول معروف) به شرط چراغ راه آینده شدن امامانده در گذشته، قربانی کردن آینده قطعا نه! دلیل دیگر برای توجه بیشتر ما نسبت به خاطره‌ها و خاطره‌نویسی به طور قطع نارضایتی از سکون فرهنگی و اجتماعی است که دچارش هستیم و فقدان قهرمانی که الگوی نسل جدید باشد. در چنین شرایطی وسوسه‌ی یافتن راه‌های جادویی موفقیت و خلاصی از این شرایط از لابه‌لای خاطرات بزرگان شاید آسان ترین راهی است که این نسل پیش پای خود می‌بیند. سال ۱۳۹۹ آخرین سال قرن هجری است که ما در ابتدای آن قرار داریم. قرنی که هنوز در سال پایانی‌اش افسوس بر گذشته ورد زبانمان است. هنوز حسرت گذشته را می‌خوریم و آه می‌کشیم. و هر چیز قدیمی از نظر ما ارج و قربی مضاعف دارد. کافی است در فواصل بین این حسرت خوردن‌ها کمی به اطرافمان نگاه کنیم، به کشورهایی که در همسایگی‌مان هستند - و نه کشورهای پیشرفته با سابقه‌ی توسعه‌ی طولانی مدت - یک قیاس سطحی نشانمان می‌دهد که طی این سالها که ما مشغول حسرت خوردن بودیم. آن‌ها ایستا نبودند و نگاه به آینده در خاک آن‌ها باعث چه تحولاتی شد و رضایت بی چون و چرا به تقدیر و نگاه دایمی به گذشته برای ما چه چیز را رقم زده است. تنها از لحاظ فرهنگی، گردش مالی صنعت نشر کشورهایی مثل ترکیه، حراج جهانی سالیانه آثار هنری و در دوبی، جشنواره‌های فرهنگی در کشورهای استقلال یافته‌ی شوروی سابق، نمایشگاه عظیم کتاب مسکو و حجم مبادلات آن، تعداد و تیراژ نشریات و روزنامه‌ها در هر یک از این کشورها و از همه مهم‌تر نقش این روزنامه‌ها و نشریات در سرنوشت سیاسی، فرهنگی و اجتماعی این کشورها، افتتاح موزه‌های متعدد در هر یک از این کشورها و رونق صنعت گردشگری آن‌ها جان تازه‌ای به هر یک از این جوامع بخشیده و باعث رشد هر روزه‌ی فرهنگی، هنری و اقتصادی آن‌ها شد. و ای کاش در آستانه‌ی سال ۱۴۰۰ بهتر دیدن، بهتر خواندن و «پژوهش» در گذشته و نگاه به آینده، روزگار بهتری برای ما نیز رقم بزند. روزگاری که دست کم گزاره‌ی دوم عباراتی چون ما حافظ و سعدی و مولوی داریم، ما کشور با فرهنگی بوده‌ایم، ما امپراتوری ایران بزرگ بوده‌ایم را با عبارت « امروز هم صاحب بزرگ‌ترین، بهترین یا ... داشته‌ی فرهنگی، هنری، اجتماعی هستیم» را کامل کند.

و اینگونه گذشت سال تلخ!

هرکس نزدیک، هرکس دور

گیتا گرکانی

هرکس مرا از نزدیک می‌شناسد می‌داند درک درستی از زمان ندارم. نمی‌توانم بگویم آخرین بار چه سالی عزیزی را دیدم یا حتی هفته‌ی پیش نزد دوستی بودم یا شش ماه قبل. فقط می‌دانم هرکس دوستش دارم همیشه نزدیک است و هرکس تمایلی به یاد آوردنش ندارم همیشه دور. هفته و ماه و سال هم تأثیری بر ذهنم ندارد. زندگی به روزهای خوب و آدم های خوب و روزهای بد و آدم های بد تقسیم می شود که دسته‌ی اول همیشه در یادم هستند و دسته‌ی دوم فراموش. برای چنین آدمی وارد قرن تازه‌ای شدن چندان اهمیتی ندارد چرا که زمان به هرحال و خارج از اختیار ما می گذرد و شاید همراهش بمانیم و شاید از قافله جدا شویم. اما باز همه می‌دانند چه‌قدر دوستانم را دوست دارم و وقتی رفیقی قدیمی می گوید یادداشتی درباره‌ی قرن جدید برایم بنویس، هرچند مجبور می‌شوم فکر کنم دارد از چه حرف می زند، می گویم چشم. اما باز هم هیچ درکی از تفاوت بین دو قرن ندارم. فقط می‌دانم نگرانی‌ها و مشکلات را نمی‌شود این طرف سال توی صندوقخانه‌ای چپاند یا اصلا برد و به دریا ریخت، همه چیز ادامه پیدا می کند. در قرن تازه هم باز بحران کاغذ داریم و تیراژهای فلاکت‌بار کتاب و زندگی‌هایی که توی چمدان‌ها جا می‌شوند و می‌روند تا شاید جایی دیگر شادمانی را پیدا کنند و ویروس‌های دیگری که به جای نمونه‌ی چینی‌شان می آیند تا جان آدم‌ها را بگیرند و عهدهای دیگری که شکسته می‌شوند و خیالبافی‌های بیشتری که نقش بر آب می‌شوند اما در این میان آدم‌هایی را هم داریم که لجوجانه به رؤیاهایشان وفادار می‌مانند و آن‌ها را به زحمت را از این قرن به قرن دیگر می کشانند و منتظر معجزه‌ی برآورده شدن غیرمنطقی‌ترین و در عین‌حال ساده‌ترین رؤیاها می‌مانند. باز هم خدا را چه دیدید، شاید قرن تازه به ما مهربانتر بود.

دکوونا رو تخته کردی!

محمود حسینی‌زاد

من و همه ما آدم هایی هستیم تک و تنها، اما در جمع. بنابراین هر اتفاقی و هر حادثه‌ای برایمان دو جنبه پیدا می کند. یکی شخصی و یکی عمومی.

سالی که دارد به پایان می‌رسد برای شخص من سال خوبی بود. مهم ترین اتفاقش ازدواج یکی از پسرهایم. مراسمش در ایران نبود. کلا خیلی خوب بود. قبل از سفر و انجام مراسم در خارج کلی مشغولیات خوب داشتیم و بعد هم بعد از مدت‌ها همه دور هم بودیم و همه بعد از مراسم رفتیم سفر و همه چند روزی حسابی مشغول.

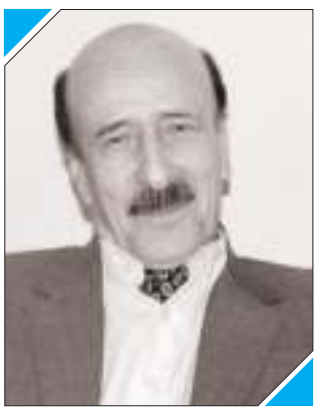
از نظر کار و حرفه هم سال بدی نبود. مدتی بود به ترجمه‌ی رمانی مشغول بودم که اذیت می کرد. نثر و سبک خاصی داشت. رمان «اتاق لودویگ –نشر چشمه». ترجمه تمام شد و کتاب چاپ و موفقیتش هم به نسبت خوب. چند ترجمه‌ی دیگر تجدید چاپ شد. سه یا چهار سمینار و جلسه و داستان خوانی داشتم در ایران و اتریش و آلمان که در روال و روند خیلی خوبی برگزار شدند. یک نمایشنامه هم از هینر مولر ترجمه کردم (فیلوکتت)، کاری سفارشی برای اجرایی در آلمان. متن آن‌قدر دشوار بود و ترجمه آن‌قدر مطلوب خودم، که دلم می‌خواهد بگذارمش جزو موفقیت‌های نود و هشتی. هنوز نداده امش برای چاپ. یک اشکال حرفه‌ای داشت سال ۹۸ که البته دو سه سال اخیر هم داشته. این که به‌خاطر کارهای زیادم در زمینه‌ی ترجمه نتوانسته‌ام رمان یا داستان‌های خودم را بنویسم یا تکمیل کنم. دو رمان را شروع کرده‌ام. اما فعلا رها. تا سال ۱۳۹۹ چه شود.

اما از نظر اجتماعی و عمومی هرچه که بگویم کم است و در تضاد با احوالات شخصی. یک مورد خوب عمومی و اجتماعی شاید وفور و رواج روزافزون وسایل ارتباطی است که همه مان را به هم پیوند می‌دهد و اما سال ۹۸ یکی از غریب‌ترین و کلافه کننده‌ترین سال‌هایی که تا به حال از سر گذرانده‌ام. این همه حادثه پشت سر هم؟ فقط اشاره کنم که برای اولین بار در جریان اعتراض‌ها در ایران، من خارج بودم. آبان ماه. چند روز واقعا سخت که سختی و مصیبتش نگسست. بعد که برگشتم به تهران مصادف بود با شیوع آنفلونزا. سه روز تمام نشستم خانه، با حس وول خوردن زامبی‌ها اطراف خانه‌ام!

اجازه بدید با آن ترانه‌ی معروف مرتضی احمدی درباره‌ی نوروز، از سال ۱۳۹۸ در جنبه‌ی عام و اجتماعیش یاد کنم.

ای سال برنگردی
بری دیگه برنگردی
مردا رو اخته کردی
زنا رو شلخته کردی
دکوونا رو تخته کردی
همه رو خسته کردی.

سال خیلی بهتری برای همه آرزو می کنم.



سال اندوه ملال و شعر!

فرهاد عابدینی

سالی که گذشت اندوهبار و پر ملال بود، جنگ و آشوب در بخش عظیمی از خاورمیانه بیداد می کرد و بخشی دیگر در فقر بدبختی دست وپا می زدند.

سیل و زلزله و آتش سوزی ها و ... دل هایمان را داغدار کرد و اندوه از دست دادن فرزندان و هم میهنان ما را سوگوار نمود در بخش فرهنگی نیز نه تنها کورسوی امیدی دیده نشد بلکه روز به روز عرصه بر این زمینه تنگ شد، تعدادی از کتابفروشی ها و ناشران ورشکسته شدند و چراغشان خاموش شد، تیراژ کتاب های منتشره حتی آثار صاحب نامان عرصه‌ی فرهنگ به دویست شماره نزول کرد.

در فضای مجازی، فعالیت های ادبی اعم از شعر و داستان شهاب هایی رها می شوند و به اندازه-ی عمر همان شهاب ها ماندگارند. لپ مطلب این که در سال گذشته جز اندوه چیزی برایش نبود.

با این همه دی ماه امسال بیست و پنجمین سال جلسات ادبی (گروه شعر معاصر) را که در طول سال ها مداومت داشته و شاعران و صاحب نامان ادبی و فرهنگی در آن حضور داشته اند با حضور بسیاری از آنان جشن گرفتیم.

مرغ سحر ناله سرکـــن!

نغمه بی‌خاموشی و صدایی که می‌ماند

حبیبه‌نیک‌سیرتی

در ماه‌های آخر سال ۹۸ وقتی هنوز وحشت کرونا. دل‌ها را نلزانده بود، وقتی که آسمان وطن سیاه‌پوش مرگ ۱۷۵ مسافر در آسمان ایران بود. و مردم هنوز با دل‌های سوخته در پی دانستن آمار جهنمی بودند. خبر تلخ دیگری اندوه نشسته بر دل ایرانی‌ها را سنگین‌تر کرد. خبر بیماری و بستری شدن استاد محمدرضا شجریان در بیمارستان، خواننده‌ای که صدای مردم بود و از دل مردم برای مردم می‌خواند. استاد شجریان از دو سال پیش‌تر بیمار بود. اما گفتند که بیماری‌اش درمان شده و او به خانه برگشته بود و به همین دلیل خبر بیمار شدنش برای دیگر بار مردم را سخت‌تر نگران کرد. مبادا بیماری قبلی عود کرده باشد؟ نکند عارضه‌ی دیگری است، آن‌گونه که پزشکان و خانواده‌اش -گفته‌اند؟ هرچه بود مردم نگران بودند. آن‌قدر که شمار زیادی از مردم بی هیچ قرار از پیش گذاشته شده‌ای در اطراف بیمارستان جمع گرد هم آمدند تا از فاصله‌ای نزدیک‌تر برای استاد دعا کنند و «مرغ سحر» بخوانند، ترانه‌ای که صدای دل مردم بود. این‌گونه علاقه و ارادت خود را نسبت به خواننده‌ای که صدایش را و منش انسانی‌اش را دوست دارند نشان دهند و برای بهبودی‌اش دعا کنند و به دلیل همین دوست داشتن صادقانه خبر بیماری‌اش خبر تلخی برای دوستدارانش بود. اما این فقط مردم علاقه‌مند به او نبودند که نگران استاد شدند. بیماری او همه‌ی هنرمندان صاحب نام و طراز اول ایرانی را نگران و اندوهگین کرد، هنرمندانی که هر یک همراه و همدل مردم و مورد احترام آنها هستند.

استاد فرهاد فخرالدینی در مورد استاد شجریان می گوید:

اکثر استادان ما می گفتند: «اول انسان باشید، بعد هنرمند» و ما یاد گرفتیم شخصیت انسان‌ها بیشتر به انسان بودن آن‌هاست. محمدرضا شجریان را از پنجاه سال پیش می‌شناسم و او را انسانی دوست داشتنی، مردمی و متواضع می‌دانم. او با تمامی توانایی‌های هنری خود در مقابل مردم بسیار متواضع و فروتن است، به حدی که می‌توان او را الگوی تواضع دانست.

خواننده، در درجه‌ی اول باید از موهبت الهی حنجره برخوردار باشد. شجریان یکی از هنرمندانی است که صدا و حنجره‌ای پرقدرت و استثنایی دارد؛ جنس صدای او گیرا و خاص است؛ خداوند به او لطف داشته و چنین صدای پرقدرت، شیرین و دلچسب را در نهاد او خلق کرده است. علاوه بر این تعلیماتش هم بسیار درست بوده و خیلی خوب یاد گرفته است. می‌دانم که همیشه با عشق در حال یادگیری است. نه این که ممارست سختی نداشته باشد، این سختی برای شجریان همراه با عشق بوده و او همواره عاشقانه کار کرده است. این عشق را نمی‌شود بیان کرد، باید آن را حس کرد. هنر باید با آفرینش و خلاقیت همراه باشد و به جرأت می توان گفت که هنر بدون خلاقیت معنی ندارد. خوشبختانه شجریان از هر نظر خلاق است؛ به ویژه این خلاقیت و پیشرو بودن را در بداهه خوانی او می‌بینیم. او نیز حاصل موهبت الهی و عشق است و شجریان با داشتن هر دو در سایه‌ی سعی و کوشش و هوشیاری توانسته است در جایگاهی والا قرار گیرد.

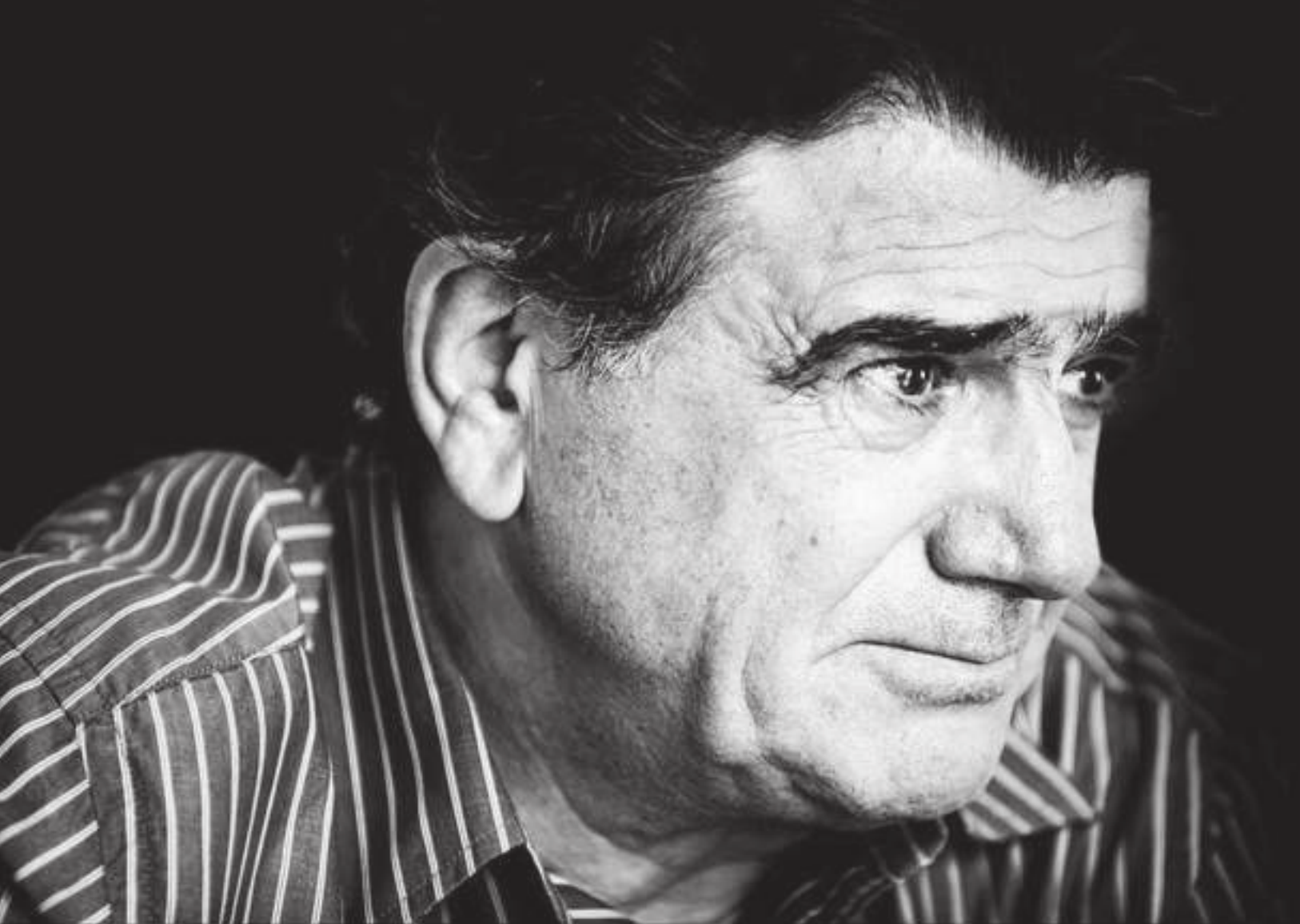
شجریان از شعر و ادبیات آگاهی بسیار عالی دارد و من در کمتر خواننده‌ای این ویژگی را می‌بینم. او شعر شناس آشنا به ادبیات است و این ویژگی نیز او را شاخص کرده است.

استادی دیگر، ایـــرج

استاد ایرج خواننده‌ی صاحب نامی که نامش سال‌هاست در یاد و دل مردم است درباره‌ی شجریان می گوید: زمانی که آقای شجریان برای اولین بار در برنامه‌ی گل‌های رادیو برنامه اجرا کرد، اولین کسی که به او تبریک گفت من بودم چون صدای خوبی داشت و خوب هم می‌خواند. او، خوشحال شد و همیشه هم این مسأله را می گوید و این، نشانگر قدرشناسی اوست. ا دوست و همکار بودیم اما ارتباط و تماس زیادی با یکدیگر نداشتیم به همین دلیل هم نمی توانم از اخلاق و رفتارش بگویم؛ با استناد به سخن همه‌ی کسانی که او را می‌شناسند می گویم شجریان انسانی خوب و هنرمندی وارسته است. او در میان مردم محبوب است و طرفداران بسیار دارد. به نظر من او هنرمندی کم نظیر است که بعضی از کارهایش، به ویژه ربّنایش را هیچ کس نتوانسته مثل او بخواند. شجریان هنرمندی والا است و پدید آمدن و ظهور چنین هنرمندی کمتر اتفاق می‌افتد. دعا می کنم هرچه زودتر حالش خوب شود و بتواند همچنان به موسیقی ایرانی خدمت کند.

کامبیز روشن‌روان

استاد کامبیز روشن روان هم از دیگر هنرمندان صاحب نام ایرانی است که سال‌ها با استاد شجریان دوستی و همکاری داشته درباره‌ی استاد شجریان می‌گوید: تا جایی که من می‌دانم و به یاد دارم استاد شجریان شخصیتی است که همیشه طلبه بوده. وقتی می‌شنید در شهر یا روستایی کسی با نوعی خواندن ویژه زندگی می‌کند یا مواردی را بلد است که دیگران بلد نیستند، حتماً می‌رفت و آن‌ها را یاد می‌گرفت. کمتر خواننده‌ای چنین کاری را کرده است. شاید طنین و ویژگی خاص صدای او به همین دلیل باشد. استاد شجریان در موسیقی ایران شخصیتی خاص است و از ویژگی‌های منحصر به فردش باید به پای‌بندی او به اجرای ردیف موسیقی ایران یا صنعت اجرای گروه‌نوازی همراه با خواننده است. به این معنی که تا قبل از انقلاب در اجرای گروهی همراه با خواننده، نخست اجرای پیش درآمد، ساز و آواز، شامل اجرای یک غزل کامل به صورت آواز، سپس اجرای چهار مضراب توسط نوازنده‌ای که خواننده را همراهی می‌کرد همراه تنبک یا بدون تنبک، پس از آن ادامه‌ی ساز و آواز و در پایان تصنیف و پس از آن اجرای رنگ که قطعه‌ای کوتاه و تند و شاد انجام می‌شد و این، فورمتن گروه نوازی موسیقی سنتی بود. پس از انقلاب چند سالی موسیقی تعطیل بود و بعدها مجوز اجرای موسیقی به صورت کنسرت یا تولید موسیقی منوط به این شد که چهار مضراب و رنگ حذف شود و فقط پیش درآمد، ساز و آواز و تصنیف اجرا شود. استاد شجریان این سیستم را با شرایط پس از انقلاب تطبیق داد و اجرا کرد. چون در غیر این صورت نمی‌توانست مجوز اجرا بگیرد. استاد همین روش را ادامه داد اما خواننده‌های دیگر به تدریج پیش درآمد را حذف و ساز و آواز را کم کردند و کم‌کم ساز و آواز هم حذف شد و به جایش قطعات ضربی و دو سه تصنیف اجرا می‌کردند و بالاخره موسیقی سنتی به ۸ تصنیف در یک کاست ختم شد و فورمت موسیقی سنتی به طور کامل از بین رفت اما در کارهای شجریان فورمت آغاز انقلاب همچنان ادامه یافت و در کنسرت‌های اخیرش دیدیم که پیش درآمد، چهار مضراب و رنگ هم به جای خود نشستند و وفاداری استاد را به فورمت موسیقی سنتی به اثبات رساندند. به نظر من استاد شجریان انسانی شریف و پابند به اصولی است که به آن اعتقاد دارد. او هنر را به عنوان هنر برای مردم قبول دارد نه هنر برای هنر و طبیعی است که چنین فردی از جامعه خود و محیط پیرامونش تأثیر می‌پذیرد به همین سبب هم گاهی موضع گیری‌هایی داشته که دیگران جرأتش را نداشته‌اند. ارتباط او با مردم ارتباطی صمیمانه است چون خود را جزیی از همین مردم است و می‌داند که همین مردم او را به این جایگاه والا رسانده و برایش ارج و مرتب بسیار قابل بوده‌اند (و هستند). شخصیتی محکم دارد.

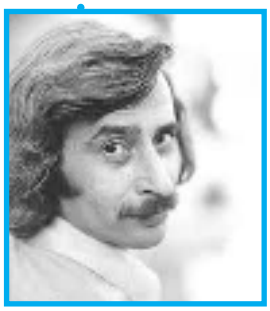


تصویر هفدهم با سوهانک کیارستمی افتتاح شد

با نمایش «سوهانک» چراغ هفدهمین نمایشگاه تصویر سال و جشنواره فیلم تصویر روشن شد. نخستین نمایش جهانی فیلم «سوهانک» با ایفای نقش عباس کیارستمی که به جای پرسوناژهای فیلم «طعم گیلاس» بازی کرده است، ساعت ۱۶ روز جمعه دوم اسفندماه، در جشنواره فیلم تصویر به‌نمایش درآمد. این فیلم ۶۰ دقیقه‌ای را بهمن کیارستمی و در مواردی جعفر پناهی تصویربرداری کرده‌اند، قرار است بهار ۲۰۲۰ در آیین بزرگداشت زنده‌یاد عباس کیارستمی در مرکز ژرژ پومپیدو - پاریس- نمایش داده شود. پیش از آن قرار بود فیلم «آتابای» ساخته‌ی نیکی کریمی در آیین افتتاحیه جشنواره فیلم تصویر اکران شود که با تغییرات پیش آمده نمایش این فیلم به زمان دیگری در طول جشنواره فیلم تصویر موکول شده است. هفدهمین نمایشگاه تصویر سال و جشنواره فیلم تصویر با بخش‌های آزاد، جوانان زیر ۲۵ سال، چهل سال تهران، شش پروژه منتخب تصویری سال، در شاخه‌های عکس، پوستر، کاریکاتور و فیلم از دوم تا ۲۳ اسفندماه ۱۳۹۸ در کلیه فضاهای نمایشگاهی خانه هنرمندان برپا شد. بهمن کیارستمی که فیلم سوهانک را به جشنواره فیلم تصویر هدیه داده بود، درباره‌ی این فیلم یادداشتی نوشته بود که پیش از آن در کتاب مرگ و دیگر هیچ منتشر شده است.

«باز همسایه‌ی منزل ابوی زنگ زد که چه نشسته‌ای که خانه روی آب است. رفتم و دیدم واویلا، باز لوله‌ای ترکیده و فواره‌ای سربرآورده. لوله‌کش آمد و رفت توی موتورخانه‌ی زیرزمین و فلکه‌ی اصلی را بست. آن زیرزمین، محل کار ابوی بود و روی کاغذی که هنوز به دیوار است نوشته: «این زیرزمین، زیرِ زمین نیست، در روی زمین، زیرِ زمین، زیرزمینی به آن این نیست.» این زیرزمین قفسه‌ای دارد که هنوز پر از خرت و پرت است. در این سه سال چندباری توی قفسه را نگاهی کرده بودم و باز درش را بسته بودم. این بار ولی نگران از نم کشیدن محتویات، هرچه در طبقات پایین بود بیرون ریختم تا ببرم بگذارم یک جای امن و خشک. لای خرت‌وپرت‌ها یک کیف چرمی کوچک هم بود که تا آن روز ندیده بودمش. توی کیف، ۷ حلقه نوار Hi8 بود با توضیحاتی به خط خودم. سال ۷۵، وقتی روی ایده‌ی فیلم طعم گیلاس (که آن موقع اسمش بود سفر به صبح) کار می‌کرد به جای نوشتن فیلم‌نامه، یک ماکت ویدئویی از فیلم ساخت. او و من و یک دوربین Hi8 می‌رفتیم در تپه‌های سوهانک و او پشت پاترول، آقای بدیعی بود و من پشت دوربین، سرباز یا کارگری بودم که باید خاکش می‌کرد. آقای بدیعی سرطان دارد و نگران وقتی‌ست که دیگر اختیار تنش را ندارد. در عین حال آقای بدیعیِ ماکت طعم گیلاس، با آقای بدیعی خود طعم گیلاس فرق می‌کند و به افسردگی او نیست، از او عصبانی‌تر و نگران‌تر است، به هیچ‌کس نمی‌تواند اعتماد کند و می‌خواهد تا آخرین لحظه و حتی بعد از آن، اختیار کامل همه‌چیز دست خودش باشد و درباره‌ی همه‌چیز، خودش تصمیم بگیرد. در همان سال‌ها، با این ۷ حلقه نوار فیلمی ساخته شد به نام «طرح» درباره‌ی شیوه‌ی کار کیارستمی در طعم گیلاس. اما حالا که بیست‌وچند سال گذشته و آقای بدیعی درواقع کیارستمی آن طوری مرده، به نظرم آن‌چه در این نوارها هست (به خصوص در یکی از آن‌ها) طرح یک فیلم سینمایی نیست، بلکه وصیت‌نامه‌ی مردی‌ست که دارد رو به یک دوربین Hi8 می‌گوید: «می‌خواهم با مرگ خودم بمیرم، نه با مرگ پزشکی.» دارم فکر می‌کنم در روز تولدش در اول تیر، تمام شصت دقیقه‌ی یکی از این نوارها که رویش نوشته «سوهانک» در جایی نمایش داده شود. این حلقه فیلم همان‌قدر دیدنی‌ست که یادداشت‌هایش در سررسید سال ۱۳۷۶* خواندنی بودند.»

نصرت رحمانی مردی برآمده از حریق باد



| هوشنگ اعلم |

اواخر اسفند بود که دیدم از نصرت رحمانی حرف می‌زنند تصویرهایی در شبکه‌های مجازی و این که اگر بود امسال نود ساله می‌شد و تصویرهایی با یاد و بهانه‌ی گرامیداشت یکی از مطرح-ترین شاعران دهه‌های سی و چهل و پنجاه. آن هم بعد از سال‌ها، سال‌هایی که کمابیش از همه-ی شاعران و نویسندگان گفتند، از نصرت اما نه. انگار این قلندر شعر فراموش شده بود و جز در تک و توک نشریه یا محفلی صحبتی از او نبود. مردی که گفته بود، کنام شیر لجنزار نیست. سال پنجاه و یک بود یا دو. درست یادم نیست نشسته بودم که آمد. مثل همیشه با چند روزنامه و کلاسوری پر از کاغذ زیر بغل. از صندلی بلند شدم. سلام و تعارف که بنشیند و نشست. کاغذهایش را روی میز گذاشت و سیگارش را که تا نیمه سوخته بود در زیرسیگاری تکاند نفس بلندی کشید و با صدایی آهسته پرسید تنهایی؟ گفتم: حالا تنها نیستم. شما آمدید! تازه با او آشنا شده بودم. چهار پنج ماهی می‌شد. و خوشحال بودم از آشنایی با او، با شاعری که دوستش داشتم. شاعری خاکی و عصیان‌زده مرا به یاد بچه محل‌هایم می‌انداخت، بچه‌های بامرام بازارچه سعادت هیکلش هم مثل آن‌ها بود درشت و پر، هر چند از درون تکیده. ماناواس گارسن نادری که آمد. با همان صدای آهسته و تودماغی گفت: چایی! و ماناداس رفت. نفسی کشید و گفت: چی می‌نویسی و به کاغذی که جلوی من روز میز بود اشاره کرد. گفتم مطلب برای روزنامه و او تکرار کرد؛ روزنامه! با همان صدای تودماغی و آرام و ادامه داد. چه خبر؟ گفتم هیچ! با این که چند ماهی از آشنایی‌ام با او گذشته بود هنوز رفتارم با او احترام‌آمیز و رسمی بود. از نظر من او شاعر بزرگی بود. شاعری که شعرهایش را دوست داشتم و به رغم همه‌ی حرف‌هایی که درباره‌اش بود برایش احترام قایل بودم خیلی. منش و مرامی داشت که می‌گفت باید دوستش داشت یا من باید دوستش می‌داشتم. یک بار دم عصری در همان کافه نادری نشسته بودیم. دو سه نفر بودیم، به گمانم صالح وحدت بود و علیرضا شهلاپور و یکی دیگر که اسمش یادم نیست حرف کشیده بود به شعر و بد گفتن از این و آن که نصرت بلند شد برود دفتر و دستکش را زد زیر بغل‌اش، گفتم من هم باید برم. پول چایی خودم و او را دادم و با بقیه خداحافظی کردیم از در که آمدیم بیرون با لحنی آمرانه گفت: با من نیا! من جایی کار دارم! اول جا خوردم چرا فکر کرده من می‌خواهم وبالش بشوم: تند گفتم: نه! من جایی کار دارم بعد هم میرم روزنامه. گفت: باشه برو و خداحافظی کرد. رفتارش برایم عجیب بود اما یکی، دو ماه بعد علت رفتارش را فهمیدم وقتی لابه‌لای حرف‌های ریز و درشت گفت: دوست ندارم پای دود باشی! و سرش را با تأسفی تلخ انگار از غم قربانی شدن خودش تکان داد. نصرت معتاد بود. مثلی خیلی از شاعران و نویسندگان آن دوره به قول خودش یک بار تا ته خط رفته و برگشته بود. اما به صراحت می‌گفت پاک نشده و پاک نمانده. اما این بار جست نزده بود در طوفان، مثل دفعه قبل که به قول خودش در غبار گم شده بود. احتیاط می‌کرد که از حد بیشتر نرود. آن‌قدر که بتواند بنویسد و کار کند و به قول خودش حدم سر پا بودن است. نصرت با آن همه جسارت و کله شقی حالا مصلحت این‌جور دیده بود. نصرتی که یک بار دیدم قاشق را از آب کثیف حوض پر کرد تا «دوا» را حل کند و به رگ بزند. دیگران اما مثل او نبودند. خیلی‌هایشان حتی دنبال پایه می‌گشتند برای دور هم بودن به قول خودشان و در این دورهمی‌ها خیلی‌ها دود شدند. منوچهر شفیانی در یکی از همین دورهمی‌ها دود شد و کریم محمودی دوست دوران مدرسه‌ام از همین دورهمی‌ها سر از جهنم اعتیاد درآورد. کریم خیلی با استعداد بود و اگر نمی‌رفت و گم نمی‌شد به قول نصرت در غبار. یکی از بهترین ترانه‌سراها بود و اولین ترانه‌ای که ساخت سبک کار یکی از مطرح‌ترین خواننده‌های آن زمان را عوض کرد. با نگاهت این روزا... داری منو چوب می‌زنی.

اما خودش زودتر از آن‌چه تصور می‌کرد چوب خورد چوب ارادت و علاقه‌اش به یکی از اعاظم شعر را. ارادتی که سبب شد محفل‌نشین آن بزرگ شود از شبی به شب دیگر. اما نصرت بدجوری می‌ایستاد در مقابل این جور ارادت‌ها و راه نمی‌داد به مریدان محفلی که دنبالش راه میافتند. نصرت واقعا یک قلندر بود قلندری کله‌شق و قلدر که حتی لازم اگر می‌دید برای اثبات حرفش چاقو هم می‌کشید. که کشید در کافه فیروز. اما پای حرفش می‌ایستاد. چنان که پای عشق‌اش ایستاد. تا آخر عمر و لیلی را فراموش نکرد و حالا اسفند ۹۸ نودمین زادروزش بود که برخی از او یاد کردند و درباره‌ی شعرش حرف زدند. اما هیچ‌کس نگفت: که نصرت رحمانی خودش سوخت اما دیگرانی را نسوزاند درست برعکس آن‌ها که دیگرانی را سوزاندند و نجیبانه! از معرکه پا پس کشیدند. این حرف‌ها شاید نباید گفته و نوشته شود. تا برخی بت‌ها، همچنان بت باشند.

انسان، ارزانترین کالای مصرفی

عباس پورریاب

ظاهرا در آخرین حلقه‌ی زنجیره‌ی مصرف و مصرف‌گرایی، انسان مصرف‌کننده خود کالایی است مصرفی. انسانی که در نظام تولیدی سرمایه‌سالار به موجودی بلعنده برای مصرف هرچه بیشتر تبدیل شده حالا خود کالایی است که باید مصرف شود. کالایی که بسیار کم‌بهاتر از بسیاری کالاهای دیگر است و مصرف آن حتی به شکل انبوه آسان‌تر از مصرف بسیاری از کالاهای دیگر.

نگاهی اجمالی به آن‌چه در قرن بیستم اتفاق افتاد تا زمینه مصرف شدن هرچه بیشتر انسان در نظام سرمایه‌داری باشد. به خوبی نشان می‌دهد که چه تعداد از انسان‌ها در کشورهای مختلف «مصرف شدند» تا بازارهای مصرف گسترده‌تر شود و انسان مولد که با انقلاب صنعتی توان بسیار بیشتری برای تولید یافته بود. بیشتر تولید کند و در عین حال خود به کالایی مصرفی برای گسترش بازارها تبدیل شود. درواقع نظام سرمایه‌داری از انسان ابزاری ساخت برای تولید انبوه‌تر و در عین حال مصرف بیشتر و در این چرخه خود انسان هم بی آن‌که به روشنی بداند به یک کالای مصرفی تبدیل شد. کالایی که به راحتی قابل معامله و خرید و فروش برای مصرف و در صورت لزوم امحا است.

در دو جنگ جهانی که حدودا به فاصله بیست سال از یکدیگر رخ داد و نهایتا در دهه‌ی پنجاه میلادی آتش آن‌ها به ظاهر خاموش شد. گستره‌ای هول‌آور از مصرف انسان به تماشا گذاشته شد و در یک بازه زمانی حدودا سی‌وچند ساله بیش از چهل میلیون انسان در اروپا، آفریقا و آسیا کشته شدند تا سلاح‌های تولید شده تا آن زمان در این دو جنگ جهانی مصرف شوند. مصرفی که همراه با مصرف شدن انسان به طور توامان بود. چرا که سلاح‌های تولید و انبار شده اگر به کار کشتن انسان و ویران کردن نمی‌آمد. لزوما کارکرد دیگری نداشت انسان‌هایی که باید کشته می‌شدند تا جغرافیای سیاسی جهان تغییر کند و نظم دیگری بر جهان حاکم شود.

انسان مولد که در عین حال باید مصرف‌کننده کالاهای تولیدشده باشد. در شرایطی خودش هم باید مصرف می‌شد تا تولید کالاهای دیگری را توجیه کند. کاری که بعد از پایان جنگ جهانی دوم هم در عرصه‌هایی به ظاهر محدودتر تکرار شد و هزاران انسان مصرف شدند تا سلاح‌های جدیدتر تولید و باز مصرف شود. جنگ ویتنام، جنگ کره و ده‌ها و صدها جنگ دیگر در نقاط مختلف جهان فرصت لازم برای مصرف سلاح‌های تولید شده و مصرف انسان بود اما از آن پس زمینه‌سازی برای کشتار و مصرف سلاح‌ها باید به شکل دیگری برنامه‌ریزی و تحت مدیریت انجام می‌شد. در چنین فازی دیگر مسئله فقط حمله‌ی یک کشور به کشور دیگر نبود. جنگ سالاران جهان توانستند با شیوه‌های دیگر در هر گستره جغرافیایی جنگی به راه بیاندازند، درست مثل بازی شطرنج که می‌شد صفحه‌ی آن را در هر نقطه‌ای پهن کرد. و «تروریسم» ایده‌ای شد برای ایجاد جنگ‌های کنترل شده و میادین مصرف انسان و سلاح.

نیروهای طالبان در افغانستان متشکل از مردمی است که به سادگی آن‌ها را برای دفاع از اسلام به جبهه‌ها می‌فرستند. طالبانی که زمانی برای مقابله با کمونیزم شوروی و زمانی دیگر برای مبارزه با آمریکا که خود مخترع طالبان بود بسیج شدند! آن‌چه اهمیت دارد مصرف بیشتر سلاح‌ها از سبک‌ترین آن‌ها تا سنگین‌ترین آن‌ها توأم با مصرف انسان‌هایی است که هم مصرف‌کننده‌اند و هم مصرف شونده، و حالا آتش این جنگ‌ها در هر گوشه از جهان به دلیل و بهانه‌ای شعله‌ور است. اما تنها جبهه‌های جنگ محل مصرف انبوه انسان‌ها نیست. هر سال هزاران انسان و عمدتا از کشورهای فقرزده مصرف می‌شوند تا داروهای جدید آزمایش شود. مردمی که قربانیان بی‌گناه و بی‌خبر دانش‌اند. دانشی که افتخارش متعلق به کشورهای قدرتمند است و تاوانش را مردمان کشورهای فقرزده می‌پردازند. آن‌ها نه انسان! که کالای مصرفی‌اند.

به معنای روشن در آخرین حلقه زنجیره‌ای که نظام سرمایه‌داری برای گسترش مصرف بیشتر تابیده است. انسان به عنوان یک کالای مصرفی قرار گرفته است. کالایی که در هر عرصه‌ای که لازم باشد مصرف می‌شود. کالایی که مصرف می‌شود تا صنایع هواپیماسازی بتوانند در پی سوانح هوایی پی‌درپی هواپیماهای جدیدتری بسازند. کالایی که باید در سوریه، لیبی، یمن و صد جای دیگر مصرف شود. تا ساخت و مصرف انواع سلاح‌ها و موشک‌ها عقلایی به نظر برسد و شرایط لازم برای تغییر جغرایایی سیاسی منطقه فراهم شود.

کالایی که برای آزمایش سلاح‌های بیولوژیک در معرض بیماری‌های مختلف قرار می‌گیرد تا مشخص شود سلاح‌های میکروبی تا چه حد می‌تواند در جنگ‌های آتی میان قدرت‌ها نقش تعیین‌کننده داشته باشد و بازار تا چه اندازه مساعد خواهد شد تا هر آن‌چه برای مبارزه با این بیماری‌ها تولید می‌شود به فروش برسد. البته بازارهای دیگری هم برای مصرف انسان به عنوان کالا به شدت فعال است. بازار مد که به رغم ظاهر فرحانگیز آن، بازار هولناکی برای مصرف شدن انسان است. بازاری که در آن زنان و مردانی که برای موزون شدن اندامشان به گونه‌ای که برازنده‌ی نمایش طرح‌های طراحان نابغه! و مدیران برندهای مطرح جهانی باشند سلامتی و جان خود را از دست می‌دهند. یا زنان و کودکانی که در بازار پررونق برده‌داری جنسی به عنوان کالایی پرمشتری دست به دست و خرید و فروش می‌شوند و قربانیان پررونق‌ترین بازار تجارت در جهان‌اند و این همه و بسیار بیشتر از این‌ها.

نشان می‌دهد که انسان پرمصرف‌ترین و در عین حال ارزان ترین کالای مصرفی در جهان مصرف‌زده است.

فقط فجایعی که انسان در یک سال گذشته با آن روبرو شد. کافی است تا دریابیم که قدرت و ثروت همانند دو تیغه‌ی یک قیچی دایم در حال تکه تکه کردن انسان ها هستند. کافی است نگاهی بیاندازیم به جنگ‌های منطقه‌ای که طی یک سال گذشته هزاران انسان در آن‌ها مصرف شدند انسان‌هایی که اکثر آن‌ها در مقابل دریافت دستمزد برای هرکه مزد بدهد می‌جنگند و خودشان را به صاحبان قدرت می‌فروشند تا شاید زندگی کنند! و حالا باید این واقعیت آشکار را پذیرفت که در چرخه مصرف‌گرایی، انسان مصرفی‌ترین کالاست، کالایی پرمشتری بسیار پرمشتری.

پرونده ۱

حس حضور زیر سایه جعل

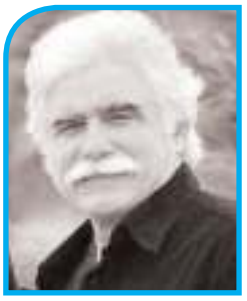
صحبت از «انتساب»های دروغین بود در فضای مجازی، این‌که شعری یا عبارتی و جمله‌ای را که معلوم نیست از کجا آمده اندبه شاعر یا نویسنده‌ای مطرح نسبت می‌دهند. مثلا صادق هدایت، سهراب سپهری و ... شخصیت‌های دیگر فرهنگی و چرا؟! به گمان «خود نمودن» یا اظهار فضل! یا تفنن یا هر چیز دیگر و به هر شکل و گمان کاری نادرست، که می‌شود آن را «جعل» نامید. هرچند که این صفت به تمامی معنای چنین کاری را روشن نمی‌کند. چرا که «جعل»، «بدل» ساختن از یک «اصل» است. به دلیلی و برای سوء استفاده‌ای «سند جعلی» «دکترای جعلی» و هزار چیز جعل دیگر و به این اعتبار. انتساب یک متن به کسی غیر از خالق آن، ممکن است به هوای همان هدفی باشد که «جاعل» با جعل کردن در پی آن باشد. اما جعلی به آن معنای معمول و رایج نیست. باری... بحث درباره این «انتساب»های نابه‌جا و عموما بی‌معنی و فریب دهند؛ سبب شد این مقوله موضوع یک بررسی شود و این‌که چرا؟ چرا برخی وقت و انرژی خود را صرف چنین دروغ‌سازی-ها می‌کنند اما در گفتگوها موضوع «جعل» مطرح شد و این‌که «جعل مجاز» بن‌مایه خلق آثار ادبی و هنری است و ... که این خود حدیث بسیار مفصلی است و دور از هدف اصلی این بررسی به هر حال مسأله «انتساب»های دروغین محول اصلی رود و حاصل، آن چه می‌خوانید. سردبیر.

انتساب‌های دروغین، چهره‌ی دیگر جعل

مهتاب خسروشاهی

از دهه‌ی نود آغاز شد. همان زمانی که فضای مجازی در حال رشد و توسعه و البته تغییر کاربری بود. فضای مجازی و شبکه‌های مختلف با اسامی گوناگون در حال تبدیل شدن به مکانی برای اعلام حضور افراد؛ انتشار اخبار و مکانی برای ارتباط موثرتر و بیشتر افراد برای انجام کارهای جدی بود... و چه جایی بهتر از این فضا برای دیده شدن! و یترین خوبی بود و هر کسی می‌توانست خودی نشان بدهد حتی با مخفی شدن پشت معلومات دیگری. اما به این بسنده نکردیم و دیگری را جای دیگری و گاهی جای خودمان جا زدیم! اگر این ماجرا را برای قشر کم‌برخوردار به لحاظ فرهنگی- مطالعاتی، امری عادی در نظر بگیریم، شاید خیلی آشفته نشویم. چون فلانی به دلیل همان کم‌برخورداری از مطالعه، نمی‌داند (بخوانید تشخیص نمی‌دهد) که مثلا جمله‌ها و بیت‌هایی که با امضای یک شاعر یا نویسنده نقل کرده اصلا با طرز تفکر و با ادبیات شاعر یا نویسنده مورد نظر همخوانی ندارد. اما ماجرا زمانی خطرناک و دردناک می‌شود که افراد برخوردار جامعه- به لحاظ فرهنگی و مطالعاتی- هم ندانند که این ادبیات، این نگاه و این بیت‌ها مال آدمی که اسمش را زیر متن گذاشته‌اند نیست و آن را به اشتباه (بخوانید از روی سهل‌انگاری، بی‌ملاحظگی و...) تکثیر و تکرار کند تکرارهایی هزار باره! اضافه گویی نکنیم و نگاه کنیم به نمونه‌های شاخص این ماجرا به ویژه در حوزه شعر و ادبیات.

از اکسیر شروع شد



«اکبر اکسیر» شاعر گیلانی فروردین ماه سال ۹۰، در گفتگویی اعلام کرد اشعاری از او به نام مرحوم «حسین پناهی» در فضای مجازی در حال انتشار و دست به دست شدن است. او در این مصاحبه می‌گوید از زمستان سال ۸۹ اولین پیامک اشعارش به نام مرحوم پناهی را دریافت کرده‌است. ماجرا با همین نمونه ختم نمی‌شود و شعرای دیگر هم از این ماجرا بی‌نصیب نمی‌مانند. «یاور مهدی‌پور» نفر بعدی است که شعرهای او به نام زنده‌یاد «حسین پناهی» در فضای مجازی منتشر شده است. شاعر کتاب «سقف‌ها» هم در گفتگویی به این نکته اشاره کرده و به نمونه‌ای از کارهایش که به این شکل منتشر شده اشاره می‌کند و می‌گوید: «شعر *(عجب/ست/دریا همین که غرقش می‌شوی/ پس می‌زند تو را)* از من است اما مدتی است آن را در حال انتشار به اسم زنده یاد پناهی می‌بینم».

مولانا، در جایگاه نخست

مولانا، مال ماست! این جمله‌ای است که از بسیاری از ایرانی‌ها در مورد مولانا می‌شنویم؛ به‌ویژه در زمان برگزاری مراسم «اُرس» در قونیه‌ی ترکیه. اما این که چرا حجم آثاری که به «جلال‌الدین محمد بلخی» یا مولانا نسبت داده می‌شود بیش از دیگران است، جای سوال و بحث دارد! شاید این ناشی از علاقه‌ی مردم به شعر مولاناست. شاید هم روانی کلام و امکان تعابیر مختلف شعر اوست که مردم را به مولانا نزدیک‌تر کرده است. شاید هم ماجرای این که ترکیه تلاش می‌کند مولانا را از آن خود کند، مردم ما را به حرکتی جمعی اما در مسیر نادرست واداشته است. به هر حال هرچه هست، او بین قدما رکوردار بیشترین انتساب است. اگرچه شاید بعضی از این کارها به لحاظ مفهوم به مضامین شعر مولانا نزدیک باشد، اما اگر کسی اندکی مطالعه در حوزه‌ی شعر داشته باشد - که همه‌ی ما مدعی این اتفاق هستیم- متوجه می‌شود که شاعر این اشعار، مولانا نیست؛ هرچند در توانایی قلم و کلام این شعرا شکی نباشد. این موارد را ببینید:

زنده یاد، افشین یداللهی

۱ *«از کفر من تا دین تو، راهی به جز تردید نیست/ دلخوش به فانوسم نکن، این‌جا مگر خورشید نیست؟»* این کار مطلع مثنوی‌ای از زنده یاد «افشین یداللهی» است که به نام مولانا در فضای مجازی دست به دست می‌شد. نکته‌ی جالب این که این کار تیتراژ سریالی به نام «مسافری از هند» بود. کاری که مردم مدت‌ها، یعنی مدت زمان پخش سریال، می‌توانستند بشنوند و بعد هم نام شاعر را در تیتراژ ببینند. علاوه بر این که بارها زنده‌یاد افشین یداللهی این نکته را یادآور شده بود که این شعر از اوست؛ نه مولانا و درنهایت این که این شعر در مجموعه ترانه‌های او به نام «جنون منطقی» نیز به چاپ رسیده است. و با این همه این کار به رغم این همه‌ی مستندات، هنوز هم در فضای مجازی به نام مولانا در حال انتشار است.

ناصر فیض

۲ «من اگر من نباشم، می‌شوم تنهاترین/ کیست با من گر شوم من باشد از مَن، ماترین» این مطلع مثنوی‌ای از «ناصر فیض» از شعرای طنزپرداز است که برای مدتی به اسم مولانا در فضای مجازی دست به دست شد.

علی حیدری

۳ «نه مرادم، نه مریدم/نه پیامم، نه نویدم» این هم مطلع شعری از «علی حیدری» است که باز هم به نام مولانا در فضای مجازی منتشر شده است.

جعل، پس از مرگ شاعر

۴ ظاهرا هنر و هنرمند همیشه پس از مرگش، بیش از زمانی که درقید حیات بوده، از توجه بهره می‌برد! این قضیه تیغ دودمی است که باید امیدوار بود دم تیز آن، گریبان شاعر یا نویسنده درگذشته را نگیرد! پس از فوت زنده‌یاد «سیمین بهبانی» اشعاری به اسم این شاعر در فضای مجازی منتشر شد که یکی از آن‌ها شعری از «فریبا شش‌بلوکی» با این مضمون بود *«زنی را می‌شناسم من که شوق بال و پر دارد/ ولی از بس که پرشور است/ دو صد بیم از سفر دارد»* که به نام زنده یاد سیمین بهبانی در فضای مجازی منتشر و دست به دست شد که بهتر است بگویم، پست به پست!

یک شعر، منتسب به سه شاعر

آدم‌های اهل نوشتن، هیچ سلاحی جز نوشتن ندارند. کلمه‌ها از جان آدم‌های اهل نوشتن یکی یکی کنده می‌شود و روی کاغذ می‌نشیند و به همین دلیل محال است آن‌چه را که نوشته‌اند- حتی یک کلمه از آن را- فراموش کنند. بنابراین بیراه نیست اگر بگوییم نوشته‌ها، به جان شاعر و نویسنده وصل‌اند. حالا چه حالی می‌شوید اگر ببینید شعرتان را به سه شاعر و نه یک شاعر نسبت داده‌اند؟!

«رضا احسان‌پور» از شعرای طنزپرداز درباره‌ی یکی از شعرهایش *(خوب من! حیف است حال خوبمان را بد کنیم/ راه رود جاری احساس‌مان را سد کنیم)* که به حسین پناهی، قیصر امین‌پور و فرزاد حسنی!! نسبت داده شده است می‌گوید: «یکی از اشعارم که در مجموعه غزل‌هایم به اسم «چه حرف‌ها» به چاپ رسیده، به نام زنده‌یاد پناهی و سپس زنده یاد امین‌پور دست به دست می‌شد. اما زمانی برایم قضیه جالب‌تر شد که شنیدم در برنامه‌ای این شعر را به فرزاد حسنی! هم نسبت داده‌اند.»

او ادامه می‌دهد: «چه‌طور ممکن است یک شعر را به سه نفر نسبت بدهند و در فضای مجازی دست به دست شود»؟

جوابی برای یک شعر جعلی

ماجرای شعر «علیرضا قزوه» از همه‌ی مواردی که به آن‌ها اشاره شد، جالب‌تر

و البته تامل‌برانگیز تر است. به این دلیل که نه تنها شعر در فضای مجازی پخش می‌شود که اولین بار ماجرا با انتشار این شعر در یکی از خبرگزاری‌های معروف کشور آغاز می‌شود!

داستان از این‌جا شروع می‌شود که در جریان آلودگی هوای اهواز و اتفاقات حواشی آن، شخصی به نام «ذوالفقار شریعت» جوابیه‌ای برای شعر قزوه در خبرگزاری منتشر می‌کند. زمانی که قزوه با دیدن شعر پی‌گیر ماجرا می‌شود، متوجه می‌شود اولا شعر(اهواز اگر هوا ندارد/ ربطی به من و شما ندارد) که مشکل وزنی هم در یکی از بیت‌هایش دارد، نه تنها به نام او در فضای مجازی در حال انتشار است، بلکه در یکی از خبرگزاری‌ها منتشر شده و فردی به نام ذوالفقار شریعت نیز در پاسخ به او شعری سروده و در اختیار همان خبرگزاری قرار داده است.

سهم بالای کورش کبیر

چند بار خودتان پیامکی به نام کورش کبیر به دوستان‌تان فرستاده‌اید؟ چند بار همان پیامک یا مشابه آن را دریافت کرده‌اید؟ چند بار به این فکر کرده‌اید که برای یک بار هم که شده، چند کلمه از آن را اصطلاحا «گوگل کنید» تا ببینید این جمله واقعا از زبان کوروش نقل شده؟

جمله‌ی «ایستاده بمیرید بهتر است تا به روی زانوهای‌تان زندگی کنید» بارها به نقل از کورش کبیر در فضای مجازی منتشر شده است. اما در حقیقت این جمله متعلق به Dolores Ibarrure از مشاهیر قرن بیستم اسپانیاست!

این نمونه‌ها را با هم بخوانیم:

- «توی جمعی بی‌حوصله نشسته بودم. مجله‌ای برداشتم؛ ورق زدم. مداد لای آن را براشتم. همین که توی دلم خواندم سه عمودی؛ یکی گفت، بلند بگو و....» این داستان جعلی است و گوینده‌ی آن هم زنده یاد صادق هدایت نیست که اصولا اهل این مهمل بافی‌ها نبود. وقتی هم نداشت که با جدول حل کردن حرام کند. این نمونه را بگذارید کنار جملاتی که به تازگی به اسم زنده یاد هدایت در فضای مجازی دست به دست می‌شود. « مهمترین سایزی که باید آدم بدونه، سایز دهنشه» و یا«بازی کردن با احساسات مردم، زندگی نیست، هرزگی است» و... بی‌شمار نمونه‌ی دیگر.
- «می‌خواهم بگویم، فقر همه جا سر می‌کشد. فقر فقط گرسنگی نیست؛ فقر، عریانی هم نیست. فقر گاهی زیر شمش‌های طلا خود را پنهان می‌کند و...» این جملات و نوشته‌هایی شبیه با آن درباره‌ی فقر از زبان دکتر علی شریعتی نقل شده که البته جعل در کلام زنده‌یاد علی شریعتی است.
- «اگر مستضعفی دیدی، ولی از نان امروزت به او چیزی نبخشیدی، به انسان بودنت شک کن! و الی آخر» این جملات هم که مشابه فراوان دارد هیچ وقت از زبان زنده یاد فروغ فرخزاد نقل نشده است. هرچند که در فضای مجازی بارها به نام او تکرار شده.
- «در این خاک زرخیز ایران زمین/ نبودند جز مردمی پاک دین / که انداخت آتش در این بوستان/ کز آن سوخت جان و دل دوستان» به نظرتان این شعر با جعل هویت چه کسی در فضای مجازی به حیاتش ادامه می‌دهد؟ فردوسی! اما فردوسی هرگز این شعر را نسروده است.

ترانه‌هایی که هیراد خواند

اما ماجرا گاهی فراتر از انتشار یک اثر به نام دیگری و به شکل جعلی است. به این معنی که اشعاری -حتی از شعرای معروف هم با دستکاری چند کلمه یا بیت، به نام شخص دیگری -به صورت ترانه اجرا شده و به شکل فراگیر، به گوش مخاطب می‌رسد. خواننده، آهنگساز و کل گروهی که در این جعل همکاری دارند؛ از این راه کسب درآمد هم می‌کنند! شاخص‌ترین نمونه‌ی آن، اجرای چند کار از «حمید هیراد» است. ماجرایی که حدود یک سال پیش، اهالی شعر و ادب را آزرده کرد.

ماجرا چه بود؟

ماجرا از افشاگری ترانه‌سرایان آغاز شد. آن‌هایی که برای شعر و ادبیات جایگاهی قائل بودند، به کمپین پیوستند و این بار فضای مجازی توانست کارکرد خوب خودش را نشان دهد؛ اتحاد در اطلاع‌رسانی و شناسایی مقصر. همین امر مانع از ادامه این روند شد تا این که خواننده‌ی موردنظر، یعنی «حمید هیراد» را به عذرخواهی و پرداخت هزینه به ترانه‌سرایانی که از کارهایشان استفاده شده بود مجبور کرد؛ هرچند حمید هیراد هیچ‌گاه هزینه‌ای را که باید، به ترانه‌سرایان کار پرداخت نکرد!

سایه در افسانه‌ی چشم‌هایت نبود

آلبوم «افسانه چشم‌هایت»؛ آلبوم مشترک همایون شجریان و علیرضا قربانی، از آلبوم‌هایی بود که اهالی موسیقی چشم به راه آن بودند. جای شک نیست که این دو خواننده هریک هواداران پروپاقرص خودشان را دارند. که خود تضمینی قطعی برای فروش و شنیده شدن چند باره اجراهای آن‌هاست. اما برای این آلبوم چه اتفاقی افتاد؟

- ایران مال؛ یا همان مرکز تجاری لاکچری نوظهور در غرب تهران عرصه‌ی نخستین حاشیه‌ی حول این آلبوم شد، دست‌اندرکاران انتشار آلبوم برای ساخت تیزر، فضای «ایران مال» را انتخاب کردند. جایی که هزاران حرف و حدیث پشت آن بوده و هست و در مقابل اعتراض گسترده اهالی هنر تنها به این پاسخ بسنده شد که: «دالان ایران مال، معماری ایرانی داشته است»!!!

به هر حال همه چشم پوشیدند بر ماجرای تیزر آلبوم؛ اما اتفاق دوم دیگر قابل چشم‌پوشی نبود! نزدیک به نصف روز از پخش عمومی آلبوم نگذشته بود که مشخص شد شعری از اشعار این آلبوم به نام استاد «هوشنگ ابتهاج» معرفی شده است. این در حالی بود که اولا؛ این شعر اصلا سروده‌ی استاد ابتهاج نبوده است و دوما؛ دو بیت از این شعر نیز از آن زنده یاد «فریدون مشیری» بود!

اگرچه عوامل تولید آلبوم و خوانندگان آلبوم، از مردم عذرخواهی کردند؛ اما دیگر تیر از چله رها شده بود.

چند پرسش

- اشعار این آلبوم توسط چه کسی انتخاب شده و میزان دانش او در عرصه‌ی شعر و ادبیات تاچه حدی بوده است؟
- طبیعی است که همه‌ی افراد، حتی آگاه‌ترین‌ها در عرصه‌ی ادبیات نمی‌توانند همه‌ی اشعار همه‌ی شاعران را از حفظ باشند. اما یک جستجویی ساده می‌توانست مانع بروز چنین اشتباهی بشود.
- اما سوال مهم‌تر. آیا به لحاظ قانونی نباید برای اجرای شعر شاعری که در قید حیات است؛ از او اجازه کتبی یا شفاهی گرفت و در مقابل هزینه استفاده از شعر او را پرداخت؟ این اشتباه!! نشان می‌دهد؛ به این قانونی‌ترین حق استاد سایه هم توجه نشده است؛ چرا که اگر انجام می‌شد، قطعا، این اشتباه هم پیش نمی‌آمد! پس به این نتیجه می‌رسیم که برخی از اهالی هنر و فرهنگ هم برای اندک قوانین رایج در حوزه‌ی شعر و ادبیات، اهمیتی قائل نیستند.

روان‌شناسی جعل و انتصاب‌های دروغین

سینا امینی مقصودبیگی / روانکاو

پدیده‌ی جعل در ادبیات و متون ادبی پدیده‌ی جدیدی مربوط به عصر اینترنت و فراگیر شدن شبکه‌های اجتماعی نیست. از قرن‌ها پیش این مساله در حال رخ دادن بوده است. برای مثال انتساب ابیاتی با محتوای عرب ستیزانه و درجایی دیگر زن ستیزانه به فردوسی شاعر بلند آوازه‌ی میهنمان از بارزترین نمونه‌های این پدیده است.

تکرار پذیری این پدیدار اگر به عنوان یک رفتار تکرار شونده دیده شود نشان دهنده‌ی این مساله است که می‌توان از منظر تحلیل روان شناختی به آن ورود کرد. میل به تکرار یک رفتار به خصوص از نوع آسیب زا یا ضداجتماعی از منظر

روانشناختی همواره نشان دهنده‌ی وجود انگیزه‌های آگاه و ناآگاه متعارض در پس آن‌هاست.

شاعران و نویسندگان به دلیل محبوبیت و احترامی که نزد مردم دارند همواره از وزن و وجهه‌ی بی رقیبی در جامعه برخوردار هستند و افراد و دستجات زیادی همواره برای جلب حمایت آن‌ها برای پیش برد اغراض سیاسی و بهره بردن از اعتبار آن‌ها کوشیده اند. این مساله اما صرفا به خود شاعران در زمان حیاتشان و این که از گروه یا دسته‌های سیاسی حمایت کنند یا نکنند محدود نمی‌شود. برای مثال در مورد اشعار جعلی منتسب به فردوسی گرچه بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد که انتساب این اشعار به او در حدود قرن هفتم هجری صورت پذیرفته است اما برجسته کردن آن‌ها در دوران معاصر در بستری صورت گرفته است که می‌توان فرض کرد شاید یک تفکر خاص با سواستفاده از فضای ملی- میهنی حاکم بر شاهنامه سعی در شعله ور کردن احساسات کور قوم پرستانه و دیگری ستیز به جهت ایجاد تفرقه در میان ساکنان ایران زمین بوده باشد.

گسترش چنین جعلیاتی در جامعه نیز حاکی از نیاز عمیقی است که در افراد جامعه وجود دارد. در سطح کلان اجتماعی همواره گروه‌هایی پیرامون شخصیت‌های برجسته‌ی سیاسی، ملی، ادبی و هنری شکل می‌گیرد. این افراد گاه بدون آن که خود بخواهند و گاه در زمانی که حتی در قید حیات نیستند در ذهن دوستداران خود در جایگاه "رهبر" فکری و معنوی قرار می‌گیرند و اعضای این گروه‌ها به دلیل نیازی روانی که به داشتن نوعی ایده‌آل و آرمان ذهنی دارند تا جانشین تصویر خدشه دار شده‌ی والدین آن‌ها در دوران کودکی شود این رهبران را در جایگاه "من آرمانی" خویش می‌نشانند. منی که از هرگونه خطا بری است و صرف این که سخنی بر دهان او جاری شود حاکی از درستی و پذیرش بی چون چرای آن از جانب اعضای گروه است. حال در وضعیتی که بسیاری از اعضای جامعه درگیر ناکامی‌ها و شکست‌های درونی عمیقی هستند تاییدی بر نارسیسم جراحت دیده شان از جانب افرادی است که در جایگاه من آرمانی نشسته اند و می‌تواند هر چند به صورت موقت اما التیامی روانی را برای فرد به ارمغان آورد. گویی پدری مهربان دستی بر سر کودکی آسیب دیده و خطا کار بکشد و بگوید ایرادی ندارد و تقصیر تو نیست. به گمان من این می‌تواند یکی از دلایل گرایش‌های شدید به شنیدن تاییدهایی بر احساسات و عواطف ما از دهان بزرگان باشد. گویی اگر برای مثال در وضعیتی که با دوستی دیرین دچار کدورت شدید شده ایم و از این بابت درگیر احساس گناه ناآگاهانه هستیم که برایمان تحمل ناپذیر است و خودشیفتگی ما را دچار آسیب می‌کند سخنی از جانب فردی بزرگ می‌تواند رای به تبرئه‌ی ما در پایگاه اخلاقی ذهنمان دهد که تقصیر ما نبوده و برای مثال سخنی بدین مضمون که نباید به چیزهای کهنه‌ی گذشته مان بچسبیم و بعضی چیزها در زندگی ما مانند فلان و چنانند که باید کنار گذاشته شوند می‌تواند ما را از شر احساس ملامت درونی‌مان البته به طور موقت خلاص کند و برای خشممان به دوستمان و آن چه با او کرده‌ایم به واسطه‌ی این سخنان مشروعیتی به ظاهر اخلاقی کسب کنیم.

به باور نگارنده افرادی هم که گاه به قصد اهداف و مقاصد سیاسی ادبیاتی را جعل و به پاره‌ای بزرگان نسبت می‌دهند آگاهانه یا ناآگاهانه از همین جایگاه "من آرمانی" ای که این افراد در ذهن اعضای جامعه دارند استفاده یا به بیانی بهتر سوء استفاده می‌کنند. یکی از سازوکارهای دفاع روانی ما برای خلاص شدن از شر عواطف ناخوشایند و غیرقابل تحمل برای نظام روانی "برون فکنی" این عواطف بر ابژه‌های بیرونی است. به همین دلیل برای روان جمعی یک جامعه در حالت عدم بلوغ و پختگی فرهنگی و روانی بسیار آسانتر است تا احساس‌های حقارت و عقب ماندگی ناشی از مقایسه‌ی خود با دیگران را به یک قوم یا دشمن بیرونی نسبت دهد و آن‌ها را حقیر و بی مایه و پست و عامل بدبختی و عقب‌ماندگی خود بداند تا این که با زحمت فراوان مجبور به مطالعه و کشف علل و عوامل این پدیده گشته و مسئولیت تاریخی خود را در به‌وجود آمدن وضعیت کنونی بپذیرد و برای چنین تفکر تقلیل گرایی چه چیزی بهتر که این "برون فکنی" از قول فردی در جایگاه یک "من آرمانی" بیان شود و فی‌المثل ادعا شود که فردوسی هم هم داستان با ما مهر تاییدی بر این دیگر ستیزی رهایی بخش زده است.

به باور من اگر این خط فکری من آرمانی را دنبال کنیم به فهم یکی دیگر از انگیزه‌های پذیرش و یا شاید تولید این جعلیات نزدیک شویم. دانش روانکاوی در هنگام بررسی پدیده‌ی عشق به ما نشان می‌دهد که در واقع ما نه عاشق خود معشوق بلکه در اصل عاشق فانتاسم خیالی خود از معشوقمان می‌شویم. به همین دلیل است که هنگامی که معشوق واقعی ما کاری انجام می‌دهد که با تصویری که ما از معشوق ایده‌آل‌مان در ذهن داریم همخوان نیست دچار واکنش‌های از قبیل خشم و انکار می‌شویم. به همین دلیل است که فی‌المثل بعضی از ما فروغ فرخزاد را دوست داریم، اما نمی‌توانیم عکس سیگار به دست او را تحمل کنیم. این اتفاق روانی که ریشه در خودشیفتگی دوران کودکی ما دارد بدین شکل عمل می‌کند که ما بخشی از این خودشیفتگی را به من‌های آرمانی مان برون فکنی می‌کنیم و دوست نداریم آن‌ها را خارج از چارچوب ایده‌آل خودمان تصور کنیم. همان طور که در دوران کودکی از مقطعی که کودک با نقص و ایراد و کمبود در والدین خود مواجه می‌شود این مواجهه می‌تواند برایش به لحاظ روانی جراحت زا باشد و دست به رد و انکار تصویر والدی که تا همین چند وقت پیش موجودی قهرمان و پرتوان بود زده و یا از دست او به شدت خشمگین و ناراحت شود و یا این که دیدن این نقص در والد با خود به او احساس بدبختی و افسردگی دهد. همچنین بالعکس گاه میل شدیدی در ما وجود دارد که فلان سخن و فلان گفته‌ای را که تاییدی بر گفته‌ها و افکار ماست از قول این من‌های آرمانی بشنویم. یعنی شاید با خود فکر می‌کنیم "چه خوب بود اگر صادق هدایت این جمله را می‌گفت" چرا که در اصل گویی تمایل داریم صادق هدایت اینگونه - همانند ما- فکر کرده باشد. به گمان نگارنده همین گرایش ذهنی ما به تصاحب شخصیت‌های ادبی و هنری و تاریخی در چارچوب خودشیفتگی خودمان است که به این می‌انجامد زمانی که جعلیاتی منتشر شد حتی با وجود تکذیب‌های فراوان باز هم دلمان نخواهد باور کنیم فی‌المثل نامه‌ی چارلی چاپلین به دخترش یک انتصاب جعلی است و روح چارلی بی نوا هم از این مساله بی خبر بوده است!

در پایان به گمان من باید به یکی از ویژگی‌های جوامع امروزی به عنوان پدیده‌ای موثر در رواج جعلیات اشاره‌ای داشت. در جامعه‌ی مصرف گرای امروز که در آن جریان قدرتمند بازار و گردش سرمایه تمایل دارد همه چیز را به کالای مصرفی تبدیل کند که بابی برای خرید و فروش و کسب سود در همه‌ی حوزه‌ها گشوده شود طبیعی است که به فرهنگ و هنر نیز به مثابه کالاهایی قابل خرید و فروش

فارغ از ارزش زیبایی شناختی آن‌ها نگریسته شود. در چنین شرایطی تفکر نیز می‌تواند به کالایی بدل شود که هم خریدار داشته باشد و هم ما بجای هموار کردن رنج بیشمار تحصیل آن حاضر باشیم در قاب‌هایی شیک و فانتزی خریدار آن باشیم. در این شرایط است که شعار تجاری "دیگر نگران فلان مساله‌ی خود نباشید" می‌تواند خود را تا حوزه‌ی تفکر هم بسط دهد و زمانی که ما در مواجهه با پدیده‌ای نیاز به مطالعه و غور و تعمق داریم کافی است به بازار سخنان بزرگانی که برایمان دست چین و آمده کرده‌اند رجوع کنیم و از میان آن‌ها هرچه به کارمان می‌آید را گلچین و انتخاب کنیم و به دیگران عرضه کنیم. در چنین شرایطی دیگر خیلی تفاوتی نمی‌کند که آیا واقعا آن سخن یا شعر جعلی است یا واقعی مهم این است که نیاز روانی ما پاسخ بگیرد و مانند طوطی جمله‌هایی را تکرار کنیم که هیچ‌گاه درستی آن‌ها را نزد خویش به آزمون نقد و تفکر و مطالعه نسپرده‌ایم. مهم این است که زیبا و درخشان سخن بگوییم و جمله‌هایی که بلدیم با سیگار مالبروی دستمان و کراوات مارکمان ست باشد! همچنان که خیلی مهم نیست فلان محصول کاهش وزن آیا در مجموع برای سلامتی ما مضر است یا مفید مهم این است که به نیاز روانی ای که از سوی خود بازار به ما القا شده است پاسخ دهیم و با استانداردهایی که برایمان تعیین کرده‌اند زیبا شویم. چه زیبای فکری و چه زیبای ظاهری. اما ما زیباهای خفته! باید به این مساله توجه کنیم که همواره در لایه‌هایی اجتماعی که جایگاهی در قدرت و ثروت دارند تمایلی وجود دارد که به اصطلاح سلبریتی‌ها جایگزین روشن‌فکران و متفکران جدی شوند و این پروژه‌ی سلبریتی سازی از متفکران و هنرمندان نیز خود در راستای کمک به رخت بر بستن تفکر نقادانه از جامعه است تا صاحبان قدرت و ثروت با خیالی آسوده و در غیاب کسانی که سیاست‌های آن‌ها را به نقد بکشند به حیات خود ادامه دهند و خود این متفکران و ادیبان نیز به وسیله‌ی رسیدن به سود و درآمد بدل شوند. از این نگاه همه چیز باید قابل خرید و فروش باشد! از این نگاه شاید بتوان فهمید چرا برخی صفحات در اینستاگرام برای جمع کردن فالوئر از پست‌های متعددی از این به اصطلاح سخنان بزرگان استفاده می‌کنند تا در نهایت از این طریق به کسب سود از طریق تبلیغات برسند.

با قانونِ هیچ، دست ما به جایی بند نیست...

دکتر افسر افشار نادری / جامعه شناس

دکتر افسر نادر افشاری در مورد دلیل (کپی) — جعل از روی آثار بزرگان هنر و ادبیات می‌گوید:

پیدا کردن دلیل آن سخت نیست؛ ما قانون کپی‌رایت نداریم. در جوامع صاحب کپی رایت هر کسی که اثری را خلق می‌کند، صاحب کپی‌رایت آن اثر بوده و به این ترتیب اثر خلق شده توسط او، شامل همه‌ی قوانین کپی‌رایت است. به عبارت دیگر، قوانین کپی‌رایت از اثر او حمایت می‌کنند. علاوه بر این ما در دنیای هنر، «حقوق اخلاق» را تعریف می‌کنیم؛ اما این حقوق در کشور ما وجود ندارد.

این حق برای هنرمندان آثار صوتی شامل نوازنده، خواننده، بازیگر و تولیدکنندگان آثار صوتی است. هنرمندان حوزه‌ی آثار تصویری در این مجموعه قرار نمی‌گیرند. این حق، ارزش مالی برای آثار تولید شده تعیین می‌کند. به این دلیل که امکان ایجاد وقفه در کار هنرمند را ایجاد می‌کند.

زیرا حقوق اخلاقی، حق مالی‌ای را برای هنرمند تعریف می‌کند. به این ترتیب ارزش مالی برای اثر هنرمند تعیین می‌شود. این کار باعث می‌شود که اولا، هنرمند قدرت چانه‌زنی و دریافت حق واقعی خودش را داشته باشد. دوم این که این ارزش مالی به هنرمند فرصت می‌دهد تا با دریافت مبلغ مناسب در مقابل ارایه‌ی اثرش، برای مدتی تا تولید اثر بعدی، از نظر مالی تامین باشد. بنابراین افرادی که این قانون‌ها را نادیده گرفته و اثر هنرمند را بدون رعایت حق کپی رایت و حقوق اخلاقی چاپ و تکثیر می‌کنند، علاوه بر ضایع کردن حق هنری- فرهنگی او، از نظر مالی نیز به هنرمندان ضربه اقتصادی وارد می‌کنند.

درواقع حقوق اخلاقی اثر انگیزشی برای هنرمند دارد. به این دلیل که اولا حق هنرمند به رسمیت شناخته می‌شود و دوما جایگاه هنری و حرفه‌ای هنرمند به شکلی واقعی شناخته شده و ارتقاء پیدا کند. درواقع شکلی از امنیت مالی و هویتی را برای هنرمند فراهم می‌کند. اما نباید وجود دو پدیده مهم و اثرگذار در معرفی آثار هنرمندان را هم نادیده گرفت؛ نخست فن‌آوری دیجیتال و دیگری اینترنت را نباید نادیده گرفت...

واقعیت این است که در مورد فضای مجازی و اینترنت هم در همه‌ی جوامع و به‌خصوص در کشور ما مفید یا مضر بودن کاملا به شیوه‌ی استفاده برمی‌گردد. اگر با توجه و رعایت قوانین کپی‌رایت، آثار معرفی و عرضه شوند؛ بله. ببینید؛ این دو پیشرفت باعث شده تا اولا توزیع نسخه‌های هنری تولید شده، آسان‌تر، ارزان‌تر و کارآمدتر در اختیار اختیار مخاطبان قرار گیرند و علاوه بر آن این آثار به‌راحتی و با صرف هزینه‌ی مناسب به درستی و با کیفیت خوب تکثیر شده و در کمترین زمان ممکن نیز در اختیار مخاطبان قرار گیرند. این درواقع بخش مثبت ماجراست. به این ترتیب با استفاده درست از این تکنولوژی‌ها، پدیدآورندگاه آثار می‌توانند با بهترین کیفیت، کمترین هزینه و باسرعت بالا، اثرشان را به بازارهای جهانی عرضه کنند. سوی دیگر سکه، سوء استفاده است...

و البته همین سهولت در دسترسی، عرضه و انتشار، اگر بدون درنظر گرفتن قانون کپی‌رایت و حقوق اخلاقی باشد، می‌تواند زمینه‌ی تقلب و فروش آثار بدون پرداخت هزینه‌ی کامل و مناسب به پدیدآورنده و یا پدیدآورندگان اثر را به دنبال داشته باشد. بنابراین نکته‌ی بسیار مهمی است که ما، از تکنولوژی و امکانات آن به چه شکل و با چه هدفی استفاده می‌کنیم و به همه‌ی این دلایل ما باید دکترین‌های حقوقی تازه و مختلفی را تعریف کنیم تا با شرایط همخوانی داشته باشد. این کار نیازمند زیرساخت‌های قانونی و حقوقی است که متاسفانه در جامعه‌ی ما اصلا پیدا نمی‌شود. به این دلیل که محیط‌های الکترونیکی، فضاهایی را برای تقلب و دزدی آثار فراهم می‌کنند. علاوه بر این که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که زیرساخت‌های محکمی برای وضع قوانین وجود ندارد. بنابراین فضای مجازی خود به محیطی برای پرورش و گسترش این نوع رفتارها تبدیل می‌شود.

واضح‌تر بگویم امکان پی‌گیری وجود ندارد؛ چون قانون درست و کاملی وجود ندارد. علاوه بر این که شما قرار است دقیقا پی‌گیر چه شخصی بشوید؟ چون هویت افرادی که دست به این کار می‌زنند مشخص نیست و این افراد اغلب با اسامی جعلی هم دست به انجام این کارها می‌زنند. کاملا شناخته شده نیستند. علاوه این که حتی افرادی که شناخته شده هم هستند، گاهی دست به این کارها می‌زنند به این دلیل که قانونی برای پی-گیری و دریافت خسارت و... وجود ندارد. بنابراین در این شرایط حتی افرادی با هویت کاملا مشخص هم اقدام به جعل آثار، انتشار غیرقانونی آن‌ها و... می‌کنند؛ مثل حمید هیراد که در جریان ماجرا هستیم؛ یا حتی مسأله‌ی پیش آمده در آخرین آلبوم مشترک علیرضا قربانی و همایون شجریان و البته وقتی قانون محکمی وجود ندارد، طرح شکایت به سرعت به نتیجه نمی‌رسد و به سال‌ها دوندگی — و گاه دوندگی بی‌نتیجه - می‌انجامد. بنابراین بسیاری از افرادی که آثارشان مورد سرقت یا سوء استفاده قرار می‌گیرد هم میلی به پیگیری ندارند و این شاید راه را برای افراد متقلب هم هموارتر می‌کند. و سخن آخر این که تنها راه‌حل این شرایط تدوین قوانین کارآمد است.

کمپین‌ها کافی نیستند

قدرت رسانه را نمی‌شود و نباید نادیده گرفت. در حال حاضر، فضای مجازی از قدرت بسیار بالایی برای اطلاع‌رسانی و برپایی کمپین‌هایی با اهداف روشنگرانه و اثرگذار برخوردار است. اما به همان نسبت هم می‌تواند مخرب باشد؛ زمانی که خبری، عکسی، گزارشی و... بدون آگاهی از صحت و سقم آن در فضای مجازی بارگذاری می‌شود و دست به دست می‌شود. باورها و اعتماد جامعه را به بازی می‌گیرد و راه را برای دانستن واقعیت‌ها مسدود و اگر نه دشوار می‌کند و شاید برای مبارزه با جعلیات و دروغ‌پردازی‌هاست که کمپین‌هایی برای مبارزه با نشر اخبار غلط و مطالب نادرست به وجود می‌آید که از جمله آن‌ها یکی هم «کمپین مبارزه با نشر جعلیات» است که یکی از کمپین‌های قدیمی است و تاکنون توانسته در خصوص جعلیات حوزه‌ی شعر و ادبیات بسیاری از حقایق را آشکار کند و کاش شمار این کمپین‌های رسواگر بیشتر و بیشتر شود.

بدل‌سازی و کپی‌های نابرابر اصل

مینا مقرب صمدی

«جعل» یا بدل‌سازی به همان میزان که در فرهنگ لغت دهخدا معانی گسترده‌ای دارد، مثال‌ها و نمونه‌های فراوانی هم در عرصه‌های مختلف اجتماعی دارد و ظاهرا یکی از هنرهای تاریخی برای سوءاستفاده است و در هر زمینه‌ای از ادبیات، سینما، علوم روانشناختی و اجتماعی وجود داشته و همچنان دارد. و نه تنها در ایران که در سراسر دنیا هر لحظه در حال رخ دادن است از مساله‌ی جعل در ترجمه‌های ادبی و انتساب‌های جعلی بگیر تا تقلب و بدل‌سازی در مدارک علمی و...

و از جدیدترین نمونه‌های جعل، شاید «انتساب»ها باشد. یعنی منسوب کردن متنی، گفته‌ای و نوشته ای به آدمی غیر از خالق آن. چندی پیش نازنین توتونچیان مدیر کمپین مبارزه با نشر جعلیات دراین‌باره آماری ارائه کرد که براساس آن تا تابستان ۹۷ تعداد ۵۵۷ مورد اثر جعلی در فضای مجازی شناسایی شده که از این تعداد جعلیات منسوب به مولانا ۱۰۳ مورد، شاملو ۵۰ مورد، سهراب سپهری ۴۴ مورد، صادق هدایت ۴۴ مورد، حسین پناهی ۶۶ مورد، فروغ فرخزاد ۳۴ مورد و سیمین بهبهانی ۳۳ مورد بوده است. این انتساب‌های جعلی همچنان تکرار می‌شوند. تا جایی که گفته شده در کتاب دوم ابتدایی شعری جعلی از سهراب سپهری منتشر شده یا تا دلتان بخواهد جملات قصار از قول حسین پناهی و سیمین دانشور و علی شریعتی و خیلی‌های دیگر توسط برخی اسامی نام‌آشنا در سینما منتشر می‌شود که اکثرشان «جعلی» هستند. حتی فراتر از این انتساب‌ها نقاشی‌هایی بر بوم‌ها نقش می‌بندد که در گذشته بر بوم نقاش دیگری نقش بسته بود. بنابراین برای کپی‌برداری و به اسم خود زدن مطلبی، یا انتساب گفته‌هایی از یک فرد ناشناخته به نام شخصیتی مطرح میدان بروز خلاقیت‌های!!! گسترده است.

جعلِ ادبی یا جعلیاتِ ادبی؛ مساله این است

یکی از معانی که برای لغت «جعل» در فرهنگ دهخدا آورده شده ساختن، قرار دادن، نهادن یا وضع کردن است همان اتفاقی که در آفرینش اغلب آثار هنری و ادبی رخ می‌دهد. اما این نوع جعل از منظر ساختن واقعه‌ای که در واقعیت وجود ندارد، زیربنای آثار ادبی و هنری است.

محسن حکیم معانی؛ نویسنده در این باره می‌گوید: «مگر ادبیات چیزی غیر از جعل است؟ ادبیات اگر جعل نداشته باشد مشکل دارد؛ خودِ ادبیات، (نفس ادبیات را عرض می‌کنم). بزرگترین جعلیات متعلق به ادبیات است. و از این نظر خمسه نظامی جعل است. یا شاهنامه فردوسی. جعل یعنی چیزی که واقعیت بیرونی ندارد خلق شده است. این یک سویه از ماجراست. پس اگر جعل در ادبیات اتفاق بیفتد ایرادی ندارد.»

نویسنده «افشاربندان» با تفکیک آفرینش ادبی و خلق وقایعی که صورت بیرونی ندارند از تقلب و کپی‌برداری در ادبیات می‌گوید: البته «کپی‌برداری و تقلبی بودن با جعل در ادبیات متفاوت است و به صورت کلی مبحث جعل در ادبیات با جعل در دنیای واقعی یا فضای مجازی کاملا فرق دارد. جعل در فضای مجازی بسیار زیاد است و مخصوص ما هم نیست، همه جای دنیا به نسبت‌های مختلف وجود دارد. چنان که چندی پیش جعلی مطرح شد در فضای مجازی درباره‌ی ونگات در صورتی که چنین جملاتی اصلا متعلق به او نبود. یا نسبت‌های عجیب و غریبی که به انسان‌های مشهور داده می‌شود. اگر شما در شبکه‌های اجتماعی جستجو کنید مشابه این جعلیات را در همه جای دنیا پیدا می‌کنید. من هم درصد نگرفته‌ام که ببینم در کشور ما بیشتر است یا در نقاط دیگری اما به نظر می‌رسد بخش عمده‌ی این ماجرا در فضای مجازی است. همین طور که فضای آن مجازی است اطلاعاتی هم که می‌دهد به طور کلی واقعی نیست و اصلا توقع دیگری هم نباید از این بستر داشت.»

مرزهای محو شده

در عصر حاضر با ظهور شبکه‌های اجتماعی و رسانه‌های مجازی مرزهای اصل و بدل بودن اطلاعات در حال محو شدن است. هر روز در معرض هجوم گسترده اطلاعاتی قرار داریم که به واسطه‌ی شبکه‌های اجتماعی به زندگی ما وارد می‌شوند.

اشتباه این است که ما به فضای مجازی اعتماد می‌کنیم و وقتی اعتمادمان خدشه‌دار می‌شود به آن ناسزا می‌گوییم در حالی که باید به خودمان بد بگوییم. کسب اطلاعات از فضای مجازی آخر و عاقبتش این است. بخشی از آن هم به کم بودن سواد رسانه‌ای برمی‌گردد. کما بیش شایعات هست و گسترش زیادی دارد مخصوصا درباره‌ی افراد مشهور و اصلا خاص ما نیست. ضمن این که فضای مجازی امکانات متعدد و عجیب و غریبی می‌تواند در اختیار ما قرار دهد. اما به هر حال این آفت‌ها آسیب‌های جدی هستند که قابل چشم‌پوشی نیستند و نمی‌توان گفت به خاطر امکاناتی که به ما می‌دهد با این ایرادات و اشکالات می‌شود کنار آمد.»

«از طرف دیگر ما چند سال است وارد فضای مجازی با این حجم از اطلاعات شده‌ایم و یا بهتر بگویم فضای مجازی این گونه وارد زندگی روزمره ما شده است. تا قبل از آن مگر چه می‌کردیم و اطلاعات ما از کجا بود؟ تکیه‌گاه اطلاعاتی ما کجا بود؟ یعنی ما روی چه چیز می‌ایستادیم و حرف می‌زدیم و نظر می‌دادیم. بخشی از آن رسانه‌ها بودند؛ رسانه‌های دیداری، شنیداری و مکتوب که متفاوت از فضای مجازی بودند و بخش دیگر آن کتاب بود. در آن شرایط شاید کمتر ارجاع جعلی به مطلبی، کتابی یا سخنی می‌شد داد. گو این که در آن فضا هم این اتفاق می‌افتاده و سخنان منسوب غیر حقیقی وجود داشته‌اند. شاید به اندازه طول تاریخ زبان نسبت‌های جعلی وجود داشته و بخشی از آن گریزناپذیر است. بخشی از آن هم که امروز می‌بینیم بسیار زیاد است به خاطر گسترش فضای مجازی است.»

به همین دلیل به طور شخصی هر چیز که در فضای مجازی می‌بینم تا زمانی که حقیقتش بر من ثابت نشده به آن شک می‌کنم. و وقتی شک می‌کنی روی آن اصلا تکیه نمی‌کنی یعنی نقلش نمی‌کنی و حتی حفظش هم نمی‌کنی.»

*ترجمه‌های قلابی

رونویسی از ترجمه‌ی اصلی یک اثر با عنوان ترجمه‌ای جدید از یک اثر ادبی هم معضلیست که گریبان‌گیر ما شده. عاملی که باعث سردرگمی مخاطب در انتخاب آثار ادبی نویسندگان بزرگ جهان نیز می‌شود. حکیم معانی با ورود به این مبحث می‌گوید: «ترجمه‌های جعلی هم مساله‌ی جدیدی نیست. مشکلی که ما داریم این است که حافظه‌های کوتاه‌مدتی داریم. اگر مراجعه کنیم به یک مقدار قبل‌تر در همین ادبیات معاصر ذبیحا... منصوری را داریم که ترجمه‌هایش معروف است. کسی که منابع ترجمه‌اش چیز دیگری بود و کتابی که با ترجمه‌ی ذبیحا... منصوری منتشر می‌شد سری از سرها سوا بود. معروف است که کتاب خداوند الموت فقط یک مقاله بوده که ملحقات منصوری آن را به صورت کتابی قطور درآورده است. این ترجمه‌سازی و کتاب‌سازی است که امروز هم به صورتی دیگر داریم.»

جعلیات دینی

او ادامه می‌دهد: «این همه بحث و دقت نظر و سال‌ها بحث درباره‌ی احادیث و شناخت روایات معصومین که یکی از چالش‌برانگیزترین مقولات علوم دینی در گذشته بوده نشان دهنده این است که ما همواره در طول تاریخ با آن مواجه بوده‌ایم و دائم نقل جعلی از بزرگان وجود داشته. در حقیقت برای پیدا کردن

اصل از جعل علم حدیث ابداع شده که محدث بتواند تشخیص دهد فلان حدیث جعلی است یا واقعی؛ اما باز هم همواره با انبوهی از روایات و جعل‌ها در احادیث و روایات اسلامی مواجه هستیم و هیچ وقت تمام نشده است. می خواهم بگویم فکر نکنیم که این مقوله فقط مختص به ما و یا زمانه‌ی ماست. ممکن است فضای مجازی بر این مقوله تاثیر گذاشته باشد اما حداقل در شرایط زمانی خودش اگر بسنجیم خیلی فاجعه بارتر از نقل حدیث از بزرگان دین نیست چون بخش بزرگی از جامعه بر اساس فرمایشات بزرگان دینی‌شان زندگی می کنند حالا نقل جعلی از حدیث یک معصوم شیوه زندگی را مثلا می تواند تغییر دهد. این ها دغدغه‌های علمای اسلام از گذشته تا کنون بوده.»

در فضای مستند کسی حق جعل ندارد

با وجود مترجمان بزرگی چون محمد قاضی، ابوالحسن نجفی، بهمن فرزانه، عبداله کوثری و نجف دریابندری، ذبیح ا.. منصوری و غیره که ذهن خوانندگان ادبیات جهان را سال‌ها به سمت اصل آثار هدایت کرده‌اند و فارغ از حرفه‌ای برای امرار معاش به امر ترجمه نگریسته‌اند در آشفته‌بازار امروز کتاب و نشر ایران؛ «ترجمه‌سازی» و کثرت ترجمه از آثار موفق ادبی سر به فلک می‌زند. در این میان این که کدام مترجم واقعا به امر ترجمه دست زده و چه کسی دروغی بالقوه را به جای ترجمه جا زده امریست علی حده.

محمد قاسم‌زاده؛ نویسنده، پژوهشگر و منتقد عامل اصلی جعلِ ترجمه و جعلِ اثر ادبی را عدم وجود قانون در این زمینه می‌داند، او می‌گوید: « شما اگر قانون درست داشته باشید جلوی این‌گونه کپی‌برداری‌ها را می‌شود گرفت. چرا در کشورهای دیگر این جعل اتفاق نمی‌افتد. در کشورهای دیگر اگر کتاب کسی را بدون اجازه‌اش منتشر کنند حتی اگر آن فرد نویسنده‌ی اصل کشور دیگری باشد، جرم کیفری محسوب می‌شود و زندان در انتظار این فرد است. در ایران چنین قانونی وجود ندارد. وقتی پرونده‌ی این موارد به دادگاه می‌رود قاضی نمی‌داند با موارد این‌چنینی باید چه کند. چندی پیش یک مترجم عراقی قرار بود کتاب مرا به زبان خودش ترجمه کند تا زمانی که نامه مبتنی بر اجازه‌ی رسمی از من به ناشر ارسال نشد، این ناشر با مترجم قرارداد نبست.»

قاسم‌زاده برای مثال کتاب صدسال تنهایی و ترجمه‌های فراوانی که از آن شده را مطرح می‌کند: «حدود ۴۸ ترجمه از کتاب صدسال تنهایی وجود دارد. تا جایی که خبر دارم تنها دو نفر این کتاب را ترجمه کرده‌اند یک نفر از ایتالیایی و یک مترجم از اسپانیایی. یک مقاله در یک نشریه نوشتم درباره یکی از این ترجمه‌ها که مشخص شد کسی که ادعا می‌کرد ترجمه‌اش از اسپانیایی است اصلا این کتاب را ترجمه نکرده بلکه فقط جملات ترجمه‌ی دیگری را عوض کرده. وقتی به مناظره دعوت‌شان می کنیم که مترجم‌تان به جلسه‌ی بررسی کتابش بیاید می گویند مترجم در ایران نیست و این بهانه‌شان است. زمانی یک یادداشت نوشتم به اسم یک مترجم مجهول‌الهویه بعد آن آقا زنگ زد که من مجهول‌الهویه نیستم. گفتم تو مجهول‌الهویه هستی چرا که تو خود ناشری و اسمت هم این است تو مترجم نیستی. ببینید ارشاد برای رسیدگی به این امر باید در کنار ناشرین قرار بگیرد، اتحادیه ناشرین باید در کنار ناشر قرار بگیرند و ناشر جعلی را بشناسند.»

نویسنده ی «شهر هشتم» ادامه می‌دهد: «این جعلیات عمدتا از جانب ناشرین است و افراد کمتر در آن دخالت دارند. مثلا یک ناشر می آید می گوید این ترجمه صدسال تنهایی فلانی را بگیر و جملاتش را عوض کن و مبلغی هم به فرد می‌دهد. بنابراین عامل ناشر است. یادداشتی در روزنامه آرمان نوشتم. خانمی در عرض ۵ سال ۳۸۰ کتاب ترجمه کرده! این خانم همه را مسخره می کند. ۵ سال یعنی ۶۰ ماه یعنی ماهی ۶ کتاب. اگر قانون و یا نهاد مسئولی احساس وظیفه کند این اتفاق نمی افتد. ما در گذشته ترجمه جعلی به اندازه امروز نداشتیم که بعد کنار خیابان بفروشند و در نمایشگاه‌های استانی شرکت کنند. ۳۰ نمایشگاه کتاب استانی شده مرکز فروش کتاب‌های جعلی.»

«قاسم‌زاده» نبود فضای نقد را عامل این به‌هم‌ریختگی در حوزه‌ی ترجمه می‌داند: «به دلیل عدم وجود فضای نقد هر کس هر کاری دلش می‌خواهد می کند. یک موقع است که من در رمانم نامه‌ای جعل می کنم و این اتفاق در فضای تخیل می‌افتد. هیچ کس به رمان در باب درستی و یا نادرستی یک واقعه استناد نمی کند. چرا که آن جا فضا تخیلی است و هر کاری می‌شود کرد. اگر فیلم نیمه شب در پاریس را دیده باشید شخصیت این فیلم در پاریس ۱۹۲۰ با همینگوی ملاقات می کند. در فضای تخیل شما مجازید هر کاری بکنید. اما در فضای واقعی مستند مجاز نیستیم چیزی را جعل کنیم مگر این که اعلام کنیم چیزی را داریم جعل می کنیم.» قاسم‌زاده ادامه می‌دهد: «پرونده هایی که در مجلات به آثار ادبی می پردازند هم بیشتر در جهت ستایش اثر است. بررسی این که در کتاب‌تان نامه‌ای را نقل کردید چنین نامه‌ای وجود ندارد یا نسبتی که به فلان شخصیت می‌دهید وجود ندارد، نیست. در مورد اول قانون وجود ندارد در مورد دوم فضای نقد وجود ندارد. وقتی که این‌ها وجود ندارند و سودجویی عامل اصلی برای دست زدن به هر کاری شده این اتفاقات می‌افتد.»

نویسنده‌ی «خاطرات محرمانه خانوادگی» ادامه می‌دهد: «در آمریکا با حدود ۳۵۰ میلیون جمعیت و اقتصاد قوی حدود ۱۰ هزار ناشر فعالیت می کنند. در ایران با این جمعیت و اقتصاد کنونی ۱۶ هزار ناشر فعالیت می کنند. چه درصدی از این تعداد دغدغه فرهنگی دارند. انتشارات ققنوس یک کتاب ترجمه در حوزه فلسفه را منتشر کرده انتشارات دیگری همین کتاب را برداشته و بدون حذف حتی یک ویرگول به عنوان تالیف چاپ کرده. چرا؟ چون اگر می خواست کتاب را چاپ کند باید مشخصاتش را به ارشاد می داد و مشخصات کتاب را نداشت. بعدمی گوید مولف ایران نیست.» یا «فلان ناشر کتاب را در ارشاد خوابانده و کتاب غیرمجاز اعلام شده، دو نفر خبر دارند یکی ناشر و یکی مترجم. اما کتاب بیرون آمده و کنار خیابان به فروش می‌رود. ناشر و مترجم بر سر خودشان می زنند که این همه زحمت کشیده‌اند و دست‌شان به هیچ جا بند نیست. چه کسی متوجه شد کتاب غیرمجاز است و کتاب را از ارشاد بیرون آورده. جاعلین را ارشاد، اتحادیه ناشران، ناشران و ما هم می‌شناسیم. تمامی ناشرین جاعل، مراکز پخش جاعل و افراد جاعل را همه می‌شناسند و جالب است که هیچ کس همتی برای رفع این معضل ندارد.»

به هر حال مقوله‌ی اثر تقلبی و جعلیات رواج یافته و به قدری ریشه‌دار است که در سینما هم از «ت مثل تقلب» اورسن ولز در سال ۱۹۷۵ گرفته تا «هیچ‌وقت مرا می‌بخشی؟» فیلمی از مریل هلر در سال ۲۰۱۸ نمونه‌هایی از دغدغه‌مندی در این رابطه است. فیلم‌هایی که تنها از جعل نمی گویند بلکه مرز باریک بین واقعیت و دروغ و بازسازی حیرت‌آور یک دروغ واقعی یا یک حقیقت دروغین بخش بزرگ‌تر ماجراست.

البته این نظر از کیارستمی در کتاب «عباس کیارستمی» نوشته جاناتان رزنبام و مهرناز سعیدوفا و ترجمه یحیی نظری نیز قابل توجه است: «شخصا نمی‌توانم بین فیلم داستانی و مستند فرق بگذارم. مثلا «کلوزآپ» که بر اساس داستانی واقعی با شخصیت هایی واقعی و در لوکیشن هایی واقعی فیلم برداری شده، می تواند به اندازه داستانی بودن، مستند هم به نظر برسد.

اما چون همه چیز را بازسازی کرده، نمی تواند مستند محسوب شود و به همین دلیل نمی دانم آن را باید در چه دسته بندی قرار بدهم. یک روز وقتی داشتم به تعریف مستند فکر می کردم و می خواستم تفاوتش را با دیگر انواع فیلم ها پیدا کنم در نهایت به این نتیجه رسیدم که فقط وقتی دوربین را روی شاخ یک گاو بگذارید و او را در زمینی به حال خودش رها کنید، شاید در پایان کار با یک فیلم مستند مواجه شوید. اما حتی در این مورد هم یک جای کار می لنگد چرا که لوکیشن و لنزهای مورد نظر را انتخاب کرده ایم.»

آفریدن، ساختن و خلق کردن مهم است یا ماندن در میانه‌ی میدان خلاقیت؟ به قول گابریل گارسیا مارکز «هنرمند می تواند هر مهملی را به هم ببافد؛ به شرط آنکه بتواند آن را از نظر حسی و ذهنی به مخاطب اش بقبولاند.» آیا این جمله واقعا از مارکز است؟!؟ باشد تا خواننده راستی آزمایی کند.

پرونده «۲»

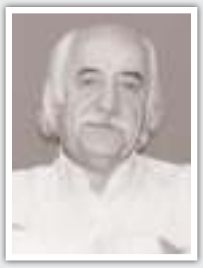
گورم نه! گهواره‌ام کجاست

بررسی مفهوم وطن در تاریخ و ادبیات ایران

همراه با:

ناصر فکوهی

از وطن فرهنگی
تا وطن سیاسی



حافظ موسوی

بر ایرانیان
زار و گریان شدم

ابوالفضل خطیبی

شاهنامه وطن است

منصوره اتحادیه

ایرانی اهل
مصالحه است

محمد دهقانی

گریز به گذشته
در امروز بی‌افق

سیمین دخت گودرزی

ور ایز وطن؟!

اشاره

می‌گوییم «وطنم» جایی که زادگاه من است و خانه‌ام و جایی است که در آن بالیده ام. جایی که در آن راحت‌تر از هر جای دیگری نفس می‌کشم. راه می‌روم، می‌خوابم و در خوابهایم تکرار می-شود. امروز اما با اتفاقاتی که در عرصه جهانی و در کشورهای مختلف رخ می‌دهد میلیون‌ها نفر به ناچار از سرزمینی که در آن به دنیا آمده‌اند و در آن بالیده‌اند به سرزمین‌های دیگر کوچ می‌کنند. جایی که دیگر «وطن» به آن معنای مألوف نیست و سرزمین دیگری است که باید در آن زندگی کنند. چنان که شاید در وطنشان زندگی می‌کرده‌اند و در سرزمین جدید فرزندانشان را به دنیا بیاورند و ...
آیا این سرزمین‌های جدید برای آن‌ها و فرزندانشان وطن است!
به راستی وطن همان زادگاه است و جایی برای زیستن و یا مؤلفه‌های دیگری در میان است تا جایی را وطن بدانیم. و دیگرانی را که هم زیست ما در عرصه‌ی حضور این مؤلفه‌ها هستند هم وطن بشناسیم.
ایا مشترکات فرهنگی از هر نوعش وطن ما را مشخص و تعریف می‌کند یا گستره‌های جغرافیایی تغییرپذیر در طول تاریخ و یا گستره‌ای است که مردمش با یک زبان واحد سخن می‌گویند وطن کجاست؟ و مفهوم آن در طول تاریخ ما چه‌گونه تبیین شده است. پرونده این شماره‌ی آزما اختصاص به بحث پیرامون این مسئله دارد «وطن» در ادبیات و فرهنگ ما چه‌گونه معنا شده از گذشته تا امروز.

شاهنامه

صفیه گلرخسار - شاعر تاجیک

شاهنامه سخن است،
سخن بی‌مرگی.
شاهنامه روح است،
به تن بی‌مرگی.
شاهنامه وطن است،
وطن بی‌مرگی.
آری، آری، شاهنامه وطن است!
وطنی کز من و تو،
نتوانند به شمشیر و به تزویر،
ربودن.

شاهنامه خرد است،
خردی که به جهان آموزد،
هنر از اجل جهل
نمردن.
شاهنامه ادب است،
ادبی کز ثمر سبز درختش،
جاودان بهره بگیریم.
شاهنامه نفس است، نفسی کز من و تو گر بربایند،
بمیریم!
بمیریم!
بمیریم!

از وطن فرهنگی تا وطن سیاسی

گفتگو با ناصر فکوهی
استاد انسان‌شناسی دانشگاه تهران و
مدیر موسسه انسان‌شناسی و فرهنگ

آزما

دکتر ناصر فکوهی استاد انسان‌شناسی است و پژوهشگری جدی در عرصه‌ی انسان و زیست تاریخی‌اش و به همین دلیل یکی از مناسب‌ترین چهره‌های پژوهشگر است که می‌توانستیم درباره‌ی وطن و مفهوم آن در تاریخ ایران از گذشته تا امروز با او گفتگو کنیم و این حاصل پرسش‌های ما و پاسخ‌های ایشان است که می‌خوانید.

وقتی از وطن حرف می زنیم. چه مولفه هایی برای تبیین مفهوم وطن مورد نظر است؟

واژگانی که ما در موارد مختلف به کار می‌بریم، باید دقیقا ریشه‌شناسی شوند و متوجه تغییرات محتوایی که در یک واژه رخ داده است، باشیم وگرنه دچار آسیبی زبان‌شناختی می‌شویم که به شدت زمان پریش (anachronic) خواهد بود. با چند مثال کوچک می‌توانیم این موضوع را درک کنیم: وقتی بیست، پنجاه یا صد سال پیش از «رفاه» یا از «سفر»، یا از «ثروت» یا از «سواد» صحبت می‌شد، تا چه حد می‌توانیم معانی‌ای را که مد نظر بوده با آن‌چه امروز از همین واژگان می‌فهمیم، انطباق دهیم؟ فکر می‌کنم کسانی که حتی حافظه‌ای در حد سی یا چهل سال داشته باشند، بتوانند کاملا متوجه دگرگونی‌های شدیدی که در معنای واژگان اتفاق افتاده، باشند. جوان‌ترها و یا همین افراد، اگر به سراغ اسناد تاریخی، روزنامه‌ها و سایر رسانه‌ها بروند، باز هم بهتر متوجه خواهند شد که مفاهیم گاه تا حد ۸۰ یا ۹۰ درصد تغییر معنا داده‌اند. بنابراین نامناسب‌ترین کار در درک مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی آن است که با بازی‌های زبانی، واژگان یک دوران را به کار ببریم تا در دورانی دیگر دست به استدلال بزنیم.

همین واژه‌ی «وطن» را اگر در اصل عربی‌اش در نظر بگیریم و یا حتی در زبان فارسی، تا دوره مشروطه و زمانی که هنرمندان مشروطه خواه (نظیر عارف) و نویسندگان و روزنامه‌نگاران و دانشمندان شروع به استفاده‌ای جدید از آن کردند، عمدتا به معنی محل اقامت و سکونت بود. به عبارت دیگر وطن هر روستایی، آن روستا بود که در آن زندگی می‌کرد؛ هم‌وطنش همان کسی بود که در آن روستا زندگی می‌کرد و «غریبه»، برایش کسی که مثلا از روستای بالاتر یا پایین‌تر آمده بود. همین را در باره‌ی واژه‌های «میهن» و «میهمان» هم می‌توانیم بگوییم که استناد دقیقی به خانه و محل اقامت دارند و استفاده‌ای به جز این به جز مواردی استثنایی آن هم نه در نزد عموم مردم، بلکه در نزد برخی از نخبگان نداشته‌اند.

اما از قرن نوزدهم در اروپا و برخی از کشورهای آمریکای لاتین و سپس در نیمه‌ی اول قرن بیستم در کشورهای جهان سوم از جمله کشور خود ما استفاده از این واژگان به معنای سیاسی—فرهنگی جدیدی که به یک پهنه‌ی سیاسی اشاره داشت آغاز شدند. انقلاب مشروطه در سال ۱۹۰۶ اتفاق افتاد و عارف قزوینی تصنیف «از خون جوانان وطن» را در زمان مجلس دوم، یعنی در حدود ۱۹۱۰ به بعد سروده است. نوشته‌ها و سروده‌های دهخدا (چرند و پرند) و روزنامه نگاران و سایر هنرمندان و تصنیف‌سازان نیز به همین دوران بازمی گردند. اما در دورانی که گفتم یعنی بین اواخر قرن هجدهم (انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ و قانون اساسی و اعلامیه‌ی استقلال آمریکا به همین دوران مربوط می شوند) تا نیمه‌ی قرن بیستم، چرخشی زبانی را می‌بینیم که واژگان قدیمی و جدیدی را برای پدیده‌ای نوظهور ایجاد می‌کنند: وطن، میهن، کشور، سرزمین پدری یا مادری و غیره که در آن دیگر، استناد نه به خاک یا محل «زادگاه» بلکه به پهنه‌ای سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و غیره است که دولت—ملت (nation-state) نام می‌گیرد. دولت—ملت‌ها از طریق در دست گرفتن کامل نظام آموزش از سنین پایین تا بالاترین سنین، مفهوم «تاریخ ملی» و «سرنوشت ملی» را می‌سازند و سپس چنان آن‌ها را در مردم یک پهنه‌ی درونی می‌کنند که باورشان شود از روز ازل تا روز ابد، آن‌ها به این پهنه تعلق داشته و «خود» آن‌ها کاملا با «دیگری» آن سوی «مرز»ها متفاوت است، و تا اندازه‌ای که می توانند و حتی وظیفه دارند به جنگ آن دیگری رفته و کشته شوند یا بکشند و نتیجه در قرن بیستم بنا بر محاسبات مختلف نزدیک به سیصد میلیون کشته به جای می‌گذارد که فدای این ابداع جدید می‌شوند. از نیمه‌ی قرن بیستم نیز دیگر هیچ گونه زندگی روی کره خاکی جز در چارچوب دولت- ملت ها امکان‌پذیر نیست، مگر رفتن در قالب‌های به شدت شکننده‌ای مثل «مردمان بدون ملت» ، «پناهجویان»، «آوارگان» و غیره. دولت-ملت‌هایی که در ساختارهای به شدت نابرابر با یکدیگر و در روابطه‌ی سلطه‌گری و سلطه‌پذیری قرار دارند و جهانی خشونت‌آمیز و غیرعقلانی و به شدت نابرابر و بی‌رحم را ساخته‌اند.

واژه‌ی وطن با آغاز دوران مشروطه وارد ادبیات اجتماعی و سیاسی، شده است. اما آیا «وطن پرستی» و دفاع از وطن نه مشخصا با این عنوان، در طول تاریخ ما وجود نداشته، منظور از وطن در این دوران، چه بوده است، نظام حکومتی، نظام فرهنگی، گستره جغرافیایی یا...

دقیقا همان‌گونه که گفتم و البته به نظر من با تبعیت از یک گرایش نظری در این حوزه که به اندیشمندان مهمی چون بندیکت آندرسون، اریک هابزباوم، ارنست گلنر، آنتونی اسمیت و بسیاری دیگر استناد می‌کند، وطن، میهن و مفاهیمی از این دست که تعداد زیادی از آدم‌هایی با شرایط بسیار نابرابر را که با یکدیگر یا رابطه‌ای نداشته‌اند یا رابطه‌ای صرفا دورادور و حتی تنش‌آمیز داشته‌اند در قالب یک «تاریخ» تصنعی گرد می‌آورد، یک ابداع جدید سیاسی است که با اهداف سیاسی چنین تاریخی را به وجود می‌آورد. معنای این سخن آن نیست که «تاریخ» یعنی مجموعه‌ی بزرگی از رویدادها و حوادث و کنشگران و کنش‌ها و اندیشه‌ها و زبان‌ها و فرهنگ‌ها در ترکیب‌های گوناگون زمانی—مکانی با یکدیگر وجود نداشته است. اما این‌که ملی‌گرایی از قرن نوزده با الگوبرداری از فیلسوفان روشنگری و از یک سنت هگلی که خود ریشه‌هایش را در سنت مسیحی—یهودی می‌یابد، مفاهیمی چون «تاریخ»،

«تمدن»، «سرنوشت و شخصیت ملی» را می‌سازند تا بتوانند فرایند استعماری و خشونت‌هایش و فرایند جنگ میان دولت‌های مطلقه (از جمله نگاه کنید به هابزباوم و پری آندرسون) را توجیه کنند، این آن «تاریخی» نیست که در تاریخ شناسی جدید از پیتر برک تا برودل و لوگوف و دوبی و کوربن و دیگران تلاش می‌شود سرگذشت انسان‌ها را در فرهنگ‌های مختلف در رابطه با یکدیگر درک کنند.

تاریخ سیاسی درست مثل خود «میهن» و «کشور» و غیره مفاهیمی متاخر است که عمدتا در قرن نوزده و بیستم ساخته می‌شوند و سپس به سوی گذشته فرافکنی می‌شوند. روشن است که بلافاصله در ذهن هر ایرانی این پرسش پیش می‌آید پس «ایران»ی که فردوسی می‌گوید پس آن همه جنگ‌ها و رشادت‌ها و شهامت‌های اسطوره‌ای و آن همه قهرمانان ادبی و تاریخی که ما به مثابه یک سرزمین کهن داشته‌ایم چه معنایی داشته‌اند. پاسخ به این پرسش ساده نیست؛ اما چند امر بدیهی وجود دارد: همان طور که معنای یک واژه‌ی ساده مثل «سفر» از پدر و مادر ما تا ما یعنی در یک فاصله‌ی سی ساله بیش از ۸۰ درصد تغییر معنایی یافته، باید توجه داشته باشیم که این معانی در دوران‌های طولانی‌تر تغییراتی بسیار ریشه‌ای‌تر پیدا کرده‌اند. و این که ما اصرار داریم از واژگان هزار سال پیش برای موقعیت امروزمان نتیجه گیری کنیم هم خود گویای یک آسیب است و هم کاری کاملا زمان‌پریشانه و کاملا به دور از عقل و منطق. در جامعه‌ای که تعداد افراد باسواد از یکی دو درصد بالاتر نمی‌رفته، رقم شهرنشینان حداکثر به ده درصد می‌رسیده، درصد بسیار اندکی از افراد اصولا ممکن بوده از دیار خود خارج شوند، به صورتی که هنوز می‌گوییم: «سفر بی خطر!» و «حاجی شدن» و «مشهدی» و «کربلایی» شدن تا پنجاه سال پیش هنوز معنایی اساسی داشتند، چه‌طور می‌توانیم واژگان هزار سال پیش را در معنای امروزی به کار ببریم.

در جامعه‌ی باستان نه در ایران، نه در هیچ جای دیگری نمی‌توانسته چیزی به نام «ملی گرایی» وجود داشته باشد، یا چیزی به نام «وطن دوستی» یا «وطن پرستی» و غیره، به این دلیل ساده که وطن افراد روستایشان بوده نه یک کشور، یا حداکثر شهرشان بوده نه یک پهنه‌ی بزرگ سیاسی —فرهنگی؛ به این دلیل ساده که جنگیدن، کشتن یا کشته شدن در راه «وطن» در روستا و بر سر منابع آب و زمین انجام می گرفته و نه بر سر مرزهایی که اصولا کسی شاید در تمام عمرش هم نمی‌توانسته آن‌ها را ببیند. هنوز تا زمان رضا شاه به «خدمت سربازی» گفته می شد: «اجباری» و این استناد دقیقی است به شیوه‌ی سرباز گرفتن اجباری از روستاها برای جنگ‌هایی که حاکمان محلی و یا منطقه‌ای برای کشورگشایی انجام می‌دادند. در دوران باستان «جنگ» یکی از مطمئن‌ترین راه‌ها برای به دست آوردن «غنیمت» چه در میان مسلمانان و چه در مسیحیان و غیره بود، و معنای غنیمت هم غارت کردن و تجاوز و کشتار و به بردگی کشیدن مردمانی بود که به آن‌ها هجوم برده می‌شد. کسانی که در این باره شک دارند، می توانند به روایت یکی از «مقدس‌ترین جنگ‌های تاریخ» یعنی جنگ‌های صلیبی (عمدتا از قرن یازدهم تا چهاردهم میلادی) به زبان امین معلوف که خود مسیحی است، مراجعه کنند که در کتاب «جنگ‌های صلیبی به روایت اعراب»، نشان می‌دهد این جنگ‌ها نه برای اهداف مقدس مذهبی و از آن کمتر ملی، بلکه عمدتا برای غارت انجام شدند.

از این رو باید پذیرفت که ریشه‌ی جنگ‌های ملی دقیقا پس از به وجود آمدن «ملت»ها در قرون نوزده به بعد است. اگر یونانیان می جنگیدند اغلب علیه یکدیگر بود و اسکندر با زحمت بسیار و با کشتار و غارت و تخریب برخی از شهرهای یونان توانست، لشکریان لازم برای فتح ایران را به دست آورد. در ایران نیز، در زمان‌هایی که سیستم‌های سیاسی مرکزی (نظام‌های پادشاهی و نه ملی) وجود داشتند مردم فقیر روستایی را به زور به جنگ می‌بردند و اغلب از مزدوران جنگی هم استفاده می‌شد؛ زمانی هم که چنین دولت‌های متمرکز و قدرتمندی وجود نداشتند - بزرگترین بخش تاریخ ایران - حکومت‌ها عموما علیه یکدیگر در حال جنگ و اعمال بی‌رحمی با استفاده از سربازگیری اجباری از مردم بودند. این وضعیت به ایران محدود نمی‌شود. در سراسر دورانی که به فئودالیسم در اروپا مربوط می‌شود و نزدیک به هزار سال را در بر می گیرد و اصولا معنی همین واژه «فئودال» در جنگ‌ها و اتحادهای ناپایداری بود که بین دولت‌های کوچک و بزرگ مطلقه انجام می گرفت و تحلیل مبسوط و دقیقی از آن را می توان در کتاب «دولت های مطلقه» پری آندرسون، خواند. در نتیجه هراندازه به طرف گذشته برویم، کمتر می توانیم چیزی به نام «ملی گرایی» یا وطن پرستی پیدا کنیم. جامعه‌ی باستان، پهنه‌ی قدرت‌های متمرکز در این یا آن سرزمین، کوچک و بزرگ، نابرابری‌ها و خشونت‌ها و بی‌رحمی‌های بزرگ است که قدرتمندان علیه یکدیگر و البته علیه گروه‌های فرودست برای غارتشان اعمال می کرده‌اند و چیزی به نام «احساسات ملی» معنایی نداشته است.

اما این که واژگان «وطن» و «میهن» چه معنایی در این گذشته‌ها داشته‌اند فکر نمی کنم لزومی به تکرار داشته باشد که به معنای محل زندگی و استنادهایی به خاک و آن هم خاک و زیستگاه محدودی بوده‌اند. اما آیا معنایی که بتواند به آن‌ها نزدیک باشد یعنی یک معنای کلی که بتواند به آن‌چه امروز ما میهن یا وطن می‌نامیم در ذهنیت مردم عادی و نه فرادستان وجود داشته یا نه ؟ بحث دیگری است. در پاسخ کوتاه به این پرسش باید بگویم در ذهن فرادستان و پادشاهان نزدیک‌ترین معنا، سلطنت و پادشاهی و خاندان و خون و تبار و کاستی بوده که آن‌ها را در نقش «ارباب» و «مالک» و پادشاه و نماینده‌ی خداوند در یک سرزمین قرار می داده و فتح کردن خود بر حجم این تصاحب می افزوده است در حالی که شکست حجم آن را کاهش می داده. برعکس برای فرودستان تعلق داشتن به قدرت یک حاکم فرادست، به یک سنت خانوادگی، قبیله‌ای، قومی، به یک دین و البته یک زبان و گروهی از آیین‌ها و سنت‌ها می‌توانسته معانی نزدیک به آن‌چه بعدها ملت و میهن و وطن نام گرفت را داشته باشد.

وطن پرستی و ناسیونالیسم هر دو مشخصا یک مفهوم را می رساند یا تفاوت هایی وجود دارد.

وطن‌پرستی را در دوران متاخر شاید بتوانیم معادل واژه‌ی «شوینیسم» (chauvinism) قلمداد کنیم. یعنی برتر دانستن کشور و سرزمین خود از سایر کشورها و سرزمین‌ها با نوعی تحقیر آن‌ها، البته بستگی به آن که از چه زبانی صحبت می کنیم، موضوع متفاوت است. واژه‌ی شووینیسم بیشتر در فرانسه گویای یک سنت ناسیونالیسم افراطی و راست و ضد خارجی و مهاجر است. در آمریکا واژه‌ی «ناسیونالیسم» و به خصوص «ناسیونالیسم سفید (white nationalism) و بسیار کمتر ناسیونالیست سیاه (black nationalism) در مورد برخی از افراطی‌های سیاه‌پوست ضد سفیدپوستان در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و گروه مسلمانان سیاه افراطی این کشور موسوم به «ملت اسلام» (Nation of Islam). مفهوم ملی گرایی افراطی را می‌رساند. به طور کلی واژه‌ی ملی گرایی امروز، در زبان های اروپایی و انگلیسی مفهومی منفی و نزدیک به راست افراطی است زیرا نمی تواند خود را از بار ضدخارجی و ضدیت با تکثر فرهنگی که امروز در همه‌ی این کشورها رایج است، رها کند. در برخی از کشورها، مثل آمریکا واژه‌ی patriotism این بار منفی را بسیار کمتر دارد و بنابر مورد حتی بسیار مثبت است و می تواند معادل میهن‌دوستی یا وطن‌دوستی برای ما ترجمه شود. اما در اروپا به جز انگلستان و اروپای شرقی که امروز به دام پوپولیسم راست ناسیونالیستی افتاده حتی استناد به میهن‌دوستی نیز چندان نشانه‌ی خوبی برای یک گروه سیاسی نیست.

در نهایت می‌توانیم بگوییم که در کشورهای جهان سوم که هنوز مدرنیته در آن‌ها به حد کافی رشد نکرده و مردم آن‌ها در برزخی میان توهمات خود از گذشته طلایی و آینده درخشان هستند، ناسیونالیسم هنوز بازار گرمی دارد. در این کشورها که اغلب ناسیونالیسم با اندیشه‌های راست نولیبرال، لیبرال و پوپولیسم در هم می‌آمیزد، محبوبیت ناسیونالیسم به دلیل قدرت اسطوره‌سازی است که در این مفهوم وجود دارد چون با ایجاد انحراف در ذهنیت افراد از وضعیت اسف‌بار امروزشان به سمت گذشته یا آینده می‌تواند نظام‌های اقتدارگرا را به آن‌ها تحمیل و آن‌ها را تحمیق کنند. در این راه سیستم حاکمیت، عموما از خدمت گروه روشنفکران و دانشگاهیان سطحی‌نگر یا وابسته، گروهی از نخبگان مزدور و همچنین پایین بودن سطح فکری و فرهنگی جامعه و نبود رابطه با جهان بیرونی و نشناختن جهان و انفراد کشورها از جامعه‌ی جهانی می‌تواند بهره‌برداری کند.

آیا ناسیونالیسم افراطی می تواند روابط بین بشری را تهدید و تخریب کند و موجد آپارتاید و نژادپرستی باشد؟

صد در صد. همان طور که گفتم برآورد تعداد کسانی که در این راه در قرن بیستم قربانی شده‌اند به سیصد میلیون می‌رسد. امروز تمام نظام های اقتصادی نولیبرال و سرمایه‌داری‌های دولتی فاسد، نظام‌های مافیایی و جنایتکاران سازمان یافته، به شدت از احساسات ناسیونالیستی برای پیشبرد اهداف خود استفاده می کنند و از خلال ابزارهایی چون رسانه‌های جمعی و ورزش‌های مردمی به ویژه فوتبال، بسیار نیز موفق هستند. تصور کنید اگر چیزی به نام احساسات ناسیونالیستی نداشتیم، چه تعدادی از جنگ‌ها خاموش می‌شد. جالب آن است که گفتمان ناسیونالیستی به دروغ ریشه‌ی جنگ‌ها را بیشتر از خود در گفتمان دینی معرفی می کند. البته نمی‌خواهیم بگوییم، برخی از گفتمان‌های دینی در این زمینه، موثر نبوده‌اند، اما میزان کشتارهایی که در طول قرون اخیر، حتی بین افرادی از یک دین مشترک به دلایل ناسیونالیسیتی انجام شده بسیار بیشتر از موارد دینی است. دلایل در تنش ها و جنگ‌ها اغلب همین توهمِ خیالی و دروغین به ملی گرایی و نژادپرستی‌ها و بی رحمی‌های قومی و قبیله‌ای ناشی از آن بوده و نه لزوما مسائل دینی.

آیا اجتناب از چنین خطری با حفظ علاقه و دل بستگی به وطن ممکن است و یا راه درست هم زیستی مسالمت آمیز بشری آن طور که عده ای معتقدند انترناسیونالیسم است.

بستگی به تعریفی دارد که به وطن می‌دهیم. ما در جهانی زندگی می کنیم که اساس آن باید بیش از پیش بر به رسمیت شناختن تفاوت باشد و نه شباهت و این دقیقا مخالف گفتمان ناسیونالیستی است. اما آیا سبب نمی‌شود ما هویت خود را از دست بدهیم؟ طرفداران ناسیونالیسم ادعا می کنند که هویت خارج از ناسیونالیسم از دست می‌رود . پاسخ ما این است که هویت تنها در طول دو قرن اخیر درون ناسیونالیسم جای داده شده و آن هم به زور. هویت ما در زبان ما، در سنت های ما، در فرهنگ‌ها و میراث نیاکانی ما، در آداب و رسوم ما، در شیوه‌های زندگی‌مان، در حافظه‌های ما و نیاکانمان، در ادبیات و در هنر و در مهارت‌های هنری و ادبی و علمی‌مان و در بسیاری دیگر از دستاوردهای انسانی است که داشته‌ایم و این هویت در مبادله با سایر هویت‌ها نه تنها تضعیف نمی‌شود بلکه همان گونه که همیشه در تاریخ دیده‌ایم رو به رشد می‌رود. آبی که راکد و در خود بماند می گندد و آبی که در جریان باشد به اقیانس‌های بزرگ تبدیل می‌شود.

اما آیا معنای این امر آن است که ما باید از ناسیونالیسم به سوی انترناسیونالیسم برویم؟ به نظر من این از چاله بیرون آمدن و در چاه افتادن است. انترناسیونالیسم چپ، به نظام های توتالیتر کمونیستی و اردوگاه های کار اجباری آن‌ها دامن زد و انترناسیونالیسم راست به فاشیسم و اردوگاه های مرگ هیتلری و امروز اقتصاد خشونت‌بار نظامی و کالایی‌شدن همه چیز در جهان. چاره در به دست آوردن هویت‌های شبکه‌ای، متکثر، چندزبانه، با تعلق ها و روابط و سبک های زندگی متعدد، پیوند یافتن میان فرهنگ‌ها، میان هنرها، میان ادبیات و زبان‌ها و غیره است تا بتوانیم از فرهنگ سیاست‌زدایی کرده و جای سیاست‌زدگی حرفه ای را به خودگردانی‌های مردمی بدهیم.

نقش گستره‌ی جغرافیایی مشترک یا همان سرزمین در تعریف وطن چه قدر تعیین کننده است.

گستره‌ی سرزمین در دورانی اهمیت زیادی داشت. اما امروز اهمیتش بیشتر در حوزه‌ی اقتصادی و ژئوپلیتیک گویا است و نه در زمینه‌ی فرهنگی. پهنه‌های فرهنگی می توانند امروز بر اساس روابط شبکه‌ایِ غیرمرتبط یا با ارتباط اندک به پهنه‌های سرزمینی به وجود بیایند، مثلا روی شبکه های مجازی. بنابراین سرزمین در ایجاد هویت آن نقشی را ندارد که ده یا بیست یا پنجاه سال پیش داشت. اما تا چشم اندازی که برای ما قابل مشاهده است، دولت—ملت ها باقی هستند و دولت—ملت نمی‌تواند امری غیرسرزمینی باشد. بنابراین باید به راه‌های ابتکاری برای ایجاد پیوند میان سرزمین واقعی، سرزمین‌ها و فضاهای مجازی و فرهنگ و زبان رسید، تا هویت‌های پایدار و در همان حال متکثر و انعطاف پذیر ایجاد شوند.

آیا ایدئولوژی ها می توانند جایگزین همه‌ی مولفه هایی شوند که وطن را تعریف می کند؟

ایدئولوژی نه در معنای تبارشناسانه‌ی آن بلکه در معنایی که ما در قرن بیستم تاامروز تجربه کرده‌ایم یک سیستم بسته فکری است که کمترین امکان را برای اندیشیدن انتقادی و انعطاف پذیر می دهد و اصلش بر شبیه سازی آدم ها و کنش‌ها برای به زیر سلطه در آوردن ساده‌تر انسان ها است. با این مفهوم ایدئولوژی‌ها همان وطن در معنای ناسیونالیستی و منفی آن بوده و هستند که میلیون‌ها نفر را به کشتن داده‌اند. اما اگر منظور از وطن هویت‌های فرهنگی و مثبت و پایدار و هویت سازی است که می توانند به خلاقیت های فردی و جمعی منجر شوند مسلما چنین هویت‌هایی دشمنی بزرگتر از ایدئولوژی و وفضا و بستری نامناسب‌تر از ایدئولوژیزه شدن محیط ندارند. وطن یا زادگاه و زیست بوم ، جایگاه انباشت خاطرات کودکی و جوانی و کهنسالی خود و نیاکان خود را دوست داشتن، فرهنگ و هنر نیاکانی و سنتی و مدرن خود را دوست داشتن بسیار زیباست، اما زیباتر از آن، این که دوست داشتن فرهنگ و تمدن و هنر خود را نه در تضاد با فرهنگ‌های دیگر بلکه در همراهی با آن‌ها بدانیم. مبادله میان فرهنگ‌ها همه آن‌ها را زیباتر و غنی‌تر می کند و تنش میان آن‌ها همه را تنگ‌دست‌تر و تنگ‌چشم‌تر. ایدئولوژی در معنایی که ما از آن می‌شناسیم در طول تاریخ هرگز کاری جز تخریب فرهنگ‌ها و تمدن‌ها از طریق انداختن آن‌ها به دام عوام‌پسندی و خودخواهی و دشمنی با دیگری نکرده است. بنابراین از ایدئولوژی انتظار اعتلا فرهنگ و وطن و انسانیت داشتن، همانند آن است که خواسته باشیم زمین‌هایمان را با بمب شخم بزنیم و در آن‌ها مین بکاریم و در انتظار به بار نشستن میوه‌های خوش‌طعم باشیم. ایدئولوژی هرگز جز خشونت و مرگ و بردگی و زشتی نیافریده و نخواهد آفرید.

شاهنامه وطن است

گفتگو با دکتر ابوالفضل خطیبی، شاهنامه‌پژوه

دکتر ابوالفضل خطیبی سال‌هاست که عمر بر سر پژوهش در عرصهٔ شاهنامه گذاشته است. عاشق ایران و شاهنامه است. در فرهنگستان زبان و ادب فارسی به دیدارش رفتم، ساعات خوشی فارغ از هر آن چه جز ادبیات در بیرون درهای فرهنگستان جریان داشت، به گپ و گفت ادبی گذشت که بخشی از آن، گفتگویی است که می خوانید.

ندا عابد

ایرانیان در متون قبل از اسلام مفهوم وطن به معنای آن چه ما امروز می شناسیم را داشته اند، هم در کتاب ها و متون اندکی که باقی مانده و حتی این مفهوم را در کتیبه‌های داریوش هم داریم که خطاب به اهورامزدا می گوید: «این کشور را از خشکسالی و سپاه دشمن و دروغ بپاید». بعد می‌رسیم به شاهنامه که مفهوم وطن ستون آن است، رویارویی ایرانیان و تورانیان در سراسر شاهنامه دیده می شود و حتی آرش که جانش را در تیر می گذارد تا جغرافیای ایران را مشخص کند و تا قرن پنج و شش مفهوم وطن را به همین شکل تقریبا در متون ادبی و شعرمان داریم. پس از آن این مفهوم به دلتنگی برای زادگاه تغییر شکل می دهد. در قرن ۷ و ۸ و ۹ عرفان و صوفی گری که وارد می شود به شدت مفهوم وطن زمینی در ادبیات ما کم‌رنگ می‌شود تا حدی که دیگر مولانا، حافظ یا سنایی انسان آسمانی بودن را مطرح می کنند. بعد می‌رسیم به سبک هندی. در شاعران سبک هندی هم دلتنگی برای زادگاه را می‌بینیم تا برای وطن و شعرایی که به هند رفته بودند دلشان مثلا برای خراسان تنگ می شود نه ایران زمین. مفهوم نوین وطن را در چند سال قبل از مشروطه در نوشته‌های قائم‌مقام داریم تا به مشروطه می‌رسیم. به آن شکل افراطی تحت تاثیر شرایط اجتماعی و سخنان امثال آخوندزاده و مواردی که از غرب می‌آید، وطن دوباره به همان شکل که در زمان قبل اسلام و زمان فردوسی مطرح بود حتی غلیظ‌تر در اشعار شعرایی مثل بهار و ایرج و نسیم شمال و عشقی و ... مطرح می‌شود. این سیر سیری است که مقوله‌ی وطن در متون ادبی و شعری ما طی کرده، نگاه و توضیح شما در این مورد چیست؟ و بعد در مورد مفهوم وطن در شاهنامه کمی توضیح بدهید؟

ابتدا من گفته‌ی شما را کمی تصحیح کنم. خانم گلرخسار شاعره‌ی نامدار تاجیک شعری دارند که می گویند «شاهنامه وطن است، وطن بی مرگی». یعنی چه؟ من از میان شاعرانی که در ایران درباره‌ی ایران و وطن شعر گفتند، به ژرف‌اندیشی گلرخسار در این شعر ندیدم. «شاهنامه وطن است» یعنی همان دورانی که شما از آن نام بردید، قرن ۶ و ۷ که گفتید مفهوم وطن کم رنگ می‌شود، در همان دوران است که شاهنامه وطن ایرانیان است، وطن به این معنی نیست که یک جغرافیای خاصی داشته باشید و یک کشور متحد و یکپارچه، و بعد بگویید این جا وطن ماست. این شعر گلرخسار نشان می‌دهد که وطن می‌تواند یک کتاب باشد کتابی مثل شاهنامه و همین شاهنامه بود که مفهوم وطن را از قرن ۴ تا امروز برای ما حفظ کرد. در قرن ۶ و ۷ ما شاعران بزرگی داریم مثل نظامی، خاقانی و دیگران. به اشعار این‌ها نگاه کنید. مثلا نظامی در مدح ممدوح خودش یکی از اتابکان آذربایجان که حاکم مراغه است، می گوید: «خسرو ایران». این یعنی ایده‌ی ایران، ایران شهر، کشور یکپارچه‌ی ایران، هم در ذهن شاعر هست و هم در ذهن ممدوح او. این خطاب برای ما که امروزه این اشعار را می خوانیم چه مفهومی دارد؟ همین نظامی می گوید: *که همه‌ی عالم تن است و ایران دل*. یا پیش از آن، خود فردوسی به ما می گوید: *نخوانند بر ما کسی آفرین / که ویران بود بوم و ایران زمین*

نکته‌ی دیگر در تصحیح سخنان شما، بایَد بگویم که داستان تیراندازی آرش در شاهنامه نیست، ولی فردوسی شش بار از آرش و مهارت او در تیراندازی یاد می‌کند.

منظور من این است که آرام آرام با شروع نفوذ عرفان و تصوف در ادبیات و جامعه، این مفهوم در متون ادبی ما کم رنگ شد.

تا حدی، ولی باز هم این مفهوم خصوصاً بعد از شاهنامه در سراسر ایران بوده. ایده‌ی ایران همیشه وجود داشته. چون شاهنامه بوده و خوانده می‌شده. اگر به حضور و تسلط پادشاهان مختلف از گذشته‌های دور، پیش و بعد از اسلام توجه کنید، قوم‌های مختلفی از هپتالی و ترک و غُز و مغول به ایران هجوم آوردند و به‌ویژه دیدیم که مغول‌ها چه کردند. همه‌ی این اقوام وقتی وارد ایران شدند با این مفهوم برخورد کردند با مفهوم «ایران». چرا در زمان مغول و ایلخانیان و تیموریان مخصوصاً ابوسعید بهادرخان آخرین حکمران ایلخانی و بایسنغر تیموری این قدر شاهنامه خطاطی و نگارگری می‌شود و هنر تولید شاهنامه‌های نفیس گسترش پیدا می کند؟ به خاطر این که به تدریج از زمان ایلخانان به بعد کشور یکپارچه‌ی ایران با حکومتی واحد دوباره شکل می گیرد.

شاید برای این‌که فرهنگ ایران بر مغول‌های بیابانگرد اثر می گذارد و تحت تاثیر فرهنگ ایران قرار می‌گیرند.

درست است، مهم‌تر از این، وجود مفهوم و ایده‌ی «ایران» در شاهنامه است، که در تمام طول این قرن‌ها وجود داشته. کشور یکپارچه‌ای که دارای یک مرکزیت واحد به نام ایران است. این مفهوم را در شاهنامه می‌بینیم. **دقت کنیم شاهنامه چند ویژگی مهم دارد: یکی یکپارچگی سیاسی است. یعنی از آغاز تا پایان شاهنامه پنجاه پادشاه یکی بعد از دیگری حکومت می کنند و در هیچ زمانی ما خلأ قدرت سیاسی نداریم.** پس این کمک می کند به یکپارچگی سیاسی ایران در طول تاریخ. دوم، یکپارچگی جغرافیایی است. یعنی همه‌ی کارهای این پادشاهان و پهلوانان، از خودگذشتگی‌ها و شهادت‌ها به خاطر حفظ یک منطقه‌ی جغرافیایی خاص به نام ایران است. ممکن است در یک دورانی مثلاً ارمنستان جزو ایران بوده و در زمانی نباشد. در یک زمانی ایالتی دیگر جزو ایران بوده و بعداً نباشد، اما این کل همیشه وجود داشته.

هنوز هم ما بخشی از مجموعه کشورهای فارسی زبان با فرهنگ مشترک هستیم یعنی همان میراث فرهنگی؟

دقیقاً مرکزیت اصلی وجود ندارد. ولی آن مفهوم ایران فرهنگی وجود دارد. و یک ویژگی دیگر دارد که کمک کرده به تثبیت و استمرار مفهوم ایده‌ی ایران، آن هم یکپارچگی در روایات است. یعنی شما در شاهنامه

برخلاف سایر متون دوره‌ی بعد از اسلام، مثل تاریخ طبری یا تاریخ‌های دیگر، که روایت‌ها در آن‌ها مختلف است. یعنی مثلاً در مورد یک رویداد که مورخ توضیح می‌دهد می‌گوید به روایتی این گونه است به روایتی عکسش است. اما در شاهنامه این گونه نیست. خواننده‌ی شاهنامه گزارش واحدی را از رویدادها می‌خواند.

در واقع شاهنامه یک داستان یکپارچه و یکدست است که نوعی وحدت در آن وجود دارد، وحدتی که از آغاز تا پایان شاهنامه حفظ شده است. این وحدت در طول سالیان توانسته به وحدت ملی و قومی ما کمک کند.

در دوران حمله‌ی مغول و بعد از آن ما قله‌های بزرگی در شعر فارسی داریم، سعدی، حافظ، مولوی و ... چه اتفاقی می افتد که این توجه به شاهنامه که در دوره‌ی ایلخانیان هم زیاد است، باعث نمی شود که مفهوم «وطن» در اشعار شعرا و متفکرین آن زمان راه پیدا کند؟

گفتم در دوره‌ی ایلخانیان یکباره می بینیم، خصوصاً تصویرگری شاهنامه و نگارگری و خطاطی و تهیه‌ی شاهنامه‌های بسیار نفیس رواج پیدا می کند، یکی از این آثار نفیس شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی است که هر برگ بازمانده از آن به مبلغ گزافی خرید و فروش می‌شود. این شاهنامه‌های نفیس به دست نگارگران و کاتبان ایرانی در دربارها تهیه می شود. اساساً کل کارهای دیوانی حکومت‌های ترک و مغول در دست ایرانی‌ها بود که دیوان سالاری ایرانی را از گذشته‌های دور منتقل کرده بودند. وگرنه ترک ها و مغول‌ها اقوام صحراگردی بودند که طبعاً با مفهوم دیوان سالاری کشورهای پیشرفته‌ای چون ایران آشنا نبودند. و طبعاً ایده‌ی «ایران شهر» هم توسط همین کارگزاران جان گرفت و چراغش خاموش نشد.

ولی در شعر ما در آن دوران تجلی روشنی نداشت.

من تصور نمی کنم. اساساً چندان معمول نبوده است که شاعری در آن زمان مانند شاعران امروز اشعار ملی میهنی بسراید. مهم این است که عناصر ایرانی در اشعار حافظ و مولوی و سعدی زنده ماند. در شعر مولوی می توان درباره‌ٔ مصرع «شیر خدا و رستم دستانم آرزوست» کلی بحث کرد و یا این که اساطیر و داستانهای شاهنامه را در جای جای آثار سهروردی عارف می‌توان خواند. در آن دوره، شاعری لازم نبود که بگوید من این اشعار را مثلاً برای وطنم ایران می سرایم. ولی شما وقتی که دیوان حافظ می خوانید پر است از عناصر ایرانی. پس چه نیازی بود شاعری مثل حافظ و فردوسی و شاعران بزرگ دیگر مدام از ایران حرف بزنند. آن‌ها اثرشان را خلق می کنند. مهم این است که این اثر چه‌قدر تاثیر می گذارد بر خوانندگانشان. در مورد شاهنامه ۱۱۰ سال پیش تئودور نولدکه به درستی گفت که ایران دوستی فردوسی از هر بیت شاهنامه مشخص است. ولی هر کس شاهنامه را خوانده باشد می داند که شاعر به وطن دوستی خود تصریح ندارد. به خاطر همین، هفتاد هشتاد سال پیش این، بیت شورانگیز ملی - میهنی را البته با استفاده از کلام خود فردوسی، به نام فردوسی ساختند و رواج دادند: *چو ایران نباشد تن من مباد/ بدین بوم و بر زنده یک تن مباد.*

اگر تاریخ ادبیات ایران را به شکل یک منحنی u مانند در نظر بگیرید در دوره‌ی قبل از اسلام قرن ٤ و ٥ تا قرن ششم اشاره‌ی مستقیم به ایران و وطن در اشعار فارسی هست و یک مرتبه در قرن های ٦ و ٧ و ٨ و اوایل قرن نهم با ورود عرفان و تصوف به ایران اشاره‌ی مستقیم به مفهوم وطن خاکی تبدیل به اندیشه‌ی «مرغ باغ ملکوتم نی ام از عالم خاک» می‌شود- هر چند که در تواریخ و بالطبع بیهقی اشاراتی می‌شود - ولی در اشعار فارسی نه و بعد دوباره از قرن یازده به بعد اوج می گیرد و در دوره‌ی مشروطه بسیار پر رنگ می‌شود.

متوجه منظورتان شدم. پاسخ من این است که بسترهایی که برای سرودن یک شعر حماسی به وجود می آید با بسترهایی که برای سرودن شعر عاشقانه به وجود می آید، یا بسترهایی که برای سرودن شعر عرفانی به وجود می آید تفاوت دارد. زمانه دگرگون می‌شود. در عصر حافظ، سعدی و مولوی از زمان سرودن اشعار حماسی فردوسی فاصله می گیریم و دیگر نیازی به این نوع اشعار وجود نداشت در آن زمان. آن دوران به پایان رسیده بود. یعنی خود فردوسی با سرودن شاهنامه به قله‌ای رسید که دیگر بعدها هر کسی هر کاری کرد تا پای آن قله هم نرفت. پس امثال حافظ و مولوی و دیگران طبعاً باید ژانرهای دیگر را آزمایش می کردند و در فضاهای دیگری هنرشان را نشان می‌دادند.

اگر این را به عنوان یک فرضیه بپذیریم، و مطرح کنیم، حمله‌ی مغول و قوم‌های مهاجم دیگر، و شرایط سخت آن دوره و ناتوانی در مقابله با آن شرایط، اندیشه‌ی عرفانی و صوفی گری را به وجود می‌آورد. یعنی ما به دامان عرفان شرقی به همان غلطی که مطرح است پناه ببریم (شاید به این ترتیب اندیشه‌ها و داشته‌هایمان را حفظ کنیم.) همین تغییر زمانه‌ای که می‌فرمایید، آیا می‌شود این را گفت یا نه.

طبعا تاثیر گذاشته. وقتی که مغول‌ها در نیشابور حتی گربه ها را می کشند و زور ایرانیان به این وحشی‌ها نمی رسد، پس پناه می برند به گوشه‌ی خانقاه‌ها. قبل از مغول‌ها غزها بودند که در زمان سلجوقیان و سلطان سنجر در خراسان که یکی از ولایات متمدن آن زمان بود، فتنه‌ها انگیختند و کشتار به راه انداختند. طبعاً این‌ها تاثیر دارد در گرایش ایرانیان به عرفان. ولی یک نکته‌ی مهم را هم در مورد تصوّف باید در نظر بگیریم و آن این که ایرانیان از گذشته‌های دور چنان که از شاهنامه و متون دیگری که باقی مانده، پیداست، اهل تساهل و تسامح بودند و همین تسامح در گرایشات صوفیانه آشکارا به چشم می خورد و ایرانیان کوشیدند از طریق تصوّف، آن تعصّب و خشک‌اندیشی دینداران متعصب را تعدیل کنند. این یک واقعیت است. اتفاق دیگر که می افتد، تغییر رویکرد فرقه‌هایی از صوفیه به سمت دستیابی به قدرت سیاسی در اواخر عهد تیموریان است. صفویان توانستند آموزه‌های صوفیه را با ملّی گرایی درآمیزند و سلسله‌ی صفویه را بر ویرانه‌های ایلخانان و تیموریان بنیان نهند و قلمرو ایران را نزدیک به قلمرو ساسانیان گسترش دهند. در همین زمان می بینیم که مانند دوران ایلخانی و تیموری شاهنامه اهمیت چشمگیری می یابد و خطاطی و نگارگری می‌شود. در قهوه‌خانه‌ها نقالی رایج می شود و در دربارها منصبی پدید می آید با عنوان شاهنامه‌خوان. زیرا صفویان نیاز داشتند به یک پشتوانه‌ی فرهنگی. به خاطر این که شاهان صفوی می خواستند ایران گذشته را در عالم واقعیت نیز احیا کنند. و در زمانی که با عثمانی‌ها روابط صلح‌آمیزی داشتند، شاهنامه‌ی نفیس به رسم هدیه برای آن‌ها می فرستادند. چون می خواستند پشتوانه‌ی فرهنگی خود را هم به رخ همسایه بکشند. در همین دوران صفویه می بینیم که سه عنصر با همدیگر تلفیق شدند که حکومت صفویه را شکل دادند. یکی مذهب تشیع که با مذهب تسنن عثمانی‌ها تمایز ایجاد می کرد، دیگری ملی گرایی ایرانی و سوم گرایش‌های صوفی گری.

در این جا بد نیست به ارتباط مذهب و دین با ملیت در زمان صفویه هم اشاره‌ای کنم. صفویان به این علت که می خواستند ایران گذشته را احیا کنند و این سودا را در سر داشتند که در همان سرزمین‌هایی که در شاهنامه از آن نام رفته حکومت کنند، به یک مذهب مختص به خود که همانا تشیع باشد، احساس نیاز کردند تا به لحاظ مذهبی از بزرگ‌ترین رقیبشان یعنی عثمانی، که جای امپراطوری بیزانس را گرفته بود و نیز مذهب ازبکان که در شمال ایران جانشین همان ترکان قدیم و تورانیان قدیم شده بودند و هر دو بر مذهب تسنن بودند، متمایز شوند و هویت مستقلّی پیدا کنند و این هویت مستقل تا امروز هم استمرار یافته است. همچنان که اردشیر یکم ساسانی ملوک الطوایف اشکانی را برانداخت و هم یکپارچگی سیاسی ایران را تثبیت کرد و هم دین زردشتی را به عنوان رکن مهم پادشاهی رسمیت بخشید. این‌ها که گفتم در شاهنامه هست و در زمان صفویان نیز عملی شد، ولی نمی دانیم که به واقع در همه موارد صفویان متأثّر از شاهنامه بوده‌اند یا نه. آنچه مشخص است این است که یکپارچگی سیاسی موجود در شاهنامه با مرکزیت ایران‌شهر بر اقدامات صفویان مؤثّر بوده است. بنابراین تا زمانی که شاهنامه هست ایران هم وجود خواهد داشت.

درباره‌ی همین جمله‌ی شما «تا زمانی که شاهنامه هست ایران هم وجود خواهد داشت» کمی صحبت کنیم.

شاهنامه همیشه پشتوانه‌ی فرهنگی برای وحدت ملی اقوام ایرانی ساکن در این سرزمین و هویت مستقل همه‌ی آن‌ها بوده است. البته وقتی که ما می گوییم وحدت ملی، منظورمان چیست؟ این مؤلفه‌های هویت ملی کدامند؟ آیا فقط منظورمان آب و خاک است؟ زبان است؟ دین و آداب و رسوم است؟ دین و مذهب یا قوم و نژاد است؟

مجموع همه‌ی این‌ها است.

به بیانی بله، ولی سرزمین مشترک، رکن مهمی است یعنی ما نمی توانیم فقط اتکا کنیم مثلاً به یک زبان مشترک. به این علت که در این مجموعه‌ای که وطن نام گرفته، ممکن است زبان‌های مختلفی وجود داشته باشد. ولی همه احساس تعلق به آن سرزمین دارند. ممکن است مذاهب مختلف و اعتقادات مختلف داشته باشند. ولی باز همه تعلق به آن سرزمین دارند. راجع به مذهب، گزارش‌های خیلی جالب داریم. دو نمونه را نقل می کنم. یکی در قرن دوم هجری: تابوتی از یک مسیحی کشف شده که روی تابوت این مسیحی به نام

خرداد، چنین نوشته شده، «از مانِ ایرانشهر...» یعنی در قرن دوم هجری که اصلاً ایرانشهر به لحاظ جغرافیایی و یکپارچگی سیاسی وجود نداشته. هر کدام از ولایات ما دست یک حاکم عرب بوده است. ایران متحد و یکپارچه تا مدت‌ها بعد از اسلام نداشتیم. در قرن دوم هجری این ایرانی مسیحی چرامی گوید من از سرزمین ایرانشهرم؟ به خاطر این که ایده‌ی ایرانشهر برای این هموطن مسیحی از بین نرفته بوده است. این هموطن مسیحی به همان اندازه به ایرانشهر تعلّق خاطر داشته که یک هم‌وطن زردشتی یا مسلمان. مورد دوم در شاهنامه هست. وقتی آن آسیابان زردشتی یزدگردِ سوم ساسانی را به خاطر تصاحبِ پول و جواهراتش می کشد و در رودخانه می اندازد، چهار راهب مسیحی او را از آب می گیرند و با احترام تمام دفن می کنند. بنابراین فقط مذهب نیست، مجموعه این مؤلفه‌هاست که مفهوم «وطن» را تشکیل می دهد. زبان و نژاد هم مؤلفه‌ی اصلی نیست چون نژاد خالص هم، مثل زبان خالص، افسانه است. کدام از ما فکر می کنیم نژادمان آریایی است. در تمام طول تاریخ ازدواج‌ها صورت گرفته و نژاد اصلاً مفهومی ندارد.

اگر بخواهیم از دید فردوسی، مفهوم وطن را از شاهنامه استخراج کنیم چه تعریفی می‌شود کرد، یعنی تعریف وطن در شاهنامه چیست؟

سوال خوبی است. در عصر تاریخی شاهنامه، ایده‌ی ایرانی یک پارچه به لحاظ سیاسی و دینی دست کم در دو مقطع آشکارا قابل تشخیص است و در سرتاسر دوره‌ی ساسانی به عنوان جریانی مستمر حضور دارد: مقطع نخست، زمانِ دارای داریان، آخرین پادشاه کیانی در تاریخ ملّی است که داریوش سوم، آخرین پادشاه هخامنشی را فرا یاد می آورد و برخی رویدادهای مربوط به پادشاهی اوست که در دوران این پادشاه کیانی باز تاب یافته است. دوران این پادشاه در خدای‌نامه محلّ تلاقی دو ایده‌ی کلیدی در اندیشه‌ی ایرانیان باستان است: یکی ایده‌ی ایرانی یکپارچه به لحاظ سیاسی با مرکزیت ایرانشهر و دیگری ایده‌ی دینی واحد در سراسر قلمرو پادشاهی. تدوین کنندگان خدای‌نامه ایرانی یکپارچه به لحاظ سیاسی و دینی در عصر هخامنشی را در دوره دارای داریان تجسّم بخشیدند. به گزارش دینکرد و ارداویراف‌نامه، دارای داریان ۲ نسخه از همه‌ی نسک‌های اوستا را در اختیار داشت که یکی در خزانه‌ی شاهی نگهداری می‌شد و دیگری در دز نِبشت، ولی اسکندر مقدونی آن‌ها را برآورد و سوخت. بنابراین اسکندر هم یکپارچگی سیاسی ایرانِ شهر را در زمان دارای داریان نابود کرد و هم یکپارچگی دینی را. هم‌چنان که از زمان اسکندر، قلمرو ایرانشهر مرکزیت خود را از دست داد و به ایالت‌هایی با شاهان مختلف تقسیم شد، اوستا نیز که نماد یک پارچگی دینی آن دوران بود، پراکنده گشت و از همین رو فرمان روایان سراسر دوران اسکندر تا اردشیر یکم ساسانی را «ملوک‌الطّوایف» خوانده‌اند. مقطع دوم، پادشاهی اردشیر بابکان است که از یک سو به گزارش تاریخ طبری، مدعی بود به کین‌خواهی پسرعم خود دارای داریان برخاست و بنابر گزارش کارنامه اردشیر بابکان، سراسر ایران‌شهر را در نظام پادشاهی واحدی متمرکز ساخت و از دیگر سو به هیربد عصر خود، تنسر یا تونسر دستور داد تا متون پراکنده اوستای عهد اشکانی را گِرد آورد و سامان بخشد. متون پهلوی، شکل‌گیری دوباره‌ی یکپارچگی سیاسی و دینی در زمان ساسانیان را با عباراتی چون: Abāzō ewxwadāyīh و abāzārāyīhī Ērānšahr بیان کرده‌اند. بنابراین در این دوران مانند بخش اساطیری و پهلوانی شاهنامه بیشتر جنگ‌ها و رشادت‌ها و از جان گذشتن‌های پهلوانان برای یکپارچگی ایرانشهر بود

آیا شاهنامه‌ای که ما امروز داریم، خلق خود فردوسی است؟

خیر. این شاهنامه مبتنی بر شاهنامه‌ی منثورِ ابومنصوری است که در ۳۴۶ هجری به فرمان ابومنصور محمد بن عبدالرزاق، سپهسالار خراسان گردمی آید و مکتوب می شود. نخست دقیقی طوسی به نظم آن می پردازد، ولی پس از سرودن حدود هزار بیت کشته می‌شود و سپس فردوسی کار ناتمام او را طی سی سال به پایان می‌رساند. پس شاهنامه بر اساس یک متن فارسی منثور به نظم درآمده و متن منثور به نوبه‌ی خود، ترجمه‌ی مستقیم از خداینامه پهلوی بوده است. چهار موبد زرتشتی از پهلوی آن را به نثر فارسی بر می گردانند. خداینامه به زمان ساسانیان بر می گردد. ما دورترین گزارش قطعی که داریم به زمان خسرو انوشیران می رسد که البته نشانه‌هایی هست که زمان بهرام گور هم بوده. ولی به صورت قطعی می‌دانیم که در زمان خسرو انوشیروان خداینامه وجود داشته است، یعنی این پشتوانه فرهنگی که گفتم مختص به بعد از اسلام نیست، به دوره‌ی ساسانی برمی گردد. در دوره‌ی ساسانی، خصوصاً در زمان خسرو انوشیروان، بعد از قلع و قمع مزدکیان و انشقاق و گسست در جامعه‌ی ایران و جنگ با رومیان از جبههٔ غرب و هجوم هپتالیان از شمال که در سرزمین تورانیان جایگیر شده بودند، طبعاً پادشاه به یک پشتوانه‌ی فرهنگی نیاز داشته که در مقابل این‌ها بایستد و در جامعه‌ی ایران آن زمان وحدت و یکپارچگی را دوباره برقرار کند. و ما می بینیم که همین خداینامه به عنوان پشتوانه‌ی فرهنگی نقش مهمی در همبستگی ملی ایفا می کند. و همین کارکرد را شاهنامه در زمان خود فردوسی داشته است. در زمانه‌ای که ایرانشهر یکپارچگی خود را از دست داده، شاهنامه است که به عنوان وطن ایرانیان شناخته می‌شود و ایده‌ی ایرانی یکپارچه را همچنان زنده نگه می‌دارد. حالا می رسیم به پرسش شما. نکته‌ی اصلی که در واقع در مورد هویت ملی در شاهنامه باید بگویم این که بر خلاف آن چه تصور می‌شود ما یک ملی گرایی کور در شاهنامه نداریم. به هیچ وجه.

دقیقاً سؤال من این است که ما در اروپا و سایر کشورها آن نژادپرستی عجیب و غریب را داریم. ولی در طول تاریخ ایران هیچ وقت ناسیونالیسم افراطی نداشتیم

در شاهنامه اصلاً هیچ کس نمی تواند حتی یک بیت را نشان دهد که واقعاً با یک نژادپرستی دگم و سازمان یافته، سر و کار داشته باشیم. به خاطر همین است که شاهنامه و سراینده‌ی آن در زمره‌ی جاودانان درآمده‌اند.

در طول ۱۱۰۰ سال که از سرایش شاهنامه گذشته، هیچ گروهی را سراغ نداریم که با اتکا به پشتوانه‌ی فکری شاهنامه دست به کشتار مردمانی با نژادهای دیگر بزنند. چنان که در همین قرن بیستم نازیسم و فاشیسم با تئوریزه کردن نژادپرستی، ملیون‌ها انسان بی گناه را به خاک و خون کشاندند. ببینید، همین الآن با سوءاستفاده از مذهب، داعش و القاعده و طالبان و بوکوحرام و الشباب و گروه‌های دیگر چه بلایی سر بشر می آورند. در تاریخ ایران کدام گروه را سراغ دارید که با اتکا به آموزه‌های شاهنامه دست به چنین فجایعی زده باشد؟! اساساً شاهنامه و جهان‌بینی موجود در شاهنامه ظرفیت چنین اندیشه‌های نژادپرستانه را ندارد؛ به خاطر این که در شاهنامه ناسیونالیسم با انترناسیونالیسم در جایی تلاقی می کنند و همان جاست که بر اصول بنیادین اخلاقی سخت تأکید می‌شود. یعنی ما در شاهنامه هم در واقع ملی گرایی ایرانی را داریم و هم یک دیدگاه جهان‌شمولی و انترناسیونالیسم را.

جهان شمولی شاهنامه در کجاست؟

شما وقتی که به جنگ‌های بسیار طولانی ایران و توران نگاه کنید، بسیاری از مواقع شاعر با تورانیان همدلی می کند مثلاً با پیران، جهان‌پهلوان افراسیاب. مثلاً با اغریرث، برادر افراسیاب. از سوی ایران هم پادشاهِ فرّمندی چون کیکاوس خود کامه خوانده می‌شود. یعنی در شاهنامه آن گونه نیست که انسان‌های خوب همیشه طرف ایران باشند و دشمنان، انسان‌های بد باشند. اغریرث، به خاطر رعایت اصول بنیادین اخلاقی از طرف ایرانیان و شخص فردوسی ستایش می‌شود و یا از همه مهم‌تر، ما وقتی ماجرای سیاوخش را می بینیم، در این جا اصلاً سیاوخش مرزهای ملیّت را به هم می ریزد. سیاوخش یک پیامبر ایرانی است. پیامبری که تفاوتی برایش نمی کند که این گروه تورانی است یا ایرانی. آن چه برای او اهمیت دارد پافشاری بر رعایت اصول اخلاقی و تأکید بر انسانیت انسان است. رعایت اصول اخلاقی برایش مهم‌تر از حکومت و پادشاهی است. داستان سیاوخش را یک بار مرور کنید. از طرف کیکاوس مأمور می شود که برود به جنگ تورانیان. افراسیاب خواب بدی می بیند و بعد می خواهد با ایرانیان صلح کند. پیام آشتی به سیاوخش می فرستد. و سیاوخشِ صلح طلب طبعاً می پذیرد، سپس رستم می گوید که چه تضمینی وجود دارد؟ افراسیاب همیشه پیمان‌شکنی کرده است. به پیشنهاد رستم، به افراسیاب پیغام می دهد که اگر به دنبال صلح هستی صد نفر از خویشان خود را به گروگان نزد ما بفرست و افراسیاب هم می فرستد. وقتی که کیکاووس این را می‌فهمد، به سیاوخش نامه می نویسد که به افراسیاب اعتمادی نیست. و می گوید اسرا را به نزد من بفرست تا من به دارشان بکشم و تو هم تمام هدایا را که افراسیاب فرستاده بسوزان و برو به جنگ افراسیاب. سیاوش سیاوخش بر خلاف اسفندیار در مقابل پدرش گشتاسپ، فرمان پدر را نمی پذیرد و اسرا را آزاد می کند، و خودش پیام می دهد به افراسیاب که این مشکل برای من به وجود آمده، فقط از سرزمینت یک راهی را به من بده تا از آن جا بگذرم. کجا؟ به ناکجاآباد. جایی برای همه‌ی کسانی که بر روی اصول اخلاقی‌شان پایداری می کنند و می ایستند. در این جا اصلاً صحبتی از ناسیونالیسم و دفاع از آن نیست. برای شاهزاده پیامبر ایرانی مهم این است که حقیقت انسانی در کدام سو قرار دارد. گاهی از برخی ابیات شاهنامه برداشت‌هایی می کنند که من خنده‌ام می گیرد. مثلاً می گویند آن بیتی که فردوسی می گوید: هنر نزد *ایرانیان است و بس*. یعنی بقیه‌ی کشورها هنری ندارند و فقط ایرانیان هنر دارند.

تحلیل گر شاهنامه حتی به خود زحمت نمی دهد دست کم برود آن بخش از شاهنامه را بخواند که بفهمد داستان چگونه است. داستان مربوط است به خاقان چین که نامه‌ای به بهرام گور می فرستند. نوه‌ی خاقان، دختر پادشاه هند است و بهرام گور می خواهد با او ازدواج کند ولی خاقان چین نمی خواهد. بعد خاقان نامه‌ای به بهرام می فرستد تا او را از تصمیم خود منصرف کند و در آن نامه از بهرام گور تعریف هم می کند. در نامه می گوید من شنیده‌ام که آمدی به هند و این کارها را کردی. بهرام گور هم جواب نامه را می دهد که بله، آمدم. در مصرع دوم کَرگ ژیان درست است نه گرگ ژیان. (چون بهرام در هند رفته و کرگدنی را کشته است) در واقع در آن بیت، بهرام گور از خودش تعریف می کند و از هنر جنگاوری‌اش. اتفاقاً هنر در این جا یعنی جنگاوری نه آن معنی هنر که امروزه در ذهن ماست. و لغت «نزد» هم در آن زمان به معنی «متاق به»، «از آن» به کار نمی رفته و بهرام در نامه‌اش خطاب به خاقان می گوید: *«هنر نیز ز ایرانیان است و بس - ندارند کرگِ ژیان را به کس»*.

بخش‌های دیگری از شاهنامه را هم که در بوق و کرنا می کنند که ضد عرب و ضد ترک است، همین طور است. بسیاری از این بیت‌ها در واقع باز تاب نظر شخصیت‌های داستانی است، نه خود فردوسی و نه حتی راوی کل. ترک که اساساً در بخش اعظم شاهنامه معادل تورانی یعنی آریایی است. درباره‌ی آن چند بیت عرب‌ستیز در اواخر دوره‌ی ساسانی باید بگوییم که آن دو بیت معروف (ز شیر شتر خوردن و سوسمار...) که اساساً از فردوسی نیست و الحاقی است و در مورد چند بیت اصلی، طبعاً در جنگ که نخود و کشمش تقسیم نمی کنند. آمده‌اند ایران را فتح و غارت کرده‌اند و طبعاً یک عکس‌العملی را ایرانیان نسبت به آن نشان می دهند. برعکس آن، در شاهنامه بیت‌های ایرانی ستیز هم داریم؛ مثلا در داستان زال و رودابه بیتی داریم که در واقع توهین است به ایرانیان از سوی اعراب. اگر یادتان باشد در داستان زال و رودابه، مهراب پدر رودابه، نخست با ازدواج آن دو مخالفت می کند. با ازدواج دخترش با یک ایرانی مخالفت می کند و آن را ننگ می داند و می گوید:

گر از دشت قحطان، سگ مارگیر/ شود مغ، ببایدش کشتن به تیر.

مغ در این جا یعنی ایرانی. اگر سگی مارگیر هم در دشت عرب ایرانی شود یا به ایرانیان گرایش یابد، باید او را کشت! این جمله را مهراب گفته و نظر فردوسی نیست؛ یعنی بر اساس موقعیت داستان و از دهان یک شخصیت داستانی گفته می شود.

برمی گردم به سؤال اولم، بازتابی از مفهوم وطن در شاهنامه هست که چند نمونه‌اش را فرمودید تجلی این مفهوم در شعر ما با نوساناتی می رسد به دوران معاصر. در دوران معاصر کتمان ناپذیر است که بخشی از تعریف‌های ما از وطن برمی گردد به آن چه ما از غرب می گیریم. با حضور روشنفکرانی که در دوره‌ی قاجار می‌روند به غرب و تحصیل می کنند و برمی گردند. مخصوصاً بیشتر از همه شاید وصله‌اش به آخوندزاده بچسبد، حتی طالبوف و بقیه. در اشعار معاصر و به خصوص دوران مشروطه هم به شکل کاملا افراطی کاربرد این مفهوم را می بینیم که بخش عمده‌ی آن تابع و محصول شرایط سیاسی آن دوران است. چه می شود که ایرانی اهل تساهل و تسامح در دوران معاصر فضای شعری‌اش این قدر تغییر می کند؟

به نظر من این افراط‌ها چندان پررنگ نبوده و چندان استمرار هم نداشته است. در همین دوران شکل گیری ناسیونالیسم به سبک غربی و مکتب ناسیونالیسم که در غرب بوده و ایرانیان خواه‌ناخواه از آن تأثیر پذیرفتند. طبعاً تاثیرات جهانی وجود دارد.

وقتی ما یک چنین پشتوانه‌ای مثل شاهنامه و متون قبل از اسلام را در این مورد داریم، شاهنامه‌ای که در تمام طول تاریخ پشتوانه‌ی ما بوده، پس چه طور این قدر تحت تاثیر قرار می گیریم؟

دنیای مدرن، فقط تکنولوژی نمی آورد، همراه آن آداب و رسوم خودش را هم می آورد. فلسفه‌اش را هم می آورد. طبعاً ایرانیان تحت تأثیر تمدن و فلسفه‌ی غرب قرار گرفتند. چنان که گفتم این افراط‌ها دیری نپایید و تحت تأثیر فرهنگ ایرانی به اعتدال گرایید. چون اگر می خواستیم مثل اروپا پیش برویم، همان موقع، اوج ناسیونالیسم اروپایی است و ممکن بود که در ایران و در این بخش از آسیا اتفاقات ناخوشایندی بیفتد. یکی از این افراط‌ها جدا کردن تاریخ ایران بعد از اسلام از پیش از اسلام و بیشتر بها دادن به اولی است، ولی من واقعاً اعتقاد دارم که تاریخ ایران یکپارچه است. یعنی این که جدا کردن ایران پیش از اسلام با ایران پس از اسلام، به نفع ایرانیان نیست. ایران یکپارچه است از آغاز تا امروز و کلِ واحدی است.

پنجاه سال پیش سنت مطالعه و حضور شاهنامه در تار و پود زندگی ایرانی‌ها وجود داشت، از شکل روایت قهوه‌خانه‌ای آن، و نقالی در قهوه‌خانه‌ها تا شاهنامه خوانی توسط بزرگترها و در خانواده باعث می‌شد، شاهنامه در تار و پود جامعه‌ی ما وجود داشته باشد. شاهنامه حضور تاریخی انکارناپذیری به درازای تاریخمان دارد. امروز اگر به جوانی بگوییم که دو خط مطلب غیر شعری بخوان، خیلی علاقمند نیست، به‌ویژه آن که آنان در فضای مجازی تنفس می کنند و چنین مطالعاتی در آن جا کمتر به چشم می خورد. آیا می شود امیدوار بود که شاهنامه همچنان نقش پشتیبانی‌اش را داشته باشد؟

من بسیار امیدوارم. وقتی برای سخنرانی به شهرستان‌ها می روم، از نزدیک می بینم که تقریباً در

تمام شهرها مجالس متعدد شاهنامه‌خوانی و نقالی فعالیت دارند. روزهای خاصی به دور هم جمع می شوند و شاهنامه می خوانند و تفسیرش می کنند. در بعضی از شهرها حتی چندین مجلس شاهنامه‌خوانی دایر است که در گذشته نبوده.

توجه بفرمایید که در شهرهای مختلف در ده سال گذشته چند نفر نقال خانم ظهور کرده‌اند. این را ناشی از چه می بینید؟ این که فرهنگ شاهنامه‌خوانی در بین خانواده‌ها گسترش پیدا می کند. بچه‌ها را تشویق به خواندن شاهنامه می کنند. طبعاً با محتوای شاهنامه آشنا می شوند و در زندگی و آیندهٔ افراد اثر می گذارد.

البته بخشی از صحبت های شما را من قبول دارم که گرایش به شاهنامه واکنش نسبت به برخی افراطی گری‌هایی است که در جامعه می بینم، یک بخشی را قبول دارم که واکنش است. اما بخش دیگرِ آن به خاطر جاذبه‌های خود شاهنامه است.

صحبت های شما خوشحال کننده است. اما واقعیت ملموس کم شدن علاقه به مطالعه و پایین آمدن سطح سواد عمومی جامعه است و این بسیار نگران کننده است.

بله قبول دارم. آمار مطالعه در ایران بسیار پایین است و شمارگان کتاب محدود. من فکر می کنم همین صحبتی که شما فرمودید که شاهنامه ما را حفظ کرده تا این جا، آیا شاهنامه این کارکرد را در عصر تکنولوژی جدید هم می تواند داشته باشد؟ می توانیم امیدوار باشیم؟

من خودم بسیار امیدوارم و اساساً ایده‌ی جهانی شدن را هم افسانه‌ای بیش نمی دانم.

البته، ولی تک تک افراد جامعه‌ی ما الآن در خواندن و آموختن بی انگیزه هستند.

من بیشتر این را ناشی از آموزش‌های رایج در کودکستان دبستان، دبیرستان و دانشگاه می بینم. نظام آموزشی ما پر از اشتباه است، بازدارنده است تا برانگیزاننده و انگیزه ها را از بین می برد. ضمن این که الان اکثر جوان‌ها به جای تحصیل به سبب شرایط اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه بیشتر انگیزه‌ی کسب درآمد دارند. با همه‌ی این‌ها من بسیار خوشبینم

گریز به گذشته در امروز بی‌افق

گفتگو با دکتر محمد دهقانی

ماهرخ ابراهیم پور

چندی پیش به طور اتفاقی شاهد چند محفل شاهنامه‌خوانی و بیهقی‌خوانی بودم، قبل از آن هم با چند گروه و مجلس کلاسیک‌خوانی مواجه شدم. در برخی کانال‌های تلگرامی و فضای مجازی هم اشعاری از شاهنامه و متن‌هایی از تاریخ بیهقی منعکس می‌شد، با بعضی از استادان ادبیات صحبت کردم و درباره چرایی گرایش به متون کلاسیک پرسیدم برخی از آن‌ها مانند اصغر دادبه، استاد دانشگاه علامه طباطبایی معتقد بودند به دلیل آن که متون کلاسیک و شاهنامه در دانشگاه تدریس نمی‌شود، مردم سعی می‌کنند در محافل خصوصی به آن‌ها توجه کنند. از آن طرف حسین معصومی همدانی، استاد دانشگاه صنعتی شریف معتقد است برخی ابیاتی که به شاهنامه منتسب می‌کنند، از فردوسی نیست و این انتساب برای بازار گرمی شاهنامه است و محافل شاهنامه خوانی می‌تواند انتساب این شعرها به فردوسی را از بین ببرد.

مدتی است ما به خواندن متون و اشعار قدیمی مثل تاریخ بیهقی و شاهنامه روی آوردیم، برخی بر این تصورند که گرایش به این متن‌ها به دلیل روی آوردن به مولفه‌های هویتی است، اما در این گرایش بیشتر به سمت متون نظم می‌رویم تا نثر چرا؟

من در مقدمه‌ی کتاب «حدیث خداوندی و بندگی» اشاره کردم که در واقع ما ملت منظوم هستیم و هنوز منثور نشده‌ایم. برای همین بر این تصورم که به تاریخ بیهقی و متون نثر کلاسیک باید توجه بیشتری بکنیم، این توجه باید از دو وجه صورت بگیرد، نخست، این که متون نامبرده به لحاظ تاریخی، فرهنگی و اجتماعی نکاتی برای ما دارند و چون ما بیشتر به متون منظوم اهمیت می‌دهیم، این آثار مغفول مانده است. وجه دیگر این است که خواندن این متون باعث می‌شود از این متون بیاموزیم که بهتر بنویسیم، چون جهان امروز، جهان نوشتن و نثر است تا جهان منظوم و ما باید با این جهان ارتباط برقرار کنیم و به اصطلاح به روز باشیم و دست خودمان را در نوشتن قوی کنیم، اما متاسفانه هم در مدرسه‌ها و هم در دانشگاه‌های ما این آموزش داده نمی‌شود و گویی برای نوشتن خیلی اهمیتی قائل نیستیم در حالی که نوشتن در جهان امروز مهم است. بنابراین دو وجهی که اشاره کردم باعث می‌شود که متونی مانند تاریخ بیهقی امروز مهم باشند، اما این که پرسیدید از وجه هویتی نیز این گرایش به خواندن متون کلاسیک اهمیت دارد، به طور مسلم یک وجه قضیه هم به این موضوع ربط دارد و به ویژه وقتی متن عنوان تاریخ دارد مانند تاریخ بیهقی.

این که تاریخ بیهقی و شاهنامه در یک برهه نوشته می‌شوند و درست بعد از چند قرنی که از هجوم اعراب به ایران گذشته است، حال با رجوع به این دو اثر یا آثار دیگر نیاز است، هویت و فرهنگ ما که مورد هجوم قرار گرفته است بازسازی شود و با تالیف و قرائت متونی از این دست به پررنگ کردن مولفه‌های هویتی برود؟ ضمن این که در هر دو اثر به سرزمین و به نوعی وطن اشاره می‌کنند اما بعدها این سرزمین در آثار دیگر خیلی کم‌رنگ می‌شود و در آثار دیگر چنین مولفه‌ای را نمی‌بینیم؟

ممکن است این طور باشد، من واقعا نمی‌دانم اما به هر حال فکر می‌کنم نوعی شناخت گذشته و پناه بردن به گذشته در توجهی که مردم به این متن‌ها نشان می‌دهند، حتما هر کدام به یک شکلی دخیل است، به هر حال به نظرم هر ملت و واحد اجتماعی که برای خودش هویتی قائل باشد، وقتی از وضع دنیای معاصر به نوعی ناامید و دلسرد می‌شود و در واقع افق روشنی نسبت به فردا پیش روی خودش نمی‌بیند به گذشته پناه می‌برد و به قول معروف سعی می‌کند، داشتم داشتم بکند به جای این که از دارم دارم، سخن بگوید! به عبارتی به جای این که به آن چه دارد، افتخار کند نه به چیزهایی که داشته است، می بالد. برای مثال یونان امروز هم مانند ما همین وضع را دارد و برخی از کشورهای اروپایی مانند ایتالیا در قیاس با سایر جاها ممکن است وضع اقتصادی ناجوری داشته باشند به لحاظ علمی و پیشرفت‌های تکنولوژی احساس ضعف کنند، همین احوال را دارند، یعنی برمی‌گردند به گذشته‌ی پرافتخار امپراطوری روم که لزوما با ایتالیای امروز در پیوند نیست. اسپانیا به نحو دیگری همین طور. من این مثال‌ها را آوردم تا بگویم ایران هم همین طور است، یعنی ما ایرانی‌ها هم چون در دنیای معاصر خیلی افق روشنی نمی‌بینیم و امیدبخش هم نیست به گذشته پناه می‌بریم و می‌خواهیم افتخارات گذشته خودمان را به رخ مردم دنیا بکشیم و به این ترتیب به شکلی هویت خودمان را منسجم‌تر کنیم.

به نظر شما چرا هر قدر که از زمان تالیف شاهنامه می‌گذرد، بعدها در حافظ و سعدی و مولوی مولفه‌های میهنی و سرزمینی کمرنگ می‌شود و چندان اشاره‌ای به مولفه‌های هویتی نمی‌شود تا زمانی که در دوره‌ی مشروطه وقتی بحث دولت-ملت طرح می‌شود و ادبیات ما به مولفه‌های میهنی توجه بیشتری نشان می‌دهد. چرا تا قبل از آن به جز شاهنامه و تاریخ بیهقی، دیگر در سایر آثار مولفه‌های میهنی را نداریم؟ آیا دیگر نیاز به پررنگ کردن آن‌ها نبود؟ در عین حال امروز گرایش به مثنوی مولوی داریم و با آن به عرفان و تصوف نزدیک می‌شویم همان چیزی که در دوره‌ی مغول پررنگ شد و بعد میل به خواندن آثاری بیشتر شد که جامعه را به سمت گوشه گیری و انزوا بکشاند؟ هر چند کریم مجتهدی بر این باور است که قبل از دوره ی مغول گرایش به تصوف وجود داشت و در دوره مغول این گرایش تشدید می‌شود؟

در سوال شما صحبت از کلمه‌ی «ما» مثل این است که این «ما» یک هویت خیلی مسلم و مجسمی برای شماست که در طول تاریخ همیشه به همین شکل باقی بوده است! اولا چنین هویتی به این شکل وجود نداشته و یک واحد جمعیتی مشخصی در درون مرزهای جغرافیایی مشخصی نبوده است که همیشه این احساس را داشته باشند که یک ملت واحد هستند، چنین مفهومی اصلا وجود نداشت و حتی آن ایران یا ایرانشهری که فردوسی در شاهنامه تصویر می‌کند، برآمده از تصور خودآوست و جغرافیای شاهنامه، جغرافیای خیلی منسجمی نیست و پریشانی‌های زیادی در این جغرافیا می‌بینید و این نشان می‌دهد خود فردوسی هم تصور درستی از جغرافیای آن ایرانشهر نداشت و فقط حدودش را در نظر می‌گیرد و آن حدود هم آن قدر گسترده است که می‌توان گفت گویی تمام دنیای شناخته آن روز را در برمی‌گیرد. در حقیقت چنین چیزی در سایر فرهنگ‌های دنیا نیز دیده می‌شود برای مثال چرا امروز چینی‌ها به کشور خودشان «جُنگوا» می‌گویند، یعنی سرزمین مرکزی! زیرا در گذشته چنین تصوری وجود داشته است. می‌گویند به ملانصرالدین گفتند مرکز زمین کجاست؟ گفت همین جا که من ایستاده‌ام، اگر قبول ندارید، اندازه بگیرید. انگار جایی که ما زندگی می‌کنیم، مرکز زمین بلکه فراتر از آن مرکز هستی است! به هر حال به نظرم در همه‌ی این مسائل جای چون و چرا بسیار است، چون ما یک کلیسه‌هایی ساختیه‌ایم و براساس همان کلیسه‌ها هم داوری می‌کنیم و می‌خواهیم تکلیف همه چیز را مشخص کنیم. من در همه‌ی این‌ها تردید دارم و تصور می‌کنم تردیدم هم مدلل و معقول است. حال اگر به سوال شما برگردم اولا آن تصوری که ما از ایران پیش از مغول داریم، تصور نادرستی است و فکر می‌کنیم تا قبل از حمله مغول همه چیز به سامان بوده است، حال اگر شما کتاب «راحه‌الصدور» راوندی را مطالعه کنید که به زبان فارسی است- من به منابع عربی کاری ندارم- با ورق زدن کتاب درمی‌یابید که در دوره سلجوقیان چه اوضاع افتضاحی بوده است. در همین دوره وزیر مقتدری چون خواجه نظام‌الملک را داریم که البته این در اوایل دوره‌ی سلجوقی است و بعدها

اتفاقاتی رخ داد که پریشانی اوضاع را نشان می‌دهد و برای مثال در اصفهان قحطی آمده، به شکلی که مردم همدیگر را می‌خوردند! گرسنگی به این حد در همان دوره بوده است و چنین نبوده که ایران در دوره سلجوقی و بعد خوارزمشاهی خیلی آباد باشد و بعد مغول‌ها ایران آباد را به ویرانه تبدیل کرده باشد. اگر چه مغول ویرانگر بود، اما بعدها همین مغول‌ها متمدن شدند و آبادی‌های بسیاری به وجود آوردند و خودشان فرهنگ‌ساز شدند. حال باید دید ما از کدام دوره‌ی مغول صحبت می‌کنیم در چه گستره‌ی جغرافیایی؟ در هند، عراق، سوریه، ترکیه یا در ایران؟ آن‌ها گستره‌ی وسیعی را تحت سلطه داشتند و یک تاریخ چند قرنی را شامل می‌شود. ما طوری درباره‌ی دوره‌ی مغول صحبت می‌کنیم انگار واقعه‌ای اتفاق افتاده و بعد هم همه چیز به آن منتهی شده است در حالی که اصلا چنین نیست و تاریخ خیلی پیچیده‌تر از این حرف‌هاست و جغرافیا نیز همین طور. بنابراین تصوری که ما امروز درباره‌ی ایران و ایرانی داریم نه می‌توان آن را بر همه‌ی دوره‌ها تعمیم داد، نه جغرافیای مشخصی می‌توان برای آن در نظر گرفت و به لحاظ تاریخی به دلیل گستردگی خیلی متغیر است.

برای بحث بیشتر در این رابطه به حرف خودتان اشاره می‌کنم شما در یک مصاحبه گفته بودید در هر دوره ایرانی‌ها نکات مشترکی دارند از جمله به ساختار قدرت اشاره کردید که در تاریخ بیهقی به خوبی نشان داده شده که میراثی ایرانی با تغییراتی جزئی است. بنابراین در ایران چه قبل از اسلام چه بعد از اسلام موضوعات و مسائل مشترک یا ثابتی وجود داشت که شاید در برخی دوره‌ها رنگ و لعاب آن تغییر پیدا کرده، اما عمده‌ی آن حفظ شده است. در این میان در برخی برهه‌ها اقوام مهاجم بر فرهنگ ما تاثیر گذاشتند، مثلا در دوره‌ی حمله مغول سبک ادبی خراسانی افول کرده و بر عکس در جنوب ایران ادبیات رونق می‌گیرد و سعدی و حافظ ظهور می‌کنند، اما فرهنگ مغول هم تاثیرات خود را به جا گذاشت و بخشی از خرافه‌ها و لغات و کلمات را وارد ادبیات و فرهنگ ما کرد.

این خرافات در شاهنامه خیلی بیشتر است، اصلا در دوره‌ی ساسانی خرافه‌ها به اوج خود رسید و اگر با استناد به شاهنامه پیش برویم متوجه می‌شویم در جنگ رستم فرخزاد با سپاه اسلام در مورد جنگ بر اساس چه خرافاتی تصمیم‌گیری می‌کنند و فال می‌گیرند که اگر چنین شد، چنان می‌کنند. بنابراین خرافات تنها مربوط به دوره‌ی مغول نیست، یعنی در دوره‌های سختی و شدت وقتی آدم‌ها نمی‌توانند دلیل معقولی برای مسائل پیدا کنند به خرافات پناه می‌برند، وقتی انسان متعقل نتواند قضایا را به شیوه‌ی منطقی تحلیل و تجزیه کند و دلایل منطقی پیدا بکند، طبعا برای توضیح موضوع و برای این که زنده بماند به سمت خرافه کشیده می‌شود و این چیزی نیست که تنها مربوط به دوره‌ی مغول باشد، در حمله‌ی اعراب هم ظاهرا همین به هم ریختگی ذهنی به وجود آمده بود، اما این رویه مختص یک دوره‌ی خاص نیست و در هر برهه به دلایلی ظهور پیدا کرده، هر چند از قبل زمینه‌های آن وجود داشته است و اگر آن زمینه‌ها وجود نداشت، اصولا ما این‌قدر بی‌پناه و دست‌بسته با قومی که تعبیر امروزی‌ها غیرمتمدن که از آن سر دنیا آمده بودند، و یک‌دفعه کشوری متمدن و در دوره‌ی خودش با تجهیزات پیشرفته و کامل را به راحتی شکست دادند و سرتاسر آن را در عرض دو سه سال روفتند و رفتند. اگر آن ضعف‌ها وجود نداشت، ما دچار چنین سرنوشتی نمی‌شدیم..

به امروز و بحث بیهقی‌خوانی برگردیم در جمع‌هایی که مشاهده می‌کنیم خواندن شاهنامه و تاریخ بیهقی خارج از دانشگاه فعال است و این رویه در دانشگاه چندان دیده نمی‌شود. چرا در این موضوع جامعه به سمت متون هویتی می‌رود و در دانشگاه چنین نیست؟

به نظرم در محیط بسته دانشگاه‌ها اختیاری برای طرح و ترویج ادبیات به ویژه در حوزه‌ی ادبیات ملی وجود ندارد، البته این موضوع اختصاص به ادبیات ندارد، در رابطه با علوم سیاسی و علوم اجتماعی هم به این شکل است. اگر چه دانشگاه‌ها در چند سال اخیر ضعیف شدند و به نظرم این ضعف هم ضعف نهادینه و ساختاری است و سیستم آموزش عالی ما به شکلی طراحی شده که علوم انسانی هر چه بیشتر رو به ضعف برود، به همین دلیل در دانشگاه‌ها جایی برای متون هویتی نیست. از طرفی مردم هم از دانشگاه‌ها ناامید شده‌اند. زیرا سال‌ها پیش و در زمان دانشجویی ما دانشجویان مساله‌مند بودند و برای مثال من و برخی دوستان به دانشگاه نرفته بودیم که فقط مدرک بگیریم و بعد استخدام شویم و به گذران زندگی بپردازیم. امروز دانشجویان حتی در رشته‌ی ادبیات در رقابت هستند که مدرک بگیرند و در حد امکان با آن مدرک در جایی استخدام شوند، در نهایت درآمدی داشته و اسم و رسمی به هم بزنند و مقاله و کتابی تالیف کنند. بنابراین دیگر دانشگاه‌ها مکانی برای تولید علم و ترویج فرهنگ نیست و به همین دلیل مردم به محافل بیرون از دانشگاه روی می‌آورند. به نظرم درست می‌گویید چنین متونی باید در دانشگاه تدریس شوند و خیلی جدی به چنین متونی پرداخته شود، اما چون در دانشگاه‌ها طرح متونی از نوع تاریخ بیهقی، مثنوی، حافظ و سعدی ممنوع است، در فضاهای غیررسمی مطرح می‌شود که دولت دیگر در آن جا نظارت جدی ندارد و دیگر استاد دانشگاه نیست که تهدید به اخراج شود یا حقوقش را قطع کنند. لذا در فضاهای غیررسمی که محیط آزادتری وجود دارد، مسائل در آن جا طرح می‌شود.

وقتی سراغ تاریخ بیهقی رفتید، فارغ از این که می‌خواستید افراد بیشتری بتوانند این متن را بخوانند چه نکات دیگری در ذهن داشتید؟

شما با خواندن ادبیات چه چیزی به دست می‌آورید؟ برای مثال از خواندن «جنگ و صلح» اثر تولستوی که به یک معنا تاریخ نیست و به معنای دیگر تاریخ است یا با خواندن «دن آرام» نوشته شولوخف که رمان است و در عین حال به نوعی تاریخ هم هست، چه چیزی به دست می‌آورید، همان را با خواندن تاریخ بیهقی می‌توانید به دست بیاورید با این تفاوت مثال‌هایی که آوردم مربوط به جوامع دیگری است، که با آن‌ها تایخ مشترک به آن معنا نداریم، اگر «جنگ و صلح»، «دن آرام» یا «خشم و هیاهو» فاکنر را می‌خوانیم همه این آثار به نوعی تاریخ هم هستند و لذت هم می‌بریم و چیزی از آن می‌آموزیم و اشتراکات انسانی که در همه‌ی این آثار است در تاریخ بیهقی نیز وجود دارد که یک نفر آمریکایی به نام کلیفورد اداموند اسورث تمام عمرش را برای تحقیق، شرح و ترجمه آن بگذارد. برای همین فارغ از مسائل هویتی که به آن اشاره کردید، تاریخ بیهقی به حیث این که یک اثر ادبی است نکات بسیار زیادی دارد که به ما بیاموزد و چه از حیث اخلاقی، سیاسی و اجتماعی ما می‌توانیم همچنان از این کتاب استفاده کنیم و از آن بیاموزیم.

وقتی در جلسات سخنرانی پای صحبت استادان و محققان و پژوهشگران می‌نشینیم مثال‌هایی که می‌زنند بیشتر از اشعار شاعران است تا متونی مثل تاریخ بیهقی یا حکایت‌هایی که دستمایه طنز دارد. در حالی که تاریخ بیهقی حکایت‌های عبرت‌آموز بسیاری دارد و برخی از آن حکایت‌ها با امروز ما نسبت دارد، اما چرا در سخنان تحصیل‌کردگان و محققان ما صحبتی از بیهقی نیست؟ آیا این به دلیل دشواری خواندن این متن است؟

این که اشاره کردید که شعر بیشتر در سخنان مولفان و محققان و استادان دانشگاه به کار می‌رود، دلیل بر این نیست که شعر را هم خوب می‌شناسند، اما چون شعر کلاسیک موزون است و قالب‌های وزنی آن باعث می‌شود بیشتر در ذهن بماند و احیانا راحت‌تر حفظ شود و راحت‌تر به خاطر بیاید. در جلسه‌ی تاریخ بیهقی دوست خبرنگاری از من خواست موقع امضای کتاب جمله‌ای از بیهقی بنویسم، به او گفتم باور کنید اکنون چیزی به ذهنم نمی‌آید و دوستی در آن جا گفت: «هر چه بر کاغذ نوشته آید بهتر است». طبیعی است که متن بیهقی که نثر است در ذهن نماند و نثر چون موزون نیست خیلی سخت‌تر از شعر در ذهن آدم می‌ماند و لو این که بارها آن را خوانده باشید. فارغ از این قضیه متاسفانه محققان و پژوهشگران ما توجه زیادی به آثار کلاسیک چه شعر و نثر ندارند، در نثر به ویژه در رشته‌ی علوم سیاسی متنی مانند «تاریخ بیهقی»، «کلیله و دمنه» و «سیاست‌نامه» باید اهمیت داشته باشد، اما وقتی شما به دانشکده‌های علوم سیاسی بروید به این متون توجهی نمی‌شود. در حالی که به نظرم این متون بیش از این که در ادبیات اهمیت داشته باشند، در جامعه‌شناسی سیاسی ایرانیان اهمیت دارند، اما متاسفانه به این آثار وقعی نهاده نمی‌شود، ممکن است آثار افلاطون در رشته‌هایی اعم از جامعه‌شناسی، فلسفه و روان‌شناسی خوانده شود، اما به متون خودمان چندان اهمیتی داده نمی‌شود، شاید یک علت مسلمش آن است که سواد و زحمت می‌خواهد و فهمیدن و درک آن‌ها به یک مجموعه دانش نیاز دارد که بدون آن‌ها درک این متون آسان نیست و چون ما در یک محیط فارسی زبان زندگی می‌کنیم نمی‌توان اظهار نظر چندان زیادی درباره‌ی این متون کرد، چون اگر اشتباه کنیم، اشتباهمان زود برملا می‌شود، خلاصه در این رابطه مدعی زیاد است، به هر حال شما در یک جامعه متوسطی زندگی می‌کنید که مردم دانش‌شان از زبان‌های دیگر بسیار کم است و از فرهنگ‌های دیگر کمتر خبر دارند، بنابراین شما می‌توانید از تعبیرات فرهنگی چه آلمانی، انگلیسی و فرانسوی زیاد استفاده کنید، چه کسی هست که این تعبیرات را محک بزند. حال افلاطون خیلی خوب است و متعلق به دوره‌ی کلاسیک است امروز صحبت از تعبیرات هابز، هابرماس و کافکاست. حال چه کسی می‌تواند بگوید این نقل قول‌ها درست نیست یا این اصطلاح در تعبیر فرنگی درست نیست. غیبت افراد محقق و پژوهشگر مسلط به چند زبان خارجی باعث می‌شود که دست باز باشد برای این که نشان دهیم ما افراد محقق و درست خوانده و با دانشی هستیم، اما خواندن ادبیات کلاسیک نه تنها در ایران بلکه در هر جای دنیا دشوار است و نیاز به ریاضت دارد و در این روزگار اسوده‌خواهی و سرعت کسی به این زحمت تن در نمی‌دهد.

کتاب «حدیث خداوندی و بندگی» تا چه اندازه مورد نقد و استقبال قرار گرفت؟

به طور دقیق نمی‌دانم اما حداقل سه نقد و بررسی جدی درباره‌ی آن صورت گرفت، اما به نظرم به صورت معمولی از آن استقبال شد، البته خیلی انتظار نداشتم استقبال چندانی از آن بشود. معمولا کار علمی با آنچه که اصطلاحا به آن ادبیات پاپولار (عامه‌پسند popular) می

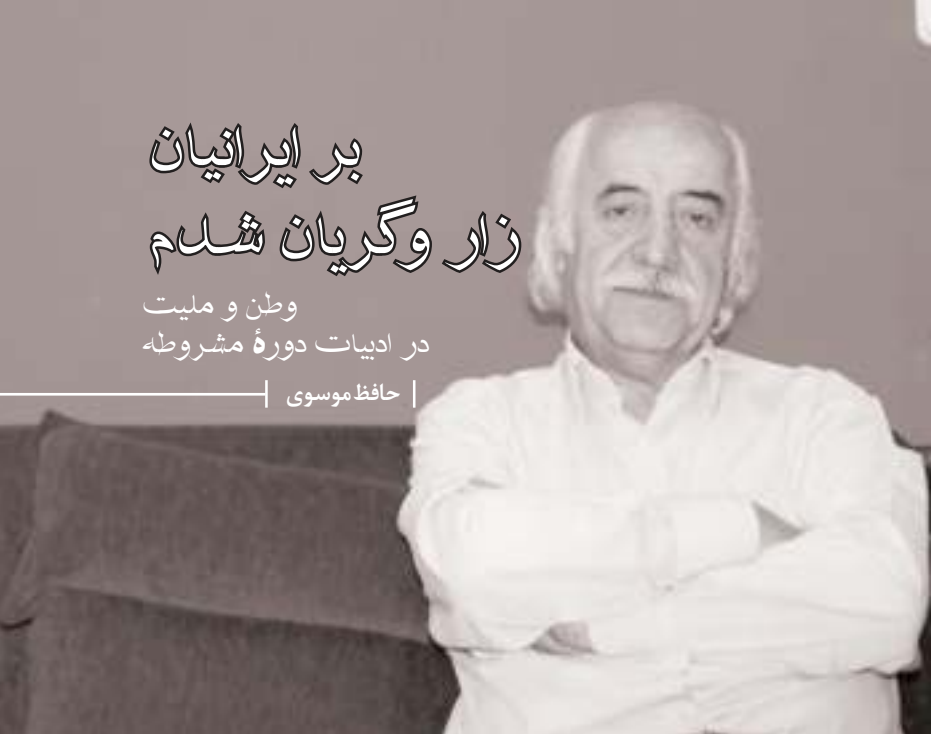
گویند یار مان نیست که مورد توجه قرار بگیرد، هر چند در ایران هر رمانی مورد استقبال قرار نمی گیرد، برای مثال کتاب «ملت عشق» نیست که ۱۰ ترجمه از آن بشود و صدها هزار نسخه از آن فروش برود. ضمن این که می دانم کاری انجام دادم، اثری نیست که با استقبال عام جامعه مواجه شود. هر چند اگر این اتفاق بیفتد، خیلی خوشحال نمی شوم.

چرا؟

چون این اثر کاری برای خواص جامعه است نه برای عموم مردم و قرار نیست جامعه مانند یک رمان یا یک مجموعه شعر معاصر با آن برخورد کند. من هم انتظار نداشتم که استقبال خاصی از آن صورت بگیرد. هر چند در همین تعداد نسخه که طی سه سال با سه چهار چاپ مواجه شد، در روزگاری که بازار نشر چندان رونقی ندارد، قابل تامل است.

تردید دارم این سوال را بپرسم، اما می پرسم، محمد دهقانی که اکنون خارج از دانشگاه تحقیق و تالیف می کند چه قدر به این می اندیشد آثاری تالیف کند که سطح فرهنگ و آگاهی جامعه را بالا ببرد و اثاری بنویسد که افراد بیشتری نسبت به آن آگاهی و اطلاع کسب کنند و قلمش متفاوت با محمد دهقانی باشد که پژوهش و تالیفاتش برای دانشجویان و در سطح دانشگاه قابل فهم است؟

به هر حال تلاشم بر این است که تالیفاتم در راستای افزایش آگاهی جامعه باشد و تصور می کنم جزء آن دسته از academician باشم که میل دارم به زبانی بنویسم که مردم آن را بفهمند و حتی افرادی با سطح سواد متوسط هم بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند و فکر می کنم کارهایی که تا کنون انجام دادم، از جمله مجموعه «تاریخ و ادبیات» گواه بر این باشد و فکر نمی کنم شما یکی از آثار این مجموعه را در دست بگیرید و بگویید من این جمله را متوجه نشدم. چون سعی کردم با فارسی سر راست خارج از زبان عجیب و غریب دانشگاهی (به تعبیر فرنگی ها jargon) حرف بزنم، من دقیقا همین دیدگاه علمی را دارم، اما سعی کردم با یک زبان علمی مفهومی و خوش ساخت فارسی به طوری که وقتی یک فارسی زبان میخواند دچار اشمئزار نشود و حتی الامکان از آن لذت هم ببرد، به کار ببرم و مسائل مربوط به تاریخ و فرهنگ و ادبیات را مطرح کردم و این مقدمه مجموعه تاریخ و ادبیاتی که کار کردم، گواه روشنی بر این ادعاست.



بر ایرانیان زار و گریان شدم

وطن و ملیت در ادبیات دورهٔ مشروطه

حافظ موسوی

در اغلب واژه‌نامه‌ها (دهخدا، معین و ...) "میهن" یا معادل عربیِ آن "وطن" را این‌طور تعریف کرده‌اند "زادبوم، محل تولد و نشو نما، محل اقامت، جای باش و .... در این تعریف‌ها عنصر اصلی یی که بر آن تاکید شده است "مکان" است؛ یعنی مکانی که شخص در آن تولد یافته، یا در آن اقامت دارد. این نوع تعریف‌های لغتنامه‌ای، از آن‌جا که شاخصه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی در آن‌ها نادیده گرفته شده است، با درک و تصوری که ما از مفهوم وطن در ذهن خود داریم فاصله‌ی بسیار دارد. مفهوم وطن در ذهن ما عبارت از قلمرو جغرافیایی معینی است که مردمانی با پیشینه‌ی تاریخی مشترک، اسطوره‌های مشترک، فرهنگ مشترک به عنوان یک ملت در آن می‌زی‌اند. وجود همین عناصر مشترک است که موجب تعلق خاطر انسان به آن قلمرو می‌شود و احساس وطن دوستی را پدید می‌آورد. وطن در چنین مفهومی به انسان هویت می‌بخشد. از این رو به خطر افتادن وطن، موجب پدید آمدن احساس ناامنی در انسان می‌گردد. پیش از ادامه‌ی بحث بد نیست یادآوری کنم که مفاهیمی چون ناسیونالیزم، ملت، ملیت و ... که از قرن نوزدهم میلادی به فرهنگ سیاسی غرب راه یافته و سپس جوامع دیگر را تحت تاثیر قرار داده است، مفاهیمی است که از دل تحولات اقتصادی و اجتماعی و مقتضیات جهان سرمایه‌داری سر برآورده است. با این وجود، این به آن معنا نیست که احساس وطن دوستی و آگاهی ملی، پیش از قرن نوزدهم وجود نداشته است. مفهوم میهن و میهن دوستی در کشور ما سابقه‌ای چند هزار ساله دارد. استاد پورداود در جلد یکم گزارش یشت‌ها می‌نویسد: "آن‌چه را که ما امروز وطن پرستی می گوییم نیاکان ما به خاک خویش داشته‌اند و برخلاف آن‌چه جسته جسته از این و آن شنیده می‌شود که ایرانیان قدیم علاقه‌ای به وطن خود نداشته‌اند، از کتاب مقدس ایرانیان به خوبی برمی آید که ایرانیان فاقد این حس نبوده‌اند.

(یشت‌ها، گزارش پورداود، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۶)

.پورداوود برای اثبات ادعای خود کتیبه‌های شاهان هخامنشی و اظهار علاقه‌ی آنان به ایران را گواه می گیرد. وی همچنین به بسامد واژه‌های ائیریه و ائیرین (هردو به معنی آریائی و ایرانی) در اوستا اشاره کرده است. آگاهی ملی ایرانیان و آن‌چه که پورداوود از آن به عنوان وطن‌پرستی می کند، علاوه بر پشتوانه‌ی کم نظیر تاریخی، از انگیزه‌ی سیاسی نیرومندی نیز برخوردار بوده است. پس از فروپاشی امپراتوری ساسانیان و تسلط یافتن اعراب بر ایران، همین آگاهی ملی و میهن پرستی ایرانیان، مهم ترین عامل موفقیت آن‌ها در مبارزه برای کسب استقلال و احیای زبان فارسی و فرهنگ ایرانی بوده است. سخن فردوسی در شاهنامه، سخن یک شاعر معترض و ضد عرب نیست؛ سخن او بیان آگاهی جمعی جامعه‌ای است که گذشته‌ی باشکوه خویش را به یاد می‌آورد و بر موقعیت حقارت بار کنونی خویش اشک می‌ریزد و می گوید:

" بر ایرانیان زار و گریان شدم / زساسانیان نیز بریان شدم / دریغ این سر و تاج و این داد و تخت / دریغ این بزرگی و این فر و بخت / کزین پس شکست آید از تازیان / ستاره نگردد مگر بر زیان / بر این سالیان چارسد بگذرد / کزین تخمه گیتی کسی نسپرد / نه تخت و نه دیهیم بینی نه شهر / از اختر همه تازیان راست بهر / زپیمان بگردند واز راستی / گرامی شود کژی و کاستی / از ایران و از ترک و از تازیان / نژادی پدید آید اندر میان / نه دهقان، نه ترک و نه تازی بود / سخن‌ها به کردار بازی بود / پدر با پسر کین سیم آورد / خورش کشک و پوشش گلیم آورد / زیان کسان از پی سود خویش / بجویند و دین اندر آرند پیش / نباشد بهار از زمستان پدید / نیارند هنگام رامش نبید / چو بسیار از این داستان بگذرد / کسی سوی آزادگی ننگرد / بریزند خون از پیِ خواسته / شود روزگار بد آراسته ..."

(شاهنامه‌ی فردوسی، پیرایش جلال خالقی مطلق، جلد چهارم، ص ۱۰۸۳)

آگاهی ملی و احساس میهن دوستی ایرانیان که به عالی ترین شکل در شاهنامه‌ی فردوسی تبلور یافته است، اگر چه هیچ گاه به طور کامل به فراموشی سپرده نشده است، اما نقش آفرینی آن در دو یا سه

مقطع تاریخی بسیار چشمگیرتر بوده است. نخست در مقطع تاسیس نخستین سلسله‌های ایرانیِ پس از اسلام (طاهریان، صفاریان، سامانیان) که دستاورد آن یک دوره‌ی باشکوه تمدن و فرهنگ تا مقطع یورش مغول است. پس از یورش مغول، آن آگاهی ملی و احساس میهن دوستی چندان بروز پیدا نکرد. من از عهده‌ی پاسخ گفتن به این پرسش که چرا چنین شد؟ بر نمی آیم. تاریخ دانان و جامعه شناسان لابد به این موضوع پرداخته‌اند. اما با قید احتیاط می توانم بگویم شاید در آمیختگی فرهنگ ایرانی با فرهنگ اسلامی و سپس رشد سرطانیِ تصوف و گرایشات عرفانی در این مورد بی تاثیر نبوده است. دومین مقطع تاریخیِ نقش آفرینی آگاهی ملی و احساس میهن‌دوستی ایرانیان (البته در مقیاسی کوچک‌تر از مقطع قَبل) دوره‌ی مشروطه است. هدف انقلاب مشروطه، برانداختن بساط ظلم و استبداد بود. روشنفکران دوره‌ی مشروطه که از پیشرفت شگفت‌انگیز اروپا در دوقرن هجدهم و نوزدهم آگاه بودند و برای رهایی کشور از چنگال جهل، خرافات، بی‌عدالتی و استبداد راه چاره می‌جستند، طبیعتا باید به بازخوانی و آسیب‌شناسی تاریخ کشور خود می‌پرداختند. به این منظور نخستین کتاب‌های تاریخ ایران با کنار گذاشتن روش‌های سنتی تاریخ نگاری در دوره‌ی مشروطه نوشته شد. "آیینه‌ی سکندری، اثر میرزا آقاخان کرمانی" یکی از این نوع تاریخ هاست که فریدون آدمیت درباره‌ی جلد نخستین آن که مربوط به دوره‌ی آغاز تا زوال ساسانیان و پیدایش اسلام است، گفته است که این کتاب "اولین تاریخ جدید علمی ایران باستان است به قلم یک مورخ ایرانی که مبتنی بر مطالعات خود و تحقیقات دانشمندان اروپا نگاشته شده است."

(نقل از کتاب هویت ایرانی و زبان فارسی، شاهرخ مسکوب، ص ۱۲)

مسکوب درباره‌ی این کتاب تاریخ سخن قابل تاملی دارد و می گوید: "تاریخ میرزا آقاخان دارای دو نقش و دو هدف اساسی است؛ یکی برانداختن ظلم (استبداد) و دیگری تقویت حس ملی؛ آن هم در دوره‌ای که ایرانی‌ها مورد هجوم استعماری دولت‌های دیگر، مخصوصا روس و انگلیس هستند. هدف این تاریخ همان هدف انقلاب مشروطیت است. " این نوع نگرش به تاریخ و تاریخ‌نویسی در واقع به معنای حذف فاصله بین نظریه و عمل است. (پراکسیس). افزون بر میرزا آقاخان کرمانی، دیگر نظریه‌پردازان انقلاب مشروطه نیز بر نقش آگاهی ملی، یا به قول میرزا آقاخان "احیای قوه‌ی ملیت در طبایع اهالی ایران" تاکید داشتند. عبدالرحیم طالبوف در یکی از بخش‌های "کتاب احمد" می‌نویسد: "ما ایرانی‌ها در جزءِ هزار بدبختیِ دیگر از محبت مقدسه‌ی وطن یکجا بیگانه شده‌ایم.

(کتاب احمد با مقدمه و حواشی باقر مومنی، ص ۹۳)

وی سپس با انتقاد از طرز تلقی رایج و متاثر از دیدگاه عرفانی درباره‌ی مفهوم وطن می‌نویسد: "وقت فلسفی قدیم گذشت که می گفتند (این وطن مصر و عراق و شام نیست / این وطن شهری است کو را نام نیست). باید بفهمیم این وطن که وظیفه‌ی ما در حفظ او و ترقی او، هر نوع فداکاری و جان‌سپاری است، ایران است، که اسامی شهرهای معروفش شیراز، اصفهان، یزد، کرمان، کاشان، تهران، خراسان، قزوین، رشت، تبریز، خوی و ... است. " (توضیح این که بیت مورد اشاره منسوب به شیخ بهایی است). عارف قزوینی نیز که از درک نارسای مردم از مفهوم وطن گلایه داشت در دفاع از تصنیف‌های وطنی خود می گوید: "اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم، وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه. تنها تصور می-کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آن‌جا زاییده شده باشد.

پپ این گونه اظهارنظرها نشان می‌دهد که روشنفکران، ادیبان و شاعران دوره‌ی مشروطه، بر اهمیتِ خلق و ترویج مفاهیم جدید در باب مقوله‌هایی چون وطن، ملیت، آزادی، عدالت، قانون و ... متناسب با مقتضیات انقلاب وقوف کامل داشتند. شاعران دوره‌ی مشروطه اگرچه ممکن است از منظر نظریه-پردازی، در خلق مفاهیم جدید نقش برجسته‌ای نداشته‌اند، اما بی گمان در انتقال آن مفاهیم به میان مردم و جا انداختن آن‌ها نقش اصلی را بر عهده داشته‌اند. فراموش نشود که تصنیف‌های وطنی عارف و بهار هنوز هم در بیان عواطف ملی ایرانیان و تقویت احساس همبستگی در بین آن‌ها (به رغم تفاوت‌های زبانی و قومی) نقشی بی‌بدیل دارد. یکی از ویژگی‌های مهم شعر دوره‌ی مشروطه این است که برای برای انگیختن احساس ملی ایرانیان، گذشته باشکوه ایران باستان را (گیرم با مبالغی مبالغه) به تصویر کشیده و پیش چشم مردم می گذارد تا آنان از مقایسه‌ی وضعیت کنونی خود با آن چه که از دست داده‌اند از خمودگی در آیند و به قول معروف، تکان بخورند. نکته‌ی قابل توجه دیگری که باید به آن اشاره کرد این است که همه یا بیشتر ایرانیان خود را در آن گذشته‌ی با شکوه سهیم می‌دانند و کمتر کسی در پناه و زیر سقف آن احساس غربت می کند. هدف ملی گرایانه‌ی شعر دوره‌ی مشروطه این بود که اولا مفهوم وطن (ایران) را به عنوان خانه‌ی مشاع ایرانیان، که پی، بنیان و شاکله‌ی اصلی آن با اسطوره‌های مشترک چندین هزارساله و تاریخ مشترک دو سه هزارساله شکل گرفته است، در اذهان مردم جا بیندازند و سپس وظیفه‌ی ملی و اخلاقی آنان را در حراست از این خانه‌ی مشاع گوشزد کنند: "پدر خنده بر گریه‌ام زد که هان ! / وطن‌داری آموز از ماکیان "(دهخدا).

شعر معروف ایرج میرزا با مطلع *" ما که اطفال این دبستانیم / همه از خاک پاک ایرانیم"* یکی از

علامه علی‌اکبر دهخدا

میرزاده عشقی

نخستین شعرهای تعلیمی است که با زبانی ساده برای تقویت روحیه‌ی میهن‌پرستی در بین کودکان کشور ساخته شده است. البته نباید رگه‌های افراطی و گاه نژادپرستانه‌ای را که در برخی از این اشعار «از جمله همین شعر ایرج» راه یافته است نادیده گرفت.

باری، نظریه‌پردازان و شاعران دوره‌ی مشروطه در هدف‌های ملی گرایانه‌ی خود به توفیق دست یافتند و میراث آن‌ها در نسل‌های بعد، بیش و کم ادامه یافت و نهایتا ایدئولوژی ناسیونالیستی دوران پهلوی از دل آن زاده شد. فرصت نیست که به جزئیات برآمدن و افول ناسیونالیسم دوره‌ی پهلوی بپردازم ؛ همین‌قدر اشاره کنم به این که آن ایدئولوژی چندان به افراط و ابتذال کشیده شد که در مقطع انقلاب سال ۵۷ رمقی برایش باقی نمانده بود که دست کم بتواند از مهم‌ترین سند ملی خود، یعنی شاهنامه‌ی فردوسی، دفاع کند.

ایرانی اهل مصالحه است

آزما

دکتر منصوره اتحادیه تاریخ‌دان است و استاد دانشگاه طبعاً یکی از بهترین گزینه‌ها برای بررسی مفهوم وطن در ذهن ایرانی‌ها و ناخودآگاه جمعی این ملت در طول سال‌ها و قرن‌ها. نظرات او را در این مورد در گفت‌وگوی کوتاه پیش رو می‌خوانید.

با ورود روشنفکران ایرانی از خارج در دوران مشروطه از آخوندزاده به بعد می‌بینیم واژه‌ی وطن در ادبیات قابل پی گیری است. در نگاه مردم و در روند تاریخی نگاه جامعه‌ی ایرانی به مقوله‌ی وطن چه گونه بوده است؟

تصور من این است که وطن و وطن‌خواهی از اوایل جنگ‌های ایران و روس به وجود می‌آید باید به آن زمان برگردیم. حداقل برای کسانی که در آذربایجان آن زمان زندگی می‌کردند این مفهوم خیلی ملموس می‌شود. چون شکست می‌خورند و این شکست را با جان و وجودشان حس می‌کنند. دوروبری‌های عباس میرزا به این خطر بزرگ پی می‌برند و سعی می‌کنند در برابرش بایستند، من فکر می‌کنم که ما آغاز وطن‌پرستی و شکل‌گیری مفهوم وطن به معنای امروزی را باید زودتر از مشروطه و در زمان برخوردمان با غرب در نظر بگیریم. مشروطه دوران تبلور آن بود. بنابراین در دوران مشروطه این مفهوم که مدت‌هاست در دل مردم وجود دارد به سبب شرایط اجتماعی بیشتر به زبان می‌آید و بیشتر نوشته می‌شود. اما پیش از آن در نامه‌ها و خاطرات و متون تاریخی این مفهوم به وضوح وجود دارد. مثلا در خاطرات قائم مقام یا کسانی دیگری مثل او.

اما به نظر می‌رسد این مفهوم تا زمانی که وارد متون ادبی (شعر و داستان) نشده کم‌تر به چشم می‌آید؟

یقیناً بالاخره هنر و ادبیات ارتباط بهتر و بیشتری با مردم برقرار می‌کند تا متن زندگی‌نامه‌ای یا تاریخی اما اسناد تاریخی جلوتر از ادبیات بوده چون تاریخ است که نشان‌دهنده‌ی دلمشغولی سیاستمداران است که خطر از دست رفتن بخش‌هایی از کشور که مسلمان‌نشین و ایرانی هستند و خاک ایران محسوب می‌شدند را حس می‌کردند. ضمن این که دقت کنیم به این نکته که ایرانی همیشه شاهنامه بلد بوده. شاهنامه هیچ‌وقت فراموش نشده بوده حتی در اوج جنگ‌ها و نابسامانی‌های تاریخی و به همین دلیل شناخت ما از ایران از مفهوم شاهنامه غیرقابل تفکیک است.

ما مفهوم وطن را در اسناد، سنگ‌نوشته‌ها و متون قبل از اسلام تقریبا شبیه آن چه در نگاه فردوسی هست می‌بینیم. پس از آن شعوبیه و نهضت‌های آزادی‌خواه مشابه هم برداشت تقریبا یکسانی از وطن دارند که در طول تاریخ گه‌گاه پررنگ و کم‌رنگ شده. آیا این به آن معنی‌ست که این مفهوم همیشه به خودی خود در ناخودآگاه جمعی این ملت وجود داشته؟

بله، حتما بوده حتی کسانی که سواد نداشتند و شاهنامه را حفظ بودند، از این طریق مفهوم وطن را در دل و جان داشتند، و با سوادها هم شاهنامه می‌خواندند و می فهمیدند و جان بر سر حفظ این مرزها گذاشتند اما برخورد اولی که ما با روس‌ها داشتیم، به ترتیبی که گفتم باعث جرقه‌زدن این مفهوم می‌شود. و در نوشته‌ها می‌بینیم هر وقت صحبت از قرارداد ترکمانچای می‌شود همه‌ی ما هنوز که هنوز است با حرص و نفرت از این قرارداد حرف می زنیم و اصلا عنوان «قرارداد ننگین ترکمانچای» در مورد آن جا افتاده. بالاخره ما از روس‌ها شکست خوردیم و از روی ناچاری آن قرارداد را بستیم. اما همیشه ما از آن به عنوان یک ننگ یاد می کنیم چون با این قرارداد سرزمین‌هایی را از دست دادیم و این چیزی نیست جز همان علاقه به وطن که الان صحبتش را می کنیم.

این مفهوم با مفهوم وطن در قرن ۱۸ اروپا که خیلی‌ها معتقدند ما مفهوم امروز وطن را از آن جا گرفته‌ایم، چه سنخیتی دارد؟ اروپای یکپارچه‌ای که از اواخر قرن ۱۸ تبدیل به بخش‌های جداگانه می‌شود.

ما هم همین را داریم ما هم ممالک محروصه هستیم. یعنی حصار شده، یعنی کرمانی و اصفهانی و آذری و خراسانی هر کدام حد و مرزهای خودشان را دارند. و یکسان دیدن این‌ها بدون آن حصارها از همان زمان شروع می‌شود. البته این‌ها همیشه ارتباط داشتند و ایران با وجود این یکپارچه بود. چون زبان و فرهنگ یکسان داشته. و بالاخره آن زمان یک ماه طول می کشید که از تهران به خراسان بروند و این خودش در آگاهی نداشتن از نقاط دیگر کشور مؤثر بوده. آن زمان هر کس از ده خودش می‌رفت غریبه حساب می‌شد. ولی آن‌ها که سواد داشتند و تاریخ ایران را می‌شناختند و ادبیات می‌دانستند و به ایران علاقه‌مند بودند. همیشه علاقه‌ی به آب و خاک را داشته‌اند. این علاقه صرفا و صددرصد به مشروطه و قرن ۱۸ اروپا مربوط نمی‌شد تا حد خیلی کمی ربط دارد ولی نه همیشه. ولی از مشروطه به بعد در ادبیات ظهور جدی پیدا می کند و از آن‌جا به بعد در ذهن بیشتر مردم جاری می‌شود.

یعنی تا قبل مشروطه این موضوع از ناخودآگاه جامعه به خودآگاه جامعه می‌آید و دیگر خاص نخبگان نیست، انگار پس از شکست از روسیه و برخورد با غرب شکل جدیدی از این مفهوم قدیمی متولد می‌شود.

متولد که نه، به نظرم کمی رنگ عوض می کند و مدرن‌تر می‌شود. ضمن این که ایرانی با هندی و عرب فرق دارد. یک جایی هم مسئله‌ی اسلام است و مذهب شیعه هم هست. ایران شیعه است در این مسأله بی‌تأثیر نیست و به ایران و ایرانی هویتی متفاوت می‌بخشد. نقش آغامحمدخان را در شکل دادن دوباره ایران یکپارچه نباید نادیده گرفت هر چند که او آدمی عقده‌ای و روانی بود ولی جنگجو بود و ایران را شکل داد. چه بسا اگر او نبود ایران تکه تکه می‌شد. آن هم در دورانی که روسیه در حال بزرگ شدن است و انگلیس‌ها در حال همسایه شدن با ما هستند او ایران را حفاظت کرد و شکل داد و توانست مالیات جمع کند، وحدت ایجاد کند. ایران در دوران زندیه و افشاریه چون دچار جنگ‌های داخلی بود به سبب صد و اندی سال جنگ در آستانه‌ی تکه تکه شدن بود. اما آغا محمدخان به این آشفتگی پایان می‌دهد و البته یک عده‌ای را هم می‌کشد.

و البته ما از زمان کتیبه‌های باستان مفهوم کشور و وطن را داریم ولی یکباره کم‌رنگ می‌شود این کم‌رنگ شدن شاید به سبب این بوده که کشور خیلی در خطر نبوده. و در همین دوران ما این مفهوم را کم‌رنگ می‌بینیم.

نه اما دقت کنید شما از متون ادبی صحبت می کنید در صورتی که در متون تاریخی ما این مفهوم را می‌بینیم. ضمن این که ما در دوره‌ی مغول و حتی بعدتر تا زمان صفویه با یک کشور دارای بخش‌های مختلف رو به روییم که در دوران صفویه یکپارچه می‌شود. مذهب شیعه دارد و ... سپس آرام آرام از این دوران به بعد است که «ایران» به مفهوم یکپارچه شکل می گیرد.

اما به گواه صحبت‌های خودتان ایران همواره در طول تاریخ برای ایرانی عزیز بوده. چه می‌شود که در مقاطعی از تاریخ وطن برایمان خیلی پررنگ می‌شود و یا مفهومش تغییر شکل می‌دهد. ایرانی‌ها مسلمانند ما حتی در متون اسلامی حب‌الوطن را داریم اما این مفهوم با آن‌چه در دوران مدرن به آن ناسیونالیسم می‌گوییم فرق دارد.

اولا یکی از مواقعی که مفهوم وطن تا حد افراط می‌تواند پررنگ و مطرح شود مقاطعی است که کشور و هویت ملی در خطر باشد. فراموش نکنیم که ناسیونالیسم و علاقه به وطن آموختنی است، زمانی برنامه‌ی دولت‌ها این است که این را بیاموزد و گاه دولتی هم هست که توجهی ندارد. در دوران پهلوی از زمان رضا شاه این موارد را جزو کتاب‌های درسی گذاشت و بسیار بر آن تأکید شد یعنی از مشروطه به بعد این مفهوم مورد تأکید قرار گرفت و رضاشاه هم با وصل کردن خودش به ایران پیش از اسلام بسیار بر این موارد تأکید داشت خود مقوله‌ی سربازگیری بسیار تأثیر داشت یک جوان از مشهد به عنوان سرباز رفت به کردستان و از گیلان یکی رفت به مشهد و ... این خیلی نقش داشت ایرانی‌ها همدیگر را شناختند. به تدریج راه‌ها ساخته شد و ایرانی‌ها با هم مراوده پیدا کردند. کتاب‌های درسی هم پر از این مطالب شد. یعنی این موارد آموختنی است از پدر و مادر... و هروقت خطری کشور را تهدید می‌کند. این حس وطن‌پرستی قوت بیشتری می‌یابد. یک عامل دیگر این که در ایران به سبب وجود اقوام مختلف، مذهب و زبان‌های مختلف همیشه خطر انفجار هست. و هروقت دولت قوی است این حس وطن‌پرستی باعث وحدت می شود.

در سایر کشورها این نوع از ناسیونالیسم که در کشورهای شرقی و به خصوص ایران هست دیده نمی‌شود. در آن‌جا یا شکل نازیسم و ناسیونالیسم افراطی تجلی پیدا می‌کند و یا اصلا برایشان مطرح نیست مثلا اوضاع اقتصادی که خراب می‌شود جوان ایتالیایی می رود به یک کشور دیگر و اصلا می گوید من ایتالیایی نیستم ولی ایرانی صدسال هم که بگذرد حال و هوای وطنش را دارد و این در بین افغان‌ها، هندی‌ها، عرب‌ها ... زیاد است در ادبیاتشان این موضوع دیده می‌شود.

اروپایی‌ها خیلی صدمه‌ی این مسئله را خورده‌اند، ناسیونالیسم حاد اصلا چیز خوبی نیست. شاید چون در اوایل قرن بیستم کشورهایی مثل آلمان - ایتالیا و انگلستان ضربه‌ی این وطن‌پرستی افراطی را خوردند الان ناخودآگاه جمعی و خرد جمعی‌شان به این موضوع با اعتدال بیشتری نگاه می‌کند. چون به هر حال ناسیونالیسم افراطی خطرناک است. مهاجرت برای ایرانی یک پدیده‌ی جدید است. ایرانی مهاجرت نمی‌کرد. و خب طبعا در مقابل یک پدیده‌ی جدید عکس‌العمل‌ها همیشه شدید است. چون به آن عادت نداریم. ایرانی اغماض دارد در طول تاریخ ما به جایی حمله نکرده‌ایم، ناسیونالیسم ما هم ملایم است ایرانی‌ها اهل سازش هستند و این خوب است.

Where is the homeland!?

ور ایز وطن؟!

ترجمه و تلخیص: سیمین دخت گودرزی

منابع: Washington Post / Azcentral / Wikipedia

غربی‌ها در تعریف میهن یا همان سرزمین خانگی (Homeland) می گویند زادگاه بومی هر فردی است که ریشه‌های فرهنگی و نژادی او در آن قرار دارد، جایی است که فرد در آن بزرگ شده، خود و اجدادش برای مدت طولانی آن جا زندگی کرده‌اند و طی یک زمان طولانی ریشه های فرهنگی خود را در آن جا ساخته‌اند. اما در عصر مدرن و با تغییر شکل و روش‌های زندگی، بخش‌هایی از این تعریف دگرگون شده است.

در حال حاضر با گسترده شدن پدیده‌ی مهاجرت ممکن است سرزمین ریشه ای یک فرد، همان جایی نباشد که در آن متولد شده است. مثلاً ممکن است شخصی اجدادش در فرانسه به دنیا آمده باشند و پدربزرگش به آلمان مهاجرت کرده باشد. بنابراین او و پدرش بیشتر آلمانی محسوب می شوند و نسبت به آن جا تعلق خاطر پیدا می کنند اما همین فرد، خودش بعدها به آمریکا می رود و فرزندانش آمریکایی می شوند. در نهایت او هر سه‌ی این کشورها را به نوعی میهن خود می داند و در صورت لزوم از آن‌ها دفاع می کند. در چنین شرایطی که گاهی می تواند بسیار پیچیده تر از این نیز باشد، اصطلاحاتی چون سرزمین پدری و سرزمین مادری مطرح می شود که ریشه‌ی آن را در واژه‌ی یونانی متروپلیس (metropolis) جستجو کرده‌اند. این کلمه که به معنی مادرشهر و شهر اصلی است در واقع برای شهرهای بزرگی که مرکز اصلی امپراتوری بوده اند به کار می رفت و مردمان این شهرها به دلیل ملی گرایی، آن را سرزمین مادری و یا پدری خود می نامیدند و افتخارات و پیروزی‌های هریک از این امپراتوری ها سبب می شد این ساکنان قدیمی نسبت به سرزمین خود احساس تعلق پیدا کنند و آن را وطن یعنی همان سرزمین مادری بدانند.

علاوه بر این، قرار دادن واژه‌ی مادر در کنار سرزمین، ریشه های اساطیری قابل توجهی در باورهای کهن بسیاری از اقوام گذشته دارد. در باور و فرهنگ بسیاری از آن‌ها زمین و کشور دارای جنسیت مؤنث بوده و خدایان مرتبط با او نیز در اصل خدابانو هستند.

در کنار مادرشهر، عبارت سرزمین پدری نیز ریشه هایی در یونانی باستان دارد. واژه های patris و patriotis که در لاتین به شکل patriota آمده به معنی «ریشه گرفته از پدرانمان» است و در زبان قدیم فرانسه به معنای «ارزش والای ملی» به کار رفته است. اما عبارت سرزمین پدری، در عصر جدید به طور مشخص در زمان جنگ جهانی دوم توسط رسانه ها برای آلمان نازی به کار رفت و همه گیر شد. آلمان ها سرزمین خود را مذکر در نظر می گرفتند و در سرود ملی شان می خواندند: اتحاد، عدالت، یگانگی و آزادگی برای سرزمین پدری مان، آلمان یعنی وطن و ...

دولت آلمان از این حس وطن دوستی به نفع خود و به شکل گزینشی استفاده می کرد و تصمیم می گرفت در چه قسمتی از اخبار این عبارت به کار رفته یا سانسور شود. در همین راستا عبارت سرزمین پدری بر سردر یکی از کمپ های اصلی نگهداری یهودیان با امضای هیتلر نصب شده بود تا حس وطن پرستی مردم آلمان با تأکید دائمی بر این که یهودیان هیچ حقی در آن سرزمین ندارند، برانگیخته شود. در زمان جنگ و به دلیل کاربرد زیاد آن از سوی آلمانی ها، این عبارت به بریتانیا و آمریکا نیز راه یافت اما در آنجا تحول معنایی پیدا کرد در حالی که در آلمان هنوز هم برای نشان دادن عشق به وطن کاربرد دارد.

در هلند و بسیاری از کشورهای اسکاندیناوی نیز صفت و اسم مذکر را در نوشته های ادبی خود برای سرزمین شان در نظر می گیرند.

در زبان انگلیسی آن‌چه را که عموماً و به طور دقیق و بسامدی معادل وطن به کار می برند همان واژه‌ی Homeland است که می تواند دارای معانی چون زادگاه، بوم و سرزمین اجدادی نیز باشد. این عبارت از «سرزمین مادری» و «سرزمین پدری» جدیدتر است و نخستین بار در حدود سال های ۱۶۰۰ میلادی به کار رفته است که در آن زمان به معنای اخص وطن نبوده بلکه به عنوان صفتی به معنای خانگی و داخلی در مقابل خارجی کاربرد داشته است مثل Homeland Business (تجارت داخلی) در مقابل Foreign business (تجارت خارجی). اما سیر معنایی این واژه به گونه ای طی شد که در سال های ۱۹۳۰ مشخصاً معنای ملی و وطن پیدا کرد و در سال ۲۰۰۰ پس از واقعه‌ی ۱۱ سپتامبر سازمانی در آمریکا به وجود آمد با نام US Department of Homeland که با سازمان امنیت ملی متفاوت بوده و به نظر می رسد تاکید آن بر حفاظت از منافع و امنیت میهنی و وطنی است.

امروزه در میان آمریکایی ها استفاده از عبارت های سرزمین پدری و مادری، جنبه‌ی ملی گرایانه پیدا کرده و در مجامع بین المللی و سخنرانی های سیاسی از آن‌ها استفاده نمی شود و در عوض واژه‌ی وطن (Homeland) کابرد زیادی دارد. نباید از نظر دور داشت که در دنیای امروز دو عامل مهاجرت و سیاست بار معنایی این نوع واژه ها را به شدت تحت تأثیر قرار داده اند.

در کشورهایی مانند آمریکا و کانادا که اغلب ساکنان آن‌ها مهاجر هستند مفاهیم واژه هایی چون خارجی، بومی، میهن، سرزمین و وطن با کشورهایی که دارای تاریخ کهن هستند، متفاوت است اما در نهایت احساس عاطفی آن‌ها - بدون در نظر گرفتن عمق و سن ریشه ای که در هر سرزمین و کشوری دوانده اند - نسبت به زادگاهشان حسی مشترک و محترم است.

سالن‌های برنده، کارگردان‌های بازنده

نگاه چند چهره تأتری به اوضاع تأتر و سالن‌های خصوصی

شقایق عرفی نژاد

نزدیک به ۱۵ سال پیش تقریبا از هر اهل تئاتری می پرسیدید مشکل اصلی تئاتر چیست، صحبت از کمبود سالن تئاتر می کرد و تعداد کم اجراها در تهران که البته نتیجه‌ی منطقی کم بودن سالن‌های نمایش بود. در آن سال‌ها تنها دو یا سه سالن تئاترشهر فعال بودند به اضافه تالار وحدت و تالار سنگلج و همین‌طور تالار مولوی که مخصوص اجراهای دانشجویی بود. در این سال‌ها بارها و بارها تمرکززدایی از تئاتر شهر به عنوان نسخه درمان مشکلات و محدودیت‌های تئاتر مطرح شد و درست هم بود. در طول سال‌های بعد، یعنی اوایل دهه‌ی نود، این اتفاق نه یکباره که کم کم و با شروع به کار سالن‌های خصوصی افتاد. این سالن‌ها با یک ایده‌ی درست یعنی ایجاد فضای فیزیکی بیشتر برای تئاتر و امکان اجراهای بیشتر تاسیس شدند. روز به روز هم به تعدادشان اضافه شد. تا این جای قضیه، دقیقا همان بود که تئاتری‌ها می‌خواستند. اما روند اتفاقات شکل دیگری پیدا کرد و چیزی در این مناسبات حرف اول را زد که اصولا با ذات تئاتر همخوانی ندارد: تجارت صاحبان این تماشاخانه‌های خصوصی برای کسب درآمد و پرداخت اجاره‌بهای ساختمان، شروع به بستن قراردادهای نه چندان عادلانه با گروه‌ها و چنداجرایی کردن سالنشان کردند و بعد کم کم ترجیح دادند به گروه‌هایی اجرا بدهند که دست کم یک چهره‌ی سینمایی تماشاگر جمع کن، در نمایش آن‌ها بازی کنند. در طول دو سه سال صحنه‌های تئاتر عرصه‌ی حضور بازیگران شناخته شده سینما شد که البته حضورشان در تئاتر هیچ ایرادی نداشت و در همه جای دنیا هم بازیگران سینما در تئاتر هم بازی می کنند و آن را نوعی تمرین و کسب آمادگی بیشتر و محک زدن بازیگری خود می‌دانند. اشکال این جا بود که حضور بازیگران سینمایی و کسانی که در کمدی‌های تلویزیونی بازی می کردند، در تئاترها اساس اقتصادی داشت. آن‌ها برای بازی در نمایش‌ها دعوت می‌شدند تا نمایش فروش بیشتری داشته باشد. کار به جایی رسید که خیلی از هنرمندان از این سالن‌ها با عنوان بنگاه‌های اقتصادی یاد می‌کنند و حالا هم بعضی از آن‌ها حتی مایل به دیدن اجراها در این سالن‌ها نیستند. با این حال اما تعداد زیادی نمایش در همین سالن‌های خصوصی اجرا می‌شود که نه کارگردان‌های صاحب‌نامی دارند و نه خبری از چهره‌های سینمایی در آن‌ها است. اما باز هم ظاهرا مسئله‌ی اصلی پول است. و اخیرا هم صحبت از "نقش فروشی" است و هم این که وقتی گروه اجاره سالن را می‌دهد، برای سالن‌دار کیفیت کار دیگر حرف اول را نمی‌زند. و هیچ سالن‌داری دغدغه‌ی جدی ندارد که به عنوان سالن اجرای آثار برتر تأتری شناخته شود. مهم این است که کاری اجرا شود و سالن‌دار پولش را بگیرد.

دوره‌ی حضور سینمایی‌ها در تئاتر گذشته است

محمودرضا رحیمی، کارگردان و مدرس تئاتر اول از جنبه‌های خوب این اتفاق می گوید: «واقعیت این است که در غلتیدن تئاتر به سمت فضاهای خصوصی اتفاق خوبی بود. به دلیل این که کسانی بدون دریافت کمکی از وزارت ارشاد و کاملا مستقل سالن‌هایی تاسیس کردند و نمایش‌های متعددی در این سالن‌ها اجرا شد و تعداد اجراهای تهران را کمی به استانداردهای جهانی نزدیک کرد. اما متأسفانه بالا رفتن تعداد اجراها فقط جنبه‌ی کمی و آماری دارد و کیفیت کارها راضی کننده نیست.»

او معتقد است «دورانی که بازیگران سینما تماشاگر را به سالن می آوردند گذشته است و آن دوران را سپری کرده‌ایم: از همان سال نود که تئاترهای خصوصی راه‌اندازی شد، نگرانی درباره‌ی کیفیت کارها وجود داشت و در کنار آن از حضور سلبریتی‌ها در تئاتر گلایه می شد، اما همان زمان هم قابل پیش‌بینی بود که حضور آن‌ها در صحنه‌ی تئاتر تا مدتی برای تماشاگر جذاب است و بعد هم دیدیم که دیگر صرف حضور یک بازیگر چهره‌ی، تماشاگر را به سالن نمی‌آورد. چون مردم فهمیدند برای این که با یک بازیگر عکس بگیرند، حتما لازم نیست پول بلیت بدهند و نمایش را تماشا کنند و می توانند بعد از تمام شدن نمایش هم عکسشان را بگیرند. درواقع عده‌ای علاقه‌ای به تأتر ندارند. بلکه داشتن یک عکس یادگاری با فلان بازیگر برایشان اهمیت دارد. بنابراین گروه‌هایی که الان در سالن‌ها در حال اجرا هستند، بیشتر گروه‌های هنرجویی و دانشجویی هستند، نه گروه‌های حرفه‌ای به این معنی که درآمد خالصشان هم از تئاتر باشد. درواقع گروه‌هایی هستند که یک تهیه کننده پیدا می کنند یا خود کارگردان پول می گذارد و سالن می گیرد و کاری را روی صحنه می‌برند. این گروه ها مجبورند با تمام شرایط سالن‌دارها و چند اجرایی بودن سالن کنار بیایند.

رحیمی البته مالکان سالن‌ها را عامل اصلی این وضعیت نمی‌داند و می گوید: صاحبان سالن‌ها باید اجاره‌بها پرداخت کنند و از عهده‌ی پرداخت قبض‌های آب و برق و گاز بربیایند. بنابراین طبیعی است که تعداد اجراها را بالا می‌برند. من مطمئنم روزی ۵ اجرا مطلوب خود سالن‌دارها هم نیست. ولی مجبورند تقریبا به هر گروهی که توان پرداخت اجاره سالن را دارد، اجرا بدهند، برای این که از پس مخارج سالن برآیند.

او می گوید: «تعداد بالای اجراها خوب است. چون به هر حال در بین آن‌ها کارهای خوب هم می‌توان دید. این وضعیت که گروه‌های جوانی کار می کنند که نام اکثر کارگردان‌هایشان را برای اولین بار است می شنویم، خوب است. این اتفاق مهمی است که راه برای کسانی که می‌خواهند وارد این عرصه شوند باز باشد. ولی آن‌چه که الان با آن مواجه‌ایم این است که نود درصد کارها ایده‌ی کارگردانی ندارند، بازیگری‌ها نازل است و کار حرفی برای گفتن ندارد.

رحیمی مشکل آموزش در دانشگاه‌ها را مطرح می کند و می گوید: اگر در دانشگاه‌ها به دانشجویان تئاتر درست آموزش داده شود، شاهد این کارهای نازل روی صحنه‌ها نیستیم. اما دانشگاه‌های ما اصلا درست عمل نمی کنند. دولت هم نظارت ندارد. فقط چوب برداشته و می گوید این کار را بکن، آن کار را نکن. بعد هم از آن‌جا که نمی‌تواند درست نظارت کند یا قدرتش را ندارد، قوه‌ی قضاییه وارد عمل می‌شود. به این ترتیب وقتی یک گروه اجرا می‌رود صد تا چشم آن را نظارت می کند. در صورتی که این کار اساسا اشتباه است و جلوی امر هنری را می گیرد. باید نظارت کیفی روی آثار وجود داشته باشد و دولت از سالن‌ها و گروه‌ها حمایت کند. در این سال‌ها هیچ هنری مثل تئاتر آسیب ندید. گروه‌های تئاتری بسیاری متلاشی شدند. الان گروه‌ها معمولا برای آماده کردن کارشان وقت زیادی نمی گذارند. ولی در دهه‌ی هفتاد و هشتاد وقتی قرار بود نمایشی اجرا کنیم حداقل ۶ ماه تمرین می کردیم. بعد به راحتی اجازه‌ی اجرا به ما نمی دادند. یک سال بعد وقتی مدیر عوض می‌شد، مجوز اجرا می گرفتیم. همین اعمال سلیقه‌ها گروه‌ها را متلاشی کرد و سلیقه‌ها را به زباله‌دانی کشاند.

امروز با تمام مشکلاتی که تئاترهای خصوصی ایجاد کرده‌اند، من مخالف آن‌ها نیستم. برای این که دست کم به هنرمندان اجازه می‌دهند روایت‌های شخصی خودشان را داشته باشند. چیزی که مدیران تئاتری سال‌ها جلوی آن را گرفتند. ضمن این که باعث می‌شود تجربه‌های مختلف و اجراهای مختلف در این سالن‌ها اتفاق بیفتد. باید سالن‌های مختلف باشند تا تماشاگر بداند در کدام سالن می تواند دنبال نمایش مورد علاقه‌اش باشد. هرچند که تا الان این اتفاق نیفتاده و هر سالن شخصیت و ژانر خودش را پیدا نکرده، اما با ادامه‌ی فعالیت این سالن‌ها ممکن است شاهد این اتفاق هم باشیم. حالا که مرکز هنرهای نمایشی هیچ پیشنهادی برای گروه‌ها ندارد، وجود این معتقدم حضور این سالن‌ها خوب است.

رحیمی این را هم می گوید که: سیاستگذاری، حمایت و نظارت سه وظیفه دولت در قبال هرچیز است. اصل ۴۴ هم اصلا در قبال همین وظایف شکل می گیرد. اما در مورد تئاتر دولت سیاستگذاری نمی کند، حمایت هم نمی کند و رسما فقط چوب نظارت را دارد. او معتقد است باید از تمام تئاتری‌ها نظرسنجی کرد. باید تشکل‌هایی از حرفه‌ای‌ها، آوانگاردها، آزمایشگاهی‌ها و دانشجویان تئاتر ایجاد شود تا برای مشکلاتی که به وجود آمده، راهکار و سیاست در نظر گرفته شود. تئاتر با ابلاغ روی کاغذ وزارتخانه پیش نمی‌رود.
رحیمی در نهایت همه چیز را به هم مربوط می داند و وضعیت امروز را معلول یک چرخه‌ی معیوب می خواند: الان نگرانی‌هایی از بالادست نسبت به تئاتر خصوصی وجود دارد که به نظرم غلط است. تئاتر خصوصی هم جزئی از تئاتر ماست. اگر کمبودی هست در تمام بخش‌های تئاتر هست. تمام سالن‌های ما بی تدبیر افتاده‌اند. جز سالن هنر، هیچ سالنی تعریف خاص خودش را ندارد. بنابراین تمام اشکالاتی که در تئاتر خصوصی هست در تئاتر دولتی هم هست. چون متولی درستی وجود ندارد. ما همیشه زیر گیوتین بی‌پولی هستیم. هنرمند در بیمه خودش مانده، بنابراین هر کاری می کند تا تماشاگر داشته باشد. رحیمی می گوید: اگر این مسیر تغییر نکند، تئاتر باید با حکم حکومتی تعطیل شود. چون هیچ بخشی کار خودش را درست انجام نمی‌دهد. تئاتر خیابانی ما در اثر بی‌تدبیری به سمت جنگ شادی رفته است، همان‌طور که صحنه‌های ما به بیراهه رفته‌اند.

ضعف سیستم آموزشی

محمد مساوات، نویسنده و کارگردان تئاتر که همین اواخر نمایش «بیگانه در خانه» را در تئاتر شهر روی صحنه داشت، معتقد است: بعضی‌ها از سر عناد و دشمنی می خواهیم با سالن‌های خصوصی روبه‌رو شویم. البته در این مرز پر گهر هر کس دنبال سود و بهره خودش از امر فرهنگی است و آن دغدغه‌مندی فرهنگی در صاحبان سرمایه کمتر دیده می‌شود. بنابراین اصحاب فرهنگ در یک سو و صاحبان سرمایه و پول در سمت دیگر قرار می گیرند و از آن جا که نمی‌توانند به تعادل نزدیک شوند، دوری عجیب و غریب آن‌ها از هم باعث نرسیدن به مرادی است که دنبال آن هستیم.
او می گوید: به نظر من وجود سالن‌های خصوصی خوب است. ولی ملزوماتی دارد که در این جا چندان کاربردی ندارند. منظورم از ملزومات وجوه اقتصادی است که باعث می‌شود سالن‌دارها به جای این که متولی فرهنگ باشند، مالک و صاحب ملک بودند و هنرمند مستاجر و عاریه‌نشین و زاغه‌نشین که چند روزی در یک مجموعه خصوصی سرپناهی پیدا می کند و به انحای مختلف مورد ظلم قرار می گیرد و باید هرگونه تحقیر و از دست دادن حقوق اولیه‌ی خودش را تاب بیاورد. این باعث می‌شود توان زیادی از هنرمند صرف فکر کردن به این پرسش شود که سهم من چیست. چرا یک گروه سی‌نفره باید سی درصد از فروش کارش را به سالنی بدهد که هیچ ارزشی برای فرهنگ و تماشاگر و هنرمند قائل نیست؟
مساوات البته این را هم اضافه می کند که معدود سالن‌های خصوصی داریم که رسالت خودشان را ادا کرده‌اند. او درباره‌ی این که تعداد زیادی کارگردان که برای اولین بار اسم آن‌ها را می‌شنویم در این سالن‌ها کار اجرا می کنند، می گوید: فکر می کنم اتفاق خوبی است که همه می‌توانند کار کنند. عیار آرتیست‌ها با باز شدن فضا بیشتر معلوم می‌شود. اشکال کار برمی گردد به سیستم آموزشی ما در دانشگاه‌ها و روز به روز کم‌تر شدن توان علمی دانشگاه‌ها. اگر این دانشگاه‌ها کار آموزش را به درستی انجام می‌دادند و فضای کافی برای تجربه در اختیار دانشجویان قرار می گرفت، امروز با این تعداد از کارهای بد روی صحنه‌ها مواجه نبودیم.

کارگردان‌های بازنده

ایوب آقاخانی، نویسنده، بازیگر و کارگردان تئاتر اما از این دوران به عنوان دوران گذار اسم می‌برد و می گوید: "دوران گذار" زوایای مختلفی دارد. یکی از آن‌ها افزایش قارچ‌گونه سالن‌های اجرا و کارگردان‌های انگیزه‌مند است. اما این که این سالن‌ها تشخص این مسئولیت را دارند و آن کارگردان‌ها کیفیت و دانش لازم را دارا هستند یا خیر، مسئله دیگری است که روی آن نظارتی وجود ندارد. چه بخواهیم و چه نخواهیم این دوران گذار هزینه دارد. یکی از این هزینه‌ها همین بی سر و شکل بودن و بی سامان بودن تعریف و ماهیت تئاتر است که در این روزها با آن مواجهیم.
او می گوید: آن چه که برای من مهم است این است که چه چیزی از تئاتر باقی می‌ماند. تصور نمی کنم وجود این سالن‌ها یا افزایش کارگردان‌های تازه‌ازراه‌رسیده که استعدادسنجی نشده‌اند و یا توانایی‌شان مورد ارزیابی قرار نگرفته، برای تئاتر ما کارآمد باشد، اما در مسیر اشتغالزایی اتفاقاتی می‌افتد. از جمله اشتغالی به نام «بنگاه‌داری تئاتر» که به بدترین شکل رواج پیدا کرده و اشتغالی به نام «کارگردان بازنده بودن» که سرنوشت محتوم کارگردان‌هایی است نه چندان توانمند. بدون تردید در این بازی کارگردان بازنده و سالن برنده است. من به معنای مطلق کلمه هیچ وجه مثبتی در این ماجرا نمی‌بینم. واقعا هیچ امتیازی ندارد جز رشد آماری غیرقابل دفاع تئاترها.
آقاخانی راهکار را، هرچند تاکید می کند نشدنی است، ورود بیشتر دولت می‌داند: سالن‌دار باید به یک سری حمایت‌های دولتی دلخوش باشد تا بتواند مسائل اقتصادی را در اولویت‌های بعدی قرار دهد. وقتی دولت از یک سری سالن‌ها که استانداردهایی را رعایت کرده‌اند، حمایت کند، آن وقت می‌شود فکر کرد چه کارگردان‌هایی کیفیت و دانش کار را برای اجرا دارند. مرکز هنرهای نمایشی و خانه تئاتر می‌توانند نظارت‌هایشان را بیشتر کنند. الان نظارت فقط در حوزه‌ی ممیزی است. در حالی که باید یک سری قوانین تئاتر را احیا کرد. زمان ورود ما به تئاتر یعنی اوایل دهه-ی هفتاد، باید یک چیزهایی را ثابت می کردیم تا مجوز اجرا در تئاتر شهر را می گرفتیم. البته که این کار سختی‌های خودش را داشت، ولی به هر حال ملاک‌ها و استانداردهایی وجود داشت. الان واقعا مهم نیست که چه کسی هستید. فقط کافی است پول داشته باشید تا بتوانید در بهترین سالن‌ها اجرا بروید.
او ننگ این کار را متعلق به مرکز هنرهای نمایشی و خانه‌ی تئاتر می‌داند که باید نظارت‌های اصولی و البته هنری‌شان را بیشتر کنند.

نگاهی به دو نمایش کار اصغر دشتی

حدیث انهدام هویت

فوادنظیری

علی اصغر دشتی، دستکم در این دو نمایشنامه‌ی اخیر خود «نام + (برده)» و «زیراکس»، دغدغه‌ها، دلشوره‌ها، حرمان‌ها، نومیدی‌ها، امیدها و هشدارهایش را بر محمل انهدام هویت بنا می کند و به پیش می‌برد، و نا قوس اعلام این بیگانگی و نفی هویت، در همان مونولوگ‌های آغازین دو اثر، با نفی ناگزیر لهجه —به ظاهر- و در اصل زبان به صدا درمی‌آید. و مگر هویت و جوهره‌ی اصلی انسان چیست جز ذات زبان که خاستگاه ابراز اندیشه‌ی اوست؟ و که سرآغاز بیگانگی و انشقاق نوع بشر به گونه‌ای نمادین از همان اسطوره‌ی توراتی ویران شدن برج بابل رخ می‌دهد تا تیره تیره‌ی اقوام بیگانه با یکدیگر و در اصل غریبه با زبان یکدیگر برسراسرزمین پراکنده شوند به ناآشنایی و فراموشی و آوستیز. راویان دشتی بر صحنه‌ی آغازین نمایش‌های، اگر نه با امحاء زبان اما با رنج درد بار و ناگزیر دگر گون کردن لهجه‌ی خود مواجه‌اند و یکی —خود او- ناگزیر به تحمل حتی شماتت است تا لهجه‌ی یزدی خود را انکار و دگر کند تا مگر شانس آغاز و بقا در عرصه‌ی تئاتر را —که عشق اوست- داشته، باشد؛ و دیگری اجبار به تغییر لهجه‌ی خود را از لری در «زیراکس» حکایت می کند. بیگانگی و سرگشتگی کاراکترها اما به همین جا ختم نمی شود، که بستر اصلی این دگر گونی، مناسبات اجتماعی- فرهنگی و روابط خانوادگی است، و حتی رخدادهای برون مرزی دشتی به درستی به ساده ترین طراحی صحنه‌ها اکتفا می کند. خطوط صاف با رنگ و گچ، شکل‌های هندسی، مربع‌ها یا دایره‌هایی را بر کف صحنه تشکیل می‌دهند و بازیگران در پرتو نورافکن از نقطه‌یی به نقطه‌ی دیگر جابه جا می‌شوند، تفکیک فضاها حتی به نوعی یادآور شیوه‌ی فون تریه در «داگ ویل» است- و مکان‌های جغرافیایی با پاشش نور از پروژکتور بر نقش‌های گچی کف و دیوارها حضور می‌یابند و این حرکت رو به سیطره‌ی گونه‌یی پوچی در مسیر رخدادها، نه در زمان واحد که در سیالیت بازی، به زمان‌ها و حتی نسل‌های گذشته و اکنون و نیز نه در تسلسی منظم و به روال اتفاق می‌افتد.

حدیث شوق کارگردان امید بسته به اجرای نمایشش در جشنواره‌ی تئاتر پترزبورگ چنان در چنبره‌ی بی‌پایان فقر بینش و هزار توی بوروکراسی بدوی و بحران اقتصادی به طور توأمان می‌افتد و گام به گام مُثله و مسخ می‌شود که مصداق نه «احساس پوچی» که عین «پوچی» به سمت و آوار دلهره‌ی این همه غربت و تمکین و بیهودگی، و سیر قهقهرایی هنرمند را کارگردان افتاده در این هزار توی سردرگم و میان تهی، به عاقبت برای او نتیجه‌یی در برنمی تواند داشت، الا طغیان. و «انسان طاغی» دشتی- اوی کارگردان —به پایان نمایش «نام +(برده)»، با کندن کفش‌هایش، ضرباهنگ فزاینده‌ی رقصی عاصی ونفس‌گیر که گویی انهدام جوارح بازیگر و گارگردان را نشانه گرفته، اوج این عصیان را علیه خود و جهان پوچ برون اعلام می کند و به نمایشی رنجبار می گذارد...

«زیراکس» اما علیرغم کشاکش در دربار در همین چنبره‌ی مسخ و بیگانگی و پوچی ناگزیر و تحمیلی زمانه، خوش بینانه تر، عارفانه‌تر، و روشن اندیشانه‌تر، از خاک کویر سترون زیرپای آدم‌ها- کاراکترهای بازیگران جوان درگیر چالش‌های زندگی — این بار به آسمان رو به کهکشان دور و فراسو می‌نگرد. تک گفتارهایی که در دو سه پاره‌ی زلالی صدای زن- فریبا کامران- از بلندگو و بر تصویر سیارات، از آسمان روی سقف به دیوار روبروی انسان —بازیگران، تماشاچیان- نقش می‌بندد و برستارگان پژواک می‌یابد، به نوعی رهایی آشفتگی‌های روزمره‌ی جان آدیمزاد را در آمیزه‌یی از عظمت آسمان با سرشت رهایی جویی انسان، نوید می‌دهد. روایت اشاره گونه‌یی به قصه‌ی آشنای «شازده کوچولو» که از سیاره‌یی دور به کره‌ی خاک —کویر —می‌آید و سپس تر به فراسوی کهکشان، این بار به سیالیت و تابناکی جان خود پرواز می کند، هم از آغاز بشارت بالندگی نسل جوان عصیان زده ای را در بردارد که به رغم پوچ گرایی- در پوسته‌ی ظاهری، وسترونی‌ها وناکامی‌های مناسبات اجتماعی و به‌ویژه گسست‌های خانوادگی، نخستین هسته‌ی اصلی و مهم زندگی اجتماعی — در پی سرگشتگی‌ها و سرخوردگی‌ها، در نور نیمرنگ تلفن‌های همراه خود، که جایگزین شعله‌های شمع‌اند و مانند‌ه‌ی نور شبتاب‌ها در سیاهی شب، آرام آرام جرگه می‌شوند تا تشکیل کهکشانی کوچک و انسانی دهند، در برابر و قرینه‌ی آن کهکشان بی‌پایان سماوی...

در لحظه‌های بسیار پر تحرک و سرگیجه‌آور بازیگران در محیط دایره‌ها و میانه‌ی صحنه، و همزمان گفتارهای تو در توی کاراکترها در انفجار بی‌معنی و با معنی، اما غیر قابل تفکیک و استنباط کامل و هجوم دیالوگ‌های گم محور و گفته‌های مغشوش دیگر شخصیت‌ها، در ترکیب با بیان رودها، رنجی به شکست‌ها، ایده‌ها و آرمان‌های آن‌ها، در عمل نه فقط بیان آن چیزی است که به قول اوژن یونسکو به «فاجعه‌ی زبان» انجامیده، بلکه حتی آمیزه‌ی سرگیجه‌آور و گاه طولانی حرکت‌ها و واژگان در هم یونسکو است که اوج القای فضای پوچ حاکم بر نمایش، و فراتر نمایش واقعی زندگی انسان معاصر است.

دشتی با همین دو کار اخیر خود —پاییز ۹۷ و پاییز ۹۸- و حرکت‌ها و نشانه‌هایی که از تاتر برشتی در مستندسازی موقعیت و فضای کارهایش بر صحنه به کار می گیرد، نشان می‌دهد که جهان بینی عمیق دارد و سواد بسیار و اشراف کامل بر گفتار و کردار در آن‌چه می‌گوید، می‌نویسد و اجرا می‌کند. او می‌داند چگونه به تعبیر یونسکو در «دل پوچی» فرو رود- ابتذال و خطراتش را بازشناسد و هشدار دهد، در آن عوض و مراقبه کند، درستکار و مومن به سرشت تکاملی انسان، از «پوچ» بگذرد و کهکشان انسانی بازیگرانش را آینه‌یی کند برابر آینه‌ی کهکشان الاسگون آسمان. او از غنایم نایاب تئاتر امروز ماست.

انسان در چرخه نژند سرمایه‌داری

زندگینامه‌ی بیل پلیمپتون طراح و کارتونیست

هادی ذکریایی
کارشناس ارشد مدیریت هنر از دانشگاه Paul Valery فرانسه

بیل پلیمپتون (Bill (Plympton، متولد ۳۰ آوریل ۱۹٤٦ در پورتلند اورگون است. او در سال ۱۹٦٤ از دبیرستان اورگون سیتی فارغ‌التحصیل شد و به دانشگاه ایالتی پورتلند رفت و در آن جا کتاب سال را ویرایش کرد. در آن سال‌ها او عضو انجمن فیلم بود و در آن جا پوسترهایی را برای انجمن طراحی می‌کرد. این‌ها نخستین تلاش‌هایش برای آغاز انیمیشن بود. بیل پلیمپتون در سال ۱۹٦۸ به نیویورک رفت و در کالج هنرهای تجسمی نیویورک به تحصیل پرداخت. تصویرگری‌ها و کاریکاتورهای او در نشریاتی چون The New York Times، The Village Voice، Vogue, Rolling Stone, Vanity Fair و National Lampoon به چاپ رسیده است. او به عنوان نخستین و تنها انیماتوری شناخته می‌شود که در سال‌های اخیر کلیه انیمیشن‌هایش (حتی انیمیشن‌های بلند و سینمایی) را فریم به فریم خودش به تنهایی طراحی و رنگ می‌کند. او بیش از ٦۰ انیمیشن کوتاه و پنج انیمیشن بلند را انیماتوری و کارگردانی کرده است. در سال ۲۰۰۵، انیمیشن کوتاه Guard Dog (سگ نگهبان) ساخته پلیمپتون نامزد دریافت اسکار بهترین انیمیشن کوتاه شد.

ویژگی‌های آثار و تفکرات پلیمپتون

او به عنوان نخستین و تنها انیماتوری شناخته می‌شود که در سال‌های اخیر همه‌ی انیمیشن‌هایش (حتی انیمیشن‌های بلند و سینمایی) را فریم به فریم خودش به تنهایی طراحی و رنگ می‌کند.

استفاده از خط و رنگ را به عنوان عنصر بیان کننده حالات درونی و مفهومی آثار او به وضوح می‌توان دریافت کرد. بیل پلیمپتون از فضا و مادیات به صورت اغراق‌آمیزی برای تاکید هر چه بیشتر بر مفاهیم خود استفاده می‌کند.

او در اکثر کارهایش از نمادها و نشانه‌های مختلفی استفاده می‌کند و بدین وسیله مقوله‌ی تنهایی و سیطره‌ی رسانه در جهان مدرن را به مخاطب القامی کند. بازتاب نظریه‌های فروید در کارهای پلیمپتون و کاراکترهایش مشهود است. کاراکترهای او اغلب تنها، منزوی و دچار مالیخولیا هستند و با ترسیم موهومی دوران مدرنیته حفره‌های تنهایی خود را پر می‌کند.

پلیمپتون در آثار خود به صورت طعنه‌آمیزی به نظام سرمایه‌داری چرخه، سرمایه و مصرف ... و در عین حال غرق در فردیت از خود بیگانه اشاره می‌کند. او تمام ارزش‌های جهان مدرن را به نقد می‌کشد. اصلی‌ترین درون‌مایه‌ی کارهای او تنهایی و سرگشتگی انسان در جهان سرمایه‌داری است.

نقد و تحلیل سه انیمیشن از این هنرمند

۱ انیمیشن EAT محصول سال ۲۰۰۱

در کارتن رستوران، ما با سه کوریدور مفهومیِ اصلی مواجه‌ایم:

کریدور مفهومی اول:

مرد میانسال تنها، اولین میهمان رستوران که با ماکارونی‌اش رویای حضور دیگری را ساخت می‌بخشد و مشخصا اشاره‌ی پلیمپتون را به روایت "منطق مالیخولیای" زیگموند فروید نشان می‌دهد. فروید در مقاله‌ی "ماتم و مالیخولیا" از ساحت ناخودآگاه و امکان تولید "دیگریِ غایب" سخن گفته است. ساحتی که دلالت بر امکان وجود مالیخولیا دارد. او با اشاره به تراژدی سوفوکل، مرگ برادرِ آنتیگونه را واجد امکان مالیخولیایی شدن آنتیگونه می‌داند. آنتیگونه حاضر به خاکسپاری جسد برادراش نیست. نکته‌ای که در صدای همسرایان می‌شنویم: "آه آنتیگونه چرا مرده‌ات را خاک نکردی؟". خاک نکردن جسد برادر، سرانجام منجر به زایش مالیخولیا در آنتیگونه می‌شود. به باور فروید، او پس از عبور از دوران "ماتم" به دوران "مالیخولیا" پا می‌گذارد و در نهایت "تصور" می‌کند که برادراش نمرده و زنده است. همین ماجرا را در کاراکتر مرد میانسال کارتون پلیمتون می‌بینیم. او می‌تواند مردی تنها باشد که بر اساس ایده‌های فرویدی دچار مالیخولیا شده و حتی ماکارونی، این غذای آسان پختِ دوران مدرنیته را به شکل زنی اغواگر برای خود ترسیم می‌کند تا حفره‌های تنهایی را پر کند.

کوریدور مفهومی دوم:

زن و مرد جوان. آنان بیان‌گر شخصیت‌های کنارآمده و هضم شده در قواعد مدرنیته هستند. در این کوریدور، کاراکترها بر خلاف کاراتر کریدور اول، "ظاهرا" تنه نیستند. پلیمتون آنان را زن و مردی جوان، فرصت طلب، سطحی و شیفته‌ی مدرنیته نشان می‌دهد. آن‌ها گویی برای همه چیز "حرص" می‌زنند. حرص خوردن، حرص حرف زدن، حرص لذت بردن. در فلسفه روانکاوی ژاک لاکان، این کاراکترها همواره با این پرسش شناخته می‌شوند: "چه می‌خواهی؟" لاکان به سلسله مراتب لذت می‌پردازد و ساحتی دهشتناک به نام "فراسوی لذت سیری" را برجسته می‌کند. در این کارتون، زن نماد وراجی و پرحرفی و فراتر رفتن از لذت حرف زدن است تا حدی که پلیمپتون او را به شکلی سورئال به جاروبرقی، تلفن و ... تبدیل می‌کند. زن برای "لذت وراجی" حتی نیاز به مخاطب ندارد. او نیز گرفتار "مخاطب مجازی" خود همچون کاراکتر مرد میانسال در کوریدور اول است. مرد جوان نیز نماد "پرخوری" است. همان "فراسوی لذت سیری" رفتن مورد اشاره ژاک لاکان. انسانی که حتی برای "لذت" به "تخیل" ماکارونی ساخته‌ی مرد میانسان تنها نیز ناخونک می‌زند. در این کوریدور پلیمپتون این زوج را به عنوان نماد انسان‌های تولید شده در چرخه‌ها و وقیح نظام سرمایه‌داری نشان می‌دهد. موجوداتی که به قول ژان پل سارتر، بارِ چرخه سرمایه و مصرف را با حرص زدن برای مصرف به دوش می‌کشند. پتی بورژواهای سطحی، وقیح و در عین حال غرق در فردیت از خود بیگانه.

کوریدور مفهومی سوم:

خانواده و فرزندان: این‌ها نیز سمبل یک خانواده طبقه‌ی متوسط در جهان مدرن هستند. فرزندان از فرط دیدن فیلم‌های خشونت بار، در بازی کودکانه‌شان نیز از سلاح‌های سنگین استفاده می‌کنند. پلیمپتون در این‌جا با وام گرفتن از نظریه «سایبرنتیک» پییر بوردیو کودکان را مسحور فضای نمادین تلویزیون و خشونت تنیده در آن به تصویر می‌کشد. در این خانواده، پدر و مادر موضوعیتی ندارند و تنها در چند نمای کوتاه به آن‌ها اشاره می‌شود.

نتیجه: پلیمپتون، در طنز کارتونی اش تمامی ارزش‌های جهان مدرن را به نقد می‌کشد. او با تاثیر آشکاراز منتقدان پست مدرن چون میشل فوکو، کافکا و بکت به نقد نقش رسانه می‌پردازد و انسان را موجودی سرگشته، سودازده و البته حریص در جهان مدرن نشان می‌دهد.

۲ انیمیشن Push Comes To Shove محصول سال ۱۹۹۱

در کارتن مرد ریش تراش نیز اصلی‌ترین درون‌مایه را ما در نشان دادن تنهایی و سرگشتگی انسان در جهان سرمایه‌داری و به قول اریک برن، انسانی که می‌کوشد به تنهایی خود ساخت ببخشد می‌بینیم. در این روایت انسان به قول «پل تیلیش» گرفتار روزمرگی تنیده در اضطراب سرنوشت و مرگ مورد اشاره پل تیلیش است. او سعی دارد تا خود را از تنهایی برهاند. او خود را به خطر می‌اندازد تا از اضطراب تحمیل شده از ناحیه مدرنیته بجهد. و پلیمپتون به زیبایی با بیان طنز سیاه‌ای وضعیت را به تصویر کشیده است.

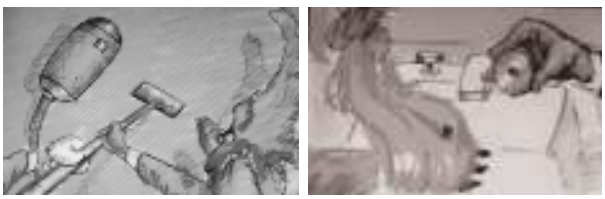
۳ انیمیشن One Of Those Days محصول سال ۱۹۸۸

سومین کارتن نیز مشخصا دلالت بر جنگ سرد بلوک شرق و غرب دارد. جنگی که بدون لشگر کشی و تنها به شکل تهدید یکدیگر در سه دهه نیمه دوم قرن بیستم حضور داشت. هر یک از دو مرد را می‌توان نماد امریکا و شوروی دانست. پلیمپتون کوشیده است تا با تاسی از ایده‌های ماکس شلر، به طنز نشان دهد که بی‌اعتنایی دردناک‌تر از زخم‌های تهدید است.

دیدگاه‌های فلاسفه تاثیر گذاشته بر آثار هنرمند:

پل تیلیش

تیلیش خود به عنوان یک پروتستان سعی کرد میان الهیات و فرهنگ جدید وفاق و تعاملی ایجاد کند. درواقع او در بستر مشترک نگرش الهیات دانان پروتستان و برخلاف الهیات کاتولیک که نسبت به مدرنیسم و فرهنگ جدید به طور کلی به دیده‌ی انکار و تقابل می‌نگرد، سعی کرده است به همه وجوده فرهنگ و زندگی جدید توجه کند و آن‌ها را یک‌سره باطل و بی‌بهره از جلوه‌های امر قدسی نشمارد در عین حال چنان‌که در همین زندگینامه‌ی خود نوشت‌اش و نیز سایر آثار خود نشان داده، با دیدی نقادانه به فرهنگ جدید پرداخته است.
شیوه‌ای که در مورد اندیشه‌های خود او هم باید به کار گرفت.



ماکس شیلر

از نظر شیلر بنیادهای هستی شناختی جامعه از طریق فراهم نمودن زمینه‌های واقعی اندیشه‌هاست که بر آن‌ها تاثیر می‌گذارند، و اندیشه‌های بالقوه را بالفعل می‌سازند. شیلر این رابطه را به ربط میان آب پشت سد و سد تشبیه می‌کند.
همان‌طوری که سد، در تولید آب نقشی ندارد بلکه تنها نتایج حاصل از فرآیند تولید آب را هدایت می‌کند، جامعه نیز مانند سد در تولید ساختار منطقی معرفت نقشی ندارد، بلکه تنها با دریچه‌هایش جلوی انتشار اجتماعی یک نظام معرفتی را می‌گیرد و یا آن را آزاد می‌کند.
بنابراین از نظر او، جامعه‌شناسی معرفت، ابزار مناسبی برای بررسی و ارزیابی نظام‌های نظری به جهت منشا و ساختار منطقی آن‌ها نیست، بلکه برای تعیین شیوه‌ی انتشار و علل ظهور و سقوط نظام‌های معرفتی در عرصه‌ی اجتماعی کاربرد دارد.
از نظر او فکر و روح انسانی در اعصار مختلف تاریخی و اجتماعی به هیئت‌ها و ترکیب‌های خاصی بروز یافته است، ما در نهاد همه‌ی آن‌ها تجلی یک عقل و حقیقت و ارزش مطلقی دیده می‌شود که ماهیتا ورای همه‌ی آن‌ها قرار دارد.

لاکان

ژاک لاکان تلاش می‌کند تا با استفاده از روش دیالکتیکی هگل و زبان‌شناسی فردیناند دو سوسور، آرای فروید را به نحوی بازنویسی کند که روانکاوی، در تحلیل تمام عرصه‌های حضور انسان مشارکت و همکاری داشته باشد. او به نحوی‌ای نکار را انجام می‌دهد و شکل می‌بخشد که به شکل شگرفی، مرزهای رشته‌ی خود یعنی روانکاوی را پشت سر گذاشته و روانکاوی را با سیاست، فلسفه، ادبیات، علم، مذهب و تقریبا تمام دیگر رشته‌های آموزشی درمی‌آمیزد. به همین خاطر است که آثار لکان که عمدتا به شکل سخنرانی هستند، بسیار صعب و سخت می-نمایند و از جناس‌های غامض و کنایه‌های مبهم سرشارند. همگان بر این اذعان دارند که آثار او بسیار سخت‌خوان هستند.
او رسیدن به آن‌چه از روانکاوی می‌خواهد و انتظار دارد، اقدام به پی‌ریزی سه نظم یا بنیان می‌کند که عبارتند از:
امر خیال، امر نمادین و امر واقعی

شعر بی‌تأثیر، شعر بی‌زبان

بررسی نقش شعر در غنای زبان

حرف این بود. فرآیند واژه‌سازی در میان شاعران یکی، دو دهه اخیر کم‌رنگ شده است. این را دکتر طاهری استاد دانشگاه مطرح کرد و بهانه‌ای شد برای تشکیل یک میزگرد با حضور دکتر طاهری استاد ادبیات کامیار عابدی پژوهشگر ادبی و منتقد نداعابد مدیر مسئول وهوشنگ اعلم سردبیر آزما برای بررسی نقش شاعران در واژه‌سازی و این که آیا اصولا چنین نقشی به عهده آن–هاست و یا واژه‌ها ساخت‌گاه‌های دیگری دارد.

اعلم: آقای دکتر طاهری معتقدند که شعر امروز دچار فقر واژگانی شده، به همین دلیل می‌خواهم از ایشان خواهش کنم درباره‌ی این مسئله و زبان در شعر امروز آغاز کنند.

طاهری: مسأله‌ی بنده صراحتاً «فقر زبانی» شعر معاصر به ویژه دو دهه‌ی اخیر نیست، بلکه به نظرم می‌رسد در سال‌های اخیر، آن خدمت ضمنی که همیشه شعر و شاعران نسبت به زبان داشته‌اند، کم‌تر شده و شعر پشتوانه‌ی غنی برای زبان فارسی مثل دوران کلاسیک و حتی سه چهار دهه‌ی پیش از انقلاب محسوب نمی‌شود. زبان فارسی انگار آهسته‌آهسته پشتوانه‌های اصلی خودش را که به واسطه‌ی آن‌ها غنا پیدا می‌کرد، از دست می‌دهد. بحث اصلی من این است که شعر یک آیین است. آیینی که در زبان اتفاق می‌افتد. شعر زبانیّت زبان را از گونه‌های دیگر بیانی بیشتر برجسته می‌کند. شعر وقتی سروده می‌شود باید به افواه عموم مردم و مخاطبان و حافظه‌ی آن‌ها راه یابد. منظورم حافظه‌ی کوتاه و درازمدت اهل زبان است. هر اندازه شعر بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد و در نزد کاربران زبان یا همان اهل فرهنگ می‌چرخد، گونه‌هایی از زبان آرام آرام کشف می‌شود و آن گونه‌های زبان باعث می‌شود هم بافت نحوی و هم بافت واژگانی زبان ارتقاء پیدا کند. این شاعران هستند که به کشف‌های زبانی و در نتیجه غنا و گستردگی زبان کمک می‌کنند و توده‌ی مردم از طریق تکرار کشفیات شاعران، زبان را پخته‌تر و فربه‌تر می‌سازند. ما اگر به گذشته‌ی ادبی خودمان نگاه کنیم می‌بینیم که بخش عمده‌ای از غنای زبان فارسی مدیون شاعرانی است که آن را از طریق «اجراهای زبانی» تثبیت کرده‌اند. بدین معنا که علی‌رغم تعداد معدود گویشوران زبان فارسی در مقایسه با زبان‌های دیگر، ولی به لحاظ تولید محتوا و تولید گونه‌های زبانی بسیار غنی بود و این غنای خود را مدیون خدمات باواسطه‌ی شاعرانش بود. مثلا اگر ما پشتوانه‌ی زبان فردوسی، حافظ یا مولوی را از زبان فارسی بگیریم، زبان فارسی نمی‌توانسته در برابر تندبادهای تاریخی که از اطراف به سمت آن می‌وزید، مقاومت کند. پس من معتقدم شعر اگر قرار باشد خدمتی به زبان بکند چه به لحاظ اندیشگانی و چه به لحاظ فرهنگی و سیاسی و تمدن‌سازی، یکی از خدمات ضمنی آن می‌تواند این باشد که به فراخور تولید و آفرینش شعر، زبان را نیز غنا بخشد. مسئله‌ی من این است که در دو دهه‌ی اخیر حتی در قیاس با دهه‌ی سی و چهل - حتی اوایل دهه‌ی شصت- جریان‌های شعری چنین خدمتی را به زبان فارسی نمی‌کنند. علی‌رغم این‌که بخش عمده‌ای از جریان‌های شعر مسأله‌شان زبان بوده است، ولی در عمل زبان فارسی را مدد نمی‌رسانند. به این دلیل که ما شاعرانی داریم که آن استحکام زبانی که بتوانند کشف‌های ماندگاری در زبان داشته باشند و زبان را از تصلبی که کم‌کم به آن دچار می‌شود و یا حتی زبانی که به سمت «گفتاری‌شدگی» می‌رود، را نجات بدهند. یک مثال عرض کنم. در شعر معاصر اگر نیما را کنار بگذاریم، اخوان را با آن آرکائیسم زبانی و شاملو را با تفنن‌های زبانی و حتی رگه‌هایی از آرکائیسم زبانی کنار بگذاریم. فروغ یک نمونه‌ی عالی است. از همین زبان گفتار که ما استفاده می‌کنیم یک شأنیت ادبی استخراج می‌کند. زبان فروغ به یک پشتوانه برای زبان امروزی ما تبدیل می شود. آیا شاعران امروز می‌توانند زبانی بیافرینند که بتواند قوام‌بخش فرهنگ مدرن و پسامدرن ما باشد؟ آیا شعر این شاعران می‌تواند پناهگاه و پشتوانه زبان فارسی در حال و آینده باشد؟

کامیار عابدی: با صحبت‌های شما موافقم. فقط بدنیست ارجاعی بدهم به نظر دو نفر از ادبای فرانسه و انگلستان در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰، «استفان مالارمه» و «تی. اس الیوت» که تعبیر مشهوری دارند و الیوت با کمی تغییر همان حرف مالارمه را تایید کرده این دو نفر می‌گویند: شاعران کسانی هستند که زبان قوم خودشان را هم غنا می‌بخشند و هم پالوده می‌کنند. این نکته‌ی مهمی است.

اعلم: اما انگار این نقش در دهه‌ی اخیر کم رنگ شده؟

عابدی: بله من هم قبول دارم. اگر بد بین باشیم می‌شود گفت این نقش شاعران در زبان دو دهه‌ی اخیر مطلقا حذف شده و یا با کمی خوشبینی می‌توان گفت کم رنگ شده. به نظر من دلایل مختلفی دارد. یکی از دلایل عمده این است که میان نسل جدید ما و نسل‌های قدیم‌تر یک گسست ادبی رخ داده یکی از عمده‌ترین این گسست‌ها در دهه‌ی هفتاد رخ داد . در این دهه به دلیل فروپاشی شوروی و کنار رفتن آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، شاعران ما به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه تلاش کردند، از شعر دهه‌های بیست تا پنجاه فاصله بگیرند و بنابراین در مجموع آن فضایی را که شاعران آن دوره ها با آن سر و کار داشتند به کلی کنار گذاشتند. شاعران دهه‌های ۲۰تا ۵۰، کارشان چه بود؟ این‌ها در یک موقعیت فکری و زبانی قرار داشتند و هم مقداری با زبان سنت آشنا بودند و هم با مدرنیته از نظر فکری تا حدی مانوس بودند.تقریبا از استثناءها بگذریم، به وجود آمدن شاعران بزرگی مثل نیما و شاگردان نسل اول او مثل شاملو و اخوان و تا آخرین شاعران مثل اسماعیل خوئی و منصور اوجی و دیگران، این‌ها کسانی بودند که مقداری سنت‌های ادبی را درک کرده بودند و هم با زبان دوران خودشان آشنا بودند. این گسست مخصوصا در دهه‌ی هفتاد عمده شد. به نظر می‌رسید که آن بخش سنتی تر شعر مدرن ما مورد بی توجهی قرار گرفت و آرام آرام شاعران ما رفتند به سمت استفاده از زبان گفتاری و در این دوره مخصوصا در حوزه‌ی شعر سپید تلاش زیادی شد برای این که از شعرمثلاً کهن گرایانه‌ی شاملو فاصله بگیریم. در نقدهای این دوره دیده می‌شود که اگر شاعری زبان کهن را به هر شکل در شعرش بازتاب می‌داد مورد نقد منتقدان قرار می‌گرفت که شما دارید راه شاملو را می‌روید. شاملو آرمان‌گرا بود، در زبان کهن گرا بود، بر سخنوری تاکید می‌کرد. گفته می شد که ما باید این را کنار بزنیم و برویم به طرف فارسی گفتاری که معمولا هم تاکید اصلی به عنوان سرچشمه‌ی زبانی بر شعر فروغ فرخزاد بود و می‌بینیم که از دهه‌ی هفتاد تا حالا تاکید بر استفاده از زبان گفتاری در بین شاعران ما بیشتر شده و حتی وقتی به شعر غزلسرایان این دوره هم نگاه می‌کنیم می‌بینیم آن‌ها هم تمایل گریزناپذیری به این سمت دارند و حوزه‌ی زبان گفتار را به عرصه‌ی زبان نوشتاری و ادبی تا حد زیادی ترجیح می‌دهند.

اعلم: در آن جریانی که در دهه‌ی هفتاد شکل گرفت و شعار عبور از شاملو و این که باید زبان دیگری در شعر پیدا کرد و ... ظاهرا یک اصل فراموش شد و جانشین آن اصل دیگری شد که به نظر من نبود آن اصل باعث شد که حتی شعر بودن خود اشعار نیز در برخی جاها زیر سوال برود. واقعیت این است که علی‌رغم کوشش‌های بسیاری که در سراسر تاریخ شده تعریفی برای شعر به دست نیامده که کامل و جامع باشد. به عبارتی شعر تعریف ناپذیر است، اما چیستی شعر را می‌توان بیان کرد. همان‌طور که چیستی موسیقی را می‌توان بیان کرد. شعر در لحظه‌ای که خوانده می‌شود، یک تغییری در شنونده به وجود می‌آورد یا برای یک لحظه و یا برای روزها و ماه‌ها و با ایجاد این تغییر کلمات و فضای شعر در ذهن مخاطب می‌نشیند و این جاست که می‌گویم این اثر «شعر» است. و با هر نثر

آهنگین و موزونی فرق می‌کند. و درواقع شعر نوعی موسیقی کلام است و با کلام تغییری احساسی در شنونده به وجود می‌آورد حالا در این بحث در مورد کلمه یا کلام، این بحث پیش می‌آید که بسیاری از آن‌چه امروز به عنوان شعر سروده می‌شود، این احساس را در مخاطب به وجود نمی‌آورد. و به خصوص با ساده شدن زبان می‌بینیم «شاعر» کلماتی را پشت سر هم نوشته یا از ضمایر و افعال به شکل دیگری استفاده کرده یا با برخی کلمات تعابیری ساخته که متاسفانه این نوشته‌ها آن تاثیر را در شنونده ایجاد نمی‌کند.

درواقع این همان نثر است چون از شعرگونگی خارج می‌شود. در اشعار گذشته ممکن بود شاعرانگی گاهی کم رنگ باشد. اما همان موسیقی و وزن و بازی با کلمات تغییری دل‌انگیز در ذهن مخاطب به وجود می‌آورد ولی امروز این هم نیست. به نظر من با کاربرد این زبانی که امروز در شعر شاعران می‌بینیم، اصولا شاعرانگی شعر زیر سوال رفته و مقصر نه کلمات هستند و نه زبان، چون این زبان و کلمات را کما بیش شاعران بزرگ ما استفاده کرده‌اند ولی شاعر امروز توان تولید شعر با این زبان را ندارد و یا خیلی اندک دارد یا نوع تکنیک‌ها باعث شده که از این حالت خارج شده، در این مورد توضیح شما چیست؟

طاهری: نکات خوبی مطرح شد، من یک نکته را عرض می‌کنم و بعد به سراغ پاسخی که چرا این اتفاق در شعر امروز افتاده می‌روم. چون به هر حال ما هر سه به اینکه، این شرایط در شعر معاصر ما وجود دارد، عقیده داریم و شعر معاصر ما دیگر نمی‌تواند تاثیر ماندگاری در مخاطب داشته باشد. بحثی که از اوایل دهه‌ی هفتاد آغاز شد و در پی آن شعار گذر از شاعران مقتدری مثل شاملو و اخوان و نیما را در پی داشت و باعث شد این‌ها تحت عنوان آن دیگری یعنی شاعر«کلاسیک» مطرح شوند و بین نسل جدید و نسل قدیم گسست ایجاد شد. شاید بتوان این گسست را با نظریه‌ی «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم بررسی کرد. بلوم می‌گوید جدال بین «دیرآمدگان» و «زودآمدگان» طبیعی است و شاعرانی که دیر به عرصه‌ی ادبیات وارد شده‌اند، احساس می کنند که شاعران سلف آمده‌اند و جایگاه‌های ادبی را اشتغال کرده‌اند و دیگر انگار جایی برای این‌ها وجود ندارد و جز این‌که با این چهره‌های سلف دربیفتند، چاره‌ای ندارند. بلوم حتی این امر را به عقده ادیپ و جدال بین پدر و پسر ربط می‌دهد. بلوم می‌گوید در رابطه‌ی بین «دیرآمدگان» و «زودآمدگان» سه نوع مواجهه‌ی ممکن است رخ دهد. مواجهه‌ی خیلی ساده این است که دیرآمدگان، زودآمدگان را نفی کنند و از طریق نفی مطلق گذشتگان و به نوعی حیثیت‌زدایی ادبی از آنان بتوانند برای خودشان جایگاهی به دست آورند. این ساده‌ترین راه است و به نظر من شاعران دهه‌ی هفتاد و آن‌ها که تحت عنوان نسل جدید شاعران از آن‌ها یاد می‌کنیم، بدون آن‌که خودشان بدانند همین راه را انتخاب کردند و قصد داشتند با کنار گذاشتن شاملو شاعران بزرگی بشوند. بلوم می‌گوید این رابطه‌ی نفی در نهایت منجر می‌شود به هجویه‌سرایی و خلاقیتی از دل این شرایط متولد نمی‌شود. اما عده‌ی دیگری هستند که خودشان را تسلیم آن اقتدار ادبی می‌کنند و شروع می‌کنند در همان میدان یا سبکی که شاعران سلف بودند، اثر ادبی خلق کنند. در نهایت هم باتوجه به حضور غول‌ها این‌ها چراغ وجودشان فروغی پیدا نمی‌کند و در تاریخ ادبی حذف می‌شوند. دسته‌ی سومی هم هستند که این‌ها نه نفی را انتخاب می‌کنند و نه طریق تسلیم را، بلکه گفتگوی نقادانه را برمی‌گزینند و از طریق خواندن متن‌های مربوط به شعرای قدیمی‌تر و گفتگو با این متون، امتیازات این متن‌ها را می‌گیرند و با اقتضائات زمانه‌ی خودشان و نیاز مخاطب زمانه خود ترکیب می‌کنند و از دل آن شاعران جدید و گونه‌های شعر جدید متولد می‌شود که می‌تواند برای خودش واقعیت وجودی مستقل داشته باشد. این‌جا نه اقتدار شاعران سلف مخدوش شده و نه این‌ها تحت سلطه‌ی اقتدار قرار گرفته‌اند. من فکر می‌کنم براساس این نظریه از بین این سه گونه ارتباط با شاعران گذشته، شاعران ما در دهه‌ی هفتاد ساده‌ترین روش را انتخاب کردند؛ یعنی نفی مطلق.

من این‌جا دو نقل قول از نشریات دهه‌ی هفتاد را عیناً می‌خوانم این‌ها کدهایی هستند که دلایل را به ما نشان می‌دهند منوچهر آتشی در مجله‌ی دنیای سخن سال ۷۲ شماره ۵۶ می‌گوید: «یکی از مشکلات ادبیات و نقد ادبی امروز ما این است که کسانی متأسفانه دست اندرکار و سردمدار هستند که نمی‌خواهند باور کنند که دوران شوالیه‌گری در شعر ما هم مثل دنیا به سررسیده و اگر کسی بخواهد جا پای شوالیه‌ها بگذارد لاجرم سرنوشت دن‌کیشوت را پیدا خواهد کرد، دوران ما دوران پیاده‌هاست، پیاده‌هایی که تا مرحله‌ی «شه‌مات» کردن حریف پیش می‌روند.» استعاره‌هایی که به متن گفته آتشی راه پیدا کرده جالب است. می‌گوید دوران ما دوران پیاده‌هاست؛ یعنی اقتدارستیزی می‌کند نفی شاعرانی که در راس قله‌ی ادبیات معاصر ما قرار دارند.

منوچهر آتشی آدم کمی نبود و خودش کسی بود که می توانست گفتمان‌سازی کند و حلقه‌ی واسطه بین شعرای نسل دهه‌های ۴۰ و ۵۰ با نسل دهه‌های ۶۰ و ۷۰ باشد و این‌جاست که آن چهره‌هایی که در مرز قرار می‌گیرند می‌توانند نقش‌آفرینی مثبت یا منفی داشته باشند. من فکر می‌کنم چهره‌هایی مثل منوچهر آتشی نتوانستند نقش ادبی خودشان را که ایجاد پیوند نسلی بین قدیم و جدید بود، به خوبی ایفا کنند و شعارهای انقلابی و رادیکال مطرح کردند و در عمل کسانی را هم که دور خودشان جمع کردند، تبدیل به همان «پیاده‌هایی» شدند که سر «شاه» شدن نداشتند. این تعابیر رگ و ریشه‌ی ایدئولوژیک دارد و اگر به «پیاده بودن» نگاه کنیم می‌رسیم به طبقه‌ی کارگر و ستیز با هر نوع اشرافی‌گری در فرهنگ. من چنین نقشی را در امثال آتشی می‌بینم حتی حذف آقای عابدی فرمودند یکی از دلایلی که شعر معاصر ما رفت به سمت گفتاری شدن، فروپاشی شوروری بود من هم این را به عنوان یک دلیل قبول دارم. واقعا فروپاشی شوروی و فروریختن دیوار برلین تأثیرات فرهنگی وسیعی در سراسر جهان گذاشت ولی من فکر می‌کنم روشنفکران و هنرمندان ما تصور می‌کردند اتصال حقیقی با مارکسیسم دارند. در حالی که این یک اتصال حقیقی نبود. تصور شاعران ما این بود که حالا دیوار برلین فروریخته و شوروی فروپاشیده پس ما نیز آرمان‌هایمان را کنار بگذاریم. یعنی وضعیت و واقعیت جامعه‌ی ما آن‌گونه که این روشنفکران فکر می‌کردند، نبود. در بسترهای پنهان جامعه‌ی ما چیزی اتفاق می‌افتاد که ربطی به مارکسیسم نداشت فقط بهانه‌ای شد برای این که شعر ما بیش از اندازه معنازدا بشود. وقتی شما معنا را از شعر کنار می‌گذارید باز ساده‌ترین راه این است که زبان را تقویت کنید نکته‌ای که آقای اعلم می‌فرمایند که شعر در مخاطب تأثیر می‌گذارد، همان چیزی که قدما به آن «انفعال» می‌گفتند و مخاطب احساس می‌کند با چیز جدیدی برخورد کرده و توجه‌اش جلب می‌شود

وقتی معنا وجود نداشته باشد، حتما باید زبان برجسته شود و شاعران این دوره به واسطه‌ی درگیری مستقیم با زبان می‌خواستند شعر تولید کنند این‌جا بود که مشکل ایجاد شد.

عابدی: البته در مورد آتشی باید گفت که او بیشتر به بحث ما مرتبط است. همان‌طور که دکتر طاهری فرمودند، دلیل هم این است که آتشی دوره‌های زبان محور داشته هم داشته است.

طاهری: شعر تماشا.

عابدی: بله دوره‌ی شعر تماشا را گذرانده بود، مخصوصاً بعد از چهار، پنج سال اول پس از «آهنگ دیگر» نوعی از شعر را انتخاب کرده بود که از آرمان‌های سیاسی کاملا فاصله داشت. این نکته آتشی را که خودآگاه یا ناخودآگاه بیش از پیش قصد داشت «راه دیگر»ی را در شعر پیشنهاد کند، نشان از علاقه اش برای درک مستقیم و بی واسطه با عناصر زندگی بود و و علاقه مند بود چنین برخوردی را بازنمایی کند و شاعران جوان هم از این راه پیروی کنند. ولی مشکلی که در دهه ۷۰ وجود داشت این بود که تاثیر آن فضای آرمان‌زدایانه آن‌قدر وسیع بود که کسی مثل رضا براهنی که تا اوایل دهه‌ی ۶۰ هنوز به تعهد اجتماعی می اندیشید هم وارد میدان شد .وی به شدت متأثر از فضای پسامدرنی است که در آثار فیلسوفان و زبانشناسان غربی از دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ شروع شده بود و در آن دوره به این دلیل که فضای ایران به شدت ملتهب و سیاسی بود تأثیر خود را در ایران نگذاشته بود (در سال‌های دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ میلادی هنوز از فوکو، دریداو امثال آن ها اثری ترجمه نشده بود و یا اگر شده بود خیلی کم بود، یعنی ما تا دهه‌ی هشتاد میلادی هنوز در فضای مانوس‌تری به سر می بردیم) .براهنی فضای زبانی و ذهنی مغشوش و ساختارزدایی را در حوزه‌ی زبان پیشنهاد کرد که البته با آن چه آتشی می‌گفت تا حد زیادی متفاوت بود ولی این دو طرز فکر در عمل سبب شدند که ادبیات و زبان کهن‌تر ما تا حد زیادی در شعر حذف شود و میراثش رسید به دوره‌های بعدی.البته ارجاع به ادب کهن هم در براهنی هست و هم در آتشی.اما حاصل آموزه های آن ها عملا به نوعی گسست از زبان ادبی دامن زد.

اما در این دوره اتفاق مهم‌تری هم رخ داد که موضوعات اولیه را تحت تاثیر قرار داد، ولی در عین حال بیشتر به این موضوع کمک کرد و آن رویای کسانی بود که مسئله‌ی دهکده‌ی جهانی را مطرح می‌کردند. در این دوره فناوری و استفاده از وسایل ارتباط جمعی و همین‌طور فضای مجازی روز به روز شدت پیدا کرد که میراث آن به سال‌های اخیر رسیده و به نظر می‌رسد کسانی که در فضای مجازی حضور وسیعی دارند، همه به یکسان با سواد و همه به یکسان بی سواد هستند. چون اطلاعات همه همگن شده ولی هیچکس تلاشی برای بالاتر رفتن نمی‌کند و انبوه کتاب‌هایی که در کتابخانه‌هاست و میراث ادبی هست و مالارمه و تی اس الیوت و امثال آن‌ها از همه‌ی آن‌ها سیراب می‌شدند در دوران ما دست نخورده باقی مانده و هیچ کسی حوصله و رغبتی برای خواندن آن‌ها ندارد. چون مسئله‌ی شتاب برای رسیدن شاعر به حرفی که زودتر او را بر سر زبان‌ها بیندازد و باعث دیده شدن او بشود کاری کرده که دیگر تاثیر آن را در درجه‌ی اول برمحتوا و در درجه‌ی دوم بر زبان شاعران گذاشته و ما با زبانی مواجه هستیم که ده‌ها نفر شاعر داریم اما همه دارند یک جور حرف می‌زنند و شعر می‌گویند و مجموعه‌ی واژگانشان یک جور است و از هر نوع تعالی بخشیدن به اندیشه و ساختار زبانی‌شان خودداری می‌کنند. اما از یک چیز خودداری نمی‌کنند و آن این که در داخل همان زبان گفتار تعبیر یا کلمه‌ای پیدا می‌کنند و آن را برجسته سازی می کنند برای این که شعرشان بیشتر دیده بشود.

عابد: این یعنی همان تعبیری که روزی دکتر شفیعی کدکنی آن را باعث روزآمد و پیشرو بودن شعر مرحوم بهار می‌دانست که مثلا واژه‌هایی مثل «هواپیما» را که تا آن زمان رسم نبود در شعرش آورده. شاعران امروز هم بسیاری از کلماتی که ما انتظار نداریم در شعر ببینیم مثل در به در یا ... امثال این‌ها را در شعرشان می‌آورند و چون کاربرد این لغات خلاف انتظار می‌شود، پس توجه مخاطب را به شعر این شاعران جلب می‌کند.

اعلم: بله دقیقا، اما یک مسئله‌ای که در همین جدل‌ها پیش آمد، ناشی از اشتباه مرحوم آتشی بود که به جای این که سعی کند به عنوان یک شاعر پیشگام در عرصه‌ی شعر نسل جوان را به سمت خود بکشد، خودش را همگن با این‌ها کرد. و در واقع سُرید به سمت آن ها از جایگاه خودش. در حالی که همان دوره ما به شعری از رضا براهنی برخورد می‌کنیم که در حال نزدیک شدن به نمونه‌ی دیگری از شعر است و آن در درجه‌ی اول شناخت موسیقی و اعجاز خود کلمه در شعر است. که البته این در اشعار مولوی هست و توجه ویژه‌ی او به موسیقی کلام سابقه دارد اما براهنی هم در دوران معاصر به آن توجه کرد. او در شعر معروف «دف» تلاش می‌کند روح این کلمه و موسیقی درون آن را بیرون بکشد و این به من شعر می‌دهد. حتی جایی که من ممکن است معنای آن را نفهمم یا حتی فاقد معنا باشد. دف دف دف و مخاطب صدای دف را در این شعر احساس می‌کند. کما این که در اشعار بسیاری از شاعران کلاسیک که شاخص‌ترین آن ها مولاناست مخاطب صدای آن چه شاعر می‌خواهد بگوید را می‌شنود.

و به اعتقاد من یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های شعر موسیقی نهفته در واژگان آن است. نه آن اوزان عروضی، ولی متاسفانه جریان شعری رضا براهنی هم ادامه پیدا نکرد و ما رفتیم به سوی یک سری بازی‌های زبانی و بیشتر بازی‌های نحوی که توجهی به ذات و معنی و موسیقی کلمه ندارد و خب چنین فرم گرایی برای مخاطب هزار سال شعر فارسی که فردوسی، حافظ و سعدی خوانده، هیچ جذابیتی ندارد. و وقتی مخاطب با این شعر ارتباط پیدا نمی‌کند. هم شاعر احساس شکست می کند و هم مخاطب احساس می کند، شاعر چیز تازه ای برای گفتن ندارد. و دیگر دوره‌ی آن شعارهای چپی هم تمام شده و چیزی وجود ندارد که مخاطب را شوق زده کند و این فاصله باعث ایجاد خلاء می‌شود. به نظر می رسد که به جز یکی دو نفر استثناء شعر امروز و شاعران امروز کم ترین تلاش را برای درک روح شاعرانه کلمات انجام داده‌اند، و شعر خالی شده و تبدیل به مشتی کلمه‌ی محاوره‌ای شده. در حالی که موسیقی در ساده ترین شکلش بلافاصله توجه و عکس العمل مخاطب را برمی انگیزد. شعر امروز ما فاقد روح کلمه شده است درحالی که ما این روح کلمه را در اشعار ارزشمند زبان فارسی می بینیم. ما دچار کمبود کلمه نیستیم ما به روح کلمه توجه نمی‌کنیم.

طاهری: شاعر امروز قدرت کشف، ظرفیت وجودی کلمات را ندارد.

عابدی: این که شما می فرمایید کاملا درست است. یعنی شاعر باید بتواند ظرفیت وجودی کلمات و روابط پنهان بین کلمات را کشف کند. به هرحال این کار ساده ای نیست. کاری ست که نیازمند مشارکت ذهن و زبان، مطالعه، تجربه‌ی روحی و تجربه‌ی زبانی و حتی تجربه‌ی زیستی است. فقط یک نکته که به نظر می‌آید باید تاکید کرد این است که وقتی شاعر علاقه‌مند می‌شود در داخل مجموعه شعرش، در صرف و نحو زبان تغییری به وجود بیاورد این تغییر باید در بافت یک شعر جذب بشود .یعنی این که شاعر یک اسم را تبدیل به فعل کند یا نحو زبان را تغییر بدهد، ظاهرا کار مشکلی نیست. ولی باید این اتفاق در داخل بافت هر شعر کاملاً جذب و هضم بشود که مخاطب احساس کند که با ابتکار جالب و عمیقی روبه روست.

طاهری: برگردم به صحبت جناب اعلم در مورد آتشی که می‌توانست بسیار مفید به حال شعر باشد و نشد. نقل قولی که من از مرحوم آتشی خواندم نشانه‌ی واکنشی است که در یک جوان آن روزگار، دهه‌ی هفتاد، مثل مهرداد فلاح برمی‌انگیزد و او را در مقام یک تئوریسین ادبی می‌نشاند که به هم سن‌ها و هم مسلک‌های خودش راه نشان بدهد. مهرداد فلاح در سال ۱۳۷۷ در شماره‌ی اول کارنامه

می‌گوید: «برتری زبان رایج بر زبان ادبی شاید در این باشد که به شاعر مجال می‌دهد تجربه‌های بلاواسطه و معاصر را به عرصه‌ی شعر بکشاند» این جواز عبور از کشف ظرفیت‌های زبان است. و ادامه می‌دهد: «این تجربه‌ها جز از طریق زبانی که حاصل این موقعیت‌ها و بیان‌گر آن است، نمی‌تواند آشکار شود و یا دست‌کم به سختی و به دشواری می‌تواند به قلمرو شعر راه یابد زبان ادبی یا زبان برساخته‌ی ذهن شاعر خود به خود مجال بروز و عرض‌اندام بسیاری از پدیده‌های به ظاهر غیرشاعرانه نمی‌دهد و شعری که بر چنین زبانی تکیه کند، به لحاظ تاریخی فقیر است.» این گفتار درست در نقطه‌ی مقابل صحبت‌های شماست. دیدیم پیری مثل آتشی نظرش چه بود و این جوانی است که در آن دوره خیلی هم پرکار است، در نشریه هم کار می‌کند، مجموعه شعر چاپ می‌کند اسم و رسمی پیدا کرده، بحث من این است که اگر چه دیرهنگام بیش از بیست سال است که از این ماجرا گذشته این مباحث را بخوانیم حداقل بحث‌هایی که می‌کنیم به مخاطب علاقه‌مند و به خصوص شاعران این پیام را بدهیم که مسیری که دو دهه‌ی قبل پیموده شده چه عواقبی داشته، چه عواملی در آن تأثیرگذار بوده، استراتژی و خط و مشی شاعران آن دوره چه بوده؟ آیا درست است که همان راه را ادامه بدهند نکته‌ای که آقای اعلم در مورد بحث زبان و کشف ظرفیت‌های آن گفتند درست است. هیچ شعری ماندگار نمی‌شود مگر آن‌که چیزی را که قبلاً کسی در زبان ندیده کشف کند. کلمه وجود دارد. کلمات را که شاعر اختراع نمی‌کند ما کمتر دیده ایم که شاعری کلمه‌ی بسیط ساخته باشد. کلمات مرکب هم حاصل تجربه است، بافت‌های نحوی هم که در زبان کشف می‌شود حاصل تجربه است و لذا یکی از عواملی که شاعران ما ر ا به سمتی برد که غنای زبانشان اندک بشود، این بود که تجربه‌های ادبی و زبانی نسل‌های گذشته شاعران اعم از کلاسیک‌ها و دهه‌های پیشین را نادیده گرفتند و این اتفاق؛ یعنی کشف در زبان زمانی رخ می‌دهد که شاعر تسلطی بر زبان فرهنگی خود داشته باشد. عرب‌ها یک واژه‌ای دارند به اسم «عبقریت» که معنی جالبی دارد. آن‌ها شاعری را عبقری می‌دانند که برای رسیدن به زبان خودش در شعر حتماً یک خط سیری از فرهنگ ادبی خود را باید دیده باشد، متن خوانده باشد، شاعر دیده باشد، شعر خوانده باشد، و به صورت ناخودآگاه وقتی می‌خواهد شعر بگوید همه‌ی آن تجربه‌ها در ذهن زبان او می‌لغزد و این زبان هم محصول اکنون اوست و هم نشانه‌های تاریخی در خود دارد و حتماً زبانش غنی خواهد بود. یکی از عواملی که از زبان شعر ما در دهه‌های اخیر سنت‌زدایی و تجربه‌زدایی شد این بود که شاعران ما به سمتی رفتند که فکر کردند با کم‌ترین تلاش و نفی گذشتگان می‌توانند پایگاه شعری پیدا کنند.

اعلم: این اتفاق در رمان و داستان ما هم رخ داد.

طاهری: بله جوان‌ترها با کم‌ترین تلاش می‌خواهند جای خود را در ادبیات باز کنند شعر با همین بضاعت اندک واژگان سروده می‌شود اما شعری می‌ماند که در عین حال که امروزی و مدرن است، باید غنای سنت را هم داشته باشد.

(اما در باب موضوعی که آقای عابدی اشاره کردند؛ یعنی تأثیر فضای مجازی در شعر معاصر باید بگوییم که من تا حدی با این اعتقاد موافقم که بخشی از سردی فضای شعر و ادبیات ما محصول این عامل هست.)

بالاخره این همه آثاری که از غرب ترجمه می‌شود، کالایی را عرضه می‌کند که قبلا این همه وسیع در دسترس خواننده نبود بازار اشباع شده از گونه‌های مختلف و امکان استفاده از این کالای متعدد فرهنگی، شعر، رمان، داستان زیاد شده یا مثلا فرمودید که فضای مجازی این امکان را فراهم کرده که همه در عرصه‌ی فرهنگ هم زمان هم تولیدکننده و هم مصرف‌کننده باشند و دیگر آن رابطه‌ی یک گروه اقلی که در قله‌های فرهنگ نشسته بود و تولید می‌کرد وعده‌ای در قاعده‌ی هرم مصرف می‌کردند، شکسته شده و تبدیل شده به استوانه‌ای که دیگر راس و قاعده ندارد این را می‌پذیریم. ولی سؤال من این است که هم نظریه‌ی دهکده‌ی جهانی در غرب مطرح شد و البته این حرکت قهری جامعه‌ی جهانی بود که به این سمت رفت و هم ابزار و تکنولوژی‌اش در دست غربی‌ها بود، ولی علی‌رغم این‌ها من فکر می‌کنم هنوز در خود غرب هم شعر و هم داستان به صورت کتاب وجود دارد و دیگر فعالیت‌های ادبی. از جمله پاتوق‌های ادبی و چاپ آثارشان سرجای خودش هست با کمی افت در کمیت که ناگزیر است و اگر فضای مجازی این اقتدار را داشت باید در آن کشورها همه‌ی شاعران و خیلی از داستان‌نویس‌ها و برندگان جوایز بین‌المللی را از صحنه‌ی ادبیات حذف می‌کرد. ولی می بینیم که این طور نشده و همه‌ی این‌ها نقش و کارکرد خودشان را دارند. و فقط کمی تخصصی‌تر و محدودتر شده‌اند. فکر می‌کنم نباید حضور فضای مجازی را به عنوان یک عامل بازدارنده‌ی اصلی در عرصه‌ی تولیدات ادبی بزرگ کنیم که باعث شود عوامل دیگر را نبینیم.

وقتی در نشریات تخصصی و بحث‌ها دقت می‌کنیم، می‌بینیم انگار خیلی‌ها پشت سر این پدیده پنهان می‌شوند و فکر می‌کنند انگار دیگر نباید انتظار داشته باشیم روزی شاعری وجود داشته باشد که تیراژ کتابش مثلا پنجاه هزار تا باشد در حالی که این‌طور نیست عوامل دیگری هم هست. یکی از علل اصلی این است که جریان تولید ادبی ما ضربه دیده آن هم به دلیل تضعیف نهاد مطبوعات. به گذشته‌ی ادبی خودمان نگاه کنیم انصافاً هم داستان و هم شعر سرنوشتش ابتدا کجا رقم می‌خورد؟ آیا غیر از این بود که اول در پاتوق‌های فرهنگی و نشریات مطرح و چاپ می‌شد. پاتوق‌هایی مثل کافه نادری، به مثابه محلی برای جمع شدن اهل فرهنگ و متصل به آن کافه یا جاهای مشابه آن که کم هم نبودند نشریاتی وجود داشت که صحبت‌های شفاهی که در این پاتوق‌ها می‌شد، روزهای بعد در این نشریات چاپ می‌شد، وجود جریان نقد هم در این پاتوق‌ها و هم در نشریات تخصصی جاری بود. همه‌ی این‌ها عامل اصلی رشد فرهنگی و ادبی بود. فقدان این فضاها به ما ضربه‌زده و می‌زند. در واقع علت این‌که الان مخاطب پراکنده شده، فضای مجازی به آن معنا نیست چون این فضای مجازی تولید می‌کند، اما مصرف‌کننده هم می‌داند خیلی اصیل نیست و در واقع پیشاپیش حکمش را صادر کرده و می‌داند این محصول فرهنگی و ادبی یک بار مصرف است. پس اگر نهاد مطبوعاتی درست عمل می‌کرد و الان نقش خودش را داشت، اگر آن پاتوق‌های فرهنگی وجود داشت و کانون‌های قوی ادبی داشتیم که اتوریته‌های ادبی را به واسطه‌ی آن‌ها می‌توانستیم حفظ کنیم، مطمئن باشید تولید فرهنگی و ادبی شرایط فعلی را نداشت.

عابدی: من حرف شما را رد نمی‌کنم، ولی ضعف روزنامه‌ها و مجله‌ها و پایین آمدن تیراژ و از دست دادن مرجعیتشان، یکی از دلایلش وجود فضای مجازی است. یعنی از ۱۶-۱۷ سال پیش اوایل دهه ۸۰ همان طور که فضای مجازی روزبه‌روز گسترش پیدا کرد، شمارگان روزنامه‌ها و مجلات ما به شدت افت کرد. این البته در جوامعی مثل ایران شدیدتر است ولی در جهان هم تاثیر خودش را داشته و حتی چند روزنامه‌ی مهم در جهان تعطیل شد یا شمارگانشان پایین آمده است. مثلا در سال‌های ۷۷ تا ۸۳ که مجله‌ی کارنامه بود، زنده یاد منوچهر آتشی با وجود انتقادهایی که به نوع تحلیل و آموزه های ادبی شان وجود دارد، خودش یک مرجعیت ادبی بود در دوران پست مدرنی که صحبتش را می کنیم. همان مرجعیت بعد از این دوره‌ی گسست. این مرجعیت کما بیش منتقل شده به انتشاراتی‌هایی که دفترهای شعر را چاپ می‌کنند.به نظرم این هادر حد خود مرجعیت در این عرصه یافته‌اند اما همان هم با مرجعیت تام و تمامی که مثلا دهه‌ی چهل در مجله‌ی «خوشه» شاملو داشت و شعرهای خوانندگان را چاپ می کرد و با حوصله جواب آن‌ها را می‌داد، زمین تا آسمان فرق می‌کند. یا مثلا فلان شاعر شهرستانی از فلان شهر می‌آمد و در خانه‌ی اخوان میهمان می‌شد تا شعرش را نشان بدهد، الان دیگر این مرجعیت وجود ندارد. یک مسئله‌ی دیگر را هم باید در این‌جا گفت و آن این که در سطح جهان با وجود فضاهای مدرن، هنوز نشر و انتقال و رسانایی کلام از طریق نشر حرف اول را می‌زند.

دو قرن پیش که وارد مرحله‌ی نخست مدرنیته شدیم،در غرب رمان بود که ژانر اصلی ادبیات و فرهنگ غربی بود نه شعر و به تدریج شعر به لایه های محدودتر جامعه هدایت شد. اما نکته ای که هست این که چون در ایران ما در قرن نوزده تا دهه‌ی ۱۹۶۰ بیشترین ارتباط ما با زبان فرانسوی و ادبیات آن زبان بود و شعر در زبان و ادبیات فرانسه معمولا هم پای نثر یا با کمی فاصله حضور داشته، این ما را متوجه حرکت مدرنیته و برتری نثر بر شعر در جهان نکرده است. در انگلستان، آلمان و آمریکا و سایر کشورهای غربی رمان نقش اول را داشته.بنابراین سطح توقعات ما از شعر براساس ذهن کلاسیکمان شکل می گیرد که شعر، هنر ملی است. این دیدگاه ما را در شرایطی قرار داده که فکر می کردیم و هنوز فکرمی کنیم که با شعر می توان جهان را فهم کرد و به جهان پاسخ داد در حالی که در غرب طی دو، سه قرن اخیر کارکرد اصلی ادبیات بر عهده‌ی رمان گذاشته شده است. موضوع دیگر این که درخود کشورهای غربی هم گرایش های مختلفی از شعر وجود دارد یعنی هم گرایش های سنتی وجود دارد و هم نو سنتی. هم از قالب های کلاسیک استفاده می‌کنند هم گرایش های مدرن وجود دارد ولی در ایران به سبب وضعیت

موقت ما و این که همیشه سیاست حرف اول را زده و سیاست علاقه‌مند است که در تمام ارکان فرهنگ رسوخ کند، خود آگاه یا ناخودآگاه این مسئله باعث شد که آن گرایش های مدرن شورش‌ها و عصیان هایشان علیه سنت آن قدر قوی باشد که بخواهند سنت را به طور کامل حذف کنند در حالی که در کشور های دیگر سنت هایشان وجود دارد مثلا آقای علی عبداللهی (مترجم و شاعر) می گفت دو سال پیش در آلمان شعری جایزه گرفت که در قالب نوعی چهارپاره سروده شده بود. در حالی که مادر ایران اگر کسی همین کار را بکند او را کهنه گرا می دانیم و به شعرش توجه نمی کنیم. ما همیشه شرایط مغشوشی داشته ایم یا سیاسی سیاسی بوده‌ایم و یا ضد سیاسی و این دو موقعیت در مقابل هم بوده است و هم کسی که سیاسی بوده شعرش را به طرف هیجان هدایت کرده هم کسی که غیر سیاسی بوده شعرش را به فرمالیسم خاصی هدایت کرده است.

اعلم: یکی از دلایل عطش زدگی ما به اینترنت و فضای مجازی این است که ما اصولا به دلایل تاریخی ملتی عجول هستیم و این عجله و هول زدگی در تمام ارکان زندگی ما خودش را نشان می دهد. حتی عجله برای رسیدن به اول صف نان و نکته دیگر این که شعر به دلیل همونداش با هنر موسیقی یک هنر خوانشی است.

و حافظ و مولانا و سایر شعرایی که ما در تاریخ سراغ داریم اشعارشان را خودشان می‌خواندند. بعددیگرانی این اشعار را می نوشتند و ثبت و ضبط می کردند. و نوازندگان و خوانندگان در سراسر کشور این شعرها را می فهمیدند و دوباره و چند باره می خواندند در این خوانش ها، ارزش های آن شعر هرچه بیشتر و بیشتر نمود پیدا می‌کرد و بعد نسل به نسل انتقال پیدا می‌کرد.

الان هم چند سالی است که این رویکرد دوباره باب شده که شعر را شاعرش باید بخواند، چون اوست که می‌داند کلمات را چه‌جور بخواند و این‌هاست که شعر را می سازد. این اتفاق در سال‌های گذشته در کافه‌ها و پاتوق‌های ادبی رخ می داد ومثلا شاملو شعر تازه اش را در جمع ده یا پانزده نفری که دور میزش بودند و چند نفر علاقمندی که بودند می‌خواند و این خیلی مهم بود در انتقال این شعر و ماندگاری اش، این سنت خوبی است که اگر دو مرتبه احیا شود می‌تواند در ایجاد گرایش بیشتر مخاطب به شعر کمک کند و در نتیجه شاعران احساس کنند که انتخاب کلمه یک کار ساده و دم دستی نیست در گذشته ما شب‌های شعر داشتیم در محافل شعرخوانی بدون تردید دو سه تا شعر خوانده می‌شد من خیلی از شعرهای شاهرودی را از زبان خودش شنیدم و تازه فهمیدم کارهایی که او با وزن اشعار می کرد یعنی چه؟

و این تفکیک دوباره‌ی وزن بسیاری از اشعار چنان تاثیری در من نوعی گذاشته که هیچ وقت از یادم نمی‌رود. این شعرخوانی از شاملو تا م. آزاد و شاهرودی و جوان ترها شامل همه می‌شد و این تبادل اندیشه و زبان اتفاق می افتاد این طور نبود که هرکس در خلوت تنهایی خودش روبروی صفحه‌ی موبایل یا کامپیوترش بنشیند و برای جمعی که او را دنبال می‌کنند یک شعر بنویسد و تاثیر آن شعر به همین جمع محدود ختم شود. و یا چند نفر دور هم در یک کافه می‌نشینند و شاعر جوانی شعرش را برای جمعی از دو ستانش که خیلی‌هایشان تا به حال حتی دو تا غزل حافظ را نخوانده‌اند می‌خواند و آن‌ها هم کف‌می‌زنند و آفرین می‌گویند.

فقدان این فضای ارتباطی روز به روز شعر را منزوی تر و ضعیف تر می‌کند. ضمن این‌که در گذشته و همین امروز در دنیا برای چاپ یک مجموعه شعر فیلترهایی در انتشاراتی‌ها وجود دارد یا حتی در سرویس شعر نشریات به شاعران جوان ضعف کارشان گفته می شد و تا کار به یک مرحله‌ای از کیفیت نسبی نرسد مجوز چاپ نمی‌گیرد ولی الان با ۲ میلیون تومان پول می توان کتاب چاپ کرد. این ها همه در پایین آمدن استاندارد شعر مؤثر است.

عابد: یک نکته را در مورد صحبت های جناب عابدی درباره ی کاهش تیراژ و نقش تعیین کننده نشریات درباره ی فضای مجازی بگویم. شما بهتر می دانید که در جهان پس از ورود فضای مجازی تیراژ کتاب و نشریات به خصوص روزنامه ها کاهش پیدا کرد. اما به دو نکته توجه فرمایید اول این‌که در خارج نشریات عموماً نسخه‌ی الکترونیکی دارند و تحت لوگوی فلان مجله‌ی ادبی الکترونیکی با همان سلیقه‌های تیم منتشر کننده، استانداردهای این تیم و مخاطبانی که آن را دنبال می‌کنند از طریق ابزار دیگری هم کارشان دنبال می‌شود. و اصولا فضای خواندن داستان و مقاله و شعر فضای مجازی نیست. وجود این نشریات چه در شکل نوشتاری (که من معتقدم ذات علوم انسانی نوشتار است) و دیر یا زود هم در جهان و هم در ایران پس از فرو نشستن این تب اینترنت براساس نیازی که هست این فضا دوباره احیاء می‌شود و تا آن روز در ایران دستکم باید کورسوی این رسانه ها را روشن نگه داشت. الان آن چه ما در این فضا می بینیم مظروفی نا مناسب است برای این ظرف اما بالاخره یک روز به شرایط درست برمی گردد.

عابدی: الان در بین نویسندگان و همکاران آزما چند نفر از نسل جوان تر حضور دارند؟

عابد: ده، پانزده نفر.

عابدی: خب ببینید اگر این مقدار زیاد تر نشود ارتباط با این نسل قطع می شود.

عابد: من در مورد آزما به تنهایی نمی‌گویم اما در سایر نشریات هم این‌ها راه خودشان را می‌روند ولی مخاطب است که وقتی کمی پخته‌تر می‌شود به سراغ مطالب پخته‌تر می‌رود و ارتباطش حداقل از این طریق یا نسل قبل از خودش متصل می‌شود.

عابدی: از این دید بله با شما موافقم اما اگر جوان با استعدادی در این میان بود چه طور؟

عابد: حتما مطالبش چاپ می شود ولی این را هم در نظر بگیرید که خواننده‌ی متن ادبی و فلسفی و جامعه شناختی و ... ترجیح می دهد حرف کسانی را بخواند که در این عرصه تثبیت شده باشند و البته اگر فرد تازه واردی هم حرف حساب بزند حتما باید منعکس شود. کما این‌که ما مدت‌ها بابت صفحه‌ی شعر آزما ملامت می‌شدیم که چرا شعر شاعران جوان ناشناس را چاپ می‌کنید اما خیلی از آن شاعران جوان امروز شاعران شناخته شده‌ای هستند.

عابدی: اما کسی که مثلا ۲۰ هزار و بالاتر هوادار اینترنتی(فالوئر) دارد ، دیگر آزما و سایر نشریات ادبی و فرهنگی برایش بی معنی است.فضای مجازی فضای عامه پسندشده و از نخبه‌ها در آن به ندرت خبری است.

اعلم: البته ولی اعتبار یک رسانه و ماندگاری آن چیز دیگری است که با به اصطلاح فالوئرهای گذرا سنجیده نمی شود و این را نسل جدید باید متوجه شود که دیر یا زود متوجه می شود.

عابدی: بله بعضی هایشان عاقل ترند و این را متوجه می شوند و شروع به پس زدن می کنند و بیرون می آیند. ولی اکثریت اصلا این طور فکر نمی کنند.

طاهری: یک نکته را فراموش نکنیم که ما گاهی اوقات از استبداد ادبی هم ضربه خوردیم. جناب عابدی فرمودند که در جهان هنوز قالب‌های متفاوت شعری رایج است. دموکراسی ادبی یعنی همین. این‌که هر جریان ادبی مشروعیت وجودی داشته باشد که خودش را عرضه کند و مخاطب‌های خاص خودش را هم داشته باشد. ما این‌جا ننشینیم و علیه فضای مجازی شعار بدهیم و آن را نفی کنیم. فضای مجازی هم بخش عمده‌ای از مخاطبان عمومی و عامه را به سوی خودش جلب کرده. به خصوص افرادی باسواد اندک و با سطح فرهنگ کمی کم‌مایه تر(و نه حتی متوسط) و شاید وجوه مفیدی هم دارد. در سطح بسیار وسیعی اطلاع‌رسانی می‌کند و خوانده می‌شود. ولی بحث بر سر ماندگاری یک

هنر- در این جا شعر- است.
برای ماندگار شدن این هنر باید پایگاه خودش را داشته باشد و زبان خاص خودش را هم داشته باشد، قدرت سندسازی هم داشته باشد و بتواند خودش را در تاریخ ثبت و ضبط کند. وقتی ما پاتوق‌های فرهنگی داشته باشیم و نشریات کار خودشان را بکنند، در پی آن خوانندگان حرفه ای دوباره شکل می‌گیرند و خودشان انتخاب می‌کنند. مثلا من استاد دانشگاه خیلی رغبت نمی‌کنم یک شعر خوب را در اینستاگرام بخوانم من نسخه‌ی اصل را پیدا می‌کنم، شاعرم و نشریه‌ای که آن را چاپ می‌کند می‌شناسم. و با آن ارتباط برقرار می‌کنم و قطعا کار و روحیات من ایجاب می‌کند این نسخه را نگه دارم قرار نیست فقط یک بار آن را بخوانم. بحث من این است که ما این نوع تولیدات ادبی و بافتی که فضای ارائه و ماندگاری آن را می‌سازد از دست داده‌ایم و این خیلی آفت‌زاست و حتی خطرناک است.

اعلم: چنین اتفاقی بستگی به چند عامل دارد. اول خواست جامعه است. در دهه ی پنجاه من نوعی و جوان می‌خواستم بشوم شاملو، بشوم آتشی و ... من می خواستم به جایگاه او برسم چون وقتی رادیو را باز می‌کردی شعرش خوانده می‌شد. فلان استاد دانشگاه از او تعریف می‌کرد و به هر حال مطرح بود. امروز ما الگو نداریم فقط هم در زمینه‌ی ادبیات نیست، در هیچ زمینه‌ای الگو نداریم و بخش عمده‌ی این فجایع اجتماعی به سبب نداشتن الگوست. فضای مجازی هم الگو سازی نمی‌کند و افرادی هم که در این فضا بولد می شوند موقت هستند. چند هزار فالوئر پیدا می کنند و بعد از یاد می روند و جای خالی این فقدان الگو در ذهن نسل امروز نهایتاً با تتلو پر می شود. و او می شود الگو، چند ده هزار فالوئر و ...

عابدی: مسئولان هم به دنبالش هستند.
در زمینه‌ی شعر هم الگو نداریم. یک شاعر به من نشان بدهید که شاخص باشد شاعر جوان امروز بخواهد مثل او بشود.

عابد: قیصر امین پور برای تعداد کمی این الگو بود که بعد هم با رفتنش چندان کارکردی نداشت.

اعلم: ماسترون شده‌ایم.

عابدی: نسل جدید رغبتی نشان نمی‌دهد. یکی از شعرای متولد دهه‌ی ۱۳۳۰ به من کامنتی نشان داد که جوانی برایش فرستاده بود که مضمونش این بود: پیرمردهای دوست داشتنی!! و این احتمالا محترمانه‌ترین قضاوتی بوده که آن جوان می‌توانسته بکند.

اعلم: این علامت خوبی نیست هر چند که در بسیاری از همین نشست‌هایی که قدیمی‌ترها هم جمع می‌شوند چون نقدی وجود ندارد و مدام به به می‌گوییم. نهایتا شعرهای بسیار نازلی را می‌شنویم که هم اعتماد آن جوان شاعر را از بین می برد و هم می‌شود تراز شعری و دیگران هم در آن جمع به همین سطح از شعر توجه می‌کنند.

طاهری: به تعبیر سعدی کوری مشعله‌دار کوری دیگر شود. ببینید، سندهای مختلفی موجود است که همان دهه‌ی هفتاد بارها گفته شد که این راهی که شما می‌روید به اصطلاح به ناکجا آباد است. اما کسی گوش نداد. دکتر شفیعی‌کدکنی در شماره‌ی اول بخارا می‌گوید«یک حقیقت اجتماعی و تاریخی را نباید مورد غفلت قرار داد، این که تاریخ ۱۲۰۰ ساله‌ی ادب فارسی به صراحت به ما می‌گوید که درهم‌ریختگی افراطی نظام خانوادگی کلمات از آن‌گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه‌های عصر ما دیده می‌شود. اگر خوب یا بد (انگار آن زمان هنوز چون هیچ چیز قطعی نبوده، احتیاط می‌کرده) دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانه‌ی این که جامعه به لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی است.» این‌ها گفته شده، در نوشته‌های شاملو، دکتر پورنامداریان، دکتر شفیعی کدکنی و .. که جریان‌های شعری زمانه‌ی خود را دنبال می کردند، می‌توان هشدارها را دنبال کرد.

عابد: (با کمی احتیاط) به احتمال زیاد تعداد بسیار زیادی از همان کسانی که پیروان پرو پاقرص استاد شفیعی کدکنی هستند و تصادفاً شعر هم می‌سرایند. حتی یک بار این مطالب را برای انطباق با کار خودشان و شناخت شرایط شعری خودشان نخوانده اند.

طاهری: بله ایشان با تیزهوشی آن زمان به موقع این انحراف را دریافت، شناخت بیماری به موقع خیلی مهم است. در فرهنگ هم همین طور است

عابدی: وقتی جریان ادبی تغییر عمومی پیدا می کند دیگر صداها حتی صداهای قوی و ضعیف شنیده نمی‌شود. الان فقط می‌توان امیدوار بود چنان که خانم عابد می‌گویند در آینده کورسویی پیدا شود و این در صورتی است که در همین مجله‌ی آزما شاهد باشیم که از ۲۵ نفری که مقاله می‌نویسند و حرفی برای گفتن دارند حداقل ۱۰ نفرشان از نسل جدید باشند. این نشانه‌ی عمیق بازگشت است. و اگر نباشد نشانه‌ی ادامه‌ی همین روند است.

طاهری: در این جلسه در مورد نقش آتشی در شرایطی که پیش آمد صحبت کردیم اما درباره‌ی بابا چاهی و براهنی صحبت نشد.

در مورد براهنی من شخصا معتقدم که ماسه تا براهنی داریم، رضا براهنی تا نیمه اول دهه‌ی شصت تا سال‌های ۶۶-۶۵ یک براهنی است.
در نقد ادبی (طلا در مس) یک براهنی است در داستان نویسی مشابه نقش مخرب آتشی و حتی شدیدتر را براهنی داشت.

اعلم: به تعبیری بله. اگر نقدهای ارزشمند براهنی را کنار بگذاریم در عرصه‌ی شعر من موافقم.
طاهری: فصل آخر کتاب من «هیاهو برای هیچ» در مورد شعر ایشان است حدس من این است که یکی از دلایلی که براهنی به آن سمت و سو کشیده شد این است که متاسفانه از بدنه‌ی فرهنگ ایران جدا افتاد، اخراج از دانشگاه و حذف شدن از بدنه‌ی فرهنگ؛ یعنی حذف فیزیکی براهنی را بسیار رادیکال کرد تا علیه فرهنگ مرسوم و معهود بشورد. فکر می‌کنم با طرح اندیشه‌های رادیکار در نقد و ارائه شعری زبان-بازانه شروع کرد. به انتقام گرفتن از فرهنگی که او را حذف کرده بود. آیا این طور نیست؟

اعلم: شاید، به هر حال انسان عکس العمل نشان می دهد. اما براهنی دو ویژگی تعیین‌کننده داشت، در عرصه‌ی زبان براهنی به زبان مادری‌اش فکر می‌کرد و به فارسی می سرود ولی نکته‌ی مهم‌تر شاید این بود که می‌خواست زود به قله برسد یا به هر دلیلی از همان ابتدا شروع کرد به جنجال آفرینی، جدل‌های براهنی و نادر پور با شاملو و دیگران فراموش نمی‌شود. حتی گاهی کار به فحاشی می‌کشید. او می‌خواست بگوید من حرف درست را می‌زنم این روحیه‌ی جنجالی باعث شد او در عرصه‌ی شعر هم برود به سمت جنجال‌آفرینی هر چند که کارهای خوبی هم دارد از جمله همین شعر دف، ولی غلبه در شعرش همراه با جنجال بود.

عابدی: متاسفانه نوعی رادیکالیسم عجیب و غریب به خصوص در عرصه‌ی ادبیات در ایران وجود دارد. که بیش‌تر سبب تخریب شده تا ساختن و از همان دهه‌ی چهل شروع شد. دکتر براهنی هم علی رغم سواد بسیارخوبی که در عرصه‌ی ادبیات و نقد داشت یکی از مروجان همین رادیکالیسم بود و به بهانه‌ی این که با محافظه‌کاری در حوزه‌ی ادبیات کاری پیش نمی‌رود بسیاری از آراء ضد و نقیض را به وجود آورد. متاسفانه این رادیکالیسم که در دوره‌ای فروکش کرده بود، دوباره در دهه‌ی هفتاد اوج گرفت. بااین همه، الان به نظر من مشکل اصلی ما در عرصه‌ی شعر رادیکالیسم نیست، بلکه ابتذال است چون جامعه دیگر پس از یک دوره تجربه‌ی این ماجرا از دهه‌ی هفتاد تا اوایل دهه‌ی هشتاد کم‌کم از این تظاهرات افراطی در نحو شکنی و غیره دور شد.

طاهری: بله موافقم، ابتذال بیشتر

عابدی: والبته فضای مجازی که بیشتر کم سوادی عمومی یا بی سوادی عمومی را رواج می‌دهد.

سه شعر از شمس لنگرودی

| ۱ |

کاش وطنی داشتیم
و از شنیدن نام مان نمی ترسیدیم
کاش وطنی داشتیم
و خنده از کلماتش به گوش می رسید.

کاش غم و غصه از برف بود
می چکید پای درخت ها، نیمکت پارک ها
و مردم، تا شده در برابر زندگی،
قسم می خوردند مرگ تقصیرشان نیست.

چقدر خوب بود
ساعت به میل دل مان می چرخید
اسباب بازی بچه ها از خیال کبوتری بود
که وقت پریدن، شهاب را به دو نیم می کرد
در راه پله ها و اتاق ها پخش می شد.

کاش جایی بود که وطن نام داشت
تا بعد از مرگی طولانی
که روزمره گی اش می خوانیم، بیدار می شدیم
و زیر پرچم های سه رنگ
بلند بلند به حرمت زندگی می خندیدیم.

| ۲ |

مثل جراحت پنهانی
در تمام سفرهایم با منی
مثل حروف الفبا، تاریخ تولدم
و مسافران می بینند
فرودگاه به فرودگاه
به استقبالم می آئی
بی پیکر، بی صدا
و مرا به درد کهنه خود می خوانی.

| ۳ |

دوست داشتنت
برفی سنگین است
من طیاره گم کرده راه.

دوست داشتنت
مقاله صلح است
من سربازی زخمی.

دوست داشتنت
سبدی پاره است
من شیری ارزان
که برای تولد بره یی می برند.

مجید کوچکی

بهار که از راه برسد...

بهار که از راه برسد
بگذار دو شاخه خیال
از نهال اندامت بالا بروند
و پروانه های کوچک آبی رنگ
میان موهایت شکوفه دهند
و انگشتانم زنبورهای طلایی شوند
در خرمن گیسویت.

تابستان، خسته و عرق کرده
از فراز فصل می رسد
و رودها و نهرها — این زائران غریزی —
با چشمان بسته
راه خود را تا دریا می پیمایند و، ما
شن های چسبنده ی ساحل را از تن می شوییم
و چاقو
بر تنِ هندوانه ی رسیده ی دل آشوبه ی خوابِ تابستانی مان در ساحل را
تعبیر می کند.
در تابستان چه شیرینند
واگویه های دختران ده
وقتی از زیر درختان باغ میوه می گذرند!

پاییز فصل بارش رنگ است
بر بوم منتظر زمین
تا زیباترین شعر
به زبان نقاشی سروده شود.

و کلاغان در باغ
شعرهای فلسفی تحجر می سرایند
و به خط نسخ بر بوم های درختان پیر می آویزند.

زمستان که برسد
داس های درو به خوابی عمیق فرو رفته اند
و دختران ده، در خلوت خانه
رویا ها را با تریج سبز تعبیر می کنند
و انگشتان معجزه گر، هرشب
هزار و یکمین گره را
بر فرش رویاهای شهرزاد می بافد.

تنورهای ده بوی نان برشته می پراکنند.

انتظار شیرین عید است و
آرزوی تن پوش سبز بر اندام درختان،
که در هوا موج می زند.

در سال های گذشته سال چه خوب می گذشت!

امیر امامقلی زاده

| ۱ |

بالاخره آمدو
تک تک درختان این حوالی
دنبال گمشده شان بودند
دروعده چشمهایش
به خانه آمد
تنها یک زن بود
روبرو ایستادو
چشم درچشمم
زن را گریست
مراگریست
خودش را گریست
وبعد پشت مبل سنگر گرفت
واز زیر پایه هایش
سطرسطرنهنگ فوران می کرد
درخانه بود
ومجبور بودم برای پیدا کردنش
تمام شهر رابگردم
اول باید از دستهایم شروع می کردم
دستهای که عادی جلو می دادند
بعد به چشمهایم مشکوک می شدم
وآخر تنها رنگ موهایش تغییر کرده بود
از وقت آمدنش
هربارخیره می شوم
به جالباسی-جای تلوبزیون
رازبقانشان میدهد
وانگار گل های اطراف جیب بارانی اش
در تمنا روییدن-روییده اند
به آشپزخانه می روم
احتمالا آگاتاکریستی،پوارو راازهمینجا شروع به نوشتن کرده
ردپایش روی تمام ظرف ها بود
روی ظرف غذا
میوه ها
وانگاردستی درجای خالی اش هم داشت
از قرص های مسکن روی میز
می شد فهمید
تنها ساعت هادنبال لیوانی آب بوده

| ۱ |

چاره ای نیست
برای فراموش کردنش
به خیابان می زنم
موزیک ملایم قرن هجدهمی
وعبور از کوچه ها و فاضلاب هایی
که بربدنم رگ شده اند
آفتاب از سرمان بپرد
لب هایم رامی گذارم درجیب ات
چشم هایم را می گذارم در جیب ات
دست هایم رامی گذارم در جیب ات
می گذارم
این پیرهن
پرنده ای شود
لب وا کند
گریه کند
آرام شود
بعد پریدن رایاد بگیرد
واین قرص های مسکن
ازیادش ببرند
که چقد دوست دارم
سالی یکباره هم شده
لب داشته باشم
چشم داشته باشم
دست داشته باشم.

زینب صابر

| ... |

زن‌ها را به شکل دایره‌ها می‌دید
سینه‌ها، سرها، شکم‌ها و بازوها کاملاً گرد
همسرم
مرا در شمایل صندوق انتقادات می‌بیند
می‌گوید یک روز
-از روی حواس پرتی-
خانه را به آتش می‌کشم
من صبورم
و خونسرد
و پشت گوش شهر یست
که همه چیز را به آنجا می‌سپارم
دفترچه قسط‌ها
قبض‌های تلفن و فرم‌های ارتقاء شغلی را
هورمون‌های به هم ریخته‌ام
و سابیدن ظرف‌ها را
می‌خزم زیر پتو
-با همه دایره‌هایم-
و فکر می‌کنم
یک روز باید به آفریقا بروم...

نجمه عالی

(...)
زنی میان خیابان عجیب دلتنگ است
مچاله کرده دلش را، دل حریصش را
زنی که دلهره دارد تو باز رد بشوی
از آن مسیر و نبینی نگاه خیسش را
زنی که دست به موهاش برده باران و
به صورتش زده سرخاب، باد پاییزی
به جای بوسه به لبهاش طعم دشنام است
بدون شکوه‌ای از ترس آبروریزی!
زنی که می گذرد از چهارراه جنون
چه سبز و زرد، چه قرمز، عبور خواهد کرد
بدون آنکه حواسش به رنگ ها باشد
تمام فاصله ها را مرور خواهد کرد
و می کشد پی خود دختری هراسان را
و دست های کثیف عروسکی پاره
که خواب دیده زنی بی بهار خواهد شد
زنی میان زمستان و برف، آواره
زنی که شکل خودش نیست، مثل روحش نیست
سپرده دست هیاهوی خود، خیابان را
زنی که زندگی‌اش سرگذشت توفان است
ولی نبرده ز خاطر صدای باران را
عبور می کند از عشق های هرجایی
و از کنار جسدهای زنده می گذرد
میان این همه مردان مرده نیست کسی
که از زنی که چنین است، ساده دل ببرد
برو گذر کن از این کوچه های بی مهتاب
اگرچه زندگیت می رسد به یک بن بست
اگرچه سهم تو از عشق، آبوداریست
اگر چه شعر برای تو مثل یک بمب است

چهار شعر کوتاه از ستار جانعلی پور

| ۱ |

باد، چه حرفی ست که تن علف را می لرزاند ؟
ماه چه سنگی که بر سر آب می ماند ؟
نمی دانم، این رازها را نمی دانم
چه کسی هم می داند که با تو من چند نفرم که تنهایی
این طور بین ما سرگردان است.

| ۲ |

مرا آوازی بخواه که پرنده با منقارش بر سکوت می پاشد
طاقت سنگم نیست، حرف بزن، حرف
تا خود را بر ریشه ی هزار علف
باران کنم

| ۳ |

گفتی حرف بزن، حرف
حرف ؟
حباب با کدام دهان چیزی بگوید
که دلش نترکد.

آتفه چهار محالیان

| ۱ |

من به دردی کوچکتر هم راضیم
با سوگت از راه شن‌ها برو
و دمای این ساحل را روی رودخانه ببند.
ما را زن‌ها، زیر پل‌ها با جامه‌هایشان شستند
و سوختنِ تو در آن حیات کوچک
با صدای امواج به بسترهای اعماق رسید.
آن جا که هر چه بخواهی کنارِ شب است
و به هرچه فکر کنی روی تصویر خودش می افتد.
زیر پل‌ها
عصرانه در بادِ ستودن آتش
و زمزمه‌ی پیرزن‌ها می‌رسد به بسترهای کف
آن جا که پنیرهای خورده
مثل حسی سفید از سنگ‌ها می گذرند
تو جانِ نحیف و عکس خودت را لابلای موج‌ها رها می کنی
که صدایت را در لب‌هایم ببویی:
- تو گنجشک آن پرهایی
که از پاییز برایم مانده بود!
بعد دست طوفان را می گیری
وبا او
برای آخرین بار
از من دور می‌شوید.

بیژن جلالی

(۱۳۰۶-۱۳۷۸)
هر شعر خوب
رؤیایی است
که می آید
لحظه‌ای می پاید
و می رود
*
شعر گفتن
چون بازی کردن
با آتش است
که گل های آتش را
جور می کنیم
تا بهتر بسوزد
و نور آن
و گرمای آن را
در چهره و دل خود
بازمی یابیم
*
شعر
تجلّی صورت توست
ای جهان
که همان معشوق من
هستی
*
سرنوشت من
شعری‌ست
آن را می خوانم
و تکه‌تکه آن را
می‌نویسم
*
بیهوده‌ترین کارها
بهترین آن‌هاست
چون شعر
که تکرار بی‌پایانِ
حروف خلقت
است
*
جهان با من به زبان فارسی
سخن می گوید
از این رو من به فارسی
می‌نویسم
و عجیب است که جهان
همه‌ی زبان‌ها را می‌داند
و به زبان همه‌ی شاعران
سخن می‌راند
*
شعر آخر را
دیگران برای ما می گویند
و چه فصیح و ساده است
و آن را بر سنگی می‌نویسند
در چند کلمه

روایت هنرمندانه‌ی یک فاجعه

گفتگو با مژده دقیقی مترجم رمان «روایت بازگشت»

مژده دقیقی برای اهل قلم و علاقمندان به کتاب چهره‌ای آشناست. او دانش‌آموخته‌ی علوم سیاسی است و مترجم آثار داستانی خوبی چون ببر سفید (آراویند آدیگا) ترجمان دردها (جومپا لاهیری)، عدالت در پرانتز (ایساک بابل) ظلمت در نیمروز (آرتور کستلر) و ... این اواخر کتاب روایت بازگشت به قلم هشام مطر نویسنده‌ی لیبیایی که با استقبال خوبی هم رو به رو شد. درباره‌ی این کتاب، که از کتاب‌های مطرح سال ۸۹ بود، و حال و هوای این روزهای دقیقی با او گفتگو کردیم.

آزما

راجع به روند ترجمه‌ی این کتاب بگویید که چگونه شروع کردید و چرا این کتاب؟

من به عنوان مترجم همیشه دنبال کتاب خوب برای ترجمه هستم و طبعاً از دوستان و آشنایان هم می‌پرسم که چه کتاب خوبی خوانده‌اند. خودم هم کتاب‌هایی را به نیت ترجمه کردن می‌خوانم که اغلب خوشم نمی‌آید و نیمه کاره رهایشان می‌کنم. البته باید بگویم که برای ترجمه‌ی کتاب‌های روز معمولاً مسابقه‌ای هست که من هیچ وقت نمی‌توانم از نظر سرعت کار در آن‌ها شرکت کنم. ضرورتی هم ندارد. این قبیل ترجمه‌ها آن‌قدر شتاب‌زده و سرسری هستند که معمولاً ترجمه‌های بی‌کیفیتی از آب درمی‌آیند. این شتابزدگی مترجم را تا حدی هم عصبی می‌کند و مدام با خودش می‌گوید نکند دارم کار بیهوده‌ای می‌کنم. چیزی که برای من بیشتر از همه ارزش دارد این است که کتابی را بخوانم و به این نتیجه برسم که به درد ترجمه می‌خورد. روایت بازگشت را دوست نویسنده‌ای به من معرفی کرد که در خواندن کتاب خیلی آدم سخت‌گیری است. کتاب را گرفتم و خواندم و واقعاً از آن خوشم آمد. به نظرم آمد ارزش وقت گذاشتن و ترجمه کردن را دارد. فکر می‌کنم اغلب کسانی که این کتاب را خوانده‌اند، مثل من، طوری جذب روایتش شده‌اند که نتوانسته‌اند آن را زمین بگذارند. با این که زندگینامه است، از نظر شیوه‌ی روایت و زبان به رمان پهلو می‌زند.

کتاب خیلی خوبی است. اما نثر آن پر از رفت‌وآمدهای زمانی است. این نثر دشوار در ترجمه چه طور درآمد؟ به نظرم این یک چالش جدی برای مترجم است.

بله، درست است اما خواننده بعد از سی چهل صفحه به شیوه‌ی روایت و سبک نویسنده عادت می‌کند. در مجموع بافت و زبان این کتاب تا حدی برای ترجمه پیچیده و مشکل است. من معمولاً، بعد از آن که ترجمه‌ی اولیه را تمام می‌کنم، برمی‌گردم و کل ترجمه را از ابتدا ویرایش می‌کنم؛ گاهی دوسه بار. در این مرحله دیگر لحن و زبان و سبک نویسنده دستم آمده و سعی می‌کنم ظرایف و ریزه‌کاری‌های اثر را از کار دربیاورم. به‌خصوص وقتی مشغول ترجمه‌ی یک اثر بلند مثل رمان یا زندگینامه هستم. در این قبیل موارد، روند ترجمه طولانی است و ممکن است مترجم متوجه بعضی ارتباط‌ها و تداعی‌ها و تکرارها نشود. این نکات و ظرایف را باید موقع بازخوانی ترجمه پیدا کرد و از کار درآورد.

شما علوم سیاسی خوانده‌اید. ترجمه‌هایی هم که در سال‌های اخیر از شما خوانده‌ام، مثل رمان ظلمت در نیمروز، حتی مجموعه داستان آلیس مونرو، حال و هوای سیاسی-اجتماعی دارند. آیا کتاب‌ها را با توجه به شرایط اجتماعی‌مان انتخاب می‌کنید، با سلیقه‌ی خودتان؟ بر دین‌المللی کتاب هم برایتان مهم است؟ یا مبنای این انتخاب‌ها چیز دیگری است.

فکر می‌کنم مجموعه‌ای از همه‌ی این‌هاست. به هر حال من، به عنوان آدمی که این‌جا و در این جامعه زندگی و کار می‌کنم، با مخاطبم دغدغه‌های مشترکی دارم و ترجیح می‌دهم در ترجمه‌هایم با او ارتباط فکری برقرار کنم. خیلی از کتاب‌هایی که در دنیا منتشر می‌شوند و در بازار نشر ما هم مطرح می‌شوند، یک جورهایی برای کتابخوان ایرانی جذابیت ندارند، شاید حتی به نظرش بی‌مزه باشند. با این که همه‌ی دنیا این‌قدر تنگاتنگ به هم مرتبط است، ولی باز بعضی کتاب‌ها به نظر من دغدغه‌های انسان جامعه‌ی ما را منعکس نمی‌کنند. من سعی می‌کنم، تا آنجا که می‌توانم، با جامعه‌ی مخاطبم ارتباط داشته باشم و از مسائل و دغدغه‌هایش دور نیفتم. به نظرم به این ترتیب سلیقه‌ی مشترکی میان من و خوانندگان ترجمه‌هایم شکل می‌گیرد. شاید همین اشتراک سلیقه باعث می‌شود داستان‌ها و کتاب‌های معینی را بپسندیم.

در چند سال اخیر، هم ظلمت در نیمروز و هم روایت بازگشت، به نسبت بقیه‌ی ترجمه‌های شما بیشتر مورد توجه قرار گرفت. این جذابیت ظاهراً هم به دلیل قصه‌های این دو کتاب است و هم به دلیل شرایطی که این داستان‌ها در بستر آن‌ها اتفاق می‌افتد. اگر روایت بازگشت را آن دوست به شما معرفی نمی‌کرد و مثلاً در خبرها می‌خواندید که چنین کتابی جایزه‌ی پولیتزر گرفته، دوست داشتید ترجمه‌اش کنید یا این که باز هم ترجیح می‌دادید در مسابقه‌ی ترجمه‌ی آثار برتر خارجی شرکت نکنید؟

مسابقه را واقعاً نمی‌گویم که اهلش نیستم. سرعت ترجمه‌ی من به قدری کم است که به گرد پای مترجمانی که در این قبیل مسابقه‌ها شرکت می‌کنند، نمی‌رسم. پولیتزر از جوایز ادبی معتبر است و بی‌شک ملاک خوبی برای ارزش کتاب است. ولی در عین حال هجوم برای ترجمه‌ی آن را هم به دنبال دارد. حقیقتش، در این آشفته‌بازار ترجمه، این جوایز دیگر در من چندان انگیزه‌ای برای ترجمه ایجاد نمی‌کنند، چون رغبتی برای وارد شدن به رقابت ندارم. پولیتزر بردن، با همه‌ی اهمیتش، در وهله‌ی اول دلیل اصلی من برای انتخاب این کتاب نبود. ولی معرفی آن دوست کتابخوان سختگیر انگیزه‌ی خوبی بود که سراغ این کتاب بروم.

از ترجمه‌ی کتاب‌هایی حرف زدیم که جوایز بین‌المللی می‌گیرند و بلافاصله بعد از برنده شدن ترجمه می‌شوند. ارزیابی شما از این گونه ترجمه‌ها چیست؟

برای پاسخ به این سؤال باید هریک از این ترجمه‌ها را به طور مستقل ارزیابی کرد. من به طور کلی به این نتیجه رسیده‌ام که با سرعت و شتابزده نمی‌شود ترجمه‌ی خوب ارائه داد. در بحث ترجمه، وقتی با عامل سرعت و تعدد عجیب‌وغریب آثار مواجه می‌شوید، شرط عقل این است که در کیفیت کار شک کنید. حالا اگر استثنایی وجود داشته باشد، اگر کسی نبوغی داشته باشد که بتواند چنین کتاب‌هایی را یک‌ماهه ترجمه کند و به نشر بسپارد، امر جداگانه‌ای‌ست، ولی به طور قطع با عجله نمی‌شود ترجمه‌ی خوب ارائه داد.

ولی کارهای تبلیغی ناشران تأثیر می‌گذارد. یک باندرول روی جلد کتاب می‌گذارند که برنده جایزه‌ی فلان، مثل فیلم‌های کپی دست چندم از فیلم‌های اسکار که گاهی حتی هم‌زمان با برگزاری مراسم درمی‌آیند و همه عجله دارند آن‌ها را ببینند.

خواننده‌ی معمولی که از این جزئیات خبر ندارد. نمی‌فهمد پشت پرده چه

اتفاقی دارد می‌افتد و چه دست‌هایی در کار است. او جذب روی جلد و توصیف‌های کتاب می‌شود. جذب همان برچسب‌هایی می‌شود که روی کتاب‌ها می‌زنند. غیر از این هم نباید از او انتظار داشت. همه‌جای دنیا همین‌طور است ولی تفاوت در این‌جاست که در همه جای دنیا ضوابط و قوانینی بر حوزه‌ی نشر حاکم است که جلوی خلاف و تقلب را می‌گیرد.

این آقای هشام مطر کتاب دیگری هم دارد که شما در مقدمه به آن اشاره کرده‌اید. «آناتومی یک ناپدیدشدن» قصد ترجمه‌ی این کتاب را ندارید؟

اصولا چندان اعتقادی ندارم که همه‌ی کارهای یک نویسنده را باید ترجمه کرد. دست‌کم چنین انگیزه‌ای را در خودم نمی‌بینم که همه‌ی آثار یک نویسنده را ترجمه کنم. اثری که برای ترجمه انتخاب می‌کنیم، باید خودش به طور مستقل ارزش ترجمه شدن و معرفی به خواننده را داشته باشد. مطر آناتومی یک ناپدیدشدن را قبل از روایت بازگشت نوشته. هر دو اثر قبلی او رمان است و هر دو هم با استقبال مواجه شده. البته به نظر من روایت بازگشت حتی از رمان «در کشور مردان» هم کتاب کامل‌تری است.

نثرش هم انگار لطیف‌تر است. به نظرم این کتاب شاعرانه‌تر است. «در کشور مردان» یک‌جور مستندزندگینامه‌ای است. کاملاً شکل مستند دارد. روایت بازگشت به نظر نثر و روایت بهتر و جذاب‌تری دارد.

به نظر من هم روایت بازگشت از هر جهت کتاب خیلی جاافتاده‌ای است. البته هشام مطر نویسنده‌ی جوانی است و تازه در آغاز راه است. فکر می‌کنم در آینده آثار خیلی خوبی از او منتشر شود.

امیدوارم از آن نویسنده‌هایی نباشد که دو تا کار خوب می‌نویسند و بعد تمام می‌شوند.

البته یک نکته قابل توجه است. مطر در زندگی‌اش یک فاجعه‌ی شخصی دارد که نمی‌تواند از آن رها شود. در روایت بازگشت و دو رمانی که پیش‌تر نوشته، فقدان پدر به‌نوعی در کانون کتاب است. اگر نتواند خودش را به نحوی از این قضیه رها کند، ممکن است به تکرار بیفتد. البته اخیراً کتاب دیگری از او منتشر شده به نام یک ماه در سیِنا که من هنوز آن را نخوانده‌ام.

بن‌مایه‌ی روایت بازگشت سفر و جستجوست، دو اصل زندگی انسان؛ سفر دائمی آدمی در بیرون و درون خودش و جستجوی یک گمشده‌ی همیشگی. شاید یکی از دلایل جذابیت این کتاب همین نزدیکی به درون و ذات انسان و زندگی است که خاصِ یک نقطه‌ی مشخص در جهان هم نیست. این کتاب در اروپا همان‌قدری فروخته که در امریکا یا مثلاً در ایران. نمی‌توان گفت متعلق به جامعه یا نگاه خاصی است.

من فکر می‌کنم فاجعه‌ای که محور اصلی این کتاب است آن‌قدر سنگین است که همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. شاید این کتاب در هر جایی به دلیل متفاوتی محبوبیت پیدا کرده باشد. ممکن است دلیل استقبال از آن در اروپا و امریکا از یک طرف مهارت و چیره‌دستی نویسنده باشد و از طرف دیگر موضوع کتاب و فاجعه‌ای که نویسنده سعی می‌کند ابعاد انسانی‌اش را بشکافد و این فاجعه بهانه‌ای می‌شود برای دیدن فجایعی که بر مردم لیبی رفته. مردم منطقه‌ی ما احتمالاً تا حدی سرنوشت خودشان را در صفحات این کتاب پیدا می‌کنند و نقاط مشترک فراوانی در آن می‌بینند. لیبی کشوری است کمتر شناخته‌شده، نه فقط برای ما ــ منظورم عموم مردم است ــ که نسبت به منطقه‌ی خودمان دانش خیلی کمی داریم، بلکه در سراسر دنیا. به طور کلی شناخت خیلی کمی از لیبی وجود دارد.

اتفاقاً سؤال بعدی من این است که آیا در جریان ترجمه دغدغه‌ی بیشتر شناختن جامعه‌ای را که این اتفاق در آن افتاده داشتید؟

خیلی. و هر چه بیشتر می‌گشتم، کمتر پیدا می‌کردم. در روند ترجمه، مدام به دنبال اطلاعات بودم. درباره‌ی آدم‌ها، مکان‌ها، عناصر فرهنگی مختلف از آداب و رسوم تا غذا و لباس و چیزهای دیگر. در کمال تعجب، می‌دیدم که اطلاعات درباره‌ی لیبی و فرهنگ و مردمش خیلی کم است. یادم نیست نویسنده در جایی از متن کتاب به این موضوع اشاره می‌کند یا من این را در یکی از مصاحبه‌هایش خوانده‌ام که کل منابعی که درباره‌ی لیبی پیدا می‌شود، شاید به اندازه‌ی یک قفسه‌ی کتاب هم نباشد.

در روند ترجمه‌ی هر کتابی، مترجم با عناصری از فرهنگ آن سرزمین برخورد می‌کند که برای فهمیدن متن و از کار درآوردن ترجمه لازم است بیشتر درباره‌ی آن‌ها بداند. مثلاً در مورد این کتاب پیدا کردن ضبط عربی اسامی، که در زبان انگلیسی تغییر شکل داده بودند، گاهی خیلی وقت‌گیر بود. شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی لیبی برای خواننده‌ی ایرانی آشناست. جای تأسف است که ما درباره‌ی سرزمین و مردمی که این‌همه وجوه فرهنگی مشترک با ما دارند، این‌قدر کم می‌دانیم.

انگار تا زمانی که خود قذافی زنده بود با کاراکتر خاص و رفتارهایی که داشت در جهان جلب توجه می‌کرد؟

این درست است که قذافی شخصیت پوپولیستی بود و دوست داشت با رفتارها و ظاهر عجیب و غریبش همیشه در کانون توجه جهانیان باشد، ولی این موضوع رفتار حکومت‌های کشورهای پیشرفته را توجیه نمی‌کند که به دلیل سرمایه‌گذاری‌های کلان خانواده‌ی قذافی و اعوان و انصارشان ــ البته با ثروت حاصل از نفت مردم لیبی ــ چشم بر جنایت‌های او می‌بستند. جامعه‌ی لیبی، با شناخت کمی که از آن وجود دارد، در دوران حکومت قذافی تا حد زیادی در دنیا در سکوت خبری فرو رفته بود؛ هنوز هم کم‌وبیش همین‌طور است. شاید بگویید این از ویژگی‌های حکومت‌های دیکتاتوری است که نمی‌گذارند خبرهایشان به بیرون درز کند، ولی در این مورد هم تردیدی وجود ندارد که حکومت‌های کشورهای پیشرفته بیشتر از آن‌که دغدغه‌ی مردم بی‌پناه و حقوق بشر در کشورهای دیگر را داشته باشند، دنبال معامله و منافع خودشان هستند و دست دیکتاتورها را باز می‌گذارند. برداشت کلی من این است که در کشور کم‌جمعیت لیبی فاصله‌ی میان نخبگان و توده‌ی مردم از هر نظر خیلی زیاد است و قذافی، به اتکای ثروت لیبی و سکوت جهانی، به‌راحتی می‌توانست گروه‌های مخالف کوچکی مثل خانواده‌ی نویسنده‌ی این کتاب و همراهانشان را تارومار کند.

با توجه به ٤-٥ ترجمه‌ای که قبل و بعد از ترجمه‌ی شما درآمده، این کتاب با چه فاصله‌ی زمانی به چاپ دوم رسیده؟

فکر می‌کنم ۷-۸ ماه که برای چنین کتابی، آن هم با وجود ترجمه‌های دیگر، زمان زیادی محسوب نمی‌شود. روایت بازگشت کتابی نیست که راحت خوانده شود و خواننده‌ی عام ندارد. معمولاً طول می‌کشد تا چنین کتاب‌هایی مخاطبان خودشان را پیدا کنند؛ وصفشان هم بیشتر دهان به دهان می‌چرخد. شاید یکی از دلایل استقبال از این کتاب مشابهت‌هایی باشد که در شرایط اجتماعی وجود دارد.

در جریان خواندن این کتاب به چند موضوع برخورد کردم که خیلی برایم جالب بود. یکی نوع برخورد این آدم است که بعد از سال‌ها برمی‌گردد بین خانواده‌اش، بین کسانی که گاهی اصلاً او را ندیده‌اند و نمی‌شناسند. در واقع این جایگاه خانوادگی اوست که برایشان مهم است؛ به او احترام ویژه می‌گذارند. به نظرم سنت‌های خانوادگی‌شان خیلی شبیه ما ایرانی‌ها است.

یک دلیلش همین تشابه فرهنگ‌ها و سنت‌ها در منطقه است که باعث می‌شود خواننده‌ی ایرانی بتواند این فضاها را خیلی راحت درک کند. از طرفی جاب‌الله مطر، پدر هشام، نه تنها بزرگ خانواده بلکه از مخالفان برجسته‌ی قذافی بوده، دوستان و پیروان زیادی داشته، و به خاطر مبارزات سیاسی‌اش خیلی مورد احترام است. طبعاً اعتبار سیاسی و اجتماعی پدر تا حدی به پسرش هم می‌رسد. این را هم البته نباید فراموش کرد که هشام مطر در دوران طولانی دوری از لیبی، هرگز از مسائل مردمش جدا نبوده و فعالیت‌های او برای روشن کردن سرنوشت پدرش و دفاع از حقوق مردم لیبی او را با سرزمینش پیوند داده است.

بچه‌های نسل جدید خانواده که اصلاً او را ندیده‌اند، همین برایشان کفایت می‌کند که او پسرِ عمو جاب‌الله است. انگار اسم پدر یک‌جور اسم رمز است.

همین‌طور است؛ قرار گرفتن در جایگاه پسر جاب‌الله همه‌جور اعتماد و تضمینی با خود می‌آورد. چنین فردی دیگر یک فرد عادی نیست، به‌خصوص در روزهای بعد از سرنگونی حکومت قذافی که فضا انقلابی است، و شرایط بیم و امید خاصی بر جامعه‌ی سیاست‌زده‌ی لیبی حاکم است.

این کتاب فقط دو یا سه مراسم رونمایی داشت، چرا اینقدر کم در موردش تبلیغ شد؟

این را دیگر باید از ناشر پرسید. ولی با وجود این که هیچ اتفاق خاصی برای تبلیغ این کتاب نیفتاد، کم‌کم جای خودش را باز کرد. راستش را بخواهید، هم من هم ناشر نگران بودیم با وجود ترجمه‌های مکرر این کتاب باد کند و

روی دست ناشر بماند. ولی یکی دو هفته بعد از توزیع چاپ اول خیالمان تا حد زیادی راحت شد.

جدای از این‌ها به نظر می‌رسد هم شرایط اجتماعی هم کیفیت خود کتاب باعث شده که مطرح شود.

بله، مجموعه‌ای از همه‌ی این عوامل در موفقیت یک کتاب نقش دارد. می‌خواهم مثالی برایتان بزنم. ۱۵ سال پیش من کتابی از ایشی گورو ترجمه کردم به اسم وقتی یتیم بودیم. این کتاب مدت‌ها در چاپ اول یا دوم ماند. ناشرش هم خیلی فعال نبود. تا این که ایشی گورو برنده‌ی نوبل ادبیات شد و یکدفعه بخت این کتاب باز شد و به چندین چاپ رسید. انگار خواننده‌ها تازه آن را کشف کرده بودند.

هشام مطر بیشتر عمرش را خارج از کشورش، در یک کشور اروپایی، زندگی کرده ولی وقتی برمی‌گردد، همچنان به سنت‌های قومی کشورش پایبند است و احساس بیگانگی نمی‌کند. این را مقایسه کنید با روزگار خیلی از بچه‌های ما و نسل دوم و سوم بعد از انقلاب که مهاجرت کرده‌اند، یا خیلی‌هایشان اصلاً در زندگی فارسی حرف نزده‌اند؛ آن طرف دنیا بزرگ شده‌اند و وقتی برمی‌گردند، به کلی با فضای کشور و بافت خانوادگی‌شان غریبه‌اند.

باید به یک نکته‌ی مهم توجه کنید. هشام مطر یک مهاجر معمولی نیست که به دنبال زندگی بهتر کشورش را ترک کرده باشد. او با میل و رضای خود در تبعید زندگی نکرده؛ این شرایط به او تحمیل شده است. تفاوت هشام مطر با مهاجرانی که می‌گویید به خاطر همان فاجعه‌ای است که برای او و خانواده‌اش اتفاق افتاده. فاجعه‌ی ناپدید شدن پدرش. این فاجعه چنان بر زندگی‌اش سایه انداخته که نمی‌تواند پیوندش را با سرزمین پدری قطع کند و برود دنبال زندگی خودش. باید بفهمد پدرش چه سرنوشتی پیدا کرده.

شاید اصلاً نمی‌خواهد این پیوند را قطع کند.

اتفاقاً چندبار در کتاب اشاره می‌کند که باید بفهمد چه بر سر پدرش آمده تا بتواند پرونده‌ی این ماجرا را ببندد و برود پی زندگی خودش. عنوان فرعی کتاب هم حاکی از همین است. سرزمینی که او را از پدرش جدا کرده. انگار این فاجعه او و خانواده‌اش را به اسارت گرفته؛ بدون روشن شدن ابعاد این ماجرا، ادامه‌ی زندگی برایش معنی ندارد.

یک جایی در کتاب نوشته: «پروانه‌ای میان کرکره‌های عمودی و شیشه گیر افتاده بود. خیلی وقت بود شیشه‌ها را نشسته بودند. مجسم کردم که آن‌ها را یکی یکی می‌شویم و می‌سابم تا تمیز و شفاف شوند. مدام نگاه می‌کردم ببینم پروانه فرار کرده یا نه، ولی او همان طور بال‌بال می‌زد و نمی‌توانست شکاف میان نوارهای باریک کرکره را پیدا کند.»

بله، «استیصال» در این کتاب موج می‌زند. مطر جا به جا، در تشبیهات و فضاهایی که توصیف می‌کند، سعی می‌کند این حالت استیصال را به شکل‌های مختلف به خواننده القا کند و تا حد زیادی هم موفق است. ما به عنوان خواننده‌ی این سطرها، شرایط یک ملت به تنگ‌آمده را درک می‌کنیم، ملتی که مدام تقلا می‌کند و سر به درودیوار می‌کوبد.

به نظر من بین ترجمه‌های شما دو کتاب روایت بازگشت و ظلمت در نیمروز کاملاً متفاوت و البته جذاب‌تر هستند.

سلیقه‌ها متفاوت است. خیلی‌ها آثار سیاسی را نمی‌پسندند و در داستان و رمان به دنبال مضامین دیگری هستند. در این دو کتاب، وجه سیاسی و اجتماعی عمده است و مبنای ارزش و اهمیت کتاب. ظلمت در نیمروز یکی از مهم‌ترین رمان‌های سیاسی دنیاست و به لحاظ مضمون و محتوا کتابی استثنایی است که نه تنها در زمان خود و در ارتباط با کمونیسم، که همین امروز هم در مورد اکثر حکومت‌های خودکامه مصداق دارد. بیشتر از آن که رمان باشد، بیانیه‌ی سیاسی است. روایت بازگشت، اگر چه رمان نیست، به لحاظ نگارش به مراتب در سطح بالاتری است. هنوز زود است که درباره‌ی این کتاب و تأثیرگذاری آن قضاوت کنیم.

به هر حال مخاطب فارسی‌زبان ممکن است متوجه نشود، ولی شما به عنوان مترجم قطعاً می‌توانید در این مورد نظر بدهید. نثر و قدرت نویسندگی کدام یک از این دو نفر بهتر است؟

این مقایسه به نظر من مقایسه‌ی درستی نیست. باید به عوامل مختلفی توجه کنیم. مثلاً زمان انتشار خیلی مهم است. بین این دو کتاب حدود ۷۰-۸۰ سال فاصله هست و ملاک‌ها و معیارها چه از نظر زبان یا سبک یا ساختار خیلی تفاوت کرده است. از طرفی این دو کتاب به ژانرهای مختلفی تعلق دارند. ظلمت در نیمروز یک رمان سیاسی است و روایت بازگشت زندگینامه‌ای است که به رمان پهلو می‌زند. هر چه زمان می‌گذرد، زبان در رمان و داستان به عنصر مهم‌تری تبدیل می‌شود و تشخص بیشتری پیدا می‌کند. اما قضاوت درباره‌ی زبان و نثر در ظلمت در نیمروز چندان آسان نیست، چون این کتاب از طریق زبان واسط، یعنی انگلیسی، به دست ما رسیده است. نسخه‌ی اصلی آلمانی این رمان در آشوب جنگ جهانی دوم گم شد و تا به امروز ترجمه‌ی نه چندان ماهرانه‌ی آن به زبان انگلیسی مبنای همه‌ی ترجمه‌هایش حتی به زبان آلمانی بوده است. در نتیجه، قضاوت درباره‌ی کیفیت زبان این رمان شاید چندان کار درستی نباشد. این را هم بگویم که چند سال پیش نسخه‌ی اصلی این کتاب تصادفاً در آرشیو یکی از کتابخانه‌های آلمان یا اتریش پیدا شده است. نثر هشام مطر را در روایت بازگشت، به لحاظ ایهام و پیچیدگی، گاهی می‌توان با نثر ناباکوف مقایسه کرد. مطر نویسنده‌ی چیره‌دستی است و در روایت بازگشت نثرش با مهارت میان سطوح زبانی متفاوت نوسان می‌کند. گاهی شاعرانه می‌شود و سرشار از ایهام و اشارات و ارجاع‌های غریب، و گاهی به سطح زبان روزمره می‌رسد.

به نظر می‌رسد فضای کتاب هم اقتضای چنین نثری را می‌کند. از یک طرف درباره‌ی یک اتفاق کاملاً پوشیده‌ی سیاسی است، و از طرف دیگر از درون آدمی با علقه‌های عاطفی بیرون می‌آید که خودش شاعر است و درباره‌ی پدرش، که او هم شاعر است، می‌نویسد.

خیلی راحت امکان داشت این کتاب به یک روزنگاری ساده تبدیل شود. ولی هم از نظر ساختار، هم از نظر سبک و زبان خیلی فکرشده، سنجیده و حساب‌شده است. می‌شود گفت روایت هنرمندانه‌ای از یک فاجعه و یک ماجرای واقعی است.

نکته‌ی دیگری هست که من نگفته باشم و بخواهید به آن اشاره کنید؟

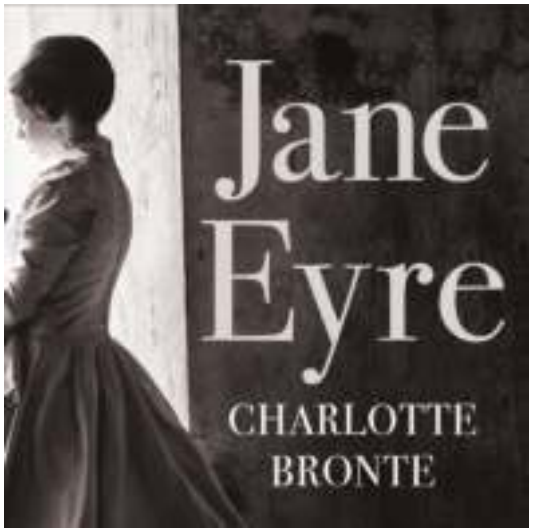
چند روز پیش در مراسمی خانمی به من گفت که این کتاب خیلی تلخ است و ما الان اصلاً احتیاج نداریم مطالب تلخ بخوانیم. من البته ایشان را نمی‌شناختم ولی مشخص بود که حال روحی‌شان خوب نیست. نمی‌دانم در این شرایط با خواندن چه نوع کتابی می‌شود حال بهتری پیدا کرد. آیا ممکن است با خواندن کتابی به نشاط بیاییم؟ من شخصاً در چنین شرایطی با دیدن فیلم کمدی هم خنده‌ام نمی‌گیرد. از طرفی در این شرایط، وقتی شرح واقعیت تلخ یا حتی رمان تلخی را می‌خوانیم، به‌نوعی با آن احساس همدردی می‌کنیم.

دقیقاً همین طور است. من جا به جای این کتاب از شباهت‌ها نوشته‌ام.

این کتاب گوشه‌ای از سرنوشت آدم‌های این منطقه از جهان است. زندگی همه‌ی ما کم‌وبیش تحت تأثیر فجایع مشابهی است.

بررسی رمان جن‌ایر براساس دیدگاه ژنت

راضیه فیض آبادی



طرح دیدگاه روایت‌شناسی ژرار ژنت نظریه‌پرداز ونشانه‌شناس فرانسوی طی دو دهه‌ی اخیر تأثیر بسیاری بر تحلیل‌ها و نقدهای صاحبنظران ادبی و منتقدان گذاشته و باعث شده بسیاری از آثار کلاسیک نیز از دیدگاه روایت‌شناسی ژنت دوباره مورد نقد و بررسی قرار گیرند. نگاه به رمان جین ایر که جزو کلاسیک‌های ادبیات غرب است نیز از همین دست بررسی‌هاست.

رمانِ جین ایر، روایت دختری است از ده سالگی تا ازدواج و بزرگسالی. پدر و مادر جین در خُردسالی مرده‌اند و او به وصیت دایی‌اش، نزد زن‌دایی و فرزندان وی در عمارت گیتس هدهال زندگی می‌کند. یک زندگی سخت و ناخوشایند. خانم رید، زن‌دایی جین که زنی خشن و بی‌عاطفه است برای رها شدن از مزاحمتش، او را به مدرسه شبانه‌روزی لوود می‌فرستد. لوود محیطی سخت‌گیرانه و مذهبی دارد. جین در آن‌جا، زبان فرانسه و نقاشی می‌آموزد و فردی مستقل و صبور بار می‌آید. هشت سال در لوود می‌ماند سپس تصمیم به ترک آن‌جا می‌گیرد. او به تورنفیلد می‌رود و معلم دختر کوچکی به نام ادل می‌شود. اربابِ عمارت تورنفیلد، مرد جوانی است به نام راچستر که جین به او دل می‌بازد. راچستر نیز با وجود این که سال‌ها از او بزرگ‌تر است، دل‌بسته‌ی او می‌شود. عشق جین و راچستر پدیده‌ای خارج از عرف است چرا که جین از طبقه‌ی فرودست و راچستر مردی از طبقه‌ی اشرافی است. با این وجود آن‌ها تا مرحله ازدواج در کلیسا پیش می‌روند ولی ناگهان مشخص می‌شود که راچستر قبلاً ازدواج کرده و همسرش در قید حیات است و بنابراین نمی‌تواند ازدواج دیگری انجام دهد. برتا، همسر راچستر، زنی مجنون و از دید همه پنهان است. راچستر در جوانی به خاطر ثروت پدر برتا، با او ازدواج کرده ولی اندکی بعد می‌فهمد که او دارای مشکلات روانی است و ادامه‌ی زندگی با او برایش مقدور نیست. جین بعد از دانستن حقیقت، آن‌جا را ترک می‌کند. تنها و بدون هیچ اندوخته‌ای. در راه سختی‌های بسیاری را تحمل می‌کند. بعدتر با خانواده‌ای آشنا می‌شود که به او کمک می‌کنند. کشیش جوان و سخت‌کیشی به نام سنت جان و خواهرانش، دایانا و مری. جین در آن خانه مورد محبت بسیار قرار می‌گیرد و ریشه‌های عاطفی او با آن خواهر و برادر عمیق می‌شود. جین معلم همان روستا می‌شود. بعد از چندی او می‌فهمد وارث تمام ثروتِ عمویش شده عمویی که هیچ‌گاه ندیده است و خوش‌تر آن‌که می‌فهمد عموی او، دایی سنت جان، دایانا و مری بوده است. پس جین خانواده‌ای یافته است. اما جین در تمام مدت زندگی با آن‌ها، دلش پیش راچستر و خاطرش نگران او بود. یک روز گویی از عالمِ غیب صدایی می‌شنود، صدای راچستر که از جین کمک می‌خواهد. جین دیگر توان دوری ندارد. او به تورنفیلد بازمی‌گردد تا به دیدن راچستر برود. اما آن‌چه که می‌بیند ویرانه‌ای است از آن عمارت بزرگ و زیبا. همه‌چیز ویران شده، برتا در آتش‌سوزی مرده و راچستر هم نابینا شده است. جین درمی‌یابد که عشقش به راچستر ذره‌ای کم نشده. او عاشقانه کنار راچستر می‌ماند و از او پرستاری می‌کند. آن‌ها در نهایت بعد از گذشت سختی‌های بسیار در این مسیر طولانی و پر فراز و نشیب با هم ازدواج می‌کنند و راچستر بعد از چندی بینایی خود را به دست می‌آورد. جین بعد از ازدواج با او و گذشت چندین سال، این داستان را روایت می‌کند. داستان عشقی پرشور و ماندگار.

کاوشی روایت‌شناسانه بر «روایت» جین ایر

روایت جین ایر، دارای پیچیدگی‌هایی صناعت‌مند در گفتمان روایی است. منظور از گفتمان روایی، چگونگی بازنمایی قصه است. قصه و گفتمانِ روایی کنار هم روایت را شکل می‌دهند. با خواندن گفتمان روایی، قصه در ذهن خواننده برساخته می‌شود [۱]. در این نوشتار سعی بر این است با تکیه بر آراء ژرار ژنت از نظریه‌پردازان رویکرد روایت‌شناسی، رمان جین ایر را از منظری روایت‌شناختی بررسی نماییم و از این راه، دریچه‌ای بر فهم و تفسیر این اثر بگشاییم.

در رمان جین ایر، راوی شرحی از زندگی گذشته‌ی خود به دست‌می‌دهد. جین اکنون زنی جوان است که ده سال از ازدواجش با راچستر گذشته اما مقطعی از زندگی‌اش را شرح می‌دهد که از ده‌سالگی آغاز می‌شود و تا ازدواجش با راچستر به طول می‌انجامد. بنابراین می‌توان گفت جینی که روایت را بازگویی می‌کند با جینی که رویدادها از نگاه او دیده می‌شوند متفاوت است یا به عبارت دیگر به خاطر گذشت زمان و تغییر در عواطف و احساسات، اندیشه‌ها، باورها و ... بین آن‌ها فاصله‌ای وجود دارد. ابتدای داستان، جین دختربچه‌ای ده ساله‌است که به همان نسبت، درکش از رویدادها خام و کودکانه است: «حالا همین الیزا و جان و جورجیانا توی اتاق پذیرایی دور مامان‌شان جمع شده‌بودند. روی کاناپه‌ای کنار بخاری لم داده بود و با این عزیز دردانه‌هایی که دورش بودند (و فعلانه دعوا می‌کردند و نه گریه) خوشبختِ خوشبخت به نظر می‌رسید. (برونته، ۷۹۳۱, ص. ۳۱)» با گذشت زمان و پیش‌رفتن روایت نگاه جین هم دستخوش تغییر می‌شود. در واقع پخته‌تر و بالغ‌تر می‌شود: «بی‌قراری در ذات من بود. گاهی در من آشوب به پا می‌کرد و آزارم می‌داد. [۲, p. ۰۶۱] ». در نظریه‌های قبل از روایت شناسی برای تحلیل روایتی مانند جین ایر، از «ناظر اول شخص» نام می‌بردند در صورتی که استفاده از این مفهوم بخشی از پیچیدگی‌های روایت را نمی‌تواند تبیین کند. نظریه‌ی روایت‌شناسی بین نگاه راوی یعنی کسی که دنیا از دریچه چارچوب ادراکی او دیده می‌شود و صدای راوی یعنی کسی که رخدادها را بازگویی می‌کند تمایز قائل است. به عبارتی گاهی بین صدا و نگاهِ راوی فاصله‌ای هست، فاصله‌ای نه فقط در زمان بلکه همچنین در قضاوت‌ها و ارزیابی‌ها، باورها و ... (پاینده, ۷۹۳۱). پذیرفتن این تمایز باعث می‌شود گفتمان روایی را با دقت بیشتری تحلیل کنیم. مثلا اگر بدانیم جین در ابتدای رمان، نگاه دختری ده ساله را با صدای زنی بزرگسال بازگویی می‌کند، تفسیر بازگویی‌های جین برای خواننده متفاوت خواهد بود.

صدای روایت یا دانستن «کیستیِ راوی»، عنصر مهمی در برساختن قصه است، به ما می‌فهماند که راوی چه-گونه نیازها، خواسته‌ها و محدودیت‌هایش را به روایت‌گری تزریق می‌کند. ژنت برای اشاره به کیستی راوی، راوی درون‌رویداد و برون‌رویداد را معرفی می‌کند. راوی درون‌رویداد درون جهان داستانی حضور دارد یعنی یکی از شخصیت‌های داستان است و مشاهداتش را بیان می‌کند. تاثیر روایت‌گری این نوع راوی، کم‌کردن فاصله‌ی خواننده با جهانِ روایت‌شده در داستان است و بارزترین ویژگی گفتارش،

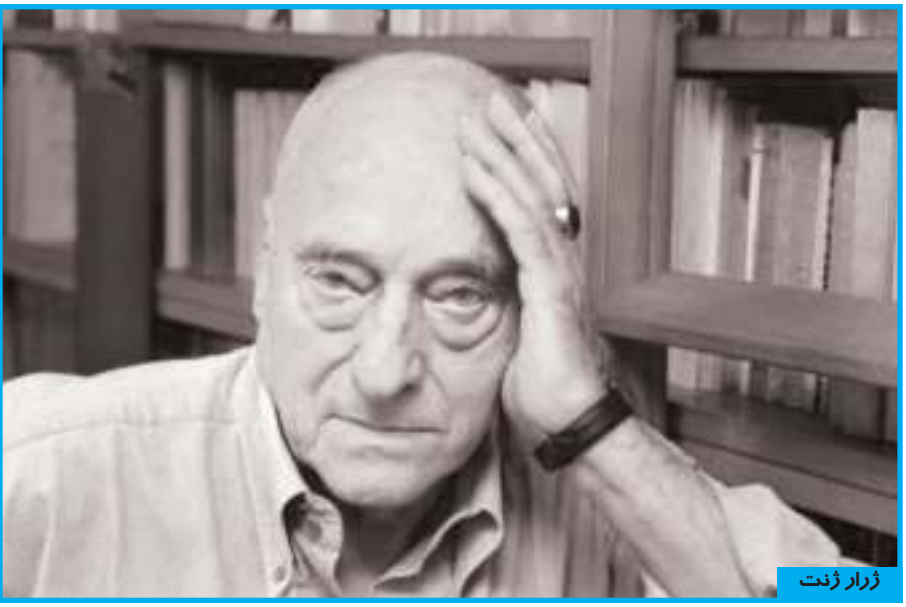
بی‌واسطگی‌اش است. ژنت این راوی را «راوی خودگو» می‌خواند. روای برون‌رویداد بدون مشارکت در رویدادهای داستان، وقایع را می‌بیند و برای خواننده بازمی‌گوید [۳]. در رمان جین ایر، راوی از نوع درون‌رویداد یا به عبارتی خودگو است. در نتیجه خواننده با جهان روایت‌شده احساس نزدیکی زیادی می‌کند و جهان داستان را از دریچه‌ای می‌بیند که جین برایش توصیف می‌کند. برای مثال این نزدیکی خواننده و راوی به حدی است که خواننده، راچستر را همان‌قدر بی‌نقص می‌بیند که جینِ عاشق می‌بیند. خواننده، باورها، ارزش‌ها، قضاوت‌ها، احساسات و به طور کلی جهان‌بینی جین را می‌پذیرد. برای مثال چنان‌چه خواننده یا روایت‌شنو تامل نقادانه در داستان نداشته‌باشد، به این فکر نمی‌کند که آیا برتا همان گونه که راچستر ادعا می‌کند از ابتدا مجنون بوده است یا خیر و آیا حتی با پذیرش این فرضیه، آیا رفتار راچستر با برتا و زندانی کردنش رفتاری انسانی بوده است یا خیر. این گونه قضاوت‌های سوگیرانه درباره‌ی شخصیت‌های داستان، به‌دلیل احساس نزدیکی زیاد خواننده با راوی اتفاق می‌افتد. در صورتی‌که اگر راوی، بیرون رویداد بود و در رویدادهای جهان روایی شرکت نداشت خواننده می‌توانست بی‌طرفانه‌تر شخصیت‌ها را داوری کرده و به علت رفتارهایشان پی‌ببرد.

«نگاه روایت» آشکار می‌کند جهان داستانی را چه کسی می‌بیند و ادراک می‌کند. وظیفه‌ی دیدن یا ادراک کردن بر عهده‌ی شخصیتی است که نقش «کانونی‌ساز» را بر عهده دارد. کانونی‌سازی درونی، نوعی از کانونی‌سازی است که در آن ادراک‌های یک شخصیتِ داستان، چهارچوبی برای روایت‌شدن است و خواننده هم صرفا در همین چهارچوب می‌تواند داستان را بفهمد. در این روایت‌ها، راوی خود را در جایگاه قاضی حقیقت و مفسری حکیم قرار می‌دهد و صراحتا در خصوص عقاید و نیت های دیگران نظر می‌دهد. و کانونی‌سازی بیرونی، آن نوع از کانونی سازی است که رفتار و گفتار شخصیت اصلی داستان برای خواننده به نمایش گذاشته می‌شود بی‌آن‌که افکار و احساسات درونی او برای ما آشکار شود. در این وضعیت، راوی به توصیف مکان رویدادها، ظاهر شخصیت‌ها، چندوچون وقایع و از این قبیل بسنده می‌کند و نظری از خود ابراز نمی‌کند. در این نوع کانونی‌سازی نویسنده عمدتا از تکنیک «نشان‌دادن» یا به‌نمایش گذاشتن بهره می‌گیرد و می‌کوشد تا حد امکان از «گفتن» اجتناب کند. کانونی‌سازی بیرونی خواننده را از کنش‌پذیر منفعل به کنشگر فعال (کاشف جنبه‌های ناپیدای واقعیت) تبدیل می‌کند و این امکان را به نویسنده می‌دهد تا از هر گونه ارزش‌داوری درباره اشخاص و قضاوت در خصوص رویدادها اجتناب ورزد [۴].

در رمان جین ایر، همچون اکثر رمان‌های کلاسیک، کانونی‌سازی از نوع درونی بوده و جهان داستانی از دریچه‌ی ادراک او روایت می‌شود. اما در قسمت‌هایی از داستان، کانونی‌سازی از درونی به بیرونی تبدیل می‌شود و جین از افکار و احساسات درونی‌اش چیزی نگفته و در این باره سکوت اختیار می‌کند و یا به عبارتی از تکنیک نشان داده به جای گفتن استفاده می‌کند. برای مثال در بخشی از داستان که میهمانانی اشرافی با رفتاری فخرفروشانه به عمارت تورنفیلد وارد می‌شوند، جین از غم و اندوهش از مواجه با آنان و احساس تحقیرشدنی که آن اشراف‌زادگان به او تحمیل می‌کنند هیچ نمی‌گوید ولی خواننده می‌تواند سنگینی اندوه جین را هنگام توصیف راچستر از او، کاملا دریابد: «ولی من می‌گویم غمگین‌اید ... آن‌قدر غمگین‌اید که با چند کلمه دیگر اشک به چشمانتان می‌آید. همین حالا هم اشک به چشم‌تان آمده. برق می‌زند. در چشمتان جمع شده. یک دانه از مژه‌ی شما لغزیده و افتاده روی کف‌پوش (برونته, ۷۹۳۱, ص. ۳۶۲)»

پیچیدگی گفتمان روایی در قسمت‌های بسیاری از رمان، حضور دارد. برای مثال صدا و نگاه راوی در قسمتی از روایت کاملا از هم دور می‌شود، به طوری که می‌توانیم تصور کنیم صدای راوی یعنی جین‌ای که سخن می‌گوید هویتی کاملا مستقل از جین‌ای که آن شرایط را تجربه کرده است دارد: «لابد روز بعد می‌توانستم به چیزهای بهتری بیندیشم. شاید بعد از چند هفته، همهٔ این احساس‌های بد را کنار می‌گذاشتم. لابد چند ماه که می‌گذشت از پیشرفتی که در کارها حاصل می‌شد و از رشد شاگردهایم خوشحال می‌شدم و این احساس منفی جایش را به احساس رضایت می‌داد (برونته, ۷۹۳۱, ص. ۹۱۵)». اینجا راوی آینده‌ای را برای شخصیت اصلی داستان تصور می‌کند گویی از اتفاق افتادن آن آگاه نیست، استفاده از واژگانی نظیر «لابد» و «شاید» امکان شکل گرفتن چنین وضعیتی را تصور می‌کند. در صورتی که روایت‌شنو یا خواننده می‌داند این هر دو (راوی و شخصیتِ اصلی داستان) یکی هستند. و علی الاصول راوی میبایست از حس و حال هفته‌های بعد جین در آن روزگار مطلع باشد.

چنین موقعیت‌هایی زمینه‌ای را فراهم می‌کند که راوی از گذشته‌ی خودش فاصله



ژرار ژنت

گرفته و او را همچون «دیگری» و با رویکردی نقادانه نگاه کند. و از آن‌جا که راوی از نوع درون‌رویداد بوده و فاصلهٔ خوانندهٔ با متن از هر زمان دیگری کمتر است، انتظار می‌رود که با این شگرد روایی، خواننده نیز تلاش کند همچون راوی فاصلهٔ خود را از جین حفظ کرده تا بتواند او را دقیق‌تر و با جانب‌داری کمتری ببیند.

جین ایر با نزدیک کردن خود به خواننده، سعی در جلب اعتماد او دارد تا جهان روایت شده از سوی او باورپذیر و جهان آن گونه که جین روایت می‌کند درک شود. مورد خطاب قرار دادن خواننده در جای جای داستان با به کار بردن عبارت «ای خواننده!..» نیز کارکردی مشابه داشته و به خواننده جایگاه ویژه‌ای می‌دهد که گویی جین تمام این روایت را برای منِ خواننده روایت می‌کند و این فاصلهٔ بین من را در جایگاه خواننده با جین در جایگاه راوی به صورت محسوسی کمتر می‌کند و من را در شادی‌ها و غم‌های جین شریک کرده و غرق دنیای داستان می‌کند.

آگاه‌شدن خواننده به شگردهای روایی موجب می‌شود فعالانه با روایت درگیر شود و بتواند لایه‌های پنهان‌تری از آن‌چه روایت بازنمایی می‌کند درک کند، همان گونه که در ابتدای این نوشتار اشاره شد، قصه از لابه‌لای گفتمان روایی در ذهن خواننده برساخته می‌شود. و قصه در ذهن خواننده فعال، با ابعاد وسیع‌تری برساخته خواهد شد.

۱-ا. پ. ابوت, ر. پورآذر و ن. م. اشرفی, سواد روایت, تهران: اطراف, ۷۹۳۱.

۲-ش. برونته, جین ایر, تهران: نشر نی, ۷۹۳۱.

۳-ح. پاینده, نظریه و نقد ادبی، در سنامه‌ای میان رشته‌ای، جلد اول, تهران: سمت, ۷۹۳۱.

زندگی در دو روایت

گفتگو با احمد اخوت درباره خاطره و خاطره بازی

آزما

احمد اخوت زبان شناس، مترجم و منتقد ادبی و البته داستان نویس است و از اعضای جنگ ادبی اصفهان، او صاحب ده‌ها عنوان کتاب در هر یک از این زمینه‌هاست از مجموعه داستان به انتخاب مترجم، تا ترجمه چند اثر ویلیام فاکنر (از جمله سپتامبر بی باران) تا مجموعه داستان برادران جمال‌زاده و لطیفه‌ها از کجامی آیند که هر کدام در ژانر متفاوتی نوشته شده. اما به تازگی کتاب نقش‌هایی به یاد با عنوان فرعی گذری بر ادبیات خاطره‌نویسی از وی منتشر شده است. که شامل خاطراتی از نویسندگان بزرگ و مقالات و دیدگاه‌هایی درباره‌ی خاطره‌نویسی است. در مورد این ک تاب و اصولا خاطره‌نویسی گفتگوی کوتاهی با اخوت انجام شده.

نقش‌هایی به یاد، مجموعه‌ای از مطالب ترجمه و تألیف در باب خاطره است. چه ضرورت، یا نیاز یا انگیزه‌ای باعث شد آن را تألیف کنید؟

قضیه‌ی خاطره و خاطره‌نویسی همیشه برای من جذابیت خودش را داشته، بنابراین این کتاب هم طی سال‌های مختلف ذره ذره جمع شده و ه شده. و من همیشه دلم می‌خواسته که شاید به صورت علمی‌تری به قضیه خاطره و خاطره‌نویسی نگاه کنم. برای همین هم طبیعتاً این مسئله جزو درس‌های دانشگاهی روزگاران گذشته بود، درس‌هایی در مورد خاطره و خاطره نویسی و ادبیات خاطره نویسی و خودم هم این زمینه را ادامه دادم. هنوزم هم علقه‌ی خاصی به آن دارم چون برایم یک نوع بازسازی گذشته و برخورد با گذشته است و راه را نشانمان می‌دهد که ما چه‌طور می‌توانیم سراغ گذشته برویم، یادهای ما به صورت خاطره به چه شکل هست و چه‌طور شکل خودش و مابه‌ازای خودش را، در ادبیات خاطره‌نویسی پیدا می‌کند. که به هر حال یک جایی به صورت خاطرات است، یک جایی به صورت زندگینامه خود نوشت. و یک جایی به صورت خاطرات کتابی است، و این شکل‌های گوناگون همیشه برایم جالب و مورد توجه بوده و هنوز هم هست.

در خارج از ایران این زندگی‌نامه‌های خودنوشت تقریبا یک رسم است و بسیاری از هنرمندان و نویسندگان این کار را کرده‌اند و می‌کنند. اما در ایران چندان باب نیست. به نظر شما علت چیست؟

به نظرم که داستان زندگی خصوصی است. یعنی این که ما همیشه زندگی رسمی و بیرونی‌مان با زندگی خود شخصی‌مان خیلی فاصله داشته است و هیچ وقت شاید رسم نبوده این حجاب را برداریم و همیشه این حجاب وجود داشته. حجابی که به ما اجازه نمی‌داده خود شخصی‌مان را به صورت آشکار به صحنه ببریم. شاید به دلیل ترس باشد. شاید دلایل دیگری دارد ولی به هر صورت، دلایلش به جای خود، همیشه یک نوع پرهیز وجود داشته و ما نهایتاً همیشه سعی می‌کنیم برای «خود» اصلی‌مان یک مابه‌ازای دیگر پیدا کنیم و همیشه پشت یک «دیگری» مخفی بشویم. یعنی این من دیگری به نظر «من» خیلی موضوع مهمی است و از زاویه‌های مختلفی هم می‌شود به آن نگاه کرد. بخشی این است که همیشه این سپر ما است. یعنی می‌شود رفت پشت دیگری. کل ادبیات هم شاید واقعاً به این صورت است. یعنی ما بخشی از وجود خودمان را در یک «کاراکتر» دیگری می‌دمیم. و آن را می‌فرستیم پشت صحنه. حالا این فاصله قرار است در زندگی‌نامه خودنوشت کمتر شود. ولی باز هم حجاب همچنان هست. حالا در داستان می‌شود گفت که در ابتدای یک رمان یا داستانی آورد که تمام آدم‌هایی که ما در این جا از شان صحبت کردیم، آدم‌های خیالی هستند و هر گونه شباهتشان با آدم‌های واقعی تصادفی است. این برای این است که آن فاصله ایجاد شود و کسی ما را با این اول شخصی که قطعاً خودش اول شخص هم نیست و پشت سرش به هر صورت یک نویسنده‌ای وجود دارد اشتباه نکند و بگوییم که این‌ها کاملاً با هم تفاوت دارند. در زندگی‌نامه‌ی خودنوشت هم اگرچه قرار است که این فاصله یا وجود نداشته باشد - که مسلماً وجود دارد - یا این که کمتر باشد. ولی باز هم این پرهیز همچنان هست. همیشه سعی بر این است که یک راه فراری را باز بگذاریم.

وقتی یک نفر، (یک نویسنده) زندگی‌نامه می‌نویسد، به هر حال مخاطبی را فرض کرده که این زندگی‌نامه توسط او خوانده می‌شود، حالا یا هم‌نسلانش یا نسل‌های بعد، پس در واقع می‌داند که دیگرانی وارد این حریم می‌شوند. ضمن این که زندگی‌نامه‌ها به هر حال به گونه‌ای تصویرهایی از تاریخ اجتماعی و سیاسی و دوران زیست آن نویسنده هم به دست می‌دهد. مثلاً نویسنده‌ای که در شهریور سال ۱۳۲۰ ، ده سالش بوده، به هر حال آن رویدادهای بعد از جنگ و آن مشکلات و قحطی‌ها و شرایط اجتماعی و سیاسی را که در زندگی‌اش مؤثر بوده، باید بیاورد. و وقتی که این حجاب را می‌کشد این وسط، آیا می‌توانیم به آن چیزی که در مورد شرایط اجتماعی و سیاسی دوران زندگی‌اش گفته، اعتماد کنیم. و اصلاً چه ضرورتی دارد، وقتی می‌خواهد بعضی از مسائل را لاپوشانی کند زندگی‌نامه بنویسد؟

خب تناقض زندگی‌نامه خودنوشت، همین است. یعنی این تناقض و پارادوکسی که بین این که «من» می‌خواهم دیده شوم و هم در عین حال این دیده شدن به تمامی را برنمی تابد، یعنی از دید خودش اولاً دارد نگاه می‌کند، و دوم این که بر این دید خیلی خیلی حجاب و سانسور حاکم هست. هم دلش می‌خواهد که دیده شود و حتماً بگوید این حرف‌ها را من می‌زنم و بگوید که من در مرکز این قضایا و جریان‌ها بوده‌ام و به چشم خودم دیده‌ام. من در آن جا حضور داشتم و در عین حال هم آن حجاب و پاساژی را که گفتیم وجود دارد این که به هر حال سعی می‌کنیم خودمان را از ورای فاصله‌ها و حجاب‌ها عرضه کنیم. اما دیده هم بشویم. این است که بسیاری از این‌ها واقعاً ناخودآگاه هستند. یعنی در عین حال فکر می‌کند که دارد حقیقت را می‌گوید اما حقیقت را فقط از دیدو تمایل خودش روایت می‌کند.

یعنی آن چیزی را می‌گوید که می‌نموده نه آن چیزی را که بوده؟

دقیقاً همین است و آن چیزی که به خیال خودش دیده را دارد به تصویر می‌کشد. اما به نظر من این بازی است. بازی من دیگری در عین حال که می‌خواهم بیایم روی صحنه اما دلم می‌خواهد با یک حجاب یا پشت سر کسی دیگر وارد این صحنه شوم. در همین حد هم خیلی چیزها از اطرافش می‌شود

پیدا کرد و طبیعتاً بخشی از زندگی اجتماعی را آن گونه که این آدم دیده می‌شود به دست آورد. به هر صورت خیلی چیزها درز پیدا می کند. مسئله‌ی اساسی تر هم این «درز کردن» است. درز کردن، همیشه برای من فوق‌العاده جالب بوده. در عین حالی که می‌خواهیم چیزی نگوییم و بخواهیم بگوییم که من یکی دیگر هستم، اما خیلی جاها دیده می‌شویم. یعنی فرض کنید که هدایت می‌رود پشت سر علویه خانم. از دیدگاه علویه خانم که یک زن بسیار خرافی هست، شروع می کند به اجتماع نگاه کردن. کیف هم می کند از این که واقعاً رفته پشت سر علویه خانم و دیده هم نمی‌شود. اما خیلی جاها خیلی راحت می‌شود سر و کله و قیافه‌ی هدایت را از پشت سر علویه خانم دید. یعنی جاهایی که نگاهش به جهان نگاه قطعاً علویه خانم نمی‌تواند باشد. بنابراین آن آدمی که دارد از منشور علویه خانم به جهان نگاه می کند، هدایت است، نه علویه خانم. علویه خانم را خیلی جاها بسیار خوب ساخته. اما هر چه سعی کرده باز هم خودش هم دیده می‌شود. این است که به هر صورت باز هم اگر آن خط من دیگری را رها نکنیم، خیلی چیزها درز پیدا می کند. این درز کردن است که به نظر من دستاورد دارد.

هدایت در علویه خانم و یا در حاجی آقا یا در آثار دیگرش (البته این دو تا بارزترینشان هستند) این نوع افراد و این نوع طرز تفکر را در واقع دارد نهی می کند و می کوبد و افتضاحشان را نشان می‌دهد. یعنی در واقع علیه این طرز تفکر و زندگی می‌نویسد. بسیاری از نویسندگان ما هم اگر بخواهند یک چیزهایی را که در مورد زندگی خودشان، در اطراف خودشان، در خانواده خودشان، نمی‌پسندیدند، در قالب داستان بگنجانند، پشت سر کاراکترها پنهان می شوند، اما اگر کسی در زندگی‌نامه خودش که به هر حال باید یک شرح واقعی باشد، سعی می کند چهره‌های منفی را به هر دلیلی مثبت نشان دهد و یا عملکردهای منفی خودش را، مثبت نشان دهد یک مقدار به نظر شما دور از صداقت و آیین خودزندگی‌نامه‌نویسی نیست؟

معیار صد در صدی برای این که ما قضاوت کنیم وجود ندارد یعنی متراژ خیلی واضحی در این که این واقعیت هست و این واقعیت نیست، و این صداقت است و آن صداقت نیست، وجود ندارد. هر کس هم از دیدگاه خودش دارد دنیا را می‌بیند و تعریف می کند. همان هم فکر می کنم اگر دقیق خوانده شود، بین سطرها فوق‌العاده مهم است. یعنی جاهایی که سفید است. خواندن بخش‌های سفید متن خودش خیلی خیلی دستاورد دارد و از لوای گفته‌های یک آدمی یا نوشته‌های یک آدمی به نظر من اگر دقیق خوانده شود، می توان بعضی چیزها را پیدا کرد. طبیعتاً این‌ها را اگر بیاییم، دنبال هم بگذاریم و برویم جلو، هم خود آن شخصیت را می‌شود بهتر دید و تحلیل کرد و هم حرفهای ناگفته‌ای که در عین حال درز پیدا کرده.

در زندگی‌نامه‌هایی که غربی‌ها می‌نویسند، مثلاً آندره ژید، آن جا حتی به انحرافات اخلاقی خودش هم به صراحت اشاره می کند. یعنی ابایی ندارد از این که مسائل را مطرح کند، اما ما در این جا نه تنها این رسم و عادت را نداریم بلکه سعی می کنیم خیلی از نکاتی را هم که شاید در حد آن مسائل مهم نباشد، پنهان کنیم. در واقع کل زندگی‌نامه از آدم این جایی یک شخصیت منزهی به دست می‌دهد. این تفاوت به خاطر فرهنگ ماست؟

به خاطر همان مسائلی است که در ابتدا اشاره شد که البته ریشه‌ی فرهنگی هم دارد. که به هر صورت ترس از این وجود دارد که شخص نمی‌خواهد خودش را به صورت آشکار بیاورد به صحنه. همیشه یک حجاب هست و طبیعتاً سعی می کنیم که یک جوری قضایا را روتوش کنیم. روتوش کردن به شکل‌های مختلفی است. یک بخشی‌اش هم این است که در جمع خودمان را منزه نشان دهیم. و دیگران را خطاکار. تنها به قاضی رفتن را خیلی خوب می‌شود در زندگی‌نامه‌های خودنوشت فهمید.

شما خیلی مؤدبانه می‌فرمایید روتوش کردن یا تنها به قاضی رفتن. اما واقعاً هیچ کس را مجبور نمی کند که بنشیند و زندگی‌نامه‌اش را بنویسد. اما با سانسور و روتوش به قول شما ولی وقتی زندگی‌نامه‌اش را می‌نویسد به هر حال انتظار یک صداقتی هست، آیا این نوعی «ریاکاری» نیست؟

قطعاً هست. منتها من اسمش را چون قضیه داوری کردن و ارزش معرفتی صادر کردن نیست، بی‌صداقتی نمی گذارم، این برمی گردد به کل قضیه. من بیشتر از این دیدگاه بهش نگاه می کنم که چه گونه ما خودمان را عرضه می کنیم، کجاها سعی می کنیم که در تله‌هایی که باعث می‌شود مجبور شویم خودمان را افشا کنیم، نیفتیم و این فرار از تله‌ها همیشه جالب است. یعنی حداقل من بیشتر با این دید نگاه می کنم. بیشتر معانی و بیان متن مهم است. یعنی این که ما کجاها سعی می کنیم که کاملاً آشکار شویم و باز هم در آن جایی که سعی می کنیم و به نفعمان است که آشکار شویم باز هم یک زیگزاگ‌هایی می‌زنیم که کاملاً دیده نشویم و کجاها هست که کاملاً خودمان را پنهان می کنیم. در این بازی آشکار و پنهان شدن هست که من حداقل سعی‌ام بر این است که با این دید نگاه کنم. در این‌جا دیگر قضاوت و ارزش معرفتی صادر کردن و مسائلی مانند صداقت و بی‌صداقتی مطرح نمی‌شود.

آیا به همین دلیل نیست که مردم ما به طور کلی و به خصوص، اهل اندیشه و تفکر نقدپذیر نیستیم؟

متاسفانه همین طور است و نقد اندیشه خیلی دیر صورت می‌گیرد یا کمتر اتفاق می‌افتد و همیشه یا فعلاً این طور است. تا بعد ببینیم چه می‌شود و با تسامح برخورد کردن و این‌ها وجود دارد. یعنی هیچ وقت یک نوع آشکارسازی و از خود گفتن به تمامی در مرام ما نبوده، و خیلی خیلی کمتر دیده می‌شود. همیشه آن حجاب هست.

و آیا این باعث نمی‌شود که ما هیچ وقت یک تعریف روشن و مشخص از جریان فکری روشنفکران و جامعه‌مان نداشته باشیم؟

خب بله سخت است. کمتر دیده می‌شود. به نظر من نمی‌شود بیاییم و بگوییم که به همین دلیل است که ما هیچ گاه نمی‌توانیم یک نقد درست از اندیشه داشته باشیم. به هر صورت اگر نسبی نگاه کنیم، یک پیشرفت‌هایی در این زمینه شده است. یعنی زمانی بود که بحث نقد و صحبت کردن درباره‌ی زندگی‌نامه‌های خودنوشت اصلاً مطرح نمی‌شد. حداکثر فقط یک گزارشی از زندگی بود. اما خب امروز یک مقداری داستان تفاوت کرده ...

خب حکم قطعی نمی‌شود داد. ولی همین نقدناپذیر بودن ما جدا از همه ثاتیراتی که بر اخلاق و رفتار ما می‌تواند داشته باشد در عرصه‌ی فرهنگی باعث می‌شود که ارزش واقعی آثاری هم که خلق می‌شود به درستی شناخته نشود. یا باید تعریف و تمجید باشد و یا از آن طرف تخطئه‌ی خصومت باشد.

به نظر من، حرف شما صد در صد درست اما به هر صورت زیاد هم نباید، سخت بگیریم یعنی اگر به این شکل بخواهیم نگاه کنیم، هیچ راهی دیگر وجود ندارد، اما من نمی گویم که باید بی‌سبب خوشبین بود. خوشبین بودن بی‌دلیل هم کار درستی نیست. اما این که بیاییم و مته به خشخاش بگذاریم هم درست نیست. چون در این صورت تصویر سراسر سیاهی به دست می‌آید.

خیلی متشکرم جناب اخوت. به هر حال نقش‌هایی به یاد کار ارزشمندی است. در مورد بازخوردی که این کتاب داشته نظرتان چیست؟

سپاسگزارم از لطف شما. تا به حال که به نظرم می‌آید که استقبال خوبی شده و من خیلی هم خوشحالم که این کتاب درآمده و امیدوارم که شاید شاید بعضی از مسائلی را که فکر می کنم ممکن است که تازه هم باشد، مطرح کند و امیدوارم که راه خودش را پیدا کند. یعنی همیشه این امید برای هر کتابی وجود دارد که بتواند راه خودش را پیدا کند. تا این –جای قضیه من با آن همراه بودم. از این‌جا به بعد دیگر دست خودش است.

خواننده با خواندن کتاب احساس می‌کند که گویی چیزی در دل شما بوده که باید گفته می‌شده به همین راحتی و با همین روایت ساده و سلیس حرف‌هایی که انگار آدم راحت می‌شود از گفتنش. آیا این برداشت درست است؟ شما کار ترجمه کردید، فیلم‌سازی کردید، مستندسازی کردید، قصه‌نویسی به این شکل به نظرم تجربه اول است. چه‌طور شد یکدفعه سراغ داستان رفتید؟

داستان هم همیشه نوشته‌ام، ولی کمتر فرصت انتشارش پیش آمده. کار اصلی من چیز دیگری بوده. به هر رو مدتی بود که قصد داشتم تعدادی از قصه‌هایی را که نوشته‌ام چاپ کنم. بعضی از بخش‌های این کتاب حقیقتاً با حسی شبیه آن‌چه گفتید نوشته شد. مثلا «کوچه‌ی شیش متری» که در واقع کوچه «نوید» فعلی است در خیابان ویلا. همیشه دلم می‌خواست آن چیزی که از گذشته-های این کوچه که تا شش سالگی در آن زندگی می‌کردیم در ذهنم بود را بنویسم، همین‌طور درباره‌ی خانه‌مان در خیابان سنایی. گمانم نویسندگی یک جور مبارزه با فراموشی هم هست. ما با نوشتن درباره‌ی مکان‌ها و آدم‌ها سعی می‌کنیم آن‌ها را از نابودی مطلق نجات دهیم.

این داستان هم کتاب شهری هست و هم شبیه کتاب‌های شهری این چند سال نیست، خیلی تصویری است.

شاید. اما من اصلا به قصد کتاب شهری نوشتن آن را ننوشتم. اصلا. هرچند الان از این نظر هم یک مقدار مورد توجه قرار گرفته و همین چند وقت پیش در «جایزه‌ی تهران» که مخصوص تهران‌پژوهان است جایزه‌ای به آن تعلق گرفت.

اکثر ایرانیان مسلمان علی‌رغم سال‌های زندگی با ارامنه، انگار تلقی دیگری از زندگی داخلی آن‌ها دارند. وفکر می‌کنند آن‌ها به نوعی متفاوت‌تند قدیم‌ترها که فکر می‌کنند انگار این‌ها خارجی‌اند خیلی صمیمی کرده و به مخاطب احساس نزدیکی می‌دهد. در عین حال فقدانش انگار در نگاه اول ضربه‌ای به داستان نمی‌زد ولی بودنش به شدت در ارائه‌ی آن تصویر دقیق از روابط و نوع زیست این دو خانواده‌ی ارمنی ارائه می‌دهد.

تازه خیلی چیزها را ننوشتم. چون حقیقتاً ذات نوشتن این‌طور است که شما همه چیز را نمی‌توانید بنویسید. با وجود این‌که از زمان رویدادهای کتاب زمان درازی گذشته است، یعنی آن دوره تبدیل به تاریخ شده است. ولیکن اگر دقت کنید اکثراً این نوع خاطره نویسی (اگر اسمش را خاطره‌نویسی بگذاریم) خیلی در زمان جلو نمی‌آید. بیشتر در دوره کودکی و نوجوانی می‌ماند. من حتی خواستم ادامه‌ی این دوره را هم بنویسم، ولی دیدم رویدادهای بعدی هنوز تاریخ نشده، یعنی آدم‌هایش هنوز هستند و شما نمی‌توانید در مورد آدم‌های حی و حاضر به صراحت بنویسید. نوشته‌های این کتاب برمی‌گردند به زندگی من تا ۲۵ سالگی. کتاب با این جمله به پایان می‌رسد: وارد زندگی شدم. یعنی تمام این چیزهایی که در این جا توصیف شده متعلق به دوره‌ای است که هنوز وارد زندگی نشده بودم. دوره‌ای که همه چیزش به رویا و خیال آمیخته است.

یعنی به عمد از کنار آن بخش ورود به زندگی شخصی گذشتید.

بله. همان طور که گفتم می‌خواستم ادامه دهم، اما دیدم نمی‌شود.

سنایی طبقه دوم!

زیر یک سقف با دوستان ارمنی

خانه‌ی دو طبقه‌ی خیابان سنایی نخستین تجربه‌ی روبرت صافاریان به عنوان یک داستان بلند، در قالب کتاب است. کتابی که با لحنی ساده و خودمانی حکایت دو خانواده‌ی ارمنی را در سال‌های دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ روایت می‌کند، کتاب در فاصله‌ی کمی به چاپ دوم رسید. لحن ساده و روایت تصویری ویژگی این کتاب است و با صافاریان که جزو مستندسازان شناخته شده است در مورد تجربه‌ی متفاوت داستان‌نویسی گفتگو کردیم.

(شاید به خاطر اسم‌هایشان) اما این کتاب با تصاویری که از زندگی داخلی این دو خانواده می‌دهد یک بار دیگر با تأکید می‌گوید: ما در روستاها یمان هم ارمنی داشتیم، آن‌ها هم مثل من و تو زندگی فقیرانه، معمولی و عادی دارند. یعنی یک تصویر واقعی از ارامنه ارائه می‌دهد و این خوب است.

این هدف من بوده. ایرانی‌ها تصویر خیلی مثبتی از ارمنی‌ها دارند. این خیلی خوب است. ولی این تصویر مثبت در عین حال یک تصویر کلیشه‌ای است. خوشحالم که این کتاب توانسته تصور شما درباره‌ی ارمنی‌ها را عوض کند. به هر حال در هر گروهی از مردما خوب و بد هست، قصد من هم ارائه‌ی تصویر درست از جامعه‌ی ارمنی بود که در آن همه جور آدم هست. کتاب دیگری به نام «ساکن دو فرهنگ» هم با همین نگاه و قصد نوشته‌ام که مجموعه مقالاتی است درباره‌ی جامعه‌ی ارمنی. این کتاب هم به زودی منتشر می‌شود.

حال و هوای کتاب، بسیار تصویری است و به نظر می‌رسد که سال‌ها فیلمسازی و فیلم دیدن و نوشتن درباره‌ی سینما هم در این زمینه بی‌تأثیر نبوده.

بله، شاید. یکی دو نفر از دوستان هم این را گفتند. و البته برای من خوشایند بود ضمن این‌که عجیب هم بود. چون خودم این‌طور فکر نمی‌کردم.

چرا واقعا همین‌طور است. اصلا خانه را طوری تصویر کرده‌اید که خواننده دقیقا خودش را در آن جا حس می‌کند. اصلا خانه با این تصویرسازی‌ها برای خودش صاحب کراکتر شده.

من خیلی دوست دارم در داستان مکان مهم باشد. یعنی مکان شخصیت داشته باشد. و داستان‌هایی که از این نظر قوی هستند، توجهم را جلب می‌کنند. اصلاً شاید اسم این کتاب هم به همین خاطر باشد. درواقع شخصیت اصلی این داستان یک خانه است.

نوع روابطی که در کتاب تصویر شده، در جاهایی آن‌قدر خصوصی است که شاید اگر یک آدم دیگر بود ترجیح می‌داد که این بخش‌ها نباشد. یا از کنارش بگذرد. اما بودنش داستان را

در کتاب فقط دو شخصیت مادر تان و آوو دوستتان جداگانه تصویر شده‌اند و بقیه در قالب یک داستان کلی، چرا این دو تا جدا شدند؟

من این دو داستان را جداگانه نوشته بودم و بعد در کنار بقیه قرار دادم. خودم داستان مادرم را خیلی دوست دارم. آن را قبلاً در وب سایتم منتشر کرده بودم. آن‌جا خیلی مورد استقبال قرار گرفت. جالب است که در این مجموعه آن‌قدرها برجسته نشد. من هم مثل همه مادرم را خیلی دوست داشتم، اما تصویر من از او در عین حال انتقادی هم هست. تلاشی است برای در آوردن نوع خاصی از باور مذهبی که آمیخته‌ای از ترس و سادگی.

این داستان خودش به تنهایی در یک مجموعه قصه، قصه‌ی جداگانه و خوبی است.

در واقع جدا هم نوشته شده بود.

در دو تا از فیلم‌های شما در عکس هم روایت‌ها کاملا تصویری است، حال و هوای این کتاب من را به یاد این فیلم‌ها انداخت. یعنی شما که کتاب مصاحبه در سینمای مستند کار کردید، فوت‌وفن مصاحبه پیچیده و نریشن پیچیده نوشتن و حتی به عنوان سینماگر تکنیک‌های مختلف سینما و نوشتن برای سینما را بلدید، آیا با قصد و به عنوان یک سبک به سراغ این روایت ساده‌ی تصویری رفتید؟

سلیقه‌ام همین است. من در سایر مواردم هم نسبت به آن چیزی که اصطلاحاً می‌گوییم «ادا و اطوار» فرمالیستی خیلی موضع دارم، در

نتیجه به طور طبیعی خودم نمی‌خواهم آن طور باشم. این یک سلیقه بنیادین است.

البته یک اثر داستانی یا فیلم دیگر این نیست که آدم بخواهد بگوید که دیگران چه قضاوتی در رفتار شخصی‌اش می‌کنند. این دیگر تبدیل می‌شود به یک سبک برای این که فکر می‌کنی با این مدل راحت‌تر ارتباط برقرار می‌کنی.

ضمن این که اصلاً جور دیگر هم نمی‌توانم بنویسم.

ولی فیلم‌هایتان و این داستان خیلی شبیه هم هستند. خیلی از نویسندگان حرفه‌ای، (حرفه‌ای به مفهوم این که چند اثر دارند)، بعد از سال‌ها که می‌نویسند، از نوشتن زندگی‌نامه‌ابا دارند. درواقع ریسک بزرگی است که یک نفر اولین کاری که می‌نویسد زندگی‌نامه باشد. اصلاً به این فکر کردید؟

شاید بعد از انتشار کتاب قدری به این فکر کردم. چون اکثراً از من می‌پرسند این چی است؟ داستان است؟ خاطره است؟ حتی اولش ناشر هم همین ابهام را داشت. من خودم بیشتر آن را یک کار ادبی می‌دانم. اتفاقات همه واقعی‌اند، اما داستان دو برادری که با هم تلخ می‌شوند و در انتها دیگر اصلاً با هم ارتباطی ندارند، به شکل یک داستان کوتاه ساختار یافته. به هر رو این ابهام که این داستان است یا خاطره است، داستان است یا ناداستان است یا جستار، به وجود آمد و شاید یک مقدار هم لطمه زد به کتاب و خواننده نمی‌داند با چه جور متنی طرف است. من راستش ابتدا خیلی به این‌ها فکر نکردم. همان‌طور

که گفتید این‌ها چیزهایی بوده که همیشه دلم می‌خواست بنویسم و البته یک عامل دیگر هم سن است. شما از یک سنی شروع می‌کنید بیشتر به گذشته‌تان فکر کردن. یک آدم سی ساله زمان درازی پیش رو دارد و بیشتر به آینده فکر می‌کند. اما هر چه سن آدم بیشتر می‌شود، علاقه‌اش به زیرورو کردن گذشته هم بیشتر می‌شود. این نوع برگشتن به گذشته و تحلیلش، یک جور مقتضای سن هم هست. و چیزهای تازه‌ای را برای خود آدم روشن می‌کند. یکی به من گفت که قهرمان این کتاب پدرت است. در حالی که پیش‌تر من خودم فکر می‌کردم از پدر و مادرم، آن کسی که بیشتر در زندگی‌ام مؤثر بوده و بیشتر بهش فکر می‌کنم، مادرم است و بعد از این حرف دیدم که روز به روز بیشتر به یاد حرف‌های پدرم می‌افتم و به او استناد می‌کنم.

برای این که در آن سن آدم فکر می‌کند که پدر قهرمان زندگی‌اش است. حال و هوای این کتاب خیلی نوستالژیک است. آیا باز خوردی از رنج سنی که کتاب مورد توجهشان واقع شده دارید؟

آن‌هایی که خوانده‌اند اکثراً حس نوستالژیکی داشته‌اند. از بین نویسندگان آقای علی خدایی خیلی از کتاب خوشش آمده و یک جلسه‌ای هم در اصفهان برای معرفی کتاب گذاشتند. شاید چون سن و سالش به من نزدیک است. اما جالب این است که من خیلی آدم نوستالژیکی نیستم. حتی یک کم موضع هم دارم نسبت به آدم‌های خیلی نوستالژیک، به نوشته‌های کسانی چون پرویز دوایی. با کتاب‌هایی که درباره‌ی زندگی در تهران قدیم نوشته اصلاً ارتباط برقرار نمی‌کنم. این گونه نوستالژی اصلاً سلیقه‌ی من نیست. ولی الان به من می‌گویند کتابت شدیدا حال و هوای نوستالژیک دارد. این هم جالب است. تناقضی است.

یکی از ویژگی‌های این کتاب شاید دلی بودنش است. خیلی از اتفاقاتی که در این کتاب افتاده، خودآگاه نیست. یعنی شما بعد از این که نوشتید به این نتیجه رسیدید که نگاه نوستالژیک داشتید و یا پدرتان نقش پررنگی در زندگی‌تان و شاید بعداً به چیزهای دیگری برسید. یعنی یک کار کاملاً دلی است. دقیقاً مصداق آن ضرب‌المثل که سخن کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند. یکی از دلایلش همین است که با حساب و کتاب تکنیک خاصی را پیش بردن در داستان. یا حتماً حذف یک آدم یا تعدیل یک اتفاقی این‌ها نبوده است.

من داستان‌نویسی را از چخوف یاد گرفتم و تا حدودی کافکا. این‌ها را از ۱۶ سالگی خواندم. از ایده‌های جدید در داستان‌پردازی که برایم جالب بوده این ایده‌ی نوشتن در مرز داستان و ناداستان است. سعی کردم خیلی در قید این نباشم که چیزی اگر داستانی نیست، حذفش کنم. بعضی جاها حتی اطلاعاتی داده‌ام که خیلی زیاد است. با ملاک متداول داستان‌نویسی باید آن‌ها را حذف می‌کردم. ولی من گفتم بگذار این‌ها بمانند. هم اطلاعات باشد، هم داستان باشد. مثلاً در مورد مدرسه‌مان (که ارائه‌ی تصویری از آن هم برایم خیلی مهم بود). تصویر آن ساختمان و راهروها و آن خشونتی که در آن مدرسه بود. یکی از چیزهایی که در موردارمنی‌ها وجود دارد این است که همه فکر می‌کنند مدارسشان خیلی جای اروپایی شیکی است. در حالی که مدرسه ما خیلی خشن بود با ناظمی که همیشه شلاق دستش بود و ماجراهای دیگری که در کتاب آمده است. یک چیزی از مستندنگاری هم پس ذهنم بوده، چون تصورم این است که فیلم مستند هم چیزی است بین داستان‌پردازی و اطلاع‌رسانی. در یک کلام، خودم را ملزم نکردم به این‌که چیزهای غیرداستانی را حذف کنم.

اصلاً غیرداستانی نیست.

چه خوب که از این نظر توی ذوق نمی‌زند. من البته تصمیم گرفته بودم حتی توی ذوق هم بزند، بگذارم همین طور باشد. در سیستم‌های روایی جدید به خصوص در فیلمنامه‌نویسی، که خیلی قرار است همه چیز نفس‌گیر باشد و یک لحظه به شما فرصت ندهد، این روش زیاد پسندیده نیست. ولی من روشی را که شرح دادم آگاهانه انتخاب کردم.

ظاهراً چاپ دوم هم دارد تمام می‌شود.

قاعدتاً اولی خیلی زود تمام شد. چون در نمایشگاه عرضه شد و قیمتش هم خیلی گران نبود، زود تمام شد.

و بالاخره اسم روبرت صافاریان را که روی جلد یک کتاب قصه می‌بینی، کنجکاو می‌شوی که ببینی چه کرده.

از جهاتی آن انتظاری را که بوده برآورده نکرده. مثلاً یکی از دوستانم مطلبی نوشته بود راجع به این کتاب، و یکی از انتقاداتش این بود که چرا خوب توضیح ندادی که چه‌طور به سینما علاقه‌مند شده‌ی.

یعنی بخش زندگی حرفه‌ای‌تان چرا در داخل کتاب نیست؟

خب من اصلاً نخواستم باشه. اتفاقاً آن بخشی که راجع به

سینما نوشتم، تعمداً همه‌اش از فیلم‌هایی مثل فیلم‌های نورمن ویزدوم و فیلم‌های هندی و این‌ها نوشته‌ام. راجع به دوره‌ای از تجربه‌ی سینما در جوانی و نوجوانی که سینما به عنوان دغدغه روشنفکری برایم مطرح نبود. آن نوع سینماست که خیلی با رویاهای آدم آمیخته است. بعداً که آگاهانه می‌شود، بعد از مدتی، دیگر آن لذت قبل را ندارد اما چون آن دوستم انتظار زندگی‌نامه‌ای را داشت، احساس می‌کرد چیزی کم است. در حالی که من اصلاً نمی‌خواستم این چیزها داخلش بیاید.

البته شما سال‌هاست کار روزنامه‌نگاری، فیلم هم ساخته‌اید و ترجمه هم کردید، اما به هر حال شکل منسجمی که به شکل یک کتاب درآمده باشد این اولینش است. این دنیای انتشار کتاب داستانی و نویسندگی و به مفهوم حرفه‌ای که دارد شروع می‌شود با دنیای فیلمسازی حال و هوایش چقدر فرق دارد؟ کدام را بیشتر دوست دارید؟

کتاب بازخوردش بیشتر است، به خصوص در مقایسه با فیلم مستند می‌گویم. و به خصوص در ایران. کتاب ارتباط بهتری برقرار می‌کند با مخاطب.

شما کدام را بیشتر دوست دارید.

من هر دو را دوست دارم. اما فعلا شرایطم طوری است که روی کتاب متمرکز هستم و تا مدتی فکر می‌کنم باشم.

داستان بعدی در راه است؟

بله. یک کتاب دیگر در راه هست. ولی آن دیگر کاملاً داستان است.

یعنی هیچ ربطی به زندگی شخصی ندارد.

دارد ولی آن‌قدر آشکار نیست. اساساً یک داستان بلند است. کتابی است با حجم همین یکی. گفتم این دفعه بگذار دیگر این ابهام بین داستان و خاطره تکرار نشود. من در مورد اکثر کسانی که نوشتم یا در این دنیا نیستند یا اگر هستند در ایران زندگی نمی‌کنند. واقعیت این است که در مورد این آدم‌ها با عشق نوشتم. و این عشق در جریان نوشتن بیشتر هم شد. بعضی وقت‌ها که از خدابیامرز مادر می‌پرسیدیم شب چه خوبی دیده، می‌گفت تا صبح با مُرده‌ها سر و کله می‌زدم. خواب مادرش و عموش و قوم‌وخویش‌هایی را می‌دید که همه مرده بودند. من هم در این کتاب بیشتر کلی با مرده‌ها زندگی کردم طوری که انگار زنده بودند. این خاصیت مشترک خواب دیدن و نوشتن است. ولی هرچه نوشتم با عشق نوشتم. با وجود این می‌ترسم آدم‌هایی که راجع به آن‌ها نوشته‌ام، آن‌ها که هنوز زنده‌اند، اگر روزی چیزهایی را که نوشته‌ام بخوانند از من برنجند. نکته دیگر این که من برایم دشوار است وقت بگذارم و چیزهایی را بنویسم که نشود الان چاپش کرد. امکان انتشار به من انگیزه‌ی نوشتن می‌دهد. از این منظر هم خب همه چیز نوشتنی نبود در این کتاب.

این برمی‌گردد به حال و هوای روزنامه‌نگاری. روزنامه‌نگار دلش می‌خواهد آن چیزی را که می‌بیند سریع گزارش کند. و سریع بنویسد.

من مجموعه‌ای از نوشته‌های سینمایی‌ام را هم که منتشر کرده‌ام به نام «تصویر، سینما، اجتماع». در مقدمه‌اش نوشته‌ام که آن‌ها نوشته‌های روزنامه‌نگارانه هستند. خیلی دوست دارم، وقتی می‌پرسند چه کاره‌ای؟ بگویم روزنامه‌نگارم. برعکس تصور رایج که گویا روزنامه‌نگار بودن کار سطح پایین‌تری از نویسندگی است.

مشق‌های نانوشته ...

نگاهی به کتاب دهه‌ی چهل و مشق‌های دیگر شمیم بهار

هوشنگ اعلم

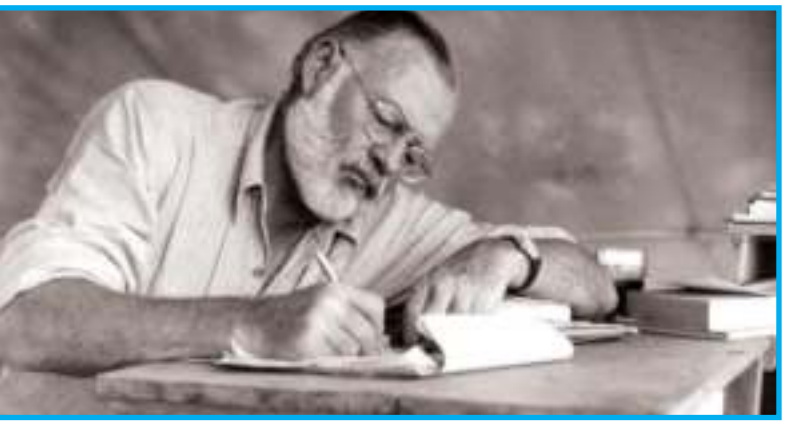
«دهه‌ی چهل و مشق‌های دیگر»
این عنوان کتاب‌واره‌ای است که نام شمیم بهار به عنوان نویسنده را بر خود دارد. انتخاب عنوان دهه‌ی ۴۰ و درشت نوشتن نام شمیم بهار نویسنده بر روی جلد مقوایی ساده و بدون طرح از آن دست تمهیدات ژورنالیستی است که می‌خواهد کنجکاوی خواننده را برانگیزاند! تا کتابی را که نشر بیدگل در ۲۸۵ صفحه منتشر کرده بخرد و بخواند تا به این امید احتمالا تصویر تازه‌ای از سال‌های دهه‌ی چهل که به عنوان یکی از پربارترین دهه‌های هنر و فرهنگ ایران شناخته شده ببیند و رازی از رازهای نامکشوف! مانده این دهه را کشف کند. مثلا در قالب خاطره‌ای یا دیدن عکسی منتشر نشده یا هر چیز دیگری که پاسخی باشد برای حس نوستالوژی تسکین نیافته نسلی که شیفته دانستن گذشته و به ویژه دهه‌های چهل و پنجاه است حسی که ناشر کتاب، انتشارات بیدگل و داریوش کیارس را که این کتاب به همت و با یادداشتی از او در آخر کتاب چاپ شده و نگاهی مختصر و تقویم‌وار به زندگی شمیم بهار دارد. به وسوسه چاپ این کتاب گرفتار کرده و امید به فروش آن که البته حسابشان هم درست از کار درآمده و «دهه چهل و مشق‌های دیگر»، یکی از پرفروش ترین‌های ۹۸ شده است.!!

در این کتاب که البته جز یادداشت‌ها و قصه‌واره‌هایی از شمیم بهار در فاصله بیست تا سی سالگی‌اش و یکی، دو نقد فیلم از جمله نقدی بر خشت و آینه گلستان و اگراندیسمان میکل آنجلو آنتونیونی و یکی دو صحنه مثلا از دو فیلم‌نامه چیز دیگری در آن نیست و در نهایت خواننده درمی‌ماند که خب که چی؟ این کتاب نه رمان است. نه در باب سینما و نقد فیلم است و نه ... و در پاسخ این پرسش نه آن قصه‌واره‌ها چیزی به او می‌دهد که برایش جالب و جذاب و خواندنی باشد. - که البته در همان پنجاه سال پیش هم چندان چیزی برای جذب مخاطب نداشت - و نه آن نقدی که بر خشت و آینه گلستان نوشته شده که بیش از نیم قرن از ساخته شدن و نمایش آن گذشته و نه درباره‌ی آنتونیونی و فیلم آگراندیسمان او و درواقع همان‌طور که بر روی جلد کتاب هم نوشته شده همه مشق‌هایی از دوران فعالیت مطبوعاتی شمیم بهار در فاصله سنی بیست تا سی سالگی‌اش بوده است. بی هیچ مزیتی نسبت به نوشته‌هایی که دیگران در آن سال‌ها در مطبوعات نوشتند و از قضا برخی از آن نوشته‌ها از آثار ماندگار شدند و و در یک کلام. «دهه چهل و مشق‌های دیگر» یک جور خانه تکانی بوده است که داریوش کیارس با اجازه و همکاری شمیم بهار که حالا باید ۸۰ ساله باشد. در خانه‌ی این ژورنالیست آن سال‌ها انجام داده که شاید باقیات صالحاتی مثلا از زندگی آدمی که ظاهرا در همان اواسط دهه‌ی پنجاه عطای کار مطبوعاتی و نوشتن را به لقایش بخشیده و پی کار دیگری رفته است و با این حال در دورانی که کتاب بازی و کتاب سازی شغله اصلی برخی از ناشران شده است. از برخی از جماعت جوان کتاب‌خوان غرق در گذشته گرایی و احساس نوستالوژی از نوع یادش به خیر خونه‌ی مامان بزرگم اینا! شده‌اند. احتمالا آن‌قدر جذاب بوده است که از مشق‌های شمیم بهار و با عنوان وسوسه کننده دهه‌ی چهل کتابی بسازند و به خورد خلق‌الله بدهند و به این ترتیب یک بار دیگر نشان داده شود که ما ملتی هستیم حلق آویز شده در گذشته. و یادگارهایش، حتی بی‌مقدارترین یادگارها و باز خدا پدر آن‌هایی را بیامرزد که برای نشان دادن گذشته! تکانی به خود می‌دهند و با به هم بافتن راست و دروغ خاطره می‌نویسند که البته کاری پرزحمت‌تر از خالی کردن یکی، دو تا کیسه یادداشت‌های بیات شده مانده از پنجاه سال پیش در یک کتاب است.

نوشتن چیست و چه می‌کند

جستارهایی درباره‌ی نوشتن به قلم ارنست همینگوی

مترجم: گیتا گرکانی



دارم سعی می کنم، قبل از آن که کار را تمام کنم، تصویری از تمام دنیا ارائه بدهم - یا همان قدر از آن که دیده ام. به جای گسترده و نازک کردنش، همیشه آن را موجز می کنم.

به خانم پاول فایفر، ۱۹۳۳

منتخب نامه ها، ص ۳۹۷

همه‌ی کتاب‌های خوب از این نظر وجه اشتراک دارند که اگر واقعاً اتفاق افتاده بودند این قدر واقعی به نظر نمی‌رسیدند و بعد از آن که مطالعه‌ی یکی از آن‌ها را تمام کردید حس می کنید همه‌ی آن‌ها برای خودتان اتفاق افتاده و بعد از آن کتاب به شما تعلق دارد: خوب و بد، جاذبه، پشیمانی و اندوه، آدم‌ها و مکان‌ها و این - که هوا چه‌طور بوده.

سطر نام نویسنده: ارنست همینگوی، ص ۱۸۴

هیچ کس واقعا نمی داند یا نفهمیده و هرگز کسی راز را نگفته. راز این است که شعر به صورت نثر نوشته می‌شود و این کار از انجام هر عمل دیگری سخت‌تر است...

از ماری همینگوی، چه‌طور بود، ص ۳۵۲

بعد یک راز دیگر هم است. سمبولیسم در کار نیست. دریا، دریاست. پیرمرد، پیرمرد است. پسربچه، پسربچه است و ماهی، ماهی است. کوسه نمونه‌ی همه‌ی کوسه‌هاست نه بهتر و نه بدتر. همه‌ی سمبولیسمی که مردم از آن حرف می‌زنند مزخرف است. آن چه در پس آن می گذرد چیزیست که تو وقتی فهمیدی در پس آن می‌بینی.

به برنارد برنسون، ۱۹۵۲

برگزیده ی نامه ها، ص ۷۸۹ +

در نوشته‌های خیلی خوب هر چندبار متن را بخوانی نمی‌فهمی چه‌طور نوشته شده. علتش این است که در همه‌ی نوشته‌های بزرگ رازی وجود دارد و آن راز قابل بیرون کشیدن و تحلیل کردن نیست. این راز تدوام دارد و همیشه درست است. هر بار دیگری که متن را بخوانی چیزی می‌فهمی یا نکته ی تازه‌ای می آموزی.

به هاروی بریت، ۱۹۵۲

برگزیده‌ی نامه‌ها، ص ۷۷۰

وقتی در آغاز نوشتن داستان‌ها را به صورت اول شخص شروع می کنید اگر آن قدر واقعی درست شده باشند که مردم باور کنند تقریبا هر وقت آن‌ها را می‌خوانند فکر می کنند داستان‌ها واقعاً برای خودتان اتفاق افتاده. این طبیعی است چون وقتی داشتید آن‌ها را خلق می کردید مجبور بودید کاری کنید که برای کسی که داشته داستان را برای آن‌ها تعریف می کرده اتفاق افتاده باشند. اگر این کار را با موفقیت انجام بدهید باعث می‌شوید کسی که دارد آن را می‌خواند باور کند این چیزها برای خود او هم اتفاق افتاده‌اند. اگر بتوانید این کار را بکنید دارید به آن چه دنبالش هستید می‌رسید و آن هم این است که داستان به بخشی از تجربه‌ی خواننده و بخشی از خاطراتش تبدیل شود. باید در آن چیزهایی باشد که موقع خواندن داستان یا رمان متوجه شان نشده باشد و بی آن که خودش بداند، به خاطرات و تجربیاتش وارد شده و در نتیجه بخشی از زندگیش شده باشند.

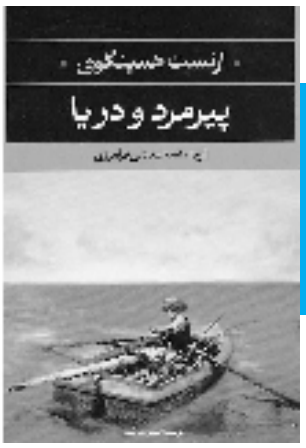
متنی چاپ نشده از کتابخانه ی کندی

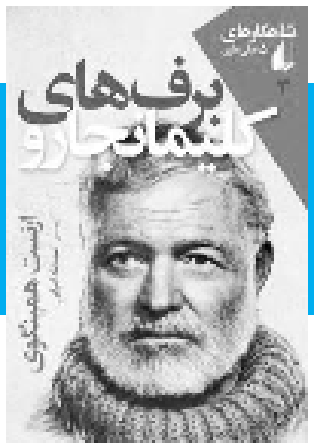
برگزیده، فهرست ۱۹، تی ۱۷۸

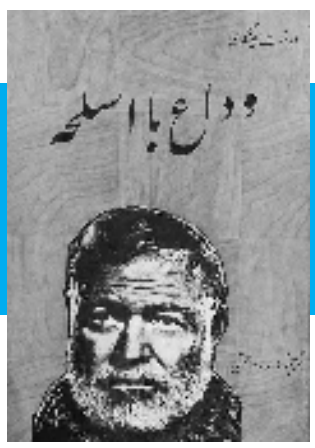
کافیست یک بار این کار را بکنی تا چند نفر ترا به خاطر بسپارند. اما اگر این کار را هر سال بکنی، بعد آدم‌های زیادی ترا به خاطر خواهند سپرد و این را به فرزندانشان می گویند، و فرزندان و نوه‌هایشان به خاطر خواهند سپرند، اگر موضوع به کتاب‌ها مربوط شود، می‌توانند آن را بخوانند. و اگر به اندازه‌ی کافی خوب باشد، تا زمانی که انسان هست پایدار خواهد ماند.

از مالکولم کوئلی، " یک پرتره از آقای پاپا"

لایف ۱۰ ژانویه ۱۹۴۹







سنت و استکمال فردی

تاملی بر بنیان‌های نظری «هزار باده هزار باد در هزارهای شب تو بر تو محمدرضا اصلانی»

حامد هاتف

فهم «هزار باده هزار باد در هزاره‌های شب تو بر تو»، آخرین اثر محمدرضا اصلانی، شاید در نگاه نخست آسان نباشد؛ ولی اولا متن منطق روایی، تصویری و دلالیِ خود را پس از دقت کافیِ مخاطب سخاوتمندانه آشکار می‌کند، و ثانیا سعی در فهم این متن، سعی‌ای است مشکور و مأجور: فهم «هزار باده...» همان و کشف «آتش سبز» همان؛ فهم «هزار باده...» همان و درک گفت‌وگوی پنجاه و چهار سال پیشِ اصلانی بیست‌ودوساله در شماره‌ی ششم «جزوه‌ی شعر» همان؛ فهم «هزار باده...» همان و فهم پروژه‌ی اصلانی که تا کنون بیش از نیم‌قرن در سه حوزه‌ی کلانِ فرهنگی، شعر و نظریه‌پردازی و سینما، از سوی او، بی ذره‌ای سستی، در عین همه‌ی مرارت‌ها و رنج‌های عمیق پی گرفته شده است، و چه دعایی بلندتر از این که هم‌چنان سال‌ها و سال‌ها پی گرفته شود، فهم «هزار باده...» همان و فهم چرایی دوری گزیدنِ شمار زیادی از باهوش‌ترین شاعران و منتقدان و سینماگران و «الخ» نیم‌قرن گذشته از اصلانی، فهم چرایی ترس عمیق‌شان از اصلانی، فهم چرایی لرز و انزجارشان هنگام شنیدن صدای اصلانی، فهم چرایی مستدام‌ماندن و به‌رغم همه‌چیز روزبه‌روز بالیدن اندیشه‌ی اصلانی، فهم خم به ابرو نیاوردن و ابرو گره‌ماندن و چشم در چشم سرنوشت دوختن اصلانی، فهم وسعت فهم اصلانی، فهم فهم اصلانی، همان.

فهم «هزار باده...» همان و کشف تنها خط پایدار روشنفکری ایرانی با نمایندگانی چون ابراهیم گلستان و ادیب‌سلطانی و منوچهر انور و قاسم هاشمی‌نژاد و محمدرضا اصلانی (به‌رغم هر نقدی که به یکدیگر داشته باشند، که حقِ نقد ارث پدرشان است، چون شیر مادرْ حلال)، فهم چیستی پروژه‌ی این خط، و فهم چیستیِ این خط، همان.

«هزار باده...» به بیانی آغاز راه و انجام تاریخ است آن‌جا است که برخی مخاطبان ایرانی نخستین‌بار به تاریخ و چیستی آن آگاه می‌شوند؛ برای نمونه، می‌فهمند «شطرنج باد» و «آتش سبز» چه شد، و چه شد که آن شد، و چرا نباید جز آن می‌شد که شد، و چرا آن‌چه شد هیچ تاثیری در آن‌چه خواهد شد نخواهد داشت، و چرا وجود و نبود آدم‌ها سرنوشت را تغییر نمی‌دهد (چند طفلیِ باهوش فکر می‌کنند تغییر می‌دهد)، و چگونه است که آدمیزاد بدون دانستن سرنوشت می‌تواند به سرنوشت ایمان داشته باشد، رنج ببرد جاودانه شود، و چگونه عطر جاودانگی‌اش مشام باهوش‌ها را می‌آزارد، مشام دیگران را می‌آزارد، مشام همگان را می‌آزارد جز مشام همگنان.

«هزار باده...» خوان فهم می‌کند پس‌دانشیِ اهریمن یعنی چه، و چرا همگنان چنین کمند، چرا دردمندانه کمیابند، و چگونه است که در وانفسای درد و نومیدی، به‌رغمِ همه اهریمنانِ پس‌دانش، همچنان یافت می‌شوند.

بررسی رویکرد نظری اصلانی در «هزار باده...»

این بررسی با تفکیک در دو وجه عرضه می‌شود: الف. وجه فنی، ب. وجه روان‌شناختی.

الف. اساسی‌ترین نکته و محور مادر در بحث از وجه فنی شعر اصلانی، از همان «شب‌های نیمکتی، روزهای باد» تا «هزار باده هزار باد...»، آن‌چه به شعر اصلانی شخصیتی خاص می‌بخشد، آن‌چه همه‌چیز گرد آن شکل می‌گیرد، مرکز ثقل، گرانیگاه، نقطه‌ی پرگار، آن‌چه هرگز اجازه نداده است شعر اصلانی رمانتیک شود (به‌خلافِ شعر بسیاری باهوش‌ها)، آن‌چه چون دژی مستحکم هرگونه بوی شخصی‌بودن را حتی از کارگاه شعر او دور داشته است، آن‌چه مانع آن شده است که هاله‌ای مثالاقدسی ولی فی‌الواقع شایسته‌ی قدسی‌ها و شمسی‌ها و بدری‌ها و فخری‌های شعر صد سال اخیر (از جنس هاله‌ی گرد سَرِ جناب لرد بایرون) گرد سر اصلانی پدید آید، آن‌چه هرگز رخصت نخواهد داد، پس از صد سال، کسی به زیارت اصلانی رود تا اگر رود از فرط احترام و دلتنگی رود، این است: شخصیت‌زدایی (depersonalization).

اصطلاح «شخصیت‌زدایی»، تا آن‌جا که نگارنده مطلع است، بر ساخته‌ی الیوت نیست؛ ولی سابقه‌ی به‌کارگیری‌اش به معنای «ازدست‌دادن شخصیت» راه به تاریخ طول و درازی نمی‌برد -از ۱۸۹۳ استفاده شده است. مقاله‌ی الیوت که به این اصطلاح رنگ خاصی از نظریه‌ی ادبی زد، «سنت و استعداد فردی»، در ۱۹۱۹، سی‌ویک‌سالگی او، به چاپ رسید. الیوت در یکی از فرازهای این مقاله، بخشی که به‌صراحت از این اصطلاح بهره می‌گیرد، چنین آورده است:

«آن‌چه رخ می‌دهد تسلیم مدام خویشتن [هنرمند]، همان گونه که هنرمند در لحظه هست، به چیزی ارزشمندتر است. پیشرفت هنرمند، قربانی کردن مستمر خویشتن است و امحای مستمر شخصیت. آن‌چه می‌ماند تعریف این روند شخصیت‌زدایی و ربطش به معنای سنت است. در این شخصیت‌زدایی است که ممکن است گفته شود هنر به وضعیت علم نزدیک شده است. پس به‌مثابه قیاسی پیشنهادی دعوت‌تان می‌کنم که رخداد واردشدن اندکی تراشه‌ی ظریف پلاتینیوم در محفظه‌ای حاوی اکسیژن و دی‌اکسید گوگرد را در نظر بگیرید» (الیوت؛ ۱۷).

الیوت در تاکید بر ضرورت غیرشخصی‌بودن شعر، شاعر را به کاتالیزور مانند می‌کند. برای توضیح آن‌چه الیوت می‌گوید بعید است بتوان چکیده‌ای فاضلانه‌تر از آن‌چه بهرام مقدادی ذیل مدخل شخصیت‌زدایی «فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی» آورده است، ارائه داد:

«الیوت ... تمام ادبیات اروپا را ... به‌عنوان شکلی از سنت ادبی واحد مورد توجه قرار می‌دهد که نویسنده باید با کوشش سخت آن را به دست آورد. برای الیوت سنت ... اصطلاحی نیست که به ارث رسیده باشد؛ بلکه فقط به‌وسیله‌ی زحمت زیاد به دست می‌آید ... سنت فقط به‌وسیله‌ی آن کسانی که ادراک تاریخی دارند به دست می‌آید ... گذشته بر زمان حال نظارت می‌کند و خودش به‌وسیله‌ی زمان حال تغییر می‌یابد ... الیوت ارتباط سنت و شخصیت‌زدایی شاعر را این گونه دنبال می‌کند: هنرمند باید به‌طور مداوم خودش را به چیزی که باارزش‌تر از خودش است، مثلا سنت ادبی، تسلیم کند. او باید اجازه دهد که حساسیت شعری‌اش به‌وسیله‌ی گذشته شکل بگیرد و تغییر کند ... در ابتدا ممکن است خودش و شخصیتش را شرح دهد؛ ولی وقتی قدرتش به حد کمال می‌رسد، باید بیش‌تر و بیش‌تر به انهدام شخصیت بپردازد. او باید عینیت را بیش‌تر به دست آورد تا ذهنیت ... او باید مثل یک شخص بی‌طرف و طرفدار بیان حقایق یا مثل یک دانشمند باشد ... کمال بیش‌ترِ شاعر در جدایی کامل از خود است. دراین‌صورت او انسانی خواهد بود که رنج می‌برد و خلق می‌کند. شاعر از جامعه رنج می‌برد و این تجارب را به چیز جدید و متفاوتی تبدیل می‌کند» (مقدادی؛ ۳۳۹-۳۳۶).

این توضیحات لازم بود تا بخشی مهم از وجه فنی و نیز روان‌شناختیِ پروژه‌ی شعری اصلانی مشخص شود. وقتی او در گفت‌وگوی اسماعیل نوری‌علا گفت «ما باید کار مشکلی را بکنیم بی‌آن‌که کار جدیدی کرده باشیم» (نوری‌علا؛ ۵)، بیش از هر چیز به همین دو وجه اشاره می‌کرد [۱]؛ چنانچه از آن روز تاامروز در نوشته‌ها و سخنرانی‌ها و گفت‌وگوهای پرشمار بارها این دو وجه را از زوایای دیگری نیز تشریح کرده است؛ زوایایی که به اعتبار تسلط اصلانی بر هنرهای تجسمی و سینما شاخ‌وبرگ‌های انبوه‌تری به نسبت نظریه‌پردازی‌های عمدتا ادبیِ الیوت به آرای او بخشیده است. اصلانی در بیست‌ودوسالگی دریافته بود که در روند تحولِ شعر فارسی زمان آن رسیده که یک بار برای همیشه تکلیف خود را با شعر شخصی (رمانتیسیسم و سمبلیسم)، با اهمیت قائل‌شدن برای شخصیت شاعر (رمانتیسیسم و سمبلیسم)، با تصویر قدیس گون چهره‌ی شاعر (رمانتیسیسم) و با درک نخبه‌گرایانه‌ی اشرافی از چیستی و کیستی شاعر (سمبلیسم) و متعاقب آن به‌ویژه با محور و فونداسیون اصلی همه‌ی انواع و مکاتب شعریِ پیش‌ایماژیستی، یعنی با استعاره، روشن کنیم.

یکی از مهم‌ترین دلایل سخت‌خوانی شعر اصلانی، انزوای نسبیِ او در حوزه‌ی شعر در قیاس با دیگر شاعران «شعر دیگر» و تفاوت‌هایی که در بدنه‌ی این جریان متفاوت‌ترین امضا را به نام او می‌زند، احتراز آگاهانه از استعاره‌پردازی و درنتیجه ریختن فونداسیونی متفاوت برای شعر است؛ رویکردی که در تحلیلی مکتب‌شناسانه کاملا در ادامه‌ی تاکید الیوت بر ضرورت شخصیت‌زدایی شاعر است؛ به این توضیح:

استعاره‌پردازیِ عملی ذهنی است و بیش از هر چیز از زاویه‌ی دید و نگاه شاعر سرچشمه

می‌گیرد؛ یعنی فردی خاص از زاویه‌ای خاص به یک امر (مستعار له /مشبه) می‌نگرد و شباهتی بین آن امر و چیزی دیگر (مستعار منه /لفظ مستعار /مشبه به) کشف می‌کند؛ پس آن چیز دیگر را ذکر و آن امر نخست را حذف می‌کند. حال آن‌که تصویرسازی ایماژیستی مبتنی بر عینیت و عینیات است نه ذهنیت و ذهنیات، مبتنی بر پلاستیسیته (حجم ملموس) تصویر است (عین) و نه بداعتِ وجهِ شبه (وابسته به تشخیص ذهن)، مبتنی بر تمرکز بر چیستیِ یک پدیده است نه کشف شباهت بین پدیده‌ها، و درنتیجه کل ساختمان شعر، از فونداسیون تا بالاترین طبقات، دگرگون می‌شود.

نیز وقتی اصلانی در آن گفت‌وگو، با ارجاع به ژرژ براک، ضرورت بازنگری و بازچینیِ روابط بین پدیده‌ها را یادآور می‌شود (نوری‌علا؛ ۱۶)، درواقع از سویی پنبه‌ی استعاره را می‌زند و از سوی دیگر پنبه‌ی هر آن‌چه «شخصیت» شاعر باشد؛ زیرا تغییر جنس ارتباط بین دو پدیده‌ی نوعی (که عادتا هر جا پای استعاره در میان بوده، از منظر شباهت به یکدیگر جوش خورده‌اند) مستلزم تمرکز و دقتی دوباره و چندباره بر چیستیِ هریک از آن پدیده‌ها است، مستلزم شکلی از پدیده‌شناسی و نیل به آگاهیِ متفاوت و نو است، که خود، پیش از هرچیز، مستلزم شخصیت‌زدایی از شاعر، مستلزمِ انتقال احساسات و عواطف به دورترین جای ممکن نسبت به محل استقرار پدیده، و به بیان الیوت، مستلزم امحا و انهدام احساسات و عواطف است؛ زیرا وقتی قرار باشد خودِ یک پدیده آن‌چنان که هست، با همه‌ی حجم ملموسش در محل استقراری خاص و در لحظه‌ای خاص از زمان (که احتمالا هرگز وجدان نشده است چون دست‌کم زمان تغییر می‌کند)، در نظر باشد، شخصیت شاعر اهمیت خود را از دست می‌دهد: شاعر مبدل می‌شود به اندکی تراشه‌ی ظریف پلاتینیوم، کاتالیزور یا مجرایی برای ظهور پدیده با بیشینه‌ی حجم ملموسش بر صفحه‌ی کاغذ، و البته در ارتباطی جدید با پدیده‌هایی دیگر.

جای تاکید دوباره هست که این از مهم‌ترین عواملی است که «هزار باده...» را ظاهرا کمی سخت‌خوان می‌کند: ذهن مخاطب به چنین ترکیب‌بندی‌ای بین واژگان و عبارت‌ها بر صفحه‌ی کاغذ، نه در سطح لایه‌های معنایی و نه در سطح فیزیکی، آشنا نیست. ذهن مخاطب به روال همه‌ی آن‌چه پیش‌تر خوانده است، حتی بخش مهمی از خوانده‌هایش از شاعران «شعر دیگر»، در وهله‌ی نخست مدام در پی کشف شباهتی است بین آن‌چه بر صفحه می‌بیند با آن‌چه نمی‌بیند و باید کشفش کند و درنتیجه پیوسته وجه شبه (یا: وجدِ شبه!) می‌جوید؛ حال آن‌که اصولا شباهتی در کار نیست که وجهی داشته باشد: آن‌چه در وهله‌ی نخست مهم است، کاملا برعکس، حجم پلاستیک و ملموس هر پدیده است که آشکارا در تمایز و تقابل با حجم ملموس پدیده‌های دیگر، شخصیت خاص هر پدیده را تحدید و تعریف می‌کند (می‌توان این وضعیت را با بحث تمایزهای سوسوری دال‌ها قیاس کرد؛ تمایزهایی که به هر دال شخصیت خاص آن را در تقابل با دال‌های دیگر می‌بخشند).

کوتاه این‌که در خواندن «هزار باده...»، هم‌چنان که در دیگر شعرهای اصلانی، مسئله «شباهت» نیست - «تفاوت» است.

این روند، که مبتنی است بر یورش به کارکرد استعاری زبان به‌منظور پررنگ‌کردنِ ۱. حضور پدیده‌ها با بیشینه‌ی حجم ملموس‌شان در هر نقطه و هر لحظه، ۲. روابط بین پدیده‌ها، ۳. تفاوت بین خودِ عناصر حاضر بر صحنه (صفحه‌ی کاغذ /بر محور هم‌نشینی) به جای شباهت بین عناصر حاضر از سویی و غایبانِ صحنه از سوی دیگر (در محور جانشینی)، عواقب دیگری نیز دارد. یکی از مهم‌ترین عواقب این روند، که بخش مهم دیگری از کل پروژه‌ی فکری اصلانی هم در شعر و هم در سینما را روشن می‌کند، با عنایت به تقسیم‌بندی یاکوبسنی دو قطب عملکرد زبانی روشن می‌شود: قطب مجاز مرسلی و قطب استعاری. با هر تاکتیکی که به جبهه‌ی استعاره یورش بریم، نتیجه‌ی نهایی نیرومندتر شدن جبهه‌ی مجاز است. تاکتیک اصلانی مبتنی بر برجسته کردن حجم ملموس پدیده‌ها و نیل به تبعات آن است؛ ولی رویکردش با تضعیف گرایش استعاری خواناخواه جبهه‌ی مجاز مرسل را نیرومند می‌کند و قهرا آثارش صبغه‌ی خاص مجازی می‌گیرد. از نتایج مهم نیرو گرفتن جبهه‌ی مجازی زبان این‌ها است: حضور پررنگ جزئیات، باز تعریف روابط بین جزئیات بر اساس اصل مجاورت (به جای شباهت) و بسط و گسترش متن بر این مبنا. یعنی متن شعر اصلانی، دقیقا به این مناسبت، به نسبت شعر مرسوم (از جمله «شعر دیگر»)، گرایش بیش‌تری به بسط دارد و درنتیجه خواناخواه به سوی منظومه‌شدن میل می‌کند، و درنهایت چه‌بسا به حیثیت منظومگی نایل آید؛ مثلا در «بر تفاضل دو مغرب» و «هزار باده...». منظور آن نیست که با رویکرد استعاری نمی‌توان منظومه نوشت. منظور آن است که رویکرد مجازی «طبعا» متن را می‌گسترد؛ حال آن‌که رویکرد استعاری «طبعا» متن را می‌فشرد. به بیان دیگر، آن‌چه متن مجازی را می‌گسترد طبیعت رویکرد مجازی است؛ ولی متن استعاری را باید با فشار نیرویی بیرونی (حرف‌زدن، فلسفه‌ورزی، قصه‌پردازی، حدیث‌نفس، اصرار بر تصویرسازی، ...) گسترْد. یک متن گسترده‌ی مجازیِ بلند می‌تواند نمونه‌ی ایجاز باشد و یک متن فشرده‌ی استعاری کوتاه می‌تواند سراسر حشو باشد. سنجه‌ی ایجاز متر نیست.

حضور این رویکرد کلی در مجموعه‌ی آثار اصلانی، چه در شعر و چه در سینما، دیده می‌شود. «سینما نیز هرگاه با استفاده از نمای نزدیک و زاویه‌دیدهای متفاوت، کل را با ارائه‌ی جزء می‌نمایاند، مجاز مرسلی ... است» (مقدادی؛ ۵۸). با این وصف سینمای اصلانی سینمایی مجاز مرسلی است؛ و این رویکرد را به‌صراحت می‌توان مثلا در «جام حسنلو» و «تهران، هنر مفهومی» دید.

یک نکته می‌ماند، و آن معنی‌دار بودن ارجاع اصلانی به براک است و توضیح این‌که چرا این ارجاعِ ظاهرا بی‌ربطِ تجسمی کاملا در گستره‌ی رویکرد مجاز مرسلی اصلانی حل می‌شود و رنگی نقاشانه به نظریه‌پردازی ادبی او می‌زند. البته این‌که چرا اصلانی نام براک را می‌آورد و نه پیکاسو را، بحث دقیقی است که خود اصلانی بارها توضیح داده است. کوتاه این‌که «تجزیه‌ی موزون جسم و فضا به تراشه‌های کوبیستی» و درنتیجه «ساخت‌گشایی» از شکل چیزها و آفریده‌شدن «نوعی ساختار بلورآسای مستقل از شیء»، چنان‌چه نقاشی «خوانایی تصویریِ مرسوم» را از دست بدهد و به «شکل‌بندی‌های صوریِ خودسامان» تبدیل شود، یعنی «تجزیه‌ی اشیا به عناصر هندسی و حجم‌گونه» به‌طوری که فرمْ خودسامان شود و نقاش به آن تحرک ببخشد (هنرمدرنیسم، ص ۱۶۹)، درواقع روی دیگر «نشان‌دادن قسمت‌ها و جهات مختلف شیء» در هنر تجسمی است که نماینده‌ی گرایش کلی به مجاز مرسل محسوب می‌شود (مقدادی، ۵۸). ارجاع اصلانی به براک و انتقال فلسفه‌ی کاری او به زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی ایماژیسم، درک عمیق او را از دو جریان کوبیسم (تجسمی) و ایماژیسم (ادبیات) نشان می‌دهد. بسیار جالب است که فیلم «جام حسنلو»ی اصلانی، حال دیگر می‌توان گفت، درواقع پیوندی است بین دو وجه: از سویی وجه کوبیستی، یعنی تجزیه‌ی جام به عناصر هندسیِ نقوش آن و کشف یا آفرینش ساختاری بلورآسا و مستقل از خود جام، با تراشه‌هایی کوبیستیِ که در نظمی متفاوت تدوین شده‌اند و درنتیجه خوانایی تصویریِ معمولِ جام را از آن سلب می‌کنند و، به تبعش، شکل جامْ ساخت‌گشایی می‌شود، به‌نحوی که شکل‌بندی نهایی نوعی شکل‌بندیِ صوریِ خودسامان از حجم جام و نقوش نقش‌بسته بر آن است، و از سوی دیگر وجه مربوط به بیان خاصِ مجاز مرسلی در سینما که مستلزم نشان‌دادن جزئیاتِ بسیار از نقوش و حجم جام از زوایای مختلف و چینش جدید آن‌ها در چند محور همنشینیِ نوساز است؛ یعنی فرایندی که دوره‌ی فیلم‌برداریِ عجیبِ بلندمدتِ این فیلم از یک جام ریزنقش کوچک را ایضاح می‌کند. نتیجه‌ای که درنهایت می‌توان گرفت وجود وحدت و یکپارچگی (integrity) در طیف گسترده‌ی اندیشه‌ی اصلانی است.

ب. تا این‌جا یک روی سکه بود؛ رویی که وجه فنی ماجرا را توضیح می‌داد. روی دیگر سکه وجه روان‌شناختیِ نظریه را مشخص می‌کند: شاعر به‌مثابه فردِ موظف بشری. در بررسیِ این روی سکه است که تاریخ چهره می‌کند. البته این موارد موضوع مطلب مستقلی است با حساسیتی خواناخواه به‌مراتب بیش‌تر از وجه فنیِ نظریه؛ ولی به‌اختصار می‌توان گفت نگاه اصلانی به تاریخ را می‌توان تا حدی براساس همان مقاله‌ی اُلیوت دریافت. ضمنا دو وجه فنی و روان‌شناختی، از همه‌ی زوایا، هم‌پوشانی کامل داشته، یکدیگر را تقویت می‌کنند.

بررسی انضمامی رویکرد اصلانی در «هزار باده...»

این بررسی نیز با تفکیک در دو وجه عرضه می‌شود: الف. وجه فنی، ب. وجه روان‌شناختی.

الف. آن‌چه پیش از هر چیز در مطالعه‌ی «هزار باده...» نظر مخاطب را جلب می‌کند، غیبت شاعر است؛ به‌طوری که می‌توان مدعی شد شخص اصلانی با امحای شخصیت خود از این منظومه غایب است. در سوی مقابل، راوی در دو فصل نخست مدام شکل عوض می‌کند و پرسوناهای مختلف به خود می‌گیرد، اعم از جاندار و بی‌جان، شناس و ناشناس، متعدد. از فصل سوم به بعد، شخصیت اصلی رستم خواهد بود و راوی گاهی در جلد او (اول‌شخص) و گاهی بر کنار و راوی‌وار (سوم‌شخص)، حکایت رستم خواهد کرد. ولی این رستم نیز رستم کاملی نیست یا، به بیان دیگر، رستم کاملی است: خود نشانه‌هایی بروز می‌دهد که معلوم می‌شود جامع تاریخ ایران است از منصور حلاج تا خواجه نظام‌الملک و رستم فرخزاد و فرهاد کوه‌کن و رابعه‌ی عدویه و رابعه‌ی کعب قزداری و کارمندی دون‌پایه و امروزی.

در وهله‌ی بعد، با در نظر داشتن تعریف جنس و نوع و فرد در منطق، می‌توان دریافت آن‌جا که راوی سنگ (نوع) است، چهره‌های مختلف به خود می‌گیرد که هر چهره یک فرد منطقی محسوب می‌شود: سنگی که موسی کنار ملتقای دو دریا بر آن نشست و ماهی از آن در دریا

جهید، سنگ کوهی که فرهاد می‌کَند، ریگ بیابان و چهره‌های دیگر. همین رویه درباره‌ی دیگر چهره‌ها و نیز اغلب پدیده‌ها در این کتاب صادق است. چنین فضایی نتیجه‌ی رویکرد مجاز مرسلی شاعر است: به جای آن‌که سنگ به چشم یک مستعار له دیده شده، یک مستعار منه برای آن تراشیده شود، چهره‌های مختلف سنگ حاضر می‌شوند تا در طیفی گسترده سنگ را ایضاح کنند. چهره‌های مختلفی که راوی به خود می‌گیرد نیز همه محض رعایت همین رویکرد مجازی ظهور می‌کنند. اصلانی با درک عمیق رویکرد مجازی، استراتژی خاصی در پیش می‌گیرد: از تنوع و کثرت فرد برای تبیین نوع و از تنوع و کثرت نوع برای تبیین جنس بهره می‌جوید.

ب. از این منظر مهم‌ترین مسئله‌ی «هزار باده...» تاریخ است. اصلانی با تاکید بر سنت شعر و ادبیات فارسی، و حاضر کردن بخش معتنابهی از این سنت در این منظومه، شعر خود را به تمامی جامه‌ای غیرشخصی می‌پوشاند. او به کل گستره‌ی ادبیات فارسی تا زمان خود (مثلا به اعتبار ارجاعش به بیژن الهی) به‌عنوان شکلی از سنت ادبی واحد توجه می‌کند و مخاطب ملتفت ریزه‌کاری‌های بسیار در ارجاعات شاعر به سنت خواهد شد؛ ریزه‌کاری‌هایی که اعمال آن‌ها نشانه‌ی کوششی نستوه است. او به این وسیله به بهترین شکل اثبات می‌کند که گذشته در زمان حال حضور و وجود دارد، بر حال نظارت می‌کند و خود در «هزار باده...» به‌وسیله‌ی زمان حال تغییر یافته است. «هزار باده...» اثبات آن است که اصلانی خود را به تمامی به سنت تسلیم کرده است؛ ولی نه از روی ضعف، بل که به اعتبار شناخت. اصلانی به سنت رخصت داده است زبان و بیان و خودِ او را تغییر دهد و سنت نیز در مقابل، خود را به تمامی در اختیار شاعر گذاشته است تا هر آن‌چه می‌خواهد با آن بکند: سنتی که در «هزار باده...» می‌بینیم دقیقا سنتی نیست که می‌شناسیم، و با این حال سنتی است که می‌شناسیم. عواطف اصلانی در این منظومه کاملا شخصیت‌زدایی شده است و مخاطب جدی شعر معاصر نیک می‌داند که کارهای مشابه برخوردار از این ویژگی در صد سال گذشته چه اندک و تنک بوده‌اند. چهره‌ی اصلانی دانشمند در «هزار باده...» آشکار است: دانشمندی بر کنار از رقت قلب (مثلا قدسی) قدسی‌ها و شمسی‌های ادبیات فارسی صد سال اخیر، اعم از مرد و زن، که چه بسیار بوده‌اند و چقدر برای درجازدن شعر و داستان‌نویسی فارسی کوشیده‌اند. اصلانی از جامعه رنج کشیده است؛ از سطر سطر منظومه پیدا است:

سرد است آسمان و / سرد است ماه و / سرد است روزگار (اصلانی؛ ۷۸)، هنوز / تا مرا کاشکی این خرد نیستی (همان؛ ۱۴۳)، (پس:) اقتلونی / اقتلونی یا ثقاتی (همان؛ ۱۴۷ - واپسین سطر منظومه).

آن‌چه اصلانی انجام داده است، بین شعرای متقدم، شاید فقط با کار حافظ قیاس‌پذیر باشد. حافظ هم اگر می‌خواست فهرستی از فرازهای سنت که در کار او حضور آشکار داشته‌اند به دست دهد، احتمالا چندین برابر بخش اشاراتِ «هزار باده...» باید می‌نوشت. الیوت نوشته بود: «... نه‌فقط بهترین، بل که فردی‌ترین بخش‌های کار او [شاعر] بخش‌هایی است که در آن‌ها شاعران مرده ... جاودانگی خود را با قدرت تمام بیان و آشکار می‌کنند ... دوران کمال بلوغ و پختگی» (لنتریچیا؛ ۳۷۲).

منابع

- اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۸)، هزار باده هزار باد در هزاره‌های شب توبرتو، رشدیه، تهران.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، برگردان رویین پاکباز و دیگران، فرهنگ معاصر، تهران.
- لنتریچیا، فرانک (۱۳۹۲)، بعد از نقد نو، برگردان مشیت علایی، مینوی خرد، تهران.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، فکر روز، تهران.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، برگردان مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران.
- نوری‌علا، اسماعیل (۱۳۴۴)، جزوه‌ی شعر، شماره‌ی ۶.
- Eliot, T. S.(1948), Selected Essays, Faber & Faber, Second Edition.

۱. پروژه‌ای که اگر حتی تاریخ انتشار «سنت و استعداد فردی» (۱۹۱۹ / ۱۲۹۸ / بیست‌ودوسالگی نیما) و نه تالیف آن را ملاک بگیریم، در همان سال ۱۳۴۴ چهل‌وشش سال نسبت به کار الیوت تاخر زمانی داشت. این است که اصلانی تصریح می‌کند کاری که ما باید بکنیم کار جدیدی نیست؛ ولی چاره‌ای جز انجام‌دادن آن هم نداریم. با توجه به این‌که حرف پنجاه‌وچهار سال پیش اصلانی جز در معدودی کارهای جریان «شعر دیگر»، و نه بدنه‌ی اصلی این جریان، فهم نشده است، فهم امروز ما نسبت به الیوت دست‌کم یکصد سال تاخر زمانی دارد و اگر نسل ما هم نتواند بفهمد، نسل بعد باز چاره‌ای جز روشن کردن تکلیفش با استعاره نخواهد داشت؛ چنانچه چهارصد سال پیش، وقتی مادر سبک هندی سیصد سال نسبت به الیوت تقدم زمانی داشتیم، اهمیت بوطیقایی سبک هندی شناخته نشد و متاسفانه صرفِ وجود آثار هنری هم هرگز کار یک فهم را به پایان نمی‌رساند (سبک هندی تا حد زیادی ایماژیستی است: نخستین نهضت ضداستعاره در ادبیات فارسی).

نقد هم‌چون ذات هنر

نگاهی به کتاب هزار باده، هزار باد در هزاره‌های شب توبرتو

فواد نظیری

کار هنر، هرچه باشد، در بستری شکل می‌گیرد، رو به‌سوی ایده‌ای دارد، خاستگاه و آرمانی دارد؛ کار هنر، زنده است، ناگزیرْ خوانشِ آنْ ناظر به همین زندگی‌ست. بااین‌حال، خوانش فلسفی از کار هنر، این زندگی را حرکتی در مسیر خودآگاهی می‌فهمد؛ هم‌چون واکنشِ خودآگاهِ هنرمند به زشت و زیبایی که آزموده؛ پاسخ به دشواری‌ای امروزین اما ریشه‌در تاریخ.

هنر اصلانی در بستری شکل می‌گیرد ـ دهه‌ی ۴۰ خورشیدی ـ که پیروزی و شکست جنبش مشروطیت چندان در خاطرها نیست اما آرمان‌های‌اش زنده‌اند. اکنون دیگر، عدالت‌خواهی (در نسبت شهروند با حاکمیت) و ترقی‌جویی (در نسبت ایران با جهانِ مدرن) مشغولیتِ ذهنیِ بیشترِ افراد است. تنها این نیست. دهه‌ی ۶۰ میلادی، دهه‌ی توسعه، دهه‌ی استعمارزدایی، و دهه‌ی ظهور تفکرات پسامدرن است. نقد بنیادین مدرنیته به این امید آغاز شده تا بلکه الگویی جایگزین برای توسعه و هم‌خوان با تکثر فرهنگ‌ها طرح شود. به‌مرور، همراه با روند روبه‌رشد توسعه در جهان، اصلِ ایده‌ی پیشرفت هم نقد شد و استعمارزدایی به تکثر، اجازه‌ی ظهور داد. در چنین فضایی، فهم ایرانیان نیز از آرمان‌های مشروطه‌خواهان، انتقادی‌تر شد. اما کدام فهم؟

از صدر مشروطه دو رهیافت اصلی در نسبت با عدالت و ترقی وجود داشت: یک رهیافتْ الگوی ترقی و عدالت را از فرنگ می‌گرفت؛ گمان هم می‌کرد با پیروی موبه‌مو، ایران به‌سادگی آباد می‌شود؛ دیگری با تاکید بر تمایز ایران با جهانِ مدرن، امکان پیروی را از میان می‌بُرد و آرزو داشت از راه دیگری به مقصد برسد. اما تحولات دهه‌ی ۶۰ میلادی فضای تازه‌ای پدید آورد. ایرانیان به‌روشنی دریافتند هیچ‌یک از آن دو رهیافتْ به‌آسانی به عدالت و ترقی نمی‌انجامد. الگویی نوین نیاز بود؛ الگویی عملی‌تر، نقادانه‌تر/فعالانه‌تر. در راه رسیدن به عدالت و ترقی، دیگر نه تقلید کارساز بود نه کناره‌جویی.

هنر اصلانی را باید در این بستر فهمید، هم‌چون پاسخی نوین به پرسشی دیرین. هنر وی، دوگانگی ایران ـ جهانِ مدرن را از میان نمی‌برد اما از آن گذر می‌کند. نامی که خود به آن می‌دهد، ناسیونالیسم ناشوونیستی است، نگاهی برآمده از دل فرهنگ و تاریخ ایرانی اما نه در تقابل بلکه در تعامل با جهان مدرن. ترقی و عدالت با مدرن‌شدن از درون یعنی در مواجهه‌ی نقادانه با جهان ایرانی ممکن می‌شود. ترقی تنها از مسیر خودآگاه‌شدن ممکن می‌شود و به جای پیروی از مدرنیته، باید به وجه پویا و آزاد آن ـ یعنی مدرنیسم ـ توجه کرد. اما چگونه؟

از نگاه اصلانی، کار هنر، برآمده از جهان پیرامونی است با روایتی خاص، برآمده از فرهنگی زنده، با اسطوره‌هایی که «هم‌زمان» در آن حضور دارند. این جهان، عمیق، تودرتو و ارزش‌بار است، اسطوره‌ها و تاریخ‌اش نه «درزمان» گذشته که هم‌اکنون حاضرند. در کار وی این جهان پیرامون، این خاستگاه، جهان ایرانی است و روایت خاص آن، «روایتِ معمولیِ پیرامونی». هنرمند، پا در این جهان دارد اما کار هنرْ بیان یا بازنماییِ روایتِ معمولیِ این جهان پیرامون نیست. ایده و آرمان کار هنر، در روایت خاصِ خودش «تدوین» می‌شود.

فهم این تمایز، نخستین گام برای رسیدن به فهم وی از کار هنر است؛ فهمِ

این که روایت هنری، نقادانه است و مبتنی بر نگاه زیباشناختی یا اخلاقی سیاسی نیست، در کی پیشین از زشت و زیبا یا خوب و بد ندارد، در پی مدح و ذم نیست بلکه در تلاش برای فهم چالشی زیسته است. بیان این تمایز به‌همان اندازه آسان است، که به کار بستن‌اش دشوار. بزرگ‌ترین چالش در رسیدن به نگاه انتقادی، همین گام سهل و ممتنع است. باید بتوان از داوری کردن درباره‌ی موضوعات دست برداشت و به چگونگی داوری کردن درباره‌ی آن‌ها پرداخت. نخستین گام هنرمند، بیداری از خواب جزمی روایت معمولی پیرامونی است.

از دیدوی، کار هنر، خصلتِ «زبانیک» دارد، نه بیانی. هنر، روایت خاص خود ـ «روایت ساختاری» ـ را می‌سازد. مواجهه‌ی هنری، مواجهه‌ی صرف نیست، تغییردهنده است. این روایت برساخته، به‌هیچ‌یک از اجزای جهان پیرامون ارجاع ندارد. کار هنر نه بازنمایی جهان روزمره است نه بیان انفعالات هنرمند. کار هنر، روایتی کل‌نگر و به‌هم‌پیوسته از دل تجربه‌ی روزمره‌ی جزئی و از هم گسسته است. هنر، روایت ساختاری را در برابر روایت معمولی جهان پیرامون قرار می‌دهد تا ایده و آرمان جهان پیرامون دیده شود و کار نقد به‌انجام رسد. این نحو از مواجهه با جهان پیرامون مدرن است حتی اگر بتوان نشانه‌هایی از آن را در فرهنگ خود سراغ گرفت. اگر تفکر مدرن به چنین درک روشنی از مواجهه با جهان پیرامون دست نیافته بود، ممکن نمی‌شد معادل آن را در تاریخ ایران بازشناخت. حتی پذیرش این که ایشان نیز از دیگر فرهنگ‌ها آموخته‌اند، این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که ما از ایشان می‌آموزیم. مهمْ این است که راه آینده نه با تقابل بلکه در تعامل با دیگر فرهنگ‌ها و یادگیری از آن‌ها گشوده می‌شود. تقابل ایران جهان مدرن، اگر گذرپذیر نباشد، سترون‌ساز و خشونت‌آفرین خواهد شد. با این حال باید روشن شود چرا این نحو از مواجهه، مدرن است.

خصلت زبانیک کار هنر نزد اصلانی، اشاره **به روش‌مندی، خودبسندگی و تجربی‌بودن** دارد. مدرن‌بودن این فهم، در تفصیل این عناصر سه‌گانه آشکارتر می‌شود.

روش‌مندی، اساسی‌ترین خصلت درک مدرن و نقادانه است. وی در معرفی روایت ساختاری از کار هنر، از همان گام‌هایی پیروی می‌کند که گام‌های اصلی در نگاه روش‌مند است. بنابر این نگاه، در برخورد با هر مساله‌ای باید بتوان آن را به (۱) عناصر بنیادین‌اش تجزیه کرد، سپس در (۲) ترتیبی استنتاجی از آن عناصر نخستین، به این مساله بازگشت، البته به‌نحوی که (۳) ربط این مساله با تمامی امور دیگر از دست نرود.

مثال وی برای عناصر بنیادین برسازنده، حروف الفبا یا «سینم»هایی است که در روایت زبانیک‌اش از سینما جست‌وجو می‌کند. هر آن چه زبانی و معنادار است، برساخته از حروف است هر چند این حروف به‌تنهایی معنایی ندارند. کار هنر، برساخته از عناصر بنیادینی است برسازنده‌ی تمامی اجزای آن. جایگزین ترتیب استنتاجی روش اما مفهوم سینمایی «تدوین» یا مفهوم ادبیاتی «روایت» است. کار هنر، به‌هم‌پیوسته و تدوین‌شده است و هویت‌اش بستگی به چگونگی این تدوین یا روایت دارد. اما این کافی نیست، روایت ساختاری، نیاز به کلیتی دارد که گام سوم روش است. از نگاه روش‌مند، کافی نیست مساله‌ی مورد پژوهش را در نسبت با بنیادها قرار دهیم بلکه افزون بر آن، نیاز است تا آن را در نسبت با کلیت امور قرار دهیم. این کلیت، «ساختار» است. «روایت ساختاری» از کار هنر، تصویری کل‌نگر دارد و آن را هم‌چون جهانی موازی با جهان ـ پیرامون می‌فهمد. کار نقادانه‌ی هنر نسبت به جهان پیرامون در این توازی و هم‌سنجی ممکن می‌شود.

این‌چنین، خودبسندگی کار هنر نیز روشن می‌شود. خودبسندگی همان درون‌ماندگاری کار هنر و کمال آن هم‌چون یک جهان موازی است. درون‌ماندگاری از نظر معنایی عبارت است از فهم این که معنای یک واژه، نه برآمده از حروف بلکه برآمده از نحوه‌ی تدوین حروف است. حروف معنای مستقل ندارند. هم‌چنین، معنا نه ـ تنها فرع تدوین و روایت که فرع کلیت ساختار نیز هست. به‌همین خاطر است که زبان هنر به جهان پیرامون ارجاع ندارد و معنای‌اش را از آن نمی‌گیرد. معنای کار هنر، از درون آن هم‌چون یک جهان به‌هم‌پیوسته و درون‌ماندگار، قابل فهم است. هر بخش از کار هنر را باید در پیوستگی با کل آن معنا کرد، آن هم کلی مرتب و تدوین یافته.

درون‌ماندگاری از منظر زیباشناختی یعنی فهم این که کار هنر، جهانی است خودبسنده که از بیرون سنجیده نمی‌شود، خوب و بدش درونی است و بازگشت به حُسن ترتیب‌اش دارد. این چنین، فهم تقدم نگاه نقادانه بر نگاه زیباشناختی، نیز روشن می‌شود. هنرمند باید بیاموزد تا پیش از ارزش‌گذاری، فراتر از نیک و بد جهان ـ پیرامون، یعنی نقادانه بیندیشید. کار هنر، ارزش‌آفرین است، پس با نگاه ناانتقادی و ارزش‌بار نه‌تنها پدید نمی‌آید که حتی به‌فهم هم درنمی‌آید. خودبسندگی معنایی و زیباشناختی کار هنر، از نگاه اصلانی، آن‌چنان است که حتی هنرمند، معنا و ارزش خویش را نیز از کار هنری می‌گیرد و از راه آن، خود را کشف می‌کند.

می‌ماند خصلت تجربی کار هنر. مفهوم تجربه، فریبنده و چندمعنایی است. نخست چنین به‌نظر می‌آید که هنر تجربی، هنری است در آغاز راه و خام. اما اصلانی معنایی دیگر در نظر دارد.

تجربی‌بودن کار هنر، از یک‌سو، اشاره به این دارد که «روایت ساختاری» تنها از راه تجربه کشف/برساخته می‌شود. برای رسیدن به آن، قواعد از پیش‌موجودی در کار نیست. گرچه هنرمند در روند تدوین روایت ساختاری نقشی فعال دارد اما این روایت نه از پیش داده شده است، نه امری است به‌خودی‌خود روشن. قواعد کار هنر، طی فرایندی تجربی کشف می‌شوند. همان گونه که دانشمند مدرن از راه تجربه، ساختارهای جهان را کشف می‌کند، هنرمند نیز چنین می‌کند. هر چند باز هم همانند دانشمند می‌داند که این ساختارها جاودان و خلل‌ناپذیر نیستند و هم‌واره امکان دارد در شرایطی جدید دیگرگون یا اصلاح شوند. کار هنر نیز مدام از راه تجربه در پویش و دگرگونی است.

از سوی دیگر، درک تجربی از کار هنر، ما را دوباره به جهان پیرامون بازمی‌گرداند اما این بار هم‌چون هنرمند/ـنقاد. هنرمند، جهان موازی خود را می‌سازد تا در نسبت با آن، زشتی‌ها و کژی‌های جهان پیرامون را نشان داده، به‌نقد کشد. درست است که کار هنر، بازنمایی یا بیان «روایت معمولی پیرامونی» نیست اما از دل جهان پیرامون برآمده، یعنی در روندی تجربی مدام می‌کوشد تا جهان پیرامون را در آینه‌ی کار هنر، ایده‌آل‌ـسنجی و ارزیابی کند.

راه سومی که اصلانی در پیش می‌گذارد همین است: انسان ایرانی‌ای که پای در جهان پیرامون زنده و اسطوره‌ای خود دارد اما می‌کوشد با درکی نقادانه و تجربی، جهانی هنری در نسبت با جهان پیرامون بیافریند که نه بازنما یا بیان‌گر آن بلکه خودبسنده و کامل است.

اکنون می‌توان از درک انتقادی‌تر و عملی‌تری که اصلانی نسبت به متفکران صدر مشروطه، در نسبت ایران ـ جهان مدرن اندیشیدند، رسید. می‌توان ادعا کرد هنر اصلانی، گامی در مسیر خودآگاهی جهان ایرانی است. فهم وی از کار هنر نشان می‌دهد جهان و تاریخ ایرانی به گذشته نپیوسته، نابود نشده است. با این حال، فهم‌اش از نحوه‌ی مواجهه‌ی مدرن، بسیار متفاوت از فهم موافقان و مخالفان ایرانی مدرنیته است.

در پرتو این فهم، پیروی از فرنگ، یعنی نقادبودن و متاملانه رفتار کردن. آن چه از فرهنگ مدرن باید آموخت، نقادانه و متاملانه اندیشیدن است. نقد در چنین معنای عامی، نه‌تنها هنر که فلسفه، علم و ادبیات را نیز دربرمی‌گیرد. این پیروی در نقادانه اندیشی، تقلید نیست زیرا نقد از اساس در تقابل با تقلید است. وی فهم نوینی از خودینگی به ما می‌دهد که نه فروبسته است، نه بی‌اصالت، خودینگی‌ای که از اساس با دیگری در نسبت است و در این نسبت است که خود را بازمی‌یابد.

کلام آخر این که با نگاه به جهت‌گیری کلی تفکر اصلانی در کارهای او، راه سومی آشکار می‌شود که شیرازه‌ی آن نقد است. این راه، راه انسان ایرانی‌ای است که خود را درمیانه‌ی جهان می‌بیند و تمنای مشارکت در تاریخ جهان دارد، نه شیفته‌ی جهان مدرن است نه کناره می‌جوید. پا در جهان پیرامون اسطوره‌ای خویش دارد اما با زبانی با جهان سخن می‌گوید که از راه آن هم می‌تواند خود را تحقق می‌بخشد هم شاید برای جهانیان ارمغانی داشته باشد.

هفت سوار

آتوسا زرنگارزاده شیرازی

هفت سوار آمدند. هفت مشک آب را پر کردند. هفت شال قرمز پرت کردند کنار رودخانه. هفت دختر از توی آب آمدند بیرون. هفت لچک قرمز را به سر کردند. دست‌هایشان را به هفت سوار دادند. پشت اسب‌ها یک وری نشستند. بازوها را دور کمر هفت سوار حلقه زدند. هفت سوار تاختند و پشت کوه هفت دخترون گم شدند.

رودخانه که خشک شد من آن‌جا بودم. داشتم دست‌هایم را توی آب می‌شستم. می‌خواستم بعدش کفش و جوراب را بکنم و پاها را سر بدهم روی سنگ‌های کف بستر. خشک شد! یک دفعه دیگر آبی نبود. از دست‌های من آخرین قطره چکید روی سنگ صاف و صیقلی که انگار سالیان سال است به خود آب ندیده.

از خواب که نپریده بودم. اصلاً خواب نبودم. در بیداری رویایی می‌دیدم که در خواب هم نمی‌شد نظیرش را دید یا من ندیده بودم. این که اول روز رویا دیدن من شروع شد بعد رودخانه خشک شد یا برعکس نمی‌دانم.

حاج خانم از مطبخ داد زد: دختر بیا این ظرف‌های حلوا را ببر روی تخت بچین

دختر بچه‌ای که دامن چین‌دار چهارخانه به تن داشت و موهای صافش تا روی کمر ریخته بود؛ لی‌لی کنان از کنار حوض پر از ماهی گلی گذشت. من همان جاها بودم. توی تخمدان سمت راست. آقا بزرگ کنار پنجره‌ی اتاق پنج دری ایستاده بود قد کوه به نظر می‌رسید. گفت: بابام جان تو حوض نیوفتی.

کبری نامی هم بود. همان که هر جا حاج خانم، مادربزرگ و مادر بودند؛ او هم حضور داشت. شاید من الان توی تخمدان سمت چپی بودم. تمام حیاط پر بود از ملحفه‌های شسته شده که روی بند رخت آویزان بود. دیشب دخترها آلبالوهای شسته شده و آماده برای مرباگیری را توی رختخواب‌هایی که از این سر تا آن سر بهار خواب پهن شده بود؛ برده بودند. صبح ملحفه‌های قرمز شده؛ فریاد کبری، اخم‌های حاج خانم و خنده‌های ریز ریز دخترها کل فضای عمارت را پر کرد. دختر خاله‌ها شال و کلاه کرده بودند؛ برای خرید پارچه گیپور. دختر با دامن چین‌دار، دور حوض لی لی می‌کرد: هفت تا سوار هفت تا سوار

مامان بزرگ من که هنوز مامان بزرگ نشده بود داد زد: سرمو بردی دخترا!

آن نیمه من جایی دیگر داشت توی زمین پشت خانه‌شان بازی می‌کرد. همان پسر بچه‌ای که دسته چوب جاروی فراشی را لای پاهایش گذاشته بود و بالا و پایین می‌پرید. می‌گفت: پیتیکو پیتیکو. من توی کمر این پسر بچه بودم؟

هفت سوار آمدند. این بار مشک‌های آبشان را خالی کردند توی رودخانه خشک. هفت شال سفید پر دادند به هوا. هفت کاکویی هفت شال را به منقار گرفتند. پر کشیدند و پشت هفت دریا گم شدند.

الله وردی خان می‌گفت: ریدم این جای بابای رضا میر پنج.

هیچ‌وقت نگفت شاه. پسر این‌ها را به یاد می‌آورد؛ وقتی بی‌بی گفت: سوار که آمد من خودم را کشاندم زیر طاقی بازارچه و از پشت روبنده دیدمش. پسر فکر می‌کند یعنی چشم‌های بی‌بی هم دو دو می‌زده دنبال سوار همان‌طور که چشم‌های خودش دو دو می‌زند وقتی دامن‌های چین‌دار چهارخانه را می‌بینند؟

به پشت روی آب خوابیده‌ام. چشم‌هایم سقف را می‌بیند. چراغ‌های هالوژن سو سو می‌زنند. زمین کنار رودخانه نشست کرده بود. گود بزرگی که عین یک دره توی چشم می‌زد. پسر بچه‌ها آن‌جا بازی می‌کردند و عرب‌هایی که بی‌خانمان بودند این طرف و آن طرف گود چادرهایشان را برپا کردند. دره شد گود عربان. هیچ‌کس نپرسید چرا زمین فرو رفت؟ چرا آب از دست هیچ‌کس نمی‌ریخت؟ فقط دیگر توپ‌های پلاستیکی دو لایه نوک پای پسرها جابجا می‌شد تا به دروازه‌ای برسد که از دو آجر ساخته شده بود.

استخر خشک شد. همان‌طور که به سقف زل زده بودم. کف کاشی‌ها دراز به دراز افتاده بودم و توی سرم مدام تکرار می‌شد؛ هفت تا سوار هفت تا سوار هفت؛ هفت، هفت.

هفت تا درخت، هفت تا سنگ، هفت تا کنیز، هفت شاهزاده زرین کمر، هفت تا سیب سرخ.

یکی از سیب‌ها قل خورد و رفت توی سوراخی که وسط رودخانه خشک به‌وجود آمده بود. مار سیاهی چمبره زد دور سیب. دختر کوچک پادشاه گفت: من زن همین مار می‌شم.

الله وردی خان می‌گفت: خودشو کشید کنار طاقی و چادرش رو دورش پیچید. از بالا و پایین رفتن سینه-اش زیر چادر فهمیدم ترسیده. لاغر و نحیف به نظر می‌اومد. پسر فکر می‌کند؛ نترسیده؛ چشماش دودو می‌زده؛ نفسش در نمی‌آمده؛ دلش سریده بوده. بی‌بی با عشوه می‌گفت: ما گونی هم بپوشیم خوشگلیم. و لچک سبزش را روی سرش صاف می‌کرد.

این دودمان نشسته‌اند توی مغزم و هر کدام برای خودش سازی می‌زند. مثلاً همین آقا بزرگ که الان راه افتاده تا از عمارت خودش پیاده بیاید مادر و مادربزرگ من را ببیند. فکر نکنید من هنوز توی تخمدان‌های آن دختر چهارخانه‌ای هستم یا توی کمر آن پسر. حالا دیگر برای خودم نوزادی شده‌ام؛ که البته برای بی‌بی اولین نتیجه‌ی الله‌وردی‌خان دختر شدن گناهی بزرگ بود. فقط گفت خان دیگر نیست تا ببیند. ماشین هم هست عصر تلویزیون و روزنامه. آقا بزرگ اما عادت به ماشین ندارد. پیاده می‌آید تا ببیند دختر چین‌دار چه زاییده.

دختر پادشاه زن مار شد. شب مار پوست انداخت و جوانی رشید از توی پوست بیرون آمد. دختر لپ‌هایش گل انداخت و حتی نپرسید مگر تو مار نبودی.

رودخانه که خشک شد؛ درخت‌ها شروع کردند به سوختن. هفت کاکویی از پشت هفت دریا برگشتند. هفت دانه‌ی قرمز به منقار داشتند. دانه‌ها را با نوکشان کنار گود کاشتند. هفت درخت قرمز بیرون آمد؛ که بعد از هفت سال و هفت ماه و هفت روز قرار بود میوه بدهند. میوه‌هایی گرد، عنابی رنگ که مزه‌ای تلخ مثل زهر مار داشتند.

مار که حالا جوانی زیبا و خوش سیما شده بود به دخت پادشاه گفت: به خواهرات نگو من آدمم چون واقعاً مار هستم.

ماه سلطان همیشه با بی‌بی بود. یک جورهایی خانه زاد، نه صمیمی‌تر بودند؛ مثل دو خواهر. با این که بی‌بی خواهر نداشت و مادرش یکه زا بود. اتاقش کنار مطبخ پر از عروسک‌هایی بود؛ که با پارچه درست می‌کرد. عروسک‌ها را چیده بود روی طاقچه‌ای که دور تا دور اتاق کشیده شده بود. الله‌وردی‌خان از ته حیاط داد کشید: "یکی این آفتابه رو پر کنه "و از گوشه‌ی در بزرگ مستراح آفتابه را بیرون گذاشت. مادربزرگ دیگر که هنوز مادر بزرگ نشده بود. بیوه‌ای جوان بود هفده یا هیجده ساله با یک پسر شش ساله. هنوز با عروسک‌های ماه سلطان بازی می‌کرد. ماه سلطان از اتاق بیرون رفت و آفتابه را توی حوض وسط حیاط فرو کرد.

هفت سوار آمدند. هفت دختر بازوهایشان دور کمر سوارها حلقه شده بود. کنار رودخانه دخترها جستی زدند و پایین پریدند. هفت دختر توی رودخانه خشک ایستادند. هفت جفت پا کوبیده شد روی خاک. دخترها چرخیدند و چرخیدند تا زیر خاک دفن شدند. هفت سوار تنها تاختند و پشت کوه هفت دخترون گم شدند.

سکوت که می‌کنم از خودم می‌ترسم. از همه. از رودخانه خشک. از جد پدری و مادری. از همان شجره-نامه‌ای که هی گلدوزیش کردند. اسم اضافه کردند. از همان شاخه‌ای که اسم من از آن آویزان است. همان هفت نسل گلدوزی شده. از اسم بعدی که دختر من است و بعدها قرار است اضافه شود. آخر هنوز یک جاهایی همین‌جا نشسته است. توی تخمدان چپ یا راست نمی‌دانم. از ریشه‌هایی که

این‌قدر برگ و بار داده‌اند می‌ترسی نگاهشان کنی. از سر شاخه‌ها این‌قدر اسم آویزان است. نکند بشکنند. نکند ریشه‌ها بپوسند و کل درخت خم شود؛ یا رودخانه خشک دیگر هیچ‌وقت به خودش آب نبیند؛ یا مار آدم بشود.
ماه سلطان قصه عروسک سنگ صبور را برای مادربزرگم می‌گفت و من هفتاد سال بعد می‌گویم عروسک سنگ صبور تو صبوری یا من صبور. هر بار به جای خارج کردن سوزنی از بدن عروسک سنجاق ته گردی را نوک انگشتم فرو می‌کنم. کیت قند خون را پر از خون می‌کنم. چشم‌هایم به شماره‌گر دستگاه است. قند بالا، قند پایین، قند نرمال، حلوای زرد. "دختر ناخنک نزن به حلواهاندری هستن".
دختر دامنش چین برنداشت شلوارک به پا داشت و موهایش مثل پسر بچه‌ها کوتاه کوتاه بود. آن موقع‌ها بهش می‌گفتن مدل گوگوشی. توی حیاط لی‌لی نمی‌کرد؛ با دوچرخه دور باغچه می‌چرخید و می‌خواند هوادلپذیر شد گل از خاک بر دمید.
آن شب دختر کوچک پادشاه با مار که حالا شوهرش شده بود خانه عروسک سنگ صبور مهمان بودند. قرار بود هفت سوار هم بیایند؛ که در آخرین لحظات هفت کاکویی آمدند و هفت موی یال اسب‌های سوارها را آوردند. دختر پادشاه گفت: هفت سوار مردند؟ مار گفت: این‌ها موی اسب هست. عروسک سنگ صبور که حرف نمی‌زد. هفت کاکویی نوکی به آب و دان نزدند و پر کشیدند؛ بروند دنبال هفت دریا بگردند؛ تا پشت آن گم شوند.
از خواب که نپریده بودم. بیدار بودم. بیدار بیدار. انگار هیچ‌وقت نخوابیده بودم. مگر وقت برای خوابیدن زیاد نیست؟ کف رودخانه خشک نشسته‌ام و خاک به سر می‌ریزم. مادربزرگ می‌گفت: خواستی خاک به سر کنی پای تل بلند خاک به سر کن. از رودخانه‌ای که از این سر شهر تا آن سر شهر کشیده شده بلندتر مگر جایی پیدا می‌کنم تا بنشینم و همه‌ی خاک‌هایش را به سر کنم؟ از همان موقع که یک دفعه خشک شد.
هفت دانه درخت شدند. درخت‌های تناور سرخی که از سر هر شاخه‌شان میوه سرخی آویزان بود. مزه زهرمار می‌داد.
مار به دختر پادشاه گفت: هر کاری کنی من مارم آدم نمی‌شم. لپ‌های دختر پادشاه این دفعه گل ننداخت. چشم‌هایش پر از آب شد ولی شور. آن‌قدر شور که از آب هفت دریا هم شورتر بود.
آقا بزرگ توی اتاق پنج دری نشسته است؛ پشت میز چوبی‌اش، روی صندلی لهستانی و رحل و قرآن جلویش باز است. داد می‌زند: "کبری آفتابه را پر کن بذار تو مستراح بعدم بیا این جا رو آب و جارو کن بعد نماز مهمون دارم".
قرار بود الله‌وردی‌خان بیاید. هیچ کدام نمی‌دانستند روزی نوه‌هایشان شجره مشترک می‌سازند. الله‌وردی‌خان که نماند و ندید و نفهمید.
آن‌قدر نشستم شاید زیر پایم علفی چیزی سبز شود؛ نشد. از خاک خشک هیچ نمی‌روید. چه می‌دانستند شجره چنان تلخ می‌شود که هر تکه‌اش یک جایی تلخی‌اش را توی خودش می‌ریزد؛ مثل زهر مار.
از تخمدان چپی‌ام دختر کی آمد. عروسک سنگ صبور تو صبوری یا من صبور؟
پسر دیگر روی چوب جارو پیتیکو نمی‌کرد. فوتبال بازی نمی‌کرد. چشمانش دودو نمی‌زد؛ پی دامن چین‌دار. جلو تلویزیون می‌نشست و ساعت‌ها همه‌ی فوتبال‌هایی که در دنیا بازی می‌شد؛ نگاه می‌کرد. مادرش، مادربزرگ من روزها می‌نشست پشت میز آشپزخانه و سیگار دود می‌کرد. من از نوزادی در آمده بودم دور حیاط رکاب می‌زدم و هرچه شعر و سرود بلد بودم می‌خواندم. حالا دخترک توی تخمدان چپی نشسته بود تا روزی که ببیند؛ مادرش پشت کانتر آشپزخانه می‌نشیند و سیگار دود می‌کند. انگار یک جورهایی نفرین درخت‌ها بود؛ یا شجره. که یتیم شدن و یتیم بودن در خاندان ارثی شده بود. از مادر به دختر نرسد به نوه که می‌رسد.
حاج خانم گریه می‌کرد. آن‌قدر زیاد که من فکر می‌کردم؛ کور نشود؟ که شد. از بس گریه کرد؛ کور شد. آقابزرگ که رفت؛ من بودم؛ همان‌جاها می‌پلکیدم. می‌ترسیدم دوچرخه‌سواری کنم؛ مامان‌بزرگ ناراحت شود.
این دودمان زیادی دارند توی مغزم پرسه می‌زنند. مگر همان شجره برایشان کافی نیست؟ همان که هی تند تند اسم به آن اضافه می‌شود؟ بروند پیش آن‌هایی که بلدند گلدوزی کنند. من که یک دکمه ناقابل را هم نمی‌توانم بدوزم.
هفت سوار یک روز آمدند. اسب‌ها تشنه. لب‌های سوارها ترک خورده. هفت دختر نبودند. کنار هفت درخت قرمز ایستادند. رودخانه هنوز خشک بود. هنوز هم خشک است. هفت میوه را چیدند. از اسب‌ها پیاده شدند. هفت میوه که از گلویشان پایین رفت؛ روی خاک ترک خورده دراز کشیدند و خوابیدند. انگار که هیچ‌وقت بیدار نبودند. هفت اسب بدون هفت سوار رفتند و گم شدند.
این جا هیچ کس نیست. نه از الله‌وردی‌خان خبری است. نه آقابزرگ، نه حاج خانم، نه بی‌بی، نه مادربزرگ-ها، بقیه هم که هرکدام گوشه‌ی دنیا گم شده‌اند ماه سلطان هم نیست، یا کبری. من هستم؛ کانتر سیگار، خشکی رودخانه، میوه‌ی عنابی رنگی که مزه زهر مار می‌دهد و دخترکی که تلخی‌اش را یک روز برداشت و برد آن سر دنیا پهن کرد.
عروسک سنگ صبور تو صبوری یا من صبور سنجاق؛ خون؛ کیت؛ شماره؛ قند بالا.
مار به دختر کوچک پادشاه می‌گوید: "من از هر آدمی آدم ترم" و می‌خزد دور گردن دختر. نیش که تا انتها فرو می‌رود. دختر آهی می‌کشد و می‌خوابد. انگار هیچ‌وقت بیدار نبوده.

مـــرد

سینا قنبرپور

خون را از خنجرش پاک کرد و آن را هل داد تو غلاف؛ درست پشت کمرش؛ مثل همیشه کله سیمرغ روی دسته را لمس کرد تا خیالش آسوده شود بار دیگر هم کار به آنجا کشید، این سیمرغک به دادش می رسد. نگاهی به سر و وضع خودش انداخت؛ خاک، همه زره‌اش را پوشانده بود ولی سالم بود. آمد بیرون و پا در رکاب گذاشت، هی کرد و رفت. همهی لشگریانش از قبل منتظر بودند تا اگر او بازنگشت بر شهر بتازند. حالا سواری بی هیچ عجله به سمتشان می‌آمد. چهره‌اش که نمایان شد لشگریانش هم نفس راحتی کشیدند. نفسی که دمی بیشتر نپایید. به جلوی سپاهیان که رسید فریاد زد: «مشعل‌داران». یکی از ردیف جلوی سپاه جدا شد و نزدیکش آمد.

- حالا که سالم برگشتی دیگر لازم نیست این بدنامی را به خود بخری.

- کسی این را به حساب بدی ما نمی گذارد.

- سوزاندن و ویران کردن در همه حال بد است.

- نه وقتی «دروج» همهی شهر را در نوردیده است.

- این هفتمین شهر است. قبلی‌ها را که سوزاندی هیچ خبری از او نیافتیم.

- نباید اثری از او باقی بماند.

نگاهی به «مشعل‌داران» انداخت و با صدایی که تا آخرین ردیف سربازهایش هم توانستند آن را بشنوند گفت: مراقب «چلپاسه»ها باشید. سگ‌ها را با خود ببرید و هرچه یافتند را به مارها بسپارید. همان که قبلاً از خط جلوی سپاه نزدیکش آمده بود اسبش را تکانی داد تا نزدیک‌تر شود و چیزی بگوید؛

- مبادا بگویند می‌خواستی انتقام بگیری؟

- کدام مهم‌تر است آنکه آن‌ها بگویند یا آنچه درست است؟

«بشکوچ»ها را صدا کرد. پرسید چرا هیچ خبری از آن‌ها نیست. فرماندهی سپاه دومش گفت: «دروج» را به تلافی فرستادند. همان موقع که نبودی. شما «مار»ها را اسیر و سرباز خود کردی و او هم «دروج» را فرستاد و «بشکوچ»ها را گرفت. فرمانده سپاه اول برای مذاکره پیش رفت اما کار مذاکره به سرانجام نرسید. خود او همان اول از دست رفت.

- او هم اول یک بشکوچ بود؛ نگهبانی از نگهبانان گنجینه‌های خدایان.

- می‌دانم او فرماندهی سپاه اول بود ولی شاید اگر سراغ ما هم می‌آمد همین می‌شد.

- چرا سراغ مارها نرفت؟

- نمی‌دانم.

- همه را بگو تا ردی از آن‌ها بیابند.

- ما حتی اثری از «دروج» در این شهر نیافتیم. فکر می‌کنید آن‌ها به کجا رفته‌اند.

مشاور اعظم هم گفت: آن‌ها می‌توانند ذره ذره شوند و در سرها خانه کنند.

- پیش از آنکه در سرها خانه کنند باید پیدایشان کنیم.

می‌دانی ۱۲ هزار سال و اندی از آن زمان گذشته است، دورهی لشگرکشی‌ها و قهرمان‌هایش سپری شده، نمی‌توانی فکر کنی که کاش مثل آن مرد می‌بودی. اشتباه نکن نمی‌گویم آن‌ها دیگر نیستند. آنجا به غلط افتادیم که گمان بردیم آن‌ها مال قصه‌ها بودند. حتماً که نباید یک دیو غول‌پیکر بی‌ریخت باشد. اتفاقاً آن سومی که درباره‌شان نقل می‌کردند بیشتر از آب درآمده. آن وقت‌ها چلپاسه‌های بیچاره تن خود را به آن‌ها می‌دادند. همان موقع که می‌گفتند اهریمن به سه شکل درمی‌آید؛ چلپاسه، مار و جوان. گویا مارها را ما به سخره گرفتیم جوان‌ها را آنها. دیگر غول‌پیکر نیستند. اتفاقاً ماه‌پیکر شده‌اند. بیشتر جوان هستند از هر دو جنس. می‌خواهی بگویی از «دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست»، باشد ولی راهش خراب کردن همه چیز نیست. با خراب کردن، آن‌ها را نمی‌توان شکست داد. بالاخره وقتی پای نان و نمک وسط می‌آید هر کاری ساده نیست. می‌خواهی بگویی حداقل آن موقع می‌دانستی با دیوی ،اژدهایی، چلپاسه‌ای، گرگی چیزی مواجهی ولی الان همه شبیه هم هستند. هر کدام تمیزتر و موجه‌تر از دیگری. آن موقع میدان نبرد مشخص بود حالا از کجا می‌دانی که میدان نبرد همین اداره شما نبوده باشد؟ باور کن آن فریادهای از سر خشم هم زبانه‌های آتش آن اژدها بودند. همین که فهمیدی بازبانه‌های آتش‌بازی نمی‌کنند خودش رسم مردانگی است. حتماً که نباید آن خنجر سرسیمرغی را بیرون کشید و کار را تمام کرد. زمانه عوض شده دیو و ددها همه در سرها خانه کرده‌اند. اصلاً فرصت این نیست که بفهمی «دروج» بر آن‌ها تاخته است یا نه.

- تو هم گرفتی منو. دروج مروج چیه داری به خوردم می‌دی. ندیدی برام چی نوشت؟

- از کی تا حالا اون شده معیار قضاوت آدما؟

- از همه اصول همین مونده؛ تو این روزای بدبختی نمی‌تونی راحت یکیو از کار بیکار کنی.

- پس تو این روزا قدر کار حرفه‌ای رو کی معلوم می‌کنه؟

- نمی‌خوام فکر کنن چون داد و بیداد راه انداخته اخراجش کردم.

- الان چون اون برات پیغام داده که اخراج یه مرد عیالوار تو این ایام بی‌اخلاقیه می‌ترسی فکر کنن آدم بده تویی؟ پس بقیه ماجراها رو چه‌جوری حساب می‌کنی؟

هنوز ساعت زنگ نزده بود. منتظرش نماند و بلندشد. مثل همیشه اول دستی به صورتش کشید و خش‌خش سابیدن انگشتانش با ریش‌های تازه سر برآورده را شنید. یکراست رفت به سمت دستشویی. تو آینه خودش را دید و نهیبی به آن قیافه اخمالو زد؛ هششششه، چته بابا نمی‌شه با یه من عسلم خوردت. انگار دیو عبوسی درت حلول کرده.

همیشه دلش می‌خواست یک کلاه‌سبز ارتش باشد. نه، بیشتر از یک کلاه‌سبز، یک افسر کلاه‌سبز ارتش. اصلاً یک فرمانده کلاه‌سبز. هم همه تخصص‌ها و توانمندی‌های کلاه‌سبزها را داشته باشد و هم فرمانده باشد. دستور هم بدهد. یک تنه هم بتواند شهری را به هم بریزد. از آن‌ها که با یک کوله‌پشتی می‌توانستند از پس شهری برآیند. لذتبخش‌ترین بخشش آن لحظه‌ای بود که امان نمی‌دادی طرف مقابلت نفس بکشد و قبل از آنکه بتواند تصمیمی بگیرد کارش را تمام می‌کردی. اما این که بگذاری طرف مقابل به خودش تکان بدهد، خودی نشان بدهد، زمان بخرد و ماجراها به مرور زمان سپرده شود پیش از آنکه عکس‌العمل درستی بگیرد یا استخوان لای زخم شود چه فایده دارد؟ واقعاً یک کلاه‌سبز ارتش می‌داند کی کار را تمام کند.

فرمانده بودن کار سختی است. از آن سخت‌تر پادشاه بودن است. آخر نمی‌شود که یک فرمانده یا یک پادشاه سوار اتوبوس شود. حالا هزاری که آخر برج باشد و هنوز حقوق نداده‌باشند. خیلی ضایع است جلوی خدم و حشم سوار اتوبوس شوی تا برسی سر کارت. حالا اهالی حرم هیچ نگویند وزیر و مشاور اعظم را چه کنیم؟ شان شاهانه می‌رود که می‌رود؛ آن هم در روز صدور حکم.

صدای زنگ تلفنش بود. از محل کار. خانم منشی بود. گفت: مدیر اجرایی اومدن و می‌خوان ببینن صورت‌وضعیت‌ها رو امضا کردین. منتظر دستور شما هستن. مکث کرد.

- رئیس هستین؟

-بگید هنوز امضا نکرده. بعد که اومدم اداره میگم چه کار کنه.
-مگه صورت‌وضعیت‌ها همونا نیست که دیروز عصر امضا کردین.
-بله همونا‌ست. ولی شما چیزی به ایشون نده. خودم که اومدم تکلیفو مشخص می‌کنم.
-حالا تمام کردن کار به این نیست که حتماً شاه باشی. از خر شیطون بیا پایین و فکر کن الان چاره‌ای جز سوار شدن بر اتوبوس نیست و یک افسر کلاه‌سبز ارتش هم خوب می‌دونه تو شرایط سخت چهگونه باید از پس موانع پیش رو برآد. عصر پادشاهان هم خیلی وقته سپری شده. مسأله رو پیچیده نکن. یه چلپاسه‌ای توهم زده اژدهاست و سعی کرده تنوره بکشه. خودش هم آخر سر خسته می‌شه و سرش رو می‌اندازه پایین می‌ره پی کارش.
-شوخیت گرفته؟ همش که نمیشه نقش آدم خوبه رو بازی کرد.
-من دارم می گم بعضی چیزا خیلی مهم نیست. یه اتفاقی افتاده، بذار بگذره.
-بار اول و دوم همینو گفتم. حالا فقط تنوره کشیدن نیست.
-میگم مثل این می‌مونه که آدم فرمانده لشگرش رو وسط میدون به فلک بکشه.
-منم میگم رفته همه جزییات کار رو به اون گفته. پس فردا بره همهی دارو ندارمو به اون بگه چی می‌شه؟ بعد نمیگه اشتباه کردم، میگه فقط در حد یه پاس اشتباه بوده. می گم استاد پاس اشتباهت گل شد؛ بازی رو باختیم.
- خب بازم که حرف خودتو می‌زنی. ینی می‌خوای بگی بره؟
-ببین من مطمئنم حقوق رو بریزن به حساب، اون نمی‌مونه که من اخراجش کنم.
-خب پس دندون به جگر بذار خودش گورشو گم کنه.
-اونوقت این من نیستم که کاری کرده، اونه که یه کاری کرده.
-مهم نیست. مهم اینه که بدنامیشو تو به جون نمی‌خری.
-ول کن تو رو خدا. بدنامی، همش تو فکر اینی که دیگرون چی می گن. دیگرون بیان ببینن الان این‌قدر لنگم که مجبورم اتوبوس سوار شم برم سر کار ولی حاضر نیستم کارو ضایع کنم.
-این که بد نیست. حداقل ۴تا آدم می‌بینی... صبر کن، صبر کن اینجوری نگام نکن ظاهرشون که آدمن.
همیشه اتوبوس جای رقت‌انگیزی بوده. یک مشت آدم، همه چسبیده به هم. حتی اگر شانس هم آورده باشی و صندلی خالی گیرت آمده باشد موقع پیاده شدن باید به یک عالم آدم دیگر بمالی تا رد شوی و بیایی پایین. چه آن‌موقع که اتوبوس واحد بود چه الان که بی.آر.تی هم آمده. این اتوبوس هم جای سوزن انداختن نداشت. ولی جالب بود که دو صندلی خالی داشت. خیلی‌ها ولی ایستاده بودند. دو صندلی روبه روی هم خالی. خودش را از بین جمعیتی که ایستاده بودند و دستشان به میلهی بالایی راهروی بین صندلی‌ها بود عبور داد؛ خیلی چندش است این کار.
همین که آمد بنشیند متوجه شد بر صندلی کناری یک فرمانده کلاه‌سبز ارتش نشسته است.
-می‌دانی فرق الان با ۱۲هزار سال و اندی پیش چیه؟
-خب خیلی فرقا داره.
-مهمترینش اینه که اونا سرا رو تصرف کردن. همشون ریختن تو سرا.
-خب... چی می‌خوای بگی نکنه می‌خوای بگی اونا سر خودمم فتح کردن؟
-اگه حواست نباشه بله.
-ولمون کن تو رو خدا.
-چرا باور نمی کنی. اونا خیلی وقته ریختن تو سرا. هم دیگه غول پیکر نیستن هم ریخت و قیافشون بد و زشت نیست.
-لابد می‌خوای بگی میدون نبرد هم همینجاست.
-شاید باورت نشه ولی الان دقیقاً وسط میدون نبردی.
۱۲هزار سال گذشت تا بالاخره ردزنان خبر آوردند که آن‌ها را در «آراتا» رد زده‌اند. گفتند آن‌ها به کلوت‌های شهداد گریخته‌اند. دستور داد تا فرماندهانش جمع شوند. مشاور اعظم را هم خبر کردند. دستور چند کلمه بیشتر نبود؛ به سمت شهداد می تازیم، به سرعت.
مشاور اعظم گفت: مدتهاست او را می‌جوییم اما واقعاً ارزش دارد؟
-او نگهبان گنجینه‌های خدایان بود.
- مارها هم روزی لشگریان آن‌ها بودند اما امروز از آن تو هستند. زندگی را تلخ نکن.
-نمی‌خواهم این رسم شود که معتمدان، لشگریان دشمن شوند.
- زندگی رسم‌های دیگری هم دارد.
لشگریان به سمت «آراتا» در حرکت بودند که پیکی به آن‌ها رسید. پیام‌آوری از سوی «سوشیانت» بود. همین‌طور که نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد آرام و قرار از ردیف اول سپاهیان دور و دورتر می‌شد. خودش بیشتر از بقیه براق شده بود. اگر پرچم پیک «سوشیانت» همراهش نبود. شمشیرش را کشیده بود و خودش حسابش را می‌رسید. دستش را به کمرش نزدیک کرد و آرام‌آرام کلهی سیمرغ روی دستهی خنجر را حس کرد. می‌دانست چهطور آن را از همان غلاف بیرون بکشد و پرت کند که درست توی سینهی هدفش بنشیند و کار را تمام کند. اما نامهی مهر و موم شده سوشیانت را چه می‌کرد. رو به مشاور اعظم کرد که او پیش برود و نامه را بگیرد. نامه را گرفت و به سمت او برگشت. اشاره داد که خودت نامه را بگشا و بخوان. گفت: سوشاینت به «دروج» امان داده است. پیمان صلح بسته‌اند.
آب دهانش را قورت داد در حالی که کلهی سیمرغ روی دستهای هر آن بود زیر فشار انگشتانش خرد شود. کی به کی بود می‌توانست همین حالا که روبه‌رویش بود و در نقطه مؤثر پرتاب خنجرش قرارداشت برای همیشه کار را تمام کند. اما این برخلاف اصول بود.
مشاور اعظم اسبش را هی کرد و نزدیک آمد. گفت: گفته بودم آن‌ها می‌توانند ریز ریز شوند و به درون سرها بروند. حالا چه کار می‌توانیم بکنیم؟
به محل کارش که رسید اول منشی را صدا زد. به او گفت همهی مدیران را خبر کند، جلسه داریم. هنوز مدیران نرسیده بودند که به خودش گفت:
-حرفه‌ای رفتار کن. انتقامجویی نکن.
-حرفه‌ای است اتفاقا. کسی که به اتاق شیشه‌ای سنگ می‌زند نباید انتظار تشویق داشته باشد.
به آن‌ها گفت یک بخشنامهی جدید ابلاغ می‌شود. موضوع فقط اخراج آن یک نفر نبود. همه که نشستند گفت: از این به بعد هیچ مرد عیالواری در اینجا استخدام نمی‌شود؛ والسلام.

* دروج:
* بشکوچ:
* آراتا:

مهاجرت

نویسنده: ری فرنچ
ترجمه شادی حامدی آزاد

نویسنده‌ی اهل ولز در دانشگاه شهر هال تدریس می‌کند. نخستین کتابش جگوار قرمز و دیگر داستان‌ها (The Red Jag & Other Stories) در سال ۲۰۰۰ منتشر شد. رمان او، همه‌ی این مال من است (All this Is Mine) (۲۰۰۳)، به زبان‌های ایتالیایی و هلندی ترجمه شده است. او نویسنده‌ی همکارِ کتاب چهار پدر (Four Fathers) (۲۰۰۶) بوده که مجموعه‌ای از داستان‌ها درباره‌ی پدربودن است و به زبان اسپانیایی ترجمه شده. دومین رمان او، به زیر رفتن (Going Under) (۲۰۰۷) درباره‌ی مردی میانسال است که پس از روبه‌روشدن با اخراج کارمندان به‌سبب موردنیاز نبودن، خودش را در حیاط خانه‌اش دفن می‌کند و تا حل‌شدن مشکل کار همه بیرون نمی‌آید. روزنامه‌ی ساندی تایمز درباره‌ی این داستان نوشته: «باتوجه به این که قهرمان این داستان در بیشترِ حجم این رمان سیصد صفحه‌ای داخل یک جعبه به‌سر می‌برد، سرعت و طرح این رمان قابل توجه است...» این رمان به زبان‌های آلمانی و فرانسوی ترجمه شده و برای نمایشی رادیویی در آلمان اقتباس شده است. رمان بعدی او، به کوچ‌نشین خوش آمدید (Welcome to The Reservation)، درباره‌ی یک سرخپوست بومی آمریکاست که به شهری قبلاً معدن‌دار و حالا متروک در دره‌های ولز می‌رسد و متعهد می‌شود درخت سرخدار باستانی‌ای را از قطع‌شدن برای بازشدن راهِ ساخت یک سوپرمارکت نجات بدهد.

بر کرانه‌ی رود هامبر ایستاده‌ایم، من و پدرم، هردومان از خورشید و نسیم دلپذیر لذت می‌بریم. این برایش تفرجی نادر است. از دست‌رفتن حافظه‌اش، قطع ارتباطِ تدریجی‌اش با دنیا، مدام او را به ترکِ خانه بی‌میل‌تر می‌کند؛ ترکِ جایی که او در محاصره‌ی چیزهای آشناست، چیزهایی که می‌شود نامشان برد. ولی امروز، خوب از پسِ ناآشنایی‌های اطرافش برمی‌آید، درواقع خیلی خوب. آدم چه می‌داند کِی ممکن است دوباره روزی مثل این داشته باشد؛ تصمیم گرفته‌ام بیشترین استفاده را از امروز ببریم.

سمت راست‌مان پل هامبر قرار دارد. او با تحسین نگاهش می‌کند و می‌گوید: «باید خیلی کار برده باشه، پسر.»

اشاره‌ای برای من که دفترچه‌ی یادداشتم را از جیبم درآورم، ورق بزنم تا برسم به صفحه‌ای که موقع خواندنِ تابلوِ نمایش‌دهنده‌ی این پل در مرکز اطلاعات توریستیْ یادداشت‌هایی را سریع در آن نوشته بودم. او از آمارو‌ارقام خوشش می‌آید، مبهم‌نبودن‌شان را ستایش می‌کند؛ تابلوهای راهنمای واضح و مشخص در دنیایی تغییرشکل‌دهنده.

می‌گویم: «برای ساختش ۴۸۰هزار تُن بتون و یازده‌هزار تن سیم فولادی به‌کار رفته.» وقتی نگاهم به او می‌افتد، می‌بینم هوشیار و متمرکز شده؛ هیچ‌چیز مثل جزئیاتی درباره‌ی ساخت‌وساز توجهش را جلب نمی‌کند. همه‌ی عمرش کارگری کرده؛ این اعتبار اوست، این‌ها چیزهایی است که هنوز برایش رضایت‌خاطر به‌همراه می‌آورد.

ادامه می‌دهم: «این مقدار سیم رو می‌شه یک‌ونیم بار دورِ زمین پیچید.»

«لامصّب!»

می‌دانستم از این یکی خوشش می‌آید. سرش را تکان می‌دهد و نگاهی دوباره به پل می‌اندازد.

«خُب، پس کار برده.»

خوب است که می‌بینم دوباره مشغول دنیا شده. چنین روزهایی باید بیشتر باشند. من، که از واکنش او ترغیب شده‌ام، ادامه می‌دهم: «وقتی سرعت باد به حدود ۱۳۰ کیلومتر بر ساعت می‌رسه، پل از وسط تا سه متر خم می‌شه. یعنی حدود ده فوت؛ جالبه، نه؟»

فکر بدی است. صورتش درهم می‌پیچد، نگران می‌شود، عصبی زیر چشمش شروع می‌کند به پریدن. این حرف او را تا مکانی تاریک و تهدیدآمیز عقب می‌برد.

«طبیعت خشنه، پسر. فرقی نمی‌کنه آدم‌ها چقدر سخت تلاش کنن، هیچ‌وقت نمی‌تونن شکستش بِدن.» درحال فکر، سرش را تکان می‌دهد. «هیچ‌وقت.»

به این فکر می‌افتم که شاید یاد پیچ‌وتاب‌های ناوشکن نیروی دریایی بریتانیا، که در جنگ جهانی دوم روی آن خدمت کرده بود، افتاده. باید تجربه‌ی ترسناکی بوده باشد؛ کار پُرزحمت در شغل متصدیِ سوخت‌رسانی کوره در دلِ کشتی، درحالی‌که می‌دانسته اگر کشتی غرق شود، او هم با آن غرق خواهد شد.

دوباره به پل نگاه می‌کند و می‌گوید: «دوست ندارم توی یه روزِ بادی روی اون پل باشم.»

آرام می‌گویم: «امنه. درواقع آدم اصلاً حرکت پل رو حس نمی‌کنه.»

باتردید نگاه می‌کند. وقتی جوان بودم، شجاعت او به بی‌پروایی پهلو می‌زد؛ مملو از انرژی شیدایی بود و حاضر به تسلیم نبود.

بهشون نشون می‌دم، لعنتی‌ها!

تا هنوز موضوع‌مان پل‌هاست، بگویم که او یک‌بار، کمی بعد از جنگ، وقتی از روی پلی در برلین می‌گذشته با پلیسی ارتشی درگیر شده بود؛ درگیری وقتی تمام شده که پدرم او را داخل رود شپری پرت کرده بود. آه بله، آن روزها او شخصیت محکمی داشت؛ کاملاً توانا به برآمدن از پسِ خودش. ولی همین‌طور که پیرتر شد، چیزی که درونش در انتظار فرصت بود و او سال‌ها با عزمی راسخ در مقابلش از خود دفاع می‌کرد، چیزی تیره و عجیب‌غریب، قوی‌تر شد و شروع کرد به خوردن روحش.

حرف‌زدن درباره‌ی خم‌شدن پل‌ها در باد شدید بَس است؛ موضوع را عوض می‌کنم.

«می‌دونستین سرتاسر اینجا آجرپَزخونه بوده؟» حالا، نشانه‌های کمی از آن‌ها باقی مانده، به‌جای‌شان نوار پهنی از نی‌هایی است که زیر نور خورشید به‌رنگ طلایی کم‌رنگ می‌درخشند، بعدش گل‌ولای، و بعد از آن، هامبرِ گل‌آلود و قهوه‌ای‌رنگ. با دستم حرکتی انجام می‌دهم که از پل تا درست همان‌جایی که ایستاده‌ایم را در برمی‌گیرد و می‌گویم:

«یه زمانی توی همین محدوده سیزده‌تا کارخونه بودن که آجر و کاشی می‌ساختن. اواسط دهه‌ی سی، سالی بیشتر از یه میلیون آجر درست می‌کردن.»

«واقعاً؟ شرط می‌بندم اینم حسابی کار می‌برده.»

قیافه‌ی پدر سبک‌بار می‌شود؛ او از کارِ سخت خوشش می‌آمد، می‌داند چه معنایی دارد. می‌توانستم او را به یکی از موزه‌هایِ حال ببرم، ولی آن‌ها هرگز توجهش را جلب نمی‌کردند. او اطراف را نگاه می‌کند، اینجا را جایی مملو از فعالیت تجسم می‌کند؛ مردمْ گل‌ولای را بیل می‌زنند، آن را در قالب‌های چوبی به‌شکل آجر شکل می‌دهند و توده‌شان می‌کنند تا خشک شوند، و دیگران کوره‌ها را آتش می‌کنند. به او درباره‌ی کاشی‌پَزخانه‌ی بلایت می‌گویم، نزدیک‌تر به پل، حدود ده دقیقه پیاده‌روی از جایی که ایستاده‌ایم. همان که دوباره باز شده و به روش‌های قدیمی، بدون استفاده از مواد شیمیایی سمّی، آجر و کاشی می‌سازد. از آنجا، اگر آدم خوب نگاه کند، می‌شود جایی را که زمانی خط آهن رد می‌شده، درست زیر کرانه‌ی هامبر، تشخیص داد. جلوتر در امتداد رود، می‌شود بقایای تیرک‌هایی را دید که بارانداز‌ها را، که زمانی سرتاسر این بخش هامبر را آکنده بودند، سرپانگه می‌داشتند. هامبر؛ رودی که مملو از کرجی‌ها و قایق‌های کف‌پهن با بار آجر و کاشی و طناب بود. باید نمایی پُرهیجان بوده باشد. هامبر یکی از آخرین جاها در کشور بود که می‌شد کشتی‌های باری را در حال حرکت با بادبان‌های برافراشته در آن دید. این روزها، هال فقط یکی دیگر از آن شهرهای متروک شمالی است که خیابان‌هایش را هر آخر هفته آدم‌های مست پُر می‌کنند.

می‌پرسم: «یه کم توی اون مسیر بریم؟»

«آی؛ آره، بیا.»

هرچند خیلی کند می‌آید، امروز سرپاست. خیلی با وقتی خانه است فرق دارد؛ آدمی رنگ‌پریده، خمیده و بی‌قرار که، وقتی با رنجوری عرض اتاق را راه می‌رود، سرش پایین است و دست‌هایش کنار بدنش آویزان‌اند. اینجا به اطرافش هوشیار است، دوروبر را نگاه می‌کند و متوجه چیزها می‌شود.

«اون‌ها چی‌ان؟»

توضیح می‌دهم که آن تکه‌خرده‌های آجر و کاشی، که بین علف‌ها و نی‌ها پراکنده‌اند، بقایای صنایع ازدست‌رفته‌اند. نیم‌آجری با لبه‌های تیز برمی‌دارم و دستش می‌دهم، نگاهش می‌کَنم که می‌چرخاندَش و بررسی‌اش می‌کند، و شستش را روی لبه‌ی آن

می‌کشد.
«با همه‌ی آجرهایی که اینجا افتاده می‌شه یه خونه ساخت.»
«می‌شه.»
تکه‌آجر را در دستش وزن می‌کند، از سختی‌اش لذت می‌برد، از ارتباطش با زندگی کاری‌اش؛ آن‌موقع که جوان و قوی بود، قبل از این که خیلی چیزها بترساندش.
در موافقت سرش را تکان می‌دهد، «اون روزها مردم می‌دونستن چی‌کار می‌کنن. چیزهایی می‌ساختن که بمونه.»
«آره.»
چندصد متر دیگر به راه‌رفتن ادامه می‌دهیم. ولی حالا می‌بینم که دارد خسته می‌شود. برای مردی که به‌زحمت از محدوده‌ی اتاق‌خواب، اتاق‌نشیمن، دستشویی و آشپزخانه فراتر می‌رود، روز طولانی‌ای بوده است.
«برگردیم؟»
«آی، آره فکر کنم.»
در آن لحظه، خورشید، که در چند دقیقه‌ی گذشته پشت ابرها مخفی بود، دوباره پدیدار می‌شود و او همان‌جا که هست می‌ایستد، سرش را رو به آسمان بلند می‌کند و چشمانش را می‌بندد. همیشه عاشق خورشید بود. وقتی پسربچه بودم، تمام تابستان از بس بیرون خانه کار می‌کرد رنگش قهوه‌ای بود و هیچ‌وقت مثل اغلب مردم ایرلند پوستش بدجور نمی‌سوخت. من هم ادایش را درمی‌آورم و چشمانم را می‌بندم. هیچ صدایی نمی‌آید، به‌جز موج‌زدن آب، باد خشک، و گهگاه صدای جیغ پرنده‌ای. آدم یاد ایرلند می‌افتد، یادِ کالنز تاون، شهرستان وکس‌فورد، درست همان‌جا کنار رود، در یک روز زیبای بهاری. با خودم فکر می‌کنم یعنی پدر الان دارد به آنجا فکر می‌کند؟ به آغاز سفرِ زندگی‌اش، به زندگی‌ای که پیش رو داشته، وقتی هیچی از این کشور نمی‌دانسته، از شوهربودن، یا پدربودن، از این که پیر و نحیف شدن چطوری است.
وقتی به‌سوی دفتر اطلاعات برمی‌گردیم، به او می‌گویم که بعداً به او نشان می‌دهم کجا کار می‌کنم، و بعدش، قبل از برگشتن به‌سوی خانه، چیزی می‌خوریم.
«کجا کار می‌کنی؟» چنان باصراحت می‌پرسد، انگار چیزی بوده که ازش مخفی کرده‌ام.
«دانشگاه.»
«دانشگاه؟»
«بله پدر.»
«کدوم؟»
«هال.»
او می‌ایستد تا به من خیره شود، با چشمان گردشده.
«یا عیسی مسیح! دانشگاه! فوق‌العاده نیست؟ خوب پیشرفت کردی، پسر.»
نمی‌توانم جلوِ لبخندم را بگیرم. اگر انتظارات مهیبش و امیدهایی را، که روی آن شانه‌های نحیفَ حمل کرده بود، به‌یاد می‌آورد! همان‌ها که، باوجود همه‌چیز، هنوز حمل‌شان می‌کند.
«اونجا چی‌کار می‌کنی؟»
«درس می‌دم.»
«استاد؟ عالیه. چی درس می‌دی؟»
«نویسندگی خلاق.»
نگاهش می‌کنم که عمیقاً به فکر فرومی‌رود، ولی حالا کمی کم‌تحمل شده‌ام. بی‌حوصله شده‌ام از مدام تکرار کردن خودم؛ می‌خواهم که او بعضی از اطلاعات را درباره‌ی زندگی من به‌یاد نگه دارد، که برایش معنایی داشته باشد. لبخندی روی لب‌هایش شکل می‌گیرد.
«نویسندگی؟»
من سرم را تکان می‌دهم و او به تمسخر می‌خندد: «فکر کردی وقتی می‌رسن دانشگاه می‌تونن درست بنویسن؟ یا مسیح، دنیا به کجا داره می‌ره؟»
موافقم که اوضاع دنیا دارد بدتر می‌شود. وقتی دوباره شروع می‌کنیم به راه‌رفتن، هنوز دارد با خودش ریز می‌خندد، درحالی‌که متقاعد شده که من زرنگ‌بازی درآورده‌ام؛ چه راهی برای پول‌درآوردن.
باید سعی کنم بیشتر او را بیرون بیاورم. خانه همیشه زیادی گرم است، و تمام روز تلویزیون، با صدای زیادی بلند، روشن است. گاهی، وقتی دوروبرش را نگاه می‌کند، مطمئنم با خودش فکر می‌کند که چه‌طور از اینجا سر درآورده، نشسته کنار این مرد میان‌سال که فکر می‌کند احتمالاً پسرش است، که قیافه‌اش بی‌شک آشناست، و تقلا می‌کند با او سرِ حرف را باز کند. حواسم هست که اغلب او را پدر صدا کنم، بیشتر به مادرم اشاره کنم، و به او یادآوری کنم که این زن و بچه‌ای که همراه من‌اند خانواده‌ام هستند. کاری که سعی دارم بکنم، چیزی که خیلی می‌خواهم، این است که او را در میان شبکه‌ای از روابط و معانی آشنا قرار بدهم. اهالی آمریکا به این می‌گویند داشتن نقشه‌ای در سر، راهی برای دانستن این که آدم در ارتباط با سرزمین، تاریخ، اجتماع، و همه‌ی موجودات زنده کجا قرار دارد. حالا، اغلب روزها، پدرم نقشه‌ای در سر ندارد، و همه‌یِ اطرافش از معنا تهی شده است.
آره، واقعاً باید سعی کنم بیشتر او را بیرون بیاورم.
در مرکز اطلاعات از دستگاه دوتا چای می‌گیرم و سرِ یکی از میزها می‌آورم. نوشیدنی‌مان را جرعه‌جرعه می‌نوشیم، درحالی که مشغولِ تماشای جفتی قوهستیم که بر فراز یکی از گودال‌های گِلیِ پُرشده از آب در هوا سُر می‌خورند. اینجا، در فار اینگز، با احیای زمین از دل صنعتْ یک منطقه‌ی حفاظت‌شده‌ی طبیعی ساخته‌اند. درواقع این بازدید نوعی مأموریت شناسایی است، چون برنامه دارم دانشجویان نویسندگیِ خلاق را برای الهام‌گرفتن به اینجا بیاورم، از اتاق درس بیرون‌شان بیاورم به دنیای واقعی. برخلاف معادن پیشین سنگ که تازگی بازدیدشان کرده بودم، جایی که آدمْ غیبت زننده‌ی چیزی را — که دیگر آنجا نیست — حس می‌کند، در اینجا نوعی تعادل حفظ شده است. وقتی توضیح می‌دهم که اینجا چطور شکل گرفته، پدرم لذت می‌برد. فرایندی است که با باور او به این که این سرزمین پیش از ما وجود داشته، دوران موقت مالکیت ما را تاب می‌آورد، و تا سال‌ها بعد از رفتن ما هم باقی می‌ماند هماهنگی دارد.
می‌گوید: «اگه دست من بود، همه‌ی کارخونه‌ها و هرجایی رو که توش کار کردم به یه جایی شبیه این تبدیل می‌کردم. اینجا کارِ خوبی انجام دادن، خیلی خوب.»
مدتی دیگر، بدون نیاز به حرف‌زدن، با آسودگی در حضور همدیگر می‌نشینیم.
قبل از راه‌افتادن، به تابلوِ راهنمایی نگاه می‌کنیم که می‌گوید در فار اینگز چه پرنده‌هایی ممکن است ببینیم و اطلاعاتی دارد درباره‌ی سفرهای شگفت‌انگیز آن‌ها برای رسیدن به اینجا. غازهای پاصورتی از ناحیه‌ی قطبی روسیه می‌آیند، پرستوها و سسک‌های تالابی از آفریقای جنوبی، و چلچله‌های شنی از چاد.
پدر می‌گوید: «جالب نیست؟ سفرهای این پرنده‌ها رو می‌گم.»
تابلویی را می‌خوانیم که می‌گوید دانشمندان هنوز درست نفهمیده‌اند که پرنده‌ها چرا مهاجرت می‌کنند.
«شما چی پدر؟ شما چرا مهاجرت کردین؟»
نگاهش می‌کنم که مدتی راجع‌به‌اش فکر می‌کند، بعد می‌گوید: «نصف آدم‌هایی که باهاشون مدرسه می‌رفتم هم رفتن. مطمئناً اونجا دیگه چیزی برامون نداشت.»

شروع می‌کند به خندیدن: «یه گله‌ی بزرگ ایرلندیِ مهاجر؛ این ما بودیم. هزاران آدم پست که خراب شدیم سرِ بریتانیا.»
نمایی از خودِ قدیمش دوباره پدیدار می‌شود؛ تمسخرگر و بی‌ادب. گاهی به دردسرش می‌انداخت، وقتی مردم سعی می‌کردند درباره‌ی مسائل داغِ روز جدی بحث کنند.
از پنجره نگاه می‌کنیم، مردی را می‌بینیم که دوربین دوچشمی در دست دارد و دوربین عکاسی از گردنش آویزان است.
«تماشای پرنده‌ها، آی، خیلی از دوست‌هام دوست دارن. خودم تا حالا تجربه‌ش نکردم. به‌نظر سرگرمی خوبی می‌رسه، خیلی آرامش‌بخشه.»
البته که تجربه‌اش کرده بود. وقتی ولز بودیم، گاهی در ماه سپتامبر می‌دیدمش که کاملاً ساکن و ساکت ایستاده و میخکوب تماشای دسته‌های پرستو شده که، قبل از این که برگردند و به‌سوی آفریقا پرواز کنند، روی تیرک‌های تلگراف جمع می‌شدند. سخت‌است به‌این قسمتش فکر نکنم که او به پرنده‌هایی که به‌وطن‌شان برمی‌گشتند، درحالی‌که او یک سال دیگر هم اینجا گیر افتاده بود، حسادت می‌کرد. برخلاف پرستوها و سسک‌ها، چلچه‌های شنی و غازهای پاصورتی، پدرم هرگز به جایی که از آن آمده بود برنگشت.
آدم برای کار یا تحصیل مهاجرت می‌کند، برای چیزهایی که فکر می‌کند اهدافی کوتاه‌مدت‌اند، اما به خودش می‌آید و می‌بیند برگشتنش را یک سال دیگر عقب انداخته است، و باز هم یک سال دیگر. هربار که از پل سِورن رد می‌شوم به‌سوی ولز، و انگلستان را پشت‌سر می‌گذارم، حسی از نشاط به من دست می‌دهد. چند روزی حس می‌کنم سرانجام به‌جایی تعلق دارم؛ نقشه‌ی درون سرم را دوباره کشف می‌کنم. پس چرا چند روز بعدش، که آنجا را ترک می‌کنم، باز موجی از آسودگی به‌سراغم می‌آید؟ در این فکرم که آیا پدر هم، وقتی ایرلند را ترک می‌کرده و یک‌عالمه وظیفه را با بی‌اعتنایی پشت‌سر جا می‌گذاشته، همین حس بی‌وزنی، حسی مشابه، را تجربه کرده است.
پدرم می‌پرسد: «گفتی شغلت چیه؟»
بار دیگر درباره‌ی تدریس در دانشگاه هال توضیح می‌دهم.
«کجاست؟»
«همون‌جا، اون‌ور رودخونه.»
به سمت راستش نگاه می‌کند، از فراز آب‌های تیره به‌سوی یورکشایر.
«مادرت می‌دونه؟»
می‌گویم که می‌داند.
«به ایرلندی‌ها گفته؟»
«گفته. بعداً می‌برم‌تون اونجا، دانشگاه. دفترم رو بهتون نشون می‌دم.»
«دفترم داری؟»
شگفتی در صدایش یادم می‌اندازد که وقتی مدرکم را گرفتم، چند سال پیش، چه‌طور گفت: «یا مسیح، موفق شدی پسر، خیلی خوب موفق شدی. دیگه هیچ‌وقت مجبور نیستی بیرون، توی بارون و سرما، کار کنی.»
وقتی بیرون می‌آییم و به‌سمت ماشین می‌رویم، می‌فهمم که دفترچه‌ی یادداشتم را روی یکی از میزها جا گذاشته‌ام. پیشنهاد می‌کنم در ماشین منتظر بماند تا من سریع بروم و برش دارم.
می‌گوید: «اِه، نه. فکر کنم برم روی اون نیمکت کنار آب بشینم.»
لحظه‌ای از آن‌طور تنها رها کردنش نگران می‌شوم. ولی او از این فکر چنان خوشحال به‌نظر می‌رسد که من ترس‌هایم را نادیده می‌گیرم.
«باشه پدر، باشه. اگه این‌طوری دوست دارین.»
«فکر کنم تا اینجا هستم، یه کم پرنده تماشا کنم.»
مطمئن نیستم شوخی می‌کند یا نه.
«می‌خواین سرگرمی‌تون بشه؟»
تأمل می‌کند، به آن‌سوی آب، به نی‌ها نگاه می‌کند.
«آره، فکر کنم.»
جدی به‌نظر می‌رسد.
«پس، برای تولدتون یه دوربین دوچشمی براتون می‌خرم. خوبه؟»
«آی، همینه.»
برای هردومان خواهم خرید، و خواهیم آمد برای تماشای بوتیمارها و سُنقُرهای تالابی. کنارِ هم در یکی از مخفی‌گاه‌ها خواهیم ایستاد، با خودم فلاسکی چای خواهم آورد، و بسته‌ای ساندویچ. روز خوبی خواهیم داشت. تا نیمکت همراهش می‌روم، تماشایش می‌کنم که می‌نشیند و پاهایش را دراز می‌کند و صورتش را به‌سوی آفتاب بعدازظهر می‌گرداند.
«مطمئنین خوبین؟»
جواب می‌دهد: «عالی‌ام. برو به کارت برس. من عجله ندارم، خیالت راحت.»
همین‌طور که از پله‌ها به‌سوی مرکز اطلاعات بالا می‌روم، با خودم زمزمه می‌کنم. اگر این‌قدر حالش خوب‌است، شاید بتوانیم برای نوشیدن برویم. ناگهان حس می‌کنم دوست دارم او را ببینم که یک لیوان بزرگ نوشیدنی را سر می‌کشد، خطی از کفِ لبِ بالایی‌اش را می‌پوشاند، لیوان را در دست می‌گیرد، و اثر نوشیدنی را مزه‌مزه می‌کند.
«مشروبش عالیه.»
بله، همین کار را خواهیم کرد. سرِ راه از کنار کافه‌ای گذشته بودیم؛ مهمان‌خانه‌ی اسلوپ که قدیمی، دوستانه و بی‌خطر به‌نظر می‌رسید. به آنجا خواهیم رفت، نوشیدنیِ زودهنگامی خواهیم گرفت و همین‌طور چیزی برای خوردن.
دفترچه‌ی یادداشت همان‌جایی است که جایش گذاشته بودم، روی میز، برش می‌دارم، آن را توی جیبم می‌چپانم، و با آرامش پایین می‌روم، به‌طرف پارکینگ.
نیمکت خالی است. البته که خالی است. برای اطمینان اطراف را نگاه می‌کنم، ولی او هیچ‌جا نیست. وقتی برایم روشن می‌شود که او رفته، که زمانِ کوتاه با هم‌بودن‌مان تمام شده، حس می‌کنم حفره‌ای درونم دهان باز می‌کند. مدتی طولانی همان‌جا، وسط پارکینگ، می‌ایستم و آرام‌آرام و دوباره به دنیای بدون او عادت می‌کنم. برگشتنش، حتی برای همان مدت کوتاه، حس خیلی خوبی داشت. حالا که او مُرده، روابط‌مان خیلی بهتر است.
نمی‌شود پیش‌بینی کرد که دوباره کِی برمی‌گردد. تنها چیزی که می‌توانم از آن مطمئن باشم این است که زمانی نمی‌آید که انتظارش را دارم؛ چیزی نیست که بشود برایش برنامه‌ریزی کرد. دفعه‌ی پیش که به خانه برگشته بودم، داشتم در امتداد خیابانی، که در آن بزرگ شده‌ام، قدم می‌زدم و مشغول مرور خاطراتم بودم؛ از خط آهن در یک‌سوی خیابان تا دروازه‌های بارانداز در سمت دیگرش. در نیمه‌ی راه، بیرون محوطه‌ی کارخانه‌ی فولاد و آهن وایت‌هِد، که پدر سال‌ها در آن کار کرده و حالا آنجا زمینِ بی‌حاصلی در انتظار رونق است، ایستادم. چندان دشوار نبود که چشمانم را ببندم و بار دیگر بوی زننده‌ی مواد شیمیایی و روغن داغ را و جیغ تیز فلزی را، که با سرعت بالا بریده می‌شد، بشنوم. ولی هیچ اثری از حضور پدرم آنجا نبود. آن‌قدر بیرونِ خانه‌ی قدیمی‌مان ایستادم تا صاحبِ جدیدش پرده را کنار زد و با بدگمانی به من خیره شد، برگشتم و رفتم. آنجا هم هیچ اثری از او نبود. در انتهای خیابان، براساس نقشه‌ی توی سرم، به چپ پیچیدم و خیابان کوماسی را پایین رفتم. وقتی پسربچه بودم، به‌نظر من و پدرم اسم این خیابان به‌طرز ترسناکی عجیب و مرموز می‌آمد. ما آن را در دهان‌مان وارونه می‌کردیم و حروف صدادارش را می‌کشیدیم. چشمانم را بستم و تقلا کردم صدای او را بشنوم؛ هیچی. بعد به‌سمت آسیاب پرید رفتم درحالی‌که پل ترنسپورتر سمت راستم بود؛ چندبار من و پدر از روی این پل رد شده و به‌سوی دیگر رود رفته بودیم، و روی لبه‌ی پل خم شده بودیم تا کرانه‌های گل‌آلود رود آسک را زیر پل ببینیم؟ در خیابان چرچ به میخانه‌ای رفتم که، وقتی دانشگاهم تمام شده بود، گاهی دو نفری به آنجا می‌رفتیم. این‌ها گشت‌وگذارهایی بود که به زور مادرم انجام می‌دادیم؛ چرا شما دوتا نمی‌رین بیرون برای یه نوشیدنیِ باهم؟ این بیرون‌رفتن‌های پدر/پسری آکنده بود از سکوت‌های آزاردهنده، درحالی که چشمان ما به صفحه‌ی تلویزیونی بود که بالا روی دیوار قرار داشت. آنجا، در آن سالن تقریباً خالی، نوشیدنی‌ام را با تأمل می‌نوشیدم؛ مطمئن از این که اینجا دیگر جایش است، ولی باز هم اشتباه می‌کردم. نه، ظاهرشدن‌های او همان‌قدر پیش‌بینی‌ناپذیر است که میل ناگهانی و شدید من به زنگ‌زدن به خانه، تا این که یادم می‌آید حالا دیگر کسی آنجا نیست، هردوشان رفته‌اند، خانه فروخته شده است.
اما، هروقت به او فکر می‌کنم، خاطراتم هنوز چنان زنده و حضور او هنوز چنان قدرتمند است که باور کردنش ناممکن می‌شود که او دیگر در این دنیا نیست. و من اغلب به او فکر می‌کنم. می‌دانم، بار دیگر که پشت میزم در دانشگاه نشسته باشم و باران به پنجره بکوبد، به او فکر خواهم کرد.

اتاق خاله دوریس

نویسنده: نایلز ردِدیک[1]
مترجم: سیناشاه‌بابا

نایلز ردِدیک نویسنده‌ی امریکایی چهار کتاب رمان و داستان کوتاه منتشر کرده. این داستان نخستین داستان نویسنده است که به فارسی ترجمه و منتشر می‌شود.

وقتی به خانه‌ی سالمندان رسیدم، اصلاً به آن بدی‌ای که تصور می‌کردم به نظر نمی‌رسید. چند صندلی گهواره‌ای روی ایوان جلویی بود. خانه‌ی چوبی را به بخش عقبی اضافه کرده بودند تا چند اتاق اضافی داشته باشند. به حیاط هم حسابی رسیده بودند. گل‌های آزالیا به ردیف دورتادور خانه قرار داشتند و جلوی چیزهایی را پوشانده بودند که بلوک‌ها و آجرها، که زیرِ بنا قرار داشت و خانه را از سطح زمین بالاتر برده بود، نمی‌توانستند بپوشانند؛ لوله، بطری، ته سیگار، زرورق کیک، یک مار زنگی تنها و آشغال‌هایی که یا باد آن‌ها را آن زیر انداخته بود، یا رهگذری که آن‌قدر تنبل بود که نمی‌توانست آشغالش را تا خانه ببرد و در سطل خودش بیندازد. شاید هم آن رهگذر جایی می‌خواست که بسته‌ی کاغذپیچ یا قوطی خالی اِشلیتس[2] را پنهان کند.

وقتی در توری و در چوبی را باز کردم، بوی تندی می‌آمد. پیرمردی شلوارش را که به کمر کج‌ومعوجش زار می‌زد با کمربندی که برای بدن نحیفش زیادی بزرگ بود بالا نگه داشته و واکر به دست وسط راهرو خشکش زده بود. مجبور شدم از کنار او بگذرم و وارد اتاق غذاخوری‌ای شدم که روی هر میزش گلدانی از گل‌های مصنوعی بود. چشمم به سالمند جوان‌تری افتاد که ظرف‌ها را در آشپزخانه کناری می‌گذاشت. زن پرسید: «کمکی از دستم برمیاد؟»

«آره، می‌خوام خاله دوریسم[3] رو ببینم.»

«روبه‌رو، اولین اتاق.»

«می‌دونین بیداره یا نه؟»

«فکر کنم بیدار باشه. اگر بخواد چرت بزنه، روی صندلی می‌زنه.»

«مرسی.»

تقه‌ی آرامی به در چوبی قدیمی زدم. معلوم بود در، دیوار و گچ‌بری‌ها در طول این چند سال چند لایه رنگ روغن خورده‌اند. اگر این‌جا پرورشگاه بود، تاییدیه بازرسی رنگ‌های سرب‌پایه و آزبست را با نمی‌گرفت، اما خانه‌ی سالمندان را برای این‌جور چیزها بازرسی نمی‌کردند.

«اومدم.» صدای لخ‌لخ دمپایی روفروشی را روی کف چوبی شنیدم. در با صدای قژقژ باز شد. گفت: «خب، خب، بیا تو ببینم. چه بی‌خبر!»

«آره حدس می‌زدم غافلگیر شین. اومده بودم شهر و گفتم یه سری بهتون بزنم.»

خاله دوریس بغلم کرد و اشاره کرد. «بشین اون‌جا.» اتاقش اندازه بود. روی قاب شومینه‌ی مسدودشده چند عروسک پارچه‌ای تو پُر قرار داشت. پنکه‌ی سقفی با آن پره‌های ترکه‌ای‌اش آرام می‌چرخید. روتختی هم یک لحاف قلاب‌دوزی‌شده بود. روی یک دیوار، نقاشی‌ای از فانوس دریایی‌ای آویزان بود که به کشتی‌ها با نور مورس می‌فرستاد و به طرز عجیبی انگار ۶۰۰ کیلومتر در خشکی قرار داشت. روی میز کنار مبل راحتی سطلی پر از مداد شمعی، یک جعبه دستمال کاغذی، چند پماد و یک ماسک اکسیژن قرار داشت که لوله‌اش از کپسول سفیدی روی زمین آویزان بود.

«این‌جا رفتارشون باهاتون چطوره؟»

«اوه، خوبه. دلم برای خونه و مزرعه‌ام تنگ شده، بیشتر برای گل‌ها و درخت‌های میوه‌ام، اما من نمی‌تونستم از پس همه‌شون بربیام و اون‌جا تنها زندگی کردن دیگه فکر خوبی نبود. به علاوه این‌که می‌دونستم بچه‌ها به پول اونجا احتیاج داشتن.»

«فروختنش؟»

«آره، راستش رو بخوای تازه این هفته کارش تموم شد و رفت. یه زن‌وشوهر لوئیزیانایی[4] خریدنش. این همه راه رو به هوای خونه تا این‌جا اومدن و با کمال میل پولش رو دادن. خدا جون! وقتی به این فکر می‌کنم که توی ۵۰ سال گذشته هیچی خرج اونجا نکردیم... فوق‌العاده‌ست.»

«واقعاً. خوش به حالتون.»

«خونواده‌ت چطورن؟»

«همه خوبن.»

«زنت هنوز توی مدرسه درس می‌ده؟»

«نه، اون هیچ‌وقت معلم نبوده. توی بیمه کار می‌کرد.»

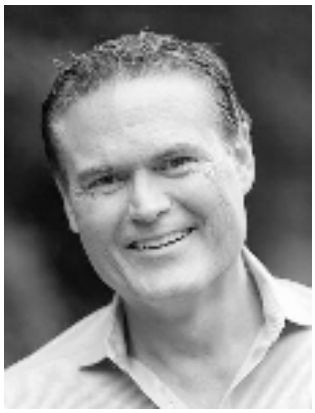
خاله دوریس گفت: «آهان.»

نمی‌دانستم که می‌داند خواهرزاده‌اش هستم یا نه. به هر حال اسمم را به زبان نیاورده بود. فکر کردم شاید من را با یکی دیگر از پسرخاله یا پسردایی‌هایم اشتباه گرفته باشد، اما زن هیچ‌کدام از آن‌ها هم معلم نبود. از پنجره‌ی روبه‌خیابان یک بقالی قدیمی معلوم بود. کنارش کلبه‌ای قرار داشت که خانواده‌ای لاتین‌تبار در حیاطش بودند. مرد خانه روی صندلی حیاط لم داده بود.

1- Niles Reddick
2- Schlitz
3- Doris
4- Louisiana

لتی

نویسنده: دیوید گاردنر
مترجم: سامره عباسی



دیوید گاردنر (renidrag divad) نویسنده‌ی بریتانیایی در ۶۱ آوریل سال ۷۴۹۱ در لندن متولد شده است. او تنها فرزند یک خانواده‌ی ایرلندی تبار است. به دلیل مهاجرت پدر و مادرش به ایرلند دوران کودکیاش را در روستایی در بالی شانون در دانگال گذراند. آنها سپس به بلفاست نقل مکان کرده و گاردنر دوران مدرسه‌ی خود را در آنجا سپری کرد. او در رشته‌ی فلسفه فوق لیسانس دارد و در همین رشته دکترای ناتمام. از او تا کنون دو مجموعه داستان به نام‌های: wobniar eht fo dne rehto eht و wobniar eht seirots rehto dna nam، همچنین دو رمان: taris و esidarap gnireenigne منتشر شده است.

لتی[1] متوجه شد بر روی کاناپه خوابش برده و پس از استراحتی کامل، بیدار شده است. اما کمی احساس سردرگمی می‌کرد. نمی‌دانست ساعت چند است یا حتی چه روزی است. گرچه اهمیت چندانی هم برایش نداشت، امروز هم روزی بود مثل روزهای دیگر. از آخرین باری که احساس تازگی و رهایی از دردها و رنج‌هایش کرده بود، زمان زیادی می‌گذشت.

متعجب از خودش پرسید روز است یا شب؟ البته که با کنار زدن پرده‌ها می‌توانست بیرون را ببیند، اما دلش نمی‌خواست این کار را بکند؛ زیرا نور روشن خیابان، گرد و خاکی که تمام خانه را پوشانده بود، نمایان می‌کرد. بارها به او پیشنهاد شده بود کارگر خانگی داده بیاورد، اما لتی از آمدن افراد غریبه به خانه خوشش نمی‌آمد. اعتقاد داشت آنها در هر کاری دخالت می‌کنند و همه جا سرک می‌کشند، مدام از این سو به آن سو میروند و سروصدا راه میاندازند. او خانه‌اش را همینطور که بود، دوست داشت. کمی گرد و خاک که کسی را نکشته است! هر زمان که لازم می‌دانست خودش دستمال کهنه‌ها، جاروبرقی و اسفنجها را بیرون میآورد. خانه‌ی خودش بود و این چیزها به خودش مربوط بود. به عقیده‌ی او کسانی که در مؤسسات خدمات اجتماعی کار می‌کنند، آدم‌های فضولی هستند که اصلاً نمی‌فهمند چه زمانی به آنها نیاز داری و کی باید تو را به حال خودت بگذارند.

لتی آلبومی را با حاشیه‌دوزی چرمی از قفسه‌ی کتاب‌ها برداشت و دوباره روی کاناپه نشست. صفحه‌ای را باز کرد که عکس توماس[2] با یونیفرم نظامی در آن بود. در عکس، توماس پهلوی خواهر کوچولویش، خبردار ایستاده و کوله سربازی‌اش، کنار پایش بر روی زمین افتاده است. آن دختر کوچولو خودش است؛ نه ساله، در یک لباس سفید چین‌دار، با موهای بلند طلایی که چند سال بعد، به رنگ قهوه‌ای تیره درآمد. البته رنگ‌ها در عکس به وضوح مشخص نیست. همه چیز، گویی سایه‌هایی هستند به رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز. لتی خوشحال و مفتخر به نظر می‌رسید؛ چرا که برادرش عازم جنگ با قیصر[3] بود و حتماً مدال‌های بسیاری به دست می‌آورد و مثل یک قهرمان بازمی‌گشت. بیشتر مردم فکر می‌کردند جنگ تا کریسمس تمام می‌شود اما اشتباه می‌کردند.

لتی مطمئن نبود واقعاً برادرش را به خاطر می‌آورد یا نه. مادرش همیشه درباره‌ی او با لتی حرف می‌زد ولی مطمئن نبود کدام بخش از این خاطرات را خودش به خاطر می‌آورد و کدام را مادر برایش تعریف کرده بود. همین‌قدر می‌دانست زمانی که کوچک بوده توماس او را بالا می‌انداخته و می‌گرفته و او را "پرنسس کوچولوی من" صدا می‌زده و قبل از خواب هم، همیشه برایش داستان می‌خوانده است. در عکس، توماس، مرد جوان شایسته‌ای به نظر می‌رسید و لبخند دلنشینی به لب داشت. اشکش را پاک کرد و آلبوم را ورق زد. یکی از بهترین عکس‌های عروسی‌اش بود؛ او و سیریل[4] بیرون کلیسا ایستاده بودند. دسته گلی به دست داشت، تور عروسی از چهره‌اش کنار رفته بود و دو ساقدوش، لبخندزنان، پشت سرشان به فاصله‌ی چند قدم -ایستاده‌اند. این یکی، زیباترین عکسی بود که از خودش داشت. در عکس، نوری از صورت هر دوی آن‌ها ساطع بود. شاید هم یکی از حقه‌هایی بود که عکاس‌ها برای زیباتر جلوه دادن عکس از آن استفاده می‌کردند، اما هر چه بود عیناً همان احساسی را متبادر می‌کرد که او در آن روز داشت؛ درخشان همچون یک ستاره‌ی فیلم. او در ابتدای جوانی‌اش، در سن بیست سالگی بسیار زیبا بود و این چیزی نبود که بتوان انکارش کرد. تنها چیزی که عیشش را مُنغّص می‌کرد، کینه‌ای بود که مادرش نسبت به سیریل داشت؛ دست به هر کاری زده بود تا مانع ازدواج آنها شود و زمانی که تمام تلاش‌هایش بی ثمر مانده بود، آمدن به جشن عروسی را تحریم کرد. لتی بیش از آنکه مادرش تصور کند آزرده شده بود. اما حالا دیگر همه چیز پایان یافته بود. مادرش درباره‌ی سیریل اشتباه فکر کرده بود. ازدواج آنها خوب بود. دست کم بخش‌هایی را که او به خاطر می‌آورد. سیریل مرد شایسته‌ای بود و او زنی بسیار خوشبخت. با خود فکر کرد، حقیقتاً چند زن می‌توانند دست روی قلب‌شان بگذارند و این حرف را بزنند.

آلبوم را ورق زد. خودش بود در بخش زایمان، در حالی که ویولت[5] کوچولو را در آغوش داشت و به نوزادش لبخند می‌زد. اما لبخندش تصنعی و پر از تنش و ناراحتی بود. چشم‌های ویولت بسته و سرش به یک طرف خم شده بود. بدون آنکه دلیلش مشخص شود، نوزاد زیاد زنده نماند. حتا نه آن‌قدر که طلوع خورشید دیگری را ببیند. سیریل سال‌ها این عکس را از او پنهان کرده بود و اجازه نمی‌داد، آن را ببیند. گفته بود عکس را دور انداخته، اما او همیشه می‌دانست که سیریل راست نمی‌گوید. سرانجام هم شوهرش را متقاعد کرد، عکس را نشانش بدهد و او نیز آن را در آلبوم خانوادگی‌شان گذاشت. بالاخره ویولت هم عضو خانواده بود؛ تنها خانواده‌ای که او و سیریل تشکیل داده بودند.

زمزمه‌وار گفت: متأسفم سیریل، می‌خواستم بهت بچه بدم، بچه‌هایی که زنده بمونن... که بزرگ بشن... واقعاً می‌خواستم، نمی‌دونم چرا نشد. نمی‌دونم چرا.

سیریل با لهجه‌ی شاد شمالی‌اش، از صندلی راحتی کنار شومینه گفت: احمق نشو دختر جون، این گناه تو نبود، این چه افکار احمقانه ایه؟

لتی به جایی که سیریل نشسته بود، نگاه کرد. سیریل روزنامه را بست و روی پایش گذاشت. عینک مطالعه‌اش، مثل همیشه با زنجیره‌ای به گردنش آویخته بود. مستقیم به چشم‌های لتی نگاه کرد و گفت: همون‌طور که من هم گناهی در

این قضیه نداشتم، نمی‌شه توضیحش داد، تأسف خوردن هم فایده‌ای نداره، حالا هم که دیگه همه چی تموم شده.
و بار دیگر روزنامه را برداشت و شروع به خواندن کرد.
لتی لحظه‌ای احساس درماندگی کرد. چیزی وجود داشت که به نظرش، درست نمی‌آمد. لحظه‌ای بعد، این احساس از بین رفت. سیریل از بالای روزنامه نگاهی به او انداخت و با لحنی مهربان اما رسمی پیشنهاد کرد: دختر جون، بهتره بری بالا و ببینی حال مامانت چطوره.
لتی به همسرش نگاهی انداخت و خیلی سریع به طبقه‌ی بالا رفت. در اتاق خواب اصلی باز بود و مادرش روی تخت نشسته بود. به گونه‌های گلگون و سلامت مادرش نگاه کرد. دلیلی برای خوابیدن در تخت وجود نداشت. با نگرانی پرسید: حالت خوبه مامان؟ کاری هست که برات انجام بدم؟
مادرش لبخند زد: نه لتی کاری ندارم، بیا یه لحظه بشین اینجا، می‌خوام باهات حرف بزنم.
لتی فرمانبردارانه بر لبه‌ی تخت نشست.
- می‌خوام ازت عذرخواهی کنم، من خیلی تلاش کردم مانع ازدواجت با سیریل بشم. اما من اشتباه می‌کردم. نباید دخالت می‌کردم.
لتی لبخند زد: خودتو لوس نکن مامان، این حرف سال‌ها پیشه، در ضمن من که از ازدواج با سیریل منصرف نشدم.
من ازت عصبانی بودم لتی، خیال می‌کردم تو یه دختر لجوج و خودخواهی. فکر می‌کردم سیریل هم مثل بابات از آب درمیاد، اما کاملا اشتباه می‌کردم و این از تعصب و حماقتم بود. من ترسیده بودم، چون داشتم سلامتی مو از دست می‌دادم و نمی‌خواستم تو ترکم کنی.
اما ما که ترکت نکردیم، کردیم؟
نه لتی، تو تا آخرین لحظه کنار من موندی و بهتر از این نمی‌تونستی باهام رفتار کنی.
هردوتون. سیریل از پسرم هم مهربون‌تر بود. توماس اگه از جنگ بر می‌گشت، نمی‌تونست مثل سیریل باشه. من هرگز از شما تشکر نکردم و این خیلی ناراحتم کرده.
لب‌های لتی به تبسمی باز شد و گفت: این حرفو نزن مامان، لازم نبود از ما تشکر کنی. ما دوست داشتیم کنارمون باشی و احساست رو می‌دونستیم. سیریل کاملا درک می‌کرد. من می‌دونستم، وقتی اونو بشناسی دوستش خواهی داشت. همه سیریل رو دوست داشتن، مگر این که مشکلی داشتن. ما می‌دونستیم که تو به خاطر رفتارای پدر چهقدر آسیب دیده بودی.
-واقعا لتی؟ شما می‌دونستید؟
-معلومه، دیگه فکر شو نکن.
زنگ در به صدا در آمد و لتی را از جا پراند. مادر مشتاقانه گفت: بهتره زودتر بری ببینی کیه؟
لتی از بالای پله‌ها می‌دید که سیریل می‌رود در را باز کند. با عجله پایین آمد تا ببیند چه کسی است. سیریل به طرزی اغراق‌آمیز، آنقدر آرام در را باز کرد که گویی تصویر آهسته به نظر می‌آمد. سپس کناری ایستاد و رو برگرداند و به لتی لبخند زد. دو نفر در آستانه‌ی در ایستاده بودند. یکی از آنها مرد جوان بلند قد و برازنده‌ای بود که یونیفرم قهوه‌ای ارتشی پوشیده و کلاه کپ مخصوص قهوه‌ای رنگی به سر داشت. دو ردیف مدال درخشان نیز به سینه‌اش آویخته بود. کوله‌پشتی کتانی بر روی دوشش بود و در دست دیگرش، یک تفنگ گلنگدنی مدل قدیمی لی‌انفلید[۶] با سرنیزه‌ی ثابت قرار داشت. کوله پشتی و تفنگش نیز به رنگ قهوه‌ای بود. حتی پوست صورتش هم ته رنگ قهوه‌ای مایل به سرخ تیره داشت. گویی کرم ضد آفتاب نامرغوبی به پوستش زده باشد. دختر کی حدوداً نه ساله با صورتی شیرین و پیراهنی چین دار، در حالی که لبخندی ناشی از شور و هیجان بر لب داشت، کنار مرد جوان ایستاده بود. دخترک، موهای بلند طلایی‌رنگی داشت و با یک دست، یونیفرم سربازی توماس را محکم چسبیده بود، گویی می‌ترسید گمش کند.
لتی بار دیگر احساس درماندگی کرد. به آرامی گفت: ”توماس؟“. توماس لبخند دردناک زیبایی به لب داشت. جلو آمد تا سلام کند. همان‌طور که داخل می‌شد تفنگ و کوله پشتی را از دوشش پایین آورد و آن را به دیوار تکیه داد.

توماس به گرمی گفت: ”لتی؟“. و دست هایش را از هم گشود: ”پرنسس کوچولوی من- خدایا- تو اصلا بزرگ نشدی!“.
لتی دست او را محکم گرفت و گرمای همیشگی اش را حس کرد. کلمات به زبانش نمی آمد. به آرامی گفت: توماس!
توماس با خوشحالی گفت: من اومدم خونه. لتی، خوشحال نیستی منو می‌بینی؟
لتی با آمیزه‌ای از حس ضعف و سردرگمی او را در آغوش گرفت. اندام جوان و قدرتمند توماس، لتی را با تمام وزنش از زمین بلند کرد و بالا برد: ”می‌خوای مثل گذشته‌ها بندازمت بالا لتی؟ می‌دونی که می‌تونم“. لتی به نشانه‌ی نفی سر تکان داد و توماس او را به زمین گذاشت.
لتی به آرامی پرسید: تو واقعی هستی توماس؟ جنگ تموم شد؟
آره لتی تموم شد. باور کن. جنگو بی‌خیال شو. نمی‌خوای به دخترت سلام کنی؟
لتی به دختر کوچک نگاه کرد: دخترم؟!
دخترک با خوشحالی گفت: سلام مامان، منو می شناسی؟ من ویولتم.
پریشان‌حالی لتی از بین رفت. با دیدن لبخند ویولت، او نیز لبخند زد: ویولت؟ اما... تو خیلی بزرگ شدی!
- میای باهام بازی کنی مامان؟ بیا بریم بیرون بازی کنیم. دوباره تکرار کرد: بیا بریم بیرون بازی کنیم.
کلمات به طرز عجیبی خالی از معنا بود. ویولت دستش را گرفته بود و با هیجان او را به سمت در ورودی می‌کشاند. هوا آفتابی بود و پرنده‌ها آواز می‌خواندند و لتی صدای پارس سگی را در دوردست می‌شنید. صورتش زیر نور آفتاب می‌سوخت. بسیار عجیب به نظر می‌رسید. بیرون، درختان بسیاری وجود داشت و جویبار کوچکی که لتی مطمئن بود قبلا اینجا نبود و همچنین گل‌ها؛ گل‌های خیره کننده‌ی بسیار. آن سوتر، تپه‌های هموار دلپذیری دیده می‌شد که با علفزارهای سرسبز و زیبایی پوشیده شده بودند و حیواناتی که در روی آن‌ها می‌چریدند، به اندازه‌ی مورچه‌های ریزی به نظر می‌آمدند.
ویولت دست او را می‌کشید و از او می‌خواست تا در امتداد جاده‌ای پرپیچ و خم به دنبالش برود؛ روی پل، درون جنگل سرسبز. اما لتی اصلا این مناظر را نمی‌شناخت. نمی‌دانست ویولت او را به کجا می برد. روبرگرداند و نگاهی به خانه انداخت و لحظه‌ای خیال کرد پیکر رنجور و بی‌جان پیرزنی را می‌بیند که بر روی کاناپه افتاده و آلبومی گشوده بر روی پاهایش قرار دارد. پس تمام شده بود، او دیگر مرده بود. این فقط جادوی نور است؛ لتی مطمئن شد. دست در دست ویولت در مسیر درختان پرپیچ و خم، به سمت مرغزارهای آفتاب‌گیر دوردست دویدند.

آهنگساز

نویسنده: دانیل آلارکن
مترجم: زهرا نعیمی

دانیل آلارکن متولد ۱۹۷۷ روزنامه‌نگار و داستان‌نویس و رمان‌نویس پرویی ساکن آمریکاست. برخی از آثار این نویسنده با ترجمه اسدالله امرایی منتشر شده. همچنین برنده‌ی جوایزی همچون بورس گوگنهایم شده و داستان‌هایش نیز بارها با عنوان بهترین داستان کوتاه سال انتخاب شده است.

شب ماه ژوئن که دولفی فوت کرد، آهنگساز در نیویورک در حال سخنرانی طولاتی درباره‌ی اندازهی فضا است. مستمعینی دورش جمع شده‌اند تا حرف‌هایش را بشنوند. شاید او را می‌شناسند، ولی به احتمال زیاد فقط فکر می‌کنند که او را می‌شناسند. به پهنای یک واگن باری است و با آن پیچشی که به لب و دهنش داده بود ذره‌ای ترسناک نبود. سیگارش را داخل کلاه نخی وارونه‌ای تکاند. می‌گوید: عظیم‌تر از یک کلارینت باس است، مردم هیچ واکنشی نشان نمی‌دهند. از بی‌اعتنایی عذاب‌آورشان فهمید که نمی‌توانند این ساز را تجسم کنند. حتی نمی‌توانند آن را بشنوند. این بار آهنگساز گفت: عظیم‌تر از دریا و با آن که به نظرش رسید تصویرش را بیش از اندازه تقلیل داده، مردم لبخندی به لب آوردند، این جماعت آداب‌دان که هیچ وقت در مورد دیگران بدگویی نمی‌کردند و از عزیزانشان سواستفاده نمی‌کردند و آن‌قدر مودب بودند که نمی‌توانستند ذره‌ای جالب باشند. با خودش فکر کرد این‌ها تا ماه ژوییه دوام نمی‌آورند؛ همین که تا این‌جا رسیده‌اند معجزه است. ادامه می‌دهد: عظیم‌تر از تاریخ و انتظار دارد این بار منظورش را بفهمند، ولی آن‌ها ساکتند، سکوتی بی‌معنی؛ و بعضی‌هایشان حالا کمی حیرت زده اند، به جلو خم می‌شود تا سرش را روی پیشخان استراحتی بدهد، و بعد نگاهی به زیر پایش می‌کند و با نوک کفش چرمی‌اش دایره‌ای روی زمین پوشیده از خاک اره کشید. بی‌فایده است. هیچ چیز وحشت‌آور تز از تنهایی نیست. با خودش فکر می‌کند: اگر می‌توانستم داخل این دایره بپرم و ناپدید شوم، این کار را می‌کردم. الان دیگر هیچ کس گوش نمی‌دهد: اندازه‌ی صدایی که می‌خواهم بسازم به بزرگی فضاست. در کل نیویورک برای نواختن آن به اندازه‌ی کافی نوازنده وجود ندارد. و یا کاغذ کافی برای نت نویسی و یا حتی اتاقی که تاب صدای آن را بیاورد. دیگر الان واقعاً داشت زیر لب زمزمه می‌کرد. و باز گفت: و به همین دلیل است که من کاملاً از این مسابقهی سفر به کره‌ی ماه حمایت می‌کنم، چند نفری از کسانی که هنوز مانده بودند سری به تایید تکان دادند، مشتی مست و مشنگ و دل‌هایی تنها. مردانی که با خودشان حرف می‌زنند. زنانی که تشنه‌ی توجهاند. با حسرت آهی می‌کشد، اگر دولت متوجه ضرورت فرستادن یک آهنگساز به فضا می‌شد، با حداقل یه گروه پنج نفره و یا هشت نفره حالا صدایش آهستهتر شده بود،شنیده ام که در چین هشت عدد خوش یمنی است و کی از سازهای برنجی بیشتر، سازهای بادی بیشتر و نظم بیشتر بدش می‌آید- بله هشت نفر خیلی بهتر است. همه ول کرده‌اند رفته‌اند. حوصله‌ی همه از او سر رفته و این حس متقابل است. بهتر. هیچ وقت صورت هایشان را ندیده بود. آن ها تمام شب را به او خیره شده بودند و با این حال آن ها هم صورت او را ندیده بودند.

عصر روز بعد با خبر بیدار می‌شود. تلفن زنگ می‌زند: صدایی می‌گوید دولفی در برلین مرده، ولی آهنگساز قطع می‌کند و دلش می‌خواهد

باور نکند تا دوباره بخوابد.

تد در روئه مریض شده(به خاطر پنیر بد). دنی در اشتوتگارت دستگیر شده (ماری جوانا). این چیزها در تور اتفاق می‌افتد. دلفی را که دیابتی است با معتادی اشتباه می‌گیرند و در سلول زندان، تنها چند ساعت بعد از اجرا میمیرد.

این کاملاً عادی است.

در مونیخ خود آهنگساز فک عکاسی راپیاده می‌کند. پلیس می‌رسد، همان طور که انتظار می‌رود که برسد، ولی آهنگساز در جواب سوالاتشان هیچ حرفی نمی‌زند،فقط در سکون پیپش را چاق می‌کند و از جواب دادن سر باز می‌زند. مسئله زبان نبود: انگلیسیشان خوب بود، کمی لهجه داشتند ولی مسئله در حسی که به جا می‌گذاشتند بود.در مرکز، آن ها آنچنان به دنبال جواب نبودند. پلیس با التماس گفت چیزی نمی‌خواهی بگویی ولی او چیزی نخواهد گفت. بنابراین آن ها در حالی که به اعتراض عکاس توجهی نمی‌کردند رفتند و نامفهوم قول دادند که بعد از اجرا برگردند و او را به زور به دادگاه ببرند، آهنگساز تا به حال پلیس هایی که این قدر زود تسلیم شوند و و با اقتدارشان اینقدر مضطرب باشند، ندیده. یک روز هم در نیویورک دوام نمی‌آورند. آن شب اجرا بیش از اندازه طول کشید و پلیس هم برنگشت.

ولی عکاس از جایش تکان نخورد.اجرا تمام شده بود و او روی چهاربایه‌ای در اتاق رختکن نشسته بود، و بعد از چند ساعت هنوز به نظر گیج می‌آمد، دوربینش با احتیاط بر روی پایش قرار گرفته بود. نامش اولریش بود. کسی دلش به حال او سوخته بود و آبی به دستش داده بود. او لیوان سرد را روی فکش گذاشته بود و هر از گاهی سرش را بالا می‌آور تا آهنگساز را که با عجله زیر لب حرف می‌زد ببیند.

ولی دولفی ایستاد. گفت تو هنوز اینجایی. اولریش سرش را به تایید تکان داد.با او حرف میزنم.

در رختکن آهنگساز کفش و جورابش را درآورده بود. خیلی بو می‌داد. او نظریهیی در مورد عرق داشت. و یکی دیگر در مورد عکاس و یکی دیگر در مورد آلمان. در واقع او در مورد همه چیز نظریهای داشت. و حالا با صدای بلند طوری که عکاسی که بیرون ایستاده بود هم بشنود داشت یکی از آن ها را مطرح می‌کرد: اگر نمی‌خواهی سر و صدا راه بیندازی پس چرا مخالفت می‌کنی؟

دولفی گفت سرو صدایت را راه انداختی. فقط یک عکس.

او با دولفی بحث نکرد، هیچ وقت نمی‌توانست بحث کند، با هم بیرون رفتند.
آهنگساز پابرهنه گفت فقط سریع. یادت باشد: من از تو خوشم نمی‌آید.
اولریش جواب داد مگر می‌شود فراموش کرد.
دولفی گفت لبخند بزن و دست انداخت دور گردن آهنگساز انداخت.
این آخرین عکس آنها با هم بود.
نیمه‌ی ژوئیه شورش‌های بی‌امان شروع شد. محله‌ی هارلم شش روز مداوم در آتش بود.
دوستانش نگران بودند. مرتب با او تماس می‌گرفتند. خوشبختانه او کسی را اجیر کرده بود برایش دستگاهی بسازد تا از شر تلفن خلاص شود. اولین نوع از این دستگاه ها در نیویورک. او این پیام را اولین شب شورش ها ضبط کرده بود:
هیچ کس پشیزی به من اهمیت نمی‌دهد. چراغهای خیابانم خاموش شده اند. همه ی شما حرامزاده ها آن بیرون جان من را به خطر می‌اندازید، می‌دانم شما کی هستید! شهر در آتش میسوزد و من میروم قدم بزنم.
ولی آهنگساز نرفت که قدم بزند. به جای آن کنار پنجره نشست و نظاره گر دود سیاهی بود که آسمان را در برگرفته بود. فکر کرد مرده می‌سوزانند. گریزی نبود. بدون هیچ دلیلی خودش را مقصر میدانست.
روز ششم، آهنگساز با دوستش تماس گرفت، همانی که اهل مطالعه بود، پروفسور. یک هفته است که از تلفن استفاده نکرده. می گوید دنبال یک کلمه میگردم.
این که کاری ندارد. آشوب، هرج و مرج، زد و خورد، اعتراض، تحول، اغتشاش. عزیز من تا دلت بخواهد برایت کلمه دارم.
نه. یک نوع کلمه ی دیگر.
پروفسور جواب می‌دهد که گوش می کنم.
این روزها آهنگساز فقط از غارت، تیراندازی و آتش میشنود، هیچ کدام از این‌ها همان‌قدر مهم نیستند. صدایش را صاف می کند و می گوید: کلمه‌ای که عشق بین آهنگساز و استاد نوازندهاش را توصیف کند.
پروفسور سکوت می کند تا واژه‌ای بیابد.
سرانجام می گوید همچین کلمه ای وجود ندارد. متاسفم. تو باید بیای پایین شهر می‌فهمی؟ این پایین امن‌تر و آروم تره.
آهنگساز می گوید، من خوبم.
هفته‌ی بعد شهرداری اتوبوس‌هایی کرایه می کند تا بچه ها ی هارلم را لب دریا ببرند، آخرین استراتژی بزرگ برای نجات شهر: یه هوایی بخورند و آرامشان کنند تا تمام شهر را دودنکرده اند به هوا بفرستند.
اتوبوس ها از تقاطع خیابان ۱۲۵ و نیکلاس حرکت می کند و استقبال باور کردنی نیست. صف تا دو بلوک بعد سه بلوک و بعد پنج بلوک امتداد دارد. هزارها جوان آتشینن مزاج شهر با حوصله منتظر وعده‌ی دریا هستند. آهنگساز هم با دمپایی های لانگشتی اش، مایو و حوله ای که راحت روی شانه اش انداخته به صف می‌پیوند. همه به او گفته بودند که دست از بشور بساب بردارد تا بتواند از خانه بیرون بزند، فقط پروفسور نبود، همه گفته بودند. بچه ها با کنجکاوی براندازش می کنند.
پسرکی پرسید که چند سالت است. لاغر و استخوانی بود با چشمانی به هم نزدیک و دندان های کج و معوج.
آهنگساز با خودش فکر کرد: دوست دارم چند ساله باشم؟
۱۹۸۳ لس آنجلس، سالی که او و دلفی همدیگر را ملاقات کردند.
گفت پانزده، تقریباً شانزده.
پسرم چپ چپ نگاهش کرد و گفت واقعاً؟ مگر همین الان نگفتم بچه؟
هر دو با هم منتظر ماندند و آرام پیش می‌رفتند، یک ساعت و نیم طول کشید. راننده‌ی اتوبوس جلوی در نگهش داشت. پسرک گفت ولی اون پانزده سالش است.
راننده گفت، به درک. بگو ببینم تو بابای یکی از این بچه ها هستی؟
و ناگهان آن خشم دیرینه.
آهنگساز شروع کرد به ناسزا گفتن.
خبرگزاری‌ها در پایانه منتظرش بودند. فلش ها می ترکیدند و دکمه‌ی دوربین ها زده می‌شدند. بالاخره نگاهم می کنند. اولریش بی نوا را به یاد آورد و به همه شان لبخند زد. روزنامه ها خواند گفت: یک روز در ساحل. فکر کرد بگذار بگویند. حوله اش را به سمت جمعیت پرت کرد. داخل که شد کاپیتان اجازه داد تا تلفن بزند. آهنگساز چند دقیقه ای فکر کرد و بعد با دوست دانایش یک بار دیگر تماس گرفت.
به آن طرف خط گفت من مرکز شهرم.خبر فوق العاده. گروه یازده در کلاب اسلاگز.
به نتیجه‌ای رسیدی؟ در مورد کلمه؟ پرفسور جواب داد نه هنوز.
خب، باز هم فکر کن. می‌بینمت.
سروان مانده بود. خب از او نمی‌خواهی که بیاید پایین؟ نمی‌خواهی وثیقه بگذاری؟
آهنگساز دمپایی هایش را در آورد و پاهایش را به هم مالید. تمام روز را زیر آفتاب گذرانده بود. بوی تندی می‌داد. او نظریه ای راجع به شدن داشت.
ولی فقط یک نظریه بود.
چرا من را به سلول بر نمی‌بری تا کمی استراحت کنم؟

مرغ سحر

نویسنده: **پروانه بهار**

ناشر: **جهان کتاب**
قیمت: **۴۰/۰۰۰ تومان**

به یک نگرش، مرغ سحر داستان سفر پروانه بهار، دختر جوانی است که در خانه‌ی پدری فرهیخته (محمد تقی بهار) و مادری توانا (سودابه صفدری) دیده به جهان می گشاید.
به دلیل بیماری پدر، پروانه این مجال را می یابد که همراه او به سفر برود، ذهن پویای پروانه این سفر و هم‌صحبتی پدر را دستمایه رشد و خودسازی می کند.
به نگرشی دیگر، مرغ سحر را می توان ماجرای سفر درونی این دختر جوان دانست که از جغرافیای بیرون بهره می گیرد تا جهان درون را بسازد، در قسمت دوم سفرهای خارج ایشان به آموختن توجه بسیار دارد.
مهم نیست که موضوع آموختن زبان انگلیسی، حقوق زنان و مردان یا فوت و فن کتابداری باشد.
چند نکته‌ی مهم درباره‌ی کتاب قابل ذکر است، یکی این که زبانش گرم، انسانی و به دور از تکلف‌هایی است که گاه نویسندگان اسیرش می‌شوند و دوم این که برخورد نویسنده با تمام افرادی که در کتاب به آن‌ها می‌پردازد با احترام همراه است، هیچ کس به دلیل اشتباهات یا کمبودهایش دستخوش تحقیر یا بی‌حرمتی نمی‌شود. و نکته‌ی سوم این که چون نویسنده نزدیک‌ترین فرد به محمدتقی بهار است. از زوایای مختلف زندگی او روایت‌های صادقانه و دقیقی به خواننده ارائه می کند.

سرآغازهای آگاهی

نویسنده: **جفری میشلاو**
مترجم: **محمدرضا غفاری**

ناشر: **جهان کتاب**
قیمت: **۷۵/۰۰۰ تومان**

کتاب «سرآغازهای آگاهی» دانشنامه‌ای مرجع در آگاهی پژوهی و پدیده‌های فراطبیعی یکی از کتاب‌های مرجع به شمار می‌رود. در این دانشنامه بحث مبسوط و عالمانه‌ای درباره‌ی آگاهی و زیرمجموعه‌های آن پدیده‌های فراروانی و فراطبیعی صورت گرفته است. این دانشنامه شامل چهار بخش است: بخش اول: تاریخچه آگاهی پژوهی از دوران کهن و از ثمن‌ها تا به امروز. بخش دوم: فرهنگ عامه و باور مردم در باب گاهی پژوهی، کلیه باورهای مردم در خصوص آگاهی و پدیده‌های فراروانی و فراطبیعی از گذشته تا به امروز گرد آمده است. در پایان این بخش، در انتهای هر مبحث به زبانی مناسب برای مخاطب عام، بحثی علمی مطرح شده است. بخش سوم: بررسی علمی آگاهی پژوهی و بخش چهارم نظریه‌های در باب آگاهی-پژوهی.
بخش سوم و چهارم شامل ارائه‌ی نظریه‌های علمی است که مخاطب خاص را مورد هدف قرار می‌دهد.

سفید برفی باید بمیرد

نویسنده: **نله نویهاس**
مترجم: **مهشید میرمعزی**

ناشر: **ثالث**
قیمت: **۷۸/۰۰۰ تومان**

یک روز خبر می‌دهند که باید لوازم‌ات را جمع کنی و آماده شوی، آزاد شده‌ای. اما این پایان یک ماجراست به نام زندان و شروع ماجرایی جدیدتر به نام زندگی.
در هنگام آزادی هیچ کس نمی گوید: «به امید دیدار» همه‌ی زندانی‌ها بارها و بارها روز آزادی‌شان را تصور می کنند و هنگام تحقق این رویا می‌ترسند، و آزادی برایشان تهدیدآمیز می‌شود. چرا که برنامه‌ای برای زندگی نداشته و ندارند. پنج‌شنبه، ششم نوامبر ۲۰۰۸ این حس تمام وجود توبیاس را فرا گرفت. توبیاس پس از گذراندن دوران محکومیت به خانه برمی گردد. اما تاریخ تکرار می‌شود.
شامگاه سپتامبر یازده سال قبل در دهکده‌ی کوچکی حومه‌ی فرانکفورت، دو دختر هفده ساله بدون برجا گذاشتن هیچ ردونشانی ناپید می‌شوند. دادگاه بنابر شواهد و مدارک توبیاس بیست ساله را در مورد قتل لورا و دوستش استفانی که سفیدبرفی هم نامیده می‌شود، مجرم تشخیص می‌دهد.
حال پس از آزادی توبیاس، دختر زیبای دیگری ناپدید می‌شود و باز هم ماجرا آغاز می‌شود. کابوسی جدید برای توبیاس و مردمان دهکده‌ی کوچک که نله نویهاس به زیبایی تصویر کشیده است.

تبارشناسی نقد ادبی ایدئولوژیک

نویسنده: امن خانی

ناشر: خاموش

قیمت: ۱۳۵/۰۰۰ تومان

در این معاصر از انقلاب مشروطه تا انقلاب ۵۷ خاستگاه نقد مدرن ایرانی کجاست؟ به لحاظ جهانگردی و معرفت‌شناختی چه تفاوتی میان نقد مدرن با نق پیشامدرن ایرانی وجود دارد؟ چرا جریان اصلی نقد معاصر نقدی ایدئولوژیک است؟ به تعبیر دیگر چرا نقد ادبی معاصر خصلتی ایدئولوژیک گرفته است؟

و در آخر چه ارتباطی میان دیدگاه‌های منتقدان معاصر با مؤلفه‌های این ایدئولوژی‌ها وجود دارد؟

مسأله و پرسش اصلی کتاب «تبارشناسی نقد ادبی ایدئولوژیک چرایی در هم تنیدگی نقد ادبی با ایدئولوژی در دوره‌ی معاصر است، امری که نتیجه‌ی آن سیطره‌ی ایدئولوژی‌ها بر نقد ادبی معاصر است. و این‌که بخش بزرگی از نقد ادبی معاصر ما ایدئولوژیک و ایدئولوژی زده است، تردیدی وجود ندارد و واقعیتی است که انکار آن به راحتی امکان‌پذیر نیست.

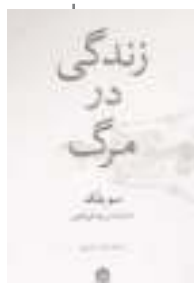
بسیاری از ناقدان بزرگ دوره معاصر یا خود ایدئولوگ هستند و نقد آن‌ها نیز مبتنی بر ایدئولوژی‌شان است و یا این‌که حتی اگر خود وابسته به حزب یا ایدئولوژی مشخصی نباشند، دغدغه‌هایتان الهام گرفته از ایدئولوژی‌های رایج روزگارشان بوده است. و نکته‌ی مهم آن‌که ایدئولوژیک بودن نقد ادبی معاصر ایران با وجود آشکار بودن آن تاکنون مسئله‌ی محققان و پژوهشگران ما نبود و توجه آن‌ها را به خود جلب نکرده است. این‌که چرا نقد ادبی معاصر ایدئولوژیک است، پرسش و مسأله محوری و بنیادین پژوهش حاضر است، اما تنها مسأله نیست. بررسی تحول و دگرگونی نقد ایدئولوژیک معاصر و چرایی این تحول و دگرگونی‌ها مسأله دیگری است که در این کتاب در پی جواب آن هستیم.

پس از روشن شدن نسبت نقد در دوره‌ی معاصر با ایدئولوژی‌ها است که دلیل مسلط ایدئولوژی بر نقد ادبی معاصر روشن شده و معلوم می‌شود که چرا نقد ادبی معاصر به عنوان شاخه‌ای از نقد مدرن، رنگ ایدئولوژی به خود گرفته است و چرا منتقدان این دوره با معیار قرار دادن ایدئولوژی‌ها به نقد ادبیات گذشته و معاصر خود پرداخته‌اند.

در کتاب حاضر علاوه بر نکته ذکر شده، بررسی تحول و دگرگونی ایدئولوژی‌ها و به تبع آن تحول نقد ادبی ایدئولوژیک در دوره معاصر و نشان دادن ارتباط موجود میان دیدگاه و آرای انتقادی منتقدان این دوره و ایدئولوژی‌های حاکم بر ذهن و زبان آن‌ها نیز مورد بررسی قرار داده است.

عیسی امن خانی در کتاب بدین شکل پیش رفته است که در فصل اول به نقد مدرن و خاستگاه آن پرداخته، در فصل دوم از نسبت نقد مدرن و ایدئولوژی در ایران معاصر سخن گفته و در فصل‌های بعدی نیز تأثیر هر یک از ایدئولوژی‌ها را بر نقد ادبی معاصر بررسی کرده است.

زندگی در مرگ



نویسنده: سوبلک

مترجم: راضیه خشنود

ناشر: نشر مشکی

قیمت: ۷۳/۰۰۰ تومان

" مرگ بزرگترین خسران در زندگی نیست. بزرگترین خسران چیزی است که وقتی زنده‌ایم در ما می-میرد"

نورمان کازینو

عبارت تامل برانگیزی است که در شروع پیش گفتار کتاب «زندگی در مرگ» مخاطب را به تأمل وامی‌دارد که مرگ و مقوله‌ی مردن اگر سهمناک است، امر وحشتناک‌تری هم وجود دارد.

شاید هیچ کدام از جنبه‌های هستی انسان به اندازه‌ی مرگ و حاشیه‌ی پر هیاهویی که احاطه‌اش کرده، با کلیشه‌ها در نیامیخته باشد.

به مرگ شخصیتی شیطانی داده‌اند. آن را منادی درد و اندوه نامیده‌اند، گویی درنده‌ای است در انتظار شکار، مرگ در دنیای مدرن تبدیل به غریبه‌ای متخاصم شده است، با وجود همه‌ی پیشرفت‌های بشر، فقط اندکی به رمزگشایی پیوندهای پیچیده میان زندگی و مرگ نزدیک‌تر شده‌ایم.

موضع پیش فرض ما بدنام کردن یا پرستش مرگ است و گاهی در نوسان میان این دو، زندگی روشن، خوب و شاد است، مرگ تاریک، بد و غمگین.

در نتیجه از مرگ وحشت داریم، گویی یک بیماری عفونی است.

هر عقیده‌ای که داشته باشیم، زندگی و مرگ بی شک حلقه‌های جدا نشدنی یک زنجیر هستند، یکی بدون دیگری وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد، هر قدر هم که علم پزشکی مدرن برای مداخله تلاش کند، مرگ در نهایت پیروز می‌شود. از آن‌جا که در نهایت راهی برای پیش گیری آن نداریم، شاید بهتر باشد روی بهبود فاصله میان تولد و مرگ و لذت بردن از آن تمرکز کنیم. از این رو است آسیب شناسی قانونی و انسان شناسی قانونی شکل گرفته است. اولی به دنبال مدرکی برای علت چگونگی مرگ است و دومی زندگی زیسته را بازسازی می‌کند، خود سفر از آغاز تا پایان خانم سوبلک انسان شناس پزشکی قانونی اهل انگلستان است. وی نقش مهمی در بررسی جرم‌های جدی منتهی بر مرگ ایفا می‌کند. انسان شناسان قانونی در پی یافتن سر نخ‌های مربوطه به هویت قربانی هستند و ممکن است در رسیدن به تصمیمات نهایی درباره‌ی چگونگی و علت مرگ به آسیب شناسان کمک کنند.

سوبلک در کتاب خود اشاره دارد که سال‌ها سال همکاری روزانه با مرگ، احترام مرا نسبت به او برانگیخته است. اوهیچ دلیلی برای ترس از حضور یا کارش به من ارایه نمی‌دهد. فکر می‌کنم به اندازه‌ی کافی درکش می‌کنم، چون زبانی سر راست، ساده و صریح را برای ارتباط با هم انتخاب کرده‌ایم. وقتی او کارش تمام می‌شود، من اجازه دارم کار خودم را شروع کنم.

زندگی در مرگ رساله‌ی دانستن درباره‌ی مرگ نیست. حتی درباره‌ی تئوری‌های رایج آکادمیک و یا تفاوت‌های عجیب فرهنگی درباره‌ی مرگ نیز نیست.

صرفاً برگرفته از خاطرات و نگاه سوبلک است که سعی دارد چهره‌ها بی شمار مرگ را طی تجربیات گوناگون همان‌گونه که شناخته، بررسی کند همچنین این اثر همان اندازه که به مرگ پرداخته به زندگی نیز بها داده است چرا که این دو بخش‌های جدا نشدنی یک کل به هم پیوسته هستند.

در نگاه اول انتظار داریم که کتاب «زندگی در مرگ» با موضوع مرگ غم انگیز یا هولناک باشد. اما این اثر نه غم انگیز است، نه هولناک روایت‌های این کتاب به اندازه‌ی بهترین رمان‌های جنایی جذابند، هم تراژدی و هم طنز.

با این‌که چیزهای زیادی درباره‌ی مرگ هست که برای ما ناشناخته باقی خواهند ماند، سوبلک به عنوان یک شاهد خبره، آگاه‌ترین، مطمئن‌ترین و قانع کننده‌ترین راهنما برای عبور از آخرین مرز زندگی است. خانم موبلک یکی از کالبد شناسان و انسان شناسان قانونی پیش رو در جهان است مهارت او در حل بسیاری از پرونده‌های جنایی مهم حیاتی بوده است. وی در سال ۱۹۹۹ انسان شناس قانونی ارشد در پروژه تیم پزشکی قانونی بریتانیا برای تحقیقات جنایات جنگی در کوزوو بود.

وی پس از سونامی ۲۰۰۴ از اولین دانشمندان پزشکی قانونی بود که برای کمک به تشخیص هویت اجساد به تایلند سفر کرد.

آن‌چه در نهایت خواننده از این کتاب درمی‌یابد هیبت و ترس از مرگ به کمترین مقدار خود کاهش یابد، چرا که با دیدن مساله مرگ در دیگران فراموش می‌کنیم که مرگ در انتظار ما هست.

مصائب بدن

پدیدارشناسی مریضی، بیماری، ناخوشی

نویسندگان:
جیمز آلفرد آهو / کوین آهو
مترجم: محمدرضا اخلاقی‌منش
ناشر: فرهاد
قیمت: ۵/۰۰۰ تومان

هیچ دریافت، اندیشه با هیجانی از جمله خشم، حسادت، عطوفت و عشق از پژوهش توسط پیدارشناسی در امان نیست. در کتاب «مصائب بدن» از منظر پدیدارشناسی برای بررسی مسائل مرتبط با سلامت بهره می‌گیریم. به ویژه این‌که ما علاقه‌مند هستیم بدانیم که بدن، ابتلاها و سلامت آن به طور کلی چگونه دیده، اندیشیده، احساس و به خاطر سپرده می‌شوند و به آن‌ها واکنش نشان داده می‌شود و این سه مخاطب عبارتند از: جامعه به طور عام که مشکلات بدنی را به شکل مریضی درک می‌کند، توسط پزشکان که آن‌ها را به عنوان مرض در نظر می‌گیرند و توسط بیماران که آن‌ها را به عنوان بیماری تجربه می‌کنند.

کتاب مصائب بدن از جمله آثار بی‌شماری است که با نگاهی انتقادی به زیست پزشکی و پزشکی نوین می‌پردازد. هر روزه تعداد بیشتری از مشکلات و مصائب نوع بشر در قالب اصطلاحات پزشکی شناخته و معرفی می‌شود، این کتاب موضوعات متنوعی را از ابعاد فلسفی، انسان شناختی و تاریخی دربرمی‌گیرد، به همین خاطر نباید توقع داشت که بی‌نقص و کامل باشد. اما نگاه موشکافانه‌ای که از دید پدیدارشناختی در عرصه‌ها و فرهنگ‌های مختلف ارائه داده آن را به یک اثر تأثیرگذار و پیشرو در حوزه‌ی پزشکی انسان مدار تبدیل کرده است. جیمز آهووکوین آهو در این اثر هدف خود را بر پرداختن به مصائب بدن انسان به عنوان یک پدیدار از سه منظر متفاوت بررسی کرده‌اند. یکی از منظر کلی اجتماعی، از منظر پزشکی و از دید خود بیمار.

به‌قول مارچن موسکالویچ—منتقد مهستانی —کتاب مصائب بدن به خودی خود یک اثر فلسفی در حوزه‌ی پدیدارشناسی محسوب نمی‌شود و آن را بیشتر باید در چهارچوب پزشکی انسان مدار مورد ارزیابی قرار داد.

درواقع مطالب این کتاب تجمیعی است از آرای فیلسوفان معاصری چون ارموند هوسرل، اس کی تونبر، و پدیدارشناسان تکوینی که با بیانی ساده‌تر مورد استناد قرار گرفته و کارکرد آن‌ها در پزشکی نوین گوشزد شده است.

کتاب مصائب بدن یک اثر تأثیرگذار و تأمل‌برانگیز در حوزه‌ی پدیدارشناسی محسوب می‌شود که روح حاکم بر مفهوم سازی، آسیب‌شناختی از ذهن و بدن را مورد توجه قرار داده است.

گرندل

نویسنده: جان گاردنر
مترجم:
مرتضی زارعی
قیمت: ۲۵/۰۰۰ تومان

در حماسه‌ی منظوم بیوولف، گرندان هیولایی است که بیوولف به نبرد با او می‌رود تا دانمارکی‌ها را از شرش خلاص کند.

رمان گرندان بازگویی ماجرا از زبان خود گرندان است. البته در این میان نویسنده بسیار آزادند و خلاقانه عمل کرده، تا جایی که گرندل را می‌توان اثری مستقل از بیوولف در نظر گرفت. چرا که در ده فصل اول رمان فقط اشاراتی کوتاه و پراکنده به بیوولف می‌شود و در دو فصل آخر است که رابطه‌ی پررنگ شده و گرندل به پایان خود می‌رسد.

گرندل معروف‌ترین اثر گاردنر از آن نوع کتاب‌هایی است که به تعبیر کافکا، آدم را گاز می‌گیرند و نیش می‌زنند. گرندان یک هیولاست، و در اول شخص زندگی می‌کند، چون همه‌ی ما از یک نظر هیولایی هستیم که در زبان خودمان و عادت‌ها عاطفی مان به دام افتاده‌ایم. گرندان احساس‌هایی را ابراز می‌کند که با همگی حس می‌کنیم، تنفر و خصومت شدید، یاس و درماندگی، بی‌اعتقادی و غیره.

پرسش مطرح شده در گرندان به طور هم‌زمان از موضوع مطرح می‌شود، از فلسفه‌ی سارتر و شعر بیوولف. جاو گاردنر یک دیو را از شعری کهن وام گرفته و او را با دغدغه‌های اگزیستانسیالیستی انسان مدرن پیوند می‌زند و چنان افسونگرانه مسأله را پیش می‌برد. در بیوولف، گرندل مظهر غیرعقلانی بودن است. و این سؤال مطرح می‌شود که اصلی‌ترین بی‌عقلی عصر مدرن چیست؟ از این‌رو شاید اگزیستانسیالیست سارتر نمونه‌ی بارز آن باشد. به طور خلاصه سارتر استدلال می‌کند که؛ ۱- هیچ خدا یا معنایی در زندگی نیست پس. ۲- شخص می‌تواند به دلخواهش از هر معنایی یا هیچ م عنایی دفاع کند.

گرندل مانند راوی مسافر ذهن بیگانه‌ای است در جهان آدم‌ها و پچ پچ کنان با خود همه چیز را مشاهده می‌کند. سبکی که گاردنر در رمان خود به کار گرفته ترکیب دشوار ماهرانه‌ای است که از بلاغت و سادگی به طوری که رای به راحی بین زبانی فخیم و آهنگین و زبان گفتار امروزی حرکت می‌کند و موجب می‌شود که با دیوی متعلق به دنیای کهن نزدیکی و ارتباطی امروزی پیدا کنیم.

جان گاردنر، استاد داستان‌نویسی بسیاری از نویسندگان مطرح و نام آشنا همچون ریموند کارور، از چهره‌های اثرگذار ادبیات قرن بیستم آمریکایی محسوب می‌شود.

گرندل جایگاهی یکه و ممتاز دارد و همین رمان شگفت‌انگیز به تنهایی برای جاودانه ماندن نام آن کافی است. از آن‌جا که بازخوانی بازیگوشانه‌ای از منظومه حماسی بیوولف است، کمتر اثری را می‌توان نام برد که براساس شاهکاری ادبی نوشته شده با شد و چنین ژرف و خلاقانه ابعاد تازه‌ای را به خواننده ارائه دهد.

در یک جمله: «گرندل دیو تنهایی است که از بیغوله‌های شعری هزار ساله بیرون آمده، اما صدایش گویی همان صدای مضطرب و خشمگین انسان عصر جدید است.

محل‌های عرضه آزما در تهران و شهرستان‌ها

موسسه	آدرس	شهر
مرکز	خیابان دکترفاطمی خیابان باباطاهر شماره ۸ط ۱و۲	تهران
اسم(انقلاب)	خیابان انقلاب، بین ابوریحان بیرونی و فلسطین، بن بست مهارت، پلاک ۲، واحد ۱، زنگ اول	تهران
ققنوس راوی دوران	خیابان انقلاب خیابان وصال شیرازی کوچه شفیعی کافه کتاب راوی دوران	تهران
فروشگاه ققنوس	بازارچه کتاب	تهران
ثالث	خیابان کریمخان ،بین ایرانشهروماهشهر پلاک ۱۶۰	تهران
چشمه	کریمخان زند نبش میرزای شیرازی پلاک ۱۶۷	تهران
شهرکتاب کرج	خیابان شهید بهشتی، بعد از زیر گذر طالقانی، نرسیده به وزارت اقتصاد و دارایی	کرج
شهرکتاب(مرکزی)	خیابان شریعتی، بالاتر از مطهری، نبش کوچه کلاته، ساختمان شهرکتاب	تهران
چشمه(کارگر)	خیابان کارگر شمالی، نرسیده به بزرگراه گمنام، خیابان شکرالله، انتهای خیابان صالحی، پلاک ۲	تهران
چشمه(آرن)	شهرک غرب، بلوار فرحزادی، خیابان حافظی، تقاطع فخار مقدم، طبقه سوم مجتمع آرن	تهران
هنوز	میدان هفت تیر، قبل از ایرانشهر، پلاک ۱۳۴، طبقه دوم، کتاب هنوز	تهران
شهرکتاب مهرشهر(گاه)	مهرشهر، بلوار شهرداری، بلوار ۲۰۰، پلاک ۳۶۳(جنب پارک)	کرج
شهرکتاب فردیس	فردیس، پایین تر از فلکه چهارم، ساختمان شهرزاد	کرج
پاراگراف(کرج)	کوی کارمندان شمالی، خیابان انقلاب، بین پنجم و ششم شرقی، روبروی باغ فاتح، پلاک ۵۲	کرج
شهرکتاب(بخارست)	خیابان شهید بهشتی، خیابان احمد قصیر، نبش کوچه سوم	تهران
ماجرا	سعادت آباد، بلوار فرحزادی، میدان کتاب(بوستان)، مجتمع اپال، طبقه سوم ب	تهران
شهرکتاب کارنامه	نیاوران چهارراه کامرانیه پ ۴۲۶شهرکتاب	تهران
بوک لند	زعفرانیه، خیابان مقدس اردبیلی، بعد از میدان الف، مجتمع تجاری پالادیوم، طبقه سوم	تهران
شهر کتاب الف	ولنجک، انتهای خیابان الف، نبش مجموعه فرهنگی مذهبی حضرت قاسم	تهران
شهرکتاب(تبریز)	خیابان امام، نرسیده به چهار راه آبرسان، کوی ۱۳ آبان، پلاک ۳	تبریز
دهخدا(تبریز)	خیابان طالقانی، بعداز تقاطع ارک جدید، پلاک ۱۴۸/۱	تبریز
کتاب پژوهش (شاهین شهر)	بلوار امام، پاساژ معینی، طبقه همکف، واحد ۱۰	شاهین شهر
کتاب زمان(اصفهان)	چهار باغ عباسی، مجتمع تجاری چهار باغ، طبقه پایین، واحد۲	اصفهان
محام(اهواز)	کیانپارس، فلکه سوم، خیابان یکم شرقی، بازار امام رضا	اهواز
رشد اهواز	خیابان حافظ، بین سیروس و نادری	اهواز
مهدی (بهبهان)	خیابان پیروز، جنب دبستان فاطمیه	بهبهان
کتاب‌شرق(اهواز)	بلوار سلمان فارسی، خیابان حافظ شمالی(شهید موسوی)، حد فاصل سلمان فارسی و سیروس، پلاک ۳۳۳	اهواز
بهار(شیراز)	چهار راه پارامونت، مجتمع زیتون، تجاری سوم، واحد ۲۳	شیراز
بوکلند(شیراز)	خیابان ارم، از سمت بلوار آزادی، جنب بانک ملت، پلاک ۱	شیراز
شهرکتاب بیجار	خیابان شهدا، برج لاوین	بیجار
ماهان کتاب	بلوار شفا، بلوار پرستار، نبش کوچه یک	کرمان
شهرکتاب(رشت)	خیابان گلسار، بلوار دیلمان، جنب کوچه وحدت	رشت
جنگل(رشت)	خیابان سعدی، جنب بازار روز	رشت
فرازمند (رشت)	خیابان امام خمینی، جنب پاساژ سالار	رشت
کتاب سرو(بابل)	میدان حمزه کلا	بابل
شهرکتاب چالوس	بلوار هفده شهریور، روبروی دانشگاه آزاد، جنب بانک پارسیان	چالوس
شهرکتاب آمل	بلوار امام خمینی(خیابان هراز)، نبش آفتاب چهلم، ساختمان آمل جوجه	آمل
شهرکتاب همدان	میدان دانشگاه، جنب موسسه اعتباری کوثر	همدان
خانه کتاب قم	میدان شهدا خیابان حجت شماره ۶۳	قم ناحیه ۱

فرم اشتراک

ماهنامه آزما

Azma Magazine

۵۰٪ تخفیف دانشجویان رشته‌های هنر و ادبیات با ارائه کارت
شش ماهه ۵۰/۰۰۰ تومان
یکساله ۱۰۰/۰۰۰ تومان

تخفیف سایر علاقه‌مندان
شش ماهه ۷۵/۰۰۰ تومان
یکساله ۱۵۰/۰۰۰ تومان

هزینه پست پیشتاز برای هر شماره داخل تهران ۹/۰۰۰ تومان و برای شهرستان‌ها ۱۱/۰۰۰ تومان اضافه خواهد شد.
هزینه پست شش ماهه پیشتاز: ۳۶/۰۰۰ تومان داخل تهران و ۶۶/۰۰۰ تومان برای شهرستان‌ها
هزینه پست یکساله ۷۲/۰۰۰ تومان برای تهران و ۱۳۰/۰۰۰ تومان برای شهرستان‌ها

● هزینه اشتراک به حساب سیبا شماره ۰۱۰۴۳۲۴۳۶۴۰۰۴ به نام ندا عابد واریز گردیده و فیش واریزی را همراه فرم اشتراک از طریق فکس یا ای‌میل برای مجله ارسال فرمایید.

آدرس: تهران، خیابان انقلاب، نرسیده به میدان فردوسی، خیابان پارس، کوچه جهانگیر، ساختمان یاس غربی، طبقه سوم، واحد ۱۵.
صندوق پستی: ۱۹۳۹۵۱۶۸۳ تلفن: ۶۶۷۳۹۲۲۴ - ۶۶۷۳۹۷۰۴

فرم درخواست اشتراک

نام و نام خانوادگی: .....
تحصیلات: ..... تاریخ تولد: .....
مدت اشتراک از شماره: .....
نشانی با قید کدپستی: .....
تلفن: .....

▣ اشتراک و خرید اینترنتی آزماز طریق وب سایت مجله نیز امکان پذیر است. www.azmaonline.com

▣ برای خرید نسخه *PDF* مجله به بخش فروش اینترنتی وبسایت مجله مراجعه نمایید.

وضعیت اشتراک:

شش ماهه ☐ یکساله ☐
پست عادی ☐ پست پیشتاز ☐

فصل‌آزما(۸)، ویژه‌بهار ۱۳۹۹ منتشر شد

با اشعار و مقالاتی از: فرهاد عابدینی، فواد نظیری، ایرج صف شکن، منصور اوجی، محمد علی شاکری یکتا، رویا زاهدنیا، مجید شفیعی، حامد بشارتی، سپیده برنجی، زهرا معماریانی، دکتر ضیاء موحد و دکتر اصغر دادبه

از کتاب فروشی‌ها بخواهید

ادبیاتِ خوب را خوب بشنویم

تابستان ۱۳۹۸

مغازه‌ی خودکشی
کتابخوان: هوتن شکیبا
تاریخ انتشار: ۱ مرداد

هیچ‌کس مثل تو
مال این جا نیست
کتابخوان: کلاره عباسی
تاریخ انتشار: ۱۰ مرداد

مردی بدون وطن
کتابخوان: رامین بیرق‌دار
تاریخ انتشار: ۲۰ مرداد

زیر آفتاب
خوش خیال عصر
کتابخوان: کتایون اعظمی‌پور
تاریخ انتشار: ۱ شهریور

آسمان، کیپ ابر
کتابخوان: مسعود فرونن
تاریخ انتشار: ۱۰ شهریور

خانه‌ی لهستانی‌ها
کتابخوان: مرجان شیرمحمدی
تاریخ انتشار: ۲۰ شهریور

تلفن رادیوگوشه: ۸۸۳۳۳۶۰۰
تلفن پخش چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

مرجع نسخه‌ی فیزیکی:
کتاب‌فروشی‌های نشر چشمه
کتاب‌فروشی‌های سراسر کشور
و www.cheshmeh.ir

مرجع نسخه‌ی دیجیتال:
www.taaghche.com
www.fidibo.com
www.navaar.ir
www.beeptunes.com
www.ketabrah.ir

رادیوگوشه
واحد صوتی نشر چشمه

radiogousheh