

آزما فصل

گفتگوهای درباره ادبیات

محمود دولت آبادی
کوروش صفوی
گلی امامی
محمد علی سپانلو
ابو تراب خسروی

بنام

فصل آزما

شماره پیاپی آزما ۱۴۶

فصل نامه ماهنامه فرهنگی هنری آزما

اردیبهشت ۹۹ ۱۵۰۰۰ تومان

صاحب امتیاز و مدیر مسوول: ندا عابد

سرمدبیر: هوشنگ اعلم

طراحی صفحات و جلد: پروانه کاوسی

حروفچین: معصومه آقا حسینی

چاپ و لیتوگرافی: آئین چاپ تابان

تلفن: ۶۶۸۰۸۸۲۰

توزیع: ققنوس

تلفن: ۶۶۴۰۸۶۴۰

نشانی پستی مجله

میدان فردوسی، خیابان پارس، کوچه جهانگیر، ساختمان یاس غربی، طبقه سوم، واحد ۱۵

تهران - صندوق پستی ۱۶۸۳-۱۹۳۹۵

تلفاکس: ۶۶۷۳۹۲۴۴

پست الکترونیک

azma_m_2002@yahoo.com

سایت آزما، چشم‌اندازی به دنیای هنر و ادبیات

www.azmaonline.com

کاتال آزما

https://t.me/azma_onlin

اینستاگرام

azmamagazine

فهرست

- گفتگو با محمود، در جست و جوی «دولت‌آبادی»..... ۶
- گفت و گو با دکتر کورش صفوی..... ۲۲
- با کلی امامی، حرف‌هایی درباره ترجمه و ادبیات..... ۴۴
- گفت و گوی محمد سپانلو، محمدرضا اصلانی، ندا عابدو هوشنگ اعلم..... ۶۰
- گفت و گو با ابوتراب خسروی..... ۸۱

با محمود، در جست وجوی «دولت‌آبادی»

هوشنگ اعلم

می‌خواهم دولت‌آبادی را ببینم بعد از چهارده ماه انتظار. شتاب دارم برای رسیدن به محل قرار در کافه‌ای نزدیک، دو خیابان بالاتر از جایی که هستم. زمان اما در حال کش آمدن است راه تمام نمی‌شود خیابانی را به اشتباه رد می‌کنم باید برگردم و زمان هم‌چنان کش می‌آید.

چهارده‌ماه منتظر این دیدار مانده‌ام از بهمن ۹۲ در این مدت چند باری دولت‌آبادی را دیده‌ام زمانی کوتاه، این دیدار اما، به وعده‌ای دیگر است وعده‌ای که بارها به تعلیق و تأخیر افتاده.

قرارم با دولت‌آبادی است اما من می‌خواهم محمود را ببینم و با او حرف بزنم می‌خواهم از محمود سراغ دولت‌آبادی را بگیرم می‌رسم به محل دیدار. بی‌حوصله نشسته است در کنجی از کافه‌ی نزدیک. دو آشنا هم در کنارش. اخم همیشه‌اش اما می‌گوید آن جا نیست مثل خیلی وقت‌ها که در جایی نشسته و می‌بینی‌اش اما آن‌جا نیست. یک وهم کوبری است گاهی. می‌نشینیم، آشناها می‌روند و من می‌مانم و دولت‌آبادی. قرار است گفت‌وگو کنیم طبیعی است که فکر کند، باز همان حرف‌های همیشه! زوال کلنل! از کارهای تازه بگویند! و.. اما نه! من می‌خواهم از دولت‌آبادی سراغ محمود را بگیرم یا از محمود بپرسم از کی دولت‌آبادی را شناخت این دغدغه‌ای است که دو سال است با آن کلنچار می‌روم و حالا فرصتی است برای واگویی‌اش پس بی‌مقدمه می‌پرسم، دولت‌آبادی کیست می‌خواهم از زبان محمود بشنوم! نگاهم می‌کند به اخمی تلخ.

می‌گوید: دلم نمی‌خواهد درباره خودم حرف بزنم اعتقادی به این جور نوشتن ندارم. یک وقتی تصمیم گرفتم که درباره زندگی‌ام بنویسم اما نشد، نتوانستم. با خودم گفتم اصلاً چه اهمیتی دارد که درباره خودم بنویسم و اینکه من این بودم و آن‌جا بودم و... حتی یکی، دو بار که وسوسه شدم و

خواستم درباره زندگی ام همان «مقرمط جوانی من» را بنویسم به جای اینکه درباره خودم بنویسم، داستان نوشتم البته کسانی هستند که معتقدند خواندن این چیزها از نویسنده برای دیگران خوب است و تجربه می شود اما من نسبت به خودم بی رغبتی و این بی رغبتی مربوط می شود به اوایل زیست و کارم که معتقد بودم آدم با دیگران است و برای دیگران است؛ بعد هم رسیدیم به دوره ای که فردیت مطرح شد و اینکه هر فردی فقط برای خودش است و نه برای دیگران و از دیگران اما من به اعتبار همان فهم قدیمی به خودم رغبتی نداشتم و اینکه بگویم کی بودم، کجا بودم و کی هستم. هیچ وقت ماجرا را اینطوری ندیده ام پس ناچار از خود نوشتن را گذاشتم کنار و گمان هم نمی کنم که ادامه اش بدهم. خلاصه اینکه معتقدم هر انسانی بزرگ شده ای همان کودکی خودش است؛

کتابی می خواندم درباره اسپینوزا، مولف عبارتی از نگرش اسپینوزا دریافته و در این عبارت نقل کرده بود که «همانم که هستم» و این عبارت برای من خیلی جالب بود، یعنی من این طور نمی بینم که گفته بشود که من آن بودم حالا این شدم، نه! من فکر می کنم من آنم که هستم و اهمیتش هم در همین است و به واقع نمی توانم نیز که از بیرون به خودم نگاه کنم؛ و چنان که آوردم بزرگ شده ای کودکی خودم هستم!

اگر من مایلم با شما درباره زندگی تان حرف بزنم به این دلیل است که اعتقاد دارم شما تقدیر خودتان را زندگی کرده اید؟

بله به نظرم این آسان ترین تعبیر است و خیال شخص را هم آسوده می کند؛

بنابراین واکاوی این تقدیر از یک نگاه بیرونی می تواند محمود دولت آبادی را جور دیگری تعریف کند.

بله خیلی چیزها را می تواند بگوید که معطوف می شود به همان ریزنویسی ها که شخصا حوصله اش را ندارد.

یک روز جوانی از یک روستای کوبیری، راه افتاد که به تهران بیاید خیلی ها هم از خیلی جاهای دیگر آمدند و آرزوهایی هم داشتند، حتماً و استعدادی شاید و بعضی شان خودی هم نمایانند

و شلتاقتی کردند و عکس و تفصیلاتشان هم در نشریات منتشر شد اما به گمان من آنها تقدیرشان را زندگی نمی‌کردند. من می‌گویم محمود دولت‌آبادی قبل از اینکه پایش به تهران برسد «محمود دولت‌آبادی» بود و کلیدر را می‌نوشت یا...

بله، بله موافقم؛ به‌خصوص همه‌ی آن‌چه را نوشته‌ام بی‌گمان جوهرش در وجودم بوده است مثل بذری که باید رشد کند و به «ژس» برسد. ولی آنها هم به نحوی تقدیر خود را زندگی کردند و دولت‌آبادی هم برای جرأت نزدیک شدن به آستانه‌ی کلیدر یک پانزده - بیست سالی نوشت و فکر کرد تا سرانجام به امکان خلق نخستین عبارت دست یافت؛

این را میکل آنژ گفته است! گویا در مورد مجسمه داوود که؛ من این مجسمه را نساختم این در دل سنگ بود و من بیرونش آوردم و محمود دولت‌آبادی هم که به تهران می‌آید چیزی ناشناخته در وجودش هست، یک جور نیروی هدایت کننده. او ناچار است کار کند به سراغ کارهای مختلفی می‌رود از کارگری تا بازیگری در تئاتر اما دست آخر برمی‌گردد به همان مسیری که باید برود. مسیری که باید در آن کلیدر نوشته شود و این پرواز از پیله‌ای ناپیدا است.

دقیقاً همین‌طور است، شاید خود من هم این‌طور به قضیه نگاه نکرده بودم. مگر اینکه بگویم توشه با خود راه افتاده بوده‌ام دانسته و ندانسته؛ و یا دیگر در تمام مسیرها که از آنها عبور می‌کردم.

در آن دوران یعنی دهه‌های سی و چهل و حتی پنجاه خیلی اتفاقات دیگر می‌توانست برای شما و خیلی‌های دیگر بیافتد اتفاقاتی که مسیر زندگی را عوض کند.

بله این دهه‌ها، دهه‌های مرگ و زندگی بود و اتفاق افتادهم اما نشد که بتواند به قول شما تقدیر را تغییر دهد، بلکه آزموده‌تر و یادگیرتر کرد مرا. ولی این نکته‌ای که گفتید بسیار درست است و اینکه من هیچ‌وقت از تقدیرم گریزان نبوده‌ام.

شاید هم نمیتوانستی؟

چرا!!... اما نه! واقعاً هم نمی توانستم. چون به هر حال همین بود و من باید به راهی که ناگزیری انتخابم بود بروم. همان چه بود و نامش زندگی بود با همه‌ی جلوه‌هایش، و من هم برای خودم بهراستی تفاوتی با مردم و جامعه‌ی اطرافم قایل نبودم و نیستم. اصل و بنیاد فکری من بر ارج‌گزاری به دیگران بوده. همیشه فکر کرده‌ام که انسان با دیگران معنا پیدا می‌کند و کاری که انجام می‌دهد با دیگران معنا پیدا می‌کند و اگر انگیزه‌ای هست که به انسان داده می‌شود، باز هم دیگران هستند که این انگیزه‌ها را به وجود می‌آورند. اگر هم ممانعتی می‌شود، از سوی دیگرانی است که جامعه و اطرافیان تو را تشکیل می‌دهند و به هر حال انسان منتزع و مجرد از دیگران نیست و دیگران هم عبارتند از محیط و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنی. من متأسفانه با موانع خیلی بی‌شماری مواجه شدم ولی فکر کردم به هر حال اینها هم جزو زندگی است دیگر... البته بسیار اذیت شدم ولی فکر کردم خوب این هم هست دیگر. دیگران اذیتم می‌کردند اذیت هم می‌کنند! و حالا دیگر آدمیان مسخ شده هم آزار دیگری است! اما به هر حال هستند و بودند و علی‌الاصول این هم یک جور درویشی، قلندری و خاکی بودن است که محصول همان زندگی کویری است که من و ما از آن برآمده‌ایم با خاک و غبار و کم‌ابی و تشنگی و تاب آوردن در برابر این همه تشنگی و مسائل دیگر که همه‌ی آنها هم معمولاً روی دوش کسی بار می‌شود که بهتر بار می‌برد. همین وجه ماجرا مهم است باری بردوش کسی گذاشته می‌شود که...

خیلی، خیلی آزارهای بسیار دیده‌ام. و می‌بینم هنوز؛ مثل کسی که انگار تمام دیونش را نپرداخته است و البته شخصاً نمی‌دانم به کجا و که؟!

اما رفتی... مسیری را که باید می‌رفتی و تقدیرت بود. پدر من می‌گفت: مردمان کویر دیدشان به وسعت کویری است که در آن زندگی کرده‌اند! و تو فرزند کویری!

شاید، بله... اینطوری است، و همیشه نزدیک زیسته و به دورها نگریده‌ام.

محمود دولت‌آبادی در یک دوره‌ای روی صحنه تاتر می‌رود و با آثاری ارزشمند مطرح می‌شود و این آرزوی خیلی از جوان‌های آن روزگار و روزگار اکنون است اما یک مرتبه در آن بلندا رها می‌کند و بعدها می‌گوید: من فکر کردم که باید بنویسم و این همان تقدیر است وگرنه شهرت یک بازیگر مطرح تاتر خیلی بیشتر بود.

بله، حرف شما کاملاً درست است. آن دوره در تاتر خیلی موفق بودم. تمام آن پانزده سال به اصطلاح «جوان اول!» و آن توفیق‌ها را هم مدیون دیگرانم. دوستانم در تئاتر مثل فتحی، یلفانی، سعید، رحمانی‌نژاد در «انجمن تئاتر ایران» و پیش از ایشان مرهون اسکویی‌ها هستم و در گروه «ناهی‌تا» سپس مدیون عباس جوانمرد در گروه هنر ملی و دوستانم فنی‌زاده، نوزاد، نصرت پرتوی، بهرام بیضایی و اگر آنها نمی‌بودند من و آن جوان اول کدام گوری می‌توانستم باشم؟!

اینکه هر شب برایت کف بزنند و عکس‌هایت این‌جا و آن‌جا چاپ بشود و مطرح باشی می‌توانست و سوسه‌کننده باشد اما وقتی یک گوشه‌بنشین و بنویسی نه توجه کسی را جلب می‌کنی نه کسی برایت هورا می‌کشد و کف می‌زند و مهم‌تر از همه پول دست کم برای اداره و ادامه زندگی!

همه‌ی اینها بود، در آثار نمایشی خوبی بازی کردم، نقش‌های دشوار در نمایش‌های مهم، از داستایوفسکی تا برتولد برشت و آرتور میلر، هم‌چنین در آثاری از علی حاتمی، بیضایی، رادی، ساعدی و... و آخرینش گورگی.

عباس جوانمرد می‌گفت: دولت‌آبادی بازیگر قدر و خوبی بود و همه‌ی ویژگی‌های فیزیکی را برای ستاره شدن داشت اما رفت و نمی‌دانم چرا؟ رفت که یک گوشه‌ای بنشیند و بنویسد!

به نظر این‌طور می‌آمد که بروم یک گوشه بنشینم و ببندیشم. چنان‌چه گفتید در اوج آن کار «تاتر» فکر کردم که دیگر کافی است. تجربه‌های قبلی‌ام هم این‌طور بود. در هیچ‌جا و هیچ‌کاری آرام نداشتم و در اوج رهای‌شان می‌کردم.

در زمانی که کارهای دیگری می‌کردم مثل کارگری و... هم همین‌طور بود. من زمانی یک کار را رها می‌کردم که می‌شدم کارگر درجه‌ی یک، بعد می‌رفتم به سراغ یک کار دیگر. در تئاتر هم همان کار را کردم و در اوج که بود فکر کردم کافی است. البته نوشتن را از دوران اول جوانی شروع کرده بودم ولی آن لحظه‌ای که تصمیم گرفتم به اینکه تئاتر را کنار بگذارم و دنبال سینما هم نروم چون معتقد بودم برایم تباہ‌کننده است. دیگر تصمیم قطعی گرفتم که تمام انرژی‌ام را در اندیشیدن نوشتن صرف کنم. بماند که آخرین قدمی که در تئاتر و برای تئاتر برداشتم، کوشش برای تشکیل سندیکای هنرمندان تئاتر بود در سال ۵۸ و برگزاری فستیوال تئاتر بود در سالن‌های تئاتر لاله‌زار «خانه روشن» به اصطلاح دوست فقیدم مهدی فتحی، فستیوال برگزار شد اما سندیکا نتوانست دوام بیاورد. فرصت‌طلبی‌ها مانع شده؛ و باید بگویم که تئاتر هم خیلی انرژی می‌برد. آن کارهایی که بازی کردم کلی انرژی برد. اما... . اتفاقاً هفته‌ی پیش آقای از هنرپیشه‌گان اهواز و سپس تهران آمده بود «مظفری» و دو تا تابلو آورده بود که مربوط به نمایشی می‌شد از علی حاتمی زنده یاد با کارگردانی آقای جوانمرد. نقش‌هایی با طراحی زیبا و آن لباس‌های افسانه‌ای کار زنده یاد حاتمی برای صحنه که در تالار موزه اجراء کردیم با نصرت پرتوی هنرمند و همکار خوب و دوستان دیگر... در دوره‌ی انقلاب اینها در حال تاراج شدن بوده که این جوان می‌رود و این دو عکس را که جوانمرد چاپ کرده بوده برای زدن جلوی ویتترین تئاتر از توی اتاق جوانمرد در اداره‌ی تئاتر برمی‌دارد می‌برد خانه نگه می‌دارد و بعد از ۴۵ سال از اجرای آن تئاتر آورده بود که به من بدهد. اینها را که دیدم باز به یاد آمد که فکر درستی داشته‌ام که در همان اوج فکر کردم تئاتر دیگر کافی است و ضروری ست بپردازم به کاری که «باید» انجام می‌دادم و این همان تقدیر بود اما در کار شده بودم و خودم را می‌پیمودم و به محض آنکه حرکتی که من آغاز کرده بودم داشت به نقطه‌ای می‌رسید (- آنکه وارد نوشتن کلیدر شده بودم و اوج گرفته بودم و داشتم هر شب یک بند را می‌نوشتیم - و با چنان شوقی و شکوهی که گاهی در پایان هر فصل به سمع درمی‌آمدم). ناگهان سازمان امنیت آمد، بازداشت و آن رشته را چیچی کرد! فکرش را بکن این ضربه‌ی کمی نبود. مثل اینکه شما داری مثل یک پرنده پرواز می‌کنی و بعد

ناگهان طناب‌بازی از یک جایی می‌آید و هر دو پایت را می‌بندد و از آن اوج تو را پایین می‌آورد. چه کار می‌کردم؟!

ولی به هر حال زندگی بود و ادامه داشت و فکر کردم خب ذهنم با من است و خوشبختانه آنچه را که از کلیدر نوشته بودم برادرم حسین نجات داد. یک رمان هم نوشته بودم به نام «پایین‌ها» که رمان مفصلی بود و در مورد زندگی شهری بود اما آن را نتوانسته بود نجات بدهد و به‌دست امنیتی‌ها افتاد. ولی خوشبختانه برادرم حسین دو بسته نوشته کلیدر را دربرده بود، خداحفظش کند. الان یکی از آوارگان غربت است ولی آن نوشته‌های دیگر را بردند؛ چون کلید خانه‌ی من دست سازمان امنیت افتاده بود و خانه را هم تبدیل کردند به خانه‌ی به اصطلاح امن، بدیهی است که همسر و فرزند دو ساله‌ام سیایش رفتند منزل مادر مهرآذر و...

آن رمان هیچ وقت هم پیدا نشد؟

نه! ولی لابد یک جایی هست. به زندان که رفتم البته نمی‌توانستم بنویسم اما در ذهنم کار را دنبال کردم بعد از آن شرایط و آن بازجویی‌های بی‌ربط و مکرر و آن فضای وحشتناک سلول‌ها در کمیته‌ی به اصطلاح ضدچی و چی و... ولی فکر کردم وارد یک مدرسه‌ای شده‌ام و این درس را هم باید بیاموزم. من درس نخوانده‌ام اما وارد مدرسه‌ای شدم که خیلی چیزها آموختم بدون اینکه خودم را به عنوان شاگرد مدرسه بینم! هر کدام از پرده‌های زندگی من آنقدر ابعاد عجیب و غریبی پیدا کرده که من از هول و خوف تخیل در این ابعاد سراغ نوشتن‌شان نمی‌روم. نه از خوف کسی، از خوف خود نوشتن آن آدم‌ها و شرایط را چه‌گونه بنویسم و اگر بنویسم و آن آدم‌ها تصویر نشوند به چه کار می‌آید؟!

شما فکر کنید! کلید خانه‌ام در جیبم است که من را بازداشت می‌کنند، این کلید در دست سازمان امنیت قرار می‌گیرد. خانه‌ی من را می‌کنند خانه‌ی امن! در نظر بگیر این کار چه ابعادی پیدا می‌کند. زن و یک بچه‌ی دو سال و نیمه آواره می‌شوند از آن‌جا که طبعاً باید می‌رفتند به خانه‌ی مادرخانم. خب نوشتن این صحنه‌ها وقتی قرار باشد دوباره به یاد بیاورمش ویرانم

می‌کند. همزمان با آن‌چه در سلول‌ها جریان داشت علیه جوانان این آب و خاک. آخرسره هم تمام وسایل اندک ما را یک‌جا بردند! برای این است که خوف دارم از نوشتن. من از نوشتن همه‌ی اینها و خیلی چیزها که نوشته‌ام و می‌نویسم خوف دارم. خوف از دشواری نوشتن که همیشه در نظر ناممکن می‌نماید!

اما می‌نویسید پناه بردن از ترس مرگ به مرگ شاید! هر چند شاید تعبیر درستی نباشد.

حتماً این جمله در متن اثری از من آمده است اما بحث این‌جا به آن مربوط نمی‌شود. خوف از طوفان تخیل و تداعی منظوم است که از لحاظ جسمی از پای در می‌آوردم و تخیلات و این تصورات مرا دیوانه می‌کند. وقتی دوباره به یاد می‌آوردم که همسرم با یک بچه‌ی دو سال و نیمه هر وقت که به این خانه می‌آیند می‌بینند یک چیزهایی جابه‌جا شده... و فکر کن خود این چه داستان هول‌انگیز و پلیسی عجیبی است می‌بینید یک چیزی را برده‌اند. این بار کفش‌های محمود نیست، یا دفعه‌ی بعد رادیو ترانزیستوری سرچایش نیست یا قیچی و کارد را کنار تخت گذاشته‌اند... اینهاست و خیلی چیزهای دیگر در مسیر این زندگی پریپیچ و تاب که نمی‌گذارد به زندگی معمولی پردازم و تقریباً با توان گفت که زیستن عادی - معمولی را هم از یاد برده‌ام، چون هر آن‌چه در ذهنم انباشته شده از زندگی معمولی دور است و فاصله دارد!

دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه اوج هنر تئاتر این مملکت است. یک جوان خوش تیپ برومند که شرایط برایش فراهم است و در این عرصه هم موفق است با آدم‌های مطرح دوستی دارد و اگر خود شیفته باشد این همه موفقیت و چهره‌شدن روی صحنه برایش کافی است اما سؤال این جاست که ناگهان رها می‌کند و می‌رود سراغ نوشتن چرا؟ یعنی همان عرصه هولناکی که شما را کشید به طرف خودش تا همه‌ی این داشته‌ها را رها کنید و در شرایطی دشوار شروع به نوشتن کنید چه بود این جادو؟

در حقیقت این یک جور اراده‌ی معطوف به کار است که شخص تصمیم

می‌گیرد کاری را که باید انجام بدهد دیگر وقتش رسیده و باید شروع کند؛ هم که با مرارت و ریاضت و ممارست انسان خودش را رسانده به نقطه‌ای که حرکت را شروع می‌کند و حتی به مرحله‌ی پرواز می‌رسد چنان‌چه گفتم که در جریان نوشتن به پرواز رسیدم.

برای اینکه برسم به آغاز کلیدر و کار را شروع کنم نمی‌توانم توضیح بدهم که برای خودم چه تدارکات ذهنی و تجربی و آموخته‌هایی... مهیا کردم (کارهای پیش از آنکه هست - کارنامه‌ی سپنج) چون من به سادگی جرأت نمی‌کردم به سراغ چنین کاری بروم، پس آن دوره‌هایی را که گذراندم برای نزدیک شدن به این اثر و اینکه آثاری نوشته‌ام که بعد زمینه‌ای بشود که مرا برساند به نقطه‌ای که بتوانم بنویسم اهل خراسان... که پیش از آن همه جور مسیرهایی را طی کرده‌ام. در دوره‌هایی طولانی. من بسیار نوشتم، نوشته‌هایی که هیچ وقت منتشر نشد، چون انبوهی را به آتش سپردم و... آن وقت، وقتی شما می‌خواهی حرکت کنی، پرهایت را قیچی می‌کنند. این یعنی، که همان دیگرانی از دست دیگر می‌توانند روند این تقدیری که حرفش را زدیم قطع کنند و ظاهراً موفق هم می‌شوند. ولی من در ذهنم این کار را دنبال می‌کنم و آگاه و ناآگاه تمام مناسبات انسانی را از یک طرف در ذهنم ادامه می‌دهم و از طرف دیگر از طریق زندان و آدم‌ها تجربه می‌کنم و می‌آموزم و می‌آموزم - و خوشبختانه در زندان کتاب‌هایی بود... پس آن دو سال زندان کار نوشتن مرا قطع کرد ولی مرا قطع نکرد.

آن دو سال در عین حال به من یک آموزش بزرگ داد، در جهت شناخت خودم و شناخت دیگران و جامعه و حتی تاریخ. من تاریخ ایران را خوانده بودم به روایت‌های مختلف، ولی تاریخ معاصر را در زندان شناختم. زندان از این جهات خیلی برایم مفید بود. آن نتیجه‌ای که لابد می‌خواستند بگیرند که احياناً کار مرا قطع کنند یا من تمکین کنم یا چیزهایی شبیه این، بی‌جواب ماند. یعنی که در ذهنم کارم را ادامه دادم و بعد از خروج از زندان نوشتنم اما نوشتن درباره‌ی خودم آسان نیست، باید به صورت ریز نوشته بشود و در آن ریزنگاری هم دیگران به قلم می‌آیند و نه من، و هر بار که رفتم تا بنویسمش خوف از حجم کار و خستگی اجازه نداد، اهمیتی هم ندارد. ببین

آدم‌ها چطور مثل برگ درخت می‌ریزند پایین در همین دور و اطراف خودمان در این زمانه و... من چه بگویم و بنویسم در حالی که رنج بشری لبریز کنان شده است؟!

خیلی‌ها درباره کلیدر می‌گویند این کتاب می‌توانست خیلی کم حجم‌تر باشد چون به کوچک‌ترین جزئیات در این کتاب توجه شده و حالا با این شرایطی که شما داشتید چه اصراری بود به اینکه تمام این جزئیات ثبت و ضبط بشود. شاید نویسنده دیگری اگر بود در آن شرایط می‌گفت داستانی هست می‌شود جمعش کرد ولی شما به همه‌ی این جزئیات پرداختید.

اینکه دیگران چه می‌گویند به خودشان مربوط استم. نمی‌انند این شما نیستی که داستان را جمع می‌کنی؛ داستان و نویسنده با هم می‌گسترانند و جمع می‌کنند. فهم من از خلاقیت این است. این من نیستم که داستان را جمع کنم یا نکنم؛ من و آنها - همه‌ی آدم‌های کلیدر باهمیم - آنها مرا می‌برند و من آنها را. اینکه به کجا برسیم خود من هم نمی‌دانستم. این سفری است که آخرش را خود مسیر و حرکت معلوم می‌کند. من نمی‌توانم داستان بنویسم که زود بدهم کتاب بشود. هیچ وقت مسئله‌ی من این نبوده، مسئله‌ی من این بوده که این سفر را درست طی کنم. فکر کرده بودم بعد از آن تجربه‌هایی که کردم و کتابی که فصل‌هایی از آن را نوشتم و بعد کنار گذاشتمش و سپس رسیدم به آن نقطه‌ای که به نظرم رسید سالیان طولانی باید کار کنم که سرجمع ۱۵ سال وقت برد این کتاب - پس بنا نبود داستانی بنویسم، به اصطلاح جمع کنم و بدهم دست دیگران. بنا بود با این جریان و در این مسیر حرکت کنم که کردم با وجود آن وقفه‌ی دوساله و عبور سرسختانه از موانع مسیریایی که منحصر به آن دو سال نمی‌شدند.

به باور من این داستان و ادامه‌هایش از زمانی شروع می‌شود که محمود نوجوان از دولت‌آباد حرکت می‌کند و می‌آید به تهران یعنی کلیدر و همه آثار دیگری که نوشتید همه داستانی است در دل یک داستان طولانی‌تر.

بله. اینکه چه‌گونه من به این نقطه‌ها و روش کار و نگاه به کار رسیدم مربوط

می‌شود به همان دوره‌ای که شما می‌گویید، چون خود زندگی در مناسبات دهقانی خیلی چیزها را می‌تواند از یک‌فرد بگیرد و خیلی چیزها را هم می‌تواند به آدم بیاموزد. خوشبختانه من در نهایت سادگی همیشه یادگیرنده بوده‌ام و این مهم‌ترین موهبتی است که خدا به من داده است. «یادگیر بودن!»

و آن صبوری زندگی در زیر آفتاب و روزهای طولانی کویر را زیستن. آن کار و زندگی که ادامه‌اش مشروط است به اینکه بازان بیاید یا نیاید. و آن نظمی که در مقوله کار و کار و کار باید می‌داشتیم؛ یافتن باور به خود، بی‌گمان همه‌ی اینها مؤثر بوده‌اند. حتی آن نقطه‌ای که من احساس کردم می‌توانم بنویسم و شروع کردم سیاه مشق و سیاه مشق و سیاه مشق کردن. حدود ۴-۵ سال نوشتم و این سیاه مشق‌ها را که انبار شده بود با همین برادرم حسین یکجا بردم به خرابه‌ای آن سوی کوچه و سوزاندم.

حیف نبود؟!

نه، به هیچ‌وجه! کار خوبی کردم. فکر کردم دیگران چرا و چه الزامی دارند که این مزخرفاتی را که من نوشته‌ام بخوانند.

الان دیگر مسئله الزام نیست. یک جور خواست است و به نظر من همراه شدن با دولت‌آبادی در یک سفر. چون کلیدر و همه‌ی آن‌چه را که شما نوشته‌اید در آن روزی آغاز شد که شما از دولت‌آباد حرکت کردید برای آمدن به تهران به گمان من همه اینها حاصل یک سفر شهودی است.

بدون شک این‌طور است. هنر فاقد شهود نداریم؛ هنر فاقد شعور هم؛ کانت بزرگ نیز گفته و نوشته است هنر یا محصول نبوغ است یا نیست؛ و ما به آن می‌گوییم شهود-اشراق. در عین حال یادگیری و تجربه به من این را گفت که این سیاه مشق‌ها آن چیزی نیستند که باید چاپشان کنم. و بهتر بود که معدوم بشوند. به همین دلیل بردم همه را در یک خرابه سوزاندم و این نقطه‌ی خوبی برای شروع کار جدی من بود.

واقعاً همه را سوزانید؟

بله! فقط از میان آنها یک داستان نگاه داشتم که داستان ناقصی است و آن‌را

چاپ کردم به نام «ته شب» این داستان از جهت ادبی و داستان‌گویی یک گزارش احساسی-عاطفی است و یک جور به روحیه‌ی رومان‌تیک من در آن ایام نزدیک است و نگهش داشتم به عنوان اینکه شاهد من باشد که الان بتوانم وقتی که شما یا دیگری از آثار من تعریف می‌کنید به یادم بیآورم که اولین کاری که نوشتم و نگه داشتم این داستانی است که الان اگر یک جوانی به من بدهد و بخوانم ایرادهای زیادی را می‌توانم از آن بگیرم و توصیه کنم بهتر که چاپ نشود! من فقط آن را به عنوان یک نقطه نگه داشتم. و از آن نقطه بود که فکر کردم کار جدی‌ام با ریتم مشخص و آهنگ خودش در حال شروع شدن است. برای شما شاید جالب باشد بدانید که من در سال‌های دهه‌ی چهل به خودم فرمان دادم که در سال بیش از یک داستان نویسم و این کار را کردم. یعنی ده سال تا دوازده سال این کار را کردم. همه‌ی این آثاری که در مجموعه کارنامه‌ی سپنج می‌بینید به استثنای دو، سه تا اثر و عمدتاً به استثنای «آن مادیان سرخ یال» بقیه هر کدام حاصل یک سال زندگی هستند، چون خودم را ملزم کرده بودم که در سال و قتم را روی یک داستان بگذارم. و بعد از نوشتن مرتب به آن برگردم. فاصله بگیرم و باز به آن برگردم. اینها خیلی مؤثر است. انسان برای خودش نظم و حد قایل می‌شود؛ یعنی که من هرگز خودم را بیش از خودم ندیدم. فکر کردم من جوانی هستم که کارم نوشتن است، در حاشیه‌ی تاثیر این کار را می‌کنم و در حاشیه‌ی کار نان که انجام می‌دادم، و به خود گفتم این کار را می‌کنم و می‌بایستی یک اثر را آنقدر در طول یک سال پخته کنم که قابل ارائه باشد. مسئله‌ی دیگران را در این مورد هم برای خودم مطرح می‌داشتم.

یعنی احترام به مخاطب؟

نه مخاطب؛ نویسنده که خطیب نیست! دیگران؛ دیگران وقتی وقت می‌گذارند و این اثر را می‌خوانند از خواندنش پشیمان نشوند و برای رسیدن به نقطه‌ی قبول خود عیار و معیاری لازم است که خوشبختانه در دسترس بودند؛ کتاب‌ها و نویسندگان خودمان و مترجمان عزیز و شریف که همواره مدیون ایشان بوده و هستم و «کتاب هفته»ی بسیار مهم که شمارگانی از آن به صورت هفتگی چاپ شد.

بر خلاف خیلی‌ها که کارگاه تولیدی دارند؟

به هر حال... بله دیگر. آموزش و تجربه و یادگیری و ریاضتی که به خود تحمیل کردم لازم و خوب بود - همه‌ی اینها مجموعه‌ای است که همراه آن نوجوان ده یازده ساله می‌آید تا سالخورده شود و بشود اکنون؛ بزرگ شدن کودکی خود؛ شاید جایی گفته باشم شاید هم نه ولی این جا می‌گویم - شاید مفید افتد - دو سال در خانه نشستم و هر چهارماه یک بار از خانه بیرون می‌آمدم و در این دو سال من با دو تا هزار تومانی که از دوستانم قرض گرفتم همراه خانواده‌ام، پدر و مادر و... زندگی کردم. مستأجر بودیم ولی با همان دو هزار تومان نشستم در گوشه‌ای، در کنج خلوت به یادگیری و یادگیری و تأمل و گاهی نوشتن. هنوز تا رسیدن به شروع کلیدر سال‌هایی در پیش بود.

در حالی که می‌توانستی خارج از آن گوشه، خوب کار کنی و پول خوبی هم در بیاوری پس این جادوی نوشتن بود که تو را برد به آن کنج؟

من روایت را می‌گویم، شما علتش را پیدا کن. آن چه می‌توانم اضافه کنم اهمیت احوالی است که آن را «حوصله» می‌نامیم. من انسان پر حوصله‌ای بودم - در امور کلان بسیار پر حوصله‌ام به همان شدتی که در امور خرد و پیش پا افتاده کم حوصله.

تقدیر؟!

تقدیر! شاید اما این تعبیر ممکن است برای برخی افراد گمراه‌کننده باشد و احساس کنند باید منتظر تقدیرشان بمانند، یا فکر کنند تقدیرشان همان است که هست و پذیرش و تسلیم به ایشان القاء بشود. بنابراین بگذارید آن را فصل مثل یک اصطلاح به کار بریم.

طبیعی است.

مثلاً یک وقت پدرم در را باز کرد و پا گذاشت توی در و به من گفت: کسانی این‌طور زندگی می‌کنند که میراثی از پدرشان برایشان مانده باشد. من که چیزی برای تو نگذاشته‌ام. من فقط گفتم باشه، باشه و آن دو سال گوشه

نشینی را ادامه دادم؛ اینکه چه گونه گذشت بماند. برادر بسیار عزیزی داشتم که در آستانه آن خلوت گزینی از دست داده بودمش. آن چه می توانم اضافه کنم در رفع سوء تفاهم این است که فرد و شرایط زندگی بی را رقم می زند که می توان از آن به مثال تقدیر نام برد؛ اگر چه من آن را تکاپوی «ژن» نامیده ام در مقاله ای بعد از نوشتن کلیدر که جایی هم چاپش نکرده ام هنوز.

من می گویم که محمود دولت آبادی چاره ای جز این نداشت این تقدیرش بود.

بله و می توان گفت چاره ای جز این نداشت که از موانع عبور کند.

موانعی که برای او چیده شده بود؟

بله، واقعاً. من آن زمان شرایطش را داشتم که طور دیگری زندگی کنم. گفتم پدرم به صدا درآمد. ولی باید این طور می شدم. به نظرم می رسد که به او گفتم همین جا می نشینم با همین کار ارث نداشته را طلب می کنم! اتفاقاً پدرم ارث بزرگی در وجود من گذاشته بود و شاید خودش نمی دانست چون او بود که باید یک آرتیست بزرگ می شد. او خیلی آدم عجیبی بود. من نسبت به او پنهانم. او خیلی باهوش و با قریحه و خوش دید بود.

شاید او به سبب شرایط زندگی نتوانست از این داشته هایش استفاده کند.

فقط. بله او این باری را که نتوانست به دوش بکشد بر دوش من گذاشت، همه ی ما - خانواده همیشه از آن جوهری که در وجود پدر بود حیرت می کردیم.

در این زمینه می توان به متافیزیک باور داشت یا انتقال ژنتیکی مثلاً.

به نظرم این طور است. البته من بعد از کلیدر مقاله ای نوشتم (که شاید به آزما بدهم) در آن جا به توانایی ژن ها پرداخته ام. چون همین حیرتی که شما می کنی من هم بعدش دچار شدم؛ پس به نظرم رسید که این ویژگی از خیلی دورها می آید. اینها اصلاً گفتنی نیست.

ولی باید سماجت کرد و من سماجت می کنم شما باید لایه های پنهان این سفر و به گمان من سیر و سلوک را دریابید و بگویید و بنویسید.

گفتنی نیست. این ظرایف گفتنی نیست. شما سرکاری به تو زنگ می زند که

بیاخونه، می‌روی می‌بینی برادرت رسیده به خانه خون بینی‌اش بند نمی‌آید. می‌بری دکتر می‌گویند تا صد روز دیگر او می‌میرد. زبان قاصر است.

اما به گمان من اندوه پشت این ماجرا سنگین‌تر از خلق دوباره آن است اندوهی که به هر حال با شماست. پس این جادو یا سفر کشف و شهود باید رمزشناسی یا نشانه‌شناسی بشود.

رمزگشایی که نه ولی می‌تواند نشانه‌شناسی بشود. باید نوشته شود ولی بازنویسی این زندگی خوفناک است و مشکل؟!

یادم است در همان دوران من بابا سبحان را می‌نوشتم.

این تصادف نیست، بازی نیست؟ چیزی است که ما نمی‌دانیم چیست. و با توصیفی که شما از پدرتان می‌کنید شاید طرح این زندگی جایی خیلی دورتر از ۲۰۰ سال پیش ریخته شده باشند.

خیلی بیشتر، با صحبت من در آن مقاله به دورترها، خیلی دورتر برمی‌گردد. چه می‌دانم؛ مادر من زن مومنه‌ای بود و به ناچار بسیار صبور. یادم هست در بچگی‌ام می‌گفت: محمود «ذهن دارد» به لهجه بومی. من خیلی بچه بودم چند بار مادرم این را گفت در عالم بچگی من نمی‌فهمیدم اما او نگفت باهوش است یا زرنگ است. آن هم زن ساده‌ی روستایی که فقط قرآن و مفاتیح‌الجنان می‌خواند. ولی گفت ذهن دارد. هنوز هم نمی‌دانم به چه نشانه‌ای اشاره داشت و بعدش هم از او نپرسیدم. گفتم که وقتی بخوادم از خودم بنویسم خودم نیستم. خودم تمام این مجموعه‌ی محیطی است که مرا در بر گرفته. آن را هم که به خودم مربوط می‌شود سی و دو سال پیش بعد از پایان کلیدر به شکل مقاله نوشتم و فی‌الواقع یک جور پاسخ به سؤال‌ی از خودم بود. چاپش هم نکردم، شاید یافتمش دادم شما چاپش کنید. آن روزگار هنوز حرفی از ژنوم در میان نبود به وجه اکنون.

ما این شماره از ما را اختصاص داده‌ایم به نقش و اهمیت مکان در داستان در کارهای شما مکان به شدت کاراکتر دارد و حس می‌شود و با آدم‌ها تعامل و چالش دارد. نظرتان در این مورد چیست؟

همین‌طور که گفتید مکان مثل زمان است در یک اثر داستانی و خود مکان یک کاراکتر است. شخصاً خیلی متوجه این بوده‌ام، چون اول باید تصویر را ببینم و بعد به کلمه برسم. تصویر هم بدون مکان وجود ندارد.

داستان‌های این دو دهه اخیر را چطور می‌بینید به خصوص از زاویه پرداختن به مکان؟

استعداد دارند ولی عجله دارند. آن‌چه که در این داستان‌ها بهش ایراد دارم شتابناکی است و فقدان دیگران!

باید در کارهای پس از کارهای اول و دوم برسند به این ماجرا. من شیوه‌ی کار خودم را گفتم و اینکه خواه از سخنم پند گیرند و خواه نگیرند توضیح دادم که خودم را وادار کرده بودم سالی فقط یک داستان کوتاه بنویسم. این ضرورت سالی یک داستان، تأمل بیشتر بر کار را الزامی می‌کند.

گفتگو با دکتر کوروش صفوی نگران مرگ زبان فارسی نباشید

ندا عابد

برای شروع پرونده‌ی این شماره، تحقیق کوچکی انجام شد براساس شمارش واژگان چندین رمان و مجموعه شعری که طی ده سال اخیر چاپ و منتشر شده‌اند. شمارش واژگان این کتاب‌ها از طریق نرم‌افزارهای کامپیوتری اثبات کرد که دایره‌ی واژگان به کار رفته در این کتاب‌ها روز به روز محدودتر شده است. زبان‌شناس‌ها همواره براساس رشته‌شان و وظیفه‌ای که این رشته بر دوش آنها می‌گذارد در تحلیل وضعیت موجود زبان‌های مختلف پیشتانند. آنها معتقدند که زبان یک موجود زنده است هیچ زبانی بر زبان دیگر برتری ندارد و تا زمانی که حتی یک نفر به زبانی صحبت می‌کند آن زبان زنده است. برای بررسی علت محدود شدن دایره واژگان مترجم‌ها، نویسندگان و شاعران معاصر به سراغ استادم دکتر کوروش صفوی رفتم یکی از شناخته‌شده‌ترین استادان زبان‌شناسی با تخصص ویژه در معنی‌شناسی. مثل سالیان دور، سراپا گوش شدم، در همان دفتر کوچک دانشگاه علامه طباطبایی انگار زمان ایستاده بود در همان پانزده سال پیش.

سؤال نخست من از شما به عنوان یک زبان‌شناس این است که چرا طی بیست سال اخیر دایره‌ی واژگان مورد استفاده نویسندگان و شعرای فارسی زبان روز به روز تنگ‌تر و محدودتر می‌شود آن هم در حالی که درک ما هرروز از جهان پیرامونمان وسیع‌تر می‌گردد.

آن چه از بطن سؤال برمی‌آید، این است که انگار تو نگرانی که نکند زبان فارسی از بین برود.

این سؤال بعدی‌ام بود!

آها، پس اصل قصه این‌جاست. ببین هزار سال است، یعنی از روزی که زبان فارسی به شکلی که امروز ما می‌فهمیم به کار رفته تا امروز که تغییرات بسیاری در آن اتفاق افتاده، همه این نگرانی را داشته‌اند. واقعیت این است که یک روز باید این نگرانی را کنار بگذاریم. بزرگترین «نگران» خود فردوسی بود. که به مصداق «عجم زنده کردم بدین پارسی» فکر می‌کرد اگر شاهنامه را نمی‌نوشت مردم بلد نبودند فارسی حرف بزنند. مگر فردوسی فارسی را که شاهنامه را با آن نوشت از مادرش یاد نگرفته بود، بالاخره این زبان، زبان مادری‌اش بود و نه یک زبان خارجی. مگر او برای دربار غزنویان اینها را نوشته بود؟ این یعنی که در آن دربار هم این زبان را بلد بودند. پس خیلی نگران این زبان فارسی نباشیم. نگرانی آن جاست که ما هستیم اما فکر می‌کنیم که زبانمان آن فخامت گذشته را ندارد. بعد آرام آرام نگران اصلاً نبودنش می‌شویم اما واقعیت این است که اصلاً این زبان تا روزی که آخرین فارسی زبان زنده است، وجود دارد. الحمدالله تعدادمان هم آنقدر کم نیست که فکر کنیم این زبان در حال از بین رفتن است. دوم اینکه هر زبانی که ادبیات غنی داشته باشد، ماندگار می‌شود. حتی اگر یک روز بمیرد و هیچ‌کس به این زبان حرف نزنند، مثل لاتین آثار آن تبدیل می‌شود، به بخشی از سابقه‌ی ادبی جهان.

اما حتی اگر این بدبینی را نداشته باشیم این واقعیت وجود دارد که در آثار ادبی چند سال اخیر دایره‌ی واژگانی ما محدود شده و این حتماً دلیل دارد.

اینکه مثلاً در یک رمان امروز تعداد واژگان به کار رفته مثلاً از گلستان سعدی کم‌تر است...؟ منظورت این است؟

نه، حتی گلستان، اگر این آثار را با نوشته‌های جمالزاده و هدایت هم مقایسه کنیم یا ترجمه‌های مرحوم سید حسینی را با ترجمه‌های امروز مقایسه کنیم می‌بینیم زبان ادبی روز به روز از نظر واژگان فقیرتر می‌شود.

در مورد ترجمه باید دو عامل را در نظر بگیریم. اول اینکه دو نسل قبل تعداد

مترجم‌های ما بسیار کم بود و متن‌هایی که ترجمه می‌شد و مترجم‌ها قصد می‌کردند ترجمه‌اش کنند، به مراتب محدودتر بود و دوم اینکه این آدم‌ها همه‌شان تحصیل کرده‌های ادبیات فارسی بودند، چه به صورت کلاسیک که در دانشگاه درس خوانده باشند امثال دکتر خانلری و یا به صورت تجربی کار کرده بودند، مثل مرحوم محمد قاضی. اینها در هر حال دانش خوبی در زمینه‌ی زبان ادبی فارسی داشتند. و ضمناً انتخاب‌های خوبی هم داشتند؛ یعنی محمد قاضی خدابایامرز نمی‌رفت کتاب فیزیک ترجمه کند. یا پرویز خانلری یک کتاب زیست‌شناسی ترجمه نمی‌کرد. چرا؟ چون به لحاظ اقتصادی شرایط اینها طوری بود که حق انتخاب داشتند اما به تدریج وقتی به دنیای امروز نزدیک می‌شویم، شاهد هستیم که فناوری به صورت سیل آسا وارد می‌شود و در این بین مترجم‌هایی هم داریم که می‌خواهند از طریق این فناوری سیل آسا با ترجمه‌شان نان بخورند. اینها با مسئله‌ی ترجمه از دید اقتصادی برخورد می‌کنند. محمد قاضی از نظر اقتصادی هم این کار برایش اهمیت داشت اما در درجه‌ی دوم اهمیت بود.

برای خانلری در رده‌ی پنجم و دهم اهمیت بود. امروز یک عده نشسته‌اند در دارالترجمه‌ها که دانشجویها متون درسی‌شان را از مهندسی گرفته تا فلسفه نزد آنها ببرند که از فارسی به انگلیسی و یا از انگلیسی به فارسی ترجمه کنند و امروز وقتی تعداد اینها از پنج نفر تبدیل شده به پنجاه هزار نفر دیگر نمی‌شود کنترلشان کرد و دید که فارسی‌شان چقدر قوی است. این امکان‌پذیر نیست.

به این ترتیب نقش دانشگاه‌ها هم در این زمینه کم نیست؟

بله. امروز گروه‌های ترجمه در دانشگاه‌های سطح کشور، آموزش زبان فارسی ندارند. فقط انگلیسی درس می‌دهند و همه‌ی واحدهای پیش‌بینی شده به این سمت است که دانشجوی هرچه بیشتر انگلیسی بیاموزد. در دوره‌ی لیسانس مترجمی مثل اینکه چند واحد محدود فارسی دارند، در دوره‌ی فوق لیسانس که هیچ و در دوره‌ی دکتری هم معاذاله... وقتی در یک کلیت به ماجرا نگاه می‌کنیم می‌بینیم که نحوه‌ی آموزش و تربیت مترجم نیز به این سمت می‌رود.

در متون فارسی هم یکی ازبسترها متون ترجمه است، که از طریق برنامه‌ها و اخبار رسانه‌های دیداری و نوشتاری هرروز منتقل می‌شود و به خصوص در مورد جماعت کتابخوان بخش عمده‌ای از این واژگان محدود ترجمه‌ای و فارسی ناقص از طریق آثار ادبی ترجمه جای خودش را باز می‌کند. امروز وقتی به کتابفروشی می‌رویم تعداد کتاب‌های ترجمه شده در یک ماه چند برابر آثار تألیفی فارسی است (این در صورتی است که همه‌ی آثار تألیفی را هم ادبیات بدانیم که اصلاً این‌طور نیست) و تازه در بین ترجمه‌ها هم اسامی بزرگ (هم نویسنده‌های بزرگ خارجی و هم مترجم خوب) کم می‌بینیم و نسبت‌ها واقعاً یک به ده است. آیا واقعاً در آثار ادبی ما با این تعداد واژگان محدود، محتواسست که کارکرد بیشتری دارد یا ساختار و آیا مادر این ساختار محدود قادر هستیم یک محتوای غنی را بگنجانیم؟

روزی بود که کسی که در مکانیکی کار می‌کرد باید سی تا آچار مختلف به کار می‌برد که پیچ‌ها را سفت کند. بعدها آچار جدیدی به بازار آمد که اسمش «آچار فرانسه» بود که می‌توانست به تنهایی کار آن سی تا آچار قبل را انجام دهد. به تدریج که فناوری در جهان پیشرفت می‌کند ابزارهایی که برای ایجاد ارتباط مورد نیاز هستند کم می‌شوند. یعنی ما امروز دیگر وقت نداریم روبه‌روی هم بنشینیم و سه مرتبه بگوییم: «خب دیگه چه خبر؟» بعد حرف بزیم. الان فوری سلام و علیک می‌کنی و سراغ اصل موضوع می‌روی. ارتباط به سرعت برقرار می‌شود که بتوانی به کارهای دیگری برسی و این ماجرا در تمام جهان در حال رخ دادن است. مردم در دنیا دیگر دوست ندارند در یک رستوران سه ساعت بنشینند و غذا بخورند، ممکن است سالی یک بار در یک مراسم ویژه، به شکلی فانتزی این کار را بکنند ولی در حالت عادی توی خیابان یک ساندویچ گاز می‌زنند و می‌دوند تا به کارشان برسند. وقتی جهان به تدریج کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود، به جایی می‌رسد که مردم دیگر حوصله‌ی یک سری کارهایی که نسل‌های قبل انجام می‌دادند را ندارند و در واقع اصلاً وقتش را ندارند.

ولی ادبیات هیچ وقت متعلق به مخاطب عام نبوده و نیست بلکه متعلق به جماعتی است که از خواندن یک «متن ادبی» لذت می‌برد در واقع علاقه‌مند به ادبیات به صورت کاملاً خود خواسته پول می‌دهد و کتابی را می‌خرد که این لذت را تأمین کند. آیا این سرعت ضروری زندگی، این جا و در وادی ادبیات هم همین‌طور معنا دارد؟ پس تعریف ادبیات این جا چه می‌شود؟

باید تعریف ادبیات را هم به تدریج با تعریف جامعه عوض کرد این دو همیشه به هم وابسته‌اند و اصلاً از هم متأثرند. روزی که در قرن هشتم یک نفر برای دل خودش چند غزل می‌سرود، گذشت. امروز دیگر مردم برای دل خودشان غزل نمی‌گویند. شاعر امروز می‌خواهد حرفی را که می‌زند سه دقیقه بعد مثلاً در یک شهر کوچک آن طرف کره‌ی زمین دوستش بخواند و به همان درک او از این شعر برسد. بنابراین تشبیهات و استعاره‌ها و... غیره به دیگری مبدل می‌شود. نه اینکه وجود ندارد، وجود دارد، چون ما هر روز داریم در زبان استعاره‌سازی می‌کنیم اما چون هدف ادبیات به تدریج عوض می‌شود مردم به دنبال یک ادبیات جهانی می‌روند آنها به دنبال این هستند که حرف همدیگر را از این طرف زمین به آن طرف زمین (که حالا فاصله‌اش شده یک متر) بهتر بفهمند، نمی‌دانم روزی که این فاصله بشود مثلاً بیست سانتی‌متر چه می‌کنیم اما الان فاصله‌ی من با برزیل یک متر است بنابراین آن آدم ساکن آن جا خیلی هم برزیلی نیست و من هم خیلی ایرانی نیستم.

یکی از فاکتورهای اصلی که ما در تعریف ادبیات داریم این است که آیین‌های هویت هر ملت و کشوری است. با این سطح از جهانی‌سازی ادبیات که شما به آن معتقد هستید، تکلیف این تعریف چه می‌شود؟

زمانی که قبیله، قبیله باشیم هویت خیلی مهم است. چون یک قبیله با هویت خودش است که از قبیله‌ی دیگر متمایز می‌شود. ولی وقتی این فاصله‌ها کم شود دیگر این ضرورت هم از بین می‌رود و تعریف عوض می‌شود.

به نظر شما برای پذیرش این اتفاق - حداقل در کشور ما - کمی

زود نیست چون شما وقتی کتاب‌های «پل استر» را می‌خوانی کاملاً یک زندگی آمریکایی را در آنها می‌بینی و حس می‌کنی یا در آثار اورهان پاموک زندگی ترکی را کاملاً می‌بینی یا خالد حسینی و... حتی فرانسوی‌ها الان نگرانند آثار ادبی‌شان کم‌تر در جهان مورد توجه قرار می‌گیرد و این یعنی ملت‌های مختلف هنوز این عرق را دارند و ادبایشان به این راحتی وانداده‌اند اما در کشور ما به راحتی این اتفاق می‌افتد. خیلی از رمان‌های ما در هر جایی می‌تواند اتفاق بیفتد که تهران یا مشهد و... نباشد و به نظرم خالد حسینی یا استر به دلیل همین نگاه بومی متفاوتشان مشهور می‌شوند.

با این نگاه، ماجرا را نبین. این نگاه خانه به خانه جداست. یعنی تو می‌گویی ادبیات ایران باید هویت ایران را نشان دهد و ادبیات ترک هویت ترک...

واقعیت این است، چون آنکه جایزه‌ی نوبل می‌برد همان است که نوشته است هویت ترکی دارد؟

چون داوران نوبل هم آدم‌های باسوادی هستند با پارامترها امروز. آنها هم نگرانند این هویت ادبی در جهان از بین برود. داورهای نوبل دانش ادبی بالایی دارند و با این سنت‌ها بزرگ شده‌اند. بنابراین به دنبال این هستند که هویت آمریکای لاتین حفظ شود، در آثار ادبی عربی هویت عربی حفظ شود و غیره. الان ما درگیر این ماجرا هستیم ولی سرعت تکنولوژی آنقدر زیاد است که ما در چشم به هم زدنی مجبوریم همه‌ی اینها را کنار بگذاریم.

تا زمانی که تو یک پاسپورت داری که رنگ مشخصی دارد و روی آن نوشته «ایران» و آدم دیگری در جهان پاسپورتی به یک رنگ دیگر دارد که روی آن نوشته «ترکیه» و غیره، این هویت‌ها مهم است اما اگر دنیا به جایی برسد که دیگر کسی پاسپورت نداشته باشد آن وقت چه می‌کنی؟

آن وقت نمی‌دانم اما وقتی می‌گوییم اگر روزی حتی همه‌ی دنیا به یک زبان حرف بزنند بخشی از میراث ادبی جهان فارسی است. آن وقت آن میراث محدود می‌شود به یک زمانی مثلاً تا

قرن دهم.

فرض کن قرن بیست و پنجم است و همه‌ی مردم دنیا به اجبار به یک زبان حرف می‌زنند و یک گنجینه‌ای از تاریخ این بشریت هست که بخشی از آن هم آثار ادبی است که به زبان‌های قدیم بشری مثل فارسی خلق شده، چه اشکالی می‌بینی؟

اشکال این است که بشر آن زمان ارتباطش کلاً با این گنجینه قطع است و به نظر من جامعه‌ی بشری بدون ادبیات و هنر قابل تصور نیست.

الان که نمی‌توانیم یشته‌ها یا یسنا را بخوانیم خیلی ناراحتیم؟

بله

واقعاً؟

فکر می‌کنی کسی که روبه‌روی سردر موزه‌ی تاپ قاپی در استانبول ایستاده و می‌بیند آن سر در به زبان فارسی است و او نمی‌تواند آن را بخواند، ناراحت است.

نمی‌دانم اما من خیلی خوشحال شدم وقتی دیدم این سند فارسی است.

از اینکه ترک‌ها خطشان را عوض کرده‌اند ناراحت شدی؟

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

چون تو قبیله‌ای نگاه می‌کنی. در پاکستان یک ایرانی وقتی نصفه نیمه هم یک جمله را در یک تابلو می‌تواند بخواند خوشحال می‌شود اما وقتی در هند همین زبان را به خط خودشان می‌نویسد، من ایرانی ناراحت می‌شوم.

این نگاه، نگاهی است که خیلی‌ها که نگران هویت ملی و ادبی‌شان هستند در جهان دارند و همین‌ها دوران پساناسیونالیسم را با همه‌ی ویژگی‌های آن شکل می‌دهند.

مگر می‌شود کسی بدون داشتن این حس وابستگی به هویتش اثر ادبی خلق کند؟

نه، نمی‌شود.

خب پس به این ترتیب در قرن بیست و پنجم ما کاملاً ادبیات نداریم؟

ادبیات داریم ولی با هویت جهانی آن زمان، وقتی ایرانی یا فرانسوی بودن من خیلی مهم نباشد خب یک ادبیات دیگر داریم.

به این پدیده‌ای که شما تصویر می‌کنید آیا می‌شود گفت «اثر ادبی»؟

تعریف اثر ادبی آن زمان عوض می‌شود.

اگر حالا که هنوز که به آن روزها نرسیده‌ایم قرار باشد وضعیت امروزمان را بررسی کنیم شرایط فعلی مقدمه‌ی جهانی شدن است یا ما خیلی زودتر و سطحی‌تر دچارش شده‌ایم؟

به نظر من داریم با سرعتی که تکنولوژی پیش می‌رود جلو می‌رویم.

چرا این سرعت در کشورهای دیگر به اندازه‌ی ما نیست؟

آن‌ها حتی از ما سرعت بیشتری دارند اما مسئله این است که اصرار بر حفظ هویت در همه جا یک عامل بازدارنده است برای اینکه نگذارد این یکسان‌سازی فرهنگی با یک سرعت جلو برود. امروز وقتی موبایل می‌خری دیگر نمی‌توانی با لباس راحتی منزل بنشینی و با دوستت صحبت کنی. چون تصویرت را آن طرف می‌بینند پس حداقل تا نیم تنه باید مرتب باشی.

الان خیلی از چیزهایی که ترجمه می‌شود هویت فرهنگی کشور نویسنده را دارند مثلاً «بادبادک باز» خالدحسینی یک متن کاملاً افغانی است یا مثال‌های دیگر که زدم که می‌شوند جزو آثار ادبی شاخص جهان، امروز. بعد وقتی ما می‌پرسیم چرا ادبیات ما جهانی نمی‌شود پاسخ خیلی‌ها این است که چون خیلی بومی است و عناصر بومی‌اش برای دنیا قابل فهم نیست در صورتی که در واقع خیلی از آثار که الان نوشته می‌شود خیلی هویت

ایرانی ندارد.

نه ندارد. چون با یک هدف دیگری نوشته می‌شود. من کاری ندارم که این اتفاق خودآگاه است یا نه ولی الزام جهانی شدن نویسنده‌ی امروز را وادار به این‌گونه نوشتن می‌کند و البته بخشی از آن هم زاییده‌ی وجود اینترنت و ضرورت سریع‌تر نوشتن و سریع‌تر ارتباط برقرار کردن است. قدیم یعنی تا همین ده سال پیش وقتی به مهمانی می‌رفتی، زنگ که می‌زدی وقت داشتی پشت‌سر صاحبخانه حرف بزنی تا در را باز کند ولی حالا با این آیفون تصویری دستت را که از روی زنگ برمی‌داری دیده می‌شوی. این اتفاق در فرهنگ مردم نیفتاده این آیفون است که بر فرهنگ مردم تأثیر می‌گذارد.

در این مسئله یک بحث نسبی هم داریم که اگر همه‌ی آنچه گفتیم درست باشد، باز هم هنگام ترجمه‌ی یک متن، انگلیسی یا فرانسه برای یک واژه یا مفهوم انگلیسی حداقل سه یا چهار انتخاب داریم و وقتی مترجم دم دستی ترینش را انتخاب می‌کند، این یعنی راحت‌طلبی، کم‌سوادى یا...؟

این همان ماجرایى است که گفتم تبدیل پنجاه نفر به پنج هزار نفر. سرعت ترجمه زیادشده انبوه کار ترجمه زیادشده، الزام اقتصادی پشت این کار هست.

پس کسی که سی سال پیش دلش می‌خواست رمانی از بالزاک را ترجمه کند، مثلاً اگر دو سال هم طول می‌کشید باکی نبود، الان مردم این‌طور نگاه نمی‌کنند و زندگی‌شان را از این راه می‌گذرانند و خیلی نمی‌شود به این پنجاه هزار نفر بگوییم فارسی شسته رفته به کار ببرید. هر کسی براساس کاری که می‌کند مورد نقد قرار می‌گیرد. می‌شود این‌طور ترجمه‌ها را نخرید، نخواند و اسم این افراد را فراموش کرد.

در مرحله‌ی خلق ادبی چطور؟

فرق می‌کند. یعنی کسی که نشسته و می‌گوید من چیزی را بیافرینم که به راحتی بتوان ترجمه‌اش کرد و آن طرف دنیا هم بشود آن را خواند.

ولی با همین نگاه هم حکایت بشین و بفرما و... است همین تفاوت

در انتخاب و زبان است که سبک شخصی نویسنده را به وجود می‌آورد، در همه جا هم همین‌طور است اما این اتفاق هم در آثار جدیدتر بسیار کم شده چون تنوع واژگانی کم شده.

دستچین که می‌کنی از نسل ماها می‌توانی ده نفر را اسم بیآوری که اینها آفرینشگر متن ادبی هستند. بقیه اسمشان پشت صدا کتاب هست ولی اهمیت ندارد. چون تاریخ وقتی جهانی می‌شود خودش پوست و هسته و اضافات را دور می‌ریزد.

لازم نیست جهانی هم بشود نقد مردم خود به خود انتخاب می‌کند

این درست است حسینقلی مستعان را چند نفر به اسم می‌شناسند، صادق هدایت را چند نفر؟

اما هدایت ضمن داشتن زبان خاص در بوف کور، حجم عظیمی از اساطیر و عناصر هندی و ایرانی را گردآورده و این با آن حرف ادبیات جهانی یکسان، فاقد هویت فردی و ملی فرق می‌کند.

بوف کور را با یک نگاه دقیق‌تر ببین. نگاه، نگاه بومی است اما خلق اثر جهانی است. به تدریج در این مسیر جلو خواهیم رفت. نگاه بومی است، درباره‌ی یک مسئله در ایران صحبت می‌کند اما این مسئله را جهانی مطرح می‌کند. در بادبادک باز، شهر کابل است. قهرمان داستان یک افغانی است اما موضوع دوستی‌ها و تفرقه‌ها و غیره یک موضوع جهانی است. یکی از دو دوست رفت به یک جایی تا بچه‌ی آن یکی را ننگه دارد و غیره. آن جا می‌توانست صنعا باشد، یا موگادیشو یا هر جای دیگر. اصل ماجرا یک موضوع جهانی است. این نوع نگاه خودش را جلو می‌کشد که هرچه بیشتر به ادبیات جهانی نزدیک شود.

پس ما با این نگاه اتفاقاً نیاز داریم به اینکه هرچه بیشتر از این ابزارهای بومی برای انتقال مفاهیم بشری و جهانی استفاده کنیم ولی این ابزارها در ادبیات امروز ما خیلی کم شده.

نداریم، چون آفریننده‌ی اثر امروز ما واژه‌ای را انتخاب می‌کند که زودتر او را به

همان منظور و بهتر فهمیده شدن نزدیک کند. یعنی اگر بتواند بین قابلمه و یغلاوی یکی را انتخاب کند حتماً قابلمه را انتخاب می‌کند، حتی اگر منظور قابلمه نباشد. برای آنکه قابلمه را تعداد زیادتری در سراسر دنیا می‌شناسند.

واقعاً همه‌ی ماجرا همین است یا مقداری هم به خاطر بی‌سوادی است؟

مقدار زیادی به خاطر بی‌سوادی است. من ممکن است از روی بی‌سوادی کاری را بکنم که تو هم با سواد زیادی که داری همان کار را نکنی. کار یکی است اما تو که باسواد پشت ماجرا می‌مانی و درباره من که بی‌سواد م می‌گویند تصادفی بود و می‌گذرند.

ولی خب ادبیاتی که تا الان درباره‌اش حرف می‌زنیم (جدا از آنچه قرار است اتفاق بیافتد) یک ساختاری دارد که در افراد مختلف در عاملی به نام سبک فرق می‌کند. در کشورهای مختلف رنگ و بوی بومی متفاوت دارد و ابزار ایجاد این تفاوت‌ها واژگان هستند جدا از عدم خلاقیت محتوایی در اکثر آثار داستانی امروز این ابزار هم محدودتر می‌شود. تا دو سال پیش اکثر آثار ادبی ما واگویی‌هایی بود فردی در گوشه‌ی یک آپارتمان که به نام ادبیات شهری معروف شده بود و این حاصل نداشتن تجربه‌ی زیستی نویسندگانی ما در محیط‌های روستایی، و بین اقشار مختلف مردم و... بود. خب وقتی محتوا محدود می‌شود به یک سری تجربه‌ها و فضاهای خاص آیا واژگان را محدود نمی‌کند؟

تو مطمئنی که در رمان‌های آلمانی امروز واژگان زمان گوته می‌بینی؟

گوته که خیلی دور است من درباره‌ی همین نیم قرن اخیر حرف می‌زنم.

شیلر، واقعاً فکر می‌کنی فرانسوی‌ها چقدر واژه‌های بالزاک را به کار می‌برند. آیا به نظرت استفاده نشدن از این واژگان یعنی زبان فرانسه دارد سقوط می‌کند یا نیاز مردم جور دیگری است.

هیچ کدام قاعدتاً در متن ادبی باید چند واژه‌ی متفاوت با واژگان

عامه به کار برود چون واژه‌ها در متن ادبی باید مفاهیم عمیق بشری را منتقل کنند.

نگاه که می‌کنی می‌بینی انگار ادبیات معاصر ترکیه و فرانسه و ایران و روسیه و غیره. همه در مسیری می‌روند که تو نگرانش هستی. یعنی همه دارند ساده‌تر می‌شوند که برای ترجمه راحت‌تر باشند.

ولی همین الان از بافت بومی رمان‌ها و اشعاری گفتیم که در برگیرنده‌ی محتوای جهانی هستند، در این بافت بومی به برخی ضرب‌المثل‌ها و لغات نیاز هست که کاربرد معادلش در زبان عادی و با واژگان محدود فعلی ناکارآمد است.

اینها را در کدام رمان‌ها مثال می‌زنی؟

اگر از امروز، پس از غربال روزگار هنوز هم دولت‌آبادی و هدایت و... بمانند بالاخره ما از یک نسل بعد هم نویسنده‌ی شاخص می‌خواهیم مگر نه؟

نگاه که می‌کنی از این نسل محمود دولت‌آبادی، هدایت و... اینها را می‌گویی چرا اینها را می‌گویی؟ بقیه را چه کسانی می‌شناسند؟

همین جوان‌ترهایی که امروز مطرح‌اند

چند نفر اینها را می‌شناسند؟

همه‌ی جوان‌های اهل ادبیات.

چه کسانی قرار است برای ماندگار شدن یک چهره‌ی ادبی تصمیم بگیرند، این جوان‌ها، یا قشر فرهیخته‌تر جامعه که غربال دستش است؟

از نسل قرن هشتمی‌ها فقط خواجه و خواجه را می‌شناسیم. مابقی کجایند؟ در سبک هندی می‌دانی چند نفر کفاش و بنا و غیره. بودند که شعر می‌گفتند اما امروز ما صائب و بیدل را می‌شناسیم.

اما آن زمان ماهواره و کامپیوتر نداشتیم.

هر زمانی ابزار خودش را داشته.

اگر امروز بپذیریم که مثلاً محمود دولت‌آبادی و گلشیری و... امثال اینها ماندگاران دوره‌ی خودشان هستند آیا با این متون ضعیف و واژگان قلیل نسل نویسنده‌ای که امروز چهل یا پنجاه ساله است و در حال آزمون و خطاست، نویسنده‌ی ماندگار خودش را دارد؟

اگر نسل کتابخوان بعد از من و تو (نه نسل اس‌ام اس کار) ایکس و ضد را از بین صدها نفر انتخاب کرد حتماً بدلالی انتخابش می‌کند که برای او مهم است و نه من و تو. من انتخاب خودم را کرده‌ام. نویسنده‌های نسل من هدایت است و جمالزاده و... نسل بعدتر دولت‌آبادی و... من انتخاب خودم را کرده‌ام با پارامترهای خودم. نسل بعد هم پارامترهای خودش را دارد. اگر این پارامترها قرار بود یکسان باشد آیا مثلاً میرفندرسکی جمالزاده را انتخاب می‌کرد؟! او قطعاً نگران بود چرا چند تا جمله‌ی عربی در متن جمالزاده نیست!!

ولی اگر بخواهیم با همان پارامترهای جهانی شدن هم به قضیه نگاه کنیم صادق هدایت از پنجاه سال پیش توانست جزو معدود نویسندگانی باشد که کارش به زبان‌های دیگر ترجمه شد و توجه منتقدان سایر کشورها را در انتقال مفاهیم بشری جلب کرد. آدمی مثل دولت‌آبادی با آن زبان نیمه آرکائیک هنوز در جهان یک «نویسنده‌ی ایرانی» شناخته شده است و کارهایش ترجمه می‌شود ولی ما نویسنده‌ی میان سالی داریم که در داخل کشور در حال کار کردن است و معروف هم هست ولی جهان او را نمی‌شناسد.

چون او کسی است که نسل بعدی هم انتخابش نمی‌کند.

پس یعنی هیچ کس انتخاب نمی‌شود، اینها همان‌هایی هستند که با کم‌ترین واژگان دارند سعی می‌کنند جهانی بشوند اما دولت‌آبادی واژه‌هایش خیلی بومی و گسترده هستند تا حدی که من ایرانی گاهی به زیرنویس احتیاج پیدا می‌کنم و کتابی به حجم کلیدر را نوشته که با معیارهای امروز کسی حوصله‌ی خواندنش را هم ندارد. پس چرا دنیا او را قبول می‌کند و این

دسته دوم را نه؟

دولت‌آبادی را آدم‌هایی مثل سعدی و خواجه و بالزاک و داستایوفسکی حرکت می‌دهند می‌برند در گنجینه‌ی ادب جهان قرار می‌دهند همین الان که من این را می‌گویم خیلی‌ها ممکن است حالشان بد بشود و بگویند سعدی کجا و دولت‌آبادی و پزشکزاد و ناصر خسرو چه ربطی به هم دارند اما اینها را تاریخ برده در این گنجینه. من و تو که انتخاب نکرده‌ایم.

آن‌ها که در نسل جدید کارهایشان ویژگی‌های ایجاد ارتباط مستقیم‌تر و سریع‌تر با جهان را دارد و در ورود به این گنجینه‌ی جهانی عقب‌تر از آن‌هایی هستند که از گستره‌ی واژگان بیشتری استفاده می‌کردند و رمان می‌نوشتند مثل کلیدر... هنوز اینها از ادبیات ایران هستند که آن طرف دنیا بیشتر می‌شناسندشان.

در نسل جدید هم دارد اتفاق می‌افتد ولی ما نیستیم که باید برای نسل جدید تصمیم بگیریم. ما انتخاب‌هایمان را کرده‌ایم.

پس چرا در دنیا این‌طور نیست اورهان پاموک پنجاه ساله است، جومپالاهیری چهل و چند ساله است، خالد حسینی هم همین سن و سال را دارد. چرا جومپالاهیری را با آن نوشته‌های بومی هندی همه دنیا می‌شناسندش چرا ما در بین نویسندگان جوانمان جومپالاهیری نداریم.

چون موضوع گیر نمی‌آورند. و وقتی گیر می‌آورند نمی‌توانند بنویسند.

یعنی سانسور؟

بله. تا حد زیادی مؤثر است.

گیتا گرکانی مترجم یکی از کتاب‌های لاهیری به من گفت چندین روز در پی معنی اصطلاحی می‌گشته که هندی‌ها به کمد ادویه جاتشان می‌گویند. حتماً امروز در کوچه و بازار مردم عادی هند این اصطلاح را به کار نمی‌برند ولی این اصطلاح از طریق نوشته‌ی لاهیری به سراسر دنیا می‌رود و این کار کرد ادبیات است. آن وقت

ما قصه‌ی کوتاه می‌نویسیم اسمش را می‌گذاریم «چت» و ساختار نوشتارمان را هم مثل چت کامپیوتری تنظیم می‌کنیم. آیا این ادبیات است؟

برای نسل من ادبیات نیست.

برای نسل سی ساله‌ای که لاهیری و پاموک و... می‌خواند و لذت می‌برد چطور؟

نه برای او هم ادبیات نیست.

به عنوان یک زبان‌شناس سؤال من از شما این است که ادبیات محتوا یا کارکردی است که بر ابزاری به نام واژه سوار می‌شود و وقتی این ابزارها روز به روز دم دستی‌تر می‌شود و باعث کم ارزش شدن محصول ادبی ما می‌شود با این محصول کم ارزش هم نمی‌شود نه در داخل و نه در دنیا سری در میان سرها داشت، چون هنوز هم در ادبیات دنیا آدم‌های معروفی حسابی‌هایی هستند که اتفاقاً زبانشان جهانی نشده و بومی می‌نویسند و دنیا دوستشان دارد. ولی ما از هدایت به بعد هیچ نداریم و هدایت هم با تکیه بر پشتوانه‌ی معنایی واژه‌هایی مثل زن اثیری، گل‌دان راغه و گزلیک (به جای چاقو) و... شاهکار خلق کرد.

فکر کن که من رمانی بنویسم که در آن شل زرد- ترحلوا و غیره را به کار ببرم. بعد آن طرف نشود ترجمه کرد و مدام زیرنویس بدهد آن وقت این می‌تواند پارامتر خلق اثر ادبی خوب باشد؟

قطعاً محتوا مهم است. همان‌طور که اگر محتوای عالی ادبی را هم در آن داستان مدل چت کامپیوتری هم بریزیم جواب نمی‌دهد.

الان جواب نمی‌دهد یا قرار است جواب ندهد؟

من درباره‌ی الان و ادبیات چهل سال اخیر صحبت می‌کنم و ادبیات امروزمان را با وضع فعلی دنیا مقایسه می‌کنم.

تو نیما را ببین در دوران خودش یک طوری شعر می‌گفت که بقیه به او می‌گفتند دیوانه است اما امروز ما او را قبول داریم و لقب پدر شعر نو به او

داده‌ایم. چرا؟

خب آن زمان هم همه نمی‌گفتند او دیوانه است، چند نفری هم ارزش کارش را می‌فهمیدند.

ولی ادبای بزرگ می‌گفتند این آدم قرار است شعر فارسی را از بین ببرد، چرا کسی حرف آنها را گوش نکرد.

این شرایط به نظر شما قابل قیاس است؟

نه ولی اینها بخش‌هایی از تاریخ است که باید از آن الگو بگیریم و در قضاوت‌هایمان رعایت کنیم. فکر کن من پیش‌بینی کنم در آینده لب‌تاپ‌هایی هست که دیگر روی پا نمی‌گذاریم بلکه خود کاری هست که هر جا باشیم روی میز می‌گذاریم و نور آن در فضا به صورت سه بعدی محتوایی را که در آن هست نشان من می‌دهد اما زمانی هم می‌شود پیش‌بینی کرد بیست سال دیگر قرصی اختراع می‌شود که اگر سه تایش را بخوری روسی یا فرانسه را کاملاً یاد می‌گیری. قطعاً از روی اطلاعات امروز می‌شود اولی را پیش‌بینی کرد ولی دومی را نه. پیش‌بینی من در ادبیات هم نزدیک است و فکر می‌کنم اگر پنجاه سال پیش این اتفاق در ادبیات فارسی افتاد پنجاه سال دیگر هم ممکن است بیافتد. و نکنند امروز ما داریم در جایگاه ادبای آن روز قضاوت می‌کنیم و واکنش نشان می‌دهند و بگویند آن روز عابد و صفوی داشتند با ادبیات جهانی و عالی ما قبیله‌ای برخورد می‌کردند آن وقت ما نباید بگوییم ما آدم‌های نادانی بودیم، بلکه باید بپذیریم که با پارامترهای خودمان خیلی هم آدم‌های باشعوری بودیم.

مگر یغمایی وقتی آن‌طور به شعر نیما ایراد می‌گرفت آدم بی‌سوادی بود؟ نه خیلی هم انسان فهیم و ادیبی بود. فکر کن آن زمان می‌گویند عجب آدم‌های بی‌کاری بودند که یک ماه زحمت می‌کشیدند و یک مجله در می‌آوردند امروز ما یک ساعته کلی اطلاعات رد و بدل می‌کنیم.

در متون علوم انسانی هم دیگر ما شاهد واژه‌هایی جدید برای مفاهیم جدید نیستیم و بیشتر واژه‌ها ترجمه است. چرا؟

چون اصلی داریم به اسم «اصل صرفه‌پذیری زبانی» که به دنبال انتقال مطلب از طریق کم‌ترین واژه‌ها است و این در همه‌ی زبان‌ها هست. یک روزی را در نظر بگیر که مردم دنیا به جای هشت میلیارد صد میلیاردند و مردم در همه جا تلنبار، شده‌اند در این شرایط مجبورند به یک زبان صحبت کنند. آن وقت دیگر قطعاً به ترجمه نیاز نیست، به واژه‌سازی نیاز نیست پدیده‌های آن زمان را باید به همان زبان نامید.

آنچه می‌فرمایید اتفاقاتی است که ممکن است رخ بدهد اما یک سری اتفاقات افتاده که وضع امروز ما این است. هنوز هم جمعیت زمین صد میلیارد نشده و هنوز مردم به زبان‌های مختلف حرف می‌زنند امروز، این اتفاقات چرا افتاده؟

توداری نسبت به گذشته می‌بینی. یعنی می‌گویی در گذشته واژه‌های ما اینقدر بود و در متن ادبی امروز مثلاً یک دهم آنها استفاده می‌شود اما من می‌گویم اگر پنجاه سال دیگر همین هم کمتر شود، چه می‌شود؟

اما من می‌گویم یک دلایلی وجود داشته که رسیده‌ایم به این جا این دلایل فقط حرکت به سوی جهانی شدن نیست؟

یکی از عمده‌ترین دلایلش همین مسئله است.

بخشی از دلایل آیا حاصل بی‌سوادی و راحت‌طلبی نیست؟

یکی هم بی‌اهمیت شدن سواد است نه بی‌سوادی. چون چند سال پیش کسی که به خواستگاری دختری می‌رفت اگر دکتر بود ارج و منزلتی داشت امروز طرف دلال است و چه می‌دانم شغلی را دارد که هیچ ربطی به جایگاه عروس ندارد با پررویی می‌گوید من این آدم را می‌خواهم و می‌رود خواستگاری استدلالش هم این است که او ماهی ۲,۰۰۰,۰۰۰ درآمد دارد و من ۵,۰۰۰,۰۰۰ این، بی‌اهمیت شدن شعور است تو مغزت رفته سراغ یک کارهایی دیگری هم مغزش به اندازه‌ی تو کار می‌کند ولی ترجیح می‌دهد سریع‌تر به مقصود برسد و راه‌های میان‌بر را انتخاب می‌کند. پنجاه سال پیش آدم‌ها ساده‌تر بودند و سواد اندوزی اهمیت داشت امروز چون اهمیت پول و چیزهای دیگر بیشتر شده، سواد کم‌اهمیت شده و همه می‌خواهند در کم‌ترین زمان و از

هر راهی به جایی که می‌خواهند برسند. اصلاً مهم نیست سواد دارند یا نه. دوست دارند ترجمه کنند یا بنویسند که یک کتاب هم داشته باشند پس می‌نویسند. اینها هم تعدادشان کم نیست قطعاً اتفاقاتی در این مسیر رخ می‌دهد که یک نسل این‌طور می‌شود.

به نظر شما این اتفاق در همه‌ی دنیا افتاده؟

بله به اشکال مختلف. تقریباً در اروپا ایجاد ارتباط کردن در یک قهوه‌خانه از بین رفته است. یعنی چهار پنج نفر دختر و پسر دور هم جمع می‌شوند. سلام و علیک می‌کنند بعد موبایل‌هایشان را برمی‌دارند و شروع به بازی می‌کنند. یعنی حرف زدن دارد از بین می‌رود چرا؟ چون حرفی برای گفتن ندارند. چون هر دو طرف می‌دانند اگر طرف مقابل شروع به حرف زدن بکند در واقع شروع به بیهوده‌گویی می‌کند. پس دیگر به حرف هم گوش نمی‌کنند. این شرایط در همه‌ی دنیا هست. زمانی بود که می‌رفتیم خرید از بین ده‌ها رب گوجه یکی را انتخاب می‌کردیم و می‌خریدیم؛ الان زنگ می‌زنیم به سوپر می‌گوییم: «یک رب بیار.» طرف خودش انتخاب می‌کند. این یعنی انتخاب و اختیار خودمان را کم می‌کنیم.

و این اختیار و انتخاب در مورد گزینش واژگان هم همین‌طور کم می‌شود.

دقیقاً.

واقعیت این است که پنجاه سال است آمریکا و انگلیسی‌ها سعی کرده‌اند با کار کردن بیشتر چه در زمینه‌ی علوم و اختراعات و همچنین سایر زمینه‌ها مثل سینما انگلیسی را به زبان غالب دنیا تبدیل کنند آنها یک نگاه کاملاً استعماری این کار را کردند یعنی در دورترین دهات بورکینافاسو هم اگر انگلیسی بلد نباشی نمی‌توانی از کامپیوتر و تلفن همراه استفاده کنی. در فرانسه هم نگرانی همین است که چرا سینمای فرانسه با آن عظمت در برابر سینمای هالیوود رنگ باخته و... آیا این اتفاق فقط در جهان سوم رخ می‌دهد؟

در مجلس اروپا، مجموعه‌ای از زبان‌هایی که انتخاب شده، زبان مکالمه‌ی اعضا

با همدیگر است. مثل فرانسه- انگلیسی- آلمانی- ایتالیایی و... اما وقتی همین آدم‌ها از جلسه بیرون می‌آیند و به لابی می‌روند همه با هم انگلیسی صحبت می‌کنند. دلیل این است که این زبان انگار در بین ما و بقیه‌ی مردم کمی جهانی شده. خب حالا بیا برویم سراغ تاریخ، یک روزی نقش انگلیسی امروز را فارسی باستان بازی می‌کرد؛ یعنی در دوران خشایار شاه هر جایی که کشف شده بود آدم‌ها در آن جا به فارسی باستان حرف می‌زدند در دوره‌ی حکومت ترک‌ها و سلجوقیان و عثمانی‌ها واقعاً خیلی‌ها فکر می‌کردند زبان ترکی آن زبان جهانی است. در دوره‌ای که تمام کشورهای شمال آفریقا و ایران و... زبان رسمی‌شان عربی بود، همه فکر می‌کردند زبان جهانی عربی است. در دوران رومیان حداقل خودشان فکر می‌کردند لاتین زبان جهانی است. امروز هم ما فکر می‌کنیم زبانی که قرار است همه با آن حرف بزنند انگلیسی است اما شاید این‌طور نشود.

نه اما آنها همه‌ی کوششان را کردند که این اتفاق بیفتد هم از راه ادبیات، هم تکنولوژی و هم سینما آنها هرچه جذابیت هنری و ادبی دارند در آثارشان می‌ریزند تا کسی که شیفته‌ی ادبیات و سینمای خوب است برود انگلیسی یاد بگیرد که آن اثر ادبی یا هنری را به زبان اصل بخواند و ببیند ولی ما این کوشش را نمی‌کنیم. که چند اثر ابدی شاخص خلق کنیم که از امروزمان بماند.

من و تو در این نسل این مسئله برایمان خیلی مهم است. مرتب می‌گوییم کوشش کنیم، خودمان را نشان بدهیم، برای آنکه ادبیات امروزمان را در گنجینه‌ی ادبیات جهان نشان بدهیم اما برمی‌گردم به همان سؤال قبل. پارامترهای صد سال دیگر آیا این است؟

اما من مطمئنم انگلیسی دوام می‌یابد حداقل برای دستیابی به حافظه‌ی کامپیوترهای امروز و...

حالا اگر بچه‌ی تو انگلیسی حرف بزند و نوه‌ات اصلاً نداند که فارسی وجود داشته تو چه حسی داری؟

نمی‌دانم اما اصلاً دلم نمی‌خواهد به آن روز فکر کنم.

به مهاجران ایرانی نگاه کن. نسل سوم نگران نیستند که زبان فارسی بلد هستند یا نه. پدرها و پدربزرگها هستند که بچه‌ها را کودک ایرانی می‌دانند؛ جشن ایرانی راه می‌اندازند و غیره و غیره.

ولی خیلی از جوان‌های مهاجر هم در زمینه‌های فرهنگی فعالند اما مسئله این است که اینها باید شاهنامه‌ای داشته باشند که در مدرسه بخوانند ولی ما این را هم داریم از دست می‌دهیم.

ما چیزی را از دست نمی‌دهیم. امروز هومر و مولانا و شکسپیر همه هویت ما هستند. وقتی به سراغ ادبیات تطبیقی می‌روی می‌بینی پانچوی دن کیشوت در دایمی جان ناپلئون پزشک‌زاد می‌شود قاسم و دایمی جان ناپلئون می‌شود دن کیشوت و این مشابهت‌هاست که الان برای من مهم است نه اینکه بگویم پزشک‌زاد متعلق به من است. امروز در همه جای دنیا مولانا را متعلق به خودشان می‌دانند افغان‌ها، ترک‌ها و ایرانی‌ها هر کدام می‌گویند مال ماست. حالا ببین چقدر مولانا بزرگ است که همه می‌گویند مال ماست.

ولی مال ماست؟

چه اهمیتی دارد؟

چرا برای شما پیشرفت فرزندان مهم است و به آن می‌بالید و نمی‌گویید او یک فرد جهانی است و اگر پیشرفتی کرده متعلق به دنیاست. حداقل اول به خودتان می‌بالید و بعد این را می‌گویید؟

بله مهم است؛ ولی برای نسل من مهم است.

ما الان باید وظیفه‌مان را انجام بدهیم بعد دنیا اگر خواست جهانی بشود بشود.

امروز می‌شود اینها را نگران کننده ندید. اگر این مصاحبه یک جایی ثبت بشود صد سال دیگر یک نفر آن را بخواند مثلاً نوه یا نتیجه‌ی تو چه می‌گوید؟

مهم نیست، الان مهم است که کاری که از دستم بر می‌آید بکنم. شاید دو نسل بعد در اثر یک انفجار دیگر دنیا نباشد. مهم این است که الان من هنوز وقتی ترجمه‌ی عبدالله کوثری یا رضا

سیدحسینی را می‌خوانم که از واژگان زیباتری بهره برده به نسبت بسیاری از ترجمه‌های دیگر آنها را می‌پسندم و ناراحت‌م از اینکه تعداد آثار تألیفی کشورم به نسبت ترجمه‌ها یک به ده است.

من ترسم از این است این اجناس عتیقه‌ای که من و تو به هوای اجناس ارزشمند جمع کرده‌ایم یک روز به‌دست نوه‌هایمان دور ریخته شود.

ولی این اتفاق هر جای دنیا افتاده بازگشتی هم داشته. یعنی همین بیست سال پیش وقتی من و شما از خانه‌های پدری‌مان صندلی‌های کهنه‌ی لهستانی را دور ریختیم ده سال بعد ده برابر قیمت خریدمشان و به عنوان جنس عتیقه‌ی ارزشمند در خانه‌هایمان گذاشتیم و به آن بالیدیم. بخشی از این تفکر، شاید جهان سومی است اما در دهه‌ی ۸۰ هم اروپا درگیر هیپیسیم و زندگی آزاد شد ولی امروز بچه‌ی زیاد و خانواده حتی برای هنرپیشه‌های هالیوود هم شده امتیاز.

بله اما در عرصه‌ی ادبیات عقب گرد نداریم.

اما اینکه امروز واژه‌های رمان‌ها و قصه‌های ما بار معنایی خاصی دارند در این رمان‌ها و قصه‌ها تقریباً همه یک جور حرف می‌زنند یک عقب‌گرد است در برابر رمانی که مثلاً آقای کوثری از آمریکای لاتین ترجمه می‌کند و در این ترجمه‌ی شخصیت یک مکزیکی زاغه‌نشین را درک کنیم. امروز حتی دیالوگ مثلاً یک زن راننده‌ی تاکسی که با سایر همجنس‌هایش فرق می‌کند را به نحو مطلوب در داستان‌های جدید نمی‌بینیم.

لومپن‌های سینمایی کیمیاپی کاریکاتور نیستند واقعی هستند اما لومپن‌های داستان‌های امروز واقعی نیستند. چون وقتی ۶۰۰ تا کلمه در ۴۰۰ صفحه تکرار می‌شود پسر و دختر و پیرمرد و... همه با همین ۶۰۰ تا واژه حرف می‌زنند.

چند سال دیگر اگر آیندگان گفتند این زبان فارسی چقدر قابلیت داشته که با ۶۰۰ تا کلمه این همه مفهوم را منتقل می‌کرده، چطور؟

نمی‌دانم آنها ممکن است چه بگویند ولی من الان از بسیاری از متون ادبی فارسی لذت ادبی نمی‌برم.

چون تو لذت ادبی را از ادبیات تاریخ بردی پس مثلاً صد سال دیگر که پارامترها تغییر کند می‌گویند دولت‌آبادی و کوثری و... بد بودند؟ یا جنس اصل همیشه اصل است. کوثری باید برود در گنجینه. اینها نسل بعدی نجف دریابندری و سیدحسینی و غیره هستند و در این گنجینه می‌مانند.

ولی از دلایل این برتری یکی هم استفاده این افراد از واژگان بیشتر و زیباتر است.

ان بله. دلایل این ماجرا حرکت به سوی جهانی شدن است با کامپیوتر و تلفن همراه است.

یکی هم تنبلی نویسندگان، چون بالاخره متن‌های متنوع‌تر واژگان متنوع‌تر می‌طلبد وقتی فضاها و آدم‌ها همه یک جورند و کم‌تر تجربه‌ی یک محیط یا زندگی متفاوت را در رمان‌ها و داستان‌ها می‌بینیم این محدودیت واژگان را هم محدود می‌کند.

آیا این حاصل فشارهای بیرونی نیست که آدم‌ها را درونگراتر می‌کند؟

شاید. شاید هم تنبلی بلند نشدن از پای کامپیوتر و کم‌تر زندگی کردن، آیا به عنوان یک زبانشناس اینها هم به نظر شما دلیل نیست؟

زبانشناسی حق تجویز ندارد.

اما توان تحلیل وضعیت موجود را که دارد.

وضعیت موجود زبان ما کاملاً طبیعی و برابر با جامعه‌ی ماست. زبان و ادبیات ما کاملاً منطبق بر جامعه‌ای است که بستر آن‌هاست. مگر می‌شود این دو تا را از هم جدا دید؟!

با گلی امامی، حرف‌هایی درباره ترجمه و ادبیات کاری را ترجمه می‌کنم که دوست بدارم

ندا عابد

گلی امامی نویسنده و مترجم متولد ۱۳۳۱ تهران

- لیسانس هنرهای تزیینی از دانشکده هنرهای تزیینی تهران
- برنده‌ی جایزه‌ی بهترین ترجمه‌ی سال برای نوجوانان به خاطر کتاب «سرافینا» از طرف یونسکو
- برنده‌ی جایزه‌ی بهترین ترجمه‌ی سال برای نوجوانان به خاطر کتاب «پی پی جوراب بلند» از طرف شورای کتاب کودک و نوجوان
- برخی از آثار ترجمه شده توسط او عبارتند از: سرافینا، پی پی جوراب بلند، شیشه (سیلویا پلات)، پروست چه‌گونه میتواند زندگی ما را دگرگون کند (آلن دوباتن)، باغ فردوس (آناهیتا فیروز)، گفتگو با بیلی وایلد، اجاق سرد آنجلا (مک گورت) و ...

ترجمه‌های گلی امامی را همیشه بسیار دوست داشتم. نوجوان که بودم به کتابفروشی زمینه هم گاه سر می‌زدم، همیشه فکر می‌کردم چه طور می‌شود راهی برای دوستی با این خانم جدی و شیک پیدا کرد. مترجمی که هم انتخاب‌ها و هم ترجمه‌هایش را دوست داشتم. این ویژه‌نامه وسیله‌ای شد هم برای پا گذاشتن در جاده‌ی دوستی با او و هم درک شیرینی محضرش برخلاف آن چه تا امروز فکر می‌کردم.

رشته‌ی اصلی شما تا قبل از خروج از ایران هنرهای تزیینی بوده، چه طور شد که یکباره به سراغ ادبیات و ترجمه رفتید؟

در ایران من دانشجوی دانشکده‌ی هنرهای تزیینی بودم. اما بعد که رفتم

اروپا، به ناچار رشته ام را عوض کردم. به اصرار پدرم به آلمان رفتم. زبان دوم من در ایران انگلیسی بود. چند ماهی که برای یاد گرفتن زبان آلمانی به کلاس زبان رفتم، موفق نشدم رشته ای را مشابه رشته ام در ایران پیدا کنم، در عوض با مدرسه ی مترجمی اشمیت، آشنا شدم و در آن جا نامنویسی کردم. بعد هم به انگلستان و آمریکا رفتم و رشته ام را کلاً به ادبیات انگلیسی تغییر دادم.

آیا این تغییر مسیر اتفاقی بود یا خودخواسته؟

رفتن من از ایران آن هم میانهی سال سوم دانشکده، دلایلی کاملاً خانوادگی و شخصی داشت و با شتاب صورت گرفت، در نتیجه موفق نشدم مدرسه ی مناسبی که رشته ام را تدریس می کرد پیدا کنم. در نتیجه وقتی با مدرسه ی مترجمی اشمیت آشنا شدم، ترجیح دادم در آن جا ادامه بدهم. بعد هم ازدواج کردم و آمدم ایران. یک سالی کار نکردم و خودرا با زندگی و شرایط جدیدم وفق دادم. بعد در انتشارات فرانکلین استخدام شدم تا در کنار خانم پروین ابوضیای نازنین، که کتابدار بودند و مسئولیت سر و سامان دادن به کتابخانه ی فرانکلین را بر عهده گرفته بودند و احتیاج به یک دستیار داشتند، به کار مشغول شوم. اکثر کتاب های کتابخانه ی فرانکلین انگلیسی بود، و من از این نظر میتوانستم کمک باشم. از همکاری با ایشان بسیار چیز یاد گرفتم. بعد هم آقای همایون صنعتی خواستند رییس دفتر ایشان بشوم و این برای من یکی از مهم ترین فرصت های مغتنم زندگی ام به شمار میرود. صنعتی نابغهای در نشر بود، و کار کردن با او برای من یک دوره ی آموزشی فوقالعاده در این زمینه بود.

چه گونه وارد کار ترجمه شدید؟

در آن سالها ادبیات کودک و نوجوان تازه داشت شکوفا میشد و تک و توک ناشرانی در کنار کتابهایی که برای بزرگسالان چاپ میکردند برای نوجوانان و کودکان هم کتاب هایی، که اکثراً هم ترجمه بود، منتشر میکردند. فرانکلین اما، چون در هر زمینه های از نشر پیشروتر بود، بخشی مختص کتابهای کودکان و نوجوانان داشت که سردبیری آن هم با خانم مهدخت صنعتی، خواهر آقای صنعتی بود. یک روز ایشان با کتابی آمد پیش من و گفت من این کتاب را

خواندهام و دوست داشتم، تو هم بخوان و نظرت را بگو.

کتاب را که بسیار شیرین و روان بود یک شبه خواندم و نظرم را به او گفتم. گفت دلت میخواهد ترجمه‌اش کنی. تا آن زمان به ترجمه فکر نکرده بودم. ولی چون کتاب سخت تحت تاثیرم قرار داده بود، گفتم امتحان میکنم. نام کتاب «سرافینا»، نوشته‌ی «مریک هریس» بود و داستان دخترک ده دوازده ساله‌ای است در یک شبانه‌روزی انگلیسی دهه‌ی پنجاه (میلادی) و ساختار و شخصیت پردازی محکمی دارد. محیط و روابط برای من بسیار آشنا بود. در کمتر از یک ماه کتاب را ترجمه کردم و تحویل دادم. خانم صنعتی کتاب را با اندکی ویرایش برای چاپ فرستاد.

کتاب بسیار موفق از آب در آمد. (نوجوانانی را میشناسم که آن را تا دوازده بار خوانده‌اند، و مادرانی که در نوجوانی آن را خوانده بودند و بعد به دختران ده یازده ساله شان توصیه میکردند) «سرافینا» در سال ۹۴۳۱-۰۵ جایزه‌ی بهترین ترجمه‌ی کتاب داستانی نوجوانان را گرفت. جایزه‌های به مبلغ چهار هزار تومان که در آن زمان واقعاً پول خوبی بود.

در این فاصله، خانم صنعتی کتاب «پی پی جوراب بلند» نوشته «آسترید لیندگرن» را هم برای ترجمه به من داد و من که تشویق شده بودم، با شوق بیشتر به ترجمه‌ی آن پرداختم. حکایت زندگی دخترک ده دوازده ساله‌ای که هیچ شباهتی به هم سن و سال هایش ندارد و قدرت بدنی فوق‌العاده‌ای دارد و کارهای غیر عادی شیرینی انجام میدهد.

و نشرش سرشار از طنز است. این کتاب هم فکر میکنم در سال ۲۵۳۱ یا ۳۵ از طرف شورای کتاب کودک به عنوان بهترین ترجمه‌ی داستان برای نوجوانان انتخاب شد. و از این جا بود که دیگر واقعاً وارد عالم ترجمه شدم.

در نظر داشته باشید، که من در موسسه‌ای مشغول کار بودم که کارش ترجمه و نشر کتاب بود و تمام بزرگان و ویرایش و ترجمه در آن شاغل بودند، و این برای هر مترجم نوپا و تازه کار فرصتی طلایی بود و از آن بسیار بهره مند شدم.

آیا اگر خانم صنعتی به شما کتاب کودک و نوجوان را پیشنهاد نمیکرد خود شما اول به سراغ ترجمه‌ی کتاب کودکان و نوجوانان

میرفتید، یا بزرگسالان؟

اگر خانم صنعتی آن پیشنهاد را به من نمیداد، شاید اصلاً مترجم نمیشدم. اما در پاسخ شما باید بگویم حتماً با کتاب نوجوانان شروع میکردم. چون برای کسی که تازه کار است و میخواهد وارد این عرصه بشود، بهترین امتحان ترجمه ی کتاب نوجوانان است.

یعنی ترجمه ی کتاب نوجوانان آسان تر است؟

قطعاً. من به همه ی کسانی که در مورد ترجمه با من مشورت میکنند میگویم که اول با نوجوانان شروع کنید. کتاب نوجوانان با کتاب کودکان فرق میکند، در کتاب کودک باید از واژگان مشخص و محدودی استفاده کرد. ولی نوجوان دایره ی واژگان وسیع تری دارد ولی در عین حال متنی که برای او نوشته میشود، ساده تر است و پیچیدگی متن بزرگسال را ندارد، پس برگردان آن هم آسان تر است. به این ترتیب کتاب نوجوانان همیشه برای مترجم تازه کار شروع خوبی است. لازم به توضیح نیست که مترجم در آغاز کار باید به زبان مبدا و مقصد وارد باشد.

به نظر شما تعریف «زبان ترجمه» - زبان شخصی مترجم چیست؟ و تکلیف لحن نویسنده در کنار تاثیر لحن مترجم بر اثر چه میشود؟

بحشی است قدیمیو درباره ی آن بسیار گفتگو شده. در آوردن لحن در ترجمه، در واقع آن ترفند و هنری است که یک مترجم موفق را از یک ناموفق مشخص میکند. اتفاقاً آقای امامی سال ها پیش مقاله ی مهمی در مورد لحن در ترجمه در فصلنامه ی «اندیشه و هنر» نوشت که در مجموعه ی مقالاتش (از پست و بلند ترجمه) هم تجدید چاپ شده است.

مترجم کارشناس (به معنی واقعی کلمه) و با دانش بین لحن متونی که ترجمه میکند تفاوت قائل میشود. و این البته کاری است که با تمرین و دود چراغ خوردن به دست میآید. بهترین نمونه اش آقای دریابندری است.

شما ترجمه ی «بازمانده ی روز» را مثلاً با «رگتایم» مقایسه کنید. به کلی دو لحن کاملاً متفاوت فارسی است، در عین حال که به اصل وفادار است. زمانی

بود که فکر میکردم ترجمه‌ی یک مجموعه داستان از چند نویسنده باید کار خیلی سختی باشد، چرا که هر کدام از نویسندگان ها لحن و سبک خودشان را دارند (فراموش نکنیم که لحن و سبک دو مقوله‌ی مجزا ولی مکمل هستند) ولی حالا بعد از چهل و اندی سال تجربه‌ی ترجمه فکر میکنم میتوانم این تفاوت را اعمال کنم.

اما لحن شخصی برخی مترجمین بر ویژگیهای اصلی اثر غالب است و بیشتر لحن شخصی مترجم را میبینی تا لحن نویسنده را؟

این بیشتر در ترجمه‌های قدیمیتر مشاهده میشود. زنده یاد محمد قاضی که از مترجم‌های قدر ادبیات ماست، در واقع سبک نثر شخصی اش معمولاً بر سبک نویسنده غالب بود و از آن جا که نثر جذاب و زیبایی هم داشت در آن زمان این را هنر مترجم میدانستند. اما در این سال ها لحن نویسنده باید در ترجمه شاخص باشد.

سؤال این جاست که آیا جایز است مثلاً ضرب المثل فارسی را جایگزین ضرب المثل انگلیسی یا فرانسه کنیم و مثلاً همان مثال معروف گذاشتن ضرب المثل «مرغ همسایه غاز است» به جای «چمن همسایه سبزه تر است»، آیا صحیح است؟ یا بهتر است که این موارد در زیر نویس بیاید؟ این مسئله در بین مترجمین جوان تر بیشتر دیده میشود و حتی گاه به سمت زبان مخفی هم میروند. آیا این کار را توصیه میکنید؟

ببینید، من به تجربه دریافته‌ام که آن وفاداری برگرداندن کلام به کلام اثر را میتوان، به بهای روان خوانی و سلاست ترجمه تعدیل کرد. اکنون معتقدم وفاداری به مفهوم و سبک مهم تر است. حتی در این سال های آخر آقای امامی هم با من هم عقیده شده بود که روانی و سلاست ترجمه بسیار مهم است. بله من در جایی که تشخیص بدهم متن را قابل فهم تر میکنند از ضرب المثل فارسی و زبان مخفی هم استفاده میکنم. چون به این نتیجه رسیده‌ام که آن کسی که این متن را نوشته اگر میخواست به فارسی بنویسد این طور مینوشت و متوجه شده‌ام که این شیوه جواب داده. به همین دلیل است که خودم را از قید ترجمه‌ی کلمه به کلمه به بهای ترجمه‌ی روان تر خوش

خوان ترآزاد کرده ام. پیش از آن میترسیدم.

از آقای امامی؟

خب چون ایشان این وسواس را داشت، طبعاً ما بسیار در مورد این که ترجمه نباید بوی ترجمه بدهد و باید روان خوانده بشود، بحث کردیم. که بالاخره ایشان هم قانع شد.

یکی از مشکلات جدی متون ترجمه ای که این روزها میبینیم همین است که متن بوی ترجمه میدهد. و چند جمله که بخوانی اگر زبان اصلی را بلد باشی عین جمله ی زبان مبدا در ذهننت شکل میگیرد. تجربه ی من بعد از این همه سال، این است که متن باید مثل نوشته ی فارسی خوانده شود. البته ما داریم در مورد ترجمه ی رمان و ادبیات صحبت میکنیم این قاعده شامل متون تخصصی نمیشود.

در انتخاب کتاب برای ترجمه ی متن انگلیسی که به زبان دیگری به جز انگلیسی نوشته شده (میدانم همیشه از این کار اکراه دارید) چه طور؟ آیا در این مورد میتوان به مترجمین اختصاصی انگلیسی و نویسندگان بزرگ تکیه کرد، کسانی که آن نویسندگان تاییدشان میکنند، مثل مترجم انگلیسی مارکز که مدام در همه ی مصاحبه هایش از او تعریف میکند و او را قبول دارد؟

ترجیحاً نباید از زبان دوم ترجمه کرد، مگر واقعاً مجبور باشید. ولی نویسندگانی مثل مارکز، بورخس، یوسا یا ایزابل آئنده مترجمین اختصاصی و قدر خود را دارند و تا کنون هم آن چه از این بزرگان به فارسی ترجمه شده به ندرت از زبان اصلی بوده. این ها مترجمین استاندارد با معیارهایی هستند که نویسنده ها در پست قبولشان دارند.

بنابراین اگر قرار باشد از زبان دوم ترجمه کنید بهتر است که از ترجمه ای استفاده کنید که خود صاحب اثر هم آن را تایید کرده ولی در مورد زبان هایی که رایج نیست، مثل نروژی، شما چاره ای ندارید. من وقتی کتاب «زندگی کوتاه است» یوستین گورد را ترجمه کردم، به قدری انگلیسی اش روان بود که اصلاً نمیشد تشخیص داد که کتاب به زبان نروژی نوشته شده

باشد. البته خوشبختانه الان آقای مترجمی پیدا شده که از نروژی ترجمه میکند.

ولی به هر حال ترجمه از زبان دوم مساوی است با از دست دادن بخشی از حداقل لحن مطلب ولی ظاهراً مردم و خواننده های جهان سوم چاره ای ندارند.

برویم به سراغ انتخاب متن برای ترجمه، ما در ایران کپی رایست نداریم، گاهی در مسیر انتخاب یک کتاب برای ترجمه عوامل داخلی موثر است مثلاً در دهه ی ۰۴۳۱ آثار ادبی چپ گرا از نویسندگهای روس یا مجارستان و... طرفدار زیادی برای ترجمه داشت چون به هر حال شاید خوانندههای بیشتری داشت یا مترجمین وظیفه ی خودشان میدانستند بیشتر این ها را برای مخاطب ایرانی ترجمه کنند، این میتواند تاثیر جامعه باشد در انتخاب گاهی هم مترجم خودش علاقه مند میشود به کتابی و دوستش دارد و فکر میکند که دیگران را در خوانش این کتاب شریک بکند.

زمانی هم ناشر کتاب را انتخاب میکند و به مترجم سفارش می دهد. در مورد شما چه گونه است، در بین همه کتاب هایی که تا به حال ترجمه کردید چند درصد انتخاب خودتان بوده و چند تا بر اساس معیارهای دیگر انتخاب شده و اساساً نگاهتان به این نوع عملکرد چیست؟ بالاخره یک جایی بازار ترجمه باید سامان دهی بشود و به نظر میرسد که اگر از طریق ناشر این اتفاق بیفتد بهتر است. این ماجرا را چه طور میبینید؟

از آن جا که ترجمه همیشه برای من در حاشیه ی کار اصلی ام بوده خیلی دلبخواهی به آن میپردازم. من زیاد کتاب میخوانم در نتیجه کتابی را ترجمه میکنم که واقعاً جلبم کند و رهايم نکند. با آن کتاب زندگی میکنم و وقتی با آن زندگی میکنم در مورد آن با همه صحبت میکنم بنا براین کتابی که این طور روی من تاثیر میگذارد را ترجمه میکنم. به عبارت دیگر خواننده ی ترجمه های من در سلیقه ی کتابخوانی من سهیم میشود. من در مورد قابلیت ترجمه ام واقع بین هستم. میدانم از عهده ی چه متنی بر میآیم و چه متنی نه. بنابراین کاری را که نتوانم به خوبی از عهده برآیم دست نمیگیرم.

چندان دنبال کتاب های پر فروش یا جایزه ی نوبل برده هم نمیروم، چون حتی اگر هم دوستش داشته باشم میدانم پیش از من چند نفر دست به کارش شده اند. سفارش ناشر را هم نمیپذیرم مگر آن که کتاب را دوست داشته باشم. معمولاً انتخاب کتاب ها با خودم بوده.

کتاب «امپراطور» را خودتان انتخاب کردید؟

بله کتاب خوبی بود و متأسفانه مهجور ماند. علتش هم این بود که آقای دکتر حسن کامشاد هم این کتاب را ترجمه کردند. هر دو بی خبر از هم. و دو ترجمه با هم وارد بازار شد. همین جا بگویم که ایشان استاد من هستند، و حتماً ترجمه شان از من بهتر بوده. البته من با ترجمه(ها) ی مکرر زیاد مواجهه شده ام. یکی از کتاب هایم چهار ترجمه ی دیگر هم دارد. اوائل بسیار ناراحت میشدم. ولی به مرور متوجه شدم اصلاً اشکالی ندارد و دیگر نگرانش نیستم. هر مترجمی خواننده خودش را دارد. خواننده هم مترجم بهتر را تشخیص می دهد و انتخاب میکند.

وقتی من وارد کار نشر شدم، تعداد ناشران فعال و صاحب نام انگشت شمار بود، و ناشران معمولاً افراد با تجربه و صاحب نظری بودند و در بسیاری موارد کتاب ها را خودشان انتخاب میکردند و به مترجم سفارش میدادند.

الان که به تعداد موهای سرمان ناشر داریم، نمیشود همین داوری را در مورد همه شان کرد. ناشران فعال و صاحب نظر همچنان تعدادشان اندک است. در سال های بعد از انقلاب هم تعداد معدودی ناشر جوان و با اشتیاق به جمع ناشران پیوسته اند که با سیاست های مشخص کارشان را آغاز کرده اند، که کار پسندیده ای است.

وضع ترجمه را در این سال ها چه طور میبینید؟

آشفته و مغشوش. به خصوص پس از آن که رشته ی مترجمی هم در دانشکده ها به رشته ها افزوده شد. خب از آن جا که کپی رایبند نداریم، و نباید به کسی حساب پس بدهیم، هر کسی هم که چند کلاس انگلیسی یا فرانسه رفته، یا بالاتر از آن کارشناسی مترجمی گرفته، میتواند هر کتابی را که دلش خواست بردارد و ترجمه کند چون برای مترجم شدن هم هیچ معیاری وجود

ندارد. من کارشناسی مترجم‌میرا ملاکی برای مترجم ادبی شدن نمیدانم. متأسفانه این مترجمین فقط سرمایه‌ی ناشر را به هدر میدهند. ولی با هر کتابفروشی صحبت کنید و آمار بگیرید، هنوز ترجمه‌های آن تعداد مترجمی که بیشترشان از نسل چهل سال پیش تا به حال هستند به علاوه‌ی تعداد اندکی هم مترجم درجه اولی که بعد از انقلاب به این جمع افزوده شده‌اند، خریدار دارند.

به خصوص با شدتی که بهای کتاب افزایش پیدا کرده، خریدار حتماً می‌خواهد انتخاب درست کند، و کار کسی را بخرد که امتحانش را پس داده است.

یکی از معیارهای مخاطبان برای انتخاب کتابهای ترجمه شده در ایران نام مترجم است در حالی که در کشورهای دیگر ظاهراً این طور نیست و اصلاً اسم مترجم روی جلد نمی‌آید در صورتی که در ایران گاه نام مترجم هم اندازه‌ی اسم نویسنده روی جلد می‌آید. چرا؟

خب این پرسش مهمی است و در تایید حرف شما در ایران نقش مترجم تقریباً بیش از هر کشور دیگری اهمیت دارد. به طوری که گاه نام او با همان فونتی روی جلد می‌آید که نام نویسنده. حال آن که در کشورهای دیگر، در آمریکا، انگلستان، فرانسه و... نام مترجم فقط در صفحه‌ی شناسنامه یا در مواردی در صفحه‌ی عنوان می‌آید. من فکر می‌کنم این رسمی است که از قدیم و از زمانی که ترجمه در ایران رایج شده، به جا مانده، به این دلیل که در اکثر موارد، نویسنده‌هایی که کارشان ترجمه میشد، برای خواننده شناخته شده نبودند، ولی نام مترجم بود. از آن گذشته از آن جا که ما نقد ترجمه به مفهوم سازنده‌ی آن بسیار کم داریم، مترجمین زیر دست و خیره نامشان ملاک کتاب خوب و نویسنده‌ی مهم میشود. شما وقتی نام عبدالله کوثری یا مثلاً زنده یاد مهدی سحابی را روی کتابی می‌بینید، در خواندنی بودن آن کتاب تردید نمی‌کنید.

ولی الان در سایر کشورها هم دارد این اتفاق می‌افتد...

خب از آن جا که نویسندگانی از کشورهای غیر انگلیسی، فرانسه، آلمانی زبان

شهرت بین المللی پیدا کرده اند، به خصوص از کشورهای اسپانیایی زبان، این نویسندگان مترجمین معیار خود را پیدا کرده اند و تمام آثارشان را با ترجمه ی این مترجمین وارد بازار میکنند، و به همین دلیل به تدریج نام آن ها در صفحه ی عنوان زیر نام نویسنده میآید.

مارکز همیشه چنان از مترجم انگلیسی زبانش صحبت میکند که گویی به او مدیون است. ولی هنوز کتابی ندیده ام که نام مترجم مانند ایران روی جلد درج شود.

یکی از مسایلی که باعث تعدد ترجمهها از یک اثر میشود این است که ما تابع کپیرایت نیستیم و ممکن است آثار یک نویسنده را دهها نفر ترجمه کنند و حتی یک اثر به طور همزمان با چند ترجمه منتشر میشود فکر نمیکنید باید ساز و کاری برای سر و سامان دادن به این وضعیت به وجود بیاید؟

اگر این مسئله پا بگیرد که اتفاق فرخنده ای است. البته شنیده ام که در وزارت ارشاد هم دفتری برای ثبت ترجمه های در دست کار درست شده، که میتواند خبر خوشی باشد، و گویا اگر ترجمه ای آن جا به نام مترجمی ثبت شده باشد، و ترجمه ی مکرری برای مجوز برود، دومی اجازه ی نشر نمیگیرد. گویا ترجمه را خود مترجم باید به ثبت برساند. به هر حال مسئله ی کپی رایت مقوله ای است که ما را از آن گریزی نیست. چه بهتر که مترجم ها در گرفتن مجوز پیشقدم بشوند. و آفرین به ناشرانی که اقدام به گرفتن کپی رایت کرده اند.

شما از نویسندگان مختلفی کتاب ترجمه کرده اید، هیچ وقت دوست داشتید مترجم فارسی یک نویسنده ی خاص باشید؟

در مورد ترجمه ی آثار یک نویسنده ی خاص، باید بگویم که من این کار را در مورد آقای آلن دو باتن کرده ام، و متوجه شده ام وقتی تو از یک نویسنده چند کتاب ترجمه میکنی، چنان با سبک و نثر او اخت میشود که ترجمه های بعدی به مراتب روان تر و آسان تر است.

من از طریق ایمیل با ایشان در تماس بوده ام و وقتی ماجرای نداشتن کپی

رایت را شنید، بسیار تعجب کرد، ولی لاجرم پذیرفت و فقط خواست نسخه‌ای از ترجمه را برایش بفرستم. در تماس بودن با نویسنده علاوه بر رعایت اصول اخلاقی، حسن دیگرش برای مترجم این است که اگر به مشکلی در متن برخورد می‌تواند با نویسنده آن را حل کند.

البته برخی نویسندگان هم اصولاً حاضر نیستند با مترجم ایرانی تماسی داشته باشند. من کتابی از خانم آن تایلر، نویسنده معروف آمریکایی و همسر نویسنده‌ی فقید دکتر تقی مدرسی، ترجمه کردم (که چهار سال است منتظر مجوز است) ولی هر چه سعی کردم با نماینده یا خود ایشان تماس بگیرم، موفق نشدم.

امیدوار بودم که ایشان بالاخره به دلیل داشتن همسر ایرانی با اوضاع مملکت آشناتر از سایرین باشد. بعد از ترجمه‌ی کتاب «گفتگو با بیلی وایلدر»، نوشته‌ی کمرون کرو، موفق شدم نسخه‌ای از کتاب را با توضیحات کذایی برای آقای کرو بفرستم، و او هم با روی خوش استقبال کرد و افسوس خورد که پیر مرد زنده نیست تا از دیدن کتابش به زبان فارسی لذت ببرد.

به نظر می‌رسد آن قدر که ترجمه از زبانهای دیگر به زبان فارسی مورد توجه مترجمان ایرانی است در مورد ترجمه‌ی آثار فارسی به زبانهای دیگر تلاش نمیشود و در نتیجه آثار نویسندگان ایرانی جای چندانی در کتابخانههای خارج از ایران ندارد.

خب در مورد ترجمه‌ی متون فارسی به انگلیسی، و از متون منظوم ادبیات داستانی است، بسیار ضعیف عمل کرده ایم.

بسیار مثلاً از عرب‌ها عقب‌تریم (آن‌ها را مثال می‌زنم چون شرایط شان از نظر برگرداندن کارهایشان به زبان دیگر مشابه ماست). دلایلش گوناگون است. یکی کمبود مترجمینی است که قابلیت شان در زبان خارجی در حد فارسی‌اشان باشد.

به نسبت کتاب‌های اندکی از ادبیات معاصر فارسی به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند. جالب است که اکثر این کتاب‌ها نه توسط ایرانی‌ها بلکه به دست خارجی‌هایی که به زبان فارسی بسیار مسلط بوده‌اند ترجمه شده.

دلیل دیگر میتواند بیش از حد بومی بودن ادبیات داستانی ما باشد، که برای خواننده ی خارجی چندان جذابیتی ندارد. به خصوص ادبیات خیلی اخیرمان.

در عین حال، از آن جا که شما برای این که کتابی را به زبانی خارجی منتشر کنید ابتدا باید ناشر داشته باشید، و برای یافتن ناشر باید نماینده داشته باشید،

پس یکی دیگر از دلایل میتواند منزوی بودن ایران در جامعه ی بین المللی باشد که ناشی از حاضر نمیشود روی کتابی ایرانی سرمایه گذاری کند.

فعلاً از نویسندگان ما کسانی که آثارشان در آن طرف مرزها ترجمه و منتشر شده میتواند از محمود دولت آبادی، خانم دانشور، گلی ترقی، زویا پیرزاد، مندنی پور، شهرنوش پارسی پور، امیرحسن چهل تن نام برد، (احتمالاً کسان دیگری هم هستند که به خاطر نمیآورم).

البته ترجمه ی داستان های کوتاه از نویسندگان های ایرانی هم در مجموعه های گوناگون منتشر شده.

نظر تان در مورد جریان داستان نویسی معاصر و نویسندگان جوانی که در این سالها هم تعدادشان زیاد شده چیست؟

خب این پرسش فراتر از مقوله ی ترجمه که مورد بحث ماست، قرار میگیرد و ترجیح میدهم وارد آن نشوم.

اما از نظر قابلیت ترجمه و مقبول بودن در سایر جوامع کاملاً به ترجمه ربط دارد.

من موانعی را که مانع از بین المللی شدن ادبیات معاصر ما شده است را برشمردم. ولی ظاهراً به مسئله اصلی نپرداختم. اگر کتابی جذابیت و کشش لازم را داشته باشد، هر چه قدر هم بومی یا مختص فرهنگی خاص باشد، کتاب خوان علاقه مند در هر کجای دنیا آن را میخرد و میخواند. و ناشر کشور سرمایه دار هم با چشمداشت سود مالی هر طور شده آن را پیدا میکند، ترجمه میکند و به بازار میفرستد. از «صد سال تنهایی» بومیتر میخواهید؟ مشکل ما محتوای ضعیف ادبیات مان است.

هر آینه ما توانستیم اثری هم طراز «کوری» آقای ساراماگو تولید کنیم. مطمئن باشید به سی زبان هم ترجمه میشود. کفایت مذاکره!

در کنار محتوا نقش فرم‌های ادبی هم مطرح میشود فکر نمیکنید بعضی از نویسندگان ما بیش از آن که دغدغه‌ی خلق یک اثر ادبی ایرانی را داشته باشند در کار تقلید از فرم‌گرایهای نویسندگان و نظریه‌پردازان غربی هستند و خب آثارشان هم منتشر میشود و ...

باید ببینیم این کتاب‌ها چند بار تجدید چاپ شده و چه قدر مورد استقبال قرار گرفته است. ببینید بسیاری از این به قول شما «فرم»‌های افراطی، واردات کشورهایی هستند با بدنه‌ای قوی و غنی از ادبیات و فلسفه که ما از آن بهره‌ای نداریم. با خواندن چند کتاب ترجمه از چند فیلسوف پست مدرن، شما نویسنده‌ی پست مدرن نمیشوید. چنان‌چه با تقلید از نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو، نقاش مدرن نمیشوید.

هر نقاشی توانست با یک خط نا منقطع، گاوای به صلابت طراحی‌های گوبازی یا مینوتورهای پیکاسو بکشد محق است با قلم مو و رنگ هر ترفندی دلش میخواهد روی بوم بزند، چون الفبای کار را یاد گرفته. الفبای این ادبیات به صورت یک بسته‌ی کامل به ما آموزش داده نشده. ما هنوز حجم کاملی از ترجمه‌ی ادبیات کلاسیک جهان را، که هسته‌ی اصلی ادبیات مدرن در هر زبانی است، در اختیار نداریم.

چرا ما نقد ادبی، علمی نداریم؟

چون نقد ادبی مبتنی بر پیشینه‌ای است که ما جز ترجمه‌ی چند کتاب بسته‌گریخته، فاقد آنیم. دانشجویی در برکلی دارم که گاه با من مشورت میکند و راهنمایی‌هایی میخواهد.

ادبیات تطبیقی میخواند. باید مقاله‌ای در مورد نقد ادبیات معاصر مینوشت و از من مرجع خواست. فکر میکنید چند کتاب توانستم نام ببرم، تازه آن هم نه کتاب‌های نقد اساسی با معیار بین‌المللی، بلکه بیشتر معرفی و مرور بر آثار. کمتر از نصف انگلستان یک دست.

با توجه به پیشینه و تاریخ ادبیات ایران چرا ما نمیتوانیم نویسندگانی هم سطح نویسندگانی که جهانی شده‌اند داشته باشیم و جایگاه مناسبی در عرصه ی ادبیات معاصر جهان نداریم؟

آن چه در پی میگویم متأسفانه باز هم خارج از بحث ماست، ولی شما مصرید که مرا به این وادی بکشانید. ببینید، کسانی که کتابشان جهانی میشود علت دارد. تو به عنوان نویسنده باید با حجمی از دانش و آموخته از ادبیات جهان (تاکید میکنم ادبیات جهان، چون ادبیات مدرن محصولی است برآمده از ادبیات کلاسیک جهان (روسیه، انگلستان، فرانسه، آمریکا) آشنا باشید.

چه میزان از این ادبیات به زبان فارسی در دسترس ماست؟ خطرات هر نویسنده ی مطرح و مشهوری را که میخوانید میبینید چه میزان از نوجوانی و جوانی اش را صرف خواندن این آثار کرده است. نویسنده های ما آگاهی شان از این آثار کلاسیک دنیا محدود است - خیلی محدود - طبعاً بازده این ادبیات هم خیلی ضعیف میشود و این واضح است. پس آن ها یا باید به زبان اصلی بخوانند یا باید

آن قدر آثار کلاسیک ترجمه شده در اختیارشان قرار گرفته شده باشد که بخوانند و بتوانند خودشان را در این حوزه ی بین المللی تصویر و تعریف کنند. در آن صورت است که میتوانند راجع به مسایل مملکت و اقلیم خودشان (هر کجا که هستند) با یک معیار جهان شمول بنویسند.

چه قدر کتابهای نقد ادبی یا تئوری ادبی و فلسفی جدید را میخوانید؟

در این سن و سال خیلی کم. من خواندم هم مثل ترجمه ام میماند. چیزی را میخوانم که از آن لذت ببرم و با آن ارتباط برقرار کنم. سن من هم از حدی که تازه بخوادم با آموزه های دریدا و فوکو هم کتاب بخوانم گذشته. این کتاب ها مخاطبش نسل جوان است که اگر از آن چیزی دستگیرشان شد به کار بگیرند. نقد ادبی ای که من میخوانم، و با اشتیاق هم میخوانم، معمولاً نقد کتاب هایی است که در مجله ی «ریویو آو بوکز» منتشر میشود، و اگر نقد به دلم نشست کتاب را سفارش میدهم و میخوانم. برای من خواندن لذت است. یعنی چیزی که میخوانم هم از نظر محتوا و هم نشر باید شوق انگیز باشد.

جمله ای از پرویز دروایی برایتان نقل میکنم که درباره ی ژوزف بالسامو خواندنش در نوجوانی نوشته، که دقیقاً نظر من است: «کتاب های الکساندر دوما را ظاهراً کمتر کسی بین منتقدان جدی ادبی، در ردیف کلاسیک های ماندنی و مهم ادبیات قلمداد میکند. میدانی چرا؟»

چون که جذاب است و لذت میدهد و همه میدانیم چیزی که لذت میدهد سخیف و سبک است و هنر نیست خلاصه. «معیار خواندن من در این دوره از زندگی دقیقاً همین است که اثر جذاب باشد و لذت بدهد، و واقعیت گریز باشد. البته الکساندر دوماهایم را در سنین نوجوانی خوانده ام، از سنی هم که بخواهم فرمول یاد بگیرم و آن ها را در خوانده هایم پیاده کنم گذشته ام.

چه اندازه ادبیات لذت است و چه قدر نقش «تعهد» دارد؟

همان طور که گفتم ادبیات برای من لذت است. ضمناً همین جا مشخص کنم منظورم از ادبیات رمان و داستان کوتاه است. و تکرار میکنم تنها چیزهایی را که جز این میخوانم نقد کتاب است که گاه جذاب هایش را ترجمه میکنم. تعهد مال جوانانی است که به ایدئولوژی یا عقیده ای سیاسی و فلسفی متعهدند و و دلشان میخواهد چیزهایی بخوانند که بیشتر بدانند.

بالاخره آخر «دانستن» هم لذت است چون اگر آن چه که میخوانی با افکارت همخوانی داشته باشد لذت میبری از خواندنش...

زمانی بود که کتابی که متعهد نبود یا پیامی سیاسی از آن به دست نیامد، خواندنی محسوب نمیشد. وقتی به یاد میآورم برنویسنده ی غیر متعهدی، مثل اسماعیل فصیح، چه جفایی رفت، چون فقط شیرین و خواندنی و پر تعلیق مینوشت، دلم به درد میآید. بگذریم.

شما یک علاقه مند جدی سینما هستید و خیلی فیلم میبینید. خودتان فکر میکنید نقش این همه فیلم دیدن و تصویرهایی که در ذهن دارید در ارائه ی تصاویر واقعی در ترجمه هایتان چه قدر است؟

زندگی تنهای من در نوشتن، کتاب خواندن و البته فیلم دیدن خلاصه میشود. به همان اندازه که میخوانم فیلم میبینم.

پس شاید تاثیری داشته باشد. در حقیقت فیلم دیدنم در کتاب خواندنم این تاثیر را دارد که صحنه های کتاب را به صورت سکانس های فیلم در ذهنم تصور میکنم.

هنوز هم دوست دارید...

همیشه دلم میخواهد کارم ویرایش شود مشروط بر این که ویراستاری باصلاحیت و خبره بیابم.

گفت‌وگوی محمد علی سپانلو، محمدرضا اصلانی، ندا عابد و هوشنگ اعلم

دیروز از پشت پنجره امروز

ندا عابد

قرار گفت‌وگو با محمدعلی سپانلو به لطف محمدرضا اصلانی هماهنگ شد. گفت‌وگویی صمیمی همراه با مهمان نوازی سپانلو که باعث شد که دو برابر زمان معمول طول بکشد. و این متن فراهم آمده از آن گفت‌وگو است.

اعلم: واقعیت این است که دهه‌ی چهل‌دوران طلایی ادبیات معاصر و هنر حتی در عرصه‌ی نقاشی و سینما بود می‌خواهیم فضای اجتماعی آن زمان را که باعث پدیدآمدن آن دوران طلایی شد را بررسی کنیم.

سپانلو: کتابی دارم به نام «نویسنده‌گان پیش‌رو ایران» که در سال ۱۳۵۸ تمام شد و در سال ۱۳۶۰ اول بار چاپ شد. در آن کتاب درباره‌ی خیلی از مسائل دهه‌ی چهل توضیح داده‌ام. شاید اصلاً توجه به دهه‌ی چهل را من باب کردم. که مهم‌ترین دهه‌ی قرن خورشیدی ما است و در آن جا بخشی از دستاوردهایش را بر شمردم. تکان زلزله‌واری که بعد از ۲۸ مرداد پدید آمد از جمله آن ادبیات آرمان‌گرا بر اثر یک سرخورده‌گی عمیق سراسر دگرگون شد و باعث شد که هنرمندان از جمله نویسنده‌گان به ریشه‌های کار و وظایف ذاتی اثر توجه کنند، نه این که همه همتشان صرف این شود که رسالت اثر فقط ابلاغ پیام باشد. البته در دهه‌های بعد هم، پیام در ذات آثار هنری دوام یافت ولی خوشبختانه پیام کمتر زمینه‌های هنری و ارزش‌های ادبی و هنری اثر را تحت تأثیر قرار می‌داد یعنی صرف این که بگوییم مرده باد

یا فلان وضعیت بهتر است کافی نبود، باید آن را می‌ساختیم. خب همه‌ی شرایط در دهه‌ی چهل قوام یافت. در آن کتاب من توضیح داده‌ام - که در دهه‌ی چهل در واقع تعادلی به وجود آمد بین رفاه جامعه و سانسور. چون جامعه‌ی خیلی فقیر نمی‌تواند شکوفا بشود و در عین حال جامعه‌ی سانسور زده هم نمی‌تواند شکوفایی پیدا کند. ظهور یک طبقه‌ی متوسط و یابنده راه‌های رخنه در محرمات حکومت، از سوی دیگر نشناختن مرزهای حقوق دیگران بلای دهه‌ی پنجاه را بر سرمان آورد. صرف این که شما بخواهید فقط شعار محبوب‌تان را بدهید و آرمان حزبی و عقیدتی خود را ابراز کنید آن چنان عملیت یافت که هنرمند و نویسنده به این نمی‌اندیشید که در فرجام باید این شعارها در چه ظرفی ریخته شود. در حالی که این شرایط و لوازم کار در دهه‌ی چهل به تعادل دلچسبی رسید در نتیجه رمان فارسی به وجود آمد که قبل از آن نمایشی در پاورقی‌های مطبوعات بود و جسته‌گریخته می‌توانستید چیزی در حد «تهران مخوف»، «تفریحات شب» یا «دختر رعیت» پیدا کنید. دوم داستان‌های کوتاهی نوشته شد که شکل هنری بیشتری پیدا کرد یعنی دهها اثر خواندنی در آن دوره پدید آمد و فراگیر شد. سوم تاثیر مترقی ایران به وجود آمد من یادم هست که وقتی تاثیر ۲۵ شهریور آن زمان و سنگلج فعلی افتتاح شد هفت شب، هفت نمایشنامه روی صحنه رفت که تمام صورت‌های نوعی صحنه‌های بعدی ایران در آنها تکرار شد. در بین این‌ها «چوب به داستان ورزیل»، «بهترین بابای دنیا»، «پهلوان اکبر می‌میرد و امیرارسلان» و... بود مجموعه‌ای ایرانی نمایش داده نشد، مجموعه‌ای که در آنها نقالی، مارگیری و پرده‌خوانی و... به چشم یک مجموعه‌ی جدی هرفولکور دیده شده بود. در تاثیر ایران قبل از آن اگر نمایش ایرانی بود بیشتر شکل روحوضی داشت، تاثیر سنگین اغلب اجرای ترجمه‌ها بود. چهارم ادبیات کودکان به وجود آمد ما تا آن زمان ادبیات کودک به مفهوم مدرن نداشتیم، بیشتر قصه‌های شفاهی بود که بهترین نمونه‌اش هم «قصه‌های صبحی» بود، ولی این که ادبیات نوشتاری کودک داشته باشیم در همان دهه اتفاق افتاد مثلاً کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان دهها اثر به نویسندگان معروف سفارش داد که بنویسند، یعنی خلق کنند. دو تایش را خود من نوشتم که یکی امیر حمزه بود، دیگری یکی «سفرهای سند باد بحری». این که نویسندگان حرفه‌ای به

نگارش ادبیات کودک بپردازند مهم است. حتی در این دهه سینمای ایران به وجود آمد و فیلم‌های مهمی مثل «گاو»، «قیصر»، «خشت و آینه» و «رگبار» ساخته شد. حتی هنرهایی که با کتاب سر و کار داشت رونق گرفت مثل گرافیک، آدمی مثل ممیز شروع کارهای خویش متعلق به آن سال‌هاست که با «کتاب هفته» آغاز کرد و گرافیک کتاب یک پدیده‌ی جدی شد. تا قبل از آن کتاب‌ها اغلب نقاشی سردستی سیاه قلم روی جلد داشت، آدمی به نام «تجارتچی» بود که تصاویر بامزه‌ای از خاله سوسکه و... برای قصه‌ها می‌کشید یا مجله‌ی توفیق که نقاشی‌های بامزه‌ای داشت. در واقع گرافیک نشر نوعی کاریکاتور ابتدایی بود.

و گالری‌ها راه افتاد اوایل یک گالری «بورگز» بود اما بعد کم‌کم گالری‌های دیگر تأسیس شد. این تعادل قابل تحملی که بین سانسور و فضای فرهنگ و هنر پیش آمد چشم هنرمندان را به درونگرایی برگرداند و از آن پیچیده‌گی‌های ذهنی که از این درونگرایی زاییده می‌شود در واقع خلاقیت به وجود می‌آید. از این پیچیده‌گی‌ها است که هنر زاییده می‌شود. بدون آن که مزاحم پیام انسانی یا اجتماعی هنرمند باشد.

اعلم: یعنی سانسور خوب است!؟

متأسفانه ممکن است حرف من سوء تفاهم ایجاد کند. من می‌گویم که هنرمند به هر حال به اعماق وجود خودش، به لابیرنت‌های درونش رجوع کند و از این رجوع خلاقیت به وجود می‌آید کم و بیش با واقعه‌ی سیاهکل بود در سال ۱۳۴۸ که ناگهان سانسور فعال شد و کم‌کم به مرحله نابودکننده‌گی رسید.

اصلائی: و خود ادبیات هم سیاسی شد.

سپانلو: بله، این سانسور قتال طوری جلوی ادبیات را گرفت که انگار نوبت انقلاب است، یعنی مبارزه با سانسور تبدیل به یکی از وجوه انقلاب هم شد. من یادم هست که ما شب‌های شعر می‌رفتیم اما هنوز هم معتقدم که بدنه‌ی اصلی ادبیات امروز ایران چیزی کم دارد و آن آنگازمان اجتماعی است. چون ادبیات امروز ما گویا به زندگی امروزمان نگاه نمی‌کند. قرار نیست

شعار بدهیم ولی چندان خبری از زندگی امروز در شعر و داستان ما نیست. پس کو؟ اگر یک نفر بیست سال دیگر این‌ها را بخواند پس این هوا، این فضا و این روز و روزگار که می‌تواند ثبت دراز مدت شود در این آثار ادبی جایش خالی است. پارسال که مریض بودم صدها رمان خواندم بی‌اغراق صدها رمان، ولی تصویر واقعی از این شهر و جامعه را در اغلب این رمان‌ها نمی‌دیدم، شما این روابط اداری پچییده و گاه فاسد را حتی یک مورد در این آثار نمی‌بینید. یک نفر نشسته در خانه و غصه می‌خورد یا دعوایی با کسی کرده یا در اداره‌ای یک حرف‌های دو پهلوی عشق و عاشقی رد و بدل شده درست است که این‌ها هم بخشی از ادبیات است اما آیا برداشت خواننده‌ی این آثار از زندگی امروز محدود به همین وجوه است؟ وجه دیگر هم هست که در این آثار نیست!؟

به هر حال من طرفدار آنگازمان هستیم. یک چیزهایی جالب است در همین دوره‌ای که کسی باور نمی‌کرد یعنی در کشور انقلاب اسلامی موسیقی پیشرفت کرد. باورمان نمی‌شد که دانشجویان دختر اکثریت پیدا کنند. می‌شود پیش‌بینی کرد که همان‌طور که الان می‌بینیم سردبیرهای بیشتر نشریات ادبی زن هستند تا ۲۰ سال دیگر اکثر داستان‌نویسان ایرانی را خانم‌ها تشکیل می‌دهند و شاید اگر روزگار اجازه می‌داد پیش از این تعداد کارگردان زن داشتیم.

اصلانی: ما بیشترین آمار حضور زنان کارگردان و مولف را داریم در حدی که از آمریکا بیشتر است.

اعلم: در این دو دهه آثار خوبی تولید شد. این یک مسئله اما مسئله‌ی دیگر این که بسیاری از این آثار فقط شعار بود مثلاً در قصه‌های جلال (جدا از این که او قصه‌نویس بود یا نه) بیشتر شعار سیاسی می‌بینیم در سینما پیشرفتمان خوب بود ولی عرصه‌ی ادبیات داستانی و شعر از تله‌ی سیاسی بودن در نیامد.

سپانلو: یعنی منظور شما این است که ضعفی بود که از دهه‌ی چهل تا الان ادامه پیدا کرد؟

اعلم: نه قطع شد، ادامه پیدا نکرد. دهه‌ی چهل در عین حال که دهه‌ی هنر و ادبیات بود در یک بخشی هم زیر سلطه‌ی شعارهای سیاسی توان تناورتر شدن را از دست داد.

سپانلو: به نظرم شما این سؤال را این‌طور مطرح خواهید کرد که در رمان نویسی - سنگ صبور - سووشون - همسایه‌ها و... را داشتیم چرا در دهه‌ی هفتاد و هشتاد این‌ها را نداریم، یا در شعر هوای تازه - باغ آینه - از این اوستا - تولدی دیگر - میعاد در لجن و... چرا در این اندازه دیگر شعر نداریم.

اعلم: آیا این چرتی نبود که یک‌باره پاره شد چرتی که می‌گفت ادبیات باید سیاسی باشد، باید حزبی باشد و وقتی آن شاخه قطع شد تا آمدیم به خودمان بباییم و بفهمیم که چیزهای دیگری هم در ادبیات مطرح است آن سال‌ها را از دست دادیم، آیا این‌طور نیست؟

سپانلو: اگر چرتی هم پاره شده به این تعبیر شما ما بیداری در پی آن سراغ نداریم چون همان‌طور که صحبت بود الان می‌توانیم در سینما و موسیقی آثاری را نام ببریم که نه تنها با آن آثار برابری می‌کند، بلکه از آنها بهتر است ولی در قد و قواره آثار شعر و رمان آن دهه، امروز کمتر می‌بینید. من چون خودم دست‌اندرکارم نباید ادعا کنم ولی این نظر خیلی‌هاست دلایل گوناگون است، یک مثال بزنم. تا دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ یک سینمای بزرگ در ایتالیا و فرانسه هست، ابداعات ادبی فوق‌العاده و سینمای قوی در فرانسه داریم در آن دوره سارتر - مالرو - کامو و... با هم می‌زیستند نمایشنامه‌نویسانی مثل بکت و یونسکو در یک دوره آن جا کار می‌کردند که من یک بار پاریس رفته بودم دوستی بکت و یونسکو را در تراس یک کافه به من نشان داد که با هم قهوه می‌خوردند. دو تا غول. الان شاید مارکز که حالا پیرمردی شده با زوال عقل، بیاید و در یک کافه‌ای بنشیند و او را ببینیم آن زمان اسطوره‌ها زنده بودند. خب آنها که نه سانسور داشتند نه زلزله‌های اجتماعی داشتند، نه بحران اقتصادی (تا همین ۳ سال پیش) نداشتند پس چی شد، چرا در اروپا کار به تولید آثار متوسط رسیده؟ یعنی یک مکانیزم ناشناخته‌ای هست که باعث سقوط یا توقف فرهنگی می‌شود. در ایران ممیزی گاه آنقدر شدید است که دیگر علاقه‌ی به کار کردن را از بین می‌برد. دیگر آن ممیزی متعادل

که وادارت کند به فکر کردن نیست یا این که ملت آنقدر به دنبال یک لقمه نان هستند که دیگر نمی‌رسند به کار فرهنگی چون به هر حال هنرها یک جنبه‌ی کمی هم دارد نمی‌شود در ده تا نویسنده ۳ تا نویسنده درجه‌ی یک داشته باشی ولی در بین سیصد تا نویسنده می‌شود سه تا آدم درجه یک سراغ کرد.

همین‌طور در اروپا این‌ها نیست، چی شد سینمای ایتالیا؟ چی شد ادبیات فرانسه؟ من گاهی به این نتیجه می‌رسم که همه‌ی تقصیر را نمی‌شود به گردن مسائل اجتماعی گذاشت. در دهه‌ی چهل درست است به یک تعبیر همه سیاست زده بودند و خیلی کم آدم‌های هنرمند غیر سیاسی داشتیم، مثل سهراب سپهری ولی در داستان‌نویسی می‌بینیم که شاهکار خلق می‌شود.

همین آل احمد، من چند سال پیش به مجله‌ی شهروند گفتم، که او خودش را افدا کرد. آنچه از او مانده چند داستان کوتاه است و سیستم نثرش همین!

اصلانی: سیستم نثرش شاهکار است.

سپانلو: آل احمد برای نسل ما خیلی مؤثر بود. ۲۵ شهریور روز تاجگذاری شاه بود قرار بود تمرین جشن‌های سراسری بکنند. میدان ۲۵ شهریور تئاتر ۲۵ شهریور و... و آل احمد یک مقاله نوشت که: «تمی‌دانم روز ۲۵ شهریور چه اتفاق مهمی افتاده که این همه جا اسم گذاری می‌شود و...» آن زمان با وحشتی که ما از خط قرمزها داشتیم این نوشته برایمان حکم یک معجزه را داشت او به ما این جرأت را داد. از خودش این داستان را شنیدم که ثابتی (مقام امنیتی) می‌گوید که می‌خواهیم آل احمد را توقیف کنیم. چون سر و صدا می‌کرد البته اگر آل احمد، شاملو و... را توقیف می‌کردند در داخل و خارج غوغا می‌شد. می‌گوید او را احضار می‌کنیم نمی‌آید و می‌گوید مرا توقیف کنید مسئولش می‌گوید خب او منتظر جنجال است، سرانجام دفتر مجله تلاش که یک مجله‌ی ادبی متعلق به هویدا بود سردبیرش هم داود رمزی بود قرار می‌گذارند با او، آل احمد می‌رود آن هم با یک عینک مشکی. ثابتی می‌گوید آقا جان ما سعی داریم کشور را به سمت پیشرفت ببریم و امثال تو مانع می‌شوند، این همه در تلویزیون می‌بینی که همه طرفدارانند، آل احمد گفته بود یک هفته تلویزیون و رادیو را به من بدهید ببینید چطور

همه طرفدار من می‌شوند! ثابتی گفته اصلاً بیا برو فرانسه، گفته بود: «اگر دلم برای بارهای آن جا تنگ بشود خودم پول دارم می‌روم». ثابتی گفته بود: «بیا برو هند که این همه می‌گویی هندمادر و...». گفته بود: «تبعید اختیاری نمی‌روم به زور بفرستیدم». ثابتی گفته بود: «سید من زندانیات نمی‌کنم که سوءاستفاده کنی ولی اگر یک تریلی نیمه شب تو را زیر بگیرد فقط شش ماه حبس دارد».

خب ما این‌ها را می‌شنیدیم و همه‌ی این‌ها به ما این جسارت را می‌داد که کارهایی هم بکنیم. از جمله این که من با سرهنگ فردوس بازجوی خودم در احضار به دستگاه امنیت دعوایی کردم که مرا زندانی کرد در صورتی که برای احضار کردن کسی را زندان نمی‌بردند. نمی‌دانم یک بار هم در مورد عشقی این را گفتم که به نظرم برخی از آدم‌ها را باید به اثرشان اضافه کرد. سارتر را با خود زندگی‌اش باید در نظر گرفت و گرنه خیلی از گرایش‌های سیاسی‌اش هم اشتباه از آب درآمد.

اعلم: آیا رفاه نسبی طبقه‌ی متوسط در دهه‌ی چهل و پنجاه می‌تواند عاملی باشد برای پدید آمدن آن دوران طلایی؟

سپانلو: می‌فهمم چه می‌گویید ولی این یک عامل است که به قول منطقیون لازم است ولی کافی نیست هر چند که ادبیات و هنرها را به هر حال طبقه‌ی متوسط به وجود می‌آورند.

عابد: وجود نشریاتی مثل سخن و نگین و... به طور کلی فضای مطبوعاتی حاکم در آن دوران چه قدر مؤثر بود؟

سپانلو: وقتی خطرناک شد جلوی‌شان را گرفتند. ما در سال ۱۳۴۷ جزو جوانانی بودیم که کانون نویسندگان را می‌چرخانیدیم. چون دو گروه سیاسی در کانون بود که با هم نمی‌نشستند. مگر به بهانه‌ی بی‌طرفی ماها. یک گروه آل احمد بود و... یک گروه هم توده‌ای‌ها که سنبلشان به آذین بود. این‌ها به خاطر ما که نگاه سیاسی به ادبیات نداشتیم دور هم جمع شدند برای بحث بزرگداشت نیما. از دکتر میرفندرسکی هم سالن دانشکده هنرهای زیبا را گرفتیم. سیمین دانشور - کسرائی - حقوقی - براهنی سخنرانی کردند شاعرانی

هم از قبیل شاهرودی، شاملو و جوان ترها شعر خواندند در آخر هم آل احمد روی صحنه آمد، چون ما اصرار می کردیم که باید حضورت را نشان بدهی گفت من می آیم که مجلس را برچینم. یکی از کارهای بی فایده ما این بود که بیشتر شب‌های پرشکوه را که این همه آدم‌های بزرگ در آن شرکت کردند و شعر می خواندند یا سخنرانی کردند اجازه ضبط ندادیم و کمتر سندی از آن رویدادها داریم حتی نوار صدا هم باقی نماند.

ایرج پارسی نژاد تلویزیون کار می کرد و دوربین آن جا را آورد. من از روی مصلحت به آل احمد گفتم دوربین بچه‌های خودمان است این آخرین تصویر تلویزیونی است که از او هست حالا هم هر وقت تلویزیون می خواهد آل احمد را نشان بدهد از آن استفاده می کند. در سال ۱۳۴۷ هجسته بارور این رشد ادبی تجلی می کند. فضا فضای تعامل بود در حادثه‌های ادبی و هنری و من بسیار شب‌های اول فیلم‌ها را دیده‌ام که شب‌های دعوتی است مثل گاو قیصر، رگبار و حسن کچل ... از در سینما که بیرون می آمدی به خودت می گفستی امشب یک حادثه دیدم، یا تئاترهای مثل چوب به دست‌های ورزیل هم فرصتی بود که یک حادثه ببینی.

عابد: فکر می کنید چرا جامعه این حالت را داشت؟

سپانلو: چون آرمان گرا بود و معترض.

عابد: چرا حالا این تعامل نیست در کتاب‌فروشی ایستاده‌ای و می بینی که فلان نویسنده یا مترجم می آید دو صفحه از کتاب‌ها را ورق می زند و نمی خرد، چرا آیا قابل خریدن نیست؟ آیا مسئله مادی است؟ همین نویسنده‌ی معروف به من می گوید دیگر کتاب نمی خرم چون با اجاره نشینی نمی توانم این همه را جا به جا کنم و تازه نمی رسم بخوانم، آیا این همان تلاش برای یک لقمه نان نیست؟ آیا مسئله واقعا کمبود وقت است؟

سپانلو: دوشنبه‌ها مجله‌ی فردوسی منتشر می شد یک صفحه داشت به نام «از خودمان» نوشته بود که مثلاً فروتن فلان کتاب اصلانی را در شمال چاپ کرد، فلان نویسنده مریض بود، فلانی از دواج کرده، این کتاب‌ها درآمد ... یک جور اطلاع‌رسانی تشویق‌آمیز بود که همه از هم با خبر می شدند.

این فضاها الان نیست همه از هم دور شده‌اند. محافل فرهنگی هم کم شده مهم‌ترین‌شان را تعطیل کرده‌اند، دست‌کم به شکل رسمی و گرنه محافل دوستانه و غیر رسمی هست. البته کافه‌های آن روز کم شمارتر بود.

آن موقع ریویرا بود، نادری بود، کافه فیروز و. اما مهم این بود که بزرگان فرهنگ و ادب را می‌توانستی در مواقع خاصی آن‌جا پیدا کنی و این تعامل در این فضاها خود به خود شکل می‌گرفت.

اعلم: من یادم نیست درست کی محمد علی سپانلو را دیدم، یا جلال را.... یک روزی در این مسیر قرار گرفتم در جایی که خیلی طبیعی این‌ها هم بودند و در مسیر من جوان‌تر قرار گرفتند. مثلاً یک بار نصرت رحمانی را در کافه فیروز دیدم و سر یک شعری بحث شد و... تا وقتی فوت کرد با هم رفیق بودیم.

سپانلو: همه را می‌دیدم و در هر کافه و قهوه‌خانه هر کسی به نسبت پولی که داشت و گروهی که می‌خواست با آن همراه شود یا اول و آخر ماه می‌نشست. مثلاً ما می‌رفتیم کافه فیروز یک چای با یک نان گاتا می‌شد ۱۲ ریال و همین در کافه نادری می‌شد ۲۲ ریال بسته به پولی که داشتی به همین راحتی این‌ها همه ارتباط است و ارتباط مؤثر.

عابد: علیرغم این که می‌گویند اینترنت هست، راه کوتاه‌تر شده ولی به نظر می‌رسد که انزوا بیشتر شده.

اصلانی: اینترنت جهان را کوچک کرده و به همین اندازه جهان فردی را هم محدود کرده و فردیت را گسترش داده یعنی تو با جمع به صورت فردی مواجهی نه به صورت جمعی.

اعلم: دوشنبه‌ها در کافه فیروز آل احمد می‌آمد اوایل که من آشنا نبودم میز بغل می‌نشستم و گوش می‌دادم که بینم چه می‌گوید همین الان اگر جوانی بخواهد محمد علی سپانلو را ببیند باید بگردد تلفن او را بگیر بیاورد زنگ بزند و تازه آقای سپانلو یا سپانلوی نوعی نمی‌داند او کیست که در خانه‌اش راهش می‌دهد و به صورت انفرادی حرفی ندارد که با او بزند اما در جمع

فرق می‌کند حتی اگر نا آشنا هم باشی بحث جنبه‌ی عمومی پیدا می‌کند. **سپانلو:** گفت‌وگو با افراد نا آشنا به جایی نمی‌رسد حتی اگر نخ رابط این آشنایی ادبیات باشد تازه این که هیچ، خبرنگار می‌آید هیچ چیز از من نوعی نمی‌داند فقط به او گفته‌اند برو یک صفحه از این آدم پر کن می‌پرسم می‌دانی من کی هستم از کجا شروع کردم و... آخرش می‌رسد به این که کمک کنید این مطلب آماده شود خوب او می‌تواند جوانی خود من باشد و من اگر کاری از دستم بر بیاید می‌کنم کوتاهی نمی‌کنم.

اصلائی: می‌آید می‌گوید شما لطفاً از سوابق خودتان بگویند خوب چه کارها کرده‌اید؟ این فاجعه است. این که تو نمی‌دانی فلانی کیست چرا اصلاً رفته‌ای به سراغش.

سپانلو: غالباً روی آن را ندارم که پس بزنم. ولی خوب جوان هستند و یکی‌شان شاید آتیه‌ای بتواند داشته باشد. سال آخر دارالفنون بودم دوستی داشتم خانه‌اش در چهارصد دستگاه که پدر او با شاملو رفیق بود ما آنقدر جوان بودیم که در اتاق دیگری منتظر می‌ماندیم تا اجازه بدهند داخل شویم یک روز بروز دادم که شاعرم شاملو گفت یک شعر را بده ببینم و من دادم. خواند و گفت چاپش می‌کنم و پرسید می‌توانم در آن دست ببرم؟ گفتم البته! هفته‌ی بعد در همان یک صفحه‌ای که شاملو در مجله فردوسی داشت شعر چاپ شد، او شعر را ویرایش کرده بود تکه‌هایی هم به آن اضافه کرده بود یعنی ایده‌ی شعر را کامل کرده بود - من نمونه‌ی این ویرایش را نوشته‌ام که چطور می‌شود ایده‌ی یک شعر را کامل کرد - روی تصویری که من داده بودم یک دو نکته اضافه کرد که متعلق به همان تصویر بود. برای من این جالب بود که شاهین سرکیسیان دو هفته بعدش من را دعوت کرد برای تمرین در تئاتر «چایکا مرغ دریایی» آن جا که رسیدم دیدم نصرت پرتوی همسر آقای جوانمرد، طوسی حائری همسر شاملو (قبل از آیدا) و چند هنرمند آن روزگار بودند و فروغ فرخزاد هم بود گفت من شعر را خوانده‌ام و من جوان خجالت می‌کشیدم، (فروغ هنوز در حد شعرهای گنه کردم و... معروف بود هنوز تولدی دیگر را ننوشته بود) من البته خوشحال بودم که از من تعریف می‌کند گفت خوشم آمد که شما خونسردی و خیلی ذوق نکردی در حالی که اشتباه می‌کرد

من کلی ذوق کرده بودم ولی رویم نمی‌شد که ذوقم را نشان بدهم به هر حال فهمیدم شاملو به سرکیسیان گفته که این جوان آتیه دارد و از این جا شروع شد. همه‌ی این‌ها از همان شعر شروع شد این یعنی آدم انعکاس آن شعر را یک جایی می‌دید.

عابد: ولی الان این انعکاس‌ها واقعاً دیده نمی‌شود، انگار هر کسی برای خودش کار می‌کند. این همه کتابی که از جوان‌ها طی همین دو، سه سال اخیر درآمد چند نظر را برانگیخته - یونس تراکمه می‌گوید باید امیدوار بود - به این دو دهه - که از بین این همه نویسنده حداقل از نظر کیفیت این امکان وجود داشته باشد که دو سه نفر نویسنده‌ی عالی درآید.

عباس پژمان می‌گوید در بین کارهای دهه‌ی هشتاد دو، یا سه کار عالی دیده ولی آیا اگر یک کاری اینقدر عالی بود می‌شد که در بین منتقدین و مطبوعات انعکاس نداشته باشد؟

سپانلو: دکتر پژمان باید حتماً درباره‌ی آنچه فکر می‌کند شاهکار است بنویسد و آن را معرفی کند مجموعه‌ی مقالات من در سال‌های اخیر در حال منتشر شدن است. نام آن «دیده‌بان خواب زده» نشانه‌ی گذر من از آثار قابل بحث است.

در همان حد و حدود ارزش‌های عینی هر اثری، بنابراین اگر کسی شاهکار پیدا می‌کند وظیفه دارد آن را معرفی کند و پای این ادعا بایستد. اگر انشاءالله کتاب مرا دیدید، خواهید دید برخی آثاری را که حتی یادداشت کوچکی که توانسته‌ام، شهرت یافته‌اند و تجدید چاپ شده‌اند. البته اگر اثری به نظرم شاهکار می‌آمد که برایش سنگ تمام می‌گذاشتم.

عابد: سؤال من این است که در بین این همه کار که طی دو دهه‌ی اخیر منتشر شده کدامیک یک کار ماندنی شد اما همین الان وقتی بر می‌گردی و اولین کتاب چوبک یا احمد محمود را می‌خوانی اساس و تکنیک محکمی دارد و اگر از کار نویسنده‌ی امروز بهتر نباشد پایین‌تر نیست. فکر می‌کنید سرنوشت این ادبیات به کجا می‌رود؟

سپانلو: واقعاً نمی‌دانم، واقعاً چند سرنوشت می‌تواند به آن محتمل باشد با

توجه به تجربه‌های ما اگر الان وقت درونگرایی نویسنده و شاعر باشد یک دوران شکوفایی می‌توان برایش در نظر گرفت یک احتمال دیگر هم وجود دارد و آن این که قرار است نوع دیگری از ادبیات و هنر به وجود آید. این روحیه، این که در شعر می‌بینی طرف به معشوق می‌گوید اگر رفتی مهم نیست به درک و... چنین تفکر و دیالوگی در کشور سعدی و حافظ و نظامی که مدام از قد و بالا و لعل لب معشوقه گفته شده یک حرف جدید است.

این نوع ابراز احساسات در قدیمی‌ها سابقه کمتری دارد ولی در سال‌های اخیر به طور گسترده‌ای وارد عرصه‌ی ادبیات می‌شود.

اصلانی: واقعیت این است الان نقد وارد ادبیات، موسیقی و شعر ما شده. شعر جوان‌ها دیگر چشم بسته و متین نیست. ضمناً عروض در آن نیست و دیالوگ روزمره است. که وارد ادبیات موسیقایی شده و بعد روابط خودشان را نقد می‌کنند و به ساحت عشق و رؤیا نزدیک می‌شوند. و نثر و دیالوگ فارسی وارد موسیقی شده این چیزی بوده که اصلاً درش بسته بوده و سابقه نداشته این راه امروز باز شده یعنی این اتفاق «باختینی» در این جا افتاده و دیالوگ وارد ادبیات و شعر شده. ما الان شعرهایی از جوان‌ها داریم که فقط دیالوگ است.

عابد: در داستان نویسی هم این اتفاق کم نیافتده یعنی داستان‌های پراز شطح و دشنام کم نبود ولی چیزی از آن در نیامد. یعنی استفاده از این ابزار نا به جا بود انگار و منجر به پیشرفت داستان نشد.

اصلانی: به نظرم هنوز در داستان راه خودش را پیدا نکرده است.

سپانلو: حداقل می‌توانم بگویم یک نوع زن در این کتاب‌ها مطرح است که نمونه‌اش را تا به حال ندیده بودیم چه نویسنده خودش باشند و چه قهرمان یک داستان باشند.

چند وقت پیش کتابی خواندم که الان اسمش یادم نیست نویسنده‌اش یک خانم است درباره‌ی یک زن یهودی به عنوان یک اقلیت در ایران ما زنی که خودش انتخاب می‌کند نداشتیم جز یک نمونه در «طوبی و معنای شب» که زن خودش را برای مرد صیغه می‌کند، زن تصمیم‌گیرنده و انتخاب کننده، ولی امروزه تصویر زن در داستان‌ها و اشعار ایرانی حتماً رئالیسم صرف نیست ولی با

الهام از رئالیسم ترسیم می‌شود.

شاید یک نوع ادبیات دیگر دارد پدید می‌آید نوعی که با ادبیات مولوی و سعدی و حافظ متفاوت است به نظرم رفقای هم سن من و حتی نسل بعد از ما هم نباید واهمه داشته باشند که چه اتفاقی دارد می‌افتد.

اصلائی: به نظر من این تغییر است که باعث متبلور شدن نسل بعدی می‌شود وقتی تکرار می‌کنی کم‌رنگ می‌ماند تکرار نسل‌های قبلی را می‌کشد تکرار باعث شده بود که ما در دوره‌ی خودمان فردوسی و حافظ را نمی‌خواندیم.

چون همه سعدی عصر و حافظ عصر بودند. آنقدر سعدی و حافظ عصر زیاد بودند حوصله‌ی آدم سر می‌رفت امثال فرات باعث دوری از این‌ها می‌شدند. در واقع نیما دوباره سعدی و حافظ و نظامی و... را احیا کرد با تغییری که ایجاد کرد به آنها تجلی داد و در واقع ما فهم دوباره‌ای پیدا کردیم.

عابد: ولی او با قوت این کار را کرد.

اصلائی: او هم در زمان خودش مخالفانی داشت.

سپانلو: من موافقم که کمال در آنها نیست ولی نشانه‌هایی امیدوارکننده در آن هست.

اصلائی: موافقم به خصوص در دهه‌ی هشتاد نمونه‌های خوبی هست.

این دهه چند ویژه‌گی دارد یکی این که پیش‌رفته یعنی سرخورده‌گی‌های دو دهه را بروز می‌دهد و دوم این که به خاطر سرخورده‌گی به دهه‌ی چهل برگشته و آن را مطالعه می‌کند.

عابد: هر قدر که کم ادبیات کلاسیک می‌خوانند این دهه‌ی چهل را خوب می‌خوانند.

اصلائی: خیلی دیده‌ام که بچه‌ها در گروه‌های کوچک مدام دارند می‌خوانند و کنجکاو در این ادبیات می‌کنند، معمولاً گذشته‌الگو و اسطوره می‌شود اما این به عقب بازگشتن این بار الگوسازی نیست بلکه بازنگری است. یک

بازنگری جدی و چالشی است در حال حاضر چالشی هست بین گروه‌هایی از جوان‌ها که مدام می‌خوانند درباره‌ی دهه‌ی چهل و پنجاه و مدام منابع جمع‌آوری می‌کنند بدون این که مأموریتی داشته باشند و این خود خواسته است. این در واقع نشانه‌ی تقلید از گذشته نیست در همین تئاتر نوین هم گروهی هستند که درباره‌ی کارهای نعلبندیان تحقیق می‌کنند و در کارشان هم نشانه‌هایی از روش‌های او هست. این عجیب است در حالی که او می‌توانست فراموش شود. این‌ها نشانه‌ها از هوشمندی‌هایی است که نشان دهنده‌ی مسئله‌ی تقلید و بازگشت نیست بلکه بازنگری گذشته است و در درون این بازنگری گذشته من آثاری را در شعر، در ناول و تئاتر می‌بینیم که به کلی یک بینش متعلق از خودش را بروز می‌دهد و در واقع نمی‌خواهد تقلید کند.

عابد: یعنی دهه‌ی هشتاد در حال باردادن است؟

اصلائی: یک آمبیسسیون دیگر دارد، می‌خواهد مدرن باشد و در واقع منابع رترکسیونی که ما داشتیم در آن زمان که می‌خواستیم به سنت رجوع کنیم این رترکسیون در این‌ها هست که می‌خواهند به مدرنیسم رجوع کنند. این‌ها به شدت در مقابل سنت می‌ایستند.

سپانلو: یک پرناتز میان صحبت‌هایت باز کنم به نظر من در مقابل تمام شکل‌های مجاز تولید هنری هم ایستاده اصلاً فکر نمی‌کنند ممکن است مدرن باشد یا نه. بلکه شورش است علیه همه‌ی شکل‌های مجاز.

اصلائی: این دقیقاً مسئله‌ی مهمی است که باید جدی بررسی شود دیگر حتی مسئله این نیست که پیامی داده شود این‌ها اصلاً نمی‌خواهند پیام بدهند و در واقع حتی ضد پیام هستند و به شدت در مقابل پیام‌گرایی ایستاده‌اند، در مقابل مفهوم‌گرایی ایستاده‌اند. دیگر مفهوم نیست که نویسنده و شاعر امروز را پیش می‌برد و خود مسئله‌ی تجاوز از اشکال رسمی و پذیرفته شده برایش ایده‌آل است. این را در نوشته‌های خانم‌ها هم می‌بینیم تو در همه‌ی فرمت‌های اجرایی این بچه‌ها این مبارزه را می‌بینی من شعرهایی از این بچه‌ها می‌شنوم (مثلاً وقتی به شهرستان‌ها می‌روم) که این‌ها فقط دیالوگ‌های روزمره است و هیچ چیز دیگری نیست و قرار نیست حتی مفهومی را برساند این دیالوگ‌ها را به صورت نامرتبب کنار هم قرار می‌دهد و

یک جاهایی سکنه‌هایی ایجاد می‌کند و دائماً ریتم عوض می‌شود.

به جای این که از اول کار از یک ریتم پیروی کند مدام ریتم عوض می‌کند.

سپانلو: آدم به یاد جنبش «بیت» می‌افتد.

عابد: حتی دادائیس‌ها در فرانسه یا بیت‌ها یا... به یک اصولی در کار خودشان معتقد بودند در عین آشفته‌گی این‌ها اصولشان چیست؟ فقط مخالفت صرف؟

اصلانی: مسئله این است که الان خود جهان هم دیگر نه مکتب را می‌پذیرد نه اصول آنچنانی را.

عابد: به نظر شما این‌ها یک روز به یک نقطه‌ی تلاقی می‌رسند که پدیده‌ی قابل توجهی از آن در بیاید؟

اصلانی: بله

سپانلو: پیش‌بینی‌اش مشکل است. ویژه‌گی بارز روش این‌ها یک جور آشفته‌گی است و تخطئه. و هنوز اصول ثابتی پیدا نکرده‌اند که به جواب نو برسند.

اصلانی: مسئله یک چیز دیگر هم هست ما با اصول خودمان داریم این‌ها را می‌سنجیم و به نظرم آشفته می‌آید. ذهن ما یک نظام از پیش شکل گرفته دارد و یک دورانی را گذرانده‌ایم و خود ما جزو کسانی بودیم که سعی کردیم آن دوران را آشفته کنیم یعنی شاملو نمی‌توانست امثال مرا بپذیرد. آل احمد به من و مای آن زمان می‌گفت «هرج و مرج» در واقع برای او در آن زمان ما «هرج و مرج» بودیم.

عابد: ولی شما اصولی داشتید شما می‌گفتید برای کلمه به تنهایی باید هویت قایل شد و زبان به خود در خود هویت دارد.

اصلانی: بله ولی این برای او پذیرفتنی نبود.

عابد: امروز می‌پرسی مانیفست شما چیست می‌گویند فقط قبلی‌ها اشتباه کرده‌اند.

اصلائی: آن نسل ما را هرج و مرج می‌دانست امروز ما هم این‌ها را هرج و مرج می‌دانیم.

سپانلو: همه‌ی این حرف‌ها در جای خود درست است ولی عمومیت آن مشکوک است.

اصلائی: نمی‌توانیم بگوییم اتفاقی که در حال رخ دادن است بد است. مثلاً آناتول فرانس اصلاً سورئالیست‌ها و دادائیست‌ها را بر نمی‌تابید.

عابد: آخر این‌ها مانیفست داشتند.

اصلائی: الان دوره‌ی مانیفست گذشته. این‌ها مانیفست نمی‌نویسند بلکه آن را اجرا می‌کنند. ممکن است خط و ربط مشترکی بین این‌ها به وجود بیاید ولی هنوز این نخ‌های هرج و مرج به هم گره نخورده.

عابد: یک اشکال دیگر را هم بپذیریم که جوانان ۲۵ تا ۳۵ ساله بچه‌های اینترنت هستند و بچه‌های کافه‌های زمان شما نیستند و حتی مثل بیت‌ها و دادائیست‌ها که دور هم جمع می‌شدند و کارشان را هم تبلیغ می‌کردند نیستند، به نظر می‌رسد که این دور هم جمع شدن‌هاست که آن مانیفست را به وجود می‌آورد وقتی من در اطاق خودم پای کامپیوتر بنشینم گرچه که عضو ده‌ها شبکه‌ی اجتماعی و... هم که باشم اتفاقی نمی‌افتد. ضمن این که بسیار دیده‌ام این‌ها خیلی وقت‌ها همدیگر را هم قبول ندارند و آنچه در روزگار شما اشتیاق برای دیدن اسطوره‌ها و بزرگ‌ترها بود در این‌ها نیست خب در این انزوای شخصی، اتفاق نمی‌افتد.

اصلائی: الان خیلی از جوان‌ها دوره‌های ثابت دارند برای هم کار می‌خوانند و.. ولی این کلونی‌ها از هم جدا هستند ما همه می‌دانستیم سپانلو دارد چه می‌کند سپانلو می‌دانست من دارم چه می‌کنم و...

عابد: خُب من هم همین را می‌گویم.

اصلائی: اگر ما اختلاف نظر هم داشتیم همه می‌دانستیم آن یکی چه می‌کند. یعنی یک جمله در می‌آمد از یک نفر همه می‌خواندند از «فرات» گرفته تا «شاملو» همه در جریان بودیم.

عابد: پس این کنجکاو دیگر نیست و عطش کم شده ظاهراً بس که همدیگر را قبول ندارند.

اصلانی: یک فضای بد بینی که به وجود آمده در این باره شک نکن این یک منش اجتماعی شده که همه به همدیگر بدبین شده‌ایم. یک مسئله جالب در دهه‌ی چهل بود که واقعاً دهه‌ی ارتباط بود.

عابد: دقیقاً این همان کنجکاو است که می‌گویم که بخش عمده‌ای از آن هم در اثر این ارتباط پیش می‌آید.

اصلانی: از ۲۰۱۰ به بعد در جهان دهه‌ی ارتباطات است ولی در واقع دهه‌ی منفرد کردن آدم‌ها و انزواهای شخصی است و خود نظام‌های ارتباطی هستند که این کار را می‌کنند نه انسان‌ها این دو با هم فرق می‌کنند.

عابد: آیا این همان اتفاقی نیست که دنبالش می‌گشتیم و می‌تواند عامل این باشد که در دو سه دهه‌ی اخیر اثر خیلی قابل توجهی خلق نشود؟

اصلانی: شاید، دهه‌ی چهل همان دهه‌ی شصت اروپاست. دهه‌ی ارتباط آدم‌ها با هم. در آن دوران نوول واک‌های فرانسه هر سال پول می‌گذاشتند و روسورا دعوت می‌کردند یک روز برایشان سخنرانی کند. الان این اتفاق در دنیا هم نمی‌افتد. برای همین است که دوران غول‌ها رو به پایان است.

عابد: آقای سپانلو همین امروز الان شما تصمیم بگیرید خانم بهبهانی را ببینید نسلی هم هستید که با هم دیالوگ داشته‌اید ترافیک و تماس و پیدا کردن وقت را که حساب کنید میزان معاشرتتان می‌شود یک دهم قبل و اضافه کنید به این ماجرا این را که با دو خط ای‌میل هم می‌توانید از حال هم با خبر شوید ولی از بحث و دیالوگ و خواندن اثر جدید خبری نیست خب در یک سال‌هایی فرانسه مونته‌سکیو را داشت مترجم‌ها در ایران نصف الان بودند ولی وقتی یکی کار خوب ترجمه می‌شد به اشتراک نظر گذاشته می‌شد امروز ده‌ها مترجم داریم که مدام کارهای جدید ترجمه می‌کنند ولی هر کسی در اطاق خودش می‌خواند و در نهایت در یک جمعی اظهارنظر بکند یا نه. همین.

سپانلو: راست می‌گویی این انزوایی که یک جهان را در یک جعبه به تو می‌دهد آفتهایی هم در خودش دارد.

اصلانی: جهان را مجازی کرده و جانشین جهان واقعی شده.

عابد: جانشین آدم‌ها و رویاهای شخصی آدم‌ها شده و آدم بی‌رؤیا نمی‌تواند شاهکار خلق کند.

اصلانی: در جایی بودریارد و دیگران راجع به آن صحبت کرده‌اند ولی شاید این صحبت‌ها وجه حاد ماجرا را در خودش انعکاس نداده و آنها متوجه این وضع حاد نشده‌اند. بین این وضع حاد باعث شد که جامعه‌ی جهانی به بحران اقتصادی رسیده هم به بحران فرهنگی و هنری و هم بحران اجتماعی یعنی بورس‌ها در مواقع جانشین مبادلات اقتصادی شده‌اند بورس یک امر مجازی است.

عابد: پس می‌شود در شکل جهانی به آن فکر کرد؟

سپانلو: حتماً

عابد: اما یک نکته را هم نباید فراموش کرد و آن هم این که وقتی آدم نفرات قبل از خودش را قبول ندارد پس کارهایشان را هم نمی‌خواند بنابراین می‌شود آدمی کم‌خون و آدم کم‌خون هم توانایی‌اش برای خلق کارهای جدید کم می‌شود.

اصلانی: در آن دوره ما اینقدر مورد خطاب نبودیم. این‌ها اینقدر از طرف جامعه مورد خطاب هستند از دوران نوجوانی تو مدام روی در و دیوار خطاب می‌بینی این کار را بکن، این کار را نکن. خطاب ذهن را از دیالوگ خالی می‌کند. تو متوجه نیستی حتی آنچه را که روی یک نوشته‌ی دیواری یا بنر یا... خطاب به تو هست را نمی‌خوانی (یعنی با آگاهی و خودآگاه نمی‌خوانی) ولی این نوشته توسط چشم و ذهن خوانده می‌شود و مدام بخشی از ذهن تو را اشغال می‌کند و گفت‌وگوی تو می‌شود مونولوگ و از حالت دیالوگ خارج می‌شود. نوشتار یک امر ارجاعی است وقتی نوشتار می‌آید جلوی امر خلاقه را می‌گیرد چون تو باید ارجاع داشته باشی این ارجاعات که در این خطاب‌ها هست یک

عامل است، خطاب دوم رسانه‌ها هستند از اینترنت بگیر تا رادیو و تلویزیون تو دائماً مورد هجوم خطاب هستی. ذهن وقتی این همه خطاب به آن فشار می‌آورد به خودی خود تو را برای خلاقیت ریجکت Reject می‌کند چون آن دارد دائماً تو را پس می‌زند. یک موجود reject شده و پس زده شده باید جهان را پس بزند تا بتواند بگوید من هستم، پس دیگری می‌خواند، این اولین ری‌اکشن اوست. اصلاً وجود آن پشتوانه یک مسئله‌ی دیگر است. ما چه می‌دانیم این‌ها پشتوانه‌شان کجاست. ما فکر می‌کنیم پشتوانه‌های ما این‌هاست او ممکن است این‌ها را قبول نداشته باشد و پشتوانه‌ی دیگری را قبول داشته باشد.

عابد: بالاخره باید از یک پله شروع کرد و به پله‌ی دهم رسید.

اصلائی: ما فکر می‌کنیم پله‌ی اولی که ما می‌گوییم درست است. نمی‌شود این را گفت چون ما از پایگاه خودمان داریم به جهان نگاه می‌کنیم یعنی ما الگوی خودمانیم.

سپانلو: به تاریخ نگاه کن. در همه جای این جهان که ما می‌شناسیم دوره‌های خاصی بوده که جا به سلیقه تازه‌ای داده ولی مثلاً مگر می‌شود گفت ناتورالیست‌ها هیچ چیز از رومانتیست‌ها نگرفتند، با قطع نمی‌شود کار کرد.

اصلائی: من به قطع مطلق معتقد نیستم. نسلی که دارد می‌آید روی گرده‌ی ماها آمده همین شعرهایی که آزما چاپ می‌کند بعضی‌ها صراحتاً قطعه‌ی ادبی است. و شعر با آن معیارهای از پیش شناخته نیست.

تو هم نمی‌توانی نفی کنی و بگویی چاپ نمی‌کنم ولی اگر شعرهای ما نبود این‌ها امروز نمی‌توانستند این شعرها را بنویسند. این تداوم هست.

عابد: اگر نگوییم شاگردی و استادی و فقط میل به بیشتر دانستن برای این که موقع نقد و نفی مسلط‌تر باشی هم نیست.

اصلائی: این اتفاق در چند سال اخیر شاید پنج، شش سال اخیر شروع شده به همین دلیل است که ده‌ها گروه هستند که می‌خواهند درباره‌ی دهه‌ی

چهل بدانند.

عابد: ولی تعدادشان کم است.

اصلائی: لزومی ندارد که تعدادشان زیاد باشد.

عابد: یعنی به یک تفکر غالب تبدیل نمی‌شود.

اصلائی: تفکر غالب که نباید باشد بلکه باید به تفکر طبقه‌ی الیت تبدیل شود.

عابد: شما در دهه‌ی چهل شاملو را نفی نمی‌کردید همین‌ان هم این کار را نمی‌کنید. ولی تعداد زیادی از جوان‌های این دو دهه اولاً گذشته را نفی می‌کنند و با ادبیات کلاسیک که اکثراً میانه‌ای ندارند و نسبت نفی‌شان به قبول کردنشان بسیار شدیدتر است.

اصلائی: قبول دارم این‌ها با توجه به آن مسئله‌ی خطاب که گفتم آنقدر هم از طریق اینترنت تغذیه می‌شوند که دیگر جا ندارند.

عابد: صبر ندارند و گرنه ظرفیت انسان برای آموختن بی‌نهایت است.

سپانلو: البته، ولی بی‌صبری هم خودش نوعی ویژه‌گی است که اغلب به خودکشی می‌رسد، و گاهی به شورش‌هایی که بعدها نطفه سازنده‌گی می‌شود.

اصلائی: تغذیه‌ی اطلاعاتی اینترنت آنقدر از نظر کمیت - و نه لزوماً از نظر کیفیت - زیاد است که نمی‌شود آن را نادیده گرفت خود من اگر در یک روز یک نامه‌ی مفصل بنویسم دیگر میل به این که شعر بگویم ندارم.

عابد: آقای سپانلو در مورد فضای نقد در دهه‌ی چهل و پنجاه چه فضای نقد حضوری آثار که کمی درباره‌اش صحبت کردیم و چه نقد مطبوعاتی و حضور مطبوعات در جامعه ادب و هنر نظرتان چیست؟

سپانلو: با همه کمبودهایش در جا نزده است. ولی هنوز به نظر من لازم است کتاب‌های مرجع بیشتری در زمینه نقد ادبی ترجمه شود و البته نه با سلیقه محدود برخی مترجمان.

عابد: شکل‌گیری شعر مدرن ما را از دهه‌ی ۳۰ به بعد و تعامل آن در دهه‌های چهل و پنجاه را چه قدر تحت تأثیر شعر ترجمه و آثاری مثل سرزمین هرز الیوت و... و چه قدر مستقل از آن می‌دانید.

سپانلو: بحثی طولانی است که مفهوم مدرن چیست؟ تعاریف گاهی متضاد همدیگر هستند، من ترجیح می‌دهم به کیفیت و یاد هنری آثار توجه کنم به راز اثر هنری و به هیچ تعریف یا معیار جامدی پای بند نیستم.

گفت‌وگو با ابوتراب خسروی

انسان با کلمه خود و جهان را می‌سازد

شقایق عرفی نژاد

«در قواعد شعر است که همه جنبه‌های وحدانیت رب العالمین لحاظ گردیده است. از برای آن که بنی بشر با رعایت شرع به جسم این امکان را بدهد که مامن روح افسد نباشد. که روح افسد با زیب لونی درخشان خود را مزین کرده فریب می‌دهد. زیب لونی شبیه به سرخی قبل از غروب که در سحابی سیل‌آور می‌دمد یا که الوان سبز یا آبی لهیبی می‌سوزد و پوسته‌اش از نرمی به مخملی می‌نماید و لکن باطنی سوزنده و مهیب دارد. به عین برق درخشان نگاه افعی که قربانیاش را مسحور نموده تا با زهر کام خود آشنا سازد. یا که برق نگاه خناسی آن زن سبز چشم که انگار از لهیب آتش در برابرمان به وام گرفت تا که ما را به معصیت بخواند. ما که از اول رنگ خناسی لهیب آتش را می‌شناختیم و شاهد ظهورش در هیأت لهیب سبز و مواجی بودیم که از شکستگی شکوفه افروخته آتش زبانه میکشید. انگار که آن لهیب خناسی سبز راز زمهریر خلوت ما را به آن زن بازگفت که مدرسه‌ی مخروبه هیچ ساکنی ندارد الا ما و آن باد مجنون که با قال و مقالش از دیوارهای شکسته وارد میگشت و از سقف‌های فروریخته تنوره میکشید... این جملات متنی است از یک رساله تخیلی از شیخی به نام "الاهوازی" که هرگز در هیچ دورانی زندگی نکرده است. شیخ و رساله‌اش فقط در "رود راوی" ابوتراب خسروی وجود دارند. خسروی علاقه فراوانی به تاریخ و به گفته خودش جعل تاریخ دارد. در این جعل تاریخ او به زبانی دست یافته است که نمونه‌های واقعیاش را در رسالات می‌بینیم. در عین حال این زبان تقلیدی صرف از زبان آن رساله‌ها نیست. با او درباره سه‌گانه‌اش اسفار کاتبان، رود راوی و ملکان عذاب که بیش‌ترین رأی را در نظر سنجی مجله داشت گفت‌وگو کردیم.

ویژگی‌ای که در کار شما دیده میشود، کاربرد خاص عنصر زبان است که حتی بیشتر از داستان اهمیت دارد. برای خودتان هم همین‌طور است؟ یعنی زبان برایتان از داستان مهم‌تر است؟

تا مفاهیم در ظرف زبان قرار نگیرند، درک اتفاق نمی‌افتد. البته هرچه که نویسنده در رفتار با کلمات دقیق‌تر عمل کند، ارتباط دقیق‌تر ایجاد میشود. مفاهیم در ذات هستی وجود دارد و انسان از طریق زبان آنها را کشف میکند. از طریق زبان است که نویسنده به مفاهیم مکشوفه‌ی خود نور میتابد. بنابراین در بحث ما ادبیات در ذات زبان هست. بدون زبان داستان ایجاد نمیشود. داستان متشکل از کلمات است، و رفتار نویسنده با کلمات است که نخست زبان ایجاد میکند و سپس ادبیات داستانی.

منظورم این است که خواننده بیشتر از این که غرق داستان شود، از کشف این زبان لذت می‌برد.

همان‌طور که گفتم، زبان ظرف مفاهیم است. ما زبان سنجیده و خوب را به کار می‌بریم تا مفاهیم منتقل شوند. این دو لازم و ملزوم همدیگرند. اگر زبان خوب به کار ببریم اما مفاهیم منتقل نشوند، به بیراهه رفته ایم. زبان، زمانی خوب عمل میکند که مفاهیم را مطابق هدف نویسنده منتقل کند. بنابراین زبان سنجیده مفاهیم را به بهترین نحو بازتاب میدهد.

شما نه تنها در هر کدام از کتاب‌های این سه‌گانه زبان متفاوتی به کار برده‌اید، بلکه در یک از آنها از چند زبان استفاده کرده‌اید. اسفار کاتبان که شروعش با آن وصیتنامه است و بعد از زبان امروزی تری استفاده کرده‌اید، در رود راوی هم از چند زبان استفاده کرده‌اید. زبان راوی و زبان رساله‌های مختلف که هر کدام با دیگری متفاوت است. چه طور به هر کدام از این زبانها دست پیدا میکنید؟

زبان تحت تأثیر وقایع متحول میگردد. فی الواقع زبان هر دوره به گونهای حامل تاریخ است. طبعاً مردم صد سال پیش جامعه‌ی ما با لحن و لهجه‌ی ما صحبت نمی‌کرده‌اند. زبان تحت تأثیر تحولات مختلف، مشخصه‌های

خاصی مییابد. بنابراین نویسنده باید این جزئیات را رعایت کند، وگرنه داستان قادر نخواهد بود صداقت نویسنده را باز تاب دهد. برای نویسندگانی مثل من داستان باید حامل همه چیز شخصیت‌های مطروحه‌اش باشد. طبیعی است که نویسندگانی چون من که به ادبیات محض فکر میکنند، باید سعی و تلاش خودش را در این راستا داشته باشد.

منظور تان از ادبیات محض چیست؟

ادبیات محض، ادبیاتی است که دانش، ایدئولوژی یا فلسفه را با هدف دانش، ایدئولوژی یا فلسفه ارائه نمیدهد. در این ادبیات زبان در خدمت ایدئولوژی یا فلسفه نیست. ادبیات محض با این هدف نوشته می‌شود که به نوعی هستی را مورد واکاوی قرار دهد. این ادبیات در واقع کشف هستی است. یعنی همان چیزی که در ادبیات مدرن مطرح است. به این معنی که وضعیتی از هستی را تصور میکنند. نویسنده و خواننده در برابر این وضعیت قرار میگیرند و سئوال‌اتشان را مطرح میکنند. ادبیات محض برعکس فلسفه که نسخه میپسندد، سؤال مطرح میکند. به عنوان مثال ایدئولوژی مارکسیسم میگوید اگر طبقه پرولتاریا حاکم شود، جامعه به فلاح و رستگاری میرسد. ولی برعکس، ادبیات و هنر حکم صادر نمیکنند. سؤال مطرح میکنند.

علاقه تان به تاریخ از کجا می‌آید؟

هویتی که در حال حاضر جامعه‌ی ما دارد، حاصل وقایعی است که اجداد ما و نیز خود ما از سر گذرانده‌ایم، این بلبشوی فرهنگی که خصوصاً نسل ما دچارش است، ریشه در وقایعی دارد که جامعه‌ی ما از سر گذرانده و شرح جزئیات این وقایع همان تاریخ است. اگر قصد شناخت هویت انسان معاصر ایرانی باشد، شناخت تاریخ و درک وقایع لازم است. این یک ضرورت در نوشتن رمان ایرانی است. بدون دانستن و درک وقایعی که بر ما رفته است نمیتوان داستانی نوشت که با حقیقت حیات ما سر و کار داشته باشد.

گاهی دست به برساختن تاریخ زده‌اید. فرقه‌ها، رسالات و شیوخی که ساخته‌ی ذهن شما هستند. درباره‌ی ساختن این تاریخ بگویید.

بله یکی از کارهای من جعل تاریخ است. البته نویسنده اصالتاً در کارش جعل واقعه میکند، منتها از واقعیت الهام میگیرد. طبعاً وقتی نویسنده در بستر تاریخ رمان مینویسد، به طور طبیعی واقعه‌ای را تخیل میکند. منتها این واقعه در امتداد سیر داستان است. اساساً شخصیت و تاریخ مکمل یکدیگر هستند، هرگاه حرکت شخصیتی در جهت مدار منطقی تاریخ باشد، به نظرم حقیقت مانندی یا باورایی ایجاد می‌شود و این کار رمان‌نویس است. اساساً یکی از مفاهیم رمان تخیل در جهت حرکت منطقی نیروهای اجتماعی است.

به نظر میرسد آنچه باعث می‌شود اسفار کاتبان، رود راوی و ملکان عذاب را تریلوژی بدانیم اعتقاد و تعصب کورکورانه و صحابیگری است. موافقید؟

بله. تریلوژی به معنای معهودش نیست. بلکه تریلوژی با مفهوم اشتراک در مضامین است. قداست‌گرایی، فرقه‌گرایی و خرافه. تاریخ ما پر است از این وقایع که پیوسته و وابسته‌ی هم هستند، نخست قداست شکل میگیرد و سپس فرقه حول این قداست متشکل می‌گردد و نهایتاً خرافه ایجاد میگردد. به‌قول حافظ، «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه / چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند.» شما اگر دقت بفرمایید حتی از دوره‌ی حکومت‌های قبل از اسلام فرقه‌ها در حال شکل‌گیری بوده‌اند، مزدکیان، مانویان، و بعد از اسلام مرتب افرادی پیدا شده‌اند که خود را قدیس جلوه داده‌اند و بعد هم فرقه‌ای شکل گرفته و بعد خرافه و این موضوع تا به دوران ما ادامه دارد. البته این تنها مربوط به جامعه‌ی ما نمی‌شود. در همین آمریکای مدرن دوران ما، پیروان یک فرقه به دستور رهبرشان خودکشی دسته‌جمعی کردند. تقریباً مقدر همه‌ی این رفتارها، فاجعه بوده است. میبینید که موضوع خیلی واقعی است.

در رود راوی از جسم مکتوب و در مقابل از جسمیت کلمه صحبت میکنید. آیا این عقیده تنها مربوط به مقتضیات این رمان است یا اصولاً کلمه برایتان چنین ماهیتی دارد؟

نمیخواهم حرفی بزنم که حاکی از تصور شیروفرنیک در باره‌ی کلمات باشد، ولی کلمه، نامگذاری بر اجزای هستی از سوی انسان است. نامگذاری اشیای جهان، نامگذاری افعال جهان، نامگذاری حواس و احساسات انسان در مواجهه

با هستی، نامگذاری کنش‌های روحی و روانی که تنها ارجاع انسانی دارند. می‌بینید که انسان تلقی‌اش را از هستی و مافیها را به وسیله‌ی کلمه می‌سازد. ساختن این جهان به وسیله‌ی کلمات، یک کنش انسانی است. به نوعی هستی ما در کلمات بازتاب مییابد و نیز کلمه تنها در ذهن و زبان انسان جلوه‌ی مییابد. به نوعی جلوه انسانیت است. اگر رد کلمات را بزیم ریشه در صبح‌دم تاریخ انسان دارند. احساس من این است که کلمات، همزادان آدمی هستند که متحول میشوند. ملغمه‌ای هستند از صورت و معنا که نشانه‌های عبور انسان در طول زمان و وقایع اند. من برای آنها جسمیت قائل هستم. آنها سر و دست دارند؛ حتی توالد و تناسل میکنند، قلب دارند، می‌خوابند و بیدار میشوند. حتی زیبا و زشت دارند، از هر جا عبور کنند، صدای قدم‌هاشان مشخص است. بار عاطفی دارند. هر کدامشان از جایی از حضور انسان در واقعه‌ای می‌آیند. منتقل کننده‌ی احساسات انسان هستند. می‌بینید که دارم برایشان روح قائل می‌شوم و ممکن است حرفهایم القاکننده چیزی شبیه به خرافه درباره‌ی آنها باشد. کلمات نه تنها از مقتضیات رمان و داستان من هستند از مقتضیات حیات و زندگی انسان هم هستند. آیا میتوان جهان را به غیر از کلمه با چیزی تبیین کرد؟

پس معتقدید انسان با کلمات جهان اطرافش را میسازد؟

اصلاً با کلمه است که تبدیل به انسان میشود. زمانی میتواند فرهنگ تولید کند و تجربه و اطلاعاتش را منتقل کند که کلمه را اختراع می‌کند. زبان مرز بین انسان و دنیای وحش است. ما در تاریخ، زمانی انسان می‌شویم که زبان و کلمه را ابداع می‌کنیم و سپس زبان را به وجود می‌آوریم و بعد میتوانیم ارتباط برقرار کنیم و دانش و تجربه‌یمان را انتقال دهیم. این اتفاق زمانی تکمیل می‌شود که انسان مخترع نوشتار میشود. این جا قضیه عمیقتر می‌شود و میتواند فرهنگ، اطلاعات و نگرشش را از طریق کتابت منتقل کند.

شما جزو معدود نویسندگان هستید که فارسی مینویسید و نه به زبان ترجمه.

به نظرم دیگر بعد از صد سال داستان‌نویسی ایرانی باید این نوع ادبی را مال خود کرد، بارها گفته‌ام درست است که ما داستان را از غربی‌ها یاد گرفته‌ایم، ولی در ادب کلاسیکمان روایت‌های قدرتمندی داریم که میتوانیم زیباشناسی

خاص خودمان را از دل آنها و این همه هنر ایرانی استخراج کنیم. باید رمان ایرانی را با زیباشناسی ایرانی درهم بیامیزیم. طبیعی است که جوامع انسانی از یکدیگر یاد بگیرند. ما رمان و داستان را از غربی‌ها یاد گرفتیم، حالا موقعی است که دیگر کپی نکنیم و داستان خودمان را با آتمسفر واقعی ایرانی و نیز زیباشناسی ایرانی به وجود بیاوریم. مثل موسیقی ایرانی، مثل قالی بافی ایرانی. این‌ها حرف‌های همیشگی من هست. آرزوی همیشگی من است که بتوانم آن زیباشناسی را در داستانم ایجاد کنم که ریشه در فرهنگ ایرانی سرزمینم داشته باشد. موفق باشم یا نه نمیدانم.

چه طور یک ایده به سراغتان می‌آید و چه‌طور این ایده تبدیل به متن میشود؟

صادقانه برایتان بگویم، گاهی جزئی را پیدا می‌کنم و از طریق رابطه‌ی علت و معلولی الباقی اجزا را می‌سازم و نهایتاً اندام رمانم را پیدا می‌کنم. دقیق‌تر بگویم می‌توانم یک جزء واقعه را بیابم و واقعه و سپس وقایع متصل را کشف کنم. هر چند که باید بگویم مکانیسم این‌گونه نوشتن حتی حالا بعد از چهل سال نوشتن هنوز برایم مبهم است.

هربار یک سیر را از ایده تا متن طی می‌کنید یا این روند هر بار با دفعه قبل متفاوت است؟

هر بار یک تجربه است. هر بار که یک نویسنده داستانی را شروع میکنند تجربه متفاوتی را از سرمی‌گذرانند. موفقیت یک کار هیچ ضمانتی برای موفقیت کار بعدی ایجاد نمی‌کند. هر متن تلاش و کشف مجدد خودش را می‌خواهد. شناگر وقتی شنا یاد می‌گیرد دیگر می‌تواند خودش را روی آب نگه دارد و ولی در ادبیات وقتی نوشتن را یاد می‌گیرید هیچ تضمینی وجود ندارد که کار بعدیتان هم موفق باشد. می‌شود از تجربه‌ی کار قبلی استفاده کرد، ولی این ضامن موفقیت کار نیست.

اهل بازنویسی‌های چندباره هستی‌د؟ معمولاً چندبار یک کار را بازنویسی می‌کنید؟

هر چه قدر لازم باشد. بازنویسی حکم صیقل‌دادن و یافتن حلقه‌های گم شده

داستان را دارد. بدون بازنویسی داستان قوام پیدا نمی‌کند. در این بازنویسی‌ها فضاهای پنهان داستان کشف می‌شود. اصلاً ادبیات در همین بازنویسی‌ها خلق می‌شود. بازنویسی به نوعی سرند کردن حشو زواید داستان است. همه چیز داستان در همین بازنویسی‌ها شکل منطقی خودش را می‌یابد.

ملکان عذاب را با امید به یافتن مخاطب عام نوشته‌اید. با توجه به این که برای کار بعدی تان سراغ سهروردی رفته‌اید باید منتظر ادامه‌ی کدام روش باشیم؟

در نوشتن ملکان عذاب سعی در جذب مخاطب حد میانه داشتیم. البته بدون این که امتیازی به مخاطب میانه بدهم. آرزویم این است که توانسته باشم درک ادبی مخاطب میانه را ارتقا داده بدهم. و اما در باره‌ی مجموعه‌ی «آواز پر جبرئیل فقط تجربه‌ی داستان‌نویسی است. نه آن که مدعی شناخت شیخ اشراق باشم. بعضی مضامین شیخ به شدت برایم جذاب‌اند. بعضی مضامین را بدل به داستان‌های امروزی کرده‌ام، بعضی را هم بدل کرده‌ام به متونی که نه قصه است و نه داستان. از نظر من آواز پر جبرئیل ده متن مستقل است. ده تجربه‌ی خاص خودم است. ممکن است خواننده خوشش بیاید یا نیاید. بیشتر تجربه‌ی متن‌هایی با زیباشناسی خاص خودشان است.

آزما

۱۵,۰۰۰ تومان