ISSN: 1735-0131

آزما

ماهنامه فرهنگی، اجتماعی
۱۶۹
سال بیست و سوم - مهر ۱۴۰۱
۵۰۰۰۰ تومان

همراه با:
امیر علی نجومیان – علی اصغر سلطانی – محمد هاشمی – ناصر فکوهی – رضا کیانیان
اسدالله امرایی – آروند دشت آرای – لیلی رشیدی – شوکا حسینی – زهره نیلی – شقایق عرفی نژاد
مهتاب خسروشاهی – محمدعلی شاکری یکتا – واهه آرمن – مهگان فرهنگ – فرهاد عابدینی
سحر ترهنده – فریده خلعتبری – محبوبه نجف خانی
استفان اودوان روزو – بن لوری – آلن دوباتن و ...

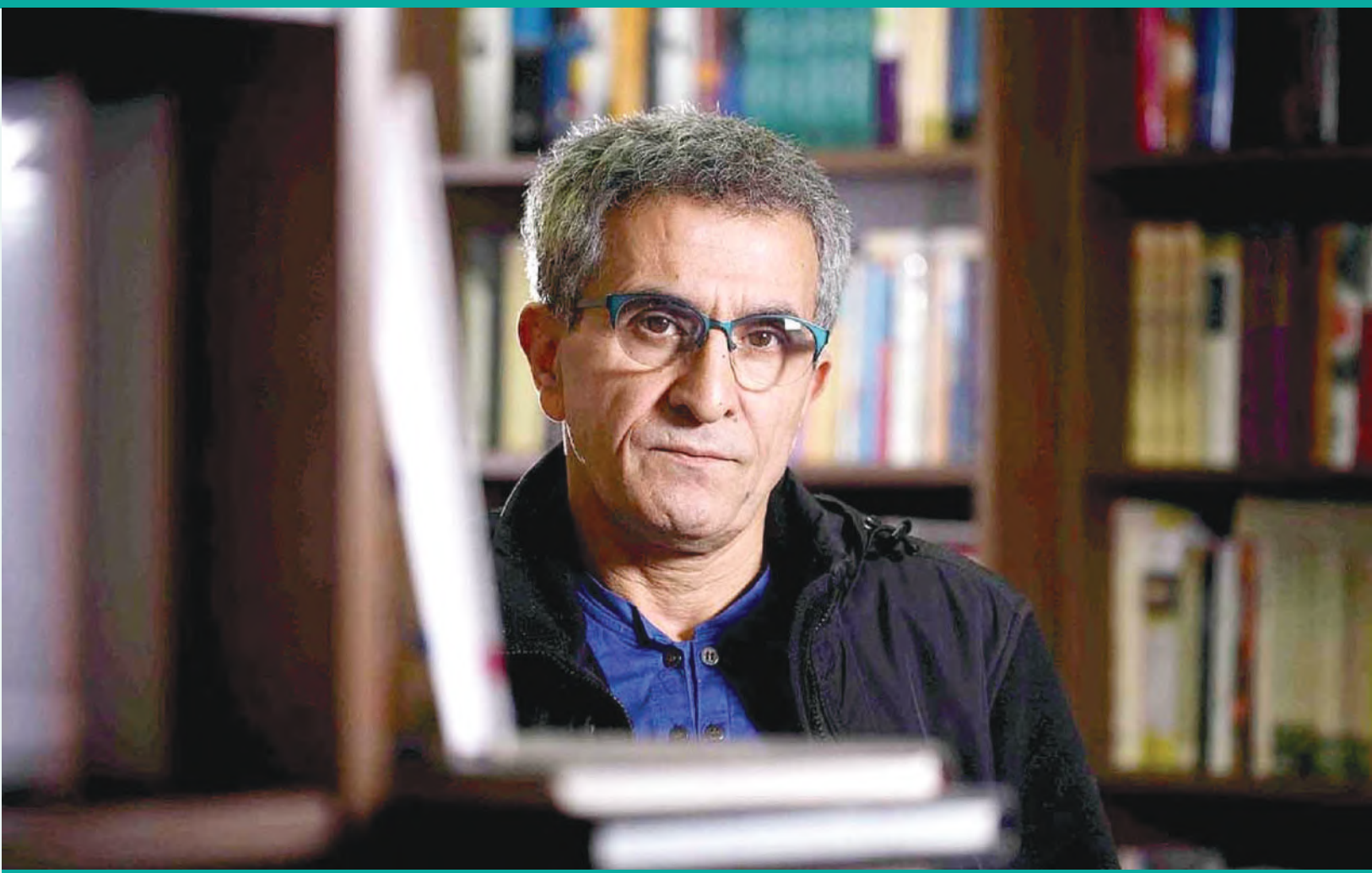
پرونده:
فرزان سجودی
فرزانه‌ای در نشانه شناسی
ارج نامه ای برای دکتر فرزان سجودی

استفان اودوان روزو:
ساکت! داریم آدم می کُشیم!

پدر کجاست؟
نگاهی به نمایش پدر
به کارگردانی آروند دشت آرای

گفتگوی اختصاصی آزما با
ژان میشل فرودون (سردبیر کایه دوسینما ولوموند)

راه سختی به نام عشق حقیقی
گفتگو با آلن دوباتن



عباس معروفی ۱۴۰۱ -۱۳۳۶

زود هنگام رفت و «دق در غربت» شاید درست ترین دلیل رفتن نویسنده «سمفونی مردگان» باشد و «سال بلوا» که رفتنش سال اندوه را برای دوستدارانش رقم زد.
سالی که در خاطره ی ادبیات ایران خواهد ماند. همراه با یاد او که تا همیشه با داغ رفتنش بر دل ها می ماند.

خُم‌ها همه در جوش و خروشند ز مستی
وان می که در آن جاست حقیقت، نه مجاز است
از وی همه مستی و غرور است و تکبر
وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است
رازی که بَرِ غیر نگفتیم و نگوییم
با دوست بگوییم که او محرم راز است
شرحِ شِکَنِ زلفِ خَم اندر خَم جانان
کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

حافظ

آزما
۱۶۹
سال بیست‌وسوم

ماهنامه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی
شهریور و مهر مـاه ۱۴۰۱

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: ندا عابد

سردبیر: هوشنگ اعلم

مشاوران: گیتا گرکانی، اسدالله امرایی

همکاران: سیمیندخت گودرزی، حبیبه نیک سیرتی، حوریه سپاسگزار، علیرضا دبیری نژاد

ترجمه: اسدالله امرایی
تئاتر: شقایق عرفی‌نژاد
معرفی کتاب: سعید مقدم
عکس خوانی: مریم مزروعی

مدیر هنری: مرضیه کیانی مروست
مدیر روابط عمومی: پروانه کاوسی
مسئول سایت و فضای مجازی: نازنین وجدانی

حروفچین: معصومه آقا حسینی

چاپ: آئین چاپ تابان
نشانی: میدان قزوین، خیابان مخصوص، پلاک ۲۲۱
تلفن: ۵۵۴۳۴۵۳۱-۵۵۴۳۲۳۵۸
توزیع کتابفروشی‌ها: قفنوس **تلفن:** ۶۶۴۰۸۶۴۰
توزیع سراسری: پیام رسان **تلفن:** ۶۶۲۷۲۱۳۲

نشانی پستی مجله:
میدان فردوسی،خیابان پارس،کوچه‌جهانگیر
ساختمان یاس غربی، طبقه چهارم، واحد ۱۵
تهران صندوق پستی ۱۹۳۹۵۱۶۸۳
تلفکس: ۶۶۷۳۹۲۲۴

پست الکترونیک:
azma_m_2002@yahoo.com
سایت آزما، چشم‌اندازی به دنیای هنر و ادبیات:
www.azmaonline.com
کانال آزما:
https://t.me/azma_onlin
اینستاگرام:
azmamagazine

۱۲

۱۵

۴۴

۵۰

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

یادداشت نخست	۶	**چه می توانم نوشت!** / سردبیر
یادداشت	۷	**«موضوع» در دست بررسی است**/ مدیر مسئول
اندر احوالات	۸	در فقدان «رویا» سردمدار شعر حجم / دغدغه‌های گودار، نقاش بزرگ سینما / وقتی یغما بیست ساله شد/ ماندگاران
نگاه	۱۰	**کافه بلدیه و غروب‌های پیچیده در عطر اقاقیا** / هوشنگ اعلم
گزارش	۱۲	**دست ما کوتاه و خرما بر نخیل!** / زهره نیلی چرا ادبیات کودک و نوجوان ما جهانی نشده است؟
پرونده	۱۵	**فرزان سجودی؛ فرزانه ای در نشانه شناسی** آشنای سال‌های دور از لوله ی ۲/۵ ،با یک زانویی تا حلقه‌ی نشانه‌شناسی/ گفتگو با فرزان سجودی در ستایش مترجم / شوکا حسینی فرزان سجودی: منتقد آیکنوکلاستیک/ امیرعلی نجومیان رویکرد انتقادی در نشانه‌شناسی / سیدعلی اصغر سلطانی سقراط وار در راه حقیقت/ محمدهاشمی جای خالی سلوچ؛ برزخ گفتمانی/ گفتگو با متن
گفتگو	۴۱	**ساکت! داریم آدم می‌کُشیم!** گفتگو با استفان اودوان روزو
در حوالی صحنه	۴۴	**پدر کجاست؟** نگاهی به نمایش پدر به کارگردانی آروند دشت آرای / شقایق عرفی نژاد
	۴۵	دیوار بلندی که تا مرگ به آن خیره ایم/ اروند دشت ارای
	۴۷	نمایش تدریجی یک فروپاشی/ رضا کیانیان
	۴۹	«آن» راوی یک رابطه‌ی ناتمام/ لیلی رشیدی
پرونده ۲	۵۰	**صفحات ویژه ی ژان میشل فرودون سردبیر سابق کایه دو سینما و لوموند** دیررسیدم، اما رسیدم / مهگان فرهنگ
	۵۳	سینمای کودک، امیر نادری و دیگران / گفتگو با ژان میشل فردون
	۵۷	مردی با نقش‌های جذاب بسیار/ پارسا گندمی کال
	۵۸	سینما، قصه، انسان/ رباب خمیس
گفتگو	۵۹	**راه سختی به نام عشق حقیقی** گفتگو با آلن دوباتن
شعر خودمان	۶۲	**اشعاری از :** سعیده لطفی/ واهه آرمن/ مسعود میری / نیلوفر آب ها و ...
داستان ایرانی	۶۴	**کیسه نایلونی سیاه**/ سرمد قبار
	۶۶	**دَریدن**/ تارا استاد اقا
داستان خارجی	۷۰	**ماهی مرکبی که عاشق خورشید شد**/ بن لوری
پیشخوان کتاب	۷۲	**معرفی کتاب های:** زنبق وحشی/پرسش‌های فیلسوفان بزرگ جهان و ...

۴۱

۵۹

www.azmaonline.com

چه می‌توانم نوشت!

نمی‌توانم بنویسم! از چه بنویسم؟ از شعر و قصه و ادبیات!؟ از فرهنگ؟ از این که بنی آدم اعضای یک پیکرند؟ از چه؟ از مدارا و یا به قول آن لندن نشین معذور؟ از تساهل و تسامح! به نرخ روز. پنجاه و دو سال بیشتر است که در مطبوعات قلم می‌زنم و همه‌ی تلاشم در این نیم قرن نوشتن بر مدار حقیقت بوده است و اصلا آمدم مطبوعات که حقیقت را بگویم و بنویسم. آمدم تا زشتی‌ها را برملا کنم و با این سوگند شرافت این قلم را به هیچ بهایی نفروشم و نفروختم. که اگر فروخته بودم امروز خانه‌ای آن چنانی داشتم و خودرویی آن‌چنانی‌تر زیر پایم بود و سالی چند ماه به سفر فرنگ می‌رفتم و صبحانه‌ام را در «هستوران» می‌خوردم (نمی‌دانم هستوران است یا حستوران چه فرق می‌کند به هر حال کافه‌ی از ما بهتران است) و شام را در کافه رستوران‌های آن‌چنانی و هم نفس با مثلاً سلبریتی‌ها و خوشحالم که چنین نشدم و نیستم و واقعیت را آن‌گونه که یافتم نوشتم جز بر بالین حقیقت سر نگذاشته‌ام. اما گاهی نوشتن حقیقت دشوار می‌شود. دشوارتر از انتخاب میان مرگ و زندگی و دشوارتر از انتخاب میان حقیقت و دروغ. درمانده‌ام که چگونه بنویسم و اصلا بنویسم یا عطای نوشتن را به لقایش ببخشم. بیست و سه سال است که در صفحات آزما جز درباره‌ی فرهنگ و هنر ننوشته‌ایم و در این دو صفحه که سخن نخست مجله است، جز به مدارا سخن نگفته‌ایم چه درباره‌ی هنر و ادبیات و چه آن کلام که اشارتی باشد به فرهنگ و اخلاق و با این اعتقاد که زیربنای همه‌ی آن‌چه که داریم و بر سرمان می‌آید، خوب و بد، ریشه در فرهنگ دارد و ما که صاحب فرهنگی دیرینه سالیم باید که بهره‌ها داشته باشیم از داشته‌های فرهنگی‌مان و از اخلاق و شرافت انسانی.

در این سال‌ها بسیار بوده است مواردی که توان نوشتن نداشته‌ام. برای چند روز و گاهی بیشتر. این بار اما به ناتوانی محض رسیده‌ام. حتی نوشتن از دلیل این ناتوانی و چرایی آن آسان نیست. آیا ببندیم این پنجره را که می‌توان و می‌توانیم از گوشه‌ی آن تکه‌ای از آبی آسمان را ببینم و ببینیم؟ نه! چنین نمی‌توانم و نمی‌توانیم و نباید. سال‌ها پیش. در آغاز کار نوشتن و «مطبوعاتی شدن» که سری پرشور داشتم و بر این گمان بودم که آمده‌ام تا دنیا را عوض کنم و تاتی تاتی، در عرصه‌ی قلم را برنمی‌تافتم. یکی از استادانم در آن روزگار گفت؛ همه‌ی تلاش ما در این جا دست بالا، یا دست کم، این می‌تواند باشد که روزنه‌ها را هرچند کوچک باز نگه داریم روزنه‌ای که بشود از آن جا گوشه‌ای از آسمان را دید و هوایی تازه تنفس کرد. بیشتر که نمی‌توانیم، پس تندباد نباشیم که این پنجره‌های کوچک به دست ما بسته شود. حالا اما باز نگه داشتن پنجره‌ها دشوار است و این است که نوشتن برایم سخت می‌شود. چرا که حد و مرزی بین بودن یا نبودن نیست و حکم هرچه هست نه قانون، که بیشتر سلیقه است و سلیقه‌ها حد و مرز را برای چگونه نوشتن تعیین می‌کند. سلیقه‌ها و قوانین نانوشته، همه چیز در مِهی مبهم فرو برده. نه می‌توانی روبرویت را ببینی و نه چندان اعتباری به قوانین مصوب هست که سعی کنی فراتر از آن قدم نزنی و حالا وظیفه‌ی من به عنوان یک روزنامه‌نگار (حتی اگر رسانه‌ام روزنامه نباشد، که باید خبرهای روز را منعکس کند)، و راسته‌ی کارم مجله‌ای ادبی و فرهنگی باشد، آیا می‌توانم به حقیقت تحلیلی از رویدادها و مبانی فرهنگی آن داشته باشم؟ و چه تحلیلی باید بدهم که حقیقت را گفته باشم. مگر می‌شود در تحلیل یک رویداد یک طرفه به قضاوت نشست و حقیقت را فقط از یک زاویه دید؟ نه ! و مگر می‌شود فارغ از آن‌چه در پیرامون جاری است. چشم‌ها را بست و در خلاء از هنر و ادبیات و فرهنگ نوشت! نمی دانم شاید بشود و من بلد نیستم و نقص از من است و همین نقص، نوشتن را برایم مشکل و حتی ناممکن می‌کند. گیرم که نوشته‌ام خواننده‌ای هم نداشته باشد. اما خودم که باید نوشته‌ام را بخوانم جواب خودم چه می‌شود؟ هرچند که در جهان مدرن ادبیات را «آزمایشگاه خرد بشری» می‌دانند. و روشن نگه داشتن چراغ یک مجله‌ی ادبی با هر مصیبتی که باشد خود در هر شرایطی کاری است، اگر نه کارستان، اما در حد خودش قابل تأمل.

و حالا امروز بعد از بیشتر از نیم قرن نوشتن در مطبوعات، تازه باید از خودم سوال کنم. چه چیزی آری و چه چیزی نه! و آیا می‌توانم فقط آن چه را که عده‌ای آن را مشمول «آری» می‌دانند بنویسم؟ قانون مطبوعات را می‌خوانم برای چندمین بار اما قانون مصوب یک چیز است و قوانین جاری چیز دیگری می‌گوید.

سردبیر

قوانین مربوط به جرم و جزا را می‌خوانم اما آن جا هم نشانی از واقعیت‌های بیرونی نیست و در می‌مانم. تا کجا می‌توانم بی اعتنا به واقعیت‌های بیرون و تضادها حتی درباره‌ی هنر و فرهنگ بنویسم و بی‌اعتنا به آن چه اتفاق می‌افتد و خود ریشه در فرهنگ و آموزه‌های درست یا غلط ما دارد، کاغذ سیاه کنم.

مدیرمسئول مجله می‌گوید ننویس! بگذار این دو صفحه سفید بماند آیا این کار عبور از خط قرمز سلیقه‌ها نخواهد بود؟

نمی‌دانم! و این است که نوشتن در بحبوحه‌ی این تناقض، و تناقض‌هایی از این دست دشوار می‌شود چنان دشوار که برای خالی نماندن این صفحات زمام قلم از دست می‌رود و حاصل دویدن بی زمام قلم بر کاغذ می‌شود چیزی که در نهایت از خودم می‌پرسم آیا چیزی نوشته‌ام در اوج ناتوانی برای نوشتن؟

به هر حال نوشته سندی است که می‌ماند. سندی که روایت‌گر برهه‌ای از تاریخ است به هر شکل ممکن. و هر سندی به هر زبان و هرچند مخدوش گواهی است بر حقیقتی و هم از این باب است که حقیقت همواره روشن است، حتی در حد یک کورسو و همین شاید مایه‌ای برای دلخوشی است و این که هنر و ادبیات بنیان‌ساز همه‌ی سازه‌های بنا شده برای تکامل بشریت است و ما اگر دل خوشیم به نوشتن و انتشار آزما بر پایه‌ی همین باور است و کوشیدن در حد توان برای روشن نگه داشتن شمعی در عرصه‌ی هنر و ادبیات و شمع هرچند هم که کم‌سو باشد. باز روشنی‌بخش است. ■

«موضوع» در دست بررسی است

مدیرمسئول

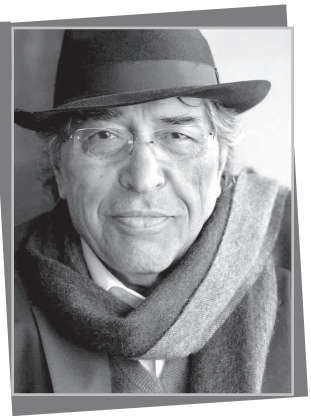
در خبرها آمده بود: «فعالان گردشگری درپی بازدزید از کاخ گلستان گفتند یکی از تابلوهای کمال‌الملک به نام «گربه و قفس قناری» دچار پارگی شده‌اند.» این دو خط خبر بیانگر بی‌توجهی و بی‌مسئولیتی جدید مسئولان عرصه‌ی میراث فرهنگی کشور بود. اما نکته‌ی دردناک‌تر این‌که بعد از پی‌گیری بیشتر متوجه شدم، راوی این خبر که خود از دلسوزان میراث‌های فرهنگی است. می‌گوید: مسئولان حاضر در سالنی که این تابلو در آن به نمایش گذاشته شد، از وجود پارگی ابراز بی‌اطلاعی کرده و حتی با بی‌اعتنایی گفته‌اند، شاید هنگام کوبیدن میخ به دیوار تابلو سوراخ شده!

و البته پاسخ همیشگی مسئولان رده بالاتر وزارت فخیمه میراث فرهنگی هم همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد طبق معمول در خبرها آمده بود: موضوع در دست بررسی است...

با توجه به شرایط موجود در بخش‌های مختلف جامعه به نظر می‌رسد، در سطح کلی کشور اگر قرار باشد حتی درصدی به این یک جمله معروف و منزجرکننده‌ی «موضوع در حال بررسی است» - که دیگر حکم توهین علنی به مردم را پیدا کرده- عمل شود با توجه به تعداد ماجراهای «قابل بررسی» که طیف وسیعی از قیمت مرغ و تخم مرغ تا پارگی یک تابلو در کاخ گلستان و مذاکرات هسته‌ای را دربرمی‌گیرد، صبح تا شب باید مسئولان را با ذره‌بینی در دست و در هیئت هرکول پوارو و جیمزباند ببینیم که دارند موضوعات مختلف را بررسی می‌کنند، اما از آن‌جا که تعداد موارد قابل بررسی از تعداد مسئولان محترم به مراتب بیشتر است، شاید سوال اصلی این است که این تعداد قابل شمارش مسئولان چه‌طور می‌توانند مسبب این همه موارد «قابل بررسی» باشند، که عددش از شماره خارج است. و اصلاً پای کدام کار و مقوله‌ای در کشور روی زمین است و شرایط معقول و تثبیت شده‌ای دارد و در دست بررسی نیست؟ قیمت تخم‌مرغ یک شبه گران می‌شود رئیس اتحادیه مرغداران می‌گوید: دلیل گرانی در دست بررسی است، قیمت دلار در طی یک روز سه بار افزایش پیدا می‌کند و سر به فلک می‌زند، مسئولان بانک مرکزی می‌گویند: علت گرانی دلار در دست بررسی است. کشورهای طرف مذاکره‌ی هسته‌ای پاسخ ایران را می‌دهند، وزارت خارجه می‌گوید: پاسخ‌ها در دست بررسی است، میراث فرهنگی کشور حداقل هفته‌ای یک بار دسته گل جدیدی به آب می‌دهد و مشکلات مختلف از مرمت نادرست بزرگ‌ترین و زیباترین بنای میراثی کشور گرفته تا خرابکاری در تمیز کردن مجسمه فردوسی را باعث می‌شود، روابط عمومی و وزارت میراث و گردشگری می‌گوید موضوع در دست بررسی است. (البته در مورد این وزارتخانه اخیراً دیگر مقام مشخصی هم این جمله تکراری را تکرار نمی‌کند و اکثراً با واژه‌ی «مسئولان» از گوینده‌ی جمله‌ی معروف «علت در دست بررسی است» در خبرها یاد می‌شود.) جنگل‌ها تخریب می‌شوند و یک شبه محوطه‌ی وسیعی از درخت خالی می‌شود سازمان منابع طبیعی می‌گوید: موضوع در دست بررسی است، چنارهای کهن خیابان ولی‌عصر پنج تا پنج تا قطع می‌شوند، تا صاحب فلان برج نمای بهتری را به تماشا بنشیند. شهرداری می‌گوید: موضوع در دست بررسی است. همدان، خوزستان و سیستان آب ندارند، از ریاست جمهوری تا وزارت نیرو می‌گویند: موضوع در دست بررسی است، دریاچه ارومیه خشک شد، سازمان محیط زیست می‌گوید: موضوع در دست بررسی است و ...

شاید برای این همه بررسی، باید پژوهشگر از خارج وارد کنیم، به تعدادی بیش از آن‌ها که برای همیشه رفتند و عطای وطن را به لقایش بخشیدند تا امروز به گواهی رسانه‌های داخلی کشور در اکثر زمینه‌ها مثلاً پزشک متخصص و پرستار نداشته باشیم و مدام برای آن‌ها که می‌روند و آن طرف آب‌ها به موفقیت‌های بزرگ دست پیدا می‌کنند، هورا بکشیم. و در عوض «مسئول بررسی» تا دلتان بخواهد داریم! ■

در فقدان «رویا» سردمدار شعر حجم



... و رویا هم رفت. یدالله رویایی! مثل بسیاری دیگر، از رویاهایمان. «رویا» نام مستعار و امضای شعری یدالله رویایی بود از شاعران شعر حجم که سال‌ها سردمدار «حجم» سرایی بود.

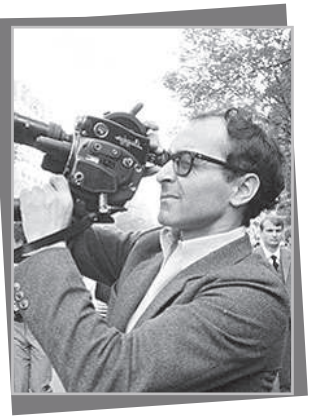
شعر حجم گونه‌ای از شعرهای نیمایی است که در آغاز با عنوان «موج نو» پدید آمد و شاعرانی مثل احمدرضا احمدی، اسماعیل نوری علا، بهرام اردبیلی و ... آغازگر آن بودند. و بعدتر برخی از آن ها به گونه‌ای از جریان «موج نو» انشعاب کردند و پدیدآور شعر حجم شدند. در همان زمان یدالله رویایی که خود از شاعران موج نو بود در مصاحبه‌ای با اسماعیل نوری علاء و بهرام اردبیلی که در مجله خوشه چاپ شد به نکاتی اشاره کرد که شعر حجم را از شعر موج نو جدا می‌کرد و منبعی برای ردیابی شعر حجم شد و در تعریف آن گفته شد. شعر موج نو که شعر حجم از آن برآمد گونه‌ای از شعر است که مقید به عروض و قافیه و حتی ریتم کلامی هم نیست و بعد با چاپ مطلبی از احمدرضا احمدی و بیژن الهی با عنوان طرح در مجله ترفه به عنوان مانیفست شعر حجم ادامه یافت در آغاز کار بسیاری از جوانان که احساس می‌کردند می‌توانند شعر بگویند و در قید وزن و قافیه و حتی ریتم هم نباشند به جریان شعر موج نو پیوستند و در این میان ترجمه شعرهای خارجی هم که لاجرم نمی‌شد ریتم و خون و آهنگ موجود در آن‌ها را به زبان ترجمه نشان داد باور آن‌ها را در رد موسیقی هارمونی شعر بیشتر کرد.

ظهور شاعرانی مثل پرویز اسلامپور، بهرام اردبیلی، بیژن الهی که شعرهایشان از ارزش‌های درونی دیگری برخوردار بود آن‌ها را به سرایش آن‌چه شعر موج نو می‌پنداشتند راغب‌تر کرد و موجی از شاعران پدید آمد که با گذشت زمان، چندان اثری از آثار شعری آن‌ها باقی نماند.

در همان زمان این بحث بین شماری از شاعران موج نو پیش آمد که باید ترکیب‌ها و تناسب درونی این شعرها بیشتر شناخته و تعریف شود و باید تکنیک خاصی برای آن تعریف کرد و رویایی در مصاحبه‌ای با مسعود بهنود که در مجله‌ی فردوسی چاپ شد در پاسخ به مصاحبه گر که گفته بود این نوع شعر دچار بی رنگی و پراکندگی و عیب های دیگر است می‌گوید: «اشکال این است که بسیاری از جوانانی که به اصطلاح به شیوه‌ی موج نو شعر می‌گویند کارشان به گونه‌ای است که معلوم نیست کدام یک از شعرای معاصر را قبول دارند و از شیوه شعری او پیروی می‌کنند و چنین آشفتگی در هیچ دوره شعری وجود نداشته است.» رویایی همان‌جا و بعدتر هم می‌گوید: باید این‌گونه شعری را قاعده‌مند کرد و اگر شاعران جوان موج نو. اندیشه‌ورزانه این جریان را ادامه دهند به جایی می‌رسند. و باید مانیفستی داشت که در آن بر ضرورت ریتم داخلی و علت‌ها توجه کرد و سرانجام؛ در جلسه‌ای با حضور شماری از شاعران و سینماگران در زمستان سال ۴۸ بیانیه‌ای صادر می‌شود که به عنوان «بیانیه ی شعر حجم» مطرح می‌شود. اما دو سال بعد رویایی در گفتگویی با شهین حنانه می‌گوید: « در حال حاضر موج نو در شعر نمی‌بینم و اگر حرکتی در عرصه شعر هست از جانب شاعران شعر حجم است و آن چه قبلا به عنوان شعر موج نو مطرح شد پدیده‌ای خام بود که پخته نشده از بین رفت» و بالاخره بعد از انقلاب ۵۷ شماری از شاعران همچنان به سرایش شعر حجم ادامه دادند و یداله رویایی نیز سردمدار این جریان شد و موج نوسرایان نیز کار خودشان را می‌کردند. به هر حال رویایی در همه‌ی سال های اخیر یکی از شاعران مطرح شعر حجم بود و همچنان به سرایش شعرهایش ادامه داد و با رفتن او رهرو مؤثر دیگری از صف رهروان شعر حجم خارج شد و جز این چه می‌توانیم گفت که نامش و آثارش در عرصه‌ی شعر مانا باشد و یادش گرامی و بررسی دقیق‌تر آثار او و شعر حجم بماند تا فرصتی دیگر. ■

یادمان فیلم‌ساز بزرگی که رفت

دغدغه‌های گودار، نقاش بزرگ سینما

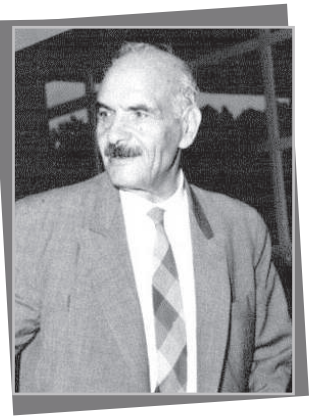


سال‌ها پیش «ویم وندرس» سینماگر صاحب نام و دوست صمیمی ژان لوک گودار در نشستی صمیمانه با او درباره‌ی فیلم‌سازی گودار و مشکلاتی که با آن روبرو بود، گفتگو کرد. گفتگویی که بخش‌هایی از چهره‌ی ناشناخته‌ی گودار را روشن می‌کند. گودار یکی از مطرح ترین سینماگران جهان بود و از بنیانگزاران موج نو در سینمای فرانسه، موجی که بعدها بسیاری از سینماگران مؤلف به آن پیوستند و فیلم‌های ماندگاری ساختند و سینمای موج نو نقطه عطفی شد در تاریخ سینمای متفکر جهان.

در این گفتگو وندرس به گودار می‌گوید:

ژان لوک! من فیلم موج نو را دیده ام. تو واقعا به یک نقاش تبدیل شده‌ای، فیلم‌های تو هر روز بیشتر نقاشی می‌شوند. شبیه نقاشی‌های تصویری «پیکتوریال» روندی وجود دارد که در تو تبدیل به یک چرخه کامل می‌شود. مسلما سینما از نقاشی زاییده شده و نقاشی اغلب منبع الهامی برای فیلمسازان بوده است اما این گونه الهامات. محدود به نماهای کاملا مفرد بوده است. در مورد تو باید گفت که تمام فیلم یک نقاشی است و گودار می‌گوید: حالا به این فکر می‌کنم که فیلم بعدی‌ام را به جای سینما در حراج کریستیز شرکت بدهم و «ویم وندرس» شاید به شوخی می‌گوید: این ایده‌ی جالبی است یک آمریکایی پولدار با اثری از گودار در گاوصندوقش. خب برای رسیدن به چنین اندیشه‌ای دقیقا چکار کرده‌ای؟ آیا نگاتیو فیلم‌هایت را در دست داری؟ آیا حقوقش مال خود توست؟ و گودار در جواب می‌گوید من هیچ‌وقت درباره‌ی حقوق فیلم‌ها دچار دردسر نشده‌ام. من همیشه هر چیزی را به بهای تنقلات فروخته‌ام چون به پولش احتیاج داشته‌ام. اما همان زمان برای نداشتن پول کافی در دوران پیری عصبی شده‌ام. بنابراین مجبور به ساخت فیلم شده‌ام که به نوعی تلاشی باشد برای پس‌انداز کمی پول. ■

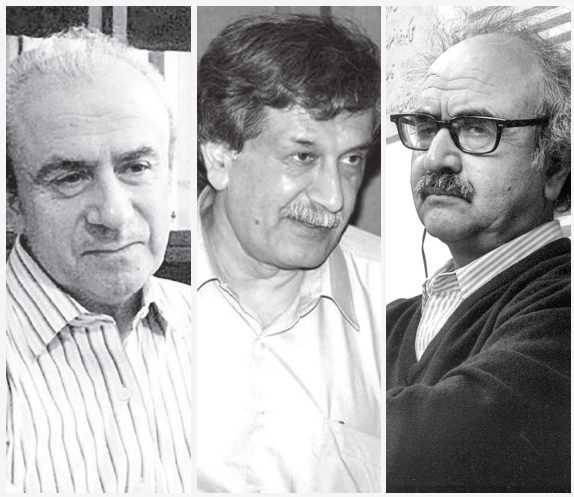
وقتی یغما بیست ساله شد



سال هزار و سیصد و چهل و شش بود که مجله ی «یغما» بیست ساله شد. مدیریت و سردبیری این مجله‌ی ادبی را که در قطع وزیری منتشر می‌شد. حبیب یغمایی به عهده داشت که ادیب و نویسنده و شاعر بود و به همین دلیل «یغما» یکی از معتبرترین نشریات ادبی به شمار می‌رفت و بسیاری از اهل ادب و قلم آن روزگار با آن همکاری داشتند و نیز خواننده‌اش بودند و به همین دلیل جمعی از همین اهل فرهنگ تصمیم گرفتند بیست سالگی مجله ی یغما را جشن بگیرند و برای این کار سالن باشگاه دانشگاه را به عنوان محل برگزاری این جشن انتخاب کردند و دو چهره‌ی سرشناس ادبی و فرهنگی آن زمان یعنی مجتبی مینوی و سیدحسن تقی‌زاده، مدیریت برگزاری این مراسم را به عهده گرفتند و دعوت نامه‌ای با امضای خود برای اهل فرهنگ و ادب و علاقه مندان یغما فرستادند، قرار این بود که در این مراسم از خدمات فرهنگی استاد حبیب یغمایی هم تجلیل شود. در این دعوت نامه که نامش را «رقعه ی دعوت» گذاشته بودند آمده بود:«به مناسبت بیستمین سال انتشار مداوم مجله یغما و برای بزرگداشت خدمات ادبی شاعر سخن سنج و نویسنده‌ی دانشمند آقای حبیب یغمایی دوستداران آن مجله روز شنبه ۲۷ خرداد ماه ساعت ۶/۳۰ تا ۸/۳۰ در باشگاه دانشگاه مجلسی دوستانه خواهند داشت. خواهشمند است با تشریف فرمایی خود دوستان را خوشوقت فرمایید.

سیدحسن تقی زاده - مجتبی مینوی»

البته در آن سال‌ها مثل همه‌ی سال‌های پیش و پس از آن انتشار یک مجله ادبی آن هم به مدت بیست سال پیاپی آسانی نبود و ناشر مجله برای انتشار هر شماره اش خون دل‌ها می‌خورد و دردسرها تحمل می‌کرد و فقط عشق بود که به او تاب تحمل می‌داد و ادامه ی راه و انگار خون دل خوردن برای انجام یک کار فرهنگی و انتشار یک مجله ی ادبی مستقل بخشی جدایی‌ناپذیر از سرنوشت اهل فرهنگ و مطبوعات مستقل در این سرزمین بوده و است و همچنان ادامه دارد. و این است که در این جا برخلاف بسیاری دیگر از کشورهای صاحب معرفت و فرهنگ نشریه‌ای که عمری پنجاه و شصت و صد و چند ساله حتی دویست ساله داشته باشد وجود ندارد و نشریات مستقل یا به تیرغیب توقیف از دنیا رفته اند یا مدیرانشان توان ادامه ی انتشار را به دلیل مشکلات مالی و سیاسی از کف داده‌اند و یا با تغییر حکومت‌ها از دور حیات خارج شده‌اند و این نه یک آسیب که یک فاجعه است برای فرهنگ یک کشور که مطبوعاتش در بهترین و خوش‌بینانه‌ترین شکل عمری به اندازه‌ی عمر ناشرشان داشته‌اند و هیچ نهاد و تشکیلاتی نخواسته و نتوانسته آن نشریه را به عنوان یک میراث فرهنگی به همان‌گونه که بوده است و با تغییرات مناسب زمان منتشر کند و این است که دیگر نشانی از یغما، سخن و ... نیست و در چنین شرایطی وقتی نشریه‌ای به بیست سالگی می‌رسد باید شادمانه به خاطر پایدار ماندنش تا بیست سالگی برایش جشن گرفت. ■



ماندگاران

» هشتم مهر ۱۲۶۹ تولد احمد کسروی نویسنده، پژوهشگر و حقوقدان کتاب تاریخ مشروطیت ایران یکی از با ارزش ترین کتاب‌هایی است که در مورد نهضت مشروطه خواهی و مبارزات مشروطه خواهان با زحمات او تدوین شده. تاریخ هیجده ساله آذربایجان نیز یکی دیگر از آثار اوست.

» دهم مهر ماه ۱۳۱۸ تولد اکبر رادی نمایشنامه نویس که آثار ارزشمندی از او در صحنه‌های تئاتر اجرا شده است از جمله آمیز قلمدون «روزنه آبی» آهسته با گل سرخ آهنگ‌های شکلاتی «از پشت شیشه‌ها» باغ شب نمای ما و ... مجموعه‌ای از مقالات.

» یازدهم مهر ۱۳۵۸ درگذشت عمران صلاحی شاعر، نویسنده و طنزپرداز بچه جوادیه بود و از آغاز نوجوانی قطعات طنز می‌نوشت و با نشریه توفیق شروع به همکاری کرد. عمران شیوه تازه ای در طنزنویسی ایرانی باب کرد که دیگران با تقلید از او اگرچه ناقص به شهرت رسیدند.

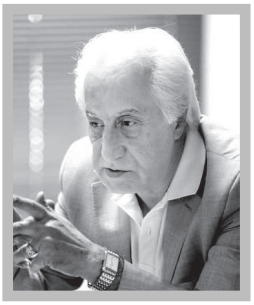
» ۱۵ مهر ۱۳۰۷ تولد سهراب سپهری، شاعر و نقاش و سراینده اشعاری که مجموعه آن‌ها در هشت کتاب منتشر شده و بارها تجدید چاپ شده است.

» ۱۷ مهر ۱۳۱۸ تولد گلی ترقی نویسنده و پژوهشگر ادبی از جمله آثار او می‌توان به اتوبوس شمیران، خانه ای در آسمان، من هم چه گوارا هستم و ... اشاره کرد.

» ۱۹ مهر ۱۳۱۸ تولد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی پژوهشگر، ادیب شاعر، نویسنده و استاد دانشگاه و مؤلف آثاری از جمله مجموعه شعرهای در کوچه باغ‌های نیشابور هزاره دوم آهوی کوهی و طفلی به نام شادی و شماری آثار پژوهشی در زمینه ادب و فرهنگ پارسی.

» ۲۱ مهر ۱۳۱۶ تولد لوریس چکناواریان موسیقیدان، آهنگساز و رهبر ارکستر و مصنف اپراهای به یادماندنی از جمله اپرای عاشورا.

» ۲۲ مهر ۱۳۱۸ تولد دکتر جواد مجابی شاعر، روزنامه نگار و پژوهشگر فرهنگی که آثار پژوهشی زیادی در زمینه هنر و ادبیات ایران تدوین و منتشر کرده است. ■



کافه بلدیه و غروب‌های پیچیده در عطر اقاقیا

هوشنگ اعلم

تهران امروز، نه تهران است و نه «طهران». شهری است بی نشانه‌ای از گذشته‌اش.
تهران شهر چنارها بود و شهر سارها.
شهری با معماری تهرانی، شهری پر از درخت‌های چنار و اقاقیا. شهری که کوچه‌هایش در بعدازظهرهای گرم تابستان پر از عطر گل‌های یاس امین‌الدوله بود و عصرهایش پر از نسیمی که در گذشت روزگار گم شد.
تهران امروز با ساختمان‌های بی قواره و برج‌های ساخته شده به تقلید از هزار ناکجای دیگر شهر دل مرده‌ای است که نفس کشیدن ساکنانش را برنمی‌تابد. شهری پر از هول و جنون.
سارها خیلی سال پیش، رفته‌اند و هیاهوی صدایشان سال‌هاست در خیابان ولیعصر شنیده نمی‌شود. در کوچه‌ها عطر یاسی نیست حتی سایه‌ی درخت‌هایش سایه نیست و نسیمش حتی در بهار عطر نسیم را ندارد. چنارها به پنهانی ریشه بر می‌شوند، ساختمان‌ها همه نمایان‌گر هول و دل مردگی اند. اما... تهران این نبود! تهران شهر گل‌های اقاقی و عطر یاس‌های امین‌الدوله و خنده‌هایی بود که بوی زندگی داشت. شهری که گاهی عمری اگر باشد از سر دلتنگی سری به گوشه‌های فراموش شده‌اش می‌زنیم.
حتی تصورش هم دشوار است و خیال هم به چنین تصوری راه نمی‌برد. تصور این‌که در یک عصر بهاری یا غروب تابستان در چهارراه ولیعصر فعلی و پهلوی قدیم، در جایی که حالا ساختمان تأتر شهر است و روی نیمکت‌های سنگی اطرافش. آدم‌هایی سر در گریبان و مغموم نشسته‌اند و به ناکجایی در ذهن در هم ریخته‌شان خیره شده‌اند، می‌شد پشت میزی که با رومیزی سفید پوشانده شده بنشینی و در نسیم نوازش‌گر غروبی خیال‌انگیز قهوه‌ات را بخوری، یا خنکای شیرین بستنی خامه‌دار سنتی را زیر زبانت مزه مزه کنی و صدای آرام موسیقی روحت را نوازش کند. نه! حتی تصور چنین فضایی هم دیگر ممکن نیست و در هیچ عصر تابستانی نمی‌توانی به «کافه شهرداری» بروی و ساعتی روحت را به نوازش صدای پرندگان و زمزمه‌ی نسیم در گوش درختان بسپاری. با وجود این‌که این روزها در هر کوچه و پس کوچه‌ای کافه و گاه کافه‌هایی در به روی مشتری گشوده‌اند که اکثراً به سبک خانه‌های قدیمی حیاط دارند و حوض و شمعدانی، اما روح زندگی حاکم بر جان تهرانی‌ها انگار سال‌هاست که مغموم است.
شاید قدیمی‌های تهران، آن‌هایی که هم سن و سال من هستند سایه‌ای از «کافه شهرداری» یا کافه بلدیه در ذهنشان مانده باشد و جوان‌ترهایی که حالا در حوالی چل چلی هستند، احتمالاً اسم آن را شنیده‌اند. کافه‌ای که ساختمان آن بیشتر شبیه یک کاخ بود تا کافه و فضای بیرونی آن هم شبیه کافه‌های فرنگ. میز و صندلی‌های شیک، رومیزی‌های سفید و تمیز و گارسن‌های تعلیم دیده که شیوه‌ی برخورد و پذیرایی‌شان آدم را به یاد رستوران‌های اشرافی اروپا می‌انداخت.
کافه بلدیه در اوایل دوره‌ی رضاشاه ساخته شد، جایی برای تفریح مردم و گذران اوقات فراغت در فضایی باز و مدرن کافه شهرداری که اوایل به آن «کافه بلدیه» می‌گفتند، شب‌ها نمایش فیلم هم داشت و شعبده‌بازی و نمایش‌های دیگری از این دست و همه برای گذران ساعاتی خوش در شب‌های بهار و تابستان. این کافه در پاییز و زمستان هم فعال بود و سالن سرپوشیده‌اش در کامل ساعت‌های روز و تا اواخر شب پر از مشتری.
چهار، پنج ساله بودم گمان می‌کنم که برای اولین بار مرا به کافه شهرداری بردند. سال ۳۰ یا ۳۱ بود. در آن سال‌ها چهارراه پهلوی (که حالا چهارراه ولیعصر است) محل تفرج تهرانی‌ها بود، منطقه‌ای در شمال تهران آن سال‌ها.
جوی‌های پهن و پرآب در دو سوی خیابان و صدای حرکت پرشتاب آب که موسیقی دائمی آن منطقه بود. و برای من که کودکی چهار، پنج ساله بودم، گاهی ترسناک می‌شد. ترسی که هنوز هم گاهی همراه با تصویرهایی گنگ از آن جوی‌های پرخروش آب در ذهنم نقش می‌بندد.
در ضلع شمال غربی چهارراه یک داروخانه‌ی بزرگ بود و در کنارش یک بقالی دودهنه شبیه به سوپرمارکت‌های امروزی که روی شیشه‌اش نوشته بودند: «سقط فروشی» در آن سال‌ها به بقالی‌ها سقط‌فروشی می‌گفتند.
و کافه شهرداری در ضلع جنوب شرقی چهارراه بود. همان‌جا که امروز تئاتر شهر است. در پیاده‌روهای شمالی چهارراه که به سمت بالا قدم می‌زدیم به چهارراه بزرگمهر می‌رسیدیم. همان‌جا که مطب دکتر منصور اردلان در سومین یا چهارمین ساختمان ضلع شمال غربی‌اش بود. دکتر اردلان پزشک اطفال بود و طبیب من در سال‌های کودکی و رفتن به کافه شهرداری در آن سال‌ها یک جور جایزه بود برای من که به طمع آن، ترس رفتن به مطب دکتر را تحمل می‌کردم (هرچند که او بسیار مهربان بود).
از سینمای کافه شهرداری که در فضای باز و محوطه‌ی جلوی ساختمان کافه بود چیزی به یادم نمانده. اما شعبده‌بازی را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. و ردیف صندلی‌هایی را که برای تماشای شعبده‌بازی چیده بودند تا مرد شعبده باز از کلاه سیاه رنگ و درازش خرگوش و گاهی کبوتر بیرون بیاورد یا لگن آبی را که شعبده‌باز دستمالی را در آن می‌شست و آب داخل لگن را روی سر تماشاچیان خالی می‌کرد، آبی که وقتی روی تماشاچی‌ها می‌ریخت گل‌های یاس سفید بود با این همه هر بار که شعبده باز لگن پر از آب را باشتاب به طرف تماشاچی می‌ریخت من سرم را می‌دزدیدم که خیس نشوم. اما گل‌های یاس هیچ‌وقت خیس نبود. هنوز هم قیافه‌ی مرد شعبده‌باز را به خاطر دارم. میانه قامت بود. با شلوار و پیراهن سفید و شبیه دکتر اردلان که با وجود دکتر بودن دوستش داشتم. مهربان بود و هیچ‌وقت آمپول تجویز نمی کرد.
کافه شهرداری که ابتدا به آن کافه بلدیه می‌گفتند، در سال ۱۳۰۹ ایجاد شد به تقلید از کافه‌های فرانسه که هم کافه بود، هم رستوران و ساخته

شده بود برای تفریح و گذران اوقات فراغت مردمی که دستشان به دهنشان می‌رسید و تازه داشتند مدرن می‌شدند.
ورودیه به محل کافه شهرداری ۵ ریال بود و غذاها و دسرها هم قیمت خودشان را داشتند که گران نبود که اگر بود ما نمی‌رفتیم و شاید خیلی‌های دیگر، اما کافه شهرداری خیلی زود پاتق خیلی از مردم تهران و حتی شهرستانی‌هایی شد که به تهران می‌آمدند و بسیاری از هنرمندان هم مشتری این کافه بودند و بیشتر هنرمندان تئاتر و سینما و رادیو.

پذیرایی اروپایی

مهم‌ترین ویژگی کافه شهرداری شیوه‌ی پذیرایی و رفتار گارسن‌ها بود. گارسن‌هایی با پیراهن سفید و شلوار و پاپیون مشکی و دستمال سپیدی روی ساعد دست چپ و بسیار مؤدب و به قول فرنگی‌ها با پرنسیپ بودند و با احترام با مشتری رفتار می‌کردند. این‌ها را بعداً پدرم تعریف می‌کرد. و این شیوه‌ی پذیرایی، مشتریان را حتی اگر چندان اهل رعایت آداب نبودند، وادار می‌کرد که رفتار مناسب‌تری داشته باشند و به قول معروف برخوردشان با گارسن‌ها و دیگران «متمدنانه» باشد. و انگار باید در این کافه و جاهایی مثل آن رفتارهای اجتماعی درست را یاد می‌گرفتیم.

بستنی اکبر مشدی

خوراکی‌هایی که در کافه شهرداری سرو می‌شد همه از بهترین نوع بود. چه غذاهایشان و چه نوشیدنی‌ها و دسرها. و من این را از حرف‌های پدر و مادرم می‌فهمیدم. مثلاً بستنی کافه شهرداری بستنی اکبر مشدی بود که بهترین و معروف‌ترین بستنی تهران بود و هنوز از بستنی‌های رنگارنگ -مثلاً فرنگی- خبری نبود.
بهار و تابستان برنامه‌های تفریحی و نمایش فیلم و شعبده بازی از غروب آفتاب در فضای باز جلوی کافه شروع می‌شد و البته برنامه‌های دیگری هم بود. ژانگولر و آکروبات و موسیقی زنده.
در مجموع کافه شهرداری محلی بود برای تفریح افراد طبقه‌ی متوسط و حتی طبقات کمی پایین‌تر. در آن سال‌ها طبقه‌ی متوسط رو به گسترش داشت و تقریبا اکثریت مردم شهرنشین از رفاه نسبی برخوردار بودند. هرچند که حاشیه‌نشینی هم وجود داشت و حاشیه‌نشین‌ها کسانی بودند که از روستاها به دنبال کار به تهران می‌آمدند و در حاشیه شهر ساکن می‌شدند و بعد از مدتی آرام، آرام به دامن شهر کشیده می‌شدند و جذابیت‌های تهران ماندگارشان می‌کرد و به همین دلیل ضرب‌المثل‌هایی مثل «خاک تهران دامنگیر است» یا «آب تهران آدم را نمک‌گیر می‌کند»، رایج بود.

کاخ دموکرات‌ها

ساختمان کافه شهرداری پیش از آن که تبدیل به هتل و کافه شود توسط قوام‌السلطنه و به عنوان دفتر مرکزی حزب دموکرات ایران ساخته شد. این ساختمان بعد از منحل شدن حزب دموکرات، به محل امور اداری شهرداری تبدیل شد. و بعدتر شهرداری در آن جا یک سوپرمارکت بزرگ دایر کرد که با توجه به شرایط آن زمان ایران و این که مردم بیشتر ترجیح می‌دادند از بقالی‌های محله‌ی خودشان خرید کنند، چندان مورد استقبال قرار نگرفت و با مقدار زیادی بدهی ورشکست شد. و بعد از آن بود که به همت کریم آقا بوذر جُمهر شهردار وقت تهران تبدیل به هتل رستورانی شد به نام «کافه بلدیه» شامل فضای داخلی و بیرونی. که کافه رستوران داخلی در تمام مدت روز تا حوالی نیمه شب قابل استفاده بود و فضای بیرونی و محوطه‌ی باغ جلو ساختمان در فصل بهار و تابستان معمولاً از غروب آفتاب به بعد قابل استفاده می‌شد.

کافه‌ای ارزان برای همه

قیمت خوراکی‌ها و نوشیدنی‌ها و دسرها در کافه شهرداری حتی به مقیاس آن زمان بسیار ارزان بود چون بخشی از هزینه آن برای رفاه عمومی از سوی شهرداری پرداخت می‌شد. مثلاً قیمت یک وعده غذای کامل «شامل؛ سوپ، غذای اصلی که معمولاً خوراک مرغ یا گوشت بود، میوه، نوشابه و دسر ۶ ریال که در گویش محاوره‌ای «شش زار» گفته می‌شد و به همین دلیل اکثر مردم می‌توانستند از غذاهای آن استفاده کنند و از برنامه‌های تفریحی آن لذت ببرند.

اما سرانجام ...

در سال ۱۳۵۰ در محل کافه بلدیه، که دیگر سال‌ها بود کاربردی نداشت، ساختمان تئاتر شهر ساخته شد. ساختمانی که هنوز و همچنان پابرجاست. و حالا چهارراه ولیعصر و محوطه‌ی تأتر شهر یکی از شلوغ ترین مکان‌های تهران است و جایی که زمانی تفریحگاه مردم بود و مکانی آرام و آرامش‌بخش امروز جایی است که حتی عبور از آن هم به راحتی ممکن نیست. ■

لیست قیمت غذاها و نوشیدنی‌های کافه شهرداری

شام شامل؛ سوپ، غذای اصلی، یک پرس میوه و یک قهوه یا چای	۶ ریال
یک پرس خوراک گوشت	۳ ریال
یک پرس خوراک جوجه	۴ ریال
یک ظرف بستنی	۱ ریال
چای بزرگ لیوانی	۱ ریال
شیر یک لیوان	۱ ریال
چای با شیرینی	۲ ریال
قهوه یک فنجان	۱ ریال
لیموناد	۱ ریال
سینالکو «اولین نوشابه کارخانه‌ای»	۱/۵ ریال

دست ما کوتاه و خرما بر نخیل!

چرا ادبیات کودک و نوجوان ما جهانی نشده است؟

زهره نیلی

۱۷ مهر برابر با هشتم اکتبر را روز جهانی کودک است. کشورهای جهان، روزهای کودک مختلفی برای خود دارند؛ اما روزجهانی کودک را خود بچه‌ها به وجود آورده‌اند. ماجرا از این قرار است که در سال ۱۰۸۶، دو نفر از دانش‌آموزان ۹ ساله‌ی مدرسه‌ی آتاتوری در نیویورک با نگارش نامه‌ای از همه بچه‌های دنیا خواستند که روزی را به صلح اختصاص دهند.

در پیام یکی از بچه‌ها آمده بود: «بزرگ‌ترهای ما عقاید ثابتی دارند. آن‌ها ما را دوست دارند چون بچه‌هایشان هستیم، اما آیا در جریان هستند چه دنیایی برای ما می‌سازند؟ اگر کمترین اشتباهی در ماشین هسته‌ای آن‌ها رخ دهد ما دیگر شانسی برای رشد نداریم در حالی‌که ما امکانی برای رشد و پرورش می‌خواهیم.»

کودکان در روز جهانی کودک می‌خواهند این نکته را یادآور شوند، در حالی که سالانه هزینه‌های غیرقابل تصوری صرف تولید انواع سلاح‌های هسته‌ای و غیرهسته‌ای می‌شود، کودکان بسیاری از گرسنگی، نبود امکانات بهداشتی و سوء و تغذیه می‌میرند.

همزمان با روز جهانی کودک به گفتگو با چند تن از اهالی فرهنگ پرداخته و راه‌های جهانی شدن ادبیات کودک و نوجوان را مورد بررسی قرار داده‌ایم. آیا ادبیات کودک و نوجوان ما می‌تواند به بازارهای جهانی راه پیدا کند؟ آیا همت و اراده‌ای از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد و ناشران دولتی و خصوصی برای این کار وجود دارد؟

ما درهای جهان را به روی خود بسته‌ایم

سحر ترهنده، مترجم و پژوهشگر ادبیات کودک و نوجوان است. او دو دوره داور جایزه‌ی هانس کرستین اندرسن یا همان «نوبل کوچک» بوده است. ترهنده در پاسخ به این پرسش که چرا ادبیات کودک و نوجوان ما جهانی نشده آن هم در شرایطی که نویسندگانی چون هوشنگ مرادی کرمانی، احمدرضا احمدی، محمدرضا یوسفی و فرهاد حسن‌زاده، نامزد دریافت این جایزه شده و مرادی کرمانی و حسن‌زاده مورد تشویق هیئت داوران قرار گرفته و لوح تقدیر هم دریافت کرده‌اند، می‌گوید: ادبیات ما، چه از نظر محتوا چه تصویر، غنی‌تر از کشورهای همسایه، حتی آسیای میانه و آسیای دور است. اصلا به باور من نویسندگان ما، ظرفیت جهانی شدن دارند اما چرا تاکنون نتوانسته‌اند جوایز مختلف جهانی را به خود اختصاص دهند دلایل متعددی دارد که می‌توان به کاویدن هر کدام پرداخت.

مترجم کتاب «ما این‌طوری زندگی می‌کنیم!»، شانس را یکی از عوامل موثر بر دریافت جایزه‌های جهانی می‌داند و می‌گوید: جایزه‌ی «آلما»، سالی یک بار برگزار می‌شود و نویسنده‌ها و تصویرگران و مروجان کتاب در آن شرکت می‌کنند. پس هر سال، نامزدهای بسیاری از سوی نهادهای مختلف معرفی می‌شوند و به رقابت با هم می‌پردازند. پس شانس برگزیده شدن از میان تعداد زیادی از آدم‌ها کم است. این مساله درمورد جایزه‌ای چون هانس کرستین اندرسن پررنگ‌تر است چون این جایزه هر دو سال یک بار برگزار می‌شود و به مجموعه آثار یک نویسنده و یک تصویرگر تعلق می‌گیرد. پس مهم است داوران افراد شرکت‌کننده را بشناسند، چون این شناخت بر داوری و انتخاب‌شان تاثیر می‌گذارد از سوی دیگر مهم است هر کدام از نامزدها با چه کسانی رقابت می‌کنند.

به باور ترهنده، زمانی که کسی کشور کره و نویسندگانش را نمی‌شناخت، کره‌ای‌ها آمدند و در عرصه‌ی ادبیات کودک خود سرمایه‌گذاری کردند؛ به نمایشگاه‌های بین‌المللی رفتند؛ جایزه‌های مختلف تعریف کردند و خلاصه خود را سر زبان‌ها انداختند. شارجه هم کار مشابهی انجام داد؛ با این‌که ادبیات و به‌طور ویژه ادبیات خودشان کودک نداشت. اصلا یک جست‌جویی بکنید و ببینید به چند نویسنده‌ی اهل امارات برمی‌خورید؟ نویسندگان عرب، بیشترشان اهل لبنان و مصر و کشورهای دیگر هستند. اما کشور شارجه جایزه‌ی بسیار گران «کلمات» را تعریف و خود را به دنیا معرفی کرد. از نویسنده‌های خود خواست تا در نمایشگاه‌های بزرگ بین‌المللی حاضر شوند و امکانات این حضور را فراهم آورد. در این میان ما چه کردیم؟ ما ۱۰۰ سال است کتاب کودک، به معنای واقعی کلمه تولید می‌کنیم اما چند کشور ما و نویسنده‌های ما را می‌شناسند؟!

مترجم «داستان خرگوش کوچولو»، ترجمه و معرفی درست نویسندگان

ترهنده: زمانی که کسی کشور کره و نویسندگانش را نمی‌شناخت، اما کره‌ای‌ها آمدند و در عرصه‌ی ادبیات کودک خود سرمایه‌گذاری کردند؛ به نمایشگاه‌های بین‌المللی رفتند؛ جایزه‌های مختلف تعریف کردند و خلاصه خود را سر زبان‌ها انداختند. شارجه هم کار مشابهی انجام داد؛ با این‌که ادبیات و به‌طور ویژه ادبیات کودک نداشت

ایرانی را راه دیگری برای جهانی شدن می‌داند و معتقد است: به‌هرحال باید بپذیریم زبان فارسی، محدوده‌ی جغرافیایی کوچک‌تری را دربرمی‌گیرد و کتاب‌های ما به ترجمه و معرفی درست احتیاج دارند و ترجمه‌ی معکوس پرهزینه است و از عهده‌ی چند نهاد چون شورای کتاب کودک و کانون پرورش فکری یا حتی بسیاری از ناشران خصوصی خارج؛ حالا این پرسش پیش می‌آید وزارت فرهنگ و ارشاد و دیگر نهادهای دولتی مرتبط برای ترجمه و معرفی درست نویسندگان ایرانی چه کرده‌اند؟ اصلا چند نشریه‌ی دیجیتال وجود دارد که بهترین داستان‌ها را ترجمه و معرفی کرده باشد؟ مگر نه‌این‌که خود ما مترجم‌ها برای انتخاب کارهای خوب و شناختن نویسنده‌های دیگر به سایت‌های مختلف معرفی کتاب مراجعه می‌کنیم؟

به گفته‌ی ترهنده، نبود قانون کپی‌رایت و شکل حضور ما در بازارهای بین‌المللی یکی دیگر از موانع ما در اراتباط با جهانی شدن است. او می گوید: راستش را بخواهید حضور ما در دنیا، از استانداردهای لازم بی‌بهره است. ما نمی‌توانیم همه‌ی درها را به روی خود ببندیم و جزیره‌ای رفتار کنیم. همان‌طور که نمی‌توانیم بگوییم ما هرجور دلمان بخواهد رفتار می‌کنیم اما دیگران باید با ما رفتار درستی داشته باشند و به ما احترام بگذارند.

مترجم کتاب «هیولای رنگ‌ها» با اشاره به محتوای برخی داستان‌های ایرانی می‌گوید: جدای از نبود حمایت‌های دولتی و کپی‌رایت و حضور استاندارد در مجامع بین‌المللی، بحث محتوا و درونمایه هم مهم است. در کشور ما مدرسه و رشته‌ی دانشگاهی برای نویسندگی وجود ندارد و نوشتن به حرفه‌ی آدم‌ها تبدیل نشده است. به این معنی که در مملکت ما بیشتر نویسندگان، خودآموخته و استعدادمحور هستند. از سوی دیگر هستند نویسندگانی که کودکی و نوجوانی خود را می‌نویسند و با بچه‌های امروز و ذهن و زبان‌شان بیگانه‌اند. البته در این میان هستند نویسندگانی که فضای تصویری ایجاد می‌کنند و کوتاه و خلاقه می‌نویسند.

ترهنده، دریافت جایزه را رسیدن به نوک قله می‌داند و معتقد است: اگرچه گرفتن جایزه، یک افتخار ملی است و همه‌ی ما را خوشحال می‌کند اما در درجه‌ی نخست باید متولیان فرهنگی ما درها را بگشایند و از این حالت جزیره‌ای بیرون بیایند. یعنی قانون کپی‌رایت را بپذیرند تا کشورهای دیگر به حضور ما در بازارهای جهانی احترام بگذارند و ما را به شکل دزد نبینند بعد هم بهتر است یک رسانه و نشریه وجود داشته باشد و به معرفی نویسندگان و آثارشان بپردازد. در واقع باید ابتدا زیرساخت‌ها را فراهم کنیم بعد خواهان رسیدن به نوک قله باشیم.

شناخت کودک امروز ضروری است

محبوبه نجف‌خانی، مترجم کتاب‌های کودک و نوجوان و نخستین کسی است که رولد دال، نویسنده‌ی انگلیسی را به ایرانی‌ها معرفی کرد. به گفته او یکی از دلایل جهانی نشدن ادبیات کودک و نوجوان ایران، کیفیت پایین کتاب‌هاست که از نظر موضوع، پیرنگ و ساختار به سطح استانداردهای جهانی نرسیده‌اند.

به گفته‌ی مترجم مجموعه‌ی «در جست‌وجوی دلتورا»، عده‌ای از نویسندگان کودک هنوز درباره‌ی دوران کودکی خود می‌نویسند؛ بی‌آن‌که بدانند کودکی و نوجوانی آن‌ها برای بچه‌های امروز؛ هیچ جذابیتی ندارد؛ پس وقتی مخاطبان فارسی زبان از کتاب‌های تالیفی به‌ویژه در حوزه کودک، استقبال نمی کنند، چگونه انتظار داریم این کتاب ها ترجمه شوند و در کشورهای دیگر مخاطب پیدا کنند؛ آن هم در شرایطی که یکی از ملاک‌های اصلی خرید کپی‌رایت و انتشار کتاب در کشورهای دیگر استقبال از یک اثر در کشور مبدا است؟

نجف‌خانی، پژوهش در زمینه‌ی ادبیات کودک و شناخت ذهن و زبان کودک امروز را یکی دیگر از راه‌های جهانی شدن ادبیات کودک ایران می‌داند و معتقد است: نویسنده‌ها در بیشتر کشورهای پیشرفته جهان، مدام در حال پژوهش و یادگیری هستند. نویسنده‌های ما هم باید شناخت خوبی از فضای فکری و دنیای امروز کودک داشته باشند و پیوسته اطلاعات خود را به روز کنند. لازم است آن‌ها تغییر و تحولات دنیای کودکان و نوجوانان را به دقت بشناسند تا بتوانند کودک و نوجوان کم حوصله‌ای را که ذائقه ادبی‌اش با خواندن کتاب‌های ترجمه رشد کرده به سمت کتاب‌های تالیفی بکشانند. از سوی دیگر، آموزش و پرورش باید با انجمن نویسندگان کودک و نوجوان همکاری کند و اجازه دهد نویسندگان به مدارس بروند و با مخاطبان کودک و نوجوان گفت‌وگو کنند و نظر آن ها را نسبت به کتاب‌هایشان جویا شوند، تا بتوانند سلیقه و خواسته‌های کودکان را بشناسند چراکه ارتباط مستمر نویسنده با مخاطب بر بهبود کیفی آثار او تاثیر مثبت می‌گذارد.

مترجم «نامه‌های فلیکس» در پاسخ به این‌که برخی مانع اصلی جهانی شدن ادبیات ما را محدودیت زبان فارسی می‌دانند می‌گوید: بله؛ عده‌ای تقصیر را به گردن تفاوت ریشه‌ای زبان فارسی با زبان‌های لاتین می‌اندازند و معتقدند که چون دایره‌ی متکلمان به زبان فارسی محدودتر است، پس مانع اصلی جهانی شدن ادبیات ما زبان است. در حالی که نویسندگان ژاپنی هم از ابزار زبان بومی خود استفاده کرده‌اند، اما ادبیات و مانگاهای

نجف خانی: وقتی مخاطبان فارسی زبان از کتاب های تالیفی به‌ویژه در حوزه کودک، استقبال نمی کنند، چگونه انتظار داریم این کتاب ها ترجمه شوند و در کشورهای دیگر مخاطب پیدا کنند؛ آن هم در شرایطی که یکی از ملاک‌های اصلی خرید کپی‌رایت و انتشار کتاب در کشورهای دیگر استقبال از یک اثر در کشور مبدا است؟

خلعتبری : افسوس که در ایران، مسئولان وزارت ارشاد و آموزش و پرورش تنها از چند ناشر خاص، که معمولا ناشران دولتی یا نورچشمی هستند، کتاب می‌خرند و به بچه‌ها این امکان را نمی‌دهند تا با آثاری آشنا شوند که دنیا به آن توجه کرده است

ژاپنی در مرزهای ملی و قلمروهای بومی نویسنده محدود نمانده و به زبان های دیگر ترجمه شده و در بسیاری از کشورهای جهان مورد استقبال قرار گرفته است.
به گفته ی نجف‌خانی، باید یک سازمان یا نهاد و تشکیلاتی شبیه روابط عمومی وجود داشته باشد که آثارمطرح نویسندگان را انتخاب و به زبان‌های دیگر ترجمه کنند و از طریق نهادهای ادبی، واحدهای انتشاراتی، رایزن های فرهنگی، نویسنده و آثارش را به کشورهای دیگر بشناسانند. اما چون ترجمه ی حرفه‌ای این آثار هزینه‌ی سنگینی را بر نویسنده تحمیل می‌کند، دولت و نهادهای دولتی باید این هزینه را به عهده بگیرند.

جهانی شدن ادبیات کودک در گرو حمایت‌های دولتی است

فریده خلعتبری از جمله ناشران کودک و نوجوان است که آثارش با اقبال در بازارهای جهانی روبه‌رو شده. ناشری که تصور می‌کند ادبیات کودک و نوجوان ما اگر به درستی ترجمه شود، قابلیت جهانی شدن دارد. اما یا کتاب‌های خوب ترجمه نمی‌شوند یا برگردان‌هایی که ارائه می‌شود، خیلی خوب و موثر نیست.
مدیر نشر شباویز معتقد است: شناخت مخاطب و بازارهای جهانی ضرورت دارد. اصلا بهتر است کتاب‌هایی انتخاب و ترجمه شوند که هماهنگ با سلیقه و پسند مردم دنیا هستند. به عبارتی وقتی قرار است کتابی برای مردم اروپا ترجمه شود، باید متناسب با خواسته و نیاز اروپایی‌ها باشد اما همان کتاب ممکن است در آفریقا یا در آمریکا مورد توجه قرار نگیرد و ما باید در ترجمه‌ی آثار خود به اصل مخاطب شناسی توجه ویژه داشته باشیم.
خلعتبری، فروش رایت کتاب‌های ایرانی به کشورهای دیگر را یکی از اصلی‌ترین شرایط برای جهانی شدن ادبیات کودک و نوجوان ایران می‌داند و می‌گوید: کپی‌رایت، یک‌جور مبادله‌ی فرهنگی است. دو کشور، کتاب‌های خود را با یکدیگر رد و بدل می‌کنند و در این داد و ستد با سلیقه‌ی هم آشنا می‌شوند. وقتی ما هنوز قانون کپی‌رایت را نپذیرفته‌ایم یعنی نه برای حقوق مولف، احترام قائل شده و نه مخاطب و شناخت او را جدی گرفته‌ایم. در این شرایط طبیعی است که وزارت ارشاد و کانون پرورش فکری و دیگر ناشران دولتی، آثاری را انتخاب و به انگلیسی و روسی و زبان‌های دیگر برمی‌گردانند که مخاطب ندارند و با مردم کشورهای دیگر ارتباط برقرار نمی‌کنند. این کتاب‌ها به رایزنی‌های فرهنگی ارسال می‌شوند و سال‌های سال می‌مانند و خاک می‌خورند.
این ناشر کودک و نوجوان، بومی و خلاقه بودن آثار را یکی دیگر از الزامات جهانی شدن می‌داند و می‌گوید: یک کتاب باید خلاقانه باشد. از سوی دیگر بومی بودن، نکته‌ای است که باید به آن توجه شود. اما افسوس که در ایران، مسئولان وزارت ارشاد و آموزش و پرورش تنها از چند ناشر خاص، که معمولا ناشران دولتی یا نورچشمی هستند، کتاب می‌خرند و به بچه‌ها این امکان را نمی‌دهند تا با آثاری آشنا شوند که دنیا به آن توجه کرده است.
به گفته‌ی خلعتبری جهانی شدن ادبیات کودک درگرو حمایت‌های دولتی است چراکه ناشران خصوصی، این امکان و توان را ندارند که هم در نمایشگاه‌های بین‌المللی شرکت و غرفه اجاره کنند هم کتاب‌ها را به زبان‌های دیگر، به‌ویژه زبان انگلیسی برگردانند؛ ضمن این‌که در بسیاری موارد شناخت درست و دقیقی از بازار ندارند و نمی‌دانند چه کتاب‌هایی را انتخاب و ترجمه کنند. ■

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

هدیه‌ای شوم در آستانه‌ی روز کودک

کشورهای مختلف در روز جهانی کودک مثل هر مناسبت تقویمی دیگری، اقدامات مختلفی را انجام می‌دهند، از انتشار کتاب‌های خاص تا اکران فیلم‌های مختلف ویژه‌ی کودکان و روی صحنه بردن تئاترهای مختلف برای کودکان تا هر برنامه‌ی مطرح و آموزنده‌ی دیگری که بتواند بچه‌ها را شاد کند، یا به آن‌ها آموزش دهد. اما در کشور ما همه ساله در این روز جز چند نهاد دلسوز غیردولتی که برای کودکان فعالیت می‌کنند. شاهد اقدام فوق‌العاده‌ای جز چند مصاحبه با نویسندگان و تصویرگران و فعالان عرصه‌ی کودک و نوجوان نیستیم، امسال به مصداق هر دم از این باغ بری می‌رسد... درست در آستانه‌ی روز جهانی کودک مسئله‌ی تعطیلی کتابخانه‌های کانون یا به گفته‌ی آنان که این طرح بدون پشتوانه و منطق را ارائه کردند -یکی کردن کتابخانه‌های کانون پرورش فکری با کتابخانه‌های عمومی کشور! -مطرح شد. و موجی از اعتراض دلسوزان و فعالان فرهنگی کودک و نوجوان را برانگیخت. که البته با توجه به این اعتراضات موقتاً به تجدید نظر! در این طرح انجامید. اگر پازل مدیریت های ناکارآمد چند دهه‌ی اخیر کانون را کنار هم قرار دهیم نه تنها بر وضعیت نه چندان مطلوب این نهاد فرهنگی قدیمی، پی می‌بریم بلکه حقیقتی دیگر نیز رخ می‌نماید و آن هم نوعی قصد عامدانه برای ضعیف‌تر کردن کانون است که در قالب اقداماتی اینچنینی خود را نشان می دهد، این هم هدیه‌ای برای کودکان ایران زمین که گاه در دورافتاده‌ترین روستاها فقط کتابخانه‌ی کوچک کانون پناه آن‌هاست، در روز جهانی کودک ۱۴۰۱! ■

پرونده

فرزان سجودی
فرزانه‌ای در نشانه‌شناسی

ارج‌نامه‌ای برای دکتر فرزان سجودی

دکتر امیرعلی نجومیان
استاد دانشگاه

شوکا حسینی
شاعر و پژوهشگر ادبی

سیدعلی اصغر سلطانی
زبانشناس و مدرس دانشگاه

دکتر محمدهاشمی
پژوهشگر فلسفه و ادبیات

آشنای سال‌های دور

ندا عابد

«پسرم می‌گوید، بابا تو که انگلیسی‌ات عالی است، برو کافه، برو رستوران، برو با آدم‌ها ارتباط برقرار کن. گفتم فرض کن رفتم، یک نفر هم کنارم نشست و گفت عجب زمستان سردی! من هم می‌گویم: بله. و حرف همین‌جا قطع می‌شود. چون اوست که می‌تواند بابت سال‌ها زیستن در تورنتو و زمستان‌های آن‌جا جمله‌ی بعدی را بگوید، مثلا این‌که: سال‌های قبل گرم‌تر بود... من چه دارم که بگویم، من که سال‌های درازی در آن سرزمین نبوده‌ام، پسر جان خاطره‌های آدم را زمان و مکان آشنا می‌سازد، بی خاطره ماندن هولناک است. انگار بخشی از وجودت را در جایی نامعلوم فراموش کرده‌ای... من به دنبال همین بخش از وجودم که زندگی است، سالی چند ماه می‌آیم تا در هوای شهری که در آن زیسته‌ام نفس بکشم.»

این‌ها را فرزان سجودی در همین سفر آخر و در یک عصر دوست داشتنی، که با پیاله‌ای فالوده و کلی مهربانی دور یک میز چهارگوش دوست‌داشتنی‌تر شده بود، می‌گفت.

او را از دوران دانشگاه می‌شناسم، سال‌های دوره‌ی لیسانس دانشگاه علامه طباطبایی، همان روزهایی که ما تازه واردها به سال بالایی‌ها و بچه‌های دوره‌ی فوق‌لیسانس به چشم آدم‌های بزرگ و مهم نگاه می‌کردیم. دانشجوهایی که درواقع مثل خودمان بودند و فقط چند واحد اضافه‌تر گذرانده و به قول معروف استخوان بیشتری خرد کرده بودند. در آن دوره هم مثل همه‌ی دوره‌ها و دانشکده‌ها که همیشه می‌شود یکی دو نفر هستند که از همان اول معلوم است راهشان را می‌شناسند و قرار است «کار»ی بکنند کارستان، جوانی با عینک قاب کائوچویی سیاه و ابروهای پُرپشت نزدیک به هم و موهای مشکی که برخلاف قیافه‌ی جدی‌اش گاهی صدای خنده‌هایش راهروهای دانشگاه را پر می‌کرد، یکی از همان دانشجوها بود که معلوم بود قرار است کاری کند کارستان. همه‌ی ما با حسرت نگاهش می‌کردیم مخصوصاً وقتی می‌دیدیم استاد محبوبمان دکتر کورش صفوی همه جا تعریفش را می‌کند و به آینده‌اش امیدوار است. او بیشتر اوقات یا در کتابخانه‌ی طبقه ی پنجم دانشکده مشغول مطالعه بود و یا در اتاق گروه زبانشناسی، نه به عنوان یک دانشجو بلکه شاید به عنوان یک دوست، دور میز استادان و کنار دکتر میرعمادی، دکتر صفوی و دکتر منشی زاده و ... می‌نشست. مرحوم دکتر حق‌شناس که اسطوره‌ای بود برای همه‌ی ما و چه‌قدر قند توی دل من یکی آب می‌شد وقتی در عالم خیال به جای تصویر او تصویر خودم را در پشت آن میز می‌دیدم (اتفاقی که سال‌ها بعد باعث شد با عشق به زبانشناسی تا نیمه راه کارشناسی ارشد این رشته در همان دانشگاه علامه بروم و بعد هم به سرعت بفهمم که نه، رویای من زبانشناسی نیست و راهم را باز به سمت ادبیات کج کنم) بعدها که بیشتر او را شناختم، شخصیتش از یک جهت برایم جالب شد. مهربان بود و خوشرو، اما این‌ها به کنار جزو معدود زبانشناس‌هایی بود که ادبیات خوانده بود و ادبیات را دوست داشت و البته خوب می‌شناخت، درواقع او نقطه‌ی تلاقی جدال همیشگی زبانشناس‌ها و ادبا بود. دانشجوی دُگمی نبود با وجود این‌که ده سالی از ما بزرگ تر و متأهل هم بود، سینما و تئاتر را در همان روزها هم خوب می‌شناخت. اصلاً مثل یک دایره المعارف بود، که سخاوتمندانه و با خنده‌های بلند آن چه را می‌دانست با مخاطبش در میان می‌گذاشت. بعدها شنیدم که روز جلسه‌ی دفاع دکتری‌اش در سالن شهید عضدی دانشگاه به قول معروف جای سوزن انداختن نبوده و همه‌ی استادان طراز اول هم آمده بودند، حقش بود، لیاقتش را داشت. این را همان روزهای اول دهه‌ی هشتاد وقتی شنیدم از ته دل گفتم. مدت زیادی نگذشت که فرزان سجودی که حالا دکتر فرزان سجودی بود، بحث‌های مربوط به نشانه‌شناسی را که مدت‌ها بود به عنوان مبحثی جدی در بین زبانشناس‌ها مطرح بود به زبان ساده‌تری مطرح کرد و بعد رفت به سراغ نقد ادبی و این سال‌های آخر هم روایت شناسی. و خیلی زود به چهره‌ای شناخته شده برای اهل فرهنگ و ادبیات تبدیل شد. شاگردانش دوستش داشتند و کلاس‌هایش شلوغ بود و پر از دانشجوهای مستمع آزاد. رفیق بود با دانشجوهایش، مثل همان سال‌های دانشجویی، زمینه‌های تدریسش را از ملموس‌ترین موارد روزمره تا سخت‌خوان‌ترین داستان‌ها، شعرها و فیلم‌های کلاسیک و مدرن انتخاب می‌کرد و حرف‌های ناگفته‌ای را می‌گفت که هر مخاطب علاقمند به عرصه‌ی هنر و ادبیات را پای حرف‌هایش می‌نشاند. جلسات سخنرانی‌اش پر از علاقمندان به شنیدن حرف‌های تازه بوده و هست. حتی در روزهایی که مهاجرت کرد به کانادا کلاس‌های آنلاین اش بسیار شلوغ بود. سجودی آن جا هم بی‌کار ننشست و همراه جمعی از افغان‌ها و ایرانی‌ها کوشش بسیار کرد تا زبان فارسی را در لیست درس‌های ارائه شده در دبیرستان‌های تورنتو قرار دهند تا فرزندان مهاجران ایرانی بتوانند زبان مادری را بیاموزند او علی‌رغم مهاجرت به کانادا هر سال چند ماهی را در ایران می‌گذراند، امسال هم به رسم معهود آمد، و سرانجام توانستیم راضی‌اش کنیم برای انجام گفتگویی به خاطر سپاس از این همه تلاش در عرصه‌ی فرهنگ و زبان ایران زمین. ■

نگاهی به زندگی یک فرزانه

از لوله ی ۲/۵ ، با یک زانویی تا حلقه‌ی نشانه‌شناسی

شـاید بهترین سـؤال بـرای شـروع این باشـد، از رشـته فیزیک و بعد زبانشناسـی و دست آخر هم نشانه‌شناسی، چرانشانه‌شناسی؟

بله من فیزیک می‌خواندم در همین دانشگاه تربیت معلم، که نمی دانم چرا ما دانشجوها در آن زمان اصرار داشتیم کماکان به آن‌جا بگوییم دانشسرای عالی. ما با همدیگر که حرف می‌زدیم نمی‌گفتیم دانشگاه تربیت معلم؛ می گفتیم دانشسرای عالی، بنابراین من در دانشسرای عالی فیزیک می‌خواندم. از سال ۵۶ شروع کردم به فیزیک خواندن تا انقلاب فرهنگی، و بعد از انقلاب فرهنگی دیگر به دانشگاه برنگشتم. و در حقیقت به دنبال زندگی متعارف یک آدم کاملاً معمولی رفتم.

مگر فیزیک خواندن نامتعارف است؟

خیر، منظورم زندگی غیردانشگاهی است. در مورد این قسمت از زندگی ام جایی صحبت نکرده ام و حالا که فرصتش پیش آمده می گویم. من خیلی زود ازدواج کردم، یعنی در ۱۹ سالگی ازدواج کردم، و از سال ۵۹ تا سال ۶۹ یعنی ۱۰ سال هیچ ربطی به فضای آکادمیک نداشتم، و کار می‌کردم.

چه کاری می‌کردید؟

لوله‌کش بودم.

لوله‌کش که نه. کارهای فنی.

خیر، لوله‌کش بودم. کم‌کم استاد لوله‌کشی شده بودم و درآمد بخور و نمیری داشتم.

انتخاب این شغل تحت‌تاثیر تفکرات کارگری و جریان های رایج آن زمان در دانشگاه بود؟

به هر حال تا حدی بله بود. بله. با همین کارهای لوله‌کشی اموراتم را می‌گذراندم، تا سال ۶۷ که جنگ تمام شد. و به دلیل این‌که به هر حال شرایط زندگی خیلی سخت بود و مدرک دانشگاهی هم نداشتم. و هیچ کاری نمی‌توانستم انجام بدهم. به من خیلی اصرار کردند که بیا برو سربازی، چون وقتی به سربازی بروی و کارت پایان خدمت بگیری می‌توانی دوباره به زندگی اجتماعی برگردی. و من در مهرماه سالی که قطعنامه امضا شد، رفتم سربازی و سرباز صفر شدم.

احتمالاً آن زمان شما پسرتان را هم داشتید درست است؟

بله، یادداشت جالبی از پسرم دارم، چون پسرم در سال ۶۷ رفت کلاس اول. بعد این یادداشت را با کلی غلط‌های املایی نوشته بود: «پسری در انتظار پدرش». این را در خانه قاب کرده‌ام. به هر حال رفتم سربازی (هرچند که درواقع ما در آن سن برای سربازی پیر بودیم چون بقیه مثلاً همه ۱۸ ساله بودند و من ۲۸ سالم بود) بعد از ۱۵ ماه گفتند آن‌هایی که بچه دارند را رها کنید بروند و ما هم آمدیم و من دوباره برگشتم به همان کار خودم. برگشتم به همان کارهای لوله‌کشی، درواقع شرایط طوری بود که من خیلی درک درستی از این‌که می‌توانم دوباره وارد سیستم آموزشی بشوم، نداشتم و خود این فاصله‌ی زمانی طولانی به نوعی هراس از تغییر را در دلم ایجاد می کرد.

یک سوال، حس علاقه به درس خواندن در بین گرفتاری های روزمره عقب رانده شده بود یا هنوز در دل شما وجود داشت؟

نه، به شدت وجود داشت. من تمام مدت کار می‌کردم، حتی همان موقع که لوله‌کش بودم. فکر نکنید آدمی بودم که کتاب نمی‌خواندم. حتی ترجمه هم می‌کردم. منتها خیلی درگیر بودم. دوتا هم بچه داشتم و شرایط زندگی خیلی سخت بود. تا این‌که یک روز در همین راسته‌ی انقلاب برای انجام کاری آمده بودم، یادم نیست انگار قرار بود یک آب گرمکن نصب کنم... و تصادفاً به دکتر پرویز علوی برخوردم. پرویز علوی دارالترجمه، سعدی را داشت. دکترای علوم سیاسی داشت . در نظام آموزشی آن موقع جایی پیدا نکرده بود و دارالترجمه سعدی را باز کرده بود. و خب او از دوستان قدیمی خانوادگی بود. او آدمی بود کعه مسیر زندگی مرا به کلی تغییر داد. پرویز گفت: چه کار می‌کنی؟ این چه قیافه‌ای‌ست! دست‌های زمخت و لباس چرب و ... گفتم: خب کار می‌کنم. گفت: چه کار می‌کنی؟ گفتم: لوله‌کشی. گفت: لوله‌کشی دیگه چیه، فردا بیا دارالترجمه. گفتم: دکتر جان رها کن بگذار به کار و زندگی مان برسیم. گفت: نه تو فردا بیا. و فردایش رفتم.

وقتی ۱۰سال یک کاری را انجام می دهی و حالا قرار است از آن وادی کلاً خارج شوی کمی دچار دلهره می شوی. به هر حال رفتم دفتر دکتر علوی. خب او می‌دانست انگلیسی را خوب بلدم، (و این را هم مدیون پدرم هستم که از ۸ سالگی مرا به انجمن ایران و آمریکا فرستاد که انگلیسی بخوانم). شاید در بخش زیادی از زندگی بعدی‌ام هم به خاطر همین انگلیسی دانستن موفق شدم. خلاصه فردا که رفتم به دفتر دارالترجمه، سه چهارتا پوشه از کشویش درآورد، از آن پوشه

های سفید بزرگ که هنوز هم در دارالترجمه‌ها رایج است، و با قلم مشکی رویش نوشته بود دارالترجمه سعدی، گذاشت روی میز و گفت این‌ها را ببر و ترجمه کن. صفحه‌ای ۱۰۰ تومن می‌گیریم ۷۰ تومان به تو می‌دهم. من در دلم از شوق داشتم می‌مردم، ولی در عین حال می‌ترسیدم، چون روال کار قبلی ام به هر حال تثبیت شده بود. مثلاً دوتا آبگرمکن نصب می‌کردم پولی هم می‌گرفتم، تکلیف روشن بود. حالا باید کارم را کلاً عوض می کردم. آن لحظات خیلی برایم جذاب بود. پوشه ها را به خانه آوردم، سال ها بود به این شکل کار نکرده بودم. اصلاً انگار بدن و ساختار عضلات من هم دیگر برای این کار مناسب نبود و برای لوله‌کشی مناسب شده بود. احساس کردم کم کم دارم به گذشته ی خودم برمی گردم. چون من ۱۶ سالگی دیپلم گرفتم به دانشگاه رفتم و درسم خوب بود و همه می‌گفتند فرزان نخبه است، اما یکباره کلاً ده سال این مسیر عوض شد. ولی حس برگشتن به همان آدمی که پشت میز می‌نشیند و می‌نویسد به جای کار با لوله بر و حدیده و این‌جور چیزها، لذت بخش بود. واقعاً پرویز علوی مسیر زندگی من را عوض کرد، این را همیشه می‌گویم. با اولین پولی که از پرویز گرفتم رفتم از سه راه نارمک یک میز آهنی دست دوم خریدم. گفتم باید میز داشته باشم نمی‌شود روی زمین ترجمه کنیم که! و یک پنج جلدی آریانپور هم خریدم. اصلاً زندگی من یک دفعه از این رو به آن رو شد. پنج جلدی را روی میز گذاشتم و نشستم و پرویز هم هر چیزی به دستش می‌رسید می‌داد برای ترجمه . آن موقع دانشجوها هم تکالیفشان را به دارالترجمه‌ها می‌آوردند... جامعه شناسی، روانشناسی، پزشکی. بعدها متوجه شدم که من در طول آن سال‌های متوالی از ترجمه چقدر چیز یاد گرفتم. مطالب متفاوت از طریق همین ترجمه‌ها. پزشکی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و ... خلاصه ما شدیم مترجمی که کار می‌بردیم خانه و انجام می‌دادیم. وسایل لوله‌کشی را هم جمع کردیم و کنار گذاشتیم. اصلاً تیپ و ظاهرمان هم کم کم عوض شده بود و کمی شیک و پیک شده بودیم... و دیگر رسماً کارم شده بود ترجمه. بعد از مدتی پرویز گفت اگر دوست داری بیا همین‌جا در دفتر بشین. یک سری کارهای دیگر مثلاً کارهای رسمی هم می‌گرفت مثل سند ازدواج و سند ملک و این چیزها. گفت دوست داری بیا این کارها را هم یاد بگیر. و بعضی روزها می رفتم و در دفتر کار می کردم. البته در کار ترجمه گاهی اشتباه پیش می‌آید، یعنی به هر حال خطای انسانی است. یک روز متنی برای کسی ترجمه کرده بودم، الان دقیق یادم نیست که از این متون دانشگاهی بود یا از آن سندهای رسمی. طرف از این خانم‌های خیلی با تبختر و متکبر بود. وارد دفتر شد، متن را انداخت روی میز و گفت کی این را ترجمه کرده؟ پرویز آدم بسیار صبور و متینی بود. گفت شما بفرمایید تا من ببینم ماجرا چیست و کی متن را ترجمه کرده بعد نگاهی کرد به من گفت خوشبختانه مترجمش این‌جا نشسته، خانم با لحن تندی برگشت گفت اصلاً تو مدرکت چیست که ترجمه می‌کنی؟ گفتم: دیپلم. گفت؛ همین است دیگر شما کار را می‌دهید دست یک دیپلمه، حاصلش می‌شود این! باور کنید آن روز یکدفعه تکان خوردم. به من برخورد و همین باعث شد که در سال ۶۹، یعنی درواقع در سی سالگی، رفتم کنکور امتحان دادم و با رتبه‌ی خیلی خوبی در دانشگاه علامه طباطبایی در رشته‌ی ادبیات انگلیسی قبول شدم و سال‌های خیلی پرشور و در عین حال سختی برای من شروع شد. برای این‌که هم درس می‌خواندم و از آن بچه‌هایی بودم که همیشه دوست داشتم که در کلاس‌ها صحبت کنم، پرسشگر بودم و عملاً همین‌طور هم بود. کورش صفوی، دبیرمقدم، میرعمادی، فرحزاد و دیگرانی که به خاطر نمی‌آورم استادانم بودند؛ البته که من همیشه برای این‌ها خیلی متفاوت بودم. هم سنم بیشتر بود، هم کار بیشتری در این حوزه‌ها کرده بودم. مثلاً همان موقع که دانشجو بودم در مجلات ادبی از جمله مجله‌ی دنیای سخن ترجمه‌هایم را چاپ می‌کردم. البته که برای من در عین حال سخت هم بود. چون بیشتر شب‌ها واقعاً تا ۴ و ۵ صبح کار می‌کردم و درس می خواندم؛ کار می کردم چون به هر حال باید زندگی‌ام را هم اداره می‌کردم. هرچند که همسرم هم کار می‌کرد و بار سنگینی را به دوش می‌کشید. کار سختی هم داشت. به هر حال زندگی سختی بود من شب‌ها باید تا چهار و پنج صبح ترجمه‌ها را برای دارالترجمه انجام می‌دادم. دانشگاه هم می‌رفتم و سعی می‌کردم در دانشگاه هم بهترین باشم. بالاخره لیسانس ادبیات انگلیسی را گرفتم. بعد فوق‌لیسانس زبانشناسی امتحان دادم مثلاً آن زمان دکتر منوچهر حقیقی به من گفت که تو برای چه رفتی زبان‌شناسی؟ چون همه‌ی آن‌ها تصورشان این بود که من قاعدتا باید فوق لیسانس و دکتری‌ام را ادبیات انگلیسی بخوانم. منتها همان خل وضعی که هنوز هم وجود دارد آن زمان هم باعث شد فکر کنم ادبیات انگلیسی که ۴ سال خواندم، حالا باید چیز دیگری بخوانم ببینم آن‌جا چه خبر است، پس رفتم زبانشناسی و فوق‌لیسانس زبان‌شناسی گرفتم. پایان‌نامه‌ی فوق‌لیسانسم را باز هم با همان کنجکاوی درباره‌ی موضوع متفاوتی نوشتم. چون همه راجع به مباحث نحوی، واژگانی و امثالهم می‌نوشتند، من راجع به سهراب سپهری نوشتم. خیلی هم متفاوت بود و مثلاً آن‌موقع در جلسه دفاع فوق‌لیسانس من نفرات زیادی (که بسیاری از آنها استادهای دانشگاه علامه بودند) نشسته بودند! همان سال دکتری قبول شدم (یعنی من ۱۱ سال یکسره، از ۶۹ تا ۸۱ در دانشکده‌ی ادبیات علامه طباطبایی درس خواندم). سال ۸۱ هم ما دوره‌ی اول دکترا بودیم. یعنی اولین دوره‌ای که علامه دانشجوی ی دکترای زبانشناسی گرفت، ما بودیم. و در فارغ التحصیل‌ها هم حالا دقیقا یادم نیست که من اولین فارغ‌التحصیل دوره‌ی دکترا بودم، با یکی دیگر از دوستان به فاصله‌ی چند روز دفاع کردیم در بهمن ماه ۸۱.

به نظر من نشانه‌شناسی علم نیست. چون نشانه‌شناسی قلمرو دانش است –با تعریف‌های دقیق، نه تعریف‌های عوامانه–، نشانه‌شناسی علم پوزیتویستی نیست، دانش تفسیری است. برای همین خودش مدام خودش را نقض می‌کند

البته در زبانشناسی خیلی هم متعارف عمل نکردید؟

بله، در زبان‌شناسی آدم نامتعارفی بودم. یعنی یادم می‌آید که همان موقع استادها هم می‌گفتند. حتی در مورد پایان‌نامه‌ی فوق‌لیسانسم مثلاً دکتر دبیر مقدم به شدت با موضوع پایان نامه‌ام مخالف بود و دکتر صفوی دفاع می‌کرد. دکتر دبیر مقدم می‌گفت اگر می‌خواهی درباره ی سهراب سپهری بنویسی باید بروی در دپارتمان ادبیات فارسی بنویسی. برای چه آمده‌ای زبانشناسی؟! من هم بالاخره خیلی سر به راه نبودم دیگر، با همین روش رفتم سراغ سهراب و ادبیات. به خاطر علاقه‌ی وافری که به ادبیات و بعد حوزه‌ی عمومی فرهنگ و سینما و این‌ها داشتم، این‌که بروم راجع به مثلاً ساخت التزامی در زبان پارسی بنویسم اصلاً من را ارضاء نمی‌کرد. و فکر می کردم خب یک عده دارند این ها را می‌نویسند. من هم بروم دوباره یک گوشه‌اش را بگیرم! (ضمن این‌که آن کار را کوچک نمی‌دیدم) به درد من نمی‌خورد.

آن مباحث به درد دکتر منشی‌زاده و دکتر دبیر مقدم و بزرگانی که عمری در این زمینه گذاشته‌اند می خورد اصلاً آن ها این کار را بلد هستند

بله واقعاً هم استاد هستند. مثلاً من همیشه به کاری که دکتر منشی زاده در این

زمینه‌ها می‌کند اعتقاد دارم و خیلی هم به نظر من مسلط است. ولی به کار من نمی‌خورد. و اتفاقا این مسئله تاثیر دیگری هم در زندگی من گذاشت و باعث شد تا آخر راه دیگری را ادامه بدهم. البته این‌ها در دنیا مرسوم است، من این‌جا کار خاصی نکردم، مسئله این است که در برخی از دانشگاه‌ها مثل دانشگاه علامه طباطبایی و خیلی از دانشگاه‌های دنیا که رشته‌ی زبان‌شناسی را فارغ‌التحصیلان آمریکا به وجود آورده بودند، این رشته، به شدت یک رشته‌ی متکی بر نظرات چامسکی و نحوی بود. بعد در این شرایط ماها آدم‌های غیرمتعارفی به نظر می‌رسیدیم. اما اگر همین رشته را فارغ‌التحصیلان اروپایی زبانشناسی به وجود می‌آوردند، ماها اتفاقاً خیلی هم آدم‌های متعارفی بودیم. یعنی زبانشناس‌های مثلاً فرانسوی یا روسی هم همین کاری را می‌کنند که ما می‌کنیم. فقط امریکایی‌ها فرق دارند و دکتر میرعمادی و دکتر دبیر مقدم و یکی دو نفر دیگر از استادان هم از آن سنت آمده بودند. و درواقع آن موقع فقط من بودم که این بساط را راه انداخته بودم. ولی خب از حق نگذریم دکتر صفوی حامی اصلی من بود، یعنی اگر نبود شاید اصلا من به نتیجه‌ای نمی‌رسیدم و یا من را می‌انداختند بیرون، یا ناچار می‌شدم بروم یک چیزی راجع به دستور یک جایی بنویسم که فقط این مدرک را بگیرم و تمامش کنم. ولی خب صفوی همیشه از من حمایت کرد و من هم همیشه مدیون او هستم. در دوران دکترا هم زبانشناسی را ادامه دادم و مدام مطالعه می‌کردم ببینم که چه چیزی را می‌توانم پیدا کنم که هم اعتبار و ارزش این‌که آدم بگوید من به این واسطه فارغ‌التحصیل دکترا شده‌ام را داشته باشد، و هم صرف و نحو نباشد. و به حوزه‌ی علایق من نزدیک باشد.

و از این‌جا پای نشانه‌شناسی به حوزه ی فعالیت های شما باز شد؟ اصلا اگر الان از شما بپرسند زبان شناس هستید یا منتقد یا ... چه می گویید؟

من نشانه‌شناس انتقادی هستم و در حوزه‌ی عمومی فرهنگ کار می‌کنم. در دوران دکتری همان‌طور که مدام مطالعه می‌کردم با نشانه‌شناسی آشنا شدم. البته این را بگویم کسی که پیش از آن و برای اولین بار، این مباحث را به شکل محدود مطرح کرده بود، زنده یاد دکتر حق‌شناس بود. (استاد رساله‌ی دکتری من هم ایشان و دکتر صفوی بودند.) و خب این یک سنت‌شکنی ویژه‌ای در فضای زبان شناسی بود. و این سنت‌شکنی باعث شد، نشانه‌شناسی کمی جدی‌تر مطرح شود. چون به هر حال نه این‌که در ایران این‌طور باشد، همه جای دنیا همین طور است، نظام آکادمیک در عین حال نظام عبوس و سختگیری است. حتی بعضی جاهای دنیا از این‌جا سخت گیر تر و عبوس تر است. وقتی مثلاً دکتر دبیر مقدم می‌گفت برو به دپارتمان ادبیات فارسی، شاید داشت با پیشینه ی سنت آمریکایی این را می‌گفت. در سنت آمریکایی کسی که ادبیات می‌خواند، نمی‌رود در دپارتمان زبان شناسی، دپارتمان زبان شناسی فقط برای کسی است که نحو کار می‌کند. بعد این نحوه‌ی تفکر و موضوع مطالعاتم در دکتری باعث شد که من در هیچ دپارتمان زبان شناسی استخدام نشوم و اگر بخواهم بد جنس باشم، می‌گویم شاید هم یک کاری کردند که نشوم. در حالی که شاگرد اول دوره‌ی دکتری بودم.

در سال ۷۶ وقتی هنوز در کار دفاع پایان‌نامه فوق لیسانسم بودم، به عنوان استاد مدعو به دانشکده‌ی سینما تئاتر دانشگاه هنر آمدم. در اصل آن زمان رفتم برای تدریس یک درس دو واحدی زبان‌شناسی عمومی، که قبلاً همه‌ی زبانشناس‌هایی که درس داده بودند آن قدر همان زبان‌شناسی متعارف را بدون توجه به زمینه دانشکده درس داده بودند که دانشجوها هم اصلاً از آن درس خوششان نمی‌آمد. من آن درس را از بنیاد دگرگون کردم. درست برعکس آن‌چه تا آن زمان گفته شده بود. چون اصلاً در دنیا منابع درسی هست برای تدریس در این زمینه، مثلاً کتاب معروف «زبان در تأثر» یا آثار مشابه و کسی سراغ این ها نرفته بود و این‌جا آن

خلا وجود داشت، مسئولان دانشگاه هم اول فکر نمی‌کردند من قرار است تغییری ایجاد کنم. احتمالاً با خودشان گفته بودند مثلاً بیاید دو واحد زبانشناسی عمومی را درس بدهد. من تازه فوق لیسانسم را گرفته بودم. در حالی که بعد عملا این سنت نشانه‌شناسی یا زبان شناسی و این نوع مطالعات در حوزه‌ی تئاتر و تا حدودی سینما، در این دانشکده به یک کرسی تبدیل شد و بعد این‌قدر پیش رفت که من مرتب در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز به عنوان استاد مدعو همین درس‌ها را می‌دادم. چون آن‌ها فکر می‌کردند که نباید چیزی که الان آن جا دارد کرسی می‌شود و به وجود آمده یعنی مباحث حوزه‌ی نشانه‌شناسی تئاتر جایش در دانشگاه تهران خالی باشد. اوایل مرتباً من آن‌جا درس می‌دادم، بعد خوشبختانه آقای دکتر محمودی بختیاری آن‌جا رفتند و تا حدودی همان سنت ادامه پیدا کرد. یادم است روزی که من از تز دکتری‌ام دفاع می‌کردم سالن بزرگ شهید عضدی دانشکده ی ادبیات علامه پر بود، من خوشحال هستم از این اتفاق، چون بعدا خودم خیلی در جلسات دفاع دکتری بودم که خیلی اداری برگزار شد یعنی در یک اتاق چهار نفر نشسته بودند و دانشجو و دو سه نفر از میهمانانش. فیلم جلسه‌ی دفاع من هنوز روی کاست‌های آن موقع هست، آن استقبال خیلی باشکوه بود، بعضی وقت‌ها آدم این حالت را در جلسات دانشگاه‌های غربی هم می‌بیند و این که دانشجو واقعاً دارد تز خوبی ارائه می‌کند. و چه آدم‌های زیادی آمده‌اند. اعضای هیئت داوران هم آقای دکتر مدرسی، دکتردبیر مقدم، دکتر صفوی و زنده‌یاد دکتر حق‌شناس بودند. حدود ۴ ساعت طول کشید. یادم هست که به نظرم دکتر مدرسی بود که بعد از اعلام نمره‌ام به من گفت که نمره ات هم اعلام شد، بالاخره این نشانه‌شناسی که تو می‌گویی چه می‌شود؟ چه کارش می‌خواهی بکنی؟ من هم بچه پررو بودم دیگر. گفتم: قطعاً این نشانه‌شناسی به یک حوزه‌ی جدی مطالعات دانشگاه‌های کشور تبدیل می‌شود.

دقیقا سوال من الان این است، یعنی به نوعی به این رشته هویت مستقل دادید؟

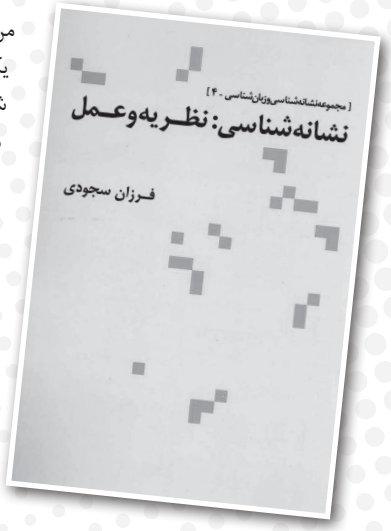
به عنوان یک رشته یا کرسی دانشگاهی می‌توانم بگویم بله.

نشانه‌شناسی ابعاد بسیار وسیعی دارد از یک طرف به سینما، از یک طرف به جامعه‌شناسی، از یک طرف به زبان، ... مربوط می شود. و به دلیل همین گستره‌ی وسیع خیلی از مباحثش در قالب‌ها و رشته های مختلف در طول تاریخ، (حتی شاید مثلاً در طول نیم قرن گذشته،) مطرح شده است. و آدم‌هایی که این مباحث را مطرح کرده اند نه زبانشناس

بودند و نه الزاماً نشانه‌شناسی را به شکل امروزی می‌شناختند. آن ها فقط مجموعه مباحثی را مطرح کرده بودند، مثلا در عرصه ی نقد، یکی نقد فمینیستی مطرح کرده، یکی در بحث مرگ مؤلف چیزی به ذهنش رسیده آن را گفته و ... الان به عنوان یک نشانه‌شناس از شما می پرسم آن سال‌ها کدام وجه از این گستره ی نشانه شناسی و ارتباطش با چه زمینه ای برایتان جذاب تر بود؟

البته آن موقعی که رساله‌ی دکتری‌ام را می‌نوشتم، ارتباط نشانه‌شناسی با سایر ساخه‌های علوم‌انسانی در ذهنم بود و همین گستردگی و ارتباط با ادبیات و سینما و تئاتری که دوست داشتم برایم جالب بود.

به عنوان یک آدم ناآگاه (انگار که زبان‌شناسی نخوانده‌ام،) سؤالی را که از خیلی ها شنیده ام می پرسم، بسیاری معتقدند تعداد زیادی از مباحثی که در نشانه‌شناسی مطرح می شود، به صورت جداگانه در شاخه‌های دیگر علوم گفته شده، یعنی چه که یک عده آمده‌اند این گفته ها را تحت یک نام جمع کرده‌اند به عنوان یک علم جدید عرضه کرده اند و بعد ته این علم کجاست؟ یعنی مثلا گفت و گو با متن، نشانه‌شناسی اجتماعی، بررسی رفتار اجتماعی، برخورد مخاطب با... بالاخره یک جایی باید چارچوبی برای این علم مشخص شود. این را شما چگونه تبیین می‌کنید؟



من با این دریافت شما که این‌ها را بقیه گفته‌اند و یک جایی برای این باید یک چارچوب تعیین کنید به شدت مخالف هستم. به این دلیل که الزاما هر سخنی درباره‌ی معنا یا نشانه نشانه‌شناسی نیست. به این معنا که نشانه‌شناسی دانشی است که با مبانی نظری و روش‌شناسی خاص خودش که در طول تاریخ این دانش نیز دستخوش تغییر بوده و به موضوع متن و معنا می‌پردازد.

نشانه‌شناسی نیست، ولی این مباحث مطرح شده یا در قالب نقد، یا زبانشناسی یا ...

خیر، اشکالش همین‌جا است، شما ممکن است فرض کنید یک جامعه‌شناس یا یک متخصص ارتباطات درباره‌ی نشانه‌های بصری حرف می‌زند، ولی این‌که او از چه مبنای نظری درباره‌ی این نشانه‌ها حرف می‌زند این که از موضع حوزه‌ی دانشی نشانه‌شناسی حرف می زند یا نه، مهم است، چه سیر تحول تاریخی این مباحث نظری، (چون قوانین نظری ثابت نیستند)، و چه مباحث روش‌شناسی نشانه‌شناسی یک حوزه‌ی دانشی است. این‌جور نیست که وقتی یک جامعه‌شناس درباره‌ی نشانه‌ها حرف می‌زند، الزاما نشانه‌شناس باشد. برای این‌که از نظر - به اصطلاح - خاستگاه نظری و از نظر روش شناسی نگاه و حرف یک نشانه‌شناس متفاوت است و سنت‌های خودش را هم دارد. مثلاً فرض بفرمایید که سنت فرانسوی دارد. سنت روسی دارد. و حتی بعضی‌ها به نظر من تلاش ناموفقی کردند، که مثلاً مباحث دلالت را در حوزه‌ی حکمت اسلامی مطرح کنند (چون حکمای اسلامی هم به این مسئله توجه می‌کردند) اما نشد، چون ما نظریه و روشمندی را از غرب گرفته‌ایم. در این هیچ تردیدی نیست آن جا هم (در حکمت اسلامی برخی مباحث مطرح شده) اما چون روشمندی نشانه‌شناسانه نداشته، چارچوب نظام‌مندی هم نداشته است.

این سؤالِ بیشتر در مورد ادبیات و هنر مطرح می شود چون خیلی جاها مثلا در حوزه‌ی نقد، در حوزه‌ی ادبیات و نظریات ادبی و بسیاری از مباحث نشانه‌شناسی جسته گریخته در طول سال‌ها مطرح شده. بعد یکباره جمع می‌شود و می آید تحت یک نظریه و تبدیل می‌شود به یک بحث‌نشانه‌شناسی.

خیر، من این‌طور فکر نمی‌کنم. چون این طور که شما می گویید، مثل این است که ما چیزهایی را مثلا از جاهای مختلف می‌آوریم روی همدیگر می‌ریزیم، آن چه شما می‌گویید یعنی روی هم ریختن و انباشتن اجزا از این جا و آن جا با نظام قوام آمده، حوزه‌ای که در ارتباط درونی (با خود) و گفتگوی بیرونی (با دانش‌های دیگر) بالیده تفاوت جدی دارد. شما چطور می‌توانید بگویید از مثلاً سوسور ساختگرا، مکتب روسی یاکوبسن، یا باختین این‌ها با روی هم ریختن یک حرفی که یک‌جایی یک جامعه‌شناس یا یک ادیب زده به وجود آمده؟ این ها هرکدام در ادامه و در نقد پیشینه‌ی نشانه‌شناختی خود شکل گرفته‌اند و صد البته از گفتگو با دانش‌های دیگر علوم انسانی نیز بهره برده‌اند و مدام خود را نیز نقد کرده‌اند. یعنی درست همان چیزی که شما از هر دانش پویایی انتظار دارید. سنت به اصطلاح نشانه‌شناسی اجتماعی یا جامعه‌شناختی که سنت باختینی است، سنت ساختگرایی که سنت سوسوری است، سنت پدیدارشناسی نشانه‌شناختی که سنت پیرسی است. این ها بر مبنای نظریه های پیش از خودشان مطرح شده اند و خودشان را نقد کرده اند و تبدیل به یک دیدگاه و نظریه ی جدید شده اند. و به همین دلیل هنوز هم که هنوز است یکی از حوزه های علاقه‌ی من حوزه‌ی نشانه شناسی نظری است. و بحث های نظری که کاملاً یک پا در فلسفه، فلسفه ی ساختگرایی، و ... دارد.

چقدر معتقد هستید که نشانه‌شناسی یک مقوله‌ی بینارشته‌ای یا یک رشته‌ی مستقل است آیا آن را یک علم مستقل می‌دانید؟

در این مورد کاملاً شرایط پارادوکسیکال یا متناقض‌نما است. در جلسه‌ای هم گفتم فرق برداشتی که ما امروز از نشانه‌شناسی داریم، (که با این تحولات جدید که در فلسفه به وجود آمده و مسئله‌ی عدم تعین و عدم قطعیت، و این نقدی که به فلسفه‌ی تحلیلی شده) و در نتیجه زایش منطق پارادوکسی، خود قلمرویی غیرقطعی است. به همین دلیل از کلمه‌ی دانش استفاده می‌کنم و نه علم؟ یک جایی در یکی از این همایش‌های نشانه‌شناسی دکتر علی عباسی استاد دانشگاه شهید بهشتی به من گفت که خب این‌طوری که شما می‌گویید این دیگر علم نیست. (منظورش نشانه‌شناسی بود.) گفتم قطعاً علم نیست. قطعاً به نظر من نشانه‌شناسی علم نیست. چون نشانه‌شناسی قلمرو دانش است - با تعریف‌های دقیق، نه تعریف‌های عوامانه - شما وقتی می‌گوید علم است (آن علمی که مورد نظر دکتر عباسی بود و منظورش این بود که علم پوزیتیویستی است)، نشانه‌شناسی علم پوزیتویستی نیست، دانش تفسیری است. برای همین خودش مدام خودش را نقض می‌کند.

شاید به این دلیل که یک پایش در جامعه‌شناسی و هنر است.

بله، از طرفی نشانه‌شناسی یک حوزه‌ی مستقل دانش است و از طرف دیگر هیچ حوزه‌ای از دانش مستقل نیست و نشانه‌شناسی هم یک حوزه ی بزرگ بینارشته‌ای است. یادت هست یک مقاله ما در همین آزما چاپ کردیم با عنوان «نشانه‌شناسی ایدئولوژی» آن‌جا دقیقاً این مسئله را می‌گوید. نشانه‌شناسی سراسر بین، رویکرد سراسر بینی باختین نسبت به نشانه و از این دست مباحث. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم که نشانه‌شناسی درست است که روش و نظریه‌ی خاص خودش را دارد، ولی به شکل پارادوکسیکالی بعضی وقت‌ها می تواند برابر علوم انسانی در نظر گرفته شود. نه این‌که جای علوم انسانی را بگیرد.

دیگر نشانه‌شناسی را یک علم توصیفی خنثی که فقط ساختارها را طرح و توصیف می کند نمی بینم. به نظر من قلمرو نشانه‌شناسی انتقادی، قلمرو کنشگری اجتماعی است. برای این که پیوسته در حال نقد قدرت و مناسبات قدرت است. ولی از چه موضعی؛ قدرت چگونه زبان را به کار می‌برد؟ قدرت چگونه نشانه‌ها را به کار می‌برد؟ رسانه‌ها چگونه در جهت طبیعی‌سازی گزاره‌های گفتمان در قدرت عمل می کنند؟

اصلاً چرا باید غیر از علوم انسانی باشد؟

نه این‌که غیر از آن باشد. اما من می‌گویم نشانه‌شناسی بعضی وقت‌ها در بعضی از رویکردها می‌تواند آن‌قدر سراسر بین باشد که درواقع پوششی باشد برای مطالعه در همه‌ی حوزه‌های علوم انسانی. اما با مبانی نظری و روش‌شناسی متفاوت و خاص خودش. در جامعه شناسی هم شما جامعه شناسی مثلاً پوزیتیویستی دارید، (مبتنی بر آمار و تغییرهای آماری،) جامعه‌شناسی تحت‌تاثیر نشانه‌شناسی و تفسیری دارید. این‌ها حالت‌هایی است که فقط در فضای معاصر و در فلسفه‌ی معاصر می‌شود راجع به آن‌ها حرف زد. مثلاً من خودم سال‌ها است که در حوزه‌ی نشانه‌شناسی انتقادی کار می‌کنم. و الان خودم را یک نشانه‌شناس انتقادی می دانم. یعنی این‌که تحت‌تاثیر مکتب فرانکفورت، پسامارکسیست‌هایی مثل لاکلا و موف و امثالهم به وجود آوردند، دیگر نشانه‌شناسی را یک علم توصیفی خنثی که فقط ساختارها را طرح و توصیف می‌کند نمی بینم. به نظر من قلمرو نشانه‌شناسی انتقادی، قلمرو کنشگری اجتماعی است. برای این‌که پیوسته در حال نقد قدرت و مناسبات قدرت است. ولی از چه موضعی؛ قدرت چگونه زبان را به کار می‌برد؟ قدرت چگونه نشانه‌ها را به کار می‌برد؟ رسانه‌ها چگونه در جهت طبیعی‌سازی گزاره‌های گفتمان در قدرت عمل می‌کنند؟ نه حالا فقط این‌ها، حتی ادبیات ... من اصلاً از آن‌هایی نیستم که می‌گویند وقتی از ادبیات حرف می‌زنی انگار داری از یک هستی استعلایی مقدس حرف می‌زنی. خیر، به نظر من ادبیات و سینما و هر کدام این‌ها می‌توانند در مناسبات قدرت کاملا توجیه کننده و تولیدکننده‌ی سوژه‌ی انقیاد پذیر باشند. و به همین دلیل نشانه‌شناسی انتقادی به شکل جدی با هر نوع فعالیت اسطوره‌سازی، یعنی هستی که از تو فاصله می‌گیرد و منجمد می‌شود و دیگر قابل نقد نیست، مقابله می‌کند.

یعنی سعی می‌کند با همه چیز گفت‌وگو برقرار کند.

دقیقا، گفت و گوی انتقادی برقرار می‌کند. سیر تحول خود من هم این‌طور بود. نشانه‌شناسی لایه‌ای که تز دکتری من بود، (که به نظر من در زمان خودش یک بحث متفاوت - نه منحصر به فرد - بلکه در ادامه‌ی سنت نشانه‌شناسی بود). و ترکیبی که من از این ماجرا درست کرده بودم و این تاثیر و تاثر متقابل لایه های مستمر و پیوسته با فلش‌های دو سویه، که حالت گرافیکی به آن داده بود و فلش‌های دو سویه درک از نشانه‌شناسی را از صرف مثلاً مطالعات نشانه‌شناسی زبان به حوزه‌ی گسترده‌ی نشانه‌شناسی کل فعالیت تولید معنی در حوزه‌ی اجتماعی تبدیل کرده بود. با وجود این پویای مدل نشانه‌شناسی لایه‌ای یک مدل ساختاری تخت است. بعد ندارد. ولی استعداد تبدیل شدن به نشانه‌شناسی انتقادی را دارد. کتابی که اخیراً در حال نوشتن آن هستم عنوان اولیه‌اش «از نشانه‌شناسی لایه‌ای تا نشانه‌شناسی انتقادی» است، در آن‌جا نشان می‌دهم که چطور این استعداد آن‌جا هست، ولی هنوز بالفعل نشده است. برای این‌که هنوز به شدت تحت تاثیر توصیف ساختاری است. چرا این را می‌گویم؟ برای این‌که حالا کاملاً به این مسئله معتقدم که اگر عملی، (شاید در مفهوم عام آن نوشتن ولی در مفهوم خاص‌ترش کنش آکادمیک،) کنش سیاسی و کنش انتقادی نباشد، رفتار بسیار محافظه کارانه‌ای است که فقط برای باز تولید خودش عمل می‌کند. یعنی آکادمی مرتب خودش را باز تولید می‌کند که عمدتاً هم در خدمت بازتولید و توجیه مناسبات قدرت است و این فقط در ایران نیست. نشانه‌شناسی باید بتواند خودش را ارتقا بدهد و نشانه‌شناسی به شدت این قابلیت را دارد. به خاطر این‌که در واقع وقتی که بحث گفتمان مطرح می‌شود، (به خصوص من تحت تأثیر دریافت پسامارکسیست‌هایی چون لاکلائو و شانتال موف از مفهوم گفتمان هستم) آن‌جا است که می‌گوید (یا سنت پیشین‌شان مثلاً آلتوسر و گرامشی)، اساساً قدرت از طریق زبان و نشانه‌ها اعمال می‌شود و خودش را بازتولید می‌کند. و بعد چه کار می‌کند؟ خودش را طبیعی سازی می‌کند. حالا اگر این قدرتی که دارد دائماً این کار را می‌کند. آن سویه‌ی پادگفتمانی و سویه‌ی انتقادی را نداشته باشد، به قدرت بلامنازع یا خودکامه تبدیل می‌شود. بگذریم از این‌که بعضی وقت‌ها این قدرت با توسل به زور باید جایش را تحکیم کند، وقتی مشروعیت گفتمانی‌اش را از دست داده است و دیگر هژمونیک نیست. وضعیت آرمانی این است که گفتمانی در قدرت است، مسلط است، تو یک پادگفتمان انتقادی هستی. خب پس دارید با همدیگر کلنجار می‌روید او می‌کوشد معنا را تثبیت کند و تو می‌کوشی آن را وابسازی.

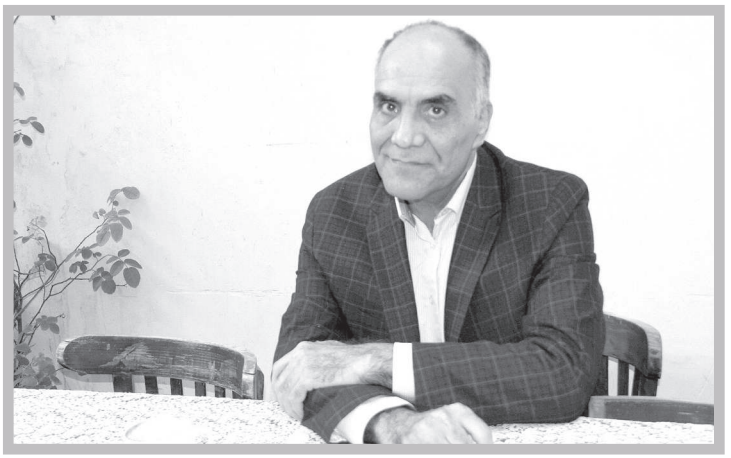
اما یک وقتی آن گفتمان در سلطه مشروعیتش را به کلی از دست می‌دهد، می‌آید با اعمال زور تو را کاملاً طرد می‌کند. یعنی به عبارتی سرکوب می‌کند این‌جا یک بحث دیگر است که حوزه های اجتماعی خاصی به وجود می‌آورد. فرض نشانه‌شناسی انتقادی این است که ما هر عملی می‌کنیم ماهیت سیاسی دارد. چون ما هر عملی می‌کنیم نشانه‌ای و در نتیجه گفتمانی است و از طریق تولید و بازتولید نشانه‌ها وارد کنشگری اجتماعی می‌شویم، یعنی وارد همان حوزه‌ی سیاست می‌شویم، منتها این تعریف از سیاست بسیار گسترده تر است نسبت به تعریف «سیاستمداری». این به این معنا نیست که ما همه سیاستمدار هستیم، ولی به این معنا است که ما دائما درگیر کنشگری سیاسی هستیم.

هر انسانی در جامعه ی مدرن، درگیر سیاست است.

هر انسانی، حتی کانال تلویزیونی که انتخاب می‌کند و تماشا می‌کند درگیر یک کنش سیاسی است. چرا این را انتخاب می‌کند و آن یکی را انتخاب نمی‌کند.

می‌خواستم به همین‌جا برسیم. به این ترتیب نشانه‌شناسی درواقع یکی از معدود رشته‌هایی هست، (مثل فلسفه و یا جامعه‌شناسی) که در ارتباط با ریزترین رفتارهای انسان قرار می‌گیرد. درس دادن چنین رشته‌ای، به جز گستره‌ی وسیعی که دارد، به آگاهی و تخصص حداقلی در خیلی از رشته‌ها نیازمند است. و مدرسی که این رشته را درس می‌دهدباید که به هر شکل از جامعه‌شناسی و فلسفه و سینما تئاتر کمی بداند، در جریان فیلم‌ها و کتاب‌های روز و همه‌ی این‌ها باشد. این کار را بسیار مشکل‌تر از تدریس زبان‌شناسی یا ادبیات، یا حتی فلسفه به تنهایی می‌کند. در جایگاه یک مدرس نشانه‌شناسی کمی راجع به تدریس این رشته صحبت کنید. ضمن این که شما وقتی متخصص رشته‌ای می‌شوید که در ریزترین مسائل زندگی آدم‌ها حضور دارد. طبیعتاً شاهد مثال‌های تدریس از زندگی روزمره، از کتاب‌ها و فیلم ها و... که شاگرد یا مخاطب شما دیده و خوانده انتخاب می کنید که بتوانید این زبان را ساده‌تر کنید. خود این ماجرا باعث شده که فرزان سجودی در عین این‌که زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی خوانده (چون به هر حال

این رشته‌ها پر از نظریه و حرف و اسم‌های تخصصی و مشکل است)، بیان ساده و متفاوتی داشته باشد که شاگردان و مخاطبانش را به او و تدریسش علاقمند کرده و خیلی ها اصلاً طرفدار این رشته شوند. یعنی نشانه‌شناسی با تدریس سجودی به نوعی یک گفتمان شخصی‌سازی شده است. راجع به این دو مورد نظرتان را می خواهم.



خب ببینید راجع به بخش اول سؤالتان بگویم این‌که آن کار را سخت می‌کند، نه این‌که فقط من این کار را می‌کنم، خیلی از استادها که الزاما نشانه‌شناس هم نیستند درگیر همین ریزبینی هستند. در عین حال ما استادی داریم که ۳۰ سال سر کلاس می‌رود، شما نوار تدریس امروزش را گوش کنی، و فایل صوتی ده سال پیشش را هم گوش کنی هیچ فرقی ندارد. در هر دو مثلاً فلان غزل را خوانده معنی کرده. و مدام هم همین کار را کرده است. یکی از چیزهایی که ویژگی کار ما است و کار ما را کمی سخت می‌کند این است که درواقع برای من خود تدریس هم یک کنشگری اجتماعی است. من مثلاً سر کلاس می‌گفتم امروز می‌خواهم راجع به فلان مسئله حرف بزنم، همین الان در مترو داشتم می‌آمدم این تصویر را دیدم، با موبایلم هم عکس گرفتم، فکر کردم که مثلاً این عکس تبلیغ روسری بروجرد، (یادم است تبلیغ مقنعه‌ی بروجرد بود در مترو) که دو روز قبلش در مترو گرفته بودم، نشان می داد که چطور این فقط تبلیغ مقنعه نیست، بلکه این‌جا حوزه‌ی زنان و بازتولید جایگاه زن در گفتمان مسلط و بدیهی سازی آن است. یادم است که در کلاس راجع به «نگاه» بحث می‌کردم که ببینید هیچ‌کدام از این زنان (زنان تبلیغات مقنعه بروجرد در مترو) در تصویر به شما نگاه نمی‌کنند، همه یک جای دیگر نگاه می‌کنند. و در نتیجه این تصویر پیشاپیش دارد این ایده را ترویج می‌دهد که زن به لحاظ نگاه نمی‌تواند طرف دیالوگ نگاه یا کنشگری نگاه قرار بگیرد. و باید به جای دیگری نگاه کند نه به تو. و بحث‌های مفصل مثلا درباره‌ی ابژه شدن زن مطرح شد، منظورم این است که برای این نحوه‌ی نگاه کنشگرانه به تدریس و بحث‌های من مواد لازم فراهم می‌کردم. مثال دیگر، یادم است یک وقتی تحلیل تصویر درس می‌دادم، شب تلویزیون آن آگهی ارتجاعی که زن می‌گوید جام -به معنی جایم- این‌جا نیست، انگار که قهر کرده، بعد مرد یک بطری مایع ظرفشویی جام می‌گذارد می‌گوید حالا هست و می خندد را پخش می کرد، خیلی ساده بود من با ابزار ساده محور جانشینی می‌گفتم ببینید چطور جایگاه زنی (و به طور کلی زن) را که می‌گوید جام این جا نیست تقلیل می‌دهد به یک بطری مایع ظرفشویی و این خوشنودی که تو که تا الان جایی نداشتی و حالا این جای تو است. و بازی جناس بین جام و جام را تحلیل می کردیم. خب من این را از کجا می‌آوردم. بعضی اوقات حتی دانشجوهایم می‌گفتند ما اصلا به این‌ها نگاه نمی‌کنیم. نشانه‌شناس کارش همین است. من همین طور که راه می‌روم به همه چیز نگاه می‌کنم؛ فقط نمی‌بینم بلکه نگاه می‌کنم. دائم دارم نگاه می‌کنم (و البته می‌خوانم). در حقیقت بحث نشانه‌شناسی انتقادی این است که شما درواقع در تحلیل نشانه شناختی به تحلیل مناسبات اجتماعی، به تحلیل مناسبات قدرت و چگونگی بیان آن‌ها از طریق متن، (در نشانه‌شناسی همه چیز متن است) دقت کنید. این از سوال اول، پس در نتیجه این کار را سخت تر می‌کند. ضمن این‌که واقعیت را باید گفت. فشار هم زیاد به آدم می‌آورد. خب واقعیتش این است که من راجع به تبلیغات هم حرف زده‌ام، درس هم داده‌ام. اما عمدتا کارمن در حوزه‌ی نشانه‌شناسی ادبیات و سینما بوده است. درس نشانه‌شناسی تئاتر و درام هم داده‌ام اما سال‌های اخیر همین ۴-۵ سالی که بخش عمده اش را اصلاً در دانشگاه نبودم، ساعات خیلی زیادی در فضای مجازی نشانه‌شناسی انتقادی ادبیات و سینما درس داده‌ام و در نتیجه مدام این نشانه‌شناسی انتقادی قوام بیشتری پیدا کرده است. من دائماً در حال یاد گرفتن هستم. یعنی مدام فکر کردم و فیلم دیدم و کتاب خواندم. تئاتر کمی کمرنگ‌تر شد، چون مواد ادبیات و سینما در دسترس‌تر بود. فیلم را می‌نشستیم می‌دیدیم و بعد آن جلسات را برگزار می‌کردیم. کتاب و رمان و داستان کوتاه را می‌خواندیم. ولی تئاتر را خب آیین تئاتر رفتن و تئاتر دیدن و حضور زنده و غیره و ذالک را کووید و کرونا کم‌رنگ‌تر کرد. مجموع فایل این درس‌ها بیش از صد فایل شده است. من حتی آن‌جا درباره‌ی سینمای افغانستان کار کردم. و تحلیل هایی از فیلم سنگ صبور دادم که خودم بعضی وقت‌ها دوباره گوش می‌کنم. بچه‌هایم به شوخی می‌گویند نگاه کن بابای ما خل شد. می‌نشیند خودش حرف‌هایی را که زده می‌شنود و حظ می‌کند. خب تحلیل خودم از فیلم سنگ صبور را خیلی دوست دارم. در فیلم سنگ صبور اصلاً به نظر من قبل از این‌که مسئله‌ی افغانستان یا طالبان مطرح باشد، مسئله‌ی بدن زن و آگاهی پیدا کردن از امکانات بدن یک زن در تقابل با گزاره‌های گفتمان مسلط مطرح است. از این جهت آن فیلم فیلم فوق‌العاده‌ای است. قصد دارم این فایل ها را تبدیل به کتاب کنم. در این فایل ها شاید بیش از ۲۰ رمان از ادبیات معاصر فارسی و ده‌ها فیلم از قبل از انقلاب و بعد از انقلاب بررسی شده. امیدوارم زودتر آماده و در قالب درس گفتارهای نشانه‌شناسی انتقادی منتشر شود.

و این ثمره‌ی دوران کرونا بود؟

بله، خیلی کار کردیم. من آدم مرگ‌اندیشی نیستم خیلی ها حتی به من می گویند اصلاً به تو نمی آید ۶۱ ساله باشی، من هم می گویم معلوم است که نباید بیاید! به هر حال رفتار و روحیاتم جوان تر از سنم است ولی این اواخر می ترسم نتوانم این فایل‌ها را سر و سامان بدهم و نرسم، در ۵ سال گذشته خیلی برای این کار زحمت کشیده ام. اهمیت خاص کار برای من در این است که مثلاً فرض کنید، آدم‌هایی هستند در ادبیات که چون اسطوره شده‌اند اصلا کسی دیگر به شکل جدی نمی‌خواندشان، فقط ستایششان می‌کنند. و این ها آن قدر بزرگ می‌شوند که دیگر نمی شود نزدیکشان شد. و بدترین اتفاق برای یک نویسنده این است که آن قدر بزرگ شود که متنش خوانده نشود و من در این ۴ - ۵ سال سعی کردم با این متن ها گفتگوی انتقادی بکنم. خیلی‌ها که این آدم ها را به شکل اسطوره می پرستند شاید خوششان نیاید ولی مثلاً در مورد فیلم قیصر من با تحلیل ریزبینانه نشان دادم، قیصر یک گفتمان خطرناک است.

این‌که هر کسی می تواند یک چاقو بردارد و عدالت را به زعم خودش اجرا کند.

این ساده‌ترینش است. جایگاه زنان در این فیلم، جایگاه مردان در این فیلم. تدوین و تثبیت مناسبات جنسیتی، اخلاقی و غیره. بحثش مفصل است و امیدوارم به زودی درس‌گفتارها منتشر شود. من همین شیوه ی برخورد را با آثار دولت آبادی با ساعدی که برای خود من هم عزیز است داشته‌ام. اسطوره مولف مانع خوانش انتقادی است و این ظلم به متن است. دلیلی ندارد که ما با آثار آن ها گفتگو نکنیم.

من معلم دانشگاه، هیچ کجا نباید دانشجو بودنم متوقف شود. و دائماً باید جستجو کنم ببینی کی چه نوشته است. کی دارد چه کار می‌کند. این توهم استادی (که من دیگر به آن نیازی ندارم.) گاهی آدم را گیر می اندازد

اتفاقاً زمانی این متون می میرند که خود متون به حاشیه رانده شوند و مؤلفان این متون جایگاه «مؤلف خدای اسطوره‌ای» پیدا کنند. این متن ها حیف هستند. باید خوانده شوند، باید با آن ها کلنجار رفت و گفتگو کرد، تا جای واقعی آن ها در سیر تحول ادبیات، کنشگر اجتماعی و ... پیدا شود.

مدل "نشانه‌شناسی فرزان سجودی" که بسیاری از دانشجویان گریز پا را جمعه به مکتب آورده، چیست؟ آیا مدیون این است که فرزان سجودی جدای خلقیات خودش هم حرف نو می‌زند و هم علاقه‌مند به ادبیات است و جذابیت های ادبیات هم در جذب مخاطبان مؤثر است. به این معنا که خیلی از حرف‌هایی را که مثلاً سعدی گفته همه‌ی آدم‌های سر کوچه و بازار هم گفته‌اند. ولی وقتی به کلام سعدی و به قالب ادبیات درمی‌آید زیبا و پذیرفتنی می‌شود. وقتی هم استادی اهل ادبیات است، و صرفا زبانشناس یا فارغ‌التحصیل رشته‌ی زبان انگلیسی نیست. قطعاً یک جور دیگری به ماجرا نگاه می‌کند و در نتیجه جور دیگر هم بیان می‌کند.

امروز برای روز سختی بود. صبح بعد از چند سال به دانشکده رفتم. اصلاً باور نمی‌کردم این اتفاق برایم بیفتد. بغض گلویم را گرفت. وقتی از آن پله‌ها بالا رفتم، آن کلاس‌ها و راهروها این‌ها را دیدم حالم دگرگون شد. آن جا به دوستی گفتم ببین من می‌نویسم، ترجمه می‌کنم (فکر می‌کنم که آدم نباید راجع به خودش این حرف‌ها را بزند اهل شکسته نفسی هم نیستم، چون شکسته نفسی گاهی نوعی دورویی پنهان دارد) ولی چرا این‌جا حالم دگرگون می‌شود؟ برای این‌که من فکر می‌کنم قبل از هر چیز معلم هستم. به هر حال به نظر من بخش مهمی از کار معلمی سخنوری هم هست. نه این سخنوری که در حوزه می‌گویند. سخنوری یعنی این‌که شما چطور استدلال می‌کنید، چطور بیان می‌کنید، چطور مثال می‌آورید و ... این خودش یک فن است. ما استادانی داریم بسیار باسواد، ولی دانشجویان با اکراه سر کلاسشان می‌روند. برای این‌که معتقدند این حضرت استاد حتی لحن صدایش بالا و پایین نمی‌رود. حالا لحن به جای خود، حالات بدن، زبان بدن. دانشجویان پنهانی از بازی دست‌هایم عکس می‌گرفتند و برایم می‌فرستادند؛ که این دست‌های من چقدر کارکرده. من از این‌که آن‌ها این بازخورد را به من می‌دادند، خوشحال هستم شاید علت آن چیزی که می گویی همین است.

بله، منتها نشانه‌شناسی مثل تیغ دو لبه است هم می‌تواند وجه علمی و نظریه‌پردازانه‌اش خیلی قوی باشد، هم می‌تواند آن ارتباط با زندگی عادی و بحث ادبیات و سینما در تدریسش، غالب باشد.

خود نشانه‌شناسی زندگی روزمره، یک شاخه‌ی جدی نشانه‌شناسی است.

بله، این که بتوانی این ارتباط را یک جوری برقرار کنی که تبدیل به یک الگو بشود و کلی دانشجو را علاقمند کند کار راحتی نیست. مثل زبان‌شناسی دکتر صفوی که در دانشگاه بود، الان در مورد خود شما چه بخواهید بپذیرید چه نخواهید بپذیرید این یک مدل است. دانشجوهای شما یک خط فکری و مدل فکری خاص دارند.

الان چون زمان گذشته، دیگر کم نیستند آن بچه‌هایی که خودشان چندین سال است که استاد هستند. و تدریس می‌کنند. و به هر حال آن طور که خودشان اذعان می‌کنند، می‌گویند ما کوشش می‌کنیم آن‌طور که شما کار می‌کردید کار کنیم.

چون این نوع ارتباط علمی-عاطفی کم تر بین استاد و دانشجو دیده می شود خیلی حیف است که یه زمانی این ارتباط با دانشگاه قطع شود.

من معتقد هستم که صرف دانشمند بودن شما را معلم نمی‌کند، چیزی که اصلاً در نظام آموزشی ما به آن توجه نمی شود.

فکر می‌کنم که یک بخشی از این ماجرا، جدای از علاقه و تسلط بر دانش سینمایی و ادبی و استعداد معلمی، قابلیت دانشجویی فرزان سجودی است. وقتی آدم خودش دائم فکر می‌کند، وقتی هنوز بعد از بیست سال می‌گوید آن‌چه گفته‌ام در گذر زمان قوام پیدا کرده و امروز من با دیروزم فرق می‌کند، یعنی می‌نشینم جای دانشجویم فکر می‌کنم که خود این هم می‌تواند یک مثال باشد.

به هر حال در هر نظام آموزشی جدی این یک توقع است. اما این‌که چقدر به آن عمل می‌شود یا نه، حرف دیگری است. یعنی که من معلم دانشگاه هیچ کجا نباید دانشجو بودنم متوقف شود. و دائماً باید جستجو کنم ببینی کی چه نوشته است. کی دارد چه کار می‌کند. این توهم استادی (که من دیگر به آن نیازی ندارم.) گاهی آدم را گیر می اندازد یعنی واقعیتش این است که خودم این را می‌گویم که من در طول دوره‌ای که کار دانشگاهی کرده‌ام، رساله‌های زیادی را راهنمایی کردم در دوره‌های دکتری و فوق لیسانس، خب بالاخره بخشی یک وظیفه‌ی اداری بوده است، چون به هر حال معلم و استاد دانشگاه بوده‌ام و حقوق می‌گرفتم. خیلی از دانشجویان بوده‌اند که علاقه‌ی زیادی نداشته‌اند و کمک کرده‌ایم و طرف فارغ‌الحصیل شده است. ولی می‌خواهم بگویم بسیاری از رساله‌ها برای من کلاس درس بوده است. به خاطر این‌که آن دانشجو می‌رفت فعالیت می‌کرد می‌خواند، پرسش می‌کرد، پرسش‌هایش به پرسش‌های من تبدیل می‌شد. حتی با هم جستجو می‌کردیم. کار می‌کردیم. ادامه می‌دادیم. تغییر می‌دادیم... من بعضی وقت‌ها به دانشجوها می‌گفتم؛ ببین من اگر از این کاری که تو می‌کنی چیزی یاد نگیرم، یعنی کاری که تو می‌کنی به درد نخورد. و من آن را از قبل بلد بوده‌ام، پس تو داری چکار می‌کنی؟! من باید از کاری که تو می‌کنی حتماً چیزی یاد بگیرم. واژه‌ی «پرسشگری» الان به نظرم خیلی چیز مهمی است. من همیشه وقتی که بحث‌های نشانه‌شناسی انتقادی را مطرح می‌کنم، یکی از اولین حرف‌هایی که می‌زنم این است که از هر آن چیزی که به نظر بدیهی می‌رسد پرسش کنید. از هر چیزی که گفتمان مسلط سعی کرده آن را بدیهی، یا مثلاً ذاتی جلوه دهد پرسش کنید.

آن روزهایی که شماها فارغ‌التحصیل شدید، تعداد دکترای زبانشناسی زیاد نبود و چند تایی بالاخره متمایل به نشانه‌شناسی شدید، در حالی که اصلاً خود گفتمان نشانه‌شناسی در جامعه علمی جدید بود. و شما آن زمان راه متفاوت را انتخاب کردی. الان هم خیلی ها می گویند سجودی متفاوت است، یا فرض کن بعضی از مباحثی که گاهی وقت‌ها دکتر نجومیان می‌گوید متفاوت است، سعی در بیان و جا انداختن این

مباحث و بیان متفاوت نقد و نظریه های نشانه‌شناسی چه قدر می‌تواند تفکر انتقادی و پرسشگری را دست کم در دانشگاه ها رواج بدهد. از این جهت می‌پرسم که حتی اهل فرهنگ و روشنفکران ما هم سال هاست این پرسشگری را ندارند. یعنی انتقاد و گفت‌وگو و سوال کردن را فراموش کرده اند. اگر در یک بخش کوچک جامعه ما این پرسشگری نهادینه شود خیلی اتفاق بزرگی است.

من چیزی به بحث شما اضافه کنم. پرسشگری، رویکرد انتقادی و رویکرد گفت و گویی لازمه‌اش نشانه شناس بودن نیست. یعنی هر کسی مثلا یک پزشک باید همیشه نسبت به آن عملی که دارد انجام می‌دهد، (منظورم عمل جراحی نیست)، در به اصطلاح عمل پزشکی‌اش و شیوه‌هایش حتی اخلاقیاتش پرسشگر باشد، یکی از حوزه‌های مورد علاقه ی من اخلاق پزشکی بوده. چرا؟ چون مدت طولانی بیمار بودم، با پزشک‌های زیادی سر و کار داشتم. در خارج از ایران هم با پزشک‌هایی سر و کار داشتم، آن‌قدر اخلاق پزشکی مهم است که در یونان باستان هم درباره‌ی اخلاق پزشکی نوشته‌اند. نظام‌های اجتماعی چگونه جایگاه‌های اجتماعی را تبیین می‌کنند که یک پزشک فکر می‌کند می‌تواند بی اخلاق باشد؟ صرفا به این دلیل که پزشک است. و چرا در جامعه دیگری عکس این است؟ پزشکی از در اتاقش بیرون می‌آید، شما را صدا می‌کند، شما را همراهی می‌کند، شما را اول وارد اتاقش می‌کند. سنت گفتمانی تعریف این جایگاه‌ها که در برخی جوامع تبدیل به جایگاه‌های مطلق پرسش‌ناپذیر و نقد ناپذیر می‌شود چیست؟ من نمی‌گویم به این پرسش‌ها جواب داده‌ام، می‌گویم برایم جذاب بود. در نتیجه پرسشگری یا رویکرد انتقادی به لحاظ افق نگاه قبل از نشانه‌شناسی می‌آید. یعنی جامعه‌ای به نظر من پویایی‌اش حفظ می‌شود که از همان کلاس اول ابتدایی، حتی از دوران مهد کودک به بچه یاد بدهند که حقوق دارد. به بچه یاد بدهند که صاحب صدا است و یاد بدهند که می‌تواند بپرسد طبیعتاً نظام‌های اخلاقی، ما بخواهیم یا نخواهیم شیوه‌ی پرسشگری و نوع انتخاب کلمات را هم تعریف می‌کند، مثلاً هیچ کجا طرف انتظار ندارد بچه به معلمش بگوید هوی! چرا این کار را کردی. ولی می تواند یاد بگیرد که حقوق متقابل دارد. می‌تواند بپرسد و متقابلا معلم یا پزشک باید پاسخ قانع کننده به او بدهد و یا از خودش انتقاد کند. این‌ها دیگر ربطی به نشانه‌شناسی ندارد.

ربطی ندارد ولی این که ما حتی در جامعه فرهنگی‌مان بتوانیم بحث های انتقادی و گفتمانی جدی مطرح کنیم و مثلاً در مورد همین اسطوره ها که بحث کردیم، حرف بزنیم جرأت می خواهد. جرأت گفت و گو، جرات پرسیدن جرات طرح ماجرا...

می‌خواهم بگویم که ترویج این مسئله مهم است. حالا من به طور مشخص می‌آیم حوزه‌های نظری و روش نشانه‌شناسی را، (نه این‌که من کار را شروع کرده‌ام) که من هم از دیگران یاد گرفته‌ام، قوام می‌دهم، تبدیلش می‌کنم به یک قلمرو پرسشگری انتقادی. ولی الزامی ندارد آدم نشانه شناس باشد تا پرسشگری انتقادی کند. اما این صرفاً یک دستورالعمل تلویزیونی نیست که مثلا امشب کارشناسی به تلویزیون دعوت کنند و او بگوید که بله ما باید این‌ها را آموزش دهیم به بچه‌هایمان. ساختارهای قدرت خودشان را باز تولید می‌کنند.

یعنی شیوه های مواجهه هم هر بار باید نو بشود.

به همین دلیل است که شما وقتی در جامعه‌ی خودمان با یک کارمند بانک که وظیفه‌ی اداری اش خدمتگزاری به شماست روبرو می شوی، مدام با احتیاط حرف می زنی چون ساختار رسوب شده‌ی قدرت در این جامعه دائماً خودش را -حتی تا حوزه های خرد - باز تولید کرده و او می‌تواند کار شما را انجام ندهد و می‌تواند حتی به شما پرخاشگری کند. و شما دائم نگران باشی که ناراحت می‌شود و مثلاً کارهای من را درست انجام نمی‌دهد، هیچ‌وقت در یک جامعه‌ای که تجربه‌ی پرسشگری انتقادی و تجربه‌ی تعریف حق دارد این اتفاق نمی‌افتد و جایگاه ها درست تعریف می شوند.

اگر بتوانیم این سنت پرسشگری اجتماعی را در حد همین جامعه ی اهل فرهنگ جا بیندازیم، خیلی کار مهمی است.

من می‌گویم اصلا مهم نیست افقش چیست. ما باید این کار را بکنیم. نمی‌خواهم آرمان‌گرایانه بگویم خوب است اگر ۵۰ استاد الان در حوزه‌ی نظری انتقادی کار کنند ما بیست سال دیگر فلان و بهمان می شویم. نه، اصلاً به این کارها کاری ندارم .ما باید دائما در حال ترویج پرسشگری باشیم. هم خودمان پرسش کنیم و هم به دیگران بیاموزیم که پرسش کنند. کار من در چارچوب تحلیل و نقد ادبیات و فیلم است، از فیلم پرسش می‌کنم، از ادبیات پرسش می‌کنم. از شخصیت پردازی پرسش می‌کنم. از چگونگی تحول ساختار روایت پرسش می‌کنم. از کارکردهای اجتماعی این نوع ادبیات می پرسم، که این نوع ادبیات دارد چه ایده‌هایی را ترویج می‌دهد؟ دارد چه گزاره‌های گفتمانی را برای مخاطبشان بدیهی جلوه می‌دهد؟ و چگونه این کار را می‌کند؟ ببینید این فیلم، این دراما الان دارد جهانی را که در مقابل چشم مان به تصویر می‌کشد چطور جهانی برایش جهان بدیهی است، متعارف است، بعد باید از همان جهان متعارف پرسش کنیم.

اصلاً «چرا» در فرهنگ ما گم شده است.

من می‌گویم دلیل گم شدن این «چرا» تجربه‌ی تاریخی شده و رسوب‌شده‌ی قدرت و چگونگی اعمال آن قدرت هم هست.

نشانه‌شناسی پر از نظریه است. و به سبب ساختار بینارشته‌ای‌اش با نظریات مختلف ارتباط دارد، یک بخش آن متصل می‌شود به زندگی و مسائل فرهنگی روزمره. چقدر حضور اغراق‌شده‌ی این نظریه‌ها در فضای نشانه‌شناسی را می‌پذیرید. می گویم «اغراق» و نه کاربرد متعارف نظریه. آن طور که مثلاً در اواخر دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ بود و هنوز هم گه‌گاه دیده می شود. آن زمان مثلاً کم تر مقاله ای نوشته می شد که پر از اسامی زبانشناس ها و نشانه‌شناس ها و منتقدهای روس و غربی نبود. و این به نظرم یک جایی ما را هم در شعر و هم در داستان دچار نوعی فرم زدگی افراطی کرد که واقعاً دستاوردی هم نداشت، چون اکثرا آن کسانی که متکی به این نظریات بودند، انگار اسامی را حفظ می‌کردند و فقط یک تعریف ابتدایی از آن نظریه را خوانده بودند.

متونی تولید شد که چیزی هم ازش درنیامد.

بله، دقیقاً و به عنوان کسی که در این حوزه‌ها خیلی جدی کار کرده می پرسم، آیا این نظریه‌زدگی بلای جامعه فرهنگی ما تلقی می شود؟ آیا باید از این دوره عبور می‌کردیم که برسیم به این‌که یکی را بلد باش ولی عمیق بلد باش؟ می‌خواهم نظرتان را بدانم.

ببینید من خودم هم مسیری را طی کرده‌ام تا این‌جا رسیدم .الان در خل وضع ترین شرایطم .

آدم همیشه فکر می‌کند مقطعی که در آن هست خل‌وضع ترین شرایطش است.

نه من الان واقعاً این‌طور هستم. برای چه؟ اول برای این‌که من قاعدتاً الان باید بگویم که ما نیاز به نظریه داریم و باید دانش ورزی نظریه‌ی بنیاد داشته باشیم. در

این تردیدی نیست. اما- این «اما» خیلی مهم است- می گویم؛ نظریه هم یک متن است و مثل هر متن دیگری ما نیاز به گفتگو با نظریه داریم. نه این که گزاره‌های نظری را به شکل احکام تردید ناپذیر بپذیریم و حفظ کنیم. البته طبیعی است اگر ما به نظام دانشگاهی نگاه کنیم همانی است که گفتم، یعنی پرسشگری، کنشگری فعال و متقابل و گفت‌وگو باید در بین دانشجوها ترویج داده شود، .که اتفاقاً از دلش دوباره نظریات قوام یافته‌ی بیشتری پیدا شود. نه این‌که من بنشینم تند تند یک نظامی را که در اصطلاح دانشگاهی به آن «چارچوب نظری» می‌گویند، را از حرف‌های استادم و از ۴ تا کتاب یادداشت بردارم. بعد هرطور شده خودم را در آن چارچوب جا بدهم. یک زمانی طرف دهانش را باز می‌کرد مثلاً می‌خواست راجع به یک فیلم حرف بزند قبل از آن شروعش با این بود که مثلاً دریدا در کجا می‌گوید... بعد با یک من سیریش هم نمی‌توانست آن چیزی که دریدا گفته را به مطلبی که می خواهد بگوید بچسباند.

از نظرات بسیاری از این آدم ها هم ترجمه های غلط بسیاری داریم. یعنی گاهی اصل ماجرا را هم اشتباه فهمیده ایم!

بله. بعد از این که می‌گفت دریدا این را می‌گوید، بعد آن‌جا که می‌خواست راجع به فیلم حرف بزند ناگهان با افت وحشتناکی روبرو می‌شد، چون این دوتا به هم ربطی نداشت. راجع به فیلم که حرف می‌زد داشت یک حرف ژورنالیستی می‌زد، در این حد. اشکالی هم ندارد. ژورنالیسم سینما و ژورنالیسم ادبیات خیلی هم مهم است. ولی تو داری در روزنامه می‌نویسی و این نوع نوشتن ویژگی خودش را دارد. من خیلی سال پیش این بحث را مطرح کرده بودم. به دوستان می گفتم تو وقتی در روزنامه داری راجع به فیلم و یا کتاب می‌نویسی، نباید با نقل قول دریدا و فوکو بنویسی. تو داری برای خواننده همگانی‌تری می‌نویسی، بعد هم داری مرور می‌نویسی، حتی من می‌خواهم بگویم که این مسئله یک دوره‌ای در دانشگاه بسیار دیده می‌شد و هنوز هم وجود دارد. به نظر این روش درواقع کارش این بود که نظریه‌ها را از کار بیندازد، به جای این‌که به کار بگیرد. بررسی فلان در چارچوب نظریه‌ی فلان، خود ما سال‌ها معلم این کار بودیم. آدم باید این را قبول کند. منتها من همیشه این مشکل را داشتم. سال ها پیش بچه‌های علامه می‌آمدند پیش من، می‌گفتم ببین الان بحث التقاطی‌گری در نظریه مطرح است. اکلکتیک است. مثلاً لاکلائو و موف منتقد جدی مارکس‌اند ولی در عین حال خودشان را متعلق به سنت مارکسیستی می‌داند. خیلی پارادوکس جذابی است این که تو از آن نسل پرسش کنی. اصلاً علت این‌که در غرب حوزه‌ها این‌طور زنجیره‌ای پیش می‌روند این است که پیروان نظریه های گوناگون دائماً از نظریه های قبلی پرسش می کنند و از دل آن نظریات جدید پدید می آید.

طرفداران یک نظریه از استادانشان می پرسند؟

بله و روی دوش آن نظریه هست و مفاهیم بسیاری را از آن نظریه گرفته، و در عین حال پرسش می‌کند و آن را دچار تحول می‌کند.

پس شما معتقدید این دوران نظریه زدگی خیلی به نفع ادبیات ما نبود؟

الان که می‌گویم که در خل‌وضع‌ترین شرایط ممکن هستم، باز هم بالاخره من هم مسیری را طی کرده ام و حتی یک لحظه هم نمی‌توانم فکر کنم که یک آدمی در حوزه‌ی دانش‌ورزی بتواند بگوید من نیازی به نظریه ندارم. ما حتی وقتی جزئی‌ترین حرف را راجع به پیش پا افتاده‌ترین حوزه‌ی اجتماع می‌زنیم پشتوانه‌ی طولانی از حوزه‌های نظری مختلف و کشمکش بین این‌ها و تغییر و تحولاتشان را در پی‌زمینه دارد. اما هیچ‌کس نمی گوید در چارچوب نظریه‌ی فلان. آن کس که مرتب نقل قول می‌کند از متفکران مختلف درواقع به نوعی بیماری چارچوب نظری دچار است. بعد می‌آید چه می‌کند؟ وقتی می‌گوید بررسی آثار مثلا صادق هدایت در چارچوب نظریه‌ی فلان، درواقع آکادمی همیشه این پیش فرض را داشته که نظریه یک چیز مرعوب‌کننده‌ی مقتدر است. بعد پیشاپیش این اقتدار نظریه را به شکل تردیدناپذیری در خوانش آن متن وارد کرده، یعنی متن را مصادره کرده برای این‌که فقط در چارچوب آن نظریه خوانده شود. بسیار در طول سال‌هایی که درس داده ام، دیده‌ام در دانشگاه متون بسیاری در چارچوب نظریه های معروف بررسی شده‌اند و وقتی مثال هایی که آورده می شد، در چارچوب نظری کار نمی گنجید، طرف آن ها را جارو می‌کرد زیر فرش. و از آن ها صرفنظر می کرد. در حالی که اتفاقاً باید این نقیض ها را ذکر کند و آن نظریه را به پرسش بکشد. یعنی اگر دانشجویی می‌کند باید بگوید من می‌خواستم در چارچوب این نظریه متن را بخوانم ولی این جای کار جواب نمی‌دهد. شما وقتی در حوزه‌ی گفت‌وگو و نقد قرار می‌گیرید، قرار نیست که نظریه را نفی کنید. اما پیوسته متنی را که با آن گفت‌وگو می‌کنی در تراز گفت و گو قرار می‌دهی، نه در تراز یک ابژه‌ای که با نظریه بر آن مسلط هستی و فقط آن را مثل یک جنازه انداخته‌ای روی تخت تشریح و حالا می‌خواهی بگویی من در چارچوب نظریه‌ی فلان، این متن را بررسی می کنم. بلکه تو درواقع خودِ آن متن را هم به مثابه یک کنشگر طرف گفت‌وگو قرار می‌دهی. و زمانی که تضادهایی پیش می آید باید این انصاف را داشته باشی که به متن بگویی این‌جا تو این طور حرف می زنی و نظریه‌ی من دیگر نمی‌تواند این‌جا جواب بدهد. و نظریه را به چالش بکشی و نترسی. یعنی این‌که متن را به ابژه‌ی، (ابژه را به معنای تخصصی‌اش به کار می‌برم)، مطالعه تبدیل نکن. بلکه به متن جایگاه سوژه‌ی گفت‌وگو بده و بنشین با آن گفت و گو کن. و یک جاهایی هم بگو بله نمی‌شود جور در نمی‌آید. نه این‌که اصرار داشته باشی که بگویی که من چنان توی سرت می‌زنم ای رمان، تا بشوی همان چارچوبی که من می خواهم. من معتقد به حوزه‌ی همگانی‌ها در عرصه‌ی فرهنگ و زبان نیستم. مگر این‌که حوزه‌ی فرهنگ و زبان را تقلیل بدهید به ساختارهای جزئی که دیگر آن فرهنگ و زبان نیست. یک مثال زنده، از آن جا که من از اول سر به راه نبودم، سر کلاس‌ها هم پرسش می‌کردم، این پرسش‌ها هم گرفتاری ایجاد می‌کرد. از جمله این‌که من معتقد بودم زبان فارسی طوری است، که تو نمی‌توانی به زور آن را در نمودارهای درختی بگنجانی - جای بحث در مورد جزییاتش این جا نیست - و به همین دلیل بسیاری از کتاب های دستورگشتاری فارسی موفق نبود چون هرقدر هم چامسکی بگوید این دستور همگانی است، آن دستور متعلق به زبان انگلیسی است. و زبان فارسی با ویژگی هایی که دارد در آن جا نمی گیرد. من یادم است در دوره‌ی فوق لیسانس این بحث مطرح می‌شد. سر کلاس می گفتم یک دکمه را آورده‌ایم می‌خواهیم کت زبان فارسی را به آن بدوزیم. چه کاری است؟ کت را که به دکمه نمی‌دوزند، یعنی آن نظریه نمی‌توانست با زبان فارسی گفتگو برقرار کند. در نتیجه یا باید کنارش می‌گذاشتی، یا باید آن‌قدر تعدیلش می‌کردی که دیگر از آن نظریه چیزی باقی نمی‌ماند. با وجود این که چند نفر از بزرگان زبانشناسی سعی کردند در کتاب های دستورگشتاری، فارسی را با نظریه ی چامسکی منطبق کنند و نشد. مثلا کتاب دکتر مشکوه‌الدینی یا کتاب دکتر میرعمادی.

هنوز که هنوز است دستورهایی مثل انوری گیوی یا دستور خانلری ضمن این‌که به همان‌ها هم می‌شود نگاه انتقادی داشت، ولی هنوز آن‌ها دل‌چسب‌تر با زبان فارسی گفت‌وگو می‌کنند تا آن چیز عجیب و غریبی که دائم درخت وارونه بکاری که هیچ‌وقت هم نه برگ داد و نه بار.

خود زندگی هم به نوعی از نگاه نشانه‌شناسی یک متن است. گفتگوی فرزان سجودی با زندگی چگونه است؟ همین‌طور انتقادی و دست به یقه است؟ یا از یک سنی به بعد دیگر آرام‌تر است؟

البته این را باید از نزدیکان من هم پرسید. ولی اگر خودم بخواهم بگویم خیر آرام‌تر نیست. مگر چند سالم است که باید آرام‌تر بشوم. پیری هم امری نسبی است. یک آدم ۶۰ ساله نسبت به یک آدم چهل ساله پیر است ولی نسبت به یک آدم ۸۰ ساله هنوز خیلی جوان است. ولی از نظرِ به اصطلاح درگیری بله همچنان بازندگی گفتگو می‌کنم، مجادله می‌کنم، درگیر می‌شوم. یعنی همین الان من نزدیک دو ساعت و نیم سه ساعت است که دارم درگیرانه با شما حرف می‌زنم، کلیشه‌ای هم حرف نمی‌زنم. اگر منظورتان از این سوال این است. شور زندگی برای من برابر با پرسشگری است. و کوشش می‌کنم این شور زندگی را داشته باشم. یعنی خیلی سعی می‌کنم که شیفته‌ی هیچ چیز نشوم که شیفتگی یعنی انسداد، فقدان شور انتقادی و مرگ.

با توجه به علاقه‌تان به ادبیات، سینما شعر و این که به هر حال این روحیه که سال‌ها هم در رفتارهای شخصی و هم در کلاس درس سعی کردید، اسطوره نسازید، با متن‌ها گفت‌وگو کنید، می‌شود از فرزان سجودی بپرسم که شاعر یا نویسنده‌ی مورد علاقه‌ات کیست؟ آیا پاسخ به این پرسش از دید شما همان بت سازی است که مخالفش هستید؟ یعنی اگر الان بخواهید یک کتاب بردارید بخوانید، نویسنده یا شاعر آن کتاب کیست؟

واقعیتش اهل این کار نیستم که الان یک اسم بدهم. برای این‌که همان اتفاق می‌افتد. چون مصاحبه هم هست. تبدیل به سند می شود. اما واقعیت این است که شعر و نوشته های بسیاری از جوان‌هایی که با آن ها کار می کنم را خیلی می پسندم. ولی اجازه بدهید جریانی نگاه کنم، من جریانی که تحت عنوان شعر ساده و ساده سرایی را نمی پسندم و این جریان به نظر من پوپولیستی است. من خودم بعضی وقت‌ها از خواندنشان لذت می‌برم. اما به هر حال به عنوان آدمی که سال‌ها در این کار بوده و سرو کار با زبان و ادبیات داشته، لذت‌های این جریان که معتقدم حتما شاعرانش نبوغی در شعر دارند و از لحظات گذرا تصویرهای زیبایی در شعرشان می سازند، برای من ماندگار نیست. ضمن این‌که دوست نداشتن من به این معنا نیست که نباید این شعر گفته شود من چه کاره هستم که بگویم این شعر گفته شود یا نشود، این شعرها مخاطب گسترده‌ای دارد، الکی هم نیستند، هر کسی نمی‌تواند آن لحظات درخشان را وصف و تولید کند، ولی در عین حال مثل لحظاتی هستند که می‌آیند و می‌روند. من بیشتر آن شعری را دوست دارم که نه تنها از آن ردپایی می‌ماند بلکه تداوم ردپایی است که در زبان در ادبیات فارسی مانده است. یعنی شعر درگیرانه. بعضی وقت‌ها دوستان شاعر به من زنگ می‌زنند و شعری می‌خوانند و نظرم را می‌پرسند. می‌گویم ببین نظری که من الان بدهم، فقط یک تاثیر عمومی است که از دکلمه‌ی تو به دست آوردم. این تاثیر عمومی را شعر ساده سرا خیلی خوب می‌گذارد. آدم واقعاً در آن لحظه ممکن است احساس خوبی هم داشته باشد. من باید این شعر را جلویم بگذارم، نوشته را با دقت بخوانم، گاهی چند بار بخوانم. این کار چیز دیگری است. این که من متن مکتوب را بخوانم، و دوباره بخوانم، بعد وارد ترکیبات و ارجاعاتش و ارجاعات بین متنی‌اش بشوم و بعد ببینم چگونه خودش را در شبکه‌ی متون ادبیات فارسی بسط داده، چگونه بعدا وصل می‌شود به دیگرانی که می‌خواهند بیایند، این کار درواقع یک لذت دیرپا برای من تولید می‌کند.

خب همه‌ی مخاطبان الزاماً چنین لذتی نمی‌برند. چون با این روش با شعر مواجه نمی شوند.

درست است. من به عنوان یک مخاطب، آن شعر درگیرانه و حتی داستان و رمان های این گونه را بیشتر می پسندم. ولی نگرانی دیگری وجود دارد، این که چنین توجهی نباید به ترویج پیچیده‌گویی غیرقابل فهم بیانجامد. یعنی مغلق‌گویی و فضل‌فروشی. یک مثال می‌زنم، که منبعی برایش ندارم. اما شنیده‌ام که می‌گویند، از بارت نقل می‌کنند که در مواجهه با متون آوانگار می گوید: این ها مرا به بازی خودشان راه نمی دهند! من مقابل یک تابلو می‌ایستم یا شعری را دربرابرم می‌گذارم. هیچ کجا نمی‌توانم قلابم را به متن وصل کنم و بعد درگیری با متن را شروع کنم و دچار آن دوباره خواندن‌ها و سه باره خواندن‌ها و تحلیل ها بشوم. اصلا من را به بازی خودش راه نمی‌دهد. پس بنابراین همان قدر که ساده نویسی به نظر من پوپولیستی است، مغلق نویسی ها هم از وابستگی متن به تداعی های شاعری سرچشمه می گیرد و آن قدر شخصی است که ما به دنیایش راهی نداریم. یا برعکس ساختگی بودن، متن را آن قدر پیچیده و مغلق می‌کند که به قول آن مثلی که از بارت می‌زنند من به بازی‌اش راه پیدا نمی‌کنم. نمی‌توانم وارد شوم و بعد با سطر سطر و عبارت‌هایش گفتگو کنم. مثلاً گفتگویی با یکی از اشعار مختاری دارم (در مجله ی وزن دنیا منتشر شده است) که مشکل بود، واقعاً در خوانش بعضی بندها من گاهی معطل می‌ماندم. الان دارد چه کار می‌کند! رسیدن به همان عنوان از شام آخر تا صبح اعدام در شعر مختاری این خیلی پیچیده گفته شده که این شام آخر به صبح اعدام می‌رسد. حتی از کلمه دار هم استفاده نمی‌کند. روز را در قاب می‌گیرد. این معرق درد این گنبد سکوت.. و بعد نسبت بین بندها، از هر بندی به بندی .خب چرا برای من لذت بخش بود؟ برای این‌که در عین حال راه را به من نمی‌بست. من با آن درگیر می‌شدم. با آن ور می‌رفتم. تلاش می‌کردم که در دنیایش وارد شوم. تلاش می‌کردم نسبت بین این عناصر، این جهان را بخوانم؛ چون اصلاً بحث اصلی‌ام این است که این متن یک جهان است، و از کنشگران این جهان یکی هم من هستم، یکی هم تو هستی. من که آرزو می‌کنم تو بیایی، نزدیک شوی. تویی که منع شدی، دور شدی، و آن قدرت منع کننده است. بنابراین اساس خواندن آن شعر از نظر من این سه کنشگر است. که بند به بند موقعیت این کنشگران تغییر می‌کند. این تلاش تلاش لذت بخشی است.

یادش به خیر دکترصفوی درباره‌ی یکی از استادان به نام دانشگاه می گفت اگر حافظ همین الان بیاید و امتحان واحد لیسانس حافظ را با این استاد بدهد و ده بگیرد باید خوشحال باشد. به نظرم الان هم همان شرایط در مورد مرحوم مختاری صادق است.

می‌دانید این یک قصه است در زبان انگلیسی که شکسپیر به این جهان می‌آید. بعد می‌بیند کلاس‌های شکسپیرشناسی، برقرار است و پوستر به دیوار زده‌اند، می‌گوید من بروم در یکی از این کلاس‌ها شرکت کنم. می‌رود می‌نشیند سر کلاس و هیچ چیز نمی‌فهمد. هیچ چیز درباره‌ی آن چیزهایی که معلم درباره‌ی شکسپیر و درباره‌ی بلاغت و ترکیبات زبانی‌اش و ... می‌گوید سر در نمی‌آورد. و به هر حال آن درس را می‌افتد!

یعنی اگر مختاری الان می‌آمد و می‌نشست پای این تحلیل با نظرات شما موافق بود؟

نکته‌اش همین‌جاست. آن‌جایی که شما جای مؤلف را به متن می‌دهی دیگر مجبور

«پیچیدگی» از مؤلفه‌های مدرنیسم است. ولی در عین حال این که مخاطب ایرانی می گوید خودم را مثلاً در شعر حافظ و سعدی و مولوی و ... پیدا می کنم، من چرا با شام آخر مختاری درگیر شدم؟ برای این که در عین حال مولفه‌های اصلی شام آخر، ترس، دلهره، اضطراب، سرکوب، تاریکی، انقیاد حتی به طور ضمنی زندان و بعد تنبیه مثل اعدام، این‌ها دقیقا تجربه ی زیستی «من» در جامعه امروز است. همان طور که یک چیزهایی را هم من در شعر حافظ با خودم مشترک می بینم

نیستی به این سوال پاسخ دهی. چون آن متن زیست بینا متنی خودش را دارد. یک وقتی ممکن است که آقای مختاری بیاید بگوید اصلاً منظورم هیچ کدام از این چیزهایی که شما می‌گویید نبود. ولی چیزی که برای من مهم است، چون باید از این دفاع کنم، برداشت خودم است که به معنای هر برداشتی نیست. اگر شما قوه‌ی استدلال نداشته باشید که قوه‌ی استدلال وابسته به زمینه ی دانشی شما و میزان خلاقیت شما در خواندن متن است. مثلا نمی‌گویم که این‌جا گفته «گنبد درد» دارد به گنبد شیخ لطف الله اشاره می‌کند. چه ربطی دارد. اما سازه‌ی معرق و گنبد را با درد و سکوت و این‌که او از این طریق بحث مکانیّت را مطرح کرد، می سنجم. به هر حال می‌خواهم بگویم تفسیر تو باید وابسته به استدلال قانع کننده باشد، خلاقه باشد و خواندنش لذت بخش.

البته هر اثر هنری تا یک جایی آن چیزی است که هنرمند قصد دارد بگوید و از یک جایی به بعد دیگر متعلق به مخاطب است.

و بعد این‌که هیچ تفسیری، تفسیر پایانی نیست. یعنی من اگر الان راجع به شام آخر حرف می‌زنم، فردا ممکن است شخص دیگری بیاید در گفتگو با این متن حرف دیگری بزند.

خیلی ها معتقدند در زبان فارسی سنت شعری قوی وجود دارد و شعر قدما مثل حافظ و مولوی و ... برای مخاطب ایرانی آسان‌تر، قابل فهم‌تر و در ذهنش ماندگارتر است و چه نیازی هست به این اشعار مدرن به اصطلاح آن ها سخت فهم که در حافظه هم نمی ماند. نظر شما چیست؟

من می توانم دو جواب برای این داشته باشم و البته که هر دو پاسخ نسبی است. اول این که واقعاً شنیده‌ام دیگرانی هم این را می‌گویند، اما آیا شعر حافظ واقعا شعر ساده‌ای است؟ صرف این‌که مردم آن را می‌خوانند یا یک گفتمانی به آن عادت دارد، یعنی این شعر ساده است؟ اما حرف شما کاملا درست است. گذر زمان و رسوب شدن و همه این‌ها را در نظر بگیرید. دوم یک تغییر عمده را هم در نظر بگیرید. مثلا شعر محمد مختاری، شعری است که در آن قلمرو معرفت‌شناسی مدرن تولید می‌شود، و طبیعتاً توقعی نیست که این شعر مثلاً حفظ مردمان شود. برای این‌که اصلا حوزه‌ی معرفت‌شناسی مدرنیستی چنین کارکردی ندارد. بعدهم خب «پیچیدگی» از مؤلفه‌های مدرنیسم است. ولی در عین حال این که مخاطب ایرانی می گوید خودم را مثلاً در شعر حافظ و سعدی و مولوی و ... پیدا می‌کنم، من چرا با شام آخر مختاری درگیر شدم؟ برای این‌که در عین حال مولفه‌های اصلی شام آخر، ترس، دلهره، اضطراب، سرکوب، تاریکی، انقیاد حتی به طور ضمنی زندان و بعد تنبیه مثل اعدام، این‌ها دقیقا تجربه ی زیستی «من» در جامعه امروز است. همان طور که یک چیزهایی را هم من در شعر حافظ با خودم مشترک می بینم. منتها بله، من واقعاً معتقدم که دست کم شعرهایی مثل این شعر مختاری دم دستی نیستند. بالاخره من الان می‌بینم سرودن اشعار ساده تر تبدیل به نهضتی در شعر فارسی شد که گفتم به نظرم بعضی ها هم واقعا خوب هستند. برخی توانمندی‌های زبانی در تولید تصویر در این اشعار وجود دارد که مثلاً به واسطه‌ی آن گویی شعر است. ولی در عین حال شاعران این اشعار در مانیفستشان از این ویژگی دفاع می‌کنند. همان ویژگی که من نقطه ضعف تلقی می‌کنم آن‌ها ازش دفاع می‌کنند و می‌گویند مردم این شعر را می‌خوانند، با آن ارتباط برقرار می‌کنند، از آن لذت می‌برند، دختر مدرسه‌ای‌ها در نامه‌های عاشقانه‌شان می‌نویسند، و این حرف‌ها. بعد می‌گویند که اصلاً کار شعر همین است. اما من نگاهم این‌طور نیست. این‌که من چه دوست دارم یک بخش قضیه است، اما می‌گویم همه‌ی این صداها باید باشند، برای این که هر کدام از این صداها مخاطبان خودشان را دارند، قطعاً محمد مختاری به درد آن دختر مدرسه‌ای و احساسات آستانه‌ی بلوغش نمی‌خورد. و این‌ها اتفاقاً جهان‌های متنوع متنی هستند، که درواقع به نیازهای متفاوت زیست فرهنگی ما پاسخ می‌دهند.

چرا در هیچ کدام از مطالبی که درباره ی شما هست به روز تولدتان اشاره نشده؟

واقعاً؟ نمی دانم، به هر حال من ۳۰ مرداد ۱۳۴۰ به دنیا آمدم.

فرزندان شما هیچ‌کدام علاقه‌مند به مباحث دانشگاهی علوم انسانی شده اند؟

اول در مورد آن ۳۰ مرداد بگویم من در شناسنامه‌ام متولد اراک هستم، ولی من اراکی نیستم در اراک هم به دنیا نیامده‌ام. من در روستایمان در گلپایگان به دنیا آمدم. پدر من در اراک معلم بوده، من در تابستان بدنیا آمدم، تابستان‌ها ما به ده می‌رفتیم برای همین من تجربه‌ی شیرینی از رشد و بالندگی و آن ۴ - ۵ ماهی که هر سال در ده بودیم دارم. من دوست دارم بگویم گلپایگانی هستم، برای این‌که گلپایگانی هستم و اراکی نیستم. و بعد پسرم کاوه فوق لیسانس ادبیات انگلیسی دارد. مدت‌ها فعال بود و ترجمه می‌کرد و می‌نوشت اتفاقا پایان نامه اش با آقای دکتر نجومیان بود و کاملاً پایان نامه‌ی متفاوتی بود. برای اولین بار بحث نظریه‌ی گفتمان لاکلائو و موف را روی رمان‌های خالد حسینی پیاده کرد. طبیعتاً استاد بزرگی هم داشت مثل دکتر نجومیان، کارش خیلی خوب شد. بعد رفت سراغ عکاسی و عکاس خوبی شد. مجموعه‌ی زیر سایه‌ی برج را کارکرد درباره‌ی تهران. عکاسی اجتماعی می‌کرد. ولی بعد از مهاجرت دیگر عکاسی اجتماعی آن طور که در ایران معنی داشت، امکان نداشت و کار را کنار گذاشت.

دخترم ژاله ضمن این‌که مثل هر آدم روشنفکر دیگری سینما و ادبیات را دوست دارد، ولی در حوزه‌ی مطالعاتش کاری که من نصفه رها کردم را ادامه داد. فوق لیسانس فیزیک گرفت. و بعد از مهاجرت دوباره تحصیل کرد و الان برنامه‌نویس کامپیوتر است و خیلی هم برنامه‌نویس خوب و موفقی است. به هر حال کاوه بیشتر به کارهایی که ما می‌کنیم نزدیک بوده و هست. چون اصلاً تحصیلاتش هم ادبیات انگلیسی است. استادش هم که دکتر نجومیان بوده.

و آرزوی امروز فرزان سجودی؟

آرزویی که تحقق پیدا کند دیگر آرزو نیست. ویژگی آرزو تحقق ناپذیری آن است. پس دوست ندارم آن چه را واقعا می‌خواهم تحقق پیدا کند آرزو بنامم. تحقق جامعه‌ای چند صدایی، چند زبانی، متکثر، مبتنی بر گفتگوی آزاد، منتقد و نقدپذیر را پی می‌گیرم. ■

عرصه‌ی نقـد و ترجمه فراخ و گشـوده اسـت. قرار بر این اسـت کـه درهم‌آمیختگـی اذهـان، به تحمل بار سـبک زندگـی ختـم شـود. در این بین، تحمـل بار زیبایی نیز، خواسـتی اسـت ناگزیـر. مترجـم، غوغـای فرهنگ‌هـا را به دوش می‌کشـد و ذکاوتـش در انتخـاب «کدام غوغا؟» جلوه‌گر می‌شـود. آن دسـتی که به گزینش می‌رود، هم او دسـتی اسـت که تاریخ‌سـاز نوباوگان امـروز جامعـه‌ی زبانـی خود خواهد شـد. به راسـتی نه این اسـت کـه هـر زبان تجربـه را به روش خود و به مدد سـاختار خود تبیین می‌کنـد و صرفـاً ابزار بازآفرینی برای بیان اندیشـه‌ها نیسـت، بلکه درواقع خود شکل‌دهنده به اندیشه‌هاست؟

در این میان، آیا مترجم، استعاره‌ای از زمان - زبان آینده نیست؟ او که قرارش بر این است که زبان آیندگان جامعه را شکل دهد با همان ترکیبی که دست به آن زده است. مترجم، در کار اکسیر زبان‌هاست. او با گزینش بخشی از یک زبان، آن را با زبانی دیگر ترکیب می‌کند و اکسیر تازه‌ای به کام جامعه‌ی زبانی خود می‌سازد. من می‌گویم ترکیب زبان، شما خود برداشت کنید، اندیشه‌هایی بس ملوّن و بدیع! پس چه باشکوه است مترجمی که می‌داند چه را از کجای یک زبان بردارد و بریزد روی دارایی زبانی خود که همه‌ی این‌ها در نهایت یعنی نسل‌های بعدی چگونه می‌اندیشند؟

می‌گویند برای تربیت فرزندان خود، بسا که باید از تربیت خویش از عنفوان جوانی، دست به کار شوید. این همان استعاره‌ای است که گفته شد. مترجم به‌مثابه جام پیشگوی اذهان جامعه‌ی زبانی! مترجم استعاره‌ساز است و خود استعاره. استعاره‌ی فقدان‌های جامعه‌ی خویش، استعاره‌سازِ زبان همان جامعه. او پیشگویی می‌کند: ما چگونه خواهیم شد؟

اما او همیشه یک اما را احضار می‌کند؛ امایی مرزی بین آنچه که ما در زبان خود می‌یابیم و آنچه که در این زبان نیست. او بار می‌کشد بار الفاظ را و از مرزها عبور می‌دهد خون‌های تازه را که بیاید به درون رگ‌های زبان که می‌داند و خوب می‌داند که ما جز زبان چه چیزی می‌توانیم باشیم که نیستیم. آری در این میانه‌ی برون‌شد از الواح گلی، شده‌ایم زبان و غایت ما شده است زبان که من می‌گویم زبان و شما خود برداشت کنید، فرهنگ و فروشدن در اعماق!

درباره‌ی فرزان سجودی

فـرزان سجـودی (متولـد ۱۳۴۰، گلپایگان) زبان‌شناس و نشانه‌شـناس ایرانی، دانشیار نشانه‌شناسـی و زبان‌شناسـی گروه نمایش دانشـکده سینما و تئاتـر دانشـگاه هنـر تهـران است.

تحصیلات:

دکترای زبان‌شناسی از دانشگاه علامه طباطبایی

کارشناسی ارشد زبان‌شناسی از دانشگاه علامه طباطبایی

کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه علامه طباطبایی

ترجمه ها:

فریاد خاموش، کنزابورو اوئه (نویسنده ژاپنی، برنده جایزه نوبل ادبی ۱۹۹۴)، انتشارات محیط، ۱۳۷۶

ساخت‌گرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقالات، ترجمه به همراه دیگران)، انتشارات پژوهشگاه حوزه هنری، مهر ۱۳۸۰

ابرساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی، ریچارد هارلند، بهمن ۱۳۸۰، انتشارات پژوهشگاه حوزه هنری

هنر و اندیشه‌های اهل هنر، جلد پنجم، چارلز هریسون، پل وود، انتشارات فرهنگ کاوش، زمستان ۸۰

هنر و اندیشه‌های اهل هنر، جلد ششم، چارلز هریسون، پل وود، انتشارات فرهنگ کاوش، تابستان ۸۲

صور خیال در نظریه شعرشناختی عبدالقاهر جرجانی، کمال ابودیب، ترجمه (همراه فرهاد ساسانی)، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت ارشاد، بهار ۱۳۸۴

نشانه‌شناسی تئاتر و درام، کر الام، ترجمه، نشر قطره، اردیبهشت ۸۳ (چاپ دوم، ۱۳۸۴)

مبانی نظریه ادبی، هانس برتنز، ترجمه، نشر آهنگ دیگر، اردیبهشت ۸۳

«ویتگنشتاین، نظریه و هنر»، ریچارد آلن و مالکم تروی، ترجمه، فرهنگستان هنر (اسفند ۱۳۸۳)

نقد و قدرت: بازسازی مناظره فوکو و هابرماس، مایکل کلی، ترجمه، انتشارات اختران

تاریخ مختصر هنر هند، روی سی. کراون، ترجمه به همراه کاوه سجودی، انتشارات فرهنگستان هنر (۱۳۸۸)

نظریه در تئاتر، مارک فورتیر، ترجمه به همراه نریمان افشاری، پژوهشگاه حوزه‌هنری، (۱۳۸۸)

تألیف ها:

التفات در شعر معاصر فارسی: رویکردی نشانه‌شناختی، به‌همراه فرید دهقان طرزجانی، انتشارات علم (۱۳۹۲)

نشانه‌شناسی کاربردی، نشر قصه، پاییز ۱۳۸۲ (چاپ دوم، زمستان ۱۳۸۳)

مجموعه مقالات نخستین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، گردآورنده، فرهنگستان هنر، (پاییز ۱۳۸۳)

نشانه‌شناسی و ادبیات: مجموعه‌ی مقالات، انتشارات فرهنگ کاوش (اردیبهشت ۱۳۸۴)

نشانه‌شناسی کاربردی (ویرایش دوم با تجدید نظر کلی، انتشارات علم

نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، انتشارات علم (۱۳۸۸) ■

در ستایش مترجم

شوکا حسینی

مترجم، گاهی معمار بنای پرهیبت فرهنگ است و هم او است که فرهنگ را هم می‌تواند در سوهای زیادی، برقصاند. می‌گویید اوه چه غلوی! اما من می‌گویم که این مترجم است که مرزهای فرهنگ را در هم می‌تند و ابن‌خلدون روزگار مدرن است. هم اوست که با سیر و سفرهای طولانی لای لابه‌لاهای متون، گهی سرگشته و گه حیران و گه مشعوف از کشفی تازه، سفرآورد بسیاری را با خود حمل می‌کند و می‌ریزد در انبان زبان و فرهنگ و چه چیزها که از زبان ما نیز چون زائر افسون‌شده‌ای به بازار زبان و اندیشه‌ی دیگران نمی‌برد.

مترجم، هم او که به زبان می‌افزاید، کرانه‌های معنا را گسترده می‌کند و خوان اندیشه را پر نعمت. اوست که با مِحنت و رنج، در گوشه‌ای کز می‌کند و از کزکردن او جهان‌های تازه گشوده می‌شود بر اهل زبانش! زیباست نه؟ کسی بنشیند در کنجی و کمان کند قدش و تیر برّاق اندیشه‌ی جماعتی پرّان شود تا بی‌کران‌ها!

مترجمِ ماهر، همیشه در کار زادن و زادن است و افزودن به دال‌های نحیفِ زبان و مدلول‌های نحیف‌تر. او چه می‌کند؟ کاری سترگ! هم می‌زاید و هم قابله‌ی قابلی است برای جوانان زبانش. او مفهوم و واژه واژه می‌زاید و به‌وقت، قابله می‌شود اندیشه‌های بس طربناک جوانان زبان خود را. فرض گیرید زبانی دائم در بازار دادوستد ترجمه باشد. او را خُمود و جُمود کی پیش آید؟ زهی خیال باطل بر این دو برادر بدسرشت که با بودن مترجم، یارای حضور بیابند!

بیراه نیست فرمان آن پادشاه که راه بر هر زبان بیگانه می‌بندد که او می‌داند و خوب می‌داند که زبان چگونه می‌تواند تَرَک بر سلطنت او بیاندازد و مردمان را خبرساز شود که طور دیگری هم ممکن است! آری! زیستن راه‌های بسیاری در پیش روی مردمان گذارده است اگر که طریق ثوابی یافت شود، چه راه‌های نرفته که بر انجمن آشکار نگردد!

و مترجم همان چراغ داری است که می‌تواند از طریق زبان، اندیشه، فرهنگ -که این هر سه یک هستند- راه های تازه و نرفته را بنماید که دیگرانی آن را رفته‌اند. کثرت زبان یعنی کثرت فرهنگ و اندیشه. هر زبان ترجمه‌پذیر در هر دو معنا، یعنی بیشتر افتادن در اقیانوس معنا و دگراندیشی!

آیا مترجم نبود که اول بار گفت که طریق عشق تنها این نیست که ما این‌جا داریم؟ طریق خوردن؟ آشامیدن؟ زیستن و تو بگو همه چیز و هر چیز!

تصور کنید در طول تاریخ مترجمی نبود! هولناک است؟ آری! بسیار هولناک است. تصور کن همیشه همه چیز همان‌طور که بود، بود! حالا رسالت مترجم را بهتر می‌توان درک کرد.

مترجم تکه‌دوز نیست. او فرهنگ‌ها را به هم نمی‌دوزد. او از فرهنگ‌ها، فرهنگ خلق می‌کند. چه بسا چیزی نو که نه آن است و نه این!

اما اما اما، او را نقشی است بس سترگ‌تر حتی از هر آن‌چه تا این‌جا گفته آمد.

نارسیست فریاد برآورد: کسی این‌جاست؟ چه پاسخی می‌توانست وجود داشته باشد؟ این‌جاست. این‌جاست. پاسخ این بود: این‌جاست. این صدای اکوی همیشه حاضر است که می‌گوید این‌جاست. مترجم، اکوی غارهای تاریک تمدن است. اگر نبود هرگز نه صدای دیگری‌ای شنیده می‌شد و نه صدای ما به دیگری می‌رسید. مترجم صداها را از مرزهای سنگی و سخت عبور می‌دهد و جهان را پُر می‌کند از صدای همگان. خوب که گوش دهید دیگر هیچ صدای واحدی یافت نمی‌شود اگر که اکو! آن مترجم هوشمند دستش در کار باشد و بماند.

حالا با مترجمی مواجهیم که علاوه بر همه آن‌چه گفته آمد، هم معلم است و هم منتقد و خود نویسنده.

شاید برخی بر این باشند که نقش معلم و منتقد و نویسنده فزون بر مترجم است. اما چه کسی می‌تواند بگوید که آیا این هر سه، خود مترجم نیستند؟ یکی مترجم دانش و اندیشه‌ی جمعی، یکی مترجم مترجمان و دیگری مترجم خیال و منویات و اندیشه‌ی خود.

آری معلم و منتقد و نویسنده نیز هر یک مترجمانی هستند در مرزهای خود. او که معلم است، مترجم دانش و حکمت و بینش سینه پیشینیان است و آن که منتقد است، مترجم مترجمان است که با او از او می‌نویسد و با او، او را می‌بیند و ستایشگری می‌شود که اضافه‌ها را فرو می‌ریزد تا آن فرشتگان راستین هنر و ادب و سیاست و تدبیر نویسنده بر نظر افتد و نویسنده که همه دانند که مترجم جهان آفاقی و انفسی است. آن‌جا که خواهران موز را گوش می‌سپارد و با قوه‌ی مخیّله، سوار بر اژدهای حیرت به تاریک‌ترین اعماق خود فرو می‌رود و سر برمی‌آورد در روشن‌ترین دریچه‌ی ذهن باشکوه خودش. آن‌جا او نیز مترجم است که زبان خیال را به زبان هنجار ترجمه می‌کند و باشکوه‌ترین تجربیات خود را خلق می‌کند و مخاطب خود را هم در چشم به‌هم‌زدنی، خالق می‌کند که نویسنده‌ی خوب آن است که برای لحظاتی هم که شده بتواند مخاطب خود را هم خالق کند و او را هم به سرزمین ترجمه بکشاند. ■

فرزان سجودی: منتقد آیکنوکلاستیک

فرزان سجودی، استاد، پژوهشگر، روشنفکر، و نظریه‌پرداز معاصر ایران شخصیتی چندوجهی دارد. او به خوبی توانسته در بیش از دو دهه‌ی اخیر توازنی کمیاب میان جایگاه آکادمیک خود با جایگاه روشنفکری در سطح جامعه‌ی معاصر ایران برقرار کند. استادی او در دانشگاه نسلی از دانش‌آموختگان بر جای گذاشته که امروز هر یک در زمینه تجربه هنری و دانشِ نظری سرآمد هستند. در همین زمان، پژوهش‌های متعدد سجودی تاثیر عمیقی بر فضای اندیشگانی جامعه‌ی دانشگاهی ایران در دو دهه‌ی اخیر گذاشته است.

در این جستار کوتاه به چند جنبه برجسته از شخصیت فرهنگی فرزان سجودی خواهم پرداخت:

رویکرد نشانه‌شناختی

فرزان سجودی از همان زمانی که دوره‌ی دکتری زبانشناختی خود را در دانشگاه علامه طباطبایی در دهه‌ی هفتاد می‌گذراند نشان داد که به سادگی تعاریف از پیش تعیین‌شده‌ی دانشگاهی را برنمی‌تابد. تفسیر او از دانش زبانشناسی بسیار پیشروتر از زمان بود. وی در همان دوره به این نتیجه رسید که دانش زبانشناختی تنها با دعوت از علم نوین نشانه‌شناسی است که می‌تواند وارد مرحله‌ی نوینی از تکامل خود شود. سجودی آدم سرسختی است و در همان دوره، فشارهای آکادمیک برای تحمیل تعاریف سنتی را تحمل کرد و راه خود را با آرامش و متانت ادامه داد. نتیجه‌ی کار، طرح نظریه‌ای بدیع در نشانه‌شناسی شد که آن را «نشانه‌شناسی لایه‌ای» خواند. این‌که نظام نشانه‌ها در لایه‌های متفاوت و متعدد دلالت‌گری می‌کنند هنوز هم که هنوز است ایده‌ی تازه‌ای در پهنه‌ی مطالعات جهانی نشانه‌شناسی محسوب می‌شود.

پس از پایان تحصیل دکتری، او بود که نقطه‌ی اتصال تعدادی پژوهشگر در زمینه‌ی نشانه‌شناسی شد و «حلقه‌ی نشانه‌شناسی تهران» شکل گرفت. نه تنها ثمرات پژوهشی و آموزشی این حلقه به مدت دو دهه در فضای گفتمانی ایران بسیار تاثیرگذار بود، بلکه همواره از آن به عنوان نمونه‌ی دست‌نیافتنی یک حلقه‌ی اندیشگانی پویا در محافل روشنفکری یاد می‌شود. پس از چند سال، فرزان سجودی رویکردهای «نشانه‌شناسی گفتمانی» و «نشانه‌شناسی فرهنگی» را به عنوان راهی برای برون رفت از فضای تنگِ متن دنبال کرد، و در گفتگو با اندیشه‌های پساساختگرا فرصت‌های فکری جدیدی را پیش پای نسل جوان پژوهشگر قرار داد. برای او و همکارانش حلقه‌ی «گفتمان» و «فرهنگ» ظرف وسیع‌تری برای تحلیل نشانه‌شناختی فراهم می‌کرد، که فرصت تحلیل و واکاوی عمیق‌تر و وسیع‌تری را در مقایسه با «تحلیل متنی» می‌داد. او در این دوره با سخنرانی‌های بی‌وقفه، تالیف، ترجمه، تدریس، و نقد آثار ادبی و هنری کاری کارستان کرد. تعدادی از آثار تالیفی و ترجمه‌ی فرزان سجودی در این دوره تبدیل به کتاب‌های مرجع درسی شدند.

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی نود بود که فرزان سجودی توجه خود را به «نشانه‌شناسی انتقادی» معطوف کرد. او کوشش کرد که گفتمان نشانه‌شناسی را از یک گفتمان خنثی و صرفا آکادمیک خارج کند و به آن نقشی اجتماعی و گفتمانی ببخشد. در این دوره بود که او بیش از هر دوره‌ی دیگری جسارت خود را در نقد اندیشه‌ها و آثاری که کسی اجازه‌ی نزدیک شدن به آن‌ها را نداشت، نشان داد. او با روش «نشانه‌شناسی انتقادی» به تحلیل بازنمایی جنسیت در ادبیات و سینما رفت، ایدئولوژی‌های سنتی جاخوش کرده درون هنر سنتی ایران را به باد انتقاد کشید، و گفتمانِ تقابلیِ خودی/دیگری را درون آثار و متون هنری و ادبی برملا کرد.

بینش میان‌رشته‌ای

فرزان سجودی از پیشگامان نقد میان‌رشته‌ای در فضای آکادمیک و روشنفکری ایران هم بوده است. او از در هم آمیختن و گفتگو میان ادبیات و سینما، تئاتر و فلسفه، عکاسی و معماری، نقاشی و شعر هراسی ندارد و می‌داند که گفتگو و خوانشِ میان‌متنی سبب غنا و فربه‌گیِ ساخت و تحلیل ادبیات و هنر می‌شود. سجودی به خوبی می‌داند که با تحلیل میان‌رشته‌ای فرصت بیشتری خواهیم داشت تا آثار و متون با یکدیگر گفتگو کنند و بده و بستان داشته باشند. خاستگاه چندرشته‌ایِ «نشانه» و «گفتمان» در این بینش نقش بسزایی دارد. نشانه‌ها و گفتمان‌ها درونِ متونِ متفاوت بازنمایی می‌شوند و دلالت‌گری می‌کنند و این به منتقد امکان می‌دهد که به سادگی بر روی مرزهای متن‌ها و گفتمان‌ها حرکت کند. بر این اساس، ژانرها و نوع‌های ادبی و هنری همه پی در پی در حال ترجمه به یکدیگرند و بنابراین، بینش میان‌رشته‌ای در اصل «پژوهشی ترجمانی» است. البته در این‌جا هم مقاومت دانشگاهیانی که در پی دفاع تمام و کمال از قلمروِ ملکِ طلقِ خود هستند او را از مسیر خود منصرف نکرد.

نقد هنر

از همان آغاز، پروژه‌ی نقادانه نشانه‌شناسی، راهِ فرزان سجودی را به دنیای هنر گشود و او کار آکادمیک خود را در دانشگاه هنر به پیش برد. این، به گمان من، اتفاق بسیار خجسته‌ای بود. تصور می‌کنم حضور او اگر در گروه‌های زبانشناسی خلاصه می‌شد ما شاهد چنین تاثیرگذاری شگرفی در گفتمان هنری دو دهه اخیر ایران نمی‌بودیم. کار نقد هنری، به گمان من، از دشوارترین‌زمینه‌های نقد و نقادی در ایران است. این دشواری از آن روست که در ایران تعریفی به غایت سنتی از هنر و هنرمند همچنان مسلط است. هنرمندی که خود را در هاله‌ای از الهامِ اثیری می‌پندارد و اثر خود را امری مقدس می‌شمارد هیچ گونه تحلیل و بررسی و ارزیابی از کار

دکتر امیرعلی نجومیان

هنرِ «متعالی» خود را تحمل نمی‌کند، و همه‌ی این تحلیل‌ها را شوخی و بی‌معنی می‌شمارد. چنین هنرمندی تنها زمانی حاضر می‌شود با منتقدی سر یک میز بنشیند که منتقد برای مخاطب تجربه‌ای ماورایی و متعالی از خلق اثر را بیان کند. زمانی که فرزان سجودی دور میز نقد هنری می‌نشیند اما قضیه بسیار متفاوت است. این گونه هنرمندان با منتقدی تیزبین روبرو می‌شوند که لایه‌های گفتمانی ایدئولوژیک متن را باز می‌کند و دربرابر مخاطب قرار می‌دهد. این نوع نگاه شمایل‌شکنانه‌ی (iconoclastic) سجودی به هنر سبب شد که به تدریج منتقدان و پژوهشگران بیشتری این جسارت را پیدا کردند که با متن هنری برخوردی انتقادی داشته باشند و آن را از هاله قدسی تنیده در اطراف متن هنری خارج سازند.

****

فرزان سجودی نقشی ماندگار بر فضای گفتمانی نقد و نظریه ادبیات و هنر ایران گذاشته است. فروتنی، مهربانی، و در همان حال برخورد حرفه‌ای و اکادمیک از او شخصیتی فرهنگی می‌سازد که در آن، از غرورِ سلسله مراتبی دانشگاهیانی که خود را بسیارِ جدی گرفته‌اند و در پیله‌ی تخصص خود گرفتارند هیچ خبری نیست. او زبان ساده‌ای برای بیان دیدگاه‌هایش انتخاب می‌کند و پشت اصطلاحات پیچیده خود را پنهان نمی‌کند. همواره شوخ طبع است، با شوخ‌طبعی خود را پیش و بیش از هر کس پیوسته نقد می‌کند، و نقدی بُرنده، شمایل‌شکن، و جستجوگر پیش روی جامعه اندیشمند ایران معاصر می‌گذارد.

آرزو می‌کنم فرزان سجودی بتواند همچنان نقش خطیر خود را در این راه پرثمر ایفا کند و راهش پایدار بماند. ■

رویکرد انتقادی در نشانه‌شناسی

سیدعلی اصغر سلطانی
زبانشناس و مدرس دانشگاه

حوالی سال ۱۳۷۹ بود، به گمانم، که همراه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی از کلاس درس احتمالاً «تحلیل گفتمان» دکتر دبیرمقدم خارج و سه نفری وارد حیاط دانشکده‌ی زبان‌های خارجی دانشگاه علامه شدیم. فرزان یک کتاب زیراکس‌شده و سیمی‌شده‌ی قطور را از کیفش درآورد و به فرهاد داد. کتاب به زبان انگلیسی بود و عنوانش «ابرساختگرایی: فلسفه‌ی ساختگرایی و پساساختگرایی.» فرزان داشت درباره‌ی کتاب توضیح می‌داد و می‌گفت که چه کتاب خوبی است و فرهاد هم که آن زمان در مؤسسه‌ی سوره کار می‌کرد درباره‌ی فرایند چاپ کتاب توضیحاتی داد. من آن وقت‌ها تازه جذب تحلیل گفتمان انتقادی شده بودم و مفهوم ساختگرایی را هم حتی درست نمی‌فهمیدم، چه برسد به پساساختگرایی و ابرساختگرایی. هر چه بود به روی خودم نیاوردم، ولی این اتفاق بهانه‌ای شد که پی این داستان را که فرزان و فرهاد درباره‌اش صحبت می‌کردند بگیرم.

آشنا نبودن من و احتمالاً بسیاری دیگر از دانشجویان زبان‌شناسی با این مباحث تقصیر ما نبود. سرفصل‌ها و درس‌های مصوب زبان‌شناسی در آن زمان طوری بود که نمی‌شد حتی یک قدم از فضای صرف، نحو، معناشناسی و واج‌شناسی پا را فراتر گذاشت و وارد ابعاد گسترده‌تر کاربست زبان در اجتماع و فرهنگ شد. اساساً زبان‌شناسانی که در آن چارچوب تحصیل می‌کردند به‌سختی می‌توانستند در یک جمع چندنفره حرفی برای گفتن داشته باشند. زبان‌شناسی کمکی به ما در درک جهان پیرامونمان نمی‌کرد. شکستن این سد و ورود به عرصه‌ی مطالعات بینارشته‌ای کاری بس دشوار بود.

اما اکنون این اتفاق افتاده و بخش مهمی از این دستاورد را در حوزه‌ی نشانه‌شناسی مدیون فرزان سجودی هستیم. بی‌آن‌که منکر نقش پژوهشگران برجسته‌ی دیگر شوم، می‌توانم اذعان کنم که سجودی یکی از مهم‌ترین چهره‌های سدشکن در این عرصه بوده است. او نه تنها در جا انداختن دانش نظری نشانه‌شناسی به‌مثابه یک حوزه‌ی معرفتیِ روشنگر بسیار کوشیده است، بلکه آن را کاربردی نیز کرده است. هر پژوهشگری می‌داند که شناخت یک نظریه چیزی است و کاربرد آن به مثابه روش برای تحلیل پدیده‌های خاص چیزی دیگر. اما سجودی این را در حوزه‌ی مطالعات هنر عملی کرده است. انبوه پژوهش‌هایی که توسط خود او هدایت شده‌اند یا تحت تاثیر اندیشه‌های او صورت گرفته‌اند مؤید این ادعاست. پژوهش‌هایی که پیش از آن بی نظریه و بی روش در حوزه‌ی مطالعات هنر صورت می‌گرفتند، به کمک سجودی چارچوبمند و روشمند شدند. مدل نشانه‌شناسی لایه‌ای را که او ارائه کرده است شاید بتوان اولین گام جدی او در روشمند کردن پژوهش‌های نشانه‌شناختی دانست.

در سال‌های اخیر سجودی پسوند دیگری نیز به نشانه‌شناسی افزده است: «نشانه‌شناسی انتقادی.» ایدئولوژی‌ها جهان ما را تسخیر کرده‌اند و ذهن‌های ما را مسخ. اگر یک رویکرد علمی و روشی تنها در سطح توصیف بماند و نتواند گامی در جهت ناطبیعی‌سازی آن‌چه ایدئولوژی‌ها طبیعی جلوه می‌دهند بردارد و نقشی روشنگر در زندگی و شناخت ما از جهان فرهنگی و اجتماعی پیرامونمان داشته باشد در اساس کارکرد علمی و دانشگاهی خود را از دست می‌دهد. رویکرد انتقادی دادن به نشانه شناسی گام دیگری است که سجودی برداشته است و علاوه بر گسترش پژوهش‌های نشانه شناختی به حوزه‌های دیگری غیر از هنر، از جمله به ادبیات، مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه، بعد جدیدی نیز به نشانه‌شناسی به لحاظ روشی داده است. وقتی گذشته را مرور می‌کنم، از دیدارمان در حیاط دانشکده تا اکنون که شهریور ۱۴۰۱است و سجودی به ایران برگشته است، آن‌چه در نظرم می‌آید دال کوچکی است که اندک‌اندک رشد کرد، هاله‌ی معنایی‌ای را اطرافش شکل داد و با جذب دال‌های دیگر به تدریج به یک متن گفتمانی بدل شده است. گفتمان‌های دیگر خود را نیز تولید می‌کنند. مقاومت‌هایی اتفاق می‌افتد و ضدیت‌هایی شکل می‌گیرد. تا بوده است چنین بوده است. اما این متن زنده است و حرکت دال‌ها از متن به حاشیه و از حاشیه به متن ادامه خواهد داشت و این متن همچنان روشنگری خواهد کرد. ■

سقراط‌وار در راه حقیقت

محمدهاشمی
دکترای فلسفه هنر

۱. هرگاه می‌خواهیم از دیگری سخن بگوییم (هر دیگری، به طور عام) خواه ناخواه از خود سخن می‌گوییم چون چاره‌ای نداریم جز این‌که از دیگری در نسبت با خود سخن بگوییم. حال، اگر این دیگری یکی از مهم‌ترین استادان در زندگی گوینده‌ی سخن باشد، آن نسبت خود و دیگری ابعاد متفاوتی هم پیدا می‌کند. به خصوص که این استاد، فقط در نسبت استاد بودن با گوینده‌ی سخن نماند و پیوندش با گوینده پیوندی دوستانه باشد. پیوند دوستی را از این نظر تأکید می‌کنم که به واسطه‌یرساله‌ی دکترایم مدتی طولانی با ارسطو مأنوس بوده‌ام و ارسطو در اخلاق نیکوماخوس، وقتی در فصولی مشبع از دوستی و شرایط دوستی سخن به میان می‌آورد، به نظر می‌رسد که از نظر او یکی از بالاترین حدود شفقت برای انسان‌ها در دوستی حاصل می‌شود. شفقت، برخلاف آن‌چه معمولا گمان می‌رود، عاطفه‌ای منحصراً دیگرخواهانه نیست. از نظر ارسطو دوستی، وقتی دوستی‌ای اخلاقی است که شفقتی که میان دو دوست به وجود می‌آید منجر به نیکی کردن دوستان به یکدیگر و بنابراین، گام نهادن هردوشان در مسیر سعادت شود. هر دوست از آنجا که تلاش می‌کند سعادت دوست خود را تأمین کند، «دیگرخواه» است و چون از طریق شفقت ورزیدن به دیگری تلاش می‌کند سعادت خود را نیز تأمین کند «خودخواه» است. از نظر ارسطو وقتی دوستی، اخلاقی است که تعادلی میان این جنبه‌های خودخواهانه و دیگرخواهانه از عاطفه‌ی شفقت در دوستی برقرار شود. یعنی تعادلی میان شباهتمان در نیکی کردن به دیگری (تا سعادت دیگری حاصل شود، یعنی وجه دیگرخواهی) و برتری جستن‌مان بر دیگری در نیکی (تا سعادت خود حاصل شود، یعنی وجه خودخواهی). پس من در ادامه‌ی این نوشته تلاش خواهم کرد چنین دوستی‌ای در قبال استاد بزرگوارم در پیش گیرم، آن‌چنان‌که ایشان در قبال ما در پیش گرفته‌اند. نه چندان خودخواه باشم و نه چندان دیگرخواه. امیدوارم که بتوانم موفق شوم. همچنان در ادامه‌ی نوشته ارجاعات ارسطویی به من یاری خواهد رساند و چاره‌ای جز این ندارم.

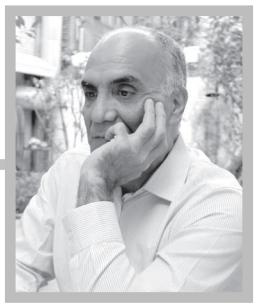
۲. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که از بدو تولد تا هر زمان که ممکن باشد، مسیر و نقشه‌ی راهی برای زندگی‌مان، از قبل ترسیم شده است. پس ما به عنوان انسانی که توان انتخاب و اختیار تصمیم‌گیری برای خود دارد، چندان جایی در دایره‌ی مناسباتی که برای ما چیزی را از پیش مقدر کرده باشد، نداریم. بنابراین،دو راه پیش پای ما می‌ماند: یا باید به این نقشه‌ی راه گردن نهیم و همه‌ی آن‌چه را برای ما برنامه‌ریزی شده و خودمان نقش چندانی در آن نداریم بپذیریم، یا شروع کنیم به این‌که مجددا و به طور بنیادین در آن‌چه که برای ما از پیش مقدر شده فکر کنیم، آن‌ها را که به نظرمان درست است بپذیریم و آن‌ها را که نیست نپذیریم و برای این پذیرش یا عدم پذیرش مان دلیل و برهان‌های لازم را بیاوریم. یا این‌که ممکن است اساساً همه‌ی آن‌چه برای ما از پیش برنامه‌ریزی شده (که بر مبنای شناختی پیشینی و داده شده از جهان و آن‌چه در جهان است، قرار دارد) خط بطلانی بکشیم و آغاز کنیم به اندیشیدن برای خود در جهان. بنابراین چارچوب‌های شناختی پیشین و داده شده نسبت به جهان را به پرسش می‌کشیم تا چارچوب‌های شناختی خود را بنیان نهیم. تعریف فلسفه نیز، به سادگی (و البته، با پیچیدگی‌های بعدی فراوان) جز این نیست. دکتر فرزان سجودی در وهله‌ی اول، به این معنا معلمی است که چگونگی تفکر به شیوه‌ی فلسفی را به دانشجویان خود آموزش می‌دهد. اولین، مهم‌ترین، پایه‌ای‌ترین و آخرین چیزی که اگر در کلاس‌های درس دکتر سجودی یاد بگیریم، این کلاس‌ها برای ما فایده‌ای داشته است، این است که چارچوب‌های پیشین و داده شده و بدیهی انگاشته شده‌ی معرفت شناختی و هستی شناختی را به پرسش بگیریم و به چارچوب‌های تازه‌ای برای تفکر دست یابیم. در عین حال، این اندیشه‌ی فلسفی، به سه دلیل عمده شکل ویژه‌ی خود را دارد: اول این‌که دکتر سجودی تحصیلات عالی زبان‌شناسی دارد و بنابراین اندیشه‌ی فلسفی خود را عمدتاً با مبنای زبان‌شناسی درس می‌دهد. بنابراین، او معلم زبان‌شناسی نیست بلکه در واقع یک معلم فلسفه است که ابزار کارش زبان‌شناسی است. یعنی با روش زبان شناسانه پرسش‌های بنیادین هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه‌ی خود را از بنیادهای آن چه بدیهی انگاشته شده طرح می‌کند. دوم این‌که: دکتر سجودی چون فلاسفه‌ی کلاسیک به دنبال پاسخ‌هایی قطعی و

ایدئولوژیک و طبیعی و بدیهی دیگری در پس به چالش کشیدن بدیهیات قبلی نیست. یا به دنبال چارچوب ثابت و پایدار و همیشگی و قطعی برای تفکر، در پی به چالش کشیدن چارچوب‌های قبلی نیست. به همین دلیل است که از سویی در روش تحلیل گفتمان انتقادی کار می‌کند و از سوی دیگر، فلسفه‌ی پساساخت‌گرایی را مورد تأمل سالیان دیرین خود قرار داده که به جای پاسخ‌های قطعی در پس اندیشه‌ی انتقادی‌اش، همیشه در راه پاسخ‌ها بودن را ترجیح می‌دهد. دکتر سجودی به جای «تفاوت» به «تمایز و تعویق» می‌اندیشد و به جای این‌که به «مدلول متعالی» در «زنجیره‌ی دال‌ها» نظر داشته باشد تأملش معطوف به این است که چگونه باید به چگونگی‌های خودِ زنجیره‌ی دال‌ها به جای مدلول متعالی اندیشید. بنابراین او با هر متنی، با اندیشه‌ی واسازی تقابل‌های دوگانه به قصد براندازی متافیزیک حضور مواجه می‌شود. سوم این‌که دکتر سجودی در متونی از هنر و زیبایی شناختی به شیوه‌های فوق می‌اندیشد. بنابراین هنر و زیبایی شناسی (به قول ارسطو، حکمت ابداعی) شاید بهتر از هر متن دیگری امکان این را در اختیار ایشان می‌گذارد که این اندیشه‌ی واسازانه را در تفسیر هر چیز جاری کنند. به عقیده‌ی ارسطو هنر تقلیدی است از کنش‌ها و زندگی‌های انسانی. به عقیده‌ی وی در هنر، از طریق تقلید امکان آن وجود دارد تا زندگی‌های انسانی به شکلی اعتلایافته‌تر در معرض دید مخاطب قرار بگیرد. اما فلسفی بودن از نظر ارسطو به معنای قطعی بودن، کامل بودن، یگانه و یکتا بودن است. دکتر سجودی به عنوان یک متفکر پساساختارگرا، در متون هنری و زیبایی شناختی به دنبال چنین معنای قطعی و نهایی و یقینی نیست، بلکه به دنبال آن است که چگونه می‌توان اتفاقاً معناهای قطعی، یقینی و وحدت یافته را در متون هنری و زیبایی شناختی به پرسش کشید و آن معناهای وحدت یافته را به تکثر و بازی‌های بی قاعده و سیالیت واداشت. چگونه می‌توان در این متون آن‌چه را که سخت بر زمین ایستاده است، چون دود به هوا فرستاد تا بدین گونه بتوان همواره در راه دموکراسی پای گذاشت و از هر نوع خودکامگی پرهیز کرد. بنابراین می‌توان به سومین و مهم‌ترین ویژگی کاری دکتر سجودی دست یافت؛ که همانا وجه سیاسی کار اوست و این بدیهی‌ترین ویژگی‌ای است که می‌توان از آن‌چه تاکنون نوشته‌ایم نتیجه گرفت. زیرا ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که باورهای معرفت شناختی و هستی شناختی بدیهی و قطعی و غیرقابل پرسش دارای جایگاه‌های بالای قدرت سیاسی هستند و بنابراین هر نوع به پرسش و چالش کشیدن این باورهای قطعی و بدیهی و یقینی انگاشته شده، سیاسی به حساب می‌آید. به همین خاطر است که عمده‌ی پایان نامه‌ها و مقاله‌های دانشگاهی که از دکتر فرزان سجودی (حاصل راهنمایی‌ها یا تألیف‌های خودشان) به جای مانده، متفاوت با انبوه نوشته‌های بی تأثیری است که تنها برای انجام کارهای اداری فارغ‌التحصیلی از دانشگاه یا افزایش امتیازات دانشگاهی اتفاق می‌افتد و تأثیر چندانی در ارتقای تفکر انتقادی جامعه‌ی دانشگاهی (آن‌چنان که شأن دانشگاه است) ندارند.

۳. آن‌چه در بند ۲ نوشتم، ناشی از وجه دیگرخواهانه در شفقت دوستانه‌ای است که به استادم، دکتر فرزان سجودی داشته‌ام و تلاش کردم با اختصار فراوان از آن سخن بگویم. درحالی که دکتر سجودی، خود به عنوان یک متن نشانه شناختی که به تجربه و تفسیر ما درآمده است، از جنبه‌های فراوان شایستگی تأمل و بررسی‌های بسیار بیشتر در فرصت‌های بزرگ‌تر را دارد.

اکنون قصد دارم از وجه خودخواهانه در دوستی شفقت آمیز خود با استاد بزرگوارم، دکتر فرزان سجودی سخن بگویم. اغراق نیست اگر بگویم که دکتر فرزان سجودی، به همراه یار همیشگی‌شان، دکتر امیرعلی نجومیان، تأثیری انقلابی بر تفکر تمام دانشجویانی گذاشتند که به محضر درس این استادان آمده بودند تا تفکر نو را به جای تفکر کهنه تجربه کنند. تفکر کهنه، تفکری بود که تلاش می‌کرد همان چیزهای بدیهی و طبیعی انگاشته شده را این بار، با لحنی تخصصی‌تر به خورد مخاطبانش بدهد. یعنی دانشگاه، جایی می‌شد که در آن فقط حرف‌های پیچیده می‌زدند در حالی که معنای نهایی آن پیچیدگی‌ها با آن‌چه که در بیرون دانشگاه، به اشکال بسیار ساده‌تر و عام‌تر بیان می‌شد، تفاوت چندانی نداشت. شاید بتوان گفت همان تفاوتی که فیلسوفان باستانی میان فیلسوف بودن و سخنران بودن قایل می‌شدند. یعنی می‌توان گفت، دانشجویان این استادان تا قبل از این عمدتاً خطیب بودن بسیاری از استادان خود را تجربه کرده بودند تا تفکر فلسفی آنان را. نمایش آنان را تجربه کرده بودند به جای دانش آنان را. بنابراین دانشجویان به محضر درس دکتر سجودی می‌شتافتند تا این بار، نشانی از دانش فلسفی، انتقادی و نو بگیرند تا دانشی کهنه، غیرفلسفی و غیرانتقادی را. البته این به معنای این نیست که دکتر سجودی نحوه‌ی ارتباط مؤثر با دانشجویان خویش را نمی‌دانند. بلکه به عکس، ایشان سخنران بسیار خوبی نیز هستند و توان بهره‌گیری از نحوه‌ی درست بیان و بدن را برای درگیری مخاطب خود دارند. اما در این‌جا رتوریک و توان فصاحت و بلاغت نیز در خدمت تبیین خود دانش و دوستداری دانایی به کار می‌آید. و آن فصیح و بلیغ بودن نیز از آن‌جا می‌آید که ایشان مدام در حین سخن گفتن و تدریس با دریچه‌هایی از الهامات مربوط به ابعاد نوتری از تفکر در حین سخنان خودشان مواجه می‌شوند (حاصل همان بهت و حیرتی که ارسطو در ابتدای کتاب متافیزیک خود از آن سخن می‌گوید، بهت یک دوستدار دانایی در اثر مواجه شدن با حقیقت). پرشوری سخن گفتن نشان از شور در راه حقیقت بودن دارد نه نشان از تلاشی برای این‌که هرآن‌چه را که خود حقیقت می‌پنداریم (که می‌تواند در آن ناحقیقت‌های بسیار موجود باشد) با قدرت فصاحت و بلاغت خود به جای حقیقت جا بزنیم و آن ناحقیقت حقیقت پنداشته شده را به مخاطب خود بقبولانیم و القا کنیم. بنابراین، هر مشتاق حقیقتی که در کلاس‌های درس دکتر سجودی حاضر می‌شود، در درجه‌ی اول برای قرار گرفتن خودش در مسیر سعادت است که در این کلاس‌ها حاضر می‌شود. سعادتی که معطوف به جسارتی است برای این‌که همواره در راه حقیقت باشیم و آن را به هر چیزی ترجیح دهیم. از این منظر، شفقت نسبت به دکتر سجودی شفقتی خودخواهانه محسوب می‌شود. در کلاس‌های ایشان می‌توان از ایشان یاد گرفت که می‌توان به ایشان شبیه و از ایشان برتر شد. هم در راه کسب حقیقت و اخلاق و زیبایی با ایشان برابر بود و هم جسارت پیدا کرد برای برتری جستن بر ایشان. به همین خاطر است حین کلاس، هر لحظه می‌توان سخن ایشان را قطع کرد و پرسشی را مطرح کرد، چون حقیقت از آن نوعی که ایشان به عنوان مسیر و راه خود انتخاب کرده است، حاصل تمام این گسست‌های گفتمانی است. کبه همین دلیل است که ایشان پس از کلاس‌ها هم با وجود تمام خستگی‌های پس از چندین ساعت تدریس، تمام تلاش خود را می‌کنند که «گفتگو» را با خیل کسانی که هنوز پرسشی دارند، ادامه دهند. همچون سقراط که در کوچه پس کوچه‌های آتن راه می‌رفت و هر که را که دوستدار دانایی بود و می‌خواست که درباره‌ی حقیقت با او سخن بگوید، با خود همراه می‌کرد. ■

جای خالی سلوچ؛ برزخ گفتمانی



بحران وضعیتی است که کهنه در حال مرگ و نو، ناتوان از زاده شدن است. در این سستی، حجم عظیمی از نشانه‌های دردناک و مخوف آشکار می‌شوند. آنتونیو گرامشی

فرزان سجودی

در رمان جای خالی سلوچ با یک بحران اجتماعی روبه رو هستیم؛ البته می‌دانم که بحران فردی در حقیقت هسته ی شکل گیری این بحران اجتماعی است؛ و به اعتقاد من هیچ بحرانی ماهیتاً فردی نیست و در یک کشمکش دو سویه با بحران های اجتماعی شکل می گیرد.

رمان همان طور که از اسمش پیدا است با فقدان سر و کار دارد؛ «جای خالی» سلوچ، یعنی فقدان سلوچ؛ به نظر من این عبارت "جای‌خالی" را -که می‌توانم بگویم در عنوان رمان کارکردی استعاری هم دارد- می‌توان به قلمروهای گسترده‌تری بسط داد؛ یعنی جای خالی، فقدان یا خلاء، بحث محوری ما در این گفتگو خواهد بود. اما قبل از این‌که وارد بحث اصلی بشوم، به اختصار به مطلبی اشاره می‌کنم که مستقیماً به بحث ما مربوط نیست، اما به‌طور غیر مستقیم در بحث ما دخالت دارد. از نظر فن نوشتن یا فن بلاغی این رمان، رمانی است که (به صورتی که یاکوبسن در مقاله‌ی "قطب های استعاره و مجاز" مطرح می‌کند)، به شدّت غلبه ی قطب «مجاز» یا «میتانومیک» را در برابر قطب استعاری در آن شاهدیم. در واقع عرض اندام دولت‌آبادی در نثر نویسی به اصطلاح عرض اندامی است که توانایی‌های او را در به کارگیری میتانومی یا مجاز نمایان می کند؛ و در این‌جا بدیهی است که منظورم مجاز در برابر حقیقت نیست، بلکه اصطلاح را دقیقا در مفهوم مورد نظر یاکوبسن به کار می‌گیرم. دولت‌آبادی در واقع توانمندی‌هایش را در نوشتن نثری که در آن قطب مجاز مرسل غالب است نشان می‌دهد.

خب حالا فکر می‌کنیم که این شیوه‌ی نوشتن، چه ربطی می‌تواند به بحث ما داشته باشد؟ به چه معنا قطب مجاز غلبه می‌کند؟ هرچند می‌دانید که هرگز این غلبه، غلبه‌ی یکپارچه نیست؛ یعنی بازیِ دو سویه‌ی بین قطب‌های مجاز و استعاره پیوسته در جریان است، یعنی این به این معنا نیست که در این کتاب ما شاهد هیچ کارکرد استعاری نیستیم؛ من در همان عنوان کتاب، جای خالی و جای خالیِ سلوچ، کارکردِ قویِ استعاری می‌بینم؛ اما وجه غالب نثر، وجه مجازی است که به شدت توصیفی است و در واقع تا حد اعجاز مَجاز، در نثر پیش می‌رود؛ نثری که در آن مجاز غالب است نثری است که روی روابط همنشینی حرکت می‌کند، از جزئی به جزء دیگر می‌رود و این شبکه‌ی اجزاء است که جهان داستان را می سازد. شما حتی به طور تصادفی هر کجای این رمان را باز کنید و بخوانید شاهد این رویکرد تفصیلی جزء نگر هستید، تا جایی که این داستان را می توان به عنوان نمونه‌ای در بحث‌های نظریه‌ی ادبی و غلبه‌ی قطب مجاز ارائه کرد. برای نمونه مثلا شما در آن بخشی که این دو برادر، عباس و ابراو، برای پنبه چوب کَنی می‌روند، فضایی را که به تصویر کشیده می شود بخوانید و ببینید که چطور جزء به جزء و لحظه به لحظه روی «محور همنشینی» و روی روابط مجاورت، این مکان، فضا و اشخاص در مکان، بَسط و گسترش پیدا می کنند.

به این قسمت توجه کنید:

«مرگان که سر از بالین برداشت سلوچ نبود. بچه‌ها هنوز خواب بودند، [ببینید مرگان، سلوچ، بچه‌ها، عباس، ابراو، هاجر، بچه ها یکی یکی معرفی می‌شوند]؛ مرگان زلف های مقراضی کنار صورتش را زیر چهارقد بَند کرد، [روابط مجاورت را ببینید] از جا برخاست و پا از گودی دهنه ی در به حیاط کوچک خانه گذاشت. از گودی دهنه ی در به حیاط کوچک خانه. و یک راست به سَرِ تنور رفت. [همین‌طور حرکت داستان در زنجیره‌ی روابط هم‌نشینی از جزئی به جزء دیگر و شکل گیری جهان داستان را شاهدیم]. سلوچ سر تنور هم نبود. شب‌های گذشته را سلوچ سر تنور می خوابید؛ مرگان نمی دانست چرا و...»

این چند سطر را فقط به عنوان یک مثال آموزشی از اول کتاب آوردم. چون وقتی وارد مبحث قطب ها می شویم، به قول یاکوبسن: غلبه ی قطب استعاری را در شعر تغزلی می‌توانیم پیدا کنیم. از این سو در ادبیات رئالیستی، قطب مجاز غلبه می کند. به‌طور کلّی در ادبیات روایتگری یا به-طور خاص در ادبیات رئالیستی. اما در ژانر رمان هم، رمان‌های سمبلیستی به سمت «قطب استعاره» جابه جا می‌شوند.

مثلاً در رمان «آناکارنینا»، وقتی که آنا خودکشی می کند، تولستوی تا دکمه ی کُتِ «آنا»، کیف دستی و... را توصیف می کند. حتی آن اثر عاطفی که می خواهد خودکشی آنا در مخاطب بگذارد، از طریق این رویکرد جزءنگر و به اصطلاح بلاغت مجاز مرسلی است. اگر قرار بود در این‌جا قطب استعاره که موجز و فشرده است غلبه کند، (برخلاف قطب مجاز که تفصیلی است) و قرار بود صحنه ی خودکشی آناکارنینا را با یک بیان استعاری بگوید، مثلا می توانست بگوید: (وگُلی پرپر شد). و اساس سازوکار شناختی ما نسبت به این جهان متفاوت می‌شد. نظام شناختیِ متفاوتی درگیر می‌شد زیرا شما تمام آن وجوه یا کیفیت ها و صفاتی را که در گُل می بینید مثل طراوت، تازگی، معطر بودن، رنگارنگ بودن و دوست داشتنی بودنش را می‌آورید و فرافکن می کنید اگر به جای خودکشی آنا بگویید: (گُلی پرپر شد).

برگردیم سراغ بحث خودمان و ببینیم ما در چه موقعیتی قرار داریم. و ببینیم که اصلاً این رویکرد بلاغی چه نقشی می‌تواند در تحلیل گفتمان انتقادی و

نشانه شناسی انتقادی داشته باشد؛ چون ما قبلا گفتیم که بلاغت هم خود یکی از شیوه های تولید جهان باورپذیر و نظم گفتمانی است. می خواهم ابتدا کمی در مورد شرایط اجتماعی و تاریخی که به نظر می رسد این رمان در آن شرایط اتفاق افتاده صحبت کنم. این‌که نسبت این رمان با آن شرایط اجتماعی که در آن دوره وجود داشته چیست؟ و بعد نگاه کنیم و ببینیم که در این رمان، با چه نوع بحران وکشمکش‌های بیناگفتمانی روبه‌رو هستیم و این کشمکش های بیناگفتمانی به چه طریقی قرار است حل شود؟ مثلا در «کندوها» به طریقی حل می‌شود، در ماهی سیاه کوچولو به طریقی دیگر و در تنگسیر به طریقی. دوباره این الگوهای گفتمانی به اصطلاح با هم زورآزمایی می‌کردند و گفتمان راوی کوشش می‌کرد که ما را با یکی همسو و از دیگران فاصله دهد. ببینیم در جای خالی سلوچ با چه وضعیتی روبرو هستیم.

در سال ۴۰ اتفاقی در تاریخ ایران افتاده که اصطلاحاً از آن تحت عنوان: «انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم» نام برده می شود و این به اصطلاح انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم، تعدادی اصول هم دارد؛ مثلاً: حق رأی زنان، مشارکت کارگران در سود کارخانجات و از همه مهم تر لغو نظام ارباب رعیّتی و به اصطلاح دادن زمین به کسانی که روی زمین کار می‌کنند (که این بخش در بحث ما مهم است). انقلاب شاه و ملّت خودش یک نظم گفتمانی است. این گفتمانی است که یکی از دلایل ظهورش همین است؛ چون در دهه ی شصت میلادی جهان دوره‌ای پر تلاطم و انقلابی را پشت‌سر می‌گذارد. شاه هم تجربه ی فعالیت‌های سیاسی گسترده ی نیروهای ترقی خواه یا هرچه (هیچ کلمه‌ای نیست که خالی از بار ارزش‌گذاری باشد) در سال‌های ۲۰ تا ۳۲ و تأثیرات آن‌ها را بر جامعه ی ایران تجربه کرده، تا مرز سرنگونی پیش رفته و با دخالت قوای خارجی دوباره به قدرت برگردانده شده است. آن نیروهای پادگفتمانی که در قدرت نبودند [البته در دوره ی مصدق، جبهه‌ی ملّی بخشی از قدرت را به هر حال در اختیار داشت]، را به شکل وحشیانه ای سرکوب کرده؛ حالا اما کماکان مسأله ی انقلاب در این جوامع یک مسأله ی ممکن، برای شاه تهدیدکننده و بالقوه است. هرچند که بلافاصله به طریق دیگری مثلاً باز در سال ۴۱ با بحران‌های اجتماعی و شورش‌های خیابانی و ... روبرو می‌شویم.

شاه در عین حال که مرکزیت خودش را در گفتمان مسلّط حفظ می کند؛ یعنی می‌کوشد به عنوان دال مرکزی در آن گفتمان باقی بماند، مفهوم انقلاب را (می‌گوید انقلاب سفید و مثلا نمی‌گوید اصلاحات گسترده)، خودِ دال انقلاب را می خواهد برای این گفتمان مسلّط مصادره کند؛ یعنی خودش را با دال انقلاب مفصل بندی کند (یعنی الان شاه می شود رهبر یک انقلاب که پارادوکس بسیار بامزه‌ای است) و بعد دال انقلاب را بر اساس دال مرکزی شاه بازتعریف کند و تمام آن‌چه را که جریان‌های انقلابی آن دوره در واقع به عنوان شعارهای انقلابی ترویج می دادند و به همین دلیل درجستجوی ساقط کردن شاه بودند، مثل پایان دادن به نظام ارباب رعیّتی و فقر و ستم بی نهایتی که در روستاها، به رعایا می‌شد و مثل نقش زنان در جامعه، آزادی حق رأی زنان، مثل نقش کارگران در جامعه و ... بسط آن در آموزش و پرورش، سپاهی دانش و به طور کلی تحوّل در روستا و همه‌ی این‌ها، شاه خود را با دال انقلاب مفصل بندی می‌کند و با آوردن کلمه ی سفید کنار انقلاب یعنی یک دال دیگر، می‌گوید ببینید که انقلاب من تازه هم انقلاب است و هم خون و خونریزی‌هایی که در آن سال‌ها در انقلاب‌های بزرگ دنیا در تحولات بزرگ و بعد از جنگ اتفاق می افتاد را هم ندارد.

من پدر ملّتم، خب اگر باید انقلابی بشود چرا خودم این انقلاب را نخواهم. (ببینید مصادره به مطلوب یا از آن خود کردن یا مفصل‌بندی تازه کردن). تمام دال هایی را که درواقع نیروهای پادگفتمانی یا به اصطلاح انقلابیون، آن‌ها را به عنوان دال‌های گفتمانی خودشان مفصل بندی کرده بودند، رهایی زنان از ستم و حق رأی، بحث کارگران، کشاورزان، زمین‌داری، فئودالیسم و... را شاه در گفتمان انقلاب شاه و مردم یا انقلاب سفید مفصل بندی تازه‌ای می‌کند. و جالب این است که وقتی هم می گوید انقلاب شاه و مردم، (این انقلاب دو عنوان داشته: انقلاب سفید و انقلاب شاه و مردم)، به نظر می‌رسد از همه مهم تر لفظ مردم را به عنوان نزدیک‌ترین دال به دال مرکزی شاه (مردم دال مرکزی نیست) از آن خود می‌کند؛ یعنی اگر مردمی هم هستند، این شاه است که در این گفتمان مردم را تعریف می کند و اگر قرار است کسی بند رعیّت را پاره کند، او، این دال مرکزی است (و خیلی هم سفید است و چه بهتر از این! همه چیز خیلی شیک است).

حالا این اوضاع را در نظر بگیرید؛ در رمان جای خالی سلوچ، خود این رمان قرار است در یک سطح کلان، پادگفتمان آن گفتمان انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم باشد (حالا کم کم آن مطوّل بودن و جزءنگر بودن و ... به‌عنوان تکنیکی که در آن نقشی که قرار است این رمان بازی کند خودش را پیدا می کند). بدون شک همه ی شما شاهد هستید که تحوّلات بعدی، تَک حزبی شدن جامعه ایران، حتی عدم تحمّل آن ساختار دو حزبی کلاسیک شل و بی‌بنیاد حزب ایران نوین و حزب مردم، حتی عدم تحمل آن و به اصطلاح آبکی بودن مفهوم توسعه، ناهمگن بودنش و این‌ها همه به اصطلاح در دراز مدت پته ی ناکارآمدی گفتمان انقلاب شاه و مردم را روی آب می ریزد، امّا آن‌چه که الان برای ما مهم است این است که حتما بدون شک دستگاه تبلیغاتی و رسانه‌ای آن دوره در حدِّ توان خود سعی دارد تحوّلی بزرگ را در جامعه‌ای که دارد به سرعت به سمت "سعادت وخوشبختی" حرکت می کند نشان بدهد (فیلم هایی هم هنوز هست که شاه سند زمین ها را به کشاورزان می دهد). حالا، برگردیم به یک روستا، دقیقاً کانون اصلی و اولیّه ی تحوّلات در انقلاب شاه و مردم و ببینیم که در این روستا درست در همان روزها چه می گذرد.

هرگز به صراحت در این رمان و تقریبا جز در مقدّمه، که از جای دیگری گرفته شده و به این گفتمانِ انقلاب سفید اشاره نمی‌شود (و من ترجیح دادم در حال‌حاضر در آن خوانَش دوباره مقدمه را نخوانم). امّا ببینیم که حالا به طور ضمنی تأثیرات این گفتمان در فضای یک روستا که دقیقا در اولین گام‌های انقلاب شاه و مردم که قرار است کانون اصلی تحول و انقلاب سفید باشد چطور به تصویر کشیده می‌شود. بدون شک هرچقدر هم که شما فکر بکنید که این

رویکرد جزءنگر مثل یک دوربین دارد در این فضا حرکت می کند، نمی‌توانید دوربین خنثای بدون سوگیری را متصور شوید.

حالا برویم سراغ این‌که در این رمان چه می گذرد. همان‌طور که در ابتدا گفتم، ما در رمان و در همان عنوان با مفهوم جای خالی روبرو هستیم. جای چیزی خالیست. جای چیزی خالی شده است. ظاهراً او بوده است؛ امّا مدّت‌ها بود که بودن و نبودنش فرقی نمی‌کرد تا این‌که حتی به لحاظ جسمانی هم به طورکلی جایش خالی شد، جای خالی سلوچ. من این را در دو سطح بررسی می کنم: یک سطح که به ما کمک می کند که وارد سطح دوم شویم این است که ما در واقع در مورد جای خالی سلوچ حرف بزنیم، جای خالی یک مرد.

سلوچ، در گفتمان سنتی مرکز خانواده است (ببینید کلمه‌ی مرکز را. نمی‌خواهم بگویم دال مرکزی). بگذارید از این سطح حرکت بکنیم سلوچ مرکز خانواده است و مرکز خانواده بی اثر شده است. در ادامه می خواهم بگویم که ضمن غلبه‌ی قطب مجاز در این رمان، نقش خانواده‌ی سلوچ آن‌قدر برجسته است (ما خیلی وارد خانواده های دیگر نمی شویم و با فاصله به آن‌ها نگاه می کنیم) که این خانواده را می شود بسط استعاری داد به کل بحرانی که در آن زمان جامعه گرفتار آن است. در این خانواده بر اساس یک گفتمان پیشین (گفتمان سنتی)، و کل جامعه آن روستا بر اساس یک گفتمان پیشین، نوعی انتظام وجود دارد. و این به این معنا نیست که این انتظام عادلانه است یا خوب، اما این گفتمان (البته ما از جایی وارد جهان رمان می شویم که این انتظام واپاشیده است. اما می‌توانیم این پیش‌فرض را مطرح کنیم که این انتظام وجود داشته است.) به مناسبات، مناسبات غیر عادلانه‌ی جنسیتی، استثمارگری، مناسبات غیر عادلانه‌ی مالکیّتی و بهره برداری از ثروت و... نظم می بخشد و مادامی که نظم می بخشد و مشروعیّت دارد، یعنی اعضای آن جامعه‌ی گفتمانی آن را پذیرفتند. مادامی که این گونه است دارد کار می کند، هرکسی هویّت و یا نقش خودش را در این گفتمان در جایی پیدا می کند و به آن باور دارد.

حال آن کسی که استثمار می شود، زنی که تحت ستم دوگانه قرار می‌گیرد و... همه بر اساس یک نظم گفتمانی جایگاه خود را پیدا کرده‌اند و در آن جایگاه‌ها تعریف شده‌اند؛ و البته هیچ گفتمانی هرگز به یک تثبیت نهایی و غایی نمی‌رسد (قبلا در بحث‌های نشانه‌شناسی مطرح کردیم). برای این‌که هرگفتمانی همیشه خودش استعداد تولید دیگری و در نتیجه مناسبات طغیان‌گرانه‌ی پادگفتمانی را فراهم می کند. چقدر هم خوب، به خاطر این‌که در غیر این صورت ما می‌بایست یک نظم گفتمانی مثلاً فرض کنید مبتنی بر بی عدالتی، استثمار یا بهره‌برداری ناعادلانه از ثروت را تا ابد می پذیرفتیم؛ چون این نظم جاافتاده بود و ما هرکدام در این نظم جایگاه‌های خودمان را تعریف کرده بودیم و هویّت پیدا کرده بودیم. چه خوب که این‌طور نیست و هر گفتمانی در معرض عملیات پادگفتمانی واساز قرار می‌گیرد.

امّا ببینیم آیا در جامعه‌ی این روستا که شاید یک‌جور بیان استعاریِ کل جامعه‌ی روستایی کشور در آن زمان بوده، این پادگفتمان شکل می گیرد؟ اگر شکل می گیرد بر چه اساسی است؟ چگونه شکل می گیرد؟ گفتمان غالب در چه وضعیتی قرار دارد؟ و چه تحولاتی را پشت سر می گذارد؟

بدون این‌که هیچ کجا دولت آبادی صراحتاً در رمان جای خالی سلوچ اشاره کرده باشد، من بر اساس تجربه‌ی شخصی خودم، فکر می‌کنم که این روستا روستای خرده مالکی است یعنی روستایی نیست که یک ارباب به عنوان مالک کل روستاها داشته باشد و در همین روستای خرده مالکی گروهی خرده مالک هستند و گروهی مالک هیچ چیز نیستند. آن‌هایی که مالک هیچ‌چیز نیستند، قطعه زمینی به‌نام: «خدا زمین» یا یک‌جور مازاد در اختیار آن‌ها

این نظام گفتمانی یک نظام پیچیده است؛ بخشی از آن هم نظام جنسیتی است. مرد در مرکز خانواده قرار دارد. حتی به یک خانواده‌ی فقیر، یک خانواده‌ی فاقد وضعیت تثبیت‌شده‌ی اقتصادی و... در نظم کلان‌تر اجتماعیِ روستا هویت و سازمان می بخشد؛ یعنی به عبارت دیگر مناسبات اشخاص را به نوعی نظام‌مند می کند و البته در همان حال مستعد بحران و فروپاشی. این ویژگی عمل گفتمانی است

گذاشته شده، تا اندک قوتی را بتوانند (مثل هندوانه‌ی دیم) از آن قطعه زمین به‌دست بیاورند. امّا ظاهراً (هرچند ما از زاویه‌ی بحران وارد می‌شویم) با توجه به ارجاعاتی که در طول رمان به گذشته می شود، این نظام هر چند ظالمانه دارد کار می کند. خب این نظام گفتمانی یک نظام پیچیده است؛ بخشی از آن هم نظام جنسیتی است. مرد در مرکز خانواده قرار دارد. حتی به یک خانواده‌ی فقیر، یک خانواده‌ی فاقد وضعیت تثبیت‌شده‌ی اقتصادی و... در نظم کلان‌تر اجتماعیِ روستا هویت و سازمان می بخشد؛ یعنی به عبارت دیگر مناسبات اشخاص را به نوعی نظام‌مند می کند و البته در همان حال مستعد بحران و فروپاشی. این ویژگی عمل گفتمانی است؛ میل به تثبیت معنا و نظم گفتمانی و از سوی دیگر تولید دیگری پادگفتمانی که عمل گفتمان مسلط را وامی‌سازد. بحران از جایی شروع می شود که سلوچ نیست. جای خالی سلوچ؛ شخصیتی در عنوان هست که در رمان نیست بلکه ردش هست، جای خالی‌اش هست. نشانه‌هایی که به‌طور ضمنی و اتفاقاً عمدتاً از طریق مَجاز مُرسلی، از طریق مناسبات همنشینی، به او ارجاع می‌دهند. از آن چیزی که روی شانه‌اش می‌انداخته تا تأثیراتی که داشته؛ مثل خاطراتی که از او به یاد آورده می شود، این‌که مرد همه‌فن‌حریفی بوده است، مُقنّی بوده، این‌که تنور می ساخته است، این‌که چه می کرده و... به واسطه‌ی تأثیراتش در رمان حضور دارد. جز در فصل اول که تنها کنش او کنش رفتن است، ما دیگر حضور فیزیکی و حضور کنشگرانه مستقیم از او نداریم. (این جامعه پیشاپیش دچار بحران مناسبات قدرت و ثروت هست، این خانواده پیشاپیش فقیر هست، خانواده‌هایی در این جامعه فقیر هستند، اما به‌طور مشخص حالا متمرکز شویم بر خانواده سلوچ). این فقدان، این خلاء یا این بحران در واقع زنجیره‌ی کارها را از دست خارج می‌کند و خانواده‌ی سلوچ دچار نوعی فروپاشی می شود که می‌تواند دلالت کند بر کل جامعه که دارد فرومی‌پاشد.

حالا دقت کنید به مناسبات بین برادرها، مناسبات بین برادرها و مادرشان، به‌خصوص عباس و مادرش و بعد در مرحله‌ی بعدی آن‌جایی که مادر در یک عملیات مقاومتی در خدازمین می نشیند و ابراو آن رفتار را با مادرش می کند، مناسبات بین ابراو و مادرش، عباس و مادرش، مناسبات بین مادر با این‌ها و مادر با هاجر و جایی که هاجر در این فضا اشغال می-کند، می بینید که این‌ها دچار یک بحران عمیق و جدی‌اند که این بحران عمیق و جدی ناشی از فقدان دال مرکزی، ناشی از فقدان آن‌چه که دال‌های دیگر را مفصل بندی می کند؛ یعنی ناشی از فقدان مردی که خانواده حول او مفصل بندی می شود و فقدان نظم گفتمانی جایگزین است؛ ما می توانیم این را بعداً به کل فضا گسترش بدهیم و خواهم گفت چگونه. این فقدان، این از هم پاشیدگی نظم گفتمانی پیشین که کارآیی‌اش را از دست داده است و نبود نظم گفتمانی جایگزین

حاصلی جز فروپاشی و وضعیت برزخی ندارد.
ولی به این نکته دقت کنید که وجود یک گفتمان انتظام‌بخش، مادامی که کار می‌کند، هژمونیک است و مشروعیت دارد، با همه‌ی آن ویژگی‌های ظالمانه و غیرعادلانه بودنش (که پادگفتنمان‌ها آشکار می‌کنند)، سازمانی را به وجود می‌آورد که اشخاص در آن هویت پیدا می‌کنند و روال مطلوب این است که این نظم گفتمانی که به اشخاص هویت می‌دهد و انتظام می‌بخشد و در نتیجه چفت‌وبست به وجود می‌آورد، از طریق فعالیت پادگفتمانی فروپاشد که نظام گفتمانی تازه‌ای را جایگزین نظام کهن ناکارآمد فروپاشیده می‌کند. امّا در جای خالی سلوچ وقتی سلوچ درخانواده نیست، جنگ قدرت شروع می‌شود (همه را می‌توان استعاری فهمید) جنگ قدرت بین مرگان و عباس، عباس و ابراو و همچنین با آنانی که از بیرون خانواده در فقدان سلوچ می‌خواهند اموال خانواده را به غارت ببرند (این را هم استعاری بفهمید). در جامعه ای که در وضعیت فقدان و خلاء گفتمانی قرار دارد، در وضعیت خلاء دال انتظام‌بخش قرار دارد، در وضعیت فقدان گفتمان دگرگون کننده‌ی جایگزین قرار دارد، نوعی هرج و مرج مناسبات پیش می‌اید. در بخش اصلی این رمان بحران، بحران قدرت است. عباس، ضمن این‌که وارث سنّت قویّاً مردسالار است و این‌جا، آن‌جا، آشکارا اشاره می‌کند که الان من مرد این خانه هستم و تلاش می‌کند وضعیّت خودش را به عنوان کانون قدرت و تصمیم‌گیری تثبیت کند اما به طور معلّق، عدم تثبیت نهایی قدرت تا پایان ادامه پیدا می‌کند، هرچند عباس کوشش می‌کند که بر اوضاع مسلّط باشد؛ تا جایی که حتی مذاکره می‌کند و زمین خود را می‌فروشد. ولی متقابلاً مرگان در این جنگ قدرت با تمام قوا شرکت می‌کند.

بازتعریف اجتماعی این است که مرگان می‌خواهد و می‌تواند یک مرد باشد یا چون یک مرد باشد. دوستی می‌گوید که شاید مرگان مرد نمی‌شود، ولی در جایگاه زن از زنجیرهایی که برپا دارد خلاص می‌شود و به جایگاه برابر با مرد می‌رسد

اما یادتان باشد مرگان که در جنگ قدرت با تمام قوا شرکت می‌کند، هر چند به لحاظ جنسیتی زن است، امّا از نظر مناسبات گفتمانی قرار است که جایگاه گفتمانی یک مرد را پر کند و در جای جای رمان هم به این مسأله به طور ضمنی اشاره می‌شود. مرگان با نقش‌هایی که می‌پذیرد سعی می‌کند به سلوچ تبدیل بشود .کارهایی که به عهده می‌گیرد و بابتشان دستمزد می‌گیرد کارهایی است که سلوچ کم و بیش انجام می‌داده است. یعنی به عبارت دیگر مرگان «مرد» می‌شود؛ و در همان حال کلیّت جامعه‌ی روستایی با او مثل زنی که بی پناه است (بی پناه را به این معنا بگیریم که چون مردی پشت او نیست و چون مردی در کانون نظام‌بخشی سنتی به خانواده وجود ندارد) رفتار می‌کند؛ پس او در عین حال باید در دو جبهه بجنگد. از طرفی در جبهه‌ی داخلی باید بجنگد و به امور خانواده‌اش از طریق تثبیت قدرت، سازمان ببخشد، و از طرف دیگر وضعیت خود را در جامعه روستایی به عنوان "مرد"، به عنوان جانشین سلوچ و پر کننده خلا او تثبیت کند.
نظام گفتمانی رسوب شده، سرانجام نظام تثبیت قدرت مرکزی و تولید سوژه‌های انقیادپذیر است. بحران خلاء، بحران عدم وجود این قدرت، تمام کشمکش‌های خانواده‌ی مرگان را (می‌خواستم بگویم خانواده‌ی سلوچ ولی گفتم خانواده‌ی مرگان) به‌وجود می‌آورد. مرگان در جبهه‌ی داخلی با چنگ و دندان دارد سعی می‌کند اوضاع را سامان ببخشد وقدرت خودش را تثبیت کند، و تثبیت قدرت خودش را فعالیّتی برای حمایت از خانواده می‌داند. حالا درست همین جا ممکن است که شما در این با چنگ و دندان کوشیدن، یک سویه‌ی یا خوی مادرانه هم ببینید و حتما هم همین‌طور است؛ وقتی پسرش را از خانه بیرون می‌کند تا صبح خوابش نمی‌برد؛ از این‌که او الان کجاست و ممکن است سرما آزارش بدهد (به کشمکش‌ها را توجه کنید). اما بازتعریف اجتماعی این است که مرگان می‌خواهد و می‌تواند یک مرد باشد یا چون یک مرد باشد. دوستی می‌گوید که شاید مرگان مرد نمی‌شود، ولی در جایگاه زن از زنجیرهایی که برپا دارد خلاص می‌شود و به جایگاه برابر با مرد می‌رسد. من متأسفانه دوست داشتم این‌طور باشد، اما این‌طور نمی‌بینم. ما در مرگان یک کنش‌گر پرتوش و توان می‌بینیم که از یک سو با انگیزه‌های مادرانه‌اش برای حفظ خانواده و حفظ بچه‌هایش و... این کار را می‌کند؛ از سوی دیگر به محض آن که به حوزه‌ی عمل اجتماعی وارد می‌شود، تعریفی که از او می‌شود این است که نقش مردان را بازی می‌کند. مرگان بر اساس یک آگاهی نظام‌مند که منشا در (پاد)گفتمانی داشته باشد که تقسیم کار سنتی پدرسالار را برنمی‌تابد، با آن مبارزه می‌کند و نظام گفتمان پیشین درباره‌ی جنسیت را وامی‌سازد، عمل نمی‌کند. او می‌کوشد به شکل متناقض‌نمایی نقش مرد(ش) را بازی کند، جایگاه خالی سلوچ را در همان گفتمان سنتی پر کند تا کمترین آسیب را خود و خانواده‌اش ببینند. و این خود متناقض و منشا بحران است.
مرگان میدان عملکرد نیروهای متفاوت است. تلاش‌های او در یک چارچوب پادگفتمانی برابری‌طلب زنانه اتفاق نمی‌افتد؛ برای این‌که این سطح از آگاهی وجود ندارد. به همین دلیل که آدم موقع خواندن کتاب آزار می‌بیند؛ برای این‌که این یک کوشش و تقلایی است برای این‌که مرگان بتواند درخانواده‌ی بدون مرد وجود خودش را در موقعیت مرد غایب تثبیت کند. ولی قبول دارم که این قطبی نیست. حالا مرگان یک مرد شده است. مرگان کماکان خاطرات عشقش را از سرش می‌گذراند و چه لحظات زیبا و جذابی هستند. عشق نوجوانی، جایی که سلوچ درو می‌کرده و او پشت سر سلوچ خوشه‌چینی می‌کرده و سلوچ هم یواشکی خوشه‌های بیشتری را بر زمین می‌ریخته. هرچند خود دولت‌آبادی و کلاً ادبیات ما در این دوران، کماکان به دلیل سانسور و... تحت‌فشار است و خیلی به زحمت، آن هیجانات جسمانی را می‌تواند بیان بکند، ولی تلاشش را می‌کند.
مرگان از طرفی باید در یک جبهه‌ی داخلی بجنگد؛ یعنی مناسبات درون خانواده‌اش را تثبیت بکند، که کار بسیار دشواری است. تقریباً هیچ‌گاه موفق نمی‌شود، امّا کشمکش، کماکان بالا و پایین و ادامه دارد. از طرف دیگر باید در یک جبهه‌ی بیرونی مبارزه بکند. ضمن این که گفتم این مبارزه محصول یک عملیّات پادگفتمانی نیست؛ حتی بخشی از آن محصول کشمکش‌های نظام اخلاقی آن گفتمان است. برای این که همان گفتمان روستا، که به ظاهر یک نظم اخلاقی دارد، همه‌ی تلاشش را (کربلایی نوروز فکر می‌کنم) برای این به‌کار می‌بندد، که به این زن بی مرد که الان به مرد دیگری حلال است مشروعیت ببخشد. (آن دیگری هم که سالار بود) نیز این شبهه درموردش وجود دارد که در طویله به مرگان تجاوز می‌کند.
چرا به زنان دیگر تجاوز نمی‌کنند؟ به‌خاطر همان فقدان. به‌خاطر این‌که آن نظام اخلاقی و آن نظم گفتمانی با هم کار می‌کنند و آن نظم گفتمانی نظمی است که در مرکزش یک مرد قرار دارد. حالاوقتی که مرد نیست، حتی دستگاه

اخلاقی آن نظام هم به خودش اجازه ی تعدّی می‌دهد. (مرگان دائما در حال تجربه ی امکان تعدّی است). (چنانچه می گوید: اگر سلوچ این‌جا بود؛ یا این که بروید از خود سلوچ بگیرید). خب ببینید چون اگر سلوچ بود هم شاید او می آمد و مس ها را طلب می کرد، اما آن جا مناسبات مذاکره و گفتگو بین مردان شاید قضیه را طور دیگری حل و فصل می کرد. اما این‌جا سالار به خودش اجازه می دهد که به آن‌ها تعدی کند و کدخدا مرگان را کتک بزند. هم تجربه ی تعدّی جسمی، هم تجربه‌ی تعدّی برای بردن اموالش. از زمین او بگیرید تا ظروف مسی‌اش، هم تجربه‌ی تعدّی جنسی و نگاه های جنسی. آن کربلایی بساطش را از خانه‌ی این‌ها جمع نمی کند برود.

وقتی می گوید: [ولی به دخترش اجازه نداد که عشق را تجربه کند]، من با این ترکیب «اجازه نداد» به این شکل مخالفم؛ مرگان بحثش اجازه دادن و ندادن نیست؛ حتی به نظر من واگذار کردن هاجر به علی گناو بخشی از آن تقلا و تلاش برای خروج از بحران و نجات یافتن است. این درواقع یک جور معامله است. ببینید ما یک نظم گفتمانی پیشین داریم که نویسنده به طور مستقیم و مشخّص به آن به عنوان اتوپیا اشاره نمی کند. آن طور که در سرگذشت کندوها می گوید: آن‌جا (آن گذشته) چنین و چنان بود، خوب بود، بلبل ها می‌خواندند، طبیعت جاری بود و باید برگردیم به همان جا. نه، دولت‌آبادی چنین اشاره‌ای به آن پیشین نمی‌کند. به خاطر این‌که به نظر می آید برای دولت آبادی در این رمان، آن پیشین، پیشینِ اتوپیایی نیست، ولی آن‌جا بوده و برقرار بوده است. البته تنها جایی که این نظم پیشین، این گذشته خوش به تصویر کشیده می‌شود خاطرات یا هیجانات عشقی مرگان با سلوچ است.

این‌جا هاجر اصلاً فرصت بلوغ را و در نتیجه، تجربه‌ی عشق را پیدا نمی‌کند. به‌خاطر این‌که هاجر قبل از این‌که حتی به لحاظ غریزی زن بشود و بتواند دست کم آن هیجانات جنس مخالف را در قالب عشق، هیجانات هورمونی، جنسی یا هر چیز دیگری تا حدی تجربه بکند، در جریان تقلای چندسویه‌ای که مرگان دارد، برای بقای خودش و این خانواده و برگرداندن مفهوم خانواده به این جمع می کند، در واقع وارد معامله می شود. خانواده‌ای که دچار فقدان است و درنتیجه دُچار گسست. ما نمی توانیم علیه مرگان تظاهرات کنیم و بگوییم: ظالم، چرا تن به ازدواج کودک دادی و... . آن‌چه که باید علیه آن حرف زد مجموعه مناسباتی است که اتفاقاً به‌جای اصلاح امور و بازگرداندن شأن اشخاص و گستراندن آگاهی نسبت به عملکرد شخص در جامعه و حقوق متقابل جامعه و فرد و حقوق متقابل حاکمیت و جامعه، حقوق متقابل حاکمیت و فرد و ... حاصلش می شود مذاکره کردن بر سر یک دختر بچه در جریان تقلا برای بقا. هاجر را می فروشد تا آذوقه برای خودش و نوعی امنیت فراهم کند. ببینید از وقتی که با علی‌گناو درباره ی هاجر حرف زده می‌شود، دقیقا در رمان این را می بینید، انگار حالا مرگان کمی هم دارد زیر سایه علی حرکت می کند؛ با امتیاز دادن به یک مرد در این معامله از حمایت او بهره‌مند شود، که به طریق دیگری خلاء سلوچ را پر کند تا نظم گفتمانی بازتولید و امکان بقا فراهم شود؛ ببینید مرگان امکانات متفاوتی را فعال می‌کند، از پذیرفتن نقش مردانه که بسیار درگیرانه و دشوار است تا رفتن زیر سایه‌ی یک مرد. که ظاهرا به دلیل همسویی با گفتمان مسلط آسان‌تر است. خب این خیلی رقت‌انگیز است که مجموعه ی مناسبات گفتمانی، انسان را به چنین جایی برساند که برای تأمین امنیت خودش و تأمین شغل، دست به چنین کاری بزند. ببینید ما با مفاهیم بسیار ساده ی اجتماعی سروکار داریم. امنیت فردی، شغل، برای پر کردن شکم گرسنه و بعد در حقیقت برای تأمین این ها، آن صحنه‌ی رقت‌انگیز بعد از معامله‌ی هاجر و در حقیقت تجاوز به هاجر را شاهد باشیم.

من این‌ها را برای چه گفتم؟ برای این‌که به این‌جا برسم که یک جایی (صفحه ۳۰۷) می‌خوانیم: "اما عباس را یک چیزی ناآرام می‌کرد: این رفتن‌ها! این آمدن‌ها! بو می‌کشید که چیزی باید بر هم خورده باشد. که چیزهایی باید جابه‌جا شده باشند. اما چی و چه چیزهایی؟ او نمی‌توانست بشناسدشان." بله چیزی دارد تغییر می کند. چه چیزهایی دارد می آید؟ چه مفاهیمی دارد می آید؟ حالا با گفتن این مفاهیمی که دارد می آید این را می‌خواهم وصل کنم به آن بحث گفتمانِ به اصطلاح انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم. ببینید مفاهیم جدیدی دارد وارد می شود. آن خرده‌مالک های روستا در حقیقت دارند سعی می کنند خودشان را با مناسبات جدید وفق بدهند و از این بازی عقب نمانند. سعی می کنند خودشان را تطبیق دهند و در جهش احتمالی که این مناسبات جدید می‌تواند برایشان فراهم بکند ثروت و قدرت بیشتری به دست آورند؛ برعکس آن تصوّر ظاهری که به اصطلاح، گفتمان انقلاب شاه و مردم ترویج می داد. در حقیقت مردمان فقیر به شدت فقیرتر، بی خانمان تر، حاشیه نشین شهرها و... شدند و خرده‌مالکان و مالکان راه های تثبیت‌شده‌ی اقتصادی بیشتری را پیدا کردند.

ما نمی توانیم علیه مرگان تظاهرات کنیم و بگوییم: ظالم، چرا تن به ازدواج کودک دادی و... . آن‌چه که باید علیه آن حرف زد مجموعه مناسباتی است که اتفاقاً به‌جای اصلاح امور و بازگرداندن شأن اشخاص و گستراندن آگاهی نسبت به عملکرد شخص در جامعه و حقوق متقابل جامعه و فرد و حقوق متقابل حاکمیت و جامعه، حقوق متقابل حاکمیت و فرد و ... حاصلش می شود مذاکره کردن بر سر یک دختر بچه در جریان تقلا برای بقا

حالا به چه طریق؟ ببینید چه واژگان کلیدی در نیمه‌ی دوم کتاب به بعد هست؟ مکینه، تراکتور، وام، پول، بانک یا اداره ی کشاورزی، ممیّزان دولتی، دولت، طرح توسعه، کِشت پسته به جای گندم، و آن شورای مشورتی خرده مالکان روستا که حالا می خواهند نقش خودشان را در این مناسبات ایفا کنند. گفتیم: مکینه، کشت پسته، مکانیزه کردن کشاورزی و همه‌ی این‌ها. این شبکه‌ی واژگانی می‌خواهد به ما بگوید که جامعه ی روستایی قرار است مدرن شود و این مدرن شدن قرار است دستاورد انقلاب شاه و مردم باشد، بازیگران این نقش مدرن شدن در واقع بازیگران همان گفتمان گذشته هستند. این روستاییان بی‌زمین و گرسنه نیستند که بازیگران نظم نوین‌اند (آن‌چه به واقع از انقلاب انتظار می‌رود).

این‌جا اصلا خبری نیست از آن چه در تبلیغات و احتمالا در روزنامه ها و تلویزیون آن روزگار گفته می شده مثل: حق رأی زنان و... یعنی وجوه آن گره‌گاه‌های گفتمانی که شاه از گفتمان های انقلاب مصادره می کند و دوباره بازتعریف می کند. این‌جا فقط دوباره مسأله‌ی منافع مطرح است و مسأله ی بی‌چیزتر شدن بی چیزان. فقرا فقیرتر می شوند، بی‌چیزان بی‌چیزتر می شوند و مالکان راه های تازه‌ای برای اعمال مالکیّت و تولید ثروت کلان‌تر پیدا می‌کنند. بی‌چیزان از همان جایگاهی که در گفتمان سنتی برایشان تعریف شده بود و دست کم مازادی به اسم خدازمین به آن‌ها داده شده بود که

چهارتا بذر هندوانه در آن بکارند دارند تغییر وضعیت می دهند. حالا دیگر همه دارند می روند، همه کوچ می کنند؛ حالا همه به حاشیه نشینان شهرها تبدیل می شوند.

برای من واقعاً اهمیّت جای خالی سلوچ اینجاست. یعنی کمکی که به نظریه‌پردازی می کند. بین نظریه و آثار همیشه یک حرکت رفت و برگشتی و دوسویه برقرار است. ببینید برای مثال: در سرگذشت کندوها چالش بین گفتمانی داریم و با راه‌حل‌های هرکدام از آن گفتمان‌ها برای غلبه بر این بحران و چالش مواجه‌ایم، در ماهی سیاه کوچولو به طریقی، در تنگسیر به طریقی دیگر. دلیلی که این انتخاب را الان انجام می دهم این است که ما در سلوچ با یک فضای برزخی روبرو هستیم. و گویی بسیاری از این معضلات که همین‌طور تدام دارند، در ادامه‌ی همین دنیای برزخی، برزخ گفتمانی است.

می‌گویم: مثلاً کافی بود که فرض کنید این روستا یک معلّم داشته باشد و آن معلّم نقش مرکزی را در بازتولید یک گفتمان دیگر اتخاذ کند. به عنوان پادگفتمانِ، گفتمانِ مسلّط، و آن‌گاه ما به‌طور کلی با متن دیگری روبه‌رو بودیم. امّا اهمیّت جای خالی سلوچ در این است که آن‌چه در این‌جا اتفاق می‌افتد و گویی به طریقی قابل تسرّی به کل جامعه‌ی ایران است، این است که، ما در یک برزخ گفتمانی، در یک خلاء گفتمانی گرفتار می شویم. در برزخی که هیچ‌کس دستش به هیچ کجا بند نیست. جایی که بتواند خودش را در آن تعریف کند. جایی که حتی بتواند خودش را به عنوان یک سوژه‌ی ستم‌دیده در مقابل گفتمان ستم تعریف کند. برای خودش هویت پیدا کند، خودش را در یک نظم گفتمانی جا بدهد، از طریق نظم گفتمانی و هویتی که به دست آورده، دست به عمل بزند. ما دقیقاً در یک برزخ، در یک خلاء گفتمانی قرار داریم. (توضیح می دهم به چه طریقی) از سویی آن نیروهای اجتماعی یعنی ستمدیدگان روستا باید به کنش‌گران اجتماعی و برهم‌زننده‌ی نظم مسلّط تبدیل می‌شدند و درنتیجه درون خودشان یک نظام گفتمانی پیدا می کردند.

در رمان همسایه‌ها برای مثال شرایط کاملا متفاوتی اتفاق می افتد. آن‌جا شاهد چالش بین دو یا چند گفتمانِ قوام‌یافته هستیم که نمایندگان مشخصی در چالش بین‌گفتمانی دارند. این‌جا، در جای خالی سلوچ اما در یک وضعیت بدویِ برزخی گفتمانی قرار داریم. نکته این‌جاست، یک وقت هست که همان به اصطلاح تحوّلات یا تغییراتی که عباس بو می‌کشد که چیزهایی باید جابه‌جا شده باشند، اتفاق می افتد، بخش‌هایی از جامعه را ویران می کند و بعد خودش را به عنوان یک نظم گفتمانی تثبیت می کند و سپس آن بخش‌های ویران شده‌ی جامعه هم یا به کلی از بین می روند یا برمی گردند و خودشان را در این نظم جدید گفتمانی در قالب کارگر کارخانه، پیله‌ور یا هر چیزی تعریف می کنند. اما نکته‌ی جالب توجه که در تحلیل حتی سیاسی تحولات معاصر ایران هم نکته‌ی مهمی است، این‌جاست که از سویی آن نظام گفتمانی پیشین مالکی و خرده‌مالکی، که اتفاقاً نظام ستمگرانه‌ای است فروپاشیده، از کار افتاده و به‌طور استعاری سلوچِ آن نظام غایب است و آن نظام کار نمی کند. شورای خرده مالکان دارند سعی می کنند گذر به نظام جدید را سازماندهی کنند، و از سوی دیگر نظم جدید همان طور که در ادامه خواهیم دید پیشاپیش به جنازه‌ای در کنار قبرستان بدل شده است.

بدون شک آن‌ها هیچ‌گونه توجهی به منافع زحمتکشان و ستمدیدگان آن جامعه از قبیل خانواده‌ی مرگان- که به‌شکل رقت‌انگیزی نویسنده در برانگیختن احساسات ما در بیان این همه فقر موفق است-ندارند، هرچند در سخنان میرزا طوری وانمود می کند که او منافع بزرگ‌تر یک جامعه

آن نظام گفتمانی پیشینِ مالکی و خرده‌مالکی، که اتفاقاً نظام ستمگرانه ای است فروپاشیده، از کار افتاده و به‌طور استعاری سلوچ آن نظام غایب است و آن نظام کار نمی کند. شورای خرده مالکان دارند سعی می کنند گذر به نظام جدید را سازماندهی کنند، و از سوی دیگر نظم جدید پیشاپیش به جنازه‌ای در کنار قبرستان بدل شده است

را در سطح کلان در نظر دارد. می گوید: من در این روستا توسعه به وجود می آورم. این کلمه ی «توسعه» از آن کلمات داستان‌دار است. من کشاورزی این روستا را مکانیزه می کنم. من با کشت پسته (درست است که هفت سال صبر می خواهد) ولی جهان این روستا را تغییر می‌دهم.

نکته‌ای که در جای خالی سلوچ وجود دارد و آن فضای برزخی گفتمانی را به وجود می‌آورد، این است که این نظم جدید هم، به گِل می نشیند. یعنی قادر نیست به گونه‌ای موفقیت‌آمیز مرحله‌ی گذار برزخی را پشت سر بگذارد و جایگزین نظم گفتمانی پیشین شود. تراکتور، در کنار قبرستان می میرد و مکینه از کار می افتد. حضور دستگاه دولت در این گفتمان جدید، ظاهراً قرار است حضور سازمان دهنده‌ای باشد. این نظام جدید اداره‌ی کشاورزی دارد، ممیز دارد، طرح توسعه و کشت پسته را بررسی و تأیید می کند. حالا ظاهراً دولت سروکله‌اش پیدا شده، اما آن‌چه به واسطه‌ی این سر و کله پیداشدن و آن‌چه به واسطه‌ی فعالیّت اقتصادیِ شورای خورده‌مالکان در گذار به کشاورزی جدید یا هرچیز دیگری هست، همه‌ی آن هم به گِل می نشیند و از کار می افتد. خب این چه وضعیتی است؟ برزخ که می گویم همین‌جاست. نه نظم پیشین کار می کند نه نظم جدید تحقق پیدا می کند؛ هیچ گفتمان توفنده‌ای نیز در این وضعیت بدوی شکل نمی‌گیرد که بتواند برنامه‌ای برای توزیع عادلانه‌ی ثروت و قدرت داشته باشد. وقتی که این وضعیت در شخصیت داستانی بروز پیدا می کند، ابراو را می‌بینید. روزی ابراو بالای تراکتور احساس غرور و قدرت می کرد. خواندن آن بخش‌ها خیلی جالب است، وقتی که احساس می کنم چطور این تکنولوژی می‌تواند متقابلاً در هم‌نشینی با فرد، به او قدرت، اعتبار و احساس سُلطه بدهد؛ تا جایی که مادرش را با ریسمان به تراکتور می بندد و از آن گودال بیرون می‌کشد. "ابراو از بلندی فریاد زد: ورخیز! ورخیز! خون به سرم دویده مادر! مخواه که بکشمت زیر این دندانه‌های آهنی شرحه‌شرحه می‌وی!" (۴۲۰) ابراو چنین نقشی بازی می کند. «تو کی هستی که می‌خوای جلوی تراکتور را بگیری». امّا به نظرم این تراکتور عامدانه در کنار گورستان است. به یک جنازه تبدیل شده؛ یعنی مدرنیته‌ی نمایشی، محصول انقلاب شاه و مردم، پیشاپیش به لاشه‌ی مرده‌ای در قبرستان تبدیل شده است.

خب ما مردمان در زندگی اجتماعی باید جایی در گفتمانی خودمان را تعریف کنیم. باید هویّت پیدا کنیم، باید نقش‌هایمان تعریف شود. حتی اگر این نقش‌ها هم همان‌طور که قبلاً گفتم ظالمانه است باید در عین‌حال که این نقش‌ها تعریف شده، باید برای زدون ظلم از این نقش‌ها، برای پیدا کردن آزادی‌های اجتماعی، برابری‌های اقتصادی و... بتوانیم پادگفتمان‌ها را تعریف کنیم. هیچ‌کدام از این‌ها در این فضا اتفاق نمی افتد. زمانی یادم است در یک بحث دیگر دوستی می گفت: ما فکر می‌کنیم یا فکر می کردیم که

سلوچ مثل یک عنصر انقلابی غایب شده، امّا اصلاً فضای گفتمانی روستا و فضای کشمکش های بیناگفتمانی، اگر چنین کشمکشی وجود داشته باشد، این طور نیست. چون نظر من این است که این جا، بحران، ناشی از بحران خلاء گفتمانی است؛ نه این که گفتمان ها نیستند. گفتمان‌ها هیچ کدام حتی در بازه ی زمانیِ کوتاه، موفق به بازتولید خود و مناسبات اجتماعی جدید نمی شوند. اصلاً سلوچ به لحاظ زمینه های آگاهی، توانایی تبدیل شدن به عنصر انقلابی را ندارد که حالا مثلاً غیابش برای نوعی مبارزه با این نظام باشد. سلوچ از سر درماندگی غایب است. سلوچ پیش آگهی کوچ جمعی از روستاست. سلوچ از سر شرمندگی و ناتوانی در تأمین نقش تعریف شده‌اش به عنوان مرد نان آور و نظام‌بخش خانواده، وقتی که قادر نیست این نقش را بازی کند، غایب است. و این غیبت گفتمان انتظام‌بخش، وضعیّت تعلیق و برزخ ایجاد می کند.

به پایان رمان نزدیک می شویم. مکینه از کار افتاده، شتر در چاه کاریز سقوط کرده و اندک آب کاریز هم قطع شده، همه در حال جمع و جور کردن و رفتن به ناکجا هستند. یک عده رفتند و برگشتند و تعریف هایی از آن‌جای دیگر می کنند. به‌نظر می‌رسد که گروه‌های اجتماعیِ جدیدی درحال شکل‌گیری است. این گروه‌های اجتماعی جدید اتفاقاً ربطی به کشاورزی ندارند. جایی بحث جالبی می‌شود، می‌گوید: مردم گندم را می‌خورند؛ گندم قوت مردم است، امّا پسته قوت مردم نیست و کسی دیگر گندم و جو نمی‌کارد؛ به‌خاطر این که دولت دارد خروار خروار گندم و جو از خارج وارد می کند. این تَک‌اشاره‌ها، همه در واقع برملا کردن شکست آن توسعه‌ی آبکی و مکانیزه کردن نمایشی هستند. خب این گروه جدیدی که دارد شکل می گیرد، پیش آگهی‌اش در پایین‌ترین سطح از کارگران یدی در حاشیه ی شهرها، در معدن‌ها و این قبیل جاها هست. مردم کوچ می کنند، زمین‌ها را پشت‌سر خودشان باقی می‌گذارند و کِشت تعطیل می‌شود؛ گندم از خارج وارد می‌شود؛ مکانیزه کردن به گل می‌نشیند؛ گفتمان جدید تحقق عینی پیدا نمی‌کند؛ اما دارد یک شرایط تازه‌ای از بازتولید مناسبات قدرت و مناسبات بین بی‌چیزان و صاحبان قدرت شکل می‌گیرد.

ابراو را ببینید که چطور شیفته ی آن قدرتی شده بود که تراکتور به او بخشیده. بعداً می گوید: همه‌ی این سروصداها برای هیچ بود؟! به‌نظر می‌آید که دارد یک نظام جدید تولید می شود. بله. این نظام در دهه ی پنجاه شکل گرفت. حاشیه نشینی، رانت خواری، سوءاستفاده از وام های بانکی و... یعنی همه ی آن چیزهایی که در آن مفصل‌بندی ظاهری گفتمانی، قرار بود منجر به توسعه، مکانیزه شدن و آوردن ثروت و رفاه بیشتر برای روستا شود، این شد که میرزا، به‌نظر می رسد پول ها را به جیب زد و به شهر فرار کرد.

واقعیت این است که درواقع یکی از پیامدهای این گفتمان انقلاب شاه و مردم این بود که، کشاورزی سنّتی درمانده، که باید دچار تحول می شد تا ذات و قوت مردمش را تهیّه کند، برای آن‌ها کار و رفاه نسبی به وجود بیاورد، درمانده تر شد. خوانین که دیگر علاقه ای به این کشاورزی درمانده نداشتند و نظام ارباب رعیتی برایشان پوسیده به نظر می رسید، این فرصت را پیدا کردند تا خودشان را در شهرها بازتعریف کنند و کشاورزان به حاشیه‌نشینان شهرها تبدیل شدند. این‌ها چیزهایی است که سه چهار صفحه ی آخر کتاب به‌طور ضمنی می گوید. یعنی دارد می گوید نظم جدید گفتمانی دارد شکل می گیرد که درآن بی چیزان و صاحبان ثروت در وضعیت تازه‌ای قرار می‌گیرند؛ اما آن وضعیت، وضعیت رهایی‌بخشی نیست؛ بلکه تداوم غم‌انگیزتر بحران های اجتماعی است. میرزا هم احتمالا با پول های کشاورزی در شهر دارد بساز و بفروشی می کند.

اصل مطلب حاصل بحث من از این رمان؛ این است که، ما در این بحران بی هویتی و بحران خلاء گفتمانی، با هیچ هیجانی از نوعی که در تنگسیر و ماهی سیاه کوچولو روبه‌رو بودیم و از طرف دیگر با هیچ اصلاح اجتماعی محافظه کارانه، از نوعی که در کندوها روبه رو بودیم، روبه‌رو نیستیم. این‌جا با یک خلاء، با یک فقدان، با یک نبود و برزخ گفتمانی مواجه هستیم. برزخ گفتمانی نمی‌تواند به درازا بکشد. امّا زمانش زمان دردناکی است؛ ولی در هر صورت، وقتی که گفتمانی در موقعیت تثبیت قرار می گیرد، دوباره مناسبات تازه‌ای را بازتعریف می کند. به چند سطر از صفحات آخر رمان توجه کنید:

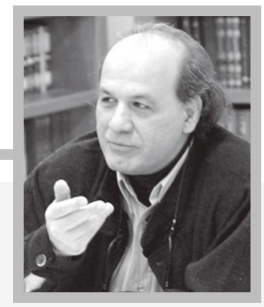
ابراو با این که سود و زیانی چنان رویارو نداشت، احساس می‌کرد در توفان گم شده است. در بیابان گم شده است. تکلیف خود را نمی‌فهمید. کار و روزگار خود را نمی‌فهمید. در حدود دلبندی‌هایش، رفتارش بر هم خورده بود. خلق و خویش تغییر کرده بود. نگاهش روی چیزها همان نگاه پیش از این نبود. خاک و خانه و برادر و مادر، جور دیگری برایش معنا می‌شدند. چیزی، حجم ثقیلی ترکیده بود، منفجر شده بود و تکه‌هایش در دود و خاک معلق بودند (ببینید برزخ که می‌گویم این‌جاست، یعنی ببینید آن چیزی که من به بیان نظری می گویم چطور این‌جا بیان داستانی پیدا می کند)، تکه‌های معلق را نمی‌شناخت، تکه‌ها، اجزاءِ همان ثقل بودند؛ اما دیگر ثقل نبودند و پراکنده و بی‌هویّت بودند. لابد هر کدام هویّت تازه‌ای یافته بودند، اما ابراو نمی‌فهمیدشان. عباس بود، ابراو بود، هاجر بود، مِرگان بود و شاید سلوچ هم بود؛ این‌ها تکه‌های خانواده‌ی سلوچ بودند؛ امّا هیچ کدام خانواده‌ی سلوچ نبودند، هر کدام چیزی برای خود بودند. (این دقیقاً همان جایی است که نظامِ متشکل از اجزا هست، اما اجزا به خودی خود نظام نیستند).

مردمِ «زمینج»، تَک به تَک همان مردم بودند؛ اما مردم، دیگر همان مردمِ نبودند (یعنی اجزای نظام همان بود، اما آن نظامی که این مردم را تعریف می کرد دیگر وجود نداشت). کَکِ سمجی به تنبان‌ها افتاده بود. آفتاب‌نشین‌ها، راه شهرها را بلد شده بودند، خرده‌مالک‌ها در جنب و جوشی تازه، بازی بردوباخت را می‌آزمودند. هر چه بود، زمینج پراکنده شده بود. آرامش غبار گرفته‌ی دیرین بر هم خورده و کشمکشی تازه آغاز شده بود و می‌رفت تا جدالی تازه سر بگیرد. اما این‌که میرزا حسن سر از کدام شهر و دیار درآورد و در کدام پیشه مقام کند چیزی نبود که در تصوّر دیگران بگنجد.

در این بخش، دقیقا به نظر می رسد که بیان داستانی همین برزخ گفتمانی است که در آن گرفتار شده‌اند. میرزا حسن می گوید: که من دارم کشاورزی این منطقه را مکانیزه می‌کنم، این ولایت را آباد می کنم. به این کلمات آباد و مکانیزه دقت بکنید. در واقع اگر ما (به‌عنوان جمع بندی می گویم) سرانجام وارد این نوع بازخوانی ها نشویم، ادبیات را به یک کنج شیکی از بحث‌هایمان و از قفسه کتابهایمان رانده ایم. خب همین رمان از نظر نثر و جایگاهی که دارد، هم قابل‌مطالعه، هم قابل نقد است؛ و نیز از لحاظ نوگرایی‌اش از نظر لهجه و واژگانی که استفاده می شود. اصرار بر بومی بودن از یک جهت، بخاطر واقعی نشان‌دادن فضای همین روستایی است که او دارد در آن زندگی می کند (که مولفه ها و نشانه های خاص خودش را دارد) نه هر روستایی. این‌ها بحث‌هایی است که می‌تواند بشود، اما به این بحث‌ها اگر محدود بمانیم، آن کنش متقابل ادبیات و زندگی و تحولات اجتماعی را از دست می دهیم؛ و این‌گونه یک جور کوتاهی هم در حق ادبیات می کنیم. به‌خاطر این‌که ادبیات در هر حال پیوسته در این کنشگری مشارکت داشته است. ■

این مطلب بخشی از مجموعه درسگفتارهای دکتر سجودی درباره رمان های فارسی است و سعی شده در عین حال که برای انتشار در مجله آماده می شود لحن درسگفتاری آن حفظ گردد.

ساکت!
داریم آدم می‌کُشیم!



گفتگو با استفان اودوان روزو
ترجمه ناصر فکوهی

وقتی قصد داشتم از استفادن اودوان روزو (Stephane Audoin-Rouzeau) بخواهم که یک بار پیش از چاپ، گفتگویش را بخواند، شنیدم که به رواندا رفته است تا درباره‌ی نسل کشی توتسی‌ها(Tutsi) تحقیق کند. «روزو» متخصص تاریخ جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸)، همراه استاد پیشینش، ژان ژاک بکر (Jean Jacques Becker) ، دختر او، آنت بکر (Annette Becker) و دو مورخ دیگر، یکی آمریکایی، جی‌وینتر (Jay Winter) و دیگری آلمانی، گرد کرومایش(Gerd Krumeich) مرکزی تاریخی در منطقه سُم(Somme) به وجود آورده که بدل به یک نهاد بین‌المللی مورد استناد در مورد جنگ جهانی اول شده است .روزو از بیست سال پیش، چندین کتاب با دیدگاهی جدید از لحاظ تاریخ نگاری در فرانسه منتشر کرده است: تحلیل‌های او نه بر استراتژی‌های جنگی، دیپلماتیک یا سیاسی، بلکه بر رفتارها و تجربه سربازان، مردم پشت جبهه (مردان، زنان، کودکان) متمرکز است. «او معتقد است که در برخی از این تجربه‌ها می‌توان قالبی برای تمام اشکال خشونت در قرن بیستم را شاهد بود. نگاه به جنگ از پایین، توجه به رنج‌های کالبدی آن و سرگذاشتن و پذیرش رفتارهای وحشیانه؟ سوژه‌ای سخت که همواره نتوانسته است توجه چندانی را در کالبد بزرگ تاریخ دانان جلب کند ! نگاه به جنگ از این زاویه، همیشه می‌تواند این شک را ایجاد کند که تاریخ‌شناس دچار جذبه‌ی جنگ شده و حتی تمایلی پنهانی به خشونت دارد. با این وصف، به نظر روزو، مطالعه‌ی انسان‌شناختی بر پدیده‌ی جنگ، اگر خواسته باشیم چگونگی سرکشیدن شعله‌های خشونت حاد را در قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم درک کنیم، امری ضروری است... پرسش روزو در این حال آن است که چرا بزرگترین چهره‌های علوم انسانی و اجتماعی قرن بیستم که خود اغلب نه فقط جنگ را تجربه کرده‌اند، بلکه در آن شرکت نیز داشته‌اند، عملا هیچ چیز درباره‌ی آن ننوشته‌اند؟ چرا تنها می‌توان نشانه‌هایی کوچک از این موضوع را در کارهای آن‌ها یافت؟ این امر چه در مورد تاریخ دانان و چه در مورد مردم‌شناسان صادق است: از مارسل موس تا نوربرت الیاس، از پیر رونون (Pierre Renouvin) تا مارک بلوک (Marc Bloch) از ادوارد ی اوانز پریچارد(E.E.Evans Pritchard) تا جک گودی (Jack Goody) ... روزو در آخرین کتابش در این باره به بحث پرداخته است و برای این کار زندگی و آثار این اندیشمندان را مورد مطالعه قرار داده است و کتابی هوشمندانه و آموزنده و پرشور ارائه داده است که ما را به سوی یک غایت هدایت می‌کند: تاریخ، تاریخ جنگ مدرن...» و در ادامه گفتگو با او را که مارتین فورنیه برای مجله‌ی «علوم انسانی» انجام داده است می‌خوانیم:

شما سکوت این تاریخ‌دانان، جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان را چگونه تفسیر می‌کنید؟ آیا این سکوت ارادی بوده است یا غیرارادی؟ آیا این سکوت حاصل یک شوک نبوده است؟

در مورد نوربرت الیاس که کتاب «فرایند تمدن» را در سال ۱۹۳۹ منتشر کرد، روشن است که ما در آثارش با نوعی نفی سروکار داریم. او در یک گفتگو در سال ۱۹۸۴(زمانی که ۸۷ ساله بود) و وقتی که تقریبا زیر فشار قرار می‌گیرد که از تجربه‌ی جنگی‌اش سخنی بگوید، به یک «نقطه‌ی فراموشی» اشاره می‌کند و اذعان دارد که نمی‌تواند به این موضوع بپردازد. در مواردی دیگر، ما بی‌شک در نزد برخی از مولفان با نوعی شرم و پرهیز سروکار داریم که جنبه‌ی علمی داشته و سبب می‌شود آن‌ها نخواهند از خودشان سخن بگویند. اما چنین توضیحی در مورد فردی چون مارسل موس نمی‌تواند صادق باشد، زیرا او به سهولت از تجربه‌های شخصی خودش در کارهایش سخن گفته است... فرضیه‌ی من آن است که تجربه‌ی جنگ، یک بُعد وصف‌ناپذیر دارد. در ابتدای قرن بیستم – لحظه‌ی مهمی که علوم‌اجتماعی در حال گسترش زیادی هستند - مهم‌ترین نمایندگان این علوم سعی می‌کنند از تبدیل جنگ به یک موضوع مورد پژوهش خودداری کنند. زیرا یادآوری خاطره‌ی جنگ برای آن‌ها تحمل‌ناپذیر است و باید البته به اعتقاد راسخ آن‌ها به مفهوم پیشرفت هم توجه داشت. آن‌ها به شکل عجیبی از امید و خوش‌بینی نسبت به تمدن اعتقاد داشتند که البته جنگ جهانی اول به آن خیانت کرده بود، اما آن را در هم نشکسته بود. تجربه‌ی جنگ، که بسیاری آن را زیسته بودند، افزون بر این سبب شده بود که اعتماد به نفس آن‌ها بالا برود، هرچند از برخی جهات نیز به آن ضربه زده بود. و به صورتی کلی‌تر باید گفت که این تجربه، نظام بازنمایی آن‌ها را با زیر سئوال بردن عمیق انسانیتشان دچار اختلال کرده بود.

البته باید توجه داشت که صرفا محیط علوم انسانی و اجتماعی نبود که بدین ترتیب و به صورت عمیقی از جنگ جهانی اول

ضربه خورد. اما این پرهیز از اندیشیدن به جنگ به هر حال پی آمدهای مهمی داشت. از یک سو، ما با کمبود ابزارهای مورد نیاز مفهومی سروکار داریم که تاریخ دانان جنگ جهانی اول و سپس جنگ جهانی دوم بسیار دیرتر در اواخر قرن بیستم، خود به تدریج آن‌ها را به وجود آوردند. از طرف دیگر نیز ما با کمبود مشروعیت در پرداختن به موضوع جنگ سروکار داریم و به ویژه پرداختن به موضوع نبردها که تحقیق بر آن به بخشی از تاریخ نظامی درجه دو، واگذار شده بود.

به نظر شما، اگر آن زمان انسان‌شناسی جنگ توسعه می‌یافت، ما جامعه‌ای کمتر خشونت‌بار می‌داشتیم؟ رمان‌ها، سپس سینما و سرانجام تلویزیون و حتی کاریکاتورها به صورت گسترده به موضوع پرداختند. ما نمی‌توانیم انکار کنیم که چنگ در بازنمایی‌های مشترک در تمام قرن بیستم حضور گسترده‌ای نداشته است...

شکی نیست که ما با تولیدات بسیار جالبی روبرو بوده‌ایم. اما کمبودها در جای دیگری قرار دارند و از رده‌ی شناختی و تفسیری هستند. در نهایت ما به میزان کمی از تجربه‌ی جنگ برخورداریم و ابزارهای اندکی برای آن داریم . شکی نیست که اگر امروز مثلا شرایطی را که یهودیان در اروپا قتل‌عام شدند، می‌شناسیم، اما از خشونت‌های بسیار شدیدی که در منطقه‌ی اقیانوس آرام اتفاق افتاده است، بسیار کم می‌دانیم. به نبردهای گسترده نیروهای ژاپنی و آمریکایی در جزایر اقیانوسیه بیاندیشیم که در طول آن‌ها، آمریکایی‌ها گاه اجساد را تکه تکه می‌کردند و برخی از تکه‌ها را به عنوان یادگاری از بدن دشمن، نگه می‌داشتند و از آن‌ها اشیاء هنری می‌ساختند: و کارهای بسیار دیگری که ما از آن‌ها اسناد و عکس‌هایی داریم، اما کمتر شناخته و تحلیل شده‌اند. در حالی که اگر خواسته باشیم، خشونت را در صحنه‌های جنگ درک کنیم، باید این جنبه‌ها را نیز بشناسیم. وقتی ما در ناآگاهی عمومی هستیم، هر بار با صحنه‌ای از خشونت جنگی روبرو می‌شویم، بهتمان می‌زند و چنان از بربریت و توحش صحبت می‌کنیم که گویی این‌ها پدیده‌هایی غریبند که ناگهان از وجود انسان‌ها بیرون ریخته‌اند...

برای نمونه، وقتی صحبت از شکنجه‌های اعمال شده در زندان ابوغریب مطرح شدند، همه دچار دلزدگی و بهت شدند، منتها این حالات به دلیل عدم شناخت ما از مسائل جنگی است. تجربه‌ی غربی نشان می‌دهد که چگونه جنگ، انسان‌ها را به موقعیت حیوانی می‌رساند و بی‌رحمی را در آن‌ها به‌خصوص از طریق تجاوز به عنف در طول نبردها، نشان می‌دهد... عدم شناخت این تجربه‌ها و نبود تحلیل درباره‌ی آن‌ها، همه ی شرایط را برای تکرارشان مهیا می کند.

شما اعتقاد دارید که فرهنگ جنگی در لایه‌های جوامع در حال صلح وجود دارد...

جوامع ما تمایل بدین باور دارند که دیواری غیرقابل‌نفوذ میان دوران صلح و دوران جنگ وجود دارد. نوربرت الیاس به عنوان مثال فکر می‌کرد فرایند تمدن، گذار به خشونت جنگی را مشکل می‌کند زیرا جنگ نیاز به آماده‌سازی، شرطی کردن آدم‌ها و غیره دارد، اما من معتقدم که این گذار بر عکس می‌تواند سریع و ساده باشد. فرو غلتیدن در خشونت جنگی، بسیار کمتر از آنچه این کنشگران در دوران صلح می پندارند، ساده است: کافی است یک زمینه‌ی مناسب و تبلور تدافعی قدرتمند داشته باشیم. تابستان ۱۹۱۴ و ماه‌های پس از آن نمونه‌ی خوبی برای این استدلال هستند: خشونت‌بارترین اعمال در ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵ انجام شدند و وحشیگری‌ها علیه مردم عادی، از همان ساعات اول اشغال آغاز شد: به همین دلیل نیز ما در اولین مرحله‌ی جنگ با بیشترین میزان خسارات روبروئیم، ساعاتی که هر گونه پرخاشگری در آن‌ها با کشتن رقیب چه نظامی و چه غیرنظامی تعریف می‌شود... بر خلاف آن‌چه اغلب تصور شده است ما در جنگ جهانی اول با یک فرایند طولانی تعمیم یافتن خشونت و سخت شدن تنش‌ها روبرو نبوده‌ایم، بلکه از همان آغاز خشونت‌های حادی بروز کردند که به تدریج به صورت متعارف درآمدند.

من در کتاب «بازیافتن جنگ» (۱) نشان داده‌ام که این بازنمایی‌های خشونت حاد در بطن خود جامعه وجود داشته‌اند: اکثر بی‌رحمی‌های جنگ جهانی اول، نه به دستورمقامات مافوق، نه تحت تاثیر تبلیغات و نه به‌وسیله‌ی رؤسای نظامی و قدرت سیاسی ... بلکه مستقیما به دست خود سربازان پایه انجام گرفته‌اند – برای مثال تجاوز به زنان در تابستان ۱۹۱۴ که عملا رفتاری بسیار رایج بود . ما با یک پویایی در خشونت سروکار داریم که هم از پایین و هم از بالا ریشه می‌گیرد و سلب مسئولیت کردن از کنشگران اجتماعی، نوعی سلب مسئولیت از خودمان است.

آیا امروز هنوز می‌توان از موضوع جنایات جنگی به مثابه یک موضوع تحقیق نام برد؟ از اواخر قرن بیستم کتاب‌های تاریخی و انسان‌شناختی زیادی در این باره منتشر شده‌اند...

در واقع می‌توانیم بگوییم که از ابتدای سال‌های ۱۹۸۰ ما با تمایل به پرداختن دوباره به جنگ جهانی اول از خلال تاریخ فرهنگی که جایگزین تاریخ نظامی و دیپلماتیک سنتی شده است، روبرو هستیم. این را هم بگوییم که سکوتی که من از آن صحبت کردم، بیشتر در فرانسه و آلمان وجود داشته است: در سنت آنگلوساکسون ما با موقعیت بسیار پویاتری در زمینه تاریخ جنگ روبرو بوده ایم. جان کیگان(۲) از جمله از سال‌های ۱۹۷۰ مطالعاتی بر خشونت‌های جنگی منتشر کرده

است که ما در فرانسه هیچ معادلی برای آن‌ها نداریم. ما همچنین می‌توانیم به ویکتور دیویس هانسن (Victor Davis hanson) اشاره کنیم که در کتابش «کشتار و فرهنگ» (Carnage et culture) به شیوه‌ای البته بسیار بحث برانگیز، پیشنهاد می‌کند از یک «الگوی غربی جنگ» به مثابه بخشی تفکیک‌ناپذیر از فرهنگ‌مان سخن بگوئیم.

افـزون بر این، جنگ در یوگسـلاوی پیشـین، دو جنگ عراق، نسل کشـی توتسـی‌های رواندا، بـار دیگـر خشـونت‌های حـادی را پیـش روی مـا قـرار داده‌انـد. همـه‌ی ایـن وقایـع اطمینانـی را کـه ما به «پایـان تاریخ» و از جملـه پایان تاریخ «خشـونت» داشـتیم به زیـر سـئوال برده‌اند.

پژوهشگران معاصر پذیرفته‌اند که پرسش‌های جدیدی را درباره‌ی خشونت مطرح کنند. با این وصف مطالعات انسان‌شناختی اخیر درباره‌ی خشونت عموما جنگ‌ها را شامل نمی‌شوند، برای مثال کتاب‌هایی که حاصل سمینارهای فرانسواز هریتیه (Françoise Héritier) هستند. به نظر من، خشونت جنگ، نقطه‌ای کلیدی به حساب می‌آید که کار را باید از آن شروع کرد تا بتوان پدیده‌ی خشونت را درک کرد، زیرا در جنگ است که خشونت به رادیکال‌ترین شکل خود بروز می‌کند. ما از طریق نهایت‌ها است که می‌توانیم موقعیت‌های متعارف را درک کنیم و آن‌چه در زندگی روزمره به چشم نمی‌آید را به نمایش بگذاریم.

تا مدت‌ها این تصور وجود داشت که جنگ در جوامع موسوم به «ابتدایی» و از جمله در دوران پیش از تاریخ وجود نداشته است...

ما چه کار لارسن ه. کیلی را مد نظر قرار دهیم که اسطوره «وحشی صلحجو» را به زیر سئوال برده و چه کتاب ژان گیلن و ژ. زامیت درباره‌ی خشونت پیش از تاریخ (۳) را، باید اذعان کنیم که هرچند ما جوامعی صلجو هم داشته‌ایم، اما پدیده‌ی جنگ در اکثریت بزرگ جوامع انسانی از پیش از دوران نوسنگی وجود داشته است. آن‌چه در این آثار جالب توجه است، شیوه‌ای است که مؤلفان آن‌ها، با توجه به وقایع جدید، با نگاهی تازه به مسائل گذشته می‌نگرند. به نظر آن‌ها، به دلیل نفی عمیق پدیده جنگ در جوامع ما پس از پایان جنگ جهانی دوم بوده است که سبب شده ما وجود این پدیده را در جوامع پیش از تاریخ نپذیریم. بدین ترتیب، گیلن و زامیت در مقدمه‌ی خود تاکید دارند که بازگشت خشونت در عرصه‌ی اروپایی و غیر اروپایی بوده که سبب شده متخصصان بار دیگر به تفسیری جدید از داده‌های پیش از تاریخ دست بزنند.

این را نیز می‌دانیم که هر تاریخی، تاریخ زمان معاصر است؛ با این حال، این‌که اسناد باستان‌شناختی بتوانند به‌طور کامل بازسازی و حتی واژگون شوند، درس سختی برای علوم اجتماعی است!

به هر رو آن‌ها در نتیجه‌گیری خود، تقریبا از خوانندگان پوزش می‌خواهند که توانسته‌اند یک فعالیت جنگی شدید را از پایان دوره‌ی پارینه سنگی کشف کنند. بحث بر سر آن نیست که نیاکان باستانی خود را بربر بدانیم، بلکه مسئله آن است که آن بُعد تیره و سیاهی را که در نزد همه‌ی انسان‌ها وجود دارد، درک کنیم. من باید اضافه کنم

خشونت جنگ، نقطه‌ای کلیدی به حساب می آید که کار را باید از آن شروع کرد تا بتوان پدیده‌ی خشونت را درک کرد، زیرا در جنگ است که خشونت به رادیکال‌ترین شکل خود بروز می‌کند. ما از طریق نهایت‌ها است که می‌توانیم موقعیت‌های متعارف را درک کنیم و آن‌چه در زندگی روزمره به چشم نمی‌آید را به نمایش بگذاریم

که این امر برای معاصران ما نیز صادق است. اما همه این احتیاط‌ها از آن رو ضروری است که ما می‌دانیم تا چه حد پذیرش قابلیت‌مان به اعمال خشونت برایمان مشکل است.

با این وصف من فکر می‌کنم با پذیرش واقعیت‌های گذشته است که ممکن است از بروز مجدد آن‌ها جلوگیری کرد. ژاک سملن (۴) که در اثر خود تلاش کرده است قتل عام‌های قرن بیستم را درک کند، معتقد است که تمام مطالعاتی که بر «شووا» (Shoah) یا نسل‌کشی یهودیان در جنگ جهانی دوم، انجام شده‌اند، با چشم‌اندازی کمابیش آگاهانه برای جلوگیری از تکرار تاریخ بوده‌اند. به نظر من بدون آن‌که خواسته باشم درباره‌ی آینده، پیش‌بینی کننده علوم اجتماعی برای خودم توهّمی بسازم، عدم آگاهی و نفی گاه خشونت‌های حاد، تنها می‌توانند امکان فرایندهای تکرار این فجایع را بیشتر کنند. ■

پانویس:

1) S. Audoin-Rouzeau et A. Becker, 14-18, retrouver la guerre, Galliard, 2000.

2) J. Keagan, Histoire de la guerre, du néolithique a la guerre du Golfe, Dagorno, 1996.

3) L.H.Keelay, War before civilization ; the myth of the peaceful savage, Oxford University Press, 1996; J.Guillaine et J. Zammit, Le sentier et la guerre, visage de la violence prehistorique, Seuil, 2000.

۴) نگاه کنید به تارنمای ژاک سملن(Jacques Semlin) که مجموعه مطالعات علمی انجام شده در جهان را درباره خشونت های جمعی گرد آورده است: www.massviolence.org

منبع: Sciences Humaines, no. 194, Juin 2008, pp. 66-69

- استفان اودوان- روزو، تاریخ‌دان است و از جمله مدافعان انسان‌شناسی تاریخی پدیده جنگ در جهان معاصر به حساب می آید. او متخصص جنگ جهانی اول است و در این زمینه با آثار خود نوآوری‌هایی انجام داده است. روزو، مدیر پژوهشی در مدرسه عالی مطالعات اجتماعی پاریس و عضو گروه «رویکرد تاریخی به جهان معاصر» (Approches Historiques du Monde Contemporain - Ahmoc) است. برخی از آثار او عبارتند از:

- 1914-1918, Les Combattants des tranches, Armand Colin, 1986

- L'Enfant de l'ennemi (1914-1918), Aubier, 1995.

- 1914-1918, Retrouver la guerre, avec Annette Becker, Gallimard, 2000.

- Combattre, une anthologie historique de la guerre moderne(XIXe-XXe siècles), Seuil, 2008.

- 1918 Sortir de la grande Guerre, Le monde et l'après, avec Christophe Prochasson, Tailandier, 2008.

پدر کجاست؟

نگاهی به نمایش پدر به کارگردانی آروند دشت آرای

شقایق عرفی‌نژاد

«پدر» نمایش راحتی نیست. نه دیدنش و نه کار کردنش. آن‌قدر بی‌پرده و ساده با تحلیل آدمی برخورد می‌کند که سخت می‌شود با آن کنار آمد. مثل بقیه‌ی کارهای «فلوریان زلر» متنی است روانشناسانه که هرکدام از شخصیت‌هایش گره‌ها و زوایای روانی خود را دارند. داستان سرراست است. مردی دچار زوال عقل آخرین روزهای زندگی‌اش را می‌گذارند و دخترش تنها کسی است که کنارش است، یا کنارش بوده. و او را به آسایشگاه سپرده یا می‌سپارد. اما روند داستان اصلا آن‌قدر ساده نیست. روایت پاره‌پاره‌ای است از یک ذهن از هم پاشیده و تحلیل‌رفته که سعی می‌کند اتفاق‌هایی را که در اطرافش می‌گذرد درک کند و از آن‌جا که همه چیز از دید او روایت می‌شود، با دنیای ترسناک افراد مبتلا به این بیماری روبه‌رو می‌شویم که شوکه‌کننده است. آن‌چه در این میان علاوه بر آلزایمر مطرح می‌شود، تم غریبه در خانه است. تمی که در نمایش‌ها و فیلم‌های زیادی با آن روبه‌رو هستیم. از جمله فیلم «تنها در تاریکی» به کارگردانی ترنس یانگ که در آن ادری هپورن که یک زن نابیناست، با ورود دزد به خانه‌اش مواجه می‌شود و با او مبارزه می‌کند. یا نمونه‌ی ساده‌ترش فیلم‌های تنها در خانه که این تم در آن‌ها کارکرد فانتزی دارد یا نمایشنامه‌های چوب به دست‌های ورزیل غلامحسین ساعدی که در آن ورزیلی‌ها با هجوم گرازها به زمین‌های کشاورزی‌شان به ناچار دست به دامان شکارچیان می‌شوند. اما آن‌ها در ده ماندگار می‌شوند و به عذابی بدتر از گراز تبدیل می‌شوند. در این نمایشنامه با همین خلاصه‌ی کوتاه هم مشخص است که تم غریبه در خانه، کارکرد سیاسی دارد.

در نمایشنامه‌ی پدر این غریبه، اما همان آشنایان همیشگی هستند. نزدیک‌ترینشان دختر که حالا در لحظاتی به شخصی کاملا ناشناس برای پدر مبدل می‌شود. در صحنه‌ی اول به دوم با تغییر بازیگری که نقش دختر را بازی می‌کند، تماشاچی هم دچار همان شوک و حیرت می‌شود و کاملا حس می‌کند که غریبه‌ای وارد خانه شده است. چند صحنه بعدتر، پدر با دیدن مرد جوانی در خانه‌اش می‌ترسد و بعد می‌فهمد که او همسر دخترش است. او البته به یاد نمی‌آورد که دخترش «آن» مدت‌ها قبل از همسرش طلاق گرفته و حالا هم می‌خواهد با کس دیگری در خارج از پاریس و در لندن زندگی کند.

اما فقط آدم‌ها نیستند که تبدیل به غریبه‌ای در خانه می‌شوند. خود خانه هم کم‌کم غریبه می‌شود، صحنه به صحنه تغییر می‌کند و پدر حیرت‌زده از این همه تغییر مدام برآشفته می‌شود. تنها در صحنه‌ی آخر است که مکان بالاخره دست از تغییر برمی‌دارد و تبدیل به آسایشگاهی می‌شود که انگار پدر از ابتدا هم در همان‌جا بوده است. و این سئوال اصلی است که متن از ابتدا مطرح می‌کند. پدر کجاست؟ آیا در خانه‌ی خودش است؟ خانه‌ی دخترش و یا در کنج آسایشگاه؟ این سئوال البته تا حدودی در اجرا پاسخ داده می‌شود اما خوشبختانه بخش زیادی به ذهن مخاطب واگذار شده است.

از این منظر متن نوآورانه است و خلاقانه و ظاهرا در انتقال آن‌چه می‌خواهد، موفق است. در اجرای آروند دشت آرای از پدر هم این تم غریبه در خانه به خوبی برجسته شده است و تماشاگر کاملا در مغز رو به زوال آندره جای می‌گیرد و از آن‌جا به غریبه‌های اطراف نگاه می‌کند.

تم غریبه در خانه، در متن زلر کارکرد روانشناسانه پیدا می‌کند و تنهایی انسان را در برابر سایرین نمایش می‌دهد.

بنا بر کارهای پیشین دشت‌آرای، گمان می‌رفت که در این اجرا هم همه چیز رو به انتزاع و فانتزی برود که این اتفاق نیفتاده است. اجرا به متن کاملا وفادار است و در طراحی صحنه و میزانسن‌ها حد زیادی از رئالیسم حفظ شده است. رئالیسمی که البته منطق خودش را دارد و باز هم در ذهن مخاطب است که شکل می‌گیرد. ■

دیوار بلندی که تا مرگ به آن خیره ایم

گفت وگو با آروند دشت‌آرای کارگردان نمایش پدر

آروند دشت آرای تجربه‌های زیادی در تئاتر دارد. او را به عنوان کارگردانی می شناسند که تجربه‌ی نمایش‌های متفاوت دارد و سعی کرده در هر نمایشش کار ویژه‌ای انجام دهد. بعضی از این کارها موفق بوده‌اند و بعضی هم مثل نمایش تن‌تن که بر اساس کمیک‌بوک تن‌تن اجرا کرد، موفق نبودند. اما در این اجرا آن‌طور که خودش می‌گوید خود را به متن سپرده و سعی کرده همه چیز به شکل واقعگرایانه پیش رود. نتیجه‌ی کار اجرای مینیمالی است با طراحی و بازی‌های خوب که تماشاگر را همراه می‌کند.

برای شما «پدر» نمایشی درباره‌ی آلزایمر است یا روابط انسانی؟

برای من نمایش درباره‌ی مرگ است. به نظر من مرگ‌اندیشی در جوامع امروزی به صورت ناخودآگاه در حال واپس راندن است و نظام سرمایه‌داری برای ما تکرار می‌کند که این موضوع را پس برانیم و با بچه‌ها اصلا درباره‌ی مرگ صحبت نکنیم و آدم‌هایی را که در حال مرگ هستند گوشه‌ای تنها بگذاریم. در حالی که در گذشته این طور نبود. همه با هم زندگی می‌کردند و همه با هم عزاداری می‌کردند و بزرگسال و کودک آن را تجربه می‌کردند. فکر می‌کنم این اجرا اساسا درباره‌ی تنهایی دم مرگ و اضمحلال انسان است و به یاد ما می‌آورد که همه‌ی ما خواهیم مرد و به این فکر می‌کنیم که لحظه‌ی متفاوت مرگ را چگونه برگزار می‌کنیم. می‌خواهیم کسی که آلزایمر گرفته و در حال از بین رفتن است، مقابل چشممان باشد و یا می‌خواهیم کنارش بگذاریم؟ چرا ما یک بیمار آلزایمری یا هر بیمار دیگری را که در حال اضمحلال است، در خانه‌ی سالمندان می‌گذاریم؟ برای این که نمی‌توانیم با مرگ مواجه شویم. نمی‌خواهیم فکر کنیم این اتفاق برای ما هم می‌افتد. بعد از کرونا اتفاقا این واپس زدن مرگ بیشتر شد. فکر می‌کنم از نظر دراماتورژی این نمایش برای این الان دارد کار می‌کند که ما آن‌قدر در این دوران مرگ دیدیم که بیشتر آن را پس زدیم. الان این اجرا به ما می‌گوید که همه‌ی ما یک روز مثل «آندره» این نمایش می‌شویم. حالا با آلزایمر یا هر بیماری دیگری. این نمایش به ما یادآوری می‌کند، وقتی سرنوشت محتوممان همین است، شاید سبک زندگی و مصرف ما باید تغییر کند.

این اولین باری است که در یک نمایش داریم جهان را از چشم یک بیمار

آلزایمری می‌بینیم و به اندازه همان آدم گیج می‌شویم. وقتی از صحنه‌ی اول به دوم می‌بینیم دختر آندره یکباره عوض می‌شود، به اندازه‌ی او گیج می‌شویم. در کار شما هم این موضوع خوب از کار درآمده است.

من سال‌ها بود که دیگر متنی را برای اجرا انتخاب نمی‌کردم. با ایده شروع می‌کردم و آن ایده تبدیل به نمایش می‌شد. ولی چند تا نمایشنامه را برای کار کردن کنار گذاشته بودم که یکی از آن‌ها همین پدر بود. این نمایش را برای همین چیزی که شما می‌گویید دوست داشتم. در ساختمان این نمایش خلاقیت فوق‌العاده‌ای به کار رفته که شما را دقیقا در جایگاه همین آدم مبتلا به آلزایمر قرار می‌دهد. روابط منطقی و رئالیسم بین شخصیت‌ها به شکل هنرمندانه‌ای به هم ریخته است. و این دقیقا همان چیزی است که در آلزایمر تجربه‌اش می‌کنید. از این منظر نمایشنامه فوق العاده است. ما هم در اجرایمان سعی کردیم به ساده‌ترین شکل ممکن این کار را انجام دهیم.

چقدر از فیلمی‌که زلر ساخته کمک گرفته‌اید تا به ذهنیت او نزدیک شوید؟

واقعیت این است، پیش از این‌که زلر فیلم را بسازد تصمیم به کار کردن این نمایشنامه گرفته بودم. ولی به دلیل کرونا نشد و بعد زلر فیلم را ساخت. باید بگویم اصلا فیلم را دوست نداشتم. آن‌قدر نمایشنامه برایم قدرتمند بود که فیلم جذبم نکرد. این متن برای تئاتر نوشته شده و آن میزان رئالیسمی که در فیلم وجود دارد، ساختمان نمایشنامه را به نظرم از بین برده است. در سینما تکنیک‌های فراوانی برای این غافلگیری‌ها وجود دارد، مثلا دوربین می‌چرخد و یک‌دفعه جای دیگری هستیم. ولی در تئاتر عجیب است. بازی‌هاپکینز را هم خیلی جاها دوست داشتم و اتفاقا فیلم انگیزه‌ام را برای کار کردن این تئاتر بیشتر کرد. من نمایشنامه را جور دیگری می‌دیدم و حتی جنس بازی را خیلی جاها با بازی‌هاپکینز متفاوت می‌دیدم. بازی مینیمالی که رضا کیانیان در این نمایش دارد، از اول قرار ما با هم بود. تمرین‌های زیادی هم برای رسیدن به این مینیمالیسم کردیم. به نظر من نقطه‌ی قوت کار رضا کیانیان این است که اصلا ادای یک آدم آلزایمری را در نمی‌آورد. نقدی خواندم که یک نفر اصلا اشتباه متوجه شده بود که ما آندره را یک آدم سرحال نشان می‌دهیم و احتمالا در ذهنش این تصور کلیشه‌ای را از یک آدم آلزایمری دارد که ضعیف است و همه چیز یادش می‌رود. در صورتی که من با آدم‌های آلزایمری مواجه شده‌ام که مثل بقیه زندگی‌شان را می‌کنند، ولی در یک لحظه یک دفعه شما را دیگر نمی‌شناسند. چیز جالبی که در مورد آلزایمر وجود دارد این است که در ۶ یا ۷ ماه اول اصلا مشخص نیست. شما گاهی از آن آدم عصبانی هم می‌شوید که چرا اینطوری می‌کنی؟ چرا یادت می‌رود؟ به هر حال

احتمالا تصور کلیشه‌ای از این بیماری وجود دارد که انتظار می‌رفته ما هم همان را نشان دهیم که به نظر من این پیشنهاد اول است و کج فهمی درباره‌ی این اجراست. دراماتورژی که برای این کار وجود دارد این است که تماشاگر اول تصور کند همه علیه آندره توطئه می‌کنند و بعد تازه متوجه مسئله‌ی بیماری می‌شود.

جالب این که اصل کار نمایشنامه است، اما چون فیلمش ساخته شده است، مدام با فیلم مقایسه می‌شود.

متاسفانه ما وقتی می‌خواهیم کاری را ببینیم، می‌رویم که مچ بگیریم. نمی‌رویم ببینیم کارگردان با خودش چه قواعدی گذاشته و آیا این قواعد را رعایت کرده یا نه. حالا این بار عیاری هم برای این مچ گرفتن وجود دارد. در صورتی که اصلا این مقایسه درست نیست. تئاتر مدیوم است و فیلم مدیوم دیگری است. فیلم کاملا رئالیستی است و این هم نمایشی است که تئاتریزه شده است و اتفاقا در هیچ نقطه‌ای به فیلم نزدیک نمی‌شود. ما رئالیسمی داریم که از دیوارها بیرون می‌آید. همه چیز در این نمایش از دیوارها بیرون می‌آید؛ دیوارهایی که در نهایت در آسایشگاه دور این آدم را گرفته‌اند. انگار از اول در آسایشگاه بوده است.

اصلا همین مسئله وجود دارد که پدر کجاست؟ در آسایشگاه است؟ از اول در آسایشگاه بوده است؟

اتفاقاً همین تأویل‌ها را دوست داریم که باز باشد. دلم می‌خواهد نمایشی کار کنم که تماشاگر تأویل کند. مشکلم با فیلم این است که تماشاگر فقط می‌تواند یک برداشت داشته باشد.

نه. اتفاقا در فیلم هم همین برداشت‌های مختلف وجود دارد. تماشاگر نمی‌داند که پدر واقعا کجاست.

در فیلم از ابتدا به دلیل فضاسازی رئال خانه را می‌بینید. اما این‌جا دیوارهایی که در این اجرا می‌بینید معلوم نیست آسایشگاه است یا خانه. این فرصت دادن به تماشاگر است که بتواند با شخصیت‌های مختلف ارتباط برقرار کند به نظر من این زیبایی تئاتر است.

کمی هم درباره‌ی طراحی صحنه صحبت کنیم. صحنه‌ی مینمالی است که فقط دو لته در آن وجود دارد. ولی همین دو لته همه کار می‌کنند. فضاسازی می‌کنند، زاویه‌ی دید تماشاگر را عوض می‌کنند و مکان را تغییر می‌دهند.

اولین چیزی که از کارگردانی مثل من انتظار داشتند، این بود که این اشتباه را بکنم که کار عجیب و غریبی در صحنه بکنم. یکی می‌گفت چرا این کار را با دو شخصیت اجرا نمی‌کنی؟ یکی می‌گفت چرا یک صحنه‌ی حیرت‌انگیز که تماشاگر را میخکوب کند، طراحی نمی‌کنی؟ در صورتی که از نظر من هر حرکتی علیه این نمایشنامه اشتباه بود. من کاملا وابسته به متن بودم. سعی کردم صحنه هم مینیمال و کوچک باشد با ساده ترین ابزار. یک حجمی از این دیوارها بیرون می‌آید که تبدیل به میز و صندلی و مبل می‌شود. یکی آن را صندلی می‌بیند، یکی مبل می‌بیند، یکی تخت می‌بیند، یکی خانه‌ی کاملا ساده می‌بیند. این کاملا با تماشاگر است که چطور تخیل کند. ما از رنگ‌های گرم به طرف رنگ آبی و سرد می‌رویم و آرام به آسایشگاه می‌رسیم. برای این کار بیشتر از ۲۰ طراحی داشتم.

در نهایت به این رسیدم. دو لته داریم که ۱۸۰ درجه می‌چرخند و به قطعات مختلف تقسیم می‌شوند و این قطعات هرکدام یک چیزی را برساخته می‌کنند، ولی ایده‌ی اصلی طراحی این است که همه‌ی اشیا، صندلی، میز و مبل از دیوار بیرون می‌آیند و به دیوار برمی‌گردند. این همان دیوار بلندی است که به نظرم ما تا دم مرگ به آن خیره نگاه می‌کنیم. این سفیدی و این فضاسازی این را به ما می‌گوید که ما یک روز این تنهایی دم مرگ را تجربه می‌کنیم. پس بهتر است که جوری رفتار کنیم که آن لحظه بتوانیم این درد را با هم تحمل کنیم.

به نظر می‌رسد ایده‌های کارگردانی مبتنی بر طراحی صحنه هستند.

بله. من باز هم می‌گویم. من این نمایش را کاملا رئال و وفادار به متن اجرا کردم. وقتی دو نفر صحبت می‌کنند، تلاش نکردم با حرکت اضافی چیزی به صحنه اضافه کنم. حداقل حرکت‌ها را در صحنه داریم. فکر می‌کنم خیلی سخت‌تر است که کار مینیمال انجام دهید تا این که مدام حرکت طراحی کنید. چون این شکلی خودتان را پشت حرکت‌ها پنهان می‌کنید. به جای حرکت‌ها روی بازی‌ها تمرکز کردیم. من متوجه شدم که این نمایش اصلا نمایش بازیگر است. از اول می‌دانستم که میزانسن‌ها خیلی مینیمال خواهد بود و حرکت‌های اضافی حذف خواهند شد. می‌دانستم اشیا حذف خواهند شد و همه چیز به نفع ریتم حسی کار کنار گذاشته خواهد شد. این به نظرم کار سخت‌تری است تا این که مدام حرکت‌های مختلف بگذاری تا به تماشاگر بگویی من این ایده را هم داشته‌ام، من این کار را هم توانسته‌ام بکنم.

درباره‌ی ویدئوپروجکشن صحبت کنیم. عموما استفاده از ویدئو در نمایش‌ها موفق نبوده است. ولی در این کار خوب نشسته است و به بخشی از کار تبدیل شده است. انگار بخشی از ذهن پدر و دختر را در این ویدئوها می‌بینیم.

ویژگی کارهای زلر این است که خیلی روانکاوانه هستند و لایه‌های مختلف دارند. وقتی به شکل مینیمال سراغ چیزی می‌روید، باز چیزی احتیاج دارید که به وسیله آن خوراک تخیلی به تماشاگر بدهید. من یک قصه‌ی موازی را با این ویدئوها روایت می‌کنم که پویا رضی، ساخته و خیلی دقیق کار را فهمیده و درست کار کرده است. در حقیقت در این ویدئوها لایه‌های زیرینی که در متن به آن‌ها اشاره می‌شود به صورت غیرمستقیم نمایش داده می‌شود. خیلی روی این ویدئوها کار کردیم. اولین بار است که یک نمایش از یک هنرمند هنرهای تجسمی شناخته‌شده استفاده کرده است. شاید برای این است که موفق بوده است. من به کار بینارشته‌ای اعتقاد دارم. کار لباس گلناز گلشن بی‌نظیر است. شما رنگ لباس‌ها را می‌بینید و همزمان توی چشم هم نیست. برای اولین بار است که در این نمایش گفت‌وگوی درستی بین هنرمندان تجسمی و تئاتر اتفاق افتاده است.

درباره‌ی استفاده از هاش.اف بگویید. چرا بازیگران هاش.اف دارند؟

وقتی کار رئالیستی می‌کنید، جنس حرف زدن بازیگران باید مثل همین حرف زدن معمولی باشد. به محض این که بازیگر بخواهد روی صدایش کار کند تا شنیده شود، تمام این ریزه‌کاری‌های حسی که شاهدش هستیم از بین می‌رود. نه این که بازیگران قادر به این کار نباشند. صدای آقای کیانیان را بدون هاش.اف هم همه تماشاگران می‌شوند، اما هاش.اف کمک می‌کند، این ریزه‌کاری‌ها حفظ شود و از رئالیسم خارج نشویم. وقتی یک کم حجم انرژی صدا را بالا ببرید، دیگر با این مینیمال روبه‌رو نیستید. اصلا این مسئله که بازیگر حتما باید صدای خودش در صحنه واضح و بلند باشد، منسوخ شده است. در بیشتر جاهای دنیا از هاش.اف در نمایش‌ها استفاده می‌شود. بازیگران ما هیچ مشکلی برای بیان نداشتند، ما فقط خواستیم این رئالیسم حفظ شود.

حرف دیگری هم هست؟

نه. فقط موسیقی علی کیانیان که راجع به آن حرف نزدیم، خیلی به کار کمک کرده و روند حسی آن را تقویت کرده است. در مورد نور هم بعضی‌ها می‌گویند چرا بازیگر یک جاهایی در نور نیست. من اعتقادی به استفاده سینمایی از نور در تئاتر ندارم. در خانه هم که هستیم، همیشه در نور نیستیم. اصلا عمدا یک جاهایی بازیگر را در تاریکی قرار می‌دهیم. قرار نیست همیشه بازیگر را در نور ببینیم. می‌خواستیم فضا بسازیم. ■

نمایش تدریجی یک فروپاشی

گفت وگو با رضا کیانیان، بازیگر نقش آندره در نمایش پدر

«آخرین حضور رضا کیانیان روی صحنه‌ی نمایش بداهه کارآروند دشت آرای بود که در سال ۹۸ اجرا شد. حالا هم با نمایش پدر باز هم به کارگردانی آروند دشت آرای به صحنه برگشته است. این بار در نقشی که سخت و پیچیده است. «آندره» که دچار زوال عقل است و هر لحظه همه چیز برایش تغییر می کند و جدید می شود و او به فروپاشی می‌رسد. کیانیان معتقد است سخت‌ترین بخش این کار نشان دادن تدریجی این فروپاشی بوده است:

اولین سئوالی که معمولا درباره‌ی این نمایش از شما می‌شود، مقایسه‌تان با آنتونی هاپکینز است. این مقایسه اصلا چه حسی در شما ایجاد می‌کند؟

هیچ. دو مقوله‌ی متفاوت است که هیچ ربطی به هم ندارند. این همه شکسپیر در جهان اجرا می‌شود. مگر آن‌ها را با هم مقایسه می‌کنند؟ این یک اخلاق عامی است که بلافاصله دو چیز را با هم مقایسه می‌کنیم. ایرادی هم ندارد. ولی من هیچ‌وقت خودم را با کسی مقایسه نمی‌کنم.

شاید شروع‌کننده‌اش خودتان بودید. وقتی در نشست خبری گفتید دوست دارم با هاپکینز چالش داشته باشم.

بله. در آن نشست صحبت آنتونی هاپکینز شد و من گفتم شما هم از این طرف به شکل یک چالش به آن نگاه کنید. اما نمایش ما ربطی به آن فیلم ندارد. اصلاً سینما و تئاتر دو رسانه‌ی متفاوت است. بنابراین نمی‌توانیم زیاد آن‌ها را با هم مقایسه کنیم.

یک مقایسه دیگر البته بازی شما در فیلم «کفش‌هایم کو» ی کیومرث پوراحمد است که در آن‌جا هم نقش یک بیمار آلزایمری را بازی می‌کردید. این دو نقش را چطور متمایز کردید؟

من متمایز نکردم. سناریو و نمایشنامه از هم متمایزند. سناریو در یک فضاست و این نمایشنامه هم در یک فضای دیگر و حالا من باید این دو را بازی کنم و خلاقانه به این آدم‌ها جان بدهم. ربطشان به هم فقط آلزایمر است. آلزایمر هم آن‌قدر کلی است که هیچ‌وقت نمی‌توانیم بگوییم که یک تم تکرارشونده است.

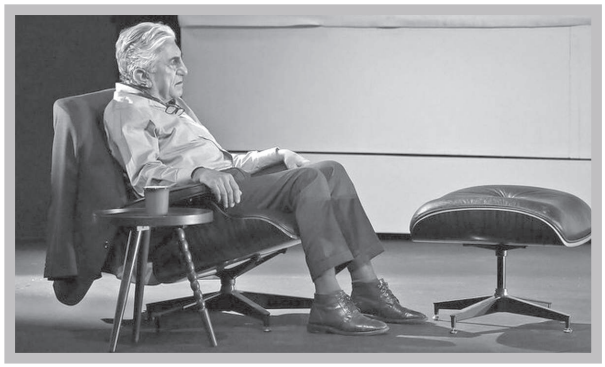
فکر می‌کنید اصلا موضوع این نمایش آلزایمر است؟

زلر این نمایشنامه را بر اساس آلزایمر نوشته است. ولی من این‌جا نقش یک بیمار آلزایمری را بازی نمی‌کنم. من نمی‌خواهم آلزایمرشناسی درس بدهم. می‌خواهم بگویم کسی که دنیایش با بقیه فرق می‌کند، چه اتفاقی برایش می‌افتد. همین طور برای بقیه چه اتفاقی می‌افتد. در دنیای آندره اطلاعات با هم قاتی می‌شود. من این دنیا را نمایش می‌دهم و اصطکاکش را با دنیاهای دیگری که در کنارش است و این یک کنش نمایشی به وجود می‌آورد.

قضاوتتان درباره‌ی «آن» چیست؟ دختری که پدرش را در خانه‌ی سالمندان می‌گذارد.

من زمان تمرین از همان روزهای اول به آروند دشت آرای گفتم باید تأکیدت را بیشتر روی «آن» بگذاری. چون آندره در نمایشنامه برجسته است و سرنوشتش هم مشخص است. ولی کسی که یک بیمار آلزایمری را در کنار خودش دارد، با مشکلات زیادی روبه روست. پس در نتیجه روی «آن» کار کن که این دو دنیا در کنار هم رشد کنند.

نمایش به شکلی پیش می‌رود که ما می‌توانیم فکر کنیم یک روند خطی است و این آدم در آخر در خانه‌ی سالمندان بستری می‌شود و



شکل دیگری که اتفاقا قوی‌تر هم هست این است که این آدم از اول در آسایشگاه بوده است. برای شما چطور است؟

برای ما همین شکل دوم است. یعنی از اول در آسایشگاه است و یک چیزهایی را به یاد می‌آورد. یک صحنه‌هایی البته فقط «آن» و «پی‌یر» حضور دارند و آندره نمی‌تواند آن‌ها را به یاد داشته باشد. در نتیجه مثل ورق بازی است که بُر خورده است. چون روایت غیرخطی و سختی است. حالا دوست دارم دوباره برگردم سر سئوال اول. ما عادت بدی داریم که همه چیز را با هم مقایسه می‌کنیم. نقد مدرن که مربوط به امروز هم نیست و به چهل پنجاه سال پیش برمی‌گردد، می‌گوید چیزی را با چیز دیگر مقایسه نکن. این دو چیز دو دنیای مختلفند و نمی‌شود مقایسه‌شان کرد. هر چیز را باید با خودش مقایسه کرد. مثلا در این نمایش می‌شود، در صحنه‌های مختلف من را با خودم مقایسه کرد. یا صحنه‌ها را با هم. چون مربوط به یک کار است. ولی وقتی دو چیز از دو رسانه‌ی مختلف را باهم مقایسه می‌کنیم، دچار اشتباه می‌شویم. مثلا به من می‌گویند رابرت دنیروی ایران یا آل پاچینوی ایران. خب اصلا این چه معنی دارد؟

شباهت چهره است که مقایسه پیش می‌آورد.

بله. می‌توانند بگویند رضا کیانیان چقدر شبیه رابرت دنیرو است. ولی می‌گویند رضا کیانیان رابرت دنیروی ایران است و بعد راجع به رابرت دنیرو حرف می‌زنند که در نقش‌هایش چه کار می‌کند. خب این چه ارتباطی به من دارد؟ نوع بازیگری من اصلا با هیچ‌کدام از این‌ها قابل مقایسه نیست. چون دنیاهایمان فرق دارد. من ۵ تا کتاب درباره‌ی بازیگری نوشته‌ام. کدامیک از آن‌ها این کار را کرده‌اند؟ من تئوری‌پرداز بازیگری هستم. کدام یک از آن‌ها تئوری‌پرداز بازیگری هستند؟ با این کار هم من را در ذهنشان بزرگ می‌کنند و در عین حال کوچکم می‌کنند. چون اصل مقایسه درست نیست. این مقایسه‌ها باعث اشتباه می‌شود و اصلا یکی از دلایلی که ما رشد نمی‌کنیم همین مقایسه است.

ولی در مورد پدر از آن‌جا که نویسنده‌اش سازنده‌ی فیلمش است و اسکار گرفته و فیلم مطرحی است که دو سال پیش هم ساخته شده، این مقایسه بین فیلم و اجرا به وجود می‌آید.

ولی مثلا همین نویسنده نمایشنامه‌ی پسر خودش را هم تبدیل به فیلم کرد و امسال هم در ونیز بود. بنابراین خود او هم دچار مقایسه اشتباه شده است. یعنی چون فیلم پدر مطرح شده تصمیم گرفته پسر را هم بسازد. اما در ونیز هیچ اتفاق خاصی هم برای فیلم نیفتاد. در «پدر» آنتونی هاپکینز و اولیویا کلمن هستند که مورد استقبال قرار گرفته اند. فیلم پسر هیچ‌کدام از آن‌ها را ندارد و با استقبال هم

مواجه نشده است.

رگه‌هایی از طنز در کارتان برجسته شده است. به خصوص در آن صحنه‌ی باله. کمی در این باره صحبت کنیم.

خودم آدمی هستم که بدون شوخی نمی‌توانم زندگی کنم و زندگی‌ام پر از شوخی است. در نتیجه در هر نقشی هم همین کار را می‌کنم. اگر سیاه است، سفید به آن اضافه می‌کنم. اگر سفید است، سیاه به آن اضافه می‌کنم. اگر تلخ است کمی طنز به آن اضافه می‌کنم. من این ترکیب‌ها را دوست دارم. ولی از دنیای نقش خارج نمی‌شوم. خیلی مهم است در کاری که می‌کنی نوآوری و خلاقیت داشته باشی، اما از چارچوب خارج نشوی. می‌خواستم مثال بزنم دیدم ضد حرف خودم می‌شود و مقایسه پیش می‌آورد، مثال نمی‌زنم!

نقش آندره، نقش پیچیده‌ای است. برای خودتان کدام قسمت این نقش است که سخت به آن رسیدید و آسان به دست نیامد؟

این که از صحنه‌ی اول که به نظر خوب و شاداب و با قامت استوار است تا صحنه‌ی آخر که فرو می‌ریزد را چطور نشان بدهم. مهم بود طوری این فرو ریختن نمایش داده شود که تماشاگر نتواند تشخیص دهد کی اتفاق افتاد، اما در انتها با «آن» مواجه شود. صحنه‌ای وجود دارد که «آن» به«پی‌یر» می‌گوید تو پدر من را نمی‌شناختی. آدم سرحالی بود و کمی هم دیکتاتور بود. ولی الان به این روز رسیده است. این که چطور این فروریزی درونی و بیرونی این نقش را نشان بدهم بزرگترین چالش این نقش بود.

مثل همان لباس‌ها که کم‌کم عوض می‌شوند و به لباس آسایشگاه می‌رسد، اما تماشاگر چندان متوجه این تغییرات نمی‌شود تا صحنه‌ی آخر که دیگر کاملا پیژامه ی آسایشگاه بر تن آندره است.

بله. همین طراحی لباس و تغییرات دکور به این روند نقش کمک می‌کند. تا صحنه‌ی ۳ دکور هیچ تغییری نمی‌کند. از صحنه‌ی ۳ که تغییرات این آدم شروع می‌شود، دکور هم تغییر می‌کند. در واقع همه‌ی عوامل کمک می‌کنند تا این فروریزی را نشان بدهیم.

در مورد صحنه‌ی آخر هم صحبت کنیم. در فیلم آنتونی هاپکینز مثل یک کودک در آغوش پرستار فرو می‌رود و گریه می‌کند. شما به هر حال نمی‌توانستید این صحنه را داشته باشید. شاید اگر می‌شد هم نمی‌خواستید. اما دقیقا همان حس بچه شدن و تنهایی بچه‌ای که مادرش را گم کرده منتقل می‌شود.

سه ماه تمرین برای همین است. مسئله‌ی بسیار سختی در این نمایش وجود دارد که شاید تماشاچی متوجه‌اش نشود. من صحنه‌ی اول و دوم تقریبا پشت به تماشاچی هستم. در این صحنه‌ها چطور می‌توانم تمرکزی ایجاد کنم که تماشاگر بی صدا من را تماشا کند. اگر بازیگر بی‌تجربه‌ای بود، شاید بند آب می‌رفت. در صحنه‌های بعد هم معمولا دو بازیگر روی صحنه هستند. به جز چند صحنه که سه نفر هستند. در صحنه‌ی بزرگ تئاترشهر حضور دو بازیگر روی صحنه اصلا کار راحتی نیست. چه از نظر میزانسن و چه از نظر تمرکز بازی. چون بازیگر باید تماشاگر را روی صندلی بنشاند تا به او نگاه کند. در طول کار یک بار دیگر هم آندره را می‌بینیم که تبدیل به بچه شده است. شروع به قایم باشک بازی می‌کند و تماشاگر می‌بیند که او بچه شده است. اما این بچگی شاد و بازیگوشانه است. در آخر بچه‌ی غریبی است که مادرش را گم کرده است. هر بچه‌ای هم که در هر جای جهان مادرش را گم کند، غمناک است. تنهاست و هیچ کاری نمی‌تواند بکند.

و انگار همان انسان است که در این جهان بی پناه رها شده است.

بله. این تفسیرهایی است که می‌شود داشت. ولی ایده‌ی آروند دشت آرای و گوی‌هایی که روی صحنه پرت می‌شوند به این بچه شدن کمک می‌کنند. می‌شد در همین صحنه‌ی آخر حرکت‌های زیادی داشت. ولی از اول این صحنه تا آخر من دو بار حرکت دارم. در صورتی که چندین حس مختلف در سر آندره است. این که این پرستار کیست، این جا کجاست، خانه‌ام کو؟ یا هر فکر دیگری. تا این که به کودکی می‌رسد. این به نظرم یکی از نقاط سخت بازیگری است که یک جا بنشینی، فقط حرف بزنی، ولی تماشاگر را با خودت به یک دنیای دیگر ببری و با خودت همراه کنی.

به نظرتان دلیل استقبال از کار چه بود؟ من جایی نقدی می‌خواندم که نوشته بود اصلا کار طراحی شده برای این که مثل تئاتر بولوار پاریس تئاتر بورژوازی باشد که فروش داشته باشد.

این کار اول قرار بود در تماشاخانه‌ی ملک اجرا شود، بعد قرار شد در ایرانشهر روی صحنه برود، بعد هم در باغ کتاب قرار بود اجرا شود. در آخر من موفق شدم تئاترشهر را بگیرم. بنابراین اصلا از اول برای این‌جا طراحی نشده بود. وقتی به این‌جا آمدیم آروند هم طراحی‌اش را با توجه به امکانات این‌جا به سمت یک طراحی بزرگ برد. ما به مرکز و تئاترشهر نشان دادیم که وقتی می‌شود این نمایش‌های بزرگ را در تئاترشهر اجرا کرد، این جا را برای نمایش‌های بزرگ بگذارید. یعنی اجازه دهید، این‌جا برای خودش استانداردهایی از نظر کارگردانی، طراحی و بازیگری داشته باشد.

خودتان دلیل استقبال را چه می‌دانید؟

من خیلی خوشحالم از این استقبال. فکر نمی‌کردم این اتفاق بیفتد. علتش اما روایت غیرخطی این نمایش است. خیلی از تماشاگران وسط‌های کار خسته می‌شوند، ولی در چند صحنه مانده تا آخر بی هیچ صدایی نمایش را دنبال می‌کند. با چند نفر هم صحبت کرده‌ام و گفته‌اند اواسط کار خسته شده‌اند. ولی دوست داشته‌اند ببینند در انتها چه اتفاقی می‌افتد. این نشان می‌دهد که برایشان جذابیت داشته است. این که آن‌قدر از این کار استقبال شد را به حساب شعور تماشاگر می‌گذارم.

گذشته از کارهایی که تجاری هستند و با هر ترفندی سعی در جذب مخاطب دارند، به نظر می‌رسد تماشاگر کارهای غیر تجاری تئاتر هم در این روزها بسیار بیشتر از سینماست.

سیاست‌گذاری‌هایی که در ایران وجود دارد و ممیزی‌های سرخود اجازه‌ی رشد به سینما نمی‌دهد. در صورتی که سینمای ایران همیشه در جهان حرف برای گفتن داشته است. چه قبل و چه بعد از انقلاب. ولی مدیران ما قدر سینما را نمی‌دانند. تئاتر در اوج فقر زندگی‌اش را می‌کند. در دوران کرونا چه کسی توانست تئاتر کار کند؟ این آدم‌هایی که کارشان تئاتر بود و نمی‌توانستند کار کنند، کسی اصلا نپرسید اجاره خانه‌شان چه می‌شود؟ درآمدشان چطور می‌شود؟ وزارت ارشاد هم هیچ کمکی نکرد. در صورتی که تعریف وزارت ارشاد بر مبنای حضور هنرمندان درکشور است. یعنی چون هنرمندان در کشور هستند، وزارت ارشاد هم به وجود می‌آید. ولی متأسفانه مدیرانش در کرونا به داد هنرمندان تئاتر نرسیدند. در دوران احمدی‌نژاد خیلی از سینماها و کافه‌ها و روزنامه‌ها و تئاترها بسته شدند. اما از آن‌جا که تئاتر موجود زنده است در پارکینگ خانه‌ها ادامه پیدا کردند و از آن‌جا تماشاخانه‌های خصوصی سردرآوردند.

از صحبت‌هایتان می‌فهمم که به تئاتر امیدوار هستید. جای دیگری هم گفته‌اید که با وجود تمام ممنوع‌الکار کردن‌ها باید ادامه داد. گفتید اگر یک نفر را ممنوع‌الکار کردند، ۴ نفر باید به جای او کار کنیم.

من از دوران احمدی‌نژاد این امیدواری را پیدا کردم. او تمام کوشش را کرد که هنر را به قید بکشد و دولتی کند. آن زمان هر کس می‌پرسید حالت چطور است، می‌گفتم حالم عالی است. برای این که باید حالم خوب می‌بود. من می‌گویم اگر جلوی یک نفر گرفته می‌شود، باید ده نفر کار کنیم که متوجه شوند، ما ماندنی هستیم. ■

«آن» راوی یک رابطه‌ی ناتمام

گفت و گو با لیلی رشیدی، نمایش پدر

شخصیت «آن» در نمایشنامه پدر شخصیت پیچیده‌ای است. او پیچیدگی‌های روانی دارد که نمایشش از عهده‌ی هر بازیگری برنمی‌آید، اما لیلی رشیدی به خوبی از عهده‌ی این نقش برآمده است. او شخصیتی قابل باور و درک خلق کرده که تماشاگر را لحظه به لحظه با خودش همراه می کند. با او درباره‌ی این نمایش و این نقش صحبت کردیم:

از شروع تمرین‌ها بگویید. چه چیزهایی برای پذیرفتن این نقش متقاعدتان کرد؟

مثل هرکار دیگری کارگردان پیشنهاد بازی را داد و متن را خواندم. متن بسیار جذابی است و گروه هم گروه خوبی بود و تصمیم گرفتم که این نقش را کار کنم. دو ماه هم تمرین‌ها طول کشید که البته پیوسته نبود.

چقدر نقش در طول تمرین‌ها تغییر کرد؟

نمی‌توانم بگویم در طول تمرین چقدر تغییر کرد. از نظر من نقش مجموع هنرپیشه، توانایی‌های او، نوع رفتار و بازی‌اش، خواسته‌های کارگردان و هماهنگی با گروه و اجراست. از نظر من تمام این‌هاست که یک نقش را شکل می‌دهد. البته بعد از آنچه که در متن وجود دارد. من فکر می‌کنم هر بازیگری مقداری از خودش را به نقش اضافه می‌کند. یعنی اگر همین نقش را یک روز بازیگر دیگری بازی کند، می‌شود وجه دیگری از نقش را دید که برجسته شده است. حتی اگر با همین کارگردان و همین گروه باشد. بازیگر نمی‌تواند خودش را کاملا حذف کند، یعنی حداقل من این توانایی را ندارم که خودم را کاملا کنار بگذارم و تبدیل به شخصیت دیگری شوم. بالاخره با تجربه‌ها و حالات شخصی من و برداشت من از متن است که یک نقش شکل می‌گیرد. و در نهایت خواسته کارگردان مهم است. به نظرم یک کارگردان باهوش موفق کسی است که توانایی‌هایی هنرپیشه را می‌بیند و سعی می‌کند این توانایی‌ها را پررنگ کند و نقطه ضعف‌ها را کم و کم‌تر کند. نه این که در طول یکی دو ماه آن‌قدر روی نقطه ضعف‌های من بازیگر کار کند تا آن‌ها را برطرف کند. در گروه‌های حرفه‌ای معمولا باید همین نقاط قوت را دید و آن‌ها را برجسته کرد و روی آن‌ها کار کرد.

«آن» شخصیتی است که از طرفی عاشق پدرش است و زندگی‌اش را برای نگهداری از او گذاشته و از طرف دیگر وجه کاملا متمایزی دارد. یعنی جنبه‌ای که می‌خواهد اصلا از وجود این پدر بیمار خلاص شود. این وجه را به خصوص در آن صحنه‌ای که «آن» کابوس می‌بیند پدرش را کشته است، می‌بینیم. به نظر می‌رسد این وجه دوم در شخصیتی که شما بازی می‌کنید، پررنگ‌تر است.

اگر شما این برداشت را کرده‌اید حتما درست است. من پیش خودم مدام فکر می‌کردم که رابطه‌ی شکل نگرفته‌ای بین این پدر و دختر وجود دارد. به خاطر همین عشق پدر را آن‌طور که باید دریافت نکرده است. رابطه‌ای سردی وجود داشته و آدمی هم هست که چندان بلد نیست احساساتش را به پدرش نشان دهد.

به خصوص که مدام هم با خواهرش مقایسه می‌شود.

بله. مدام با او مقایسه می‌شود. پدر جلوی همه می‌گوید من با دختر دیگرم خوب بودم. او آرتیست بود، خونگرم بود و پر از شور و حرارت. ولی «آن» این‌طور نیست. بعد هم این زن بالاخره توانسته یک عشق پیدا کند. در جایی از متن پدر می‌گوید

از زمانی که از آنتوان طلاق گرفته‌ای خیلی گذشته و با کسی نبوده‌ای. حالا چطور یک نفر پیدا شده است؟ انگار این زن تنهایی زیادی داشته است تا این عشق پیدا شده است. برای همین برایش مهم است و در اولویتش است. هرچند که باید در یک ساعت و نیم طول نمایش همه این چیزها مطرح شود. شاید درست‌تر بود که عشق پررنگ تری هم به پدر نشان داده می‌شد، ولی در آخرش این عشق را می‌بینیم. جایی که پدر را در خانه سالمندان می‌گذارد، احساساتش به هم می‌ریزد و گریه می‌کند.

و باز هم رهایش نمی‌کند و آخر هفته‌ها به او سر می‌زند.

بله. ولی به هر حال او رها می‌کند.

نمی‌شود با شما از این نقش صحبت کرد و از پدرتان یاد نکرد. شما خودتان هم یک چنین تجربه‌ای را داشته‌اید.

من این نمایش را بازی کردم و آن‌قدر که در این یکی دو ماه حرف بیماری پدرم مطرح شد، در این پنج-شش سال نشده بود. من اصلا دلم نمی‌خواست این اتفاق بیفتد. بیماری همیشه مسئله‌ی سختی است. آدم دوست ندارد مدام درباره‌اش حرف بزند. پدر من بیمار بود. ولی این ربطی به این نمایش ندارد. اگر من نمایشی بازی می‌کردم که پدر من عاشق دوست من می‌شود، باید این تجربه را از سر می‌گذراندم؟ یک بازیگر نقش‌های مختلفی بازی می‌کند. بعضی از اتفاقات را در زندگی شخصی‌اش تجربه کرده است. بقیه را هم خودش می‌سازد. من به عنوان بازیگر شاید برای اتفاقات نمایش دنبال مابه‌ازاهای مشابه در زندگی‌ام می‌گردم. با برداشت‌ها و احساسات خودم. حتما همیشه همه چیز آن نیست که من می‌بینم. کمااین که این نقش و این ارتباط با پدر از من بسیار دور است.

بالاخره این نمایش نمایش غمگینی است و هرکس دیگری هم جای من بازی می‌کرد، غمگین می‌شد. من این ارتباط پدر و دختری سرد را در زندگی خودم تجربه نکرده بودم.

کمی هم درباره‌ی فیلم صحبت کنیم. این‌که نمایش با فیلم پدر مقایسه می‌شود، برایتان چه حسی دارد؟

دقیقا به همین دلیل که فکر می‌کردم فیلم خیلی ناراحت‌کننده‌ای است، از دیدنش اجتناب کردم. بعد ماجرای نمایش پیش آمد و نمایشنامه را خواندم. به نظرم نمایشنامه قوی است و درست پیش می‌رود و اثرگذار است. از جمله نمایشنامه‌هایی است که فکر می‌کنم اگر در اجرا کاملا به آن پایبند بمانیم، نصف راه را رفته‌ایم. با فیلم هم حتما مقایسه می‌شود. وقتی یک فیلم موفق و مطرح و دیده شده‌ای وجود دارد که بازی‌های درخشانی در آن وجود دارد، طبیعی است که مقایسه پیش می‌آید. ■

«ژان میشل فرودون نویسنده، مورخ، منتقد و روزنامه‌نگار سینمایی اهل فرانسه متولد ۲۰ سپتامبر ۱۹۵۳در پاریس است. نام او در اصل ژان میشل بیار (Jean-Michel Billard) است، اما او نام مستعار فردون را از شخصیت فرودو ارباب حلقه‌ها برای خودش انتخاب کرد. تحصیلات خود را در رشته‌ی تاریخ به پایان رساند و از ۱۹۷۱ تا۸۱ به تدریس مشغول بود.

فرودون طی سال‌های ۱۹۸۱ تا ۸۵ به عکاسی پرداخت. پدرش پیر بیار منتقد سینما وروزنامه نگار بود و ژان میشل پس از او سردبیر ارشد لوپوئن شد و با نام مستعار فرودون در آن نشریه می‌نوشت.

از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۵ به صورت روزانه ستونی در روزنامه لوموند داشت و در آنجا می‌نوشت و در سال ۱۹۹۵ دبیر صفحه سینمای لوموند شد. در همان سال از کتابش «سال‌های مدرن سینما» رونمایی کرد. فیلم به عنوان سوژه‌ی اصلی در این کتاب مطرح است. او در این کتاب تلاش می‌کند تا رابطه میان تاریخ، سیاست و جامعه در سینمای فرانسه را از ۱۹۵۹ به بعد بررسی کند. برای مثال تأثیر جمهوری چهارم فرانسه، و مه ۱۹۶۸ فرانسه را در تولد موج نو سینمای فرانسه بررسی می‌کند. در این رویکرد فیلم‌ها به عنوان سوژه اصلی تحقیق قرار دارند و همه عوامل مؤثر بر آن‌ها مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

در سال ۲۰۰۳ سردبیر نشریه‌ی سینمایی «کایه دو سینما» شد که به مالکیت لوموند در آمده بود و تا سال ۲۰۰۹ در این پست باقی ماند. کایه دو سینما (Cahiers du cinema) یکی از معتبرترین نشریات سینمایی است. این نشریه را آندره بازن، ژاک دونیول والکروز و ماری لودوکا در سال ۱۹۵۱ بنیان نهادند. کایه دو سینما تاثیری عظیم بر سینما و موج نو فرانسه گذاشت. ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، کلود شابرول و ژاک ریوت در این مجله شروع به نقدنویسی کردند و بعدها توانستند به کارگردانان درجه یک تاریخ سینما تبدیل شوند.

ژان میشل از اکتبر ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۳ به عنوان سردبیر وب‌سایت کارگاه هنر معاصر مشغول به کار بود. ژان میشل به عنوان یکی از پژوهشگران سینمای ایران بویژه سینمای کیارستمی شهرت دارد و کتابی را با عنوان عباس کیارستمی با همکاری انیس دوویکتور نوشته است، که قرار است در ایران نیز به فارسی منتشر شود. این مصاحبه به مناسبت هفتاد سالگی او انجام شده.» ■

دیر رسیدم، اما رسیدم

مهگان‌فرهنگ

مهگان فرهنگ را نمی‌شناختیم. هنوز هم نمی‌شناسیم. به لطف اسد امرایی و به واسطه‌ی او آشنایی پیدا شد و قرار شد متن گفتگویش با «ژان میشل». سردبیر سابق لوموند و کایه دوسینما را برای آزما بفرستد که فرستاد. البته از طریق رباب خمیس. بعد این متن را فرستاد با عنوان سلام خدمت استاد بزرگوار و حتما مخاطبش جناب امرایی بوده و نوشته بود:« این یک متن روایت از روزی هست که من با ژان میشل قرار داشتم و قرار به خاطر فوت ژان لوک گودار کنسل شد و قصه‌هایی پیش آورد. اگر مجله دوست داشت می‌تواند از آن استفاده کند.» خواندیم و دوست داشتنی بود و گفتیم چرا شما نخوانید. از او و از خانم رباب خمیس و از ژان میشل هم سپاسگزاریم صمیمانه.

با عجله از ترمینال بیرون می‌آیم. هوا ابری است. به ساعت نگاه می‌کنم، دیر رسیدم. می‌خواهم پیام بدهم که صدای پیام جدید مرا به سمت ایمیلم هدایت می‌کند. به کناری می‌روم و به سکویی تکیه می‌دهم و درحالی‌که کوله‌ام روی کولم است و دوربین وکیف وکیسه‌ی امانتی غزال هم همه از من آویزان است. ایمیل را میبینم. ژان میشل ایمیل جدید فرستاده است، کمی تعجب می‌کنم، قرار بود به محض این‌که رسیدم من پیام بدهم. پیام را باز میکنم. اما انگار درکش نمی‌کنم. دوباره می‌خوانمش و این بار کمی متن را بزرگتر می‌کنم. و برای بار سوم....

-خیلی متاسفم. ژان لوگ گدار درگذشت و من باید برای انجام برخی از کارها بروم، فکر نمی‌کنم امروز بتوانیم همدیگر را ببینیم و....

دیگر تا آخر متن را نمی‌فهمم. اول از همه مرگ ژان لوک گدار در این لحظه برایم عجیب‌تر است، درست وقتی من ازسوییس وارد فرانسه می‌شوم؟ و از همه مهمتر تمامی اتفاق‌هایی که ازدیشب برای خروج از زوریخ تا رسیدن به پاریس افتاده بود ؟!

باز ایمیل را می‌خوانم. حجم ناراحتی و غم در متن ژان میشل فرودون آن‌قدر بالا است که در انتهای متنش از تکیه کلام‌های همیشگی استفاده نکرده و حتی اسمش را هم ننوشته است.

من فقط نفس عمیقی می‌کشم و باز به آسمان نگاه می‌کنم، هوا ابری است و من هر بار که به پاریس آمده‌ام همین بوده و همین.

من فقط یک ساعت دیر رسیدم. یک ساعت....اما نباید توقع می‌داشتم که حالا اطرافیان و منتقدان و اهالی سینمای فرانسه به رفتن او نپردازند. آن هم ژان لوک گدار متفاوت. می‌گردم تا یک صندلی پیدا کنم و بنشینم. حالا باید ببینم چه کاری می‌توان کرد. من هم ایمیلی می‌دهم که بسیار متاسف شده‌ام و منتظر می‌مانم. خیلی وقت بود برای این دیدار هماهنگ کرده بودیم و حالا همه چیز به هم ریخته است. همه چیز. گدار درگذشت و من کنار رود سن پیاده می‌روم. ۴ ساعت تاخیر از زوریخ و آن همه استرس برای تاخیر در قراری که داشتیم، مرا مجبور کردکه به ژان میشل پیام بدهم، که دیر می‌رسم و باز او متواضعانه گفت نگران نباش هر وقت به پاریس رسیدی اطلاع بده تا هماهنگ کنیم. قرارمان ساعت ۱۱ صبح بود وبا آن همه تاخیر من نمی‌رسیدم. غزال پیام می‌دهد: رسیدی ؟ خبر بده نگرانم. مهنوش پیام می‌دهد: رسیدی پاریس؟ و صحبت‌هایی که با این وآن رد و بدل می‌شود و من راه می‌روم ومی خوانم و چون نمی‌توانم تایپ کنم، پیام صوتی می‌گذارم.

غزال زنگ می‌زند. او را از ابتدای دهه‌ی ۸۰ می‌شناسم. غزال حالا ساکن فرانسه است وجدیدا به شهری در نزدیکی پاریس رفته. ادبیات انگلیسی خواند، عکاس کاربلدی است و بی‌ادعا عکس می‌گیرد. حالا فرانسه است که بخشی از زندگی اوکه شاید هم، همه‌ی زندگی اوست. منتظر من است و قرار بود پس از ملاقات، به خانه اش بروم. می‌دانم در شهری در نزدیکی پاریس است.

می‌گوید: چرا باید این اتفاق می‌افتاد؟ مدت‌هاست از هیچ اتفاقی تعجب نمی‌کنم. می‌گویم :خب افتاد. در جریان تاخیر دیشب من و ماجراهایی که تا صبح داشتم هم هست. ازتصادف در جاده‌ی استراسبورگ به پاریس وایستادن پشت تصادف که یک ساعت دیگر از وقت مرا گرفت و گیر دادن پلیس مرزی به جوانی خاور میانه‌ای که برای ثبت نام دانشگاه به پاریس می‌رفت و نمی‌دانم به چه دلیل پلیس آن‌قدر او را گشت و مدارکش را بررسی کرد و ... به حدی مشغول آن جوان شد که بقیه‌ی مسافران اتوبوس را کنترل نکرد. بماند که راننده هم سه بار برای سیگار کشیدن نگه داشت و... خلاصه همه چیز دست به دست هم داد که من دیر برسم. در این میان من با عذر خواهی قرار را جابه‌جا می‌کنم، اما رفتن ژان لوک گدار دیگر اوج و آخر داستان است.

می‌گوید : حالا می‌خواهی چکار کنی؟

می‌گویم : باید یک جایی بنشینم و تمرکز کنم. برایم توضیح می‌دهد که تا چه زمانی می‌توانم وسیله برای رفتن به شهر بوه بگیرم و باز تاکید می‌کندکه با او در تماس باشم.

من همچنان می‌روم. تازه یادم می‌آید صبحانه نخورده ام. به حوالی سوربن می‌رسم. درست مقابل پانتئون ، می‌نشینم و ایمیل می‌زنم و همان جا ایمیل‌های دیگر را چک می‌کنم و سرگرم خواندن مطالبی می‌شوم که درباره‌ی ژان لوک گدار بیرون می‌آید. گدار، این اعجوبه‌ی سینما واندیشه هم رفت.

ژان میشل جوابم را می‌دهد، می‌گوید شرایط سخت و اندوهباری است و در اولین فرصت به شما خبر می‌دهم. برایم بسیار ارزشمند است که در این میان مرا رها نکرده و پی‌گیر است.

تصویری از پانتیون را استوری میکنم. مهسا ملک مرزبان پیام می‌دهد: خوش بگذره بهت. گفتم دیر رسیدم و این‌گونه شد...در جواب می‌گوید: امان از این دیر رسیدن‌ها. این بار سومی است که گفتگوی من و مهسا درباره‌ی دیر رسیدن است، درست یادم نمی‌آید دوبار قبل در چه رابطه بود ولی این نقطه نظرات مشترک،گاهی آدم‌های دور وحتی ندیده را به هم متصل می‌کند.

من باشختی وخستگی فراوان حوالی ساعت نه و نیم شب به بووه می‌رسم. درکنار خیابان ایستاده‌ام که ماشینی به من نزدیک می‌شود و نوری میزند. همان است که بود، غزال است. سریع ترمز می‌زند و پایین می‌پرد و مرا در آغوش می‌گیرد. سال‌هاست همدیگر را ندیده ایم و حالا او چند ماهی است دومین کودکش را به دنیا آورده است.

مرا سوار می‌کند، نوزاد را عقب ماشین گذاشته و مسیری طولانی به دنبال من آمده است. همیشه از این‌که معلم بودم، خوشحال بودم و داشتن این بچه‌های با معرفت به‌نظرم سرمایه‌ای عظیم است. تا خانه از این همه هیجان که از دیشب پیش آمده می‌گوییم و بعد می‌گوید حالا چه می‌شود؟ می‌گویم باید منتظر بمانم. به خانه اش می‌رسیم. همسرش که فرانسوی است به زبان فارسی با من صحبت می‌کند و از آن‌جا که اهل فیلم و سینما هم هست سریع می‌گوید چه قصه‌ی هیجان انگیزی!! و چه حیف از رفتن گدار!!!

از هر دری صحبت می‌کنیم. غزال مرتب می‌گوید که این از آن اتفاق‌هاست که همه‌ی عمر در یاد ما خواهد ماند که روزی که تو آمدی وکار داشتی، ژان لوک گدار مرد.

صبح روز بعد کمی دیربیدار می‌شوم و یک ایمیل از ژان میشل دارم: لطفا به من بگویید چه زمانی برایتان مناسب است و چطور برنامه ریزی کنیم؟

متوجه می‌شوم که این یکی را نیمه شب داده است. یک بار به آقای دکترغلامرضا آذری گفتم ژان میشل از آن آدم‌هایی است که ایمیل را زود جواب می‌دهد. یادم هست در جوابم گفتند: این یک رفتار حرفه‌ای است یادتون باشه که او سردبیرکایه دو سینما و لوموند بوده است.

جواب می‌دهم فردا برایم مناسب است یعنی ۱۵ سپتامبر و در جواب دیدم نوشته: آیا امکان این‌که امروز ساعت پنج و نیم همدیگر را ببینیم داری؟ به غزال که به کودکش شیر میدهد متن را نشان می‌دهم. غزال به ساعت نگاه می‌کند ومی گوید بگذار ماشین بگیرم. اما بهتر است به قطار برسانمت. فقط بدو و آماده شو. تا چیزی پیدا نکردیم جواب نده. چون تازه وقتی به ایستگاه قطار شمال پاریس برسی زمان زیادی در ایستگاه ممکن است معطل شوی. هر وقت از این‌جا راه افتادی پیام بده وبدو.

ماشین‌های بلا بلا کار هیچ جوابی ندادند و غزال پسربچه چهار ساله‌اش را که خواب است بغل می‌کند و در ماشین می‌گذارد و دختر سه ماهه اش را هم در جای مخصوصش در ماشین و به من می‌گوید فقط بدو.

مرا به ایستگاه قطار که خیلی دور است می‌رساند و همان جا می‌ایستد تا من بتوانم بلیط بگیرم. اگر من به این قطارمی رسیدم قطعا به قرار ساعت ۵،۳۰ هم می‌رسیدم در غیر این‌صورت ممکن بود اتفاق نیفتد. تعدادی جلو من درصف خرید بلیط هستند و من فقط به ساعت نگاه می‌کنم که ۵ دقیقه به زمان حرکت است. درهای باز قطار سفید، سبز آبی را می‌بینم. وقتی درباره‌ی بلیط می‌پرسم به خانم فروشنده می‌گویم: آیا می‌رسم؟ پرینت بلیط را می‌دهد و می‌گوید سه دقیقه...بدو... و من به طرف در خروج و سپس قطار می‌دوم. به محض نشستن، پیام می‌دهم: سوار شدم. مسیرها را چک می‌کنم. من باید در اودئون او را می‌دیدم. اودئون را بلد بودم. به ایستگاه شمال پاریس که رسیدم تازه فهمیدم پیدا کردن مسیر در یک جای ویل و بی‌راهنما یعنی چه؟

راهم را پیدا می‌کنم وخیلی زود به اودئون می‌رسم. نیم ساعت وقت دارم. روزنامه‌های پاریس را ورق می‌زنم، در صفحه‌ی اول تیتر و عکس ژان لوک گداراست. پیامی دریافت می‌کنم. موقعیت‌ام را می‌پرسد. می‌گویم که کنار ایستگاه مترو ایستاده‌ام وبعد می‌نویسد به کافه‌ی رله بروم. کمی می‌گردم و درمیان کافه‌هایی که در آن منطقه هست پیدایش می‌کنم. به جوان پیش خدمت می‌گویم که منتظرم. وسایلم را ازدوروبرم بازمی کنم و گوشی‌ام درحال خاموش شدن است به شارژ می‌زنم و به غزال می‌گویم: رسیدم و در کافه هستم. او خوشحال‌تر از من است.

به اطرافم نگاه می‌کنم. به خیابان، آدم‌هایی که می‌روند و می‌آیند. آن‌هایی که در کافه نشسته‌اند... چه مسیری را تا این جا آمدم؟ اصلا چه چیزی را باید بپرسم؟

خیلی سریع به سینما گلستان و شیراز می‌روم. سال ۲۰۱۷ بود یکی از روزهایی که تازه از تهران به شیراز رسیده بودم وبا خبرشدم که هفته‌ی فیلم فرانسه است. همیشه دکترعلی آذری برنامه‌های ویژه را به من اطلاع می‌دهد.این بار هم تاکید کرد که این جلسه را بروم. با تمام مشغله و خستگی، به سینما رفتم وبعد ازدیدن فیلم برای جلسه‌ی نقد و گفتگو نشستم. فکر نمی‌کردم در فاصله‌ای چند متری از ژان میشل باشم ومطالبش را که گویا برای من داشت می‌گفت بشنوم. انگار این اقای ژان میشل که عاشق تروفو هم هست، قراربوده به شیراز بیاید و درباره‌ی جهان سینمای کودک هم صحبت‌هایی کند، ضمن این‌که درباره‌ی «چهارصد ضربه» حرف‌هایی بزند که خیلی به کار من می‌آید.

ترجیح می‌دهم فقط بشنوم. آخر کار قبل از خروج ازاو پرسیدم آیا راهی هست اگر سوالی داشته باشم از شما بپرسم؟ مترجمش خانم رباب خمیس(که بعدها دوست خوب من شد) کنارش است وهمچنین انیس دو ویکتور همسرش که همه می‌دانند چه پژوهش‌هایی درارتباط با سینمای ایران انجام داده است. خیلی مرا تحویل می‌گیرد. برایش می‌گویم: من درحال انجام یک پروژه‌ی بین‌المللی سینمای کودک، به‌صورت پایلوت، درایرانم، نمی‌دانم چه اتفاقی می‌افتد برای پروژه‌ام ولی قطعا به نکاتی ارزشمند نیازدارم. ایمیلش را به من می‌دهد، لبخند می‌زند. رباب خمیس هم با او صحبت می‌کند و می‌گوید هروقت خواستی پیام بده. به گمانم استرس‌های گفتگوی مرا پوشش می‌دهد. بیشتر نماندم و رفتم.

از بد روزگار من بخشی از مدارکم را از دست دادم و مهمترین آن ایمیل ژان میشل بود. دیگر تلاشی نکردم و فقط به این فکر می‌کردم که شاید روزی می‌توانستم با او صحبت کنم و یا... هزاران آرزوی محال....

در دوران تحصیل و پژوهش در اسپانیا و آشنایی با دکتر غلامرضا آذری در این میان، باز به سمت ژان میشل هدایت شدم، شاید فیلم مسترکلاس امیر نادری در مرکز ژرژ پمپیدو پاریس که به میزبانی او انجام شده بود، مهم‌ترین نقطه بود. آن را دیدم و تلنگری شد که او را بیابم و باز پی‌گیری کنم.

شبی معجزه وارپا پیامی ازرباب خمیس دراینستاگرام روبرو شدم. پس از مطلبی که درباره‌ی امیر نادری نوشته بودم، رباب به من پیام داد وبازبه روزهای سینمای فرانسه در شیرازبرگشتم و برایم گفت که به‌خاطر دارد که ایمیل و آدرس ژان میشل را از او گرفتم و من مبهوت از این بی شانسی, مجدد برایش قصه را شرح دادم. گفت می‌تواند به من کمک کند تا برای ادامه‌ی پژوهش‌هایم با او در تماس باشم و این‌چنین شد که در دسامبر ۲۰۲۱ من برای انجام کارهایی آکادمیک و علمی با ژان میشل وارد صحبت شدم و بیش از هر کسی دکتر غلامرضا آذری و دکتر مانویل نیکلاس که در پایان‌نامه مرا یاری می‌کنند، مشوق من بودند.

بیش از علم و دانش و آگاهی، شخصیت و فروتنی‌اش برایم بسیار ستودنی است، گویا مرا سال‌ها می‌شناخت. من هم برایش نوشتم که بعد از آن‌که ایمیلش را گم کردم تسلیم این شدم که دیگر قرار نبوده من با او صحبت کنم و باید فراموشش کنم اما نمی‌دانم چرا هربار که درباره‌ی روبر برسون و تروفو می‌خواندم باز به یادش می‌افتادم.

به خوبی پاسخم را می‌داد و موضوع پایان نامه‌ام را دوست داشت و بدلیل هم صحبتی با امیرنادری بیشتر درباره‌ی امیر نادری صحبت کرد تا سهراب شهید ثالث و خیلی خوشحال بود که من تمام کارهایش را پی‌گیری کرده‌ام.

در یکی ازپیام‌هایش گفت: فارغ از فعالیت رسمی آکادمیک دررابطه با موضوعی که کارمی کنی هرکمکی بتوانم برایت انجام می‌دهم. این پاسخ را فقط کسی می‌گوید که عاشق کارش باشد و من می‌دانم که نه فقط عاشق عباس کیارستمی که عاشق سینمای ایران هست، به هر بهانه.

گفتگو با امیرنادری را به همت رباب خمیس درجولای ۲۰۲۲ انجام دادم و خودش آن را به فارسی برگردانده است. متن را هم برای خود ژان میشل فرستاد تا ببینند.

با صدای پیامی از شیراز به پاریس برمی‌گردم، سال‌هایی که گذشت را درحد فاصل آمدنش، طی کردم.

در میان نور کم داخل کافه و نور بیرون بالاخره ژان میشل ظاهر می‌شود و سر تا پا سیاه پوش است و از دور لبخند می‌زند. خوش آمد می‌گوید و من اظهار تاسف از مرگ ژان لوک گدار. سکوت می‌کند، کمی می‌ایستد و می‌گوید: سخت بود و خب... هیچ سوالی در ذهنم نمی‌آید. اصلا من چرا باید از او در این شرایط سوال کنم. تا می‌نشیند عذرخواهی می‌کند و ازمن می‌پرسد که من در بووه چکار می‌کنم و برایش می‌گویم که خانه‌ی دوستم هستم. غزال اشو و این‌که سال‌ها پیش معلمش بودم و چطور می‌شود که در پاریس است را برایش شرح می‌دهم و می‌گویم: فکر می‌کنم او بیش ازمن مشتاق بود که من شما را ببینم. وقتی تمام می‌شود می‌گوید: چه داستانی! و لبخندی از روی شادی می‌زند.

همچنان داستان‌ها را دوست دارد و ردشان را می‌گیرد. تلفن همراهش زنگ می‌خورد و مرتب پیام دارد. دراین میان به گوشی‌ام نگاه می‌کنم و دیدم رباب خمیس آنلاین است و پیام می‌دهم: ممنون رفیق، بالاخره ژان میشل را دیدم.

در ادامه می‌گوید: بووه خیلی دور است و ببخشید که این شرایط پیش آمد و همه چیز به هم ریخت. ترجیح دادم خیلی صحبت نکنم و می‌گویم: اگراجازه داشته باشم باز از طریق همان ایمیل با خودش در ارتباط باشم. می‌گوید: چرا که نه.

می‌گویم: می‌دانم بسیار مشغولید. جواب می‌دهد: ولی می‌توانی سوال‌هایت را بپرسی. از مدرسه‌ی ایدک که شهید ثالث از آن گفته بود می‌پرسم و توضیحات کامل را برایم شرح می‌دهد. از وبسایت اسلات می‌پرسم و آن را هم نشانم می‌دهد. از این‌که سینمای ایران همیشه در میان منتقدین حضور دارد و در جهان دیده شده. می‌گوید و باز من به سراغ شهید ثالث و امیر نادری می‌روم و قرارهایی که به روزهای بعد و آینده واگذارمی شود. البته که از انتشار ترجمه‌ی کتاب خودش وانیس درباره‌ی کیارستمی در ایران هم می‌گوید. می‌گویم که مطالبی درباره‌ی کانون و مرکز سینمای‌ی کانون دارم و در اولین فرصت برایش خواهم فرستاد، کانون را هم خوب می‌شناسد. اجازه می‌گیرم وازش عکس می‌گیرم، صورت حساب را پرداخت می‌کند. می‌گویم شما به‌خاطر من آمدید. لبخند می‌زند. می‌گوید من در همین کافه باز قرار دیگری دارم و من که باید به بووه برسم و مادر دو کودک از راهی دور به ایستگاه قطار بیاید، از او خداحافظی می‌کنم و می‌گویم امیدوارم باز هم همدیگر را ببینیم. می‌گوید: امیدوارم، در این‌جا یا ایران.

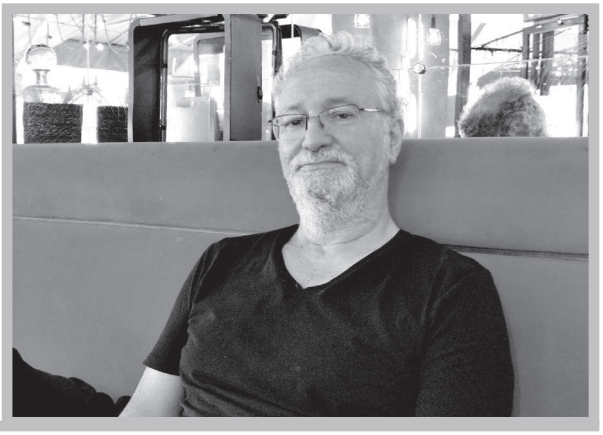
من همان مسیر را برمی‌گردم. ۶ بار مترو می‌آید و می‌رود و نوبتم نمی‌شود. پاریس است و عصر شلوغ، کاری نمی‌شود کرد. فقط نگرانم به قطار بووه نرسم. همه‌ی مسیر در ایستگاه شمال پاریس و خریدن بلیت و پیدا کردن جایگاه را می‌دوم.

در مسیرم مجبورم قطارهم عوض کنم. درمیانه‌ی راه شهرکرل ، پیاده می‌شوم و با اتوبوس می‌روم. آن هم درحالی‌که زمان کمی داشتم ومن هم فرانسه نمی‌دانم. از راننده‌ی اتوبوسی که بیرون ایستگاه قطار ایستاده می‌پرسم باید کجا بروم و آن‌قدر زمان ندارم که راننده از پشت فرمان پیاده می‌شود و به طرف دیگری از خیابان شروع به دویدن می‌کند و به من می‌گوید بدو فقط... و خودش جلوتر می‌دود. تا این‌که به جایی می‌رسیم و اتوبوسی از راه می‌رسد و تعدادی توی صف ایستاده‌اند و با اشاره می‌گوید همین است و برایم توضیح می‌دهد که این اتوبوس حرکتش از این‌جا نیست، از جایی می‌آید و توقفی دارد و می‌رود. تازه فهمیدم چرا به من کمک کرد، چون ممکن بود من نتوانم پیدایش کنم. راننده‌ی رنگین پوست قدبلند از من خداحافظی می‌کند و به سمت اتوبوس خودش می‌دود. نزدیک به سه چهارشهر را در تاریکی با اتوبوس می‌روم، وقتی به ایستگاه بووه می‌رسم. کمی شارژ بیشتر ندارم و غزال پیام گذاشته که در راه است. از ایستگاه بیرون میآیم. نم نم بارانی می‌زند. روی نیمکت بیرون ایستگاه می‌نشینم. نفس عمیقی می‌کشم به خواهر کوچکم مهنوش که همیشه مراقب من است و همراه، پیام می‌دهم: هم ژان میشل فرودون را دیدم و هم به بووه رسیدم. آتنا برایم می‌نویسد: رسیدی؟ می‌گویم بله و همچنین آن‌هایی که همراهی کردند و همه با هم به یک چیزاشاره کردند: عجب داستانی شد. همان اشاره‌ی همیشگی ژان میشل... شاید در راه برگشت به اسپانیا این‌ها را بنویسم. شاید برای ۶۹ سالگی ژان میشل کامل‌ترش کنم و بگویم چندین داستان ازاین دیدار دارم و بس. شاید هم برایش یادداشتی بنویسم و یادی کنم از او.

یکی از پژوهشگران سینمای ایران به‌ویژه سینمای کیارستمی است. او معتقد است که عباس کیارستمی متعلق به یک پیشینه‌ی غنی فرهنگی و همین‌طور ظهور سینمای مدرن در ایران است که از آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی آغاز شده است. جریانی‌که با کارگردان‌هایی نظیر پرویز کیمیاوی، کامران شیردل و سهراب شهید ثالث آغاز شد و بعدتر با امیر نادری و نسل فیلمسازانی مانند داریوش مهرجویی ادامه یافت. از نظر او سینمای کیارستمی نه تنها در سطح ایران، بلکه در جهان یگانه است و سینمای کیارستمی را واقع‌گرایانه عمیق و واقعی می‌داند و همچنین دیگر سینماگران خوب ایران را ستایش می‌کند.

تازه متوجه درد بسیاری درکف پاهایم می‌شوم. هر بار درد پاهایم را حس می‌کنم، به راه‌هایی که طی کردم فکر می‌کنم و می‌گویم: زود خوب می‌شوید. ممنون که با من همراهید. در دلم از همه تشکر میکنم و به همه‌ی آن‌ها که مرا همراهی کردند. در دفتر یادداشتم می‌نویسم: دیررسیدم اما بعد رسیدم.

سینمای کودک، امیر نادری و دیگران*



در گفتگو با ژان میشل فردون سردبیر سابق کایه دو سینما و لوموند

این روزها کاملاً درگیر جشنواره کن بودید و حسابی سرتان شلوغ بود.

بله درست است. سرم شلوغ بود و متاسفم که هماهنگی‌های این مصاحبه به تاخیر افتاد.

خوشحالم که این فرصت مهیا شد... . خوب به سراغ گفتگوی مان برویم...کودک و سینما... نظر شما درباره‌ی «کودکی در سینما » چیست؟ وقتی از کودک در سینما حرف می‌زنیم به چه معناست؟

سوال سختی است. فیلم‌های بسیاری با بازی کودکان هست. فکر می‌کنم همیشه یکی از نقش‌های سینما، روایت کردن بوده است مثل قصه‌ها و طبیعی بوده که فیلم‌ها هم خطاب به کودکان باشند و هم کودکانی را نمایش بدهند که ماجراهایی را تجربه می‌کنند. و این چیزی است که مدت‌ها پیش درتاریخ سینما وجود داشته است. بخشی از آن از ادبیات می‌آید. به کمک سینما کاری کرده‌ایم مشابه به چیزی که پیشتر با کتاب‌ها برای بچه‌ها انجام می‌دادیم . این کتاب‌ها کودکانی را نشان می‌دهند که ماجراهایی را از سر می‌گذرانند. بچه‌هایی که این داستان‌ها را می‌خوانند و در سینما می‌بینند خود را در این شخصیت‌ها می‌یابند و با آن‌ها همذات پنداری می‌کنند. اما فکر کنم که بعد از همه این‌ها، چیز دیگری هم هست که بیشتر خاص سینماست و مربوط به حضور زنده‌تر و بی‌واسطه‌تری است که کودکان در مقایسه با بزرگترها در مقابل دوربین دارند و سینماگران می‌خواستند با فیلمبرداری از کودکان به شکل‌های حقیقی و صادقانه نزدیک شوند. براین باور بودند که با کودکان امکان آن هست که فیلتر و واسطه فرهنگی وفنی کمتری داشته باشند و کمتر در پی نشان دادن چیزی جز آنچه واقعا هست باشند. فیلمی که تا حدی به‌عنوان مرجع و نقطه‌ی آغاز به کار می‌رود، «دزد دوچرخه» ویتوریودسیکاست. آن‌جا پدر وپسری هست اما از رهگذر نگاه پسرک به جهان، به پدرش و سپس به شهرو به موقعیت‌های اجتماعی که خواهید دید، دسترسی وزین‌تر، بی‌واسطه‌تر، ساده‌تر و زنده‌تری به همه این واقعیت‌ها خواهیم داشت. درحالی که مثلا در اولین فیلم بزرگ تاریخ سینما بایک کودک یعنی فیلم بچه چارلی چاپلین، کودک بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. به‌عنوان کسی که به او می‌گویند چه باید بکند. او تحت کنترل است.

من بازیگر کودک، جکی کوگان را دوست دارم ولی این فضیلت شکل طبیعی، شکل بی‌واسطه را ندارد. پس به اعتقاد من می‌توان گفت که این اولین لحظه‌ی بنیانگزار [در سینما] دزد دوچرخه است.

در تاریخ سینما فیلم مهم دیگری هم هست با کودکانی که نه تنها بازیگرند و داستان را بازی می‌کنند بلکه حضور خاصی دارند. فیلم صامت یاسوجیرو اوزو، کارگردان ژاپنی. در فیلم سلام، اوزو به زندگی کودکان می‌نگرد، او به این بسنده نمی‌کند که آن‌ها را به انجام کارهایی وا دارد آن‌طور که معمولا به بازیگران می‌گویند یا به حیوانات تحت آموزش، جهت انجام حرکات و بیان چهره دستور می‌دهند، بلکه تا حدی، آغاز توجه به کودکان است و این‌که کودکان چگونه‌اند، حتی وقتی که دوربین نیست، حتی وقتی کسی از آن‌ها فیلمبرداری نمی‌کند. داستان کودکان در سینما به عبارتی، جنبه‌ای از جستجوی حقیقتی بزرگ‌تر در فیلم‌ها است. به لطف ایشان و به لطف کودکی.

بسیاری از کارگردانان بزرگ سینما در آثارشان، به مضمون کودک پرداخته‌اند. آیا این بدین معناست که پرداختن به کودکی در سینما نیازمند، نگاهی متفاوت، توانایی و تکنیک در اجرا و بیان است؟

ابتدا باید گفت که بسیاری از کارگردانان بزرگ، هرگز با کودکان فیلمی نساختند. اگر ۵۰ کارگردان برتر سینما را نام ببریم، دست کم ۴۰ تای آن‌ها هرگز با کودکان فیلمی نساختند. اورسون ولز با کودکان فیلمی ندارد، ژان لوک گدار فیلمی ندارد، کوروساوا هم فیلمی با کودکان ندارد و غیره. پس این بخش از سینما، رویکردی خاص در سینماست که ممکن است اهداف بسیار متفاوتی داشته باشد.

مثلا یک سینماگر بزرگ فیلم با کودکان، فرانسوا تروفواست. ابتدا کودکی خود اوست. این زمانی است که بسیار با تاخیر در تاریخ سینما رخ داد که سینماگران داستان شخصی خود را بسازند.

می‌توان گفت که «۴۰۰ ضربه» تروفو اولین فیلم اتوبیوگرافیک است. پیش از این کارگردانان داستان زندگی خود را روایت نمی‌کردند، داستان‌هایی عمومی را روایت می کردند. کودکی که نمایش می‌دهد، کودکی خود تروفواست. پس این روشی است برای فیلم ساختن با کودکان. بعد

فیلم‌هایی هست، تحقیقاتی درباره‌ی اهمیت این که چگونه چیزهایی را که به همه مربوط می‌شود و بزرگترها را هم دربر می‌گیرد، به روشی ساده‌تر و مستقیم‌تر، به روشی عمیق‌تر و اساسی‌تر بگوییم، وقتی با کودکان یا بزرگسالان طرف هستیم. فکر می‌کنم که کیارستمی به روشنی این کار را کرده است. او قصه‌هایی گفته که برای همه‌ی سنین ارزشمنداند. می‌توانید این قصه‌ها را حتی قبل از [دوره] سانسور بگویید، می‌توانید به راحتی با مردان و زنان در موقعیت‌هایی که بعدها دشوارتر شد، بگویید. او دریافت که کودکان باعث می‌شوند به واقعیت‌های عمیق‌تری دست بیابیم که نزد کودکان بیش ازبزرگسالان قابل رویت اند.

در مورد نادری فکر می‌کنم وقتی دونده را ساخت، زندگی خودش بود، اما وقتی سازدهنی و آب، باد، خاک را ساخت واقعا خودش نبود. کودک باعث می‌شود، درام‌های زندگی و مسائل زیستی که فیلم بدان‌ها می‌پردازد و درباره‌شان بحث می‌کند، قوی‌تر، شدیدتر و بی‌واسطه‌تر بشوند. بنابراین فکر می‌کنم که بعدها از نظر کارگردانان، فیلم‌هایی هست که کودکان واقعا کودک نیستند. شخصیت‌های یک افسانه‌اند (fable) که بیشتر نمایان‌گر یک ایده، هیجان و احساس‌اند تا واقعیت شخصیت کودک. این کمی فرق دارد.

برای من، بسیاری از فیلم‌های آمریکایی با [حضور] کودکان، واقعا [نمایان‌گر شخصیت کودک] نیستند. شخصیت‌هایی هستند که برای روایت یک داستان ساخته شده‌اند، ممکن است داستان خوبی باشد ولی چندان توجهی ندارد که کودکان در زندگی واقعا چگونه رفتار می کنند. وانگهی استفاده متفاوت از کودکان براساس فیلم‌ها هم هست.

یعنی حضور کودکان در فیلم لزوما به معنای سخن گفتن از کودکی نیست.

من نمی‌دانم کودکی چیست. تاحدی مسئله این است: کودکان چیستند؟ کودکان هم افرادی هستند. افراد بین خودشان باهم متفاوتند. به‌خاطر سن، بخاطر وظایف و برخی توانایی‌ها که کودکان دارند و بزرگترها از دست‌شان می‌دهند. اما کودکی کمی انتزاعی است. فکر می‌کنم که سینما خیلی با امر انتزاعی کاری ندارد. با واقعیت‌ها کار دارد. در سینما تک تهران فیلمی نمایش دادم به نام «اسب پونی» از کارگردان فرانسوی ژاک دووایون*. شخصیت اصلی آن دخترکی ۵ ساله است. او در این فیلم بازی می‌کند. در فیلم وضعیتی خلق شده است: مادرش مرده است پس این درست است که او با بازیگر زن فیلم که نقش مادرش را ایفا کرده، بازی می‌کند. مادر در خیال او ظاهر می‌شود. اما یک شخصیت ساخته‌اند نه [مفهوم] "کودکی" را که چیزی کلی است. فکر می‌کنم فیلم‌هایی که با کودکان کار می‌کنند و چیزهای زیبا می‌سازند آن‌هایی هستند که اتفاقا به شخصیت کودک احترام می‌گذارند. همان‌طور که باید به افراد احترام گذاشت و مثل نماد با آن‌ها برخورد نکرد.

به نظر شما کدام کارگردان‌ها در نشان دادن واقعیت زندگی کودکان موفق بوده‌اند؟

پیش‌تر آن‌ها را نام بردم اما بدیهی است که احتمالا کیارستمی وسیع‌ترین و گسترده‌ترین آثار را ساخته است. [در آثارش] مسائل بسیاری با والدین، مدارس و افراد مربوط به کودکان داریم... اگر صحبت از فیلم داستانی باشد. البته فیلم‌های مستند مهمی درباره‌ی کودکان هست. مستند مهرداد اسکویی که درباره‌ی بچه‌های زندانی است (آخرین روز زمستان).

در فیلم‌های داستانی... فکر نمی‌کنم که مثلا نادری فقط زندگی واقعی کودکان را توصیف می‌کند. او توجه و عشق بسیاری به کودکان دارد، چون برای او کودکان کسانی هستند که بهتر از همه، آنچه می‌خواهد بگوید را باز می‌نمایند.

این انرژی حیات و قدرت زیستن و ادامه دادن و پیش رفتن است حتی وقتی مسائل بسیار دشوارند. حتی وقتی همه چیز مسدود به نظر می‌رسد، بنابراین به پیش می‌رود. از جمله فیلم دونده که داستان نادری و کودکی‌اش را باز می‌گوید. این می‌شود پسرک فیلم دونده، نوعی نمادِ انرژی حیات که در خلال مشکلات زندگی فرا می‌رسد.

در فیلم نادری، بیش از آن‌که توصیفی واقع‌گرا از نحوه زیست کودکان باشد، چیزهای زیادی هست که واقع گرا نیستند، عامدانه واقع‌گرا نیستند. در ساز دهنی هم همین‌طور.

شخصیت‌ها بازی می‌کنند که چیزی درباره‌ی بی‌عدالتی و کار بگویند. تعداد زیادی از فیلم‌های کانون [پرورش فکری این‌طور هستند] که علاوه بر این جنبه افسانه بودن، مانند مشاهده واقعیت هستند. مثلا فرانسواتروفو، فیلم نه چندان معروفی ساخت به نام پول توجیبی که به اندازه‌ی ۴۰۰ ضربه شناخته شده نیست. البته یک فیلم داستانی است ولی او سعی می‌کند زندگی روزمره کودکان را نشان دهد. ارتباط بین آن‌ها، با والدینشان، با دوستان و با پول، با پسرها و دخترها، با تعطیلات و با مدرسه... صد البته [این خود تروفواست] او بچه‌ها را خیلی دوست داشت، برایش خیلی مهم بودند اما این فیلم به نوعی در خدمت بچه‌های واقعی است درحالی‌که وقتی ۴۰۰ ضربه و همین‌طور وقتی که فیلم بسیار مهمش "کودک وحشی" را ساخت [چنین نبود]

[کودک وحشی] فیلمی است درباره‌ی آموزش. بیشتر فیلمی است برای بیان چیزهای کمی عمومی‌تر، درباره‌ی این که آموختن چیست؟ رابطه‌ی بین معلم و شاگرد چیست و چیزهایی از این دست، تا این‌که نگاه کند و گوش بسپارد که بچه‌ها چه می‌کنند. فکر می‌کنم فیلم‌های شهید ثالث به حقیقت بچه‌ها توجه می‌کنند، نحوه‌ی زیست‌شان. اگر چه فیلم داستانی است. این مثلا درباره جلیلی هم صادق است. این‌ها فیلم‌هایی است که در آن‌ها کارگردان فکر می‌کند که اگر با دوربینش، پذیرای آنچه بچه‌ها انجام می‌دهند باشد، خودش جالب است. و همین فیلم ساختن است. نیازی نیست از قبل برای هر چیزی که بگوید، هرچه که انجام دهد و هر اتفاقی که خواهد افتاد، تصمیم بگیرد.

شما قبلا بارها به ایران سفر کرده‌اید. سینمای ایران را می‌شناسید، تحقیقات و کارهای زیادی انجام داده‌اید، وقتی از سینمای ایران می‌گویید، چه چیزی در این سینما برایتان مهم‌تر است؟ آن را چگونه می‌یابید؟

آن‌چه برای من از همه چیز مهم‌تر است، عشق ایرانیان به سینماست. چون با این عشق بسیار چیزهای متفاوت ممکن است. فکر می‌کنم نباید

سینمای ایران را در یک تعریف محدود کرد و نباید گفت که فیلم‌های ایرانی، چنین و چنان هستند. زمانی [این سینما] آن چیزی بود که با کیارستمی رخ می‌داد. سینماگری که بسیار تحسین می‌کنم و او را به عنوان یک انسان بسیار دوست می‌داشتم. اما اشتباه بود که بگوییم سینمای ایران فقط کیارستمی است. در ایران روش‌های دیگر ساخت فیلم بود، هست و خواهد بود و چه بهتر . بسیار خوب است. بعدها گفته شد سینمای ایران، فرهادی است. من چندان فیلم‌های فرهادی را دوست ندارم، اما به هرحال اطمینان داریم که نباید همه‌ی فیلم‌ها شبیه فیلم‌های فرهادی باشد. ساده است، ایران کشوری است که فرهنگ دارد، هزار قصه برای گفتن دارد، به هزار شیوه‌ی متفاوت. ایران این کار را با ادبیات کرده است، با تصاویر، نقاشی، نگارگری و موسیقی هم این کار را کرده. با سینما هم با لحن‌های [متفاوت]، با تونالیته این کار را کرده. نباید همه طبق الگوی دیگران فیلم بسازند.

بین آثار نادری کدام یک را ترجیح می‌دهید؟

سینمای نادری را بسیار دوست دارم. من نمایشگاه مرور سینمای نادری را در مرکز رژرژپمیدو برگزار کردم. چون فکر می‌کردم که این اصلا عادی نیست که در فرانسه، اروپا یا غرب، آثار نادری را به‌خوبی نشناسند درحالی‌که او یک سینماگر بسیار بزرگ است. نادری آن‌قدر فیلم‌های متفاوتی دارد که [انتخاب] سخت است. دونده، فیلم عظیمی است. فیلم بسیار مهمی در تاریخ سینماست. بسیار دوستش دارم. اما دو فیلم بسیار متفاوت، جستجو و جستجو۲، که یکی در زمان انقلاب و دیگری در زمان جنگ ساخته شده، فیلم‌هایی هستند که اندیشه و حساسیت و تفکر فوق العاده‌ایی درباره‌ی سینما را در شرایط تاریخی خاصی نشان می‌دهند. فیلم‌های دیگری ساخته است که اهمیت بسیاری دارند... دارم کمی فکر می‌کنم... بسیاری از فیلم‌هایی که در آمریکا ساخته را دوست دارم. بعد از این‌که رفت به هرحال، پس از آن فیلم‌هایی ساخت. آ ب ث... منهتن که خیلی دوستش داشتم و فیلم کات که در ژاپن ساخت، کوه در ایتالیا و وگاس درایالات متحده. چیزهایی کاملا متفاوت. نادری کسی است که خیلی تغییر مسیر داده. فیلم انتظار و آب، باد، خاک را هم بسیار دوست داشتم. فیلم‌های نادری را بسیار دوست دارم. فکر می‌کنم که علی‌رغم همه‌چیز، در کل دونده به عنوان اثری سینمایی, در میان آثار بزرگ کلاسیک تاریخ سینما، جای خود را دارد. این واقعا عادی نیست که در سراسر جهان به‌خوبی شناخته شده نیست.

امیر نادری سینمای مستقل خود را در کانون آغاز کرد اما من به‌ویژه از سازدهنی و دونده می‌گویم. هردوی این‌ها درباره‌ی کودکان است.

درباره‌ی نوع بشرند اما آنچه زیباست. آن چه امضای امیرنادری است، این است که علی‌رغم همه‌ی این‌ها، او به بچه‌ها توجه دارد . چیزی بیش از این‌ها هم هست: اندک مستندی درباره‌ی این بچه‌ها، اضافه بر داستان سازدهنی که در این‌جا هست، درباره‌ی آن‌که صاحب آن ساز است و آن‌که اطاعت می‌کند و غیره. دونده، داستانی اتوبیوگرافیک است که داستان خود[نادری] را روایت می‌کند. افسانه‌ایی است درباره‌ی این ایده که انسان می‌تواند در آنچه انجام می‌دهد و آنچه در زندگی می‌خواهد، موفق شود؛ اگرچه شرایط زندگی سختی داشته باشد. در عین حال چیز بهتری هم هست که بسیار اهمیت دارد. او وقتی از بچه‌ها فیلمبرداری می‌کند، به آن‌ها توجه دارد. چیز دیگری هم هست. این بچه‌ها فقط برای نشان دادن یک ایده این‌جا نیستند. آن‌ها به مثابه موجوداتی انسانی حضور دارند و این موجودات برای نادری اهمیت دارند و این در فیلم دیده می‌شود. برای من این فرقی است بین آن‌چه که در رابطه با کودکان در[این] فیلم‌هاست و من دوستش دارم و آن‌هایی که فقط عروسک گردان هستند و به بچه‌ها دستور می‌دهند که چه کارهایی قرار است انجام بدهند. برای نادری، بچه‌ها، عروسک خیمه‌شب‌بازی نیستند. موجوداتی انسانی‌اند.

کیارستمی به روشنی این کار را کرده است. او قصه‌هایی گفته که برای همه‌ی سنین ارزشمنداند. می‌توانید این قصه‌ها را حتی قبل از [دوره] سانسور بگویید، می‌توانید به راحتی با مردان و زنان در موقعیت‌هایی که بعدها دشوارتر شد، بگویید. او دریافت که کودکان باعث می‌شوند به واقعیت‌های عمیق‌تری دست بیابیم که نزد کودکان بیش ازبزرگسالان قابل رویت اند

درباره‌ی بچه‌ها می‌گویم. نه تنها نقش‌های اصلی فیلم که همه‌ی کودکان. او به کسی که ناراحت است توجه می‌کند، به کسی که به چیز دیگری فکر می‌کند، توجه می‌کند. برایشان به‌عنوان یک فرد نوعی احترام قائل است نه فقط به‌عنوان یک بازیگر کوچک.

حتی الان هم وقتی فیلم‌هایش بخصوص سازدهنی و دونده را نمایش می‌دهیم بچه‌ها کلی لذت می‌برند. همان طور که قبلا گفتید در این فیلم صحبت از روابط قدرت و استثمار است، ولی بچه‌ها داستان را دوست دارند و دنبال می‌کنند آیا می‌توانیم بگوییم که سینمای امیر نادری زبانی جهانی دارد؟

بله فکر می‌کنم همین طور است. ما فیلم دونده و ساز دهنی را در جاهای مختلف و برای آدم‌های مختلف نمایش دادیم. همه آن‌ها را می‌فهمند، همه دوستشان دارند. همه می‌توانند با این فیلم‌ها ارتباط برقرار کنند. بنابراین فکر می‌کنم بله، چیزی جهانی در سینمای اوست. چون این سینما بسیار تپنده، بدن مند و مکان آدم‌هاست. اگر مثلا سینمای شهید ثالث را در نظر بگیریم، که این سینما هم شکوهمند است، به‌خوبی می‌بینیم که همه این فیلم‌ها را دوست ندارند، مردم می‌گویند: حوصله‌ام سر می‌رود یا برای من زیادی طولانی است. روی پرده، تاثیرگذار نیست. در سینمای نادری، با امر مرئی ارتباطی مستقیم داریم. درحالی‌که در سینمای دو، سه کارگردان بزرگ، نه تنها شهید ثالث... تماشاگر باید مسیر طولانی‌تری را طی کند تا با شخصیت فیلم ملاقات کند. این امکان وجود دارد. ما این گام‌ها را برمی‌داریم اما هرکسی این کار را نمی‌کند.

سینمای نادری ویژگی‌هایی دارد مثلا دیالوگ‌های اندک یا کوتاه. شما چه ویژگی‌هایی برای این سینما برمی‌شمارید؟

از نظر من مهم‌ترین ویژگی کارگردانی نادری، ارتباط با حضور فیزیکی است.

ایران کشوری است که فرهنگ دارد، هزار قصه برای گفتن دارد، به هزار شیوه‌ی متفاوت. ایران این کار را با ادبیات کرده است، با تصاویر، نقاشی، نگارگری و موسیقی هم این کار را کرده. با سینما هم با لحن‌های [متفاوت]، با تونالیته این کار را کرده. نباید همه طبق الگوی دیگران فیلم بسازند

حضور بدن‌ها، چهره‌ها و کلوزآپ‌های بسیار زیاداز چهره. آدم فکر می‌کند در چشم‌های به این بزرگی می‌توان آن‌چه در نگاه‌ها می‌گذرد را دید... او از بدن‌های درحال حرکت که می‌دوند و می‌پرند زیاد فیلم می‌گیرد. شما را حتی اگر بر صندلی سینما نشسته باشید، به درون رابطه‌ایی فیزیکی می‌کشاند و سینمایش، آنچه می‌جوید، آنچه در سینمایش جهانی است، بدن مند بودن است. واقعا حضور بدن و حرکت بدن است. در سازدهنی دیالوگ‌های بیشتری هست در فیلم‌های دیگر، کمتر. اما من فکر می‌کنم این مهم‌ترین مسئله نیست.

نمی‌توان گفت که همیشه دیالوگ‌ها اندک است...

در فیلم‌های نادری دیالوگ‌ها گویاترین چیزها نیستند، می‌توان گفت بدن و چهره مهم‌ترند نه کلمات. گاهی کلمات هستند. حتی فیلم‌هایی که در آمریکا ساخته، آ ب ث.... منهتن یا دیوار صوتی، کلمات به مثابه صوت به مثابه صدا اهمیتی بیشتر از آنچه گفته و روایت می‌شود دارند و حروفی که کلمات را می‌سازند بیشتر از کلمات کامل اهمیت دارند چون آنچه اهمیت بیشتری دارد ماده است، از جمله ماده صوتی.

به نظر شما سینمای نادری شبیه کدام سینماگراست؟

(لحظاتی فکر می‌کند) شبیه هیچ‌کس نیست. دارم می‌گردم اما سینماگری نمی‌یابم که به اوشباهتی داشته باشد. چون او هم انرژی درونی خود را دارد که چیزی شادی بخش است و نزد سینماگران بزرگ چندان متداول نیست. چیزی بسیار شخصی. واین شکل عشق به سینما که می‌خواهد خودش را نشان بدهد. البته سینماگران دیگری هم هستند که عشق سینما دارند اما اومی‌خواهد این را بگوید می‌خواهد نشان دهد که عاشق سینماست... این در فیلمش حضور دارد... همه فیلم‌هایش نامه‌های عشقی دیوانه‌وار به سینما هستند در همان حال که دارد چیزهای دیگری می‌گوید... چیزی از این انرژی برای مثال در فیلم فاسبندر، هست اما این انرژی بسیار تیره و تار بود، خیلی سیاه؛ در حالی که انرژی (فیلم‌های) نادری تاریک نیست، اگرچه موقعیت‌های (دشوار) را توصیف می‌کند. چیزی از جنبه پیروزی زندگی در فیلم‌هایش هست، این چیزی است که در انتهای فیلم کوه می بینیم. در انتها شاید شخصیت فیلم دیوانه باشد، اما از فرط کوفتن بر کوه، سرانجام کوه است که فرو می‌ریزد. این فیلم نادری است. (سینمایی با) این جنبه‌ی بسیار فیزیکی در بدن و ماده نمی‌بینیم. نه... شباهتی وجود ندارد.

سینماگرانی چون نادری برای سینمای ایران و جهان چه دارند؟

امکان مواجهه با نیروها یا غنایی را به ما نشان می‌دهد که سینما دارد ولی هنوز کسی به آن دست نیافته. مثل آدمی که سرچشمه‌ی چیزهای تازه را با آبی که از جایی می‌جوشد یافته است. شما فکر می‌کردید که فقط جویبار کوچک بسیار زیبایی در آن‌جا بوده اما فواره‌ی بزرگی بدست او بیرون می‌جهد: بسیار نیرومند، بسیار خنک و تازه، شاید هم بسیار سوزان.

در این سه فیلم تا چه اندازه می‌توان مفاهیم مربوط به آموزه‌های روانشناختی و آموزش را دید؟

به نظر من آنچه نادری نشان می‌دهد یا روایت می‌کند این است که باید قدرت، انرژی ومیل را در خود یافت. در می‌یابیم که حتی اگر دیگران می‌گویند تو کودن هستی، نه... توکودن نیستی. استعداد، هوش و توان انجام چیزهایی را داری. اگرچه خیلی سخت، خسته کننده و خطرناک، ولی ممکن است. بنابراین بیشتر یک اخلاق فردی است در شیوه‌ی زیستن در جهان و با دیگران، تا ایده‌ای آموزشی و تعلیمی که روی معلمان، آنچه می‌دانند وآنچه با دیگران به اشتراک می‌گذارند و حتی روی مجموعه دانش، شناخت یا توانایی حساب میکند. بنابراین یک ویژگی فردی است، از درون خود فرد می‌آید.

درباره‌ی فیلم آب، باد، خاک صحبتی دارید؟

بسیار شگفت انگیز است، [این مسأله] در بسیاری از فیلم‌های نادری به ویژه شاید در این فیلم قوی‌تر است و شاید در فیلم دیوار صوتی هم: می‌توان گفت که اگر بخواهیم داستان را تعریف کنیم، تقریبا هیچ اتفاقی نمی‌افتد اما درواقع وقتی فیلم را می‌بینیم در هر لحظه روی پرده اتفاقات زیادی می‌افتد. اما از این نقطه نظر آنچه فراتر می‌رود، قدرت و شدت حضور پسر بچه و مکان است. همه‌ی جزییات را به خاطر ندارم. فیلم‌هایی هست که ناچارند هر دو دقیقه یک بار در فیلمنامه پرش‌هایی ایجاد کنند برای آن که مطمئن شوند که تماشاگر دچار ملال نخواهد شد. او نیاز ندارد هیچ چیزی را به کار بگیرد چون قدرت روش فیلم سازی او، خودش ما را تحت تاثیر قرار می‌دهد، به فکر وامی دارد، عاشق مان می‌کند، می‌ترساند، اندوهگین می‌سازد و خاطرات مان را به یادمان می‌آورد. حتی اگر زندگی ما با زندگی پسرک توی فیلم بسیار فرق داشته باشد. بنا بر این فکر می‌کنم همین است که در سینمای نادری و به ویژه در این فیلم بسیار زیباست.

چیزی هست که بخواهید به این گفتگو اضافه کنید.

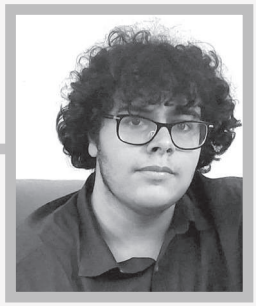
خیر، اما مایه‌ی تأسف است که از کودکان در سینما گفتیم با این حال از باشو، غریبه کوچک اسم نبردیم. فیلمی که در آن نگاه کودک ما را در کشف جهان‌های متفاوت یاری می‌دهد. دنیایی در جنوب ایران که او از آن‌جا می‌آید و دنیایی که در انتهای سفرش در شمال خواهد دید و رفتارهایی که درک نمی‌کند. ما تماشاگران هم مثل او هستیم. پس به لطف نگاه کودک به ما حس کنجکاوی و توان دیدن می‌دهد. جهانی است بسیار عتی و زنده این یکی از فیلم‌های مهم با حضور کودکان است. ■

*Jacques Doillon

***این گفتگو بین مهگان فرهنگ، رباب خمیس (به عنوان مترجم) و ژان میشل فرودون در جولای ۲۰۲۲ انجام شده است.**

ژان میشل فرودون؛ درباره‌ی مرزهای جدید نقد فیلم

مردی با نقش‌های جذاب بسیار



در آوریل، مرکز علوم انسانی استنفورد پذیرای ژان میشل فرودون بود. فرودون یکی شناخته‌شده‌ترین منتقدان فیلم در جهان، و مطمئنا برجسته‌ترین در فرانسه است.

ترجمه: پارسا گندمی کال

او با نام ژان میشل بیار* متولد شده، و نام مستعارش فرودون را (که ادای احترامی است به رمان ارباب حلقه‌ها پیش از پخش سه گانه آن) از سر همذات پنداری با هابیتِ پا پشمالوی تشنه‌ی قدرت انتخاب نکرده است؛ بلکه نخست برای این‌که خود را جدای از پدرش، ژان پیر بیار، منتقد برجسته فیلم در فرانسه، بشناساند و دوم به‌خاطر عشق صادقانه‌اش به داستان .

اگرچه، فرودون با ریش ژولیده نقره‌ای و خرد شگفت‌انگیزی که از او ساطع می‌شود، بیشتر جلوه گندالف گونه‌ای دارد.

فرودون، سردبیر سابق کایه دو سینما، روزنامه‌ی مهم و تأثیرگذار نقد فیلم در فرانسه، کمک کرده تا به نقش فیلم و نقد فیلم در جامعه مفهوم ببخشیم. او در بیشتر دوران زندگی خود حضوری جذاب در دنیای سینما داشته است. در سال ۱۹۸۳کار خود را به عنوان منتقد در هفته نامه فرانسوی لو پون Le Point آغاز کرد. در سال ۱۹۹۰ وارد روزنامه فرانسوی لو موند Le Monde شد و سپس در ۲۰۰۳ به کایه دو سینما Cahiers du Cinema پیوست. در حال حاضر او با سایت Slate همکاری دارد، و وبلاگ نقد "Projection Publique" را اداره می‌کند و مثل هر شخصیت اجتماعی تأثیرگذاری، حساب توییتر فعال و خوش سلیقه‌ای دارد.

فرودون دانش خود را چون جریانی سهل و روان به اشتراک می‌گذارد، تفسیرهایی که چون فواره‌ای از ارجاعات سینمای‌اند. این صراحت بازتاب‌دهنده‌ی نگرش کلی او نسبت به نقد فیلم است: فیلم‌ها، برداشت‌ها، نظریه‌ها و تاثیرگذاری‌های ناشی از آن‌ها باید فضایی از قدردانی زیبایی‌شناختی و فرهنگی را برای همه مخاطبان بگشاید. و تا زمانی که فیلم‌ها همچنان به روایت کردن داستان‌های احیاکننده ادامه می‌دهند، و تکامل می‌یابند تا استحاله‌های اجتماعی را که عمیقاً در روان ما نفوذ می‌کنند، بازتاب دهند، ما به تماشا و گوش دادن ادامه خواهیم داد.

حضوری افسونگر در پردیس استنفورد

ژان میشل فرودون در مدت اقامت خود، به‌طور مستقیم در دو رویداد جداگانه در محوطه‌ی دانشگاه با دانشجویان تعامل داشت.

یکی از این رویدادها یک جلسه‌ی پرسش و پاسخ روشن کننده با کلاسی بود که در رأس برنامه‌ی جدید دانشگاه استنفورد آرتس ریویو بود، جایی که او مجموعه‌ای هوشمندانه از بایدها و نبایدهای انتقاد آنلاین ارائه کرد. فرودون همچنین در یک رویداد آموزش ساختار یافته لیبرال (SLE) سخنرانی کرد و درباره‌ی دیدگاه‌های فلسفی خود در مورد نقش فیلم در جامعه بحث کرد: در گذشته، حال و آینده. در نهایت، فرودون در خلال جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم سانفرانسیسکو مستر کلاسی با عنوان «واکنش و مسئولیت منتقد» برگزار کرد.

نقش منتقد: شناخت اخلاقیات زیبایی‌شناسی

به گفته‌ی فرودون، تصاویری که ما روی صفحه می‌بینیم نحوه‌ی دیدن آدم‌های زندگی مان را در ما، تغییر می‌دهند. در هر سفر سینمایی، رابطه‌ای بین بینندگان و افراد بزرگ روی پرده ایجاد می‌شود، خواه تضاد یا تحسین، حس قدرت یا تسلیم، همدردی یا انزجار باشد. ما حس همدلی خود را گسترش می‌دهیم زیرا بلافاصله با هر صحنه و هر تعامل ارتباط برقرار می‌کنیم.

قبل از این‌که بدانیم، شخصیت‌های داستان به افراد واقعی بدل می‌شوند و این شکاف پردردسر بین غیرداستان و داستان را پر می‌کنند. فرودون می‌گوید: «آن‌ها انسان‌های واقعی هستند و همین همیشه چیزهای بیشتری را مطرح می‌کند.»

واضح است که تماشای یک فیلم فقط راهی خوب برای گذراندن جمعه شب نیست، بلکه تجربه‌ای ذهن گشاست.

فرودون می‌گوید: «این بخشی از این ایده‌ی بزرگ‌تر است که هنر چیزی است که دائماً این سؤالات را مطرح می‌کند: ما که هستیم، کجا می‌رویم، چگونه با دیگران ارتباط برقرار می‌کنیم، با دوستان، بچه‌ها، همسایگان و ... و این مسائل مدام آشکار می‌شوند، اما تمام نمی‌شوند.» بنابراین وظیفه‌ی منتقد این است که به این موضوعات توجه کند و بعد از هر حلقه فیلم بینش‌های جدیدی ابداع کند.

همان هدف، مکان متفاوت: نقد فیلم در عصر دیجیتال

فرودون در طول جلسه‌ی پرسش و پاسخ کلاس استنفورد آرتس ریویو نیاز به حضور منتقد را توضیح داد، به‌ویژه در قلمرو مجازی مربوطه که در حال گسترش است. فرودون مطمئناً به آنچه موعظه می‌کند عمل هم می‌کند. در ژوئن ۲۰۰۱ یک نسخه‌ی الکترونیکی از کایه دو سینما راه‌اندازی کرد. استدلال او این بود: «البته این یک بازار بزرگ جدید است، اما همچنین امکانی است برای به گوش رساندن صدایی بدیع و دقیق، بر مبنای عشق به سینما.» اگر عاشق چیزی هستید، باید بگذارید رشد کند.

اگر همان‌طور که فرودون می‌گوید، «منتقد هنرمندی است که مستقیماً با جامعه در تعامل است»، پس رسانه‌های دیجیتال ابزاری ضروری و به شکل شگفت انگیزی خلاقانه برای هنرمند-منتقد هستند. فرودون در کلاس گفت: «آنچه که اکنون می‌توانیم انجام دهیم این است که نوشتن را با تصاویر، صدا، پیوندهای فرامتنی ترکیب کنیم تا گردش و چرخیدن[در فضای مجازی] را ترویج دهیم، ترکیب بندی خلاقانه‌ای آغاز می‌شود زیرا اکنون می‌توانیم ایده‌های منتقد را بشنویم و ببینیم.» منتقدان مدرن این آزادی را دارند که کلام خود را در لایه‌ای از انبوه محرک‌های زنده و پرشور قرار دهند و تداعی‌های جدید و واکنش‌های احساسی را برانگیزند.

اسکات هاچینز، مدرس کلاس استنفورد آرتس ریویو، پس از دیدار خود

گفت: «فرودون واقعاً به اهمیت صحبت کردن مجله با مخاطبان تأکید کرد، و همیشه مراقب بود که به مجله‌ای تبدیل نشود که با خودش صحبت می‌کند.» برقراری ارتباط با مخاطب نیازمند تلاش آگاهانه از سوی منبع است و برای فرودون، این تلاشی است که برای تداوم هنر بسیار حیاتی است.

فیلم، زنده و سرحال

اگرچه بسیاری استدلال می‌کنند که فیلم، همراه با سایر اشکال هنری، به سرعت به اقدامات احیا کننده نیاز دارد، فرودون در یک سخنرانی SLE، که بخشی از برنامه‌ی یک مجموعه‌ی فرهنگی بود که هر پنجشنبه شب برگزار می‌شود درباره‌ی حیات سینما بحث کرد. یکی از دانشجویان، ونسا مودی، با [شنیدن] دیدگاه‌های او احساس آسودگی می‌کند: «او واقعا از منظر قلمروی دیجیتال، نگرش خوشبینانه‌ای درباره‌ی فیلم داشت. به این دلیل که فیلم را یک هنر در حال مرگ نمی‌دید، بلکه می‌دید که دوباره در شکل‌های مختلف متولد شود.»

فرودون عقیده دارد که نیاز ابدی و ناآرام انسان‌ها - نیاز به داستان‌گویی - فیلم‌ها را تغذیه می‌کند. با هر کار، فیلمساز اعلام می‌کند: «من قرار است به شما یک داستان بگویم، و شما قرار است به داستان من گوش کنید.» و علی‌رغم راحتی‌های مدرن، ما از مسیرهایمان خارج می‌شویم تا آن داستان‌ها را بشنویم. «ما می‌رویم، همه‌ی ما، خارج از خانه‌هایمان، در سرما... ما باید توی ماشین باشیم، توی راه بندان، توی قطار، اما ما به سینما می‌رویم و همچنان به انجام این کار ادامه می‌دهیم.»

پس این عشق به فیلم، داستان‌گویی و شنیدن، هرگز فروکش نخواهد کرد. فرودون گفت: «این چیزی نیست که کاسته شود. نظر من این است که ما قطعا آماده نیستیم تا این رابطه را رها کنیم.»

اما برای تداوم این رابطه، بعضی چیزها باید تغییر کنند .

فرودون علیه این باور که سینما در حال مرگ است، که تصویر متحرک دارد به سمت یک بن‌بست شتاب می‌گیرد، مبارزه می‌کند. او حتی باید با کسانی که واقعاً فیلم را دوست دارند مبارزه کند، زیرا آن‌ها «آن‌قدر سینما را دوست دارند که نمی‌فهمند برای حفظ آن، برای زنده ماندنش، سینما باید عمیقاً تکامل یابد».

تا زمانی که فیلمسازان به انطباق خود ادامه دهند و داستان‌های جذاب را در قالب‌های تازه روایت کنند، تقریباً در همه جا تماشاگران را مسحور خواهند کرد ■

Jean-Michel Billar*
این متن مربوط به آوریل ۲۰۱۱ است.

سینما، قصه، انسان

رباب خمیس

نشست سینمای فرانسه در شیراز است. قرار است به عنوان مترجم حضور داشته باشم. به آقای دکتر آذری گفته‌ام فقط امروز. گفته‌ام روزهای آینده امکان حضور ندارم. خیلی خبر ندارم که قرار است چه بشود و چه کسی صحبت کند. تازه صبح همان روز با من تماس گرفته‌اند. حتی پیش از آغاز جلسه هم هنوز معلوم نیست جلسه به زبان انگلیسی برگزار می‌شود یا فرانسه. ژان میشل فرودون البته فرانسه را ترجیح می‌دهد و جلسه هم به فرانسه برگزار می‌شود.

من به عنوان مترجم در کنار او قرار گرفتم و قصه‌ی فرودون شروع شد. خیلی آرام شروع کرد و علاقمند و عمیق پیش رفت. واقعیت این است ترجیح می‌دادم حرف‌هایش را قطع نکنم و سراپا گوش باشم. بگذارم قصه اش را به پایان ببرد. از آن‌جایی که «بر بوی پسته آمده و بر شکر» افتاده بودم روزهای بعد هم در جلسات سینمایی حاضر شدم و او را همراهی کردم. فارغ از همه‌ی درس ها و و آموزه های سینمایی مجذوب منش و رفتار او شدم از آن‌جایی که من همیشه با زبان سروکار دارم می‌کوشم از همین دریچه درباره‌ی او صحبت کنم.

فرودون به نقش روایت‌گری سینما بسیار اهمیت می‌دهد؛ این‌که سرانجام سینما قصه گوست و ما را درگیر ماجرای خود می‌کند. از این منظر روایت و روایت مندی برای او موضوعی قابل تامل است. عنوان کتابی که برای بچه ها نوشته هم با همین نگاه، قابل درک است. کتاب «روزی، روزگاری سینما»، تاریخ سینما را به زبانی ساده برای گروه سنی کودک و نوجوان بازگو می‌کند. عنوان کتاب، همان جملات آغازین قصه ها و افسانه های کودکانه است: یکی بود، یکی نبود یا، روزی، روزگاری ...(Il était une fois...) که یعنی کتاب قرار است قصه‌ای برایمان بگوید. فرودون در شیوه‌ی سخن گفتن و نقد فیلم هم همین روایت مندی را لحاظ می‌کند. در نشست های سینمایی، زندگی کارگردان، معرفی فیلم و نقد را در دل یک روایت جای می‌دهد و شنونده را با خود همراه می‌سازد. آشکارا قصه را دوست دارد و نشست سینمایی خود را هم با همین نگاه پیش می‌برد.

وقتی در طول یک سفر کوتاه، بعد از بازدید از چند مکان تاریخی در دامنه‌ی تپه‌ای نشستیم، راننده‌ی یک نیسان آبی رنگ، پایین تپه در دیدرس ما بود. اصلا یادم نیست که چرا توجه ما به او جلب شد. ماشین پارک شده بود و راننده دور و بر ماشینش می‌پلکید و با آن ور می‌رفت. شاید داشت آن را می‌شست، یا تعمیر می‌کرد. فرودون لبخندی زد و گفت: «این آدم از فلان جا آمده، برای انجام کاری قرار است به فلان آدرس برود، شغلش فلان است و... باقی ماجرا...این هم یک قصه, voilà» .فکر کردم ژان میشل احتمالا توی جیب هایش پر از قصه است. با قصه، آدم از فضای تخت دو بعدی روزمرگی بیرون می‌زند. بعد دیگری می‌یابد، عمق پیدا می‌کنند. داستانی دارد و در آن داستان قهرمان هم که نباشد، نقش اول است. با داستان «هر اتاقی مرکز جهان است».

روایت های او اما در دل زبانی ساده و شفاف شکل می‌گیرند. در گفتگو هیچ اصراری به زبان آوری ندارد. در سخن گفتن اهل جلوه فروشی نیست دل می‌دهد به منطق روایت و می‌کوشد زبانی ساده بکار ببرد. زبانی که مثل خودش فروتن و بی ادعا و در عین حال شیفته سینماست. حالا در این میان چقدر هوای مترجم یا شنوندگان را دارد بحث دیگری است.

برای فرودون سینما روایتگر زندگی است و با واقعیت های زندگی انسان سر و کار دارد. موضوع سینما انسان است. خودش را درگیر مفاهیم و انتزاعیات نمی‌کند. سوالات این‌چنینی هم چندان جذابیتی برایش ندارد.اگر چه همچنان صبورانه پاسخ می‌دهد. قاعدتاً برای یک فرانسوی شاید بسیار راحت‌تر و آسان‌تر از هر کس دیگری امکان غرق شدن در مفاهیم دشوار و انتزاعی فراهم است دست کم هم آن سنت دیر سال ادبی و فلسفی چنین مجالی می‌دهد و هم پیشینه‌ی سینمایی و هم البته زبانی که فیلسوفان متاخر، در آن سکه‌ی کلمات و مفاهیم تازه و پیچیده‌ای ضرب کرده‌اند. در پاسخ به پرسشگر علاقمندی که از او درباره‌ی تعریف سینمای کودک می‌پرسد می‌گوید «سینمای کودک سینمایی است که در کنار کودک می‌ایستد.» به طریق اولی می‌توان گفت سینما اساساً کنار انسان می‌ایستد، دست کم فرودون را در کنار چنین سینمایی می‌توان یافت. ■

راه سختی به نام عشق حقیقی

آلن دوباتن به ما می‌گوید که چرا اشتباه عشق می‌ورزیم و چرا افراد اشتباه را برای عشق‌ورزی انتخاب می‌کنیم؟

ترجمه: مهتاب خسروشاهی

«به عدد آدم‌های دنیا، احساس و رابطه و عاطفه وجود دارد. به همان تعداد هم برداشت‌های درست و اشتباه از مفهوم عشق و به همان تعداد هم افراد ممکن است فردی اشتباه را برای عشق‌ورزی و ازدواج انتخاب کنند. «آلن دوباتن» - نویسنده و فیلسوف- می‌گوید اگر مردم، به‌عنوان نماد فرهنگ، دیدگاه خود در رابطه با «عشق» را دوباره بررسی کنند، زندگی عاقلانه‌تر و فرهنگی شادتر خواهند داشت. به همین دلیل مقاله‌ی چاپ شده از او در روزنامه « نیویورک‌تایمز» با عنوان «چرا با فرد اشتباه ازدواج می‌کنیم» به یکی از پرخواننده‌ترین مقاله‌ها در سال‌های اخیر تبدیل شد. «کریستا تی‌پت» مدیر پادکست On Being درباره‌ی عشق، انتخاب، تنهایی و بلوغ عاطفی در عشق، در فوریه ۲۰۲۱ میلادی با « آلن دوباتن» گفتگویی انجام داده که خلاصه‌ای از آن را می‌خوانید.»

تی‌پت: مقاله‌ی شما با عنوان« چرا با فرد اشتباه ازدواج خواهید کرد» یکی از پرخواننده‌ترین مقاله‌ها در نیویورک تایمز در طی سال‌های اخیر شده است. در این مقاله می‌گویید که مردم به عنوان یک فرهنگ، اگر نگرشی دوباره به موضوع «عشق» داشته باشند، عاقل‌تر و شادتر خواهند زیست. خوشحالم که در این مقاله به حقایقی اشاره می‌کنید که مانند بیماری‌ای همه‌گیر، تمام عقل و زندگی ما را فراگرفته...

دوباتن: باید عشق را یاد بگیریم. عشق، عاملی است که می‌توانیم با آن پیشرفت کنیم و این احساس، فقط یک اشتیاق نیست؛ مهارتی است که باید آن را بیاموزیم و این نیازمند بردباری، سخاوت، تخیّل و میلیون‌ها نکته‌ی دیگر است. مسیر عشق حقیقی در بهترین مواقع پر از دست‌انداز و سنگلاخ بوده و هرچه‌قدر بتوانیم نسبت به انسان و انسانیت معیوب سخاوتمندتر باشیم به همان نسبت نیز شانس بیشتری برای انجام کار سختی به نام «عشق حقیقی» خواهیم داشت.

شما در سن ۲۳ سالگی کتاب «درباره‌ی عشق» را نوشتید. برای نوشتن این کتاب، بسیار جوان بودید. پیش از نوشتن این کتاب، به موضوع عشق فکر می‌کردید؟ خط اول کتاب را به یاد دارم:«هرعشقی نیازمند پیروزی امید بر دانش است»

من فکر می‌کنم مساله‌ی مهم، تصور ما از چیستی عشق است. تصور ما از آن‌چه در عشق و عشق‌ورزی عادی است؛ عادی نیست.

خیلی غیرعادی است؛ درست است؟

خیلی! بنابراین خودمان را برای نداشتن یک زندگی عاشقانه معمولی، سرزنش می‌کنیم. درواقع به عشق، نگاهی غیرعادی داریم.

یا برای این‌که عشق کاملی نداشته یا محبت کامل دریافت نمی‌کنیم سرزنش می‌کنیم...

دقیقا؛ و برهمین اساس، روایت‌های بسیار بی‌فایده‌ای از عشق داریم. این روایت‌ها همه جا وجود دارند، در فیلم‌ها، سریال‌ها، موسیقی‌ها و روایت‌های درست و غلط یا غیرحقیقی آدم‌های مختلف. بنابراین اگر به مردم بگویید: «نگاه کنید؛ عشق تلاشیِ دردناک، تکان‌دهنده و تاثیرگذار از سوی دو فرد ناقص و تلاش آن‌ها برای برآورده کردن نیازهای یکدیگر است» آن‌ها نمی‌پذیرند. علاوه براین اگر بگویید این تلاش با بی‌اعتمادی و ناآگاهی از چیستی خود همراه است، بازهم آن را باور نمی‌کنند. بنابراین اول از همه باید بپذیریم که هیچ‌یک از ما کامل نیستیم. بنابراین اگر نقطه‌ضعف‌های موجود در خود و دیگری را بپذیریم و تلاش کنیم با وجود همان نقص‌ها به یکدیگر عشق بورزیم، محبت کنیم به فلسفه‌ی عشق پی برده‌ایم. درواقع ما دو داستان متضاد داریم که قرار است آن‌ها را با هم یکی کرده و پیش ببریم.

شما جایی گفته‌اید که فرهنگی عاقلانه‌تر از فرهنگ ما، می‌داند که شروع یک رابطه نقطه‌ی اوج نیست که هنر رمانتیک فرض می‌کند؛ بلکه تنها گام اول یک سفر طولانی‌تر، دو پهلوتر و درعین حال بی‌سرو صداست که باید هوش و دقت خود را در آن هدایت کنیم. در این باره توضیح می‌دهید؟

ما به‌طرز عجیبی درگیر فرار از عشق هستیم و چیزی که ما آن را یک «داستان عاشقانه» می‌نامیم درواقع شروع یک ماجرای عاشقانه است. اما آن را رها می‌کنیم. به رابطه‌ی طولانی‌مدت به بقای عشق علاقه بیشتری داریم تا توجه به لحظه‌ای که ما را عاشق می‌کند؛ به حس لحظه‌ی عاشقی.

بسیاری از نکاتی که شما به آن اشاره می‌کنید، کار دوست داشتن در یک بازه زمانی طولانی است؛ حسی درونی است، درست است؟ و بیان آن در قالب یک فیلم عاشقانه دشوار است (با خنده). اما من شیفته‌ی این هستم که بدانم شما چه‌طور درباره‌ی یونان باستان و دیدگاه آموزشی آن‌ها درباره‌ی عشق صحبت می‌کنید...

یکی از توهین‌آمیزترین مفاهیم در عشق مدرن، تلاش برای تغییر طرف مقابل است؛ این‌که به کسی بگوییم: «می‌خواهم تو را تغییر دهم». اما یونانیان باستان، دیدگاه خاصی نسبت به عشق داشتند که اساسا مبتنی بر آموزش بود. به عقیده‌ی آن‌ها، عشق فرایندی خیرخواهانه است که طی آن دو نفر سعی می‌کنند به یکدیگر بیاموزند، به یکدیگر کمک کنند که چگونه به بهترین نسخه از خود تبدیل شوند.

به همین دلیل در جایی گفته‌اید که یونانیان «متعهد به افزایش

ویژگی‌های تحسین‌برانگیزی» هستند که خود و طرف مقابل آن را داراست.

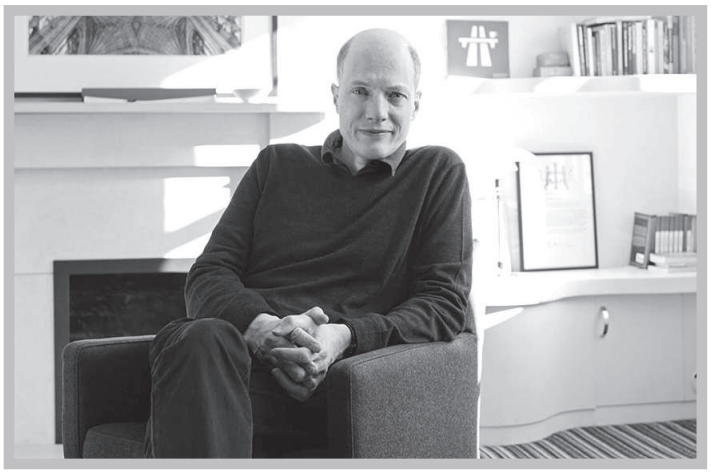
بله و این دقیقا درست است.

در جدیدترین اثرتان، «مسیر عشق» - که رمان است- درواقع شما صدا یا راوی یک مفهوم آموزشی هستید. درست است؟

بله درست است.

راوی‌ای بافته شده در روایت. در جایی از داستان می‌گویید این رابطه، بین «رابعه» و «کرستن» است. در جایی دیگر از همین روایت گفته‌اید:«رابطه‌ی آن‌ها، ارتباطی مخفیانه و در راستای بهبود رابطه است». در نقطه‌ای دیگر گفته‌اید:«بعد از مهمانی شام، رابعه صادقانه در تلاش است تا در شخصیت همسری که دوستش دارد،تحول ایجاد کند؛ اما روش انتخابی او متمایز است».این‌که رابعه، کریستین را ماتریالیست خطاب کرده، بر سر او فریاد بزند و بعد هم در را به هم بکوبد، جریانی که با روایت شما شاهد آن هستیم، جریانی در راستای بهبود رابطه است؟

متوجهم که به چه موردی اشاره می‌کنید؛ درست است.



و همه‌ی ما آن صحنه و آن رفتار را می‌شناسیم.

بله، وقتی کسی را تحقیر می‌کنیم، آنچه را که باید، نمی‌آموزد؛ درست مانند کودکی که اگر با لطافت و مهربانی و زبانی شیرین با او صحبت نکنیم، از تنبیه و تذکر، نتیجه نمی‌گیریم. اما همه از شکست عاطفی می‌ترسند. بنابراین معمولا از برخورد درست در روابط عاطفی عاجزیم! به جای رفتار درست با توهین و پرخاش صحبت می‌کنیم و شخص مقابل را زخمی کرده و رد می‌شویم و شریان‌های رابطه از همین جا فوران می‌کنند.

این سوال از آن‌جا به ذهن من آمد که بسیاری از مردان باور دارند- یعنی مادرانشان به آن‌ها گفته‌اند- که زن‌ها، تغییر نمی‌کنند. همان‌طور باقی می‌مانند و در مقابل، زن‌ها هم به این دلیل با مردها ازدواج می‌کنند که می‌توانند آن‌ها را تغییر دهند... اما این عقیده منطقی نیست و این نگاه را در اطرافیان خودم هم می‌بینم...

استدلال من این است که هر دو جنس در تلاش برای تغییر یکدیگر هستند. هر دو به این فکر می‌کنند که عاشق «باید» چگونه و چه کسی باشد. به همین دلیل تمرین خوبی است که روانشناسان گاهی به زوج‌ها می‌گویند:« به این فکر کنید که اگر شریک زندگی شما از نظر اخلاقی و رفتاری هیچ وقت تغییر نکند، در مورد او چه حسی خواهید داشت»؟ به نظرم درمواردی «بدبینی» می‌تواند دوست عشق باشد! به این معنی که بپذیریم این شخص، هیچ گاه قرار نیست از نظر رفتاری تغییر کند؛ برای پذیریش رابطه‌ی عاطفی راحت‌تر خواهیم شد. درواقع برای خوشبختی، نیاز به همراه و شریک کامل نداریم. بلکه به شخصی نیاز داریم که بتواند به موقع و با درجه‌ی مناسبی از تواضع و فروتنی، عیب‌های خودش را برای ما توضیح دهد؛ پیش از این‌که با رفتار و گفتارش به ما صدمه بزند. این، یک گام بزرگ در راستای داشتن رابطه‌ی عاطفی خوب است.

و به نظر من باید درباره‌ی همان «دیوانه‌بازی‌ها» دقیق سوال کرد. اگرچه قرن بیست و یکم، قرن تغییر و ویرایش ذهنی است؛ اما شما در صحنه‌ای از « On Love» می‌گویید که هریک از طرفین باید درباره‌ی رفتارهای خود صحبت کند، توضیح دهد تا به نقاط مشترک برسند. مثلا «هر دوی ما یک کک و مک روی انگشت پای چپ داریم» و توضیح داده‌اید که یافتن این تشابه‌ها، کاملا غریزی اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر ما عادت داریم وقتی به کسی علاقه‌مند می‌شویم، رفتارهایی از او را در ذهن خود بزرگ کنیم تا فورا جادو شویم! و آن شخص را حول آن‌چه خودمان می‌خواهیم، بپرورانیم...

درست است. احساس می‌کنیم آن شخص را می‌شناسیم؛ وقتی به نقاط مشترک برسیم... و البته بله، گاهی با رفتار خودمان، به نگاهی که به شخص داریم، رفتارهایی را به او تحمیل یا الصاق می‌کنیم.

شما در هر دو رمان من به این نکته دقت کرده و اشاره کردید. مساله‌ی دیگر، «ترشرویی و بد اخمی» است. این حالت ناشی از درگیری با توهمات عاشقانه است. ما سر هر مساله‌ای با دیگران ترشرو و بداخم نمی‌شویم؛ بلکه با کسانی ترشرویی می‌کنیم که به لحاظ احساسی با آن‌ها درگیر می‌شویم. انتظار داریم آن‌ها ما را درک کنند و اگر درک نکنند، گناهی نابخشودنی انجام داده‌اند. بنابراین وقتی به یکدیگر علاقه‌مند می‌شویم، گاهی زبان به توهین بازمی‌کنیم. به این دلیل که تصور ما این است که طرف مقابل باید بداند چه چیزی در ذهن ما می‌گذرد. در حالت ایده‌آل، بدون آن‌که من چیزی بگویم، او باید بداند. معمولا هم از این عبارت استفاده می‌کنیم- یا عبارت‌های مشابه- که: «اگر لازم باشد مساله‌ای را برای تو هجی کنم، یعنی این‌که تو مرا دوست نداری» برای همین وقتی به حمام می‌روید، در را می‌بندید، انتظار دارید اگر مشکلی پیش می‌آید، شریک عاطفی شما بداند که چه اتفاقی برای شما افتاده و به کمک شما بیاید! که البته این تقاضای عجیبی است...

خیلی ناعادلانه است.

این رفتار، کودکانه است. ما این رفتار را در کودکان می‌بینیم. آن‌ها به معنای واقعی کلمه فکر می‌کنند والدین‌شان می‌توانند ذهن آن‌ها را بخوانند. مدتی طول می‌کشد تا متوجه شویم که تنها راهی که فردی می‌تواند در مورد ما متوجه مسایلی شده و آن‌ها را بیاموزد، صحبت کردن درباره‌ی آن‌ها با کلام نرم و آرام است.

«از کلمه‌ها استفاده کن» چیزی که ما به کودکان آموزش می‌دهیم.

همان که همیشه به یکدیگر می‌گوییم «برقراری ارتباط» اما در رابطه‌ی عاطفی این مساله را فراموش می‌کنیم و تصور می‌کنیم درک متقابل، باید شهودی باشد. وقتی می‌شنوم کسی می‌گوید: «من کسی را دیدم- آشنا شدم که بدون حرف زدن مرا درک می‌کند» در این شرایط واقعا عصبی می‌شوم...

درست است.
همین‌جا زنگ خطر به صدا درمی‌آید. هیچ کسی نمی‌تواند به طور شهودی، دیگری را جز در مواردی بسیار محدود آن هم در بعضی موضوع‌ها، درک کند.

چیزی که از حرف‌های شما متوجه می‌شوم این است که «بزرگ شدن» یک کار است؛ کارِ زندگی، کارِ بزرگ شدن. درست است؟
از نظر من کارِ عشق است. درواقع یکی از بهترین و مهربانانه‌ترین رفتارهای ما با طرف مقابل این است که اگر رفتار ناپخته‌ای از او سر زد، به جای مجادله، او را کودک تصور کنیم؛ اما رفتار بچه‌گانه با او نداشته باشیم. به او فرصت بدهیم تا رفتارش پخته‌تر شود. یک مثال می‌زنم. اگر به منزل بروید و کودک شما بگوید: «من از تو متنفرم»؛ آیا از خانه می‌روید؟ مسلما نه. به دنبال دلیل آن می‌گردید. شاید کودک گرسنه است، بیمار است، دندان‌های او نیش زده و تب دارد و... به عنوان والد یا والدین درصدد «تفسیر» رفتار کودک برمی‌آییم تا ریشه‌ی اصلی را پیدا کنیم تا جنبه‌های افسرده کننده و ناراحت‌کننده مساله را برای کودک حل کنیم. اما این کار را به‌ندرت با بزرگسالان- با شریک عاطفی خود- انجام می‌دهیم. بنابراین وقتی به بزرگسالی می‌رسید که می‌گوید: «من روز خوبی نداشته‌ام، مرا تنها بگذار» نگویید: «باشه، من فقط می‌خواستم دلیل این رفتار را بدانم» تلاش کنید، بگردید تا علت اصلی حال بد طرف مقابل را پیدا کنید.

و درک کنیم که گاهی مساله خودِ من نیستم؛ برای طرف مقابل ممکن است مشکلی پیش آمده باشد و به او باید کمک کنم..
دقیقا؛ اغلب پیگیر نمی‌شویم؛ چون همه چیز را شخصی می‌بینیم. به نظر من کار عشق این است که به پشت صحنه‌ی رفتارهای طرف مقابل برویم و تلاش کنیم تا بفهمیم ریشه‌ی این رفتار کجاست. چرا طرف مقابل خشمگین، افسرده یا پرخاش‌گر است. کار عشق- عاشق این است که از خودش بپرسد: «این رفتار نسبتا تهاجمی، دردآور و ناخوشایند کجاست»؟ و سپس برای کمک و درمان اقدام کند. به نظر من اگر این نکته را در عشق‌ورزی بیاموزیم، در مسیر فراگیری عشق حقیقی قرار گرفته‌ایم.

چند جمله بالاتر به «بدبینی» در عشق اشاره کردید. این‌که بدبینی می‌تواند دوست عشق باشد! در ویدیویی که آن را در یوتیوب دیدم - و به اشتراک گذاشتم - از عنوان «تاریک‌ترین حقیقت درباره‌ی عشق» استفاده می‌کنید. به نظر می‌رسد منظور شما، بیشتر واقعیت‌محور بودن به جای ایده‌آل‌گرایی در عشق است...
نخستین حقیقت این است که همه‌ی ما دارای حدی از شیدایی-دیوانگی هستیم. همه‌ی ما آسیب‌دیده هستیم. دشمن بزرگ عشق و هر نوع دوستی‌ای، «خودخواهی و خودپسندی» است! مسأله‌ی دیگر باور به این است که «من هر کاری می‌کنم، درست است» از همین دیدگاه هم می‌توانیم رفتارهای نادرستی با طرف مقابل داشته باشیم. درواقع والدین به ما نمی‌گویند که زندگی و خود ما کامل نیستیم و هر کدام نقص‌هایی داریم... از این رو، حدی از بدبینی به خود، مفید است.

شاید اگر هم بگویند، آن را نپذیریم...
بله درست است؛ و البته که دوستان هم به ما نقص‌های‌مان را نمی‌گویند. چون می‌خواهند دوستی خوب و مهربان باشند. بنابراین با حبابی از جهل نسبت به رفتار و طبیعت خودمان زندگی می‌کنیم. اما حداقل تا پیش از ۴۰ سالگی باید یک بار این سوال را از خودتان بپرسید که: «شاید مشکلاتی هم در من وجود داشته باشد» بنابراین برای شروع رابطه‌ی عاطفی این جمله را با خودتان تکرار کنید که: «من هم مشکلات زیادی در رفتار دارم و از این راه‌ها باید آن را تصحیح کنم» این نقطه، شروع خوب و بسیار مهمی برای عشق‌ورزی و تلاش برای داشتن رابطه‌ی خوب است. بنابراین ما اغلب طرف مقابل را سرزنش می‌کنیم اما تلاشی برای تغییر دیدگاه خود در عشق نمی‌کنیم. بنابراین باعث خروج عشق از رابطه شده و به، به باد دادن رابطه ادامه می‌دهیم! و این خودمحوری، دشمن همه‌ی روابط خوب است. من اصطلاح «دونالد وینی‌کات»، روانشناس انگلیسی را که نخستین بار در مورد فرزندپروری به کار برد را دوست دارم. او می‌گفت: «هدف ما کمال نیست؛ بلکه دستیابی به یک موقعیت به اندازه‌ی کافی خوب است»

در همان سخنرانی «تاریک‌ترین حقیقت درباره‌ی عشق» می‌گویید که عشق ما را از این حقیقت که همه‌ی ما تنها هستیم، دور می‌کند. درواقع تاکید می‌کنید که انسان، به طرز غیرقابل بازگشتی، تنهاست. او به درستی درک نمی‌شود. این حقیقت تلخی است؛ اما تسکین‌دهنده هم هست. باز هم این کارِ زندگی است؛ درک تنهایی... این موضوع چه‌طور می‌تواند بخش تاریکی از حقیقت عشق باشد؟
فکر می‌کنم یکی از بزرگترین غم‌هایی که گاهی در عشق به سراغ ما می‌آید این است که توسط شریک عاطفی‌مان به درستی درک نمی‌شویم. اما شجاعت این است که قهرمانانه، تنهایی خود را بپذیریم و این عامل کلیدی‌ای برای داشتن رابطه خوب است. این‌که قرار نیست کاملا درک شویم؛ این‌که هر انسانی تنهاست.

جالب است و حقیقی است و متناقض...
بله؛ اگر انتظار داشته باشید که شریک عاطفی شما باید همه چیز را درباره‌ی شما درک کرده و بفهمد، اشتباه می‌کنید. اگر این موضوع را متوجه نشوید، همواره عصبانی خواهید بود! لحظه‌ها و جزیزه‌های عاطفی خوبی در رابطه ایجاد می‌شوند که بهتر است به همان‌ها بسنده کنیم. اگر با ۴۰ درصد زندگی خود تنها باشد، خوب است. ۵۰ درصد البته زیاد است! بخشی از زندگی – کم یا زیاد بسته به شرایط- وجود دارد که باید بازتاب رفتارهای کسانی را که به آن‌ها علاقه دارید، تحمل کنید. ■

اشاره: آلن دوباتِن در سال ۱۹۶۹ میلادی در شهر زوریخ متولد شد. او بیشتر عمر خود را در انگلستان گذرانده است. دوباتن فارغ‌التحصیل رشته تاریخ از دانشگاه کمبریج و فلسفه از دانشگاه کنیگز کالج است. او برای دوره‌ی دکترای فلسفه به فرانسه می‌رود اما دکترای فلسفه را برای نوشتن کتاب‌های فلسفی به زبان ساده، نیمه‌کاره رها می‌کند. عشق، دوستی، روابط انسانی- اجتماعی، چالش‌های شغلی، سفر، هنر و به‌طور کلی هرآنچه زندگی را شکل می‌دهد، دستمایه‌ی اصلی کتاب‌های اوست. هدف او بازگرداندن «تفکر» به مرکز زندگی است. دوباتن از قالب داستان و گاهی طنز برای بیان دیدگاه‌هایش کمک می‌گیرد و رگه‌های پررنگی از فلسفه نیز در آثار او هویداست. مجموعه این ویژگی‌ها، تاثیر کلام این نویسنده سوئیسی را بیشتر می‌کند. مخاطب ایرانی او را با «جستارهایی در باب عشق»، «سیر عشق»، «پروست چگونه می‌تواند زندگی شما را متحول کند»، «هنر همچون درمان»، «تسلی‌بخش‌های فلسفه»، «اضطراب موقعیت»، «در باب اعتماد به نفس»، «درباره‌ی خوب بودن»، «دعواهای زن و شوهری» و... می‌شناسند. او موسس «مدرسه زندگی» در سال ۲۰۰۸ میلادی در لندن است. هدف از تاسیس این مرکز را پرورش هوش عاطفی عنوان کرده است. ■

منبع: WWW. onbeing.org

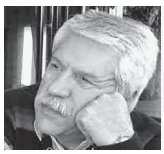
سعیده لطفی

نمی‌توان به آتش خیره شد
چشم‌هایم آب می‌شود
خیابان غرق در آدم‌های نصفه و نیمه
درخت‌ها می‌لرزند
و فریادِ گنجشک‌ها به هوا می‌رود.

آه از نهادِ باد بلند می‌شود
خیابان با آدم‌های نصف و نیمه
درخت‌ها با گنجشک‌ها
همه از گوشه‌ی چشمم
سُر می‌خورند.

به جاده‌ای که تو را برد
نمی‌توان خیره شد
استخوان‌ها
پاهایم را ترک می‌کنند
ناتوانی مرور می‌کند
قدم‌هایی که نزده‌ایم را
فرو می‌ریزد
سقف خاطره‌ای زیر آوار
همه چیز بوی مرگ می‌دهد...

نمی‌توان به چشم‌هایت خیره شد
چشم‌های تو آتش است
سرخ می‌کند
آب می‌کند
آه از نهاد باد بلند می‌شود
و من خاکستری
باقی مانده از چشم‌های توام.



محمدعلی شاکری یکتا

«فرزانگی»

ماه بلند هرشب تابستان
گاهی
از درز پنجره می‌تابد
فکر و خیال ساعت دیواری.
تا خوردگی
در صفحه‌ی سفید سرودن‌ها.
مردان سرخ روی اساطیری
دیگر
به غارهای آهکی خود نمی‌روند.
آن دورِ دورِ دور، خیال می‌بافم
که ابرهای فتنه‌گر این بار
می‌خواهند
پژواک سربلندی باران را
زیر حباب این شب بی‌فرجام
با تار صوتی پرنده‌ی تنهایی
قسمت کنند.
نزدیک‌تر بیا
خواب شبانه‌ی دریاها
میراث بردمیدن خورشید است.

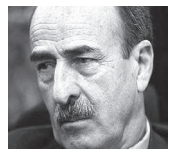
...
صدای چیده شدن
آن قدر با شتاب
که پشت پنجره لرزید
دیوار کوچه ترک خورد
مردم گمان کردند
دوباره زلزله می‌آید
اما صدای چیده شدن
چیزی نبود
جز های و هوی باد شبانگاهی
که برگ برگ درختان را
با خود بُرد.

واهه آرمن

فریاد زدم
دیگر دوستت ندارم و
دیگر هیچ وقت
برای بازی با اسب بال دار
و تماشای رقص نهنگ‌ها
به خواب‌های تو نخواهم آمد
پیش از رفتن به رختخواب
نیم نگاهی به من انداخت و
زیر لب پرسید
هیچ‌وقت
چند روز است

مسعود میری

سیگاری دود کنیم و کمی
حرف بزنیم
توتهای رسیده
اجاق سبد را
روشنترند از آواز.
سکوت کنیم و کمی دایرها را
بشماریم
کودک شدن که فاصله
برمی‌دارد
قاچ هندوانه
مرا پرت می‌کند به هوا.
صدا کنیم و کسی بگشاید
در را
دایره را
نگاه خفته پس پلک را
که زمستان می‌گیرد
که برف می‌ریزد
که کسی نیست پشت سر.
سکوت کنیم و کمی مرگ
بشنویم
صدا تاریک است.



دو شعر از:
فرهاد عابدینی

(۱)
چیزی است پنهان در تو
و چیزی در من
چون
کهربا و کاه
از تصویر خودم
در چشم‌های تو
می ترسم
این دریاچه‌ها
مرا
در خود می‌بلعند
و می‌کشند
به بهشتی که
رانده شدیم
از آن
مرا با دوزخم
بگذار
من از عشق می‌ترسم
من
از همه چیز می‌ترسم

(۲)
جاده
آدم‌ها
و من
که می‌رویم
و گردی که برمی خیزد
از عبور
و می‌نشیند روی گلبرگ گل‌های
تازه شکفته
و گِل می‌شود
با شبنم سپیده دمان
گِل‌ها را نگاه می‌کنم
تا تندیسی شود
که تو، در آن
بدمی
جاده
آدم‌ها
و من
که می‌رویم

هوشنگ اعلم

سرشار بود.
از آفتاب و آتش و باد
حریقی بود
پنهان
در قابی از بهار و ابریشم
گفتند:
چه زیباست
نقش حریقی چنین
بر بومی از پریشانی
گفتند:
شگفتا
ترکیب آفتاب و آتش و باد
تعریفی چنین معصومانه را
گفتند. تلخ
دیوانه ای است
از تبار مجنونیان امروز
یادآوران مضحک قیس
آن دل رمیده دیوانه دیروز
گفتند...
اما.
نه دیدند
نه شنیدند
و نه گفتند
او جان شعله‌وری بود
پیچیده در لطافت ابریشم و باد

دو شعر از:
نیلوفر آب ها

(۱)
زل زدم به ساعت دیواری
هر دو به احترام هم
یک دقیقه سکوت کردیم
سطرها در سکوت آمدند
در سکوت رفتند
حالا چگونه این شعر را تمام کنم
وقتی که این سکوت
تمام نمی‌شود

(۲)
تو را یاد گرفتم
مثل زنی که از لبه‌ی چهارده سالگی اش پریده
افتاده در چهل سالگی
نشانی از من اگر خواستید
در کف خیابان پیدایم کنید

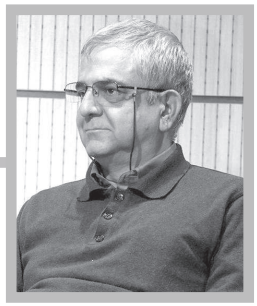
تو را یاد گرفتم
در همان روز که باد
در موهایم وزیدن گرفته بود
جایی میان کودکی و جوانی

باران از هر کجای آسمان که پرواز کند
بر پله‌های کافه می‌ریزد
جایی که آمدی و از پله‌هایم بالا رفتی
جایی میان دهان و شعرهایم
بین رگ‌هایی که از قلب راه می‌افتند
و قبل از رسیدن به مغز
در مویرگ‌ها هضم می‌شوند

شکایتی ندارم
از خانه‌ای که تو در من ساخته‌ای
تو در من، شعر بودی
نه بر کاغذها

*** این دو شعر از خانم نیلوفر آب ها در شماره قبل در کنار شعری از خانم سرو آزاد ستوده و به نام ایشان چاپ شده بود با پوزش از هر دو عزیز**

کیسه نایلونی سیاه



سرمد قباد

شب‌ها معمولا از خانه بیرون می‌آمد. حوصله‌ی آدم‌های دور و بر را نداشت، سوار پژو پارس‌اش می‌شد و راهی یکی از محله‌های قدیمی تهران خیابان سی متری، خیابان وصال، دروازه دولاب، آب سردار و امامزاده داوود ماشین را پارک می‌کرد. صندوق عقب را باز می‌کرد. بوی گوشت مانده و استخوان بیرون می‌زد. تکه‌های استخوان مرغ و باقیمانده‌ی گوشت کوبیده‌ی شب پیش و پسمانده‌های دیگر را از لای کیسه‌های نایلون بیرون می‌آورد. گربه‌های قد و نیم قد می‌دویدند طرفش. با آن‌ها حرف می‌زد و به اسم صدایشان می‌زد. برای هر کدام اسمی گذاشته بود. میترا، لئون، مه لقا و ... اسم‌ها خوب گربه‌ها را معرفی می‌کرد، مثل ببری خان و سلطان. با همگی‌شان حال می‌کرد. گربه‌ها برایش میو میوی کشدار می‌کردند و خودشان را به پرو پایش می‌مالیدند.

کم کم که غذایشان را قسمت و سیرشان می‌کرد؛ شروع می‌کرد با آن‌ها حرف زدن، یک جور درد دل کردن. گربه‌ها رفیقش شده بودند و کنارش آرام می‌نشستند. وقتی سهم هر کدام را می‌داد، سر قطعه‌ای گوشت و استخوان برای هم خرناس نمی‌کشیدند و به هم نمی‌پریدند. او هم تسبیح شاه مقصودش را می‌چرخاند و دور مچ دستش می‌پیچاند. (به دست دیگرش یک مچ بند چرمی داشت.) و یا کنار جوی آب می‌نشست و یا یک صندلی تاشوی برزنتی را از روی صندلی عقب ماشین برمی‌داشت و باز می‌کرد و روی آن می‌نشست.

گاهی که می‌دید، بچه‌های آشغال جمع کن با گونی‌های بزرگ روی دوششان دنبال چیزی که بشود نانش کرد تا کمر داخل سطل‌های شهرداری فرو می‌روند؛ می‌گفت: "کاشکی ازم می‌اومد همین‌طور که شکم گربه‌هارو سیر می‌کنم و از ناز و نوازش راضیشون می‌کنم، به این بچه‌ها هم غذا بدم و شادشون کنم.

آخه بچه مگه تو پدر مادر نداری؟ هزار جور شیشه و تیغ و سر سوزن لابلای این آشغالاست، دستتاتون‌رو پاره می‌کنه...

هزار جور مرض واگیر توی اینهاست. بچه‌ها اغلب ۹ تا ۱۳ ساله بودند. و شلوارهای گشاد و کثیف با کفش‌های کتانی پاره به پا داشتند. بی آرام و قرار از سطلی به سطلی می‌دویدند و زیرو رویش را می‌جوریدند. گاهی تل زباله یا کیسه‌ای را ولو می‌کردند روی زمین؛ کیسه‌های پلاستیک، نایلون و بطری شیشه‌ای و پلاستیکی و کارتن‌های مقوایی را جدا می‌کردند و بار گونی دوششان می‌کردند و بلافاصله، با عجله قبل از رسیدن رقیبی توی سطل بعدی شیرجه می‌رفتند. انگار فرمانده‌ای داشتند. یک سیستم خاص که به فرمانش زباله جمع می‌کردند. کارفرما با وانت‌ها و سر خیابان‌های اصلی منتظر بارزدن دسترنج پسربچه‌ها کناری پارک کرده بود.

بچه‌ها را تماشا می‌کرد، پخش صوت ماشین آهنگی غمگین را پخش می‌کرد. آهنگ‌هایش مخصوص خودش بود. آقاسی، هایده، جواد یساری، قمیشی و ناصر عبداللهی را زیاد گوش می‌کرد. وقت سرخوشی‌اش آهنگ‌های شاد می‌گذاشت و برای گربه‌ها می‌رقصید. گاهی وسط رقص می‌زد زیر گریه و درد دلش شروع می‌شد. یک شب که داشت با پشت گردن مه لقا بازی می‌کرد و گربه هم کیفور، گردنش را کج کرده بود، می‌گفت: بچه‌ی دروازه غارم، خونوادمون پُر آدم قد و نیم قده. آقام شوفر بود. هفته‌ای یکی دوشب اگر خونه می‌اومد. بقیه‌اش تو کوه و کمر بود. ازین شهر به اون شهر بار می‌برد. گاهی یه هویی نصف شب با کامیونش پیداش می‌شد. از خستگی دم در وسط هشتی ولو می‌شد. ننه‌ام می‌گفت: این وقت اومدنه؟ این لندهور رو چرا باز تو این کوچه تنگ اوردی؟ با این سر و صدا همسایه‌ها زابراه شدند، فردا تو می‌ری و متلک‌هاشون سر من هوار میشه. اینارو می‌گفت و رختخواب آقام‌رو پهن می‌کرد.

آقام انگار تو خواب حرف می‌زد: «دیگه نکشیدم، جونم ته کشید، صبح سحر می‌برمش گاراژ.»

آقام سالی چند ماه می‌رفت زندون. یا تصادف کرده بود یا کسی رو زیر گرفته بود و باید دیه می‌داد که نداشت.

و آن وقت راهی زندان بود، ننه‌ام چادر سیاهش رو سرش می‌کشید و

با یه کم شیرینی و چندتا زیرشلوار تا زندان قصر، قزل حصار یا زندان شهربانی می‌رفت و می‌فهمیدیم با آقام رو حبس کردند.
کم کم گربه‌ها به ساعت حضورش در آن خیابان شرطی شده بودند. به محض این‌که ساعتش می‌رسید، پژوی طوسی رنگش ظاهر می‌شد و گربه‌ها دوان دوان به پیشوازش می‌آمدند.
شبی از کنارشان می‌گذشتم، به گربه‌ای می‌گفت :نظریه ی تکامل رو که بگیریم، شما از روز ازل پسردایی دخترداییهای من هستید. اون سرش از یه اصل بودیم. حالا الان من از شما آدم‌تر شدم. لابد این‌طوری فکر می‌کرد که هوای کلاغ‌ها را هم داشت.
قصه‌گویان، سیگاری آتش می‌زد و پک‌های عمیق می‌زد.
یکی بود و یکی نبود. یک گربه‌ی نر بود که خیلی هیکلی و تُپُل بود. یواشکی با گوش‌های ببری خان بازی می‌کرد و می‌گفت :«بی‌شرف تورو می‌گم. این‌قدر کرم نریز شیطان.» گربه‌ها هم حال می‌کردند.
یک ساعت مچی به دست داشت که کار نمی‌کرد. این ساعت سیکو پنج را همیشه به دست چپش می‌بست اما هیچ‌وقت گذر زمان برایش مهم نبود. انگار نه زنی داشت و نه بچه‌ای. تمام خانواده‌اش کلاغ‌ها و گربه‌ها بودند. کسی منتظرش نبود و انتظار کسی را هم نداشت. بارها دیده بودم که وقتی گربه‌ها که از سر و کولش بالا می‌روند و سر به سرش می‌گذارند، ساعت را یواشکی می‌زد توی شکم گربه‌ها. چند بار که از کنارش می‌گذشتم ساعت را از من پرسید، گفتم. «آقا شما که ساعت برند هم دارید.» خندید و گفت: «اینو ولش، برای قشنگی است. شما ساعت رو بگو.»
گاهی جوانک‌هایی با سر و ژست مثلاً امروزی، با شلوارهای ریش ریش پوشیده را می‌دید که با موبایل عکس می‌گیرند، می گفت:
«نمی‌فهمم برای چی این ژست‌هارو می‌گیرید؟ آخه این عکس‌ها برای شما احترام و شخصیت می‌آره؟ نمی‌دونم چرا این عکس‌هارو می‌گیرید؟ این عکسارو می‌گیرین آدم‌تر می‌شین؟ برین سر یه کاری دست آدمی رو بگیرید.»
یک شب که در همان محل همیشگی نشسته بود، جوان‌ها یک جعبه پیتزا جلویش گرفتند و گفتند: «عموجان اهل پیتزا هستید؟ بفرما پیتزا. می‌دونیم از ما خوشت نمی‌آد ولی بیا این چند تیکه‌رو با ما بخور.» مرد نگاهشان کرد و گفت: «دست شما درد نکنه ولی من از این آشغالا نمی‌خورم.» یکهو مثل این‌که دو دل شده بود یا یاد گربه‌هایش افتاد، شاید اون‌ها پیتزا دوست داشته باشند. با اون جوون‌ها حرفی برای گفتن نداشت. شاید هم حس مشترکی نبود که حرفی از آن دربیاید. جوان‌ها دود و دمی هم بودند. چیزهای دیگری هم غیر از سیگار می‌کشیدند. پرسید: «اینا چیه؟ گل و شیشه بیچاره‌تون می‌کنه.»
یکی از پسرهای جوان پرسید: «عموجان شما اهل کجایید؟» گفت: «بچه‌ی دروازه غارم، محله‌ی غربتی‌ها، گود انوری، دور و بر محله‌ی ما گذر صابون پز خونه، بازارچه حاج غلامعلی و بازارچه سوسکی بود. حالا اسمشون اینا نیست، عوض شده. اون موقع‌ها آدمای محله یه دست سیاه سوخته بودن، کسب و کارشونم گدایی و قاپ زنی بود. غربتی می‌گفتیمشون. ما مثلا از بد روزگار اون‌جا افتاده بودیم. آقام کار داشت، شوفر بود. بروبچه‌های محل ما تفریح سالمشون مرغ دزدی بود. یه سر روده‌ی گوسفند رو گره می‌زدند، توی شکر و شیره می‌غلتوندند. از پشت دیوار یا درختای باغ میانداختن وسط مرغایی که داشتن دونه ور می‌چیدن، خودشونم اون پشت مشتا یه جایی پنهون می‌شدن و سر دیگه‌ی روده رو تو دستشون نگه می‌داشتن. همین‌که مرغ مادر مرده به خیال دونه روده رو قورت می‌داد؛ مرغ دزده از سر دیگه شروع می‌کرد فوت کردن و باد کردن. اون تیکه‌ی گره خورده روده باد می‌کرد و توی گلوی مرغه گیر می‌کرد. زبون بسته نه می‌تونست بیرونش بده، نه حتی سر و صدا کنه و صاحبش‌رو خبر کنه.
همون موقعی بود که بچه‌های یه دار و دسته، سر روده رو می‌کشیدیم و مرغ رو مال خود می‌کردیم، همچین که مرغ رو طرف خودمون آورده بودیم، از سر آزاد روده بادش‌رو خالی می‌کردیم و مرغ‌رو می‌بردیم و می‌فروختیم و پولش را تخس می‌کردیم. گود محله‌مون الان شده پارک خواجوی کرمانی. دیگه هرکی خواست سردار سازندگی بشه یا تاج اصلاحات فرق سرش بیاد یه گلی به سر محل ما زد و خوشگلش کرد؛ دریغ نه معرفت کاشتند و نه مرامی. همه بدبختای اون‌جا بدبخت‌تر شدن، وقت ما دیگه بر و بچه‌ها شیشه‌ای نبودند. حالا بیشتر از درختای پارک معتاد و موادفروش و آفتاب خواب و لگرد سبز شدن.
یعنی دیگه اخر ولگردی همون پارک محله‌ی ماست. شماها که امروز روی پله‌های خونه‌های الهیه عکس می‌گیرین و نخ اسپشیال تعارف هم می‌کنید، آخرش ته جوبای خواجو ازتون عکس نگیرن؟
ساکت که شد جوونی که غرق گوش دادن بود، پرسید: هنوز خونه‌تون دروازه غاره؟
نه آقام مرض قند داشت چشاش یواش یواش نمی‌دید، کامیونه‌رو فروخت و قرض و دیه‌هاش‌رو داد و ته پولش یه سوراخی نزدیک کرج خرید و همگی رفتیم اون‌جا.
بعدم واسه دید چشمش هر ماه باید یه آمپول خارجی سوییسی، تو چشمش می‌زدن. دفعه آخر چشاش درد گرفت و یه هویی بعد چند ساعت پاک کور شد. دادگاهم رفتیم، یعنی اونایی که اون آمپول زهره ماری‌رو وارد کرده بودن‌رو کشوندیم دادگاه. تهش گفتن آمپول قلابی بوده و یه آمپول‌رو به چند نفر می‌زدن و عفونت داشته. باز می‌رفتیم و می‌اومدیم. فایده‌ای نداشت تا آقام سکته کرد و مرد و بعدش هم ننه‌ام مرد و حالام منم ننه و بابای این گربه‌ها شدم. گربه‌ها دورو برش جمع شده بودن و بچه عکاس‌ها بساطشون‌رو جمع می‌کردند و می‌رفتند. میو میوی گربه‌ها که بالا گرفت، در صندوق را بالا زد و سراغ کیسه گوشت پسمانده و استخوان رفت. اما شب بعد و شب‌های بعد پیدایش نشد. گربه‌ها پریشان و گرسنه، دورو بر جایی که ماشینش را پارک می‌کرد، می‌گشتند ولی اثری از او نبود. گربه‌ها پکر دور آشغال‌ها می‌گشتند.
بالاخره یک روز یکی از بچه ژیگولوهای عکاس آمد و گفت: بچه‌ها دوست دروازه غارمون تو سیل امامزاده داوود از بین رفته، جسدش‌رو پایین‌تر از ماشینش پیدا کردند لای گل و لای یک کیسه نایلونی هم دستش بوده. ■

دَریدن

تارا استادآقا

اتاق تاریک بود، اما نور سبز ضعیفی از پنجره‌ها بیرون می‌زد. سایه، چشمانش را بسته بود و به رؤیاهایی فکر می‌کرد که قرار بود ببیند و مثل تماشای فیلمی در سینما خوشحال شد. از طرفی اما غمگین شد. چون تحمل کابوس نداشت و خواب‌های بد، اغلب تبدیل به اتفاقاتی واقعی می‌شدند که در زندگی‌اش مدام تکرار می‌شدند و بیخ گلویش را می‌چسبیدند. اما به هر حال خوشحال بود... چون می‌توانست بدون هیچ زحمتی در آن واحد، در موقعیت‌هایی باشد که در آن‌ها بودن با در زندگی واقعی بودن، متفاوت بود و بعد از تماشایشان می‌توانست مدت‌ها برای رمزگشائی‌شان وقت بگذارد و نقشه بکشد چطور می‌تواند مسیر حوادث را تغییر دهد و بر جریان رؤیا، تأثیر بگذارد. پس، هر شب بی‌صبرانه منتظر بود به خواب برود و در موقعیت‌هایی غریب ظاهر شود و کسی شود که شاید هرگز نبوده. اما همیشه فکر می‌کرد آن لحظه‌ای که به خواب می‌رود و دستش از دنیا کوتاه می‌شود، همان لحظه‌ی به خصوص را چطور می‌تواند به خاطر بیاورد؟ همان لحظه‌ای که به خواب رفته است را، نه لحظه‌ی قبلش و نه بعدش؛ خودِ خودِ آن لحظه را. لحظه‌ی ورود به جریان رؤیا؛ همان تک لحظه‌ی خاص که او را به دنیای خواب وصل می‌کند. آن لحظه کجاست؟ لحظه‌ی تبدیل بیداری به خواب یا برعکس. مثل این‌که جادوگری شعبده‌بازی می‌کند و از چیزی، چیز دیگری خلق می‌کند و بیرون می‌آورد که شگفت‌انگیز و درک‌ناشدنی است.

اما هرگز نمی‌توانست آن لحظه را به یاد بیاورد... یک لحظه‌ی دیگر هم شبیه به این لحظه، در هستی وجود دارد. لحظه‌ای که خورشید غروب می‌کند و آسمان به تاریکی می‌پیوندد یا خورشید طلوع می‌کند و آسمان تاریکْ به روشنائی می‌پیوندد. آن لحظه‌ی تبدیل شب به روز یا برعکس را آیا تا به حال کسی دیده است؟ می‌گویند آن لحظه، تنها لحظه‌ای در هستی است که خورشید، تنها برای لحظه‌ای جادویی، تبدیل به یک اشعه‌ی سبز می‌شود و بعد فرو می‌رود و تاریکی می‌شود. یا لحظه‌ی تبدیل مرگ به زندگی و زندگی به مرگ؟ لحظه‌های تبدیلِ فرار را چطور می‌توان به چنگ آورد، به خاطر سپرد و زیست؟ شب از نیمه گذشته اما آسانسور هنوز دارد کار می‌کند. لابد همان مردی است که عادت به شبگردی دارد و هرگز شارژ ساختمان را پرداخت نمی‌کند...

مرد شبگرد، کاغذ بدهی را از روی آینه‌ی قدی آسانسور می‌کَند و همان‌طور مشغول خواندن سرسری، پاره‌اش می‌کند و از آسانسور بیرون می‌زند. اما کاغذ بدهی روی در و دیوار هم نصب شده و پاره‌کردنشان دیگر از حوصله‌اش خارج است. ماشین را روشن می‌کند و می‌گذارد بخاری کمی کار کند تا ماشینِ گرم شود. هوا سرد شده و کاروکاسبی کم‌کم دارد کساد می‌شود. اتفاقاً بهتر... کار را رها می‌کند و می‌افتد در مسیری بی‌دردسرتر... بی‌هدف خیابان‌ها را پایین بالا می‌کند و بالاخره تصمیم می‌گیرد، با این‌که خطرناک‌تر است، شانسش را در خیابان‌های بالای شهر امتحان کند. خیابان‌ها خلوت است و پرنده پر نمی‌زند. باید شب‌ها کمی زودتر از خانه بیرون بزند. برای خالی نبودن عریضه موسیقی ملایمی می‌گذارد و ماشین را که میزان کار می‌کند به حال خودش رها می‌کند تا در خیابان‌های خلوت جولان دهد. اما زود حوصله‌اش سر می‌رود و ضبط را خاموش می‌کند. ترجیح می‌دهد به صداهای شهر، به صدای عوعوی سگ‌ها و باد گوش کند.

یک ماشین پلیس که مدتی است دارد پشت سرش می‌آید، با احتیاط از کنارش رد می‌شود و اشاره می‌کند بزند کنار. می‌زند کنار و مدارکش را نشان افسر پلیس می‌دهد که جوانی تنومند و خونسرد است. مرد شبگرد توضیح می‌دهد از سر کار برمی‌گردد و دارد می‌رود خانه. افسر، کارت شناسایی و مدارک ماشین را چک می‌کند و اندکی درباره‌ی نوع کار مرد کنجکاوی می‌کند. بعد ماشین را بازرسی می‌کند و عاقبت اجازه می‌دهد برود. مرد شبگرد به راندن ادامه می‌دهد تا پلیس را دست به سر کند. بعد از راندنی طولانی، به مردی بر می‌خورد که گوشه‌ی خیابان ایستاده و معطل ماشین است. توقف می‌کند و از مرد می‌پرسد کجا می‌رود. برایش فرقی نمی‌کند کجا می‌رود و سوارش می‌کند. مردی میانسال است که اورکتی یشمی و کلاهی نقابدار دارد. می‌پرسد:

«حاجی مسافری؟»

مرد میانسال می‌گوید: «بعله، برای چهار صبح بلیط دارم برای شهرستان.»

بعد شروع می‌کند از ویلایی می‌گوید که در منطقه‌ای بکر و جنگلی

ساخته و حالا برای تأمین آب و برق‌اش به مشکل خورده و سرمایه‌اش حرام شده است. می‌گوید بچه‌هایش ولش کرده‌اند و از همسرش هم جدا شده اما یک نفر دیگر هست که دوستش دارد و دلش می‌خواهد باهاش زندگی کند. مرد شبگرد برایش دلسوزی می‌کند و حرف که گل می‌اندازد، نزدیک آبمیوه‌فروشی آن طرف خیابان، می‌زند کنار. خوابش گرفته و باید چیزی بخورد تا خواب از سرش بپرد. از خیابان رد می‌شود و در تاریکی گم می‌شود. دو تا نسکافه می‌خرد. مخفیانه چند عدد قرص پودرشده را در یکی از نسکافه‌ها حل می‌کند و آن دیگری را برای خودش نگه می‌دارد. از خیابان می‌گذرد و سوار ماشین می‌شود. نسکافه‌ی کذایی را به مرد تعارف می‌کند. مرد، کمی معذب می‌شود اما تشکر می‌کند و می‌گیرد؛ انگار به چیزی نیاز دارد تا سرخوردگی‌هایش را مرتفع کند. به لیوان گرم در دستانش خیره می‌شود و می‌گوید، بعد از این همه سال زندگی، چیزی از زندگی نفهمیده و بعضی شب‌ها از فکر مرگ خوابش نمی‌برد. نسکافه را با چند جرعه پایین می‌دهد و خودش را روی صندلی رها می‌کند.

مرد شبگردْ وارد مسیر انحرافی شده که مرد مسافر کم‌کم بیهوش می‌شود. بعد از مدتی، می‌زند کنار، دست و پایش را می‌بندد و با مشقت می‌اندازدش در صندوق عقب. سرعت‌اش را زیاد می‌کند و سرانجام نزدیک گاراژ متروکه‌ی همیشگی نگه می‌دارد. زمین یخ زده و هوا بوی کاه و آهن می‌دهد. در نیمه‌باز گاراژ را باز می‌کند و مرد مسافر را تحویلشان می‌دهد.

کامیار می‌گوید: «بیا تو یه چای بزن گرم شی.»

گوشه‌ی پیراهنش خونی است و بوی چاه می‌دهد. دنبالش راه می‌افتد و نزدیک درب ورودی داخلی، مردی را می‌بیند با روپوش بلند مشکی که با جراح قبلی فرق می‌کند. پاپیچ می‌شود و کنجکاوی می‌کند. کامیار می‌گوید، جراح قبلی را دست به سر کرده‌اند. ناشی بود و چشم‌ها را نفله می‌کرد، اما این یکی انگار کاربلدتر است. از اتاقک‌هائی تو در تو می‌گذرند و از جای مجهول دیگری سر در می‌آورند. بوی خون می‌آید. مرد شبگرد، چای را سر می‌کشد، سهم‌اش را می‌گیرد و از گاراژ بیرون می‌زند. سایه‌های سیاه روی دیوار، بلند و کوتاه می‌شوند و از توی هم رد می‌شوند. دلِ شب انگار آشوب است. شبِ تاریکْ انگار با دهان سرد و مکنده‌اش، زمین و متعلقاتش را یکجا بلعیده و حالا دارد همه را در جا بالا می‌آورد. ناگهان آسمان عربده می‌کشد و برق می‌زند. سرانجام باران می‌گیرد و مرد شبگرد تا به خانه برسد همین‌طور می‌بارد و می‌بارد و می‌بارد...

بالش زیر سر سایه، می‌لرزد و دوباره آسانسور به کار می‌افتد. سایه از خواب می‌پرد و یادش نمی‌آید چه خواب دیده. از پنجره به خیابان تهی خیره می‌شود. هوا روشن شده و دانه‌های باران را زیر تک چراغ روشن خیابان رؤیت می‌کند که گاهی زرد می‌شوند، گاهی قرمز، گاهی آبیِ کمرنگ و هیچ‌کدام یک‌رنگ نمی‌مانند. ماشین نقره‌ای مرد شبگردْ زیرِ باران، مثل فلس‌های یک ماهی غول‌پیکر برق می‌زند. سایه تصمیم می‌گیرد فردا برود همان روسری را که دیده است برای مادرش بخرد و نمی‌داند رویش دستبند یا گوشواره هم بگذارد یا همان روسری خالی خوب است. دوباره چشمانش را می‌بندد. کارآگاه در فیلم که حالا دیگر برای پیشبرد اهدافاش با جنایتکار عیاق شده، خاطره‌ای از اولین روز مهدکودک پسرش تعریف می‌کند که در آن برای خوشمزگی، صدای یک فیل کوچولوی بالدار را در آورده. کارآگاه و قاتل که در اتاق بازجویی در کنار هم نشسته‌اند و مثل دو برادر دارند با هم درد و دل می‌کنند، طوری به نظر می‌رسند که انگار زیر آب در اعماق خاکستری دریا هستند و دارند تقلا می‌کنند خودشان را به سطح آب برسانند، اما نمی‌توانند. قاتل در پایان ملاقات‌اش با کارآگاهْ بلند می‌شود و می‌ایستد؛ در حالیکه زنجیرهای دست و پاهایش صدایی گوشخراش می‌دهند. بعد با لحنی جدی و معنادار از کارآگاه می‌خواهد اگر توانست برای ملاقات بعدی، برایش آدامس با طعم نعنای دشتی بیاورد و صحنه همین جا کات می‌شود. حالا انگار کارآگاه دارد به سطح آب می‌رسد اما روز رفته و دریا دیگر تاریک شده است. صحنه‌ای از فیلمی که توی ذهن‌اش مانده و هر چه بالا پایین‌اش می‌کند به نتیجه‌ای درخور نمی‌رسد.

انگار فقط چند حالت می‌تواند داشته باشد. خیلی ساده، آدامس با طعم نعنای دشتی، فقطْ خوراکی محبوب قاتل است که مدتی از آن دور مانده و حالا در زندان هوس کرده است. یا قاتل تنها برای خوشمزگی چیزی گفته. یا وسیله‌ای است که خیال دارد با آن، نقشه‌ی فرارش را عملی کند. یا می‌خواهد به کارآگاه بگوید که دست دوستی‌اش را پذیرفته و به او اعتماد دارد. شاید آدامس با طعم نعنای دشتی یک اسم رمز است. شاید حالا که خودش را به کارآگاه نزدیک می‌بیند، با گفتن آن می‌خواهد چیزی خصوصی از خودش به او بگوید، چون بارها گفته اگر بتوانم روزی به تو اعتماد کنم، تو را با خودم به جاهایی می‌برم که تا به حال هرگز کسی را نبرده‌ام. و یا شاید فقط می‌خواهد چیزی گفته باشد تا وقت بکشد و بیشتر با کارآگاه وقت بگذراند؛ به هر حال بهتر از بودن در تنهائی در سلولی انفرادی است. اما انگار هیچ‌کدام از این‌ها نیست و معنای دوپهلو و مجهول دیگری دارد... نمی‌داند... وقت تنگ است. باید بخوابد. خواب‌ها برای دیده شدن بیش از این منتظر نمی‌مانند...

سایه، عکس‌های روسری را که پسندیده را برای مادرش فرستاده و منتظر است نظرش را بداند. بعد از یک قهر طولانی، نظرسنجی برای کادوی روز تولد، چیز چندان جالبی به نظر نمی‌رسد اما برای باز کردن راه صلح شاید چندان هم بد نباشد. ساختمان شلوغْ امروز بعد از مدت‌ها ساکت است و تنها از خانه‌ی مرد همسایه، آقای تنهائی که مدیر ساختمان است، صدای اصواتی عبری شنیده می‌شود. مادر، بعد از مدتی عکس‌ها را می‌بیند و جواب می‌دهد که خوب است اما لازم نیست برایش چیزی بخرد. سایه شماره‌ی مادرش را می‌گیرد و مثل همیشه بحث مختصری در می‌گیرد. مادر می‌گوید بهترین هدیه برایش وقتی است که ببیند دخترش سروسامان گرفته و رفته است خانه‌ی بخت. این‌طور زندگی کردن، جز سرشکستگی در فامیلْ چیز دیگری برایشان ندارد و مردم خیال می‌کنند که لابد دخترشان عیب و ایرادی دارد که همیشه سرش در لاک خودش است. بعد، مراسم خواستگاری فخری دخترخاله‌اش را به رخ می‌کشد که با چه شکوه و جلالی برگزار شده و جای خالی سایه مدام توی ذوق می‌خورده. بعد چندبار پشت سر هم می‌گوید، داماد قایقران بین‌المللی فدراسیون است و در سطح آسیا شناخته شده است. انگار اگر این موضوع را چندبار تکرار کند، دل سایه بیشتر می‌سوزد و به افتخارات داماد بیشتر افزوده می‌شود و از سرشکستگی مادر کمتر می‌شود. سایه که آرام‌آرام دارد کفری می‌شود و می‌زند به سیم آخر، ناگهان صدای مهیبی می‌شنود. یک نفر با شدت هر چه تمام‌تر در خانه‌ی مدیر ساختمان را می‌زند و با لگد سعی دارد آن را بشکند. سایه از چشمی در، بیرون را دید می‌زند و مرد شبگرد را می‌بیند که مشغول فحاشی است.

تنهایی در را باز می‌کند و با مرد شبگرد درگیر می‌شود. سایه تلفن را قطع می‌کند و در حالیکه دست و پایش را گم کرده، بی‌هوا در را باز می‌کند. پاگردِ میان دو واحدْ کوچک است و روی زمین آب ریخته و تنهایی که روی زمین ولو شده؛ هر بار که می‌خواهد بلند شود، با لگن به زمین می‌خورد و بیهوده تقلا می‌کند. سایه خشک‌اش زده و مرد شبگرد که پشت‌اش به سایه است و موهای خرمایشی بلندش را با کش نارنجی کلفتی بسته، دست بردار نیست و منتظر فرصت است تا کار تنهایی را یکسره کند. سایه دست‌اش را می‌گیرد و با تمام توان از پشت می‌کشد. مرد شبگرد ساکت می‌شود. سایه باورش نمی‌شود این جسم غول‌پیکر تنومند، اینقدر سبک باشد. مثل پر کاه سبک است! دستش اما از زیر چند لایه لباس، حرارت سوزانی دارد که به بیرون نشت می‌کند و در بدن سایه به لرزشی خفیف بدل می‌شود. سایه بی‌هوا مرد شبگرد را می‌کِشد در خانه‌اش. با عجله هلش می‌دهد تو و در را به رویش می‌بندد. حالا خودش بیرون مانده استْ پشت در و برای لحظه‌ای هاج و واج، تصویر دفورمه‌اش را روی سرامیک‌های خیس رؤیت می‌کند. همسایه‌ها مثل مرده‌های متحرکْ چپیده‌اند توی خانه‌هایشان و صدا از کسی در نمی‌آید.

آقای تنهایی روی زمین ولو شده و از دستش که با لبه‌های تیز پلکان شکافته، خون می‌رود. سایه با احتیاط بلندش می‌کند و می‌برد توی خانه‌اش و در را می‌بندد. نفس‌اش انگار بند آمده و شوکه شده است. آرام‌اش می‌کند و زخم دستش را تمیز و پانسمان می‌کند. در حین کار سعی می‌کند، جویای مسئله شود. تنهایی می‌گوید برای مردک، پیامی تهدیدآمیز مبنی بر پرداخت بدهی‌اش فرستاده و همین باعث شده از کوره در برود و افسار پاره کند. سایه، تنهایی را آرام می‌کند و خواهش می‌کند در خانه بماند و بیرون نیاید. از آپارتمان بیرون می‌زند. زمین، خیس است و گلدانش شکسته و پارچ آب کنارش گم و گور شده. درب خانه‌اش باز است و نور مجهولی از آن بیرون می‌ریزد. هنوز وارد خانه نشده که صدای مبهمی از پایین پله‌ها می‌شنود. مرد شبگرد، پایین پله‌ها ایستاده و در حالیکه با طمأنینه دارد موهایش را می‌بندد، با جدیت زل زده است توی چشم‌هایش. سایه، نمی‌داند چرا دوباره بدنش به لرز می‌افتد. نه دردی هست و نه احساسی ناشناخته که از درک آن عاجز باشد. عجیب است اما نه معذب است و نه وحشت‌زده. آرام است اما تحمل نگاهی آنقدر رک و بی‌پروا را ندارد. مرد شبگرد، عاقبت با صدائی بم و واضح که در نوع خود صدایی مخصوص است، با کمی مکث می‌پرسد: «ببخشید خانم، شما مقداری کره دارید؟!»

تب کرده‌ام. بدنم سست شده و گُر گرفته‌ام. از تخت پایین می‌آیم و می‌روم دست و صورتم را می‌شویم و بعد صورتم را در آینه معاینه می‌کنم. چشمانم گود رفته‌اند و نور تاریکی در میانشان غوطه‌ور است. یک مشت دیگر آب به صورت می‌زنم تا حرارت را در نطفه خفه کنم. کمی آبْ جوش می‌آورم و می‌گذارم خنک شود. هم از آن می‌خورم و هم خودم را پاشویه می‌کنم. امروز، تولد مادر است و ناچارم در مهمانی شرکت کنم. مدتی که می‌گذرد، حرارت پایین می‌آید. لباس می‌پوشم و می‌خواهم از خانه بیرون بزنم که ضعف و دل‌پیچه زمین‌گیرم می‌کند. آبْ جوش می‌آورم و می‌گذارم یک تخم‌مرغ در آن عسلی شود. حباب‌های آب‌جوش یکی‌یکی می‌ترکند و آب پوست پرتغال روی پوست دست و صورتم می‌نشیند و در سلول‌های تنم فرو می‌رود. چای دم می‌کنم و تخم‌مرغ را با زور آن پایین می‌دهم. دوباره تلاش می‌کنم و روسری‌ام را سر می‌کنم. به آرامی در خانه قدم می‌زنم و خودم را به شرایط پایداری می‌رسانم. حالا می‌توانم از خانه بیرون بزنم. شانسم زده است و آسانسور در طبقه‌ی سوم گیر کرده. ناچارم پله‌ها را پیاده پایین بروم. با احتیاط و به آرامی پله‌ها را پشت سر می‌گذارم و به طبقه‌ی سوم می‌رسم. درب خانه‌ی مرد شبگرد کاملاً باز است و هوا خفه و گرفته است.

به آرامی در می‌زنم اما انگار کسی نیست. سوار آسانسور می‌شوم و از ساختمان بیرون می‌زنم. هوا گرم است و چیزی نمی‌گذرد که شروع می‌کنم به عرق ریختن. کوچه پس‌کوچه‌ها را رد می‌کنم و توی فکرم که سوار ماشین شوم اما علیرغم بیماری و طولانی بودن مسیر، میلی به تاکسی یا هیچ وسیله‌ی نقلیه‌ی دیگری ندارم. ترجیح می‌دهم پیاده گز کنم. در کوچه خیابان‌های شهر سرگردانم که عاقبت در کوچه‌ای بن‌بست گرفتار می‌شوم. به گمانم راه گم کرده‌ام. در انتهای کوچه‌ی بن‌بست به آب‌نمای خاکی کوچکی بر می‌خورم که آب زلالی از میان قلوه‌سنگ‌های براقش بیرون می‌زند و معطر است. علف‌های سبز و کوتاهی از میان طبقات منظم و سنگیِ آب‌نما بیرون زده‌اند و حالتی بکر دارند. آب زلال و خنک را جرعه جرعه می‌نوشم و زنده می‌شوم. اولین‌بار است که بوی آب را به وضوح حس می‌کنم، به نظرم بوی معطری‌ست. حالا دیگر ابرهای فربه‌ی ساکنی، روی خوشید را گرفته‌اند و کم‌کم همه‌جا سایه می‌شود. باد ملایمی می‌وزد که داغ و امن است. کنار آب‌نما می‌نشینم و به صدای حرکت آب و باد گوش می‌دهم. دم ظهر است و کوچه خالی و خلوت است. بلند می‌شوم و صورتم را آرام آرام در آب فرو می‌کنم.

آب خنک که از میان سنگ‌های تمیز بیرون می‌زند، گردنم را نوازش می‌کند و درونم را تسکین می‌دهد. چند ثانیه‌ای زیر آب می‌مانم و بعد صورتم را در مقابل جریان باد می‌گیرم تا خشک شود. از میان چشمان نیمه‌باز و پلک‌های خیسم، زنی چادری و چهارشانه آرام آرام واضح می‌شود که بلند بالا و سفید است و چشمان ریز عسلی با ابروهایی کشیده و به هم پیوسته دارد. در ابتدای کوچه‌ی بلند و باریک بن‌بست ایستاده است و آرام آرام جلو می‌آید. حالا دیگر ابرهای قلدر تیره و پروپیمان با هم متحد شده‌اند و خورشید را به کلی شکست داده‌اند. برای مدتی مجهول که انگار در چنبره‌ی زمانی گمشده گرفتار شده است،

زمانی که هرگز پیدا نخواهد شد؛ کوچه‌ی باریک بن‌بست در تاریکی ملایمی فرو می‌رود. زن بلند بالا در فاصله‌ی قابل قبولی که نشان می‌دهد میل دارد حریم شخصی‌اش حفظ شود، می‌ایستد و سرش را جوری کج می‌کند، گویی می‌خواهد چیز مهمی بگوید. اما مکث می‌کند و با چشمان ریز و باریکش براندازم می‌کند. نگاهی نافذ که درونم را بدون هیچ حائلی می‌بیند و وجودم را زیرورو می‌کند. حالتی کاملاً شخصی که حتا خودم هم در اعماق وجودم هرگز جرأت مواجه شدن با حقیقت آن را نداشته‌ام. تکه‌هایی واقعی و اصیل از من کم می‌شود و به حفره‌ای از زمان می‌پیوندد که هر لحظه‌ی آن مربوط به گذشته است. تکه‌هایی که با مکر و حیله از من گرفته شده و دیگر تعلقی به من ندارد، متعلق به شخص مجهولی است که شناسنامه‌اش برایم باز است. موقعیتی موهوم که باعث می‌شود، وجودم در لذتی تهی و رخوتناک فرو رود و سرانجام، وادارم کند که راضی باشم.

ناگهان تمام صداهای اطراف قطع می‌شود و سکوت محض که اولین‌بار است آن را اینچنین پرقدرت درک می‌کنم، فضا را تسخیر می‌کند. جرأت تکان خوردن ندارم و میخکوب شده‌ام. هم می‌ترسم، هم مسحور فضا شده‌ام. پلک نمی‌زنم و آب دهانم را به سختی پایین می‌دهم و در تلاشی عبث، سعی می‌کنم کاملاً به هوش باشم. زنِ چهارشانه صحبت می‌کند. صدایی لطیف و گوشنواز دارد اما رفته رفته، دیوارهایی نامرئی بین‌مان قد می‌کشند و توانِ حرکت را سلب می‌کنند؛ گوئی هر حرکت یا کلامی عقیم و بیهوده باقی می‌ماند و نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. کم‌کم لایه‌های کم‌رمق بادی سرخ از راه می‌رسند و شدت می‌گیرند و گرد و غبار کوچه را به هوا بلند می‌کند؛ اما گرد و غبارها آزاری ندارند و بوی خاک اره می‌دهند. ناگهان، فضای صامت به آنی، شکسته می‌شود و زن چهارشانه‌ی خندان، دوباره لب می‌گشاید. دهانی بزرگ با لب‌هایی گوشتالو و حجیم، کلماتی عبری را به سرعت ادا می‌کند که چیزی از آن‌ها دستگیرم نمی‌شود.

لحظه‌ی ورود به فضای متحرک از فضای صامت، مثل تکه‌ی شکسته‌ای از شی‌ای شیشه‌ای عمل می‌کند که به شی شیشه‌ای پیوند می‌خورد و جوری با شی شکسته در هم می‌آمیزد که گوئی از ازل یک جسم شیشه‌ای کامل بوده و هرگز شکستی رخ نداده است. باد قرمز کم‌کم فروکش می‌کند. آسمان در رگه‌هائی از ابرهای ممتد ارغوانی فرو می‌رود و صدای زن، دوباره بلند می‌شود. این بار کلمات عبری را در آوائی غریب و بی‌همتا می‌خواند که هم حزن‌آلود است و هم فرح‌بخش و ناجی. کلمات گوئی سالیان سال در اعماق خاک و صخره‌های سخت پرورش یافته‌اند و حالا به شکل یاقوت از دل صخره‌ها بیرون زده‌اند.

دارم از گرما و نفس تنگی خفه می‌شوم. یک عرق سرد و آزاردهنده که انگار دارد، تمام تنم را می‌شوید و با خود می‌برد، بدنم را تصاحب کرده است. ناگهان سراب خفقان‌آوری که وجودم را در بر گرفته شکاف بر می‌دارد، می‌شکند و تکه‌هایش روی زمین می‌ریزند. بوی تلخ چوب سوخته با اسپند در هم می‌آمیزد و ترکیب غریبی می‌سازد. می‌لرزم و سحر شده‌ام. از سر عجز و ناتوانی به زمین می‌افتم و به تلخی می‌گریم. زن بلند بالا برمی‌گردد و به سرعت در میان کوچه‌های خالی گم می‌شود. ابرها در میان بادی ملایم و موذی، به آرامی خورشید را آزاد می‌کنند و دوباره تابستان می‌شود. از سرما به خود می‌لرزم و گیج و مبهوت، باقی‌مانده‌ی نورهای کم‌رمق آفتاب را در آغوش می‌کشم. می‌خواستم به پای زن بلند بالا بیفتم و برای بخشایش گناهی موهوم، استغاثه و طلب آمرزش کنم. اما من که گناهی نکرده بودم؛ با این وجود غمگین بودم. به سختی از زمین بلند می‌شوم. کاری که محال بنظر می‌آید. خودم را جمع‌وجور می‌کنم و از کوچه بیرون می‌زنم. زمان گذشته و نزدیک غروب است. به خیابان اصلی که می‌رسم راهم را پیدا می‌کنم و تا خانه‌ی مادر پیاده می‌روم. دم در ایستاده‌ام که نگاهی به سرِ و وضع آشفته‌ام می‌اندازم. لباس‌هایم خاکی است و دوباره از درون گُر گرفته‌ام. تا دم در آپارتمانش می‌روم اما پشت در می‌ایستم. صدای هیاهو و موسیقی از در بیرون می‌ریزد و درونم را آشوب می‌کند. هدیه‌ی مادر را پشت در می‌گذارم و از ساختمان بیرون می‌زنم. در راه بازگشت پیامی برایش می‌فرستم و عذرخواهی می‌کنم. چون رمقی برایم باقی‌نمانده ماشینی دربست می‌گیرم و به خانه برمی‌گردم.

دوباره ناچارم پله‌ها را پیاده بالا بروم چون آسانسور در طبقه‌ی پنجم گیر کرده است. در پاگرد هر طبقه برای استراحت می‌ایستم و به نورهای گریزانی که از روشنائی‌های پاگرد بیرون می‌ریزد، خیره می‌مانم. طبقه‌ی دوم را رد می‌کنم و به طبقه‌ی سوم می‌رسم. درب خانه‌ی مرد شبگرد هنوز باز است و بوی مبهم غمگینی از آن بیرون می‌زند. در می‌زنم و منتظر می‌مانم. هیچ صدایی نمی‌آید و سکوتی تهی، فضا را عذاب‌آور می‌کند. وارد خانه می‌شوم و به اطراف سرک می‌کشم. یک تلویزیون کوچک روی دیوار نصب شده است. یک صندلی پشت اپن آشپزخانه است و یک تشک زهواردررفته در اتاق خواب. و دیگر هیچ... خانه تقریباً خالی است و بوی زننده و تهوع‌آوری مثل پیشاب یا مدفوع مانده‌ی سگ در خانه پیچیده است. روسری‌ام را باز می‌کنم و بینی و دهانم را می‌پوشانم. چراغ‌ها را روشن می‌کنم و روی زمین، نزدیک در دستشویی، رشته‌هایی مو می‌یابم. در دستشوئی را باز می‌کنم و تکه‌های موی چیده شده را که شلخته از روی زمین جارو شده‌اند، تشخیص می‌دهم. دسته‌ای موی خرمائی هنوز در درگاه چاه گیر کرده و بنظر می‌رسد، موی چیده شده‌ی مرد شبگرد باشد.

از خانه بیرون می‌زنم و در را می‌بندم. روی پله‌ها ولو می‌شوم و لحظه‌ای چشمانم را می‌بندم. بدنم یخ کرده است و گرمای بی‌رمق روشنایی پاگرد اندکی آرامم می‌کند. ناگهان خودم را می‌بینم که به سقف چسبیده‌ام و جسم بی‌جانم را روی پله‌ها رؤیت می‌کنم. سقف طبقات را یکی‌یکی و با طمأنینه رد می‌کنم و از زمین فاصله می‌گیرم. در مرز میان پشت‌بام و آسمان دم غروب به حالت سجده معلق مانده‌ام و نگران پیکرم روی پلکانم. باد ملایمی می‌وزد و یک نفر آرام در اعماق وجودم می‌گرید. مادرم است انگار. زن سردی که بوی علفزار می‌دهد و همیشه چیزی برای پنهان کردن دارد. همان که ناچارم هر جا می‌رود دنبالش بروم تا تنها نباشد و چیزهایی ببینم که باید مدفون شوند. زن زیبای بلندقدی که موهای کوتاه مشکی‌اش را با سلیقه می‌آراید و چشم‌های درشت سیاهش نیازی به سرمه و بزک ندارد. خودش است انگار. همان که جوانی‌ام را می‌خواهد، اما شهامت‌اش را ندارد آن را مطالبه کند. همیشه چیزهائی از جانم می‌خواهد که از آن گریزانم. حالا دیگر کیسه‌ی اشک درونم به اندازه‌ی کافی پر شده و سنگین شده‌ام. دوباره به پایین کشیده می‌شوم و مملو از احساساتی غریب و متناقض هستم. جسمم غبارآلود و بی‌جان روی پله‌ها رها شده و آرام است. حالا باید درونش شوم اما راهش را نمی‌دانم. نزدیکش می‌شوم و رویش دراز می‌کشم اما مرا پس می‌زند. باید داخلش شوم اما راهش را نمی‌دانم... باید درونش شوم، اما راهش نمی‌دانم. ■

ماهی مرکبی که عاشق خورشید شد

بن لوری
ترجمه: اسداله امرایی

از بدو تولد، ماهی مرکب عجیب و غریبی بوده است. یکی از چشم‌هایش لوچ بود و یکی از شاخک‌هایش تغییر شکل محسوسی داشت. به همین علت، تمام ماهی مرکب‌های دیگر او را دست می‌انداختند و سربه‌سرش می‌گذاشتند. خنگ و گول و چلاق صدایش می‌کردند. هر وقت سروکله‌اش پیدا می‌شد به او مرکب پرت می‌کردند و به اومی‌خندیدند و شنا کنان دور می‌شدند.

پس از مدتی، ماهی مرکب ولشان کرد و برای خودش می‌گشت و تو حال خودش بود. به تنهایی نزدیک سطح آب می‌آمد، به سمت بالا نگاه می‌کرد در همین زمان خورشید را دید.

خورشید بزرگ ترین پدیده‌ی عالم بود برایش.

فکر می‌کرد، چقدر زیباست.

دست دراز می‌کرد آن را بگیرد.

اما خورشید همیشه دور از دسترس بود.

ماهی مرکب‌های دیگر که می‌دیدند چه‌طور تلاش دارد آن را بگیرد، می‌گفتند چه می‌کنی؟

می‌گفت، هیچ. می‌خواهم خورشید را بگیرم.

ماهی مرکب‌ها می‌گفتند، زده به سرت.

ماهی مرکب می‌گفت چرا این حرف را می‌زنید؟

ماهی مرکب‌های دیگر می‌گفتند، خورشید خیلی دور است و دستت هیچ وقت به آن نمی‌رسد؟

ماهی مرکب ما می‌گفت، یک روزی می‌رسد.

ماهی مرکب‌های دیگر خندیدند، اما او دست برنداشت، دست دراز کرد و کش آمد و دست دراز کرد.

بعد یک روز دید ماهی گنده‌ای از آب بیرون پرید.

گفت من هم باید تلاش کنم که از آب بیرون بپرم.

ماهی مرکب تلاش می‌کرد که از آب بیرون بپرد تا به خورشید برسد. اوایل نمی‌توانست خیلی بالا بپرد. از آب می‌جست و تالاپ می‌افتاد توی آب.

اما هر روز بیشتر تمرین می‌کرد.

ماهی مرکب، دیگر با پرش‌های خیلی بلند از آب بیرون می‌جست. حالا دو سه متری می‌پرید. کلی دورخیز می‌کرد تا بتواند بپرد. از آب می‌جست و پاهایش را تکان می‌داد.

اما ماهی مرکب هرقدر هم می‌جست که به خورشید نمی‌رسید.

ماهی مرکب‌های دیگر می‌گفتند تو ماهی مرکب خلی هستی. روز به روز هم خل‌تر می‌شوی. ماهی مرکب نمی‌فهمید چه رفتاری می‌کند که به نظر بقیه ابلهانه می‌آید. اما حقیقت این بود که هرچه پیش می‌رفت به خورشید نزدیک نمی‌شد.

بعد یک روز وسط پرش‌هایش پرنده‌ای را دید که پرواز می‌کرد.

ماهی مرکب گفت، بال! من به بال احتیاج دارم.

ماهی مرکب به فکر افتاد که یک جفت بال برای خودش درست کند. در مورد انواع و اقسام مواد تحقیق کرد. کتاب‌های باستانی را در کشتی غرق شده‌ای که کشف کرده بود، یافت و آن‌هایی را که درباره‌ی متالورژی علوم هوانوردی بود خواند.

طولی نکشید که ماهی مرکب برای خودش یک جفت بال درست کرد که قدرت کشش خوبی هم داشت بسیار هم سبک بود. برای همین یک کارگاه ریخته‌گری کوچک هم راه انداخت.

ماهی مرکب گفت: گمانم این بال‌ها الان آماده باشند.

از آب بیرون پرید. بال زد و بال زد و بالا رفت و بالا رفت. از بالای ابرها هم بال زنان رد شد.

ماهی مرکب گفت، کار می‌کند!

به خورشید نگاه کرد.

گفت می‌آیم! می‌آیم!

بعد ناگهان اتفاقی افتاد. بال‌هایش دیگر کار نکرد. در آن ارتفاع هوا خیلی رقیق بود.

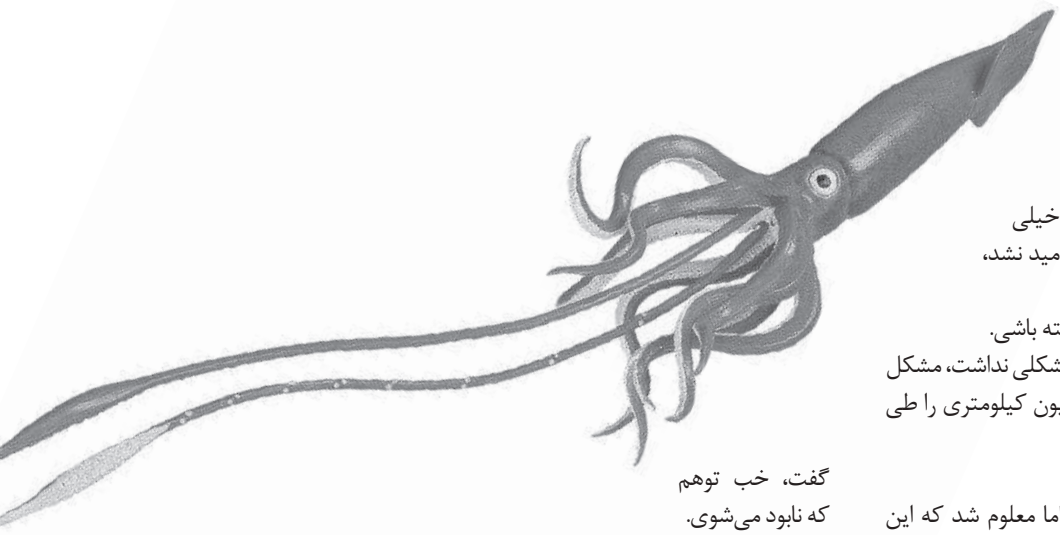
ماهی مرکب گفت، ای وای و سقوط کرد. یک راست افتاد توی دریا. خوشبختانه آسیبی ندید، چتر نجات را فراموش نکرده بود. حتی چتر یدکی برای موارد اضطراری هم داشت.

اما شلپی که توی آب افتاد، بال‌هایش در هم شکست. حالا خنده‌ی شماتت‌آمیز ماهی مرکب‌های دیگر بماند. می‌گفتند، این ماهی مرکب کی قرار است خیلی چیزها را یاد بگیرد؟

اما ماهی مرکب ما گوشش بدهکار این حرف‌ها نبود.

تمام مدت ماهی مرکب یک فکر در سرش بود، حتی در همان اوج صعودش. در همان مرز لایتناهی جو می‌گفت من به یک سفینه‌ی بین سیاره‌ای نیاز دارم.

ماهی مرکب در همان لحظه به مطلبی دست یافت: سرانجام طرح کلی



منظومه ی شمسی را دریافت. تا آن زمان فقط به مرزهای آغازین خشکی فکر می‌کرد. حالا فاصله‌های عظیم را درمی یافت.

البته ساخت سفینه‌ی بین سیاره‌ای پیچیده بود- خیلی پیچیده‌تر از یک جفت بال ساده. اما ماهی مرکب ناامید نشد، فقط هیجان زیادی داشت.

می‌گفت، خیلی خوب است که در زندگی هدف داشته باشی.

تصمیم گرفت سفینه‌ی فضایی بسازد. ساخت بدنه مشکلی نداشت، مشکل در موتور محرکه‌ی آن بود. باید فاصله‌ی صدها میلیون کیلومتری را طی می‌کرد.

گفت، به سرعت بالا نیاز دارم.

ابتدا، ماهی مرکب یک راکتور اتمی طراحی کرد. اما معلوم شد که این راکتور قادر به تامین انرژی لازم نیست. به شدت درگیر مطالعه در زمینه‌ی فیزیک شد.

ماهی مرکب اولین ماده‌ی تاریک و راکتور تولید نیرو را طراحی کرد و ساخت. زمان زیادی برد معادل هزار کشف علمی بود.

گفت، حالا خوب شد. به سرعت کافی می‌رسم. سرانجام یک روز سفینه‌ی فضایی ماهی مرکب تکمیل و آماده پرتاب شد. ماهی مرکب کلاهخود بر سر گذاشت و رفت نشست توی کابین.

گفت، خب آماده، حرکت!

یک دکمه را فشار داد و با سرعت نور به فضای خارج از جو زمین رفت. از کنار ماه گذشت، بر جاذبه‌ی زمین غلبه کرد. رو به ماه از زهره گذشت و به سوی عطارد پیش رفت.

در صندلی فرماندهی نشست و به خورشید، چشم دوخت که لحظه به لحظه در مثابق چشم‌هایش در صفحه ی بزرگ می‌شد.

گفت، خورشید قشنگم، آمدم آمدم. آخرش بعد از این همه مدت بغلت می‌کنم!

اما هرچه نزدیک‌تر می‌شد، اتفاقی غریب پیش آمد- اتفاقی که ماهی مرکب پیش‌بینی نکرده بود. سفینه داغ‌تر شد. داغ و داغ‌تر.

ماهی مرکب گفت، چرا این‌قدر داغ است؟

از قرار، ماهی مرکب واقعا چیزی در مورد خورشید نمی‌دانست. حتی نمی‌دانست چی هست. همیشه برایش یک نماد بود؛ نمادی انتزاعی که حفره‌ای از زندگی‌اش را پر می‌کرد. حتی متوجه نبود که آن‌چه دوستش دارد، گوی عظیمی از آتش است- یعنی تا این لحظه نمی‌دانست. اما اکنون حقیقت برایش روشن شده بود. گفت، این الان مرا می‌کشد!

گفت، اسیر جاذبه‌ی خورشید شده‌ام!

محاسباتی انجام داد و متوجه شد که گم شده است. خیلی تند رفته و تقریباً به آخر خط رسیده بود. با وجود همه‌ی موتورهای سفینه با تمام قدرت کار می‌کرد، تنها چند ساعت دیگر زنده می‌ماند.

در صندلی خود نشسته بود، تا مرگ برسد، ناگهان اتفاق بدتری شروع شد. ماهی مرکب به یادآوری خاطرات و غور و بررسی در زندگی پرداخت.

گفت، ای خدا، واقعاً احمق بوده‌ام!

ناگهان همه چیز روشن شد. دردآور بود همه‌ی کارهایی که انجام داده بود، هر کاری کرده بود، به باد فنا می‌رفت.

گفت، من خنگ بی‌شعور تمام زندگی‌ام را تلف کردم.

سفینه گفت، این‌طور نیست، تو من را ساختی.

ماهی مرکب فکر کرد، حق با سفینه است.

گفت، خب توهم که نابود می‌شوی.

کشتی گفت، بله. اما یادت باشد که من فرستنده دارم. اگر سریع کار کنیم حداقل اطلاعات و دانش را حفظ می‌کنیم.

ماهی مرکب دست به کار شد، با سرعتی که تا آن‌وقت سابقه داشت تب‌آلود به سمت خورشید می‌رفت. تمام دانش، معادلات و قضیه‌هایی ریاضی‌اش را نوشت، و همه‌ی کارهایی را که انجام داده بود، شرح داد. در آخرین لحظات باقی مانده از عمر، پا را فراتر گذشت. به قلمروهای دیگری از اندیشه وارد شد. زیست شناسی و روانشناسی و اخلاق و پزشکی و معماری و هنر را کاوید. جهش‌های بزرگی انجام داد، بر مرزها غلبه کرد. پرده‌های جهل را کنار زد. انگار در آن لحظه تمامی دهنش جان گرفت و کاری کرد که کسی پیش از او به فکرش هم نرسیده بود.

در آخرین لحظه پیش از آن‌که سفینه‌اش ازهم بپاشد و خودش به کلی از بین برود، در صندلی لم داد.

گفت، همین را دارم و لاغیر.

سفینه همه‌ی اطلاعات را در فضا مخابره کرد.

دانش ماهی مرکب در فضای تاریک منتشر شد و به سمت زمین حرکت کرد. البته وقتی پیام به زمین رسید ماهی‌های مرکب دیگر متوجه نشدند، برای آن‌که خنگ‌تر از آن بودند که رادیو بسازند.

داستان همین‌جا تمام می‌شدو با مرگ اندوهبار ماهی مرکب در تنهایی، اما خوشبختانه آن علایم همجنان مخابره می‌شد. از زمین گذشت و از مریخ و حلقه‌های زحل و مشتری و سایر سیارات هم گذاشت.

رفتند و رفتند و از منظومه‌ی شمسی گذشتند و کهکشان‌های دیگر. خوشه‌ها رد شدند. میلیاردها سال سرگردان بودند.

سرانجام در هزاره‌های نامعلوم بعدی به تمدن از موجودات فضایی بیگانه رسید. میان سکنه‌ی عقب‌افتاده‌ی سیاره‌ای پرت در تاریک‌ترین اعماق فضا. آن‌ها قفل پیام‌های را شکستند و به خاطر سپردند. به فکر فرو رفتند، ساختند و با سازندگی سبک زندگی دنیای خود را متحول کردند.

شهرهایی آباد با بناهای عظیم و برج‌های سربه‌فلک کشیده و زیبا، بیمارستان و مدرسه و پارک ساختند. بیماری‌ها را از بین بردند و دست از جنگ و جدال برداشتند.

بعد چشم به آسمان دوختند. راه افتادند و فضا را درنوردیدند و در سراسر کاینات پراکنده شدند. به همه فارغ از تفاوت‌های دوری و نزدیکی کمک کردند.

سفینه‌ی فضایی طلایی‌شان مزین به تصویر ماهی مرکبی بود که از ماورای ستاره‌ها با آن‌ها صحبت کرده بود. ■

زنبق وحشی

(گزیده‌ی اشعار لوئیز گلوک)

مترجم:
رزا جمالی

ناشر: ایهام
قیمت: ۴۰۰/۰۰۰ تومان

و از خون این زخم
گلی رویید، شبیه سوسن
بی‌نظیرتر اما
شبیه گلبرگ‌های یک چرخ
و بعد خداوند گریست، غمی حیاتی بود
که زمین را سیل گرفت...

کتاب مجموعه ای از بیست و دو شعر لوئیز گلوک شاعر مجارستانی- آمریکایی است. که در سال ۲۰۲۰ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل شد. داوران نوبل در سال ۲۰۲۰ اعلام کردند لوئیز گلوک صدایی استثنایی در عرصه‌ی شعر دانستند که کاملاً متمایز است. لوئیز الیزابت گلوک از پدر و مادری روس و مجارستانی در نیویورک به دنیا آمد و تاکنون موفقیت‌های بسیاری در زمینه شاعری به دست آورده است، اشعار او فضایی و هم آلوده و دیگرگون را تصویر می‌کند و لحن غنایی از مشخصات کار اوست. ■

پرسش‌های فیلسوفان بزرگ جهان

(۲۳ پرسش مهم فلسفی)

نویسنده:
لِشک کولاکوفسکی
مترجم:
شهاب الدین عباسیان

ناشر: نشرمان،
۲۶۴ صفحه
قیمت: ۱۵۵/۰۰۰ تومان

عدالت چیست؟ چرا در جهان شر وجود دارد؟ آیا می‌توانیم چیزی را که می‌بینیم باور کنیم؟ حقیقت از کجا آغاز می‌شود و ... کولاکوفسکی در این کتاب به زبانی واضح و گویا، درباره‌ی سؤالاتی از این دست کند و کاو و ذهن خواننده را با آن‌ها درگیر می‌کند و در مسیر پاسخ به این سؤالات خواننده را با چهره‌های شاخص فلسفه‌ی غرب از سقراط تا نیچه و دکارت آشنا می‌نماید. ■

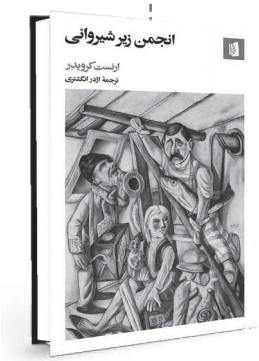
ساختار اسطوره‌ای، در داستان و فیلمنامه

نویسنده:
کریستوفر وگلر
مترجم:
عباس اکبری

ناشر: نیلوفر،
۳۹۸ صفحه
قیمت: ۱۶۵/۰۰۰ تومان

کریستوفر وگلر استار، فیلمنامه‌نویس و نویسنده‌ی هالیوودی است که بیشتر برای همکاری اش با کمپانی دیزنی و کتاب ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه شهرت دارد. او ایده‌پرداز و مشاور پروژه‌هایی چون شیر شاه ، دیو و دلبر و هرکول در کمپانی دیزنی بود. وگلر ابتدا یک یادداشت هفت صفحه‌ای تحت عنوان «راهنمای کاربردی قهرمان هزار چهره» نوشت که همین یادداشت پایه‌ی نوشتن این کتاب شد. در کتاب حاضر نویسنده، رابطه‌ی بین اسطوره شناسی و داستان نویسی و تأکید اسطوه‌ها را بر داستان‌ها و فیلم‌ها برای استفاده‌ی فیلمنامه نویسان و دانشجویان این رشته به طور مختصر بیان کرده است. طبق نظر وگلر، اتفاقات یک داستان به جای یک خط مستقیم، یک دایره هستند، زیرا تصمیمات و عملکردهای افراد دیگر بر روی مسیر قهرمانان داستان تأثیر می‌گذارد. ■

انجمن زیرشیروانی



کرویدی از نویسندگان متفاوت قرن گذشته‌ی آلمان بود و انجمن زیرشیروانی معروف ترین کتاب اوست. این کتاب نخستین کتاب آلمانی بود که بعد از جنگ جهانی به زبان‌های فرانسه و انگلیسی ترجمه شد.
در بخشی از کتاب آمده: «حماقت ما در همه‌ی نداشته‌هاست. نه داشتن عقل، چون احمق‌ها هم ممکنه معقول باشن. حماقت نداشتن تخیله، چرا سنگینی روزمره آدم‌ها رو له می‌کند، چرا زیر دستمال گردگیری خاکستریش خفه شون می‌کند؟ چون تخیل ندارن! من درباره‌ی فرار از زندگی روزمره موعظه نمی‌کنم، نه فرار به جلو، نه فرار به عقب، بلکه از این بالا با صدای بلند بهشون می‌گم: بیدارشین! حصار عادت‌هاتون‌رو بکشنید! چشم‌هاتون‌رو باز کنین و رویا ببینین.» ■

نویسنده:
ارنست کرویدی
مترجم:
اژدر انگشتری

ناشر: بیدگل،
۳۰۲ صفحه
قیمت: ۱۱۰/۰۰۰ تومان

آدمی همان است که می‌خواند

(راهنمای عملی خوب‌خواندن)

کتاب خوندان برای اهل خواندن، لذتی وصف‌ناپذیر است. تا جایی که این علاقه به خواندن بسیاری از علاقمندان کتاب را به افرادی «همه چیز خوان» تبدیل می‌کند، اما دی یانی در این کتاب سعی کرده راه و روشی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد که به نوع کتابخوانی قبلی او ارزش و غنای بیشتری می‌بخشد. روش‌های پیشنهادی در کتاب و حال و هوای کلی این اثر بیشتر عملی است و تکیه‌ی نویسنده بر خواندن ادبیات است و سعی دارد با پیشنهاد این روش‌ها لذت خواندن ادبیات را برای خوانندگان آن بیشتر کند. به عقیده‌ی نویسنده ی آدمی درواقع همان چیزی است که می‌خواند و بر این اساس باید بهترین‌ها را خوانده و «خوب» خواند و با متن درگیر شد. ■

نویسنده:
رابرت دی یانی
مترجم:
علی ظفر قهرمانی نژاد

ناشر: بیدگل
قیمت: ۱۴۸/۰۰۰ تومان

قانون و خشونت

در این کتاب دو مفهوم قانون و خشونت از دیدگاه متفکران معاصر چون والتر بنیامین، آگامبن و ... بررسی شده است و به نقش سیاست در میانه‌ی این دو مفوم توجه شده است. در شرح پشت جلد کتاب آمده: قانون و خشونت دو قطب یا جوهر طبیعی نیستند که سیاست را بتوان به مثابه فاصله یا خط رابط میان آن دو تعریف کرد. حتی اگر این تعریف به شیوه‌های دیالکتیکی برحسب زوج مفهومی درواقع، نه فقط شکافی میان این دو قطب، بلکه اساساً شکاف یا تنش بر سازنده‌ی نهفته در درون آن دو است. ■

نویسنده:
جورجو آگامبن، کارل اشمیت، والتر بنیامین و ...
گروه مترجمان:
زیرنظر مراد فرهادپور

ناشر: ناشر: نشر نی،
۲۶۶ صفحه
قیمت: ۱۳۸/۰۰۰ تومان

ماهنامه

آزما

Azma Magazine

فرم اشتراک

▣ اشتراک و خرید اینترنتی آزما
از طریق وب سایت مجله و صفحه اینستاگرام به آدرس: azmamagazine امکان پذیر است.

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

www.azmaonline.com

با استفاده از بارکدخوان تلفن همراه به سایت آزما دسترسی پیدا کنید

۵۰٪ تخفیف دانشجویان رشته‌های هنر و ادبیات با ارائه کارت دانشجویی
شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ تومان
یکساله ۳۰۰/۰۰۰ تومان

تخفیف سایر علاقه‌مندان
شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ تومان
یکساله ۴۵۰/۰۰۰ تومان

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

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

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

فرم درخواست اشتراک

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

وضعیت اشتراک:

شش ماهه ☐ یکساله ☐
پست عادی ☐ پست پیشتاز ☐

مریم مزروعی

بلای جنگ برای کودکان

«نشسته بود و به آسمان نگاه می‌کرد، نگاه و صورتش ترکیبی از گیجی و دعوت به مبارزه بود، نگاهی که بی‌درنگ نگاه چرچیل را تداعی می‌کرد وقت تصمیم‌گیری. چشمان دوربین مثل چشمان کودکان اغلب حقیقت را می‌بیند.»

این توضیحات خانم تونی فریسل برای یکی از شهره‌ترین عکس‌های جنگ جهانی دوم است. فریسل که عکاس معروف مد و فشن بود در سال ۱۹۴۵ برای عکاسی جنگ به انگلستان سفر کرد و روزی از روزها بلافاصله پس از بمباران لندن به دست نازی‌ها، پسرک را حیران و مصمم میان ویرانه‌ها یافت. پسرکی که برای بازی از خانه بیرون زده بود ولی در بازگشت با خانه‌ای مواجه شده بود که مادر و پدر و برادرش زیر ویرانه‌های آن مدفون بودند.

فریسل در بیانیه این مجموعه عکسش نوشت: «واقعیت این است که بدترین قسمت جنگ بلایی است که بر سر بازماندگان آوار می‌شود.»

تازه‌های گروه انتشاراتی ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری، شماره ۱۱۱
تلفن: ۶۶۴۰۸۶۴۰
www.qoqnoos.ir
@qoqnoospub