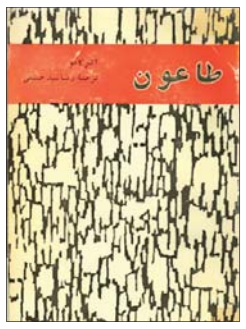
از خیابان انقلاب به بعد – ۱۰

در حاشیه تاریخ خیابان

پیام حیدرقزوینی

عکس: آیدین رهبر، شرق

تاریخ خیابان انقلاب را نه‌فقط در متن آن،که باید در نقاط حاشیه‌ای‌تر آن هم جست. بخشی از این تاریخ، در میان کتاب‌های قدیمی و کهنه‌ای است که در دستفروشی‌های خیابان فروخته می‌شوند. کتاب‌هایی که گذر زمان تنها بر ارزششان افزوده است؛ و بر قیمت‌هایشان نیز. کتاب‌هایی از ناشرانی دوران‌ساز که گاه با گذشت چند دهه از عمرشان هنوز یگانه و درخشانند. «نیل»، یکی از آن نام‌هایی است که بسیاری از کتاب‌های باارزش اما قدیمی دست دوم فروشی‌ها متعلق به آن است. کتاب‌هایی که کهنه‌شدنشان در گذر روزگار تاثیری در ارزش و قیمتشان نداشته است. اگرچه سال‌های سال است که دیگر کتابی از نیل منتشر نمی‌شود اما نامش هنوز اینجا و آنجا شنیده می‌شود. این شنیده‌شدن نه‌فقط به دلیل کتاب‌هایی که نیل منتشر می‌کرد، که به دلیل چگونگی و کیفیت انتشارشان هم بوده است. اما این همه حکایت نیل نیست. نیل بخشی مهم از تاریخ حاشیه‌ای خیابان انقلاب را تشکیل می‌دهد چراکه در سال‌های فعالیتش پاتوق بسیاری از روشنفکران و نویسندگان بوده است. بعد از سال ۳۲ و رخوت حاصل از آن، نیل جریانی تازه برای انتشار ادبیات داستانی و شعر همگام با زمانه به وجود آورد و خیلی از نویسندگان و روشنفکران را جذب خود کرد. احمد شاملو، نصرت رحمانی، سیاوش کسرایی، نادر نادرپور، فریدون مشیری، به‌آذین، محمد قاضی و رضا سیدحسینی از جمله شاعران و مترجمانی بودند که یا اولین یا مهم‌ترین آثارشان را با نیل منتشر کردند. غلامحسین ساعدی نیز از جمله نویسندگانی بود که آثارش را برای انتشار به نیل می‌سپرد. به این ترتیب بخشی از حافظه روشنفکری ایران در آن سال‌ها مربوط به انتشارات نیل است. حتی یک اتفاق در این کتابفروشی را به نوعی می‌توان اولین قدم در راه تشکیل مهم‌ترین جمع نویسندگان معاصر دانست. ساعدی در گفت‌وگویی با عنوان «تاریخ شفاهی ایران» که در فروردین ۶۳ در فرانسه انجام شده، این اتفاق را اینگونه شرح می‌دهد: «وزارت فرهنگ و هنر یک برنامه‌ای ترتیب داده بود که تمام شعرا و نویسندگان و هنرمندان را زیر بال خودش بکشد. بعد نامه فرستاد و از همه دعوت کرده بود تقریبا این قضیه را به یک صورت خاصی منتفی کنند که اشخاص منفرد نباشند و همه را به طرف خودشان بکشند و زیر بال خودشان بگیرند. بعد همه مخالفت کردند. یک روز من در انتشارات نیل بودم چون یک کاری از من درآمده بود و آنها جلویش را گرفته بودند و من خیلی عصبانی بودم و همین‌طور بدوبیراه می‌گفتم و بددهنی می‌کردم. یک آقایی آنجا بود گفت که فلانی کی هستند. بعد گفتند مثلا اسمش این است. آمد طرف من...» بعد ساعدی تعریف می‌کند که آن فرد قرار ملاقاتی با هویدا می‌گذارد تا نویسندگان درباره سانسور با او صحبت کنند. آل‌احمد و براهنی و سیروس طاهباز و ساعدی و ... به نخست‌وزیری می‌روند و در طول جلسه آل‌احمد به هویدا حمله می‌کند. بعد قرار بر این می‌شود که یک نفر از طرف نویسندگان انتخاب شود تا این جلسه‌ها ادامه یابد، بلکه به جایی برسد. ساعدی انتخاب می‌شود و چند جلسه‌ای هم برگزار می‌شود. اما کار پیش نمی‌رود و جلسه‌ها شکست می‌خورند: «آخرین جلسه بود که من بلند شدم و آن کاغذ را پاره کردم و آمدم رفتم کافه فیروز و نادری و به بروبچه‌ها اطلاع دادم که اصلا چیزی نمی‌شود. آن موقع یکدفعه به فکر افتادم که ما یک تشکیلاتی ترتیب بدهیم...» بهرام صادقی هم نقل کرده که یک‌بار در نیل «سیمین دانشور» را می‌بیند درحالی که آل‌احمد و براهنی هم در طبقه بالای کتابفروشی بوده‌اند. وقتی او هم نزد آنها به طبقه بالا می‌رود، آل‌احمد با ادبیات خودش و خطاب به براهنی از نوشته‌های بهرام صادقی تعریف می‌کند. یا مصطفی رحیمی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «در زمانی که کتاب‌های نیل نشر می‌شد، من در شهرکرد قاضی بودم و وقتی برای مرخصی به تهران می‌آمدم، یکراست می‌رفتم سراغ نیل.» از دل محافل و پاتوق‌هایی که در نیل یا در جاهای دیگر تشکیل می‌شد، بحث‌ها و مطالبی بیرون می‌آمد که امروز همچنان خواندنی‌اند. انتشارات نیل در همان دهه ۳۰ مجله‌ای با نام «انتقاد کتاب» چاپ می‌کرد که به گفته رضا سیدحسینی حاصل بحث‌های همین محافل بود. «انتقاد کتاب» شامل ترجمه، نقد داستان و نقد شعر می‌شد و بسیاری با آن همکاری می‌کردند. مثلا در شماره چهارم آن (آذر و دی ۱۳۴۴) مطالبی از سیدحسینی، مصطفی رحیمی، بهرام بیضایی، رضا براهنی و یدالله رویایی دیده می‌شود و در پشت جلد مجله هم تبلیغ «دون آرام» شولوخوف با ترجمه به‌آذین آمده و خبر از این داده که «متن کامل در چهارمجلد در این ماه منتشر می‌شود.» این شماره از انتقاد کتاب پنج‌ریال قیمت داشته است.



«انتقاد کتاب»، در حدود ۵۰شماره منتشر شد و هر شماره‌اش با استقبال زیادی هم روبه‌رو می‌شد. همچنین سیدحسینی اغلب کتاب‌هایی که نیل منتشر کرده را هم حاصل همین محافل می‌داند. محافلی که از جمله اعضای ثابتش؛ آل‌احمد، داریوش آشوری، ابوالحسن نجفی، عبدالحسین آل‌رسول و مصطفی رحیمی بوده‌اند: «غالب کتاب‌های انتشارات نیل محصول این محافل بود، مثلا عزاداران بیل، ترجمه‌هایی که از ۱۰رمان بزرگ دنیا شد، باباگوریو، دن‌کیشوت و خیلی کتاب‌های دیگر. این محافل آنقدر در فعالیت‌های ما نقش داشت که هیچ کتابی روی زمین نمی‌ماند و در ضمن راجع به هریک از این کتاب‌ها چند نقد ماندگار نوشته شده است که حاصل همین محافل بود.» نیل حدود یک‌سال مجله‌ای دیگر با نام «صدف» هم منتشر می‌کرد که بهرام صادقی و تقی مدرسی مسوول آن بودند و نجفی و سیروس پرهام هم با آن همکاری داشتند. صدف نشریه مستقلی بود که هزینه انتشارش را نیل می‌پرداخت.

کتابفروشی نیل در آغاز فعالیتش روبه‌روی چاپخانه مجلس بود و بعد به میدان مخبرالدوله منتقل شد و در نهایت به انقلاب و روبه‌روی دانشگاه آمد. بنا به روایتی نیل برگرفته از اسم سه بنیانگذار آن است: ابوالحسن نجفی (ن)، احمد عظیمی (ی) و عبدالحسین آل‌رسول (ل). نجفی بر انتخاب کتاب تا ویرایش و چاپ آن نظارت می‌کرد و همین ویژگی‌ها باعث شد تا نیل به سمت تخصصی و مدرن‌شدن پیش رود. به گفته بسیاری از جمله سیدحسینی، نیل اولین ناشری بود که کتاب‌ها را ویراستاری می‌کرد یا در واقع ترجمه‌ها را با متن تطبیق می‌داد. همه اینها باعث شد تا نیل ناشری تاثیرگذار و سنت‌ساز شود هرچند بعدها اختلافاتی در میان شرکای آن به وجود آمد و دیگر کتابی از طرف نیل منتشر نشد. بسیاری از جمله آل‌احمد تلاش زیادی می‌کنند تا نیل پابرجا بماند و فعالیت کند اما زمانه عوض شده بود و نیل هم تاب ماندن نداشت و از هم پاشید. اما هنوز کتابفروشی نیل روبه‌روی دانشگاه پابرجاست. هرچند امروز فقط کتابفروشی است و به‌عنوان ناشر فعالیتی ندارد. ویترین نیل دیگر شباهتی به ویترین ناشری که یک روز مهم‌ترین آثار ادبیات مدرن را منتشر می‌کرد ندارد. به کتابفروشی هم که وارد شوی اثری از شلوغی و تب‌وتاب گذشته‌اش را نمی‌بینی. همان مشتری‌هایی هم که به نیل می‌آیند از گذشته آن بی‌خبرند. میزی در وسط کتابفروشی، فضای آن را به دو بخش تقسیم می‌کند و در دو طرف دیوارها هم تا سقف کتاب چیده شده است. از ادبیات و جامعه‌شناسی گرفته تا کتاب‌های روانشناسی و تربیت‌بدنی. هرچقدر هم که چشم بچرخانی ردی از کتاب‌های قدیمی نیل نمی‌یابی. اما در زیر یکی از میزهای وسط کتابفروشی، چشمت به کتاب‌هایی می‌خورد که احتمالا بازمانده از سال‌های دور کتابفروشی‌اند. کتاب‌هایی با کاغذهایی زرد و پاره که رد گذشت زمان به روشنی در آنها حک شده. در میان این کتاب‌های کهنه، ترجمه‌ای قدیمی از جلد اول «گارد جوان» الکساندر فادیف، «هایبتی و دیکتاتور آن» با ترجمه سروش حبیبی، «ایالات نامتحد» ولادیمیر پورنر با ترجمه محمد قاضی، «جنبش مقاومت ایرلند» روژه فالیگو با ترجمه باقر پرهام و جمشید ارجمند، «روسلان وفادار» گئورگی ولادیموف با ترجمه قدیمی فتح‌الله دیده‌بان و... دیده می‌شود. با کتابفروش نیل که درباره وضعیت این انتشارات صحبت کنی، علاقه‌ای ندارد تا بگوید چرا نیل دیگر کتابی منتشر نمی‌کند. اختلافات قدیمی میان شرکای آن مساله‌ای است که انگار ترجیح می‌دهد حرفی درباره‌اش نزند. او ترجیح می‌دهد به جای حرف‌زدن درباره آن اختلافات، از وضعیت بدفروش کتابفروشی بگوید. دغدغه امروز نیل در تابستانی که زمان رکود کتابفروشی‌های انقلاب است، فروش ناچیز کتاب‌هاست. فروشی آنقدر ناچیز که به گفته کتابفروش، «حتی کفاف پول برق کتابفروشی را هم نمی‌دهد.» درحالی که کتاب‌های قدیمی خود نیل در دستفروشی‌ها با قیمت‌هایی گران به فروش می‌رسند. کتاب‌هایی که کتابفروش با غرور از آنها نام می‌برد، غروری که البته خالی از حسرت هم نیست. در مدتی هم که در کتابفروشی هستی، این مساله را به روشنی می‌بینی. این جا دیگر نه خبری از پاتوق‌هایش هست و نه خبری از مشتری‌های پرشمارش.

به بهانه درگذشت فهیمه رحیمی، نویسنده داستان‌های عامه‌پسند

عشقی که بسط نمی‌یابد

نادر شهریوری (صدقی)

از جمله ویژگی داستان‌های عامه‌پسند آن است که مسایلی را مطرح می‌کند که قادر به حل‌کردنشان باشد. داستان‌های آگاتاکریستی از جمله اینگونه داستان‌هاست. در ایران فهیمه رحیمی از مهم‌ترین نویسنده‌های عامه‌پسندی است که شخصیت داستان‌هایش را طوری طراحی می‌کند که درنهایت عاقبت‌بخیرشده یا به یک تعبیر قادر به حل مسایلشان باشند. رمان بامداد خمار نوشته فتانه حاج‌سیدجوادی نمونه‌ای از داستان‌های عامه‌پسند است. نگارنده به بهانه درگذشت فهیمه رحیمی به بررسی کوتاهی از رمان بامداد خمار می‌پردازد.

***

- «سلام از بنده، فرمایشی بود؟
- من با عصمت‌خانم کار دارم
- اسم شریف سرکار؟
- من... من... دختر آقای بصیرالملک هستم. به عصمت خانم بفرمایید محبوبه».[1]

نام بصیرالملک در تمامی رمان بامداد خمار اثر فتانه حاج‌سیدجوادی حضوری سنگین و تعیین‌کننده دارد تا به آن حد که نه‌تنها قهرمان اصلی داستان – که محبوبه است – بلکه حتی ضدقهرمان – رحیم – نیز از دایره قدرت این نام خلاصی نمی‌یابد. به بیانی دیگر این «نام» تا به آن حد قدرت دارد که هویت تک‌تک افراد خانواده را از پیش معین می‌کند. بامداد خمار، زندگی محبوبه، دختر بصیرالملک از اشراف سرشناس است که به تمامی خواستگاران و ازجمله خواستگاری پسرعموی اشرافی‌اش منصور، جواب رد می‌دهد تا با شاگرد نجاری به نام رحیم ازدواج کند. این کار با مخالفت شدید خانواده و پدرش بصیرالملک روبه‌رو می‌شود اما محبوبه کار خودش را می‌کند. از آن به بعد یعنی بعد از ازدواج محبوبه با رحیم، بصیرالملک ورود محبوبه را به خانه تا مادامی که همسر رحیم است ممنوع می‌کند. تفاوت جایگاه اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و... میان محبوبه و رحیم بر روابط آنها سایه‌ای سنگین می‌اندازد و آن را به بحران می‌کشاند. این بحران بعد از آنکه محبوبه بچه دومش را سقط می‌کند به اوج می‌رسد تا آنکه سرانجام محبوبه پشیمان از تصمیمی که گرفته در حالی که برای همیشه نازا شده به سوی خانواده خود – بصیرالملک – بازمی‌گردد تا این‌بار به‌عنوان همسر دوم با پسرعمویش منصور ازدواج کند. ماجرای عشقی مانند بامداد خمار در ادبیات زیاد وجود دارد. عشق به تعبیر ژولیا کریستوا «سرپیچی از یک ممنوعیت» است که اگر بسط یابد به تمایز منتهی می‌شود. تمایزی که آغاز فضایی نو در زندگی قهرمان داستان خواهد بود، فضایی که تفاوت کیفی با گذشته دارد «برای خلق و به دست‌آوردن یک فضای روانی یا قلمروی درونی، موجودات سخنگو باید از فرهنگ نمایش، از ساختارهای سخت نمادین و از هویت‌های متجانس سرپیچی کنند.»[2] خروج فرد از تصلب ساختارهای نمادین باعث آن می‌شود که در آغاز، خود را بیگانه و غریب بیابد مانند یک غریبه که به خانه‌ای به‌کلی متفاوت از خانه خود، قدم می‌گذارد و ناگزیر است با زبانی متفاوت از زبان خود سخن بگوید. هنگامی که محبوبه خانه پدری‌اش را ترک می‌کند و قدم به خانه همسرش رحیم می‌گذارد با حس بیگانگی مواجه می‌شود: «من پا به حیاط گذاشتم و مات و مبهوت به درودیوار خیره شدم. تمام این خانه به اندازه حیاط‌خلوت خانه پدری‌ام نیز نمی‌شد... بره آهویی بودم که در دشتی خشک و غریب، تنها و سرگردان مانده و در پشت سرش شکارچی و مقابلش سرزمینی مرموز و ناشناخته گسترده بود.»[3]

سرپیچی بی‌سامانی و کولی‌وار، سرگردانی است. کولی‌بودن بی‌ریشه‌گی است، برای خروج از کولی‌گری باید در جایی مستقر شد و ریشه دواند. این کار البته مستلزم مداومت و پافشاری است، محبوبه که جسورانه به همسری رحیم درمی‌آید می‌خواهد خودش باشد و تنها به احساسات خود پایبند باشد، غافل از آنکه ساختارهایی متصلب و مسن وجود دارند که او را به سادگی آزاد نمی‌گذارند. تنش میان تصلب ساختار و آزادی سوژه، قدمتی دیرینه به اندازه عمر آدمی دارد، سوژه آنگاه رهایی می‌یابد که ساختار را در هم بشکند، آیا محبوبه چنین امکانی دارد؟ از طرفی دیگر ساختارها به دلیل قرارداشتن در موقعیتی فرادست سوژه، وارث باورها و هنجارها و ساخت‌های نمادینی هستند که از آن سرمایه به‌عنوان سلاحی بسیار کارساز استفاده می‌کنند و بنابراین امکان مانور بیشتری برای خود فراهم می‌آورند. بصیرالملک، نماینده چنین ساختاری است و بنابراین ابتکار عمل را به دست می‌گیرد، او ورود محبوبه را به خانه ممنوع می‌کند، اما در همان حال با استفاده از امکانات اقتصادی، او را تحت اتوریته خود نگه می‌دارد. بصیرالملک خطاب به رحیم با تحکم می‌گوید: «... خوب گوش‌هایت را باز کن، یک خانه به اسم دخترم می‌کنم که در آن زندگی کنید، با یک دکان نجاری که تو توی آن کاسبی کنی، ماه‌به‌ماه دایه خانم ۳۰تومان کمک خرجی برایش می‌آورد، مهریه‌اش باید دوهزارو ۵۰۰تومان باشد.»[4]

تمایز تنها آن هنگام که توسط سوژه درونی می‌شود امکانات گسست از ساختار را مهیا می‌کند اما اتوریته بصیرالملک دمی محبوبه را تنها نمی‌گذارد. هویت بصیرالملک همچون باری سنگین بر دوش محبوبه سنگینی می‌کند و مانع از تحرکش می‌شود و فی‌الواقع او را به انقیاد خود درمی‌آورد. لویی آلتوسر ساختارگرای مشهور مثالی دارد که رابطه ساختار، هویت از پیش تعیین شده و انقیاد را مطرح می‌کند. تز آلتوسر مبتنی بر این مساله است که ایدئولوژی فرد را به‌عنوان سوژه فرامی‌خواند یا خطاب می‌کند. آلتوسر در مثال خود می‌گوید آدمی را در نظر بگیرید که فردی معمولی است و در خیابان قدم می‌زند، او سرگرم کار خود است و به دیگران کاری ندارد اما ناگهان یک افسر پلیس که به دنبال مجرم فراری است او را مورد خطاب قرار می‌دهد و با صدای بلند فرمان ایست می‌دهد، این فرمان یا خطاب، اگرچه معمولی‌ترین کار هر پلیس است اما فرد عادی با شنیدن این فرمان ناگهان سر برمی‌گرداند و آنگاه ناخودآگاه با خطاب پلیس نام مجرم را بر خود می‌بیند. به نظر آلتوسر جایگاه افراد و هویتشان در جامعه همین‌گونه شکل می‌گیرد و از پیش تعیین می‌شود تا آنان به خیال خودآزادانه انقیاد، مجرم‌بودن یا همان حس خطاکاری را پذیرا شوند «فرد را به‌عنوان سوژه‌ای آزاد خطاب می‌کنند تا آزادانه انقیاد را بپذیرد، تا نشانه‌ها و کنش‌های انقیادش را «به دست خود» به نمایش گذارد، هیچ سوژه‌ای وجود ندارد مگر آن به وسیله و برای انقیاد به وجود آمده باشد. همین است که سوژه‌ها خیال می‌کنند «همه کار را خود انجام می‌دهند.»[5]

اینکه سوژه‌ها «همه کار را خود انجام می‌دهند» ریشه در همان خطابی دارد که فرمان مجرم‌بودن یا همان فرمان ایست می‌دهد و سوژه‌ها ناخودآگاه آن را می‌پذیرند. نام بصیرالملک به پشتوانه جایگاه نمادینی که در سلسله روابط اجتماعی دارد پیشاپیش هویت افراد و جایگاه آنان را معین می‌کند، دنائت و پستی رحیم از یک طرف و تمایل بازگشت به خانه پدری در محبوبه، سرانجام او را به خانه بصیرالملک برمی‌گرداند. محبوبه سرانجام به نقطه آغاز خود بازمی‌گردد تا «کلیشه» نه‌تنها در انتخاب مضمون عشق بلکه در محتوای داستان و سیر آن نیز انجام بگیرد. کلیشه‌ای که بنابر کلیشه‌بودنش فاقد تحقق اتفاق مهمی است، به این سان محبوبه به خانه باز می‌گردد تا مطابق داستان‌های عامه‌پسند خود مساله خود را حل کند و به نقطه آغاز خود بازگردد، تنها با بازگشت محبوبه به خانه است که هیجانات این رمان خواندنی فروکش می‌کند «تا وارد شدم انگار ملکه وارد شده، دایه جانم، دده خانم، حاج علی و حتی کلفت جدید که مادرم گرفته بود، همه به استقبال آمدند.»[6]

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۳، ۴، ۶- بامداد خمار فتانه حاج‌سیدجوادی ص ۶-۱۶۵، ۳۵۲، ۳۶۸

۲- کریستوا مک آرفی، بارسا ص ۱۸۶

۵- آلتوسر، لوک فرتر، ترجمه احمدی آریان ص ۱۲۷

ادامه از صفحه ۸

یا امشب یا هرگز

با این تفاوت که موج نو تمام نمی‌شود. با هر فیلم اوج می‌گیرد و با همان فیلم شکست می‌خورد. عناصری را تخریب می‌کند که سازنده سینما بوده‌اند. موج نو به کمک نهاد نیرومند کایه دوسینما، سینما را برهنه و بی‌دفاع به مرکز بوته سوزان آزمایش هدایت می‌کند. یادمان می‌اندازد که آب حیات سینما نه روایت، که مونتاژ است: مرگ-زندگی-مرگ-زندگی- مرگ- و دوباره زندگی... و سرانجام حیات، ملغمه‌ای از مرگ و زندگی.

چهارم موج نو نمی‌خواست مانند سینمای ژیگاورتوف تمام واقعیت را به چنگ آورد. نمی‌خواست مثل سینمای سوررئال سوار واقعیت ملال‌آور زندگی روزانه شود و مختصات آن را پراکنده کند. نمی‌خواست مثل سینمای امپرسیونیست‌ها واقعیت را دستچین کند تا به زیبایی‌شناسی جدیدی برسد و همچون دادائیست‌ها سراسر از واقعیت دست نمی‌شست تا همه چیز را فدای کمینه‌گرایی تفسیرگریزی کند که جهان را به تصویر تاریک و غیرقابل بازگشتی تبدیل می‌کند. مثل هالیوود برده واقعیت طبقه برگزیده اجتماع نبود. تنها طبقه‌ای که توان آن را داشت خیل عظیم مردمان ساکن زمین را جلوی پرده‌های سینما میخکوب کند. طبقه‌ای که نشان می‌داد که یک نفر فقیر یا غنی، پیر یا جوان و زشت یا زیبا می‌تواند به الگویی برای دیگران تبدیل شود تنها اگر اعمال قهرمانانه از او سر بزند. موج نو می‌خواست واقعیت را بسازد. و برای ساختن واقعیت از تعریف‌های رایج سینما بهره‌ای نمی‌گرفت. از این منظر موج نو منتقد خیره‌سر هنری بود، که دل‌باخته آن شده بود. مایه ننگ سینما. نشان شری که خواب را از چشمان مونتاژ موازی ربوده بود. کایه‌دوسینما برای چنین سینمای سرسختی نقش مفیستوفلس برای فاوست را بازی می‌کرد. مفیستوفلسی که در همان اولین شب نازل شدن خود بر فاوست خود را چنین معرفی کرد: «من آن روحم که انکار می‌کند!»

پنجم در فیلم «یا امشب یا هرگز» ساخته میشل دُویل سکانس جذابی هست که در یک کافه شبانه می‌گذرد. مردی که صاحب این نوشگاه است تصمیم دارد بخشی از ملک خود را تغییر دهد اما نمی‌خواهد به تغییر دکوراسیون بسنده کند. او باور دارد که کافه‌اش دیگر از روح زمانه پیروی نمی‌کند. قدیمی شده است. ملول و کم رفت‌وآمد. او نمی‌خواهد از اسباب و وسایلی که در کافه هست برای تغییر کافه استفاده کند. می‌خواهد چیزی سراسر نو بسازد اما درست نمی‌داند چطور باید این کار را بکند. اصلا نمی‌داند چه چیزی می‌خواهد بسازد. در یکدم که در اوج یأس و دلزدگی است تصمیم می‌گیرد تغییر ملک خود را با تخریب آغاز کند چون باور پیدا کرده که تنها در صورتی روح کسالت‌بار نوشگاه فعلی دست از سر ملک او برمی‌دارد، که سراسر تخریب و نابود شود. وقتی معشوقش از تصمیم هیجان‌آلود او جا خورده از او می‌خواهد دوباره به فکری که در سر دارد فکر کند، مرد در چشم‌های زن محبوبش نگاه می‌کند، لبخند می‌زند و به آرامی می‌گوید: «یا امشب، یا هرگز عزیزم. همین الان باید دست به کار شویم.» این قطعه برایم یادآور سیاست‌های کایه‌دوسینما در طی دهه‌هاست. سیاستی که گرچه امروز دیگر نشانی از آن در کایه دوسینمای دهه دوم قرن بیست و یکم باقی نمانده اما دوشادوش فیلم‌ها، سوگند خورده تخریب سینمای دکوراتیو فرانسه پیش از موج نو بود. تغییری که کایه دوسینما بنا گذاشت فقط در دگرگونی سینما نقش نداشت. کایه دوسینما نقدنویسی را هم دگرگون کرد. متن‌هایی که به منظور نقد نوشته می‌شدند را از تمامیتی یکپارچه به قطعاتی تبدیل کرد که به جای تقلید از سنت‌های روایی- ادبی از تصاویر تندخوی سینمای موج نو پیروی می‌کردند. برای یک‌بار هم که شده تئوری را تحت‌تاثیر سینما قرار داد. سیری که پیش‌تر تنها معکوسش ممکن تصور شده بود به ما آموخت برای پرداختن به سینما فقط باید از خود سینما کمک گرفت. اگر هیاهوی زمانه ملتهب سینمای موج نو اجازه می‌داد، به آرامی نجوا می‌کرد یا امشب یا هرگز؛ یا سینما[همه چیز]، یا هیچ.

تهران - دوبلین ۱۰

روزنامه‌نگاران جیمز جویس

نگار خوشنویس

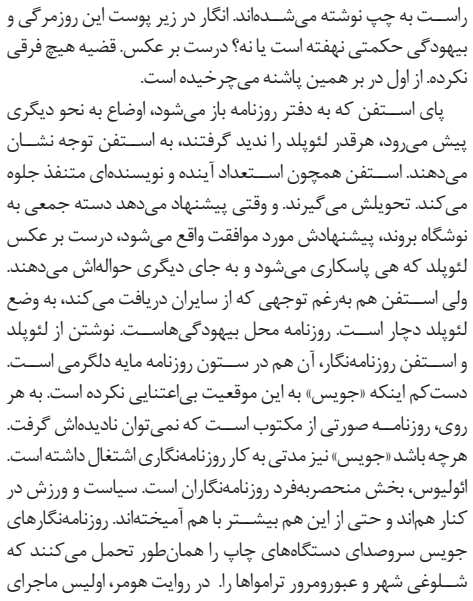
بخش هفتم «اولیس»، ائولیوس، با سروصدای تراموا‌ها و عبورومرور شهری شروع می‌شود. همان‌طور که بخش قبلی- هادس- با تصویر «کلاه» شروع شد و با «کلاه» فرورفته منتون خاتمه پیدا کرد. این بخش از «اولیس» جویس در دفتر روزنامه «فریمن ژورنال» می‌گذرد. ولی اگر قرار باشد بخش را تقسیم کنیم، می‌توان حضور لئوپلد و استفن را مبنا قرار دارد. لئوپلد، تبلیغاتچی و مسوول تهیه آگهی‌های روزنامه است. و درست به همین دلیل کسی تحویلش نمی‌گیرد. آدم‌های متفاوتی که در دفتر روزنامه هستند، کار او را جدی نمی‌گیرند.

به همین دلیل است که برخی جویس‌شناسان مثل گیلبرت، مضمون اصلی این بخش از «اولیس» را «کار بی‌ثمر» ذکر کرده‌اند. در فقره لئوپلد، با حس بی‌اعتنایی مواجهیم. اعضای تحریریه و حروفچین‌ها ظاهرا دغدغه امور بسیاری را دارند. با سخنرانی دن داوسون وارد مقوله سیاست می‌شوند. انگار که به سرنوشت ایرلند و تحولات سیاسی علاقه دارند و به اهمیت آن واقفند. اما بلافاصله موضوع بحث را عوض می‌کنند و به سراغ مسابقات اسب‌دوانی «گلد کاپ» می‌روند. لئوپلد بی‌حواس و صبور از کنار همه‌شان می‌گذرد.

دغدغه او تمدید آگهی تبلیغاتی ملک و مسکن است. امیدوار است بتواند رضایت مسوول روزنامه را جلب کند و کارش را به سرانجام برساند. اما حس ثابتی که دیگران به لئوپلد القا می‌کنند، بی‌اعتنایی و نادیده‌انگاری است.

به بیان ساده‌تر، کسی لئوپلد را داخل آدم حساب نمی‌کند. فراموش نکنیم که بخش قبلی هادس درباره مرگ بود. چینش این دو بخش پشت سر هم حاکی از آن است که زیستن در فضایی از خودبیگانه و نامربوط، کم از مرگ ندارد. جویس در ائولیوس، هیبت دهشتناک روزمرگی زندگی مدرن‌ها را به بهترین نحو نشان داده است. از نظر تکنیکی این بخش از اولیس، بریده‌بریده و به صورت ستون‌های روزنامه تنظیم شده است. هر بریده، تیتر دارد. ولی در اغلب موارد این تیترها ربط زیادی با محتوای پاراگراف‌ها ندارند. بین صدای راوی و کسی که تیترها را در متن تعبیه کرده است هیچ تجانسی نیست. حال سوال پیش می‌آید که این تیترها از کجا پیدایشان شده؟

دیوید هیمن، در کتاب «اولیس: مکانیک معنا» بر این نظر است که صفحه‌بند در این بخش موجودی در حد فاصل شخصیت و کارکرد قرار دارد. گاه به هیات راوی در می‌آید و تیترهایی مربوط با متن ارایه می‌کند و گاه مولف مستتری است که بیرون از سیر روایت و فارغ از زمینه داستان حرف خودش را می‌زند. به زعم دیوید هیمن، صفحه‌بند «ائولیوس» در حدفاصل «او» و «این» در نوسان قرار دارد. هیمن نقش چنین موجودی را پشت صحنه‌های سینما مقایسه می‌کند. جویس درصدد آن بوده تا علاوه بر تعقیب رد لئوپلد و استفن فضا را هم



بازسازی کند. صفحه‌بند غیاب متن نیز هست. موجودی است متنی ولی غیرداستانی. گذشته از این تمهید، جویس به اصوات نیز مثل همیشه توجه زیادی مبذول کرده است.

تمام این بخش با سروصدای دستگاه‌های چاپ توام است. اساسا بین تکلم انسانی و صدای ماشین‌های چاپ تفاوت چندانی حس نمی‌شود. اما یک‌آن، وقتی لئوپلد به حروفچین‌ها و نحوه کارشان خیره می‌شود، تجلی چیز دیگری نظرش را جلب می‌کند. حروفچین‌ها برای چیدن کلمات در متنی به زبان انگلیسی که از چپ به راست نوشته می‌شود، حروف را برعکس از راست به چپ می‌چینند. همین کار ساده و مکانیکی، لئوپلد را به یاد پدرش می‌اندازد که متون عبری را می‌خوانده و آن متن‌ها از راست به چپ نوشته می‌شده‌اند. انگار در زیر پوست این روزمرگی و بیهودگی حکمتی نهفته است یا نه؟ درست بر عکس. قضیه هیچ فرقی نکرده. از اول در بر همین پاشنه می‌چرخیده است.

پای استفن که به دفتر روزنامه باز می‌شود، اوضاع به نحو دیگری پیش می‌رود، هرقدر لئوپلد را ندید گرفتند، به استفن توجه نشان می‌دهند. استفن همچون استعداد آینده و نویسنده‌ای متنفذ جلوه می‌کند. تحویلش می‌گیرند. و وقتی پیشنهاد می‌دهد دسته جمعی به نوشگاه بروند، پیشنهادش مورد موافقت واقع می‌شود، درست بر عکس لئوپلد که هی پاسکاری می‌شود و به جای دیگری حواله‌اش می‌دهند. ولی استفن هم به‌رغم توجهی که از سایران دریافت می‌کند، به وضع لئوپلد دچار است. روزنامه محل بیهودگی‌هاست. نوشتن از لئوپلد و استفن روزنامه‌نگار، آن هم در ستون روزنامه مایه دلگرمی است. دست‌کم اینکه «جویس» به این موقعیت بی‌اعتنایی نکرده است. به هر روی، روزنامه صورتی از مکتوب است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. هرچه باشد «جویس» نیز مدتی به کار روزنامه‌نگاری اشتغال داشته است. ائولیوس، بخش منحصربه‌فرد روزنامه‌نگاران است. سیاست و ورزش در کنار هم‌اند و حتی از این هم بیشتر با هم آمیخته‌اند. روزنامه‌نگارهای جویس سروصدای دستگاه‌های چاپ را همان‌طور تحمل می‌کنند که شلوغی شهر و عبورومرور تراموا‌ها را. در روایت هومر، اولیس ماجرای ورودش به ائولیا را بازگو می‌کند. ائولیوس رب‌النوع بادهاست. او مسیر حرکت همه بادها را تا ایتاکا موطن اولیس در اختیارش قرار می‌دهد تا با کمک آن زودتر به مقصد برسد. اولیس از کمک او نهایت استفاده را می‌برد. تا نزدیکی‌های ایتاکا در دریا پیش می‌رود. آنقدر که سواد ایتاکا از دوردست رویت‌پذیر می‌شود. ولی یکی از همراهان او فضول‌بازی‌اش گل می‌کند و در کیسه را باز می‌کند. بادها از اختیار اولیس خارج می‌شوند و کشتی دوباره به سر جای اولش بازمی‌گردد. به عبارتی ائولیوس، برای جویس حاکی از بیهودگی‌هایی است که به درجازدن می‌انجامد. در پایان همین بخش استفن داستانی از دو پیردختر را بازگو می‌کند که از ستون نلسون بالا می‌روند و همین که دوبلین را از بالا می‌بینند آنچنان می‌ترسند که با لباسشان صورت خود را می‌پوشانند تا دیگر شهر را از آن ارتفاع نبینند. بعد آلو می‌خورند و هسته‌هایش را تف می‌کنند. درباره خط و ربط این داستان و نیت جویس از قراردادن آن در خاتمه ائولیوس بحث‌های زیادی مطرح شده است. ولی از کجا که همین چکیده‌ای از تقدیر استفن و لئوپلد نباشد. دفتر روزنامه فریمن ژورنال در انتهای خط تراموای دوبلین و در مجاورت ستون نلسون واقع است.