شیرازه

«شازده کوچولو»ی احمد شاملو

این یک کلاه است!

● **شرق:** «شازده کوچولو» آنتوان دوسنت اگزوپه‌ری با ترجمه احمد شاملو برای بار پنجاه‌ودوم منتشر شد، همراه این ترجمه کتاب گویا یا لوح فشرده این داستان پُرمخاطب نیز آمده است. اگزوپه‌ری، «شازده کوچولو» را به «لئون ورث» تقدیم کرده و می‌نویسد: «از بچه‌ها عذر می‌خواهم که این کتاب را به یکی از بزرگترها هدیه کرده‌ام. برای این کار یک دلیل موجه دارم: این بزرگتر بهترین دوست من تو همه دنیا است. یک دلیل دیگرم هم آن‌که این بزرگتر همه‌چیز را می‌تواند بفهمد حتا کتاب‌هایی را که برای بچه‌ها نوشته باشند. عذر سومم این است که این بزرگتر تو فرانسه زندگی می‌کند و آن‌جا گشنه‌گی و تشنه‌گی می‌کشد و سخت محتاج دلجویی است. اگر همه این عذرها کافی نباشد اجازه می‌خواهم این کتاب را تقدیم آن بچه‌یی کنم که این آدم بزرگ یک روزی بوده. آخر هر آدم بزرگی هم روزی روزگاری بچه‌یی بوده... پس من هم اهدانامچه‌ام را به این شکل تصحیح می‌کنم: به لئون ورث موقعی که پسربچه بود».

سال ۱۹۳۵، هواپیمای اگزوپه‌ری در صحرای بزرگ آفریقا دچار نقص فنی شد و به‌ناچار در همان‌جا فرود آمد. همین سانحه دستمایه نوشتنِ «شازده کوچولو» شد که در آن خلبانی پس از فرودِ در بیابان با پسر کوچکی آشنا می‌شود. پسرک به خلبان می‌گوید که از اخترکی دوردست می‌آید و آن‌قدر آنجا زندگی کرده که روزی تصمیم می‌گیرد برای اکتشاف اخترک‌های دیگر خانه را ترک کند. او برای خلبان از گل سرخ محبوبش می‌گوید که دل در گرو عشق او دارد، از دیگر اخترک‌ها تعریف می‌کند و از روباهی که او را روی زمین ملاقات کرده است. خلبان و شازده چاهی را می‌یابند که آنها را از تشنگی نجات می‌دهد و درنهایت شازده کوچولو به خلبان می‌گوید تصمیم گرفته به اخترک خانه‌اش بازگردد. «شازده کوچولو» از معروف‌ترین داستان‌های فانتزی جهان است که تاکنون به بیش از صدوپنجاه زبان مختلف ترجمه شده و مجموع فروش آن به زبان‌های مختلف از دویست میلیون نسخه گذشته است. در این داستان اگزوپه‌ری به شیوه‌ای سوررئالیستی به بیان فلسفه خود از عشق و هستی می‌پردازد و از دیدگاه یک کودک که از سیاره‌ای دیگر آمده است، پرسش‌هایی را درباره انسان‌ها و اعمال‌شان پیش‌روی آنان می‌گذارد که بسیاری‌شان تابه‌حال به آن فکر نکرده‌اند.

«شازده کوچولو» در زبان فارسی بیش از بیست ترجمه دارد که سه ترجمه‌اش بیشتر از دیگر آنها خوانده می‌شود. احمد شاملو، محمد قاضی و ابوالحسن نجفی، از نامداران ادبیات ما هستند که به ترجمه «شازده کوچولو» دست زدند. در این میان ترجمه شاعرانه احمد شاملو بسیار خواندنی است و اینک در نشر نگاه به چاپ پنجاه‌ودوم رسیده. «شازده کوچولو» این‌طور آغاز می‌شود: «یک بار شش سالم که بود تو کتابی به اسم قصه‌های واقعی ـ که درباره جنگلِ بکر نوشته شده بود ـ تصویر محشری دیدم از یک مار بوآ که داشت حیوانی را می‌بلعید. آن تصویر یک‌چنین چیزی بود. تو کتاب آمده بود که: مارهای بوآ شکارشان را همین‌جور درسته قورت می‌دهند بی‌این‌که بجوندش. بعد دیگر نمی‌توانند از جا بجنبند و تمام شش ماهی را که هضمش طول می‌کشد می‌گیرند می‌خوابند... این را که خواندم، کُلی فکر کردم و دست‌آخر توانستم با یک مداد رنگی اولین نقاشیم را از کار درآرم. یعنی نقاشی شماره یکم را... شاهکارم را نشان بزرگ‌ترها دادم و پرسیدم از دیدنش ترس‌تان برمی‌دارد؟ جوابم دادند: چرا کلاه باید آدم را بترساند؟ نقاشی من کلاه نبود، یک مار بوآ بود که داشت یک فیل را هضم می‌کرد. آن‌وقت برای فهم بزرگ‌ترها برداشتم توی شکم بوآ را کشیدم. آخر همیشه باید به آن‌ها توضیحات داد... بزرگ‌ترها بم گفتند کشیدن مار بوآی باز یا بسته را بگذارم کنار و عوضش حواسم را بیش‌تر جمع جغرافی و تاریخ و حساب و دستور زبان کنم. و این‌جوری شد که تو شش‌سالگی دور کار ظریف نقاشی را قلم گرفتم. از این‌که نقاشی شماره یک و نقاشی شماره دوام یخ‌شان نگرفت دلسرد شده بودم. بزرگ‌ترها اگر به خودشان باشد هیچ‌وقت نمی‌توانند از چیزی سر درآرند. برای بچه‌ها هم خسته‌کننده است که همین‌جور مدام هر چیزی را به آن‌ها توضیح بدهند. ناچار شدم برای خودم کار دیگری پیدا کنم و این بود که رفتم خلبانی یاد گرفتم. بگویی نگویی تا حالا به همه جای دنیا پرواز کرده‌ام... این‌جوری بود که روزگارم تو تنهایی می‌گذشت بی‌این‌که راستی راستی یکی را داشته باشم که باش دو کلمه حرف بزنم... هر وقت یکی‌شان را دیده‌ام که یک‌خرده روشن‌بین به‌نظرم آمده با نقاشی شماره یکم که هنوز هم دارمش محکش زده‌ام ببینم راستی راستی چیزی بارش هست یا نه. اما او هم طبق معمول در جوابم درآمده که: این یک کلاه است. آن‌وقت من هم دیگر نه از مارهای بوآ باش اختلاط کرده‌ام نه از جنگل‌های بکر دست‌نخورده، نه از ستاره‌ها».

شازده‌کوچولو

آنتوان دوسنت اگزوپه‌ری

ترجمه احمد شاملو

نشر نگاه

در باب مدرنیزاسیون، شهر و رمان ایرانی با نگاهی به کتاب «اسطوره تهران» جلال ستاری

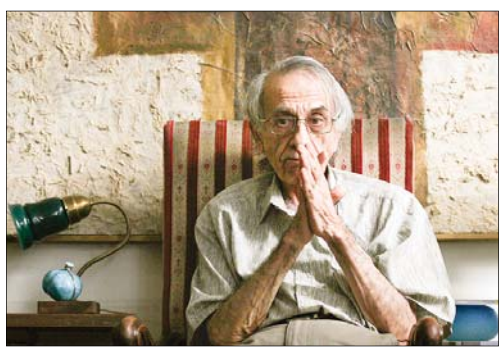
شهر مدرن، اسطوره پیشامدرن

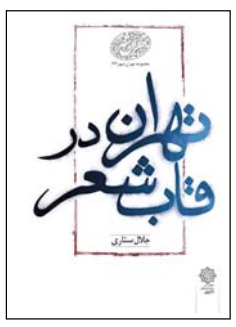
علی شروقی

در قسمت اولِ سریال «هزاردستان» علی حاتمی یک مأمور سرشماریِ سالخورده که در ادارات دولتیِ تازه‌پاگرفته در دوران پهلوی اول مار خورده و افعی شده است به جوانی که تازه رختِ بازار را کنده و به کسوت کارمندی درآمده و به‌عنوان کارآموز در سرشماری نفوس و مسکن با کارمند قدیمی همراه شده، می‌آموزد که در برخورد با رئیس و رؤسا چه رفتار و گفتاری را به تملق باید از خود بروز دهد و لقمه‌های چرب را چطور باید بو بکشد و ... کارمند تازه‌کار اما هنوز به ریب و ریا و چم و خم محیط جدید عادت ندارد. در لباس نو، کت و شلوار و کلاه پهلوی، سخت معذب می‌نماید و دست آخر هم عطای نان کارمندی را به لقایش می‌بخشد، کراواتش را باز می‌کند، کلاه پهلوی را زمین می‌اندازد و سوار دوچرخه برمی‌گردد به همان حجره بازار و شغل پدری که گویا ریب و ریا را به آن راه نیست و صفا و صمیمیت در آن موج می‌زند. اما آیا واقعا چنین بوده است یا زندگی بی‌شیله‌پیله گذشته که بازاری‌زاده ملول از حقه‌بازی‌های خاص جهان مدرن از آن سخن می‌گوید صرفا تصویری خیالی‌سازی‌شده و نه واقعی از گذشته‌ای است که گویی دارد با نوسازی و جاافتادن نهادهای سیاسی و اقتصادی و فرهنگی مدرن طی فرایند مدرنیزاسیون از میان می‌رود؟ این خیالی‌سازی نباید یکسره با تغییر مناسبات اقتصادی و احتمال به حاشیه رفتن مناسبات اقتصادی سنتی و طبقه وابسته به آن مناسبات و برآمده از دل آن نیز بی‌ارتباط بوده باشد و زمانی که بار دیگر آن مناسبات امکان بروز و کشاندن خود از حاشیه به مرکز را می‌یابند گویی به‌عنوان یک گفتمان غالب در فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران به متن آثار هنری نیز رسوخ می‌کنند یا به هنری که با این گفتمان هماهنگ‌تر است مجال بروز می‌دهند، اگرچه هنر اصیل همواره تنش‌ها و تضادهای یک وضعیت را نیز در خود حمل می‌کند و یکسره و به‌صورت یک دال توپُر و رخنه‌ناپذیر صرفا بر حقانیت یک وضعیت خاص دلالت نمی‌کند.

حاتمی برای نمودن ریب و ریای تهران مدرن در سال‌های آغازینِ بنا نهادن آن به بازسازی ماکتی از تهران قدیم در قالب «شهرک سینمایی غزالی» دست می‌زند و هنرمندانه و با ظرافت و وسواس آنچه را که دیگر ردی از اصل آن به‌جا نمانده است در این ماکت بازسازی می‌کند. تهران مدرنِ «هزاردستان» حاتمی سخت نوستالژیک می‌نماید اما همین تهرانِ نوستالژیک در قیاس با تهرانی که کارمندِ بازاری‌زاده آرزوی بازگشت به آن را دارد، چهره‌ای پلید و شیرانه نیز دارد و این دوگانگی حامل همان تنش موجود در واکنش هنری به زمانه است و از سویی واکنشی هم هست به آنچه تاریخ معماری ایران در دوره‌های مختلف با آن مواجه بوده است: تخریب گذشته و تکریم حال که به طرزی متناقض‌نما به نوستالژیک شدن گذشته می‌انجامد. به آغاز مدرن‌سازی ایران برویم: توسعه در ایران برخلاف آنچه روایت‌های صرفا مثبت از مدرنیزاسیون و نهادسازی‌های دوره رضاشاه ارائه می‌دهند نه فقط با ساختن نهادها، خیابان‌ها و مکان‌های عمومی تفریحی و فرهنگی و هنری مختص زندگی مدرن شهری بلکه همچنین با تخریب کین‌توزانه بناهای قدیمی آغاز شد. سفیر بریتانیا در زمان رضاشاه، چنان‌که آبراهامیان در کتاب «تاریخ ایران مدرن» نقل کرده تخریب خانه‌ها به‌دست مقامات شهرداری وقت تهران را «بی‌رحمانه»[1] توصیف کرده و در گزارش خود درباره شیوه رفتار مقامات شهرداری دوره رضاشاه نوشته است: «امیال تخریب‌گرایانه آنان کلیه مرزهای عقلانی را پشت سر گذاشته بود».[2] او همچنین در یادداشتی دیگر به نقصانی زیربنایی در فرایند مدرن‌سازی اشاره کرده که می‌تواند تصویری تمثیلی و سرشت‌نما از مدرنیزاسیون به‌دست دهد: «پایتخت همچنان به رشد خود ادامه می‌دهد: خیابان‌های جدید آسفالت‌شده جایگزین کوچه‌های قدیمی شده است؛ کارخانه‌ها و محلات مسکونی رو به افزایش است؛ و شهر از چندی پیش مهاجران مناطق مختلف را به سوی خود می‌کشاند. مانند بسیاری از موارد مشابه، باید در عاقلانه بودن صرف این مبلغ هنگفت برای ساخت‌وساز شهری تردید کرد. به‌عنوان نمونه، شهر همچنان برای سیستم آب‌رسانی با مشکل روبه‌رو است».[3] آوردن این نقل قول‌ها به قصد نفی نوسازی نیست بلکه به قصد نشان‌دادن شیوه ناموزون مدرن‌سازی و بی‌توجهی به ریشه‌ها و زیربناهایی است که در این فرایند باید تغییر کنند که اگر نکنند پروژه نوسازی سرانجام با شکست و تخریبی عظیم مواجه خواهد شد چرا که ساکنان شهر مدرن‌شده همچنان اسطوره‌های جمعی خود را از عصر پیشامدرن با خود حمل خواهند کرد و آن اسطوره‌ها آنها را در مواجهه ناگهانی با امر نو دچار نوعی سرگیجه و هراس و میل بازگشت به گذشته خواهد کرد. شهر در چشم آنان سیمایی یکسره شرارت‌بار به خود می‌گیرد و ساکنان عادت‌کرده به نظم کهن که در نظم نو نیز گویی جایی که مناسب شأن‌شان به‌عنوان انسان عصر جدید باشد برایشان در نظر گرفته نشده عطای نوسازی را به لقای آن می‌بخشند و در گذشته پناه می‌جویند چرا که حال را یکسره بیگانه و دشمن با خود و خاطرات و محفوظات ذهنی و فرهنگی خود می‌یابند. مارشال برمن در «تجربه مدرنیته» به‌درستی از ناگزیری محو بخشی از گذشته در فرایند نوشدن سخن می‌گوید و از این‌که یک نویسنده و شاعر مدرن مدرنیته را به مثابه حس متناقض و توأمانِ حسرت بر گذشته ازدست‌رفته و درک ضرورت تحول، تجربه و بیان می‌کند. با این حال به نظر نمی‌رسد که مثلا تخریب بنایی مثل «تکیه دولت» در دوره رضاشاه از ضروریات تجدد بوده باشد. بعید است در هیچ کشور پیشرفته‌ای چنین بناهایی در راستای فرایند نوسازی تخریب شده باشند. این تخریب بیش از آن‌که ریشه در تجددخواهی و نقد گذشته داشته باشد، ریشه در نفرت و هراس از گذشته دارد. ریشه در میل به تخریب هرچه از گذشته به‌جا مانده است و پادشاه تازه بر تخت نشسته آن را نشانه تهدیدی می‌بیند که ممکن است زیرِ پایش را خالی کند. این ناامنی خاص سرزمینی است که در طول تاریخ کمتر احساس ثبات و تداوم را تجربه کرده است و هرچه در آن می‌خواسته جا بیفتد به یورشی ناگهانی از بین می‌رفته است. تاریخ معماری ایرانی را چه بسا نه فقط با عمارت‌های به‌جا مانده از قرون و دوره‌های مختلف تاریخی که همچنین با ویرانه‌ها و آنچه به‌جا نمانده و تخریب شده و تنها اسمی از آن هست باید روایت کرد. این تجربه تاریخی، ساکنان در مکان و فضاهای واقعی را دچار نوعی حس بی‌تعلقی به مکان و فضای عینی و واقعی می‌کرده است. آنها زمینی سفت زیرِ پایشان احساس نمی‌کرده‌اند و مکانی و زمینی و فضایی هم اگر بوده به مثابه محل و محیط زندگی و زیست در معرض فنا و نابودی بوده و به‌زودی نیست می‌شده، پس چه جای دل‌بستن و اصلا چه جای پرداختن به این مکان و فضای فناپذیر و اصلا دیدن و به‌جا آوردن و درک آن و این‌گونه است که قصه ایرانی به‌سختی به رئالیسم تن می‌دهد، چون ذهنیت پیشامدرن جزئیات مربوط به واقعیت عینی را قابل اعتنا نمی‌داند. عادت نکرده است جز به احوالات درون به چیز دیگر، به پیرامون و دور و بر با حواس جمع نگاه کند و گوش به‌زنگ تحولات بیرونی باشد اگرچه به درک شهودی آنها را احساس می‌کند و به هر حال واکنشی به سبک خود و معمولا به صورت سلبی نشان می‌دهد. خیالی‌سازی چه بسا یکی از این نوع واکنش‌ها بوده است. تخیل ایرانی در دوره‌هایی در واکنش به ناپایداری فضای واقعی و عینی به خیالی‌سازی روی آورده است. نقاشی مینیاتور یکی از نمودهای این خیالی‌سازی است. همین تخیل خیالی‌ساز است که در مواجهه نخستین با شهر مدرن از درک و کشف پیچیدگی‌های آن به‌عنوان یک موجودیت جسمانی و مادی تن می‌زند و به سوگواری و حسرت بر گذشته ازدست‌رفته رو می‌آورد. گذشته‌ای که گویی شهر و شهرنشینی صفا و صمیمیت آن را زایل کرده است. تخریب به نوستالژیک شدن آن‌چه تخریب شده و شکل‌گیری روایت‌های حسرت‌بار از آن میدان می‌دهد تا دیده‌شدن گذشته با تمام وجوه آن، با تمام تناقض‌ها و کاستی‌های آن و با تمام ضد و نقیض‌هایی که هویت آن گذشته را ساخته و به آنها که با آن گذشته سر و کار داشته‌اند هویت داده است. تخریب و نوستالژیک شدن گذشته به این منجر شد که تهران متجدد و نوسازی‌شده از همان آغاز واکنش‌هایی یکسره منفی برانگیزد، حتی از سوی آنان که از مواهب این نوسازی هم بهره می‌بردند و چه بسا اصلا بیشتر از سوی همین دسته. این طرز مواجهه واپس‌گرایانه به شیوه آمرانه و از بالا به پایین نوسازی بازمی‌گردد. شیوه‌ای که امکان همدلی و همراهی با نهادهای نوپا و ضروری و چهره تازه شهر و در عین حال درک انتقادی و واقع‌بینانه از آن را از میان می‌برد. نهادهای جدید ساخته شده‌اند. شهر ظاهری نو به خود گرفته است، اما دستی آهنین آدم‌ها را همان‌طور ساکن و ثابت و صرفا با لباس‌های تازه‌ای که تن‌شان کرده، برداشته و در این مکان نو گذاشته است. ساخت‌های پیشامدرن، همگام با این دگرگونی از بنیان دگرگون نشده‌اند و اصلا مجال و اجازه دگرگونی نیافته‌اند. به بیان واضح‌تر شهر، شهرنشینی و مختصات شهرنشینی را با خود به همراه نیاورده است. انسان پیشامدرن ناگهان خود را در فضایی دیده است که با مختصات آن آشنا نیست و فرصت درک و هضم و درونی‌کردن آن را نمی‌یابد که هیچ، تغییر چنان آمرانه به او تحمیل می‌شود که مقابل آن موضع می‌گیرد اگرچه به مواهب این تحول هم نمی‌تواند بی‌اعتنا بماند که خود پیدایش شیوه‌های نو و مدرن بیان ادبی از همین مواهب است، اما آنچه باعث می‌شود این شیوه‌های وارداتی بیان ادبی همواره با نقصان‌هایی به‌جامانده از ساخت‌های کهنِ ناهماهنگ با قالب‌های نو دست و پنجه نرم کنند و نتوانند همه آن‌چه را که جزء وجودی این شیوه‌های نو است به خود جذب کنند، مجال بروز نیافتن تفکر انتقادی به مثابه یکی از اجزاء و ملزومات مدرنیته است. ندیدن بی‌واسطه خود واقعیت به مثابه یک وجود مادی و در عوض دور زدن و مثالی‌کردن آن و اولویت‌دادن به وجوه تمثیلی چیزها و رویدادها و موقعیت‌ها و آدم‌های واقعی، از جمله نشانه‌های این درک ناقص و ناموزون مدرنیته است و چه بسا ریشه‌دار نشدن رئالیسم در ادبیات داستانی ما یا دست‌کم گرفتن و تحقیر آن نیز ناشی از همین نگاه است. از همین‌رو شهر و به‌طور کلی فضا و مکان حضوری بی‌واسطه با تمام جسمانیت و تنوع خود در رمان ایرانی نمی‌یابد یا اگر چنین حضوری هم هست در موارد معدودی اتفاق می‌افتد. چنان‌که جلال ستاری در کتاب «اسطوره تهران» و «تهران در قاب شعر»، که این دومی دنباله‌ای بر «اسطوره تهران» است، نشان می‌دهد عمده نویسندگان ایرانی از همان بدو پیدایش رمان در ایران گویی از پذیرش خود شهر به مثابه یک بدن امتناع کرده‌اند و باز به تعبیر ستاری با «خلع بدن»[4] شهر صرفا از ساکنان شهر نوشته‌اند تا از خود شهر و باور اساطیری پیشامدرن مبنی بر خیر و شر را بر شهر مدرن سوار کرده‌اند و شهر مدرن را صرفا ام‌الفساد و مظهر شر و شرارت وصف کرده‌اند و در رمان‌هایی هم که شهر در آنها حضوری چشمگیرتر از حضوری صرفا شریرانه دارد، این حضور به صورت تزئین و آرایه‌ای بر رمان است و شهر معمولا عنصری تعیین‌کننده در ساختار و طرح‌وتوطئه رمان ایرانی نیست و بیشتر عنصری غایب است تا حاضر. بخشی از این غیاب به باور ستاری به شناخت ناقص از شهر بازمی‌گردد: «شهر با شناختِ ناقصی که از آن داریم، در ادب داستانی ما نقشی چشمگیر و کارساز ندارد و زمانی که هاله‌ای اسطوره‌ای یا افسانه‌ای می‌یابد - چنانکه بیابد- باز فقط وصف می‌شود و به عبارت دیگر موجودیتش همواره یا غالبا صوری یا کلامی است. و این بدین معنی است که رمان ایرانی اگر وابسته به زمان است، چندان در قید مکان نیست!».[5] کتاب «اسطوره تهران» جلال ستاری اگرچه قرار است درباره تصویر تهران در رمان ایرانی باشد، اما ستاری در این کتاب هوشمندانه غیاب تهران در رمان ایرانی را عمده کرده است که این ظاهرا نتیجه منطقی پژوهشی بوده که طی آن هرچه بیشتر دنبال تهران مدرن در قصه‌های ایرانی گشته کمتر آن را یافته است.

نخستین چاپ «اسطوره تهران» در سال ۱۳۸۵، بیش و کم همان وقت‌ها که ادبیات شهری و شهر در ادبیات داستانی حضور داشت، به دغدغه‌ای برای نویسندگان و منتقدان ادبی تبدیل می‌شد، منتشر شد. ادبیات داستانی ایران در آن سال‌ها به تسخیر ادبیات موسوم به ادبیات آپارتمانی درآمده بود و روزبه‌روز بر شمار قصه‌هایی که شهر در آنها به خصوصی‌ترین نمود آن یعنی آپارتمان تقلیل یافته بود، افزوده می‌شد. این البته به خودی خود اشکال نداشت اگر محدود به همان چهاردیواری آپارتمان، قصه‌هایی فراتر از روزمره‌نویسی خلق می‌شد؛ قصه‌هایی که وضعیت آپارتمانی و دلیل پیدایش این وضعیت مکعب‌مستطیلی را با هندسه‌ای دقیق بازتاب می‌دادند، به نحوی که ریشه پدیدآمدن این وضعیت را نیز غیرمستقیم مرئی کنند؛ قصه‌هایی که بیانگر معضل باشند نه خود بخشی از معضل. اما چنین نشد و قصه‌های موسوم به آپارتمانی گویی بیشتر به مثابه بخشی از معضلِ پدیدآمده، معضل کوچک‌شدن حوزه عمومی و بلندمرتبه‌سازی‌های بی‌رویه بودند نه بیانی هنرمندانه از این معضل. «اسطوره تهران» درست در آستانه شدت‌گرفتن چنین معضلی منتشر شد و مسئله غیاب کالبد شهر از ادبیات داستانی ایران را مطرح کرد. ستاری در این کتاب با بررسی تعداد زیادی از رمان‌ها و مجموعه قصه‌های ایرانی که از دوره‌های مختلف تاریخ قصه‌نویسی معاصر ایران انتخاب شده‌اند، دست آخر این‌گونه نتیجه می‌گیرد که رمان و قصه کوتاه ایرانی از همان آغاز به کالبد و جسم شهر به‌عنوان موضوعی برای طرح در قصه بی‌اعتنا بوده است. این چه بسا بازگردد به شیوه ساخته‌شدن شهر مدرن، که همان‌طور که در آغاز اشاره شد شیوه‌ای بود مبتنی بر تخریب بی‌رحمانه گذشته از یکسو و راه‌ندادن به تمام ملزومات زندگی مدرن از سوی دیگر، که یکی از این ملزومات تفکر مدرن مبتنی بر تکثر و چندصدایی و نگاه انتقادی به پدیده‌هاست و درک موجودیت مادی، انضمامی و ملموس و بی‌واسطه پدیده‌ها. از طرف دیگر مدرنیزاسیون با توزیع برابر امکانات، به نحوی که کل کشور از این مدرن‌شدن سهم اقتصادی و رفاهی و فرهنگی نسبتا یکسانی داشته باشد، همراه نبود و همین به نگرش کین‌توزانه به تحول و چسبیدن به اسطوره به‌جا مانده از گذشته دامن می‌زد. غلامحسین ساعدی در یکی از مصاحبه‌هایش درباره مواجهه مردم فرودست با رویدادهایی نظیر جشن هنر شیراز در دوران پهلوی از تماشاچیان تهیدست حیرت‌زده‌ای سخن می‌گوید که از پایین به نمایش‌های مدرن اجرا شده بر فراز تخت جمشید نگاه می‌کرده‌اند و خود را یکسره بیگانه و بی‌ربط با این نمایش‌ها می‌یافته‌اند. آنها سهمی از این نمایش‌ها نداشته‌اند چرا که آنچه لازمه درک این نمایش‌ها و بهره‌بردن از آنها بوده، برایشان فراهم نبوده است و زمینه‌ای برای چنین درکی نداشته‌اند. این تماشاگران بهت‌زده کین‌توزانه به شهر و تمام مظاهرش می‌نگریستند و چه‌بسا تخریب چیزی را در سر می‌پروراندند که می‌رفت تا گذشته شود. چیزی که دیگر گذشته شده بود وقتی علی حاتمی ماکت آن را در شهرک سینمایی بازمی‌ساخت.





پی‌نوشت‌ها:

۱، ۲، ۳. تاریخ ایران مدرن، یرواند آبراهامیان، نشر نی، چاپ یازدهم، صص ۱۶۸ و ۱۶۹

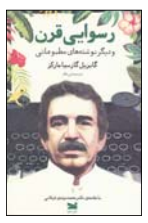
۴. تهران در قاب شعر، جلال ستاری، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، ص۱۴

۵. اسطوره تهران، جلال ستاری، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ دوم، ص۲۴۲

نگاه

مارکزِ روزنامه‌نگار

● **شرق:** نویسندگانی هستند که حتی از بی‌اهمیت‌ترین اتفاق‌ها و موضوعات نوشته‌ای خواندنی خلق می‌کنند. گابریل گارسیا مارکز یکی از این نویسندگان است و این هنر او در یادداشت‌های مطبوعاتی‌اش تمام و کمال عیان است. یادداشت‌هایی که در آنها گرم‌دهانی و نقلِ شیرین مارکزِ قصه‌گو همان کششی را برای خواننده دارد که قصه‌های مارکز، همچنان‌که در قصه‌های او هم حضور مارکزِ روزنامه‌نگار را می‌توان تشخیص داد. مارکز نویسنده‌ای است که خوب می‌داند چطور از روزنامه‌نگاری به سود قصه‌نویسی و از قصه‌نویسی به سود روزنامه‌نگاری کمک بگیرد. او با مهارت حتی بی‌سوژگی را هم به سوژه‌ای برای نوشتن بدل می‌کند، چنان‌که در یادداشتی با عنوان «سوژه؛ نداشتن سوژه» که در کتاب «رسوایی قرن» چاپ شده چنین کرده است. «رسوایی قرن و دیگر نوشته‌های مطبوعاتی» گزیده‌ای است از یادداشت‌ها و تک‌نگاری‌های مطبوعاتی گابریل گارسیا مارکز که توسط کریستوبال پرا در یک کتاب گردآوری شده‌اند. این کتاب به‌تازگی با ترجمه علی شاکر و مقدمه دکتر محمدمهدی فرقانی در نشر خزه منتشر شده است. «رسوایی قرن» شامل ۴۲ نوشته مطبوعاتی از مارکز است و عنوان کتاب نیز از یکی از همین نوشته‌ها گرفته شده است. محمدمهدی فرقانی در بخشی از مقدمه‌ای که بر ترجمه فارسی این کتاب نوشته درباره ترکیب روزنامه‌نگاری و رمان‌نویسی و نمود موفق این ترکیب در نوشته‌های مارکز می‌نویسد: «روزنامه‌نگاری را اغلب پیش‌نویس تاریخ می‌دانند و رمان را بازتاب هنرمندانه شرایط تاریخی و اجتماعی. روزنامه‌نگاری را می‌توان وقایع‌نگاری بی‌کم‌وکاست زمانه دانست و رمان را به‌مثابه ژانری هنری، در خدمت دیده‌شدن نادیدنی‌ها و شنیده‌شدن ناشنیده‌ها. ترکیب این دو اما، متنی را پدید می‌آورد که هم نادیدنی‌ها را قابل رؤیت می‌کند و هم خصلت ماندگاری و تأثیرگذاری درازمدت بدان می‌بخشد و گابریل گارسیا مارکز مبدع و خالق چنین آثاری در زیست‌بوم روزنامه‌نگاری و جهان نویسندگی است. هم از این روست که هرچه زمان می‌گذرد بر شیفتگان سبک خلاقانه او در روزنامه‌نگاری و رمان‌نویسی افزوده می‌شود. چه، مارکز با نبوغ و قلم سحرآمیز خود، ارزش و جایگاه هر دو جهان را نزد مخاطبان خود ارتقا بخشیده و خود در مرز این دو جهان بر بلندای تاریخ ایستاده است». کریستوبال پرا نیز در یادداشت خود بر این کتاب درباره ربط ادبیات و روزنامه‌نگاری در کار مارکز با آوردن نمونه‌هایی از نوشته‌های مطبوعاتی او که در همین کتاب چاپ شده‌اند و مقایسه یکی از آنها با رمان «صدسال تنهایی» مارکز می‌نویسد: «متن‌های مارکز از دل روزگار جوانی او بیرون می‌آید که در آن سعی می‌کند به کمک روایت، میان ادبیات و روزنامه‌نگاری پل بزند؛ همان‌طورکه این نکته را می‌توان در یادداشت اول او آرایشگر رئیس دولت دید. همین سررشته روایی را هم می‌توان در صدسال تنهایی جُست و هم در گزارشی از رم درمورد مرگ مرموز یک زن جوان؛ مرگی که به نظر می‌رسد بزرگان سیاسی و هنری کشور در آن دخیل بوده‌اند. مارکز برای نوشتن این گزارش پرونده‌های پلیس را با اطلاعاتی می‌آمیزد که پیش از این صفحه‌های اجتماعی روزنامه‌ها منتشر کرده‌اند. او در گزارش زندگی شیرین که در روزنامه الپائیس منتشر شد، از همین شیوه استفاده کرد. زندگی شیرین گزارش قاچاق زنان از پاریس به آمریکای لاتین است. بسیاری از مطالبی که او از اروپا فرستاده، به‌مثابه یک داستان کوتاه دیده شده، درحالی‌که بازتاب‌دهنده هنر و حرفه او، یعنی روزنامه‌نگاری، بوده است». کتاب «رسوایی قرن» همچنین با پیشگفتاری از جان لی اندرسون همراه است. چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی کتاب نیز اشاره شده، بعضی یادداشت‌های مارکز در کتاب «رسوایی قرن»، پشت صحنه رمان‌های مشهور او را به نمایش می‌گذارند. آنچه می‌خوانید سطرهایی است از یادداشت «مصائب نویسنده‌بودن» از این کتاب: «کتاب‌نوشتن به خودکشی می‌ماند. به آن وقت و عمری که برایش می‌گذاری، نمی‌ارزد. به نظرم بسیاری از خواننده‌ها اصلا کتاب را تا آخر نمی‌خوانند. درک نمی‌کنند نویسنده برای نوشتن آن دویست صفحه چه خون دلی خورده و چه سختی‌هایی کشیده. آن هم برای شندرغاز حق‌التألیف. خلاصه برای آنان که شاید ندانند، بد نیست بگویم که نویسنده فقط ده درصد قیمت پشت جلد را به‌عنوان حق‌التألیف برمی‌دارد. یعنی اگر بیست پزو پول کتاب باشد، فقط دو پزو به جیب نویسنده می‌رود. بقیه را ناشر و توزیع‌کننده و فروشنده کتاب برمی‌دارند. اسفناک‌تر اینکه نویسندگان خوب کمتر می‌نویسند و بیشتر سیگار می‌کشند و فکر می‌کنند. پس طبیعی است که برای نوشتن کتابی دویست‌صفحه‌ای طی دو سال، بیست‌ونه هزار نخ سیگار دود کنند. یعنی بیش از دستمزد کتاب پول سیگار می‌دهند. برای همین است که به قول یکی از دوستان همه ناشران، توزیع‌کنندگان و فروشندگان کتاب ثروتمندند و همه ما نویسنده‌ها بدبختیم و بی‌پول. این مشکل در کشورهای توسعه‌نیافته، جایی که بازار کتاب رونقی ندارد، بغرنج‌تر است».



رسوایی قرن

گابریل گارسیا مارکز

ترجمه علی شاکر

با مقدمه

دکتر محمدمهدی فرقانی

نشر خزه