نگاه

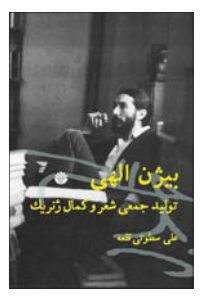
مروری بر کتاب «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک»

از فردیت ناب تا تولید جمعی شعر

جوادلگزیان

تصویر جاودانه بیژن الهی در شعر فارسی مردی منزوی با کلامی فاخر است که در برج عاجی رازآلود در کوهستانی دست‌نیافتنی و دور به سر می‌برد اما کتاب «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک» پرتوی روشنگر به این تصویر افکنده و از نو ما را با شاعری دیگر آشنا می‌کند که در عین تنهایی و شیوه زیستی خاص در جهت تولید جمعی شعر در متن فعالیت ادبی عملگرا و کوشاست و دقیقا با همین دیالکتیک فکری و رفتاری است که جایگاهی رفیع در شعر می‌یابد و ره به شهرتی ابدی می‌سپارد. سطوتی‌قلعه با هوشمندی تمام در کار خلق تصویری نو از بیژن الهی و مقام ارجمند او در شعر فارسی است که فرسنگ‌ها با ذهنیت معمول فاصله دارد و حتی در تضاد است. او به دقت نشان می‌دهد که چگونه بیژن الهی در جریان خوانش شعر، ویرایش و ترجمه خلاقانه وارد عمل شده و با همکاری همدلانه با دیگران دست به تولید شعر می‌زند و از فردیت ناب به سوی تولید جمعی گام برمی‌دارد تا آنجا که گاه سؤالی پیش می‌آید که آفریننده واقعی آن شعر و ترجمه کیست. در گزارش سطوتی‌قلعه مشاهده می‌کنیم که هرچند بیژن الهی در قامت اندیشه‌گر اصلی جریان شعر دیگر با حضوری تعیین‌کننده در حلقه شاعرانی چون شاعران دیگر و نشریات فرهنگی مانند مجله تماشا و همچنین در جریان ترجمه شعرهایی از هولدرلین یا لورکا و ریتسوس بر ارزش بی‌بدیل فردیت نزد خود و هموندان‌اش تأکید داشت، اما در جهت تولید جمعی شعر فعال و کوشا بود چراکه این فردیت، نه از درون فرد، که از دل تقسیم کار ادبی در گروه نشأت می‌گرفت و شعر پس از ویرایش الهی به بیان حقیقی خود دست می‌یافت. از نگاه سطوتی‌قلعه توجهِ عملی الهی به تولید جمعی شعر به‌ویژه در برخی ترجمه‌های او محل تأمل است و از این نظر، ترجمه «گزیدهٔ اشعار فدریکو گارسیا لورکا» در سال ۱۳۴۷ نمونه مثال‌زدنی‌ای قلمداد می‌شود: شعرها را رؤیایی، فرهاد آرام، بهمن فرزانه و ا. اسفندیاری برگردانده‌اند و بعد، «پس از گزارش (گردانندهٔ خام واژه به واژه)، همه شعرها به‌دست بیژن الهی بازنویسی و نگاشته شده است. و بهنجار و متشکل، و به این‌گونه که هست، درآمده». و تازه تنها همین کسان نبوده‌اند که در ترجمه این کتاب دست داشته‌اند؛ نوری‌علا، غفار حسینی و فرانک هشترودی نیز با ترجمه یادداشت‌ها و مقاله‌هایی، بنابر آنچه روی جلد کتاب آمده، «همکاری» کرده‌اند. حال پرسش این است که چگونه این اشکال متنوع تولید جمعی از کاروبارِ ادبی الهی که همواره مستلزم تقسیم کار و در عین حال متضمن فردیتِ نابِ او بود، سربر می‌آورد و چه کارکردهایی دارد؟ پاسخ این است که: مسئله، بیش از هر چیز دیگری، به ایده فردیتِ ناب نزد الهی برمی‌گردد؛ ایده‌ای که بر سراسر کاروبار ادبی او سایه افکنده و به آن معنا بخشیده است. گو اینکه الهی خود نیز چنین ایده‌ای را برنتهاده است. ترجیح الهی همه آن بوده که درباره کاروبار ادبی خود توضیحی ندهد، یا اگر توضیحی می‌دهد، آن را چنان به تصویر غایی شعر ناب، شعر کامل، شعر کمال گره بزند که گردی از زمان و مکان بر آن ننشیند. الهی عقب می‌نشیند و می‌گذارد شعر یا ترجمه، خود، به سخن درآید، همچنان‌که تقسیم کار حاکم بر تولیدات جمعی او و دوستان‌اش همواره به سایه‌نشینی یک یا چند نفر راه می‌برده است. شعر یا ترجمه به خودیِ خود کفایت می‌کرده است. فرضِ خلاقیتِ فردیِ شاعر، مترجم یا ویراستار جایی برای توضیح باقی نمی‌گذاشته است. همین خلاقیت فردی، همین فردیت نابی که حتی عبور از صافیِ تولیدِ جمعی نیز خدشه‌ای بر آن وارد نمی‌کند، مسئله‌سازهای حقوقی و ادبی آثار الهی را به یکدیگر پیوند می‌زند. وقتی پرسیده می‌شود این آثار را چه کسی یا چه کسانی نوشته‌اند، همزمان این پرسش نیز به میان می‌آید که فردیتِ نابِ الهی چگونه کار می‌کند. به عقیده سطوتی‌قلعه شعرهای الهی، برخلاف آن‌چه به نظر می‌رسد، شعرهایی نیستند که روی پای خود ایستاده باشند: هر شعر حاصل مونتاژ قطعاتی است که در شعرهای دیگر به شیوه‌ای دیگر مونتاژ می‌شود. سروکار ما بیش از آنکه با خلاقیتِ نابِ فردیِ شاعر باشد، با ماشینِ مونتاژ است که گویی در فضایی آکوستیک به کار افتاده است، به‌گونه‌ای که سروصدای آن به بیرون درز نمی‌کند. رابطه‌های استعاری تکرارشونده در حکم پیچ و مهره‌های این ماشین عمل می‌کنند. خصلت ایدئولوژیک شعرهای الهی مطلقا به محتوای بعضا حکمی-عرفانی این شعرها ربطی ندارد. ایدئولوژی در شیوه به کار انداختن این محتوا و از خلال پیچ‌ومهره‌های ماشین مونتاژ سربر می‌آورد. راوی شعرهای الهی به ایدئولوژیک‌ترین شیوه ممکن و به‌گونه‌ای خفقان‌آور سروصدای ماشین مونتاژ را سرکوب می‌کند. در حالی که ماشین مونتاژ همواره در کار فاصله‌گذاری است، سروکار ما در شعرهای مونتاژشده الهی با سوژه توپری است که به‌نوعی مواجهه بی‌واسطه با همه چیز تظاهر می‌کند. در مثالی جالب می‌گوید: شعر «آزادی و تو» را در نظر بگیرید. پیش‌تر اشاره شد که چگونه رابطه‌های استعاریِ تیشهٔ فرهاد، صبح و خروس، و گله‌وچرا از شعرهای دیگر الهی می‌آیند و بار دیگر در این شعر به کار گرفته می‌شوند، اما مسئله به این همین دو سه مورد خلاصه نمی‌شود. در بند دوم شعر «دست‌ها» آمده است: «آری/ ما دو با هم/ در چشم گشودهٔ آهویی/ که به صحرای نمک مرده است/ آسمان را خواهیم یافت/ بی هیچ زیوری». شعر در سال ۴۴ نوشته شده است. در دو شعر دیگری که نوشتن آنها به همین سال بوده، باز همین رابطه میان چشم و آسمان برقرار می‌شود: در «شبانهٔ تهران» به‌صورت «سبدی در دست بشتابیم تا از آن همه چشم/ برداریم/ آسمان‌های تابناک را» و در «همچنان‌که بعد از ظهر می‌گذرد» به‌صورت «شاید آن‌وقت دو پلک/ پس برود/ و آسمان آشکار شود/ و تو خواهی ترسید/ از آسمان به این کوچکی که بی‌ابر است». یک سال بعد، در «آزادی و تو» بار دیگر سروکله همین مضمون پیدا می‌شود: «آزادی: من این عید سروهای ناز را/ همه‌روز تازه‌تر می‌یابم/ در چشمانی که انباشته از جمله‌های بی‌نقطه/ و آسمانی بی «او» آبی‌تر است».

کتاب «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک» را باید خواند و آموخت، چراکه نه‌تنها برای بررسی ابعاد متفاوت کار و شعر بیژن الهی مفید است بلکه با دست‌گذاشتن روی خصلت جمعی تولید شعر روایت مسلط خلاقیت ناب فردی شاعر را به چالش می‌کشد و از افق‌های تازه تولید جمعی می‌گوید. اگر بخواهیم به روی دیگر سکه زندگی بیژن الهی بپردازیم باید بگوییم نقاط جذاب کم نیستند. از ازدواجش با غزاله علیزاده نویسنده مشهور «خانه ادریسی‌ها» که دو سال بیشتر دوام نیاورد تا ازدواجش با دردانه دوبله ایران، ژاله کاظمی که باز هم به طلاق انجامید. بیژن الهی همواره با اهالی هنر به‌خصوص سینما نشست و برخاست داشت و سینه‌اش گنجینه خاطراتی بود که متأسفانه با مرگ تقریبا زودهنگامش در سال ۱۳۷۹ ناگفته ماندند. شاید تکمله زندگی جذابش وصیتش بود که بر روی سنگ قبرش اسمش را ننویسند و مطابق این شعر مشهورش پیکرش را در یک زمین شیب‌دار دفن کنند: «مرا دَفنِ سراشیب‌ها کنید که تنها/ نَمی از باران‌ها به من رسد اما/ سیلابه‌اش از سر گذر کند/ مثل عمری که داشتم».



بیژن الهی
تولید جمعی شعر و کمال ژنریک
علی سطوتی‌قلعه
انتشارات اختران

یادداشتی بر فیلم «سینما شهر قصه»

سفری سینمایی به سال‌ها

امیرحسن چهل‌تن

داود، تعمیرکار جوان آپارات عاشق سینماست. وقتی می‌بیند در التهابات انقلاب ۵۷ سینماها به آتش کشیده می‌شوند، جریان فیلم‌سازی متوقف مانده است و هنرپیشگان روز سینمای ایران با بی‌مهری روبه‌رو شده‌اند، تصمیم می‌گیرد در فضای تنگ و کوچک حیاتی‌اش برای احیای یک سینمای کاملا خصوصی اقدام کند. در آن زمان فیلم‌های ویدئویی ممنوع بود، دستگاه‌های پخش این فیلم‌ها هم همین‌طور. پس او رؤیای مخاطره‌آمیزی در ذهن می‌پروراند و برای عملی‌کردن آن دست به کار می‌شود. داود با مراجعه به انبار سینماهای سوخته، پوزیتیو برخی از این فیلم‌ها را به دست می‌آورد و در زیرزمین خانه‌شان با برپاکردن یک آپارات خانگی به تماشای آنها می‌نشیند. او لابد به‌طور غریزی بر این باور است که عشق به سینما انسان‌ها را زیباتر می‌کند.

این سینماها قبل از آنکه در آتش خشم انقلابیون جوان بسوزند، اغلب فیلم‌هایی را نشان می‌دادند که به بدنه اصلی سینما مربوط می‌شدند و همگی حاوی مضامینی بودند که در آن دست‌کم یکی دو صحنه از نماز خواندن مادر، شمع روشن‌کردن در سقاخانه، مراسم سینه‌زنی و زنجیرزنی، نذری‌پزان و زیارت امامزاده وجود داشت. بدنه اصلی جامعه ایران این سینما را دوست داشت، چون خاطراتی را برایش زنده می‌کرد که شاه با مدرنیزاسیون شتابزده خود، آنها را به حاشیه می‌راند. آن زمان گاه گفته می‌شد، فلان فیلم ۱۰ میلیون تومان فروش داشته است که با در نظر گرفتنِ جمعیت ایران و همچنین قیمت بلیت سینما در آن زمان که به‌طور میانگین یک تومان بود، می‌توان تصور کرد، همه کسانی که سالن سینما در دسترس‌شان قرار داشت، این فیلم‌ها را تماشا می‌کردند.

قضیه پیچیده‌ای نیست؛ آنهایی که عاشق سینما هستند، با آن به خاطره‌بازی روی می‌آورند، آنهایی که سینما را دوست دارند، از آن می‌آموزند و آنهایی که به سینما بی‌توجهی نشان می‌دهند و با آن مخالفت می‌کنند، خود را از لذتی که تنها و تنها با تماشای یک فیلم خوب تجربه می‌شود، محروم می‌کنند. «سینما شهر قصه» فیلمی است درباره عشق به سینما، درباره عاشقی که برای رسیدن به معشوقش مرارت‌ها می‌بیند اما هرگز از پا نمی‌نشیند. عشق داود (با بازی گیرای حامد کمیلی) به سینما با عشق به یک دختر جوان (با بازی آناهیتا درگاهی) همپا می‌شود گرچه در راه رسیدن به او موانعی وجود دارد اما داود که در رسیدن به عشق خود از پشتکار و سماجت برخوردار است، این موانع را از سر راه بر می‌دارد و سرانجام یک مخالف جدی سینما را که از قضا پدرِ همسر اوست، به سینما علاقه‌مند می‌کند. بگذارید بگویم تخصص من سینما نیست اما با درام آشنایم چون رمان می‌نویسم؛ قصه این فیلم که بی‌لکنت روایت می‌شود و فاقد هر نوع پیچیدگی است، هیچ نقصی ندارد، اصل موجبیت در آن برقرار است و نظم ساختاری وجود دارد. هیچ صحنه‌ای در این فیلم کشدار نیست و هیچ شخصیت اضافی در آن وجود ندارد. طنزی ظریف و موجز که هرگز به لودگی تبدیل نمی‌شود، لحظات مفرح فیلم را تقویت می‌کند و گذر وقت نامحسوس می‌شود. «سینما شهر قصه» از جنس سینماست، تصویر در آن حرف اول را می‌زند گرچه شخصیت‌ها و موضوعات متعددی می‌کوشند تا بر روایت چیره شوند اما چیرگی نهایی از آنِ سینماست.

شیوه روایی خودآگاه فیلم ریتم تند و نفس‌گیری دارد اما هرگز آزارنده نیست و تماشاگر را در دنبال‌کردن ماجراهای شیرینِ فیلم خسته نمی‌کند. در قصه سرراست این فیلم خوش‌ساخت، سیلابِ نفس‌گیرِ تصاویری که خاطرات ریز و درشت ما را از زمان‌های دور و نزدیک از سینمای ایران بیدار می‌کند، گاه ریتم تندی را موجب می‌شود که با احضارِ چهره‌های اصلی این سینما ما را به‌یکباره بر سر بساط مهم‌ترین حرفه رؤیافروشی معاصر به تماشا می‌نشاند. شخصیت‌های سینمایی یکی‌یکی در برش‌هایی موجز اما معنادار بر بساط نمایش ظاهر می‌شوند. گاه نگاه‌هایی را می‌بینیم که از قاب تصویر بیرون می‌زنند چون نگرانند، دست‌هایی را می‌بینیم که پس رانده می‌شوند گرچه از تمنا خالی نیستند، با عشق‌هایی آشنا می‌شویم که ابراز نمی‌شوند اما از خلال نگاه‌ها شعله می‌کشند، رؤیاهای شریفی که مغشوش نیستند و از نظمی زیبایی‌شناختی برخوردارند و سرانجام نمایش نیروهای بزرگی که در تصاویری کوچک پنهانند. اینهاست که فیلم مبتکرانه «سینما شهر قصه» را می‌سازد و بار دیگر از طریق یک فیلم خوب از روح شریفی خبر می‌دهد که از اولین روز بعد از اختراعِ دوربین دور و بر ما پرسه می‌زند. این فیلم مروری است شتابناک بر نگاه فلسفی مهرجویی به حیات، بر نگاه سهل و ممتنع کیارستمی به زندگی، بر نگاه بی‌بدیل بیضایی به روابط بشری و سرانجام بر نگاه انسانی و پرشفقت تقوایی به انسان. این فیلم از یکسو می‌خواهد ما را با جوهرهِ واقعیِ سینما آشنا کند و از سوی دیگر تاریخ فشرده سینماییِ است که گاه ابتذال همه ریشه‌های حیاتی‌اش را سوزانده است اما باز دوباره جوانه‌های تازه سر بر آورده‌اند تا رؤیابافی‌های ما از تفکر و معنا خالی نمانند.

این فیلم محصول مشترک علی حیدری و کیوان علی‌محمدی است. کارگردانان نه‌چندان خوش‌شانسی که اغلب فیلم‌های‌شان برای اکران با موانع عدیده‌ای روبه‌رو می‌شود. سه اتفاق پی در پی باعث شد نمایش عمومی فیلم «سینما شهر قصه» که در سال ۱۳۹۷ آماده اکران بود، با تعویق روبه‌رو شود؛ اول بیماری همه‌گیر کرونا، سپس حوادث پائیز ۱۴۰۱ و سرانجام جنگ دوازده‌روزه. من که در تمام این سال‌ها منتظر این فیلم بودم و از سازندگانش سراغ اکران آن را می‌گرفتم، سرانجام روز چهارشنبه بیست‌ویکم آبان‌ماه در سینما پردیسِ شمیران‌سنتر در یک نمایش خصوصی به تماشای آن نشستم و اوقات لذت‌بخشی را تجربه کردم که جز با تماشای یک فیلم خوب، با مطالعه یک رمان برجسته و با شنیدن یک تکه موسیقی گوش‌نواز تجربه نمی‌شود.

علی حیدری نویسنده خوش‌ذوق و شناخته‌شده را نزدیک به ۲۵ سال است از نزدیک می‌شناسم، شاهد رشد و پیشرفتش در داستان‌نویسی بوده‌ام و گمان می‌کنم تداوم، پشتکار و انضباطش در نوشتن با انتشار چند مجموعه داستان و رمان او را به یکی از نویسندگانِ قابل اعتنای ادبیات ایران تبدیل کرده است. کیوان علی‌محمدی را با کارهای مشترکش با امید بنکدار می‌شناسم، کارهایی متفکرانه و متفاوت، بی‌اعتنا به پسند بازار و سلیقه‌های نازل. این فیلم از سینمای ایران فاصله می‌گیرد تا درست‌تر ببیند و بهتر بشناسد اما از آن جدا نمی‌شود و بخش شریف‌ترِ آن باقی می‌ماند.

شکل‌های زندگی: آمریکا به روایت دیکنز

اولیور تویست یا هاکلبری‌فین؟

نادر شهریوری (صدقی)

هنگامی که دیکنز (۱۸۱۲-۱۸۷۰) می‌میرد، کشیشی در تعریف و تمجید از داستان‌هایش می‌گوید که آنها را می‌توان بدون دغدغه خاطر به هر کودکی داد تا مطالعه کند. به نظر کشیش، قهرمان‌های دیکنز مظهر پرهیزکاری‌اند و تنها ناپرهیزی‌شان آن است که گاه ولگردی می‌کنند و به‌جای دو لیوان، سه لیوان می‌خورند و اگر فرصتی به دست دهد ارثیه مختصری را بالا می‌کشند و اگر خیلی ناپرهیزی کنند حساب‌هایشان را با کمی تأخیر پرداخت می‌کنند. در دیکنز حتی اخلاق اوباش و اراذل هم چندان فاسد نیست. او مثل بالزاک و داستایفسکی به آنان اجازه غلیان نمی‌داد و آنها را به جایی هدایت می‌کرد تا با حداقل انحراف به این‌طرف و آن‌طرف بلغزند. از این جهت، رابطه کشیشان به‌عنوان نمایندگان اخلاق مرسوم با دیکنز رابطه‌ای ناگسستنی بود، زیرا داستان‌هایش از هر جهت برای آنان قابل قبول بود و در حقیقت کار آنها را به خاطر نفوذ کلامی که دیکنز در سرتاسر انگلستان و آمریکا پیدا کرده بود، تسهیل می‌کرد و چنان آب به آسیاب اربابان کلیسا می‌ریخت که چرخ آسیاب با ریتمی کاملا ملایم و معمول چنان به چرخش درآید که آب از آب تکان نخورد. او نه‌تنها با کلیسا، بلکه با انگلستان و سنت‌های قدرتمند آنجا نیز کاملا هماهنگ بود و آنها هم از او رضایت داشتند. در دیکنز آن عشق خشم‌آلودی که می‌کوشید جهان فعلی را نابود کرده و طرحی نو دراندازد، وجود نداشت و حتی کودکی‌اش که کودکی سختی بود، در او میل به انتقام پدید نیاورد، که بالعکس، می‌کوشید با داستان‌هایش به کودکان فقیر، بی‌کس و فراموش‌شده که در رنج بودند کمک کند و بکوشد آنها را به خانه و خانواده‌شان برساند؛ جایی که بدون آن خوشبختی ناممکن بود.

«اولیور تویست» یکی از محبوب‌ترین کتاب‌های دیکنز است که در آن به زندگی کودکی سرراهی به نام اولیور می‌پردازد که در یتیم‌خانه‌ای سخت و طاقت‌فرسا نگهداری می‌شود. اولیور پس از چندی تحمل سختی تصمیم می‌گیرد از آنجا فرار کند و به لندن برود. در لندن گرفتار باندهای تبهکاری می‌شود که کودکان فقیر و بی‌سرپرست را به کارهای خلاف ازجمله دزدی می‌کشانند. اولیور می‌کوشد در برابرشان مقاومت کند و در مقابل گرسنگی، تهدید و تنهایی کم نیاورد و در همه حال بکوشد که خانه و خانواده گمشده خود را پیدا کند. به نظر دیکنز انسان‌ها می‌توانند سخت‌ترین شرایط را هم تحمل کنند و خم به ابرو نیاورند، به شرط آنکه جایی به نام خانه و کانونی به نام خانواده داشته باشند. میکابر در رمان «دیوید کاپرفیلد» -دیگر رمان دیکنز- تنها به خاطر آنکه قوانین آن زمان انگلستان اجازه می‌داد که خانواده زندانی می‌تواند شب را در زندان با همسر و خانواده‌اش بگذراند، توانست سال‌های متمادی حبس را بدون دغدغه و حتی با فراغ‌بال و راحتی تحمل کند و تلاشی هم برای مرخص‌شدن از زندان نکند، زیرا خانواده در کنارش بودند. و همین‌طور اولیور تویست نیز زمانی به خوشبختی می‌رسد که خانه و خانواده گمشده‌اش را پیدا می‌کند.

دیکنز هیچ‌گاه همچون داستایفسکی یا بالزاک روان‌شناس نبود تا روح انسان‌ها را دریابد. روان‌شناسی او نوع خاصی بود که به آن دیگر روان‌شناسی گفته نمی‌شود، در حقیقت روان‌شناسی او در جهان قابل دیدن و ابژکتیو معنا و مفهوم پیدا می‌کرد. او با در نظر گرفتن ظواهر، اما آن ظواهر باریک که تنها به چشم او می‌آمد، می‌توانست شخصیت‌پردازی کند. از این نظر دیکنز نابغه بصری بود و چیزی از چشمان تیزبین او پنهان نمی‌ماند. او به‌ندرت از خانه و کاشانه‌اش در انگلستان به خارج سفر می‌کرد، زیرا آنجا را مرکز جهان می‌دانست. اما سفرهایش به فرانسه و آمریکا در عین حال واجد تأملات بصری بود که تنها دیکنز می‌توانست به کمک تخیل خود که همراه نبوغ بصری‌اش بود، گاه حتی علی‌رغم میل خویش، به پیش‌بینی‌های اجتماعی -سیاسی دست بزند. دستاورد سفر دیکنز به پاریس نوشتن کتاب «داستان دو شهر» بود؛ او در این کتاب به اتفاقات پیش و پس از انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه و تأثیرات آن در زندگی روزمره مردم می‌پردازد. دیکنز در اساس تصوری از انقلاب نداشت و در پی آن هم نبود که نظم معمول را بر هم بزند، به‌خصوص آنکه چیزی را نمی‌خواست تغییر دهد و خواسته‌اش اصلاح و تصحیح امور بود تا درد کمی تسکین یابد و نه آنکه علت اصلی را پیدا کند. اما سفر او به آمریکا از نوع دیگری بود و بیشتر سفری اجتماعی-سیاسی از منظر تأملات نویسنده انگلیسی در درون ویکتوریایی انگلستان بود. دیکنز در آمریکا نویسنده‌ای بسیار محبوب بود؛ آمریکایی‌ها ساعت‌ها در نیویورک منتظر ورود کشتی حامل نوشته‌های سریالی دیکنز می‌ماندند. دیکنز دو بار به آمریکا سفر کرد و به‌رغم استقبال از او چنان‌که انتظار می‌رفت شیفته آن کشور که اتفاقا از سنتی آنگلوساکسونی پیروی می‌کرد، نشد. آنچه برای دیکنز بیش از هر چیز دیگری عجیب به نظر می‌رسید، وجود نهادهای متنوع و گوناگون بود. او به‌رغم تعلق‌خاطرش به لیبرالیسم انگلیسی، جامعه خوب را در اساس «خانواده‌ای بسط‌یافته» و برآمده از طبقه متوسط می‌دانست که نسبت‌های خانوادگی خود را حفظ می‌کند. به نظر دیکنز فقدان خانواده یعنی آشوب و ناامنی، درست مانند همان وضعی که اولیور به هنگام بی‌خانمانی با آن دست به گریبان بود. آمریکا از نظر دیکنز سرزمین عجایب بود، در حقیقت خلأیی بود که در آن خلأ انواع نهادهای متنوع و گوناگون جایگزین خانواده شده بودند. به نظر دیکنز آمریکایی‌ها جملگی شبیه هم بودند و برخلاف جامعه انگلیسی تمایزی میان افراد و حتی گروه‌های اجتماعی وجود نداشت و به یک تعبیر آمریکا جامعه اتمیزه بود که هر فرد شاید تنها می‌توانست در آن خلأ به آرزوهای فردی خود جامعه عمل بپوشاند و اتفاقا همین انگیزه تحرک آنان برای رسیدن به موقعیت‌های بالاتر بود. به نظر دیکنز آمریکا در نهایت کشوری مملو از نهاد، ولی کشوری بدون مرکز* بود که تنها رشته‌های قوی مالی همچون خون در رگ، فرد را به تکاپو وامی‌داشت و به تعبیر آدام اسمیتی تجارت فی‌الواقع همان عنصر نامرئی بود که جامعه آمریکا را به شکل پنهان اداره می‌کرد و از این نظر آن تشخصی که در جوامعی با سنت‌های تاریخی وجود داشت، در آمریکا محلی از اعراب نداشت.

دیکنز آن اندازه زنده نماند تا رمان «هاکلبری‌فین» (۱۸۸۴) اثر مارک تواین (۱۸۳۵- ۱۹۱۰) را بخواند، اما تخیل او درباره آمریکا پیشاپیش بیان همان چیزی بود که مارک تواین در «هاکلبری‌فین» در قالب سرگذشت پسری به نام هاک روایت می‌کند. هاک از زندگی سخت و بدرفتاری خانواده و به‌خصوص پدرش سخت آزرده و خسته می‌شود و تصمیم به ترک خانه و خانواده می‌گیرد. او برخلاف اولیور که خوشبختی و حتی آزادی خود را بودن در کنار خانه و خانواده می‌دانست، آزادی‌اش را ترک خانواده تلقی می‌کرد. به نظر مارک تواین، هاک و دوست سیاهپوستش جیم، تنها که هنگامی آزاد شدند که سوار بر قایق، خود را در مسیر سرنوشتی نامعلوم قرار دادند. هانا آرنت زمانی گفته بود که ما با دو نوع بیگانگی روبه‌رو هستیم؛ یکی بیگانگی از زمین و پناه‌بردن به آسمان و دیگری بیگانگی از جهان و پناه‌بردن به خود. گویا به نظر دیکنز زندگی آمریکایی در نهایت نوعی بیگانگی از جهان و آن نوع فردگرایی شدت‌یافته است که «فرد» جز «فرد» پناهی ندارد.

*** «ایده بدون مرکز» در اساس ایده پست‌مدرن و «تولید» دهه‌های اخیر است، درحالی‌که کشور بدون مرکز که دیکنز از آن می‌گوید، نه برآمده از ایده‌ای فلسفی، بلکه در حقیقت مستقیما به مشاهدات بصری او ربط پیدا می‌کند.**

پی‌نوشت: بسیاری تفاوت میان آمریکا و سنت انگلیسی را در اصل تفاوت میان دو رمان «اولیور تویست» از دیکنز و «هاکلبری‌فین» از مارک تواین می‌دانند؛ اولیور که می‌کوشد به نهاد خانواده بازگردد و هاک که می‌کوشد از خانه بگریزد.

عطف

تازه‌های «نریمان»

از غربت تا توهم

«مهمانی در نیوپورت» داستانی از حُسنا سالاری، روایت دیگری از غربت و دلبستگی و تنهایی است. جشن استقلال آمریکا بهانه‌ای برای دورهمی چند خانواده از مهاجرین ایرانی در خانه‌ای تابستانی در نیوپورت می‌شود. در همان شب نخست یکی از میزبانان می‌میرد و مرگ او برای آوا، دختر نوجوانی از مهمانان، چیستانی از رازهای نگفته و کشمکش‌های خانوادگی می‌سازد. آوا کارآگاهی که نگاهش برساخته از شرلوک هولمز، خانم مارپل و هری پاتر است، در داستانی که بر تن ادبیات کلاسیک فارسی می‌پوید، چشم و گوش خواننده می‌شود. نویسنده با روایتی پرکشش، خواننده را تا پایان با خود می‌برد و همراه هر شخصیت داستان همدلی و دودلی خواننده را برمی‌انگیزاند. داستانی از پیوند مهاجر و میهن، دلبستگی و تنهایی، غربت و بازگشت. پنهان در لایه جنایی داستان، هر شخصیت کتاب و خواسته‌ها و آرزوهایش، راوی نسل خود و دوران خود و داستان مهاجرت است؛ داستانی که هر روز بیشتر می‌بینیم و می‌شنویم و می‌خوانیم. در بخشی از کتاب می‌خوانیم: «نیوپورت از دل آب زبانه زده و روی اقیانوس خوابیده است. خانهٔ سدهٔ نوزدهمی سیامکی‌ها آن سوی بندر، رو به شرق بود. از روبه‌روی کاخ‌های گسترده و باغ‌های پهناور دوران زرکاری آمریکا می‌گذشتند و آوا خانهٔ مرمر، کنج شاهان، نارون‌ها و کاخی بر روی دریا را یک به یک شمرد. همه مانده از روزگاری بودند که خاندان‌های سرمایه‌سالار آمریکا در کاخ‌های نیوپورتی زندگی‌شان جشنی پیوسته بود. سرانجام از دروازه‌های پولادی و راه سنگی میان باغ سیامکی‌ها گذشتند و به روبه‌روی خانه‌شان رسیدند».

سیاه‌مشق‌های سیاسی

مجموعه داستان «به مادرم بگویید، دیگر پسر ندارد» نوشته مجتبا نریمان، از دیگر آثار داستانی است که چندی پیش در انتشارات نریمان منتشر شده است. این مجموعه‌داستان شامل بیست‌وسه داستان کوتاه است که برخی داستان‌ها پیش‌تر در مجلاتی همچون «نوشتا»، «همشهری داستان»، «برگ هنر»، «سیاه‌مشق» و «کرگدن» به چاپ رسیده است. نویسنده در داستان‌های کتاب به‌ویژه در داستان‌های «سالن» و «نفرین»، از خاطرات و تجربه‌های شخصی خود در دوران کودکی و زندگی در جنوب کشور الهام گرفته و از تکیه‌کلام‌های محلی و زبان محاوره جنوبی در برخی از دیالوگ‌ها استفاده کرده است. داستان‌های دیگر این مجموعه نیز براساس یک رویداد تاریخی و گزارشی روزنامه‌ای نوشته شده‌اند. داستان‌ها تم اجتماعی-سیاسی و طنز دارند و هر داستان با توجه به موضوع آن، به یکی از شخصیت‌های سیاسی و ادبی ایران تقدیم شده است. نکته جالب توجه دیگر اینکه داستان‌های این مجموعه زیر نظر صفدر تقی‌زاده ویرایش شده و در مقدمه به نقش تقی‌زاده و دیگر شخصیت‌ها در شکل‌گیری این کتاب اشاره شده است.

توهم و باقی قضایا

«چهارده‌سالگی بر برف» نوشته حسین آتش‌پرور، از دیگر آثار داستانی این نشر است که روایت سرگذشت شخصیتی به نام شهاب سمیع‌آذر است. شخصیتی خودشیفته که خود را بزرگ‌ترین شاعر و نویسنده ایرانی می‌داند. آتش‌پرور در این کتاب، شیوه دشواری را برای روایت داستانش انتخاب می‌کند که بازگشت به گذشته و روایت خرده‌داستان‌ها و داستان در داستان است. اما این شیوه روایی بدون آنکه در رمان گسستی ایجاد کند، کشش خاصی به داستان می‌بخشد و تازگی شیوه روایت خواننده را به تعقیب داستان ترغیب می‌کند. در بخشی از داستان آمده است: «به‌جز بیماری مزمن، مسری و لاعلاج پرحرفی، عاشق‌پیشگی، اغراق، خودبزرگ‌بینی، نظربازی، دروغگویی، توهم اینکه بزرگ‌ترین شاعر و نویسنده ایران است، این اندیشه را در ذهن خانم ماه‌منیر شهابی پرورش می‌داد که به فکر چاره‌ای اصولی و منطقی [برای رهایی] از شر این پکیج بیماری‌هایی باشد که به قول هدایت: این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد».