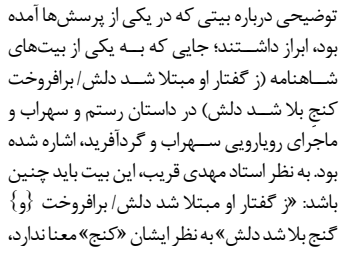
بازتاب

توضیحی از استاد مهدی قریب

■ پس از انتشار گفت‌وگویی درباره داستان‌های شاهنامه با استاد محمدعلی اسلامی‌ندوشن در روزنامه شرق (۱۰ بهمن ۱۳۹۰) استاد مهدی قریب، شاهنامه‌پژوه و از همکاران مجتبی مینوی در بنیاد شاهنامه، توضیحی درباره بیتی که در یکی از پرسش‌ها آمده بود، ابراز داشتند؛ جایی که به یکی از بیت‌های شاهنامه (ز گفتار او مبتلا شد دلش/ برافروخت کنج بلا شد دلش) در داستان رستم و سهراب و ماجرای رویارویی سهراب و گردآفرید، اشاره شده بود. به نظر استاد مهدی قریب، این بیت باید چنین باشد: «ز گفتار او مبتلا شد دلش/ برافروخت {و} گنج بلا شد دلش» به نظر ایشان «کنج» معنا ندارد، کنج بلا معنایش روشن نیست اما «گنج» یعنی گردآورده‌شده همه بلاها؛ اغراق شاعرانه‌ای به این معنا که دلش گنج بلاهای جهان شده است. ایشان می‌افزایند، در تمام شاهنامه‌های چاپی موجود تا به امروز از جمله متن جلال خالقی‌مطلق (رستم و سهراب، دفتر دوم، بیت ۲۲۵) و حتی متن مصحح استاد مجتبی مینوی (رستم و سهراب، بیت ۲۴۲) می‌بینیم که «کنج بلا» با ضمه روی کاف ضبط شده است ولی در شاهنامه مسکو که زیر نظر ایشان به زودی منتشر می‌شود، «کنج بلا» به «گنج بلا» تصحیح شده است.

همچنین ایشان توضیح دیگری را نیز درباره تصحیح متن شاهنامه ارایه می‌کنند که جای تامل دارد. ایشان در این‌باره به روزنامه شرق چنین نوشته‌اند: «در دست‌نوشته محفوظ در دانشگاه



سن ژوزف بیروت (موروخ اوایل سده هشتم) که اخیرا معرفی شده است، مصراعی از داستان رستم و سهراب آمده است که تا همین امروز در همه نسخه‌های خطی و چاپی شاهنامه، شکلی مخدوش از آن ضبط شده است. آنجا که تهمینه نیمه‌شب به بالین رستم می‌رود و عشق خود را به او ابراز می‌دارد، در همه نسخه‌ها بیتی است که مخدوش می‌نماید. (بیت ۸۱، رستم و سهراب، استاد مینوی).

بجستم همی کتف و یال و برت
بدین شهر کرد ایزد آبشخورت

که مضبوط اصیل این مصراع (مصراع اول) که با روحیات و شخصیت تهمینه نیز همخوانی دارد در نسخه سن ژوزف چنین آمده است:

«بجستم همیشه ز بوم و برت
بدین شهر کرد ایزد آبشخورت»

خبر

چاپ مجموعه ۱۰ جلدی اسلامی‌ندوشن
آشتی نوجوانان با ادبیات کهن

■ محمدعلی اسلامی‌ندوشن، شاعر و پژوهشگر پیشکسوت با همکاری انتشارات کلهر به تنظیم و تهیه مجموعه داستانی از شاهنامه فردوسی پرداخته است که شامل ۱۰ داستان برجسته از این میراث کهن فارسی می‌شود. به گفته ندوشن، این مجموعه تلاش دارد نوجوانان را با ادبیات کهن آشتی دهد.

به گزارش ایبنا، محمدعلی اسلامی‌ندوشن با بیان اینکه هدف از این ایده و عملی کردن آن، توجه به جوانان این مرز و بوم برای آشنایی بیشتر با کتاب ارزشمند شاهنامه است، توضیح داد: این مجموعه سعی دارد داستان‌های برجسته شاهنامه را در قالب خوشنویسی، تذهیب و توضیح به صورت ۱۰ کتاب مجزا درآورد تا انگیزه‌ای شود برای جوانان که با این کتاب انس بگیرند. او گفت: از آن جهت که ممکن است جوانان در این سال‌ها کمتر به کتاب قطور شاهنامه مراجعه کنند، قصد این مجموعه آن است که جوانان را از طریق کوتاه و مقطع کردن شاهنامه و چاپ جدا از هم داستان‌های آن با شعر حماسی ابوالقاسم فردوسی آشنا کند. ندوشن همچنین به چاپ دو عنوان از این مجموعه داستانی اشاره کرد و گفت: «رستم و سهراب»، «بیژن و منیژه»، «رستم و اسفندیار»، «کیخسرو»، «سیاووش»، «کاوه و ضحاک»، «عشق در شاهنامه»، «جهان‌بینی شاهنامه»، «یزدگرد و بهرام‌گور»، نام ۱۰کتاب این مجموعه است که تاکنون، به ترتیب «رستم و سهراب» و «بیژن و منیژه» به بازار کتاب عرضه شده است. نخستین کتاب به چاپ رسیده از این مجموعه، کتاب «رستم و سهراب» است که پس از توضیح اسلامی‌ندوشن در ابتدای آن، اشعار این داستان در شاهنامه را با تصویرگری و تزیین آورده است.

جدال بی‌مدعی: روایت احمد غلامی از گفت‌وگو با سیمین بهبهانی

هشتاد سالگی و عشق

عکس‌ها: امیر جدیدی، شرق

من در یک شب پرستاره تابستانی که باغ رستوران سورن پر از عطر یاس بود با سیمین بهبهانی میهمان مراسم بزرگداشت بیژن جلالی بودم. او بعد از ما آمد و انگار آگاهانه همه ما را به انتظار گذاشته بود. آراسته و پاکیزه با آرایشی ملایم و عطری متناسب سن ۸۰سالگی‌اش، من ۳۴ سال دیرتر از او به دنیا آمده بودم. پشت میز نشست و کاغذ A4 را از کیفش بیرون آورد و شعری را که با خط بسیار درشتی نوشته بود برایمان خواند: ۸۰سالگی و عشق، تصدیق کن که عجیب است/ حوای پیر دگر بار گرم تعارف سیب است. سیمین بهبهانی می‌گوید: «بنیان تخیل بر اشتباه است.» خودم را سرزنش می‌کنم. انگار او از خیال من آگاه است. شاید از نگاه‌هایم احساس کرده است که زندگی‌اش را مرور می‌کنم. نوجوانی‌اش را، جوانی‌اش را کجاست آن روزهای شعر و شور عاشقی. نوجوانی من کجا! نوجوانی او کجا؟ و فقط آنچه در کودکی و نوجوانی همه ما مشترک است، عشق‌های نافرجام و رنج‌های پایدار است. او می‌گوید: «۱۲ سالم بود که جنگ جهانی دوم شروع شد؛ جنگی که در ابتدای آن شکست‌های پی‌درپی متفقین بود اما رفته‌رفته ورق برگشت و در نهایت با خودکشی هیتلر همه چیز آرام گرفت.»

اما مهم‌تر از خودکشی هیتلر برای مردم آن روزگار رفتن رضاشاه بود؛ افتادن مردی سنگی که همه در سکوت فقط و فقط نظاره‌گر فروریختنش بودند. اما سیمین بهبهانی آن روزها نمی‌دانست این لحظات تاریخی و سرنوشت‌ساز در زندگی او چه تاثیر عظیمی دارد. شاعری روشنفکر در دل جامعه‌ای شکل می‌گرفت که همزاد فقر، رنج و تیره‌روزی بود.

او می‌گوید: «من هنوز به دنیا نیامده بودم که مادرم از پدرم جدا شد. من پیش مادرم زندگی می‌کردم و سال‌های سال فقط با پدرم رفت و آمد موقتی داشتم. البته پدرم همیشه نگران حال من بود. مخصوصا وقتی که بزرگ‌تر شدم و به ۱۶، ۱۷ سالگی رسیدم نگرانی پدرم بیشتر شد.»

همین نگرانی پدر باعث شد سیمین بهبهانی ازدواج کند. اگرچه سیمین از همسرش به نیکی یاد می‌کند اما این ازدواج پس از سال‌ها به جدایی منتهی می‌شود. او در متن جامعه‌ای آشفته شکل می‌گیرد و روحش نسبت به مسایل سیاسی و اجتماعی بسیار حساس است. در دوران فقر و بدبختی مردم در ایام جنگ شاعری را آغاز می‌کند و با سن کمش درباره وضعیت نابسامان مردم و فقر شعر می‌گوید:

«ای توده گرسنه و نالان چه می‌کنی‌ای ملت فقیر و پریشان
چه می‌کنی/ سرمایه‌دارها همه در کاخ زرنگار/ تو در میان کلبه احزان چه می‌کنی...» آغاز و پایان شعر را به یاد ندارد اما می‌گوید: «همان زمان هرچیزی که به عنوان ته‌مانده سیلوهایی که در زمان رضاشاه پر از گندم بودند باقی مانده بود از خاک و خل و موش مرده و... مردم جمع می‌کردند و با آن نان‌هایی کلفت مثل نان‌های فرنگی درست می‌کردند. اوایل ما در خانه آرد داشتیم خمیر می‌کردیم و می‌دادیم نانوایی اما تا این نان به خودمان برسد کلی از آن را در راه قاپیده بودند. حتی همان زمان راجع به سیلو هم شعر گفتم که خاطرم نیست!»

یک دانه نان بربری خریده بودم، اگر می‌خواستم دوتا بگیرم باید دو ساعت توی صف می‌ایستادم. سرخوش می‌آمدم خانه ۱۲ سالم بود درست همسن ۱۲ سالگی سیمین بهبهانی. مش یحیی سر خیابان ایستاده بود، سلام کردم گفت: «بیا جلو ببینم پسرم!» فکر کردم مثل همیشه گرسنه است و می‌خواهد تکه‌ای نان بکند و خودش را سیر کند. دعادعا می‌کردم زیاد برندارد. چون باید دوباره برمی‌گشتم و توی صف می‌ایستادم. رفتم جلو و گفتم: «بفرمایید مش یحیی!» از چشم‌هایش فهمیدم یکی، دو روز است نان نخورده! اما دست به نان نزد. گفت: «نه! نمی‌خورم» گفتم: «بفرمایید قابل ندارد!» گفت: «نه نمی‌خورم» خواستم بروم که گفت: «می‌دونی میشه با نون بربری شتر درست کرد؟» گفتم: «با خودش یا خمیرش؟» گفت: «با خودش!» گفتم! «چه جوری؟» گفت: «بیا جلو!» رفتم جلو. نان بربری را ازم گرفت. گفت: «مطمئنی می‌خواهی شتر درست کنی؟» گفتم: «بله مش یحیی!» یک لقمه گنده از آن کند و گذاشت توی دهانش و با لذت جوید. بعد نگاهی به نان باقی‌مانده انداخت و گفت: «الان درست می‌شه!» زل زده بودم به دست‌هایش و گفت: «این کوهانش!» گفت: «دو کوهان می‌خواهی یا یک کوهان.» گفتم: «دو کوهان!» لقمه‌ای دیگر کند و خورد و من منتظر بودم از باقی‌مانده نان‌ها شتر درآید. که هرگز درنیامد و من هاج و واج مانده بودم و زدم زیر گریه نه برای نان، برای کلاهی که سرم رفته بود. البته من شعری برای نان، شتر و مش یحیی نگفتم، اما آن روزگاران شعر بود و شعر بیش از هر چیزی حتی از نان شب هم برای مردم مهم‌تر بود.

سیمین بهبهانی می‌گوید: «در آن شرایط سخت شعر زنده بود. از دختر ۱۳ یا ۱۴ ساله‌ای مثل من در روزنامه «نوبهار» همین شعر «ملت فقیر...» در همان زمان چاپ شد. هیچ‌کس به آنها خرده‌ای نمی‌گرفت که چرا این شعرها را چاپ کردید. روزنامه‌ها آزادتر بودند و هر چه می‌خواستند می‌نوشتند. شعر زبان حال مردم بود. یادم است شعری بود به این مضمون: دل هر ذره را که بشکافی/ آفتابی‌اش در میان بینی! مردم این شعر را این‌گونه می‌خواندند: ذره‌بین باش تا نان بینی/ آنچه نادیدنی است آن بینی/ دل هر گندمی که بشکافی/ حشراتی‌اش در میان...

مردم با این جور بازی‌ها و مسخره کردن‌ها خودشان را نگه می‌داشتند وگرنه کم نبودند آدم‌هایی که از تیفوس و گرسنگی مردند.» من ۳۴ سال دیرتر از سیمین بهبهانی به دنیا آمده‌ام. اگر زودتر از راه می‌رسیدم، شاید آن شب تابستانی پرستاره با شعری که او می‌خواند، سرنوشتم دگرگون می‌شد. کاش زمان چین می‌خورد، به هم می‌ریخت و می‌شد با آن بازی کرد. او می‌گوید: «برای ما عشق بیشتر حالت تخیل دارد. بگذار برایت شعری عاشقانه بخوانم. هشتاد سالگی و عشق تصدیق کن که عجیب است/ حوای پیر دگر بار گرم تعارف سیب است/... ای تشنه مانده عاشق، یار است و بخت موافق / با این شراب گوارا دیگر چه جای شکیب است/ آدم بیا به تماشا، بس کن ز چالش و حاشا/ هشتاد ساله حوا، با بیست ساله رقیب است... .

برای سیمین بهبهانی قالب و محتوا شکل شعر را به وجود می‌آورد. قالب شعرش غزل است. اما شکل آن غزل نیست. زیرا در زبان و محتوا تصرف می‌کند. زبان شعرش زبان رایج زمان است. آن هم، از نوع زبان ادبی نه محاوره. البته گاه زبان محاوره نیز به کار گرفته است. شعرهای او عاشقانه، سیاسی و اجتماعی هر چه که باشد حول‌وحوش رویدادهای زمانه دور می‌زند.

او می‌گوید: «احساس مسوولیت یعنی اینکه برابر هر چیزی که مرا منقلب می‌کند یک انقلاب و دگرگونی از خودم نشان بدهم و بتوانم به درستی آن حس خودم را برای دیگران هم تصویر کنم. بزرگ‌ترین عامل شعر هم به نظرم همین احساس است و بیان کردن آن. این احساس اگر در من ایجاد نشود در شعر هم به وجود نخواهد آمد.»

سیمین بهبهانی در شیوه خاص خودش و با وزن‌های ابداعی هر موضوعی را در قالب غزل گنجانده است. بدون آنکه به اوج و اعتبار غزل آسیبی بزند. او می‌گوید: «کتاب رستاخیر را آغاز کار و شکفتن غزل خودم می‌دانم. اولین شعر من با وزن بدون سابقه در همین رستاخیز بود و از همان کتاب به بعد این شیوه را که تقریبا مخصوص به خودم هست آغاز کردم: مرا هزار امید است و هر هزار تویی/ شروع شاد و پایان انتظار تویی/ بهارها که ز عمرم گذشت و بی‌تو گذشت/ چه بود غیر خزان‌ها اگر بهار تویی؟/ دلم ز هر چه به غیراز تو بود خالی ماند/ در این سرا تو بمان‌ای که ماندگار تویی/ شهاب زودگذر، لحظه‌های بلهوسی‌ست/ ستاره‌ای که بخندد به شام تار تویی/ جهانیان همه گر تشنگان خون منند/ چه باک زان همه دشمن؟ که دوستدار تویی/ دلم صراحی لبریز آرزومندی‌ست/ مرا هزار امید است و هر هزار تویی.»

کتاب «رستاخیز» نوعی دگردیسی در فرم و محتواست. سیمین بهبهانی می‌گوید: «بله دگرگونی هم در فرم و هم در محتوا. البته تصویر همیشه در شعر من بوده. اما این اواخر زیاد این تصویر را در نظر نمی‌گیرم و به ساده بودن کلام می‌پردازم. در حال حاضر دلم می‌خواهد شعر طوری باشد که هر وقت خوانده می‌شود، فهمیده شود. شعرهای قدیمی من با تصویرهایی که داشتند همیشه قابل تعبیر و تفسیر بوده است. اما الان فقط سعی می‌کنم کلام فصیح باشد و برای همین اگر زیاد مصور نباشد، اهمیتی نمی‌دهم.»

رستاخیز بود انگار. برادرم با اورکت سبزرنگی سوار بر موتور بود. پادگان‌ها یکی بعد از دیگری به دست مردم می‌افتاد.

صدای انفجار انبار مهمات پادگان نزدیک خانه ما چنان هیجان و اضطرابی در دل‌ها به وجود آورده بود که کسی را آرام و قرار نبود. برادرم که اسلحه ۳ر۳ بر دوش بر ترک موتور نشسته بود، جلوی پایم ترمز زد. گفت: «هان! کجا! چرا کتاب دستت گرفتی!» من و من کردم، کتاب را از دستم گرفت. گفت: «شعر می‌خوانی؟» گفتم: «نه! برای کسی می‌برم!» گفت: «کی؟» خجالت کشیدم. گفت: «پادگان‌ها را بگیریم، کار حکومت تمامه!» کتاب را ورق زد. صفحه سوم آن را که با خودکار آبی نوشته و به کسی تقدیم کرده بودم، خواند. گفت: «خجالت نمی‌کشی با این خط مزخرف!» آنکه جلو نشسته بود، گفت: «کتاب کیه؟» برادرم گفت: «شعرهای سیمین بهبهانی!» دوستش گفت: «حال خوشی داره این داداشت!» برادرم کتاب را دودستی گرفت و آرام زد توی سرم. خندید و گفت: «اشکالی نداره عشق و انقلاب هم خونه‌اند.» خندیدم. گاز داد رفت. وقتی می‌رفت داد زد ولی خطتت را خوب کن. به صفحه سوم نگاه کردم. واقعا شعر به آن زیبایی را بدخط نوشته بودم: «درنگ می‌کشم، پس شتاب نور کجاست؟ / نشان منزل دل‌های ناصبور کجاست؟ / به پابرهنه بر دوش بسته بار امید، خبر دهید که آن سرزمین دور کجاست.

سیمین بهبهانی هم دوره شاعران بزرگی چون فروغ فرخزاد، نادر نادرپور، فریدون مشیری، احمد شاملو، م.آزاد، اخوان ثالث و... هر ماهه جلسات شعری به مدت ۱۵ سال در خانه سیمین بهبهانی با حضور برخی از این بزرگان برگزار می‌شد. بهبهانی در این جمع با فریدون مشیری و نادر نادرپور و م. آزاد مانوس‌تر است. او می‌گوید: «فضای شهری آن زمان هم سیاسی بود و هم به اصطلاح هنری. بیشتر شعرها در مایه سمبلیک بودند. خیلی روشن و آشکار به یک واقعه اشاره نمی‌شد. بر همین اساس به مرور زمان شب شده بود سمبل سکوت و خاموشی. آفتاب، نشانه درست شدن و باز شدن گره‌ها. کتاب چهارم من رستاخیز را اگر بخوانید تمام شعرها از همین جنس است. اما امروز همه چیز فرق کرده. من نمی‌توانم برای کسی وظیفه یا تکلیفی تعیین کنم. شعر یک احساس است. شاعر فکر می‌کند و احساسش را می‌نویسد که می‌شود شعر. اما خب این نوشتن به همین آسانی که گفته می‌شود نیست. احساس باید پرورانده شود و انتقال آن به یکی دیگر از آن دست توانایی‌هایی است که در هر کسی وجود ندارد. به هر حال بعضی‌ها نمی‌توانند این کار را انجام دهند و البته این مورد را قبول نمی‌کنند که از انجام آن عاجزند.»

من هم دلم می‌خواست شعری برای آن شب پرستاره تابستانی بگویم، دلم می‌خواست شعری بگویم برای چشم‌هایش که به زحمت و سختی روی واژه‌ها می‌دوید که وزن و احساس شعر را به ما منتقل کند. وقتی دقت کردم، دیدم او از روی نوشته نمی‌خواند. نوشته هست که بهانه‌ای باشد برای خواندن. او از حفظ می‌خواند و من اگر ۳۴ سال زودتر به دنیا آمده بودم اکنون در سن ۸۴سالگی، اگر زنده بودم و شاعر برای او شعری می‌گفتم.

شرم نوشتن: اپرای شناور و رمان ایرانی

بحران ناممکن

علی شروقی

اپرای شناور، نوشته جان بارت، رمانی است که در آن راوی در حین روایت، پروسه نگارش رمان را نیز شرح می‌دهد. گونه‌ای از رمان پست‌مدرن که مدتی – البته بسیار پیشتر از ترجمه اپرای شناور - در رمان‌نویسی ایران نیز مورد اقبال قرار گرفت و قفسه‌های کتابفروشی‌ها انباشته شد از رمان‌هایی درباره نوشتن که در آنها نویسنده‌ای با آنچه می‌خواست بنویسد کلنجار می‌رفت و داستان و واقعیت در هم ادغام می‌شد و واقعیت نیز بدل می‌شد به جزیی از داستان. چنین رمان‌هایی هنوز هم کم و بیش در ایران نوشته می‌شوند. با این همه آنچه رمانی نظیر اپرای شناور را از بسیاری از نمونه‌های دیگر مثل نمونه‌های دسته چندم ایرانی یا نسخه‌های هالیوودی از روایت پست‌مدرن متمایز می‌کند توانایی نویسنده در ایجاد آشوب در نظم نمادین، امکان‌پذیر کردن نوشتار و تبدیل آن به امری واقعی است. در اپرای شناور لحظه‌ای هست که راوی، تنها در گودالی در میدان جنگ گیر افتاده است؛ گودالی پر از پوکه‌های فشنگ. راوی که از تنها در آن گودال ماندن و شب را صبح کردن، به وحشت افتاده آرزو می‌کند که در آن لحظه کسی در کنارش باشد. چیزی نمی‌گذرد که سر و کله یک سرباز آلمانی در گودال پیدا می‌شود. راوی که از تنهایی درآمده از شادی سرباز آلمانی را در آغوش می‌گیرد. تا اینجای کار با یکی از عاطفی‌ترین صحنه‌های ادبیات جنگ روبه‌رو هستیم. اما این پایان داستان جنگ راوی نیست. صبح که فرا می‌رسد، راوی می‌ترسد که مبادا سرباز آلمانی بعد از استراحت و بیدار شدن از خواب، او را بکشد. پس خودش پیشدستی می‌کند و قبل از بیرون رفتن از گودال، کلک سرباز آلمانی را که شب قبل او را با مهر در آغوش گرفته بود، می‌کند و از گودال بیرون می‌رود. به این‌سان این عاطفی‌ترین لحظه، با خشونتی هولناک پایان می‌پذیرد. خلاقیت ادبی در همین غلتیدن‌های ظریف از یک حس و وضعیت به حس و وضعیتی متناقض است و امتداد ادبیات تا انتهای مفروض وضعیت‌های ممکن. در همین امتداد خشونت‌بار است که ادبیات زبان را از حریم امن صفحه کاغذی مسطح بیرون می‌کشد. اما در بسیاری از نمونه‌های ایرانی از رمان پست‌مدرن، زبان و تخیل به جای تجاوز به ساحت نظم نمادین و درگیر شدن با آن، به ابزاری برای نمادین و تخیلی کردن امر واقعی بدل می‌شود. (از نمونه‌هایی که از این قاعده مستثنا هستند، یکی آزاده خانم براهنی است) در این تلقی محافظه‌کارانه از رمان پست‌مدرن و فراداستان و مانند آن، تبدیل شدن امر واقعی به متن مکتوب، به مثابه تبعید و بیرون راندن تنش و تضاد و درگیری از متن زندگی است. مانند وقتی که به کودکی که هنگام تماشای فیلمی ترسناک دچار وحشت شده، می‌گوییم که این فقط یک فیلم است و واقعیت ندارد. نوشتن پروسه نگارش، بر هم زدن مرز واقعیت و خیال و شک در واقعی بودن آنچه روایت می‌شود و تاکید بر اینکه آنچه واقعیت پنداشته شده نیز بخشی از رمانی در حال نگارش است، آوانگاردیسم محافظه‌کارانه‌ای است که به جای ایجاد تردیدی بنیادین و برآشوبنده در مرزهای تثبیت‌شده و امکان‌پذیر کردن تخیل، امر واقعی را خیالی و غیرممکن جلوه می‌دهد. از نمونه‌های سال‌های اخیر این نوع رمان می‌توان به «شب ممکن» اشاره کرد. در این رمان نه با درگیری و تنش بنیادین میان واقعیت و خیال که با خیالی شدن واقعیت سر و کار داریم. چنان‌که در فضای امن رمان، صحنه خشونت‌بار پایانی در شیان نیز در حد یک بازی تکنیکی صرف باقی می‌ماند و به این سان، رمان فاصله قانونی‌اش را از امر واقعی حفظ می‌کند و هرجا هم که این فاصله به هم می‌خورد به استحاله امر واقعی در اسطوره‌ای به نام «متن» و بی‌خطر شدن آن می‌انجامد. در برخی فیلم‌های هالیوودی و داستان‌های ایرانی چنین رویکردی نسبت به عنصر فانتزی نیز وجود دارد. یکی از تعابیر رایج در مورد رئالیسم جادویی این است که در این نوع، فانتزی باورپذیر می‌شود. بنا بر این تعریف رایج می‌توان گفت اگر به باور مارکوزه فانتزی و تخیل را عنصری رادیکال و رهایی‌بخش به حساب آوریم در آوانگاردیسم محافظه‌کارانه عکس این قضیه اتفاق می‌افتد و امر ناسازگار با نظم نمادین، به یک فانتزی بی‌خطر و امکان‌ناپذیر در درون «متن» رانده می‌شود تا نظم نمادین یکپارچگی کاذب خود را حفظ کند. در نقد ادبی نظریاتی از این دست که ادبیات و نوشتن به پالایش جامعه و تخلیه فشارها و خشونت‌های بالقوه در درون متن و رفع بحران و ایجاد تعادل در زندگی واقعی منجر می‌شود، نظریه‌هایی هستند که این آوانگاردیسم محافظه‌کارانه را در وجه تئوریک تثبیت می‌کنند.

دقایق

چخوف و وارثان او

امیر احمدی‌آریان

■ در آن سنت داستان‌نویسی که چخوف بنیان نهاد محدودیتی خودخواسته از ابزارهای اصلی کار نویسنده است و این محدودیت هم شامل زمان روایت می‌شود و هم گستره فضایی که نویسنده برای جولان دادن خویش برمی‌گزیند و سطح واقعیتی که داستان در آن حرکت می‌کند. نگاهی گذرا به یکی از داستان‌های چخوف به خوبی این شیوه داستان‌نویسی را روشن خواهد کرد. «بانو با سگ کوچولو» (ترجمه سروژ استپانیان، جلد چهارم مجموعه آثار چخوف، نشر توس)، مشهورترین داستان چخوف و یکی از بهترین کارهای اوست. داستان سه بخش دارد: بخش نخست ملاقات راوی با آناست. راوی مردی است زن‌باره و کسل از زندگی یکنواخت خانوادگی، که برای استراحت به شهر یالتا آمده است. آنجا با خانم زیبارویی آشنا می‌شود که او هم شوهر را رها کرده و برای استراحت به یالتا سفر کرده. رابطه عاشقانه‌ای بین این دو شکل می‌گیرد و پس از رسیدن نامه شوهر زن، که از همسرش می‌خواست به خانه بازگردد، تمام می‌شود. بخش دوم زندگی مرد در مسکو پس از بازگشت از یالتاست که خاطره عشق کوتاه‌مدت رهایش نمی‌کند. هر جا می‌رود آنا را می‌بیند و از فکر او خلاص نمی‌شود، تا اینکه بالاخره دل یکدله می‌کند و به شهر زن می‌رود، در تئاتر پیدایش می‌کند و مجددا بعد از مدتی بساط عشق و عاشقی‌شان علم می‌شود. بخش سوم سفر زن به مسکو و ملاقات مخفیانه با مرد محبوبش است؛ عشقی که اینک عمق یافته و عشاقی که درصدد تصمیم‌گیری برای آینده خویش‌اند. چخوف سه برهه از زندگی دو شخصیت اصلی‌اش را انتخاب کرده است: حدود یک ماه مشترک در یالتا، چند ماه تنهایی مرد در مسکو و یک شب زندگی مشترک در مسکو. محدوده زمانی وقوع داستان، بدون ذکر نویسنده هم قابل تشخیص است و با معیارهای واقعی ماجراهای مشابه کاملا هم‌خوان. در واقع سه برش کوتاه از زندگی شخصیت‌ها در حکم مجاز جزء به کل‌اند، نیاز به روایت کلیتی از زندگی آنان به واسطه این سه جزء برطرف شده است. منبع اصلی تغذیه فکری و روایی داستان زندگی روزمره مردمان طبقه متوسط در روسیه اواخر قرن ۱۹ است و رابطه‌ای که روایت می‌شود کاملا قابل تصور است و معقول. در متن داستان نه امر شگفت‌انگیزی به چشم می‌خورد نه فعل و انفعال غیرعادی و نه حوادث پیچیده و نامتعارف. شخصیت‌ها، مثل اغلب شخصیت‌های چخوف، مردمان عادی‌اند و کسانی چون بزرگان قوم اعم از سیاستمدار و نویسنده و هنرمند و غیره، یا مجانین و خوابگردها و دیگر پس‌مانده‌های جامعه در این داستان حضور ندارند. قاعده زندگی شخصیت‌ها یکنواختی زندگی روزمره است و نیروی پیش‌برنده داستان تلاش آنان برای رهایی از این ملال. چخوف چه بسا کم‌ادعاترین نویسنده روس است: او نه مدعی شکافتن روان شخصیت‌ها و چنگ انداختن به منویات درونی‌شان است و نه به دنبال روایت گسترده‌ای عظیم از تاریخ یا جنگی سرنوشت‌ساز برای یک ملت و چیزهایی از این دست. او متواضع و کم‌ادعا وارد گود می‌شود، برش‌هایی از زندگی مردمان عادی را روایت می‌کند و می‌رود. هنر شگفت چخوف، همین بیرون کشیدن داستان‌های خارق‌العاده و به‌یادماندنی از دل زندگی کسانی است که در بطالت و روزمرگی غوطه می‌خورند و علی‌الظاهر حیات‌شان هیچ جذابیتی برای مردمان دیگر ندارد. برای ما که در عصر سیطره دوربین و روایت تصویری به سر می‌بریم، روایت‌های چخوفی آشناتر و ملموس‌تر از معاصرانش است. چخوف چنان می‌نوشت گویی از زاویه دید دوربینی به جهان شخصیت‌هایش می‌نگرد. در اغلب موارد چخوف عینیات را روایت می‌کرد، هر چند این را قاعده زاویه دید نمی‌دانست و در صورت لزوم در ورود به ذهن شخصیت‌ها دست خویش را باز می‌گذاشت. با این حال در ادبیات آن عصر تاکید چخوف بر عینیات و اصرار او به گزارش آنچه با چشم مسلح قابل مشاهده است، به جای کندوکاو درون شخصیت‌ها، اقدامی پیشرو و نادر محسوب می‌شد. داستان‌های چخوف بی‌شک درآمدی است بر شکل جدیدی از زاویه دید که در قرن بیستم رواج یافت و «زاویه دید دوربین» نام گرفت و مورد استفاده بسیاری از نویسندگان بود. شاخص‌ترین داستان‌ها از زاویه دید دوربین را بی‌تردید در آثار ارنست همینگوی باید جست. همینگوی گاه خود را به فیزیک محض و گفتار شخصیت‌هایش محدود می‌کند و با وجود این محدودیت و حرکت ظاهری در سطح، به چنان عمقی دست می‌یابد که رشک‌انگیز است. هر قدر داستایوفسکی اروپا را تکان داد و در این قاره پیروان و سینه‌چاکان فراوان یافت، به نظر می‌رسد به همان میزان چخوف باب طبع نویسندگان ینگه دنیا بوده است. در قرن بیستم ده‌ها نویسنده آمریکایی داستان کوتاه می‌توان یافت که بی‌تردید ادامه‌دهندگان اصلی دستاوردهای چخوف‌اند: اتکا به زندگی روزمره، انتخاب شخصیت‌های معمولی و آدم‌های میان‌مایه به عنوان قهرمان داستان، افراط در عینی‌گرایی و شرح آنچه با چشم غیرمسلح قابل مشاهده است، رغبت اندک به داستان‌های روان‌شناختی و کاویدن ذهن شخصیت‌ها. ارنست همینگوی بین این عده چهره‌ای استثنایی است. او سنت چخوفی را به غایت رساند، لبه‌های تیز آن را گرفت و جلا داد و به اوج رساند. در دل این گرایش از داستان‌نویسی که مشخصه‌هایش را ذکر کردیم، همینگوی چهره‌ای منحصر به فرد است. پس از او سلینجر، کارور، جان چیور، مونرو، آن بیتی و... نویسندگانی‌اند که در این سنت جای می‌گیرند و داستان‌نویسی‌شان متکی به تکنیک‌هایی است که چخوف جدی گرفت و به کار بست. با این حال، شخصا گمان می‌کنم در دل این سنت، هیچ یک از این نویسندگان به قله‌ای که همینگوی بر آن تکیه زد، دست نیافتند.