روزنامه شرق

ادبیات

یک دست بریده، کفش اسکی خونین صفحه ۱۰
دنبال تصاویر کارت‌پستالی نبودیم؛ گفت‌وگو با خسرو سینایی صفحه ۱۱
یادداشتی از مسعود کیمیایی درباره کتاب «غزل اجتماعی معاصر» صفحه ۱۲

اثری از محمد سیاه قلم

وخون ریختن کار بازی نیست

بررسی «وزیری امیرحسنک» محمود دولت‌آبادی از منظر تاریخی‌گرایی جدید

پویا رفویی

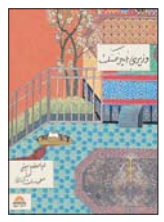
چنین که پیداست در بین رویکردهای نظریه ادبی معاصر، «تاریخی‌گرایی جدید» در قیاس با نحله‌هایی مثل «ساختارگرایی»، «پساساختارگرایی»، و «ساختارشکنی» در عرصه نقد ادبیات ایران و در کارنامه منتقدان فارسی‌نویس از اقبال کمتری برخوردار بوده است. تاریخ ادبیات در ایران همچنان از موازین تاریخ‌نگاری سنتی تبعیت می‌کند. مضافا این که در صد سال اخیر با پدیده جدیدی مواجه بوده‌ایم که شاید بتوان از آن با نام «ادبیات تاریخی» یاد کرد. تحلیل و تدقیق مسکوت‌ماندن «تاریخی‌گرایی جدید» به پژوهشی جامع و آکادمیک نیازمند است و از عهده این مطلب برنمی‌آید. اما «ادبیات تاریخی» موضوعی جذاب به‌شمار می‌آید و هرازگاهی با یکی از مظاهر تازه آن روبه‌رو می‌شویم. منظور از ادبیات تاریخی، مجموعه‌ای از متون است که مخاطبان مدرن آنها را به‌منزله ادبیات می‌خوانند. بی‌تردید گل سرسبد «ادبیات تاریخی» در این معنی، «تاریخ بیهقی» است. فارغ از اعتبار و ارزش تاریخی اثر بیهقی، در چند دهه اخیر ارزش‌های هنری و شیوه‌های روایی و بیانی بیهقی نیز مدنظر نویسندگان و ادیبان ایرانی قرار گرفته است. از این بابت منزلت بیهقی در ادبیات مدرن ایرانی شبیه به نثر همتای او، میشله در ادبیات فرانسه است. هرچند بین این دو تاریخی چندصدساله فاصله می‌اندازد.

«وزیری امیر حسنک» محمود دولت‌آبادی یکی از نمونه‌های اخیر ادبیات تاریخی است. دولت‌آبادی در مقام رمان‌نویس کوشیده است از «ذکر بر دار کردن امیر حسنک» گزارشی به دست دهد که کانون آن توجه به عنصر روایت‌پردازی و ارزش‌های هنر داستان‌نویسی بیهقی است. با این‌همه، دولت‌آبادی از طنین تاریخمند روایت بیهقی غفلت نمی‌کند و با خواندن متن و از لحن تعابیر او چنین برمی‌آید که ماجرای حسنک وزیر، موتیف یا عنصر تکرارشونده تاریخ ماست. مقوله‌ای که در سال‌های اخیر از آن با عناوینی چون «وزیرکشی» و «نخبه‌کشی» یاد کرده‌اند. ناگفته نماند که دولت‌آبادی طنین ماجرای حسنک را در بافت کلی تاریخ بیهقی بررسی و بازخوانی کرده است. در نتیجه، پیش‌زمینه‌ها و اثرات ماجرای حسنک را موبه‌مو واکاویده است. غرض دولت‌آبادی از خوانش مجدد تاریخ بیهقی حول محور تعبیر «پایانه تاریخ» تبلور می‌یابد: «وزیران در ایران عهد ساسانیان، گام به گام راه بر فرش زرینی می‌سپرده‌اند با تاری از زر و پودی از خون، تا ایشان را در گذر از قیقاج‌هایی سرانجام راست ببرد به دوزخ مسلخ انگار از پیش‌مهیاشده. از وزیر بزرگ، بزرگمهر بختگان، که می‌شناسیم تا همین بخشی از پایانه تاریخ...» (ص۴۴) در ادامه دولت‌آبادی از باب مصداق، فهرستی از وزرای مقتول و مغضوب ایران فراهم می‌کند و بحث خود را دنبال می‌کند. با خواندن «وزیری امیر حسنک» دو نکته نظر مخاطب را جلب می‌کند. نخست آنکه دولت‌آبادی تاریخ بیهقی را غایت‌انگارانه می‌خواند و از این بازخوانی انگیزه‌ای از قبل معلوم در سر دارد. اصطلاح «پایانه تاریخ» هم ناظر به همین مقصود است. در درجه دوم، دولت‌آبادی ضمن تاکید بر ارزش‌های هنری و روایی بیهقی بر آن است تا در پس‌زمینه تاریخ عقاید ماجرای حسنک را بازنگری کند. برای نیل به این نیت، او اصطلاح «تصویر الماس‌گون» را وضع می‌کند که در سرتاسر کتاب طنین خاصی دارد. به بیان ساده‌تر، بیهقی در این است که از قتل حسنک- اتفاق مکرر تاریخ ایران- تصویری درخشان و تراش‌خورده - یگانه- ارائه می‌کند.

برخلاف تاریخ‌گرایی سنتی، غایت‌انگاری گذشته و استخراج مفاهیمی از دل تاریخ عقاید، تاریخی‌گرایان جدید رفتار متفاوتی با متون دارند. در قدم اول آنها بین تاریخ و ادبیات به هیچ نظام سلسله مراتبی و منزلتی قائل نیستند. ادبیات و تاریخ هیچ‌کدام بر دیگری رجحان ندارند. به بیان ساده‌تر، به نقل از استیفن گرینبلات می‌توان گفت که ادبیات همان‌قدر تاریخی است که تاریخ حاوی عناصری ادبی است. علاوه بر این، تاریخ برخلاف مفروض آغازینش عبارت از آن چیزی نیست که برحسب واقعیت رخ داده است، بلکه پیش از آن گزارشی از ذهن و ذهنیتی است که بر حسب واقعیت، روایت می‌کند. همین‌جا باید گفت «تاریخی‌گرایان جدید» در بررسی و خوانش متون، روحیه‌ای بازیگوشانه دارند. منابع و ماخذ آنها در بایگانی‌های مختلف مدام جا عوض می‌کند. مثلا در آثار گرینبلات می‌بینیم گزارش یک ناخدا، کلید خوانشی تازه از شکسپیر خواهد بود. یا کاترین گالاگر با بررسی تکنیک خاص طراحی گوش و چشم در پرتره‌های ملکه الیزابت به دریافت متفاوتی از غزلواره‌های شکسپیر دست می‌یابد. در تاریخی‌گرایی جدید، منابع مربوط و نامربوط محلی از اعراب ندارد. هر متن، صداهایی را برجسته می‌کند و صداهایی را در حاشیه از کانون توجه دور نگه می‌دارد. به همین دلیل بسیاری از منتقدان تاریخی‌گرای جدید با استفاده از مفاهیم رویکرد ساختارشکنی، متن تاریخی را می‌خوانند. اما شاید مهم‌ترین وجه خوانش دولت‌آبادی از ماجرای حسنک وزیر، تلقی رمان‌نویسانه از رویدادی تاریخی باشد که گفتیم نویسنده با مفهوم «تصویر الماس‌گون» اقدام به نامگذاری آن کرده است. چه می‌شود که تاریخ به شکل رمان در می‌آید و نه مثلا حماسه یا تراژدی. از این منظر کار دولت‌آبادی، تلقی وی از رمان را نیز افشا می‌کند.

برای روشن‌ترکردن این مطلب، می‌توان به کتاب «حدیث خداوندی و بندگی» محمد دهقانی مراجعه کرد و صدای دیگری از متن بیهقی شنید. محمد دهقانی در مقدمه کتاب ممتع خود به ناگفته‌های بیهقی و وجه مغفول تاریخ او اشاره می‌کند: «بی‌توجهی مورخان مسلمانی چون بیهقی به آنچه در آن سوی ثغور اسلام یا مرزهای خلافت عباسی می‌گذشت خود نشانه‌ای از این انحطاط بود.» (ص۱۱) دهقانی ذیل این جملات پانویسی را در کتاب درج کرده است تا مرادش از مفهوم انحطاط با معنای مدنظر سیدجواد طباطبایی خلط نشود. از فحوای بحث دهقانی چنین بر می‌آید که تعابیری مثل «آگاهی ملی»، «بیداری» و «خردگرایی» به هیچ روی مطمح نظر بیهقی نبوده است. اگر دامنه این بحث را وسعت دهیم به این نتیجه می‌رسیم که بخش عمده‌ای از جذابیت تاریخ بیهقی برای معاصران، ناشی از خوانش رمان‌نویسانه‌ای است که متن را از پس‌زمینه نظام خلافتی خارج می‌کند و به تعبیر تاریخی‌گرایان جدید، طی فرایندی موسوم به «رمزگذاری مجدد»، همان متن را در بطن نظام دولت- ملت از نو می‌خواند.مسلما متن بیهقی هر متنی نیست و درست به همین دلیل است که در برابر رمزگذاری مجدد مقاومت می‌کند و این بار، ارزش‌های هنری و روایی خود را بروز می‌دهد. نمونه دیگری از رمزگذاری مجدد، تاکید دولت‌آبادی بر مفهوم «استبداد» است. چنین مفهومی در متن بیهقی چندان جایگاهی ندارد. به عبارت دیگر، دولت‌آبادی به پشتگرمی «سیاست» ارسطو می‌تواند بیهقی را چنین بخواند.

این درست که خط اصلی روایت بیهقی، شرح ماجرای بر دارشدن حسنک است، اما اگر از چشم تاریخی‌گرایان جدید متن را بخوانیم، نکات دیگری دستگیرمان می‌شود. در برابر موافق‌خوانی سنتی که در نقد نو به آن خوانش دقیق (close reading) می‌گفتند، می‌توان به سیاست دیگری رو آورد و متن را مخالف‌خوانی (misreading) کرد. این درست که بیهقی



وزیری امیرحسنک

محمود دولت‌آبادی

نشر فیروزی

در آغاز ماجرا متعهد می‌شود تا «تعصبی و تزیدی» در کار نکند، ولی به هر روی او دبیر است و همه ماجرا را از چشم دبیر سابق می‌بیند. هرچند از همان آغاز به اختلاف خود با بوسهل زوزنی اشاره می‌کند، ولی ماهیت سیاسی این اختلاف را چندان برجسته نمی‌کند. بیهقی آن‌طور که از روایتش معلوم است دبیری است بر کنار از قدرت و بوسهل، شاعری مدیحه‌سراست که در دوران امیر مسعود بر صدر می‌نشیند. یکی از انشقاق‌های مسکوت در تاریخ بیهقی رقابت شاعر و نثرنویس است که کمتر در پژوهش‌های ادبی معاصر بدان توجه می‌شود. در نظر بیهقی منشاء کینه بوسهل، استخفاف و تحقیرهای حسنک در دوران صدارت سلطان محمود است. بیهقی به صراحت تمایلی ندارد جزئیات این استخفاف را روشن کند. حسنک خود وقتی به پای چوبه دار می‌رود، دلیل این کینه را روشن‌تر توضیح می‌دهد: «این خواجه (بوسهل) که مرا این می‌گوید، مرا شعر گفته است و بر در سرای من ایستاده است!» با همین اشاره گذرا، داستان مسیر دیگری پیدا می‌کند. بوسهل که در گذشته مداح حسنک بوده، محروم از صله و خلعت حسنک را به بهانه خلعت‌گرفتن از مصریان روانه چوبه دار می‌کند. در مدار روابط قدرت، نثرنویسان و شاعران از جایگاه واحدی بر خوردار نبودند. در ظاهر مضحک به نظر می‌رسد، اما با ارجاع به فصل‌های چهل تا چهل و شش «مقدمه ابن‌خلدون» تفاوت و حدود قدرت سیاسی نثرنویسان و شاعران را به تفصیل می‌توان ردیابی کرد. در فصل پنجاهم هم ابن‌خلدون فصل جداگانه‌ای را به «در این که صاحبان مراتب بلند از پیشه شاعری دوری می‌جویند» اختصاص داده است. از زاویه‌ای دیگر نگاه کنیم، بیهقی تاریخ مردگان را می‌گذارد و بوسهل مداح زندگان است. آیا مجاز هستیم تا ماجرای حسنک را به نحو دیگری صورت‌بندی کنیم: «حدیث انتقام‌جویی شاعر از وزیر به روایت نثرنویس».

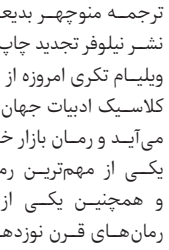
دولت‌آبادی با وسواس و دقت بسیار انتقادهای بیهقی به شیوه صدارت حسنک را تحلیل کرده است. اما آنچه ناگفته مانده اختلاف بین جوانی و پیری است. دو مفهومی که در ساختار قدرت پیشامدرن دردسرساز و بحران‌آفرین بوده است: «و شاعر نیکو می‌گوید چون جوانان بی پیران کارها بگردانند در بعضی کارها تباهی بینی» حاکم متوفی جای خود را به حاکمی جوان می‌دهد. موازی با این گذار حسنک- از مخالفان به سلطنت رسیدن مسعود- کنار می‌رود و نوبت به بوسهل می‌رسد. شاعری مدیحه‌سرا به صدارت می‌رسد و دبیر نثرنویس کنج عزلت می‌گزیند. می‌توان از مفهوم «بازی» سود جست و صحنه را طور دیگری رقم زد. بیهقی می‌نویسد: «و خون ریختن کار بازی نیست». ولی به جز خون‌ریختن، مابقی مراودات سلطان و وزیر شبیه به بازی است. وزیران هم‌بازی‌های سلطان‌اند. هم در ادبیات ایران- اعم از نظم و نثر- و هم در رساله‌های قرون وسطایی نمونه‌های بسیاری را سراغ داریم که وزیران یا بازی ابداع می‌کنند و یا هم‌بازی پادشاه‌اند. در این مطلب، فقط به همین بسنده می‌کنیم که شطرنج و نرد دو بازی درباری و دیوانی حکومت‌های خلافتی آن عصر به شمار می‌آمده‌اند. وزیران شاهان را به شطرنج دعوت می‌کرده‌اند و شاهان به تاس نرد خوش‌تر بوده‌اند. در شطرنج، شاه شرط وجودی است و مدام «مات» می‌شود. اما تقدیر بازی بیش از شاه بر عهده وزیر است. در مقابل منطق بازی «نرد» طور دیگری است. بیش از تدبیر، تقدیر بر آن حاکم است. و حاکم نیاز چندانی به صلاحیت و مهارت ندارد. گذار از محمود به مسعود در سرتاسر «تاریخ بیهقی» با گذار از بازی تدبیر به بازی تقدیر قرین است. در چنین فضایی، نفس بازی خونین نیست. اما به مجرد تغییر شکل بازی، خون به راه می‌افتد. بیهقی در پی جانب‌داری یا تعیین تکلیف هیچ یک از طرفین منازعه نیست. او بیش از هر چیز بر دو مفهوم «شرم» و «تقدیر» تاکید می‌کند. روایت بیهقی چنان است که در برابر آیندگان «شرم» نخواهد کرد. در مقابل، بوسهل مظهر بی‌شرمی است. حسنک، مال و منال زیادی اندوخته و صاحب املاک بسیاری است. چنین بحرانی جز با حضور معدلان و مزکیان برطرف نخواهد شد. با مصادره اموال حسنک تا حدی بحران مرتفع می‌شود. در روایت بیهقی، سلطان محمود در برابر اتهام قرمطی‌شدن حسنک از او حمایت می‌کند و حتی خلیفه را «خرف» می‌نامد. اما در دوران مسعود، بازی عوض شده است. بوسهل به بهانه فرمان‌برداری از خلیفه عباسی، حسنک را به اتهام قرمطی‌بودن از سر راه برمی‌دارد. آنچه کمتر بدان پرداخته‌اند پیچیدگی رابطه حسنک و امیر ماضی است. سلطان محمود، حسنک را برتر از وزیر قلمداد می‌کرده است: «... و با فرزندان و برادران من برابر است.» پس چه جای شگفتی که وزیر برابر با فرزندان شاه، در حین تغییر سلطان دورانش به سر رسد و حسنک با فرزندان و برادران شاه برابر است. اما برادران و فرزندان شاه با هم برابر نیستند. یکی به قدرت می‌رسد و مابقی طفیلی نظام دیوانی و دربار سلطان تازه باقی می‌مانند.

همان‌طور که گفتیم اختلاف بیهقی و بوسهل در ساختار نظام سلطانی، رقابت میان نثرنویسان و شاعران را برجسته می‌کند. این دو از سهم یکسانی برخوردار نبودند. کسی که شعر می‌گوید و مدح‌نویس است موجود مناسبی برای تصدی مشاغل مهم دیوانی نیست. بی‌شرمی بوسهل در این است که با شعر جای نثرنویسان را اشغال کرده است. اگر این فرض درست باشد، باید در معنی تعصب و تزید از دیدگاه بیهقی تجدیدنظر کرد. ابن‌خلدون، رابطه قدرت سیاسی و شعر را بدین نحو شرح می‌دهد که هدف از سرودن شعر در بین اعراب انعکاس علوم و تواریخ و حکمت بوده است. در صدر اسلام به‌دلیل شعرنبودن کلام الهی در این سنت وقفه‌ای می‌افتد و سپس در دوران اموی و به‌خصوص عصر خلافت عباسی است که شعرسرودن مجددا رونق می‌گیرد. اما به‌زعم ابن‌خلدون، شعر تغییر کاربست می‌یابد :«... از آن پس هدف شعر معمولا جز دروغ و خواستن صله و نفع چیز دیگری نبود... کار به جایی رسید که شاعری را برای ریاست و صاحبان مناصب بزرگ زشت و ناپسند شمردند.» (مقدمه، ج۲، ص ۱۲۴۴) ابن‌خلدون دلیل این امر را ناتوانی فارسی‌زبانان در سرودن شعر عربی می‌داند: «آن‌گاه پس از آنان مردمی پدید آمدند که زبان عرب زبان مادری آنان نبود ازاین‌رو که عجمه «غیرعرب» بودند و از آغاز بدان آشنایی نداشتند.» (مقدمه، ج۲، ص۱۲۴۳) بوسهل زوزنی در روایت بیهقی شاعری است که می‌تواند به عربی شعری در وصف شکار امیر مسعود بسراید. بوسهل، یگانه روزگار در «ادب و لغت و شعر» است. و دقیقا به‌همین‌دلیل گزینه مناسبی برای تصدی شغل دیوانی نیست. اما بیهقی، بر آن است تا دبیر بدون دیوان و دربار باشد. همین وضعیت است که او را وامی‌دارند تا از چشم‌انداز دکانی دور از جایگاه حاکمان ماجرای اعدام حسنک را بازگو کند. چنین موقعیتی او را به شکلی از سخن‌ورزی وامی‌دارد که به تعبیر ابن‌خلدون به‌جای «سخن مصنوع»، از لفظ و معنی «سخنی مطبوع» برآورد. بوسهل، شاعر فرهیخته‌ای که ترفیع می‌گیرد و مراتب قدرت را طی می‌کند، حداقل در کلام رقیب بیهقی نثرنویس و دبیری است که احتمالا شاعر خوبی نیست. رابطه بوسهل و بیهقی، ناخواسته مخاطب ادبیات مدرن ایران را به یاد داستان «خانه‌روشنان» هوشنگ گلشیری می‌اندازد که شاعر و کاتب هردو از دو منظر متفاوت شب تاریخ را به صبح می‌رسانند. یکی کلامش به سایه آغشته می‌شود و از برج خاموشی سر درمی‌آورد و دیگری، کاتب، چرخ چرخان در بر خود می‌بندد و در پایان نعشی به جا نمی‌گذارد. درواقع، جسدش را هم با خودش می‌برد. بیهقی با همه کوششی که در پرهیز از تعصب و تزید به خرج می‌دهد، در نهایت نثرنویسی است بازمانده از روزگار مداحان و ممدوحان مرده.

عطف کتاب

داستان بی‌قهرمان

«بازار خودفروشی» رمانی است از ویلیام تکری، نویسنده انگلیسی قرن نوزدهم، که پس از سال‌ها با ترجمه منوچهر بدیعی از طرف نشر نیلوفر تجدید چاپ شده است. ویلیام تکری امروزه از نویسندگان کلاسیک ادبیات جهان به حساب می‌آید و رمان بازار خودفروشی، یکی از مهم‌ترین رمان‌های او و همچنین یکی از مهم‌ترین رمان‌های قرن نوزدهم انگلیس است. منوچهر بدیعی در مقدمه‌ای خواندنی که بر ترجمه فارسی این رمان نوشته است، درباره این رمان و درون‌مایه و زمینه تاریخی- اجتماعی آن این‌گونه توضیح می‌دهد: «داستان بازار خودفروشی یک دوره تقریبا بیست‌ساله (از حدود ۱۸۱۱ تا حدود ۱۸۳۰) را دربرمی‌گیرد. معمولا از لحاظ تاریخ تحولات اجتماعی اروپا سال ۱۸۳۰ را آغاز قرن نوزدهم می‌دانند. تا آن سال بورژوازی صنعتی و تجاری و مالی، قدرت اقتصادی و سیاسی را یک‌سره قبضه کرده بود. اشراف فئودال از میدان وقایع تاریخی و اجتماعی ناپدید گشته و به خلوت خود رانده شده بودند. شکی نبود که بورژوازی به پیروزی رسیده است. انقلاب صنعتی تحقق یافته



بازار خودفروشی

ویلیام تکری

ترجمه منوچهر بدیعی

نشر نیلوفر

بود. انگلستان مهد انقلاب صنعتی بود. در آن کشور بود که این انقلاب ثمربخش‌ترین نتایج را به‌بارآورده بود و نیز در آن کشور بود که بلندترین و پرشورترین فریادها در اعتراض بر بیدادها و نامردمی‌های انقلاب صنعتی برخاست. در آن کشور بود که داستان‌نویسانی چون دیکنز و تکری، هرکدام به شیوه خود، جنبه‌های اجتماعی و اخلاقی آن انقلاب را نشان دادند. داستان بازار خودفروشی از این لحاظ اهمیت دارد که وقایع آن در دوران انحطاط طبقه اشراف زمین‌دار و تثبیت وضع بورژوازی رخ می‌دهد». بدیعی آن‌گاه درباره عنوان ثانوی این رمان و وجه تسمیه این عنوان چنین می نویسد: «عنوان ثانوی داستان بازار خودفروشی در چاپ نخست، که جزوه‌جزوه منتشر می‌شد، «طرح‌هایی با قلم و مداد از جامعه انگلیس» بود. در چاپ بعدی تکری عنوان ثانوی را به «داستان بی‌قهرمان» تغییر داد و مرادش از این عنوان ثانوی تازه، البته، آن نبود که همه آدم‌های داستان بی‌اهمیت باشند. شک نیست که "آملیا" و "بکی شارپ" دو قهرمان اصلی این داستان هستند. منظور تکری آن است که «بازار خودفروشی» داستان مردم عادی است نه داستان قهرمانی‌ها و رشادت‌ها و بزرگواری‌ها. به قول یکی از منتقدان آن زمان، داستان بازار خودفروشی، «پاره‌ای از زندگی» است و ازاین‌رو با معیار ارسطویی (لزوم شالوده اساسی، داشتن آغاز و وسط و پایان) منطبق نیست».

مرور

ترجمه داستان

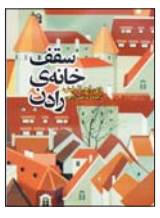
شیطان در قرن نوزدهم

به‌تازگی یکی از رمان‌های امبرتو اکو با عنوان «گورستان پراگ» با ترجمه فریبا ارجمند در نشر روزنه منتشر شده است. اکو از مهم‌ترین نویسندگان ایتالیایی است که در سال ۱۹۳۲ متولد شده و به جز آثاری که در حوزه نشانه‌شناسی نوشته، چندین رمان نیز تاکنون از او منتشر شده است که پیش‌تر برخی از آنها به فارسی هم ترجمه شده بودند. امبرتو اکو، آن‌طور که خودش گفته، می‌خواسته با خلق راوی «گورستان پراگ»، سیمونه سیمونینی، بدترین و کلبی‌مسلک‌ترین و نامطبوع‌ترین کاراکتر تاریخ ادبیات را بیافریند. راوی این رمان تنها کاراکتر غیرواقعی داستان است که مجموعه‌ای از آدم‌ها و اتفاقات قرن نوزدهم را به‌هم متصل می‌کند. اکو در پایان کتاب و در بخشی با عنوان «توضیحات عالمانه بی‌فایده» نوشته: «تنها شخصیت خیالی این قصه شخصیت اصلی آن سیمونه سیمونینی است. پدربزرگش، کاپیتان سیمونینی، ساختگی نیست، حتی اگر در تاریخ فقط به‌عنوان نویسنده اسرارآمیز نامه به پدر روحانی باروئل شناخته شده باشد. دیگران همه (به‌جز برخی شخصیت‌های فرعی، مثل سردفتر ریبادنگو و نینوتزو) واقعا وجود داشتند و گفتند و کردند آنچه در این کتاب شرح داده شده که گفته‌اند و کرده‌اند. این نه‌تنها در مورد شخصیت‌هایی که با نام حقیقی خودشان در کتاب ظاهر می‌شوند (و هرچند خیلی ممکن است فکر کنند غیرمحتمل است، حتی شخصیتی مثل لئو تاکسیل واقعا وجود داشت)، بلکه در مورد چهره‌هایی که با نامی خیالی ظاهر می‌شوند- در جایی که من، برای صرفه‌جویی روایی، شخصیت (ساختگی) واحدی را واداشته‌ام چیزهایی را بگوید و انجام دهد که درواقع دو شخصیت (از نظر تاریخی واقعی) گفته و انجام داده‌اند-نیز صادق است، اما حالا که فکر می‌کنم حتی سیمونه سیمونینی، به‌واقع نوعی کلاژ، شخصیتی که کارهایی به او نسبت داده شده که واقعا دیگران انجام داده بودند، نیز به نوعی وجود داشت. در حقیقت، راستش را بگویم، او هنوز در میان ماست».

آوازهای قدیمی

«آوازهای غمگین اردوگاه» عنوان رمانی است از شرمن الکسی که این‌روزها با ترجمه سعید توانایی در نشر روزنه به فارسی منتشر شده است. شرمن الکسی نویسنده سرخ‌پوست آمریکایی است که در این رمان اردوگاه سرخ‌پوستان را دست‌مایه داستانش قرار داده است. در توضیح خود کتاب درباره ماجرای این رمان آمده: «رابرت جانسون مرد سیاه‌پوستی که در معامله با شیطان (آقا) به قدرتی بی‌نظیر در نوازندگی گیتار (سبک بلوز) رسیده سر از اردوگاه سرخ‌پوستان اسپوکن درمی‌آورد و با توماس آتش‌به‌پاکن بدترین قصه‌گوی قبیله برخورد می‌کند. او گیتارش را زمانی که با راهنمایی توماس برای ملاقات با بزرگ‌مادر به پای کوه ول‌پینیت می‌رود، در ماشین او جا می‌گذارد و همین بهانه‌ای می‌شود تا توماس همراه با دو دوست دیگر خود به‌نام‌های جونیور پولتکین و ویکتور جوزف، گروه موسیقی راکی را با نام کایوت اسپرینگز تشکیل می‌دهند. آنها برآنند تا درد و رنجی که در طول تاریخ پرفرازونشیب بومیان بر آنها رفته را به موسیقی بدل کنند».

مردی که عاشق جزیره‌ها بود



«سقف خانه رادن» عنوان مجموعه داستانی است از دی‌اچ‌لارنس که مرتضی زارعی آنها را به فارسی برگردانده و نشر روزنه آن را به چاپ رسانده است. چهار داستان این مجموعه عبارتند از: سقف خانه رادن، بانوی دوست‌داشتنی، مردی که عاشق جزیره‌ها بود و برنده اسب گهواره‌ای؛ داستان‌هایی که همگی مربوط به سال‌های آخر عمر دی.اچ.لارنس‌اند. مقاله‌ای از لارنس نیز در پایان کتاب ترجمه و منتشر شده است که البته بنابه‌خواست خود او در زمان حیاتش منتشر نشده بود. لارنس از نویسندگان انگلیسی است که در سال ۱۸۸۵ متولد شد و در طول عمر کوتاهش آثار زیادی در حوزه‌های گوناگون نوشت؛ از نمایش‌نامه و مقاله و سفرنامه گرفته تا رمان و داستان و شعر. در بخشی از مقاله پایانی کتاب با عنوان «پیشرفت» می‌خوانیم: «از خانه حرف می‌زنند، اما خانه چیست؟ پاییز امسال بار دیگر به محل تولدم رفتم، شهرستانی کوچک در هشت‌مایلی ناتینگهام؛ و بار دیگر معذب و بی‌تاب بودم که هرچه زودتر از آنجا بروم. به‌نظرم می‌توانم در هرجایی، به غیر از خانه‌ام، احساس کنم که در خانه خودم هستم و راحت باشم. در لندن یا پاریس یا رم یا مونیخ یا سیدنی یا سان‌فرانسیسکو کاملا احساس آرامش می‌کنم. تنها جایی که در آن اصلا احساس راحتی نمی‌کنم، زادگاهم است، جایی‌که بیست‌ویک سال اول عمرم را در آن زندگی کردم. «به یاد می‌آورم، به یاد می‌آورم خانه‌ای را که در آن زاده شدم» البته خیلی مبهم، زیرا وقتی که یک‌ساله بودم از آنجا رفتیم. در گوشه‌ای از خیابان‌های زشت محل سکونت معدنچی‌ها بود که بهشان ساختمان‌ها می‌گفتند. کنار مغازه هنری سکستون بود. هنری سکستون آدم هیکلی قلدری بود با موهای بور فرفری و هرچند هیچ‌وقت حرف «ه» را درست تلفظ نمی‌کرد، خیلی هنری (خودش) را قبول داشت...».