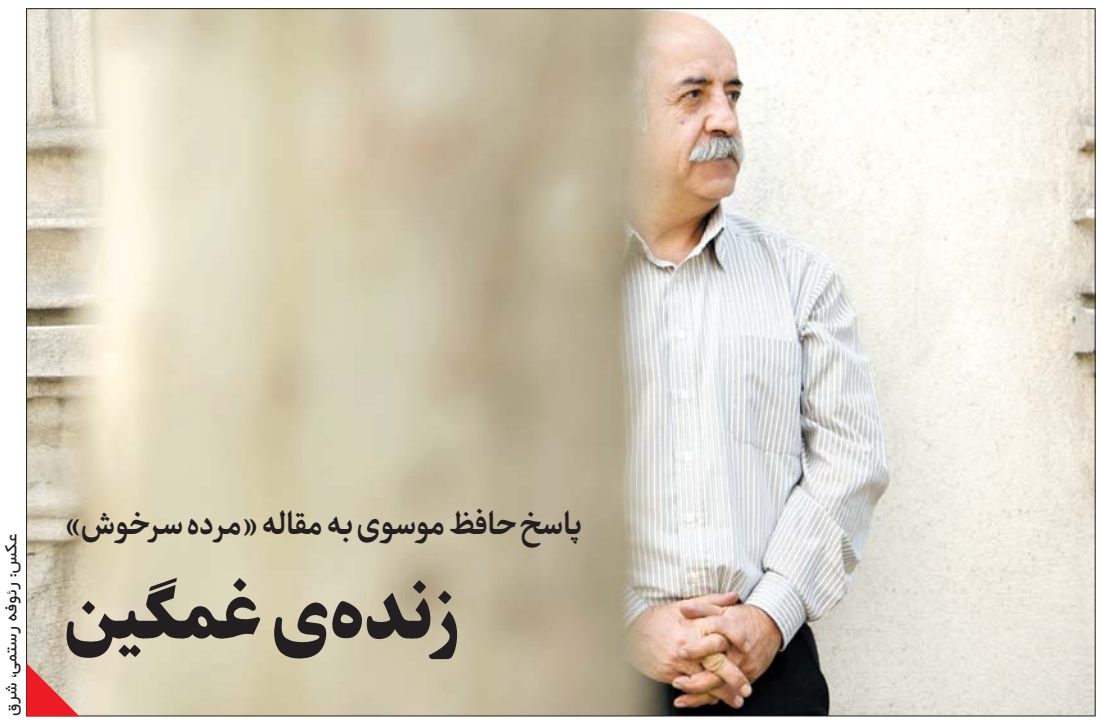


عکس: رئوفه رستمی، شرق

پاسخ حافظ موسوی به مقاله «مرده سرخوش»

زنده‌ی غمگین

انتشار مقاله‌ی «مرده‌ی سرخوش» به‌قلم خانم شیما بهره‌مند در یکی از شماره‌های اخیر روزنامه‌ی شرق، به دو دلیل مرا وادار به نوشتن این مطلب کرد: نخست این‌که در سال‌های اخیر بحث جدی در باب شعر در مطبوعات کشور کمتر به‌چشم می‌خورد؛ و مقاله‌ی یادشده به‌نظرم باب بحثی جدی را درباره‌ی شعر به‌طور کلی و شعر امروز فارسی به‌طور مشخص باز کرده است. و دوم این‌که ایشان در مقاله‌ی خود نکات و پرسش‌هایی را درباره‌ی بیانیه‌ی هیئت‌داوران دومین دوره‌ی جایزه‌ی شعر احمد شاملو مطرح کرده است که ممکن است برای دیگران هم مطرح باشد.

محور اصلی مقاله‌ی خانم بهره‌مند بازخوانی دو مقاله از اریش هلر و مراد فرهادپور است که هر دو در اوایل دهه‌ی هفتاد در «کتاب شاعران» به‌چاپ رسیده و سپس در سال ۱۳۸۲ در انتشارات فرخ‌نگار وابسته به موسسه‌ی فرهنگی‌هنری کارنامه تجدیدچاپ شده است.

مقاله‌ی «مرده‌ی سرخوش» با این جمله‌ی معروف هولدرلین آغاز شده است که می‌گوید: «در روزگاری چنین بی‌روح، اصلا چرا باید شاعر بود؟» این پرسش در فرهنگ و ادبیات مغرب‌زمین پیشینه‌ای طولانی دارد. اریش هلر در مقاله‌ی «ورطه‌ی شعر مدرن» در توضیح ریشه‌های تاریخی این پرسش به مناظره‌ی دو متأله و مصلح دینی برجسته‌ی قرن شانزدهم - مارتین لوتر و اولریچ زوینگلی- در باب ماهیت عشای ربانی و مناسک آن اشاره می‌کند. مسئله‌ی موردبحث بین آن دو از این قرار بوده است که آیا آنچه که در مناسک عشای ربانی صرف می‌شود، آن‌طور که عیسی مسیح در شام آخر گفته است، به‌راستی بدن و خون مسیح است، یا سمبل‌هایی بیش نیستند؟ پاسخ لوتر که هنوز به تفکر پیشارنسانس دلبستگی‌هایی داشت و زبان و کلمه را نه نشانه یا تصویر شیئ، بلکه خود شیئ می‌دانست، این بود که این نه سمبل، بلکه همانا تن و خون مسیح است. زوینگلی اما با تفکر عصر روشنگری آشنا بود و می‌گفت این آیین عشای ربانی صرفا سمبل‌هایی هستند برای چیزی که حقیقتا وجود ندارد.

زوینگلی در این مناظره نماینده‌ی انسان مدرن است. انسانی که از همه‌ی نشانه‌ها و سمبل‌های مقدس، تقدس‌زدایی خواهد کرد. انسانی که در حال گذار و برساختن دنیایی‌ست که در آن به‌قول اریش هلر وحدت کلمه و عمل، تصویر و شیئ و یگانگی نان و تن شکوهمند مسیح برای همیشه از دست خواهد رفت. دنیایی که سمبل‌ها -که پایه و اساس کلام مقدس و شعرند- اعتبار پیشین خود را از دست خواهند داد. هولدرلین از هراس چنین دنیایی‌ست که آن جمله‌ی معروف را بر زبان رانده و ناممکن‌بودن شعر را پذیرفته است. هگل نیز با بیانی دیگر، تحقق شعر (حماسه) را در دنیای مدرن ناممکن دانسته است. زیرا به‌گفته‌ی او در دنیای مدرن، وحدت جوهری قهرمان حماسه با جامعه‌ای که او را در درون خود می‌پروراند برای همیشه از دست رفته است.

دیدگاهی که اجمالا خطوط اصلی آن را در سطرهای بالا برشمردیم، نقطه‌ی عزیمت بخشی از نقد ادبی و هنری دو دهه‌ی اخیر ما و از جمله همین مقاله‌ی «مرده‌ی سرخوش» است. این نوع نقد که عمدتا متاثر از دیدگاه‌های آقای مراد فرهادپور است اگرچه افق‌های تازه‌ای را پیش روی نقد ادبی ما گشوده است، در عین‌حال تاثیرات منفی‌یی هم به‌همراه داشته که مهم‌ترین آن بی‌توجهی به خود شعر و ادبیات عینا موجود فارسی است. این نوع نقد، غالبا از اسطوره‌های فرهنگ غرب، از متون ادبی و فلسفی مغرب‌زمین، و از بحث‌های کلامی و الاهیات مسیحی، برای تبیین دیدگاه‌های خود درباره‌ی هنر و ادبیات ایران بهره می‌گیرد، بی‌آن‌که گوشه‌ی چشمی به همین مباحث در گذشته و اکنون شعر و ادبیات فارسی داشته باشد. به‌عنوان مثال، شعر فارسی از قرن پنجم تا ظهور سبک هندی، عمدتا در گفت‌وگوی خواه انتقادی و خواه غیرانتقادی با عرفان ایرانی و کلام اسلامی شکل گرفته است که عالی‌ترین نمونه‌های آن را در شعر حافظ می‌بینیم. آیا این پیشینه‌ی چند سده‌ای هیچ تاثیری بر نحوه‌ی عبور شعر فارسی از دوره‌ی کلاسیک به دوره‌ی مدرن نداشته؟ و آیا این نحوه‌ی عبور و چندوچون آن بر وضعیت کنونی شعر و ادبیات ما بی‌تاثیر بوده است؟... در این‌که نقد ادبی ما بر پایه‌ی نقد ادبی مغرب‌زمین شکل گرفته است تردیدی نیست. و نیز در این‌که ما برای تحلیل وضعیت فرهنگ و ادبیات خود هنوز هم از نظریه‌های فلسفی و نقد ادبی مغرب‌زمین بی‌نیاز نیستیم تردید نداریم. اما ما نمی‌توانیم شعر نیما را در ادامه‌ی شعر مالارمه بخوانیم. قرائت ما از شعر امروز فارسی درواقع می‌باید قرائتی از شعر فارسی از رودکی تا حافظ و از حافظ تا نیما و شاملو و اخوان و فروغ و... باشد.

خانم بهره‌مند در مقاله‌ی خود به تأسی از آقای فرهادپور، سمبولیسم را مهم‌ترین نماینده‌ی مدرنیسم معرفی کرده و با چنان شیفتگی از آن سخن گفته که گویی تاریخ شعر جهان با سمبولیسم و به‌ویژه مالارمه به‌پایان رسیده است. درست است که موج اول مدرنیسم ادبی در غرب با ادگار آلن‌پو، بودلر و رمبو که بنیانگذاران سمبولیسم بودند آغاز شد، اما این را هم باید به‌یاد داشته باشیم که این جنبش با آغاز جنگ جهانی اول به بن‌بست رسید و شاعران و نظریه‌پردازانی چون ازرا پاوند، ریچاردز و به‌ویژه الیوت با نقد سویه‌های افراطی سمبولیسم، مدرنیسم را در مسیر واقعی آن هدایت کردند و به‌همین دلیل است که منتقدان و تاریخ‌نگارانی چون ریچارد هارلند و رنه ولک از سمبولیسم به‌عنوان پیش‌زمینه‌ای برای ظهور مدرنیسم در شعر یاد کرده‌اند. همزمانی ظهور ناتورالیسم و سمبولیسم در ادبیات فرانسه (اولی در داستان و دومی در شعر) و مواضع متضاد آن‌ها نسبت به «واقعیت» حاوی نکته‌ای مهم برای درک مدرنیسم ادبی قرن بیستم است. تفسیر ریچارد هارلند از بن‌بستی که این دو جنبش در اوایل قرن بیستم در آن گرفتار شدند، قابل‌تأمل است. به‌گفته‌ی وی جنگ جهانی اول هر دو برداشت ناتورالیستی و سمبولیستی را تغییر داد. فجایع دهشت‌بار ناشی از جنگ آن‌قدر آشکار و کوبنده بود که نه نگاه علم‌باور و عینیت‌گرای ناتورالیست‌ها و نه بی‌اعتنایی درون‌گرایانه‌ی سمبولیست‌ها نسبت به زندگی واقعی قادر به توضیح آن نبود. از این‌رو ناتورالیسم و سمبولیسم به‌رغم تفاوت ظاهری‌شان برای خروج از بن‌بست، در مدرنیسم به یکدیگر پیوستند. (درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت، ص ۱۶۱). کدام عقل سلیم با دیدن میلیون‌ها انسان گرسنه، آواره و بی‌خانمان که قربانی جنگی بودند که سرمایه‌داران بافرهنگ! به‌راه انداخته بودند، می‌توانست با تحقیر اشراف‌منشانه‌ی عوام بی‌فرهنگ توسط مالارمه موافق باشد؟ مالارمه در مقاله‌ی «هنر برای همه» در تحقیر توده‌های مردم تا بدان‌جا پیش رفته است که می‌گوید «فکر وجود شاعر کارگران اگر رقت‌انگیز نباشد، دست‌کم مضحک و نامعقول است» و مقاله را این‌گونه به‌پایان می‌رساند: «بگذارید توده‌ها آثار پندآموز بخوانند، اما محض رضای خدا، مگذارید شعرمان را نابود کنند. شما ای شاعران! همواره خودستا بوده‌اید، اکنون از خودستایی فراتر بروید، تحقیرشان کنید!» (تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، جلد چهارم، بخش دوم، ص ۲۸۶).

با این حال باید تأکید کنم که منظور من نه نفی ارزش‌های ادبی شعر مالارمه است و نه تعمیم‌بخشیدن دیدگاه مالارمه به کل نهضت سمبولیسم در قرن نوزدهم. بدیهی است که نقش انقلابی سمبولیسم را در نقد و نفی رمانتی‌سیسم بیمار و نقش مالارمه را در تقابل با ابتذال بورژوایی و عوام‌زدگی طبقه‌ی متوسط نوظهور قرن نوزدهم نمی‌توان نادیده گرفت.

خانم بهره‌مند در مقاله‌ی خود از دو نوع رویکرد در شعر مدرن یاد می‌کند. رویکرد نخست از آن شاعرانی چون بودلر، مالارمه و رمبو است که با سنت‌شکنی و نوآوری‌های زیبایی‌شناختی و برساختن زبان نو و صورت‌بندی تازه از دوگانه‌های تاریخی و کلیشه‌ای همچون واقعیت و معنا، و طبیعت و فرهنگ و... طرحی نو درانداختند. رویکرد دوم همان چیزی است که اریش هلر توصیه کرده است: سادگی زبان و اجتناب از پیچیده‌گویی‌های سمبولیستی. ایشان در بخش پایانی مقاله‌ی خود جریان مسلط شعر امروز فارسی را به رویکرد دوم شبیه دانسته و بندهایی از بیانیه‌ی هیئت داوران دومین دوره‌ی جایزه‌ی شعر شاملو را برای اثبات مدعای خود، شاهد آورده است. من از این‌که جمع‌بندی خانم بهره‌مند از مقاله‌ی اریش هلر چقدر دقیق هست یا نیست صرف‌نظر می‌کنم و بحث‌ام را در همان چهارچوب پیش‌نهاده‌ی ایشان پیش می‌برم. حرف نخست من این است که برخلاف گفته‌ی ایشان، نه‌فقط اریش هلر، بلکه هم بودلر و هم الیوت از گرایش زبان شعر به «سادگی» دفاع کرده‌اند . بودلر در مقاله‌ای که درباره‌ی تئوفیل گوتیه نوشته است به دفاع از بیان ساده‌ی احساسات در شعر او پرداخته و خطاب به منتقدین او می‌گوید: «فراورده‌های ترجیحی شما، به‌علت نادرستی‌شان، غیرقابل فهم‌ترین و غیرقابل ترجمه‌ترین آثار خواهند بود. چراکه هیچ چیز پیچیده‌تر از اشتباه و بی‌نظمی نیست.» شعری که بودلر در این مقاله به تحسین آن پرداخته است شعری است ساده و رمانتیک، با تصویرهایی نه‌چندان اعجاب‌انگیز . موضوع شعر از این قرار است که معشوقه‌ای شجاع و سرمست از عشق، برای رام‌کردن معشوق ترسو و بی‌اراده خود و برطرف‌کردن نگرانی او از خطرات احتمالی گام‌نهادن در وادی عشق، به او می‌گوید: «مژگانم برایت سایبان خواهند شد/ به زیر انبوه گیسوانم، این خیمه‌ی سیاه/ با هم خواهیم آرمید/ بگریزیم، بگریزیم/ قلب من از شادکامی فشرده گشته/ اگر در استراحتگاه آب نیابیم/ اشک شادی مرا بنوش/ بگریزیم، بگریزیم» (مقالات نقد ادبی، شارل بودلر، ترجمه‌ی مرجان بریمانی، ص۵). بودلر برخلاف مالارمه که وجود شاعر کارگران را مضحک و نامعقول می‌دانست، شعر «آواز کارگران» پیر دوبون را شعری فوق‌العاده ارزیابی کرده و اذعان داشته که از آن تأثیر پذیرفته است. شعری که بودلر آن را تحسین کرده است، شعری است به همین سادگی که می‌بینید: «با لباس‌های پاره در میان حفره‌ها/ زیرشیروانی‌ها و در میان نخاله‌های ساختمان/ همراه با جغدان و طراران شب‌پرست/ زندگی می‌کنیم/ با این حال خون سرخ‌رنگمان/ بی‌پروا در رگ‌هایمان جاری‌ست/ در برابر آفتاب و به زیر شاخسار سبز درختان بلوط/ احساس سرخوشی می‌کنیم.» (همان، ص۳۶). علاوه‌بر این، خود بودلر نیز در «گل‌های رنج» که معروف‌ترین اثر اوست بیش از آن‌که در فرم شعر نوآوری کرده باشد در نحوه‌ی نگرش به «زیبایی» تحول ایجاد کرده و در مقابل اخلاقیات کاسبکارانه‌ی بورژوازی دست به شورش زده است. «گل‌های رنج» بودلر را می‌توان با افسانه‌ی نیما مقایسه کرد. این هر دو شعر با آن‌که از چارچوب قالب‌های کلاسیک عدول نکرده‌اند به‌خاطر نحوه‌ی نگرش به زیبایی و تغییر زاویه‌ی دید نسبت به «واقعیت» و به‌قول نیما به‌خاطر ایجاد تحول در طرز کار شاعر، آن یکی در شعر فرانسه و این یکی در شعر فارسی سرآغاز تحولی بنیادی قلمداد می‌شوند.

خانم بهره‌مند در مقاله‌ی خود بر تقسیم‌بندی من‌درآوردی شعر امروز فارسی به دو طیف شعر زبان و شعر ساده صحه می‌گذارد و می‌نویسد: از این دو طیف «یکی جانب هنر ناب را گرفت و از زبان سخن گفت و از فرم. دیگری از سادگی و رئالیسمی که بنا بود متعهد باشد. هر دو اما رفته‌رفته از وجه تاریخی تهی شدند و جز اشاراتی فهرست‌وار به وقایع تاریخی یا مرثیه‌سرایی برای اتفاقی در برهه‌ای از تاریخ راه به جایی نبردند.» چنین قضاوتی درباره‌ی شعر دو دهه‌ی اخیر ما، غیرواقعی و دور از انصاف است. به گمان من چنین قضاوتی چند دلیل می‌تواند داشته باشد. نخست این‌که اغلب منتقدین ما به خود متن شعر مراجعه نمی‌کنند. بگذارید واضح‌تر بگویم: خود شعر را نمی‌خوانند، وگرنه به‌روشنی درمی‌یافتند که آن تقسیم‌بندی چقدر نادقیق، کلی و گمراه‌کننده است. به‌عنوان مثال معمولا خود مرا به گروه دوم یا ساده‌نویسان نسبت می‌دهند، یعنی شاعری که نه به زبان توجه دارد و نه به فرم. اگر حمل بر خودستایی نشود این دوستان منتقد آیا پیشینه‌ای برای فرم‌های روایی‌ای که من در بسیاری از شعرهای «سطرهای پنهانی» (مثلا شعر اول این مجموعه)، «زن تاریکی کلمات» (مثلا شعر اول این مجموعه)، «شعرهای خاورمیانه» (مثلا شعر پنج یادداشت از یادداشت‌های آنتونیو مانکوزو) و... استفاده کرده‌ام سراغ دارند؟ دلیل دوم به‌گمان من این است که اغلب منتقدان ما بیش از اثر هنری به تئوری بها می‌دهند. تئوری بسیار مهم است. اما نه مهم‌تر از خود اثر. تئوری ابزاری است برای راه‌یافتن به دنیای اثر، و نه ابزاری برای سرکوب اثر. استفاده‌ی ما از تئوری غالبا به این شکل است که آن را همچون کلام مقدس بالای سر اثر می‌گیریم تا ببینیم آیا از اصول مقدس ما عدول کرده است یا نه. این نحوه‌ی نگرش به تئوری نه‌تنها کمکی به شعر نمی‌کند، بلکه خود تفکر انتقادی را هم عقیم می‌سازد؛ زیرا شکوفایی تفکر انتقادی جز از طریق گفت‌وگو و تعامل بی‌واسطه‌ی عمل و نظریه (متن شاعرانه و نظریه‌ی انتقادی) ممکن نیست. نتیجه‌ی چنین رویکردی چیزی جز انباشتن انبوهی از معلومات و محفوظات ذهن‌پرکن اما بی‌مصرف نیست. در ادبیات معاصر ما هنوز هم نیما یکی از بهترین نمونه‌های مواجهه‌ی خلاق با تئوری‌های ادبی است. نیما نظریه‌های ادبی غرب را با واقعیت شعر فارسی محک زد و به تفکر ادبیِ متناسب با آن واقعیت دست یافت، وگرنه به همان سرنوشتی دچار می‌شد که تندر کیا دچار شد. نیما از سمبولیسم فرانسه تأثیر گرفت، اما با هوشمندی به تفاوت سمبولیسم موردنظر خود با سمبولیسم مالارمه واقف بود. (در رساله‌ی ارزش احساسات به این موضوع اشاره کرده است.) و دلیل دیگر به‌گمان من این است که ما هنوز بر سر تعاریف مقوله‌هایی که از آن سخن می‌گوییم اتفاق‌نظر نداریم. به‌عنوان مثال درستی یا نادرستیِ تقسیم‌بندی شعر امروز فارسی به شعر زبان و شعر ساده (لابد غیرزبانی) بـه تعریفی برمی‌گردد که ما از زبان داریم. گمان نمی‌کنم هیچ شاعری منکر اهمیت زبان و مواجهه‌ی خلاقانه شعر با زبان باشد. دعوا بر سر تعریفی است که هریک از ما از زبان و خلاقیت در زبان داریم. همان بودلر که پیش از این از او سخن گفتیم در واپسین دوره‌ی شاعری‌اش به این نتیجه رسید که زبان شعر مدرن، زبان منثور است. نمونه‌اش دو شعر معروف «چشمان مستمندان» و «گم‌کردن هاله‌ی زرین» است که آقای فرهادپور در کتاب «تجربه‌ی مدرنیته» ترجمه کرده است. نظریه‌پرداز دیگری که معمولا به آرای او درباره‌ی زبان شعر مدرن استناد می‌شود، الیوت است. او می‌گوید: «ادبیات را باید با زبان آن داوری کرد. وظیفه‌ی شاعر شکوفاکردن زبان است. وظیفه‌ی شاعر حفظ و حتی احیای زیبایی زبان است.» هم او در عین‌حال می‌گوید: «زبان شعر نباید از زبان عادی و روزمره‌ای که می‌شنویم و به‌کار می‌بریم بیش از اندازه دور باشد. زبان شعر باید زبان خود شاعر باشد به صورتی که در زمان خود او به‌کار می‌رود.» و در عین‌حال هشدار می‌دهد که زبان شعر عینا همان زبان محاوره نیست و اضافه می‌کند: «باید متوجه باشیم که برای هر دوره، معیارِ واژگانِ شعریِ بهنجاری ضروری است که نه دقیقا همان گفتار رایج است و نه بسیار دور از آن.» (همه‌ی نقل‌قول‌ها از کتاب تاریخ نقد جدید، رنه ولک، جلد پنجم، ص۳۱۶)

خانم بهره‌مند در بخش پایانی مقاله‌ی خود با اشاره‌ای نه‌چندان آشکار به مجموعه‌شعرهای برگزیده‌ی دومین دوره‌ی جایزه‌ی شاملو و بیانیه‌ی هیئت‌داوران این جایزه، تیر خلاص را بر شقیقه‌ی شعر امروز فارسی، یا همان مرده‌ی سرخوشی که می‌باید به پیشباز مرگ خود برود، شلیک کرده است. در این‌جا هم باز همان اقتدار بی‌چون‌وچرای تئوری است که فرمان می‌راند. از این‌رو ملاک داوری ایشان، نه خود شعرها، بلکه بیانیه هیئت‌داوران است. از آنجا که ملاک انتخاب این کتاب‌ها به‌گمان وی، زبان ساده و موثر و خوانش‌پذیری برای طیف گسترده‌ی مخاطبان بوده، پس بدون آن‌که نیازی به خواندن‌شان باشد، می‌توان گفت حکایت همه‌ی آن‌ها «حکایت همان دید خیرخواهانه و موعظه‌گر هلر است که در پی پیوند زندگی با شعر بود، پیوندی که با انکار واقعیات پسِ پشت همین زندگی، به نسخه‌ای چون رئالیسم شعری هلر می‌رسد که می‌خواهد تمام تضادها را در خود حل کند و از این‌رو یا شعری سرشار از پیش‌پاافتاده‌ترین تجربیات روزمره به‌دست می‌دهد، یا شعری برای همه‌ی روزگاران که هیچ نسبتی با واقعیت تاریخی زمانه‌اش ندارد.» اگر خانم بهره‌مند که در حال حاضر یکی از هوشمندترین نقدنویسان ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی ما هستند کتاب‌های برگزیده‌ی دومین دوره‌ی جایزه‌ی شاملو را خوانده بودند، گمان نمی‌کنم چنین داوری‌یی را درباره‌ی آن کتاب‌ها جایز می‌شمردند. من بسیار خوشحال خواهم شد اگر ایشان داوری خود را با تحلیل و ارائه‌ی نمونه‌هایی از کتاب‌های یادشده مستند کنند. علاوه‌بر این، متاسفانه خوانش ایشان از بیانیه‌ی هیئت‌داوران، خوانشی شتابزده است. هیئت‌داوران در بیانیه‌ی خود تصریح کرده است که در داوری آثار، چهار معیار و شاخصه را مدنظر داشته است که عبارت بوده‌اند از:

الف- آفرینشگری زبانی از طریق کاوش در ادبیات کهن و زبان زنده‌ی روز و توسعه‌ی ظرفیت‌های زبان فارسی، فارغ از بازی‌های تصنعی و ساختگی.

ب- خوانش‌پذیری، به این معنا که شعر، خواننده را به خود راه دهد، امکان تعامل خواننده و متن به‌وجود آید تا خواننده با انسداد ارتباطی مواجه نشود و در عین‌حال با ایجاد امکان گفت‌وگو بین متن و خواننده‌ی کنشگر، امکان تفسیرهای چندگانه و آشکارشدن صداهای پنهان درون شعر محقق شود.

ج- حساسیت به جامعه و انسان معاصر، با همه‌ی دغدغه‌ها و آلام و آمال بشری، به‌دور از شعارزدگی، احساساتی‌گری و پند و اندرزهای شبه‌شاعرانه.

د- نوآوری در فرم و ساختار و برخورداری از جسارت لازم برای ورود به زوایای نامکشوف هستی انسان و پرتوافکندن بر آن‌ها با جادوی کلام شاعرانه.

خلاصه‌کردن این چهار معیار که هریک از آن‌ها فشرده‌ی یک مبحث مهم در نقد شعر مدرن است، در دو عبارتِ «زبان ساده و موثر و خوانش‌پذیری برای طیف گسترده‌ی مخاطبان»، نتیجه‌ای جز گمراه‌کردن خواننده‌ای که متن اصلی بیانیه را ندیده است، ندارد. من فکر می‌کنم همین بیانیه می‌تواند مبنایی باشد برای بحث درباره‌ی نقد ادبی امروز ما (به‌ویژه نقد شعر) که به‌شدت دچار کلی‌گویی و آشفتگی است.

در پایان به‌عنوان دبیر جایزه‌ی شعر شاملو مایلم اعلام کنم که اگرچه هیئت‌داوران در بیانیه‌ی خود تصریح کرده است که «ممکن است هیچ‌یک از آثار مورد داوری واجد تمام و کمال شاخص‌ها و معیارهای یادشده نباشد»، من شخصا بر این باورم که کتاب‌های برگزیده‌ی دومین دوره‌ی جایزه‌ی شعر احمد شاملو براساس همان معیارها قابل دفاع است.

عطف کتاب

خاطره- روایت‌های داریوش مهرجویی

«وقتی به گذشته نگاه می‌کنم می‌بینم از میان ده دوازده نفر که روی سیستم فکری من تاثیر گذاشته‌اند، از بالزاک و استندال و ویکتور هوگو بگیر تا رمبو و بودلر و ورلن و کی و کی تا دو نفر شاخصشان، ژان پل سارتر و آلبر کامو، همگی فرانسوی بوده‌اند، از قبل با زبان فرانسه آشنا بودم الان هم دارم بیشتر آشنا می‌شوم. بنابراین، دلیلی وجود ندارد که من نتوانم همین‌جا در کشور عزیز فرهنگ‌دوست قدیمی که چندان هم اهل استثمار و بخور و بخور مملکت ما نبوده - آن‌طور که انگلیسی‌ها و روس‌ها مشغول بودند- میخم را به زمین نکوبم. خیلی‌ها به هردلیل به این مأوای هنرمندان و نقاشان و نویسندگان و فیلم‌سازها پناه آورده و این مملکت فرهنگ‌دوست و هنرپرور به آن‌ها پناه داده و ارج و قرب خاصی برای هنرشان قائل شده، و خلاصه به آن‌ها خوب رسیده، یکیش همین آقای میلان کوندرا....» این‌ها بخشی از «سفرنامه پاریس» داریوش مهرجویی است که در کنار سفرنامه‌ای دیگر با نام «عوج کلاب» به‌تازگی منتشر شده است. «سفرنامه پاریس» که چند سطری از آن نقل شد، در فضایی آمیخته از واقعیت و تخیل روایت شده و شخصیت‌های آن نیز حقیقی نیستند و حتی اگر حقیقی باشند با اسم‌هایی خیالی از آن‌ها یاد شده. «سفرنامه پاریس»، شرح سفر یا به‌قول مهرجویی «تبعید خودخواسته» یک کارگردان به پاریس در سال‌های ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۵ است.

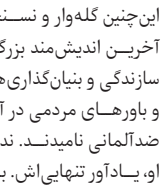
سفرنامه دوم که «عوج کلاب» نام دارد، سفرنامه مهرجویی به دوبی است و شرح وضعیت نابه‌سامان و بی‌عدالتی‌هایی که در آنجا وجود دارد. وضعیتی که نویسنده سفرنامه نیز گرفتار آن است و در روایتش قصه رهایی از این گرفتاری را شرح داده است. شهرام اقبال‌زاده که دبیر مجموعه‌ای است که کتاب مهرجویی در قالب آن منتشر شده، درباره این دو سفرنامه نوشته: «گمان می‌کنم عنوان دو خاطره خود گویا باشد که این دو متن، روایت شخصی رویدادهایی است که داریوش مهرجویی چهره پرآوازه سینمای اندیشه در دو مقطع زمانی با آن رودررو بوده است. هرچند یکی تنها یک سوءتفاهم و خطای مأموران کشور همسایه است، اما دیگری در چارچوب گستره‌ای تاریخی پر از سوءتفاهم‌های فردی و اجتماعی و فرهنگی کلان‌تر قرار می‌گیرد. ماجرای کمیک-تراژیک عوج کلاب می‌تواند به یک نمایش‌نامه و حتی با شرح و بسط به یک فیلم‌نامه بدل شود. شرحی از انباشت واپس‌ماندگی در کشورهای همجوار و حاکمیت قانونی حسینقلی شماری شیخ خریول بری از فرهنگ و بوروکراسی ناکارآمد ولخت در بسیاری از چنین کشورهایی؛ ازاین‌رو، نیازی به هیچ توضیحی ندارد.» «سفرنامه پاریس»، اگرچه از سویی سفرنامه‌ای شخصی است، اما از سوی دیگر روایتی است از دوره‌ای مهم از تاریخ و فرهنگ ایران و وضعیتی که نویسندگان و شاعران و روشنفکران در آن زمان با آن مواجه بودند. مهاجرت، موضوعی است که مهرجویی در بسیاری از آثارش به آن پرداخته و در این‌جا نیز او روایتی دیگر از کنده‌شدن و مهاجرت به دست داده است. مهرجویی در این سفرنامه، برای آن‌که جنبه‌ای داستانی به روایتش بدهد، حتی نام خود را به مهرداد مالک تغییر داده است. مهاجرت نویسندگان و روشنفکران در سال‌های ابتدایی انقلاب، موضوعی است که پیش‌تر در برخی دیگر از داستان‌ها و رمان‌ها از جمله بعضی کارهای اسماعیل فصیح نیز مورد توجه بوده است.

دوخاطره:
سفرنامه پاریس، عوج کلاب
داریوش مهرجویی
نشر به‌نگار

مرور

ردای عزا

نسیم آصف: «مرگ شهریار سنگور» عنوان رمانی است از لوران گوده که به‌تازگی با ترجمه پرویز شهدی در نشر کتاب‌پارسه به‌چاپ رسیده است. پیش از این، رمان دیگری از لوران گوده با عنوان «خورشید خانواده اسکورتا» با ترجمه شهدی به‌چاپ رسیده بود. گوده در داستان‌هایش تخیل و واقعیت را با هم درمی‌آمیزد و آن‌طور که شهدی نیز در مقدمه‌اش نوشته، ظاهر تخیلی داستان و شخصیت‌ها در آثار او، نقابی است بر چهره‌های داستان که در پس رفتار و گفتارشان حقیقت‌های تلخی را آشکار می‌کنند. «ادگار آلن‌پو هم دو قرن پیش از او، همین شیوه را به‌کار می‌برد، روشی که به آن تمثیلی یا نمادین می‌گویند. این روش چه خاصیتی دارد و چرا از زمان‌های دور، بسیاری از نویسندگان به آن متوسل شده‌اند، از کلیله‌ودمنه گرفته تا رمان دورنارو فابل‌های لافونتن؟ چون گاه سخنی که به مزاح یا طنز گفته می‌شود، حقیقت در آن به صورت مسخ‌شده‌ای ارائه شده و بسیار تاثیرگذارتر است. لافونتن در داستان بره و گرگ اولین حرفی که می‌زند این است: دلیل شخصی قوی‌تر همیشه بهترین است. این تمثیل‌ها را در مثنوی‌معنوی به درخشان‌ترین و گسترده‌ترین وجه می‌بینیم». گوده در «مرگ شهریار سنگور»، در قالب داستانی تخیلی پرده از روی «داستان دوستان موافق و یاران هم‌رنگ» کنار می‌زند تا قیافه حقیقی انسان‌ها را آن‌گاه که در معرض شهوت قدرت‌طلبی، مال‌اندوزی یا لذت‌های جسمانی قرار می‌گیرند، نشان دهد و بر ادعاهای تاریخ درباره شهریارانی که به‌غلط دادگستر، ملت‌نواز و کشورگشایان بلندآوازه خوانده شده‌اند، خط بطلان بکشد. در این داستان، افتخار شهریار سنگور افسانه‌ای، این است که قلمرو ناچیز پدرش را به امپراتوری عظیمی تبدیل کرده که حدود آن تا بی‌نهایت ادامه دارد. او بیست سال جنگیده و آدم کشته و شهرها را آتش زده و ویران کرده است. او به پسر کوچکش دستور می‌دهد هفت آرامگاه به نشانه چهره‌های هفت‌گانه‌اش بسازد. این چهره‌ها درنهایت خوی واقعی‌شان که همان ظلم و بی‌رحمی است را بازتاب می‌دهند. گوده در «خورشید خانواده اسکورتا»، دهکده‌ای دورافتاده در آن سر دنیا را به‌تصویر می‌کشد که سرزمینی خشک و سوزان است و در آن‌جا خانواده‌هایی زندگی می‌کنند که کینه و نفرت تمام زندگی‌شان را دربر گرفته است. شهریار سنگور نیز، نشانه همه بدنامان تاریخ را در خود دارد. گوده در این کتاب، برای هر بخش از داستان و هر شخصیت، با سر و وضع‌های عجیب‌وغریب آن‌ها و در مکانی که ناکجاآباد است، دلیلی ارائه می‌دهد که نشان‌دهنده ادعاهای پوچ و حقارت‌های انسان‌هاست. بخش نخست رمان با عنوان «شب بلند بی‌خوابی شهریار سنگور» این‌طور شروع می‌شود: «کاتابولونگا به‌طور معمول زودتر از همه در کاخ از خواب بیدار می‌شد. درحالی‌که بیرون، تاریکی شب هنوز تپه‌ها را زیر پوشش خود داشت. او در راهروهای خلوت قدم می‌زد. بی‌صدا راه می‌رفت. از اتاقش تا تالار کرسی طلا به هیچ‌کس برنخورد و قامتش مانند شبحی ابرگونه بود که کنار دیوارها می‌لغزید، او ساکت وظایفش را آغاز می‌کرد...»



مرگ شهریار سنگور
لوران گوده
ترجمه پرویز شهدی
نشر پارسه

دوباره در آلمان

«من به دلایل کافی نه بورژوا هستم، نه سوسیالیست، گرچه هر آینه از پایگاه سیاسی بخواهم بگویم، سوسیالیسم را در شرایط موجود بهترین می‌دانم. تو بعدها به‌عنوان دکوراتور در نظامی خدمت خواهی کرد که با آن همسو نیستی. پس شایسته است تحقیق کنی و این دشمن را که همان نظام سرمایه‌داری است بشناسی و به فراگیری دانش و سوسیالیسم بپردازی. تاکید می‌کنم که سوسیالیسم هم ایرادهای فراوان دارد، لیک در شرایط حاضر تنها موضعی است که به پایه و اساس رفتارها و کردارهای اجتماعی و شیوه‌های زندگی اجتماعی غلط و نادرست خرده می‌گیرد و آن را به نقد می‌کشد». این بخشی است از یکی از نامه‌های هرمان هسه که در سال ۱۹۳۰ میلادی به فرزندش هاینر نوشته است. نامه‌ها معمولا بهترین فرم نوشتاری است که در آن می‌توان روحیات و مواضع و پشت‌پرده زندگی و آثار نویسندگان و شاعران را دید. این موضوع درباره نامه‌های هرمان هسه هم صادق است. هسه از مشهورترین نویسندگان و شاعران آلمانی است که از سال‌ها پیش در ایران شناخته می‌شده است. در این کتاب سیزده نامه از هسه انتخاب و ترجمه شده است و مواضع سیاسی هسه را در این نامه‌ها می‌توان به‌وضوح دید. در بخشی از نامه‌ای با عنوان «بازگشت زرتشت: سخنی با جوانان آلمانی» می‌خوانیم: «روزگاری یک روح آلمانی وجود داشت، در آلمانی‌ها شجاعت آلمانی و مردانگی آلمانی وجود داشت. شجاعتی پسندیده و نه این‌چنین گله‌وار و نسنجیده که امروزه از توده‌های مردم سر می‌زند. آخرین اندیش‌مند بزرگ آن شجاعت‌ها نیچه بود که در آن دوره سازندگی و بنیان‌گذاری‌ها -دوره سوم قرن نوزدهم- و با آن اندیشه‌ها و باورهای مردمی در آلمان، او را نیز برخی یک خائن به میهن و یک ضدآلمانی نامیدند. ندای من یادآور او خواهد بود، یادآور شهامت او، یادآور تنهایی‌اش. به‌جای فریادهای بی‌ارزش توده‌گرایانه که تأثیر اشک برانگیز آن‌ها به هیچ‌روی خوشایندتر از تأثیر خشن و گزاف‌گویی آن دوران بزرگ نیست، امروز این ندا برخی حقیقت‌ها، تجربه‌ها و زوال‌ناپذیری روح و روان را به خردمندان نسل جوان آلمان یادآور می‌شود. باشد که هر کس بر مبنای نیاز و براساس وجدان، در برابر مردم و جامعه رفتار کند، چون هرکس که خود و روانش را در این راه نادیده گیرد، بی‌ارزش خواهد بود. تنها افراد اندکی در آلمان فقرزده و شکست‌خورده، به‌جای اشک‌ریختن و دشنام‌دادن بی‌ثمر به گذشته با پشتکار و مردانگی آماده رویارویی با سرنوشت جدید شده‌اند. تنها افراد اندکی اندیش‌مندانه روحیه و ذهنیت آلمانی را که سال‌ها پیش از جنگ در آن زندگی می‌کردیم حس می‌کنند. اگر باز هم خواهان داشتن مردان و اندیش‌مندانی هستیم که آینده را برای ما گران‌مایه کنند، نباید از انتها و با شکل‌های حکومت و روش‌های سیاسی جاری، بلکه باید از ابتدا و با ساختن شخصیت‌ها آغاز کنیم. نوشته کوتاه من، از این نکات سخن می‌گوید...».

بازگشت زرتشت
نامه‌هایی از هرمان هسه
ترجمه علی غضنفری
نشر پارسه