مرور

انسانِ جهان صنعت‌زده

• **شرق:** ماکس فریش به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس چهره‌ای شناخته‌شده و جهانی به شمار می‌رود، اما او به واسطه یکی از رمان‌هایش به‌عنوان یکی از رمان‌نویسان بزرگ قرن بیستم هم شناخته می‌شود: «هومو فابر» یا «انسان ابزارساز». این رمان مدتی پیش با ترجمه حسن نقره‌چی در نشر نیلوفر منتشر شده بود. مترجم کتاب در بخشی از پیشگفتارش نوشته که این رمان ماکس فریش در ایران با نام «صنعت‌زده» مشهور شده که به اعتقاد او دقیقا معنای هومو فابر را نمی‌رساند: «در ادبیات لاتین هومو فابر به انسانی گفته می‌شود که قادر است سرنوشت خود و محیط پیرامون خود را خودش معین کند». مترجم به این نکته اشاره کرده که در تئوری مردم‌شناسی قدیم هومو فابر به‌عنوان انسان عمل‌گرا در مقابل هومو لودن به معنای انسان بازیگر، یعنی کسی که نقشی را که به عهده‌اش گذاشته شده بازی می‌کند، قرار دارد. این واژه در قرن بیستم توسط ماکس شلر و هانا آرنت مفهوم فلسفی تازه‌ای پیدا کرد، چراکه آنها در ادامه آرای داروین، انسان را حیوانی تکامل‌یافته و آن را حیوان ابزارساز یا حیوان عمل‌گرا نامیدند.

ماکس فریش نیز در این مشهورترین رمان خود از همین واژه استفاده کرد و نام شخصیت اصلی داستانش را نیز والتر فابر گذاشت. والتر فابر مهندسی است که به سرنوشت و تقدیر اعتقاد ندارد و همه مسائل دنیا را از زاویه علم ریاضی می‌بیند: «بارها از خودم پرسیده‌ام که مردم وقتی از تجربه بی‌نظیر سخن می‌گویند، منظورشان چیست. من صنعتگری فنی هستم و عادت دارم همه‌چیز را آن‌طور که حقیقتا هست ببینم. من هم

هومو فابر
ماکس فریش
ترجمه حسن نقره‌چی
نشر نیلوفر

همه چیزهایی را که مردم از آن سخن می‌گویند، بسیار با دقت می‌بینم. کور که نیستم. ماه را در آسمان کویر تام‌اولیپاس می‌بینم؛ احتمالا واضح‌تر از همیشه. اما این یک کره قابل محاسبه‌ای است که دور کره زمین می‌چرخد، به خاطر قانون جاذبه. بسیار خوب جالب است، اما یک تجربه بی‌نظیر؟ صخره‌های بریده‌بریده را می‌بینم که در مهتاب سیاه‌رنگ‌اند. امکان دارد که به شکل پشت پله‌پله حیوانات منقرض‌شده اولیه به نظر آیند، اما من می‌دانم که فقط صخره هستند و یا احتمالا سنگ‌های آتشفشانی، باید رفت و دید».

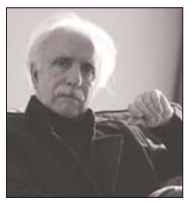
برای والتر فابر تنها اعداد هستند که اهمیت دارند و او به مقولاتی نظیر روح و سرنوشت و دنیایی دیگر و به‌طورکلی هر آنچه ملموس نیست، اعتقادی ندارد. او بر این باور است که انسان می‌تواند سرنوشتش را براساس علم ریاضی و آمار مشخص کند. به قول مترجم اثر، او سرنوشت را «مجموعه پیشامدهایی» می‌داند که قابل محاسبه و پیش‌بینی‌اند، اما عجیب و تأمل‌برانگیز اینکه او خود در یکی از همین تصادف‌های قابل پیش‌بینی از پای درمی‌آید.

ماکس فریش این رمان را به شیوه دفتر خاطرات خود نوشته است. مترجم درباره شیوه روایت فریش نوشته است: «در این اثر با درنظرگرفتن روحیه قهرمان رمانش با چنان دقتی واژه‌ها را برمی‌گزیند و آنها را کنار هم می‌نهد که خواننده به‌سادگی می‌تواند حالات روحی فابر را دریابد و حتی چهره او را در حالت نوشتن در ذهن مجسم کند». در رمان، جمله‌هایی که فابر یادداشت می‌کند بیشتر به متن تلگرام شبیه است تا آنچه در دفتر خاطرات نوشته می‌شود. این جمله‌ها ویژگی دیگری هم دارند و آن، اینکه در اکثر موارد بدون فعل نوشته شده‌اند. این نیز نشان‌دهنده باور دیگری از فابر است؛ اینکه او به فعل که پیونددهنده اجزای جمله است، اعتقادی ندارد. مترجم این ویژگی را این‌طور توضیح داده که به اعتقاد فریش در جوامع صنعتی امروز که بین افراد پیوندهای عاطفی وجود ندارد زبان نیز که واقعیات را تصویر می‌کند، فاقد نظامی استوار است و نمی‌تواند باعث ارتباط و پیوند آدم‌ها شود. در بخشی دیگر از این رمان می‌خوانیم: «دلیل خاصی برای خوشبخت‌بودن نداشتم، اما بودم. می‌دانستم هرچه را که می‌بینم باید ترکش کنم، اما از یادشان نمی‌برم. -طاق‌های ضربی در شب، آنجا که تاب می‌خورم و نگاه می‌کنم، همچنین می‌شنوم، اسب درشکه‌ای شیهه می‌کشد، پرده‌های زردرنگ از پنجره ساختمانی با نمای اسپانیایی از میان پنجره‌های سیاه در اهتزازند، باز هم صدای باد در حلبی‌های موج‌دار از گوشه‌ای که تا مغز استخوان نفوذ می‌کند، از آن لذت می‌برم، کیف می‌کنم، فقط باد است. بادی که نخل‌ها را تکان می‌دهد، باد بی‌ابر، تاب می‌خورم و عرق می‌ریزم. نخل سبز مثل ترکه خم می‌شود، در میان برگ‌هایش صدا مثل تیزکردن چاقو می‌پیچد، گردوخاک، بعد تیر چدنی چراغ‌برق که فلوت می‌زند، تاب می‌خورم و می‌خندم، انوار سوسوزن و میرا، شدت باد باید بسیار قوی باشد که اسب شیهه‌کش نمی‌تواند درشکه را نگه دارد، همه‌چیز می‌خواهد پرواز کند...».

گفت‌وگوی محمدرضا اصلانی و سودابه فضایلی در باب جدیدترین کتابش

بیان هنری دهشت

«کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان»، جستاری در باب آغازگاه‌های شعر مدرن



شرق: کتابِ «کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان» تألیفِ سودابه فضایلی، جستاری است در باب آغازگاه‌های شعر مدرن فرانسه، انگلستان و آمریکا بین سال‌های ۱۸۵۰-۱۹۵۰ همراه با هفتاد شعر از این دوره. سودابه فضایلی در مقدمه‌اش بر کتاب می‌نویسد، این جستار نه نقد است و نه تاریخ‌نگاری، که رفتن به دوره‌ای است خاص و برتن‌کردن جامه هنرمندان آن دوره و لمس‌کردن دغدغه آنها و به‌گونه‌ای شاید به این زیروروییِ دلنشین تن‌دادن. در واقع کتابِ «کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان» سفری است به شعر سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ اروپا و آمریکا، و واکاوی ذهن سمبولیست‌ها و ایماژیست‌ها و دیگر مدرنیست‌ها و نگاهی کوتاه به تاریخی تلخ میان دو جنگ بزرگ و تأثیر آن بر هنر و ادبیات. کتاب پنج بخش دارد: بعد از پیشگفتِ مؤلف، بخش یکم «سخنی بر رمزها»، به شعر و خطر نادیده‌انگاشته‌شدنِ نسبت شعر به نثر، و مفهوم مدرنیته و مدرنیسم می‌پردازد. بخش دوم به «مدرنیسم در شعر فرانسه» مربوط است، و ظهور پارناسیسم و مکتب سمبولیسم و خاستگاه و فلسفه آن را پیگیری می‌کند. در بخش سوم، مدرنیسم در شعر بریتانیا و آمریکا مورد بحث قرار می‌گیرد. بخش چهارم شعرها را شامل می‌شود و نمایه‌ها هم بخش پنجم را تشکیل می‌دهد. سودابه فضایلی، به اعتبار دیگر آثارش، نشان داده سراغ هر موضوعی که می‌رود به طور دقیق و همه‌جانبه به آن می‌پردازد و ناگفته‌ای به جا نمی‌گذارد، و گرچه خودش باور دارد که کتابِ اخیرش، جستاری است که نه قصد نقد داشته و نه تاریخ‌نگاری به شمار می‌رود، اما به دلیلِ جست‌وجوی مؤلف در وضعیت و شرایطی که شعر دورانی را شکل داده، اثری به دست داده که تاریخِ شعر مدرن در دوره خاص و مکاتب و چراییِ فلسفهٔ آن را به‌تمامی طرح می‌کند. این کتاب در نشرِ نقره منتشر شده که سالیانی پیش به انتشار آثاری نوگرا و پیشرو شهرت داشت و اینک از پس سالیان دوباره کارِ خود را از سر گرفته است.

◣ به نظر می‌رسد کتاب «کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان» در ادامه کتاب دیگرتان: «از کف دستانم مرغان عجب روییدند» چاپ ۱۳۹۲ است.

به نحوی می‌توان گفت که چنین است. من در کتاب «از کف دستانم مرغان عجب روییدند»، به اولین شعرهای جهان پرداختم و مسیر آن را تا امروز به شیوه‌ای تطبیقی دنبال کردم؛ اما بعد از پانزده سالی که بر فرهنگ نمادها کار می‌کردم؛ ارتباط سمبولیسم با مدرنیته در ذهنم شکل گرفت و در واقع آغازگاه‌های شعر مدرن را جست‌وجو کردم و به همین دلیل مفهوم و تصویر واژه را در شعر از منظر سمبولیسم و سپس از منظر ایماژیسم دنبال کردم و این شد که کتاب «کدام شبح گناه...» را نوشتم.

◣ در کتاب «مرغان عجب...»، هنر را پدیده‌ای الهامی دیده بودید و نوشته بودید هر تفکری و هر شکلی از هنر ابتدا در جوّ شکل می‌گیرد و آن‌گاه در هر بخش زمین به منصه ظهور می‌رسد. هنوز هم همین عقیده را دارید؟

بله، من اصولا هنر را پدیده‌ای الهامی می‌دانم، یعنی برای آن قائل به ناحیه‌ای ماورایی هستم. یعنی معتقدم ضرباهنگ، طنین و فرم، در ناحیه‌ای ماورایی به صورت مجرد در چرخش‌اند، ترکیب این مجردات هنر را به وجود می‌آورد؛ یعنی هنرها اعم از هنرهای آوایی، تجسمی، کلامی یا نمایشی، به صورت اشکالی مجرد در ماورا شکل می‌گیرد و به صورت فکر به زمین صادر می‌شود. طبعا گیرنده این صادره خودش از جنس فکر است، فکری که بر روی زمین می‌چرخد و اینجاست که مسئله قابل قبول مطرح می‌شود، اگر فکری که بر روی زمین می‌چرخد بر یک قابل نتابد یعنی قابل مانند یک سطح صیقلی آینه‌وار نباشد، بدیهی است که تصویری را منعکس نمی‌کند، پس قابل باید صلاحیت جذب این صادره ماورایی را داشته باشد، تا بتواند آن را منعکس کند؛ زیرا صادره اگر در مقابل یک دیوار گچی قرار بگیرد آن را منعکس نخواهد کرد.

◣ از قضا هم‌زمانی و همفکری‌های عده‌ای با هم، در یک دوره، توجیه‌کننده این نظریه می‌تواند بود که جامعه و جهان یا کیهان پر از ایده است و هوشمندان گیرندگان این ایده‌اند. گرچه به نظر می‌آید که با این عنوان گیرندگی، فاعلیت آنها خدشه‌پذیر شود. اما می‌شود گفت فاعلیت هنرمندان در فیگوریزه‌کردن ایده‌هاست.

دقیقا، یعنی این شباهت‌هایی که در دوره‌های مختلف بین هنر هنرمندان سراسر جهان دیده می‌شود، نوعی ضرورت ماورایی است.

◣ با درنظرگرفتن صحبت شما باید پرسید، پس چرا هنر مدرن ابتدا در غرب شکل گرفت؟

باید بگویم که روند خلق هنری در واقع از قرن پانزده و شانزده به بعد در غرب شروع به شکل‌گیری کرد، خب قبل از آن چندان نوآوری هنری در غرب نمی‌بینیم و برعکس نوآوری هنر در شرق بود؛ اما از همان زمان‌ها هنر شرق به‌جز استثناها، شروع به تکرار قالب‌های هنری‌اش کرد و نوآوری را که یکی از ملزومات هنر است به غرب سپرد.

◣ با این اوصاف هنر مدرن در غرب نه‌فقط پایگاه ماورایی -که البته هست- بلکه در تحولات صنعتی و دیگرگردن وضعیت بشری هم پایگاه دارد.

خوب من صدساله ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ را بررسی کرده‌ام و در آن دوره فرم‌های هنری شرق در زیر فشار فقر، بیماری و بدبختی‌های ناشی از استثمار و استعمار، فرو رفته بود. هنر در این محدوده زمانی صدساله همراه با صدای ضمنی انقلاب‌ها، پایگاهی عینی و ملموس برای رنسانس جدید می‌خواست. هنر غرب در این صدساله شروع به تاختن بر بیان هنری و سنت قرن هجدهی خود کرد.

◣ یعنی سال‌های بعد از جنگ...

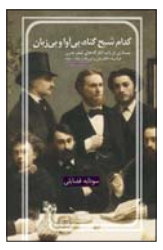
باید گفت سال‌های میان دو جنگ بزرگ که بحران‌های اقتصادی از سویی و دگرفرهنگ‌پذیری گسترده در جهان از سوی دیگر به اعتراض و نوشُدگی انجامید.

◣ یعنی می‌خواهید بگویید این هیجان و نوشدن و تحول بیشتر در جامعه هنری به وجود آمد؟

فقط در هنر نبود، در علوم، سیاست، اقتصاد و رفتارها و طرز تفکر آدم‌ها و در نهضت‌های اجتماعی هم بود.

◣ درست است، سال‌های میان دو جنگ و بحران‌های اقتصادی تأثیرات فراوانی بر ادبیات و شعر داشت....

خب، از مهم‌ترین خصیصه‌های جنگ، شکستن فرم‌های عادت‌شده است. خمپاره‌ها و بمب‌ها شکل‌های آشنا را در هم می‌شکنند. شهرها، ساختمان‌ها، تمام اشکال قرینه، دگرگون می‌شوند و همین درهم‌شکستگی کلی، بر هنر تأثیر می‌گذارد و بیان هنری را دگرگون می‌کند. بحران اقتصادی همیشه با خود نوعی جابه‌جایی می‌آورد که در بیان هنری آن را با آنچه آن را نوآوری می‌خوانیم همراه می‌کند. این نوآوری، اول از همه با شکستن فرم‌ها آغاز شده. یکی از عوامل این درهم‌شکستگی فرم‌ها، ترس و وحشت است. به قول بودلر در آن زمان دهشت بیان هنری پیدا کرده و مظهر زیبایی شده. یکی دیگر از عوامل زاییده دگرگونی ناشی از جنگ، تغییر ارزش‌گذاری‌هاست. دیگر گل و بلبل کفایت نمی‌کند تا عشق فهم شود، در این زمان نیاز به پاره‌کردن و جردادن و خون‌ریختن، ارزش‌های عشق را تعیین می‌کند. دیگر قالب‌های مبتنی بر قافیه‌پردازی و قرینه‌سازی و روایت‌گرایی و آرایه‌های تزیینی واژگون می‌شوند. زیباترین آواها صدای فریاد و ضجه می‌شود... .



کدام شبح گناه بی‌آوا و بی‌زبان
جستاری در باب آغازگاه‌های شعر مدرن
سودابه فضایلی
نشر نقره

◣ البته یکی از شاخصه‌های شعر مدرن، برهم‌کنش شعر و ادبیات با هنرهای تجسمی است.

البته معنی این سخن ایلوستراسیون نیست، یعنی آن‌طورکه در قدیم اشعار و متون مختلف را تصویرسازی می‌کردند؛ بلکه منظور برهم‌کنشی فکری است که از یک سو کوبیسم و فوتوریسم را می‌سازد و از سوی دیگر مدرنیسم کلامی مثلا سمبولیسم و ایماژیسم را در شعر، تأثیری که آنها بر همدیگر دارند. این برهم‌کنش در همه هنرها هست، در تئاتر و رقص یا در فلسفه و همچنین در علوم، مسئله فیزیک نوین و بعد چهارم و عدم قطعیت و احتمالات و... اینها همه بر همدیگر تأثیری سازنده دارند.

◣ در مقدمه کتاب «کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان» گفته‌اید که این جستار نه نقد است و نه تاریخ‌نگاری، همین‌طور است البته، که این کتاب نوعی درون‌نگری یک جنبش فکری هنری است؛ رفتن به درون حالات و اتفاقات، درون زبان، و درون چالش‌ها و روابط شاعران با همدیگر.

در واقع من در همان مقدمه توضیح داده‌ام که این کتاب رفتن به سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ و نگاه به شعر مدرن فرانسه، انگلیس و آمریکا در طول آن سال‌ها و لمس‌کردن دغدغه شاعران آن سال‌هاست؛ اینکه چرا به این دگرگونی تن داده‌اند و چرا مرزهای صلب و قراردادی پیش از خود را فروشکسته‌اند، تا حد فروشکستن خود. اینکه چرا صدای آنها به امروز رسیده و بارزه‌های آن بعد از آن دو جنگ در حد و مرز آن دوره نمانده و پیشنهاد جدیدی برای هنر شده. تأکید من بر آن دوره صدساله به این خاطر بود که بگویم هنرمندان در عین اعتراضی که به جریان‌های سیاسی داشتند، به دنبال کشف اشکال جدیدی برای بیان می‌گشتند، اما منتقدان مطابق معمول با این برچسب که آنها برج عاج‌نشین‌اند، نه‌تنها راه را برایشان هموار نمی‌کردند، بلکه آنها را به تیغ تیز نافهمی‌ها و ابتذال‌طلبی‌ها مجروح می‌کردند. مثل شاعران دهه ۴۰ و شعر دیگر خودمان که اکنون بعد از نیم‌قرن این‌همه هواخواه حتی بین منتقدان پیدا کرده است.

◣ در طول تاریخ هنر، همواره سنت‌گرایی در مخالفت با هنر مدرن، به‌خصوص با شعر و ادبیات خود یک سنت بوده و هست.

بله حق با شماست و علت آن اول از همه عادت منتقدان و خوانندگان به سنت شعری و هنری قدیم است؛ زیرا آنها تحمل اشکال و فرم‌های مدرن را در هنر هنرمندان نداشته و ندارند. آنها تحمل شنیدن و لمس آن چیزی را که فشار جنگ ایجاد کرده بود، این بحران اقتصادی، صنعتی‌گری، سرعت زاییده جنگ‌ها را نداشتند. در واقع آنها طاقت رویارویی با این دم‌کردگی و کژدیسگی ناشی از تفکر هنرمندان عصر خود را نداشتند؛ آنها همچنان گل و بلبل و عطر و بخور و عشق‌های احساساتی قدیم را ترجیح می‌دادند تا به قول برشت خبر هولناک را نشنوند. اما شعر مدرن بازگوکننده مصائب بشر در قرن بیستم بود.

◣ ولی آثار آنها لااقل چاپ می‌شد و احتمالا درگیر سانسور نبودند.

البته آن دوره هم شاعران مشکل چاپ آثار خود را داشتند، هیچ ناشری زیر بار چاپ آثار آنها نمی‌رفت، زیرا اطمینانی به حقانیت این جنبش جدید وجود نداشت.

◣ آن‌طورکه دیدم شما در کتاب «کدام شبح...» بیشتر تأکید خود را بر ازرا پاوند گذاشته‌اید. او گرچه چهره معتبر جهانی است، اما چهره چندان شناخته‌شده‌ای در ایران نیست.

ازرا پاوند هنرمندی قابل تأمل است، چه در ابداع نهضت ایماژیسم، چه شعرهایش و چه دانش گسترده‌اش درمورد شعر و ادبیات و و دانستن زبان‌های مختلف و ترجمه‌هایش از ایتالیایی و فرانسه و ژاپنی...؛ چه موضع هیجانی‌اش در جنگ جهانی دوم که او را یهودستیز دیدند، درحالی‌که او مطلقا با حضرت موسی و دین یهود مسئله‌ای نداشت، بلکه با موضع‌گیری‌های اقتصادی و سیاسی یهودیان مخالف بود؛ اما به‌هرحال در بدترین موقعیت این سخنان را گفت و آن برنامه رادیویی را در رم اجرا کرد و او را هم‌کاسه هیتلر و موسولینی دیدند. اما شاید آن ۱۲ سالی که او را به جبر در بیمارستان روانی بستری کردند، به نحوی جبران اشتباه او را کرده باشد. اما حیف از چنین خلاقیت عظیمی.

◣ ازرا پاوند در این دوره راه‌گشا به سوی یک نگره رادیکال برای دگرشدن ادبیات است؛ بسط این مقوله را در کار متنوع شاعران دیگری که به آنها پرداخته‌اید می‌بینیم.

بله، من بیش از همه به پیدایش رمز و سمبول در شعر مدرن پرداختم، از پارناسیان و سمبولیست‌ها و شاعران ملعون، از پیشامدرنیسم در شعر انگلیسی، و ظهور ایماژیسم و... .

◣ و آخر از همه، عنوان کتاب، «کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان» که بسیار زیباست... .

نام این جستار را از شعر بلند اسفینکس سروده اسکار وایلد برداشتم که می‌گوید: ...کدام شبح گناه، بی‌آوا و بی‌زبان/ از زیر پرده شب به درون خزیده/ و نور شمع مومی‌ام را به سوختن دیده/ و در را کوفته و تو را به دعوت خوانده؟... .

نگاه

سرمشق شاعران درباری

• **شرق:** چند سالی می‌شود که محمد دهقانی در حال نوشتن مجموعه‌ای مفصل با عنوان «تاریخ و ادبیات ایران» است و تاکنون چند عنوان از این مجموعه توسط نشر نی منتشر شده است. «تاریخ و ادبیات ایران»، مجموعه‌ای مفصل و پنجاه‌جلدی است که از ادبیات ایران بعد از اسلام شروع می‌شود و قرار است تا قرن نهم پیش بیاید و بعد، در سلسله‌ای دیگر به ادبیات قرن نهم تا به ادبیات امروز بپردازد.

این مجموعه از عصر سامانی آغاز شد و هشت کتاب در این بخش منتشر شدند: «محمدبن زکریای رازی»، «رودکی، پدر شعر فارسی»، «شاهنامه ابومنصوری»، «تاریخ بلعمی»، «دقیقی»، «ترجمه تفسیر طبری»، «کسایی مروزی» و «شاهنامه فردوسی». پس از این، مجموعه به سراغ عصر غزنوی رفته و تاکنون چند عنوان از این بخش هم منتشر شده است: «ابوریحان بیرونی»، «ابن‌سینا»، «فرخی سیستانی»، «منوچهری»، «ناصر خسرو» و اینک «عنصری».

«عنصری» تازه‌ترین کتاب این مجموعه است که به‌تازگی منتشر شده و در اینجا نیز همان فرم کتاب‌های قبلی دیده می‌شود. در کتاب‌های این مجموعه ایده‌ای کلی و مشترک وجود دارد و آن اینکه ابتدا مقدمه‌ای مفصل درباره هر اثر می‌آید و بعد گزیده‌ای از آن اثر یا گاه تمام آن در ادامه به چاپ می‌رسد. مقدمه‌های حاضر در کتاب‌های این مجموعه در کنار هم، تاریخ ادبیات جدیدی را به دست می‌دهد که می‌کوشد تاریخ و ادبیات را در پیوند با هم بررسی کند و زبان مجموعه نیز زبانی ساده و روشن است و به این خاطر می‌تواند طیف گسترده‌تری از خوانندگان را مخاطب قرار دهد.

عنصری
محمد دهقانی
نشر نی

دهقانی در ابتدای مقدمه کتاب به نکته‌ای تاریخی اشاره کرده و اینکه شاعری مانند خاقانی در قرن ششم خود را با عنصری مقایسه کرده است و این خود نشانه‌ای است از اهمیت و جایگاه عنصری: «خاقانی، شاعر فحل و مغرور قرن ششم که به حسان العجم معروف بود و محققان و مورخان ادبیات فارسی حتی شاعر بزرگی چون حافظ را هم متأثر از او دانسته‌اند، در قطعه‌ای تعریض‌آمیز خود را با عنصری سنجیده و طبعا بر وی برتری داده است. اینکه او در داوری خود راجع به عنصری تا چه حد جانب انصاف را رعایت کرده است، البته فعلا محل بحث نیست. مهم این است که عنصری، یک قرن پس از مرگش، هنوز از چنان شهرت و اقبالی برخوردار بوده که شاعر درجه اولی چون خاقانی هم خود را ناگزیر با او مقایسه می‌کرده و می‌خواسته است برتری‌اش را در قبال او به اثبات رساند». دهقانی می‌گوید در نظر خاقانی، آنچه عنصری را در دوگانه مدح و غزل به شاعری مشهور بدل کرد، در وهله اول نه توانایی ذاتی او بلکه برخورداری‌اش از «معاشیق زیباروی و ممدوحی نیک و سخاوتمند چون محمود غزنوی بوده است». خاقانی در قضاوتش درباره عنصری، گفته که او «از پایه و مایه والایی» برخوردار نبوده و شهرت و موفقیتش هم حاصل بخت و اقبال بلندش بوده است.

بااین‌حال و با وجود این داوری خاقانی، عنصری شاعری است که مورد توجه شاعران و نویسندگان بسیاری بوده و از گذشته او را «سرمشق بی‌بدیل شاعران درباری» به شمار آورده‌اند. در میان معاصران کسی مانند بدیع‌الزمان فروزانفر عنصری را بزرگ‌ترین قصیده‌پرداز و مدح‌سرای قرن پنجم بلکه زبان فارسی دانسته است.

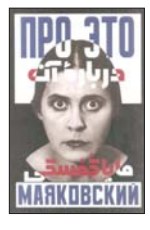
دهقانی در بخشی از مقدمه‌اش درباره داوری خاقانی و جایگاه عنصری نوشته: «شک نیست که بخش مهمی از طعن و تعریض‌های خاقانی را می‌توان برآمده از خودبزرگ‌بینی‌های معهود وی و مفاخرات و منافسات مرسوم میان شاعران به شمار آورد. اما، فارغ از این واقعیت مسلم، در این هم نمی‌شود تردید کرد که شعر عنصری، حتی در قیاس با اشعار کسانی چون فرخی و منوچهری، از هیچ تشخص و اصالت ویژه‌ای برخوردار نیست و حداکثر هم‌ارز آثار دیگر مدیحه‌سرایان و غزل‌پردازان بزرگ ایران تا همان عصر خود اوست. این را هم باید گفت که عنصری خودش، پیش و بیش از هرکس دیگری، عنایت ممدوحان قدرتمندش و حمایت آنها را مایه قوت شعر و اشتهار نام خود دانسته است».

دهقانی در مقدمه مفصلش به این نکته هم اشاره می‌کند که در «دیوان» عنصری قصیده‌ای دیده می‌شود که نشان می‌دهد میان او و برخی از شاعران هم‌سلکش رقابت زیادی وجود داشته و قصیده‌ای که عنصری در انتقاد از غضایری رازی سروده و پاسخی که غضایری به او داده مجموعا حاکی از فضای مسموم و فریب‌آمیزی است که بر شعر درباری آن زمانه حاکم بوده است و شاعران مجبور بوده‌اند در تملق و چاپلوسی بر یکدیگر پیشی بگیرند. دهقانی می‌گوید از این حیث چندان تفاوتی نباید میان عنصری و غضایری رازی قائل شد. دهقانی معتقد است که عنصری شاعری مدیحه‌گو بود و در کار خود پسند و سلیقه مخاطب خود را مهم‌ترین معیار می‌دانست.

کابوس شاعرانه

از عشق و وفاداری تا شکست انقلاب در منظومه «درباره آن» اثر مایاکفسکی

شرق: «درباره آن» عنوانِ کتاب جذابی است درباره ولادیمیر مایاکُفسکی، شاعر انقلابی که در ایران نیز شناخته‌شده است. این کتاب چنان‌که در مقدمه خواندنی مترجمش آمده «نگاهی است به همکاری مایاکُفسکی (۱۸۹۳-۱۹۳۰) و آلکساندر رُدچنکو (۱۸۹۱-۱۹۵۶) و مهم‌ترین لحظات دوستی این دو هنرمند که آرزو داشتند روزمرگی را از درون دگرگون کنند و برای آینده و به نام آینده مبارزه می‌کردند». مایاکُفسکی و رُدچنکو سال ۱۹۲۰ به هم برمی‌خوردند، یکی شاعر فوتوریست انقلابی با سرنوشتی تراژیک و دیگری، نقاش، طراح و عکاس خارق‌العاده که در زیر شیروانی صحنه تئاتر به دنیا آمده بود. «مایاکُفسکی هنوز به قدرت انقلاب و امکانِ ساختن دنیای نو و انسان جدید ایمانی آتشین داشت و هنوز حاضر نبود بپذیرد که شکست خورده و آرزوهای سربه‌فلکش به هیچ رسیده است. رُدچنکو هم در همین راه مبارزه می‌کرد و از جوانی به جرگه معماران فرهنگ جدید پیوسته بود». اوایل دهه بیست در هنر آوانگارد شوروی، پدیده تازه‌ای به نام «کتاب بصری» به وجود آمد. در پی اشتیاق به این پدیده بود که سال ۱۹۲۳ مجموعه «مایاکُفسکی لبخند می‌زند، مایاکُفسکی می‌خندد، مایاکُفسکی سربه‌سر می‌گذارد»، به طراحی رُدچنکو توسط کروگ منتشر شد اما چنان‌که یولتان سادیکُوا می‌نویسد، مهم‌ترین ثمره این دوره، خاص‌ترین و پیچیده‌ترین اثر مایاکُفسکی به نام «درباره آن» است که در همان سال منتشر شد: «منظومه‌ای راجع به عشق و وفاداری، فروشکستنِ روزمرگی، اما در کل، راجع به شکست انقلاب. طراح این کتاب، آلِساندر رُدچنکو بود. رُدچنکو که هنوز به عکاسی رو نیاورده بود، از آبرام شترنبرگ، عکاس مشهور، کمک گرفت...». البته مترجم اشاره می‌کند که رُدچنکو تا آن موقع سه پلاکارد فوتومونتاژ برای فیلم «رزمناو پاتیمکین» به کارگردانی سرگی ایزنشتین ساخته بود و قبل از آن هم، با ژیگا ورتُف همکاری کرده بود. «طبیعی است که مایاکُفسکی که به هر چیز مدرن علاقه داشت، شیفته عکاسی نیز بود. ارزشی که شاعر برای این هنر قائل بود، از اولین مقالاتش درباره هنر و سینما به‌خوبی پیداست. این است که پیشنهادات رُدچنکو به‌شدت مورد استقبال او قرار گرفت». یازده فوتومونتاژ رُدچنکو برای «درباره آن» که هشت تای آنها وارد نسخه نهایی کتاب شده، کاملا هماهنگ با متن منظومه و سبک مایاکُفسکی هستند. مترجم، علاوه بر ترجمه این منظومه، خاطرات رُدچنکو از همکاری‌اش با مایاکُفسکی را نیز آورده، همراه با نمونه‌هایی از کارهای مشترک‌شان. بعد از آن یادداشتی از لیلیا بریک ترجمه شده مربوط به ایامی که مایاکُفسکی در حال سرودنِ «درباره آن» بود، به‌اضافه چند نامه هم بین شاعر و زن محبوبش ردوبدل شده است. چند مقاله هم درباره این اثر انتخاب و ترجمه شده که یکی‌شان به قلم زینُوی پاپرتی مقاله‌ای معروف است که «شاید بتواند در تعبیر این کابوس شاعرانه مفید باشد». مترجم در این مجموعه علاوه‌بر برگردانِ درخور از منظومه عجیبِ مایاکُفسکی، متن‌هایی فراهم آورده تا مخاطب را در درکِ این منظومه یاری کند.



درباره آن
سروده مایاکُفسکی
با طراحی رُدچنکو
گزارش از روسی: یولتان سادیکُوا
نشر گویا