

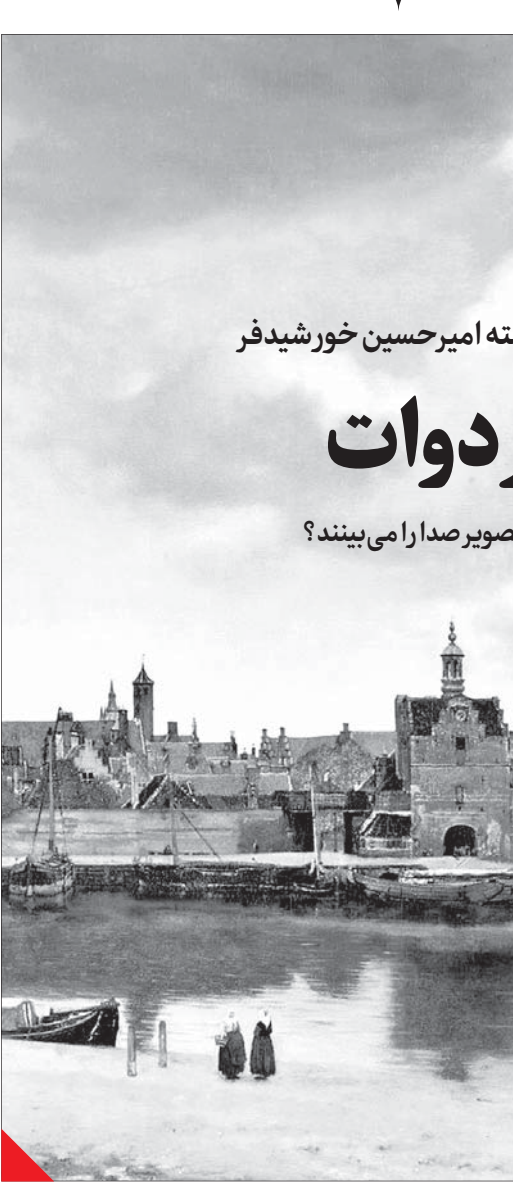
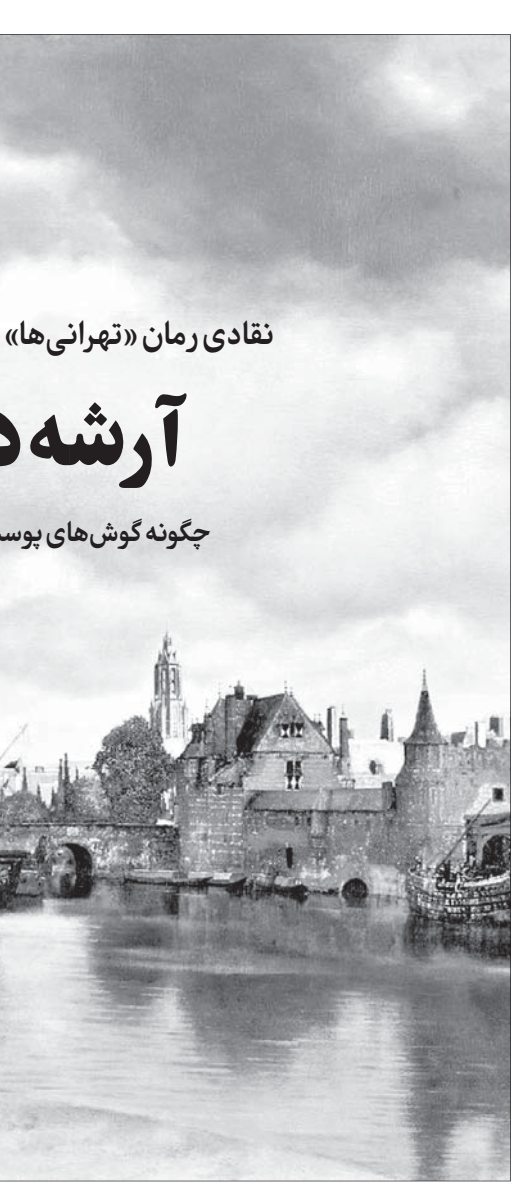


خلیل درمنگی

«فیلم پایان‌نامه رحمت حق‌وردی به خاطره کاترین مولر و پرنده‌هایش تقدیم شده است. در این فیلم سه‌دقیقه‌ای... دختر دوچرخه‌سواری در تمام طول فیلم از پشت‌سر تصویر شده است. طراحی ساده شخصیت فیلم همه بینندگان را به یاد کاترین مولر معروف می‌انداخت. دختر دوچرخه‌سوار از فضاهای جنگلی، شهری، اتوبان و... می‌گذرد و در تمام مدت دم‌اسبی‌اش تکان می‌خورد. به‌تدریج نور روز تغییر می‌کند و حالت روحی و مود دخترک هم از طریق حرکات سر، موزیک و سرعت رکاب‌زدن تصویر می‌شود. پایان فیلم وقتی است که دختر روی پل توقف کرده است و به رودخانه و به جریان گذرای رود که رشته‌هایی شبیه موهایش دارد نگاه می‌کند. دست‌هایش را از روی فرمان دوچرخه برمی‌دارد و بالا می‌آورد و به خودش کش‌وقوس می‌دهد. از خارج کادر صدای نواختن سموت می‌آید. دختر به خنده می‌افتد و فیلم تمام می‌شود.»

ایتالو کالینو، در سطرهای آغازین «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» می‌نویسد: «پیداکردن حالت مطلوب برای خواندن، آسان نیست.» او به خواننده پیشنهاد می‌دهد: «راحت‌ترین حالت را انتخاب کن، نشست، لمبه‌ده، چمباتمه، درازکش، به پشت خوابیده، به پهلو خوابیده، دمرو، توی مبل، نیمکت، مبل متحرک، راحتی، عسلی یا توی تنو». اما، خواننده ما، خواننده رمان «تهرانی‌ها»، در هر حالتی که باشد، باید تلاش کند تا رمان «تهرانی‌ها» را به جای دست، با پا، بله، دقیقاً با پا بگیرد و سطرها و واژه‌ها را با پا لمس کند. با پا بخواند. باید با «پا» روی متن راه برود. یوهان پلاسما، از «چشمان پوست» می‌گوید، از دیدن از راه پوست، از دیدن از راه لمس کردن، اگر چنین است، نقاد خوش دارد، از «گوش‌های پوست»، از «گوش‌های پا» سخن بگوید. رمان «تهرانی‌ها»، زمانی در ستایش موسیقی است. اما چیزی از آن نخواهیم شنید، مگر ابتدا «کر» شده باشیم. از موسیقی که در جست‌وجوی آن هستیم، با پا، با رکاب‌زدن، با بافه مو، با موی دم‌اسبی، با سر، با تکان‌های سر نواخته شده است. با جان، دقیق‌تر، با تن. با «نت»‌های «تن». در فیلمی که رحمت حق‌وردی به یاد کاترین ساخته است، کاترین مولر، دوست، همسایه و دانشجوی دانشگاه موسیقی که ویولن می‌نوازد، می‌نواخته است، ویولنی در کار نیست. کاترین ویولن نمی‌نوازد. حرکت دست روی دسته ساز، روی تارهای ویولن دیده نمی‌شود. در «تمام مدت» «درم‌اسبی‌اش است» که تکان می‌خورد. «حالت روحی» و «مود» او، با «حرکات سر»، با «موزیک» و با «سرعت رکاب‌زدن» تصویر شده است. او با مو، با رکاب‌زدن می‌نوازد. اما، بیک رادشیم، چگونه ویولن می‌نوازد؟ «بیک ویولن را روی شانه می‌گذاشت و با چانه نگهش می‌داشت. بعد پنجه چابک دست چپ روی دسته ساز مثل خرنده فرزی بالا و پایین می‌دوید.» مساله حیوان‌شدن کافکایی، مساله قرارتی دلوزی از «حیوان‌شدن» نیست. دست‌کم صرفاً این نیست. مساله خرنیدن است. لمس‌کردن تاناه موسیقی. با تمام تن نواختن. دقیق‌تر: مساله این است: به‌ناچار، تأکید می‌شود، به‌ناچار با تمام تن نواختن، وقتی هرمند فلج می‌شود. وقتی «قطع بد» می‌شود، او که می‌نوازد، «حریرچی»‌ها، ساواک‌های‌های دربار آریامهر ، سک‌های دله انگشت‌های بیک رادشیم را می‌شکند. خرد می‌کنند. «هنر افلیج»، کورش اسدی، شیوا ارسطویی، امیرحسین خوسفیدفر. «تهرانی‌ها» رسا روی نمودار رمان‌ها و داستان‌هایی قرار می‌گیرد که «هنر افلیج» را طرح و مساله‌ساز می‌کنند. روی نمودار داستان کوتاه «برخ» از کورش اسدی در مجموعه داستان «بویکه بار» و رمان «من و سیمین و مصطفی» از شیوا ارسطویی. در داستان «برخ» مرد، «قهرمان مسابقه ماشین‌رانی» در پی دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی رخ‌داده، از راندن، بازمانده است. بیست، نیست «پیشانی‌اش را چسباند به جام خنک پنجره... ماشین کنار خیابان بود، قراضه و با او ترفته طرف راننده و سقف مجاله... برگ‌های زرد سقف را پوشانده بود. در باک بنزین روی صندوق عقب بود.» در رمان «من، سیمین و مصطفی» بالرین، رقصند، دیگر نمی‌رقصد. «بالرین‌ها دیگر نمی‌رقصیدند. بیانیست‌ها دیگر پیانو نمی‌زدند. دلم لک زده بود برای تمرین باله.» «هنر افلیج» دو راهکار ژئریک و پاتیک، بیش‌تر ندارد: یک، دست‌کشیدن از «فعل»، هنری و بدل‌کردن هنر به ایده. دو، جانور شدن، خرنیدن، بدل به ماشینی شدن، بدل به نواختن. با پا نوشتن. به این بازمی‌گردیم. این‌جا، تابلوی «دنایا کریستیا» از «اندرو وایت» هم هست. در آموزشگاه هنری مهین، سر کلاس شاپور صبری. کریستیتیا، زنی فلج و ازبافتاده که بر ویلچر نمی‌نشیند، بر دست‌ها می‌چنبد و کشان‌کشان در دوروبر خانه‌اش، بر علفزار، می‌خزد. یک، نیروهایی که بدن را به‌سوی زمین می‌کشند. اصطکاک تن با زمین، خرنیدن، با تن نواختن. دو، نیروهایی که بدن را از زمین جدا می‌کنند و به پرواز درمی‌آورند. دقیق‌تر: نیروهای خط پرواز. دلوز می‌گوید: «سر به زیر افتاده: پرتره- عکس، سر برافراشته: آوای موسیقی.»<sup>۱</sup> اینجا، رونویسی می‌کنیم. بدن فروافتاده، بدنی که می‌خزد و بدنی که بال درمی‌آورد، بدنی که پرواز می‌کند. بدن- خرنده و بدن- پرنده. «تهرانی‌ها»، سوای بدن‌هایی که می‌خزند یا میل فرورفتن در زمین و دریاچه را دارند، زمانی درباب «خط پرواز» نیز هست. «چشم‌هایش را بست. بال درآورد و پرواز کرد. اول متن مرغ خانگی می‌پرید و فرو می‌آمد تا این‌که بالاخره قوتی در بال‌هایش حس کرد و از زمین جدا شد... کاترین را دید که سوار بر دوچرخه در مسیر سنگفرش خیابان پیش می‌رفت. موهای طلایی‌اش به اهتزاز درآمده بود. رحمت... بر فراز سر کاترین بال می‌زد... به‌جای اسم کاترین صدایی شبیه آواز مرغان دریایی از حنجره‌اش خارج شد، کاترین را صدا می‌زد اما کاترین از آن صدا ترسیده بود. با خود گفت... من قوه ناطقه را از دستم خواهم داد تا پرواز کنم.» شاپور صبری و بنیامین: پسر بیک رادشیم، سوار پونتیاکی هستند. روی کاپوت پونتیاک تصویر یک پرنده، پرنده آتشین، پرنده‌ای گوییا، چون سیمرغ، حک شده است و انگار پونتیاک، پونتیاک- پرنده، پونتیاک- سیمرغ است. «صدای موتور پونتیاک مثل خرخر هیولا بود.

شاپور احساس کرد به‌تدریج از زمین جدا می‌شوند.» همه چیزی در یک ازجادررفتگی، با موج موسیقی رفتن و از خود کنده‌شدن، کشیده‌شدن به سوی خط پرواز. بارها و بارها، صدای بال‌بال‌زدن چیزها و آدم‌ها در این رمان شنیده می‌شود. اما مساله صرفاً این نیست. چیز مهم‌تری در بین است. مساله، مساله «تا»خوردگی «خط پرواز» روی «خط خرنیدن» است. آدم‌ها از سویی بال درمی‌آورند، اما از سویی دیگر می‌خزند. پرنده- آسمان، خرنده- زمین. مساله چیست؟ فرو رفتن در آسمان یا فرو رفتن در زمین؟ مساله این است: شیرجه‌زدن. دلوز در «کافکا، به سویی آدبیات اقلیت» می‌نویسد: «مساله، مساله حرکت عمودی راست و مستقیم سر به سمت آسمان یا در امتداد چشم‌ها نیست، مساله بیرون‌زدن سر از سقف نیست، مساله همان‌طور که میمون کافکا در گزارش به آکادمی، می‌گوید: با کله توی چیزی رفتن است.»<sup>۲</sup> بنیامین، هم‌کلاسی کاترین در دانشگاه موسیقی، گاه‌گاهی، وسوسه می‌شود تا با سر توی دریاچه شیرجه بزند. کاترین، در ثانیه‌های پایانی کنسرت، ناگهان دست از نواختن می‌کشد. از سالان بیرون می‌دود، می‌رود و با ماشین هنوز آن قدری نراند، در دریاچه فرو می‌افتد. فرو می‌رود و غرق می‌شود. سوای «خط پرواز»، میلی شدید و سوزان، کاترین، بنیامین و کریستینا را به شیرجه رفتن، به فرو رفتن در زمین، به خرنیدن روی زمین می‌کشد. شیرجه: پریدن به سویی قوس صعودی و سپس با سر فرورفتن در قوس نزولی. در آتی، خط پرواز، با سر توی چیزی رفتن، انگاره‌های دلوزی با انگاره‌ای هایدگری، با انگاره «زمین» در «کافکا، به خاستگاه کاف هنری» هفت‌پوست می‌شود. منوچهر ذبیحی، استاد بیک رادشیم، در مصاحبه با مجله‌ای درباره این که موسیقی



از کجا می‌آید می‌گوید: «منبع حقیقی موسیقی آسمان است. بله موسیقی از آسمان می‌آید.» این پاسخ هیچ ربطی به انگاره دلوزی-کافکایی «با سر توی چیزها فرو رفتن» و «خط پرواز» ندارد. این پاسخ، پاسخی استعلایی، بل، دقیق‌تر، تمافیزیکی است که می‌بندارد موسیقی راورد گونه‌ای از عروج، والایش و فرارگرفتن در مدار قوس صعودی است و چیزی از پیوند موسیقی و هبوط، فرارگرفتن در مدار قوس نزولی، از آدمی بدل به حیوان شدن، از شیرجه‌رفتن و بیش‌تر از آن از خرنیدن در آن به چشم نمی‌آید. این موسیقی هنوز موسیقی ارتعاشی-صوتی است، موسیقی لمسی نیست و کاری با موسیقی از ره‌گذر پوست، کاری با گوش‌های پوست ندارد. آیا داریم، این چنین با آب‌وتاب، تردستانه، تفسیری نم‌عندی روی رمان «تهرانی‌ها» سوار می‌کنیم؟ آیا، به‌طورکل، بر کردوکارهای ریتوریک، بلاغی و بوطیقای داستان چشم بسته‌ایم و کاری به کار چگونگی ساخته‌شدن آن نداریم؟ نخست، با نگاه‌داری به آموزه‌های دلوز، بیش‌تر در سودای این هستیم که «رمان چه می‌کند؟»، «رمان چه می‌تواند بکند؟» و در نسبت با این، چندان دغدغه‌دار و داغ‌دار چستی رمان نیستیم.

اما اگر از منظر چستی رمان نیز بنگریم، خرافه‌های ادبی پایتخت<sup>۱</sup>، از آن سلسله خرافه‌هایی که درباب «رمان شهری» ساخته و پرداخته شده است، اتفاقاً، با آن همه کبکبه و دبدبه و هیمنه درباره عناصر داستان، روش‌های نوشتن داستان و... آن چنان چیزی در چننه ندارند تا درباب طرز تولید رمانی چون «تهرانی‌ها» بگویند. چرا؟ چون هیچ نمی‌توانند بگویند چگونه از دل همان عناصر داستان و روش‌های نوشتن که آموزش می‌دهند، رمانی چون «تهرانی‌ها» بیرون آمده است؟ آن‌ها شیفته شباهت‌ها و هم‌ارزی‌سازی‌های صوری‌اند. اما ما می‌گوییم، نه هر گردی همان گردو است. آن چه خرافه‌های ادبی پایتخت نمی‌دانند، «منطق تفاوت» است. چگونه یک رمان بدل به رمانی تکین می‌شود؟ چگونه ناگهان، رمان «تهرانی‌ها»، چون پتک، چون رمانی تکین، به‌مثابه درخشان‌ترین رمان دهه نود تاکنون، بر سر سیاه سیاه‌مشق‌نویس‌های ادبی دهه فرود می‌آید و آن‌ها حاج‌وواج می‌پرسند: چه‌طوری این‌طوری شد؟ مساله این است: این «چه‌طوری این‌طوری شد؟»



**خواننده رمان «تهرانی‌ها»**، **در هر حالتی که باشد، باید تلاش کند تا رمان «تهرانی‌ها» را به جای دست، با پا، بله، دقیقاً با پا بگیرد و سطرها و واژه‌ها را با پا لمس کند. با پا بخواند. باید با «پا» روی متن راه برود. یوهان پلاسما، از «چشمان پوست» می‌گوید، از دیدن از راه پوست، از دیدن از راه لمس کردن. اگر چنین است، نقاد خوش دارد، از «گوش‌های پوست»، از «گوش‌های پا» سخن بگوید. رمان «تهرانی‌ها»، زمانی در ستایش موسیقی است. اما چیزی از آن نخواهیم شنید، مگر ابتدا «کر» شده باشیم**

- 
- 

را «منطق تفاوت»، «نقد درون‌ماندگار» اثر ادبی و فلسفه ادبیات توضیح می‌دهد. ما با شیوه‌های تکین ساخته شدن اثر ادبی کار داریم و اگر از عناصر داستان هم چیزی بگوییم، با سویه تکین آن‌ها کار خواهیم داشت. نه با سویه آموزشی آن. کارکرد «موزه هنرهای معاصر» در رمان تهرانی‌ها چیست؟ آیا تهرانی‌ها، زمانی در باب شهر تهران، دقیق‌تر، زمانی شهری است؟ پرسش این است: موزه هنرهای معاصر، مساله «شهر» را در پیش می‌گذارد یا مساله «زمین» را؟ مساله، مساله چشم‌چرانی، دیدزن مکان‌ها و گونه‌ای از پلکیدن (الف) پلکیدن با لام ساکن: پلک زدن ب- پلکیدن با لام مکسور: چرخیدن دور و ور جایی) است یا گونه‌ای حفاری خرنده‌وار و فرورفتن در دل زمین؟ خرافه‌های ادبی پایتخت، پاسخ را آماده در جیب دارند: موزه، شهرواره است. اما، این‌جا، موزه بیش از آن‌که چارچوبی برای قرارتی جامعه‌شناسانه فراهم کند، چارچوبی برای گونه‌ای از «جامعه‌شناسی شهری»، میناجی است برای یورش به «اقتصاد سیاسی» و «صنعت فرهنگ» منضم به آن.

درواقع، تهرانی‌ها بیش از آن‌که رمانی شهری باشد، رمانی در باب «اقتصاد سیاسی» و «صنعت فرهنگ» است. در باب بدل‌شدن «صف اقتصادی» به «صف فرهنگی». در فصل اول، در جشنواره فیلم فجر، هنگام اکران «سلام سینما»، آدم‌ها را می‌بینیم ایستاده در صف سینما. در صف طولانی سینما، در قحط بلیط جشنواره، گویا، صف‌های اقتصادی طویل دهه شصت، در نخستین سال‌های دهه هفتاد، جای خود را به صف‌های



امیرحسین خورشیدفر

نشر مرکز

## ادبیات

**نقادی رمان «تهرانی‌ها» نوشته امیرحسین خورشیدفر**

# آرشه در دوات

**چگونه گوش‌های پوست، تصویر صدا را می‌بینند؟**

**داستان‌هایی از بار تلمی**

«زن اسیر» مجموعه داستانی است از دونالد بار تلمی که با ترجمه مزدک بلوری در نشر نی منتشر شده است. بار تلمی از جمله نویسندگان پست‌مدرن آمریکایی است که مخاطبان فارسی‌زبان ادبیات داستانی کم‌وبیش با او و آثارش آشنا هستند چون در سال‌های اخیر آثار زیادی از او به فارسی ترجمه و چاپ شده است. مجموعه داستان «زن اسیر» شامل پانزده داستان از بار تلمی است با عنوان‌های: نقد زندگی روزمره، سُکرت، ریکار طلا، چند لحظه خواب و بیداری، آرزوارها، کودن، من و خانم مندیل، سُبلی، به من می‌گوین؟، زن اسیر، شن‌مرد، شهر کلیساها، در موزهی تولستوی، گفت‌وگوهایی با کوته و زامبی‌ها، طنز، هویت‌های مخدوش و گسسته، عدم قطعیت و دست‌انداختن عناصر داستان و روایت و ارجاع به انواع متون دیگر از جمله صه‌های پریان و همچنین دست‌انداختن گفتمان‌های غالب در زمانه‌ای که نویسنده می‌زیسته، از ویژگی‌های داستان‌های بار تلمی در مجموعه «زن اسیر» است. قصه‌های بار تلمی صرفاً بازی‌هایی با داستان و روایت نیستند که از سر تفتن صورت گرفته باشند. بار تلمی از خلال شبیه نگارش خود درواقع تصویری انتقادی از جهانی دیوانه و ازهم‌گسیخته و به‌طور مشخص‌تر تصویری انتقادی از جامعه آمریکا ارائه می‌دهد. بار تلمی در دو داستان از مجموعه «زن اسیر»



فرهنگی داده‌اند. مساله، مساله «جیره‌بندی فرهنگی» است. اما ما فعلاً، این هردو را به سود گونه‌ای از فلسفه ادبی کنار می‌گذاریم. باید پرسید دالان پیچ‌درپیچ، راه‌روی پیچ‌درپیچ، دقیق‌تر، رمپ موزه هنرهای معاصر که دور خود پیچ می‌خورد و به دل موزه، به دل زمین فرو می‌رود، چه پیوندی با دریاچه‌ای دارد که بنیامین می‌خواهد با سر توی آن شیرجه برود؟ چه چیزی شاپور صبری را که از رمپ موزه فرو می‌رود، با کاترین و بنیامین که میلی سوزان برای شیرجه‌رفتن در دریاچه دارند پیوند می‌ده و چه چیزی، هر سه را با کریستینا که بر روی زمین می‌خزد تا این اندازه به سوی زمین، به سوی خرنیدن و فرورفتن می‌کشاند؟ «از ماریچ شیب‌دار پایین رفت. ...ماریچ بی‌انتها و آبدی.

سکوت ابتدای نوار کاست نگهبان را به اشتباه انداخت. حالا بعد از بی‌صدایی طولانی و بدون خلل، بلندگوهای موزه صدای عجیب و ممتدی را به گوش شاپور رساند که به تدریج و نامحسوس اوج می‌گرفت. هوهویی مثل لبریزشدن حوض وقتی که هر رخته و جای خالی پر شده باشد. آن‌گاه وقتی هیچ نقطه بدون صدا باقی نمانده بود تومان صدای دیگری یادآور رپر-پژندن و روشن‌شدن لامپ‌های لوله‌ای دراز بود، با تن سرخوش و زخمه‌های فرار، توقع شکل‌گیری ملودی را ایجاد کرد... نقطه‌های ساده ضربه‌هانگ منظم و بی‌شلیه‌پله‌ای مثل نبض را سر دادند... نبض بود، بزرگ‌تر و ژرف‌تر، طنین قلب شاپور صبری؟ صدایی که مثل رعد از برق جدا شده؟ طنین قلب موزه یا قلب زمین؟ ... ضربه‌هانگ موزیک تمام تنش را می‌لرزاند... احساس کرد تنش مثل لامپ بزرگی می‌درخشد. نوری که از تن او ساطع می‌شد به دیوارهای توننی موزه برخورد می‌کرد و تغییر مسیرهای سریع می‌داد...». نخست، آن چه شنیده می‌شود، بیش از آن‌که صدا باشد، طنین سکوت است. شاپور صبری، موسیقی نمی‌شنود، غیاب موسیقی را می‌نبوشد. این موسیقی موسیقی‌ای نیست که با گوش‌کردن عادی شنیده شود. باید به آن گوش جان سپرد. گوش تن. باید سراپا گوش بود. اول باید کر شد تا بعد، کلا گوش شود. دوم این‌که، این موسیقی نیست که ساده به گوش برسد، چون بیش از آن‌که ارتعاشی صوتی باشد، شبیه ضربه‌ان زیرپوست است و ماندن می‌شد به زیرپوست می‌زند، باید آن را لمس کرد. اگر توانیم بگوییم، شاپور صبری در فضای موسیقی درون موزه شیرجه زده است و با سر توی آن فرورفته است، می‌توانیم بگوییم دارد در موسیقی شام می‌کند. موسیقی او را دربر گرفته است. او دارد موسیقی را لمس می‌کند. گوش جان‌سپاری، تن- گوش شدن، سراپا گوش شدن و با گوش‌های پوست، صدا را لمس کردن، در این‌جا، به هیچ‌روی، قرارتی نم‌عندی نیست.

حتی چیزی بیست که آتی در گوشه‌ای از رمان درخشیده باشد و سپس در زیر لایه‌های رمان کم شده باشد. القصه، از کلاه شبدیه‌بازی منتقد بیرون نیامده است. «کوه‌های دوردست یک‌دست سفید بودند. دشت‌ها سفید. همه چیز سفید بود. تنها چیزی که آن سفیدی بی‌پایان را خنده‌دار می‌کرد خطوط سیاه عمودی نازکی بود که از تنه چنارهای بلند اطراف جاده پیدا بود. حیرتی خیره شده به بیرون و احساس کرد مرسدس بنز سر جایش ثابت است. کوه‌ها روی ریلی حرکت می‌کنند و از کنارشان می‌گذرند. تا آن روز، سکوت را چیزی جز بی‌صدایی نمی‌دانست. اما یک‌دفعه احساس کرد در عمق سکوت و عدم فرو می‌رود... سکوت قابل لمس بود. در استخری از سکوت فرو رفت...». یک: سکوت صرفاً بی‌صدایی نیست، بل حالتی چون فرورفتن و دربرگرفته‌شدن است. دو: سکوت قابل لمس است. اما در پاره‌هایی که از فیلم رحمت حق‌وردی درباره کاترین، فرورفتن شاپور صبری در رمپ موزه و فروشدن حریرجی در سفیدی قابل لمس سکوت نقل شد، چیز دیگری نیز سوسو می‌زند. بل، شدتی کورکننده دارد: «تصویر صدا». صدا بدل به تصویر صدا شده است. مهم‌ترین دقیقه رمان تهرانی‌ها، دست‌یازی به سوی «تصویر صدا» است. پیش‌نابز تجسم «تصویر صدا» تفکیک صدا از تصویر است. مساله به هیچ‌روی بر سر ادغام تصویر-صدا نیست. مساله «حک‌کردن» صدا در تصویر نیست، صاله «فک شدگی» صدا از تصویر است. مانند «فرم» یک «محتوا». تنها وقتی می‌توان از «فرم» یک «محتوا» سخن گفت که پیشاپیش این دو از هم منفک شده باشند. پاره فروشدن شاپور صبری در رمپ موزه، از این زاویه اگر بنگریم، نیز، از پاره‌های بسیار مهم این رمان است. «صدایی که مثل برق از رعد جدا شده؟». بازنویسی می‌کنیم: صدایی که مثل تصویر (برق) از صدا (رعد) جدا شده. «شاپور گفت قطعه الکترونیک کل‌های عشق جوتل فاجرم‌ن را باید بتواند از تصویر برنامه دیدنی‌ها جدا کند. باید هر طور شده آن را به خلاء بررد و در محیطی از هیچ شناور کند...». تنش صدا-تصویر در این پاره بیش از این‌ها «شدت» دارد. این‌ها که گفته شد، صدای شاپور صبری است، ضبط‌شده روی پیام‌گیر تلفن پوران شعاع، تنش صدا-تصویر مدام باز می‌گردد. سینک صدا-تصویر: تصویر باسه‌مای صدا: «موزیک برنامه تقلیدی از باران عشق چشم‌آذر... تصاویر دور اهسته از جزئیات برداشته شده است.

ادامه در صفحه ۱۱

مروار

**تاریخ‌نگاری ادبیات معاصر ایران**

گرچه تاکنون آثار و مقالات زیادی درباره ادبیات معاصر ایران به چاپ رسیده، اما می‌توان گفت جای اثری که به تاریخ شعر و داستان‌نویسی معاصر فارسی بپردازد خالی بوده است. به‌تازگی اما کتابی با عنوان «سرگذشت تاریخ‌نگاری ادبیات معاصر ایران» نوشته حسن میرعابدینی در نشر نو به چاپ رسیده که می‌توان آن را تلاشی برای پرکردن این جای خالی دانست. میرعابدینی تا پیش از این غالباً با تحقیقاتش درباره داستان‌نویسی معاصر فارسی و به‌ویژه کتاب «صدسال داستان‌نویسی ایران» شناخته می‌شد. حالا او در اثر تازه‌اش، گزارشی از مقالات و آثار پژوهشی موجود در زمینه ادبیات معاصر ایران ارائه داده و به ارزیابی این آثار و مقالات پرداخته است. میرعابدینی در بخشی از مقدمه کتاب نوشته: «از آغاز ورود به روزگار نو، از دوره بیداری و نهضت مشروطه به این‌سو، در بازشناسی و معرفی ادبیات کلاسیک، کارهای بسیار انجام شده است، از تصحیح انتقادی آثار و چاپ منتخبانی از آنها گرفته تا بررسی‌ها و تاریخ‌نگاری‌های ادبی. در مراکز مطالعاتی و دانشگاهی نیز، این ادبیات همواره موضوع تدریس و پژوهش بوده است. اما به ادبیات و به‌خصوص نثر معاصر توجه چندانی نشده است؛ درحالی‌که تنوع محتوایی و صوری آثار پدیدآمده در دوره معاصر آن را به دوره‌ای مهم از تاریخ ادبیات ایران تبدیل کرده است. یکی از راه‌های معرفی ارزش‌های ادبیات معاصر نگارش تاریخ آن است. ادبیات معاصر، از نظر کمی و کیفی، به جایی رسیده است که ضرورت دارد جست‌وجوهای بیشتری در علل و اسباب پیدایش آن صورت گیرد و، در پرتو پژوهش‌های تازه، تاریخ‌های نوشته‌شده درباره آن بازنگری شود.»

میرعابدینی در ادامه تأکید می‌کند که به مرحله تازه‌ای در تاریخ ادبیات‌نگاری زبان فارسی رسیده‌ایم و آن درک «ضرورت تألیف تاریخ جامع ادبیات معاصر» است. او با اشاره به اینکه معمولاً این قسمت از ادبیات فارسی نادیده گرفته شده چنان‌که انگار ادبیات معاصر انحرافی از ادبیات غنی کلاسیک ایران بوده است، به این موضوع اشاره می‌کند که اتفاقاً ادبیات معاصر ادامه طبیعی و منطقی ادبیات کلاسیک است.

میرعابدینی «تدوین منابع اطلاعات» را از نخستین اقدامات لازم برای تألیف تاریخ ادبیات معاصر دانسته است. چراکه با این اقدام می‌توانیم از حد و حدود تحقیقات انجام شده مطلع شویم و چشم‌انداز گسترده‌تری پیش‌روی پژوهشگران قرار دهیم. او منبع اطلاعات را شامل مواردی مثل «کتاب‌شناسی‌ها»، «فرهنگ‌ها» و «مقاله‌نامه‌ها» دانسته است. میرعابدینی ضمن توضیح هریک از این موارد نوشته: «برداشت‌شدن این‌گام‌های اولیه محققان را برای طی طریق در مسیر صعب نوشتن تاریخ ادبیات معاصر آماده می‌سازد. اما برای شروع هر تحقیقی مرور پیشینه تحقیق بسیار مهم است. از این‌رو، کتاب حاضر با هدف ارائه گزارشی از کتاب‌ها و مقالاتی با موضوع تاریخ‌نگاری ادبیات معاصر تدوین شده است، به این مقصود که هم گامی در راه شناسایی اثر برداشته شود هم شبیه‌هایی که مؤلفان برای نگارش تاریخ ادبیات معاصر اختیار کرده‌اند، از منطری انتقادی، بررسی‌گردد. معرفی اثر با توجه به اهداف مؤلف، روش تحقیق او، و ساختار بیرونی اثر صورت می‌گیرد.



در عین‌حال، کوشش می‌شود، با دسته‌بندی مواد مطرح‌شده در تاریخ‌های ادبی معاصر، اساس روایت تاریخی از این ادبیات نشان داده شود.» میرعابدینی در جایی دیگر از مقدمه‌اش، درک ضرورت نوشتن تاریخ ادبیات را حاصل رسیدن به «مرحله‌ای از خودکامی» تاریخی-اجتماعی» دانسته است. او تاریخ ادبیات‌نویسی را «راهی فرهنگی» برای تبیین هویت ملی از طریق دسته‌بندی و ارزیابی میراث ادبی جامعه دانسته که «با ظهور احساسات ملی‌گرا و شکل‌گیری هویت سیاسی- جغرافیایی ایران در دوره مشروطه مقلان بوده است.» به این اعتبار، میرعابدینی با اشاره به کتاب چهارجلوه‌ی «تاریخ ادبی ایران» ادوارد براون، او را اولین محققی می‌داند که به ضرورت تحقیق درباره ادبیات معاصر تأکید کرده است و به‌عبارتی سابقه نگارش تاریخ ادبیات معاصر را با فصل‌های پایانی جلد چهارم کتاب براون بی می‌گیرد. میرعابدینی ضمن اشاره به جایگاه کتاب براون در تاریخ ادبیات‌نویسی معاصر درباره شیوه او این توضیح را آورده که: «روش او چنین است که، پیش از معرفی آثار و اثرآفرینان، به بررسی اوضاع سیاسی و فکری محیط پیدایش آنها می‌پردازد. او برای مطبوعات و شعر دوره مشروطه اهمیت بسیار قائل است؛ اما به نوآوری‌های نثر نگاهی گذرا دارد و موفق نمی‌شود چشم‌انداز به نسبت کاملی از پیشرفت‌های آن را پیش روی خواننده قرار دهد... تاریخ ادبیات‌نویسان پس از براون، به پیروی از او، روش گاه‌شمارانه را [اختیار کردند که، به موجب آن، اثر ادبی ترجمان عصر خود شمرده می‌شود.»

میرعابدینی در ادامه به برخی از تاریخ‌ادبیات‌هایی که بعد از کتاب براون نوشته شد اشاره می‌کند و بعد درباره آثار منتشرشده در دهه پنجاه به این نکته اشاره می‌کند که در این دوران مطالعه درباره ادبیات معاصر، همچنان به روش آن سیر صعودی می‌یابد. از کتاب‌های مهم این زمان، می‌توان به «از صبا تا نیما» بچی آریان‌پور اشاره کرد. «این اثر را می‌توان نوعی سنگ نشانه در راهی به شمار آورد که انتظار می‌رود به تدوین تاریخ جامع ادبیات معاصر منتهی گردد.» واقعیت این است که تا پیش از دهه پنجاه توجه چندانی به ادبیات معاصر در تاریخ‌نگاری‌ها صورت نمی‌گرفت و محققان اولیه نهایتاً موضوع را به‌طور کلی مطرح می‌کردند. محققان بعدی با دیدی جزو-نگرتر به ادبیات معاصر توجه کردند تا در نهایت تا دهه پنجاه به این سو، «این نکته مدنظر قرار گرفت که تاریخ ادبیات فقط رویدادهای زمان‌های دور نیست بلکه زمان معاصر هم می‌تواند جایی در آن بیابد. آثاری که در چند دهه پس از انقلاب اسلامی منتشر شده‌اند راه را برای نگارش تاریخ ادبیات معاصر باز کرده‌اند. اما، با توجه به اینکه کارنامه‌ها در این زمینه تألیف لازم را ندارند، برای فائق آمدن بر کمبودهای موجود از نظر شیوه تالیف و هم از حیث جامعیت، تحقیقات نقادانه و مبتنی بر نظریه ادبی ضروری است.» میرعابدینی کتابش را در هفت بخش و با این عناوین نوشته است: تاریخ‌نگاران ادبی، ایران‌شناسان روس، ایران‌شناسان غربی، مؤلفان گلچین‌های ادبی، راویان داستان داستان‌نویسی، نگارندگان تاریخچه شعر و گزارشگران سیر نمایش.