نقد شعر

نگاهی به «سایه‌ام را بر دیوار جا گذاشته‌ام»

به کوچه‌های بن‌بست

مفتون امینی

■ تنها چیزی که از برف
بیرون مانده
یک میله خالی
از پرچم است
(ص ۱۱)

شعری است کوتاه و ساده‌نما، اما به اندازه یک هایکوی خوب، حال و گیرایی دارد و شما را وامی‌دارد یا بر می‌انگیزد. بزنید به انبوهه «برف» و تندیس‌های مرگ و شکست و ویرانی و بیهودگی را بیرون بکشید. مظفری‌ساوجی در سال ۱۳۸۶ با مجموعه شعر «رنگ‌ها و سایه‌ها» (ناشر: مروارید) جزو دو سه جوانی بود که با اشعه افق آرای خیره کننده‌ای از پشت ارتفاعات شعر نو طلوع کردند و ما را به ادامه یک تحول خلاق در شعر جوان امروز امیدوار کردند. بررسی دو مجموعه اخیر و مطابقه آنها نشان می‌دهد که شاعر در کتاب جدید خود از جنبه ذهنی، موشکاف‌تر و خرده‌بین‌تر و اخواست‌گراتر شده و این فرق مثبتی شمرده می‌شود اما از جهت عینی در این دو سه ساله به مزیت جدیدی نرسیده و در این مجموعه علاقه به ایجاز و گرایش به بعد به اندازه مجموعه قبلی نمونه نشان می‌دهد.

با این وجود، شاعر در این مجموعه به کشف‌هایی رسیده که می‌تواند خون تازه‌تری در سرخرگ شعر سپید ما بدواند و شاعر جوان این حقیقت را پذیرفته یا به نوعی از آن الهام گرفته که در غیاب وزن و قافیه باید صناعی و دقایقی سود جسته شود که فقر و بی‌پیرایگی دامن سخن شگرف شعر نامیده شده را نگیرد. از جمله این هنرورزی‌ها، استفاده از تضادها و کوپل‌های معنایی است، مثلا در قطعه آخر مجموعه: گاهی وقت‌ها/پیش از آنکه غم /بیاید /تا هر چه را که کم گذاشته/با خود بیاورد/ شادی/ برگشته است/ تا چیزهایی را که جا گذاشته/بردارد (ص ۱۰۰)

یا در بند اول از شعر «دل تاریکی»:

به فکر فرو رفته‌ام/مثل چراغی در دل تاریکی/آیا ماه فرورفته در فکر ابرها/یا ابرها فرو رفته‌اند در فکر ماه؟ (ص ۹۲)

شگرد دیگر، بازی با پروسه زمان است با القای نوعی حرکت که معمولا اما خلاف عادت از انتها به ابتداست، مثلا در قطعه «عزیزبنی»:

حتما کسی اینها را/ به اینجا آورده/این خانه‌های سر به فلک کشیده /با پای خودشان که نیامده‌اند /چه کسی این در را/به کوچه‌های بن‌بست /باز کرده است؟ (ص ۶۵)

یا در قطعه «درخت» که می‌خوانیم:

سایه‌ام را بر دیوار...
مهدی مظفری ساوجی
انتشارات: چشمه
چاپ اول: ۱۳۸۹

این در چوبی / که سال‌هاست/ روی یک پاشنه می‌چرخد /و جز صدای چرخیدن کلید /و پچ‌پچ موریانه‌ها /در گوشش /صدایی نپیچیده است / روزگاری /فقط /به روی بهار /باز می‌شد /(ص ۷۶)

که یکی از زیباترین نوسیون‌ها از درخت صنعت گذرانده است با القای ظرافت‌مندانه نوعی نوستالژی.

و اما چنانکه در ابتدای مقال گفته شد، مظفری شاعر در این مجموعه، شاید به منظور تخلیه روحی یا رفع یک تضاد مزاحم، کمی درازگویی کرده چنان که در قطعه‌ای با نام «تقصیر باد نیست» که بیست و چند سطر دارد چنین به نظر می‌رسد که می‌شد به این صورت خلاصه‌نویسی یا عصاره‌کشی کرد:

قرار بود /بهار بیاید /(و چه کارها بکند)/نگاه کن /به سایه‌هاشان /کلاغ‌ها /پرستو هستند /(ص ۴۶ و ۴۷)

اما در شعر «پرواز» درست برعکس این جریان، شاعر حتی یک کلمه زیادی ندارد، یا کلمه‌ای که لازم بوده بیاید و نیامده باشد:

آرامش پنجره را /باد /به‌هم زده است / پرده / مثل پرنده‌ای که / پایش را بسته باشند / در هوای تقلاست /(ص ۳۲)

قطعه خوش سروده «غم‌های من» هم نمونه دیگر بلکه بهتری است:

پرده‌های اتاق را
کنار زده‌ام
روانشناس گفته است
آفتاب
غم را
از دل می‌برد
غم‌های من اما
برف نیست
(ص ۲۶)

قطعات دیگر مثل شعر شیوای (آپوکالیپس) در مقایسه پس‌نگرانه، نمایانگر مزیت‌های بازمانده و ادامه‌یافته‌ای است، چنانکه در صفحه ۲۰ می‌خوانیدش. از نظر روانشناسی شاعر، پیداست که آقای مظفری ساوجی تضادی خصوصی را حل کرده و بر مشکلی که کاملا جنبه شخصی دارد فایق آمده است و بر اثر این پدیده که برای آن صفتی تعریف نمی‌کنیم در مقام مقابله با آسیب‌ها و دردهای اجتماعی، گرایش به طنز و حتی هزل در او قوت گرفته بی‌آنکه نتواند در مجموعه اخیر آن را اداره‌ای و احاطه‌ای بسزا داشته باشد.

به هر حال من مهدی مظفری ساوجی را شاعری نمی‌بینم که فقط چاله‌ها را پر کند بی‌آنکه به ارتفاعی رسیده باشد.

تقلا برای جمله‌های خوب

تاملی در ادبیات بدون سبک

اثری از: شاگال

پویا رفویی

داستان «امتیاز» آخرین داستان از مجموعه پیراهن پر نوشته پگاه ایرجی، حاوی نگره‌ای از ادبیات است که می‌تواند در خود تامل کند و بدون وساطت هر سیستم تئوریک در عرصه نقد ادبی، به تمثیلی از تصور فعلی از ادبیات داستانی بدل شود.

«آ» و «ی» - حروف آغازین و پایانی الفبای فارسی - به هیئت دو شخصیت، یکی زن و دیگری مرد، در کنار مردها و زن‌های دیگر در سالنی نشسته‌اند. کف سالن، زیر هر یک از میزها دوایر متحدالمرکزی قرار دارد که در مرکز آن اعداد و ارقام، زمان و امتیاز زوج‌ها را نشان می‌دهد. «آ» و «ی» در مسابقه‌ای شبیه به مسابقه‌های تلویزیونی، مدت زمان محدودی فرصت دارند تا با گفتن «یک جمله خوب» امتیازشان را ارتقا دهند. هر قدر تعلل کنند زمان و به دنبال آن امتیاز کمتری نصیبشان می‌شود اما این زوج از گفتن جمله‌های خوب ناتوان شده‌اند. در جایی از داستان می‌خوانیم: «ما فقط به چند تا جمله خوب احتیاج داریم که امتیازمون را بالا ببریم.» در ادامه زمان باقیمانده را با جملات تراز می‌کنند: «... ببین حداقل ۱۰ دقیقه دیگه وقت داریم یعنی ۳۰ تا جمله ۲۰ ثانیه‌ای یا ۳۰۰ تا جمله دو ثانیه‌ای»، اما هر چه می‌کوشند و تقلا می‌کنند، نمی‌توانند جملاتی به هم بگویند که امتیازشان را افزایش دهد. با این حال پنج دقیقه مانده به پایان زمان امتیازگیری، «آ» به این نتیجه می‌رسد که باید از دایره خارج شود و البته همین کار را هم می‌کند. داستان «امتیاز» از مصادیق آن نمونه‌های درخشان از ادبیاتی است که خودش به میانجی مبدل می‌شود و صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که بیش از هر چیز، بیانگر وضعیت ادبی است. سه مولفه مستقل، سرحدات قلمرو روایت را تشکیل می‌دهند: زبان، زمان و اعداد. فرآیند روایت نیز بدین منوال است که زوج‌ها جملاتی را خطاب به یکدیگر می‌گویند. این جملات بدون اینکه تاثیر خاصی روی طرف مقابل ایجاد کند بلافاصله به عدد و رقم تبدیل می‌شود ولی کار به همین جا ختم نمی‌شود. ارقام معرف زمان باقیمانده برای برنده شدن و در عین حال با هم بودن زوج است. جالب اینجاست که زوج‌های دیگر در میزهای اطراف هم به همین روال سرگرم‌اند. ظاهرا در رقابتی سالم و آشکار به سر می‌برند، منتها مکانیسم خودکار دوایر متحدالمرکز، فرمولی را طرح‌ریزی کرده که «جمله‌های خوب» را به امتیاز زمان رمزگذاری می‌کند. موقعیت یا مکان حاصل از مرزبندی این سه مولفه، صحنه‌ای را ساخته و پرداخته که بیش از هر چیز به استودیوی ضبط تلویزیونی مسابقه‌های سرگرم‌کننده شبیه شده است. به عبارت دیگر، «امتیاز» داستان تسلیم ادبیات به جامعه نمایش است. پگاه ایرجی در زمینه خلاقانه داستان خود، به یکی از مهم‌ترین غیاب‌های ادبیات ایران در وضعیت موجود اشاره کرده که آن سبک است. طی سال‌های اخیر داستان‌نویسی ایران از ضرورت سبک دور و دورتر شده و هم اینک بیشتر از دوره‌های قبلی از نویسندگانی سبک‌پرداز محرومیم. جریان غالب داستان‌نویسی، مرکز ثقل روایت را بر طرح یا پلات داستان استوار کرده و به تبع آن سبک به ارزشی ثانویه یا به تزئین و روکش روایت‌ها دگردیسی یافته است. به بیان بهتر، اهمیت سبک صرفا در همین خلاصه شده که مکمل طرح داستان باشد. نتیجه‌اش این شده که تدریجا سبک از مکمل روایت به محل روایت نقل مکان کرده و همه داستان‌ها شبیه به هم شده‌اند؛ صورت‌بندی شخصیت‌ها متحدالشکل شده و لباس‌ها و خانه و مکان‌ها - اعم از اینکه در حوزه خصوصی باشد یا مکان‌های عمومی - در عین تنوع و تلاش برای تفاوت به نوعی دیزنی‌لند جهان سومی تغییر ماهیت یافته یا به تعبیر جورج ریتزمک دونالدیزه شده. یک نگاه اجمالی و تا حدی مقایسه‌ای به خوبی گویای آن است که نویسندگان سبک‌سازی مثل کوروش اسدی، حسین مرتضائیان آبکنار، به‌روژ اکره‌یی و حمید نجفی ظرف همین چند سال اخیر به نمونه‌هایی استثنایی بر قاعده بدل شده‌اند. در وضعیت موجود، شور غالب انتقال تجربه‌های زندگی روزمره بدون کمترین تغییر به عرصه‌ای تحت نام ادبیات است. فوبیای سبک متضمن طرز تلقی خاصی نسبت به ادبیات است که می‌خواهد جلوه دست نخورده و یکپارچه‌ای از جهان بیرون از ادبیات را به تمامی بازنمایی کند. پیش فرض ایدئولوژیک این گفتمان، سبک را رفتاری متظاهرانه در قبال جهانی یکدست معرفی می‌کند. آنچه مهم است نظرگاه، طرح و گره‌افکنی است. حال آنکه ادبیات در صیرورت تاریخی خود ناشی از تنش و جدال میان سبک و نظرگاه بوده است. سبک، شیوه‌ای از نوشتار را طرح‌ریزی می‌کند که برخلاف تناظر جزء به جزء زبان و جهان است. برای نویسنده، زمینه ثابت و از قبل موجودی قابل تصور نیست. به دیگر سخن، نظرگاه واقعی پس از سبک آشکار می‌شود. سبک و تخیل داستانی اجرایی جداگانه و مستقل از تجربه‌های زیسته محسوب نمی‌شوند. آنها مصادیق آفریننده و کنشگر ادبیات در مواجهه با نفس زیستن هستند. سبک مکمل یا محل تجربه‌های زیسته نیست بلکه مهم‌ترین نمود از زیستنی است که با ادبیات تجربه می‌شود. در غیاب سبک و تخیل، آنچه باقی می‌ماند جمله‌های خوبی است که ارزش آنها را دوایر متحدالمرکز زیر میزها، با ارقام امتیاز و زمان باقیمانده، تعیین می‌کنند. موازی با این فرآیند، انتظارات جریان غالب از نقد ادبی نیز تعیین تکلیف می‌شود. نقد ادبی، موظف است معنای ادبیات و حدود و ثغور آن را ردیابی کند یا اینکه تفسیرهایی در خور و مطلوب ایجاد کند. در واقع، فضای ادبیات به صورت محیطی کلینیکی تصور می‌شود که منتقد در مقام روانکاو، به تداعی‌های آزاد اثر ادبی، بیمار دراز کشیده روی تخت، گوش می‌دهد و از آنها به برداشت‌ها و تعابیری می‌رسد که خود بیمار از آنها بی‌خبر است. حفاری در متون و اصطلاح سوزان سانتاگ، جایگزین مناسبی برای نقش از پیش تعیین شده نقد ادبی است، اما یکی از قدیمی‌ترین و احتمالا مهم‌ترین دلایل وجودی نقد ادبی، توضیح و حتی ایجاد نحوه امکان‌پذیری ادبیات است. نقد ادبی گذشته از تفسیر، دسته‌بندی و ارزشگذاری به شیوه‌ها و شگردهای امکان‌پذیری ادبیات نیز نظر می‌کند. داستان «امتیاز» نمونه بارزی از شرایطی است که در غیاب، طرد یا نفی نقد ادبی، خلق ادبی خود عهده‌دار توضیح و توصیف نحوه امکان‌پذیری‌اش می‌شود: هیجان برای گفتن جمله‌های خوب، فضایی که توامان آمیزه‌ای از کافی‌شاپ و استودیوی مسابقات تلویزیونی است و در کنارش دوایر متحدالمرکز نهادهای ادبی که وظیفه تبدیل کلام به واحدهای ثابت و معین تشویقی - تنبیهی را به عهده دارند و همزمان با دقتی معادل هزارم ثانیه، وقت باقیمانده را اعلام می‌کنند و دست آخر، از این نوشته هم چیزی دستگیر کسی نمی‌شود که بالاخره داستان پگاه ایرجی، کار خوبی است یا نه؟

پیراهن پر
پگاه ایرجی
انتشارات: آگه
چاپ اول: ۱۳۸۹

تصور متعارف از سبک، آن را هم عرض با تزئینات زبانی، استفاده افراطی از آرایه‌های ادبی، تقلید از نوشتار تاریخی یا بازی‌های زبانی مفروض می‌گیرد اما از زاویه‌ای دیگر، مستقل از موازین ادبیات کارگاهی سبک در ساده‌ترین شکل خود محل برخورد حضور بدن‌ها در برخورد با سازمان تو در تو - یا دوایر متحدالمرکز - زبان است. نویسنده با سبک، واریاسیون‌ها و تفاوت‌های جهان بالقوه را ارایه و به زعم ژیل دلوز، زبانی در بطن زبان تاسیس می‌کند. مهم نیست موضع‌گیری و جهان‌بینی نویسنده به طور پیشینی چه گرایشی داشته باشد. نفس ولادت سبک در فرآیند خلق ادبی، عملی مقاومت‌آمیز است. متعاقب با آن، غیاب یا نفی سبک، گویای عقب‌نشینی یا چشم‌پوشی از مقاومت خلاقانه است. سبک عبارت از لحظه‌ای است که زبان بی‌اعتنا به آن چیزی که باید بگوید یا آن چیزی که باید نشان بدهد، منشاء حرکت، سیالیت و انهدام محدوده‌های نمادین خود می‌شود. سبک، ادبیات را به جلوه فرآیند عرصه می‌کند و نه نوعی غایت؛ به جای آنکه چیزی را نشان بدهد، می‌آفریند. یا ساده‌ترین آن که سبک لحظه از جا بلند شدن «آ» و ترک صحنه است. در اتمسفر داستان «امتیاز»، سبک نقطه مقابل استمرار در گفتن «ج ملههای خوب» است. معضل ادبیات بدون سبک، ادبیاتی که با فرم‌های بیانی مستقر گلاویز نمی‌شود، هیولای تهدیدگر کلیشه‌هاست ولی این ادبیات کلیشه‌ای نمی‌شود، کلیشه‌ای هست، حتی قبل از نوشته‌شدن. دقیقا شبیه تلاش برای گفتن جمله‌های خوب به قصد کسب امتیاز و وقت بیشتر است. نکته اینجاست که جریان غالب به خوبی از فقد آگاه است. هر از گاهی با وضع تعابیری مثل «جهان تازه داستان» یا «ادبیات متفاوت» می‌کوشد بر این هیستری کلیشه‌ای‌شدن غلبه کند اما زمان به سرعت سپری می‌شود و فرصت گفتن جمله‌های دو ثانیه‌ای و ۲۰ ثانیه‌ای از دست می‌رود و همین تعبیرها نیز به کلیشه‌هایی اضافه بر کلیشه‌های قبلی دگرگون می‌شود. معیار نوبودگی ادبیات با زمان سنجیدنی نیست بلکه با فرآیندها و ظرفیت‌ها و بالقوگی‌هایی ایجاد می‌شود که حاصل از صدایی برخاسته از سبک است. آخرین دلیل تراشی در وضعیت فعلی، احاله مساله کلیشه‌ای شدن به گردن ممیزی است. مسلما ممیزی نوعی محدودیت را به تولید ادبی اعمال می‌کند و بی‌شک آنچه خوانده می‌شود معادل با همه آنچه نوشته می‌شود یا نوشته شده، نیست. علاوه بر این هر محدودیتی خود به خود محدود شدن امکان‌پذیری‌های رخ نداده نیز هست اما ممیزی همواره بنا بر ذات خودش با بالفعل‌شدگی ادبیات سر و کار دارد. حال آنکه سبک، فرآیند حرکت و سیالیت بالقوگی ادبیات را زمینه‌چینی می‌کند. توسل به این استدلال که ادبیات خاصی و منحصر به فرد تحت کنترل ممیزی است و به تبع آن خوانده نمی‌شود، نوعی مغالطه جایگزینی مجهولات با معلومات است. اساسا ممیزی وظیفه نظارت بر سبک‌های ایجادشده در صیرورت ادبیات را برعهده ندارد. ویلیام باروز، در مقاله «محدودیت‌های کنترل» به روشنی شرح داده که کنترل صرفا از طریق نظارت انجام نمی‌شود بلکه شکلی از کنترل به صورت «مراقبت» به منصه ظهور می‌رسد. مدل‌های نظارتی و مراقبتی کنترل را نمی‌توان یکسان و یکدست دانست. نظارت بر بیان‌ها و جلوه عینی هنرها اعمال می‌شود حال آنکه مراقبت فضاها و مکان‌های نشانه‌گذاری شده مطلوب خود را ایجاد و حمایت می‌کند. مراقبت استعاره خود را به صورت صحنه‌ای باز گو می‌کند که فقط می‌توان روبه‌روی یکدیگر نشست و برای گفتن جمله‌های خوب، تقلا کرد. اتفاقا، سلبیت سبک و مقاومت در دفاع از فضای ادبیات مهم‌ترین سازوکار در به سخن در آوردن موقعیتی است که لکنت و سکوت شمارش لحظه‌ها مابه‌التفاوت تقلای پایان‌ناپذیر برای «جمله‌های خوب» می‌شود. «آ» و «ی» نهایتا به این نتیجه می‌رسند که به جای پافشاری بر ادامه بازی و پذیرفتن قاعده آن، از جا بلند شوند و صحنه را ترک کنند یا شاید بخواهند خودشان قاعده بازی را تاسیس کنند.

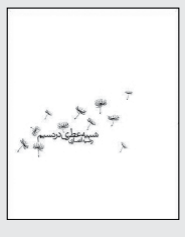
نگاهی به داستان بلند «شبیه عطری در نسیم» رضیه انصاری

چرا جا خالی بدهی؟!

محسن بوالحسنی

ادبیات مهاجرت اسمی برای یک مسماست. این مسما مساله‌ای جدی و قابل تامل است. ادبیات مهاجرت را تنها به نویسندگان مهاجر نمی‌توان نسبت داد. نویسندگانی نیز از مهاجرین می‌نویسند و اثرشان را در زمره ادبیات مهاجرت قرار می‌دهند. در این گونه آثار شخصیت‌ها آنچنان دور از ذهن نیستند. شخصیت‌هایی که در کشوری دیگر به عنوان یک فرد مهاجر شناخته می‌شوند و این فرد مهاجر بی‌شک با جهانی دیگر جدا و دور از آنچه که با آن در سرزمینی دیگر اخت بوده است روبه‌رو می‌شود و تغییر به صورت آهسته آهسته حرفی جدی می‌شود در رفتارشناسی این مهاجر در مهاجرت. پرداختن به این شرایط و رفتار شناسی و نمونه‌گذاری از وضعیت‌های این چنینی محور اصلی داستان بلند رضیه انصاری در کتاب «شبیه عطری در نسیم» بوده است. «شبیه عطری در نسیم» اولین کتاب این نویسنده است که در اولین حضورش در حوزه کتابداران با چنین رویکردی به کلمه در می‌آید. داستان این کتاب روایت زندگی سه مهاجر ایرانی در آلمان است و بیانگر روابط اجتماعی این مهاجران در کشوری دیگر. در واقع تقابل اجتماعی و فرهنگی این شخصیت‌ها اصلی‌ترین مساله نویسنده این داستان بوده است. شخصیت‌هایی آنچنان که در خلال حرف‌ها و گفته‌های آنان مشخص می‌شود، شخصیت‌هایی از طبقه روشنفکران ایرانی هستند. رضیه انصاری در چند صفحه ابتدایی مخاطب خود را خوشحال می‌کند که می‌تواند با این کتاب همراهی کند و آن را به گوشه‌ای نیندازد و قید خواندنش را بزند.

روایت با این جمله‌ها آغاز می‌شود: «انگار همین بغل است. یا اصلا دیروز بود. خب بگذار باشد. بیاید، برود، چرا جا خالی بدهی؟» همین سطر اول این پیش آگاهی نسبی را به مخاطب می‌دهد که وقتی سطر اول با چنین جمله آغاز می‌شود پس یک نوع دوری و میل به بازگشت یا حتی نوعی نوستالژیا ممکن است تم اصلی این داستان باشد و کاتب در ادامه در پاراگراف بعد خیلی زود به سر وقت معرفی شخصیت‌هایی می‌رود که بار اصلی این داستان را به دوش می‌کشند. در این کتاب حادثه‌ها مساله اصلی نیستند بلکه همانطور که عنوان شد شخصیت‌های این داستان بار کشاندن داستان را به دوش می‌کشند و راوی تماشاگر این روایت و این آدم‌هاست. تا حرف از راوی است این را بگوییم که در فصل اول کتاب شخصیت راوی آنچنان به چشم نمی‌آید. (منظور از راوی اینجا نویسنده کتاب است). شخصیت بی‌طرف راوی در چیدن میزانسن‌ها و برخوردها و دیالوگ‌ها در فصل اول بسیار باور پذیر است و این عدم حضور شفاف و به اصطلاح رو و نمایان، شخصیت‌ها را در فصل اول باور پذیر می‌کند. اما در فصل دوم (بگذار بر زمین خود بایستم) راوی بی هیچ دلیل موجه سعی می‌کند دغدغه‌ها و تمایلات خود را در دهان کتاب بگذارد در صورتی که هیچ دلیل موجهی برای این حضور وجود ندارد. منظور دقیقا همان جایی است که اگر راوی سطرهایی از شعرهای احمدشاملو را سرآغاز داستان می‌گذارد و گویی سعی می‌کند روشنفکر بودن خود را از این طریق در کتاب جای دهد در صورتی که اگر تمام این سطرهای شعر در این کتاب حذف شوند هیچ اتفاق خاصی نمی‌افتد. این فصل با این شعرها و در کنار توصیف و فضاسازی‌ای که به مدد رساندن این فضاها به این شعرها است در واقع پاشنه آشیل بسیار جدی برای این کتاب به شمار می‌رود. پیمان، کیا و بهزاد شخصیت‌های اصلی این کتاب نمونه مهاجران طبقه روشنفکر هستند. نویسنده سعی می‌کند الگوریتم شخصیتی این سه نفر را با ارایه رفتارها و مسایل و دغدغه‌هایشان ترسیم کند. شخصیت‌هایی که هر کدام به نوعی شکست فصل جدا ناشدنی از زندگی و تاریخ‌شان است. سویه‌های رفتاری این شخصیت‌ها چنانکه در کتاب آمده است نمایانگر چهره‌هایی متعلق به جریان‌هایی خاص در دوره‌های خاصی از تاریخ ایران است که نمونه‌هایش به وفور قابل اشاره است.



شبیه عطری در نسیم
رضیه انصاری
انتشارات: آگه
چاپ اول: ۱۳۸۹

این شخصیت‌ها که هرگز نمی‌توانند از گذشته خود فاصله‌ای جدی بگیرند در طول داستان به فلاش‌بک‌هایی با گذشته و زندگی گذشته و روابط و شرایط اجتماعی‌شان در گذشته درگیر می‌شوند و این خرده روایت‌ها در نهایت به روایت کلانی از زندگی این آدم‌ها را پیش روی مخاطب این کتاب قرار می‌دهد که می‌توان گفت رضیه انصاری در ساخت و پرداخت این گریز از مرکز و برگشتن به حال و زندگی کنونی آنها موفق رفتار کرده است. همیشه اولش همه چیز ماورای زمینی است. عقدی در آسمان‌ها بسته می‌شود. بعد آهسته آهسته می‌آید پایین. می‌رسد زیر زمین. زور می‌زنی که بگویی نه. این طورها هم نیست. مابه هم ربط داریم. خیلی ربط‌ها» (صفحه ۶۷). زندگی شخصی و درونی این شخصیت‌ها هر کدام به نوعی قابل واکاوی است. با این حال شاید بتوان گفت در خلال این گفت‌وگوها و روایت‌ها شخصیت‌های داستان به ما نمی‌گویند که چه و چه کاره بوده‌اند. عدم ارایه سوابق سیاسی شخصیت‌ها و یا حتی اشاره‌ای به این مساله شاید یکی دیگر از نبودهای این داستان است. هیچ اشاره‌ای از این که این شخصیت‌ها چگونه و چطور به اینجا رسیده‌اند نمی‌شود و این مساله در هاله‌ای از ابهام می‌ماند و نویسنده سعی می‌کند به برخی از سویه‌های شخصیتی و رفتاری این آدم‌ها بسنده کند. علی‌الخصوص روابط خانوادگی، کاری، اجتماعی و بخشی از مناسبات فرهنگی و در نهایت گوشه‌ای از اندیشه‌هایشان از طریق دیالوگ‌هایی که با هم رد و بدل می‌کنند. به هر روی شخصیت‌های این کتاب مدام در حال فکر کردن هستند و فکرهای آنها در گریزگاه پاسخ دادن یا مواجه شدن با مساله یا سوالی برای مخاطب دستش را رو می‌کند «در این داستان عناصر داستان آنقدر درگیر شکل و فرم شدن نیستند. آنها آمده‌اند تا ماجرایی را تعریف کنند و تمام شوند. زمان معنای مهمی در این داستان از خود نشان نمی‌دهد شاید تنها در مواردی که این شخصیت‌ها به گذشته برمی‌گردند. شاید در پایان، گفتن این مساله هم بد نباشد که نویسنده زن این داستان؛ رضیه انصاری؛ جهان سه مرد را ترسیم می‌کند با سویه‌های روحی این مردان و گاه تا تحلیل درون متنی این شخصیت‌ها نیز پیش می‌رود.

نمی‌توانم به طور قطع بگویم که انصاری به بهترین شکل این مساله در داستان خودش دست یافته است و توانسته در ارایه شخیصت به شکلی کامل در مرد بودن شخصیت‌هایش فروبرود و این تجربه را در اولین کتاب خود با موفقیت پیش برده است. کتابی که بتواند با مخاطبش کنار بیاید و او را با مهربانی مجاب کند که تا انتها با او همراه شود می‌تواند کتاب موفقی بوده باشد؛ حداقل در خوانش اول.

زاویه

ادبیات فارسی در سپیده‌دم زبان ملی

هوشیار انصاری‌فر

■ **از زبان**: اول اینکه ادبیات معاصر فارسی همان‌طور که از اسمش پیداست از زمین زبان فارسی برآمده است و این زبان از لحاظ ادبی مهم‌ترین و اگر چه فقط یکی از زبان‌های رایج است در ایران. این زبان در مقام زبان غالب و لاجرم مهم‌ترین زبان ایرانی ناگزیر حامل تاثیرات و حسرات زبان‌های حاکم و محکوم در تاریخ دور و دراز خود بوده؛ از طریق شعر و سایر صورت‌ها و اجراها و ظرفیت‌ها و تجربه‌ورزی‌های زبانی از طرف دیگر این زبان از حدود صد سال پیش در مقام زبان «ملی»، به صورت بیرقی برای مرکزگرایی سیاسی و سرکوب زبانی توسط حکومت‌های مرکزگرای مرکزی هم درآمد. شلاقی که نه فقط بر پیکر دیگر زبان‌های ایرانی خویشاوند و ناخویشاوند با آن، بلکه به‌صورتی پیچیده‌تر و شاید تعیین‌کننده‌تر، بر پیکر خود فارسی و گونه‌های متعدد و متعارض آن نیز فرود آمده است. از طریق نهادهای مرکزی ملی از قبیل فرهنگستان، آموزش و پرورش، رسانه و .... چنین سرکوبی جز با توسل به بوروکراسی مدرن امکان اعمال نمی‌یافت، بدیهی است که در تاریخ هزاران‌ساله ایران هم هیچ مانندی نداشته است. شگفت اینکه دست‌کم در هزار سال آخر عمر نظام سلطنتی در ایران، زبان قریب به اتفاق دربارهای ایرانی، ترکی یا زبان‌های خویشاوند ترکی بوده، چراکه شاهان ایران در طول قریب به یک هزاره کمابیش فارس و فارسی‌زبان اساسا نبوده‌اند و این فرق فارق رواج فرهنگی و تاریخی زبان فارسی در ایران بوده. در حقیقت جنس نفوذ زبان فارسی در سرزمین‌های تحت نفوذ خود، بیشتر از جنس نفوذ زبان عربی در ممالک اسلامی بوده؛ یعنی بیش از آنکه فراهم‌آورده شمشیر باشد حاصل ادبیات و فرهنگ مشترک و اقتضائات تاریخی و بینا اقوامی است. یکجور لینگافرانکا. علاوه بر این زبان فارسی نه صرفا در ایران فعلی، که در پهنه به مراتب گسترده‌تر سرزمین تاریخی ایران بزرگ، در افغانستان، تاجیکستان، هند، پاکستان و ... هم، زبان غالب یا عمده به حساب می‌آید یا می‌آمده است و در سرزمین‌های ترک‌زبان و شماری کشورهای عرب منطقه، به صورت‌ها و درجه‌های مختلف نقشی تعیین‌کننده و تاریخی عهده‌دار بوده‌است، که طبیعی است اگر تأثیرات و حسرات دیگر از رهاورده باشد با خودش. این همه البته قبل از آن است که همسایه شدن با روس و انگلیس او را ابژه شرق‌شناسی در آکادمی‌های مدرن جهان از کار درآورده باشد؛ آری، از تهران تا نیویورک، از خیام به روایت فیتزجرالد تا همین اواخر، که چشم‌مان به جمال «رومی» روشن شد به روایت آقای کلمن‌بارکس. و دیگر پرسش معاصریت است، که مبدا مفروض آن در رم و پاریس و میلان، و حتی در نیویورک و مسکو و اسلو هم، محل سوالات بی‌شمار است، چه رسد به تهران پیچیده معاصر. شهری که مانند دیگر شهرهای عمده آسیا و آفریقا، در یکی دو قرن گذشته مجلای جنبه‌های عمیقا بومی موج موسوم به مدرنیت از کار درآمده است؛ موجی محتمل که اگرچه خود حاصل مشارکت بومیت‌ها و قومیت‌های متعددی بوده‌است، عمدتا، نهایتا و غایتا سیمایی هژمونیک و همگن‌ساز از خود ظهور داده است.

■■■

به این ترتیب است که در زایش ادبیات جدید فارسی در یکصد سال اخیر بر نقش عامل ترجمه بیش از هر عامل دیگری تاکید باید کرد. نه از آن رو که صورت‌های ادبی ترجمه‌شده، مستقیم و غیرمستقیم، بر صورت‌های موجود ادبی تاثیر بنیادی به‌جا نهادند (مورد شعر نو)، یا حتی در مواردی موجد صورت‌های بدون سابقه جدیدالتاسیس شدند (مورد قصه کوتاه، رمان و نمایشنامه جدید). مساله این است: ترجمه دقیقا همان میدانی است که مواجهه میان آن موج استیلاجو و آن بومیت مفروض بر بستر اورخ می‌دهد؛ رخدادی اساسی که البته در تاریخ طولانی زبان فارسی، از روزگار ترجمه از یونانی به پارسی کهن، فی‌نفسه اتفاق تازه‌ای نیست. همزمان در همین میدان برملا می‌شود، خلاف پندار رایج سابق، که ترجمه به فارسی، برگرداندن مدرنیت مفروض به بومیت ایرانی نیست. و حتی خلاف پندار رایج لاحق، جنگ تن به تنی میان یک مدرنیت و یک بومیت نیست. و از همه مهم‌تر برملا می‌شود ناهمگنی تقلیل‌ناپذیری که در تار و پود هم بومیت و هم مدرنیت، در پس مراکز هویت‌ساز تعبیه‌شده در ضمیر هر دو، نهان است. ضمن ترجمه است که بهتر از هر وقت دیگر آشکار می‌شود دست‌یازی به آرمان «برگردان» عملا ناممکن است، چه ایرانیت هم مثل مدرنیت هرگز عبارت از یک چیز نیست، بلکه بی‌شمار رخداد بالفعل و بالقوهی همزمان‌شده، در مکانی مفروض است. هیچ ترجمه‌ای هرگز عبارت از همراستاسازی دو متن [دال] بر محور معنا [مدلول]ی مشترک نیست، بلکه عبارت از منازعه‌ای میان معناهای مبدا و معناهای مقصد و همانند هر متن دیگری عبارت از «عرصه‌ای برای نبرد تفسیرهاست».

این است که ترجمه فارسی در یکی دو سده گذشته، علاوه بر بازکردن درها به روی فارسی غیررسمی شهری، با انحراف از صراط مستقیم آرمان شرق‌شناختی برگردان، همانند هر متن دیگر مصرانه بر دل‌بخواهی و بر گسستگی خود از مبدا و مقصد مفروض‌اش تاکید می‌ورزد. و این گونه است وضع زبانی که آن را در ایران «فارسی» و در تاجیکستان و افغانستان «دری» ذکر کرده‌اند؛ زبان اصیلی که پیش از مواجهه با زبان‌های مدرنیت، خود محصول مواجهات و ترجمه‌های پی‌درپی از/به آرامی، یونانی، هندی، عربی، ترکی و ... بوده در طول اعصار، هم از درون و هم از برون، در صرف و نحو و واژگان و چنین هم خواهد ماند. زبان فارسی معاصر، زبان ادبیات معاصر فارسی.