روزنامه شرق

از نقد و ناقدان - سه

منتقد ادبی؛ سیاست‌گذار یا استراتژیست؟

علی سطوتی‌قلعه

والتر بنیامین در قطعه‌ای باعنوان «تکنیک نقد در سیزده تز» در کتاب «خیابان یک‌طرفه»، در همان تز اول می‌نویسد: «منتقد استراتژیست مبارزه ادبیات است.» مترجم فارسی کتاب، حمید فرازنده، جمله را این‌گونه برگردانده است: «منتقد سیاست‌گذار میدان ادبیات است.» مترجمان انگلیسی کتاب، ادموند جفکات و کینگزلی شورتر، به روحِ متن اصلی وفادارتر بوده‌اند، گو این‌که «مبارزه ادبیات» در ترجمه آن‌ها به «مبارزه ادبی» تبدیل شده است. اصل آلمانیِ کلمه «Literaturkampf» است. مترجم فارسی در تزهای ۵ و ۱۱ مقابل کلمه kampf گذاشته است: مبارزه. به همین صورت می‌توانست Literaturkampf را به مبارزه ادبیات برگرداند، گرچه در فرهنگ‌های لغت برای kampf معنای میدان و عرصه نیز ذکر شده است. اما چون است که چنین اتفاقی نمی‌افتد؟

روشن است که غرض نقد ترجمه نیست. من چیزی از آلمانی نمی‌دانم. مطلقاً. این موضوع نیز تنها در مقابله با ترجمه انگلیسی و رجوع به فرهنگِ لغتِ آلمانی و پرس‌وجو از دوستانِ آلمانی‌دان برای من مسئله‌ساز شده است. بماند که کار از نقد هم گذشته است. ترجمه فارسی کتاب در سال ۱۳۸۰ منتشر شده و دست‌کم تا فروردین ۹۰،۹۶ بار به‌چاپ رسیده است. پرفروش‌ترین کتابِ بنیامین در فضای فارسی. بخش‌هایی از آن، ازجمله «عدد ۱۳»، بارها و بارها این‌جا و آن‌جا نقل شده است و مسئله همین است؛ بیش از آن‌که سروکار ما با مترجمِ «خیابان یک‌طرفه» است، با وضعیتی است که در آن استراتژیست به سیاست‌گذار و مبارزه ادبیات به میدان ادبیات تبدیل می‌شود. درواقع، اتفاقی که در ترجمه فرازنده از تز اول بنیامین در بابِ نقد ادبی می‌افتد، تصویری روشن به‌دست می‌دهد از روندی که در ابعادی وسیع‌تر در ادبیات ایران طی سال‌های پس از جنگ آغاز می‌شود و به‌ویژه از دوم‌خرداد به این‌طرف، با انحلال گفتارهای ادبی در گفتار جامعه مدنی که به‌قصد هژمونیک‌کردن موضع دولتِ اصلاحات پرورانده شده، شتاب می‌گیرد، چندان که با خاتمه موج اصلاح‌طلبی در جامعه مدنی در اواخر دهه هفتاد دیگر جایی برای بازگشت به وضعیت قبلی باقی نمی‌گذارد.

این‌گونه است که از ابتدای دهه هشتاد، یعنی همان سال‌هایی که برای نخستین‌بار کتابی کامل از بنیامین به فارسی برمی‌گردد و منتشر می‌شود، فیگورِ تازه‌ای در ادبیات ایران سربرمی‌آورد که گویاترین نام آن سیاست‌گذار است؛ پیش از آن سروکار ما تنها با استراتژیست‌ها بوده است. نزدیک‌ترینِ آن‌ها: براهنی و گلشیری و مختاری، شاخص‌ترینِ آن‌ها: نیما و هدایت و آل‌احمد، تک‌افتاده‌ترینِ آن‌ها: رفعت و کسروی، سحرخیزترینِ آن‌ها: آخوندزاده و ملکم. حتا سیاست‌زده‌ترینِ فیگورهای ادبی، تندرکیا، ایرانی و بهار (شمیم)، می‌دانستند هر نوع دعویِ ادبیِ مستلزم طرح نوعی استراتژی است. بندبندِ مانیفستِ خروس‌جنگی که نویسنده آن دل درگرو عرفان هند داشت، به‌کلی فارغ از آن گرایش عرفانی، از چنین ضرورتی برخاسته است؛ تنها در این صورت است که می‌توان بند سیزدهم مانیفست را که در شعار «مرگ بر احمقان» خلاصه می‌شد، در کنار شعر «رهرو» گذاشت و خواند و درک کرد.

خب، معلوم است که استراتژیست سیاست‌گذار نیست، استراتژی همیشه در وضعیت تهاجمی معنادار می‌نماید. استراتژی همیشه استراتژی حمله است. استراتژی دفاع هرگز استراتژی همه دوران‌ها و همه وضعیت‌ها نبوده است و چیزی جز بخشی از استراتژی حمله نمی‌تواند باشد. این را باید از فرمانده کوتوزوف در «جنگ و صلح» آموخته باشیم. هیچ شطرنج‌بازی به‌قصد تساوی پای میز نمی‌نشیند. در مقابل، سیاست‌گذار کاری به کار این حرف‌ها ندارد و مسئله‌اش اتفاقاً تساوی است. «سیاست‌گذار» لفظاً از ژارگون مدیریتی مسلط می‌آید و به همین نسبت، آن‌که ردای سیاست‌گذاری را روی دوش خود می‌اندازد/می‌بیند، بیش‌تر با رتق‌وفتق امور سروکار دارد. درحالی‌که استراتژیست همیشه به روبه‌رو خیره شده است، نگاه سیاست‌گذار معمولاً روبه پایین است. استراتژیست روی شکنندگی آرایش نیروها شرط می‌بندد، حال آن‌که سیاست‌گذار در پی آن است که وضع موجود را پایدار و برقرار نشان بدهد و چنان بنماید که همه‌چیز در صلح و صفا است. استراتژیست به مبارزه می‌اندیشد، سیاست‌گذار برای میدان برنامه می‌ریزد. مسئله استراتژیست جابه‌جایی مرزها است و تلاش سیاست‌گذار حفظ مرزها و انتقال مسائل به خارج از آن‌ها.

حاصلِ جابه‌جاییِ نقشِ استراتژیست و سیاست‌گذار در ادبیات ایران بیش از هر چیز دیگری خود را در سیاست‌زدودگی آن نشان می‌دهد. ما با هیچ روشن‌فکر ادبیِ برجسته‌ای که شباهتی به استراتژیست‌های مابسق بِبرد، معاصر نیستیم. این برای نخستین‌بار از عصر مشروطه به این طرف است که رخ می‌دهد. روشن‌فکرانِ ادبی، به‌معنای سنتیِ گرامشیایی و نه خاص سارتری کلمه، در عصرِ ما یک‌سره از سنت روشن‌فکریِ ادبیِ ماسبق گسسته‌اند و به سیاست‌گذارانِ میدانِ ادبیات تبدیل شده‌اند. شاخص‌ترینِ آن‌ها نه با نوشتن متن‌های استراتژیکی که سلسله‌ای صدساله از متون را در سنت روشن‌فکریِ ایران جنبانده‌اند، که با مهارت‌شان در راه‌اندازی و تجهیز نهادهای ادبی یا چانه‌زنی با این نهادها در خاطر ما نقش بسته‌اند. چندسال پیش روزنامه‌نگاری ادبی حدی‌ترین تصویر را از این جابه‌جاییِ نقش‌ها به‌دست داد، آن‌جا که یکی از نویسندگان و مدرسان داستان‌نویسیِ سرشناس دوره را «یک روشن‌فکر با شلوار جین آبی» خواند؛ نشانه‌ای به‌خاطرسپردنی که گرچه با واژگون‌کردن و به‌همان نسبت ایدئولوژیک‌کردنِ عبارتِ «شخصی، سیاسی است» حاصل آمده، اما به‌روشنی از تبدیلِ روشن‌فکری به‌نوعی سبک‌زندگی در روزگار ما خبر می‌دهد که والاترین آرمانِ آن تحقق ایده موفقیت به‌میانجی ادبیات است. این تصویر حدی است، از آن‌روکه محتوایِ حقیقیِ آن، بنابه همان رویه غالبِ دوران که سیاست‌گذاریِ ادبی باشد، اغلب در پسِ پرده می‌ماند و درعوض جای خود را به فیگورهای نوظهور و بی‌سابقه‌ای می‌دهد که در جابه‌جاییِ نقش‌ها سربرآورده‌اند. همه جا سروکار ما با این فیگورها است، و اگر لختی از آن تصویر حدی چشم برداریم، لامحاله حضور این فیگورها را، همچون قاطبه اهالی ادبیات، تأثیرگذار، ثمربخش و ضروری می‌یابیم. تنها با خیره‌شدن به آن تصویر حدی است که می‌توان دریافت حضورِ این فیگورها آن‌گونه که می‌نمایند، بدیهی نیست، قدمت چندانی ندارد و محصولِ دورانی است که در آن استراتژیست‌ها جای خود را به سیاست‌گذارها می‌دهند.

سیاست‌گذاریِ ادبی تنها زمانی ضروری به‌نظر می‌رسد که ادبیات با خودش مساوی می‌شود و شکل میدانیِ به‌ظاهر مستقل را به خود می‌گیرد که هیچ در ورود و خروجی ندارد و صرفاً می‌توان آن را به‌عنوان یکی از اشکال متنوع سبک‌زندگی با تمام مخلفات‌اش انتخاب کرد، درست مثل اپلیکیشن‌هایی که روی گوشی‌های تلفن‌همراه نصب می‌شوند. در چنین دورانی است که نویسنده‌ها و شاعران بیش از آن‌که با نوشته‌ها و کتاب‌های‌شان در خاطر ما جای بگیرند، محصِ نسبتی که با نهادهای ادبی برقرار می‌کنند و جایگاه‌های متفاوتی که بنابه همین نسبت در حوزه نمادین به‌دست می‌آورند، در مقام سیاست‌گذارانِ ادبیاتی که خود را از شاعر و نویسنده، از شعر و رمان و داستان کوتاه، بی‌نیاز اعلام کرده، ظاهر می‌شوند. می‌شوند مدرس کارگاه یا به‌واقع کارآفرین ادبی، می‌شوند مؤسس یا دست‌کم عضو هیئت‌داوران جایزه‌ای ادبی، می‌شوند کارشناس نشر یا به‌واقع بازاریاب ادبی، و گاه چنان با این جایگاه‌ها مساوی می‌شوند که نزدیک‌ترین خاطره از نوشته‌های‌شان خاطره قرن‌ها می‌شود. در رقت‌آورترین شکل ممکن این تساوی، آن‌جا که ممکن است دست‌شان از هر نهادی کوتاه بماند یا حتا به‌رغم دسترسی به یکی از این نهادها، صفحات مجازی نویسندگان و شاعران جای خالی کاتالوگ‌های تبلیغاتی آن‌ها را پر می‌کند: نویسنده و شاعر همزمان در نقش مدیران برنامه‌ها و کارمندان جایگاه‌های ادبی خویش ظاهر می‌شوند، مدام پاره‌ای از داستان‌ها و شعرها خود را منتشر می‌کنند، آخرین خبرهای مربوط به فعالیت ادبی خود را به‌اطلاع می‌رسانند و دربه‌در در پی خواننده و شاگرد و همکار ادبی جدیدی می‌گردند. به این‌ترتیب، حتا آن‌جاکه به‌ظاهر پای نهادی ادبی در کار نیست و نویسنده است و خواننده‌ای که بی‌واسطه با او در «تماس» است، باز گریزی از سیاست‌گذاری، از مدیریت نیست. بدون دیپلماسی ادبی سر هر شاعر و نویسنده‌ای بی‌کلاه می‌ماند؛ این را تمام کسانی که صرفاً برای خاطر دل خودشان نمی‌نویسند و سودای جایگاهی نمادین را در سر می‌پرورانند، خوب می‌دانند. دلوز در توضیح گذار از جامعه انضباطی به جامعه کنترلی به مثالی متوسل می‌شود که در سایهَ آن می‌توان این شیوه‌های غیرمتمرکز سیاست‌گذاری و مدیریت را ولو در غیاب نهادهای ادبی بهتر درک کرد. دلوز در سمینار «کنش آفرینشگر چیست؟» می‌گوید: «برای مثال مردم را در یک بزرگراه حبس نمی‌کنید، اما با ساختن بزرگ‌راه‌ها وسایل کنترل را تکثیر می‌کنید. نمی‌گویم که این تنها هدف بزرگ‌راه‌ها است، ولی مردم می‌توانند آزادانه و تا بی‌نهایت سفر کنند، بی‌آنکه محبوس شوند، در حالی که کاملاً تحت کنترل اند. این همان آینده ما است.» و حال از قرار معلوم آن آینده، دست‌کم در مقیاسی کوچک، در ادبیات ایران دیری است تا فرارسیده است. سفر آزادانه به بی‌نهایت آغاز شده و در همان آغاز هم مفهوم سفر را که یکی از جان‌دارترین مایه‌های ادبیات در طول تاریخ بوده، از درون ادبیات بیرون کشیده و توریسمِ ادبی را به جای آن و لاجرم به‌شکلی بیرونی به کار انداخته است. هر کسی می‌تواند با حضور در کارگاه‌های ادبی یا فضای مجازی بخت آن را داشته باشد که جایی در صف دور و دراز نویسندگان و شاعران بایستد. در میدان ادبیات ایران هر نویسنده و شاعری دست‌کم مدیر ادبی خویش تواند بود و از این نظر، تعداد روزافزون و حیرت‌برانگیز کسانی که هر سال به‌رغم تیراژ سیصدتایی کتاب نخستین اثر ادبی خود را به زیور طبع می‌آرایند، تنهاوتنها گواه تکثیر بی‌حدوحصر سیاست‌گذاری ادبی است.

به این ترتیب، مسئله نه تقلیل هنر و به‌تبعِ آن ادبیات به فرهنگ، آن‌گونه که بدیو، در کنار تقلیل علم به تکنولوژی و سیاست به مدیریت، در آن به چشم یکی از چهار شر بنیادین در عصر ما می‌نگرد، بلکه تقلیلِ ادبیات به مدیریت است. با این حساب، دیگر نه عجب، اگر در سوی مقابل، کاندیدای پیروز انتخابات ریاست‌جمهوری در سال‌های ۹۲ و ۹۶ مدام بر این نکته تأکید کند که باید کارها را به خود مردم سپرد، آخرین موردش در هنگام حضور در مناطق زلزله‌زده کرمانشاه و درباره ساخت و بازسازی خانه‌های ویران‌شده، و درعوض، جایگاه ربنای شجریان در میان مردم و لغو یا برگزاری کنسرت‌های موسیقی را به دست‌مایه‌ای برای جدل با رقبای سیاسی خود تبدیل کند. سیاست نیز به‌نوبه خود نه به مدیریت، که به فرهنگ تقلیل یافته است.

سیاست‌گذاریِ ادبی تنها زمانی ضروری به‌نظر می‌رسد که ادبیات با خودش مساوی می‌شود و شکل میدانی به‌ظاهر مستقل را به خود می‌گیرد که هیچ در ورود و خروجی ندارد و صرفاً می‌توان آن را به‌عنوان یکی از اشکال متنوع سبک‌زندگی با تمام مخلفات‌اش انتخاب کرد

باز و همواره باید تأکید کرد که برآمدن فیگور شاعر و نویسنده همچون سیاست‌گذار و مدیر ادبی مطلقاً به عصر کنونی مربوط می‌شود و اگر هم نشانه‌هایی از آن‌ها در عصرهای پیشین در دست باشد، هرگز آن نشانه‌ها بر روندهای مسلط بر ادبیات فارسی در ایران دلالت نداشته است. در این میان، مورد براهنی و گلشیری، در مقام کسانی که نام‌شان به برخی از این نهادها به‌ویژه کارگاه ادبی گره خورده، به خودی خود روشن می‌کند که مسئله بیش از آن‌که مسلط‌شدن روندی باشد که از پیش در جریان بوده، گسستی قطعی در روندهای پیشین و آغاز عصری جدید است. کارگاه‌های براهنی و گلشیری که به این فرم نوظهورِ مناسبات ادبی در ایران مشروعیت بخشیدند، حاصلِ خطای استراتژیک روشن‌فکرانی بودند که در شرایطی اضطراری به آن به چشمِ پناهی می‌نگریستند، غافل از این‌که این فرم نوظهور در هماهنگی کامل با تحولات گسترده‌ای بود که پس از جنگ و به نام توسعه، سازندگی، تعدیل اقتصادی و خصوصی‌سازی، همه ابعاد جامعه ایران را درنوردید و به دگرگونی تام‌وتمام آرایش نیروها در آن انجامید. قطعاً باید بر سر این لحظه به تأمل ایستاد و آن را توضیح داد. لحظه‌ای است تعیین‌کننده در تاریخ روشن‌فکری ادبی در ایران. درکِ آن‌چه پس از آن در ادبیات ایران رخ می‌دهد، بیش‌وکم در گرو درکِ این لحظه و لحظاتی از این دست است. تردیدی در این نمی‌توان داشت. مع‌الوصف، مطلقاً نمی‌توان این آخرین ته‌مانده مواضع استراتژیک ادبیات ایران را، ولو به‌خطا زده باشد، با آن‌چه پس از آن در قالبِ سیاست‌گذاریِ ادبی رخ داده و ازقضا یکی از جایگاه‌های مکین آن همین کارگاه ادبی بوده، یکی دانست. این دو حاصل دو روی‌کرد متفاوت به ادبیات‌اند، گرچه یکی در برآمدن دیگری نقش کلیدی داشته است. از دل کارگاه‌های براهنی و گلشیری می‌توان استراتژی‌های ادبی و متن‌های استراتژیک را بیرون کشید، کما این‌که میان این دو کارگاه نبردی استراتژیک بر سر آینده ادبیات ایران در کار بوده است، اما کارگاه‌های ادبیِ پس از آن‌ها به‌نام این‌که قرار نیست نویسنده‌هایی مثل هم بیرون بدهند، به سیاست‌گذاری ادبی روی آوردند، گرچه در این سفر آزادانه به بی‌نهایت که حالیا امروز عجالتاً به ادبیات ژانر رسیده، همه آن نویسنده‌ها پیشاپیش تحت‌کنترل جایگاه خویش قرار گرفته‌اند و مدیریت‌شده‌اند.

بحث ما با جمله‌ای از بینامین در بابِ منتقدِ ادبی آغاز شد. می‌توان پرسید: منتقد ادبی کجای ماجرا ایستاده است؟ در پاسخ به این سوال، یا حتی بدون آن‌که چنین سوالی در میان باشد، معمولاً گفته می‌شود: ما منتقد ادبی نداریم. عجیب هم نیست که منتقد ادبی در چنین فضایی وجود خارجی نداشته باشد. به‌هرحال حتا اگر منتقد «سیاست‌گذارِ میدانِ ادبیات» باشد، در ادبیاتی که پیشاپیش و تا حد امکان سیاست‌گذاری‌شده است، نیازی به حضور او احساس نمی‌شود؛ سیاست‌گذاران دیگری هستند که جور غیاب منتقد را می‌کشند. بنیامین در همان قطعه «تکنیک نقد...» در تز هشتم بر این نکته تأکید می‌کند که «نسل‌های آینده یا فراموش می‌کنند یا ستایش. تنها منتقد است که رودرروی نویسنده به قضاوت می‌نشیند»، اما مسئله این است که اینک امکانِ این رودررویی به‌تمامی از دست رفته است. سروکارِ منتقد، البته اگر قائل به وجود آن باشیم، دیگر تنها با اثر ادبی و نویسنده‌اش نیست. ما با پاگانیسمی ادبی سروکار داریم که همچنان به نقش بی‌بدیل نویسنده در «خلق» اثر ادبی تظاهر می‌کند، حال آن‌که اگر ذوات ادبی دیگر پای‌شان را از عرصه «خلق» کنار بکشند، احتمالاً کم‌ترین نتیجه‌اش کاهش چشم‌گیر آثار ادبی‌ای خواهد بود که هر سال در نمایشگاه کتاب عرضه می‌شود. در مقابل، مسئله به هیچ عنوان تأکید بر خلاقیت فردی نویسنده یا فردیتِ خلاق او نیست؛ از قضا این کارگاه‌های ادبی، جوایز ادبی، کارشناسان ادبیِ نشرها و صفحات مجازیِ نویسندگان است که مدام به این توهم خلاقیت و فردیتِ فریبنده دامن می‌زند. بیهوده نیست که شعر و داستان فارسی در سال‌های اخیر، از ساده‌نویسی بگیر تا ادبیات شهری، تا این اندازه به بازنمایی سبک‌های زندگی دل خوش کرده؛ یعنی همان چیزی که مستقیماً برپایه چنان توهمی بنا شده است. میدانِ ادبیات فارسی در ایران به تسخیر همین خلاقیت و فردیتِ فریبنده درآمده و لاجرم منتقد که همواره نسبت پسینی با اثر ادبی دارد، جایی در آن ندارد؛ او را به قلمرو خدایان راهی نیست.

در چنین شرایطی هر نوع مواجهه انتقادی با آثار ادبی، حتا اگر در چارچوب نظری مشخصی به‌دست داده شده باشد، به‌خودی‌خود سیاست‌گذاری و مدیریتِ ادبی را به‌چالش می‌کشد و متضمن اعلام جنگ اقتصادی نابرابری است علیه آپاراتوس ادبی موجود، متشکل از حلقه‌های به‌هم‌پیوسته کارگاه ادبی، جایزه ادبی، نشر و فضای مجازی، وگرنه منتقد ادبی به کارشناس بازار کتاب تبدیل خواهد شد، یا دست بالا، آن‌گونه که در سال‌های اخیر تعدادشان رو به فزونی گذاشته، به مقاطعه‌کاری آکادمیک که نظریه ادبی را همچون الگوریتمی ازپیش‌آماده به‌کار می‌برد و به آخرین فراورده‌های ادبی به چشم متغیرهایی می‌بیند که باید به خوردِ آن الگوریتم نظری داد.

اما اگر منتقد ادبی به‌راستی استراتژیست مبارزه ادبیات باشد، چه؟ تنها در این صورت می‌توان از اشتیاق وافر و عمومی برای بازنمایی ادبیات عصر ما در جایگاه قربانی جست. دیگر بحث بر سر حذفِ جایگاه منتقد در چارچوب مناسبات اقتصادی نوپدیدی نیست که ادبیات فارسی در ایران را یک‌جا بلعیده است؛ بر سر تبدیل نقد به جنگ اقتصادی نابرابر با کسانی هم که جایگاهی را در این مناسبات به خود اختصاص داده‌اند و از مواهب مادی آن جایگاه بهره می‌برند، نمی‌تواند باشد؛ خود ادبیات را باید با مبارزه درهم‌آمیخت و آشوب و تنش را به درون آن بازگرداند. این به‌معنای خواندن تک‌تک کتاب‌هایی که به‌نام شعر و رمان و داستان کوتاه و نقد ادبی و چه‌وچه روانه بازار می‌شود، نخواهد بود.

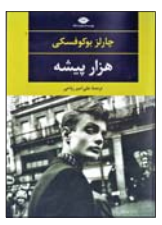
منتقد در جایگاه استراتژیست ادبی خوب می‌داند که اگر لختی از افق استراتژیک خود چشم بردارد، در نقش کارشناس بازار کتاب یا مقاطعه‌کار آکادمیک فروخواهد رفت. گرچه مدام تحت‌فشار قرار می‌گیرد که درباره «متن» حرف بزند و به «متن» ارجاع بدهد و ضعف و قوتِ «متن»ها را برشمارد و از حرف‌های کلی که از نظر عقل سلیم غالب معلوم نیست چه ربطی به «متن» دارند، بپرهیزد، اما او در مقابل این فتیشیسم مسلط همواره این تز بنیامین را در همان قطعه «تکنیک نقد...» در یاد دارد که تأکید می‌کند: «جدل، یعنی کتابی را با استفاده از چند جمله آن نابود کردن. هرچه کتاب کم‌تر بررسی شود، بهتر است. تنها کسی که بتواند کتابی را ویران کند، می‌تواند آن را نقد کند.»

ادامه در صفحه ۱۲

عطف

درستایش بیکاری

«پنج صبح، وسط باران، رسیدم نیواورلینز. کمی همان‌جا تو ایستگاه اتوبوس نشستم اما قیافه ملت آن‌قدر حالم را بد کرد که چمدانم را برداشتم زدم بیرون و توی باران پیاده راه افتادم. نمی‌دانستم مسافرخانه‌ها کجا هستن، آنجایی که آدم‌های فقیر می‌روند. چمدان مقوایی زوار دررفته‌ای داشتم که زمانی رنگش سیاه بود، اما بعدترها رنگ روکشش رفته بود و مقوای زردش زده بود بیرون. من هم سعی کرده بودم این مشکل را با مالیدن واکس سیاه به آن قسمت‌های رنگ‌ورورفته حل کنم. همان‌طور که در باران راه می‌رفتم واکس چمدان حسابی مالید به شلوارم و چون حواسم نبود و چمدان را دست به دست می‌کردم، هر دو پاچه شلوارم سیاه شد.» این آغاز رمان «هزارپیشه» چارلز بوکوفسکی است که به‌تازگی با ترجمه علی امیرریاحی توسط نشر نگاه به چاپ رسیده است. قهرمان و راوی این رمان نیز، به سیاق بسیاری دیگر از آثار بوکوفسکی، مردی به نام چیناسکی است. چیناسکی آدمی بیکار است که دنبال کار می‌گردد و آن‌طور که از همین سطور آغازین رمان هم معلوم است، تازه وارد نیواورلینز شده و امیدوار است که اینجا شانس یارش باشد و بتواند کاری پیدا کند. هرچند که او آدمی نیست که برای مدتی طولانی در یک کار دوام بیاورد. او نه‌فقط در یک کار، بلکه در یک جا هم بند نمی‌شود و مدام از جایی به جایی دیگر می‌رود و کاری پیدا کرده یا نکرده آنجا را هم ترک می‌کند. در این رمان هم می‌توان ویژگی‌های اصلی آثار بوکوفسکی، همچون زبانی طنزآلود و صریح و حذف زواید از روایت داستان را دید. بوکوفسکی در این اثر، تصویری انتقادی از جامعه آمریکایی به دست داده است. بوکوفسکی نویسنده‌ای است که پیش‌تر برخی دیگر از آثارش به فارسی ترجمه شده بود و شناخت خوبی از او در ایران وجود دارد. به‌این‌خاطر مترجم «هزارپیشه» در مقدمه‌اش نیازی به معرفی مجدد او ندیده و به‌جای آن نکاتی را ذکر کرده از جمله این‌که: «...تلفظ درست Bukowski در زبان انگلیسی چیزی شبیه بوکاوسکی است، اما همان‌طور که می‌دانیم تمام اسم‌ها در زبان‌های دیگر عینا مانند زبان اصلی تلفظ نمی‌شوند و همیشه بحث‌های زبان‌شناسی و اقتصاد زبانی، و همین‌طور سلیقه و تشخیص اولین کسی که اسم مورد بحث را به کار برده تاثیر بسیاری دارد. از آنجایی که وحی نشده بوکاوسکی بنویسیم و بوکوفسکی یا بکوفسکی، پس به گمانم همگی می‌توانند درست باشد. اما نکته سوم، که اتفاقا از دو نکته قبل کمتر غیرضروری است، اینکه تقلیل‌دادن نویسنده‌ای فقط به یک ویژگی کار چندان هوشمندانه‌ای نیست. قطعا یکی از ویژگی‌های بوکوفسکی وحشی و عریان نوشتن و توصیف لحظه‌های گاه حساسیت‌برانگیز است (دست‌کم چیزی که در ایران به آن شهره شده)، اما اینکه او را تنها به همین ویژگی بشناسیم و از امکاناتی که می‌خواهد با نگاه متفاوت و شیوه مواجهه‌اش به مسایل ارائه کند چشم بپوشیم، ما را به خوانندگان تک‌بعدی بدل می‌کند که دانشی کنکوری داریم. دانشی که برای هر سوال تنها یک گزینه حاضروآماده سراغ دارد.»



هزارپیشه

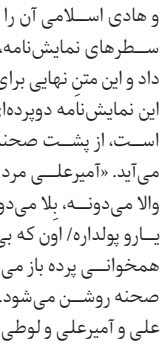
چارلز بوکوفسکی
ترجمه علی امیرریاحی
نشر نگاه

نگاه

درانتشار نمایشنامه‌هایی از محمود استادمحمد

از نسخ و مسخ آیین‌ها

پارسا شهری: از دوران باستان تا عصر معاصر بر فرهنگ نمایشیِ این مرزوبوم چه گذشته است؟ کین ایرج و سوگ سیاوش در مقام دو آیین باستانی، چگونه چهار قرن بعد از هجرت، به‌وسیله دیالمه از شهر بغداد سر درآوردند؟ چگونه از سخنوری (حیات سخن در قهوه‌خانه‌ها) به شاه، وزیربازی (حکومت شلاق در قهوه‌خانه‌ها) رسیدیم؟ آیین میر نوروزی چگونه نسخ شد، مسخ شد، تبدیل به مضحکه‌های آتش‌افروز و غول بیابانی شد؟ جواب این پرسش‌ها و چه‌بسیار پرسش‌های دیگر در این زمینه هست که محمود استادمحمد، درام‌نویس مطرح، در مقدمه‌ای که بر نمایشنامه «تیغ و ترنا» و «آسیدکاظم» نوشته و اخیرا در قالب جلد اول مجموعه نمایش‌نامه‌های استادمحمد در نشر چشمه درآمده، آن‌ها را درمی‌اندازد و به یکی از آن‌ها، یعنی مراسم تُرنا می‌پردازد که ریشه‌اش به آیین منسوخ میرِ نوروزی می‌رسد. او با تکیه بر ایده محوری «قانون نسخ و مسخ» و بر اساس «یک حسِ کُنگ و خالی از علم و جزم»، و البته خلاقه از ریشه ترنا آغاز می‌کند و آن را تمثیلی می‌گیرد برای نوشتن از روزگار معاصر. از نظر استادمحمد به‌لحاظ فرم نیز بازیِ ترنا شکل و شمایلی نمایشی دارد. «مراسمی حدود ده‌ساعته که در دقایقی واقعا به نمایش تبدیل می‌شود. یک نمایش جمعی، محلی- مدنی که در لحظاتی همه حاضران را در مرز نمایش و زندگی درگیر جذابیت‌های پرهیجان ارتباط‌های شخصی و جمعی می‌کند.» همین خصیصه نمایشی ترنا موجب شده، این بازی سر از نمایشنامه‌ای درآورد که در تاریخ معاصر ادبیات نمایشی ما و حتا در میان نمایش‌های استادمحمد، یکه و ماندگار است. برگردیم به مقدمه درام‌نویس. او برای شرح ترنا و ترنابازی از ریشه آن یعنی آیین میر نوروزی آغاز می‌کند. در لغت‌نامه دهخدا و معین، اثری از کلمه «تُرنا» وجود ندارد. استادمحمد با این مدعا می‌نویسد که شاید اهلیت و اصلیت این کلمه به زبانی از زبان‌های آن‌سوی سیحون برسد و شاید هم باد سام نسیان، کلمه ترنا را همراه با یکی از زبان‌های فراموش‌شده ایرانی با خود برده است. بعد، استادمحمد کلمه ترنا را در متن‌هایی چون خاطرات اعتمادالسلطنه و خاطرات عبدالله مستوفی پی می‌گیرد و نشان می‌دهد که این آیین به دوران قاجار می‌رسد و قهوه‌خانه‌های تهران. استادمحمد بعد از شرح جزء‌به‌جزء بازی ترنا و مراحل آن، چنین رأی می‌دهد که «تُرنا به‌عنوان یک سنت با مردم محله حرف می‌زد و آن‌ها را وادار به حرف‌زدن می‌کرد. گردهم‌آمدن را، گفت‌وگوکردن را، نواختن و محترم‌شمردن یکدیگر را، به مردم محله می‌آموخت.» از این منظر او، ترنا را چیزی فراتر از آیین و سرگرمی و یک بازی می‌داند و فراتر از این، باور دارد که ترنا اخلاق‌ساز و مهربان و فضیلت‌شناس



آسیدکاظم و تیغ و تُرنا

محمود استادمحمد
نشر چشمه

است. استادمحمد «آسیدکاظم»، نمایش‌نامه نخست کتاب را اولین‌بار در دی‌ماه ۱۳۵۰ در خانه نمایش روی صحنه برد و یک‌بار هم در ۱۳۵۱ و همان سال بود که به‌قامت کتاب نیز درآمد. نمایش در یکی از محلات قدیمی شهر، در قهوه‌خانه‌ای با مشخصات زمان حال و البته با حفظ اصالت و رنگ‌وبوی خراباتی آن آغاز می‌شود. صحنه تاریک است و جز صدای دعای بعد از افطار صدایی نیست. با اتمام دعا، صحنه روشن می‌شود. دو نفر زیر پالتوهایی که از سرما به‌سر کشیده‌اند چرت می‌زنند. سیدجواد بر تخت کنار در نشسته است و خیره به خیابان می‌نگرد. با تک‌گویی بلندی از شاه‌رجب سکوت می‌شکند: «آدم بدبخت از روزی که تو خشت می‌افته تا روزی که رو خشت می‌افته بدبخته. بدبختی‌ام که شاخ و دُم نداره. بابام، خدا رحمتش کنه، می‌گفت بدبخت امروز بمیره بهتر از فرداست» و همین چند جمله تم اصلی نمایش‌نامه است.

«تیغ و ترنا» دیگر نمایش‌نامه این کتاب در سال ۱۳۶۰ نوشته شد و هادی اسلامی آن را روی صحنه برد. استادمحمد، خود برخی از سطرهای نمایش‌نامه، خاصه دیالوگ‌ها را با این اجرا تطبیق و تغییر داد و این متن نهایی برای بار نخست در این کتاب منتشر می‌شود. این نمایش‌نامه دوپرده‌ای با یک همخوانی آغاز می‌شود. پرده بسته است، از پشت صحنه صدای همخوانی از فاصله‌ای نسبتا دور می‌آید. «آمیرعلی مرد مردونه/ اینو تو محل کیه ندونه/ زنِ توخونه/ والا می‌دونه، بلا می‌دونه/ مرغ تو لونه/ والا می‌دونه، بلا می‌دونه/ یارو پولداره/ اون که بی‌پوله/ یارو عاقله/ اون که حیرونه...» در میانه همخوانی پرده باز می‌شود و نور اندکی روی صحنه می‌تابد. بعد صحنه روشن می‌شود. و شخصیت‌ها از چنگیز و علی پُررو و احمد و علی و آمیرعلی و لوطی و سیدکاظم و داوود و درویش ظاهر می‌شوند و دیالوگ‌های این چندین‌وچند شخصیت است که نمایش‌نامه را می‌سازد و پیش می‌برد. از خصایص بارز این دو نمایش‌نامه که در یک کتاب آمده‌اند، جز پرداختن به آیین‌ها و بیرون‌کشیدن وجه معاصر آن‌ها برای شناختِ روزگار کنونی، زبان و گفت‌وگوهایی است که در این دو نمایش‌نامه جلب‌توجه می‌کنند. استادمحمد بی‌شک از تواناترین معاصران درام در ساخت زبان و صدای مردمی است که در قهوه‌خانه‌ها و بافت‌های سنتی شهر به سکوت کشانده شده‌اند. او هم‌چنان که از خصیصه ترنا می‌گوید در به‌زبان آوردنِ خاموشان و ساخت جمعی مدنی، خود در نمایش‌نامه‌هایش چنین می‌کند. ازاین‌روست که بازخوانیِ آثار محمود استادمحمد از پسِ خلق‌شان در چهار دهه پیش به کار می‌آید. چندصدایی، مقوله‌ای که غالب داستان‌نویسان به‌اصطلاح حرفه‌ای معاصر از آن دَم می‌زنند و ازقضا نسلِ استادمحمد را به تک‌صدایی متهم می‌کنند، در همین دو نمایش‌نامه به‌خوبی آشکار است. «تیغ و ترنا» و «آسیدکاظم» هریک به‌تنهایی ردیه‌ای است بر این داعیه سیاست‌گذاران ادبی. و تازه «آسید کاظم» و «تیغ و ترنا»، نخستین جلد از مجموعه هفت‌جلدی آثار محمود استادمحمد فقید است که بناست در نشر چشمه منتشر شود و شش جلد دیگر هنوز مانده است.