اعتماد
کتاب
honar@etemadnewspaper.ir

نگاهی به کتاب «گفت‌وگو با مسعود سعد سلمان» اثر مجتبی عبدالله‌نژاد

ساختارشکنی گفت‌وشنود جهت کشف حقایق

فتح‌الله بی‌نیاز

مضمون کتاب «گفت‌وگو با مسعود سعد سلمان» گرچه ظاهرا فقط روی پرسش و پاسخ متمرکز است، اما در همین عرصه از جهاتی بدیع است و از نوآوری و امر Fictionalzing یا همان تخیل سرایی نویسنده حکایت می‌کند. مصاحبه‌گر، یعنی مجتبی عبدالله‌نژاد مترجم و پژوهشگر معاصر ادبیات است که با مسعود سعد سلمان، شاعر نامدار قرن ششم هجری مصاحبه می‌کند و خواننده را در جریان مطالعه قادر به کشف برخی حقایق می‌سازد: این حقیقت که عبدالله نژاد همراه و همزمان با ترجمه بیش از ۴۵ متن از زبان انگلیسی، تحقیقی گسترده و ژرف درباره این شاعر و دوران پرتلاطم او کرده است. لازم نیست خواننده این کتاب جزییات ادبیات کلاسیک ایران را بداند تا این موضوع را کشف کند؛ ارجاع‌های مشخص کتاب، این را به او نشان می‌دهند.

کتاب دو بخش دارد و چهار محور اساسی: زندگی خصوصی شاعر، سبک کار او، نگاه شاعر به زندگی و هستی و بالاخره رابطه شاعر با اطرافیانش.

بستر هستی‌شناسانه یا به تعبیری پست‌مدرنیستی متن برای بازنمود رویدادها و کنش‌های انسان‌هایی که قرن‌ها از مرگ آنها می‌گذرد، نه تنها از نظر معنایی نوری بر نکات مبهم بسیاری می‌تاباند، بلکه به دلیل ساختار و فرم پرسش‌ها که گاهی با طنز آمیخته می‌شود و زمانی با کنایه و استعاره و صراحت دردناک، بار کیفی بالاتری به کتاب می‌بخشد. چندصدایی بودن پرسشگر (مصاحبه‌کننده) که مولفه بسیار مهمی در گزینش پرسش‌هاست، بی‌شک در ارتقای سطح کیفی متن تاثیر زیادی داشته است. به علت همین چندصدایی صدای پرسشگر است که در جاهایی با اعترافات مسعود مواجه می‌شویم و در بعضی جاها شاهد پنهانکاری‌های او می‌شویم؛ خصوصا جاهایی که او فقط بخش‌هایی از حقیقت را به مصاحبه‌گر می‌گوید و از اشاره به دیگر نکات خودداری می‌ورزد و هوشمندی مصاحبه‌کننده در طرح همین نکات مغفول مانده، نه تنها گوشه‌هایی از تاریکخانه تاریخ را به ما می‌شناساند، بلکه مظلومیت این شاعر را معادل با معصومیت و حقانیت او جلوه نمی‌دهد. به اصطلاح مرسوم مصاحبه‌گر مدام در حال «مچ‌گیری» است و من شخصا یاد ژورنالیست مشهور آلمانی در عرصه ادبیات داستانی افتادم که در مصاحبه‌های خود با شاعران و نویسندگانی چون هاینریش بل، فردریش دورنمات، ماکس فریش و هفت نفر دیگر در یک کلام آنها را کلافه کرد، طوری که یکی از آنها – یادم نیست کدام یک – حرفی با این مضمون به او گفت: «آقای بینک، فکر نمی‌کنید بعضی از سوال‌های شما حالت بازجویی دارد؟» (کتاب «گفت‌وگو با ۱۰ نویسنده آلمانی زبان» نوشته هرست بینک – ترجمه رحیم دانشور طریق، نشر دشتستان، ۱۳۷۸)

عبدالله نژاد به اتکای منابعی که خوانده است، گاهی بی‌اعتنا به درد و رنج این شاعر که حدود ۱۹ سال از زندگی خود را در زندان گذرانده است، مدام به ضدیت با او برمی‌خیزد تا حقیقت را از زبان خود او بشنود. اما مسعود جواب‌هایی می‌دهد که قطعیت ندارند. در واقع، نویسنده با جواب‌های شاعر می‌خواهد به نوعی به «عدم قطعیت تاریخی در مورد زندگی فردیت» برسد. در اینکه برای مثال سلطان محمود به هند لشکرکشی کرد، قطعیت وجود دارد، اما اینکه چه کسانی عامل زندانی شدن مسعود شدند، نمی‌توان با همین قاطعیت حرف زد. برای نمونه، این موضوع در مورد نسبت دادن حبس مسعود به حسد دیگران صدق می‌کند. مسعود یک جا می‌گوید که «در شعر خودم به صراحت از شخص خاصی اسم نبردم. » (صفحه ۳۴) و در جای دیگری که مصاحبه‌گر از او می‌پرسد: «چرا راشدی را استاد خود معرفی کرده است» می‌گوید: «از باب تعارف بوده است. » (ص ۱۶) و در جای دیگری که از او پرسیده می‌شود چرا عده‌ای را در اشعار خود ذم کرده است، جواب می‌دهد: «توقع دارید با اشخاصی که به هر حال آنها را دشمن می‌دانستم، همدلی می‌داشتم؟» (ص ۱۳۵)

این مدح و ذم‌ها، نه تنها نشانگر نوسان رفتاری و اجتماعی او است، بلکه او را از درون هم به موجودی بی‌ثبات و تخریبگر تبدیل می‌کند؛ یعنی همان صفاتی که مسعود به دیگران نسبت داده بود و از آنها چهره‌هایی بدنام‌کننده ساخته بود، همان «حسدی که او از آن به عنوان بیماری اجتماعی یاد می‌کند»، دامنگیر خود او هم می‌شود. در حالی که مسعود مدام در پی اثبات این نکته است که وقتش را صرف شعر و خانواده‌اش می‌کرد، عبدالله‌نژاد این جریان دورانی را در مصاحبه خیالی خود توصیف می‌کند تا نشان دهد که چرا مسعود در همان ورطه‌ای فرو می‌افتد که مدام از آن بد می‌گوید. به قول نیچه: «آن کس که با هیولا پنجه در پنجه می‌کند، باید بپاید که خود در این میان به هیولا بدل نشود. اگر دیرزمانی در مغاکی چشم بدوزی، آن مغاک نیز لاجرم در تو چشم می‌دوزد.»

مسعود منکر نمی‌شود که در موارد پرشماری تحت تاثیر این یا آن شاعر، شعرهایی سروده است؛ برای نمونه وقتی در جوانی در باب فقر و بدبختی شعر می‌گفت، یا زمانی که به‌شدت اندوه‌زده می‌شد، قصایدی را به تقلید از لبیبی سروده است. او در عین حال به حقیقتی اشاره می‌کند؛ اینکه ملک‌الشعرا بودن یک شخص به معنی بهتر بودن اشعار و بالاتر بودن سطح دانش او نبود؛ برای نمونه شاعری به نام راشدی در دربار سلطان محمود چنین عنوانی داشت، اما در عرصه فضل و شاعری مقام شامخی نداشت و کسانی همچون عطاء و بوالفرج از او قوی‌تر بودند، ولی همین‌ها برای خواندن شعرهای خود در دربار نیازمند راشدی بودند. این توضیح به نوعی بیانگر شرایط امروزی هم هست. به دیگر سخن نویسنده کتاب از زبان شخص مسعود واقعیت‌های تلخ و دردناک آن و این روزگار را برای خواننده توضیح می‌دهد. در این متن، حتی یک جا، راوی اول یا دوم یا سوم شخص به تفسیر و تبیین حرف‌های مسعود نمی‌پردازد، لذا کلیت متن در مقوله روایت داستانی قابل تعریف نیست. تردستی نویسنده این است که با جهت دادن به کیفیت و ماهیت پرسش‌ها، می‌خواهد سیما و شمای کلی آن روزگار و شخص مسعود سلمان را به ما بشناساند. این شناسایی تا سطوح جزیی و کلی روابط سلجوقیان و غزنویان پیش می‌رود، اما همه جا محوریت با شاعر است، چون دست کم راوی این بخش‌ها او است و نه پرسشگر.

مسعود در کلیات تاریخی کم و بیش با قاطعیت حرف می‌زند، اما آن جا که خود شاهد و ناظر ماجرا و رویدادی نبوده است، با تردید حرف می‌زند. او در جایی از ابوالفرج گله می‌کند و او را مسبب حبس خود می‌داند، پرسشگر می‌پرسد که «کدام ابوالفرج؟» و مسعود می‌گوید: «بهتر است نام نبرم، چون خودم هم مطمئن نیستم که این اشخاص در حبس من دخالت داشته‌اند.» (ص ۳۴)

او درباره جرم خود هم شک دارد. این شک در طولانی مدت او را چنان دستخوش گمگشتگی می‌کند که سرنوشت خود را در فرجام کار به صور فلکی و اجسام سماوی نسبت می‌دهد، اما چندی بعد دچار آشفتگی دیگری می‌شود: ستاره‌ها را از اتهام مجازات خود مبرا کرد و دست به دامان افرادی شد که چه بسا خیلی هم از او خوش شان نمی‌آمد. در همه این موارد او بر این باور بود که بی‌گناه است و جرمی مرتکب نشده است. ظاهرا نمی‌توانست یا نمی‌خواست فکر کند که برای «زندانی شدن یک شاعر یا متفکر نیازی به اثبات جرم و گناه او نیست». همین قدر که به تفکر رو می‌آورد و شعر و حکایت می‌گوید، به نوعی با قدرت در ستیز می‌افتد. او از پرسشگر ما می‌پرسد: «من شاعر بودم و مگر از یک شاعر چه کاری ساخته است؟» (ص ۳۷) شاید پرسش او از منظر منطق ارسطویی درست باشد، اما شاعر، حتی مدیحه‌سرایی چون مسعود سعد سلمان، از چشم قدرت همواره یک منبع خطر است. این خطر زمانی مرگبارتر می‌شود که شاعر رویکرد دیگری هم داشته باشد؛ برای نمونه ناصر خسرو که مسعود درباره‌اش می‌گوید: «ناصر خسرو با من فرق دارد، چون آرمان سیاسی داشت و شعر برایش ابزاری برای تبلیغ آن آرمان بود. اما من نه آرمان سیاسی داشتم و نه مدعی این چیزها بودم». (ص ۸۸)

۱۹ سال زندان در دخمه‌های هولناکی چون دهک، سوی و نای او را از نظر تجربه زیسته آبدیده می‌کند، اما نه در حدی که مدح و ذم کلام خود را سنجیده‌تر سازد، پس لاجرم باز هم برای خود دشمن‌تراشی می‌کند. جایی که از ۴۰۰ شاعر دربار سلطان محمود و ساختار سیاسی و فرهنگی امپراتوری غزنوی حرف می‌زند، مدام دچار تناقض می‌شود. او در جوابیه‌های خود به شأن نازل و حقیر اهل موسیقی می‌پردازد و این حقیقت تلخ را به مخاطبش می‌گوید که اهل موسیقی در حد دلقک‌های حقیری بودند و ابزاری برای شوخی‌ها و سرخوشی‌های سطحی قدرتمندان و درباریان. «اهل موسیقی بیشتر از طبقات فرودست بودند. می‌زدند و می‌خوردند و می‌رقصیدند و می‌خواندند و اسباب خنده و شادی حضار را فراهم می‌کردند. » (ص ۶۲ و ۶۳) ظاهرا این نگون‌بخت‌ها تا حد دلقک سقوط می‌کردند و زندگی از هم پاشیده‌ای داشتند، همیشه هم نیازمند کمک مالی بودند. صاحبان قدرت و ثروت از همین ضعف سوءاستفاده می‌کردند. مصاحبه‌گر در این مورد از رئالیسم مسعود تمجید کرده است. و مسعود در این مورد اضافه می‌کند: «پشت سر اهل موسیقی هزار تا حرف می‌زدند. شاعر در جامعه احترام داشت، ولی شعر را هم نوعی گدایی تلقی کرده‌اند. اهل موسیقی مطرود و نفرین شده بودند. » (ص ۶۶)

او در جای جای مصاحبه کتمان نمی‌کند که شاعری هم شغلی بوده برای کسب مال و منال و دریافت انعام از دست شاهان. فرمانداران، فرماندهان، ثروتمندان و شاهان به وضوح توقع داشتند که در عوض سکه‌هایی که به این یا آن شاعر می‌دهند، مدح بشنوند. البته تاکید می‌کند که مدیحه سرایی با عنصری به اوج خود می‌رسد و شاعرانی چون عسجدی و غضایری و فرخی و خود او در این عرصه دنباله‌رو او بودند.

مسعود سعد سلمان گرچه در این مصاحبه تخیلی شاملو و فروزانفر و زرین‌کوب را می‌شناسد، اما ظاهرا از تاریخ اروپا بی‌اطلاع است و نمی‌داند که هنر و ادبیات و حتی فلسفه اروپای پیش و بعد از رنسانس به مدد کمک‌های مالی دربار و ثروت لردها و بارون‌ها و کنت‌ها و دوک‌های زمیندار به اعتلا رسیده بود. این موضوع خصوصا در مورد موسیقی مصداق چشمگیری دارد. با این حال به موضوع دیگری اشاره می‌کند و می‌گوید: «با ظهور عنصری شعر شد نوعی وسیله امرار معاش. امرای مختلف به اهل علم و ادب احترام می‌گذاشتند، اما عنصری اصلا کارکرد شعر را تغییر داد. با ظهور او شعر حالت تجاری پیدا کرد. اگر کسی دنبال مال دنیا بود، خدمت در دستگاه غزنوی بهترین راه بود. این تبلیغات راهی را گشود که من هم دنباله‌رو آن بودم. » (ص ۹۸ و ۹۹ و ۱۰۰) و حتی در پاسخ به یکی از پرسش‌های هوشمندانه پرسشگر می‌گوید: «شاعر در بهترین حالت فروشنده بود. شعر برایش کالایی بود که خریدارش امرا و سلاطین دربار بودند. اصلا بسیاری از مردم از شاعر با لفظ سخن فروش یاد می‌کردند. نه شاعر ابا داشت که خودش را فروشنده بداند و نه ممدوح از اینکه پول بدهد و شعری در ستایش خودش بخرد، خجالت می‌کشید. شاعر چاره‌ای نداشت جز اینکه کالایش را بفروشد.» (ص ۱۰۷)

البته کتمان نمی‌کند که سویه دیگر شاعری کسانی چون سعدی و خاقانی و شماری از شاگردان شان بارزتر و چشم‌گیرتر بودند که به مسائل اجتماعی می‌پرداختند؛ روندی که در آثار منثور و منظوم بسیاری از اروپایی‌ها دیده می‌شود؛ هر چند حامی مالی آنها صاحبان قدرت و ثروت بوده‌اند.

مسعود رویکرد مدیحه سرایی را گدایی می‌نامد و مصاحبه‌گر باز او را راحت نمی‌گذارد و می‌گوید که خود او هم چنین روشی را در پیش گرفته بود. مسعود صادقانه اعتراف می‌کند: «عجیب نیست؛ من همان موقع هم می‌دانستم که مدیحه سرایی نوعی گدایی است. خودم بارها در شعرم به این موضوع اشاره کرده‌ام و گفته‌ام که کار شاعر گدایی است... ولی این رسم بود. در خلوت و تنهایی خودم می‌دانستم که کار ما با گدایی فرقی ندارد.» (ص ۱۰۸)

مسعود در جای دیگری می‌گوید: «شعر و ادب با شاعری فرق دارد. شاعری پیشه بود، کار تجاری بود، ولی شعر و ادب مستلزم هنر و نبوغ و مطالعه و پشتکار بود و بنابراین جای تفاخر داشت. مراد از شاعری، بیشتر مدح و هجو و تقاضا بود... قبلا هم گفتم که شعر تنها مایه تسلی من در سال‌های زندان بود و اگر شعر نبود، طاقت نمی‌آوردم... منظورم شعرهایی است که برای دل خودم گفته‌ام. » (ص ۱۰۹)

البته ساده‌نگری این نگاه انکارناپذیر است و «شغل شدن شاعری» به بستری اجتماعی و تاریخی نیاز داشت و فردی چون عنصری در فرآیند تاریخ چنان نقشی نداشت و نمی‌تواند داشته باشد که خصلت ماهوی یک امر اجتماعی را دگرگون سازد. ضمن اینکه مدیحه سرایی این یا آن شاعر، از جمله رودکی و فرخی و شخص مسعود نیازی به توجیه ندارد و ما می‌دانیم که مقدرات تاریخی درنهایت هر فرد یا ایل و گروهی را در همان مسیری سوق می‌دهد که خواسته است. بی‌دلیل نیست که یا باید مانند سهروردی و حلاج و ابومسلم کشته شوند یا مانند نوادگان آزادی خواهی چون یعقوب لیث صفار و بازماندگان رهبران نهضت سربداران، خود به عامل و آمر ستم تبدیل شوند.

این کتاب را نمی‌توان در مقوله ادبیات داستانی یا تاریخ ادبیات ترازبندی کرد، این کتاب، زندگینامه، خودنوشت و بیوگرافی هم نیست، در مقوله «پرسش و پاسخ» هم نمی‌گنجد. با همین پرسش و پاسخ‌ها، نویسنده توانسته است با نگاهی مدرنیستی تا حدی مناسبات سیاسی و اجتماعی و کم و بیش اقتصادی را با محوریت فردیت، یعنی مولفه اصلی بینش مدرنیستی، به خواننده بشناساند و روابط فرد را با وجوه مختلف جامعه نشان دهد. می‌شد وجوه دیگری را هم بر آن افزود، البته اگر تمرکز روی شاعر کمرنگ نمی‌شد. در هر حال این متن، هرچه هست، بیانگر توانایی نسل جوان ایران است در عرصه داستان پژوهش در ادبیات کلاسیک.

- **«گفت‌وگو با مسعودسعدسلمان»**
- **مجتبی عبدالله‌نژاد**
- **نشر هرمس**
- **پاییز ۱۳۹۳**

> **عبدالله نژاد، به اتکای منابعی که خوانده است، گاهی بی‌اعتنا به درد و رنج این شاعر که حدود ۱۹ سال از زندگی خود را در زندان گذرانده است، مدام به ضدیت با او بر می‌خیزد تا حقیقت را از زبان خود او بشنود. اما مسعود جواب‌هایی می‌دهد که قطعیت ندارند. در واقع، نویسنده با جواب‌های شاعر می‌خواهد به نوعی به «عدم قطعیت تاریخی در مورد زندگی فردیت» برسد**

معرفی کتاب- ۱

مروری بر دو کتاب تازه منتشر شده

هوای تازه داستان

☐ بهاره ارشدریاحی /

روزهای ناکوک زن بودن

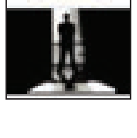
«روزهای ناکوک» روایتی است از زنی که درون همه ما زندگی می‌کند؛ روایت ترس‌هایش، ترس‌هایی از جنس انتخاب؛ بین زن بودن و مادر بودن. زنی که در تضادهای شخصیتی مردی که دوستش دارد، گرفتار ناامیدی از عشق می‌شود. در نگرانی نبودن‌هایش برای فرزندانش، خودش را سرزنش می‌کند و برای به یاد آوردن خودش و رویاهایی که نیمه تمام مانده، از خستگی نای نگاه کردن به آینه را هم ندارد.

لحن شخصیت اصلی ملموس و قابل قبول است. تردیدها و نگرانی‌های مدامش اضطراب و هول به دل خواننده می‌اندازد و فاصله‌اش را با او کم می‌کند. روایت روزهای ناکوک، روایتِ تضادهاست. تقابل سنت و مدرنیته، زن و مرد، نسل جدید و نسل قدیم، امید و ناامیدی، خواب و بیداری، زن شاغل و مستقل و زن خانه‌دار و مطیع. داستان از خوابی آغاز می‌شود که باید از دست برود، از بی‌خوابی، از صبح زود بیدار شدن و روتین تکراری زندگی کاری. خستگی و بی‌خوابی در طول داستان با نگرانی‌ها و ترس‌های راوی رشد می‌کند، عمیق می‌شود و مثل زخمی چرکی که در شرایط بدی مانده، مدام عمیق‌تر و دردناک‌تر می‌شود. «روزهای ناکوک» پیش از آنکه یک داستان فمینیستی باشد، یک روایتِ انسانی است. نگاهی بیرونی و عینی به دنیای زنی که از همه جا طرد شده: اجتماع، کارفرما، شوهر، خانواده و حتی فرزندانش. گلایه‌ها و محکوم کردن‌ها تیغ را بر گردنش فشار می‌دهند و او تا آخرین لحظه برای حفظ کمترین حقوق طبیعی زندگی‌اش تلاش می‌کند. مرضیه صادقی در «روزهای ناکوک» از زن بودن می‌گوید و از بهایی که باید برای زن بودن پرداخت. شاید در پایانِ داستان، زن در جنگی نابرابر به ظاهر شکست بخورد و تسلیم شود، ولی ایده‌هایی دارد برای شروعی جدید و دوباره ایستادن و متولد شدن.

- **روزهای ناکوک**
- **مرضیه صادقی**
- **نشر افق**
- **۷۰۰۰ تومان**
- **چاپ اول ۱۳۹۳**

راوی غیرقابل اعتماد

روایت تقریبا طولانی رمان ۳۴۰ صفحه‌ای میرقاسمی معماری و پی بسیار محکم و مهندسی شده‌ای دارد. هم فضاهایی دارد از جنس رئالیسم خالص و آدم‌های خیلی نزدیک به واقعیت و هم فرم و پاساژ و کلاژ و فلاش‌بک‌های مدام. نویسنده به خوبی توانایی‌های ذهنی‌اش را در پرداخت شخصیت‌ها و ارتباط بین خرده‌روایت‌ها و پراکندگی‌های زمانی مدیریت کرده است. راوی اول شخص (پیش از آب شدن برف‌ها) در عین اینکه آنقدر شخصی است، انگار خودِ تو است و خیلی آدم‌های دیگر که می‌شناسی‌شان و در گذشته آشنا بوده‌اند و سال‌هاست گم‌شان کرده‌ای و در روابط و آدم‌های این کتاب دوباره پیدای‌شان می‌کنی و گرم، لمس‌شان. از ویژگی‌های بارز و ارزشمند این کتاب، حفظ تعلیق و اضافه کردن شخصیت‌ها و خرده‌روایت‌ها در زمان و مکانِ مناسب است. معمایی که در تمام جریان رمان وجود دارد، بخش‌ها و بحران‌های فرعی را به هم متصل نگه می‌دارد و حوادث با در هم شکستن پیش‌فرض‌ها و حدس و گمان‌های مخاطب، تازگی دارد و ضربه‌های مداوم. جالب این است که راوی غیرقابل اعتماد نیست و در عین صداقت، موتیف‌هایی به مخاطب می‌دهد که ناخودآگاه او را به سمت مسیرها و آدم‌های اشتباه می‌برد و این کشف و شهودهای مکرر که از اثری دراماتیک (که سمت و سوی کارآگاهی و معمایی و پلیسی ندارد) بعید و دور از انتظار است در عین حال شیرین و لذت‌بخش نیز هستند.



- **پیش از آب شدن برف‌ها**
- **محمد میرقاسمی**
- **نشر نگاه**
- **۱۶۰۰۰ تومان**
- **چاپ ۱۳۹۳**

معرفی کتاب- ۲

درباره مجموعه داستان «اندازه دیگری»

ادبیات فانتزی و اغراق‌آمیز

☐ فاطمه سلطان ذاکرین /

مجموعه داستان «اندازه دیگری» نوشته مرتضی زارعی، شامل ۱۰ داستان کوتاه و چندین داستانک نیمه کوتاه است که در سال ۹۳ از نشر روزنه منتشر شد. شاید بشود سبک بیشتر داستانک‌ها را فراواقع‌گرایانه دید، از آن جهت که در بیشتر داستانک‌ها با شخصیت اولی مواجه می‌شویم که کمتر دیده‌ایم و در اصل با جنس دیگری روبه‌رو هستیم.

از عناوین داستان‌های این مجموعه می‌توان به ابر، بوی سوپ عمه گلی، رهایی، این‌بار کسی گوشی را بر می‌دارد، سنگینی، نوازش، جابه‌جایی، متمنی است و اندازه دیگری و... اشاره کرد. اگر شما هم جزو آن دسته از مخاطبانی باشید که به ادبیات فانتزی و اغراق آمیز علاقه دارند، مطمئنا این مجموعه یکی از مناسب‌ترین گزینه‌های پیش روی‌تان خواهد بود و خواهید پسندید. چرا که زارعی سعی خودش را کرده تا سبک نوشتاری‌اش را در تمام سیر داستان‌ها پیش بگیرد و حفظ کند. البته شاید بد نباشد در وانفسای این همه واقعی و ساده بودن، کمی تغییر ذائقه بدهیم و مثلا قورباغه‌ای در پشت گلدان باشیم، یا حتی اصغر آقای کارمندی که به یکباره آدم کوچولویی می‌شود که فقط در اتاقی نشسته و داستان می‌نویسد.

- **اندازه دیگری**
- **مرتضی زارعی**
- **۵۹۰۰ تومان**
- **نشر روزنه**
- **چاپ ۱۳۹۳**

مثلا این پاراگراف را بخوانید: «ناگهان قورباغه بودن به نظرم موهبتی آمد؛ اینکه می‌توانستم آنجا باشم و هیچ کس نشناسدم، آه که چند بار از پله‌ها افتادم و سرم به مرمر سرد خورد. آه که چقدر جست زدم. چقدر خسته و نومید شدم [...] گرسنه‌ام بود، شانس آوردم، انگار تقدیر به رحم آمده بود، چون همان لحظه مگس چاق و چله‌ای را دیدم که بر لبه گلدان نشسته بود و اصلا حواسش نبود، زبانم را به سویش پرتاب کردم و گرفتمش. مردی کیف به دست از طبقه بالا آمد و گذشت. دوباره پشت گلدان رفتم و قایم شدم. و بعد، من قوزک پای او را دیدم. آه سهیلا!» (بخشی از داستانک «متمنی»).

یکی از ویژگی‌های بارز این مجموعه را شاید بشود این طور توصیف کرد: اینکه زمانی که حوصله آدم‌های دور و برتان را ندارید یا حتی از روزمرگی‌ها دلزده شده‌اید، می‌شود این کتاب را بردارید و به کنجی پناه ببرید، آن وقت یکهو به خودتان می‌آیید و می‌بینید که با تک تک شخصیت‌ها همزات پنداری کرده‌اید و اصلا هم متوجه گذشت زمان نشده‌اید و از همه مهم‌تر، چقدر آرام‌تر هستید. این پاراگراف را برای نمونه انتخاب کرده‌ایم: «فریبا خودش هم دختر آرام و ساکتی است، اما گاهی از من تعجب می‌کند، می‌گوید چقدر آرومی! یا حتی گاهی می‌گوید چقدر سردی، عین یخی! می‌گوید خیلی دلش می‌خواهد ببیند وقتی من عصبانی می‌شوم چطوری می‌شوم. براش ماجرای همکارم را تعریف می‌کنم که بهم گفت آشغال و من هیچ کاری نکردم، هیچ چیزی نگفتم. بعد یادم می‌افتد که قبل از آن هم یکی دیگر بهم گفته بود آشغال. سوار تاکسی بودم. وقتی ماجرا را براش تعریف می‌کنم بعضی چیزها را تغییر می‌دهم و بعضی چیزها را نمی‌گویم.»

اما آنچه واقعا اتفاق افتاده این است: «کنار چهارراه ولیعصر می‌خواستم سوار تاکسی بشوم و بروم میدان انقلاب، دختری از آن ور چهارراه آمد. [...] گفت آقا می‌شه یه‌کم جمع‌تر بشینید؟ گفتم می‌بخشید از این بیشتر نمیشه، دیگه چسبیدم به در بعد نمی‌دانم او چه گفت...» (بخشی از داستانک ۲۱).

◆ **نقد**

تاملاتی در رباعیات ایرج زبردست-۲

مشابه به شطحیات

عبدالعلی دستغیب

دیگر زمانه نوشتن عبارت‌های پاک و پاکیزه و وزین گذشته است. در این دوران داستان‌نویس و شاعر در مثل قهرمان روایت خویش‌اند یا در چند چهره نمایان می‌شوند. زمان روایت دیگر تقویمی و درزمانی نیست، افقی و همزمانی است. ادیب امروز مدعی گزاردن حق فرد در مقابله با جامعه است، مخالف دولت، اخلاق، قرار دارد، آکادمی کلیساست. هنر جدید به تقریب همیشه شورش و عصیان است. با پژوهش‌های زبان‌شناسی و اثبات‌گرا در دوره جدیدتر، درباره ترکیب و گزاره‌های زبانی این مشکل به پیش نما آمد که آیا زبان (لانگاژ) در ساختار خود واقعیتی را بیان می‌کند یا حکایت دارد از قراردادهایی که گویا اهل زبان با خود بسته‌اند. نی چه می‌گوید: «همه شناخت، نشان دادن آیینه‌وار در صور کاملا ویژه‌ای است که در آغاز وجود ندارد. طبیعت نه با شکل میانه‌ای دارد نه با اندازه. فقط برای شناسنده اشیای بزرگ و کوچک می‌نماید. بیکران بودن طبیعت به این معناست که طبیعت در هیچ جا مرزی ندارد و فقط برای ما انسان‌ها مرزمند است. انسان به طبیعت برای شناخت، موجود نشده است: به دنبال حقیقت، استعاره (مجاز) گشتن، گرایش به حقیقت‌جویی را پدید آورده است، بنابراین دانه عقلانی به وسیله نمودی اخلاقی که به پیشوایی به زیباشناختی گسترش یافته به وجود آمده.» تازه همه اینها به تعبیر نی چه شامل شناخت و شناسایی فلسفی می‌شود تا چه برسد به گزاره‌ها و شناسایی هنری و شعری که به گفته خود قدما کذب و دروغ است و بهترین‌های آن، کاذب‌ترین آنهاست. در فاصله میان دو جنگ جهانی در اروپا شورش و عصیان ویژه‌ای پدید آمد که سمبلیست‌ها و فیلسوفان اگزیستانسیالیست نمایندگان آن بودند. سمبلیست‌ها به گفته آندره ژید کنجکاوی و علاقه خود را نسبت به زندگانی از دست دادند و همه به استثنای ویلد گریفین، بدبین بودند و انزواطلب و اهل تسلیم و خسته از این بیمارستان غمگین که «جهان»اش می‌نامند. شعر برای آنها پناهگاهی بود، راه گریزی بود از واقعیت‌های زشت و وحشتناک و آنها با حرارتی نومیدانه خود را در آن افکندند. توللی، هنرمندی و نادرپور (در آغاز شاعری‌اش) همین را می‌گفتند: «جان از درنگ روز و شبان فرسود/دل خسته ماند و کار فروبسته/لیک آن امید تلخ و سیه باقی است/در سینه همچون خنجر شکسته» (ف. توللی).

پس از جنگ جهانی دوم حتی آن ثبات‌های انقلابی یا واپس‌گرایانه و نومیدانه ناپدید شد و آثار ادبی، فیلم، نقاشی و پیکره‌سازی‌هایی پدید آمد که در بطن خود لرزان، منقطع و گسسته بودند. هیچ چیز، استواری لازم را نداشت و هنر و فلسفه حرکتی داشت غالبا به سوی سوبژکتیویسم و دنیای درون و دنیای درون متن روایت‌هایی داشت نوسانی و در زمان‌های متفاوت و این عوالم در چارچوب سینمای قدیمی و زبان و ادب کلاسیک و حتی در چارچوب ادب رمانتیک نمی‌گنجید. میکل انجلو آنتونیونی فیلمساز ایتالیایی می‌گفت: «من باید بکوشم در فیلمی که می‌سازم وضع روحی‌ام را در مقطعی از زندگانی‌ام منعکس کنم. وقتی سر کاری می‌روم آدم‌هایی را در مسیر رفت و آمدم می‌بینم، آدم‌هایی که با دیدن‌شان هزار فکر به سرم می‌زند، من حتی از نور آفتاب و ابرهای آسمان هم نمی‌گذرم.» آنتونیونی فیلمی ساخت به نام «حرفه، خبرنگار» که شبیه فیلم‌های حادثه‌ای- پلیسی است. داستان مردی است که می‌خواهد فیلمی مستند بسازد و برای همین منظور به آفریقا سفر می‌کند. در سفر به آفریقا فرصتی برای این مرد پدید می‌آید تا خودش را به جای شخصی دیگر جا بزند. او برای این کار هم دلایل شخصی دارد و هم شکست‌هایی که در زندگانی متحمل شده. ناچارش می‌کنند که چنین کند. بعد وارد یک زندگانی تازه می‌شود و دست به کارهای دیگری می‌زند تا به آزادی برسد. از شخصی که هویتش را به وی می‌دهد، اطلاعی ندارد فقط در این حد می‌داند که آن مرد در کار تجارت بزرگ است. مگر ما وقتی نبوده است که خواسته باشیم هویت دیگری داشته باشیم. زندگانی راهی است که باید آن را بپیماییم. هویت ما هم از آغاز مشخص شده. آیا موقعیت کسل کننده‌ای نیست؟ وقتی مسافر روی جنازه آن مرد- که خودکشی کرده است- خم می‌شود به مردن فکر می‌کند. او البته به دلایل دیگری سر آخرین قرار حاضر می‌شود. روشن است که تم‌هایی از این دست در چارچوب تصویرگری‌های قدیمی مجال گسترش یافتن ندارد. قالب، اندیشه و تجربه وجود را محدود می‌کند. به همین دلیل ضرباهنگ فیلم آنتونیونی کاملا درونی و حسی است. او می‌گوید: «صحنه‌ای هست که هم می‌شود آن را با دوربین ثابت گرفت و هم با دوربین متحرک. زمانی که یکی از این دو را انتخاب کنید، معنای ضرباهنگ روشن می‌شود. ضرباهنگ جزو جدایی ناپذیر پلان است و با کوتاه و بلند کردنش نمی‌شود ضرباهنگی ابداع کرد. در نسبت به کارگردان و جهان‌نگری اوست که ضرباهنگ شکل می‌گیرد. برخلاف آنچه غالبا نوشته و گفته‌اند شعر نیما در بیشتر موارد و اشعار آزاد شاملو کلا متکی به اوزان عروضی نیست (گرچه گاهی با آنها تطبیق دارد) و متکی به موسیقی علمی و فرنگی جدید است. موسیقی شعر نیما به‌تدریج گسترش می‌یابد و در قطعه ققنوس (۱۳۱۶) صورتی رضایت‌بخش به خود می‌گیرد. اینجا تساوی طولی مصاریع کنار گذاشته شده، پایه‌های وزنی برحسب تنظیم هجاهای معین پیوند می‌یابد و قافیه در آن به روش جدیدی می‌آید؛ به صورت پایان‌بندی برای کامل کردن قطعه و ایجاد کمپوزیسیون یعنی ترکیب هماهنگ و ایجاد چنین هماهنگی غالبا دراماتیکی به کمک تونیک و سورتونیک شعر فراهم می‌شود. اشعار آزاد شاملو نیز دارای موسیقی درونی است. ع. پاشایی حتی قطعه «مرگ ناصری» را دارای ساختار موسیقی می‌داند و می‌نویسد برخی از بندهای این شعر یادآور قسمتی از موسیقی «دریاچه قوی» چایکوفسکی است و برخی دیگر یادآور «آوازهای قو» اثر شوبرت و نیز می‌گوید: «میان بندهای آرام و سنگین موومان نخست [با آوازی یکدست...] و قسمت بعد [از زلالی خویشتن نگریست...] رابطه‌ای هست. این قسمت گسترش همان چهار ضربه هول‌انگیزی است که به صورت چهار برگردان در قسمت نخست شنیده‌ایم. آن برگردان‌ها اینجا مجال ظهور می‌یابند. » ایرج زبردست در رباعی‌های خود- چنان که باید متکی به قالب قدیمی رباعی و وزن عروضی آن است. البته اصل اوزان عروضی هم از عرب نیست و از دستگاه‌های موسیقی کهن ایران به ویژه موسیقی دوره ساسانی گرفته شده به ویژه که رباعی (دارای وزن خالص ایرانی است) اندیشه‌های او نیز غالبا گرد مشکل‌های تئولوژیک و عرفانی می‌چرخد بنابراین شاعری است کلاسیک، نوکلاسیک: «آیینه روزگار لبخند خداست/ آرامش سبزه‌زار لبخند خداست/از عطر نگاه باغ‌ها دانستم/نام دگر بهار لبخند خداست.»

در واقع شعر ایرج زبردست خیامی و خیام‌وار نیست. مشابه شطحیات حسین منصور حلاج، بایزید بسطامی و در سویه وصفی‌اش مانند رباعی‌های مولوی است. چون و چراهای زبردست در زمینه مسائل فرارونده از تجربه حسی اساسا فلسفی و شکاکانه نیست، سویه دیگر باورهای متافیزیکی اوست که گاهی به صورت مطالبی «خلاف آمد عادت» طرح می‌شود مانند «اناالحق» حلاج و «سبحان ما اعظم شأنی» بایزید. همین بایزید می‌گفت: «منم نه منم». برای آنکه من (اویم) و منم (او) اوست. برحسب توضیح روزبهان بقلی شیرازی، بایزید «اول بشارت با انانیت حق کند بعد از فنای خویش چون حق او را شد گفت همه منم. سخن از عین جمع گفت. اول فنا بود و آخر بقا... ». این گونه سخنان با آیین‌های رسمی تضاد دارد نه با خود تئولوژی، در حالی که خیام در رباعی‌های فلسفی خود، تئولوژی را به کلی رد می‌کند. او پیرو دموکریتوس است و به نظر اتمی او باور دارد. اشعار کسانی مانند عطار، سنایی، محی‌الدین عربی و در دوره جدید اشعار هوشنگ ایرانی، سهراب سپهری و در سطحی دیگر رباعی‌های ایرج زبردست ضدونقیض گویی هست اما پارادوکس نیست. قسمتی مطابقه و تضاد است. در مثل در رباعی معروف «مهستی گنجوی»: «من عهد تو سخت سست می‌دانستم/ بشکستن آن درست می‌دانستم/این دشمنی ای دوست که با من ز جفا/آخر کردی نخست می‌دانستم». تناقضی دیده‌اند که «رکن اصلی بیشتر آثار هنری است» «سخت و سست، شکستن و درست، دشمن و دوست» و نشانه شاعرانه و هوشمندانه از تناقض در حالی که کار مهستی و امثال او نه تناقض گویی بلکه تضادگویی است. تناقض در مفهوم‌هاست.

◆ **معرفی کتاب-۳**

نخستین اثر داستانی علی دهقان منتشر شد

زیستن در «چال»

مجموعه داستان «چال» نوشته علی دهقان، نویسنده و روزنامه‌نگار توسط نشر پیدایش، به پیشخوان کتابفروشی‌ها آمد. این کتاب تجربه دو دهه (و شاید بیشتر) فعالیت و کار ادبی نویسنده‌اش است. اما در روایت و مضامین خود، وضعیت شخصی را کنار گذاشته و با شخصیت‌پردازی‌هایی فکر شده و در خدمت گرفتن عناصر دقیقی از نگارش داستان، مجموعه‌ای را ایجاد کرده است که اگر چه از چند داستان تشکیل شده اما ساختاری کلی همه آنها را در بر گرفته است.

مجموعه داستان چال که از مولفه‌هایی نظیر حس‌پردازی، تصویرآمیزی، تخیل و اندیشه برخوردار است، از زندگی مردمانی سوژه می‌گیرد که می‌توان همه‌شان را نماینده طبقه کارگری جامعه توصیف کرد. نویسنده با روایت‌ها و سیر زمانی داستان‌هایش، به شکلی که در لایه‌های پنهان دارنده کار نهفته، از روایت صرف دست می‌کشد و به نوعی، رنج، مرعوب شدگی، سرخوردگی، امید و ناامیدی را در روان آدم‌هایی به جست‌وجو می‌نشیند، که هر کدام گویی زیستن را در مسیری انبوه از «چال» تجربه می‌کنند. آدم‌هایی بی‌دفاع که زیستن شاید، رنج روان‌شان را مهیا کرده. با این همه، تیزبینی مولف باعث شده چنین روایت‌هایی هرگز به سیاه‌نویسی منجر نشود. «چال» که از سوی نشر پیدایش در ۱۰۴ صفحه در قطع جیبی منتشر شده را باید یک واقع‌گرای انتقادی دانست.