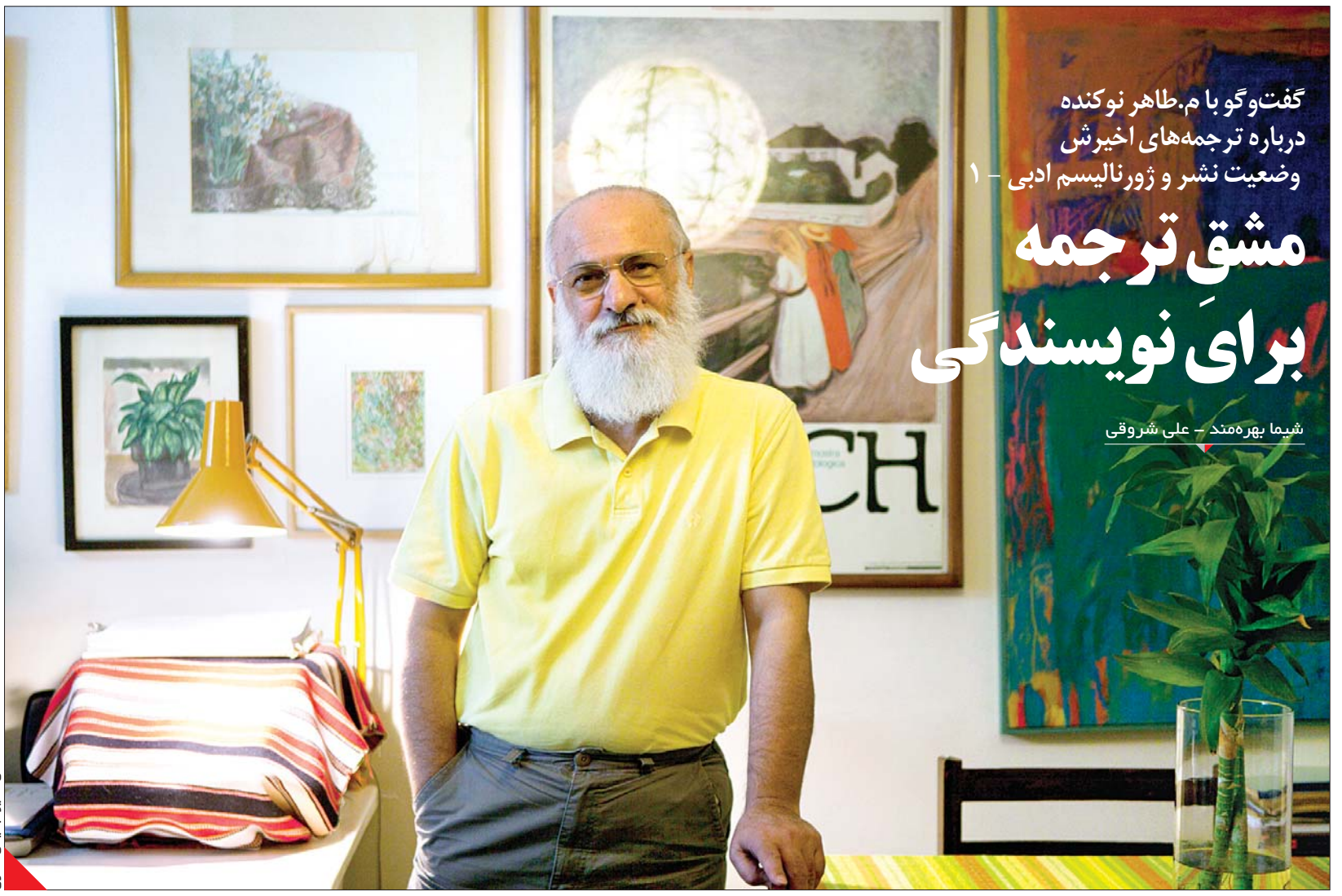
روزنامه شرق

کتابِ شرق

[ویژه بیست‌وششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران]

وضعیت نشر و کتاب: به روایتِ محمود دولت‌آبادی
ابوتراب خسروی • کاوه میرعباسی • علیرضا رئیس‌دانایی • علی خدایی
کتابخانه: مروری بر کتاب‌های تازه منتشرشده در حوزه ادبیات و هنر
گزارش: اقتصاد نشر ، ناشرانِ غایب و کتابفروشی‌ها دور از نمایشگاه



عکس: امیر جدیدی، شرق

گفت‌وگو با م.طاهر نوکنده
درباره ترجمه‌های اخیرش
وضعیت نشر و ژورنالیسم ادبی - ۱

مشقِ ترجمه برای نویسندگی

شیما بهره‌مند - علی شروقی

آنچه بیش از همه در کارنامه ترجمه‌های م. طاهرنوکنده جلب توجه می‌کند نام‌هایی‌ست که برای مخاطب فارسی‌زبان چندان شناخته‌شده نیستند. از نویسندگانی چون بورخس و چه‌زاره پاوه‌زه که بگذریم، با نگاهی به همین چند مجموعه قصه ایتالیایی که اخیرا با ترجمه نوکنده منتشر شده، درمی‌یابیم که این مترجم بیش از آنکه دنبال ترجمه آثار نویسندگان مشهور و شناخته‌شده باشد، پروژه خاص خود را دنبال می‌کند. طاهرنوکنده معتقد است بیشتر مترجمان در گذشته، فقط «قصه» ترجمه کرده و به سبک و جهان‌بینی نویسنده چندان کاری نداشته‌اند، اما او سعی دارد تفکر و سبک نویسنده را درآورد. طاهرنوکنده ترجمه‌های اخیرش را پیش‌تر به طور پراکنده در مجلاتی منتشر کرده و حالا آنها را با مقدمه‌های نسبتا مفصلی در قالب کتاب چاپ کرده است: «اینها درواقع مشق‌های من‌اند برای اینکه نویسندگی را بیاموزم. سبک‌های متفاوت نویسندگان را بیاموزم. در واقع ببینم توانایی‌ام در فارسی‌نویسی تا چه حد است. یعنی کوشیده‌ام نوشتن را که حرفه من است و آن را دوست دارم فراموش نکنم. جز نوشتن کار دیگری بلد نیستم. اینها را من در سال‌های ۱۳۶۰ از ایتالیایی به فارسی درآورده‌ام؛ اما حالا فرصتی دست داده است که آنها را منتشر کرده‌ام. این بود که شروع کردم به مشق کردن.» نوکنده همچنین درباره دلیل انتخاب و ترجمه آثار نویسندگانی چون پاوه‌زه، ورگا، فنولیو و کاسولا می‌گوید، می‌خواسته ادبیاتی را ترجمه کند که جهانی و بیرون از اقلیم‌گرایی فاشیسم ایتالیا باشد. در ژورنالیسمِ‌ادبی نیز حاصل کارش؛ «این شماره با تاخیر» در قیاس با وجه غالب ژورنالیسم ادبی این سال‌ها، کاری‌ست متفاوت که با دیگر نشریات ادبی هیچ نسبت و شباهتی ندارد. م. طاهر نوکنده اهل گفت‌وگو نیست، در تمام این‌سال‌ها تنها یک‌بار درباره ترجمه «الفِ» بورخس گفت‌وگویی کرده است. این مترجم این‌روزها در حال ترجمه اثر عظیم دانته «کمدی الهی»ست که قرار است به زودی از سوی انتشارات نیلوفر منتشر شود. در این گفت‌وگو با طاهر نوکنده از ترجمه‌های اخیرش گفتیم و از وضعیت «ترجمه» و «نشر» در ایران و البته ژورنالیسم ادبی و تاثیر آن بر مخاطب که در بخش پایانی گفت‌وگو، دوشنبه آینده در صفحات ادبیات منتشر می‌شود. بخش اول این گفت‌وگو را می‌خوانید.

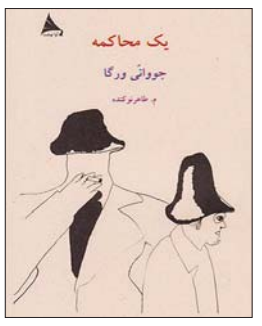
از ترجمه‌های اخیر شما آغاز کنیم. در این چند کتابی که از ادبیات معاصر ایتالیا ترجمه و منتشر کرده‌اید، بین آنها حال‌وهوای به نسبت مشترکی هست. تقریبا انگار در یک دوره زمانی نوشته شده‌اند. بیشتر این نویسنده‌ها هم در ایران چندان شناخته‌شده نیستند. به‌نظر می‌رسد در انتخاب این آثار خط خاصی را دنبال کرده‌اید. کمی در این‌باره بگویید؟

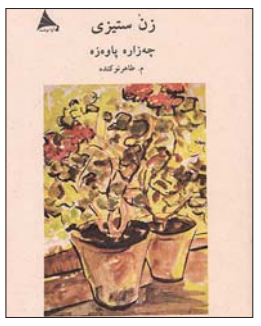
اول اینکه این چند کتابی که از من منتشر شده و شما در مقاله‌تان در روزنامه شرق نسبت برازنده‌ای هم به آن داده‌اید؛ یعنی «تکچهره‌های ادبیات معاصر ایتالیا» کار اخیر من نیست. اینها در واقع مشق‌های من‌اند برای اینکه نویسندگی را بیاموزم. سبک‌های متفاوت نویسندگان را بیاموزم. در واقع ببینم توانایی‌ام در فارسی‌نویسی تا چه حد است. یعنی کوشیده‌ام نوشتن را که حرفه من است و آن را دوست دارم و از آن لذت می‌برم فراموش نکنم. جز نوشتن کار دیگری بلد نیستم. اینها را من در سال‌های ۱۳۶۰ از ایتالیایی به فارسی درآورده‌ام؛ اما حالا فرصتی دست داده است که آنها را منتشر کرده‌ام. دوم اینکه اینها ترجمه نیستند بلکه برگردانی از نویسندگان ایتالیایی به زبان فارسی‌اند. من خودم را مترجم نمی‌دانم. از ترجمه نان نخورده‌ام که به نرخ روز بخورم. از برگردان‌هایی که تاکنون در دوره معاصر شده است «حاجی بابای اصفهانی» میرزا حبیب را دوست دارم. «دُن آرام» و «گیل گمش» شاملو را می‌پسندم؛ و از همه بیش‌تر «اشراق»های رمبو، «چارشنبه خاکستر» الیوت، «ساحت جوّانی» آنری میشو، شعرهای «حلاج» و... بیژن الهی را که بهتر از کارهای او در زبان فارسی معاصر کارهای دیگری را سراغ ندارم. این نوع کار برآمده ازیک سنت است. سنتی که در دوره کلاسیک «کلیله و دمنه» نمونه‌ای از آن‌ست. این همان دوره‌ای است که آنتونیو گرامشی در کتاب «روشنفکران» خود می‌گوید: دوره‌هایی‌ست که ترجمه ادبیات ملتی را می‌سازد؛ و ما این دوره را مثل اغلب ملت‌ها گذرانده‌ایم. عرب‌ها هم این دوره را بعد از آمدن اسلام گذرانده‌اند. همین رومیان باستان که از ادبیات یونان بهره گرفته‌اند این دوره را پشت سر گذاشته‌اند.

برای اینکه برگردانی در زبان‌شناسی موفق از آب دربیاید، سنت این‌طور نشان داده است، معمولا باید اثری درجه چندم را برای برگردان انتخاب کنی؛ مثل «پابرهنه‌ها»ی زاهاریا استانکو که شاملو آن را به فارسی برگردانده است و هرچه اصطلاحات کتاب کوچه‌ای بوده ریخته توی آن. میرزا حبیب رُمان «ژیل بلاس» یا «حاجی بابای اصفهانی» را، که آثاری دست چندم‌اند، برای کار خود انتخاب کرده. در میان معاصران این تنها بیژن است که به مصاف بزرگان رفته است؛ آن هم بزرگ‌ترین شاعران دوره خود، یعنی آرتور رمبو؛ آنری میشو؛ الیوت؛ کاوافی، هلدرلین و... . این کار سخت است، ناممکن است. چون این هنرمندان سبک دارند. جهان‌بینی دارند. بوطیقا و مسائل زیبایی‌شناسی ویژه خود را دارند؛ و درآوردن لحن، زبان، سبک، اندیشه و شگردهای کارهای آنها به این آسانی با توفیق همراه نیست.

از این چند استثناء گذشته، در زمینه روزنامه‌نگاری و آثار انتشاریافته در این حوزه، تا آنجا که می‌دانم، از سال ۱۳۲۴ که ماهنامه «سخن»، شاید تا امروز نخستین نشریه ادبی آشنا برای من، جز دو شماره «جُنگ هنر امروز» حسین رازی، «اندیشه و هنر» دوره شمیم بهار، سیزده شماره «آرش» سیروس طاهباز، «جُنگ اصفهان»، جُنگ «روزن» و یکی دو نشریه دیگر - که بیش‌ترشان هم گاهنامه بوده‌اند - هرچه دیده‌ام مثل کشکول بوده است. کتاب‌های ترجمه هم کشکولی بوده‌اند. مثلا در مورد ادبیات ایتالیا ببینید پراکندگی تا چه اندازه است. «مرحوم ماتیو پاسکال» با ترجمه بهمن محصص. بعد محصص ژان ژنه ترجمه می‌کند، بعد «پوست» کرتزیو مالاپارته. بعد «روستاهای تو» را از چه‌زاره‌پاوه‌زه؛ و از هرچه خوشش می‌آید، یا به او سفارش می‌دهندیا جسته‌وگریخته می‌شناسد. رُمان «رفیق» چه‌زاره پاوه‌زه را پیروز ملکی ترجمه کرده است که با اسم محمود مظفرزاده چاپ شد. چون در آن دوره، قبل از انقلاب، به عمد، برای اینکه با پرونده‌سازی ساواک نام‌اش در فهرست مائوییست‌ها در کیهان منتشر شده بود و ناشر، امیرکبیر، نمی‌توانست نام او را به عنوان مترجم زیر اسم پاوه‌زه بنویسد. کارهای گرتزیا دِلدا را با نام بهمن فرزانه می‌شناسیم که شک دارم از ایتالیایی ترجمه کرده باشد. بعد ایتالو کالوینو باب روز شد. یکی از آثار ناتالیا گینزبورگ را هم با نام «نجواهای شبانه» فریده لاشایی از آلمانی به فارسی ترجمه کرده است. یعنی، هر که، هرچه دم دستش بوده، از ادبیات ایتالیا، از هر زبانی به فارسی ترجمه کرده است. چون از زبان دوم انگار ترجمه آسان‌تر است. دنیای ترجمه هم کشکولی بوده است. من نمی‌توانم این‌طور کار کنم. وقتی یک دستگاه فکری داشته باشی نمی‌توانی به اصطلاح عشقی کار کنی، هر چه پیش آید خوش آید. من در هر صورت پای‌بند تاریخ ادبیات ایتالیا هستم و از میان ایتالیایی‌ها آنهایی را برمی‌گزینم که از نظر من خط فکری قابل پذیرشی دارند. در هر صورت انگار باید گفت من بیش‌تر در ایتالیا تربیت فرهنگی پیدا کرده‌ام. بعد از ایران این ایتالیا بوده است که به من شکل داده است. به ذهنم، به اندیشه‌ام. به رفتار و کردارم. به نگاهم. کار فرهنگی در کشورهایی مثل ایتالیا با اینجا خیلی تفاوت دارد. در کشورهای پیشرفته غربی برای انتشار هر مجله‌ای، جُنگی، ماهنامه‌ای، روزنامه‌ای دلیلی باید داشته باشی. پشت هر نشریه‌ای اندیشه‌ای نهفته است که آن را هدایت می‌کند. وقتی «عصر مدرن» سارتر درمی‌آید این تفکر اگزیستانسیالیستی کسانی چون مرلوپونتی یا خود اوست که نشریه را می‌گرداند؛ و حتا داستانی را هم که از «لوکلزیو»ی جوان برای چاپ انتخاب می‌کند هماهنگ است با همین اندیشه. هر مقاله یا داستان یا شعری با آن هماهنگ نباشد نمی‌تواند در آن راه پیدا کند. سوررئالیست‌ها نشریه خودشان را دارند؛ انتزاع‌گراها نشریه خودشان را دارند؛ و الخ... دریدا، فوکو، اکو هر یک با نشریه‌ای کار می‌کنند که نوع تفکر آنها را نشان می‌دهد. در ایتالیا پازولینی و موراویا با «نووی آرگومنتی» یا «ایل پونته» همکاری می‌کنند. جُنگ «مِنابو» را الیو ویتّورینی با هدف معینی بنیان می‌گذارد. در این‌گونه کار پس هم دلیل منطقی در آن هست هم تنوع افکار، هم آزادی بیان تأثیر می‌گذارد. به آدم شکل می‌دهد. ده بیست شعر را از ده بیست شاعر توی یک مجله کنار هم چاپ کردن حاصل یک نوع اغتشاش فکری‌ست. هم شعر را ضایع کرده‌ای هم شاعر را. یعنی در واقع سعی کرده‌ای چهل پنجاه صفحه یا صد صفحه را پُرکنی. به قول حقوقی که همیشه ورد زبانش بود و از سعدی نقل‌قول می‌کرد: «آن خشت بود که پُر توان زد» هیچ انسجامی در این کار نیست، هیچ شکلی در این نوع فعالیت ادبی قابل قبول نیست. البته در آنجا مجله‌ها، هفته‌نامه و نشریه‌های همه‌پسند هم هست. خیلی هم زیاد. که همه قشرهای جامعه را راضی نگه می‌دارد؛ و مثل کشکول همه چیز هم در آن پیدا می‌شود. ولی دیگر شعر را، داستان را، جُستار جدی یا پژوهش را در این‌گونه نشریه‌ها ضایع نمی‌کنند. در سده نوزدهم نوشته‌های الکساندر دوما هم هست که پاورقی نشریه‌هاست و بهترین آنهاست. در اینجا حسینقلی مستعان هم هست که بهترین ماست؛ اما داستایوفسکی هم هست، چارلز دیکنز هم هست که پاورقی نویس‌اند. نقیب‌الممالک هم هست که امیر ارسلان دارد.

راست‌اش من خودم را مترجم نمی‌دانم در سال‌های ۱۳۶۰ که جنگ بود و من هم مدتی بود که از نوشتن دور شده بودم؛ برای خودم شروع کردم به تمرین نویسندگی. این برای من بهترین گزینه بود. یعنی بنشینم و کارهایی را که دوست دارم یکی‌یکی، به عنوان مشق به فارسی برگردانم.





خط خاص این نویسندگانی که به آنها اشاره کرده‌اید نوعی از ادبیات ایتالیاست که در دوره بین دو جنگ اول و دوم جهانی برای بیرون آمدن از اقلیم‌گرایی فاشیسم تلاش خستگی‌ناپذیری از خود نشان داده‌اند.

معیارهای این دستگاه فکری چیست؟ مثلا با یک نگاه کلی به ترجمه‌های اخیرتان می‌بینیم که ادبیاتِ آزادی‌خواه یا ضدفاشیسم را برای ترجمه انتخاب کرده‌اید؛ آثاری که به نوعی آغازگر ادبیات مدرن ایتالیا نیز هست.

این نوع کارکردن در واقع یک نوع گزینش است از میان انواع «نوع»های گوناگون. همان‌طور که دوستم بیژن الهی، در دوره‌ای که به برگردان شعر مشغول بود، شاعرانی را می‌پسندید و با آنها هم‌فکر و هم‌راستا بود، برای برگردان خودش، انتخاب می‌کرد. رمبو، میشو، هلدرلین، کاوافی، بعد هم حلاج، ابن عربی و... .

بعد؛ این نوع ادبیات در واقع ادبیاتی است که از تداوم ادبیات واقع‌گرا و مدرن ایتالیای سده نوزدهم پدید آمده است. یعنی ادامه کار جووانّی ورگاست که دیدگاهی جهانی دارد. دستگاه زیبایی‌شناسی ادبی‌اش با معیارهای جهانی هماهنگ است. این شاخه از ادبیات که بین دو جنگ در ایتالیا آغاز به کار می‌کند و بعد می‌بالد، در کنار انواع دیگری از آن، به تلاش خستگی‌ناپذیری برمی‌خیزد. در همان وقت گراتزیا دِلّدا جایزه نوبل‌اش را گرفته (۱۹۲۶). کاردوچّی که، در همان اوایل سده بیستم، این جایزه را به عنوان یک ایتالیایی گرفته بود (۱۹۰۶). همین‌طور لوییجی پیراندلّو (۱۹۳۴). این نویسندگان در جهان شناخته شده‌اند. به عنوان نویسندگانی ایتالیایی برای آنها جایگاه خاصی قایل‌اند. یکی با افکار سوسیالیستی (گراتزیا دِلدّا)، دیگری با ادبیات منحصر به فردش، به ویژه تئاتر پیشتازش، که بعدها تئاتر جهانی بسیار از آن آموخته است. منظورم لوییجی پیراندلّوست. همه بسیار از او آموخته‌اند. پیراندلّو برای حفظ و نجات گروه تئاتری‌اش مجبور شد در حزب فاشیست نام‌نویسی کند همان چیزی که پاوه‌زه از آن سر باز زد؛ و بنابراین هیچ‌گاه شغلی دولتی به او ندادند. شهروند درجه دو محسوب شد. بعد به تبعید فرستاده شد. تئاتر پیراندلّو، به ویژه «شش شخصیت در جست و جوی مولف» او یا «هانری چهارم»اش یا «امشب بدون موضوع نمایش اجرا می‌شود» بر تئاتر جهان بسیار تاثیرگذار بوده است. تاثیر او بر تئاتر آنتوان آرتو (تئاتر سنگدلی)، تئاتر پوچی، لیونگ تئاترو... انکارناپذیر است.

اما این شاخه از ادبیات که برگردان آن را من به عهده گرفته‌ام با نویسندگانی که نام برده‌ام بسیار متفاوت است و سنت دیگری را دنبال می‌کند. نویسندگان این نوع اثر در اینجا از دستگاه زیبایی‌شناسی تازه‌ای بهره می‌جویند. دستگاهی که بوطیقای خودش را دارد. در واقع دنبال ورگا را گرفته‌اند. میراثی که از سده نوزدهم برایش باقی مانده است.

جنگ- اول جهانی- خانمانسوز اروپا را از پا درآورده بود. جنگ داخلی اسپانیا و شکست جمهوری‌خواهان و نظام فرانکیسم از یک سو، نازیسم و فاشیسم ایتالیا از سوی دیگر؛ در کنار این دو، قدرت گرفتن استالینیسم و سرکوب آزادی‌ها از سوی نظام کمونیستی، که مانند دو نظام فاشیسم و نازیسم، عمل می‌کرد کلیه راه‌ها را بسته بود. دیگر امیدی به فرهنگ اروپایی باقی نمانده بود. زمینه تا آن حد بحرانی بود که جنگ دوم جهانی را به دنبال خود آورد. اِمیلیو چکی نویسنده- ناقد و کارشناس ادبیات از قبل با فراهم آوردن مجموعه‌هایی از ادبیات آمریکا انگار راه تازه‌ای را از دور نشان نویسندگان نوجوی جوان داده بود. بین سال‌های ۳۰-۱۹۲۰ این چشم‌انداز به روی ایتالیا گشوده شده بود. ادبیات انگلوساکسون تنها ادبیات پیشتاز و مردم‌سالار بود. با نویسندگانی مانند: تئودور درایزر، شروود آندرسُن، دوس پاسوس، فیتز جرالد، سینکلر لوییس، جان استاین‌بک، گرترود استاین، همینگ‌وی، فاکنر، ازراپاوند، کالدول و... از آمریکا. کم هم نبودند. بیتس، الیوت - زاده آمریکا - و بیش از سده بیستمی‌ها، سده نوزدهمی‌های انگلستان. اینها هم کم نبودند. ایتالیایی‌ها راه‌حل را بیرون از قاره اروپا جست‌وجو می‌کردند. نه اینکه به آنچه از اروپا مانده بود بی‌توجه باشند. کسانی چون چخوف، تولستوی، تورگنیف، داستایوفسکی یا فرانسویانی مانند پروست، ژید، مالرو، سارتر و... اتفاقا در این دوره قبل از خود آمریکایی‌ها این فرانسویان بودند که آمریکایی‌ها را کشف کردند. همان‌طور که ایتالیایی‌ها این نویسندگان پیشتاز را کشف کرده بودند. اما باید دقت کنیم که فضای سیاسی- اجتماعی دوره قبل از انقلاب تا اندازه‌ای شناخته شده است. هر چند فضای فرهنگی شکوفایی، بعد از سال ۱۳۳۲ و شکست جبهه ملی، خودی نشان می‌دهد. مثل شکل‌گیری تئاتر ملی، برگزاری دو سالانه‌های پیکره‌سازی و نقاشی، مکتب سقاخانه، شکوفایی شعر نیماگرا، شکوفایی تئاتر، بعدها جشن هنر توس. جشنواره سینمایی تهران. اینها مانند سرپوش بر فضای سیاسی اجتماعی آن دوره عمل می‌کرد. می‌خواستند نیازهای ملی - مدرن ایران را هماهنگ کنند و با رویدادهای جهانی آن دوره را به هم پیوند بزنند. این در کل خود یک‌سونگری بود. این تنها یک بُعد قضیه بود. جامعه باز یک کل به هم چفت‌وبست شده است که سازوکار خودش را دارد.

من که دوره خفقان سیاسی - اجتماعی ۵۰-۱۳۴۰ را دیده بودم قدم به ایتالیا که گذاشتم تازه معنای جامعه باز را فهمیدم. اولین چیزی که در آنجا خودش را به رخ من می‌کشید اعتصاب‌های پی‌درپی بود. تظاهرات حزب‌ها و سندیکاها. جنبش دانشجویی ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه یک سال بعد به ایتالیا سرایت کرد. با نام «پاییز داغ» و تا سال ۱۹۷۰ که من وارد ایتالیا شدم کشیده شده بود. بنابراین علاوه بر مسائل زیبایی‌شناختی هنر و ادبیات از لحاظ اجتماعی - سیاسی هم محیط‌ام عوض شده بود. یک بُعدی نبود، یا به قول مارکوزه - که در همان جنبش دانشجویی ایتالیا به ایتالیا آمده بود و برای دانشجویان سخنرانی کرده بود - انسان تک‌ساحتی، برای بُعد واقعی، خودش را پیدا کرده بود. بنابراین در رُم دانشجوی هنرکده هنرهای زیبا که بودم - بعد از گذراندن دوره دانشکده زبان پروجا - با نویسندگان و نقاشان و پیکره‌سازانی آشنا شدم که شاخه‌های مختلف هنر و ادبیات را به من آموختند. کشش من به سمت آن ادبیاتی بود که در دوره بحران بین دو جنگ به سمت ادبیات رهایی‌بخش گرایش داشت. نویسندگانی چون الیو ویتّورینی، چه‌زاره‌پاوه‌زه، ایتالو کالوینو، ناتالیا گینزبورگ نویسندگانی بودند که با انتشارات اینائودی کار می‌کردند. این انتشارات در سال‌های میانی ۱۹۳۰ بنیان گذاشته شده بود. بیش‌تر کارکنان‌اش همشاگردی و هم‌دانشکده‌ای بودند. مثل جولیو اینائودی صاحب امتیاز آن که با چه‌زاره‌پاوه‌زه دوست و همشاگردی بود. دوست و استادی داشتند به نام لئونه گینزبورگ (همسر ناتالیا گینزبورگ) که در تأسیس این انتشاراتی نقش داشت. لئونه اصل‌اش روس بود، به همین دلیل معرف ادبیات روس بود، یهودی بود. بنابراین نمی‌توانست ضدفاشیست نباشد. جولیو اینائودی پدرش اقتصاددان صاحب نام ایتالیا بود. بعدها بعد از جنگ، بعد از سقوط فاشیسم، اولین رییس جمهور ایتالیا شد. این دسته در تلاش ساختن یک دستگاه فرهنگی پیشتاز آغاز به کار کرده بودند. این دستگاه در آن‌چنان موقعیتی باید چه کار می‌کرد؟ در برابر فاشیسم، نازیسم و فرانکیسم اروپایی باید چه کار می‌کرد؟ راهی برایش نمانده بود. بنابراین به ادبیات دموکراتیک روآورده بود. ادبیاتی که تابع و هماهنگ با دولت فاشیست نیست. برای همین در کنار نویسندگان بزرگ اروپایی گذشته دریچه را برای ترجمه‌های نویسندگانی چون: شروود آندرسن، همینگ وی، دوس پاسوس و... باز گذاشته بود. چون همکاران‌اش این گزینه را انتخاب کرده بودند و بعد هم تجربه جنگ دوم نشان داد که برای پیروزی بر نظام‌های تمامیت‌خواه اروپایی هم‌پیمانی مانند آمریکا برای آزادیخواهان اروپایی ضرورت حیاتی دارد. سرمایه‌داری اروپا و پوزیتیویسم وعده دهنده‌اش دو جنگ فلاکت‌بار به بار آورده بود. جهان خود به خود دریچه‌اش را، با بحران‌هایی که خود به وجود آورده بود، به روی آمریکای تازه‌نفس گشوده بود. آمریکا وارد جنگ شد اما وارد ادبیات و هنر و به طور کامل فرهنگ اروپا هم شد. خودش در ابتدا تغذیه‌کننده فرهنگ اروپایی بود. حالا خوراک‌دهنده شده بود.

ادامه در صفحه ۸

نگاه

این است نئورئالیسم

مانی سپهری

«بر این باوریم که روزی با دنبال کردن گام‌های آرام و خسته کارگری که از سر کار به خانه بازمی‌گردد، زیباترین فیلم خود را خواهیم ساخت.» این را جوزپه دسانتیس و ماریا آلیکاتا در سال ۱۹۴۱ نوشته‌اند. در این نوشته، رویای نئورئالیسم آشکارا مشهود است. رویای سینمایی که در آن از شستهرفته‌گی و زرق و برق سینمای تحت‌حمایت حکومت فاشیستی ایتالیا خبری نیست. یک سال بعد از این نوشته، لوکینو ویسکونتی فیلم «وسوسه» را بر اساس رمان آمریکایی «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» ساخت. این فیلم، صدای ویتوریو موسولینی -پسر بنیتو موسولینی و سردبیر مجله سینما که خود ویسکونتی هم زمانی از نویسندگان آن بود- را درآورد و پسر موسولینی در واکنش به این فیلم، با خشم گفت: «این ایتالیا نیست!» وسوسه، قلع و قمع شد و نسخه‌ای تکه‌پاره از آن به نمایش درآمد و نئورئالیسم در همین فیلم تکه پاره شده نطفه بست؛ گرچه هنوز تا آن وقت که «نئورئالیسم» رسما به عنوان یک مکتب سینمایی اعلام موجودیت کند، زمانی باقی بود و این اتفاق در سال ۱۹۴۵ با نمایش فیلم «رم شهر بی‌دفاع» روبرتو روسلینی افتاد. دیگر پای کارگرها، پارتیزان‌ها، حاشیه‌نشین‌ها و ولگردها و مردم فقیر به فیلم‌ها باز شده بود و سینما از چنگ ملی‌گرایی افراطی و قلابی فاشیستی بیرون آمده بود. هم‌زمان با این رخدادها، ادبیات ایتالیا نیز دستخوش دگرگونی‌های بزرگ و بنیادینی بود. از این روست که با خواندن آثار نویسندگان ایتالیایی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ میلادی مثل چه‌زاره پاوه زه، کارلو کاسولا و بپه فنولیو، یعنی همین نویسندگانی که اخیرا گزیده‌ای از قصه‌هایشان با ترجمه م. طاهر نوکنده منتشر شده، بین این قصه‌ها و سینمای نئورئالیستی پیوندی استوار می‌یابیم. تقریبا در هیچ کدام از قصه‌های نویسندگانی که نامشان آمد ردی از پیرنگ و داستان شسته‌رفته و مرتب نیست. این بی‌اعتنایی عامدانه به پیرنگ، یکی از مولفه‌های سینمای نئورئالیستی نیز بود. کارگران و پارتیزان‌های قصه‌های فنولیو، مرد و سگ در قصه‌ای به همین نام از کاسولا، و «کشتگاه ذرت» چه‌زاره پاوه زه، سخت یادآور لوکیشن‌ها و کاراکترهای فیلم‌های نئورئالیستی‌اند. در قصه‌های هر سه مجموعه «کشف جویس» کارلو کاسولا، «زن‌ستیزی» چه‌زاره پاوه زه و «اتوره سر کار می‌رود» بپه فنولیو، با شکل‌هایی از مقاومت در برابر فرهنگ و ادبیات رسمی دوران فاشیسم در ایتالیا روبه‌رو هستیم. خبری از ایتالیای باشکوه نیست. گویا ایتالیای حومه در قصه‌های این نویسندگان با همان «گام‌های آرام و خسته کارگری» که دسانتیس و آلیکاتا از آن سخن گفته بودند، به سمت ایتالیای حکومت فاشیستی پیش می‌آید تا عرصه را از آن خود کند و صدای سرکوب‌شده‌اش را بازپس گیرد. از این روست که در پشت خاموشی قصه‌های نویسندگانی چون کاسولا و پاوه زه و فنولیو، شورشی پنهان است؛ شورشی علیه فاشیسم که هرچه را که پایه‌های قدرتش را متزلزل می‌کند «غیرایتالیایی» می‌خواند و به حذفش می‌کوشد و درست در همین لحظه است که زیبایی‌شناسی و سیاست به هم پیوند می‌خورند و ادبیات و سینما سیاسی می‌شوند حتی آن هنگام که آشکارا محتوایی سیاسی را بیان نمی‌کنند. در قصه کشف جویس سفر فائوستو به حومه شهر با خانه‌های توسری‌خورده‌اش او را به میانجی عبارتی از دوبلینی‌های جویس رستگار می‌کند: این است نئورئالیسم.

سرخط

روایت جامعه‌شناس: سوسن شریعتی

کتاب: آینه و پنجره

در سال ۱۹۸۶ وزارت دادگستری فرانسه طی قراردادی با وزارت فرهنگ به قصد «انسانی کردن» زندان‌ها ورود و استفاده از کتاب را در فضای زندان، آزاد اعلام کرد. مطالعه رفتار زندانیان در برابر کتاب و انگیزه زندانی، به نتایج سه گانه ذیل منجر شده بود: ۱- مراجعه به کتاب به دلایل کاربردی (کتاب حقوق، آشنایی با قوانین و...) ۲- فرار و گریز به یمن متن ۳-بازسازی خود. علاوه بر این، نتایج نشان می‌داد که زندانی به یمن اختصاص دادن زمان‌هایی برای مطالعه می‌تواند در این تعلیق زمانی- مکانی‌ای که حبس به دنبال می‌آورد، نه‌تنها خلوتی برای خود فراهم آورد و نظم و نظامی به روزمرگی معلق خود دهد بلکه در رفتار اجتماعی او نیز اثر گذاشته. این فواید مطالعه را می‌توان به آن سوی دیوارها نیز تعمیم داد. کتاب‌ها، در هر چهاردیواری‌ای، نقش آینه و پنجره را دارند. آینه‌ها، تا خود را در آن بنگری، پنجره‌ها، تا سرک بکشی به افق‌های باز؛ ابزاری برای برقراری ارتباط و در هر دو صورت ضروری برای شکل دادن به نوعی مدنیت. جامعه برای ارتقای خود نیازمند آحادی است دارای حافظه، قادر به گفت‌وگو و آگاه به وجود دیگری، امری که مطالعه ممکن می‌سازد. مطالعه موجد نوعی ذهنیت انتقادی و منبع قدرت و توانایی است و از همین‌رو، فاکتور رهایی‌بخشی فرد و جمع. ظاهرا این کلیات امروز در جامعه ما از هر سو - از سوی دولت‌ها و افکار عمومی - بدیهی تلقی می‌شوند و دیگر بدل شده است به یک «رودربایستی مدنی». اظهارات مسوولان در بالا بردن آمار سرانه مطالعه در ایران و تلاش برای اثبات بازار پر رونق کتاب و فرهنگ مطالعه و... این رودربایستی را نشان می‌دهد. رییس نهاد کتابخانه‌های عمومی، واعظی، در بهمن ۹۱ سرانه مطالعه مردم ایران را ۷۵دقیقه و ۳۴ثانیه اعلام کرده، و مدعی‌ست «کمتر کسی سرانه را همان دو دقیقه می‌داند.» معاون فرهنگی وزیر ارشاد، مهرعلی اسماعیلی اما سرانه مطالعه را بیشتر از ۱۷دقیقه اعلام کرده. دو دقیقه، ۱۷ دقیقه یا ۷۵دقیقه؟ آیا بر اساس این دقایق متناقض اعلان شده، می‌توان گفت که جامعه ما امروز «اهل کتاب» است؟ خیر. بر سر راه این «رودربایستی مسجل و مورد اجماع» همیشه موانعی بوده است. بدل ساختن فرهنگ شفاهی به فرهنگ مکتوب پروسه‌ای است طولانی و کند. بستگی دارد به میزان سواد، به موقعیت طبقات اجتماعی، میزان پیشرفت فرهنگ شهری، ممیزی‌های موجود و... دانستن اینکه جامعه ما در چه نسبتی با کتاب قرار دارد پیش شرط هرگونه ارزیابی است، اما امروز برای ما امکان چنین ارزیابی‌ای وجود ندارد. به هیچ‌کدام از این سوال‌ها نمی‌توانیم با قاطعیت پاسخ گوییم: آیا می‌خوانیم، چقدر می‌خوانیم و اینکه چه چیز را بیشتر یا کمتر می‌خوانیم؟

آیا می‌خوانیم؟ معلوم است که آمارها نمی‌توانند چیزی را اثبات کنند. متنوع‌شدن اشکال مختلف خواندن (صفحات الکترونیکی، قرض‌گرفتن کتاب، تردد کتاب به شکل فتوکپی و زیر میزی و...) دادن رقم قطعی را ناممکن کرده. بازار کتاب و کلمه شفاف نیست و در نتیجه بخشی از این بازار در کنترل مسوولان دولتی نیست. با این همه شکی نیست که کم می‌خوانیم؛ دو دقیقه باشد یا ۱۷ دقیقه. نه‌تنها برای اینکه فرهنگ شفاهی به لحاظ تاریخی هنوز مسلط است، بلکه رقبای مدرن کتاب - رادیو، تلویزیون، سینما - همزمان به کمک این فرهنگ شفاهی تاریخی آمده و شرایط مطالعه را محدودتر کرده‌اند. کتاب گران است و گران‌تر می‌شود و مزید بر علت تا دسترسی به کتاب همگانی نباشد و کلایی باشد لوکس. افزایش رشد ۱۶درصدی قیمت کتاب در سال ۹۰ توضیحی است کافی برای محدود شدن دایره خوانندگان.

چقدر می‌خوانیم؟ تیراژها نیز موقعیت کتاب را برملا نمی‌کنند. مطالعه کردن البته دموکراتیزه‌تر شده. پراتیک مطالعه متعددتر و متکثرتر و از همین‌رو تکه‌پاره‌تر شده و همین می‌تواند توضیحی بر افت تیراژ باشد اما مشروط‌کردن چاپ کتاب به ممیزی، بازار موازی کتاب را گسترش داده و تیراژهای رسمی حرف آخر را نمی‌زنند. فروش مجاز در کنار غیرمجاز و روش‌های مختلف دور زدن ممیزی، آمار و ارقام را مشکوک می‌کند. بازار سیاه گاه جدی‌تر و پر تیراژتر از تیراژ رسمی است. مثال می‌زنم. کتاب‌های شریعتی، در چاپ‌های رسمی خود در تیراژ ۲۵۰۰ تا ۵۰۰۰ به چاپ می‌رسند اما به هیچ عنوان نمی‌شود به این ارقام اکتفا کرد. این کتاب‌ها به موازات در سطح وسیعی افست می‌شود و به شکل غیررسمی در حاشیه خیابان‌ها به فروش می‌رود. شایبه ممیزی کتاب‌های رسمی، کتاب‌های حاشیه خیابان را قابل اعتمادتر کرده است. با این همه پایین آمدن تیراژها به خصوص کتاب‌های مربوط به حوزه اندیشه، مثلا در مقایسه با کتاب‌های درسی و کاربردی، به علت گرانی هم که باشد، نشان از این دارد که مطالعه کتاب‌های غیرکاربردی، غیرضروری تلقی می‌شود.

چه چیز می‌خوانیم؟ معاون فرهنگی وزارت ارشاد می‌گوید: «سالانه ۶۹هزار عنوان کتاب در کشور تولید و منتشر می‌شود.» (به گزارش مهر). و ادامه می‌دهد «بیشترین آثار تولید کتاب در کشور به حوزه دین اختصاص دارد و بعد حوزه کودک و نوجوان.» این آمار نشان‌دهنده ذایقه جامعه کتاب‌خوان ما نیست. وجود ممیزی، امکان انتخاب مخاطب را پایین می‌آورد و در نتیجه در این آمار سلایق محروم مانده‌ها لحاظ نشده. اینجا نیز بازار موازی کتاب در ارایه آمار از سلایق، نادیده گرفته شده است. بسیاری از تیترهایی که دست به دست می‌گردد در فهرست آثار رسمی موجود نیست. ممیزی علاوه بر حذف یکسری از تیترها، وظیفه خود را مدیریت سلایق نیز می‌داند و از همین‌رو تیترها و ارجحیت‌های رسمی را مشکوک می‌کند. خلاصه اینکه معلوم نیست چه نوع کتاب‌هایی را بیشتر می‌خوانیم یا حداقل اینکه معلوم نیست چه نوع کتاب‌هایی را نمی‌خوانیم. علاوه بر محدودیت‌های نام برده شده، آنچه که خواندن را همچون رودربایستی جدید محدود ساخته و خصلت «پنجره