مقاله

مطبوعات، مردم و پستاي فرهنگ

هوشنگ هوشیار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ظاهراً ماجرای پرداخت هدایای نقدی اهدایی ریاست جمهوری به خبرنگاران یک بار دیگر، «تق» مسئله‌ای را درآورد که پیش از این نیز بارها «تق‌اش» درآمده بود اما، اعتنایی را برنیانگیخت و هر بار «مرور زمان» همچون سیلابی فرود آمده بر آتشی خرد شعله پرسش‌ها و اعتراض‌ها را در سویی فرو نشاند و در سوی دیگر آرامش و سکوت را به تکرار باعث شد چرا که، بسیاری از متولیان و مدیران و مسئولان ترجیح می‌دهند کارشان را بی پاسخ به پرسشی و پا پرداختن به مسئله‌ای که می‌شود نادیده گرفت انجام دهند و هم از این روست که سیاست غالب در بسیاری از دستگاه‌ها، حل مسئله نیست. پاک کردن صورت مسئله است.

این بار اما بلبشویی که در پرداخت هدایای نقدی ریاست جمهوری به روزنامه‌نگاران به راه افتاد و بی شباهت به فیلم‌های سینمای صامت نبود که با همه زد و خوردها و هیاهوی درون، صدایش به بیرون نمی‌رسید. برخی را به فکر انداخت که: چنین شرب الیهودی را کی و چگونه باید به سامان کرد و چگونه می‌توان به درستی دانست خبرنگار کیست و روزنامه‌نگار کدام است و عرصه مطبوعات ایران چند نفر نان خور دارد و از این همه که گویا شمارشان به بیش از پنج، شش هزار نفر می‌رسد چند نفر واقعاً خبرنگارند و روزنامه‌نگار و آن مابقی چه کاره‌اند و چه می‌کنند.

حکایت آن تحقیق و آن محققان

دو سه ماهی پیش‌تر بود که یک روز جوانکی آمد با کلاسوری زیر بغل و با ادب و متانت روستایی‌اش که؛ برای تحقیقات آماری آمده‌ام و در حین چاق سلامتی معلوم شد که یکی از چند نفری است که ظاهراً مامور شده‌اند تا تحقیقی انجام دهند و آماری از تعداد شاغلین در مطبوعات تهیه کنند و لابد نتیجه این تحقیقات می‌خواست این را روشن کند که خانواده رسانه‌های مکتوب چند نفر عضو دارد و هر کدام چه می‌کنند و چه مشکلاتی دارند و...

هنوز به سین، جیم‌های کلیشه‌ای معمول که در چنین مواردی اجتناب‌ناپذیر است و سقف هر تحقیقی در این سرزمین بر بنیان آن استوار شده است نرسیده بودیم که دریافتم نه آن جوانک این کاره است و می‌داند که چه می‌کند و نه آن مؤسسه‌ای که مسئول و پیمانکار انجام این تحقیق شده است و گویا یکی از دهها مؤسسه‌ای است که به همت برخی بازنشستگان سابق مرکز آمار ایران به راه افتاده برای آمارگیری و تحقیقات! و درواقع نمادکی! از به میدان آوردن بخش خصوصی برای انجام کارهایی که سال‌هاست سند انحصارش را در بقچه دستگاه‌های دولتی گذاشته‌اند و در این مؤسسات همه جور تحقیقی انجام می‌شود و همه جور آماری هم می‌گیرند. و فرق نمی‌کند که موضوع تحقیق، میزان مصرف ماهیانه اشکنه در سبد غذایی خانوار باشد یا سنجش سطح آگاهی عمومی در مورد موقعیت استراتژیک ایران در خاورمیانه نسخه یکی

است و پرسش‌ها همه کلیشه‌ای و از پیش آماده، بی که نشانی از پایین‌ترین سطح شناخت در مورد زمینه و موضوع تحقیق در پرسش‌ها دیده شود و نتیجه چنین نگاهی این می‌شود که در بین پرسش‌هایی که جماعت مطبوعاتی باید به آن جواب بدهند، در برابر سؤال؛ میزان تحصیلات شما چه‌قدر است، پنج گزینه گذاشته‌اند شامل: بی سواد، کم سواد، دیپلم، لیسانس، بالاتر! و انگار که مثلاً آمارگیری در مورد کارگران فضای سبز شهرداری است و طراح این پرسش‌ها که حتماً هم محقق! است و اهل کمالات دست کم موقع چیدن این گزینه‌ها در کنار هم و یا رونویسی کردنشان از روی پرسشنامه آماری مربوط به کارگران نانوایی به این فکر نکرده است که چه‌طور یک خبرنگار می‌تواند بی سواد باشد. (البته در معنای رایج آن‌که مدرسه نرفته است وگرنه در معنای خاص ترش این پرسش کلیشه‌ای جای حرف دارد) و آن وقت آن جوانک شهرستانی که حتی نمی‌دانست برای چه آمده و چه کار می‌کند و با چه هدفی، طوطی وار پرسش‌های نوشته شده در فرم‌ها را می‌خواند و پاسخ‌ها را یادداشت می‌کرد. بی که بفهمد داستان چیست و البته پیشاپیش روشن است که حاصل چنین تحقیقی چه از آب در می‌آید و پاسخ کدام معضل و مسئله را خواهد داد. در چنین شرایطی و با چنین تحقیقاتی که تازه بی سابقه هم هست طبیعی خواهد بود که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از آن‌چه در عرصه مطبوعات می‌گذرد و واقعیت‌های آن جز کلیاتی که آن هم مربوط به نشریات در حال انتشار و تعطیل شده است چیزی بیشتر نداند و تنها نقش این وزارتخانه هم در مورد مبوعات بشود حمایتی گهگاهی از کیسه پرفتوت دولت که مطبوعات، در نیمه جانی‌شان و لنگ لنگان ادامه حیات بدهند تا مبادا که عرصه فرهنگ کشور بی روزنامه و مجله بماند چیزی که اصلاً خوبیت ندارد و در شان کشوری با این همه پشت و پسله فرهنگی نیست.

از دیروز تا امروز

از زمانی که میرزاصالح شیرازی به فرنگ رفت تا صنعت بیاموزد و عشق روزنامه نگاری زد به سرش و اولین روزنامه را در دارالخلافه منتشر کرد و تا امروز روزنامه‌های ما جز در آب و رنگ و وجنات ظاهری چندان تغییری نداشته‌اند.

در روزنامه میرزاصالح عمده مطالب اخبار دارالحکومه بود که حالا هم همان است، در وجه به اصطلاح اجتماعی قضیه هم معمولاً نقلی بود از اتفاقی که در جایی افتاده است و مثلاً سیل یا خشکسالی و همه این اخبار هم از کانال‌هایی می‌آمد که چشمه‌اش در دارالحکومه می‌جوشید با این تفاوت که کاتبان روزنامه‌های آن روزگار، بعضاً سواد فرنگی هم آموخته بودند و از نخبه با سوادان حکومتی به حساب می‌آمدند. امروزه اما عمده تفاوت روزنامه‌های موجود با وقایع اتفاقیه یا کاغذ اخبار رنگ و لعابی است که به مدد ماشین‌های چاپ و لیتوگرافی ساخت فرنگ فراهم آمده و قامت مطبوعات ما را پوشانده است بی آن‌که مطبوعات از درون و محتوا چندان تغییری کرده باشند در این صدوشصت، هفتد سال، درست مثل خیلی چیزهای دیگرمان که به کمک تحفه‌های آمده از فرنگ تنها در ظاهرشان تغییری پدیدار شده. کالسکه و درشکه را وانهادیم و بنز و تویوتا و پراید را جانشین کردیم اما با همان رفتار دوران کالسکه نشینی، دمپختک و آبگوشت و قورمه سبزی جایش را به پیتزا داد و ساندویچ اما این‌ها همه در بیرون از فکر ما اتفاق افتاد و در درون انگار گرفتار ایستی تاریخی شده‌ایم. و مطبوعات ما هم همین وضع را دارد و این‌که کدام از این دو بر دیگری تاثیر گذاشته بحث مفصلی می‌طلبد و البته با حضور اهل‌اش.

نمی‌خواهم بعد از چهل سال که «تق» آن نگاه یک سویه زیر عنوان «غرب زده‌گی» درآمد تکرار کننده همان قصه باشم اما یک نگاه دقیق‌تر نشانمان می‌دهد که در این صدوپنجاه سالی که دنیا و آدم‌هایش با پیشرفت تکنولوژی و تغییر نظام تعامل اجتماعی فرق کرده‌اند و جور دیگری شده‌اند ما هنوز در پیله همان باورها و کردارها و رفتارهای گذشته مانده‌ایم و ناهمخوان چنین باطنی با ظاهر زندگی‌مان مشکلاتی را برایمان فراهم آورده است که از خصوصی‌ترین زوایای زندگی تا رفت و آمدمان در خیابان‌های شهر را پر کرده است. در این گستره اما مطبوعات مسئله دیگری است و از آن‌جا با وجود تنوع و کثرت رسانه‌های جمعی هنوزا هنوز روزنامه و مجله از مهم‌ترین ابزارهای اطلاع رسانی و ارتباط جمعی به شمار می‌روند لزوماً باید نسبت به آن‌ها دقیق‌تر اندیشید و برای ایجاد دگرگونی در بن مایه‌های آن چاره‌اندیشی کرد و با باور این‌که بیش از یک‌ونیم قرن از انتشار کاغذ اخبار گذشته، از دریچه چشم زمانه به رسانه‌های مکتوب نگریست. بی‌تردید هنگام بحث در مورد مطبوعات، نخستین کلام، سر از دفتر سیاست و تاریخ و... بر می‌آورد و این‌که شرایط در این‌جا متفاوت است و لزوماً نمی‌توانی و نباید مطبوعات ایران را با آن‌چه در کشورهای دیگر وجود دارد مقایسه کنی. طرح چنین مسئله‌ای اگر چه ظاهراً می‌تواند توجیه کننده برخی کاستی‌های مطبوعات ایران و در جا زدن‌ها باشد اما واقعیت چیز دیگری است و «سیاست» و حواشی آن بیشتر بهانه است برای لاپوشانی کاستی‌ها و ناتوانی‌ها.

متاسفانه هنوز و همچنان بندناف روزنامه‌های ما به خبرگزاری‌ها وصل است و صفحات روزنامه‌ها پر است از همان اخباری که از طریق خبرگزاری‌ها مخابره می‌شود و از طریق رادیو تلویزیون هم به گوش مردم می‌رسد و این آماده‌خواری بیش از آن‌که نشان از محدودیت‌های سیاسی یا غیرسیاسی باشد، نماد کامل و آشکار ناآگاهی‌ها و کپی کاری است چرا که هیچ فشاری برای جلوگیری از درج مطالب تولیدی در روزنامه‌ها وجود ندارد. و آن‌چه که باعث این آماده خواری می‌شود ناشی از عوامل متعددی است که از جمله می‌توان به،

- کمبود خبرنگار و نیروی متخصص و کارآمد در روزنامه‌ها و مجلات.
- ناآگاهی برخی از مدیران و گردانندگان مطبوعات نسبت به رسالت این رسانه و اصولاً حرفه روزنامه نگاری.
- داشتن نگاه صرفاً تجاری نسبت به روزنامه یا مجله و اولویت یافتن کسب درآمد از طریق روزنامه و چاپ آگهی یا روش‌های دیگر اشاره کرد.

البته در این مختصر نه می‌توان به آسیب‌شناسی مطبوعات پرداخت و نه این وجیزه چنین داعیه‌ای دارد و غرض از این یادداشت بیشتر هشداری است به اصحاب مطبوعات و دستگاه‌هایی که به هر شکل با روزنامه و روزنامه‌نگار و آن‌چه که مطبوعات خوانده می‌شود سروکار دارند و نیز یادآوری این نکته که مطبوعات ایران و عرصه روزنامه نگاری نیازمند توجهی جدی و آسیب شناسانه است و لزوماً باید برای بررسی مشکلات و نارسایی‌هایی که در این عرصه وجود دارد و نزدیک‌تر شدن به شیوه‌ها و اصول درست روزنامه‌نگاری اقدامی جدی و بنیادین در مورد ساختار روزنامه‌ها، به دست دادن تعریفی درست و منطقی از روزنامه و روزنامه‌نگار انجام پذیرد. شاید نوشتن این یادداشت و هم زمانی آن با برگزاری نمایشگاه مطبوعات ناخودآگاه در پی این تصور بود که شرایط موجود و توجه مفصلی به مطبوعات می‌تواند این انگیزه را به وجود آورد که مطبوعات ایران بسیار بیشتر از آن‌که نیازمند حضور در نمایشگاه‌های این چنین باشند به بازبینی دقیق و آسیب شناسانه محتاج‌اند، چرا که روزنامه‌ها و مجلات به عنوان رسانه‌های فرهنگ ساز می‌توانند و باید در جهت اعتلای فرهنگ جمعی جامعه گام بردارن و این در صورتی امکان‌پذیر است که مطبوعات قبل از آن بتوانند حرکتی در جهت اعتلای خود انجام دهند.

گریز به واقعیت

مدیا کاشیگر

برگرفته از مجله زیبا شناخت
شماره ۱۲

اومبر تواکو کتابی دارد به نام «از ابر مرد تا سوپرمن» که در حقیقت کتاب دستی نشانه‌شناسی کاربردی است؛ به این معنا که این علم را برای بررسی ادبیات عامه پسند به کار می‌بندد: از رازهای پاریس اوژن سو گرفته تا جیمز باند یان فلمینگ و البته و قطعاً آن روایت‌های مسلط ماجراهای سوپرمن، سوپرمنی که اگر قرار باشد آن را به فارسی ترجمه کنیم، خواهد شد «ابرمرد»، اما - هم‌چنان که از عنوان کتاب اکو نیز بر می‌آید - «ابرمرد» نیچه نیست.

دو بحث - به زعمم - مهم‌تر اکو در این کتاب، یکی بحث عنصرهای تکراری یا تکرار شونده است در ادبیات عامه پسند و دومی، بحث تبارشناسی قهرمان عامه پسند. به حکم اومبرتواکو: «در پیشینه‌ی جیمز باندیان فلمینگ، مایک هامر میکی سپلین قرار می‌گیرد» و «هیچ قهرمانی در خلاء عامه پسند نمی‌شود».

به بحث عنصر تکرار باز می‌گردیم، اما عجالتاً سعی کنیم تبار هری پاتر را بشناسیم. ۱ هری پاتر یتیم است. ببینیم کدام قهرمانان عامه پسند دیگر را می‌توان سراغ گرفت که هم یتیم‌اند و هم از عنصر یا عنصرهای دیگری بهره‌مندند که بشود آن‌ها را جزو سرشت نمای پرسوناژ هری پاتر دانست. از آن‌جا که او جادوگر است، برجسته‌ترین سرشت نمای او - دست کم در ساده‌ترین سطح روایتی - بهره مندی از قدرتی است که او را در وضعیتی متمایز و برتر نسبت به سایر انسان‌ها قرار می‌دهد و از او به نوعی یک «ابرمرد» و - دقیق‌تر بگوییم - یک «سوپرمن» می‌سازد.

یکی از نخستین «سوپرمن»های تاریخ ادبیات عامه پسند «تارزان» است، پرسوناژی که ادگار رایس بوروف در ۱۹۱۲ خلق می‌کند. ۲ تارزان نیز یتیم است. ماده میمونی او را در خارزارها و جنگل‌های آفریقا بزرگ می‌کند. بنابراین زبان جانوران را می‌داند - درست همانند هری که زبان مارها را می‌داند - و خیلی زود در ذهنیت انگلوساکسون، به اسطوره‌ی جوانمردی و مردانه‌گی، آزاده‌گی و بخشنده‌گی بدل می‌شود - هری نیز همه‌ی این صفت‌ها را دارد، درست مانند بسیاری دیگر از پرسوناژهای داستان‌های عامه پسند قهرمانی. تارزان قدرت جسمانی فوق‌العاده دارد - «سلطان جنگل» است - و به کمک ریسمان‌های گیاهی چنان به سرعت میان درختان حرکت می‌کند که انگار می‌پرد؛ هری پاتر نیز یکی از برترین جادوگران در «پرواز» است.

قطعاً منظور این نیست که هری پاتر روایت دست چندمی از ماجراهای تارزان است یا جی. کی. رولینگ قهرمان خود را آگاهانه یا ناآگاهانه از تارزان الگوبرداری کرده باشد، هدف فقط جست و جویی تبارشناختی برای یافتن نیاکان احتمالی هری پاتر در ادبیات عامه پسند قهرمانی انگلوساکسون است.

جالب آن‌که یکی دیگر از مشهورترین «سوپرمن»ها که می‌تواند ایفاگر نقش حلقه‌ی واسط میان تارزان جنگلی و هری پاتر شهری باشد نیز یتیم است: سپایدرمن (مرد عنکبوتی) که منشا قدرت فوق بشری‌اش همانند تارزان حیوانی است (نیش یک عنکبوت)، اما برخلاف تارزان از یک سو در یک فضا زمان شهری حرکت می‌کند و نه طبیعی، و از دیگر سو امکان تحرکش را مدیون ریسمان‌های گیاهی از پیش موجود نیست بلکه خودش آن‌ها را می‌تند و پرتاب می‌کند. تفاوت دیگر و چه بسا مهم‌تری که سپایدرمن را از تارزان دور و به هری پاتر نزدیک می‌کند این است که قدرت برتری دهنده‌ی او حاصل امری حادث است (نیش یک عنکبوت)، نه رشد و نمو و پرورش در یک محیط طبیعی حیوانی. آگاهی از پیدایش قدرت جدید حادث، ناگهانی است. اما تسلط بر قدرت یا به بیان دیگر به فعل در آوردن موثر قدرت نمی‌تواند ناگهانی باشد و نیازمند تمرین‌ها و ممارست‌های بسیار است. قدرت برتری دهنده‌ی هری - جادوگری - نیز شاید ذاتی باشد، اما نخست آگاهی از وجود قدرت ناگهان حادث می‌شود و دوم و مهم‌تر آن‌که وجود قدرت فقط بالقوه است و برای آن‌که به فعل در آید، هری باید به مدرسه برود و آموزش ببیند - برای دفع دیمنتورها یا دیوانه سازها، باید ابتدا وِردِ اکسپکتو پاترونرم را یاد بگیرد؛ فراگیری نظری نیز کافی نیست چون نخستین بار که آن را در زندانی آزکابان به کار می‌بندد شکست می‌خورد و هری که سرانجام موفق به دفع دیمنتورها می‌شود به تعبیری یک آزمایش شکست خورده‌ی قبلی یا یک تمرین قبلی در صحنه‌ی واقعی کارزار را در کارنامه دارد.

ذاتی بودن قدرت دلیل هیچ چیز نمی‌شود: فیلچ، سرایدار مدرسه یا خانم فیگ، همسایه‌ی دیوار به دیوار هری و مامور مراقبت از او هر دو قدرت ذاتی بالقوه را دارند اما چون نمی‌توانند آن را به فعل درآورند جادوگر نمی‌شوند - جادوگرزاده‌اند، اما ناتوان از جادوگر شدن.

اما در بررسی قدرت برتری دهنده در جهان هری پاتر، دو نکته‌ی دیگر نیز جلب توجه می‌کند:

۱. قدرت لزوماً ذاتی نیست. جالب این‌که اگر از پدر و مادر هری فقط یکی جادوگر بوده، نه پدر و نه مادر باهوش‌ترین فرد از نسل جدید جادوگران، یعنی هرماینی گرنجر، هیچ کدام جادوگر نیستند. جادوگران کاملاً جادوگرزاده، یا فقط جادوگرانی کاملاً معمولی و آن‌قدر پیش پا افتاده‌اند که مثل خرافه پرست‌های خنگ حتی از بردن نام والد مورت می‌ترسند یا مانند دریکو ملفوی،

جادوگرزاده‌گی را نشانه‌ی پاکی خون و برتری نژادی می‌دانند، انگار نه انگار که رهبرشان، والد مورت، خود نیمه جادوگرزاده است.

۲. قدرت ذاتی و حتی آموزش یافته مانع از نیاز به فن‌آوری پیشرفته‌تر نمی‌شود: در زندانی آزکابان تنها پادزهر فن‌آوری برتر جاروی نیمبوس ۲۰۰۱ که دریکو ملفوی از پدر هدیه می‌گیرد، فن‌آوری باز هم پیشرفته‌تر جاروی فایربولت است که سیریوس بلک در پایان رمان برای هری می‌فرستد.

از منظری دیگر، نکته‌ی دوم بسیار مهم‌تر از نکته‌ی نخست است زیرا از هم اکنون از پیوندی خبر می‌دهد که در جهان داستانی هری پاتر میان جادوگری و فن‌آوری وجود دارد. ۳ امیدوارم که گسترده‌گی و ژرفای این پیوند در ادامه آشکارتر شود، اما عجالتاً همین‌قدر هم به ما اجازه می‌دهد که در تبارشناسی هری پاتر، جست‌وجوی خود را متوجه آن عده از یتیم‌ها نیز بکنیم که قدرت فوق بشری‌شان را نه مدیون عاملی حیوانی یا طبیعی که مدیون برتری فن‌آوری‌اند. اما یافتن «یتیم»های «فن‌آوری» که بتوانند در تبارشناسی هری پاتر قرار گیرند، اگر چه ناممکن نیست، ما را با سطح پیچیده‌تری از وضعیت «یتیمی» مواجه می‌کند.

نخستین قهرمان عامه پسند فن‌آوری که به ذهن می‌رسد خود سوپرمن است که اصلاً از گوهر اوج فن‌آوری است: از سیاره‌یی دیگر به زمین آمده، به سرعت نور یا سریع‌تر از نور حرکت می‌کند، چشمانش مجهز به پرتوهای ایکس است، نه گلوله بر او کارگر است و نه هیچ سلاح دیگر، اصلاً وارهیده از فضا زمان فیزیکی هستی انسانی است. اما سوپرمن یتیم نیست، یا دست کم این‌که به معنای رایج کلمه یتیم نیست. بنابراین او را عجالتاً کنار می‌گذاریم، اما فقط عجالتاً چون همچنان که امیدوارم در ادامه معلوم شود تارزان یتیمی از نوعی خاص است، آن‌قدر خاص که به تعبیر اومبرتواکو «سرانجام به ضرورت‌های ادامه‌ی روایت‌پردازی هیچ گونه تعلق زمانی نخواهد داشت» و در وضعیتی گرفتار خواهد آمد که بالاخره، تبدیل پذیری و جابه جایی عنصرهای سه گانه‌ی زمانی‌اش - گذشته و حال و آینده - بی نهایت خواهد شد.

دومین قهرمان عامه پسند آنگلوساکسونی که به ذهن می‌رسد جیمز باند است که همچنان که در پایان جلد اول مجموعه گفته می‌شود «یک ماشین عالی برای کشتن است» و همواره به واپسین دستاوردهای فن‌آوری، خصوصاً فن‌آوری‌های کشتن، مجهز و مسلح است - یعنی جیمز باند نه انسان، که ماشین یا به بیان دیگر عین فن‌آوری است. اگر چه در هیچ یک از داستان‌هایی که یان فلمینگ نوشته بر یتیم نبودن جیمزباند تصریح نشده، اما در هیچ یک از متن‌ها نیز نه به هیچ دیداری میان او و پدر و مادرش اشاره شده و نه هیچ اشاره‌ی تلویحی به وجود آن‌ها شده است. اما گرمای انسانی، یعنی تنها قصه‌ی جیمز باند که جاسوسی نیست، قصه‌ی خیانت پیشه‌گی است تا جایی که ذهن را در تاویلی اریش فرومی به این نتیجه‌گیری می‌رساند که حتی اگر جیمز باند مادر فیزیکی خود را دیده باشد، عملاً از مادر یتیم است وگرنه «ماشینی عالی برای کشتن» نمی‌شد.

اما در یتیم بودن بتمن (مرد خفاشی) هیچ تردیدی وجود ندارد: پدر و مادرش را کشته‌اند - درست مانند پدر و مادر هری - و از جمله نبردهای اصلی او، یکی هم با قاتل پدر و مادرش است - درست مانند جنگ هری با والد مورت. بتمن کیست؟ نوعی «ابر جیمزباند»: انسانی عادی، اما انسانی که ده بار بیش‌تر از جیمز باند با «زن» مشکل دارد و انسانی که ده‌ها بار بیش‌تر از جیمز باند خودش سازنده و توسعه دهنده‌ی فن‌آوری برتر خویش است - دو همراه نیز دارد: در ابتدا رابین و بعدها، وقتی تغییر ذائقه‌ی خواننده و تماشاگر حکم می‌کند، بت گرل - درست همانند هری که چه بسا به دلیل ماجراورزی در وضعیت ذائقه‌ی تغییر یافته، از همان ابتدا دو دستیار پسر و دختر دارد: ران و هرماینی.

قدرت فوق بشری همه‌ی این قهرمانان عامه پسند یا منشاء حیوانی دارد (تارزان، سپایدرمن) یا فن‌آورانه است (جیمزباند و بتمن) و یا ترکیبی ذاتی از هر دو (سوپرمن، هری پاتر۴). در این میان یک الگوی دیگر هم وجود دارد که به فهم بهتر وضعیت خاص یتیمی که به آن اشاره شد کمک می‌کند. این الگو، الگوی قهرمان عامه پسند کودکان آنگلوساکسون است: پیتر پن که جیمز بری در ۱۹۰۴ - یعنی خیلی زودتر از بقیه‌ی قهرمانانی که از آن‌ها یاد کردیم - می‌آفریند، هنوز نوزاد است (فقط یک هفته از تولدش گذشته) که می‌شنود پدر و مادرش از آینده‌ی او و این‌که وقتی بزرگ شد چه کارها خواهد کرد صحبت می‌کنند. پیتر وحشت زده می‌گریزد تا بتواند «برای همیشه بچه بماند و بازی کند».

نکته‌ی جالب در مورد پیتر پن این‌که اگر قدرت برترش را مدیون گرد پرواز یک فرشته است، بقایش را مدیون هم زیستی آن‌قدر مطلق با طبیعت است که حتی موفق می‌شود جلو بزرگ شدن خود را بگیرد - درست مانند طبیعت که هیچ‌گاه بزرگ یا پیر نمی‌شود و انگار هر لحظه از نوآفریده می‌شود. اما کیست نداند که نخستین معنای بزرگ شدن «عاقل شدن» است و تنها صفتی که به هیچ وجه به طبیعت نمی‌چسبد همان «عقل» است، یعنی تنها ابزار چیره‌گی انسان بر طبیعت - و جالب این‌که در واپسین روایت سینمایی سپایدرمن،

بازگشت به تعقل و وسوسه‌ی عشق - اما این موضوعی است که دیرتر به آن می‌پردازیم - قدرت حیوانی مرد عنکبوتی را از او می‌گیرد.

پیتر پن از جنبه‌ی دیگری نیز برای رفتارشناسی جهان داستانی هری پاتر جالب است: پیتر پن قطعاً یتیم نیست، اما با ترک پدر و مادری که هیچ‌گاه سراغشان را نمی‌گیرد خود را به نوعی یتیم می‌کند و با تصمیم به هرگز بزرگ نشدن و بنابراین هرگز بچه‌دار نشدن، یتیمی را به عنوان وضعیت مطلوب به آینده تسری می‌دهد، تسری‌یی که همه‌ی قهرمانان عامه پسندی که دیدیم در آن زندگی می‌کنند و از قضا وضعیت عمومی همه‌ی قهرمانان ماجراهای هری پاتر است: در پنج جلدی که جی. کی. رولینگ تاکنون منتشر کرده به جز پدرها و مادرها تقریباً همه مجردند (تقریباً چون یک استثنا وجود دارد: پدر دریکوملفوی که او نیز به جبهه‌ی شر تعلق دارد۶).

اما تبارشناسی جهان داستانی هری پاتر فقط در سطح قهرمانان آن نیست. ادبیات عامه‌پسندزاده‌ی پیدایش جنس‌ها یا ژانرهای ادبی است و جنس ادبی - در سطح ریخت‌شناسی - باید از محتوای خود خبر دهد. برای نمونه، خواننده‌یی که داستان پلیسی می‌خرد، کتاب را برای خواندن یک داستان پلیسی خریده است و عنصر مسلط هر داستان پلیسی وقوع یک جنایت است. جنایت ممکن است در کنار دریا، در ارتفاع‌های کوهستان، در اتاق در بسته یا در ایستگاه مترو اتفاق بیفتد، اما باید اتفاق بیفتد تا داستان پلیسی شکل بگیرد. روایت داستان می‌تواند به صورت معمایی (شرلوک هولمز)، ثریل (مایک هامر)، یا سیاه (پدر خوانده) باشد، اما خیلی سخت ممکن است الگویی به جز این سه الگوی شناخته شده را در پیش گیرد و موفق شود - یا دست کم به عنوان داستانی پلیسی موفق شود. خواننده‌ی ادبیات عامه پسند در جست و جوی داستان‌هایی با موضوع‌های نو یا ساختارهای جدید نیست. آن‌چه می‌خواهد لذت بردن از ماجراهای جدید قهرمانی است که خوب می‌شناسد.

قهرمان نخستین داستان‌های پلیسی (قاتل کوچه‌ی مورگ (۱۸۴۱) و نامه گمشده (۱۸۴۳) ادگار الن پو) نه برای پول کار می‌کند و نه خودش را آن‌قدر پایین می‌آورد که پس از یافتن قاتل او را شخصاً دستگیر کند. قداست و اشرافیتی دارد که او را در مقامی بالاتر از آن قرار می‌دهد که شخصاً با جنایت کار درگیر شود. نیم قرن بعد، در ۱۸۹۱، شرلوک هولمز همین سرشت نماها را دارد: برای پول کار نمی‌کند و وقتی احتمال درگیری با جنایت کار می‌رود (مثلاً در سگ‌های باسکرویل)، به جای آن‌که خود سلاح بردارد، از دکتر واتسن می‌خواهد اسلحه را فراموش نکند. در ۲۹ سالی که ماجراهای شرلوک هولمز انتشار می‌یابد. این سرشت نماها تغییر نمی‌کند و عیناً به هرکول پوارو، قهرمان آگاتاکریستی، منتقل می‌شود. برای تولد نخستین کارآگاهی که برای پول کار می‌کند، قداست زدوده است و چاره‌یی جز درگیری شخصی با جنایت‌کاران ندارد، باید نزدیک به یک قرن از انتشار قاتل کوچه‌ی مورگ بگذرد. همین طور برای تولد تریلر و رمان سیاه. قانون حاکم بر ادبیات عامه پسند، پسند عامه است و تحول پسند عامه بسیار بطئی است. همچنان که پیش از این نیز گفته شد: «هیچ قهرمانی در خلاء عامه پسند نمی‌شود».

ماجراهای هری پاتر نمونه‌یی برجسته از انطباق یک اثر با پسند عامه است؛ اثری است به شدت نگران بیان واضح تبار خود و این‌که در خلاء متولد نشده است. نخستین نشانه را در طرح پشت جلد یکی از نخستین چاپ‌های آن در ۱۹۹۷ می‌بینیم - در چاپ اول، طراح دامبلدور را اشتباهاً جوان کشیده بود که بی درنگ اصلاح می‌شود. آذین پشت جلد دامبلدوری است که ضمن نداشتن شباهت به مرلین، جادوگر افسانه‌یی ماجراهای دلاوران میزگرد، تصویری را که کارتون والت دیسنی در شمشیر در سنگ از او ارائه کرده به شدت تداعی می‌کند: اگر چه لباس دامبلدور، برخلاف مرلین، رنگارنگ است (شنل بنفش، پالتوی سرخ یا آستری سبز، پیراهن با ته زمینه‌ی زرد طلایی و نقش‌های قرمز چرخان، شلوار راه راه زرد و قرمز، پوتین‌های بنددار قهوه‌یی)، آستری شنل او به رنگ آبی لباس ساده‌ی مرلین است. دامبلدور نیز همانند

دومین قهرمان عامه پسند آنگلوساکسونی که به ذهن می‌رسد جیمز باند است که همچنان که در پایان جلد اول مجموعه گفته می‌شود «یک ماشین عالی برای کشتن است

مرلین هم عینک دارد و هم ریش سفید بلندی که به زیر داده است. در دست او فندکی است که در اصل همان فندک چراغ خاموش کن است. تصویر مرلین نیست، اما مرلین را تداعی می‌کند، مرلینی متمدن و مدرن، که به جای نعلین پوتین پوشیده و به جای سنگ و چوب، از فندک استفاده می‌کند. همه چیز از آن‌چه قرار است خواننده بخواند خبر می‌دهد: ماجراهای جادوگری، اما متفاوت از آن‌چه تاکنون خوانده است چون همه مایه‌یی از طنز دارد - وگرنه چرا دامبلدور ریش را به زیر گذاشته است؟ چنین صحنه‌یی اصلاً در رمان نیست و تنها صفتی که به دامبلدور نمی‌چسبد، لوده‌گی است. اما چه باک ! قرار نیست پشت جلد به کلام متن وفادار باشد، فقط قرار است خواننده را از لحاظ قالب داستانی که خواهد خواند راهنمایی کند. دومین نشانه را در تغییرهای متوالی عنوان کتاب می‌بینیم. وقتی جلد اول ماجراهای هری پاتر در ۱۹۹۷ در انگلستان منتشر می‌شود، نام آن and Stone philosopher's Horry Potter است که اگر بخواهیم آن را به فارسی ترجمه کنیم می‌شود: «هری پاتر و حجرالفلاسفه». کتاب از اقیانوس اطلس می‌گذرد و احتمالاً به دلایل بازاریابی و این‌که «حجرالفلاسفه» ثقیل است و چه بسا خواننده‌ی نوجوان آمریکایی را فراری دهد می‌شود هری پاتر و سنگ جادو. تغییر نام جلد اول، دومین امتیازی است که رولینگ به بازار می‌دهد تا رمانش تبار رمان‌های عامه پسند را بیابد. امتیاز نخست را هنگامی داده که توصیه‌ی ناشر را پذیرفته که «مهم‌ترین خوانندگان رمان نوجوان پسرها هستند و پسرها معمولاً داستان‌هایی را که یک زن نوشته باشد نمی‌خرند و نمی‌خوانند». بنابراین رمان را به جای «جوان کثلین رولینگ» که جنسیتش را برملا می‌کند، «جی. کی. رولینگ» امضا کرده که ضمناً طنینی از نام جی. آر. تالکین را هم دارد و به شکلی نامستقیم به ارباب حلقه‌ها ارجاع می‌دهد. سومین نشانه، حفظ ساختار جلد اول و عنصرهای تکرارپذیر آن در پنج جلدی است که تاکنون با حداقل تغییر ساختاری منتشر شده: هر مجلد در پایان تابستان آغاز می‌شود و در آغاز تابستان بعد به پایان می‌رسد؛ هیچ مجلدی نیست که در آن بچه‌ها با خوردن آب نبات‌های جدید کیف نکنند؛ هر مجلد سوار شدن به قطار به قصد مدرسه‌ی هاگوارتز را به طور مفصل شرح می‌دهد. در ضمن در همه‌ی مجلدها اتفاقی در قطار می‌افتد که اهمیتی تعیین کننده دارد: در جلد اول، به حکم جلد اولی و ضرورت مرزبندی آدم خوب‌ها و آدم بدها، دوستی با ران و هرمایونی و دشمنی با دریکو ملفوی آغاز می‌شود؛ در جلد دوم، دابی مانع از عبور هری از سکوی نه و سه چهارم شده است و در نتیجه هری و ران با خودرو پرنده‌ی آقای ویزلی به مدرسه می‌روند، خودرویی که در ادامه‌ی ماجرا وجودی تعیین کننده دارد؛ در جلد سوم، قطار مورد هجوم دیمنتورها، کارمندان امروز جامعه‌ی جادوگران و سربازان فردای والدمورت، قرار می‌گیرد؛ در جلد چهارم سوار شدن به قطار دیرتر از مجلدهای دیگر اتفاق می‌افتد، اما توضیحی برای اتفاق‌هایی است که قبلاً افتاده و هری را از وجود مدرسه‌های جادوگری دیگر و خصوصاً دو مدرسه‌ی مخفی آگاه می‌کند که در یکی - دارمسترانگ - جادوی سیاه آموزش داده می‌شود؛ در جلد پنجم هری در قطار با لونا لاوگود آشنا می‌شود که پدرش روزنامه‌نگار است

و نقش به سزایی در افشای بازگشت والد مورت بازی خواهد کرد.

چهارمین نشانه کمی پیچیده‌تر است و آن تکرار تا بی نهایت تقابل‌های دوتایی‌های متضاد اما آشتی‌پذیر است: تقابل میان هری و ران، هری و هرماینی، هری و نویل، هری و دامبلدور، هرماینی و ران... و خلاصه میان همه‌ی آنانی که در یک جبهه قرار می‌گیرند. بحث مفصل‌تر راجع به این سرشت نمای ادبیات عامه پسند مجال بیشتری می خواهد. برای اطلاع بیش‌تر، خواننده‌ی علاقه‌مند را به مقاله‌یی ارجاع می‌دهم که اکو راجع به جیمز باند نوشته و تاکنون چند بار به فارسی درآمده[۸] و عجالتاً همین‌قدر می‌گویم که از این تقابل‌های دوتایی آدم‌های متضاد آشتی‌پذیر است که «فردیت» ساخته می‌شود. رمان عامه پسند نیز، چه از نوع قهرمانی و چه از انواع دیگر، اساساً رمانی است در خدمت گسترش و ارتقاء فردیت.

نکته‌یی در جهان هری پاتر هست که از همان جلد نخست توجهم را برانگیخت، اما تا جلد پنجم همه‌ی ابعاد احتمالی‌اش برایم برملا نشد: نام‌های شر. والد مورت را اگر قرار باشد در تلفظ فرانسوی بخوانیم وُل دمور، یعنی «پرواز مرگ» است. همین طور برای ملفوی که مال فوا یا «بد دین» معنا می‌دهد. دیرتر، با پیدایش شخصیت شر دیگری مانند رودولفوس لوسترانژ که هم تلفظ نامش طنینی فرانسوی دارد و هم شیوه‌ی املای نامش به فرانسوی کهن ancien francais است و هم معنای نامش «غریبه» است. ابتدا این را پای نوعی کهنه نمایی یا آرکائیسیته گذاشتم که برای مترجمان فارسی کتاب هم مشکل ساز شده است: هرمیون - با فرض آن‌که زبان فرانسوی صدای «ه'» می‌داشت - تلفظ فرانسوی نام هرماینی است. در عنوان جلد دوم رمان، chamber (چمبر) آمده که مترجمان فارسی آن را «تالار» ترجمه کرده‌اند حال آن‌که همه‌ی آنانی که رمان را خوانده‌اند یا فیلم را دیده‌اند، با هیچ تالاری مواجه نیستند. درواقع، چمبر هم نام محفظه‌ی پشت دوربین عکاسی است که نباید نور ببیند و هم عنوان عمومی هر حفره‌یی می‌تواند باشد - اما در یک کاربرد کهنه نما. ایضاً برای Goblet (گابلت) که به فارسی «جام» ترجمه شده است حال آن‌که در ساده‌ترین معنا ظرفی است مخروطی شکل برای نوشیدن که ارتفاع آن بیش از پهنایش باشد؛ در معنای دوم ظرفی است که تاس‌ها را پیش از ریختن در آن می‌چرخانند؛ و در یک معنای فراموش شده ابزاری است برای پیش گویی آینده. چنان که از فحوای جلد چهارم ماجراهای هری پاتر بر می‌آید، معنای مؤثر دو معنای آخر است یعنی دورترین معنا به معنایی که «جام» در فارسی مستفاد می‌کند چون گابلت رمان به نوعی هم ریزنده‌ی تاس و تعیین کننده‌ی برنده است و هم از سرنوشت خبر می‌دهد. مشکل ناشی از کهنه نمایی‌ها در ترجمه‌ی فارسی جلد پنجم به فاجعه پهلو می‌زند: order نه «فرمان» است و نه «محفل»، عنوانی است که برای نمونه در «نظام پزشکی» به کار می‌رود و چه بسا نزدیک‌ترین برابر نهاده‌ی فارسی آن «انجمن» در معنای انجمن‌های اخوت باشد که در دوره‌ی صفویه داشتیم. برای همین نیز در این نوشته از جلد پنجم به عنوان شهسواران ققنوس یاد کردم. اما با هر مجلد جدید ماجراهای هری پاتر، برهه‌یی از تاریخ انگلستان بیش‌تر جلو چشمانم می‌آمد که اتفاقاً

یکی از نخستین «سوپرمن»های تاریخ ادبیات عامه پسند «تارزان» است، پرسوناژی که ادگار رایس بوروف در ۱۹۱۲ خلق می‌کند. تارزان نیز یتیم است. ماده میمونی او را در خارزارها و جنگل‌های آفریقا بزرگ می‌کند

زمانه‌ی شکل‌گیری انگلستان امروز است. تا پیش از این دوران، زبان رسمی انگلستان، فرانسوی، و دین رسمی آن آیین کاتولیک است. منظورم سلطنت الیزابت اول معروف به ویرجینیاست. زندگی الیزابت اول را با هم مرور کنیم.

الیزابت در ۱۵۳۳ به دنیا می‌آید، دختر هنری هشتم، پادشاه انگلستان، و آن بولین است که جزو هیچ خاندان سلطنتی نیست و فقط ندیمه‌ی ملکه، یعنی کاترین آراگونی است. الیزابت فقط سه سال دارد که مادرش اعدام می‌شود و جالب این‌که یکی از قاضی‌های دادگاهی که او را به اعدام محکوم می‌کند پدر خودش است. با اعدام مادر، همه‌ی حقوق الیزابت از او گرفته می‌شود. اعاده‌ی حقوق و حیثیت در ۱۵۴۴ اتفاق می‌افتد - در یازده ساله‌گی الیزابت. چهار سال بعد بر تخت سلطنت می‌نشیند. طی چهل و پنج سال سلطنت او، کلیسای انگلستان به عنوان کلیسای انگلیکان برای همیشه از واتیکان جدا می‌شود، کشور جدید انگلستان شکل می‌گیرد و با شکسپیر، ادبیات انگلستان متولد می‌شود.

آن‌چه در میان برایم مهم‌تر است ستیز الیزابت با ماری استوارت کاتولیک، ملکه‌ی اسکاتلند و فرانسه است که در ۱۵۶۸ به زندان می‌افتد و سرانجام، پس از هجده سال توطئه برای به دست آوردن دوباره‌ی قدرت، در ۱۵۸۶ اعدام می‌شود.

بحث، بحث همانندی‌های دقیق تاریخی نیست. بحث، فقط بحث تبارشناسی هری پاتر است، اما این بار در تاریخ انگلستان ورود احتمالی این تاریخ بر رمان رولینگ.

در جلد اول ماجراهای هری پاتر، هری پاتر یازده سال دارد و ناگهان می‌فهمد جادوگر است - درست مانند الیزابت که در یازده ساله‌گی می‌فهمد وارث تاج و تخت است. از پدر و مادر او، فقط پدرش جادوگر است - درست مانند الیزابت که فقط پدرش از خانواده‌ی مادری الیزابت که پدربزرگ حکم اعدام مادر را می‌دهد. در پایان جلد پنجم - شهسواران ققنوس - شانزده سال از آغاز توطئه‌های والد مورت برای بازگشت به قدرت می‌گذرد، و چنان که جی. کی. رولینگ اعلام داشته داستان فقط دو جلد دیگر ادامه خواهد داشت. بنابراین اگر قاعده‌ی هر جلد یک سال، که سنت پنج جلد نخست بوده، حفظ شود در پایان جلد هفتم درست هجده سال از سرنگونی سلطنت والد مورت و آغاز توطئه‌های او برای بازگشت به قدرت می‌گذرد - و این همان هجده سال فاصله تا اعدام ماری استوارت است.

ضمن آن‌که والدمورت نیز به دلیل نداشتن جسم به نوعی زندانی است و صاحب جسم شدن او در پایان جلد چهارم - پانزدهمین سال - از لحاظ تقویمی تقریباً هم‌خوان با تلاش نورفلک و با بینگتن برای بازگرداندن ماری استوارت بر تخت سلطنت است.

اگر ماجراهای هری پاتر در ذهن من ناانگلیسی این‌قدر تداعی کننده‌ی دیرپاترین عنصر تاریخ جدید انگلستان، یعنی عصر الیزابت است، چه تبارشناسی ناخودآگاهی را در ذهن خواننده‌ی انگلیسی، که این تاریخ را در مدرسه خوانده، و نیز در ذهن مردم کشوری که اتفاقاً یک ایالت کشورشان به نام همین الیزابت اول، ویرجینیا نامیده می‌شود، بر می‌انگیزد؟

جلد ششم و هفتم یا این نظریه را تسجیل خواهد کرد یا بر آن خط بطلان خواهد کشید. عجالتاً فقط می‌توان

صبر پیشه کرد.
اما این تنها جنبه‌ی الیزابتی هری پاتر نیست. الیزابت اول ملکه‌ی ویرجینیاست، یعنی ملکه‌ی عذرا، ملکه‌ی بی شوهر که اتفاقاً فرزندی نخواهد داشت که وارث تخت و تاجش شود. هنگام تبارشناسی هری پاتر در میان قهرمانان عامه پسند، اشاره‌یی هم به تجرد ابدی قهرمان عامه پسند داشتم، تجردی که از قضا وضع مسلط همه‌ی پرسوناژهای دنیای هری پاتر است، خصوصاً آنانی که در جبهه‌ی خیر می‌جنگند. الیزابت در تمام مدت چهل و پنج سال سلطنت ازدواج نمی‌کند. مجلس در این مورد اصرار دارد، اما او بهانه‌اش این است که همه‌ی وجودش را وقف دین و کشورش کرده و فرصتی برای شوهرداری و بچه‌داری ندارد. واقعیت آن است که نخستین تجربه‌ی الیزابت از مرد شکست مطلق است: خواستگارش، نامناسب از آب در می‌آید. اما آن‌چه برای بحث ما جالب‌تر است این‌که این خواستگار فرانسوی است، یعنی خارجی. اتفاقاً نام دختری که هری به او دل می‌بندد چوچانگ است که طنینی کاملاً چینی (خارجی) دارد. هری به راستی عاشق چو است، اما چو دل بسته‌ی دیگری است: سدریک. چون هری باید نماد جوانمردی باشد، هنگام گرفتاری سدریک از هیچ تلاشی برای کمک به او دریغ نمی‌کند. با مرگ سدریک هری سرانجام می‌تواند به چو برسد و وقتی پس از تحمل مشقت‌های بسیار به او می‌رسد به تجربه در می‌یابد که «چو» آن دختری نیست که می‌خواهد. قضیه را از زاویه‌ای دیگر نیز نگاه کنیم: با هوش‌ترین فرد مدرسه، هرمایونی گرنجر است. هرمایونی عاشق کیست؟ هری؟ نه. ران را دوست دارد. این عشق که از جلد سوم تقریباً و از جلد چهارم کاملاً علنی است، در جلد پنجم یک وضعیت موجود است. لیلی را البته باید از چشم مجنون دید، اما هرمایونی عقل سرد گروه است. پس چرا ران دست و پا چلفتی را به هری قهرمان ترجیح می‌دهد؟ بالاترین انتظاری که می‌تواند از زندگی با ران داشته باشد در غایت یک یا دو درجه بالاتر از زندگی خانم ویزلی است. با این وجود ران را به هری ترجیح می‌دهد. نه چون هری را دوست ندارد، او را قطعاً دوست دارد، اما هری شاید مطمئن‌ترین دوست و رفیق باشد اما این جهانی نیست.۹ پس به حکم عقل، ران را انتخاب می‌کند. هری قطعاً «سوپرمن» است اما لزوماً «مرد» در معنای «مرد زندگی» نیست.
اما همه‌ی ماجراها در مدرسه‌یی می‌گذرد به نام هاگوارتز، که دقیقاً یک پابلیک اسکول انگلیسی است با یک نظام خشک و دانش آموزانی شبانه روزی - یک عنصر تبارشناختی دیگر برای ایجاد حس محیط آشنا در میان خوانندگان نوجوان انگلیسی. مدرسه یک رئیس دارد - دامبلدور - و چهار استاد اصلی که ضمناً رؤسای چهار گروه‌اند: مک گنوگال (گریفیندور، استاد تغییر شکل)، سنیپ (سلثرین، استاد معجون‌های جادویی)، سپراوت (هافلپاف، استاد علف شناسی۱۰) و فیلت ویک (رونکلاو، استاد افسون)، گذشته از این چهار استاد که بیش‌تر رئیس گروه‌اند، یک نیم استاد بسیار دوست داشتنی داریم به نام هاگرید که مراقبت از جانوران جادویی را یاد می‌دهد؛ یک استاد مسخره به نام ترلاونی که مدرس پیش گویی است؛ خانم هوچ که استاد ورزش کویدیچ است؛ و بالاخره یک استاد تاریخ به نام بینز که جادوگر نیست و روح است. عجالتاً فقط یک نکته را به خاطر بسپاریم و آن این‌که از هشت رشته‌ی یاد شده (تغییر شکل، معجون‌های جادویی، علف‌شناسی، افسون، جانوران جادویی، پیش گویی، ورزش و تاریخ)، تنها رشته‌یی که جنبه‌ی غیرکاربردی دارد و در رده‌ی علوم انسانی قرار می‌گیرد، آخرین رشته - یعنی تاریخ - است که ضمناً تنها کاربرد آن در رمان فقط جنبه‌ی ابزاری محض دارد: پاسخ به پرسش مشخص هرمایونی درباره‌ی یک موضوع مشخص تا بچه‌ها از رهگذر آگاهی از گذشته، نه مشکل هستی شناختی‌شان، که مشکل مشخصی را که با آن مواجه شده‌اند حل کنند. نکته‌ی جالب‌تر این‌که استاد تاریخ، تنها استادی است که جادوگر نیست - انگار جادوگران را با بحث‌های علوم انسانی هیچ کاری نیست، انگار این بحث‌ها فقط به کار ارواح می‌آیند!

اما تبارشناسی جهان داستانی هری پاتر فقط در سطح قهرمانان آن نیست. ادبیات عامه‌پسند زاده‌ی پیدایش جنس‌ها یا ژانرهای ادبی است و جنس ادبی - در سطح ریخت‌شناسی - باید از محتوای خود خبر دهد

گذشته از این هشت درس یک درس نهم هم هست که هرچه رمان جلوتر می‌رود اهمیت آن بیش‌تر اشکار می‌شود: درس مقابله با جادوی سیاه. و جالب این‌که مهم‌ترین درس، ناپایدارترین درس از لحاظ استاد است، و انگار آن‌قدر بی اهمیت است که تغییر استاد آن در هر سال جدید تحصیلی کم‌ترین اهمیتی هم ندارد. استادان مقابله با جادوی سیاه را مرور کنیم: سال اول کوئیرل که خودش را به والدمورت فروخته؛ سال دوم، مسخره‌ی چاخانی به اسم گیلدوروی لاکهارت که چیزی در چنته ندارد؛ سال سوم، ریموس لوپین که نخستین استاد جدی است، ورد نجات دهنده‌ی اکسپکتو پاترونوم را به هری یاد می‌دهد، اما چون گرگ آدم نماست مجبور به ترک مدرسه می‌شود؛ در سال چهارم، تدریس بر عهده‌ی بارتیموس کراچ جونیور است، یعنی یک آدم دیگر والدمورت که خودش را به شکل مودی درآورده؛ در سال پنجم، با دخالت دولت و آمدن دلورس آمبریج، کلاس بدل می‌شود به محل قرائت بخش نامه‌های بی حاصل وزارت جادو. یعنی از سال سوم که بگذریم، مهم‌ترین درس - درس بقا و امنیت - یا هیچ استادی ندارد یا استادش عنصر نفوذی والد مورت است.
البته در زندانی آزکابان، وقتی هرمایونی از ساعت زمان استفاده می‌کند، اشاره‌یی تلویحی به وجود کلاس‌های دیگری هم داریم مانند ریاضیات جادویی. اما قضیه از این فراتر نمی‌رود.
نتیجه آن‌که در مدرسه‌ی هاگوارتز، نه فلسفه درس می‌دهند، نه ادبیات، نه زبان خارجی، نه هیچ یک از علم‌های دیگری را که اصطلاحاً در رده‌ی علوم انسانی جای می‌گیرند. حتی نقاشی و موسیقی و طراحی هم درس نمی‌دهند. درس‌های مدرسه را دوباره مرور کنیم.
آیا علف‌شناسی چیزی به جز داروشناسی و مهندسی ژنتیک است؟ معجون‌های جادویی چیزی به جز شیمی است؟ جاروسواری چیزی به جز هوانوردی است؟ تغییر شکل چیزی به جز فن‌آوری استتار است؟ یا...
تنها درسی که می‌تواند جادو باشد - به معنای واقعی کلمه - درس پیش گویی ترلاونی است که خود رمان از آن به عنوان مسخره بازی یاد کرده است. پس صحبت از کدام جادوگری است؟ مدرسه‌ی هاگوارتز فقط یک مدرسه‌ی فنی یا حداکثر یک دانشگاه صنعتی است که فن آور (تکنیسین یا مهندس) تربیت می‌کند

و اگر هم درسی در علوم انسانی دارد تدریس آن را بر عهده‌ی یک جادوگر نگذاشته، بلکه به یک روح سپرده - یعنی به یک مرده.

پی نوشت‌ها:

این متن که با انگیزه‌ی پاسخ گویی به مشکلی در فلسفه‌ی سبک‌های هنری نگارش شده، حاصل نظریات کاملاً فردی نگارنده است. با این وجود در ارائه‌ی این مطلب از مباحثات انجام شده با آقایان دکتر محمد جواد عظیمی، آقای مدیا کاشیگر و در گفتارهای پروفسور گژون از دانشگاه استراسبورگ استفاده شده است، که از تمام این بزرگواران متشکرم.

۱. در سخنرانی دانشگاه آزاد راجع به هری پاتر.

۲. نمونه‌ی ناسوپرمنی تارزان، ماوگلی «داستان جنگل» رودیار کیپلینگ است.

۳. به رغم مشابهت‌هایی که بسیاری میان ماجراهای هری پاتر و ارباب حلقه‌ها دیده‌اند، چنین پیوندی در کتاب جی.آر.آر. تالکین اصلاً دیده نمی‌شود: حتی اگر بشود در تاویلی بعید حلقه را نوعی برتری فن‌آوری دانست که در دست شر است و نابودی حلقه را برقراری دوباره‌ی موازنه که سبب پیروزی نیروهای خیر خواهد شد باز نباید از یاد برد که سلاح برتری که الروند برای آراگورن می‌آورد نه سلاحی پیشرفته، که شمشیر شکسته‌ی قدیمی النديل است که چلنگران ریوندل بازساخته‌اند، سلاحی بر آمده از عصرهای کهن و نه بر ساخته‌ی پیشرفت فن‌آوری.

۴. در حیوانی (یا طبیعی) بودن منشا جادوگری در ماجراهای هری پاتر، گذشته از همسایه‌گی جنگل ممنوع (پادشاهی عالم جانوری) با مدرسه، و کمک جانوران به جادوگران (به ویژه هیپوگریف در زندانی آزکابان و تسترال در شهسوران ققنونس)، نکته‌ی شایان توجه این است که جادو همیشه هم سو با طبیعت و عالم حیوانی است (برای نمونه از جادو برای بیابان زدایی یا باران زایی یا حتی زندگی در یک بهار جاودانی استفاده نمی‌شود).

۵. شاید به جز تارزان چون اینک بعد از گذشت نزدیک به سی و پنج تا چهل سال، به نوشته‌های بوروف دسترسی ندارم و نمی‌توانم با قاطعیت به یاد بیاورم که آیا جین مخلوق بوروف بود یا آفریده‌ی بُعدی هالیوود.

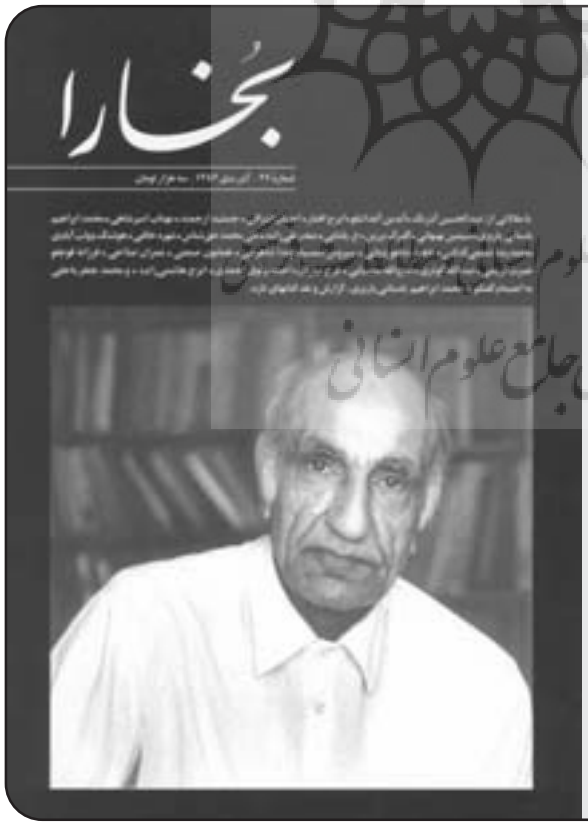
۶. و جالب این‌که حالا که نوشته‌ام را باز می‌خوانم آناکین سکای واکر، تنها «متاهل» جنگ ستارگان جورج لوکاس، جلو چشمانم می‌آید که از قضا به خاطر ازدواج «آسیب‌پذیر» می‌شود و از جبهه‌ی خیر به جبهه‌ی شر می‌رود.

۷. همانجا.

۸. از جمله در همین مجله‌ی زیباشناخت.

۹. تجربه‌ی مشخص چوچانگ را باید به تعبیری همین تجربه‌ی مجرد هرماینی دانست: چو هیچ تلاش جدی برای نگه داشتن هری نمی‌کند و عجالتاً از این‌که از دست دادن هری جداً رنجش داده باشد هیچ خبری نداریم. وانگهی برنده‌ی واقعی مسابقه‌ی سه جادوگر، سدریک است که خودش به تنهایی موفق شده و نه هری که به دسیسه‌ی مودی قلابی، برخلاف قاعده وارد مسابقه شده و باز به دسیسه‌ی او به مرحله‌ی پایانی مسابقه رسیده تا به دست والدمورت بیفتد. تفاوت نیز در همین نکته است: اگرچه سدریک است که به قتل می‌رسد، آن‌چه برای او فقط یک مسابقه برای اثبات لیاقت و نیز بهره مندی از سهم بیش‌تر و بهتری از زندگی است برای هری دقیقاً موضوع مرگ و زندگی است، چون زندگی هری اصلاً زندگی نیست و فقط چالش مدام با مرگ است.

۱۰. و نه گیاه‌شناسی آن چنان که برخی از مترجمان فارسی نوشته‌اند. لغت انگلیسی، Herbology است که در زبان انگلیسی هم وجود ندارد و نه botanic.

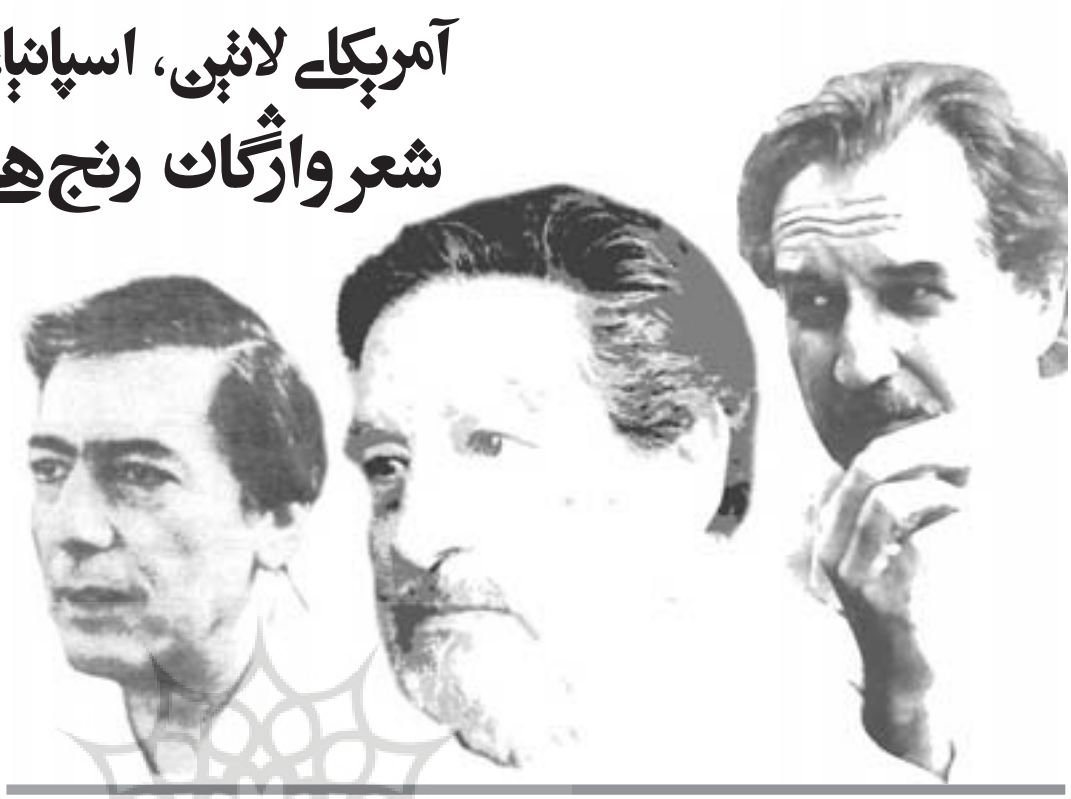


مدیر و سردبیر: علی دهباشی

بخارا مجله‌ای است فرهنگی و هنری که در آن مقالات و نقدها و خبرهای مربوط به ادبیات و هنر ایران و جهان، در زمینه ایران‌شناسی و همچنین درباره خصوصیات فرهنگی و هنری کشورهای فارسی زبان افغانستان و تاجیکستان منتشر می شود.

مجله فرهنگی و هنری بخارا با مقالاتی از نویسنده‌گان، مترجمان و استادان برجسته فرهنگ، ادب و هنر ایران منتشر می‌شود. آثاری از: ایرج افشار - عزت ا... فولادوند - عبدالحسین آذرنگ - شفق سعد - احمدرضا احمدی - بهاءالدین خرمشاهی - عمران صلاحی - هرمز همایون‌پور - داریوش شایگان - سیمین بهبهانی - انور خامه‌ای - مینو مشیری - جلال ستاری - قمر آریان - هاشم رجب زاده - سید فرید قاسمی - طوبی - ساطعی - علی بهزادی شاهرخ مسکوب جمشید ارجمند - خسرو ناقد - سیروس شمیسا - بیژن ترقی - محمد قهرمان - فریده رازی - مفتون امینی - ادیب برومند - ع. روح‌بخشان - دل‌آرا قهرمان - حسن میرعابدینی صفدر تقی‌زاده و ...

آمریکای لاتین، اسپانیا، شعر وارثگان رنج‌های مشترک بشری



دکتر نجمه شبیری

غالباً شاعر به دلیل حساسیت‌های روحی و تاثیرپذیری‌اش از محیط، خارج از محدوده‌ی خاص هر جغرافیایی قرار می‌گیرد. شاعر معتقد است به جهان، به ملیت، به جامعه، به افراد با احساسات درونی خویش و آن‌چه در اطرافش در نوع خلاقیتش تاثیر مستقیم می‌گذارد.

مسئله شعر اسپانیا و آمریکای لاتین نیز در همین گذر تعریف می‌شوند. چه بسیار شعرای آمریکای لاتین که به اسپانیا سفر کرده و در آن‌جا ماندگار یا متاثر شده‌اند و چه بالعکس.

سرآغاز تقابل و تداخل و شاید مقایسه میان این دو شعر را، بهتر است از جهان مدرن آغاز کنیم. و به اشاره گفته شود که شعر کلاسیک اسپانیا از حماسی، مذهبی و سنتی گذر کرده و به مدرنیسم رسیده و تقریباً با روندی مشابه شعرای آمریکای لاتین گذر بر کلاسیک‌ها و نگاه گاه مفرط به عروض و قافیه خاص این نوع اشعار بار دیگر به کلاسیک‌های فرانسه و ایتالیا دارند. سنت بومی و فولکلور آن قاره، اشعار درباری، مدیحه سرایی بخش وسیعی از ادبیات منثور این قاره را تشکیل می‌دهد. مدیحه سرایی و شعر درباری و سفارشی این قاره به شعر سفارش همه دوران و جهان شباهت دارد.

آمریکای لاتین در دوران کلاسیک خود تاکید خاصی بر سرودهای بومی و برای منطقه دارد، که هدف اصلی‌اش جداسازی فرهنگ هویت خود از اسپانیاست. در این‌جا لازم است، به مسئله فتح قاره‌ی آمریکا به سال ۱۶۴۲ توسط کریستف کلمب و تحکم کاتولیسم و غلبه اسپانیایی‌ها و بردن این زبان برای آمریکای لاتین اشاره شود.

شاید به دلیل تحکم بیش از حد دولت اسپانیا در بردن مذهب و آداب خویش در این قاره، شعری در قرن گذشته پدید می‌آید که سروده‌های آمریکای لاتین نام دارد و در این اشعار صرفاً به استقلال‌طلبی و شاید هویت ملی و خروج از زیر سلطه اسپانیا پرداخته شده است و سعی بسیار می‌شود تا خود را از اسپانیا جدا سازند.

سه واقعه مهم ادبی و تاریخی قرن گذشته پایه گذار ادبیات جدید می‌شوند که به ترتیب تولد مدرنیسم توسط روبن داریو (۱۹۱۶-۱۸۶۸) در نیکاراگوئه، وقوع فاجعه ملی (۱۹۸۹) در اسپانیا و موارد مذکور بانی پایه‌گذاری ادبیات کاملاً متفاوت و پر از انرژی دوران پس از کلاسیسیسم می‌شوند.

تولد مدرنیسم در آمریکای لاتین دقیقاً به موازات خلق نسل ۹۸ یعنی فرزندان متعهد فاجعه ملی در اسپانیا صورت می‌گیرد.

تفاوت اصلی در این جاست: مدرنیسم با ایده جهان شمولی و نسل ۹۸ اسپانیا با نگرش کاملاً ملی.

تولد کتاب آبی روبن داریو و رویکرد او به یافت پدیده‌های نادر و ورود به فرهنگ‌های سرزمین‌های دور، بازیافت، موسیقی، رنگ اشرافیت در کلام، رویکرد به سنت‌های کهن با احترام و نگاه دوباره به اسطوره اصول اولیه مدرنیستی را می‌سازند که نه تنها اسپانیا بلکه همه جهان را به زیر سلطهٔ خود می‌برد.

وقتی روبن داریو از نیکاراگوئه یا پاریس در وصف شاهزاده شرقی، اسطوره‌ها، بلبل، گل یاس، باغ گل سرخ، استعاره‌های شرقی سخن می‌گوید، به یک باره قالب‌های شعر سنتی و کلاسیک آمریکای لاتین و اسپانیا را به هم می‌ریزد. بسیاری به سوی سبک شعری وی در هر دو سوی جهان رو می‌کنند.

روبن داریو در شعری می‌گوید:

شاهزاده خانم غمگین است و...
شاهزاده خانم را چه می‌شود؟
آه‌ها از میان لب‌های چون توت فرنگی‌اش می‌گریزند.
لبخند را از دست داده و رنگ از رویش رفته است.
شاهزاده خانم رنگ پریده بر صندلی طلایی‌اش نشسته است.
...
شاید به شاهزاده آن دوردست‌ها یا چین می‌اندیشد؟
به صاحب پرافتخار مرواریدهای هرمز؟
ندیمه‌اش می‌گوید:
شاهزاده خانم آرام گیر،
آرام گیر.
آن شاهزاده خوش نام که بی دیدنت عاشق توست
و از آن دوردست‌ها فاتح گرگ خواهد رسید.
و لب‌های تو را با بوسه‌ی عشق بر خواهد افروخت.

مدرنیسم توسط خوان رامون خیمنس از نیکاراگوئه به اسپانیا می‌رسد که تبلور این مکتب در کتاب بسیار ویژه «من و پلاترو» نویسنده به وقوع می‌پیوندند که نوبل ادبی سال ۱۹۵۶ را از آن خود می‌کند. خوان

رامون شاعری مستقل است که هر چند بسیار تحت تاثیر دیدگاه‌ها و سبک ادبیات نسل ادبی ۲۷، است اما به آنان ملحق نمی‌شود و به عنوان استاد منحصر به فرد خارج از این نسل باقی می‌ماند. خوان رامون در شعری می‌گوید:

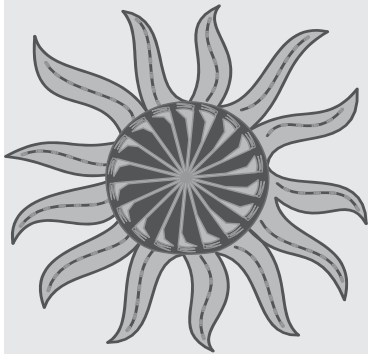
و من خواهم رفت و پرندگان آوازخوان خواهند مرد.
و مزرعه‌ام با درخت سبزش
و چاه سفیدش باقی خواهد ماند.
همه عمرها، آسمان آبی و آرام خواهد بود.
و ناقوس‌ها چونان امروز که در حال نواختنند
خواهند نواخت
آنان که به من عشق ورزیدند نیز خواهند مرد.
و دهکده همه ساله نو خواهد شد
و من خواهم رفت؛ و تنها خواهم مرد، بی ماوا،
بی‌درخت سبز، بی چاه سپید
بی آسمان آبی آرام...
و پرندگان، آوازخوانان بر جای خواهند ماند.

در این دوره شعر نسل ادبی ۲۷ بروز می‌کند، اشعار ادبی بسیار متفاوت با آن‌چه در آمریکای لاتین جریان دارد.

از حدود سال‌های ۱۹۲۷ صحبت می‌کنیم، سال‌های حکومت هرج و مرج و بروز جنگ وحشتناک داخلی بین سال‌های ۱۹۳۹-۱۹۳۶.

شعرای نسل ادبی ۲۷ اسپانیا را شعرای متعهد و سیاسی می‌نامند، آنان غالباً یا از اسپانیا گریختند یا با تبعید، مجبور به ترک خاک وطن شده‌اند و اکثراً به کشورهای آمریکای لاتین مهاجرت کردند و از محیط بسیار تاثیر پذیرفته و برخی حتی تا آخر عمر خویش به میهن باز نگشتند و حتی درباره‌ی مناظر و زیبایی‌های وطن جدید خود سرودند. این زمان اسپانیا به سوی آمریکای لاتین معطوف می‌شود.

در زمانی که شعر اسپانیا به دلیل مسائل سیاسی میهنی و پرتعصب و گاه جنگی و آزادی‌خواهانه است به شعر آمریکای لاتین روز مدرنیستی قلبی را به بررسی مجدد می‌نشیند، این دوران intimisme اینتیمسی است و انسان خواستار بازنگری مسائل طبیعی خود می‌شوند و حتی در مقابل مدرنیسم و اِلمان‌های اگزوتیک دوردست‌ها از خود واکنش نشان می‌دهند و به مسائل خودی می‌پردازند و عناصر سرخپوستی و محلی در کنکاش برای رسیدن به هویت خودی بروز یافته که سنجشی از آن کریورایسم است. دکری اُیوس به آمریکای لاتین‌های گفته می‌شود که پدران یا اجداد آن‌ها اروپایی بودند ولی در آمریکای لاتین متولد و بزرگ شده‌اند. در اول این دوران است که در آمریکای لاتین اشعار متکی به مظاهر بیشتر بروز می‌کند.



و پس از فرانسوی و ایتالیایی تاثیر می‌پذیرند. مثل پابلو نرودا که در وجه Castumbrisme و در رمانتیک می‌سراید.

آمریکای لاتین، این قاره شگفت‌انگیز بسیار شاعر، که شاعران آن با هم بسیار تفاوت دارند هر چند در آن دیار نثر همواره مهم‌تر از شعر است. در دوران جنگ داخلی اسپانیا که غالباً شعرا به دلیل مسائل سیاسی و حکومت از هم پراکنده می‌شوند و ادبیات مهاجرت در همان خاک‌های آمریکای لاتین پدید می‌آیند.

یکی از علت‌های جذب شعرا به آن قاره علاوه بر زبان مشترک، داشتن ایده‌های سیاسی مشابه در مبارزات بود، آن روزها سرخ‌ها به عنوان نیروهای مخالف در هر دو جبهه در مقابل دست راستی‌ها قرار داشتند.

نسل ادبی ۲۷ را شعرای مهمی چون پدرو سالیناس و عاشقانه‌هایش، خراردو دیگو و کلام اصلاح شده. لورکا شاعر مردم گوشه و کنار و محروم، داماسو آلونسو البته ذکر نام میگل ارناندث شاعر دوست و مردم و بازار که جان خود را در زندان‌های دوران دیکتاتوری از دست داد خالی از لطف نیست. شعر این نسل بیشتر نوستالژی برای جنگ است برای مثال: داماسو آلونسو در شعر بلندی به نام «مادر» در کتاب «فرزندان خشم» می‌گوید:

مادر مگو که پژمرده و آکنده از چروکی
مگو که پر از خوابی، مگو که دندان هایت ریخته‌اند، و باز دستت متورم و از توان افتاده است مگو!
...
اینک رسیده‌ایم
آیا عجیب نیست
که با هم به این ساحل حیرت‌انگیز کودکی رسیده‌ایم؟
و آینده‌گان

دو کشتی در یک روز پهلو می‌گیرند در بندر سنگاپور که یکی از نیوزیلند و دیگری از برست می‌آید. این شعر یادآور دوران تلخ جنگ داخلی است که حس نوستالژیک بسیار قوی آن مستتر است. عاشقانه‌ی سالیناس نیز به این دوره تعلق دارند.

در پایان به نام شعرای مهم دوره‌ی مدرن این دو منطقه می‌پردازیم.

آمریکای لاتین:

آکتابیو پاز از مکزیک و اشعاری که از سنتی به مدرن رسیدند و در نهایت به پدیده ما و ظواهر و هویت مکزیکی پرداختند.

امادو نربو از مکزیک.

پابلو نرودا و گابریل مسیترال از شیلی.

سزار بایخو شاعر اگزیستانسیالیست با نگرش جهانی و متافیزیکی با شعری بی نظیر در جهان.

او با زجر انسان، اشتیاق تلخ و اصل متافیزیکی که از عمق وجود امریکایی لاتین‌اش فوران می‌زد در جهان ماندگار ماند.

روبن داریو: خالق مدرنیسم از نیکاراگوئه.

خوسه مارتی: و اشعار میهنی از کوبا.

خاویر دل گرانادا: از بولیوی.

ماریو بندتی: متفاوت و عجیب از اوروگوئه با ابعاد متفاوت شعری و تنوع در موضوع.

بورخس: از آرژانتین و خوسه ارناندث: از همان دیار و شاعر گائوچوها.

آندرس ریتو و خانم کلارا سالاس و اشعار عارفانه‌اش از ونزوئلا.

خوسه سیلبا از کلمبیا. شاعری که مسیر زندگی را تا پایان طی نکرده و خودکشی کرد.

دییگو بواوُ از کاستاریکا و خُسفینا پلا از پاراگوئه با اشعاری کاملاً سیاسی.

و شعرای مهمی در اسپانیا چون آنتونیو ماچادو شاعر متعهد، مانوئل ماچادو، خوان رامون خیمنس و پس از آن تمام شاعران مهم نسل ادبی ۲۷ که پیش از این به هر روی چه در آمریکای لاتین و چه اسپانیا، این ۲۸ کشور متحدالزبان از قدیم تا امروز آثار نظم و نثر بسیاری آفریده‌اند که هر کدام در وجه ادبی خاص خویش پر تاثیر و اهمیت بوده و تاثیرگذار نیز هم.

تولد مدرنیسم در آمریکای لاتین دقیقاً به موازات خلق نسل ۹۸ یعنی فرزندان متعهد فاجعه ملی در اسپانیا صورت می‌گیرد

سرشت و معنی موسیقی

مترجم: محمدرضا رییعیان

در میان کسانی که نظریه‌های مربوط به معنای موسیقی را دنبال می‌کنند دیرپاترین اختلافات را میان ارجاع گرایان (یا «دگرسالاران») (heteronomists) می‌توان یافت؛ ارجاع گرایان معتقدند موسیقی می‌تواند بر مفاهیم بیرون از خودش دلالت کند، و غیرارجاع گرایان (که گاهی فرمالیست یا مطلق باور نامیده می‌شوند) عقیده دارند هنر مستقل است و «برای خودش اهمیت دارد». منتقدی اتریشی به نام ادوارد هنسلیک (امر زیبا در موسیقی» (چاپ آلمان، ۱۸۵۴) از موسیقی به عنوان هنر اصول و ایده‌های ذاتی سرسختانه طرفداری کرد. هنسلیک فرمالیستی متعصب بود و با قضیه احساس در موسیقی ناسازگاری داشت. دیدگاه‌های هنسلیک در شمار نظریه دگرسالاری تعدیل شده دسته بندی شده است.

«ارجاع گرا» یا «غیر ارجاع‌گرا»، هر یک با توجه به افراط کاری مکتب دیگری بی ثمر به نظر می‌رسد. ایگور استراونیسکی در آغاز در مقام آهنگساز موسیقی باله به شهرت دست یافت، و آثارش در سرتاسر زندگی حرفه‌ای‌اش از نظر تداعی‌های فراموسیقیایی غنی بود. هم پیمانی ارجاع گرایی با موسیقی «برنامه‌ای» و غیرارجاع گرایی با موسیقی «محض» آسان‌گیری راحتی بخشی است. اما این معضل نمی‌تواند با چنین گزینه‌ای حل شود، اگر پیش از همه، به خاطر ارجاع‌های فراموسیقیایی به جای پیچیده‌گی ناشی از عنوانی صرفاً توصیفی بتواند به پیچ و خم‌های لایت موتیو واگنری تغییر کند، که در عبارت موسیقیایی خاصی پیوسته با شخص، مکان یا چیز خاصی تداعی می‌شود. ارجاع گرا به برنامه‌ای روشن نیاز ندارد (که ممکن است، وقتی آماده شد، به واسطه ملاک‌هایش در کل بس ناچیز باشد)، و غیر ارجاع گرا ضرورتاً موسیقی برنامه‌ای را بی اعتبار نمی‌کند، اگرچه میان برنامه فراموسیقایی و معنی موسیقیایی مرزی مشخص قائل می‌شود. نظریه‌پرداز معاصر آمریکایی، لئونارد مه یر، در کتاب «احساس و معنی در موسیقی» (۱۹۵۶)، از معانی «تعیین شده» و «تعدیل شده» سخن می‌گوید؛ هر دوگونه را در موسیقی باز می‌شناسد اما برای ذاتی و غیرذاتی وزنی یکسان در نظر می‌گیرد.

آن دسته از تحلیل گران فلسفی که بر این باورند که هر معنایی را می‌توان در قالب زبان بیان کرد و بنابراین، موسیقی را - مگر آن که ارجاع گرایان بتوانند به دادشان برسند - بی معنی اعلام می‌کنند

اگر معنی ذاتی یا تعدیل شده است، کسی ممکن است به درستی بپرسد کدام معنی تعدیل شده است و چگونه درک می‌شود. فرمالیست افراطی شاید بگوید خود الگوی صوتی و هیچ چیز دیگری احساس موسیقی نیست؛ درواقع، هنسلیک این را گفت، هرچند تا آخر به این دید پابند نماند. اما بیشتر غیر ارجاع گرایان موسیقی را، در هر حال، از نظر احساسی معنی‌دار یا القایی تلقی می‌کنند. ارجاع گرایان نیز محتوایی القایی در موسیقی می‌یابند، هرچند این محتوای احساسی ممکن است در اصل فراموسیقیایی (اگر نه روشن) باشد، طبق (نوشته) نظریه‌پرداز آمریکایی، جان هاسپرس، در « معنی و حقیقت در هنر» (۱۹۶۴) و دانلد فرگوسن در «موسیقی به مثابه استعاره»

(۱۹۶۰). مه‌یر دریافته است در عین حال که بیشتر ارجاع گرایان اکسپرسیو نیست‌اند مه اکسپرسیونیست‌ها ارجاع گرا نیستند. او میان اکسپرسیونیست های محض و اکسپرسیونیست‌های ارجاع گرا تمایزی سودمند قائل می‌شود و جایگاه خودش را «فرمالیست - اکسپرسیونیست محض» می‌داند. با آگاهی از این‌که موسیقی معانی (توصیفی) ارجاعی را درست هچون معانی غیرارجاعی می‌تواند بیان کند، مه یر نظری التقاطی و به وضوح آسان‌گیر دارد. اما او به خاطر ناکامی در روشن کردن modus operandi (یا طرز کار) این معنی ارجاعی در موسیقی نقد شده است.

شهود و نیروی عقلانی

بیشتر نظریه‌پردازان هم عقیده‌اند که موسیقی پدیده‌ای شنیداری است و حس شنوایی نیز، سرآغاز قوه ادراک. به جز این، اتفاق نظرها اندک است، به خصوص که طرفداران شهود (مثل بندتو کروچه) و مدافعان شناخت عقلانی (مثل هاسپرس) میانه خوبی با هم ندارند. گورنی در صدد بود تا قابلیت موسیقیایی خاصی را اصل قرار دهد که لزوماً در انحصار ذهن یا دل نباشد. معضل عمده نظریه پردازان ناشی از میل دیرنیه مجزا کردن عقل و احساس است. هانری برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱) زمانی که از «کار عقلانی شهود» سخن گفت این سنت را نقض کرد. اخیراً، نوعی توجه هنری و فلسفی احیا شده در باب مفهوم توافق یکپارچه شباهت‌های بسیار کتاب‌های متفاوتی چون «قدرت صورت» (۱۸۸۰) از گورنی، «فلسفه در مایه‌ای جدید» (۱۹۴۲) و دیگر آثار سوزان ک. لانگر، فیلسوف آمریکایی، «هنر کلاسیک به مثابه تجربه» (۱۹۳۴) از جان دِوی، و « تجربه موسیقی» (۱۹۵۰) از راجر سِشِنز، آهنگ ساز آمریکایی، را آشکار ساخته است.

واضح است که موسیقی از یک نظر با حیات عاطفی آدمی پیوند می‌یابد، اما «چگونه» دنبال کردن آن موضوعی پیچیده و مبهم است. سشنز (به مانند ارسطو) این معضل را تا اندازه‌ای بیان می‌کند:

«نه کسی انکار می‌کند که موسیقی عواطف را بر می‌انگیزد، و نه بیشتر مردم انکار می‌کنند که ارزش‌های موسیقی در پیوند با عواطفی که می‌تواند برانگیزد هم کمی و هم کیفی است.»

مدتی طولانی رسم بر این بود که از «زبان» موسیقی یا از موسیقی به مثابه «زبان حال عواطف» سخن به میان آید، اما چون در موسیقی معانی دقیق جایی ندارد قیاس بی نتیجه می‌ماند. احتمال دارد دو یا چند شنونده از یک قطعه موسیقی به خصوص «معانی» بسیار متفاوتی برداشت کنند، و هرقدر هم که آنان در اصطلاحات قابل تصدیق مشترک و هم عقیده باشند غالباً چنین می‌نماید که توضیح کلامی بیش از این که چیزی را حل و فصل کند به طرح پرسش‌های بیشتر دامن می‌زند.

آن دسته از تحلیل گران فلسفی که بر این باورند که هر معنایی را می‌توان در قالب زبان بیان کرد و بنابراین، موسیقی را - مگر آن‌که ارجاع گرایان بتوانند به دادشان برسند - بی معنی اعلام می‌کنند

واضح است که موسیقی از یک نظر با حیات عاطفی آدمی پیوند می‌یابد، اما «چگونه» دنبال کردن آن موضوعی پیچیده و مبهم است. سشنز (به مانند ارسطو) این معضل را تا اندازه‌ای بیان می‌کند

شنونده دقیق و اندیشمند را، از این رهگذر، با مسئله‌ای روبه رو می‌کنند که آشکارا به نظر می‌آید (این حکم) به تجربه خود آن شخص تناقض دارد (و آن را ناچیز جلوه می‌دهد). البته این مشکل معضلی معنی شناختی است و مشخص می‌کند که چرا برخی نظریه پردازان به جای معنی (meaning) اصطلاحاتی مانند مفهوم (import)، دلالت (significane)، سه نمونه (pattern) یا شکل (gestalt) به کار می‌برند. با شناخت ناسازگاری میان وجوه هنرهای غیرکلامی و برخوردشان با فکر استدلالی، بسیار شگفت‌انگیز است که زیبایی شناسان موسیقی کم شمار بوده‌اند.

سهم نمادپردازی

پژوهندگان متفاوتی که در سده بیستم نمادپرداز شمرده می‌شوند کمک‌های شایان توجهی به نظریه موسیقی کرده‌اند، هرچند بسیاری از آنان ویژه‌گی‌هایی شکل گرایانه، دریافت گرایانه و روان شناختی نیز از خود نشان می‌دهند. با نفوذترین (و بحث انگیزترین) کار را (در این زمینه) لانگر انجام داده است. سرسخت‌ترین ناقدان وی (نظیر جان هاسپرس) با کاربرد او از اصطلاح نماد که به زعم آنان، باید مظهر چیزی معین باشد، مخالفت ورزیده‌اند؛ او با نسبت دادن معنایی محدودتر به بار این اصطلاح اسباب درد سر خود را فراهم آورده است. کاربرد شایع‌تر اصطلاح نماد که خود لانگر نیز تایید می‌کند، سرگذشتی طولانی دارد، به ویژه در میان شخصیت‌های قرن نوزدهمی از جمله گوته، کارلایل، و شاعران سمبولیست فرانسوی. لانگر متهم شده است که با اصطلاحات متزلزل تا حدی بحث خود را سست کرده و نماد موسیقیایی را به علت پیچیده‌گی و ابهامش همچون «امری ناکامل» در نظر گرفته است. اما اعتبار نظریه او به اصطلاح نماد وابسته نیست؛ درواقع، اندیشه او اشتراک بسیاری با نظرهای ادموند گورنی دارد، که این اصطلاح را به کار نمی‌برد و اصطلاح خودش، «اشاره مثالی»، به جای نماد، بسیاری از اعتراض‌های منتقدانش را برطرف می‌کند. با این حال، استفاده او از (واژه) نماد توجیه شدنی است؛ وی هنر را «همتای نمادین حیات عاطفی» می‌داند که «فرم‌های موجود مُدرِک» را به صورت اشکال قابل فهم عرضه می‌کند. وی ناتورالیست است و هنر را در اصل نظام‌مند تلقی می‌کند و همان دیدگاهی را باز می‌گوید که پیش‌تر در میان سمبولیست‌ها معتبر بود: این‌که فرم و محتوای هنری وحدتی جدا نشدنی است و هر هنری مطابق با شرایط خاصش عرضه می‌شود. بنابراین، نمادپردازی در موسیقی به صورت آهنگین (یا در وسیع‌ترین صورتش، شنیداری) است و صرفاً در زمان می‌تواند تحقق یابد؛ در تجربه روان شناختی، زمان هیئتی مثالی به خود می‌گیرد. (نقاشی و مجسمه‌سازی، در کیفیات خاص خود، فضایی مثالی را بیان می‌دارند). لانگر همه هنرها را در حوزه (نظریه) خود جای می‌دهد. گوردون اپرسون، نظریه‌پرداز آمریکایی، در کتاب «نماد موسیقیایی» (۱۹۶۷) آرای لانگرر، با جرح و تعدیل‌های، اختصاصاً در زمینه موسیقی به کار بسته است.

نویسندگی در غربت

بزرگ علوی

بزرگ علوی، یکی از آغازگران داستان‌نویسی نو در ایران است. اگرچه او سال‌ها به دلیل فعالیت‌های سیاسی و هجرتی به اجبار از ایران دور ماند و به گفته خودش در همه آن سال‌ها در انزوا ماند و در حاشیه سیاست و تدریس پرسه زد و از آن‌چه خود فضای پر کنش قصه‌نویسی خوانده است دور ماند اما سال‌ها اقامت در خارج از ایران و آشنایی نزدیک‌ترش با نویسندگان ایرانی در خارج مانده و مهم‌تر از آن تجربه‌های شخصی خودش به عنوان نویسنده‌ای گرفتار در غربت.

نظرات او را در مورد آن‌چه که در این سال‌ها ادبیات مهاجرت خوانده می‌شود و آثاری که نویسندگان مهاجر ایران خلق کرده‌اند قابل تامل می‌سازد. آن‌چه می‌خوانید متن سخنرانی بزرگ علوی در میان جمعی از علاقه‌مندان به ادبیات و داستان‌نویسی درباره نوشتن در غربت است.

یادش گرامی باد

اگر موضوع بحث درباره تاثیر غرب در نویسندگی و شعر ایران بود می‌توانستم ساعت‌ها شما را مشغول کنم و شاید هم آن‌چه شما بر حسب تجربه و برحسب معلومات مدرسه‌ای می‌دانید تکرار می‌شد. زیرا همه ما نویسندگان این هشتاد ساله تحت تاثیر ادبیات غرب پرورش یافته‌ایم، آبشخور ما ادبیات غرب بوده است. آن‌چه ما از نثر فارسی متقدمین به ارث برده‌ایم جز گلستان سعدی و تاریخ بیهقی و شرح حال عارفان و غیره چیز دل افروز و آموزنده‌ای نبود و بر پایه آن نمی‌شد کاخ بلندی استوار کرد. داستان‌های بلند هم مانند سمک عیار و اسکندرنامه و غیره هم می‌دانید که در این بیست سی سال اخیر در اختیارمان قرار گرفت. نخستین نمونه‌های نثر فارسی نوین زیر سایه ادبیات اروپا از راه فقفاز به ایران آمد. بنابراین ما همه‌مان کمابیش غرب زده هستیم. البته نه به آن معنایی که فردید و بعد آل احمد به کار بردند. اگر اصطلاح نویسنده را به معنای شاعر و نویسنده معنی کنیم، این نکته درباره گوینده‌گان چهل سال اخیر هم تا اندازه‌ای صدق می‌کند.

شعر فارسی جریان طبیعی خود را طی کرد. از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساده‌گی و اصالت به نازک کاری کشید، با عرفان سرشار شد و به صورت نظم و قافیه‌سازی درآمد و داشت ارزش خود را از دست می‌داد که نیما یوشیج قد علم کرد و شعر را باز هم تحت تاثیر ادبیات غرب به ریخت امروزی درآورد. نیما را باید پایه گذار شعر فارسی امروزه بنامیم. نخستین منظومه‌اش «افسانه» تحت تاثیر ادبیات فرانسه سروده شد و اغلب نگارش‌های او بی هیچ تردیدی از روی نمونه‌های اروپایی شکل گرفته‌اند. هرچه هم تشبیهات و ایهامات شاملو و نادر پوررنگ و روی ایرانی دارند و و بر مبنای فرهنگ ایران نضج گرفته‌اند، خودشان هم اقرار دارند که از شعر اروپایی متاثر هستند.

اما درباره نویسنده در غربت یا در تبعید نمی‌دانم از کجا شروع کنم. با نویسندگان در تبعید گاهگاهی از دور ارتباط دارم. نمی‌دانم از چه درد می‌کشند، کی شاد می‌شوند، کی غم بر آن‌ها تسلط می‌یابد و کی سر شوق می‌آیند تا آن‌جا که دیگر نمی‌توانند ننویسند و شعر نگویند. فقط درباره کار خودم می‌دانم چند کلمه‌ای تته پته وار بر زبان آورم. آن هم به شرط این‌که شما مرا به عنوان نویسنده قبول داشته باشید. زیرا برای من نویسندگی فقط مشغله‌ای در ساعت‌های فراغت بود. مقصودم در دیار بیگانه است. تا در ایران بودم روزانه فقط چند ساعت صرف امرار معاش می‌شد و بقیه وقت را به نویسندگی صرف می‌کردم. بدین معنی که می‌خواندم و می‌نوشتم، یادداشت می‌کردم، با دوستان به گفتگو می‌نشستیم، تبادل نظر می‌کردیم، رفتار آشنایان و اهل خانه و اهل محل و مردم را در سفر و در حضر مورد تحلیل قرار می‌دادیم و همه روزه چند ساعتی باقی می‌ماند که آدم مثلاً می‌توانست به کار خلاق بپردازد. در طی ۳۵ سالی که در تبعید گذراندم تمام وقتم به مطالعه و تتبع و جستجو و درس دادن و خود را برای تدریس آماده کردن و کلنجار رفتن با امور سیاسی و زد و خورد با این و آن می‌گذشت و فرصت خالص برای کاری که خیال می‌کردم بلدم وجود نداشت. به خصوص که گفتگو با دوستان و اهل ادب دیگر منبع الهام نبود. در دوران استبداد محمدرضا شاه اغلب اهل قلم جرات نمی‌کردند از ایران با من بخوان و بنویسی داشته باشند. کسی هم که در مجله‌ای درباره فرهنگ فارسی به آلمانی من نقدی نوشت، چند روز بعد سازمان امنیت از او سین جیم کرد که این آدم را از کجا می‌شناسی و روابط خود را با او دقیقاً شرح بده. در صورتی که این دانشمند که بعدها خودش ماوقع را برایم نقل کرد، مرا اصلاً ندیده و نشناخته بود و گفته بود: فرهنگ جدیدی منتشر شده و او صلاح دانسته است آن را به خوانندگان بشناساند.

در این دوران تا سقوط شاه تمام وقت من صرف تهیه کتاب‌های علمی و سیاسی می‌شد. مگر می‌شود در دانشگاهی کار کرد و اثری انتشار نداد. در این مدت فقط چند داستان کوتاه نوشتم و در مجله‌ای خارج ایران انتشار دادم که به ندرت به دست هموطنانم در ایران می‌رسید. یک بار فقط داستانی به زبان آلمانی نوشتم و دیگر پشت دستم را داغ کردم که دیگر جز به زبان فارسی به زبان دیگری چیزی ننویسم. یعنی من از منبع الهام و تشویق و خرده‌گیری و نقد و انتقاد محروم بودم و همین مهم‌ترین مانع برای پیشرفت فن نویسندگی است. صحیح است

ما همه‌مان کمابیش غرب زده هستیم. البته نه به آن معنایی که فردید و بعد آل احمد به کار بردند. اگر اصطلاح نویسنده را به معنای شاعر و نویسنده معنی کنیم، این نکته درباره گویندگان چهل سال اخیر هم تا اندازه‌ای صدق می‌کند

که در ایران هم یک نقد علمی به ندرت در مطبوعات خوانده می‌شد و بیشتر نااهلان بودند که به کسان خود نان قرض می‌دادند و یا حسودانی که می‌کوشیدند از ارزش آثار مورد توجه بکاهند. اما خود گفتگوهای خصوصی با دوستان و اهل فن تشویق کننده بود. تا سال‌های پیش از جنگ دوم جهانی ما جرگه‌ای داشتیم. اغلب هر روز در کافه‌ای و گاهی در خانه‌ای گرد هم می‌آمدیم. هرکس هرچه در چنته داشت در بساط پهن می‌کرد.

صادق هدایت، مجتبی مینوی، مسعود فرزاد، عبداحسین نوشین و صادق چوبک و دیگران گوش می‌دادند، دوستانه و بی ریا خرده می‌گرفتند، گاهی هم جدل می‌کردند، آن‌چه خوانده و یا شنیده بودند لوس و بی مزه یا برعکس گیرا و مؤثر و قابل انتشار می‌دانستند. یکی را تشویق می‌کردند و دیگری را وادار می‌ساختند که برود بیشتر سر نوشته خود کار کند. فلان کتاب را ورق بزند و یا فلان داستان رمان را بخواند. صادق هدایت شگرد نواندیشی را در آستین داشت و قلنبه گویی‌ها را ساده می‌کرد، کشش داستان را روبراه و قابل فهم می‌ساخت، مینوی اصلاح جمله و قواعد دستوری را ضروری می‌شمرد. نوشین پاک جو یعنی منزه طلب بود و نمی‌توانست کوچکترین خدشه را تحمل کند. این همکاری دست جمعی هرکس را ترغیب می‌کرد که زحمت بکشد. نمی‌گویم که دود چراغ می‌خوردند. با بصیرت به دور و برخورد می‌نگریستند. عوامل دگرگونی و ترقی و کمال را می‌جُستند، آثار جدید اروپا را می‌خواندند. درباره آن‌ها با یکدیگر بحث می‌کردند. پی راز موفقیت آن‌ها می‌گشتند با مواد خامی که زندگی در اختیارشان می‌گذاشت کلنجار می‌رفتند. در تاریخ گذشته و در حوادث روز موضوع بحث برای گفتگو کشف می‌کردند. دوران پرشوری بود. شالوده‌ای برای ایجاد ادبیات جدید ریختند.

در نظر بگیرید که اهل قلم این چندنفر تازه به دوران رسیده و جویای نام را به حساب نمی‌آوردند. چون که این‌ها اهل تحقیق نبودند. درباره تاریخ روز و سال تولد فلان شاعر سرشناس و یا گمنام غور نمی‌کردند. با هم در نمی‌افتادند و این آثار را ادبیات نمی‌دانستند.

ادبیات‌شناسی می‌کردند، به خود ادبیات توجهی نداشتند. راهی را که دیگران پیموده بودند می‌رفتند. در صورتی که دور و بری‌های هدایت در سنگلاخی تاریک دنبال روشنایی می‌گشتند. زمانی بود که ایرانیان در نتیجه عقب ماندگی خود از فرهنگ و مدنیت اروپا دور افتاده بودند و اینک می‌بایستی شتاب زده به قافله برسند. این راه در بخش ادبیات نیز می‌بایست گشوده شود.

مقصود اصلاً و ابداً تحقیر و تخفیف آثار پُر بهای این پژوهشگران که یقیناً خدمت شایانی به فرهنگ و ادبیات ایران کرده‌اند، نیست. قصدم حال و هوای روزگار است. این گروه جوان بودند و تازه کار و دیگران کارکُشته و آماده خدمت، در شرایطی که معارف روز در اختیار آن‌ها گذاشته بود.

اما از دور کسانی بودند که در پنهان آثار این بچه مچه‌ها را می‌خواندند و تشویقشان می‌کردند و توصیه می‌کردند که به کار خود ادامه دهند. فراموش نمی‌کنم که علی اکبر دهخدا به صادق هدایت گفت: «شما شاهزاده‌گان ادب هستید و ما ریزه خواران نعمت. و

شما این گفته را جدی نگیرید. دهخدا خود سلطان ادب بود با «چرند پرند»هایش با اشعارش با لغت نامه و امثال و حکم و یک عمر جستجو در فرهنگ کشور ما. اما ما در آن دوران شباب این گفته را جدی گرفتیم. اگر قلم زن‌های روزنامه‌ها و مجلات به این نوآوران محل سگ نمی‌گذاشتند، اما بزرگی مانند دهخدا فرصت می‌کرد زنده به گور هدایت و و نامه تنسر مینوی را بخواند و هراس نداشت از این‌که کار آن‌ها را بستاید. به گمان من این همکاری چند جوان در آن روزگار که هنوز شهربانی و اداره سیاسی به اهمیت قدرت و نفوذ کلامشان پی نبرده بود و ایراد و اطوار و دهن کجی چند متجدد را سبب ویرانی ایران تلقی نمی‌کردند، زمینه‌ای فراهم آورد که بر پایه آن ادبیات جدید به مقامی برسد که امثال دولت آبادی و شاملو و غیره وارد صحنه شوند. در همین دوران به چشم می‌خورد که علاقه طبقه با سواد و روشنفکر روز به روز به ادبیات اروپا، ترجمه داستان‌های کوتاه و رمان‌های نویسندگان برجسته اروپا فزونی می‌یافت و نام‌هایی مانند تولستوی، اشتفان تسوایک، چخوف، هرمان هسه، اناتول فرانس، کافکا، ادگار آلن پو دیده می‌شد. این‌ها همه مشوق نویسندگان جوان این دوره بودند که آینده‌ای را در دور دست می‌دیدند و در نظرشان روزی را پیش بینی می‌کردند که داستان‌های بلند ایرانی بر مبنای حالت و عواطف و افکار و رخدادهای زمان و هیجان‌های درونی مردم ایران خواننده داشته باشد. اگر شما بپرسید که این مطلب چه ربطی به سرنوشت نویسنده در غربت دارد، در جواب می‌گویم: در وطن و در جرگه دوستان و آشنایان و هم وطنان چه عواملی مشوق نویسنده بود و در غربت از چه محروم. آن‌چه خود نداشت نمی‌توانست از بیگانه تمنا کند. در غربت من از این چشمه فیاض محروم بودم. چشم و گوش مرا به طوفانی که در وطنم می‌خروشید بسته بودند. دوروبرم را کسانی فرا گرفته بودند که کوچکترین علاقه‌ای به آثار ادبی نداشتند و اگر تظاهر می‌کردند به قصد ترضیه خودخواهی‌شان بود. در تلاش معاش بودند و با مسائل روز دست به گریبان. با یکدیگر سر مقام و منال جدل می‌کردند. هیچ چیز آن‌ها را بر نمی‌انگیخت اسرار درون امثال مرا بجویند. به کُنجی افتاده می‌خواندم و می‌نوشتم و برگ‌ها را پاره می‌کردم. از همه مهم‌تر این‌که خواننده نداشتم و اگر کسی در گوشه‌ای از ایران جرات می‌کرد مجله‌ای را که در خارج ایران نشر می‌یافت دزدکی بخواند دل دیو می‌خواست تا با من تماس برقرار کند و خرده بگیرد یا به به بگوید و یا آه آه. این را بگویم که در عرض ۳۵ سال غربت تا انقلاب بهمن فقط دو نفر گستاخ بودند و به من از ایران نامه نوشتند. در صورتی که در سال ۱۹۷۹ که به ایران برگشتم و دو ماه در وطن به سر بردم با قریب ۹۰۰ نفر ملاقات کردم. چند نفری هم بودند که در خارج ایران از من دعوت کنند به دیدنشان بروم و یا به دیدن من بیایند. چرا ذکر این جزئیات برای موضوع نویسنده در تبعید ضروری است. برای این‌که هر هنرمندی از دو سر چشمه آب می‌خورد. یکی استعداد و طبع ذاتی است و دیگری واکنش هنر دوستان است در برابر آن‌چه عرضه شده است. به قول هنرشناسان باید آدم شیفته و مفتون باشد تا به هنر رو آورد. استعداد در درجه دوم است. استعداد را می‌توان از راه تمرین و تکرار و زحمت و مشقت مدام پرورش داد. اما فقط کسی می‌تواند هنرمند گردد که بدین هدف شلاق کش چه بخواهد چه نخواهد رانده شود با فرشته هنر و دیو سرگردانی در افتد. افراط کنیم یا به عالم ملکوت برسد یا به جهنم.

صادق هدایت شگرد نواندیشی را در آستین داشت و قلنبه گویی‌ها را ساده می‌کرد، کشش داستان را روبراه و قابل فهم می‌ساخت، مینوی اصلاح جمله و قواعد دستوری را ضروری می‌شمرد

برزخی نیست که در آن بی استعداد بتواند زیست کند، به خصوص در کشوری که ۸۰ تا ۹۰ درصد آن خواندن و نوشتن نمی‌دانند و از راه نویسندگی و شاعری نمی‌توان ثروت اندوخت و به مقامی رسید. تنگدستی و بی اعتنایی باید تحمل کرد تا داد خود از مهتر و کهتر بستاند و مورد قبول افتد. یک عمر علی اکبر دهخدا دو زانو روی دوشکی در روشنی چراغ نفتی نشست صدها، هزاران کتاب را ورق زد تا جنگی در گرفت. تختی سرنگون شد، حکومتی سقوط کرد و دوستانش موفق شدند وسایل کار او را فراهم آورند. صادق هدایت با چندرغازی که از بانک ملی و اداره دولتی از راه میرزابنویسی می‌گرفت آثار خود را به چاپ می‌رساند، آن هم در سیصد نسخه و جز فحش و لعنت و ریشخند چیزی نصیب او نشد. در همان دورانی که رادیوهای لندن و مسکو آثار او را پخش می‌کردند، یکی از رجال سرشناس در خاطراتش او را «پسره» می‌نامد. دیگران او را دیوانه می‌خواندند. جز این‌که او را شیفته کارش بدانیم و یقین داشته باشیم که به ارزش آثارش ایمان داشت و می‌دانست آن‌چه می‌نویسد مایه و اساس ادبیاتی است که موجب سربلندی مردم ایران خواهد بود، شق دیگری ندارد. انتقال فکر تازه‌ای به دیگران آسان نیست، دشوار است. اما انتقال احساس و درون انسان، انتقال عواطف به دیگران، زیبایی، عشق، کینه توزی، حسد، طمع، جاه‌طلبی و ثروت‌طلبی که ممکن است به علل و سبب‌های گوناگون بروز کنند، فقط از عهده هنرمند بر می‌آید. مشوق هنرمند برای تحمل این رنج‌ها عکس‌العمل خواننده و شنونده و بیننده است. این واکنش به خصوص برای نویسنده بسیار مهم و پرارزش و قاطع است. شاید یک نقاش از تصویری که کشیده و یا یک موسیقی‌دان از آهنگی که ساخته راضی باشد و کسب لذت کند. نویسنده اگر خودش غرق در خود خواهی نباشد، از نوشته خود بهره‌ای نمی‌برد. نویسنده برای خواننده می‌نویسد. به محض این‌که قلم در دست گرفت و احساس را روی کاغذ آورد خواننده را در نظر می‌گیرد و می‌خواهد بداند که در او چه تاثیری باقی گذاشته است. اگر هنر بر حسب آن‌چه اهل ادب معنی کرده‌اند، انتقال عواطف است به خواننده و یا شنونده یا بیننده، پس اوست که باید تصدیق کند که این احساس را درک کرده است یا نه.

بزرگترین شکستی که ممکن است به یک نویسنده و شاعر وارد شود این است که کتابش خواننده نداشته باشد. اگر خواننده داشته باشد حافظ و فردوسی می‌شود و پس از قرن‌ها هنوز در دنیا خواننده دارد و تحلیل و تفسیر می‌شود. هر سال کتاب‌هایشان از نو انتشار می‌یابد و اگر خواننده نداشته باشد سرنوشتشان نظیر صدها و شاید هزارها نظم‌سازی است که آمدند و نوشتند و فراموش شدند. و من، خواننده نداشتم و هر اثری من روشنایی روز را ندیده گرفتار مرگ می‌شد. چه وحشتی! می‌ترسم که بسیاری از نویسندگان با استعداد که در رغبت به سر می‌برند دچار همین بدبختی شوند. امید این

است که در دنیای امروز با وسایل ارتباط و تکثیر آثار این موهبت نصیب نویسندگان و شاعران گردد که ندای خود را به گوش خوانندگان برسانند. وجود خواننده مرحله دوم پایداری بنای اثر نویسنده است، اگرچه مرحله‌ای بسیار ضروری و مؤثر که ممکن است اثر شایسته‌ای را هم بی ارزش سازد. اما مرحله اول استعداد و نیروی خلاق نویسنده و شاعر است که گفتم، اگر اوضاع و احوال مناسبی وجود داشته باشد، پرورش یابد و شکوفا گردد. درک رخدادهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی سرنوشت ساز، به خصوص آن‌چه عیان نیست و پنهان است، به اهل قلم توانایی می‌بخشد که آگاهانه در سیر حوادث و انحراف او تنزل به تعالی و برملا کردن تباهی و زشتی و گسترش راستی و حقانیت قدم به میدان گذارد. البته نویسنده خود باید به اصول اخلاقی و میراث چند هزار ساله فرهنگی ما که انسان باید همیشه در ستیز میان روشنایی و تاریکی در صف اول قرار گیرد و در این نبرد دخالت کند، معتقد باشد. منتها این دخالت فقط از راه دیده‌بانی میسر نیست. باید وارد معرکه شد، با جمعیت جوشید و خروشید، سرسخت بود، از تو دهنی خوردن نهراسید، ضربات را در تحمل کرد، با همه‌گان همدم شد و نفس گرم آن‌ها را دریافت تا جمعیت او را از آن خود بداند و کمک او را بطلبد.

آیا برای یک نویسنده و یا گوینده ایرانی در تبعید که در شهری و یا گوشه‌ای از اروپا و آمریکا و آسیا به سر می‌برد، چنین وسیله‌ای و اوضاع و احوالی فراهم می‌شود. نویسنده باید سرنوشت خود را با سرنوشت وطنش توام بداند. باید با ایران سروکار داشت، باید امواجی که جامعه را متلاطم می‌کند، نمودار سازد. در غیر این صورت کار عبثی کرده است. نویسندگان مغرب زمین با تجربیاتی که در عرض چند صد سال اندوخته‌اند، بهتر از ما می‌توانند از عهده تحلیل و راه‌گشایی حوادث کشور خود برآیند. فن را می‌توان از آن‌ها آموخت. اما زبردستی فقط از راه بیان مسائل ایران به دست می‌آید.

پیش از این‌که به آمریکا بیایم به چند کتاب نویسندگان ایرانی الاصل دسترسی پیدا کردم. آن‌ها را با کمال علاقه خواندم. دیدم از نظر تاریخی به انقلاب بهمن ماه پرداخته‌اند و بر مبنای رخدادها قهرمان‌های خود را درگیر و دار این واژگونی سیاسی شناسانده‌اند. این‌ها با تحلیل و تجزیه فرآیند هیکل‌های خود را تراشیده‌اند و کامیاب هم شده‌اند. این آثار جنبه فرهنگی و تاریخی دارد. اما اگر می‌خواستند شورش‌های درونی، امیدها و ناامیدی‌ها، آرزوها و شکست‌های جماعت را تصویر کنند، موفق نمی‌شدند و این بدبختی دردناکی برای ادبیات ایران است. خوشبختانه در خود ایران کسانی قد علم کرده‌اند که بر این دشواری‌ها مسلطند.

اجازه بفرمایید به یک تجربه شخصی اشاره کنم. در چند سال پیش، پس از انقلاب بهمن ماه رمانی نوشتم به اسم «موریانه» درباره فعالیت ساواک در ایران. تمام آن‌چه را که در این سی سال در حکومت محمدرضا شاه در اروپا توسط کنفدراسیون دانشجویان پس از حمله و دستبرد به اسناد ساواک در کنسولگری‌های ایران در سویس و در مونیخ منتشر شده بود و کتاب‌های نشر یافته در ایران را خواندم و در طی دو ماه اقامت در تهران و شهرهای دیگر

در دوران استبداد محمدرضا شاه اغلب اهل قلم جرات نمی‌کردند از ایران با من بخوان و بنویسی داشته باشند. کسی هم که در مجله‌ای درباره فرهنگ فارسی به آلمانی من نقدی نوشت، چند روز بعد سازمان امنیت از او سین جیم کرد

در گفت‌وگو با زندانیان و شکنجه‌دیدگان اطلاعات دست اول را یادداشت کردم و از خاطرات خود در اروپا راجع به دسیسه‌های ساواک و تماس با آن‌ها در کنسولگری‌ها و سفارتخانه‌های ایران سود بردم به تصور این‌که آن‌چه ساواکی‌ها در این سی ساله کرده‌اند، نقش کنم. اسم این کتاب را از این لحاظ «موریانه» گذاشتم تا بنمایانم که این بنیاد و کارمندان آن دستگاه آدم کشی که بر پا ساخته بودند و عروسک‌هایی که بر مسند فرماندهی نشانده بودند موریانه وار از درون بنای ایران را می‌جود و آن‌چه باقی می‌ماند تفاله‌ای است که روزی با یک تپا فرو می‌پاشد.

من بدین خیال بودم که نقش این دستگاه را در فراهم ساختن انقلاب برملا کرده‌ام، غافل از این‌که به گرته‌ای از واقعیت پی برده بودم. دو سه سال پیش یک ساواکی مقیم امریکا کتابی در این زمینه انتشار داد و مرا به وحشت افکند. دیدم مخوف‌ترین صحنه‌های من در «موریانه» سایه کم رنگی از واقعیت هم نیست. «موریانه» در ایران به چاپ رسیده و هنوز اجازه انتشار نیافته است. اگر در اختیار من بود کتاب خود را می‌سوزاندم و از نو طرحی بر می‌انداختم. زیرا آن چه در گزارش آن ساواکی آمده، صد بار دهشتناک‌تر از آن است که خیال باف‌ترین نویسنده در دنیا می‌تواند بنگارد.

در تبعید دور از ارتباط ملموس با مردم نمی‌توان به عمق غم و شادی، رنج‌ها، لذت‌ها، آرزوها، و شکست‌های هم‌وطنان پی برد. اگر کسی خواست دست به آتش بزند باید صد بار بیشتر تلاش کند. گفته شده است که نویسندگان و شاعران سازنده‌گان تاریخ هستند. تا چه اندازه این حکمت صدق می‌کند، می‌توان شک کرد، تردیدی نیست که دسترنج آن‌ها یکی از عوامل پرورش و پیشرفت و تعالی فرهنگ و بقای هر ملتی است. وقتی نویسنده‌ای می‌تواند نقش خود را در سیر تکامل اجتماع ایفاء نماید که دانسته و مصمم به رموز تحولات اجتماعی پی برد، صدف را از خزف بازشناسد و آن‌چه دریافته است هنرمندانه فاش سازد و این زمانی میسر است که نویسنده سهمی از وجود خویش را در جوشش با خواسته‌ها و آرزوهای اجتماع عجین کند. به نظر من، به این هدف عالی وقتی می‌توان سهل‌تر رسید که جامعه نویسندگان و هنرمندان ما ورای هرگونه تمایلات سیاسی و اجتماعی و دینی با هم بسازند، با هم بنشینند، جرات داشته باشند عقاید گوناگون و مختلف را بشنوند و راهی برای همکاری به قصد تشویق یکدیگر جستجو کنند. شرط اول تکیه بر علاقه به وطن و احترام به گذشته و اعتلای آینده باید باشد، بدون در نظر گرفتن سود گروهی و یا قشری از جامعه، نویسندگان و یا شاعرانی می‌توانند کامکار و خوشبخت شوند و آثار هنری ماندنی به وجود آورند که درک کنند آن ثروت معنوی که بدان می‌نازند، زبان و دانش و گذشته تاریخی و فرهنگی به آن‌ها تفویض شده، تحمل صدمات فراوان و از خود گذشته‌گی و محرومیت میلیون‌ها نفر نصیبشان شده است و هرگز فراموش نکنند که به بینواترین مردم ایران مدیون هستند و روزی باید بدهی خود را بپردازند.