محمد محمدعلی

من اینجائی هستم، چراغم در این خانه می‌سوزد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سخن گفتن از احمد شاملو (الف بامداد) آسان نیست. چیرگی او بر زبان فارسی و مکاشفه‌ای که در زبان‌شعر بدان نائل آمده، شاملو را چندان در دوردست قرار می‌دهد که سخن گفتن دربارهٔ او را ممتنع می‌کند. ترجیح دارد که کار را بر خود آسان کنیم و به شیوهٔ مرسوم به شرح حال و آثار و حاصل عمر پرثمر او بپردازیم. اما این کار نیز ضرورت ندارد چرا که همین اواخر در کتابی به نام «هنر و ادبیات امروز» که مصاحبه‌ای از او و رضا براهنی را در بر دارد و به‌کوشش ناصر حریری انتشار یافته، چنین کاری انجام گرفته است.

شاملو را ـ اگر نه در نوشته‌ها دست‌کم در مباحثات ـ گاه با بزرگترین شعرای زبان فارسی همسنگ دانسته‌اند. اگر داوری نهایی را برعهده زمان‌و تاریخ‌ادبیات بیفکنیم، او را می‌توان برجسته‌ترین چهرهٔ شعر نو فارسی‌خ واند و تردید نمی‌توان کرد که‌شعر او ماندگارترین شعرهای زمانهٔ ما در تاریخ ادبیات خواهد بود.

آنچه درپی‌خواهد آمد پاره‌ای‌از گفتگوئی است که محمد محمدعلی داستان‌نویس، در اسفند و فروردین گذشته با احمد شاملو داشته و قرار است از سوی انتشارات آگاه به صورت کتابی منتشر شود. متن این بخش از گفتگو از سوی مصاحبه‌کننده در اختیار آدینه قرار گرفته است، با تشکر بسیار از او.

• • •

ـ در دهـهٔ چهـل تا پنجاه از نظـر فرهنگی و ادبی آثاری به وجودآمده که در تاریخ ادبیات معاصر بی‌نظیر بوده است. حـالا شما کـه شاعر، نویسنده و محقق پیشرو همهٔ ایـن سال‌ها بوده‌اید ممکن است وضـع تولید هنری و ادبی آن موقع را با نمونه‌های ملموس این روزگارمقایسه کنید؟

ـ من در سوآل شما دست می‌برم و آن را به این شکل جواب می‌دهم: از اواخـر نخستین دهـهٔ قـرن هجری شمسی حـاضـر (=۱۳۰۱ تا ۱۳۱۰) و نه تنها دههٔ ۴۰ تا ۵۰، آثاری در شعر و ادبیات فارسی به‌وجود آمده که در سرتاسر جهان نظیری‌نداشته. نه تعارفی در کار است نه قرار است مبنا را بر لجاجت یا رجزخوانی سطحی و خـود-کنده‌بینی فدرال بگذاریم (می‌گویم فدرال، چرا که شعر و ادبیات فارسی حاصل تلاش فدراتیو ملیت‌های مختلفی است که در این محدودهٔ جغرافیائی ساکنند، و دست‌کم در این‌سالیان‌اخیر از نیمای‌مازندرانی‌و ساعدی آذربایجانی و که و که‌های کجائی و کجا-هائی بسیاری در آن به پایمردی کوشیده‌اند و چهره کرده‌اند). اوائل فروردین ۱۳۵۱در رم، **آلبرتو موراویا** که‌هفته‌ئی‌پیش، ازخواندن چندمین بارهٔ ترجمهٔ **بوف کور** هدایت بـه ایتالیائی فارغ شده بود به من گفت: «چـه حادثهٔ غریبی! پس از چند بار خواندن هنوز گرفتار گیجی نخستین باری هستم که کتاب را تمام کردم. حس می‌کنم ترجمه نمی‌تواند برای حمل همهٔ بار این اثر به قدر کافـی امانتدار باشد. چه قدر دلم می‌خواست آن را به فارسی بخوانم!» ـ و این اثری است که در دههٔ دوم این قرن شمسی (سال‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۲۰) نوشته شده و آنچه نقـل کردم سخنی است که از دهان مرد فهمیدهٔ محترم بسیار خوانده و نوشته‌ئی بیرون‌آمده. تاریخ نگارش **بوف کور** مقارن ایامی است که **نیما** هم نوشتن نخستین اشعار مکتب خودش را آغاز کرده بود. یعنی اینها همه از نتایج سحر بود حتی اگر بدبینانه ادعا کنیم که هنوز هم در این دههٔ هفتم (۶۱ تا ۷۰) به انتظار رسیدن صبح دولتش مانده‌ایم؛ که ادعائی است نادرست. در دههٔ سوم (۲۱ تا ۳۰) **گیله مرد** را داریم از **بزرگ علوی**، و بعده، در سال‌های دههٔ پنجم (۴۱ تا ۵۰) **عزاداران بیل** را داریم از **ساعدی** (که به عقیدهٔ من پیشکسوت **گابریل گارسیا مارکز** است) و **ترس و لرز** را داریـم و **توپ** را و آثار کوتاه و بلند دیگرش را. بعد **معصوم دوم** و **شازده احتجاب** هوشنگ گلشیری از راه می‌رسد و پس از آن سر و کلهٔ جای خالی **سلوچ** و داستان بلند و رشک‌انگیـز **کلیدر** محمود دولت‌آبادی پیدا می‌شود. اینها در نظر من که متاسفانه در این دو سه سالهٔ اخیر حافظهٔ آزار دهنده‌ئی پیدا کرده‌ام حکم قله‌هائی را دارد که از مه بیرون است. البته حتی احتمال دارد چیزهای مهم‌تری را جـا انداخته باشم. منظورم یك نظر کلی است نه تنظیم یك فهرست دقیق. منتها یك مشکل اساسی این «ادبیات و شعر فدراتیو» مشکل زبان است که آن را نباید نادیده گرفت. در این گونه تولید، اسباب کار ـ یعنـی زبان ـ غالبا یك وسیلهٔ انتقال عاریتی است که به کار برندهٔ آن قلقش را نمی‌شناسد یا بسیار دیـر به شناسائی آن توفیـق حاصل می‌کند. مثل وقتی‌که آدم برای‌کاری وسیلهٔ نقلیهٔ رفیقش را بـه امانت می‌گیرد. در جوانترها، حتی هنگامی که خود اهل زبان باشند هم، باز وسیلهٔ کار چیزی است ناآشنا و عاریتی و بد قلق و سرکش؛ چه رسد به آن که‌برای‌نوشتن از زبان دیگری جز زبان اصلی خود استفاده کند. نویسندهٔ جوان ایرانی معمولا زبان فارسی روز را نمی‌داند و با گوشه‌های آن هیچ جور دمخوری‌ندارد. دست‌کم تا اواسط دههٔ ششم (۵۱ تا ۶۰) در دبیرستانها و دانشگاهها این زبان بدو آموخته نمی‌شد، بعد از آنش را نمی‌دانم و از جریان امروزی اطلاع زیادی ندارم. خب، چنین جوانی، وقتی که نیروی آفرینش ادبی یا شعریش بیدار شود ناگزیر است زبانی‌را به کار بگیرد که قدرت سواری دادن ندارد. نهایت کارش ایـن می‌شود کـه نمودن و ساختن‌را به جای کردن، گردیدن‌را به‌جای شدن، و باشیدن و هستن را به جای بودن به کار ببرد و در حقیقت این پنج فعل را (به مثابه مشت نمونهٔ خروار) از معانی اصلی خود خالی کند و زبان را بلنگاند، یا با به‌هم ریختن روابط عناصر قاموسی و دستوری زبان، آب تفاهم نویسنده و خواننده را گل-آلود کند تا خواننده کم‌مایگی وسیلتـی نویسنده را درنیابد. این مشکل طبعا در کار نویسندگانی که فارسی زبان دوم آنها است مشهودتر است. در کار اینان حتی لهجه هم دیده می‌شود. در یك قصهٔ کوتاه ساعدی به چنین جمله‌ئی برمی‌خوریم: «گـدا آمد در خانه نان برایش دادم»، و در جائی دیگـر: «می‌آید دخلت را در می‌آورد»! ـ بی این که کوچکترین خرده‌ئی بر ساعدی بتوان گرفت در آثار او به عیان می‌بینیم که گفت و گوها به دلیل کمبودهای زبانی ناگهان چنان افتی می‌کند که کل اثر را به خطر می‌اندازد. برای نمونه نگاه کنید به همان **ترس و لرز** که گفت و گوها نه فقط محتوا را پیش نمی‌برد بلکه عملا در کار آن اخلال می‌کند. گناه‌ساعدی‌نیست که پیش‌از روشن کردن تکلیف زبان خود گرفتار آفرینش جوشانش می‌شود. اگر شاه به راستی شیرهٔ خلاقیت او را در زندان اوین نخشکانده بود فرصت بسیاری در پیش داشت که از این بابت نگاه دوباره‌ئی به آثار خود بیندازد.

از تمام این پرحرفی دست و پا شکسته منظورم گفتن این‌نکته بود که‌تولد شاهکار-های ادبیات نوین ما بسی پیش از دههٔ چهل تا پنجاه آغاز شده است و اگرچه امروز آثاری از آن دست عرضه نمی‌شود گمـان می‌رود همچنان زنده و پویا باشد. اما بـه موضوع اصلی این سوآل نمی‌توانم جوابی بدهم، چرا که فقط چند برنامهٔ شعری از تولیدات هنری این روزگار دیده‌ام و مطلقا فرصتی برای مطالعهٔ آثاری که این‌جا و آن جا به چاپ می‌رسد نداشته‌ام هرچند که‌اگر اثر درخشانی جائی چـاپ شود راه نفـوذ و ارائهٔ خودش را از در بسته و پنجرهٔ کور هم پیدا می‌کند. در عوض به اجمال شنیده‌ام که تولیدات هنری و ادبی ما-که تا اواسط دههٔ گذشته در جهت‌شناخت موقعیت‌ها و شهادت به وهنی که بر انسان می‌رفت و زدودن این وهن حرکت کرده است ـ امروزه بی هیچ تعارف و اما و اگری غربزده و«امریکائی»(؟) توصیف می‌شود. هدف چنین توصیفی بدون شك چیزی‌جز «سوء استفاده از ناآگاهی‌ها» نیست؛ وگـرنه می‌بایست جائی یکـی از

● بوف‌کـور هدایت، گیلـه مرد بزرگ‌علوی، عزاداران‌بیل‌ساعدی، شازده احتجاب گلشیری، و داستان رشك‌انگیز کلیدر دولت‌آبادی در نظرمن حکم قله‌هایی را دارند که از مه بیرون است.

مخاطبان آگاه ایـن احتجاج بی‌استدلال گریبان مدعی را بگیرد و بپرسد به کدام دلیل. البته عندالاقتضا می‌شود برچسبی روی شیشهٔ شیر زد که «مواظب باشید، این‌مایع کشنده است!»؛ و هر مادری می‌تواند برای ممانعت کودك از افراط در خوردن شکلات، آن را با کلمهٔ «اخی» وصف کند. اما همهٔ مخاطبان یك جامعه را کودك‌پنداشتن‌خنده-آور است. اگر منظور این معرفان «تبلیغ لـزوم بازگشت ادبـی» است، غربـزده و بخصوص **امریکائی** عنوان کردن آثار دهه-های گذشته بسیار حیرت‌انگیزتـر از آن خواهد بود که مثلا یك کلام بگویند «مـا باید سنت شعری **محتشم کاشانی**‌ها را بار دیگر زنده کنیم» (چنان کـه گفتند هم). وگرنه من خود بارها، و از آن جمله در مقدمهٔ **همچون گوچه‌ئی بی‌انتها** به ایـن حقیقت اعتراف کـرده‌ام کـه شعر ناب را نخستین بار از شاعران غربی آموخته‌ام. اسم این غربزدگی و فلان و بهمان نیست؛ مگر این که قرار باشد دور صنایع نساجی و

نفت و استفاده از آسانسور و ماشین و هوا- پیما را هم قلم بگیریم و از ابزار جنگ هم به نیزه و شمشیر بسنده کنیم و از پزشکی به همان‌جوشاندهٔ عناب و سپستان اکتفا کنیم که خوشا طب سنتی عبدالله خان حکیم! - این، جداکردن جامعه از کل بشریت است که در تولیدات فرهنگی نیز همچون تولیدات صنعتی و دستاوردهای علمی داد و ستد می- کند و همپا و همگام پیش می‌رود.

- ببینید، قصد من از عنوان کردن دههٔ چهل تا پنجاه اشاره به یک فراوانی آماری بود. حتی شما هم در قسمت میانی پاسخ خود، وقتی از نیما و صادق‌هدایت می‌گذرید به‌داستان زیبای گیله‌مرد بزرگ علوی می- رسید و بعد به دههٔ چهل تا پنجاه که در آن عزاداران بیل، ترس و لرز و توپ را از ساعدی و سنگر و قمقمه های خالی بهرام صادقی و معصوم دوم و شازده‌احتجاب‌را از هوشنگ گلشیری نام می‌برید. در این سال‌ها خود شما مجلهٔ خوشه را منتشر می‌کردید و نخستین هفتهٔ شعر در ایران با بیش از صد شاعر مطرح به

● تولد شاهکارهای ادبیات نوین ما بسی پیش از دههٔ چهل تا پنجاه آغاز شده است و اگرچه امروز آثاری از آن دست عرضه نمی‌شود، گمان می‌رود همچنان زنده و پویا باشد.

همت شما برگزار شده است. در آن سال‌ها مجلهٔ فردوسی، جهان نو، کتاب ماه، کتاب هفته، اندیشه و هنر، انتقاد کتاب، روزن، بررسی کتاب، راهنمای کتاب، جنگ اصفهان، سمندر، لوح، از قصه تا شعر، آرش و سخن و... هم محل برخورد اندیشه بود و هم وسیله‌ای بود که خواننده پیوند بهتری با ادبیات داشته باشد. از طرف دیگر کانون نویسندگان ایران در همین دهه تشکیل می‌شود و ما با حوادث مهم دیگر، با آدم‌های مهم دیگر که گویی یک جریان جدی ادبی را در حال شکل دادن هستند روبرو بودیم. اکثر شاعران و نویسندگان که امروز به نوعی مطرح هستند تشخص‌شان در همین دهه نمود پیدا کرده است.

در پاسخ یادداشت بالا شاملو چیزی ننوشت. حرف‌هایی زدیم و پذیرفت عین نوشته به همین صورت و بدنبال پاسخ او چاپ شود. ضمنا در گفت و شنودی که پیش آمد جزو آثار قابل ذکر دههٔ چهل نامی هم از سنگر و قمقمه‌های خالی‌بهرام صادقی آورد که در نسخهٔ تایپ شده‌پاسخ سوآل جا افتاده است.

- جنگ دوم جهانی و ضربه‌های هولناک آن بر پیکر جامعهٔ بشریت، آثار ادبی بسیاری آفرید و به‌چهره های فراوانی در ادبیات جهان تشخص بخشید. خیلی از نویسندگان هم با توجه به تجربیات شخصی خود از جنگ، نتوانستند خود را از تاثیر آن دور نگه دارند. آیا شما که در هفده سالگی به زندان متفقین افتاده‌اید شرایط زمانی و مکانی شاعر و نویسنده و به طور کلی هنرمند را در تاثیرپذیری از جنگ موثر می‌دانید؟

- شرایط اجتماعی و طبقاتیش را بله، موثر می‌دانم. اما نمی‌دانم چرا یکهو از جنگ دوم شروع کردید، در صورتی که جنگ اول هم سر دیگر همین کرباس‌بود و به ناگزیر در شاخه‌های گوناگون‌آفرینش هنری موضوع آثار فراوانی قرار گرفت بلکه به طور غیر مستقیم هم آثار بسیاری به جا گذاشت که مثلا به عنوان نمونه می‌شود به ایجاد مکتب دادائیسم در شعر و ادبیات فرانسه اشاره کرد. مثلا جنگ اول در همسایگی خودمان ترکیه کوهی از ترانه در آثار فلکلوریک به جای نهاد که آنچه موسیقی‌شناس و خوانندهٔ بزرگ‌ملی ترک - روحی‌سو - ازاین ترانه‌ها ضبط و اجرا کرده برای پی بردن به عظمت‌فاجعه‌ئی که بر توده‌های بیگناه خلق ترک گذشته نمونه‌های بسیار گویائی است.

در مورد من قضیه به کلی فرق می‌کند. من در «بازداشت سیاسی» متفقین بودم، و این با وضع یک «زندانی جنگی» فرق دارد. کشورمان هم در سال‌های سیاه جنگ دوم دچار لطمات جنبی و طیفی جنگ بود نه زیر آوار مستقیم آن. با وجود همهٔ این‌ها وضع اسفناک من در آن شرایط سخت قابل بررسی است؛ چرا که به تمام معنی پیازی شده بودم قاتی مرکبات. موجودی‌بودم به‌اصطلاح معروف «بیرون باغ». پسربچه‌ئی را در نظر بگیرید که پانزده سال اول عمرش را در خانواده‌ئی نظامی، در خفقان سیاسی و سکون تربیتی و رکود فکری دورهٔ رضاخانی طی کرده و آن وقت‌ناگهان در نهایت گیجی، بی هیچ درک و شناختی، در بحران‌های اجتماعی سیاسی سال‌های ۲۰ در میان دریائی از علامت سوآل از خواب پریده و با شوری شعله‌ور و بینشی در حد صفر مطلق، با تفنگ حسن موسائی که نه گلوله دارد نه ماشه، یالانچی پهلوان گروهی ابله‌تر از خود شده است که با شعار «دشمن دشمن ما دوست ما است» ناآگاهانه - گرچه‌از سر صدق- می‌کوشند مثلا با ایجاد اشکال در امور پشت جبههٔ متفقین آب به آسیاب دار و دستهٔ اوباش هیتلر بریزند!

البته آن گرفتاری، از این لحاظ که بعدها «کم‌تر» فریب بخورم و هر یاوه‌ئی را شعاری رهائی‌بخش به حساب نیاورم برای من درس آموزنده‌ئی بود؛ که این، خب، البته جواب سوآل شما نیست. من در آن زمینه تجربه‌ئی ندارم که ارائه کنم. اما روشن است که هر نویسنده یا شاعری جنگ را با معیارها و برداشت‌های خودش ترجمه می‌کند، و همین است که مثلا می- بینیم یک جا با حماسه پهلو می‌زند یکجا با فاجعه، و یک جای دیگر محکی از آب درمی‌آید برای سنجش شیرمردی‌ها یا بیغیرتی‌ها. برای نمونه اشاره می‌کنم به‌اثر مشهور همینگوی - ناقوس عزای که را می‌زنند - که راست از مرکز این طیف می‌گذرد.

- هنگامی که تغییر و تحول مهمی در جامعه اتفاق می‌افتد یا در شرف اتفاق افتادن است برای همهٔ افراد و بخصوص آنهائی که نقش جدی‌تر و حساس‌تری در آن جامعه دارند این وظیفه مطرح می‌شود که به درک وسیع‌تر و عمیق‌تری از مضمون و محتوای فعالیت‌های خود برسند. سوآلم این است که آیا ضرورت ایجاد یک خط مشخص در ادبیات احساس نمی‌شود؟ - توضیح بیشتر می‌دهم. ببینید، ما امروز با ادبیات آمریکای لاتین رو به روئیم. وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم که انگار همه از دنیائی آمده‌اند که به نوعی جن- زده اما کاملا عینی است. از مقوله های مختلف حرف می‌زنند اما غنای زبانی مشترکی دارند که طعم متعارف اروپا و دیگر کشورها را ندارد. اما در کشور ما هنوز چنین اتفاقی نیفتاده است. کار ما حداکثر شبیه آثار اروپائی‌ها و امریکائی‌ها است در حالی که آسیا و امریکای لاتین به‌مثابه کشورهای جهان سومی باید بیش از اینها وجوه مشترک داشته باشند. علتش چیست که آمریکای لاتین بیخ گوش ممالک متحد امریکا ادبیاتی دیگرگونه تولید می‌کند ولی ما هنوز که هنوز است می‌کوشیم همینگوی‌وار بنویسیم نه مارکزوار. واقعا علتش چیست؟ زبان متفاوت؟ جغرافیای سیاسی متفاوت؟ آب و

هوای متفاوت؟

ـ کشورهای امریکای لاتین، بجز برزیل که زبانش پرتقالی است، مشترکا به اسپانیائی می‌گویند و می‌نویسند. (از زبان‌های دیگر، مثل کچوا و آیمارا می‌گذریم) پس کاملا طبیعی است که تولیدات ادبی و شعری‌شان به صورت‌جریانی‌حاد در یکدیگر اثر خلاقه بگذارد. برای یك شیلیائی یا کوبائی مواجهه با آثار مارکز به قدر ما حیرت‌انگیز نیست، چرا که مارکز ادامه یا قلهٔ یك سربالائی طولانی است که از فراسوهای قرون آغاز شده است. ولی ما، ناگهان با آثار مارکز «تصادف می‌کنیم» و طبعا به شگفت می‌آئیم؛ چنان که انگار یکهو زیر چشم‌های ناباورمان غولی عجیب از اعماق ظلمت بیرون جهیده است. بی‌گمان این شگفت‌زدگی ناشی از آن است که غول را ابتدا به ساکن و به طورنامنتظر کشف کرده‌ایم و از محیط زندگی و تولد و شرایط نشو و نمایش یکسره بی‌خبریم. اما حقیقت این است که دینوسور هم از نطفه‌ئی به‌وجود می‌آید و ابعاد عظیمش در شرایط مساعد برمی‌بالد. ما از ادبیات معاصر دنیای لاتین چیز زیادی ندیده‌ایم و از سوابق آن آگاهی چندانی نداریم. شعر اکتاویوپاز برای‌مان غریبی می‌کند، چون که شعر روبن داریو و نیکلاس گویلن‌ها را نخوانده‌ایم. البته بسیار محتمل است که اکتاویوپاز به نسبت اسلافش ناگهان جهشی عظیم کرده باشد، چنان که مثلا نیما در قیاس با بهار؛ اما فراموش نباید کرد که به هر حال جهش فقط در طریق تکامل صورت می‌بندد. هیچ خیزابی سر خود و از نقطهٔ صفر آغاز نمی‌شود. اول نسیمکی برمی‌خیزد و موجکی بر دریا به حرکت درمی‌آید، و هر موج موج بلندتری را به حرکت درمی‌آورد. جوشش امواج است که در نهایت به برخاستن خیزاب‌ها می‌انجامد و در آن هنگام است که پرواز کوهواره‌های آب ناگزیر می‌شود. پروازی پس از پرواز دیگر. این ادبیات از فرهنگی بسیار عمیق نشات گرفته است که ریشه‌هایش در دوردست تاریخ از اسطوره‌های پیچیده و بسیار زیبای اقوام مایا و تولتك و آزتك سیراب می‌شود. طبیعی است اگر این فرهنگ طعم و رنگی دیگر داشته باشد برای فرهنگ اروپا و امریکا، سوای فرهنگ ایران یا چین یا ژاپن. چه طور متوقعید آسیا و امریکای لاتین، آن هم «به‌عنوان کشورهای جهان سوم»، وجوه مشترك ادبی یا فرهنگی داشته باشند؟ «جهان سوم» یك ترم‌اقتصادی سیاسی موقت است؛ فرهنگ و هنر هند و مصر و گواتمالا را چه‌گونه می‌توان زیر شولای «جهان سوم» یك کاسه کرد؟ هر کدام از این فرهنگ‌ها صندوق در بستهٔ بی‌کلیدی است که به هیچ وردی باز نمی‌شود و به هر اندازه که میان‌شان تعاطی و بده بستان صورت بگیرد محال است آب بده و دانه‌شان حلیم واحدی بسازد. برای مثال موسیقی بومی همین منطقهٔ خودمان را در نظر بگیریم که یك مشت دستگاه‌های جدا جدای کاملا بسته است. می‌توان در چند ساعت همهٔ آن‌ها را نواخت و به پایان برد. ماهوری هم که شما بنوازید از اول تا آخر همان ماهوری است که من می‌نوازم یا در در سال ۱۳۲۴ مرحوم شهنازی نواخته با تار، یا ده سال بعد از آن صبای خدا بیامرز نواخته با ویولن. همه یکی است: پیش‌درآمدی و قول و غزلی و چهار مضرابی و تصنیفی و رنگی؛ جز این که آقای عبادی خوشتر می‌زند و به تکنیك نوازندگی روان‌تری دست پیدا کرده یا آقای شجریان دل‌انگیزتر و جمع و جورتر از دیگران می‌خواند. اما خواندن او فقط برای شما و من دل‌انگیز است؛ اگر همین کنسرت‌های موفقش را در پاراگوئه یا ژاپن اجرا کند بعید می‌دانم با سر و دست شکسته برنگردد. این موسیقی از محالات است که بتواند زیر تاثیر موسیقی هندی یا چینی قرار بگیرد یا بتواند مثل موسیقی اروپا به خلق آثاری با آن همه وجوه گونه‌گون توفیق یابد. آثار آقای امیروف آذربایجانی را بپندار جلو بچه‌ها؛ که شور، همان در زمزمهٔ سه‌تار خوش‌تر. امکان ندارد بتوان مثلا در دستگاه شور سنفنی یا اپرائی تصنیف کرد. همچنان که محال است موسسقیدان آلمانی به‌نحوی تحت تاثیر موسیقی ما قرار گیرد. صندوقچهٔ در بستهٔ بی‌کلیدی که گفتم این است. موسیقی ما همه حرف‌هایش را گفته و در رویك‌های خود به سنگواره مبدل شده‌است.

گذشته از اینها اصولا هر محیطی هر ادبیاتی را نمی‌پذیرد. تو بیا بندر چمخاله‌را بگذار جای ماکوندوی «صد سال تنهائی»، بی‌بی‌عمه‌جان را بگذار جای رمدیوس خوشگله سرهنگ سهراب خان را جای سرهنگ آئوره لیانو، مشتی کاس آقای دعانویس را جای ملکوئیادس کولی، و ببین چه آش شله‌قلمکاری‌از آب درمی‌آید. در آن محیط صد سال تنهائی جا می‌افتد در این محیط عزاداران بیل، که گفتم: از این لحاظ و در این اثر، ساعدی پیشقدم مارکز است.

و اما از «ضرورت ایجاد یك‌خط مشخص در ادبیات» پرسیدید. بدون این که‌بپرسم منظورتان از این خط مشخص چیست‌عرض می‌کنم که ادبیات را کارگران ادبی منفرد تولید می‌کنند. یعنی هرگز نمی‌توان یك «خط مشخص» برای ادبیات «ایجاد» کرد. این کار به صادر کردن بخشنامهٔ حزبی می‌ماند و تنها از کسانی نظیر استالین و ژدانف ساخته است. ضرورت اجتماعی‌چیزی است مثل ناگزیر بودن تولد کودکی که مادرش پا به نه ماهگی گذاشته. هر چیزی که به نقطهٔ ضرورت رسید تولدش امری حتمی است. به دخالت دیگران نیازی‌نیست. دخالت دیگران نه تسریعش می‌کند نه‌مانع پیدایشش می‌شود.

ـ من ابتدا برمی‌گردم به قسمت ابتدا و میانی پاسخی که دادید... نمی‌دانم شما فرصت آشنایی با آثار آقای سلمان رشدی هندی‌الاصل ساکن انگلیس را پیدا کرده‌اید یا خیر. از این نویسنده تاکنون دو رمان به نام‌های بچه‌های نیمه‌شب و شرم در ایران چاپ شده است[1]. رمان بچه‌های نیمه‌شب تاکنون به بیش از سی زبان ترجمه شده و جوایزی هم دریافت کرده است. برخی منتقدان سبك سلمان رشدی‌را متاثر از شیوهٔ کار مارکز می‌دانند. شیوه‌ای که واقعیت را همراه با تمثیل و استعاره به بیانی شاعرانه می‌کشد و دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی و تاریخی را آمیخته با افسانه و طنز و خیال‌پردازی آزادانه و بعضا غیر منطقی توصیف می‌کند. ببینید واقعیتی که سلمان رشدی در بچه‌های نیمه‌شب بیان می‌کند بسیار روشن و لمس‌شدنی‌تر از آنی است که ما از ورای شاخ و برگ تخیل مارکز می‌بینیم یا حدس می‌زنیم. به نظر من به خاطر این است که هند به ما نزدیکتر است تا آمریکای لاتین. مثلا وقتی سلمان رشدی از عیادت یك پزشك‌جوان از یك‌دخترك جوان که احیانا دختر یك مهاراجه است حرف می‌زند، مسئلهٔ حجاب دخترك، آن پشت پرده رفتن و آن از سوراخ پارچه معاینه کردن بدن دختر برای همهٔ ما آشناست. تقسیم بندی آسیایی و آمریکای لاتینی و اروپایی بر این اساس عنوان شد. مسئلهٔ بعد، موج‌ها و جریان‌های ادبی است که در نزد ملت‌ها جابجا می‌شود. آقای سلمان رشدی‌توانست

● جهان سوم یك ترم اقتصادی سیاسی موقت‌است. فرهنگ و هنر هند و مصر و گواتمالا را چگونه می‌توان زیر شولای «جهان سوم» یك کاسه کرد؟

با غنای زبانش مادهٔ خام افسانه و اسطوره و حوادث روز هند را با نوع مارکز درهم آمیزد و زبان جدیدی برای رمان‌نویسی هند بیافرینند که بیشتر هندی‌است تا آمریکای‌لاتینی. پیدا کردن وجه مشترک در زبان که من اشاره کردم از این مقوله است.

ـ البته پاره‌ئی چیزها هست که برای اهل منطقه آشناتر است. اما سخن برسر به قول خودتان موج‌ها و جریان‌ها است. جریان ادبیات جدید مارکز یا مثلا آقای سلمان رشدی (که من هنوز کارهایش را نرسیده‌ام بخوانم) البته دیر به منطقهٔ ما رسید و شاید ظاهرا بشود گفت که هنوز تاثیر خاص خودش را نگذاشته یا به‌جریانی که ساعدی با عزاداران بیل آغاز کرد شدت نبخشیده. اما این قضاوت درست نیست. مثل قضاوت کسانی است که می‌گویند «چرا شاعران خاموشند» به سبب جریانات موجود اجتماعی «آثاری» عرضه نمی‌شود و حکمی که صادر می‌کنیم درواقع یك «حکم غیابی» است. من خود آثار چاپ نشده‌ئی از نویسندگان خودمان را

● در مجموع شاید سه سالی را در خارج کشور بوده‌ام اما آن سالها را جزو عمرم به‌حساب نمی‌آورم و می‌دانید؟ راستش بارغربت سنگینتر از توان و تحمل من است. همهٔ ریشه‌های من در این باغچه است، و این ریشه‌ها آن قدر عمیق درخاك فرو رفته که جز به ضرب تبر نمی‌توانم از آن جدا بشوم و خود نگفته پیداست که پس ازقطع ریشه به باروبر چه امیدی باقی خواهد ماند. شکفتن در این باغچه میسر است و قفنوس

خوانده‌ام که به جرات تمام می‌توانم بگویم وقتی منتشر شود ادبیات غرب را منفجر خواهد کرد.

ـ خوب حالا به قسمت پایانی همان پاسخ قبلی برمی‌گردیم. شما اشاره کردید به ادبیات دورهٔ استالین و نقش ژدانف. گفتید: «... ادبیات را کارگران ادبی منفرد تولید می‌کنند... و هر چیزی که به نقطهٔ ضرورت رسید تولیدش امری حتمی است. به دخالت دیگران نیازی نیست و دخالت دیگران نه سریعش می‌کند نه مانع پیدایش می‌شود.» سوآل این است: با توجه به فرایند ادبیات شوروی و دورهٔ رکود آن در دهه‌های بعد از استالین «دخالت دیگران» را چگونه می‌بینید؟ همچنین در مورد سوآل یك متوجه نشدم اشاره‌تان به خشکاندن خلاقیت هنری آقای ساعدی در رژیم شاه از چه مقوله‌ای بوده است.

ـ من می‌گویم خلق اثر یك موضوع است، عرضهٔ آن یك موضوع دیگر. دخالت دیگران مانع خلق اثر نمی‌شود. مرشد و مارگریتای آقای بولگاکف که اولین بار با حذف ۲۵ صفحه از متن آن به سال ۱۹۶۵ منتشر شد، ۲۵ سال قبل از آن نوشته شده بود. دخالت آقای استالین این قدر بود که جلو نشرش دیوار بکشد نه جلو آفرینشش. فکر می‌کنید در یك دورهٔ لاکتاب جامعه هیچ‌کس کتاب نمی‌نویسد؟

در مورد ساعدی باید بگویم آنچه از او زندان شاه را ترك گفت جنازهٔ نیم جانی بیشتر نبود. آن مرد با آن خلاقیت جوشانش پس از شکنجه‌های جسمی و بیشتر روحی زندان اوین دیگر مطلقا زندگی‌نکرد. آهسته آهسته در خود تپید و تپید تا مرد. ما در لندن باهم زندگی می‌کردیم و من و همسرم شهود عینی این مرگ دردناك بودیم.

تنها دراین اتاق جوجه می‌آورد. وطن من اینجاست. به جهان نگاه می‌کنم اما فقط از روی این تخت پوست. دیگران خود بهتر می‌دانند که چرا جلای وطن کرده‌اند. من اینجائی هستم. چراغم در این خانه می‌سوزد، آبم در این کوزه ایاز می‌خورد و نانم در این سفره است. اینجا به من با زبان خودم سلام می‌کنند و من ناگزیر نیستم در جواب‌شان بن‌ژور و گود مرنینگ بگویم.

البته اسم این کار را نمی‌توانیم بگذاریم «دخالت ساواك در موضوع‌خلاقیت ساعدی». ساعدی برای ادامهٔ کارش نیاز به روحیات خود داشت و این روحیات را از او گرفتند. درختی دارد می‌بالد و شما می‌آئید و آن را اره می‌کنید. شما با این کار در نیروی بالندگی او دست نبرده‌اید بلکه خیلی ساده «او را کشته‌اید». اگر این قتل عمد انجام نمی‌شد هیچ چیز نمی‌توانست جلو بالیدن آن را بگیرد. وقتی نابود شد البته دیگر نمی‌بالد، و شاه ساعدی را خیلی ساده «نابود کرد». من شاهد کوشش‌های او بودم. مسائل را درك می‌کرد و می‌کوشید عکس‌العمل‌نشان‌بدهد، اما دیگرنمی‌توانست. او را اره کرده بودند.

ـ آیا شما شعر و ادبیات امروز خودمان را با شعر و ادبیات دیگر نقاط جهان همسطح می‌دانید؟ اگر جواب مثبت است لطفا بفرمائید صرف‌نظر از بعد مکانی، یعنی مسافت زیاد با «رسانه‌های جهانی»، چه چیز باعث شده است شعر و ادبیات ما، مثلا درمقایسه با امریکای لاتین، در سراسر دنیا غریب و ناشناخته باقی مانده باشد؟ آیا زبان را عامل اصلی تصور نمی‌کنید؟ چاره چیست؟ مثلا آیا می‌شود با ترجمهٔ آثار توسط شاعران و مترجمین‌خوبی مثل خود شما این مهم را حل کرد؟ یعنی می‌شود به طریقی به قلب‌جهان زد و احیانا کنار نرودا، آن گینزبرگ، دنیس لورتا یا آن سکستن قرار گرفت؟

ـ ما می‌توانیم شعر و ادبیات‌مان را کردن افراخته‌تر از آن که تصور می‌کنید به‌میدان ببریم. این را از زبان کسی می‌شنوید که دست کم در دو فستیوال خاورمیانه‌ئی و جهانی شعر حضور فعال داشته است. اگر آثار ما در سطح جهان عرضه نشده علتش را مطلقا در «نامرغوبی جنس» نباید جست. شاید ادبیات‌مان به قدر کافی دلسوزانه به دنیا عرضه نشده باشد. اما لنگی نفوذ شعرمان معلول عامل دیگری است. شعر ما ذاتا چنان است که در بافت زبان عرضه می‌شود. نزد ما کمتر شعر موفقی می‌توان یافت که فقط بر سطح زبان لغزیده آن‌را کاملا به خدمت خود نگرفته باشد. چنین اشعاری معمولا به ندرت‌ممکن است در جامهٔ زبان‌های دیگر جا افتد، و فقط به طرزی گزارشگونه به زبان دیگران انتقال می‌یابد. در واقع حال مسابقهٔ فوتبالی را پیدا می‌کند که از رادیو گزارش شود یا فیلمی که کسی برای دیگری تعریف کند. گاهی شعر از دخالت شاعر در دستور زبان فعلیت می‌یابد:

ما بی‌چرا زندگانیم
آنان به‌چرا مرگ خود آگاهانند.

حالا اگر مثلا زبان آلمانی یا انگلیسی به چنین دخالتی راه ندهد و بافت زبانی این سطور در ترجمه از میان برود حاصل کار چه خواهد شد؟ـ:

ما بی‌دلیل زنده‌ایم
آنها می‌دانند چرا مرده‌اند!

در باب اشکالات ترجمهٔ شعر ما به زبان‌های دیگر در پیشگفتاری بر کتاب هایکو نکاتی را عنوان کرده‌ام و مکرر نمی‌کنم. البته مترجمان اگر خودشان شاعر هم باشند می‌توانند مشکل را حل کنند، منتها فقط تا حدودی و فقط در مورد پاره‌ئی شعرها. اما راستی راستی فایدهٔ این کار چیست؟

خودنمائی که نمی‌خواهیم بکنیم؛ حالا گیرم همسایه هم دانست که گلدان روی میز من یا شما چقدر زیبا است!

ـ من تصور می‌کنم هر شاعر و هنرمندی دوست دارد مخاطبانش محدود نباشد و این خودنمایی نیست. شما گفتید، در دو فستیوال خاورمیانه‌ای و جهانی حضوری فعال داشته‌اید. این باعث مباهات است. آیا فکر نمی‌کنید یکی از دستاوردهای شرکت شما در چنین فستیوال‌هایی نشان دادن زیبایی همان گلدان بوده است؟ و دیگر این که چگونه ممکن است آگاهی همسایه از گلدان زیبای‌شما بی‌تاثیر باشد. ما در طول تاریخ با چنین تاثیرهایی در زمینه‌های متفاوت روبرو شده‌ایم.

ـ زیاد سخت نگیرید. ما غم شعر و ادبیات خودمان را داریم. در واقع غم خانهٔ خودمان را. البته مشاهدهٔ گلدان زیبای همسایه چیزهائی به ما خواهد آموخت و میز ما را زیباتر خواهد کرد؛ اما این که همسایه بتواند زیبائی گلدان ما را ببیند باید مشکل او باشد نه مشکل ما. در آن فستیوال‌های دوگانه هم من برای نشان دادن زیبائی گلدان‌مان تلاشی نکردم، بلکه فقط گلدان را گذاشتم وسط، و جماعت از رو رفتند. کسانی چون **البیاتی** (مصری) و **آدونیس** (لبنانی) و یك شاعر سرشناس روسی آنجا بودند. آدونیس (در پرینستون) و سال بعد آن شاعر روس (در تکزاس) صاف و پوست کنده گفتند بعد از شاملو شعر نمی‌خوانیم و به ارائه ترجمهٔ شعر خود بسنده کردند. من فقط پریا را به‌فارسی خوانده بودم که قبلا موضوع آن را دکتر کریمی حکاك برای حاضران در چند سطر «تعریف کرده بود» و گفته‌بود ترجمهٔ شعر را نمی‌دهیم و خودتان می‌توانید آن را در آهنگ شعر پیگیری کنید. به ما چه که ترجمهٔ آثارمان چه تاثیری در کار آنها خواهد گذاشت؟ مگر ما برای این هدف کار می‌کنیم؟

● ادبیات را کارگران ادبی منفرد تولید می‌کنند. یعنی هرگز نمی‌توان یك «خط مشخص» برای ادبیات ایجاد کرد. این کار به‌صادر کردن بخشنامه حزبی می‌ماند.

● شعر ماچنان است که در بافت زبان عرضه می‌شود، نزد ما کمتر شعر موفقی می‌توان یافت که فقط بر سطح زبان لغزیده آن را کاملا به خدمت خود نگرفته باشد.

ـ از ترجمهٔ شعرهای خودتان چه‌خبر؟

ـ از شعرهای من تا آنجا که اطلاع دارم به طور پراکنده به اسپانیائی، روسی، ارمنی، انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، هلندی، رومانیائی و ترکی ترجمه شده. **ابراهیم در آتش** در ژاپن زیر چاپ است. ده سال‌پیش منتخبی به زبان صربی (زاگربی) چاپ شد. پارسال قرار بود مجموعه‌ئی از پنجاه شعر منتخب در امریکا درآید اما چون به‌مترجم که مقدمهٔ مفصلی بر آن نوشته است نکاتی را یادآوری کردم چاپش به تعویق افتاد. ضمنا این شعرها در یك درس پنج‌واحدی در دانشگاه سالت‌لیك‌سیتی تدریس می‌شود. امسال وابستهٔ فرهنگی آلمان پیش من آمد برای اجازهٔ انتشار مجموعهٔ منتخبی از من به آلمانی. قصدشان این است که به کمك یك مترجم ایرانی و یك شاعر آلمانی به سرمایهٔ دولت آلمان برگردان پدر مادرداری از این اشعار بیرون بدهند. دولت آلمان، هم مخارج ترجمه را می‌پردازد هم پس از چاپ کتاب که توسط ناشر عمده‌ئی صورت می‌گیرد سه هزار نسخهٔ آن را برای کتابخانه‌های عمومی خود خریداری می‌کند. باید خوابنما شده باشند.

ـ از تعهد اجتماعی و تعهد هنری سخن به‌خروار گفته‌اند. من می‌خواهم بپرسم که به عقیدهٔ شما کدام یك از این دو در اولویت قرار دارد؟

ـ این دو، سطوح یك سکه است: آخر وقتی می‌گوئیم «هنرمند متعهد» بالطبع از کسی سخن می‌گوئیم که ابتدا باید هنرمندیش به‌ثبوت رسیده باشد. کسان بسیاری کوشیده‌اند یا می‌کوشند هنری را وسیلهٔ انجام تعهد اجتماعی خود کنند اما از آنجا که مایهٔ هنری کافی ندارند آثارشان علی‌رغم همهٔ حسن نیتی که در کار می‌کنند فروغی نمی‌دهد. یك بازی‌نویس را در نظر بگیرید که می‌کوشد رسالتی اجتماعی را در لباس تئاتر عرضه کند اما آثارش سست و فاقد انسجام و گیرائی است. بر آثار چنین کسی چه فایده‌ئی مترتب خواهد بود؟ که به قول سعدی:

گر تو قرآن بدین نمط خوانی
ببری رونق مسلمانی!

چنین کسی، در نهایت امر، هم به تئاتر لطمه می‌زند هم به تعهد اجتماعی خودش خیانت می‌کند.

ـ تا جائی که من می‌دانم شما حدود ۶۲ سال‌تان است. ممکن است‌بپرسم چند سال از عمرتان را در خارج کشور به‌سر برده‌اید؟ سوآل دیگرم این است: در چند سالهٔ اخیر جمعی از شاعران و نویسندگان ما به‌خارج کشور کوچیده‌اند. شما چه احساسی داشته‌اید که مانده‌اید؟

ـ در مجموع شاید سه سالی را درخارج کشوربوده‌ام اما آن سال‌ها را جزو عمرم به حساب نمی‌آورم. می‌دانید؟ راستش بار غربت سنگین‌تر از توان و تحمل من است. همهٔ ریشه‌های من در این باغچه است، و این ریشه‌ها آن‌قدر عمیق‌درخاك فرورفته که جز به ضرب تبر نمی‌توانم از آن جدا بشوم، و خود نگفته پیدا است که پس از قطع ریشه به بار و بر چه امیدی باقی خواهد ماند. شکفتن در این باغچه میسر است و قفنوس تنها در این اجاق جوجه می‌آورد. وطن من اینجا است. به جهان نگاه می‌کنم اما فقط از روی این تخت پوست. دیگران خود بهتر می‌دانند که چرا جلای وطن کرده‌اند. من اینجائی هستم. چراغم‌در این خانه می‌سوزد، آبم در این کوزه ایاز می‌خورد و نانم در این سفره است. اینجا به من با زبان خودم سلام می‌کنند و من ناگزیر نیستم در جواب‌شان بن‌زور و گود‌مرنینگ بگویم.

۱۵ اسفند ۶۵
احمد شاملو

۱ـ **بچه‌های نیمه‌شب**، سلمان رشدی، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر تندر، تهران، ۱۳۶۳ و **شرم**، سلمان رشدی، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر تندر، تهران، ۱۳۶۴.